المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا العربية
فرع الأدب والبلاغة والنقد

التكرار في رثاء المدينة في الشعر العباسي

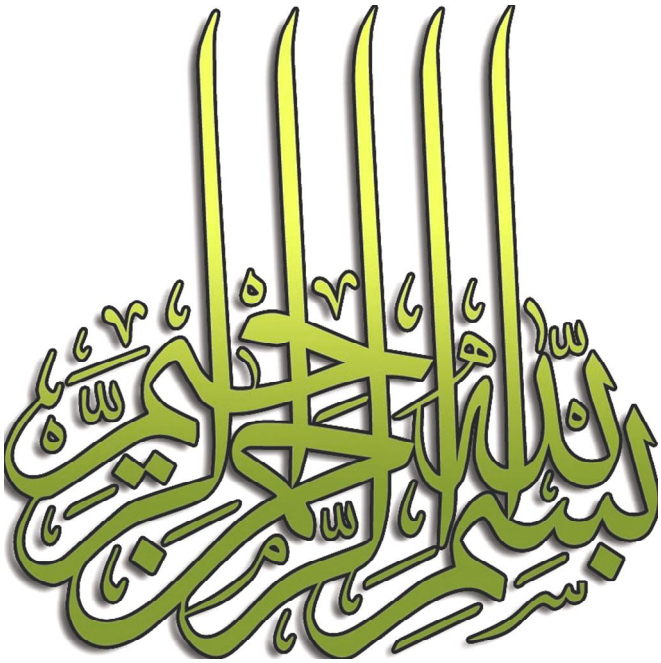
[١٣٢ – ٦٥٦ هـ]

رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد

إعداد الطالب
إبراهيم بن حسن بن أحمد الفقيه
الرقم الجامعي
٤٣٢٨٠١٧٢

إشراف الأستاذ الدكتور
ماجد ياسين الجعافرة

١٤٣٥هـ - ٢٠١٤م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

- إلى روح أبي رحمه الله صاحب الفضل الذي لا ينسى .
- إلى والدتي الكريمة، متّعها الله بالصحة والعافية، صاحبة الدعاء والطمأنينة .
- إلى زوجتي التي كانت لي عوناً وسنداً طوال مشوار البحث، وبنتيّ الحبيبتيْن جوان وزهراء رمزيْ النقاء والبراءة .
- وإلى أخي عثمان، وجميع الإخوة والأخوات رموز النبل والوفاء .
- إلى كل مَن أسهم في إنجاح هذا العمل، من إخوان وأصدقاء كرام .

(مستلخص الرسالة)

عنوان الدراسة : {التكرار في رثاء المدينة في الشعر العباسي ١٣٢- ٦٥٦هـ }.

الدرجة العلمية / ماجستير.

الباحث / إبراهيم حسن الفقيه.

المشرف / أ.د. ماجد الجعافرة.

تتناول هذه الدراسة موضوع التكرار في رثاء المدينة في الشعر العباسي، وقد توزَّع الموضوع في خمسة فصول، فالفصل الأول يتناول التكرار وفنونه البلاغية ، والفصل الثاني يحلِّل مستويات التكرار في رثاء المدينة العباسية ، والفصل الثالث يعرض للتكرار البديعي والفصل الرابع يناقش تكرار المعاني والأفكار، وجاء الفصل الأخير تطبيقًا لتجليَّات التكرار في قصيدتيْ رثاء الخريمي لمدينة بغداد ، ورثاء ابن الرومي لمدينة البصرة.

وقد خلصت الرسالة إلى إبراز دور ظاهرة التكرار في النصِّ لاسيَّما إذا ارتبطت بفن الرثاء فالفكرة الشعورية عند الشاعر ستكون في ذروة الإلحاح، لذا تحتاج إلى وسيط ناجع لتبليغ خطاب قلق ومتوجِّع ومتحسِّر، للمتلقِّين.

كما خلصت الرسالة إلى أنَّ قليلاً من الشعراء العباسيين لم يعرض إلى ظاهرة التكرار في رثاء المدينة، لاسيما عند توالي النكبات، وإلى أنَّ الشعراء يتأثَّر بعضهم ببعض في رثائهم للمدينة، وبخاصة عند استخدامهم لهذا الكمِّ الهائل والمكثَّف من التكرار بأشكاله المختلفة وليس بغريب على الشعراء الذين رثوا مدنهم أنْ يركِّزوا على التكرار لأنه وسيلة توضِّح خبايا النصِّ الشعري وتكشف عن ثقافة الشاعر وتبيِّن حالته الشعورية.

ABSTRACT

Title : Repetition in the Lamentation of the Town in the Abbasid Poetry (132 – 656 H)
Degree : M.A.
By : Ibrahim al-Faqih
Supervisor: Prof. Majed al- jaafra

This study deals with the repetition in the lamentation of the town in the Abbasid poetry. It is divided into five chapters. Chapter One introduces repetition and its rhetorical technique. Chapter Two analyzes the levels of repetition of lamentation in the Abbasid town. Chapter Three discusses the rhetorical repetition and its indicative effects. Chapter Four examines the repetition of meanings and ideas. The final chapter is an application to clarify repetition in the two poems of lamentation: al-Khuraimi's To the Town of Baghdad and Ibn al-Rumi's To the Town of Basra.

The study highlights the role of the repetition phenomenon in the text, especially, when it is related to the technique of lamentation. The emotional idea of the poet will be in the climax of insistence, so it needs an effective medium to convey a worried, painful, and regretful speech to the recipients.

The study shows that a few of the Abbasid poets did not speak about the repetition phenomenon in the lamentation of the town, particularly in the succession of calamities. It also points out that poets affected each other in lamenting the town when they used the massive and intensive different forms of repetition. It is not unfamiliar for the poets who lamented their towns to concentrate on repetition because it is a means to explain the mystery of the poetic text and to reveal the culture of the poet and show his emotional state.

المقدِّمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث رحمةً للعالمين، سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه الطيّبين، وبعد:

فقد صحب الشعر العربي منذُ بواكيره ظواهر كثيرة متعدِّدة، ولعلّ من أبرزها ظاهرة التكرار؛ تكرار البحر والتفعيلة، والقافية، والرويّ، ومن ثمّ عُني البلاغيون بدراسة هذه الظاهرة؛ لبيان أسباب استعانة الشعراء بها، فهي تعبِّر عن الرُؤى، وتصوّر مشاعرهم، من خلال الإلحاح على تكرار بعض الألفاظ والمعاني والصور، التي تكشف عن جوانب خفية مجهولة في شخصية الشاعر، وتشكّل مشهدًا شعريًا متكاملاً يفصِح عن مراده ويوضّح خبيئته.

ويعدّ رثاء المدن من أصدق أنواع الرثاء، فمنزلة الوطن من النفس تعدِلها، ومن ثمّ قرن الله بين قتل النفس وفراق الوطن والإخراج منه.

وتلوح ظاهرة التكرار بجلاء في رثاء المدينة في العصر العباسي، فكشفت عن أسرار، وأوضحت خفايا، وأبانت عن مقاصد.

ومن أجل ذلك، كانت دراستي لهذا الموضوع؛ لأتعرّف أسرار التكرار ومقاصد الشعراء من استخدامه، ومن هذا المنطلق عزمت على تقديم دراسة عن هذه الظاهرة الأدبية، واخترت شعر رثاء المدينة في العصر العباسي محورًا لها، ولاسيَّما بعد توالِي النكبات على بغداد، والبصرة، والمدينة المنوّرة، ودمشق؛ فبغداد مرّت بنكبات ثلاث: الأولى، في حرب الأخويْن؛ الأمين والمأمون سنة ١٩٧هـ، والثانية، في حرب الخليفتيْن: المستعين والمعتز سنة ٢٥١هـ، والثالثة، على يد اليزيديْن سنة ٣٣٠هـ.

أمّا نكبة البصرة، فكانت على يد الزنج سنة ٢٥٧هـ، وأمَّا نكبة المدينة المنوّرة سنة ٢٧١هـ، ونكبة دمشق سنة ٤١١هـ، وتحاول هذه الدراسة الكشف عن أثر التكرار في رثاء المدينة في الشعر العباسي؛ لنرى هل له دور بارز في النصّ الرثائي للمدينة على مستوى اللفظ، ومستوى المعنى؟ وما البواعث النفسية التي دفعت الشاعر ليستخدم التكرار في نصّه الرثائي للمدينة؟

أسباب اختيار الموضوع:

١- يتكوّن عنوان الدراسة من ثلاثة حدود: الأول التكرار، وهو من الأساليب الفنية التي تطعّم الشعر بمضمون يريد الشاعر أن يخلعه على قصيدته؛ سواءً أكان هذا التطعيم لفظيًا أم معنويًا.

أمّا الحدّ الثاني، فهو رثاء المدن، ومن المعلوم أنّ الرثاء أشرف أشعار العرب؛ لأننا نقوله وقلوبنا محترِقة، كما قال الأعرابي للأصمعي عندما سأله عن سبب هذا الشرف في الخطاب الشعري[1]. معنى ذلك أنّ العاطفة هنا حاضرة وبشكل قويّ، والعاطفة بهذا الشكل تستدعي تكرار الهموم، وتكرار الألم؛ ليعزّي الشاعر نفسه بفراق مَن يحبّ، هذا على المستوى الشخصي، فما بالنا لو فقد الشاعر موطنه، الذي يترقّب عليه، فقد مَن يحب من الأهل، وضياع قوميته العربية، وضياع المثل التي تربَّى عليها، ومن هنا تكون العاطفة أقوى، والحاجة إلى التكرار أوسع؛ لتناسب حالة الشاعر الانفعالية، التي تصل إلى ذروتها في الصدق في التعبير.

وأمّا الحدّ الثالث، فهو الشعر العباسي، ومعلوم أنّ عصره هو عصر الحضارة العربية التي عُنيت بالإنسان؛ بالمادة والروح، فراحت تبني وتشيّد وتقيم حضارة، تفوّقت على مثيلاتها في العصر الحديث؛ لأنها وازنت بين ماديته وروحه، فكان الإبداع في الفنون، ترويحًا للنفس، ومخاطبة للمشاعر والأحاسيس، لذلك عندما يُهدَم هذا المجد وتُقوّض هذه الحضارة المادية والثقافية، ترى الشعر المعبّر عنها مُولَعًا بالحرقة، فيَّاضًا بالأنين والحسرات، فكانت هذه الدراسة في النص الشعري الرثائي للمدينة العباسية؛ لبيان أثر ظاهرة التكرار فيها.

٢- بيان أهمية التكرار في رثاء المدينة في الشعر العباسي، لا سيَّما في الجانب الدلالي والجانب الإيقاعي، والإشارة إلى دوره في الجوانب النفسية لدى المُبدِع والمتلقِّي.

٣- لا توجد -حسب علمي- دراسة قامت على هذا الموضوع، وهو التكرار في رثاء المدينة في الشعر العباسي، ومن هنا فإنها سوف تُضيف للمكتبة العربية موضوعًا جديدًا لم يُطرَق.

---

(١) التكرير بين المثير والتأثير، لعز الدين علي السيد، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط١، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م، ص١٧٩.

مشكلة الدراسة:

تثير هذه الدراسة التساؤلات الآتية:-

١- هل تعدّ ظاهرة التكرار حديثة، واكبت تطور الأدب وتأثره بنهضة أوربا في كل الحالات؛ ومنها الأدبي؟ أم لها جذورها القديمة التي تضرب بعمق في أغوار التاريخ الأدبي عند العرب؟

٢- هل تتعدّد صور التكرار؛ لتشمل اللفظ والمعنى والصورة أم تقتصر على نوع دون نوع؟

٣- ما الأقسام التي يضمّها التكرار؟ وما الذي يندرج تحت كل قسم؟

٤- هل يلجأ الشاعر إلى التكرار في كل الفنون، أم يقصره على فن معين؟

٥- لماذا يعدّ التكرار في الرثاء عامةً والمدن خاصةً من أصدقها وأبينها تعبيرًا؟

٦- كيف يشرح التكرار حالة المبدِع،ويعبّر عن نفسه؟ وكيف يتلقّاه المتلقّي ويؤثِّر في عواطفه ومشاعره؟

الدراسات السابقة:

ثمة دراسات تناولت ظاهرة التكرار في القرآن الكريم، وفي نماذج من الشعر العربي قديمه وحديثه، وسلطّت هذه الدراسات الضوء على أهمية التكرار في النصوص التي عالجتها من حيث قيمته الشكلانية، والدلالية، والتركيبية، والجمالية، فضلاً عن الدوافع النفسية التي تقف وراء استعمال هذه الظاهرة، ومنها ما يلي:-

١- دراسة محمد إبراهيم شادي، بعنوان "الحوار في القرآن الكريم، خصائصه التركيبية وصورته البيانية"، خصّص فيها الباب الثالث للتكرار في الحوار القرآني، وخلص إلى أنّ المزية في تكامل هذه القصص عائد للتكرار، فالمعنى العام أشبه بالعقد، والتكرار يتم نظم درر هذا العقد.

٢- دراسة محمد القاسمي، بعنوان "التكرارات الصوتية في لغة الشعر"، وجاءت في فصول ثلاثة، عني الفصل الأول برصد ظاهرة التوازي باعتبارها سمة مميّزة للغة الشعرية، في حين عني الفصل الثاني بدراسة أشكال الجناس وأقسامه الأكثر حضورًا في شعر أبي تمام، على اعتبار أنّ الدور الذي ينهض به هذا المستوى لا يقل أهمية عن الدور الذي يقوم به الوزن في لغة الشعر. وإلى

جانب هذا، رصد ظاهرتيْ التوازي والجناس. وعني الفصل الثالث بمعالجة الحوار الإيقاعي والتركيب في لغة الشعر.

٣- دراسة موسى ربابعة، التي جاءت بعنوان "التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية" بحث فيها أشكال التكرار التي وُجِدت في الشعر الجاهلي، وأثر هذه الأشكال على النص الشعري، وإبراز لحمته موسيقيًا ودلاليًا، وتطرّق في جزءٍ من دراسته إلى الحديث عن فن الرثاء، الذي يحمل من المشاعر والانفعالات ما يستدعي وجود مثل هذه الظاهرة.

٤- دراسة ماجد ياسين الجعافرة، وجاءت تحت عنوان "ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد"، وقف فيها عند التكرار في الشعر القديم، الذي عُرف بظاهرة التكرار الصوتي، لا عن طريق البحر الواحد والقافية فحسب، وإنّما عن طريق ما يُحدِثه داخل البيت من تجانُسات صوتية بطرق كثيرة، ووقف عند التكرار البديعي في شعر مسلم، ولاحظ أنّ الشاعر يستخدم نسقًا معينًا من التعبير، يقوم على مبدأ التكرار، ويكشف عن أنساق صوتية في غاية جمالية في ذاتها، أو أشكال إبداعية تملأ الشعور والمعنى المصاحب له.

٥- دراسة عز الدين علي السيد، التي جاءت بعنوان "التكرير بين المثير والتأثير"، بحث فيها أشكال التكرار، وآراء النُقَّاد القدماء والمحدثين، وعرض للتكرار في فن الرثاء منذ العصر الجاهلي حتى العصر العباسي.

٦- دراسة طارق سعد شلبي، وجاءت بعنوان "الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، شعر عبيد بن الأبرص نموذجًا"، ودرس المستوى الصوتي في شعر عبيد بن الأبرص، من خلال التقابل الصوتي، والتكرار الصوتي، والدلالة الذاتية، والجناس وغيرها من الظواهر الصوتية، ودرس الصورة الجزئية من تشبيه، واستعارة، وكناية، والصورة الكلية، وأخذت الدراسة بالمنهج الأسلوبي الذي يفيد من منجزات القدماء في البلاغة من ناحية، وما توصّل إليه الدرس اللغوي الحديث من ناحية أخرى.

وسوف تفيد هذه الدراسة من تلك الجهود، ولتبيّن أثر التكرار في شعر رثاء المدينة العباسية، حيث يأتي به الشاعر ليكشف عن مدى ما أصابه من حُرقة وألم حيث تراه يعتصر في كل أجزاء القصيدة بعاطفة الألم والأسى على فقدان وطنه.

منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي لمعالجة النصوص الشعرية في محاولة الكشف عن أثر التكرار في النص الرثائي للمدينة في العصر العباسي.

خطة البحث:

اقتضى الموضوع أنْ يُقسَّم إلى أربعة فصول، يسبقها المقدمة، والتمهيد، وتنتهي بالخاتمة، على النحو التالي:-

المقدمة: وتتناول مشكلة البحث، وأهميته، وأسباب اختياره، والدراسات السابقة، والمنهج المتَّبع في البحث.

التمهيد.

الفصل الأول: الإطار النظري للتكرار:

المبحث الأول: التكرار عند البلاغيين والنُقَّاد.

المبحث الثاني: التكرار والإنشاد.

المبحث الثالث: المصطلحات البلاغية التي تنتمي للتكرار.

الفصل الثاني: مستويات التكرار في رثاء المدينة في الشعر العباسي وفيه:-

المبحث الأول: تكرار الصوت وأثره الدلالي.

المبحث الثاني: تكرار الكلمة وأثره الإيقاعي والدلالي، وفيه:-

١- تكرار الاسم:

أ- تكرار البكاء والنحيب.

ب- تكرار اسم المرثي.

ج- تكرار ألفاظ الموت.

٢- تكرار الفعل:

المبحث الثالث: التكرار المركّب وأثره الدلالي.

الفصل الثالث: التكرار البديعي في رثاء المدينة في الشعر العباسي،وفيه:-

المبحث الأول: الجناس.

المبحث الثاني: التصريع.

المبحث الثالث: ردّ العجز على الصدر.

المبحث الرابع: الطباق.

المبحث الخامس: تكرار المعاني والأفكار.

الفصل الرابع: تجليات التكرار في قصيدتيْ الخريمي وابن الرومي.

المبحث الأول: مستويات التكرار في قصيدة الخريمي.

المبحث الثاني: مستويات التكرار في قصيدة ابن الرومي.

الخاتمة.

ثبت المصادر والمراجع.

الفهرس.

وبعد ،، فمَن لا يشكر الناس، لا يشكر الله، وإنّي أتوجّه بخالص الشكر والدعاء للأستاذ الدكتور/ ماجد ياسين الجعافرة، المشرف على البحث، الذي وسعني بصدره، واحتواني بفكره وعلمه، وفتح لي الطريق إلى دُنيا البحث، وأرشدني إلى ما يجب أن يقوم به الباحث تجاه بحثه من المثابرة وإزاحة الجلاميد، وكثرة الاطّلاع والتزوُّد من العلم.

إليه أهدي هذا العمل؛ تقديرًا لجهده، فقد فتح لي قلبه وعقله وبيته...بارك الله فيه وجزاه عنِّي خير الجزاء.

كما أشكر المناقشيْن الكريميْن على قبولهما مناقشة هذا العمل المتواضِع، داعيًا للجميع دوام الصحة والعافية.

والشكر موصول لقسم الدراسات العليا العربية بكلية اللغة العربية بجامعة أم القرى، لما قدّمه لطلاب العلم من عناية وخدمات جليلة.

وأقدِّم الشكر للأستاذ الدكتور/ سامي سليمان؛ نظير ما قدّمه لي من توجيهات، كان لها عظيم الأثر في إثراء مادة هذا البحث.

كما لا يفوتني أنْ أشكر الدكتور/ هيثم جديتاوي، الذي لم يبخل عليّ بالمصادر العلمية الثريّة، فجزاه الله عني خير الجزاء.

كما أشكر الأستاذ الدكتور/ محمد ربيع؛ على تزويده إيّاي بالكثير من المصادر المعينة لي في دراستي، بارك الله فيه ومتّعه بالصحة والعافية.

والشكر عاطر وموصول إلى الصديق والزميل البلاغي اللامع/ الدكتور عبد الله بانقيب؛ على إسدائه النُّصح والإرشاد لي في مسيرة بحثي، فلقد فتح لي الحوار معه آفاقاً جديدة بآرائه البلاغية، والنقدية السديدة، فلله دره من صديق مخلص.

وأخيراً .. فإن حققت هذه الدراسة ما ترجوه، فذلك من توفيق الله وحده، وإن بدا خطأ أو تقصير فذلك من نفسي، وما الكمال إلا الله وحده، والعصمة لرسوله وصلى الله وسلم.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

التمهيد

التكرار وأهميته

يشكِّل التكرار في كل الشعائر الدينية منذ القديم على اختلاف أشكالها، وتنوُّع صورها، بنية أساسية، لا تتمّ الشعيرة دونه، ولا يحدث التأثير في أصحابها بغيره.

إذا أخذنا الشعائر الإسلامية مثلاً نموذجًا، نرى التكرار واضحًا في عبادتها وشعائرها فنرى شعيرة مثل الصلاة، تتكرَّر في اليوم والليلة خمس مرات، بعد أنْ يدعو إليها الداعي خمس مرات، وفيها يمارس المسلمون شعائر حركية؛ من قيام وركوع وسجود مرات متكرِّرة. وحين نأتي إلى الشعيرة القولية فيها، نرى التكرار واضحًا جليًّا فمثلاً في قراءة الفاتحة وبعض سور القرآن، بالإضافة إلى تكرار الأذكار والأدعية في الركوع والسجود وحتى الأذكار التي تُقَال بعد الصلاة، تلاحظ التكرار فيها، يأتي هذا حين يجلس المصلي ليستغفر الله ثلاثًا من ذنوبه بعد الانتهاء من صلاته.

وتبرز ظاهرة التكرار والحرص على أدائها في حديث الرسول ﷺ، فقد روى البخاري في صحيحه بسنده عن سعد بن أبي وقاص، قال: سمعت رسول الله ﷺ يقول: ((مَن تصبَّح سبع تمرات عجوة، لم يضرّه ذلك اليوم سمٌّ ولا سِحر)).[1]

ويعلِّق الإمام ابن القيِّم على رمزية الرقم سبعة في هذا الحديث وغيره من النصوص الشرعية، مبينًا علّة تكرار الرقم سبعة في تناول تمر المدينة، يقول:

((أمَّا خاصية السبع، فإنها قد وقعت قدرًا وشرعًا: فخلق الله -عزَّ وجلَّ- السموات سبعًا، والأرض سبعًا، والإنسان كمُل خلقه سبعًا، وشرع الله لعباده الطواف سبعًا، والسعي بين الصفا والمروة سبعٌ، ورمي الجمار سبعٌ، وتكبيرات العيد في الأولى سبعٌ، وقول الرسول: «مروهم بالصلاة لسبع»، وإذا صار الغلام سبع سنين، خُيِّر بين أبويْه، وأمر الرسول في مرضه أنْ يُصبَّ عليه من سبع قرب، وسخَّر الله الريح على قوم عاد سبع ليالٍ، ودعا الله أنْ يعينه على قومه بسبع كسبع يوسف، ومثّل الله سبحانه ما يضاعف به صدقة المتصدِّقين بحبة أنبتت سبع سنابل،

(١) صحيح البخاري، كتاب الطب، باب الدواء بالعجوة للسحر،طبعة المكتبة العصرية، بيروت،حديث رقم [٥٧٦٩]، ١٠٥١/١.

والسنابل التي رآها الملك سبعٌ والسنون التي زرعوها سبعٌ، وتُضاعَف الصدقة إلى سبعمائة ضعف، ويدخل الجنة من هذه الأمة بغير حساب سبعون ألفًا)).[1]

ويُعدّ التكرار من أهم المقوِّمات التي تقوم عليها العملية الإبداعية الشعرية، ويتَّضح هذا في أنواع متعدِّدة؛ مثل تكرار البحر، والتفعيلة، والقافية، والروي، بل إنَّ التكرار يُعدّ مبدأً أساسيًا في بنية الفنون جميعًا، ابتداءً من تكرار الإيقاعات باعتبارها عناصر زمانية، وانتهاءً بتكرار الأنساق باعتبارها عناصر مكانية.

ويعتبر التكرار من أساليب التعبير عن النفس، ووسيلة يعبِّر بها الأديب عمَّا يعتمل بداخله، وتصوير مشاعره، من خلال إلحاحه على بعض الألفاظ والمعاني التي تكشف عن جوانب خفية في شخصيته؛ لتقدِّم مشهدًا كاملاً لرؤيته، وللصورة التي يريد التعبير عنها.

وحين تلوح ظاهرة التكرار ((في النصّ الأدبي، فإنها لا تلوح عبثًا، بل تؤدِّي الدراسة الداخلية للنصّ إلى الوقوف على بواعث هذا التكرار، الذي لا يأتي عفويًا، بل يقصده الشاعر أو الكاتب؛ أيْ يقصده قصدًا فنيًا غير عامد أو ظاهر، بل قد يصعب على الناقد الاهتداء إلى دوافع التكرار عند الشاعر)).[2]

فالوقوف على التكرار وأنماطه في أيّ قصيدة أمر يسير، ولكن تكمن الصعوبة في الكشف عن بواعثه في نفس الشاعر، وما يرشد به عن دخيلته، يُضَاف إلى ذلك كشفه عن بعض الدلالات الموضوعية والفنية للنصّ وصاحبه.

وقد عني الباحثون في القديم والحديث بالتكرار، حيث عالجه الدرس النحوي مرتبطًا بالتوكيد اللفظي، وجعل لهذا اللون أغراضًا؛ منها العناية بالمكرَّر، أو التهديد أو التهويل أو التلذُّذ به، أو غير ذلك من الأغراض التي يأتي عليها التكرار.

---

(١) زاد الميعاد في هدي خير العباد، ت: شعيب وعبد القادر الأرناؤوط، ج٤، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٦٠ م، ص ٩٠ .

(٢) في الأدب السعودي رؤية داخلية، يوسف حسن نوفل، دار الأصالة للثقافة والنشر، الرياض، ١٩٨٤م، ص٩٠.

وأمَّا البلاغيون، فقد اهتموا به لأغراض متعدِّدة، يخلعها التكرار على سياق الكلام؛ ومنها: التوكيد والإفهام، أو التشويق والاستعذاب، أو التوبيخ أو التوجُّع، إلى غير ذلك من أغراض التكرار التي ارتضوها من خلال وجوده في تعبيرات الأدباء.

إذا كان لمصطلح التكرار حضوره، وله غاية عند بلغاء العرب ولغويِّيهم... فما تعريفه؟ هذا ما سيقف الباحث عليه في الفصل الأول -بمشيئة الله تعالى-.

الفصل الأول

الإطار النظري للتكرار

المبحث الأول

التكرار عند القدماء

وفيه :

المطلب الأول : تعريف التكرار

المطلب الثاني : التكرار عند القدماء

المطلب الثالث : التكرار عند المحدثين

المطلب الأول: تعريف التكرار:

يأتي التكرار في اللغة من الكرّ بمعنى الرجوع، يقول الفيروزآبادي: ((كرَّ عليه كرًّا وتكرارًا عطف وعنه رجع، فهو كرَّار ومكر بكسر الميم، وكرَّره تكريرًا وتكرارًا، وتكرّه كتحله، وكرَّ كرَّة أعاده مرة بعد أخرى)).[1]

أمَّا في الاصطلاح فهو: ((تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه، أو التهويل، أو التعظيم، أو التلذذ بذكر المكرر)).[2]

والتكرار من الظواهر الأسلوبية التي لقيت عناية واهتمامًا، لأنها إحدى السبل إلى فهم النص الأدبي، ومن ثم مارس البلاغيون تطبيقها في كثير من الشواهد الشعرية والنثرية، لبيان ما تحمل من مضامين ومعان، وما ترشد إليه من أغراض، ذلك أن التكرار قد صحب بواكير الشعر العربي القديم، فكان له حضوره في أوائل النص الشعري الجاهلي الذي وصل إلينا، وذلك على نحو ما نجد في شعر المهلهل والحارث وغيرهما، ثم دار مع عصور الشعر العربي حتى وصل إلى العصر الحديث.

وقد بدأ الحديث عن التكرار يتردَّد في أروقة علماء التفسير والبلاغيين، حين تصدَّى هؤلاء جميعًا لما روَّجه المشكِّكون في كتاب الله والطاعنون عليه، من شبه كان منها أن في القرآن تكراراً، وأن التكرار يعد عيبًا ينبغي أن تبرأ البلاغة منه، وأن يتتره كتاب الله عنه، وهذه فرية وافتئات على التكرار، حين يحاولون نفيه وإبعاده عن أشد مناطق نفوذه التصاقًا واشتمالاً عليه، وهي مناطق وأجواء القرآن الكريم والشعر القديم.

فما موقف النقاد والعلماء من التكرار في القديم والحديث؟ كيف نظروا إليه؟ وبمَ حكموا على وجوده؟ هل رأَوْا في وجوده عيبًا ونقصًا؟ أم رأوا فيه بلاغةً وحسنَ جمال وتعبير؟

---

(١) القاموس المحيط، الفيروزآبادي، الجزء الثاني، ط دار الجيل، بيروت، ص ١٣٠ .

(٢) أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم، ت: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط١، ١٩٦٩م، ٥/٣٤-٣٥.

المطلب الثاني: التكرار عند النُقَّاد القُدامى

١ - عند الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ):

يعدّ الجاحظ من أوائل الذين تحدَّثوا عن التكرار، فهل تحدّث عنه لأنه لاحظه في كلامه؟ أم لأنه سار على هدى الأدباء الذين ذكروه في آدابهم؟ فإذا التفتنا إلى نتاج الجاحظ، وفتحنا البيان والتبيين، نجده يقول في أحد الفصول عن الملابس والزيِّ الذي يرتديه الناس مع اختلافه: ((وللخلفاء عّمة، وللفقهاء عِمّة، وللبقالين عمّة، وللأعراب عمّة، وللصوص عمّة، وللأبناء عِمّة، وللروم والنصارى عمّة، ولكل قوم زيّ، فللقضاء زيّ، وللشرط زيّ، وللكُتَّاب زيّ ولكتاب الجند زيّ)).[١]

فالجاحظ يرى جمال التكرار وحسنه، إذا كان انبعاثًا وجدانيًا، يفيض على السامع حرارة يتحرَّك لها قلبه، وإلاَّ كان صورة باردة، تفقد نبض الحياة.

وإذا كان لغاية أو غرض، فهو يزيده حسنًا وجمالاً ((وليس التكرار عيًّا، ما دام لحكمة؛ كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي الساهي، كما أنَّ ترداد الألفاظ ليس بعيٍّ ما لم يتجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث، وهذا القرآن قد ردَّد قصة موسى، وهود، وهارون، وشعيب، وإبراهيم، ولوط، وعاد، وثمود، كما ردَّد ذكر الجنة والنار وغيرهما؛ لأنه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم، وأكثرهم غبيّ غافل، أو معاند مشغول الفكر ساهي القلب)).[٢]

وتظهر براعة الأديب في أنه يجعل المستمع أو القارئ يعيش الحدث الشعري المكرَّر، فتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية، لاسيما إذا استطاع الأديب أنْ يضفي على بعض هذه التكرارات مشاعره الخاصة، فهي بمثابة لوحات يسقطها على نظمه، لتكون وسيلة للتخفيف من حدة الصراع الذي كان يعيش أو حدة الإرهاصات التي واجهها في حياته، سواء ما تعلَّق بمحيطه

---

(١) البيان والتبيين للجاحظ، ت : ويسن جويدي، ج٣، ط المكتبة العصرية بيروت، ص ٣١٤/٣.
(٢) المصدر السابق، ٣١٤/٣.

الأسري أو محيطه الخارجي.

غير أنَّ الجاحظ إذا كان يلفت إلى أهمية استعمال التكرار، فإنه يرى أخذ الحيطة والحذر من كثرة استخدامه، حتى لا يخرج عمَّا وُضِع له من أغراض، انظر إليه يقول في هذه القصة التي يؤكِّد بها على حقيقة ما يقول: ((يُحكَى عن ابن السمَّاك أنه جعل يتكلَّم يومًا وجارية له حيث تسمع كلامه، فلما انصرف إليها، قال لها: كيف سمعتِ كلامي؟ قالت: ما أحسنه، لولا أنك تكثر ترداده؟ قال: أردِّده حتى يفهمه مَن لا يفهمه، قالت: إلى أنْ يفهمه مَن لم يفهمه، قد ملّه مَن فهمه)).[1]

فإذا كان التكرار محمودًا، فلأغراض وأهداف، بينما إذا زاد، أصبح عيبًا ونقصًا، فما الضابط لموطن الحسن وموطن القبح؟ هل المتكلِّم يستطيع بموهبته أنْ يُدرِك موضع الضابط من نفوس الناس؟ أم أنَّ المستمع هو المنوط به عملية تحديد موطن الحسن والقبح من خلال إقباله أو إعراضه عن المتكلِّم؟

إنَّ الجاحظ يرى تحديد هذا الضابط موكولاً لأمر المتكلِّم والمستمع، فهما طرفا عملية التلقِّي، وحتى تؤتي العملية ثمارها، لا بدَّ من حسن التواصُل فما قيمة ما ينتجه الكاتب أو يعبِّر عنه الشاعر، إذا لم يكن مقدَّمًا لجمهور يتجاوب معه؛ إمَّا بالقبول أو الرفض.

يقول الجاحظ: ((وضبط الحاجة إلى الترداد والتكرار غير ممكن؛ لأنه أمر يتَّصل بأقدار المستمعين، ومَن يحضر الحديث من العامة والخاصة)).[2]

ويتابع تاركًا الضابط لبصر المتكلِّم، يقول: ((وإنما ينبغي للمتكلِّم أنْ يحذف بقدر ما لا يكون سببًا لإغلاقه، ولا يردّد وهو يكتفي في الإفهام بشطره، فما فضُل على المقدار، فهو الخطل))[3].

---

(١) البيان والتبيين، ١/١٠٤.

(٢)البيان والتبيين، للجاحظ، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر، د.ت، ١/١٠٥.

(٣)الحيوان، للجاحظ، ت: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٤١٦هـ، ١/٩٥.

٢ – ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ)

يبدو أنَّ التكرار كان من الإشكاليات المبكرة التي اتَّصلت ببلاغة القرآن، ودخلت ضمن مشكله، فجعل ابن قتيبة للتكرار بابًا في كتابه «تأويل مشكل القرآن» جعل عنوانه ((باب تكرار الكلام والزيادة فيه)).[١]

وفيه يعرض ابن قتيبة لأنماط من تكرار القرآن، محاولاً تأويل كلّ نمط بما لا يقدح في بلاغة القرآن، ولا يقلِّل من إعجازه، ويردّ به على المشكِّكين والملاحدة، الطاعنين على القرآن؛ ومن تلك الأنماط: تكرار الأنباء والقصص، وعن سبب تكرارها، يرى ابن قتيبة أنَّ نزول القرآن منجَّمًا في ثلاث وعشرين سنة، كان من أسباب هذا التكرار، حيث كان المسلمون الأوائل في حاجة دائمة إلى الموعظة، مخافة الملل أو غفلة القلب، وكانت الوفود والرسل تذهب إلى القبائل المتفرِّقة بالسور المختلفة، فكان لا بدَّ أنْ تكون الأنباء والقصص مكرَّرة؛ ((فقد أراد الله بلطفه ورحمته، أنْ يُشهِر هذه القصص في أطراف الأرض، ويُلقيها في كل سمع، ويُثبتها في كل قلب، ويزيد الحاضرين في الأفهام والتحذير)).[٢]

وعلى النهج نفسه، جاء حديثه عن تكرار الكلام من جنس واحد، وبعضه يُجزِئ عن بعض؛ إرادةً للتوكيد والإفهام.

فقد عدّ ابن قتيبة التكرار طريقًا من طُرق القول والتعبير عمَّا في النفس، فالتفت إليه في آيِ الذكر الحكيم، فأمعن فيه، وما يريد الله من ورائه، فرأى أنه جاء موافقًا لجنس ما برع فيه العرب، يقول: ((وأمَّا تكرار الكلام من جنس واحد وبعضه يُجزِئ عن بعض؛ كتكراره في قوله {قُلۡ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡكَٰفِرُونَ ۝١} [سورة الكافرون، ١]، وقوله {فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ۝٢١} [سورة الرحمن: ٢١]، فقد أعلمتُك أنَّ القرآن نزل بلسان القوم وعلى مذاهبهم،

(١) تأويل مشكل القرآن، لابن قتيبة، شرح السيد أحمد صقر، دار التراث بالقاهرة، ١٩٧٣م، ص ٢٣٢.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٣٤.

ومن مذاهبهم التكرار، إرادة التوكيد والإفهام، كما أنَّ من مذاهبهم الاختصار، إرادة التخفيف والإيجاز.. وقد يقول القائل في كلامه: والله لا أفعله ثم والله لا أفعله، إذا أراد التوكيد وحسم الأطماع من أنْ يفعله)).[1]

٣ - أبو هلال العسكري (٣٩٥ هـ):

تحدَّث أبو هلال العسكري عن الإيجاز والإطناب، حيث يرى الإطناب من أنواع التكرار، وأنَّ الحاجة إلى أيٍّ منهما تعدِل الحاجة إلى الآخر، ثم راح يعدِّد الفوائد من الإطناب، والمواضع التي يُقبَل فيها، فذكر منها: كتب السلطان إلى ولاية في الأمور العظيمة، والترغيب في الطاعة، والنهي عن المعصية، وبيان عِظَم نِعَم الله على عباده، وتحسُن أيضًا في الموعظة، والصلح، والمدح.

انظر إليه يمثِّل بلون من الإطناب وفائدته، يقول: «والموعظة كقوله تعالى: ﴿أَفَأَمِنَ أَهْلُ الْقُرَىٰٓ أَن يَأْتِيَهُم بَأْسُنَا بَيَٰتًا وَهُمْ نَآئِمُونَ ﴿٩٧﴾ أَوَأَمِنَ أَهْلُ الْقُرَىٰٓ أَن يَأْتِيَهُم بَأْسُنَا ضُحًى وَهُمْ يَلْعَبُونَ ﴿٩٨﴾ أَفَأَمِنُوا۟ مَكْرَ اللَّهِ ۚ فَلَا يَأْمَنُ مَكْرَ اللَّهِ إِلَّا الْقَوْمُ الْخَٰسِرُونَ﴾ [الأعراف، ٩٧-٩٩]، فتكرير ما كرّر من الألفاظ في غاية الحسن)).[2]

ويشير أبو هلال إلى مراعاة قراءة البُعد النفسي في عملية التكرير بالنسبة لصاحبه فهو معبِّر عمَّا يعتمل في النفس من فرح وسعادة، أو حسرة وحزن وكآبة، فهو يشير إلى التكرار النفسي في قصيدة الحارث بن عباد: قرِّبا مربط النعامة مني، وتكرير المهلهل ابن ربيعة: على أنْ ليس عدلاً من كليب، ثم يقول: ((هذا لَمَّا كانت الحاجة إلى تكريرها ماسة، والضرورة إليه داعية، لعِظَم الخطب وشدة موقع الفجيعة، فهذا يدلُّك على أنَّ الإطناب في موضعه مستحسنٌ، كما أنَّ

---

(١) تأويل مشكل القرآن، ص ٢٤٠.

(٢) كتاب الصناعتين أبو هلال السكري، ت: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م، ص ١٨٥ - ١٨٦.

الإيجاز في مكانه مستحبٌّ)). [1]

٤ – ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ):

وأمَّا ابن رشيق، فيعتبر مظهرًا للولع بالتقسيم وحشد النماذج له، وبيان الغرض أو الهدف، وتحديد المصطلح وماهيته، فهو يضع أمثلة تُحتذَى في أهداف التكرار وبلاغته، منتقيًا من الشعر النماذج الدالة عليه، فإذا جاء الطعن أو العيب، كان لدى القارئ موهبة الحكم على صحة تلك النقودات من عدمها. ويربط ابن رشيق وجود التكرار بوظيفة بلاغية فإذا لم تكن له وظيفة، «فهو الخذلان بعينِه». [2]

ويرصد ابن رشيق وظائف التكرار اللفظي، ويربط كلاً منها بغرض شعري معيَّن.

١ – فيرى من أغراض التكرار، تكرار الاسم على جهة التشويق والاستعذاب، وهذا في تكرار اسم المحبوبة، بيانًا للحب، ونشوة ذكر الاسم، وبيان ما يحمل من شوق ووجد ويمثّل بقول، قيس بن ذريح [3]:

ألاَ ليـــتَ لُبنَـــى لم تكـــنْ لي خلَّـــةً ولمْ تلقَنِـــي لُبنَـــى ولمْ أدرِ ماهيَـــا

٢ – وقد يكون غرض التكرار التنويه بمكانة المكرَّر والإشارة إلى عظيم فضله، إنْ كان فن الشاعر هو المدح، كقول الخنساء [4]:

وإنَّ صـــخرًا لمولانَـــا وســـيِّدُنا وإنَّ صـــخرًا إذا نـــشتُو لنحَّـــارُ
وإنَّ صـــخرًا لَتـــأتمُّ الهُـــدَاةُ بِـــهِ كأنَّـــه عَلَـــمٌ في رأْسِـــهِ نَـــارُ

---

(١) الصناعتيْن، ص ١٨٦.

(٢) العمدة، ابن رشيق، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج٢، ١٩٧٢م، ص ٧٣.

(٣) ديوان قيس بن ذريح، ت: حسين نصار، دار مصر للطباعة، ص١٦٠.

(٤) ديوان الخنساء، دار صادر، بيروت، ١٣٣٨م، ص ٤٨-٤٩.

فتكرير اسم الممدوح -كما يرى ابن رشيق-، تنويهٌ به، وإشادةٌ بذكره، وتفخيمٌ له في القلوب والأسماع.

٣- وقد يكون التكرار على سبيل التقرير والتوبيخ؛ كقول بعضهم[١]:

إلى كمْ وكمْ أشياءَ منكمْ تريبُني أُغمِضُ عنْها لستُ عنْها بذِي عَمَى

٤ - وقد يكون التكرار على سبيل تعظيم المحكيّ عنه؛ مثل قول سوادة بن عديّ[٢]:

لا أرَى الموتَ يسبقُ الموتَ شيءٌ نغَّصَ الموتُ ذا الغِنى والفَقِيرا

٥ - وأحيانًا أخرى يأتي التكرار على جهة الوعد والوعيد، إن كان عتابًا موجَّهًا، ويمثِّل ابن رشيق بقول الأعشى ليزيد الشيباني [٣]:

أبَا ثابتٍ لا تعلقنَّكَ رماحُنَا أبَا ثابتٍ أَقصِرْ وعِرضُكَ سَالِمُ

٦ - أو على سبيل التوجُّع إنْ كان رثاءً أو تأبينًا؛ كقول الحارث بن حلزة [٤]:

آذَنَتْنَا بِبَيْنِهَا أسْمَاءُ رُبَّ ثَاوٍ تَمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

آذَنَتْنَا بِبَيْنِهَا ثُمَّ وَلَّتْ لَيْتَ شِعْرِي مَتَى يَكُونُ اللِّقَاءُ

٥ - عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧٤)

يرجع عبد القاهر الحسن والمزية للتكرار عند إرادة المتحدِّث ذكر اسم المضاف ثم وقر في ذهنه أنْ يذكر المضاف إليه، فلا بدَّ أنْ يذكره بلفظه، يقول عبدالقاهر: ((لأنك إذا حدَّثت عن اسم مضاف، ثم أردت أنْ تذكر المضاف إليه، فإنَّ البلاغة تقتضي أنْ تذكره باسمه الظاهر ولا

---

(١) العمدة، ٢/٧٥.

(٢) الكتاب، لسيبويه، ت: عبد السلام هارون، طبعة الكاتب، دار القلم، ١٣٨٥هـ، ١/٦٢.

(٣) ديوان الأعشى، شرح وتعليق: محمد حسين، المطبعة النموذجية، مكتبة الآداب بالجماميز، ص٧٩.

(٤) شرح القصائد العشر للتبريزي، ت: فخر الدين قباوة، دار الأصمعي، حلب، ط٢، ١٣٩٣هـ، ص٣٧٠.

تضمره، وتفسير هذا أنَّ الذي هو الحَسَن الجميل أنْ تقول: جاءني غلام زيد وزيد، ويقبح أنْ تقول: جاءني غلام زيد وهو)).[1]

ثم يستأنس عبد القاهر ببيت لدعبل الخزاعي، يؤكِّد فيه أنَّ المزية مردُّها للتكرار يقول:[2]

أَضْيَافُ عُمْرَانَ فِي خِصْبٍ وفِي دِعَةٍ وفِي حَبَاءٍ غَيْرِ مُصْنُوعِ

وَضَيْفُ عَمْرُو وَعَمْرُو يَسْهَرَانِ مَعًا عَمْرُو لِبَطْنَتِهِ وَالضَّيْفُ لِلْجُوعِ

يرى عبد القاهر في هذا الشاهد أنَّ الحسن للذكر لا للإضمار، فلو افترضنا جدلاً أنَّ الشاعر، قال: (ضيف عمر وهو يسهران)، فإنَّ المحصلة ستكون -كما يقول عبدالقاهر-:

(لعدم الحسن لا خفاء بأمرهما، ليس لأنَّ الشعر ينكسر ، ولكن تنكره النفس)[3].

ومن الشواهد التي علق عليها عبدالقاهر بيت النابغة الذي يقول فيه[4]:

نَفْسُ عِصَامٍ سَوَّدَتْ عِصَامًا وَعِلَّتُهُ الكَرُّ والإِقْدَامَا

وَصَيَّرَتْهُ مَلِكًا هُمَامًا حَتَّى عَلاَ، وَجَاوَزَ الأَقْوَامَا

يقول عبدالقاهر معلقا على هذا البيت: ((لا يخفى على من له ذوق حسن هذا الإظهار وأن له موقعا في النفس وباعثا للأريحية لا يكون إذا قيل: نفس عصام سودته: شيء منه البتة)).[5]

إنَّ هذه المقارنة التي عقدها عبدالقاهر بين الذكر من عدمه تبيّن للمتلقي أهمية التكرار لاسيما إذا تنوَّعت بواعثه، إنَّ التكرار لم يأتِ به الشعراء اعتباطًا وليس نقصًا في المعجم الشعري الخاص بكل شاعر، ولكن ثمة أهداف وراء هذا التكرار تخدم ما يرنو إليه الشعراء، يقول لطفي

---

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م، ص٥٥٥.

(٢) ديوان دعبل الخزاعي، ت : محمد يوسف نجم، مطبعة عيتاني الجديدة، بيروت، ١٩٦٢م، ص١٨٢.

(٣) دلائل الإعجاز، ص:٥٥٦.

(٤) ديوان النابغة الذبياني، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٢، د.ت، ص٢٣٢.

(٥) دلائل الإعجاز، ص٥٥٧.

عبدالبديع عن التكرار: ((ليس صيغًا تالية يُؤتَى بها للتزيين والتحسين، وإنما هي جوهرية في لغة الشاعر، لا تتحقَّق المادة الشعرية إلاَّ بها)) [1].

المطلب الثالث: التكرار عند النقَّاد المحدثين

إذا تركنا القديم، واتَّجهنا نحو العصر الحديث، نجد العناية والاهتمام من أربّائه، والنظر إليه نظرة تطوير، تواكب العصر الحديث وحركات التجديد الشعري، ومن هؤلاء نازك الملائكة، فقد اهتمت بهذه الظاهرة وتجليَّاتها في نصوصٍ من الشعر المعاصر، وأشارت في كتابها إلى أنواع من التكرار؛ كتكرار الكلمة الواحدة، وتكرار العبارة وتكرار المقطع كاملاً، وتكرار الحروف، وأشارت إلى أنَّ ((أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمَّنه أسلوب آخر من إمكانية تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أنْ يغني المفتي، ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إنْ استطاع الشاعر أنْ يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه)). [2]

ولأنَّ التكرار من قوانين الفنون، التي منها الشعر، فله منه مكانه، إذا أصاب موضعه، فإذا لم يُصِب الغرض منه، ترى النُقَّاد يُسقِطون شاعره، حتى لو كان قمته كالمتنبي وأبي تمام.

تحدَّثت نازك الملائكة في كتابها عن دلالات التكرار حديث الناقد الأدبي، فأحسنته، وقسَّمته ثلاثة أقسام، اقترحت أسماءها، فكان: التكرار البياني، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعوري. [3]

وقد رأت أنَّ التكرار البياني أصل كل تكرار، وغرضه التأكيد على الكلمة المكرَّرة، وقديمًا

---

(١) التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والأستطيقا، لطفي عبدالبديع، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، ١٩٩٦م، ص٢٧-٢٨.

(٢) انظر: قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٣م، ص ٢٦٣ - ٢٦٤

(٣) التكرير بين المثير والتأثير، ص٢٨١.

كان تكراره يُشعِرك بالجهورية، التي كانت تتماشى مع الحياة العربية، فكان الشاعر يعتمد على الإلغاء في إذاعة قصائده، فكان يقرع الأسماع بالمثير الذي يؤدِّي غرضه، ويعبر عن نفسه. (١)

فإذا التفتنا إلى هذا النوع من التكرار في العصر الحديث، نرى الفرق، فبينما كانت الجهورية أو الشدة في القديم، نراها تنقلب إلى الرهافة والهمس، الذي يعبِّر عن خلجات النفس والحواس، ويندرِج تحت هذا اللون من التكرار: التردُّد، فكأنَّ المتكلِّم قد تلكَّأ أو تردَّد في استرسال كلامه، فكان أنْ استجمع قواه التي خذلته في الأولى، ليتغلَّب به في المرة الثانية على تردُّدِه بعد نطقه الأول.

وقسَّمت نازك الملائكة تكرار التقسيم إلى تكرار الكلمة أو العبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة، وهذا النوع إمَّا أن يعطي انطباعًا بافتتاح القصيدة أو بدئها، وقد يدقّ جرس التنبيه مؤذِنًا بتفريع جديد للمعنى الأساس الذي تقوم عليه القصيدة، وحتى يتغلَّب الشاعر على الرتابة أو الشعور بالسأم والملل الذي، قد يصاحب هذا النوع من التكرار أو ينبعث منه، فعليه أنْ يُدخِل تغييرًا طفيفًا على العبارة المكرَّرة في كل مرة يستعمل فيها التكرار، فيفاجئ القارئ بهزَّة تُحدِث نشاطًا مع قوة التعبير وجماله. (٢)

وأمَّا التكرار اللاشعوري، فرأت أنه لم يرِد في الشعر القديم، الذي أوقف فيه الشاعر مشاعره على التعيين المحسوس أو الخارجي للمشاعر الإنسانية، وإنْ كان هذا القول على إطلاقه من نازك الملائكة لا يجوز، فهناك من الشعراء مَن استطاع أنْ يعبِّر عن الداخلي، الذي تنطوي عليه النفس، فاستطاع أنْ يشرحها بإحسان التعبير وإبراز المكنون.

((وإذا كنَّا نعرف حق القدامى، فإننا لا يمكن أنْ ننسى أنَّ صاحبة البحث قد سبقت نُقَّاد العصر في أداء شطر من واجب ليس بالقليل، ما بذلت فيه من جهد، إذْ أضفت على بحثها شفافية

(١) التكرير بين المثير والتأثير، ص٢٨١.

(٢) المصدر السابق، نفس الصفحة.

النظر وحدّته معًا، ما يعدّ به تجديدًا في القاعدة، تجديدًا في التطبيق، منبعِثه إلى هذه التجربة البنَّاءة بصدق عاطفي يسنده ذوق فني، يدير النصوص على محور الذوق المرهف، في أناة تكشف سرَّ الحسن، حتى لا أعرف حكمًا صدر عن هذا الذوق، على مثال في البحث أستطيع أنْ أرفضه؛ سواء كان للشاعر أو عليه. فالبحث من حقه أنْ يُدخِل في البلاغة الحديثة عنصرًا زاهيًا من عناصر الإشراق وبعث الحياة)). [1]

ومن الدراسات التي دارت حول التكرار، دراسة «فاطمة محجوب» [2] (التكرار في الشعر)، وقد قصرت بحثها على دراسته من خلال الأسلوبية، فبدأت بذكر أنواع التكرار الثمانية التي عدَّدها البلاغيون في الشعر عند الإغريق، لتضعها في مقابل الدراسة الأسلوبية؛ ليتَّضح للدارس أيُّهما أجدى وأنفع في دراسة التكرار.

وقد رأت أنَّ التكرار يقع من الشاعر لأصغر وحدة صوتية، كما يقع لأكبر وحدة؛ وهي الجملة أو الشطر، وأنَّ الشاعر هو الذي ينتقي الألفاظ التي تحقِّق تكرارًا في الأصوات، وتكرارًا في المقاطع، وتكرارًا في الوحدات الصرفية أو النحوية، وأنه يأتي من الشاعر الجيد لأغراض منها: إحداث الأثر الموسيقي، وتوكيد الألفاظ والمعاني.

وقد مثَّلت بقصيدة لابن الفارض، عدَّدت فيها أنواع التكرار الستة ومنها: تكرار صوت بعينه في أوائل الكلمات المتوالية، وتكرار الصوت داخل الكلمة نفسها، وتكرار الصوت في كلمتيْن متواليتيْن، وتكرار الصوت الصامت الأخير من الكلمات المتوالية؛ ويُسمَّى التجانس الخلفي، وتكرار مقطع أو أكثر ويُسمَّى تكرار المقاطع، وأخيرًا تكرار الحركات التي يقع عليها النبر، لاسيَّما الطويلة لما تحدثه من رنين موسيقي.

---

(١) التكرير بين المثير والتأثير، ص ٢٧٧.

(٢) انظر: (التكرار في الشعر)، مجلة الشعر، العدد الثامن، ١٩٧٧ م، ص ٤٠.

ومن الدراسات المهمة التي تناولت التكرار دراسة إبراهيم الخولي (التكرار بلاغة) فقد عرض فيها لآراء النقاد القدامى حول مفهوم التكرار ثم بين أن التكرار وسيلة بيانية وبين القمة الفنية للتكرار ثم تحدث عن مقامات التكرار، إلاَّ أنَّ الخولي يرى التكرار من وجهة نظره الخاصة هو إعادة اللفظة بحد ذاتها، وفي مقام يستلزم هذه الإعادة يقول: ((التكرار عندنا هو إعادة العبارة بنصِّها في سياق واحد، لغرض واحد يستدعي إعادتها، وفي مقام يقتضي هذه الإعادة، وقد يكون ما يقتضي تكراره لفظًا مفردًا، وقد يكون بعضٌ جملة، وقد يكون جملة فما فوقها))[1].

(١) التكرار بلاغةً، إبراهيم محمد الخولي، إصدار الشركة العربية للطباعة والنشر، ١٩٩٣م، ص ٢١.

المبحث الثاني

التكرار والإنشاد

ارتبط الشعر بالإنشاد منذ أوليَّة الأدب العربي، الذي اعتمد على المشافهة والسماع؛ نظرًا لظروف البيئة العربية الاجتماعية، فقد كان الشاعر وسيلة إعلام قومه، يمدح رجالها وفرسانها، ويذيع محامدها وأفضالها، في الوقت الذي يهاجم فيه أعداءها، ويذيع عيوبهم ومثالبهم، وهذا الأمر يتطلَّب في عملية الإذاعة بالمدح، المباشرة من الشاعر في الإلقاء، حتى يرى ما عليه المتلقِّي، أَهُوَ مقبِلٌ على ما يقول، فيزيده تجويدًا وتحسينًا أم هو معرِضٌ فيتخيَّر طريقًا آخر، ويميل به عن الطريق الذي كان يسير فيه إلى مواطن يراها أقرب إلى قلب المتلقِّي؟ فيحقِّق الشاعر هدفه ومقصده وغايته.

يقول ابن قتيبة: ((وكلُّ علمٍ محتاجٌ إلى السماع، وأحوجه إلى ذلك علم الدين، ثمَّ الشعر لما فيه من الألفاظ الغريبة واللغات المختلفة، والكلام الوحشي، وأسماء الشجر والنبات والمواضع والمياه، فإنك لا تفصل في شعر الهذليين، إذا أنت لم تسمعه بين (شأنه وسايه) وهما موضعان، ولا تثق بمعرفتك في حزم بنايع، وعروات، والكرات، وأسد حلية وأسد ترج، ودفاق، وأشباه هذا؛ لأنه يلحق الذكاء والفطنة كما يلحق مشتقّ الغريب)).[1]

وقد انتقل ابن قتيبة من تكرار الألفاظ والمقاطع إلى تكرار الفنون والأغراض الشعرية في القصيدة، فرأى أنَّ هذا التكرار للفنون مراعاةٌ من الشاعر للحالة النفسية التي عليها المتلقِّي، فإنْ تُعدِّد؛ لتُجنِّب قارئك الملل والسآمة، وإن تُعدِّد؛ ليتقلَّب المتلقِّي بين صنوف متنوِّعة، تلذ بها نفسه، وتقرّ بها عينه.

يقول: ((وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنَّ مقصِد القصيد، إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرْط الشوق والصبابة؛ ليُميل نحوه القلوب، ويصرِف إليه الوجوه، وليستدعيَ إصغاء الأسماع إليه؛ لأنَّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب... لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء.. فإذا

(١)الشعر والشعراء، لابن قتيبة، ت: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القـــاهرة،، ط٣، ٢٠٠١ م، ٨٢/١ – ٨٣.

علم أنه استوثق الإصغاء إليه، والاستماع له.. لم يُطِل فيُمِلّ السامعين، و لم يقطع بالنفوس ظمأً إلى المزيد)). [1]

فالمتلقِّي يعيش النشوة حال سماعه التشبيب، فيُرغَم على الإصغاء لما يقول الشاعر، فإذا حدثت الإمالة، راح يجذبه للمشاركة الوجدانية، فإذا عانى الشاعر، فالمتلقِّي نظيره، وإذا اشتكى ألمًا شاركه فيه مثيله، فإذا انتهى الغرض الأول، انتقل إلى الثاني، والمتلقِّي ملك يمينه، يعيش مرحلة المشاركة، فإذا حدَّثه عن الرحلة، استدرَّ عطفه وشفقته؛ لطول ما قاسى وكابد من آلام ومتاعب. ((فابن قتيبة يؤمن أنَّ بناء القصيدة على هذه المقدِّمات إنما كانت تستدعيه الرغبة في لفت الانتباه وإشراك السامعين في عاطفة الشاعر، وهي عاطفة تسهُل المشاركة فيها؛ لأنها قريبة إلى القلوب جميعًا)). [2]

وعلى هذا نلاحظ عناية ابن قتيبة واهتمامه بالأركان الثلاثة التي تقوم عليها العملية الإبداعية؛ وهي الشاعر والشعر والجمهور، فالجمهور – وهو السامع والقارئ – عنصرٌ أساسٌ في عملية التلقِّي، وإنْ كانت أولية الشعر قامت على المتلقِّي السامع أكثر من المتلقِّي القارئ، ومن ثمَّ حظي السامع بأهمية كبيرة من الشاعر في الأدب العربي؛ لارتباط الشعر بالإنشاد، حيث كان يُسمِعه شعره مباشرة في كثير من المواقف، ومن ثمَّ اتَّخذ كثيرًا من الوسائل التي يراعى بها حاله؛ فكان منها: التكرار؛ لعوامل نفسية وبواعث داخلية مشتركة بين القائل والمتلقِّي. ((وقد لا نكون في حاجة لكي نؤكِّد أنَّ الأداء الصوتي كان أسبق من الكتابي؛ بحكم تأخُّر الكتابة عن مرحلة نشوء اللغة، وهو أمر يُستنتَج كذلك من وضعية إرسال الشعر في العصر الجاهلي، حيث يُثبِت أغلب المؤرِّخين تخلُّف استعمال الكتابة في ذلك العصر، وميل جمهور المتلقِّين إلى تقبُّل الشعر عن طريق الإلقاء المباشر، وحمله عن طريق الرواية، وهي ظاهرة كانت لها مبرِّرات اجتماعية تمثَّلت في المواقف الاجتماعية التي كان يوظِّف فيها الشعر؛ كالمفاخرات والمناظرات والدعوة للصلح أو

(١) الشعر والشعراء، ٧٤/١.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ص ١١٢.

الحرب، ممَّا كان يتطلَّب الإلقاء المباشر للشعر، وممَّا كان يتطلَّب أيضًا الإجادة في الإلقاء؛ أي التحكُّم في مخارج الحروف، وحسن توظيف الأصوات مع الخلوّ من العيوب الصوتية)).[1]

فالشعر إذنْ في حاجة إلى السماع أكثر من القراءة، لهذا سعى الشاعر إلى أنْ يُوجِد في قصيدته ما يربطه بجمهوره، فاهتم بالموسيقى عن طريق الأوزان والقوافي الموحَّدة، حتى يضمن أكبر قدر من الغنى الصوتي، فيربط الشعر بالغناء، وهذه وسيلة ضمن الوسائل المتعدِّدة في سبيل جذب المتلقِّي إلى النصّ الشعري، فكأنَّ ابن قتيبة قد رسم للشاعر الطريق التي يربح منها أموالاً نظير عمله الجيد، وذلك عن طريق التكرار، فينال بها رضى المتلقِّي، وعن طريق بيان تنوُّع المتاعب، فينال رضى الممدوح، فهل يقال بهذا: إنَّ ابن قتيبة كان ماديًا يحب المال، ويحرص على تزيين طرقه للناس ومنهم الشعراء؟

لعلَّ هناك ممَّن يقرأ لابن قتيبة، ويرى تلك الدعوات للشاعر بالحرص على التنوُّع والتكرار في قصيدته، إرضاءً للسامع والممدوح، فيدَّعى عليه ماديته وحرصه على المال، ولكن لو أنعمنا النظر في وسائله، لوجدنا عنايته واهتمامه بالقصيدة العربية أولاً، بتوفير كل ما يجلب لها العناية والإذاعة والسريان بين الناس، فإذا ربح بها قائلها من جهة، وسعد بها المتلقِّي من جهة أخرى، فإنها تعدّ وسيلة لتجويد القصيدة، ووضع معالم وإضاءات للنفس على جانبيْ طريقها، تدفع الشاعر للتجويد، ممّا يعدّ عاملاً من عوامل تطويرها والعناية بها.

وقد نال رأي ابن قتيبة عناية النُقَّاد واهتمامهم؛ منهم مَن أيَّده، ومنهم مَن عارضه، فقد رأى فيه عز الدين إسماعيل قصورًا، حيث اعتبر ابن قتيبة النسيب أداة فنية ووسيلة من وسائل جذب المتلقِّي للقصيدة ((إلى ما في هذا التفسير من قصور مبعثُه اعتبار النسيب أداة فنية موجَّهة للمتلقِّي، على حين أنَّ هذا النسيب يجسم ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوّه إليها، وهو يعدّ بذلك الجزء الذاتي في القصيدة)).[2]

---

(١) شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد الأدبي، رشيد يحياوي، مطبعة أفريقيا الشرق، ١٩٩٤م، ص ١٣٣.

(٢) عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، سعيد الأيوبي، مكتبة المعارف، ص ٣٢٤.

وهذا الرأي يدفعنا لأنْ نسأل الناقد، لَمن يوجِّه الشاعر نتاجه؟ هل يكتب ليعبِّر عن ذاته فقط؟ هل يكتب ليحتفظ لنفسه بما كتب أمْ يوجِّهه إلى غيره؛ ليشاركه مشاعره وأحاسيسه؟ أم أنه يعبِّر بشعره عمَّا نحسّ ونشعر، ولا نجد في نفوسنا الملكة للتعبير عن عواطفنا وخوالجنا؟

فالقارئ أو المتلقِّي إنما يُقبِل على الشاعر ونتاجه؛ لأنه عبَّر عن نفسه، فأحسن التعبير وعزف على مشاعره، فأحسن العزف والضرب إلى أبعد حدّ. وقد أكَّد ذلك محمد فتوح، حين قال: ((إنَّ رأي ابن قتيبة يتوفَّر على وعي ندي مبكِّر بماهية المقدِّمات من حيث هي آصِرة وجدانية بين المبدِع والمتلقِّي، ثم من حيث هي ضرب من التقاليد الفنية تتجلَّى من خلال صيرورة كليْهما إلى ميراث من الأعراف الشعرية المشتركة. ومن ثَمَّ يمكن القول بأنَّ مقدِّمة القصيدة -رغم ما يبدو فيها من ذاتية مصدرها في نفس المبدِع- هي في التحليل الأخير مشتركة وجامعة من حيث عموم الإحساس بها)).[1]

ثم جاء محمد مندور؛ ليقدِّم رؤية مخالفة لرؤية ابن قتيبة، لكنه لم يبرِّر هذا الرأي؛ ليقنع قارئه، يقول: ((وهذه النظرية التقريرية في تفسير تأليف القصيدة العربية، ولكن ليس صحيحًا أنَّ الشاعر المادح هو الذي فكَّر أنْ يبدأ بالديار والحبيبة والسفر، وما إلى ذلك ليمهِّد لمديحه، وإنما هي تقاليد الشعر الجاهلي التي استمرَّت مسيطِرة بعد أنْ دخل التكسُّب في الشعر».[2]

فإذا لم تكن المقدِّمة من الشاعر مراعاة لحالة المتلقي النفسية، وكانت تقليدًا حرص على العناية والاهتمام به كل الشعراء، فما سرّ هذا التقليد؟ ولماذا عُني به كلُّ الشعراء وحرصوا عليه؟

وقد كان ابن قتيبة واعيًا أيضًا بأهمية الغناء في الشعر كوسيلة من وسائل جذب المتلقِّي، وهذه الوسيلة الغنائية تحتاج إلى التكرار؛ ليثبت ويستقرُّ ما يريد الشاعر أنْ يُفرِغ في روح ووجدان سامعه.

إذنْ فطبيعة الشعر قائمة على الإنشاد، الذي يقتضي وجود السامع، لا القارئ، فمتلقِّي

---

(١) عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص ٣٢٤ - ٣٢٥.

(٢) انظر: النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، دار نهضة مصر، ص ٣٢.

القصيدة هو متلقٍّ سماعي في أغلب الأحيان، فعُني به الشاعر، وبتكرار ما يقول بوسائل متعدِّدة؛ ليحبّب إليه عمله، ومن ثمَّ فقد اهتم به النقد الأدبي، واعتبر مفتاح النجاح أو الفشل في العملية الإبداعية مرجعه إلى السامع، ومن هنا جاءت العناية به وحضوره القويّ في غالب عمل المبدِعين.

فالشعر يستجلب من جوَّانية الشاعر، وذلك بترديد الأفكار التي هي أشبه بموسيقا تحمل كل المعاني الدفينة في خلد الشاعر ((والذي لا شكَّ فيه أنَّ الشعر نغمات في النفس وأنَّ الإنسان منذ الأزَل يستعين بموسيقاه على استنفاد ما يشعر به من إحساس بل معانٍ لا تستطيع الألفاظ أنْ تعبِّر عنها، ولا أنْ توحِي بها، فهو فضل في النطق، لم يقدِر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان)).[1]

(١) ينظر: كتابات محمد مندور المجهولة، جمعها وحققها سامي سليمان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١ ٢٠٠٩م، ٢٠٣/٢.

المبحث الثالث

المصطلحات البلاغية

التي تنتمي للتكرار

عُني البلاغيون برصد وظائف التكرار، رابطين ذلك بتأكيد الأغراض التي وقع فيها وكذا عُنوا برصد أشكال التكرار وأنماطه، جاعلين لكل شكل مصطلحًا مميَّزًا، ولكل نمط بابًا مستقلاً، وذلك ما يشير إلى ولع القدامى بالتقسيم والتفريع بشكل عام.

ومن أشكال التكرار التي رصدها البلاغيون، وتعتبر مصطلحات تنتمي إليه:

١) الترديد:

الترديد عند البلاغيين ((أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يرددها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه)) [١].

ونخلص من هذا التعريف أن صدر الاختلاف بين الكلمتين المكررتين في الترديد ليس في ذاتهما بل في السياق الذي تردان فيه، ونظرا لهذا المؤذن اعتبر ابن رشيق الترديد نوعًا من أنواع الجناس حيث قال الترديد نوع من المجانسة.[٢]

وللترديد قيمة صوتية تنتج عن التكرار سواء اختلف في ذلك معنى اللفظة المكررة اختلافًا كليًا أم لم يختلف سوى اختلافٍ جزئي، يقول أبو تمام[٣]:

أَصَابَكَ أَبْكَارُ الخُطُوبِ فَشَتَّتْ هَوَايَ بِأَبْكَارِ الظِّبَاءِ الكَوَاعِبِ

فنجد تشكل الترديد في هذا البيت من خلال إعادة كلمة أبكار مرة في الشطر الأول ومرة ثانية في الشطر الثاني كما أننا نجد كل طرف من هذين الطرفين مرتبطًا بكلمة (الخطوب/الظِبَاء) من خلال علاقة الإسناد كما أن في استعاضة المسند إليه الثاني (الظِباء) بالمسند إليه الأول الخطوب يعني التساوي فالخطوب في ذهنية أبي تمام عي الظباء والعكس صحيح ، وبهذا التساوي يستثير الشاعر ويشد انتباه المتلقي لأن طرفي هذا التساوي بارزان لكونهما علامتين أساسيتين لأحداث تغير بين أبكار الأولى وأبكار الثانية وأول علامة لهذا التغير هو استعمال

---

(١) العمدة، ٣٣٣/١.

(٢) رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة، لأبي القاسم الشريف، مصر،١٣٤٤هـ، ٢١/١.

(٣) ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ت:محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ٢٠١/١.

المركب الإضافي الأول (لأبكار الخطوب) استعمالاً مجازيًا والمركب الثاني (أبكار الظباء) استعمالاً حقيقيًا ، وإن كان الاستعمالان يدلان على معنى واحد وهو أن الخطب الذي أصاب الممدوح هو خطب جلل لم يسمع به من قبل. (١)

وقد عدَّ البلاغيون هذا النوع من الترديد النوع الجيد، فقد لاحظ السبتي إلى أنَّ أكثر ما يحسن الترديد إذا كان المعنى في إحدى لفظتيْه حاصلاً على معنى الأخرى، ونتيجة عنه لاسيَّما إذا كانت إحدى اللفظتيْن مستعارة. (٢)

والمُطالِع للترديد على المستوى اللفظي أو المعنوي يجد أنه يساعد الشاعر فيما يجول في جوانيته تجاه مَن يحب فبه يستطيع الشاعر تحميله جملة من فيض مشاعره، يقول أبو تمام(٣):

فَنِعْمَتُ مِنْ شَمْسٍ إِذَا حُجِبَتْ بَدَتْ مِنْ نُورِهَا لَمْ تُحْجَبِ

الحجب هو الستر والمعنى المناسب للحجاب المقصود في البيت هو(ضرب الحجاب على النساء). (٤)

فالشاعر هنا من خلال ترديد كلمة الحجب عقد مقارنة بين الشمس وبين المحبوبة فالشمس إذا حجبت لم يعد ضوؤها كما كان، أمَّا المحبوبة-عند أبي تمام- وإن لبست الحجاب، كان جمال نورها واضحًا للعيان.

٢) التصدير:

ذكر ابن منظور لمعنى التصدير اللغوي ((حبل يصدر به البعير جرّ حمله خطًّا ، والذبّ أراده يسمَّى السناف والتصدير الحزام نفسه، والصدار سمة على صدر البعير ، والمصدر أول القداح

(١) ينظر: التكرارات الصوتية في لغة الشعر، محمد القاسمي، عالم الكتب الحديثة، إربد، ٢٠٠٩م، ط١، ص٨٧.

(٢) رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة، ٢١/١.

(٣) ديوان أبي تمام، ٩٥/١.

(٤) أساس البلاغة، للزمخشري، مادة (حجب)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ص:١٢٨.

الغفل التي ليست لها فروض ولا أنصباء، إنما تثقل بها القداح كراهية التهمة)).

وفي التنزيل العزيز {وَلَمَّا وَرَدَ مَآءَ مَدۡيَنَ وَجَدَ عَلَيۡهِ أُمَّةٗ مِّنَ ٱلنَّاسِ يَسۡقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ ٱمۡرَأَتَيۡنِ تَذُودَانِۖ قَالَ مَا خَطۡبُكُمَاۖ قَالَتَا لَا نَسۡقِي حَتَّىٰ يُصۡدِرَ ٱلرِّعَآءُۖ وَأَبُونَا شَيۡخٞ كَبِيرٞ ٢٣ }[سورة القصص: ٢٣]، قال ابن سيدة عن هذه الآية: ((إمَّا أنْ يكون هذا على نية التعدِّي حتى يصدر الرعاء إبلهم، ثم حذف المفعول ، وإمَّا يصدر هنا غير متعدِّي لا لفظًا ولا معنى؛ لأنهم قالوا صدرت عن الماء، فلم يعدُّوه)). (١)

وقد تحدَّث الجاحظ في (رسالة القيان) عن التصدير، حيث قال:(إنَّ الفروع لا محالة راجعة إلى أصولها والإعجاز لاحقة بصدورها). (٢)

أمَّا ابن المعتز في كتابه البديع، فقد جعل له بابًا مستقلاً؛ ليكون ضمن مصطلحات البديع عنده ، إلاَّ أنَّ الرجل لم يعرفه، لكنه قسَّمه إلى ثلاثة أقسام؛ فالأول: ما يوافِق فيه آخر كلمة آخر كلمة في نصفه الأول، والثاني: ما يوافِق آخر كلمة من أول كلمة في نصفه الأول والثالث: ما يوافِق آخر كلمة فيه بعض ما فيه(٣).

وقد أفرد ابن أبي الإصبع بابًا للتصدير، سمَّاه ردّ الأعجاز على الصدور، تناول فيه حديث ابن المعتز، إلاَّ أنه اقترح للمتلقِّي تقسيم التصدير إلى ثلاثة أقسام هي: تصدير التقفية ، وتصدير الطرفيْن وتصدير الحشو. (٤)

((فتصدير الحشو عنده ما وافق آخر كلمة في البيت لبعض كلام في أيِّ موضع ، وأمَّا

---

(١) لسان العرب، لابن منظور، دار صادر،بيروت، ط١، ٤٤٨/٤.

(٢) رسائل الجاحظ، ت:عبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٦٤م، ١٤٦/٢.

(٣) ينظر: البديع، ابن المعتز، طبعة كراتشكوفيسكي،١٩٣٥م، لندن، ص٩٣.

(٤) ينظر: تحرير التحبير،لابن أبي الإصبع المصري، ت: محمد حفني شرف،القاهرة، ١٣٨٣هـ-١٩٦٣م، ص١١٧.

تصدير التقفية، فهو ما وافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره أو كانت مجانسة لها)).[1]

ويلجأ الشعراء للتصدير؛ وذلك بتكثيف هذا الأسلوب باعتباره مقوِّمًا صوتيًا يتضافر مع المكونات الدلالية والتركيبية لإنتاج مشهد شعري ناجع، يقول أبو تمام مادحًا إسحاق ابن إبراهيم: [2]

قَدْ بَيَّضَتْ رَحِمُ الهَيْجَا جَمَاجِمَهُمْ ... حَتَّى تَرَكْتَهَا تُشْبِهُ الرَّخَمَا

لوْ كانَ في سَاحَةِ الإِسْلاَمِ مِنْ حرم ... ثَانٍ إِذَا كُنْتَ قَدْ صَيَّرْتَهُ حَرَمَا

تَغْدُو معَ الحَرْبِ لِلأَرْوَاحِ مُغْتَنِمًا ... فَإِنْ سَأَلْتَ نَوَالاً رُحْتَ مُغْتَنِمَا

فَالمجْدُ طَوْعُكَ مَاتعْدُوكَ هِمَّتُهُ ... أَكُنْتَ مُهْتَضَمًا أَوْ كُنْتَ مُهْتَضِمَا

موَاهِبُ وتَوَالَى عِنْدَهَا هَرَمٌ ... لَمْ يُحْصِهَا هَرَمٌ حَتَّى يرَ هَرَمَا

إنَّ القارئ لهذه اللوحة الشعرية، يجد أنَّ أبا تمام عمد لتكثير ظاهرة التصدير لإظهار موقفه من ممدوحه، فهو يحاول أنْ يصل به إلى ما يقارب الكمال، لاسيَّما أنَّ الموقف موقف مدح، كما يستطيع المتلقِّي لهذه اللوحة أنْ يطبق منهج ابن أبي الإصبع عليها، فنجد أنَّ أبا تمام ضمن تصدير الحشو في البيت الأول والرابع والخامس.

أمَّا تصدير التقفية، فقد ضمَّنه البيت الثاني والثالث والخامس، والحقُّ أنَّ هذا التوزيع المتساوي بين كلا النوعيْن يسهِم في انضباط الحركة الإيقاعية، كذلك يساعد على تكريس المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله لمتلقِّيه بأن ممدوحة عزيز النفس رفيع الشأن دحر أعداءه وهزمهم أيَّما هزيمة. [3]

لقد تعاور التصدير وتكرار الحروف في هذه اللوحة الشعرية (كالميم ، والنون ، والحاء) في بيان مدى أهمية الممدوح وبيَّن مدى سيطرته على أعدائه وخضوعهم له صاغرين.

---

(١) تحرير التحبير، ص١١٧.

(٢) ديوان أبي تمام، ٣/١٧٢- ١٧٣.

(٣) ينظر: التكرارات الصوتية في لغة الشعر، ص٨٧-٨٨.

٣- الترجيح:

وقد ذكر السيوطي هذا النوع من الترديد في كتابه (عقود الجمان)، وأشار شارح الكتاب إلى أنَّ المؤلف عرض أنواعًا مختلفة من التكرير؛ مثل: الترديد والتعطُّف والترجيح.

وعرَّف الترجيح بقوله: ((أنْ يكون المعنى مهتمًا بشأنه، فإذا شرع في نوعٍ من الكلام، نظر إلى ما يتخلَّص إليه، فإذا تمكَّن من إيراده، كرّ إليه)). [١]

وقد مثَّل بقول الله تعالى: {وَلَا تُعۡجِبۡكَ أَمۡوَٰلُهُمۡ وَأَوۡلَٰدُهُمۡۚ إِنَّمَا يُرِيدُ ٱللَّهُ أَن يُعَذِّبَهُم بِهَا فِي ٱلدُّنۡيَا وَتَزۡهَقَ أَنفُسُهُمۡ وَهُمۡ كَٰفِرُونَ ٨٥ }[التوبة: ٨٥]، وقد ذكر الله قبل هذه الآية مثيلاً لها في المعنى، وتختلف معها في بعض الألفاظ، حيث يقول: {فَلَا تُعۡجِبۡكَ أَمۡوَٰلُهُمۡ وَلَآ أَوۡلَٰدُهُمۡۚ إِنَّمَا يُرِيدُ ٱللَّهُ لِيُعَذِّبَهُم بِهَا فِي ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا وَتَزۡهَقَ أَنفُسُهُمۡ وَهُمۡ كَٰفِرُونَ ٥٥ }[التوبة: ٥٥].

ويذكر الزمخشري علّة هذا الترجيح بقوله: ((إنَّ تجدُّد النزول له شأن في تقرير ما نزل له وتأكيده، وإرادة أنْ يكون على بال من المخاطب لا ينساه ولا يسهو عنه.. لاسيَّما إذا تراخى ما بين النزوليْن.. وإنما أُعِيد هذا المعنى لقوته فيما يجب أنْ يحذر منه)). [٢]

وقد عبَّر الفخر الرازي عن هذا السرّ في الترجيح بصورة تأكيد أخرى على كلام الزمخشري، فجعل علته ((المبالغة في التخدير؛ فإنَّ أشدَّ الأشياء جذبًا للقلوب، وجليًا للخواطر إلى الاشتغال بالدنيا، هو الاشتغال بالأموال والأولاد، وهو ما يجب التحذير منه مرةً بعد أخرى)). [٣]

---

(١) عقود الجمان للسيوطي، بشرح المرشدي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٢، ١/ ٢٤١ - ٢٤٢.
(٢) تفسير الكشاف للزمخشري، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ٢ / ٢٠٧.
(٣) التفسير الكبير للرازي، دار الكتب العلمية، طهران، ط٢، ١٦ / ١٥٥.

الفصل الثاني

مستويات التكرار في رثاء المدينة في الشعر العباسي

المبحث الأول

تكرار الصوت وأثره الدلالي

التكرار الصوتي، هو الصورة الأولى من صور التكرار، وفيه يعمد الشاعر إلى تكرار حرف أو أداة أو كلمة؛ وذلك لتحقيق غاية موضوعية فنية موسيقية، ويصحب تكرار الألفاظ تكرار المعاني، ويعتبر هذا النوع الأكثر شيوعًا في استخدام الشعراء.

وهناك نوع من التكرار للحركات في الشعر العربي، يتمثَّل في تكرار حرف الرويّ في القافية المُطلَقة، ممَّا يزيد الشعر موسيقى فوق موسيقاه، فكأنه يزيد المستمع والقارئ نغمتيْن، ليزيد طربه، وتسعد نفسه.

ويعدّ التكرار الصوتي بصوره المختلفة ظاهرة بارزة في شعر الشعراء الذين رثوا المدن والممالك الزائلة في العصر العباسي، وقد اتَّخذ صورًا متنوِّعة؛ منها:

أولاً: تكرار الحرف

يعدّ تكرار الحرف صورة من صور التكرار الشائعة في شعرنا العربي، سواء أكان في العصر القديم أم الحديث، وله ((مزية سمعية وأخرى فكرية؛ الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها)). (١)

ولكن هل يحسن دائمًا تكرار الحرف؟ أم يأتي أحيانًا عيبًا ونقصًا؟ فمتى يحسن؟ ومتى يُعدُّ قبيحًا؟

ويحسن تكراره إذا كان لغرض توضيح خبيئة قائله، والتعبير عنها، كما أنه يُوقِظ ذهن المتلقِّي للبحث وراء أسراره، ولكن لا يعدّ تكرار ((الحروف قبيحًا إلاَّ حين يبالَغ فيه، وحين يقع في مواضع من الكلمات، يجعل النطق بها عسيرًا، فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرَّر)). (٢)

---

(١) التكرير بين المثير والتأثير، ص ٩.

(٢) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦، ١٩٨٨ م، ص ٤١.

ومن أبرز الحروف المكرَّرة في شعر رثاء المدينة العباسية:

أ - حروف المدّ [الألف]:

((تعدّ القافية التي سبق رويَّها حرف مدّ معيَّن، يُلتزَم في كل أبيات القصيدة أعلى مراتب كمال الموسيقى في القافية)). [1]

فهذا يعطي مساحة لانطلاق الصوت مسافة أطول، ومن ثمَّ إذا تكرَّرت، طابت لها النفس، وأنس إليها السمع والوجدان، وحروف المدّ هي: الألف والواو والياء، وأمَّا التزام حرف المدّ الألف قبل حرف الرويّ، فهو يجسِّد التدفُّق الشعوري لدى الشاعر، ويعبِّر عن مقدرة شعرية، واتِّساع في المعجم اللفظي، كما أنه يُضفِي على القصيدة مزيدًا من الجرس الموسيقي من خلال انطلاق الصوت مسافة أطول. ومن ناحية أخرى، نجد التناسُب المعنوي بين بُعد الصوت وحرف المدّ، الذي يُوحِي ببعد المسافة، فأسهم هذا في تصوير المشهد الشعري المعبِّر عن عاطفة الشاعر القوية.

ومن تلك الأشعار، قول أحد الشعراء متنبئًا بما يحدث من خلال نظام توريث الملك، وما قد يؤدِّي إلى تناحُر وتباغُض، وإشعال نار الحقد الذي يحرِق، والحسد الذي يُدمِي، ممَّا يؤدِّي إلى تفتيت الصفّ، وشقّ عصا الطاعة، وذهاب أمر المسلمين في تتبُّع هذا الخلاف، وتأييد مَن يرونه من وجهة نظرهم جديرًا، فيؤدي إلى الغفلة عمَّا يُحَاك بالأمة من فتن ودسائس، ومحاولة الاستيلاء على خيراتها وثرواتها.

يقول[2]:

أقــولُ لغُمَّــةٍ في الــنفسِ منِّــي ودمــعُ العــينِ يطَّــردُ اطِّــرادًا

خُــذِي للهــولِ عدَّتــهَ بحــزمٍ ســنلقِى مــا ســيمنعكِ الرُّقــادَا

---

(١) موسيقى الشعر، ٢٦٨ - ٢٦٩.

(٢) أدب النكبة في التراث العربي، محمد حمدان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ٢٠٠٤م ص ٨١.

فإنَّــكِ إنْ بقيــتِ رَأَيْــتِ أمــرًا يطيــلُ لــكِ الكآبــةَ والــسهادَا
رأَى الملــــكُ المهــــذَّبُ شرَّ رأيٍ وبقــــسمتهِ الخلافــــةَ والــــبلادَا
رأَى مَــــا لَــــوْ تَعَقَّبَــــهُ بِعِلْــــمٍ لَبَــيَّضَ مــنْ مفارقــهِ الــسوادَا
فَــــوِزرُ بلائِهــــمْ أبــــدًا عليــــهِ أغيَّــــا كــــانَ ذلــــكَ أمْ رشــــادًا

فناهيك عن مقدرة الشاعر واتساع معجمه، وناهيك عن الموسيقية الزائدة على موسيقى الوزن، فإنَّ تكرار حرف المدّ بالألف يُوحي ببُعد الصوت، فهل ينادي الشاعر مَن هم على البُعد لا يسمعون؟ أهم ماضون في عزمهم على التوريث فلا يلتفتون. فعبَّر بالمدّ المناسب عن بُعد فكرهم عن فكره؟ هل تذهب صيحاته وتحذيراته في الفضاء، فتأخذ مداها من الطول دون أن يفقه معناها أحد؟ أترى الرشيد في مبايعته لأولاده من بعده قد حلَّق بفكره في أجواء من الخيال، فأطال الشاعر بحرف المدّ، لعله يلحق بخياله في الفضاء، فيُعِيد إليه صوابه ويبيِّن خطأه؟

ولعلَّ الشعراء أبدع تصوُّرًا، وأكثر واقعية، وأعمق رؤية وقراءة لأحداث التاريخ، فما خافوا منه قد وقع، وما نبَّهوا عليه قد حدث؛ فقد حدث الشقاق والخلاف، وسرت نار الحرب تأخذ في طريقها بين بني العرب من حضارة وعزة، فهذا الحسين الخليع، وهو من أنصار الأمين، يصف ما أصبحت عليه مدينة بغداد من تخريب وتدمير وما حلّ بأهلها من قتل في هذه المعركة بين الأمين وطاهر، يقول[1]:

أَتسرع الرَّجلة إغذاذا عــن جــانبَي بغــدادَ أم مــاذا؟
وانتفــضتْ بغــدادُ عمرانَهــا عــن رأيِ لا ذاكَ ولا هــذا
مــا أحــسنَ الحــالاتِ إن لم تَعُــدْ بغــدادُ في القِلَّــة بغــداذا

فهو يخشى على المدينة أنْ تتقزَّم «بغداد في القلة بغذاذا»، وأنْ تعود إلى ما كانت عليه قبل أنْ تصبح عاصمة للملك.

(١) أدب النكبة، ص٨٩.

وقد عبَّر حرف المدّ قبل الرويّ المكرَّر عن شعور الشاعر وألمه، فأخرج مع المدّ دفقات من الحزن والألم اللذيْن يعتصر مرارتهما قلبه، وتغيم بهما نفسه، كما أنها إيعاز بما تؤول إليه حال بغداد إذا استمرت المعركة، فلن تجد فيها مَن يسمع، مهما أطلَّت ببُعد الصوت الذي ينطلق مسافات أطول، فلن يصطدم بأحد يسمع أو يعقل، يُنهي هذا الشقاق والقتال، ويلعب تكرار حرف المدّ الألف دورًا بارزًا في إطلاق الصرخة التفجُّعية إلى أقصى مدى؛ ليمتدا معًا – الحركة والفعل – امتداد مساحة الحزن واتِّساع مداه.

وهذا العتري يصور لنا وقعة يوم السبت، التي عرفت بيوم درب الحجارة، وقد انتقم فيها أصحاب الأمين ليوم الكناسة، التي دارت عليهم الدوائر فيه، وكان جنود الأمين في هذه المعركة من العراة، وقد قتلوا خلقاً كثيراً، وقد استأجرهم الأمين لأداة تلك المهمة، فكان حبهم للقتل والسرقة، دافعاً على الإسراف في القتل، ومن ثم أنحى الشاعر باللائمة على الفريقين، يقول: [1]

وقعةُ السبتِ يومَ دربِ الحجارةِ ... قطعتْ قطعةً منَ النَّظارهْ

ذاكَ منْ بعدْ ما تفانَوا ولكنْ ... أهلكتهُمْ غوغاؤُنَا بالحجارهْ

هؤلاءِ مثلُ هؤلائك لدينَا ... ليسَ يرعوْنَ حقَّ جارٍ وجارهْ

ليسَ هذَا زمانَ حرٍّ كريمٍ ... ذَا زمانُ الأنذالِ أهلِ الدعارهْ

كانَ فيمَا مضَى القتالُ قتالاً ... وهوَ اليومَ يَا عَلِيُّ تجارهْ

فهل تكرار المدّ ليسمَع مَن كان في غيّه وقتاله لا ينتبه ولا يلوى عمَّا في يده حتى ينتهي؟ أم التكرار ليُسمِع الغافلين من العقلاء؛ لعلهم يفيقون ويسعَوْن لإيقاف تلك الحرب المدمِّرة؟

وعلى غرار حرف المدّ الألف، جاءت قصائد شعراء رثاء المدن العباسية على حرفيْ الياء والواو، تكشف عن نفوسهم، وتشرح ذواتهم؛ ليظهر من خلفها الغرض من وراء استخدام هذه المُدود في أشعارهم.

إنَّ لحروف المدّ خاصية تميِّزها، فهي موسيقى تبعث على التطريب، ومن ثمَّ كانت بالشعر

---

(١) أدب النكبة، ص٩٥.

ألصق؛ لأنَّ الشعر العربي خاصة يمثّل غناء النفس وأشواقها، وآلامها وأفراحها، التي تناسبها مرّات الشجى والأسى والحنين والأنين، ((وهذه المرات دخلت في حسبان النقد الأدبي وسيلة من وسائل تصوير المشهد الذي ينقلنا إليه الشاعر بنشيده)). [1]

وبهذا يتَّضح قيمة تكرار حروف المدّ، فهي تعطي امتدادًا للصوت، وتكثيفًا للإيقاع الموسيقي، وتقويةً للمعنى. وأمَّا من ناحية المتلقِّي، فهي تشدُّ انتباهه وتسترعي نظره، وتمنحه الشعور بالنشوة والراحة النفسية.

ب – حرف النداء (يا):

ويصور العتري في قصيدة مدى ألمه وحزنه على ما آلت إليه بغداد بعد تخريبها في هذه المعارك التي ذهبت بريحها، وفيها يسخر من طاهر الذي ادعى أنه يهدم بغداد الحضارة والغر والفخار، بعد تفرق كلمتها وذهاب أمرها وأقول نجمها، ليبني بغداد التوبة المتماسكة، فتعود إليها مكانتها، يقول[2]:

يَـا مَـن يخـرِّبُ بغـدادًا ليعمُرَهَـا أهلكتَ نفسَكَ مـا بـينَ الطـريقيْنِ
كانتْ قلـوبُ جميـعِ النَّـاسِ واحـدةً عينًا ولـيسَ لكـونِ العـينِ كالـدَّينِ
لَّـــا أشَـــتَّهُمُ فـــرَّقتَهُم فِرقًـــا والنـاسُ طُـرًّا جميعًـا بـينَ قلبـيْنِ

فالنداء يحمل معاني متعدِّدة، فالنداء بالبعيد إشارة إلى انحطاط مترلة المنادَى، وقد يكون تعجُّبًا من فكرِه الواهِم الذي يحاول به أنْ يخدع الآخرين، فهو يتعجَّب من فعله، ويأسف لما حلّ ببغداد؛ درّة الخلافة وعاصمة الإسلام، بعد أنْ كثُر بها الهدم والخراب، حتى درست محاسنها وزال جمالها.

(١) التكرير بين المثير والتأثير، ص ٦٥.
(٢) أدب النكبة،ص ٨٩.

انظر إلى الشاعر علي بن أمية في تلك القصيدة التي يبكي فيها مدينة بغداد، يقول[1]:

يَـا ريـحُ مـا تـصنعينَ بالـدمنِ كـمْ لـكِ مـنْ محـوِ منظـرٍ حـسنِ
محـوتِ آثارَنَـا وأحـدثتِ آثـا رًا بربـعِ الحبيـبِ لمْ تكـنِ
إنْ تكُ يا ربـعُ قـدْ بليـتَ مـنَ الـرِّ ـحِ فـإنِّي بـالٍ مـنَ الحـزنِ
حاشـاكِ يـا ريـحُ أنْ تكُـوني عـلى العاشـقِ عونًـا لحـادثِ الـزمنِ

فهل يعبِّر الشاعر عن آلامه وأحزانه في مقدِّمة طللية؟ هل مرّ بالربع بعد خلوّه من حبيبته، فأهاج أحزانه وزاد آلامه؟ هل ما زال الشاعر وفيًّا لديار المحبوبة، يمرّ عليها فتتجدَّد الذكريات، ويتذكر الماضي السعيد الذي قضاه فيها؟

إنَّ نظرة أعمق للأبيات تؤكِّد حقيقة رمز الشاعر بالمقدِّمة الطلَلية، وإسقاطها على المدينة التي يحبها بغداد؛ فالريح القوية العاتية رمزٌ لتقلُّب الأيام في قسوة وعنف على ديار مدينته تأخذ منها وتهيل، والحبيب الذي مرّ بربعه هم سادته وأولياء نعمته، مَن كانوا سادة قومهم والآثار المحوَّة هي زوال مراكزهم العالية التي كانوا ينعمون بدرجتها ككتّاب. ولعلَّ قراءة سريعة للمناسبة التي قال فيها الشاعر هذه القصيدة، تدلّ على حقيقة الرمز وصحَّته.

ثم انظر إلى المنادَى في هذه القطعة، إنها الريح، فقد استحضرها الشاعر بصورة مكثَّفة، فخاطب مَن لا يعقل، لعلَّ مَن يعقل يتدبَّر، ويعود عن غيِّه، ويرجع إليه رشدُه، حين يرى ما آلت إليه حال المدينة، بأفعاله التدميرية التي تشبه تدمير الريح واقتلاعها كل ما يقابلها.

فالنداء في القصيدة بمثابة المحور الذي انطلق منه الشاعر للتعبير عن رؤاه ومواقفه وكان معبِّرًا عن الحالة الشعورية المسيطرة عليه وقت إيداع القصيدة، فتكرار حرف النداء مع تنوُّع المنادى، سمة تدلّ على اتِّساع المعاني، يُضَاف إلى ذلك أنَّ تكرار حرف النداء (يا) أغنى الجوانب الإيقاعية في القصيدة.

ولا يفتأ العتري يحدثنا عن مصابه لما حلّ ببغداد، وينوع الشاعر في أساليبه وصور عرضه،

(١) أدب النكبة، ص١٠٢.

وهنا في هذه القصيدة يجري حواراً مع أحد المصابين ممن شهدوا المعركة بين طاهر وأنصار الأمين، ليكون الصدق في الوصف والإصابة في العرض والقول، وقد صور معركة الكناسة، وما انتاب الناس من حوادث عرضت لهم، بين القتل والتشريد، وهموم وأحزان وآلام، يقول[1]:

وقعـــــةُ يـــــوم الأحـــــدِ	صـــــارتْ حـــــديثَ الأبـــــدِ
كـــــمْ جـــــسدٍ أبـــــصرتُهُ	ملقًـــى وكـــمْ مـــنْ جـــسدِ
ونـــــاظرٍ كانـــــتْ لـــــهُ	مُنيَـــــــةٌ بالرصَـــــــدِ
وصـــــائحٍ يَـــــا والـــــدِي	وصـــــائحٍ يَـــــا ولـــــدِي
وطـــــــاهرٍ ملـــــــتَهمٍ	مثـــــلَ التهـــــامِ الأســـــدِ
قلـــــتُ لمطعـــــونٍ وفيـــــهِ	روحُـــــــــهُ لمْ تُـــــــــؤَدِ
مـــــنْ أنـــــتَ يـــــا ويلَـــــكَ يَـــــا	مـــــسكينُ مَـــــنْ محمـــــدُ؟
فقـــــالَ لا مِـــــنْ نـــــسبٍ	دانٍ ولا مِـــــــنْ بلـــــــدِ

فقد كشفت الصيحات المتباينة بين الوالد والولد «يا والدي.. يا ولدي» عن استغاثة ضائعة، نتيجة اضطراب حركة الناس، وذهابهم في كل مذهب أو اتجاه، يلتمسون طريقًا للحياة والنجاة، ينادي بعضهم بعضًا، ولكن هيهات، ما مِن مُجِيب، فقد عمَّت الفوضى، وانتشر القتل والخراب.

ثانيًا: تكرار الأداة

ومن تكرار الصوت اللفظي تكرار الأداة، وقد برزت هذه الظاهرة في شعر رثاء المدن العباسية، ومن أكثر الأدوات شيوعًا وانتشارًا، تكرار «كم» الخبرية، وأدوات الاستفهام.

أ- «كم» الخبرية:

تكرَّرت هذه الأداة في كثير من شعر الشعراء، وقد وظَّفوها توظيفًا فنيًّا ومضمونيًا، وأوَّل ما يصادفنا ما قاله الشعراء في رثاء بغداد بعد سقوطها في أيدي التتار ٦٥٦هـ، وتخريبها والعبث

(١) أدب النكبة، ص٩٤.

بأرواح سكانها ومقدّراتهم، ومنه رثاء تقي الدين إسماعيل بن أبي اليسر، الذي يقول[1]:

وكـمْ حـريمٍ سـبَتْهُ الـتركُ غاصـبةً وكـانَ مِـنْ دونِ ذاكَ الـسترِ أسـتارُ

وكمْ بـدورٍ عـلى البدريـةِ انخَـسفَتْ ولمْ يعُـدْ لبـدورٍ منـهُ إبـدارُ

وكمْ ذخـائرَ أضـحَتْ وهْـيَ شـائعةٌ مـنَ الـذَّهابِ وقـدْ حازتـهُ كفَّـارُ

وكـمْ حـدودٍ أُقِيمـتْ مِـنْ سـيوفِهِم عـلى الرقـابِ وحطَّـت فيـهِ أوزارُ

فجاء تكرار «كم» الخبرية في الأبيات بمثابة التأكيد للمعنى، وتقديمه من وجوه مختلفة، تؤدِّي في النهاية إلى توضيح رؤية الشاعر المتمثِّلة في محاولته الحثيثة بعْث همَّة الأمة إلى النهوض من سُباتها العميق، يُضاف إلى ذلك أنه منحها مزيدًا من الجرس الموسيقي الذي تحقَّق جرَّاء تكرارها في الأبيات.

وعبَّرت «كم» الخبرية عن عاطفة جيّاشة، سيطرت على الشاعر وقتَ إبداع القصيدة، فكان تكرارها وسيلة تعبيرية ناجحة، مؤكِّدة بجلاء على إلحاح تلك المعاني والأفكار على ذهن الشاعر، يُضاف إلى ذلك أنها مكَّنت الشاعر من تشكيل مشهد شعري متكامل، كان الألم والضعف والانكسار عنوانه، والصوت والصورة من أدواته.

ويقول أسامة بن منقذ في رثاء شيزر، عندما ضربها الزلزال[2]:

وأَقتـدِى بـالورَى قـبلِي فكـمْ فَقَـدُوا أخًـا وكـمْ فـارقُوا أهـلاً وجيرانًـا

فإذا كان اقتداؤه بالورى؛ فلأنه أصابه ما أصابهم، فدلَّت «كم» الخبرية على تعرُّض دول

(١) شذرات الذهب في أخبار من ذهب، عبد الحي بن أحمد العكري الحنبلي، ت: عبد القادر الأرناؤط ومحمود الأرناؤط، دار ابن كثير، دمشق، ١٤٠٦هـ، ٢٧٢/٥. وينظر: الغزو المغولي أحداث وأشعار، مأمون فريز جرار، دار البشير، عمّان، ط١، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م، ص٣٩.

(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ت: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، دار عالم الكتب،بيروت، ط٢، ١٩٨٣م، ص ٣٥٦.

الإسلام على طول الزمان للحوادث الطبيعية القدرية، التي تبيد وتقصف، أو نتيجة الطمع فيهم وقتالهم دون أرضهم، فيؤدِّي إلى فقدان الأهل والأخوة والجيران، فتبدو مصيبة الشاعر عظيمة أو خطبه فادح.

وكذلك عانى المسلمون ما عانوا جرَّاء الحروب الصليبية التي استمرت فترة طويلة، فعل فيها الصليبيون ما فعلوا بالمسلمين، من قتل وتشريد، ممَّا وصفه بعض الشعراء، معبرًا عمَّا يعانيه المسلمون من صولة الكفر وطغيانه، يقول[1]:

وكمْ منْ مسلمٍ أمسَى سليبًا ومسلمةٍ لَهَا حَرمٌ سليبُ

وكمْ منْ مسجدٍ جعلُوهُ دَيْرًا على محرابِهِ نُصِبَ الصَّليبُ

«فكم» الخبرية تدلّ على مدى الخراب والتغيير الذي حلَّ بديار أهل الإسلام، فقد انتُهِكت حرمة المسلم، رجلاً كان أو امرأة. ثم انظر إلى تلك الصورة المحزِنة التي تُبكِي العين، وتُحزِن القلب، حين حلَّ الدير محل المسجد، ونُصِب الصليب على المحراب.

إنَّ تكرار «كم» الخبرية؛ لبيان الأهوال والفظائع التي ارتُكِبت في حق الإسلام، لتدعو المسلم إلى رفض الخنوع والخضوع، والتفرُّق والتشرذُم عن كاهله، ليُزِيل ما به من عيب ونقص، ويعود إلى سيرته الأولى.

وتتكرَّر المواقف الطَلَليَّة من بعض الشعراء الشاميين، الذين كانوا يمرُّون بالمدن الإسلامية بعد احتلالها، وهذا نموذج قاله عبد الله بن رواحة الحموي، عندما زار عسقلان فندبها في مقطوعة، عبَّر فيها عن أحزانه عليها، وممَّا عمَّق هذه الأحزان مرأى قبور الشهداء الذين سقطوا

(١) النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، يوسف بن تغري بردي الأتابكي، دار الكتب المصرية، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والنشر، ٥/١٥١-١٥٢. وينظر: قضية الأدب الإسلامي، عبد القدوس أبو صالح، شبكة الألوكة الأدبية واللغوية، www.alukah.net/literature_lenge/031650.

على أرضها، ومنظر المسلمين وهم يعانون المسكنة الذميمة فيها، يقول[1]:

مـــررتُ بعـــسقلانَ وقـــدْ رَمَتْهَـــا ... يـــدُ الحَـــدَثانِ بالـــسَّهمِ المـــصِيبِ
فـــأبكَتنِي عـــلى الإســـلامِ دِينًـــا ... خِلافَ بُكـا الحبيـبِ عـلى الحبيـبِ
وكـــمْ في الـــتُّربِ فيهَـا مـــنْ شـــهيدٍ ... وكـــمْ في الأَسْرِ فيهَـا مـــنْ غريـــبِ

فالإخبار «بكم» الخبرية، يدلّ على كثرة مَن لقى الشهادة في سبيل الدفاع عن بلده، غير مَن وقع في الأسر بكثرة، فدلَّت على شجاعة أهل هذه البلاد، وعدم استسلامهم، وإنما كانـــت المقاومة وعدم الخضوع.

وبحساسية ابن الرومي المرهَفة الجيَّاشة، راح يرسِم بأسلوبه مشاهد الـــدمار والتعـــذيب والتنكيل والقتل التي أتت على سكان مدينة البصرة، وقد وقف أمام ذبـــح الأطفـــال، وانتـــهاك أعراض النساء، وأشار إلى عدد القتلى، ليرسِّخ فكرة الانتقام في النفوس، يقول[2]:

كـــمْ أبٍّ قـــدْ رأَى عزيـــزَ بنيـــهِ ... وهْـــوَ يُعـــلَى بـــصارمٍ صَمـــصَامِ
كَـــمْ مُفَـــدَّى فِي أَهْلِـــهِ أَسْـــلَمُوهُ ... حِـــينَ لَمْ يَحْمِـــهِ هُنَالِـــكَ حَـــامِي
كـــمْ رضـــيعٍ هنـــاكَ قـــدْ فطمُـــوهُ ... بـــشبَا الـــسَّيفِ قبـــلَ حـــينَ الفِطـــامِ
كـــمْ فتـــاةٍ بخـــاتم الله بكـــرٍ ... فـــضحُوها جهـــرًا بغـــيرِ اكتتـــام

«فكم» الخبرية حملت كل معاني القسوة في الوصف، والشدة والعنف في تصوير ما حلّ بأهل البصرة، وهل هناك أشدّ من رؤيته لابنه يُقتَل أمام عينه ولا يستطيع فعل شيء؟ إنَّ البيئة العربية تعتبر عفاف المرأة وشرفها تاجًا، تجود في سبيل صيانته بكل غالٍ ونفيس، فماذا تفعل أمام

(١) تاريخ إربل، شرف الدين أبو البركات المبارك المعروف بابن المستوفي، ت: سامي الصفار، دار الرشـــيد، بغداد، ١٩٨٠م، ٤١٣/١.

(٢) ديوان ابن الرومي، ت: حسين نـــصار، ط٣، مطبعـــة دار الكتـــب والوثـــائق القوميـــة، القـــاهرة، ١٤٢٤هـــ/٢٠٠٣م، ٢٣٧٩/٦.

هذه الجريمة التي تحدث أمام عينها ولا تحرِّك دونها ساكنًا؟ لقد أفادت «كم» الخبرية معنى التحميس، ودعوة النخوة والعزة العربية؛ للانتقام من بشاعة تلك الصور التي وقعت.

ب- تكرار أدوات الاستفهام:

وكذا يكثر استخدام أدوات الاستفهام في شعر رثاء المدن، وهو غالبًا ما يخرج إلى معانٍ مجازية متعدِّدة، يعبِّر فيها الشاعر عن دخيلته، ويشرح ذاته، ويبيِّن بها عواطفه الملتاعة وقلبه الحزين، مقابل ما يصوِّره في شعره من نكبات وفدائح.

ومن ذلك قول علي بن ممدود السنجاري يرثي بغداد[1]:

وأيـن مـن كانـت الأيـام مـشرقةً بنـورهم وإلـيهم مـشتكى الـشاكي

وأين تلـك النجـوم الزاهـرات لنـا تـــرى الـــذي أبلاهـــن أبـــلاك

فالشاعر منساق إلى التكرار اللفظي بالاستفهام؛ للتعبير عن رؤاه الفكرية العميقة، ومشاعره المتدفِّقة، وقد استثمر الطاقات التعبيرية الفنية التي تملكها الألفاظ؛ ليدلّ على ما وصل إليه الجرح الغائر في قلبه؛ لفقد أهله وذويه وأحبابه، الذين كانوا يبعثون الضياء في نفسه، والذين يلجأ إليهم عندما تغيم نفسه، فتتبدَّل عن طبعها، وتتحوَّل إلى حالة جديدة من البهجة والإشراق.

ويقول ابن الرومي مصوِّرًا الحرائق التي شبَّت في البصرة، مضيفًا إليه وإلى القتل ما عرفتـــه بعض أحيائها من فتح قنوات الأنهار، حتى يتم إغراقها بالماء[2]:

أيـنَ ضوضـاءُ ذلـكَ الخلـقِ فيهَـا أيـــنَ أســـواقُهَا ذواتُ الزِّحـــامِ

أيـنَ تلـكَ القـصورُ والـدورُ فيهَـا أيـــنَ ذاكَ البنيـــانُ ذُو الإِحكَـــامِ

بُـــدِّلتْ تلكُـــمْ القـــصُورُ تـــلالاً مـــنْ رمـــادٍ ومـــنْ تـــرابِ ركـــام

---

(١) عيون التواريخ، محمد بن شاكر الكُتبي، ت: فيصل السامر ونبيلة داود، وزارة الثقافة العراقية،سلسلة كتب التراث، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠، ٢٠ / ١٤١ – ١٤٢.

(٢) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٧٩.

سُــلِّطَ البثــقُ والحريــقُ علــيهِمْ فتـــدَاعتْ أركانُهَـــا بانهـــدام

فعزَّز تكرار «أين» الإيقاع الموسيقى، وقد رسَّخ مبدأ أنَّ المعاني أوسع من الألفاظ لذلك يجد الشاعر نفسه منساقًا إلى التكرار اللفظي؛ للتعبير عن رؤاه الفكرية العميقة، ومشاعره المتدفِّقة، وهكذا صحب تكرار الألفاظ تجدُّد المعاني وتدفُّقها.

فالمعاني المجازية المتدفِّقة التي خرج إليها الاستفهام، تدلّ على الإنكار والتعجُّب من تغيُّر حال بغداد التي كانت عامرة بناسِها، وأسواقها، وقصورها، ثم تبدَّلت هذه الحياة وهذه الحضارة إلى الدمار والخراب.

وبعد أنْ يعدِّد شمس الدين الكوفي ما حلّ ببغداد من خراب وتدمير، راح يسأل عن أصحاب هذه الديار التي دُمِّرت، ولحق العار بأهلها، يقول[1]:

أينَ الذِينَ عـلى كـلِّ الـورَى حكمُـوا أيـنَ الـذينَ اقتنُـوا أيـنَ الأُلَى ملكُـوا

فالاستفهام تعجُّبٌ من حال هؤلاء الذين حكموا الورى وملكوا الدنيا، كيف سمحوا بهذا أنْ يحدث لهم؟ وكيف وصلوا إلى هذا الضعف والتشرذُم؟

لقد كان الشاعر دائم التساؤل عن مصير أهل بغداد وملوكها، فقد عزّ عليه تفرُّقهم وتشرذُمهم في كل البلاد، يقول[2]:

يَا ليتَ شِعرِي أينَ سارتْ عِيسُكُم أمْ أينَ مـوطنُكُم مـنَ الُبلْـدانِ؟

فالاستفهام عن موطن البلد التي حلُّوا بها، تحسُّر وتأسُّف على ما آلت إليه حال الـبلاد، وحال أهلها، التي لم يعُد يُعنى بهم فيها أحدٌ، بعد أن كانوا قادتها وملوكها، وليته يعرف موطنهم ليسأل عنهم ويواسيهم، لكنه لا يعرف أين نزلت بهم ركباهم.

---

(١) عيون التواريخ، ٢٠/ ١٣٧.

(٢) فوات الوفيات، محمد الكتبي، ت:محمد محي الدين عبدالحميـد، مكتبـة النهـضة المـصرية،مطبعـة السعادة،دت،١/٤٩٩-٥٠١.

ويستخدم الشاعر سعدي الشيرازي الاستفهام بالهمزة في مرثية المستعصم بـــالله، وذكـــر واقعة بغداد، يقول[1]:

أَأَغـرَبُ مـنْ هـذَا يعـودُ كـمَا بـدَا وسَـبْيُ ديـارِ الـسِّلمِ في بلَـدِ الْكُفـرِ؟!

ثم يقول بعدها:

أَيُـذكَرُ في أعـلَى المنـابرِ خطبـةٌ ومُستعـصِمٌ بـاللهِ لمْ يـكُ في الـذِّكرِ؟!

ويقول:

أَأَبلـغُ في أمـرِ الخلافـةِ رُتْبَـةً هلُمَّ انظُرُوا مَـا كـانَ عاقبـةُ الأمـرِ

فالاستفهامات من الشاعر إنكار لواقع جديد لم يألفه، ولم يكن يخطر بباله، ومن ثمَّ سأل المتلقِّي؛ لينتزع منه إجابات تؤكِّد له حقيقة الإنكار، فليس الشاعر وحده، وإنما طـــرفي عمليـــة الإبداع، الشاعر والمتلقِّي، فهما ينكران على بلد الحضارة أنْ تصبح على هذه الحال الجديدة، الّتي أُهِين فيها أهلها وخُرِّبت ديارها.

(١)المتنبِّي وسعدي، أثر الثقافة العربية في سعدي الشيرازي، حسين علي محفوظ، مطبعة الحيدري، طهـــران، ١٣٧٧هـــ/١٩٥٧م، ص ٧٣-٧٧.

المبحث الثاني

تكرار الكلمة

وأثره الإيقاعي والدلالي

أولاً: تكرار الأسماء

أ- تكرار البكاء والنجيب:

يتكرَّر في رثاء شعراء المدن الزائلة، البكاء والنحيب؛ لأنَّ الإحساس بالحزن إحساس فطري صادق، والتعبير عنه تعبير عن معاني الفقد، وترجمة لما يكابده الإنسان من مشاعر الحزن والأسى، وبكاء الشعراء في رثاء مدنهم أصدق تعبيرًا، وأصدق إحساسًا، فهو شعورٌ طبيعيّ، بحكم فطرتهم التي فطرهم الله عليها، فقد جعل الله الإخراج من الديار معادِلاً ومساويًا للقتل الذي يُخرِج الإنسان من عِداد الأحياء، يقول تعالى: ﴿ وَلَوۡ أَنَّا كَتَبۡنَا عَلَيۡهِمۡ أَنِ ٱقۡتُلُواْ أَنفُسَكُمۡ أَوِ ٱخۡرُجُواْ مِن دِيَٰرِكُم مَّا فَعَلُوهُ إِلَّا قَلِيلٞ مِّنۡهُمۡ...الآية ﴾ [النساء: ٦٦]، ومن ثمَّ يكون العويل والحسرة والتفجُّع، وتكون وسيلة التعبير عن هذه المعاني هي البكاء والدموع.

وهذا الشاعر أسامة بن منقذ، يبكي وطنه وأهله، الهالكين في الزلزال بحصن شيزر يقول[1]:

حيَّا ربوعَكِ منْ ربًى ومنازلِ ... سارِي الغمامِ بكلِّ هامٍ هامِلِ

وسقتكِ يا دارَ الهوَى بعدَ النَّوَى ... وطفاءُ تسفحُ بالهتُونِ الهاطلِ

حتَّى تُروِّضَ كلَّ ملحٍ ماحِلٍ ... عافٍ وتروِى كلَّ ذاوٍ ذابلِ

أبكيكِ أمْ أبكِى زمانِي فيكِ أمْ ... أهليكِ أمْ شرخَ الشَّبابِ الراحلِ

مَا قدْرُ دمعِي أنْ يقسِّمُه الأَسَى ... والوجدُ بيْن أحبَّةٍ ومنازلِ

فقد دعا الشاعر لوطنه بالسقيا الدائمة على عادة الجاهليين، حتى تكون روضته غناء، تُسعِد النفس وتُبهِج الروح، ثم اتَّخذ هذا المطر الدائم؛ ليكون موازيًا لدمع العين ؛ لكثرة ما بكى أهله ووطنه، حتى جفَّ دمعه، فلم يجد دموعًا يذرفها على ملعب صباه ونشأته، وأهله، وأعزَّاء على قلبه.

---

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص ٣٥٤ -٣٥٥.

ويبدأ شمس الدين الكوفي إحدى قصائده في وصف نكبة بغداد، بالحديث عن دموعه التي شخَّصها في صورة إنسان يشتبك، في محاولة التعبير عن بيان رغبتها في تأكيد سبقها، يقول[1]:

بَـانُوا ولي أدمـعُ في الخـدِّ تـشتبكُ ولوعـةٌ في مجـالِ الـصدرِ تعْـتركُ

ويختمها بالحديث عن دموعه التي خرجت عن صفتها المائية؛ لتذوب فيها روحه، فكأنها تنسكب مع كل قطرة، يقول:

لا تحـسبُوا الـدَّمعَ مـاءً في الخـدودِ وإنَّـما هـيَ روحُ الـصبِّ ينـسكبُ

فكأنَّ الشاعر أراد للأبيات التي وقعت بين البداية والنهاية، والتي تحدَّث فيها عن المأساة، أن تغرق تفاصيلها في دموع عينه المنهمرة التي لا تتوقَّف.

إنَّ حياة شمس الدين الكوفي بعد نكبة بغداد الأولى كانت أناتاً متوالية، يصحبها دموع متدفِّقة متتالية، فهو لا يملك حين يتذكَّر الفجيعة إلاَّ دموع عينه، ليعبِّر بها عن مصابه وحسرته لما حلّ بوطنه الغالي على نفسه، العزيز على قلبه، يقول[2]:

أحبـابُ قلبِـي نـأَوْا فالـدَّمعُ يـستبقُ وكـمْ سـألتُهم رِفقًـا فـمَا رفَقُـوا

ثم يقول بعدها:

بـانُوا فجَفنِـى مقـروحٌ ودمعِـي مـسفوحٌ وقلبِـــي مجـــروحٌ ومحـــترقُ

فالنأْي والبيْن أحدثا فجيعة وحسرة في نفس الشاعر، ولَّما لم يملك دفع أسباب الألم والحزن، لم يجد إلاَّ الدمع المسفوح الذي سبَّب التقرُّح لجفنه، ونتج عنه حريق وجرح غائر لا يندمِل في قلبه.

---

(١) عيون التواريخ، ٢٠ / ١٣٧.

(٢) السابق، ٢٠ / ١٣٩.

ب – تكرار اسم المرثي:

وتكرار الاسم في النسيب يكون للتشوُّق والاستعذاب، وإذا كان في المدح يكون للتعظيم والإكبار، ويكرِّر شعراء المدن في رثائهم لفظ «دار»؛ سواء أكانت نكرة أو معرَّفة بأل والإضافة، ويكون التكرار بيانًا للحب، وإظهارًا للمكانة في القلب، وحسرةً وحزنًا على ما آلت إليه حالها، فلم ينشأ هذا اللون من الرثاء إلاَّ من أجلها، ومن ثمَّ حقَّ لهم ذكرها، وبيان ما كانت عليه وأصبحت.

يقول شمس الدين الكوفي الواعظ، يذكر خراب بغداد ومقتل الخليفة[1]:

يا دارُ أينَ الساكنونَ وأينَ ذيَّاكِ البهاءُ وذلكَ الإعظامُ
يا دارَ أينَ زمانُ ربعِكِ مُونِقًا وشعارُكِ الإجلالُ والإكرامُ
يا دارُ قدْ أفلَتْ نجومُكِ، عمَّنا واللهِ منْ بعدِ الضِّياءِ ظلامُ

فنداء الدار خصَّصها بأنها ديار الشاعر، وتكرارها لبيان مدى حبها، فقد أحبها الشاعر حتى منتهى الحب، وعشقها حتى منتهى العشق، فذِكرها برد على قلبه، ويجد حلاوته على لسانه، ثم وضع الشاعر لوحتيْن متقابلتيْن أمام نظر المتلقِّي: الأولى للدار أيام كانت موطنًا للإجلال والإكرام، وصورةً للبهاء والحسن، ثم اللوحة الثانية حين أفل نجمها، فعمَّ الظلام؛ ظلام الروح والإحساس والمكان. وما فعل الشاعر ذلك إلاَّ ليشاركه المتلقِّي فجيعته، ويكتوي بناره، وينفطر قلبه ألمًا على حال هذه الدار.

ويُعِيد الشاعر الحديث عن الدار بتعريفها، فهي المخصوصة بالبيان والذكر، تأمّل قوله[2]:

لمَّا رأيتُ الدَّارَ بعدَ فراقِهِمُ أضحتْ معطَّلةً منَ السُّكَّانِ
ما زِلتُ أبكِيهم وألثَمُ وحشةً لجماهِمِ مُستهدَمَ الأرْكانِ

(١) فوات الوفيات، ١ / ٤٩٧ – ٤٩٨.
(٢) المصدر نفسه، ١/ ٤٩٩ – ٥٠١.

إلى قوله:

والــدارُ تخــدِمنَا جميــعَ صروفِــهِ والوقــتُ يعيــدُنا عــلى العــدوانِ

ويقول علي بن ممود بن مسعود السنجاري يرثي بغداد[1]:

دارُ الأحبَّـــةِ بـــالزوراءِ حيَّـــاكِ وجَــادَكِ المُــزنِ هطَّــالاً وروَّاكِ

كــمْ قــدْ جنيْنَــا ثــمارَ الوصــلِ فيــكِ وكــمْ فُزنــا بنيْــلِ المنَــى مــن قُــربِ

يــا دارُ عهــدِي بــشمسِ القــوم مجتمــعٌ في ســاحتيْك وبــدرُ الــتَمِّ يغــشَاكِ

فالشاعر يدعو لديار الأحبة بالسقيا، فقد شهدت عهدًا من جنْي ثمار الوصل، والفوز بنيْل المنى، واجتماع الشمل، ثمَّ يوضِّح ما حدث لهذا المكان الذي ضمَّ ذكرياته، وأجمل لياليه، يقول:

أخنَــتْ علــيهِم صُروفَ الــدَّهرِ فــافترقُوا وأصــبحُوا عــبرةً يحكِــيهُم الحَــاكِي

يــا دارُ لــولاكِ لمْ أبــكِ الرســومَ ولمْ أســحّ دَمْعِــي عــلَى الخــدَّيْنِ لــولاكِ

فالإخناء بصروف الدهر حوَّل الديار إلى رسوم، فحقَّ للشاعر أنْ يكرِّر ذكرها، باكيًا عليها بسيل منهمِر لا يتوقَّف.

وقد رفض الشاعر فعل المغول بالناس، والمدن، فعبَّر بالدمع عن مشاعر الحزن والأسى، تجاه الأرض والإنسان والفكر والدين، فالنكبة مسَّت كل شيء، مسَّت الدين في معالمه الكبرى؛ المساجد، والمآذن، والمحاريب، ومسَّت معالم العلم والنور، التي كانت مصدرَ شعاع فكري، وتحوَّلت إلى رسوم تذروها الرياح، ويعصِف بها الجهل والفقر والظلام، ومسَّت الأرض التي درج عليها الشاعر فأحبها وأحبته، وأعطاها وأعطته، اختلطت بدمائه، وامتزج هو بظلالها وهوائها، وها هي اليوم تُسحَق تحت سنابك خيول المغول دون رحمة، وتتقلَّص أفياؤها شيئًا فشيئًا، إلى أنْ تصبح أثرًا بعد عين.

وأخيرًا نالت الإنسان الذي ذُبِح كالنعاج، ونُكِّل به، وبأهله أبشع التنكيل، فلم يسلم

(١) عيون التواريخ، ٢٠ / ١٤١ – ١٤٢.

الشيخ ولا الطفل ولا المرأة، الكلُّ جُزِروا في مناظر تتقزَّز منها النفس البشرية، وتقشعرّ الأبدان لبشاعتها ووحشيتها.

ولا أحبُّ إلى القلوب من بغداد، درَّة الخلافة، وعاصمة الحضارة العربية، ولذلك حين تمَّ اجتياحها، وتخريبها الخراب العظيم، التاعت القلوب حرقة على ما حدث لها، ومنْ ثمَّ تكرَّر ذكرها، تعبيرًا عن الحب، وحزنًا على الفقد.

يقول الحسين بن الخليع يصف ما حلَّ ببغداد، مكرِّرًا اسمها[1]:

أَتُسْرِعُ الرِّجلَةُ إغْذَاذًا عنْ جانبيْ بغدادَ أمْ ماذَا؟
وانتفَضَتْ بغدادُ عمرانَهَا عنْ رأيِ لا ذاكَ ولا هذَا
ما أحسنَ الحالاتِ إنْ لمْ تعُدْ بغدادُ في القِلَّةِ بغدادَا

ولعظيم حب العتري لبغداد، وتعلُّقه بها، يُقسِم على ربط مصيره بمصيرها، لذا يقول[2]:

ولستُ بتاركٍ بغدادَ يومًا ترحَّلَ مَنْ ترحَّلَ أوْ أقامَا
إذَا مَا العيشُ ساعدنَا فلسنَا نُبَالِي بُعدَ مَنْ كانَ الإمامَا

غير أنه إذا كان قد ربط مصيره بمصيرها، فإنَّ الحال الجديدة الّتي أصبحت عليه، يجعل نفسه تقيم، إذا ذُكِر اسمها، فكما كان ذكر الاسم دافعًا وباعثًا على النشوة والبهجة، فإنه بعد النكبة أصبح عذابًا للنفس وألمًا للروح، يقول[3]:

ذهبَتْ بهجةُ بغدادَ وكانتْ ذاتَ بهجةْ
ضجَّت الأرضُ إلى الله مِنْ المنكَرِ ضجَّةْ
أيُّهَا المقْتُولُ ما أنتَ على دينِ المحجَّةْ

---

(١) أدب النكبة ص ٨٩.

(٢) المصدر السابق، ص٩٣.

(٣) نفسه، ص ٩٩.

ويأس الشاعر الخريمي لحالها التي آلت إليه، وقد أنحى باللائمة على الناس، لتفشِّي الكبائر بين ظهرانيهم، دون أن يرتدعوا، ممَّا جعله يتساءل مُنكِرًا[1]:

كـمْ قـدْ رأينَـا مـن المعـاصِي ببغـدا دَ فهـــلْ ذُو الجـــلالِ غافرُهَـــا

حلَّـــتْ ببغـــدادَ وهْـــيَ آمنـــةٌ داهيـــةٌ لمْ تكُـــنْ تجاذرُهَـــا

فالشاعر يأسى ويأسف لمصيرها، وهي العزيزة على قلبه، ويخشى أن يكون سبب بلائها، كثرة ارتكاب أهلها للذنوب والمعاصي، فهي التي أدالت نعمتها إلى نقمة، وجعلتها خرابًا بعد عمران وحضارة.

وإذا كان لأسماء البلدان ذكرٌ وتكرارٌ، فإنَّ لبعض الأعداء ذكرٌ وتكرارٌ، فهي من قبيل الأسماء، والعدد الذي ورد تكراره ألف، فإذا تكرَّر ذكره متجاورًا، أعطى رقمًا كبيرًا بحساب تلك العصور، يدخل الفزع والرعب في قلبك؛ لكثرة مَن قُتِل في خراب بغداد وتدميرها.

فابن الرومي يقول[2]:

ألـــفُ ألـــفٍ في ســـاعةٍ قتلُـــوهُم ثـــمَّ ســـاقُوا الـــسّباءَ كالأغْنـــامِ

فإذا كان هذا الرقم الذي أحدث تكراره متجاورًا عددًا ضخمًا من القتلى في ساعة واحدة، فكَمْ قُتِل في هذه المعركة التي استغرقت مدة أطول وزمنًا أكبر؟

---

(١) ديوان الخريمي، ديوان الخريمي، ت: علي جواد الطاهر، ومحمد جبار المعيبد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٧١م، ص٣١.

(٢) ديوان ابن الرومي، ٢٣٧٩/٦.

جـ - تكرار ألفاظ الموت:

إذا عادت بنا قافلةُ الزمن للوراء، وصحبنَا دليلٌ عبر الأزمان والعصور التاريخية ؛ ليصلَ بنا إلى عصر النكبات التي أدَّت إلى تدمير الحضارة العربية في العصر العباسي، وإذا طالعَتْ أبصارُنا، ووقعت عيوننا، فلن تطالِع أو تبصِر إلاَّ الموتَ يُطبِق على المكان، ويسدِل على كلِّ شيءٍ ستائرَه. فإذا كانت الهجمات البربرية قد نالت من الإنسان وكلِّ ما فيه من حياة، فإنك ترى الموت، وإذا كانت قد طالت حتى الجماد ؛ من تدمير وتحطيم للكيان، فهي مظاهِر الموت البادية، التي عمَّت كلَّ البلدان والمدن التي انتُهِكت حرمتُها، وأبادها الغزوُ عن بكرة أبيها. ومن ثمَّ تردَّد في أشعار النكبة ألفاظُ الموت؛ موتِ الحياة، وموتِ الناس، وموت المشاعرِ، وموتِ مظاهر التقدُّم، والعلم والحضارة.

يرى غالي شكري أنَّ: ((الشعر شكلٌ من أشكال فن المقاومة؛ أي إنه أكثر الأنواع الأدبية قدرةً على امتصاص رحيق الكارثة ومقاومتها في حينها، ولا يتحدَّد هذا المعنى في سرعة الاستجابة الفورية من جانب الشاعر فحسب، وإنما يتحدَّد في قدرة البناء الشعري على تمثُّل الحدث، واستيعابه في صورة مركَّزة قادرة على الوفاء، بتجسيد مشاعر الفنان وأفكاره)).[1]

وفي استجابة من المبدِع، راح يكرِّر ألفاظ الموت في حديثه عن النكبات التي عمَّت البلدان الإسلامية، موظِّفًا الحديث عنها لخدمة مراميه وأهدافه.. ولننظُر إلى أسامة بن منقذ، وهو يتحدَّث عن موطنه وبلده شيزر، حين ضربها الزلزال، فعمَّها الخراب والتدمير، يقول[2]:

مـــاتُوا جميعًـــا كرجـــعِ الطَّـــرفِ ... هل مـا تَـرَى تـاركٌ للعـينِ إنسـانًا

أعـزِزْ عـليَّ بِهـم مـنْ معـشَرٍ صـبرٍ ... عنـــدَ الحفيظـــةِ إنْ ذُو لوثـــةٍ لانَـــا

لم يتركِ الـدَّهرُ لي مـنْ بعـدِ فقـدِهِم ... قلبًـــا أجـــشّمهُ صـــبْرًا و ســـلوانًا

فلـوْ رأوْني لقـالُوا: مـاتَ أسـعدُنَا ... وعـاشَ للهـمِّ والأحـزانِ أشـقَانَا

---

(١) أدب المقاومة، غالي شكري، ط٢، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٧.

(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٥٧.

لمْ يـتركِ المـوتُ مـنهُم مَـنْ يخـبِّرنِي عـنهُمْ فيُوضِـحُ مـا لاقُـوهُ تِبيانًـا

فعلاقة المقابلة بين «مات أسعدنا، عاش أشقانا» تدلُّ على مدى الحسرة والألم والحزن الذي انتابَ الشاعر لموتهم، حتى إنه يتمنَّى لو لحِق بهم؛ لينجوَ ممَّا يقاسيهِ من لوعةٍ، فقد ماتوا جميعًا، ولم يترك الزلزالُ أحدًا ليسأله عن الأهوال والفظائع التي لاقوها؛ جرَّاء هذا الحادث القدري.

وقد عبَّر معظم الشعراء إثر الغزو المغولي لمدنهم وقُرَاهم عن سخطهِم تجاه ما اقترفه المغولُ بحقِّ الغواني الحِسان، ربَّات الخدور، فتفاوتتْ ردودُ فعلِهم؛ فهناك سراح يدعو عليهم، وهناك مَن تمنَّى فقْدَ سمعِه وبصرِه؛ حتى لا يرى ولا يسمع، وفضَّل إسماعيل التنوخي الموت؛ حتى لا يلبس ثياب الخزى والعار لما فُعِل بنساء بغداد، يقول[1]:

ناديـتُ والـسُّبَى مهتـوكٌ يجـرُّهُم لى الـسفَّاحِ مـنَ الأعـداءِ دعَّـارُ

وهُمْ يُساقُونَ للموتِ الذِي شهِدُوا الموتُ يـا ربِّ مـنْ هـذَا ولا العـارُ

وتعدل مكانة الوطن ومنزلته في النفوس، من ضرورة صيانته والمحافظة عليه، وفدائه بكل غالٍ ونفيس، منزلة الحرائر، فإذا كان الشاعر يتمنَّى الموت حتى لا يرى ما يحدث للنساء الحرائر في السبي؛ من انتهاك للعرض، وافتضاح للأمر، فإنه كذلك عندما يسبي العدو وطنه، يتمنَّى الموتَ على رؤية انتهاك حرمة هذا الوطن، والعبث بمقدَّراته وخيرات أهله.

فقد جرَّب سعدى الشيرازي حبس دموعه ففشل؛ لأنَّ مُصابَ بغدادَ أمرَض قلبه وجسده، وتكاثرت الأوصابُ عليه، حتى عجز كلُّ مداوٍ عن برئها، وعجز معه الصبر، ولم يُفِده النصح، فجرت دموع عينِه، ودفعه اليأس إلى تمنِّي الموت، يقول[2]:

نـسيمُ صَـبَا بغـدادَ بعـدَ خرابِهَـا تمنَّيـتُ لـوْ كانـتْ تمـرُّ عـلَى قـبرِي

لأنَّ هلاكَ النَّفسِ عنـدَ أُولِي النُّهـى أحبُّ ليَ من عيشِي مُنقبضَ الـصَّدرِ

(١) النجوم الزاهرة، ٧ / ٥٢.

(٢) المتنبِّي وسعدي، ص ٧٣-٧٧.

وهذه مدينة القيروان، وقد قُتِل رجالها، وسُبِيَت نساؤها، وشُرِّد أطفالها، آَلمت هذه النكبة أبا الحسن القيرواني، فقال يندبها بقصيدة طويلة، كان منها قوله[1]:

مـوتُ الكِـرامِ حيـاةٌ في مـواطِنِهم فإنْ همُ اغتربُـوا مـاتُوا ومـا مـاتُوا

فإنْ يموت المرء في وطنه، حتى لو كان في سبيل الدفاع عنه، وصيانته بروحِه، قضى ذلك دوام حياته، بالحديث عن فِعاله، وتذَّكر ما قام به من بطولات، وأمَّا غير ذلك، ففيه موته، فالذكر للإنسان عمر ثانٍ.

وإذا كان أعداء الأمة على اختلاف أجناسهم، قد عمدوا إلى تخريبها وتدميرها وإماتة كلِّ مظاهر الحياة فيها، شماتةً وحقدًا، فإنَّ سعدي الشيرازي ينبِّه الواشي أنَّ الأيامَ دولٌ، وهذا قضاء الله، فهو يسلِّم أمره لله؛ لعلَّه يزيل عنه ما يجد، يقول[2]:

إذَا شمتَ الـواشِي بمـوتِي فقـلْ لـهُ رويدَكَ ما عـاشَ امـرؤٌ أبـدَ الـدَّهرِ
مالـكُ مفتـاح الكنـوزِ جميعِهَـا لـدَى المـوتِ لمْ تُخـرِج يـدَاهُ سـوَى
إذا كانَ عنـدَ المـوتِ لا فـرقَ بيننَـا فلا تنظرنَّ النَّـاسُ بـالنظَرِ الـشجر
وجاريـةُ الـدنيا نعومـةُ كفِّهَـا محبَّـةٌ لكنَّهـا كلُـبِّ الظُفـرِ
ولوْ كان ذُو مـالٍ مـنَ المـوتِ فالتًـا لكـانَ جـديرًا بالتعـاظُم والكِـبرِ

٢- تكرار الفعل:

وتكرار الفعل هو الصورة الثانية من صور تكرار الكلمة، ففي رثاء المدن يعبِّر الشاعر عن موضوعٍ وثيقِ الصلة بماضي أمته وحاضرها، والتغيُّرات الجذرية التي أصابتها، وما كانت عليه وما آلت إليه، فجاء التعبير بالأفعال ملائِمًا لذلك؛ لأنَّ الأفعال تدلّ على التجدُّد والحدوث.

والملاحَظ في تكرار الفعل، هو تكرار فعل الأمر دون الماضي والمضارع، وليس التكرار

(١) ديوان الحصري القيرواني، ت: محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى، منشورات مكتبة المنار، تـونس، ١٩٦٣م، ص ١٢٥.

(٢) المتنبِّي وسعدي، ص ٧٣ – ٧٧.

إعادةً للفعل بعينه، وإنما قد يأتي الأمر منفردًا في قصائد عدَّة لشعراء كثيرين، وقد يأتي معه غيره، يتّفق في الصيغة، ويختلف في المبنى.

وإذا ذهبنا لنعالج هذا التكرار من قصائد الشعراء، نجد الشاعر جمال الدين أبا بكر ينبِّه في قصيدة الناس، ويذكِّرهم بأفعال المغول الذميمة، وينادي أصحاب الحمية والرجولة بأنْ يهبُّوا للحرب من أجل العز والفخار، ويحذِّرهم من التغافُل والتكاسُل، فعليهم الانتقام من الغاصب الغاشم، فهو من بدأ القتل، وأباح الظلم والفساد.

وهذا الشاعر عمارة بن على اليمنى يرثِي الدولة الفاطمية، ويدعو الآخرين لزيارتها، والبكاء على معالمها الدارسة، وأيامها الذاهبَة، يقول(١):

باللهِ زُرْ ساحةَ القصريْنِ وإبْكِ معِي ... علـــيْهِما صِـــفِّين والجمَـــلِ

وقُــلْ لأهلـيْهِما واللهِ مـا التحمَـتْ ... فيكُم جروحِى ولا قرحِي بمنـدمِلِ

فالأمر الحديث مع مَن بقى من أهلها؛ لبيان مدى المشارَكة واللُّحمة، فمُصابهم مُصاب الجميع، وآلامهم جروح وقروح في نفوس الآخرين لا تندمِل، حسرةً وحزنًا على مُصابهم، وما آلت إليه حالهم.

وإذا اتَّجهنا إلى محمد بن الحسين الموصلي، المعروف بابن الشروى، وهو يرثى بغداد ويبكيها، نراه يقول(٢):

واركَبْ جوادَ العَزْمِ واخترقِ الفَـلا ... فلـــسيرِكَ التبجيـــلُ والإعظـــامُ

وانـزِلْ عـلى بغـدادَ وانـدبْ أهلهَـا ... دارَ الـسَّلامِ وقُــلْ عليْـكِ سَـلامُ

فإذَا رأيْتَ وقـدْ عفَـتْ مـنْ أهلِهَـا ... واعتَادهَـا بعـدَ الـضِّيَاءِ ظَـلاَمُ

فانـشُدْ هنَـاكَ وقُـلْ بِقلـبٍ والِـهٍ ... «يَـا دارُ مَـا صـنعَتْ بِـكِ الأيَّـامُ»

---

(١) صبح الأعشى في صناعة الإنشا، القلقشندي، ت: يوسف علي طويل، دار الفكر، دمـــشق، ١٩٨٧م، ٦٠٤/٣.وينظر الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية،أبوشامة المقدسي،ت:إبـــراهيم الزيبـــق مؤسسة الرسالة،بيروت،١٩٩٧، ٢١٣/٢.

(٢) عيون التواريخ،٢٠/ ١٤٠ – ١٤١.

فالأمر للرجَاء من الشاعر للمتلقِّي أنْ «يركَب ويترِل ويندُب» بغداد، بعد أنْ قدَّم صورتيْن متناقضتيْن لماضيها وحاضرها، اتَّكأ فيهما على تصوير المشاهد والمواقف المختلفة، وتجسيد المشاعر القويَّة، ثم جاء الأمر بالإنشاد «فانشُد»؛ ليظلَّ الحديثُ عن الماضي الزاهر حيًّا باقيًا على مرّ العصور والأزمان.

وانظر إلى ابن الهيجاء الرسعني، وقد سمع بتسليم بيت المقدس إلى الفرنج، يقول[1]:

تعالَوْا نُقِيمُ الحزْنَ في مجمَعِ الأُنْسِ ونَصبغُ أثوابَ المُصِيبةِ بالنِّقْسِ

«فالنِّقس» بكسر النون المشدَّدة، هو المِداد الذي يكتب به، والأمر هنا من الشاعر دعوة له مع متلقِّيه أنْ يقيموا الأحزان في النفوس، حتى في مجالس الأُنْس والبهجة وأنْ يسود الظلامُ القاتمُ، لوَّن المداد الأسود حياتهم؛ أسفًا وحزنًا على احتلال بيت المقدس ووقوعه في يد الفرنج.

((وقد حدَّث الشيخ عفيف الدين يوسف بن البقال، شيخ رباط المرزبانية عن نفسه، فقال: كنتُ بمصرَ، فبلغني ما وقع من القتل الذريع ببغدادَ في فتنة التتار، فأنكرت في قلبي، وقلت: يا ربِّ كيف هذا، وفيهم الأطفال ومَن لا ذنب له؟ فرأيت في المنام رجلاً وفي يده كتاب، فأخذته فقرأته، فإذا فيه هذه الأبيات، وفيها إنكار عليَّ:

دعِ الاعتراضَ فـمَا الأمرُ لكْ ولا الحُكمُ في حرَكاتِ الفلَكْ
ولا تسْألِ اللهَ عنْ فعلِهِ فمَنْ خاضَ لُجَّةَ بَحرٍ هلَكْ
إليْهِ تصيرُ أُمورُ العِبَادِ دَعْ الاعتِرَاضَ فـمَا أَجهلَكْ)).[2]

فتِكرارُ الفعلِ «دعْ» إنكارٌ للجدلِ دون العملِ، فلا يجب الاعتراضُ، أو انتظار أنْ تأتيَ السماء بالنصر، دون أنْ نسعى إليه، ونتَّخذ الوسائل والأسباب الكفيلة بتحقيقه من اتِّحاد وإيمان وعمل.

---

(١) بيت المقدس في الحروب الصليبية، جمعه وحققه/ عبد الجليل المهدي، دار البشير ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ص٢٤٣.

(٢) حُسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، جلال الدين السيوطي، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحاء الكتب العربية، مصر، ط١، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م، ٢/٥٠ (باستثناء البيت الأخير). البداية والنهاية، لابن كثير، ت: علي شيري، دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ١٣/٢٩٤ (البيت الأخير).

المبحث الثالث

التكرار المركَّب وأثره الدلاليّ

قد يكون التركيب جملة فعلشية، أو جملة اسمية، وقد يكون مختلطًا أو مشتركًا انظر إلى الشاعر أسامة بن منقذ، وهو يرثي مدينته التي ضربها الزلزال، وما كان يتمنَّى لأهله، وماذا لاقى بعدهم، يقول[1]:

فليْتنِـــي معهُـــمْ أوْ ليْـــت أنَّهُـــمْ بقَـــوْا ومـــا بينَنَـــا بـــاقٍ كـــمَا كانَـــا

لقيتُ منهُمْ تـــبَاريحَ العقُـــوقِ كـــمَا لقيـــتُ مـــنْ بعـــدِهِم همًّـــا وأحزانَـــا

فالتكرار المركَّب، تكرار جملة فعلية، «ليتني معهم أو ليتَ أنهم بقوا»،«لقيتُ منهم، لقيتُ من بعدهم».

والشاعر حزينٌ على فراق أهله، مُحبٌّ لهم، فبدأ بقوله «ليتنِي معهُم» بتمنَّى الموت؛ وفاءً لهم، وحميمةً لعلاقته بهم، فإذا تيقَّن من تمنِّي المستحيل لعدم حلول أجله، تمنَّى مستحيلاً آخرَ؛ وهو بقاؤهم، وذلك مُحالٌ لحلول أجلهم، ثم تأتى «لقيتُ منهم ولقيتُ بعدهم»، فلقيتُ منهم العقوق؛ لتركه وحيدًا، ومن بعدهم ليوضِّح ما يعاني من تاريخ الآلام والأحزان.

وبعد أنْ تيقَّن من استحالة أمانيه، وبقاء الهمِّ والحزن مقيمًا في قلبه، ينتهى إلى تلك النتيجة الحتمية التي أودَت بحياتهم، فتحطّم كيانه، وتزلزلَت أركانه، يقول[2]:

أتَـــاهُم قـــدرٌ لم يُـــنجِهِم حـــذَرٌ منـــه وُهـــلْ حـــذرَ مُـــنجٍ لَـــنْ حَانَـــا

إنَّ التكرار تأكيد حقيقة وصولهم إلى تلك النهاية الأليمة التي أودَت بحياتهم، إنه القدر الذي لا يُنجِي منه حذرٌ، حين تقوم قيامة الإنسان، فأين المهرَبُ أو المفرُّ؟

ولقد ناحَ الشعراءُ على بغداد وأهلها بالعديد من القصائد السيَّارة، وكان شمس الدين الكوفى، أحد هؤلاء الشعراء الذين أدمت قلوبهم الفاجعة، وسال الشعر من قرائحهم دموعًا، ولَّما

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص ٣٥٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٥٨.

ضعُف صبره على فراق الأحبة الذين عصفت بهم أيدي المنون، بكاهم بقصيدة يقول في مطلعها[1]:

ملابِسُ الصَّبرِ نُبلِيهَا وتُبلِينَا ومُدَّةُ الهجْرِ نُفنِيهَا وتُفنِينَا

شوقًا إلى أوجُهٍ مُتْنَا بفُرقَتِهَا حزنًا وكانتْ تُحيِينَا فتُحيِينَا

والمركَّب هنا جملة فعلية، حيث يحمل الفعل معنى الحدث والزمن، فكأنهم على مرور الأيام والأزمان، يبلون ويفنون؛ شوقًا إلى وجوه مَنْ ماتوا من الأحبَّة، وحزنًا على فراقهم.

وقد عاد بعض الشعراء التأكيد على أنَّ الجرائم التي مُنِي بها العرب أمام المغول والتتار، هي قضاءُ الله وقدرُه الذي كتبه على الأمة الإسلامية، فقد عزا مروِّجو هذا البُعد دواعي الهزيمة إلى القضاء والقدر، وراحوا يطلبون إلى الناس عدم الخوض في الأمر؛ ففى ذلك العمل مظنَّةُ فساد، وشكٌّ في أمر الله وتدبيره، كما صرَّح بذلك شيخ رباط المرزبانية، عفيف الدين يوسف بن البقَّال، الذي صُدِم لما حدث، فأرغى وأزبد، فرأى في المنام من يؤنِّبه ويحاسبه، فقال [2]:

دعِ الاعتراضَ فمَا الأمرُ لكَ ولا الحُكمُ في حرَكاتِ الفلَكْ

ولا تسْألِ اللهَ عنْ فعلِهِ فمَنْ خاضَ لُجَّةَ بَحرٍ هلَكْ

إليْهِ تصيرُ أُمورُ العِبَادِ دَعْ الاعتراَضَ فمَا أَجهلَكْ

فتكرار الجملة الفعلية «دعِ الاعتراضَ» في بداية البيت الأول ونهاية الأخير، كأنه فضَّل أنْ يُغلِق باب الاعتراض، ولا يسمح بخروجه، فهو أمرٌ غرضه الرجاء والحثُّ على عدم الاعتراض على قضاء الله الذي قدَّره علينا، بل علينا الانقياد والاستسلام ؛ فعسى أنْ يعقبه النصر.. وهي نظرة قاصرة، وعدمُ فهمٍ للدِّين، فهل التمسَ المسلمونَ أسباب النصر، وحالَ القدر دون تحقُّقِه لهم؟

وهذا الشاعر شمس الدين الكوفى، وقد تملَّكه اليأس من عودة الماضي، وأنَّى له أنْ يعود،

---

(١) أعيان الزمان وجيران النعمان في مقبرة الخيزران، وليد الأعظمي، مكتبة الرقيم، بغداد، ٢٠٠١م ص ٨٠، ٨٢.

(٢) سبق توثيق الشاهد، ص٦٥.

فخلَّف الشاعر وحيدًا تعيسًا، يتجرَّع كؤوس الذل مُترعةً، وقد لفَّته الأسقام والهموم، ولا دواء لدائه، فراح يردِّد السؤال الذي سأله كثيرًا عن الأصحاب، وملعب الصغار، والأرض التي درجَ عليها.

يقول[1]:

أيــنَ سَــارتْ حَــداةُ العِــيسِ بحَبِيبِــي ووَاحــدِي وأنِيــسِي

جرَّعُــوني مــنَ الفُــراقِ كُؤوسًــا مــرةً مــا أمرَّهَــا مِــن كُــؤوسِ

فتبــدَّلتْ بعــدَ عِــزٍّ بِــذُلٍّ وتبــدَّلتْ مــنْ نَعــيم بِبُــوسِ

فانظر إلى آثار اليأس المُضّ في نفس الشاعر، من عدم وجود إجابات لما يتمنَّى ويحب، لقد أدَّت به تلك الحالة من القنُوط إلى تغيُّرٍ في واقعه الذي يعيش، فالنفس أصحبت ذليلة بعد عزّ، والوضع الاجتماعي أصبح فقيرًا بعد نعيمٍ وغنًى.

وهذا ابن عقيل يرثِي بلاد حوران، حين اجتاحها الصليبيون، وهي تعبير عن الحزن الذاتي للشاعر على ما حلّ بها، وقد نوَّع في أدواته الفنية للتعبير عن هذا الحزن، فاستخدم التركيب كما في قوله[2]:

جارَ الزَّمــانُ عــلَى سُــكَّانِ حُورانَــا لا كانَ دهــرٌ قــضَى بــالجُورِ لا كَانَــا

أخنَى وخانَ وقــدْ كــانَ الــوفيَّ لَهُــمْ لا غروَ للدَّهرِ إنْ أخْنَــى وإنْ خَانَــا

فتكرار الجملة الفعلية «لا كانَ.. لا كانا» حثٌّ واجتهادٌ في الدعاء على الزمان الذى جارَ على سُكَّان مدينة حوران؛ لما أصابها من خراب ودمار، ومغادرة للربوع وإجلاء عن الديار.

ثم تأتى وظيفة أخرى للتكرار؛ تمثَّلت في إشاعة إيقاع موسيقى تطريبي، يوحي بنوع من الحزن؛ كقوله «أخنى، خان... وإن أخنَى، وإن خانا» فالإخناء توالي الدهر بمصائبه وصنوف

(١) عيون التواريخ، ٢٠ / ١٣٨.

(٢) المختار من ديوان ابن عقيل الزرعي، (مخطوط) مكتبة طيقيو سراي، تركيا، بــرقم [٢٨١٦]، ص٣٩. وينظر: شعراء شاميون في العصر الأيوبي، شفيق الرقب، دار يافا، سنة ٢٠٠٩م، ص ٢٤٣.

نوازله، وفي ذلك خيانة لتلك البلاد، حيث كان أهلها ينعمون بالود والوفاء.

لقد كان ابن عقيل مهتمًّا بالحديث عن أحزانه، وتصوير الدمار الذي أصاب منطقة حوران، فبدأ بهذا التركيب المُبهَم، الذي يحمل تساؤلات عمَّا فعل بها الأعداء، ثمّ كان التفصيل في سائر أبيات القصيدة.

وذكر أبو شامة المقدسي:

((لم يزل البيت المقدَّس، شرَّفه الله تعالى، ملحوظًا بالعمارة والتحصين من عهد السلطان صلاح الدين – رحمه الله – إلى سنة ست عشرة وستمائة، فإنه خُرِّب في المحرَّم منها؛ بسبب خروج الفرنج – لعنهم الله – وانتشارهم في البلاد، فخِيف من استيلائهم عليه، وتشتَّت الناس بعد خرابه، ورغبوا عن السكنَى فيه)).[1]

ثم يذكر قصيدة شهاب الدين أبو يوسف يعقوب المجاور في رثاء بيت المقدِس يقول:

لِتبكِ على القـدْسِ الـبلادُ بأسرِهَـا وتُعلِـنُ بـالأحزانِ والترحَـاتِ

لِتبـكِ عليهَـا مكَّـةُ فَهِـى أختِهَـا وتـشكُو الـذِّي لاقَـتْ إلى عرفـاتِ

لِتبكِ على مَـا حـلَّ بالقـدسِ طيبـةٌ وتـشرَحُهُ في أكْـرم الحُجُـراتِ

فقد تعاون تكرار التركيب بالجملة الفعلية «لِتبكِ» على التشخيص للبلاد ومكة، والمدينة في صورة مَن يبكي، على بعث الحيوية في أرجاء القصيدة، فأنت في مشهدِ بكاءٍ ودموعٍ، اجتمع فيه أهل المرثِي، ثم انخرطوا جميعًا في البكاء على ما حلّ بفقيدهم، ذي المكانة العالمية والدرجة السامية، فقد كان كعبة المسلمين الأولى، ومنه عرج الرسول لملاقاة ربه، فيه كثير من الأنبياء والرسل، وجاء ذِكرُ العام بعد الخاص؛ لبيان أهمية وعِظَم مكانةِ مَن يبكِي، وهل هناك أعظم وأشرف من مكة والمدينة؟

وانظر شمس الدين الكوفي، وهو يذكر خرابَ بغدادَ وقتل الخليفة، وما أحدثه من تأثيرٍ في نفسه، فأصبح مرهفَ الحسِّ لكل مَن يتألَّم مثله، يشاركه آلامه وأحزانه ويبكي لبكائه، يقول[2]:

---

(١) الروضتين، ٢ / ٢٠٥.

(٢) فوات الوفيات، ١ / ٤٩٧ – ٤٩٨.

ويُـذيبُ رُوحِـي نَـوْحُ كـلِّ حمَامـةٍ فكـــأنّمَا نَـــوْحُ الحَـــمَامِ حِمَـــامُ

فالذوبان فناء وعدم بقاء، فكأنَّ لا وجود لروحه ونفسه، إذا ناح الحمام لفقْد أليفه، إنه يذكِّره بفقد مدينته وخليفته، ثم يأتي التكرار المركَّب «نَوْح كل حمامة، نَوْح الحمام حِمَام»؛ فالأوَّل أذاب روحَه وأفناها، ونَوْح الحمامة الثانية موتٌ، فطَبَعِي أنْ تذوبَ النفسُ وتفنَى بالموت.

ومن القصائد التي تناولت نكبة البصرة، وما تعرَّض له الناس من قتلٍ وتشريدٍ، وهجرة الآلاف خوفًا على حياتهم، وذرف النساء دموعهنَّ حزنًا وغمًّا، قصيدة يحيى بن محمد التي يقول فيها[1]:

عنِّي اشـتغالُكِ إنِّي عنـكِ في شُـغُلٍ لا تعذِلِي مَـنْ بـهِ وقـرٌ عـنِ العَـذلِ

لا تعـذِلِي في ارتِحَـالِي إنَّنـي رجُـلٌ وقْفٌ على الشَّدِّ والأسْفارِ والرَّحَـلِ

فِـيمَ المقـامُ إذَا مَـا ضـاقَ مِـنْ بلَـدٍ ـأننَّي لح جَـالِ العَـيْنِ والكَلَـلِ

ما استيقظَتْ همَّةٌ لمْ تلـفِ صـاحبَهَا يقْظـانَ قـدْ جانَبتْـهُ لـذَّةُ المُقَـلِ

ولمْ يبِـتْ آمنًـا مـنْ لمْ يبِـتْ وَجِـلاً منْ أنْ يبِيـتَ لـهُ جـارٌ عـلَى وَجَـلِ

فالمركَّب التكراري «لا تعذِلي» رجاءَ عدم اللوم والعتاب والتقريع، إذا ارتحل عن مدينته بعدما أصابها الدمار والخرَاب العظيم، ثم يأتي التكرار في البيت الأخير؛ ليحملَ معنى الحكمة، فإن خوفك على حياتك وبلدك، سوف يدفعك لأنْ تلتمس كلَّ وسائل الأمن وأسبابه؛ لتعيشَ مستقرًا فيها. وهذا ابن الرومي تسيل نفسه حزنًا وشفقةً وألمًا على ما حلَّ بالبصرة، فيقول[2]:

لَهَفَ نفسِي عليـكَ يـا معـدنَ الخـ ـــيْراتِ لهفًـــا يعـــضُّني إبهـــامِي

لَهَـــفَ نفـــسِي عليـــكَ يـــا قُبـــ ـَّةَ الإسلام لَهَفًا يطولُ منـهُ غَرَامِـي

لَهَفَ نفسِي عليكَ يـا فرضَـةَ البلـد انِ لَهَفًـــا يبْقَـــى عـــلى الأَعْـــوام

فَحَسرته على مرِّ الأيام وتوالي الأعوام، لذا تجد نفسه متألِّمة والهة حزينة على مدينته، معدن الخير وقبَّة الإسلام، وفرضة البلد، حتى لقد أذهلته الحسرات والتأسُّف فضلَّ تفكيره، واضطرب، فقد صوّر لنا ما يشعر به وينقل لنا مشاعره؛ ألمًا وحزنًا وأسفًا.

---

(١) أدب النكبة، ص ١٥٢.

(٢) ديوان ابن الرومي، ٢٣٧٨/٦.

الفصل الثالث

التكرار البديعيّ في رثاء المدينة في الشعر العباسي

المبحث الأول

الجنـــــاس

الجناس لونٌ من ألوان البديع اللفظية الواسعة التي ((لم يُعهَد في فنٍّ منها أنْ كثُرت تعاريفه، واتَّسعت مسائله، واختلفت صُورُه؛ كما هي الحال في الجناس، لذا فإنَّ وضْع حدّ لهذا الفن، يجمع أطرافه ويلمّ شتاته ليس بالأمر السهل الهيِّن، من ثمَّ فإنَّ الكاتبين في البلاغة يفرُّون من وضع تعريف له، ويكتفون بوضع تصوُّر أو ضابط لنوع من أنواعه أو فرع من فروعه، الأمر الذي أدَّى إلى كثرة التعريفات مع ما فيها من قصور وعدم وفاء بأطراف هذا الفن المترامية.

ويُفهَم من كلام القدماء أن الجناس عندهم: اتِّحاد طرفيْن أو تشابههما في الصورة والتلفُّظ، مع اختلاف المعنى)). [1] ويعتبَر الجناس لونًا من ألوان التكرار التي يتكرَّر فيها اللفظ دون المعنى، وقد جاء هذا اللون في رثاء المدن العباسية كثيرًا، فما أكثر أبوابَه؟ وما المآرب أو الأهداف التي قصدها الشعراء من وراء الإتيان به؟ هل لهم في ذلك غرض؟ هل يُفصِح عن شيء في نفوسهم؟

إذا عرَّجنا على بكاء أسامة بن منقذ على مدينته، التي زالت بفعل حادث قدَرِى هو الزلزال، فقد كان الشاعر كيانًا قائمًا، يسعد بأهله وبلده وعشيرته، فإذا تحطَّمت الديار وتقوَّضت، فقد تحطَّم كيان الشاعر وتقوَّض أيضًا، يقول[٢]:

حيَّا ربوعَكِ من ربًى ومنازِلِ سارِى الغمامِ بكلِّ هامٍ هامِلِ

فالشاعر محبٌّ لوطنه، محبٌّ لذكرياته، يتمنَّى العودة إلى تلك الأيام والليالي الخوالي، ولكن ماذا بعد التحطُّم والفناء، وقد أصبح هشيمًا، إنه المطر الفيَّاض سرّ الحياة، أنْ يكون سببًا في بعثه وعودته، وهذا سر الجناس الناقص «هام – هامل».

وقال في المعنى أيضًا[٣]:

---

(١) الفنون البديعية في دائرة البحث البلاغية، فوزى السيد عبد ربه، مطبعة الحسين، ط١، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م، ص ١٨٩ – ١٩٠.

(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص ٣٥٤.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٥٦.

حَمـائِمُ الأَيْـكِ هـيَّجْنَ أشـجانَا فليبْـكِ أصـدقُنا بثًّـا وأشْـجانَا

فالجناس التام «أشجانا – أشجانا» كان سببًا في بعث معركة بين الحمام والشاعر، لنرى منها الفائز من الخاسر في البكاء على أليف الحمام، وأليف الشاعر مدينته التي هي كأليف الحمام، لا يستطيعان أنْ يبعدا عنهما.

وإذا تركناه وانتقلنا إلى شمس الدين الكوفي، وهو يبكي بغداد بعد خرابها، وقدْ لامه بعضهم خوفًا أنْ يذهب البكاء والحسرة بروحه ونفسه، يقول[1]:

عنـدِي لأجـلِ فـراقِهِم آلامُ فـإلامَ أعـذِلُ فـيكُمُ وأُلامُ

فأيُّ ألمٍ أصابه لفراق بغداد، موطن مولده، وملعب صباه، وحاضرة خلافته؟ أليست كل هذه الأسباب كفيلة بألاَّ يلومه لائم أو يعذله عاذل؟ فلا ينبغي أنْ يكون الجناس الناقص «آلام – إلام» سببًا في تقريع الناس له على ألمه وحزنه.

لقد كان صِدْق الشاعر في ألمه وحزنه وبكائه سببًا في إشفاق أغلب الناس عليه، فقد رقُّوا لحاله، فقال[2]:

حتَّـى رثَـى لِي كـلُّ مَـنْ لا وجـدُه وجـدِي ولا أشـجَانُهُ أشـجَانِي

فالجناس الناقص المنفي والمثبَت قدْ أوضَح الحقيقة، وأبان عن اختلاف وجْد الشاعر وأشجانه عن الآخرين، ومن ثَمَّ كان التعاطُف والمشارَكة.

وقال الشيخ شمس الدين الكوفى الواعظ، يذكر واقعة بغداد ويرثِي أهلها، ويذكر خرابها[3]:

إنْ لمْ تقـرحْ أدمُعِـي أجْفـانِي مـنْ بعـد بُعـدِكُمُ فـمَا أجْفـائِي

فالجناس التام بين «أجفاني، أجفاني» يدعو المرء للتساؤل، هل تقرَّحت أجفانه من جفاء

(١) فوات الوفيات، ١ / ٤٩٧ – ٤٩٨.

(٢) المصدر السابق، ١/٤٩٩- ٥٠١.

(٣) نفسه، ١ / ٤٩٩ – ٥٠٠.

أحبابه؟ أم أنَّ بُعدَهم بالهلاك والتدمير سببٌ له جفاء النوم، حزنًا وألمًا ممَّا سبَّب تقرُّح أجفانه.

لقد صار شمس الدين الكوفي مرهفَ الحسِّ تجاه الفقْد، يشارك الآخرين الذين ابتلوا بمصيبته، سواء أكان طيرًا أم إنسانًا، ومن ثمَّ تراه يقول[1]:

وكلَّـمَا ناحَــتْ الورْقَــاءُ بعــدَكُمُ في البَانِ يلطُمُ في أعـضَائِهَا الـورْقُ

فجناس الاشتقاق بين «الورْقاء والورْق» يعطى علاقة المشارَكة الوجدانية بين الإنسان والطير والنبات، فإذا ناحت الورْقاء، أهاجت أحزان الشاعر الإنسان، وشاركها ورْق الغصن باللطم، وهما مظهر التعبير عن الألم في العادات العربية؛ الصوت واللطم.

(١) عيون التواريخ ٢٠/١٣٩-١٤٠.

المبحث الثاني

التصريـــــــع

التصريع هو ((جعل العروض مقفًّاه تقفية الضرب... وهو ما استحسن، حتى إنَّ أكثر الشعر صُرِع البيت الأول منه)).[1]

وهو ((في الشعر بمنزلة السجع في الفصليْن من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة، تُعلَم قافيتُها، وشُبِّه البيت المصرَّع بباب له مصراعان متشاكلان، وقد فعل ذلك القدماء والمحدثون، وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام)).[2]

وقد شاعت ظاهرة التصريع في شعر شعراء رثاء المدن العباسية، حتى تكاد تشملهم إلاَّ قلة.

ومن ذلك رثاء الرئيس الفاضل شهاب الدين بن المجاور، لبيت المقدس حيث يقول[3]:

أعِينِـي لا ترْقِـي مِـنَ العَـبَرَاتِ صِلِي في البُكَـا الآصـالَ بـالبكراتِ

فالتصريح في البيت منحه مزيدًا من الإيقاع الموسيقى المنتظِم، القائم على التوازُن بيْن شطريْ البيت الواحد: العروض والضرب.

ويقول أيضًا الرسعني، وقد سمع الخبر بتسليم بيت المقدس إلى الفرنج[4]:

تعالَوْا نُقِيمُ الحزنَ في مجمَـعِ الأُنـسِ ونـصْبغُ أثـوابَ المُـصيبةِ بـالنِّقسِ

فالعلاقة بين طرفيْ التصريع في البيت «الأنس والنِّقس» أنَّ الشاعر يرشِد إلى أنَّ المرء إذا انتابته لحظة من لحظات الأُنس، فيجب ألاَّ تكون مظاهر البهجة بادية أو ظاهرة، وإنما تُغمَس في السواد، لون المداد الذي يُكتَب به.

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ت: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبنـــاني، ط٦ ١٤٠٥هـــ ١٩٨٥م، ص ٥٥١.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ت: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار الرفاعي الرياض، ط٢، ١٤٠٤هـــ، ١٩٨٤م، ٣٧٥/١.

(٣) الروضتين، ٢ / ٢٠٥ – ٢٠٦.

(٤) بيت المقدس في شعر الحروب الصليبية، ص٢٤٣.

وهناك من شعراء رثاء المدن من آثر في رثائه استعادة صور الطَلَل القديم والبكاء على الديار، فقد وقف العميد أبو بشر بن الحواري بالمعرَّة بعد هجوم الفرنجة عليها، فهاجت مشاعره، فقال يرثيها[1]:

أَهــذِهِ بــيْن إنكــارِي وعِرفــانِي مساربُ الوحشِ أمْ دارِي وأوطاني

وعلاقة التصريع بالتكرار تبرُز بوضوح من خلال «أنه مبني على التكرار، فهو مضبوط بتكرار حرف معيَّن، ينتهي به صدر البيت وعجزه »[2].

والعلاقة النفسية تبرُز بين الطلل والمعرَّة في أنَّ الواقف على كل منهما يُنكِر حقيقتهما بعد تبدُّلهما وتغيرُّهما، ومن ثمَّ يقف الواقف في حالة من الشكِّ بين الإنكار والمعرفة: هل هذهِ ما كان يعيش فيها ويسعد، أمْ أنها مأوى الوحش والحيوان بعد تحطُّمها؟... وكثيرًا ما يتحدَّث شمس الدين الكوفي عن سقوط بغداد، ونكبة المسلمين بها، والآثار النفسية التي تركتها، غصَّةً وألمًا في حلوقهم، يقول[3]:

بــانُوا ولي أدمــعٌ في الخــدِّ تــشتبِكُ ولوعــةٌ في مجــالِ الــصدْرِ تعــترِكُ

فإذا كان فائدة التصريع في الشعر أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تُعلَم قافيته، فإنَّ التصريع قد عبَّر عن مشاعر الشاعر، حين بان أهله، ووقعت الفرقة بينهم؛ إمَّا بالموت أو الرحيل، فإنَّ الدموع هي وسيلته في التخفيف، وإذا بدأت بالاشتباك على الخدِّ، كلٌّ منها يريد أن يسبق، فإنَّ اللوعة في الصدر قد اعتركت هي الأخرى، تريد التعبير عن نفسها وما يجيش في نفس الشاعر.

وفي قصيدة لمحمد بن الحسين الموصلي المعروف بابن الشروى، يتأوَّه ممَّا حدث لبغداد، وما

---

(١) خريدة القصر وجريدة العصر، العماد الأصفهاني، ت: شكرى فيصل، المجمع العلمي،دمــشق ١٩٥٩م، ٨٧/٢.

(٢) التكرار في شعر الخنساء، عبد الرحمن الهليل، دار المؤيد، الرياض، ط ١، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م ص١١١.

(٣) عيون التواريخ ١٣٧/٢٠.

يعاني من ويلات نتيجة تخريبها وتدميرها، وهلاك أهلها، يقول[1]:

ذهــبَ الحيــاءُ وخفــتِ الأحــلامُ وجرتْ دموعُ العـيْنِ وهْـيَ سـجامُ

فالتكرار التصريعي يولِّد جرسًا موسيقيًا منتظمًا، يتماور مع غيره من الجوانب الإيقاعية في منح القصيدة نمطًا فريدًا من التناغُم الموسيقي المؤثِّر في النفس. ولَّما حاصر طاهر بن الحسين -قائد جيش المأمون- بغداد في صراعه مع أخيه الأمين، ودام الحصار سنة، واشتدَّ البلاء وعظُم الخطب، وكثر الحريق والهدْم، ودرَسَت معالمها فاستحالت إلى أطلال، ونظر الشعراء، فرأوا ما نزل بها من صنوف التدمير والتخريب ندبوها بشعرِهم.. وممَّن بكاها عمرو بن المبارك الورَّاق؛ إذْ ردَّ ما أصابها إلى العين فقال[2]:

مَـنْ ذَا أصـابَكِ يَـا بغـدادُ بـالعيْنِ ألمْ تكــونِي زمانًــا قُــرَّةَ العــيْنِ

فإذا أحدث التصريع موسيقى مع موسيقى الوزن والقافية، فإنَّ «العيْن» قد لخَّصت وجهة نظر الشاعر، فإذا كانت بغداد قرَّة عينه، يستريح إليها ولا يستغني عنها، فإنَّ العيْن كانت سببًا في تبدُّلِ حالها، خاصةً أنها عيْن الحسدِ التي تتمنَّى زوال ما عند غيرها من نعم الله، حقدًا وحسدًا.

وقد استشرَى الفساد، وعمَّ أرجاء الخلافة العباسية في بغداد، وجرَّ معه المآسي والويلات، وفي كثير من القصائد راح الشعراء يتحدَّثون عن الكارثة وأسبابها، وما كان لخلفاء بني العباس من دور كبير في ذلك بمجونهم وتهتُّكهم، ومن ذلك يقول أسعد ابن إبراهيم النشابي[3]:

يَـا سـائِلِي ولمحـضِ الحـقِّ تريـادُ أصْــغِ فعنــدِي نــشدانُ وإنــشادُ

ولعل التصريع في النصف الثاني من البيت كان موافقًا لحالة الشاعر النفسية حيث دفعه حرصه على التصريع إلى الإتيان بالإنشاد، فكأنه يريد أنْ يكون المصير الذي آلت إليه الدولة

---

(١) عيون التواريخ، ٢٠ / ١٤٠ – ١٤١.

(٢) أدب النكبة، ص ٨٩.

(٣) عيون التواريخ، ٢٠ / ١٢٩.

العباسية والأسباب التي أدَّت إليه نشيدًا يتغنَّى به الناس في كل العصور فلا ينسى.

لقد كان لنكبة بغداد أبلغ الأثر في النفوس، وقد خلّفت الحرب بين الأمين والمأمون أيامًا سودًا، وهذا الشاعر علي بن أمية، يبكي مدينته، وقد ألحَّ على صور الخراب والدمار والقتل التي تفشَّت، يقول[1]:

لأمـــرِ المنايَـــا علينَـــا طريـــقُ وللـــدَّهرِ فيـــهِ اتِّـــساعٌ وضـــيقُ

فإذا كان للمنايا طريقان؛ أحدهما واسع، والآخر ضيِّق، فإنَّ التصريع الذي انتهى إليه الشطر الثاني كان الضيق، إنه ضيق نفس الشاعر بما يحدث من الطرفيْن المتقاتليْن، فهم أبناء جلدة واحدة، ودين واحد، ما كان يجب أنْ يحدث بينهما هذا الشقاق، وهذا الخراب والتدمير.

(١) أدب النكبة، ص ١٠٢.

المبحث الثالث

ردّ العجز على الصدر

يأتي ردُّ العجز على الصدر في الشعر والنثر، وهو تكرار للَّفظ في البيت، وحين يأتي في الشعر يكون أحد اللفظيْن المكرَّريْن ((في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني)).[1]

ولعل هذا الفنَّ البديعي يشترك مع الجناس، حين يأتي التكرار في اللفظ في كل شطر من شطريْ البيت، فهو يتداخل معه ((على مستوى البناء الشكلي، كما هي ملحوظة على مستوى البنية العميقة؛ إذ تتوارَد لفظتان بمعنى واحد أو بمعنييْن مختلفيْن، ولكن طبيعة البُعد المكاني للَّفظيْن هو الذي نقل البنية من نسق التكرار أو الجناس إلى نسق ردّ الأعجاز على الصدور، فكأنَّ التكرار هنا لا بدَّ أنْ يتوفَّر فيه ذهنيًا مسافة في الدلالة تسمح للَّفظة التالية أنْ تستقرّ بعدها محقِّقةً نوعًا من اكتمال المعنى أو بيانه أو تحقيقه)).[2]

ومن نماذج ردّ الأعجاز على الصدور، التي جاء اللفظ الأول في صدر الشطر الأول، قول العتري أبياتًا يضمِّنها وصف بأْس الغُزَاة، وشدَّة شكيمتهم في الحرب التي دارت بين الأمين والمأمون، وهو يلقي باللائمة عليهم، ويحمِّلهم مسؤولية ما يجرى داخل المدينة، لا يفرِّق بين خارجٍ للقتال، دفاعًا عنها، ومتلصِّصٍ استغلّ افتقاد الأمن؛ ليسرق متاع الآخرين[3]:

وإنْ حرصـــوا يومًـــا عـــلى الـــشرِّ فغوغاؤُنَا منهُم علَى الـشرِّ أحـرَصُ

وبعده بأبيات يقول[4]:

وقـــدْ رخُـــصتْ قِراؤُنَـــا في قتـــالِهِمُ ومَـــا قتـــلَ المقتـــولَ إلاَّ المـــرخَّصُ

وبالرغم من انقلاب موقف العتري، إذ تغيرت نظرته لما فعله بطاهر وما أشاع من فوضى وقتل ضد العراة، فرآه على جانب من الصواب، وبالرغم من وقوفه الدائم ضد العراة، إلا أن

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٥٤٣.

(٢) بناء الأسلوب في شعر الحداثة « التكوين البديعي »، محمد عبد المطلب، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٥م، ص ١١٣.

(٣) أدب النكبة، ص٩٢.

(٤) المصدر السابق، ص٩٣.

نفس الشاعر الشغيفة المرهفة، تكره الحرب، وتدين العنف، تنفر من القتل، فقال أبيات تدين وتجرم أفعال كل من شارك في تحطيم بغداد، وأدى بها إلى هذا المصير المشئوم، يقول: [1]

ضـــــــــجَّت الأرضُ إلى اللهِ مـــــنَ المنكَـــــرِ ضـــــجَّة

ففي النماذج السابقة، جاء اللفظ الأول في صدر البيت، واللفظ الآخر في عجزه، وفي ذلك تقوية للمعنى، ودلالة أول الكلام على آخره؛ ففي قول العتري الأول، جاء لفظ «الحرص» مؤكَّدًا، دليلاً على عناية كل فريق بقتال الفريق الآخر وتدميره، وهو في الواقع تدمير للحضارة، وعودة إلى عصور الجاهلية، وكان من نتيجة ذلك أنْ جاء لفظ «ضجّ» في النموذج الثاني؛ ليدلَّ على أنَّ الأرض قد ضجَّت بالشكوى إلى الله، ممَّا يحدث فوق ظهرها من تمزيق وتخريب وتدمير.

ومن نماذجه التي جاء اللفظ الأول في حشو الشطر الأول، هذه الصورة التي أمسك فـــتى بغدادي بريشته، ورسمها للناس في بغداد، فمع انسكاب عبراته، راح يصور الأهوال والقطائع التي ارتكبها المهاجمون في حق الناس، ومنها[2]:

فقـــوْمٌ أُحرِقُـــوا بالنَّـــارِ قـــسْرًا ونائحـــةٌ تَنُـــوحُ عـــلَى غَرِيـــقِ

تَفـــرُّ مـــنَ الحرِيـــقِ إلى انْتِهَـــابٍ ووالِـــدُهَا يفِـــرُّ إلى الحرِيـــقِ

ويؤكِّد العتري مأساة فتى بغداد، والأهوال والفظائع التي ارتُكِبت، وعلى كثرة القتلى من الجانبيْن، يقول[3]:

كـــــمْ جـــــسَدٍ أبـــــصرْتُهُ ملقًـــى وكـــمْ مـــنْ جـــسَدْ

فالأجساد ملقاةٌ على الأرض بين قتيل وجريح، تُثير ألم الشاعر وتبعث حزنه، فكرَّرها ليؤكِّد حقيقتها، وحقيقة ما حدث لها، حتى لا يتسلَّل الشكّ والريب إلى نفس المتلقي.

وكانت النتيجة المترتِّبة على ما حدث لبغداد أنْ ذهبت نضارتها وحسنها، ومن ثمَّ أكَّد

---

(١) أدب النكبة، ص٩٩.

(٢) المصدر السابق، ص١٩٠.

(٣) نفسه، ص٩٤.

العتري على ذهاب هذا الحسن والجمال بقوله[1]:

ذهبَـــــتْ بهجـــــةُ بغـــــدادَ وكانـــــــتْ ذاتَ بهجَـــــــةْ

فذَهابُ البهجةِ التي كانت مرتبطة بذاتها، تأكيد للحقيقة، وأنَّ ما يقوله الشاعر هو الصدق، وما يصفه هو الواقع.

ومن الأشعار التي أطلت برأسها في نكبة بغداد، مرثية الحسين الخليع، التي يصور فيها مشاعره ومشاعر الآخرين، الذين ابتلوا بهذه المعارك الطاحنة، فتمنى مع غيره، عودة الأمين المنقذ المخلص، ولكن أنى له ذلك، يقول[2]:

نتمنَّـــى مـــنَ الأمِـــينِ إيابًـــا لَهَـفَ نفـسِي وأيـنَ منِّـي الأَمِـينُ

فماذا تفعل الأماني؟ وماذا تفيد حسرات النفس المكلومة على الأمين وحاضرة خلافته؟

ومن النماذج الشعرية التي جاء فيها اللفظ الأول في عجز الشطر الأول، ما قاله أحد شعراء دمشق في النكبة التي حدثت لها أيام الفاطميين، وكانت جرَّاء التصارُع على الملك، حتى لو أدَّى إلى نشوب المعارك والحروب، وانتشار الفوضى، وكثرة القتل والنهب، يقول[3]:

تقـــضَّى أوانُ الحـــربِ والطَّعْـــنِ وجـــاءَ أوانُ الـــوزْنِ والـــصفْعِ

فتكرار الضرب في الشطريْن، دليلٌ على تكراره في حالتيْن؛ الأولى في الحرب، والأخرى بعد انتهائها.

---

(١) أدب النكبة، ص ٩٩.

(٢) المصدر السابق، ص١٠٩.

(٣) تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام،شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي،ت:عمر عبدالسلام تدمري، دار الكتاب العربي، لبنان، ط١، ١٤٠٧، ٢٤٣/٢٨.

ومن ذلك أيضًا قول العتري السابق في نكبة بغداد[1]:

مَـنْ ذَا أصـابَكِ يَـا بغـدادُ بـالعيْنِ ألمْ تكـــونِي زمانًـــا قُـــرَّةَ العـــيْنِ

ومن نماذجه التي وقعت في الشطر الثاني، قول العتري[2]:

يَبِيعُـــكَ رأسًـــا للـــصبيِّ بـــدرْهمٍ فإنْ قالَ إنِّي مرخَصٌ فهْوَ مـرخَصُ

فهل شرع الدينُ قتْل الصبيّ، وفصْل رأسه بدرهم؟ أم أنَّ الشرائع تعطَّلت وفسدت ذِممُ مَن يشرعون في ذلك الوقت؟

وهذا الشاعر الوضاحي يحدِّثنا عن حنينه إلى بغداد، ويعرض صور الدمار الذي عرفته المدينة، غير أنه بدأ بالمقدِّمة الطلَلية، يقول معارضًا امرأ القيس[3]:

سقَى اللهُ بابَ الكرَخِ رَبْعًـا ومَنْـزِلاَ ومَنْ حَلَّهُ صَوْبَ السَّحَابِ المُجَلْجَـلِ

ولا زَالـتِ الأَنـواءُ تهمِـي بويلِهَـا عـلى منـزلٍ مـنْ ربعـةٍ بعـدَ منـزِلِ

فهل فرَّ بالويل لعلاقةٍ بين نزول المطر الدائم الذي يؤدِّي إلى هدم الديار، والدمار الذي أدَّى إلى خراب بغداد وتحطيمها؟

وفي الشواهد السابقة، رأينا لفظيْن مختلفيْن في الوضع عند التكرار، وهذا يؤدِّي إلى تفاوُت في أثر التكرار، معنويًا وجماليًا وإيقاعيًا، فاقتراب اللفظيْن المكرَّريْن يمنح النصّ مزيدًا من الإيقاع الموسيقي، ويعمل على تقوية المعنى المُراد توضيحه، وبيانه بصورة أكبر ممَّا لو تباعَد اللفظان المكرَّران.

وهكذا يتَّضح أنَّ بلاغة ردّ الأعجاز على الصدور تعود ((إلى أمريْن: أولهما: دلالته على

---

(١) سبق توثيق الشاهد ص ٨٠.

(٢) أدب النكبة، ص ٩٣.

(٣) المصدر السابق، ص٣٤٤.

تأكيد المعاني وتقريرها، وذلك أنَّ اللفظ عندما يتكرَّر أو يُذكَر مُجانِسًا للآخر، يتأكَّد معناه في ذهن السامع ويتقرَّر... ثانيهما: دلالة أول الكلام على آخره، وآخره مرتبطًا بأوله. وتلك هي البلاغة... فقد قال الخبراء بمعنى القول: البلاغة أنْ يكون كلامك دالاً على آخره، وآخره مرتبطًا بأوله، وقد كان صُنَّاع الكلام يفتخرون بدلالة كلامهم على آخره، وارتباط آخره بأوله، كما كان النُقَّاد يفطنون للكلام الجيد المتماسِك، ويُدرِكون آخره عند سماعهم لأوله))[1]

(١) انظر : علم البديع « دراسة تاريخية وفنية لأصول البديع ومسائل البديع » بسيوني فيود، دار المعالم الثقافية السعودية، ط٢، ١٤١٨هـ - ١٩٨٨م، ص ٣١٤ – ٣١٥.

المبحث الرابع

الطبـــــــاق

إنَّ الطِباق لون من ألوان البديع التي تعكِس نفسَ قائلها، وتشرح ذاته، حين يورِد لفظيْن متضاديْن في أدبه؛ ليُظهِر بها حيرته ودهشته، وحين يعرض بها لوصفيْن مختلفيْن، يُظهِر بهما حقيقة التغيُّر الذي طرأ، والاختلاف بين ما كان وما هو كائن.

وهو في رثاء المدن يدلُّ على حسرةٍ وتأسُّفٍ على ما كانت عليه المدينة، وما كانت تنعم به، فإذا بالوضع لا يستمر، وإنما ينكُص الإنسان بتقدُّمه، ويعود بحضارته إلى الوراء، فيكون اختلاف اللفظيْن كشف عن حقيقة ألم الشاعر وحزنه، وهو يعرض لهذا التبدُّل والتغيُّر.

فهذا أسامة بن منقذ يحدِّثنا عن وطنه، حين ابتُلِي بمصيبة الزلزال، فيعرض لتبدُّل حقيقة الوطن واختلافها، ثم يعرض أثر هذا الفقْد للأهل والأحباب، يقول عن تغيُّر الديار وتحوُّلها بفعل الزلزال[1]:

درسَتْ منازِلُهم وأوحَشَ منهُمُ مأنوسُ أنديةٍ وعزُّ محافلَ

فعلاقة التضاد بين «درست منازلهم، مأنوس أندية» تدلُّ على الحقيقة التي فعلها الزلزال بها، فقد حوَّلها إلى منازل بالية، بعد أنْ كانت أندية مأنوسة بالعزّ والمجد والصحبة الحسنة.

ثم يأتي بيان نفسه بعد بضع أبيات، حيث يوضِّح حقيقة اضطرابه بفعل هذا الحادِث، يقول:

سعِدُوا براحَتِهِم وا أنَا بعدَهُمُ في شِقوَةٍ تُضنِي وهمٍّ داخلِ

فالعلاقة بين «سعدوا – شقوة تضني» تُنبِئ عن اضطراب نفس الشاعر، الذي أحدثه فراق أهله، الذين استراحوا بالموت من نوائب الدهر ونوازله، وتركوه يعيش شقيًّا تعيسًا، لفرقة مَن يحبّ، ومَن كان يسعد بهم.

وليس أسامة بن منقذ بِدعًا في ذلك من الشعراء، فالكل يتمنَّى أنْ يرحَل مع الراحلين؛ حتى لا يعيش بعدَهم في شقاء لبُعدِهم، وتعاسةٍ لمصابهم وما نزل بهم، فهذا تقي الدين إسماعيل بن

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص ٣٥٥.

أبي اليسر يحدِّثنا عن أهله، حين دُمِّرت بغداد، وقُتِل فيها من أهله وأقاربه وأصحابه، يقول[1]:

ما كنتُ آمُلُ أنْ أبقَى وقدْ ذهبُوا لكِنْ أبَى دونَ ما أختَارُ أقدَارُ

فالعلاقة بين «أبقى – ذهبوا» تدلُّ على أمله في أن يكون مع الذاهبين وليس الباقين، ولكن ليس كلُّ ما يتمنَّى المرء يدركه، فقد أبَتْ الأقدار أنْ تسير معه في أمله وأمنيته، فما زال له بقية يحياها.

وهذا شمس الدين الكوفى، وقد هاجت أحزانه، فبكى حتى تقرَّحت أجفانه، فقال قصيدة تقطُر معانيها مرارةً وحسرةً، حين يتذَّكر ما كانت عليه بغداد وما أصبحت عليه، يقول[2]:

أينَ الذينَ عهدتُهُم ولعزِّهِم ذلٌّ تخرّ معاقِدُ التِيجانِ

فالعلاقة بين «العز – الذل» على تغيُّر في الحالة، فبعدَ العز الذل، وبعد أن كانوا ملوكًا وساسة، أصبحوا تابعين، لا يُعنَى بأمرهم، ولا يهتمّ أحدٌ بشأنهم.

لكن في خِضَّم خراب المدينة ودمارها يخلع أسامة ابن منقذ على ممدوحه صفتي الصعوبة في التعامل مع الأعداء والسماحة مع الخلان، يقول[3]:

ممْتَنِعٌ صَعْبٌ عَلَى أَعْدَائِهِ سَهْلٌ المَقَادَةِ للْخَلِيلِ الوَاصِلِ

ولعلَّ الشاعر بهذا الوصف يرنوا إلى أنْ يلتفَّ القوم حول أميرهم؛ ليكونوا صفًّا واحدًا في مواجهة العدو الغاصب للمدينة.

لقد أرى تغيُّر المدن وتحطُّمها وخرابها وضياع معالمها، حتى إنَّ المارَّ عليها لا يكاد يتبيَّن: هل هي دياره التي نشأ فيها وترعرع، أمْ هي مساكنُ ومأوى الوحشِ بعد خلوِّها من أصحابها.

يقول أبو بشر بن الحواري عن مدينته المعرَّة بعد هجوم الفرنجة عليها، واصفًا مشاعره[4]:

---

(١) تاريخ الذهبي، ٣٩/٤٨.

(٢) فوات الوفيات، ١ / ٤٩٩ – ٥٠١.

(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص ٣٥٥.

(٤) خريدة القصر، ص ٤١٣.

أهــذِهِ بــينَ إنكــارِي وعِرفــانِي مساربُ الوحشِ أمْ دارِي وأوطَانِي

فكم يبلغ هذا الخراب والتدمير الذي جعل الشاعر يجمع بين لفظيْن متناقضيْن يدلاَّن على اضطراب نفسه «إنكارى وعرفاني»؟

ويصور لنا إسماعيل التنوخي المشهد بعد الخراب الذي حل ببغداد بأنه كيوم القيامة من هول الفضائع التي حصلت حيث عم الضرب والأسر في الأمة وفي رأس بيت الخلافة العباسية، يقول[1]:

إنَّ القِيَامــةِ بِبَغْــدَادِ قَــدْ وُجِــدَتْ وَحــدّهَا حِــينٌ للإِقْبَــالِ إِدْبَــارِ

فالعلاقة الطباقية بين «إقبال وإدبار» توحي بأن الخراب والدمار طال أرجاء المدينة بكل مافيها مما يدب على وجه الأرض نهايك عن الخراب الذي طال المشهد الحضاري للدولة العباسية كخراب القصور ودور العلم ورمي الكتب النفيسة في الأنهار.

وهذا الشاعر شمش الدين الكوفي، يقول[2]:

أَنَا أَشْـكُو أَمْـرَاضَ حُـزْنٍ وَشَـوْقٍ كَــلَّ عَنْهَــا عِــلاَجُ جَــالِينُوسِ

إن الطباق هنا بين «مرض وعلاج» يوحي بمدى الأثر النفسي الذي تركة تدمير مدينة الشاعر وفراقه الأحبة لدرجة أن هذا الأثر يعجز عن علاجه أنجع الأطباء.

ويلخِّص ابن عقيل في حديثه عن بلاد حوران تجربته، ممَّا رآه ووقعت عليه عينه فيصوغها في شكل حكمة، يقول[3]:

لا بدَّ في الدَّهْرِ مِـنْ عـسْرٍ وميْـسَرةٍ وأنْ تـرَى فـيهِمَا سُـوءًا وإحـسَانًا

«فالعُسر والميسَرة» حالتان تنتابان الإنسان في كل العصور، وإنْ كان العُسر يجمع معه سمة السوء، واليُسر معه الإحسان.

---

(١) تاريخ الذهبي،٤٨/٣٩.

(٢) عيون التواريخ، ٢٠/١٣٨-١٣٩.

(٣) المختار من ديوان ابن عقيل، ص ٣٩.

المبحث الخامس

تكرار المعاني والأفكار

يلتقى شعراء رِثاء المدن في توكيد المعاني والأفكار عن طريق تكرارها، ممَّا يستتبع تثبيتَ الرأي وتوكيد الفكرة، على أنه لا يُفهَم من هذا التكرار أنهم كانوا يكرِّرون ألفاظهم، ولكن المقصود بالتكرار هنا، إعادة الفكرة بصيغة مختلفة من قصيدة لأخرى.

أمَّا الفكرة أو المعنى المكرَّر، فهو بدء القصيدة بما كانت تبتدِئ به القصيدة العربية منذ نضجها في العصر الجاهلي، حين غلب عليها البدْء بالوقوف على الديار بعد تحطُّمها وتهدُّمها. وبمجرَّد الرؤية والتطلُّع أو إنعام النظر، يبدأ الشاعر بعرض صورتيْن متناقضتيْن: الأولى: للديار، وقد سارت مرتعًا للوحشِ والحيوانات المفترسة، بعد مفارقة الأحباب، ومَن كانوا ويسكنون فيها. والأخرى: هي صورتها أيام كانت عامرة بأهلها، وقد شهدت ذكريات الشاعر، وصِباه الذي قضاه فيها، ينعم بحب محبوبته، ويختلسان من الزمن لحظات السعادة. وحين تتداعَى تلك الذكريات العزيزة على روحه وقلبه، يتمنَّى الشاعر أمنية مستحيلة، حين يدعو لها بنزول المطر عليها، لعله يُحيِي الموات، ويبعث الروح في الجماد، ولكن هيهات!، عندها يُقرُّ في نفسه تلك الحقيقة، فتتحوَّل الدعوة إلى رحمة على تلك الديار بأيامها الخوالي والبكاء على الأطلال رافدًا من روافد الشعر عند الشاعر العربي القديم، فقد كان يحرص على الافتتاح به، فصار بذلك ملمحًا من ملامح الشعر عند شعراء العرب، وذلك حرصٌ من الشاعر على بيان مدى عشقه لحبيبته، ودوام حبه لها، فبالرغم ممَّا حدث بينهما من فرقة، إلاَّ أن الشاعر لا يزال وفيًّا لها، وللمكان الذي كانت تعيش فيه، فما زال يمرُّ ويقف به، تتجسَّد الذكريات ويطوف الخيال، وتستعيد الذاكرة قصة الحب التي دارت بين أنقاض هذه الديار.

وقد يمرُّ الشاعر بها، فيأسف على حالته، ويتحسر على مصابِه، فقد أصبح بعد فراق محبوبته ورحيلها عنه شبيهًا بهذه الأطلال والأنقاض.

فهل استخدام شعراء رثاء المدن هذه المقدمة الطلَلِية رمزاً لما يعانون من ألم الفراق ووجع البعاد؟ أمْ كان الاستخدام إسقاطًا على واقعهم وتمثيلاً لحالتهم مع أوطانِهم؟ يقول أسامة بن منقذ

عن ديار أهله، بعد مفارقتهم لها بالزلزال، الذي حطَّم كيانها، وقوَّض أركانها، وأذهب أرواح أهلها[1]:

حيَّا ربوعَكِ منْ ربًى ومنازلٍ ... سارِي الغمام بكلِّ هام هامِلِ
وسقتكِ يا دارَ الهوَى بعدَ النَّوَى ... وطفاءُ تسفحُ بالهتُونِ الهاطلِ
حتَّى تُروِّضَ كلَّ ماحلٍ ... عافٍ وتروِي كلَّ ذاوٍ ذابلِ
أبكيكِ أمْ أبكِي زمانِي فيكِ أمْ ... أهليكِ أمْ شرخَ الشَّبابِ الراحلِ
مَا قدْرُ دمعِي أنْ يقسِّمُه الأَسَى ... والوجدُ بيْن أحبَّةٍ ومنازلِ
أنفقْتهُ سرَفًا وهَا أنَا ماثلُ ... في مَا حلَّ أبكِي بجفْنٍ ماحِلِ

ومن رموز الشوق والحنين في الشعر، ذكر الديار، وذلك بأنْ يذكر الشاعر ديار أحبته، باكيًا على خرابها، حزينًا على ما لحقها من دمار، فالشاعر يرمز بديار أحبته وأهله إلى حنينه وشوقه إليها، وإلى أنْ تعود تلك الأيام الخوالى التي قضاها، ينعم بالوصل، ويغتنِم الود، فالحنين يأخذ بالشاعر إلى أيام الاستقرار والسكَن والعيش في ظلّ ندامَى، يقصُّ عليهم آلامه وعذابه، وأفراحه وآماله.

وهذا أبوبشر بن الحواري يستعِيد صورة الطلَل القديم والبكاء على الديار، حين وقف على المعرَّة بعد هجوم الفرنجة عليها، فهاجت مشاعره، فقال يرثيها[2]:

أهذِهِ بينَ إنكارِي وعِرفانِي ... مساربُ الوحشِ أمْ دارِي وأوطانِي
جهلتُهَا ولقدْ أبدَتْ ملاعبُهَا ... عهدَ الصِّبَا بينَ إخْوانِي وخِلاَّنِي
فعجِلْتُ أسأَلُهَا والدَّمعُ منسكِبُ ... والقلبُ من لوعةٍ من وجدِهِ عانِ
يا دارُ مَالي وللأيَّامَ قدْ حكمَتْ ... فينَا وفيكِ بحُكْم الجائرِ الجانِي

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص ٣٥٤ – ٣٥٥.

(٢) شذرات من كتب مفقودة في التاريخ، جمعها وحققها إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي بيروت،ط٣، ١٩٨٨م، ٣٥٥/٢. وانظر: خريدة القصر، ٨٧/٣.

فلوْ أجابَتْ لقالتْ هكذَا فعلَتْ قِدْمًا بحَيرة نعمانٍ ونُعْمَانِ
وفي مدائنِ نو شروانَ مُعتبَرٌ للسائِلينَ وفي سيفٍ وغِمْدانِ
فاذهَبْ لشَأنِكَ فالدُّنيَا لَهَا دوَلٌ تمضِي وتأتِي وكلٌّ بينَهَا فانِ

فالأبيات صادرة عن لحظة تأمُّلية، ظهرت فيها المعرَّة مجسّدة في صورة طلَل، لم يُعنَ الشاعر برسم تفاصيله الحسية، وإنما عُنِي بالتعبير عن انفعالاته وأحاسيسه، فقد وجد نفسه أمام صورة فناء، شملت الإنسان والعمران معًا، فبدأ بهذا الحوار الداخلي، حين استخدم همزة الاستفهام «أهذه» التي خرجت إلى معنى مجازى هو الإنكار والتكذيب لما يعاينه من منظر مختلف عمَّا كان من قبل.

ويذكر الشاعر بأسلوب تقريري بعض مظاهر العظمة الزائلة، لا على سبيل التأسِّي فقط، ولكن ليشير إلى أنَّ ما حدث لمدينته ووطنه هو حلقة في سلسلة الهدم التي يمارسها الزمن على الحضارة الإنسانية.

وقد أقام الشاعر مقابلة واضحة بينه وبين الديار المتهدِّمة، فربطها بماضي عمره (عهد الصبا)؛ ليدلَّ على أن الفناء شمل جزءًا من حياته، وقرن تأثير الأيام في الديار بتأثيرها في نفسه وغيره «حكمت فينا وفيك»، ولكن هذه المقابلة تنتهى إلى انفصال تمضي فيه الديار إلى الفناء والتلاشي.

ويمضى الشاعر إلى العمل والحياة «فاذهب لشأنك»؛ ليبدأ دورة جديدة من دورات الوجود الإنساني، ويوجد نموذجٌ سابقٌ له عند شاعر آخر؛ هو أبو المجد المعري، الذي وقف على داره بعد هجوم الفرنجة عليها، فأحزنه مَرْآها، وقد تبدَّلت معالمها، وخلت من مظاهر الحياة، فقال[1]:

وقفْتُ بالدَّارِ وقدْ غُيِّرتْ معَالمُ منهَا وآثارُ
فقلتُ والقلْبُ بهِ لوعةٌ تحرقُهُ والدَّمعُ مِدرَارُ

(١) خريدة القصر، ٢/١٠.

أيـــنَ زمـــانٌ فيـــكَ قـــضيتُهُ وأيـــنَ ســـكَّانكِ يَـــا دارُ

وقد يرمز الشاعر بتوابع البرق، دليلاً على الشوق والحنين، فحين يذكر الشاعر المطر، إنما يذكرها من طرف خفي، بدافعٍ من حنينه وشوقه إلى تلك الديار التي يحنّ لها ويدعو لها بالسقيا والخير، وهذه عادة الشعراء منذ القديم، فالشاعر يدعو للديار بالخير ولا أجمل من المطر والغيث ينهمر عليها؛ حبًّا في الديار وعشقًا لها، يقول الشاعر على السنجارى في رثاء بغداد، ويدعو لها بالسقيا، ويتساءل عن الصحبِ والخلاَّن بحرقة وألم ممضّ، ويستنطِق الديار على عادة غيره من الشعراء[1]:

دارَ الأحبَّـــةِ بـــالزوْراءِ حَيَّـــاكِ وجـــادَكِ المُـــزنِ هطَّـــالٌ وروَّاكِ
يا دارُ عهدِى بـشمْلِ القـوْم مجتمِـعٌ في سـاحتيْكِ وبـدرُ الـتمِّ يغْـشاكِ
وأنتِ بالـسعْدِ والأقيـالُ ضـاحكةٌ فما الذِّي أضحكَ الـشَّانِي وأبكَـانِي
فأينَ تلْـكَ النجـومُ الزَّاهـراتُ لنَـا تـرَى الـذِّي كـانَ أبلاهُـنَّ أبْـلاكِ
أجابَـتْ الـدَّارُ والأطيَـارُ صـادِحةٌ بهَـا كـلٌّ عليهَـا نـائح ٌبَـاكِي
أخفَـــتْ علـــيهِمْ صرُوفَ الـــدَّهرِ وأصـبحُوا عِـبرةً يحكِـيهُم الحَـاكِي

وقد استخدم الشاعر الأسلوب الإنشائي؛ ليتقصَّى من خلاله عمَّا فعله المغول بمدينته وأهلها، فيستخدم «أين – هل»، وأسلوب النداء القريب والبعيد، وبعد جملة من الاستفسارات عن الديار وأهلها، يختم بالجملة الخبرية التي تأتي كرد على سؤاله الحزين عمَّا حلَّ بالمرابع التي ذوَت، وغدَت دوارس، بعد أنْ زال معها كل معلم من معالم الحياة، والوجود الحضاري والبشرى، وعلى الرغم من ذلك سيظل الشاعر على عهده بها، وفيًّا مخلصًا محبًّا لكل رُكن فيها. ويقول الشاعر الوضاحى من قصيدةٍ له، يعارض بها معلقة امرئ القيس، وفي هذه الأبيات الباقية، يذكر مدينة بغداد، ويصوِّر حنينه إليها[2]:

(١) عيون التواريخ، ٢٠ / ١٤١ – ١٤٢.
(٢) أدب النكبة، ص٣٤٤.

سقَى اللهُ بابَ الكرْخِ ربعًا ومنزلاً ومنْ حلَّةٍ صوْبَ السَّحابِ المُجلَّلِ
ولا زالتِ الأنواءُ تهمِي بويْلِهَا على منزلٍ منْ ربعهِ بعدَ منزِلِ
فلوْ أنَّ باكِي دمنةِ الدارِ بالنَّوَى وجارتِهَا أمْ الرَّبَابِ بمأسَلِ
رأَى عرَصاتِ الكرخِ أوْ حلَّ لَأمسكَ عنْ ذِكرِ الدَّخولِ فحوْملِ

وهذه الدعوة من شعراء النكبة إلى روَّاد البكاء على الديار والدعوة إلى الوقوف عليها، دليلٌ على أنَّ ديارهم قد لقَت من الخراب والتدمير والهدم والتحطيم، ما لو شاهده ورآه هؤلاء الروَّاد، لأمسكوا عن دعوة الآخرين إلى الوقوف على ديار أحبتهم، التي مهما أصابها من تدمير وهدم وتقويض، فلن يعدِل ما نال مُدنهَم على أيدي المغول والتتار والصليبيين المتوحِّشين.

فهذا الشاعر ابن عقيل يدعو كل الشعراء للإقلاع عن بكاء ديارِ صبابتِهم وملاعب صباهم وأيام حبهم، والبكاء على مدينته حوران؛ لما أصابها من اجتياح الصليبين لها، يقول[1]:

لا تَتدُبِ الدَّارَ إنْ أقْوتْ ولا طلَلاً ولا أواري أفْرَاسٍ وأشْطانَا
وخلِّ ميّةَ والخلصَاءُ ينْدُبُها غيلانُهَا وذرْ سُعدَى وحسَّانَا
وخلِّ رامةَ يبكِيهَا جريرٌ ودعْ نُصَيْبَ ينْدُبُ حيًا حلَّ ودَّانَا
دع المعاهِدَ فالأعرابُ أجدرُ أنْ تبكِي النَّقا ورُبَى نجدٍ ونُعمانَا
واندُبْ قصورَ قرَى حُورانَ حينَ وعُوِّضت بعدَ سُكنَى الإنْسِ جَنانَا
خوتْ عروش بهَا كانتْ مرفَّعةً مجدًا وجفَّت غُروسٌ كُنَّ صنوَانَا

وأخيرًا ترى شمس الدين الكوفى يسير على منهج الشعراء المعاصرين والسابقين في الوقوف والبكاء والسؤال عمَّا حلَّ بالديار، يقول[2]:

(١) المختار من ديوان ابن عقيل، ص ٣٩.
(٢) فوات الوفيات، ١ / ٤٩٩ – ٥٠٠.

مـا للمنـازلِ أصـبحَتْ لا أهلُهَـا أهـــلِي ولا جِيرانهَـــا جِـــيرانِي
وحيـاتكُمْ مـا حلّهـا مـنْ بعـدِكُمْ غـــيرَ الـــبِلَى والهـــدْم والنِّـــيرانِ
ولقدْ قصدْتُ الدَّارَ بعـدَ رحـيلَكُمُ ووقفْـــتُ فيهَـــا وقْفـــةَ الحـــيْرانِ
وســـألتُهَا لكـــنْ بغـــيرِ تكلُّـــمٍ فتكلَّمـــتْ لكـــنْ بغـــيرِ لِـــسانِ

فانظر إلى هذه المتناقِضات التي أوردها الشاعر؛ ليدلّ بها على حقيقة ما أصبحت عليه الدار، وما أصبح عليه وضع الشاعر الجديد، فالمنازل لم يعدْ بها أهله ولا جيرانه، وإنما هم أُناسٌ جُدُد وجيران مختلفون، لم يألفهم ولا يستطيع التعايُش معهم، فوقف على الدار موقفًا إنسانيًا، يبوح فيه كل منهما للآخر بهذه الحقيقة الأليمة، التي أصبحت عليها الديار «سألتها بغير تكلُّم، تكلَّمت لكِن بغير لسان»، فالظاهر يغنى عن الإجابة، ليدَع الخيال يُطلِق عنانه، ليتصوَّر ما أصاب تلك الديار.

الفصل الرابع

تجلّيات التكرار

في قصيدتيْ الخريمي وابن الرومي

المبحث الأول/ قصيدة الخريمي في رثاء بغداد.

المبحث الثاني/قصيدة ابن الرومي في رثاء البصرة.

شعر النكبات نَبْتٌ عباسي خالص، أفرزته ظروف البيئة نفسها، التي أفرزت غيره من الشعر، وقد اقتسمت المقطوعة والقصيدة أشعار النكبات؛ بحيث استقلّت المقطوعة بالشعر الذي قِيل في حمى الاضطراب، وفي وصف الأحداث اليومية البارزة، بينما استقلّت القصائد الطوال بالشعر الذي قِيل مصوّرًا النكبة كلّها، وما كانت عليه المدينة، وما حلَّ بها من صُنُوف الدمار والخراب والموت، الذي حاق بسكّانها.

لقد كانت الاضطرابات السياسية في العصر العباسي سببًا في تعرُّض بعض المدن والقرى للدمار والنهب، من جرّاء الحروب الطاحنة التي كانت رحاها تدور، فتطحن الناس، وتوزّع الموت في كل مكان، وقد تأثّر الشعراء بهذه الأحداث المؤلمة، فبكى بعضهم هذه المدن التي كانت عامرة بالحياة والجمال، ثم آلت إلى الدمار والخراب.

المبحث الأول: قصيدة الخريمي في رثاء بغداد

((ولا غرابة في أنْ ينشأ هذا الفن في هذا العصر الحضاري الذي تجذَرت قيَمُه في نفوس الشعراء العباسيين، فكانوا في رثائهم للمدن يدافعون عن الحضارة والرقيّ في وجه الهمجية، وعن الجمال والسلام والدَعة في وجه العنف والوحشية، وقد تجلّى ذلك في رثاء الخريمي لبغداد، التي وقعت ضحية القتال الضاري الذي دار بين الأمين والمأمون، فكان رائد هذا الفن في قصيدته التي بلغت خمسةً وثلاثين ومئة بيتٍ)) [1]، يقول الخريمي[2]:

قالوا وَلَم يلعبِ الزَمان بِبَغـ ... دادَ وَتعثُر بِها عَواثرُها

إِذْ هيَ مثلُ العَروسِ باطِنُها ... مشوّق لِلفَتى وَظاهرُها

جَنّةُ خلدٍ وَدارُ مَغبَطةٍ ... قلّ مِن النائِبات واترُها

دَرّتُ خلوفُ الدنيا لِساكِنها ... وَقَلَّ معسورُها وَعاسرُها

(١) ابن الرومي، الشاعر المجدد، ركان الصفدي، الهيئة السورية العامة للكتاب، ٢٠١٢م، ص١٤٢.

(٢) ديوان الخريمي، ٢٧-٣٧.

وانفرجت بالنَعيم وانتَجعتْ ... فيها بِلَذَّاتها حواضرُها

فالقَومُ منها في روضَة أُنُفٍ ... أَشرق غِبَّ القِطار زاهرُها

مَن غَرَّهُ العَيش في بُلَهنيةٍ ... لَو أَنَّ دنيا يَدومُ عامرُها

دارُ مُلوكٍ رسَتْ قواعدُها ... فيها وَقَرَّت بِها مَنابرُها

أَهل العُلا وَالنَّدى وَأَندِيَة الـ ... ـفخر إِذا عُدَّدْت مَفاخِرُها

أَفراخُ نُعمَى في إِرثِ مملكةٍ ... شدّ عُرَاها لَها أَكابرُها

فَلَم يَزَل وَالزَمان ذو غِيرٍ ... يَقدحُ في ملكِها أَصاغرُها

حَتّى تَساقَت كأسًا مثمِّلَةً ... مِن فتنة لا يُقالُ عاثِرُها

وافتَرَقَت بعد أُلفةٍ شيعًا ... مَقطوعَةً بَينَها أَواصرُها

يا هلْ رأيتَ الأَملاكَ ما صنعتْ ... إِذْ لَم يَرعُها بالنُّسحِ زاجرُها

أَورد أملاكُنا نفوسَهُم ... هُوَّةَ غيّ أَعيَتْ مَصادِرُها

ما ضَرَّها لَو وفَت بموثِقِها ... واستَحكَمَت في التُّقى بَصائِرُها

وَلَم تُسافِكْ دِماءَ شيعَتِها ... وَتبتَعِث فتيةً تكابرُها

وَأَقنعَتها الدُنيا التي جمعَت ... لَها وَرُعبُ النُّفوسِ ضائِرُها

ما زالَ حوضُ الأَملاكِ يحفِرُه ... مسْجورُها بالهَوَى وَساجِرُها

تَبغي فُضولَ الدُّنيا مُكاثِرةً ... حَتّى أُبيحَت كَرهًا ذَخائرُها

تَبيع ما جَمع الأُبوّة للـ ... ـأَبنَاءِ لا أُربحَت متاجرُها

يا هَلْ رأَيتَ الجِنانَ زاهِرَةً ... يَروق عَين البَصير زاهرُها

وَهَلْ رَأَيتَ القُصورَ شارِعَةً ... تَكُنّ مثل الدُمَى مقاصرُها

وَهَلْ رأَيتَ القُرى الَّتي غرَسَ الـ ... ـأَملاكُ مخضَّرةً دساكرُها

مَحفوفَةً بالكروم وَالنخْلِ وَالرَيْ ... حانِ ما يَستَقِلّ طائِرُها

فانهـا أَصـبحَت خَلايـا مـن الـــ إِنـسانِ قَـد أُدمِيَـت مَحاجرُهـا

قَفـراً خَـلاءً تَعـوي الكِـلاب بِهـا ينكـر منهـا الرسـوم زائِرُهـا

وَأَصـبَحَ البـؤْسُ مـا يُفارِقُهـا إِلفًـا لَهَـا وَالـسُرور هاجرُهـا

بزنـدوردَ وَالياسِريَّـةِ وَالـشط طَـيْنِ حَيـث اِنتهَـت مَعابرُهـا

وَبِـالرَحَى وَالخَيزَرانيَّـة الـــ عَليـا إِليَّ أَشرفـت قَناطِرُهـا

وَقَـصر عَبدُوَيـه عِـبرَةٌ وَهُـدىً لِكُـلِّ نفـسٍ زكَـتْ سَرائرُهـا

فَـأَينَ حُرّاسُـها وَحارِسـها وَأَيـنَ مجبورُهـا وَجابِرُهـا

وَأَيـنَ خِـصيَانها وَحـشوَتِها وَأَيـنَ سُـكّانها وَعامرُهـا

أَيـنَ الجَراديَـةُ الـصقَالبُ والـــ أَحـبشُ تَعْـدُو هـدلاً مـشَافرُها

يَنـصدِع الجُنـدُ عَـنْ مَواكِبِهـا تَعْـدو بِهـا سِرْبًـا ضَـوامرُها

بالـسِّند وَالهِنـد وَالـصَقالِب والـــ نوبـةِ شَـيَّبت بِهـا برابرُهـا

طَـيرًا أَبابيـلَ أُرسِـلَت عبثًـا يقْـدَم سَـوْدانُها أَحَامرُهـا

أَيـنَ الظِبـاءُ الأَبكـارُ في رَوضَـة الـــ ملـكِ تَهـادَى بِهـا غَرائرُهـا

أَيـنَ غـضاراتها وَلـذّتها وَأَيـنَ محبورُهـا وَحابرُهـا

بالمـسكِ وَالعَنـبَرِ الـيَمانيّ والـــ لنجـوجِ مـشْبوبةً مجامرُهـا

يـرفُلْنَ في الخَـزّ وَالمَجاسِـدِ والـــ مـوَشيّ محطُومَـةً مزامرُهـا

فَـأَينَ رُقَّاصُـها وَزامرُهـا يُجِـبْنَ حيـثُ اِنتَهَـتْ حَناجرُهـا

تَكـادُ أَسـماعُهم تُـسَكُّ إِذا عـارَضَ عيـدانَها مَزاهِرُهـا

أَمـسَتْ كَجَـوفِ الحِـمار خاليَـةً يُـسَعِّرها بـالجَحيمِ سـاعرُها

كَـأَنَّما أَصـبَحَتْ بـساحتِهِم عـادٌ ومـسَّتهُم صراصرُهـا

لا تَعلَـمُ الـنَّفس مـا يُبايِتُهـا مِـن حـادثِ الـدَّهرِ أَوْ يُباكرُهـا

تُــضحِي وَتُمْــسِي دَريّــةً غَرَضًــا ... حيــثُ اِسـتَقَرَّت بِهـا شرَاشرُهـا

لأســهُمِ الــدَّهر وَهــوَ يَرشُــقُها ... مخنِّطُهــا مَــرّةً وَباقرُهــا

يــا بُــؤسَ بَغــدادَ دارِ مَملَكــةٍ ... دارَتْ عَــلى أَهلِهــا دَوائرهــا

أَمهَلَهــا اللهُ ثُــمَّ عاقَبَهــا ... لَمّــا أَحاطَــت بِهــا كَبائرُهــا

بالخسفِ وَالقَـذفِ وَالحَريـقِ وَبالـ ... حـربِ الَّتـي أَصبحَتْ تـساوِرُها

كَـمْ قَـد رَأَينـا مِـنَ المَعـاصي بِبَغـدا ... دَ، فَهَــل ذو الجَــلالِ غافِرُهــا

حَلَّــت بِبَغــدادَ وَهــيَ آمِنَــةٌ ... داهيَــةٌ لَم تَكُــن تُحاذرُهــا

طالعَهــا الــسَّوْءُ مــن مطالِعِــه ... وَأَدرَكَــت أَهلَهــا جرائرُهــا

رقّ بِهـا الـدِّينُ وأُسْـخِفَ بِـذي الـ ... فـضلِ وعـزَّ النـسّاكَ فاجرُهـا

وَخطّــم العَبــدُ أَنــفَ سَــيِّده ... بــالرَغم وَاســتُعبِدَت حَرائرُهــا

وَصــار ربُّ الجــيرانِ فاســقَهم ... وابتَــزَّ أَمــرَ الــدُّروبِ ذاعرُهــا

مَــنْ يَــرَ بَغــدادَ وَالجُنــودُ بِهــا ... قَــد ربّقَــتْ حَوْلهــا عــساكرُها

كُــلَّ طحــون شَــهباءَ باسِــلَةٍ ... تُــسقِطُ أَحبَالَهَــا زماجرُهــا

تُلقِــي بغــيّ الــرَّدى أَوانَــسَها ... يُرهِقُهــا للّقَــاءِ طاهرُهــا

وَالــشَيخُ يَعــدُو حزْمًــا كَتائِبَــه ... يقْــدُمُ أَعجازَهــا يعاورُهــا

وَلــزهيرٍ بــالفركِ مأســدَةٌ ... مرقُومــةٌ صُــلبَةٌ مكاسرُهــا

كَتائــبُ المَــوتِ تَحــتَ أَلْويــةٍ ... أَبــرَح منــصورُها وَناصرُهــا

يَعلَــم أَنَّ الأَقــدارَ واقِعَــةٌ ... وقعًــا عــلى مــا أَحَــبَّ قادرُهــا

فَتِلــكَ بَغــدادُ مــا تبنّــى مِــنَ الــذِّ ... لــةِ في دُورِهــا عــصافرُها

مَحفوفَــةٌ بِــالرَّدى مُنطّقــةٌ ... بالــصُّغْر مَحــصورةٌ جَبابرُهــا

مــا بَــينَ شــطِّ الفُــراتِ منــهُ إِلى ... "دجلـةَ" حيـثُ انتهَـتْ معابرُهـا

نـــارٌ كَهـــادِي الـــشَّقْرَاءِ نَـــافرَةٌ تَـــركُضُ مِـــن حَولِهـــا أَشـــاقرُها
يَحرِقهـــــا ذا وَذاكَ يَهـــــدِمها وَيـــشتَفي بالنِهـــاب شـــاطرُها
وَالكـــوخُ أَســـواقُها معطَّلـــةٌ يـــستنَّ عيّارُهـــا وَعائرُهـــا
أَخرجـت الحَـربُ مـنْ سَـواقِطها آســادَ غيْـلٍ غُلبًـا تُـساورُها
مـنَ البَـواري تراسِـها ومـنَ الـــ خُـوصِ إِذا اسـتلأَمَتْ مغافرُهـا
تَغـدو إِلى الحَـربِ في جَواشِـنِها الـــ صُّـوفُ إِذا مـا عَـدَّت أَسـاورُها
كَتائِـب الهـــرْشِ تَحـــتَ رايَتَـــهِ ســـاعدَ طرّارَهـــا مَقامرُهـــا
لا الـرزقَ تَبغِـي وَلا العَطـاءَ وَلا يحـــشِرُها للّقَـــاءِ حَاشرُهـــا
في كُـــلِّ دَربٍ وَكُـــلِّ ناحيَـــةٍ خطّـــارَةٌ يـــستهلّ خاطرُهـــا
بمثلِ هـامِ الرِجـالِ مـن فلَـقِ الـصَّـ ـخْـــرِ يَـــزُودُ المِقْـــلاعَ بائرُهـــا
كَـــأَنَّما فَـــوقَ هامِهـــا فِـــرقٌ مـن القَطَـا الكُـدرِ هـاجَ نافرُهـا
وَالقَـومُ مِـن تَحتِهـا لُهُـم زجـلٌ وَهْـيَ ترامِـي بهـا خَواطرُهـا
بَـل هَـلْ رَأَيـتَ الـسُيوفَ مُـصلَتةً أَشـهَرَها في الأَسـواقِ شـاهرُها
وَالخَيـــلُ تـــستنُّ في أَزِقّتهـــا بـــالتُركِ مـــسنونةً خَناجرُهـــا
وَالـــنفْطُ وَالنَّـــارُ في طرائِقِهـــا وهابيًـــا للـــدُّخانِ عامرُهـــا
وَالنَّهـبَ تعـدُو بِـهِ الرِجـالُ وَقَـد أَبـــدَتْ خَلاخيلَهـــا حَرائرُهـــا
معـصوصباتٌ وسْـطَ الأَزِقّـة قَـد أَبرزَهـــا لِلعُيـــونِ ســـاتِرُها
كُـــلُّ رَقـــودِ الـــضُّحَى مخبّـــأةٌ لَم تُبـــدِ في أَهلِهـــا محاجرُهـــا
بيـــضةُ خـــدرٍ مَكنونـــةٌ بـــرزَتْ لِلنَّـــاس مَنـــشورةً غَـــدائرُها
تعثُـــرُ في ثَوبِهـــا وتعجِلُهـــا كبّـــةُ خَيـــلٍ رِيعَـــت حَوافرُهـــا
تَـــسأَلُ أَيـــنَ الطَريـــقُ والهـــةً وَالنـــارُ مـــن خَلفِهـــا تبادرُهـــا

لَم تجتَـلِ الـشَمسُ حـسنَ بهجَتِهـا ... حَتّـى اجتلَتْهـا حَـربٌ تُباشرهـا

يـا هَـل رَأَيـتَ الـثَكْلَى موَلْولـةً ... في الطُرْقِ تَسعَى وَالجهدُ باهرُها

في إِثـرِ نَعـشٍ عليـهِ واحـدُها ... في صـدْرِه طَعنَـةٌ تـساورُها

فَرغـاءُ ينقِـي الـشنارُ مربَـدَها ... يَهُزّهـا بالـسِّنانِ شـاجرُها

تنظـرُ في وَجهـهِ وَتَهتـفُ بالثَّـ ... ـكلِ وَجـاري الـدُّموعِ حادرُهـا

غَرغَـرَ بِـالنَفسِ ثُـمَّ أَسـلَمَها ... مَطلولـةً لا يُخـافُ ثائرُهـا

وَقَـد رَأَيـتَ الفِتيـانَ في عَرصـةِ الـ ... ـمَعـركِ معفـورةً مناخرُهـا

كُـلّ فَتـىً مَـانِعُ حَقيقتَـهِ ... تَـشقَى بـه في الـوَغَى مـساعرُها

باتَـتْ عَليـهِ الكِـلابُ تَنهَـشُه ... ـضوبةً مـن دَمٍ أَظافرُهـا

أَمَـا رَأَيـتَ الخُيـولَ جائِلَـةً ... بـالقَوم مَنكوبَـةً دَوائرُهـا

تَعثُـر بِالأَوجـه الحِـسانِ مـن الـ ... ـقَـتلَى وغلّـت دمًـا أَشـاعرُها

يَطَـأْنَ أَكبـادَ فتيـةٍ نُجُـدٍ ... يَفلِـقُ هامَـاتِهم حَوافرُهـا

أَمَـا رَأَيـت النِـساءَ تَحـتَ المَجـا ... نـقِ تُعَـادَى شـعثًا ضَـفائرُها

عَقائـلُ القَـومِ وَالعَجـائِزُ والـ ... عُـنَّس لَم تُحتَـبَر معاصرُهـا

يَحمِلـنَ قوتًـا مِـن الطَّحـينِ عَـلى الـ ... أَكتـافِ مَعـصوبةً معاجرُهـا

وَذاتِ عَـيشٍ ضـنْكٍ ومقعـسَةٍ ... تـشدَخها صَـخْرةٌ تعاورُهـا

تَـسأَلُ عَـن أَهلِهـا وَقَـد سُـلِبَت ... واتبُـزّ عَـن رأسِـهَا غَفائرُهـا

يـا لَيـتَ شِـعري وَالـدَّهر ذو دُوَلٍ ... يُرجَـى وَأُخـرَى تُخـشَى بوادرُهـا

هَـل تَـرجعَنْ أَرضُـنا كَـما غَنِيَـت ... وَقَـد تَناهَـت بِنـا مَـصائرُها

مَـنْ مبلـغٌ ذا الرِياسـتين رَسـا ... لاتٍ تـأتّى لِلنُّـصح شـاعرُها

بـأَنَّ خَـيرَ الـولاة قَـد علِـمَ النَّـ ... ـاسُ إِذا عُـدَّت مآثِرُهـا

خَليفَـــــةُ اللهَ في بريَّتِـــــه الـــــ ... مـــأمونُ مُنتاشُـــها وَجابرُهـــا

ســـــمَت إِلَيـــــهِ آمـــــالٌ أُمَتِـــــه ... مُنقـــــادةً بَرّهـــــا وَفاجرُهـــــا

شـــامُوا حيَـــا العـــدلِ مـــنْ مخايِلِـــه ... وَأَصـــحَرَتْ بـــالتُّقى بَـــصائرُها

وَأحمَـــدوا منـــكَ ســـيرَةً جَلَـــتِ الـــ ... شَـــكَّ وَأُخْـــرى صَـــحَّت مَعاذرُهـــا

واســتَجمعت طاعَـــةً برفقِـــك للمـــأ ... مـــــونِ نجـــــديُّها وَغائرُهـــــا

وَأَنـــــتَ سَـــــمعٌ في العـــــالَمين لـــــه ... وَمُقلَـــــةٌ مـــــا يَكِـــــلّ ناظرُهـــــا

فاشـكُر لـذِي العـرشِ فـضلَ نعمتِـه ... أَوجَـــب فـــضلَ المَزيـــدِ شـــاكرُها

واحـــذرْ فـــداءً لـــكَ الرَعيَّـــةُ والـــ ... أَجنـــــادُ مأمورُهـــــا وآمرُهـــــا

لا تَـــــرِدَن غمـــــرةً بنفـــــسِكَ لا ... يَـــصدُرُ عَنهـــا بِـــالرأْي صـــادرُها

عليكَ ضحضَاحُها فـلا تلِـج الغمـــ ... ـرَةُ مُلتَجّـــــــةً زَواخِرُهـــــــا

وَالقـــصدُ أَنَّ الطَريـــقَ ذُو شُـــعَبٍ ... أشـــأمُها وَعثهـــا وَجائرُهـــا

أَصـــــبَحتَ في أُمَّـــــة أَوائِلُهـــــا ... قَـــد فارَقـــت هـــديَها أَواخرُهـــا

وَأَنـــــتَ سَرسُـــــورُها وَسائـــــسُها ... فَهَـــل عَـــلى الحَـــقّ أَنـــتَ قاسرُهـــا

أَدّب رِجـــالاً رأيـــتَ ســـيرَتهم ... خـــالفَ حُكـــمَ الكِتـــابِ ســـائرُها

وامـــدُد إِلى النَّـــاس كـــفّ مرْحَمَـــةٍ ... تُـــسَدّ مـــنهم بِهـــا مفاقرُهـــا

أَمكنـــكَ العَـــدلُ إِذْ هَمَمـــتَ بِـــهِ ... وَوافقَـــت مـــدّه مقادرُهـــا

وَأَبـــصَرَ النـــاسُ قَـــصدَ وَجهِهِـــم ... وملّكـــت أُمّـــةً أخايرُهـــا

تُـــشرِع أَعناقَهـــا إِلَيـــكَ إِذا الـــ ... ســـادات يَومًـــا جمّـــت عَـــشائرُها

كَـم عِنـدَنا مِـن نَـصيحةٍ لـك في الـ ... لمـــه وَقُربـــى عـــزّت زَوافرُهـــا

وَحُرمَـــةٍ قَرّبـــت أَواصرَهـــا ... منـك وَأُخـرى هَـل أَنـتَ ذاكرُهـا

سَـــعي رِجـــالٌ في العلـــمِ مطلـــبَهم ... رائِحُهـــا بـــاكرٌ وَباكرُهـــا

دونـــكَ غَـــرَّاءَ كالوَذيلـــةِ لا تُفقَـــدُ في بلـــدةٍ سَـــوائرُها
لا طَمَعًـــا قلتُهـــا وَلا بَطَـــرٌ لِكُـــلِّ نَفـــس هَـــوًى يؤامرُهـــا
ســـيّرها اللهُ بالنَّـــصيحَة والـــ خـــشيةِ فاِســـتُدمجَت مرائرُهـــا
جاءَتـــكَ تَحكـــي لَـــكَ الأُمـــور كَـــما يَنـــشُر بـــزَّ التجَّـــارِ ناشرُهـــا
حمّلتُهـــا صـــاحِبًا أَخَـــا ثِقـــةٍ يَظَـــلَّ عَجَبًـــا بِهـــا يُحاضرُهـــا

إذا نظرتَ إلى قصيدة الخريمي، ورأيتَ المعاني التي تدور حولها، تجد أنّ لكل لوحة معنى، تتعاون هذه اللوحات وتتعاضد في رسم صورة كلية لنكبة بغداد وما حلَّ بها.

إنّ المبدِع في أثناء إبداعه ونزول الإلهام الشعري، تأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، وقد يلقى الأمر على عواهنه، فهنا تأتي مهمة الناقد في إعادة تشكيل رؤى، ربّما عبّر عنها المبدِع، وترك للحسِّ النقدي إعادة ترتيبها، وبحيث تظهر براعته، وتدل على قدرته.

وإذا قسّمنا هذه القصيدة إلى مقطوعات، أو رسمناها لوحات؛ لنرى المعاني التي عبّرت عنها، فإننا نقسّمها إلى قسميْن رئيسييْن، يطبعهما أسلوب المفارقة، القسم الأول: وصف حالة بغداد قبل النكسة، ومظاهر الحياة فيها، ثم القسم الثاني: حال بغداد بعد النكبة، ومدى ما أصابها من قتال، دمّر كل ما كانت تنعَم به وتتمتَّع.

تتكون القصيدة من عدة مشاهد أو مقاطع أو لوحات، تتعاون على تقديم لوحة مكتملة لحالة بغداد، أيام مجدها وعزها، وحالتها بعد النكبة، وما أصابها من تدمير.

المقطع الأول:

وفيه وصف لحالة بغداد قبل النكبة من خلال عدة مقومات تقوم عليها القصيدة، بالإضافة إلى اتباع أسلوب الحكى، مما زادها متعة، لأن الفن القصصي محبب إلى النفس، مقرب إلى القلب، غير أن الخريمي قاص بارع، لم يشأ أني يقحم نفسه في كراوٍ في الأحداث التي جرت، وإنما وقف بكاميراته على مقربة من الحدث، يسجل ويتابع ويصور، وقد بدأ بهذا الحوار الذي جاء على لسان شخوص من أهل بغداد، ليؤكد لنا صدق الأحداث التي وقعت، فليست نسجاً

من خيال شاعر بارع قاص، وإنما هي قصة يحكى حوارها من عاين وشاهد.

وأكد الشاعر عظيم الحدث، وجليل الخطر الذي داهم بغداد من خلال الحديث على لسان الشخوص بأسلوب المفارقة، بين ما هو كائن وما كان، فقد اعتمد القاصون الماضي السعيد في مقابل الحاضر المغبون، ففي الماضي السعيد كانت بغداد جنة بكل ما تحويه من نعيم، يلتذ به أهلها على اختلاف أجناسهم ودياناتهم.

ومراعاة للصدق الفني في الحديث عن جمال الماضي، استخدم القاصون الأفعال الماضية، التي تصور الزمن المشرق لعاصمة الخلاف "قالوا درت خلوف الدنيا، انفرجت بالنعيم، انتعجبت فيها، قل معسورها".

وما ظنك بجمال يبهج، وروعة تسعد أينما جال بصرك، فلن يلتقط إلا صوراً جميلة متنوعة، ناسبها تنوع صور الجمال دليل عليها، فهي تارة تقوم على التجسيد "لم يلعب الزمان ببغداد" فجعل الزمان كائناً حياً، ثم أضفى عليه من سمات البشر وهي اللعب، وتارة تقوم على التشخيص "إذ هي مثل العروس" ليضفي عليها البهجة، ويظهر أثر التنوع في مظاهر الجمال أيضاً في تنوع موسيقى النص الداخلية، فمثلاً في الجناس "تعثر عواثرها"، "عاسرها ومعسرها"، والترادف "جنة خلد، دار مغبطة"، والتضاد "ظاهرها وباطنها".

واستكمالاً لمظاهر الصدق الفني جاءت الألفاظ متنوعة، متسقة، محققة التعادل التعبيري، فطالما أن العصر عصر حضارة وازدهار، وتمتعٍ باللذات، جاءت الألفاظ متفائلة "عروس، جنة خلد، دار مغبطة، نعيم، لذات، روض أنف"

المقطع الثاني: وصف الخلافة.

وفيه اعتمد الشاعر أيضاً أسلوب المفارقة أو التضاد، بين ما كانت عليه الخلافة من قوة قبل فتنة الأمين والمأمون، وضعفها الذي أدى إلى تخريبها الخراب العظيم، بعد أن وقعت هذه الفتنة، وما دام الشاعر يتحدث عن مظاهر قوة وعز، فهي قريبة لمظاهر الحياة الرغدة والعيش الهانئ السعيد، ومن ثم تكون على شاكلتها، ومن هنا يستخدم الشخوص في حوارهم الأفعال الماضية، لأن هذا ما كان، كانت بغداد "رست قواعدها"،"قرّ بها منابرها" ، ثم يتدرج من العام

إلى الخاص، أو من الخارج إلى الداخل من المكان إلى الشخوص الذين يحكمون، إنهم خلفاء بغداد أيام تمكنها فقد ساروا وحكموا، لأنهم يمتلكون صفات متعددة، يقابلون بها مواقف مختلفة تعينهم على أداء دورهم خير أداء في كل موقف، فهم "أهل العلا" كتابة عن الرفعة والسمو، فلا أرفع جاه وأسمى مكانة منهم، يطمح في أن يصل إلى ما وصلوا إليه، "وأهل الندى" كناية عن الكرم والجود، فلا يمنعون مانع، ولا يديرون وجوههم لسائل، "وأندية فخر" كناية عن قومهم، ما مكنهم من تحقيق الحماية لمواطنيهم، وحماية حدود دولتهم القوية.

وأما النقيض، وهي مظاهر الضعف والتدهور، فقد تحدث عنها في زمنين، الحاضر والماضي، ولننظر إلى حاضر دولة الخلافة وعاصمة الحضارة "يقدح في ملكها أصاغرها" بالمضارع لاستمرار الفتنة واشتعالها، "حتى تساقت كأساً مثملة" بالمضارع أيضاً، ليظهر من خلال الفعل "تساقت الرفض لهذا الواقع، ولكنها أجبرت عليه، ولا يختلف حال المكان في هذه اللوحة عن حال حكامه، فهم "تبغى فضول الدنيا مكاثرة، تبيع ما جمع الأبوة" ، بالمضارع لاستمرار عملية الهدم بعد البناء، والتشرذم بعد القوة، والتشتت بعد الاتحاد.

المقطع الثالث: الوقوف على الأطلال:

وفيه يتمثل الخريمي بالشاعر الجاهلي، حيث اعتمد منهجاً لقصيدته، الوقوف على الأطلال، فقد صارت ديار المحبوبة أنقاضاً وخراباً بعد أن غادرتها، ورحلت عنها، فتحسر، قد كان كياناً ينعم ويستمتع، فلما أصبحت الديار على هذا النحو الجديد، زال الفرح، وحل الغم والحزن، وانتابت النفس الحسرات والآلام، وقد وقف الخريمي على أطلال بغداد وتساءل على عادة أجداده من شعراء العصور الأولى، وأخذ يكرر ويعيد في السؤال، دون مجيب، إنه يسأل عن "حرَّاسها وحارسها، ومجبورها وجابرها، وسكانها، والنساء، وراقصها، وزامرها"، على سبيل الإنكار على هؤلاء،، لينطقهم عن سر تخاذلهم في الحماية والصيانة ودرء أسباب العداء والفرقة.

ويستدعي من خلال هذا المشهد الطللي جميع أفراد المجتمع على اختلاف جنسهم وعملهم، ومراحل عمرهم، من "ملوك وخدم وجنود ونساء، وفتية، ورجال" ليستنهض عزائمهم، ويقوى همتهم، لمجابهة ومحاربة هذا الخطر الداهم.

المقطع الرابع:

وفيه يتحدث الخريمي عن عقاب الله لمدينة بغداد، فهل عاقبها على ما ارتكب فيها من ذنوب وآثام صاحبت الحضارة ووفرة الأموال؟ هل عاقبها لأنها تركت أسباب الفتنة و لم تئدها؟

وفي هذا المقطع يبدو الشاعر متجرداً من المسئولية والشعور تجاه ما حل ببغداد، وإذا أمعنا النظر نلاحظ أن وصف العقاب الإلهي من الخريمي كأنه يصدر من عدو، يظهر الشماتة والتشفي فيما حدث لبغداد وأهلها، فأين كان الشاعر من هذا؟ لماذا يترع نفسه من هذا المشهد، ويقتصر دوره على الوصف لها ولأهلها؟ أفي أفراحها والتنعم بملذاتها وخيراتها هو مشارك، وأما في نكباتها وسريان الفتنة في أوصالها فهو منعزل؟

ثم يأتي مقطع من أهم مقاطع القصيدة: وصف أثر الحرب على بغداد ونواحيها.

وقف الشاعر يرسم بريشته لها دقائق لوحة متشعبة الصور، جمعها في إطار أثر الحرب، في مختلف طوائف المدينة، وهو يجسد مشاهد الموت والخراب، وتأثيرها في النفوس والمكان. لقد أحاط الصورة بالوسائل الحربية التي لفت المدينة من كل اتجاه، بحيث لا يستطيع أحد النجاة بنفسه، فقد تعددت بحيث إن أفلت شخص من أداة وجد أخرى، تحصد نفسه وتزهق روحه، فأداة من أدوات الحضارة، وهو النفط قد اتخذ أداة هلاك عام، حين استخدم في حرق المدينة وأهلها، فإذا أحاط الحريق بالمشهد، ونجا أحد، وجد أن أدوات الحرب التي وصفها الخريمي في تدمير المدينة وأهلها، كالمنجنيق والقلاع والسيوف والخناجر، ومن ثم كان الأثر المترتب على هذا تعطل مظاهر الحياة فيها، وأبرز ما يوضح تعطل الحياة تلك الصورة التي رسمها الخريمي لأسواق بغداد، مظهر الحركة والبيع والشراء.

ثم حمل الفنان أدواته، وترك الجماد بعد أن أبان بريشته عن مظاهر تحطمه وتدميره، واتجه ليرسم صورة للإنسان الذي يعيش في المكان، فراح يعدد الصور، ويكثر من اللوحات، لتعدد صور القتلى، وتنوع حالاتهم، قصور في جزء من اللوحة، صورة النساء الحرائر من أهل بغداد، وكيف استقبلن هذه الحرب "فمن نساء أبدت خلاخيلها" كناية عن الفزع حين خرجن إلى الطرقات مسرعات يبحثن عن سبيل للنجاة إلى تصويرهن وقد كشفن عن أنقبتهن دلالة على

الذهول الذي إطار عقولهن، وتصوير بيضة الخدر وقد برزت للناس ناشرة شعرها، دلالة على الرعب الذي أنساها أبرز مظاهر عفتها، وهو تغطية رأسها، إلى تصويرهن وهن يتعثرن في ثيابهن، دلالة على سرعتهن، وتخبطهن من شدة الهول، طلباً للنجاة.

ثم عمد إلى وضع صورة للنساء الثكلى، لفقد أولادهن، وقد ارتفع صوتهن بالصراخ والعويل، لعلها تصادف جريئاً أو ذو نخوة، يدرك ثأر قتيلها، ولكن أنى لها ذلك، فالسكون والصمت كان المقابل لصراخها وعويلها، في تضاد يظهر الاختلاف والتحول الذي طرأ على النفس بسبب هذه المعركة.

ولم ينس الخريمي أن ينوع في صورة، فلا يكتفي بتصوير النساء، وإنما يعمد إلى تصوير أثر الحرب على الفتيان، فرسم بريشته بالكلمات بضع صور تدل على حقيقة ما حدث لهم من قسوة في القتل، ووحشية في الإزهاق، فقد "تعثرت وجوههم بالتراب، كناية عن الذل، وهذا حال من نجا، أما من طالته السيوف، فقد نهشت الكلاب لحومهم وامتلأت أظفارها بدمائهم، وداست الخيول على أكبادهم كناية الإهانة والمذلة ويعمد الخريمي إلى النساء فيعود إلى تصوير أثر الحرب عليهن، لما في ذلك من تأثير في النفس، فالمرأة هي ما يحرص عليه العربي، ويفديه بكل ما يملك، غير أنه يرجع بكاميرته، ليلتقط منظراً عاماً، لا يكتفي فيه بتصوير جانب من النساء كما حدث من قبل، وإنما ليجمع كل النساء، من العجائز والعنس، ونساء الأغنياء والفقراء، وقد رسم بعضهن تحت المنجنيق، وصور البعض في هذا المشهد شُعث الظفائر، ليدل على الخطر والرعب، الذي أخذ بقلوبهن الضعيفة.

وإذا اتجهنا بعد تلك المشاهد إلى نهاية القصيدة، نجد أن الخريمي قد ختم يمدح المأمون، وذكر وزيره الفضل، فهل نلوم الخريمي، لغلبة نزعة التكسب بشعره، مما دفعه إلى أن يقحم هذا المدح في جسد قصيدته؟

إن القارئ للنص يدرك أن الخريمي قد أوقفه في حيرة بين حقيقة مشاعره تجاه ما قدم من صور تمثل حيرة شعر رثاء المدن، ليس في عصره، بل في كل عصور الشعر العربي، وبين هذا المدح، ليسأل هل هذا الوصف والأنين واللوعة حقيقة أم ادعاء؟ هل استرسل في تصوير مشاعره

الحقيقية، فلما اطمأن إلى أن مأربه قد تحقق بتقديم مشهد للحرب وأثرها أفاق ليمدح، لينال عطية أو يحصل على مكافأة؟

ما كان للخريمي أن يدعى نصح الخليفة، ليتخذ من ذلك ملكاً إلى مدحه والإسراف فيه.

مستويات التكرار في قصيدة الخريمي

١ - تكرار الصوت وأثره:

أولاً: تكرار الحرف

أ) تكرار حرف المدّ:

يُعدّ الخريمي من أروع الشعراء في قرض شعر المراثي؛ وهذا يرجع لقدرته الذاتية، والحسّ الرهيف، ولا ننسى البواعث الخارجية على نفس الشاعر؛ مثل الكوارث والمصائب الواردة عليه، ولا أقسى وأصعب على النفس المرهفة الشفيقة من تحطُّم مدينتها وتخريبها، فتغِيم النفس، ويعتكر الصدر، وتجثُم الهموم على مشاعر الشاعر، فيحتاج إلى أن يخفِّف عن نفسه وطأة ما يجد، ومجال التخفيف وميدانه عنده شعره، بما يملك من أدوات، تتمثّل في التخفيف عن النفس، ممثّلة في حرف المدّ الذي يختم به كل بيت في قصيدته، فكأنَّه يُطلِق في نهاية كل بيت شحنة من شحنات الغضب والألم التي تجتاح نفسه.

يقول الخريمي: [1]

قــالوا وَلَم يلعــبِ الزَمــان بِبَغــ دادَ وَتعثُــر بِهــا عَواثِرُهــا

وإذا كانت القصيدة قد قامت على أسلوب المفارقة، بين الماضي المشرق والحاضر الكئيب، ولكنها قِيلَت بعد تخريب بغداد الخراب العظيم، هل المدّ إخراج لما في النفس من ألم؛ سواءً في ألفاظ الماضي السعيد، أو الحاضر المغبون؟.

المدّ في ألفاظ زمن الاستقرار والأمن والحضارة (حواضرها، زاهرها، عوامرها، مفاخرها)،

(١) ديوان الخريمي، ص٢٧.

ثم جاء المدّ في ألفاظ زمن الهمجية والوحشية (برابرها، ساعرها، صراصرها، كبائرها، فاجرها، ذاعرها).

فهل المدّ في ألفاظ الحضارة ألمًا وحزنًا على ما كانت عليه الدولة من هيبة وقوة وعظمة وتقدّم في شتى ميادين الحياة، والمدّ في ألفاظ الخراب والدمار؛ ألمًا وحزنًا على تهدُّم الحضارة والعودة على شريعة الذئاب؟

أمْ أنّ هذا المدّ تعبيرٌ وبيان لبُعد الرؤية والتفكير، وعدم تحكيم العقل والمنطق؟ وعلى الرغم من كثرة استخدام حرف النداء، عند أغلب شعراء رثاء المدن؛ لما يحمل من دلالات، وما يرشد إلى معانٍ، ويعبّر عن أحوال نفس قائله، فإنّ النداء تكرّر هنا في قصيدة الخريمي، مستغيثًا به ومستنهضًا الأمة من باب الصراخ والعويل والاستغاثة والتحسُّر، إنه النداء الذي يثير الألم والتفجُّع والتوجُّع.

يقول: [1]

يـا هَـل رَأَيـتَ الـثَكْلَى موَلْوِلـةً في الطُـرْقِ تَـسعَى وَالجهـدُ باهرُهـا

ويقول في موضع آخر: [2]

يـا لَيـتَ شِـعري وَالـدَّهر ذو دُوَلٍ يُرجَـى وَأُخـرَى تَخـشَى بوادرُهـا

إنَّ للنداء مزايا وسمات، ويحمل من المعاني الكثير، فهل النداء هو الأسلوب الوحيد الذي حمل في القصيدة كل المعاني التي أرادها الشاعر وقصدها؟

يقول: [3]

يـا بُـؤسَ بَغـدادَ دارِ مَملَكـةٍ دارَتْ عَـلى أَهلِهـا دَوائرهـا

فالشاعر ينادي مَن لا يعقل "يا بؤسَ بغداد"، لعلّ مَن يعقل يتدبَّر، وقد حمل هذا النداء

(١) ديوان الخريمي، ص٣٤.

(٢) المصدر السابق، ص٣٥.

(٣) نفسه، ص٣١.

كل المعاني التي يحتملها؛ من استغاثة، وتعجُّب، تحسُّر وتوجُّع وتأسُّف، وتلهُّف، فهل يتحسّر ويتوجّع على أيام بغداد الخوالي؟ وهل يتعجَّب من نشوب المعركة بين الأمين والمأمون، التي أدّت إلى هذا الدمار؟ وهل يستغيث بالعقلاء لإيقاف هذه المعركة؟

ثانيًا: تكرار الأداة

أ- تكرار أدوات الاستفهام:

يكثر استخدام أدوات الاستفهام في قصيدة الخريمي، وأكثرها "أين"، وإذا كان الاستفهام يحمل لنا القدرة على تصوير باطن الشاعر ونفسه، ومعرفة ما تموج به وتضطرب، فإنّه عبّر عن معنى الفقد للأهل والأحباب، وعن تحوُّل نفسه عن طبعها من السعادة والفرح إلى الحزن والألم، يقول: (١)

فَـــأَينَ حُرّاسُـــها وَحارِســـها وَأَيـــنَ مجبورُهـــا وَجابِرُهـــا

وقد استثمر الشاعر طاقات التعبير بالاستفهام؛ ليدلّ على مدى الألم والفجيعة لعدم وجود الحارس المدافِع الذي يذود ويردّ الكيد عن المدينة.

ثم يقول: (٢)

وَأَيـــنَ خِـــصيَانُها وَحـــشوَتُها وَأَيـــنَ سُـــكّانها وَعامرُهـــا

فالاستفهام حمل معنى التعجُّب؛ من ترك أهل المدينة جميعًا مسؤولية الدفاع عنها، والتخلِّي عن واجبهم في وقت تحتاج إليهم، ولم يستثنِ أحدًا من أهلها في مواطنهم جميعًا، يدافعون عنه بأرواحهم وحياتهم.

ويتابع قائلاً: (٣)

---

(١) ديوان الخريمي، ص٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص٣٠.

(٣) نفسه، الصفحة نفسها.

أَيــنَ الجَراديَــةُ الــصقَالبُ والــــ أَحــبشُ تَعْــدُو هــدلاً مــشَافرُها
أَينَ الظِبـاءُ الأَبكـارُ في رَوضَـة الــ ملـــكِ تَهـــادَى بِهـــا غَرائرُهـــا
أَيـــنَ غـــضاراتها وَلـــذّتها وَأَيـــنَ محبورُهـــا وَحابرُهـــا

فقد صحب التكرار في الألفاظ تجدُّد المعاني التي يعبّر عنها الشاعر؛ ليدلّ على أنّ العجب قد أخذ منه مبلغه؛ لتتنوّع الصور والمعاني التي تدل على الخراب والتدمير.

أمّا عن الأداة "كم الخبرية"، التي وردت بكثرة عند الشعراء؛ لأنها تعني أنّ ثِمَّة صورًا تتداعى على مخيّلة الشاعر، وتنساب في ذهنه، فيريد أن ينقلها إلى متلقِّيه، فتكون "كم الخبرية" هي المعبّر عن تعدُّد مظاهر الخراب، وتنوُّع مظاهر الدمار. وأمّا الخريمي، فقد استخدمها مرةً واحدةً، في قوله: (١)

كَمْ قَـد رَأَينـا مِـنَ المَعـاصي بِبَغـدا دَ، فَهَـــل ذو الجَـــلالِ غافِرُهـــا

فإذا عدَّد الشعراء مظاهر الخراب والدمار، فقد استطاع الخريمي ببراعته أنْ يستوعبها في هذا البيت من خلال الأداة الخبرية "كم"، فإذا كانت رؤية الشاعر لكثرة المعاصي التي عبّرت عنها الأداة وتنوُّعها، فإنّ القصاص من الله مقابلة كل ذنب وجرم بعقاب متنوِّع، ومن ثمّ لا يدهش الشاعر من كثرة الخطوب والدواهي التي حلّت ببغداد، فأهلها مَن تسبَّبوا لها في ذلك، ثمّ جاء الاستفهام "هل"؛ ليحمل معنى الرجاء والعفو عن أصحابها؛ لتعود المدينة على سالف عهدها.

ومن أدوات الاستفهام التي كثُرت في قصيدة الخريمي "هل"، يقول: (٢)

يـا هَـلْ رأَيـتَ الجِنـانَ زاهِـرَةً يَـروق عَـينَ البَـصير زاهرُهـا
وَهَـلْ رَأَيـتَ القُـصورَ شـارِعَةً تَكُـنّ مثـل الـدُمَى مقاصرُهـا
وَهَلْ رأَيتَ القُرى الَّتي غـرَسَ الـ أَمـــلاكُ مخـــضَّرةً دسَـــاكرُها

(١) ديوان الخريمي، ص٣١.

(٢) المصدر السابق، ص٢٩.

الاستفهام استدعى الصورة الزاهية لعاصمة الخلافة ودرّة تاجها، بجنانها وقصورها وغرسها، ثم إذا بكَ تفيق على الواقع الأليم، وتغيُّر الحال، فيكون الاستفهام تحسُّرًا وندمًا وأسفًا على هذا التبدُّل والتغيُّر.

ومن ثمّ يتحوّل الاستفهام "بهل" إلى تمنِّي عودة الوضع السابق لما كان عليه، يقول الخريمي:[1]

هَـل تَـرجعَنْ أَرضُـنا كَـما غَنِيَـت وَقَــد تَناهَــت بِنــا مَــصائرُها

ب) تكرار البكاء والنَّحيب:

بكى وانتحب الشعراء الذين رثوا المدن والممالك الزائلة، وأصبحت قصائدهم مجالاً يجتمعون فيه مع غيرهم على البكاء والنحيب على هذا البلد الذي مات بسبب الخراب والتدمير، وعلى الحضارة التي لفظت أنفاسها بالهدم والتحطيم، وهذه فطرة الله التي فطر الناس عليها، البكاء والنحيب عند موت مَن يحبُّون أو يتعلّقون بهم.

أمَّا إذا قرأتَ قصيدة الخريمي كاملة، فلن تجد لفظًا يدل على البكاء والنحيب، فهل الشعراء أرقّ عاطفةً وأسمى شعورًا منه؟ هل جمُد الدمع في عينه، فلم يتزل؟ هل قلبه أشدّ قسوةً من قلوب غيره؟ هل كان يعلم بهذا المصير من خلال قراءة الأحداث، فتوقَّع المعارك وما تؤدّي إلى خراب ودمار؟

إنّ للخريمي مزية في قصيدته، فإذا كان شعراء الرثاء قد عبّروا بالبكاء والنحيب على ما أصابهم وأصاب مدنهم، فهم حزنى متألّمون، فإنّ صور الخريمي هي التي تنطق بالبكاء، فتسيل الدموع من العين دون صوت، وهذا أشدّ وأقسى من البكاء بصوت؛ لأنه ربما كان البكاء بصوت تخفيفًا عن صاحبه، انظر إلى تلك الصورة التي تتجلَّى في قوله:[2]

وافتَرَقَــت بعــد أُلفــةٍ شــيعًا مَقطوعَــةً بَينَهــا أَواصرُهــا

---

(١) ديوان الخريمي، ص٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٨.

ولأسلوب المفارقة أثر واضح في تصوير هذا السيلان للدموع دون صوت، فإذا كانت بغداد تبدو في أبهى صورة وأحلى زينة، على نحو ما جاء في قوله: (١)

يـا هَـلْ رأَيـتَ الجِنـانَ زاهِـرَةً يَـروق عَـين البَـصير زاهرُهـا
وَهَـلْ رَأَيـتَ القُـصورَ شـارِعَةً تَكُـنّ مثـل الـدُمَى مقاصرُهـا
وَهَلْ رأَيتَ القُرى الَّتي غـرَسَ الـ أَمـلاكُ مخـضَّرةً دسَـاكرُها
مَحفوفَـةً بـالكروم وَالنخْـلِ وَالرَيْـ حـانِ مـا يَـستَقِلّ طائِرُهـا

فماذا تفعل أمام الصور التالية التي فارقت بها المدينة ما كانت عليه إلاّ أن تسيل دموع عينك من بكائك الصامت بداخلك، يقول: (٢)

فإنهـا أَصـبحَت خَلايـا مـن الـ إِنـسانِ قَـد أُدمِيَـت مَحاجرُهـا
قَفـراً خَـلاءً تَعـوى الكِـلاب بِهـا ينكـر منهـا الرسـوم زائِرُهـا
وَأَصـبَحَ البـؤْسُ مـا يُفارِقُهـا إِلفًـا لَهَـا وَالـسُرور هاجرُهـا

٢- تكرار الكلمة وأثره:

أ- تكرار الاسم:

ولأنَّ الشاعر محبٌّ لوطنه، وعزيز عليه نفسه وقلبه، فقد آلمه ما حدث لبغداد من تحوُّلها إلى أطلال، تبعث في النفس الأسى والحزن، وإذا كان الله قد جعل الإخراج من الديار مساويًا أو معادِلاً للقتل الذي يخرِج الإنسان من عِداد الأحياء، فما بالنا بمَن يعيش في وطنه لحظات فارقة، بين ما كان وما هو كائن، فقد عاش عزَّها ومجدها، ونهضتها وتطوُّرها، ثم كانت المفارقة الواقعية التي صحبها مفارقة في الأسلوب، بعد أن تمّ تدميرها وتخريبها، ومن ثمّ ترى الشعراء يكرِّرون اسم

(١) ديوان الخريمي، ص٢٩.
(٢) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

"بغداد"؛ تلذُّذًا بترديده؛ لما كانت تبعث في النفس من اللذة والمتعة، بمبانيها وقصورها، وحدائقها وجناتها، وبكونها عاصمة العالم الحضاري في ذلك الوقت.

وأمّا الخريمي، فتراه يتحدَّث عن بغداد بمثل قوله: (١)

قــالوا وَلَم يلعــبِ الزَمــان بِبَغــ ـــدادَ وَتعثُـــر بِهـــا عَواثرُهـــا

فالذكر هنا تلذُّذ؛ لأنّ هذه المدينة كالعروس، وكجنة الخُلد، تغيَّر مفهوم الشاعر مفارقًا بين الحالة الماضية، وبين الواقع الأليم، يقول: (٢)

كَمْ قَـد رَأَينـا مِـنَ المَعـاصي بِبَغـدا ـــدَ، فَهَـــل ذو الجَـــلالِ غافِرُهـــا

حَلَّـــت بِبَغـــدادَ وَهـــيَ آمِنَـــةٌ داهيَـــــةٌ لَم تَكُـــــن تُحاذرُهـــــا

فذكر بغداد هنا على سبيل الحزن والألم؛ لما ارتُكِب فيها من معاصٍ، فكانت الداهية التي حلّت بها، وما ذلك الحزن إلاّ حبًّا لها، وتحسُّرًا على ما حلَّ بها.

بل يزيد من ألمه وحزنه هذا الحصار الذي أحاط بها من كل مكان، يقول: (٣)

فَتِلـكَ بَغـدادُ مـا تبنّـى مِـنَ الـذِّ لـــــةِ في دُورِهـــــا عـــــصافرُها

ب- تكرار ألفاظ الموت:

صحب الحديث عن المدن الزائلة عند الشعراء ذكر الموت، فزوالها موتٌ للحياة فيها، موتٌ للإنسانية، وموتٌ للعلم، وموتٌ للمكان بكل ما يحمل من مشاعر وإنسانيات.

أمَّا الخريمي، فقد خالف الشعراء جميعًا في هذا الربط بين الزوال والموت، ولم يرِد ذكر الموت في قصيدته الطويلة إلاَّ مرةً واحدةً، يقول: (٤)

---

(١) ديوان الخريمي، ص٢٧.

(٢) المصدر السابق، ص٣١.

(٣) نفسه، ص٣٢.

(٤) نفسه، الصفحة نفسها.

كَتائـــبُ المَـــوتِ تَحـــتَ أَلْويـــةٍ أَبـــرَح منـــصورُها وَناصرُهـــا

فهل أجمل الخريمي ما فصّله غيره من الشعراء في هذا البيت، فحمل كل المعاني التي عبّروا عنها في قصائدهم؟

فإذا تحدَّث الشعراء عن سَوْقِ أهل بغداد للموت بهذه الطريقة، وإذا كان هناك مَن أحبَّ الموت على أنْ يعايِن ويشاهِد ما يجري تحت بصره وسمعه من آلام وعذاب، وما يشاهِد من صور منكرة، وإذا تحدَّث بعضهم عن شماتة الحاقدين في موتهم، فإنّ الخريمي قد أحلَّ الموت محلّ كل جندي في هذه المعركة بالاستعارة "كتائب الموت"، فكأنَّ الموت قادمٌ لا محالة، يقضي على كل مظاهر الحياة، التي راح الشعراء يعدِّدون صورها في أشعارهم.

جـ- تكرار الفعل:

وإذا كان شعراء رثاء المدن قد استخدموا تكرار الأفعال في قصائدهم؛ لأنها ملائمة للتعبير عن التغيُّرات التي أصابت الأمة، ما كانت عليه، وما آلت إليه، وما يريد الشاعر منهم وسط هذا الجو الكثير من المفارقات، ذلك أنّ الأفعال تدلّ على الحدوث والتجدُّد، فإن الخريمي لم يكرِّر أفعاله؛ لأنها من جانب تدل على الزمن والحدث، فالحدث فيها مرتبط بزمنه، فكأنَّه أراد لأحداثه ألاَّ تكون مرتبطة بزمان، فإنّ التكرار يكون الوسيلة على تأكيد هذا التزامُن والارتباط، بينما يريدها صالحة لأنْ تعبّر عن كل مرحلة يحدث فيها ما حدث لبغداد، فعلى المرء أنْ ينظر في الأسباب أو العوامل التي أدّت إلى ذلك، وعليه أنْ يبحث في نفسه ونفوس الآخرين عن إبطالها وإماتتها من جذورها، حتى لا يحدث ما حدث من تحطيم وتدمير لكل ما تنتِجه يد البشر من حضارة وعمران، ومن ثمَّ كان التكرار الوحيد للفعل في قوله: [1]

جَنّـــةُ خلـــدٍ وَدارُ مَغبَطـــةٍ قـــلّ مِـــن النائِبـــات واترُهـــا
دَرّتُ خلـــوفُ الـــدنيا لِـــساكِنها وَقَـــلَّ معـــسورُها وَعاسرُهـــا

(١) ديوان الخريمي، ص٢٧.

فجاء تكرار الفعل الماضي مناسِبًا للحدث؛ لأنه سار، وانتهى ما كانت عليه بغداد من أهم ما كانت تنعم به، وينعم به المرء في حياته "قل من النائبات"، فلم تكن تعرف المِحَن ونزول المصائب سبيلاً إليها، "وقل معسورها وعاسرها" فهو الرخاء ورغد العيش الذي تعيش، وماذا ينعِي الإنسان أكثر من هذا في حياته، أن يعيش حياة حرّة كريمة، يأمن فيها من حوادث الدهر ونوائبه أنْ تغيَّر ما عليه حاله من هناءة وسعادة؟!

٣- التكرار البديعي وأثره:

أولاً: الجناس

إذا كان الجناس من الألوان البديعية التي يكثُر استخدامها؛ لما لها من دور في تصوير موقف الشاعر وحسن التعبير عن نفسه، وإرشاد القارئ إلى خفايا مقاصده، فإنّ الخريمي قد استخدمها في قصيدته؛ لترشِد عمَّا يحسّ ويشعر تجاه مصابه؛ لما حلّ ببغداد، مشاعر النشوى حال نهضتها واستقرارها، وعيش أهلها الرغد، وحسرته وأسفه في أسلوب المفارقة على زوال حضارتها، وتصدُّع بنيان دولتها، وما تعرَّض له أهلها من ذلّ وانكسار، بعد مجد وعزّ وسيادة على الدوام.

فما الأهداف التي قصدها من استخدامه في حالتيْ المفارقة بين ما كانت عليه بغداد ما آلت إليه؟

يقول عن بغداد في حالة استقرارها قبل أن يلعب الزمان بعقول أبنائها؛ ليحدث الشقاق الذي أعقبه التدمير: (١)

قالوا وَلَم يلعبِ الزَمان بِبَغْـ ـدادَ وَتعثُر بِها عَواثرُها

فجناس الاشتقاق "تعثُر، عواثرها" تجسيد لهذه العواثر التي لولاها ما حدث لبغداد من تحوُّل وإزالة لزمانها الجميل إلى زمن لم يكن يتمنّى أنْ يعيش واقعه.

---

(١) ديوان الخريمي، ص٢١.

لكن ما صور الجناس التي صاحبت كل مرحلة من المرحلتيْن المخالفتيْن التي عاشتهما بغداد؟

انظر إليه يقول عنها في حالة إقبال الدنيا عليها بالحضارة والعزّ: [1]

دَرّتُ خلــوفُ الــدنيا لِــساكِنها وَقَــلَّ معــسورُها وَعاسرُهــا

فالجناس بين "معسورها وعاسرها"، مظهر من مظاهر النعيم وآية من آيات الرخاء، قصد به الشاعر أنْ يصف ما عايَن من أحوال الناس، وكيف كانوا ينعمون بعيشهم ويهنئون.

ولا يتحقَّق النعيم ورغد العيش إلاَّ بنهضة علمية، تقيم حضارة، وتخترع وسائل للحصول على أسباب عيش هانئ واسع، يقول: [2]

سَــعي رِجــالٌ في العلــمِ مطلــبَهم رائِحُهــا بــاكرٌ وَباكرُهــا

فالجناس "باكر وباكرها" يعني ضرورة السعي مبكِّرًا في طلب العلم، إذا أردت أنْ تقيم حضارة، فلا بدّ أن يتكون أول مَن يفضّ أسباب البكارة، باقتحامها ووضع قدميْك على بداية طريقها.

ثم انظر جناس صور المفارقة، بعدما حلّت الخطوب والنوازل ببغداد، يقول الخريمي: [3]

فَــأَينَ حُرّاسُــها وَحارِســها وَأَيــنَ مجبورُهــا وَجابِرُهــا

فكأنَّ الجناس قد أرشد عن أهمية الاتحاد والتعاضُد، حين يتعرّض أمنك، وما اجتهدت في تشييده للدمار، فلا يكفي أنْ تقوم طائفة دون أخرى، بل الجميع موكول إليه أمر هذا الدفاع والصيانة، فإذا لم يتكاتف الجميع، وتتعاضد سواعدهم، فإنّ الخريمي ينبِّه إلى ما يؤول إليه حالهم، يقول: [4]

طالعَهــا الــسَّوْءُ مــن مطالِعِــه وَأَدرَكَــت أَهلَهــا جرائرُهــا

فلا أسوأ من أنْ يطلع على ما بنيت وشيدت السوء ليهدمه، ويُقوَّض بنيانه، ويُحطَّم

---

(١) ديوان الخريمي، ص٢١.

(٢) المصدر السابق، ص٣٧.

(٣) نفسه، ص٣١.

(٤) نفسه، الصفحة نفسها.

أساسه.

وما أقسى أنْ يأتي السوء إلى ما بنى الإنسان وشيّد من داخله، حين ينشب الصراع والنزاع، ويقع الخصام، فيحدث الصدام، يقول: [1]

بَـل هَـلْ رَأَيـتَ الـسُيوفَ مُـصلَتةً أَشــهَرَها في الأَســواقِ شــاهرُها

فإشهار كلٌّ منا السيف في وجه أخيه وصاحبه، يوقد نار الحقد ومحاولة التشفّي، ما يؤدّي إلى عدم انتباه كلا الطرفيْن لما يقوم به من تهديم وتقويض وتحطيم.

وقد احتفل أغلب شعراء رثاء المدن بالتصريع في بداية قصائدهم؛ لما يفيد المتلقّي في معرفة قافية البيت قبل تمامه؛ ولأنه يولّد جرسًا موسيقيًا منتظمًا، يتصاعد مع وسائل الإيقاع الأخرى في القصيدة؛ ليمنحها مزيدًا من التناغُم الموسيقي المؤثّر في النفس، فإنّ الخريمي لم يلجأ إليه، ولم يستخدمه في قصيدته، ربما لأنّه غير معنيّ في المتلقّي بهذيْن الجانبيْن، اللذيْن عمد غيره إليهما، وإنّما هو معنيّ بالمتلقّي في إثارة مشاعره، وتحريك أحاسيسه عن طريق تصوير بغداد في أسلوبيْن مغايريْن، يرى منهما الحقيقة واضحة، فيعمد إلى إثارة عقله؛ ليدرِك ويعي أهمية ما كانت عليه، ويستفزّ مشاعره بما أصبحت عليه.

فالخريمي يرى في تصوير آثار النعمى ومظاهر الحضارة والسيادة، وتصوير صور رائعة مؤثّرة في العقل والنفس لمشاهد ولوحات مختلفة للأهوال والدمار والخراب لبغداد، فتتعاضَد هذه الصور في دغدغة مشاعره، واستفزاز أحاسيسه، فيؤوب إلى صوابه، ولا يعود إلى أسباب هلاكه ودماره في كل العصور ومختلف الأزمان.

ثانيًا: ردّ العجز على الصدر

جاء ردّ العجز على الصدر في قصيدة الخريمي لأهداف يحققها هذا اللون البديعي؛ إذْ يحقّق تكراره نوعًا من اكتمال المعنى، أراد الشاعر تمامه، أو بيانه، وتوضيحه، أو تحقيقه وتوكيده في ذهن المتلقّي.

---

(١) ديوان الخريمي، ص٣٣.

وللخريمي أهداف متعدِّدة من وراء ردّ العجز على الصدر؛ سواءً في وصف بغداد أيام عزِّها ومجدها، أو لما فارقها هذا الحال، وأضحت على حال من الخراب والدمار، يقول عن بغداد مفاخرًا بحكّامها، ومعدِّدًا صفاتهم التي ملكوا بها القلوب: (١)

أَهـل العُـلا وَالنَّـدى وَأَندِيَـة الـ فخـر إِذا عـدَّدْت مَفاخِرُهـا

فتأكيد الفخر دليلٌ على حقيقة وجوده، وأنه ليس مُفتعَلاً أو دخيلاً على طباعهم وشخصياتهم، وإنْ جاء لفظ "إذا عدَّدت" ليعني أنّ الصفات المذكورة ليست هي كل صفاتهم التي ملكوا بها القلوب، وحكموا بها النفوس.

ولو انتقلنا إلى موطن آخر لهذا اللون البديعي في معرض حديثه عن مظاهر رُقيِّها وتطوُّرها وآياتها، وما أنتجته يد الحضارة، يقول: (٢)

يـا هَـلْ رأَيـتَ الجِنـانَ زاهِـرَةً يَـروق عَـين البَـصير زاهرُهـا

فالجنان زاهرةٌ يافعة، متعدّدة النباتات والثمار، وقد تمّ تخطيطها وهندستها بصورة تُمتِع العين وتروق النفس، فتُنسِي آلامها، ويزول همّها.

وأمّا إذا فارقها حسنُها وبهجتها، وزال عنها عزُّها وحضارتها، جاء أسلوب الشاعر مناسبًا لتلك المفارقة، وجاءت صورَه لتؤكّد هذا التحوُّل والتغيُّر، ويأتي ردّ العجز على الصدر أيضًا؛ ليدعم هذا الانتقال، ويشرح حقيقة هذا التغيُّر.

يقول: (٣)

مـا زالَ حـوضُ الأَمـلاكِ يحفِـرُه مـسْجورُها بـالهَوَى وَسـاجِرُها

فقد ذهبت الصور التي تروق العين، لتحلّ محلّها الصور التي تفزع الروح، وترعب القلب، فالبحر المسجور هو الممتلئ نارًا.

---

(١) ديوان الخريمي، ص٢٨.

(٢) المصدر السابق، ص٢٩.

(٣) نفسه، ص٢٨.

لقد دارت الدوائر على بغداد، وتعدّدت وسائل الهدم والتدمير، فصارت وأهلها إلى البؤس والشقاء، يقول: [1]

يـــا بُـــؤسَ بَغـــدادَ دارِ مَملَكـــةٍ دارَتْ عَـــلى أَهلِهـــا دَوائرهـــا

ثالثًا: الطباق

لا أقسى وأصعب على نفس الخريمي المحب لمدينته، والعاشق لتقدُّمها ونهضتها من تحوُّل حالها، من حال يحبها إلى حال لم يكن يتمنَّى أنْ يراها عليها، ومن ثمَّ ترى الألفاظ المتناقضة التي تعبّر عن الموقفيْن المتناقضيْن في نفس الشاعر، اللذيْن يسبِّبان الألم لمشاعره، والعذاب لروحه ونفسه.

ففي حديثه عن بغداد وهي جنة وعروسها، قد أخذت بكل مظاهر الزينة والجمال، فتبهِج وتُسعِد كلَّ مَن ينظر إليها بالمرور أو الزيارة، وتجعل كل مُقيم بها لا يقوى على المفارقة والمغادرة، يقول: [2]

إِذْ هـــيَ مثـــلُ العَـــروسِ باطِنُهـــا مـــــشوّق لِلفَتـــــى وَظاهرُهـــــا

فما أجمل تلك العروس! إنها لا تعنى بزينتها الظاهرة؛ لتخدع برونقها وطلائها الخارجي، وإنّما تعنى نفس العناية بمظهرها الباطني؛ لتتكامل في نفس عاشقها.

بينما نراه يقول متحدِّثًا عن أهم الأسباب التي أدّت إلى تدميرها، ومن ثمّ البكاء عليها[3]:

وافتَرَقَـــت بعـــد أُلفـــةٍ شـــيعًا مَقطوعَـــةٌ بَينَهـــا أَواصرُهـــا

فالطباق بين "افترقت شيعًا"، و"ألفة" يظهر اضطراب نفس الشاعر وحيرته أمام هذا التحوُّل الذي أدّى إلى هذا التناقُض، ويزداد حزنه واضطرابه لأهم مظهر ترتّب على هذا التحوُّل؛

---

(١) ديوان الخريمي، ص٣١.

(١) المصدر السابق، ص٢٧.

(٢) نفسه، ص٢٨.

وهو تقطيع الأواصر وروابط المحبة بين الناس.

ومن ثمّ كان من النتائج التي ترتّبت على ذلك، قوله[1]:

وَأَصبَحَ البؤْسُ ما يُفارِقُها إِلفًا لَها وَالسُرور هاجرُها

فعلاقة التضاد بين "البؤس والسرور" تدل على التغيُّر بعدم مفارقة البؤس وهجر السرور؛ ليدوم الألم والحزن.

وينصح الخريمي –ولكن جاءت نصيحته متأخّرة، فقد فات أوان الإنصات والتدبُّر لها– قائلاً[2]:

لا تَعلَمُ النَّفس ما يُبايِتُها مِن حادثِ الدَّهرِ أَوْ يُباكرُها

فعلاقة التضاد بين "يبايتها ويباكرها" تعني ألاّ تغفل عن حوادث الدهر وأنت في عزّ مجدك وحضارتك، فتقلُّب الأيام ودوران الليالي قد يغيّران ما أنت عليه، وقد دلّ على ذلك الواقع المُشاهَد، وما حدث لبغداد.

وفي نهاية القصيدة، يذكر الخريمي أسباب نهضة الأمة وتقدّمها، ممثّلة في اجتماعها على قائد واحد، وخليفة واحد، تنقاد لأوامره وتنصاع لتوجُّهاته، فإذا حدث الخلاف عليه وعلى انفراده بالسلطة، كانت الطامة الكبرى، يقول[3]:

سَمَت إِلَيهِ آمالُ أُمَتِه مُنقادةً بَرّها وَفاجرُها

فالعلاقة بين "برها وفاجرها" يظهر أنه على الرغم من اختلاف الطبع والسمة والعمل، فإنّ وجود المأمول قد جمع بين هذيْن المظهريْن المختلفيْن؛ ليوحِّدهما في سمة الانقياد والطاعة له.

ويؤكّد حقيقة الطباق السابق، طباق آخر يدلّ على انقياد الناس للمأمون على اختلاف

---

(١) ديوان الخريمي، ص٢٩.

(٢) المصدر السابق، ص٣١.

(٣) نفسه، ص٣٦.

مكان عيشهم، جبال أو سهول أو حتى قيعان، يقول[1]:

واستَجمعت طاعَةً برفقِك للمأ ... مونِ نجديُّها وَغائرُها

٤- تكرار الصُّوَر:

يُكرِّر الخريمي في قصيدته العديد من الصور التي أراد من ورائها بعث الأسى والحزن على ما حلَّ بعاصمة الإسلام ومنارة الحضارة، فقد نقل الشاعر المتلقِّي بهذه الصور ليُعايِن المشهد، ويرى بعين رأسه ما كانت عليه بغداد، وما أصبحت، ثم أراد أنْ يؤثّر في المتلقِّي بنقل صور مختلفة للنِّساء، ما جرى لهنَّ، وما حدث معهنَّ؛ ليستثير الحماسة والنخوة، فيسعى السُّعاة إلى وقف الحرب وويلاتها، والنظر إلى الأثر المترتِّب عليها، وعدم تمكين الأسباب التي أدَّت إليها أبدًا.

لقد ألّح الخريمي على بعض بعث الأسى والحزن من خلال تكرار صور بغداد قبل النكسة، بتصوير مظاهر الجمال وآيات الحُسن، يقول: [2]

جَنّـــةُ خلـــدٍ وَدارُ مَغبَطـــةٍ ... قـــلّ مِـــن النائِبـــات واترُهـــا

دَرّتُ خلـــوفُ الـــدنيا لِـــساكِنها ... وَقَـــلَّ معـــسورُها وَعاسرُهـــا

وانفرجـــت بـــالنَعيم وانتَجعـــتْ ... فيهـــا بِلَـــذَّاتها حواضرُهـــا

فـــالقَومُ منهـــا في روضَـــة أُنُـــفٍ ... أَشرق غِـــبَّ القِطـــار زاهرُهـــا

ثم يُعيد ويكرِّر الحديث عن بغداد، يقول: [3]

يـــا هَـــلْ رأَيـــتَ الجِنـــانَ زاهِـــرَةً ... يَـــروق عَـــين البَـــصير زاهرُهـــا

وَهَـــلْ رَأَيـــتَ القُـــصورَ شـــارِعَةً ... تَكُـــنّ مثـــل الـــدُمَى مقاصرُهـــا

وَهَلْ رأَيتَ القُرى الَّتي غـرَسَ الـــ ... أَمـــلاكُ مخـــضَّرةً دسَـــاكرُها

---

(١) ديوان الخريمي، ٣٦.

(٢) المصدر السابق، ص٢٧.

(٣) نفسه، ص٢٩.

مَحفوفَـةً بـالكروم وَالنخْـلِ وَالرَيْـ حـــانِ مـــا يَـــستَقِلّ طائِرُهـــا

إنّها مظاهر الحضارة التي شيَّد الإنسان أساسها، وأقام دعائمها، ووازن بين مطالب المادة والروح، فكان سرّ عظمة حضارته، حين أوجد هذه المناظر الخلاّبة، التي تسعِد الروح وتُبهِج النفس.

ثم انظر إلى المفارقة في الصورة، لَمّا حلّ التراع والشِقاق، وكيف تحوّل العمران خرابًا، والمبهِج للنفس سببًا في الكآبة والتعاسة، يقول[1]:

فإنهـا أَصـبحَت خَلايـا مـن الـ إِنـسانِ قَـد أُدمِيَـت مَحاجرُهـا

قَفـراً خَـلاءً تَعـوى الكِـلاب بِهـا ينكـر منهـا الرسـوم زائِرُهـا

وَأَصـبَحَ البـؤْسُ مـا يُفارِقُهـا إِلفًـا لَهَـا وَالـسُرور هاجرُهـا

فما بالك بمدينة زاهرة عامرة، تتحوّل من خلال وصف الشاعر إلى "خلايا من الإنسان، أُدمِيت محاجرها، قفرًا تعوي الكلاب بها، البؤس ما يفارقها أليفًا لها، السرور هاجرها"، فلا بدّ أن تغيم نفسك، وتكتئب روحك، ويعتكر مزاجك، ألمًا على هذا التحوُّل.

وينتقل الشاعر من مكان لآخر؛ ليحدِّثك ويصف لك ما حلّ ببغداد من خراب وتدمير، فينتقل من صورة إلى أخرى، يوضِّح من خلالها الأسباب التي أدّت إلى الوصف السابق، يقول فيها[2]:

فَتِلـكَ بَغـدادُ مـا تبنّـى مِـنَ الـذِّ لـــةِ فِي دُورِهـــا عـــصافرُها

مَحفوفَـــةٌ بِـــالرَّدى مُنطقَـــةٌ بالـــصُّغْر مَحـــصورةٌ جَبابرُهـــا

مـا بَـينَ شـطِّ الفُـراتِ منـهُ إِلى "دجلـةَ" حيـثُ انتهَـتْ معابرُهـا

نـــارٌ كَهـــادِي الـــشَّقْرَاءِ نَـــافرَةٌ تَـــركُضُ مِـــن حَولِهـــا أَشـــاقرُها

---

(١) ديوان الخريمي، ص٢٩.

(٢) المصدر السابق، ص٣٢.

يَحرِقهـــــا ذا وَذاكَ يَهدِمهـــــا وَيـــشتَفي بالنِهـــاب شـــاطرُها

وقد أكّد الخريمي على المنظر السابق مرةً أخرى بصورة مكرّرة مختلفة الألفاظ، يقول[1]:

بَـل هَـلْ رَأَيـتَ الـسُيوفَ مُـصلَتةً أَشـــهَرَها في الأَســـواقِ شـــاهرُها

وَالخَيـــلُ تـــستنُّ في أَزِقّتهـــا بـــالتُركِ مـــسنونةً خَناجرُهـــا

وَالـــنفْطُ وَالنَّـــارُ في طرائِقِهـــا وهابيًـــا للـــدُّخانِ عامرُهـــا

لقد أتت الحرائق في كل مكان على الأخضر واليابس، فدمّرت وخرّبت وحطّمت، وعادت بغداد أطلالاً بعد عمران وحضارة.

ولاستنهاض الهِمم وإحياء العزيمة والنخوة في النفوس، يكرّر الخريمي صورة ما حدث لنساء بغداد على إثر هذه المعركة، وأحرَصَ ما يحرص عليه العربي أهل بيته؛ إنّهم الشرف الذي يفتديه بالغالي والنفيس، فإذا عدّد له هذه الصور وكرّرها، بعث همته؛ إمّا بمحاولة الإصلاح بين المتقاتلين لوقف نزيف الخراب والدمار، أو بالذَّود والدفاع، إذا كان المقاتل من الأعداء، لننظر إليه يصف حال المرهفات المنعّمات: [2]

وَالنَّهـبَ تعـدُو بِـهِ الرِجـالُ وَقَـد أَبـــدَتْ خَلاخيلَهـــا حَرائرُهـــا

معـصوصباتٌ وسْـطَ الأَزِقّـة قَـد أَبرزَهـــا لِلعُيـــونِ ســـاتِرُها

كُـــلُّ رَقـــودِ الـــضُّحَى مخبّـــأةٌ لَم تُبـــدِ في أَهلِهـــا محاجرُهـــا

بيـــضةُ خـــدرٍ مَكنونـــةٌ بـــرزَتْ لِلنَّـــاس مَنـــشورةً غَـــدائرُها

تعثُـــرُ في ثَوبِهـــا وتعجِلُهـــا كبّـــةُ خَيـــلٍ رِيعَـــت حَوافرُهـــا

تَـــسأَلُ أَيـــنَ الطَريـــقُ والهـــةً وَالنـــارُ مـــن خَلفِهـــا تبادرُهـــا

ثم ينتقل بالتكرار إلى صورة أخرى، ولكن هذه المرة النساء الثكلى، التي فقدت ذويها

(١) ديوان لخريمي، ص٣٣-٣٤.

(٢) المصدر السابق، ص٣٤.

وأولادها، فيصف ما حدث لهنَّ من أثر هذا العِراك، يقول: [1]

يـا هَـل رَأَيـتَ الـثَكْلَى موَلْوِلـةً ... في الطُـرْقِ تَـسعَى وَالجهـدُ باهرُهـا
في إِثـرِ نَعـشٍ عليـهِ واحـدُها ... في صـدْرِه طَعنَـةٌ تـساورُها
فَرغـاءُ ينقِـي الـشنارُ مربَـدَها ... يَهُزّهـا بالـسِّنانِ شـاجرُها
تنظـرُ في وَجهـهِ وَتَهتـفُ بالثَّـ ... ـكلِ وَجـاري الـدُّموعِ حادرُهـا

وبعد هذه النظرة الخاصة فيما جرى لبعض طوائف من نساء بغداد، يعود الخريمي بالذاكرة إلى الخلف؛ لتستوعب الصورة كل النساء، فيقول: [2]

أَمَـا رَأَيـت النِـساءَ تَحـتَ المَجـا ... نـقِ تُعَـادَى شـعثًا ضَـفائرُها
عَقائـلُ القَـومِ وَالعَجـائِزُ والـ ... ـعُـنَّس لَم تُحتَـبَر معاصرُهـا
يَحمِلنَ قوتًا مِـن الطَّحـينِ عَـلى الـ ... ـأَكتـافِ مَعـصوبةٍ معاجرُهـا
وَذاتِ عَـيشٍ ضـنْكٍ ومقعـسَةٍ ... تـشدَخها صَـخْرةٌ تعاورُهـا
تَـسأَلُ عَـن أَهلِهـا وَقَـد سُـلِبَت ... وابْتُـزَّ عَـن رأسِـهَا غَفائرُهـا

وهكذا يركِّز الخريمي على تكرار الصور الشعرية ليشكِّل لنا مشهدًا شعريًا يعبِّر عن مُراده، ((فالصورة الشعرية هي السِّمة المميِّزة للخطاب الشعري ، ذلك بأنَّ مكوِّنات اللغة الشعرية قابلة للتغيُّر والتطوُّر، ولكن الصورة تبقى هي المبدأ الثابت في القول الشعري))[3].

كما أنَّ القارئ لقصيدة الخريمي، يجد أنه يتناص مع ظاهرة عرفها الشعر العربي قديمًا؛ وهي الوقوف على الأطلال، فالخريمي وقف على مدينة بغداد، مُستذكِرًا ماضيها مفجوعًا بحاضرها، فبكى ورثى، وهنا استحالت رمزية مدينة بغداد عند الشاعر إلى ((وسيلة من وسائل

(١) ديوان الخريمي، ص٣٤.

(٢) المصدر السابق، ص٣٥.

(٣) الصورة الشعرية دراسة في شعر أبي تمام، محمد القاسمي، مطبعة آنفو، المغرب،ط١،ص١٢.

التعبير الرمزي، يصطنعها الشاعر لتصوير حالة نفسه، بالقياس إلى فراق مَن يهوَى)). [1]

إنَّ الخريمي بتكراره لصوَر النساء الثكلَى، وحالتهنَّ تحت المجانيق، وما فعل بهنَّ العدو من الضرب والقتل والإهانة، لهو مؤشِّر واضح على محاولة الشاعر إشراك متلقِّيه معه في هذا الخطب الجلَل، ومن هنا تأتي براعة الشاعر في فتح باب التخيُّل والتأويل للمتلقِّي، فكلٌّ يرى النصَّ حسب رؤيته، ولذا ينشط دور نظرية التلقِّي في تأويل العمل الفني وتحليل أبعاده. [2]

لقد حاول الخريمي أن يقدم لمتلقيه عرضا شاملا يحوي الأبعاد الدينية والتاريخية والساسية من خلال لوحاته المتعدِّدة ليصل في نهاية المطاف إلى الحقيقة التي كثف من أجلها صوره الفنية ، هذه اللوحات التي بعد سبر أغوارها نجدها تحث على استنهاض بني الأمة لمواجهة ومقاومة الغاصب المحتل لمدينته.

(١) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب البهبيتي، دار الثقافة،١٩٨٢م،ص ٤٥٤.

(٢) ينظر: إشكالية التلقي والتأويل، سامح الرواشدة، أمانة عمان، الأردن ٢٠٠١، ط١، ص١٤١.

توطئة لقصيدة ابن الرومي في رثاء البصرة:

قبل أنْ نعرض لمستويات التكرار في قصيدة ابن الرومي، نعرض لقضية: أيهما أجدى للفنان في عمله، هل لا بدّ من المعاينة والمشاهدة للحدث حتى يتمكّن من الإجادة في الوصف والبراعة في التصوير؟ أم يمكن للأُذن أنْ تحلّ محل العين مرتبطة بإحساس الشاعر وبراعته ومقدرته على وصف الحدث وكأنّه عاينه؟

ترى وديعة طه نجم: "أنّ ابن الرومي متأثِّر –سماعًا– لما حدث، فالقصيدة تكاد تكون خلوًا من الانفعال المباشر للشاعر، يسودها تعبير تقليدي عن الهمّ وإثارة الهِمَم". (١)

فهل أدّت عدم الرؤية إلى عدم الإجادة؟ هل تنفي عن القصيدة أيّ مظهر للجمال؟ ألا يستطيع الشاعر أن يعوِّض بفنّه وموهبته نقصًا في أحد جانبيْ عملية الإبداع السماع أو الرؤية؟

يرى ركان الصفدي أنّ هذا ((أمر طبيعي؛ لأنّ ابن الرومي لم يكن شاهد عيان على هذه الكارثة، بل إنّه لا يعرف البصرة إلاّ سماعًا، وهو الذي لم يغادر مدينته بغداد، غير أنّ هذا الأمر ليس بذي بال، وما يهمّنا هو مدى نجاحه في هذا الموضوع، ونعتقد أنه لم يقدّم لنا نموذجًا رومِيًا فذًّا، كما فعل قبله الخريمي، الذي رصد تفاصيل الأحداث في مشاهد حية مؤثّرة، ولعل ابن الرومي نظم هذه القصيدة تقرُّبًا من مواليه العباسيين، فهو في تلك المرحلة من عمره كان لا يزال يعيش في كنفِهم، أو بإيعاز من الموفّق القائد العباسي، الذي تولّى التصدِّي لثورة الزنج، وربما أراد محاكاة قصيدة الخريمي نفسها، وهي القصيدة المشهورة التي كانت حية في نفوس أهل ذلك العصر)).(٢)

على أنّ هذا الرأي ليس الرأي الفصل أو الحتم في هذه القضية، فكم رأينا شعراء لم يعاينوا و لم يشاهدوا، بل ساروا على درب غيرهم، ومع ذلك، خرجت أعمالهم غاية في الحسن وآية في الجمال، تعادِل النص المحاكَى، إن لم يكن تتفوّق عليه، على الرغم من أنّ صاحب النص الأصلي قد عاين وشاهد، فالمهمّ هو براعة الشاعر ومقدرته على الإحساس بآلام الناس وأتراحهم أو

---

(١) الشعر في الحضارة العباسية، وديعة طه نجم، دار كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، ط١، ١٩٧٧م ص٨٩.
(٢) ابن الرومي، الشاعر المجدِّد، ركان الصفدي، ص١٤٥.

أفراحهم، وإلاّ لماذا ينبغ الشاعر ويُقدَّم على غيره؟ أليس لأنه أحسن التعبير عمّا نحسّ ونعاني ولا نستطيع أنْ نعبّر عنه بمثل تعبيره عن نفوسنا وإحساسنا؟ أليس التجاوُب يحدث من التناغُم في حسن الأداء وحسن التعبير بشرح النفس؟

وقد صوّر ابن الرومي في هذه القصيدة فجائع أهل البصرة في أنفسهم وأموالهم، وبإحساس الشاعر الرهيف، راح يرسم مشاهد الخراب والدمار، مشهدًا بعد الآخر، وما جرى من ألوان التعذيب وصنوف التنكيل والقتل، التي عمّت المدينة وأهلها، وبالرغم من أنّ هذه القصيدة تعدّ من شعر المناسبات عند ابن الرومي، إلاّ أنّها تعدّ من قبيل الشعر الصادق؛ لأنّها تعبير عن حدث اتَّصل بمشاعر المسلمين جميعًا، فقد تأثّر ابن الرومي بما فعله الزنج بالناس في البصرة من تعذيب وإذلال، وما فعلوه بالمدينة من تخريب وهدم، وقد أجاد الشاعر الوصف والبراعة في التصوير؛ لإحساسه بالفاجعة التي أصابتها وأصابت أهلها، ومن خلال خوفه من الشر والموت والخراب والدمار.

وتأتي الإجادة في الوصف من خلال دقة إحساس الشاعر ورهافة مشاعره، التي تأثّرت بهذه المباغَتة من الزنج لأهل البصرة وهم نِيَام، فأعملوا فيهم السيف، ولم يفرّقوا بين مَن يمتد إليه السيف؛ كبيرًا أم صغيرًا، رجلاً أم امرأة...وممَّا أوجع مشاعره، فتحرّكت أحاسيسه الشعرية، ما حدث من اغتصاب للعذارَى، وفضح للمصونات المحجوبات عن الأعيُن، وتفرّق الأُسر وتشرُّدها، وذهاب كل فرد من أفرادها بين القتل والسجن والاغتصاب.

"لقد بلغ ابن الرومي في قصيدته هذه أُفق الحرية، ومضى منعتقًا من قيود المدح والهجاء، ومن نقمته على المنعمين، وشهواته للطيبات من المطعومات والغانيات؛ لأنّه بلغ في مداه الغنى الخاص، يسبح في نعمة الجمال، فلا يعلق به ذرا المشانع الآثمة، فهو لكل خير وحق وبهاء، إنه خلُص من الواقع إلى عالم الصورة".[1]

(١) مقال رثاء ابن الرومي بين الاتِّباع والابتداع –قصيدة البصرة نموذجًا–، إضاءات نقدية، على أصغر حبيبي، العدد الثالث، أيلول ٢٠١١م ص٧٦.

المبحث الثاني: قصيدة ابن الرومي في رثاء البصرة

((في عام ٢٥٥هـ، تعرَّضت البصرة لهجوم الزنج، وقد أدَّى ذلك إلى كارثة عظيمة؛ اهتزّت لها النفوس، إذْ دمّر المهاجمون المدينة، وفتكوا بأهلها بكل قسوة وشدة؛ انتقامًا للظلم الذي عانوه من عذاب طويل، فكان ردّهم على هذا الظلم عنيفًا غوغائيًا، جعل الناس يستنكِرون هذا الفعل وينفِرون منه)). [١]

وقد رثى ابن الرومي البصرة بقصيدة مشهورة، سار فيها على درب الخريمي، كما يشير إلى ذلك كارل بروكلمان. [٢]

يقول ابن الرومي: [٣]

ذادَ عـــن مُقْلِتـــي لذيـــذَ المنـــامِ ... شُـــغلها عنـــهُ بالـــدموعِ الـــسجامِ
أيُّ نومٍ مـن بعـد مـا حـل بالبـصْـ ... ـرَةِ مـــن تلكـــمُ الهنـــاتِ العظـــام
أيُّ نومٍ مـن بعـد مـا انتهـك الزّنْـ ... ـجُ جهـــارًا محـــارمَ الإســـلام
إنَّ هـــذا مـــن الأمـــورِ لأمْـــرٌ ... كـــاد أن لا يقـــومَ في الأوهـــام
لرأينـــا مُـــسْتَيْقظين أمـــورًا ... حـــسبُنا أن تكـــونَ رُؤيـــا منـــام
أقـــدم الخـــائنُ اللعـــينُ عليهـــا ... وعـــلى الله أيَّـــما إقـــدام
وتـــسمَّى بغـــير حـــقٍّ إمامًـــا ... لا هـــدى اللهُ ســـعيَه مـــن إمـــام
لهـفَ نفـسي عليـكِ أيَّتُهـا البـصـ ... ـرة لُهفـا كمثـل لفـحِ الـضِّرام
لهف نفسي عليك يا معدن الخيـ ... ـرات لهْفًـــا يُعـــضُّني إبهـــامي
لهـــف نفـــسي يـــا قُبَّـــةَ الإســـ ... ـلام لهفًـــا يطـــولُ منـــه غرامـــي

---

(١) ابن الرومي الشاعر المجدِّد،، ص١٤٢.

(٢) انظر: تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ت: محمد عبد الحليم نجار، دار المعارف، ط٢، ٤٦/٢.

(٣) ديوان ابن الرومي، ٦/ ٢٣٧٧-٢٣٨٢.

لهف نفسي عليكِ يا فُرضةَ البلـ ... دانِ لهفًا يبْقى على الأعوامِ
لهف نفسي لجمعكِ المتفاني ... لهف نفسي لِعِزِّكِ المُستضامِ
بينما أهلُها بأحسنِ حالٍ ... إذ رماهمْ عبيدُهمْ باصطلامِ
دخلوها كأنهم قِطع اللّيـ ... ـلِ إذا راحَ مُدْلَهِمَّ الظلامِ
طلعُوا بالمُهَنَّداتِ جِهْرًا فألقتْ ... حملها الحاملات قبل التَّمام
وحقيقٌ بأن يُراع أناسٌ ... غوفصوا من عدوهم باقتحام
أيَّ هَوْل رأوْا بهمْ أيّ هَوْلٍ ... حُقَّ منه تشيبُ رأسُ الغلام
إذ رموْهُمْ بنارهم من يمينٍ ... وشِمال وخلفِهمْ وأمام
كم أغصُّوا من شاربٍ بشراب ... كم أغصُّوا من طاعمٍ بطعام
كم ضنينٍ بنفسهِ رامَ مَنْجىً ... فتلقّوا جبينه بالحسام
كم أخٍ قد رأى أخاهُ صريعًا ... تربَ الخَدِّ بينَ صَرْعى كرامِ
كم أبٍ قد رأى عزيزَ بنيه ... وهْوَ يُعلَى بصارمٍ صمصام
كم مُفدّىً في أهلهِ أسْلمُوه ... حين لم يحْمِه هنالك حامي
كم رضيع هناكَ قد فطموه ... بشبا السيف قبل حينِ الفطام
كم فتاةٍ بخاتِم الله بِكرٍ ... فضحوها جَهْراً بغير اكتتام
كم فتاةٍ مصونة قد سبوْها ... بارزًا وجهها بغير لثام
صبحوهُمْ فكابدَ القومُ منهم ... طولَ يومٍ كأنه ألفُ عامِ
ألفُ ألفٍ في ساعةٍ قتلوهُمْ ... ثم ساقوا السِّباءَ كالأغنام
من رآهُنَّ في المساقِ سبايا ... دامياتِ الوجوهِ للأقدام
من رآهنَّ في المقاسم وسْطَ الـ ... ـزنج يُقسَمْنَ بينهم بالسِّهام
من رآهُنَّ يُتّخذنَ إماءً ... بعد ملْكِ الإماء والخُدَّام

ما تذكرتُ ما أتى الزنج إلاَّ ... أُضرم القلب أيّما إضرام

ما تذكرتُ ما أتى الزنج إلاَّ ... أوجعَتْني مرارةُ الإرغام

رُبَّ بيعٍ هناك قد أرخصُوهُ ... طال ما قدْ غلا على السُّوَّام

رُبَّ بيتٍ هناك قد أخرجُوهُ ... كان مأوى الضِّعافِ والأيتام

رُبَّ قصْرٍ هناك قدْ دخلوه ... كان من قبلِ ذاك صَعْبَ المرام

رُبَّ ذي نعمةٍ هناك ومالٍ ... تركوه مُحالفَ الإعدام

رُبَّ قوم باتوا بأجمعِ شَمْلٍ ... تركوا شملَهُمْ بغير نظام

عرِّجا صاحبيَّ بالبصرةِ الزَّهْـ ... ـراء تعريج مُدنفٍ ذي سقام

فاسْألاها ولا جوابَ لديها ... لسؤال ومن لها بالكلام

أين ضوضاءُ ذلك الخلقِ فيها ... أين أسواقُها ذواتُ الزِّحام

أين فُلْكٌ فيها وفُلْكٌ إليها ... مُنشآتٌ في البحر كالأعلام

أين تلك القصورُ والدورُ فيها ... أين ذاكَ البنيانُ ذو الإحكام

بدِّلتْ تِلكُمُ القصورِ تِلالاً ... من رمادٍ ومن تُراب رُكامِ

سُلِّطَ البَثْقُ والحريقُ عليهم ... فتداعت أركانُها بانهدامِ

وخلتْ من حُلولها فهْي قَفْرٌ ... لا ترى العين بين تلك الأكام

غيرَ أيْدٍ وأرْجُلٍ بائناتٍ ... نُبذَتْ بينهنَّ أفلاقُ هام

ووجوهٍ قد رمَّلتْها دماءٌ ... بأبي تلكمُ الوجوه الدوامي

وطِئتْ بالهوانِ والذُّلِّ قسرًا ... بعد طولِ التبجيلِ والإعظام

فتراها تَسْفي الرياحُ عليها ... جارياتٍ بهبوة وقتام

خاشعاتٍ كأنَّها باكياتٌ ... باديات الثغور لا لابتسام

بل ألَمَّا بساحةِ المسجدِ الجا ... مع إنْ كُنْتُما ذَوِي إلمام

فاســـألاهُ ولا جـــوابَ لدْيـــهِ ... أيـــن عُبَّـــادُهُ الطـــوالُ القيـــام

أيـــنَ عُـــمَّاره الأُلى عمَـــروهُ ... دَهْـــرَهُمْ في تـــلاوة وصـــيام

أيـــن فِتيانـــه الحِـــسانُ وجُوهًـــا ... أيـــن أشـــياخُهُ أولـــو الأحـــلام

أيُّ خَطْـــبٍ وأيُّ رُزْء جليـــلٍ ... نالنـــا في أولئـــكَ الأعـــمام

كم خذلنا مـن ناسـكٍ ذي اجتهـادٍ ... وفقيـــهٍ في دينـــهِ عـــلَّام

وا نـدامي عـلى التَّخلُّـفِ عـنهمْ ... وقليـلٌ عـنهُم غَنـاء نِـدامي

وا حيـائي مـنهُمْ إذا مـا التقينـا ... وهُـمُ عنـد حـاكم الحُكّـام

أيُّ عُـــذْرٍ لنـــا وأيُّ جـــوابٍ ... حـين نُـدْعَى عـلى رؤوسِ الأنـامِ

يـا عبـادي أما غَـضِبْتُم لـوجهي ... ذي الجـلال العظـيم والإكـرام

أخـــذلتُمْ إخـــوانَكُم وقعـــدْتُمْ ... عـــنهُمُ ويحَكُـــم قُعـــودَ اللئـــام

كيـف لم تعطفـوا عـلى أخـواتٍ ... في حِبـال العبيـدِ مـن آل حـامِ

لم تغـــاروا لغَـــيْرتي فتركْـــتُمْ ... حُرمـــاتِي لَمَـــنْ أحَـــلَّ حرامـــي

إنَّ مـــن لم يَغَـــرْ عـــلى حُرُمـــاتي ... غـيرُ كُـفْءٍ لقـاصراتِ الخيـام

كيف تـرضى الحَـوراء بـالمرءِ بَعْـلاً ... وهـو مـن دونِ حُرمـة لا يُحـامي

وا حيـائي مـن النَّبـيِّ إذا مـا ... لامنـي فـيهم أشـدَّ الملام

وانقطـاعي إذا هُـمُ خاصـموني ... وتـولَّى النبـيُّ عـنهُمْ خـصامي

مثِّلُـوا قولـهُ لكُـمْ أيُّهـا النَّـا ... سُ إذا لامكُـمْ مـع اللُّـوَّام

أُمَّتـي أيـنَ كُنْـتُمُ إذْ دَعتْنـي ... حُـرَّةٌ مـن كـرائمِ الأقـوامِ

صرخـتْ يـا مُحمّـداهُ فهـلّا ... قـام فيهـا رعـاةُ حقـي مقـامي

لم أجبْهـا إذ كنـتُ مَيْتـاً فلـولاً ... كـان حـيٌّ أجابهـا عـن عِظـامي

بـأبي تلكُـمُ العِظـامُ عظامًـا ... وسـقَتْها الـسماءُ صـوْبَ الغـمام

وعليهـــا مـــن المليـــك صـــلاةٌ ... وســـــلامٌ مؤكَّـــــدٌ بـــــسلام

انفـــرُوا أيهـــا الكـــرامُ خِفافًـــا ... وثِقـــالاً إلى العبيـــدِ الطَّغـــام

أبْرَمُـــوا أمـــرَهُمْ وأنـــتُمْ نِيـــامٌ ... ســـوءةً ســـوءةً لنـــوْمِ النيـــام

صـــدِّقوا ظـــنَّ إخـــوة أمَّلـــوكم ... ورجـــــوْكُمْ لنبـــــوةِ الأيـــــامِ

أدْرِكـــوا ثـــأْرَهُمْ فـــذاك لـــديْهِم ... مثـــلُ ردِّالأرواحِ في الأجـــسامِ

لم تُقِـــرُّوا العيـــونَ مـــنهم بِنَـــصْرٍ ... فـــأقِرُّوا عيـــونهمْ بانتقـــام

أنقِـــذُوا سَـــبْيَهُمْ وقـــلَّ لهُـــمْ ذا ... ك حفاظًـــا ورعْيَـــةً للـــذِّمام

عـــارُهُمْ لازمٌ لكُـــمْ أيُّهـــا النَّـــا ... سُ لأنَّ الأديـــانَ كالأرحـــام

إن قعـــدتُمْ عـــن اللعـــينِ فـــأنْتُمْ ... شركـــاءُ اللَّعـــينِ في الآثـــامِ

بـــادروهُ قبـــلَ الرويَّـــةِ بـــالعَزْ ... م وقبـــل الإسراج بالإلجـــام

من غدا سرجُـهُ عـلى ظهـرِ طِـرفٍ ... فحـــرامٌ عليـــه شـــدُّ الحـــزام

لا تطيلـوا المقـام عـن جنَّـة الخُلْـ ... ـدِ فـــأنتمْ في غـــير دار مُقـــام

فاشـتروا الباقيـات بـالعرَضِ الأد ... نـــى وبِيعـــوا انقطاعـــه بالـــدَّوام

لقد تأثَّر ابن الرومي كثيرًا لما أصاب الناس، ولما أصاب مدينة البصرة من خراب، وصوّر ما فعله الزنج بالناس من تعذيب وإذلال، وما ألحقوه بالبصرة من تخريب في قصيدة طويلة، هي من أجمل ما قِيل في رثاء البلدان؛ لأن ابن الرومي رثاها من خلال إحساسه بالفاجعة التي أصابت أهلها، ومن خلال خوفه من الشر والموت والدمار، وكان دافعه إلى ذلك موقفه الحضاري الذي يرفض تهديم مدينة عامرة بالحياة، ونبذه للعنف والدمار؛ إذْ كانت نفسه تنفِر من مناظر القُبح والتشويه، وتجزع من رؤية الموت والدم.[1]

وقد صوّر في هذه القصيدة خراب المدينة، وتشرُّد أهلها، وما لحقهم من شرّ، وتأسّى على

(١) ابن الرومي الشاعر المجدد، ص١٤٢.

تلك المدينة العظيمة، وتذكّر ماضيها الزاهر، ثم ينتقل إلى الحديث عمَّا أصاب الناس على أيدي الزنج من قتل وتشريد، ويفصّل في كل مشهد على عادته، فقد باغت الزنج أهل البصرة وهم نيام، وأعملوا فيهم السيف، ولم يُراعوا كبيرًا أو صغيرًا، ولا رجلاً ولا امرأة، بل إنهم بالغوا في إلحاق الأذى بالناس، فاغتصبوا العذارَى علانية، وفضحوا النساء المصونات المُحجَّبات، وفرّقوا بين أفراد الأسرة الواحدة؛ بين قتل وسبي واغتصاب.

ومن هنا يكون مديحه للموفّق؛ عرفانًا بالفضل، وإحقاقًا للحق، وليس مديح مجاملة أو تكسُّب، فقد رأى ابن الرومي فارسًا مغوارًا، لا يخاف الأعداء مهما بلغوا من القوة، فقد ترك رغد الحياة والعيش الهانئ، وسمت همته إلى قيادة الجيش، وإعداده للفتك بأعداء الدين، لذا انتصر عليهم، وشتَّت شملهم.

ويرى بعض النُقَّاد أنَّ رثاء البصرة كان عصبية من ابن الرومي لها دون الكوفة، ولكن لو نظرتَ إلى تلك الفرية نظرة نقدية محايدة، لرأيتَ أنّ أخبار ابن الرومي وحياته ليس فيها ما يدل على هذا التعصُّب، وإنْ كان هناك، فالتعلُّق بمدينة بغداد.

فمن أين جاء هذا الزَعم والاعتقاد الخاطئ؟ لعلّ مردّ هذا الرأي يرجع إلى أنّ مَن يقرأ شعر ابن الرومي، يرى فيه هجاءً للكوفة وأهلها، فهل يعني هذا الهجاء تعصُّبًا للبصرة على الكوفة حتى يرثيها؟ أيكون هجاء شخص سببًا في تفضيل مدينة على أخرى؟!

إنَّ كارثة البصرة قد عصفت بقلب ابن الرومي، وأقضَّت مضجعه، فعبّر في أول القصيدة عمَّا يحسُّ ويشعر، ثم يصوّر دخول الثوّار الزنج المدينة، يذبحون أهلها، ويبثّون فيها الرعب، وهنا يغمض الشاعر عينه عن حقيقة الثورة، ولا يرى فيها إلاّ الذبح والقتل.

لذا أطفأت وحشية ا لمهاجمين شعلة الحياة في المدينة، وحلّ الخراب في كل مكان، فقد دمّروا وأحرقوا كل قصر وبيت، وأحالوا المدينة إلى أكوام من التراب والرماد، وهنا يبرز موقفه الحضاري جليًّا، من خلال استحضاره لصورة الحياة المدنية في البصرة، حيث الأسواق المزدحمة بالناس، والمراكب الضخمة التي ترسو في مينائها، ثم تمضي إلى الآفاق، والقصور الجميلة والدور المُحكَمة، كل ذلك الجمال آضَ خرابًا ودمارًا. فابن الرومي ينحاز إلى الحضارة ضد الهمجية،

وهو يمجّد السلم الذي هو المدينة والسعادة والرخاء، ويدين العنف والحرب، وهما الخراب والحرائق والقتل.

استطاع ابن الرومي أنْ يحلِّق في سماء الحرية، فتحرَّر من قيود المدح والهجاء، والتركيز على النيْل من عطاء الملوك والأمراء؛ فلم يلتفِت إلى التكسُّب والطمع في المال ((فرجل الفن الأصيل أول ما يقوم –بعد أن يُفلِت من ربقة الصدمة الأولى– إلى أدواته، وألواحه، ووسائله؛ ليثبتها، وهكذا فعل ابن الرومي، أخذ يبين بأسلوب الشاعر المصوِّر ما حلّ بالبصرة، بعد أن بيّن منزلتها في صنع الحضارة، فالبصرة موضوع فكري، وابن الرومي مفكِّر موهوب، فهو يأسى جزعًا للمقدار المشترك بينهما من حيث أنهما كائنان في كائن حي واحد). (١)

لم يستطِع ابن الرومي أنْ يتخلّص من أسلوب أبي تمام في قصيدة "عمورية" بل إنّ أسلوبه في قصيدته يشبه أسلوب الإمام عليّ؛ في التهويل على السامعين خطابيًا، وتفجيع الحادثة كل تفجيع، ثم دعوة الناس إلى أنْ يثأروا وينتقموا لله لا للبشر، ويتداركوا قصورهم قبل أن يتم الفوات. (٢)

و((أسلوب ابن الرومي في شعره –وفي هذه القصيدة خاصة– أقرب أسلوب إلى النثر، فمن تطويل القصائد من غير كلل، ومن عناية بالطرق المنطقية، واستخدام الروابط العقلية، وخروج عن السُّنة الشائعة بين نظام العرب في جعل البيت وحدة مستقلة، وقد أبقى ابن الرومي البيت مستقلاً عمَّا سواه من حيث الإعراب، أمَّا من حيث المعنى، فهو جزء من كل، لا يتم إلاَّ في أبيات متعدِّدة)). (٣)

إنَّ للوعي الباطن أثره الواضح في التراث الإنساني وهي بحق نقطة صرح بها سجمنود فرويد في أنَّ مَن ألهمه وأرشده إلى نظريته في التحليل النفسي لاسيَّما سبر أغوار مستويات الشعور

---

(١) ابن الرومي في الصورة والوجود، علي شلق، دار النشر للجامعيين، بيروت، ط١، ١٩٦٠م، ص٣٣٢–٣٣٣.

(٢) إضاءات نقدية، ص٧٦.

(٣) تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، مكتبة تونس، طهران، ١٣٧٧هـ، ص٥١٤.

واللاشعور هم الفلاسفة والشعراء والفنانون على وجه الخصوص.[1]

وانطلاقًا من هذا الوعي، يفسِّر العقاد براعة ابن الرومي في استخدامه للحواس معتمدًا على حسه وشعوره، ولعل براعة الشاعر هنا تعود للتشخيص بوصفه عنصرًا فاعلاً في عملية التصوير الشعري، لكن العقاد يرى أنَّ ثمة مرحلة مهمة لا بدَّ أنْ تسبق التشخيص وهي نشاط الوعي الداخلي للشاعر، هذا الوعي الذي لا بدَّ أنْ يعترك بشخصية الشاعر؛ لينمِّي قدرته التشخيصية اللفظية التي هي حيلة تلجأ إليها لوازم التعبير، وتُسهِم في إيحائها تداعيات الأفكار.[2]

انظر ابن الرومي يجعل من البصرة امرأة يحاول أنْ يستنطقها؛ ليجيب على تساؤلاته يقول[3]:-

فاسْـــألاها ولا جـــوابَ لـــديها ... لـــسؤال ومـــن لهـــا بـــالكلام

أيــن ضوضــاءُ ذلــك الخلــقِ فيهــا ... أيـــن أســـواقُها ذواتُ الزِّحـــام

أيــن فُلْــكٌ فيهــا وفُلْــكٌ إليهــا ... مُنـــشآتٌ في البحـــر كـــالأعلام

أيــن تلــك القــصورُ والــدورُ فيهــا ... أيـــن ذاكَ البنيـــانُ ذو الإحكـــام

ويرى العقاد أنَّ قدرة الشاعر وبراعته في التصوير محصورة على نقل صور الوجود كما هي واقعة في ملكة شعوره، ثم بعد بذلك تليها مرحلة مزجها بالخيال؛ ليخلق لنا صورًا جديدة ، وبهذه الطريقة يتاح للشاعر إيجاد الأجسام الحية المناسبة للرموز المجرَّدة.

ومن هنا يخلع العقاد على ابن الرومي سبقه بقدرته التصويرية العائدة إلى شعوره الخاص وفطرته السليمة أقرانه من الشعراء، فهو مصور بالفطرة فملكة الشعور عنده حاضرة وبقوة، حتى

---

(١) تفسير الأحلام، سجموند فرويد،، ترجمة: مـــصطفى حلـــوان، ط،٢ دار المعـــارف مـــصر ١٩٦٩م، ص١١-١٢.

(٢) ابن الرومي، حياته من شعره، عباس العقاد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٢م،ص ٢٥٥.

(٣) ديوان ابن الرومي، ٢٣٧٩/٦.

وإنْ سَهَا ، مثلما يسهو المصوِّر في بعض الأحايين. [1]

إنَّ الشاعر – في نظر العقاد- كالرسام الذي بسط لوحته أمامه وذهب يمعن ويطيل النظر في الأشياء؛ ليحوِّلها بريشته إلى صورة فنية ممزوجة بشعوره متتبعًا في ذلك أدقَّ التفاصيل؛ ليبيِّن لنا بعد خلوصه من لوحته ما توارَد عبر قريحته البصرية من ألوان ومعارف وهيئات شكَّلت لنا هذا العمل الفني. [2]

فالصورة الشعرية عند العقاد ولادةٌ عسيرةٌ يشترك في تشكيلها البصر، والفن، والجمال، والخيال، والوعي، والشعور والنفس، والقريحة، ناهيك عن اللّون، والحركة، والزمان والمكان، وكلّ مظاهر الحياة والطبيعة. [3]

والحقُّ أنَّ العقاد أدرك أنَّ للتعبير بالصورة بُعدًا نفسيًا بتجاوز التطبيق البلاغي أو الدرس البلاغي القديم إلى ما هو أبعد من ذلك في سبر أغوار الشاعر ونفسيته من خلال تداعي الصور الشعرية التي تمتزج بها اليقظة الحسية باليقظة الباطنة لتشكِّل لنا الصورة مشهدًا يضم كمًّا هائلاً من العناصر النفسية كالشعور والتأمُّل وتداعي الخواطر واللون والشكل والحركة كما هو عند ابن الرومي.

لكن ثَمَّة تساؤُل هنا يحتِّمه المنطق فبالرغم من نزعة العقاد لمدرسة النقد السايكولوجي وتفضيلها على سائر مدارس النقد، إلاَّ أنه صرح في يومياته بأنه لم يكن يومًا من أتباع مدرسة فرويد وتلاميذه في الدراسة النفسية. [4]

فهل يكرِّس لنا العقّاد هنا منهجًا خاصًا به لا يوازي المناهج التي تصبُّ في القالب نفسه؟

إنَّ حصر الناقد هنا لجماليات النصّ بالنزعة النفسية فقط يجعلها في عزلة عن القِيَم الأخرى؛ كالقيم الجمالية والفنية واللغوية، ومن هنا انطلق نقد محمد مندور ويوسف حسين

---

(١) ابن الرومي، حياته من شعره، ص٢٥٨.

(٢) المرجع السابق، ص: ٢٦٢

(٣) مطالعات في الكتب والحياة، عباس العقاد، المطبعة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٢٤م، ص١٣٩.

(٤) يوميات، محمود العقاد، دار المعارف، مصر ١٩٦٣م، ٤٢٥/٢.

بكار، حين أخذا على العقاد طغيان النزعة النفسية في دراسته صور التصغير، في شعر المتنبي.[1]

مستويات التكرار في قصيدة ابن الرومي:

١) تكرار الصوت:

يُعدّ التكرار الصوتي بصوَرِه المختلفة من مظاهر شعر ابن الرومي، وقد اتّخذ صورًا متنوّعة؛ منها:-

أولاً: تكرار الحرف

وهو اللون المشهور عند شعراء العربية جميعًا، وله مزايا يقصدها الشاعر من وراء تكراره؛ منها السمعي، ومنها الفكري، فالسمعي: يرجع إلى موسيقاه التي يُحدِثها تكراره، فتزيد الموسيقى في القصيدة، وتطول مساحة التطريب، والفكري:يرجع إلى المبنى الذي أراد الشاعر إتمامه من وراء تكراره، ومن أبرز الحروف المُكرَّرة في هذه القصيدة:

أ- حرف المدّ:

فالقصيدة التي يلتزم قبل رويّها حرف مدّ، تعدّ من أعلى مراتب الكمال الموسيقي، كما أنها تتيح للشاعر أن تطول مسافة إطلاقه للصوت؛ ليعبّر عمّا تحمل نفسه ووجدانه من مضامين، يريد إيصالها للمتلقّي.

يقول ابن الرومي متحدِّثًا عمّا أصابه من أرق، أسهر جفنه، وجعل دموع عينه لا تنقطع، جرَّاء ما حدث لمدينة البصرة: [2]

ذادَ عـــن مُقْلِتـــي لذيـــذَ المنـــامِ شُـــغلها عنـــهُ بالـــدموعِ الـــسجامِ

(١) ينظر النقد المنهجي عند العرب، ص٣٠١، وينظر في الميزان الجديد، محمد مندور، ط٣، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، الفجالة، القاهرة، (د.ت). ص١٨٣، وينظر قضايا في النقد والشعر،يوسف حسين بكـــار، ط١، دار الأندلس، بيروت، سنة ١٩٨٤م،ص ١٢٤- ١٢٥.

(٢) ديوان ابن الرومي، ٦/ ٢٣٧٧.

فهل حرف المدّ المكرّر قبل الرويّ في كل أبيات القصيدة يرشِد عن حالة الشاعر النفسية الحزينة المتألّمة، فكأنّه أراد أن يريح تلك النفس من عناء ما تجد، فكان هذا الألف ليخرج في مده كثيرًا من الآهات الحزينة والآلام الشديدة التي يعاني، فيريح نفسه قليلاً ممّا تجد؟ أم أنّ المدّ يعبّر عن حقيقة أراد الشاعر أنْ يوضّحها لمتلقّيه، وهي أنّه إذا خربت البصرة، فلن تجد من يصطدم به الصوت، مهما أطلته؛ ليفيق من غيِّه ويعود إلى صوابه، فيقلع عن الحرب والقتال الذي يؤدّي إلى التدمير والتخريب؟

لقد حمل هذا المدّ بالألف مظهر التعبير عن إطلاق صرخات الشاعر الموجوع لأقصى درجات الوجع، فامتدّا معًا –الحركة والفعل– امتداد مساحة الحزن واتّساع مداه.

ب– حرف النداء:

ولأنّ ابن الرومي قد احتذى حذو الخريمي، كما قال بذلك آنفًا كارل بروكلمان، فإنّ الاحتذاء تمثّل واضحًا في تكرار النداء، على نحو ما سار عليه غالبية الشعراء الذين رثوا المدن والممالك الزائلة، واحتذوا في ذلك الخريمي وابن الرومي، إلاّ أنّ النداء جاء في هذه القصيدة الطويلة أكثر من مرة، كما في قول ابن الرومي: (١)

يـا عبـادي أمـا غَـضِبْتُم لـوجهي ذي الجـلال العظـيم والإكـرام

فليس السبب في تكرار النداء، إلاّ لتعدُّد الأغراض الدافعة لذلك؛ من رثاء المدن الزائلة، التي تبدو في الاستغاثة، والتأسُّف، والتوجُّع، والتحسُّر، والتلهُّف، وغيرها من الأغراض.

يقول مستخدِمًا النداء؛ ليظهِر مدى التلهُّف: (٢)

لهـفَ نفـسي عليـكِ أيَّتُهـا البـصـ ـرة لُهفـا كَمثـل لفـحِ الـضِّرام

لهف نفسي عليـك يـا معـدن الخيـ ـرات لَهْفًـا يُعـضُّني إبهـامي

---

(١) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٨١.

(٢) المصدر السابق، ٦/٢٣٧٨.

لهــف نفــسي يــا قُبَّــةَ الإســـ لام لهفًــا يطــولُ منــه غرامــي
لهف نفسي عليكِ يا فُرضةَ البلـ دانِ لهفــاً يبْقــى عــلى الأعــوام
لهــف نفــسي لجمعــكِ المتفــاني لهــف نفــسي لِعِــزِّكِ المُستــضام

فهل ابن الرومي تأثّر بالخريمي الذي عاين خراب بغداد، ولم يكرّر النداء؟ هل هو الاحتذاء الفني؟ أم أنه أدرك ألاّ فائدة؛ لأنّ مصير البصرة سيؤول إلى مصير بغداد، بالرغم من تكرار النداء بأغراضه في شعر شعراء رثائها؟

وإذا نظرت في نداء ابن الرومي، وجدت أنّ المنادى هم جميع العباد؛ أي أهل مدينة البصرة، وأراد بندائه تنبيههم إلى الغضب فيما انتهِك في هذه المعركة من حرمات، فلو أنّ العباد تدبّروا أمر هذا النداء وحقيقته، لأقلعوا وانتهى الشقاق والخصام، وتوقّفت المعارك والحروب، فالله لا يرضى العدوان على حرمات المسلمين، ولا قتل النفس المؤمنة بغير حق، ولا أخذ الأموال بالسلب والنهب، وأنّ على المتخاصمين الجلوس إذا دعاهم الحكماء للصلح، إنْ أرادوا إصلاحً، فحمل النداء الوحيد معنى التوقُّف عن السفك والهدم، ودعوة العقل ليحكم بين الناس.

ثانيًا: تكرار الأداة

إذا أنعمت النظر في قصيدة ابن الرومي في رثاء البصرة، رأيته يكرّر المعاني، ثم يفصّلها، كما أنّه يكرّر الألفاظ ويعيدها كثيرًا، ولا يعني التكرار هنا الإخلال أو الحشو للتطويل؛ لإثبات المقدرة والتفوُّق، وإنما يأتي مع تكرار الألفاظ تكرار في المعاني، يقول العقّاد: ((إنّ هذا الاستقصاء كان سببًا من أسباب الإطالة، ولكنه لم يكن كل السبب...يوقعه الاستطراد تارةً في إهمال اللفظ، وتارةً أخرى في الأساليب النثرية التي ينفسح عنها للإسهاب والإطناب والتفصيل والمراجعة والاستدراك، فينظم في هذه الحالة، وكأنّه ينثر، إلاّ أنّه لا يخلو من الشاعرية، ولا يسفّ إلى طبقة المتن المنظوم، والألفيات التي ليس فيها الشعر إلاّ أنّها موزونة مقفّاة)).[1]

(١) انظر: ابن الرومي، حياته من شعره، عباس العقّاد، مكتبة السعادة، القاهرة، ١٩٥٧م، ص٣١٦- ٣٢٢.

١ - تكرار "كم" الخبرية:

صوّر ابن الرومي في قصيدته نكبة البصرة أبلغ تصوير، حيث إنّها نكبة لم يشهد العرب مثيلها من قبل في حروبهم، يظهر هذا في وقوع أفعال الخراب والدمار التي تصيب الساكن والمسكون، فالحجر والبشر مرتبطان، فإذا تعرّض البناء للتخريب والهدم، فلا بدَّ أنْ يغادره ساكنوه، ومن ثمّ جاء تكرار "كم الخبرية" ليدلّ على التفجُّع والتحسُّر لِمَا حلّ بها وبأهلها، يقول(١):

كم أغصُّوا من شاربٍ بشراب ... كم أغصُّوا من طاعمٍ بطعام

كم ضنينٍ بنفسهِ رامَ مَنْجىً ... فتلقّوا جبينه بالحسام

كم أخٍ قد رأى أخاهُ صريعًا ... تربَ الخَدِّ بينَ صَرْعى كرامِ

كم أبٍ قد رأى عزيزَ بنيه ... وهْوَ يُعلَى بصارمٍ صمصام

كم مُفدّىً في أهلهِ أسْلمُوه ... حين لم يحْمِه هنالك حامي

كم رضيع هناكَ قد فطموه ... بشبا السيف قبل حينِ الفطام

كم فتاةٍ بخاتِم الله بِكرٍ ... فضحوها جَهْراً بغير اكتتام

كم فتاةٍ مصونة قد سبوْها ... بارزًا وجهها بغير لثام

فانظر إلى فعل "كم الخبرية" التي عدّدت لنا تلك المشاهد المُحزِنة التي أصابت الناس في البصرة، لم تفرّق بين رجال ونساء، ولا شيوخ ولا أطفال، إنها صور يندى لها الجبين، تظهر ما عليه نفس الشاعر المتألمة الحزينة، من أسف وحسرة وتوجُّع لكل هذه الصور المخزية التي ارتكبها الزنج في حق أصحاب مدينة البصرة، فأين الضمير المسلِم من فضح الفتاة البكر والاعتداء على بكارتها جهرًا أمام أعيُن الجميع؟!

إنّها صور مؤلمة محزِنة، وجاءت "كم الخبرية" لتعمّق الإحساس بعظيم الأسف والحسرة

---

(١) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٧٨.

والتحسُّر، ولتصوّر الفاجعة بآثارها النفسية.

٢- تكرار أدوات الاستفهام:

ولأنّ المبدِع يدرِك أنّ عملية التلقّي لن تثمِر، إلاّ إذا كان مع متلقّيه وحدة واحدة، يعبّر عن إحساسه ومشاعره، وما ينتابه من صراعات أمام هذا الحدث الشائن، جاء تكرار "أيّ" في القصيدة؛ ليوضّح ويرشِد عن حالة المبدِع التي هي في الوقت نفسه حالة المتلقّي، إزاء ما حدث لمدينة البصرة، يقول: (١)

أيُّ نومٍ من بعد ما حل بالبصْـ رَةِ من تلكمُ الهناتِ العظام

أيُّ نومٍ من بعد ما انتهك الزّنْـ جُ جهارًا محارمَ الإسلام

فالفجيعة والكارثة قد أرّقت ليله، وأطالت سهره، حرمت عينه لذيذ المنام، وجاء الاستفهام ليدل على استبعاد أنْ يُغمِض له جفن، أو يحلو له نوم أمام هذه الهِنات العِظام، حين انتهك الزنج جهرًا محارم الإسلام دون وازع أو رادع.

وإذا كان النوم لا يحلو، فمن شدة الهول التي جعلت رأس الغلام تشيب في وقت يكون السواد الفاحم هو الغالب، يقول: (٢)

أيَّ هَوْل رأوْا بهمْ أيّ هَوْلٍ حُقَّ منه تشيبُ رأسُ الغلام

فكم تقدّر هذه الأحوال التي أشابت رأس الغلام؟ ما مدى قسوتها وعنفها؟ ما غير المألوف فيها حتى تحيل الرأس إلى مرحلة غير مألوفة للصبي؟

ثم يقف الشاعر متدبِّرًا متأمّلاً، ما الذي أدّى بنا إلى تلك الحالة؟ أيّ أعذار نسوقها تبريرًا لما حدث؟ يقول: (٣)

---

(١) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٧٧.

(٢) المصدر السابق، ٦/٢٣٧٨.

(٣) نفسه، ٦/٢٣٨١.

أيُّ عُـــذْرٍ لنـــا وأيُّ جـــوابٍ حـين نُـدْعَى عـلى رؤوسِ الأنـامِ

ومن أدوات الاستفهام أيضًا التي وردت في القصيدة "مَن" وقد وردت في سياق شرح الشاعر وبيان حال النساء وتفصيلها، وما جرى لهنّ بين السبيْ والتوزيع؛ كالسلع على الجنود؛ وذلك ليحضّ المسلمين على الدفاع عن شرفهم وحرمتهم، يقول: (١)

مَـــن رآهُـــنَّ في المـــساقِ ســـبايا داميـــاتِ الوجـــوهِ للأقـــدام

مَـن رآهـنَّ في المقاسـم وسْـطَ الـــ زنـــج يُقـــسَمْنَ بيـــنهم بالـــسِّهام

مَـــن رآهُـــنَّ يُتّخـــذنَ إمـــاءً بعـــد ملْـــكِ الإمـــاء والخُـــدَّام

فأنْ تكون النساء سبايا يدمَى جسدها من وجهها حتى قدمها، وتقسّم كالفيء بين الزنج، لتكون أمَة بعد عزّ ومُلك، فإنّ الاستفهام خرج إلى معنى مجازي غرضه الإنكار على المسلمين أنْ يروا هذا المشهد ولا يهُبُّوا للدفاع ولنجدة أغلى ما يحرص عليه العربي؛ عرضه ونساءه.

وعلى النحو نفسه، جاء الاستفهام بـــ"أين"؛ ليخرج إلى معنى مجازي، يعبّر عمّا انتاب الشاعر من أحاسيس، حين يتساءل عمّا كانت عليه مدينة البصرة قبل أن يحدث لها هذا الخراب والتدمير.

يقول: (٢)

أيـن ضوضـاءُ ذلـك الخلـقِ فيهـا أيـــن أســـواقُها ذواتُ الزِّحـــام

أيـــن فُلْـــكٌ فيهـــا وفُلْـــكٌ إليهـــا مُنـــشآتٌ في البحـــر كـــالأعلام

أيـن تلـك القـصورُ والـدورُ فيهـا أيـــن ذاكَ البنيـــانُ ذو الإحكـــام

فالاستفهام إنكار على الزنج أنْ يحوّلوا هذه الحضارة والتقدُّم إلى رُكام وحُطام، فأنْ تكون مدينة البصرة على هذا النحو من التقدُّم المعماري في بناء القصور وتشييد الدُّور، حتى

(١) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٧٩.

(٢) المصدر السابق، ٦/٢٣٧٩.

الشوارع ذوات زحام، وأنْ تكون بهذا التقدُّم والنهضة الاقتصادية بموانيها التي تستقبِل وترسِل، فإنّ الاستفهام يرشِد عن نفس منكِرة متحسّرة على أنْ يتغيّر كل هذا بصراع دموي.

٣- تكرار أداة التكثير "ربّ":

هل كان الشاعر في حاجة لتكرار أداة التكثير "ربّ"؛ ليؤكّد حقيقة ما حدث لمدينة البصرة؟ هل كان في حاجة إلى هذه الأداة؛ ليؤكّد خراب البصرة بعرض (بانوراما) متعدّدة المناظر والمشاهد لهذا التدمير؟

يقول ابن الرومي[1]:

رُبَّ بيعٍ هناك قد أرخصُوهُ	طال ما قدْ غلا على السُّوَّام
رُبَّ بيتٍ هناك قد أخرجُوهُ	كان مأوى الضِّعافِ والأيتام
رُبَّ قصْرٍ هناك قدْ دخلوه	كان من قبلِ ذاك صَعْبَ المرام
رُبَّ ذي نعمةٍ هناك ومالٍ	تركوه مُحالفَ الإعدام
رُبَّ قوم باتوا بأجمعِ شَمْلٍ	تركوا شملَهُمْ بغير نظام

فانظر إلى ما يريد الشاعر أنْ يؤكِّد على وقوعه بالتكثير، فما كان غالي الثمن في ذاته، أصبح سهلاً في الشراء على العامة والدَّهماء، وما كان مظهر رقيّ وحضارة وهو دار الأيتام والضعاف، قد أُخرِج منه أهله خوفًا ورُعبًا، وما كان يصعب الدخول فيه إلاّ بعد الاستئذان، وقد يُجاب طلبك أو يُرفض، أصبح مشاعًا للجميع.

ثم انظر إلى هذا التحوُّل الطبَقي، فقد أصبح السادة فقراء، وأصبح العبيد سادة أغنياء، وقد تحوَّل اتِّحاد الناس وانتظام حياتهم بالقوانين إلى فوضى وتخبُّط، وسيادة الدولة الغاب، يستولي أصحاب السلطة والمنتمون إليها على كل الخيرات ومُقدَّرات البلاد.

---

(١) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٧٩.

٢) تكرار الكلمة:

أولاً: تكرار الاسم

١ - تكرار اسم المرثيّ:

يُكرِّر ابن الرومي اسم البصرة، مرةً صراحةً، وأخرى بأبرز ما يراه من ألقاب كانت تعبّر عن واقع تلك المدينة في زمن الخلافة الإسلامية، وإذا كان تكرار الاسم عند المحبّين استعذابًا، وعند المدح إكبارًا وتعظيمًا، فابن الرومي يكرِّره هنا أسفًا وحزنًا على ما أصبح عليه حال البصرة.

لقد أدَّت الحالة الجديدة للبصرة إلى مفارقة النوم لعين الشاعر، لقد أطار لُبَّه هذه المجازر الوحشية التي وقعت على يد الزنج، حيث أشعلوا فيها الحرائق، وحوّلوها إلى أنقاض ودمار، وعلى إثر هذا الدمار، أرّق الشاعر في مضجعه، وغاب النوم عن عينه، يقول: (١)

أيُّ نومٍ من بعد ما حل بالبصْ رَةِ من تلكمُ الهناتِ العظام

فهذه الهِنات العِظام أطارت النوم من عينه، فإذا ترفّق بعضهم وطلب أنْ يريح نفسه بأخذ قسط من الراحة والخلود للنوم، استنكر عليه الشاعر هذا وتعجّب، كيف ينام النائمون وتتلذَّذ أجفانهم بالنوم، وواقع البصرة على ما يروْن؟

ثم انظر إلى موضع آخر في القصيدة، تراه يصرّح باسم البصرة؛ أسفًا وحزنًا، ثم يعضِّد هذا الأسف والحزن بذكر بعض الألقاب التي تعين وتؤيّد الشاعر في تألُّمه وتحسُّره لهذا الخراب والدمار، وهذه النيران التي أتَت عليها، يقول: (٢)

لهفَ نفسي عليكِ أيَّتُها البص ة لُهفا كمثل لفحِ الضِّرام
لهف نفسي عليك يا معدن الخيـ رات لُهْفًا يُعضُّني إبهامي
لهف نفسي يا قُبَّةَ الإسـ لام لهفًا يطولُ منه غرامي

---

(١) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٧٩.

(٢) المصدر السابق، ٦/٢٣٧٨.

لهف نفسي عليكِ يا فُرضةَ البلـ دانِ لهفاً يبْقى على الأعوام
لهف نفسي لجمعكِ المتفاني لهف نفسي لِعِزِّكِ المُستضام

فالتلهُّف والتحسُّر على تلك النيران التي أُضرِمت، فأتت على الأخضر واليابس، ثم انظر إلى تلك الألقاب التي خلعها الشاعر عليها مرتبطة بها، والتي تزيد من حسرات الشاعر وأنّاته، فالبصرة "معدن الخيرات، وقبة الإسلام، وفرضة البلدان"، فأيُّ صفات حوتها، وأيّ شرف نالت وحازت، فكانت لها الريادة، فحقّ للشاعر أنْ يئنّ ويبكي، ويجزع ويتلهّف، ويتحسّر ويتوجَّع.

وثَمَّة سؤال يفرضه هذا السؤال: ما السبب الرئيس لهذه التلهُّفات والحسرات التي يصدرها الشاعر؟ فابن الرومي بنفسه يقوم بالإجابة عن السؤال في هذه القصيدة بأجمعها، يعني إذا نظرتَ إلى أيّ بيت منها، تجد الجواب؛ لأنه كلما تكلّم عن الكارثة، كان يقوم ببيان ما كانت عليه هذه المدينة قبل الهجوم؛ من الخيرات على أسلوب التضاد والمقابلة، فعلى سبيل المثال، تراه في البيت التاسع إلى الحادي عشر يخاطب البصرة قائلاً: ((يا معدن الخيرات، ويا قبة الإسلام، ويا فرضة البلدان، هذا كله يؤكّد على أنه كانت لها مكانة مرموقة بين البلدان آنذاك؛ لأنه لو كانت البصرة مدينة تجارية أو ذات موقع خاص، لما رأيت ابن الرومي ينخلع قلبه رعبًا وحزنًا لما حلّ بها، فهي مركز فكري هام من مراكز العالم الإسلامي المتحضّر، كثيرًا ما تفوّقت مدارسها على مدارس الكوفة وبغداد وقرطبة، بل كانت بمثابة الينبوع استقت منه الحواضر في العالم الإسلامي الأخرى، وقيمتها أنها قبة الإسلام فكريًا، وأحد مصادر الثروة والغنى الهامة، وثغرًا بحريًا فريدًا، وذات مقام عزيز شامخ ومركز سيادة مرموق)).[1]

٢- تكرار اسم الإشارة "هناك":

جاء تكرار اسم الإشارة "هناك"؛ ليدلّ على حقيقة نفس الشاعر المتألّمة، فإذا كان اللفظ يحمل معنى البُعد، لوجود الشاعر في بغداد، فإنّ البعيد فنيًّا ينزل منزلة القريب، العزيز على النفس والقلب، لا سيَّما إذا كانت له مكانة البصرة في نفوس وقلوب المسلمين وقلوبهم، وما تعنيه

(١) ابن الرومي في الصورة والوجود، ص٣٢٩.

للإسلام، يقول: [1]

رُبَّ بيــعٍ هنــاك قــد أرخــصُوهُ طــال مــا قــدْ غــلا عــلى الــسُّوَّام
رُبَّ بيــتٍ هنــاك قــد أخرجُــوهُ كــان مــأوى الــضِّعافِ والأيتــام
رُبَّ قــصْرٍ هنــاك قــدْ دخلــوه كــان مــن قبــلِ ذاك صَــعْبَ المــرام
رُبَّ ذي نعمــةٍ هنــاك ومــالٍ تركــوه مُحــالفَ الإعــدام

فتكرار "هناك" دلّ على عظمة وعلوّ شأن، فكانت البصرة عاصمة إنسانية، ترعى حقوق الضعاف والأيتام، وكانت قصورها دليل عظمة وتقدُّم معماري، كانت درّة ثمينة غالية، صعبٌ على المشترين شراؤها، ولكن أين هي من هذا الآن؟ لقد أصبح أهلها على حالة جديدة من البؤس والفقر، بعد أنْ هدمها الزنج وخرّبوها الخراب العظيم.

ثانيًا: تكرار الفعل

إذا كان رثاء المدن يعبّر عن موضوع وثيق الصلة بماضي الأمة وحاضرها، والتغيُّرات الجذرية التي أصابتها، وما كانت عليه وما آلت إليه، فجاء التعبير بالأفعال ملائمًا لذلك؛ لأنّ الأفعال تدلّ على التجدُّد والحدوث، فقد ذكر ابن الرومي الأفعال؛ سواءً أكان التكرار بلفظ الفعل أم مبناه، من الأمر والماضي والمضارع.

ومتى يؤتِي عمل المبدِع أُكُلَه، فلا بدّ أنْ يجعل المتلقّي يعيش معه ما يصف ويتحدُّ عنه، فلا بدّ من المشاركة الوجدانية ومشاركة الرؤية حتى يتم التأثير، ويتحقَّق ما ينشده الشاعر، ومن أجل ذلك كرّر ابن الرومي الفعل "رأى"، فكأنّه والمتلقّي للحدث يقفان ليعاينا ويشاهدا ما حدث لنساء البصرة، وما جرى لهنّ على يد الزنج.

يقول: [2]

(١) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٧٩.
(٢) المصدر السابق، ٦/٢٣٧٩.

مــن رآهُــنَّ في المــساقِ ســبايا داميــاتِ الوجــوهِ للأقــدام
مــن رآهــنَّ في المقاســم وسْــطَ ال زنــج يُقــسَمْنَ بيــنهم بالــسِّهام
مــن رآهُــنَّ يُتّخــذنَ إمــاءً بعــد ملْــكِ الإمــاء والخُــدَّام

فانظر إلى مأساة هؤلاء النساء بعد تبدُّل حالهنّ، كما تبدّل حال البصرة، فبعد العزّ الذلّ، وبعد المكانة والمنزلة الانحطاط وقلة الشأن، لقد عمد الشاعر إلى هذا الوصف المتكرّر؛ ليدعو النخوة والشرف العربي أنْ يثور في وجه هؤلاء المعتدين؛ ليوقفوا هذه الهمجية والوحشية.

ويكرِّر الشاعر الفعل "سأل"، فيسأل البصرة وما فيها، لكن كيف يجيب مَن تهدَّم وتحطَّم وماتت فيه كل مظاهر الحياة؟ هل يجيب الميت إنسانًا من جنسه وعلى شاكلته؟

يقول ابن الرومي وهو يسأل البصرة، بعد أنْ طلب من أصحابه العروج عليها، والوقوف على أطلالها وسؤالها، ولكنها عيت جوابًا وما بالربع من أحدٍ: (١)

عرِّجــا صــاحبيَّ بالبــصرةِ الزَّهْــ راء تعــريج مُــدنفٍ ذي ســقام
فاسْــألاها ولا جــوابَ لــديها لــسؤال ومــن لهــا بــالكلام

فهل عدم الإجابة لخرابها لعدم وجود أحدٍ بها؟ أم هي الخجلى ممّا حدث لها بعد أنْ أخذ الزنج أهلها على غفلة وهم نِيام، فلم يستعدّوا؟ أم يكون عدم الإجابة اعتراضًا على عدم استعداد أهل البصرة للدفاع عنها والحيطة والحذر لما يحاك بها؟

ثم يخصّ ابن الرومي المسجد الجامع في البصرة بالسؤال، لعلّه يلتزم سلوك الإسلام، فيصف ويتحدّث ويكشف، ولكن كان الحال مثل البصرة كلها، فلا جواب لديْه، يقول: (٢)

بــل ألَّمــا بــساحةِ المــسجدِ الجــا مــــع إنْ كُنْــــتُما ذَوِي إلمــــام
فاســـألاهُ ولا جـــوابَ لدْيـــهِ أيــن عُبَّــادُهُ الطــوالُ القيــام

(١) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٧٩.
(٢) المصدر السابق ، ٦/٢٣٨٠.

فعدم الإجابة دليلٌ على أنّ حاله يغني عن كلامه، فقد تهدّم وتحطّم، وهجره العُبَّاد الذين كانوا يعمرونه بالقيام وتلاوة القرآن.

ثم انظر إلى تكرار فعل الأمر من خلال مبناه وليس لفظه؛ لِمَا يحمل من دلالات تدلّ على نفس الشاعر، وتشرح موقفه، يقول: [1]

انفـــرُوا أيهـــا الكـــرامُ خِفافًـــا وثِقـــالاً إلى العبيـــدِ الطَّغـــام
أدْرِكـــوا ثـــأْرَهُمْ فـــذاك لـــديْهِم ثـــلُ رد الأرواحِ في الأجـــسامِ
أنقِـــذُوا سَـــبْيَهُمْ وقـــلَّ لهُـــمْ ذا ك حفاظًـــا ورعْيَـــةً للـــذِّمام
بـــادروهُ قبـــلَ الرويَّـــةِ بـــالعَزْ م وقبـــل الإسراج بالإلجـــام
لا تطيلـوا المقـام عـن جنَّـة الخـل دِ فـــأنتمْ في غـــير دار مُقـــام
فاشـتروا الباقيـات بـالعرَضِ الأد نـــى وبِيعـــوا انقطاعـــه بالـــدَّوام

فإذا نظرتَ إلى ترتيب المبدِع للأفعال الثلاثة الأولى "انفروا، أدركوا، أنقذوا"، تجد الترتيب في الاستعداد؛ لإنقاذ البصرة وأهلها، فالنفرة الخروج؛ لإدراك ما يمكن إدراكه قبل أنْ يعمّ الخراب، وإنقاذ شمس الحضارة قبل أنْ تغرُب عن دولة الإسلام.

ثم أعاد المعنى مرةً ثانيةً، من خلال مبني أفعال الأمر الثلاثة التالية "بادروا، لا تطيلوا، اشتروا"، فالمبادرة المباغَتة دون الإطالة في الاستعداد، حتى لو كانت حياتهم مقابل المحافظة على العِرض والأرض.

ثالثًا: التكرار المركّب وأثره الدلالي

وهو ما يكون جملة فعلية أو جملة اسمية، وقد كرّر ابن الرومي جملة فعلية دلّت على حقيقة نفسه، فقد أضرم الزنج النار في قلبه ممّا ارتكبوه من أهوال وفظائع، بل تسبَّبوا له في الآلام التي

(١) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٨١.

تركت غصّة ومرارة في حلقه، لا تذهب بتجدُّد الأيام وحدوث الحوادث، يقول[1]:

مـا تـذكرتُ مـا أتـى الـزنج إلاَّ أُضرم القلـــب أيّـــما إضرام

مـا تـذكرتُ مـا أتـى الـزنج إلاَّ أوجعَتْنـــي مـــرارةُ الإرغـــام

فالتذكُّر دائمًا بالمضارع، وهو يدل على حدث وزمن، فكأنّ الحدث الذي أحدثه الزنج يتجدّد بدوام الأيام ودوران الأزمان، وما ذلك إلاّ لخروجه على المألوف، وللنتائج التي ترتّب عليها.

رابعًا: التكرار البديعي

لتكرار البديع مقاصد فنية، وإرشاد عن نفسية، وتوضيح وبيان دخيلة الشاعر، يصوّر به التغيُّرات، ويفسّر به حقائق، ويجلو غشاوة عن أعيُن.

١ – الجناس:

حزن ابن الرومي لما حدث لمدينة البصرة، فقد أقعده الهمّ والغمّ، وتأزّمت نفسه، وخاب أمله، وما ذلك إلاّ بفعل الزنج في أهل المدينة، لقد فاق ما قاموا به من أعمال حدود العقل وإدراكه، فكان من أثر ذلك قوله: [2]

طلعُـوا بالمُهَنَّـداتِ جِهْـراً فألقـتْ حملهـــا الحـــاملات قبـــل الـــتَّمام

فأيّ فعل فعلوه يشبه يوم القيامة، حين تذهل المرضِعة عن رضيعها، وتضع ذات الحمل حملها قبل تمامه؟

ويعدِّد الشاعر المشاهد، ويكرّر اللوحات التي تدلّ على فعل همجية هؤلاء الزنج، فيقول:[3]

كـــم أخٍ قـــد رأى أخـــاهُ صريعًـــا تـــرِبَ الخَـــدِّ بـــينَ صَرْعـــى كـــرامِ

---

(١) ديوان ابن الرومي، ٢٣٧٩/٦.

(٢) المصدر السابق، ٢٣٧٨/٦.

(٣) نفسه، الصفحة نفسها.

فدلّ الجناس على كثرة مَن طالَتهم يدُ القتل وتنوُّعِهم، فخرّوا صرعى في ميدان القتال.

٢- التصريع:

استخدم ابن الرومي التصريع في قصيدته؛ مراعاةً منه لمتلقّيه، حين يريد إفادته بمعرفة قافية البيت قبل تمامه، ومن جهة أخرى، يريد إطرابه بزيادة الموسيقى على موسيقى الوزن والقافية، ومن جهة المبدِع، يريد أنْ يدلّ على سعة قدرته في أفانين الكلام.

انظر إليه في مفتتح قصيدته، يقول: (١)

ذادَ عــن مُقْلِتــي لذيــذَ المنــامِ شُــغلها عنــهُ بالــدموعِ الــسجامِ

فأنْ يجتمع على الشاعر دفع النوم عن عينه، وعدم اقترابه، وانهمار الدموع الساخنة الغزيرة، فما ذلك إلاّ من هول ما رأى من الفظائع التي ارتكبها الزنج في حق الإنسان والحضارة.

٣- ردّ العجز على الصدر:

لهذا النوع البديعي ألوان وأنواع متعدّدة، عمد إليها ابن الرومي؛ ليحقِّق أهدافًا أو معانيًا أو أغراضًا، تخصّ هذا اللون؛ مثل اكتمال المعنى، أو بيانه، أو تحقيقه، ومن ذلك قول ابن الرومي عن الورَّزْنيني صاحب الزنج: (٢)

أقــدم الخــائنُ اللعــينُ عليهــا وعــــلى الله أيَّــــما إقــــدام

فما الذي أقدم عليه؟ إنها الأمور الحقيقية والأحداث التي جرت، وكان الشاعر يعتقد أنها لا تكون إلاّ خيالاً في منامه لقسوتها، وصعوبة تحقُّقها على أرض الواقع، ومن ثمّ كان تأكيد الإقدام؛ ليحوّل الحدث الخيالي إلى حدث حقيقي.

ومن ثمّ ونتيجة الجرائم التي ارتكبها في حق الناس، فإنه لا يصلح أنْ يكون إمامًا لهم،

---

(١) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٧٨.

(٢) المصدر السابق، ٦/٢٣٧٧.

يقول: [1]

وتـــسمَّى بغـــير حـــقٍّ إمامًـــا لا هـــدى اللهُ ســـعيَه مـــن إمـــام

يبيِّن ابن الرومي عدم تسميته إمامًا، فيسوق لنا مشاهد متنوّعة ممّا ارتكبها في حق الشعب، الذي لن يقبل أنْ يكون حاكمه قد وقع منه ذلك، ولا ينطق عليه أساسًا صفات الإمام للناس، يقول: [2]

وعليهـــا مـــن المليـــك صـــلاةٌ وســـــلامٌ مؤكَّـــــدٌ بـــــسلام

كما يوضّح الشاعر كيف استعدّ هؤلاء المعتدون، وأبرموا أمرهم بليلٍ، حتى يأخذوا الناس على غِرَّة، وهو بهذا يدعو الغافلين إلى الانتباه لما يُحاك بالأمة من دسائس ومكائد، يقول: [3]

أبْرَمُـــوا أمـــرَهُمْ وأنـــتُمْ نِيـــامٌ ســـــوءةً ســـــوءةً لنـــوْمِ النيـــام

فالإبرام الإحكام، وإذا كان إحكامك قد يخيب أو يصيب، فما بالك وقد كان مع الإحكام تأكيد النوم والتلذُّذ به، وعدم التنبُّه والاستعداد لما يُحاك بك، فكانت الطامة الكبرى.

ويعاتب الشاعر مَن تنبّه، وكان في مقدوره الدفاع والحماية، يقول: [4]

وا نـــدامي عـــلى التَّخلُّـــفِ عـــنهمْ وقليـــلٌ عـــنهُم غَنـــاء نِـــدامي

ويتمنّى الشاعر أنْ تُمحَى كل تلك الأحداث من ذاكرته، وأنْ يُنسَى ما فعله الزنج بالمدينة والناس؛ لأنّ التذكُّر يجلب له الشقاء والتعاسة، يقول: [5]

مـــا تـــذكرتُ مـــا أتـــى الـــزنج إلاَّ أُضرم القلـــــب أيّـــــما إضرام

---

(١) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٧٧.

(٢) المصدر السابق، ٦/٢٣٨١.

(٣) نفسه، ٦/٢٣٨١.

(٤) نفسه، الصفحة نفسها.

(٥) نفسه، ٦/٢٣٧٩.

٤ - الطباق:

وطبعي أنْ يكثُر الطباق الذي يعكس الصور المتناقضة في قصيدة ابن الرومي، فيوضّح نفسيته، ويشرح ذاته، ويبدأ بتوضيح اضطراب نفسه من أثر الهجوم بالنيران الذي أحاط بالناس من كل اتّجاه، يقول: (١)

إذ رمــوْهُمْ بنــارهم مــن يمــينٍ وشِـــمال وخلفِهـــمْ وأمـــام

فــ(اليمين والشمال)، و(الخلف والأمام)؛ يعني الإحاطة والشمول من كل اتّجاه، فهل ينجو من هذا الحريق أحد؟

لقد كان هذا الإحراق بالنار خياليًا، لا يمكن أنْ يكون أمرًا واقعيًا؛ لبشاعته وقوته، ومن ثمّ ترى ابن الرومي يؤكّد ذلك، بقوله: (٢)

لرأينـــا مُـــسْتَيْقظين أمـــورًا حـــسبُنا أن تكـــونَ رُؤيـــا منـــام

فالتضاد بين اليقظة والمنام، يظهِر حيرة الشاعر واضطرابه، بين حقيقة ما يرى وهو ما لم يكن يتخيّله إلاّ رؤى وأحلام نائم.

وإذا كانت عملية الهدم والتدمير، والحرق، والإغراق قد أدّت إلى اضطراب نفسية الشاعر، فإن ما زاد هذه الحالة اضطرابًا ما كانت عليه البصرة، يقول: (٣)

أيـــن فُلْـــكٌ فيهـــا وفُلْـــكٌ إليهـــا مُنـــشآتٌ في البحـــر كـــالأعلام

فــ"فلك فيها وإليها"؛ أي تدخل موانيها وتخرج، ممّا يدل على أهميتها مركزًا من مراكز التجارة الرئيسة المهمة في العالم آنذاك، ممّا يوحِي بالرقيّ والتقدُّم.

وليس العنصر المادي فقط سبب حزن الشاعر واضطراب نفسه، وإنما العنصر البشري

---

(١) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٧٩.

(٢) المصدر السابق، ٦/٢٣٧٧.

(٣) نفسه، الصفحة نفسها.

الذي تعرّض للقتل والإحراق والتشريد، يقول: [1]

أيــن فِتيانــه الحِــسانُ وجُوهًــا أيــن أشــياخُهُ أولــو الأحــلام

وهكذا تنهض الأُمم بقوة "فتيانها" وعزائمهم،وبرجاحة تفكير شيوخها، فيجبُر هذا نقص وخلل ذاك، فتسود لعقلها وقوتها.

ومن ثمّ أخذ الزنج هذا التقدُّم البشري والمادي خلسةً، وعلى حين غرّة، فأحدثوا الدمار والخراب، وساد التخبُّط، فإن الشاعر يدعو الجميع إلى الوحدة والتكاتف للخروج إلى هؤلاء الزنج العبيد، يقول: [2]

انفــرُوا أيهــا الكــرامُ خِفافًــا وثِقــالاً إلى العبيــدِ الطَّغــام

فالنفرة على قدر العزيمة، ومهارة كل شخص في الخروج "متخفِّفًا" إلاّ من السلاح الذي يجيد، أو "ثقالاً"؛ يحمل معه أنواعًا متعدّدة، يجيد استخدامها.

وإذا أدّى كل واحد ما عليه في سبيل استرداد عزته وكرامة وطنه، فإنما يفعل ذلك متمثّلاً قول ابن الرومي: [3]

فاشــتروا الباقيــات بــالعرَضِ الأد نــى وبِيعــوا انقطاعــه بالــدَّوام

فالشراء لبقاء ما كانت عليه البصرة من مكانة ومنزلة، وحضارة سامية، والبيع لهذه المرحلة الانتقالية التي انقطع فيها هذا التواصُل الحضاري، بما أحدثه الزنج من أفعال إجرامية.

خامسًا: تكرار المعاني

يبدأ الشاعر بتكرار فكرة استحالة اقتراب النوم من عينه، ولو جاء سنةً أو غفلةً، جاءت

---

(١) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٨٠.

(٢) المصدر السابق، ٦/٢٣٨١.

(٣) نفسه، ٦/٢٣٨٢.

معيبةً أو ناقصةً، يفقد أهم مزايا النوم؛ وهي التمتُّع بلذته، يقول: [1]

أيُّ نومٍ من بعد ما حل بالبصْـ ... رَةِ من تلكمُ الهناتِ العظام
أيُّ نومٍ من بعد ما انتهك الزّنْـ ... جُ جهارًا محارمَ الإسلام

والذي أدّى إلى تكرار استبعاد النوم وعدم استعذابه، هذه المعاني المتكرّرة التي تدلّ على عظمة هذا الذي حرم العين لذيذ المنام، يقول: [2]

لهفَ نفسي عليكِ أيَّتُها البصـ ... ـة لُهفا كمثل لفحِ الضِّرام
لهف نفسي عليك يا معدن الخيـ ... ـرات لهْفًا يُعضُّني إبهامي
لهف نفسي يا قُبَّةَ الإسـ ... ـلام لهفًا يطولُ منه غرامي
لهف نفسي عليكِ يا فُرضةَ البلـ ... ـدانِ لهفاً يبْقى على الأعوام
لهف نفسي لجمعكِ المتفاني ... لهف نفسي لِعِزِّكِ المُستضام

وإذا كرّر المعنى في الحديث عن المكان، راح يكرّر المعاني عمّا يضمه المكان من حيّ وجماد، وإذا نظرت إلى تكرار المعنى حول البشر الأحياء الذين يسكنون مدينة البصرة، وما وقع لهم على يد الزنج، حيث لم يفرّقوا في هجومهم بين مَن يقتلون، تراه يقول: [3]

كم أخٍ قد رأى أخاهُ صريعًا ... تربَ الخَدِّ بينَ صَرْعى كرامِ
كم أبٍ قد رأى عزيزَ بنيه ... وهْوَ يُعلَى بصارمٍ صمصام
كم مُفدّىً في أهلهِ أسْلمُوه ... حين لم يحْمِه هنالك حامي
كم رضيع هناكَ قد فطموه ... بشبا السيف قبل حينِ الفطام
كم فتاةٍ بخاتِم الله بِكرٍ ... فضحوها جَهْراً بغير اكتتام

(١) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٧٧.
(٢) المصدر السابق، ٦/٢٣٧٧-٢٣٧٨.
(٣) نفسه، ٦/ ٢٣٧٨.

كــم فتــاةٍ مــصونة قــد ســبوْها بـــارزًا وجههـــا بغـــير لثـــام

وأمّا تكرار المعنى حول ما حدث من خراب وتدمير للجماد، فمثلاً في كل ما أنتجته يد الإنسان المتحضِّر، فيقول عنه: (١)

أيــن تلــك القــصورُ والــدورُ فيهــا أيـــن ذاكَ البنيـــانُ ذو الإحكـــام

بـــدِّلتْ تِلكُـــمُ القـــصورِ تِـــلالاً مـــن رمـــادٍ ومـــن تُـــراب رُكـــامِ

سُـــلِّطَ البَثْـــقُ والحريـــقُ علـــيهم فتـــداعت أركانُهـــا بانهـــدامِ

وخلـــتْ مـــن حُلولهـــا فهْـــي قَفْـــرٌ لا تـــرى العـــين بـــين تلـــك الأكـــام

فابن الرومي يكرّر وصف هدم القصور وحرق أركانها، التي كانت قبل الهجوم على عزّة وبنيان قوي؛ ولكنها أصحبت تلالاً من الرُّكام والتراب، بعد أنْ هدمها الزنج، موضحًا بعض الطرق التي قضى بها على البصرة، وهي البثق والحريق.

(١) ديوان ابن الرومي، ٦/٢٣٧٩- ٢٣٨٠.

الخاتمـــــــة

قام هذا البحث بدراسة التكرار في رثاء المدينة في الشعر العباسي بمختلف مستوياته وحاولت فيه أن أستجلي أثر التكرار في النص الرثائي للمدينة العباسية.

لقد استوجبت هذه الدراسة الوقوف عند أغلب ما كُتب في رثاء المدينة العباسية لا سيما أكبر نكبتين في تاريخ العرب والمسلمين؛ وهما نكبة بغداد، ونكبة البصرة، فلقد استحالتا إلى أطلاق وركام، ونُظرت فيهما أقسى مشاهد الأسى من بؤس، وضياع، ومن تشرُّد للأبناء، إلى آخر ذلك من التدهور والفساد .. من هنا ألقت الدراسة الضوء على قصيدة "الخريمي" في رثاء بغداد، وقصيدة "ابن الرومي" في رثاء البصرة لبيان مدى أثر ظاهرة التكرار فيهما.

وبعد هذه الدراسة حول التكرار في رثاء المدينة في الشعر العباسي، خلصت إلى مجموعة من النتائج؛ هي:-

١- أظهرت الدراسة أنّ التكرار اللفظي بأنواعه (حرف، وأداة، وكلمة، وتركيب)، كانت الصورة الأكثر شيوعًا وانتشارًا، وقد صحب تكرار الألفاظ تجدُّدٌ في المعاني والأفكار المصاحبة له.

٢- بيّنت الدراسة أهمية التكرار بوصفه وسيلة تعبيرية في توضيح خبايا النصّ الشعري، والكشف عن ثقافة الشاعر، وحالته النفسية، فكان التكرار انعكاسًا لمواقف الشاعر الفكرية الواضحة، وعاطفته الصادقة المتأجِّجة.

٣- كان التكرار عنصرًا مهمًا في إغناء قصائد رثاء المدن، موضوعيًا، وجماليًا، وإيقاعيًا، وتجاوز أنْ يكون عنصرًا لفظيًا، يسهم في المبنى دون المعنى.

٤- وضوح ظاهرة التكرار منذ القدَم لما لها من دور في التأثير على المتلقي ، بتعدد أغراضها وكثرة المعاني التي ترمي إليها.

٥- يأتي التكرار أحيانًا في بداية الأبيات، وهو ما يُعرف بالتكرار الاستهلالي، وفي هذا تنبيه من الشاعر على أهمية المكرَّر، وجاء هذا النوع بصوره المختلفة؛ مثل تكرار حرف، وأداة، واسم، وفعل، وتركيب.

٦- إنَّ تردُّد الطباق بوصفه لونًا بديعيًا في شعر رثاء المدينة العباسية مؤشر واضح على مدى إلحاح الشاعر ليوصل لمتلقيه المشاهد الشعرية بأدق تفاصيلها وبمدى تنوُّعها، ونقل صورة الواقع بين ما كان وما هو كائن ، وكذلك تكرار المعاني والصور فهي قسيم لما سبق أراد أن يشرح بها المبدع نفسه ونفوس أصحاب المدن الزائلة، فراح يصور الحي والجماد، ويصوِّر جحافل الجيوش الغازية، ويصوِّر مشاهد الأشلاء في عرصات المدينة ويصوِّر الجماجم المعلقة على أسوارها وكل هذا الرصد استخدمه الشاعر ليعبر لنا عما حل بالمدينة نتيجة الخراب والدمار.

٧- إنَّ دعوة الناقد المبدع للاهتمام بالمتلقي ليست لأغراض شخصية ، وإنما هي عناية وغاية، فعناية المبدع أن يحسن التعبير بأدواته ومنها استخدام التكرار، وغايته توظيف هذه الأدوات ليتلفق متلقيه النص، ومن ثم يحدث التفاعل ويشعر كل منهما بذاته.

٨- أنَّ قول كارل بروكلمان عن ابن الرومي أنه سار في معرض حديثه عن رثاء البصرة متبعا أثر الخريمي في رثاء بغداد ، لا يعني التكلف الممقوت ، أو الوقوع في دائرة السرقة، فطبعي أن تتشابه أسباب الاضمحلال والانهيار، وأن يسلك المعتدي في التخريب والتحطيم الوسائل نفسها، ونحن لا نقول بالسرقة إلا إذا كانت نصًا بأصله، وقل من المبدعين من مد يده إلى ما متع به غيره من إبداع وإلهام وفن.

٩- إن قصيدة الخريمي هي الأنموذج الأمثل في النصوص الرثائية للمدينة العباسية، فقد نسج على منوال الخريمي غير شاعر أمثال الحصري، وابن رشيق القيرواني، مما يؤكد لنا أن الشارقة سبقوا أقرانهم المغاربة إلى فن رثاء المدينة لا سيما في العصر العباسي.

ثبْت المصادر والمراجع

أولاً: المخطوطات

- المختار من ديوان ابن عقيل، مكتبة طبقيو سراي، تركيا، رقم ٢٨١٦.

ثانياً: المصادر والمراجع

- أدب المقاومة، غالي شكري، ط٢، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٩م.
- أدب النكبة في التراث العربي، محمد حمدان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ٢٠٠٤م.
- أساس البلاغة، للزمخشري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.
- إشكالية التلقي والتأويل، سامح الرواشدة، أمانة عمان، الأردن ٢٠٠١، ط١.
- أعيان الزمان وجيران النعمان في مقبرة الخيزران، وليد الأعظمي، مكتبة الرقيم، بغداد، ٢٠٠١م.
- أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم، ت: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط١، ١٩٦٩م
- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ت: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط٦ ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م.
- البداية والنهاية، لابن كثير، ت: علي شيري، دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.
- البديع، ابن المعتز، طبعة كراتشكوفيسكي،١٩٣٥م، لندن.
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة « التكوين البديعي »، محمد عبد المطلب، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٥م.
- البيان والتبيين للجاحظ، ت : ويسن جويدي، ج٣، ط المكتبة العصرية بيروت.
- البيان والتبيين، للجاحظ، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر.
- بيت المقدس في الحروب الصليبية، جمعه وحققه/ عبد الجليل المهدي، دار البشير ١٤٠٩/١٩٨٩م.
- تاريخ إربل، شرف الدين أبو البركات المبارك المعروف بابن المستوفي، ت: سامي الصفار، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م.
- تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، مكتبة تونس، طهران، ١٣٧٧هـ.

- تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ت: محمد عبد الحليم نجار، دار المعارف، ط٢.
- تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام،شمس الديين محمد بن أحمد الذهبي،ت:عمر عبدالسلام تدمري، دار الكتاب العربي، لبنان، ط١، ١٤٠٧.
- تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب البهبيتي، دار الثقافة،١٩٨٢م.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.
- تأويل مشكل القرآن، لابن قتيبة، شرح السيد أحمد صقر، دار التراث بالقاهرة، ١٩٧٣م.
- تحرير التحبير،لابن أبي الإصبع المصري، ت: محمد حفني شرف،القاهرة، ١٣٨٣هـ-١٩٦٣م.
- التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والأستطيقا، لطفي عبدالبديع، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، ١٩٩٦م.
- تفسير الأحلام، سجموند فرويد، ترجمة: مصطفى حلوان، ط،٢ دار المعارف مصر ١٩٦٩م.
- التفسير الكبير للرازي، دار الكتب العلمية، طهران، ط٢.
- تفسير الكشاف للزمخشري، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت.
- التكرار بلاغةً، إبراهيم محمد الخولي، إصدار الشركة العربية للطباعة والنشر، ١٩٩٣م.
- التكرار في شعر الخنساء، عبد الرحمن الهليل، دار المؤيد، الرياض، ط ١، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م.
- التكرارات الصوتية في لغة الشعر، محمد القاسمي، عالم الكتب الحديثة، إربد، ٢٠٠٩م، ط١.
- التكرير بين المثير والتأثير، لعز الدين علي السيد، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط١، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.
- حُسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، جلال الدين السيوطي، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحاء الكتب العربية، مصر، ط١، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.
- الحيوان، للجاحظ، ت: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٤١٦هـ
- خريدة القصر وجريدة العصر، العماد الأصفهاني، ت: شكرى فيصل، المجمع العلمي،دمشق ١٩٥٩م.

- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م.
- ديوان ابن الرومي، ت: حسين نصار، ط٣، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.
- ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، ت:محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ٢٠١/١.
- ديوان أسامة بن منقذ، ت: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، دار عالم الكتب،بيروت، ط٢، ١٩٨٣م.
- ديوان الأعشى، شرح وتعليق: محمد حسين، المطبعة النموذجية، مكتبة الآداب بالجماميز.
- ديوان الحصري القيرواني، ت: محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى، منشورات مكتبة المنار، تونس، ١٩٦٣م.
- ديوان الخريمي، ديوان الخريمي، ت: علي جواد الطاهر، ومحمد جبار المعيبد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٧١م.
- ديوان الخنساء، دار صادر، بيروت، ١٣٣٨م.
- ديوان النابغة الذبياني، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٢.
- ديوان دعبل الخزاعي، ت : محمد يوسف نجم، مطبعة عيتاني الجديدة، بيروت، ١٩٦٢م.
- ديوان قيس بن ذريح، ت: حسين نصار، دار مصر للطباعة.
- رسائل الجاحظ، ت:عبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٦٤م، ١٤٦/٢.
- رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة، لأبي القاسم الشريف، مصر،١٣٤٤هـ.
- الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية، أبوشامة المقدسي ،ت:إبراهيم الزيبق مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٧م.
- ابن الرومي في الصورة والوجود، علي شلق، دار النشر للجامعيين، بيروت، ط١، ١٩٦٠م.
- ابن الرومي، الشاعر المجدِّد، ركان الصفدي، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م.
- ابن الرومي، حياته من شعره، عباس العقاد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٢م.
- ابن الرومي، حياته من شعره، عباس العقَّاد، مكتبة السعادة، القاهرة، ١٩٥٧م.

- زاد الميعاد في هدي خير العباد، ت: شعيب وعبد القادر الأرناؤوط، ج٤، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٦٠م.
- شذرات الذهب في أخبار من ذهب، عبد الحي بن أحمد العكري الحنبلي، ت: عبد القادر الأرناؤط ومحمود الأرناؤط، دار ابن كثير، دمشق، ١٤٠٦هـ.
- شذرات من كتب مفقودة في التاريخ، جمعها وحققها إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي بيروت،ط٣، ١٩٨٨م.
- شرح القصائد العشر للتبريزي، ت: فخر الدين قباوة، دار الأصمعي، حلب، ط٢، ١٣٩٣هـ.
- الشعر في الحضارة العباسية، وديعة طه نجم، دار كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، ط١، ١٩٧٧م.
- الشعر والشعراء، لابن قتيبة، ت: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط٣، ٢٠٠١م.
- شعراء شاميون في العصر الأيوبي، شفيق الرقب، دار يافا، سنة ٢٠٠٩م.
- شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد الأدبي، رشيد يحياوي، مطبعة أفريقيا الشرق، ١٩٩٤م.
- صبح الأعشى في صناعة الإنشا، القلقشندي، ت: يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٧م.
- صحيح البخاري، طبعة المكتبة العصرية، بيروت.
- الصناعتين أبو هلال السكري، ت: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م.
- الصورة الشعرية دراسة في شعر أبي تمام، محمد القاسمي، مطبعة آنفو، المغرب،ط١.
- عقود الجمان للسيوطي، بشرح المرشدي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٢.
- علم البديع « دراسة تاريخية وفنية لأصول البديع ومسائل البديع » بسيوني فيود، دار المعالم الثقافية السعودية، ط٢، ١٤١٨هـ - ١٩٨٨م.
- العمدة، ابن رشيق، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج٢، ١٩٧٢م.

- عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، سعيد الأيوبي، مكتبة المعارف.
- عيون التواريخ، محمد بن شاكر الكُتبي، ت: فيصل السامر ونبيلة داود، وزارة الثقافة العراقية،سلسلة كتب التراث، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م.
- الغزو المغولي أحداث وأشعار، مأمون فريز جرار، دار البشير، عمّان، ط١، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م.
- الفنون البديعية في دائرة البحث البلاغية، فوزى السيد عبد ربه، مطبعة الحسين، ط١، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.
- فوات الوفيات، محمد الكتبي، ت:محمد محي الدين عبدالحميد، مكتبة النهضة المصرية،مطبعة السعادة،دت،١/٤٩٩-٥٠١.
- في الأدب السعودي رؤية داخلية، يوسف حسن نوفل، دار الأصالة للثقافة والنشر، الرياض، ١٩٨٤م.
- القاموس المحيط، الفيروزآبادي، الجزء الثاني، ط دار الجيل، بيروت.
- قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٣م.
- كتاب الصناعتين أبو هلال السكري، ت: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م.
- الكتاب، لسيبويه، ت: عبد السلام هارون، طبعة الكاتب، دار القلم، ١٣٨٥هـ.
- كتابات محمد مندور المجهولة، جمعها وحققها سامي سليمان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١ ٢٠٠٩م، ٢/٢٠٣.
- لسان العرب، لابن منظور، دار صادر،بيروت، ط١.
- المتنبِّي وسعدي، أثر الثقافة العربية في سعدي الشيرازي، حسين علي محفوظ، مطبعة الحيدري، طهران، ١٣٧٧هـ/١٩٥٧م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ت: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار الرفاعي الرياض، ط٢، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤م.
- مطالعات في الكتب والحياة، عباس العقاد، المطبعة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٢٤م.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦، ١٩٨٨ م.

- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، يوسف بن تغري بردي الأتابكي، دار الكتب المصرية، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والنشر.
- النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، دار نهضة مصر.
- في الميزان الجديد، محمد مندور، ط٣، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، الفجالة، القاهرة.
- قضايا في النقد والشعر، يوسف حسين بكار، ط١، دار الأندلس، بيروت، سنة ١٩٨٤م.
- يوميات، محمود العقاد، دار المعارف، مصر ١٩٦٣م.

ثالثاً: الدوريات

- التكرار في الشعر، مجلة الشعر، العدد الثامن، ١٩٧٧ م.
- رثاء ابن الرومي بين الاتِّباع والابتداع –قصيدة البصرة نموذجًا–، إضاءات نقدية، علي أصغر حبيبي، العدد الثالث، أيلول ٢٠١٠م.

رابعاً: شبكة المعلومات

- قضية الأدب الإسلامي، عبد القدوس أبو صالح، شبكة الألوكة الأدبية واللغوية literature_lenge/ 031650www.alukah.net/

الفهرس

م	البيـــــــان	الصفحة
١	البسملة	–
٢	الإهداء	أ
٣	مستخلَص الرسالة	ب
٤	ترجمة مستخلَص الرسالة	ج
٥	المقدمة	١
٦	التمهيد: التكرار وأهميته	٩
٧	**الفصل الأول: الإطار النظري للتكرار**	١٣
٨	المبحث الأول: التكرار عند القدماء	١٤
٩	المطلب الأول: تعريف التكرار	١٥
١٠	المطلب الثاني: التكرار عند النُقَاد القُدامى	١٦
١١	المطلب الثالث: التكرار عند النُقَاد المحدثين	٢٣
١٢	المبحث الثاني: التكرار والإنشاد	٢٧
١٣	المبحث الثالث: المصطلحات البلاغية التي تنتمي للتكرار	٣٣
١٤	**الفصل الثاني** **مستويات التكرار في رثاء المدينة في الشعر العباسي**	٣٩
١٥	المبحث الأول: تكرار الصوت وأثره الدلالي	٤٠
١٦	المبحث الثاني: تكرار الكلمة وأثره الإيقاعي والدلالي	٥٤
١٧	المبحث الثالث: التكرار المركَّب وأثره الدلاليّ	٦٦
١٨	**الفصل الثالث** **التكرار البديعيّ في رثاء المدينة في الشعر العباسي**	٧٢
١٩	المبحث الأول: الجناس	٧٣
٢٠	المبحث الثاني: التصريع	٧٧
٢١	المبحث الثالث: ردّ العجز على الصدر	٨٢
٢٢	المبحث الرابع: الطباق	٨٨
٢٣	المبحث الخامس: تكرار المعاني والأفكار	٩٢

م	البيـــــــــان	الصفحة
٢٤	**الفصل الرابع** **تجليَّات التكرار في قصيدتيْ الخريمي وابن الرومي**	٩٩
٢٥	المبحث الأول: قصيدة الخريمي في رثاء بغداد	١٠٠
٢٦	مستويات التكرار في قصيدة الخريمي	١١٢
٢٧	توطئة لقصيدة ابن الرومي في رثاء البصرة	١٣١
٢٨	المبحث الثاني: قصيدة ابن الرومي في رثاء البصرة	١٣٣
٢٩	مستويات التكرار في قصيدة ابن الرومي	١٤٢
٣٠	الخاتمة	١٦١
٣١	المصادر والمراجع	١٦٤
٣٢	الفهرس	١٧١