

المبحث الثالث

## مراثي ابن الرومي

وقصائد أخرى له في الموت

بيت سمور

**Elegies and other Pomes  
On Death By Ibn al- Rūmī,  
Pieter Smoor**

**Published in:  
Journal Of Arabic literature,  
vol. xxvii, No. 1, February 1996,  
E.J. Brill, pp. 49 - 85**



# مراثي ابن الرومي

## وقصائد أخرى له في الموت

بيت سمور

شهد عام ١٩٨١م ظهور الجزء السادس والأخير من ديوان ابن الرومي بتحقيق حسين نصار . وكان من نتائج ذلك أن أعمال هذا الشاعر أصبحت في متناول الباحثين على نحو لم يكن متاحاً لهم من قبل<sup>(١)</sup>. وتمثل المراثي جزءاً ضئيلاً من الأعمال الكاملة لهذا الشاعر، وسنصرف اهتمامنا في هذا المقال لعدد قليل من المراثي، ونخص من بينها بالعناية مرثية الشاعر لأمه . ولم يكن الوصول إلى هذه القصيدة - حتى الآن - سهلاً ميسوراً (وهي قصيدة "ميمية" من البحر الطويل) إذ لم تتضمنها الطباعات التي كانت متاحة قبل ١٩٨١<sup>(٢)</sup>، ولذلك كان حظها من العناية قليلاً.

ومن المحالات أن يكون ابن الرومي قد نال أجراً على كتابة هذه المرثية. وإن فالراجح أن دافعه إلى إنشاء هذه القصيدة هو شعوره بالأسى نحو أمه المتوفاة، أو قد يكون الدافع البديل لذلك هو رغبته في إظهار مقدرته الشعرية لرفاقه من الكتاب أو لعموم الناس؛ وقد كان جمهوره هم الصنفوة ممن يستمعون إلى القصائد التي تلقى عليهم ويتفهمونها، أو هم القادرون على قراءتها والنقاط ما تتضمنه من تلميحات *pointes* .

وتستدعي مرثية الشاعر " الميمية " لأمه - بلا ريب - ما يرتبط بهذا النوع الأدبي من موضوعات *themes* وموتيفات *motifs* موعظة في القدم؛ تلك التي عرفناها من عصر ما قبل الإسلام، ثم من فترة التحول التي تنتهي إلى عصر صدر الإسلام. فهناك على سبيل المثال إشارات متكررة إلى القنر

الذي يهيمن على مصير كل شيء؛ وهو " الدهر ". وفي هذه القصيدة تعود إلى الظهور عبارات مألوفة، وهي عبارات تنتمي إلى الشكل الأول الذي عرفته قصيدة الرثاء عند الشعراء في فترة التحول بين أيام الوثنية وظهور الإسلام. لذلك فنحن نتعامل مع تقليد عريق ظل الشعراء يتمسكون به تمسكا صارمًا حتى القرن الثالث الهجري؛ عصر ابن الرومي.

ولقد ظهرت دراسات أخرى تولت بالتفسير الظواهر العامة في قصيدة الرثاء. وتحضرنا في هذا المقام الدراسة التي وضعها فاجنر - Wagner ، بعنوان " Grundzüge der Klassischen arabischen Dichtung ", (1987) .

ثم قام آلان جونز - Alan Jones ، بدراسة الأشكال الأولى للمراثية في كتابه الموسوم <sup>(٣)</sup> : " *Early Arabic Poetry, vol. one : Marāthī and Su'lūk poems* ", (1992)

وفي المجلد الثاني من كتاب فاجنر - السابق ذكره - لم تعد الأشكال المتأخرة من المراثي تحظى باهتمام خاص. وهذا الأمر جد وارد؛ فقد افترض فاجنر أن التغييرات التي طرأت - على قصيدة الرثاء - قليلة جدا، إذ بقيت " الموضوعات " إجمالاً على ما كانت عليه. وظل " الدهر " يمثل أهم القوى المؤثرة *malefactor* في المراثي المتأخرة، وظل كذلك حتى في قصائد المحدثين. وسنرى في مراثية ابن الرومي لأمه، أن في إمكان الدهر أن يظهر في صورة إنسان. وبهذا الاعتبار، سنجد - في هذه القصيدة - أوجها من التشابه مع قصائد أبي تمام فيما يتعلق بتشخيص الدهر. وقد أبدى الأمدي - وهو الناقد المعاصر - اعتراضاً شديداً على تشخيص الدهر <sup>(٤)</sup>. والحق، أن الدهر في قصائد ابن الرومي يبدو وكأنه يخضع لمحاكمة - من نوع ما - بوصفه عدواً للإنسان. أضف إلى ذلك أن قصيدة الرثاء - كما سيظهر في بقية هذه المقالة - تستخدم فنون البلاغة بأنواعها المختلفة بغية توسيع نطاق الإيضاح، كما أنها تتضمن إشارات إلى القرآن (الكريم).

والجدير بالملاحظة هو توسعها في اعتماد " الطباق " بوجه خاص. وبغض النظر عما تقدم، فإن من الممكن اقتفاء تأثير الشعراء المتقدمين عليه؛ ويمكن أن نخص بالذكر شعر الخنساء، ولبيد، وشعراء قبيلة هذيل؛ غير أن ابن الرومي له - مع ذلك - أسلوبه الخاص؛ فهو يباليغ في تكرار أوصافه، وإن كان يعتمد في كل مرة إلى إضفاء تنوع لافقت على هذه الأوصاف. كما أنه لا يقنع - على الإطلاق - بوصف واحد . وهكذا، فهو حين يصف سقوط الحيوان في قبضة الدهر نجده يصوغ هذا الوصف بطريقتين تمتدان - إذا صحّ التعبير - لتستغرقا ما يزيد على مقطعين من مقاطع القصيدة .

إن ولع ابن الرومي بفنون البلاغة حقيقة ظاهرة نتبينها في تلك " التورية " التي ساقها حول نسبه . فهل كان حقا ذا أصول يونانية ؟ إن الإجابة على هذا السؤال غير ذات أهمية؛ غير أنه - باعتبار آخر - يمكن أن نلتمس له نوعا من العلاقة باللغة اليونانية أو بأصول إغريقية. وسيوضح لاحقا، فيما يلي من هذه المقالة أن الشاعر كان مولعا بالفكرة التي تدور حول " التأثير الزائل " للمواعظ. وهو يشبه هذا التأثير الزائل بخط ينقش على صفحة الماء ( في مقابل ما يخط على صفحة الورق ). وفكرة الكتابة على الماء كانت فكرة جدّ مشهورة في الأوساط الثقافية عند الإغريق، وعند المؤلفين اليونان. والحق أن التورية التي استخدمها ابن الرومي في مقطوعته الشعرية عن اسمه وأصله كانت هي نفسها مقطوعة نمطية تمثل خاصية تميز بها الأدب العربي عند الشعراء المحدثين<sup>(٥)</sup>. ولعل من المناسب أن نبدأ بلعبة التورية المتعلقة باسم " ابن الرومي " لكونها مثلا شارحا جيدا للدور المهم الذي قامت به فنون البلاغة في شعره .

لقد قِيمَت أم ابن الرومي " حسنة " في الأصل من سجستان في شرق إيران. ويتضمن شعره تلميحات كثيرة لها لأصله البيزنطي، وإن كنا لسنا بحاجة للتوقف عند هذا الأمر :

- ورومية يوما دعنتي لوصلها ولم أك من وصل الأغاني بمحروم

- فقلت فدتك النفس ما الأصل إنني أريد وصلا منك، قلت لها رومي (٦)

في كتاب " العمدة " يتيح لنا ابن رشيقي - وهو الناقد والخبير بأصول الشعر - أن نتعرف إلى مدى افتتانه بشعر ابن الرومي، ولكنه مع ذلك يلاحظ أن شعر الهجاء عند ابن الرومي قد اتفق له أن يكون هو مجال تميزه (٧).

والطريقة التي اعتمدها ابن الرومي في بناء رثائه هي طريقة بالغة الطرافة أيضا. فقد كان أسلوبه يختلف اختلافا ظاهرا عن أسلوب البحري، وهو الشاعر المعاصر له، وصاحبه في بلاط بني العباس ببغداد وسامراء. ومن الحق أن ابن الرومي لم يكن ذا حركة نشيطة في هذه الأوساط، ولكنه مع هذا كانت له علاقات طيبة بالوزراء والقضاة. وربما كان هؤلاء يشغلون موقعا أُننى في السلم الاجتماعي، ومع ذلك كانوا من ذوي النفوذ. أما ما كان على البحري - وهو المنافس لابن الرومي - أن يقوله في شأن الأسلوب الذي اعتمده ابن الرومي في شعره فأمر سنلم به لاحقا على سبيل الإيجاز؛ ولكننا نبدأ بالالتفات إلى تلك القصائد التي تتناول الموت، وعلينا أن ننبه في ذلك إلى ملاحظة مهمة وهي: أن ما سنأتي به من معالجة سيقوم على أسس من الاختيار فقط .

عندما نقرأ مراثي ابن الرومي سنرى من فورنا ضخامة الفروق بين " الرسمي - official "، و" العام - public "، و" الشخصي - personal " في هذه المراثي (٨).

ما أنواع " المراثي " التي كتبها ابن الرومي ؟ هناك في المقام الأول مراثيه الشهيرة التي نظمها فيمن عاجله الموت من أبنائه؛ ولاسيما ما كتبه في ابنه الأوسط محمد، وفي ابنه الأصغر هبة الله (٩).

ثم إن هناك مقطوعات قصيرة كتبها معزيا في أشخاص أقل مكانة في دائرة معارفه. وهناك مرثية بالغة الطول نظمها في موت أمه، وتتألف من (٢٠٥) مائتي بيت وخمسة (١٠). ثم علينا أخيرا أن نولي الاهتمام لمرثيته التي نظمها في أولئك الذين لم يكونوا من أفراد أسرته، ولا من أصدقائه؛ ونعنى بهم أعداءه الذين انتقلوا إلى الدار التي لا يعود منها من انتقل إليها.

قبل أن نفحص هذه القصائد بمزيد من الدقة علينا أن نلم إماما سريعا بالتقاليد المتعلقة بهذه الموضوعات والموتيفات التي تتشكل منها قصيدة الرثاء (١١). ويمكن إيضاح هذه التقاليد - كلما دعت الضرورة إلى ذلك - باستحضار الأمثلة من الشعراء المتقدمين .

نقول ابتداء، إن التقاليد المتوارثة في قصيدة الرثاء تشير إلى الدهر ذي القوة المطلقة؛ إلى صروف الزمن أو القضاء الذي يتحكم في حياة البشر (١٢). أما الله [سبحانه] فله أحيانا في تصور المتقدمين منزلة تعلو منزلة الدهر؛ الله الواحد الفرد المتعال، هو الذي ورد ذكره في مرثية من مرثي " لبيد " على الأقل . غير أننا في العادة لا نكاد نجد أثرا لشيء هو أعظم قوة من صنيع الدهر. وعلينا ألا ننسى أن لبيدا قد اعتنق الإسلام؛ وربما كان علينا أن ننظر إلى إيراد لذكر الله في ضوء هذه الحقيقة (١٣).

يبدو لنا من الأخبار التي وصلت إلينا عن الخنساء أن شعرها - على الرغم مما تميزت به طبيعتها من ولع شديد بنظم المرثي - كان له تأثير عظيم على من عاصرها من الشعراء. ولم تكن الخنساء - يقينا - هي الشاعرة الوحيدة، إذ كان هناك شواعر أخريات أيضا ذاع صيتهن لروعة مل نظم من قصائد الرثاء (١٤). ويمكن أن نلتبس المشورة من ابن رشيق لتفسير العلة في تمتع النساء الشواعر بمثل هذه الموهبة في الرثاء؛ فهو يرى أن النساء يعانين مشاعر الأكم بأسرع مما يعانیه الرجال، إنهن بحق " أشجى الناس قلوبا عند المصيبة، وأشدهن جزعا على هالك "، والله وحده هو الذي أوجدهن على هذه الصورة : " لما ركب الله عز وجل في طبيعتهن الخور

وضعف العزيمة " ، وهذا ما يميزهن تمييزاً واضحاً من الرجال. ويلاحظ ابن رشيق أن ذلك مما تصادف أن يكون فيه الخير للأدب فإنه " ..على شدة الجزع يبني الرثاء " (١٥).

وهناك سبب آخر بطبيعة الحال ، هو أن ممارسة النياحة على الموتى في الثقافة العربية هو مما تقوم به المرأة بوجه عام. بل إن النياحة إنما سميت كذلك لما ورد في مرثي الخنساء، وهذا بذاته يؤكد العلاقة الطبيعية القائمة بين الرثاء وتقاليد النياحة (١٦).

ويمكن أن نقول بوجه عام إن نشأة الرثاء بوصفه غرضاً شعرياً متميزاً قد بدأ ظهوره مع أشعار الخنساء. إن شعر الخنساء يقدم البنية - structure التي ستصبح على نحو ما نوعاً من " تجارة الجملة " تتوارثها الأجيال اللاحقة من الشعراء .

تبدأ قصيدة الرثاء عند الخنساء، على نحو شبه دائم، بأن تأمر عينها ألا تكف عن سفح دموعها الغزار:

— ألا يا عين ويحك أسعديني لريب الدهر والزمن العضوض

ولا مجال لاستبقاء الدموع لأي كارثة يمكن أن تكون بظهر الغيب -  
على سبيل المثال - :

— ولا تبقي دموعاً بعد صخر فقد كُلفتِ دهرك أن تفيضي (١٧)

هذان العنصران، وهما: العين التي يجب أن " تسعد " ( تعين عند التحسر على الميت )، والنصيحة للعين بألا " تبقي " ( توفر الدموع )، نجدهما من جديد في مرثي ابن الرومي؛ ومن أمثلتها مرثيته في ولده هبة الله .

ونحن نجد عند الخنساء أيضاً ملمحاً آخر من ملامح الرثاء، وهو الملمح الخاص " بالناعي " ، أو من يخبر بموت الشخص الذي سيصبح فقده مناطاً للنياحة. ومثل هذا النعي في كلتا صورتيه: الطبيعية والعرفية، يحدث في

العادة صدمة شديدة لمن يستمع إليه. إننا نستمع إلى الخنساء وهي تصرخ  
قائلة " لعمرى " و" لا أبلاك "، غير أنه ليس بالواضح للشاهد المحايد - من  
أمثالنا - مدى ما تعنيه الحياة للشاعرة بعد تلقيها النبأ الرهيب؛ نعي أخيها.  
وتظهر صيحة الانفعال والقسم في المثال الآتي من شعر الخنساء أيضا:

— لقد صَوَّت الناعي بفقد أخي الندى نداءً لعمرى، لا أبلاك، يسمع (١٨)

إن موت صخر في شعر الخنساء هو مصدر أمور تكاد تكون ذات تأثير  
كوني ( وهذه الظاهرة أيضا تعود للظهور في عمل المتأخرين، حيث يصور  
الكون كله على أنه يكابد آثار رحيل المحبوب بالموت ) :

— يا عين جودي بالدمو ع على الفتى القرم الأغر  
— والشمس كاسفة لمهل كاه وما تسقى القمر  
— والإس تبكي ولها والجن تسعد من سمر  
— والوحش تبكي شجوها لما أتى عنه الخبر (١٩)

وتعود مرثي المتأخرين أيضا إلى الفكرة التي تدور حول تقجع الإنس  
والجن؛ ويشرح لنا ابن رشيقي في حديثه عن أغراض الشعر وصنوفه العظة  
التي جعلت أبا العتاهية يجمع في الفجعية بين الإنس والجن. وهو يرجح أن  
مذهب الرثاء كان ينبغي أن يظهر بجلاء أن الأحياء منهارون تحت وطأة  
الفقد. لكن، من الممكن أن تظهر العواطف مزيجاً من معاناة الأحران  
واستعظام الفجعية؛ وهذا العنصر الأخير يكون مناسباً للمقام إذا اتفق أن  
يكون الميت ملكاً أو أن يكون من كبار القواد. ويبيد أبو العتاهية هذا  
الاستعظام في بكائه لموت أحد الخلفاء فيقول:

— مات الخليفة أيها الثقلان فكأنتي أفطرت في رمضان

ويقدم لنا ابن رشيقي التعليق الآتي على هذا البيت: حين قال أبو العتاهية  
" ( مات الخليفة أيها الثقلان ) رفع الناس رءوسهم، وفتحوا عيونهم وقالوا:

نعاها إلى الجن والإنس"، ثم يضيف: أن هذا الأثر العظيم لمطلع هذه المراثية بعينها قد زال تماماً بالشرط الرديء الذي يتبعه مباشرة (٢٠).

ولقد أسس لبيد مثلاً جيداً لشعراء المراثي من المتأخرين، إذ فقد أخاه الذي صعقه البرق، ومن المتوقع أن هذا الأخ أربد قد مات من فوره. وأود أن أقتبس أبياتاً قليلة من المراثية التي نظمها لبيد في موت أخيه، ولا يمكن التوصل إلى أن موت أخيه كان بصعقة البرق من خلال القصيدة إلا بطريق غير مباشر. ولكننا هنا نعود - كما هو الحال في مراثي الخنساء تماماً - إلى فكرة إسداء النصيحة للعين بأن تسكب كل دموعها :

- ١- ما إن تُعريَّ المنون من أحد      لا والِدٍ مشفقٍ ولا وِلْدٍ
  - ٢- أخشى على أربدَ الحتوفِ ولا      أرهب نوءَ السماكِ والأسدِ
  - ٣- فجَعني الرعدُ والصواعقُ بالـ      فارس يوم الكريهة النَّجْدِ
- (٠٠٠٠)

١٠- يا عينِ هُنا بكيتِ أربدِ إن      ألوت رِياحَ الشتاءِ بالعضدِ (٢١)

إن قدر الموت لا يفلت أحدًا بحق، لا الوالد ولا الولد. وقد انتفعت أجيال الشعراء اللاحقة - كما هو جد معروف لنا - بهذه الفرصة، وسردت لنا قوائم طويلة لمن لم يفلتهم الموت، ونتوقع بعبارة أخرى أن نجد قوائم تتخذ صياغات معينة كقولهم: "من ذا الذي يمكنه أن يثبت أمام ما يأتي به القدر والموت من غير؟ لا الأسد، ولا الحية، ولا النعامة، ولا الملك..." إلى آخر ذلك.

ونجد في مراثية أخرى لأربد زوجين من الموتيفات سيعودان للظهور بلا انقطاع في مراثي الأجيال اللاحقة :

- ١- بلينا وما تبلى النجوم الطوالع      وتبقى الجبال بعدنا والمصانع
- ٣- فلا جزعُ إن فرَّق الدهر بيننا      وكل فتى يوماً به الدهر فاجع

٥- وما الناس إلا كالديار وأهلها بها يوم حَلَّوْها وَاغْدُوا بلاقع

٦- وما المرء إلا كالشهاب وضونه يحور رمدا بعد إذ هو ساطع

(٠٠٠٠)

١٥- فلا تبعدن إن المنية موعد عليك فدان للطلوع وطلع<sup>(٢٢)</sup>

ويبدو الإنسان في القصيدة مخلوقا فانيا بالقياس إلى النجوم والجمال، بل بالقياس إلى الحصون؛ كما تبدو هذه جميعا أشياء لا يعترها الفناء (أو هي على أي حال تبدو معمرة). ويشتمل البيت الأخير (١٥) على صيغة سنكتسب فيما بعد شيوعا عظيما في الاستعمال، وشهرة بنفس القدر؛ وأعني بها صيغة "لا تبعدن". إن هذه العبارة المفعمة برقة المشاعر تبدو غريبة إلى حد ما، وذلك لأن الميت لا بد أن يختفي ويغيب في قبره. غير أن تلك الصيغة - فيما يبدو - هي تعبير عن الأمل في أن يكون موته وقاية للباقيين على قيد الحياة<sup>(٢٣)</sup>. وهذا التعبير سينطوي فيما بعد على التناقض، لأن هذه الموتيفة بالنسبة للأجيال اللاحقة تجمع بين استبقاء الميت بالقرب من الأحياء، مع أنه في الوقت نفسه قد ابتعد عنهم إلى الأبد، وهو في امتناعه عليهم بعيد بعد البروج التي تظلمهم.

هناك جانب آخر ذو أهمية، وهو طبيعة الموت الذي هو موضع الدراسة. فالشاعر الذي ينظم قصيدة في رثاء امرأة أو طفل يواجه مهمة ليست باليسيرة. ويرى ابن رشيقي أن رثاء مثل هؤلاء من أصعب الصعاب لأن الشاعر مقيد بطبيعة الاحتمالات المحدودة المتاحة له، فصغار الأطفال الذين يموتون لم يعيشوا من حياتهم إلا قليلا<sup>(٢٤)</sup>، والنساء هن كم مجهول يصعب وصفه لأنهن دائما محجوبات عن النظر، ومصونات بغير الأزواج أو غير الأسرة<sup>(٢٥)</sup>.

تكلما بما يكفي عن تقاليد قصيدة الرثاء؛ ويمكن أن نعود بالحديث إلى ابن الرومي. وسنقوم بتأمل فاحص لما صنعه ابن الرومي بهذه التقاليد،

وكيف قام بتكليف الموثقات والموضوعات الثابتة التي ورثها لتتسجم مع متطلبات عصره وطريقة تفكيره الخاصة. لقد لاحظ البحري ما كانت عليه هذه الأفكار، وما صارت إليه حين نسج منها ابن الرومي قصائده وبيّن الخصائص المائزة لهذه الأفكار في ماضيها وحاضرها. وقد ضمن ملاحظاته هذه في هجاء صرفه إلى صديق من أصدقاء ابن الرومي، كان من العلماء ونوي النفوذ، وهو - على وجه التحديد - عبيد الله من بني طاهر، وقد كان صاحب شرطة بغداد (٢٦). كان عبيد الله يقرض الشعر أيضا، ولكننا نستطيع أن نفترض أنه لم يكن موهوبا بين شعراء عصره. ولعلنا نوافق شوقي ضيف فيما يقول به من أن ملاحظات البحري حول الأسلوب غير المعتاد في قصائد ابن طاهر كانت موجهة أيضا بطريقة التلميح إلى ابن الرومي (٢٧):

- ١٤- كلفتمونا حدود منطقكم في الشعر يلغي عن صدقه كذبه  
 ١٥- ولم يكن ذو القروح يلهج بال- منطق ما نوعه وما سببه  
 ١٦- والشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهنر طولت خطبه  
 ١٨- واللفظ حلّي المعنى وليس يري- ك الصفر حسنا يريكه ذهبه  
 ١٩- أجلى لصوص البلاد يطلبهم وبات لصل القريض ينتهبه (٢٨)

يشير البحري في هذا المقطع إلى المنطق، وإلى ما يراه من أن الشاعر القديم امرأ القيس لم يكثر أبدا بهذا المفهوم أو المذهب. ويعلي البحري من قيمة اللحن الذي يتحقق به التعرف بالقياس إلى التفصيل الذي يفنّد البراعة، والاستطراد المسرف في تعقب الأشياء، وهو ما يظنه خاصية مميزة للشعر الذي ينظمه صديق ابن الرومي. ويمكننا أن نفهم فكرة البحري على نحو أفضل حين نتحقق من أن ابن الرومي نفسه يميل إلى استخدام أسلوب الاستدلال المنطقي في قصائده؛ ومن أمثلة ذلك، التعبير "لَعَرِي" الذي هو

صرخة الانفعال في قصائد الخنساء، والذي لا يعني بالنسبة لها أكثر من تعبير عن الصدمة الشخصية. وإذا شئنا المقابلة فلننظر إلى الكيفية التي عالج بها ابن الرومي هذا التعبير نفسه؛ إننا نجد في مراثيته التي نظمها في أمه البيت الآتي ( البيت ١٩٨ ) :

— لَعَمْرِي، وَعَمْرِي بِعُك الْآنَ هَيِّنْ عَلَيَّ، وَلَكِنْ عَادَةٌ عَلِمَا الْقِسْمِ<sup>(٢٩)</sup>

وثمة مثال أوضح من سابقه على الاستطراد عند ابن الرومي، وهو ما يقوله في الدموع . فالدموع عند الخنساء لا ينبغي توفيرها في التعبير عن حزن المرء، أما ابن الرومي فيضخم هذه الموتيفة على نحو ما نرى في مراثيته التي نظمها لدى موت ابنه الثالث. إننا نلتقي بالمقطع الذي يتناول الدموع المسفوحة في أواخر القصيدة. وقبل ذلك، في البيت السابع كان ابن الرومي قد تحدث عن الدموع حين توجه بالخطاب المباشر إلى ابنه المتوفى:

٧— يَكْفِيكَ أَنْ لَا وَجَدَ مَدَّخْرٌ أَبَدًا وَأَلَا مَعَ يَخْتَزِنُ

والبيت التالي يؤكد هذه الفكرة ولكن بنبرة أكثر عاطفية إلى حد ما:

٨— أَبْنِي إِتِكَ وَالْعِزَاءَ مَعَا بِالْأَمْسِ لَفَّ عَلَيْكَمَا كَفَنُ<sup>(٣٠)</sup>

وهنا يتوالى عدد من الأبيات أقل التزاما بالتقاليد؛ إن العائل (البيت ٢١) غاضب لأن الشاعر بالنسبة له يسرف في البكاء. ولو كانت هذه الأبيات المعنية جزءا من النسب لكان لدى العائل أكثر من سبب لما يبديه من العزل، ولو أن موضوع الحديث كان مجرد " راحل " مضى في رحلة بعيدة في غير قصيدة الرثاء لكان الانتقاد سائغا. ولكن الموقف بالنسبة لقصيدة الرثاء هو - بطبيعة الحال - مختلف ( إذ يبدو أن الفكرة الضمنية دائما لدى ابن الرومي هي أن قصيدة الرثاء عنده، وعند أي شاعر آخر سواء لا ينبغي أن تتضمن نسيبا. وهو الرأي الذي جرى تطبيقه هنا وهناك في أبيات مختلفة ) . وإذا أردنا التعبير عن هذه الفكرة باختصار قلنا: إن المتوفى يستتبع موته

مزيداً من المعاناة لمن يرحل عنه أكثر من المحبوب الذي يكون ارتحاله لأمد قصير. لذلك، يشعر ابن الرومي بأن الدموع في قصيدة الرثاء يمكن أن يسمح لها بأن تفيض في حرية مطلقة، ولكن زاد المرء من الدموع محدود، وهي بالنسبة للعادل في مراثي ابن الرومي يستغلها الشاعر كما يستغل أصحاب العمل من يعملون تحت إمرتهم :

٢١- يا عاذلي في مثل ناقبتي      تلقى دموع العين تمتهن

٢٢- فدع الملام فإتني رجل      عدل على العبرات مؤتمن

٢٣- أنفقت دمعى في مواضعه      لا الوكس يلحقني ولا الغبن<sup>(٣١)</sup>

وقد استغل ابن الرومي البيتين الأخيرين من مرثيته في ابنه هبة الله ليعبر عن اطراحه للنسيب؛ وهو - كما نعلم - غرض لا يليق بمناسبة هذه القصيدة :

٢٤- أبكاتني ابني إذ فجعت به      لم تُبكِني الأطلال والدمن

٢٥- وعكفت بالقبر المحيط به      فاعذر فلا صنم ولا وثن<sup>(٣٢)</sup>

حين يشير ابن الرومي في البيت (٢٥) إلى صنم ما من الواضح أنه لا يؤمن به، فربما كان من الممكن أن نفهم ذلك إشارة إلى محبوبة ما. ففي شعر امرئ القيس تمثل الشاعر محبوبته صورة جميلة في دير؛ هذا على الرغم من أن هذا التشبيه بالنسبة لقراء عصرنا هذا يبدو قائماً على غير أساس يُعتدُّ به<sup>(٣٣)</sup>.

تتسم مرثية ابن الرومي لأمه، خلافا لتوقعاتنا، بطابع موغل في " الرسمية "؛ فنحن نفتقد في رثائه لأمه ما عرف عنه من الحساسية والعاطفة اللتين تميز بهما رثاؤه لابنه الأوسط<sup>(٣٤)</sup>. إنه هنا يستحضر كل خبرته الفنية، ويدفع بها إلى المقدمة. ولا نستطيع إلا أن نفترض أنه أراد عامدا بهذه المرثية أن يستثير إعجاب معاصريه من العلماء<sup>(٣٥)</sup>.

يوظف ابن الرومي في مطلع مرثيته التقليد الشعري الذي يحث العين على أن تبكي ما شاء لها البكاء. لكن ابن الرومي يرى أيضا أن العينين في هذا المقام يمكنهما أن تبكيا دما. وفي تقديره أن حجم الفقد لمن يبكيه يسبرر البكاء بدموع من دم، ذلك أن موت الأم ليس من الأحداث التي تقع كل يوم. أضف إلى ذلك إيمانه بأن البكاء مطلب ينبغي أن يتحقق قبل أن يأخذ المبتلى في ذكر محامد الفقيدة. ولا شك أن الشاعر يعني " بلحمد " مدح الفقيدة بجميل الصفات. وأرى أن العاطفة التي تبدو هنا هي دون عاطفته في مرثيته لأبنائه؛ ولكن الشاعر - على أي حال - يبكي؛ إذ لا مناص له من البكاء :

١- أفيضا دماً إن الرزايا لها قيم فليس كثيرا أن تجودا لها بدم

٢- ولا تستريحا من بقاء إلى كرى فلا حمد ما لم تسعداتي على السلم<sup>(٣٦)</sup>

إن الفقد ليس رهيبا وحسب، ولكنه جد بغيض للنفس، فهو شبيه " بالسيف القاطع "، و " بالحليب الحامض " ( أو المذاق الكريه الذي تجده لسمة مملحة نعتت في الخل )، أو " الداء يصيب حيا الناقاة " (وهي علامة على اعتلالها). إن الفقد - إذا شئنا الاختصار - يفوق كل تقدير ووصف<sup>(٣٧)</sup>.

وقد وجد ابن الرومي أيضا أن من الضروري لتصوير موت أمه اللجوء إلى التلاعب بالألفاظ؛ وهل هناك ما هو أسلس قيادا من فكرة التلاعب بالكلمة العربية " أم "؟ إن حروف الجذر الثلاثة ( أ.م.م. ) تتيح الفرصة لتشكيل كلمات معينة تتشاكل حروفها. وهكذا، يكون لدينا كلمة ( أم )، ولكن ما إن نعيد تركيبها بحركات مختلفة حتى نجد بين أيدينا عددا من الإمكانات الطريفة. إحدى هذه الإمكانات كلمة ( إمة ) بمعنى ( إحسان أو بر ). وتبدو الكلمتان ( أم ) و ( إمة ) وثقتي الصلة بحق؛ أما الفعل ( أم ) ويعني ( شج الرأس )، ومصدره ( أم ) فييدوان أقل ملاءمة من حيث ارتباطهما بفكرة الأم النبيلة. ولكننا نجد عند الشاعر حلا، فهذا الجرح يقع نتيجة لرحيل الأم

إلى عالم آخر. والأم - فوق ذلك كله - ليست " بالأمم " : وهو قول يحتمل معنيين: أن الأم ليست مما يستهان به، أو أنها لم تعد - بعد رحيلها - ماثلة للعيان. كل هذا التلاعب بالألفاظ يقودنا إلى البيت السابع؛ ومع ذلك فالبيت ليس تجسيدا دقيقا للذروة التي تبرز عندها قوة الانفعال:

٧- وما الأم إلا إمّة في حياتها وأمّ إذا فادت، وما الأمُّ بالأمم (٣٨)

ولقد كان العصر الذي ينتمي إليه الشاعر يؤمن بأن مثل هذا التلاعب بالألفاظ، ورقة الرثاء يمكن أن يكونا رفيقين متلازمين. لقد كان تكرر كلمات بعينها خلال عدد من الأبيات - على أي حال - تقليدا معروفا. وأول موضع يتجلى فيه مثل هذا التكرار هو البيت ( ١٩ ) حيث يخاطب الشاعر " خليليه "؛ وكما فعل الشاعر في رثاء ابنه الثالث هبة الله نجده يشير هنا في رثاء أمه إلى النسب، وهو - كما نعلم - أمر لا يفترض وجوده. وهكذا، لا يكون ثمة مجال في قصيدة الرثاء لتتبع رسوم منازل المحبوبة المفتقدة، ولا مجال لنكر أوصاف امرأة ونعتها بأنها جميلة كالصنم. غير أنه يبدو للقارئ أن الخليلين اللذين يخاطبهما الشاعر إنما يرتبطان بقصيدة النسب؛ والشاعر يطلب إليهما أن يبكي معه، ولكنهما قد يأيان إذا ما تعلق الأمر بارتحال الحبيب، وذلك بأن يقولوا له " اصبر وتجلد " ، إلى غير ذلك من ألفاظ العزاء. والشاعر يعتقد جازما أن كلا الرجلين إذا مثل أمامه جنمان ميت فإن عليه أن يبكي معه إذا ما سأله العون، ولن يقبل بكلمة " لا " جوابا لطلبه :

١٩- خليلي هذا قبر أمي فورّعا من العذل عني واجعلا جابتي نعم

٢٠- فما نرفت عيني على رسم منزل ولا عكفت نفسي هناك على صنم

٢١- خليلي رّقالي أعينا أحاكما نشدتكما من ترعيان من الحرم

وقد عزا الشاعر ما يعتريه من الأسى في إطار المحتوى التقليدي لقصيدة الرثاء إلى الدهر. ففي رثائه لأمه يشير الشاعر إلى سطوة الدهر

مصورا إياه بصورة الخُصم. إن الدهر ليس قوة معاندة له كما يبدو من موت أمه فحسب، بل إن الشاعر نفسه محكوم عليه أيضا بالحياة أو الموت. إن الدهر خصم وحكم؛ ولكن الدهر الذي يتمثل في القسيمة شخصا، لا يبالي هو نفسه بأن يكون حكما غير عدل. فالدهر يحتج أولا بأن لكل امرئ نصيبه من الأسي كغيره من الناس، وتبدو له هذه القسيمة عادلة. وبذلك، يتحقق ما يعرف " بعدل الدهر " . والشاعر يتتبع مسار هذه الفكرة فيما يتعلق بنصيبه هو على الوجه الآتي:

٢٨- غدا الدهر لي خصما وفيّ مُحكِّمًا      فكيف بخصم ضالع وهو الحكم

٢٩- يجور فأشكو جوره وهو داتبا      يرى جَوْرَه عدلا إذا الجور منه عَمّ

٣٠- عذيري من دهر غشوم لأهله      يرى أنه إذ عَمَّ بالضم ما غشم

وفي الأبيات التالية ( ٣١ - ٣٣ ) يفند الشاعر حجة الدهر:

٣١- غدا يقسم الأسواء قَسَمَ سَوِيَّة      وما عدل من سَوَى وسوء ما قسم

٣٢- تعمّ ببلواه يدّمنه سَلْطَة      يصول بها فظ إذا اقتدر اهتضم

٣٣- وليست من الأيدي الحميد بلاؤها      يدّ قسمت سوغا وإن سَوّت القِسَم

ويصف الشاعر في الأبيات ( ٣٤ - ٣٧ ) كيف أن الدهر - في ظاهر الأمر - يريد أن يمنح الناس العزاء والحذر ولكنه في الحقيقة يبدو وكأنه " قصاب " يحمل إليهم المعاناة، في حين أن ضحاياه وأعقابهم غير قادرين البتة على الانتقام. وعلى الرغم من أن الدهر يوزع القسيمة بالسوية فإنه مع ذلك غير عادل في صنيعه؛ إنه على سبيل المثال يسوي في الموت بين شاب وبين عجوز يقضي أجله في النهاية بعد حياة طويلة :

٣٤- أمال عروشي ثم ثنىّ بهدمها      وكم من عروش قد أمال وقد هدم

٣٥- وأصبح يُهدي لي الأسي متصلا      فمن سَوَقَة أردى ومن ملك قسم

٣٦- وإني وإن أهدى أساه لَسَاخِطٌ عليه، ولكن هل من الدهر مُنْتَقَمٌ

٣٧- هو الدهر إما عابط ذا شبيبة بإحدى المنايا أو مميت أخا هرم<sup>(٤١)</sup>

ويمكن أن ينظر إلى الدهر من منظور آخر، بحيث يبدو تعاقبا للزمن يتجلى في سلسلة من الليالي الحاملة للكوارث، والتي تخترم الإنسان. وتشبه علاقة الإنسان بالليالي من هذا المنظور بناء تتهدده أمواج البحر العاصفة الهائجة :

٣٨- كان الفتى نصب الليالي بنيةٌ بمصطلق من موج بحر وملتطم

٣٩- تقاذف عنها موجة بعد موجة إلى موجة تأتي نراها من الدَّعم

٤٠- كذاك الفتى نُصّب الليالي بمرها إلى ليلة ترمي به سالف الأمم<sup>(٤٢)</sup>

وهذا التشبيه السابق هو مقدمة إلى مقطع يشبه فيه الإنسان مرة أخرى بالبناء، وإن كان البناء في هذا المقام ينهار بسبب ما ينطوي عليه من ضعف في داخله.

في البيت ( ٤٥ ) من قصيدتنا نجد مثالا ملموسا يبين لنا كيف أن ابن الرومي كان واعيا بميراث الماضي الثقيل الذي خلفه له أسلافه من شعراء الرثاء العظام. فهو يعالج بتصرف بيت لبيد:

" ألا كلُّ شيء ما خلا الله باطل ..... "

فيقول:

٤٥- ألا كلُّ حي ما خلا الله ميت وإن زعم التأميل ذو الإفك ما زعم<sup>(٤٣)</sup>

والتقنية الأسلوبية التي استخدمها الشاعر هنا هي " الطباق "، وهو ما استخدمه أيضا في قصائد أخرى له :

٤٦- يروح ويغدو الشيءُ يبني فربما جنى وَهَيْهَ الباني وإن أغفل انهدم

٤٧- إذا أخطأته ثلْمة لا يُجْرِّها له غيره جاءتة من ذاته الثُّلْمُ

٤٨- تَضَعُصَه الأوقات وهي بقاؤه وتغتله الأوقات وهي له طعم

٤٩- فيا من يداوي ما يجزّ بقاؤه فناء، وما يُغذى به فيه قد يُسم (٤٤)

فالحياة باختصار " هي شيء مفعم بالخطر الذي يهددها "، والشاعر هنا يخبرنا بأن كثيرا من الأشياء الإيجابية يمكن أن تتطوي على عواقب سلبية غير متوقعة.

يبدأ الشاعر في البيت ( ٥٨ ) بتكرار لعبارة " على كم .. "، وعبارة " وكم .." خلال عدد من الأبيات ( من البيت ٥٨ - ٦٨ ) . ولهذه التكرارات علاقة بالدهر الذي تطول يده جميع الموجودات في نهاية الأمر، وهو بصنيعه هذا يكون سببا في انهيارها جميعا . انظر في ذلك البيت ( ٥٨ ) ، وهو بيت فيه مسحة ابتدال :

٥٨ - الأكم أذلّ الدهر من متعزز وكم زمّ من أنف حمي وكم خطم (٤٥)

وعلى هذا النحو، تقدم لنا القصيدة قائمة شاملة لصنوف الحيوان؛ وتتخلل المخلوقات البشرية أيضا في نطاق العبارة التي يطرد تكرارها وهي "وكم..". فهذه المخلوقات البشرية هي أيضا ضحايا للزمن :

٦٥- وكم صال بالأملك وسط جنودها وأخنى على أهل النبوات والحكم (٤٦)

بل إن القائمة هنا لا تقف عند حد لأن ابن الرومي - أيضا - يضع نصب عينه المظاهر غير المادية في حياة الإنسان مثل الحظ والسعادة:

٦٧- وكم نعمة أنوى وكم غبطة طوى وكم سند أهوى، وكم عروة فصم (٤٧)

حتى الجمادات والمعادن وجدت مكانها فيما يعدده الشاعر من ضحايا القدر :

٦٨- وكم هدّ من طود منيف رعاته وكم قضّ من قصر مشيد وكم وكم (٤٨)

ويتبع ذلك الآن قائمة تشمل كل ما على الأرض من أشياء سريعة الزوال ، يصوغها الشاعر بطريقة تختلف بعض الاختلاف. وهي تبدأ من جديد بصيغة مأخوذة من شعراء الرثاء القدماء. في البيت ( ٦٩ ) يقول الشاعر :

٦٩- أرى الدهر لا يبقى على حدثاته (...)<sup>(٤٩)</sup>

وتتسم هذه القائمة بأنها أكثر اتساعاً وتفصيلاً من القائمة السابقة التي قدمها لنا الشاعر تحت صيغة " كم وكم " والحيوانات التي تضمنتها القائمة الثانية في البيت ( ٦٩ ، وما يليه ) تكاد تكون موازية للحيوانات المتضمنة في القائمة الأولى. ومن ثم تظهر الحيوانات الآتية: " الوعول " ( في البيت ٦٩ وما بعده ) ، و " النعام " ( في البيت ٧٦ وما بعده ) ، و " الأسد " ( في البيت ٨٦ وما بعده ) ، و " الأفيال " ( في البيت ٩١ وما بعده ) ، و " الأفعى " ( في البيت ٩٨ وما بعده ) ، و " النسر " ( في البيت ١٠٥ وما بعده ) ، و " سمكة كبيرة " - لم يحدد نوعها - ( في البيت ١١٠ وما بعده ) .

ويطول بنا الأمر إذا عالجتنا بالتفصيل جميع ما ساقه ابن الرومي من الأوصاف، ومع ذلك فمن المؤكد أن المشهد الذي أفاض في التعبير عنه كلن بالغ التأثير إلى حد تجاوز المعتاد، ولا سيما حين يسرد النهاية التعسة التي أصابت هذه السمكة العظيمة:

- |                                     |   |
|-------------------------------------|---|
| ١١٠- ولا غرقٍ ناجٍ من الكرب عيشه    | بحيث يكون الموت في الأخضر الغطم <sup>(٥٠)</sup> |
| ١١١- سُرُوحٌ مَرُوحٌ رعيه حيث وردّه | رغيب المعى مهما استطف له التقم                  |
| ١١٢- مجوشن أعلى الجلد غير محمل      | سلاحاً سوى فيه ومزرده اللهم <sup>(٥١)</sup>     |
| ١١٣- نفت جلة الحتيان عنه شداته      | وخلي في مرعى من الوحش والقزم                    |

- ١١٤- إذا أوجس النوتي يوما حسيسه  
 ١١٥- أتيج له قرن من الدهر لم يكن  
 ١١٦- فألقاه في منجى السفين وإنما  
 ١١٧- لقي طافيا مثل الجزيرة فوقه  
 وقد عارض البوصي شمر واحترم  
 لينكل عن أهوال يم ولا ابن يم  
 بحيث يشم الروح ركباتها يغم  
 أبابيل شتي من نسور ومن رخم

إن هذه الطيور القرآنية " الأبابيل " التي وصفت وهي تحوم حول جثمان سمكة سيف البحر ( وربما كانت حوتًا ) تمنح القصيد بعدا معينًا يتجاوز الزمان في مناسبته لقصيدة الرثاء. وبهذا الوصف ينتهي المسرد الرمزي الخاص بالحيوان في قصيدة ابن الرومي؛ بمعنى أن جميع صنوف الحيوان تخسر في معركتها التي تخوضها ضد القدر. ولكن هذه القائمة الثانية تطول إلى درجة أن الشاعر أضاف إلي نهايتها أناسا بأعيانهم حظوا خلال حياتهم على الأرض بالتبجيل العظيم، ولذلك كانت عواقب سقوطهم برهانا قويا على صدق الصيغة التي افتتحت بها القائمة الثانية:

" أرى الدهر لا يبقى على حديثه ... ". إن الملك الذي سبق ذكره في البيت ( ٦٥ ) في أثناء القائمة الأولى جاء وصفه أكثر تفصيلا في القائمة الثانية:

- ١١٨- ولا ملك لا مجد إلا وقد نبا  
 ١١٩- تياسره الأشياء منقادا له  
 ١٢٠- إذا سر غضت كل عين مهابة  
 ١٢١- سوى صهلات الخيل في عرض جمل  
 ١٢٢- كأن مثار النقع فوق سواده  
 ولا رأس سلمي الطرف إلا وقد وقم<sup>(٥٢)</sup>  
 فإن عاسرته مرة هش أو خزم  
 وأسكتت الأقواه من غير ما بكم  
 له لجب يسترجف الأرض نو هزم  
 سحاب على ليل تطخطخ فدلهم

- ١٢٣- وإن حلَّ أرضاً حلَّها وهو قادر على البؤس والنعمى فأهلك أو عصم  
 ١٢٤- ترى خرزات الملك فوق جبينه تلوح عليه من فرادى ومن تُوَم  
 ١٢٥- طواه الردى من بعد ما أثنى العدى وقوم من أمریه ذا الزيغ والضجم  
 ١٢٦- فقد أمن الأيام أن تخترمنه وبرنت الدنيا لديه من التهم  
 ١٢٧- رمى حاكم الحكام مهجّة نفسه بحكم له ماض فدانت لما حكم

في القائمة الأولى ورد ذكر " الأبطال " مختصرا في البيت ( ٦٤ ) ،  
 ولكن الوصف في القائمة الثانية يأتي من جديد أكثر توسعا:

١٢٧(أ) - ولا بطل أجرى على العِزْن في الوغى

من الجمر في القصباء أشعل فاضطرم

١٢٧(ب) - إذا عارك الأبطال في معرك الردى

فأم الذي يهويه هاوية القدم

١٢٧(ج) - أتاه الردى من بعد ما كان كالردى

فأصبح في كف المنية مهتشم (٥٣)

وثمة مجموعة ثالثة من عظام الناس جرى تناولها في القائمة الثانية. وقد ذكرت هذه المجموعة باختصار في القائمة الأولى في البيت ( ٦٥ ) . وفي هذه القائمة التالية ( البيتان ١٢٨-١٢٩ ) يعود الشاعر إلى ذكر هذه الطائفة من الأنبياء، وفوق ذلك فإنه يوردها على نحو أكثر تفصيلا. وتشمل الصيغة العامة التي تضمنها البيت ( ٦٩ ) : " أرى الدهر لا يبقى على حدثانه " هؤلاء أيضا. ويبرز الشاعر في وصفه المقابلة القائمة بين فنائهم وما تمنحه الحياة من قوة لرسالاتهم، ولا مكان في هذه المسألة لكثير من الاعتراض على هذه " الموتيفة " إذا ما وضعنا في اعتبارنا أن النبي ﷺ نفسه قال: " إنما أنا بشر مثلكم " :

— ولا مرسل بالوحي وحي مليكه  
— له دعوة يشفي بها من شكا الضنى  
سراجا منيرا نوره الساطع الأتم  
ويرزق من أكدي، وينعش من رزم (٥٤)

وقد سبق لنا أن رأينا في البيت ( ٦٨ ) أن انهيار الجبال قد أشير إليه باختصار في نهاية القائمة الأولى التي تضمنت الناس والأشياء، والتي تحدثت بقوله " كم و كم " . وقد اهتم هذا البيت اهتماما خاطفا بعناصر الأرض التي رأيناها في الشعر القديم تظهر بوصفها رمزا للخلود. ولكن الجبال هي أيضا فانية ولا ريب، وشأنها في ذلك شأن القصور التي يبنيها البشر:

٦٨— وكم هدّ من طود منيف رعانه وكم قضّ من قصر مشيد وكم وكم

أما في القائمة الثانية فإن الشاعر قد ألم بموضوع زوال الجبال من جديد في أبيات لا تظهر في تحقيق " نصار " ، ولكننا ألفناها في طبعة ديوان " أبي نواس " ( ١ / ص ٣٣٣ )، وتظهر الأبيات الثلاثة بين البيتين ( ١٢٩ - ١٣٠ ) من تحقيق نصار . وفي هذه الأبيات الزائدة عولجت ظاهرة قابلية الجبل للزوال بمزيد من الأحكام :

١٢٩ (أ) — وليس بناج م الحوادث والردى

شواهق أطواد الجبال ولا الأكم

١٢٩ (ب) — ولا معقل قد كان يعقل من غدا

رمى صروف الدهر والحتف والنقم

١٢٩ (ج) — أناخ عليه الدهر بركا وكلكلا

وزعزع منه الركن فتهدّ وانهدم

وربما كان البيت الأخير، حيث ورد ذكر الدهر وهو ينيخ بكلكله على قمة الجبل إشارة إلى معلقه امرئ القيس الشهيرة التي يرد فيها ذكر الليل

وهو يتمنى بصلبه ويردف أعجازه، وينوء بكلكه، وهي دلالة على أن الليل لن يمضي سريعا على من يقطعه مرتحلا<sup>(٥٥)</sup>.

وحين أنهى ابن الرومي وصفه المزدوج للدهر ( في المقطعين اللذين يبدأ أولهما بـ " كم " والثاني بـ " لا يبقى " ) وجد من المناسب في البيت ( ١٣٠ ) أن يتكلم عن العناية الخاصة التي يمكن أن يسبغها الله على من يشاء، وتتل هذه العناية في الواقع " ابن اليقين " . وتشير المصطلحات المستخدمة إلى أن مصطلح " ابن اليقين " هو دلالة على أولئك الذين يستيقنون وجود حياة بعد الموت، أو على المتصوف الذي يتحقق اتصاله بالله بعد موته ( قارن على سبيل المثال: الغزالي ومصطلحه " علم اليقين " في سيرته الذاتية " المنقذ من الضلال " ). ومع هذا النوع من التفكير يحاول ابن الرومي أن يجد راحة النفس، ولكن وعظ الذات لا يجدي . ووصف هذه الموعظة التي تظل معدومة الأثر على نفسه بصورة تحطمها تحطيمًا يفضي بالشاعر إلى أن يجعلها شبيهة " بالكتابة على الماء " . ونظرا لأن هذا الموضوع قد عولج باستفاضة في دراسة قام بها مانفريد أولمان Manfred Ollman فسنقصر حديثنا على الترجمة<sup>(٥٦)</sup> . لقد وجد أولمان كثيرا من الإشارات السابقة إلى هذا الموضوع في النتاج الإغريقي القديم؛ وهو نتاج سابق للعصر الإسلامي . وعلى الرغم من أن الشاعر كان يألّف هذا التعبير الذي يمكن أن ينسب إلى خلفيته الإغريقية - حسب ما جاء في دراسة أولمان - فإن هذا الموضوع يظهر أيضا في عمل بعض الكتاب العرب:

١٣٠ - هو الرزء لا يستطيع نهضاً بثقله سوى ابن يقين عاذ بالله واعتصم

١٣١ - تمثلت أمثالي معيدا ومبدعاً فما اتدمل الجرح الذي بي ولا التأم

١٣٢ - وكم قارع سمعي بوعظ يجيده ولكنه في الماء يرقم ما رقم

١٣٣- وكيف بأن يقتي الفؤاد عظاته وقد ذاب حتى لو ترقرق لاسجم

١٣٤- وهل راقم في صفحة الماء عائد ليقراً ما قد خط إلا وقد طسم

وبعد هذا التصوير المحكم لحزن الشاعر الذي يصعب العزاء فيه يتحول الشاعر فجأة عن الموضوع ليتوجه مباشرة بالخطاب إلى أمه ( على طريقة "الالتفات" في البلاغة ) ، وهو في صنيعه هذا يعيد تكرار الكلمات أكثر من مرة؛ وهو الأمر الذي يناسب قصيدة الرثاء:

١٣٦- أحاملتي...

١٣٧- أحاملتي...

١٣٨- أمرضعتي...

يبين الشاعر لأمه كيف أنه علم بأن طلبه المعتاد للسوى، وآهاته الحزينة التي يعبر عنهما بكلمتي " هل " و " الأ.. " لم تعد تجد لديها استجابة<sup>(٥٧)</sup>. وهو لا يسيف لنفسه أن يترك " طائر روح أمه " يكابد العطش، على حين يستمتع هو نفسه بطيب الحياة التي ينعشها هبوب النسيم العليل . ويُعِدُّ الشاعر أمه بأنه لن يعود مرة أخرى إلى الابتسام ، حتى وإن كان في جمع ضاحك من الناس . وبعد أبيات قليلة من القصيدة يؤكد الشاعر تأكيداً جازماً إيثاره للعزلة :

١٦٣- وصارمت خلّاتي وهم يصلونني وقد كنت وصّال الخليل وإن صرم

١٦٤- وآتسني فقد الجليس وأوحشت مشاهده نفسي ولم أدبر ما اجترم

ومن خلال التبريرات والتوسلات يصل الشاعر إلى نتيجة هي عكس ما كنا نتوقعه: إنه يقرر أن الألم الذي أحسته أمه في الواقع أقل من ألم معاناته حين خلفته وراءها:

- ١٥٤- ولو نظرت عيناك يا أم نظرة إلى ما توارى عنك مني واكتتم  
 ١٥٥- فقسيت بما ألقاه ما قد لقيته شهدت بحق أن داهيتي أطم  
 ١٥٦- وكم بين مكروه يُحسّ وقوعه وآخر معدوم الإطافة واللمم<sup>(٥٨)</sup>  
 ١٥٨- يحس البلى ميت الحياة ولم يكن يحس البلى ميت الممات إذا أرم

وتبدو أمه ملكة متوجة، حتى إن الكون تأثر برحيلها ، وهو ما يبدو أنه

من ثوابت الرثاء:

١٧٧- وأظلمت الدنيا وباخ ضياؤها

نهارا وشمس الصحو حيرى على القمم

١٧٨- وأجدبت الأرض التي كنت روضة

عليها ، وأبدت مكلخًا بعد مبتسم

١٧٩- ومادت لك الأجيال حتى كأنما

شواهقها كانت بمخياك تدعم

١٨٠- وأصبح يبكيك السحاب مجاودا

فأرزم إرزام العجول وما رزم

١٨١- وناحت عليك الريح عبرى وأصبحت

لذن عدمت رياك تجري فلا تُشم

في البيت ( ١٨٢ ) تعود للظهور هنا فكرة اجتماع الإنس والجن التي التقينا بها أولا في قصيدة الخنساء، ثم من بعد ذلك في قصيدة أبي العتاهية. والإجلال العظيم من الإنس والجن لشخص المتوفى يحتوي اثتلافا غريبًا من

عدد من العناصر هي: الصلاة، والجوع، والهزال؛ وقد فهمت هذه العناصر في الظاهر على أنها ضروب من التشخيص، وجميعها يشارك في موقف البكاء العظيم :

١٨٢- وقامت عليك الجن والإنس مأتما

تبكي صلاة الليل والخمص والهضم

ونجد الفكرة المتداولة لدى قدامى شعراء المراثي، وهي أن الحبيب المتوفى قريب غاية القرب، ولكنه في الوقت نفسه بيت غاية البعد كنجم بعيد المنال<sup>(٥٩)</sup>؛ وذلك عند نهاية مرثية ابن الرومي لأمه ( البيت ١٨٧ وما يليه ) مصحوبا بحديث الشاعر مرة أخرى إلى أمه، مبينا لها أنها قد استحالت بالفعل نجما:

١٨٧- وأما السموات العلى فتباشرت بروحك لما ضمها ذلك المضم

١٨٨- وما كنت إلا كوكبا كان بيننا فبان وأمسى بين أشكاله نجم

١٨٩- رأى المسكن العلوي أولى بمثله فودعنا، جادت معاهده الرهم<sup>(٦٠)</sup>

ويدخل عنصر جديد حتى في هذه اللحظة التي أنقلها عبء الماضي . وهذا العنصر يشير إشارة أكثر توكيدا إلى قدامى شعراء المراثي. وفيما يتصل بهذا السياق يظهر في القصيدة تنويع على بيت مشهور للخنساء في أخيها صخر ( بنت الشاطي ، الخنساء، ص ٦٧ ) :

- وإن صخرًا لتأتم الهداة به كئنه عَلم في رأسه نار

يضع ابن الرومي هذا البيت في صيغة مختلفة خلال السياق الخاص بأمه المتوفاة التي استحالت نجما؛ إنها الآن راضية بمنزلة أننى إلى حد ما لأنها تحل في نهاية الأمر بمنزلة واحدة مع سلفها ذي الشهرة الذائعة " صخر ". إن " صخرًا " - وهو البدوي القديم كان جبلا على قمته شُعلة

من النار " علم في رأسه نار "؛ أما الأم فهي سيدة من سيدات بغداد، وإن  
فهي مصباح " حضري " :

١٩٠- تأمل خليلي في الكواكب كوكبا ترفع كالمصباح في نروة العَلم

ونصل الآن إلى نهاية تمثل انحدارا مفاجئا إلى حد ما. إن الأم الآن في  
قبرها؛ وقد اكتسى القبر حلة نسجت خيوطها العطرة من المطر الغزير  
و " الديم " يتحدث بما تتحلى به الأم من جميل الخصال :

٢٠٢- رجعنا وأفردناك غير فريدة من البر والمعروف والخير والكرم

٢٠٣- فلا تعدي أنس المحل فطالما عكفت وأنست المحارب في الظلم

٢٠٤- كست قبرك الغرُّ المباكير حُلة مُفوّقة من صنعة الويل والديم

٢٠٥- لها أرج بعد الرقاد كأنما يحدث عما فيك من طيب الشيم

ولكن، هل تكون هذه النهاية نوعا من الانحدار المفاجئ؟ إن القبر،  
على الرغم من ذلك، ربما لا يكون هو المكان الموحش لمن يسكنه، لأن  
الشاعر يقرن الظلمة التي تسود القبر بتلك الظلمة المؤنسة في أضرحة  
الصالحين. وأمه سعيدة بمثاها هناك في صحبة الصالح من الأعمال  
والأشياء. وبهذا، يضمن المقطع الأخير إحداث التوازن المحمود الذي حققته  
القصيد في جملتها في مقابل الصورة الحزينة للعزلة التي رسم ملامحها لنا  
ابن الرومي في الأبيات الأولى من المرثية التي نظمها في موت أمه<sup>(١١)</sup>. أما  
الذي يبدو غريبا في هذه القصيدة التي كتبت بعد ظهور الإسلام بمنتي عام  
تقريبا فهو الوضع المتميز الذي توليه للدهر على نحو لا يترك مكانا لوصف  
نعيم الجنة. ربما كان ذلك اعتقادا بأن نعيم الجنة أمر يتعلق بما سيكون حين  
يأتي يوم الحساب ويبيعث الأموات . وعلى أي حال، فالقصيدة مثال جيد  
للمرثية التي جاءت في مرحلة تالية للطريقة القديمة المألوفة لدى العرب

القدماء ( البدو ) ، والتي تفسح مكاناً للوسائل الأسلوبية كالجناس والطباق. وأخيراً، ففي القصيدة إلماحات إلى القرآن الكريم ( تأمل: " أبابيل " ، و " العروة " التي فصمها " الدهر " ). وقد جرى في القصيدة نوع من " التعمية " على السجايا الإنسانية للمتوفاة، وذلك بسبب هيمنة الخصائص النمطية لقصيدة الرثاء. كما تضمنت القصيدة عنصراً كان متوقعا، يمكن إيضاحه على الوجه الآتي: برحيل الأم عن الدنيا - في البيت ( ٢٠١ ) - يفقد الأيتام الذين يعيشون بمكان بعينه يسمى " حصن كنفة " ملاذهم الذي اعتادوا اللجوء إليه ليحتموا به من البرد والموت:

- وفات بك الأيتام حصن كنفة نفيء عليهم ليلة القر والشبم

غير أنه حتى في هذا العنصر المتوقع يطرد مذهب الشاعر أطرادا لا يعرف الشذوذ. فالمكان الذي اختاره لمقام الأيتام ليس مكاناً حقيقياً؛ وما هو إلا إشارة رمزية للمتوفاة مستمدة من المعنى المعجمي لكلمتي " الحصن " و " الكنف " .

ننتهي في خلاصة هذا البحث إلى أننا قد رأينا كيف أمكن تكيف المراثي التي نظمت في النساء، وكيف اعتمد هذا التكيف على طرق خاصة. ورأينا أيضا الدور الأساسي الذي أسند للدهر في موتيفات هذه المراثي. وقد ظل لدور الدهر أهميته حتى مع ظهور الإسلام ، مع أن تعاليمه تقضي بأن " الدهر " هو " الله " . لقد استمدت قصائد الرثاء أصولها - بالرغم من ذلك - من عصر ما قبل الإسلام، أما التغيرات التي طرأت عليها اضطواراً بتأثير الإسلام فقد استغرقت وقتاً طويلاً لتجد طريقها إلى المراثي، كما أن تحقيقها لم يكن بالأمر السهل .

.....

## حواشي البحث الثالث

(١) ديوان ابن الرومي، أبي الحسن علي بن العباس بن جريج، تحقيق حسين نصار، القاهرة ١٩٧٣-١٩٨١. وهناك تحقيق آخر لم يتح لي الاطلاع عليه وهو : ديوان ابن الرومي بتحقيق عبد الأمير علي مهنا في ستة أجزاء، بيروت ١٩٩١/١٤١١، واسم ابن الرومي بتمامه هو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، ويمكن التماس التفصيلات المطلوبة عن حياته في : *Encyclopaedia of Islam* وأيضا في :

Faut Sezgin, *Geschichte des Arabischen schrifttums*, II, 585-588

عاش ابن الرومي فيما بين عامي ٢٢١هـ/٨٣٦ م ، و ٢٨٣هـ/٨٩٦ م. ويعتقد أن أباه كان عبدا روميا عتيقا، وكان من أتباع عبيد الله بن عيسى بن جعفر. وكان عيسى بن جعفر أبو عبيد الله من قرابة زبيدة، وهي امرأة ذات مكانة، وكانت زوجا لهارون الرشيد وأختا لعيسى. غير أن الأسرة طوال حياة ابن الرومي لم يكن لها نشاط ملحوظ في أوساط البلاط العباسي. وقد كانت زبيدة إلى ذلك أما للخليفة الأمين الذي خلع على يد المأمون. انظر :

Said Boustany, *Ibn ar-Rūmī, Sa vie et son oeuvre (I. Ibn ar- Rūmī dan son milieu)*, Beirut 1967, p. 107

(٢) ينبغي أن نشير من بين التحقيقات الأولى للديوان إلى: ديوان ابن الرومي، تحقيق محمد شريف سليم، جزءان، القاهرة، ١٩٢٢، وشمل القصائد حتى حرف الخاء. وهناك أيضا مختارات لا تشفي الغليل قام بها كامل كيلاني في: ديوان ابن الرومي، اختيار وتصنيف، وبه مقدمة شائقة للأستاذ عباس محمود العقاد، في ثلاثة أجزاء، القاهرة ١٣٤٢/١٢٩٤ ( كذا ! والصواب: ١٩٢٤ ) .

(٣) هناك أكثر من كاتب عالجاو بإسهاب موضوع قصيدة الرثاء العربية، ومنهم

Ignaz Goldziher, “ Bemerkungen zur arabischen Trauerpoesie ” in *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes XVI* (1902) (= I. Goldziher, *Gesammelte Schriften*; 6 vols. ( hildesheim 1967 – 73), IV, PP. 361-393 )

وأيضا:

Ewald Wagner, *Grundzüge der Klassischen arabischen dichtung*, 2 vols., (Darmstadt 1987);

chapter VIII) وأخص بالذكر هنا الجزء الأول منه، ص ص ١١٦ - ١٣٤ ، حيث أمدنا كلا المؤلفين بوصف عام لهذا النوع الأدبي. (Trauergedichte) واختصت دراسات أخرى بدراسة عمل شعراء بأعيانهم، ومن ذلك المقالات الحديثة في: "Content and Form in the Elgies of al-Mutanabbī" بعنوان Michael Winter التي أنجزها مايكل وينتر

**Studia Orientalia D.H. Baneth Dedicata (Jeusalem 1979); Derek Latham " The Elegy on the Death of Abū Shujā' Fātik by al-Mutanabbī " in Arabicus Felix Luminosus Britannicus, Essays in Honour of A.F.L. Beeston on his Eightieth Birthday " , ed. Alan Jones, (Ithaca Press, Oxford University 1991); Arie Schippers, " Abū Tammām's elegies on Ḥālid ibn Yazīd al-Shaybānī " in the Festschrift Ewald Wagnezum 65. Geburtstag. ed. W.Heinrichs and G. Schoeler, Band 2, Studien zur arabischen Dichtung, Beirut 1994, pp. 297-317; Albert Arazi, " Le thrène d'Abū Du'ayb ou la mort dépoétisée " in the same: Festschrife, pp. 72-89; Alan Jones, op. cit.**

(٤)

Suzanne Pinckney Stetkevych, **Abū Tammām and the Poetics of the 'Abbāsīd Age** , Leiden, 1991, pp. 73-77

إشارة إلى: أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، ١٩٦١ - ١٩٦٥، طبعة معادة ١٩٧٢

(٥)

S.A.Bonebakker, **Some early definitions of the tawriyah and Saḡadīs fadd al-xifām'an at-tawriyah wa'l-istixdām**, the Hague 1966

(٦) عثرت على هذا المثال للتلاعب بالألفاظ في: محمد عبد الغني حسن، ابن الرومي، القاهرة ١٩٥٥، ص ٢٠ مع إحالة إلى كتاب الكشكول للعالمي. انظر: محمد العالمي، الكشكول، تحقيق وتعليق مهدي اللاجوردي، قم - ١٩٧٧، ١/١٧٢-١٧٣ .

(٧) ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٤، بيروت ١٩٧٢، ١/٢٨٦. ويورد ابن رشيقي في نهاية الفصل السذي جعل عنوانه " باب المثل السائر " التعليق الآتي: " وأما ابن الرومي فأولى الناس باسم شاعر لكثرة اختراعه، وحسن افتتاحه، وقد غلب عليه الهجاء حتى شهر به، فصار يقال: أهجى من ابن الرومي، ومن أكثر من شيء عرف به. وليس هجاء ابن الرومي بأجود من مدحه ولا أكثر. ولكن قليل الشر كثير . "

(8) في هذه المصطلحات انظر:

Michael Winter, "Content and Form in the Elgies of al-Mutanabbī" in: *studia Orientalia D.H. Baneth Dedicata* (Jeusalem 1979).

(٩) انظر عن (محمد) حاشية قصيرة في:

Said Boustany, *Ibn ar-Rūmī, Sa vie et son oeuvre*, p. 106, note 5 .

وعن (هبة الله) الابن الأصغر، انظر المرجع السابق، p. 107، الهامش ٢

(١٠) قارن: S- Boustany, op. cit, P. 103 ، حيث نجد تعليقا جيدا وموجزا عن أم ابن الرومي، وقد وصفت هذه المرثية هناك بأنها قصيدة يسبغ فيها الشاعر على أمه فضائل الرحمة والبر والكرم .

(١١) عن التقاليد الخاصة بالموضوعات والموتيفات في قصيدة الرثاء انظر أيضا:

P. Smoor, " Death, The Elusive Thief: The Classical Arabic Elegy, in: **Hidden Futures, Death and Immortality in Ancient Egypt, Anatolia, the classical, Biblical and Arabic-Islamic World**, ed. J. M. Bremer, et alii, Amsterdam University Press, 1994, pp. 151-176

(١٢)

Werner Caschel, *Das Schicksal in der altarabischen Poesie*, Leipzig, 1926

(١٣) عن بيت لببب الذي أورد فيه ذكر (الله) انظر ما يلي من هذا البحث .

(١٤) بنت الشاطي، الخنساء، ٩٧، ١٠٥-١٠٦ ، ويمكن التماس عدد لا بأس به من الأشعار التي وضعتها الشواعر من النساء للنوح والتجع مقحمة في أحد تحقيقات ديوان الخنساء، وهو الذي أنجزه لويس شيخو: أنيس الجلساء في ديوان الخنساء، بيروت ١٨٨٩ .

(١٥) " وعلى شدة الجزع يبني الرثاء "، انظر: ابن رشيق، العمدة، ١٥٣/٢ .

(١٦) قارن بذلك البيتين التاليين من مرثية للخنساء على روي الحاء:

— فكأنما أم الزم —      — ان نحورنا بمدى الذبائح  
— فساؤنا يندبن نو —      — حا بعد هادية النوائح

انظر: بنت الشاطي، الخنساء، ١٠١-١٠٢ .

(١٧) بنت الشاطي، الخنساء، ١١٦ .

(١٨) بنت الشاطي، الخنساء، ١٠٤، وفي مواضع أخرى من شعر الخنساء (انظر المصدر السابق ١٠٠) يمكن أن نجد أمثلة يبدو فيها الأثر الفاجع للأخبار الحاملة لنعي الميت بصورة أكثر وضوحا:

— ألا ليت أمي لم تلدني سوية      وكنت ترابا بين أيدي القوابل

— وخرت على الأرض السماء فطبقت      ومات جميعا كل حاف وناعل

— غداة غدا ناع لصخر فراغني      وأورثني حزنا طويل البلايل

ويطرد في أعمال من جاء بعدها من الشعراء ورود هذا الموضوع، ولكن في صورة تتسم بالتضخيم والمبالغة، ومن أمثلة ذلك المتبني (الديوان ، بتحقيق Dieterici ص ٦٠٧)، في قصيدة على روي الباء (النسب)، ومنها:

٧— حتى إذا لم يدع لي صدقه أملا      شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي

٨— تعثرت به في الأنفواه أسنها      والبرد في الطرق والأقلام في الكتب

وقد وصف المعري تأثير النعي على الأحاسيس والإدراك لدى متلقيه ( شروح سقط الزند، ٩٢٩/٢ في قصيدة على روي النون: الدجن ) حيث يخاطب والده المتوفى (عبد الله بن سليمان):

— كأن دعاء الموت باسمك نكرة      فرت جسدي والسم ينفث في أنفي

كما نجد ذلك أيضا في وصفه لعظم وقع نعي أمه عليه ( المصدر السابق ١٤٥٣/٤ في قصيدة على روي الميم: همام ):

— سمعت نعيها، صما صمام      وإن قال العوائل : لا همام

وفي مقابل الأمثلة السابقة قد يأتي خبر النعي خافتا أحيانا بحيث يساق في تضاعيف الحادثة، أو من خلال لغة الأشياء " language of things ". انظر صنيع أبي العتاهية الذي كثيرا ما يجعل من شعره نكأة للتحذير الشديد من الموت ومن ثواب الله وعقابه:

— وعظمتك أجدات صمت      ونعتك أزمنة خفت

— وأرنتك قبرك في الحي      ـاة وأنت حي لم تمت

( انظر: المعري، شروح سقط الزند ١٠٣٣/٣ البيت ١٠ ، حيث تضمنت القصيدة اقتباسا من قصيدة أبي العتاهية على الروي " خفت ". وفي الديوان بتحقيق شكري فيصل، دمشق، ١٩٥٦، ص ص ٧٨-٧٩ توجد الرواية باختلاف طفيف ).

(١٩) بنت الشاطي، الخنساء، ١٠١ .

(٢٠) ابن رشيق، " العدة "، ١٤٧/٢-١٤٨ . و" أبو العتاهية أشعاره وأخباره "، بتحقيق شكري فيصل، دمشق، ١٩٥٦/١٣٨٤، ص ص ٦٥٦-٦٥٧ . ويشرح ابن رشيق قول أبي العتاهية في الشطر الثاني: " كأنني أظرت في رمضان " بقوله: " يريد:

إنني بمجاهرتي بهذا القول فكأنما جاهرت بالإفطار في رمضان نهاراً، وكل أحد ينكر ذلك علي، ويستعظمه من فعلي"، ثم يواصل ابن رشيقي تعليقه فيقول: " وهذا معنى جيد غريب في لفظ رديء غير معرب عما في النفس".

ويقع الجمع بين الإنس والجن (وهو ما أشير إليه في القرآن [الكريم] أيضاً بكلمة "القلان") في شعر جرير، وهو من الشعراء الأوائل، حين فجع بموت الفرزدق رفيق عمره:

— لتبك عليه الإنس والجن إذ ثوى فتى مضر في كل غرب ومشرق

( النفاض، ١٠٤٦/٢ على روي " الفرزدق " ) .

وهناك مثال آخر من المرثية الأولى التي أنشأها أبو تمام ( الديوان ٤، ٥٥، رقم ١٨٧ على قافية " زيدي " ) حيث يطلب من النوادب ومن عيون الإنس والجن أن يبكيوا أو أن يبذلوا الدموع ( بكاء على عمير بن الوليد الذي قتل في أثناء ولايته على مصر ) :

— أعيدي النوح معولة أعيدي وزيدي من بكانك ثم زيدي

— وقومي حاسرا في حاسرات خوامش للنحور وللخدود

— هو الخطب الذي ابتدع الرزايا وقال لأعين الثقيلين: جودي

(٢١) \* المترجم : ورد بيت ليبيد (١) بأصل البحث على الوجه الآتي :

١— ما إن تعري المنون من أحد لا ولا والد مشفق ولا ولد ؛

وفي الشطر الثاني خطأ وكسر عروضي واضح، وقد صوبناه في متن البحث .

**Der Dīwān des Lebīd, nach einer Handschrift zum ersten Male  
herausgegeben von Jusuf Dija ad-Din al-Chalidi, Vienna 1880  
(poem v), 17-19 .**

وقارن الترجمة الألمانية في :

**Die Gedichte des Lebīd nach der Wiener ausgabe übersetzt und mit  
Anmerkungen versehen aus dem Nachlsse des Dr. A. Huber, ed. Carl  
Brockelmann, Leiden 1891, IX-X**

(٢٢) \* المترجم : ورد البيت (٦) في أصل البحث كما يأتي :

— وما المرء إلا كالشهاب وضوءه يحور رمادا بعد إن هو ساطع

وقد أثبتناه في المتن مصوباً .

**Der Diwan des Lebīd, ed. Al-Chalidi (poem VI), 21-24**

Die Gedichte des Lebid, X-XI

(٢٣)

Mohamed Abdesselem, **Le theme de la mort dans la poesie arabe des origines a la fin du III / IX siecle**. Publications de l'Universite' de Tunis 1977, p. 97

وانظر رأيا آخر في قولهم " لا تبعد " في:

Ewald Wagner, **Grundzuge der Klassischen arabischen Dichtung** (Darmstadt 1987), I, 121

وتجد هناك إجابة إلى مقال T. Kowalski بعنوان: " La tab ad " في:

**Ungarische Jahrbucher** 15 (1935), pp. 448-494

وهناك أمثلة كثيرة لصيغة " لا تبعد " يمكن اقتباسها نورد عددا قليلا منها:

النايعة الذبياني ( الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة ١٩٧٧، ص ١١٥، رقم ٢٢، على الروي : شامل ) وفيها يخاطب ملك الحيرة المتوفى النعمان بن الحارث:

— فلا تبعدن إن المنية موعد وكل امرئ يوما به الحال زائل

وقد اعتاد الشعراء المحدثون هذه الصيغة، مع استحداث بعض التنويع، ومن ذلك:

أبو تمام ( الديوان، ٧٤/٤، رقم ١٩١، على الروي: الجسد ) وفيها يبكي أبا الفضل الحميدي :

١٣- لا يبعد الله ملحودا أقام به شخص الحجي وسقاه الواحد الصمد

ونجد في عمل البحترى أمثلة تبين عن التقابل بين بعد شأو المتوفى وشدة دنوه الناسئ عن دفنه في القبر ( ديوان البحترى، ١٩٥١/٣، رقم ٧٥٤، على الروي : تقام ) :

— لا تبعدن وكيف يقرب نازل بالغيب تفتى نونه الأعوام

(٢٤) يعبر بعض الشعراء في مراثيهم للمتوفين من الأطفال عن هذه الموتيفة تعبيرا صريحا، فيقول المتنبي مخاطبا ولد سيف الدولة الذي مات طفلا ( الديوان ، بتحقيق Dieterici ، ٤٠٩ ، على الروي : يبلي ) :

٥- فإن تك في قبر فإنك في الحشا وإن تك طفلا فالأسى ليس بالطفل

٦- ومثلك لا يبكي على قدر سنه ولكن على قدر المخيلة والأصل

وحين يبكي أبو تمام ولدي عبد الله بن طاهر، وقد ماتا صغيرين ( الديوان ٤، ١١٤، على الروي : عاقلا ) يفصح عن هذه الأفكار التي تنتمي إلى هذا النوع من المراثي بطريقة جيدة التخطيط، وكانت التوقعات واعدة إلى حد كبير :

٧- مجد تأوب طارقا حتى إذا قلنا أقام الدهر أصبح راحلا

٨- نجمان شاء الله ألا يطلعا إلا ارتداد الطرف حتى يأفلا

٩- إن الفجبة بالرياض نواضرا لأجل منها بالرياض نوابلا

١٠- لو ينسآن لكان هذا غاربا للمكرمات وكان هذا كاملا

١١- لهفي على تلك الشواهد منهما لو أمهلت حتى تكون شماتلا

قارن أيضا في مراثي الأطفال :

A. Schippers, " Abu Tammam's unofficial elegies " in : **Union Eur- opeene des Arabisants et Islamisants, 10 th Congress Edinburgh, 9-16 september 1980, Proceedings, ed. By Robert Hillenbrand, Edinburgh 1982, 101-106**

(٢٥) ابن رشيق، العمدة ١٥٤/٢، ١٥٨ .

(٢٦) عبيد الله بن طاهر (٢٢٣-٣٠٠ هـ). ولمزيد من المعلومات بشأنه انظر :

S. Boustany, op. cit, PP. 145-149

(٢٧) شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٢٨٦ ( تحت عنوان : "البحثري" في الفصل الخامس: أعلام الشعراء ).

(٢٨) ديوان البحثري، الجزء الأول ( القاهرة ١٩٦٣ ) ص ٢٠٩ ( جزء من قصيدة البحثري رقم ٦٨ ) .

(٢٩) الديوان، نصار، ج ٢٣١٢/٦ على الروي: " بدم ". ومن المصادفة أن تغيب هذه القصيدة عن نسخة الديوان التي تعاني من نقص مؤسف؛ وهي التي حققها كامل كيلاني بعنوان: ديوان ابن الرومي، اختيار وتصنيف، وبه مقدمة شائقة للأساتذ عباس محمود العقاد، ٣ أجزاء، القاهرة ١٩٢٤/١٣٤٢ .

\* المترجم : لعل الأولى في هذا المقام استحضر بيت النابغة :

— لعمري ، وما عمري عليك بهين لقد نطقت بطلا علي الأكارع

فبيت ابن الرومي هو استدعاء صريح بالقلب لمعنى بيت النابغة .

(٣٠) الديوان، نصار، ٢٥١٥/٦ من قصيدة على الروي: " حسن "

\* المترجم : في الأصل " دمع "، وهو خطأ صوبناه في المتن .

(٣١) المصدر السابق، نصار، ٢٥١٦/٦ من قصيدة على الروي: " حسن "

(٣٢) الموضوع السابق. وقارن: شرح أشعار الهذليين، بتحقيق عبد الستار أحمد فراج،  
١٣٧/١-١٣٨ .

(٣٣) أشار ابن الرومي إلى وجود " المحبوبة " بوصفه أحد الموضوعات التي ترد في شعر النوح والتفجع، كما أشار إلى أن هذا الأمر هو موضع إنكار منه في أن معاً. وفي مقابل ذلك نجد في القصيدة رقم ( ١١ ) لأبي ذؤيب الهذلي جمعا غير مألوف بحق بين مقدمة النسيب والجزء الرثائي الذي لا يبدأ إلا في القسم الأخير من هذه القصيدة. إن هذه القصيدة تعقد أولاً مقارنة بين شخص المحبوبة، وهي فتاة أطلق عليها اسم ابنة السمح. وبين درة ثمينة استخرجها غواص من أعماق البحر ( البيت ١٨ ) . ويريد الشاعر فيما بعد أن يشد من أزر قلبه بعد موت ابن عمه ( نشيبة بن عنبس ) وقد كان غيابه عن عالم الأحياء أكثر فجيعة للشاعر من فقدان المحبوبة بعد ارتحالها في هودج على ظهر ناقه. ويظهر ذلك كله من المقطع الآتي:

٢٩- فإن تعرضي عني وإن تبدلي خليلاً، ومنهم صالح وسميح

٣٠- فإني صبرت النفس بعد ابن عنبس وقد لجج من ماء الشنون لجوج

٣١- لأحسب جلداً أو ليخبر شامت وللشر بعد القارعات فروج

٣٢- وذلك أعلى منك فقد رزنته كريماً وبطني للكرام بعيج

( انظر في هذه القصيدة : شرح أشعار الهذليين، صنعة السكري، القاهرة ، ب.ت،

١/١٢٨-١٣٩ ، وقام جوزيف هيل Joseph Hell بتحقيق وترجمة للنص في :

Der Diwan des Abu Du'aib, Hannover 1926, pp. 16-18 ( النص العربي )  
and PP. 28-30 (الترجمة الألمانية).

Wagner, Grundzuge, I, p. 129

وانظر أيضا :

(٣٤) المرثية (على الروي: عندي) في ابنه الأوسط، أي مرثية ابن الرومي لابنه محمد.

انظر، على سبيل التمثيل: عباس محمود العقاد، ابن الرومي : حياته من شعره ،

القاهرة، ب.ت. ص ٨٧ ( تحت عنوان : أولاده وزوجاته ) ، وانظر أيضا :

Rhuvon Guest, *Life and Works of Ibn er-Rumi " Ali ibn el Abbas, Abu el Hasan, A Baghdad poet of the 9<sup>th</sup> century of the christian Era. His Life and Poetry*, London 1944, P 46

(٣٥) انظر مرثيته لأمه (على الروي : بدم) في: ديوان ابن الرومي، نصار ٢٢٩٩/٦-٢٣١٢، وقد اقتبس منها عدد قليل من الأبيات في: العقاد: ابن الرومي، ص ص ٨٣-٨٢ .

ومن الأهمية بمكان فيما يختص بهذه القصيدة تحديداً، أن ننبه إلى هذه المعلومة التفصيلية الطريفة، وهي أن جزءاً من هذه القصيدة يرد في عمل شعري قديم آخر. فأبيات ابن الرومي ٢٨-٥٧ و ٥٨-١٢٩ ضمنت ( بهذا الترتيب ) في ديوان أبي نواس:

( = *Der Diwan des Abu Nuwas*) Wiebaden 1958, ed. Ewald Wagner, vol. I, pp. 327-333 and 333-335

وقد ورد في ص ٣٢٧ ذكر ابن الرومي ومعالجته للموضوع، واصفاً فتك الدهر بحياة الإنسان والحيوان. وعلى ذلك القول يكون ابن الرومي قد أخذ عن أبي نواس طريقته في معالجة موضوعات مماثلة، في قصيدة أنشأها على الروي: " مأمولا ".  
322-327 (op. cit. I, pp. غير أن ثمة شكوكا فيما يبدو تحيط بصحة نسبة هذه القصيدة المبكرة (أو بيناتها) ( أعني القصيدة التي هي على الروي : " مأمولا " ).

قارن حول هذه القصيدة والتأثير المزعوم لأبي نواس على ابن الرومي op. cit., I, 327 حيث ورد الآتي: هذه القصيدة - إن كان أبو نواس قد قصد بها أصلاً أن تكون مرثية - قد أخلصها لوصف الدهر وحده، ووصف صروفه وضحاياه. وتتقسم أبيات الشاعر أقساماً تعالج خمس صور من بين هذه الأحداث والضحايا للدهر، وهي: الموت الذي يخترم أنواع الحيوان كالنسر والأيل والعجل والحمار والأسد. وقد وجد أبو نواس - فيما يزعم - من يقلده في هذه الطريقة في شخص ابن الرومي الذي احتذى هذا الأسلوب في نظم المرثية. غير أن ابن الرومي قد زاد من عدد الأبيات فتجاوز بها مائة بيت .

(٣٦) ديوان ابن الرومي، نصار، ٢٢٩٩/٦ .

(٣٧) المصدر السابق ٢٣٠٠/٦ .

(٣٨) الموضع السابق .

(٣٩) يمكن أن نجد في مواطن متفرقة من أعمال الشعراء المحدثين - داخل إطار المراثي - مثل هذه الإشارة إلى النسب، أي إلى وصف المحبوبة التي ارتحلت. وفي قصيدة لأبي تمام ( الديوان ، ٤ ، ١٤٢ ، رقم ٢٠٧ على الروي : حدثانها ) يذكر الشاعر في وضوح - وهو يتحدث عن جارية له ماتت - أنه لم يعد يكابد الأحاسيس والمشاعر التي تصاحب النسب، وهو إنما يعني بعبارة شخصاً قد مات. وبين الأمرين اختلاف كبير:

- ٤- أصبت بخود سوف أغبر بعدها حليف أسي أبكي زمانا زمانها  
٥- عنان من اللذات قد كان في يدي فلما مضى الإلف استرنت عنانها  
٦- منحت الدمى هجري فلا محسناتها أود ولا يهوى فؤادي حسانها

أما بالنسبة للبحثري ( الديوان ٤/٢١٨١ ، رقم ٨١٩ على الروي: ووضيني ) فإن ضمير المتكلم " أنا " أو الشاعر نفسه يخاطب الناقة التي يرتحل على ظهرها، وهو يحذر ناقته من السيف؛ فإن الحرب يمكن أن تتلعب في أي مكان. ويبدو من الانطباع الأولي أن الناقة إنما تقوم برحلة إلى المحبوبة، ولكن الناقة - في الحقيقة - هي في طريقها إلى الأعداء الذين قتلوا يوسف بن محمد؛ وهو المقصود بالثناء :

- ٥- حنيني إلى ذاك القلب ولوعتي عليه، وقلت لوعتي وحنيني  
ثم يلي هذا البيت عدول عما يبدو نسيباً في ظاهر الأمر؛ إذ من الواضح أن الدموع إنما تسكب على شخص قد توفي، وليس على المحبوبة:

- ٦- أعادلتني ما الدمع من فرط صبوة ولا من تتاني خلة فذريني  
٧- ولا تسألني عما بكيت فإنه على ماء وجهي جاد ماء جفوني  
٨- خلا أمني من يوسف بن محمد وأوحش فكري بعده وظنونني

(٤٠) ديوان ابن الرومي ، ٦/٢٣٠١ . وفكرة ( الخليلين ) المألوفة في قسم النسب تظهر أيضاً في المراثي عند شعراء آخرين، ولكنها في المراثية لا شأن لها - بطبيعة الحال - بالبكاء على آثار محبوبة يفترض أنها تعيش في مكان قريب أو بعيد. إنما تختص بالدموع التي تسكب على ميت يرقد في مكان قريب ويضمه القبر. وفيما يلي مثال لاستخدام هذه الموتيفة: يبكي أبو تمام هاشم بن عبد الملك ( الديوان ، ٤ ، ١٢٩ ، رقم ٢٠٣ على الروي: خزائم ) فيقول :

- ٥- إذا فقد المفقود من آل مالك تقطع قلبي رحمة للمكارم  
٦- خليلي من بعد الأسى والجوى قفا ولا تقفا فيض الدموع السواجم

٧- ألما فهذا مصرع البأس والندى وحسب البكا إن قلت مصرع هاشم

٨- ألم تريبا الأيام كيف فجعلنا به ثم قد شاركنا في المآتم

ومن الطريف أيضا أن نورد في هذا السياق مقطعا للبحثري (الديوان ٧١٤/٢ على الروي: انتقادها). فالخيلان هنا عليهما - أيضا - أن يشاركا الشاعر في حزنه لموت إحدى جواريه، ويبدو الشاعر حزينا بحق لفقدها. ويضطلع موتها مباشرة بدور وظيفي؛ إذ إنه يقوم بدور المقدمة الرائعة للحديث عن ارتحال الخليفة المتوكل عن دمشق. وهذا يعني وقوع ما يعرف بـ "التخلص"؛ فرحيل الجارية عن هذا العالم قد حل محله في البيت التالي ارتحال جعفر المتوكل عن دمشق. لقد أصبح العالم بغیضا بعد موت الجارية، على الصورة التي آلت إليها دمشق بعد مغادرة الخليفة لها. ويبدو أن البحثري في مقدمة القصيدة لا يزال مأخوذا بموت الجارية، فهو يبدأ القصيدة بمخاطبتها قائلا :

١- أنيبك عن عيني وطول سهادها وحرقة قلبي بالجوى وانتقادها

٢- وأن الهموم اعتدن بعدك مضجعي وأنت التي وكلتني باعتيادها

٣- خليلي إني ذاكر عهد خلة تولت ولم أنمم حميد ودادها

٤- فواعجبا ما كان أقصر دهرها لدي وأدنى قربيها من بعادها

٥- وكنت أرى أن الردى قبل بينها وأن افتقاد العيش قبل افتقادها

وهكذا أراد الشاعر - جريا على المألوف - أن يستهل بها حديثه بقدر ما هو معني بأمر الموت. وبعد هذا البيت يأتي الانتقال، حيث يشير الشاعر في البيت (٦) إلى فقدته للمتوكل، أي إلى رحيله عن دمشق، وهو المكان الذي يصفه الشاعر بقوله "بلادي":

٦- بنفسي من عادييت من أجل فقدته ولولا فقدته لم أعادها

وفي مقطع من شعر المعري (شروح سقط الزند ٩٨٩/٣-٩٩١ على الروي : "شادي") يتحول الخيلان للذان يوجه إليهما الخطاب بحسب التقاليد إلى شخصين متعاطفين أو إلى حفارين للقبر يتلقيان نصيحة الشاعر في دفن الفقيه الحنفي .

٣١- ودعا أيها الحفيان ذلك الشخص إن الوداع أيسر زاد

٣٢- واغسله بالدمع أن كان طهرا وادفناه بين الحشى والفؤاد

٣٣- واحبواه الأكفان من ورق المصحف كبرا عن أنفس الأبراد

٣٤- واتلوا النعش بالقراءة والتسبيح لا بالتحبيب والتعداد

(٤١) ديوان ابن الرومي ، ٢٣٠١/٦ - ٢٣٠٢ ، وديوان أبي نواس ١ ، ٣٣٣ وما بعدها.  
ونص الشطر الثاني من البيت (٣١) في ديوان أبي نواس هو :

وما عذل من سوى وسوى ما قسم .....  
وما عذل من سوى وسوى ما قسم

وذلك بدلا من الصيغة الواردة في ديوان ابن الرومي ( بتحقيق نصار ) وهي:  
"سواء ما قسم ". وعندي أن صيغة ديوان أبي نواس هي الأفضل في الترجمة.

وقد أظهر ابن الرومي الدهر في موضع آخر ( ٧٩٩/٢ على الروي : " واحد " )  
في صورة الشخص الذي يعطي طورا، ثم يعتمد بعد حين إلى استرداده ما أعطى من  
المنح، حتى تبدو وكأنها دين يتقاضاه. وحين يعزي الشاعر رجلا اسمه للقلم فسي  
موت ابنه الحديث الولادة نجده يطلب إلى القاسم أن يعي هذا التحذير :

- ١٥- فما عندنا إلا شئون حوافل تجود عليه أو عيون مواهد  
١٦- وإلا تأسينا مرارا وقولنا هو الدهر لا تبقى عليه الجلامد  
١٧- قرى ما يمج النحل ثم استرده وأصبح يقري ما تمج الأسلود  
١٨- ومن ذاك نم الصالحون أموره وقالوا جميعا صالح الدهر فاسد  
١٩- ومن ذاك ما أولاه وهو بادئ ومن ذاك ما أبلاكه وهو عائد  
٢٠- وبيناه من فرط الموالة قابل إذا هو من فرط المعادة عائد  
٢١- ومن عقده عند العطايا ارتجاعه وأن ينقض العقد الذي هو عائد  
٢٢- وما ابنك إلا من بني النشاء والبلى لكل على حوض المنيا موارد  
٢٣- وما ابنك إلا مستعار رده وكل عواري الزمن ردا تد

وفي ديوانه ( ٣٧٣/١ على الروي : بمفلة ) يقدم ابن الرومي الدهر في صورة  
أخرى، فالشاعر يهاجم الدهر هجوما ضاريا لما يرتكبه من خطأ حين يسمح بموت  
من لا يستحق الموت من الناس. ويبدأ الشاعر بافتراض جدلي هو أن الموت  
لا يعتمد إلا إلى مهاجمة الأوغاد. غير أنه وبعد جدل مطول ومثير يتضح - للشاعر  
الذي يعبر عنه بضمير المتكلم - أن الموت يعتمد الإطاحة بخيار الناس. ولذلك فإن  
كل ميت يبرهن بمجرد موته عل أنه خير أهل زمانه، وما ذلك إلا لأن الدهر قد  
أطاح به. وينسب الشاعر - بخياله - إلى المتوفى الحوار الذي أدلره مع الدهر :

- ١٨- يا خصيما عن الهدى مسكتا كل مسكت  
١٩- قلت للدهر إذ أصابك أخطأت فلكت

- ٢٠- وتكذبت في اعتدا رك فاصدق أو اصمت  
 ٢١- قد لعمرى كبت نف سك يا دهر فاكبت  
 ٢٢- خبت يا دهر بعده فاحي إن شئت أو مت  
 ٢٣- واجتثت الزكاء والـ خير من خير منبت  
 ٢٤- كان محياها فيك أفـ ضل حين وموقت

وحين يكون الدهر سببا في موت أم الخليفة المعتضد، يصبح واضحا للشاعر من جديد أنه إنما يختار خيار الناس. وفي هذا السياق يؤكد ابن الرومي ( في الديوان ١٠٣٥/٣ على الروي : تعذير ) أن الدهر ليس دائما على ما يفترض الناس أن يكون؛ إنه ليس ناقة عشواء :

٥- لو أن خابطة عشواء تخبطنا لما تخل أهل الفضل والخير

ويرجع ابن الرومي - على نقيض ذلك - في موضع آخر ( ٣٧٤/١ على الروي : لشتات ) أن الدهر هو في الحقيقة ناقة عشواء، وعليك ألا تمتطي ظهرها :

٥- أرى الدهر ظهرا لا يزال براكب وإن زل لم يؤمن من العثرات

٦- ومن عجب أن كلما جد ركضنا عليه تباعدنا من الطلبات

ولكن البشر لا يسمحون لأنفسهم بأن يتعظوا بالتجارب؛ بسالف صنع الدهر، ولا بالموت الذي يحملهم إليه الدهر :

٩- غررنا وأنذرنا بدهر أملنا غرورا وإنذارا بهاك وهات

ولعله من المناسب في الختام، أن نورد مثلا يوضح الطريقة التي شخص بها المعري الدهر. إنه يعد الدهر جائرا على نحو غير قابل للتفسير حتى على المتبحرين في الفقه بالدين. ومن ثم نستمع إلى المعري وهو يقول في قصيدة عزاء :

١٠- إن الصروف كما علمت صوامت عنا ، وكل عبارة في صمتها

١١- متفقه للدهر إن تستفتته نفس امرئ عن جرمه لا يفتها

(شروح سقط الزند، ١٠٣٣/٣، على الروي: نعتها)

(٤٢)

(٤٣) ديوان ابن الرومي، نصار ٢٣٠٢/٦ .

(٤٤) ديوان ابن الرومي، نصار ٢٣٠٢/٦ - ٢٣٠٣ .

(٤٥) ديوان ابن الرومي، نصار ٢٣٠٣/٦ .

(٤٦) هكذا وردت القراءة في ديوان ابن الرومي بتحقيق نصار ٢٣٠٣/٦ . إلا أن البيت نفسه رواية أخرى في ديوان أبي نواس بتحقيق فاجنر ( ١/٣٢٨ البيت ٦٤ ) وهو :

..... أهـل المـروءات والحكم

(٤٧) ديوان ابن الرومي، نصار ٢٣٠٤ /٦ . وصيغة البيت ( ٦٧ ) في ديوان ابن الرومي: " وكم عروة فصم " تنكرنا - بطبيعة الحال - بالأية القرآنية التي تتحدث عن " العروة الوثقى " [سورة البقرة ٢/٢٥٦] فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها .

(٤٨) في ديوان ابن الرومي، نصار ٢٣٠٤/٦ : " من قصر منيف . " ولكني استخدمت هنا رواية " من قصر مشيد " الموجودة في ديوان أبي نواس ( ١/٣٢٨ ) .

(٤٩) توجد هذه الصيغة أو ما يقاربها في البكائية الشهيرة ( القصيدة رقم ١ ) التي نظمها أبو نؤيب في رثاء ولده. يقول أبو نؤيب في البيت ( ١٥ ) : " والدهر لا يبقى على حدثانه " ، ثم يتبع ذلك بثلاثة أمثلة. يذكر الشاعر في البيت (١٥) الحمار اللوحسي، ثم يذكر في البيت (٣٦) نورا صغيرا، ثم نجده في البيت (٤٩) يعود مرة أخرى - بعد الصيغة نفسها - إلى ذكر الإنسان الذي لا يثبت أمام غير الزمان، أي المحارب الذي يتدرع بقوة في نسج من الزرد ( انظر: أشعار الهذليين ١/١١، ٣٣ وفي تحقيق هيل Hell :

Der Diwan des Abu Du'aib pp.2-4 (النص العربي) PP. 11-12 (الترجمة الألمانية)

وانظر أيضا بعض الملاحظات على هذه القصيدة أباها ( و.كاسكل W. Caskel ) في:

**Das Schicksal in der altarabischen Poesie, Leipzig 1926, PP. 47-48**

ونجد عند صخر الغي، وهو شاعر هنلي آخر، صورة مختلفة قليلا. ويأتي في البداية توجهه بالخطاب إلى عينيه: " أعيني لا يبقى على الدهر فادر . " ( انظر: أشعار الهذليين ١/٢٤٦، وأيضا: Caskel, op. cit., P. 47 . ويرد هذا النوع من الصيغة نفسها مرة أخرى في قصيدة لقيس بن عيزارة: " والدهر لا يبقى على حدثانه بقر . " ( أشعار الهذليين ٢/٥٩٩ ) ، وفي قصيدة أخرى لمساعدة بن جوية: "

أرى الدهر لا يبقى على حدثانه ... " (المصدر السابق ٣/١١٧٠) . وقد أعاد أبو خراش صياغة ذلك مرة أخرى بصورة مطابقة (المصدر السابق ٣/١١٩٠) .

(٥٠) عبارة " في الأخضر الغطم " تتبع للرواية الموجودة في ديوان أبي نواس ( بتحقيق فاجنر، ٣٣١/١ ) بدلا من الرواية الموجودة في ديوان ابن الرومي ( بتحقيق نصار، ٢٣٠٦/٦ ) " في الأخضر القتم " .

(٥١) عبارة " سوى فيه ومزوده اللهم " تتبع لرواية ديوان أبي نواس ( بتحقيق فاجنر، ٣٣٢/١ ) بدلا من رواية ديوان ابن الرومي ( بتحقيق نصار، ٢٣٠٦/٦ ) " سوى فيه ومزوده اللهم " .

(٥٢) آثرت هنا عبارة " نبا " تبعا لرواية ديوان أبي نواس ( بتحقيق فاجنر، ٣٣٢/١ ) بدلا من " بنى " في رواية ديوان ابن الرومي ( بتحقيق نصار، ٢٣٠٧/٦ ) لعدم ملاءمتها للترجمة .

(٥٣) هذه الأبيات الثلاثة ( ١٢٧ أ، ١٢٧ ب، ١٢٧ ج ) زائدة، وتظهر فيما بين البيتين ١٢٧، ١٢٨ في تحقيق نصار. وقد جاءت من الاقتباس المنسوب إلى ابن الرومي والذي تضمنه ديوان أبي نواس ( ٣٣٣/١ ) . إلا أن هذه الأبيات الثلاثة يمكن أن تكون صحيحة النسبة لأنها مكتملة للمقطع الذي يتحدث عن البطل الذي سبق وروده في البيت ( ٦٤ ) .

(٥٤) في ديوان ابن الرومي رواية تنسب إلى النبي [صلى الله عليه وسلم] القدرة على فعل كل شيء: له دعوة يشفي بها من ... ويرزق من ... وينعش من ... . أما بحسب رواية ديوان أبي نواس فإن الأفعال تأتي مبنية للمفعول: " يشفى ... يرزق ... ينعش ... " . وموضوع خضوع النبي [صلى الله عليه وسلم] الذي يخضع لتصاريف الموت هنا وهناك هو جزء من المرثية عند كثير من الشعراء المحدثين، وهذه بعض المقطعات :

بيكي البحتري ٣/١٨٨٧-١٨٨٨ - في مرثية على الروي: " تشتعل - " شجاع " أم الخليفة المتوكل، وهو يعزي ( الإمام ) لافتا نظره إلى أن الموت لا يعفي أحدا حتى الأنبياء، وأن الخلود غير مضمون لهم، بل إن المتوكل نفسه لن يتمتع بالبقاء (والحق أن الشاعر كان متبينا تقريبا، فبعد موت أم المتوكل بستة أشهر مات الخليفة إثر محاولة اغتيال ) ويقول البحتري في هذا الصدد :

١٨- عزيت نفسك عنها بالنبي ، وما في الخلد بعد النبي المصطفى أمل

١٩- وكيف نرجو خلودا لم يخص به من قبلنا أنبياء الله والرسول

وفي مرثية شاعر قديم متأخر - هو المعري - لأبيه ( الشروح ، ٩١٩/٢ ) على روي: ( الدجن ) يثير الشاعر من جديد موضوع الأنبياء ويصف فزعهم من الموت :

- ٢٤- وخوف الردى آوى إلى الكهف أهله وكلف نوحا وابنه عمل السفن  
 ٢٥- وما استعذبتة روح موسى وآدم وقد وعدا من بعده جنتي عدن  
 (٥٥) تبعا للاقتباس الذي تضمنه تحقيق ديوان أبي نواس يأتي البيت التالي (١٢٩ ج)  
 هنا:

— أناخ عليه الدهر بركا وكلكلا وززع منه الركن فانهد وتهدم  
 ويشترك معه امرؤ القيس ( بتحقيق ليال Lyall ) على الأكل في كلمة " كلكل " بقوله:

— فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل  
 وقد ترجم آريري The Seven Odes, London 1957, P. 64 البيت على النحو  
 الآتي :

And I said to the night, when it stretched its lazy loins  
 Followed by its fat buttocks, and heaved off its heavy breast, ...

(٥٦)

Manfred Ullmann, " Aufs Wasser schreiben Bayerische Akademie  
 der Wissenschaften, philosophisch-historische klasse, Sitzungsbe-  
 richt 1989, Heft I ( Beitrage zur Lexicographie des klassischen  
 Arabisch Nr. 7 ) .

١٥٨- انظر الأبيات ١٥٨-١٦٠ وهي :

- ١٥٨- ألا من أراه صاحبا غير خائن ألا من أراه مؤنسا غير محتشم  
 ١٥٩- ألا من تليني منه في كل حالة أبر يد برت بذى شعث يلم  
 ١٦٠- ألا من إليه أشتكى ما ينوبنى فيفرج عنى كل غم وكل هم

ونجد كلمة " ألا " تتكرر عدة مرات في قصيدة أبي تمام، ونعني بها مرثية الأولى  
 ( ٥٥/٤ ، رقم ١٨٧ على الروي: زبيدي ) ، وفيها بيكي عميرا والي مصر :

- ٤- ألا رزنت خراسان فتاها غداة ثوى عمير بن الوليد  
 ٥- ألا رزنت بمسئول منيل ألا رزنت بمتلاف مفيد  
 ٦- ألا إن الندى والجود حلا بحيث حللت من حفر الصعيد

(٥٨) بل إن تحذير النفس من كارثة وشيكة مثل موت الولد كان من الموضوعات ذات الأهمية الكبيرة في قصيدة الرثاء، فهذا أوس بن حجر ( ديوان أوس / محمد يوسف نجم، بيروت، ١٩٦٠، ط ٢، ١٩٦٧، ص ٥٣ ) يبدأ مرثيته بقوله :

— أيتها النفس أجملني جزعا إن الذي تحذرين قد وقعا

ويقول أبو هلال العسكري، ( ديوان المعاني، القاهرة، ١٣٥٢، ١٧٣/٢ ) في هذا الصدد: " وقالوا أحسن مرثية للعرب ابتداء قول أوس بن حجر ... " ثم أورد هذا المطع .

وبين ابن الرومي أن ألمه على أي حال أعظم من الألم الذي سببه خوفه من الكارثة التي توقع حدوثها .

(٥٩) يرد هنا سؤال: هل كانت هذه الفكرة مألوفة بالفعل لدى شعراء ما قبل الإسلام ؟ غير أن الجواب الراجح هو أنها لم تكن كذلك. والحقيقة الثابتة أننا نجد هذه الموتيفة في مرثية أنشأها جرير حين مات الفرزدق. إذ أن جريرا حين سمع النبأ قال (النقائض ١٠٤٦/٢، مرثية على روي: " الفرزدق " ) :

١- لعمرى لقد أشجى تميما وهدها على نكبات الدهر موت الفرزدق

٢- عشية راحوا للفرقاق بنعشه إلى جدث في هوة الأرض معمق

٣- لقد غادروا في اللحد من كان ينتمي إلى كل نجم في السماء محلق

ويظهر التأكيد هنا على شرف مكانة المتوفى أوضح من التأكيد على بعده؛ فهو ينتمي ( بالمعنى الحرفي للكلمة ) إلى كل نجم في السماء محلق. والمقابلة بين ذلك وبين قرب القبر مفهوم بالتضمن أكثر منه بالتصريح .

أما فكرة " البعد " التي اقترنت منذ الزمن القديم بالبعد القصي للنجوم فقد تأكدت بوجود القول السائر: " أبعد من الكوكب " أو " أبعد من النجم " . (انظر: الميداني، مجمع الأمثال، ١١٥/١)

ويبدو الموقف مختلفا مرة أخرى في بيت للبحري من مرثية رثى بها حميد الطوسي وأبناءه. ففي كل عام يفجع قصر حميد بأنباء موت بنيه الذين وافاهم الأجل في أرض بعيدة. ونرى من جديد تشبيه ذلك بالنجوم البعيدة. غير أن التشبيه في هذه الحالة ينصرف إلى القبور التي نأت بها الديار بدلا من المتوفين أنفسهم، وتبدو القبور جائمة على طرف العالم المسكون في اعتقاد المسلمين. ( البحري ١٩٤٥/٣، رقم ٧٥٣، مرثية على الروي: "نمي" )

٧- فكل له قبر غريب ببلدة فمن منجد نائي الضريح ومتهم

٨- قبور بأطراف الثغور كأنما مواقعها منها مواقع أنجم

وقد ذكرنا من قبل في هذه الدراسة التجميع الفريد الذي اشتملت عليه قصيدة البحرى ، إذ يرثي جاريته حين توفيت من جهة ويمدح المتوكل من جهة أخرى (حيث شبه رحيل الخليفة عن دمشق برحيل الجارية). وبعد استدعائه لخليليه - وهو المعروف لنا في الاستعمال التقليدي القديم، يقول البحرى في البيتين الآتيين في الجارية (البحرئى، ٧١٤/٢، مريثة على الروي : " واتقادها " ) :

١- خليلي إني ذاكر عهد خلة      تولت ولم أنم حميد ودادها

٢- فواعجا ما كان أنضر دهرها      لدي وأدنى قريبا من بعادها

ولا نجد في هذا المثال إشارة إلى مسألة الاغتراب الذي يعدل في عظمه بعد النجوم وتظهر المقابلة بين " قريب من " و " بعيد عن " أيضا في إحدى قصائد أبي تمام، إذ يقدم لنا مثلا مختلفا، وأعني به مثال الشاعر الذي لا يفكر في هذا السياق - بعيد النجم، ولكنه يؤثر استخدام مسافة لا يمكن أن يطويها ارتقاء السلام ( أبو تمام، ١٣٤/٤، رقم ٢٠٣، مريثته في هاشم بن عبد الله بن مالك الخزاعي، على الروي: " خزائم " ) :

٢٨- بني مالك قد نهبت خامل الثرى      قبور لكم مستشرفات المعالم

٢٩- رواكد قيس الكف من متناول      وفيها على لا ترتقى بالسلام

وتظهر المقابلة المعتادة من جديد في موضع آخر من شعر أبي تمام حيث يرثي امرأة محمد بن سهل. فنص البيتين ( ٦ ، ٧ ) يوحى - في صياغة فلسفية - بأن اغتراب المرأة التي يبكيها قد تجاوز كل " قرب " أو " بعد " ( أبو تمام ٥٤/٤، رقم ١٨٦، على الروي: " خطب " ) :

٥- لقد نزلت ضنكا من الحزن والأسى      هلال عليه نسج ثوب من الترب

٦- وكنت أرجي القرب وهي بعيدة      فقد نقلت بعدي عن العبد والقرب

٧- لها منزل تحت الثرى وعهدتها      لها منزل بين الجوانح والقلب

(٦٠) تبنى أبو العلاء المعري من جديد فيما بعد موتيفة ابن الرومي ومعها التشبيه بالنجم البعيد، فقد كتب هذا الشاعر المتأخر مريثة إلى ابن أخته، واسمه جعفر بن علي بن مهنذب (كذا؟)، وفيه يشبه أبو العلاء في بداية الأمر جعفرا بالنجم الذي يهدي السائرين في درب الحياة ( شروح سقط الزند ١٠١٠/٣-١٠١١، على الروي: " زنده " ) :

٩- هل هو إلا طالع للهدى سار من الترب إلى سعده

وقد شرح العالم الشهير البطليوسي هذا البيت في تعليقه عليه بقوله: إنما كان نجما طلع ليتهدى به، ثم لحق بمحله الأعلى الذي يليق بمثله؛ فلم يجزع لفقده، فالموضع الذي صار إليه خير من الذي فارقه. وهذا مأخوذ من قول ابن الرومي يرثي أمه: " وما كنت إلا كوكبا ... " إلى آخر ما قال.

غير أن المقابلة اللافتة بين " القرب من " و " البعد عن " لا تزال تجد خير تعبير عنها في قول أبي العلاء في البيت ( ١٠ ) من هذه المرثية إذ يقول أبو العلاء عن المتوفى " جعفر " :

١٠- فبات أدنى من يد بيننا كأنه الكوكب في بعده

(61) لاحظ كيف يمكن في يسر تطبيق نظرية ألبرت أرازي Albert Arazi في التوازن

على قصيدة ابن الرومي (La realite et la fiction dans la poesie) إذ يقول : " تضيف المراثي عنصرا جديدا إلى لعبة التضاد الإضائي، فسواد الليل الذي هو رمز للعدم أو الفناء يبدو معادلا مضادا للسكينة المحمودة التي تروي القبر، وللشهرة الأبدية التي تنتصر على الزمن ".