رثاء الابن بين ابن الرومي وأسامة بن منقذ

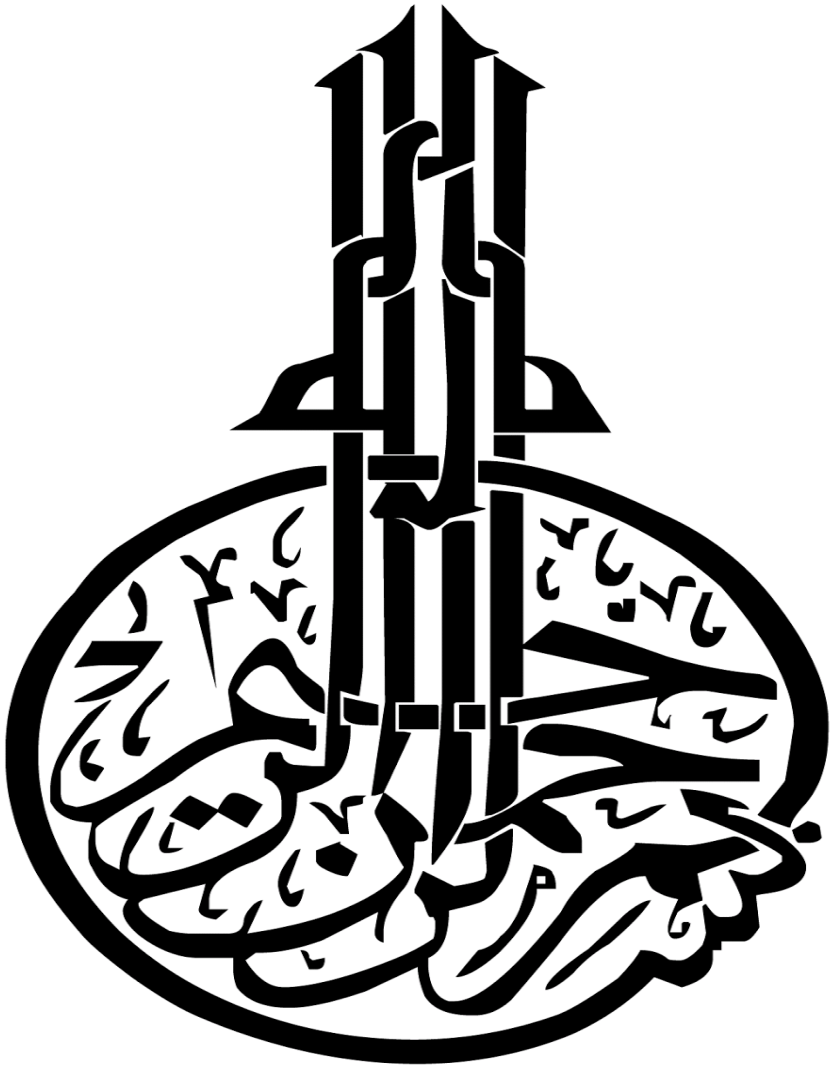
موازنة نقدية بين قصيدتيهما: الدالية والرائية

إعداد

د / فاطمة عويس السيد علي الشيخ

مدرس بكلية دار العلوم، جامعة الفيوم

١٤٤١هـ = ٢٠٢٠م



رثاء الابن بين ابن الرومي وأسامة بن منقذ؛ موازنة نقدية بين قصيدتيهما: الدالية والرائية

فاطمة عويس السيد علي الشيخ

قسم الدراسات الأدبية، كلية دار العلوم، جامعة الفيوم

البريد الإلكتروني: fes00@fayoum.edu.eg

يتخذ هذا البحث من رثاء الابن بين ابن الرومي وأسامة بن منقذ مدخلا نلج منه إلىٰ موازنة النصوص الشعرية التي تبلور الأطر الأساسية للعملية الإبداعية لرثاء الأبناء، وهو ما يبرز -في الوقت ذاته- ما يتميز به النص من قيم جمالية من خلال قصيدتين، نظم الأولىٰ ابن الرومي في رثاء ابنه الأوسط محمد (الدالية)، والثانية أسامة بن منقذ في رثاء ابنه أبي بكر (الرائية)، لما بين القصيدتين من اتفاق في الغرض والوزن العروضي والأسلوب والنهج الفني، وإن اختلفا في القافية، وقد خلص البحث إلىٰ نتائج من أهمها: توافق القصيدتين في الغرض الرئيس وهو الرثاء الوجداني؛ فقد وحدتا بين الفن والشعور في مشاعر أبوية فياضة تجاه ولديهما، كما أسقط الشاعران المقدمة ودخلا في موضوع الرثاء مباشرة. وكذلك توظيف التكرار بوصفه نمطا إيقاعيا في الحروف والألفاظ والجناس بوصفه نمطا تكراريًّا. كما أتفقت القصيدتان في المعجم الرثائي تقريبا، وبعض الظواهر التركيبية والصورة الشعرية، وإن خرج ابن الرومي عن حدود اللائق أحيانا في تمثله بالمعاني الإسلامية فيما يخص الجزاء الأخروي.

The son's lamentation between Ibn Al-Roumi and Usama Ibn Monkez: A critical balance between their poems

Fatma Ewis El-Sayed Ali El-Sheikh
Arabic Literature, Literary Studies Department, Faculty of Dar AL-Uloom, Fayoum University

Abstract:

This research takes Ibn Al-Romi and Osama bin Munqeth's elegies as a model through which we can compare and contrast poetic texts that crystallize the basic frameworks of the creative process of children's lamentation, which highlights, at the same time, the aesthetic value of the poetic text. This has been done through the examination of two poems: the first was versified by Ibn Al-Romi to lament the death of his middle sin Muhammad (Ad-Dalleah), and the second was versified by Osama bin Munqeth to lament the death of his son Abi-Bakr (Ar-Raeeah), that's because there is an agreement between the two poems regarding their purpose, weight, style, and artistic approach, even though they differ in rhyme scheme. The research has concluded with a number of results the most important of which are: the two poems have the same purpose which is emotional lamentation. They have united art and feeling in the expression of overflow, paternalistic feelings towards their sons. The two poets neglect the introduction and move directly to the subject of lamentation. They also employ repetition as a rhythmic pattern of letters and words, as well as alliteration as a repetitive pattern. The two poems also agree in the use of almost the same lexical items of lamentation, even if Ibn Al-Romi has trespassed the limits of proper attitude in his representation of Islamic meanings regarding the hereafter recompense.

مقدمة:

تتخذ هذه الدراسة من رثاء الابن بين ابن الرومي[1] وأسامة بن منقذ[2] مدخلا نلج منه إلىٰ موازنة النصوص الشعرية، التي تبلور الأطر الأساسية للعملية الإبداعية لرثاء الأبناء، وهو ما يبرز -في الوقت ذاته- ما يتميز به النص من قيم جمالية واجتماعية ونفسية، وبخاصة أن فن الرثاء[3] له خصوصية نابعة من كونه أصدق الأغراض الشعرية عاطفة لارتباطه بفكرة الموت لا سيما في رثاء الأبناء؛ إذ يقف الشاعر وجها لوجه أمام الموت الذي يغتال وليده، فتكتسب تجربته الشعرية خاصية من الأهمية بمكان تتمثل في المعايشة الفعلية للحدث، في رثاء وجداني يمزج الفن بالشعور؛ إذ يعبر عن مأساة النفس تحت وطأة الفجيعة؛

---

[1] هو أبو الحسن علي بن العباس بن جُريج الرومي، شاعر عباسي من شعراء القرن الثالث الهجري(٢٢١: ٢٨٣ه) ولد ببغداد ونشأ بها، وللنقاد العرب القدامىٰ والمحدثين أراء شتىٰ حول شخصيته، ومن الدراسات التي تتبعت ذلك: ابن الرومي حياته من شعره، عباس محمود العقاد (مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٢م). وثقافة الناقد الأدبي، محمد النويهي، الطبعة الأولىٰ١٩٤٩م (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر). وابن الرومي الشاعر المجدد، ركان الصفدي (منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق٢٠١٢م).

[2] هو مؤيد الدولة أبو المظفر أسامة بن مرشد، أحد أمراء بني منقذ، شاعر، فارس، قائد، ولد في شَـيْزَر بسوريا (٤٨٨ه، ١٠٩٥م)، وتوفي بدمشق (٥٨٤ه،١١٨٨م) له الكثير من المؤلفات؛ منها التي وثق فيها حياته، وهو: الاعتبار، أسامة بن منقذ، تحقيق: عبد الكريم الأشتر، الطبعة الثانية ١٤٢٤ه، ٢٠٠٣م (المكتب الإسلامي، دمشق).

[3] عرف العرب فن الرثاء منذ العصر الجاهلي ندبا وتأبينا وعزاء، وأسهم في هذا الفن الرجال والنساء، ومن الدراسات التي أطرت لذلك: الرِّثاء، شوقي ضيف، الطبعة الرابعة (دار المعارف القاهرة) ص٧، ٩.

فقد روىٰ (ابن قتيبة) أن رجلا سئل عن موت الولد فقال: "صَدْعٌ في الفؤاد لا يُجْبَرُ"[١]. فالحزن يمثل قاسمًا مشتركًا بين شعراء رثاء الأبناء، الذين عدُّوا السلوان أو الكف عن البكاء، تقصيرا في حق أبنائهم عليهم[٢].

وجدير بالذكر أن قصائد رثاء الأبناء تنماز بالوحدة الموضوعية بجانب الوحدة العضوية[٣] في رثاء وجداني يبوح بغنائية النَّفس في التعبير عن مأساتها، ولهذا آثرت أن يكون موضوع بحثي موازنة نقدية لقصيدتين من قصائد رثاء الأبناء، نظم الأولىٰ ابن الرومي في رثاء ابنه الأوسط محمد (الدالية)، والثانية نظمها أسامة بن منقذ في رثاء ابنه أبي بكر (الرائية)، لما بين القصيدتين من اتفاق في الغرض والوزن العروضي، وكذا الأسلوب والنهج الفني -كما سيتضح من الدراسة- وإن اختلفتا في القافية.

وتعد الموازنة إحدىٰ ضروب النقد؛ فهي تهدف إلىٰ المفاضلة بين شاعرين سواء أكان في نتاجهما الشعري فيما يعرف بالموازنات العامة[٤]، أم في نواحٍ جزئية قد تتعلق بأحد الفنون، وربما صورة بصورة أو معنىٰ بمعنىٰ فيما يعرف بالموازنات الجزئية، التي تنتهي بتفضيل أحد الشاعرين علىٰ الآخر

---

[١] عيون الأخبار، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (دار الكتب المصرية ١٣٤٣هـ، ١٩٢٥م) ٣/ ٩٢.

[٢] رثاء الأبناء في الشعر العربي، مخيمر صالح موسىٰ يحيىٰ، الطبعة الأولىٰ (مكتبة المنار، الأردن) ص٢٧.

[٣] السابق، ص ٨٥، ٨٦.

[٤] من مثل الموازنات العامة بين ابن الرومي والمتنبي كما فعل القاضي الجرجاني، أو بين ابن الرومي والبحتري كما فعل الباقلاني.

وقد اتبعت في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، للكشف عن استراتيجية الشاعرين في رثاء ابنيهما من خلال الإيقاع والمعجم والأسلوب والصورة، وكيف وجه الواقع النفسي المسار الشعري بأنساقه وشفراته.

عدة دراسات أجريت علىٰ الشاعرين لكنها لم تتعامل مع هذين النصين بموازنة نقدية، ومن ثم سأخضع القصيدتين للدراسة من محورين؛ هما: البناء الشكلي للقصيدتين من خلال دراسة المطلع (الافتتاحية)، والمقطع (الخاتمة)، والأنماط الإيقاعية الثابتة المتمثلة في الوزن، والقافية (حرف الروي)، والأنماط الإيقاعية المتغيرة المتمثلة في التكرار. والمحور الثاني: البناء الفني للقصيدتين من خلال دراسة المعجم الرثائي، والظواهر التركيبية، والصورة.

المحور الأول: البناء الشكلي للقصيدتين:

١ - المطلع (الافتتاحية):

يعد المطلع الدفقة الشعورية الأولىٰ التي يعبر الشاعر من خلالها عن فيض شعوري ممتزج بحال نفسية قلقة، تحتمها طبيعة فعل الإبداع بوصفه فعلا متكاملا، ويفرضها التوتر بوصفه نظاما ديناميا متكاملا، يدفع الشاعر إليه، علىٰ حد توصيف الدكتور مصطفىٰ سويف؛ يقول: "فنحن عندما نبدأ أي فعل ينشأ عندنا توتر لا ينخفض إلا ببلوغ الفعل نهايته"[١].

ولا سيما إذا كان موضوع القصيدة يتطلب ذلك؛ فرثاء الأهل وبخاصة الابن من المراثي ذات العاطفة الدَّفاقة الشَّجية، التي تعكس من الوهلة الأولىٰ الحال التي عليها الشاعر معبرا عن مشاعره وآلامه. وهذا ما اشترطه (ابن الأثير) في مطلع القصيدة بأن يكون دالا علىٰ المعنىٰ المقصود؛ يقول: "وإنما خُصَّت الابتداءات بالاختيار، لأنها أوَّلُ ما يَطْرَقُ السَّمْعَ من الكلام، فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنىٰ الوارد بعده تَوفَّرت الدواعي علىٰ استماعه"[٢]. إذن إجادة الابتداء إحدىٰ دواعي استماع المتلقي وتقبله لما سيطرحه الشاعر عليه من موضوع، لذا أكد النقاد العرب القدامىٰ[٣] علىٰ العناية به؛ فهذا (ابن رشيق القيرواني) يشترط فيه التجويد حين قال: "فإن الشعر قُفْلٌ أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوِّد

---

[١] الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفىٰ سويف (دار المعارف، مصر ١٩٥١م) ص ٢٨٣.

[٢] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، قدمه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة (دار نهضة مصر، القاهرة) ٣/ ٩٨.

[٣] منهم: ابن طباطبا العلوي، وأبو هلال العسكري، وابن رشيق القيرواني، وابن الأثير، وحازم القرطاجني.

ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يَقْرَعُ السَّمع، وبه يستدل علىٰ ما عنده من أول وَهْلَة"[1].

إذن المطلع أحد أدوات الاستدلال في الحكم علىٰ الشاعرية. وما من شك أن شاعرية المطلع كانت العامل الأساس في الحكم للشاعر بالحذَق، ليكون مدعاة للاستماع والتقبل لما يأتي بعد ذلك من كلام؛ فقد أورد أبو هلال العسكري هذا الخبر؛ يقول: "وسئل بعضهم عن أحذَق الشعراء؛ فقال مَنْ يتفقَّد الابتداء والمقطع"[2]. فقد أشار إلىٰ تأنق المطلع والمقطع، ليكون مدعاة إلىٰ الاستماع، كما دعا معاشر الكُتَّاب إلىٰ العناية بالابتداءات، مؤكدا علىٰ أنها دلائل البيان[3]. وملاك الأمر نبه عليه (حازم القرطاجني) في منهاجه بقوله: "أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلم من جميع جهاته"[4].

ولعل أهم ما يُشَار إليه في هذا الشأن، توافق كلتا القصيدتين في الغرض الرئيس وإسقاط المقدمة؛ إذ طُبِعَ الرثاء بالطابع الوجداني الفاجع في رثاء ولديهما، فمثل صرخة لكلا الأبوين، إذ وحدت القصيدتان بين الفن والشعور في

---

[1] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (٣٩٠: ٤٥٦) تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة ١٤٠١هـ، ١٩٨١م (دار الجيل، سوريا) ١/ ٢١٧.

[2] الصناعتين؛ الكتابة والشعر، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية (دار الفكر العربي، القاهرة) ص٤٥٤، وهذا الخبر نص عليه العلوي في: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيىٰ بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني (مطبعة المقتطف، مصر١٩١٤م) ٢/ ٢٧٧.

[3] الصناعتين، ص٤٥١.

[4] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة (مؤسسة جواد، تونس) ص٣١٠.

مشاعر أبوية فياضة تجاه الفقيد؛ فنجد ابن الرومي يصدر موضوع القصيدة من الوهلة الأولىٰ؛ يقول[1]:

بُكَاؤُكُما يَشْفي وإنْ كَانَ لا يُجْدي فَجُودَا فَقَدْ أَوْدَى نَظيرُكُمَا عنْدي

فقد استهل قصيدته بخطاب عينيه عبر طلب استدرار الدمع، علىه يخفف حدة معاناته وإن أدرك –في الوقت ذاته– عدم الجدوىٰ. في حين استهل أسامة بن منقذ قصيدته بمعاتبة الدهر؛ يقول[2]:

أُعَاتِبُ فيكَ الدَّهرَ، لو أعتبَ الدَّهرُ وأستنجِدُ الصَّبرَ الجَمِيلَ، ولا صَبْرُ

فقد أسقط كلا الشاعرين المقدمة، ودخلا مباشرة في موضوع القصيدة المتمثل في رثاء الابن، وهو من عادة الشعراء ألا يبدؤوا الرثاء بمقدمة تقليدية مثل سائر أغراض الشعر؛ إذ الشاعر في شغل عن التشبيب أو الوقوف علىٰ الطلل بما هو فيه من فجيعة وفقد، وقد أشار إلىٰ ذلك (ابن رشيق القيرواني) معللا ذلك بقوله: "لأن الأخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولا عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة"[3].

بل إن ابن طباطبا العلوي وأبا هلال العسكري نبها الشاعر علىٰ ما يجب أن يحترز منه في مفتتح أقواله للمدائح والتهاني، بأن يحترز مما يتطير به أو يستجفىٰ من الكلام كالمخاطبة بالبكاء، ووصف إقفار الدِّيار، وتشتيت الألّاف، ونَعْي

---

[1] ديوان ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، تحقيق: حسين نصار (دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ١٤٢٤هـ ٢٠٠٣م) ٢/ ٦٢٤.

[2] ديوان أسامة بن منقذ، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، الطبعة الثانية ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م (عالم الكتب، بيروت) ص٣٤٧.

[3] العمدة في محاسن الشعر، ٢/ ١٥٢.

الشباب، وذم الزمان، وأتاحا ذلك في المراثي، ووصف الخُطوب الحادثة[1]. مراعاة للقاعدة البلاغية (مطابقة الكلام لمقتضىٰ الحال)، و(لكل مقام مقال)، فموضوع قصيدة الرثاء يحتم علىٰ الشاعر إسقاط المقدمة والبدء بالرثاء.

ووفقا لهذا المبدأ، فقد أجاد الشاعران في افتتاح قصيدتيهما بالدخول في موضوع رثاء ابنيهما مباشرة، لأن الفجيعة وقعها شديد، والعاطفة جياشة متدفقة، فهو يخفف عن معاناته الداخلية عبر إفراغ هذه الشحنة الانفعالية التي تمثل دفقة شعورية تلقائية، فبدأ الشاعر رثاءه من أول بيت للقصيدة، فأحالها إلىٰ كيان ذي وحدة موضوعية، إضافة إلىٰ الوحدة العضوية. وقد عدَّ (الخطيب القزويني) مطلع ابن الرومي من أحسن الابتداءات فيما يعرف ببراعة الاستهلال، وما ناسب المقصود[2]. فها هو ذا الأب المكلوم، يرثي ابنه في ثورة لاعجة حكمتها شخصيته؛ إذ كان: "من أقل الناس صبرا، وأشدهم جزعا، وأسرعهم استفزازا، وأسهلهم تهيجا"[3]. ولا شك أن شخصية علىٰ هذا النحو يضرها الإفراط في حزنها؛ إذ ذهب ابن الرومي في حزنه كل مذهب حتَّىٰ جمدت عيناه، فطلب منهما استدرار الدمع، وهذا الطلب لا يتأتىٰ إلا مع جمود الدموع (**بُكَاؤكما يَشْفِي... فَجُودَا**) في خطاب تشخيصي للعين، علها ترق لحاله، فيشفي دمعها ما به من ألم.

---

[1] عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، الطبعة الثانية ٢٠٠٥م، ١٤٢٦هـ (دار الكتب العلمية، بيروت) ص١٢٦. والصناعتين، ص٤٥١.

[2] الإيضاح في علوم البلاغة؛ المعاني والبيان والبديع، جلال الدين أبو عبد الله محمد ابن قاضي القضاة سعد الدين أبي محمد بن عبد الرحمن القزويني، تحقيق: عبد القادر حسين، الطبعة الأولىٰ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م (دار الكتب العلمية، لبنان) ص٤٨٥.

[3] ثقافة الناقد الأدبي، ص١٣٧.

وجمود الدمع أو تحجر المآقي من أقسىٰ حالات الحزن، إذ يحاول الشاعر أن يستبكيهما، وأنىٰ له أن يستدر دمعهما؟! وقد ضاق صدره، واشتد حزنه، علّه يجد في انهمار دموعهما الشفاء لتباريح صدره، والراحة لانصداع نفسه، لكنه احترز بجملة (**وإن كان لا يُجْدِي**) عن مظنة راحة النفس أو جلاء الهم بتفريغ ما به من حزن أو تنفيس الألم، فما من جدوىٰ لبكائه، وإن طلب من عينيه (الجود) مع معطيات هذا اللفظ المعجمية التي تعكس معاني الكثرة والسخاء والغزارة[1]. فأمر هذين العينين لا يعنيه بقدر لوعته علىٰ ابنه، وتحطم ذاته أمام هذا الفقد، مما جعل الشاعر يعلل وصوله إلىٰ هذه الحال التي عليها بقوله (**فقد أودىٰ نظير كما عندي**) هذه الجملة الفعلية المسبوقة بالفاء وحرف التحقيق(قد) توكيد علىٰ عظم ما مني به من خطب في فقد النظير لعينيه، فإذا كانت وظيفة العينين الرؤية البصرية إضافة إلىٰ كونها مَعْبَر القلب والجوارح كلها -علىٰ حد توصيف الدكتور (علي صبح) - يقول: "وإذا كانت العين هي معبر الجوارح، وأغلىٰ ما تملكه النفس، فقد اختارها الشاعر لتكون أول كلمة ينطق بها، لأنها هي التي تتناسب مع أعز بنيه، وأقربهم إلىٰ نفسه وهو ابنه الأوسط"[2]. فقد تمثل فقد الابن لديه محل فقد أهم جوارحه، وإن لم يبق عليها، وطلب منها الجود بالدموع دون النظر إلىٰ ما يترتب علىٰ ذلك من آثار.

أما أسامة بن منقذ، فافتتح قصيدته بمعاتبة الدهر، والعتاب ضربان؛ يقول الراغب الأصبهاني: "العتاب ضربان، عتاب يحيي المودة، وهو ما كان في نفس

---

[1] لسان العرب، مادة (جود).

[2] البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، علي علي صبح (المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة١٤١٦هـ، ١٩٩٦م) ص٢٠٤. وذلك لأن الجوارح كلها لا تؤدي عملها غالبا إلا نتيجة التقاط العدسة البصرية للمرئيات، فتؤدي كل جارحة الغرض منها.

الود، وعتاب يميتها، وهو ما كان في ذنب وموجدة"[1]. فقد شخص الشاعر الدهر مخاطبا ابنه، وكأنه بفقده قد قطع علاقته بالزمن؛ إذ المعاتبة هدفها إزالة الوحشة والتأنيب الذي يقع إزاء تصرف أغضب طرفا من طرف آخر، لكن المُعَاتَبَ هنا (الدَّهر)[2]، فالشاعر يعاتب زمنا قد لا يتسع لحياته، إنما يمتد لآخر الزمان وعهد الدنيا.

وكان من شأن العرب أن تَذُمَّ الدَّهْرَ وتَسُبَّه عند الحوادث والنوازل، ربما لأنه يجسد مرارة الضعف الذي يستشعره الإنسان في نفسه أمام جبروت الزمن[3]. فقد أجرىٰ الشاعر عتابه علىٰ عادة الجاهليين، وإن خفف من وطأة مخاطبة الدهر في ثوب العتاب، واحترس بجملة (لو أعتب الدَّهرُ) عن مظنة الجهل أو انتظار قضاء مظلمته منه، فقد وقع ما وقع ولا راد للقضاء، وإن خاصم الدهر، واستنجد الصبر، والاستنجاد يحمل في طياته من المعاني الكثير فيما يتعلق بفعل الاستنجاد والقائم به والنتيجة التي أوصلته إليه[4]. أما فيما يتعلق بالفعل، فاستنجاد الرجل يكون إذا قوي بعد ضعف أو مرض، مما يشير إلىٰ حال الشاعر وهو الفارس القائد وقد أصابه الدهر في مقتل، ففجعه بابنه، وعلىٰ ما كان فيه من ضعف وانكسار حاول الاستقواء بالصبر والاستعانة به بعد أن خارت قواه وفقد عزمه، مع ما يتمتع به من صفات القيادة التي تجعله مختلفا بعض الشيء في تعاطيه مع موت ابنه.

---

[1] محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، أبو القاسم حسين بن محمد الراغب الأصبهاني (دار مكتبة الحياة، بيروت)٣/ ١١.

[2] الدهر: هو الأمد الممدود، وقيل ألف سنة، وقيل مدة الحياة الدنيا، وقيل الزمان. لسان العرب، مادة (دهر).

[3] ابن الرومي الشاعر المجدد، ص٣٠٤.

[4] جمعه أَنْجاد. لسان العرب، مادة (نجد).

وقد وفق الشاعر في اختيار الفعل (أستنجد) مع (الصبر)، فهو يستعين بالصبر علىٰ ما فيه من فجيعة، إيمانا بجدواه وعظم أجره من خلال نعته بـ(الجميل) وأثر ذلك نفسيا عليه، لكن واقع حاله يأباه فـ (لا صبر)، وما أشد وقعها؛ إذ نجد الشاعر يستجمع طاقته وقواه في التمثل بالصبر، لكن لا يلين هذا الأبي لطالبه.

إذن، فقد افتتح ابن الرومي رثاءه لولده بطلب استدرار الدمع من خلال تصوير الأب المكلوم عاطفيا عبر حالته الوجدانية، لكن أسامة بن منقذ عاتب الأمد الممتد في ولده، فوقف واستوقف الزمان، وفي عتاب القائد ما تنطوي عليه هذه الشخصية من الشجاعة والشدة والبأس، وإن هاله الفقد وتمثل بكل ما عليه من سمات، مستنجدا الصبر، فظهر في صورة الحليم الذي يمسك بعرىٰ ذاته، والشجاع الذي يتحكم في ألمه، والأب الذي يعاتب زمنا لا يلين لناصح. ومن وجهة نظري أن أسامة بن منقذ وفق في مطلع قصيدته فقد بكىٰ ولده بكاء حارا، وإن لم يظهر الجزع؛ فقد مات أبو بكر عن سبع سنين وكان أسامة قد بلغ من العمر الثمانين.

٢-المقطع (الخاتمة):

عني النقاد في الخطاب النقدي القديم بنهاية القصيدة التي أطلق عليها (المقطع)، كما عنوا بالمطلع لكونه آخر ما يتبقىٰ في الأسماع، لذا حرصوا علىٰ وضع ضوابط فنية، تتمثل في حسن التخلص، فلا تقطع القصيدة والنفس بها متعلقة، فيبدو الكلام مبتورا مجتزءا، إنما يجب إحكام القفل علىٰ حد قول ابن رشيق القيرواني؛ "وإذا كان أول الشعر مفتاحا له، وجب أن يكون الآخر قُفْلا عليه"[1]. إذن يتوجب علىٰ الشاعر إحكام غلق قصيدته، وأولىٰ موجبات القفل:

[1] العمدة،١/ ٢٣٩. القُفْلُ والقُفُلُّ: ما يُغْلَق به الباب. لسان العرب، مادة (قفل).

"أن يتحرز فيها من قطع الكلام علىٰ لفظ كريه أو معنىٰ منفر للنفس"[1]. لذا درج الشعراء[2]-في الأغلب الأعم- علىٰ إنهائه بالحكمة أو المثل السائر أو التشبيه الحسن، ربما لأنها الصوت الأكثر هدوءا؛ إذ تحوي الحكمة معاني كثيرة في ألفاظ قليلة، تنم عن خبرة بالحياة وعركها، ولكي تظل عالقة في ذهن المتلقي، اهتموا بتجويدها وإحكامها. وقد ختم ابن الرومي قصيدته بإلقاء التحية علىٰ ولده؛ يقول[3]:

عَلَيْكَ سَلامُ اللهِ مِنِّي تَحيَّةً وَمِنْ كُلِّ غَيْثٍ صَادِقِ البَرْقِ والرَّعْدِ

فقد توجه إلىٰ ولده بالخطاب (عليك)، ليؤكد حضوره وكأنه ماثل بين يديه يسمع التحية الملقاة عليه، وقدمه للتخصيص، هذه التحية الملقاة هي (سلام الله) فالسلام لفظ يحمل في طياته الدعاء بالسلامة في قبره مما قد يؤذي، إضافة إلىٰ لفظ الجلالة، لإضفاء القدسية مع جلال الله وعظمته الذي أودع وليده عنده، داعيا لولده بالسلامة التي تحمل في جنباتها التسليم بقضاء الله، وإن كان في ثوب التحية.

ولم يكتف ابن الرومي بذلك، إنما دعا لقبره بالسقيا، وهي عادة درج عليها الشعراء في العصر الجاهلي، وخص الغيث بالمشبع برقا ورعدا حتىٰ يغمر القبر بغزارة، وصدقه يحمل دلالة عدم إخلاف نزوله، حرصا علىٰ وصول الماء إليه،

---

[1] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٨٥.

[2] راجع ذلك في: بناء القصيدة في النقد العربي القديم؛ في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار (دار الأندلس، بيروت) ص٢٣٠، ٢٣١.

[3] ديوان ابن الرومي،٢/ ٦٢٧.

وربما إنبات الزرع وشمول الرحمة. في حين ختم أسامة بن منقذ قصيدته بقوله[1]:

ومَنْ نَزَعَتْ أيدي المَنِيَّةِ مِن يَدي هو الذُّخْرُ لي، في يَوْمِ يَنْفَعُنِي الذُّخْرُ

فقد تمثل بالحكمة في الرضا بقضاء الله والصبر علىٰ فقدانه، وبدأ بالاسم الموصول (من) كناية عن ولده الذي فقده، فشخص المنية في صورة بشعة؛ إذ جعلها في هيئة وحشٍ له أيدي تنتزع الأحبة، مع ما للفعل (نزع) من دلالة الاقتلاع والاستلاب[2]. فقد صور الموت في صورة مخيفة؛ حيث اختطف ولدا صغيرا من بين يدي والده، فكأنه اقتلعه اقتلاعا، لكن الشاعر في الشطر الثاني تدارك جزعه عبر وعظ النفس وتذكيرها بما أعده الله للصابرين المحتسبين من أجر، فعبر عن الولد بلفظة (الذُّخر) التي تحمل معنىٰ الأثر الباقي- الذخيرة- لوالده في اليوم الآخر، لعل اختيار الله لولده منحة ربانية، ينالها يوم ينفع الذخر. وقد طبَّق أسامة بن منقذ ما استحسنه في نهاية المقطع بأن يكون علىٰ حرفين، مشترطا أن يتحرز الشاعر في المقطع مما يُتَأوَّلُ عليه ويئولُ أمرُهُ إليه[3].

ومن الواضح أن الشاعرين التزما في خاتمة القصيدتين بما اشترطه النقاد في المقطع؛ فختم ابن الرومي القصيدة بالدعاء لكنه مشبع بالمخزون الثقافي لشعر الرثاء الجاهلي من الدعاء بالسقيا، ولعل وَلَه الأبوة كان دافعا للحنو علىٰ الابن في إلقاء التحية والدعاء بالسقيا، بوصفه نوعا من العناية الإلهية التي تثلج صدر

---

[1] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٥٠.

[2] نزع الشيء ينزعه نزعا: اقتلعه فاقتلع. لسان العرب، مادة (نزع).

[3] البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، مراجعة: إبراهيم مصطفىٰ(مطبعة مصطفىٰ البابي الحلبي، القاهرة ١٩٦٠م، ١٣٨٠هـ) ص٢٨٦، ٢٨٧.

الأب نوعا ما. أما أسامة بن منقذ، فمقطع قصيدته انطوىٰ علىٰ ما يعج في نفسه من معاناة، وإن حاول التخفيف عنها عبر وعظ النفس وتذكيرها بجزالة العوض الإلهي، واحتساب ثواب صبره عند الله متأثرا بالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة. لكن من وجهة نظري أن ابن الرومي كان أكثر توفيقا في اتباعه لسنن الشعراء الجاهليين في إقفال رثائه الذي أظهر من خلاله حنو الأبوة في أسمىٰ معانيه، والهدوء النفسي بعد ثورته علىٰ امتداد القصيدة، وتمثله بالمعنىٰ الجاهلي من الدعاء بالسقيا. بينما أسامة بن منقذ يعد مجددًا مفيدًا من الثقافة الإسلامية، فلم يستسلم للهزيمة الراهنة بموت ولده بما لديه من إيمان وعقيدة ثابتة.

٣- الأنماط الإيقاعية الثابتة:

أ. إيقاع الوزن[١]:

إن الشعر تلون فيه كل قصيدة بلون خاص من الإيقاع، لارتباطه بالحال الشعوري لدىٰ الشاعر[٢]، فيرسم خلجاته، ويصطبغ بحالته الوجدانية؛ إذ يشكل المعنىٰ الإيقاع علىٰ نحو تفاعلي بين البنية العميقة للكلمات والناحية الشكلية، التي تتضافر فيها الحروف في إطار تشكيلي يحدد ملامحه البحر، وتتبناه القافية

---

[١] الإيقاع: هو تتابع منتظم لمجموعة من العناصر، ينشأ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، وقد أكد بعض النقاد أن كلمة (إيقاع) مشتقة من اليونانية بمعنىٰ الجريان أو التدفق. نظرة جديدة في موسيقىٰ الشعر العربي، علي يونس (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م) ص١٧. والقصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية محمد صابر عبيد (منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق ٢٠٠١م) ص١٥.

[٢] علاقة الإيقاع بالجانب النفسي قضية خلافية، إلا أن هناك علاقة وطيدة بين اختيار الشاعر لوزن بعينه والحال الشعورية (النفسية) التي يعيشها.

في تنوع شكلي ذي جرس إيقاعي، يؤثر فيه العمق الدلالي للكلمة، ويرتبط ارتباطا وثيقا بالمدلول الصوتي.

ويعد الإيقاع أحد الأدوات الكاشفة عن عالم الشاعر الداخلي، إذ يبتدأ من اختيار الشاعر لبحر القصيدة وقافيتها، فالبحر بما فيه من ترتيب الحركات والسكنات، والقافية بما لها من مدلول صوتي، يتجاوزا حدود الإطار الخارجي إلىٰ النسق الخاص بالشاعر في توظيف العلاقات الصوتية والدلالية والبلاغية، وبما ينعكس عليها من انفعالاته الوجدانية، حينها تدرك العلاقة القائمة بين العمل ومبدعه، وملامح تجربته التي ترتسم معالمها عبر الإيقاع.

وقد اتفق أكثر النقاد القدامىٰ علىٰ أن للشعر أركان أربعة؛ هي: اللفظ والوزن والمعنىٰ والقافية، يعرف بها حدُّه، وأن الوزن أعظم هذه الأركان وأولاها خصوصية[1]. كذلك فإن القافية لا تقل أهمية عن الوزن بل شريكته في الاختصاص بالشعر، وتحقيق الانسجام والتوازن، مما يمنح الأذن شعورا بالراحة والمتعة، فيتجاوب معها وجدان المتلقي، ليقاسم الشاعر مشاعره وأحاسيسه، فيفرح لفرحه، ويتألم لألمه، ويرىٰ من خلاله الجمال.

والقصيدتان اللتان نحن بصددهما، قد اتحدتا في الوزن واختلفتا قافية؛ حيث جاءتا علىٰ بحر الطويل (فعولن/ مفاعيلن)، وهو من البحور المركبة التي تمزج بين تفعيلتين مختلفتين، هما: التفعيلة الخماسية (فعولن) التي تتكون من وتد مجموع (/ / ٥) وسبب خفيف (/ ٥)، والتفعيلة السباعية (مفاعيلن) التي تتكون من وتد مجموع(/ / ٥)، وسببين خفيفين(/ ٥/ ٥)، وتكونا معا وحدة

[1] موسيقىٰ الشعر العربي؛ دراسة فنية وعروضية، حسني عبد الجليل يوسف (الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩م) ص ٨.

(فعولن/ مفاعيلن) التي تتكرر أربع مرات بحركاتها وسكناتها علىٰ ذات الترتيب الذي لا يسمح بالمخالفة إلا في حدود الزحاف أو العلة؛ يقول ابن الرومي[1]:

بكاؤ/ كما يشفي/ وإن كا/ ن لا يجدي فجودا/ فقد أودىٰ/ نظير/ كما عندي

//٥/ //٥/٥/ //٥/٥ //٥/٥/ //٥/ //٥/٥/ //٥/٥/ //٥/٥/٥

ويقول أسامة بن منقذ[2]:

أعات/ ب فيك د دهـ/ ر لو أع/ تب د دهرو وأستن/ جد ص صبر ج/ جميل/ ولا صبرو

//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥/ //٥/٥/٥

واضح من مقدمة القصيدتين أنهما لا تتبعان بحر الطويل فحسب، إنما يتبع أسامة بن منقذ حركات وسكنات قصيدة ابن الرومي حتىٰ في زحاف القبض[3] السمة البارزة لبحر الطويل عروضا وضربا وحشوا. فبحر الطويل في صورته المشهورة لا تكون عروضه إلا مقبوضة باستثناء حالات التصريع في أول القصيدة[4]. وقد تبع أسامة بن منقذ حركات وسكنات مقدمة قصيدة ابن الرومي في التصريع، وقبض تفعيلة (فعولن) إلىٰ (فعول).

وبحر الطويل من البحور العربية شائعة الاستعمال بين الشعراء -أو إن شئت فقل- أعلىٰ البحور نظما؛ فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم

---

[1] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٤.

[2] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٧.

[3] القبض: هو حذف الخامس الساكن بحيث تتحول (فعولن) إلىٰ (فعول) و (مفاعيلن) إلىٰ (مفاعلن) دونما تأثير علىٰ موسيقىٰ البيت.

[4] موسيقىٰ الشعر بين الاتباع والابتداع، شعبان صلاح، الطبعة الرابعة ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥ (دار غريب، القاهرة) ص١٤٥.

علىٰ هذا الوزن[١]. ربما لأنه الإيقاع الأقرب إلىٰ النفس العربية، وإلىٰ حياة الصحراء ذات الآفاق والأرجاء الممتدة[٢]. مما جعله يوائم حياة العربي وطبيعة تكوينه الفكري، وبخاصة في الموضوعات التي تتطلب طول نفس وروية، لذا كان للنقاد العرب قديما وحديثا آراء حول النظم علىٰ هذا البحر[٣]. والموضوعات الشعرية التي تتناسب معه، كونه من الأعاريض الفخمة الرصينة التي تستوعب من المعاني ما لا يستوعبه غيره[٤]. أو ربما لما فيه من أبهة وجلالة ورصانة[٥].

وهناك من عقد صلة وثيقة بين عاطفة الشاعر واختياره لبحر الطويل، وبخاصة لأنه يشتمل علىٰ (٢٨) صوتا مقطعيا، وتصور النطق ببيت من الطويل يتم خلال تسع نبضات من نبضات القلب، هذه النبضات التي تأتي بطيئة عند اليأس والحزن، فكان من الطبيعي أن يتخير الشاعر وزنا طويلا كثير المقاطع، يصب فيه أشجانه للتنفيس عن حزنه وجزعه، وهذا الأمر لا يتأتىٰ إلا بعد استكانة النفوس من المصيبة، وهدوء ثورة الفزع[٦].

---

[١] موسيقىٰ الشعر، إبراهيم أنيس، الطبعة الثانية ١٩٥٢م (مكتبة الأنجلو المصرية، مصر) ص٥٧.

[٢] ابن الرومي الشاعر المجد، ص٢٥٧.

[٣] من الدراسات التي تتبعت تأريخيا هذه القضية: نظرة جديدة في موسيقىٰ الشعر العربي، ص١٠٣، ١٠٤.

[٤] وهو رأي حازم القرطاجني في: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه (دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م) ص٢٩٨، ٢٠٥.

[٥] المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، الطبعة الثانية ١٩٧٠م (دار الفكر، بيروت) ص٣٦٢.

[٦] موسيقىٰ الشعر، ص١٧٣: ١٧٦.

وبالفعل فإن النفس وقت المصيبة يصيبها الهلع، مما يؤدي إلىٰ زيادة نبضات القلب وارتفاعها، فيلجأ الشاعر إلىٰ اختيار بحر قصير يتلاءم مع سرعة النفس، بخلاف بحر الطويل الذي يحتاج إلىٰ طول النفس، ليحقق للشاعر مطلبه من التنفيس عن ألمه وبث لواعج حزنه ويأسه، ويعطيه إمكانيات لسرد قصته مستغلا إمكانيات البحر وطاقاته. وقد وفق الشاعران في اختيار البحر المناسب لموضوعهما من الرثاء الوجداني الذي يتسق مع النفس الشعري الطويل، وهذا النمط اختير قانونا للقصيدتين، ونظاما تخضع بموجبه الكلمات، ليتحقق الوزن الإيقاعي.

ب- إيقاع القافية (الروي):

إن اختيار الروي صوت للقافية، نابع من إحساس الشاعر ومرتبط بعاطفته، لأنها تعد جزءا من الوزن في تأدية الوظيفة الإيقاعية؛ فنجد ابن الرومي يختار صوت (الدال) المشبعة بالكسر رويًّا[1] لقصيدته، بينما يحدد أسامة بن منقذ صوت (الراء) المتحركة بالضم رويًّا لقصيدته، وصوتا القافية يكادان يتفقان في التوصيف الصوتي[2]، فكلاهما من الحروف الصامتة، المستفلة، مرققة الحركات عند النطق، وفي المخرج كلاهما صوت لثوي مجهور، إلا أن صوت (الدال) مجهور شديد يوصف بأنه مغلق علىٰ نفسه كالهرم، لا يوحي إلا بالأحاسيس اللمسية التي تدل علىٰ الصلابة والقساوة، وهو أصلح الحروف للتعبير عن معاني

---

[1] الروي: هو الصوت الذي تبنىٰ عليه الأبيات. موسيقىٰ الشعر، ص٢٤٥.

[2] استخدامات الحروف العربية؛ معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، سليمان فياض (دار المريخ، المملكة العربية السعودية ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م) ص٥٣: ٥٩.

الشدة[1]، بينما صوت (الراء) من الأصوات المائعة التي تتوسط بين الشدة والرخاوة. كما أن صوت (الراء) ثم صوت (الدال) من الأصوات التي تحظىٰ بنسبة كبيرة من حيث الاستخدام رويا عند عامة شعراء العربية التي دُرِسَت أشعارهم[2].

إن صفة الجهر[3] تعطي قوة إيقاعية للصوت، وبخاصة مع حركة الكسر في قافية (الدال) التي تشبع أحيانا بالياء، مما يعطي قوة في النطق يتبعها قوة إيقاعية تظهر حزن ابن الرومي تنفيسا عن جزعه وبث لواعج شجونه، وكأنها بمثابة الدفقة –أو إن شئت فقل– الزفرة النارية التي يدفعها الهواء خارج صدره، فتملأ الدنيا عويلا، كما أنه من حروف القلقلة، وهو يوحي بقسوة البعد مع اليقين بعدم اللقاء.

وهذه الدفقة الزفيرية زاد من حدتها التزام ابن الرومي السكون[4] في الحرف السابق للروي المتحرك بالكسر علىٰ امتداد القصيدة؛ فنجد: (عِنْدِي، المُهْدِي،

---

[1] خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس (منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨م) ص٦٧.

[2] خصائص الأسوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي (منشورات الجامعة التونسية، تونس ١٩٨١م) ص٤٦.

[3] الجهر في اللغة: الإعلان والإظهار. واصطلاحا: انحباس مجرىٰ النفس عند النطق بالحرف لقوته. الأصوات بين اللغويين والقراء، محمود زين العابدين محمد (دار الفجر الإسلامية، المدينة المنورة ١٤١٩هـ ١٩٩٨م) ص٨٠.

[4] إذا سبق الروي بالسكون لا بد من التزام هذا السكون؛ لأنه جزء من الوزن ونظام توالي المقاطع. موسيقىٰ الشعر، ص٢٦٢.

عَمْدِي، العِقْدِ، الرُشْدِ، بَعْدِ...الخ) في إبراز بديع لوقع المعنىٰ من خلال تماثل الأصوات حركيا، مما يجعلها وحدة إيقاعية في حيز جزئي حاكم للقافية.

كما أن هذا التماثل الحركي لصوت القافية المطلقة مع تقييد الصوت السابق عليها، يصدر موسيقىٰ انفجارية تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وتصطبغ بحال الشاعر النفسية ومزاجه الشعوري، وقد تجاوز حزنه المدىٰ، فشرع يطلقه في شكل زفرات متتابعة تجمع بين طياتها لواعج الحزن والأسىٰ المقترن بالانكسار إشباعا لحركة الكسر.

وصحيح أن للشعر نظام موسيقي صارم، إلا أن الشاعر يسلك به نسقا خاصا به، ويوظفه ليكون مشبعا بالموقف الذي يحياه، فيسقط عليه مشاعره وانفعالاته التي من خلالها ترتسم معالم تجربته.

أما أسامة بن منقذ، فقد اختار صوت (الراء) رويًّا لقصيدته، وصحيح أنها من الأصوات المجهورة إلا أنها تجمع مع الجهر صفة التكرير[1] الذي يعطيها قوة في النطق تتبعها قوة إيقاعية، وبخاصة مع حركة الضم التي تكسبها طول نفس ممتد ما بين الصوت وحركته، لتحمل طاقات دلالية لتصوير معاناة الشاعر وأناته، وقوة تكثيفية لنفس تأبىٰ السقوط في براثن الحزن والجزع في نظرة فوقية تشي باعتداد النفس، والترفع عن كل عائق في شموخ حتىٰ وإن جابهه الموت في فقد ولده، وكأنه يحاول الانفلات من التأزم النفسي عبر خلق مماثلة صوتية بما يشبعه صوت (الراء) من انسيابية تجد مداها الأقصىٰ انطلاقا مع الهواء في الحركة المتكررة، وطاقة إبداعية حاول من خلالها تفريغ شحنة انفعالية تتحرك مع هواء

[1] معناه في اللغة: إعادة الشيء مرة أو أكثر، واصطلاحا: ارتعاد باللسان عند النطق بالحرف، وهو صفة لازمة للراء. الأصوات بين اللغويين والقراء، ص٨٩.

الزفير الخارج من الرئتين في دفقة أنينه، علها تشفي صدره وتعزي نفسه، فتريحه بعض الشيء، وهو ما ليس غريبا علىٰ شخصية (أسامة) بوصفه قائدا ثائرا دأب علىٰ التحدي والمغامرة، وصارع الحياة فارسا وشاعرا، يقول في موت قومه[1]:

عَلَىٰ حِيْنِ أَفْنَىٰ الدَّهْرُ قَومِي، وَلَمْ تَزَلْ ... لهـــم ذِروةُ العليـــاءِ والعَـــدَدُ الـــدَّثْرُ[2]

وأصـــبحتُ لا آلٌ يُلبُّـــون دعـــوتي ... ولا وطـــــنٌ آوي إليـــــهِ ولا وَفْـــــرُ

كـأنّيَ مَـن غيـر التُّـرابِ فلـيسَ لـي ... مـن الأَرضِ ذاتِ العـرضِ دونَ الـوَرىٰ شِـبرُ

مأساة يعيشها شاعرنا وهو من هو إمارة وفروسية وحسبا، فإذا به وحيد لا أهل ولا وطن حتىٰ الابن فقد ثكله، ومع هذا نلحظ روح التحدي والإصرار لكل ما يجابهه من معوقات، ومع أنه في أخريات حياته فقد جاوز الثمانين من عمره، إلا أن نفسه الأبية ترفض الاستسلام واليأس، وتصور معاناتها وأناتها، وترصد تجاربها، وتنشد السلو منهجا، وتتخذ الحكمة طريقا. ووقوع صوت الراء رويا شائعا في الشعر العربي[3] ربما لخواصه الصوتية من سيولة وسهولة في النطق وترديد مع التكرار، فيكون مدعاة للتنفيس عن الحزن والشجن.

ومطلعا القصيدتين مصرعان[4]؛ فابن الرومي وازن بين العروض والضرب (يجدي، عندي) وزنا وقافية، وكذلك أسامة بن منقذ (دهر، صبر) وزنا وقافية،

---

[1] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٧، ٣٤٨. وقد فقد قومه في زلازل هدمت شَيْزَر، وقضت علىٰ بني منقذ بأسرهم، وذهبت بملكهم سنة ٥٥٢ه. الاعتبار، ص١٦.

[2] الدَّثْرُ: الكثير من كل شيء.

[3] موسيقىٰ الشعر، ص٢٤٦. والعمدة ١/ ١٧٣.

[4] التصريع: هو ما كانت عروضه تابعة لضربه، تنقص لنقصه، وتزيد بزيادته. وهو أن يجعل الشاعر العروض مقفاة تقفية الضرب، فتلحق العروض بالضرب وزنا وقافية. الإيضاح في علوم البلاغة، ص٤٤٦. وموسيقىٰ الشعر العربي؛ قديمه وحديثه؛ دراسة وتطبيق في

ويرىٰ (ابن الأثير) أن التصريع يحسن في الكلام إذا كان قليلا؛ إذ يعد بمثابة الغرة من الوجه أو الطراز من الثوب[1]. مما يحدث تناغما صوتيا في نطق الكلمات بين صدر البيت وعجزه، وبخاصة مع تكرار صوت (الدال) المشبعة بالكسر عبر (ياء المتكلم)، ليعطي إيحاء مشبعا بشحنة الألم، وتحدث إيقاعا حزينا ناجما عن حركة الكسر، فيتردد صداها مع توالي الأبيات، ليتكاثف الافعال الوجداني ويعلو بأنين الشاعر وشكواه، ويعطي إحساسا حادا بالتأزم الداخلي، وحاجة الشاعر للإفصاح أو التنفيس. بينما يرتكز صوت (الراء) المشبع بالضم في رثاء أسامة بن منقذ علىٰ رفع وتيرة الإيقاع، بما يحمل من معنىٰ التكرير والاستمرارية والتتابع والتلاحق، ليشكل جزئيات الموقف الوجداني علىٰ عتبات الدهر الذي يلاحقه (**إذا ما انقضىٰ أمر يسوء أتىٰ أمر**)، ومحاولة الشاعر الفرار من قبضته بالتَّسلِّي، وإن عز عليه ذلك أمام استمرارية المطاردة وحتمية القدر، والحركة المتكررة في صوت (الراء) تعطي اتساعا للنفس الإيقاعي، فتسمح بمساحة للتنفيس عما يعتلج ذات الشاعر من انفعالات وبخاصة أن القصيدة رثائية وجدانية.

٤ – الأنماط الإيقاعية المتغيرة (التكرار)[2]:

يعد التكرار تقنية ثابتة (لازمة) في الشعر العربي منذ نشأته متمثلا في الوزن والقافية، فتكرار التفعيلة مع صوت القافية شكل الإطار السطحي لفضاء القصيدة العربية، وهذا التكرار ينظم خطا إيقاعيا متناميا يحفظ للقصيدة توازنها، وتنتج

شعر الشطرين والشعر الحر، عبد الرضا علي، الطبعة الأولىٰ ١٩٩٧م (دار الشروق، الأردن) ص١٨.

[1] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ١/ ٢٤٢.

[2] اهتم النقاد العرب القدامىٰ والمحدثين بالتكرار لغويا وبلاغيا ودلاليا، راجع ذلك في: أنماط التكرار في شعر بدر شاكر السياب، عيسىٰ قويدر العبادي (مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، مج ١٨، ع١، ٢٠١٢م) ص٣٢٤: ٣٢٩.

النغم الباعث علىٰ الإمتاع والتنويع إضافة إلىٰ إمكاناته الصوتية واللغوية والبلاغية؛ إذ يستغل الشاعر إمكانات هذه التقنية ليشكل نسقا خاصا به، يكشف عن مكنون ذاته.

ويقترن التكرار بالإيقاع عبر محور التماثل، لأن التوفيق بين الإمكانية الشكلية والإمكانية المضمونية، توجه داخلي قائم علىٰ زيادة فعالية التراكيب، لإفراز إيقاعات داخلية موازية للإيقاع الخارجي، الأمر الذي دفع الدكتور محمد عبد المطلب إلىٰ التأكيد عليه لضمان شاعرية الصياغة؛ يقول: "والحق أن محور الإيقاع متصل -إلىٰ حد بعيد- بمحور التماثل، وإن كان تماثلا منصرفا إلىٰ الناحية الصوتية، وكلما ازداد التماثل، ازدادت الطبيعة الإيقاعية التي تؤكد شاعرية الصياغة"[1]. إضافة إلىٰ الناحية النفسية "فالتكرار يسلط الضوء علىٰ نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنىٰ ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية الكاتب"[2]. إذ يفضي التكرار إلىٰ دلالات إيحائية ذات أثر نفسي بجانب أثرها الإيقاعي، بوصفها أصواتا أو ألفاظا تخيرها الشاعر لصب انفعالاته، تبعا لما يضفيه النغم علىٰ البيت الشعري وربما القصيدة ككل. وقد يتحقق التكرار بوصفه بنية أسلوبية إيقاعية في القصيدتين علىٰ مستويات عدة منها: تكرار الحرف، وتكرار الألفاظ، والجناس بوصفه نمطا تكراريًّا.

---

[1] بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، محمد عبد المطلب، الطبعة الثانية ١٩٩٥م (دار المعارف، القاهرة) ص٣٦٤.

[2] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، الطبعة الثانية ١٩٩٢م (دار العلم للملايين، بيروت) ص٢٤٢.

أ ـ تكرار الحرف:

نحن نقف إزاء وحدات صوتية متوالية تحمل دفقات إيقاعية، تمثل الطاقة الدلالية في البيت الشعري وتتوالد عنها دلالات يؤكدها الشاعر عبر تسخير قدراته اللغوية في توزيع الأصوات داخل القصيدة بما تحوي من قيم إيحائية أو تعبيرية، فتكرار الحرف ينتج تتابعات صوتية تعمل علىٰ تقوية الجرس الإيقاعي، بما يتحقق من انسجام صوتي مع الحرف ذاته أو الحروف قريبة المخرج منه، لذا يكتسب دلالة جديدة بحكم اتصاله بأصوات أخرىٰ.

وهذا التكرار علىٰ المستوىٰ الفونيمي يضفي "بُعْدًا نغميًّا يعد مكونا تتضمنه العناصر اللسانية، الأمر الذي يفضي إلىٰ اكتساء هذه العناصر إيقاعا خاصا هو مكون ذاتي في اللغة ينبثق عن طبيعة الفونيمات نفسها"[1].

ومن خلال الاستقراء الشامل للقصيدتين[2] عبر الأسلوبية الإحصائية لنوعية الحروف ما بين الجهر والهمس[3]، تبين أن الأصوات المجهورة تعطي إشارية علىٰ البوح وتفجير مكنونات النفس؛ إذ تدفع إلىٰ السطح في مقابل الأصوات المهموسة التي تشير إلىٰ التكتم وعدم البوح. وقد وردت الأصوات المجهورة في القصيدين علىٰ النحو الآتي:

---

[1] البنىٰ الأسلوبية؛ دراسة في أنشودة المطر للسياب، حسن ناظم، الطبعة الأولىٰ ٢٠٠٢م (المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب) ص٩٨.

[2] عدد أبيات دالية ابن الرومي(٤١) بيتا، بينما عدد أبيات رائية أسامة (٤٦) بيتا.

[3] إذا تحرك الوتران الصوتيان عند مرور الهواء بهما في صورة ذبذبة ينتج الصوت المجهور، وإذا لم يتحركا ينتج الصوت المهموس. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة ١٩٧٥م (مكتبة الأنجلو المصرية، مصر) ص٢٧.

الحروف المجهورة	قصيدة ابن الرومي	قصيدة أسامة بن منقذ
اللام	١٩٧	٢٢٨
الياء	١٦١	١٤٧
النون	١٢٤	١٤٠
الميم	١١٦	١٣٠
الدال	١٠٢	٥٨
الواو	٩٣	١٢٤
العين	٧٢	٦٦
الباء	٦٩	٨٤
الراء	٦١	١٣٥
الجيم	٢١	٢٩
الذال	١٥	٢٤
الزاي	١٣	١٧
الغين	٨	١٠
الضاد	٦	١٩
الظاء	٥	٥
الإجمالي	٩٨٤	١٤١٣

أما الأصوات المهموسة، فجاءت على النحو الآتي:

الحروف المهموسة	قصيد ابن الرومي	قصيدة أسامة بن منقذ
الهمزة	١٦٥	١٩٢
التاء	٩٤	٧٢
الهاء	٦٥	٩٠
الفاء	٥٨	٥٨

الحروف المهموسة	قصيد ابن الرومي	قصيدة أسامة بن منقذ
الكاف	٤٦	٥٢
السين	٣٩	٤٦
القاف	٣٩	٣٣
الحاء	٣٦	٣١
الشين	٢٠	١٣
الخاء	١٤	١٧
الصاد	١١	١٩
الثاء	١١	٢٠
الطاء	١٠	١١
الإجمالي	٥٨٨	٦٥٤
إضافة إلى المد بالألف	١٦٤	١٩١

ومن خلال استقراء الجدولين السابقين تبين[1] التفوق العددي للأصوات المجهورة في القصيدتين في مقابل الأصوات المهموسة بنسبة تربو علىٰ الضعف؛ ففي قصيدة ابن الرومي وصل عدد الأصوات المجهورة (٩٨٤) في مقابل (٥٨٨) للأصوات المهموسة، وجاء التفوق العددي للمجهور متمثلا في صوت اللام ثم الياء ثم النون ثم الميم ثم الدال ثم الواو. في حين وصل عدد الأصوات المجهورة في قصيدة أسامة بن منقذ إلىٰ (١٤١٣) صوتا، في مقابل

[1] مع مراعاة زيادة عدد الأبيات في قصيدة أسامة بن منقذ عن قصيدة ابن الرومي، حيث بلغ عدد أبيات قصيدة ابن الرومي (٤١) بواقع (١٥٧٢) صوتا، أما قصيدة أسامة بن منقذ (٤٦) بواقع (٢٠٦٧) صوتا.

(٦٥٤) للأصوات المهموسة، وجاء التفوق العدد للمجهور متمثلا في صوت اللام ثم الياء ثم النون ثم الراء ثم الميم ثم الواو.

ومن الملاحظ أن الأصوات تتقارب عدديا في القصيدتين، إضافة إلىٰ التقارب في نوعية الصوت، أقصد تفوق أصوات واحدة بعينها في القصيدتين؛ وهي صوت (اللام والياء والنون، والميم والواو)، والتبادل بين صوتي الروي في القصيدتين؛ وهما الدال والراء.

وتكرار هذه الأصوات المجهورة يجعلها تتداخل مع القيمة الدلالية للسياق، الذي يمنحها طبيعة إيحائية وفقا لمخارجها؛ إذ تتلاءم مع الموقف المؤلم والعاطفة الجياشة، وتنماز الأصوات المجهورة بالشدة في السمع نتيجة مخرج الهواء من حيز الأسنان والشفتين، وهو ما يلائم الخطاب ليكون مؤثرا بما يؤدي الصوت من طاقة تنغيمية تساهم في إبراز المعنىٰ وتأكيده.

وعلىٰ رأس هذه الحروف صوت (اللام) الذي يجمعه مع صوتي (الميم والنون) أنهم أكثر الأصوات الساكنة وضوحا، وأقربها إلىٰ أصوات اللين، لذا سميت بـ (أشباه أصوات اللين)[1]، بمعنىٰ أنها حلقة وسطىٰ بين أصوات اللين والأصوات الساكنة بدرجة تجعلها أكثر وضوحا في السمع، وحضورها البارز في القصيدتين إضافة إلىٰ أصوات المد يعطي إيقاعا مؤثرا في النفس، لما لموسيقاهم من جرس إيقاعي يكسب النص طاقة إيقاعية ممتدة بفعل الدور الوظيفي الذي يؤديه اتساع رقعتها الصوتية علىٰ امتداد القصيدة.

---

[1] الأصوات اللغوية، ص٢٧.

وصوت (اللام) من الأصوات الجانبية[1] الزلقية[2]، وتكراره يحمل مضمونا إيحائيا بمعنىٰ الهدوء والفتور[3]، فالشاعر أمام الموت لا يملك إلا أن يخضع لسلطته؛ يقول ابن الرومي[4]:

أَلا قَاتَلَ اللهُ المَنَايَا وَرَمْيَهَا مِن القَوْمِ حَبَّاتِ القُلوبِ علىٰ عَمْدِ

فقد تكررت اللام (تسع مرات) في بيت واحد، وهذا الأمر يكشف مقدار الأسىٰ والخيبة التي مني بها الشاعر؛ إذ لا مفر من الموت، ولا أمل يرتجىٰ بترك من يحب، وكأنه ينزلق مع موت ابنه إلىٰ موضع الانكسار الذي يبرز عجز الذات عن مواجهة المنايا، وإن اعتقد تعمدها الإيقاع به، وهو يصدر عن نفس متأرجحة بين واقعها المأساوي الذي لا يملك السيطرة عليه، وما يجب عليه فعله لحماية أبنائه.

في حين أن صوت (اللام) عند أسامة بن منقذ حمل دلالة إيحائية بالانكسار بجانب الخضوع؛ يقول[5]:

أَطَلْتَ عَلَيَّ اللّيلَ حتَّىٰ كأَنَّما زَمَانِيَ ليلٌ كُلُّه مَا لَه فَجْرُ

فقد تكررت اللام (عشر مرات)، وكشف تكرارها عن مقدار الأسىٰ والحزن الذي حول حياته إلىٰ ليل دامس، لا أمل من طلوع فجره، هذا الواقع

---

[1] إذ يمر الهواء جانبي اللسان. الأصوات اللغوية، ص٢٨.

[2] زلق اللسان: طرفه.

[3] خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٥٦.

[4] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٤.

[5] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٨.

المأساوي للأب المكلوم، والنفس خالية الوفاض، حمل مضمونا إيحائيا بالحياة القاتمة، والهدوء الأبدي الذي يعيشه الشاعر متجذرا في أرومة ذاته بما يحمله من ألم دفين.

وصوتي (النون والميم) من الأصوات المتسربة عبر الأنف التي تصدر نغما شجيا مؤطرا بالشجن، وصوت (النون) يناسب حالة النواح بما يحمل من صفة الانفجارية، إضافة إلىٰ حفيفه الأنفي؛ يقول ابن الرومي[1]:

أَرَىٰ أَخَوَيْكَ البَاقِيينِ فَإِنَّمَا يَكُونَانَ للأَحْزَانِ أَوْرَىٰ مِن الزَّنْدِ

فقد تكررت (النون) سبع مرات، ومعها شحنة الألم المودعة قلب شاعرنا في رصده لمشهد رؤيته لأخوي (محمد)، وكيف تؤثر تلك الرؤية علىٰ الأب، متذكرا من فقده في حركاتهم وسكناتهم، في حال نواح بما يشيعه صوت (النون) من نغم حزين يقطر ألما. وها هو ذا أسامة بن منقذ يتصبر، فتقطر كلماته حزنا؛ يقول[2]:

وَقَدْ كَانَ فِي آبائِنا زاجرٌ لنا يُبصِّرُنا لو كان يردعُنا الزَّجْرُ

فقد تكررت (النون) ست مرات، وعلىٰ الرغم من أنه يتصبر بذكر حال من فقدهم سابقا من آبائه، ومشاركة المتلقي له في ذلك من الإيمان بحتمية الموت وعدم الفرار، إلا أن كثرة استخدامه لصوت (النون) حمل شحنة الألم المودعة

---

[1] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٦.

[2] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٥٠.

في صدره بما له من نغم شجي. وهذا النوع من النغم الشجي تسلل عبر صوت (الميم) الذي تكرر في حيز بيت ابن الرومي[1]:

كَـأَنِّي مَـا اسْـتَمْتعَتُ مِنْـكَ بِضَـمَّةٍ وَلَا شَـمَّةٍ فِـي مَلْعَـبٍ لَـكَ أو مَهْـدِ

فقد جاء البيت مشبعا بصوت الميم ثماني مرات، ليوحي بقسوة البعد مع الإيمان بعدم اللقاء، وهو شعور تسرب عبر (الميم)، لكشف اليأس الذي أحاط بالشاعر، فشق عباءة السكون باستحالة تحقيق ما يرجوه، ومع أن الصوت شفوي إلا أن تتابعاته الصوتية أوحت بالقسوة والصلابة للموت في مقابل الانكسار والضعف للأب المكلوم؛ ومن ذلك قول أسامة بن منقذ[2]:

مَضَىٰ مَن مَضَىٰ مِمَّن حَبَتْهُ فأكثرَتْ وراحَتُه من كلِّ ما جَمَعت صِفْرُ

حيث تكرر صوت (الميم) تسع مرات منفردا أو مقترنا بالنون، مما أحدث غنة لما فيها من النغم الشجي الموزع علىٰ مساحة البيت، لتوحي بغدر الزمن وتقلبه، في صورة عامة من خداعه للبشر وعدم الإبقاء علىٰ حال، والشاعر أحد من غدر به، فلا بقاء لوده، ولا أمل من عطائه، في إيحاء بالتماسك الظاهري الذي انكسر علىٰ أعتاب الشجن المفعم بالمرارة في استسلام الشاعر عبر تكرار الميم بوصفها موازيا صوتيا يغلق عالم الوهم.

---

[1] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٦.

[2] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٩.

وكثيرا ما لجأ الشاعران إلىٰ أصوات المد الصائتة[1]، ربما لأنها تسهم في التعبير عما يعتري ذاته دون قيود تعيق النَّفَس؛ إذ تخرج حرة طليقة متأثرة بحال الشاعر النفسية في تنويعها وإطلاقها، وقد سجلت (الألف والواو والياء) حضورا بارزا في القصيدتين، بما يتحقق من انسجام موسيقي، كونها تعطي النَّفَس امتدادا إذ يستمر تيار الهواء بالجريان في أثناء النطق بها، إضافة إلىٰ الوضوح السمعي، مما يعطيها إيقاعا مؤثرا في النفس. كما أن لتنوعها دورا إيقاعيا بمثابة الرنَّة الموسيقية ذات الجرس الإيقاعي يعززه النسيج الصوتي علوا وهبوطا تبعا لتفاوت تكرارها من بيت لآخر، وكذلك طبيعة الصوت؛ حيث يأتي ترتيبها علىٰ التوالي (الألف ثم الياء ثم الواو) فالألف له الحضور الأوفر، وإن عادله استخدام الكسرة حركة لروي القصيدة الأولىٰ، والضمة حركة لروي القصيدة الثانية.

وأصوات اللين في طبيعتها أكثر وضوحا في السمع، لكنها ليست علىٰ درجة واحدة من الوضوح، فالفتحة أوضح من الضمة والكسرة[2]. لكنها تحقق انسجاما موسيقيا مع الحال النفسية للشاعر؛ إذ تنماز بقوة ترددها؛ لأن النَّفَس يمتد معها، فتضفي خاصية الامتداد زمانا ومكانا، لتفسح المجال للتعبير عما يعتري ذات الشاعر، كما تضفي امتدادا إيحائيا يتلون بنفسية الشاعر المتألمة في

---

[1] أصوات اللين في اللغة العربية هي الحركات من فتحة وكسرة وضمة، وكذلك ألف المد، وياء المد، وواو المد. الأصوات اللغوية، ص٢٨.

[2] وذلك لأن الهواء يندفع عند النطق بها من الرئتين مارا بالحنجرة، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم في ممر ليس فيه حوائل أو موانع تعترضه. الأصوات اللغوية، ص٢٦، ٢٧.

حزنها الغائر، وألمها المستعر؛ فمثلا (ألف المد) يعطي إطلاقا لحركة الحرف الساكن قبله، فيشبعه أنات وآهات مع حركية الرثاء في شجوه وشجونه، كذلك (الياء) التي اكتنزت بها قصيدة ابن الرومي، وشكلت صرخة عالية موجهة للذات، بخاصة مع (ياء المتكلم) وحرف النداء (يا)، فياء المتكلم شكلت الذات في انكسارها، والنداء شكل صوت الشاعر وصداه في آن واحد؛ يقول ابن الرومي[1]:

بُنَيَّ الَّذِي أَهْدَتْهُ كَفَّايَ لِلثَّرَىٰ فَيَا عِزَّةَ المُهْدَىٰ ويا حَسْرَةِ المُهْدِي

وتمثل تكرار ياء المتكلم مع أداة النداء (يا) تقابلا داخليا في علاقة الشاعر بولده، فأضفت دلالة القرب عند إضافتها إلىٰ كلمة (بنيَّ)، في مقابل (يا) النداء بما تضفيه من دلالة البعد علىٰ المنادىٰ، وقد أعطت مسافة مكانية تجاوزتها إلىٰ المسافة الوجودية بين الشاعر وابنه علىٰ عكس ما قدمته ياء المتكلم من تلاصق وترابط قويٍّ بينهما. كما تركت توترا قلقا يزداد ارتفاعا مع تكرارها، ثم ينكسر علىٰ أعتاب (ياء المتكلم) هبوطا، لتشكل مركز الثقل مع تكرارها؛ يقول ابن الرومي[2]:

أَعَيْنَيَّ: إنْ لا تُسْعِدَانِي أَلُمْكُمَا وَإِنْ تُسْعِدَانِي اليَوْمَ تَسْتَوجِبَا حَمْدِي

فقد تكررت (ياء المتكلم) أربع مرات، لتحمل شحنة الألم والحزن في قوة تكثيفية دلاليا وإيقاعيا، لنرىٰ مأساة نفسٍ تحت وطأة الفجيعة، بما يعالجها من أسىٰ وقنوط وخيبة، وقد جادت بأعز ما تملك (العينين) حزنا وألما لمَن ثكلته،

---

[1] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٤.

[2] السابق، ٢/ ٦٢٦.

في إشارة إلىٰ ذاتية الحدث (الرثاء)، والبعد عن المشاركة الشعورية، فالحزن ذاتي ولا أحد يقاسم الشاعر في حزنه علىٰ ولده، وعكست حالة نفسية متأزمة فقد معها شاعرنا الرغبة في الحياة والاستمتاع بها عبر أهم حاسة لديه وهي البصر، استجابة لدواعي داخلية نفسية، علها تشفي تباريح قلبه. كما أضفت (الياء) إيحاء مشبعا بشحنة الألم، وإيقاعا مشبعا بحزن موحش ناجم عن التضعيف (الشدة)، فيتردد صداها مع تكرارها، ليتكاثف الانفعال الوجداني، ويعطي إحساسا حادا بالتأزم النفسي، وحاجته للإفصاح أو التنفيس.

لكن تكرار(الياء) في قصيدة أسامة بن منقذ أقل ورودا من قصيدة ابن الرومي في تفاوت عددي، وإن كثفها في بعض أبياته، وبخاصة البيت الأخير؛ إذ يقول[1]:

وَمَنْ نَزَعَتْ أيدي المَنِيةِ مِن يَدي هو الذَّخْرُ لي، في يَوْمِ يَنْفَعُنِي الذَّخْرُ

فقد تكررت ثلاث مرات، لتضفي إيقاعا مشبعا بالحزن الناجم عن حركة الكسر هبوطا، وتحدث تأثيرا نفسيا مفعما بالقسوة والعنف في تعامل الموت مع شاعرنا، وبشاعة الأخذ عنوة عبر فعل الانتزاع (نزعت)، مما يوحي بالغدر؛ إذ انتزع علىٰ حين غرة، وتكاثف (الياء) يوحي بعمق المواجهة بين الشاعر والموت، في إيقاع حركي هابط يكسر امتداد النفس الشعري، وهو ما يلائم خاتمة القصيدة. أما (يا) النداء، فلم ترد في القصيدة سوىٰ مرة واحدة.

وتعطي بنية التكرار لأصوات بعينها شكلا أفقيا، يعمل علىٰ تراكم الإيقاع المرتبط بالدلالة علىٰ نحو يحقق للصياغة شاعريتها، وصحيح أن التفوق العددي جاء في صالح الأصوات المجهورة، إلا أن الأصوات المهموسة كان لها

[1] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٥٠.

حضورٌ بدرجة ما، وبخاصة بعض الأصوات التي تحيل إلىٰ السكون عبر الأجواء الهامسة في حالة نفسية توحي بالانهزامية أمام الزمن.

ومن أكثر الأصوات ورودا صوت الهمزة[1] ثم الياء ثم الهاء[2] ثم الفاء ثم الكاف ثم السين. ولعل أبرز ما نلاحظه في التفوق العددي لهذه الأصوات، أن الشاعرين اختار من الأصوات المهموسة الشديدة (الانفجارية)، كما هو واضح في الهمزة والتاء والكاف؛ فهي أصوات انفجارية مهموسة؛ حيث ينحبس الهواء ثم يحدث الانفصال الفجائي، فيسمع ذلك الصوت الانفجاري، وكأن هناك غصة في حلق الشاعر، تأبىٰ عليه إخراج الكلمات من مكنوناتها، وربما تتأبىٰ عليه في إخراج مكنونات صدره، فهي وإن خرجت نلحظ فيها المشقة التامة، لذا كان من الطبيعي أن يكون صوت (الهمزة) أكثر الأصوات ورودا، هذا الصوت الذي يحتاج إلىٰ جهد عضلي كما يرىٰ الدكتور إبراهيم أنيس: "ولا شك أن انحباس الهواء عند المزمار انحباسا تاما ثم انفراج المزمار فجأة، عملية تحتاج إلىٰ جهد عضلي قد يزيد علىٰ ما يحتاج إليه أي صوت آخر، مما يجعلنا نعد الهمزة أشق الأصوات"[3]. وقد ورد هذا

---

[1] الهمزة: اختلف اللغويون قديما وحديثا في توصيفها بناء علىٰ تذبذب الأوتار الصوتية من عدمه، فبعضهم وصفها بأنها صوت مهموس انفجاري، والبعض الآخر بأنها مجهور انفجاري، في حين وصفها (إبراهيم أنيس) بأنها صوت مزماري شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس. راجع ذلك في: الأصوات اللغوية، ص٨٩، ٩٠. والمنهج الصوتي للبنية العربية ص٢٨. وقد آثرت توصيفها ضمن الأصوات المهموسة.

[2] وقد كثف ابن الرومي صوت (الهاء) في البيت الثاني والثامن والحادي والعشرون والسابع والثلاثون من قصيدته، وكثفها أسامة بن منقذ في البيت الثلاثين والحادي والثلاثين والثالث والثلاثين والتاسع والثلاثين والثالث والأربعين من قصيدته.

[3] الأصوات اللغوية، ص٩٠.

الصوت في قصيدة ابن الرومي (١٦٥) مرة، وفي قصيدة أسامة بن منقذ (١٩٢) مرة. وصحيح أن الأجواء الهامسة تبعث علىٰ سرد أحاسيس الشاعر إلا أن صوت (الهمزة) يحمل صورة البروز، كمن يقف فوق مكان مرتفع فيلفت الانتباه، مما يجعله يتصف بالحضور والوضوح والعيانية[١]. وتؤثر في الإيقاع؛ إذ تبعث علىٰ شدته أو علوه؛ يقول ابن الرومي[٢]:

أَوَدُّ إذا مـا المَـوْتُ أَوْفَـدَ مَعْشَـرًا إلـىٰ عَسْـكَرِ الأَمْـواتِ أَنِّـي مِـن الوَفْـدِ

فقد وردت (تسع مرات) ما بين وصل وقطع، وشكلت حدة في الإيقاع المتصاعد عبر توزيعها علىٰ مساحة البيت، لتحمل معنىٰ اليأس في عنفوانه، ورغبة الشاعر في التخلص من حياته وإنهائها، فهي تترجم عبر نتوءاتها حالة التشبع بالحزن والألم، وتوحي بالتِّيه الذي يدعو المتلقي إلىٰ مشاركة الشاعر وجدانيا فيما آل إليه حاله بعد فقد ابنه، وهذا الأمر نجده عند أسامة بن منقذ وإن خفت حدته قليلا؛ يقول[٣]:

وَيَـأْمُرُنِي فيـه الأَخِـلاَّءُ بالأُسَـىٰ وَهَيْهَـاتَ، مَـا لِـي بالأُسَـىٰ بَعْـدَهُ خُبْـرُ

فقد وردت الهمزة (سبع مرات) متوزعة علىٰ مساحة البيت، الذي أشبع كذلك بتواتر المد، مما يكشف عن شدة اليأس الذي ينتاب الشاعر، فإن كان صوت (الهمزة) باعثا علىٰ الغصة التي تعتري حلقه، فإن المد ساعد علىٰ خروج

---

[١] خصائص الحروف العربية، ص٩٥.

[٢] ديوان ابن الرومي ص٢/ ٦٢٧.

[٣] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٨.

هذه الزفرة الهوائية في حيز ممتد دون مانع أو حائل، مما خفف من حدة تكرار صوت (الهمزة).

وهذا الأمر نتلمسه مع صوتي (التاء)[1] و(الكاف)، وإن أوحىٰ صوت (التَّاء) بالليونة والضعف الذي نستشعره في حنايا كلمات ابن الرومي وإن كانت عفوية، إلا أن تكثيف هذا الصوت[2] يحرك أوتارا خفية، يتلاحم صداها مع إحساس الشاعر بالخذلان وقلة الحيلة التي تلازم انكساره النفسي، الأمر الذي يخفت في قصيدة أسامة بن منقذ؛ إذ يقل استخدام الصوت عدديا، وكذلك تكثيفه في أبيات بعينها بحيث يوزع الصوت علىٰ مساحة البيت.

أما (الكاف)، فصوت يوحي بالخشونة والقوة، ومع علو النبر يوحي بالفخامة والامتلاء[3]، وهذا واضح في رثاء أسامة بن منقذ؛ إذ كثف صوت (الكاف) إما لمخاطبة فقيده[4]، أو للإيحاء بثقل الفقد في صورة الثكل[5] للمرأة الرَّقوب التي لا يبقىٰ لها ولد، إضافة إلىٰ تكرار الصوت علىٰ مساحة القصيدة، لتتراءىٰ من وراء هذه التكرارات دلالات إيحائية عميقة، تجسد عنفوان التجربة، وقسوة الثكل في تتابعات صوتية تعمل علىٰ تقوية الجرس الموسيقي. وإن خفت

---

[1] لا فرق بين صوت (التاء) وصوت (الدال) سوىٰ أن (التاء) مهموسة، و(الدال) نظيرها المجهور. الأصوات اللغوية ص٦١.

[2] راجع ذلك في البيت الحادي والثلاثين والثاني والثلاثين من قصيدة ابن الرومي.

[3] خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٧٠.

[4] كما في البيت الثالث والعشرين من القصيدة ذاتها.

[5] كما في البيت الحادي الثلاثين من القصيدة ذاتها.

حدة تكثيف صوت (الكاف) عند ابن الرومي طبقا للتوزيع علىٰ مساحة البيت، اللهم إلا في خطاب عينيه[١]، أو في صورة التشبيه[٢].

ويتبقىٰ من الأصوات المهموسة التي أجرىٰ الشاعرين تكثيفها في قصيدتهما صوت (الهاء) و(الفاء) و(السين)، وهي أصوات يضيق معها مجرىٰ الهواء، فتصدر حفيفا يسمع، وعلىٰ قدر الضيق يكون علو الصفير ووضوحه، وهو أوضح في صوتي (السين) و(الفاء)؛ فالسين عالية الصفير، مما يتناسب مع الحركة الإيقاعية الخفيفة للأصوات الرخوة، وهذا الأمر يعطي نبرة حانية يسترسل من خلالها الشاعر في سرد الحادثة بصوت متماسك، يضفي السكون والهدوء بما يشيعه من إيقاع هامس رقيق يداعب هدأة الموت وسكونه، ويتساوق مع دلالة الفقد لهذا الطفل الوديع الذي اغتاله الموت؛ فيقول ابن الرومي[٣]:

فَيَا لَكِ مِن نَفْسٍ تَسَاقَطَ أَنْفُسًا تَسَاقُطَ دُرٍّ مِن نِظَامٍ بِلا عِقْدِ

ويقول أسامة بن منقذ[٤]:

فَنَحْنُ كَسَفْرٍ عَرَّسُوا ووَراءَهم رِفَاقٌ إِذَا وَافَوْهُمُ رَحَلَ السَّفْرُ

---

[١] كما ورد في البيت الأول من القصيدة ذاتها.

[٢] كما ورد في البيت الثاني والثلاثين من القصيدة ذاتها.

[٣] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٥. وهذا واضح كذلك في البيت الخامس والعشرين من القصيدة ذاتها.

[٤] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٩. وهذا واضح في البيت الثاني والخامس والثلاثين والسادس والثلاثين من القصيدة ذاتها.

فقد تكرر صوت السين (أربع مرات) في كلا البيتين، وأضفىٰ علىٰ الإيقاع نغمات خفيضة، ربما يجدها الشاعر ملجأ إذا جادت نفسه فأصبحت خالية الوفاض، وهو يلوك أذيال الهزيمة أمام الموت، وتشبع الذات بأجواء الفقد حينها تحيل الأصوات المهموسة علىٰ السكون وربما الهدوء الأبدي.

وبجانب صوت (السين) صوت (الفاء)، الذي كرر في القصيدتين بأعداد متساوية (٥٨) مرة، وهو صوت باعث علىٰ معاني الضعف والوهن؛ إذ يضفي علىٰ الألفاظ التي يدخل في تراكيبها هذه المعاني[1]، كما في بيت أسامة بن منقذ السابق؛ إذ كثف صوت (الفاء) فحالت الإيقاع إلىٰ الهبوط متشبعا بأجواء الفقد، وباعثا علىٰ سكون يتناسب مع بنية المعنىٰ. ويقول ابن الرومي[2]:

وَأَنْتَ وَإِنْ أُفْرِدْتَ فِي دَارِ وَحْشَةٍ فَإِنِّي بِدَارِ الأُنْسِ فِي وَحْشَةِ الفَرْدِ

وبعد؛ فإن تكرار الصوت يعد من أبسط أنواع التكرار؛ وقد يحدث بشكل عفوي تلقائي دون أدنىٰ وعي من الشاعر، وربما في أحيان أخرىٰ يعمد إليه، ليؤكد علىٰ مقصد من وراء التكرار.

ب : تكرار الكلمة:

إن التكرار اللفظي ينشئ حركة إيقاعية ترتبط بالسياق الواردة فيه، تطرب الآذان لوقعها الموسيقي، إضافة إلىٰ بُعْدِها الدلالي المتمثل في إلحاح الشاعر علىٰ دلالة بعينها عبر تكرارها، كما يكشف حجم الانفعال النفسي للشاعر، وذلك لما للتكرار الصوتي من دلالات إيحائية تشكل بؤرة دلالية وإيقاعية ترتبط

---

[1] خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص١٣٢.

[2] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٧.

بالكيان الكلي للقصيدة، ويعمل التكرار الأفقي علىٰ الامتداد والتنامي في الإيقاع والدلالة عبر تصاعد الإيقاع الذي يسهم في إنتاج الدلالة وتكثيف المعنىٰ.

وقد استخدم ابن الرومي التكرار بصورة لافتة في (أربعة عشر) موضعا من القصيدة[1]، وكأن الشاعر يكثفه في وعي منه للتعبير عما يختلج ذاته، فكرر كلمات مركزية لها أثر في وجدانه، فطفت علىٰ السطح في شكل اللفظ بتركيبة أصواته، لتصبح الأبرز قياسا بغيرها؛ من ذلك قوله[2]:

وَظَلَّ عَلَىٰ الأَيْدِي تَسَاقَطُ نَفْسُه وَيَذْوِي كَمَا يَذْوِي القَضِيبُ مِن الرَّنْدِ

فَيَا لَكِ مِن نَفْسٍ تَسَاقَط أَنْفُسًا تَسَاقُطَ دُرٍّ مِنْ نِظَامٍ بلا عِقْدِ

فالبيتان اعتمدا التكرار اللفظي بشكل مكثف، ما بين لفظ (تساقط) الذي تكرر ثلاث مرات، ولفظ (نفس) الذي تكرر ثلاثا أيضا، والفعل (يذوي) الذي تكرر مرتين؛ إذ يلح الشاعر علىٰ لحظة النزع الأخير، وابنه بين يديه تتساقط روحه معلنة الانزواء إلىٰ مجهول يغلفه الغموض في لحظة حاسمة أمام حتمية الموت الأبدي، فشرع الشاعر في تجسيد اللحظة عبر الأصوات في تكرارها في صوت التاء والسين والطاء والنون والذال، وهي أصوات متجانسة متفقة في

---

[1] في البيت رقم (١١، ١٢، ١٤، ١٥، ١٦، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣٣، ٣٨) من القصيدة ذاتها.

[2] السابق، ٢/ ٦٢٥.

المخرج[1]، وإن اختلفت في الصفات، مما يحدث انسجاما صوتيا يعطي نبرة حانية يرسلها الأب المكلوم العاجز أمام مشهد الموت، وبخاصة مع ترجيع صوت (السين) وما له من صفة الصفير، ونغمية (النون) في شجنها أمام استمرارية انتظار النهاية؛ إذ تتحرك بنية الترديد في التحول المشاهد حين يعلو الموت جسد الابن امتلاكا وسيطرة، فيصبح الانذواء (يذوي) التحول الأخير لنهاية حتمية، طغىٰ فيها صوت (الذال) اللثوي الرخو مع صوتي المد الواو والياء، فأكسبته وضوحا سمعيا، وهو صوت قوي؛ يقال إنه: "ألذع مذاقا، وأكوىٰ حرارة، وأوخذ ملمسا، وأشد توترا"[2]. وفي الصوت اهتزاز واضطراب يتوافق مع بعثرة النفس في إيحائية للذبول والضعف لهذا الجسم الذي يضربه المرض، فينذوي شيئا فشيئا ومعه ينزوي الأب ألما وحرقة في صورة صوتية تشكلها الهيئة الخارجية للفظ جرسا ومبنىٰ، فتبعث علىٰ الشجىٰ الممزوج بالخشونة بما للصوت من نغمة تعايش معها النفس موقف الفقد، وتتجرعه مرارة وألما.

وفي ملمح آخر للتكرار المنبعث من حناياه ثقل الموت؛ يقول ابن الرومي[3] :

ثَكِلْتُ سُرُورِي كُلَّه إِذْ ثَكِلْتُهُ وَأَصْبَحْتُ فِي لَذَّاتِ عَيْشِي أَخَا زُهْدِ

---

[1] مخارج هذه الأصوات تكاد تنحصر من أول اللسان بما فيه طرفه والثنايا العليا، إلا أن صفاتها متباينة. الجناس الصوتي والبلاغي في اللغة العربية، هناء عبد الرضا رحيم الربيعي (مجلة آداب البصرة، العدد (٥٥)، ٢٠١١م) ص١٤٥.

[2] خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٦٦.

[3] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٦.

تكرر المبنىٰ للفظ (ثكلت) مع وطأة جرس (الثاء) المقترن بالكاف، فصوت (الثاء) يخرج من النفس بشيء من البعثرة، فيسمع له حفيف، فإذا ما اقترن بالكاف مع علو نبرها، وإيحائها بالخشونة والقوة، أعطىٰ إيحاء صوتيا بثقل الفقد، وإن جمع صوت (الثاء) بجانب ذلك الإيحاء بالإحاطة واللين وملامسة النفس من الداخل، مما جعل البعض يصنفه بأنه أوحىٰ ما يكون بخصائص الأنوثة رقة ولطفا ودفئا[1]. وقد كشف عن شدة الوجد وعمق الألم المنبعث من مأساة الشاعر، وتفجير أحاسيسه العميقة وأخراجها للوجود في هندسة صوتية لنمط تعبيري يتحرك في دفقات إيقاعية.

ومن صور التكرار اللفظي تكرار اسم الفقيد إما لفظا أو وصفا؛ إذ يشكل بعدا أسلوبيا يتكشف عن دلالات نفسية قد تحمل في طياتها قلق الأب إزاء المصير المجهول لغموض الموت، وربما ينظر إلىٰ حتمية المصير الذي آل إليه ابنه ما بين مصداقية الواقع وأكذوبة المتخيل في بقاءه.

ولاسم الفقيد حضور في رثاء ابن الرومي؛ إذ ذكره بالاسم (محمد) مرة[2] وبالإضافة إلىٰ نفسه مرة (بني)[3]، وواصفا إياه مرتين (قُرَّة عيني)[4]، فقد استوعبت كل ما يجول في أعماق الشاعر، وشكلت نقطة فارقة في رثائه، ما بين البنوة هذه العلاقة التي تستحضرها الأنا إثباتا للذاتية المثخنة بالجراح، والمثقلة

---

[1] خصائص الحروف العربية، ص٦٥.

[2] وذلك في البيت الرابع والثلاثين من القصيدة ذاتها.

[3] وذلك في البيت الثاني من القصيدة ذاتها.

[4] وذلك في البيت التاسع والعشرين والثلاثين من القصيدة ذاتها.

بالخيبات، ترصد واقعا مريرا، لتصدح بكل ما أوتيت من قوة بإضافته إلىٰ ذاته (بني)، مظهر الهوية وتفرد الذاتية التي تصدر من بواعث عزيزة توحي بالوداعة والاستكانة.

والاسم (محمد) يمثل بؤرة مركزية في جسد النص، تدور في فلكها الدلالات، ويتكثف الإيقاع، وإن لم يذكر سوىٰ مرة واحدة ربما لما تمثله اللفظة من ثقل علىٰ لسان أبيه بحكم فقده، فاستعاض عن ذكر الاسم بالوصف (قُرَّة عيني) مرتين، ليشكل صوت (القاف) الانفجاري المجهور فقاعة صوتية يتردد صداها مع ترجيع الراء التكرارية، وصفاء (العين) وعذوبتها؛ إذ يعد صوت (العين) من أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مختلف المشاعر الإنسانية، من حب وحنين وخشوع وسمر، لما يتمتع به هذا الصوت من صفاء ونقاء[1]. وبخاصة مع وجود ياء المتكلم التي تحمل في طياتها الذاتية إيقاعا باعثا علىٰ الخصوصية فيتولد عنه تجانس ذو قيمة إيقاعية تحمل قوة الخطاب وإعلانيته. وصوت العين رغم مخرجه الحلقي "إلا أن صفاءه وجهوريته يجعله يتناسب مع الخطابات القوية المعلنة"[2]. إذن الكلمة بأجراس حروفها وإيقاعها الجهري، تعطي قوة في النطق تتبعها قوة إيقاعية، وتماثل صوتي في إبراز بديع للإطار الأبوي.

---

[1] خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٢١٢.

[2] القيم الصوتية في الخطاب النسائي في القرآن الكريم؛ دراسة دلالية (مجلة كلية الآداب، جامعة الملك سعود، المجلد (٢٠) عدد (٢) ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م).

أما أسامة بن منقذ؛ فقد شكل التكرار اللفظي حضورا في قصيدته؛ إذ بلغ إحدىٰ وعشرين موضعا[1]، ما بين تكرار الصفة ذاتها، أو تبادل في الصيغ، ومع كثرة المواضع التي أجرىٰ فيها الشاعر تكرارا، إلا أنها لم تحتل الصدارة في البيت الشعري، وجاءت في سياق التأكيد الذي ألح عليه الشاعر بتكرار أصوات تمنح النص الشعري التتابع الشكلي علىٰ امتداد البيت، ويشكل التكرار بؤرة –أو إن شئت فقل– إشارية تستوعب ما يجول في خاطره بما يحتوي من زخم دلالي متولد عن هذه البنىٰ التكرارية المتشابهة التي تؤثر في الإيقاع صعودا وهبوطا؛ من ذلك قوله في مطلع القصيدة[2]:

أُعَاتِبُ فِيْكَ الدَّهْرَ لَوْ أَعْتَبَ الدَّهْرُ وَأَسْتَنْجِدُ الصَّبرَ الجميلَ، ولا صَبْرُ

فقد تكررت لفظة (الدهر) و(الصبر) مرتين بالبيت مع تماثل صياغي بين المفردتين، بينما تكررت لفظة (أعاتب، أعتب) مرتين مع التغير في الصيغة، وقد ارتكز تسليط الضوء علىٰ الثالوث المؤطر لفضاء القصيدة (العتاب، الدَّهر، الصَّبر) وهذا الترابط يحكم الأبعاد المؤثرة في تجربة الشاعر التي تمثل البعد المادي للأحزان، في نمط تشكيلي يتيح للدلالة أن تتحرك في طور التماثل الإيقاعي للأصوات ما بين الجهر والهمس؛ إذ تتفوق الأصوات المجهورة

---

[1] في البيت الأول والثالث والرابع والسابع والتاسع والرابع عشر والتاسع عشر والعشرين والسادس والعشرين والثامن والعشرين والثلاثين والحادي والثلاثين والثالث والثلاثين والرابع والثلاثين والسابع والثلاثين والأربعين والحادي والأربعين والرابع والأربعين والسادس والأربعين من القصيدة ذاتها.

[2] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٧.

(العين، الباء، الدال، الراء) مع المد بالألف وحركية الضمة (للقافية) مع تكرارية (الراء) وانفجارية (الباء)، واتفاق المخرج ما بين (الدال) و(التاء).

ويمنح هذا التماثل الإيقاعي المكثف الدلالة إيحاءات تتمثل في (الحزن، الصبر، القوة، الثبات)، وإن أحدثت الأصوات الانفجارية نوعا من الضجيج أو الصخب بوصفه نوعا من الإفاقة الذاتية بفعل الواقع المرير والتجربة القاسية التي يعيشها.

أما اسم الفقيد (أبو بكر) فلم يتكرر سوىٰ مرتين بالاسم فقط[1]، ولم يكرره في إضافة أو وصف كما فعل ابن الرومي، وربما لاختلاف الموقف في الحادثين أثر؛ إذ توفي (محمد) بين يدي والده (ابن الرومي)، وقد شاهد ذبوله الفينة تلو الأخرىٰ، وانذوائه حتىٰ فاضت روحه إلىٰ بارئها وهو يخطو خطواته الأولىٰ؛ فقد رجح العقاد أنه مات وهو بين الرابعة والخامسة ومن عمره[2]، فحول صدر أبيه إلىٰ ثورة لاعجة التفت فيها ابن الرومي إلىٰ مأساته وما يخالج ذاته من أسىٰ وقنوط وخيبة في مجمرة للنفس خرجت عن حد الحزن إلىٰ الجزع أحيانا، بخلاف أسامة بن منقذ في حزنه ربما يرجع إلىٰ عدم معاينته الحدث (موت ابنه) إذ لم يكن حاضرا، وليس معنىٰ هذا أن أقلل من حزنه أو اللوعة المتقدة في فؤاده، فعاطفة الأبوة واحدة، لكن ما أنص عليه أن لمعاينة الموت وهو ينشب أظفاره حول الابن أثر في التفجع، وربما يرجع ذلك إلىٰ اختلاف التجربة بين الشاعرين،

---

[1] البيت الثاني عشر والتاسع عشر من القصيدة ذاتها.

[2] ابن الرومي حياته من شعره، ص٧٣.

فأسامة بن منقذ فقد أكثر عائلته إن لم تكن جميعها، وقد ذكرهم في النص تأبينا[1]، فأضحىٰ بلا أهل ولا وطن، وهو واقع لا يحسد عليه، تتداخل فيه المشاعر الذي يجمعها حقل واحد يجمع بين القوة الهوجاء (القنوط واليأس) والقوة المنضبطة (العتاب والصبر).

جـ. الجناس بوصفه نمطا تكراريا:

يعد الجناس من المحسنات اللفظية التي تبعث علىٰ النغم والإيقاع، لما فيه من تماثل بين الكلمات في شكل الأصوات التي تتناغم مخارجها، فيسري في النص إيقاعا منسابا من ثنايا الكلمات، مما يحدث انسجاما في المباني وإن اختلفت المعاني. والجانب الصوتي أحد المعايير التي وضعها البلاغيون لحسن الجناس وبلاغته؛ منها: أن يتلاءم مع سائر ألفاظ النص في بناء أجراس الحروف متجاوبا مع أصداء أبنيتها[2]. وللجناس حضور في القصيدتين، وإن جاء قليلا؛ فقد ورد في قصيدة ابن الرومي ثلاث مرات[3]، بينما جاء في قصيدة أسامة خمس مرات[4]. ولعل مبرر هذه القلة يرجع إلىٰ طبيعة العاطفة التي تسيطر علىٰ الشاعرين، وهي بخلاف المحسنات البديعية التي تحتاج إلىٰ التكلف لإعمال العقل، وهذا مجاله موضوعات أخرىٰ غير الرثاء لا سيما رثاء الأبناء، هذا إضافة

---

[1] في البيت الخامس إلىٰ الحادي عشر من القصيدة ذاتها.

[2] دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن الأثير، عبد الواحد حسن الشيخ (مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية ١٩٨٦م) ص٢١٧.

[3] في البيت الثاني، والثامن، والأربعين من القصيدة ذاتها.

[4] في البيت السادس عشر والثامن عشر والخامس والعشرين والخامس والثلاثين والسادس والثلاثين من القصيدة ذاتها.

إلىٰ أن الشاعرين لم يعرف عنهما أنهما من شعراء البديع، حتىٰ أسامة الذي عاش في عصر المحسنات لم يتوسع في هذا الأمر[١]. وبرغم من قلة ورود الجناس، فإنه رسم تشكيلا لغويا ذا طاقة إثرائية تميزت بالتنوع الإيقاعي، وبخاصة أنه جاء مطبوعا غير متكلف؛ من ذلك قول ابن الرومي[٢]:

بُنَيَّ الَّذِي أَهْدَتْهُ كَفَّايَ لِلثَّرَىٰ فَيَا عِزَّةَ المُهْدَىٰ ويا حَسْرَةَ المُهْدِي

وقع التماثل الصوتي التام بين كلمتي (المُهْدَىٰ) و(المُهْدِي)، وأدت الدلالة دورها في اختلاف المعنىٰ؛ فقد اعتمدت الكلمتان التماثل السطحي في عدد الأصوات ونوعها وهيئتها، واختلفت في وقع حركة (الدال) ما بين فتح وكسر[٣]. وهذا التوافق في رسم الحروف يتبعه مستوىٰ البينة العميقة للمعنىٰ التي يتغاير مجال الدلالة بها، فتعطي الكملة الأولىٰ معنىٰ (مَن يهدىٰ إليه) أو الذي يتقدم إليه بالهدية، ويقصد به هنا لفظ الجلالة جل وعلا، أما الثانية فعنىٰ بها نفسه؛ ما بين عزة (المُهْدَىٰ) في العطية المقدمة، وحسرة المُهْدِي لما ثكل من ولده. أما من جهة التشكيل الصوتي فأصوات الكلمتين (الميم والدال والياء) تجمهم صفة الجهر، لتشكل بقوتها عناصر إيقاعها مع حركة صوت (الهاء) الذي يصدر نوعا

---

[١] راجع مذهبه الفني في: الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، عمر موسىٰ باشا، الطبعة الأولىٰ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م (دار الفكر، دمشق) ص٢٩٦.

[٢] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٤.

[٣] يعرف بالجناس المحرف: وهو ما اختلف فيه اللفظ في الحركات والسكنات. دراسات في البلاغة العربية، عبد العاطي غريب علام، الطبعة الأولىٰ (منشورات جامعة قاريونس، بنغازي١٩٩٧ م) ص٢١٢.

من الحفيف المسموع في أقصىٰ الحلق أو داخل المزمار، مما يوحي بالتنبيه ليعطي قوة في النطق تتبعها قوة إيقاعية تظهر اندفاع ابن الرومي في إبراز جزعه وتحسره بنبرة شديدة تصدرها الأصوات الجهرية بإيقاع صوتي توافقي. ومن صور الجناس الناقص في اختلاف نوع الحروف؛ قول ابن الرومي[1]:

لَقَدْ قَلَّ بَيْنَ المَهْدِ واللَّحْدِ لُبْثُهُ فَلَمْ يَنْسَ عَهْدَ المَهْدِ إِذْ ضُمَّ فِي اللَّحْدِ

حيث وقع التقابل الصوتي بين كلمتي (المهد) و (اللحد) في صوتي الميم والهاء في مقابل اللام والحاء[2]؛ فصوت الميم يقابل اللام وتجمعهما صفة الجهر[3]. بينما صوت (الهاء) يقابل (الحاء) وكلاهما متقارب المخرج (الحلق)، وتجمعهما صفة الهمس، وهو تقابل صوتي يبعث علىٰ التجانس السطحي للبنية الشكلية التي يغذيها التباين المعنوي بين (المهد) و (اللحد)؛ إذ إن (مَهْدَ الصَّبي) هو موضعه الذي يُهَيأ له ويُوَطَّأ، لينام فيه[4]، بينما (اللَّحْدُ) هو الشَّقُّ الذي يكون في جانب القبر موضع الميت[5].

فالتقابل الصوتي الشكلي باعث علىٰ التقابل المكاني، فكلا الكلمتين تعطي دلالة المكان، وشتان بين المهد الذي يوطأ موضع الأمان والعناية والرعاية بالطفل، واللحد الذي يهيأ للدفن، كما أن التوتر الصوتي بين الجهر والهمس شكل تصاعد الإيقاع وهبوطه، مما يعطي دلالة السرعة والقلقلة والتواتر ما بين

---

[1] ديوان ابن الرومي٢/ ٦٢٥.

[2] صوت الميم أنفي بينما اللام جانبي. أما الحاء والهاء فاحتكاكي.

[3] صوت الميم شفوي مجهور من الأصوات المتوسطة، بينما صوت اللام ذلقي مجهور.

[4] جمعه مُهُود. لسان العرب، مادة (مهد).

[5] جمعه أَلْحَاد ولُحود، لسان العرب مادة (لحد).

الحالين، حال المهد وحال اللحد في قصر المدة الزمنية بينهما، هذا التواتر الإيقاعي عكس بالضرورة الحالة الغاضبة التي عليها الشاعر.

وشكل الجناس تناغما صوتيا عبر تناسق الأصوات أو تقابلها، لما له من جمال صوتي يعلق بالنفس، وقد جاء في قصيدة أسامة بن منقذ بشكل يتوازىٰ تقريبا مع ابن الرومي؛ إذ ورد خمس مرات، منها تاما كما في قوله[1]:

وَيَـأْمُرنِي فيـه الأَخِـلاّءُ بالأُسَـىٰ وَهَيْهَـاتَ، مَـا لِـي بالأُسَـىٰ بَعْـدَه خُبْـرُ
وَكَنْـتُ أَظُـنُّ الـدَّمْعَ يُبْـرِدُ غُلَّتِـي إلـىٰ أَنْ بَـدا لـي أَنَّ دَمْـعَ الأَسـىٰ جَمْـرُ

فقد سلك الشاعر نسقا خاصا في تكرارية لفظ (الأسىٰ) ثلاث مرات، مرتين بضم الهمزة (الأُسَىٰ) ومرة واحدة بفتحها (الأَسَىٰ) في حواره مع أخلائه؛ حيث اعتمدت الكلمتان التماثل السطحي في عدد الأصوات ونوعها وهيئتها، وأجرىٰ الشاعر تحريفا في الثالثة من الضم إلىٰ الفتح، وهذا التوافق في رسم الحروف يتبعه تغاير في مجال الدلالة بها، فتعطي الكملة الأولىٰ والثانية معنىٰ التعزية والتَّسلي[2] في أمر أصدقائه والمقربين إليه بالتخلي عن حزنه والتعزي بفقده، أقصد مداواة حزنه بالتأسي بمن سبقه؛ إذ يستنكرون عليه جزعه وشدة حزنه، تأسيا بمن سبقوه من أعلام المسلمين وصحابتهم ممن وجدوا العوض عند الله سبحانه، وإن شق عليه ذلك. أما الثالثة (الأَسىٰ) فعنىٰ بها الحزن[3]، الذي اتقد

---

[1] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٨.

[2] الأسىٰ: التعزية، وآسيت فلانا بمصيبته إذا عزيته، وذلك إذا ضربت له الأسىٰ، وهو أن تقول له ما لك تحزن، وقد تأتي بمعنىٰ القدوة، ومفردها أسوة. لسان العرب مادة (أسىٰ).

[3] الأسىٰ مفتوحا مقصورا: الحزن. لسان العرب مادة (أسىٰ).

معه الدمع فأصبح جمرا يتلظىٰ به قلبه وصدره، فلم يؤد الدمع الوظيفة المنوط بها من التخفيف عن الألم، والحد من وجده علىٰ ابنه، حتىٰ صار من مسببات الألم أو مصوغات شقائه.

هذا من جهة الدلالة، أما من جهة التشكيل الصوتي، فأصوات الكلمة البارزة (الهمزة والسين)، الهمزة انفجارية مهموسة تحتاج إلىٰ جهد عضلي فهي أشق الأصوات، بينما صوت (السين) احتكاكي مهموس عالي الصفير، يتناسب مع الحركة الإيقاعية الخفيفة التي تعطي نبرة حانية، وتضفي السكون بما تشيعه من إيقاع هامس، زاد من تأثيره حركة المد في إطلاقها في تتابعات صوتية تجسد الأنين المنساب من أعماق الذات في توتر داخلي يعبر عن حال الصراع النفسي الذي يعلو شيئا فشيئا، ليصل إلىٰ صرخة مدوِّية أطلقها الأب في وجده إلىٰ أبعد مدىٰ. وبذلك حقق الجناس إشباعا للإيقاع الداخلي للنص الشعري بجانبيه الصوتي والدلالي، ليشكل من خلاله الشاعر إيقاعية تثري النص، وتنم عن مقدرة في التعامل مع اللغة.

ثانيا: البناء الفني للقصيدتين:

١. المعجم الرثائي:

تعد دراسة الأسلوب إحدىٰ المداخل التي نلج منها إلىٰ دراسة النص الشعري، فالأدب تشكيل لغوي جمالي، تعلو فيه اللغة فوق غاياتها النفعية، وكونها وسيلة الاتصال والتفاهم بين البشر، لهذا يشكل الأدب اللغة علىٰ نحو خاص، وتصبح هذه اللغة في الأدب وسيلة وغاية، وسيلة إلىٰ نقل التجارب المختلفة وصياغة الأفكار، وغاية لأنها لا بد أن تمتع.

وفي رصدٍ للبنىٰ الأسلوبية في القصيدتين، نتبين الكيفية التي تشكل بموجبها النص، وكيف اتسقت مكوناته عبر تفرعاتها الدلالية؛ فقد اعتمد الشاعران علىٰ قاموس لفظي واحد، ينماز بسهولة ألفاظه، وبساطة تعابيره، ومن خلال استقصاء المعجم الرثائي في المرثيتين، تبين أنه يدور حول مجموعة من الحقول الدلالية يجمعها الرثاء، كما يأتي:

الحقل	ابن الرومي	أسامة بن منقذ
ألفاظ البكاء والنواح	البكاء، الفقد، البين، الفاجع، الدمع، فجع، ثكلت، يذوي، أورىٰ، أشقىٰ، تساقط	البكاء، الدمع، الثكل، نكبة، بكىٰ، رزئت، تصرمت، مضوا، انطوت، نزعت
ألفاظ الهموم والأحزان	الأسىٰ، الشَّجىٰ، الوجد، الحزن، النار، سلوة، حزازة، الأحزان، تنغص، حالت، لذَّعا	الصبر، السُّلُو، الأسىٰ، الوجد، يسوء، يوهي.
ألفاظ الموت وما يتصل به	المنايا، الموت، الردىٰ، المهد، اللحد، الثرىٰ، دار وحشة، دار	التراب، الردىٰ، حمام، قبر، الموتىٰ، الحياة، المنية،

الحقل	ابن الرومي	أسامة بن منقذ
	الأنس، ميت.	الثرىٰ، تفانوا، درست، أفنىٰ، النشر، البعث، الحشر، يوم المعاد، أنشئنا، معادنا.
حقل ألفاظ الزمان	الحوادث، اليوم	الدهر، الحوادث، خطوب، الليالي، الليل، ليلة، الزمان، الفجر، الشهر، اليوم، أطلت، زماني.

ومن الملاحظ من خلال الجدول السابق أن القصيدتين اتفقتا في المعجم الرثائي تقريبا؛ فقد خلتا من ذكر الفضائل والقيم للفقيد، ربما يرجع ذلك إلىٰ صغر سنه؛ فقد وافتهما المنية في مقتبل العمر زمن الطفولة، ولم يمنحا تلك الصفات بعد، وقد أشار إلىٰ ذلك ابن رشيق القيرواني؛ إذ يقول: "ومن أشد الرثاء صعوبة علىٰ الشاعر أن يرثي طفلا أو امرأة ؛ لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات"[1]. ومن ثم استعاض ابن الرومي عن ذلك بذكر أوصاف ابنه، وما كان يأمله فيه؛ يقول[2]:

عَلَىٰ حِيْنَ شِمْتُ الخَيْرَ مِنْ لَمَحَاتِهِ ... وَآنَسْتُ مِن أَفْعَالِهِ آيةَ الرُّشْدِ
لَقَدْ قَلَّ بَيْنَ المَهْدِ واللَّحْدِ لُبْثُهُ ... فَلَمْ يَنْسَ عَهْدَ المَهْدِ إِذْ ضُمَّ فِي اللَّحْدِ

[1] العمد، ٢/ ١٥٤.

[2] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٤.

تَـــنَغَّصَ قَبْـــلَ الـــرَّيِّ مَـــاءُ حَياتِـــهِ	وَفُجِّـــعَ مِنْـــهُ بالعُذُوبـــةِ والبَـــرَدِ

فهو يشير إلىٰ قصر المدة التي عاشها، ويبكي الأماني الضائعة التي كان يحلم أن يراها في ولده، كما يصور حاله وما آل إليه بعد فقده في صورة جاوزت الحد في الجزع؛ إذ يقول[1]:

وَمَـــا سَـــرَّنِي أَنْ بِعْتُـــهُ بِثَوابِـــهِ	وَلَـــوْ أَنَّـــهُ التَّخْلِيـــدُ فِـــي جَنَّـــةِ الخُلْـــدِ
ولا بِعْتُـــهُ طَوْعًـــا وَلَكِـــن غُصِـــبْتُهُ	وَلَـيْسَ عَلَـىٰ ظُلْـمِ الحَـودِاثِ مِـن مَعْـدِي

فقد تمنىٰ الموت وجادت به نفسه، متجاوزا الحد في الجزع؛ إذ لم يتقبل وعد الله سبحانه للصابرين من جزيل الثواب والعوض، ونص علىٰ كرهه لذلك عبر لفظ (غصبته)، فالغصب أخذ الشيء ظلما وقهرا[2]، وحاشا لله ذلك، فلم يصبر صبر الراضين بقضاء الله وقدره، إنما صبر العاجزين عن دفع ما ألم بهم.

أما قصيدة أسامة بن منقذ، فقد وافقت قصيدة ابن الرومي في عدم ذكر الفضائل والقيم للفقيد، وإن أشار الشاعر إلىٰ مناقب قومه الذين فقدهم جميعا قبل حديثه عن فقد ولده[3]، الذي نص علىٰ عمره (سبع سنوات)[4]، واكتفىٰ ببكاء الأماني الضائعة التي كان يحلم بها فيه، وتصوير حاله بعده؛ يقول[5]:

---

[1] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٥.

[2] لسان العرب، مادة (غصب).

[3] ذكر فضائلهم في البيت الخامس إلىٰ الحادي عشر من القصيدة ذاتها.

[4] وذلك في البيت الثالث عشر من القصيدة ذاتها.

[5] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٨، وهي الأبيات من البيت السادس عشر إلىٰ السادس والعشرين من القصيدة ذاتها.

وَإِنِّي لأَسْتَدعِي الكَرَىٰ، وهو نَافِرٌ	بِه من جُفُونِي أن يُلِمَّ بها ذُعْرُ
لَعَلَّ خَيالاً مِنْكَ يَطْرقُ مِضْجَعي	فَأشكو إليه ما رَمَانِي بِهِ الدَّهْرُ

ومن الملاحظ –أيضًا– علىٰ تصنيف الألفاظ في مجموعات أنها تضم أربعة حقول[1](البكاء والنواح، الهموم والأحزان، الموت وما يتصل به، الزمان)، وأن ابن الرومي كثف معجمه الرثائي في بكائه علىٰ ولده، وتوصيف حاله وما آل إليه فذكر من الألفاظ ما يترادف دلاليا مع مشتقات البكاء والنواح والهموم والأحزان، وما يتصل بها من مشاعر وأحاسيس تتوارىٰ خلف المفردات التي تحمل قسوة الفقد من مثل (فجع، ثكل، يذوي، تساقط)، وتوصف حالته النفسية وما ألم بها جراء ذلك من مثل (الشجىٰ، النار، الوجد، الأسىٰ)، وتتسرب من بين طياتها صيحات طاعنة تفصح عن سرائر النفس الإنسانية في استثارة نفسية عنيفة في لفظة (لذَّعا، حزازة) لتصوير لعب ولديه الباقيين، وكيف يثير لعبهما ذكرىٰ فقيده، فاللذع حرقة كحُرْقة النار، وقيل هو مسّ النار وحدَّتها[2]، فكيف وقد أصابت فؤاده، مع ما تدور حوله من معاني التَوقِّد والكَيِّ، كما أعقب هذه اللفظة

[1] قسمت الدراسات اللسانية الحديثة المفردات إلىٰ حقول دلالية بتصنيف الألفاظ مجموعات، يربط بين ألفاظ الحقل الواحد موضوع واحد. علم الدلالة أحمد مختار عمر، الطبعة الخامسة (عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٨م) ص٧٩.

[2] لسان العرب، مادة (لذع).

بأثر نفسي آخر، وهي (حزازة) التي يعنىٰ بها أي وجع في القلب من غيظ ونحوه[1].

وكذلك تحمل معاني قطع الشيء من غير إبانة، و ما حك في الصدر من وجع، والحَزُّ قطع العنق، فاللفظة تحمل معاني الوجع بمختلف أسبابه من خوف أو غيظ إلىٰ غير ذلك، وربما هذه الأشياء مجتمعة التي تفقد صاحبها الطمأنينة النفسية والرضا الداخلي؛ لذا لم يذكر لفظة (الحياة) في القصيدة كلها سوىٰ مرة واحدة وصفا (دار الأنس)[2]، فقد أفقده موت ابنه متعة الحياة بكافة صورها.

وفي المقابل نجد أسامة بن منقذ يكثف في معجمه الرثائي من حقل الألفاظ الدالة علىٰ الموت وما يتصل به معاني إسلامية؛ من مثل المعاد والبعث والحشر والنشر، فهو يستحضر الرثاء في ثنائية الوجود (الحياة/ الموت)، فنحن نقف إزاء حالة وجودية إنسانية، فقد فيها الشاعر من الأحبة أخصهم علاقة به وهو ابنه، إضافة إلىٰ من فقدهم من قومه وذويه، فلم يقف في مواجهة مع الموت، إنما سايره بوصفه حقيقة حتمية يسعىٰ إليها البشر جميعا[3]، في تصالح نفسي ومعان إسلامية رام من خلالها إلىٰ الصبر الجميل وحسن العوض والأجر.

كما كثف في معجمه الرثائي الألفاظ الدالة علىٰ الزمن؛ من مثل (الدهر، الليالي، الحوادث، الليل، الفجر، الشهر...)، فما بين خطوب الزمان وغدر الليالي وعتاب الدهر، وجاء خطابه عنها تحذيرا من الركون إليها، والحرص

---

[1] جمعها: حَزَازات. لسان العرب، مادة (حزز).

[2] وذلك بالبيت الثامن والثلاثين من القصيدة ذاتها.

[3] وذلك في الأبيات من البيت السابع والعشرين إلىٰ نهاية القصيدة.

علىٰ طلابها، منبها إياهم عبر الاستفادة من تجارب الآخرين، وإن خص أقربهم صلة بنا (الآباء)، بوصف حالهم وما آلوا إليه زاجرا، لو كان يردعنا الزجر.

ومن الجدير بالذكر أن ابن الرومي استخدم في معجمه الرثائي ألفاظا ذات طابع جديد تمثل الجانب المادي الحضاري؛ من مثل (القَضِيبُ من الرَّنْدِ)[1]، و(حُمْرَةِ الوَرْدِ) في مقام الحديث عن الابن؛ جماله وحسنه وسرعة موته بفعل الاتصال بأصحاب الحضارات من الأمم الأخرىٰ[2]، وكذلك لفظ (صُفْرَة الجَادِيِّ) في وصف حال الابن؛ إذ حول النزف المستمر لونه من الوردي إلىٰ اصفرار الزعفران[3]. والجادي لفظ فارسي بحت يطلق علىٰ الزعفران والخمر"[4]. وهو من الألفاظ الحضارية المعرَّبة نتيجة احتكاك العرب بالأمم المجاورة ممن امتدت إليهم الفتوحات الإسلامية. ويعكس معجم ابن الرومي الثراء اللغوي الواسع من ألفاظ العربية فصيحها ومعربها، مما ولَّد تنوعا معجميا أثرىٰ النص

---

[1] رثاء الأبناء في الشعر العربي، ص٢٠٤.

[2] الرَّنْدُ: شجر طيب الرائحة من شجر البادية، قيل هو الآسي وقيل الغار وقيل العود الذي يتبخَّر به، وهو فارسي ومعناه الطيب الرائحة. الألفاظ الفارسية المعربة، ص٧٣.

[3] الألفاظ الفارسية المعربة، السيد ادي شير، الطبعة الثانية ١٩٨٧، ١٩٨٨م (دار العرب، الفجالة، القاهرة) ص٣٩.

[4] الزَعْفَرانُ: نبات بصلي معمر من الفصيلة السوسنية، منه أنواع برية ونوع صبغي طبي مشهور، وزهره أحمر إلىٰ الصفرة، ومن أسمائه: الجادي والجاد والريهقان والكركم. تكملة المعاجم العربية، رينهارت دوزي، ترجمة: محمد سليم النعيمي (منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية١٩٨٠م)٥/ ٣٢٧.

الشعري، وعكس صلة الشاعر الشديدة بالاستعمال الواقعي المجتمعي للغة، وهو مما يحسب له.

٢. الظواهر التركيبية:

يشكل الشاعر نتاجه الشعري علىٰ النحو الذي تقوده إليه ثقافته الذاتية، وبيئته الثقافية والعلمية التي يحيا في إطارها، وتظهر ضمن التشكيل اللغوي للمادة الأدبية ظواهر أسلوبية ترتسم ملامحها بطريقة عفوية، ومن ثم تطفو ليرتسم الإطار التشكيلي للقصيدة الرثائية، فالشاعر يقف إزاء حالة وجودية إنسانية؛ إذ يعاين فقد الأحبة، وأمام المشاعر التي تنتابه تكمن المواجهة التي تتباين معها ردود الأفعال؛ ما بين الصدمة والرفض، أو التسليم والإذعان، أو التكذيب.

ونحن إزاء شاعرين بح صوتهما مع موت ابنيهما، ولعل تعليق الدكتور شوقي ضيف علىٰ هذا الندب الحار لمراثي الأبناء مما يعزز موقفهما؛ يقوله: "فإن حرارة الأمهات والآباء بهم تأكل قلوبهم وأفئدتهم، إذ يرون كأن أجزاء وأعضاء من أجسادهم بترت بترا"[١]. وإن أفرط ابن الرومي في تفجعه، وربما يرجع ذلك إلىٰ شخصيته وتكوينه النفسي من كونه متأزما مفرط الطيرة[٢].

وقد وردت بالقصيدتين مجموعة من الظواهر التركيبية، تتعلق بعضها بالجملة الخبرية مثل الرابط (الضمير)، والتقديم والتأخير، وبعضها يتعلق بالجملة الإنشائية مثل الاستفهام عند الشاعرين، والنداء عند ابن الرومي، وجملة الشرط عند أسامة بن منقذ. وإذا أمعنت النظر في توظيف الضمير لدىٰ الشاعرين،

---

[١] الرثاء، شوقي ضيف، (الطبعة الرابعة دار المعارف، القاهرة) ص ١٧.

[٢] ابن الرومي حياته من شعره، ص٥٠، ١٥٧.

وجدت أن الاستخدام في إطار الإشارة إلىٰ المَرثِي بصيغتي الحضور والغياب علىٰ النحو الآتي:

المرثي	قصيدة ابن الرومي	قصيدة أسامة بن منقذ
اسمه	١	٢
صفته	٥	ــــــــ
ضمير مخاطب	١٦	٨
ضمير غائب	٢٦	٨

ومن خلال استقراء الجدول السابق يتضح حضور الفقيد في ذهن أبيه من خلال الضمير المسيطر علىٰ قصيدة ابن الرومي وهو ضمير الغائب، الذي يلائم الرثاء وفجعة الفقد، فالأب المكلوم "محترق القلب علىٰ ابنه الذي رآه يجود بنفسه تحت بصره، وقد عركه النزف، وأحاله في صفرة الزعفران، وإنه ليرتعش في يد الموت الأثيم الذي سل عليه سيفه، وإن دماءه لتسيل والمنون لا ترحم"[١]. فلم يستطع النطق باسمه سوىٰ في نهاية القصيدة في البيت الرابع والثلاثين، واكتفىٰ بذكر صفته في البيت الثاني (بني) في إضافة إلىٰ ذاته عبر (ياء المتكلم) التي توحي بخصوصية العلاقة التي تجمعه به، وثقل الألم في كسرها. ولم يذكره حضورا إلا بدءا من البيت الرابع والعشرين، فقد صفه بأوصاف منها (ريحانة العينين، قُرَّةُ عيني) والمَرْثِي هو أوسط أبنائه، وقد سبق إليه الموت، فشكلت القصيدة صرخة الضربة الأولىٰ[٢] التي لم يفق منها إلا ربما مع ذكره لاسمه في

[١] الرثاء في الشعر العربي، ص٢٢.

[٢] ابن الرومي حياته من شعره، ص٧٤.

نهاية القصيدة التي ختمها متوجها إليه بالدعاء، ولقبره بالسقيا. "ومخاطبة الفقيد الابن، تفوق كثيرا مخاطبة غيره، وهذا مظهر صدق فني، لأن الفقيد بؤرة تجربة الشاعر، وأقرب شيء إلىٰ نفسه"[1].

وفي المقابل نجد أسامة بن منقذ في قصيدته كان أكثر اتزانا؛ فقد عبر بضمير الخطاب منذ الوهلة الأولىٰ -البيت الأول- والكلمة الأولىٰ (أعاتب فيك)، ثم ذكر اسمه في البيت الثاني عشر، وربما دفعه إلىٰ ذلك التأخر رثاء قومه الذين وافتهم المنية. ثم بدأ رثاء ابنه بذكر اسمه (أبي بكر)، وتساوت عدد مرات حضوره وغيابه، تقريبا ثماني مرات، وربما يرجع ذلك إلىٰ عدم معاينة أسامة بن منقذ لموت ابنه بخلاف ابن الرومي الذي شاهد روحه تتساقط بين يديه، وكذلك عظم الفجيعة لدىٰ أسامة في فقده لأغلب أفراد أسرته، وهذا واضح من تقديم رثائهم علىٰ الشروع في رثاء ابنه عقب مطلع القصيدة.

ومن جملة الظواهر التركيبية التي نلحظها في القصيدتين (التقديم والتأخير)[2] سواء أكان تقديم المفعول علىٰ الفاعل أم تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور، أو الظرف) وهو الأكثر استخداما في القصيدتين. فالجملة العربية

---

[1] رثاء الأبناء في الشعر العربي، ص٢٠٩.

[2] ظاهرة التقديم والتأخير ظاهرة نحوية تناولها النحويون القدامىٰ، وكذلك البلاغيون؛ منهم سيبويه وابن جني والجرجاني والسيوطي. من تلك الدراسات التي أطرت لها: دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، تعليق: محمود محمد شاكر، الطبعة الثالثة ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م(مكتبة الخانجي، القاهرة) ص١٠٦.

تخضع لنظام لغوي يقضي بتتابع أجزائها وفق الهيكل الأساسي للبناء اللغوي، وخروج الشاعر عن هذا النظام ربما يعود إلىٰ قاعدة تراءت له من خلال فاعلية اللفظة المقدمة؛ إذ يرتب مفردات قصيدته علىٰ نحو يتعلق بالصياغة الشعرية التي قد يؤدي فيها التقديم والتأخير دورا له خصوصية وفق رؤيته حتَّىٰ وإن تعلق ذلك بالضرورة الشعرية؛ فالشاعر يهدف إلىٰ غاية وفق هذا الترتيب الذي وضعه، وما يتبع هذا الترتيب من أثر ظاهر في الحكم علىٰ النص. وهذا الأمر نتلمسه عند الشاعرين؛ فنجد ابن الرومي يلجأ إلىٰ التقديم والتأخير لشبه الجملة (الجار والمجرور، والظرف) في أكثر من موضع؛ من ذلك[1]:

عَلَىٰ حِيْنَ شِمْتُ الخَيْرَ مِن لَمَحَاتِهِ وآنَسْتُ مِن أَفْعَالِهِ آيَةَ الرُّشْدِ

فقدم الجار والمجرور (من أفعاله) علىٰ المفعول به، وقد منحه ذلك استحضار الصورة المرجوة لهذا الطفل وفق مراده الشاعر وما أمله منه، وإن عاجله الموت، فعلىٰ الرغم من حداثة سنه وعدم تمثله للقيم التي يمدح بها، فإن الأب قد رأىٰ من وليده رموزا كاشفة عن شخصيته، وما يتوسمه من مستقبل مشرق من خلال بوادر أفعاله، فقدَّم تلك الأفعال بوصفها بؤرة كاشفة عن مقدار الفقد وحجم الفجيعة جراء موته، وبخاصة مع الفعل (آنست) الذي يحمل معاني

[1] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٤. وهذا وارد في البيت الثاني والخامس والتاسع والحادي عشر والثاني والعشرين والثالث والثلاثين والحادي والأربعين من القصيدة ذاتها.

الإبصار والعلم واليقين مع دلالته علىٰ نواح نفسية تحمل معاني الإيناس والطمأنينة[١]، مما يكثف الإحساس بوطأة الفقد استحضارا لصورة هذا الفقيد.

ومن جملة توظيف ابن الرومي للتقديم والتأخير، تقديم الظرف علىٰ الفاعل في قوله[٢]:

تَـنَغَّصَ قَبْـلَ الـرَّيِّ مـاءُ حَياتِـهِ وفُجِّـعَ مِنْـهُ بالعُذُوبـةِ والبَـردِ

فقد قدَّم الظَّرف (قبل الرَّيِّ) علىٰ الفاعل (ماء) وهو من قبيل الاحتراس البلاغي[٣]، فابن الرومي ينظم تشبيها تمثيليا لتغير حال ابنه وسرعة انقضاء حياته؛ بقوله (**تَنَغَّصَ قَبْلَ الرَّيِّ ماءُ حَياتِهِ**)، وقد أبلغ في أداء المعنىٰ؛ إذ الفعل (تَنغَّصَ) يحمل معاني القطع عن المراد، والمنع من ورود الماء للشرب، أو بمعنىٰ أدق أن يحول الرجل بين إبله وبين أن تشرب[٤]، إضافة إلىٰ المعنىٰ البلاغي (لم تَتِمَّ هَنَاءَتُه). فشكل الشاعر صورة طفله الذي أسرع الموت إليه فلم تتم له هناءة الحياة ورغدها، وكأنه حيل بينه وبين الماء فقطع عن مراده، وحتىٰ لا يتوهم متوهم أنه قد حقق رجاءه من الحياة ، فقد شبه سرعة انقضاء أجله علىٰ الرغم من حداثة سنه، بمن ورد الماء للري فحيل بينه وبين إتمام ريه، كناية عن

---

[١] لسان العرب، مادة (أنس).

[٢] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٥.

[٣] الاحتراس (التكميل): هو زيادة إطنابية يدفع بها المتكلم إيهاما يشتمل عليه الكلام. الإيضاح في علوم البلاغة، ص٢٠٣.

[٤] لسان العرب، مادة (نغص).

سرعة انقضاء الأجل، وتبدل حال أبيه عقب فقده، فاحتراس بالظرف المقدم (قبل الري)، لبيان قسوة الفقد مع قصر العمر وحداثة السن.

وعلىٰ غرار استخدام ابن الرومي للتقديم والتأخير بوصفه ظاهرة أسلوبية، استخدم أسامة بن منقذ هذه الظاهرة التركيبية بكثرة في قصيدته، فقدَّم الجار والمجرور تارة علىٰ الفاعل وثانية علىٰ المفعول، وثالثة تقديم المفعول به (الضمير) علىٰ الفاعل[1]. وهذا الأمر ربما يدفعه إليه أهمية المقدَّم والاهتمام به بوصفه بؤرة حديث الشاعر ومحور اهتمامه، وذلك يتضح منذ الوهلة الأولىٰ مع البيت الأول؛ إذ يقول[2]:

أُعَاتِبُ فِيْكَ الدَّهْرَ لَوْ أَعْتَبَ الدَّهْرُ وأَسْتَنْجِدُ الصَّبْرَ الجَمِيلَ، ولا صَبْرُ

حيث قدَّم الجار والمجرور (فيك) علىٰ المفعول به (الدَّهر)، وهو أقوىٰ في الدلالة لأهمية المشار إليه (الابن)، لذا قدمه في أكثر من موضع حين أشار إليه بضمير الخطاب أو بضمير الغيبة، وفي الحالين قدَّم المشار إليه في صيغة جملة الجار والمجرور أو الظرف علىٰ الفاعل أو المفعول، ليجعل منه بؤرة مشعة لا تغيب عن خاطره إضافة إلىٰ تنبيه المتلقي لأهمية المقدم، مما يجعله أكثر إصغاء وترقبا لاستقبال ما يبثه الشاعر من مشاعر وأحاسيس تعبيرا عن معاناته، وإظهارا

---

[1] يتضح ذلك في البيت الأول والرابع والخامس والسابع والثالث عشر والخامس عشر والسادس عشر والحادي والعشرين والثاني والعشرين والرابع والعشرين والسابع والعشرين والثاني والثلاثين والثالث والثلاثين والسادس والثلاثين والحادي والأربعين والثالث والأربعين والرابع والأربعين من القصيدة ذاتها.

[2] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٧.

لعاطفة الأبوة تجاه ولده، وترسيخا لمأساة فقده، وتعظيم مكانته في قلبه كما منحها فاعلية استحضار صورة الابن، ليصبح رمزا كاشفا عن المضمر النفسي والوجداني للشاعر.

وكذلك من الظواهر التركيبية استخدام الجملة الإنشائية بما تحوي من استفهام ونداء وشرط، وإن كان للاستفهام النصيب الأوفر عند الشاعرين؛ فقد ورد في قصيدة ابن الرومي في ستة مواضع[1]، وعند أسامة بن منقذ في خمسة مواضع[2]، وظفها الشاعران، لما يؤديه الاستفهام المفعم بدلالات التحسر أو الإنكار من معنىٰ إيحائي، يتمثل في حوار داخلي يحمل دلالات اللوم أو العتاب الموجه إلىٰ النفس أو الآخر بهدف دفعه إلىٰ مواجهة الحقيقة وبيان مقدار المعاناة التي يعيشها الشاعر، وربما مقدار الملامة التي يتعرض لها من لائميه وعدم تقديرهم لحزنه ومأساته. وقد رسخ الاستفهام في قصيدة ابن الرومي دلالات العقاب الموجهة إلىٰ الذات في صورة الاستفهام الاستنكاري عبر أدوات الاستفهام كيف، وهل، وما؛ من ذلك قوله[3]:

عَجِبْتُ لِقَلْبِي كَيْفَ لَمْ يَنْفَطِرْ لَهُ وَلَوْ أَنَّهُ أَقْسَىٰ مِن الحَجَرِ الصَّلَدِ

---

[1] في البيت الرابع والثالث عشر والحادي والعشرين والثاني والعشرين والرابع والعشرين والثامن والعشرين من القصيدة ذاتها.

[2] في البيت الثالث والثاني عشر والسابع عشر والسابع والعشرين والرابع والأربعين من القصيدة ذاتها.

[3] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٥.

وتحمل (كيف) في طياتها معنىٰ العتاب اللاذع الذي يوجهه إلىٰ ذاته في صورة الاستفهام الاستنكاري في حوارٍ ثنائي داخلي، هدف الشاعر من ورائه إلىٰ الكشف عن مدىٰ معاناته من ألم وحزن وانكسار، وإن لم يرضه ذلك ذاتيا في محاولة لتحقيق قدر من الارتياح النفسي ربما يخفف عنه وطأة ما يعاني.

وفي جانب آخر وظف الاستفهام لبيان منزلة هذا الفقيد عبر الصورة التي شكلها بالتشبيه التمثيلي؛ حيث شبه الأولاد بالجوارح، أيهم فقد لا يسد اختلاله، وفي إطار ترسيخ الصورة في ذهن المتلقي جاء الاستفهام للتحسر في قوله[1]:

هَلْ العَيْنُ بَعْدَ السَّمْعِ تَكْفِي مَكَانَهُ أَمِ السَّمْعُ بَعْدَ العَيْنِ يَهْدِي كَمَا تَهْدِي

فقد أكسب الاستفهام الصورة قدرا أكبر من التأثير عبر محاورة من يواسيه بحسن التعليل، الذين ربما توجهوا إليه بتخلي عن البكاء والتَّسلي بمن بقي من أبنائه، لأن فيهم الاكتفاء والصبر، فكان الاستفهام تعميقا لشعوره بالفقد وعجزه أمام الموت، وإيحائه بالألم والمأساة عبر التصديق الذي تفيده أداة الاستفهام بما يحمل من معاني التحسر الممزوج بالألم. وفي حوار ثنائي يواجه الشاعر لائميه قائلا[2]:

يَقُولُون: كَمْ هَذا البُكَاءُ وَلَو بَدَا ضَمِيْرُ الَّذِي بِي، رَقَّ لِي، وبَكَىٰ الصَّخْرُ

وتفيد (كم) المبالغة، وإن وردت خبرية إلا أنها أفادت التكثير في تصوير بكائه. لكن أسامة بن منقذ ووظف الاستفهام لتعضيد فلسفته عن الموت والحياة

---

[1] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٦.

[2] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٨.

عبر أبيات الحكمة في القصيدة؛ إذ استخدم الاستفهام الاستنكاري من خلال حرف الاستفهام (الهمزة)؛ يقول[1]:

أَلَسْـنَا بَنِـي المَـوتَىٰ، إلـيهم مآلُنـا بـلا مِرْيَـةٍ، والفَـرعُ يَجْذَبُـه النَّجْـرُ

فقد دخلت همزة الاستفهام علىٰ الفعل الماضي الناسخ (ليس)، لتحمل مواجهة الذات عبر الاستفهام عن عمومية الموت والمآل، لتكشف مقدار التأسي والصبر وضبط النفس، وكذلك معاناته في كبت الألم والحزن والتحلي بالصبر ورد الجزع في تقويم ذاتي نفسي، اتسم بالتحدي للذات، وطلب العوض من الله، وإن خرج -في بعض الأمر- إلىٰ زجر النفس وردها عن جزعها؛ يقول[2]:

فَهَـلْ لِـيَ فِي هَـذِي المَـواعِظِ وَاعِـظٌ يُبَـرِّدُ مَـا يُخْفِـي مِـن الكَمَـدِ الصَّـدْرُ

والاستفهام بـ(هل) يتطلب التصديق في مواجهة للذات، وإيقاظها من غفلتها، استنكارا للاستسلام أو الجزع في محاولة للتنبيه، وإن كشفت مقدار المعاناة التي تكمن في الصدر وما به من كمد، في تكثيف لمحنته وربما تحقيق قدر من الارتياح النفسي لصدر يظلله الألم، وتكسوه المرارة، ويحوطه الأسىٰ، في محاولة منه للتعزية والتأسي بمن سبقه، والحث علىٰ الصبر الجميل وحسن العوض والأجر، واحتج لذلك بحسن التعليل بحتمية الموت وفناء الدنيا.

ولا يقصد الشاعر الاستفهام علىٰ سبيل الحقيقة بقدر كونه وسيلة لتأكيد الحزن والمعاناة، وهو من قبيل تجاهل العارف عبر مزج الشك باليقين[3]؛ يقول

---

[1] السابق، ص٣٤٩.

[2] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٥٠.

[3] رثاء الأبناء في الشعر العربي، ص٢١٢.

أبو هلال العسكري كاشفا عن ذلك "أخرج ما يُعرف صحتُه مُخْرَج ما يُشَكُّ فيه، ليزيد بذلك تأكيدًا"[1].

رابعا: الصورة الفنية:

الصورة المتخيلة شكل من أشكال انفعال الشاعر بالعالم الخارجي من خلال إعادة تشكيل المدركات الحسية والعقلية وصياغتها بطريقة ذاتية، تحمل بصمته وتضفي الحياة علىٰ ما تصوره؛ حيث يبني باللفظ والمعنىٰ وعمدتها الخيال عناصر صورته. فالشاعر لا ينقل صورة الواقع كما هي إنما يظهر نوعا من التطهير للانفعالات وفقا لملكة الشعر ورصيده المعرفي ومقدرته الفنية، فـ "الصورة تكثيف هادف إلىٰ الانتشار، وبناء من عناصر قلقة تسعىٰ إلىٰ التوحد، وتوتر في الإدراك الفكري يخلف الانسجام"[2].

وتعتمد الصورة الشعرية في قصيدة رثاء الأبناء علىٰ ثلاثة محاور؛ هي: صورة المنية (الموت)، وصورة الابن الفقيد، وصوة الأب الذي تلقىٰ حصيلة الموت، وقد اعتمد شعراء الرثاء في الصور الثلاثة علىٰ لون معين من ألوان الفنون البلاغية في الغالب[3].

ووفقا لهذا التصور للصورة الشعرية عند شعراء رثاء الأبناء؛ فقد سار الشاعران علىٰ نهج شعراء رثاء الأبناء في مراثيهم، وإن جسم ابن الرومي الصورة بشكل أكثر توافقا مع الموروث التراثي المتبع في رثاء الأبناء؛ فنجد صورة المنية اعتمد

---

[1] الصناعتين، ص٤١٢.

[2] الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله (دار المعارف، القاهرة) ص١٦٦.

[3] رثاء الأبناء في الشعر العربي، ص١٥٣، ١٥٤.

في تشكيلها علىٰ الاستعارة الكنية عبر التشخيص والتجسيم بوجه خاص؛ يقول[1]:

أَلا قَاتَـــلَ اللهُ المَنَايَـــا وَرَمْيَهَـــا ... مِنَ القَوْمِ حَبَّاتِ القُلوبِ عَلَىٰ عَمْدِ
تَـوَخَّىٰ حِمَـامُ المَـوتِ أَوْسَـطَ صِـبْيَتِي ... فَللَّـه كَيْـفَ اختَـارَ وَاسِـطَةَ العِقْـدِ
طَـوَاهُ الـرَّدَىٰ عَنِّـي فَأَضْـحَىٰ مَـزَارُهُ ... بَعِيـدًا عَلَـىٰ قُـرْبٍ قَرِيبًـا عَلَـىٰ بُعْـدِ
لَقَـدْ أَنْجَـزَتْ فيـه المَنَايَـا وَعِيـدَها ... وَأَخْلَفَـتِ الآمـالُ مـا كـان مِـن وَعْـدِ

فقد شخص (المنايا) وفق سياق استعاري يهدف إلىٰ تكثيف مكنون الذات معتمدا علىٰ التخيُّل، فأحال (المنايا) إلىٰ ذات جمحت إليها مخيلته؛ حيث شخصها في هيئة كائن مفترس يتصيد الناس بالقتل والهلاك عن عمد، مما أعطاها قوة مجسمة مدمرة في الانقضاض علىٰ الأبناء (حَبَّاتِ القُلوبِ) ، وجمعها يوحي بكثرة المصابين بها أو من تنالهم أنيابها.

وصفة التعمد التي وصفها ابن الرومي في قوله (ورميها من القوم)، وقوله (علىٰ عمد) إحدىٰ الموروثات التراثية لدىٰ شعراء رثاء الأبناء، وربما يرجع هذا الوهم إلىٰ الإنسان القديم الذي كان يرىٰ أن لكل شيء من الأشياء روحا، وظل هذا الوهم شيئا موروثا لا شعوريا[2].

وقد اتضحت صفات الموت (القصد، والتعمد ، والاختيار) في تصوير ابن الرومي للمنايا، فإصابتها عمد، ورميها للناس عن قصد، واختيارها لأوسط صبيته

---

[1] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٤، ٦٢٥.

[2] راجع ذلك في: رثاء الأبناء في الشعر العربي، ص١٥٤، ١٥٦.

تخيُّر؛ فإذا بها مشخصة في صورة مفترسة لترمي عن قصدية، وتصيب عن مكر، وتتخير عن عمد، مما يؤكد الحرص علىٰ الإصابة ومفاجئة الآمنين من فلذات الأكباد. وقد استعملها بلفظ (حِمام الموت) تأكيدًا علىٰ صفة القصد عبر الفعل (توخَّىٰ) الذي يحمل معنىٰ الترقب والقصد والتَّحَرِّي[1]. فإذا بالموت مشخصا في صورة إنسان يعمد إلىٰ الابن فيتخيره عن قصد ونية، فحرمه متعة الحياة رغم كونه صبيا، لم ينعم بالحياة بعد، وإضافة ياء المتكلم إليه، توحي بتخصيص الشاعر بأبوته ومكانته الأثيرة عنده، التي أكدها خروج الاستفهام إلىٰ معنىٰ التحسر في الشطر الثاني. وللنشاط الخيالي أثر في تنظيم التشكيل الاستعاري للموت وفق رؤىٰ الشاعر؛ إذ حمله قدرا كبيرا من همومه وآلامه، فتتراءىٰ المنايا في مخيلة المتلقي بألوان متعددة وفقا لرؤية الشاعر لها، وانعكاسا عليه وجدانيا ونفسيا، وبخاصة أن ابن الرومي شخصها في صور عدة، تتلاقىٰ جميعها في شكل مخيف، لتصبح بؤرة مكثفة لإيحاءات عدة؛ من بينها (الردىٰ)؛ حيث شخصه في صورة إنسان يطوي ابنه فيخفيه عن الأنظار، بما يحمل الفعل (طوىٰ) من معاني الإخفاء والإبعاد[2]، وإن احترس اشاعر عبر المقابلة في الشطر الثاني للبيت، للتأكيد علىٰ بعده الجسدي وقربه الروحي.

إذن؛ فقد وافق ابن الرومي شعراء رثاء الأبناء في رؤيتهم للمنية، وانطبعت في وجدانه الصورة المخيفة لها، واصطبغت بمشاعره وآلامه. في حين فلسف أسامة

---

[1] لسان العرب، مادة (وخىٰ).

[2] السابق، مادة (طوىٰ).

بن منقذ صورة الموت من خلال نظرته للحياة، وانشغال الناس بها، فلم يثور علىٰ الدهر؛ يقول[1]:

عَلَىٰ حين أَفْنَىٰ الدَّهْرُ قَومِي، وَلَمْ تَزَلْ لَهُمُ ذِرْوَةُ العَلياءِ والعَدَدُ الدَّثْرُ

علىٰ الرغم من توالي الحوادث من فقده لقومه وفقده لابنه (أبي بكر)، استعاض عن ذلك بأبيات الحكمة التي تناقش قضية الموت والحياة، وصيرورة البشر جميعا إلىٰ تلك النهاية الحتمية؛ يقول[2]:

أَلَسْنَا بَنِي المَوتَىٰ، إلىهم مَآلُنَا بلا مِرْيَةٍ، والفَرْعُ يَجْذِبُهُ النَّجْرُ

وبالتالي أخذ يستدعي المعاني الإسلامية فيما يتعلق بالمعاد والنشر والبعث والحشر، والتحذير من الاغترار بالليالي، والعكوف علىٰ الدنيا وملاذها؛ يقول[3]:

فَلَا يَأمَنَنْ غَدْرَ الليالِيَ آمِنٌ وإنْ أمْهَلَتْهُ إنَّ إمْهالَها خَتْرُ

تُعيرُ وبالقَسرِ العنيفِ ارتجاعُها ولا خَيرَ في عَارِيَّةٍ رَدَّهَا القَسْرُ

فقد شخص (الليالي) في صورة محسوسة تحمل في طياتها معاني الغدر والمكر ببني الإنسان؛ فإذا هي في هيئة من يخادع؛ تترقب وترصد ثم تأخذ عاريتها علىٰ غرة، بما يحمل لفظ (القسر) من معاني القهر علىٰ الكره والغلبة[4]. إذن استعاض أسامة بن منقذ عن تصوير الموت بما يتوافق مع موروث شعراء

---

[1] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٧.

[2] السابق، ص٣٤٩.

[3] السابق، ص٣٤٩.

[4] لسان العرب، مادة (قسر).

رثاء الأبناء – كما فعل ابن الرومي-ـ بتصوير حقيقة الدينا وفق رؤية تتفق والمعاني الإسلامية.

ب ـ صورة الابن الفقيد:

من الصعوبة بمكان رثاء الشاعر لطفل، بسبب ضيق الكلام وقلة الصفات، وذلك يرجع إلىٰ أن الطفل لم يصل بعد إلىٰ المناقب، وتمثل الصفات والقيم، وهذا الأمر نتلمسه عند الشاعرين، لحداثة سن ولديهما، فلم يبلغا الحلم بعد، لذا استعاض كلا الشاعرين عن ذكر الصفات والمناقب بالإشارة إلىٰ حداثة السن؛ يقول ابن الرومي[1]:

لَقَدْ قَلَّ بَيْنَ المَهْدِ واللَّحْدِ لَبْثُهُ فَلَمْ يَنْسَ عَهْدَ المَهْدِ إِذْ ضُمَّ فِي اللَّحْدِ

في إشارة لصغر سنه كناية عن قصر العمر وقسوة الموت والفقد. كما أكتفىٰ بالتدليل علىٰ جماله وضعف عوده عبر وصف مشهد النزع الأخير؛ يقول[2]:

أَلَحَّ عَلَيْهِ النَّزْفُ حتَّىٰ أَحَالَهُ	**إلىٰ صُفرةِ الجَادِيِّ عَنْ حُمْرَةِ الوَرْدِ**
وَظَلَّ عَلَىٰ الأَيْدِي تَسَاقَطُ نَفْسُه	**وَيَذْوِي كَمَا يَذْوِي القَضِيبُ مِنَ الرَّنْدِ**
فَيا لَكِ مِن نَفْسٍ تَسَاقَطَ أَنْفُسًا	**تَسَاقُطَ دُرٍّ مِنْ نِظَامٍ بلا عِقْدِ**

صورة كلية لمشهد النزع الأخير، اعتمد فيها الشاعر علىٰ الاستعارة المكنية في تشخيص النزف في هيئة إنسان يلح في الطلب، لكثرته وتتابعه، وكأنه يسارع للتعجيل بإنهاء حياته، فتحول الطفل من حال إلىٰ حال عبر الكناية في (حُمْرَةِ

[1] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٥.

[2] السابق، ٢/ ٦٢٥.

الوَرْدِ) التي كنىٰ بها عن نضارته، وربما مرضه لأن التورد قد ينتج عن ضعف، و(صُفْرَةِ الجَاديّ) كناية عن اصفراره وضعفه في تبدل من حال النضارة والصحة إلىٰ حال الهزال والمرض، وقد اعتمد الشاعر علىٰ اللون في نسج صورة للتحول الظاهري في جسد ولده. ثم أتبعها بالاستعارة التبعية في البيت الثالث عبر تجسيم النفس في هيئة شيء ملموس مشاهد حال خروج الروح ومفارقتها للجسد، وكأنه يتساقط شيئا فشيئا في تتابع موجع لتصوير لحظة الاحتضار، فالأيدي تتكاثر في حمله إشفاقا عليه، وتعددها يدل علىٰ كثرة الحاضرين ممن يقاسمونه حزنه وألمه، في مشهد بديع لموقف عصيب، فإذا بأيدي تتبادل حمله إذ لا تقوىٰ النفوس علىٰ متابعة هذه اللحظة الأليمة، فيتنقل الطفل الوديع بينها مع عدم استطاعتها دفع ما به، وهو يتساقط ويذوي في صورة تشبيهية لشيء معنوي (الروح)؛ إذ شبه ذبوله وانذواءه بذبول القضيب من الرَّند، ووجه الشبه قائم علىٰ عدم الري مما يؤدي إلىٰ الضعف والموت، وقد أتىٰ الشاعر بصورة واقعية ملموسة لتقريب المعنىٰ للمتلقي، فكلا المشبه والمشبه به يفتقدان عاملا للإنماء والإزهار، وبفقده يتحول المشهد إلىٰ النهاية الحتمية، وخصَّ الرَّنْدَ لأنه طيب الرائحة، وهذا التشبيه باعث علىٰ مسايرة اللحظة التي قد لا تدرك مشاهدة لكثير من المتلقين.

واستغل الشاعر قدرته علىٰ التصوير في رسم صور متنوعة للحظة النزع الأخير وخروج الروح البطيء، وكأنها تنزع شيئا فشيئا في مشهد مريع للأب المكلوم؛ حيث شبه -في البيت الثالث- هيئة خروج الروح شيئا فشيئا، بتساقط حبات الدر

من نظمها الحبة تلو الأخرىٰ، في تجسيم للمعنوي بصورة حسية مشاهدة، وقد وفق الشاعر في اختيار المشبه به (الدر)، بما يتلاءم نوعا ما مع بعثرة النفس في صورة بديعة تبعث علىٰ انفطار القلب لهذا الحدث الجلل والفاجعة التي مني بها هذا لأب المكلوم، وهو يرىٰ المشهد ويوصفه مع عجزه عن فعل شيء، فخص لحظة الموت بمشاهد تمثيلية شاخصة للعيان لتقديم صورة واقعية، يدفعه إليها مشاعر فاجعة، تحوي الحب والشفقة والخوف علىٰ الطفل الصغير، والعجز عن مقاومة الموت في قالب تصويري يؤكد امتلاكه لأزمة اللغة والخيال، والقدرة علىٰ الوصف والتصوير.

أما أسامة بن منقذ؛ فقد أشار إلىٰ صغر سن ولده وسرعة غيابه، وما كان يرجوه منه، وموت الأماني التي توسمها فيه بقوله[1]:

رُزِئْتُ أَبَا بَكْرٍ عَلَىٰ شَغَفِي بِهِ ... فَيَا لَهْفَتَا، مَاذَا جَنَىٰ الحَادِثُ البِكْرُ

لِسَبْعٍ مَضَتْ مِن عُمْرِهِ، غَالَهُ الرَّدَىٰ ... وَكُنْتُ أُرَجِّي أَنْ يَطُولَ بِهِ العُمْرُ

وَقُلْتُ عَتِيقٌ مِن خُطُوبِ زِمَانِهِ ... عَتِيقٌ بِهَذا يُخْبِرُ الفَأْلُ والزَّجْرُ

فَعَاجَلَهُ قَبْلَ التَّمَامِ حِمَامُهُ ... ولا عجبٌ، قَدْ يُخْضَدُ الغُصُنُ النَّضْرُ

فقد استعاض الشاعر عن تصوير ابنه بالحديث عن حداثة سنه؛ إذ نص عليه (سبع سنوات) وموت الأماني بموته، في توصيف له بـ(الغصن النضر) مع ما يوحي به الفعل (يخضد) من معاني الكسر والقطع والتوجع[2]. الذي يكون

---

[1] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٨.

[2] لسان العرب، مادة (خضد).

للغصن الرطب واليابس، مما يوحي بقسوة الموت، لكن أسامة لم يصف لحظة خروج الروح (النزع الأخير) كما فعل ابن الرومي، ربما لأنه لم يعاين الحدث، ومن هنا فقد أبدع ابن الرومي في توصيفها وإحداث التأثير علىٰ المتلقي في مشاركته الحدث، كما نظم لوحة تصويرية للمشهد الأخير تضافرت فيها ألوان البديع من تشبيه واستعارة وكناية، ولم يخص إحداها كما اعتاد شعراء رثاء الأبناء علىٰ التشبيه في معرض صفات الابن ومناقبه[1]. ربما لأنه لم يتمثل تلك المناقب بعد فأولىٰ المشهد الأخير عنايته من التصوير.

ج ـ صورة الأب بعد الفقد:

احتل تصوير ابن الرومي لحاله بعد فقد ولده الجزء الأكبر من القصيدة، وكان ديدنه في ذلك الدموع الدائمة التي إن جفت استدعاها، علها تشفي تباريح صدره، وتخفف ما به من ألم، وإن لم يكن من كثرتها واستمرارها جدوىٰ، وتمحور وصفه لحاله في ثلاثة مظاهر؛ هي: الحزن وما يعتريه من ألم وضعف، والبكاء، والأرق. أما الحزن، فتنقل من خلاله ما بين تصوير الحدث الجلل، وانعكاسه علىٰ قلبه، وتصوير مشيئة الله وإرادته التي لا رادَّ لها، مهما خالفت رغبته في بقاء ولده وما يأمله فيه، وأحيانا يظهر جزعه الشديد وعدم رضاه بفراق ولده حين يقول[2]:

وَمَـــا سَـــرَّنِي أَنْ بِعْتُـــهُ بِثَوابِـــهِ	وَلَـــوْ أَنَّـــه التَّخْلِيـــدُ فِـــي جَنَّـــةِ الخُلْـــدِ

[1] راجع ذلك في: رثاء الأبناء في الشعر العربي، ص١٦٠: ١٦٥.

[2] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٥.

ولا بِعْتُـهُ طَوْعًـا وَلَكَـنْ غُصِـبْتُهُ وَلَـيْسَ عَلَـىٰ ظُلْـمِ الحَـوادِثِ مِـن مَعْـدِي

وقد خرج في هذا التصوير عن حدود اللائق في تمثله لمعنىٰ إسلامي (قرآني) منصوص عليه عن طريق الاستعارة التبعية؛ حيث شبه فقد ولده بالموت بيعا، والجامع بينهما ثمن الفقد المتمثل في التخليد في جنة الخلد، فجعل من حسن العوض عند الله ثمنا، وجاوز الحد في عدم الرضا به. وربما دفعه إلىٰ ذلك عظم الخطب الذي ألم به، وهذا ما أكده في البيت التالي؛ إذ نفىٰ البيع طواعية، وأكد الأخذ غصبا، وهي إشارة صريحة إلىٰ عدم الرضا بموته مهما عظم جزاؤه، وفي إطار هذا المعنىٰ شخص (الحوادث) عبر الاستعارة المكنية؛ إذ صورها بإنسان يقع منه الظلم، في إطار تكثيفي حركي لفعل الحوادث التي جمعها ليؤكد كثرتها وتعدد أسبابها، فتتراءىٰ في مخيلة المتلقي في هيئة متوحشة تنشب أظفارها بضحاياها أو في هيئة محسوسة مشخصة تصارع بني البشر بأسبابها المختلفة حتىٰ تسلبهم الحياة، وكأننا إزاء حركة حية هادفة تنبض بالأفعال؛ فهي تتفاعل وتؤثر وتعرف طريق هدفها جيدا، ومن ثم يعجز الإنسان عن التيقظ لها أو دفعها، لأن مسالكها يغلب عليها الاحتيال والمكر.

وتتلاحق الصور في تصوير ابن الرومي لحاله تبعا لبكائه وأرقه في صور تدمي القلب، فتارة يخاطب عينيه أن تجودا بمائها، وأخرىٰ يخاطب فقيده، وثالثه يوصف أرقه حين يقول[1]:

سَأَسْقِيكَ مَـاءَ العَيْنِ مَـا أَسْـعَدَتْ بِـهِ وَإِنْ كَانَتْ السُّقْيَا مِن الـدَّمْعِ لا تُجْـدِي

[1] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٦.

أَعَيْنَيَّ جُودا لِي فَقَدْ جُدْتُ للثَّرَىٰ بِـأَنْفَسِ مِمَّـا تُسْـأَلانِ مِـن الرِّفْـدِ
أَعَيْنَـيَّ إنْ لا تُسْـعِدانِي أَلُمْكُمَـا وَإِنْ تُسْعِدَانِي اليَوْمَ تَسْتَوجِبَا حَمْدِي
عَـذَرْتُكُمَا لَـوْ تُشْـغَلانِ عَـنْ البُكَـا بِنَوْمٍ، وَمَا نَوْمُ الشَّجِيُّ أَخَىٰ الجَهْدِ؟!
أَقُـرَّةَ عَيْنِـي: قَـدْ أَطَلْـتَ بُكَاءَهَـا وَغَادَرْتَهَـا أَقْـذَىٰ مِـن الأَعْـيُنِ الرُّمْـدِ
أَقُـرَّةَ عَيْنِـي لَـوْ فَـدَىٰ الحَـيُّ مَيِّتًـا فَـدَيْتُكَ بالحَوْبَـاءِ أَوَّلَ مَـن يَفْـدِي
كَـأَنِي مـا اسْـتَمْتَعتُ مِنْـكَ بِنَظْـرَةٍ ولا قُبْلَـةً أَحْلَـىٰ مَـذَاقًا مِـن الشَّـهْدِ
كَـأَنِي مَـا اسْـتَمْتَعْتُ مِنْـكَ بِضَـمَّةٍ ولا شَـمَّةٍ فِـي مَلْعَـبٍ لَـكَ أَوْ مَهْـدِ

تتتابع الصور المشخصة بسياقيها الاستعاري؛ ليرسم الشاعر عناصرها فإذا بالعين مشخصة في صورة إنسان يطلب منه الجود بالدموع، فيجيب بدموع غزيرة لا تتوقف حتىٰ حال النوم هذا المطلب العزيز لكل إنسان، وإن عز عليه ذلك بما يصبه من أرق، زاد من إحساسنا به وصف نفسه بـ(الشَّجيّ) بما تحمله هذه اللفظة من معاني الهم والحزن[1] في صورة مشخصة؛ إذ جعل الجهد إنسانا يؤاخىٰ، بما يحمل من معنىٰ الملازمة والبقاء.

وهذه الصورة المشخصة للعين حملت في طياتها معنىٰ ظني تصوره الشاعر إسعادا لفقيده في شكل السقيا بماء العين، والدعاء للقبر بالسقيا عادة جاهلية وردت في شعر الرثاء لدىٰ الشعراء الجاهليين وكانت بماء المطر، فاستعاض عنه ابن الرومي بماء العين، كناية عن منزلة هذا الفقيد لديه وشدة حزنه عليه، رغم شكه في جدواها عبر الاحتراس بقوله (لا تُجْدِي).

[1] لسان العرب، مادة (شجىٰ).

وتتزاحم الصور في مخيلة ابن الرومي، فيأتي بالتشبيه الذي يحمل قدرا من المنطقية في تبرير حزنه علىٰ ولده؛ إذ يصور الفراغ والألم الذي تركه هذا الابن في نفس أبيه من خلال عدة صور؛ منها: الاستمتاع بالنظر إليه، أو تقبيله أو ضمه أو شمه. وقد أفردت جميعها، مما يوحي بالقلة نتيجة قصر عمره، في تصوير لمشاهد أبويه أدىٰ فيها تراسل الحواس دورا من الأهمية بمكان في الإحساس بفجيعة الابن، فالقبلة أشهىٰ من العسل، وهو تجسيم للمعنوي في صورة حسية في تلون تدريجي يشمل الرؤية فالمذاق فالتواصل الحسي؛ إذ يبدأ بالنظرة التي تريح القلب، فالقبلة الحانية الماتعة للأب والمحببة إلىٰ النفس والقلب، فالمعانقة المقترنة بتمييز رائحته وقد غدا في ملعبه أو مهده، وكأنه يسترجع كل حالاته منذ مولده وحتىٰ صباه في تتابع لمرحلة المهد والطفولة، وذكريات محفورة في ذاكرته، تستدعيها الذكرىٰ في نموذج تصويري يوحد بين الفن والشعور وقدرة تكثيفية لنفسية الأب المكلوم، ليعطي نموذجا حيا لأثر الفقد العميق في النفس البشرية، وبخاصة إذا كان المفقود ابنا مع تصويره لمشهد رؤية أبنائه الآخرين، وما يهيجانه من ذكرىٰ مشبعة بالشجن والأحزان؛ يقول[1]:

أَرَىٰ أَخَوَيْكَ البَاقِيينِ فَإِنَّمَا	يَكُونَانِ للأَحْزَانِ أَوْرَىٰ مِن الزَّنْدِ
إِذَا لَعِبَا فِي مَلْعَبٍ لَكَ لَذَّعَا	فُؤادي بِمثلِ النَّارِ عَنْ غَيرِ مَا قَصْدِ
فَمَا فِيْهِمَا لِي سَلْوَةٌ بَلْ حَزَازَةٌ	يَهِيْجَانِهِا دُونِي وَأَشْقَىٰ بِهِا وَحْدِي

[1] ديوان ابن الرومي، ٢/ ٦٢٦، ٦٢٧.

في صورة حقيقية قوامها الرسم بالكلمات التي نظم بها لوحة تصويرية، صور فيها مشهدا للعب ابنيه في ملاعب فقيده، فتتراءى لمخيلة الشاعر ذكرى ولده، وما تفعله من تأجيج لحرقة قلبه التي أدى فيها أفعل التفضيل (أورى) مبالغة في إذكائها، مع ما يتيحه الفعل المضارع (أرى) من التجدد والاستمرارية كما تكرر الموقف.

ومفردات النيران (أورى ، لذَّع، النَّار، الزَّند) تتوارى خلفها الحال النفسية للشاعر، فأراد تقريب الصورة عبر اختيار الواقع توظيفا لها عن طريق التشبيه التمثيلي، فشبه رؤيته لولديه وهما يلعبان ويمرحان في ملعب فقيده بإشعال النيران عن غير قصد، هذه النيران خصها بالفؤاد الذي (يلذع)، بما يوحي هذا الفعل من الدلالة على مس النار وحدتها التي قد تصل إلى الكَيِّ[1]. وحرقة الكَيِّ ماثلة أمام المتلقي في الأعضاء الخارجية لجسم الإنسان، فما بال الفؤاد إذا تلظى بمثل هذه الحرقة التي يزيدها إيقادا وإشعالا تجدد الموقف فصار بمثابة (الزَّنْدِ)[2] الذي يتقد كلما هاجت الذكرى بلعب الأولاد. والشاعر تحت وطأة حالة وجدانية شديدة الإحساس بالحزن والانكسار، وكان من الطبيعي أن يكون في ولديه الباقيين سلوة لنفسه إلا أن حزنه جعل من التَّسلي بهما عما فقد حَزَازة[3]، تلك التي تكمن في وجع القلب ربما حزنا على فقيده، أو خوفا على

---

[1] لسان العرب، مادة (لذع).

[2] الزَّنْدُ: خشبة يستقدح بها النار. لسان العرب، مادة (زند).

[3] الحَزَازة: وجع في القلب من خوف أو غيظ أو نحوه، ويجمع على حزازات. لسان العرب، مادة (حزز).

ولديه الباقيين من المصير ذاته بأن تنشب المنية أظفارها فيهما، فهذه المفردة تحمل وجد القلب إشفاقا وخوفا علىٰ ما تبقىٰ من بنيه بجانب حزنه علىٰ فقيده عبر هياج الذكرىٰ، مع ما يحمل الفعل (يهيجانها) من الشدة والحركة والاضطراب. إذن فقد تمحور تصوير ابن الرومي لحاله بعد ابنه في توصيف حزنه وبكائه وأرقه، وهو يتماثل مع شعراء رثاء الأبناء في تصوير حالهم[1].

كما سار علىٰ هذا النهج أسامة بن منقذ في تصوير حاله من توصيف حزنه وبكائه وأرقه من خلال المحاورة عبر اختيار معادل موضوعي متمثل في (الأخلاء) الذين هاجهم وجده الدائم به؛ يقول[2]:

وَيَـأْمُرُنِي فيـه الأَخِـلاَّءُ بالأُسَـىٰ ... وَهَيْهَـاتَ، مَـا لِـي بالأُسَـىٰ بَعْـدَهُ خُبْـرُ
يَقُولُـونَ: كَـمْ هَـذا البُكَـاءُ ولـو بَـدَا ... ضَـمِيرُ الَّـذِي بـي، رَقَّ لِـي، وَبَكَىٰ الصَّـخْرُ
وَكُنْـتُ أَظُـنُّ الـدَّمْعَ يُبْـرِدُ غُلَّتِـي ... إلـىٰ أَنْ بَـدَا لِـي أَنَّ دَمْـعَ الأَسَـىٰ جَمْـرُ
أَبَا بَكْـرٍ مَـا وَجْـدِي عَلَيْـكَ بِمُنْقَضٍ ... طَـوالَ اللَّيَـالِي، مَـا انقَضـىٰ اليَـوْمُ والشَّـهْرُ
أَطَلْـتَ عَلَـيَّ اللَّيْـلَ حَتَّـىٰ كَأَنَّمـا ... زَمَـانِيَ لَيْـلٌ كُلُّـهُ مَـا لَـه فَجْـرُ
وَإِنِّـي لأَسْـتَدعِي الكَـرَىٰ وَهـو نَـافِرٌ ... بِـهِ مِـن جُفُـونِي أَنْ يُلِـمَّ بِهَـا ذُعْـرُ
لَعَـلَّ خَيَـالاً مِنْـكَ يُطْـرِقُ مَضْـجَعِي ... فَأَشْـكُو إِليـه مَـا رَمَـانِي بِـهِ الـدَّهْرُ

أجرىٰ الشاعر حوارا، ليكشف عن حاله وما آل إليه، فكان (الأخلاء) طرفا حواريا مع ما تحمله اللفظة من معاني الصداقة والمودة والإخاء والمحبة[3]. وما

---

[1] راجع ديدن شعراء الرثاء في هذا الأمر في: رثاء الأبناء في الشعر العربي، ص١٦٩.

[2] ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٨.

[3] لسان العرب، مادة (خلل).

تنطوي عليه من الصدق وإرادة الخير، مما يضفي علىٰ حاله مزيدا من الشفقة لما فعله البكاء والحزن به، فصار لا يخفي علىٰ العيان مع ما يجمع بينهما من أواصر الصداقة، فكان استحضارهم مدعاة للكشف عن أثر الحزن روحيا وجسديا، فجعل مطلبهم التأسي بمن سبقه في الصبر ورد الجزع، وكذلك الخوف المقترن بالحب من أثر هذا البكاء، وإن أفادت (كم) العددية والتكثير، مع يقينه بعدم جدوىٰ الدموع في إزالة ما به من ألم.

ومع الحوار تمتد الصور، وإن وجهه الشاعر هذه المرة إلىٰ فقيده (أبي بكر)، مما يجعله حاضرا في ذهنه قريبا إلىٰ نفسه، فلجأ إلىٰ التشبيه في توصيف أرقه؛ حيث شبه طول الليل وأرقه فيه بديمومة الزمان ليلا عبر الاستغراق في الظلام وعدم بزوغ الفجر، مما يستدعي الحال المتردية التي وصل إليها حتىٰ صور (الكرىٰ) في إطار من التجسيم بشخص ماثل أمام عينيه يستدعيه فيتأبىٰ عليه، ليبرز مقدار أرقه الذي غدا لعينيه سكنا في تصور بديع لحركة الجفون حين ينتابها شيئا من النعاس، وكأنها صارت مصدرا لخوفه وفزعه، فلا يلم بها إلا ذعرا، فتغدو نافرة في صورة يشكلها السياق الاستعاري، لتجسيد النوم في هيئة كائن نافر من الجفون خوفا وفزعا.

وفي تعليل بديع لاستدعاء الكرىٰ، يقدم الشاعر في إطار احتراسي (**لَعَلَّ خَيَالاً مِنْكَ يُطْرِقُ مَضْجَعِي**)، فطلب النوم عادة يكون للاسترخاء والراحة، لكن الشاعر يستدعيه عله يرىٰ خيال فقيده زائرا في إطار تشخيصي، يرصد خوالج النفس للأب المكلوم وما يعتريها من هموم، ويعتصرها من ألم، وتصبو إليه من منام؛ إذ

تبدل الحال، فأصبح مصدر الألم –الفقيد– هو ذاته موطن الشفاء لتباريح الصدر، فتوجه إليه بشكوىٰ الزمان وحوادث الدهر. وعلىٰ هذا فقد سار أسامة بن منقذ علىٰ هدىٰ شعراء رثاء الأبناء في تصوير حالهم بعد أبنائهم.

****

وختاما، فإن البحث قد خلص إلىٰ نتائج؛ من أهمها أن أسامة بن منقذ قد تشابه – إلىٰ حد كبير– مع ابن الرومي في رثاء الابن؛ فسار علىٰ نهجه في الوزن العروضي والنمط الإيقاعي الثابت لتكرار الحروف مجهورها ومهموسها، والمعجم الرثائي، والظواهر الأسلوبية، والصورة، ليتضح من خلال الدراسة أن:

١. القصيدتين توافقتا في الغرض الرئيس وهو الرثاء الوجداني؛ فقد وحدتا بين الفن والشعور في مشاعر أبوية فياضة تجاه ولديهما، كما أسقط الشاعران المقدمة ودخلا في موضوع الرثاء مباشرة.

٢. الشاعرين التزما في خاتمة القصيدتين بما اشترطه النقاد في المقطع؛ فختم ابن الرومي القصيدة بالدعاء المشبع بالمخزون الثقافي لشعر الرثاء الجاهلي في إلقاء التحية والدعاء بالسقيا لقبر ولده بخلاف أسامة بن منقذ الذي أنهاها بالحكمة.

٣. الشاعرين اختارا بحر الطويل قانونا للقصيدتين، ونظاما تخضع بموجبه الكلمات، ليتحقق الوزن الإيقاعي، وقد وفقا في ذلك لأنه يحتاج إلىٰ طول النفس، ومن ثم يحقق مطلبهما من التنفيس عن الألم وبث لواعج الحزن والشجن.

٤. الشاعرين اختلفا في القافية، فقد اختار ابن الرومي صوت (الدال) المشبعة بالكسر رويًّا لقصيدته، بينما حدد أسامة بن منقذ صوت (الراء) المتحركة بالضم رويًّا لقصيدته، والصوتان يكادا يتفقان في التوصيف الصوتي، كما يحظيان بنسبة كبيرة من حيث الاستخدام رويا عند عامة شعراء العربية التي دُرِسَت أشعارهم.

٥. الشاعرين وظفا التكرار بوصفه نمطا إيقاعيا عبر التوفيق بين الإمكانية الشكلية والإمكانية المضمونية؛ منها: تكرار الحرف، وتكرار الألفاظ، والجناس بوصفه نمطا تكراريًّا.

٦. تكرار بعض الأصوات أنتج تتابعات صوتية عملت علىٰ تقوية الجرس الإيقاعي، بما حقق من انسجام صوتي مع الحرف ذاته أو الحروف قريبة المخرج منه، لذا اكتسب دلالة جديدة بحكم اتصاله بأصوات أخرىٰ. كما أنه قد يحدث بشكل عفوي تلقائي دون أدنىٰ وعي من الشاعر، وربما في أحيان أخرىٰ يعمد إليه، ليؤكد علىٰ مقصد ما وراء التكرار.

٧. التفوق العددي جاء في صالح الأصوات المجهورة، إلا أن للأصوات المهموسة حضورا بدرجة ما، وبخاصة بعض الأصوات التي تحيل علىٰ السكون عبر الأجواء الهامسة في حالة نفسية توحي بالانهزامية أمام الزمن.

٨. التكرار اللفظي يضفي بُعْدًا دلاليًا متمثل في إلحاح الشاعر علىٰ دلالة بعينها عبر تكرارها، وقد استخدمه الشاعران بصورة لافتة، وبخاصة تكرار اسم الفقيد إما لفظا أو وصفا؛ إذ يشكل بعدا أسلوبيا يكشف عن دلالات نفسية.

٩. الجناس له حضور في القصيدتين بما حقق من إشباع للإيقاع الداخلي للنص الشعري بجانبيه الصوتي والدلالي.

١٠. القصيدتين اتفقتا في المعجم الرثائي تقريبا؛ فقد خلتا من ذكر الفضائل والقيم للفقيد، ربما يرجع ذلك إلىٰ صغر سنه؛ فقد وافتهما المنية في مقتبل العمر زمن الطفولة، ولم يمنحا تلك الصفات بعد.

١١. الألفاظ صنفت في مجموعات تضم أربعة حقول؛ هي: البكاء والنواح، الهموم والأحزان، الموت وما يتصل به، الزمان. كما أن ابن الرومي كثف معجمه الرثائي في بكائه علىٰ ولده، وتوصيف حاله وما آل إليه فذكر من الألفاظ

ما يترادف دلاليا مع مشتقات البكاء والنواح والهموم والأحزان، بينما كثف أسامة بن منقذ معجمه الرثائي من حقل الألفاظ الدالة علىٰ الموت وما يتصل به معاني إسلامية.

١٢. ابن الرومي استخدم في معجمه الرثائي ألفاظا ذات طابع جديد تمثل الجانب المادي الحضاري، مما يعكس الثراء اللغوي الواسع من ألفاظ العربية فصيحها ومعربها، وولَّد تنوعا معجميا أثرىٰ النص الشعري، وعكس صلة الشاعر الشديدة بالاستعمال الواقعي المجتمعي للغة، وهو مما يحسب له.

١٣. الظواهر التركيبية التي شاعت في القصيدتين تتعلق بعضها بالجملة الخبرية مثل الرابط (الضمير)، والتقديم والتأخير، وبعضها يتعلق بالجملة الإنشائية مثل الاستفهام عند الشاعرين، والنداء عند ابن الرومي، وجملة الشرط عند أسامة بن منقذ.

١٤. توظيف الضمير لدىٰ الشاعرين، جاء في إطار الإشارة إلىٰ المَرثِي بصيغتي الحضور والغياب، فالضمير المسيطر علىٰ قصيدة ابن الرومي وهو ضمير الغيبة، بينما سيطر علىٰ قصيدة أسامة بن منقذ ضمير الخطاب.

١٥. الصورة الشعرية في قصيدة رثاء الأبناء قامت علىٰ ثلاثة محاور؛ هي: صورة المنية (الموت)، وصورة الابن الفقيد، وصورة الأب الذي تلقىٰ حصيلة الموت، وقد اعتمد الشاعران علىٰ الاستعارة في الأغلب الأعم.

١٦. ابن الرومي قد خرج في بعص صوره عن حدود اللائق في تمثله لمعنىٰ إسلامي منصوص عليه في إشارة صريحة إلىٰ عدم الرضا بموت ولده مهما عظم جزاؤه.

المصادر والمراجع:

١. الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، عمر موسىٰ باشا، الطبعة الأولىٰ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م (دار الفكر، دمشق).

٢. استخدامات الحروف العربية؛ معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، سليمان فياض (دار المريخ، المملكة العربية السعودية ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م).

٣. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفىٰ سويف (دار المعارف، مصر ١٩٥١م).

٤. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة ١٩٧٥م (مكتبة الأنجلو المصرية، مصر).

٥. الأصوات بين اللغويين والقراء، محمود زين العابدين محمد (دار الفجر الإسلامية، المدينة المنورة ١٤١٩هـ ١٩٩٨م).

٦. الاعتبار، أسامة بن منقذ، تحقيق: عبد الكريم الأشتر، الطبعة الثانية ١٤٢٤ه، ٢٠٠٣م (المكتب الإسلامي، دمشق).

٧. الألفاظ الفارسية المعربة، السيد ادي شير، الطبعة الثانية ١٩٨٧، ١٩٨٨م (دار العرب، الفجالة، القاهرة).

٨. الإيضاح في علوم البلاغة؛ المعاني والبيان والبديع، جلال الدين أبو عبد الله محمد ابن قاضي القضاة سعد الدين أبي محمد بن عبد الرحمن القزويني تحقيق: عبد القادر حسين، الطبعة الأولىٰ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م (دار الكتب العلمية، لبنان).

٩. البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، مراجعة: إبراهيم مصطفىٰ(مطبعة مصطفىٰ البابي الحلبي، القاهرة ١٩٦٠م، ١٣٨٠هـ).

١٠. بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، محمد عبد المطلب، الطبعة الثانية ١٩٩٥م (دار المعارف، القاهرة).

١١. البنىٰ الأسلوبية؛ دراسة في أنشودة المطر للسياب، حسن ناظم، الطبعة الأولىٰ ٢٠٠٢م (المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب).

١٢. البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، علي علي صبح (المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة١٤١٦هـ، ١٩٩٦م).

١٣. بناء القصيدة في النقد العربي القديم؛ في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار (دار الأندلس، بيروت).

١٤. ابن الرومي حياته من شعره، عباس محمود العقاد (مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٢م).

١٥. ابن الرومي الشاعر المجدد، ركان الصفدي (منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق٢٠١٢م).

١٦. تكملة المعاجم العربية، رينهارت دوزي، ترجمة: محمد سليم النعيمي (منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية١٩٨٠م).

١٧. ثقافة الناقد الأدبي، محمد النويهي، الطبعة الأولىٰ١٩٤٩م (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر).

١٨. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي (منشورات الجامعة التونسية، تونس ١٩٨١م).

١٩. خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس (منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨م).

٢٠. دراسات في البلاغة العربية، عبد العاطي غريب علام، الطبعة الأولىٰ (منشورات جامعة قاريونس، بنغازي١٩٩٧م).

٢١. دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن الأثير، عبد الواحد حسن الشيخ (مؤسسة شبان الجامعة، الإسكندرية ١٩٨٦م).

٢٢. دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، تعليق: محمود محمد شاكر، الطبعة الثالثة ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م(مكتبة الخانجي، القاهرة).

٢٣. ديوان أسامة بن منقذ، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، الطبعة الثانية ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م (عالم الكتب، بيروت).

٢٤. ديوان ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، تحقيق: حسين نصار (دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ١٤٢٤هـ ٢٠٠٣م).

٢٥. الرِّثاء، شوقي ضيف، الطبعة الرابعة (دار المعارف القاهرة).

٢٦. رثاء الأبناء في الشعر العربي، مخيمر صالح موسىٰ يحيىٰ، الطبعة الأولىٰ (مكتبة المنار، الأردن).

٢٧. علم الدلالة، أحمد مختار عمر، الطبعة الخامسة (عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٨م).

٢٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (٣٩٠: ٤٥٦) تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة ١٤٠١هـ، ١٩٨١م (دار الجيل، سوريا).

٢٩. عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، الطبعة الثانية ٢٠٠٥م، ١٤٢٦هـ (دار الكتب العلمية، بيروت).

٣٠. الصناعتين الكتابة والشعر لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية (دار الفكر العربي، القاهرة).

٣١. الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله (دار المعارف، القاهرة).

٣٢. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيىٰ بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني (مطبعة المقتطف، مصر١٩١٤م).

٣٣. عيون الأخبار، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (دار الكتب المصرية ١٣٤٣هـ، ١٩٢٥م).

٣٤. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة الطبعة الثانية ١٩٢م (دار العلم للملايين، بيروت).

٣٥. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، قدمه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة (دار نهضة مصر، القاهرة).

٣٦. محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، أبو القاسم حسين بن محمد الراغب الأصبهاني (دار مكتبة الحياة، بيروت).

٣٧. المرشد إلىٰ فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، الطبعة الثانية ١٩٧٠م (دار الفكر، بيروت).

٣٨. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة (مؤسسة جواد، تونس).

٣٩. موسيقىٰ الشعر، إبراهيم أنيس، الطبعة الثانية ١٩٥٢م (مكتبة الأنجلو المصرية، مصر).

٤٠. موسيقىٰ الشعر بين الاتباع والابتداع، شعبان صلاح، الطبعة الرابعة ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥ (دار غريب، القاهرة).

٤١. موسيقىٰ الشعر العربي؛ دراسة فنية وعروضية، حسني عبد الجليل يوسف (الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩م).

٤٢. موسيقىٰ الشعر العربي؛ قديمه وحديثه؛ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، عبد الرضا علي، الطبعة الأولىٰ ١٩٩٧م (دار الشروق، الأردن).

٤٣. نظرة جديدة في موسيقىٰ الشعر العربي، علي يونس (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م).

المجلات والدوريات:

١. أنماط التكرار في شعر بدر شاكر السياب، عيسىٰ قويدر العبادي (مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، مج ١٨، ع١، ٢٠١٢م).

٢. الجناس الصوتي والبلاغي في اللغة العربية، هناء عبد الرضا رحيم الربيعي (مجلة آداب البصرة، العدد (٥٥)، ٢٠١١م).

٣. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية محمد صابر عبيد (منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق ٢٠٠١م.

٤. القيم الصوتية في الخطاب النسائي في القرآن الكريم؛ دراسة دلالية (مجلة كلية الآداب، جامعة الملك سعود، المجلد (٢٠) عدد (٢) ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م).