شعريَّة المديح عند صالح المِعمار الموصليّ (ت١١٦٢هـ)

أ.م.د. مقداد خليل قاسم الخاتوني*

تأريخ التقديم: ٢٠١٩/٥/٢٨ تأريخ القبول: ٢٠١٩/٦/٣٠

مدخل:

ينتمي الشَّاعر الموصلي صالح المعمار(**ت١١٦٢هـ**)[١] لفضاء علميّ ثقافيً[٢] تكاملت فيه أسبابُ الرُّقي وتوفرت له عوامل الإبداع في ميادين متعددة؛ جعلت **الموصل في القرن الثاني عشر للهجرة** حاضرة حيَّة تشعُّ بالارتقاء المعرفي، والعطاء الأدبي؛ فبرز فيها شعراء أفذاذ ملكوا موهبة الشِّعر، وعوامل الإبداع، منهم : الشَّاعر عثمان الخطيب الموصلي[٣](ت١١٤٦هـ)، والشَّاعر حسن

* قسم اللغة العربية/ كلية الآداب /جامعة الموصل .

(١) صالح المعمار من شعراء الموصل في القرن الثاني عشر للهجرة، كان رجلًا صالحًا معلمًا للصبيان من بني الأكابر والأعيان، له أدب ومعرفة خطيبًا واعظًا، فصيحًا شاعرًا، وله معرفة بالفقهيات والأدبيات، وكان الشَّاعر ملازمًا للمجالس الجليليَّة منقطعًا إلى مدح الولاة الجليليين في الموصل، خمَّس همزية الإمام البوصيري (ت٦٩٦هـ)، ونظم التاريخ الشعري، تنظر ترجمته **في:** الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢/ ٤٠٣ : عصام الدين عثمان بن علي بن مراد العمري (ت١١٨٤هـ)، تحقيق: د.سليم النعيمي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م. وشمامة العنبر والزهر المعنبر: :٣٤١ – **٣٤٢**: محمد بن مصطفى الغلامي، تحقيق: سليم النعيمي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م. ومنهل الأولياء ومشرب الأصفياء من سادات الموصل الحدباء:١/٢٠٦: محمد أمين بن خير الله الخطيب العمري، تحقيق : سعيد الديوه جي، مطبعة الجمهورية، الموصل، ١٩٦٧م.

(٢) ينظر: الشعر في الموصل في القرن الثاني عشر للهجرة (دراسة في الرؤية الموضوعيَّة والتشكيل الشعري) :٣٠-٣٩ د. شريف بشير احمد امين، دار البداية ناشرون وموزعون، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط١، ٢٠١٨م/١٤٣٩هـ. وينظر: الحياة الفكرية في الموصل ابان الحكم المحلي: إبراهيم خليل أحمد، (بحث منشور) ضمن موسوعة الموصل الحضارية مج ٤، ١٩٩٢/٣٠٣-٣٠٥.

(٣) تنظر ترجمته موثقة مفصلة في: الروض النضر: ٢/١٧ – ٢٧، شمامة العنبر: /١٩٣ – ١٩٩، منهل الأولياء: ٢/١٧٦، موسوعة أعلام الموصل: ١/٤٣٧ – ٤٣٨: بسام إدريس الجلبي، وحدة الحدباء للطباعة والنشر، كلية الحدباء الجامعة، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.

عبد الباقي الموصلي[١](ت١١٥٧هـ)، والشَّاعر أحمد بن عبد الرحمن المسلم [٢] (ت١١٧٥هـ)، والشَّاعر عصام الدين العمري[٣] (ت١١٨٤هـ)، والشَّاعر محمد بن مصطفى الغلامي[٤] (ت١١٨٦هـ)، والشَّاعر موسى بن جعفر الحدادي الموصلي[٥](ت١١٨٦هـ)، والشَّاعر قاسم الرامي الموصلي[٦](ت١١٨٦هـ)، والشَّاعر محمد أمين بن خير الله الخطيب العمري الموصلي[٧] (ت١٢٠٣هـ) والشَّاعر عثمان بكتاش الموصلي[٨](ت١٢٢٢هـ).

تشتمل قصائدُ المديح عند الشَّاعر **(صالح المعمار الموصلي)** أنساقًا متنوعة تؤكد امتلاكه ذاكرة مشرقة، وحافظة غنيَّة، وموهبة وقَّادة يقوم عليها نصُّه الشِّعري الموسوم بجودة اللَّفظ، وانسجام العبارة التي جسَّد بها مضامينه، ورُؤاه بشعريَّة متألقة كونت مادة لغويَّة إبداعيَّة تدَّخر صحة الطَّبع، ودقة التَّركيب معًا؛ لأنَّ الشِّعريَّة ((تتجلى في كون الكلمات وتركيبها، ودلالتها وشكلها الخارجي والدَّاخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص، وقيمتها الخاصة))[٩] فلا تغادر البنية اللِّسانيَّة الواقع أو تعارضه، ولا تخالفه تمام المخالفة؛ إذ يقدِّم الشَّاعرُ ((مجموعًا منسقًا

(١) تنظر ترجمته موثقة مفصلة في: الروض النضر: ٦٦/٢. شمامة العنبر:٢٠٠ – ٢٠٢. منهل الأولياء: ٢٩٧.

(٢) تنظر ترجمة موثقة مفصلة في: أحمد بن عبد الرحمن الشهير بالمسلم (ت١١٧٥هـ) د. أحمد حسين الساداني (بحث منشور) مجلة جامعة تكريت للعلوم، مجلد ١٩،ع ٤، نيسان ٢٠١٢م / ١٢٢–١٢٧.

(٣) تنظر ترجمته موثقة مفصلة في: الروض النضر: ٢٧/١ (مقدمة المحقق). شمامة العنبر: ٨٤–٩٨. منهل الأولياء ٢٣٣/١ –٢٣٥.

(٤) تنظر ترجمته موثقة مفصلة في: الروض النضر: ٤٣٠/١، منهل الأولياء ٢٥٤/١–٢٥٧.

(٥) تنظر ترجمته موثقة مفصلة في: موسى بن جعفر الحدادي – حياته وشعره : أحمد حسين الساداني (بحث منشور) مجلة التربية والعلم. ع٢٦، ٢٠٠٠م/ ٧٥–٧٨.

(٦) تنظر ترجمة موثقة مفصلة في: الروض النضر ٢٤٦/٢. شمامة العنبر ٢٥٩ – ٢٦٥. منهل الأولياء: ٣٠٤/١.

(٧) تنظر ترجمته موثقة مفصلة في: منهل الأولياء: ١٨/١–٤٠ (مقدمة المحقق).

(٨) تنظر ترجمته موثقة مفصلة في: ديوان عثمان بكتاش الموصلي، جمع وتحقيق ودراسة:٦–١٥: احمد حسين الساداني، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) بإشراف الدكتور عبد الوهاب العدواني، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م. موسوعة أعلام الموصل ٤٣٤/١–٤٣٥.

(٩) قضايا الشعرية:١٩: رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١،١٩٨٨م.

من الدَّلائل والمفاهيم تربطها علامات تجدد وعينا بالواقع))[١] ليكونَ منطلقًا تطبيقيًّا للتحليل النَّقدي الوصفي والمسار التَّأويلي بتتبع الوحدة التَّشكيليَّة في الاختيار التَّداولي للقيمة الشِّعريَّة وصولًا إلى وظيفتها بثنائيَّة **(الواقعي، والمتخيل)** التي يتناوب طرفاها في تشكيل الدَّلالة بهيمنة طرف على آخر من دون تغييبه؛ انسجامًا مع الرُّؤية الذَّاتيَّة، وتطلعات الآخر **أوَّلًا**، وتكاملًا مع السِّياق الحاضر بمؤثراته القائمة **ثانيًا**.

وجاءت شعريَّةُ المديح عند الشَّاعر **(صالح المعمار الموصلي)** موضوعًا للدرس النَّقدي ومسردًا تطبيقيًّا إجرائيّا بالقراءة والكشف، ومضمارًا للبحث بالوقوف عند تنوع أدائها الشِّعري، ومؤدياته الدَّلاليَّة بالاستبطان النَّصي؛ للإحاطة برؤاهُ الموضوعيَّة الممكنة لـ ((تكون الشِّعريَّة التَّجسيد الأسمى لخلق الثُّنائيات الضِّديَّة، وتنسيق العالم حولها تجربةً ولغةً ودلالة وصوتاً وإيقاعاً))[٢]، وقد بنى الشَّاعر قصائده في **مناخ تعبوي** بمناح تعبيريَّة متعددة، وأساليب شعريِّة متنوعة مستقصيًا تتابع المضامين المدحيَّة، ومستوفيًا أدواتها بتشكيل نفعيٍّ مركبٍ من مساراتٍ معنويَّة تستحضر التُّراث بعناصر بنائيّة تميل إليها الذَّائقة، ويؤكدها الاستحسانُ الجمالي التَّأثري لقوتِها الإيحائيَّة مع بقاء قابليتها التَّوصيليَّةِ في تحقيق الاستجابة؛ إذ ((إنَّ التَّأمل النَّقدي المتخصص وحده الكفيل بالكشف عن مكامن قوة الجهد الإبداعي، أو إخفاقه في اختيار اللَّوحات، أو تشكيل تفاصيلها الدَّاخليَّة ومنحها القدرة على تهيئة المناخ النَّفسي الموحد، والمؤهل لقبول المحور الموضوعي))[٣]، وإتمام مقاصده الجماليَّة بفاعليَّة عوامل نصيَّة مؤثرة تستضيء بالسِّياق؛ لأنَّ الشِّعريَّة ((خصيصة علائقيَّة أي: أنَّها تُجسّد في النَّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أوليَّة سمتها الأساسيَّة أن كلًا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًّا لكنَّه في السِّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السِّمة الأساسيَّة ذاتها يتحول إلى فاعليَّة خلق للشعريَّة، ومؤثر على وجودها))[٤] ضمن العناصر اللِّسانية

(١) مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم :٩٨ : حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م.

(٢) شعرية الحداثة:١٢: عبد العزيز إبراهيم، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب سوريا، دمشق – ٢٠٠٥.

(٣) قراءة معاصرة في نصوص من التراث النقدي:١٤: د. محود عبد الله الجادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط١، ٢٠٠٢م

(٤) في الشعرية:١٤: كمال أبو ديب، مطبعة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م.

والأسلوبية؛ التي يمكن أن تجد الشعرية فيها عونا كبيرا مادامت اللغة جزءا من موضوعها، وستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها، وأن جماع ذلك يكون علم البلاغة في معناها الأوسع الشامل للخطابات(١).

ويعتمد الشَّاعر موارد نصيَّة حاضرة في وعيه، وهي: جزئياتٌ متفاعلة تُقْتطع من سياقاتِها؛ لترفدَ سياقًا حاضرًا له ذاكرتُه ونسقهُ التَّراكمي المعرفيُّ، يرسمُه بالخيارات اللُّغويَّة، ويوضِّح تفاصيلَهُ بالتَّكثيف، والتَّوازي، والتَّداخل، والمقارنة، والمقاربة، باسترجاع المواقف بذرائعيَّة تكشف عنها قصائدُه المدحيَّة، وتلازمُ بناءَها الذي شُكِّل بمقتضاها، ((وإذا أراد متأمل أن ينظرَ في صيغ المخاطبات في هذا الموضوع يجد أنَّ شخصيَّة المخاطب (الممدوح) هي الغالبة، ومآثره هي البارزة، وسجاياه هي الشَّاملة لأنحاء القول الشِّعري جميعها إنَّ القصائد في هذا الموضوع بكلمة واحدة نشيدٌ لا ينقطع، ولا يلهج بشيء إلا بسجايا الممدوحين))(٢)؛ إذ يوشِّح الشَّاعر لغتَه بوعيه لحاضره ومستجداته الآنيَّة بتقانات أسلوبيَّة متعددة، ورؤية فنيّة تمكنه من توليد المعاني وتداولها بمقاربات بيانيَّة، ومقابلات لغويَّة لسانيَّة توضيحيَّة يلتزمها في تكوين جمله الشِّعريَّة، وإخراج صورها بـ ((مجموعة المبادئ التي أسست عند العرب تصورهم للنمط الشِّعري في علاقاته الدَّاخليَّة والخارجيَّة))(٣) بما يقترب من الفهم العربي للشعريِّة وقوانينها.

إنَّ المديحَ عند الشَّاعر **(صالح المعمار الموصلي)** ذو بناء موضوعيّ متماسكٍ ناشئ عن تكريس أساليب شعريَّة أعلت قيمتها الجماليَّة علائقُ نصيَّة متعددة تستند إلى جذور تراثيَّة، وتاريخيَّة وأدبيَّة، لها محمولات ثقافيَّة تتناسب مع موضوعها دلاليًّا، وتُغذي نسقها الشِّعري، وتحقق لها بعدًا فكريًّا – معرفيًّا مؤثرًا؛ إذ تُفعَّل فيها روافد نصيَّة متباينة تضع المتلقي في مساق دلاليّ مترابط، وشكلٍ فنيّ متداخلٍ؛ يؤدي وظيفة محوريَّة بنائيَّة بالتَّوافق الصَّوتي والتَّماسك المعنوي بين الوحدات اللُّغويَّة، بتداخل المفاهيم المدحيَّة وتمددها وانتشارها في النَّص؛ لأنَّ الشَّاعر يتطلع إلى ((إظهار

(١) الشعرية:٢٨: تودوروف، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط٢،١٩٩٠م.

(٢) عزف على وتر النص الشعري دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية: ١٥٧: عمر محمد الطالب من منشورات اتحاد الكتّأب العرب دمشق – ٢٠٠٠.

(٣) شعرية الحداثة: ١١.

البعد الفني والجمالي للأثر، وكذا قصده إرباك القارئ وإدهاشه، وهي أبعاد أساسيَّة للشعرية))[١] تدفع إلى المواءمة بين أسلوبي التَّوصيل والإخبار بالتَّقريب والتَّدليل والتَّوضيح، أو تغادر الأساس المعجمي للمفردة اللُّغويَّة بالانزياح، والتَّلميح، والإيحاء، والإشارة، والتَّفاعل، والمقاربة، والمقارنة، والتَّجاور. فالشِّعرية تكون في ((مجموع الإمكانات الأدبية أي: الوسائل "التيماتيكية" (thèmatique) والتركيبية والأسلوبية التي يتبناها كاتب ما))[٢] وهذا تصوّر يقرأها ويقرّها بأنها بحث في القوانين الدّاخلية للخطابات الأدبية، التي تستخلص منها مقولات تؤسسها وليست النُّصوص في ذلك إلا أدوات خاصّة توصل إلى الأدوات العامّة التي تكون مضمرة في بنية الخطاب الأدبي[٣]؛ فهي تتجه من مبدأ الجزئيَّة في تعقب الظَّاهرة الأدبية إلى مبدأ الكليَّة، ((ومن هذا الموقع تسهم الشِّعرية في المشروع الدَّلالي الموحد بين كل الاتجاهات التي يمثل الدَّليل نقطة انطلاقها))[٤]

وتنهض شعريَّة المديحِ عند الشَّاعر بمرجعيات متعددة ذات خصيصة علائقيَّة تحضر فيها المعاني القرآنيَّة، والدَّلالات الشِّعريَّة، وتمتزج في متنها الأفكار التُّراثيَّة، والتَّجارب الأدبيَّة؛ بوصفها منطلقات تشكيليَّة إبداعيَّة أكد الشَّاعر(**صالح المعمار الموصلي**) بها هويته العربيَّة، وبيئته الموصليّة برؤى ذاتيّة، وسلوكيات اجتماعيَّة أخضعت المتن الشِّعري المدحي ببعديه التَّشكيلي–الجمالي والموضوعي لطرفين متلازمين لهما محددات (**قَبْلية وبعديَّة = سابقة ولاحقة**) تتجاذبه؛ تترك القَبْليَّة / ظلالًا على البعديَّة بتحضير مسبق منبثق عن موهبة، ومعرفة متراكمة؛ لوظيفة نفعيَّة تضع المُستقبِل/المتلقي في نسق مدحي – يكتنفه القبول وتلازمه الإيجابيَّة – تتكفل به المناسبة الحدثيَّة التي تعرض ضمن وحدات شعريَّة مؤثرة ذات سمات تزيينيَّة، وتنأى بها عن المألوف والمتداول **في اللُّغة اليوميَّة**؛ فتأخذ الشِّعريَّة وظيفتها الجماليَّة وبعدها القيمي وتجعل الممدوح يُطرب سماعًا، ويستقبل الثَّناء بميله الفطري إليه؛ فتكون المعاني والدَّلالات أكثر وقعًا في ذهنه، وأعمق مبلغًا في نفسه.

---

(١) شعرية الخطاب السردي (سردية الخبر) :٤٩: أ.د. عبد القادر عميش، دار الأمل للطباعة والنشر.

(٢) مصطلحات النقد العربي السيماءوي (الإشكالية والأصول والامتداد): ١٦٥: مولاي على بوخاتم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٥.

(٣) مصطلحات النقد العربي السيماءوي (الإشكالية والأصول والامتداد): ١٦٥.

(٤) ينظر : الشعرية: تودوروف:٢٨.

وقد بُني البحث على ثلاثة محاور:

الأوَّل: شعريَّة المُقدمة في المديح.

الثَّاني: شعريَّة المديح (واقعيَّة الحدث وفاعليَّة البطل).

الثَّالث: شعريَّة المديح (القيم والإحالة).

*****

أولًا: شعريَّة المُقدمة في المديح

تقوم مقدمة القصيدة عند الشَّاعر**(صالح المعمار الموصلي)** على التَّحويل الدَّلالي والانتقال الموضوعي؛ إذ تُفتتح بالمعاني المدحيَّة بنظام علامي مكثف متتابع يشكِّل مهادًا لقيم حدثيَّة ترتبط بها المقدمة ارتباطًا عضويًّا بإشارات يعتمدها مدخلًا موضوعيًّا يؤسس فيه لمشاركة شعوريَّة فيها إيجابيَّة التَّلقي تقوم على خيارات نصيَّة ذات بعد **تعبويّ حماسيّ** اقتضى العناية بانتخاب البنية اللَّفظيَّة انسجامًا مع المناسبة الواقعيَّة المسرودة شعريًّا، قال حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ): ((ويجب أن تكون المبادئ جزلة، حسنة المسموع والمفهوم، دالة على غرض الكلام، وجيزة تامة))[١]، وهذه إضاءة نقديَّة تبنى على اشتراطات تعتدُّ بها مقدمة القصيدة عند الشَّاعر؛ فتتيح لنا الوقوف عند شعريَّة التَّركيب، والتَّوظيف الجمالي النَّفعي للصياغة التي تبشر باستئناف المعاني، وتدرجها وصولًا إلى بناء كليّ متعدد للمقدمة في المسارات التَّداوليَّة، ومتسع في الموارد الصُّورية، ومتناسق في المضامين المدحيَّة؛ فالشَّاعر ((يحاول أن يصدر عن فنٍّ متكامل وبنية مركبة يريد من خلالها أن يفيدَ كلُّ جزء في تشكيل الآخر))[٢] ويرتبط به سياقا ونسقا.

وتنطلق مقدمة القصيدة عند الشَّاعر من رؤية شموليَّة تلامس الوعي الجمعي بمؤثرات **(نفسيَّة واجتماعيَّة وتاريخيَّة)** يعلنها متلاحقة تغذي روح الحماسة في المتلقي، وتحاكيها في النُّفوس، وتبرِّز مواطن القوة فيها، وتستنهض الهِمم، وتستميل المشاعر بمخاطبة الوجدان؛ إذ تتداخل معاني المديح بمعالم **(الطَّبيعة والغزل والخمرة)** وعناصرها تداخلًا بنائيًّا واعيًا تتقارب فيه الدَّلالات المعجميَّة، أو تتجاور في إنتاج السِّياق المدحي **(ثناءً وإطراءً)** بنظامٍ لغويّ يتسع لمرجعيات

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٣٠٥: حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) ، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس ، ١٩٦٦م

(٢) قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف والإمارة:٨١: د.عبد الله التطاوي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

موضوعيَّة متعددة ينتقل فيه السَّارد من الفخامة والتَّعظيم والقوة إلى الرِّقة والبهاء والجمال بالمواءمة الشِّعريَّة والتَّبادل الوظيفي بين الصُّور الجزئيَّة وخياراتها التَّداوليَّة.

وترد عناصر **(المرأة والطَّبيعة والخمرة)** في مقدمة المديح عند الشَّاعر داعمة للموضوع المدحي؛ نظرًا لأثرها الوجداني، وهيمنتها على الوعي؛ لتشكل وحدة نسقيَّة متكاملة مع الحدث الشِّعري بروافد موضوعيَّة مثلت ثابتة من ثوابت القصيدة العربيَّة، قال في مقدمة قصيدة [١] يمدح بها الوزير محمد أمين باشا الجليلي (ت١١٨٩هـ):

١- لمَّا تَطَاولَ إجلالًا وإعظاما بَدْرُ المِلاحِ كَسَاهُ العِزُّ إفخَاما

٢- أغَرُّ فِي وَجْهِهِ لِلنَّاسِ لَاحَ هُدًى قَدْ طَابَ مَنْبَتُهُ جُودًا وإنعَاما

٣- نَمَّامُ طَلْعَتِهِ مُذْ لَاحَ نَمَّ بِهِ كِباءُ مِسْكٍ، وَلَكِنْ لَيْسَ نَمَّامَا[٢]

تُشير المقدمةُ إلى الموصل بوصفها فضاءً محددًا **(مكانيًّا وزمانيًّا)** يتخلله حدثٌ اكتملت تفاصيله الواقعيَّة يمهد له الشَّاعر **(صالح المعمار الموصلي)** بجُمل شعريَّة فاعلُها بطلٌ ظاهرٌ في الحدث الواقعي، ومثَّل التَّطاول فعلًا إيجابيًّا مُناسبًا في مَقامِه وموقفه بمؤدياته المعقولة، والمحسوسة التي أعطته دلالة محوريَّة في المقدمة؛ إذ يختزل هذا السُّلوك تفاصيل منحت الممدوحَ **(الجلال، والهيبة، والعظمة)** في الصِّفة والفعل، ويأتي الاختيار الشِّعري: **(بدر الملاح = الممدوح)** في عجز **(البيت الأوَّل)** بتحولٍ علاميّ تتجاور فيه مدلولات متباينة، وتتحرك بانسيابيَّة متعاقبة في السَّرد مع **كسر أفق التَّوقع** لدى المتلقي؛ إذ تتوسط الاستعارة التَّصريحيَّة **(بدر الملاح)** صور التَّعظيم والثَّناء **(تطاول إجلالا وإعظاما.... كساه العزُّ إفخاما)**؛ ليؤكد الشَّاعرُ أنَّ الممدوحَ يتطاول على المتطاولين، ولم يكن تطاولُه تعديًا أو بطرًا، وهو عزيزٌ يكسُوه العزُّ الفخامة ثوبًا ببيانيَّة لوظيفة شعريَّة تُقرِّب المعنى المجرد وتصوره، وتكسب التَّشكيل ندرة بتصوير الممدوح بأنَّه **(بدر الملاح)** في الصِّفة الكونيَّة للدال، ومنحه صفات **(الشِّدة والبأس والتَّمكين)** في فضاء شعري أنتج مفارقة دلاليَّة تداوليَّة نقلت الصُّورة من سياقها التُّراثي ضمن دائرة المرأة بالغَزل والنَّسيب بالتَّحويل والمحاورة إلى ذكر المحامد، والإطراء بالمديح لوظيفة شعريَّة تتحقق ((أثناء إسقاط المحور الاختياري على

(١) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢: ٤٠٤.

(٢) الكِبَاء: البَخورِ وهو ضربٌ من العُود، يقال: كَبُّوا ثيابَكم، أي بَخِّروها. ينظر: معجم مقاييس اللغة :٥: ١٥٦ : أبو أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، دار الفكر. ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م.

المحور التَّركيبي وبالذَّات عندما يتحقق الانتهاك والانزياح المقصود، وتتسم هذه الوظيفة بالبعد الفني والجمالي والشَّاعري))[١] بعلائق ((تجعل الصَّور في المقدمات مرة تقوم على التَّوافق مع صور الموضوع، وأخرى على سبيل التَّناقض معها))[٢] بالمجاورة، والإيحاء والتَّدليل السِّياقي.

ويأتي التَّصوير الشِّعري بالاستعارة المكنيَّة: **(كساه العزُّ)** التي تشخصُ **(العزَّ)** تشخيصًا جماليًّا ذوقيًّا وإفهاميًّا أدخله مع **الثَّوب** في علاقة اشتمال؛ فكما يكسو الثَّوبُ الممدوحَ ماديًّا يكسوه العزُّ كِسوة مجازيَّة في التَّوظيف الاستعاري؛ لأنَّ الإكساء فعلٌ إراديّ أسنده الشَّاعر إلى العزِّ الذي ينتزع الممدوح من التَّعبير المجازي، ويدخله في دائرة التَّعبير الحقيقي؛ إذ لا يكتسي البدرُ بالعزِّ لعدم الفائدة؛ فهو مضيء بغيره في **الظَّاهرة الفيزيائيَّة**، وأما الممدوح فيكتسي به؛ فهو عزيزٌ بنفسه أغرُّ شريفٌ بهي الطَّلعة وضَّاء صفته المهابة، والوقار في وجهه لمن تاه الهداية، وهو معنى موصول بالبدر بحكم الوظيفة؛ فجعل النَّاس تهتدي بوجه الممدوح الأغر في صورة شعريَّة مستوحاة من مرجعيات تتداخل فيها المضامين وتجتمع؛ فالاهتداء بالمضيء في الإطار العام للفكرة يرتكز على الصُّورة الكونيَّة القرآنيَّة في قوله تعالى: ﴿وَعَلَٰمَٰتٖۚ وَبِٱلنَّجۡمِ هُمۡ يَهۡتَدُونَ﴾ [٣]؛ إذ أثبت الشَّاعرُ التَّشكيل البصري للممدوح (أغر)، وأورد تداخلًا معنويًّا تختلف أركانه هيئة، ووظيفة؛ فالنَّجم يهتدي به النَّاس ليلًا في ظلمات البرِّ والبحر، والممدوح يهتدي به النَّاس في حاجاتهم وتسيير أمور حياتهم ويقتدون :

المرجعيَّة القرآنيَّة	التَّشكيل الشِّعري	القيمة الشِّعريَّة
وَبِالنَّجْمِ	أغر في وجهه	الانزياح الوظيفي لمهام مدحيَّة وتحول المنفعة خدمة للسياق الشِّعري في المقدمة
هُمْ يَهْتَدُونَ	للناس لاح هدى	

ويسوقُ الشَّاعر مسوغاتِ إعلاء القيمة المدحيَّة، والمبالغة بالثَّناء في عجز **(البيت الثَّاني)** من المقدمة بالاختيار **(طاب)** للمنبت – الأصل؛ لتوسيع الدَّلالة، وتوكيد شموليتها انسجامًا مع **(العزِّ)** في **(البيت الأوَّل)** فالممدوحُ بدرٌ ألبسه العِزُّ والرِّفْعةُ ثوبَ المهابة والمنعة والسُّمو والعظمة في النُّفوس، وهو أغرُّ بهيّ في الأعين النَّاظرة يَسترشد به النَّاس لطيب أصله الذي أورثه الجودَ سجيَّة

(١) شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي:٥٨: جميل حمداوي، شبكة الالوكة، ط٢، ٢٠١٦م.

(٢) قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف والإمارة:٨١.

(٣) سورة النحل : الآية:١٦

فكان منعمًا تنمُّ عليه طلعتُه، وتحضر الحواسُ في **(البيت الثَّالث)** متتابعة في رسم صورة مركبة متكاملة للممدوح تنبثق عن نسقِ البيتين **(الأوَّل والثَّاني)** لتكوِّن وحدات مدحية شاملة يتحرك فيها الممدوح بمجموعة صور جزئيِّة، تنتمي لمدارك ترتبط بموارد دلاليَّة متعددة بتبادل شعريّ قصديّ نظمًا ومعنى؛ لتنمية القيمة الشِّعريَّة للمقدمة، وتأمين بناء نسقي مؤثر يمهد للدخول إلى الحدث الذي أشار إليه بتكرار الاختيار **(لاح)** مرتين:

الأولى: فاعلها **(هدى)** الذي تعلقت به الوحدة اللِّسانيَّة – شبه الجملة **(من وجهه)** تعلقًا تركيبيًّا ووظيفيًّا **(لاح هدى من وجهه للناس)**

الثَّانية: فاعلها **(نمام طلعته)** = الممدوح بشعريَّة الالتفات بتكرار الضَّمير بقوله: **(مذ لاح نمام طلعته نمَّ به)**؛ إذ يلوِّح به مقتربًا مع اقتراب الحدث الواقعي في السَّرد وتتابعه.

وتهيمن **شعريَّة الضَّمائر** التي تتابعت بعد المشبه به في التَّعبير الشِّعري **(بدر الملاح)** على مقدمة القصيدة في مشهد درامي تتعاقب فيه صفات المدح : **(كساه – أغر في وجهه– طاب منبته – نمام طلعته)**؛ لتزيد البنية ترابطًا واتساقًا، ويظهر التَّشبيه في **(البيت الثَّالث)** بطرفين حسيين ينتميان لمدركين مختلفين بتشبيه طلعة الممدوح وطلته التي تنمُّ به – لجمالها وبهائها ونضارتها – شهرةً وذيوعًا بالمدرك البصري ثمَّ بالمسك الذي لا يخفى أريجه وإن توارى جرمُه في صورة شميَّة بصريَّة مستدركًا تمام المعنى بـ **(تكميل احتراسي)** في قوله: **(ولكن ليس نمَّاما)** بتقييده على الإيجاب، والحُسن والزَّهو بتحييد الصِّفة السَّلبيَّة في الاختيار **(نمَّام)** الذي ورد في البيت **مرتين** على صيغة المبالغة، ومرة واحدة بصيغة الماضي (نمَّ) وهو توظيف إيقاعيّ صوتيّ معنويّ له أثرُه الواضح في شعريَّة المقدمة.

ويلحظ المتلقي تداخلًا واتحادًا بين المعجمين الغزلي والمدحي في المقدمة أسهما في توليد **فجوات توتر** تستدعي قراءة معمقة لردمها بخلخلة بُناها التَّصويريَّة: **المَجازيَّة، والحسيَّة** واستنطاقها بإحالتها إلى مرجعياتها التي تنتمي إليها شعريَّة المديح بالإيحاء التُّراثي الذي ينصهر تاركًا ظلالًا معنويَّة تُلمحُ ولا تَغيبُ؛ وإن توارت بخيارات لغويَّة، أو عناصر شعريَّة متباينة، وأنساق نصيَّة مختلفة؛ فقول الشَّاعر**(صالح المعمار الموصلي)**:

٣– نَمَّـــامُ طَلْعَتِـــهِ مُـــذْ لّاحَ نَـــمَّ بِـــهِ كِبـــاءُ مِسْـــكٍ، وَلَكِـــنْ لَّـــيْسَ نَمَّامَـــا

فيه إحالة على قول علي بن جبلة العكوَّك (ت٢١٣هـ): [١]

زَائِـــــرًا نَـــــمَّ عَليـــــهِ حُسْـــــنُهُ كَيْـــفَ يَخْفِـــي اللَّيْـــلُ بَـــدْرًا طَلَعَـــا

يجسِّد معنى الشَّاعر (**العَكَوَّك**) مرجعيَّة شعريِّة للمقدمة المدحيَّة عند الشَّاعر (**صالح المعمار الموصلي**) بالتَّحويل الموضوعي للمعنى الغزلي، والتَّحوير الصِّياغي للبنية التَّركيبيَّة، وهو إجراء شعريٌّ مكَّنه من تطويع الدَّلالة بصهرها في موقف تتباعد المدة الزمنيَّة بينه وبين مرجعه، فضلًا عن اتِّساع المسافة الموضوعيَّة بينهما؛ ونرى أنَّ كون القصيدة من قصائده التي أُنشدت بحضرة الممدوح يعدُّ شاهدًا على فاعليتها التَّوصيليَّة، وتقبل الذَّوق لها:

المرجعيَّة الغزليَّة	التَّشكيل المدحي	القيمة الشِّعريَّة
زائرًا	لمَّا تطاول	طواعية اللُّغة ومرونتها وتمكنها في اشتمال المعاني المدحيَّة بالارتكاز على مرجعيَّة غزليَّة بالانزياح والتَّحويل والتَّداخل
بدرا	بدر الملاح	
نم عليه	نمَّ به	
حسنه	من وجهه	
بدر طلعا	نمام طلعته	

فالشَّاعر ((يتعامل مع الأشياء بما تمثله لأناه، ... وتبدو مقدرته على إمتاع المتلقي وجذبه نحو الموضوع، ... على أن يجعل لموضوعه لدى المتلقي الوظيفة نفسها أو قريباً مما يراه هو أو يخلعه عليها))[٢]، وتظلُّ المناسبة المحور الرَّئيس لتنامي ظاهرة المديح وحدثه، وشعريَّته بالمنظور العام للتشكيل وتوليد المعاني، واستقطابها ضمن دوائر صغيرة تحمل تفاصيل تتجه بشكل متفرع لخدمة السِّياق بالمنظور الخاص؛ بصفتها مدونة ((أدبية تتجلى في صيغٍ معرفيَّة تراثيَّة تمثل اللَّبنة

(١) شعر علي بن جبلة الملقب بالعكوك: ٧٦: جمعه وحققه وقدم له: د. حسين عطوان، دار المعارف، بيروت، لبنان، ط٣.

(٢) التجربة لإبداعية دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع :٣٠٥ : إسماعيل ملحم، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق– ٢٠٠٣م

الأساس في صناعة القصيدة وصياغة صورها الشِّعريَّة))[١] التي تبتدِئ من المقدمة لتكون منطلقًا موضوعيًّا، ومفتتحًا جماليًّا يستولي على ذهنيَّة الشَّاعر، وينال عناية المتلقي، يقول في مقدمة قصيدة[٢] يمدح فيها الوزير حسين باشا الجليلي (ت١١٧١هـ):

١- نَسْوافِحُ العِزِّ قَدْ فَاحَتْ بِنَادِينَا وَبالمَسَرَّةِ قَدْ نَادَى مُنَادِيْنَا

٢- وَبِالفَلاحِ وَبِالأَفْرَاحِ مُبْتَهِجا غَنَّى فَأَغْنَى عَنِ النَّايَاتِ حَادِيْنَا

٣- وَهَيَّجَتْ نَسَمَاتُ الغَرْبِ كُلَّ شَجٍ وَاهْتَزَّ غُصْنُ التَّهَانِي فِي مَغَانِيْنَا

٤- وَفِي رَحِيْقِ المُنَى دَارَتْ زُجَاجَتُنَا وَبِالكَرِيمِ المُفَدَّى رَاقَ صَافِيْنَا

تظهرُ شعريَّةُ المقدمةِ في صدقِ الموقف الواقعي، ونسقه الجمعي الذي هيمن على أبياتها في جوٍّ من البهجة والأنس؛ إذ يُصرِّح به الشَّاعر بتداول خياراته بقصديَّة؛ مندفعًا نحو الحدث الشِّعري الذي أعلن ابتداءه **بأسلوب كرنفاليّ** استجمع فيه مشاعر الموصليين في لحظات غادرت فيها الموصلُ الوهنَ إلى القوة؛ فَأُلبِست لباسَ الأمن بعدما توشَّحت بوشاح الخوفِ، وحلَّت فيها أسبابُ الرفعةِ والزَّهو بعد أن تجاوزت (محنةَ حصار)[٣] محكم – فرضه عليها نادر شاه – كادت أن تدخلها في مجاهيل الظَّلام؛ فجاءت المقدمة نشيدًا تلهج به الألسنُ ونغمًا تطرب له الأسماع، وأول ما ابتهج الشَّاعر بالعزِّ؛ فاستهل قصيدتَه بنوافحه التي عمّ عبقُها الموصل وزانتها نفحاتُه، وهو تعبير شعري مجازي ضمنه التَّطلع للرخاء، ودعة العيش، وقرارة النَّفس؛ إذ شبه الشُّاعر نوافحَ العزّ بالرِّياح النَّافحة، وكأنها لواقح عزٍّ تحمل طيبًا فوَّاحًا يعمُّ الفضاءَ بتفاصيلِه من دون عوائق أو موانع؛ نظرًا لتشابه المؤدَّى النَّفسي المحمود للقيمتين، والاشتمال على الصِّفة مع اختلاف الطَّرفين في

(١) مقدمة القصيدة في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة :٢٣٢: د . شريف بشير أحمد، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد١٢، العدد٤، حزيران ٢٠١٣م/ شعبان ١٤٣٤هـ.

(٢) شمامة العنبر والزهر المعنبر:٣٤١.

(٣) للاستزادة بشأن حصار نادر شاه للموصل، ينظر: منهل الأولياء ١٤٩/١ – ١٦٢. وتاريخ العراق في العهد العثماني(١٦٣٨-١٧٥٠م) : ١٩٨ : علي شاكر علي، منشورات مكتبة تموز، نينوى- العراق، ط١٩٨٥،١م. وحصار الموصل الصراع الإقليمي واندحار نادر شاه صفحة لامعة في تكوين العراق الحديث:١٣٥ وما بعدها.: د. سيار كوكب الجميل، مطبعة الجمهور، الموصل، ط١٩٩٠م.

الذِّهن والإدراك، وهو ما ألجأ الشَّاعر إلى إلحاق العزِّ بصورته الذِّهنيَّة المجردة بالطِّيب يُدْرك بالصَّورة الحسيَّة الشَّميَّة، وينفح بالتَّتابع نفحة بعد نفحة.

ويأتي الاختيار **(نادينا)** بدلالته المكانيَّة ليحاكيَ الصُّورة الواقعيَّة باللُّغة الشِّعريَّة التي رسمت تفاصيل ذهنيَّة لمشاعر جماعيَّة بلوحة حسيَّة شميَّة أدخلتها دائرة الحواس التي أتاحت لها فاعليَّة تشكيليَّة توصيليَّة بـ **(نوافحُ العزِّ قد فاحتْ بنادينا)** وهي جملة شعريَّة ذات دلالة مركزيَّة في المقدمة تضمنت الثُّبوت بالاسمية : **(نوافحُ العزّ)** والحركة والانتشار بالجملة الفعليَّة **(فاحت)** للنوافح، وقد استغرقت الوحدة اللِّسانيَّة الشِّعريَّة **صدر بيت المطلع** كاملًا وانمازت بانسيابيَّة مخارج حروفها وسهولة ألفاظها ضمن تفعيلات **(بحر البسيط)** مع اكتمال أركانها نظمًا، وتمام معناها المفعل بالحسِّ تشكيلًا، وهذه عوامل أعلت قيمةَ شعريَّة المقدمة في المديح.

ويوظِّف الشَّاعرُ العطفَ بالواو في عجز بيت المطلع؛ ليرتبط بالصَّدر ارتباطًا نظميًّا دلاليًّا: (وبالمسرة) وهي وحدة شعريَّة دلاليَّة صغرى لها ((محتوى عقلي، وإيحاء خيالي، وصوت تصويري، أي: تجربة وصورة وإيقاع))[1] تتماهى مع إيقاع الواقع المتحرك الذي ترشح عن **(نوافح العز)** ومؤدياتها النَّفسيَّة الإيجابيَّة؛ إذ هجرَ الموصليون الحزنَ في مجالسهم بالمسرة والفرح ببيان/ إعلان نصرهم على عدوهم الغازي **(نادر شاه)** الذي تلاه المنادي نداء مسرة وفلاح، وفرح ويمن وأمان، ويحرِّك التَّصدير بالتَّصريع البعد الإيقاعي في المطلع عروضه **(نادينا)**، وضربه **(منادينا)** : ليغدو نغمًا عذبًا سلسًا مستحبًّا مؤثرًا في الأسْماع سمة شعريَّة ضمن **(بحر البسيط)**، وتكرار(**نا المتكلمين) مرتين** ينبه المتلقي شعوريًّا، ويوجهه للحدث؛ لأنَّه ممن ينتسبون للنَّادي/ المجلس/ الجماعة، ومناديه.

وصيَّر الشَّاعر نداءَ المنادي بالمسرة والفلاح والأفراح نشيدًا وأغنية تشويقًا وإثارة جماليَّة بالنَّظر إلى ظلاله النَّفسيَّة التي سادت المكان غبطة وسرورًا، ويكوِّن الجناس غير التَّام المضارع بين **(الفلاح والأفراح)** قيمة إيقاعيَّة صوتيَّة ومعنويَّة مضافة تقوم على مبدأي التَّلازم:

الأوَّل: صوتيّ إيقاعي ناتج عن تشابه الحروف وانسجامها وتجانسها.

الثَّاني: دلاليّ بالتَّوافق المعنويّ المنطقي بين الفلاح – النَّصر والأفراح.

---

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي: ٦ ٣٧: د عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، ببغداد ١٩٨٦م .

وتظهر شعريَّة المقدمة في المديح بالتَّحول الوظيفي للمنادي الذي أصبح حاديًا بصفته قيمة تراثية حاضرة في الشِّعر العربي، ولعلَّ التَّحول الوظيفي، والانزياح الدَّلالي جاءا لتصوير مظاهر البهجة وأجواء الحبور التي عمَّت النَّادي بالنِّداء الذي يُطرب له الجميع؛ فصوَّره أغنية حادٍ يبهجُ الرَّكب من غير آلة احترازًا من التَّماهي في الصُّورة والاتحاد؛ لأنَّ **(النَّاي)** آلة طرب قد تلازم الحادي.

وتأتي الطَّبيعة في **(البيت الثَّالث)** بانتقال موضوعي جزئي/عضوي تتنوع فيه الخيارات التَّداوليَّة بنمط سردي يلتزم **(الطَّبيعة الصَّامتة)** في تشكيل المعنى بتدرج سياقي لا ينفصل عن الموضوع محققًا تجاورًا معنويًّا بين العلامات نظرًا لتعدد الأبنية اللُّغويَّة، وتباين مرجعياتها الوظيفيَّة التَّراثيَّة في المقدمة؛ التي تجتمع في وحدة انفعاليَّة تلامس الوعي السَّائد؛ إذ أنتجت الوحدة اللِّسانيَّة : **(وهيجت نسمات الغرب كل شج) فجوة موضوعيَّة** فيها إدهاش في المنظور السَّطحي للقراءة تستوقف المتلقي؛ لأنَّها تبدو للوهلة الأولى خارجَ سياق الحدث الشِّعري؛ ولاسيما أنَّ الشَّاعر تداول : **(فوائح، المسرة، الفلاح، الأفراح، مبتهجًا، غنَّى)** في البيتين **(الأول والثَّاني)** متلوة بالفعل **(هيج)** المسند إلى ثابتة طبيعيَّة : **(نسمات الغرب)** وهي نسمات شوقٍ وحنين ارتبطت بالعاشقين من شعراء الغزل، فضلًا عن المتغربين من تاركي الدِّيار بدلالاتها النَّفسيَّة في الدَّال **(شج)** الذي وقع عليه فعلها **(شج – حزين هيجته – ألهبته نسمات الغرب)**، وتؤكد القراءة النَّقديَّة أنَّ الجملة الشِّعريَّة المتفاعلة: **(وهيجت نسماتُ الغربِ كلَّ شج)** في صدر **(البيت الثَّالث)** كانت واعية لها وهج في السَّياق، ومتصلة بالمضامين السَّابقة بـ (واو العطف) التي ابتدأ بها الشَّاعر وكأنه أراد القول: إنَّ المناخاتِ السَّارة المفرحة يجاورها حزين أشجاه الغرامُ يشكو لوعةَ الفراقِ، أو مرتحل أخذ الحنينُ للديار منه مأخذه، ومحركها هو النَّسمات في تقليد شعري، ويذهب بنا التَّأويل إلى : أنَّ الشَّاعرَ التزم الإشارة إلى التَّقليد المتبع في المقدمة بالغزل والطَّبيعة والحنين التي لم يشأ الانفصال عنها، أو مغادرتها؛ لأنَّ الشِّعريَّة ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع هذه الأشياء في فضاء من العلاقات وبدقة أكبر: الشِّعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء التي تنتظم في علاقات تراصفيَّة منسقة، أو في علاقات تشابك، وتقاطع، وإضاءة متبادلة داخل النَّص الواحد(١).

(١) ينظر: في الشعرية:٥٨.

ويشرِكُ الشَّاعر الطَّبيعة؛ لتبدو منفعلة بالمشهد في عجز **(البيت الثَّالث)** باهتزاز غصن التَّهاني بالنَّسمات فجعل الأغصان في صورة بصريَّة متحركة مهنئة بالنَّصر توظيفًا للمنظور الطَّبيعي بالإفادة من التَّشخيص في ضمِّ تفاصيل مكانيَّة تشاركُ الموصليينَ سرورهم في منازلهم ومواطن إقامتهم في الموصل **(في مغانينا)**؛ ولعلَّه أورد هذه المضامين، وتداول معجمها ليكون تمهيدًا مناسبًا للمديح بتهيئة المتلقي ومخاطبته بما اعتاد عليه وألفه، ولاسيما أنَّ الممدوح (حسين باشا الجليلي(ت١١٧١هـ)) عُرف بسماع الشِّعر في مجالسه وتذوقه؛ فـ ((قصدته الشُّعراء من كل جانب ونالت من سيبهِ أنواع العطايا والمواهب))[١]؛ ويوثقُ هذا الطَّرحُ التماس مرجعيَّة شعريِّة تراثيِّة للبيت الثَّالث من المقدمة المدحيَّة في قول الشَّاعر **الأبيوردي**(ت٥٠٧هـ) متغزلًا:[٢]

إذا مَشَـــتْ دَبَّ فـــي أَعْطافِهـــا مَـــرَحٌ كَمـــا هَفَـــتْ نَسَـــماتُ الـــرِّيحِ بِالغُصُـــنِ

أسعفتِ الطَّبيعةُ الشَّاعرين في مقامين مختلفين: **(الأبيوردي)** بصورة متحركة للمرأة؛ لزيادة الفهم وترسيخ الدَّلالة، والشَّاعر **(صالح المعمار الموصلي)** أفصح بصورة متحركة عن شعور جمعي اشتمل الطَّبيعة، ويتحد المعنيان في الأس المادي للتشكيل: **(نسمات الرِّيح = نسمات الغرب، هفت بالغصن = اهتز غصن التَّهاني)**، ولعلَّ الحضور عند الشَّاعر **(الأبيوردي)** مؤداه لفظة **(المرح)** في عروض المرجع الشّعري، والغياب يتمخض عنه لفظة الحزن – **(شج)** في عروض بيت الشَّاعر **(صالح المعمار الموصلي)**:

المرجعيَّة الغزليَّة	التشكيل المدحي	القيمة الشِّعريَّة
نَسَماتُ الرِّيحِ	**نسمات الغرب**	تقارب الألفاظ الشعريَّة وتباين الموقف إنتقاله من الذَّاتي إلى الجمعي مع توافق التَّصوير بالحركة في عالم الطَّبيعة
مَرَحٌ	**شج**	
هَفَتْ	**اهتز**	
الغُصُن	**غصن التَّهاني**	

(١) الروض النضر ١/٥٠٧-٥٠٨.

(٢) ديوان الأبيوردي: ٣٣٧: مناظر طبعه : عبد الباسط الأنسي، مطبعة المعارف والمكتبة الأنسية والمطبعة العثمانية، لبنان.

ويتخلص الشَّاعر إلى المديح في **(البيت الرَّابع)**:

٤- وَفِـــي رَحِيْـــقِ المُنَـــى دَارَتْ زُجَاجَتُنَـــا وَبِـــــالكَرِيْمِ المُفَـــــدَّى رَاقَ صَـــــافِيْنَا

الذي تواصلت فيه البهجةُ بالتتابع الموضوعي وانتداب مشهد متحرك من مشاهد الخمرة، والتَّصريح بأحد أسمائها: (الرَّحيق) مضافًا إلى المنى محققًا قيمة تصويريَّة تُدخل المعنى العقلي المجرد في دائرة الحسِّ، والتَّجسيد باللَّون والذَّوق: **(رحيق)** وبالحركة والسَّمع واللَّمس: **(دارت زجاجتنا)** ممثلًا طقوس النَّصر على الغازي المعتدي **(نادر شاه)** في (نادينا/الموصل) بمجلس الخمرة بصفتها قيمة شعريَّة تراثيَّة مفيدًا من اشتمال الموقفين على **(المسرة والأنس)** مع اختلاف المسبب الذي ترشَّحت عنه الصُّورة؛ لأنَّ السُّمارَ في مجلس الخمرة يحتفون برحيقها وصافيها سلوكًا اعتادوا عليه، أمَّا الموصليون فيحتفلون بالمنى، والظَّفر، والنَّجاة من خطبٍ ألمَّ بمدينتهم، وقد تناوبت عناصر **(المرأة والطَّبيعة والخمرة)**، وتداخلت مع بشائر النَّصر في تهيئة المتلقي بالبنية اللُّغويَّة التي ((تمكنت من صهر أجزاء التَّجربة الشِّعريَّة وإذابتها في كيانٍ عضويّ موحدٍ يكشف في النِّهاية عن الموقف النَّفسي عند الشَّاعر الذي استطاع من خلاله أن يتجاوز الحدود والعلاقات الجزئيَّة الموقوتة؛ ليعطي من خلالها رؤية شموليَّة إنسانيَّة))[١] موجه للواقع، ولحظة الانفعال وصولًا إلى القيمة المدحيَّة في عجز البيت : **(الكريم المفدى)** .

وتحقق شعريَّة المقدمة في المديح عند الشَّاعر**(صالح المعمار الموصلي)** سعة دلاليَّة؛ إذ تحاكي قيمها وأساليبها مشهدًا واقعيًّا متحركًا ينتدب له الشَّاعرُ خياراتٍ تداوليَّة تنتظم في وحداتٍ لسانيَّةٍ شعريَّة تمثل الحركة باللُّغة، ويجلي الصُّورة ويرسخها في الذِّهن بأخرى مشكلًا تقابلًا نسقيًّا؛ إذ يقول في مقدمة قصيدة يمدح فيها الوزير حسين باشا الجليلي(ت١١٧١هـ):[٢]

١- طَلَعَـــتْ طَلَائِـــعُ مَوَكِـــبِ الأفْـــرَاحِ وَانْحَـــــازَ ذُلًّا عَسْـــــكَرُ الأَتْـــــرَاحِ

٢- وَجَـــرَرْنَ أَذْيَـــالَ المَسَـــرَّةِ وَالهَنَـــا غُـــــرٌّ مَيَـــــامِيْنُ بِغَيْـــــرِ صـــــبَاحِ

٣- يَحْمِلْـــــنَ أَلْوِيَـــــةَ السُّـــــعُودِ كَأَنَّهَـــا قَـــــدْ طُـــــرِّزَتْ بِمَنَـــــائِحِ الفَتَّـــــاحِ

(١) قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني :١٧٤: ايمن محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط.١، ١٩٨٣.

(٢) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢: ٤٠٥- ٤٠٦.

٤- **وَكَأَنَّمَـــا زَهْـــرُ الرِّيَـــاضِ تَبسَّـــمَتْ عَـــنْ أَبْـــيَض يُقِـــقٍ وَزَهْـــرِ أَقَـــاحِ**

٥- **وَتَخَضَّـــبَتْ وَجْنَـــاتُ وَرْدِ هِضَـــابِها فَتَخَـــالُهُنَّ شَـــقَائِق التُّفَّـــاحِ**

٦- **وَتَفَتَّقَـــتْ رِيْـــحُ الصَّـــبَا بِمُعَنْبَـــرٍ مَـــلأَ البِطَـــاحَ بِنَشْـــرِهِ الفُـــوَّاحِ**

٧- **لِقُـــدُوْمِ مَوْلَانَـــا الـــوَزِيْرِ المُنْتَقَـــى وَالمُفْتَـــدَى بِنِفَـــائِسِ الأَرْوَاحِ**

يؤدي المطلعُ وظيفةً شعريَّةً مركزيَّة تختزلُ فكرةَ النَّصِّ المدحي، وتحضُّ المتلقي على كشف تفاصليه، وتدرجها بتتبع الأدوات الشِّعريَّة بالوقوف عند القيمة الجماليَّة لاختيارها، واختبارها، ورصد اتجاهات السَّرد، وانتقالها من البعد الحقيقي إلى البعد المجازي الذي يمد المقدمة بمناحٍ جماليَّة تستدعي تأملًا وتدقيقًا؛ إذ يوازن الشَّاعر بين قيمتين/ طرفين متضادتين تستغرق القيمة/الطَّرف شطرًا كاملًا من المطلع الذي ابتدأ بـ **(طلعت طلائع)** ظهورًا وبروزًا بدلالته الحربيَّة، وهو فعلٌ إيجابيٌّ تمتد ظلاله مهيمنة على البنية اللَّفظيَّة للمقدمة مستحكمة في معانيها؛ فصيَّرها في تقابل واع مع **(انحاز)** في الاتجاه والفعل بالقيد **(ذلًا خضوعًا واستكانة)**؛ إذ تقهقر الغزاة أذلاء مع تقدم طلائع الموصليين التي صورها بأنَّها مواكب ابتهال، وبهجة وفرح مقيسًا على مآلات المعركة التي تقتضي انكفاء المعسكر المقابل صغارًا وضعفًا، وتستمر المقابلة إلى **ضرب** بيت المطلع: **(الأتراح)** التي أدخلها الشَّاعر في تضادٍّ مع **عروضه (الأفراح)** وهو تكثيفٌ دلاليٌّ إيقاعي على **(بحر الكامل)** تتدرج بعده المضامين تدرجًا شعريًّا؛ لتأخذ المقدمة نسقًا توضيحيًّا تتنوع فيه مكونات الصُّورة وتتسع وتتداخل بمنطلقات يخصصها الشَّاعرُ لسرد مآثر الموصليين بالحقيقة والمجاز والمقابلة :

١- **طَلَعَـــتْ طَلَائِـــعُ مَوكِـــبِ الأفْـــرَاحِ وَانْحَـــازَ ذُلًّا عَسْـــكَرُ الأَتْـــرَاحِ**

معسكر الممدوح	معسكر نادر شاه	القيمة الشِّعريَّة للمقابلة
طلعت طلائع	**انحاز ذُلًا**	**تأكيد ثبات الممدوح بتصوير مشهدين متحركين بالمعاينة الحقيقيَّة للحدث، وطواعية اللُّغة بمقابلة ضدية ترسخ المعاني المدحيَّة في الذِّهن**
موكب	**عسكر**	
الأفراح	**الأتراح**	

يؤدي القيدُ اللُّغويُّ والمعنويُّ (ذُلًا) في عجز بيت المطلع قيمة شعريَّة ترسخ انكسار معسكر الغازي وتقهقره وانكفاءه أمام ثبات الطَّلائع المقاتلة للموصليين من دون انحراف أو تحيز

وهو أمر يبعد الغزاة – في إطار البنية الضِّديَّة المتحققة في المقابلة – عن معاذير المناورة في الحرب؛ لنلتمس مرجعيَّة قرآنيَّة خافية للنص في قوله تعالى: ﴿ وَمَن يُوَلِّهِمْ يَوْمَئِذٍ دُبُرَهُۥٓ إِلَّا مُتَحَرِّفًا لِّقِتَالٍ أَوْ مُتَحَيِّزًا إِلَىٰ فِئَةٍ فَقَدْ بَآءَ بِغَضَبٍ مِّنَ ٱللَّهِ وَمَأْوَىٰهُ جَهَنَّمُ ۖ وَبِئْسَ ٱلْمَصِيرُ ﴾[١] تَسِمُ معسكرَ الممدوح بالإيجابيَّة، ومعسكر الغازي بالسَّلبيَّة والهوان بصفة الفرار القهري التي لازمته في **موقعة الحصار** لتكوِّن مقاربة معنويَّة مجردة عن السِّياق؛ لتباينه فيؤول بها المعنى الشِّعري وتتسع دلالتُه؛ إذ يخرج القيد (ذلًا) في قول الشَّاعر(**وَانْحَازَ ذُلًّا)** من الاستثناء والعذر في الآية الكريمة – مع تباين الموقف واختلاف المخاطبين– فكان انحيازُ الغزاة وإدبارهم ذلًا وضعفًا، وليس مطاولةً وتنظيمًا أو فرًّا يتلوه كرٌ في تفاصيل الحرب وقوانينها.

ويؤسس الفعل الشِّعريُّ **(جررن)** وفاعله **(غرُّ ميامين)** لقيمة مدحيَّة في المقدمة تتكفل برسم بؤرة معنويَّة تّعتدُّ بشعريَّة المجاز، وجماليَّة الحسِّ في تشكيل الأبعاد الواقعيَّة شعرًا، بتشخيص الدَّالين الذِّهنيين المتقاربين **(المسرة والهنا)** بالاستعارة المكنيَّة والتَّجسيم والحركة، ويستوي الفعلُ الممدوح **(جررن)** إن أسند إلى الخيل – الغرِّ على **(المجاز المرسل)** وهو الأقرب في التأويل على **(التَّأنيث للخيل)** والمثل العربي :**((الخَيْلُ مَيَامِينُ))**[٢]، أو للذين يعلونها وهم المحاربون: فهي غرّ– صفة خَلقيَّة وميامين مباركة في الفعل، وهم: المحاربون غرّ بيض طلعتهم بهية، وميامين مباركون يضيئون بأنفسهم بغير صباح، ويلازم التَّشبيه ثلاثة أبيات متتالية في المقدمة توكيدًا لشعريتها، وتوثيقًا لمعانيها، وتعميقًا لأثرها في المتلقي:

٣- يَحْمِلْـــنَ أَلْوِيَـــةَ السُّـــعُودِ كَأَنَّهَـــا قَـــدْ طُـــرِّزَتْ بِمَنَـــائِحِ الفَتَّـــاحِ

يشبه ألويةَ السُّعودِ– النَّصرِ وما فيها من نقوش **(قد طرزت)** بأنها مطرزة بمنائح النَّصر الإلهي التي حبا الله تعالى بها الممدوح والموصليين المدافعين عن ديارهم وأهلهم، وتنفعل الطَّبيعة بالمحفل الشِّعري؛ لتستغرقَ بيتين كاملين من أبيات المقدمة تتابع فيهما شعريَّة الألوان بأثرها الحسي في النَّفس، وتتغلغل فيها المجازات، والتَّراكيب الشِّعريَّة بتشبيه الطَّبيعة بالطَّبيعة في البيتين **(الرَّابع والخامس)**؛ لقيمة تصويريَّة تترشح عن الحدث، ومعطياته ومخرجاته، ويَعتدُّ التَّشبيه بطرفين مركبين

(١) سورة الأنفال : من الآية:١٦

(٢) مجمع الأمثال: ٢٤٧/١ : أبو الفضل احمد بن محمد النيسابوري الميداني (ت٥١٨هـ)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط٢(د.ت) .

مفعمين بالمجاز حتى بات الحسُّ قيمة تواصليَّة ((تدلل على تطور الدَّلالة في استعمال الألفاظ والتَّوسع في المعنى))[١] فهو يشبه هيأة بهيأة:

٤- وَكَأَنَّمَـــا زَهْـــرُ الرِّيَـــاضِ تَبسَّـــمَتْ عَـــنْ أَبْـــيَضٍ يَقـــقٍ وَزَهْـــر أَقَـــاحِ

٥- وَتَخَضَّـــبَتْ وَجْنَـــاتُ وَرْدِ هِضَـــابِها فَتَخَـــــالُهُنَّ شَـــــقَائِق التُّفَّـــــاحِ

يأتي الرَّوض في المقدمة بدلالته المكانيَّة بانعكاسات نفسيَّة إيجابيَّة تتماهى مع الشُّعور الواقعي السَّائد لحظة التَّدفق الشِّعري؛ بصفته وحدة موضوعيَّة، وإحالة معنويَّة تضمُّ تفاصيل تستحوذ على ركني الصُورة باللَّون والحركة والاستعارة، وهي قيمٌ لها مرجعيات طبيعيَّة راسخة في الذِّهن قابلة للتوظيف الجمالي، وينتخب الشَّاعر **(صالح المعمار الموصلي)** اللَّون الأبيض من الألوان المتجاورة في الرَّوض؛ لدقته في تجسيد الأحاسيس؛ وقيمته التَّصويريَّة الإبلاغيَّة، ويضفي التَّبسم فعلًا للزهر دلالة متحركة على **(الاستعارة المكنيِّة)** – إذ شبَّه الزَّهر بإنسان مبتهج باسِم – التي مثلت اختيارًا شعريًّا تترشحُ عنه قيمة محسوسة ترتبط بالفعل وهو تشبيهُ زهرة الأقاح؛ لشدة بياضها وانتظامها بالأسنان التي تظهر عند التَّبسم والابتهاج بندرة تصويريَّة فيها قلب للمنطق التُّراثي الذي يفيد بأن تكون الأسنان مشبهًا واللازمة الرَّوضيَّة **(الأقاح)** مشبهًا به، وتتواصل شعريَّة اللَّون في رفد المقدمة بقيم حسيَّة في **(البيت الخامس)**، ويحضر التَّشبيهُ ويتضمن المشبه **(وجنات ورد)** الاستعارة المكنيَّة، ويستغرقُ اللَّون الأحمر مكونات الصُّورة؛ فالشَّاعر ينتقل من جزئيَّة طبيعيَّة روضيَّة إلى أخرى انتقالًا شعريًّا يُكسبُ المقدمةَ تكثيفًا دلاليًّا، وتسلسلًا موضوعيًّا يتجه نحو الحدث اتجاهًا نفعيًّا لمقتضيات شعريَّة تأثيريَّة وتوصيليَّة .

*****

(١) شعرية الحداثة: ٥١.

ثانيا : شعريَّة المديح (واقعيَّة الحدث وفاعليَّة البطل)

ارتبطت شعريَّة المديح عند الشَّاعر(**صالح المعمار الموصلي**) بظروف سياسية واجتماعية شهدتها الموصل في (**القرن الثاني عشر للهجرة**)؛ إذ شكَّلت حملة (**نادر شاه**) على الموصل وحصارها حدثًا شعريًّا تناوب شعراء الموصل على سردِ وقائعهِ مدافعين عن مدينتهم مبدين ولاءهم لوزرائها الجليليين، ولا سيما الوزيرين ((**حسين باشا الجليلي**(ت١١٧١هـ))، ونجله (**محمد أمين الجليلي** (ت١١٨٩هـ)) فغدت قصائدُ المديحِ مدونات توثق الحدث، وتظهر دور الوزيرين في التَّصدي للغزاة مُصرِّحا بمكانة الممدوح وشجاعته ونسبه؛ لأنَّ الشَّاعرَ كان من أعيان الموصل عالمًا خطيبًا واعظًا [١] شهد واقعة (**نادر شاه**)، وعاش تفاصيل محنتها؛ فمكنته موهبته من تجسيد صمود الموصليين بخطاب تنوعت قيمه ملتزمًا ((أسلوبًا تصويريًّا يتجاوز مرحلة الإفهام إلى مرحلة التَّذوق، ولا يكتفي بالنَّقل الحرفي للأشياء، بقدر ما يستهدف تصويرها جماليا في أنساق خاصة تعتمد إلى حد كبير على المجاز))[٢] محققًا ومضات إبداعيَّة اتَّصفت بصدق العاطفة، وغياب المنظور النَّفعي المادي الفردي؛ لأنَّ الممدوح – بفعل الأوضاع السِّياسيَّة والاجتماعيَّة الضَّاغطة – يمثل الوعي الجمعي الفاعل للموصليين؛ لمحددات تاريخيَّة، وانتمائيَّة ترتقي بالقيمة الشِّعريَّة، وتمنحها بعدًا شموليًّا، قال مادحًا الوزير حسين باشا الجليلي(ت١١٧١هـ):[٣]

١- فِـــي آلِ عُثْمَـــانَ يُـــدْعَى بِالرَّشِـــيْدِ وَبِالـــ مَـــــنْصُورِ وَالمُكْتَفِـــي بِـــاللهِ مَأْمُونَـــا

٢- ذُوْ هِمَّـــةٍ خَضَـــعَتْ أُسْـــدُ الرِّجَـــالِ لَهَـــا بِهَـــا تَضَعْضَـــعَ شَـــاهُ الفُـــرْسِ تَمْكِيْنَـــا

٣- وَخَـــابَ سَـــعْيًا نَعَـــمْ، وَانْحَـــطّ مَنْزِلَـــةً بِـــينَ المُلُـــوْكِ، وَهَـــذَا الفَخْـــرُ كَافِيْنَـــا

٤- أَمْسَـــتْ بِطَلْعَتِـــهِ الغَـــرَّاءِ بَلْـــدَتُنَا الـــ خَضْـــــرَاءُ *طيبـــــة بِيْضًـــــا لَيَالِيْنَـــــا*

يعلي الشَّاعر منزلة الممدوح بإلحاقه بشخصيات تاريخيَّة لها دورها الإيجابي الفاعل في التَّاريخ، وهو إجراء يسترجع المتلقي به ذهنيًّا تجارب ماضية، ويظهر الفعل الشِّعري (**يُدعى**) مؤكدًا من مؤكدات مكانة الممدوح، وشهرته مسبوقًا بشبه الجملة (**في آل عثمان**) بوصفها وحدة لسانيَّة

(١) ينظر: الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢/ ٤٠٣.

(٢) تطور الأداء الخطابي بين عصر صدر الإسلام وبني أمية:٨: د. مي يوسف خليف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

(٣) شمامة العنبر والزهر المعنبر:٣٤١.

تنصُّ على وسط حاكمٍ فاعلٍ في الموصل بحكم الارتباط السِّياسي، وهي صيغة إخباريَّة تمهد لسرد المضامين المدحيَّة بلغة تعتمد أسلوب التَّقديم تشويقًا للمتلقي بالبدء بجنس من ينتمي لهم سياسيًّا؛ إذ كان الممدوح وزيرًا ووالِيًا للعثمانيين في الموصل مظهرًا حظوته بين الأعلام المستحضرة : الرَّشيد (ت١٩٣هـ)، والمنصور(ت١٥٨هـ)، والمكتفي بالله(ت٢٩٥هـ)، والمأمون (ت٢١٨هـ) الذين مثلت شخصياتهم مرجعية تاريخيَّة ذات بعد علامي جسَّدت قيمة مدحيَّة إخباريّة تؤسس لقيمة جماليَّة؛ نظرًا لتتابعها في بيت شعري واحد.

ويصف الشَّاعر شجاعة ممدوحه، وعلو همته ومساعيه على همم الشُّجعان ومساعيهم: **(أسد الرِّجال)** وهم طبقة مخصوصة من الرِّجال في مبالغة لتوكيد صفة التَّفرد؛ لأنَّ الفعل **(خضعت)** المسند إلى **(أسد الرِّجال)** الذين رضخوا لهمة الممدوح – يؤشر اندفاعه نحو المعالي، بالمطاولة والجدة في السَّعي اللَّتين تفضيان إلى: الاستسلام والرُّضوخ والانصياع والاستكانة للإرادة الفاعلة في الواقع والشِّعر.

والنِّد/الخصم **(شاه الفرس : نادر شاه)** يمتلك قوة واقعيَّة ضاربة – بجيش جرار – تضعضعت، وأصابها الوهن والخور أمام الموصليين **(تمكينا)** بثباتهم ومن ورائهم الممدوح **(حسين باشا الجليلي)**، ويتجه الشَّاعر إلى التَّفصيل في **(البيت الثَّالث)** بسرد مآلات الهزيمة، ووقعها على الغازي المعتدي الذي فشل في تطلعه وخاب سعيه وساء منقلبه، وانحطت منزلته، وتردت مكانته بين الملوك، وفي ذلك مجد لأهل الموصل، ومفخرة تفردوا بها بين مشهدين:

الأوَّل: الماضي المسترجع بالشَّخصيَّة في **(البيت الأول)**.

الثَّاني: الحاضر المتجسد بالممدوح/البطل المنقذ؛ لأنَّ الاتباع والنَّقل في الصُّورة الشِّعريَّة جاءا نفسيين يخترقان الذَّاكرة؛ لانعدام التَّسلسل الزَّمني بين الواقعين.

ويُؤَدى البناءُ المدحيّ بمنتخبات شعريَّة تتجه نحو بؤرة موضوعيَّة تستغرق **(الأبيات الأربعة)** بِدءًا بالشَّخصيات التُّراثيَّة المتناظرة التي وظَّفها؛ لإعلاء شأن الممدوح، وتوكيد فاعليته الواقعيَّة في سياق الحكاية عن **(آل عثمان: سلاطين الدولة العثمانية)** رواية عنهم مرورًا بشاه الفرس؛ ليؤشر تقابلًا بين طرفين توسطهما الممدوح تآلفا مع **(آل عثمان)** في المكانة السِّياسيَّة، وتنافرًا أخلاقيًّا وسلوكيًّا مع المعتدي **(شاه الفرس)** .

ويظلُّ الممدوحُ/البطلُ ملازمًا للحدث، ويظهر فاعلًا فيه بتحول السَّرد، وتنقله بين الواقعي والشِّعري بنقطة اتصال تُركز على القيمة الموضوعيَّة بمسارين متوازيين موصولين بها؛ فالشَّاعر

يعبر عن شعورين: **الأول فرديّ والثَّاني جمعيّ** ينصهر الأوَّل في الثَّاني ويتحد به اتحادًا نفعيًّا نسقيًّا تفضي إليه محدداتٌ اجتماعيَّة، وثقافيَّة، ومكانيَّة آنيَّة، يقول مادحًا الوزير حسين باشا الجليلي (ت١١٧١هـ) :[1]

١- **وَزِيْـــرُ عَـــدْلٍ بِبُـــرْدِ النَّصْـــرِ مُتَّـــزِرٌ مُوَفَّـــقٌ زِيـــد بِـــالتَّوْفِيْقِ تَمْكِينَـــا**

٢- **وَافَـــى الحِمَـــى تَمْـــلَأُ الـــدُّنْيَا بَشَـــائِرُهُ وَصَـــيَّرَ القُـــرْبَ بَعْـــدَ البُعْـــدِ يَحْيِيْنَـــا**

٣- **لَمَّـــا أَحَاطَـــتْ بِنَـــا الأَعْجَـــامُ تَحْسَـــبُهُمْ أَجِنَّـــةً فِـــي ثِيَـــاب أَوْ شَـــيَاطِيْنَا**

٤- **فَكَبَّـــرَتْ جُنْـــدُهُ حَتَّـــى بَـــوَاتِرُهُ عَلَـــى الجَمَـــاجِمِ لَـــمْ تَبْـــرَحْ مُصَـــلِّيْنَا**

يعتمد الشَّاعر(**صالح المعمار الموصلي**) المداخلة بين الأسلوب الإخباري الواقعي والأسلوب الشِّعري المفعم بالمجاز والانزياح : (**استعارة وتشبيهًا وتشخيصًا**)، فضلًا عن (**الحذف والتقديم والتأخير**) التي أسهمت في تفعيل شعريَّة المديح في التَّلقي؛ نظرًا لبعدها اللِّساني الجمالي والتَّوصيلي، وتأتي اختياراتها محملة بدلالات تُعضِّد مكانة الممدوح، وفاعليته في فضاء شعري يُغلّب فيه منطقُه، ويُعَمم فيه رؤيته؛ إذ يخبر عن الممدوح بأنَّه (**وزير عدل**) واعيًا محمولات صفة العدل المضافة للخبر (وزير) تمييزًا له عن غيره ممن نال الوزارة، ولم يكن عادلًا، وهي إشارة شعريَّة – تاريخيَّة إلى حقب زمنيَّة توالت على الموصل، وتنتظم الصُّورة الاستعاريَّة في البنية اللَّفظيَّة للخبر المقدم (**ببرد النَّصر**) تشخيصًا للنصر على (**الاستعارة المكنيَّة**) التي مثلت النَّصر ببردٍ يأتزر به الممدوح – ولا يخلعه – هيبة وتوفيقًا وتمكينًا، ودلالة على الاشتهار والشُّمول مقيسًا على شمول البُرد للجسم.

ويرتكز (**البيت الثَّاني**) على شعريَّة الجملة الفعليَّة؛ لتكون منطلقًا تشكيليًّا يؤسس لتفاصيل مكانيَّة بصور ولوحات تتناغم مع (**وحدة الانتماء**)، وتنشط ضمن دلالة متحركة فاعلها الممدوح/البطل المنقذ لفعل محوري (**وافى الحمى**) تتصل به أفعال إيجابية؛ لأنَّ الإزار بالنَّصر جعل الممدوح والنَّصر متحدين في الفعل والقيمة المدحيَّة، والمحمول النَّفسي والموضوعي؛ فالفاعلُ الممدوحُ يشتمل النَّصرَ، والنَّصرُ برده/إزاره، ويدل الاختيار (**تملأ**) وفاعله (**البشائر**) على سمة شعريَّة تفاعليَّة، وسعة انتشار، ونفوذ مكاني واسع يتجاور الحِمى/الموصل بالدَّال (**دنيا**) شمولًا واحتواءً.

(١) شمامة العنبر والزهر المعنبر:٣٤١ – ٣٤٢.

ويحتمل الضَّمير(**الهاء**) في الدَّال **(بشائره)** تأويلين اثنين في التَّركيب الدَّلالي والبناء الشِّعري، **الأوَّل** : للممدوح بشائره على الحقيقة، **والثَّاني:** للنصر بشرياته على المجاز والتَّشخيص، وهما مترافقان؛ فإن ذكر الممدوح تبادر إلى الذِّهن نصرُه على **(الغازي نادر شاه)** وإن ذكر النَّصر استُحْضِر قائده/الممدوح حسيًّا وواقعيًّا، ويرد فعل التَّحويل القصدي **(صيَّر)** متناسقًا تناسقًا شعوريًّا موضوعيًّا؛ مع التَّحول النَّفسي السَّار السَّائد وتلاحق الأفعال الإيجابيِّ : **(وافى تملا)** بالطِّباق بين **(القرب والبعد)** في **(المسافة والزَّمن)** وظلاله المعنويَّة الدَّاعمة لشعريَّة المديح ببيان فاعليَّة البطل/الممدوح الوزير حسين باشا الجليلي (ت١١٧١هـ)، وأثره في الحدث بالاختيار الفعلي **(يحيينا)** حياة ونماءً، وأمنًا للجماعة المهددة من الخارج، وقد أضمر الشَّاعر مؤديات **الطَّرف الأول** من **(الثُّنائية الضِّديَّة)** مقيسًا على **الثَّاني،** ودلالته المتحققة وتجاوزًا للأوَّل المفترض دون تحقق دلالته، ويحضر التَّفصيل المشهدي للحدث باسترجاع مقتطفات موقوفة في الذِّهن **(أحاطت بنا الأعجام)** وهي وحدة لسانيَّة شعريَّة تنصُّ على موقف متأزم يلمح به شبه الجملة **(بنا)** وحدث الإحاطة والحصار المحكم؛ إذ يجسِّد الشَّاعر صورة بصورة ويقرِّب بينهما بالاختيار الشِّعري **(تحسبهم)** في الإشارة إلى الأعجام / الفرس مظهرًا قوتهم وعنادهم، وتفوقهم العددي مع مكرهم وبَطَرِهم، وغوايتهم ممثلين بالجن والشَّياطين على المثل في التُّراث الأدبي: ((إنما هو شَيْطان من الشَّياطين))[1] الذي يتوافق مع شعريَّة المديح في **(البيت الرَّابع)** المفتتح بفعل التَّكبير إيذانًا بسرد ردة الفعل المعاكسة للممدوح/البطل وجنده من الموصليين بالضَّمير **(الهاء)** في **(جنده وبواتره)** مصورًا الانتقال من الدِّفاع، والتَّقهقر والحصار إلى المبادرة والرَّد بقوة؛ ليُسمعَ صليلُ السُّيوفِ على الجماجم لشدة الضَّرب، وبأس المحاربين الموصليين؛ فكأن البواتر/السُّيوف تصلي على جماجم الأعداء ركوعًا، وسجودا تتابعا حركيًّا وتناسبا مع تكبير الجُند ممن يحملونها بدلالة العطف بـ **(حتى)**

ويؤكد الشَّاعر(**صالح المعمار الموصلي)** تفرد الممدوحِ في شجاعته بسَعة خيالٍ وأفقٍ شعريّ يرتقي به إلى مراتب تستحيله بطلًا لا يُرى له نظيرٌ أو مُكافئ بأسًا وشدَّة؛ إذ تلتقي شعريَّة المديح مع قيمٍ تراثيَّة تؤكد وعيه في الإحالة بمحاورة نصوص تراثيَّة لتكوِّن مرجعيات تمدُّه بمداخل

(١) مجمع الأمثال: ٤٩/١ : أبو الفضل احمد بن محمد النيسابوري الميداني (ت٥١٨هـ)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط٢(د.ت)

نصيَّة وخياراتٍ تداوليَّة تتوافق مع تطلعاته المعرفيَّة ومراميه الإبداعيَّة مع بقاء التَّجربة في فضاء له ذوقه الخاص، ونظمه الثَّقافيَّة، وأعرافه الاجتماعيَّة الغالبة، قال يمدح الوزير محمد أمين باشا الجليلي(ت١١٨٩هـ):[١]

١- **طَوِيْـــلُ بَـــأْسٍ شَـــدِيْدٍ بَأْسُـــهُ سَـــمِحٌ إِنْ صَـــالَ فِـــي جَحْفَـــلٍ تَلْقَـــاهُ بَسَـــامَا**

٢- **قَـــادَ الخُيُـــولَ وَيُـــومُ النَّقْـــعِ مُعْتَكِـــرٌ تَطِيْـــرُ فِيـــهِ اِشْـــتِيَاقًا حَيْـــثُ مَـــا رَامَـــا**

٣- **كَأَنَّـــهُ وَهْـــوَ فَـــرْدٌ فِـــي كَتِيبَتِـــهِ جَـــيْشٌ أَعَـــدَّ لأَهْـــلِ الغَـــدْرِ أَسْـــقَامَا**

٤- **حَمَّـــالُ أَثْقَـــالِ أَقْـــوَامٍ بِـــهِ اِفْتَخَـــرُوا لَا يَنْثَنِـــي عَـــنْ طَرِيْـــقِ العَـــدْلِ احْجَامَـــا**

تتركز شعريَّة المديح في لغة تصويريَّة لا تفارق خياراتها وبُناها الحدث لكنَّها تبتعد عن واقعه بسعات معنويَّة يطلق الشَّاعر **(صالح المعمار الموصلي)** بها خياله؛ ليرتقي بشعريَّة الصُّورة المدحيَّة التي تواءمت فيها فاعليَّة البطل الممدوح وسلوكياته الإيجابيَّة المتحققة مع متخيلات تغادر الواقع بالمبالغة، والتَّعبير المجازي والانزياح التي ((تحقق للشاعر فنيًّا روح التَّفوق والمنافسة كما تحقق لممدوحه الرِّضا))[٢] الذي يدفع بالدَّلالة إلى مديات مفتوحة تتسم بالشُّمول والتَّفرد والمفاجأة؛ بنسق يفضي إلى لذَّة إبداعيَّة جماليَّة تهيمن عليها العاطفة، ويصاحبها شعورُ الانتماء للمكان، وهو نزوع يمهد له بالصُّورة **(طويل بأس)** كناية عن شجاعة الممدوح وتجسيدًا لمسافة زمنيَّة أظهر فيها ديمومةً ومطاولةً وثباتًا؛ في حدثٍ اتحدت فيه المعاناة لدى **الشَّاعر والممدوح** معًا؛ لأنَّ الصُّورة ترد على سبيل السَّرد والإخبار، والإشعار بالإصرار وشدة البأس، ويؤدي الدَّال بالصِّفة المشبهة **(سَمِح)** وظيفة شعريَّة بالطِّباق الخفي بين **(شديد، وسمح)** وهما صفتان للممدوح لا تفارقانه **سِلْمًا وحربًا** بدلالة الشَّرط **(إن صال)** ثقة بالنَّفس، ومبالغة في الشَّجاعة، والإقدام **(تلقاه بساما)**؛ إذ يتصل البأس بالشِّدة، وترتبط السَّماحة بالتَّبسم.

وتسهم الصُّور المتحركة بخياراتها الواعية في إبراز شعريَّة المديح ووظيفتها بتوافق وتماه مع الإيقاع حركة ونموًّا؛ لأنَّ الشَّاعرَ يجمع صفة إلى أخرى إخبارًا وسردًا معتمدًا التَّجاور المعنوي والارتباط الموضوعي؛ فـ **(البأس والشِّدة والجحفل والصُّولة)** وحدات شعريَّة لمضامين تقتضي الحركة المتكررة تناسبًا مع الحدث، ويستدعي الفعل **(تلقاه)** إشراك المتلقي بالضَّمير **(الهاء)** وضمِّه

(١) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢: ٤٠٥.

(٢) قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف والإمارة:٣٠٨.

منفعلًا بالمشهد إيذانا بإيراد تفصيلات تنتمي للحدث؛ فيمثل الممدوح بؤرة استحداث للمعاني وتوالدها؛ تحقيقًا للاستجابة الجماليَّة بتغيير نمط البنية المدحية من الكناية إلى الاستعارة المكنية **(تطير)** للخيول التي شبهها بالطَّائر فحذفه وأبقى الحدث **(تطير)** من لوازمه، وعلاقة المشابهة بينهما السُّرعة والمباغتة، ويأتي لفظُ الحال للخيل **(اشتياقًا)** من مرشحات التَّعبير الاستعاري انقيادًا لإرادة الممدوح، ومراميه في القيادة، وتجيء الخيول منقادة إشارة إلى الفرسان قيمة مدحيَّة على سبيل **(المجاز المرسل)** علاقته المحليَّة أو الآليَّة؛ إذ أطلق المحل، أو الآلة: الخيول وأراد الحال، أو القائد أي: أصحابها في يوم (النّقع المعتكر) إظهارًا للشدة والبأس بالصُّورة البصريَّة المتحركة.

ونلحظ البدء بالجملة الاسميَّة **(طويل بأس)** الدَّالة على شعريَّة التَّجسيم مبالغة واطرادًا في الصِّفة؛ لبيان المعنى وتوكيده؛ فثبات الموصليين متصل بثبات الممدوح الفاعل بالواقع الحدثي واللُّغة؛ لذلك توالت الأسماء في الإخبار عن الصِّفات المدحيَّة، وتصوير المجردات العقليَّة، وتمكينها في الذِّهن بالمجاز وصولًا إلى شعريَّة الجملة الفعليَّة ببنية الشَّرط بالماضي **(إن صال)** بالدَّلالة الزَّمنية للفعل وحدثيته المتحركة توافقًا مع السَّرد الموضوعي، والشَّرط بالزَّمن ومكانيَّة الحدث، وتهيمن المفردات الحربيَّة على البنية الشِّعريَّة لتعكس واقع الشَّاعر لحظة الإنشاد المدحي.

وتستند شعريَّة المديح عند **(صالح المعمار الموصلي)** إلى مرجعيات تَنْشط في ذاكرة المتلقي وتمنحه قبولًا وتأثيرًا باستقطاب مخزون ذاكرة النَّص فقوله:[١]

١- طَوِيْـــلُ بَـــأْسٍ شَـــدِيْدٍ بَأْسُـــهُ سَـــمِحٌ إِنْ صَـــالَ فِـــي جَحْفَـــلٍ تَلْقَـــاهُ بَســـامَا

٣- كَأَنَّـــهُ وَهْـــوَ فَـــرْدٌ فِـــي كَتِيبَتِـــهِ جَـــيْشٌ أَعَـــدَّ لأَهْـــلِ الغَـــدْرِ أَسْـــقَامَا

٤- حَمَّـــالُ أَثْقَـــالِ أَقْـــوَامٍ بِـــهِ اِفْتَخَـــرُوا لَا يَنْثَنِـــي عَـــنْ طَرِيْـــقِ العَـــدْلِ احْجَامَـــا

وقوله:[٢]

١- يَلْقَـــى الكَتِيْبَـــةَ حَاسِـــرًا مُتَبَســـمًا فَكَأَنَّـــهُ جَـــيْشٌ بِيَـــوْمِ كِفَـــاحِ

يتضارعان مع قول أبي تمام مادحًا:[٣]

---

(١) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢/: ٤٠٥.

(٢) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢/ ٤٠٦.

(٣) شرح ديوان أبي تمام : الخطيب التبريزي:٣٠٦/٢: قدم له ووضع هوامشه وفهارسه : راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٤هـ/١٩٨٤م.

١- **تلقـــاهُ منفـــردًا وتحســـبُ أنـــهُ مِـــنْ عَزْمِـــهِ فِـــي عُـــدَّةٍ وعَديـــدِ**

وقول أبي الطَّيب مادحًا سيف الدولة (ت٣٥٦هـ): (١)

١- **تَمُـــرّ بـــكَ الأبطـــالُ كَلْمَـــى هَزيمَـــةً وَوَجْهُـــكَ وَضّـــاحٌ وَثَغْـــرُكَ بَاسِـــمُ**

يلمِّح الشَّاعر **(صالح المعمار الموصلي)** ببأس عدو الممدوح بدلالة التَّجسيد في البنية اللَّفظيَّة للكناية (طويل) بأس ببأس لكنَّ بأس الممدوح أكثر تميزًا، ويقرُّ **أبو الطَّيب المتنبي** ببطولة أعداء سيف الدولة الحمداني (ت٣٥٦هـ) إظهارًا لقيمته بالتَّناسب الطَّردي بين الطَّرفين **(تَمُرّ بكَ الأبطالُ)** وهذا يؤصِّل نقطة الالتقاء بين النَّصين:

المرجعية المدحية	التَّشكيل المدحي النَّص الأول	التَّشكيل المدحي النَّص الثاني	القيمة الشِّعرية
وَجْهُكَ وَضّاحٌ	**سمح**	**حاسرًا**	التَّناسب الدَّلالي واتفاق الموقف الشِّعري والحاق الممدوح بقيم تراثيَّة
ثَغْرُكَ باسِمُ	**تلقاه بساما**	**متبسمًا**	

ويقترن التَّشبيه بـ **(كأن)** مع الكناية بصيغة المبالغة **(حمَّال أثقال)** التي تبث معاني السِّيادة والوجاهة بتماسك نظمي، واتساق معنوي مُدعمين بالإشارة المرجعيَّة في **(البيت الثَّالث)** بتصيير الممدوح جيشًا بمنطق شعريّ لا تغادره المبالغةُ وسيلةً تضعُ النَّصَّ في دائرةٍ معنويَّة مفتوحة، ومجال تلق ممتد في اللُّغة والمضمون مُعرِّضًا بـ **(نادر شاه)** وجيشه **(أهل الغدر)** الذين أسقمتهم شجاعة الممدوح وبأسه باستقطاب قول **أبي تمام الطَّائي** في مدح المعتصم (ت٢٢٧**هـ)** في فتح عمورية: (٢)

ـــوْ لَـــمْ يَقُـــدْ جَحْفَـــلًا يَـــوْمَ الـــوَغَى لَغَـــ نْ نَفْسِـــهِ وَحْـــدَهَا فِـــي جَحْفَـــلِ لَجَـــد

تكمن القيمة الشِّعريَّة المضافة بالتَّداخل مع نص **أبي تمام** والإفادة من تمكن الحدث الشِّعري في الذَّاكرة، وهيمنته على الوعي الجمعي إيجابيَّة وشهرة، وكأني بالشَّاعر أراد إلحاق موقعة **(نادر شاه)** بـ **(يوم عمورية)** إلحاقًا شعريًّا ومحاكاة للرمز التُّراثي، بجعل الممدوح ممثلًا بالمعتصم سلوكًا :

(١) شرح ديوان المتنبي:٤/٧٧، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م.

(٢) شرح ديوان أبي تمام : الخطيب التبريزي:٢: ٤٢.

نص أبي تمام	نص أبي الطَّيب	نص الشاعر المعمار	القيمة الشعرية
غدا من نفسهِ	تلقاهُ منفرداً	كأنه جيش في كتيبته	تفرد الممدوح مقيسًا على القيمة الشِّعرية التُّراثيَّة بتوظيف نصين في نص جامع
وحده في جحفل	في عُدَّةٍ وعَديدِ	جيش أعد لأهل الغدر	

ويلتقي قول الشَّاعر **(صالح المعمار الموصلي)**: [١]

١- **يَلْقَـــى الكَتِيْبَـــةَ حَاسِـــرًا مُتَبَســـمًا فَكَأَنّـــــهُ جَـــــيْشٌ بِيَـــــوْمِ كِفَـــــاحِ**

مع قول السَّري الرَّفاء:[٢]

ولا مُفـــــردًا يَثنـــــي الكَتَائِـــــبَ بأْسُـــــهُ ويرتـــــاعُ مِنْـــــهُ دَارِعٌ وَهـــــو حَاسِـــــرُ

في توظيف الدَّوال الحربيَّة بنسق شعريّ تتقارب فيه البنى النَّحوية المنتخبة في استعمال صيغة الفعل المضارع **(يثنى = يلقى)** والحال **(وهو حاسِرُ = حاسرًا)**؛ لتصوير هيئة المحارب التي تظهر فاعليَّة الممدوح/البطل في ملاقاة عدوّه:

يَثني الكَتائبَ ← يلقى الكَتيبةَ

وهو حاسِرُ ← حاسرًا

إذ تستمر المبالغةُ في البنية المدحيَّة: **(هتَّاك = فعَّال)** ويتواصل التَّعريض بالمعتدين: **(البغاة)**، ويتوالى حضور القيم التُّراثيَّة بمحاورة نصوص متعددة إعلاءً لشعريَّة المديح، وإطرابًا للذوق المستقبل تحدو به رغبةٌ إبداعيَّة وسلوكيَّة؛ إذ يقول: [٣]

٢- **هَتَّـــــاك رَايَـــــاتِ البُغَـــــاة بِعَزْمِـــــهِ بِصَـــــفَائِحٍ بِـــــيْضٍ وَسُـــــمْر رِمَـــــاحِ**

(١) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢/ ٤٠٦.

(٢) ديوان السري الرَّفاء:٢: ٢٧٩:تحقيق ودراسة: د. حبيب حسين الحسني، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ١٩٨١م.

(٣) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢: ٤٠٦.

وتُمثل المجردات بمشاهد حربيَّة متحركة تستحيل الممدوحَ بطلًا فاعلًا؛ إذ يقول الشَّاعر مادحًا الوزير حسين باشا الجليلي(ت١١٧١هـ): [١]

١- **وَيُرِيْـــكَ مِنْـــهُ مُقْنِعًـــا وَمُمْنِعًـــا يَحْمِـــي الـــوَطِيسَ بِزَنْـــدِهِ القَـــدَّاحِ**[٢]

٢- **وَيُرِيْـــكَ مِـــنْ كُـــلِّ أَرْوَعَ عَـــابِسٍ مِـــنْ فَـــوْقِ أَجْـــرَدَ سَـــابِحٍ طَمَّـــاحِ**[٣]

٣- **يَـــرْوِي الصَّـــدِي بعَـــذْبِ مَنْطِـــقٍ لَفْظِـــهِ فَكَأَنَّمَـــا فِـــي الثَّغْـــرِ مَـــاءُ قِـــرَاحِ**

يؤصِّل تكرار الجملة الفعليَّة **(يُرِيْك)** فاعليَّة الممدوح البطل المنقذ بمشهد حربيّ تَتَتابع فيه صيغُ الفعل المضارع توافقًا مع الفعل المؤثر وديمومته الزَّمنيَّة: **(يريك، ويحمي، ويروي)**، وتشير **(الكاف)** في الاختيار**(يُرِيْكَ)** الذي تكرر في البيتين **الأول والثَّاني** إلى مخاطب متخيل انتدبه الشَّاعرُ لوظيفة سرديَّة معنويَّة يقوم فيها الشَّاعر الرَّاوي مقام الشَّخصيَّة، وتذهب الاحتمالات التأويليَّة إلى أنّ الشَّاعر يخاطب به الجماعة من خلال المفرد = يريك؛ لتأخذ القيمة المدحيَّة مبلغها في نفوسهم؛ إذ يشعر الفردُ الموصلي بأنَّه المخاطبُ دون غيره، وتتشكل الصُّور من وحدات شعريَّة يهيمن عليها المجاز، وهي محاولة جعل الخيارات التَّداوليَّة ذات سعات معنويَّة كبيرة تستوعب المضامين ومديات توصيلية فعَّالة، تجعل فهمها ممكنًا وإدراكها متاحًا بعلائق نصيَّة لسانيَّة يغلب عليها الطَّابع النَّفعي الجمالي في المنحى العام للشعريَّة وقوانينها :

* **الجناس غير التَّام اللَّاحق:** بين (مقنع وممنع)؛ إذ تمثل الأولى: هيأة للمحارب، والثَّانية: صفة إيجابية تمنع أعداءَه عنه بمسببات ترتكز على المؤهلات الشَّخصيَّة للممدوح المحارب.

* **التَّعبير الكنائي: (يحمي الوطيس)** كنَّى به عن شدَّة القتال وضراوته، وإسناد الفعل **(يحمي)** إلى الممدوح/البطل تبيانًا لشجاعته، فضلًا عن دلالة الجملة الفعليَّة على التَّجدد **(وكأنَّما الممدوح البطل**

---

(١) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢: ٤٠٦.

(٢) الوطِيس شَيْءٌ يُتَّخَذُ مثْلَ التَّنُّور يُخبَزُ فيه، وقِيل: هِيَ تنُّور من حدِيدٍ، وبه شُبِّه حَرّ الحَرب. ينظر: لسان العرب:٦ : ٢٥٥: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور(ت٧١١هـ)، دار صادر ودار بيروت، بيروت، (د.ط)، ١٣٧٤هـ/١٩٥٥م.

(٣) طَمَحَ الفرسُ يَطمَحُ طِماحاً وطُمُوحاً: رفَعَ يدَيْهِ، ويُقَالُ للفَرَسِ إذا رفعَ يَدَيْهِ قَدْ طَمَّحَ تطْمِيحاً، وكُلُّ مرْتَفِعٍ مُفْرِط فِي تَكَبُّر: طامحٌ، وذلِك لارتِفَاعِهِ. والطَّماحُ: الكِبرُ والفخرُ لارْتفَاعِ صَاحبِهِ. ينظر: لسان العرب ٢: ٥٣٤.

في قتال متجدد مستمر) دلالة على مبادرته بالأمر ومباشرته بالفعل، ويمثل الضَّمير في **(زنده القداح)** المرتبط بالتَّعبير الكنائي مكملًا معنويًّا وقرينة دالة على الحرب.

* **الطِّباق الخفي:** بين **(أروع وعابس)** الذي يعبر عن حالين متضادين فهو (أروع) جميلٌ بهيّ نضرٌ يعجبك حسنه مسالمًا، و**(عابس)** الوجه غضوبًا محاربًا.

ويتخذ الشَّاعر **(صالح المعمار الموصلي)** في **(البيت الأوَّل)** من قول النَّبي محمد – صلى الله عليه وسلم– : «**هَذَا حِين حَمِيَ الْوَطِيسُ**»[1] في يوم حنين مرجعية موضوعيَّة لها بعدها الجمالي في النَّفس؛ لتوافق الحدثين مع التَّباين السِّياقي الذي منح النّص قيمة شعريَّة مضافة بالإحالة الواعية إلى موقف له قدسيته.

وتتصل فاعليَّة الممدوح /البطل المنقذ في شعريَّة المديح بذكر فضاء الحدث **(الموصل)** فضاءً آمنًا رخيًّا بعد أن تعاقبت عليه المحن بحصار الغازي المعتدي **(نادر شاه)** الذي يمثل تحولًا منطقيًّا في البناء السَّردي بهيمنة الممدوح على الأنساق الشِّعريَّة؛ إذ يقول الشَّاعرُ مادحًا الوزير حسين باشا الجليلي(ت١١٧١هـ): [2]

١- أَضْحَتْ بِهِ الحَدباءُ دِلًا تَنْجَلِي بِصَبَاحَة تُغْنِي عَنِ الأَصْبَاحِ[3]

٢- بَلَدٌ مَتَى مُحِنَتْ تَدَرَّعَ قُوْمُهَا فِي أَنْفُسٍ لِلْحَتْفِ غَيْرِ شَمَاح

٣- أمْسَى الحُسَيْنُ أَبُوْ الأَمِيْنِ خَفِيُرَهَا حَامِي الثُّغُورَ بِحِزْبِهِ النَّفَّاحِ

٤- مُفْنِي اللِّئَامَ بِحُبِّ دِيْنِ مُحَمَّدٍ مَاضِي حُسَامَ الدَّوْلَةِ السَّفَّاحِ

٥- أَكْرِمْ بِهِ وَأَبِيْهِ بَلْ وَبِجَدِّهِ وَبِمَجْدِه وبِجُوْدِهِ السَّيَّاحِ

يؤدي الفعلُ الشِّعري **(أضحى)** تحولًا في القيمة المعنويَّة التي تستدعي الماضي القريب، وظَّفه الشَّاعر بوعي يؤشر تبدل واقع الموصل من الخوف وهواجسه بالتَّهديد المباشر في أثناء حصار **(نادر شاه)** إلى الأمن والسَّكينة بفاعليَّة الممدوح؛ إذ غدتِ الموصلُ امرأة **(دلًا)** مصونًا بهيَّة

(١) صحيح مسلم : ٣: ١٣٩٨ : مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري (ت ٢٦١هـ) تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

(٢) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢: ٤٠٦.

(٣) دلا: دَلَّتِ المرأَة تَدِلُّ، بِالكَسرِ، وتَدَلَّلت وهي حَسَنة الدَّلِّ والدَّلال. والدَّلُّ، وهُم من السَّكِينَةِ والوَقَارِ فِي الهَيْئَةِ والمَنْظر، والشَّمَائِلِ، وغيرِ ذلك. ينظر: لسان العرب:١١ : ٢٤٨.

بالإيحاء المجازي لتتجلى بصباحة الممدوح/المنقذ الذي تستغني به الإصباح سعة دلالة تستضيء بالصُّورة الحسيَّة إلحاقًا ومقارنةً وتفاعلًا؛ لتقريب المعنى وجعله متاحًا بالحواس، وينتقل السَّرد إلى بيان ثبات الموصليين، وتدرعهم بالصَّبر دفاعًا عن مدينتهم بتقسيم المعاني على مرتبتين تقوم كل مرتبة على طرفين متعاضدين في الموصل الحدباء:

أول: الممدوح **(حسين باشا الجليلي)** حامي الثُّغور.

ثاني: أهل الموصل الذين قدموا أنفسهم ذبًّا عن حياضها.

ثم يتكاملُ المشهد بالتَّصريح باسم الممدوح **(الحسين)** وكنيته **(أبو الأمين)** مظهرًا مكانته في الذَّود عن الدِّين، ومشيدًا بكرمه، ومصرحًا بنسبه، ومجد آبائه بصيغة التَّعجب القياسي **(أكرم به = أفعل به)** للدلالة على الدَّهشة من صنيعِ الممدوح، وتفانيه في الدِّفاع عن الموصل وأهلِها؛ موظفًا أسلوب العطف بالواو في **(البيت الخامس)** لاستقصاء عناصر المدح، والثَّناء ترتيبًا وتناسبًا من دون تراخٍ أو تقاطع، لوظائف معنوية وتزيينية.

****

ثالثا : شعريَّة المديح (القيم والإحالة)

ينظر الشَّاعر**(صالح المعمار الموصلي)** إلى الممدوح نظرات اجتماعيّة ترتبط برقي الشَّخصيَّة الموصليَّة بمنظور نفسيّ انتمائيّ يحاكي قيمًا سائدة معروفة في المجتمع الموصلي، إذ تتصل شعريَّة المديح بالنِّظام المعرفي بوصفه مركزًا يستقي منه المداخل الموضوعيَّة التي كونت نقطة تدليل تستضيء بإحالات غير نصيَّة ينتمي لها الممدوح تقترن بفضائه وفضائله؛ لتشكل دلالات زمانيَّة، ومكانيَّة تشترك في تجسيد القيمة الشِّعريَّة نموًّا وامتدادًا، وتَّدرج المضامين في محاور تُكوِّن بمجملها فيمًا مدحيَّة تتجه نحو بؤرة واحدة تراعي رغبتين: **(ذاتية وغيرية)** تمثلان طرفي التَّشكيل الجمالي اللذين تناط بهما القيمة التَّوصيليَّة في الإرسال والاستقبال، وهذا يستدعي توازن الطَّرفين؛ لأنَّ الشَاعرَ لا يغادر ميولَه النَّفسية، وتوجهاته الإبداعيَّة ونجده في الوقت نفسه منفعلًا بالحدث وتفاصيله، وبواعث بنائه المحيطة مستغرقًا في إظهار صفات المدح التي ((يتخذ من الأدوات الفنية وسائل لإظهارها وتصويرها بخياله وأسلوبه وطريقة معالجته للبناء اللُّغوي الجمالي مع الإيمان بأنَّ تصوير تجارب الآخرين لا ينفي ذاتيته ... تأثيرًا وتأثرًا))[١] وهو أمر تؤكِّده القراءة

(١) قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف والإمارة:٥٤.

النَّقديَّة؛ كون قصائد الشَّاعر **(صالح المعمار الموصلي)** تصدرُ عن ذات موصليَّة وجدتْ في الممدوح مثالًا يعبر تعبيرًا صادقًا عن الجماعة، ويوصل إليها؛ إذ يقول مادحًا الوزير محمد أمين باشا الجليلي (ت١١٨٩هـ): [١]

١- **مِـنْ خَيْـرِ قَـوْمٍ عِلَـى المَعْـرُوْفِ قَـدْ طُبِعُـوْا بِـــالخِيْرِ قَـــدْ عُرِفُـــوْا جُـــوْدًا وَإِكْرَامَـــا**

٢- **فَالمَجْـــدُ مُنْـــدَرِجٌ فِـــيْهِم وَمُنْـــدَمِجٌ لَكِنَّـــهُ بِـــأَمِيْنِ الخَيْـــرِ قَـــدْ قَامَـــا**

٣- **مِـــن آلِ عَبْـــدِ الجَلِيْـــلِ الشَّـــامِخِيْنَ عُـــلا البَـــاذِلِيْنَ النَّـــدَى المَاضِـــيْنَ أَحْكَامَـــا**

تبدأ الأبيات بـ **(من)** التَّبيينيَّة؛ التي تعلن أنَّ صفات الممدوح متصلة بصفات قومه في النَّسب والانتماء للمكان، وتظهر الضَّمائر المتنوعة الدَّالة على الجماعة التَّوافق في العدد والقيمة مع النَّسق الجمعي للمدح، وتدور شعريَّة المديح حول خصال حميدة بوحدات لسانيَّة استغرقت البنية اللُّغويَّة للنص، وهي: **(المعروف، والخير، والجود، والإكرام، والمجد، والشموخ، والبذل)** وهي قيم وإحالات تتداخل، وتتسق مكونة حلقات تتقارب في المنظورين النَّفسي والاجتماعي، والطَّابع الذِّهني المجرد للصفة، وتتحد مع المؤدى المعنوي بعلائق تتمحور حول **(الكليَّة والجزئيَّة والسَّببية)**؛ لأنَّ المعروفَ قيمةٌ ذهنيَّةٌ جامعة مثلت قيدًا يخصص التَّطبعَ، وقد طبع عليه القوم – الموصليون؛ لاحتمال دلالته على **(المنكر ضد المعروف)** طبعًا وسجيَّة؛ فالممدوح **(من قوم طبعوا على المعروف)** فالمعنى يعتمد على السَّببيَّة، واحتواء الجزء بالضَّرورة لصفة الجماعة **(عرفوا بالخير جودًا وإكرامًا)** لاحتواء الكلِّ: **(طبعوا على المعروف)**؛ وهذه الصِّفة منحتهم مجدًا متأصلًا في طباعهم فعلًا وسلوكًا بالإشارة الشِّعريَّة في الجناس غير التَّام بين **(مندمج ومندرج)** الذي ((يصنع وحدة نغميَّة متساوية وزنًا، لها مكانتها الموسيقيَّة الأساسيَّة في البناء الإيقاعي))[٢] على **(بحر البسيط)**؛ وقد دلل الشَّاعر بالمجد مسبوقًا بالفاء السَّببيَّة؛ لأنَّه ((يَدُلُّ على بُلُوغِ النِّهايَةِ، ولا يَكونُ إلَّا في محمُودٍ. منهُ المجْدُ: بُلُوغُ النِّهايةِ فِي الكرَمِ))[٣] وجعل الشَّاعر الممدوحَ **(محمد أمين باشا الجليلي**(ت١١٨٩هـ)) في مَجدٍ وارف ورثَه من أجداده فهو قيِّمٌ عليه قائمٌ به: **(بأمين الخير قد قاما)** بدلالة التَّصريح بالإحالة

(١) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢: ٤٠٤- ٤٠٥.

(٢) لسانيات النص نحو منهج لتحليل النص الشعري:٢٢٥:د. أحمد مداس، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط١، ٢٠٠٩م.

(٣) معجم مقاييس اللغة :٥: ٢٩٧.

الاجتماعيَّة :(**من آل عبد الجليل**) التي منحت شعريَّة المديح تماسكًا وفاعليَّة بالتَّنصيص والتَّعيين، وتستمر القيمة، ويتواصل السَّرد بصيغة الجمع بـ (**الشَّامخين علا، والباذلين ندى**) لتكتمل المنظومة القيميَّة بدءًا بالاختيار (**خير قوم** = آل عبد الجليل) في(**البيت الأوَّل**) مرورًا بـ (**أمين الخير**) في (**البيت الثَّاني**) وصولًا إلى (**آل عبد الجليل** = خير قوم) في (**البيت الثَّالث**).

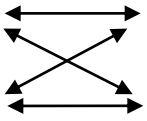
ويتصل قول الشَّاعر (**صالح المعمار الموصلي**):

من خير قوم على المعروف قد طبعوا بالخير قد عرفوا جودا وإكراما

بمضمون قول الشَّريف المرتضي (ت٤٣٦هـ):[١]

لم يعرفوا غيرَ بثِّ العرفِ بينهمُ عفواً، ولا طُبعوا إلاَّ على الجودِ

وهي مرجعيَّة تؤكد انتماء شعريَّة المديح عند (**صالح المعمار الموصلي**) للتراث بالمحاورة، والتَّعضيد والتَّوازي الدَّلالي وصولًا إلى القيمة المدحيَّة المؤثرة بالإحالة التي تسهم في إنضاج الموقف الشِّعري واكتماله :



يعرفوا غيرَ بثِّ العرفِ ... **ند عرفوا جودًا وإكرامًا**

لا طُبعوا إلاَّ على الجودِ ... **لى المعروف قد طبعوا**

ويصرَّح الشَّاعرُ بالقيم والإحالات مشيرًا إلى أنَّها قلدت الممدوح بمجدها تقليدًا؛ إذ يقول مادحًا الوزير محمد أمين باشا الجليلي(ت١١٨٩هـ):[٢]

١- **إنَّ النُّعُوْتَ الَّتِي فِي المَجْدِ قَلَّدَهَا بَنَت مِنَ الفَخَر بِيْتًا زِيْدَ إِحْكَامَا**

٢- **لَقَدْ تَقَفَّى بِهَا آثَارَ وَالِدِهِ الـ حُسَيْن نِعْمَ الفَتَى النَّفَاع مِقْدَامَا**

٣- **طِرْسُ الفَضَائِلِ لَوْ خُطَّتْ فَضَائِلُهُ عَلَيْهِ أَفْنَتْ بِهِ الكُتَّابُ أَقْلامَا**

تتخلل اللُّغة المجازيَّة في النَّص المدحي لتمنحه سعة معنويَّة مع مرونة تحتوي القيم والإحالات، وتؤطرها؛ بتشخيص دلالات عقليَّة مجردة، وترسيخها في الذِّهن؛ ((لأنَّ التَّركيب الجديد

(١) ديوان الشريف المرتضى:١: ٢٩١: تحقيق: رشيد الصفار المحامي، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، مصر، ١٩٨٥م.

(٢) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢: ٤٠٥.

للكلمات وفي ضوء علاقات جديدة هو الذي يحول العبارة الشِّعرية، والنَّص الشِّعري إلى إشعاع دلالي مكثف))[١] بالانزياح اللغوي والإيحاء الجمالي المؤثر.

* **النُّعوت التي قلدها الممدوح:** استعارة مكنية بتشبيه النُّعوت وهي قيم عقلية بالقلادة، وهي قيمة محسوسة وأبقى الشَّاعرُ شيئًا من لوازمها بالفعل **(قلدها)**.

* **في المجد قلدها:** كناية عن نسبة المجد للممدوح؛ لها مردود تشكيليّ جماليّ وبعد توصيليّ في الزمن الشِّعري

* **بنت من الفخر بيتًا:** مجاز عقليّ علاقته السَّببيَّة؛ إذ أطلق البيت للقيمة المدحيَّة وأراد صاحبَها الممدوح؛ ليحقق الشاعر توازنًا بين الوظيفتين **(الجماليَّة والتَّوصيليَّة/**الإخباريَّة**)** بالإيحاء المرتكز على الأساس المادي المعجمي.

* **طرس الفضائل:** استعارة تصريحيَّة شبه الشَّاعر بها الممدوح بالصَّحيفة التي تُقيَّد فيها الفضائل في اختيار جامع للشمائل فيه إعلاء لشعريَّة المديح بالإيجاز والتكثيف والمبالغة.

وتؤدي **(إنَّ)** مع معموليها وظائف شعريَّة، ومعنويَّة تشتمل الرَّبط المعنوي والتَّركيبي؛ لتحقيق دلالة مدحيَّة، فضلًا عن ترسيخها بالتَّوكيد؛ فقد استغرقت **(إنَّ)** واسمها صدر **(البيت الأوَّل)** لورود **(التي)** بعد **(النعوت)** صفة لها لتزيد المعنى تفصيلًا وتوضيحًا، ويستغرق خبرها الجملة الفعليَّة **(بنت .... بيتا)** عجز البيت نفسه كاملًا، وتأتي شبه الجملة مرتين مرة في التَّركيب النَّحوي للاسم: **(في المجد)**، وأخرى في التَّركيب النَّحوي للخبر**(من الفخر)**؛ لتكونا نسقين معنويين يؤديان دورًا في التَّلقي تعيينًا وتوضيحًا؛ بتقييد النُّعوت بأنَّها في المجد والرِّفعة على **(التَّكميل الاحتراسي)**، وتقييد البيت – المنزل الذي بنته النُّعوت المجسَّدة بأنَّه بعض مفاخر الممدوح التي تقفى بها آثار والده المقدام بالتَّعيين **(حسين باشا)** تأصيلًا وتواصلًا.

وتجتمع في الممدوح قيمُ العفاف والكرم وإغاثة المضطر/الملهوف، وهي مغذيات معنويَّة وثوابت تراثيَّة حاول الشَّاعر استيفاءها في مدائحه بلغة ساردة تستضيء بمنطلقات اجتماعيَّة خاضعة للتصوير على ثنائيَّة **(الحقيقة والمجاز)** التي تتجه لتجلية محطات من شخصيَّة الممدوح ومحاولة تفسيرها التي((تؤدي دورًا مهمًا في تحديد مخرج الانفعال الشِّعري وطريقة مواكبة التَّلفظ

(١) الشعرية والحداثة – بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية:٥٦: د. بشير تاوريريت، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ٢٠١٠م

له، وما يرسمه الوضع من انسجام أو عدمه بين الموضوع كمحرك أساسي للذات الشَّاعرة، والقالب الإيقاعي الموسيقي الموازي له))[١] استكمالًا للمعنى وتدعيمه؛ إذ يقول مادحًا الوزير محمد أمين باشا الجليلي (ت١١٨٩هـ):[٢]

١- **مَـــا فِيْـــهِ مَنْقَصَـــةٌ غَيْـــرَ العَفَـــافِ وَإِنْ أَفَـــاضَ ســـيلُ النَّـــدَى لَـــمْ تَخْـــشَ إِعْـــدَامَا**

٢- **أَكْـــرِمْ بِـــهِ سَـــيِّدًا تُرْجَـــى مَنَائِحُـــهُ يَوْمًـــا يَـــرَى البَـــأْسَ المُضْـــطَرَّ اِلمَامَـــا**

٣- **إِذْ لَـــيسَ مَـــنْ عَـــدد الأَمْـــوَال ذَا كَـــرَمٍ وَلَـــيْسَ كُـــلّ هزَبـــر كَـــرَّ هَجَّامَـــا**

يقرر الشَّاعر **(صالح المعمار الموصلي)** صفة العفاف في الممدوح متلوة بالكرم معتمدًا الطَّرح البديعي مؤكدًا من مؤكدات المعنى، وإعلاء شعريَّة التَّشكيل المدحي؛ إذ صيَّر العفاف، والكرم كأنهما عيبٌ ومنقصةٌ على التخييل بأسلوب **(توكيد المدح بما يشبه الذَّم)**، وهو أكثر مبلغًا وتوكيدًا في المدح، ولم يصرِّح بالكرم؛ وإنَّما عبر عنه بالمجاز العقلي **(سيلُ النَّدَى)** – **أطلق المسبب (سيل) وأراد السَّبب الذي يؤدي إليه (النَّدى)** – الذي جسَّده، وجعله مدركًا بالحسِّ **بـ (فيض السَّيل)** ببنية الشَّرط بـ **(إن أفاض)** الممدوح كرمًا – فاعل لحدثٍ إيجابي يصور عطاءه بالفيض مبالغة فهو يهبُ، ويجود دون خشية من الإعدام والفاقة والقلة، ويُلمِّح بمطمعه بنوال من الممدوح دون الإعلان الصَّريح؛ بتصدير **(البيت الثَّاني)** بتعجب وافقت بنيته القياس الصَّرفي على صيغة **(أفعِل به = أكرِم به سيدًا)** المتبوعة بالفعل (تُرجى) على صيغة المبني للمجهول؛ ليبين أنَّه معلوم لمن يرجوه؛ معللًا ذلك بـ **(إذ)** التي أتبعها بالنَّفي بـ **(ليس)** التي تكررت **مرتين** نافيًا إطلاق قيمة الكرم على من تعددت أمواله ويكون ممسكًا بالعطف على الشَّجاعة التي لم تكن في كل أسد هزبر، فلا يحمل الأمر في الحالين على والعموم والاطلاق .

ويوثق الشَّاعرُ قيمًا مدحيَّة مجردة ويعتمد الأسلوب البديعي؛ إذ يقول مادحًا الوزير حسين باشا الجليلي(ت١١٧١هـ):[٣]

١- **لَا عِيْـــب فِيْـــهِ سِـــوَى ثَـــلَاث تُرتجـــى حلـــــم وصـــــفح وازديـــــاد صـــــلاح**

(١) لسانيات النص نحو منهج لتحليل النص الشعري:٣٥.

(٢) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢: ٤٠٥.

(٣) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢: ٤٠٧.

٢- يـا فخـر مـن حـاز الكمـال وفخـر مـن تهـــدى إليـــه فرائـــد المـــداح

٣- قطعـا لـدابر مـن أسـر لـك الـردى ونعـــت عليـــه نـــوائح الأتـــراح

تتجلى شعريَّة المديح بتشكيل لغويّ يتسم بسهولة اللَّفظ، وجمال النَّظم وانسجامه مع قابليَّة تتيح استيعاب جوانب من سلوكيَّات الممدوح وقيمه المجردة، التي تدرك بالذِّهن، وتلامس الوعي بالصُّورة؛ بوصفها قيمًا مستوحاة من واقع الشَّخصيَّة، وتجربتها نقلًا واسترفادًا؛ لتتوافق متناسقة مع المناخات الدَّلاليَّة للمديح؛ ولم تفاجئ ثلاثيَّة: **(الحلم والصَّفح والصَّلاح)** المتلقي؛ كونها صادرة عن المنظومة القيميَّة الاجتماعيَّة – الاخلاقيَّة للموصليين؛ لذا نرى أنَّ الشَّاعر عوَّل على شعريَّة المديح وبنيته اللُّغويَّة في تحقيق المفاجأة، والانفعال المتأتي من الشِّعرية وقوانينها المتاحة، ليأخذَ النَّصُّ بعدًا نفعيًّا يتبنى ثلاثة مسارات:

الأوَّل: جماليّ يرتبط بالأداء الشِّعري، وانتخاب الصِّيغة الصَّرفيَّة، والتَّركيب النَّحوي، والأسلوب البلاغي (البديعي والبياني)؛ للارتقاء بالقيمة الجماليَّة إمتاعًا وتشويقًا **أولًا**، وترسيخ الفاعليَّة التَّوصيليَّة إفهاما وإخبارًا **ثانيًا**.

الثَّاني: موضوعي يعتمد على توكيد قيمٍ متأصلة في الممدوح، ومجتمعه تداولًا، وتوثيقًا بالإحالة الشِّعريَّة الواعية.

الثَّالث: ذاتي يجمع المسارين **(الجمالي والموضوعي)** لبناء منظور شعري يتحكم في صيرورة النَّص المدحي ويحقق له شعريته.

ويذهب التَّأويل إلى حضور مبدأ السَّببية في النَّص المدحي؛ لتؤولَ المضامينُ الجزئيَّة ذات ارتباط منطقي فيما بينها تكونُ فيه دلالةُ **(البيت الأوَّل)** مسوغًا عقليًّا لدلالة **(البيت الثَّاني)** بدءًا بتداخل أسلوبي البديع: **(تأكيد المدح بما يشبه الذَّم)** : لا عيب فيه، و**(حُسن التَّقسيم)** بسرد القيم المستثناة في البنية القياسيَّة للجملة الشِّعريَّة: **(الحلم، والصَّفح، والصَّلاح)**، وهو أداء مكَّن الشَّاعر من تكييف المعاني، وتكثيفها وصولًا إلى أسلوب النِّداء بجملتيه: **(يا فخر من حاز الكمال)**، و**(يا فخر من تُهدى)**، فضلًا عن اعتماد صيغة البناء للمجهول مرتين في **(البيت الأوَّل)** : **(ثلاث تُرْتجى)** وفي **(البيت الثَّاني)** : **(تُهْدى إليه فرائد المداح)** إذ تمثل الأولى سببًا في الثَّانية، والثَّانية سببًا في الأولى؛ لتأخذ الدَّلالة المدحيَّة شكلًا دائريًّا متصلًا بعلاقة تلازميَّة ترتقي بشعريَّة المديح :

علاقة تلازميَّة

تُهْدى إليه فرائد المداح ⟷ لثلاث تُرْتجى منه

ويوظِّفُ الشَّاعر المرجعيَّة القرآنيَّة بوعي؛ لتوثيق المضمون المدحي وتغذية مساراته في **(البيت الثَّالث)** الذي تداخل نظمه ومعناه مع **قوله تعالى** إخبارًا عن عذاب قوم لوط عليه السلام: ﴿ وَقَضَيْنَآ إِلَيْهِ ذَٰلِكَ ٱلْأَمْرَ أَنَّ دَابِرَ هَٰٓؤُلَآءِ مَقْطُوعٌ مُّصْبِحِينَ ﴾[1]؛ لأنَّ التَّعريض بخصوم الممدوح في السِّياق الشِّعري يُعدُّ مكملًا معنويًّا؛ بمحاولة الجمع في الدَّور السِّلبيّ المدان بين قوم لوط عليه السلام ومن أسرَّ للممدوح الرَّدى توازيًا في التَّدليل على الدَّور السّلبي والانتهاك والتَّعدي.

ويمثل الشَّاعر **(صالح المعمار الموصلي)** للقيمة المدحيَّة بتشكيل لغويّ مركب يحتفي فيه بالممدوح؛ إذ يقول مادحًا الوزير حسين باشا الجليلي(ت١١٧١هـ): [2]

١- **بَحْـــر تَرَكَّـــبَ مِـــنْ جُـــوْدٍ وَمِـــنْ كَـــرَمٍ قَـــدْ كَوَّنَتْـــهُ يَـــدُ الأَقْـــدَارِ تَكْوِيْنَـــا**

٢- **فَعَـــنْ فَوَاضِـــلِهِ يَـــرْوِي أَفَاضِـــلُنَا وَجَعْفَـــرُ الفَضْـــلِ مِـــنْ كَفَّيْـــهِ يَرْوِيْنَـــا**

تهيمنُ قيمةُ الكرم على النَّصِّ الشِّعري، يرسمها بنسق يعتمد اختيارات معجميَّة يضمنها إيحاءات تكوِّن بنى نصيَّة تنتظم في مساق موحد مترابط نظمًا، ومضمونًا؛ معتمدًا **(الاستعارة التَّصريحيَّة)** نشاطًا تصويريًّا بمرشحات التَّعبير المجازي؛ التي وفرت مداخل شعريَّة مضافة بالانزياح الدَّلالي؛ فالممدوح بحر بالتَّشبيه الاستعاري، لكنَّه مخصوص بالجود والكرم دون غيرهما بالفعل **(تركَّب)** الذي جاء متسقًا مع الفعل **(كوَّن: كونته)** في عجز **(البيت الأوَّل)**؛ لأنَّ الضَّمير **(الهاء = المفعول به)** في التَّركيب النَّحوي يحيل على البحر/الممدوح، ويستعمل المفعول المطلق **(كونته ... تكوينًا)**؛ لتوكيد الفعل المتخيل الذي استعمل في البنية الشِّعريَّة بالوعي؛ لأنَّ كرمَ الممدوح نتج عن تركيب وتكوين بدلالة التَّعبير الشِّعري **(يد الأقدار)** شخص به الحوادث التي أسهمت في بناء شخصيَّة الممدوح بتجاربها، التي جعلته مقصدًا للفاضلين يرتوون من فواضله تناسبًا مع النَّسق بتكرار **(فواضله، أفاضلنا، الفضل)**، وتوظيف تقانة **(رد العجز على الصَّدر بـ**

(١) سورة الحجر: الآية:٦٦.

(٢) شمامة العنبر والزهر المعنبر:٣٤١.

(يَرْوِي ـــهيَرْوِيْنَا) قيمة شعرية تركت أثرا إيقاعيًّا على **(بحر البسيط)**، فضلا عن التَّرابط المعنوي؛ إذ **(يَرْوِي)** الفواضل عنه رواية متصلة، ويروي جعفر فضله من كفِّه على المجاز قاصديه **(يروينا)**.

ويصوِّر الشَّاعر عطاءَ الممدوح موصولًا بالمكارم والسَّماح مظهرًا القيمة بلغة شعريَّة لا يفارقها الإيحاء سبيلًا للتواصل؛ إذ يقول مادحًا الوزير حسين باشا الجليلي(ت١١٧١هـ):[١]

١- وهَّـــابُ كُـــلّ جَلِيْلِـــة يَـــوْم النَّـــدى فَيَّـــاضُ سَـــيْب مَكَـــارِم وَسَـــمَاحِ

تقومُ شعريَّة المديح على صيغتي المبالغة **(وهَّابُ، وفيَّاض)** ولفظ التَّعميم والشُّمول: **(كل جليلة)** التي تؤكد تكرار الفعل المحمود، وتتابعه في الواقع والبناء الشِّعري، وقد حدده في الظَّرف **(يوم النَّدى)** وهو تعبير جاء كناية عن السِّلم والخير، ويأتي التَّشبيه البليغ بتشبيه **(يوم النَّدى)** بفيض سيب المكارم، والسَّماح؛ إظهارًا للقيمة بالصُّورة التَّشبيهية التي ألحقت المعاني بعضها ببعض في نسق متصل .

وتأتي الخاتمة متصلة بالقيم المدحيَّة لتشكل نصًّا ذا نسق يختزل المسارات الموضوعيَّة؛ إذ يشير الشَّاعر**(صالح المعمار الموصلي)** إلى تجربته، ويلتمس لها القبول في الخاتمة؛ لتبدو شعريَّة المديح فيها متماسكة متسقة في الدَّلالات والبنى؛ إذ يختتم قصيدة يمدح بها الوزير حسين باشا الجليلي(ت١١٧١هـ) بقوله: [٢]

١- يَـــا خَيْـــر مَـــنْ حَـــلَّ الأَمَـــانُ بِيُمْنِـــهِ مُتَوَاصِـــــلًا فِـــــي غُـــــدْوَةٍ وَرَوَاحِ

٢- جَـــاءَتْ تُـــزَفُّ إِلَـــى عُـــلاكَ خَرِيْـــدَة لَفَّـــتْ حَيَـــاءً وَجْهَهَـــا بِوِشَـــاح

٣- فَـــامْهرْ قَبُـــولًا بِنْـــتَ فِكْـــرِي وَاجْتَهِـــدْ طـــرق المَعَـــالِي فِـــي سَـــبِيْلِ نَجـــاحِ

٤- وَاغْـــنَمْ وَدُمْ وَاهْنَـــأْ وَطَـــاوِلْ وَانْشَـــرِحْ وَاصْـــدَع بِمَـــا تُـــؤْمَر بِغَيْـــرِ جَنَـــاحِ

تكثف جملة النِّداء بالثَّناء **(يا خير من حَلَّ الأَمَانُ بِيُمْنِهِ)** في الخاتمة بشعريتها مضامين تتابعت، وتعددت ظهر فيها المنادى فاعلًا متفردًا في مشاهد لغوية لم تفارقها الحقيقة، ولم يهجرها المجاز، وهو أمرٌ منح المديحَ شعريته وإبلاغيته؛ إذ يُجْمِل الشَّاعر مواقفَ متعددة، وقيمًا وإحالات كثيرة بذكر مؤداها، وظلالها بالاختيار: **(حلّ الأمانَ)** – بيُمْنِه = بمساعيه – ، وكأنَّه أراد به إجمال

(١)الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢: ٤٠٦.

(٢) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢: ٤٠٧.

تجربة الممدوح بأثرها الواقعي المعبر عنه بالإيحاء الذي أخرج القيمة بالتَّشخيص من المجرد إلى المحسوس مع ذكر اليُمن المضاف، والضَّمير **(الهاء)** المضاف إليه الذي يحيل على الممدوح إحالة معنويَّة تفضي إلى استحضار مسيرته الحافلة بالعطاء ذهنيًّا بدلالة الاختيار **(متواصلًا = غدوة، ورواحًا)** مستمرًا دون انقطاع أو تراخٍ في الفعل والقيمة.

وبعد التَّصريح بالقيم الموضوعيَّة يصرِّح الشَّاعر بالقيمة الشِّعريَّة للمديح في **(البيت الثَّاني)** مدللًا عليها بأنسنة القصائد بالاستعارة المكنيَّة؛ بأن جعلها عروسًا/خريدة بكرًا: **(تُزفُّ إلى علاك)** مقامك العالي، ويصل التَّشخيص ذروتَه في عجز **(البيت الثَّاني)**، ويبلغ التَّوقير والتَّبجيل مبلغه بتصوير حياء المدائح **(لفت حياء وجهها)** وهو تركيب مشبع بالمجاز بمغادرة اللُّغة المعياريَّة، ثم يتَّخذ من الأسلوب الطَّلبي بصيغة الأمر **(امهر، واجتهد، واغنم، ودم، واهنأ، وطاول، وانشرح)** منطلقًا شعريًّا بسرد أفعال تنوعت مدلولاتها وتباينت، ولم تخرج عن دائرة الإطراء والثَّناء ضمن السِّياق المدحي في الخاتمة.

وترد القيمة المدحيَّة مجملة باتساق وتواصل واع مع المضامين؛ إذ يقول في خاتمة قصيدة يمدح فيها الوزير محمد أمين باشا الجليلي(ت١١٨٩هـ):[١]

١- نَظَمْتُ فِي سِلْكِ مَدحِي كُلَّ مكْرَمَةٍ فِيْهِ وَلَا زِلْتُ مَدَّاحًا وَنَظَّامَا

٢- خُذْهَا تُزَفُّ إِلَى عَلْيَاكَ بَاسِمَة بِكْرًا تَمِيْسُ عَلَى الأَعْدَاءِ إِرْغَامَا

٣- وَاسْلَمْ وَدُمْ وَاهْنَ وَارْفَلْ فِي ذِيُوْلِ عُلا وَارْقَ المَعَالِي بِدرجِ العِزِّ مَا دَامَا

يؤكد الشَّاعر**(صالح المعمار الموصلي)** بصيغة الماضي تجدد الفعل المدحي **(نظمت)** دون انقضاء معبرًا عن مضامينه بـ **(كل مكرمة)** وهي مجموع شمائل الممدوح ومحامده، ويستعمل **(الالتفات)** من الحضور إلى الغياب **(نظمتُ... فيه)** تنبيها للمتلقي، وتأكيدًا على مكانته، ورسوخ شخصيته في الوعي حضورًا وغيابًا؛ لأنَّ الإحالة بضمير الغائب تفيد استمرار الفعل الشِّعري وتجدده لحظة الإنشاد، وتكراره في الحاضر، وامتداده إلى المستقبل تواصلاً مع الماضي، ثم ينتقل الشَّاعر في **(البيت الثَّاني)** إلى المخاطب الحاضر بـ **(خذها، وعلياك)**، ويرد التَّنويع في الإحالة بالأسوب الطَّلبي بصيغة الأمر باختيارات شعريَّة واعية متعددة : **(خذها، واسلم، ودم، واهن، وارفل، وارق)**؛

(١) الروض النضر في ترجمة أدباء العصر:٢: ٤٠٥.

تشويقًا للمتلقي ليظلَّ منفعلًا بشعريَّة المديح حتى الخاتمة، بتشكيلها التَّكثيفي المجازي الإبلاغي بالاستعارة والتَّشخيص والطَّلب.

*****

الخاتمة (كشف وتفسير)

ـ تنجذب القيم الشِّعريَّة في مقدمة القصيدة عند الشَّاعر**(صالح المعمار الموصلي)** نحو بؤرة موضوعيَّة جامعة بإجراء مكثف يغذي الجزئيات المدحية برؤية شاملة تحاكي وعي الموصليين لواقعهم، وتطلعاتهم المعرفيَّة نفسيًّا واجتماعيًّا وتاريخيًّا، وتؤشر مواطن قوَّتهم، وتؤجج الحماسة في نفوسهم،، وتستقطب مشاعرهم بشعريَّة المديح.

ـ تداخلت عوالم (الغزل والطَّبيعة والخمرة) وتجاورت عناصرها مع مدلولات المديح لبناء مساق شعري له نظام لغويّ يتسع البهاء والتَّمجيد والبأس مع الحُسن والرِّقة والملاحة بالمناسبة الشِّعريَّة، والانتقال الوظيفي بين الدَّوال والخيارات اللُّغويَّة؛ لتتخذ مقدمة القصيدة مسارًا توافقيًّا تعضيديًّا مع موضوع المديح يحقق له شعريته؛ ونفوذه الوجداني بوحدة نسقيَّة متكاملة تتصل بالحدث الشِّعري في المنظورين المعنوي والجمالي.

ـ ارتبطت شعريَّة المديح عند الشَّاعر(صالح المعمار الموصلي) بمرجعيات متعددة زادت من قيمتها الجماليَّة، ومداها التَّوصيلي بمؤثرات انتمائيَّة عقديَّة وتراثيَّة – أدبيَّة وتاريخيَّة وشخصيَّات يؤازرها جماليًّا التَّشكيل البياني المدعم بالمدرك الحسي؛ لتوفير سعات دلاليَّة تنطلق من دائرة الخيارات المعجمية وصولًا إلى الوظيفة الشِّعريَّة المنبثقة عن الاختيار والانتخاب وفقا للمنظور العلائقي للشعريَّة وقوانينها.

ـ تتصلُ شعريّة المديحِ بأوضاع سياسيَّة واجتماعيَّة عاشتها الموصل في **(القرن الثاني عشر للهجرة)**؛ ولا سيما حملة الغازي **(نادر شاه)** التي جعلت قصائدَ المديحِ عند الشَّاعر**(صالح المعمار الموصلي)** مدونات توثق الحدث، بتصوير دور الوزراء الجليليين مع الموصليين في مواجهة الغزاة بخطاب تباينت قيمه الشِّعريَّة، وتعددت مؤكدة محطات إبداعيَّة اتسمت بالعاطفة الصَّادقة، وتغييب النَّفعيّة الماديَّة الفرديَّة بالانصهار مع الجماعة بتطلعاتها، وهواجسها المتحدة بشخصيَّة الممدوح الموصليَّة الفاعلة التي مثَّلت وعي الموصليين؛ إذ صورته قصائد المديح بطلًا منقذًا لعوامل تاريخيَّة، وانتمائيَّة، منحتها بعدًا شموليًّا؛ جعلت من شعريتها وليدة لحظة الإبداع والإنشاد.

ـ تُظهر شعريَّة المديح عند الشَاعر نمطًا لغويًا متصاعدًا يتصف بسهولة اللَّفظ، وانسجام النَّظم اللَّتين تتيحان استيعاب سلوكيَّات الممدوح، وقيمه المجردة بتجسيدها وتشخيصها شعرًا؛ لتُلامس الوعي الثَّقافي والذَّائقة الأدبية والمخيلة الإبداعيَّة بالصُّورة والأداء؛ بصفتها إحالات مسترفدة من حقيقة الشَّخصيَّة الموصليَّة، نقلًا وإبداعًا؛ لتبدو متلائمة مع الخصائص الدَّلاليَّة للمديح وقيمه الشِّعريَّة الجزئيَّة والكُليَّة.

*****

Praise poetry in the view of Salih Al Mi'mar Al Mosuli (died in 1162 A. H.)

Asst. Prof. Dr. Miqdad Khalil Qasim

Abstract

Praise, to Salih Al Mi'mar Al Mosuli, is a cohesive subjective structure resulted from the dedication of poetic styles that increase its aesthetic value with multiple referential levels based on literary, historical, and heritage roots of cultural attributes semantically appropriate with the praise subject. These poetic styles overlap and become of opportunist function which makes the recipients live the occasion with poetic units that take them away from the familiarity of daily language which have less effect on people. Praise poetry is of aesthetic values which make the praised person rejoice and comprehend the meanings and indications of praise