التناص في مرثية ابن الرومي لمدينة البصرة
Intertextuality in Ibn al-Rumi's elegy for the city of Basra

د. رشا عبد الفتاح جليس
محاضرة غير متفرغة – الجامعة الأردنية – مركز اللغات
rashajalees236@gmail.com
أ.د حمدي محمود منصور
أستاذ– كلية الآداب– الجامعة الأردنية – قسم اللغة العربية وآدابها
dr_hamdimansour@yahoo.com
د. المعتز بالله حمدي منصور
رئيس قسم اللغة العربية – أكاديمية مسيعيد الدولية – دولة قطر
moutazmansour@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2021/06/10 - تاريخ القبول: 2021/08/24 - تاريخ النشر: 2022/01/05

الملخص: يعد الرثاء من أهم الأغراض الشعرية الغنائية التي اتكأ عليها الشعراء العرب القدامى، فيعبّر الشاعر عن آلامه لفقدان القريب والحبيب، سواء أكان الرثاء موجها للإنسان أم المكان. وتحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على مفهوم التناص الأدبي في مرثية ابن الرومي التي نظمها لرثاء مدينة البصرة المنكوبة وما حلّ بها من الخراب والدمار بعد أحداث ثورة الزنج، وتحليل أشكال التفاعل النصي التي انبثقت عن تداخل المرثية مع نصوص أدبية مفتوحة من العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث بشكل عام، وتعالقها مع النص القرآني بشكل خاص، لأغراض وسياقات تاريخية مرتبطة بالجهاد والدفاع عن المدينة. كما ركّزت الدراسة على استكناه البنية التشكيلية للقصيدة وتماهيها مع تشكيل النصوص الغائبة وتعدد دلالاتها ومعانيها.

الكلمات المفتاحية: ثورة الزنج– التناص الأدبي – ابن الرومي – الشعر – مدينة البصرة.

المؤلف المرسل: المعتز بالله حمدي منصور، **الإيميل:** moutazmansour@yahoo.com

Intertextuality in Ibn al-Rumi's elegy for the city of Basra

Abestract:

Lamentation is one of the most important lyrical poetic purposes on which the ancient Arab poets relied, so the poet expresses his pain for the loss of his relative and beloved, whether the lament is directed to the person or the place. This study attempts to shed light on the concept of literary intertextuality in Ibn al-Rumi's elegy, which he organized to lament the devastated city of Basra and the devastation and destruction that befell it after the events of the Zinj revolution, and to analyze the forms of textual interaction that emerged from the overlap of the elegy with open literary texts from the pre-Islamic era until the modern era in a way. General, and its relationship with the Qur'an in particular, for historical purposes and contexts related to jihad and the defense of Medina. The study also focused on his indiscretion in the poem's plastic structure, its identification with the formation of the absent texts and the multiplicity of its connotations and meanings.

Keywords: Intertextuality, Ibn Al-Roumi, Poetry, The city of Basra

المقدمة

تُعدّ مرثية ابن الرومي في مدينة البصرة من عيون شعر الرثاء العربي، ولقد حازت هذه القصيدة على اهتمام بالغ عند عديد من الدراسين والباحثين، نظراً لأهمية المضمون التاريخي التي تكتنزه القصيدة، حيث إنها تعكس قضية ثورة الزنج الاجتماعية من رؤية وزاوية خاصة تبنّاها الشاعر، فضلاً عن أنها تقدم مفهوماً لهذه الثورة ورؤية تاريخية لها. وكذلك لأهمية الإطار الأدبي التي نظمت به القصيدة؛ لأن نص المرثية سار على شاكلة النصوص الرثائية الغائبة، وتفاعل مع القصيدة الرثائية، وأعاد إنتاجها من زاوية جديدة بشكل عام، وتعالق مع النص القرآني بشكل خاص. ومن هذا المنطلق تسعى هذه الدراسة للوقوف على جوانب هذا التناص، وإعادة قراءته من جديد برؤية حداثية، تعمد إلى استجلاء مصطلح التناص الأدبي وسبر أغواره في القصيدة، لمحاولة تحليل الظاهرة الابداعية التي خلقها ابن الرومي في أهم مرثية من مراثي المدن العربية.

وقد حاولنا في هذه الدراسة تتبع مصطلح التناص، بأبرز أشكاله وهما: تناص التجلي الذي بدا ظاهراً بشدة في القصيدة، وتناص الخفاء الذي ظهر في بواطن المرثية، وقد قمنا بمحاولة تحليل أثر النصوص الغائبة ودورها في إحداث شبكة من العلاقات الداخلية مع النص الحاضر، وركزنا على تتاول تعددية المستويات الداخلية في القصيدة، ودورها في تشكيل التفاعل التناصي.

ورغم توفر عدد من الدراسات والأبحاث حول شعر ابن الرومي، إلا أن معظم هذه الدراسات لم تقف عند التفاعل التناصي بشكل عميق للمرثية، إذ كانت تركّز على جوانب معينة من شعر ابن الرومي، مثل؛ مرثية ابن الرومي لأمه وولده، أو قضايا فنية في شعره، مثل؛ التصوير والنزعة التشاؤمية وصورة المجتمع في شعر ابن الرومي، وكان من أهم الدراسات التي وقعت عليها أيدينا حول المرثية، دراسة للباحث محمد مسالتي صدرت عام 2014 بعنوان "شعرية التناص في مرثية ابن الرومي للبصرة"، غير أن الباحث لم يتعمّق في التداخل التناصي، فأدرج كثيراً من النصوص المؤثرة في المرثية دون الولوج للأبعاد والعلاقات الداخلية.

مفهوم الرثاء

الرِّثاء لُغةً: البُكاءُ على المَيِّتِ ومَدحُهُ، يُقالُ: رَثَى فُلانٌ فُلاناً يَرثِيه رَثياً ومَرثِيةً، إذا بَكاه بَعدَ مَوتِه. فَإن مَدَحَهُ بَعدَ مَوتِه وقِيل: رَثّاه يُرَثِّيه ترثيةً. ورَثَيتُ الميّت رثياً ورثاءً ومرثاةً ومرثيةً، ورثيته: مدحته بعد الموت وبكيته [1].

والرثاء اصطلاحاً: ذكر مناقب الميت ومآثره ومفاخره ووصف الحزن عليه، والجزع لفقده، وبيان مكانته في قومه، وأثره في مجتمعه الذي كان يعيش فيه 2.

والرثاء من أهم الفنون الشعرية التي يرتبط بالوجدان من ناحية تعبيره عن مشاعر اللوعة والفقد؛ لأن القصيدة الرثائية تدور من جهة المعنى على الحزن والبكاء والثَّناء على الميت والدُّعاء له، وتسلية الروح والدعوة إلى التصبّر.

وقد تفوّقت المرأة في هذا الفن تفوّقاً عظيماً بشكل خاص فاشتهرت الخنساء به. وقد برز هذا الفن منذ العصر الجاهلي نظرا للحروب والثأر المنتشر بين القبائل ثمّ تطور في العصر الإسلامي، وكان له شأن في الدولة الأموية، كما ارتبط هذا النوع بالرثاء السياسي؛ بسبب نشاط الأحزاب السياسية في ذلك العصر، وفي العصر العباسي برز فن رثاء الخلفاء، ورثاء المدن التي أصابتها النكبات مثل بغداد والبصرة

وللرثاء ألوان شتى منها:

1- الندب: وهو البكاء والنواح على الميت بالعبارة المشجبة والألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب القاسية" 3.

2- التأبين: وهو فن التعبير عن حزن الجماعة لفقدان الميت.

3- العزاء: ومعلوم أن " الأصل العزاء، ثم اقتصر استعماله في الصبر على كارثة الموت، وأن يصبر من فقد عزيزا بما فاجأه به القدر" 4.

أصناف شعر الرثاء:

يضم شعر الرثاء في العربية ثلاثة أصناف تبعاً لطبيعة المرثي:

1- رثاء الإنسان، ويكون إمّا برثاء فرد من أفراد العائلة، أو برثاء الأصدقاء والأحبة.

2- رثاء غير الإنسان، يكون برثاء الوطن أو المدن، مثل؛ رثاء البصرة، وبغداد، والأندلس.

3- رثاء النفس، وهو نوع خاص يرثي فيه الشاعر نفسه عندما يشعر بدنو أجله، أو تذكره لمشاعره الأليمة نتيجة لوقوعه في أمر أو مصيبة ما. مثل؛ مرثية مالك بن الريب الشهيرة.

ترجمة ابن الرومي

هو علي بن جريح الرومي، وقيل: ابن جورجيس، من شعراء القرن الثالث الهجري، رومي الأصل، شاعر كبير من طبقة بشار والمتنبي، ولد في بغداد سنة 221هـ، وأخذ العلم عن محمد بن حبيب5. قال ابن خلكان في وصفه: " الشاعر المشهور صاحب النظم العجيب والتوليد الغريب، يغوص على المعاني النادرة، فيستخرجها من مكانها ويبرزها في أحسن صورة، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه إلى أخره ولا يبقي فيه بقية" 6".

تعرّض ابن الرومي لسلسلة من النكبات والمصائب في حياته، فقد احترقت ضيعته، وغُصِبت داره، وأتى الجراد على زرعه، وجاء الموت لِيَفرُط عِقد عائلته واحداً تلو الآخر، فبعد وفاة والده، توفيت والدته، ثم أخوه الأكبر وخالته، وبعد أن تزوج توفيت زوجته وأولاده الثلاثة. يقول ابن الرومي[7]:

ألا قاتَل اللَّهُ المنايا ورَمْيَهـا ... من القَوْمِ حَبَّات القُلوب على عَمْـدِ

تَوَخَّى حِمَامُ الموتِ أَوْسَطَ صِبْيَتي ... فلله كيفَ اخْتار وَاسطَةَ العِقْـــد

لقد أَنْجَزَتْ فيه المنايا وعيدَهـا ... وأَخْلَفَتِ الآمالُ ما كان من وعْـــدِ

لقَد قَلَّ بين المهْد واللَّحْد لُبْثُـــهُ ... فلم ينْسَ عهْدَ المهْد إذ ضُمَّ في اللَّحْدِ

وقد انعكست هذه الأحداث بشكل كبير في آثاره الشعرية، وشاع الحزن والتشاؤم في شعره. ويقول طه حسين: " نحن نعلم أنه كان سيء الحظ في حياته، ولم يكن محبباً إلى الناس، وإنما كان مبغضاً إليهم، وكان مُحسداً أيضاً، ولم يكن أمره مقصوراً على سوء حظه، بل ربما كان سوء طبيعته، فقد كان حاد المزاج، معتل الطبع، ضعيف الأعصاب، حاد الحس جداً، يكاد يبلغ من ذلك الإسراف"8. وقال المرزباني: " لا أعلم أنه مدح أحداً من رئيس أو مرؤوس إلا وعاد إليه فهجاه، ولذلك قلّت فائدته من قول الشعر وتحاماه الرؤساء وكان سبباً لوفاته" 9. وقد توفي ابن الرومي مسموماً، ودفن ببغداد عام 283هـ، قال العقاد: " إن الوزير أبا الحسين القاسم بن عبيد الله بن سلمان بن وهب، وزير الإمام المعتضد، كان يخاف من هجوه وفلتات لسانه بالفحش، فدسّ عليه ابن فراش، فأطعمه حلوى مسمومة، وهو في مجلسه، فلما أكلها أحس

بالسم، فقال له الوزير: إلى أين تذهب؟ فقال: إلي الموضع الذي بعثتني إليه، فقال له: سلم على والدي، فقال له: ما طريقي إلي النار"10.

ثورة الزنج

تجبّر قادة الأعاجم الأتراك في زمن حكم الخليفة العباسي المتوكل، بعد أن تخلّصوا من الخليفة المنتصر وسددوا على الخلفاء المصلحين مسالك الإصلاح، وسيطروا على الخلافة كلها واستبدوا بشؤون الحكم كل الاستبداد. وعندما تغلق الأبواب أمام الإصلاح يبصر الناس سبلاً كثيرة تُفتح أمام الثورة والثوار، فبدأت ساحات المجتمع العباسي بالانتفاضات والتمرد والثورات، وظهرت عدد من الثورات والحركات الداخلية، قادها ثوار علويون، كان أهمها ثورة الكوفة، وطبرستان، والرّي، وقزوين 11. وفي هذا المدى الثوري قامت ثورة الزنج سنة 255 للهجرة.

تزعّم الثورة علي بن محمد بن أحمد بن علي بن عيسى بن زيد الذي نشأ في ورزنين شمال إيران12. وجده الرابع هو زيد بن علي الذي تنسب إليه فرقة الزيدية، أبرز فرق الشيعة التي اتخذت من الثورة سبيلاً لتحقيق أهدافها، فبدأت ثورة الزنوج ثورة شيعية بقيادة علي بن محمد، وبعد سبع سنوات انعطفت الثورة نحو الزنوج الذين شاركوا فيها بكثرة 13. ويرى الدكتور محمد عمارة، أن هذه الثورة حازت على شرف القتال لتحرير العبيد من الظلم والاضطهاد والعبودية، وأنها قامت على دعوات التحرر والعدل والمساواة وتحرير الرقيق، وأنها لم تكن ثورة عنصرية قام بها الزنوج ضد العرب، وإنما كانت ثورة عامة للذين اختاروا الصراع العنيف طلبا للعدل والحرية، ورفضا لسيطرة الأعاجم الأتراك على الخلفاء العباسيين واستئثارهم بخيرات البلاد. ولذا؛ فقد شكّل العاملان الاقتصادي والسياسي أهم دوافع قيام هذه الثورة، بسبب استبداد الأتراك في الشعب وانتشار الطبقية والفقر والظلم، وزيادة الفجوات الطبقية بين الأغنياء والفقراء، واتساع الهوة زمنيا بين الفقراء والطبقة الإقطاعية، وبلغ التناقض الاجتماعي مداه، مما كان دافعاً للاستجابة لنداء الثورة الذي أطلقه علي بن محمد، فخاطب العبيد خطاب التحرير والثورة على العبودية، فانضمت جموع غفيرة من الزنوج إلى ثورته.

إضافة إلى أن الوضع الاجتماعي القاسي الذي كانت تعاني منه طبقة العبيد بفعل نمط حياة فئات العبيد التي كانت تعيش ظروفاً قاسية وسيئة، من خلال عملها في تجفيف المستنقعات وإزالة السباخ عن الأراضي، ثم نقل الملح إلى حيث يعرض ويباع، لقاء وجبة طعام، فأرادت هذه الفئات التخلص من هذا العمل الشاق ومن ضنك العيش[14]. ويصف الطبري ويلاتها برؤية موالية للسلطة العباسية بقوله: " واكتسح الزنج البصرة وفتكوا بأهلها فتكا ذريعا، وقد صور ابن الرومي في ميميته فجائع أهل البصرة بأنفسهم وأهلهم وأملاكهم وثرواتهم، والعطاء الحضاري الذي كانت مدينتهم تنعم به قبل الثورة، مشيراً إلى أحداث الثورة وانعكاسها على نفسه، فراح يرسم مشاهد الدمار والتعذيب التي أتت على سكان المدينة" 15 .

وكان ريحان بن صالح أول زنجي انخرط بالثورة، ثم سرعان ما بدأت فرق من الجيش وحاميات زنجية تنسلخ وتنشق عن الدولة وتنضم للثورة16.

وقد سيطر علي بن محمد خلال عشرة أعوام (255 . 265هـ) على رقعة واسعة من البلاد تمتد بين الأهواز وواسط، وهدّد بغداد، عندئذ عهد الخليفة المعتمد إلى أخيه أبي أحمد الموفّق بمحاربته؛ فاصطدم بجموع الزّنج، وقتل علي بن محمد، واستسلم من بقي من أتباعه، ومات العديد. ويقول الطبري في هذا الصدد: " ورأى الموفّق بذل الأمان، لمّا رأى من كثرتهم وشجاعتهم، لئلا تبقى منهم بقية تخاف معرّتها على الإسلام وأهله، فكان من وافى من قواد الزنج ورجالهم في بقية يوم السبت وفي يوم الأحد الاثنين زُهاء خمسة آلاف زنجي، وكان قد قُتِل في الوقعة وغُرِق وأُسِر منهم خلق كثير، وانقطعت منهم قطعة زهاء ألف زنجي مالوا نحو البر، فمات أكثرهم عطشًا، فظفر الأعراب بمن سلم منهم واسترقوهم" 17.

وبإخماد الثورة، أُسْدِلَ الستار على هذه الحركة التي قضَّت مضاجع الخلافة العباسية، وكلفتها الكثير من الجَهد والأموال والأرواح التي دامت أكثر من أربعة عشر عامًا. (255-270هـ).

<u>البعد التناصي في مطلع القصيدة</u>

لقد كان لهول الفاجعة التي ألمّت بالبصرة وقع رهيب على نفسية الشاعر، ويبدو أن الربط بين سيكولوجية المخاطب والمكان، لها أثر كبير في إبراز العلاقة بين هوية المكان والأدب في الشعر العربي. ولذلك سعى ابن الرومي في مطلع مرثيته إلى توظيف هذه العلاقة التفاعلية بشكل خفي؛ فالحدث جلل وعظيم في مدينة عظيمة، وحاضرة من حواضر الإسلام، ومركز علمي وثقافي غزير، تهدمت بسببه بيوت وجوامع وحلّ في المدينة الخراب والدمار، واستعصى على الشاعر النوم لهول المصيبة، واستبدل بنومه البكاء والتوجع على ما آلت إليه.

واللافت أن ابن الرومي اتكأ على التناص الخفي مع الأساليب البلاغية التي عمد إليها القدماء، وهو أسلوب التصريع في حرف الميم (مَنَام – سِجَام)، من أجل التعبير عن هذا الحدث الجلل، وكشف الأبعاد الداخلية للشاعر. ولعلّ دلالة الصفة (لذيذ) في الشطر الأول من المطلع، جاءت لتكسر توقع المتلقي وتهيئه للإخبار عن الحدث تالياً، وعن مأساة الشاعر والمدينة، من أجل شدّ المتلقي لاستيعاب الخبر. وكان النوم الذي يفارق الشاعر، ويبتعد عنه هو أقصى درجات النوم المتسمة بالمتعة واللذة لتشير إلى مستوى تقابلي للنعيم ولذة النوم الذي كان يتمتع به أهل البصرة قبل هذه الثورة، فتُحقّق صورة تقابلية عززها توارد ضمائر الغائب مع دلالة الدموع السجام التي أصبحت حال سكانها الآن في الشطر الثاني، يقول ابن الرومي[18]:

ذادَ عن مُقْلتِي لذيذَ المنامِ شُغلها عنهُ بالدموعِ السجامِ

لقد اتكأ عدد من الشعراء على توظيف أسلوب التصريع كلون بلاغي يقترب من ذاتية الشاعر، ومكونه الداخلي. ولقد وظّف ابن الرومي المصراع الأول ليكون مستقلاً بنفسه، غير محتاج إلى الذي يليه، فإذا جاء

الذي يليه كان مرتبطاً به، ولذا؛ يعدّ هذا الشكل البلاغي من أجود وأعلى درجات التصريع [19]، كقول امرئ القيس[20]:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

فالمصراع الأول غير محتاج إلى الثاني في فهم معناه، لكن لمّا جاء الثاني صار مرتبطاً به.

وكذلك ورد في قول أبي تمام[21]:

أَلَمْ يَأْنِ أَنْ تُرْوى الظِّلَمَاءُ الْحَوَائِمُ وَأَنْ يَنْظِمَ الشَّمْلَ الْمُبَدَّدَ نَاظِمُ

ولقد شكّل التصريع جزءاً هاماً من الخطاب الشعري، لقصيدة الرثاء العربية، سواء أكان المرثي إنساناً، أم مدينة، أم ديار ودمناً، بسبب الصلة والعلاقة بين الرثاء ومشاعر النفس البشرية، حيث يغلب عليها التوجع والفقد والألم، فشكّل هذا الأسلوب البلاغي مرجعية ثقافية لمعظم الشعراء في غرض الرثاء، حيث يقوم بدور فعّال في إيقاظ ذاكرة المتلقي وانتباهه، إذ إنه يبشّر بولادة حرف الروي في القصيدة على نحو ما نقرأ في عينية أبي ذؤيب الهذلي22:

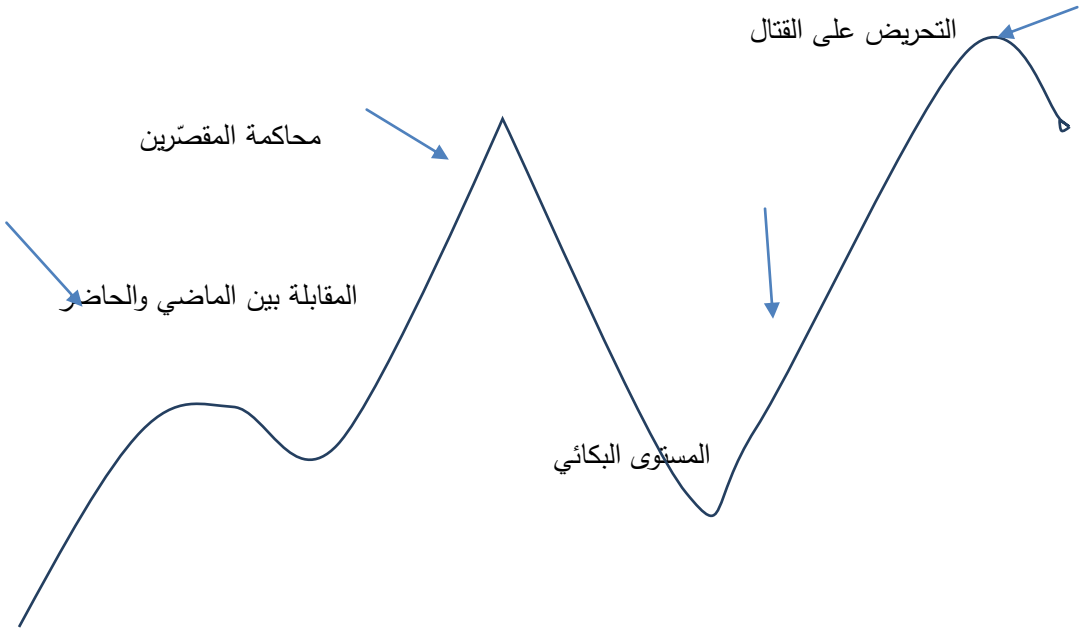
أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ؟ وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ

وقد وظّف الشاعر أبو العلاء المعري في مرثيته التصريع المستقل، بوصفه أعلى مستويات هذا الأسلوب، وأفاد من المرجعية الثقافية الكبير، فاستدعى أسلوب القدماء في نظم قصيدة الرثاء لأمه، واستثمر المرجعيات الأسلوبية القديمة لشعوره بالفقد وخيبة أمله بالحياة بعد رحيل أمه، فيقول[23]:

سمعتُ نعيّها صَمِّي صَمامِ وإن قالَ العواذلُ لا همَامِ

<u>المستويات الشعرية للنص</u>

شكّلت تعددية الأصوات جزءاً هاما من تركيب النسيج الشعري للقصيدة سواء أكان ذلك على مستوى البنية الشعرية أم على صعيد المعنى والدلالة، وجاءت هذا التعددية لتشكّل حلقة كاملة من البناء الشكلي والموضوعي للمرثية، وتسلسلت هذه المستويات بشكل متعرج، حيث استطاع الشاعر أن يرسم خطا متعرجاً لأهم المراحل والأصوات الدلالية التي تقوم عليها القصيدة، مما كان له الأثر الأكبر في توظيف تحولات الخطاب الشعري إلى أبعاد وتحولات سياسية واجتماعية ومرامٍ أيديولوجية، حاول تأسيسها في المرثية، وسيتضمن الفضاء التناصي هذه المستويات، ويقوم عليها كعنصر أساسي في رصد المشاهدات الواقعية للمدينة، وتتجسد هذه المستويات الأربعة على النحو الآتي:



وكان مستويَا المحاكمة والتحريض على القتال من أعلى الأصوات ارتفاعا في القصيدة في حين بقي مستوى الرثاء والصوت البكائي أقل ظهوراً في المرثية، لأنه كان يخدم الاتجاه الأيديولوجي والمرامي السياسية الذي أرادها ابن الرومي في القصيدة، وهي أن تنحاز القصيدة لاتجاه السلطة العباسية، وتقف موقف المؤيد لها. ولذلك؛ فإننا لا نميل إلى القول إن هذه القصيدة تمثل مرثية بكائية للبصرة، تشيع فيها ألفاظ الحزن والتوجع والفقد التي نلمسها في المراثي الشعرية، وإنما هي شكل من أشكال السلطة، وهي بمثابة ملحمة ثورية حماسية مضادة للثورة الزنج.

مستوى المقابلة بين الماضي والحاضر :

شكّلت الصورة التقابلية الزمنية في المرثية ملمحاً هاماً في بداية الأبيات، فكان من الطبيعي أن يستلهم الشاعر أبياته الأولى، بإدراج الصورة المقارنة بين ماضي المدينة وواقع ما آلت إليه الآن. وكانت عملية توظيف الشكل الطللي ومحاكاته عاملا ضروريا في توكيد تلك المقابلات. ويمكننا القول إن صوت المقابلة بين الماضي والحاضر، لم يحظ ببالغ الاهتمام في هذا المستوى من القسم الثاني من القصيدة، ويمكن تفسير ذلك بأن ابن الرومي سعى إلى تكثيف تناصه مع القرآن الكريم وتفاعله معه، بغرض إعلاء المعنى الديني للمرثية، وخدمة للتيار الفكري الذي سعى لتضمينه في النص وهو خلخلة القصيدة وتحركيها باتجاه ثورة مضادّة لثورة الزنوج؛ لأنه مثّل تيار السلطة العباسية وكانت المرثية بمثابة ردّ حاسم على الخارجين على شريعة العباسيين، وكان من الطبيعي أن نجده يبالغ في تقبيح صورة هؤلاء الثوار. وكان حريصا في

الاقتصاد في الصور الفنية، ومال إلى اللغة الخطابية والتقريرية جدا؛ لأن غرضه تركّز في القدرة على التأثير على المتلقي، واستثمار نصه الشعري في تحويله إلى خطاب تاريخي وديني مؤدلج.

ونعتقد أن ابن الرومي سعى إلى توجيه خطابه الشعري إلى الخلافة العباسية من أجل التعبير عن الانحياز معهم أيديولوجيا أمام ثورة الزنج، فكان مهتما بنعت قائد الثوار (بالخائن واللعين)، كما أطلقت كتب التاريخ نفس الصفات أيضا على قادة ثورة الزنج[24]، فحاول تقديم أبشع الصورة وأفظعها عن جرائم هؤلاء الثوار على الرغم من أننا نتفق مع الدكتور محمد عمارة في أن ثورة الزنج كانت ثورة ضد الظلم والعبودية والاضطهاد الذي عانى منه جميع أهل العراق من العرب والأفارقة وليس البصرة فحسب، وكان في مقدّمتهم العبيد. ويذكر الدكتور محمد عمارة أن الزنوج كانوا يقاتلون ببسالة قوية دفاعا عن حريتهم، وكان الطبري يتعجب من شراسة قتالهم وثباتهم على مواقفهم رغم التعذيب، ويذكر الطبري أن نساء الزنج كانوا قد اشتركوا في القتال أيضا [25]، وذلك دليل على أن هذه الثورة كان ثورة اجتماعية لنيل الحرية، والتخلص من الاستعباد وأنهم آمنوا بمبادئ الحرية أشدّ إيمان.

ويشكل التكرار في توظيف الاستفهام والتعجب الإنكاريين جزءاً هاماً من هذا المستوى (أين– أي– كم الخبرية) فقد أطفى الاستفهام دلالة تعمّق المعنى الماضي الزاهي للمدينة وتنقل الخطاب من العام إلى الخاص. يقول ابن الرومي[26]:

فأسألاه ولا جواب لديـــه أين عبّادهُ الطوالُ القيـــامِ

أين عمّاره الأولى عمّروهُ دهرهم في تــلاوةٍ وصيــام

أين فتيانهُ الحسانُ وجوهاً أين أشياخهُ أولو الأحــلامِ ؟

فوظّف الشاعر الاستفهام الانكاري والتعجب بشكل متكرر في هذا المستوى، وقد يأتي هذه التوظيف لتعجب الشاعر من هول هذه الفاجعة التي تعطي قدرة وطاقة تعبيرية أكبر، حول مدى الحيرة والتساؤل الموجّه لهذه المحنة، وكأن الشاعر يحاول أن "يخرج من محنته المعاصرة ليمنح القدرة لنفسه على مواجهة الواقع المنكسر وتحمل تبعات الزمن"[27]، كما أنه يحاول أن يستنطق الزمن الماضي المشرق ليحاكم واقعه المعاصر. ونلحظ أن صوت المفارقة الزمنية بين ذكريات المدينة العامرة، قد اقترنت بجملة من الأسماء والصفات، فحاول ابن الرومي أن يُنكِر واقعه عبر الارتداد للماضي المجيد، ولذلك طغت المفردات والأسماء الجمعية (عبّاد – عُمّار– فتيان– حِسان– وجوه– أشياخ–أحلام) للبصريين الذين عمّروا المدينة سالفاً وكأنه يبحث عنهم في واقعه اليوم.

وقد عَمِد عدد من الشعراء في توظيف الاستفهام والتعجب الإنكاريين في البناء الشعري لقصيدة الرثاء؛ فنرى ذلك عند الشاعر أبو يعقوب الخريمي في رثاء بغداد بعد فتنة أبناء الرشيد، ويظهر أن الخريمي يوظّف

الأسماء في المقابلات لغرض الوصف المكاني الذي تحقّقه المقابلة الزمنية للموازنة بين دار الحكمة في الماضي والحاضر[28]:

يا بؤس بغدادَ دارُ مملكــةٍ دارتْ على أهلِها دوائــرُه
أينَ غضــارتُها ولذتُهـا وأينَ محبورُها وحـابرُها؟

ونلمس هذا البعد الأسلوبي لدى شعراء المغرب في الأندلس، فيتجسد الاستفهام الطلبي في مرثية أبي البقاء الرندي في سقوط غرناطة دلالة على التحسّر والتفجع الممزوج بالماضي المجيد لتاريخ المدينة، وقد "خرج الاستفهام عن غرضه الحقيقي ليفيد التنبيه عن التكثير ليعدد الأحداث التاريخية والممالك التي اشتهرت وذاع صيتها وأسماء مشيديها للعبرة والعظة"[29]، فيقول:

أَيْنَ المُلُوكُ ذَوُو التِّيجَانِ مِنْ يَمَنٍ وَأَيْنَ مِنْهُمْ أَكَالِيلٌ وَتِيجَـــــانُ
وَأَيْنَ مَا شَادَهُ شَدَّادُ فِـــي إِرَمٍ وَأَيْنَ مَا سَاسَهُ فِي الفُرْسِ سَاسَان
وَأَيْنَ مَا حَازَهُ قَارُونُ مِنْ ذَهَـبٍ وَأَيْنَ عَادٌ وَشَدَّادٌ وَقَحْطَـــــانُ

<u>طلل المدينة وبكاء الديار:</u>

اتكأ ابن الرومي على سلسلة من المقابلات بين ماضي المدينة الزاهي وواقعها المرير، وأخذ هذا التفاعل التناصي في صورة المقابلة في الأمكنة، من خلال استحضار المكان والوقوف والبكاء عليه، حيث استثمر ابن الرومي المرجعية الثقافية في البنية الشعرية للقصيدة العربية الجاهلية وأهم خصائص تركيبها الفني، ألا وهو الوقوف على الديار والبكاء على الأطلال ومحاورة المكان حواراً نفسياً، ليكشف البعد الذاتي وألم الشاعر الداخلي. فكما أن فراق المحبوبة استدعى البكاء عند الشاعر الجاهلي، فإن ما حدث في مدينة البصرة من أهوال، يوازي الخطاب الشعري هنا في القصيدة وهو البكاء أيضا، ويتجلى هذا التناص الخفي من خلال الأبعاد التشخيصية الخيالية، فيشخّص اثنين من الرفقاء أمام ناظريه، ويحاورهما حوارا نفسيا، حول ما آلت إليه البصرة اليوم من خراب ودمار، لعلّهما يشاركانه مأساته وألمه ويشاطرانه حزنه الكبير. ويأتي هذا الأسلوب التشخيصي بسبب دوافع الحيرة والتساؤل فيما يجري على واقعه.

ولقد برز هذا المشهد التناصي الامتصاصي في شكلين رئيسن، هما:

الشكل الأول:

كان يتمثل في البكاء على مدينة البصرة بأكملها، وهنا جاء حضور المدينة واضحا وجليا. ونعتقد أن ابن الرومي نجح في تحويل الشكل الطللي القديم للقصيدة الجاهلية، إلى مشهد يناسب واقع زمانه وحداثة عصره، فخرج من دائرة الدمن، والترحال، والرسم إلى دائرة الحواضر والمدن، إلا أنه استثمر صورة الأطلال القديمة بطريقة تفاعلية تقوم على امتصاص ثقافي لمفهوم الطلل، وإعادة إنتاجه بما يلائم عصره، ولذلك حرص على توظيف المثنى في محاكاة الطلل/ المدينة في قوله (عرّجا) – (فاسألاه) – (فاسألاها)، وكأنه

يطلب من أصدقائه المرور بالمكان (البصرة)، ويقفا معه ويتأملان ما حدث فيه. ومن الملاحظ أن الشاعر أعاد تفكيك البناء الطللي للقصيدة، حين أزاح الطلل من مقدمة القصيدة على غرار شعراء الجاهلية، ووضعها في منتصف النص لتناسب مستوى المقابلة الزمنية بين ماضي المدينة وحاضرها فيقول[30]:

عرِّجا صاحبيَّ بالبصرةِ الزَّهْ راء تعريج مُدنف ذي سقام

وهو يتماثل تماما محاكاة امرئ القيس لطلل، بقوله[31]:

عُوجَا عَلى الطَّلَلِ المُحِيلِ لأنّنَا نَبْكِي الدّيارَ كما بكى ابنُ خِذامِ

فسلسلة البكاء على الديار منذ أول بكّاء وهو ابن خِذام استمرت في التمدد والتفاعل وحاكاه امرؤ القيس، غير أن ابن الرومي وسّع من آفاق هذا الطلل الفردي وتحوّل إلى مدينة جمعية أي من (الرسم) إلى (المدينة). إن الوقفة الطللية تتشابه بين بكاء ابن الرومي على المدينة وبكاء الشاعر الجاهلي على ديار محبوبته؛ لأن الموقفين يعذبان النفس من خلال الذكريات، ويستدعي ذلك الحزن والبكاء، فتحتاج النفس صاحباً يشاركها هذا المصابَ ويُعينها عليه. وهو يماثل قول امرئ القيس[32]:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ ** **بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ**

الشكل الثاني:

كان هذا الشكل أكثر خصوصية في البكاء على المدينة، فقد تحوّل توظيف البكاء من الصورة الشاملة للمدينة إلى صورة خاصة، وهي صورة المساجد، فأخذ البعد الطللي شكلا له خصوصية دينية تنسجم مع الجزء الثاني للقصيدة التي شاع فيها التناص الديني فيقول[33]:

خاشعاتٍ كأنها باكيات باديات الثغور لا لابتسام

بل ألِمَّا بساحةِ المسجدِ الجا مع إنْ كُنْتُما ذَوِي إلمام

وجاء هذا المشهد المكاني لبكاء المساجد ووجوه المصلين الخاشعة لينسجم تماما مع التناص الديني المباشر والصريح في الجزء الثاني من النص الشعري، لأن المحور التناصي يقوم في مجمله على التناص القرآني المباشر في التجلي لا الخفاء. وكان من المناسب أن تأتي الوقفة الطللية للمدينة باقتصار المسجد وما تتصل به من دلالات وألفاظ دينية، تقدم خصوصية لغرض وصف المكان (خاشعة – ساحة المسجد – العباد – القيام)، وتتفاعل مع القصدية التي يبرزها التناص القرآني في هذا المحور. وبالتالي يصبح الطلل رمزا فنيا متعدد الدلالات العامة والخاصة، تبعا لهضم هذا الشكل الفني، وإعادة إنتاجه في ظروف عصره.

ويكتمل التفاعل الامتصاصي للتناص في آلية توظيف الاستفهام الإنكاري في مرثية البصرة. وقد جاءت دلالة الاستفهام الإنكاري للتعبير عن حالة إنسانية عميقةٍ تتجلَّى في دهشة الشاعر وحسرته على ما يرى من الدمار، سواء تحول مفهوم الطلل من ديار الحبيبة إلى واقع المدينة؛ لأن العامل المشترك بين المشهدين الزمنيين هو شعور الهوية والانتماء الراسخ تجاه ذلك المكان (الديار مقابل المساجد). وليست القصدية من

توظيف الاستفهام البحث عن جوابه؛ لأن الجواب يعرفه الشاعر وإنما هو استنكار ورفض لما يجري حوله. كقول زهير بن أبي سُلمى[34]:

لمن الديارُ بِقُنةِ الحُجْرِ أقوِيْنَ مِنْ حُجَجٍ ومِنْ دَهْرِ

أو يصرّح بعدم معرفته استنكارا للموقف، وليس جهلا بالجواب، كما يوضحه في توظيف الطباق الإيجابي الذي يخاطب فيه المشخصين لكشف حالة الحيرة والصدمة الذي يعمّق التساؤل. كما في قول ابن الرومي[35]:

فاسألاهُ ولا جوابَ لدْيهِ أين عُبَّادهُ الطوالُ القيام؟

ونجد مثل صنيع ابن الرومي عند الشاعر يحيى بن خالد بن مروان الذي وقف في نكبة البصرة أمام صورة الصمت المعبرة عن وضع المدينة المنكوبة [36]، فيقول[37]:

أبن لي جوابا أيها المنزل القفر فلازال منهلا بساحاتك القطر
أبن لي عن الجيران أين تحملوا وهل عادت الدنيا وهل رجع السفر
وكيف تجيب الدار بعد دروسها ولم يبق من أعلام ساكنها سطر

<u>مستوى البكاء الرثائي (الدعاء بالسقيا / المطر):</u>

يعدّ الصوت البكائي في الجزء الثاني من المرثية صوتا منخفضا جدا، حيث لم يذكر الشاعر سوى بيتي السقيا وطلب الرحمة والسلام على شهداء البصرة. ولعل ذلك يعود إلى حرص الشاعر على توظيف معنى الثأر والانتقام في هذا الجزء، فتركز الخطاب الشعري في المرثية على عرض مشاهد التنكيل والتعذيب وانتهاك الحرمات والاعتداء على المحارم، من أجل شحذ الهمم واستصراخ المسلمين جيش الخليفة واستفزازهم للقتال وحماية حرمات المدينة، فشيوع الحس الثوري للقتال ونداء الجهاد كانت الغاية التي سعى لها. يقول ابن الرومي[38]:

بأبي تلكُمُ العِظامُ عظاما وسقَتْها السماءُ صوْبَ الغمام
وعليها من المليك صلاةٌ وسلامٌ مؤكَّدٌ بســـــلام

ولذلك نرى أن إحساس الشاعر ظهر في هذا المستوى باندفاع نتيجة هيمنة مشاعر الألم والحزن على ضحايا البصرة في هذا المستوى، عبر توظيف الدعاء والسقيا الذي ظهر برقة الألفاظ في استخدامه عبارة (بأبي) التي تثير عاطفة الفداء لشدة المحبة، فأعاد الشاعر نحت المعاني الجاهلية باستدعاء التجنيس اللفظي والتكرار بشكل واضح في توظيف الجناس التام (العِظام – عظاما) واستخدام التكرار اللفظي للسلام حمل قدرة تعبيرية على استظهار فيض الشاعر بالحب والحنان والوفاء الدائم غير المنقطع. وقد أضفى

التجنيس شكلا من التماثل الصوتي في البنية الإيقاعية للقصيدة لتعزيز عاطفة الرحمة والمحبة على شهداء المدينة.

وتقدم صورة السقيا والدعاء بالسلام تفاعلا تناصيا مع الموروث الثقافي والأسطوري القديم؛ إذ كان المطر تعبيرا أسطوريا للنماء والخصب والحياة في الثقافات السامية[39]. ويعد هذا الشكل من أقدم المرجعيات الثقافية عند العرب " فالشعراء يلوذون بالدعاء في أشعارهم للقبر، ليكون سلوة للروح وراحة للنفس فيما يجتاحهم من عواطف جياشة، تنبعث من فقدان موجع فيدعو بالسقيا للقبر. وقد تعني سقيا القبر إعادة الحياة؛ لأن الماء في الحس العربي يعني الرحمة والطهر، وهم يريدون معاني الماء لساكني القبور كعنصر أساسي للحياة [40]". ومن هنا استخدم الشعراء الجاهليون السقيا على الطلل والربع لإعادة إحياء ساكني القبور وإضفاء صفة الديمومة والحياة المستمرة الطاهرة بعد اندثاره.

فنجد مروان بن أبي حفصة يدعو لقبر معن بن زائدة الشيباني بالسقيا والحياة بقوله[41]:

ألما بمعنٍ ثم قولا لقبرِهِ سقتْكَ الغوادي أربعاً بأربعِ

وقد استثمر الشاعر الأموي جرير هذا الموروث الأدبي والثقافي، ليعيد تقديمه في رثاء زوجته التي عبّر فيها عن ذات الفكرة (السقيا) وربطها بالحس الشعوري الذي ألمّ به بعد موت زوجته أم حرزة فيقول[42]:

فَسَقى صَدى جَدَثٍ بِبُرقَةِ ضاحِكٍ هَزِمٌ أَجَشُّ وَديمَةٌ مِـــدرارُ

صَلّى المَلائِكَةُ الَّذينَ تُخُيِّـــروا وَالصالِحونَ عَلَيكِ وَالأَبــرارُ

وَعَلَيكِ مِن صَلَواتِ رَبِّكِ كُلَّمــا نَصِبَ الحَجيجُ مُلَبِّدينَ وَغاروا

وفي رثاء إبراهيم الموصلي يدعو إسحاق الموصلي لقبر والده، وهو يؤكّد على ذات المرجعية الثقافية في بعث الحياة، فيقول[43]:

سلامٌ على القبرِ الذي لا يُجيبُنا ونحنُ نُحيِّ تُربَهُ ونخاطِبُه

وقد نقل ابن الرومي صور الدعاء والسقيا من الصوت الفردي ليعيد إنتاجه بصوت جمعي بقصد طلب الرحمة والسلام لأرواح ضحايا البصرة، وهو يريد السقيا بالماء ليس لقبور أهل البصرة، بل تنزاح السقيا في مشهد ابن الرومي إلى العظام، أي السقيا المباشرة للجسد من الغمام في السماء إلى جوف الأرض، لتدب الحياة الزاخرة في عظام الموتى، وتكون حياة غزيرة بقدر غزارة ماء الديم المنهمرة من السماء. ولا يكتفي ابن الرومي بالسقيا لإعادة الحياة لتلك العظام، بل يتفاعل الخطاب الشعري مع مرثية جرير تفاعلا جليا؛ لأن السقيا لوحدها لا تبعث على الراحة للميت، بل تكتمل صورة الدعاء بالصلاة التي تجلب الراحة الأبدية والسكينة والسلام لأرواح الموتى ويكفي أن تكون الملائكة موكلة، بحمل هذا السلام بديمومة لا تنقطع. يقول ابن الرومي[44]:

بأبي تلكُمُ العِظامُ عظاما وسقَتْها السماءُ صوْبَ الغمام

وعليها من المليك صلاةٌ وسلامٌ مؤكَّدٌ بســـــلام

وقد كثّف المعري الدعاء بالسقيا في رثاء أمه حين تآلفت قفلة مرثيته مع النص الجاهلي لعنترة[45]:

فَسَقَتكِ يا أَرضَ الشَرَبَّةِ مُزنَةٌ مُنهَلَّةٌ يَروي ثَراكِ هُموعُها

فقد اعتمد المعري على مفردات النص الجاهلي، لإنتاج دلالة السقيا والخصب والنماء من خلال التغيير والتحوير للبنية القديمة، محاولا اخضاعها للغته الخاصة، دون أن يكون هنالك انحراف دلالي للنص القديم فيقول[46]:

سقتكِ الغادياتُ فما جَهَامٌ أطلَّ على مَحَلِّكِ بالجهامِ

ولم يزل الماء إلى اليوم رافداً ثقافياً هاماً في الشعر العربي الحديث، حيث استلهم عدد من الشعراء البكاء على الميت وأهمية السقيا وعلاقتها بالميت، لإعادة البعث وإحياء صورة الميت ذهنياً في نفس الفقيد. ونرى هذه الصورة تتجسد عند الشعر أحمد رامي الذي ربط بين بكاء الفقيد على الميت، وصورة السقيا من الغمام بقوله[47]

أيها الراقدون تحت التـــــــراب جئت أبكي على هوي الأحباب

وكذلك نرى مشهد السقيا في تشكّل المكان، حيث تحمل السقيا دلالات الحنين إلى موطن الصبا، مما يجعله يرتبط بحالة من الشوق والقدرة على الإخصاب، كما في رثاء عبد الرحيم عمر لوالده حين يتذكّر بلدته جيوس[48]:

سقى الله أياما بجيوس أمرعتْ فجادت بها أرضُ وجادت مواسِمُ

وقد عبّر بدر شاكر السياب عن أسطورة السقيا والماء في أيقونته الشعرية أنشودة المطر، فاستلهم السياب المعنى الأسطوري للماء الذي هو بمنزلة تموز أو عشتار، ليرادف فكرة النمو والخصب في الشعر القديم، وأعاد إحياء ذلك الموروث الأدبي، ليخرج بدلالة انزياحية مغايرة فيكون رمزاً للحياة والموت معاً، فأخرج الرمز الأسطوري من مراحله الأولى، وأعاد هضمه بواقعه المعاصر، وأصبحت فكرة السقيا تضمن ملحمة عظيمة من المتناقضات بين الثورة والخير، والشر والألم، فقد وجد الشعر الحديث في الموروث الثقافي، منهلاً ثقافياً يرفد منه الشعراء لخلق عالم لغوي مكثف يعبرون فيه عن واقعهم، ولذلك فإن استدعاء التفاعل التناصي هنا يقوم على التشظي في المعالجة، وليست المحاكاة المباشرة له، كما نجد في المقطع الشعري الذي تحولت فيه صورة المطر والماء من السقيا إلى فضاءات دلالية أوسع، فيكون سبباً في الألم والحزن ويصبح ارتباطه بالموت أقرب منه إلى الحياة[49].

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

بلا انتهاء- كالدم المراق كالجياع
كالحب كالأطفال، كالموتى
هو المطر

التناص القرآني: (تناص التجلي)

يعد القرآن الكريم رافداً دينياً هاماً من روافد التجربة الشعرية عند ابن الرومي؛ مما جعله ينهل من نبعه ويفجّر طاقاته الدلالية لإكساب تجربته قيمة إنسانية وعمقاً شعرياً. كما أن انفتاح نصوص ابن الرومي على القرآن الكريم خلق تحولاً فاعلاً في بنية القصيدة؛ لأنه نقل الخطاب من الشعرية إلى مستوى الرؤية اليقينية المقنعة عند التلقي، إضافة إلى تعدد مستويات الأصوات الشعرية التي تشكل هيمنة وسلطة تأثرية على ذاكرة المتلقي.

سيطرت الرؤية الشعرية المنبثقة عن الموروث الديني على البناء الشعري لمرثية ابن الرومي في رثاء البصرة. وشكلت الرافد الأساسي لكثير من الصور والمعاني والألفاظ المولدة من القرآن الكريم، فكانت الملهمة لكثير من الأفكار والصور والإيحاءات. ولعل "محاكاة النص القرآني سواء بالاقتباس أو التضمين أو التناص كان له دور في إنتاج الدلالة، وتحفيز المتلقي وإضفاء الحيوية والقيمة التفاعلية على التجربة الشعرية واكساب المعنى عمقا وتحفيزا وتفاعلا خلّاقا، مما يجعله أكثر حضوراً وفاعلية في النفوس، وكان له بالغ الأثر في الانتقال بشعر الشاعر من مصاف الشعراء المغمورين إلى مدارج المتميزين بشعرهم "50.

إن التناص القرآني في مرثية البصرة يدور في فلك التجلي بشكل جلي، ولذلك؛ فإن التفاعل التناصي مع الآيات القرآنية يفيض بصورة قوية في المرثية سيما القسم الثاني. كما جاءت القصدية منه ليكون "جزءاً ملتحماً بالنسيج الشعري لمحاولة خلخلة الخطاب الشعرية من مدلولاته الشعرية إلى خطاب ديني وسياسي وتاريخي باستخدام الصور الدينية. ومن هنا يتبدى لنا أولى مظاهر وعي ابن الرومي بما يمكن أن نسميه التجريب الإبداعي وفق التناص القرآني الفاعل اتساقاً مع بواعث نفسية وابداعية، وفق تحولات من خطاب ديني يتداخل بتداعيات متباينة في حوار يسقطه الشاعر على خطاب سياسي واجتماعي تلعب فيه اللغة أصواتا وإيقاعا دور البطولة"51.

1- التناص التركيبي

وقد حاول الشاعر في مستوى المحاكمة حشد الأساليب البيانية وحروف التحضيض والعرض والاستفهام الإنكاري، وكان غرضه تفعيل قدر كبير من التأثير على المتلقي بسبب التقاعس والتخاذل والتقصير عن إغاثة البصريين.

إن إسباغ التناص القرآني على الخطاب الشعري في المرثية، لعب دوراً هاماً في التأثير على المتلقي وجذب انتباهه، ولذا؛ فحرص ابن الرومي على بعث خطاب بكائي يرثي به ضحايا المدينة المنكوبة من خلال دلالات وصور دينية تحث المتلقي على التحرك والاندفاع بحماس تجاه ما يسمع، كما تستفز خيالاته بصور الدم واستباحة المساجد والحرمات والنساء، ولذلك؛ فإن توظيف التناص الديني كان له الفاعلية الكبرى لإبراز أكبر قدرة من التأثير النفسي على المتلقي واستصراخ مشاهد التعذيب والتنكيل. غير أن المرثية اتسمت بالطريقة الخطابية والأسلوب النثري المباشر، فظهر طابع النثر ووضوح الفكرة والاقتصاد في الخيال وقلة الصور الفنية[52]، ولعلّ ذلك قد يفسَّر بهول المصيبة وعظمتها، فاتجه ابن الرومي لتحوير ألفاظه للمعاني القرآنية بغرض استفزاز المتلقي والتأثير عليه. يقول ابن الرومي[53]:

يا عبادي: أما غضبتم لوجهي ذي الجلال العظيم والإكرام

لقد جاء التناص القرآني في البيت الشعري متماهياً بشكل جليٍّ مع الآية القرآنية في سورة الرحمن **(ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام)**[54]، ولكن القصدية التي وظّفها ابن الرومي جاءت في سياق ومغاير لسياق الآية الكريمة؛ لأن الآية مرتبطة بتذكير العباد الموت والفناء وببقاء الله ودوامه، في حين قلب ابن الرومي سياق الآية **(ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام)**، من أجل استثماره في محاكمة العباد لا التذكير. وقد جاء التذكير مؤكداً باستخدام النداء القريب وهي دلالة النداء التي يخاطب بها الله عز وجل المؤمنين المقربين منه بقوله: **(يا عبادي الذين أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله)**[55]، فصاغ ابن الرومي أسلوب النداء (يا عبادي)، والتركيب اللفظي في آية الرحمن ذو الجلال والإكرام من أجل تحويل السياق القرآني للغرض الذي خرج إليه التفاعل التناصي، وهو محاكمة من قصّر عن الدفاع وتخلّف عن إغاثة المدينة وأهلها، كما جاء توظيف أداة العرض "أما" مع الفعل المضارع لغرض الطلب والمعاتبة بلطف ولين.

ويأتي التناص القرآني في البيت التالي، ليشير إلى ذات الدلالة التي يصف القرآن الكريم الظالمين بقوله تعالى:(**أَمْ أَبْرَمُوا أَمْرًا فَإِنَّا مُبْرِمُونَ**)[56]. وقد كرّس الشاعر المعنى الدلالي الذي تعبر عنه الآية في التركيب اللفظي أبرموا أمرا بقوله[57]:

أبرموا أمرهم وأنتم نيام سوءة سوءة لنوم النيام

استخدم الشاعر التركيب اللفظي أبرموا أمرا ليعبر عن مخططات ومكائد القتلة كما تصف الآية مكائد الظالمين وكيف ردّ الله كيدهم، إلا أن الدلالة في النص الشعري، تنزاح من المعنى القرآني، فمكائد الثوار الزنوج قد تحققت بسبب الغفلة والنوم. فالوظيفية الدلالية التي قدّمها التناص هنا انزاحت عن معناها، لتخدم غرضاً جديداً خرجت فيه عن معناها الأصلي، وأدت معنى التقاعص الذي سبّبه النوم. والملاحظ أن الشاعر استخدم النوم هنا استخداما معاكسا عما دار في مطلع القصيدة وفي البيت السابق، فتكرر لفظ النوم هنا ليكون المسبب لا النتيجة أو الغاية كما هو في السابق، كما حمل التوكيد اللفظي في تكرار كلمة (سوءة) الدلالة التوبيخية والتقريع واللوم على التخاذل في نجدة المدينة.

2-التناص التاريخي:

ارتكزت بعض الأبيات في مرثية ابن الرومي على عدد من الإشارات والإحالات التاريخية التي حاول ابن الرومي استثمارها في النص وإعادة تقديمها بوظيفة دلالية جديدة، ينتقيها الشاعر في عمله الإبداعي تبعا للغرض والمقصدية التي يريد. ومن أبرز هذه المرجعيات التاريخية (واه محمداه)، للإشارة إلى التجربة التاريخية لخالد بن الوليد في قتال مسيلمة الكذاب، فأراد من هذا الدعاء الاستغاثة واستنهاض الهمم لقتال من ادّعى النبوة والتفجع على نبيهم ودينهم وشحذ النفوس[58]. ونرى ذلك في عبارة الاستغاثة (واه معتصماه) التي ارتبطت بقصة فتح عمورية الشهيرة في خلافة المعتصم بن الرشيد، فيقول ابن الرومي[59]:

صرختُ "يا محمداهُ" فهلّا قام فيها رعاةُ حقي مقامي

ووظّف الشاعر نداء الاستغاثة المقترن باسم النبي –صلى الله عليه وسلم– واه محمداه من أجل استنهاض الهمم المتخاذلة عن الدفاع عن المدينة وحرماتها، وقد أفاد حرف التحضيض هلّا واقترانه بالفعل الماضي دلالة التوبيخ واللوم، فقام ابن الرومي بخلخلة التناص التاريخي، لنداء الاستغاثة المشهور في التاريخ الإسلامي، ودوره في المعارك العظيمة، كحروب الردة وفتح عمورية إلى معاني التوبيخ والزجر واللوم الشديد على التقصير، كما أكده الاستفهام الإنكاري. ونلمس في هذا التناص خيبة أمل الشاعر في استجابة المسلمين لنجدة البصريين وما ألمّ بهم، فيبدو وكأنه يستصرخ أحدا بندائه "واه محمداه" للطلب الإغاثة ورد الحقوق لأهلها.

ويستمر الشاعر في بلورة معانيه الشعرية بالتناص مع النص القرآني موظفا تركيبا لفظيا جديدا **(انفروا خفافا وثقالا)** في قوله[60]:

انفروا أيها الكرامُ خِفافاً وثقالا إلى العبيدِ الطّغامِ

وفقاً لقوله تعالى: **(انفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ۚ ذَٰلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ)**[61].

ونلاحظ هنا أن الشاعر قد استلهم المعنى الخالص للآية الكريمة المتصلة بسياق الجهاد والقتال والتضحية في سبيل الله، ولم يقم بتحوير المعنى الدلالي المشار إليه في الآية؛ لأنه أراد أن يوظّف السياق ذاته في نفس المستوى الذي يعكس رغبة الشاعر في استفزاز من حوله من الجموع، للحثّ على القتال والجهاد ضد ثوار وقادة ثورة الزنج، ولذلك نراه أبقى على التركيب الكامل للتناص وفصل بين كلمة خفاف وثقال النداء القريب، فجعل النداء يسبق الصفات، لتؤكد على دلالة الحماس والثأر الذي يشغل ذهن الشاعر، وبالتالي يؤدي الخطاب وظيفة تحويلية جديدة هي التأثير والتبليغ في المتلقي.

ويظهر التناص القرآني في شكل آخر في القصيدة بقوله[62]:

لم تَقروا العيون منهم بنصر فأقرّوا عيونهم بانتقام

فالشاعر يرتكز على قوله تعالى:(**فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا ۖ فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيًّا)**[63].

يحاول ابن الرومي في هذا البيت أن يحرّك مشاعر الثورة والحماس والقتال ضدّ الثوّار، فاستمّد الشاعر مشهد عيسى عليه السلام في حواره مع أمه، لإعادة تحويله واسقاطه على مستوى الحماس والثأر للبصرة. فالشاعر يوازي بين مشهد مخاض مريم البتول الذي عانت منه، فنقل المشهد وعكسه على البصرة التي عانت مخاض الثورة الدموية، وكان قدوم النبي عيسى عليه السلام هو قرة عينها وسعادتها والراحة التي حملت لها السكينة. فأسقط الشاعر مشهد الجهاد والثأر من القتلة على مخاض الفتنة؛ لأنه ما سيعيد السعادة والسكينة لأهل البصرة.

واللافت أن هذا البيت هو انعكاس لمطلع القصيدة فالفتنة أقضت مضجع الشاعر بشكل فردي في بداية القصيدة، وهي تقضّ مضجع الناس بشكل عام، وجاء الأمر أقرّوا بصيغة الطلب لاستدرار عاطفة الثأر والانتقام للأهل البصرة، وهو اعتراف من الشاعر أن قرة عين البصريين قد سلبت منهم بالتخاذل عن النصر، وذاد عنهم لذة النوم، فإن المعادل الموضوعي لقرة العين الطلبية الثانية لا تتحقق إلا بالانتقام

وفي موضع آخر يتناص ابن الرومي مع الآية الكريمة (حُورٌ مَقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ)[64]. في قوله[65]:

إنّ مَن لم يَغَرْ على حُرُماتي غيرُ كُفءٍ لِقاصراتِ الخيامِ

ويتجلى صوت المحاكمة واللوم الشديد على المقصرين عن حماية المدينة والدفاع عنها، فنرى أن التناص التفاعلي في هذا البيت جاء تركيبيا لكن دلالة المعنى انزاحت عن نوع المخاطب في الآية؛ لأن الآية الكريمة توجه خطابها الخاص للمؤمنين الرجال الذين نالوا جزاء العمل الصالح، فحازوا نعيم الجنة وكان لهم الحور العين من النساء اللواتي يقرن في خيامهن ولا يتبرجن إلا لبعولتهن. في حين وجّه ابن الرومي خطابه بهذا المعنى الديني إلى أولئك المقصرين عن حماية عرض المحارم ونفى عنهم نعمة خصّ الله المؤمنين، وبالتالي؛ أخرج الشاعر أولئك المقربين من دائرة المؤمنين بخطابه لغرض استفزازهم ومن أجل حضهم على التحرك للقتال وحولهم خطابهم من الخاص إلى العام، وانقلبت الدلالة التناصية إلى اللوم بدل الجزاء.

3- **التناص الإشاري: (الخفاء)**

شكّل **مستوى التحريض** وصوت الثأر والحضّ على القتال أعلى الأصوات تركيزا وحضورا في كل مستويات القصيدة، وقد استثمر ابن الرومي أفعال الأمر في البينة التشكيلية للقصيدة، وكان غرض توظيف فعل الأمر، إحداث خلخلة أكثر في بنية القصيدة من أجل استيعاب الدلالة القتالية التي يحث عليها الشاعر، فنراه يستثمر أكبر قدر من أفعال الأمر (أبرموا – صدّقوا –أدركوا – انفروا – أنقذوا –بادروا)

لتشير إلى صورة حركية عنيفة وايقاع موسيقي مرتفع، يتناسب مع الوظيفة والقصدية التي أدّاها التفاعل التناصي وهو التحريض على القتال وإثارة حمية المسلمين لمواجهة ثوار الزنج.

وقد استخدم ابن الرومي التناص الضمني الذي لا يعتمد فيه الشاعر على التعامل مع النص القرآني تعاملا مباشرا، وغرضه عادة أن يستلهم الشاعر لفظة أو لفظتين، لتوظيفهما في انزياح لغوي جديد أو إعادة امتصاصهما، فيظهر فيه براعة الشاعر وقدرته على ايجاز التعبير وتكثيفه[66]. فيطعّم ابن الرومي أبياته في المرثية بألفاظ القرآن الكريم، ويعيد إنتاج معان جديدة فنقرأ في قوله[67]:

أي عذرٍ لنا وأيُّ جوابٍ حين ندعى على رؤوسِ الأنامِ

وهذا البيت يحيلنا إلى تناص إشاري خفي مع قوله تعالى: **(هذا يوم لا ينطقون ولا يؤذن لهم فيعتذرون)** [68]، وكما يتضح، فإن الآية الكريمة تقدّم وصفا لحال الكافرين يوم القيامة، ومشهد إلقائهم في جهنم، وهم لا يقدرون على النطق من هول المشهد ودهشتهم، ولا يُسمح لهم بالقول للاعتذار. وقد وظف ابن الرومي مشهد عذاب الكافرين في جهنم ليسقطه على واقع البصرة، فمشهد جهنم وأهوالها توازي مشهد إحراق البصرة وتدميرها، إلا أن ابن الرومي يعكس صورة هوية من يحترق في نار البصرة، فبدل أن يكون الثائر أو (اللعين) كما يسميه، فإنه يستبدل هذه الهوية بالمتخلفين والمتقاعسين عن انقاذ المدينة، والبصريين الذي تكاسلوا ولم يلبوا نداء القتال والجهاد. وبالتالي نرى أن وظيفة التناص الإشاري هنا خرجت عما كان متوقعا للمتلقي، وانزاحت نحو وظيفة توبيخية وتقريعية، مؤكدة بالاستفهام والتعجب الانكاري (أي) الذي كشف عن معاني التحضيض القاسي.

وأنهى ابن الرومي قصيدته بهذا البيت الشعري الذي أحسن اختياره ليكون قفلة المرثية، وقد أراد أن يمتص الدلالة التي تحملها الآية الكريمة: **(الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا ۖ وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا)** [69]. في قوله[70]:

فاشتروا الباقياتِ بالعَرضِ الأد نى وبيعوا انقطاعه بالدوامِ

جاء هذا التفاعل التناصي بتضمين المعنى الدلالي للآية الكريمة، وإعادة تدويرها بنفس الأداء الوظيفي "بالاعتماد على نوع من التمثيل الرمزي أو الخفي لبعض التراكيب والمفردات القرآنية" فوظّفت كلمة العَرض، لتعبر عن دلالة تماثلية للمال والبنون الذي يمثل زينة الدنيا الزائلة، وأن ما يبقى دون انقطاع انزاحت عن مفهوم الخير في الآية إلى الوظيفة القتالية الواجبة والإلزامية التي يخاطب بها جيش المسلمين. وقد أراد بذلك أن يهزّ مشاعر المتلقي ويحرّكها باتجاه الجهاد والقتال، ويتحول الخطاب الشعري إلى خطاب تقريري مؤثر وفعّال على المتلقي. وكأنه يريد أن يختم مرثيته بالطابع الحماسي، والتأكيد على أن دحض فتنة البصرة لن تكون إلا بالثأر والجهاد الذي يؤمن به.

الخلاصة:

وهكذا نرى أن مرثية ابن الرومي تعالقت بشكل جلي وخفي مع بنية القصيدة العربية بشكل عام وتداخلت مع النص القرآني بشكل خاص، إما بإعادة رسمه من جديد وفق مقصدية حدّدها الشاعر وتماثل بها واعتمدت على إنتاجية مولّدة أخرى، وانزاحت إلى دلالات فسيفسائية جديدة ساهمت في إعادة الخلق الإبداعي، وإما بمحاكاة تفكيكية لنصوص رثائية غائبة من الموروث الأدبي وآيات قرآنية، فاستطاع ابن الرومي أن يظهر قدرته وبراعته الشعرية في أن يبلور أفق المرثية في توسيع الأطر الدلالية والرمزية له بهذا التناص إلا أن اللغة التقريرية و الأسلوب النثري والاقتصاد في التصوير، والخيال شكّل محددات لحضور النص على المستوى الشعري الموازي للتناص.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

- ابن أبي حفصة، مروان، د.ت، شعر مروان بن أبي حفصة، ط3، تحقيق حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة.
- ابن الأثير، ضياء الدين، 1900، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، ط1، دار نهضة مصر، القاهرة.
- امرؤ القيس، جندح بن حجر، 1970، ديوان امرئ القيس، دار صادر، بيروت.
- أنجينو، مارك، 1987، أصول الخطاب النقد، ط1، ترجمة الدكتور أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- البكور، حسن، 2018، دراسات في الشعر العباسي، ط1، دار الخليج، عمان.
- البهيجي، إيناس، 2017، تاريخ الدولة العباسية، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان.
- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، 1987، ديوان أبي تمام، دار الثقافة والفنون، عمّان.
- ابن جعفر، قدامة، 1963، نقد الشعر، ط3، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- الحاتمي، محمد أبو الحسن المظفر، 1979، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، دار الرشيد للنشر، بغداد.

- حبيبي، علي، 2011، رثاء ابن الرومي بين الاتباع والابتداع، مجلة إضاءات نقدية، عدد3.
- الحوراني، محمد، 2013، الدهر في شعر ابن الرومي، دراسة تحليلية، دار اليازوري، عمّان.
- خفاجي، عبد المنعم، 1992، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، ط1، دار الجيل، بيروت.
- ابن خلّكان، أحمد بن محمد، 1969، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت.
- الدهون، إبراهيم، 2011، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربد.
- أبو ذؤيب الهذلي، ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق: أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، 2003م.
- رامي، أحمد، 1987، ديوان أحمد رامي، ط1، دار العودة، بيروت.
- ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، 2000، تحقيق عمر فاروق الطبّاع، م3، دار الأرقم، بيروت.
- الريدي، حمدان، 2012، التناص: أصالة المفهوم ومعاصرة المصطلح، المؤتمر العلمي الثالث، كلية اللغة العربية بالزقازيق، جامعة الأزهر، القاهرة.
- الزواهرة، ظاهر محمد، 2013، التناص في الشعر العربي المعاصر: التناص الديني نموذجاً، ط 1، دار الحامد، عمّان.
- السياب، بدر شاكر، 1997، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت.
- الضمور، عماد، 2005، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتب الثقافي، عمان.
- الطبري، محمد بن جرير، 1967، تاريخ الرسل والملوك، ط2، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة.
- العسكري، أبو الهلال حسن بن عبد الله، 1986، الصناعيتين: النثر والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت.
- العقاد، محمود عباس، 1968، ابن الرومي حياته وشعره، دار الكتاب العربي، بيروت.

- أبو علي، عبد الرحمن، 2014، التناص والتناصيّة في النظرية الأدبية المعاصرة، مجلة الكوفة المحكّمة، عدد 1.
- علي، محمود صبري ، 2003، الحية في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، فلسطين.
- عمارة، محمد، 1970، ثورة الزنج، دار الوحدة، بيروت.
- عيد، يوسف، 1992، شرح ديوان جرير، ط1، دار الجيل، بيروت.
- الغذامي، عبد الله، 1992، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، ط1، النادي الأدبي بجدة، جدة.
- ليلى، جغام، 2009، رثاء المدن بين سقوط الاندلس وأحداث الثلاثاء الأسود، بحث منشور، مجلة جامعة بسكرة، الجزائر، عدد 4.
- المرزباني، أبو عبيد الله، د.ت، معجم الشعراء، ط2، تحقيق فاروق اسليم، دار صادر، بيروت.
- مسالتي، محمد 2014، شعرية التناص في مرثية ابن الرومي، مجلة جذور، المملكة العربية السعودية.
- المغربي، حافظ محمد، 2004، التناص: المصطلح والقيمة، بحث محكّم، مجلة علامات.
- ابن منظور، محمد بن مكرم، 1996، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- الموسى، خليل، 1996، التناص والأجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، عدد: 305، أيلول.
- الموصلي، إسحق، 1970، ديوان اسحاق الموصلي، جمع وتحقيق ماجد أحمد العربي، د.ن، د.م.
- نجم، مفيد، 1997، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، عدد 317 .
- يونس، شه ونم كوردو، 2011، الدعاء في شعر العصر العباسي الأول: دراسة أدبية، دار الحامد، عمّان.

1.ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت،1996م، ج5، مادة (رثى).

[2]. عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص315.
[3]عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، ص 54.
[4]أبو فرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، ص 100.
[5]ابن خلّكان، وفيات الاعيان وأنباء أبناء الزمان، ج4، ص15.
[6]. المصدر نفسه، ج4، ص15.
[7]ديوان ابن الرومي، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، ط1، بيروت،2000، ص323.
[8]محمد الحوراني، الدهر في شعر ابن الرومي، دراسة تحليلية، دار اليازوري،2013،ص50.
[9]أبو عبيد الله المرزباني، معجم الشعراء، تحقيق: فاروق اسليم، دار صادر، ط2، بيروت، ص125.
[10]محمود عباس العقّاد، بن الرومي حياته وشعره،1968، دار الكتاب العربي، ص28.
[11]محمد عمارة، ثورة الزنج، 1970م، ص29.
[12]أبو عبيد الله المرزباني، معجم الشعراء، ص185.
[13]محمد عمارة، ثورة الزنج، ص39
[14]إيناس البهيجي، تاريخ الدولة العباسية، ج1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان،2017، ص118.
[15]علي حبيبي، رثاء ابن الرومي بين الاتباع والابتداع، مجلة إضاءات نقدية، عدد3، 2011، ص73.
[16]المصدر نفسه، ص73.
[17]الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1967،ط2، ج9، ص119.
[18]ديوان ابن الرومي، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، ط1، بيروت،2000، ص439.
[19]ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، دار النهضة، القاهرة، 1959، ص12.
[20]ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاعهرة، 1984، ط4، ص8.
[21]. أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، ديوان أبي تمام، دار الثقافة والفنون، عمّان، 1987م، ص38..
[22]ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق: أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، 2003، ص138.
[23]إبراهيم الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربد، 2011م، ص230.
[24] ينظر: ما رواه الطبري حول أحداث الثورة، تاريخ الرسل والملوك، ج9، ص119.
[25]محمد عمارة، ثورة الزنج، ص 70.
[26]ديوان ابن الرومي، ص442.
[27]الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، ص194
[28]ديوان الخريمي، تحقيق: علي جواد الطاهر، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1971، ص31.
[29]جغام ليلى، رثاء المدن بين سقوط الأندلس وأحداث الثلاثاء الأسود، جامعة بسكرة، بحث منشور،2009، عدد 4، ص21.
[30] ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ص465.
[31]امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص114.
[32]امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص 8.
[33]ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ص442.
[34]زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سُلمى، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ص27.
[35] ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ص442.
[36]محمد مسألتي، شعرية التناص في مرثية ابن الرومي، مجلة جذور، السعودية، 2014، ص217.
[37]الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ج8،ص146
[38]ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ص442.
39، محمود صبري علي، الحية في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، رسالة ماجستير، 2003، ص84.
[40] شه يونس، الدعاء في شعر العصر العباسي الأول: دراسة أدبية، دار الحامد، عمان، 2011، ص 158.
[41] ابن أبي حفصة، مروان، د.ت، شعر مروان بن أبي حفصة، ط3، تحقيق حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة. ص93.
[42]جرير بن عطية الخطفي، ديوان جرير، شرح: يوسف عيد، ط1، دار الجيل، بيروت، ص239.
[43] الموصلي، إسحق، 1970، ديوان اسحاق الموصلي، جمع وتحقيق ماجد أحمد العربي، د.ن، د.م. ص93.
[44]ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ص442.
[45] الدهون، التناص في شعر المعري، ص268.
[46] الدهون، التناص في شعر المعري، ص268.
[47]ديوان أحمد رامي، دار العودة، 1987، ص93.
[48]عماد الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتاب الثقافي، إربد، ص192.
[49] السياب، بدر شاكر، 1997، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت. ص103.
[50] الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص 120.

[51] مسالتي، شعرية التناص في مرثية ابن الرومي للبصرة، ص212.
[52]حسن البكور، دراسات في الشعر العباسي، دار الخليج،2018، ص35.
[53] ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ص442.
[54]. القرآن الكريم، سورة الرحمن.
[55] القرآن الكريم، سورة الزمر، الآية (52).
[56]. القرآن الكريم، سورة الزحرف:79.
[57] ابن الرومي، ديوان الرومي، ص442.
[58] الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ج3، ص392.
[59] ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ص442.
[60]. المصدر نفسه، ص442.
[61]. القرآن الكريم، سورة التوبة، ص41.
[62] ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ص442.
[63] القرآن الكريم، سورة مريم: 26.
[64]القرآن الكريم، سورة الرحمن: 72.
[65] ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ص442.
[66]الدهون، التناص في شعر المعري، ص134.
[67]ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ص442.
[68] القرآن الكريم، سورة المرسلات: 36.
[69] القرآن الكريم، سورة الكهف: 46.
[70] ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، ص442.