(ISSN: 2959-5436) مجلة جامعة سومر للعلوم الانسانية (SUJHUS)
2024 (حزيران), مجلد 2,عدد 2 ,الصفحات 125-145

أسلوبية الرثاء بين المتنبي والجواهري

قصيدتا "يا أختَ خيرِ أخٍ" و "ناجيتُ قبركِ" اختيارا

م.د. حيدر محمد حسين[1]*
[1]*كلية التربية الأساسية, جامعة سومر, ذي قار, العراق*

الملخص

يهدف البحث إلى بيان أسلوبية الرثاء عند المتنبي والجواهري في قصيدتي "يا أخت خيرِ أخ", و "ناجيتُ قبرك", واختيرت الأسلوبية ميداناً للدراسة لما يحمله هذا المنهج من إمكانات نقدية تحليلية وصفية عميقة, نستطيع من خلالها أن نرصدَ جماليات النصّ معتمدين لغة الشاعر, وأدواته الفنية , وسيلة للتحليل, آخذين بالحسبان الأساليب التي اعتمدها الشاعر , وعلاقة هذه الأساليب بشخصيته, وأفكاره , ومشاعره, ومدى تأثير السابق في اللاحق , وابتدأ البحث بوقفة قصيرة عند عتبة النصّ "عنوانه", ثمَّ انقسم إلى ثلاثة مباحث, الأول: المبحث الصوتي , والثاني: المبحث الصرفي والمعجمي , والثالث: المبحث النحوي التركيبي, مستعيناً بآراء اللّغوين القدماء, فضلاً عن آراء المحدثين من الباحثين , ومختتماً البحث بأبرز النتائج.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية , الرثاء , المتنبي والجواهري , المعنى

Stylistic lamentation between Al-Mutanabbi and Al-Jawahiri

The poems “O sister of the best brother” and “I called your grave” are selected

Lecturer Dr. Haider Mohammad Hussein[1]*
[1]college of Basic Education, University of Sumer, Thi-Qar, Iraq

Abstract

The research aims to explain the style of lamentation according to Al-Mutanabbi and Al-Jawahiri in the poems:“O sister of the best brother” and “I called your grave.” Stylistics was chosen as a field of study because this approach carries profound critical, analytical, and descriptive potential, through which we can monitor the aesthetics of the text, relying on the poet’s language and tools. Artistry is a means of analysis, taking into account the methods adopted by the poet and the relationship of these methods to his personality, thoughts and feelings, and the extent of the influence of the previous on the later. The research began with a short pause at the threshold of the text “its title”, then it was divided into three sections, the first: the phonetic section, and the second: the morphological and lexical section. The third: the syntactic grammatical study, using the opinions of ancient linguists as well as the opinions of modern researchers, concluding the research with the most prominent results.

Keywords: stylistics, Lamentation , Al-Mutanabbi and Al-Jawahiri, meaning

* **Email address: haedar.mohamed@uos.edu.iq**

المقدمة:

تعدُّ الأسلوبية واحدة من مناهج دراسة النصّوص الإبداعية, فهي تستند ــ في تحليل النصّ ــ إلى مجموعة معطيات ترتبط بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النصّ وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية, فهي ترتكزُ على الأبنية اللغوية ووظائفها داخل اللغة.

واختيرت القصيدتان لأسباب منها: أنَّه لا يختلف اثنان في تأثُّرِ الجواهري بالمتنبي , والقصيدتان من الرثاء الصادق , وهما من بحر واحد وهو البسيط, فضلاً عن تقارب أو تساوي القصيدتين بعدد الأبيات فالمتنبي نظَّم "44" بيتاً, والجواهري نظَّم "45" بيتاً, هذه الأسباب دفعت الباحث لاختيار الشاعرين أولاً , ولاختيار هاتين القصيدتين على وجه الخصوص ثانياً.

وابتدأ البحث بوقفة قصيرة عند عتبة النصّ , ثمَّ انقسم إلى ثلاثة مباحث, الأول: المبحث الصوتي , والثاني: المبحث الصرفي والمعجمي , والثالث: المبحث النحوي التركيبي مستعيناً بآراء اللّغوين القدماء فضلاً عن آراء المحدثين من الباحثين , ومختتماً بأبرز النتائج.

***عتبة النصّ:**

عنوان النصّ هو واجهته التي يستشرف بها المتلقي النصّ الأدبيَّ , وهو صياغة علمية باستعمال كلمات مفتاحية, محددة بوضوح , ومنتقاة بعناية؛ للدلالة على مضمون النصّ , والإجراءات المتبعة لتنفيذه.

1. "يا أختَ خيرِ أخٍ" للمتنبي

مارستْ هذه التركيبة الندائية "يا أختَ خيرِ أخٍ" دوراً مكثفاً في التعبير عن الدلالة الرئيسة في النصّ , وفي استدعاء الشخصية الأخت , وهي الشخصية المحركة للدلالة, والأخ دلالة مركزية محورية[1].

فعن طريق العنوان تتجلّى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنصّ , ومن الواضح أنّ الدلالة المركزية للنصّ قائمة على المدح والرثاء , على الرغم من أنّ غرض القصيدة الأساس هو الرثاء, إلّا أنّه رثاء مَشوبٌ بمدح , ويبدو أنّ اسم المرثية "خولة" كان ملحًّا في ذهن المتنبي , فأراد أن يذكر الاسم غير أنّه تجاوزه بذكر حرف الخاء أربع مرات في شطر البيت الأول من القصيدة ؛ وبذلك كان محافظاً على عادة العرب من عدم ذكر اسم المرأة صوناً له من أن تذكره الألسن .

2. "ناجيتُ قبركِ" للجواهري

تركيبة فعلية تفصح عن المُناجِي والمُناجَى , غير أنّ المناجَى ليس حيّاً إنّه "قبر" امرأة لم يصرِّح بها العنوان ولم يصرِّح بعلاقته بها, ودلَّ على كونها امرأة كافُ خطاب المؤنث, وبهذا يكون العنوان قد اشتمل على غموض ؛ ليتحقق به عنصر التشويق والإثارة ومن ثمَّ جذب المتلقي للنصّ[2].

والمناجاةُ في اللغة من ((نَجَاهُ نَجْواً ونَجوَى: سَارَّهُ ... والنَّجْوُ: السِّرُّ بين اثنين , يُقالُ: نجوتُهُ نَجْواً, أي ساررتُهُ, وكذلك ناجيتُهُ, والاسم النَّجْوَى))[3], هذه التركيبة اللغوية التي أمدنا بها المعنى المعجمي تُدخل المتلقي في عالم النصّ مباشرة؛ لأنّ النصّ يدورُ حول محور الحزن على فقيدة مقبورة ؛ ذلك الحزن جعل الجواهري يتسارُّ همساً مع قبر الفقيدة؛ وجاء التعبير بالجملة الفعلية عن تلك المناجاة ليدلَّ على أنَّ هذه المناجاة صارت عادة متجددة مستمرة, وهو ما يعمقُ الإحساس بأحزانِ الشاعر وآلامِهِ, فكانت أسلوبية العنوان موحية بمغزى القصيدتين .

المبحث الأول

المستوى الصوتي

تُعدُّ القيم الصوتية في لغة الشعر هي نقطة الانطلاق عند الشروع في وصف أي عمل شعري , وفي الواقع أنّه لا توجد علاقة معيارية بين الصوت ودلالته, ولكن توجد علاقة بين التشكيل الصوتي أو الموسيقي والمحتوى في جملة أو بيت أو مجموعة أبيات[4], والبحث عن علاقة ما بين التشكيل الصوتي والمحتوى الشعري أمر مستطاع ، مع وضع المحاذير التي تخلص البحث من صفة المعيارية وتحقق له الموضوعية[5], ويمكن أن نتلمس أسلوبية المستوى الصوتي في جوانب متعددة من القصيدتين منها:

أولاً/ البحر: جاءت القصيدتان على البحر البسيط, وهذا البحر يشارك الطويل والمديد في دائرة واحدة, وهو قريب من الطويل ولكنّه لا يتسع لأغراض كثيرة مثله, غير أنّه يفضلُ عليه من حيثُ الرّقة[6], والبسيط ذو موسيقى قوية ورنانة, وهو من أكثر بحور الشعر إحداثاً للرنين والقرع والتأثير النغمي الحاد[7], إضافةً إلى أنّه ((يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موجي ارتفاعاً وانخفاضاً))[8], وهو بذلك يُعدُّ من أنسبِ البحور لمشاعر الحزن لما فيه من طولٍ وتباطؤ, فتمكن الشاعران من بثِّ لواعجهما واسترسال , آهاتهما في تراكيب متعدّدة بمعانٍ متنوعة , أو متقاربة , أو متوازية , تدور جميعها في أفلاك أحزانهما, فضلاً عن موسيقاه ونغماته العالية التي أحدثت طرقاً في آذان مستمعيه, مشعراً إياهم وكأنّه في موكب حثيث الخطر, ما جعله صالحاً للتعبير عن الحزن والأسى والجزع بصخبٍ وقوّةٍ وعناد.

ثانياً/ القافية: أنهى المتنبي قافية قصيدته بحرف الباء, والباء حرف قلقليٌّ, شفويٌّ , شديدٌ , مجهور[9], والجهر يتوافق تماماً مع موضوع الرثاء , وإظهار الشكوى , إذ كيف يستطيع المرء أن يبثَّ آهاته عن طريق الهمس لا الجهر؟! خصوصاً إذا رأينا حركة الكسر "بِ" التي تشعرنا بحالة الانكسار التي يعانيها الشاعر نتيجة لفقدان محبوبته ـــ كما قيل ـــ أو أخت محبوبه.

في حين أنهى الجواهري قصيدته بحرف الدّال , والدّال حرفٌ قلقليٌّ , شديدٌ , مجهور[10], وهو بذلك مناسب أيضاً لغرض الرثاء, وجاءت القافية مضمومة. وقد عَمد الشاعران إلى الكسرة والضمة أو "الياء, والواو" عند "الإشباع العروضي" ليمدّان بهما حنينهما , ويغرقان في حدائية باكية عالية على مرثيتهما, إذ المعروف أنّ "الياء, والواو" هما صوتا "الحَدْو" حتى يومنا هذا, وبهما تخرج الآلام, والآهات, والأحزان؛ لما فيهما من مدِّ الصوت وإطالته, فكان صوتا الإشباع "الياء, والواو" مناسبين لغرض القصيدتين.

ثالثاً/ الأصوات:

1. عند المتنبي: افتتح المتنبي قصيدته بقوله[11]:

1. يا أُختَ خيرِ أخٍ يا بنتَ خيرِ أبِ كـــنايةً بهمـــا عـن أشـــرفِ النَّسَبِ

حيث كرّر حرف "الخاء" أربع مرات في شطر البيت الأول فقط , و"الخاء" هو الحرف الأول من اسم مرثيته "خولة", فربما أراد الشاعر أن يصرّح باسم مرثيته, أو أنّه أبدى ما فيه من وجع بقوله "أخت, وأخ", وهما قريبان من لفظة "أَخٍّ" فهي ((كلمة توجع وتأوّه من غيظ أو حزن))[12].

وفي مطلع القصيدة تَشاركَ "الألف, والباء" مع حرف "الخاء" بمجيئهما أربع مرات لكلٍّ منهما, والألف من أصوات المدِّ, وهو أيضاً حرفٌ هوائيٌّ[13] , يندفع معه النَّفَسُ من دون أيِّ اعتراض , ومعه تخرج تأوهات الشاعر وآلامه وأحزانه.

أما "الباء" فهو حرف شفوي مجهور ختم به الشاعر العروض والضرب "أبِ, النَّسَبِ", وتوزَّع الآخران في منتصف الشطر الأول "بنت", ومنتصف الشطر الثاني "بهما", ويبدو أنَّ الشاعر ـــ في مطلع القصيدة ـــ جاء بـ"الخاء" المهموسة لتناسب مرثيته, و"الباء" المجهورة ؛ لأنَّ الجهر مناسب لغرض الرثاء, والألف الهوائية الممدودة لمدَّ الصوت وإطالته.

ولعلّنا نقتصرُ على ذكرِ أكثر الأصوات مجيئاً في القصيدة, حيث أخذ حرف "اللام" النصّيب الأكبر من بقية الأصوات, وهذا ما نجده واضحاً في الأبيات[14]:

11. أَرَى العِرَاقَ طَوِيلَ اللَّيلِ مُذْ نُعِيَتْ فَكَيْفَ لَيلُ فَتَى الفِتْيانِ في حَلَـــــبِ

23. فَـمَا تَقَلَّـــدَ بالياقُـــوتِ مُشْبِهُهـــا ولا تَقَلَّـــدَ بـــالهِنْـــدِيَّـــةِ القُضُـــــــــــــــــبِ

36. حَلَلْتُـــمُ مِن مُـلُـــوكِ النَّاسِ كُلِّـــــــهُمُ مَحَلَّ سُمْرِ القَنَا مِن سَائِرِ القَصَبِ

وكذلك الأبيات (9و15و16و20و22و24و27و37و42و43), واللام حرف مجهور منحرف, يقول سيبويه (180ه) في وصف اللام: ((ومنها المنحرف , وهو حرف شديد جرى فيه الصوت لانحراف اللسان مع الصوت, ولم يعترض الصوت كاعتراض الأصوات الشديدة وهو اللام))[15], وهذا ما أكده ابن جنّي (392ه) بقوله: ((ومن الحروف حرف منحرف لأنّ اللّسان ينحرف فيه مع الصوت ... وهو حرف اللام))[16], ليحقق الشاعر من خلال هذه الانحرافات الصوتية ـــ بمعيّة اللام ـــ وحدة نغمية بارزة أدت إلى تأسيس علاقات تدفع بالصورة إلى مديات أرحب في التأثير, ما جعل هذا الانحراف الأسلوبي الصوتي يؤسس لمفاهيم جديدة يفرضها عليه الباعث النفسي الرثائي ليحقق رغبته بتحريك جوانب النصّ الدلالية.

ومن الأصوات التي مثّلت حضوراً عالياً في قصيدة المتنبي صوت "التاء", ويتمثّلُ في قوله[17]:

4. غَدَرتَ يا مَوْتُ كَم أفْنَيْتَ مِن عَدَدِ بِمَن أصَبْتَ وكَم أسْكَتَّ مِن لَجَـبِ

21. فَلَيـــتَ طَالِعـــةَ الشَّمسَينِ غَائِبـــــةٌ وَلَيـــــتَ غَائِبـــــــةَ الشَّمْسَيْنِ لم تَغِـــبِ

22. وَلَيتَ عَيْنَ الّتي آبَ النَّهَارُ بِهـــا فِـــدَاءُ عَيْنِ الّتي زَالَـــــــــتْ ولم تَـــؤُبِ

وكذلك الأبيات (5و6و7و10و13و19و28و40و42), والتاء صوتٌ انفجاري مهموس[18], غالباً ما يأتي معبراً عن الحزن والبكاء , ويوحي بالتعب والمعاناة, وإذا ربطنا التاء ببعض الكلمات الواردة في الأبيات وجدنا الدلالة واضحة في الألفاظ (غدرتَ, موتُ, أفنيتَ, أصبتَ, أسكتَّ, غائبة, لم تغبِ, زالت, لم تَؤُبِ), ويبدو أنّ هذا الوضع المجهد للنفس والخانق لها يوافق هذه الكثافة الملموسة في أصوات الهمس ؛ كون هذه الأصوات مجهدة للنفس أيضاً؛ لأنّنا نحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين بخلاف ما تتطلبه نظائرها المجهورة[19], وبهذه السمات الصوتية يمكننا الوصول إلى جماليات فنية وأسلوبية تتحصَّلُ بها الدلالة من خلال انسجام الصوت مع المعنى والسياق العام للقصيدة.

2. عند الجواهري: افتتح الجواهري قصيدته بقوله[20]:

1. في ذِمَّـــةِ اللهِ مَـا أَلْقَى وَمـا أَجِـــدُ أهـــذِهِ صَخْـــــــــــرَةٌ أمْ هـــذِهِ كَبِـــدُ

2. قَدْ يَقْتُلُ الحُزْنُ مَنْ أَحْبَابُهُ بَعُدُوا عَنْهُ فَكَيْفَ بِمَنَ أَحْبَابُهُ فُقِـــــدُوا

نجد أنّ صوت المد "الألف" واضحاً في الأبيات حيث ورد ثماني مرات (الله, ما, ألقى , هذه "في القراءة العروضية", أحبابُهُ), إذا ما أضفنا إليه صوتي الياء ثلاث مرات (في , هذهِ "عند الإشباع العروضي"), والواو أربع مرات (أجدُ, كبدُ, بعدوا, فقدوا), وهذا المجيء لأصوات المد يتّسق مع تلك الأحزان وذلك الأسى المحيطين بالقصيدة, فهذه الحروف هي ((أخفى الحروف لاتساع مخرجها. وأخفاهن وأوسعهن مخرجاً: الألف, ثُمّ الياء, ثُمّ الواو))[21], ولذا سماهُنَّ الخليل (175هـ) بالأصوات الهاوية؛ لأنّها تكون ((هاوية في الهواء, فلم يكن لها حيّزٌ تُنسبُ إليه إلّا الجوف))[22].

وهذا الوضوح السمعي يصاحبُهُ لينٌ واضحٌ, حتّى أنّها سُميت بحروف اللِّين, فهي أصوات تناسب الأحزان, وربّما كان هذا سبب خروج هذه الأصوات وانبعاثها فطرة من كلّ متأوَّهٍ مكلوم في بدنه أو نَفْسِهِ, وكأنَّ مَنْ هذه حالته يرى في هذه الأصوات نفثةً يفرغ ما ضاق بها صدرُهُ من أوجاع وآلام[23], ويعينه على ذلك طبيعة صدور هذه الأصوات, حيث يتدفّق الهواء بدءاً من الرئتين مروراً بالحنجرة فالحلق والفم في مجرًى منسابٍ متصل لا يعرض له ما يحبسه أو يضيق مجراه, كما يحدث مع غيرها من الأصوات, ولذا كانت هذه الأصوات مناسبة لمطلع القصيدة.

ونجد أيضاً صوت التاء جاء واضحاً وكثيراً في مجموعة أبيات منها[24]:

9. حُيِّيـــــــتِ أمَّ فُـــــــــــرَاتٍ إنَّ وَالِـــــــــــدَةً بِمِثْلِ مـــا أَنْجَبَتْ تُكْنَى بِما تَلِـــــدُ

14. بَكَيتُ حَتَّى بَكَى مَنْ ليسَ يَعْـــــرِفُنِي وَنُحْتُ حَتَّى حَكَانِي طَائِرٌ غَـرِدُ

30. ولم تَكُنْ ضَـــرَّةً غَيْـــرَى لِجَارَتِـــــها تُلْوَى لِخَيْرٍ يُوَاتِيـــهَا وَتُضْطَهَـــــــدُ

وكذلك الأبيات (5و6و7و17و20و26و34و39), والتاء صوت مهموس يوحي بإحساس لمسيٍّ مزيجٍ من الطراوة واللِّيونة[25], ليعبّرَ به الجواهري عن الحزن والبكاء ويوحي لنا بالتعب والمعاناة لما ألّم به, فكانت دلالة "التاء" واضحة في الألفاظ (بكيتُ, نحتُ, لم تكن , ضرَّةً, تُلوى, تضطهدُ), ويبدو أنّ الجواهري التجأ إلى أصوات الهمس ؛ لأنّه يخاطب زوجته "أمَّ فراتٍ" ويراجع معها الذكريات الجميلة والأيام الخوالي ، ولذا من غير المعقول أن يخاطبها بأسلوب جهري يتضمن جرساً قويًّا مسبباً للإزعاج، فهو في موقف المناجاة الذي يحتاج إلى أصوات مهموسة غير حادة تناسب الموقف النفسي الذي يعيشه.

ويبرز في مرثية الجواهري صوت الدال , فعلاوة على مجيئه حرفاً للقافية ظهر في أبيات أبرزت دلالة معينة من خلال هذا الصوت, ومنه ما جاء في قوله[26]:

10. تَحِيَّةً لَم أَجِدْ مِنْ بثِّ لاعِجِها بُـــــدّاً وإنْ قَـــامَ سَـــــدّاً بَيْنَنَـــــا اللَّحِـــــدُ

17. مُـــدِّي إلَيَّ يَـــدًا تُمْـدَدْ إلَيْكِ يَـدُ لا بُدَّ في العَيْشِ أو في المَوْتِ نَتَّحِـــدُ

18. وردَّدَتْ قَفْرَةٌ في القَلْبِ قَاحِلَةٌ صَـــــدَى الَّذي يَبْتَغي وِرْداً فَـــــلا يَجِـــدُ

والدال صوت أصمّ أعمى مغلق على نفسه كالهرم يوحي بالأحاسيس اللمسية , وبخاصة ما يدلّ على الصلابة والقساوة وكأنّه من حجر الصوان[27], وكان لهذا البروز الواضح ـــ في الدّال ـــ أثرٌ ملحوظٌ في التعبير عن محاولة الجواهري إبراز قوته وصلابته أمام هذا الحدث الكبير "فَقْد الزوجة", وهي محاولة ظاهرة للتماسك أمام الناس لم تنجح بشكل كبير؛ لأنَّ سطوة الأحزان على نفس الجواهري أكبر بكثير من محاولاته الظاهرة, وهذا ما يتأكَّدُ بقوله:

17. مُــدِّي إلَيَّ يَــدًا تُمْـدَدْ إلَيْكِ يَـدُ ...

فقد طلب الشاعر مزيداً من العون على القوة والصلابة بأنْ تمُدَّ له زوجتُهُ يدها, وأنْ تتَّحدَ معه في الموت كما كانا متَّحدين في الحياة, فكان لوقع صوت الدال القويّ أثرٌ إيحائيٌّ واضحٌ في دَعْم المعنى: رغبة الشاعر في الاتحاد والتقوّي بزوجته بعد موتها كما كان يتقوَّى بها وقت حياتها, وبهذا نتلمس أسلوبية الأصوات وأثرها في إبراز بعض الدلالات النصّيَّة.

رابعاً/ التوازي أو (التوازن) الصوتي:

هو ظاهرة تعمل على استدعاء الطاقات الانفعالية والتأثيرية لدى المتلقّي من حيث شحن بنية النصّ الداخلية بطاقات متجددة تمنحه فاعلية فنية وإيقاعية تترجمها عواطف الشعراء وأحاسيسهم , وعبر هذا الطرح تهدف الدراسة إلى الكشف عن مدى الاحتكام في الشعر[28].

تشكل الموازنات الصوتية بين المواقع المتوازنة في القصيدة تأثيرات كبيرة لما تقدمه من إلحاق تعزيزات ضرورية تكون بمثابة الفاعل في إثراء دلالات الصور, وقد تكون أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر بحيث نطلع عليها. ويحدث هذا النوع من التوازن الصوتي ؛ لأنّه ((أمر ضروري في تركيب الشعر ينشأ نتيجة الوزن كما ينشأ نتيجة وعي ظاهر بالقيمة الموسيقية للتكرار))[29].

1. عند المتنبي, يقول[30]:

4. غَدَرتَ يا مَوتُ كَم أَفنَيتَ مِن عَدَدٍ بِمَن أَصَبتَ وَكَم أَسكَتَّ مِن لَجَبِ

5. وَكَــم صَحِبــتَ أَخــاها في مُنــازَلَــةٍ وَكَــم سَأَلــتَ فَلَم يَبخَـل وَلَم تَــخِــبِ

وقع التشابه الصوتي في الكلمات (غدرتَ, أفنيتَ, أصبتَ, أسكتَّ, صحبتَ, سألتَ), وهذا التماثل يؤسس لمعانٍ جديدة يفرضها عليه الباعث النفسي ليربط بين التماثل وإيحائه, فيحرك جوانب النصّ الدلالية ليدلَّ على أنّ الموت كان مطواعاً بيد سيف الدولة , غير أنّه في ليلة وضحاها أصبح غادراً به ؛ ليأخذ منه أخته "خولة". ومن التماثل الموقعي والنحوي والإيقاعي قوله[31]:

1. يا أختَ خَيْرِ أخٍ ... يا بِنْتَ خَيْرِ أبِ

10. لمْ تَرُدَّ حَيَاةً ... ولمْ تُغِثْ دَاعِيًا

17. مَسَرَّةٌ في قُلوبِ الطيبِ ... وَحَسرَةٌ في قُلوبِ البَيْضِ

21. فَلَيتَ طالِعَةَ الشَمسَينِ ... وَلَيتَ غائِبَةَ الشَمسَينِ

ليحقق الشاعر من خلال هذه المماثلات الأسلوبية الصوتية النحوية وحدة نغمية بارزة أدت إلى تأسيس علاقات دفعت بالصورة إلى مديات أرحب في التأثير.

2. عند الجواهري[32]:

مَنْ أحبابهُ بَعُدوا ... بمنْ أحبابُهُ فُقِدوا

ليتَ الحياةَ ... وليتَ الموتَ

فلا الشبابُ .. ولا الفتاةُ .. ولا العجوزُ

رَجعتُ .. خَلعتُ .. بكَيتُ .. ونُحتُ

مَن دَانُوا ... ومَن جَحدُوا

يَفِدُ .. يَجِدُ .. يَنعْقدُ .. يَعِدُ .. يَقِدُ

وسامِعٌ لفظةً ... ولاقِطٌ نظرةً

هذا التماثل الصوتي على مستوييه (اللفظيّ , والنحويّ) جعل الصورة الأدبية مرتبطة بالمعاني اللغوية للألفاظ , وبجرسها الموسيقي , ومعانيها المجازية , وحسن تأليفها, فالتماثل الصوتي وتشابه الأوزان حقَّقا التأثير من خلال الموسيقى والإيقاع ؛ ليتولد من ذلك عمق دلالي شكّلَ مكوناً من مكونات الإبداع الفني والتنوع السردي[33].

المبحث الثاني

المستوى الصرفي المعجمي

يُعدُّ الشكل الصرفي والمعنى المعجمي وجهين لعملة الكلمة الواحدة, تلك التي في فضاء النصّ الأدبي , آخذةً من الصوت تأثيره , ومانحة للتركيب أثره الفني الذي يسهمُ في بناء النصّ , وتلوينه بمشاعر الشاعر وأحاسيس الفنان .

فالصيغة الصرفية لا يقتصر أثرها على بناء المعنى الأساس من تعبير عن زمن أو نوع دلالات صرفية بالسوابق واللواحق التي تتصلُ بأصل الصيغة , بل إنّها تشعُّ في النصّ دلالات فنية تأثيرية, بفضل تقاطع تأثيرات عدّة: كالتأثير المستمد من أصوات المفردة المعجمية الممنوحة للصيغة, وتأثير معنى المفردة المعجمية نفسها, وتقاطع المفردة المعجمية التي تجسّدُ الصيغة مع التركيب, ذلك الذي يلقي بدوره ظلالاً خاصةً بسياقه على الكلمة صيغة ومفردة[34].

وهذا الصَّهرُ للكلمة بوجهيها الصرفي والمعجمي في فضاء النصّ بكلِّ عناصرِهِ اللغوية آخذةً من بعضها مانحة أثرها بعضها الآخر, هو ما يطلق عليه بـ"تسييق الصيغة اللغوية" وهو المنفذ المهم لتجديد مجالها الدلاليّ ؛ لأنّ الكلمة تستمدُّ معناها الحاسم من نظمها مع نظيراتها من الكلمات.

وفي النصّين تضافرت الصيغ الصرفية, والمفردات المعجمية المسقطة فيها, في الدلالة على أحزان الشاعرين ونفسيهما المكلومتين , ويمكن أن تتبينَ من وجوهٍ متعدِّدة نذكرُ منها:

أولاً/ تنوع الصيغ الصرفية

شكَّلت أسلوبية تنوع الصيغ الصرفية في القصيدتين ملمحاً دلالياً بارزاً كان مُلِحًّا للوقوف عليه؛ لما لهذه الصيغ من فاعلية كبيرة في إكساء الخطاب تميُّزاً, فضلاً عن إعطاء المتلقي انطباعاً عن الزمن الذي أراده مُنشئ الخطاب, ويتضح هذا بنماذج من القصيدتين:

1. عند المتنبي : شاعت الأفعال الماضية في القصيدة حتّى سيطرت بشكل تام على أجواء النصّ . يتبين هذا بقوله[35]:

4. غَدَرتَ يا مَوتُ كَم أَفنَيتَ مِن عَدَدٍ بِمَن أَصَبتَ وَكَم أَسكَتَّ مِن لَجَبِ

5. وَكَم صَحِبتَ أَخاها في مُنازَلَةٍ وَكَم سَأَلتَ فَلَم يَبخَل وَلَم تَخِبِ

فالأفعال (غدرتَ, أَفنَيتَ, أَصَبتَ, أَسكَتَّ, صَحِبتَ, سَأَلتَ, فَلَم يَبخَل, وَلَم تَخِبِ) دلت على الحقيقة التي تَيَقَّنَها الشاعر إذ من خصائص الفعل الماضي أنّه يدلُّ على اليقين , وعلى الرغم من أنّ "يبخل , وتَخبِ" مضارعان غير أنّ "لم" قلبت دلالتهما الزمنية إلى الماضي وبذلك كانت الأفعالُ كلُّها ماضوية الزمن متحققة الدلالة.

ثُمّ يتابع المتنبي هذه الحقيقة اليقينيّة وهذا الخبر الذي جاءه سريعاً حتّى كأنّ الأرض طُويت له ليصل إلى أسماعه بلمح البصر, فيقول[36]:

6. طَوى الجَزيرَةَ حَتّى جاءَني خَبَرٌ فَزِعتُ فيهِ بِآمالي إِلى الكَذِبِ

7. حَتّى إِذا لَم يَدَع لي صِدقُهُ أَمَلاً شَرِقتُ بِالدَمعِ حَتّى كادَ يَشرَقُ بي

وقد مثّلت الأفعال (طوى , جاءني , فزعتُ, لم يدع , شرقتُ, كادَ) هذه الحقيقة التي ارتسمت في ذهن الشاعر, ويتأكد هذا الواقع بقوله أيضاً (تَعَثَّرَت بِهِ في الأَفواهِ, لَم تَمْلَأْ مَواكِبُها, وَلَم تَخلَع وَلَم تَهِبِ, وَلَم تَرُدَّ حَياةً, وَلَم تُغِث, أَرى العِراقَ , مُذ نُعِيَت).

بعده هذه الحقيقة التي تأكدت في ذهن المتنبي انتقل انتقالاً مباشراً ليصف مرثيته "خولة" بصفات استعمل معها أفعالاً ماضوية للدلالة على التأكيد والثبوت لهذه الأوصاف, فيقول[37]:

14. وَمَن مَضَت غَيرَ مَوروثٍ خَلائِقُها وَإِن مَضَت يَدُها مَوروثَةَ النَشَبِ

18. إذا رَأى وَرَآها رَأسَ لابِسِهِ رَأى المَقانِعَ أَعلى مِنهُ في الرُتَبِ

19. وَإِن تَكُنْ خُلِقَت أُنثى لَقَد خُلِقَت كَريمَةً غَيرَ أُنثى العَقلِ وَالحَسَبِ

وَيبدو أنّ المتنبي وَظَّفَ الأفعال (وَمَن مَضَت .. وَإِن مَضَت, إذا رَأى .. رَأى المَقانِعَ , وَإِن تَكُنْ خُلِقَت .. لَقَد خُلِقَت)؛ لِيُحَقِّقَ صُوَراً جَمِيلَةً مِنْ صُوَر الحنين إلى الماضي الجميل فكأنَّه يرثي ذلِكَ الماضي ويستعيده, أو أنّه لم يرد أن يفارقَ ذلك الماضي الذي كانت مرثيته "خولة" موجودة فيه.

وهذا لا يعني أنَّ المتنبي تناسى المضارع بل نجده يركن إليه في الدلالات والمعاني التي يريدها هو والتي تتبين من النصّ , يقول[38]:

2. أُجِلُّ قَدرَكِ أَن تُسْمَيْ مُؤَبَّنَةً وَمَن يَصِفكِ فَقَد سَمّاكِ لِلعَرَبِ

فالفعلان (أجلُّ , يصفكِ) مَثَّلا معنى مستمراً لا انقطاع له, فالإجلالُ لـ"خولة" كان ولايزال في حياتها وبعد وفاتها. فضلاً عمّن يَصِفُكِ فأنتِ معروفة للآخرين ـــ دائماً وأبداً ـــ بمجرد أنْ تذكرَ صفاتك.

2. عند الجواهري: وازنَ الجواهري بين ورود الصيغ الفعلية في قصيدته حتى كأنَّ الصيغتين "الماضية والمضارعة" كانتا متساويتين تقريباً, يقول في مطلع القصيدة[39]:

في ذِمَّةِ اللهِ ما ألقَى وما أجِدُ أهذِهِ صَخرةٌ أمْ هذِه كبِدُ

قدْ يقتُلُ الحُزنُ مَنْ أحبابهُ بَعُدوا عنهُ فكيفَ بمنْ أحبابُهُ فُقِدوا

فالأفعال (ما ألقى , ما أجدُ, قد يقتل , بَعُدوا, فُقِدوا) بحكم توافرها على عنصر الزمن أكسبت النصّ الديمومة والحيوية بانتقال الأحداث بين الأزمنة المختلفة من ماض إلى حاضر إلى مستقبل.

وقد يفتتحُ الجواهري أبياته بصيغة الماضي ويختتمها بصيغة المضارع ليجعل المتلقي يعيش في حركية مستمرة وكأنّه يعيش الماضي والحاضر في لحظةٍ واحدة وآنٍ واحد, ويتمثل ذلك في قوله[40]:

ناجيتُ قَبرَكِ استوحي غياهِبَـــهُ عن حالِ ضيفٍ عليهُ مُعجَلاً يَفِـدُ

وردَّدَتْ قفـرةٌ في القلبِ قـاحِلـــةٌ صَدى الذي يَبتغي وِرْداً فلا يَجِـــدُ

ولَفَّني شَبَـحٌ مـا كـــانَ أشبَهـــــهُ بجَعْدِ شَعـركِ حولَ الوجـهِ يَنعْقِـــدُ

ألقيـتُ رأسيَ في طيَّاتِهِ فَزِعـــاً نَـظِيـــــرَ صُـنْعِيَ إذ آســـى وأُفتـــأدُ

حيث تمثَّل ذلك بقوله (ناجيتُ .. يفدُ, وردّدتْ .. فلا يجدُ, ولفَّني .. ينعقدُ, وألقيتُ .. أُفتأدُ) ولذا فإنّ النصّ الشعريَّ الغنيَّ بالأشكال الفعلية يمكنه أن يوحي بعدة دلالات تتعلق بالحركة والاستمرارية وعدم السكون والجمود.

وقد يلتجئ إلى استعمال الماضي بكثرة ليثبتَ حقيقةً أو يؤكِّدَ دلالةً تتناسب مع الجوِّ العام لموضوع الرثاء أولاً ومع مرثيته ثانياً, يقول[41]:

خَلعتُ ثوبَ اصطِبارٍ كانَ يَستُرُني وبــانَ كِذبُ ادِّعــائي أنَّني جَلِــدُ

بكَيـتُ حتَّى بكى مَن ليسَ يعرِفُـني ونُحتُ حتَّى حكاني طائرٌ غَرِدُ

حيث شاعت الصيغ الماضوية (خلعتُ, كانَ , بانَ , بكيتُ, بكى , ليس , نحتُ, حكاني) وهذا راجع إلى شيوع مشاعر الحسرة وعمق الإحساس بالألم ؛ لما في الماضي من دلالة على انقطاع الحدث عن الوجود وانتهائه انتهاءً لا رجعةَ فيه, ولذا جعل الجواهري من مصابه بفَقْدِ زوجته نقطةً فاصلةً بين ما كان عليه وما آل إليه, فقد كان صبوراً جلداً ثُمّ أصبح جزعاً خائراً لفَقْدِها, باستعماله صيغ (خلعتُ, بكيتُ, نحتُ) المشعة حرقةً وألماً.

وقد يختار الجواهري المضارع للدلالة على استمرار الحدث وحضوره وعدم انقطاعه, يقول[42]:

لا يُوحشُ اللهُ رَبْعاً تَنْزلينَ بِه أَظُنُّ قَبرَكِ رَوْضاً نُورُهُ يَقِدُ

فزمن المضارع في الأفعال (لا يوحشُ , تنزلين , أظنُّ , يَقِدُ) زمنٌ حيٌّ يمكنه أن يبثَّ الحياة في النصّ وذلك بحكم دلالته الآنية والمستمرة، فقد وظَّفه الشاعر لخلق تفاعل مباشر وحيوي بين بنية الخطاب والعالم الخارجي ؛ لذا كان خطاب الجواهري خطاباً حيًّا وصريحًا يسرد الواقع كما هو، مستحضراً هذا الواقع في خطابه الشعري، ليجعل المتلقي يلمس صدقاً واضحاً وكبيراً في خطابه الرثائي وخصوصاً في المرثية هذه.

إنّ اختيار الجواهري النَّمَط الفِعلي في شعرِه ولا سيّما المُطَوَّلات منه ينسَجم معَ نَفْسِيّة الشَّاعر الحادّة ذات المزاج العنيف التي تَمِيل إلى التَّقَلُّب والتَّغيُّر والبُعْد عن الرَّتابة، يضاف إلى ذلِكَ ما اكتنف حياته غير المستقرة مِنْ متاعب فَرَضَتْ عليه العَيْشَ في الغُرْبَة رَدْحاً طويلاً مِنْ عمرهِ وما صاحَب حياته مِنْ انفعالاتٍ وصَخَبٍ[43].

ثانياً/ المشتقات

تؤدي أسلوبية اختلافُ الصيغ دوراً فاعلاً في إثراء دلالة النصّ ؛ لأنّ لاختلاف الصيغة اختلافاً في المعنى , وكلُّ عدولٍ من صيغة إلى أخرى لا بدَّ أنْ يصحبه عدول عن معنى إلى آخر؛ ولذا كان لاختلاف المشتقات أثرٌ في تنوّع دلالة النصّوص. وهذا ما يتضح في قصيدتي الشاعرين:

1. عند المتنبي:

شاع استعمال المصدر في القصيدة ودلت مجموعة ألفاظ على ذلك نحو(كناية, منازلة, تولية, همُّها, العُلَى , المجد, اللَّهو, اللَّعب, سلاماً, الوِرْد, مغفرة, حُزْن , اتّفاق , الفِكْر, العَجْز, التَّعب) وغيرها من المصادر الموجهة مرّةً لمرثيته "خولة", ومرّةً لأخيها "سيف الدولة", ويبدو أنّ المتنبي أراد التركيز على الحدث خالياً من الزمن , إمّا لإفادة إطلاق المعنى وعدم تقييده, أو لإثبات الصفة في مرثيته وأخيها وجعلها سَجِيَّةً دائمة وملازمة في نفسيهما.

ونجد أيضاً ألفاظ المكان والزمان التي وظَّفها الشاعر ليدلَّنا على الحدث بتفصيلاته كلِّها, وقد دلّت ألفاظ من مثل (الجزيرة, البُرْدُ في الطرق , ديار بكر, العراق , الليل , حلب) على ذلك, يقول[44]:

6. طَـــوى الجَزيرَةَ حَتّى جاءَنـــي خَبَـــرٌ . . .

8. . . . وَالبُردُ في الطُرقِ وَالأَقلامُ في الكُتُبِ

9. . . . دِيـــــــارَ بَكـرٍ وَلَـم تَخلَـــع وَلَم تَهِـــــبِ

11. أَرى العِراقَ طَويلَ اللَيلِ مُذ نُعِيَـت فَـكَيـــفَ لَيـــلُ فَتى الفِتيانِ في حَـلَـبِ

ويبدو أنّ الشاعر التجأ إلى ألفاظ المكان الجامدة غير المشتقة, وكذلك زمن الليل الجامد؛ ليعبّرَ عن جمود الحياة وموتها بفقد مرثيته ـــ وخصوصاً في أماكن الحدث وأزمنتهاـــ فالحياة أصبحت ثابتة جامدة لا حيويةَ ولا تفاعلَ فيها كما كانت سابقاً.

وعند ذِكْرِهِ لسيف الدولة يذكُرُهُ بصيغة "أفعل التفضيل" فهو المُفضَّل عنده, وجاءت صيغة "أفعل التفضيل" بتركيب الإضافة (أحسنَ الصبرِ, أولى القلوبِ, أنفعَ السحبِ, أكرمَ الناسِ) ليدلَّ على ثبوت هذا الصفات واستقرارها في سيف الدولة, فهي لا تفارقه أبداً, يقول[45]:

29. يَا أَحْسَنَ الصَّبْرِ زُرْ أَوْلَى القُلُوبِ بِـها وَقُلْ لِصَاحِبِهِ يَا أَنْفَعَ السُحُـــبِ

30. وَأَكْـــرَمَ الـنَّـــاسِ لا مُـــسْـــتَـــثْـــنِـــيًـــا أحَـــداً مِنَ الكِرَامِ سِوَى آبَائِكَ الـنُّجُبِ

2. عند الجواهري:

استعمل الجواهري أوصافاً تدلُّ على الثبوت وأوصافاً تدلُّ على التجدد والحدوث, وهذا ما يتضح باستعماله لصيغتي "الصفة المشبهة" و"اسم الفاعل". وكانت الصفة المشبهة وسيلته للتعبير عن أوصاف ذاته الثبوتية, فوصف نفسه بأنَّه (جَلِدُ, وصَلِدُ), وهاتان الصفتان يحقُّ لكلِّ امرئ أنْ يفخرَ بهما[46].

ولكن مما يزيد إحساس الشاعر بالحزن والحسرة وانهزام النفس أنَّ هاتين الصفتين لم تكونا كذلك, فصفة "الجَلِد" اتضح أنَّها ادعاءٌ كاذبُ, وكذلك صفة "الصلِد" التي وصف بها قلبه بانت بأنَّها غير حقيقيّة فسرعان ما انهار وتصدَّع قلبه متفجراً بالدمع, يقول[47]:

خَلَعْتُ ثَوْبَ اصْطِبَارٍ كَانَ يَسْتُرُنِي وبَانَ كَذبُ ادِّعَائِي أَنَّنِي جَلِـدُ

كَـمَـا تَـفَـجَّـــرَ عَـيْـنـاً ثَـــــرَّةً حَـــجَـــرٌ قَـاسٍ تَفَجَّرَ دَمْعاً قَلبِيَ الصَّلِدُ

فصفة "الجلادة" التي كان يظنُّها الشاعر سجيَّة من سجاياه وصفة ثابتة من لوازم ذاته, وصفة "الصلادة" التي حسبها جِبِلةً ثابتة لقلبه, صارتا وَهْماً وظنًّا كذّبه الواقع برحيل زوجته, فتبيَّن زيفُ هذا الثبات, وانهدام هذا الرسوخ.

وفي الوقت نفسه كشف النصّ عن أنّ الصفات الثابتة التي لا تتبدَّل عند الشاعر صفاتٌ أخرى , إنّهما صفتا "الفَزِع والحَرِد", فالفزع صفة ثابتة للجواهري تحصل له كلَّما زار زوجته وناجى قبرها حيث يلفه شبحٌ يشبه شعرها الفاحم الجعد, وصفة "الحَرِد" التي تعني الغيظ والغضب[48] استعملها في معرض حديثه عن ذكرياته في مرابع لبنان , وكيف كانت بهجة للعين حيث كانت زوجته برفقته, وكيف صارت بعد الرحيل[49], يقول[50]:

وَلَـــفَّنِي شَـبَـــحٌ مَـــا كَـانَ أشْـبَـهَـــهُ بِجَعْدِ شَعْرِكِ حولَ الوَجْهِ يَنْعَقِدُ

أَلْـقَيــتُ رَأسِـــيَ في طَـيَّاتِهِ فَـزِعـاً نَـظِيـرَ صُـنْعِيَ إذ آسَــى وأُفــتَـأدُ

سَوْدَاءُ تنْفُـخُ عن ذِكْـرَى تُحَـرِّقُني حـتَّى كأنِّي علـى رَيْـعَانِـها حَـــرِدُ

وفي المقابل استعمل الشاعر صفات الفاعل التي تدلُّ على تجدُّدِ حدوثها بعد انقطاع , وذلك عند حديثه عن أمانيِّهِ التي يمنِّي نفسه بها؛ ولأنَّ هذه المُنى محالة التحقق استعمل لها صفاتٍ لا تتسم بالثبوت والاستقرار, وكيف يصف نفسه بصفات ثبوتية في أمور هي مجرد أمنيات بعيدة المنال؟! يقول في ذلك[51]:

مُنىً ـــ وأتعِسْ بهاـــ أنْ لا يكونَ على توديعها وهيَ في تابُوتِها رَصَـــدُ

لَـــعلَّني قـــارئٌ في حُـــــرِّ صَـفْحَـتِـــها أيَّ العــواطِفِ والأهـــواءِ تَحْتَشِدُ؟

وســــــــــامِـعٌ لـفظـــــةً مِـــنها تُـــقَـــرِّظُني أمْ أنَّـها ـــ ومعــاذَ اللهِ ـــ تَـــنْـتَـقِـدُ

ولاقِـطٌ نَـــظـــرةً عَـــجْلَى يَكـــــونُ بـــــها ليْ في الحياةِ وما ألقى بِها سَنَـدُ

ومن المشتقات الواردة في القصيدة أيضاً اسم المكان حيث استعمله الشاعر بثلاثة أسماء متتالية في بيت واحد, وذلك في حديثه عن ذكرياته مع "أمِّ فرات", تلك الذكريات التي صارت تطارده في كلِّ مكان , حيثما يُمثِّل له وجودُ زوجته فهي نصب عينيه في "المطَّرَح, والمرتاح, والمتَّسد", يقول[52]:

أينَ المَفَرُّ وما فـيها يُـطاردُني؟ والذِكـرياتُ طَـرِيًّا عُـودُهـا جُدُدُ

أ الظلالُ التي كانـتْ تُـفَـيِّـئُـــنا أمِ الِهضابُ أم الماء الذي نَرِد؟

أم أنتِ ماثِلةٌ ؟ مِن ثَمَّ مُطَّـرَحٌ لـــنا ومِـــنْ ثَـــمَّ مُـــرتـــاحٌ ومُـتَّسَـدُ

فقد استعمل الجواهري أسماء مواضع أخرى في الأبيات السابقة مثل "الهضاب, والظلال , وموارد الماء", وهذه كلُّها ليست مشتقة, غير أنّها تدلُّ على معاناة الشاعر وما يلقاه من عذاب, فالذكريات ماثلةٌ أمامه في كلِّ مكان حتَّى مواضع الاطراح والارتياح والاتساد, ولذا حُقَّ للشاعر أنْ يُقسمَ بانتفاء السعادة من حياته بعد رحيل زوجته, يقول في ذلك[53]:

واللهِ لم يحلُ لي مغدًى ومُنْتَقَلٌ لمَّا نُعيتِ، ولا شخصٌ ، ولا بَلَدُ

واشتمل البيت على اسمي مكان أيضاً وهما "مغدًى ومُنْتَقَلٌ" وهما دالان على المستقر الذي كان يزاول الشاعر فيه مع زوجته الغدو والانتقال , وقد زالت حلاوة هذه المواضع كلِّها بسماع نعي زوجته.

ولذا فقد عبرت أسماء المكان عن مواضع كان الحبيبان يستقران فيها على سبيل من السُّبُل المذكورة آنفاً (الاطراح , والارتياح , والاتساد, والغدو, والانتقال) وهذه المواضع بأجمعها ما زالت تشخُصُ فيها زوجته بعد رحيلها, فصار يعاني زوالَ الأمن والاستقرار ومن ثَمَّ زوال السعادة كلِّها من حياته[54].

ثالثاً/ ألفاظ معجمية خادمة للنصَّيْنِ وجوّهما النفسي:

تشكِّلُ أسلوبية إيراد المفردات المعجمية وما تنتهي إليه من حقول دلالية أثراً كبيراً في تماهي متلقي النصّ وتجاوبه مع عاطفة الشاعر وأفكاره, وقد سيطرت على القصيدتين عدة مفردات أدت دوراً بارزاً في تشكيل الموضوع العام ، وجاءت هذه المفردات من حقول مختلفة لخدمة الحقل العام , وهو الحقل الرثائي الذي يعد الموضوع الرئيس للخطاب.

1. عند المتنبي:

افتتح المتنبي قصيدته بذكر مرثيته "خولة" مباشرة ـــ من دون أن يُمهِّدَ بمقدمةـــ ولعلَّ شدَّة الواقعة دفعته لذلك, ففي البيت الثاني جاء بمفردة "مُؤبَّنة", والتأبين من أبَّنَ الرجلَ تأبيناً إذا مدحه بعد موته وبكاه[55], فيقول[56]:

أُجِلُّ قَدرَكِ أَن تُسْمَيْ مُؤَبَّنَةً وَمَن يَصِفكِ فَقَد سَمّاكِ لِلعَرَبِ

وهذه اللفظة أشعرت بأنَّ الموقف موقف موت وفراق , ثُمَّ ينتقل المتنبي ليستعمل ألفاظاً جسدت فكرة الموت وما استتبعها من أحداث لها أثرٌ واضح في نفسيّته, منها (غدرتَ, موتُ, أفنيتَ, أصبتَ, أسكتَّ, فزعتُ, شرقتُ, تعثرتْ, البُرْد, الطرق , الأقلام , الكتب).

بعدها يتصاعد ألمُ الشاعر فيستعمل كلماتٍ من حقل الإنسان وأعضائه ليثبتَ بأنَّ الجرح النفسي كان بليغاً وعميقاً, فقد وصل الألم إلى أقصاه، وقد دلت ألفاظ مثل (الطرب, المحزون ، دمعه، الدمع، الأفواه, ألسُنُها, فؤادي , جفوني) على ذلك، ويتمثل هذا بقوله[57]:

3. لَا يَمْلِكُ الطَّـرِبُ المَحْـزُونُ مَنْـطِقَـهُ ودَمْعَهُ وهُمَا في قَبْضَةِ الطَّرِبِ

8. تَعَثَّرَتْ بِهِ فِي اَلأفْوَاهِ ألسُنُها والبُرْدُ فِي الطُّرْقِ والأقْلَامُ في الكُتُـــبِ

ثُمَّ يستعمل ألفاظاً من الحقل نفسه ــ حقل الإنسان وأعضائه ـــ توحي برقة الشاعر وعذوبته وتغزله بمرثيته "خولة"، وقد دلت ألفاظ من مثل (خلائقها, يدها, حسن مبسمها, بالشَنَبِ, مفرقها, كريمة, عين) على ذلك, يقول[58]:

14. وَمَنْ مَضَتْ غَيْرَ مَوْرُوثٍ خَلَائِقُها وَإِنْ مَضَتْ يَدُهَا مَوْرُوثَةَ النَّشَبِ

16. يَعْلَمْنَ حِيْـــنَ تُحَيَّا حُسْـــنَ مَبْسِمِـــها ولَيـــــسَ يَعـــلَـــمُ إلّا اللّـــهُ بالشَّـنَـــبِ

ولذا يرى بأنَّ الموت كان غادراً بحقِّ "خولة" لأنَّ مَنْ هذه صفاتها تستحقُّ البقاء لا الفناء, فيتأسف على فقد من كانت هذه شمائلها.

ومن ألفاظ اليأس التي استعملها المتنبي في قصديته "ليت", حيث أوردها ثلاث مرات في بيتين متتاليين , يقول[59]:

21. فَلَيـــتَ طالِعَـــةَ الشَمسَيـــنِ غائِبَـــــةٌ وَلَيتَ غائِبَةَ الشَمسَينِ لَم تَغِـبِ

22. وَلَيتَ عَينَ الَّتي آبَ النَّـــهارُ بِها فِداءُ عَينِ الَّتي زالَت وَلَـم تَؤُبِ

وهي لفظة صغيرة جداً غير أنّها عبّرت تعبيراً مباشراً عن حديث الشاعر عن أمانيّهِ وإنْ كانت هذه الأماني مصبوغة بإيحاءات الاستحالة وعدم التحقق.

بعدها انتقل المتنبي إلى ذكر سيف الدولة ليمدحه بأبيات ويعزيه بأخرى , وقد استعان بمجموعة من الألفاظ دلت على الغرضين , فمن ألفاظ المدح (أولى القلوب, أنفع السُّحُب, أكرم الناس , النُّجُب, نفرٌ, تسخو, نفوسكم , حللتم , محلّ , سمر القنا, النبع), ومـن ألفـاظ التعـزيـة (قاسمك, الشخصين , دهرهما, أقصر وقتاً, جزاك, ربك, الأحزان , مغفرة).

هذه الألفاظ ليست ألفاظاً متناثرة في الهواء وإنما كانت منظومة في سلك تركيبيٍّ تتعانق فيها مع بعضها البعض ؛ لإبراز أحاسيس الشاعر وعالمه النفسي , فتعانق الكلمات هو الذي يقوي قدرتها على الإشعاع الفني المفعم بالأحاسيس والمعبر عن الأفكار.

2. عند الجواهري:

افتتح الجواهري قصيدته بإشارة إلى أنّ ثمة فقداً ألمَّ به من دون التصريح بحقيقته وتفصيله, تعاونت على إبرازه مجموعة ألفاظ من مثل "صخرة, كبدُ, يقتل , بَعُدوا, فُقِدوا", فيقول[60]:

في ذِمَّـةِ اللهِ مـا ألقَى ومـا أجِـدُ أهـــذِهِ صَخـــرةٌ أمْ هــذِه كبِـــدُ

قدْ يقتُلُ الحُزنُ مَنْ أحبابهُ بَعُدوا عنــهُ فكيفَ بمنْ أحبابُهُ فُقِدوا

مع مراعاة توظيف هذه الألفاظ في سياقاتها التركيبية الدالة على الحزن والألم لما ألمَّ به من مصاب جلل, كلُّ هذه الإشارات التي أطلقها الشاعر في النصّ تشي بأنَّ المصاب الذي ألمَّ به هو الموت, وقد استعمل الجواهري للتعبير عن هذه الفكرة "الموت" مجموعة من الألفاظ من مثل (رأي , تعليل , معتقد, الفلاسفة, جهل, التمحُّل , اعتاص, حلول, العقد, الحياة, الموت, الشباب, العجوز, الفتاة, النسور, استنزف, أعمارهن).

ثُمَّ يتصاعد الشاعر في مدارج الكشف عن حقيقة مصابه بالتصريح بمحور مصابه, وهو فقده "أمّ فرات" التي يتحدث عنها وعن أحزانه التي ألمَّت به بعد فقدها, في فكرة تعدُّ هي الفكرة المحورية في النصّ , حيث تفشَّت الألفاظ التي عبرت عن حالته النفسية المنهارة, وروحه الملتاعة, واستبداد الألم والفزع به والتباين الحاد بين حاله قبل رحيلها وبعده[61], واستعمل عدداً من الألفاظ للتعبير عن هذه الفكرة, منها (حُييت, بثّ, لاعجها, اللحد, الروح , الجسد, دموع, شجن, اصطبار, بكى , بكيتُ, نحتُ, حجر, قاس, قلب, صلد, دمع, العيش, الموت, قدر, قبر, غياهب, قفرة, فزع, آسى , ضاق , روح, تململ , نكد, منزوعة, بدد).

إنّ هذه الألفاظ بمعانيها الحقيقية ومعانيها الإيحائية لتقلي بقارئ النصّ في دائرة من الأحزان المستمدة من الحديث عن الموت, وفراق الروح للجسد, وما يستتبع ذلك من تذارف للدموع وتفطر للقلب, مهما كان صلداً كالحجر القاسي , ولعلّ الإلحاح على الكلمات وتكراره بعضها من مثل (قبر وموت وميت وبكى وروح ودمع ودموع) يدفع القارئ دفعاً إلى مشاركة الشاعرِ أحزانَهُ, وشعوره بما يشعر به من ألمٍ وقلق واضطراب[62].

ثُمَّ تتداعى أمام عيني الجواهري صورٌ من الماضي وذكريات مع "أمِّ فرات", والتي كان رحيلها سبباً في وقوعه فريسة بيد الأحزان , حيث بدأ ـــ وهو يسلمُ روحه كمداً مما يلاقيه من ألمِ الفراق ـــ في استدعاء أو مشاهدة أطياف من الذكريات مع زوجته, وقد استعان بكلمات من حقل الذكريات, والوفاء لمن يتذكرها, وذكر محاسنها ومواقف مما كانت له معها,

مستعملاً مجموعة ألفاظ للتعبير عن هذه الفكرة, منها (وفاء, مرابع, لبنان , عيشة, رغد, ذكرى , يطارد, الذكريات, جدد, الظِلال , الهضاب, مطَّرح , مرتاح , متَّسد, مررت, الحور), وهذه الألفاظ لم تخلُ من ألم الحزن والحسرة والفراق[63].

وأخيراً يختتم الجواهري قصيدته بأمنية توحي باستحالة تحقيقها فيستعمل لها لفظة "مُنًى" ويتبعها بتركيب التعجب "وأتعس بها", يقول[64]:

مُنَىً ـــ وأتْعِسْ بهاـــ أن لا يكونَ على توديعِهَا وهي في تابوتِـها رَصَدُ

يلحظ في الألفاظ التي استعملها الشاعر أنّه وظَّفها توظيفاً مناسباً لإبراز أفكاره من تلميح بمصاب الموت الذي يعايشه, إلى التصريح بحقيقته وتفصيله, فذكرياته مع الراحلة "أمّ فرات", ثمَّ أمانيّه المحالة التحقيق , وكانت الألفاظ تدور في مجال دلاليٍّ هو مجال الحزن المستعر بنيران الألم والحسرة والفراق .

المبحث الثالث

المستوى التركيبي والمعنى الدلالي

يُعدُّ النصّ "أيُّ نصٍّ" مجموعة متتالية من التراكيب التي ترتبط فيما بينها بوسائل لفظية ودلالية في إطار مقامٍ محدَّد. وقد تحددت مقامية القصيدتين "يا أختَ خيرِ أخٍ", و"ناجيتُ قبركِ" في إطار ((نفث الأحزان من نفسٍ ملتاعة لموت الحبيبة))[65].

وقد تنوعت أسلوبية الجمل التركيبية في النصّين بما يخدم الغرض الأساس , وهي مع تنوعها جاءت متسقة ومنسجمة فيما بينها, فضلاً عن اتساقها مع مشاعر الحزن الضافي الذي تسلّل إلى القصيدتين من بدئهما إلى منتهاهما, ويمكن أن يتبين ذلك بما يلي:

أولاً/ الجمل الخبرية

الجملة الخبرية ما احتملت الصدق والكذب, وهي إمّا فعلية أو اسمية, والفعلية ما كان مسندها فعلاً والاسمية ما كان مسندها اسماً, ودلالة الفعل التجدد والحدوث ودلالة الاسم الثبوت والاستقرار[66].

1. الجمل الفعلية: شاعت الجملة الفعلية في قصيدتي "يا أختَ خيرِ أخٍ", و "ناجيتُ قبرك" فكانت آخذةً بعنق النصّ حتّى صارت متحكمةً بتحريك الدلالات, ويتجسّدُ هذا بقول المتنبي[67]:

4. غَدَرتَ يا مَوتُ كَم أَفنَيتَ مِن عَدَدٍ بِمَن أَصَبتَ وَكَم أَسكَتَّ مِن لَجَـــبِ

5. وَكَم صَحِـــبتَ أَخــاهــا فـي مُـنازَلَـــةٍ وَكَم سَـــأَلــتَ فَلَم يَـبخَـــل وَلَم تَـخِـــبِ

6. طَـــوى الجَزيرَةَ حَتّى جـــاءَني خَـــبَـرٌ فَـــــزِعـــتُ فـيـــهِ بِآمـــالي إِلى الكَـــذِبِ

7. حَتّى إِذا لَم يَـــدَع لي صِـــدقُهُ أَمَـــلاً شَـــرِقتُ بِالدَمـــعِ حَتّى كادَ يَشرَقُ بي

8. تَعَـــثَّـــرَت بِـــهِ في الأَفـــواهِ أَلسُـــنُـــها وَالبُرْدُ في الطُرقِ وَالأَقلامُ في الكُتُبِ

مثّلت الجمل (غدرتَ, أفنيتَ, أصبتَ, أسكتَّ, صحبتَ, سألتَ, لم يبخل , لم تخِبِ, طوى , جاءني , فزعتُ, لم يدع, شرقتُ, كاد, يشرقُ , تعثّرت) الركن الأساس في توجيه دلالة هذه الأبيات, وما يلحظُ في الأبيات شيوع الجمل الماضوية الدالة على حصول هذه الأحداث كلّها وتأكيدها؛ لأنَّ من دلالات الماضي تحقُّقَ الوقوع والتأكيد[68].

وفي نصٍّ للجواهري نجده يوازن بين مجيء جمل الماضي والمضارع , فيبدو أنّه أراد الربط بين الأحداث الماضية المتحققة الوقوع والأحداث المضارعة الموحية بفاعلية الحدث واستمراره, يقول[69]:

نـــاجيتُ قَـبـــرَكِ استوحي غـــياهِـــــبَـــهُ عن حالِ ضيفٍ عليهُ مُعجَلاً يفدُ

وردَّدَتْ قـــفـــــرةٌ في القـــلـــبِ قـــاحِلـــــةٌ صَدى الذي يَبتغي وِرْداً فـــلا يجِدُ

ولَـــقَّني شَبَـــــحٌ مـــــا كـــــانَ أشبَـــهـــــــــهُ بجَعْدِ شَعـــركِ حـــولَ الوجـــهِ يَـنعْـقِـدُ

ألـــقيـــــتُ رأسيَ فـــي طـــيَّـــاتِـــه فَـــزِعـــاً نَـــظيـــــــرَ صُـــنْعِيَ إذ آسَـــى وأُفتـــأدُ

أيّامَ إنْ ضاقَ صَدري أستريحُ إلى صَدرٍ هو الدهرُ ما وفى وما يَعِدُ

فمثَّلت عبارات (ناجيتُ قبركِ, وردَّدَتْ قفـرةٌ, ولَـقَّني شَبَـحٌ, وألـقيـتُ رأسيَ , وضاقَ صَدري) أحداثاً متحققة الحصول للجواهري فهذا حالُهُ كلّما زار قبر زوجته "أمّ فرات", في حين اكتنزت جمل المضارع الواقعة في آخر الأبيات (يفدُ, ويجدُ, وينعقدُ, وأُفتأدُ, ويعِدُ) حمولةً دلالية أوحت بفاعلية الأحداث واستمرارها طوال الوقت وعدم اقتصارها على زمن معينٍ , بل هي صالحة لأزمانٍ مفتوحة.

2. الجمل الاسمية: تدلُّ الجملة الاسمية على ثبوت المعنى واستقراره, وهذا ما أراده الشاعران في قصيدتهما, يقول المتنبي في وصفه لسيف الدولة[70]:

35. وَأَنتُمُ نَفَرٌ تَسخو نُفوسُكُمُ بِما يَهَبنَ وَلا يَسخُونَ بِالسَلَبِ

إذ أراد الشاعر إثبات صفة السخاء في نفسِ صاحبها "سيف الدولة" على وجهِ الاستقرار والثبوت, حتّى كأنّها صارت سجيّة من سجاياه وصفة ثابتة من صفاته, ويبدو أنّ هذا المعنى أرداه الجواهريُّ في قوله[71]:

إنّا إلى اللهِ ! قولٌ يَستريحُ بهِ ويَستوي فيهِ مَن دانوا ومَن جَحدوا

فعبارة (إنّا إلى اللهِ) المستوحاة من قوله تعالى: ﴿الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ﴾ [البقرة:165], دالة على ثبوت واستقرار فكرة الرجوع والعودة إلى الله تعالى , وهذا قولٌ يستوي المؤمنون والجاحدون به, فهم كلُّهم مستقرون ومتأكدون بثبوت الرجوع إلى الله تعالى.

ثانياً/ الجمل الإنشائية

الإنشاء ما لا يحتمل الصدق ولا الكذب وقيل ما ليس له في الخارج نسبة تطابقه[72], وتمثل الإنشاء في القصيدتين بعدة صور نذكر منها:

1. النداء: تنبيه المنادى وحملُهُ على الالتفات بأداة من أدوات النداء[73], وجاء النداء في قصيدتي الشاعرين لأداء وظيفته, يقول المتنبي[74]:

1. يـــا أُخـــتَ خَـيـــرِ أَخٍ يـــا بِنتَ خَـيـــرِ أَبٍ كِـــنايَةً بِهِمـــــا عَـن أَشـــرَفِ النَّسَبِ

4. غَـــدَرتَ يا مَـــــوتُ كَم أَفنَيتَ مِن عَـــــدَدٍ بِمَن أَصَبتَ وَكَم أَسكَتَّ مِن لَجَـبِ

29. يا أَحسَنَ الصَبرِ زُر أَولى القُلوبِ بِها وَقُـــل لِصاحِبِـــهِ يا أَنفَـــعَ السُّحُـــــبِ

30. وَأَكـــرَمَ النَّـــاسِ لا مُستَـثـنِـــياً أَحَـــــــداً مِنَ الكِـــرامِ سِـــوى آبائِـــكَ النُّـجُـبِ

مثّلت صيغ (يا أختَ, يا بنتَ, يا موتُ, يا أحسنَ الصبر, يا أنفعَ السحب, وأكرمَ الناس "بحذف ياء النداء") نداءً حقيقيّاً مرّةً ومجازيًّا مرّةً أخرى , وجاء النداءُ بـ"يا" لما لها من أثرٍ واضحٍ في مدِّ الصوتِ وإطالته, فهي مناسبة لإخراج إحزان وتأوهات كلِّ نفس مكلومة, فضلاً عن ذلك فقد استعملها المتنبي في النداء الحقيقي البعيد (يا أختَ, يا بنتَ, يا أنفعَ السحب, وأكرمَ الناس), فهو في هذه الحادثة ـــ موت خولةـــ كان في العراق , و"خولة" بميّا فارقين في ديار بكر, و"سيف الدولة" في حلب بدليل قوله[75]:

9. كَـــأَنَّ فَـــعْلَـــةَ لَم تَـمْـــلَأْ مَـــواكِبُـهـــــــــا دِيـــــارَ بَكـــرٍ وَلَم تَخلَع وَلَم تَهِـبِ

11. أَرى العِراقَ طَويلَ اللَيلِ مُذ نُعِيَت فَكَيفَ لَيلُ فَتى الفِتيانِ في حَلَبِ؟

فكانت "يا" مناسبة لأداء غرضها ودلالتها, كما أن المتنبي استعملها في النداء المجازي (يا موتُ, يا أحسنَ الصبر)؛ لأنهما معنويان وغير مرئيين , وهما في حُكْمِ البعيد أيضاً.

في حين جاء النداء عند الجواهري في موطن واحد حُذفت فيه أداة النداء, وهذا الموطن قابل لتقدير (الهمزة , أو "يا"), يقول[76]:

حُيِّيتِ "أمَّ فُـرَاتٍ" إنَّ والـدةً بمثلِ ما انجبتْ تُكْنى بما تَـلِـدُ

فقوله "أمَّ فُـرَاتٍ" منادى حُذِفت أداتُهُ, ويبدو أنّ الحذف مناسبٌ تماماً لموقف الشاعر المعاش, فهو ما زال يحسُّ بقرب "أمِّ فرات" منه, أو أنّه أراد أن تكونَ المناجاةُ سرًّا ـــ وهذه هي طبيعة المناجاة ـــ وعندئذٍ لا يحتاج أداة النداء في كلا الموضعين , كما في قوله تعالى :﴿ يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا وَاسْتَغْفِرِي لِذَنْبِكِ﴾ [يوسف:29].

2. الاستفهام: طلب فهم شيء لم يتقدّم لك علم به, بأداة من إحدى أدواته[77], وقد يخرج الاستفهام عن معناه في طلبِ الفهمِ إلى معانٍ مجاورةٍ له يوحي بها سياقُ الكلامِ , ولعلَّ هذا شأن الاستفهامات الواردة في القصيدتين , يقول المتنبي[78]:

11. أَرى العِراقَ طَويلَ اللَيلِ مُذ نُعِيَت فَكَيفَ لَيلُ فَتى الفِتيانِ في حَلَبِ

فهذا استفهام تقريري تأكيدي يقول فيه إنَّ ليلَ العراق صار طويلاً بموت "خولة", فكيف ليل أخيها "سيف الدولة" في حلب فهو بكلِّ تأكيد أطول , وهو لا يستفهم هنا عن الليل بحدِّ ذاته, بل عمَّا يحمله الليلُ من ذكريات تحمل معها آلاماً وآهات وكلّما طال الليل طالت معه الآلام, وهذا يشبه قول امرئ القيس[79]:

فَيا لكَ من لَيلٍ كأنَّ نجومَهُ بكُلِّ مُغارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيذْبُلِ

وهذه الأسلوبية التقريرية الاستفهامية نجدها عند الجواهري , فيرى أنَّ مَن بَعُدَ أحبابُهُ يقتله الحزن , ويكون الحزنُ ــ بكلِّ تأكيدــ أشدَّ قَتْلاً بِمَن فُقِدَ أحبابُهُ, يقول[80]:

قدْ يقتُلُ الحُزنُ مَنْ أحبابهُ بَعُدوا عنه فكيفَ بمنْ أحبابُهُ فُقِدوا

3. التمني: طلب حصول شيء محبوب لا يرجى حصولُهُ, إمّا لكونه مستحيلاً, وإمّا لكونه بعيد التحقق والحصول[81], وأداتُهُ الأم "ليت", ومعنى التمني جسَّده الشاعران في القصيدتين , فقد طلب المتنبي حصولَ شيء محبوب لكنه يبعثُ على بُعْدِ تحققه واستحالته, يقول[82]:

21. فَـلَيْـتَ طــالعــةَ الشَّمسينِ غـائـبَـةٌ وَليتَ غَائبةَ الشَّمسينِ لم تَغِبِ

22. وَليتَ عيْنَ الّتي آبَ النَّهارُ بها فِدَاءُ عينِ الّتي زالتْ ولم تَؤُبِ

يتّضحُ أنّ الشاعر كان مُلحًّا في تمنيه حيث أورد "ليت" ثلاث مرات في بيتين متتاليين , إذ يرى أنّ مرثيته كانت كالشمس فليتها بقيت وفقدنا الشمس , وليت عين الشمس كانت فداءً لعين "خولة", لكنّه تمنٍ لا يمكن تحققه لبُعْدِهِ واستحالته.

وهذا المعنى جسَّده الجواهري في قصيدته حيث أطلق مجموعة أمنيات تبعث على بُعْدِ تحققها واستحالتها, يقول[83]:

ليتَ الحياةَ وليتَ الموتَ مرحمةٌ فلا الشبابُ ابنُ عشرينٍ ولا لَبَدُ

فضلاً عن ذلك فقد استعمل الجواهري لفظةً من مشتقات لفظ التمني "مُنًى" ليطلق من خلالها أمنياته البعيدة التحقق أو المستحيلة, يقول[84]:

مُنًى ـــ وأتعسْ بهاـــ ألّا يكونَ على توديعها وهي في تابوتها رصدُ

4. التعجب: إلى جانب الأساليب السابقة نجد أسلوب التعجب المعبر عن الدهشة والانفعال, وقد أورده الشاعران بصيغه القياسية لا السماعية, يقول المتنبي متعجباً ومستقصراً الوقتَ بين وفاة أختي سيف الدولة (الصغرى وخولة)[85]:

33. ما كانَ أَقصَرَ وَقتاً كانَ بَينَهُما كَأَنَّهُ الوَقتُ بَينَ الوِردِ وَالقَرَبِ

في حين أورده الجواهري مرتين الأولى تعجب فيها من شبح الموت الذي أصابه بفقد "أم فرات" وهو شبح يشبه شعرها في لونه والتفافه, والثانية كان فيها منفعلاً ومندهشاً من تعاسة أمنياته التي تبعث على استحالة تحققها, يقول[86]:

ولــفَّــني شَــبَــحٌ مــا كـــانَ أشـــبهَـــــهُ بِجَعْدِ شَعْرِكِ حولَ الوجهِ يَنْعَقِدُ

مُنَىً ـــ وأتْعِسْ بهاـــ ألّا يكــونَ على توديعِهَا وهي في تابوتِـها رَصَـدُ

الخاتمة

توصل البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها بما يأتي:

1. يبدو واضحاً وظاهراً أنَّ الجواهري كان يحاكي المتنبي , لسببين الأول التقدُّم الزمني الذي يفرض تأثُّر السابق باللاحق , والثاني أنَّه شاركه في وزن القصيدة وبحرها وتقارب عدد الأبيات, فضلاً عن غرض القصيدتين.

2. حمل العنوانان "يا أختَ خيرِ أخٍ", و "ناجيتُ قبرك" خصائص تعبيرية وجمالية تحكمت في دلالة وتأويل القصيدتين ما جعلهما يمثلان اختزالاً لأبعاد النصّ الذي يمثلُ هُوية القصيدتين.

3. مثَّلت شخصية "خولة" وأخيها "سيف الدولة" عناصر الخطاب الرئيسة في قصيدة المتنبي , فهو لم يكتفِ بذكر مرثيته, بل استطرد إلى ذكر أخيها, في حين بُني نصُّ الجواهري شخصية على "أمِّ فرات" فقط.

4. ما يلحظ في القصيدتين هو عدم ذكر المرثيتين بأسمائهما, وكلُّ ما جاء فهو على سبيل التكنية "يا أختَ خيرِ أخٍ", "يا بنتَ خيرِ أب", "كأنَّ فَعْلَةَ", "أمّ فرات", ويبدو أنَّ الشاعرين توافقا في عدم ذكر الأسماء حتى لا تذكرهما الألسن , وهما بذلك يسايران عادة العرب, أو أنّهما أرادا في التكنية الرفعة وعلو الشأن .

الهوامش

1ـ ينظر: رثاء الحسين "ع" بين الجواهري وعبد الرزاق عبد الواحد دراسة من حيث الأسلوب والصورة الشعرية : 486, (بحث).

2ـ ينظر: البناء اللغوي لمرثية ناجيتُ قبرك للشاعر مهدي الجواهري وأثره في الدلالة الشعرية :12450, (بحث).

3ـ لسان العرب: 308/15, (نجو).

4ـ ينظر: التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي: 5.

5ـ المصدر نفسه, والصفحة.

6ـ ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 68.

7ـ ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق :300.

8ـ البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: 99, (أطروحة).

9ـ ينظر: معجم الصوتيات: 132.

10ـ المصدر نفسه: 79, 104.

11ـ الفَسْر, شرح ابن جني : 292/1.

12ـ لسان العرب: 3/3 ,(أخخ).

13ـ ينظر: معجم الصوتيات: 172, 215.

14ـ الفَسْر, شرح ابن جني: 301/1, 312, 321.

15ـ الكتاب:4/ 435.

16ـ سر صناعة الإعراب:63/1.

17ـ الفَسْر, شرح ابن جني: 294/1, 311.

18ـ ينظر: معجم الصوتيات: 56, 214.

19ـ ينظر: البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني: 29, (رسالة).

20ـ الأعمال الشعرية الكاملة: 366/1.

21ـ الكتاب: 436/4.

22ـ العين: 57/1.

23ـ ينظر: البناء اللغوي لمرثية ناجيتُ قبرك للشاعر مهدي الجواهري وأثره في الدلالة الشعرية :12452, (بحث).

24ـ الأعمال الشعرية الكاملة:366/1ـ 368.

25ـ ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها: 55.

26ـ الأعمال الشعرية الكاملة:367/1.

27ـ ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها: 66.

28ـ ينظر: رثاء الحسين "ع" بين الجواهري وعبد الرزاق عبد الواحد دراسة من حيث الأسلوب والصورة الشعرية: 491, (بحث).

29ـ البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث: 27.

30ـ الفَسْر, شرح ابن جني: 294/1ـ 295.

31ـ المصدر نفسه: 292/1, 299, 308, 311.

32ـ الأعمال الشعرية الكاملة: 366/1ـ 368.
33ـ ينظر: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري: 95.
34ـ ينظر: البناء اللغوي لمرثية ناجيتُ قبرك للشاعر مهدي الجواهري وأثره في الدلالة الشعرية :12462, (بحث).
35ـ الفَسْر, شرح ابن جني: 294/1ـ 295.
36ـ المصدر نفسه: 296/1.
37ـ الفَسْر, شرح ابن جني: 303/1, 309.
38ـ المصدر نفسه: 293/1.
39ـ الأعمال الشعرية الكاملة:366/1.
40ـ المصدر نفسه:367/1.
41ـ الأعمال الشعرية الكاملة:367/1.
42ـ المصدر نفسه, والصفحة.
43ـ ينظر: لغة الشعر عند الجواهري: 99.
44ـ الفسر, شرح ابن جني: 296/1, 297, 299, 301.
45ـ المصدر نفسه: 316/1.
46ـ ينظر: البناء اللغوي لمرثية ناجيتُ قبرك للشاعر مهدي الجواهري وأثره في الدلالة الشعرية :12469.
47ـ الأعمال الشعرية الكاملة:367/1.
48ـ ينظر: لسان العرب: 145/3.
49ـ ينظر: البناء اللغوي لمرثية ناجيتُ قبرك للشاعر مهدي الجواهري وأثره في الدلالة الشعرية :12469.
50ـ الأعمال الشعرية الكاملة:367/1, 368.
51ـ المصدر نفسه:368/1.
52ـ الأعمال الشعرية الكاملة::368/1.
53ـ المصدر نفسه:368/1.
54ـ ينظر: البناء اللغوي لمرثية ناجيتُ قبرك للشاعر مهدي الجواهري وأثره في الدلالة الشعرية :12473.
55ـ ينظر: لسان العرب: 4/13, (أبن).
56ـ الفَسْر, شرح ابن جني: 293/1.
57ـ المصدر نفسه: 294/1, 297.
58ـ المصدر نفسه: 303/1ـ 304.
59ـ المصدر نفسه: 311/1.
60ـ الأعمال الشعرية الكاملة:366/1.
61ـ ينظر: البناء اللغوي لمرثية ناجيتُ قبرك للشاعر مهدي الجواهري وأثره في الدلالة الشعرية :12475.
62ـ ينظر: المصدر نفسه, والصفحة.
63ـ ينظر: البناء اللغوي لمرثية ناجيتُ قبرك للشاعر مهدي الجواهري وأثره في الدلالة الشعرية: 12476.
64ـ الأعمال الشعرية الكاملة:368/1.
65ـ ينظر: البناء اللغوي لمرثية ناجيتُ قبرك للشاعر مهدي الجواهري وأثره في الدلالة الشعرية :12477.

66ـ ينظر: التعبير القرآني: 22.

67ـ الفسر, شرح ابن جني: 1/294ـ 297.

68ـ ينظر: من أسرار اللغة: 175.

69ـ الأعمال الشعرية الكاملة:1/367.

70ـ الفسر, شرح ابن جني: 1/319.

71ـ الأعمال الشعرية الكاملة:1/367.

72ـ ينظر: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع: 61.

73ـ ينظر: في النحو العربي نقد وتوجيه:301.

74ـ الفسر, شرح ابن جني:1/292, 294, 316.

75ـ المصدر نفسه: 1/299.

76ـ الأعمال الشعرية الكاملة:1/366.

77ـ ينظر: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع: 63, و في النحو العربي نقد وتوجيه: 264.

78ـ الفسر, شرح ابن جني: 1/301.

79ـ ديوان امرئ القيس: 19.

80ـ الأعمال الشعرية الكاملة:1/366.

81ـ ينظر: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع: 62.

82ـ الفسر, شرح ابن جني: 1/311.

83ـ الأعمال الشعرية الكاملة:1/366.

84ـ المصدر نفسه:1/368.

85ـ الفسر, شرح ابن جني:1/318.

86ـ الأعمال الشعرية الكاملة:1/367, 368.

قائمة المصادر

ـــ القرآن الكريم

1. الأعمال الشعرية الكاملة, محمد مهدي الجواهري , دراسة وتقديم: عصام عبد الفتاح, مكتبة جزيرة الورد ـــ القاهرة, ط1, 2011م.

2. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث: مصطفى السعدني , دار المعارف الاسكندرية, 1987م.

3. بنية الإيقاع في الخطاب الشعري: يوسف إسماعيل , منشورات وزارة الثقافة السورية ـــ دمشق, 2004م.

4. تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج: د. علي عباس علوان , منشورات وزارة الإعلام ـــ الجمهورية العراقية , (د. ط), 1975م.

5. التعبير القرآني : فاضل صالح السامرائي , دار عمارـــ عمان , ط4, 2006م.

6. التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي: يوسف حسني عبد الجليل , الدار الثقافية للنشرـــ القاهرة, ط1, 1998م.

7. خصائص الحروف العربية ومعانيها: حسن عباس , منشورات اتحاد الكتاب العرب, (د. ط), 1998م.

8. ديوان امرئ القيس : تح: محمد أبو الفضل إبراهيم , دار المعارف ـــ القاهرة , ط4, (د. ت).

9. سر صناعة الإعراب: أبو الفتح عثمان بن جني (392ه), تح: حسن هنداوي , دار القلم ـــ دمشق , ط2, 1993م.

10. علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع: أحمد مصطفى المراغي , دار الكتب العلمية ـــ بيروت, ط3, 1993م.

11. الفسر شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي: أبو الفتح عثمان بن جني (392ه), تح: رضا رجب, دار الينابيع ـــ دمشق , ط1, 2004م.

12. فن التقطيع الشعري والقافية: صفاء خلوصي , منشورات مكتبة المثنى ـــ بغداد, ط5, 1977م.

13. في النحو العربي نقد وتوجيه: مهدي المخزومي , دار الرائد العربي ـــ لبنان , ط2, 1986م.

14. الكتاب: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه (180ه), تح: عبدالسلام محمد هارون , مطبعة الخانجي ـــ القاهرة , ط3, 1988م.

15. كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي (175ه), تح: مهدي المخزومي, إبراهيم السامرائي , مكتبة الهلال , (د. ط), (د. ت).

16. لغة الشعر عند الجواهري: د. علي ناصر غالب, دار الحامد, ط1, 2009م.

17. لسان العرب: جمال الدين بن منظور (711ه), دار صادر ـــ بيروت, (د. ط), (د. ت).

18. معجم الصوتيات: رشيد عبدالرحمن العبيدي , مركز البحوث والدراسات الإسلامية ـــ العراق , ط1, 2007م.

19. من أسرار اللغة: إبراهيم أنيس , دار الأنجلو المصرية ـــ القاهرة , ط6, 1978م.

- الرسائل والأطاريح:

1. البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني: رشيد بديدة, رسالة ماجستير مقدمة لجامعة الحاج لخضر ـــ باتنة, إشراف: د. بلقاسم ليبارير, 2012م.

2. البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: عبد نور داود عمران , أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب, جامعة الكوفة, إشراف: د. حاكم حبيب الكريطي , 2008م.

- البحوث المنشورة:

1. البناء اللغوي لمرثية ناجيت قبرك للشاعر مهدي الجواهري وأثره في الدلالة الشعرية, أحمد جمال أحمد القاضي , بحث منشور في مجلة حولية كلية اللغة العربية بجرجا, العدد (25), ج12, لسنة 2021م.

2. رثاء الحسين "ع" بين الجواهري وعبد الرزاق عبد الواحد دراسة من حيث الأسلوب والصورة الشعرية: حسين سيدي , محمد عاد حسن , بحث منشور في مجلة مركز دراسات الكوفة, العدد (63), لسنة 2021م.