الصدق الفني في نثر الأعراب

إعداد

د/ عبير مجاهد أحمد الحسنين

أستاذ الأدب والنقد المساعد في جامعة بيشة

مشرفة قسم اللغة العربية بكلية العلوم والآداب بتثليث

-مقدمة-

تكمن متعة قراءة الأدب في كونه ولوجا إلى عالم الأديب الداخلي؛ حيث يفضي لنا النص بما يكنّه الأديب في ذاته من أحاسيس وخواطر وأفكار عاشها وتعايش معها معايشة حقيقية، فإن وافق ذلك صياغة فنية جيدة، فنحن أمام نص حيّ مفعم بالحيوية، قد توافرت له أسباب المتعة وتحققت فيه الفائدة، وإن فقدَ مصداقيته فقدْ فقدَ متعته، حتى إنْ جوَّده مؤلفه وأحكم صنعته، فلن يزيد عن كونه وردة بلا رائحة. فالنص الحيّ عملة لها وجهان، أحدهما: الصدق الفني، والآخر: جودة السبك.

ولا نبالغ إن قلنا إن أدبنا العربي حديقة غنّاء جمعت ورودا عطرة لاتزال تحتفظ بشذاها وعبيرها الفوّاح، وأخرى بقيت على جمال شكلها دون رائحة. ومن منظور آخر، فإن الأدب شعره ونثره قد ضم نماذج عدة لاتزال حيّة قادرة على منح قارئها متعة وفائدة يرجوها، وأخرى ميتة لا متعة فيها، ولا تتعدى كونها قوالب جامدة بين يدي دارسي الأدب يتناولون تشريحها وشرحها.

وإذا كان نثر الأعراب يشغل حيزا كبيرا من أدبنا العربي، فإنه من الأهمية بمكان أن نتوقف عند مسألة الصدق الفني فيه؛ للوقوف على مدى المتعة المتوفرة فيه والفائدة المرجوة منه.

مشكلة البحث، وتساؤلاته:

تعد مسألة الاختلاف بين النقاد حول مفهوم الصدق الفني أهم العقبات التي واجهت بحثنا هذا، كما كان لاختلافهم حول مسألة حياة النص؛ هل يلزمها الصدق الفني؟ أم تكفيه جودة السبك وحسن الصناعة؟ كذلك مثّلت قلة المصادر والمراجع التي تناولت نثر الأعراب بالدراسة والبحث إحدى عقبات البحث

ولعل أهم التساؤلات التي فرضتها هذه الدراسة تتمثّل في:

١- ما مفهوم الصدق الفني؟

٢- هل يلزم الصدق الفني للحكم بجودة النص؟

٣- هل توفر الصدق الفني في نثر الأعراب؟

أهمية البحث:

تأتي أهمية دراسة الصدق الفني في نثر الأعراب، للوقوف على مدى معايشة الأعرابي لتجربته النثرية، وأثر ذلك على نتاجه الأدبي، لاسيما صوره وأخيلته.

كما تساعدنا هذه الدراسة في الوقوف على أهمية قضية الصدق الفني في الفنون النثرية ، ومن ثَمَّ معرفة مدى تقبل المتلقي للنص حال توفر الصدق الفني فيه، أم كونه مجرد صنعة مطبوعة.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى مناقشة قضية الصدق الفني كمعيار للحكم على جودة النص النثري عامة ونثر الأعراب خاصة. كما يهدف إلى الكشف عن حقيقة التجربة الذاتية للأعرابي ، ومدى تأثيرها على نتاجه النثري.

منهج البحث:

فرضت طبيعة هذا البحث الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي؛ للوقوف على القضايا المتعلقة بالصدق الفني، ثم الولوج به إلى عالم النص النثري عند الأعراب، محللين لبعض نصوصهم النثرية، ومن ثم نتمكن من الحكم على مدى تحقق الصدق الفني في نثر الأعراب من عدمه.

الدراسات السابقة:

لم يسبق أن ضمت المكتبة العربية بحثا بهذا الاسم والسمت.

خطة البحث:

جاء هذا البحث في مقدمة، و مسائلتين رئيستين، وخاتمة، بيانها كالتالي:

- **المقدمة:** فيها مفاتيح البحث، مشكلته، وأهميته، وأهدافه، ومنهجه، وخطته.

- **المسألة الأولى: (مفهوم الصدق الفني)**، وفيها تناولت مفهوم الصدق الفني عند القدماء والمحدثين، وعرجت على آرائهم حول هذه القضية.
- **المسألة الثانية: (الصدق الفني في نثر الأعراب)**، فيها حاولت تطبيق معايير الصدق الفني من خلال دراسة الصورة الفنية في نثر الأعراب، باعتبارها ركيزة الإبداع الأدبي، وقوام صنعته، ومكمن أفكاره ومشاعره.
- **الخاتمة:** اشتملت على أهم نتائج البحث.

- **المسألة الأولى: مفهوم الصدق الفني.**

اختلف مفهوم الصدق الفني قديما وحديثا؛ فقديما نظر النقاد إلى مسألة الصدق والكذب من زاوية الالتزام بالواقع أو التخييل، فحازم يرى أن "القول الصادق هو المطابق للمعنى على ما وقع في الوجود، ومنه المقصر عن المطابقة بأن يدل على بعض الوصف ويقع دون الغاية التي انتهى إليها الشيء من ذلك الوصف. فهذا النوع من الصدق في الأدب قبيح من جهة الصناعة وما يجب فيها"([1])، فالصدق هو ما وافق الواقع ولم يتخذ الخيال مطية ، يصل من خلاله إلى التكلف والمبالغة.

وذهب الجرجاني إلى "أن الصدق لا يعني الالتزام بالواقع الحرفي وإنما الذي يوافق العقل ويخضع لمقاييسه، وعلى هذا فهو لا ينكر الكذب الفني القائم على التخييل، شريطة التمويه والاحتيال لتحقيق لذة الكشف والمتعة الجمالية"([2]).

وذهب ابن رشيق إلى أن الكذب وليد الخيال، غير أنه استحسنه في الشعر، يقول: "ومن فضائله أن الكذب – الذي اجتمع الناس على قبحه – حسن فيه، وحسبك ما حسّن الكذب، واغتفر له قبحه"([3])، لكنه ذم المبالغة فيه، يقول: " واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو

---

[1])حازم : منهاج البلغاء ص٧٩.(نقلا عن : د. الجوهرة بنت بخيت آل جهجاه: تجليات التشكيل النقدي لنظرية الصدق في النقد العربي القديم - مجلة جامعة المدينة العالمية المحكمة – المملكة العربية السعودية – ع٢ – يناير ٢٠١٢م – ص١١٤)

[2])نايف رشدان : مفهوم الصدق والكذب عند القدماء – جريدة الرياض الالكترونية – ع ١٤٦٦٩ - ٢٢ أغسطس ٢٠٠٨م. تم الاطلاع عليه بتاريخ ١٤٤٠/٦/٩هـ عبر رابط http://www.alriyadh.com/369000

[3])ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده – تحقيق : النبوي عبد الواحد شعلان -١٤/١.(نقلا عن د. الجوهرة بنت بخيت آل جهجاه: تجليات التشكيل النقدي لنظرية الصدق في النقد العربي القديم – ص١١٣).

البيت والبيتين في القصيدة بين القصائد، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسه، وصفاء خاطره، فأما إذا كثر ذلك، فهو عيب يشهد بخلاف الطبع، وإيثار الكلفة"([٤]).

إذا فقد نظر القدماء –قديما– لمسألة الصدق الفني والكذب من زاوية الواقع والخيال، ولم يكن الخيال يفضي إلى الكذب، وإنما كانت المبالغة فيه .

أما حديثا فقد تغيرت نظرة النقاد لمسألة الصدق الفني وعدمه؛ حيث نظر إليها النقاد من زاوية مطابقة الكلام لوجدان الأديب، وصدوره عن تجربة صادقة أم كونه مجرد نظم جامد. فالصدق الفني " أن يكون الأدب صورة لما يخالج النفس من عواطف ومشاعر وجدانية، لا تكلف فيها ولا صنعة"([٥]). وعليه فإن الكذب كل أدب خلا من عاطفة، وجاء متصنعا متكلفا، جامدا خاليا من الوجدان. كالذي نجده في شعر المناسبات واستجداء الخلفاء والأمراء.

إن مسألة إلزام الأديب بالصدق الفني مسألة شائكة؛ انقسم حولها النقاد والمفكرون، بعضهم يرفض أن يلزم الأديب بالصدق الفني، والآخر يرى ضرورة وجود الصدق الفني كأساس لقبول العمل الأدبي.

سأحاول هنا مناقشة هذين الرأيين، ومن ثم الوقوف على ما أراه أرجح.

أولا: المؤيدون لمسألة الصدق الفني:

جنح بعض النقاد إلى ضرورة معايشة الأديب لتجربته التي يريد نسجها فنيا، فقديما قال " ابن رشيق القيرواني" : " وإنما سمي الشاعر شاعرا؛ لأنه يشعر بما يشعر به غيره"([٦]).وهذا يعنى أن الأدب شعور وإحساس ينمو داخل النفس فيفيض على اللسان

---

[٤])ابن رشيق : العمدة ٢١٠/١ (نقلا عن د. الجوهرة بنت بخيت آل جهجاه: تجليات التشكيل النقدي لنظرية الصدق في النقد العربي القديم – ص١١٤).

[٥]) نادية بوذراع: محاضرات في النقد الأدبي الحديث –مطبوعات كلية الآداب واللغات – الجزائر – ٢٠١٦م – ص٢١٣.

[٦])أبو علي الحسن بن القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه– تح: محمد قرقزان– دار المعرفة – بيروت – ١٩٨٨م – ج١ – ص٢٣٨.

بأعذب كلام، وحديثا رأينا العقاد يقر بأن التجربة إحساس بجوهر الأشياء، يقول: "إن كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر؛ لأنه حياة وموضوع للحياة"([٧]).

ويعنى هذا أن التجربة الأدبية بصفة عامة الصادقة ما هي إلا إفضاء بما في الوجدان، ذلك – وحده – هو الفن، وعليه فإن ما يسمى بشعر المناسبات وغيره مما يفتقر إلى العاطفة الصادقة إنما هو من رديء الشعر، يقول المنفلوطي: " وكان أشعر الشعراء عندي أوصفهم لحالات نفسه، وأقدرهم على تمثيل ذلك وتصويره للناس تصويرا صحيحا، وهذا هو الصدق..لذلك كان أغزل الغزل عندي غزل العاشقين، وأفضل الرثاء رثاء الثاكلين، وأشرف المدح مدح الشاكرين.."([٨]).

ويستند أصحاب هذا الاتجاه إلى ملكة الذوق؛ فليس من يبكي كمن يتباكى، وقديما قالوا: " ليست النائحة الثكلى مثل النائحة المستأجرة"([٩])، وقالوا لأعرابي: "ما بال مراثيكم أجود أشعاركم؟ قال: لأنا نقولها وأكبادنا تحترق"([١٠]).

وجملة القول هنا إن أصحاب هذا الرأي يرون أن مجرد نقل الواقع دون معايشته والإحساس به هو ضرب من التصوير الفوتوغرافي الجامد، مما يتنافى ووظيفة الأدب. وبناء عليه فإن للصدق الفني دورًا كبيرًا في جودة الأدب وتجويده.

---

[٧])محمود العقاد: ديوان عابر سبيل – دار الشعب– القاهرة – د.ت – المقدمة (ص٤).

[٨])مصطفى لطفي المنفلوطي: النظرات – دراسة وتحليل جميل جبر – دار نوفل – بيروت – ١٩٤٤م – ج١- ص٦٠.

[٩])ابن عبد ربه: العقد الفريد – تح: محمد سعيد العريان- دار الفكر – بيروت – د.ت – ج٣ – ص١٦٢.

[١٠])أبو عثمان الجاحظ : البيان والتبيين – تح: عبدالسلام هارون – دار الفكر – بيروت – ط٤ –ج٢ – ص٣٢٠.

ثانيا: المعارضون لمسألة الصدق الفني:

ذهب كثير من النقاد إلى أنه ليس جبرا على الأديب أن يكون صادق الوجدان ليعبر، وليس شرطا على الشاعر أن يكون قد مر بتجربة واقعية ليُشعر. قديما مال " قدامة بن جعفر " إلى هذا الرأي، حين قال: " إن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائنا ما كان أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن يطالب بأن لا ينسج ما قاله في وقت آخر"(١١). فمسألة الصدق لا تقف عند ضرورة مرور الشاعر بالتجربة الواقعية، يقول الدكتور محمد مندور: " من غير المعقول أن نطالب الأدباء والشعراء أن يعيشوا كل تلك التجارب التي يصوغونها في قصصهم أو أشعارهم، وإلا لوجب أن نفترض أن أديبا عالميا كشكسبير أو بلزاك قد عاش حياة كل أولئك المجرمين والأفاقين والبخلاء والمستهترين الذين صور حياتهم في قصصه"(١٢).

إن هذا الإنتاج الأدبي الذي تزخر به مكتباتنا من شعر ونثر لا يعني بالضرورة أن يكون كل عمل وراءه تجربة واقعية صادقة؛ إذ لا يشترط أن يعيش الناثر نثره بفرحه وترحه، ولا الشاعر قصائده بمدحها ورثائها، بفخرها وهجائها، وهذا ما يؤكده الدكتور محمد غنيمي هلال، في قوله: "ليس ضروريا أن يكون الشاعر قد عاني التجربة بنفسه حتى يصفها، بل يكفي أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها، وآمن بها، ودبت في نفسه حمياها. ولا بد أن تعينه دقة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعة الخيال وعمق التفكير، حتى يخلق هذه التجربة الشعرية التي تصورها عن قرب، على حين لم يخض غمارها بنفسه"(١٣).

---

(١١)قدامة بن جعفر: نقد الشعر – تح : محمد عبد المنعم خفاجي – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – د. ت - ص١٣٤.

(١٢)محمد مندور: محاضرات في الأدب ومذاهبه – معهد الدراسات العربية العالية – القاهرة – ١٩٥٥م – ص٦.

(١٣)محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث – دار العودة – بيروت – د. ت – ص٣٨٥.

ويعنى هذا أن المطلوب هو دقة الملاحظة وجودة السبك، ويعتمد نجاح العمل الأدبي إلى حد كبير على الذوق الفني. لقد كان جرير من أحسن من نظم شعرا في الغزل، ومع ذلك فإننا نجدا نصا له يصرح فيه بعدم خوضه لتجربة غزلية واحدة، يقول: "ما عشقت قط، ولو عشقت لنسبت نسيبا تسمعه العجوز فتبكي على ما فاتها من شبابها"([١٤]).

مسألة أخرى يستند إليها أنصار هذا الاتجاه، هي: وجود الشيء وضده عند الأديب الواحد، كأن يمدح شيئا ويعيبه في الوقت نفسه، إذ لا يقلل هذا من فنه؛ فالمطلوب منه هو أن يجيد ما يقول، ويخرجه للمتلقي في وجهة فنية مثلى، فلا دخل للصدق بالاعتقاد، " فمناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئا وصفا حسنا ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا أيضا غير منكر عليه، ولا معيب من فعله، إذا أحسن المدح والذم؛ بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها"([١٥]).

هذا بالإضافة إلى ما تزخر به مؤلفات الناثرين ودواوين الشعراء من أدب جيد قيل في المناسبات، وهو مع ذلك إنما يسوده التكلف وتلفه الصنعة، ويفتقر إلى العاطفة .

وجملة القول عند أصحاب هذا الاتجاه، أن معايشة التجربة الشعرية والنثرية لا تعني بالضرورة أن تكون معايشة واقعية، بل ليس فرضا أن يعيش الأديب أدبه، مؤمنين بمقولة: "أصدق الشعر أكذبه"([١٦])، وعليه فإن ما نسجه الكتاب والادباء والشعراء بخيوط التاريخ أو الخيال أو الأسطورة أو الرمز لا يتناقض مع تحقق عنصر الصدق الفني ؛ ما دام الأديب يحسن صنعته بحرارة مشاعره، وسعة خياله. وعليه فإن مفهوم الصدق الفني عندهم، هو : مطابقة التجربة لوجدان الأديب فحسب.

---

[١٤])علي بن الحسين الأصفهاني: الأغاني – دار الثقافة – بيروت – ١٩٨٣م – ج٨ – ص٤٢.

[١٥])قدامة بن جعفر : نقد الشعر- م. س – ص١٤٠.

[١٦])السابق– ص١٢٠.

إننا نرى أن لمسألة الصدق الفني دور في جودة الأدب؛ فلها تأثير يحسه المتلقي، إذ تتخلل العاطفة الصادقة للأديب كلماته ومعانيه وصوره.

ولعل أقرب المسالك لكشف الصدق الفني من عدمه في الأدب عامة، وفي نثر الأعراب خاصة، هو خيال الشاعر والناثر المتمثل في صوره الفنية؛ إذ تمثّل الصورة الفنية ركنًا أساسيًا في العمل الأدبي، وهي ركيزة الإبداع الأدبي، وقوام صنعته، من حيث كونها " وحدة التشكيل الأدبي، ومحور موضوعيته، ومصدر كلّ ما فيه من طاقات الإيحاء والإقناع، فكرًا وشعورًا ووجدانًا"[١٧]. الأمر الذي دفعني إلى دراسة الصورة الفنية في نثر الأعراب؛ للوقوف على حقيقة صدقها الفني من عدمه

- **المسألة الثانية: الصدق الفني في نثر الأعراب.**
  - **الصورة الفنية معيار للحكم على صدق النص فنيا.**

تمثل الصورة الفنية ريشة الأديب؛ فبها يرسم صوره، ويعبر عن خلجاته ومكنونات مشاعره، ويجسد من خلالها أفكاره في لوحة فنية بديعة الجمال.

والحقيقة أن التصوير فطريٌّ في الإنسان، فهو مشغوف بأن ينقل إلى غيره ما عسى أن يكون قد سبق إليه من مشاهد، أو مرّ به من تجارب"[١٨]. ويعني هذا أن التصوير ليس مقصورا على فن دون آخر من فنون القول، بل هو العامل المشترك بين سائر الفنون، مهما تباينت أنواعها وتعدّدت أشكالها، ومِن ثمّ لا يبتعد الفنّ الأدبيّ عن الفنون الأخرى في الاتكاء على عنصر الصورة كمرآة تعكس أفكار الأديب ومشاعره، حتى لو اختلفت طرق ووسائل عرضها والتعبير عنها؛ فلكلّ فنٍّ مِن الفنون أدواته الخاصة للتعبير، والتي يتميز بها عن غيره من الفنون الأخرى، فإذا كانت الخطوط والألوان تُمثّل وسيلةً

[١٧])محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية- دار المعارف- ط١-١١٩٨٤م- ص٢٣.

([١٨])د/ سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي- دار غريب للطباعة والنّشر- د.ت- ص٨٩.

يُعبِّر الرسّام مِن خلالها عن مشاعره وأحاسيسه، وإذا كانت الآلات الموسيقية –على اختلاف أنواعها ونغماتها- تمثّل أداة الموسيقى لإبراز خواطره وانفعالاته، فإنّ الصورة الفنيّة هي وسيلة الأديب التي يستعين بها ليُعبِّر عن مشاعره وأفكاره، بما تشتمل عليه تلك الصورة من خصائص تعبيرية وتصويرية وصوتية، تُكوِّن جميعُها بناءً فنيًّا متكاملاً اسمه العمل الأدبي أو الأثر الأدبي، وهو ما يدفعنا للقول بأن العمل الأدبي ما هو إلاّ مجموعة من الصور، ضُمّ بعضها إلى بعض بنظام خاصّ، وعلى نسق مُعيّن.

إذا فالصورة الفنيّة -بما تحتويه مِن ألفاظ وتراكيب وصور وإيقاع وعاطفة- هي التي وسيلة الأديب في استخراج كوامنَه النفسية والعاطفية، وهي القالب الذي يصبّ فيه أفكاره ومشاعره وأحاسيسه الوجدانية، وبصورة أدق فإنها أشبه ما تكون بجسور وصل بين الأديب والمتلقّي.

ولا شك بأن الأديب يستطيع من خلال الصورة الفنية أن يحقق بناءً فنيّا مُتماسكا، من خلال مواءمة صوره الجزئية، ونظمها في صورة كلية متماسكة متلاحمة؛ إذ لا تقتصر وظيفة الوحدة فيها على مجرّد "التلاحم بين أجزاء العمل وأفكاره، ولكنّها الوحدة القادرة على إذابة الأجزاء والأفكار، والعواطف والإيقاع والصّور في كلٍّ واحد، بحيث يبدو هذا الكلّ جسدًا مُتكاملا مُتناميًا، يؤدي كلُّ جزء دوره في تنمية البناء وعضويته وتماسكه، وينفتح فيه الكلّ على سائر هذه الأجزاء، فيعطيها مع كلّ عمل إبداعي مذاقًا خاصًّا، يُحقّق لها وله الفاعلية الجمالية المنشودة في الإبداع الجميل"[١٩].

وإذا كانت الصورة الفنية من العناصر الرّئيسة في عملية الإبداع الأدبي؛ حيث إن "سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة"[٢٠]، فإنها –كذلك- أحد عناصر التعبير المتمثلة في "الدلالة اللغوية للألفاظ والعبارات، والإيقاعات الموسيقية للكلمات

([١٩])د/ محمد أحمد العزب: مقال النّص ومفهوم البناء - مجلّة المنهل عدد ٥٤٣- مجلد ٥٩- سبتمبر ١٩٩٧م- ص٧٣.

([٢٠])عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز- تحقيق / محمود محمد شاكر-د.ت- ٢٥٤،.

والتراكيب، والصّور والظلال الزائدة على المعاني اللغوية... فالعمل الأدبي هو كل تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية"[٢١].

ومن منظور آخر، فإن الصورة الفنية لها القدرة على إحداث خصوصية في المعنى، تميّزه وتزيده اقتدارًا واتّساعًا، فهي معيار المفاضلة بين أديب وأديب أو بين مجموعة من الأدباء، في معنى واحد تناولوه جميعًا، فإذا به يبدو ثقيلاً ساقطًا في تأليف البعض، بينما يبدو رفيعًا راقيًا في تصوير الآخرين، وما ذاك إلاّ لأنّ الأول، تكلّف سبيل الصياغة، فكدّ ذهنه وأتعب خاطره، فبدا عمله أشبه بالزّهرة الصناعية، جاءت مِن عمل الإنسان بالإبرة والخيط. أمّا الآخر فله نفس طبيعة فطرية ، تلمح مواطن الجمال في الأشياء، فلا تبرح تعمل وتغدو وتروح، وإذا بعملها يجيء كالزهرة الطبيعية التي انبثق عنها عطرها انبثاقًا فطريًا، ناضرة في غصنها الأخضر.

فتصوير الموهوب فيه فكرُه وبيانُه، وجنانُه ولسانُه، وطبيعتُه وميزانُه[٢٢]، وهو الترجمة الحسيّة للخيال، الذي " يُعدّ لبّ المحاور الفنية في التصوير،...، وعنصر مِن عناصر تشكيل صورة الأدب، وله دخل كبير في إثارة العاطفة، وتجميع جزئيات الصورة مِن عالمها البعيد، والقدرة على الرّبط بينها"[٢٣]. حتّى يمكن القول: إنّ التصوير الجيّد رهن بصدق العاطفة وأصالتها من ناحية، وقوّة الخيال وقدرته على التصوير مِن ناحية أخرى؛ "فالخيال ملكة خصبة تقدر على تخيّل الأشياء، وتصوير العواطف والآراء، تخيّلا وتصويرًا يُوضّح نواحيها الغامضة، ويعرض لما فيها من أسباب الرّوعة والجمال، عرضًا مؤثّرًا يبدو حقيقة أو كالحقيقة الملموسة،...،فليس الخيال دائمًا مجافاة للحقائق، وبعدًا عن المألوف وقدرة على الإغراب والإتيان بما لا يكون، بل هو مرآة تنطبع فيها الصورة،

---

(٢١) سيد قطب: النقد الأدبي " أصوله ومناهجه - دار الشروق - طبعة ١٩٩٥م- ص٥٤.

(٢٢) د/ محمد محمود لبدة: الاتجاهات الأدبية في الشعر العربي المعاصر في المنظور النقدي- دار الوفاء للطباعة والنشر – ط١ سنة ١٩٨٦م- ص٤٢.

(٢٣) د/ علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي - دار المعارف ط٢ سنة ١٩٨٣م- ص٢٥٢.

فيعكسها وقد صفّاها من كلّ شائبة وأخرجها إخراجًا جديدًا، والخيال خادمٌ للحقيقة"[٢٤]، بل هو " نوع من تصوير الحقيقة عن طريق المشابهة التي لا تزال تُباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها،...، وبهذا أصبح الخيال – في مجاله الفني- ذا مكانة تفوق قوى العقل الأخرى، شريطة أن تكون الصورة التي ينتجها مُتَّسقة متآزرة، تتآلف على تصوير الحقيقة"[٢٥].

من هذا المنطلق فإن تتبع الصورة الفنية في نثر الأعراب من خلال ما توفّر لها مِن الملامح والسمات الفنيّة، و ما يتلاءم مع طبيعة البيئة البدوية، وما تحقق فيها من عناصر التصوير ومقومات الإبداع، ما ساعد على إبرازها وتوضيح مغزاها، هو سبيلنا إلى الحكم على هذا النثر بالصدق الفني من عدمه.

- ملامح الصدق الفني في نثر الأعراب.

تضع الصورة الفنية بأشكالها ونماذجها، وتنوّع ألوانها يدنا على حقيقة صدق الأديب في تجربته؛ فمن خلال مطابقة هذه الصور للواقع، ودقة الأديب في رسمها نستطيع الوقوف على مدى معايشته لتجربته وموضوعيتها.

ويمكننا تتبع ظاهرة الصدق الفني في الصورة الفنية في نثر الأعراب من خلال دراسة الصور الجزئية وتعبيراتها الإيحائية، بيد أن دراستها في تضامها في صورة كلية تحفل بالحيوية التعبيرية وتعكس صورة الواقع بشكل أكثر رحابة وعمقا، أفضل وأدق في الحكم ؛ إذ تُمَثِّل اللوحات الكلية كلون من ألوان الصورة في نثر الأعراب، على اختلاف فنونه وتنوّع أغراضه واتجاهاته، مرآة للواقع الذي يجسده الأديب، وينقله لنا في لوحات تلتقي فيها الصور الجزئية حقيقية كانت أم مجازية، وتجتمع التفاصيل حسيّة كانت أو معنوية،

([٢٤])د/ محمد عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية في العصر الجاهلي - دار الجيل- بيروت- ط١ سنة ١٩٩٢م- ص٣٥٣.

([٢٥])د/ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث-دار نهضة مصر للطباعة والنشر- الفجالة- القاهرة- د.ت- ص٣٩٣.

ويتّسع الخيال ويمتدّ التصوير، وتمتزج عناصر الصورة وأجزاؤها من الصوت والحركة والألوان والظلال، وتتضافر جميعها لتكوين لوحة فنيّة متكاملة، لها دلالتها وقدرتها على إبراز عناصر الجمال والمتعة، والفنّ والإثارة.

من تلك الصور الكلية، تلك التي استمدت عناصرها مِن أجواء الدعاء الإيمانية، والحالة الشعورية والوجدانية، فيما رواه الأصمعيّ، قال: حَجَجْتُ فرأيت أعرابيًّا يطوف بالكعبة ويقول:

"يا خير موفودٍ سعى إليه الوُفد، قد ضعُفت قوّتي، وذهبتْ مُنتي، وأتيتُ إليك بذنوب لا تغسلها الأنهار ولا تحملها البحار، أستجير برضاك مِن سخطك، وبعفوك من عقوبتك، ثمّ التفت فقال: أيُّها المشفقون، ارحموا مَن شملته الخطايا، وغمرته البلايا، ارحموا مَن قطع البلاد، وخلف ما ملك مِن التلاد، ارحموا مَن وبّخته الذنوب، وظهرت منه العيوب، ارحموا أسير ضرٍّ، وطريد فقر. أسألكم بالذي أعملْتكم الرغبةُ إليه، إلاّ ما سألتم الله أن يهبَ لي عظيم جرمي". ثم وضع في حلقة الباب خدَّه، وقال: " ضَرع خدّي لك، وذلّ مقامي بين يديك". ثم أنشأ يقول:

عظيم الذنب مكروبُ مِنَ الخيرات مسْلوبُ
وقد أصبحتُ ذا فقرٍ وما عِندك مطلوبُ[٢٦]

هذه لوحة كلية استغرقت دعاء أعربيّ، صدر فيها عن شعور بالرّهبة مِن الله، والرغبة في عفوه ورضاه، وغلب عليها معنى التضرع والخشوع بين يديه جلّ في علاه.

وقد تألفت تلك الصورة الكلية مِن عدّة صور جزئية، بعضها مجازي وبعضها حقيقي، فمن صورة الحجيج يتوافدون على الأماكن المقدّسة أوان الحجّ، تلك الصورة الواقعية، التي قدّم بها الأعرابيّ بين يديّ دعائه، إلى صورة أخرى ترجم فيها عن واقعِه،

(٢٦)العقد الفريد ج ٤ ص ٥، ٦.

وبدا- خلالها- مُعترفًا بذنبه، مُقِرًّا بزلته. فبدا الأعرابي وقد ضعفت قوته، صورة حقيقية، وكثرت منه الذنوب، وعظمت الأوزار، وبلغت من الكثرة مبلغًا بحيث لا تغسلها الأنهار ولا تحملها البحار، صورة مجازية، سلك بها الأعرابي سبيل الكناية، فبدت أبلغ من التصريح وأجمل من الإفصاح، من حيث أنّ "لإثبات المعنى بالكناية من المزية مالا يكون للتصريح، فإثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد على وجودها آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها، فتثبتها هكذا سَاذَجًا غُفْلاً"[٢٧].

وتتجه الصورة وجهة أخرى، إذ تتجاوز حدود الذاتية إلى الموضوعية، وتتخطى حاجز الفردية والخصوصية إلى المعايشة والمشاركة والفاعلية. وإذا بالأعرابيّ يلتفت إلى مَن حوله من حجّاج البيت وزوّاره، الراجين عفوَ ربِّهم وغفرانه، مَنْ رآه منهم وقد مسّه الضُرّ والفقر، بعد أن قطع المسافات، وأنفد الزاد، يسألهم أن يُشركوه معهم في دعائهم، فيكون له حظٌ من سؤالهم الرحمة والغفران.

قدّم الأعرابيّ ذلك في صور جزئية غلب عليها التشخيص والتجسيم، كما في صورة الخطايا وقد شملته والبلايا غمرته، كذلك بدا المعقول المعنويّ في صورة الماديّ الحسيّ، كما في صورة الذنوب وبّخت الأعرابيّ، واستولى عليه الضرّ فغدا له أسيرًا، ولزمه الفقر فهو منه طريد، صورة استعارية تشخيصية.

ثم تجيء الصورة الواقعية التي ختم بها الأعرابيّ الدعاء، وأجمل مضمونه، وبدا فيها خاشعًا ذليلاً بين يدي الله، عظُمت ذنوبه، واشتدت فاقتُه إلى عظيم عفو الله وواسع رحمته، تلك الصورة التي تقاسمت العبارةُ النثرية والصياغةُ الشِّعرية مضمونَها، وتعاونتا في إبرازها، لتلتحم تلك الصورة بما سبقها من صور جزئية، وتتضافر الصور كلها في رسم لوحة كلية، نابضة بالحياة، زاخرة بالحركة والصوت، ترابطت عناصرها، واتسقت إيحاءاتها، إذ صدرت عن جوٍّ نفسيٍّ واحد، سيطر على الأعرابيّ طيلة الدعاء، بما يتلاءم

([٢٧])دلائل الإعجاز ص ٧٢.

وقدسية المكان وشرف الزمان.

وباستحضار الأحداث الماضية، واسترجاع مشاهد الحياة ومناظرها، برز التصوير الدقيق – بما ينطوي عليه مِن خيال خصب مُمتدّ – ليؤدي دوره في التبصرة بحقيقة الدنيا، وما طبعت عليه من غدر وفناء، والتحذير من صروف الدّهر ونوائب الأيام، وهو تصوير يستلهم منه القارئ العظة والعبرة.

هكذا جاءت كل الصور جزئية كانت أم كلية تعبيرا صادقا عن الواقع؛ رسمت لنا حيز المكان، وحدود الزمان، وعبرت عما يعايشه ذاك الأعرابي بصدق، الأمر الذي انعكس على صوره فجاءت مفعمة بالخيال الخصب والتصوير الدقيق، فحقق المتعة للمتلقي. ومن الأمثلة أيضا:

ذكر أعرابيٌّ منزلاً باد أهله، فقال: " منزل والله رحلتْ عنه ربّات الخدور، وأقامت فيه أثافيُّ القدور، وقد اكتسى بالنبات كأنما ألبس الحُلل، وكان أهله يُعفُّون فيه آثار الرّياح، وأصبحت الريح تُعفِّي آثارهم، فالعهد قريب والملتقى بعيد"[٢٨].

جاءت الصورة في لوحة فنية ينعكس على صفحتها صورة منزل أصابته عوادي الزمان، ونالت منه صروف الأيام، فخلا من ساكنيه، الذين رحلوا عنه، وتركوه خرابًا بلقعًا، فبات أثرًا باليًا، بعد ما كان يغصُّ بكل مظاهر الحياة، وأشكال الحركة والنشاط والحيوية.

وهي صورة كلية، فيها تنوعت عناصر التصوير، وتعدّدت الصور الجزئية التي جمعت بين الحقيقية والمجاز؛ فمن صورة المنزل رحل عنه أهلوه، الذين كانوا له مظهر الحياة، ولم يبق من آثارهم إلاّ حجارة صمّاء تُمثِّل الجمود والموت. وهي "صورة حقيقية"، إلى صورة المنزل غَدَا برحيل أهله ظلالاً، أصابه المطر، فبدا مُزدانًا بالنّبات الذي كساه، فكأنّه لباسٌ موشّى بكل ألوان الزينة والزخرف، وهي "صورة مجازية"، كذلك المقابلة البديعية بين صورة المنزل عامرًا بساكنيه، الذين طمسوا بعيشهم فيه، وعمارتهم له آثار الرّياح،

([٢٨])العقد الفريد ج ٤ ص ١١.

وصوّرته وقد رحلوا عنه، فإذا بالريح تطمس الآثار وتمحوها. وهي صورة – على واقعيتها- إلاّ أنّها تتضمّن من المعاني والظلال الإيحائية ما يعكس قسوة الدهر، وشدّة نوائبه وفعاله، تلك التي تُحيل الأمن والعمارة، خوفًا وخرابًا يبابًا. وقد تضافرت تلك الصورة الجزئية، في رسم لوحة كلية تفيض بالظلال والإيحاءات، وتزخر بمظاهر الحركة والصوت واللون لذلك المنزل الذي يُعدُّ – في هذا الإطار القصصيّ- مصدرًا لاستلهام العظة والعبرة من أحداث الدنيا، وصروف الدهر، بما يتضمّن التحذير من الركون إلى الدنيا، والاغترار بزخرفها الزائل وزينتها الفانية.

وهي بعد لوحة فنية تفيض حركة وحيوية، لم تخلُ- على امتدادها- من الحياة، وإن تباينت طبيعتها واختلفت مظاهرها، فبينا هي حياة إنسانية تحققت ساعة كان المنزل عامرًا بأهله، إذا بها تتحوّل – بعد الرحيل- مِن ساكني المنزل إلى النبات الذي عمّ المكان وغطّا ه، حتى كأنما أُلبس الطّلل حُللاً رائقة مزدانة.

وفي اللوحة تتمثّل الواقعية والفنية معًا، تلك الواقعية التي بدت في دقّة الصورة في نقل الواقع، وتصويره كما هو، فيما يُعرف بالصدق الواقعي، هذا الذي يجعل المتلقّي ما إن يقرأ الوصف السابق، إلاّ ويجد ذلك المنزل – بكل ملامحه وتقاسيمه- ماثلاً أمام ناظريه، يُشارك الأعرابيَّ وصفه، ويستشعر معه الأسى والحزن " فلم يكن البدويّ يفرض إرادته الفنية على الأحاسيس والأشياء، بل كان يُحاول نقلها إلى لوحاته نقلاً أمينًا، يُبْقِي فيه على صورها الحقيقية، دون أن يُدخل عليها تعديلاً من شأنه أن يمسَّ جواهرها"[٢٩].

أمَّا الفنية المعتدلة– فيما يعرف بالصدق الفني، الذي يُعدّ الخيال واحدًا من العناصر، التي بها يتحقق، بل هو العنصر الرئيسي الذي لا مندوحة عنه ولا مفرّ منه- فقد بدت جليّة في اللوحة السابقة، متمثلة في الصورة المجازية، التي كان التشخيص محورها في قول الأعرابيّ " أقامت فيه أثافيُّ القدور" بينما مثّلت الاستعارة المكنية أحد عناصرها

(٢٩)د/ شوقي ضيف: تاريخ الأدب ا لعربي: العصر الجاهلي" - ص ٢١٩.

ومقوماتها في قوله: " وقد اكتسى بالنبات كأنما أُلبس الحلل" تلك الاستعارة التي صوّرت المنزل بعد رحيل أهله، وقد أصابه المطر فَبَدَا مُزْدانًا بالنّبات- الذي عمّه وغطّا ه- بإنسان اكتسى لباسًا موشي بأصناف الزخرف والزينة، صورة مجازية زادها جمالاً ترشيح الاستعارة، وتقويتها بذكر ما يُلائم المستعار منه " كأنما أُلبس الحُلل" بصيغة الجمع التي توحي بكثرة النبات وتنوع أشكاله وألوانه، ذلك الترشيح أبلغ في أداء المعنى المراد، لما ينطوي عليه من تناسي التشبيه، وتأكيد الادّعاء بأن المستعار له هو ذاته المستعار منه، وليس شبيهًا به فقط، مما يزيد في حسن الكلام وروائه، ولا يخرج بالصورة – في ا لوقت ذاته – إلى إطار من الغلو والإغراق، الذي لم يكن البدويّ ليعرف السبيل إليه.

فقد جرى الأعراب في نثرهم على السجيّة والطبع، تغلبهم فطرتهم البدوية " لا يبدّلون في الحقائق، ولا يعدلون في علاقتها ومعانيها، بل يخضعون لها، ويضبطون خيالاتهم وانفعالاتهم إزاءها"[٣٠]. ومن ثم بدا نثرهم يجمع الواقعية الكائنة والفنية المعتدلة دونما زيف أو غلو.

وبأسلوب السّرد القصصي، واستدعاء أحوال السابقين، استلهامًا للعظة والعبرة، صوّرت أعرابية قومها، وقد تبدل بهم الدهر، ونالت منهم يدُ الزمان، فقالت:

"كانوا والله لِرَحى الحرب ثِفالاً، ولِقِدْرها جُفالاً، وللأعداءِ نكالاً، وفي النّدى أزوالاً، وعلى الخصومِ ثقالاً، أنحى عليهم الدّهرُ بشفرتيْه، فأطفأ جاحِمَهُم، واقتصّ ناجِمَهُم، وطمس آثارهم، وأبادَ غَضْراءَهُم، فأصبحتِ المنازل دارسةً، والأعلامُ طامسةً، وبذلك جَرَتْ عادةُ الدّهر"[٣١].

هذه لوحة كلية تصوّر جانبًا من الصراع الدائب بين الإنسان والحياة، بدت كلّ عناصرها وجزئياتها لتُوحي بالمصير المحتوم، وتآزرت الصور الجزئية لتُخرِج لوحة فنية، ذات أبعاد ومرامي، فبينا القوم شجعان كرماء، في أوج عزّهم ومجدهم، إذا بيد الزمان تمتد

(٣٠)السابق-ص ٢٢٠.
(٣١)البصائر والذخائر-ج ٣ ص ٤٨٦.

إليهم، لتنال منهم، فيتبدّل العزّ ذُلاًّ، والقوة والشجاعة خورًا وضعفًا، والرّخاء والنّضرة هلاكًا وعُدْمًا. وهي بعد لوحة فنية، أضفت عليها الأعرابية من فكرها وذوقها، وخلعت عليها من مشاعرها وأحاسيسها، وباتت دليلاً على قدرتها الإبداعية في إخراج الفكرة في حسن عرض ودقة تصوير.

ولعلّ أوّل ما يلاحظه المتأمّل في المروية، تلك الصور الجزئية التي تباينت حقيقة ومجازًا، وتضافرت فيما بينها لتشكيل اللوحة الفنية، فكانت الصورة البيانية التشبيهية، التي صوّرت القوم شجعان مغاوير، يثبتون حين احتدام الخطب واشتداد الحرب، وقد اعتاد خوض الميدان، وتمرّسوا على فنون القتال، وإدارة حلبة المعركة، وأحاطوا بشئون الحرب والنّزال، فَبَدوْا كالثِّقال يُبسَط تحت الرحى ليستوعب الطحين. "كانوا لرحى ثِقَالا".

كذلك صورة القوم – أوان الحرب- يهبّون على قلب رجل واحد، دونما رهبة من موت أو خوف من عدوّ، فما أشبه حالهم – وقد هبُّوا بجماعتهم في شجاعة وإقدام- بقومٍ دُعوا إلى طعامٍ أو مأدبة فلبُّوا بجماعتهم، " ولقدرها جفالاً" ممّا يوحي بإحكام السيطرة على الميدان، والثقة في النّصر وتحقيق الظّفر.

وتتوالى الصور الجزئية لِتؤكّد ما كان عليه القوم من عزّة وصولجان، وذلك في قول الأعرابيّة "وللأعداء نكالاً، وفي النّدى أزوالاً، وعلى الخصوم ثِقالاً" ثلاث صور حقيقية، تُمثِّل القوم شجعان أقوياء ينكِّلُون بالأعداء، أجواد كرماء تجود أيديهم، وتتهلّل نفوسهم بشرًا وسرورًا بالجود والعطاء، وهم من العزّة والهيبة، ما جعلهم على نفوس خصومهم ثُقلاء. وهي صور تُمثّل الشجاعة والجود باعتبارها قيمًا خُلقية، تُشكِّل النموذج الأعلى، والنمط الموروث للمديح في البيئة البدوية.

وتنحو الصورة منْحىً بيانيًا، تبدو – خلاله- الاستعارة التي تعتمد التشخيص سبيلاً لتصوير قسوة الدهر وشدّة نوائب الزمان، وذلك في قول الأعرابية: " أنحى عليهم الدهرُ بشفرتيه" الذي شُبِّه فيه الدّهر بآلة حادة كالسيف أو السكين، بجامع قسوة الأثر وشدّة الألم، ولم يُذكر لفظ المشبه به، بل حُذف وذُكر بعض لوازمه وهو " شفرتيه" التي لا تتحقق الهلكة والإيلام

في السيف إلاّ به، وفي إثبات لازم المشبّه به " شفرتيه " للمشبّه " الدهر" استعارة تخيلية، تلك الاستعارة التي تصوّر نوائب الدهر- في قسوتها وشدّة وقعها وإيلامها بشفرة السيف أو السكين الحادة المهلكة.

وقد تمخّض عن تلك الصورة الاستعارية، صورًا عدّة، برز التشخيص خلالها، مؤدّيًا دوره في تصوير فِعال الدهر تحلّ بالقوم، ونوازل الأيام تتوالى عليهم، فبدا الدهر وقد أتى على شجاعة القوم وحماستهم " أطفأ جاحمهم"، ونال من خاصّتهم وأفضلهم " اقتصّ ناجمهم" كذلك بدا الدهر وقد طمس الآثار، وأباد الغضراء " وطمس آثارهم، وأباد غضراءهم" فإذا بالمنازل وقد درست، والأعلام مُحيَت وطُمِستْ.

حتى في النموذج الخطابي الوعظي، نجد الصدق الفني حاضرا، متجسدا في الصور التي يسوقها الواعظ لمستمعيه من حقائق الكون، وواقع الحياة، ويهمنا هنا أن نتناول نموذجا من تلك الخطب، للمأمون الحارثي.

قعد المأمور الحارثي في نادي قومه، فنظر إلى السماء والنجوم، ثم أفْكَر طويلاً، ثم قال:

"أَرْعوني أسماعَكم، وأصْغوا إليّ قلوبكم، يبلغ الوعظُ منكم حيث أريد، طَمَحَ بالأهواء الأَشر، وران على القلوب الكدَر، وطَخْطَخَ الجهلُ والنظر، إنّ فيما نرى لمعتبرًا لمن اعتبَر، أرضٌ موضوعة، وسماءٌ مرفوعة، وشمسٌ تطلع وتغْرُب، ونجومٌ تسري فتَغْزُب، وقمرٌ تُطلعه النّحور، وتمحَقُه أدبارُ الشهور، وعاجِزٌ مُثْرٍ، وحُوَّلٌ مُكْدٍ، وشابٌ مُختَضَر، ويَفَنٌ قد غَبَر، وراحلون لا يؤوبون، وموقوفون لا يُفرِّطون، وَمَطَرٌ يُرسَل بقَدَر، فيُحيى البشر، ويُورِق الشّجر، ويُطْلع الثَّمر، ويُنبت الزَّهر، وماءٌ يتفجَّر من الصَّخر الأَيَرّ، فيصْدَع المدَر عن أفنان الخُضَر، فيحْيى الأنام، ويُشبع السَّوام، ويُنْمي الأنعام، إنّ في ذلك لأوضح الدَّلائل على المدَبِّر المُقدِّر، البارئ المصور. يا أيها العقول النّافرة، والقلوب الثائرة، أنى تؤفكون؟ وعن أيِّ سبيل تعمهون؟ وفي أيِّ حيرةٍ تهيمون؟ وإلى أيِّ غايةٍ تُوفِضُون؟ لو كُشِفت الأغطيةُ عن القلوب، وتجلّت الغشاوة عن العيون، لصرّح الشَّك عن

اليقين، وأفاق من نشوة الجهالة، مَن استولت عليه الضَّلالة"[٣٢].

ضمت الخطبة طائفة من الحقائق المجرَّدة، تراءت أمام الحارثيّ، فقدّمها في ثوبٍ ماديّ، لتُصبِح ماثلةً أمام المتلقِّي، لا يحتاج في فهمها إلى مُعاناة فكرية، أو جهد عقليّ بل تنفذ إلى النفس في يُسر وسهولة، لوضوحها ودقّة وصفها.

واستمد المأمون مِن عناصر الكون، ما يُستدلّ به على وحدانية الله، فبدت الخطبة لوحة فنيّة كلية، مؤلفة من عدّة صور جزئية، غلب عليها التشخيص والتّجسيد وبرز المعنويّ في صورة المحسوس الماديّ، كما في صورة الأشَر وقد علا وارتفع، والكدر ران وغطّى، والجهل أظلم العقول وأعمى البصر. فالبَطَر والكدر والجهل كلُّها أمورٌ معنوية بدت في إطار ماديّ لتصوّر تجاوز الحدّ في الغيّ والجهالة.

وتتوالى حقائق الوجود لتمثّل البرهان الخطابي، الذي بدا مُستمدًا من صور الكون ومظاهره تارةً، ومن التجارب المُعاشة ومُفارقات الحياة تارة أخرى، فتعددت الصور الجزئية وتباينت حقيقة ومجازًا، من صورة الأرض وقد بُسِطت، إلى السّماء وقد رُفعت، ومن شمس تتقلب بين الطلوع والغروب، إلى نجوم تتفاوت ظهورًا وأفولا، "صور حقيقية"، كذا صورة القمر يبدو أوائل الشهور، كأنها تُطلِعُه، بينما يخبو ويخفت في أدبارها، فكأنها تذهب به وتمحقه، "مجاز عقلي" علاقته "الزمانية" أُسند فيه الفعل إلى زمان حدوثه، مما يوحي بالاختصاص والتلازم.

وتبرز المقابلة المعنوية، لتمثّل محورًا من محاور التصوير، أدت دورها في الوقوف على التجارب المعاشة ومفارقات الحياة، كما في المقابلة بين صورة المرء ينعم على توانيه وعجزه، ويكْدى على اجتهاده وحرصه ، كما جاء في المثل " بجدّك لا بِكدِّك"[٣٣]، وبين صورة "شاب مُخْتَضَر" ، يموت وهو لازال حدثًا، فكأنما يُحصد أخضر " تشبيه ضمنيّ"،

([٣٢])**الأمالي** ج ١ ص ٢٧٣.

([٣٣])**لسان العرب** " كَدَدَ".

وشيخ كبير قد مضى وأدبر، وبين راحلين لا يعُودون، وآخرين لم يحن أجلهم فيُقدَّمون.

كذلك برز الخيال الخصب، ليؤدي دوره في صور المجاز العقلي التي تضافرت على رسم صورة للمطر، باعتباره سببًا من أسباب الحياة، تحيا به الأرض مِن موات، فبدا المطر وقد أحيا البشر، وأورق الشّجر، وطلع على أثره الثّمر، ونبت الزهر.

كذا تلك الصورة التي اقترن فيها الموت بالحياة، وبدا خلالها الصّخر الأصمّ- على جموده وصلابته- مصدرًا للحياة، فكان الماء الذي تفجّر عن الصخر الأصمّ ينابيع، فتّقت الأرضَ عن ألوان النبات والخضر، وبثّت الحياة في الكائنات والبشر، وباتت دليلاً على عظيم قدرة الله وبديع صنعه.

وقد تآزرت تلك الصورة مع ما قبلها من صور جزئية، في تقديم لوحة كلية نابضة بالحياة، زاخرة بعناصر التصوير من الشكل واللون والحركة، فقد وصف الحارثيّ ما حوله من مظاهر الكون ومناظر الطبيعة، فمنحه الحياة، ولمس الجماد الصامت فحرّك وأنطق ، كذلك استوعب الحارثيّ في تصويره معظم مظاهر الحياة وحقائق الوجود ، تلك التي سارت في خطٍّ دلاليٍّ مُنسّق، وترتيب فكريّ، ممّا يُميّز الصورة، ويسمو بها، ويرفعها إلى قمّة التصوير الفنيّ.

وبجانب الخيال الخصب، حفلت الخطبة بأدوات فنية تمثلت في تلك الأصباغ اللغويّة، والألوان التعبيرية المتناسقة التي تمثلت في أسلوب النداء " يا أيّها العقول النّافرة"، وأسلوب الاستفهام " أنَّى تؤفكون؟ وعن أيٍّ سبيل تعمهون؟ وفي أيِّ حيرةٍ تهيمون؟ وإلى أيِّ غاية توفضون؟" تلك الأساليب التي خرجت إلى معنى التعجب والنفي والإنكار، ممّا يُعدّ – في ميدان الخطابة- سبيلاً للجذب والإقناع، فإذا تضافر ذلك مع صدق الأعرابيّ، وقربه من النفوس، حقّقت الخطبة غايتها في التأثير والإقناع، بما انطوت عليه من جمال الأداء، وتسلسل الأفكار وانسجامها، ودقّة التّصوير وبراعته.

ويلاحظ المتأمل في عنصر التصوير في خطبة الحارثيّ، أنّ الصورة لم تقف عند مجرد الوصف المباشر، بل تخطّت الجانب التقريري، وتجاوزت التعبير المباشر إلى الدلالات

الرمزية، والإيحاءات التي تعكس مواقف نفسية. فعلى الرغم من أن عناصر الصورة مُستمدّة من الطبيعة والحياة والواقع، إلاّ أن الحارثي أجاد توظيفها، في تصويره ، وبدت طيّعةً له ، يُشكّلها كما يُريد، ويوجهها كيفما يشاء، استغلّ الدلالات استغلالاً فنيًّا، وفجّر طاقات الألفاظ، بثَّ في الصورة مِن فكره وذوقه وأودعها لواعج نفسه، ونفث فيها من روحه، فجاءت حيّة معبّرة عمّا يُريد ، تعكس عظيم قدرة الله وبديع صنعه، ودلالة هذا الكون – بما فيه من مظاهر الحياة ومناظر الطبيعة – على وجود إله واحد- سبحانه- متفرّد بالعبودية والربوبية.

وهكذا تضافرت في المروية الصور الجزئية، الحقيقية منها والمجازية في رسم لوحة كلية، لعبت المقابلة المعنوية دورًا بارزًا في تشكيلها وإبراز معناها، حيث بدت المفارقة بين صورة القوم أوان العزة والقوة والصولجان، وصورتهم وقد تبدّل بهم الحال ونالت منهم نوائب الأيام، مما يُجسّد التّباين الواضح بين كلتا الحالتين، ويعكس شعور الأعرابية تجاه قومها، وقد تباين من العِزة والفخار بما كانوا عليه، إلى الشعور بالحزن والأسى لما آلوا إليه. ذلك الشعور الذي ينتقل بدوره إلى المتلقي وكل مَن يتأمل المروية، فيستلهم العظة والعبرة في عدم الركون إلى الدنيا أو الاغترار بها.

ويتجلى الصدق الفني في نثر الأعراب في فيما رواه الأصمعي، حيث قال: حجّت أعرابية ومعها ابنٌ لها، فأصيبت به، فلمّا دُفِنَ قامت على قبره، وهي مُوجعة فقالت:

"والله يا بُنيّ، لقد غَذَوتُك رضيعًا، وفقدتُك سريعًا، وكأنّه لم يكن بين الحالين مُدّةٌ ألتذُّ بعيشك فيها، فأصبحتَ بعد النضارة والغضارة ورونق الحياة ، والتّنسّم في طيبِ روائحها، تحت أطباق الثّرى، جسدًا هامدًا، ورُفاتًا سحيقًا، وصعيدًا جُرُزًا".

" أي بُنيّ! لقد سَحَبتِ الدنيا عليك أذيال الفناء، وأسكنَتْك دارَ البِلى، ورمتني بعدك نكبَةُ الرَّدى، أي بُنيّ، لقد أسفر لي وجه الدّنيا عن صباحٍ داجٍ ظلامُه".

ثم قالت: " أي ربّ ومِنْك العدل، ومِن خلْقِك الجَوْر، وهبْتَه لي قرّة عينٍ، فلم تُمتِّعني به كثيرًا، بل سلبتنيه وشيكًا، ثمّ أمرتني بالصّبر، ووعدْتني عليه الأجر، فصدّقتُ وَعْدَك،

ورضيتُ قضاءك، فرحم الله مَن ترحَّم على مَن استودَعْتُه الرَّدْم، ووسَّدته الثّرى، اللهم ارحم غربتَه، وآنس وحْشَته، واسترْ عوْرَته، يوم تُكْشَف الهَنَات والسوءات".

فلما أرادت الرجوع إلى أهلها، وقفت على قبره، فقالت:

" أي بنيّ، إنّي قد تزوَّدتُ لسفري، فليت شعري، ما زادُك لبُعْدِ طريقك، ويوم مَعَادِك؟ اللهم إني أسألُك له الرّضا برضائي عنه".

ثم قالت: " استودَعْتُك مَن استودَعَنِيكَ في أحشائي جنينًا، واثكْلَ الوالدات ! ما أمضَّ حرارة قلوبهنّ، وأقلق مضاجعهنَّ، وأطول ليلهنّ، وأقصر نهارهنّ، وأقلّ أنسهنّ، وأشدّ وحشتهنَّ، وأبعدهنَّ من السرور، وأقربهن من الأحزان".

لم تَزَلْ تقول هذا ونحوه، حتّى أبْكتْ كلَّ مَن سمعها، وحمدت الله عزَّ وجلّ، واسترجعت وصلّت ركعات عند قبره، وانطلقت[٣٤].

صورة من القصص الواقعي، تعدّدت فيها المشاهد وتباينت، وكثُرت الأحداث وتفاوتت، لتعكس صدق عاطفة الأمومة، وأصالة الشعور بالحزن، ومرارة فقد الولد.

في تلك الصورة يبدو الإيحاء وقوة العرض – باعتباره سمة بارزة من سمات التصوير ليؤدي دوره في رسم مشاهد الصورة ، وإضافة لونٍ من الحيوية ، وقدرٍ من المشاركة والفاعلية، على المنظر والحدث.

فما يكاد المتأمل يقرأ المروية، حتّى ترتسم أمام ناظريه مشاهد الحدث، معروضة عرضًا فنيًّا مُتناسِقًا، فإذا به يسترسل بخياله مع هذه المشاهد، يتخيّل المناظر، ويقف على الحوادث والتفصيلات، متأمّلاً مُتذوقًا، يتفاعل مع الحدث، ويشارك الأعرابية إحساس الحزن والشجن، وشعور الأسى والألم، ذلك الجوّ النفسيّ الشعوريّ بدا مسيطرًا على أجزاء الحدث ومشاهده.

([٣٤])**زهر الآداب** ج ١ ص ٣٦٩.

ففي المشهد الأول: تبدو الأعرابية وقد خرجت للحجّ، فإذا بها تُصاب في ابنها، وفلذة كبدها.

وفي المشهد الثاني: الأعرابية تقف على قبر ابنها، وقد ملك الحزن عليها أقطار نفسها، واستولى عليها شعور الأسى والألم، وإذا بها تستحضر صورة ولدها، وما كان يتمتع به مِن النضارة والحيوية والنشاط، فتُقارن حالته تلك، بحاله وقد امتدت إليه يد الزمان، فإذا جسدًا هامدًا ، وأصبح أثرًا بعد عين، وذكرًا بعد خبر.

وفي المشهد الثالث: الأعرابية ترضى بقضاء الله وقدره، وقد هدأت سَوْرَةُ انفعالها، وخَبَتْ جذوة الحزن في قلبها، فهي تعزّي نفسها، وتسليها عمّا أصابها، مستشعرةً عدل الله وقدرته، وقد اتّخذت من النظرة المتأنية، المتأملة في الكون ونظام الحياة، سبيلاً للتّأسي والعزاء، وتوطئة للدعاء لابنها.

المشهد الرابع: الأعرابية تدعو لابنها، وتدعو كلّ مَن نما إلى علمه مصابها في ابنها، أن يدعو له الرّحمة.

المشهد الأخير: "مشهد الوداع"، وفيه تقف الأعرابية على قبر ولدها، تُخبره بالرحيل، مُعلِنةً رضاها عنه، سائلة الله – بحقِّ رضاها على ولدها – الرحمة والغفران.

ولكنّ الأعرابية- وهي مَن تزوّدت لسفرها وهمّت بالرجوع إلى أهلها والعودة إلى ديارها- يعاودها إحساس بالشوق إلى ولدها، واللوعة لفراقه ، فتقف على قبره، نادبةً ، مستحضرةً صورة كلّ أمّ أصيبت بمصابها، وفُجِعت في ولدها.

ولم تشأ الأعرابية- وهي مَن أبكت بكلامها مَن سمعها- أن تودّع ابنها نادبةً نائحة، وإذا بها تثوب لرشدها، وتعود لتصبرها وعزائها، فيُسدل الستار عليها، وقد حمدت الله واسترجعت وصلّت ثم انطلقت.

كانت هذه صورة واقعية ، تباينت فيها درجة الانفعال قوة وضعفًا، وضوحًا وخفوتًا. وتعدّدت خلالها المشاعر والأحاسيس وتفاوتت، من شعور بالحزن والأسى، إلى شعور بالتّسليم والرّضا. وهي كذلك صورة تفيض بالظّلال الإيحائية، والعبارات التصويرية، ممّا جعلها أشدّ تأثيرًا ، وأضفى عليها رونقًا وحيوية، فبدت الصورة – على واقعيتها وخلوّها

مِن المجاز – معبّرة عن الموقف ببراعة واقتدار.

وجملة القول: إن نثر الأعراب جاء صادقا من الناحية الفنية؛ عبر عن تجارب واقعية من حياتهم، تجسد هذا الصدق الفني في صور نثرهم الفنية؛ حيث نقلت لنا صورا حقيقية واقعية من البيئة المحيطة، انعكست في صورة جمالية بديعة مشوقة، يحس المتلقي معها كأنه يعايشها ويتفاعل معها. كما أن تجاربهم النثرية جاءت عفوية بلا تصنع ولا كلفة، بعيدة عن التنميق والزخرفة اللفظية، حتى في خطب الوعاظ التي عرف عنها الزخرفة اللفظية، وشحنتها البلاغية بالسجع والموسيقى الداخلية الصاخبة، فإنها في نثر الأعراب التزمت بالصدق الفني؛ فجاءت معبرة عن حقائق الكون، وواقع الحياة. ولعل أسمى درجات الصدق الفني في نثر الأعراب كان في نموذج الرثاء؛ باعتباره أصدق المقامات قولا، فلا مجال للمبالغة ولا الكذب، وقد تحقق لنا ذلك في نموذج تلك الأم الواقفة على قبر ابنها تودعه، راضية بقضاء الله مستشعرة عدله وقدرته، صابرة محتسبة مسترجعة، وهو ما يدل عل أن الأعراب بنوا جلّ نثرهم على الصدق الفني.

الخاتمة

من خلال العرض السابق يمكن استخلاص النتائج الآتية :

- اختلف النقاد قديما في مفهوم الصدق الفني، بين مطابقة المعنى للواقع، وعدم المبالغة في الخيال.
- كانت نظرة المحدثين للصدق الفني على أنه مطابقة الواقع، وعليه فكل ما خالف الواقع فقد خرج من حيز الصدق الفني.
- اختلف النقاد قديما وحديثا في مسألة إلزام الأديب بالصدق الفني أو رفض الفكرة؛ باعتبار أن جودة النص لا تتوقف على صدقه الفني.
- كانت الصورة الفنية هي أقرب السبل للكشف عن الصدق الفني في نثر الأعراب؛ باعتبارها ركنًا أساسيًا في العمل الأدبي، وهي ركيزة الإبداع الأدبي، وقوام صنعته، من حيث كونها " وحدة التشكيل الأدبي، ومحور موضوعيته، ومصدر كلّ ما فيه من طاقات الإيحاء والإقناع، فكرًا وشعورًا ووجدانًا.
- جاءت الصور الفنية في نثر الأعراب دليلا صادقا عن صدقهم الفني؛ فقد عبرت بصدق عن طبيعة البيئة البدوية، وحياتهم الواقعية.
- لم تخرج خطب الأعراب عن قالب الصدق الفني؛ فقد اتخذ الخطباء من حقائق الكون، وواقع الحياة صورا حية تعبر عن واقع الحياة والأحياء فيها.
- تجلى الصدق الفني في نثر الأعراب في فن الرثاء؛ حيث المشاعر الصادق، ولوعة الفراق وما يصاحبها من حزن وأسى، فجاءت صورة الرثاء مفعمة بالانفعال الصادق، وهو ما جعل القالب الرثائي في نثر الأعراب أدق القوالب صدقا وتأثيرا.

المصادر والمراجع:

- أبو عثمان الجاحظ : البيان والتبيين – تح: عبدالسلام هارون – دار الفكر – بيروت – ط٤ .
- أبو علي الحسن بن القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه– تح: محمد قرقزان– دار المعرفة – بيروت – ١٩٨٨م.
- ابن عبد ربه: العقد الفريد – تح: محمد سعيد العريان- دار الفكر – بيروت – د.ت
- سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي- دار غريب للطباعة والنّشر- د.ت.
- سيد قطب: النقد الأدبي " أصوله ومناهجه - دار الشروق - طبعة ١٩٩٥م.
- عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز- تحقيق / محمود محمد شاكر-د.ت.
- علي إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي - دار المعارف ط٢ سنة ١٩٨٣م.
- علي بن الحسين الأصفهاني: الأغاني – دار الثقافة – بيروت – ١٩٨٣م.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر – تح : محمد عبد المنعم خفاجي – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – د. ت.
- محمود العقاد: ديوان عابر سبيل – دار الشعب– القاهرة – د.ت.
- مصطفى لطفي المنفلوطي: النظرات – دراسة وتحليل جميل جبر – دار نوفل – بيروت – ١٩٤٤م.
- محمد أحمد العزب: مقال النّص ومفهوم البناء - مجلّة المنهل عدد ٥٤٣- مجلد ٥٩- سبتمبر ١٩٩٧م- ص٧٣.
- محمد عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية في العصر الجاهلي - دار الجيل- بيروت- ط١ سنة ١٩٩٢م.

- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث-دار نهضة مصر للطباعة والنشر- الفجالة- القاهرة- د.ت.
- محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية- دار المعارف- ط١-١١٩٨٤م.
- محمد محمود لبدة: الاتجاهات الأدبية في الشعر العربي المعاصر في المنظور النقدي- دار الوفاء للطباعة والنشر – ط١ سنة ١٩٨٦م.
- محمد مندور: محاضرات في الأدب ومذاهبه – معهد الدراسات العربية العالية – القاهرة – ١٩٥٥م ..
- نادية بوذ راع: محاضرات في النقد الأدبي الحديث –مطبوعات كلية الآداب واللغات – الجزائر – ٢٠١٦م – ص٢١٣.

المجلات والدوريات:

- الجوهرة بنت بخيت آل جهجاه: تجليات التشكيل النقدي لنظرية الصدق في النقد العربي القديم - مجلة جامعة المدينة العالمية المحكمة – المملكة العربية السعودية – ع٢ – يناير ٢٠١٢م
- نايف رشدان : مفهوم الصدق والكذب عند القدماء – جريدة الرياض الالكترونية – ع ١٤٦٦٩ - ٢٢ أغسطس ٢٠٠٨م. تم الاطلاع عليه بتاريخ ١٤٤٠/٦/٩هـ عبر رابط http://www.alriyadh.com/369000