مجلة اللغة العربية وآدابها
السنة ١١، العدد ٤، شتاء ١٤٣٧ هـ
صفحة ٥٥٥- ٥٧٤

تعدّد الأغراض في قصيدة رثاء فاتك للمتنبي وأثره في اللغة الشعرية

خليل باستان[١]، محسن خوش قامت[٢]*

١. عضو الهيئة التعليمية بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران
٢. طالب دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٥/٨/٢٤ ؛ تاريخ القبول: ٢٠١٦/٢/٢)

الملخّص

يشكل الرثاء جانباً كبيراً من أشعار المتنبي ومنها رثاء أبي شجاع فاتك وهو من قصد إليه الشاعر حين كان يتألّم شديد الألم من دناءة كافور. تتميز هذه القصيدة باشتمالها موضوعات مختلفة والخروج عن المنهج المألوف في الرثاء ووحدة الموضوع. يتردّد المتنبي بين الأغراض المختلفة في هذه القصيدة، بدل التركيز على المرثي وذكر صفاته كما فعل الآخرون. حاولنا في هذه المقالة دراسة هذه المقاطع وتبيان النقاط التي تتقاطع فيها الرثاء مع أخرى الموضوعات مبرزين من خلالها عناصر اللغة الشعرية المحقّقة في القصيدة، أي أنّنا نسعى إماطة اللثام عن مجمل الوسائل التي يختاره المتنبي في هذه القصيدة وذلك في المستويات الثلاث: مستوى المفردات، المستوى الصوتي، المستوى البلاغي. ووصلنا إلى أنّ اشتباك الرثاء بالموضوعات الأخرى في قصيدة رثاء فاتك بارز من خلال لغتها تشابكاً نستشفّه من المقاطع الشعرية السائدة فيها. وهذا الإشتباك بين الموضوعات والمعاني المختلفة يؤدّي إلى استخدام مميز من الإمكانيات اللغوية. إلا أنّ الحزن والمعاني التي تدور حوله تشكّل الجانب الطاغي في مضمون القصيدة، أي عندما نجد في القصيدة تداخلاً بين المعاني المختلفة، يتمّ هذا التداخل بامتزاج الحزن بموضوع آخر ويكون الحزن طرفاً ثابتاً في هذه التداخلات. ومن هنا يكون حضوراً ملفتاً للنظر للإمكانيات التي تخدم لمعاني الحزن والرثاء خاصة في مستوى المفردات.

الكلمات الرئيسة

تعدّد الأغراض، رثاء فاتك، اللغة الشعرية، المتنبي.

---

* الكاتب المسؤول
Email: mohsenkhoshghamat@yahoo.com

مقدمة

يعدّ الرثاء من أهمّ الأغراض الشعرية عند العرب حتى كان منهم من اشتهر بسبب مراثيه. وللرثاء قيمٌ إجتماعية وفنية وشخصية، يتميز بها عن غيره من ضروب الشعر من ناحية وعن شاعر دون آخر من ناحية أخرى. وتتعدّد دواعي وأغراض الرثاء عند الشاعر بحسب مكانة المرثي ومنزلته وعلى ضوء هذه المكانة تتحدّد معاني الرثاء. نجد في قصائد الرثاء للمتنبي قيماً مختلفة ومعاني متعدّدة تبين عمّا يتضمّنه الرثاء ويكشفُ عنه من تعبيرات متباينة وإن كان الغرض واحداً. وإضافة إلى ذلك وجدت في مراثي المتنبي ما لم أجد في غيرها وكأنّه حمل على عاتقه مسؤولية التغيير في هذا الغرض الشعري وقد حصل له ما أراد فجاء به في أسلوب لا يشابهه فيه أحد سواه حتى خرج به مغرّداً خارج السرب، وذلك يتمثّل في إدخال الموضوعات المختلفة في قصيدة الرثاء. ومنها قصيدة رثاء أبي شجاع فاتك، حيث يتجاوز الشاعر عن المرثي إلى نفس الموت ويأتي بأبيات حول الحكم المتعلّقة بالموت، ثمّ تثور عاطفة الفخر ويتكلّم عن نفسه ويفتخر بشجاعته وبعد ذلك يغلب عليه الغضب ويهجو الأعداء خاصة كافور وهو أخلف الوعد للشاعر.

ولئن أشبع المتنبي دراسة وبحثاً في أغراضه المختلفة وبخاصة ما اشتهر به من مدح وهجاء وفخر وحكمة إلا أنّني ما وجدتُ ذلك في شعر الرثاء، ولعلّ انصراف الدارسين إلى الأغراض الأخرى نتيجة نفسه المرتفعة عن الطبيعة البشرية ونظرته المتجاوزة أبعد الحدود ممّا جعلهم يغفلون أنّه مهما بلغ من مكانة ورفعة فهو إنسان يحرّكه الأمل ويهزّه الألم وبين ذلك يجد دمعه «عصي طيع».

سأسعى من خلال هذه الدراسة لقصيدة رثاء فاتك أن أجيب إلى أسئلة التالية:

- لماذا تردّدت عاطفة المتنبي وإحساسه بين الأغراض المختلفة في قصيدة رثاء فاتك؟
- ما هي العلاقة بين هذه الموضوعات، وما يجمعهم في قصيدة واحدة؟
- هل المشاركة للموضوعات في بناء القصيدة متساوية أم يطغى موضوع على الآخر؟
- كيف يؤثّر تعددّ الأغراض في اللغة الشعرية وما يستخدمها الشاعر من المفردات والخيارات الصوتية والبلاغية، أو بعبارة أخرى ما العلاقة بين الشكل والمضمون؟

قمتُ في هذه الدراسة بتفكيك قصيدة رثاء فاتك إلى مقاطع متعددّة حسب المضمون: الحزن، الحكمة، الغضب، الفخر. وتبيين سبب تردّد أحاسيس الشاعر بين الموضوعات المختلفة ضمن قصيدة واحدة، وبعد ذلك أدخل في تأثير تعدّد الأغراض في اللغة الشعرية، أي أستخرج الإمكانيات اللغوية التي يستخدمها المتنبي خاصة إمكانيات تخدم لتداخل الموضوعات المختلفة في قصيدة واحدة. وجاء ذلك في ثلاثة مستويات: المفردات، الخيارات الصوتية، الخيارات البلاغية والبديعية.

آراء النقّاد حول مراثي المتنبي

لعلّ عبارة ابن رشيق الشهيرة والتي وصف فيها المتنبي بأنّه «مالئ الدنيا وشاغل النّاس» تكشف لنا ما وصل إليه من شهرة واسعة ومكانة رفيعة لم يحتلّها شاعر قبله. ولا شك أنّ هذا الغرض الشعري لم يصل إلى ما وصل إليه شعر المدح عند الشاعر بالرّغم من تحوّل الرّثاء أحياناً عنده إلى مدح كما أنّ الظروف التي دعته إلى قول هذين الغرضين متشابهة ولعلّ مراثيه ومدائحه لعائلة سيف الدولة خير دليل على ذلك.

ولئن كان الشاعر يحصل على بعض ما يبتغيه في الشعر المدح من أمور مادية فإنّ ذلك ليس متاحاً بهذا القدر في شعر الرثاء ممّا جعل الشاعر يجعل الرثاء في بعض مراثيه سبيلاً إلى المدح حتى لا ينعدم ذلك الحافز. ولا نغفل أنّ هنالك من عدّ الرثاء من المدح لأنّه مدح للمرثي ولكن بعد وفاته، يقول ابن رشيق: وليس بين الرثاء والمدح فرق إلا أن يخلط بالرثاء شيء يدلّ على أنّ المقصود به ميت (ابن رشيق، ٢٠٠١: ج٢، ١٦٦)، وهذا ما قصده أيضاً قدامة بن جعفر قبله في كتابه نقد الشعر (قدامة بن جعفر، ١٩٧٨: ١٠٠).

قال أبو الفتح الجنّي، وهو ممن صحب المتنبي وقد قرأ عليه ديوانه ثمّ كتب عليه شرحاً: «وأمّا اختراعه للمعاني وتغلغله فيها، واستيفاؤه إياها، فما يدفعه إلا ضد ولا يستحسن معاندته إلا ندّ، وما رأيت أحداً غضّ من هذا الرجل وقتاً من الزمان إلا وشاهدته بعد ذلك قد رجع عنه وعاد إلى تفضيله، وما لهذا الرجل الفاضل عيبٌ عند هؤلاء السقطة الجهال وذوي النّذالة والسفال إلا أنّه محدث».

بيد أنّ هنالك من تعرّض لبعض الأبيات من مراثي المتنبي مع اختلاف نظراتهم وهي أشتات متفرّقات، فها هو الثعالبي صاحب اليتيمة يستشهد من مراثي المتنبي ببيت من قصيدة يرثى بها أبا تغلب بن داود، مستدلاً بها على مقولة له، عندما عدّ من محاسنه

وروائعه وبدائعه التي زاد فيها على من تقدّم وسبق جميع من تأخّر فقد عدّ من هذه المحاسن افتضاضه أبكار المعاني (الثعالبي، ٢٠٠٠: ج١، ٢٦٢)، والبيت المستشهد به هو قوله:

سالمُ أهل الوداد بعدهم يسلم للحزن لا للتّخليد

أي: أنّه إذا مات الصديق فإنّ صديقه يسلم صديقه للحزن لا للخلود.

قال أبو العبّاس أحمد بن محمد النامي: «كان قد بقي من الشعر زاوية دخلها المتنبي، وكنت أشتهي أن أكون قد سبقته إلى معنيين قالهما ما سبق إليهما» (ابن خلّكان، د.ت: ج١، ١٢١)، أحدهما ما ورد في هذين البيتين:

رماني الدّهر بالأرزاء حتّى فؤادي في غشاء من نبال
فصرتُ إذا أصابتني سهامٌ تكسّرت النّصال على النّصال

بناء القصيدة

بما أنّ المرثية جزءٌ من المديح (بل هي مديح للمرثي بألفاظ الماضي) فقد حدّد القدامي بنية المدحية النموذجية، وهي بنية مقتضية الوقوف على الأطلال، فالنسيب ووصف الرحيل إلى الممدوح، ثمّ الإنتهاء إلى المدح. «لكنّ مطالع قصائد المدح صار بعد ذلك مثار خصام بين المجدّدين وأنصار القديم، بيد أنّ الرواة ومورّخي الأدب قديماً تواضعوا على أنّ شاعرية الشاعر مشروطة بخضوعه للسّنن الشعرية التقليدية المألوفة، كأنّ لا شاعرية إلا بالنسج على النظام الجاهلي» (البوغانمي، د.ت: ٢٥). غير أنّ هنالك من خرج عن هذه السنن من المحدثين ومنهم المتنبي في بعض قصائده.

ولعلّ هذا التصرّف في المنهج التقليدي يبرز في أوضح صوره في قصيدة الرّثاء عند الشاعر فلا تابع القدماء ولا واكب المجددين بل إنّه نهج نهجاً يميزه عن غيره بتركه الإثارة وشدّة الإنتباه في مطالعه الرّثائية التي تنوّعت بين الحكم وبين الدخول المباشر في غرضه، وبين إبداء تجربته الشعورية من النّهاية، ومن ذلك في قصيدة رثاء فاتك حيث يخوض الشاعر مباشرة إلى غرضه وهو التعبير عن الآلام، دون أن يمهّد الطريق ويخضع للمقوّمات البنيوية للقصيدة القديمة وهو يقول:

١) الحُزنُ يُقلِقُ والتّجمّلُ يَردَعُ والدّمعَ بينَهُما عَصيٌّ طيّعُ
٢) يَتنازعانِ دموعُ عينٍ مُسَهّدٌ هذا يَجِئُ بها وهذا يرجعُ
٣) النّومُ بعدَ أبي شجاعٍ نافرٌ والليلُ مُعيي والكواكبُ ظُلّعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢١)

تعددّ الأغراض في قصيدة الرثاء

إنّ المتنبي في شعره يطرح ما يشبه رثاء نفسه وهذا جزء من نفسية المتنبي المعقّدة والصدق الفني عنده ناتج عن خليط من المشاعر التي تنتابه إزاء المعزّي وأحياناً إزاء المرثي وهذا يؤدّي إلى تعدد الأغراض في رثائه. أيضاً نجد ثورة الشاعر وحالته النفسية واضطرابه جعلته يعدّد هذه الأغراض، ولا ننسى أنّ الشاعر لا ينظر إلى الموت نظرة آنية سريعة بل ينظر إلى الحياة ببعد نظر وأفق واسع.

الحكمة في قصيدة الرثاء:

تتوزّع أبيات الحكمة في مراثي المتنبي، فتارة نجدها في مطلع القصيدة، وتارة في وسط القصيدة أو في آخرها. إنّ الشاعر في استهلاله قصائده بهذه الحكم يريد أن يهيء المستقبل للتسليم بالأمر الواقع، فهو يجعل الموت أمراً مسلماً به فمن رضي فله الرضا ومن سخط فعليه السخط. وإنّ السبب في ختامه لقصائده بالحكم والتي يهيء المستقبل فيها للوداع كما هيأه للبداية لاسيماء أنّ الخاتمة تبقي راسخة في ذاكرة المستقبل، ولهذا يقول ابن رشيق: «وأمّا الإنتهاء فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقي منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكماً، لا تكمن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه وإذا كان أوّل الشعر مفتاحاً له، وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه» (ابن رشيق، ٢٠٠١: ج١، ٢١٠). في قصيدة رثاء فاتك يأتي المتنبي بالحكمة في وسط القصيدة ويبدوا أنّ السبب يعود إلى الغرض من المرثية في الأساس، لأنّها ليست استجابة سريعة للحدث بل إنّ الشاعر يستغلّ الحدث أساساً ليأخذ منه العبر، فكأنّي بالشاعر يخلو بنفسه قبل عرض عقله على الناس ومن ثمّ يستغلّ الحدث ليظهر الصبر والجلد قبل أن يطلبه من المعزّي وفي هذا ما يوافق رغبة الشاعر من العلوّ والزّهو بالنفس. إذن الشاعر جعل من نفسه الرجل العاقل الحصيف الذي يقتدي به الجميع ولهذا جاءت القصائد مليئة بالحكم. حيث يقول في رثاء فاتك:

٦) تَـصفو الـحَياةُ لِـجاهِلٍ أو غافِـلٍ عَـمّا مَـضى فـيها وَمـا يُتَوَقَّـعُ
٧) وَلِـمَن يُـغالِطُ فـي الحَقـائِقِ نَفسَـهُ وَيَـسومُها طَـلَبَ المُحـال فَتَطمَـعُ
٨) أيـنَ الَّـذي الـهَرَمانِ مِـن بُنيانِـهِ مـا قَـومُهُ مـا يَـومُهُ مـا المَصـرَعُ
٩) تَـتَخَلَّفُ الآثـارُ عَـن أصـحابِها حـيناً وَيُـدرِكُها الـفَناءُ فَـتَتبَعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢١)

ولعلّ السبب الآخر يعود إلى أنّ الشاعر جعل نفسه متحدّثاً باسم المرثي وهو من الأمراء ولابد أن يكون كلامه مشبعاً بالحكم ولذلك بعد الإشارة إلى موته يأتي بأبيات الحكمة في وسط القصيدة.

الهجو في قصيدة الرثاء:

ما جعل عاطفة الشاعر جياشة في قصيدة رثاء فاتك ليس حزنه وكمده على مرثيه فحسب (مع أنّه كاف لنثر همومه وأوجاعه) بل إنّ ضيق الشاعر وحنقه على كافور سبب آخر أيضاً لا يقلّ أهمّيته عن الأوّل ولهذا جاءت القصيدة أشبه ما تكون هجاءً مغلّفاً بالرثاء، ليس معنى هذا أنّ رثاء الشاعر لفاتك غير صادق لكنّ الشاعر وُضع بين أمرين فغلب غضب الشاعر على حزنه فكانت هذه القصيدة، ومما يدلّ على تنازع هاتين العاطفتين (أعني الحزن والغضب)، لدى الشاعر عقد المقارنات بين فاتك وكافور ليظهر الشاعر كافوراً على حقيقته الدنيئة الكاذبة المخادعة. ومال الشاعر إلى السّخرية في بعض هجائه مما يدلّ على أنّ الشاعر وصل مرحلة لا يستطيع فيها إلجام نفسه الثائرة على كافور ولا حبس مشاعره التي خرجت نزيفاً محتبساً لا طاقة له بحمله، مما جعل الشاعر لا يبالي ويتحين الفرصة المناسبة لإلقاء هذا الإحتباس وإخراج ذلك الصّديد وليس أثمن من هذه الفرصة موت أبي شجاع حتى يثور الشاعر ثورته تلك لأنّ الشاعر وجد في مرثيه ملاذاً آمناً من كافور بعد تسويفه للشاعر وإخلاف وعده له، ولا نغفل ذكاء أبي شجاع فاتك في احتضان المتنبي وحسن استقباله وهو الذي يتمنّى الجميع القرب منه وكسب ودّه بما فيهم كافور نفسه والذي لم يأته المتنبي إلا بطلب منه. ولا نغفل نفسية الشاعر المتردّدة والتي وضعته بين طرفي نقيض رثاء وهجاء. حيث يقول:

٢٨) قبحاً لِوَجهِك يا زَمانُ فَإِنَّهُ ... وَجهٌ لَهُ مِن كُلِّ قُبحٍ بُرقُعُ

٢٩) أَيَموتُ مِثلُ أَبي شُجاعٍ فاتِكٌ ... وَيَعيشُ حاسِدُهُ الخَصِيُّ الأَوكَعُ

٣٠) أَيدٍ مُقَطَّعَةٌ حَوالي رَأسِهِ ... وَقَفاً يَصيحُ بِها أَلا مَنيَصَفَعُ

٣١) أَبقَيتَ أَكذَبَ كاذِبٍ أَبقَيتَهُ ... وَأَخَذتَ أَصدَقَ مَن يَقولُ وَيَسمَعُ

٣٢) وَتَرَكتَ أَنتَنَ ريحَةٍ مَذمومَةٍ ... وَسَلَبتَ أَطيَبَ ريحَةٍ تَتَضَوَّعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢١)

الفخر في قصيدة الرثاء:

يوزّع المتنبي الفخر في جميع الأغراض الشعرية التي يهتمّ بها، وهو في شعره جذوة من نفسه ونفحة من روحه، جاء هذا الضرب منشعر المتنبي مطبوعاً بطباعه الخاص، بعيداً عن التكلّف والتعسّف. وكثرته في شعره طبيعي لأنّه نشأ صباً بالمعالي متيماً بها، لا يفارقه طيفها فكان يبغي أن يقهر العتاة من جبابرة عصره. أمّا السبب في حضور أبيات الفخر في قصيدة رثاء فاتك فيعود إلى أنّ إظهار الحزن (مطلع القصيدة) يوحي بالعجز ولكي لا يعدّ الأعداء ذلك ضعفاً من الشاعر، يأتي بأبيات يفخر بشجاعته وقوّته أمام الأعداء.

اللغة الشعرية

التعريف العام للّغة الشعرية: «هي كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقي» (الورقي، ١٩٨٤: ٦٧). أو بعبارة أخرى هي الانزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر توصف بأنّها لغة الصفر في الكتابة، والإنزياح عنها يعد دخولاً في اللغة الشعرية التي تعني «كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مصنوعاً في قوالب مستهلكة» (جوين، د.ت: ٣٥). هنا نقسّم اللغة الشعرية في قصيدة رثاء فاتك إلى ثلاثة مستويات:

المفردات: الأعمال الشعرية ليست إلا ألفاظاً لا تعطي مدلولاً إلا بإتّحادها مع كلمات أخر ومن ثمّ تتكوّن ظاهرتي الشكل والمضمون، ومن خلال استقرائي للمفردات المكوّنة للجمل في رثاء المتنبي لفاتك وجدته يتّخذ من عدّة منطلقات (الحزن، الحكمة، الغضب، الفخر) لبناء النص الشعري. نهتمّ بدارسة المفردات في الحقلين الدلالي (علاقات مبنية على المعنى والمدلول) والاشتقاقي (علاقات مبنية على الصيغة).

الحقل الدلالي: وهو يتناول الكلمات التي كثُر تداولها عند الشاعر وتدور حول مدلول متقارب: الرثاء أو مدح المرثي من خلال ذكر صفاته (الحزن، يقلق، الدمع، مسهّد، يموت، أصدق، أطيب)، الحكمة (جاهل، غافل، الفناء، الحقائق، الآثار)، ذمّ الأعداء (قبحاً، حاسد، الخصي، الأوكع، أكذب، أنتن). الفخر (أشجع، قسوة). والذي يهمّنا هو تداخل هذه الدلالات في مقاطع القصيدة المختلفة لتبيان امتزاج الحزن (وهو الإحساس الغالب في القصيدة) بمشاعر أخرى. وذلك من خلال التضاد والتكرار.

التضاد:

أ) امتزاج رثاء فاتك من خلال ذكر صفاته، بذمّ الحسّاد والأعداء، وذلك يتمثّل في الثنائية التي نرى في: يموت/يعيش، وفي الصفتين المتضاربتين: أكذب/أصدق، أنتن/أطيب. حيث يقول:

أبــقَيتَ أكــذَبَ كــاذِبٍ أبقَيتَــهُ وَأخَــذتَ أصــدَقَ مَــن يَقــولُ وَيَســمَعُ
وَتَــرَكتَ أنــتَنَ ريــحَةٍ مَــذمومَةٍ وَسَــلَبتَ أطــيَبَ ريــحَة تَتَضَــوَّعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٢)

ب) امتزاج الرثاء بالمدح من خلال الإيجاب والسلب: تخلع/لا تخلع، تدفع/لا يدفع:

مــا زِلــتَ تَخلَعُهــا عَلــى مَــن شــاءَها حَــتّى لَــبِستَ الــيَومَ مــا لا تَخلَــعُ
مــا زِلــتَ تَــدفَعُ كُــلَّ أمــرٍ فــادِحٍ حَــتّى أتــى الأَمــرُ الَّــذي لا يُــدفَعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٣)

في صدر البيتين يثبت لفاتك صفة محبوبة في حياته ثمّ ينفي هذه الصفة في عجز البيتين إشارة إلى موت فاتك، إلا أنّ الحزن يغلب على الشاعر وفرغ من المدح ولذلك سجّل السلب (لا رماحك/لا سيوفك) حضوراً تاماً في البيت:

فَــظَلَلتَ تَــنظُرُ لا رِماحُــكَ شُــرَّعٌ فــيما عَــراكَ وَلا سُــيوفُكَ قُطَّــعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٣)

ج) بعد ذكر الحزن والشكاية عن المصيبة يتحدّث المتنبي عن نفسه ويدخل شيئاً من الفخر في رثاء فاتك، وما يلفت النظر لإفادة هذا المعنى هي الثنائية التي تحمل دور امتزاج الحزن بالفخر وتتمثّل في استخدام الصفات المتضاربة: أجبن/أشجع، غضب/عتب، أعادي/أحبّة، قسوة/أجزع، حيث يقول:

إنّــي لأجــبنُ مِــن فِــراقِ أحــبّتي وتحــسُّ نفســي بالحِمــام فأشــجعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢١)

ليس التضاد في هذه القصيدة لإمتزاج الأحاسيس المختلفة فحسب بل يأتي أحيانا للتأكيد على إحساس واحد، وهو في مطلع القصيدة حينما يريد الشاعر عن يكشف لنا حالة التردد بين القلق والسكون التي تسيطر عليه وذلك باستخدام مفردات: يقلق/يردع، عصى/طيع، وجاء «يتنازعان» في البيت الثاني للتصريح بهذه الحالة.

التكرار:

أ) يلعب التكرار دوراً هاماً في تجسيد تداخل الأغراض المختلفة في هذه القصيدة:

يـــا مَـــن يُـــبَدِّلُ كُـــلَّ يَـــومٍ حُلَّـــةً أنّـــــى رَضـــــيتَ بِـــــحُلَّةٍ لا تُـــــنزَعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٢)

ينتقل الشاعر من المدح في المصرع الأوّل إلى الرثاء والحزن في المصرع الثاني ومع ذلك الإنتقال تبقى العلاقة بين الغرضين بتكرار كلمة «حلّة»، وهذا التكرار في غرضين يزيد البيت حيوية ورونقاً. ومثله التكرار في:

قَـــد كـــانَ أسـرَعَ فـــارِسٍ في طَعنَـــةٍ فَرَســـــاً وَلَـــــكِنَّ الـــــمَنِيَّةَ أسـرَعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٤)

كلمة «أسرع» في الصدر لذكر صفة فاتك في أيام حياته (المدح) وفي العجز إشارة إلى غلبة المنية عليه (الرثاء).

ب) وأمّا تتكرر كلمة «ريحة» في بيت:

وَتَـــرَكتَ أنـــتَنَ ريـــحَةٍ مَـــذمومَةٍ وَسَـــلَبتَ أطـــيَبَ ريـــحَةٍ تَتَضَـــوَّعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٢)

لتُدخل الغضب في الحزن.

لا يقتصر دور التكرار في تجسيد تداخل الأغراض المختلفة بل يأتي أحياناً للتأكيد على غرض واحد، كما تتكرر كلمة «مازلتَ» في البيتن ٢٠ و٢١ للتأكيد على أنّ الصفات المحمودة كانت دأبه في حياته، (المدح) وبتكرار «حتّى» يؤكد على أنّ الأمر الوحيد الذي يعجز فاتك ويصرفه عن هذه الصفات المحمودة، هو الموت (الرثاء).

كما رأينا إنّ دراسة المفردات أدّت إلى تحديد الحقل الطاغي من ناحية المعنى داخل القصيدة وهو الحقل الدلالي للحزن والرثاء، وهو الطرف الثابت في المقاطع المختلفة.

الحزن	+	الغضب
الحزن	+	الفخر
الحزن	+	المدح

الحقل الاشتقاقي: يقصد بالحقل الاشتقاقي الأسماء المشتقة من الأفعال والتي يكون لها أصل واحد، وهذا الحقل مثل السابق يخدم لإدخال موضع في آخر ونعني بالخدمة تكرارَ

أسلوب الإشتقاق في الغرضين وذلك واضح في «أنزل/منزلاً، يعيش/تعايش»، نجد في البيتين التاليين تداخلَ مدح المرثي مع التعريض لكافور لأنّه أطلق العام (الناس) وقصد الخاص وهو كافور أو أنّ عاطفة الشاعر الملتهبة انفجرت فلم تسعها نفسٌ كما أنّ فاتكاً لم يسعه موضع، فتطاير حمم الغضب في كلّ مكان فشمل النّاس جميعهم.

المَجدُ أخسَرُ وَالمَكارِمُ صَفقَةً مِن أن يَعيشَ لَها الكَريمُ الأَروَعُ

والنّاسُ أنزِلٌ في زمانِك منزلاً مِن أن تُعايشَهم وقَدرُك أرفعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٢)

ومثله «أكذب/كاذب»، في البيت ٣١، للذمّ إلا أنّ التداخل بموضع آخر لا يتمّ بالإشتقاق بل استخدام ضيغة أفعل (أكذب/أصدق)، أدّى إلى امتزاج الذم والمدح، إنّ المتنبي لا يحدّد مفضّلاً عليه بعينه وذلك ليس إلا لتسامي المرثي وانعدام ندّه في الصّدق وتنازل المهجو وانعدام ندّه في الكذب.

تكرار المشتقات من أصل واحد دليل على أنّ الشاعر يبحث عن مزيد من التناغم والتوافق الحرفي والكلمي حتى تترابط أجزاء النص الداخلية (الموضوعات المختلفة) والخارجية (المفردات المشتقة).

الخيارات الصوتية ودورها الدلالي

الوزن:

بمثل ما تستدعي الألفاظ والتراكيب مناسبة الغرض الشعري فإنّ الأوزان والقوافي كذلك، حتى يكون العمل الفني مرتبطاً ببعضه منسجماً مع موضوعه العام. والإبداع الشعري فعل مركب موحٍ وجميل ومؤثّر، وليس إعادة لصياغات موروثة أو نقلاً لموضوع ما خال من كلّ قيمة جمالية (جمعة، ١٩٩٨: ٨٦).

إنّ المراثي غالباً ما تدور على الأوزان الطويلة الإيقاع، ومنها الكامل (جمعة، ١٩٩٨ :٦٨)، وهو البحر الذي يختاره المتنبي لهذه القصيدة. وجدتُ أنّه يندر أن يأتي البحر الكامل كاملاً في هذه القصيدة التي نظمها على هذا البحر وذلك أنّ التفعيلة (متفاعلن) تصبح (متفاعل) في أغلب الأحيان كما أنّ التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني تأتي مقطوعة:

النّومُ بعدَ أبي شجاعٍ نافرٌ والليلُ مُعيي والكواكبُ ظُلّعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢١)

متفـــاعلن/ متَفـــاعلن/ متفـــاعلن متفـــــاعلن/ متفـــــاعلن/ متفاعـــــل

فتصبح (متفاعلن) (متفاعل). فإلتزام الشاعر لهذه التفعيلة الناقصة في هذه القصيدة، إضافة إلى أنّ (متفاعلن) تصبح (متفاعلن) بفعل ما يصيبها من الإضمار (تسكين الثاني المتحرّك). وأصبح كأننّا أمام تفعيلتين أو أكثر في العديد من الأبيات.

هذا التنوّع في التفعيلات يحدث تنغيماً في الأصوات، فنكون أمام إيقاع هادئ منسجم تارة، وثائر متوتّر أخرى، وهو يدلّ على المشاعر التي يمرّ بها المتنبي في هذه القصيدة. «وهو أكثر البحور جلجلة وحركات. وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله (إن أريد به الجدّ) فخماً جليلاً مع عنصر ترنّمي ظاهر» (الطيب، ١٩٩٩: ٣٠٢/١). نجد في هذا البحر قرعاً يشبه حشرجة الحلق وهي واضحة في قوله:

إذا حَصَلتَ مِنَ السِلاحِ عَلَى البُكا فَحَشاكَ رُعتَ بِهِ وَخَدَّكَ تَقرَعُ
وَصَلَت إِلَيكَ يَدٌ سَواءٌ عِندَها الـ ـبازي الأُشَيهِبُ وَالغُرابُ الأَبقَعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٣)

هذه الأصوات المتحشرجه ذات صلة بموضوع القصيدة فهو يرثى ويهجو ويأسف على لزمان رمي به في أتون هذه المصائب المتلاحقة، ممّا جعل هذه الكلمات تخرج كالزفرة الملتهبة التي لم تبلّها دموع مآقيه التي ذرفها على صديقه أبي شجاع.

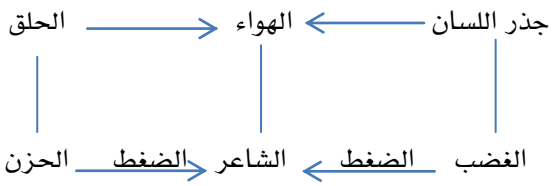
الروي:

«يمثّل الروي حجر الركن وروح القافية في القصيدة العربية الخليلية، إذ أساس القافية الروى» (الطرابلسي، ١٩٨١: ٣٨). وبذلك يأخذ الروى باعتباره فونيماً صامتاً دور العنصر المائز الذي يفرز القصائد بعضها من بعض ويصنّفها في مجموعات على أساس تناسق صوتي، بل إنّ الصائت الذي يليه يقوم بدور مماثل من خلال تصنيف الروى الواحد إلى مضموم ومكسور ومفتوح في كثير من الدواوين الشعرية. لكنّ الأمر يتعدّى الوظيفة الإيقاعية الصرفة لأنّ وجود الصوت في الشعر ليس اعتباطياً، فالروى في بنيته الصوتية يتشاكل مع دلالة النص ليقدّم لنا جمالية شعرية تعدّ أساساً من أسس تقبّل النص والإعجاب به لأنّ «الشعر ليس مختلفاً عن باق الفنون، والمضمون فيها جمعياً أمر لا ينفصل بتاتاً عن الشكل» (نوكس، ١٩٨٥: ١٦٨)، وإلا فإنّ النظرة إلى الروى ستظلّ قاصرة لعدّها إياه حلية صوتية أو محسّناً يضاف إلى محسّنات أخرى بسبب عدم ربطها إياه بالدلالة. إذن الروى بنية صوتية وربطه بالدلالة

أمر ضروري لدراسة النص الشعري، إذ لا يمكن أن تثمر دراسة الدلالة ما لم ترتكز على الصورة الصوتية.

حرف الروى في هذا القصيدة هي العين والتي تحمل دلالات تلائم الفكرة الكلية التي تسيطر على القصيدة. «يتمّ النطق بالعين بتضييق المجرى الهوائي في الفراغ الحلق بحيث يحدث مرور الهواء احتكاكاً» (بشر، ٢٠٠: ٣٠٣)، ضيق المخرج في العين يدلّ على ضيق يعاني منه الشاعر ولهذه المعاناة طرفان: الأول هو موت فاتك والثاني دناءة كافور، وهما يضغطان على الشاعر، كما «يضغط الطرفان: جذر اللسان والمجري الخلفي للحلق على الهواء الخارج من الرئتين». (الموسوي، ١٩٩٨: ٨٤).

ويتمّ هذا الضغط بحيث يسمح للهواء بالمرور وحدوث إحتكاك بموضع التضييق، ويتمثّل هذا في أنّ الشاعر يغتنم الفرصة بعد موت فاتك ليعبّر عن آلامه وأحاسيسه عبر هذه القصيدة الرثائية (= مجرى للخروج من الضغط)، واحتكاك الهواء بجذر اللسان والحلق خلال الخروج يدلّ على أنّ خروج الشاعر من الحزن والغضب (طرفان الضغط) لا يحصل إلا بإهتمامه بهما في القصيدة.



توصف العين بأنّها بين الرخوة والشدّة (عمر، ١٩٩٧: ٣٥١)، وهذه السمة توحي بعدم ثبات مشاعر المتنبي طوال القصيدة، لأنّه يغلب عليه الحزن تارة ويشعر بالضعف (الرخوة) ويثور غضبه أو فخره أخرى ويشعر بالقوة (الشدّة). العين: بين الرخوة والشدّة = الشاعر: بين الضعف والقوّة.

أمّا صائت الضمّة الذي يمثّل حركة الروى فيحيل «بخلفيته» (الموسوي، ١٩٩٨: ١٠١)، (انسحاب اللسان نحو الخلف متجمعاً في مؤخّر الفم)، إلى داخل الذات موجّهاً النظر صوب الصراع الداخلي الذي يتجلّى في القصيدة وهو الصراع بين المشاعر المختلفة (الحزن، الغضب، الفخر).

إنّ شكل الفم عند النطق بالضمّة يكون بيضوياً ممّا يخلق حجرتا رنين: شفوية وفموية، تقوم الأولى بإبعاد هذا الصائت عن الحدّة وتتّجه به حثيثاً صوب الإنخفاض ضمن ثنائية:

حاد/خفيض (إبراهيم، د.ت: ١٣٧)، سمة «خفيض» تمنح الضمّة قدراً من الدلالة على الحميمية التي تطبع علاقة المتنبي بفاتك.

ويلاحظ هنا تناسب هام بين عمق المخرج في العين وخلفية الضمة، وهو تناسب يتمّ ضمن ثنائية: بُعد/بُعد عاكساً ذلك البعد الذي يحدث بين الشاعر والمرثي (بسبب موت فاتك).

الفونيم:

بما أنّ «الفونيمات هي ذرّات اللغة» (أتوف، ١٩٧٢: ١٨٣)، فإنّ وجودها المتّسق في النصّ الشعري هو أوّل ما ينبع منه إشعاعه الجمالي، وما ذلك إلّا لأنّ الخطاب الشعري يحاول بوعي أو بدونه الحدّ من الإعتباطية من خلال تنمية تردّد الأصوات الملائمة للمضمون. هنا نهتمّ بالفونيمات التي تسجّل أكثر حضور في مقاطع المختلفة وتبيين دورها الدلالي.

في الأبيات التي يعبّر الشاعر عن حزنه وآلامه (مطلع القصيدة) يحقّق فونيم النون حضوراً ملفتاً للنظر بنسبة: ٨/٢٣٪، إنّ النون من الأصوات المجهورة ويتّصف بقوّة الإسماع العليا (عبد التواب، ١٩٨٥: ١٠٠)، وهذه السمة مناسبة جدّاً لوحدة إظهار الحزن، لأنّ الشاعر يجهر بصوته ويعبّر عن شدّة آلامه بسبب فقد فاتك.

كما قلنا سابقاً إنّ إحساس الشاعر في هذه الأبيات يترواح بين الجزع والتصبّر وهما حالتي متناقضي الطبيعة لأنّ الأوّل يدلّ على الضعف والثاني يدلّ على القوّة، هذا التردّد بين الضعف والقوّة تجسيد «لطبيعة نطق النون التي تمزج بين ملامح الإنفجار والإحتكاك» (محلّو، ٢٠٠٦: ١٢١)، والإنفجار من صفات القوّة بينما يندرج الإحتكاك في الصفات الضعف.

وإضافة إلى ذلك يكون «فونيم النون أشدّ تأثّرا بما يجاوره من أصوات حين يكون مشكلة بالسكون» (الموسوي، ١٩٩٨: ٧٤)، كما يتأثّر المتنبي بمن يجاوره حين يسكن في بلاطه، وهو عندما يتمتّع بالمال يمدح ويرضى وإذا يحرمه الأمير من العطاء يهجوه ويسخط عليه. وهو بعد موت فاتك أصيب بالقلق وعدم السكون لأنّه فقد مجاورة من يعطيه ولا يحرمه.

أكثر الفونميات حضوراً في أبيات الحكمة هو فونيم الميم نسبته: ١٤/٠٣٪، وهو يحمل دلالات تناسب هذه الأبيات. ينطلق الهواء إثناء النطق بالميم من خلال الأنف، بدل الخروج عبر الفم (بهنساوي، ٢٠٠٤: ٦٣)، كما يعتاد في بقية الفونميات الأخرى، يقوم هذا الإنفلات بالإحالة إلى خروج عن الطور المألوف، كما يخرج المتنبي في قصيدة الرثاء عن منهج المألوف ويدخل في الرثاء أغراضاً متنوّعة بدل التركيز على المرثي وذكر صفاته.

وُصف الميم بأنّه شفوي؛ لأنّ الشفتين تنطبقان انطباقاً تاماً عند نطقه (الموسوي، ١٩٩٨: ٥٣)، تلازم الشفتين في الميم يوحي بتلازم الحكمة والرثاء في مراثي المتنبي وكما سبق القول إنّه يتناول بالحكمة في إغلب قصائده الرثائية.

بين فونيمات مقطع ذمّ الأعداء (خاصة كافور)، يحلّ فونيم الهمزة مكان الأوّل بنسبة: ٩/٣٠٪، عمق المخرج في الهمزة وهو فونيم حنجري (ابن الجزري، ٢٠٠٢: ١٦٠)، مرآة تعكس ترسيخ الشعور بالحقد والغضب للأعداء في أعماق قلب الشاعر.

يتمّ النطق بالهمزة بإقفال الأوتار الصوتية إقفالاً تاماً فيحبس الهواء خلفهما (الموسوي، ١٩٩٨: ٨٦)، كما يحبس المتنبي غضبه في قلبه ولا يظهره إلا إذا سنحت له الفرصة، وبعد فتح الأوتار الصوتية عند النطق بالهمزة ينفجر الهواء فجأة، وذلك يشير إلى انفجار الغضب الكامن في قلب الشاعر وتدفّقه خلال رثاء فاتك.

وفي أبيات الفخر يحقّق فونيم الباء حضوراً أكثر من أخرى الفونيمات، قدره: ١١/١١٪، وهو فونيم شفوي انفجاري مجهور (بهنساوي، ٢٠٠٤: ٦٢)، وبذلك يمتلك صفات القوّة التي تلائم الفخر؛ لأنّ المتنبي يصف نفسه بأنّها متّصف بالبأس والشجاعة والثقة بالنفس، وبأنّها يواجه الأعداء والموت بقوّة.

الخيارات البلاغية والبديعية

الترصيع: وهو أن يتوّخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف. (ابن جعفر، ١٩٧٨: ٤٠). وممّا جاء في ذلك في القصيدة قوله في ذكر صفات المرثي:

وَإذا الـــمَكارِمُ وَالـــصَوارِمُ وَالـــقَنا وَبَـــناتُ أعـــوَجَ كُـــلُّ شَـــيءٍ يَجمَـــعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٢)

توازن الصيغ: وممّا له علاقة بالترصيع هذا التوازن الذي ينتخب الشاعر من خلال البنية اللّفظية المرشّحة للموقع أكثرها ملائمة له وانسجاماً معه وهذه الظاهرة لا تخلو في الوقت ذاته من رعاية للمستويين الإيقاعي والتركيبي معاً لأنّ هذا الإنتخاب مرهون بمقتضيات الوزن الشعري من ناحية وبمقتضيات التركيب من ناحية أخرى. ويتّضح ذلك في قوله:

مَـــن لِلمَحافِـــلِ وَالجَحافِـــلِ وَالسُـــرى فَـــقَدَت بِـــفَقدِكَ نَـــيِّراً لايَـــطلعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٣)

وقوله في الحكمة:

أيــنَ الَّــذي الــهَرَمانِ مِــن بُنيانِــهِ مــا قَــومُهُ مــا يَــومُهُ مــا المَصــرَعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢١)

فالتوازن واضح بين صيغتي (المحافل) و(الجحافل) وبين (ما قومه) و(ما يومه).

التجسيد: بعد موت فاتك لا يألف النوم عين المتنبي وهو يجسّد لنا النوم في هيئة إنسانٍ نافر (النوم بعد أبي شجاع نافر)، كما يخلع على الزمان صفة مجسّدة بأن استعار له الوجه والبرقع ويتمثّله إنساناً وما ذلك إلا لتوالي النكبات عليه وتعدّدها (وجه له من كلّ قبح برقع). أيضاً نجده يفعل ذلك مع المجد ويتخيله إنساناً يخسر:

الــمَجدُ أخــسَرُ وَالــمَكارِمُ صَــفقَةً مِــن أن يَعــيشَ لَهــا الكَــريمُ الأَروَعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٢)

الإستفهام: وهو في البيت (٨): «أين الذي الهرمان من بنيانه؟» يوظّف النسق الاستفهامي في هذا البيت في الكشف عن حقيقة المرثي في كونه بعيداً عن الحياة أو أنّه لا يمكن أن يعود إلى الحياة، ولا بدّ من أن تكون الإجابة غائبة لتبدوا أبيات الحكمة أكثر تأثيراً في نفس السامع وهذا التأثير لا يحصل بالإخبار، كأنّ المتنبي يريد أن يحمل المخاطب بأن يقرّ بحتمية الفناء للإنسان وإن كان رجلاً كريماً عظيماًمثل فاتك.

التكرار الشرطي: لا تقلّ قيمة الوظائف التي يقوم بها أسلوب الشرط عمّا عداه من الإمكانيات اللغوية في هذه القصيدة. فهو يهيء للبنية الشعرية ميزتين جوهريتين: الأولى انسجام النّسق وتعاقب صوره بحكم ما في بناء هذا الأسلوب من تكرار، والأخرى توتّر هذا النسق باعتبار ما يتشكل بهذا البناء من مادة وما يؤدّيه في العمل الشعري من وظيفة، حيث يقول:

إن حَــلَّ فــي فُــرسٍ فَــفيها رَبُّهــا كِــسرى تَــذِلُّ لَــهُ الرِقــابُ وَتَخضَــعُ

أو حَــلَّ فــي رومٍ فَــفيها قَــيصَرٌ أو حَــلَّ فــي عُــربٍ فَــفيها تُبَّــعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٤)

يأتي الجواب عن هذه الشروط بالإثبات ويشتمل كل من شطري البيت على فعل وجواب للشرط بالإضافة إلى ربط أدوات الشرط بحروف العطف مع أنّ هذه الأدوات تمثّل ربطاً للأبيات بذاتها لما تمثّله من تكرار.

تعريف المسند إليه وتنكيره:

التعريف بالعلمية وهو في قوله:

قبحاً لِوَجهِك يا زَمانُ فَإِنَّهُ وَجهٌ لَهُ مِن كُلِّ قُبحٍ بُرقُعُ
أَيَموتُ مِثلُ أَبي شُجاعٍ فاتِكٌ وَيَعيشُ حاسِدُهُ الخَصِيُّ الأَوكَعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٢)

وجاء اسم العلم وهو فاتك للإيحاء بالجلال، والإستلذاذ بذكره والإشباع العاطفي، كما لا يذكر في عجز البيت الثاني اسم العلم ويكتفي بذكر كلمة «حاسد»، بسبب استهجان التصريح بالإسم لإحتقاره وكراهته.

وفي البيتين جمع بين التعريف والتنكير: (أبو شجاع فاتك) و(زمان) و(حاسده) و(برقع)، لكنّه عندما ذمّ الزمان، استدعى الأمر هنا التنكير لأنّ الزمان يأتي بشتّى أنواع المصائب والتي لا تسبق بنذير. ولهذا كان من المناسب وهو يتحدّث عن نكبات الزمان أن يجعلها من كلّ جنس ولون حتى أنّها لا تأتي إلا مستترة كناية عن خفائها وغموضها ولهذا يختار لها الوصف الذي يناسبها.

التنكير: وجاء لإفادة التكثير كما في:

ويدٌ كأنّ نوالها وقتالها فرضٌ يحقّ عليك وهو تبرّعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٣)

والتقليل كما في قوله:

بردّ حَشاي إن استَطعتَ بلفظةٍ فلقد تضُرّ إذا تشاءُ وتنفعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٢)

يقصد المتنبي بالمجرور «لفظة» أن يشير إلى أنّ لفظة واحدة منك تكفيني، لأنّ القليل منك يفيد الكثير.

اختلاف في رواية القصيدة

١. جاء في البيت (١٥) «تنفع» وفي بعض النسخ ذكر «تنزع»، حسب غرض الشاعر وتضاد الموجود بين تضرّ وتنفع هذا مرجّح.

٢. وفي نفس البيت جاء في الديوان «إن استطعت» وفي بعض النسخ «إذا الستطعت»،

الأصل مع «إن» عدم قطع المتكلم بوقوع الشرط في المستقبل بخلاف «إذا» فتستعمل بحسب أصلها في كل ما يقطع المتكلم بوقوعه في المستقبل (الهاشمي، ٢٠٠٥: ١٥١)، كقوله تعالى: ﴿**فَإِذَا جَاءَتْهُمُ الْحَسَنَةُ قَالُوا لَنَا هَذِهِ وَإِنْ تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَّطَّيَّرُوا بِمُوسَى وَمَن مَّعَهُ**﴾ (الأعراف/١٣١). إذن تناسب «إن» حسب معنى البيت.

٣. جاء في البيت (١٨) في الديوان «النوال والقتال» وفي البرقوقي قدّم «القتال على النوال»، لا فرق بين التقديم والتأخير؛ لأنّ كلا الصفتين محمودة ولا فضل لأحدهما على الآخر عند العرب.

٤. جاء في البيت (٢٧) «كل يوم» وذكره الواحدي «كل وقت»، يبدو أن لا فرق بينهما إلّا أنّ الوقت أعم من اليوم وفي كلامه عن المدح أفضل منه.

٥. جاء في البيت (٢٠) «مازلت» وفي سائر النسخ «لازلت» ولا فرق بينهما، زال من أفعال الناقصة وشرط عملها كونها مسبوقا بالنفي أو شبهه إلا أنّ الأكثر في لا بعد زال دلالة على الدعاء.

٦. جاء في البيت (٢٥) «البازي الأشهب» وذكره الواحدي والتبيان «ألباز الأشهب» بقطع همزه أل من الباز ووصل همزه الأشهب بناء على أن همزه أل قد وقعت في أول الشطر الثاني (المعرّي، د.ت: ج٤، ٢٢٦). كما قال الآخر:

حتّى أتين فَتى تخبّط خائفاً الـ ـسّيف فهُو أخُو لِقاءٍ أروعُ

٧. جاء في البيت (٢٧) «الضيوف» وفي سائر النسخ «الصفوف» (البديعي، د.ت). يبدو أنّ لا فرق بينهما إلّا أنّ الضيوف يدلّ على صفه الكرم عند فاتك والصفوف إضافة على ذلك يمكن أن يدل على الشجاعة والقدرة عنده.

٨. جاء في البيت (٢٨) «قبح برقع» وفي بعض النسخ «لؤم برقع» ولا برق بينهما، ربّما يكون القبح سبب اللؤم.

٩. جاء في البيت (٢٩) «الأوكع» وفي بعض النسخ «الأكتع» ولا فرق بينهما، كلاهما بمعنى اللئيم.

١٠. جاء في البيت (٣٥) ولا حسام يلمع وقال المعرّي «ولا سنان تلمع» وفي بعض النسخ «لا سيوف تلمع»، ذكر السنان في اول البيت موصوفاً براعفاً يدلّ على إتمام الطراد أو الحرب وفي الآخر جاء السنان مع فعل يلمع ويدلّ استعداد الطراد أو الحرب ونفي الشاعر كلا الحالتين، ولا فرق بين الحسام والسيوف.

١١. جاء في البيت (٤١) «حملت» وقال صاحب الصبح المنبي جاء في بعض النسخ «حكمت» وهذا من جهة المعنى لا يناسب البيت.

النتائج

إنّ المتنبي يحدث تغييراً في قصيدة الرثاء ويأتي بأسلوب جديد لم يسبقه إليه أحد، وهو إدخال الأغراض المختلفة فيها، ومن هذه القصائد هي قصيدة رثاء فاتك التي تتردّد عاطفة الشاعر فيها بين موضوعات مختلفة:الحزن والحكمة والفخر والغضب. ليس معني هذا أنّ رثاء الشاعر لفاتك غير صادق لكنّ الشاعر وُضع بين أمور متعدّدة، فغلبت أحياناً أغراض أخرى على حزنه فكانت هذه القصيدة، إلا أنّ الفكرة الكلّية في القصيدة تدور حول الرثاء والتعبير عن الحزن وأخيراً يغلب الحزن واليأس على الأغراض الأخرى. دراسة الجانب اللغوي لهذه القصيدة تكشف لنا أنّ التضاد والتكرار في مستوى المفردات يلعبان دوراً هاماً في تصوير ذلك التداخل في الأغراض، وفي المستوى الصوتي يختار المتنبي فونيم العين للروى وهو يحمل دلالات مناسبة لمشهد الحزن والرثاء كما كونه مضموماً مناسبٌ جداً للرثاء وهو المحور الرئيس في القصيدة. دلالات العين والضمة المناسبة للرثاء (وهما يتكرّان في كل الأبيات)، تعكس هيمنة الحزن على القصيدة رغم تعدد الأغراض. في المقاطع المختلفة من القصيدة استخرجت الفونيمات التي حقّقت حضوراً أكثر مقارنة بالفونيمات الأخرى ومن خلال سمات هذه الفونيمات ومخارجها يتّضح أنّ الأحاسيس المختلفة التي يمرّ بها المتنبي أدّت إلى قلّة حضور فونيم ما أو كثرتها في المقاطع المختلفة في القصيدة. وفي مجال الخيارات البلاغية نجد ترابطاً بين الشكل والمضمون حيث يستخدم الشاعر من المحسّنات والصور ما يخدم لمضامين القصيدة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. إبراهيم، عبدالفتاح (دون تا). *مدخل في الصوتيات*. تونس: دار الجنوب.

٢. ابن الجزري (٢٠٠٢م). *النشر في قراءات العشر*. ط٢، بيروت: دار الكتب العلمية.

٣. ابن خلكان، شمس الدين أحمد (دون تا). *وفيات الأعيان*. تحقيق إحسان عبّاس، بيروت: دار صادر.

٤. ابن رشيق (٢٠٠١م). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*. تحقيق عبدالحميد هنداوي، ج٢، بيروت: المكتبة العصرية.

٥. البرقوقي، عبدالرحمن (١٩٣٠م). *شرح ديوان المتنبي*. بيروت: دار الكتاب.

٦. بشر، كمال (٢٠٠٠م). *علم الأصوات*. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

٧. بهنساوي، حسام (٢٠٠٤م). *علم الأصوات*. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.

٨. الثعالبي، أبومنصور عبد الملك (٢٠٠٠م). *يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر*. بيروت: دار الكتب العلمية.

٩. جمعة، حسين (١٩٩٨م). *قصيدة الرثاء جذور وأطوار*. دمشق: دار النمير؛ دار معد للطباعة والنشر.

١٠. جوين، كوين (دون تا). *بناء لغة الشعر*. ترجمة أحمد درويش، القاهرة: مكتبة الزهراء.

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

١٢. الطيب، عبدالله (١٩٩٩م). *المرشد إلى فهم أشعر العرب وصناعتها*. ط٤، الخرطوم: جامعة الخرطوم للنشر.

١٣. عبد التوّاب، رمضان (١٩٨٥م). *المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث العلمي*. ط٢، القاهرة: مكتبة الخانجي.

١٤. عمر، أحمد مختار (١٩٩٧م). *دراسة الصوت اللغوي*. القاهرة: عالم الكتب.

١٥. قدامة ابن جعفر، أبو الفرج (١٩٧٨م). *نقد الشعر*. تحقيق كمال مصطفى، ط٣، القاهرة: مكتبة الخانجي.

١٦. محلّو، عادل (٢٠٠٦م). *الصوت والدلالة في شعر صعاليك*. الجزيرة: جامعة الحاج لخضر.

١٧. الموسوي، مناف مهدي (١٩٩٨م). *علم الأصوات اللغوية*. بيروت: عالم الكتب.

١٨. نوكس (١٩٨٥م). *النظريات الجمالية عند: كانط، هيغل، شوبنهاور*. بيروت: منشورات بحسون الثقافية.

١٩. الورقي، سعيد (١٩٨٤م). *لغة الشعر الحديث*. ط٤، بيروت: دار النهضة.

٢٠. الهاشمي، أحمد (٢٠٠٥م). *جواهر البلاغة*. بيروت: المكتبة العصرية..