

مجلة اللغة العربية وآدابها

السنة ١١، العدد ٤، شتاء ١٤٣٧ هـ

صفحة ٥٥٥ - ٥٧٤

تعدّد الأغراض في قصيدة رثاء فاتك للمتنبّي 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: ٢٤/٨/٢٠١٥؛ تاريخ القبول: ٢٠١٦/٢/٢)

الملخّص

يشكل الرثاء جانباً كبيراً من أشعار المتنبّي ومنها رثاء أبي شجاع فاتك وهو من قصد إليه الشاعر حين كان يتألّم شديد الألم من دناءة كافور. تتميز هذه القصيدة بأشتمالها بموضوعات مختلفة والخروج عن المنهج المألوف في الرثاء ووحدة الموضوع. يتردّد المتنبّي 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 إمطة اللثام عن مجمل الوسائل التي يختاره المتنبّي 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 تشكل الجانب الطاعي 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 الرئيسية

تعدّد الأغراض، رثاء فاتك، اللغة الشعرية، المتنبّي.

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 للمتنبّي قيماً مختلفة ومعاني متعدّدة تبين عمّا يتضمّنه الرثاء ويكشفُ عنه من تعبيرات متباينة وإن كان الغرض واحداً. وإضافة إلى ذلك وجدت في مراثي المتنبّي 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 المتعلقة 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 المتنبّي 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 يفضّلون أنّه مهما بلغ من مكانة ورفعة فهو إنسان يحركه الأمل ويهزه الألم وبين ذلك يجد دمه «عصي طيع».

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

- لماذا تردّت عاطفة المتنبّي 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 تعدّد 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 متعدّدة 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 الإمكانات اللغوية التي يستخدمها المتنبّي خاصة إمكانات تخدم لتداخل الموضوعات المختلفة في قصيدة واحدة. وجاء ذلك في ثلاثة مستويات: المفردات، الخيارات الصوتية، الخيارات البلاغية والبديعية.

آراء النقاد حول مراثي المتنبّي

لعلّ عبارة ابن رشيق الشهيرة والتي وصف فيها المتنبّي بأنّه «ماليّ الدنيا وشاغل الناس» 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 بالرغم من تحوّل الرثاء أحياناً عنده إلى مدح كما أنّ الظروف التي دعت به 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 يندم 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: ج ٢، 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 المتنبّي وقد قرأ عليه ديوانه ثمّ كتب عليه شرحاً: «وأما اختراعه للمعاني وتغلغله فيها، واستيفاضه إياها، فما يدفعه إلا ضد ولا يستحسن معاندته إلا ندّاً، وما رأيت أحداً غَضَّ 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 النذالة والسفال إلا أنّه محدث».

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

وروائعه وبدائعه التي زاد فيها على من تقدم وسبق جميع من تأخر فقد عدّ من هذه المحاسن افتضاضه أباكار المعاني (الثعالبي، ٢٠٠٠: ج ١، ٢٦٢)، والبيت المستشهد به هو قوله:

سالمٌ أهل الوداد بعدهم
يسلم للحنن لا للتخليد

أي: أنه إذا مات الصديق فإن صديقه يسلم صديقه للحنن لا للخلود.

قال أبو العباس 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 خلكان، د.ت: ج ١، ١٢١)، أحدهما ما ورد في هذين البيتين:

رمانى الدهر بالأرزاء حتى
فؤادي في غشاء من نبال

فصرت إذا أصابتني سهامٌ
تكسرت النصال على النصال

بناء القصيدة

بما أن المرثية جزء من المديح (بل هي مديح للمرثي بألفاظ الماضي) فقد حدّد القدامى بنية المدحبة النموذجية، وهي بنية مقتضية الوقوف على الأطلال، فالنسيب ووصف الرحيل إلى الممدوح، ثم الإنتهاء إلى المدح. «لكن مطالع قصائد المدح صار بعد ذلك مثار خصام بين المجددين وأنصار القديم، بيد أن الرواة ومورخي الأدب قديماً تواضعوا على أن شاعرية الشاعر مشروطة بخضوعه للسنة الشعرية التقليدية المألوفة، كأن لا شاعرية إلا بالنسج على النظام الجاهلي» (البوغامي، د.ت: ٢٥). غير أن هنالك من خرج عن هذه السنة من المحدثين ومنهم المتنبي في بعض قصائده.

ولعل هذا التصرف في المنهج التقليدي يبرز في أوضح صورته في قصيدة الرثاء عند الشاعر فلا تابع القدماء ولا واكب المجددين بل إنه نهج نهجاً يميزه عن غيره بتركه الإثارة وشدّة الإنتباه في مطالعه الرثائية التي تنوّعت بين الحكم وبين الدخول المباشر في غرضه، وبين إبداء تجربته الشعورية من النهاية، ومن ذلك في قصيدة رثاء فاتك حيث يخوض الشاعر مباشرة إلى غرضه وهو التعبير عن الآلام، دون أن يمهد الطريق ويخضع للمقومات البنيوية للقصيدة القديمة وهو يقول:

(١) الحزن يلقى والتجمّل يردع
والدمع بينهما عصي طيّع

(٢) يتازعان دموع عين مسهد
هذا يجئ بها وهذا يرجع

(٣) النوم بعد أبي شجاع نافر
والليل معي والكواكب طالع

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢١)

تعدد الأغراض في قصيدة الرثاء

إنّ المتنبى في شعره يطرح ما يشبه رثاء نفسه وهذا جزء من نفسية المتنبى المعقدة والصدق الفني عنده ناتج عن خليط من المشاعر التي تتابها 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 مرثي المتنبى، 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 لاسيما أنّ الخاتمة تبقى راسخة في ذاكرة المستقبل، ولهذا يقول ابن رشيّق: «وأما الإنتهاء فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى 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 رشيّق، ٢٠٠١: ج ١، ٢١٠). في قصيدة رثاء فاتك يأتي المتنبى بالحكمة في وسط القصيدة ويبدو أنّ السبب يعود إلى الغرض من المرثية في الأساس، لأنّها ليست استجابة سريعة للحدث بل إنّ الشاعر يستغلّ الحدث أساساً ليأخذ منه العبر، فكأنّني 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) تَصْفُو الْحَيَاةَ لِجَاهِلٍ أَوْ غَافِلٍ	عَمَّا مَضَى فِيهَا وَمَا يُتَوَقَّعُ
٧) وَلِمَنْ يُغَالِطُ فِي الْحَقَائِقِ نَفْسَهُ	وَيَسُومُهَا طَلَبَ الْمُحَالِ فَتَطْمَعُ
٨) أَيْنَ الَّذِي الْهَرَمَانَ مِنْ بُنْيَانِهِ	مَا قَوْمُهُ مَا يَوْمُهُ مَا الْمَصْرَعُ
٩) تَتَخَلَّفُ الْأَثَارُ عَنِ أَصْحَابِهَا	حِينَئِذٍ وَيُدْرِكُهَا الْفَنَاءُ فَتَتَّبَعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢١)

ولعلّ السبب الآخر يعود إلى أنّ الشاعر جعل نفسه متحدّثاً باسم المرثي وهو من الأمراء ولا بد 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 مغلفاً بالرثاء، ليس معنى هذا أنّ رثاء الشاعر لفاتك غير صادق لكنّ الشاعر وضع 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 أتمن 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 المتنبّي وحسن استقباله وهو الذي يتمنّى الجميع القرب منه وكسب ودّه بما فيهم كافور نفسه والذي لم يأتيه المتنبّي إلا بطلب منه. ولا نغفل نفسية الشاعر المتردّدة والتي وضعته بين طرفي نقيض رثاء وهجاء. حيث يقول:

وَجَهْ لَهُ مِنْ كُلِّ قُبْحٍ بَرْقُعُ	(٢٨) قَبْحاً لِيُوجِهَكَ يَا زَمَانَ فَإِنَّهُ
وَيَعِيشُ حَاسِدُهُ الْخَصِيَّ الْأَوْكَعُ	(٢٩) أَيْمُوتُ مِثْلُ أَبِي شُجَاعٍ فَاتِكَ
وَقَفّاً يَصِيحُ بِهَا الْأَمْنِيصُفَعُ	(٣٠) أَيْدٍ مُقَطَّعَةً حَوَالِي رَأْسِهِ
وَأَخَذَتْ أَصْدَقَ مَنْ يَقُولُ وَيَسْمَعُ	(٣١) أَبْقَيْتَ أَكْذَبَ كَاذِبٍ أَبْقَيْتَهُ
وَسَلَبْتَ أَطْيَبَ رِيحَةٍ تَنْضَوُّعُ	(٣٢) وَتَرَكْتَ أَنْتَنَ رِيحَةٍ مَذْمُومَةٍ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢١)

الفخر في قصيدة الرثاء:

يوزّع المتنبّي الفخر في جميع الأغراض الشعرية التي يهتمّ بها، وهو في شعره جذوة من نفسه ونفحة من روحه، جاء هذا الضرب منشعر المتنبّي مطبوعاً بطباعه الخاص، بعيداً عن التكلف والتعسف. وكثرته في شعره طبيعي لأنه نشأ صباً بالمعالي متيمّاً بها، لا يفارقه طيفها فكان ينبغي 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 للغة 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، والانزياح عنها يعدّ دخولاً في اللغة الشعرية التي تعني «كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مصنوعاً في قوالب مستهلكة» (جوين، د.ت: ٢٥). هنا نقسّم اللغة الشعرية في قصيدة رثاء فاتك إلى ثلاثة مستويات:

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

الحقل الدلالي: وهو يتناول الكلمات التي كُثرت تداولها عند الشاعر وتدور حول مدلول متقارب: الرثاء أو مدح المرثي من خلال ذكر صفاته (الحزن، يقلق، الدمع، مسهّد، يموت، أصدق، أطيّب)، الحكمة (جاهل، غافل، الفناء، الحقائق، الآثار)، ذمّ الأعداء (قبحاً، حاسد، الخصي، الأوكع، أكذب، أنتن). الفخر (أشجع، قسوة). والذي يهمنّا 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، بدمّ الحساد والأعداء، وذلك يتمثل في الثنائية التي نرى في: يموت/يعيش، وفي الصفتين المتضاربتين: أكذب/أصدق، أنتن/أطيب. حيث يقول:

أَبَقَيْتَ أَكْذَبَ كَاذِبٍ أَبَقَيْتَهُ وَأَخَذْتَ أَصْدَقَ مَنْ يَقُولُ وَيَسْمَعُ
وَتَرَكْتَ أَنْتَنَ رِيحَةَ مَذْمُومَةٍ وَسَلَبْتَ أَطْيَبَ رِيحَةَ تَتَضَوُّعٍ
(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٢)

ب) امتزاج الرثاء بالمدح من خلال الإيجاب والسلب: تخلع/لا تخلع، تدفع/لا يدفع:
مَا زِلْتَ تَخْلَعُهَا عَلَى مَنْ شَاءَهَا حَتَّى لَبِستَ الْيَوْمَ مَا لَا تَخْلَعُ
مَا زِلْتَ تَدْفَعُ كُلَّ أَمْرٍ فَادِحٍ حَتَّى أَتَى الْأَمْرُ الَّذِي لَا يُدْفَعُ
(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٣)

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

فَظَلَلْتَ تَنْظُرُ لَا رِمَاحُكَ شُرْعٌ فِيمَا عَرَاكَ وَلَا سُيُوفُكَ قُطْعٌ
(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٣)

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

إِنِّي لِأَجِينُ مِنْ فِرَاقِ أَحَبَّتِي وَتَحَسُّ نَفْسِي بِالْحِمَامِ فَأَشْجَعُ
(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢١)

ليس التضاد في هذه القصيدة لإمتزاج الأحاسيس المختلفة فحسب بل يأتي أحياناً 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، عصي/طبع، وجاء «يتنازعان» في البيت الثاني للتصريح بهذه الحالة.

التكرار:

أ) يلعب التكرار دوراً هاماً في تجسيد تداخل الأغراض المختلفة في هذه القصيدة:
 يَا مَنْ يُبَدِّلُ كُلَّ يَوْمٍ حُلَّةً أَنَّى رَضَيْتَ بِحُلَّةٍ لَا تُنَزَعُ
 (البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٢)

ينتقل الشاعر من المدح في المصراع الأول إلى الرثاء والحزن في المصراع الثاني ومع ذلك الانتقال تبقى العلاقة بين الغرضين بتكرار كلمة «حَلَّة»، وهذا التكرار في غرضين يزيد البيت حيوية ورونقاً. ومثله التكرار في:

قَدْ كَانَ أَسْرَعَ فَارِسٍ فِي طَعْنَةٍ فَرَساً وَلَكِنَّ الْمَنِيَّةَ أَسْرَعُ
 (البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٤)

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

ب) وأما تتكرر كلمة «ريحة» في بيت:

وَتَرَكْتَ أَنْتَنَ رِيحَةٍ مَذْمُومَةٍ وَسَلَبْتَ أَطْيَبَ رِيحَةٍ تَتَضَوَّعُ
 (البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٢)

لُتُدْخَلَ الْغُضْبَ فِي الْحُزْنِ.

لا يقتصر دور التكرار في تجسيد تداخل الأغراض المختلفة بل يأتي أحياناً للتأكيد على غرض واحد، كما تتكرر كلمة «مازلت» في البيتين ٢٠ و ٢١ للتأكيد على أن الصفات المحمودة كانت دأبه في حياته، (المدح) وبتكرار «حتى» يؤكد على أن الأمر الوحيد الذي يعجز فاتك ويصرفه عن هذه الصفات المحمودة، هو الموت (الرثاء).

كما رأينا إن دراسة المفردات أدت إلى تحديد الحقل الطائفي 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 تكرار

أسلوب الإشتقاق في الغرضين وذلك واضح في «أنزل/منزلاً، يعيش/تعایش»، نجد في البيتين التاليين تداخل مدح المرثي مع التعريض لكافور لأنه أطلق العام (الناس) وقصد الخاص وهو كافور أو أن عاطفة الشاعر المتهبة انفجرت فلم تسعها نفس كما أن فائقاً لم يسعه موضع، فتطير حمم الغضب في كل مكان فشمّل الناس جميعهم.

المجدُّ أخسَرُ والمكارمُ صَفَقَةٌ من أن يَعِيشَ لها الكَرِيمُ الأروَعُ
والنَّاسُ أنزَلُ في زمانِكِ منزلاً من أن تُعَاشِهمُ وقَدْرُكُ أرفَعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٢)

ومثله «أكذب/كاذب»، في البيت ٣١، للذمّ إلا أن التداخل بموضع آخر لا يتم بالإشتقاق بل استخدام ضيغة أفعال (أكذب/أصدق)، أدى إلى امتزاج الذم والمدح، إن المتنبّي لا يحدّد مفضلاً عليه بعينه وذلك ليس إلا لتسامي المرثي وانعدام نده في الصدق وتنازل المهجو وانعدام نده في الكذب.

تكرار المشتقات من أصل واحد دليل على أن 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 فإن الأوزان والقوافي كذلك، حتى يكون العمل الفني مرتبطاً ببعضه منسجماً مع موضوعه العام. والإبداع الشعري فعل مركب موحّ وجميل ومؤثّر، وليس إعادة لصياغات موروثية أو نقلاً لموضوع ما خال من كلّ قيمة جمالية (جمعة، ١٩٩٨: ٨٦).

إنّ المرثي غالباً ما تدور على الأوزان الطويلة الإيقاع، ومنها الكامل (جمعة، ١٩٩٨: ٦٨)، وهو البحر الذي يختاره المتنبّي لهذه القصيدة. وجدت أنه 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:

النَّومُ بعدَ أبي شجاعٍ نافرٌ والليلُ معي والكواكبُ ظلُّعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢١)

متفاعـلن/ متفاعـلن/ متفاعـلن / متفاعـل

فتصبح (متفاعـلن) (متفاعـل). فالترزام الشاعر لهذه التفعيلة الناقصة في هذه القصيدة، إضافة إلى أنّ (متفاعـلن) تصبح (متفاعـلن) بفعل ما يصيها من الإضمار (تسكين الثاني المتحرّك). وأصبح كأنّنا 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 المتنبّي في هذه القصيدة. «وهو أكثر البحور جلجلة وحركات. وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله (إن أريد به الجدّ) فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر» (الطيب، ١٩٩٩: ٣٠٢/١). نجد في هذا البحر قرعاً يشبه حشرجة الحلق وهي واضحة في قوله:

إِذَا حَصَلْتَ مِنَ السِّلَاحِ عَلَى الْبُكَاءِ فَحَشَاكَ رُعْتَ بِهِ وَخَدَكَ تَقَرُّعُ
وَصَلْتَ إِلَيْكَ يَدٌ سَوَاءٌ عِنْدَهَا الـ بَازِي الْأَشْيَهْبُ وَالْغُرَابُ الْأَبْقَعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٣)

هذه الأصوات المتحشرجة 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.

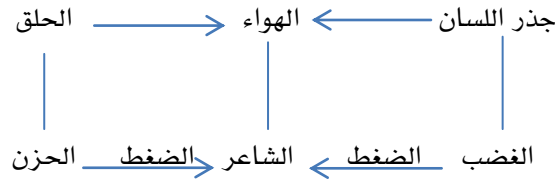
الروى:

«يمثّل الروى 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 النصّ ليقدم لنا جمالية شعرية تعدّ أساساً من أسس تقبّل النصّ 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 محسناً يضاف إلى محسنات 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 تركز 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: ٢٠٣)، 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 الرتتين». (الموسوي، ١٩٩٨: ٨٤).

ويتمّ هذا الضغط بحيث يسمح للهواء بالمرور وحدث احتكاك بموضع التضييق، ويتمّ هذا في أنّ الشاعر يغتم الفرصة بعد موت فاتك ليعبر عن آلامه وأحاسيسه عبر هذه القصيدة التراثية (= 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 والشدة (عمر، ١٩٩٧: ٢٥١)، وهذه السمة توحى بعدم ثبات مشاعر المتنبي طوال القصيدة، لأنّه يغلب عليه الحزن تارة ويشعر بالضعف (الرخوة) ويثور غضبه أو فخره أخرى ويشعر بالقوة (الشدة). العين: بين الرخوة والشدة = الشاعر: بين الضعف والقوة.

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 الحدة وتّجه به حيثاً صوب الإنخفاض ضمن ثنائية:

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

ويلاحظ هنا تناسب هام بين عمق المخرج في العين وخلفية الضمة، وهو تناسب يتمّ ضمن ثنائية: بُعد/بعد 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 وتبيّن دورها الدلالي.

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

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

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

أكثر الفونيمات 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: ٦٢)، كما يعتاد في بقية الفونيمات الأخرى، يقوم هذا الانفلات بالإحالة إلى خروج عن الطور المألوف، كما يخرج المتنبّي في قصيدة الرثاء عن منهج المألوف ويدخل في الرثاء أغراضاً متنوّعة بدل التركيز على المرثي وذكر صفاته.

وُصف الميم بأنه شفوي؛ لأنّ الشفتين تنطبقان انطباقاً تاماً عند نطقه (الموسوي، ١٩٩٨: ٥٢)، تلازم الشفتين في الميم يوحي بتلازم الحكمة والرثاء في مراثي المتنبّي وكما سبق القول إنّهُ يتناول بالحكمة في أغلب 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 المتنبّي 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 وتدقّقه خلال رثاء فاتك.

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

الخيارات البلاغية والبديعية

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

وَإِذَا الْمَكَارِمُ وَالصَّوَارِمُ وَالقَنَا وَبَنَاتُ أَعْوَجَ كُلُّ شَيْءٍ يَجْمَعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٢)

توازن الصيغ: ومّمّا له علاقة بالترصيع هذا التوازن الذي ينتخب الشاعر من خلال البنية اللفظية المرشحة 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:

مَنْ لِمَحَافِلِ وَالجَحَافِلِ وَالسُّرَى فَفَقَدَتْ بِفَقْدِكَ نَيْرًا لَا يَطْلُعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٣)

وقوله في الحكمة:

أَيْنَ الَّذِي الْهَرَمَانَ مِنْ بُنْيَانِهِ مَا قَوْمُهُ مَا يَوْمُهُ مَا الْمَصْرَعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢١)

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

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

الْمَجْدُ أَخْسَرُ وَالْمَكَارِمُ صَفْقَةٌ مِنْ أَنْ يَعِيشَ لَهَا الْكَرِيمُ الْأَرْعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٢)

الإستفهام: وهو في البيت (٨): «أين الذي الهرمان من بنيانه؟» يوظّف النسق الإستفهامي 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 المتنبّي يريد أن يحمل المخاطب بأن يقرّ بحتمية الفناء للإنسان وإن كان رجلاً كريماً عظيماً مثل فاتك.

التكرار الشرطي: لا تقلّ قيمة الوظائف التي يقوم بها أسلوب الشرط عمّا عدها من الإمكانيات اللغوية في هذه القصيدة. فهو يهيء للبنية الشعرية ميزتين جوهريتين: الأولى انسجام النسق وتعاقب صورته بحكم ما في بناء هذا الأسلوب من تكرار، والأخرى توتّر هذا النسق باعتبار

ما يتشكل بهذا البناء من مادة وما يؤديه في العمل الشعري من وظيفة، حيث يقول:

إِنْ حَلَّ فِي فُرسٍ فَفِيهَا رُبُّهَا كِسرَى تَذِلُّ لَهُ الرِّقَابُ وَتَخْضَعُ
أَوْ حَلَّ فِي رومٍ فَفِيهَا قَيسَرٌ أَوْ حَلَّ فِي عُربٍ فَفِيهَا تُبَعُّ

(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:

قَبْحاً لِيُوجِهَكَ يَا زَمَانَ فَاِنَّهُ وَجَهُ لَّهُ مِنْ كُلِّ قُبْحٍ بَرْقِعُ
أَيَمُوتُ مِثْلُ أَبِي شُجَاعٍ فَاتِكَ وَيَعِيشُ حَاسِدُهُ الْخَصِيُّ الْأَوْكَعُ

(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 وكرهته.

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

التنكير: وجاء لإفادة التأكيد كما في:

وَيِدُّ كَأَنَّ نَوَالَهَا وَقَتَالَهَا فَرَضٌ يَحِقُّ عَلَيْكَ وَهُوَ تَبْرَعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٣)

والتقليل كما في قوله:

بَرْدٌ حَشَايَ إِنْ اسْتَطَعْتَ بِلَفْظَةٍ فَلَقَدْ تَضُرُّ إِذَا تَشَاءُ وَتَنْفَعُ

(البرقوقي، ١٩٣٠: ٤٢٢)

يقصد المتنبّي 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 مرجح.

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

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 جَاءَتْهُمْ الْحَسَنَةُ قَالُوا لَنَا هَذِهِ وَإِنْ تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَطَّيَّرُوا بِمُوسَىٰ وَمَنْ مَعَهُ﴾ (الأعراف/١٢١). 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 مسبوقة 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 (المعري، د.ت: ج٤، ٢٢٦). كما قال الآخر:

حَتَّىٰ أَتَيْنَ فَتَىٰ تَخْبِطُ خَائِفًا أَلِ سَّيْفٍ فَهُوَ أَخْوَلِقَاءِ أَرْوَعُ

٧. جاء في البيت (٢٧) «الضيوف» وفي سائر النسخ «الصفوف» (البدعي، د.ت). يبدو أنّ لا فرق بينهما إلّا أنّ الضيوف يدلّ على صفة الكرم عند فاتك والصفوف إضافة على ذلك يمكن أن يدلّ 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 «الأكع» ولا فرق بينهما، كلاهما بمعنى اللثيم.

١٠. جاء في البيت (٣٥) «ولا حسام يلمع وقال المعري «ولا سنان تلمع» وفي بعض النسخ «لا سيوف تلمع»، ذكر السنان في أول 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 المنبى جاء في بعض النسخ «حكمت» وهذا من جهة المعنى لا يناسب البيت.

النتائج

إنّ المتنبى 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 تتردد 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 الكلية 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 المتنبى فونيم العين للروى وهو يحمل دلالات مناسبة لمشهد الحزن والرثاء كما كونه مضموماً مناسباً جداً للرثاء وهو المحور الرئيس في القصيدة. دلالات العين والضمّة المناسبة للرثاء (وهما يتكرران في كل الأبيات)، تعكس هيمنة الحزن على القصيدة رغم تعدد الأغراض. في المقاطع المختلفة من القصيدة استخرجت الفونيمات التي حققت حضوراً أكثر مقارنة بالفونيمات الأخرى ومن خلال سمات هذه الفونيمات ومخارجها يتضح أنّ الأحاسيس المختلفة التي يمرّ بها المتنبى أدت 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 المحسنات 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 عباس، بيروت: دار صادر.
٤. ابن رشيقي (٢٠٠١م). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*. تحقيق عبدالحميد هندراوي، ج٢، بيروت: المكتبة العصرية.
٥. البرقوق، عبدالرحمن (١٩٣٠م). *شرح ديوان المتنبّي*. 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، أبو منصور عبد الملك (٢٠٠٠م). *بتيمة الدهر في محاسن أهل العصر*. بيروت: دار الكتب العلمية.
٩. جمعة، حسين (١٩٩٨م). *قصيدة الرثاء جنود 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، ط٢، 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. نوّكس (١٩٨٥م). *النظريات الجمالية عند: كانط، هيغل، شوبنهاور*. بيروت: منشورات بحسون الثقافية.
١٩. الورقي، سعيد (١٩٨٤م). *لغة الشعر الحديث*. ط١، بيروت: دار النهضة.
٢٠. الهاشمي، أحمد (٢٠٠٥م). *جواهر البلاغة*. بيروت: المكتبة العصرية..