التوثيب في رثاء البصرة لابن الرومي: دراسة أسلوبية

د. أحمد علي جودة*

تاريخ وصول البحث: 2025/4/20م تاريخ قبول البحث: 2025/7/23م

الملخص

يُسلِّط البحث الضوء على التوثيب في رثاء البصرة لابن الرومي، ودراسة القصيدة دراسة أسلوبية؛ لبيان جمالية النص وشاعريته.

واستخدم الباحث المنهج الأسلوبي للوقوف على شاعرية ابن الرومي وأسلوبه من خلال أدواته الأسلوبية المستخدمة في القصيدة.

وقد توصَّلَ البحث إلى أنَّ ابن الرومي كان شاعراً متميزاً وله أسلوب يركز فيه على التكرار والنغم والإيقاع خدمة للجانب الإيحائي من جهة، وأيضا على الانزياح الدلالي والتركيبي في القصيدة؛ للتأثيرفي المتلقي، حيث اتسمت قصيدته بالوحدة العضوية وأبانت مشاعر وحزن الشاعر وآتت ثمارها باستنهاض الهمم للأخذ بثأر أهل البصرة والقضاء على التهديد من الزنج.

الكلمات الدالة: ابن الرومي، رثاء البصرة، التوثيب، ثورة الزنج.

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة العلوم الإسلامية العالمية.

"Al-Tawthīb in Ibn al-Rūmī's Elegy for Basra: A Stylistic Study"

Abstract

This study sheds light on al-tawthīb in Ibn al-Rūmī's elegy for Basra, offering a stylistic analysis aimed at revealing the aesthetic and poetic qualities of the text.

The researcher adopts a stylistic approach to explore Ibn al-Rūmī's poetic artistry and the techniques he employs throughout the poem. The study concludes that Ibn al-Rūmī was a distinguished poet with a unique style characterized by his use of repetition, rhythm, and musicality, which served to enhance the poem's suggestive power. Additionally, he employed semantic and syntactic deviation to deepen the emotional impact on the reader. The poem displays organic unity, vividly expressing the poet's grief and sorrow while effectively rallying support for avenging the people of Basra and confronting the threat posed by the Zanj.

Keywords: Ibn al-Rūmī, Elegy for Basra, *Al-Tawthīb*, Zanj Rebellion

مقدمة:

الأسلوب والأسلوبية:

تعد الأسلوبية من فروع علم اللغة الحديث (اللسانيات) والتي بدأت على يد (فرديناند دوسوسير) وأنجبت أسلوبية (بالي) وتوالت بعدها الأسلوبيات كالإحصائية والتعبيرية، والبنائية، والنفسية والاجتماعية. بحسب طريقة الاهتمام بـ (الشاعر أو النص أو المتلقي). ونتيجة لذلك تعددت مفاهيم الأسلوبية؛ فقد جمع ساندرس تعريفات للأسلوب بلغت 28 تعريفًا [1].

إن الفارق بين اللغة العادية واللغة الأدبية يكمن في أنَّ الأولى هدفها إيصالي إبلاغي، لذا تراعي ما تواضعت عليه الجماعة اللغوية، فتتسم بالاصطلاحية في ألفاظها وتراكيبها؛ في حين أن اللغة الأدبية هدفها تأثيري، ولذا فإنها تخرج عن الشائع المألوف وتكسر المتوقع، فتتسم بالفردية، بمعنى أنها "من نتاج المبدع" [2] وتختص به وحده.

وترصد الأسلوبية أسلوب الكاتب وتجاوزاته بحثاً عن الجمالية وتفرد العمل وكسر أفق التوقع. وهي وسيلة فاعلة في الكشف عن الدلالات التي يخفيها العمل الأدبي، فهي عملية منظمة تتكئ على قواعد لغوية، فتأخذ صفة الموضوعية، وتميل نتائجها إلى الدقة والقبول.

فجمالية اللغة الأدبية تتأتى من كونها لا تجيء على القاعدة، بل هي انزياح عنها، وإذا كان الدارسون يرون أن الانزياح هو الخروج عن المألوف، يكمن في انحراف النص عن قاعدة اللغة، فإن كان في استعمال اللفظة في غير ما وضعت له في الأصل، فهو انحراف استبدالي، وإن كان في الخروج عن تراكيب اللغة المتواضع عليها فهو انحراف تركيبي. ليتحول "الخطاب بها عن سياقه الإخباري

إلى وظيفته التأثيرية والجمالية" [3]. إن الانزياح "يتيح للمبدع خلق فرص لحرية الاختيار في توزيع التراكيب على امتداد النص، وما ينشأ عنه من علاقات جديدة للمفردات، من تقديم وتأخير وذكر وحذف

وتكرار وأساليب إنشائية وغيرها" [4].

ويمكن تعريف الانزياح التركيبي بأنه استعمال تراكيب اللغة استعمالا يخرجها عما يعتاده متكلمو اللغة في مستواها الفصيح، ليؤدي وظيفة جمالية إبداعية مقصودة.

إن البنية النحوية تمتاز "بقدر كبير من الحرية، إذ تجيز كثيرًا من أشكال العدول والتحول من أبنية نمطية إلى أبنية غير نمطية، ويناط إلى المفسر الكفء اكتشاف أسباب أوجه العدول، من

خلال ربط هذه الوحدات بالعلاقات الناتجة من كل تعبير" [5].

أمَّا التحليل الأسلوبي، فهناك محوران في التحليل الأسلوبي:

الأول: محور الإطار التأويلي: وهو دراسة الوظيفة الشعرية، وتستعمل فيها كل المقاربات اللسانية التي يمكن تطبيقها من الدراسة الصوتية والمفرداتية إلى الدراسة النحوية والدلالية.

الثاني: محور طبيعة العمل الأدبي: أي انتماء النص المدروس إلى نمط فنّي (بيت من الشعر، قصيدة، فن أدبي، قصة قصيرة، رواية) ولا بدّ من التأكيد هنا أنَّ الأُسلوبية تعدُّ كل عنصر عناصر المكونة للغة النص في أي إطار من هذين الإطارين لا يعمل إلاَّ بوجود العناصر الأُخرى ومن خلال عملها [6]، والتحليل الأُسلوبي يتعامل مع ثلاثة عناصر [7]:

1-العنصر اللغوي: إذ يُعالج نصوصا قامت اللغة بوضع شفرتها.

2-العنصر النفعي: الذي يؤدي إلى أنْ ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية، مثل المؤلف والقارىء، والموقف التاريخي وهدف الرسالة.

3-العنصر الجمالي الأدبي، ويكشف عن تأثير النص في القارئ، وعن التفسير والتقويم الأدبيين له.

أهمية البحث: يُلقي هذا البحث الضوء على أسلوب الشاعر ابن الرومي في قصيدة رثاء البصرة مُظهراً عبقريته الشعرية من خلال الأدوات الأسلوبية التي استخدمها في القصيدة؛ للتأثير في المتلقي وتثويبه.

هدف البحث: يُسلِّط البحث الضوء على التوثيب في رثاء البصرة لابن الرومي ودراسة القصيدة دراسة أسلوبية؛ لبيان جمالية النص وشاعريته.

منهج البحث: استخدم الباحث المنهج الأسلوبي للوقوف على شاعرية ابن الرومي وأسلوبه من خلال أدواته الأسلوبية المستخدمة في القصيدة.

فرضية البحث: يقوم هذا البحث على فرضية أنَّ الدراسة الأسلوبية للقصيدة الشعرية تكشف عن تأثر المتلقي وكشف رؤية النص في بنية القصيدة.

إشكالية البحث: يستند هذا البحث على تساؤل رئيس هو: هل تركيز الشاعر على الانزياح الأسلوبي في القصيدة يعمل على تأثُّر المتلقي وتثويبه؟ وللإجابة على هذه الإشكالية نطرح العديد من الأسئلة:

1.ما هي الأدوات الأسلوبية التي استخدمها ابن الرومي في رثاء البصرة؟

2.ماذا استفادت القصيدة من الأدوات الأسلوبية؟

3.ماذا أضافت الأدوات الأسلوبية للمعنى والكشف عن رؤية القصيدة؟

4.ما هي الجماليات التي استخدمها ابن الرومي في القصيدة، وكشفت عن شاعريته؟

5.كيف تأثر المتلقي بأسلوب ابن الرومي في القصيدة؟

وسنحاول في عرضنا لمحاور البحث الإجابة عن هذه الأسئلة جميعها.

الدراسات السابقة: هناك العديد من الدراسات التي تناولت قصيدة رثاء البصرة لابن الرومي. أذكر منها:

1-مرعي، شهيدة مسعد، من الأسرار البلاغية في مرثية البصرة لابن الرومي، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بنات بالزقازيق، ع13، الإصدار2، ج2، 2023. تحدث فيه عن الشاعر والرثاء في شعره وقام بشرح القصيدة والأفكار الرئيسية فيها وتحدث عن لغتها وإيقاعها وصورها البيانية.

2-قصيدة رثاء البصرة لابن الرومي- دراسة نصية، الحربي، منيف بن سعود، مجلة حوليات كلية اللغة العربية بجرجا، جامعة الأزهر، ع26، ج3، 2022. قامت هذه الدراسة على تقنيات التماسك النصي (الاتساق والانسجام) في الخطاب الشعري.

3-الشوا، منى محمد، قصيدة ابن الرومي في رثاء البصرة -قراءة تناصية ثقافية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، الجزائر، مج 8، ع3، 2019. قرأ البحث القصيدة قراءة تناصية ثقافية في ظل المصطلحات النقدية القديمة والجديدة للكشف عن أنساق ثقافية مُضمرة.

4-حبيبي، علي أصغر، رثاء ابن الرومي بين الاتباع والابتداع (قصيدة رثاء البصرة أنموذجا)، مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، جامعة آزاد، السنة 1، ع3، 2011. وتحدث عن فن الرثاء ورثاء المدن، وتحدث عن منهج الشاعر في القصيدة وأسلوبه والخصائص الفنية عارضا للغته وتراكيبها، وتحدث عن أقسام البديع في القصيدة وتحدث عن الوزن والقافية.

5-مسالتي، محمد عبد البشير، شعرية التناص في مرثية ابن الرومي للبصرة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع37، 2014. درس البحث التناص الديني والأدبي والشعبي في القصيدة.

6-عبد الفتاح، رشاء، التناص في مرثية ابن الرومي لمدينة البصرة مجلة الذاكرة، مجلد 10، ع1 ، 2022. ودرس البحث أنواع التناص الديني والأدبي والتاريخي في القصيدة.

وما يميز هذه الدراسة عن الدراسات السابقة هو دراستها دراسة أسلوبية على مستويات التحليل الأسلوبي الثلاثة: الصوتي والتركيبي والدلالي، للكشف عن الجماليات الأسلوبية في القصيدة، وبالتالي رؤية الشاعر والتي أثَّرت في المتلقي ووثَّبته؛ للثأر من الزنج.

هيكل الدراسة: وقد جاءت الدراسة بمقدمة نظرية موجزة حول مفهوم الأسلوب، ثم شفعت بالتطبيق العملي على قصيدة رثاء البصرة لابن الرومي، مقتصرة على أبرز مظاهر الأسلوبية وهي مستوياتها الصوتية والتركيبية مشيراً إلى الأساليب التوثيبية في القصيدة والدلالية، للكشف عن رؤى الشاعر فيه، ونفسيته، وشاعريته، تليها الخاتمة، والتوصيات، والمصادر، والمراجع.

التمهيد:

ثار الزنج في العصر العباسي الثاني على الدولة العباسية، بعد أنْ ادَّعى رجل فارسي الأصل، يُدعى علي بن محمد -كذباً- أنه علوي، من نسل الحسين بن علي، منَّى الزنوج الأماني لاتِّباعه، وأنَّه جاء ثائراً على الإقطاعيين الذين يظلمونهم ويستعبدونهم فالتحق بثورته الزنج (العبيد) الذين يعملون في السباخ قرب البصرة، وقاد هذا الفارسي ثورتهم على الإقطاعيين، موظفاً ما كان يُحسنه من خطابة وشعر حماسي يدعوهم فيه إلى الحرية [8]. وبدأوا يُهاجمون الضياع والقرى وسلب ما تقع عليه أيديهم، وقويت شوكتهم بعد أن انضمت إليهم الفرقة السودانية في الجيش العباسي، وأمر صاحب الزنج بمهاجمة

مدينة البصرة فهاجموها في وقت صلاة الجمعة، وأتى الزنج فيها بصنوف الجرائم الوحشية فقتلوا كل من رأوه مهما كان كبيراً أم صغيراً وذلك لمدة يومين، فقتلوا ما يزيد على ثلاثمئة ألف، وساقوا نسائها سبايا. وأحرقوا قصورها وبيوتها. وما تبقى من أهلها اختبأوا في الدور والآبار والقبور [9].

وعندما تسامع الناس والشعراء في بغداد وسامراء ما حدث بنكبة البصرة حتى بكوها بدموع غزار، فشعرَ ابن الرومي بالغضب والحزن على ما حلَّ بها، ومع أنَّه كان يعيش في بغداد إلاَّ أنَّه زار البصرة سابقا، وله فيها أعمام وأحبَّاء قتلوا على يد الزنج، فهبَّ يسطّر رثاءه لهذه المدينة بقصيدة هي من عيون الرثاء العربي للمدن وهي من موضوعات الرثاء التجديدي في العصر العباسي.

المبحث الأول: مفهوم التوثيب (لغة واصطلاحا):

لفظ (التوثيب) مصدر وَثَبَ، ويقال: وَثَبَ أي ارتفع، والمَيْثَبُ المرتفع من الأرض، ويقال في الوعيد: لأصيرن نومك تَوثابا: أي أجعلك تفزع من نومك فتثب جازعا مضطربا [10]، وأما في لسان العرب: أَوْثَبَه أَي ساوَرَه، وَيُقَالُ: تَوَثَّبَ فلانٌ أَي اسْتَوْلى عَلَيْهَا ظُلْمًا [11]، فقد خرجت مادة (وثب) إلى معاني: الارتفاع والسرعة في الحركة والوثب والتساور.

وأما في الاصطلاح فتعرف الموثبات: بأنها الاسم الذي يطلق على بعض شعر حرب البسوس [12].

حيثُ نجد شعر الموثبات أول ما ظهر في حرب البسوس؛ إذ تعد حرب البسوس وما جاء فيها من قصائد أقرب إلى بداية تطويل الشعر وأقرب زمنا إلى أولية الشعر العربي[13].

وعرَّف نوري القيسي التوثيب، بقوله: "الموثبات هي مجموعة القصائد التي قيلت لإيغار الصدور بالحقد وإلهاب حمية القوم، وإثارة النفوس، للمطالبة بالثأر واستفزاز الرجال لدفع الإهانة التي تلحق بهم وبقبائلهم"[14]. ومصطلح التوثيب ينوب عنه مصطلح التحريض أو الإغراء [15].

نشأ التوثيب في الشعر كتحريض للأخذ بالثأر. ويخبرنا التاريخ على أن شعر الموثبات الحماسي قالته النساء دون الرجال. والسبب في قلة أشعار الرجال، راجع إلى أن الرجل العربي الذي يحمل العزة والكرامة ولا يحتاج إلى ما يستثيره؛ فهو ينفجر ويتأجج بطبيعته إذا مسّ بشيء من عرضه أو كرامته[16].

المبحث الثاني: مستويات الدراسة الأسلوبية في رثاء البصرة لابن الرومي:

يتضمن التحليل الأسلوبي عدة مستويات لتحليل قصيدة رثاء البصرة لابن الرومي:

1. **المستوى الصوتي والإيقاعي:** وهو الذي يدرس تكرار الأصوات في النص ومدى تكرارها فيه والوزن الشعري. "وللألفاظ قيمة ذاتيَّة إذْ تقدم المتعة الحسِّيَّة التي يجدها المُتلقي مُستمعاً أو قارِئاً فتنشأ من تتابع أجراس حروفها، ومن توالي الأصوات التي تتآلف في النطق، وفي الوقوع على الأسماع، كما أنَّ التلاؤم يكون في الكلمة بائتلاف الحروف والأصوات وحلاوة الجرس، ويكون في الكلام بتناسق النظم وتناسق الفقرات وحسن الإيقاع"[17].

أولاً: التكرار الصوتي:

وهو تكرار للحرف أو الكلمة أو التركيب في سياق واحد إمَّا للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو التهويل، أو التعظيم أو التلذُّذ. وهو إحدى الأدوات الفنِّيَّة الأساسيَّة للنص ويُستعمل في التأليف الموسيقي، والرسم، والشعر، والنثر." والتكرار يحدث تيار الوقع ويُساعد في إعطاء وحدة للعمل الفنِّي ومن الأدوات التي تُبنى على التكرار في الشعر: اللازمة، العنصر المُكرر، الجناس الاستهلالي، التجانس الصوتي والأنماط العروضيَّة "[18].

ويرتبط التكرار ارتباطاً وثيقاً بنفسية الشاعر وبناء حياته، إذْ يقوم على تعميق الإيقاع وإثراء الدلالة في وعي القارئ وتنبيه السامع، ويرتبط التكرار بالطريقة التي وظفها الشاعر لتصبح أداة جماليَّة تخدم النص الشعري وتمنحه القوة والفاعليَّة والتأثير، وتُحرِّك فضاء النص الشعري وتنقله من السكون إلى الحركة الموسيقيَّة.

1- **تكرار الحرف:** إنَّ تكرار الصوت أو الحرف غالباً ما يكون ذا قيمة فنِّيَّة وإبداعيَّة، أقصد الشاعر ذلك أم لم يقصد، وإذا كان النص الشعري بنية كلية، فإنَّ من مقومات هذه البنية وحدة لغوية فاعلة في النص تمثل في وحدة الصوت أو الحرف، فهو يقف في مقدمة المقومات اللغوية الأُخرى المتمثلة في الكلمة والجملة " كونه أصغر الوحدات اللغوية في النص الأدبي [19].

ويكون الصوت بمثابة اللبنة الأُولى للنص، ومن خلاله تتشكل ضفيرة الكلمات لتخرج في الأخير نسيجاً إبداعيَّاً يتمثل في تراصف الجمل المكونة للصور التي تعكس وتعبر عما يحسه الشاعر ويريد التعبير عنه [20].

وتقسم الحروف إلى قسمين: حروف مجهورة وحروف مهموسة.

أ- **أصوات مجهورة:** وهي الأصوات التي تهتز معها الأوتار الصوتيَّة، وهي:

(أ، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ط، ظ، ع، غ، ق، ل، م، ن، و، ي)

والأصوات المجهورة عبارة عن وحدات صوتيَّة تتصف بالتفخيم، لأنَّها تتصف بحركة قوية تثير انتباه السامع. ويدل تكرارها في العمل الفني أن الشاعر أو الكاتب يشعر بالقلق وعدم الارتياح النفسي بما يُعانيه من اضطراب وغضب ورفض أو حزن وجزع.

" يركِّز الشعراء على تكرار الأصوات المجهورة لأنها غالباً تفيد التفخيم، وتمتاز بالقوة والشِّدَّة، وبالتالي فهي تثير انتباه السامع، وتؤثر فيه، خاصة إذا كانت قصائد الرثاء"[21].

ب-**أصوات مهموسة:** وهي الأصوات التي لا تهتز معها الأوتار الصوتيَّة [22]، وهي:

(ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ف، ك، ه).

والأصوات المهموسة عبارة عن وحدات صوتية ووجودها في أي نص شعري يُؤدي إلى تنوع الدلالات، لأنَّ الصوت المهموس صوت خافت، يعتمد على الحس المرهف ويوقظ حركة الوجدان والمشاعر.

فالصوت يشكل بناء النص الشعري، وهو أحد العناصر المكونة للإيقاع فيه، وذلك عن طريق تكراره، والأصوات المفردة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون لها معان بذاتها، ولكنها تكتسب تلك المعاني.

وإذا تتبعنا الحروف الأكثر استخداماً في قصيدة رثاء البصرة نجد أنَّ الحروف التالية هي:

(الميم، الدال، الكاف، الهاء، النون، الصاد، القاف، اللام، الغين، العين، الراء، الباء، الياء، الهمزة).

والحروف المجهورة منها (الميم، الدال، النون، القاف، اللام، الغين، العين، الراء، الباء، الياء، الهمزة)، إذن أكثر ابن الرومي من تكرار الحروف المجهورة على حساب الحروف المهموسة في القصيدة وهذا يشي بأنَّ تجربة الرثاء عنده صادقة، وهو يشعر بالاضطراب والحزن والغضب لما أصاب البصرة وأهلها على يد الزنج ويختار ألفاظه بطريقة غير واعية بحسب مشاعره المضطربة والتي أغلبها من الحروف المجهورة.

2. **تكرار الكلمة:** وحين تتجمع في الجمل والعبارات تكتسب الكلمات جرساً موسيقيًّاً آخر، زيادة على

ما كان لها من موسيقى فرديَّة "[23].

واللغة الشعريَّة تعتمد على الإثارة والانفعال، تتوجه إلى القلب وتعتمد على اللغة الموسيقيَّة في اتجاهين:

أ-التكرار الأُفقي: وهو التكرار الذي يظهر في البيت الواحد (بشطريه)، كقول ابن الرومي[24]:

وتسمَّى بغير حقٍّ إماماً لا هدى اللَّهُ سعيَه من إمام

حيث وقع اللفظ (إمام) في الشطر الأول وتكررت في آخر الشطر الثاني في نفس البيت. والغاية ربط أجزاء البيت عن طريق التكرار لزيادة الإيقاع عن طريق النغم.

ب- التكرار الرأسي: وهو التكرار الذي يظهر بداخل القصيدة من أبيات متوالية أو غير مُتوالية. يقول ابن الرومي[25]:

لهف نفسي عليكِ يا فُرضةَ البلـ دانِ لهفاً يبْقى على الأعوام

لهف نفسي لجمعكِ المتفاني لهف نفسي لِعِزّكِ المُستضام

حيث وقعت أكثر من كلمة في البيت الأول (لهف، نفسي)، وتكررت اللفظتان في البيت الذي يليه.

والغاية من هذا التكرار الرأسي والأفقي ربط الأبيات بجانبيها التأثري والإيقاعي.

فقد يبلغ التكرار في سياق شعري أحياناً درجة المأساة ومن ثُمَّ فالعبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عاديَّة كما في هذه القصيدة.

والتكرار يُفيد في تقوية الصورة الشعريَّة ويُضفي على القصيدة جوًّاً عاطفياً غامضاً، فإذا أردنا

أنْ نعبّر عن فكرة ذكرنا اللفظة مرتين أو ثلاث، والتكرار _أغلبه_ واقع في الألفاظ دون المعاني وللتكرار أغراض عديدة منها: التأكيد والإدهاش والتهويل وإيضاح الصورة الشعريَّة في إحساس المُتلقي ووجدانه[26]. يعد تكرار الكلمة مُنتشراً عند الشعراء، وهناك ثلاثة أنماط من التكرار:

أ-تكرار الاشتقاق: ويكون بين الكلمات المشتقة من الجذر اللغوي نفسه، والتي ترجع إلى أصل مُعجمي واحد، والاشتقاق يُعتبر من الآليات التوازنيَّة التي حظيت باهتمام الشعراء لما لها من فوائد إيقاعية وربط أجزاء البيت وإحكامه، يقول ابن الرومي[27]:

وانقطاعي إذا هُمُ خاصموني وتولَّى النبيُّ عنهُمْ خصامي

مثِّلُوا قولهُ لكُمْ أيُّها النَّا سُ إذا لامكُمْ مع اللُّوَّام

والملاحظ هنا وجوده في البيت الأول: (خاصموني، خصامي) وفي البيت الثاني: (لامكم، اللوام) وهدفهم منه "الإيحاء وتوصيل الفكرة من خلال تكرار الكلمة"[28]. ويقول ابن الرومي أيضاً[29]:

أينَ عُمَّاره الأُلى عمَروهُ دَهْرَهُمْ في تلاوة وصيامِ

حيث وقع في (عُمَّار، عمَروهُ) من الجذر عمرَ.

ب- **تكرار المُجاورة:** يقوم على أساس التجاور بين الألفاظ المُكررة " بحيث يتردد في البيت لفظتان، كل واحدة منهما بجانب الأخرى، أو قريبة منها من غير أن تكون لغواً، لا يُحتاج إليها"[30].

ويكمن وراءه هدف معين، يتمثل في ذلك الإيقاع الداخلي الذي يُحدثه تكرار الكلمات. "وهذا النوع من.

التكرار يُضفي على البيت الشعري نغماً موسيقيَّاً يتناسب مع إيقاع نفس الشاعر ويوحي بما يُعانيه.

الشاعر" [31]. يقول ابن الرومي[32]:

أيَّ هَوْل رأوْا بهمْ أيّ هَوْلٍ حُقَّ منه تشيبُ رأسُ الغلام

حيث وقع تكرار المجاورة في (أيَّ هولٍ). ويقول[33]:

أبْرَمُوا أمرَهُمْ وأنتُمْ نِيامٌ سوءةً سوءةً لنوْمِ النيام

وقع تكرار المجاورة في (سوءةً، سوءةً) و(نوْمِ، النيام).

ج. تكرار البداية: وهذا النوع من التكرار، هو الأكثر ارتباطاً ببناء القصيدة، أو الأبيات التي يرد فيها، وذلك لما له من دور في بناء النص الشعري والتحامه حيث يتصدر هذا النوع من التكرار

بدايات الأبيات من القصيدة، وقد يأتي بكلمة أو كلمتين، وقد يمتد ليشمل شطراً من البيت الشعري. يقول ابن الرومي[34]:

أيُّ نومٍ من بعد ما حلَّ بالبصْـ ـرَةِ من تلكمُ الهناتِ العظامِ

أيُّ نومٍ من بعد ما انتهك الزّنْـ ـجُ جهاراً محارمَ الإسلامِ

فقد قام بتكرار الشطر الأول من البيتين الأول والثاني (أيُّ نومٍ من بعد ما) ليوحي الشاعر بما يُعانيه من عدم القدرة على النوم بعد ما سمع عمَّا حدث للبصرة. ويندرج تحت التكرار العامودي أو الرأسي الذي يقع بين أبيات القصيدة.

ويقوم الشاعر بتكرار بعض الأدوات تكراراً عامودياً.

تكرار كم الخبرية، وهدفه بيان وتفصيل الحدث، والهدف للاتعاظ وأخذ العبرة، أو رسم مشهد مروع تكرر كثيراً. وقد أكثر ابن الرومي منها في القصيدة. يقول ابن الرومي[35]:

كم أغصُّوا من شاربٍ بشراب كم أغصُّوا من طاعمٍ بطعام

كم ضنينٍ بنفسهِ رامَ مَنْجىً فتلقّوا جبينه بالحسام

حيث جاء تكرار (كم) تكرارا عاموديا لما له من تأكيد على ما قام به الزنج من فظائع باستخدام كم التكثيرية الخبرية وما يأتي من هذا التكرار من إثراء للإيقاع والدلالة. ويعمد إلى تكرار (كم) تكراراً أُفقيًّاً، يقول ابن الرومي[36]:

لهف نفسي لجمعكِ المتفاني لهف نفسي لِعِزّكِ المُستضام

ووقع تكرار أفقي فيها في بداية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني (لهف نفسي)، وقال أيضاً[37]:

كم أغصُّوا من شاربٍ بشراب كم أغصُّوا من طاعمٍ بطعام

ووقع في البيت تكرار أفقي في (شاربٍ بشراب)، (طاعمٍ بطعام) من باب تكرار الاشتقاق. يقول ابن الرومي[38]:

ألفُ ألفٍ في ساعةٍ قتلوهُمْ ثم ساقوا السِّباءَ كالأغنام

حيث وقع التكرار في (ألف، ألف) وهو من تكرار المجاورة، وذكر العدد جاء من باب الكثرة مع أنَّ عدد القتلى أقل من ذلك. وقال أيضاً[39]:

لهف نفسي لجمعكِ المتفاني لهف نفسي لِعِزّكِ المُستضام

حيث وقع التكرار أفقياً في (لهف نفسي، لهف نفسي) في الشطر الأول والثاني.

ج- ويلجأ الشاعر للاستفهام بما فيه من تقرير أو استنكار للفعل، فالاستفهام ليس للإجابة، فالإجابة معروفة وطرح السؤال لتعميق الرفض [40]. فيستخدم (مَنْ) وهو من التكرار العامودي في القصيدة. يقول ابن الرومي[41]:

من رآهُنَّ في المساقِ سبايا دامياتِ الوجوهِ للأقدام

مَنْ رآهنَّ في المقاسم وسْطَ الز زنج يُقسَمْنَ بينهم بالسِّهام

مَنْ رآهُنَّ يُتّخذنَ إماءً بعد ملْكِ الإماء والخُدَّامِ

واستخدم (ما) الاستفهامية أيضا تكرارا وهو من التكرار العامودي، يقول أيضاً [42]:

ما تذكرتُ ما أتى الزنج إلا أُضرم القلب أيّما إضرام

ما تذكرتُ ما أتى الزنج إلا أوجعَتْني مرارةُ الإرغام

واستخدم (أين) للاستفهام عن المكان تكرارا وهو من التكرار العامودي، يقول الصنوبري[43]:

أين ضوضاءُ ذلك الخلقِ فيها أين أسواقُها ذواتُ الزِّحام

أين فُلْكٌ فيها وفُلْكٌ إليها مُنشآتٌ في البحر كالأعلام

أين تلك القصورُ والدورُ فيها أين ذاكَ البنيانُ ذو الإحكام

وفي موقع آخر ذكر (أين) للسؤال عن المكان في حديثه عن المسجد الجامع[44]:

أينَ عُمَّاره الأُلى عمَروهُ دَهْرَهُمْ في تلاوة وصيامِ

أين فِتيانه الجِسانُ وجُوهاً أين أشياخُهُ أولو الأحلامِ

د- استخدام النداء فيستخدم لاستحضار غائب لإعادة التوازن النفسي والشعور بالأسى وتمني حضور من يُشاركه في حزنه عن طريق الندبة (وا). ويعمد الشاعر لتكراره تكراراً عامودياً، يقول ابن الرومي[45]:

وا ندامي على التَّخلُّفِ عنهمْ وقليلٌ عنهُم غَناء نِدامي

وا حيائي منهُمْ إذا ما التقينا وهُمُ عند حاكم الحُكّام

يتكون النص من بنية تتكون من أجزاء الصوت، وعن طريق التأليف والمُجاورة بين الكلمات تنتج الصورة والإيقاع، والذي يلعب دوراً مهماً في بناء الشعر.

ويرى ابن رشيق أنَّ للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني... وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع[46].

2- تكرار التركيب (الجملة): يعمد الشاعر إلى تكرار التركيب في القصيدة، والتركيب قسمان:

1) التركيب المماثل: وتكون من تكرار الجمل الاسمية أو الفعليَّة، ويتم بتكرار المعنى أو جملة مُثبتة ونفيها، ويلجأ إليها لتكثيف الإيقاع[47]. يقول ابن الرومي[48]:

كم أغصُّوا من شاربٍ بشراب كم أغصُّوا من طاعمٍ بطعام

وقال أيضا[49]:

لم تُقِرُّوا العيونَ منهم بِنَصْرٍ فأقِرُّوا عيونهمْ بانتقام

حيث وقع تكرار الجملة الأولى (لم تُقِرُّوا العيونَ منهم بِنَصْرٍ) وهي مُثبتة والجملة الثانية (فأقِرُّوا عيونهمْ بانتقام) وهي منفية. وقال أيضا[50]:

لا تطيلوا المقام عن جنَّة الخلـ دِ فأنتمْ في غير دار مُقامِ

2) التركيب المُطابق: وينشأ في الجمل ذات الأساليب من نفي واستفهام، كعطف جملة على جملة، أو تعلق الأولى بالثانية، ويؤدي إلى تكثيف في الإيقاع[51]. يقول ابن الرومي[52]:

أين ضوضاءُ ذلك الخلقِ فيها أين أسواقُها ذواتُ الزِّحامِ

أين تلك القصورُ والدورُ فيها أين ذاكَ البنيانُ ذو الإحكام

فقد كرر الجمل الاستفهامية عاطفا بين الأولى بالثانية بطريقة تزيد من الإيقاع عبر التنغيم المتولد من الاستفهام.

أخذلتُمْ إخوانَكُم وقعدْتُمْ عنهُمُ ويحَكُم قُعودَ اللئام

لم أجبْها إذ كنتُ مَيْتاً فلولا كان حيٌّ أجابها عن عِظامي

فقد كرر الجمل الاستفهامية والمنفية عاطفا بين الأولى بالثانية بطريقة تزيد من الإيقاع عبر التنغيم المتولد من أسلوبي الاستفهام والنفي.

ثانياً: التكرار البديعي:

"وهو الذي ينشأ عبر تكرار ظواهر نغميَّة باستخدام المحسنات البديعيَّة كالتصريع والترصيع والجناس والطباق والمقابلة ورد العجز على الصدر"[53].

فمن تتبع شعر ابن الرومي في شكله ومضمونه يجده قد طوَّع لغته وصوره وموسيقاه بطريقة فنِّيَّة تخدم المعنى وتحقق شاعريته وتؤكدها. فقد أكثر فيه من تزيين شعرهم بالمحسنات البديعيَّة لدورها في الإيحاء، وتأتي لتشكِّل الجانب الموسيقي في الشعر، وتنقل الإيحاء للمتلقي وتساعده على الكشف عن نفسية الشاعر. ومن أنواع التكرار البديعي:

1. **التصريع:** يعد وسيلة من وسائل التجويد والإحسان في الشعر، وعرَّفه ابن رشيق بقوله" هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته، ... واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت (مصراع) كأنه باب القصيدة ومدخلها، وقيل هو من الصرعين، وهما طرفا النهار، وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أوَّل وَهلة أنَّه أخذَ في كلام موزون غير منثور"[54]. ويُعد دليلاً على قوة الطبع وكثرة المادة. يقول ابن الرومي[55]:

ذادَ عن مُقْلِتي لذيذَ المنامِ شُغلها عنهُ بالدموعِ السجامِ

فالتصريع يقع في (المنامِ، السجامِ) والتكرار الناشىء في آخر المصراعين يعطي إيقاعاً متماثلاً يساعد الشاعر على ربط أبيات القصيدة بإطار الروي في العجز، وينبه المتلقي.

2. الجناس: يسميه ابن رشيق التجنيس، وهو" أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها"[56]. وهو ضروب: منها المماثلة، وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى، ومنها الترديد، وهو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثمَّ يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في نفس البيت، يقول ابن الرومي [57]:

إنَّ هذا من الأمورِ لأمْرٌ كاد أن لا يقومَ في الأوهام

حيث وقع الاشتقاق في البيت في (الأمورِ لأمْرٌ) من باب التكرار الأفقي. ويقول [58]:

لهفَ نفسي عليكِ أيَّتُها البصـ ـرةُ لهفاً كمثل لهبِ الضِّرام

حيث وقع الجناس في (لهف، لهفاً). على أنَّ القصيدة تضم الكثير من الجناس في الأبيات:

(9، 10، 11، 12، 15، 19، 21، 25، 26، 32، 39، 48، 54، 67، 68، 69، 71، 74، 76، 82).

وللجناس قيمة فنِّيَّة في الأُسلوب حين يغني موسيقى التركيب برفع وتيرة الإيقاع لنقل الإيحاء عبره. كثيراً في قصائده، والمتتبع لشعره يجد الجناس يحتل الفن البديعي الأكثر حضوراً في القصيدة [59].

ج- **الطباق:** "وهو الجمع في العبارة الواحدة بين معنيين متقابلين، على سبيل الحقيقة أو المجاز، ولو

إيهاماً، ولا يُشترط كون اللفظين الدَّالين عليهما من نوع واحد كاسمين أو فعلين، فالشرط التقابل في المعنيين

فقط"[60]، ويقع في الكلمة. يقول ابن الرومي[61]:

إذ رموْهُمْ بنارهم من يمينٍ وشمال وخلفهمْ وأمام

حيث وقع الطباق في كل بيت بذكر الكلمة ونقيضها، مثل يمين وشمال، خلف وأمام. ونجد الطباق أيضا في القصيدة في الأبيات: 18، 23، 40، 75، 78.

" فعندما يأتي الشاعر بالطباق والجناس لطيفاً تتداعى فيه المعاني إلى الذهن بلا مشقة أو تكلف، وهو يخدم المعنى والصوت والصورة حيث يُكسبها زخرفاً لفظياً أيضاً"[62]. لذلك أكثر ابن الرومي منهما.

د. **المقابلة:** "وهي أن يأتي المتكلم بلفظين متوافقين فأكثر، ثُمَّ بأضدادها أو غيرهما على الترتيب"[63]، يقول ابن الرومي[64]:

كم أغصُّوا من شاربٍ بشراب كم أغصُّوا من طاعمٍ بطعام

فإذا كان ذكر الكلمة ونقيضها طباقاً، فإنَّ ذكر الجملة وجملة تنفي معناها أو تعكسه مُقابلة. وقعت المقابلة في الشطر الأول من البيت بغصة الشراب عند الشرب من الخوف وفي الشطر الثاني بغصة الطعام من الخوف، فالشراب نقيض الطعام من باب المعنى ونقيضه.

وتقع المقابلة في أبيات كثيرة في القصيدة، ومنها: 31، 34، 37، 38، 53، 64، 72، 79، 86

قال علي الجارم "فالمقابلة في الكلام من أسباب حُسنه وإيضاح معانيه، على شرط أنْ تُتاح للمُتكلم عفواً، أمَّا إذا تكلفها وجرى وراءها، فإنَّها تعتقل المعاني وتحبسها، وتحرم الكلام رونق السلاسة والسهولة"[65]. فتكشف المقابلة عن مشاعر الشاعر وتنقلها للمتلقي من تناقض واضطراب، ولها دور كبير في الإيقاع الشعري عن طريق تكرار بين الإثبات والنفي.

هـ. **رد العجز على الصدر:** "وهو أن يجعل المتكلم أحد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو ما هو مُلحق بالمتجانسين في واحد من الوجوه التالية"[66]:

1. أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في أول البيت، يقول ابن الرومي [67]:

وا ندامي على التَّخلُّفِ عنهمْ وقليلٌ عنهُم غَناء نِدامي

حيثُ ورد في كلمة (نِدامي) أول كلمة في البيت وآخر كلمة. يقول ابن الرومي [68]:

أقدم الخائنُ اللعينُ عليها وعلى الله أيَّما إقدام

ونجد في البيت استخدام المصدر(إقدام) في آخر البيت، وجاء في أول البيت بفعله (أقدم). يقول ابن الرومي [69]:

بل ألِمَّا بساحةِ المسجدِ الجا مع إنْ كُنْتُما ذَوِي إلمام

في البيت استخدم المصدر(إلمام) في آخر البيت، وجاء في أول البيت بفعله الرباعي على الأمر (ألِمَّ).

2. أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في آخر الشطر الأول، يقول ابن الرومي [70]:

وتسمَّى بغير حقٍّ إماماً لا هدى اللَّهُ سعيَه من إمام

ورد الاسم (إمام) مُكرراً في آخر الشطر الأول وآخر الشطر الثاني من البيت.

3. أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في حشو الشطر الأول، يقول ابن الرومي[71]:

لا تطيلوا المقام عن جنَّة الخلـ دِ فأنتمْ في غير دار مُقام

فقد ورد في كلمة (مُقام) في حشو الشطر الأول وفي آخر البيت.

ويهدف هذا المحسن البديعي إلى التقرير والتبيين والتدليل وزيادة المعنى الذي يرجع إلى إيحاء اللفظ

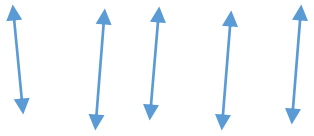
الأول بتوقع الثاني، ويُعطي لوناً من الإيقاع الموسيقي يتقارب مع الغناء، الذي يُطلب فيه ترداد بعض ألفاظ بعينها يُدركها السامعون على البديهة بمجرد الإنشاد.

و- التوازي: وهو أسلوب بلاغي يتم فيه تكرار نحوي في شطري البيت الشعري أو في أكثر من بيت بشطر أو شطريه. يقول ابن الرومي[72]:

كم أغصُّوا من شاربٍ بشراب كم أغصُّوا من طاعمٍ بطعام

فإذا غيرنا شكل شطري البيت لنكشف عما به من تواز نحوي يصبح:

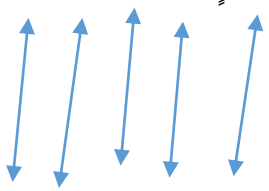
كم أغصُّوا من شاربٍ بشراب



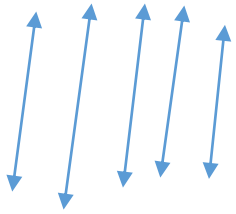
كم أغصُّوا من طاعمٍ بطعام

فيتكرر في الشطر الثاني ما في الشطر الأول (كم الخبرية، جملة فعلية يتصل فيها واو الجماعة وألف التفريق، ومن حرف الجر، واسم فاعل على وزن فاعل، ثم الباء حرم جر وبعدها اسم مجرور مصدر على وزن فَعال). وجاء التوازي في تكرار الشطر الأول فقط من الأبيات التالية:

رُبَّ بيعٍ هناك قد أرخصُوهُ طال ما قدْ علا على السُّوَّام



رُبَّ بيتٍ هناك قد أخرجُوهُ كانَ مأوى الضعاف والأيتام



رُبَّ قصْرٍ هناك قدْ دخلوه كان من قبلِ ذاك صَعْبَ المرام

حيث كرَّر الشاعر في الشطر الأول (حرف الجر (رُبَّ)، واسم مجرور على وزن (فَعْل)، وكرر كلمة هناك الظرفية، وكرر قد التوكيدية، وجاء بجملة فعلية يتصل بها واو الجماعة وألف التفريق).

الإيقاع الشعري في القصيدة:

صاغَ ابن الرومي رثاءه فيها على بحر الخفيف، وهو من البحور الممزوجة التي تتكرر فيها تفعيلتين (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ثلاث مرات في البيت، حيثُ اختارَ هذا الإيقاع لعلمه بأنَّ التكرار يزيد في الإيحاء، فأرادَ بذلك جعل دفق الإيقاع يُحرِّك مشاعر الغضب والحزن على ما حدث، ويصل إلى المُتلقين، كونه من البحور التي تناسب الرثاء؛ بإحداث الاتحاد بين الصورة والإيقاع للتأثير في المتلقي[73]، ولم يكتفِ بذلك فقد اختارَ أيضاً روياً هو الميم المكسورة، والميم صوت شفوي أنفي مجهور حيث" تنطبق الشفتان انطباقاً تاماً عند النطق بصوت الميم، فيقف الهواء أي يحبس حبساً تاماً في الفم، ويخفض الحنك اللين، فيتمكن الهواء الصاعد من الرئتين من المرور عن طريق الأنف بسبب ما يعتريه من ضغط، وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به"[74]. وحركة الكسر للميم يُعطي الصوت المكرر في الروي صوت حزن وبكاء لما يوحي إليه من انكسار وذل عند الشاعر، نتيجة خروج الصوت بما يُشبه النواح والأنين. واكتسبَ البيت الأول بُعداً موسيقياً داخلياً باللجوء إلى التصريع الذي يُشكِّل نغمة موسيقيَّة بتكرار الروي الميم في نهاية الشطر الأول (المنامِ)، والروي في آخره (السِّجامِ). فالمطلع يختزل القصيدة حيث تنفتح بالاستهلال، وتكرار حرف الميم وهو من الحروف المجهورة التي تشي بانفعال واضطراب الشاعر وحزنه لما حدث، حيث اختار الميم روياً للتناغم والتواصل مُظهراً الرؤية المُتجسدة في القصيدة. واستخدام التصريع يمنح القصيدة تأجيجا في الموسيقى حيث جعل القصيدة بنية نصية مُتلاحمة، سكب فيها عُصارة مشاعره وانفعالاته لما حدث في البصرة. ووظَّفَ كل تقنياته الأسلوبية في فضاء النص؛ لجعلها لُحمة تتسم بالوحدة العضوية والانسجام في بنيتها، وأعطى

قدرة على إيصال الرسالة بنغم موسيقي مُتأجج؛ ليدل على أنَّ الشاعر مُضطرب غاضب وحزين، مُستخدماً الحروف المجهورة التي تنبئ عن اضطرابه وغضبه وحزنه. فقد قام بعملية انصهار للفظ والمعنى في قالب شعري مع الإيقاع، وولَّدَ في المعاني بطريقة تحويل اللغة إلى شعرية، وتبحث أيهما أسبق إلى عقلك اللفظ أم المعنى، فوصف المشاهد لتصبح مرئية وليست مسموعة فقط، فقد تكون همساً، أو ثورة، أو بركاناً، أو ضعفاً ودموعاً. وتظهر شاعريته بتحول القصيدة من كلام إلى صورة من الواقع وتصوير لصورته. وعملية الاختيار الأسلوبي للغة النص تتأسس على دور المتلقي في تلقي هذا الأسلوب والتفاعل معه، ويُحرِّك وعي المتلقي وإدراكه سواءً أكان الاختيار مرتبطاً بالموقف أو بالصياغة فهو عنصر مهم في الاتصال الأدبي والإبلاغي؛ لتحقيق الهدف، "والاختيار نوعان: اختيار نفعي يقتضيه موقف المبدع من المتلقين، والاختيار النحوي الذي يتحكم فيه مقتضيات الصياغة"[75]، لذا كان عليه اختيار التراكيب التي تزيد في إثارة المتلقي واستمالته لأخذ الثأر.

2. المستوى التركيبي: من أكثر المستويات أهمية لدورها في إظهار جمالية القصيدة عبر الانزياحات (الانحرافات) والخروقات التي تكشف عن شاعرية الشاعر وقدراته وجمالية العمل الفني، خاصة أنها تأتي بشكل غير واعٍ بحسب ما يعانيه ويشعر به بعد تحوَّل القصيدة إلى تجربة وخاصة إذا كانت في موضوع الرثاء. لا ينكر أحد معاناة ابن الرومي على المستوى الشخصي مع الفقد إذْ مات جميع أهله فصبغ شعره بالحزن والرفض وجعله ذلك متشائما في كل حياته، فرثاؤه مصبوغ برؤيته المتشائمة، ولكن في رثاء البصرة وجدناه يوثِّب المسلمين جميعا ويدفعهم للثأر من الزنج وتحرير سبايا المسلمين من أيديهم وهذا ما حصل.

1. التقديم والتأخير: من أهم الانزياحات التركيبية النحوية التي تظهر قدرة الشاعر وشاعريته ويقوم به الشاعر بطريقة تكشف عن معاناته ومشاعره. ويأتي التقديم والتأخير في الجملة الاسمية بتقديم ركن على آخر من حقه التأخر كتقديم الخبر على المبتدأ وأيضا يحدث في الجملة الفعلية بتقديم المفعول به وتأخير الفاعل وهكذا... ، ويحقق بذلك انزياحًا عن النمط التركيبي المألوف. وقد تكرّر هذا النمط من الانزياح في مواضع متعددة من قصيدة رثاء البصرة، يقول ابن الرومي [76]:

ذادَ عن مُقْلتي لذيذَ المنامِ شُغلها عنهُ بالدموعِ السجامِ

حيث قدَّم المفعول به (لذيذَ) للفعل (زاد) بمعنى منع على الفاعل المؤخر (شغلُ). ويقول أيضاً [77]:

بينما أهلُها بأحسنِ حالٍ إذ رماهمْ عبيدُهمْ باصطلامِ

حيث قدَّم المفعول به (ضمير الغائب (هم)) للفعل (رمى) على الفاعل المؤخر (عبيدُ). ويقول أيضاً [78]:

طلعُوا بالمُهَنَّداتِ جِهْراً فألقتْ حملَها الحاملاتُ قبل التَّمام

حيث قدَّم المفعول به (حملَ) للفعل (ألقى) على الفاعل المؤخر (الحاملاتُ). ويقول أيضاً [79]:

كم مُفدّىً في أهلهِ أسْلمُوه حين لم يحْمِه هنالك حامي

حيث قدَّم المفعول به (ضمير الغائب (ه)) للفعل (يحْمِ) على الفاعل المؤخر (حامي). ويقول أيضاً [80]:

غيرَ أيْدٍ وأرْجُلٍ بائناتٍ نُبذَتْ بينهنَّ أفلاقُ هام

حيث قدَّم شبه الجملة الظرفية (بينهنَّ) للفعل (نُبِذَت) على الفاعل المؤخر (أفلاقُ). ويقول أيضاً [81]:

كم فتاةٍ بخاتم الله بِكرٍ فضحوها جَهْراً بغير اكتتام

حيث جاء (كم) مبتدأ، وقدَّم شبه الجملة من الجار والمجرور(بخاتِم الله) على الخبر وهو الجملة الفعلية (فضحوها). ويقول أيضاً [82]:

رُبَّ قصْرٍ هناك قدْ دخلوه كان من قبلِ ذاك صَعْبَ المرام

حيث جاء اسم كان(ضمير مستتر) يعود على القصر، وقدَّم شبه الجملة من الجار والمجرور(من قبل) على خبر كان وهو (صَعْبَ). ويقول أيضاً [83]:

فاسْألاها ولا جوابَ لديها لسؤال ومَنْ لها بالكلامِ

جاء المبتدأ اسم استفهام (مَنْ) وقدَّم شبه الجملة من الجار والمجرور(لها) على الخبر وأيضا شبه جملة من الجار والمجرور (بالكلامِ). ويقول أيضاً [84]:

كم مُفدّىً في أهلهِ أسْلمُوه حين لم يحْمِه هنالك حامي

كم فتاةٍ بخاتم الله بِكرٍ فضحوها جَهْراً بغير اكتتام

ففي الجملة الأولى جاءت (كم) الخبرية مبتدأ، وجاء الخبر جملة فعلية مؤخرا (أسْلمُوه) وتقدم عليه شبه الجملة من الجار والمجرور (في أهلهِ)، وأمَّا الجملة الثانية فجاءت (كم) الخبرية مبتدأ،

وجاء الخبر جملة فعلية مؤخرا (فضحوها)، وتقدم عليه شبه الجملة من الجار والمجرور (بخاتِم الله).

2- **الالتفات:** الالتفات انتقال من شيء على آخر في التعبير، كالانتقال من حاضر إلى غائب أو العكس، والانتقال من مضارع إلى أمر، او من أمر إلى ماض [85]. وهو العدول عن ضمير أصلي إلى ضمير آخر، يغايره في الحضور أو الغيبة، وذلك لغلبة هذا الفهم على الاستعمال الشعري [86].

ففي الأصل يقتضي تتابع الكلام على نسق واحد؛ لكن الشاعر يخرق هذا التتابع محدثا كسرا سياقيا، يخالف به توقع المتلقي، فيثير الانتباه، ويلفت النظر،... ليورث السامع هزة ونشاطا، ويجد عنده قبولا أرفع منزلة ومحلا [87].

ويرى ابن الأثير أنّ الالتفات لا يمكن أن يحصر بغاية التفنن في الكلام، وتطرية نشاط السامع، وإيقاظ استماعه، إنما له غاية لا يتوصل الباحث إليها إلا بقراءة سياقه، وفهم تفاصيله، فغاية الالتفات ترتبط بالموضع الذي ترد به [88]. وقال أيضاً[89]:

لمْ أجبْها إذ كنتُ مَيْتاً فلولا كانَ حيّاً أجابها عن عِظامي

استخدم أسلوب الشرط متكئا على الزمان الماضي باستخدام (كنتُ) وهي فعل ماض ناسخ يتصل به تاء المتكلم (أنا) جاعلاً خبر الناسخ (ميْتاً) ثُمَّ تحول من المتكلم وهو النبي إلى الغائب على لسان الشاعر (لولا كانَ حيّاً) بعد الفاء الواقعة في جواب الشرط، وما يحمل الالتفات من تنبيه للمتلقي، ومشاركة الغائب للمتكلم في التعبير.

الأساليب النحوية في توثيب ابن الرومي:

الهدف من التوثيب التأثير بتوظيف الأساليب النحوية التوثيبية المختلفة، يعتمد الشاعر عليها لنقل الانفعالات والمشاعر النفسية منه للمتلقي بصورة أكثر تأثيرًا [90]. فالأساليب النحوية تنقل انفعالات الشاعر للمتلقي، وتدفعه للثأر والانتقام. وهي تلك المظاهر التركيبية كالاستفهام مثلًا، والتعجب، والنداء، الأمر، والنهي، [91].

1. **أسلوب الأمر:**

يعد أسلوب الأمر من الأساليب النحوية التي أولاها الدرس النحوي والبلاغي اهتماما بالغا، وكان لهذا الأسلوب حضور كبير في شعر الموثبات، وتنوعت أشكال ظهوره ودلالاته، ومن خلاله ظهرت المعاني التحريضية بتنوعها، والمرتبطة بالحث وطلب فعل الشيء، كالتحريض على الثأر

والانتقام. وفي توثيب ابن الرومي يظهر لنا أنه ركز كثيرا، ويظهر ذلك في عدد أفعال الأمر التي استخدمها وهي: (انفرُوا، صدِّقوا، أدرِكوا، أقِرُّوا، أنقِذُوا، قلَّ، بادروهُ، اشتروا، بِيعوا). يقول[92]:

انفرُوا أيها الكرامُ خِفافاً وثِقالاً إلى العبيدِ الطَّغام

وفعل الأمر (انفروا) يحمل معنى النفير وهو الحرب والهجوم. ويُخاطب المسلمين ويأمرهم بالنفير وقتال الزنج. واتخذ من هذا الفعل تناصاً قرآنياً مُستلهماً آية القتال "انفروا خِفافاً وثِقالاً يُعذبهم الله بأيديكم وأيدي المسلمين..."(سورة التوبة:41)، إذْ عدَّ قتال الزنج كقتال الكفار، فهي حرب دينية بين المسلمين وأعداء كافرين. ويدعوهم إلى الجهاد في سبيل الله، فحربهم فرض على كل المسلمين، وعليهم ألاَّ يتقاعسوا عنها. وقال[93]:

أبْرَمُوا أمرَهُمْ وأنتُمْ نِيامٌ سوءةً سوءةً لنوْمِ النيام

واستخدم هنا الفعل الماضي (أبْرَمُوا)، ويدعو الشاعر المسلمين لفعل ما فعله الزنج باختيار الزمان والمكان المناسبين للهجوم على الزنج عن طريق المُفاجأة كما فعله الزنج عندما دخلوا البصرة أثناء صلاة الجمعة، واستخدم لفظة نيام وهو لا يعني أنَّ أهل البصرة كانوا نياماً، ولكن كانوا مُطمئنين يشعرون بالأمن والسلام، وكذا النائم فلا ينام وهو خائف، بل يشعر بالطمأنينة والأمن فينام، والمقصود أنَّ الشاعر يستنهض المسلمين بقتال الزنج وكرَّرَ (نِيامٌ، نوْمِ، النيام) من أنواع الجناس الاشتقاقي؛ لتأكيده على مُفاجأتهم في قتالهم لعدوهم كما في تكراره لكلمة (سوءةً سوءةً). وقال[94]:

صدِّقوا ظنَّ إخوة أمَّلوكم ورجوْكُمْ لنبوةِ الأيامِ

فقد ظنَّ المسلمون بأنَّ قتالكم لهم واقع لا محالة، فيخاطبهم ويأمر المسلمين بفعل الأمر(صدِّقوا) بتصديق ظنِّ المسلمين بهم بقتلهم لأعدائهم، فهم أملهم ورجاؤهم بالقضاء على الزنج واستئصال شأفتهم وتحرير سبايا المسلمين منهم. مُؤكداً على إخوة الدين في نصر بعضهم بعضا. وفي الفعل (صدِّقوا) دلالة طلبية من المتكلم إلى المخاطب، وجاءت لدلالة بلاغية والتحريض على النصرة، فهو يطلب منهم هذا الفعل، وفي هذا الأسلوب اللغوي مزيد من التأثير الانفعالي للمتلقي وتركيزها في ذهنه.

ونرى أن معاني التوثيب بعد ظهور الإسلام ارتبطت بالتحريض على أساس روابط الإسلام ونصرة المظلوم، بعيدا عن الاعتبارات القبيلة والحمية كما في الجاهلية، ويظهر تأثر الشعراء في توثيبهم بمعاني القرآن الكريم والسنة والنبوية[95]. وقال[96]:

أدرِكوا ثأرَهُمْ فذاكَ لديْهِم مثلُ ردِّ الأرواحِ في الأجسامِ

فقد طلب من المُسلمين بعد أنْ أنَّهم لتخاذلهم بأنْ يُدركوا ثأر أهل البصرة من الزنج الذين أعملوا بهم السيف حتى أفنوهم، مُصوِّراً أخذَ الثأر وكأنه إعادة الحياة إلى القتلى. ودلالة الأمر طلبية وجاءت لدلالة بلاغية وهي الحثّ والتحريض على الانتقام. وقال(97):

أنقِذُوا سَبْيَهُمْ وقلَّ لهُمْ ذا ك حفاظاً ورعْيَةً للذِّمام

ويعود الشاعر مرة أُخرى إلى القضية الرئيسية للتوثيب بإنقاذ السبايا، وإنقاذ المسلمات اللواتي سبين وتحريرهنَّ من أيدي الزنج. ملمحا لما كان يحدث في الجاهلية عندما كانت تسبي قبيلة نساء قبيلة أُخرى، فهذا عار وذل لأبد الدهر، لا يقبله العربي ويبذل في سبيل إرجاع السبايا روحه ليخلِّصهم من الأسر فلا يُعيَّروا بذلك. ويستخدم الأمر (قل) والطلب موجه من المسلمين لأهل البصرة أخوانهم في الدين. ويخاطب ابن الرومي المسلمين بأنَّ إنقاذ السبي دفاع عن حرمات المسلمين وذمام الإسلام. وقال(98):

بادِروهُ قبلَ الرويَّةِ بالعَزْ م وقبل الإسراج بالإلجام

فقد استخدم أيضاً فعل الأمر (بادروهُ) لتوثيب المسلمين على مفاجأة اللَّعين وجنده من الزنج والانطلاق بسرعة دون تردد، وشبَّه التردد بعملية شد الحزام للفرس حيث يستغرق وقتاً والشاعر يريد تثويبهم بالانطلاق بدون رويَّة وتمهُّل فيركبوا خيلهم دون شدِّ حزام السرج؛ لأخذ الثأر والتقافز بسرعة وحزم، وهذه المبادرة تحمل معنى الأمر الحقيقي بمفاجأة العدو، حتى لا يستطيع الوقوف بوجه المسلمين ومقارعتهم. وقال(99):

فاشتروا الباقيات بالعرَضِ الأد نى وبِيعوا انقطاعه بالدَّوامِ

وخلص بالبيت الأخير من القصيدة بفكرة حضَّ المسلمين عليها وهي فكرة الاستبدال، حيث وظَّف الأمر في فعلين متضادين (اشتروا) و(بِيعوا) من باب النصيحة والحث على شراء الآخرة والجنة بنيل الشهادة، وبيع الدنيا الفانية، فيحمل الأمر هنا معنى الحضّ والنصيحة حيث جعل الجهاد عملية بيع والموت في سبيل الله عملية شراء للجنة. وكان له دلالة طلبية ليدفع المتلقي للانفعال والتفاعل مع المعنى، والتأثر بهذه الفكرة ليهبَّ لأخذ الثأر.

2. أسلوب النداء:

أسلوب النداء من الأساليب النحوية والبلاغية التي وظفها شعراء التوثيب لمخاطبة المتلقي واستنهاض هممهم للثأر بقتلاهم، وكذلك فعل ابن الرومي في توثيبه في رثاء البصرة. ومنحه مزيدًا من التحريض في سبيل توثيب المتلقي وتحريضه. فقال(100):

انفرُوا -أيها الكرامُ- خِفافاً وثِقالاً إلى العبيدِ الطَّغام

وقد جاء النداء بـ(أيها الكرام) بأسلوب النداء، قاصدة تنبيه المتلقي بهذا الأسلوب [101]، إذ خاطبهم بصفة الكرام، فمن لم يتخاذل فهو من الكرام، ومن تخاذل فهو من اللئام وهو المسكوت عنه (المحذوف). وأتى بالنداء هنا بعد الأمر (انفروا) لتنبيه المتلقي وإعطاء صفة العموم له، فالثأر لا يستطيعه إلا ذو الجرأة الكريم الذي لا يثبطه شيء عن الإقدام، وأن القعود عن الثأر يستلزم نقيض الرجولة[102]. وغالبا ما يقترن الأمر أو النهي بتنبيه المخاطب بأحد حروف النداء التي تناسب حال المدعو والمقصود من النداء. وقد عبر عبده الراجحي عن الدور الذي يؤديه أسلوب النداء بقوله: "النداء علامة من علامات الاتصال بين الناس وهو دليل قوي على اجتماعية اللغة" [103]. فتضافر الأمر (انفروا) والنداء (أيها الكرام) وكأنه تكرار، للتحريض على أخذ الثأر والنفير، للوصول إلى قدر كبير من التأثير الانفعالي للمتلقي. وقال[104]:

عارُهُمْ لازِمٌ لكُمْ -أيُّها النَّا سُ- لأنَّ الأديانَ كالأرحامِ

واستخدم النداء بقوله: (أيُّها النَّاس)، فالخطاب موجه لكل المسلمين بصفة العموم لا التخصيص، بغض النظر عن منزلتهم الإيمانية أو قدرتهم البدنية. فالوظيفة النفسية والاجتماعية لأسلوب النداء تدفع شعراء الموثبات إلى الاعتماد عليه وتوظيفه بوصفه أسلوبا يؤدي دور التنبيه والتوجيه والالتفات للمخاطب؛ ولأن التوثيب يحتاج كل ما يُعينُ المتكلم على إقبال السامع وتيقظه لما يطلبه منه كانت وفرة استعمال الشعراء لأسلوب النداء[105]. ويقوم ابن الرومي بتحميل المتخاذلين إثمَ تخاذلهم عن مقاتلة الزنج، فالساكت عن الحق هو شريك في الظلم والجرائم.

3. أسلوب النفي:

يُعرف النفي "بأنه باب من أبواب المعنى يهدف به المتكلم إخراج الحكم في تركيب لغوي مثبت إلى ضده وتحويل معنى ذهني فيه الإيجاب والقبول إلى حكم يخالفه إلى نقيضه"[106]، فقد أشار هذا التعريف إلى دور النفي وارتباطه بالمخاطب، وذهاب المبدع إلى النفي في معرض التوثيب؛ فهو أسلوب إقناعي يقوم على تحويل الأفكار ونقضها إلى ما يخالفها في ذهن المخاطب؛ لتحقيق الهدف منه عند المتكلم. وأول ما يتبادر إلى الذهن في أسلوب النفي هو أدوات النفي، إن تعدد معاني أسلوب النفي نابع من تعدد أدواته، والمتكلم لا يستعمل النفي بأداة إلا لدلالة ومناسبة، تحملها للسياق والمقام[107]. فهي دالة عليه وإذا جاءت في التركيب سمي النفي بالصريح، والأدوات هي: لا وإن وما وليس ولما ولم ولن ولات وغير[108]. وقال ابن الرومي[109]:

لم تُقِرُّوا العيونَ منهم بِنَصْرٍ فأقِرُّوا عيونهمْ بانتقام

وظف ابن الرومي النفي (**لم تُقِرُّوا**) فنفى راحة العيون وتوقفها عن البكاء بنصر على الزنج في الماضي وكأنه يُلمح إلى تقصير متعمد وتلكؤ من جيش الخلافة الترك في هذا الصدد، والمتتبع لأخبار تلك الفترة يعرف مدى الظلم الذي لحق بالدولة على يد جيش الترك الذين سيطروا على الخليفة ودولة الخلافة، وكانت الدولة في أيديهم، ولكن عندما جاء الخليفة المعتمد وأصبح ابن أخيه الموفق قائدا للجيش بعد قول هذه القصيدة، ألزم الترك حدهم وأعاد للخلافة هيبتها، فرح ابن الرومي مع فرح المسلمين ومدح الموفق شعرا، ذاكرا شجاعته في مواجهة الزنج حتى انتصر عليهم وقتل سيدهم الذي كان يقودهم لقتل المسلمين[110]. فالمسلمون لم يقروا العيون بانتصارهم على الزنج بمعركة في الماضي، واستخدم الأمر (**فأقِرُّوا**) طالباً الانتقام من المجرمين فتسكن عيونهم الباكية الحزينة. فتضافر أسلوبي النفي والأمر للدلالة على إقناع المتلقي بفعل لم يكن متاحاً والآن أصبح الوقت متاحاً للانتقام والنصر معا.

4. أسلوب التوكيد:

يعد أسلوب التوكيد من الأساليب النحوية الخبرية وهو كثير الاستعمال، وقد ورد بشكل لافت في الموثبات؛ لما له من دلالات تتفق مع الغرض من التوثيب، وتتنوع أساليب التوكيد فمنها ما يكون بإعادة اللفظ ومنها ما يكون بإعادة المعنى ومنها ما يكون عن طريق دخول المؤكدات على الكلام ومن أشهرها: القسم، وأن، وإن، وأحرف التنبيه، وتكرير النفي، وغيرها والتي تدخل على الكلام فتمكنه في نفوس المخاطبين[111].

وظهر أسلوب التوكيد في هذه المقطوعة كأسلوب انفعالي لتوثيب المخاطبين وتحريضهم على قتال المسلمين ورد الثأر باستخدام (إنَّ) المؤكدة والتي عدها العلماء من المؤكدات التي يؤتى بها؛ لتوكيد الكلام وتثبيته في نفس المخاطب، ونفي الشكّ، فهي تربط النظم السابق باللاحق. ويشير المعنى اللغوي للتوكيد إلى الإحكام

والشدة وتثبيت الشيء وتقويته. وقال ابن الرومي[112]:

عارُهُمْ لازمٌ لكُمْ أيُّها النَّا سُ لأنَّ الأديانَ كالأرحام

واستخدم الشاعر التوكيد (أنَّ الأديانَ كالأرحام)، فقد أكَّد إخوة الدين وشبهها بإخوة الرحم، لما للارتباط الوثيق بينهما، للتأكيد على فكرة الإخوة الدينية والتي تحرِّض المتلقين لإدراك الثأر ومواجهة العدو بلا تباطؤ.

أ. أسلوب الشرط:

فـ"الشرط أسلوب لغوي ينبني على جزأين، الأول مُنزّل منزلة السبب، والثاني: منزل منزلة المسبب، يتحقق الثاني إذا تحقق الأول، وينعدم الثاني إذا انعدم الأوّل، لأن وجود الثاني مُعلّق على وجود الأوّل"[113]. يقول[114]:

إنْ قعدتُمْ عن اللعينِ فأنْتُمْ شركاءُ اللَّعينِ في الآثامِ

استخدم الشرط لربط الفعل بالجواب، إذ إن بقاء الذل مرتبط ببقاء القعود عن نصرة أهل البصرة (التخاذل)، بل أيضا يُعدُّ التخاذل اشتراكا في الظلم والظالم، كقول الشاعر إنْ قعدتم فأنتم شركاء للَّعين في الآثام، وإنْ لم تقعدوا وثأرتم لأهل البصرة فلستم شركاء للَّعين في الآثام. والاشتراك في الظلم نتيجة حتمية لمن تخاذل عن نصرة أهل البصرة والأخذ بثأرهم. وهذه الألفاظ والمعاني التي يعمد الشاعر إلى اختيارها وفق إرادة نفسية منه، من شأنها رفع همة السامع للاستجابة واستفزازه للثأر لأهل البصرة من باب التخيير. وقال[115]:

مَنْ غدا سرجُهُ على ظهرِ طِرفٍ فحرامٌ عليه شدُّ الحزام

وظهر أسلوب الشرط باستعمال أداة الشرط (من) وهي من أسماء الشرط الجازمة و" لفظَها واحدٌ مذكرٌ، ومعناها معنى الجنس لإبهامها وتقع على الواحد والاثنين والجماعة والمذكر والمؤنث"[116].

فاختار الشاعر أسلوب الشرط بـ (من) مصورا طريقة مباغتة الزنج لأخذ الثأر منهم، فوظف اسم الشرط (من) لتعيين الشخص المصمم على الأخذ بثأر أهل البصرة، ويطلب منه عندما يركب على الخيل أن يسرع لأخذ الثأر دون التلكؤ ولو كان بشد حزام السرج. فالشاعر يصف عملية الذهاب رابطا بين فعل الشرط (غدا) مع جواب الشرط حرام متوسط بينهما بالفاء للحض على الإسراع والحزم، وعدم التمهل لشد حزام السرج، والتلكؤ في الانطلاق.

ب. أسلوب النهي:

يعد أسلوب النهي أحد أهم الأساليب التوثيبيَّة بعد الأمر، ويعد النهي أسلوبا شديد التأثير في نفس المتلقي؛ لاشتماله على معاني القوة في حسم المواقف، إذ يذهب المتكلم إلى النهي بدافع نفسي انفعالي وجده في نفسه فيعبر عنه. قال ابن الرومي[117]:

لا تطيلوا المقام عن جنَّة الخلـ دِ فأنتمْ في غير دار مُقامِ

نجد أن النهي طلب يقصد به الكف، والترك والامتناع عن فعل شيء أو إقدام عليه، ويستخدم لا الناهية التي تنهى المتلقي عن فعل يضرُّ بهم، فقال: لا تطيلوا، وهذا الفعل ينضوي تحت النهي على

وجه الإلزام بعدم الإطالة في العيش دون أخذ الثأر ولو على حساب الحياة الفانية، لأنه بإسراعه لقتال العدو هو إسراع إلى الدخول إلى جنة الخلد الباقية. وكأن الشاعر يوجهه ويقدم له النصيحة عن طريق النهي، فينهاه عن التفكر بالدنيا الفانية والإسراع إلى الجنة الباقية. وهو أسلوب قادر على منح المتلقي مزيدًا من الانفعال؛ لتوثيبه؛ واستنهاضه للأخذ بثأر أهل البصرة؛ وإرجاع السبايا من أيدي الزنج والقضاء عليهم.

3. المستوى الدلالي:

يرتبط المستوى الدلالي بألفاظ والمعاني، لأنه لا يمكن دراسة الألفاظ (دلاليا) بمعزل عن السياق، فلا قيمة للكلمة بدون وجودها في سياق تتلاحم معه، وتنسجم في سياقه، وتُظهر المعنى الذي يريده الشاعر. ويظهر لنا عند تتبع ألفاظ ابن الرومي في قصيدته "رثاء البصرة"([118])، أنَّ ألفاظه سهلة واضحة تُظهر عصر الشاعر وبيئته وأيضاً معتقده ودينه؛ لذا نلمس الكثير من الألفاظ ذات الصبغة الإسلامية في شعره.

إن قصيدة رثاء البصرة هي في ظاهرها قصيدة رثاء لكن من يتعمق في معانيها يجدها صرخة غضب ورفض لما حدث للبصرة وأهلها، وتحميل مسؤولية ذلك إلى حكومة الخلافة التي وقفت عاجزة عن الوقوف بوجه الزنج حتى حصل ما حصل، فهو غاضب ورافض للتلكؤ الذي أدى إلى هذه المصيبة، ودعا فيها إلى الأخذ بالثأر مستنهضا همم المسلمين جميعا وليس الخليفة وجيشه الذي يأتمر بأمر الترك، والذين لا يهمهم ما يحدث للعامة.

النسق في القصيدة:

وهو النمط أو النظام العام الذي يتشكَّل من خلاله النص الشعري من حيث المضمون. وفي قصيدة رثاء البصرة لابن الرومي ارتكزت القصيدة على ثلاثة أنساق:

النسق الأول: نسق التحول والتبدُّل: واشتمل على الأبيات (13- 38) و(41-56).

حيث أكد ابن الرومي فيها تبدل حال البصرة وأهلها بعد مُباغتة الزنج لها. وتغيُّرها من أحسن حال لأسوأ حال. ويقع في الأبيات: 14،13، 15، 44، 46.

2. نسق الخذلان والقعود: الأبيات (57-71).

حيث أوضح ابن الرومي بأنَّ ما قام به الزنج في البصرة اليوم سوف يحدث في مدن إسلامية أخرى، ووبخ المتخاذلين الذين لم تدفعهم الحمية للثأر من الزنج، وبقوا جلوسا كاللئام، ولسان حالهم يقول: هذا لا يعنينا ولم يحدث لمدينتنا. فقال[119]:

أخذلتُمْ إخوانَكُم وقعدْتُمْ عنهُمُ ويحَكُم قُعودَ اللئام

3. نسق الثأر وتحرير السبايا: الأبيات (75-86)

خاطب ابن الرومي فيه المسلمين القاعدين عن طلب الثأر، لتخاذلهم مخاطبة عقلية بعد تأنيبهم، ودفعهم بأساليب نحوية توثيبيَّة؛ لاستنهاض هممهم والثأر من الزنج وتحرير نساء المسلمين السبايا

من أيديهم. فقال[120]:

لم تُقِرُّوا العيونَ منهم بِنَصْرٍ فأقِرُّوا عيونهمْ بانتقام

أنقِذُوا سَبْيَهُمْ وقلَّ لهُمْ ذا ك حفاظاً ورعْيَةً للذِّمام

الحقول الدلالية:

1.الترادف: وهي دلالة أكثر من لفظ عل معنى واحد. حيث يشكل بابا للتوسع في الدلالة[121]، ويقسم إلى قسمين:

أ. الترادف الكامل: حيث يعطي اللفظين نفس دلالة المعنى. يقول ابن الرومي[122]:

وطِئتْ بالهوانِ والذُّلِّ قسراً بعد طولِ التبجيلِ والإعظام

حيث جاء بلفظين عطف الثاني الذُّل على الأول الهوان، وهما يحملان نفس المعنى. ويقول[123]:

صدِّقوا ظنَّ إخوة أمَّلوكم ورجوْكُمْ لنبوةِ الأيامِ

حيث جاء بجملتين عطف الثانية (رجوْكُمْ) على الأولى (أمَّلوكم)، وهما يحملان نفس المعنى. ويقول[124]:

أيُّ خَطْبٍ وأيُّ رُزْء جليلٍ نالنا في أولئكَ الأعمام

حيث جاء بلفظين عطف الثاني (رُزْء) وهو المصيبة العظيمة على الأول (خَطْبٍ) وهو الأمر العظيم الخطير، وهما يحملان نفس المعنى.

ب. شبه الترادف: حيث يظهر تقارب في المعنى مع اختلاف بين اللفظ والآخر في ملمح معين. يقول[125]:

60. أيُّ عُذْرٍ لنا وأيُّ جوابٍ حين نُدْعَى على رؤوسِ الأنامِ

حيث جاء بلفظين عطف الثاني (أيُّ جوابٍ) على الأول (أيُّ عُذْرٍ)، وهما يحملان قريبا من المعنى فالأول لا عذر للمتخاذلين يوم القيامة، والثاني لا جواب يقنع السائل يوم القيامة عن تخاذله بالثأر من الزنج. يقول[126]:

أُمَّتي أينَ كُنْتُمُ إذْ دَعتْني حُرَّةٌ من كرائمِ الأقوامِ

حيث جاء بلفظين عطف الثاني (من كرائمِ) على الأول (حُرَّةٌ)، وهما يحملان قريب من المعنى، فالمرأة الحرة هي من كرائم الأقوام عكس السبية التي لا يستطيع قومها تحريرها لتخاذلهم وضعفهم وجبنهم.

المستوى البلاغي التصويري:

الصورة الفنية هي بنية توحي بدلالات إيحائية وتخزن طاقات جمالية تمنح الأدب حيويته وحركته.

أكثر ابن الرومي من التصوير في القصيدة، لأنّ الصورة لها دور كبير في الإيحاء والتأثير في المتلقي، ومن أقسام التصويرالبياني:

أ. التشبيه: أكثر ابن الرومي من التشبيه في القصيدة لدوره في رسم صورة واقعية وتبرير حزنه وغضبه للمتلقي. يقول ابن الرومي[127]:

لهفَ نفسي عليكِ أيَّتُها البصـ ـرةُ لهفاً كمثل لهبِ الضِّرامِ

شبَّه الشاعر التلهف وهو التعبير عن الأسى والحزن والتأسف على ما حدث بالمشبه به وهو النار التي تستعر في داخله. يقول ابن الرومي[128]:

صبحوهُمْ فكابدَ القومُ منهم طولَ يومٍ كأنه ألفُ عامِ

شبَّه الشاعر اليوم الذي دخل فيه الزنج البصرة بأنه يشبه ألف عام لكثرة المجازر التي فعلها الزنج فيه ووقع ذلك اليوم على أهل البصرة.

وهناك أبيات أخرى يظهر فيها التشبيه وهي: 28، 42، 39،، 51، 62، 81

ب. الاستعارة: هي تشبيه حُذِفَ أحد طرفيه المشبه أو المشبه به. وتقسم إلى قسمين:

1- الاستعارة التصريحية: وهي تشبيه حذف المشبه وأبقى المشبه به، لعلاقة تظهر من السياق. يقول ابن الرومي[129]:

كم رضيع هناكَ قد فطموه بشبا السيف قبل حينِ الفطامِ

شبَّه الشاعر عملية قتل الطفل بمنعه من الحياة بعملية منعه عن حليب أمه لفطامه عنه.

وتظهر الاستعارة التصريحية في الأبيات: 6، 7، 82

2- الاستعارة المكنية: وهي تشبيه حذف المشبه به وبقي المشبه، لعلاقة لفظية تظهر من السياق. يقول ابن الرومي[1]:

فاشتروا الباقيات بالعرَضِ الأد نى وبِيعوا انقطاعه بالدَّوامِ

(فاشتروا الباقيات بالعرَضِ الأدنى) حيث صرَّح بالمشبه وهو الباقيات وحذف المشبه به وهو الأعمال الصالحة وهي التي تسبب الدخول في الجنة، والباقيات لا تُشترى. وفي الجملة تقديم وتأخير حيث يجب أن تكون (اشتروا بالعرَضِ الأدنى الباقيات)، فالفرصة سانحة وعرض قريب للمسلمين بشراء الجنة بجهاد الزنج.

(بِيعوا انقطاعه بالدوام) حيثُ صرَّح بالمشبه وهو الانقطاع، وحذف المشبه به وهو السلعة والتجارة، مؤكداً أنَّ عدم الجهاد والتخاذل بيع لهذه التجارة. وفي الجملة تقديم وتأخير حيث يجب أن تكون (بِيعوا بالدوام انقطاعَه)، فالفرصة سانحة وعرض قريب للمسلمين بشراء الجنة بجهاد الزنج.

ج. **الكناية:** أن يذكر الشاعر تعبيرا لا يدل على المعنى مباشرة، بل يدل على شيء ملازم له ومرتبط به. يقول ابن الرومي[130]:

لهف نفسي عليك يا معدن الخيـ ـرات لهْفاً يُعضُّني إبهامي

يتحسر الشاعر عل ما حلَّ بالبصرة وأهلها لدرجة أنه يتلهف لعضِّ إبهامه كناية عن الندم والحسرة على عدم نصرتهم. يقول ابن الرومي[131]:

أيَّ هَوْل رأوْا بهمْ أيّ هَوْلٍ حُقَّ منه تشيبُ رأسُ الغلام

يصور الشاعر مشهد هجوم الزنج على البصرة وأهلها والجرائم التي ارتكبوها بأنَّها من الخوف يشيب شعر الطفل وهذا كناية عن شدة الفزع لمن رأى تلك الأهوال من أهل البصرة.

وتظهر الكناية في الأبيات: 10، 11، 38

د. **الصورة:** وهي تشبيه من متعدد لرسم مشهد بصري أو حسي، تثير خيال المتلقي والتأمل من تجربة الشاعر. يقول ابن الرومي[132]:

دخلوها كأنهم قِطع اللّيـ ـلِ إذا راحَ مُدْلَهِمَّ الظلامِ

حيث صوَّر طريقة دخول الزنج إلى البصرة بلونهم الأسود على شكل جماعات بقطع الليل كون الليل فيه ظلمة، حتى انتشر ظلامهم وتحول نهار البصرة ليلاً لكثرتهم. وهذه الصورة اللونية للون الأسود تُشيع التشاؤم من دخولهم المدينة بشكلهم، وطريقة دخولهم وأعدادهم الكثيرة التي غيرت معالم المدينة، وحولت نهارها ليلاً.

فالإكثار من التصوير البلاغي يُسهم في إثراء التجربة وربط أجزاء القصيدة دلالياً للكشف عن الدلالات المضمرة، واستثماره في نقل معاني الشاعر من بنيتها السطحية إلى البنى العميقة التي تحمل دلالات وإيحاءات تساعد المتلقي على التأثر وتوصل له رؤية الشاعر.

الخاتمة:

تناول البحث قصيدة رثاء البصرة لابن الرومي ودرسه دراسة أسلوبية؛ للكشف عن التوثيب فيها؛ لتوثيب المسلمين للأخذ بثأر البصرة، وقام الشاعر بتفجير إمكانات الشعر عبر الصوت والتركيب والدلالة؛ لتحويل السياق من سياق عادي إلى سياق إيحائي يكشف عن الدلالات المضمرة، ونقل من خلالها انفعالاته ومشاعره للمتلقي؛ لِإقناعه واستمالته للقضاء على الزنج. وخلص البحث لما يلي:

1.إنَّ هذه القصيدة تظهر بشكل لافت اهتمام الشاعر بجعل شعره يتسم بالوحدة العضوية، وجعلها تظهر الشاعر بالفنان الذي يتأنق في شعره فيرسم المشهد المفجع ويركز على عناصر في قصيدة الرثاء ليجعله يظهر صادقا في حزنه وغضبه، مهتماً باختيار الاستهلال وأيضاً بالإيقاع الشعري واختيار بحر الخفيف ممزوج التفعيلة وأيضا التركيز على الحروف الجهرية واختيار الميم منها لتكون رويا لقصيدته.

2.ارتكز التحليل الأسلوبي للقصيدة على المستويات الثلاثة: بدأ البحث بدراسة القصيدة من المستوى الصوتي والإيقاعي وظهر من خلال الدراسة اهتمام ابن الرومي كثيرا بإيقاع القصيدة من خلال الإكثار من التكراراللفظي بجميع أنواعه والتكرار البديعي ليثري التجربة من خلال التنغم وينقل الإيحاء عبره للمتلقي.

3.ودرس البحث القصيدة من المستوى النحوي التركيبي حيث درست القصيدة من حيث جماليتها الفنية والعناصر التي تجعلها عملاً فنيا يتسم صاحبها ابن الرومي بالأسلوب المتميز، فدرس البحث الانزياحات والانحرافات في القصيدة من تقديم وتأخير والتفات وأيضاً الأساليب التوثيبية التركيبية ذات الأثر النحوي والبلاغي وهي: الأمر والنداء والنفي والشرط والتوكيد والنهي، وما لهذه الأساليب من معاني توثيبية تجعل القصيدة خطاباً توثيبياً موجهاً للمتلقي للتأثير عليه.

4. ودرس البحث القصيدة من المستوى الدلالي حيث درسها من دلالاتها ومعانيها والأنساق التي ترتكز عليها والحقول الدلالية، وختم هذا المستوى بدراسة الجانب التصوير البلاغي فيها. وفائدة كل ذلك في توصيل الدلالات والتأثير في المتلقي؛ ليكشف رؤية الشاعر الفذ الذي استطاع إيصال مشاعره له.

5.إنَّ ابن الرومي شاعر متميز وله أسلوب يركز فيه على التكرار والنغم والإيقاع خدمة للجانب الإيحائي من جهة، وأيضا على الانزياح الدلالي والتركيبي في القصيدة؛ للتأثير في المتلقي، حيث اتسمت قصيدته بالوحدة العضوية

وأبانت مشاعره ورؤيته الشعرية، وأنَّه استطاع عبر المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية من إيصال صوته للمتلقي في زمانه كما وصلت في الأزمان التالية. فكانت هذه القصيدة من عيون شعر الرثاء العربي، واحتذى بها الكثير من الشعراء.

التوصيات: يتصل موضوع رثاء البصرة بمشكلات العصر الحديث، لأنه يحفز المجتمع على إعانة بعضهم بعضا في الظروف الحالية والظروف السياسية الصعبة التي تجتاح الوطن العربي. وتدعو إلى دراسة رثاء المدن الإسلامية المحتلة بفلسطين والعراق وسوريا...؛ والوقوف على التوثيب فيها، ودراستها أُسلوبيا.

الهوامش:

.

1 ساندبرس، فيلي. نحو نظرية أسلوبية لسانية.، ط1، ترجمة: خالد محمود جمعة. دار الفكر: دمشق، 2003، ص 58

2 راضي، عبد الحكيم. نظرية اللغة في النقد العربي. مكتبة الخانجي: القاهرة، 1980. ص527

3 المسدي، عبد السلام. الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتب، ط3، د.ت. ص37

4 بريمة، سارة، الانزياح الدلالي والتركيبي في قصيدة " أنا راحلة" للشاعرة روضة الحاج، مجلة اللغة العربية وآدابها، المركز القومي للبحوث، مج3، ع2، 2024، ص 1-9

5 بحيري، سعيد، علم لغة النص- المفاهيم والاتجاهات، ط1، مكتبة لبنان: بيروت، ،1997، ص74

6 مولينيه، ج، الأُسلوبية، ط1، نر بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ص18-19

7 العنبر، عبد الله، المناهج الأسلوبية والنظريات النَّصِيَّة، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج43، ملحق4، 2016، (1811-1831)، ص13

8 أبو ليل، أمين، تاريخ الأدب العربي (2)، العصر العباسي الثاني. (ط1)، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ص141

9 ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)، (ط2)، دار المعارف، مصر، 1973، ص29

10 ابن عباد، الصاحب، كافي الكفاة، المحيط في اللغة، (تحقيق: محمد حسن آل ياسين)، (ط1) عالم الكتب، بيروت، 1994، (الثاء والباء) مج10، ص192

11 ابن منظور، جمال الدين مكرم، لسان العرب، (ط3)، دار صادر، بيروت، 1994، (وثب)، مج 1، ص 792

12 دوزي، رينهارت بيتر، تكملة المعاجم العربية، (ترجمة: سليم النعيمي، جمال الخياط). (ط1)، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 2000، (وثق)، مج 11، ص37.

13 الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب. (ط1)، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، مج3، ص13

14 القيسي، نوري حمودي، الأشعار الموثبات في الجاهلية، مجلة الأقلام، القاهرة، مج1، س1، 1384هـ، ص 112

15 الذنيبات، عبد الله والسعود، محمد، دور الأساليب النحوية في بناء أشعار الموثبات في العربية، مجلة المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، مج11، ع1، 2024، ص1

16 الجندي، علي محمد، شعر الحرب في العصر الجاهلي. (ط3)، دار مكتبة الجامعة العربية، بيروت، 1966، ص 311

17 طبانة، بدوي، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، 1988م، ص147

18 ربابعة، موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، مؤتمر النقد الأدبي الثاني، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1988، ص4

19 مبروك، مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري -، ط1، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002م، ص 70

20 قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2009-2010م، ص 186

21 قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، ص 191

22 مبروك، مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري -، ص 49

23 عبد الهادي، منى، التجربة الشعرية في شعر الصنوبري، رسالة ماجستير، جامعة حلب، حلب، 2008، ص 144

24 ابن الرومي، علي بن العباس، ديوان ابن الرومي، (شرح أحمد حسن بسج)، (ط3)، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3، 2002، ص339

25 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339

26 آسية، داحو، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعريَّة – محمود درويش نموذجاً – (رسالة ماجستير) جامعة حسيبة بن بو علي – الشلف – الجزائر، 2008 – 2009م، ص 140

27 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص341

28 قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، ص 193

29 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص340

30 عبد المطلب، محمد، البلاغة والأُسلوبيَّة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 1994، ص 301

31 قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، ص195

32 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339

33 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص342

34 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص338

35 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339 ، ويشمل تكرار (كم) في الأبيات من 19-26 من القصيدة.

36 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339

37 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339

38 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339

39 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339

40 قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، ص 196

41 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339

42 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص340

43 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339

44 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص340-341

45 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص341

46 انظر، القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 73-78

47 جودة، أحمد، التجديد في شعر الصنوبري، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، 2018، ص207

48 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339

49 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص343

50 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص343

51 جودة، التجديد في شعر الصنوبري، ص208
52 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص341-342
53 الرقيبات، محمد أحمد مفضي، التكرار في الشعر الأندلسي: شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري أُنموذجاً، (رسالة دكتوراة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2011م، ص 94
54 القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ج1، 173-174
55 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص338
56 القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ج1، 173-174
57 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص338
58 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339
59 العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البيجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريَّة، صيدا- بيروت، 1986م، ص321
60 انظر: الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية، ط1، دار القلم، دمشق، ج1996،2م، ص 377 -378
61 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339-342
62 التطاوي، عبد الله، القصيدة العباسيَّة بين الاحتراف والإمارة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، 2000م، ص345
63 حسين، عبد القادر،فن البديع، ص49
64 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339-343
65 الجارم، علي ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ط8، دار المعارف، مصر، 1948م، ص285
66 الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية، ج2، ص514-515
67 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص341
68 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339
69 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص341
70 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339
71 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص343
72 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339
73 حبيبي، علي أصغر، رثاء ابن الرومي بين الاتباع والابتداع (قصيدة رثاء البصرة أنموذجا)، مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، جامعة آزاد، السنة 1، عدد3، 2011، ص86
74 بشر، كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.، القاهرة، 2000، ص348
75 ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، (ط1)، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، إربد، 2000، ص126
76 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص338
77 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339
78 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339
79 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339
80 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339
81 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339
82 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339
83 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339
84 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص339

85 ينظر، ابن الاثير، ضياء الدين، (937هـ)، المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر، ت: احمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، 136/2.

86 خريوش، حسين، الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون-دراسة نصية، مجلة أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، مج12، ع2، 1995، (ص107-143)، ص110

87 ينظر، السكاكي، يوسف بن أبي بكر، (626هـ)، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بروت، ط2، 1987م، ص201.

88 السكاكي، مفتاح العلوم، 163/2-137

89 ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ج3، ص342

90 الخليل، عبد القادر مرعي، أساليب الجملة الإفصاحية في النحو العربي (دراسة تطبيقية في ديوان الشابي)، (ط1)، مؤسسة رام للطباعة والنشر، الكرك،1995، ص75

91 عيد، محمد، النحو المصفى.، (ط1)، مكتبة الشباب، القاهرة، 1971، ص421

92 ابن الرومي، الديوان، ص342

93 ابن الرومي، الديوان، ص342

94 ابن الرومي، الديوان، ص342

95 الوخيان، عبد الله، الأساليب النحوية في شعر الموثبات (دراسة تركيبية دلالية)، رسالة ماجستير، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان،2024، ص14

96 ابن الرومي، الديوان، ص341

97 ابن الرومي، الديوان، ص342

98 ابن الرومي، الديوان، ص342

99 ابن الرومي، الديوان، ص342

100 ابن الرومي، الديوان، ص341

101 الشيباني، أبو السعادات المبارك بن محمد: البديع في علم العربية، تحقيق: فتحي أحمد علي الدين، جامعة أم القرى، مكة، ط1، 1420هـ، ج1، ص388

102 الوخيان، الأساليب النحوية في شعر الموثبات (دراسة تركيبية دلالية)، ص 21

103 الراجحي، عبده، التطبيق النحوي، (ط1)، مكتبة المعارف، الرياض،2000، ص 276

104 ابن الرومي، الديوان، ص342

105 الوخيان، الأساليب النحوية في شعر الموثبات (دراسة تركيبية دلالية)، ص63-64

106 عمايرة، خليل، في التحليل اللغوي منهج وصفي تحليلي وتطبيقه على التوكيد اللغوي والنفي اللغوي وأسلوب الاستفهام. (ط1). الأردن: مكتبة المنار،1978، ص 154

107 الوخيان، الأساليب النحوية في شعر الموثبات (دراسة تركيبية دلالية)، ص45

108 السامرائي، فاضل، معاني النحو. (ط1)، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان،2000، مج 4، ص 189، 211

109 ابن الرومي، الديوان، ص341

110 ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)، (ط2)، ص280-283

111 المراغي، أحمد بن مصطفى، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، (ط3)، دار الكتب العلمية، بيروت،1994، ص52

112 ابن الرومي، الديوان، ص342

113 المخزومي، مهدي، في النحو العربي نقد وتوجيه، المكتبة العصرية، لبنان،1968

114 ابن الرومي، الديوان، ص342

115 ابن الرومي، الديوان، ص342

116 ابن يعيش، أبو البقاء يعيش بن علي، شرح المفصل للزمخشري، (ط1)، (تقديم إميل بديع يعقوب)، دار الكتب العلمية، بيروت،2002، مج2، ص415

117 ابن الرومي، الديوان، ص342

118 درس الجانب التركيبي كإكثار ابن الرومي من المشتقات كاسم الفاعل والمفعول والزمان والمكان وصيغ التفضيل والمبالغة والصفات المشبهة للوصول للوحدة العضوية في بحث: حبيبي، علي أصغر، رثاء ابن الرومي بين الاتباع والابتداع (قصيدة رثاء البصرة أنموذجا)، مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، جامعة آزاد، السنة 1، عدد3، 2011، ص77-86

119 ابن الرومي، الديوان، ص341

120 ابن الرومي، الديوان، ص342

121 العودات، نزيه، وموعد، محمد، الدراسة الأسلوبية للشعر العربي القديم: معلقة عبيد بن الأبرص نموذجا، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج80، ج2، 2020، ص259

122 ابن الرومي، الديوان، ص340

123 ابن الرومي، الديوان، ص342

124 ابن الرومي، الديوان، ص342

125 ابن الرومي، الديوان، ص342

126 ابن الرومي، الديوان، ص342

127 ابن الرومي، الديوان، ص339

128 ابن الرومي، الديوان، ص339

129 ابن الرومي، الديوان، ص339،

130 ابن الرومي، الديوان، ص339

131 ابن الرومي، الديوان، ص339

132 ابن الرومي، الديوان، ص339

قائمة المصادر والمراجع:

- آسية، داحو، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعريَّة – محمود درويش نموذجاً – (رسالة ماجستير) جامعة حسيبة بن بو علي – الشلف – الجزائر، 2008 – 2009
- ابن الأثير، ضياء الدين، (937ه)، المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر، ت: احمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، د.ت
- بحيري، سعيد، علم لغة النص- المفاهيم والاتجاهات، ط1، مكتبة لبنان: بيروت،1997
- بريمة، سارة، الانزياح الدلالي والتركيبي في قصيدة " أنا راحلة" للشاعرة روضة الحاج، مجلة اللغة العربية وآدابها، المركز القومي للبحوث، مج3، ع2، 2024
- بشر، كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.، القاهرة، 2000
- التطاوي، عبد الله، القصيدة العباسيَّة بين الاحتراف والإمارة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000
- الجارم، علي ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ط8، دار المعارف، مصر، 1948

- الجندي، علي محمد، شعر الحرب في العصر الجاهلي. (ط3)، دار مكتبة الجامعة العربية، بيروت، 1966
- جودة، أحمد، التجديد في شعر الصنوبري، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، 2018
- حبيبي، علي أصغر، رثاء ابن الرومي بين الاتباع والابتداع (قصيدة رثاء البصرة أنموذجا)، مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، جامعة آزاد، السنة 1، عدد3، 2011، (67-89).
- خريوش، حسين، الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون-دراسة نصية، مجلة أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، مج12، ع2، 1995، (ص107-143).
- الخليل، عبد القادر مرعي، أساليب الجملة الإفصاحية في النحو العربي (دراسة تطبيقية في ديوان الشابي)، (ط1)، مؤسسة رام للطباعة والنشر، الكرك،1995
- دوزي، رينهارت بيتر، تكملة المعاجم العربية، (ترجمة: سليم النعيمي، جمال الخياط). (ط1)، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 2000
- الذنيبات، عبد الله والسعود، محمد، دور الأساليب النحوية في بناء أشعار الموثبات في العربية، مجلة المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، مج11، ع1، 2024
- الراجحي، عبده، التطبيق النحوي، (ط1)، مكتبة المعارف، الرياض،2000
- راضي، عبد الحكيم. نظرية اللغة في النقد العربي. مكتبة الخانجي: القاهرة، 1980
- الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب. (ط1)، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001
- ربابعة، موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، مؤتمر النقد الأدبي الثاني، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1988
- ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، (ط1)، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، إربد، 2000
- الرقيبات، محمد أحمد مفضي، التكرار في الشعر الأندلسي: شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري أُنموذجاً، (رسالة دكتوراه)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2011
- ابن الرومي، علي بن العباس، ديوان ابن الرومي، (شرح أحمد حسن بسج)، (ط3)، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3، 2002
- السامرائي، فاضل، معاني النحو. (ط1)، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان،2000
- ساندرس، فيلي. نحو نظرية أسلوبية لسانية.، ط1، ترجمة: خالد محمود جمعة. دار الفكر: دمشق، 2003
- السكاكي، يوسف بن أبي بكر، (626هـ)، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بروت، ط2، 1987
- الشيباني، أبو السعادات المبارك بن محمد: البديع في علم العربية، تحقيق: فتحي أحمد علي الدين، جامعة أم القرى، مكة، ط1، 1420هـ
- الضمور، عماد، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتاب الثقافي، الأردن، 2005
- ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)، (ط2)، دار المعارف، مصر، 1973

- طبانة، بدوي، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، 1988
- ابن عباد، الصاحب، كافي الكفاة، المحيط في اللغة، (تحقيق: محمد حسن آل ياسين)، (ط1) عالم الكتب، بيروت، مج10، 1994
- عبد المطلب، محمد، البلاغة والأُسلوبيَّة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 1994
- عبد الهادي، منى، التجربة الشعرية في شعر الصنوبري، رسالة ماجستير، جامعة حلب، حلب، 2008
- العسكري، أبي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البيجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريَّة، صيدا- بيروت، 1986
- عمايرة، خليل، في التحليل اللغوي منهج وصفي تحليلي وتطبيقه على التوكيد اللغوي والنفي اللغوي وأسلوب الاستفهام، (ط1)، مكتبة المنار، الأردن، 1978
- العنبر، عبد الله، المناهج الأسلوبية والنظريات النَّصِّيَّة، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج43، ملحق4، 2016، (1811-1831)
- العودات، نزيه، وموعد، محمد، الدراسة الأسلوبية للشعر العربي القديم: معلقة عبيد بن الأبرص نموذجا، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج80، ج2، 2020، (241-269).
- عيد، محمد، النحو المصفى.، (ط1)، مكتبة الشباب، القاهرة، 1971
- الفاخوري، حنا، تاريخ الأدب العربي. ط8، المكتبة البوليسية، بيروت، د. ت
- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة)، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966
- قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2009-2010
- القيسي، نوري حمودي، الأشعار الموثبات في الجاهلية، مجلة الأقلام، القاهرة، مج1، س1، 1384هـ
- أبو ليل، أمين، تاريخ الأدب العربي (2)، العصر العباسي الثاني. (ط1)، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2007
- مبروك، مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري -، ط1، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002م، ص 70
- المخزومي، مهدي، في النحو العربي نقد وتوجيه، المكتبة العصرية، لبنان، 1968
- المراغي، أحمد بن مصطفى، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، (ط3)، دار الكتب العلمية، بيروت،1994
- المسدي، عبد السلام. الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتب، ط3، د.ت
- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري. (ط1)، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء،1985
- ابن منظور، جمال الدين مكرم، لسان العرب، (ط3)، دار صادر، بيروت، مج 1، 1994
- مولينيه، جورج، الأُسلوبية، ط1، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999

- الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية، ط1، دار القلم، دمشق، ج2، 1996
- الوخيان، عبد الله، الأساليب النحوية في شعر الموثبات (دراسة تركيبية دلالية)، رسالة ماجستير، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان،2024
- ابن يعيش، أبو البقاء يعيش بن علي، شرح المفصل للزمخشري، (ط1)، (تقديم إميل بديع يعقوب)، دار الكتب العلمية، بيروت،، مج2، 2002