مجلـــــــــــة

آداب الرافدين

علميّـــــة محكّمـــــة

فصليـــّـــة

تصـــدر عن كليـــة الآداب

العـــدد: ثلاثة وسبعون

السنة: الثامنة والأَربعون

الموصـــــــل

١٤٣٩هـ / ٢٠١٨م

الهيئة الاستشارية

- أ.د. وفاء عبد اللطيف عبد العالي — جامعة الموصل/ العراق (اللغة الإنكليزية)
- أ.د. جمعة حسين محمد البياتي — جامعة كركوك / العراق (اللغة العربية)
- أ.د. قيس حاتم هاني الجنابي — جامعة بابل/ العراق (تاريخ وحضارة)
- أ.د.حميد غافل الهاشمي — الجامعة العالمية للعلوم الإسلامية/ لندن (علم الاجتماع)
- أ.د. رحاب فائز أحمد سيد — جامعة بني سويف / مصر (المعلومات والمكتبات)
- أ. خالد سالم إسماعيل — جامعة الموصل/ العراق (لغات عراقية قديمة)
- أ.م.د. علاء الدين احمد الغرايبة — جامعة الزيتونة/ الأردن (اللسانيات)
- أ.م.د. مصطفى علي دويدار — جامعة طيبة/ السعودية (التاريخ الإسلامي)
- أ.م.د. رقية بنت عبد الله بو سنان — جامعة الأمير عبدالقادر/ الجزائر (علوم الإعلام)

الأفكار الواردة في المجلة جميعاً تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة

توجه المراسلات باسم رئيس هيئة التحرير

كلية الآداب / جامعة الموصل – جمهورية العراق

E-mail: adabarafidayn@gmail.com

آداب الرافدين

مجلة محكّمة تعنى بنشر البحوث العلمية الموثّقة في الآداب والعلوم الإنسانية باللغة العربية واللغات الأجنبيَّة

العدد: ثلاثة وسبعون — السنة: الثامنة والأربعون

رئيس التحرير

أ.د. شفيق إبراهيم صالح الجبوري

سكرتير التحرير

أ.م.د.بشار أكرم جميل

هيئة التحرير

أ.د.محمود صالح إسماعيل	أ.د.عبد الرحمن أحمد عبدالرحمن
أ.د.مؤيد عباس عبد الحسن	أ.د.علي أحمد خضر المعماري
أ.م.د.سلطان جبر سلطان	أ.م.د. أحمد إبراهيم خضر اللهيبي
أ.م.د. زياد كمال مصطفى	أ.م. قتيبة شهاب احمد

المتابعة والتقويم اللغوي

م.د.شيبان أديب رمضان الشيباني	— مدير هيئة التحرير
أ.م.أسامة حميد إبراهيم	— مقوم لغوي/ لغة الإنكليزية
م.د. خالد حازم عيدان	— مقوم لغوي/ لغة عربية
م. مترجم.إيمان جرجيس أمين	— إدارة المتابعة
م. مترجم.نجلاء أحمد حسين	— إدارة المتابعة
م.مبرمج. أحمد إحسان عبدالغني	— مسؤول النشر الإلكتروني

قواعد النشر في المجلة

- يقدم البحث مطبوعاً بدقة، ويكتب عنوانه واسم كاتبه مقروناً بلقبه العلمي للانتفاع باللقب في الترتيب الداخلي لعدد النشر.
- تكون الطباعة القياسية بحسب المنظومة الآتية: (العنوان: بحرف ١٦/ المتن: بحرف ١٤/ الهوامش: بحرف ١٢)، ويكون عدد السطور في الصفحة الواحدة: (٢٧) سطراً تحت سطر ترويس الصفحة بالعنوان واسم الكاتب واسم المجلة، ورقم العدد وسنة النشر، وحين يزيد عدد الصفحات في الطبعة الأخيرة داخل المجلة على (٢٥) صفحة للبحوث الخالية من المصورات والخرائط والجداول وأعمال الترجمة، وتحقيق النصوص، و (٣٠) صفحة للبحوث المتضمنة للأشياء المشار إليها، تتقاضي هيئة التحرير مبلغ (٢٠٠٠) دينار عن كل صفحة زائدة فوق العددين المذكورين، فضلاً عن الرسوم المدفوعة عند تسليم البحث للنشر والحصول على ورقة القبول؛ لتغطية نفقات الخبرات العلمية والتحكيم والطباعة والإصدار .
- ترتب الهوامش أرقاماً لكل صفحة، ويعرّف بالمصدر والمرجع في مسرد الهوامش لدى وورد ذكره أول مرة، ويلغى ثبت (المصادر والمراجع) اكتفاءً بالتعريف في موضع الذكر الأول .
- يقدم الباحث تعهداً عند تقديم البحث يتضمن الإقرار بأنَّ البحث ليس مأخوذاً (كلاً أو بعضاً) بطريقة غير أصولية وغير موثقة من الرسائل والأطاريح الجامعية والدوريات، أو من المنشور المشاع على الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت).
- يحال البحث إلى خبيرين يرشحانه للنشر بعد تدقيق رصانته العلمية، وتأكيد سلامته من النقل غير المشروع، ويحال – إن اختلف الخبيران – إلى (محكم) للفحص الأخير وترجيح جهة القبول أو الرد.
- لا ترد البحوث إلى أصحابها نشرت أو لم تنشر .
- يتعين على الباحث إعادة البحث مصححاً على هدي آراء الخبراء في مدة أقصاها (شهر واحد)، ويسقط حقه بأسبقية النشر بعد ذلك نتيجة للتأخير، ويكون تقديم البحث بصورته الأخيرة في نسخة ورقية وقرص مكتنز (CD) مصححاً تصحيحاً لغوياً وطباعياً متقناً، وتقع على الباحث مسؤولية ما يكون في بحثه من الأخطاء خلاف ذلك، وستخضع هيئة التحرير نسخ البحوث في كل عدد لقراءة لغوية شاملة أخرى، يقوم بها خبراء لغويون مختصون زيادة في الحيطة والحذر من الأغاليط والتصحيفات والتحريفات، مع تدقيق الملخصين المقدمين من جهة الباحث باللغة العربية أو بإحدى اللغات الأجنبية، وترجمة ما يلزم الترجمة من ذلك عند الضرورة.

((هيئة التحرير))

المحتويـات

العنـوان	الصفحة
الطللية رمزاً للهوية العربية في شعر ما قبل الإسلام أ.د. مؤيد محمد صالح اليوزبكي * و م.م.محمود عمر محمد سعيد	١ - ٣٠
محمد بن إسماعيل الصنعاني اليمني المعروف بالأمير (١٠٩٩ هـ . ١١٨٢ هـ) ومنهج الكشف عن الدلالات اللفظية دراسة في كتابه : تفسير غريب القرآن أ.م.د . أحمد صالح يونس محمد	٣١ - ٦٦
بناء القصيدة الدينارية للمتنبي أ.م.د. نوار عبد النافع الدياغ	٦٧ - ٨٠
سيرة أبي حنيفة النعمان ومتنه : (المقصود) - جمع وتوثيق- أ.م.د. معن يحيى محمد العبادي و م.د.شيبان أديب رمضان الشيباني	٨١ - ١٠٦
الألفاظ الدالة على الحيوان في آي من القرآن المجيد م.د. صلاح الدين سليم محمد	١٠٧- ١٣٦
قراءة عمرو بن عبيد (ت١٤٤هـ) . جمع وتوثيق ودراسة . م.د.خالد علي سليمان الشمري	١٣٧- ١٦٢
جماليات التصوير الفني في سورة الزلزلة م.د. صبا شاكر محمود الراوي	١٦٣- ١٨٤
قراءة أبي الدرداء (رضي الله عنه)- جمع ودراسة - م.د. رافع عبد الغني يحيى الطائي	١٨٥ - ٢١٠
أثر المصوتات القصيرة في دلالة البنية الصرفية م.د. شوكت طه محمود	٢١١- ٢٥٦
علامات الاتصال غير اللفظية في شعر الشريف الرضي م.د. حمد محمد فتحي	٢٥٧- ٢٧٤
توظيف اللغة من الدال الصوفي الى التعبير الفني في ديوان مدخل الى الضوء للشاعرة وفاء عبد الرزاق م.د. قاسم محمود محمد	٢٧٥ - ٣٠٢
أثر التأقيت في عقد الزواج د. مريم محمد الظفيري	٣٠٣ - ٣٣٠
الوزير العباسي ابن الفرات(٢٩٦ – ٣١٢هـ / ٩٠٨ – ٩٢٤م) وإصلاحاته الإدارية والمالية في الدولة العباسية أ.م.د. مهند نافع خطاب المختار	٣٣١ - ٣٧٦
خانية آسيا الوسطى المغولية دراسة سياسية (٦٢٤- ٧٦٥هـ/١٢٢٦- ١٣٦٤م) أ.د.علاء محمود قداوي و أ.م.د.رغد عبدالكريم النجار	٣٧٧ – ٤٤٤

الإدارة المالية والضرائب في مصر في عهد محمد علي باشا ١٨٠٥-١٨٤٨م م.د أحمد محمد نوري أحمد العالم	٤٤٥ – ٤٨٨
لمحات عن حياة الصحابي محمد بن مسلمة الانصاري "رضي الله تعالى عنه" م.د. سالم عبد علي العبيدي	٤٨٩ – ٥٠٤
منهج التربية الوطنية وتأثيره في التنشئة السياسية للصف السادس الابتدائي دراسة اجتماعية تحليلية أ.م. إيمان حمادي رجب	٥٠٥ – ٥٢٨
مدرسة شيكاغو المبكرة ١٨٩٢-١٩٥٠ دراسة اجتماعية في المكان والتاريخ والتطبيق أ.م. نادية صباح محمود الكبابجي	٥٢٩ – ٥٥٢
"الحياة الاجتماعية العراقية في مرآة الرحّالة الأوربيين" دراسة تحليلية أ.م. حارث علي حسن	٥٥٣ – ٥٧٦
السمات العامة للشخصية الموصلية من خلال الأمثال الشعبية دراسة اجتماعية – تحليلية م.ريم أيوب محمد	٥٧٧ – ٦٠٠
واقع المرأة بين العرف الاجتماعي والقانون دراسة اجتماعية تحليلية م. هند عبدالله احمد و م. إيناس محمد عزيز	٦٠١ – ٦٢٢
التنظيم الأسري ودوره في الحد من الطلاق-دراسة ميدانية في مدينة الموصل م.م داليا طارق عبد الفتاح	٦٢٣ – ٦٤٨
تحليل الاشارات الببليوغرافية لاطروحات الدكتوراه لكلية القانون في جامعة الموصل للأعوام (٢٠٠٢-٢٠٠٦) م. وسن سامي الحديدي م. رفل نزار عبد القادر الخيرو	٦٤٩- ٦٨٨
خطة تنفيذ خدمة الإحاطة الجارية عن طريق الفيس بوك في مكتبة المعهد التقني /الموصل م. أمثال شهاب احمد الحجار	٦٨٩- ٧٠٨

بناء القصيدة الدينارية للمتنبي

أ.م.د. نوار عبد النافع الدياغ *

تأريخ التقديم: ٢٠١٧/١٢/١٠ تأريخ القبول: ٢٠١٨/١/٣

في كل قراءة نقدية يجهد الباحث في تسخير آلياته النقدية وثقافته ساعيا الى تقديم جهد معرفي يعيد فيه عرض النص القديم للقاريء الجديد في أطُر تختلف عما عرضته المؤسساتية الأدبية التي فرضت على القراء مسلمات تناقلتها الأجيال لأحقاب زمنية ماضية ،وكما قيل كل نص قديم أو حديث هو حمّال أوجه تتنوع بتنوع قراءاته وربما كان شعر المتنبّي أقرب نموذج لهذه المقولة ،فالمتنبّي ينتمي لتقليد يجعل من الشاعر داعية لنفسه مروّجا لفكرته صاحب عقيدة ورؤية وله من الحياة موقف يصارع من أجله حتى النهاية في مجابهة لاتعرف الوهن ولا الإستسلام (١) ،وكان العصر العباسي عصرا لايلتقي مع رجل بهذه الأنفة وهذا التوحد..رجل مستقل الموقف والنظرة يصدر عن فعل نابع من مبدأ أو رؤية تدفعه من الداخل مشفوعة عبر هبة لفظية وإبداعية خارقة (٢) و تماشيا مع المزاج الشعري الذي يفرض نفسه على كل شاعر"فالقيمة الجمالية للقصيدة لاتكمن فيما تقول ولكن في الطريقة التي تقوله "(٣)

ومما تقدم يبدو من الغرابة أن مدّاحا محترفا كالمتنبّي يقول مدحا في علي بن منصور الحاجب يكافأ عليه بدينار واحد فقط وهو الذي تقاضى آلاف الدنانير الذهبية لقاء قصيدة قالها في مدح سيف الدولة الحمداني أو غيره من الشخصيات التي مدحها المتنبّي. فما هو سرّ هذه القصيدة الدينارّية ؟؟ إشتملت القصيدة على أربعين بيتا , إستغرق الغزل الأبيات الستة الأولى منها تلتها أبيات خمسة في الشكوى من الزمان ثم جاء المديح حتى نهاية القصيدة.

---

* قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/ جامعة الموصل .

(١) مقدمة الشعر العربي، علي أحمد سعيد:٥٧

(٢) المتنبّي وشعره:التناقض والحل ينابيع الرؤيا.جبرا ابراهيم جبرا:٦٣

(٣) النظرية الشعرية , جون كوين , ترجمة أحمد درويش, دار غريب للطباعة والنشر, القاهرة ,٢٠٠٠م:٦٢

عرض المتنبّي إمكاناته الشعرية في الأبيات التي ضمت الغزل والشكوى ، أو لنقل الجزء الذاتي منها في بناء شعري محكم وصياغة لغوية بارعة موظفا قدراته التصويرية خير توظيف :(١)

بـــــــــأبي الشـــــــــموس الجانحـــــــــات غواربـــــــــا
اللابســـــــــات مـــــــــن الحريـــــــــر جلابيـــــــــا

المنهبـــــــــات قلوبنـــــــــا وعقولنـــــــــا
وجنـــــــــاتهن الناهبـــــــــات الناهبـــــــــات

الناعمـــــــــات القـــــــــاتلات المحييـــــــــا
ت المبـــــــــديات مـــــــــن الـــــــــدلال غرائبـــــــــا

حـــــــــاولن تفـــــــــديتي وخفـــــــــن مراقـــــــــب
فوضـــــــــعن أيـــــــــديهن فـــــــــوق ترائبـــــــــا

وبســـــــــمن عـــــــــن بـــــــــرد خشـــــــــيت أُذيبـــــــــه
مـــــــــن حـــــــــرّ أنفاســـــــــي فكنـــــــــت الـــــــــذائبا

ياحبـــــــــذا المتحملـــــــــون وحبـــــــــذا
واد لثمـــــــــت بـــــــــه الغزالـــــــــة كاعبـــــــــا

في هذه المقدمة الغزلية أوقع المتنبّي قارئه في حيرة أمام الصور المتتالية التي يمكن أن نعدها استعارة كنائية أو ربما كناية استعارية فقد تداخلت الإستعارات والكنايات في صور الشاعر تداخلا يدعو للإندهاش أمام هذه الشعرية المتدفقة العصية على النقد

(١) الخبرة الجمالية , سعيد توفيق , المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع , بيروت ١٩٩٢م :٤٦٠

والتحليل , فقد كنى بالشموس عن النساء وكنى بالغوارب عن رحيلهن ويحتمل القول أنه استعار الشموس للنساء لكنه تعمد تغييب المشبه لأنه ذكر جلابيب الحرير التي هي من لوازمهن , فالعمل الأدبي كبنية قصدية تخطيطية يكون قاصدا أو موجها نحو القاريء الذي يقوم بتعيين بنية العمل الأدبي بهدف تأسيس الموضوع الجمالي الذي به يبلغ العمل الأدبي تحققه التام فإذا كان العمل الأدبي كبنية قصدية يدين بوجوده لأفعال المؤلف القصدية فإنه يدين باكتمال وجوده الى القاريء الذي يقوم بتعيينه داخل اتجاه جمالي[١] وهذا مانلمحه في البيت الثاني إذ تضعنا لفظة (المنهبات) أمام استعارة كنائية لأن النهب يكون للشيء العيني الملموس وليس للعقل والقلب بغض النظر عن دلالاتهما الرمزية , وقد جمع لفظتي (الناهبات) و(المنهبات) فالأولى من نهب الشيء , والثانية من أنهبتك الشيء أي جعلته نهبا لك وبذلك اختلف الفاعل, وهي صورة استعارية للواتي جعلن قلوبنا وعقولنا نهبا لوجناتهن يسبينها بحسنهن , ثم وصف الوجنات بأنها تنهب (الناهب) أي " الرجل الشجاع المغوار الذي ينهب الناس بعد أن أبلى البلاء الحسن في الحرب" [٢] وهي صورة مركبة تحتاج الى تأمّل فني ولغوي إذ تلاعب فيها المتنبّي باللغة وقواعدها.ويتوالى الوصف للنساء فهن الناعمات : الليّنات المفاصل وهن القاتلات : بهجرهن والمحييات : بوصلهن والمبديات : المظهرات من الدلال العجائب , والدلال "جرأة المرأة على الرجل في تكسر وغنج ". [٣] وفي البيت الرابع يتحول فعل الفداء من الشاعر الى النسوة فبعد أن فداهن بأبيه (بأبي الشموس..) في مطلع القصيدة , انتقل الفعل الى نساء القصيدة (حاولن تفديتي..) في صورة كنائية موحية , و"الصورة هي الطريق الوحيدة أو الرئيسة لإثراء اللغة وتوسيع معجمها وزيادة قدرتها على التعبير وبث الحياة والنضارة فيها, والشعراء هم صنّاع هذه اللغة وواهبوها لأنهم خالقو

(١) شرح ديوان المتنبّي ,البرقوقي , دار الكتاب العربي , لبنان :٢٥٠

(٢) المصدر نفسه:٢٥٠

(٣) مقدمة لدراسة الصورة الفنية,د.نعيم اليافي , منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي , دمشق ١٩٨٢م ٦٥:

اللغة ومبدعوها" [١] .والصورة الكنائية (فوضعن أيديهن فوق ترائبا) تضعنا في جو من الخوف والهلع تتضافر مع سابقاتها من صور الرحيل والتفدية لتشكيل فضاء صوري مهيمن على القصيدة تخللته صور غاية في الجدة والطرافة حين استعار الشاعر (البَرَد) لأسنان النساء ووضعها في صورة حركية بصرية تمثلت في اقتراب الشاعر من المرأة ذات المبسم اللؤلؤي_ الذي شبهه بالبرد_ وخشية الشاعر على هذا البرد أن تذيبه أنفاسه الملتهبة شوقا ولهفة فكانت النتيجة أن المشتاق هو الذي ذاب صبابة , ويبدو أن مشهد الشوق هذا أعاد الشاعر الى زمان ومكان معينين كنى عنهما في الشطر الثاني من البيت السادس الذي استعار فيه(الغزالة) للمرأة والتي عرفناها من خلال وصفه لها بـ (كاعب) إلا أن المتنبّي لم يتغزل بامرأة بعينها بل تغزل بجمع (الشموس) مما يشي بأن شموسه دال ترميزي تختبيء وراءه أماني الشاعر وأحلامه التي ذهبت أدراج الرياح ولم يتحقق منها ما قضى عمره بأكمله يرجوه ويأمله , ومن اللافت للنظر اعتماد الشاعر على صيغة (فاعل) : الجانحات , غوارب , لابسات , ناهبات , ناعمات , قاتلات ,الذائب , الكاعب.. مما يؤيد ماذهبنا اليه من أن الأماني والأحلام فعلت فعلها فيه دونما طائل لذا تحول بعدها مباشرة الى الشكوى من الدهر وصروفه .

كيف الرجاء من الخطوب تخلصا
من بعد ماأنشبن فيَّ مخالبا

أوحدنني ووجدن حزنا واحدا
متناهيا فجعلنه لي صاحبا

ونصبنني غرض الرماة تصيبني
من أحد من السيوف مضاربا

(١) الاستعارة في النقد الادبي الحديث,الأبعاد المعرفية والجمالية,د.يوسف أبو العدوس , الأهلية للنشر والتوزيع , عمان ,١٩٧٧م :٧

أظمتنـــــــــــي الـــــــــــدنيا فلمـــــــــــا جئتهـــــــــــا
مستســـــــــــقيا مطـــــــــــرت علـــــــــــيَّ مصـــــــــــائبا

وحبيـــــــــــت مـــــــــــن خـــــــــــوص الركـــــــــــاب بأســـــــــــود
مـــــــــــن دارش فغـــــــــــدوت أمشـــــــــــي راكبـــــــــــا

توالت الصور الإستعارية في الأبيات الخمس التي اكتنزت بمعاني الشكوى في نسق متصل من البوح المثقل بالألم والمعاناة, والمظهر الأساس للإستعارة هو " أنها تنتج أنواعا من الإستعمالات اللغوية التي تدعو القاريء لاكتشاف أنواع معينة من ترابط الأفكار وتداعيها وهذه هي قلب اللغة الإستعارية" (١) وقديما رأى صاحب العمدة أن الفرق بين الإختراع والإبداع _ وإن كان معناهما في العربية واحدا_" أن الإختراع خلق المعاني التي لم يسبق اليها والإتيان بما لم يكن منها قط, والإبداع :إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف والذي لم تجر العادة بمثله ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر , فصار الإختراع للمعنى والإبداع للفظ, فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد" (٢) .

بدأت الأبيات بسؤال مطلق عن الحال في أُفق خطابي مفتوح , وغياب المخاطب أو مَن يُفترض التوجّه إليه بالسؤال يُبقي الإحتمالات قائمة بأن يكون التساؤل قد خرج لغرض الدعاء أو التمني , فطلب الخلاص (تخلصا) لايكون الاّ لمن بيده الأمر والقدرة.

ويبدو أن مصائب الشاعر مميتة لأننا نلحظ تداخلا نصيا بين هذا البيت والبيت المعروف:

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ,,و ابن رشق القيرواني, تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد , دار الجيل للنشر والتوزيع , لبنان :٢٦٥/١

(٢) الصورة الشعرية ,س يدي لويس ,ترجمة أحمد نصيف الجنابيي ومالك ميري وسلمانن حسن , دار الرشيد ,بغداد ,١٩٨٢م :٤٣

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كلّ تميمة لاتنفع

فالخطوب مرادفة للمنية في البيتين وهذا ماتؤكده الإستعارة في (من بعد ما أنشبن فيّ مخالبا) أي أن التخلص منها مستحيل في هذه الحال. تتشكل صورة الحال التي تساءل الشاعر عن كيفية الخلاص منها من مجموعة صور استعارية هي جزء من الصورة الكلية للحال المشتكى منها , ومن هذه الصور التي أبدع فيها الشاعر هي صورته حين جعلته المصائب وحيدا ثم بحثت عن حزن واحد متناه لتضم الوحيدين في صداقة وتجعلهما متلازمين متصاحبين ولم تكتف بذلك بل علقت الرجل الوحيد الحزين كالهدف الذي يتعلم الرماة إصابة الهدف فيه وجعلت المحن تصيبه كهدف لها بمضارب الخطوب القاتلة , ومع استمرارية الشكوى تتثال الصور الإستعارية التي يرجع إنتاجها بشكل عام الى عمل العقل في عتمة اللاوعي [١] فيصوّر الشاعر الدنيا على أنها سماء يأتيها طالبا الإستسقاء مستجديا ريّها ليقتل ظمأه فتمطر عليه بدل المطر مصائبا , وقد تأتي الصور أحيانا من المخيلة وليس عن طريق حاسة البصر وهذا مايبرّر تفوق الشعراء فاقدي البصر في موضوعة الصور [٢] ,وهذا ماوجدناه في أكثر الصور الإستعارية التي استعان بها الشاعر ليبثّ من خلالها شكواه خاتما إياها بصورة استعارية كنائية لا تخلو من سخرية مريرة فقد حبته الدنيا من النوق أو ما يعوض عنها نعلا أسود من دارش فصار يمشي راكبا , مما يدل على أن المرارة بلغت أقصاها في هذه السخرية التي ختم بها مشهد الشكوى والألم والتي حمّلها نقده وامتعاضه من المجتمع والناس حينما تنقلب الموازين والمعايير فيأخذ الوضيع أكثر من حقه في المجتمع في حين يبقى العظيم أسير طموحاته التي لاتتحقق فيسير راكبا نعله الأسود.

وبهذا ينتهي الجزء الذاتي من القصيدة والذي استغرق كما أسلفنا أحد عشر بيتا ضمّنها الشاعر نظرته الى الحياة شاكيا خيبة أمله في تحقيق ما تطمح نفسه الوثّابة إليه من مجد وعزّ يرى نفسه أهلاً له في حين رأى حصول مَن دونَه في الذكاء والشجاعة والعلم على الكثير مما لايتناسب وحجمه الضئيل , وقد استعان الشاعر بالصور

(١) المصدر نفسه :٤٣

(٢) أسرار البلاغة في علم البيان , عبد القاهر الجرجاني , تحقيق محمد رشيد رضا , دار المعرفة , بيروت ١٩٧٨م :٣٤

الإستعارية والكنائية في بوحه وبثّه لذا وجدنا تفاوتا في طبقة الصوت بين صورة وصورة فبعضها ذات نبرة عالية وبعضها يميل للهدوء والسكينة حسبما تقتضيه الحالة النفسية , كما وجدنا تفاوتا في حركية الصورة إذ وجدنا صورا تحمل طاقة حركية متسارعة وأخرى ساكنة أو بطيئة الحركة كما في الأبيات الأولى من القصيدة , كما غلبت الإستعارة المكنية على الصور الإستعارية وهي كما أكّد الجرجاني أبلغ من التصريحية لاحتياجها الى مزيد من التأمل والتفكير كونها أكثر بلاغة في توكيد المعنى وتوضيحه (١) , كما أعطى التداخل بين الإستعارة والكناية عمقا أكثر للمعنى مع جمالية التراكيب اللغوية والفنية مما يؤكد أن الشعرية تولد بتعاون الفعل الشعري المكثف مع الفعل الصوري المتحرك (٢) .

أما الجزء الآخر من القصيدة وهو الجزء الغيري الذي تلا الجزء الذاتي منها والذي خصه الشاعر للمديح فقد استغرق أبياتا أكثر من الجزء السابق , وعلى الرغم من أن القصيدة تبدأ بمقدمة غزلية ثم تنتقل منها الى المديح وعلى الرغم من خضوعها لشكل القصيدة التقليدي فإن الشاعر ينجح في تطويع أجزاء القصيدة وإخضاع التقليد لإحساس واحد مهيمن (٣) , والمتنبّي شاعر احتفظ بحيويته وشاعريته التي تصلح لكل زمان ومكان مع تشرّبه بتاريخه وجذوره الإجتماعية والثقافية لكننا لايمكن أن نفصل شخصيته عن شعره فالثابت هو الشخص والمتغير هو الشعر والشعر يبقى افتراضيا لا حدود تحده أما الشاعر فهو حقيقة ثابتة لايمكن تجاهلها , وفي هذه القصيدة تتضح لنا ثنائية (الأنا/ الآخر) ولاجدال في تضخم (الأنا) لدى المتنبّي في عموم شعره وفي تركيبته النفسية التي أفرزها لنا شعره ,هذا فضلا عن ترفعه عن مدح مَن لايستحق مديحه, ويرى فرويد أن

(١) الصورة في التشكيل الشعري , سمير علي سمير الدليمي , دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد١٩٩٠م :٨٣

(٢) موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي, د. محمد زكي العشماوي, دار النهضة العربية للطباعة والنشر , بيروت ١٩٨١م :٢٤٤

(٣) الموجز في التحليل النفسي , سيجموند فرويد , ترجمة سامي محمود علي و عبد السلام القفاش, دار المعارف , القاهرة ١٩٦٢م :١٦_١٧

الإبداع ينتج عن صراع هذه القوى أما وسائل هذا الصراع أو الآليات كما يسميها فهي : القمع , الكبت , التسامي , القلب.(١)

وفي هذا الجزء من القصيدة نلحظ انحرافا في البناء الفني للقصيدة إذ كانت قد غلبت على الجزء الذاتي منها الصور الكلية والجزئية والتي شكلتها ممازجة استعارية كنائية غطت سطح النص الشكلي وعمقه المضموني على حدّ سواء بتراكيب لغوية متفردة وبشعرية لاتخضع في غالب الأبيات للتحليل والإستكناه, لذلك نجد الشاعر في تحوّله للجزء الغيري أو جانب (الآخر) اختط له بناءً مغايرا إذ اعتمد تقنية التشبيه والتشبيه المباشر والمستهلك أحيانا: أنت كالبحر ..كالبدر..كالشمس..وغيرها من التشبيهات التي أفقدها تداولها من لدن الشعراء القدامى الشيء الكثير من طرافتها, فضلا عن عموميتها وصلاحيتها لكل شخص يُرام مديحه وأعني هنا خلوّها من خصوصية الممدوح وتفرده بما يوجب مدحه وتميزه عن ممدوحين آخرين.

وأجد أن المتنبّي لم يوجه ذكاءه وبراعته الى كافور الإخشيدي فقط بل وجهها لكل من وجد نفسه مضطرا الى مديحه ففعل فعلته مع كافور وهجاهم في كل بيت مدحهم فيه – كما صرّح هو بذلك_..وقبل أن نستقريء الأبيات (المدحية) في القصيدة نقف عند البيت الرابط بين جزأي القصيدة الذاتي والغيري والذي عدّه النقّاد (حسن التخلص):

حال متى علم ابن منصور بها جاء الزمان اليّ منها تائبا

فبنية البيت السطحية هي أن الحال المشكو منها في بداية القصيدة لو علم بها ابن منصور لتلافاها بإحسانه وحالَ دون إساءة الزمان لي, وفي بنيتها العميقة توحي لنا أن الزمان لو علم أن حالتي المأساوية اضطرتني الى اللجوء لمثل ابن منصور لرأف بي وجاءني تائبا نادما على إساءته لي. وفي الأبيات:

يستصغر الخطر الكبيرلوَفدِهِ ويظنّ دجلة ليس تكفي شاربا

كَرَما لو حدّثته عن نفسه بعظيم ماصنعت لظنّك كاذبا

فعلى الرغم من ظاهرها المدحي إلاّ أن الشاعر لم يزد عن أن جعل الممدوح أرعن أخرق لايحسن التدبير ولا يحسب العواقب ولايدري مايفعل ولو ذكرت له أفعاله لظنك كاذبا , وقد

(١) شرح ديوان المتنبّي , البرقوقي :٢٥٣/١

انتبه الناقد الواحدي الى هذا البيت فقال : وقد أساء في هذا لأنه جعله يستعظم فعله وبضدّه يُمدح, وإنما يَحسُن أن يستعظم غيره مافعل.

ثم يقول في البيتين :

سَل عن شجاعته وَزُره مسالما وحذار ثم حذار منه محاربا

فالموت تُعرَف بالصفات طباعه لم تلق خلقا ذاق موتا آيبا

من البدهي أن الشجاعة فعل يُرى وليست كلاما يُسأل عنه, فالرجل بأفعاله وثباته في الوغى تثبت شجاعته ويكون حينها في غنى عن التحدث والتشدق بها ,وماكل من ادعى الشجاعة يصدق ادعاؤه. وهل من المنطقي والمعقول أن يُرعب المحارب ويُرهب مَن حوله حتى ولو كانوا موالين له ؟ يبدو التحذير غريبا كون الرجل الشجاع يُزار في كلا الحالين مسالما ومحاربا لا بل الشجاع يُمدح بثباته وطلاقة وجهه في الحرب ثقة واستهانة لأنه غالب لامحالة والمتنبّي نفسه أثبت هذا الشيء في مدحه لسيف الدولة حين قال :

وقفتَ ومافي الموت شكّ لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم

تمرّ بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضّاح وثغرك باسم

وهذا هو المعنى الحقيقي للبطولة والشجاعة , أما أبيات هذه القصيدة فلا تلتقي مع الشجاعة في أضعف التقديرات, وإمعانا في التشكيك بشجاعة الممدوح أتى الشاعر بصورة مشابهة هي الموت الذي نسمع عنه فقط ولا نعرف حقيقته.. وتصل اللعبة الفنية حدّها لدى المتنبّي في الأبيات :

إن تَلقَه لاتلق الاّ قسطلا أو جحفلا أو طاعنا أو ضاربا

أو هاربا أو طالبا أو راغبا أو راهبا أو هالكا أو نادبا

جعل الشاعر المتلقي يحار في مَن هو الطاعن والضارب ومن هو الهارب والنادب فقد جمع الصفات في ثنائيات ضدية إيجابية / سلبية مسكوت عن انتساب أي منها للمدوح فقد يكون الضارب وقد يكون الهارب وعدوّه هو الضارب ..

وفي الأبيات الست التالية :

وإذا نظرت الى الجبال رأيتها فوق السهول عواسلا وقواضبا

وإذا نظرت الى السهول رأيتها تحت الجبال فوارسا وجنائبا

وعجاجةً ترك الحديدُ سوادَها زنجا تبسّم أو قذالا شائبا
فكأنما كُسيَ النهار دُجى ليل وأطلعت الرماح كواكبا
قد عسكرت معها الرزاياعسكرا وتكتّبت فيها الرجال كتائبا
أُسد فرائسها الأُسودُ يقودها أسد تصير له الأسود ثعالبا

وصف الشاعر معركة مجهولة الهويّة مستخدما أوصافا متداولة سبقه اليها الكثير من الشعراء هذا فضلا عن جعله فضاء الصورة مفتوحا يصلح لكل معركة في أي مكان أو زمان , فنحن أمام صورة بصرية متحركة لحرب ضروس بين طرفين مجهولين , ولكن أين الممدوح وما دوره في هذه المعركة ؟ وكذلك البيت المدحي (أسد فرائسها الأسود...) أشبه بأحجية فيها فريقان من الأسود تتصارع فيما بينها يقودها أسد يجعل الأسود ثعالبا.. لكنه أبقى السؤال قائما في ذهن المتلقي : من هو الأسد ومن هو الثعلب ؟ حيث لا خطاب موجّه الى ممدوح بعينه . أما البيتين التاليين فالهجاء فيهما جلي سواءً على مستوى التشكيل اللغوي أو المحمول المضموني :

في رتبة حجب الورى عن نيلها وعلا فسمّوه عليّ الحاجبا
ودعوه من فرط السخاء مبّذرا ودعوه من غصب النفوس الغاصبا

إذ أن الرتبة التي يرفل فيها الممدوح قد سلبها ممن يستحقها زوراً وبهتاناً , وهو أشبه بفرض الوجود القسري, أما (علي الحاجبا) فعلى الرغم من أن الوزن اضطر الشاعر الى حذف التنوين وسوّغ له ذلك سكونه وسكون اللام في الحاجب إلاّ أن الأمر لايخلو من احتمال قصدية الشاعر نظراً لاختلاف التركيبين في المعنى ف(عليّ الحاجبا) ليست ك (علياً الحاجبا) مما يفضي بنا الى احتمالات شتى للتأويل وكلّها تصب في ما ذهبنا إليه من أن القول لن يخلو من هجاء مقنّع , ولايُعقل أن شاعرا مثل المتنبّي يخفى عليه أن الرجل لايمتدح بصفة ذمّها الله سبحانه وتعالى في كتابه العزيز ((إن المبذرين كانوا إخوان الشياطين وكان الشيطان لربّه كفورا)) [1] فكيف يصير التبذير مدعاة للتباهي والتفاخر , أما (الغاصبا) فهي لفظة أُحادية المعنى لا تحتمل الوجهين فقد ورد في اللسان :"الغصب : أخذ الشيء ظلماً, وتكرر في الحديث ذِكر الغصب وهو أخذ مال الغير ظلماً وعدواناً"

(١) سورة الإسراء / الآية٢٧

[١] مما لايدع مجالا للشك في أن الشاعر يستعرض مهارته الفنية وقدرته الشعرية في لعبة فريدة .

ثم اتجه الى التشبيه فقال :

هذا الذي أبصرتُ منه حاضرا مثلُ الذي أبصرتُ منه غائبا
كالبدر من حيث التفتّ رأيته يهدي الى عينيك نوراً ثاقبا
كالبحر يقذف للقريب جواهرا جوداً ويبعث للبعيد سحائبا
كالشمس في كبد السماء وضوؤها يغشى البلاد مشارقا ومغاربا

يرى ابن طبابا أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ماأحاطت به معرفتها وأدركه عيانها ومرت به تجاربها واتسم تطورها بالبطء لارتباطه بحركة التطور في المجتمع العربي , وكذا القيم الأخلاقية الكرم , العفة ,الشجاعة ,الأمانة , الفداء وغيرها ظلّت قيما عربية ثابت أما المتغير الذي لايستقر ولا يجب أن يستقر فهو التناول لهذه القيم وتوظيفها لتقوم بدور فني وتلعب موهبة الشاعر دوراً بارزاً في اختيار قيمة دون أُخرى وتوظيفها بشكل دون آخر كما يلعب الإطار الثقافي وطبيعة الموقف وشخصية الممدوح دوراً مؤثّراً في الإنتقاء والمعالجة [٢] , وهذا ماتحقق فعلا في أبيات المتنبّي فقد أفرغ حضور الممدوح من أية قيمة انسانية يمكن أن يسجلها مساويا بين وجوده وعدمه مجردا إياه من كل فعل حسن يبرز به وجوده ليلتفت الناس اليه ويشعروا بحضوره ,ثم التفت الشاعر بعد ذاك الى الأوصاف (المدحية) التي أسبغها على ممدوحه مستثمرا تقنية التشبيه الذي كان أرسطو محقا حين قال عنه :" التشبيه أقل من الإستعارة جلبا للمتعة" [٣] , ومن اللاف للنظر أن المشبه به في كل الأبيات بعيد عن الناس لاأحد يصل إليه أو يقترب منه وهذه صفة سلبية للمدوح الذي يفترض به أن يكون مع الناس وبينهم , كما أعطى تفصيلا لكل مشبه به وكأنه يمدح المشبه به لا الممدوح , إذ مدح البحر لأنه يعطي الجواهر والسحاب , ومدح البدر لأنه يعطي نوراً يضيء لياليا , ومدح الشمس

(١) لسان العرب المحيط للعلامة ابن منظور, إعداد يوسف خياط , دار لسان العرب , بيروت :٩٩٢/٢
(٢) عيار الشعر , ابن طباطبا العلوي , تحقيق محمد زغلول سلام , منشأة المعارف بلاسكندرية ١٩٨٥م :٤٨_٥١
(٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي , جابرعصفور , دار الثقافة , القاهرة , ١٩٧٤م :٢٣٣

لأن ضوءها يغطي البلاد جميعها , ولكن لو عدنا الى هذه الأشياء المشبه بها لوجدنا كلا منها يُعد سيفاً ذا حدّين , فالشمس تعطي حرارة حارقة فضلا عن ضوئها , والبحر له فوائده وله أخطاره وأهواله , وكذلك البدر يضيء أياما ويختفي في المحاق أياماً .. وقد درج البلاغيون على إطلاق المصطلحات العديدة على الصورة التشبيهية فهذا تشبيه وهذا مركّب وهذا ضمني وهذا مقلوب وهذا تشبيه حسّي بعقلي أو عقلي بحسّي أو تشبيه حقيقي أو تخييلي أو مرسل أو مؤكّد ... الخ , ثم ينصرفون وقد جردوا الصورة الفنية وفتتوا أجزاءها في عمل وصفي لايتعدى الشكل الظاهري بعيدا عن روحها وخصائصها ونكهتها بعيدا عن خطوة داخلية يبحثون بها عن حقيقة المضمون وعلّة الإختيار وطبيعة الأداء [1] , وفي القصائد المدحية حصراً يتبنى التشبيه المضامين الدلالية وتقف جماليته الشكلية على قدرته في إيصال فكرة الشاعر الى المتلقي , وأرى أن الشاعر كان موفقا في تشبيهاته التي فضحت رأيه في الممدوح ذلك الرأي الذي جاء خفيا حيناً وجلياً أحيانا كما في قوله :

أمهجّن الكرماء والمزري بهم وتَروكَ كلّ كريم قوم عاتبا

فأي خلق وفعل يزري بالكرماء ويتركهم عاتبين ؟ المنطق يقول أن الكرماء يعظّمهم الكريم ويعظمهم غير الكريم لأنهم نالوا الدرجة العليا بكرمهم وخُلُقهم السامي لابتقييم أحد . ولا أجد من باب المديح أن يزري الممدوح ويهجن كرماء الناس أياً كان السبب وأياً كانت مكانته لأنه إن فعلها فقد خرج من دائرة الكرام الى دائرة اللئام وهذا ليس مدحاً. ثم يقول :

تدبير ذي حُنَك يفكّر في غد وهجوم غِرٍّ لا يخاف عواقبا

فالشاعر هنا يمدح ممدوحه بوصفه غراً قليل التجارب عديم الخبرة ولايعرف عاقبة مايقوم به ولايفكر في نتائج أفعاله , وإن كان هذا القول مديحا فكيف إذن يكون الهجاء ؟ ويبدو أن الغرض من التشبيه فعلا هو تزيين المشبه للمدح وتقبيحه للذم أو لتصوير

(١) البديع في شعر المتنبّي , التشبيه والمجاز , د. منير سلطان , منشأة المعارف بالاسكندرية١٩٩٦م : ٢٣٣

الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق [١] , إذ احتملت كل التشبيهات الواردة في القصيدة التأويل على الوجهين :المدح والذم , ويبقى المعنى في قلب الشاعر ..

أما الخاتمة أو البيتين الأخيرين من القصيدة واللذين ختم بهما المتنبّي مدحه لعلي بن منصور الحاجب فقال :

خُذ من ثنايَ عليك ماأسطيعه لاتُلزِمنّي في الثناء الواجبا
فلقد دهشت لما فعلتَ ودونَه مايدهش المَلَكَ الحفيظ الكاتبا

يمكن أن تستمر القصيدة على نحو متناهٍ لكن عند نقطة ما يكون من الواجب تعديل حالة التوقّع عندها نتهيأ ليس للاستمرار بل للتوقف, إذ يمكن أن نعدّ الاختتام تعديلا للبناء الذي يخلق الوقف لتسمح الخاتمة للقاريء بالإكتفاء والرضا , كما تعلن الخاتمة غياب الاسترسال وتمنح الوحدة والترابط النهائيين للمتلقي بتوفير النقطة التي من خلالها ترى كل العناصر السابقة بوصفها جزءاً من التصميم الفني الدلالي [٢] .

بدأت الخاتمة بفعل (خُذ) وبلهجة آمرة مشفوعة بنهي (لاتلزمني) ومعروف نحويا وبلاغيا ان الأمر والنهي يأتيان من الأعلى الى الأدنى مما يتنافى مع الصيغ المدحية النمطية في الشعر العربي فضلا عمّا حمله البيت من إعلان صارخ وصريح بأن الشاعر استنفد مالديه وهو غير ملزم بأكثر من ذلك ولايراه واجبا عليه , وإذا عدنا الى سلبية الفعل (دهش) [٣] نراها ملائمة لمقتضى الحال فالشاعر في حيرة كيف يمدح رجلا ليس أهلا للمديح ولا يرى في شخصه وفعله إلاّ مايحيّر الملك الحفيظ الموكل بكتابة الحسنات.

وفي وسعنا أن نستخلص قانونا عاما يشمل الحالات التي يستعملها الشاعر في اختتام قصيدته , ومضمون القانون أن القصيدة تميل الى الانتهاء اذا استطاع الشاعر أن يُحدث تعارضا واضحا بين السياق والخاتمة , فإذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جهورية

(١) علم البيان , بدوي طبانة , طبعة الانجلو المصرية الثالثة , القاهرة ١٩٧٧م :١٠٦_١١٣
(٢) خاتمة القصيدة والاستقرار الشعري , بربارة سمث , ترجمة فاطمة كاظم , مجلة الرافد , دائرة الثقافة والاعلام , الشارقة , العدد ٥١ , سنة٢٠٠١م :٨٠
(٣) لسان العرب ٣٤٤/١

مجلجلة , وإذا كان السياق متحركا مال بالخاتمة الى السكون [١] , وهذا ماجعل المتنبّي يختتم قصيدته بخاتمة مجلجلة موحية بالتوبيخ والتقريع .

Dinaric Poem by Al-Mutanabi

Asst. Prof.Dr.Nwae AlDbagh

Abstract

It is so strange that a professional praise poet like Al-Mutannaby praises Ali bin Mansoorul-Hajib to be rewarded by only one Dinar while he was rewarded thousands of gold Dinars for a poem praising Saifud-Dawla. What is the secret of this poem? And was the single Dinar equal to the artistic and literary value or was it equal to the praising values of the poem? Or were they mere praising values?.

(١) قضايا الشعر المعاصر , نازك الملائكة , دار العلم للملايين , بيروت ١٩٧٨م :٢٤٠