Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 53, No. 2, 2026, 8755

Deanship of Scientific Research

Representations of the Zanj Rebellion Crisis and its Reflection in the Elegy of Abi Nadhrah al-Sadusi: A Thematic and Artistic Study

Marah Husni Al-daqqa *

Faculty of Arts: Part-time lecturer, The university of Jordan, Amman, Jordan

Received: 16/8/2024
Revised: 2/9/2024
Accepted: 7/10/2024
Published online: 1/9/2025

* *Corresponding author:*
Marahhosny@yahoo.com

Citation: Al-daqqa, M. H. (2025). Representations of the Zanj Rebellion Crisis and its Reflection in the Elegy of Abi Nadhrah al-Sadusi: A Thematic and Artistic Study. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *53*(2), 8755.
https://doi.org/10.35516/Hum.2025.8755

© 2026 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: This research falls within the context of discussing the Arabic language and crises, focusing on the representations of crises in Arabic poetry with its various forms and images. It sheds light on a selected example that demonstrates the impact of the Zanj Rebellion on Abbasid poetry, as a crisis experienced by poets during the second Abbasid era.

Methods: The research followed an inductive approach in tracking the political, social, and psychological dimensions in the poem, studying its artistic structure, and linking these aspects to the crisis and its effects.

Results: The research studied the elegy of Abi Nadhrah al-Sadusi, which he composed in mourning the city of Basra after it was devastated by the Zanj. It revealed the main dimensions upon which the poem was based, including political, social, and psychological aspects. It then showed how the poet constructed his poem artistically by analyzing the poem's introduction, conclusion, and unity, as well as observing certain artistic formations represented in the poetic lexicon, imagery, and the poem's internal and external rhythm.

Conclusion: The research concluded that Abi Nadhrah al-Sadusi's elegy contributed to revealing the aftermath of the crisis represented by the Zanj Rebellion at the time. This was demonstrated through the various dimensions and artistic structure of the poem, alongside the artistic formations employed by the poet.

Keywords: Representations; crisis; Zinj revolution; Abu Nadhrah Al-Sadusi's Elegy.

تمثّلات أزمة ثورة الزّنج و انعكاسها في مرثيّة أبي ناظرة السّدوسي: دراسةٌ موضوعيّةٌ فنّيّة

مرح حسني فتحي الدّقة*

مُحاضر غير متفرّغ، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن

ملخّص

الأهداف: يأتي هذا البحثُ في إطار الحديث عن اللغة العربيّة والأزمات، ويركّز الجهد على تمثُّلات الأزمات في الشّعر العربيّ مع اختلاف أشكالها وصورها؛ إذ يُسلّطُ الضَّوء على نموذجٍ مختارٍ يبيّن أثر ثورة الزّنج في الشّعر العبّاسي بوصفها أزمةً عايشها الشّعراء في العصر العبّاسي الثّاني.

المنهجيّة: قد اتّبع البحثُ المنهج الاستقرائيّ في تتبّع الأبعاد الموضوعيّة السياسية والاجتماعية والنفسية في القصيدة، ودراسة بنائها الفني، وربط ذلك بالأزمة وآثارها.

النّتائج: درس البحثُ مرثيّةَ أبي ناظرة السّدوسي التي قالها في رثاء مدينة البصرة بعد أن نُكِبَت على يد الزّنج، وكشف عن أهمَّ الأبعاد التي نهضت عليها القصيدة من سياسيّةٍ واجتماعيّةٍ ونفسيّة، ثمّ بيّن كيف بنى الشّاعرُ قصيدتَه بناءً فنيًّا من خلال دراسة مطلع القصيدة وخاتمتها والوحدة فيها، بالإضافة إلى رصد بعض التّشكيلات الفنيّة المتمثّلة في المعجم الشّعري والصّورة الفنيّة وإيقاع القصيدة داخليًّا وخارجيًّا.

الخلاصة: خلُص البحثُ إلى أنّ مرثيّة أبي ناظرة السّدوسي أسهمت في الكشف عن تبعات الأزمة المتمثّلة في ثورة الزّنج آنذاك، وتبيّن ذلك من خلال الأبعاد المختلفة، والبنية الفنيّة التي قامت عليها القصيدة، إلى جانب التّشكيلات الفنيّة التي وظّفها الشاعر.

الكلمات الدّالة: تمثّلات، أزمة، ثورة الزّنج، مرثيّة أبي ناظرة السّدوسي.

المُقدّمَة:

لا شكَّ أنّ العالم على مرّ العصور واختلاف الأزمان شهد أزماتٍ مختلفةً كان لها انعكاسٌ كبيرٌ على الحياة عمومًا وعلى حركة الإنسان ونشاطه، فضلًا عمّا كانت وما زالت تتركه هذه الأزمات من آثارٍ نفسيةٍ واجتماعيّةٍ وثقافيّةٍ وسياسيّةٍ واقتصاديّةٍ مختلفةٍ جعلت العالم يعيد النّظرَ في معطياتها وآثارها وتمثّلاتها.

إنّ تمثُّلَ هذه الأزمات لم يكن مؤقّتًا أو عابرًا أو مقترنًا بزمنٍ قريبٍ، وإنّما رافقت الإنسان في مختلف الحقبات وكانت تترك أثرها في كلّ ما تقتحمه من جوانب الحياة، فكان من شأنها أن تنعكس على الإنسان ونشاطه الفكريّ وإبداعاته ومعارفه في المجالات كلّها لا سيما في الأدب الذي يمثّل صُوَر الإنسانيّة ويعبّر عنها بالمشاعر والعواطف والأفكار، ويكشف عمّا يختلجُ النّفسَ الإنسانيّة وما يجول الخاطر من خلال توظيفه للغةِ التي تعبّر عن الصّوت الفرديّ والآخر الجمعيّ المتلقّي والمنعكس فيه الأثر، حيث اتّسقَ الأدب مع كلّ ما يحيط الإنسان من خوفٍ وقلقٍ عبر الأزمنة والأمكنة يتمثّلُ في الحروب والثّورات والكوارث من زلازل وبراكين وجائحاتٍ وأمراضٍ وأوبئة.

إنّ النّظر في مصطلح التّمثلات يحيل إلى الجذر اللغويّ "مَثَلَ"، والمثلُ الشيءُ الذي يضرب لشيءٍ مثلًا فيُجعَل مثله، والتمثُّل به يعني التّشبُّه به، والمَثَلُ صفةُ الشّيء، وفي قوله تعالى: "وَجَعَلْنَٰهُ مَثَلًا لِّبَنِيٓ إِسْرَٰٓءِيلَ"(الزُّخرف، آية 59)، وقوله: "ذَٰلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ ۚ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنجِيلِ"(سورةُ الفتح، آية 29)، وقوله في سورة مريم: "فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا "[0](سورة مريم، آية 17)، والتّمثلُ أيضًا إذا أنشد الشاعر بيتًا ثم ألحقه بآخر وآخر.(ابن منظور، لسان العرب، مادّة مَثَلَ)

أمّا اصطلاحًا فالتمثُّل هو تلك القدرة على التّعبير عن النّفس بالشّعر بطريقةٍ فنيّةٍ وإبداعيّةٍ تدهش المتلقّي، وهو بحدّ ذاته نشاطٌ عقليٌّ يتّجهُ إلى إدماج موقفٍ أو موضوعٍ في مخطّطٍ نفسيٍّ أشمل (عصفور، 1991، ص97) يندمج فيه الحاضرُ المتمثّلُ في الموقف، والماضي القائم على ما اختزلته النّفس لحكايات سابقة وموضوعاتٍ قديمة تستجيب من خلالها استجابةً طارئةً للحالة التي تمرُّ بها.(عصفور، 1991، ص54)

أمّا القولُ بالأزمة المأخوذة من الفعل "أَزَمَ"؛ فهي الشّدة والقحط، وأزم الدّهر أي اشتدّ وقلّ خيره، وفي الشّعر يقول ابن النّحويّ القيروانيّ في بيتهِ الشّهير: "اشتدّي أزمة تنفرجي... قد آذن ليلُكِ بالبَلَجِ" أي أنّ الشدّة إذا تتابعت انفرجت وإذا توالت تولّت، ويُقال أصابتنا أزمة وآزمة أي شدَّة. (ابن منظور، لسان العرب، مادة أزم) والأزمةُ اصطلاحًا حدثٌ يؤدّي إلى تغيُّرٍ في الحياة العاديّة للمجتمع، وقد يكون حدثًا كبيرًا غير متوقّع أو لم يتمّ التّنبؤ به، يهدّد المنظومة كاملة، ويلحق الضّرر والأذى بها. (الخضيري، 2003، ص244)

إنّ النّظر في هذين المصطلحين يشيرُ إلى أنّ الأزماتِ التي يمرُّ بها الإنسان وتمثُّلاتها تؤكّد على أنّه أمام بواعث نفسيّة لا بدَّ أن يُنفّس عنها بوساطةِ لغةٍ إبداعيّة؛ إذ إنّ كلَّ حالةٍ من عدم الاستقرار والتخبّط تلقي بظلالها على تصوّرات الإنسان الذّهنيّة والفكريّة ممّا يدفعهُ إلى إعادةِ إنتاجها لغويًّا متّكئًا على الصّياغة والبلاغة التي تعبّر عن المشاعر الصّادقة والمعبّرة، وتحوّل الوقائع التاريخيّة إلى ثقافيّة وإبداعيّة على المستويين الموضوعي والفنّي.

وإذا ما تمّ تسليطُ الضّوء على الأحداث التي ترتبطُ في سرديّة الأزمات في الآداب المختلفة نجد أنّها لم تكن معنيّة في الأزمة فحسب، بل نلحظ أنّها تلجأ إلى استعراض مشاعر الإنسان سواء أكان المسبّب لهذه الأزمة أم المتأثّر بها، فالنّتاجاتُ الأدبيّةُ تعبّر عن الأزمةِ بدءًا من أسبابها وما يُفضي إلى وقوعها، ثمّ تتبّع آثارها الآنيّة وصراعاتها وما يدور أثناءها، وقد تدرسُ أيضًا انعكاساتها المختلفة على الأديب ومجتمعه، فالأدب لا يقفُ عند التّاريخيّ من الأحداث، وإنّما يتبيّن المشاعر ويرصدها.

- **ثورةُ الزّنج ورثاء مدينة البصرة:**

ومن النّماذج التي يمكن دراستُها في هذا السياق ما يردّ الدّارس إلى ثورة الزّنج والأدب المناهض لها بوَصفِها كارثةً عصفت بالعصر العبّاسي الثّاني، وكان لها الأثر الكبير في المجتمع على المستويات المختلفة واستمرت لوقتٍ طويلٍ فنتج عنها سقوط المدن والخسائر الكثيرة التي دفعت الشُّعراء إلى رثاء مدنهم والبكاء على ديارها والوقوف على أطلالها في محاولةٍ منهم للتعبير عن مشاعرهم الحزينة والآلام التي اكتنفتهم.

وثورةُ الزّنج حركةٌ تُنسَبُ إلى علي بن محمّد (صاحب الزّنج)، وقد اختلفت طموحاته عن طموحات أركان قيادته، والدّعامة الرّئيسيّة في حركته، ذلك أنّ معظمهم من آل المهلب وآل همدان، وقد كان الزنج المعدمين، والعرب الضّعفاء، والنّبط المتنقّلين يسارعون إلى الانضمام إلى أيّ حركة بدافع الغنائم والسّلب والنهب، والتّخلّص من أسيادهم، وتحدّي السلطة المركزيّة، حيثُ تمثّلت أركان قيادة علي بن محمّد بعلي بن أبان المهلبي، وإبراهيم بن جعفر الهمداني، ومحمّد بن الحارث، ويحيى بن محمّد البحراني، فقادوا أفرادًا من عشائرهم متمرّسين على الحرب والقتال، وقارعوا جيوش الخلافة، وهاجموا البصرة، وانضم إليهم العبيد الذين فرّوا من أسيادهم إلى الحركة، بالإضافة إلى الأعراب السّاخطين. (فوزي، 2003، ص38-42)

كما أنّهم أشعلوا الحرائق في المدينة، ودمّروها، وحوّلوها إلى أنقاض، وتشكّل معظم الجيش من الغلمان، والزّنوج، والعبيد؛ لتنشغل الدّولة العباسية بها ما يزيد على أربعة عشر سنة. (حبيبي، 2011، 68-69)

وقد طال أمد هذه الحركة لأسبابٍ عدّة منها: أنّها وقعت في فرات البصرة، وهي منطقةٌ تغمر معظم أجزائها البطائح، وتتشعّبُ فيها آلاف القنوات، وتتشابكُ فيها الأدغال، ممّا يجعل حركة الجيوش النّظامية صعبةً تحتاجُ وقتًا طويلًا للتعقّب والمتابعة، إلى جانب جهل السّلطة المركزيّة بالمنطقة، حيثُ

أولت الخيالة الفرسان مهمّة قمع الحركة، بالإضافة إلى تهاون السّلطة، وانشغالها عنها، وعدم تركيز القادة على القضاء عليها، وكذلك تعاون أهل القرى في فرات البصرة مع الحركة. (فوزي، 2003، ص42-43)

إنّ ذلك كلّه كان كافيًا لاستمرار الثّورة وقتًا طويلًا، إلّا أنه في عام 265 هـ، ومع قيادة الموفق طلحة، بدأ وضع السّلطة العباسيّة بالتّحسن، فتفرّغ الموفق لقتال علي بن محمّد وحلفائه، وبدأت تسير العمليات العسكرية في صالح السّلطة العباسيّة، فاستعمل كل ما لديه من وسائل حربيّة، وسفن بحريّة ونهريّة، وتَروّى في قراراته وسياساتِه المتّبعة حتّى أنهى الحركة وكتبَ لها الفشل عام 270هـ (فوزي، 2003، ص43-44)

وقد استجاب الأدبُ لتلك الحركة ولغيرها على مرّ العصور، وظهرت المرثيات عند عددٍ من الشّعراء العبّاسيين، ذلك أنّ الرّثاء من أهمّ الأغراض الشّعريّة القديمة، وأصدق ضروب الآداب، وأكثرها صلةً بالنّفس البشريّة، والتصاقًا بالوجدان الإنسانيّ، فهو من أكثر أغراض الشّعر ثباتًا واستمراريّةً، وقد برع بعضُ الشّعراء في مراثيهم لأسباب عدّة منها: القدرةُ الذاتيّة، والحسُّ الرّهيف، بالإضافة إلى البواعث الخارجيّة مثل الكوارث والمصائب. (حبيبي، 2011، ص67)

وقد تنوّعت ألوان الرّثاء، فمنها: رثاء الأشخاص الذي يندرج تحته أنواع عدّة متمثّلة في الرّثاء الرّسمي للملوك والسّلاطين، ورثاء النّفس، ورثاء الأهل، ورثاء العلماء والأصدقاء، أما اللون الثّاني من ألوان الرّثاء يتمثّل في رثاء المدن المنكوبة والأماكن. (حبيبي، 2011، ص68. ومرعي، 2023، ص1081)

أما الوقوف على رثاء المدن والأماكن غرضٌ شعريٌّ نثريٌّ، ظهر في الأدب العربيّ كردّ فعلٍ للهزيمة، وتقلّص المدن الإسلاميّة والوطن، وتعبيرًا عن التّقلبات السّياسيّة الكثيرة خلال فترات الحكم الإسلاميّ، حيثُ كان لتلك الاضطرابات السّياسيّة في العصر العباسيّ سببٌ في تعرّض المدن للنهب والدّمار جراء الحروب الطّاحنة، والموت، والقتل، والتّشريد، فكانت قيمة الرّثاء كبيرة في نفوس الشّعراء الذين راحوا يدافعون عن الحضارة، والرّقيّ، والجمال، والسّلام. (مرعي، 2023، ص1081-1082)

بتسليط الضّوء على الشّعر العبّاسي، فقد رثى الشّعراء مدينة بغداد عندما دمّرت، وتعرّضت للخراب خلال الفتنة التي وقعت بين الشّقيقين الأمين والمأمون، ثمّ خراب البصرة على يد الزّنج سنة 257هـ. فرثاها الشّعراء ومنهم: ابن الرّومي في قصيدته "رثاء البصرة"، وأبو ناظرة السّدوسي في مرثيّته محطّ الدّراسة. (حبيبي، 2011، ص68-69. كفاوين، 1984، ص95) وهي مرثيةٌ جاءت في كتاب التّعازي والمراثي للمبرد مثالًا يعبّر عن هذه الأزمة التي مرّ بها العصر العبّاسي، والسّدوسي شاعرٌ من شعراء النّصف الثاني من القرن الثالث الهجري. له في (الأغاني 41/23) خبر مع أبي شراعة الشاعر. (المبرد، 1976، ص361)

وقد جاءت قصيدته في رثاء البصرة، مستندًا بها الشّاعر على أبعادٍ عدّة، عبّرت عمّا أراد قوله، ومستعينًا ببنيةٍ فنيّةٍ دعّمت المضمون الذي رمى إليه.

إنّ سياق القصيدة التي بين أيدي القارئ والدّارس يحيل إلى ما قاله الأصمعي: "قلتُ لأعرابي: ما بالُ المراثي أشرف أشعاركم؟ قال: لأنّا نقولها وقلوبنا محترقة"(السيد، 1978، ص188)؛ إذ إنّ الشّعر والتّاريخ يشتركان فيما بينهما في أنّهما نتاجٌ فكريٌّ لغويٌّ ينقلان تجربةً وجدانيّةً ذات صلة بالإنسان، وقد أسهم الشّعر في مرّاتٍ كثيرةٍ في تدوين التّاريخ بالطرق المباشرة وغير المباشرة وتجسيده للحقائق المختلفة دون أن يجعل من هذه الأحداث غايةً توثيقيّةً كما يفعل التّاريخ، فلم يكن تراث العرب والمسلمين بمعزلٍ عن الأحداث التّاريخيّة ولا بمنأى عنها، فقد استشهد الشّعراء العرب بها؛ لتأكيد صحّة الحدث أو الكشف عن الجوانب الخفيّة بوصفهِ سجلًّا لمآثر العرب، وهو ما ينسحب على العصور باختلافها.

وقد سجّل الشّعر العبّاسي الأحداث الثقافيّة والاجتماعيّة والسياسيّة الكثيرة والمتباينة في الأسباب والنّتائج، حيثُ عاش الشّعر في صميم المجتمع العبّاسي وعبّر عما كان آنذاك من حركاتٍ وثورات، ومن ذلك ما أنجزهُ أبو ناظرة السّدوسي في قصيدته في رثاء البصرة وأهلها بكلامٍ عربيٍّ فصيح يُنبئ أنّهُ كلامُ موجَع يخرجُ عن نيّةٍ صادقةٍ من ألفاظِ رجلٍ لا عجزَ يقعد به عن بلوغ الحاجة، ولا إسراف في قولهِ وتمحّلًا يتجاوزُ به القدر (المبرد، 1976، ص361)

(1) الدّراسةُ الموضوعيّة:

- البعدان السّياسي والاجتماعي:

إنّ من يعايش القهر، ويتجرّع حسرة فقدان مدينته، ويرى مشاهد الدّمار، ويشهد اختلال توازن مجتمعه فلا شكّ أنّ ذلك سينعكس عليه ليصير مأساةً، فإن قال الشّعر جاء نشيجًا وبكاءً، وبناءً على هذا فقد جاءت مرثيّةُ أبي ناظرة السّدوسي حافلةً بالبكاء على مدينة البصرة، تحكي واحدةً من أكبر النّكبات التي شهدها المجتمع العربيّ في العصر العبّاسي الثاني، فراح يؤرّخ لتلك الهزيمة النّكراء ويصف علاقةً جامعةً بين الإنسان ومدينته بطابعٍ رثائيٍّ فيه من الشّواهد السّياسيّة ما ينقل للاحقين آثار الدّمار وما فعله الزّنج من إذلالٍ للناس إلى الحدّ الذي جعل صورةً من اليأس تهيمن على القصيدة، وما تسبّبوا به من تخريبٍ للبصرة بعد أن كانت منارة العلم والأدب.

ولا شكّ أنّ السّدوسي في قصيدته يعكسُ بعدًا سياسيًّا واجتماعيًّا في آنٍ واحدٍ، وذلك لما رآه من تردٍّ في أحوال السلطة آنذاك، حيث كان لها دورٌ كبيرٌ في إنتاج مثل هذه الثّورة نتيجةً للظلم الواقع على الطّبقات الفقيرة المسحوقة في المجتمع، حيثُ عُدَّت هذه الثّورة ثورة العبيد على السّادة الجائرين، وأوّل صرخة اجتماعيّة شكّلت خطرًا على النّظام الاقتصادي والاجتماعي السّائد، وكشفت عن مدى استغلال الرّقيق بما يخالفُ مبادئ الدّين الإسلامي وحجم التّباين الطّبقي بين أغنياء المجتمع وفقرائه؛(أيوب، 1989، ص114)، فكانت هذه الثّورة ثورة أصحاب الأيدي العاملة، ورفقاء العرق، والنّسب،

والجوع، والحرمان، والذلّة، والإهمال في وجه من تحكّم بهم. وهي انفجارٌ همجيٌّ غير مخطّطٍ له مدفوعٌ بأيدٍ مختفيةٍ وراء ستار النّهب والسّلب. (حبيبي، 2011، ص72)

تلحظُ الباحثةُ أنّ تتبُّع قصيدة السّدوسي يكشف للمتلقي الغيابَ التّام لذكر الخليفة أو الثّناء عليه، فكان الخطابُ موجّهًا لكلّ بصريٍّ يشعر بالحرقة على مدينته: (المبرد، 1976، ص 363)

فَمَا حَلَّ بالإسلامِ مِثلُ مصابِنا وسُلطانُنا للدّين حقُّ غصوبِ

حيثُ يكشفُ هذا البيت هولَ المصاب الذي ألمّ بهم، فمن يمسك أمور الدّين ويديرها كان أوّل من يتهاون بها، ويصفُ الشّاعر الأحوال في تلك الفترة وكيف أقام الزّنجُ في المدينةِ ونصبوا فيها الخيام، فيصوّرهم ويسقط عليهم الصّفات ويقف عند مشهد قطعهم لنهر دجلة: (المبرد، 1976، ص364)

ودجلةَ أحمى جانِبَيها كِلَيْهما كتائبُ زِنجٍ كَالطّنينِ دَبوبِ

مُؤلَّلَةٌ أسنانُهُم وعيونُهم تَوَقَّدُ في كَهرورةٍ وقَطوبِ

طَماطَم لا ربٌّ لهم يَعرِفونَه وَقَد دَرِبوا بالحَرب أيَّ دروب

وما في خِيامِ الزّنجِ مِن حرّ أوجهٍ ذواتِ وسومٍ فيهمُ وُنُدوبِ

فهذه الأبيات تنطوي على وصفٍ دقيقٍ لوجوه الزّنج والحقد الذي يتّقد فيهم، وانعدام مخافة الله وخوضهم الحرب دون رحمةٍ، ثمّ ما انعكس من ذلك على الأرض العربيّة نتيجةً لما مارسه هذا العدوّ الجائر فضاعت الدّيار من بين أيديهم ليكون ذلك إذعانًا بضياع الأرض، ممّا دفع الشّاعر إلى نعيها قائلًا: (المبرد، 1976، ص365)

نَعَت أرضَنا الدّنيا إلينا وأدبَرَت بِكُلّ نعيمٍ في الحياة وطيب

إنّ هذه الأحوال السّياسيّة السّائدة، وما كان لثورةِ الزّنج من تبعات أدّت إلى انهيار النّظام الاقتصادي ممّا دفع أصحاب الأراضي والمزارع إلى بيع ممتلكاتهم بأسعارٍ ودراهمَ قليلة، وقلبت أحوال النّاس رأسًا على عقب، فيقول: (المبرد، 1976، ص 363)

فَمَن رامَ أنْ يبتاعَ منّا حديقةً مِنَ النّخلِ أعطى دِرهمًا بجَريبِ

فَذو العزِّ منّا مُستكينٌ وذو الغنى كأنْ لَمْ يكن ذا رتبةٍ وركوبِ

كما أنّ الأمر لم يقف عند سوء الأحوال الاقتصاديّة فحسب، وإنّما كان الشّاعر يقرنُ أحداث الثّورة بما خلّفته من تشتتٍ وضياعٍ وفقدان النّاس لبيوتهم، فيذكر المدن والقصور والرّياض والأنهار: (المبرد، 1976، ص363)

فَلا المربدُ المَعمورُ بالعِزّ والنُّهى وكلُّ فتىً للمكرماتِ كَسوبِ

ولا قصر أوسٍ والمُناخ الَّذي بهِ وما حَوْلَهُ مِن روضةٍ وكَثيبِ

بِمُرتَجِعٍ يومًا ولا المسجد الذي إليهِ تناهى علمُ كلّ أديبِ

- البعد النّفسي:

ولأنّ القصيدةَ جاءت في غرضها العام رثاءً لمدينة البصرة، فمن المعروف أنّه في شعر الرّثاء تتجلّى المشاعر الصّادقة والعواطف الحقيقيّة والجوانب الإنسانيّة الرّاقية، بالإضافة إلى صدق الأداء النّفسي، وما يكتنفه من عمق الشّعور بالأسى والحزن والمرارة، وما يمتزج به الواقع من تجربةٍ أليمةٍ تسيطر على الحالة النّفسيّة، فالرّثاءُ على المستوى النّفسي يعلو على كلّ الفجائع التي يأتي بها الدَّهر على الإنسان ويتحدّى السّلوان والنّسيان (عتيق، 1995، ص319)، حيثُ يشير ابن رشيق إلى أنّ الرّثاء سبيلهُ أن يكون ظاهر التّفجّع بين الحسرةِ مخلوطًا بالتّلهّف والأسف والاستعظام.(القيرواني، 1981، ص147)

إنّ النّظر في بائيّة السّدوسي يكشفُ للدّارس عمّا فيها من بعدٍ نفسيٍّ يتّفق وتلك الأزمة التي عايشها الشّاعر والغرض الذي أنشد القصيدة بغيةَ تحقيقه، فقد سيطرت نفسيّةُ أبي ناظرة على جلّ الأبيات متردّدةً ما بين ألمٍ وحسرةٍ، عبّر من خلالها عن ذاته الفرديّة وعن ذات كلّ بصريٍّ بعد ضياع المدينة، فلجأ إلى توظيف مفردات الرّثاء ومنها النّعي حين قال: (المبرد، 1976، 365)

نَعَت أرضَنا الدُّنيا إلينا وأدبَرَت بِكُلّ نعيمٍ في الحياةِ وَطيبِ

فالنّعيُ خبر الموت، وكذلك النَّعِيُّ، ونَعِيُّ فلان أي خبر موته، والنّاعي من يأتي بخبر الموت.(ابن منظور، لسان العرب، مادة نعي) وهو ما يتّفق مع هذه الفجيعة التي تعرفها النّفس البشريّة، فقد قرن الشّاعر رثاء المدينة بالموت، وبكل ما يصحبهُ من مشاعر الكآبة والحزن التي عبّر عنها بالدّمع والبكاء: (المبرد، 1976، ص365)

إذا الدَّمعُ لَمْ يُسعد كئيبًا فإنّني سأبكي وأبكي الدَّهر كلَّ كئيبِ

على دِمَنٍ جَرّت بها الرّيحُ بَعدَنا ذُيول البلى من شمألٍ وجنوبِ

إنّ بكاء الشّاعر هنا جاء متّصلًا بالدمن بما فيها من آثار الدّيار والنّاس، ولا يرى أيَّ عيبٍ في البكاء عليها لا سيما إن كان من بصريٍّ محبٍّ وراثٍ

لمدينته، فالبكاء في هذا السّياق حقٌ من الحقوق التي يتمتّع بها البصريّون، بل إنّه بكاءٌ تستحيل فيه الدّموع دماءً من هول المصاب: (المبرد، 1976، ص365)

ولو أنّ بصريًّا بكى كُنْهَ شَجوهِ بكى بدمٍ حتّى المَمات صَبَيبِ

وإلى جانب الحزن الذي ألمّ بنفسية الشّاعر، كان الاستسلامُ جليًّا في عددٍ من أبيات قصيدته، بدءًا من وقوفه على الأطلال في مفتتح قصيدته، ثمّ إقراره بأنّ ما كان من قصورٍ وحدائق لن ترجعَ يومًا، وإشارته إلى القول بتناسي تلك الدّيار؛ إذ لا عودة إليها ولا لتجاور الأحياء بها: (المبرد، 1976، ص365)

وقالوا تناسوها فليسَ بعائدٍ تَجاوُر أحياءٍ بها وشُعوبِ

إذا أنتمُ غادَرتُموها كَأنّها مَنازلُ عادٍ غير ذات عريبِ

إنّ المنازل بعد مغادرة أهلها لها صارت أشبه ما تكون بمنازل عاد الخاوية على عروشها؛ إذ إنّ ما أصابَ البصريين أهلكهم حسرةً على فراق مدينتهم فلا أمل بالعودة إليها: (المبرد، 1976، ص365)

فيا بصرُ كَم مِن هالكٍ ماتَ حَسرةً عليكِ ومِن صبٍّ إليكِ طروبِ

والسّدوسي يعبّر عن مشاعر استسلامهِ ويأسهِ من خلال إلقائه السّلام على مدينته وإقراره بأنّ العيش ما كان إلّا فيها، وأنّ كلّ عيشٍ دونها بائسٌ غير محبّب، فيقول: (المبرد، 1976، ص365)

عليكِ سلامُ اللهِ مِنّا فإنّنا نَرى العيشَ إلّا فيكِ غيرَ حبيبِ

(2) الدّراسةُ الفنيّة:

وتتقاطعُ البنية الدّلاليّة للقصيدة مع البنية الفنيّة، حيثُ إنّ تجلّي الأزمة في الأبعاد السياسيّة والاجتماعيّة والنّفسية يحتاج إلى بناءٍ فنيّ تنهض عليه القصيدة وتعبّر عنه، فالتّشكيلات التي يلجأ الشاعر إلى توظيفها في نصّه لا تنفكُّ عن التّجارب التي يعيشها، فتظهرُ في البناء الشّعريّ الذي يفسح المجالَ لدراسة موقع كلّ عنصرٍ، والكشف عمّا أدّاه من دورٍ في عمله، وذلك لأنّ الباحثَ أمام بناءٍ علائقيٍّ قائمٍ على مجموعةٍ من العناصر التي ترتبطُ فيما بينها بعلاقاتٍ متبادلةٍ يحكمُ منها الواحدُ الآخر ويكون محكومًا به.(عبد الله، 1981، ص179) ووسيلةُ الشّاعر في تبيان ذلك كلّه هي اللغةُ التي تقومُ على الدّال والمدلول وفقًا لدى سوسير، والعبارة والمحتوى حسب هيلمسليف، فيكونُ الدالُّ هو الصّوت الملفوظ، والمدلولُ الفكرة، وهو ما يدفعنا إلى القول إنّ بنية اللغةِ مجموعةٌ من الألفاظ التي تنهضُ على أفكارٍ وعلاقاتٍ متعدّدة تتكشّفُ من خلال البحث عنها.(كوهن، 1986، ص27)

إنّ البنية مفهومٌ يتقاطعُ فيه التّشكيل الدّاخليّ للنّصوص مع العلاقات والارتباطات والعناصر لتشكّل هيئةً قائمةً على مجموعةٍ من الظّواهر المتماسكة التي تجمعُ فيما بينها العلاقات المتبادلة، ويكون التّحليل البنائيُّ للنصّ عمليّةً من البحث في العناصر وما بينها من تشابكٍ في العلاقات.(فضل، 1987، ص175)

ولما تمثّلهُ البنيةُ الفنيّةُ من أهميّةٍ تسهمُ في إيضاح تجربة الشّعراء المتعدّدة، فقد كثُرَت الدّراساتُ وتنوّعت محاولةً تتبّع هذا الجانب الذي قد يعين على تحديد موقع الشّاعر ومدى قدرته على الكشف عن المضمر من التّجربةِ وانعكاساتها المتمثّلة في اللغة وصياغتها، ولهذا فإنّ الدّراسة تتتبّعُ فيما يلي أبرز ما ظهرَ عند السّدوسي من عناصر البناء الفنّي، وترصدُ ما استعان به من تشكيلاتٍ فنيّةٍ أسهمت في التّعبير عن الأزمة التي مرّ بها أبو ناظرة في أبعادها المختلفة.

والملحوظ أنّ العرب قديمًا أولوا ابتداءات الكلام عنايةً كبيرةً وأهميّةً عظمى، وعدّوها من دلائل البيان، فينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله، فالابتداءُ الحسن البديع المليح الرشيق يكونُ داعيةً للاستماع لما يأتي بعده من كلام، (العسكري، 1984، ص489-496) وقد عدَّ النُّقّاد الشعر قفلٌ له مفتاح، ولا بُدّ للشاعر أن يجودَ ابتداء شعره، ذلك لأنّهُ أوّل ما يقرعُ السّمع وبه يتكشّف ما يريد قولَهُ من الوهلة الأولى. (القيرواني، 1981، ص229)

وإذا ما يُنظَر في مفتاح المرثيّة المدروسة، ومدى تقاطع هذا المفتاح مع الأبعاد التي عبّرت عن ثورة الزّنج ورثاء مدينة البصرة يُكشَف للدارس أنّ الشّاعر ولج إلى موضوع قصيدته مباشرةً متّكئًا على الأبعاد السّياسيّة والاجتماعيّة والنّفسيّة، حيثُ قال: (المبرد، 1976، ص361)

منازِلُنا هل من إيابٍ مُؤمَّلٍ إليكِ، إذا ما آبَ كلُّ غريبِ؟

إنّ السّدوسي في هذا النَّص من قصيدته يضعُ القارئ مباشرةً في البعد النّفسي من خلال الرّثاء المباشر للمنازل والوقوف على أطلالها، ويعبّر عن حاله بوصف الغريب الذي غادر وتركها آملًا بالعودة إليها يومًا ما؛ لأنّ سبيل الرّثاء -الذي عُدَّ غرض القصيدة- أن يكون ظاهرًا فيه التفجّع، ويبيّن الحسرةَ ويختلط بالأسف والتلهّف والاستعظام،(القيرواني، 1981، ص147) فالشّاعرُ مفجوعٌ بضياع مدينته، يتحسّر على حاله ويتلهّف إلى العودة إلى دياره، ويتّصل ذلك سياسيًّا واجتماعيًّا بثورة الزّنج الكامنة وراء هذه الغربة والمتسبّبة في ضياع الدّيار، وما نتج عن ذلك من تبِعاتٍ تمثّلت في التّشتت والتّساؤل الدّائم عن عودة المنازل والتّأسي على حاله والبكاء.

أمّا إذا انتقل التتبّع إلى خاتمة القصيدة، فإنّه كما حظي مفتاحُ القصيدة بعنايةٍ كبيرة، فقد اهتمّ الشّعراء أيضًا بخواتيم قصائدهم على اعتبار أنّها

آخر ما يبقى في السّمع من الكلام، (العسكري، 1984، ص489-496) وقد أطلقوا على الخاتمة اسم المقطع وقاعدة القصيدة، واشترط النقّاد فيها أن تكون مناسبةً للغرض وأدخل في المعنى الذي قصد إليه الشّاعر.(بكّار، 1983، ص229)

وقد قعّد أبو ناظرة لقصيدته وختمها فيما يصبُّ في الغرض الذي انطلق منه ويتقاطع مع الأبعاد المرصودة عنده، فلو أُعيدت قراءة الأبيات الأربعة الأخيرة من المرثيّة حين قال: (المبرد، 1976، ص365)

إذا أنتمُ غادرتموها كأنّها منازلُ عادٍ غير ذات عريبِ

فَيا بصرُ كَم من هالكٍ ماتَ حسرةً عليكِ وَمِن صَبٍّ إليكِ طروبِ

يَظَلُّ شعاعًا قلبهُ ومبيتهُ على سنٍ مِن ربعهِ وَنَحيبِ

عليكِ سلامُ اللهِ مِنّا فإنّنا نرى العيشَ إلّا فيكِ غير حبيبِ

يتمثّلُ البعد النّفسي في هذه المقاطع الشّعريّة بتجلّي مشاعر الحزن والألم والحنين والاشتياق للبصرة، حيثُ لا يهنأ له عيشٌ دونها، أمّا البعد السّياسي فيشيرُ إلى إقرار الشّاعر بالضّعف والهزيمة والاستسلام لهذا العدو، حيثُ ألقى السّلام على مدينته دون ذكره لأيّ إشارةٍ أو بصيص أملٍ بالعودة إليها، نظرًا لمدى تأثير هذه الأزمة على ذات الشّاعر وعلى المجتمع العبّاسي معًا.

- الصّورة الفنيّة:

إنّ الصّورةَ تشكيلٌ لغويٌّ يصدُرُ عن خيال الفنّان بناءً على عددٍ من المعطيات التي يتصدّرها العالم المحسوس، فمعظمُ الصّور مستمدّةٌ من الحواس بالإضافة إلى ما يتأتّى من الصّور النفسيّة والعقليّة. (البطل، 1981، ص30) وهي أيّة هيئةٍ تثيرها الكلمات الشّعريّة بالذّهن بشرط أن تكون معبّرةً وموحيةً في الوقت نفسه؛ إذ إنّها تركيبةٌ عقليّةٌ تحدثُ بالتّناسب أو المقارنة بين عنصرين هما في أحيانٍ كثيرة: عنصرٌ ظاهريّ وآخر باطنيّ، وجمال ذلك التّناسب أو المقارنة يحدّد بعنصرين آخرين هما: الحافز والقيمة؛ لأنّ كلّ صورةٍ فنيّةٍ تنشأ بدافع، وتؤدّي إلى قيمة. (الرّباعي، 1995، ص85-87)

ويمثّل العنصر الظّاهريّ الأشياء المحسوسة، في حين أنّ العنصر الباطنيّ يعبّر عن الأفكار والحالة النّفسية التي تسيطر على الشّاعر، وتتكشّف قيمتهما من خلال الحافز الذي يصوّر مدى الانفعال عنهما، والقيمة التي تنظّم التّجربة الإنسانيّة الشّاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود، المتمثّل في الخير والجمال من حيث المضمون، والمبنى بطريقةٍ إيحائيّةٍ من حيث الشّكل. (الرّباعي، 1995، ص98)

وتكمنُ أهميّةُ الصّورة في كونها وسيلة النّاقد التي يستكشف بها القصيدة ويحدّد موقف الشّاعر من الواقع، وهي معيارٌ مهمٌّ يحكمُ على أصالةِ التّجربةِ وقدرة الشّاعر على تشكيلها ضمن نسقٍ يحقّقُ المتعة والخبرة. (عصفور، 1992، ص7)

إنّ تتبّع أبيات المرثيّة يكشف للدارس أنّ السّدوسي استعان بالتّصوير في الأبيات التي وقف فيها عند كتائب الزّنج ووصفهم، حيثُ يقول: (المبرد، 1976، ص364)

وَدِجلَة أحمى جانِبَيْها كِلَيْهُما كَتائِبُ زِنْجٍ كَالطّنينِ دبوبِ

مُؤَلَّلَةٌ أسنانُهُم وَعُيونُهم تَوَقّدُ في كهرورةٍ وَقطوبِ

ففي البيت الأوّل شبّه الشّاعر صوت كتائب الزّنج وهي تسير بالطّنين المزعج للأذن لشدّة وقعه، ثمّ راح بعد ذلك يصف أسنانهم الحادّة التي تشبه أسنان الوحوش المفترسة، والعيون التي تتوقّد نارًا وشرارا، وذلك للدلالة على مدى الحقد الدّفين عند الزّنج، والشّر الذي جاؤوا محمَّلين به إلى الحدّ الذي جعل عيونهم تتّقدُ كالنّار، فوصفها بالعيون العابسة والغاضبة.

إنّ تلك الصّور الحسيّة التي استعان بها السّدوسي في وصف كتائب الزّنج بتصويره لنهر دجلة، ومرور الكتائب، ووصف وجوههم، تتكاتف مع الحالة النّفسيّة التي تسيطر على الشّاعر من غضب، وكذلك على الكتائب التي عبّر عن حقدها وكراهيّتها عليهم، وكل ذلك من شأنه أن يكشف عن القيمة التب تمثّل التجربة الإنسانيّة؛ حيثُ إنّ المبنى القائم على أبشع الصّور تمكّن من عكس مدى الشّر والقبح في العدوّ الذي يقتل ويخرّب دون أن يفرّق بين حقٍّ وباطل.

وهذا التّصوير الذي قدّمه الشّاعر لكتائب الزّنج يتقاطع مع الرّؤية العامّة للقصيدة، والأبعاد التي نهضت عليها، إذ إنّ البعد السّياسي والاجتماعي تمثّل في صورة الثّورة التي قامت على يد الزّنج، أما البعد النّفسي فيتجلّى في استخدام الشّاعر أقبح الصّفات لوصفهم وأكثرها وضوحًا، وتجسيدهم لما أثاروه من خوفٍ وفزع وما تسبّبوا به من دمار.

- الوحدة العضويّة للقصيدة:

تتجَلّى الوحدةُ العضويّةُ بالقدرة على الكشف عن مدى التّرابطِ بين أجزاء المضمون العامّ والأفكار العامّة وعناصر الفكرة العامّة التي تمثّلها أبياتُ كلّ فكرةٍ ممّا يساعد ذلك بالكشف عن مدى التّلاحمِ أو التّفكك في القصيدة.(علي، 2004، ص337)

فالوحدةُ العضويّة في العمل الفنيّ أمرٌ منشودٌ، يحرصُ على توفيره الشّاعر في قصيدته، ويتغيّاهُ ويجتهد في تحقيقه حتّى تبدو قصيدتُهُ جسمًا واحدًا مترابطَ الأجزاء ومتلاحم الأعضاء. (عارف، 1988، ص74)

ولعلّ السّدوسي من الشّعراء الذين يمكن رصدُ وحدةٍ عضويّةٍ في قصيدته، لا سيّما أنّها مرثيةٌ ينفّسُ فيها عن أشجانهِ وهمومه وآلام نفسهِ، فقد كان لنفسيّته أثرٌ كبيرٌ في انتقاء الألفاظ والعبارات الدّقيقة، والكشف عن المعاني المرادة والأحاسيس والانفعالات، ورباط هذا كلّه رباطٌ نفسيٌّ مكّن الوحدة العضويّة من التحقّق.

وقد توزّعت أبعاد القصيدة السّياسيّة والاجتماعيّة والنّفسية في أربع لوحاتٍ هي: وصف حال البصرة قبل فتنة الزّنج وبعدها (1-2-28-35-36-37-40-41)، ووصف جرائم الزّنج ضدّ أهل البصرة (11-29)، ووصف الزّنج (43-44-52)، ونكبة البصرة وأثرها على السّدوسي (58-70). (السناني، 2013، ص227-231)

وإعادة النّظر في هذه اللوحات الأربعة يؤكّد على أنّ الشّاعر انطلقَ من غرضٍ واحد هو رثاء البصرة، وقد سيطرت مشاعر الحزن على قصيدته من أوّل بيتٍ فيها إلى آخر بيت ضمن سياق الأبعاد المدروسة، فوصفُ حال البصرة قبل فتنة الزّنج وبعدها دفع الشّاعر إلى الوقوف على المنازل أوّلا بألمٍ نفسيّ وشعورٍ بالفقد، ثم في مقارنته لأحوالهم قبل وبعد الفتنة استطاع أن يعكس الحالة الاجتماعيّة التي عايشها النّاس، وتبدُّل أحوالهم من الغنى إلى الفقر، والأسباب السّياسيّة الكامنة وراء ذلك كلّه من خلال رصد جرائم الزّنج ووصفهم بأقبح الصّفات التي جاءت للتعبير عمّا خلّفوه من دمار، وعن حزنه على المدينة وغضبه الشّديد تجاههم وتجاه أفعالهم، وهو ما يتجلّى أيضًا في الأبيات التي عرضت لنفسيّة السّدوسي وحالة الحزن المسيطرة، واستعانة الشّاعر بألفاظ النّعي والبكاء والألم والفراق واليأس.

- التّجربةُ الشّعريّة:

إنّ التّجربةَ الشّعريّةَ التي يصدُر عنها الشّاعرُ تفرضُ عليه معجمًا شعريًّا يشيعُ في نصّه أو في مجموعة نصوصه التي يعبّر من خلالها عن تلك التّجربة.

وكلّما كانت التّجربةُ الفنيّة ذات أثرٍ كبيرٍ وقويّ في نفس الشّاعر أتت الألفاظُ وما يعبّر عنها من قيمٍ ذات صلةٍ وثيقةٍ بها، بحيث تقدرُ على تجسيدها، وتفجير ما في نفس المتلقّي والتّعبير عنه، وتُمكّن الشّاعر من نقل طاقاته الشّعوريّة المختلفة إلى قرّائه. (أبو الخير، 1997، ص269)

وقد كانت تجربةُ السّدوسي في مرثيّته تجربةً صادقةً قويّةً جعلتهُ يتّجهُ إلى معجمٍ شعريٍّ يتصل اتّصالًا وثيقًا بها، فاستطاع أن يُعبّر عن هول المصيبة التي ألمّت بهم وعمق الفجيعة التي سيطرت على حالته النّفسيّة وانعكست على إبداعه مُعبّرةً عن الأبعاد المتعدّدة للقصيدة مما يدلُّ على مدى تأثير الثّورة على حالته النّفسيّة والوجدانيّة، وصدق تجربة الشّاعر.

ومن خلال استقصاء المعجم الشّعريّ في قصيدة أبي ناظرة، يمكن القول إنّ ألفاظه توزّعت في حقولٍ عدّة، يمكنُ رصدها وفقًا لما يلي:

1- ألفاظُ البعد النّفسي: البكاء والحزن والحنين.

2- ألفاظ البعد الاجتماعي والسّياسي: الحرب والعدو وأحوال البصريين والألفاظ الدّينيّة.

والنّظر في الحقل الأوّل يكشف للدارس أنّ أبياتًا عدّة وظّف فيها الشّاعرُ مفرداتِ البكاء منوّعًا في الأزمان من الماضي والحاضر والمُستقبل والأمر، فمن الأبيات التي تضمّنت البكاء بالماضي قوله: (المبرد، 1976، ص 365)

فَما كلُّ بصريٍّ شَكَا بِمُفندٍ ولا كلُّ بصريٍّ بكى بِمَعيبِ

وَلَو أنَّ بَصْرِيًّا بكى كُنه شَجْوِه بَكى بِدَمٍ حتّى المماتِ صَبيبِ

ورغم أنّ الفعل الموظّف جاء في صيغة الماضي إلّا أن السّياق الذي جاء فيه يحيل إلى معانٍ أخرى، فالنّفيُ في البيت الأوّل يزيل العيب عن البصريّ متى ما بكى، أمّا توظّيف أسلوب الشّرط غير الجازم الذي أفاد امتناع الجواب متبوعًا بحرف نصبٍ وتوكيد؛ فإنّه جاءً استمرارًا لمعنى البيت السّابق في التّوكيد على حقّ البصريّين في البكاء حتّى المماتِ لحجم مصيبتهم، وهو ما يعني أنّ الفعل الماضي في هذين البيتين دلّ على حاضر البصريين ومستقبلهم.

بالإضافة إلى أنّ الشّاعر وظّف فعل الأمر من البكاء؛ إذ يطلب من الأرض أن تبكيَ عليهم ومن السّماء أن تجود، فيقول: (المبرد، 1976، ص 362)

فيا أرضُهم أخْلَوْكِ فابكي عليهم وَجودي عليهم يا سَماءُ وصوبي

فينادي الشّاعر الأرضَ نداء القريب البعيد طالبًا منها أن تبكي على من تركوها، ومن الملاحظ في هذا البيت توظيف ضمير الغائب (هم) في الدّلالة على غياب أصحاب الأرض، في حين أنّه وظّف الكاف في سياق مخاطبة الأرض (أخلوكِ).

أمّا في التّعبير عن نفس الشّاعر فقد وظّف البكاء في السياق الحاضر والمستقبل القريب، وذلك فيما يدلُّ على مدى تأثّره النّفسي واستمرارية حزنه، فيقول: (المبرد، 1976، ص365)

إذا الدّمعُ لمْ يُسعِد كئيبًا فإنّني سأبكي وأبكي الدّهرَ كُلَّ كَئيبِ

وممّا يلازمُ البكاء الدّمع والعبرات، فالشاعر وظّف الدّمع في البيت السّابق، وكذلك وظّف العبرات التي تسكبها العيون توجّعًا وألمًا، فقال: (المبرد، 1976، ص361)

وَقَلَّ غِناءَ عَبْرةٌ مُسْتَهِلّةٌ تَرَقرَقُ من عينٍ عليكِ سكوبِ

ولعلّ ذلك كلّه من بكاءٍ ودموع يضع المتلقّي في أجواءٍ تعبّر عن هموم الشّاعر وأحزانه؛ إذ تتعدّد الألفاظ التي تساندُ ما أراد السّدوسي قوله في التّعبير

عن حالته النّفسيّة ومنها: (كئيب، هالك، حسرة، الحزين، شكى، المفجوع، شجْو).

وتستدعي هذه الألفاظ الشّاعر للتعبير عن حنينه للديار وتذكاره لها وشوقه الشّديد، فيقول: (المبرد، 1976، ص361)

نجنُّ ولم نظلم إليكِ صبابةً تفتُّتُ أكبادٍ لنا وقلوبِ

أبى الصّبرَ تذكارُ الدّيارِ التي خَلَت مَجالِسُها مِن سُودَدٍ وَخطوبِ

فيصفُ السّدوسي أحوالهم بمن أُصيب بالجنون؛ لشدّة شوقه وتلهّف قلبه، فالأمرُ فاق الصّبرَ بعد أن خلت مجالسُهم واستحالت ذكرى.

وكلُّ هذه الألفاظ وظّفها الشّاعر في التّعبير عن حالته النّفسيّة التي اتّفقت مع غرض الرّثاء، إلّا أنّهُ أيضًا حمّل قصيدته ألفاظًا أخرى ذات صلة بالبعد السّياسي والاجتماعي ضمن سياق الرّثاء، ومن هذه الألفاظ ما عبّر بها عن أحوال البصريّين قبل وبعد الثّورة، ووصفهم للعدو والمعارك، بالإضافة إلى بروز الألفاظ الدّينيّة التي عبّرت عن المجتمع العبّاسي في تلك المرحلة، فيقول: (المبرد، 1976، ص362)

فَكَم مِن رَحىً دارَت وَكَم مِنْ مُصيبَةٍ تَوالَتْ وَمِن يَوْمٍ هناكَ عَصيبِ

مُفلَّقَةٌ هاماتُهم وَشَريدُهُم شَماطيط شَتّى أوجهٍ وسروبِ

إنّ البيتين السابقين يصفان حال أهل البصرة قبل الثّورة من قوّةٍ ونصرٍ محقّقٍ مستخدمًا ألفاظ الحرب، فيشير إلى كثرة المصائب التي مرّت عليهم والحروب التي خاضوا غمارها، والأيّام الصّعبة التي عاشوها، ورغم ذلك كلّه شرّدوا عدوّهم، وقطّعوا ملابسه، وفرّقوه في دروب الأرض، بالإضافة إلى أنّ السّدوسي وصفهم بأنّهم عاشوا كرامًا يقفون في وجه الحروب والفتن التي عرفوها.

ويستخدم الشّاعر عددًا لا بأس به من مفردات الحرب المتعلّقة بما ولّى من أزمان وكذلك المتعلّقة بثورة الزّنج ومنها: (الحسام، والجون، والعكوب، والخيام، والضّرب، والذّبح، والفتن، والحروب، والسّيوف، والمنايا).

ولا تغيبُ عن مرثيّة الشّاعر الألفاظُ الدّينيّة، فالعصر العبّاسي الثّاني وإن كان فيه الإلحاد وانحلال الأخلاق والمجون والشّعوبيّة والزّندقة إلّا أنّ هذه الصّفات لا تُعدُّ صفاتٍ عامةً للمجتمع، فقد كان مجتمعًا إسلاميًّا حَسُنَ فيه إسلام الطّبقة العامّة وتمسّكها بالفرائض والسّنن والشّعائر، وكانت المساجدُ لا تخلو من العبّاد والنسّاك، وأُقيمت فيها الحلقات لوعّاظٍ مختلفين.(ضيف، د.ت، ص105) والنّظر في الألفاظ التي أوردها أبو ناظرة يثبتُ للدّارس ذلك، فيقول في تذكّره لأحوالهم قبل الثّورة: (المبرد، 1976، ص363)

فَما حَلَّ بالإسلامِ مثلُ مصابِنا وَسُلْطانُنا للدّين حَقّ غَصوبِ

بِمُرتَجِعٍ يَومًا وَلا المَسجِدِ الذي إلَيهِ تَناهى عِلْمُ كُلّ أديبِ

وَلا قائمٍ للهِ آناءَ لَيْلِهِ بِهِ كُلُّ أوّاهٍ إليهِ منيبِ

فالمسجد كان مكانًا للعلم والوعظ والقيام والتّوبة لله، وما حلّ بالمسلمين مصابٌ مثل هذا المصاب الذي أفقدهم أمل العودة إلى ديارهم وإلى حلقات مساجدهم والصّلاة فيها، وممّا يُرصد أيضًا من ألفاظٍ دينيّة ما يلي: (التشهُّد، والصّبر، والدّين، والنّبي، والخطيب). بالإضافة إلى ما ورد في البيت الأخير من المقطوعة السّابقة من تناصٍ دينيّ مع قوله تعالى: (إِنَّ إِبْرَاهِيمَ لَحَلِيمٌ أَوَّاهٌ مُّنِيبٌ). (سورة هود، آية 75)

- الموسيقا الخارجيّة:

إنّ الأوزان والبحور تتنوّع بتنوّع الحالات النّفسيّة، فعلّة تسمية بحور الشّعر هي علّةٌ نفسيّةٌ بالأساس؛ إذ تكشفُ عن صورةٍ سببيّة لخلق أعاريض لحاجات النّفس العربيّة في تمثّل واستيعاب وتشذيب الإيقاعات الشّعريّة، وإن لكلّ بحرٍ من بحور الشّعر إيقاعه العروضيّ الخاص، كما لكلّ حالٍ إنسانيّ إيقاعه النّفسيّ الخاص به في الشّعر، ويكمنُ ذلك بالقدرة على التّعبير عن الإيقاعات الدّاخليّة للنفس بمهارةٍ فنيّةٍ ونفسيّةٍ معًا. (جاسم، 1985،ص94-102)

يُجمع النقّاد قديمًا وحديثًا على أنّ ما يتناسب مع غرض الرّثاء من البحور الشّعريّة هو البحر الطّويل، وذلك لأنّ الامتداد والطّول يتّفقان مع شدّة الحزن، وكلُّ ما يلحق به من فشلٍ وعجزٍ وشعورٍ بالضّعف. (صبح، 1996، ص243) ومرثيّة السدوسي التي قالها بعد أن نُكبَت البصرة جاءت تتناسب مع الحالة النّفسية التي يعيشها الشّاعر، فقد سيطرت عليه مشاعر الهمّ والحزن واليأس والألم، فقال قصيدته متّكئًا على البحر الطّويل الذي بثّ من خلاله الألفاظ التي خلقت معجمه الشّعريّ.

ولعلّ تكاتف البعد النّفسي مع البعد السّياسي الاجتماعي يتجلّى في ما قامت عليه القصيدة من حرف الرّوي، وهو ذاك الصّوت الذي تُبنى عليه أبيات القصيدة (أنيس، 1978، ص247) فقد استخدَم الشّاعر حرف الباء رويًّا لقصيدته، وهو من الحروف التي تجيء رويًّا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشّعراء. (أنيس، 1978، ص248) ويُعدُّ في علم الأصوات حرفًا صامتًا شفويًّا انفجاريًّا مجهورًا. (جواد، 2007، ص ه)

أمّا صفةُ الانفجار التي يتّسمُ بها هذا الحرف، فكشفت عن الانفجار النّفسي الذي أصابَ الشّاعر أثناء بكائه على البصرة، بالإضافة إلى الانفجار على المستوى السّياسي والاجتماعي؛ إذ عمد السّدوسي إلى تغييب الخليفةِ تغييبًا تامًّا، والمقارنةِ بين ما كان عليه حالُ البصريين وما آل إليه نتيجة الثّورة، حيثُ يعاني أهل المدينة من الغربة والفقر المتمثّل في بيع الأراضي بالدّراهم القليلة، كما أنّه وصفَ العدوّ بصفاتٍ قبيحة، عبّر فيها عن بشاعتهم وقبح

معاملتهم وسوء أخلاقهم، فيقول: (المبرد، 1976، ص365)

وما كانت الدُّنيا سِوى البَلَدِ الذي خلا اليَومَ من داعٍ بِهِ ومُجيبِ

وما عَيْشُ هذا النّاس بعدَ ذهابِهِ بِعَيْشٍ ولا مَغانِهُمُ بِرَغيبِ

إنّ إعادة النّظر في حركة الرويّ تكشف أنّه رويٌّ مطلقٌ متحرّك (نصّار، 2002، ص60) لم يسكّنه الشّاعر، بل جعلهُ مكسورًا. وتوظيفُ الحركات في العربيّة لا يأتي عبثًا، وإنّما تتّفق مع فكرة أنّ العربيّ كان ينطقُ حسب ما في دماغهِ من أغراض، فاللغةُ بحركاتها تمتاز بطواعيّة التّعبير عمّا يختلج الفكر. (غزال، 1973، ص71) أمّا الكسرة فهي حركةٌ أماميّة ضيّقة (جواد، 2007، ص188) تناسبت مع الضيق الذي أصاب الشّاعر، فعبّرت عن حالة الاستسلام التي سيطرت عليه، كما أنّها اتّفقت مع حالة الضّيق على المستوى السياسي والاجتماعي التي سبّبتها ثورةُ الزّنج وما نتج عنها من تبعات، جعلته يقف موقفَ الرّاثي، والمتألّم، والمودّع لها، والغاضب المستنكر لما وقف وراء ذلك كلّه من أسباب.

- الموسيقا الدّاخليّة:

إنّ التكرار من أهمّ الأركان التي تظهر الجرس بين الألفاظ، وقيمة الجرس ليست إفادةً لفظيّةً فحسب، وإنّما معنويّة فيما يثيره من تصوّر ذهنيّ، وفيما تهيّئه الألفاظ في إيحائها للمعاني من استجابةٍ تأثريّةٍ لدى السّامع، (هلال، 1980، ص313) فالمثير للتكرير إما أن يعود على الإيقاع أو على موضوعه ولا يتصوّر أن يتخلّى أحدهما عن اقترانه بالآخر، كما أنّ القيم الصّوتية لجرس الحروف أو الكلمات عند التكرار لا تفارق القيمة الفكريّة والشّعوريّة المعبّر عنها. (السيد، 1978، ص85-87)

ومن صور التّكرار التي يمكن تتبعها في القصيدة تكرار الحرف، فقد تكررت حروف المدّ (الواو والياء) في القصيدة، وهذا النّوع من تكرار الحروف لا سيما إذا تجانست مع الحركة التي قبلها، يأتي لانطلاق الصّوت مسافةً أطول تعطي قيمةً لها، فيُلمس لها تطريبٌ تطيبُ به النّفس ويأنس إليه السّمع والوجدان، فتريح الأذن بطيب النّغم وإعطاء النّظم من تجاوب الجرس ما لا يعطيه توالي الحروف والحركات، فضلًا عمّا تؤديه من وظيفةٍ دلاليّة، (السيد، 1978، ص58-60) لذلك غالبًا ما يكون هذا النّوع من التّكرار ملتصقًا بالشّعر؛ لأنّه يمثّل عناء النّفس وآلامها وأشواقها وأفراحها وأحزانها التي تناسبها مدّات الأسى والحنين والأنين حتّى تصير وسيلةً من وسائل تصوير المشهد الذي يريد أن ينقله الشّاعر، فمدود الأصوات إفضاءاتٌ بآلام الشاعر وأنفاسه داخل كلماته التي تهبُ الأبيات حياةً وصدقا. (السيّد، 1978، ص64-67)

- تكرار حروف المد:

التزم السّدوسي في قصيدته تكرار حروف المدّ بشكلٍ لافتٍ قبل حرف الرّوي، موظّفًا ما لهذه الحروف من ميزةٍ إيقاعيّةٍ وموسيقيّة تمتاز بها عن باقي حروف المعجم الصّحيح، حيثُ اتّكأ عليها فيما يسبق حرف الرّوي ونوّع بين الياء والواو، فجاءت الياء واحدةً وثلاثين مرّة في حين أنّ الواو وردت سبعةً وثلاثين مرّة.

ولعلّ هذه المراوحة بين حرفي المَد الواو والياء جاءت بهذه المواضع مكرَّرة لتضيف التّطريب أوّلًا فيما يخدمُ الغاية الموسيقيّة والإيقاعيّة، وثانيًا عبّرت عمّا في نفس الشاعر من آلامٍ ومشاعر وأحزان، وتكاتفت مع الأبعاد التي أبان عنها في قصيدته. (المبرد، 1976، ص363)

سِوانا فإنّا حَشْوُ كُلّ مَدينةٍ وأَلْقاؤها مِن نازحٍ وَقَريبِ

ذوو أوجهٍ فيها كَوابٍ وَأَعيُنٍ بَواكٍ وفَقْرٍ ظاهرٍ وَشُحوبِ

- تكرار حروف العطف:

تكرّر حرفا العطف الواو والفاء في معظم بدايات أبيات القصيدة تكرارًا عموديًّا ممتدًّا على مستوى الأبيات المتوالية ممّا يعين الشاعر على إحداث تيارٍ من التوقّع، ويدفع المتلقّي إلى التّهيُّؤ لاستقبال أحداثٍ جديدة تتعلّق بالأبعاد الموزّعة في القصيدة والتي تصبُّ في موضوع الرّثاء العام، فكان يكرّرُ الواو التي تكشف عن سير الحرب وأوضاع المدينة وتوالي الأحداث بعد أن اجتاحها الزّنج، إذ يقول: (المبرد، 1976، ص363)

وَما النَّخْلُ في أَجْلاسِها عَن كواعبٍ يسّاقطنَ في دَيْمومةٍ وشيوب

وما في خيامِ الزّنْجِ مِن حَرِّ أَوْجُهٍ ذَواتِ وسومٍ فيهم وَنُدوبِ

ولا ذو محاماةٍ ولا ذو حفيظةٍ ولكنْ رقيبٌ مِن وَرَاءِ رَقيبِ

وما نتج عن هذه الأحداث من تدهورٍ في أحوال أهل المدينة: (فمن رام أن يبتاع منّا حديقةً، فذو العزّ منّا مستكينٌ، فما حلّ بالإسلام مثل مصابنا) حيثُ إنّ الفاء العاطفة كشفت عن تعاقب الأحداث، وانعكاسها على النّاس، ودفعت الشّاعر أيضًا إلى تذكار الحال التي كانوا عليها قبل ذلك، ثمّ ما وصلوا إليه من خرابٍ في المدينة، فيرثي كلّ ما كان فيها مراوحًا بين الحرفين في أغلب أبيات القصيدة.

إنّ هذين الحرفين ربطا بين عددٍ كبيرٍ من أبيات القصيدة ربطًا يجمع بين البناء الدّاخلي لها والبناء الخارجي نتيجةَ الوقع والموسيقا النّاتجة عنهما إذا ما أتيا بفواتح الأبيات.

- تكرار الأداة:

ورد تكرار أدوات النّفي متواليًا بعد العطف في بعض أبيات المرثيّة، وقد مزج الشّاعر بين تكرار أدوات النّفي "لا، وما" فجاءت موزّعة بين رثاء المدينة والتّعبير عن حالة الحزن واليأس التي سيطرت على الشّاعر فعبّر عن ضياع أمل الرجوع إلى البصرة (فلا المربد، ولا قصر، ولا المسجد، ولا قائم، ولا عائد، وما النّخل، وما في خيام الزّنج، وما كانت الدّنيا، وما عيش هذا النّاس، وما كلُّ بصريّ) إذ استعان الشّاعر بالنّفي للتعبير عن عدّة أبعادٍ منها وصف حالة المدينة، ورفض ما وصل إليه النّاس من أحوالٍ معيشيّة سيئة لا سيما أهل البصرة الذين يبكون مدينتهم، بالإضافة إلى وصف الزّنج وهم في خيامهم، حيثُ كان نفي الشّاعر منطلقًا من مشاهد صادقة عبّر عنها مستثمرًا ما للنفي من معنى مثيرًا للإيقاع والمشاعر، وموجّهًا الانتباه إلى الأحداث من خلال التأكيد على المعاني المرادة وإقرارها لما للحرب من خسائر، وما لذلك من مشاعر سلبيّة.

- تكرار الكلمة:

يُعدُّ التّكرار أسلوبًا تعبيريًّا يصوّر انفعال النّاس، واللفظ المكرّر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضّوء على الصّورة لأنّه على اتّصالٍ وثيقٍ بالوجدان، فالمتكلّم يكرّر ما يثير اهتمامًا عنده فيحبُّ أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه أو من هم في حكمهم ممن يصل إليهم القول على بعد الزّمان والدّيار، فاللفظ المكرر مصدره الثّورة وهدفه الإثارة.(السيّد، 1978، ص137-211)

ومن نماذج تكرار اللفظة أو الكلمة في المرثيّة أنّ الشّاعر كرّر كلمة "منازل" ثلاث مرّات خلال أوّل اثني عشر بيتًا قائلًا: (المبرد، 1976، 361-362)

مَنازِلُنا هَل مِن إيابٍ مُؤَمَّلٍ إليكِ إذا ما آبَ كُلُّ غَريبِ

منازلٌ فارَقْنَ العهودَ وَلَم تَكُن معانًا لِناقوسٍ ولا لِصَليبِ

منازلُ قومٍ أسرعَ السّيفُ منهم إلى كلِّ وَضّاحِ الجَبينِ نَحيبِ

فالشاعر كرّر لفظة المنازل في حديثه عن غربته وفراقه لها، وكذلك في تبيان صفات أهل هذه الدّيار ومدحهم، ففي البيت الأول تبع حرف الاستفهام "هل" كلمة المنازل في الشّطر نفسه، ثمّ في البيت الثاني حيث لا يعرف إجابةً عن احتماليّة عودتهم إلى الديار، وما إن كررها للمرّة الثانية حتّى قرنها بالفعل الماضي "فارقنَ" الذي أكّد أنّ زمن وجودهم في منازلهم قد ولّى، وأخذ بعد ذلك يقرنها بالاسم "القوم" الذي وصفهم بالشّجاعة.

ومن النّماذج على تكرار الكلمة ما كرّره الشاعر من صيغٍ للفظة "بصريّ" حين قال: (المبرد، 1976، ص365)

وَمَا كُلُّ بَصْرِيٍّ شَكا بِمُفنّد وَلا كُلُّ بَصْرِيٍّ بَكى بِمَعيبِ

وَلَو أَنّ بَصْرِيًّا بَكَى كُنْهَ شَجْوِهِ بكى بِدَمٍ حَتّى المماتِ صَبَيبِ

فَلا تَرْفَعوا الأَبْصارَ إلّا كليلةً إلى النّاس أو منهلّةً بغروب

فيا بصرُ كَمْ مِن هالكٍ ماتَ حسرةً عليكِ وَمِن صَبٍّ إليكِ طروبِ

إنّ تتبّع تكرار الكلمات في القصيدة يكشفُ عن الأثر النّفسيّ الناتج عن فقدان المدينة وبكاء الشاعر للديار، بل وبكاء كل بصريّ فقد منزله، ولعلّ التّكرار في هذا السياق يجيء استجابةً للطاقة الانفعاليّة عند الشّاعر، ويتّفق مع غرض الرثاء المهيمن، فموطنُ الإنسان وحماه عزيزٌ على النّفس وغالٍ على القلب لا يعرفُ قدر حبّهِ إلا من ابتُلِيَ بفراقه (السيّد، 1978، ص156)، والرّثاء بالتّكرير أجدر؛ لأنّ شدّة الوجد فيه أوفر.(السيّد، 1978، ص188)

الخاتمة و أبرز النّتائج:

وبعد، فإنّ أدب الأزمات يُمثّلُ حالةً تطوي في داخلها أبعادًا عدّة تعبّر عن مشاعر الإنسان وهواجسه المختلفة، وتعكس الظّروف التي يعايشها على الصعيد النّفسي والصّعيد الاجتماعي. وقد قرأ البحثُ مرثيّة أبي ناظرة السّدوسي بوصفها نموذجًا شعريًّا عبّر عن أزمةٍ عايشها الشّاعر في العصر العبّاسي الثّاني وتفاعل معها، وخَلُصَ إلى مجموعةٍ من النّتائج منها:

- أوّلًا: رمت القصيدةُ -فضلًا عن بيان الأزمةِ- إلى تبيان أبعادها السّياسيّة والاجتماعيّة والنّفسيّة؛ إذ كان لها الأثرُ الكبير على المجتمع العبّاسي في العصر الثّاني، وأحوال أهل البصرة، ونفسيّاتهم، فشكّل السّدوسي عنصرًا من مجتمعه يرثي المدينة المفقودة.
- ثانيًا: استعان السّدوسي بلغةٍ أثرَت بنيةَ القصيدة وحقّقت الأبعاد المرادة في تفسير آثار ثورةِ الزّنج من خلال اختيار الألفاظ وانتقائها فيما يعبّر عن الأحوال التي تكتنف الشّاعر ومجتمعه.
- ثالثًا: شكّلت القصيدةُ وحدةً عضويّةً ربطت بين أجزائها وموضوعاتها المتعدّدة، متّفقةً مع غرض الرّثاء العامّ، ومعبّرةً عنه من خلال الوصف المستمرّ لما كان قبل الثّورة والحال التي آلوا إليها، وعكس صورة العدوّ الغاشم وما خلّفهُ من دمارٍ وآلامٍ نفسيّة لا تلتئم.
- رابعًا: عمد السّدوسي إلى تمثيل صورةِ الزّنج ودورهم في الأزمة من خلال عددٍ من الصّور البيانيّة التي قرّبها من المتلقّي فيما يكشفُ عن أفعالهم القبيحة والأذى والخطر الذي شكّلوه على المجتمع آنذاك.
- خامسًا: أسهَمَت الموسيقا الخارجيّة بإعطاء مساحةٍ واسعة للسدوسي حتّى يعبّر عمّا يختلج نفسه، ويعكس الأبعاد المختلفة من خلال اتّكاء

القصيدة على البحر الطّويل، وتوظيف حرف الرّويّ الانفجاري وكسر حركتهِ.

– سادسًا: وظّفَ السّدوسي أنواعًا مختلفةً من التّكرار ملحًّا على الأثر الذي خلّفَتهُ الثّورة ومتّفقًا مع غرض الرّثاء، ممّا أكسب القصيدةَ موسيقاها الدّاخليّة، وأغناها بجرسٍ يعكسُ فائدةً لفظيّةً ومعنويّة.

مُلحق شرح غريب الشّعر: (كفاوين، 1984، ص108-112)

الكلمة	المعجم	المادّة	المعنى
الأعضة	اللسان	عضه	المفترى.
الألقاء	اللسان	لقا	جمع لقى، وهو الملقى أو المطروح.
التّفنيد	الصحاح	فند	اللوم، والتّكذيب، وتضعيف الرأي.
دبوب	اللسان	دبب	الذي يمشي على مهل لضخامته.
الرّازح	اللسان	رزح	الذى لا يقوى على النّهوض ضعفًا وتعبًا.
السّغوب	اللسان	سغب	الجوع.
الشعاع	الصحاح	شعع	التفرّق.
الشّماطيط	اللسان	شمط	أرهاط مختلفة، وهو جمعٌ لا يفرد له واحد.
الطّنين	اللسان	طنن	صوت الذّباب.
عبابيد	اللسان	عبد	جماعات متفرقة، وهو جمعٌ لا يفرد له واحد.
قصر أوس	البلدان	قصر	ينسب لأوس بن وديعة، وإلى خراسان لبني أميّة، وهو قصرٌ عظيمٌ بنواحي البصرة وصفته الشعراء.
قطوب	اللسان	قطب	العبوس
كهرورة	اللسان	كهر	العبوس
كواب	اللسان	كبا	ذابلة، ومسودّة.
مؤللة	الصحاح	ألل	محدّدة الأطراف.
معانا	اللسان	معن	مكان.
المغنى	الصحاح	غنى	المنزل.

المصادروالمراجع

القرآن الكريم.

أنيس، إ. (1978). *موسيقى الشّعر* (ط5). مصر: مكتبة الأنجلو المصريّة.

أيوب، إ. (1989). *التاريخ العباسي: السياسي والحضاري* (ط1). لبنان: الشركة العامة للمكتبات.

البطل، ع. (1981). *الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها* (ط2). بيروت: دار الأندلس.

بكّار، ي. (1983). *بناء القصيدة في النقد العربي القديم* (ط2). لبنان: دار الأندلس.

جاسم، ع. (1985). الإيقاع النفسي في الشعر العربي. *مجلة الأقلام*، (5)، 94-102.

جواد، م. (2007). *علم أصوات العربيّة*. فلسطين: جامعة القدس المفتوحة.

حبيبي، ع. (2011). *رثاء ابن الرومي بين الاتباع والابتداع*: قصيدة رثاء البصرة نموذجًا. مجلة إضاءات نقدية، (3)، 67-89.

خضيري، م. (2003). *إدارة الأزمات* (ط1). مصر: مجموعة النيل العربية.

أبو الخير، م. (2006). *شعر رثاء النفس حتى آخر العصر العباسي: دراسة موضوعية وفنية*. الأردن: جهينة للنشر والتوزيع.

الرباعي، ع. (1995). *الصورة الفنية في النقد الشعري* (ط2). إربد: مكتبة الكناني للنشر والتوزيع.

ابن رشيق، ا. (1981). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*. تحقيق: محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الجيل.

السناني، ع. (2013). *رثاء بغداد والبصرة في الشعر العباسي: دراسة موضوعية وفنية* (رسالة ماجستير). جامعة طيبة، السعودية.

السيّد، ع. (1978). *التكرير بين المثير والتأثير* (ط1). القاهرة: دار الطباعة المحمدية.

صبح، ع. (1996). *البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر*. مصر: المكتبة الأزهرية للتراث.

ضيف، ش. (د.ت). *العصر العباسي الثاني* (ط2). مصر: دار المعارف.

الطبري، م. (1407ه). *تاريخ الطبري* (ط1). بيروت: دار الكتب العلمية.
عارف، م. (1988). *عناصر الإبداع الفني في رائية أبي فراس*. مصر: مطبعة الأمانة الأولى.
عبد الله، م. (1981). *الصورة والبناء الشعري*. القاهرة: دار المعارف.
عتيق، ع. (1995). *الأدب العربي في الأندلس* (ط1). بيروت: دار النهضة العربية للطباعة.
عصفور، ج. (1991). *قراءة التراث النقدي* (ط1). مصر: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر.
عصفور، ج. (1992). *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب* (ط3). بيروت: المركز الثقافي العربي.
علبي، أ. (2007). *ثورة الزنج وقائدها علي بن محمد*. بيروت: دار الفارابي.
علي، ح. (2004). *التحرير الأدبي* (ط5). السعودية: مكتبة العبيكان.
غزال، أ. (1973). فلسفة الحركات في اللغة العربية. *مجلة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم*، (10)، 1، 66-71.
العسكري، ا. (1984). *الصناعتين: الكتابة والشعر*. تحقيق: مفيد قميحة (ط2). بيروت: دار الكتب العلمية.
الفراهيدي، ا. (1409ه). *العين*. تحقيق: مهدي مخزومي وإبراهيم السامرائي. دمشق: مؤسسة دار الهجرة.
فضل، ص. (1987). *نظرية البنائية في النقد الأدبي* (ط3). بغداد: مطابع دار الشؤون الثقافية العامة.
فوزي، ف. (2003). *الخلافة العباسية: السقوط والانهيار* (ط1). فلسطين: دار الشروق للنشر والتوزيع.
كفاوين، ش. (1984). *الشعر العربي في رثاء الدول والأمصار حتى نهاية سقوط الأندلس* (أطروحة دكتوراه). جامعة أم القرى، السعودية.
كوهن، ج. (1986). *بنية اللغة الشعرية*. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. المغرب: دار توبقال للنشر.
المبرد، م. (1976). *التعازي والمراثي*. سلسلة تقريب التراث الإسلامي إلى القارئ المعاصر. مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
مرعي، ش. (2023). من الأسرار البلاغية في مرثية البصرة لابن الرومي. *المجلة العلمية لجامعة الأزهر*، (13)، 1070-1126.
ابن منظور، م. (د.ت). *لسان العرب*. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع.
نصار، ح. (2002). *القافية في العروض والأدب* (ط1). القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.
هلال، م. (1980). *جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنّقدي عند العرب*. العراق: دار الرّشيد للنشر.

References

The Holy Qur'an

Anis, I. (1978). *Music of Poetry* (5th ed.). Egypt: Anglo-Egyptian Bookshop.

Ayoub, I. (1989). *The Abbasid History: Political and Cultural* (1st ed.). Lebanon: General Company for Libraries.

Al-Batal, A. (1981). *The Image in Arabic Poetry until the End of the Second Hijri Century: A Study of Its Origins and Development* (2nd ed.). Beirut: Dar Al-Andalus.

Bakkar, Y. (1983). *The Structure of the Poem in Ancient Arabic Criticism* (2nd ed.). Lebanon: Dar Al-Andalus.

Jassim, A. (1985). The Psychological Rhythm in Arabic Poetry. *Al-Aqlam Journal,* (5), 94–102.

Jawad, M. (2007). *The Science of Arabic Phonetics*. Palestine: Al-Quds Open University.

Habibi, A. (2011). The Elegy of ibn Al-Rumi between Tradition and Innovation: A Study of His Elegy on Basra. *Critical Illuminations Journal,* (3), 67–89.

Hilal, M. (1980). *The Sound of Words and Their Meaning in Rhetorical and Critical Studies among Arabs*. Iraq: Dar Al-Rasheed Publishing.

Khudairi, M. (2003). *Crisis Management* (1st ed.). Egypt: Arab Nile Group.

Abu Al-Khair, M. (2006*). Poetry of Self-Elegy until the End of the Abbasid Era: A Study in Themes and Artistic Construction*. Jordan: Juhayna Publishing and Distribution.

Al-Rubaie, A. (1995). *The Artistic Image in Poetic Criticism* (2nd ed.). Irbid: Al-Kinani Library for Publishing and Distribution.

Ibn Rachiq, A.H. (1981). *Al-Umda: The Virtues of Poetry*, Its Etiquette, and Criticism. Edited by Muhyi al-Din Abdul Hamid. Beirut: Dar Al-Jeel.

Al-Sannani, A. (2013). *The Elegy of Baghdad and Basra in Abbasid Poetry: A Thematic and Artistic Study* (Master's thesis). Taibah University, Saudi Arabia.

Al-Sayyed, A. (1978). *Repetition between Stimulus and Effect* (1st ed.). Cairo: Dar Al-Taba'a Al-Muhammadiyya.

Sobh, A. (1996). *The Artistic Construction of Literary Imagery in Poetry*. Egypt: Al-Azhariyah Library for Heritage.

Deif, S. (n.d.). *The Second Abbasid Era* (2nd ed.). Egypt: Dar Al-Maaref.

Al-Tabari, M. (1407 AH). *History of Al-Tabari* (1st ed.). Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.

Aref, M. (1988). *Elements of Artistic Creativity in Abu Firas's Rāʾīya*. Egypt: Al-Amana Printing Press.

Abdullah, M. (1981). *Image and Poetic Construction*. Cairo: Dar Al-Maaref.

Ateeq, A. (1995). *Arabic Literature in Andalusia* (1st ed.). Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiyya.

Asfour, J. (1991). *Reading the Critical Heritage* (1st ed.). Egypt: Aibal Studies and Publishing Foundation.

Asfour, J. (1992). *The Artistic Image in the Arab Critical and Rhetorical Heritage* (3rd ed.). Beirut: Arab Cultural Center.

Albi, A. (2007). *The Zanj Revolution and Its Leader Ali Ibn Muhammad*. Beirut: Dar Al-Farabi.

Ali, H. (2004). *Literary Editing* (5th ed.). Saudi Arabia: Obeikan Bookstore.

Ghazal, A. (1973). The Philosophy of Movements in the Arabic Language. *Arab Organization for Education, Culture, and Science Journal*, (10), 1, 66–71.

Al-Askari, A. H. (1984). *The Two Arts: Writing and Poetry*. Edited by Mufid Qumeiha (2nd ed.). Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.

Al-Farahidi, K. (1409 AH). *Al-Ain*. Edited by Mahdi Makzoumi and Ibrahim Al-Samarrai. Damascus: Dar Al-Hijra.

Fadl, S. (1987). *Structuralism in Literary Criticism* (3rd ed.). Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyyah Al-Aamma.

Fawzi, F. (2003). *The Abbasid Caliphate: Fall and Decline* (1st ed.). Palestine: Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.

Kafawin, S. (1984). *Arabic Poetry in the Elegy of States and Cities until the Fall of Andalusia* (Doctoral dissertation). Umm Al-Qura University, Saudi Arabia.

Cohen, J. (1986). *The Structure of Poetic Language*. Translated by Mohammad Al-Wali and Mohammad Al-Omari. Morocco: Dar Toubkal Publishing.

Al-Mubarrad, M. (1976). *Condolences and Elegies*. Series of Bringing Islamic Heritage Closer to the Modern Reader. Egypt: Nahdet Misr for Printing, Publishing, and Distribution.

Mar'i, S. (2023). Rhetorical Secrets in Ibn Al-Rumi's Elegy of Basra. *Al-Azhar University Scientific Journal*, (13), 1070–1126.

Ibn Manzur, M. (n.d.). Lisan Al-Arab Beirut: Dar Sader for Printing, Publishing, and Distribution.

Nassar, H. (2002). *Rhyme in Prosody and Literature* (1st ed.). Cairo: Al-Thaqafa Al-Diniya Library.