


**جدلية الصنعة والوجدان في مديح التهامي لأبي المنيع
دراسة أسلوبية**

د. قُداس بنت خالد بن محمد الخضيرى
قسم الأدب والبلاغة والنقد - كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية





جدلية الصنعة والوجدان في مديح التهامي لأبي المنيع دراسة أسلوبية

د. فُداس بنت خالد بن محمد الخضير
الأستاذ المشارك بقسم الأدب والبلاغة والنقد كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية
KKAlkhudairy@imamu.edu.sa

تاريخ تقديم البحث: ٢٩ / ٥ / ١٤٤٧ هـ تاريخ قبول البحث: ٢٧ / ٦ / ١٤٤٧ هـ

ملخص الدراسة:

سعت هذه الدراسة الأسلوبية إلى الكشف عن جدلية الصنعة والوجدان في مديح التهامي لأبي المنيع، من خلال قراءة بلاغية جمالية تستند إلى تحليل ستة مستويات بنائية متشابهة: المعجم الشعري، والبنية التركيبية والإيقاعية، والصورة البيانية، والبنية الخطائية، والتجليات الوجدانية، ثم البنية النفسية التأويلية بوصفها المستوى الأعلى الذي تتقاطع عنده عناصر النص جميعها. وتبرز أهمية الدراسة في اقتراح مقارنة جديدة لمديح التهامي، تنظر إليه بوصفه خطاباً جمالياً متعدد الطبقات، لا مجرد بنية لغوية أو انفعال مباشر، بما يكشف عن قدرة الشعر القديم على تمثيل رؤية شعورية مركبة ووعي فني متقدم. وقد انتهت الدراسة إلى أنّ التهامي يوفق بين دقة الصنعة وقوة الوجدان في نسيج واحد؛ حيث تتداخل انتقائية الحقول اللفظية مع طاقة الانفعال، وينتظم التوتر الشعوري عبر هندسة تركيبية منضبطة، فيما تتحول الصورة البيانية إلى أداة لاستكشاف الداخل قبل تمثيل الظاهر. كما أظهرت النتائج أن خطاب المديح عند التهامي يستبطن بعداً حجاجياً ونفسياً يجعل النص منفتحاً على مستويات دلالية تتجاوز البنية المباشرة، فيغدو الممدوح رمزاً للحماية والتوازن أكثر من كونه شخصية محددة. وتؤكد الدراسة أنّ جدلية الصنعة والوجدان تمثل بنية أصيلة في هذا النص، وتضفي عليه قيمة نموذجية يمكن الاستفادة منها في تطوير القراءات الجمالية للنصوص الشعرية التراثية.

الكلمات المفتاحية: الصنعة، الوجدان، الإيقاع، الصورة، الخطاب.

The Dialectic of Artifice and Emotion in al-Tihami's Panegyric of Abu al- Mani: A Stylistic Study

Dr. kudas Khalid Muhammad Al-Khudairi

Associate Professor, Department of Literature, Rhetoric, and Criticism

The College of Arabic Language Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University

Abstract:

This stylistic study seeks to uncover the dialectic of artifice and emotion in al-Tihami's panegyric of Abu al-Mani, through a rhetorical and aesthetic reading based on an analysis of six interrelated structural levels: the poetic lexicon, syntactic and rhythmic structure, figurative imagery, discursive structure, emotional manifestations, and finally the interpretive psychological structure, as the highest level at which all textual elements intersect. The significance of the study lies in proposing a new approach to al-Tihami's panegyric, viewing it as a multi-layered aesthetic discourse rather than merely a linguistic structure or a direct emotional response. This perspective reveals the capacity of classical poetry to articulate a complex emotional vision and an advanced artistic consciousness. The study concludes that al-Tihami succeeds in harmonizing the precision of artifice with the intensity of emotion within a unified poetic fabric, where the selective deployment of lexical fields intertwines with emotional energy, and affective tension is organized through a disciplined syntactic architecture, while figurative imagery becomes a tool for exploring the inner self prior to representing the outer world. The findings further demonstrate that al-Tihami's panegyric discourse embeds an underlying argumentative and psychological dimension that opens the text to semantic levels transcending its immediate structure. Accordingly, the praised figure emerges as a symbol of protection and equilibrium rather than a specific historical individual. The study affirms that the dialectic of artifice and emotion constitutes an intrinsic structural principle in this text, endowing it with a paradigmatic value that can contribute to the development of aesthetic approaches to classical poetic texts.

key words: artifice, emotion, rhythm, imagery, discourse.

المقدمة:

يُعدُّ الشعر المدحي في التراث العربي من أكثر الأجناس الأدبية تعقيداً وتداخلاً؛ لأنه يقوم على توترٍ دائمٍ بين مطلبين متعارضين ظاهراً متكاملين جوهرًا: الصنعة من جهة، والوجدان من جهة أخرى، فالشاعر المادح مطالب بأن يبني خطابه على إحكامٍ بلاغيٍّ، وتوازنٍ تركيبِيٍّ، وانتقاءٍ دقيقٍ للفظ؛ لكنه في الوقت ذاته لا يستطيع أن يُقنع متلقيه إلا إذا بدا صدقُ انفعاله وحيويته شعوره ونقاءُ عاطفته جاريةً في أنساق النص، ومن هنا تنشأ الإشكالية المركزية التي تسعى الدراسة إلى مساءلتها: كيف يتجاوز الصنعيُّ والوجدانيُّ داخل القصيدة المدحية؟ وهل يتعارضان بالفعل، أم يتفاعلان لِيُنتجا خطاباً فنيًا متماسكًا؟

وتبرز قصيدة أبي الحسن علي بن محمد التهامي (٤١٦هـ)، أحد أبرز شعراء القرن الخامس الهجري، في مديح أبي المنيع - قرواش بن المقلد بن المسيب العقيلي - نموذجًا بالغ الخصوبة لهذه الجدلية؛ لما تتضمنه من كثافة بلاغية، وتدفق عاطفي، وتلَوْن أسلوبِي ينهض على شبكةٍ من الصور، والإيقاعات، والتراكيب، والرموز النفسية. فالتهامي شاعرٌ وُصف بشدّة الانفعال، ودقّة التصوير، وقوة السبك؛ مما يجعل قصيدته مجالاً مناسبًا لاختبار فرضية الدراسة: أنّ الصنعة ليست نقيضًا للوجدان؛ بل هي أداةٌ لإبرازه وتنظيم طاقته التعبيرية.

أهمية الموضوع:

تأتي أهمية هذا الموضوع من كونه يساهم في إعادة قراءة المديح العربي بوصفه خطابًا جماليًا متعدّد الطبقات، لا مجرد مدحٍ مباشرٍ أو صناعة لفظية متمحضة؛

إذ إنّ تتبّع جدلية الصنعة والوجدان في قصيدة التهامي يكشف عن أن الشعر المدحي ليس قولاً وظيفياً يُراد به الثناء فحسب؛ بل هو بناءٌ فنيٌّ مركّب تتفاعل داخله مستويات التعبير المختلفة؛ لتشييد صورة كاملة للذات الشاعرة والمنظور الجمالي الذي تنطق به، ويُظهر هذا النوع من التحليل كيف يمكن للمديح أن يكون حاملاً لرؤية شعورية عميقة، لا يقل فيها الجانب الانفعالي عمقاً عن الجانب البلاغي، الأمر الذي يفتح المجال لمراجعة أحكام نقدية سادت طويلاً بوصف المديح ضرباً من التكلّف أو النظم المناسباتي.

وتزداد أهمية الموضوع؛ لأن قصيدة التهامي - بما فيها من ثراء لغوي وتوتر عاطفي واشتباك بين الإيقاع والمعنى - تُمثّل نموذجاً نادراً يُمكن من اختبار العلاقة بين الحرفة الفنية والصدق الوجداني في سياقٍ واحد، كما أنّ إعادة فحص هذا النص في ضوء أدوات التحليل الأسلوبي والتأويل الجمالي تضع بين يدي الدرس البلاغي والنقدي مادةً تطبيقيةً متميزة، يمكن أن تسهم في تطوير مناهج قراءة الشعر القديم، وتؤكد أنّ البلاغة ليست زُخرفاً لفظياً؛ بل نظاماً دقيقاً لتوليد المعنى، وأنّ الوجدان ليس انفعالاً عابراً؛ بل بنية دلالية لها أثر في تشكيل الخطاب الشعري وتوجيه مساره.

إشكالية الدراسة:

تنبثق إشكالية الدراسة من تساؤل مركزي: كيف تتفاعل البنى اللغوية والإيقاعية والبيانية والخطابية في نص التهامي لتوليد مديحٍ يقوم على المزاجية بين مهارة الصنعة وحرارة الوجدان؟ ويتفرع عنه عددٌ من الأسئلة الفرعية:

- ما مستويات الصنعة في معجم القصيدة وتركيبها وإيقاعها وصورها؟

- كيف تعبر هذه الصنعة عن رؤية وجدانية لا تقل عمقاً عن مهارتها
الشكلية؟

- وما طبيعة العلاقة بين البناء الجمالي والخطاب النفسي في النص؟
- وإلى أي حدّ تمكّن التهامي من تقديم مديحٍ ينفذ إلى الجوهر الإنساني
ولا يقف عند حدود التكلف اللفظي؟

أهداف الدراسة:

تسعى الدراسة إلى تحقيق مجموعة من الأهداف، لعل من أبرزها:
١- الكشف عن طبيعة الصنعة التي تُسهم في بناء الخطاب المدحي عند
التهامي.

٢- الإفصاح عن تجليات الوجدان في القصيدة عبر مستوياتها المعجمية
والتركيبية والبيانية.

٣- بيان العلاقة الجدلية بين الصنعة والوجدان بوصفها أساساً في بنية
الشعر التهامي.

٤- اقتراح قراءة جديدة للمديح العربي، تتجاوز الفصل التقليدي بين
البراعة الفنية والانفعال النفسي.

٥- تقديم نموذج تطبيقي يُظهر أنّ شعر المديح - عند شاعرٍ بمقام
التهامي - ليس صناعةً للثناء فحسب؛ بل هو بناءٌ جماليٌّ تتساند فيه الأدوات
البلاغية مع التجربة الشعورية لتوليد خطابٍ ممتلئ بالحياة، شديد القدرة على
الإقناع والتأثير.

منهج الدراسة:

في سبيل تحقيق هذه الأهداف، اعتمدت الدراسة منهجًا مُركَّبًا يقوم على التكامل بين التحليل الأسلوبي البلاغي والتحليل الحجاجي من جهة، والتحليل التأويلي النفسي من جهة أخرى، فالتحليل الأسلوبي - بما يشمله من دراسة السبك والإيقاع والصورة والمعجم - يُمثِّل الأداة الأنسب للكشف عن البنى الجمالية التي تشكِّل ظاهر الخطاب الشعري، فيما يتيح المنظور الحجاجي تتبُّع الطاقات الإقناعية الكامنة في الخطاب المدحي وطرائق تنظيمه للعلاقة بين المتكلم والمخاطب، وما يتخلل ذلك من استراتيجيات تعظيم وتفعيل للمشاعر المشتركة، أما التحليل التأويلي النفسي فيكشف عن الدوافع العاطفية والرموز الداخلية والتوترات الشعورية التي تنشئها هذه البنى الفنية وتعيد تشكيلها، وقد تكاملت هذه المناهج لتتبع حركة النص من مستواه اللغوي والبنائي إلى عمقه الدلالي والوجداني، بما يعكس جدلية الصنعة والوجدان في القصيدة ويتيح إدراكها بوصفها ظاهرةً جماليَّةً ونفسيةً متشابكة.

تقسيمات الدراسة:

اقتضت طبيعة الدراسة أن تُقسم إلى ستة مباحث مترابطة، بعد مقدمة تناولت فيها أهمية الموضوع وإشكاليته ومنهجه وأهدافه وتقسيماته، وتمهيد تناولت فيه - بإيجاز - مفهوم الصنعة والوجدان في النظرية الشعرية، وأوردت فيه نص القصيدة، ثم جاءت المباحث الستة على النحو الآتي:

المبحث الأول: المعجم الشعري.

المبحث الثاني: البناء التركيبي والإيقاعي.

المبحث الثالث: الصورة البيانية.

المبحث الرابع: البنية الخطابية بين الإقناع والجمال.
المبحث الخامس: تجليات الوجدان الجمالي في الخطاب المدحي.
المبحث السادس: جدلية الصنعة والوجدان في التشكيل النفسي والتأويلي.
ثم ختمت الدراسة بخاتمة تُبرز أهم النتائج التي توصلت إليها، وأتبعتها
بأبرز التوصيات التي تقترح مساراتٍ لمتابعة البحث في شعر التهامي من زوايا
جديدة.

تمهيد: أ- الصنعة والوجدان في النظرية الشعرية

تُعدُّ العلاقة بين الصنعة والوجدان من أقدم الجدليات التي شغلت النقاد العرب منذ نشأة النظر في القول الشعري؛ إذ مثّلت ثنائية الفن والانفعال أحد محاور الجدل حول ماهية الشعر وحدوده بين (التكلف) و(الطبع)، أو بين (المهارة) و(الصدق الفني)، وقد اتفق الدارسون قديماً وحديثاً على أنّ الشعر الحق هو الذي يجمع بين براعة الصياغة وحرارة الشعور، بحيث لا تُغلب الصنعة فُتُميت الوجدان، ولا يُترك الوجدان دون قيدٍ فتتحلّ اللغة ويضيع الفن. ويرجع مفهوم الصنعة إلى الوعي المبكر عند النقاد العرب بأهمية الجانب الفني في تكوين النص، وهو وعيٌ تشكّل منذ القرن الثالث الهجري في كتب البيان والنقد، فالجاحظ حين يتحدث عن البيان يرى أنّ البلاغة هي "اسمٌ جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة"^(١)، وهي معانٍ لا تتحقق إلاً بملكة فنية وصنعة لغوية، تُمكن المتكلم من إحكام القول، ومع ذلك كان الجاحظ يحذّر من الإفراط في الصنعة؛ حتى لا تتحوّل إلى تكلفٍ يُذهب روح الكلام. أما قدامة بن جعفر فيضع الصنعة في قلب تعريفه للشعر؛ إذ يرى أنّ الشعر هو "قولٌ موزونٌ مقفًى يدلّ على معنى"^(٢)، وقد خصّص في كتابه فصولاً للحديث عن (الائتلاف والتأليف) و(حسن السبك)، وكلها مفاهيم تدور حول الصنعة الفنية المنظّمة، غير أنّه لا يعدّها نقيضاً للطبع؛ بل شرطاً لإحكام الصورة الشعرية وضبط إيقاعها.

(١) البيان والتبيين: ٧٦/١، وانظر: الطبع والصنعة في الشعر: ١٩.

(٢) نقد الشعر: ٢٢.

وحيث جاء عبدالقاهر الجرجاني وضع الصنعة في إطارٍ بلاغيٍّ أعمق؛ إذ جعلها متصلة بعملية (النظم) التي تعني عنده الترتيب المنطقي للمعاني في تراكيب تؤدي غرضها الدلالي والجمالي في آنٍ واحد، يقول: "ليس النظم سوى توخي معاني النحو وأحكامه في معاني الكلم وأغراضها"^(١)، فالصنعة عنده ليست زخرفاً لفظياً؛ بل هي عملٌ فكريٌّ واعٍ يجعل القول متسقاً دلاليّاً وإيقاعياً. ومع ازدهار فنون البديع في العصر العباسي بدأت الصنعة تتحوّل أحياناً إلى غايةٍ جمالية في ذاتها، كما في شعر أبي تمام وابن المعتز؛ مما دفع بعض النقاد إلى التمييز بين الصنعة المحمودة التي تصدر عن مهارةٍ فطرية تضبط الإحساس، والصنعة المذمومة التي تتكلّف الإغراب طلباً للإعجاب^(٢)، وقد استمر هذا الوعي المزوج في النقد العربي حتى العصور اللاحقة، حين صارت الصنعة عنواناً على الاحتراف الفني الذي لا يُلغي العاطفة بل يُقنّنها^(٣).

أما الوجدان فهو المقابل العاطفي للصنعة، وهو الذي يمنح النص حرارة الحياة وصدق التجربة، وقد ظهر هذا المفهوم في بداياته عند النقاد القدامى بصيغٍ مثل (الطبع) و(الصدق) و(العاطفة)، وإن لم يُسمَّ بهذا الاسم، فابن طباطبا العلوي يرى أنّ الشعر ما انتظم في النفس من خواطر صادقة، وجرى على اللسان عفواً دون تكلف^(٤)، وهو بذلك يجعل الوجدان جوهر الإبداع،

(١) دلائل الإعجاز: ٥٨.

(٢) البديع: ١٢، ١٣.

(٣) انظر: بلاغة الصنعة الشعرية: ٢٥.

(٤) انظر: عيار الشعر: ٤٥، وانظر: صناعة النص في الشعرية العربية: ٥٥.

وَيُمَيِّزُ حازم القرطاجني بين الشاعر الذي (يُحَسِّسُ) وبين الذي (يَتَصَنَّعُ) (١)، فيرى أنَّ الشعراء العظام هم الذين تتحدَّ أهواؤهم وانفعالاتهم بالصور التي يبدعونها، فيخرج الشعر عندهم صادقًا مؤثرًا.

أما في النقد الحديث، فقد أصبح مفهوم الوجدان محورًا رئيسًا في نظرية الشعر عند مدرسة الديوان، فالعقاد يرى أنَّ الشعر تعبيرٌ عن وجدانٍ إنسانيٍّ صادق لا عن صنعة لفظية متكلفة (٢)، ويؤكد المازني أنَّ الشاعر لا يكون شاعرًا إلا بقدر ما يكون إحساسه حيًّا متدفقًا (٣)، ثم جاء عبد الرحمن شكري ليؤكد أنَّ الشعر يجب أن يُترجم عن النفس لا عن العادة (٤)، ومع ذلك لم ينكر هؤلاء النقاد قيمة الصنعة؛ بل رأوا أن الفن هو الذي يصوغ الوجدان ويخلِّده.

ويشير شوقي ضيف إلى أنَّ الوجدان في الشعر العربي كان دائمًا حاضرًا؛ لكنَّ الفروق بين العصور تكمن في مقدار هيمنة الصنعة عليه (٥)، فالتهامي - مثلاً - في هذا النص/مدونة الدراسة يُمثِّل لحظة توازنٍ بين صدق الشعور وقوة الصناعة؛ إذ تتجلَّى في أبياته حرارة العاطفة الممزوجة بدقة التركيب وصرامة البناء.

وتتأسَّس جدلية الصنعة والوجدان في القول الشعري على مبدأ التوازن بين المهارة الفنية والصدق العاطفي، فالصنعة بلا وجدانٍ تؤدي إلى الجفاف،

(١) انظر: منهاج البلاغ: ٢٠٣.

(٢) انظر: الديوان: ١٩.

(٣) انظر: حصاد الهشيم: ٢٨.

(٤) انظر: الثمرات: ٦١.

(٥) انظر: العصر العباسي الثاني: ص ١٥٧.

والوجدان بلا صنعةٍ يؤدي إلى الارتجال والانفلات، والشعر الجيد هو الذي تتعاقق فيه التجربة والانضباط؛ إذ تُصبح الصنعة وسيلةً لإبراز الوجدان لا لإخفائه، ويغدو الوجدان مُحَرِّكًا لتشكّل اللغة والصورة لا عائقًا أمامها.

وقد تنبّه النقاد المحدثون إلى هذه الجدلية، فمحمد مندور يرى أنّ التوازن بين العاطفة والفن هو ما يُميّز الشعر الراقي عن الارتجال العاطفي؛ إذ لا إبداع بلا صدق، ولا خلود بلا فن^(١)، أما كمال أبو ديب فيؤكد أنّ الشعر العربي الكلاسيكي بنى جماله على صراعٍ بين الرغبة في الإفصاح والرغبة في الإخفاء^(٢)، وهي الصورة الحدائثية نفسها لما نسميه هنا جدلية الصنعة والوجدان.

وبناءً عليه فإنّ دراسة قصيدة التهامي في مديحه لأبي المنيع من هذه الزاوية ليست محاولةً لتقويمها جماليًا فقط؛ بل لاستكشاف كيفية تداخل المصنوع والعفوي في بنية القول الشعري، وكيف استطاع الشاعر أن يحوّل الانفعال الصادق إلى بناءٍ فنيٍّ محكم دون أن يفقد حرارة التجربة، فالشاعر في هذه القصيدة يُجسّد نموذج الشاعر الكلاسيكي الذي صهر وجدانه في لغةٍ مشحونةٍ بالتصوير والجرس والانسجام؛ ليقدّم مزيجًا دقيقًا من العاطفة والفن، وهو ما يجعل القصيدة ميدانًا خصبًا لتتبع هذه الجدلية.

* * *

(١) انظر: النقد المنهجي عند العرب: ٨٩.

(٢) انظر: جدلية الخفاء والتجلي: ٤٤.

تمهيد: ب- نص القصيدة

قال أبو الحسن التهامي يمدح أبا المنيع، قرواش بن المقلد بن المسيب العقبلي^(١):

أَلَمْ خَيَالُهَا بَعْدَ الْهُجُوعِ فَعَادَتْ إِذْ رَأَتْ سَيْفِي ضَجِيعِي
وَهَاجَتْ لِي بِزَوْرَتِهَا زَفِيرًا يَكَادُ يُقِيمُ مُعَوِّجَ الضُّلُوعِ
فَبَاتَتْ بَيْنَ أَعْنَاقِ الْمَطَايَا تَرَدَّدُ فِي الْمَجِيءِ وَفِي الرُّجُوعِ
فَقُمْتُ مُنَادِيًا فَإِذَا سُهَيْلٌ مِنْ الْخَفْقَانِ كَالْقَلْبِ الْمَرُوعِ
كَأَنَّ نَجُومَ لَيْلِكَ حِينَ أَلْقَى مَرَاسِيَهُ مَسَامِيرَ الدُّرُوعِ
وَفِي الْحَيِّ الْحِجَازِيِّنَ سِرْبٌ كَأَنَّ وَجُوهُهُمْ زَهْرُ الرَّبِيعِ
يَحْفُفُ بِأَشْنَبِ الْأَنْيَابِ أَحْوَى كَأَنَّ رُضَابَهُ ذُوبُ الصَّقِيعِ
يَنْوِبُ بِوَجْهِهِ عَن كَلِّ شَمْسٍ يَغِيْبُ مِنَ الْغُرُوبِ إِلَى الطُّلُوعِ
شَفَعْتُ إِلَيْهِ فِي نَوْمِي فَأَعْيَا فَجَاءَ بِهِ الْمَنَامُ بِبِلَا شَفِيعِ
وَلَا أَنْسَى بِرُوضِ الْحَزَنِ رِيْمًا يَبْتُ الْوَجْدَ عَن قَلْبٍ وَجِيعِ
وَأَحْدَاقِ الْحَدَائِقِ نَاطِرَاتٌ إِلَيَّ بِأَعْيُنِ الزَّهْرِ الْبَدِيعِ
تَرَقَّرَقَ لَوْلُؤِ الْأَنْدَاءِ فِيهَا كَمَا امْتَلَأَتْ عُيُونٌ مِنْ دُمُوعِ
وَلَسْتُ بِوَائِقٍ بِجُفُونِ عَيْنِي وَقَدْ أَظْهَرَ مَا أَخَفَتْ ضُلُوعِي
وَمَنْ يَسْتَكْتُمِ الْأَجْفَانَ حُبًّا فَقَدْ أَلْقَى هَوَاهُ إِلَى مُذِيعِ
سَقَى اللَّهُ الْحَيَا نَجْدًا فَإِنِّي لَذُو قَلْبٍ إِلَى نَجْدٍ نَزُوعِ
سَقَاهُ وَإِبْلٌ غَدِيقٌ مُلِئْتُ لَهُ جُودٌ كَجُودِ أَبِي الْمَنِيعِ

(١) ديوانه: ٣٩٩-٤٠٣.

وَلَوْ يَحْكِي أَنَامِلَهُ سَحَابٌ
 نَزَلَتْ بِهِ فَقَابَلَنِي بِوَجْهِهِ
 وَمَاءٍ مِنْ بَشَاشَتِهِ زُلَالٌ
 لَهُ يَدٌ مُحْسِنٍ وَحَيَاءٌ جَانٍ
 وَرَأْيٌ مُجَرَّبٍ وَقِتَالٌ غِرٌّ
 إِذَا ذُكِرَ النَّوَالُ اهْتَزَّ شَوْقًا
 يَحِنُّ إِلَى الْعَطَاءِ حَنِينٌ قَيْسٍ
 فَلَا تَحْمَدُهُ فِي بَدَلِ الْعَطَايَا
 فَمِقْبَضُ سَيْفِهِ مَجْرَى الْعَطَايَا
 مُنَى وَمَنْيَّةٌ كَالصِّلِ يَطْوِي
 وَلَوْ بَارَى بِجُودِ يَدَيْهِ بَحْرًا
 إِذَا وَازَنْتُهُ بِالنَّاسِ طُرًّا
 يُنَاطُ الرَّأْيِ مِنْهُ بِالْمَعْيِ
 بِذِي حَلِمٍ أَصَمَّ عَنِ الدَّنَايَا
 مُفِيدٌ مُتْلَفٌ حُلُوٌّ مُمِرٌّ
 بِصَدْرِ مِثْلِ سَاحَتِهِ رَحِيْبٍ
 إِذَا لَاحَتْ بَنُوهُ لَنَا شَهْدَانَا
 نُجُومٌ سَبْعَةٌ عَدَدُ الثُّرَيَّا
 فَلَا زَالُوا كَأَنْجُمِهَا إِتِّلَافًا
 تَرَاهُ وَحَوْلَهُ مِنْهُمْ لُيُوثٌ

لَكَانَ الدَّهْرُ مِنْهُ فِي رَيْعِ
 أَغْرَ كَغُرَّةِ الْفَجْرِ الصَّدِيعِ
 وَرَوْضٍ مِنْ مَكَارِمِهِ مَرِيْعِ
 وَجُودٌ مُبَدَّرٌ وَعُغْلَا جُمُوعِ
 وَذِمَّةٌ حَافِظٌ وَنَدَى مُضِيْعِ
 إِلَيْهِ كَهَيْزَةِ السَّيْفِ الصَّنِيعِ
 إِلَى لَيْلَى لِعَرْفَانَ الرَّبُوعِ
 فَلَيْسَ لِغَيْرِ ذَاكَ بِمُسْتَطِيعِ
 وَمَضْرُبُ سَيْفِهِ مَجْرَى النَّجِيعِ
 عَلَى التَّرِيَاقِ وَالسُّمِّ النَّقِيعِ
 لَالَ الْبَحْرُ كَالْأَلِ الْمَرْوَعِ
 رَأَيْتُ الْبَعْضَ يَعْدِلُ بِالْجَمِيعِ
 يَرَى الْحَدَثَانَ مِنْ قَبْلِ الْوَقُوعِ
 وَذِي جُودٍ لِسَائِلِهِ سَمِيعِ
 عَلَى الْعِيَالِ ضَرَّارٍ نَفُوعِ
 وَبَدَلٍ مِثْلِ نَائِلِهِ سَرِيعِ
 لِطَيْبِ الْأَصْلِ مِنْ طَيْبِ الْفُرُوعِ
 وَمَوْضِعُهَا مِنَ الْحَسَبِ الرَّفِيعِ
 مِنَ الْحَدَثَانَ فِي حِصْنٍ مَنِيعِ
 إِذَا نَهَلَ الْقَنَا فِي كُلِّ رُوعِ

حَكُوهُ شَمَائِلًا وَعُغْلًا وَجُودًا
تَرَاهُمْ مِثْلَمَا اطَّرَدَتْ كَعُوب
يَهْزُ أَبُو الْمَنِيْعِ بِهِمْ سُيُوفًا
فَدَامَ لَهُمْ بِهِ وَلَهُ سُرُورُ

وَبَأْسًا عِنْدَ مُعْتَرِكِ الْجُمُوعِ
وَرَاءَ سِنَانِهَا الْمَاضِي الرَّفِيعِ
لِتَقْوِيمِ الْمُخَالِفِ وَالْمُضِيعِ
بِهِمْ حَتَّى الْمَمَاتِ بِلَا فَجِيعِ

* * *

المبحث الأول: المعجم الشعري

يُعدُّ المعجم الشعريّ المكوّنَ الأعمقَ لذات الشاعر ووعيه الجماليّ، فهو مرآةٌ تترأى فيها ملامح وجدانه، وصورٌ بيّنته، وأصداء ثقافته، وهو كذلك المجال الأبرز الذي تتجلّى فيه الصنعة الشعرية بوصفها دقّة في الانتقاء، وتجويدًا في التشكيل، وتوّعًا في المقامات الدلالية، كما يعد هذا المعجم "من أبرز البنى التي تكشف نظام الخطاب؛ إذ تتوزع الحقول الدلالية وفق رؤية الشاعر للعالم، وتتحدد بقدرته على المزاجية بين الانفعال والصيغة"^(١)، وفي مديح أبي الحسن التهامي لأبي المنيع تتكشف ملامح هذا التزاوج بين الصنعة والوجدان في نسيج لغويّ ثريّ متنوّع يوازن بين حرارة العاطفة وانضباط الصياغة.

فمنذ مطلع القصيدة، يبرز المعجم بوصفه حاملًا لانفعالٍ وجدانيّ مشبوبٍ متّكئٍ على إرثٍ لغويّ موروث، يستهل التهامي قصيدته بأجواء الوجد والحنين في قوله:

ألمّ خيالها بعد الهجوعِ فَعادَتْ إذ رأت سيفي ضجيجي^(٢)
فيحضر المعجم العاطفي المشحون بألفاظٍ مثل: الخيال، والهجوع، والزفير، والضعل الموجه، وكلّها ألفاظٌ تُعبّر عن حالة من الاستغراق الوجداني لا تخلو من جهدٍ صنعيّ في الصياغة؛ إذ تتجاوز المفردات الموحية، وتتشابك في نسيجٍ تكراريّ وتوازنيّ محسوب؛ مما يشي بوعي الشاعر بالبناء المعجميّ للنصّ، فالتهامي لا يترك اللغة تجري على سجيتها، بل يصوغها صياغةً هندسيةً مُحكم

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص: ١٤٥.

(٢) ديوانه: ٣٩٩.

العلاقة بين الدال والمدلول؛ ليخلق عالمًا لغويًا يوازن بين الانفعال والتأني،
"واختيار اللفظ ليس شأنًا لغويًا فحسب، بل هو موقف من الوجود؛ فالكلمة
الشعرية لا تتحقق إلا بوظيفتها الإيحائية، وبما تحدثه من أثر وجداني"^(١).

ويكشف المستوى المعجمي في هذه القصيدة عن تعدد دلالي خاضع لبنية
وجدانية كبرى؛ إذ يتوزع الحقل الدلالي فيها بين حقول متنوعة تتدرج من الوجد
والغزل إلى المديح والبطولة، ففي القسم الأول من النص يهيمن حقل الألفاظ
العاطفية التي تعبّر عن الحنين واللوعة مثل: الهجوع، الزفير، الوجيع، دموع،
الضلوع، نزوع، روض الحزن، رثم؛ وهي ألفاظ تنتمي إلى معجم وجداني ينبع
من تجربة داخلية صادقة تفيض بالأسى والحنين.

وفي القسم الثاني من القصيدة، يتحوّل المعجم إلى فضاء ملوكي بطولي
حافل بألفاظ القوة والعطاء مثل: السيف، الكتائب، الجود، المحارب، العطاء،
الندى، البحر، النجوم، الثريا، وهنا تتجلّى الصنعة في دقة الانتقال بين الحقلين
دون فجوة دلالية؛ إذ يُوظّف الشاعر ألفاظ المديح في سياق وجداني متسق مع
مقدمته الغزلية؛ مما يدلّ على قدرة فنية عالية في التدرج العاطفي والنغمي للنص.
وإذا كان الحقل الأول ينتمي إلى الوجدان الذاتي، فإن الحقل الثاني ينتمي
إلى الوجدان الجمعي الذي يُعلي من شأن القيم الأخلاقية والمروءة، فيتحوّل
المعجم من لغة البوح إلى لغة البطولة، فحين يقول:

ولو بارى بجدٍ يديه بحرًا لآل البحر كالآل المروع^(٢)

(١) في نظرية النقد: ٢١١.

(٢) ديوانه: ٤٠٢.

يتضح أنّ المعجم المدحي لا يكتفي بالتقرير أو الوصف المباشر؛ بل يُفَعِّل الصنعة عبر بناء صورٍ معجميةٍ مفرطةٍ في التخيل، فلفظة البحر المتكررة تتجاوز دلالتها الطبيعية لتغدو رمزًا للكرم المطلق، فيما كلمة المروع تُنهي المشهد بجرسٍ صوتيٍّ يوحي بالهيبه والدهشة، هذه المزاجية بين المفردة الصافية والمفردة الغريبة تخلق إيقاعًا دلاليًا يُغني التجربة، ويجعل المعجم نفسه جسرًا بين العاطفة والفكر. ويُلاحَظ أنّ التهامي ينجح إلى اختيار ألفاظٍ ذات وقعٍ سمعيٍّ مميّزٍ يثري البنية الوجدانية للنص؛ فهو يكثر من الأصوات المجهورة والمطبقة (القاف، الطاء، العين) التي تمنح شعره نغمة العزّة والبطولة في الأبيات المدحية، بينما يستعمل الأصوات الرخوة والهمسية (السين، الفاء، الحاء) في المقاطع العاطفية؛ مما يعكس وعيه بالبعد الموسيقي للمعجم وأثره في التوصيل العاطفي، فحين يقول:

سقى الله الحيا نجدًا فإني لذو قلبٍ إلى نجدٍ نزوع^(١)

نجد أنّ حرف النون المتكرر مع العين في ختام الشطرين يخلقان نغمة رخوة بُجَسِّد الحنين الداخلي، في حين يُبرز البيت المدحي:

فمقبضُ سيفه مجرى العطايا ومضربُ سيفه مجرى النجيع^(٢)

موسيقى مختلفة تمامًا، تقوم على حروف الجهر والقوة التي تناسب سياق البطولة، هنا يتجلّى التفاعل بين الصنعة الإيقاعية والوجدان العاطفي في اختيار المعجم نفسه، فالتهامي لا يكتفي بأن تكون المفردة دالة؛ بل يجعلها جزءًا من نسقٍ شعوريٍّ سمعيٍّ شامل، "فالمفردة الشعرية تشغل في شبكة من العلاقات

(٢) ديوانه: ٤٠٠.

(١) ديوانه: ٤٠١.

لا تنفصل فيها الدلالة عن الإيقاع، ولا الانفعال عن البنية؛ فالمعجم يتحول إلى طاقة تواصلية تكشف رؤية الشاعر وسياق انفعاله^(١).

ومن تجليات الصنعة في المعجم الشعري أيضاً عنايته بالازدواج والتركيب التناظري في بناء المعنى؛ إذ يوظف الألفاظ في توازنات دلالية متقابلة تُشبه الخيوط المحكمة في نسيج لغوي واحد، ففي قوله:

لَهُ يَدْ مُحَسِّنٍ وَحِيَاءُ جَانٍ وَجُودٌ مَبْدَرٍ وَعُلا جَمُوعٍ^(٢)

نجد أنّ الشاعر يقيم توازناً بين الصفات المتناقضة ظاهراً (محسن/جان، مبدر/جموع)؛ لكنّها تتناغم دلاليّاً في رسم صورة الممدوح الكريم الذي يجمع بين التهذيب والإقدام، وبين البذل والحياء، هذه الثنائية المعجمية القائمة على التضاد الداخلي تمثل ذروة الصنعة المعجمية؛ لأنها تحافظ على توازن المعنى، وتُفصح في الوقت نفسه عن عمق وجدانيّ يتجاوز حدود المديح التقليدي.

كما نلاحظ في معجم القصيدة حضوراً قوياً للألفاظ ذات الجذور الاجتماعية والقبلية مثل: بنيه، أجمها، الثريا، حسب، منيع، الحسب الرفيع، وهي مفردات تحيل إلى منظومة القيم التي ينتمي إليها الممدوح، غير أنّ الشاعر في هذا النصّ لا يستخدمها بسطحية؛ بل يُوظفها في بناءٍ وجدانيّ يُعيد تأويل مفردات الفخر إلى سياقٍ إنسانيّ أرحب، فيصبح النبل والكرم رمزين للسمو الروحي قبل أن يكونا مظهرًا اجتماعيًا، وبهذا يتحقق التوازن الدقيق بين الصنعة

(٢) انظر: تحليل الخطاب الشعري: ٩٣.

(٣) ديوانه: ٤٠١.

اللفظية التي تُعلي من الفخامة، والوجدان الأخلاقي الذي يضيف الصدق والتوهج.

ويظهر أثر الصنعة أيضًا في ميل الشاعر إلى التحكم في إيقاع المفردة من خلال ترتيبها وفق نظام داخليٍّ محكم؛ فالألفاظ تأتي - غالبًا - على أوزان متقاربة: (فعول، فعيل)؛ مما يُكسب النص وحدةً صوتيةً تتناغم مع وحدة الشعور. إنَّ هذا الانسجام الصرفيّ ليس عفويًّا؛ بل هو مقصود؛ إذ يعكس إحساس الشاعر بضرورة أن تتناغم بنية الكلمة مع نغمة العاطفة، فالصنعة عند التهامي ليست تجميدًا للعاطفة؛ بل تهاديًا لها.

ويُدرِك المتلقي عند تأمل معجم النص أنَّ التهامي جمع بين الموروث الشعري القديم والميل التجديدي في الاستعارة اللفظية؛ فحين يقول:

نزلتُ به فقابلني بوجهٍ أغرَّ كغرةِ الفجرِ الصديقِ^(١)

فهو يستعير لفظة غرة الفجر الموروثة؛ لكنَّه يضيف إليها وصف الصديق الذي لم يرد كثيرًا في المدائح السابقة، وهو وصف يوحي بتفجّر النور وتكسّر العتمة في آنٍ واحد، أي: أنَّه يجمع بين الوجدان المشرق والصنعة الدقيقة في اختيار اللفظة النادرة، والألفاظ أوعية المعاني، والمعنى شريف ما لم تفسده الألفاظ، فإذا حسُن اللفظ، حلا معناه، وتمكّن من النفس تأثيره^(٢).

إنَّ معجم التهامي لا يُبنى على مجرد الفخامة الأسلوبية؛ بل على اقتصادٍ تعبيريٍّ دقيقٍ يوازن بين الألفاظ الموحية والمعاني المشرقة؛ ولذلك لا نجد في النصِّ

(١) ديوانه: ٤٠١.

(٢) انظر: العمدة: ٨١/١.

لفظةً نافيةً أو مستعصيةً على التلقي، بل تتألف الكلمات في نسيجٍ لغويٍّ متينٍ
كأنَّها وحداتٌ في معمارٍ هندسيٍّ شعريٍّ متقن، ومن ثم يمكن القول إن التهامي
يُقَدِّم في هذا النَّص نموذجًا واضحًا لتوازن الصنعة الواعية والوجدان الصادق،
فالمعجم عنده ليس زُخرفًا لغويًّا؛ بل هو أداةٌ لاستبطان العاطفة، وإبراز الموقف
النفسي والفكري من خلال اللغة ذاتها.

* * *

المبحث الثاني: البناء التركيبي والإيقاعي

يتأسس النص المدائحي عند أبي الحسن التهامي على توازنٍ دقيق بين الإحكام البنائي والانفعال العاطفي، فيغدو التركيب النحوي والإيقاع الصوتي خادمين لفكرةٍ واحدة: أنَّ البلاغة الحقيقية لا تكون في الزخرف اللفظي وحده، ولا في البوح الانفعالي المرسل؛ بل في الصياغة التي تمنح الوجدان شكلاً، وتكسب الصنعة حرارةً داخلية تُشعر المتلقي بصدق التجربة، وفي هذه القصيدة الطويلة التي تمتد من الغزل إلى المديح، يتبدى هذا الوعي البنائي في انتظام الجمل، وتنوعها، وتوازنها، وفي إيقاعٍ موسيقي متقنٍ يربط بين مقاطعها من أول بيت إلى آخرها.

يبدأ الشاعر قصيدته بمشهدٍ وجداني رقيق ينسج به خيوط الحلم واليقظة معاً:

ألمَّ خيالها بعد الهجوع فعدت إذ رأت سيفي ضجيعي^(١)
واللافت أنَّ التركيب في هذا المطلع يتجاوز البنية الإخبارية إلى نظامٍ ترابطي قائمٍ على الفعلين (ألمَّ) و(عدت)، بما يحمله كلُّ منهما من حركة زمنية متقابلة، فالفعل الأول يدل على المجيء العابر، والثاني على الرجوع المُكْرَّر، وهنا تشتغل الصنعة التركيبية على خدمة العاطفة: الحنين المرهق المتردد بين قربٍ وغياب، أما توالي الفعلين مع ضميرها المفرد المؤنث فيربط المشهد بالغزل الكلاسيكي؛ لكنَّه مشحونٌ بإيقاعٍ نفسي خافتٍ يوحي بالوحدة والليل؛ إذ جاءت القافية

(١) ديوانه: ٣٩٩.

المكسورة (ضجيعي/هجوعي) لتمنح السطرين خريراً موسيقياً يوازي تنفس الحالم.

ويستمر الشاعر في بناء هذا الوجدان عبر تنويع الجمل الفعلية والاسمية على نحوٍ متوازن، وهذا الاتساق في الانتقال بين الجملة الفعلية والاسمية يتناغم مع ما قرره عبدالقاهر الجرجاني حين جعل النظم أساس البلاغة^(١)، فبينما تعكس الجمل الفعلية حركة الانفعال، تُظهر الجمل الاسمية سكون التأمل والثبات، فقول أبي الحسن:

كَأَنَّ نَجْمَ لَيْلِكَ حِينَ أَلْقَى مَراسِيهِ مَسَامِيرُ الدَّرْعِ^(٢)

مثالٌ على تركيبٍ اسميٍّ مشبعٍ بالخيال، لكن خلف هذا التشبيه تقوم صنعة تركيبية محكمة؛ فالفعل (ألقى) يقدم صورة الحركة، ثم تأتي (مراسيه) لتكثف المعنى البحري/الاستقراري في مقابل (مسامير الدروع) التي ترمز للثبات والمقاومة، فيحدث بذلك توترٌ إيقاعي داخلي يجسّد صراع الوجدان بين الهدوء والصلابة، بين الجمال والخوف.

يرع التهامي كذلك في بناء توازيات نحوية دقيقة، بحيث تتكرّر البنى وتقابل؛ لتخلق إيقاعاً ذهنياً قبل أن يكون صوتياً، في بيتٍ لاحقٍ يقول:

لَهُ يَدٌ مُحَسِّنٍ وَحَيَاءٌ جَانٍ وَجُودٌ مُبَدِّرٍ وَعُغْلًا جُمُوعٍ^(٣)

(١) انظر: دلائل الإعجاز: ٨١.

(٢) ديوانه: ٣٩٩.

(٣) ديوانه: ٤٠١.

وهنا تتجلى الصنعة التركيبية في تماثل الوحدات النحوية (مضاف ومضاف إليه)، وفي التوزيع الإيقاعي الدقيق الذي يجعل من البيت رباعية صوتية متناظرة، لكن هذا التناظر لا يخلو من حرارة الوجدان؛ فالشاعر يوظف المقابلة الخفية بين (المحسن) و(الجانبي)، و(المبدر) و(الجموع)؛ ليوازن بين طرفي الممدوح: القوة والعفو، السخاء والتعقل، وهكذا تتحوّل البنية إلى إطارٍ يضبط في داخله الانفعال، فيظلّ الوجد منسباً في نفسٍ موسيقيٍّ منسجمٍ لا يتجاوز حدّ الاتزان.

أما في قوله:

إذا ذُكر النوال اهتزّ شوقاً إليه كهزّة السيف الصنيع^(١)
فإنّ النظام التركيبي يُقدّم جملتين متتاليتين متوازيتين في الوزن والدلالة، الأولى: شرطية، والثانية: نتيجة؛ لكنّ الإيقاع الصوتي المتولّد من (اهتزّ شوقاً) و(كهزّة السيف) يوهم بأنّ الجملتين نبضٌ واحد، فالإيقاع هنا ليس موسيقيّ عَرَضِيّ فحسب؛ بل هو إيقاع دلالي؛ إذ يعيد إلى السمع وَقَع السيف في المعركة، وإلى القلب اهتزاز الممدوح عند ذكر العطاء، فتصهر الصنعة في الوزن والتماثل بالوجدان في الشعور والحرارة.

ويستثمر التهامي - أيضاً - التضادّ التركيبي لبناء الحركة الشعورية، ففي قوله:

فمقبض سيفه مجرى العطايا ومضرب سيفه مجرى التّجيع^(٢)

(١) ديوانه: ٤٠١.

(٢) ديوانه: ٤٠١.

يتكرّر النمط ذاته؛ ولكنّ الشاعر يقيم مقابلة دقيقة بين جهتي السيف ومجربيه؛ ليوحّد دالتين متعارضتين: البذل والدم، الخير والبطش، ففي هذا التركيب تتجلّى الصنعة بأدق مظاهرها، فهي لا تكتفي بالتماثل اللفظي؛ بل تبني وحدة معنوية من خلال التضادّ نفسه، بحيث يبدو أنّ العطاء والدماء منبعان واحدان للفروسية والكرم. إن توازن البيت الداخلي يشي بوجودانٍ راسخٍ يرى في الحرب شرفاً، وفي الجود حياةً، وهذه الثنائية الدلالية هي ما يمنح النص عمقه وانسجامه.

ويُقدّم التهامي في هذين البيتين نموذجًا ربيعًا للتناظر التركيبي والإيقاعي الذي يقوم عليه البناء الداخلي للقصيدة؛ إذ يقول:

بذي حلمٍ أصمّ عن الدنيا وذِي جودٍ لسائله سميع
مُفيدٍ متلفٍ حُلُوٍ مُمَرٍّ على العلاتِ ضرارٍ نفوع^(١)

يقوم البناء النحوي هنا على سلسلةٍ من النعوت المتتابعة التي تتعاقب فيما بينها تعالقًا محكمًا؛ يُنشئ إيقاعًا داخليًا يتجاوز الوزن العروضي إلى نوعٍ من التقطيع الدلالي الذي تتجاوز فيه المفرداتُ في أزواجٍ شبه متقابلة، فكل نعت يُستتبع بآخر يماثله وزنًا ويتضاد معه معنى، هذا التّسق التركيبي القائم على التوازي يُعطي البيت بنيةً رباعية الإيقاع؛ تتحرك في سُلّمٍ تصاعدي من الصفات الأخلاقية إلى الصفات السلوكية، ومن القوة الضابطة إلى الجود المنفلت.

فالجملة الأولى (بذي حلمٍ أصمّ عن الدنيا) تُقدّم نموذجًا للتركيب الذي يجمع بين الاستقامة المعنوية والانغلاق السلوكي؛ فالأصمّ لا يدل على انعدام

(١) ديوانه: ٤٠٢.

السمع؛ بل على الاستعصاء الأخلاقي الذي لا تستثيره الدنيا ولا تُحرّكه الصغائر، هذا التركيب نفسه يقوم على ازدواجٍ نحويّ بين (حلم) و(أصمّ)، أحدهما يشير إلى اللين والرفق، والآخر إلى الصلابة والانضباط، هذا التضاد اللفظي يخلق توترًا إيقاعيًا داخليًا؛ إذ يتجاور الصوت الرخو في (حلم) مع التفخيم في (أصمّ) فيتولّد من هذا الجوار موسيقى خفية تحاكي التوازن النفسي بين الحلم والحزم.

ثم ينتقل الشاعر في الشطر التالي إلى صورة مقابلة تُكمل النسق التركيبي السابق (وذي جودٍ لسائله سميع)، فيقابل (الأصمّ عن الدنيا) ب(السميع لسائله)، في مفارقة دقيقة تُظهر الوعي التركيبي عند التهامي؛ فالحاسة التي تُلغى في مقام الدنيا تُستعاد بكامل طاقتها في مقام السؤال والحاجة، هنا تتحول البنية النحوية ذاتها إلى حجة معنوية، وتتحوّل الصنعة إلى وسيلةٍ لإظهار اتزان الشخصية الممدوحة: صمّم عن الشر، وسمع للعطاء، هذا التبادل بين الإلغاء والإثبات، بين الصمم والسمع، يتأسس على توازٍ نحوي متقن بين جملتين اسميتين محذوفتي الخبر، مما يمنح التركيب خفةً ورشاقةً، ويُحدث إيقاعًا متواترًا بين طرفي الصورة.

ويبلغ هذا النسق ذروته في الشطر الثاني من البيت الثاني؛ حيث تتوالى الصفاتُ في سلسلةٍ صوتيّةٍ متلاحقة: (مفيدٍ متلفٍ حلوٍ ممّرٍ على العلاتِ ضرارٍ نفوعٍ)، هذه الصفات - على كثرتها - لا تأتي اعتباطًا؛ بل تتوزع وفق ترتيبٍ دقيقٍ يقوم على التدرج من اليسر إلى العسر، ومن اللين إلى الشدة، وهو ما يجعل البيت شبيهًا بجدولٍ موسيقي متدرّج الطبقات، فالجمع بين (مفيد)

و(متلف) يقوم على تضادٍ دلاليٍّ يثري الإيقاع؛ الأول يدل على العطاء المنتج، والثاني على الجود المستهلك حتى التهلكة. ثم يتلوها (حلو) و(ممرّ)، وهو تضادٌ آخر ينهض على حركة النفس في الاقتراب والابتعاد، في الإقبال والإعراض، ثم تكتمل السلسلة بـ(ضرّارٍ نفوعٍ)، وهما صفتان تُستعاران من قاموس الحرب لا الجود؛ ليجمع الشاعر بين السخاء والبطولة في تركيب واحد، فيتحول الإيقاع من رقة (حلو) إلى خشونة (ضرّارٍ) في انتقالٍ صوتيٍّ مقصود.

هذا التناظر الإيقاعي بين الصفات، وما يقوم عليه من اشتقاقات متقاربة الوزن (فعل، مفعول، مفعول)، يمنح البيت إيقاعًا داخليًا يكاد يستقل عن الوزن العروضي، ويجعل المتلقي يشعر بأنّه أمام سلسلة من النقرات الصوتية المتتابعة، كل واحدة منها تُتمّ ما قبلها وتستدعي ما بعدها، فالبنية هنا ليست زخرفة بلاغية؛ بل آلية لصياغة صورة نفسية متكاملة للممدوح، تجمع بين الحلم والسطوة، وبين الجود والضراب، وبين اللين والشدة، في توازنٍ إيقاعيٍّ يعكس التوازن الداخلي للشخصية الممدوحة.

وبهذا ينجح التهامي في تحويل التوازي التركيبي إلى طاقةٍ إيقاعيّةٍ، وتحويل الإيقاع إلى طاقةٍ دلاليةٍ، فتغدو سلسلة الصفات نظامًا فنيًا يخضع له الوجدان، وتصبح موسيقى البيت تمثيلًا دقيقًا لنبض الممدوح واتساع حاله بين الحلم والقوة، وبين العطاء والهيبة.

وإذا انتقلنا إلى الإيقاع الخارجي، وجدنا الشاعر واعيًا بسلطة النغمة في تشكيل العاطفة، فقد اختار بحر الوافر بما فيه من طاقةٍ حركيّةٍ ومرونةٍ إيقاعيّةٍ تناسب الانتقال من الغزل إلى المديح، ومن الرقة إلى القوة. إنّ امتلاء هذا البحر

بالأسباب الخفيفة والمتوالية (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) يمنح القصيدة جرساً مناسباً، ويتيح للشاعر أن يوازن بين الشطرين بتقابلات صوتية دقيقة، فنلاحظ - مثلاً- كيف تتوالى الألف الممدودة في أبيات الغزل:

ترقرق لؤلؤ الأنداء فيها كما امتلأت عيونٌ من دموع^(١)
فيعكس الامتداد الصوتي امتداد الصورة الوجدانية، بينما تتكاثف الأصوات الشديدة في أبيات المديح والحرب؛ لتخلق طابعاً مهيباً:

تراه وحوله منهم ليوثٌ إذا انهلّ القنا في كلّ روع^(٢)
ومن عناصر الإيقاع المعنوي - أيضاً - استعمال الجناس والتماثل الصري، فالشاعر يُوظف الاشتقاق والتوازي اللفظي دون إخلالٍ بالمعنى:

منى ومنية كالصلّ يطوى على الترياق والسّم النقيع^(٣)
تتجاوز (منى) و(منية) في تماثل صري صوتي يوحي بالتمازج بين الأمل والمصير، وهما معنيان متقابلان في التجربة الإنسانية، هنا تصبح الصنعة شكلاً من أشكال المعادلة الوجدانية؛ حيث يُعبّر الإيقاع عن التلاقي بين الرجاء والخطر في النفس العربية القديمة، ويأتي هذا الفهم منسجماً مع تصوّر صلاح فضل للإيقاع. إنّ الإيقاع ليس مجرد زينة خارجية؛ بل هو بنية دلالية تتولّد داخل الخطاب، وتعمل على تنظيم القيم الشعورية والفكرية^(٤).

(١) ديوانه: ٤٠٠.

(٢) ديوانه: ٤٠٣.

(٣) ديوانه: ٤٠٢.

(٤) انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: ١٣١.

وتتجلى الدقة الإيقاعية - أيضاً - في حسن التقسيم، وتكرار الأصوات المتماثلة في خواتيم الأبيات، فالقوافي المكسورة بحرف العين (ضجيجي، هجوعي، المنيع، ربيع، مربع، جموع، وقوع، سريع، فجيج) تُحدث موسيقى دائرية متصلة، وكأنَّ النغمة نفسها تعود لتغلق الدائرة في كل مرة، هذا الارتداد السمعي يشيع في القصيدة شعور الاستمرارية والاكتمال، ويمنح البناء الإيقاعي طابعاً مهيباً يليق بمدح الكبراء.

أما التوازن بين الصنعة والوجدان في هذا الإطار، فيبدو في أنَّ الشاعر لم يترك للموسيقى أن تتقدّم على المعنى؛ بل ظلَّ الإيقاع جزءاً من بنية الدلالة لا زينة لها، فالمشاعر تُعبّر عن نفسها عبر نظامٍ صوتيٍّ منضبط، كما أنَّ الضبط نفسه يُنتج انفعالاً أعمق وأصدق، وهذا ما يجعل التهامي أقرب إلى المدرسة الفنية التي ترى الشعر صنعةً صادقة، لا مجرد زخرفة أو تلقائية؛ حيث يتجاوز العقل والعاطفة في بناءٍ واحدٍ محكمٍ ينبض بالحياة، وقد نبّه النقاد^(١) على أنَّ التآزر بين التركيب والإيقاع شرطٌ في تحقيق الوحدة الشعرية للبنية الإيقاعية التي لا تشتغل على مستوى الصوت فقط؛ بل تُحدث انسجاماً تركيبياً ودلالياً يجعل النَّصَّ وحدةً متماسكةً تتظافر فيها العناصر.

بهذا الوعي التركيبي والإيقاعي استطاع أبو الحسن التهامي أن يُقدِّم نموذجاً راقياً للمزاوجة بين الصنعة والوجدان: صياغة متقنة تحتضن انفعالاً صادقاً، وموسيقى منضبطة تُسلم القلب إلى المعنى في وقتٍ واحد، ولعلَّ سرَّ تفوق هذا النَّصِّ في بنائه الفني هو هذا التوازن الدقيق الذي جعله يُقرأ بعين الإعجاب

(٢) انظر: في سيمياء الشعر: ٢٠٥.

وسمع التآثر معًا، فلا يُقال فيه: إنه صنعةٌ باردة، ولا وجدٌ منفلت؛ بل هو نتاج
عقلٍ موسيقيٍّ وعاطفةٍ مهذّبةٍ في آنٍ واحد.

* * *

المبحث الثالث: الصورة البيانية

يحتلّ الجانب التصويري في شعر أبي الحسن التهامي منزلة مركزية؛ إذ يتكئ الشاعر على الصورة لتكون أداة توازن بين فخامة القول ودفق الشعور، فالصورة عنده ليست مجرد وسيلة تزيينية؛ بل هي آلية للتعبير عن موقفٍ نفسي، أو استبصارٍ وجداني، أو بناءٍ قيميّ في سياق المدح، وإذا كانت الصنعة اللغوية قد ظهرت في إحكام التراكيب وتناظر الإيقاع، فإنها هنا تتخذ شكلاً بيانياً دقيقاً يشي بعقلٍ فنانٍ يحسن إدارة أدوات البلاغة دون أن يُضعف حرارة العاطفة، وقد أشار القدماء^(١) إلى أن جودة الصورة تكمن في مطابقة اللفظ للمعنى وملاءمته للنفس، لا في الزخرفة المجردة، وهو ما ينسجم مع منهج التهامي في بناء صورته.

منذ مطلع القصيدة يختار التهامي المشهد الحلمى ليصوغ به أولى صورته؛

حيث يقول:

ألمّ خيالها بعد الهجوع فعاثت إذ رأت سيفي ضجيعي^(٢)
الخيال هنا كائنٌ له فعل الإرادة والحركة، وقد ألبسه الشاعر ثوب الإنسان العائد بعد فراقٍ طويل، وهي صورةٌ بيانية تُترجم الوجد بملامح حسية، هذا التشخيص الذي يُحيل الخيال إلى كائنٍ حيٍّ متحرك، يكشف عن صنعةٍ فنية دقيقة تتخفى تحت ظلالٍ وجَدٍ صادق، ولم يكن الشاعر في حاجةٍ إلى تصريحٍ

(١) انظر: نقد الشعر: ٣٣.

(٢) ديوانه: ٣٩٩.

بالعاطفة؛ بل ترك الصورة تجسدها، فكان الوجدان مندجاً في النسيج البياني لا منفصلاً عنه.

ويعمد التهامي في قوله:

وهاجت لي بزورتها زفيراً يكاد يقيم معوجّ الضلوع^(١)

إلى توظيف صورة مركّبة تجمع بين الحركة والصوت، ف(الزفرة) هنا ليست مجرد صوتٍ خارجي؛ بل قوّة مادية قادرة على (إقامة الضلوع). هذه المبالغة ليست افتعالاً زخرفياً؛ بل تجسيد لصراعٍ داخلي بين الشوق والوجع، فالصنعة في هذه الصورة لا تضعف الوجدان؛ بل تمنحه شكلاً محسوساً يُظهر ما يعتمل في الباطن، وتبدو الألفاظ المختارة (هاجت، زفير، يقيم، الضلوع) مشحونةً بطاقةٍ صوتيّةٍ تتجاوب مع المعنى، فيغدو البيت مثلاً نادراً لامتزاج الصنعة بالعاطفة امتزاجاً لا يُرى فيه الحدّ الفاصل بينهما، وهذا النمط من التصوير يُجسّد ما أشار إليه النقاد^(٢) في حديثهم عن قوة التركيب المحسوس الذي يجعل المعنى يُرى ويُلْمَس، لا يُفهم فحسب.

ويبلغ التصوير ذروته في قوله:

كأنّ نجومَ ليلك حين ألقى مراسيه مساميرُ الدروع^(٣)

فالصورة تقوم على تشبيه تماثليٍّ مزدوج: النجوم بالمسامير، والسماء بالدروع، هذه صياغة صُنعية محكمة من حيث البناء؛ لكن الوجدان هو الذي

(١) ديوانه: ٣٩٩.

(٢) انظر: سر الفصاحة: ٦٥.

(٣) ديوانه: ٣٩٩.

يُبررها ويضفي عليها حياتها؛ إذ لم يُرد الشاعر الإغراب البياني لذاته؛ بل أراد أن يصوّر ثقل الليل على قلبه، فكأن السماء أطبقت بدروعها. إنّ التناسب الدلالي بين (الليل) و(الدروع) يؤكد شعور الانقباض، بينما تمنح الأصوات الشديدة (الميم، الدال، العين) صلابةً سمعيةً تعمق الإحساس بالانغلاق، وهكذا تتحول الصورة إلى لغةٍ نفسيةٍ دقيقة تترجم ما لا يُقال بالتصريح، ويُعد هذا النمط من التصوير المشهدي أحد ما يميّزه النقاد المعاصرون^(١) بوصفه انتقالاً من التشبيه إلى بناء صورة مشهدية ذات طبقات دلالية متراكبة.

وفي انتقاله إلى المديح، يبدع التهامي في رسم صورٍ تجمع بين المألوف والمستعار؛ إذ يقول:

نزلتُ به فقابلني بوجهِهِ أَغْرَ كَعُورَةَ الفجرِ الصديعِ^(٢)
إنَّهَا صورةٌ تجمعُ النورَ بالمروءة، وتزاوج بين ضياء الفجر ونقاء الطلعة، والصنعة ظاهرة في هذا التشبيه الذي يطابق وجهًا بوجه؛ لكن الوجدان هو الذي يُنيرها من الداخل، فاختياره (الفجر الصديع)، لا الفجر الصادق أو الفجر المنير، يوحي باندفاع الضوء بعد ظلمة طويلة، كأن اللقاء بالمدوح انبلاجٌ نفسي بعد وحشة، وهذا الحس الداخلي هو ما يحوّل الصورة من تقليدٍ إلى تجربة.

وفي قول أبي الحسن:

(١) انظر: بلاغة الصورة: ١٠٢.

(٢) ديوانه: ٤٠١.

وماءٍ من بشاشته زلالٍ وروضٍ من مكارمه مربع^(١)
يتكرر التوازن البياني في صورةٍ مزدوجة تجمع: الماء والروض، والزلال والمربع،
وهي من أبنية الموازنة التي تجمع بين الطهارة والخصب؛ لتُشكّل في النهاية لوحة
رمزية للممدوح الذي يروي ويثمر معاً، والصنعة - هنا - قائمةٌ على التوازي
الصوتي والدلالي؛ لكن الوجدان هو من يمدّها بالحرارة؛ إذ لا تُفهم على مستوى
الزخرفة؛ بل على أنّها انفعال وجدٍ حقيقي بفيض العطاء.

ومن الصور البارزة التي يتجلّى فيها التفاعل بين الصنعة والوجدان قوله:

إذا ذُكر النوال اهتَزَّ شوقاً إليه كهزّةِ السيفِ الصنيع^(٢)

يستعير الشاعر حركة السيف ليعبّر عن انفعال الممدوح بالعطاء، الصورة
في ظاهرها صنعةٌ بارعة من صور التشبيه الحركي؛ ولكنّها في عمقها نبضة
وجدانية؛ فالعطاء عند الممدوح ليس عادةً اجتماعية بل انفعال تلقائي يشبه
رعدة الفارس حين يواجه المعركة. يجمع الشاعر في هذه الصورة بين حركتين
متباعدتين: حركة الكرم، وحركة القتال، ويوحّدهما في رمزٍ واحد هو (الهزّة)؛
لتتولّد صورةً وجدانية مركّبة تختصر البطولة والكرم في جوهرٍ واحد.

ويتابع التهامي تصعيد هذا التداخل بين الوجدان والصنعة في قوله:

يحنّ إلى العطاء حنين قيسٍ إلى ليلى لعرفانِ الرّبع^(٣)

(١) ديوانه: ٤٠١.

(٢) ديوانه: ٤٠١.

(٣) ديوانه: ٤٠١.

فهو هنا ينهض بالمجاز من مجال التشبيه إلى مجال الرمز؛ إذ يجمع بين أسطورة العشق والكرم في نسيجٍ واحد، ويجعل العطاء فعلٍ حبِّ إنسانيٍّ لا مادّي، الصنعة البلاغية تتجلى في بناء الصورة على التوازي الإيقاعي (يحنّ/حنين)، وعلى استدعاء التراث الشعري؛ لكنَّ حرارة الوجدان تتسلل من تحت هذا النظام لتجعل المعنى نابضًا بالعاطفة. إن الشاعر لا يستعير (قيسًا) من أجل التزيين؛ بل ليستحضر نموذجًا وجدائيًا يعادل في طاقته الشعورية ما يشعر به تجاه الممدوح.

ومن أروع ما يقدمه النصُّ من صورٍ مركّبة قوله:

منى ومنيّة كالصلِّ يطوى على الترياق والسّم النقيع^(١)

فهي صورة مزدوجة في ظاهرها؛ لكنّها شديدة العمق في مضمونها، فالثعبان (الصلِّ) يطوي في جوفه نقيضين: السّم والترياق، وهما يقابلان في بنية القصيدة وجهي الممدوح: القوة والرحمة. هذه الصورة من أرفع مظاهر الصنعة الفكرية عند التهامي؛ لأنّها تبني المفارقة على المنطق الداخلي لا على المفاجأة الشكلية، وتكشف عن وجدانٍ يرى البطولة والكرم وجهين متكاملين للفضيلة، كل لفظٍ فيها: (يطوى)، (الترياق)، (النقيع) يعمّق الإيحاء بالحركة والانقباض؛ كأنَّ الشاعر يرسم ما يعتمل في النفس الإنسانية من توترٍ بين النقيضين.

(١) ديوانه: ٤٠٢.

وتقوم هذه الصورة على ما يسميه النقد المعاصر بصورة (التوتر الدلالي)^(١) التي تنشأ من اجتماع المتناقضات داخل بنية واحدة، بحيث تتحول الاستعارة من مجرد نقلٍ لمعنى إلى بناء رمزيّ يكشف البنية النفسية العميقة للتجربة. وفي قوله:

إذا وازنته بالناس طــــراً رأيتَ البعضَ يعدلُ بالجميع^(٢)

تتجلى الصورة الذهنية التي تصنع من الموازنة عملية حسية؛ فالوزن هنا ليس مجرد حكم، بل فعلٌ بصريٌّ يجعل المعنوي محسوساً. هذا النمط من الصور العقلية يمثل جانب الصنعة الذهنية في شعر التهامي، وهو ما يذكر بفن المتنبي من حيث استثمار الصورة في بناء المعنى الفلسفي، غير أن وجدان التهامي أكثر رقةً ودفئاً؛ إذ يُقدّم المفارقة لا للتفوق الذاتي؛ بل للإعجاب بالمدوح، فالصورة تتغذى من عاطفة الإكبار لا من نزعة الكبرياء. أما في قوله:

تلوهُ مثل ما اطردت كعوبٌ وراء سنانها الماضي الرفيع^(٣)

فإن الشاعر يصوّر تلاحم أبناء المدوح حوله في معركةٍ تتجلى فيها البنية الحركية للصورة، فالتشبيه بين الكعوب (السهام) التي تتبع سنانها، وبين الأبناء الذين يسرون خلف أبيهم، صورة متقنة في توازنها الحسي والمعنوي، إنها صنعة

(١) انظر: نظرية النص الأدبي: ٥٥.

(١) ديوانه: ٤٠٢.

(٢) ديوانه: ٤٠٣.

دقيقة من حيث البناء والتصوير؛ لكنها تُستمد من وجدانٍ عميقٍ بالوفاء والقيادة، فتحوّل الحركات العسكرية إلى إيماءات عائلية حنونة.

ومن الملفت أيضاً قوله في ختام القصيدة:

فدام لهم به وله سرورٌ بهم حتى الممات بلا فجع^(١)

الصورة هنا متخفية؛ لكنّها قائمة على استعارة الكيان الجماعي بكيان الفرد؛ إذ جعل العلاقة بين الممدوح وقومه علاقة تبادلية دائمة؛ فهم له وهو لهم، في سرورٍ متواصل (حتى الممات)، هذه البنية الانسيابية التي تجمع بين الفعلين المتقابلين (دام لهم/وله سرور) تعكس وجدان الشاعر الراغب في الخلود، في حين أن الصنعة في التوازن والتماثل تحفظ للبيت رشاقتة الموسيقية وسمته الحكمي.

إنّ الصور في هذا النص لا تُبنى على الغرابة ولا على التكلّف؛ بل على وعيٍ جماليٍّ يحسن التوسط بين البيان والعاطفة، فالصنعة هي التي تهدّب الوجدان وتمنحه شكلاً فنياً، والوجدان هو الذي ينعش الصنعة ويجررها من البرود، وهكذا تتآزر الصورة والروح في قصيدة التهامي؛ لتشكّل لوحةً منسجمة تجمع بين الدقة والدفء، بين الفن والصدق، في سياقٍ شعريٍّ يبرهن على أن البلاغة ليست في تزيين المعاني؛ بل في توليدها من حرارة الشعور.

* * *

(٣) ديوانه: ٤٠٣.

المبحث الرابع: البنية الخطابية بين الإقناع والجمال

يحتل البعد الخطابي موقعًا جوهريًا في مديح التهامي؛ إذ ينهض الخطاب الشعري عنده على جدلية مزدوجة بين الإقناع العقلي والإمتاع الوجداني؛ فهو لا يكتفي بتمجيد الممدوح وإعلاء شأنه عبر التهويل والمبالغة كما فعل المادحون في تقاليد المدح القديمة؛ بل يصوغ مدحه في بناءٍ بلاغيٍّ منسجمٍ، تتآزر فيه الحجّة العاطفية مع البرهان الأخلاقي، ويغدو الخطاب المدحي في القصيدة مزيجًا من الحجّة والجمال، ومن البيان والعاطفة، ومن الصورة والحجّة العقلية التي تدعمها التجربة الإنسانية والشعور الحي.

يبدأ التهامي تأسيس خطابه المدحي من منطلق وجداني، حين يربط بين ذاته الشاعرة والممدوح في لحظة انفعال عميق، فبعد أن يستهل قصيدته بالحنين والغزل والذكرى، ينتقل إلى فضاء المديح في سلاسة عاطفية تضمن الانتقال من الذات إلى الموضوع دون انفصال دلالي، يقول:

سقى الله الحيا نجدًا فإني لذو قلبٍ إلى نجدٍ نزوع
سقاها وابلٌ غدقٌ مُلئتُ له جوّدٌ كجود أبي المنيع^(١)

في هذا الانتقال تتجلى براعة التهامي في تأسيس البنية الخطابية على رابط عاطفي يسبق الحجّة العقلية؛ إذ يستحضر صورة المطر الذي يسقي نجدًا - رمز الكرم والخصب - ليجعل من هذا المشهد الطبيعي تمهيدًا لمشهد المديح، إنّه لا يدخل إلى المدح من باب الطلب أو التكتسب؛ بل من بوابة الحنين، وكأنّ الممدوح امتداد لبلاده ومجاله العاطفي، فالبنية الخطابية هنا تركز على

(١) ديوانه: ٤٠٠، ٤٠١.

التضمين الوجداني الذي يجعل الإقناع الأخلاقي صادرًا عن صدق العاطفة لا عن تصنع البلاغة.

ومراعاةً للبعد الحجاجي في الخطاب المدحي، يمكن النظر إلى ما يصنعه التهامي من صورٍ وتمثيلاتٍ وجدانية وأخلاقية بوصفه امتدادًا لما سمّاه الحجاجيون المعاصرون بالحجج شبه المنطقية؛ وهي الحجج التي تقوم على: المشابهة، والتناسب، والقياس القيمي، وتستمد قوتها الإقناعية من بدايتها وقبولها العام في ذهن المتلقي^(١)، فحين يربط الشاعر بين الجود وإشراق الفجر، أو بين العطاء وانفعال العاشق، فإنه يُوظف حجاجًا قيميًا يُقنع السامع عبر الاحتكام إلى معايير أخلاقية مشتركة، وهو ما يقارب ما يسمّيه الباحثون اليوم بالإقناع الأخلاقي القائم على استحضار منظومة الفضائل بوصفها مرجعًا ضمنيًا لإثبات صلاح الممدوح وشرعية الثناء عليه. وبهذا يغدو الجمال البلاغي في النص أداة إقناع تُكمل الوظيفة الحجاجية، لا بديلًا عنها^(٢).

وتتضح هذه الجدلية أكثر في قوله:

نزلت به فقابلي بوجهه أغرّ كغرة الفجر الصديع
وماءٍ من بشاشته زلالٍ وروضٍ من مكارمه مربع^(٣)

يؤسس التهامي خطابه الإقناعي عبر بنية من التشبيه الحسي القائم على المقارنة بين النور والمروءة، بين إشراق الفجر وإشراق الوجه، بين صفاء الماء

(١) انظر: الحجاج والاستدلال الحجاجي: ١٠٢.

(٢) انظر: الحجاج في البلاغة المعاصرة: ٧٧.

(٣) ديوانه: ٤٠١.

وصفاء الخلق، فالممدوح في هذه الصورة ليس شخصاً عادياً؛ بل هو بنية رمزية تمثل (الضياء الأخلاقي) الذي يُقاس عليه غيره، وهنا تتجلى الصنعة في ترتيب الصور ضمن نسق متدرج من الحسي إلى المعنوي، ومن الطبيعي إلى القيمي؛ إذ يصوغ الشاعر حجته الجمالية عبر التناسب بين الشكل والمضمون، فيغدو الجمال نفسه وسيلة إقناع، ويوافق هذا ما قرره النقد القديم^(١) حين جعل جودة التشبيه إحدى وسائل تقوية الحجة ولطف الإقناع؛ لأنَّ الصورة الواضحة تؤدي وظيفة برهانية لا تقل عن وظيفتها الجمالية.

ويستثمر التهامي في بناء خطابه المدحي الطاقة الحجاجية للفعل الإنساني، فيجمع بين الحجة القائمة على الفعل والبرهان العملي والحجة القائمة على الصفات المجردة، يقول:

لَهُ يَدْ مُحْسِنٍ وَحِيَاءٍ جَانٍ وَجُودٌ مَبْدَرٍ وَعُلا جَمُوعِ
وَرَأْيٌ مَجْرَبٌ وَقِتَالٌ غَيْرٌ وَذِمَّةٌ حَافِظٌ وَنَدَى مُصْبِعِ^(٢)

في هذه السلسلة من الصفات يقدم الشاعر نموذجاً من التوازي الدلالي الموزون بين القوة الأخلاقية (الحياء، الذمة، الجود) والقوة الفعلية (القتال، التجربة، المحاربة)، إنَّه يخلق خطاباً يقوم على الاحتجاج بالفعل لا بالقول؛ فالممدوح كريم؛ لأنَّه يجود، وشجاع؛ لأنَّه يقاتل، وعاقل؛ لأنَّه يجرب، هذه الجدلية بين الفعل والصفة تمثل - في جوهرها - تجسيداً لفكرة (الخطاب المتكامل) الذي لا ينفصل فيه الجمال اللفظي عن المضمون العملي، وينسجم

(١) انظر: الصناعتين: ٤٤.

(٢) ديوانه: ٤٠١.

هذا مع ما ذهب إليه عبد القاهر^(١) حين رأى أن قوة البيان تكمن في النظم الذي يجعل المعنى حجةً على السامع؛ إذ تتولد دلالة الإقناع من حسن ترتيب الكلام لا من الزخرفة وحدها.

ويتعزز هذا الاتساق في قوله:

إذا ذُكر النوال اهتَزَّ شوقًا إليه كهزّة السيف الصنيعِ

يحنّ إلى العطاء حينئذٍ قيسٍ إلى ليلى لعرفانِ الرَّبوعِ^(٢)

البيت هنا يُشكِّل نموذجًا بديعًا للخطاب العاطفي المقنع؛ فالشاعر لا يكتفي بوصف الممدوح بالجود؛ بل يخلع عليه انفعالاً إنسانيًا يشبه العاشق في ولهه، ويُجري على السخاء خصائص الكائن الحي النابض بالشوق، فالحجة الجمالية هنا نابعة من التمثيل العاطفي، ومن الحركة الدلالية بين الشوق المادي والمعنوي، وهي صنعة واعية تنقل المدح من فضاء التقديرية إلى فضاء الوجدان. إنَّ هذه الحركة النفسية الدقيقة تجعل الإقناع نابغًا من الإحساس، لا من الخطابة المنبرية.

وفي قوله:

فلا تحمده في بذل العطايا فليس غير ذاك بمستطيع

فمقبضُ سيفه مجرى العطايا ومضربُ سيفه مجرى النجيع^(٣)

(١) انظر: دلائل الإعجاز: ٧٢.

(٢) ديوانه: ٤٠١.

(٣) ديوانه: ٤٠١.

نقف على ذروة الخطاب الحجاجي في القصيدة؛ إذ يوحد الشاعر بين قيمتين متناقضتين ظاهرياً: العطاء والقتال، فيجعل السيف والعطاء منبعاً واحداً، كأنَّ الممدوح يجود بدمه كما يجود بماله، وهنا تتحقق أرقى صور التوازن بين القوة والرحمة، البطش والعطاء، الدم والسخاء، وهو توازنٌ يُعبر عن حكمة الممدوح وعدله، وعن وعي الشاعر بضرورة بناء الحجة الأخلاقية على هذا الازدواج المتناغم، فالجمال في هذا البيت ليس في الصنعة البديعية وحدها؛ بل في قدرته على تحقيق الاتزان الأخلاقي الذي يهب الخطاب مصداقيته.

وبمضي التهامي في تعميق هذا الخطاب الإقناعي عبر الجمع بين الفرد والجماعة؛ إذ يجعل ممدوحه مركز دائرة الفضائل التي تتفرع في أبنائه:

إذا لاحت بنوه لنا شهدنا لطيب الأصل من طيب الفروع
نُجومٌ سبعةٌ عددَ الثريا وموضعها من الحسب الرفيع^(١)

تتحول الصورة هنا إلى خطاب اجتماعي يعزز شرعية المدح بمنطق الوراثة النبيلة، ويستثمر التهامي رمزية العدد (سبعة) والثريا في تجسيد التوازن الكوني بين الفرد وسلالته، فالخطاب المدحي لم يعد مقصوراً على الفرد؛ بل تجاوزه إلى منظومة قيمٍ جماعية تستمد شرعيتها من الامتداد الأسري، وبهذا يتسع مجال الإقناع ليشمل البنية الاجتماعية بأكملها، وهذا يتفق مع ما ذهب إليه بعض النقاد^(٢) من أنَّ الشعر يبني شرعيته الإقناعية حين تتحول التجربة الفردية إلى نموذج رمزيٍّ جمعي تتلقاه الجماعة عبر شبكة من القيم الثقافية المشتركة.

(١) ديوانه: ٤٠٢.

(٢) انظر: تحليل الخطاب الشعري: ٧١.

ويبلغ الخطاب ذروته الوجدانية في خاتمة القصيدة حين يجمع الشاعر بين
الختم الدعائي والعاطفة الصادقة:

فدام لهم به ولهُ سرورٌ بهم حتى الممات بلا فجيع^(١)

هذا الختم ذو طبيعة مزدوجة: دعاء واستبقاء، جمال وجداني يخترن في طياته
خطاباً أخلاقياً يُعلي من الوفاء والعرفان، إنَّه خطابٌ يبرهن على أن التهامي،
وإن استخدم تقاليد الصنعة البلاغية في بناء مديحه، فقد ظلّ محتفظاً بحرارة
العاطفة وصدق التجربة، متجنباً التكلّف والمبالغة الفجة، فالجمال عنده ليس
في زخرفة القول؛ بل في صدق العلاقة بين القول وصاحبه.

يتضح من مجمل هذه النماذج أن البنية الخطابية في مديح التهامي تقوم
على جدلية دقيقة بين الإقناع العقلي الذي يصوغ صورة الممدوح في منطق
الفضيلة والفعل، والإقناع العاطفي الذي يستمد قوته من حرارة الانفعال وصدق
الشعور، ولعل التوازن بين هذين البعدين هو ما يمنح النصّ تماسكه الجمالي
وقيمته البلاغية؛ إذ يتضافر فيه البيان والبديع ليشكّلا خطاباً شعرياً يتجاوز
المدح التقليدي إلى مدحٍ فكريٍّ وجدانيٍّ ينهض على الصنعة المتقنة والوجدان
العميق في آنٍ واحد.

* * *

(١) ديوانه: ٤٠٣.

المبحث الخامس: تجليات الوجدان الجمالي في الخطاب المدحي

يُعدُّ الوجدان في شعر التهامي محورًا أساسًا تتشكل حوله بنية القول، فهو شاعرٌ لا يقدم العاطفة مجردة من الوعي الفني؛ بل يهبها لغةً وصورةً وإيقاعًا يجعلها تنبض بالحياة وتغدو ملمحًا جماليًا بقدر ما هي انفعال إنساني، وفي قصيدته في مديح أبي المنيع، تتداخل حرارة الشعور مع دقة الصنعة في توازن دقيق، فيبدو المديح مشبعًا بروح وجدانية متوثبة، لا تقف عند حدود الإطراء التقليدي؛ بل تستمد صدقها من حسن إنساني يفيض إعجابًا وإكبارًا بالممدوح، مزوجًا بوعي فني يحرص على الإحكام والترصيع.

تبدأ التجليات الوجدانية في النص من الانفعال الأول الذي يشيع في المقطوعة الافتتاحية؛ إذ يفتح الشاعر قصيدته بأجواءٍ وجدٍ شخصيٍّ محموم:

ألمَّ خيالها بعد الهجوع فعاتت إذ رأث سيفي ضجيعي^(١)

فالتهامي هنا لا يباشر المدح مباشرة؛ بل يستهلّ بغزلٍ مشوبٍ بالحنين والحلم، فيبدو الخيال العاطفي ممهدًا للمديح، لا غرضًا غريبًا عنه، وهذه المقدمات الغزلية ليست تقليدًا محضًا، وإنما هي تمهيدٌ وجدائيٌّ يهَيئُ المتلقي لدخول عالم الشاعر النفسي؛ إذ يُظهر انفعاله وقدرته على التحوّل من الذات إلى الموضوع، ومن العاطفة الفردية إلى الانفعال الجمعي الذي يقتضيه المديح. إنّ هذه المقدمة الوجدانية تشي بأن الوجدان لدى التهامي ليس زخرفًا بل رؤية للعالم، فهو يرى في الحب والعاطفة أصلًا لكل علاقة إنسانية نبيلة، ومنها علاقة الإعجاب بالممدوح.

(١) ديوانه: ٣٩٩.

وفي قوله:

كأنَّ نجومَ ليلك حين ألقى مراسيه مساميرُ الدروع^(١)

يعبّر الشاعر عن وجدان بصريّ متوتر، ينقل إحساسه العميق بالرهبة والدهشة أمام المشهد الكوني. فالنجوم تتحوّل إلى (مسامير للدروع)، في صورة تجمع بين الجمال والرهبة، وهي ازدواجية وجدانية تعبّر عن رؤية داخلية للعالم، لا مجرد وصف خارجي، ومثل هذا الوجدان المصوّر هو الذي يرفع النّصّ من خطاب المديح المجرّد إلى خطابٍ جماليّ قائمٍ على الحسّ التأملي.

ويبلغ التفاعل الوجداني ذروته في انتقال الشاعر إلى مشهد الممدوح؛ إذ يقول:

نزلتُ به فقابلي بوجهٍ أغرَّ كعُرةَ الفجرِ الصديق
وماءٍ من بشاشته زُلالٍ وروضٍ من مكارمه مريع^(٢)

يتجلّى الوجدان هنا في انفعال مدهوش بلقاء الممدوح، فهو يقدّمه في صورة نورانية مشرقة، تمزج بين الضوء والحياة والماء والنماء، وهذا التفاعل الشعوري بين الذات والموضوع يضيف على المدح صدقاً فنياً؛ إذ يتجاوز التهامي المجاملة إلى الإعجاب الصادق الذي يُترجم في الصور والإيقاعات، ولو نظرنا إلى التركيبين (أغرَّ كعُرةَ الفجر) و(ماءٍ من بشاشته زلال)، لرأينا أن الإحساس الداخلي هو الذي يوجّه البنية التصويرية، فالصورة هنا ليست مصنوعة فحسب؛ بل نابعة من تجربة شعورية تفيض بهاءً وامتناناً.

(١) ديوانه: ٣٩٩.

(٢) ديوانه: ٤٠١.

كما نجد في قوله:

له يدٌ محسنٍ وحياءٌ جانٍ وجودٌ مبذّرٌ وعُلا جموع^(١)
وجداناً أخلاقياً يُعبّر عن إكبار الشاعر للممدوح لا لأنه صاحب مال أو سلطان؛ بل لأنه يجمع بين النقيضين في اتزانٍ أخلاقي: إحسانٍ مقرونٍ بالحياء، وجودٍ مشفوعٍ بالحكمة. إنَّ بنية البيت قائمةٌ على تقابلٍ معنويٍّ بين (الإقدام والإحجام)، (المنح والكف)، وهو تقابلٌ وجدانيٌّ يرسم صورةً إنسانيةً متكاملة، تتكافأ فيها حرارة الانفعال مع إحكام الصنعة اللفظية، وهو ما ينسجم مع رؤية النقد الحديث^(٢) التي ترى أنَّ الإقناع الشعري يتأسس على تفاعل البنية الوصفية والبنية الفعلية، بحيث تتحول الصفاتُ إلى حججٍ قادرة على تشكيل صورة الممدوح داخل وعي المتلقي.

أما البيت الذي يقول فيه:

إذا ذكر النوال اهتزَّ شوقاً إليه كهزّة السيف الصنيع^(٣)
فهو من أكثر أبيات القصيدة تمثيلاً للوجدان الحركي المتصل بالممدوح؛ إذ يوحي الفعل (اهتزَّ) بانفعالٍ تلقائيٍّ صادق، كما أنَّ تشبيه الاهتزاز بهزّة السيف يجعل العاطفة هنا مقترنةً بالقوة والفعل، لا بمجرد من الانفعال، فالممدوح عند التهامي ليس ساكناً في جوده؛ بل (يحنّ إلى العطاء)، أي: إن الجود يتحوّل إلى عاطفة فاعلة، تنقل صفاته من الحقل الأخلاقي إلى الحقل الوجداني الجمالي.

(١) ديوانه: ٤٠١.

(٢) انظر: الأسلوب والأسلوبية: ٧٦.

(٣) ديوانه: ٤٠١.

وفي المقطع الذي يقول فيه:

فلا تحمده في بذل العطايا فليس لغير ذاك بمستطيع^(١)

نجد تموجًا بين الصنعة والإحساس؛ فالتوازن التركيبي القائم على تقابل الجملتين (فلا تحمده/ فليس) لا يُفهم بوصفه مجرد صنعة لفظية؛ بل هو محكومٌ بإيقاعٍ وجدائيٍّ يترجم حيرة الشاعر بين الإعجاب والدهشة، وهذا المزج بين الانفعال والصياغة المحكمة يُدكّر بمفهوم (الصدق الفني) الذي تتحقّق فيه العاطفة بقدر إحكامها اللغوي.

ويتجلّى البعد الوجداني في نزعة الشاعر التأملية التي تجعل الطبيعة شريكًا

في الانفعال؛ فحين يقول أبو الحسن:

وأحداقُ الحدائقِ ناظراتٌ إليّ بأعينِ الزهرِ البديع^(٢)

تحوّل الطبيعة إلى كائنٍ حيٍّ يشهد على وجد الشاعر، فالإسناد المجازي (أحداق الحدائق) لا يقوم على تكلفٍ لفظي؛ بل ينبع من اندماج الشاعر في المشهد، ومن إحساسه بوحدة الوجود الجمالي، وهنا يظهر أثر الوجدان في بعث الجماد بالحياة، وهو ما يُظهر أنّ التهامي يوازن بين الوجدان المحسوس والصنعة التصويرية المحكمة.

ومن الوجدان أيضًا نبرة التقديس التي تحيط بالمدوح، خاصة حين يجعله

مركزًا للكون القيمي والضوئي:

ينوبُ بوجهه عن كلِّ شمسٍ تغيبُ من الغروبِ إلى الطلوعِ^(٣)

(١) ديوانه: ٤٠١.

(٢) ديوانه: ٤٠٠.

(٣) ديوانه: ٤٠٠.

فالبيت ليس مديحًا فحسب؛ بل هو انفعالٌ وجوديٌّ يجعل الممدوح مصدرًا للضياء، وهو ما يُعيد إلى النَّصِّ صوته الوجداني العميق؛ إذ تتجلى فيه صورة (النور الإنساني) الذي يقهر ظلمة الواقع.

ولا يقتصر الوجدان على الانفعال الإيجابي؛ بل يمتد إلى الشعور بالرهبة والعظمة في صورة أبي المنيع وأبنائه:

نجومٌ سبعةٌ عددُ الثريا وموضعها من الحسبِ الرفيع^(١)
إن اختيار (النجوم) و(الثريا) رمزین کونین يدل على نزوع وجداني نحو العلوّ والصفاء، فالممدوح وأبناؤه يشكّلون منظومةً ضوءً متماسكةً، وهو ما يمنح النَّصَّ طابعًا وجدانيًا شاملاً يمتزج فيه الإعجاب بالعاطفة الجمالية. ويختتم الشاعر هذا الانفعال برؤية وجدانية سامية:

فدام لهم به وله سرورٌ بهم حتى الممات بلا فجيع^(٢)
فالتعبير (بلا فجيع) يشي برغبة الشاعر في دوام الصفاء والانسجام، وهو ختام مشبع بإحساس روحيّ متفائل، يُترجم الانفعال الأخلاقي والوجداني في آنٍ واحد.

يتبيّن من هذه القراءة أنّ الوجدان في قصيدة التهامي لا يُعطي الصنعة؛ بل يهبها حرارةً وصدقًا، وأنّ البناء الفني لم يكن خصمًا للانفعال، بل جسرًا له، فالصنعة في هذه القصيدة هي شكل الوجدان، والوجدان هو روح الصنعة، ومن اتحادهما يتولّد ذلك الإشعاع الجمالي الذي يجعل القصيدة نموذجًا لما يمكن

(١) ديوانه: ٤٠٢.

(٢) ديوانه: ٤٠٣.

تسميته بـ(الصدق الفني الوجداني)؛ حيث العاطفة المرهفة تصوغها يدُ الصنعة
الماهرة، فيلتقي الإحساس العميق مع الإتقان اللغوي في وحدةٍ فنيّةٍ متماسكة.

* * *

المبحث السادس: جدلية الصنعة والوجدان في التشكيل النفسي والتأويلي
يُعدّ هذا المبحث تويجاً لبنية الدراسة؛ إذ ينتقل من التحليل البنيوي واللغوي إلى أفق أعمق يتصل بالبنية النفسية والرمزية في خطاب المديح عند أبي الحسن التهامي، فالقول الشعري هنا ليس مجرد بنية لغوية محكمة، ولا طاقة وجدانية مندفعة؛ بل هو فضاء يتجاوز فيه الفن والعاطفة، وينصهر فيه التكلف اللفظي بالحقيقة الشعورية، ومن هنا يمثل المديح عند التهامي ظاهرة مزدوجة: صنعة يزخرها الوعي البلاغي، ووجدان يحركه الإحساس المأزوم بالموت والفقد والحنين.

يبدو من مستهل النص أنّ الشاعر يستدعي أنثى متخيلة؛ لكنها في عمقها صورة للحنين الإنساني المقموع، فقله منذ البداية:

ألمّ خيالها بعد الهجوع فعدت إذ رأت سيفي ضجيعي^(١)
يكشف عن بؤرة وجدانية مشحونة، تضع المتلقي أمام ذاتٍ تحاول أن تتوازن بين عالمين: عالم العاطفة وعالم البطولة، فالخيال الذي يلّم بالليل ليس مجرد طيف امرأة؛ بل استدعاء رمزي للذاكرة العاطفية، وكأنّ الشاعر - وهو في مقام المديح - يبدأ من الحنين ليصل إلى البطولة، هنا تلتقي الصنعة بالوجدان في تشكيل نفسي عميق؛ فالصنعة تتجلّى في الصورة المركّبة ذات البنية المزدوجة (المرأة/السيف)، والوجدان يتجلّى في الإحساس بالوحدة بعد الهجوع؛ أي بعد انطفاء الضجيج الخارجي وبقاء الذات أمام ذاتها، ويقترّب هذا التشكيل من

(١) ديوانه: ٣٩٩.

التصور البلاغي الذي وضعه القرطاجني^(١) حين عدّ الصنعة وسيلةً لضبط الانفعال وتوجيهه لا لقمعه، مؤكدًا أنّ جودة القول لا تتحقق إلا حين ينقاد المعنى للنظم انقيادًا طبيعيًا.

ويتدرّج التهامي في رسم هذا البعد النفسي حتى يجعل من المشهد الحسي منطلقًا للمعنى التأويلي؛ فالحجوبة التي (هاجت لي بزورتها زفيرًا) لا تُراد لذاتها؛ بل كأنها رمزٌ لنداء الحياة في قلب الشاعر بعد الخفوت، ليصبح (الزفير) معادلًا صوتيًا للانفعال الداخلي المكبوت. هذه القدرة على التشكيل الصوتي للحالة الوجدانية هي جزء من صنعة وجدانية؛ أي صنعة تخلق الجمال لا عبر الزخرفة؛ بل عبر تنعيم الإحساس، وهي رؤية يلمّح إليها عبد القاهر الجرجاني^(٢) حين يشير إلى أنّ التصوير البياني الحقيقي هو ما أعطى النفس حظها من الانفعال لا ما اكتفى بالشكل الخارجي للصورة.

وفي قوله:

فقمْتُ منادياً فإذا سُهَيْلٌ من الخفقان كالقلبِ المروع^(٣)

ينبثق الوجدان من حركة الكائنات الكونية ذاتها؛ ف(سهيل) ليس نجماً فحسب؛ بل تجسيدٌ للخفقان النفسي، وهنا تتجلّى براعة التهامي في إسقاط حالته الداخلية على عناصر الطبيعة، فيتحوّل الكون إلى مرآة لوجد الذات، ويغدو المديح في هذا السياق بحثًا عن توازنٍ مفقودٍ بين الداخل والخارج، بين

(١) انظر: منهاج البلاغ: ١١٢.

(٢) انظر: أسرار البلاغة: ٨٩.

(٣) ديوانه: ٣٩٩.

الرؤية النفسية والبنية الفنية، وهذا المستوى من المزج بين الداخل والخارج ينسجم مع ما يراه النقد الحديث^(١) من أنّ الصورة الشعرية تتحول إلى وسيلة لبعث الحياة الداخلية في الأشياء.

وإذا انتقلنا إلى مقاطع المديح الصريح، وجدنا أنّ الشاعر يواصل هذا التوازن النفسي عبر لغةٍ تتسع لثنائية القوة والرقّة، ففي قوله:

لَهُ يَدٌ مَحْسَنٌ وَحَيَاءٌ جَانٍ وَجُودٌ مَبْدَرٌ وَعُلا جُمُوعٌ^(٢)

يتبدى البعد الوجداني في صورة المحسن الرحيم، بينما الصنعة تتجلّى في المقابلات المحكمة (محسن/جان، وجود/عُلا)، غير أنّ هذه المقابلات ليست مجرد تقنية بلاغية؛ إنّها نتاج رؤية إنسانية تسعى إلى ترميم الفجوة بين النقيضين: بين المحسن والخائف، بين الكرم والحشية، أي: بين الانفعال الأخلاقي والفعل الواقعي، وهذا ما يجعل المديح عند التهامي مديحًا نفسيًا أكثر منه خطابًا سياسيًا أو اجتماعيًا.

ولعلّ أجمل ما يبرزه هذا المقطع هو العلاقة التأويلية بين «اليد» و«الحياء». اليد هنا ليست عضوًا جسديًا؛ بل تجسيدٌ للقيمة الإنسانية التي تفيض عطاءً، بينما الحياء يمثل الضبط الأخلاقي الذي يمنح الفعل بعده الإنساني العميق. وهكذا تتواشج الصنعة الأخلاقية بالصنعة الفنية؛ إذ يضع التهامي الكرم في معادلٍ تصويري يجعل من الجود حركةً داخلية قبل أن يكون فعلًا ماديًا.

وحين يقول الشاعر:

(١) فن الشعر: ٥٤.

(٢) ديوانه: ٤٠١.

إذا ذُكر النوال اهتَرَ شوقاً إليه كهرةِ السيفِ الصنيعِ^(١)

ينقلنا التهامي إلى تماهٍ فريد بين الدين والعنف، بين الشوق والضرب، فاهتزاز السيف هنا ليس دلالة حرب؛ بل دلالة حياة؛ لأنَّ الشاعرَ يجعل الحركة الحربية تمثيلاً للكرم والشوق، هذه المفارقة الانفعالية بين الأضداد تمثل ذروة التشكيل النفسي في النص؛ إذ تتحول أدوات القتال إلى رموز وجدانية تفيض دفقاً وإثارةً، وتُكسّر الدلالات الجامدة للألفاظ الحربية عبر شحنها بطاقةٍ شعورية جديدة، وهكذا يعيد التهامي صياغة المديح في صورة تطهير نفسي، يوازن بين التوتر الداخلي وبلاغة التعبير.

ويبلغ التداخل بين الصنعة والوجدان ذروته في البيتين:

فمقبضُ سيفه مجرى العطايا ومضربُ سيفه مجرى النجيع^(٢)

هنا تتجلى الصنعة في التوازي الإيقاعي الدقيق الذي يُوحّد شطري البيت، بينما يتجلى الوجدان في المفارقة الدلالية بين (العطايا) و(النجيع)، فالسيف الواحد الذي يمنح ويجرح هو في جوهره صورة للإنسان الكامل في نظر الشاعر؛ الإنسان الذي يجمع بين الحزم والرحمة، بين الفعل المادي والانفعال الوجداني، وهذه الازدواجية النفسية هي ما يصوغ خطاب التهامي كله: مديح في صورة صراع داخلي بين القوة والعاطفة، بين الواجب الإنساني والنزعة الجمالية. أما في قوله:

(١) ديوانه: ٤٠١.

(٢) ديوانه: ٤٠١.

ولو بارى بجدٍ يديه بحرًا لآل البحر كآلال المروع^(١)

فحن بإزاء نزعة تأويلية تتجاوز حدود المبالغة إلى البعد الفلسفي في الرؤية؛ فالماء - رمز العطاء - يعجز عن مجارة البحر الإنساني المتمثل في الممدوح، وهنا لا يكون الجود مجازًا؛ بل يتحول إلى قيمة وجودية، تجعل من الكرم صفة كونية، كأنَّ الشاعر يعيد خلق العالم وفق منطق العاطفة، لا وفق منطق الطبيعة، وهذا في حد ذاته يعبر عن وجدانٍ مشبعٍ بالصنعة الفنية؛ لأن المبالغة ليست هدفًا؛ بل وسيلة لخلق تناغم بين الشعور بالصغر أمام الوجود والرغبة في تجاوزه.

ويتابع التهامي هذا النسق في قوله:

يُنَاطُ الرَّأْيُ مِنْهُ بِالْمَعْيِ يرى الحدثان من قبل الوقوع^(٢)

حيث تتحول الرؤية العقلية (الرأي) إلى قدرة استبصارية، فالمديح هنا يتجاوز المدلول الاجتماعي للحاكم إلى الرؤية التأملية للإنسان الكامل، وهنا تتبدى الصنعة في دقة التركيب، والوجدان في إحساس الشاعر بالتبصر والصفاء، فكأنَّ التهامي يُسقط على الممدوح صورة نفسه المفكرة، فيراه انعكاسًا لذاته المثالية التي تتطلع إلى النقاء والحكمة بعد معاناة نفسية طويلة، ويمثل هذا المستوى ما يسميه النقد الحديث^(٣) التأويل العميق؛ حيث يتحول النصُّ إلى منظومة رمزية تكشف طبقات الذات والدلالة.

(١) ديوانه: ٤٠٢.

(٢) ديوانه: ٤٠٢.

(٣) انظر: دينامية النص: ٥٩.

وفي الأبيات الختامية، يبرز التحام البنية النفسية بالبنية الجمالية؛ إذ يقول:

تراه وحوله منهم ليوثُ إذا انهلَّ القنا في كلِّ روع
حكوه شمائلًا وعُلاًَّ وجوداً وبأساً عند معتركِ الجموع^(١)

فهنا تنقلب الصورة الحربية إلى لوحة وجدانية؛ إذ تمثل (الليوث) و(القنا) و(المعترك) رموزاً لعلو الروح الجماعية التي يتماهى فيها الممدوح مع قومه، وفي هذا التلاحم تتبدى الصنعة في الإيقاع الجماعي المهيب، بينما يتجلى الوجدان في الشعور بالأمن والانتماء. لقد تحوّل المديح من خطابٍ فردي إلى طقسٍ شعوريٍّ تتعاقب فيه البطولة بالعاطفة، والقول بالصمت، والذات بالجماعة.

ويمكن القول إنَّ الصنعة عند التهامي ليست سطحاً لغوياً؛ بل هي آلية دفاع نفسي، يحتمي بها الشاعر من هشاشة الوجدان، فكل تركيب محكم في القصيدة يخفي خلفه قلقاً وجودياً عميقاً، وكل صورة بديعة تستبطن حزناً دفيناً، وإذا كان المديح تقليدياً في موضوعه، فإنَّه عند التهامي حديثٌ في دوافعه النفسية؛ لأنَّ الشاعر لا يمدح الآخر فحسب؛ بل يبحث من خلاله عن توازن مفقود في ذاته، عن إنسانٍ يرمز إلى الكمال الذي لم يبلغه.

إنَّ جدلية الصنعة والوجدان هنا ليست جدلاً بين الزينة والعفوية فحسب؛ بل هي جدلٌ بين الوعي واللاشعور، بين رغبة اللغة في الإتقان ورغبة النفس في الإفصاح؛ ولذلك يغدو النصُّ - في مستوى تأويلي أعمق - صورة لذاتٍ مثقلة بالحنين إلى الانسجام، تتوسل البيان لترمم فوضى الداخل، وتستعير الصنعة لتقول ما لا يمكن قوله مباشرة.

(١) ديوانه: ٤٠٣.

وهكذا تتجلى في القصيدة رؤية تهامية تمتح من روحٍ مثالية ترى في الفن خلاصاً من الوجد، وفي الوجدان مصدرًا للصنعة، فالصنعة ليست ترفاً؛ بل طريقةً للنجاة، والوجدان ليس انفعالاً عابراً؛ بل طاقة خالقة للجمال، ومن هنا يمكن القول إنَّ المديح عند التهامي يتحول من فنِّ بلاغيٍّ إلى خطابٍ إنسانيٍّ يتناغم فيه البناء اللغوي والنفسي والدلالي، ويتحقق فيه المعنى الأسمى للشعر بوصفه توازناً بين القول الجميل والانفعال الصادق.

* * *

الخاتمة

سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن طبيعة مديح التهامي لأبي المنيع بوصفه خطاباً يجمع بين الصنعة البلاغية والوجدان الشعوري، بحيث لا تلغي الحرفة البلاغية أثر الانفعال، ولا يطغى الوجدان على النظام الفني، وتتبع هذه الجدلية عبر مستويات متعددة: المعجم الشعري، البناء التركيبي والإيقاعي، الصورة البيانية، البنية الخطابية، تجليات الوجدان الجمالي، وصولاً إلى أعمق طبقات النص النفسي والتأويلي، لتبيان كيفية تشابك الصنعة بالوجدان في بناء النص.

ويمكن تلخيص أبرز النتائج كما يلي:

١- المعجم الشعري يجمع بين انتقاء لفظي دقيق وانفعال شعوري ظاهر، حيث تتحول الكلمات إلى مؤشرات شعورية تؤطر علاقة الشاعر بذاته وبالممدوح.

٢- البناء التركيبي والإيقاعي يتسم بالصرامة الفنية التي تنظم الانفعال دون أن تلغيه، فتظل العاطفة قابلة للتشكل الجمالي ضمن نسق متوازن.

٣- الصورة البيانية لا تكتفي بالتزيين، بل تؤدي وظيفة شعورية وتأويلية، فتجعل الاستعارات والتشبيهات وسيلة لكشف الحالة النفسية للشاعر.

٤- البنية الخطابية تُظهر مديحاً رقيقاً الطبقات، يجمع بين التعظيم والمشاركة الوجدانية، بعيداً عن التمجيد المحض أو الخطاب المتعالي.

٥- الوجدان الجمالي ليس مجرد انفعال عابر، بل بنية دلالية تتوزع عبر النص في صور ومجازات وإيقاعات تكوّن تجربة شعورية متكاملة.

- ٦- النص يعكس دينامية نفسية تتراوح بين الخوف والرغبة، والانكسار والاعتداد، وهي المحرك الأساسي للتحويلات التصويرية والإيقاعية.
- ٧- التحليل التأويلي يبيّن أن الممدوح يتجاوز الشخص التاريخي ليصبح رمزاً للتوازن والحماية، ويحوّل المديح إلى تعويض نفسي يخفف من قلق الذات.
- ٨- التوتر بين الغياب والحضور، عبر صور الليل والمطايا والنجوم، يحمل دلالة على تمزق داخلي يتعزز بالإيقاع المتسارع، فتتآزر البنية الفنية مع الشعورية.
- ٩- الصنعة البلاغية تُستخدم لضبط الانفعال وتنظيمه، فالمحسنات البديعية والأنماط التركيبية أدوات هندسية لإعادة صياغة الانفعال في قوالب فنية.
- ١٠- القصيدة تعيد تعريف المديح بوصفها علاقة بين الذات والممدوح، بحيث يتجاوز حضور الشاعر مع الممدوح في توازن شعوري فني.
- ١١- الوحدة الشعورية للنص تتحقق عبر شبكة من الروابط الدقيقة بين الحقول اللفظية والصور والإيقاعات، ما يجعل النص عضوياً متكاملًا.
- ١٢- جدلية الصنعة والوجدان ليست حالة عارضة، بل سمة بنائية أساسية، تجعل النص نموذجًا يمكن الاستناد إليه لإعادة قراءة المديح العربي بوصفه ممارسة جمالية متكاملة.
- ١٣- تؤكد الدراسة أن مديح التهامي ليس مجرد ثناء تقليدي، بل هو مشروع شعري متكامل يوازن بين الانفعال والصنعة، ويعكس رؤية شعورية وفنية دقيقة.

أما التوصيات التي خرجت بها الدراسة، فيمكن إجمالها في الآتي:

١- إعادة فحص نصوص المديح العربي بآليات تحليلية تكشف تفاعل الطبقات النفسية والجمالية، وعدم الاكتفاء بالتصنيف التقليدي الذي يقصر المديح على الوظيفة الاجتماعية أو الحرفة اللغوية.

٢- إجراء دراسات مقارنة بين شعر التهامي ونصوص مدحية أخرى من عصره أو قبله، لرصد التحولات الأسلوبية والوجدانية، ومعرفة موقعه الحقيقي في تطور الخطاب المدحي في التراث العربي.

٣- توسيع نطاق الدراسات التي تربط البلاغة بالتحليل النفسي والتأويل الجمالي، بما يثري الحقل النقدي العربي ويفتح أفقاً جديداً في قراءة الشعر القديم بوصفه وثيقة جمالية ونفسية معاً.

* * *

المصادر والمراجع

- الاتجاه الفني في تراثنا النقدي والبلاغي، حمد السويلم، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط ١، ١٤١٥هـ.
- أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تعليق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط ٣، ١٩٧٦م.
- الأسس المعنوية للأدب، عبدالفتاح الديدي، دار المعرفة، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٦م.
- الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط ٢، ١٩٩٣م.
- الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد ويس، كتاب الرياض، العدد ١٣، مؤسسة اليمامة.
- البديع، عبدالله بن المعتز، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩٠م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ط ١، ١٩٩٢م.
- بلاغة الصنعة الشعرية، فراس حج محمد، دار روافد، القاهرة، ط ١، ٢٠١٩م.
- بلاغة الصورة، محمد مشبال، دار كنوز المعرفة، عمان، ط ١، ٢٠١٩م.
- البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٥، ١٤٠٥هـ.
- تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.
- جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٣، ١٩٨٤م.
- الحجاج في البلاغة المعاصرة: بحث في بلاغة النقد المعاصر، محمد الطلبة، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط ١، ٢٠٠٨م.
- الحجاج والاستدلال الحجاجي: دراسات في البلاغة الجديدة، مجموعة بحوث بإشراف: حافظ علوي، دار ورد، عمان، ط ١، ٢٠١١م.
- حصاد المهشيم، إبراهيم المازني، مؤسسة هنداوي، القاهرة، (د.ط)، ٢٠١٠م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤١٠هـ.

- دينامية النص: تنظير وإنجاز، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٠م.
- ديوان أبي الحسن التهامي، تحقيق: محمد الربيع، مكتبة المعارف، الرياض، ط ١، ١٩٨٢م.
- الديوان، العقاد والمازني، دار الشعب، القاهرة، ط ٤، (د.ت).
- سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، تحقيق: عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، الأزهر، (د.ط)، ١٣٨٩هـ.
- صناعة النص في الشعرية العربية، لمياء دحماني، جامعة مولود معمري، ٢٠١٢م.
- الطبع والصنعة في الشعر، محمد الهياوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١، ١٣٥٨م.
- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤٠٢هـ.
- في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، (د.ط)، ١٩٨٩م.
- في نظرية النقد، عبدالملك مرتاض، دار الغرب العربي، بيروت، (د.ط)، ١٩٩٨م.
- قراءة في المشاريع البلاغية المعاصرة وجدلية القديم والجديد، هاني محمد علي، مجلة الدراسات الإنسانية والأدبية، جامعة كفر الشيخ، ٢٠٢٢م.
- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، دار الباز للطباعة، بيروت، ط ١، ١٤٠١هـ.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٣، ١٩٨٦م.
- نظرية النص الأدبي، عبدالملك مرتاض، دار هومة، الجزائر، ط ٢، ٢٠١٠م.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، دار تحضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

* * *

References

- al-Ittijāh al-Fannī fī Turāthinā al-Naqdī wa-al-Balāghī, Ḥamad al-Suwaylim, Nādin al-Qaṣīm al-Adabī, Burayda, 1st ed., 1415 AH.
- Asrār al-Balāgha, ‘Abd al-Qāhir al-Jurjānī, ed. Maḥmūd Shākīr, Maṭba‘at al-Madanī, Cairo, 3rd ed., 1976.
- al-Asus al-Ma‘nawiyya li-al-Adab, ‘Abd al-Fattāḥ al-Dīdī, Dār al-Ma‘rifa, Cairo, n.e., 1966.
- al-Aslūbiyya wa-al-Aslūb, ‘Abd al-Salām al-Masaddī, Dār Su‘ād al-Ṣabāḥ, Kuwait, 2nd ed., 1993.
- al-Inziyāḥ fī Manzūr al-Dirāsāt al-Aslūbiyya, Aḥmad Wīs, Kitāb al-Riyāḍ, no. 13, Mu‘assasat al-Yamāma.
- al-Badī‘, ‘Abd Allāh ibn al-Mu‘tazz, Dār al-Jīl, Beirut, 1st ed., 1990.
- Balāghat al-Khiṭāb wa-‘Ilm al-Naṣṣ, Ṣalāḥ Faḍl, ‘Ālam al-Ma‘rifa, Kuwait, 1st ed., 1992.
- Balāghat al-Ṣan‘a al-Shi‘riyya, Firās Ḥij Muḥammad, Dār Rawāfid, Cairo, 1st ed., 2019.
- Balāghat al-Ṣūra, Muḥammad Mashbāl, Dār Kunūz al-Ma‘rifa, ‘Ammān, 1st ed., 2019.
- al-Bayān wa-al-Tabyīn, al-Jāḥiz, ed. ‘Abd al-Salām Hārūn, Maktabat al-Khānijī, Cairo, 5th ed., 1405 AH.
- Taḥlīl al-Khiṭāb al-Shi‘rī, Muḥammad Muftāḥ, al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī, Casablanca, 1985.
- Jadaliyyat al-Khafā’ wa-al-Tajallī, Kamāl Abū Dīb, Dār al-‘Ilm li-al-Malāyīn, Beirut, 3rd ed., 1984.
- al-Ḥijāj fī al-Balāgha al-Mu‘āṣira: Baḥṭh fī Balāghat al-Naqd al-Mu‘āṣir, Muḥammad al-Ṭalaba, Dār al-Kitāb al-Jadīd, Beirut, 1st ed., 2008.
- al-Ḥijāj wa-al-Istidlāl al-Ḥijājī: Dirāsāt fī al-Balāgha al-Jadīda, ed. Ḥāfīz ‘Alawī, Dār Ward, ‘Ammān, 1st ed., 2011.
- Ḥiṣād al-Hashīm, Ibrāhīm al-Māzinī, Mu‘assasat Hindāwī, Cairo, n.e., 2010.
- Dalā’il al-I‘jāz, ‘Abd al-Qāhir al-Jurjānī, ed. Maḥmūd Muḥammad Shākīr, Maktabat al-Khānijī, Cairo, 2nd ed., 1410 AH.

- Dīnāmiyyat al-Naṣṣ: Tanzīr wa-Injāz, Muḥammad Muftāḥ, al-Markaz al-Thaqāfi al-‘Arabī, Casablanca, 2nd ed., 1990.
- Dīwān Abī al-Ḥasan al-Tihāmī, ed. Muḥammad al-Rabī, Maktabat al-Ma‘ārif, Riyadh, 1st ed., 1982.
- al-Dīwān, al-‘Aqqād wa-al-Māzinī, Dār al-Sha‘b, Cairo, 4th ed., n.d.
- Sirr al-Faṣāḥa, Ibn Sinān al-Khafājī, ed. ‘Abd al-Muta‘āl al-Ṣa‘īdī, Maktabat Muḥammad ‘Alī Ṣubayḥ, al-Azhar, n.e., 1389 AH.
- Ṣinā‘at al-Naṣṣ fī al-Shi‘riyya al-‘Arabiyya, Lamiyā’ Daḥmānī, Jāmi‘at Mulūd Ma‘ammarī, 2012.
- al-Ṭab‘ wa-al-Ṣan‘a fī al-Shi‘r, Muḥammad al-Hayhawī, Maktabat al-Nahḍa al-Miṣriyya, Cairo, 1st ed., 1358 AH.
- ‘Iyār al-Shi‘r, Ibn Ṭabāṭabā al-‘Alawī, ed. Na‘īm Zarzūr, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beirut, 1st ed., 1402 AH.
- Fī Sīmiyā’ al-Shi‘r al-Qadīm, Muḥammad Muftāḥ, Dār al-Thaqāfa, Casablanca, n.e., 1989.
- Fī Nazariyyat al-Naqd, ‘Abd al-Malik Murtād, Dār al-Gharb al-‘Arabī, Beirut, n.e., 1998.
- Qirā’a fī al-Mashārī’ al-Balāghiyya al-Mu‘āṣira wa-Jadaliyyat al-Qadīm wa-al-Jadīd, Hānī Muḥammad ‘Alī, *Majallat al-Dirāsāt al-Insāniyya wa-al-Adabiyya*, Jāmi‘at Kafr al-Shaykh, 2022.
- Kitāb al-Ṣinā‘atayn, Abū Hilāl al-‘Askarī, ed. Mufīd Qamīḥa, Dār al-Bāz li-al-Ṭibā‘a, Beirut, 1st ed., 1401 AH.
- Minhāj al-Bulaghā’ wa-Sirāj al-Udabā’, Ḥāzim al-Qartājannī, ed. Muḥammad al-Ḥabīb ibn al-Khuja, Dār al-Gharb al-Islāmī, Beirut, 3rd ed., 1986.
- Nazariyyat al-Naṣṣ al-Adabī, ‘Abd al-Malik Murtād, Dār Hūma, Algeria, 2nd ed., 2010.
- Naqd al-Shi‘r, Qudāma ibn Ja‘far, ed. Muḥammad ‘Abd al-Mun‘im Khafājī, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beirut, n.e., n.d.
- al-Naqd al-Manhajī ‘inda al-‘Arab, Muḥammad Mandūr, Dār Nahḍat Miṣr, Cairo, n.e., n.d.

* * *