وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد بن يحي الونشريسي – تيسمسيلت –

معهد اللغة العربية وآدابها

قسم الأدب العربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

الموسومة بـــ:

دراسة في كتاب

الخطاب الإبداعي الجاهلي والصّورة الفنّية

لـــ عبد الإله الصّائغ

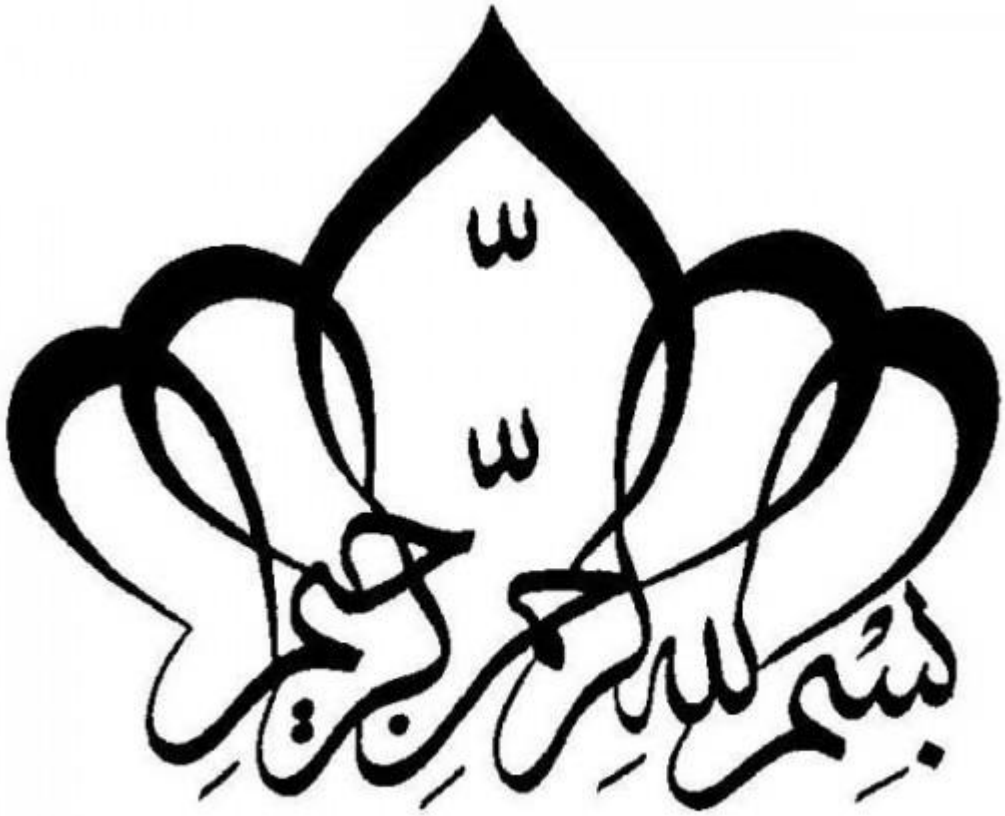
إعداد الطالبة:

✓ صالح إيمان

إشراف الدكتور:

✓ عطار خالد

السّنة الجامعية: 2021/2020م


بسم الله الرحمن الرحيم

تشكرات

« رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي و على والدي و أن أعمل صالحا ترضاه و أدخلني برحمتك في عبادك الصالحين »

وبعد: الحمد لله حمدا يليق بوجهه الكريم، لتوفيقه لنا على إتمام هذا العمل المتواضع والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين.

نتقدم بالشكر الخاص لأستاذنا الفاضل والمحترم (عطار خالد) والذي لم يبخل في تصويب بحثنا هذا بنصائحه وإرشاداته ا لقيمة التي قدمها طيلة مرافقته لنا.

كما نتقدم بالشكر الجزيل الى الأستاذ (بحري) والأستاذة (كسّار) على دعمهم العلمي لنا.

ونسأله سبحانه عز و جل أن يجزي عنا كل من ساهم في انجاز

هذا العمل خير الجزاء ونتمنى الله أن يوفقنا إلى ما فيه الخير لنا، ولوطننا ولأمتنا العربية.

و الحمد لله رب العالمين.

إهـــــــــداء

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع

إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله

إلى إخوتي أخواتي

إلى جميع أفراد العائلة الكريمة

إلى كل الصديقات

وإلى كل من تجاوزهم قلمي ولم يتجاوزهم قلبي.

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله وكفى، والصلاة والسلام على النبي المصطفى، وعلى من سار على دربه واقتفى بأثره، أما بعد:

يعتبر مجال الأدب والنّقد من المجالات التي يبني عيها الأديب أفكاره وتصوراته المختلفة، يرى فيها طموحه وتطلعاته وغاياته، هذه الأفكار والآراء تختلف باختلاف الفكر، فلكلّ واحد ميزة خاصة يمتاز بها من خلال أعماله أو منجزاته التي يقدّمها للجمهور، أو نخبة القراء بصفة خاصة، وها نحن اليوم نقف عند ناقد من النقاد البارزين في مجال الأدب والنقد بصفة خاصة، وهو عبد الإله الصّائغ، ولما كان الجدال قائما ولايزال حول التّراث النّقدي والبلاغي حول القضايا والإشكاليات التي طرحت حول موروثنا الأدبي والنقدي القديم، ارتأينا أن نسلط الضّوء على منجز من منجزات الكاتب التي كان لها مكانتها في هذا العصر، وهو كتاب "الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنّية" فقد أخذ الكاتب على كاهله البحث في هذا المجال الأدبي النقدي معطيا الكثير من التوضيحات والآراء التي كانت تبدو غامضة في أذهان بعض القراء ومن هنا كان مشروع الصّائغ محط الاهتمام، وقد حاولنا في هذه الدّراسة معالجة البعض الإشكالات المتعلقة بهذا المنجز والتي نذكر بعضا منها:

- ما الذي حمل الكاتب على اختيار هذا الموضوع؟
- وهل كان الكاتب على دراية بما سيمنحه من إضافات للنقد من خلال هذا العمل؟
- وما الداعي من وراء تبني هذا الموضوع؟
- وما الجديد الذي جاء به في هذه الدّراسة؟

فمن خلال استعرضنا لهذا المنجز ومناقشة أهم القضايا التي احتواها متنه نحاول أن نعرف إلى أي مدى نجح الكاتب في معالجة الإشكالات المطروحة في كتابه؟ .

وقد فرضت علينا طبيعة الدّراسة أن تكون خطتها على النّحو التّالي:

مقدّمة: تناولنا فيه إشكالية البحث وخطته ودوافعه ومنهجه والصعوبات المتلقاة أثناء إعداده.

مدخل: تناولنا فيه سيرة المؤلف وحياته، وكذلك قراءة في عتبات الكتاب ورؤاه ومنهجه وأهميته.

الفصل الأوّل: تناولنا فيه أوليات دراسة الصّورة في الدّراسات النقدية والبلاغية ، وتضمن تمهيد ومبحثين:

المبحث الأوّل : الإطار النظري لدراسة الصورة.

المبحث الثّاني : تناولنا فيه الصورة بين القدماء والمحدثين.

الفصل الثّاني: تناولنا فيه قراءة متن الكتاب ومناقشة قضاياه واستعراضها.

خاتمة: كانت حوصلة لما جاء في البحث من نتائج.

قائمة المصادر والمراجع.

وقد استخدمنا في دراستنا المنهج الوصفي بآليات التحليل في مختلف أطراف البحث فالمنهج الوصفي مناسب لتتبع المفردات ومعانيها واستعمالاتها بغية الكشف آلية التواصل اللغوي عند الجاحظ ومدى تطابقها مع ما وصل إليه الباحثون الغربيون، والمنهج التحليلي مناسب لتفصيل وشرح النتائج المتوصل إليها، ويلعب المنهج الوصفي التحليلي دورا كبيرا في مساعدة الباحث على دراسة الظاهرة بشكل دقيق للغاية.

وكان من أبرز الصعوبات التي اعترضت البحث كثرة المراجع العربية ذات الصلة بموضوع البحث، وخصوصا المتعلقة بالأدب الجاهلي وكذلك الصّورة الفنّية، وعدم قدرتنا الحصول على مراجع تناولت هذا الكتاب بالدّراسة مما جعلنا لا نصدر أحكاما نقدية إلا في القليل النّادر حفاظا منّا على أكاديمية البحث مما جعل القراءة وصفية أكثر منها نقدية، وكأي عمل لا ننكر العيوب التي

شابت هذا البحث لكن حاولنا واجتهدنا في التّخلص من الكثير من الأخطاء ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.

وفي أخير أوجه شكري وامتناني وخالص عرفاني إلى الدكتور بن فريحة الجيلالي التي كانت بمثابة الأخ والصديق والمعلم في الوقت نفسه، وأحاطتنا بكلّ الرّعاية حتى تمام البحث، وأعتذر اعتذاراً جميلًا إذا كنت قصرت أو بدر مني ما لـــم أكن لأقصده والله من وراء القصد وهو يهدي إلى سواء السّبيل.

مدخل

مدخل:

بطاقة فنّية للكتاب:

اسم المؤلّف :	عبد الإله الصّائغ
اسم المؤلّف:	
العنوان الرّئيسي:	الخطاب الإبداعي الجاهلي والصّورة الفنّية
العنوان الفرعي:	القدامة وتحليل النّص
الطّبعة :	الأولى
سنة الطّبع:	1997
دار النّشر:	المركز الثّقافي العربي
البلد:	الدّار البيضاء المغرب
حجم الكتاب:	متوسط
عدد الصفحات:	334

المؤلّف في سطور:

عبد الإله الصّائغ شاعر وناقد أدبي وأكاديمي، من مواليد مدينة النّجف بالعراق في 11مارس 1941م. وهو أحد أساتذة الأدب العربي ومن كبار المؤلفين في هذا المجال، له عدّة وظائف وأعمال تبرز مكانته في السّاحة الأدبية.

مؤلفاته:

- **عودة الطّيور المهاجرة** : ديوان شعر
- **حلم بابلي**: قصتان طويلتان للأطفال
- **هاكم فرح الدّماء**: ديوان شعر
- **مملكة العاشق** : ديوان شعر
- **الزّمن عند الشّعراء العرب قبل الإسلام** : دراسة نقدية.
- **الصّورة الفنّية في شعر الشّريف الرّضي** : دراسة نقدية
- **الصّورة الفنّية معيارًا نقديًا** : دراسة نقدية
- **الإبداع العربي الجاهلي بين الواقع والتّوقع** : دراسة في سوسيولوجية النّص.
- **أغنيات للأميرة النّائمة** : ديوان شعر
- **سنابل بابل** : ديوان شعر
- **شعرية الخطاب الإبداعي والصّورة الفنّية** (في الحداثة وتحليل النّص).
- **الخطاب الإبداعي الجاهلي والصّورة الفنّية** (في القدامة وتحليل النّص)

قراءة في عتبات الكتاب:

العتبة الأولى: عنوان الكتاب "الخطاب الإبداعي الجاهلي والصّورة الفنّية":

إنّ العتبة الأولى التي تواجه الدارس أثناء ولوجه في عالم هذا الكتاب وهو العنوان وهذا الأخير يغري الباحث ويستميله إلى تتبع دلالاته ومحاولة فك شفراته ورموزه واستنطاقها واستقرائها والعنوان هو من بين مجموعة الملفوظات التي آلت تحيط بالكتاب والتي أطلق عليها **جينت** لفظ النص المصاحب[1]، وقد حظي العنوان في الدّراسات السّيميائية الحديثة باهتمام كبير من طرف الباحثين، وتبدوا تلك الأهمية في كون أنّ النّص عبارة عن شظايا موزعة يلملم أجزائها العنوان، وأنّ لهذا الأخير دورًا بارزًا في تحليل النّص الأدبي، من خلال الكشف عن جوانب أساسية، ومجموعة من الدّلالات المركزية، والعنوان في حد ذاته نصًا، وباق المقاطع ما هي إلى تعريفات نصية تنبع من العنوان الأم والعلاقة بين هذا الدّفع التّفريعي والعنوان بوصفه متخيلًا شعرياً أو سرديا، هي ليست اعتباطية إنّها علاقة طبيعية منطقية وعلاقة انتماء دلالي، على هذا الأساس فإنّ الدّارس لا يستطيع أن يسير في أغوار النّص والخوض فيه إلا إذ أمكن فك رمزية العنوان الذي يشوف أفكار المتلقى ويلقي بها في فضاء تخيلي ويستفز قدراته الثّقافية والفكرية في مواجهته ويرمي بها في عتمات التّأويل للنّص[2] ، ومن هنا فإنّ عبد الإله الصّائغ اختار عنوان كتابه، ويرى صلاح فضل أنّ المشروع في تحليل العنوان يصبح أساسيًا عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصرًا بنيويًا يقوم بوظيفة جمالية محددة مع النص أو في مواجهته أحيانا كما يمكن أن يقوم العنوان بدور الرّمز الاستعماري المكثف لدلالات النّص[3].

وبناءً على ما تقدم سنحاول فيما يلي الولوج في عنوان هذا الكتاب فنقول:

إنّ أول عبارة تستوقف القارئ في هذا العنوان هي عبارة الخطاب الإبداعي الجاهلي، ويمكننا أن نقف عندها كلّ على حدة كالآتي:

---

[1]– دومينيك مونقانو : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص 84 .

[2]– تاويرت بشير، (سيميائية العنوان واستراتيجية المفارقة في قصيدة المهرولين للشاعر نزار قباني) – محاضرات الملتقى الثالث – السّيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد حيضر بسكرة، 20 أفريل 2004، شركة الهدى للطباعة والنشر ، عين ميلة، ص101 .

[3]– صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص303.

– **الخطاب**: هذا المفهوم من وضع مانغوتو كوسنة لوسم الخطابات التي تؤدي دورًا مؤسسًا والتي تسخر، على مستويات مختلفة، كضمانات حاسمة لتكاثر الإنتاجات الخطابية للجماعة، فالخطابات المعنية (الدّينية، العلمية، الفلسفية، الأدبية ...) تتقاسم عددًا من الخصائص من حيث ظروف بروزها واستعمالها التّلفظي، فهي في الوقت نفسه ذات تشكل ذاتي وتشكل متباين، فالخطاب الذي يشكل نفسه يشحذ ويصقل شكله الخاص هو وحده الذي يستطيع أن يزعم بأنّه يلعب دورًا مؤسسًا حيال الخطابات الأخرى[1].

– **الإبداعي: الإبداع مقولة ينهض مبناها على ثلاثة مستويات[2]:**

الأوّل لغوي ونعني به صناعة الشّيء على غير مثيل[3] وفي الذكر الحكيم "بديع السّماوات والأرض" وفي الشّعر وقتذاك تكون مادة (ب د ع) قريبة النّحو من هذا المدلول !! من ذلك قول بشر بن أي خزيمة الأسدي:

القائل الفاعل المرزأ لم يدرك بضعف ولم يمت طبعًا

أودى فلا تنفع الإشاحة من أمر لمن قد يحاول البدعا[4]

والآخر تواضعي وهو الاتيان بالمستطرف، والفرق بينه وبين الاختراع، أنّ الاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها صاحبها، والإبداع مهموم بالشّكل غالبًا[5].

والمستوى الأخير تأسيسي وهو يعني الخطاب الإبداعي الجاهلي نثرًا وشعرا

- **الجاهلي**: والجاهلية هي الفترة التي حددها علماء اللغة بحدود 150سنة قبل الإسلام.

---

[1] – دومينيك مونقانو : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص26.

[2] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص261.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مادة بدع.

[4] – بشر بن أبي خازم الأسدي، الديوان، ص26.

[5] – وهبة مجدي والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1979، ص9.

فالعنوان الرّئيس يتقصى بهاء الصّياغة باستقراء دلالي يؤسس أنّ الأثر الفنّي سبب إلى التّأثير الوجداني.

أما الجزء الثّاني من العنوان "**الصّورة الفنّية**" وهو مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التّأثر بمصطلحات النّقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإنّ الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها مصطلح قديم، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النّوعية للفنّ الأدبي، فقد لا نجد المصطلح بهذه الصّياغة الحديثة في التّراث البلاغي والنّقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التّراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتّناول أو تميزت جوانب التّركيز ودرجات الاهتمام، فالصّورة الفنّية هي الجوهر الثّابت والدّائم في الشّعر، فقد تتغير مفاهيم الشّعر ونظرياته، وبالتّالي تتغير معها مفاهيم الصّورة الفنّية ونظريتها، ولكنّ الاهتمام بها يظلّ قائمًا ما دام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وفهمه ونقده[1].

وقد عرّفها المؤلّف نفسه في كتابه الصّورة الفنّية معيارًا نقديًا بقوله: "نسخة جمالية إبداعية تستحضر الهيئة الحسية أو الذّهنية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تنهض لها قدرة الشّاعر ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما المجاز والواقع دون أن يستبد درف بآخر"[2]

قد أثبت العنوان أنّ ما تناوله المؤلّف في كتابه هو نفس مضمون الكتاب، كما تناول من العنوان الإطار الزّماني لهذه الدّراسة وقد حدّده بالفترة الجاهلية كما هو ظاهر في العنوان.

– العتبة الثّانية: المقدّمة

في مقدّمة هذا الكتاب يحاول المؤلّف أن يبيّن الخطوط العريضة لهذه الدّراسة التي أنجزها والأهداف التي يرجوها من خلالها، وسنحاول توضيحها فيما يلي:

---

[1] – ينظر: جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1992، ص7.

[2] – عبد الإله الصّائغ، الصّورة الفنّية معيارًا نقديًا، ص159.

يحاول المؤلّف من خلال هذا المنجز أو كما سماه هو بالمشروع أن يقوّم الجهود السّلفية التي تدعي الغيرة على التّراث كما يعنى بتقويم دعاة الحداثة الذي يزعم امتلاك تقنيات البحث العلمي ومواكبة متطلبات العصر، حيث أشار المؤلّف إلى شطحات هؤلاء وأولئك في صفحات كتابه، وذلك باحتراز شديد باعتبار أنّ المؤلّف لا ينفي جهود الآخرين ليثبت جهده ولا باهي بما هو آت ما لم تقله الأوائل[1].

يحاول المؤلّف في هذا المنجز التّمييز بين ما هو عربي وما هو أعرابي، محاولا الخروج عما ألفناه لدى أساتذة الأدب العربي ومدرسي الأدب الجاهلي، فـــ "العرب ليس بدوًا، ومن ظنّ أنّ الإبداع الجاهلي إنّما هو ثمرة من ثمار الصّحراء جغرافية وطقوسًا وسلوكًا فقد وهم، فالعرب ليسوا بداة جفاة و لم يأنسوا للتّصحر ... لم تكن الصّحراء المقفرة وطنهم ولا بين الشّعر المهرأ مترلهم، ولا الغزو والنّهب رزقهم، هذه افتراءات بعض المستشرقين الحانقين ومن تابعهم من الكتّاب العرب...العرب سكنوا المدر والأعراب سكنوا الوبر، لقد استوطن العرب مكة وكندة واليمامة والحيرة والنّجف وبصرى وسبأ ومعين وقتبان حيث الحضارة المدنية"[2] حيث يحاول المؤلّف من خلال هذه الومضات تصحيح بعض الأفكار الخاطئة المنتشرة في السّاحات العلمية والأدبية حول تاريخ العرب وحياتهم.

كما ألغى المؤلف في هذا المنجز أي اعتبار لما هو جغرافي أو تاريخي أو سايكولوجي أو إيديولوجي، وإنّما كان اهتمامه بالنّص باعتباره "سيد المصادر، وكان التّحليل سيد العملية النّقدية، نحتكم إلى النّص ونستنطقه ثمّ نحلله ونقومه"[3] حيث حاول الاهتمام بالخطاب الشّعري لهذه الفترة.

كما اعتبر المؤلّف الأسواق "طفرة حضارية مخضت الإبداع وهزت مهده وحضنت اللّغة العربية القريشية الفصحى وعصمتها من سرطانات اللّغات العربية الأخرى، وما كان ذلك ليكون

---

[1] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنّية، ص8.

[2] – المرجع نفسه، ص9.

[3] – المرجع نفسه، ص9.

.بمعزل عن الوعي المتقدّم للمبدعين بضرورة إيقاف التّداعي اللّغوي وغسل اللّغة وتنقيتها من العجعجة والكشكشة والكسكسة والغمغمة..إلخ"[1] .

كما لاحظ المؤلّف دور مدرسة الكوفة في حفظ النّص الجاهلي حيث يقول: "لقد أسهمت مدرسة الكوفة (المظلومة) بفاعلية بالغة القيمة في حفظ النّص الجاهلي وتقشيره وغسله إسهامًا منها في إعلاء مسلة الموروث الإبداعي شعرًا ونثرًا و لم نشأ الابتعاد عن تجربة الأعشى، وإنّما أبقيناه في المختبر لنعاين نصوصه ونصوص لقيط بن يعمر الإيادي"[2] حيث كانت نصوص هذين الشّاعرين من اهتمامات المؤلف في دراسته.

وبناءً على ما سبق يمكننا القول أنّ المؤلّف من خلال هذا المشروع الذي بين أيدينا يحاول أن يهز كيان القناعات ومجموع المعارف التي أحيطت بالنّص الجاهلي وغلفت متنه بغبار سميك محاوبا تقديم بدائل منهجية لدراسة هذا الموروث الضّخم.

- **العتبة الثّالثة: الفهرس**

الفهرس بالكسر طبقا لما جاء في القاموس المحيط الكتاب الذي تجمع فيه الكتب[3]، وهو بلا شكّ من أول العتبات التي يطلع عليها القارئ مع العنوان والمقدّمة، ولذا فهو ذو أهمية كبيرة في تكوين الانطباع الأوّلي عند القارئ في حلّ أقفال هذا الكتاب، فإذا اطلعنا على فهرس كتاب "الخطاب الإبداعي الجاهلي والصّورة الفنّية" نجده قد قسّمه إلى تمهيد وثمانية فصول جاءت كالآتي:

- **تمهيد** جاء تحت عنوان: الصّورة الفنّية إزاء الإبدع القبسلامي.
- **الفصل الأوّل**: صورة الحبيبة في الطّيف الزّائر.
- **الفصل الثّاني**: صورة الحبيب في المخيال الغاضب.
- **الفصل الثّالث**: صورة التّهيؤ لقمع الآخر.
- **الفصل الرّابع**: حوار الأسواق القديمة مع الإبداع.

---

[1] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنّية، ص10.

[2] – المرجع نفسه، ص11.

[3] – الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مج2، ص270.

- **الفصل الخامس**: الصّورة النّوئية في الخطاب الشّعري الجاهلي.
- **الفصل السادس**: صنّاجة العرب بين نقاد الكوفة وشعرائها.
- **الفصل السّابع**: الإبداع الجاهلي سبيل الواقع إلى التّوقع.
- **الفصل الثّامن** : المنهج الفنّي واستنطاق الخطاب الشّعري.

وقد ذكر المؤلّف تحت هذه الفصول جميع المباحث المتناولة في هذا المنجز النّقدي، حيث لا نكاد نجد قضية في الكتاب إلا وذكرها في فهرسه رغم كثرة القضايا وتعددها، وهذا مما يعين القارئ على التّوجه مباشرة إلى القضية التي يبحث عنها، وهذا ما يزيد قيمة الكتاب المنهجية والفنية، وعليه نستطيع القول أنّ هذا الفهرس يمكن اعتباره تقريرًا نقديا مسبقًا لهذا الكتاب الذي بين أيدينا.

ومن خلال هذه العتبات التي تطرقنا إليها نلاحظ أن عبد الإله الصّائغ يدرك تماما القضايا التي يعالجها، فهي واضحة تمام الوضوح أمام عينيه.

منهج الكتاب:

يصرّح المؤلّف في مقدّمة كتابه بالمنهج الذي اتبعه في أنجاز هذا الكتاب، وهو المنهج الفنّي باعتبار أنّه "ينهض بتشريح النّص ويظهر ما يقدّمه الخطاب الشّعري من أطروحات جمالية، فالصّورة الفنّية وفق منهجنا بؤرة الشّعرية في النّص الجاهلي وكلّ نص، وعملنا لا يعتسف النّص أو يلوي عنقه للمواءمة بين المثال والغرض، نحن لم نقدّم القاعدة على المثال"[1] فالمنهج الفنّي يعتبر وسيلة لتحليل الأدب تعتمد حساسية الإبداع للكشف عن مباهج النّص بوصفه معطى إبداعيًا مكتنزًا بحضارة الجمال الأزلي، والمنهج الفنّي معني بالشّعر قبل الشّاعر والنّثر قبل النّاثر والحدث قبل البطل، مشغول بالإبداع عن المبدع، إلا أنّه لا يعتسف الطّبيعة الرّحيمة للتّلقي البشري، فإذا افتقر النّص أو متلقيه إلى إيضاح فذلك أمر محتمل ومحسوب وردم الفجوة يعتمد الوصف الصّادق وليس الزّعم الحاذق، فكم من مدرس أو ناقد جاء ليوضح النّص فالتبس الأمر وازداد الغموض، فكم ممن أراد أن يجلو الجمال ويبهج المتلقي فحمل النّص صدأ وأضاف إليه همًّا لا شأن له به، ومن هذه الإشكالية يفتح

[1] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنّية، ص9.

المنهج الفنّي نوافذه على التّاريخ أو اللّغة أو السّايكولوجيا أو الأنتروبولوجيا..إلخ دون الوقوع في فخاخ الإمعان والاستطراد والذّوبان في الهامش، فالنّص في هذه المحايثة سيد العملية وتنها، أما النّقد والتّدريس والتّلقي والمعرفة فهي هوامش توضيحية، وبين هذا وهذ يستطيع المنهج الفنّي سبر جماليات النّص من خلال التقاط جمرة الصّورة الفنّية[1]. وقد كان عمل المؤلّف من خلال هذا المنهج أنّه لم يقدّم القاعدة على المثال بل اتبع العكس، فترك النّصوص لتبث همومها الفنّية والنّغمية والدّلالية، ومن هنا كان النّص سيد المصادر وكان التّحليل سيد العملية النّقدية، فاحتكم إلى النّص واستنطقه ثمّ حلّله وقوّمه[2].

– أهمية الكتاب:

من البديهي أنّ مكانة أيّ كتاب تتحدد بالنّظر إلى حقله عموما وموضوعه خصوصا مقارنة بالدّراسات التي أنجزت فيهما، لذلك فإنّ كتاب "الخطاب الإبداعي الجاهلي والصّورة الفنّية "لعبد الإله الصّائغ يعتبر كتابا ذا أهمية بالغة باعتبار موضوعه وهو الصّورة الفنّية في الشعر الجاهلي أحد أكثر القضايا إشكالا في النّقد العربي القديم.

ويذهب جابر عصفور إلى القول في هذا الموضوع أنّ النّظرية النّقدية المعاصرة تؤكد على الخصائص النّوعية للأدب باعتباره نشاطًا تخيّيليا متميّزًا في طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية، وانطلاقا من هذا التّأكيد يحاول النّقد المعاصر النّفاذ في نسيج العمل الشّعري، وتأمله باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة، كما يشير إلى طريقتها المتميّزة في إثراء المتلقي، وتعميق وعيه بنفسه، وخبراته بالواقع، ومن هذه الزّاوية تظهر أهمية الصّورة الفنّية للنّاقد المعاصر، فهي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشّاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التّجربة، وقدرة الشّاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه[3]،

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص291.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص9.

[3] – ينظر: جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1992، ص7.

ولعل إدراك المؤلّف لقيمة هذا الموضوع جعله يخصص له أكثر من مؤلّف فبالإضافة إلى هذا المؤلّف له كتب أخرى في هذا الباب ولعل أشهرها كتابه الموسوم بـــ "الصّورة الفنّية معيارا نقديًا".

وكذلك يأخذ هذا الكتاب أهميته من جهة أخرى وهي تناوله في الأوساط العلمة والأدبية واهتمام الأساتذة الأكاديميين به، وخير دليل على ذلك موافقة الأستاذة المشرفة على أن يكون هذا الكتاب محل دراسة في مذكرة التّخرج لمثل هذا المستوى العالي من التّعليم الجامعي.

هذا ولقد تناول الباحثون هذه القضية من زوايا مختلفة وبرؤى متنوعة، فنجد أشهر كتاب تناول هذه القضية هو كتاب جابر عصفور الموسوم بـــ "الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب"، فهو دراسة رائدة في هذا الباب، لكن بالمقارنة بين هذا الكتاب ودراسات أخرى نجد أنّه لم يتعمق كثيرا واكتفى بعرض تشكل الصّورة الفنّية في الخطاب الشّعري الجاهلي تاريخيا وبشرح عناصره وبعض القضايا المتصلة به، حيث يمكننا أن نعتبره كتاب تعريفيا وليس جهدا تفكيكيًا.

ومما يسجّل لهذا الكتاب أنّ مؤلفه حاول أن يتجنّب فيه كلّ النّزعات الإيديولوجية والإبستمولوجية القبلية حيث يقول: "ومشروعنا معني بتقويم الجهود السلفية التي تدعي الغيرة على الموروث وتقويم جهود فريق الحداثة الذي يزعم المروءة العلمية ومواكبة منطق العصر...لقد أشّر مشروعنا شطحات هؤلاء وأولئك في ثنايا الكتاب ومنعطفاته...باحتراز شديد مؤداه أنّ مشروعنا لا ينفي جهود الآخرين ليثبت جهده ولا يباهي بأنّه آت ما لم تقله الأوائل.. وكل مال يعد به مشروعنا هو السّعي المبدئي لنظافة المنهج من أدران السّلفية وأورام التّحديث المزعوم لتتزيه المثل وتفريق الأوراق"[1] فالمؤلّف في هذا المنجز يحاول أن يعطي كلّ جهد حقه فلا يتعصب لقديم لقدمه، ولا يناصر حديثا لحداثته.

[1] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنّية، ص8.

الفصل الأول

أوليات معالجة قضية الصّورة

في الدّراسات النّقدية والبلاغية

الفصل الأوّل : أوليات معالجة قضية الصّورة في الدّراسات النّقدية والبلاغية

تمهيد

حظي النقد العربي القديم بعناية الرّواد فنشرت أعماله الكبرى نشرًا حسنا واتضحت معالمه لمن يريدون الاطلاع عليه، وأصبح السّبيل إليه معلوما، حيث يشعر السّائر فيه بالطّمأنينة والوضوح "فمنذ ولادة الإنسان على هذه الأرض واندماجه في الحياة الاجتماعية تعرّف إلى ما يحيط به من موجودات في هذا الكون المليء بالتّناقضات، فأخذ يميّز بفطرته بين الجميل والقبيح، والخير والشّر واللّذة والألم"[1] فالإنسان بطبيعته ميّال إلى الكلمة العذبة والبسمة الحلوة والصّورة الجميلة و الكلمة الخشنة والنّظرة الحادّة والصّورة القبيحة ومشاهد البؤس والشّقاء.

كما اتجه بطبعه وفطرته إلى الأخلاق الرّفيعة ويسعى بكلّ ما لديه من إمكانيات مادية ومعنوية من أجل تحقيق الخير للنّاس جميعا، وفتح أبوابه واستقبلهم وسمع لشكاويهم فيخفف من معاناتهم، فعقل الإنسان دائما يحاول بشتى الطرق أن يتعرف على الإبهامات التي تصادفه خاصة بعض المجالات المعقدة حين يقتحمها ، فالإنسان معروف بحبّ الاطلاع وتتواجد هذه الميزة عند النّقاد والبلاغيين، وفي هذا الصّدد يقول ناظم عودة: "وعلى الرّغم من أنّ النّقد بوصفه ممارسة إجرائية على نص ذا مؤهلات جمالية خاصة والنّاقد بوصفه خبيرا، وذا إمكانيات ثقافية وعملية وتاريخية وذوقية كانت متواجدة في الحيلة الثّقافية العربية قبل مجيء الإسلام، فإنّهما ضلا مفرغين من المحتوى الذي يجعلهما حقلين معرفيين يتمتعان بمنظومة من المعايير والتّقاليد والمقتضيات المنهجية والنّظرية والتّطبيقية الصّالحة لتكوين معرفة حول الأدب"[2] هذا الأدب هو الأخير يعاني من عدم تحديد في القرون الأولى بعد مجيء الإسلام، واقتصر على الشّعر دون غيره من الأجناس الأخرى كالحكاية والسّرد التّارخي والأدب النّثري بمختلف أشكاله

[1] – مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفنّي في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993، ص7.

[2] –ناظم عودة، تكوين النّظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديدة المتحدّة، د.ط، 2009، ص151.

كالخطابة والمرويات والأمثال والرّسائل والحكم، كان هذا الفهم الجديد لنتاج العرب الرّوحي والفكري المتمثل في الشّعر والكلام النّثري والنّقد وما إلى ذلك من الأفكار المتولّدة، يتطلب طرقًا معرفية جديدة تساعد على التّأمل النّظري في مجمل رسالته التي يمرّرها الأديب إلى المتلقي "كما سرنا عن تأسيس معايير علمية في الثّقافة والنّقد بخاصة، فسوف ند تأملات أكثر عمقًا من تلك التي كانت تقف عند القشور دون أن يكون في وسعها الوصول إلى اللّب الذي يعد النّقطة الأساس التي يبنى عليها العمل سواء أكان مجال أدبي أو نقدي"[1] وهذا بدوره يولد جملة من الأفكار والأطروحات التي تغيرت النّظرة إليها عبر الزّمن من مرحلة إلى أخرى ومن ناقد لآخر.

وتعتبر الصّورة من بين هذه الأفكار والأطروحات التي تعتبر من المصطلحات الحديثة التي أصبح الحديث عنها بشكل كبير، وذلك لما لها من أهمية في العملية الإبداعية الأدبية الإفهامية، وفي هذا المعنى يقول صاحب كتاب السمات الأسلوبية في الخطاب الشّعري: "إنّ الصّورة الإبداعية عنصر مهم من عناصر الإبداع والأسلوب، وليس الشّكل الذي يقابل المضمون فقد يخلو منها، وقد يحتوي عليها، ولما كانت الصّورة مبنى القصيدة قامت الضّرورة لدراستها، فهي ليست من قبيل الزّينة الطّارئة على المعنى الأصلي بل إنّها الجوهر الثّابت والدّائم في الشّعر بخاصة والصّورة ترمي إلى التّعبير عمّا يعذر التّعبير عنه، ويؤكد الدّارسون المحدثون على أهمية دراسة الصّورة لأنها قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظّاهري لكلام نثري أو قصيدة...إلخ، فالاتجاه إلى دراسة الصّورة يعني الاتجاه إلى جوهر المعنى وعمقه"[2] فهذا التّداخل الحاصل بين الخيال والصّورة رغم صعوبته وعدم تحديده بأسباب خافية تكون شبه ظاهرة فإذا كنا نستطيع أن نعرف الخيال بأنّه "القدرة على الخلق والابتكار على طريق الدّمج بين صور الأشياء بعد

[1] – ناظم عودة، تكوين النّظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، ص121.

[2] – محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشّعري، دار الكتب الحديثة، الأردن، ط1، د.ت، ص149.

استبعاد طينتها فإنّ الخيال بهذا هو القائل الوحيد الذي تتخلق فيه الصّورة"[1] فالخيال هو الميهاد الذي يفترش البساط حتّى تكون الأرضية مناسبة وجاهزة للصّورة كي تتجلى وتظهر، وعلى الرّغم من أنّه يصعب على كلّ باحث في مجال النّقد الأدبي أن يقدّم مدلولا جامعا شاملا لمصطلح الصّورة الذي لا ريب فيه هو أنّ الخيال أساس الصّورة وعلتها التي تدور في التّصوير وأية خصوبة في فهم الخيال تعني بالضّرورة خصوبة في فهم الصّورة.

فإذا ما توغلنا في التراث العربي ألفينا الحصول على مفهوم شامل للصّورة أمرا متعذرا، فقد اختلط البحث البلاغي في الصّورة بمباحث عقدية وكلامية وفلسفية، غير أنّه كان هناك شبه إجماع لدى البلاغيين على أنّ الصّورة ليست سوى انتقال للمدرك بالعقل إلى مدرك بالحس، أو فلنقل: "تجسيد للمعنوي في صورة حسّية وإذا نقلتها أي الحواس في الشيء بمثله عند المدرك بالعقل المحض إلى المدرك بالحواس فأنت كمن يتوسل إلى الغريب بالحميم وللجديد الصحبة بالحبيب القديم"[2] فالمعنى عند البلاغيين دقيق لطيف يحتاج في إدراكه إلى تقريب وتيسير حتّى تكون الصّورة واضحة سهلة في نظر المستمع أو المتلقي.

[1] – رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)، د.ط، 1998، ص146.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد شاكر، مكتبة الخناجي، د.ط، د.ت، ص243.

المبحث الأوّل: الإطار النّظري لدراسة الصّورة:

- **مفهوم الصّورة لغة:**

لقد وردت تعارف كثيرة ومتعدّدة عن الصّورة عند كثير من العلماء الذين حاولوا أن يعطوا فكرة جوهرية من خلالها توضيح المعنى للقارئ، ونذكر من بين هاته التّعاريف تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي وفقًا لما جاء في معجم العين "صور: الصّورُ الميل، يقال فلان يصور عنقه إلى كذا أي مال بعنقه ووجهه، والنّعت أصور، قال الشّاعر:

فقلت لها غضي فإنّي إلى التي تريدين أن أصبو لها غير أصور

وعصفور صوار هو الذي يجيب الدّاعي، قال تعالى: "***فَصرهنّ إليك***"[1] **أي فشققهن** إليك عند دعوتك الشّفع، ويقال صرهن أي اضممهن ويقال قطعن، قال أمية:

فشتّى فصرهن ثمّ ادعهن يأتين زهرا بدار القطا

وصورت صورة وتجمع على صور، قال الأعشى:

وما أيبلى على هيكل بناه وصلب فيه وصار

بمعنى صوّر وهي لغة، والصّور: النّخل الصّغار، والصّوار القطيع من بقر الوحش، والعدد أصورة، ويجمع على صيران، وأصورة المسك، قال أبو عمرو "الصوار ريح المسك" قال:

إذا تقوم يصوغ المسك أسورة والعنبر الورد من أردانها

ويقال أسورة المسك قطع تجعل في أزرار القميص، قال:

إذا راح الصّوار ذكرت عيدًا وأذكرها إذا نفخ الصّوار"[2]

---

[1] – سورة البقرة، الأية 260.

[2] – أحمد مطلوب، معجم النّقد العربي القديم، ج2، ط1، 1989، ص92.

– مفهوم الصّورة اصطلاحا:

لقد تعددت تعاريف النّقاد للصورة فأدلى كلّ منهم بدلوه في هذا السّياق، وهذا ما جعل وجهات النّظر مختلفة ومتنوعة، ونذكر منها ما جاء في معجم النّقد العربي "الصّورة هي الشّكل الذي يتميز به الشّيء، أو ما تنقش به الأشياء ووضع بعضها من بعض، واختلاف تركيبها وهي الصّورة المخصوصة، وقد تطلق على تركيب المعاني التي ليست محسوسة فإنّ للمعاني ترتيبًا أيضًا وتركيبًا وتناسبًا وقد يراد بالصّورة الصّفة، وقد ذكر الجاحظ "التّصوير فقال: :فإنما الشّعر صناعة وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير، وقرنه قدامة بالمادة فقال: "ومما يجب تقديمه وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أنّ المعاني كلّها معرضة للشّاعر وله أن يتكلّم منها فيما أحبّ وما أثر من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه إذا كانت المعاني للشّعر بمنزلة المادة الموضوعة والشّعر فيها كالصّورة"[1] .

وقد تطرق لهذا الطّرح كثير من الباحثين والدّارسين بطرق مختلفة، وتناولوه من جوانب عدّة ألمت به وجعلته يبدو واضحا أمام المتلقين ونورد هنا تعريفا لمنير سلطان يقول فيه: الصّورة "هي فيما أرى اللّقطة التي تسجل وضعا معينا لشيء سواء أكان كائنا حيًّا أم ظواهر طبيعية، وهذا ما تصنعه ألة التّصوير وكذلك ما يصنعه الفنّ لكن بينهما فروق، فالأولى تسجل اللّقطة في لحظة معينة يثبت عليها المنظرون ولا يتغيرون وهي تصوّر أو تسجل شيئا جسدًا لا روح فيه في إطار الصّورة، وهي كذلك تخضع لمهارة المصّور وحسّه الفنّي الذي يهديه إلى الزّاوية الصّالحة لتسيلها في الصّورة"[2] فهذا القول يحيلنا إلى المعاني الكثيرة والمتنوعة التي ترد بها الصّورة في كثير من المواقف، ونلمس ذلك في كلام ابن منظور: "الصّورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشّيء أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي صيغته فيكون المراد بها، جاء في الحديث أنّه أتاه في أحسن صفته

[1] – أحمد مطلوب، معجم النّقد العربي القديم، ج2، ط1، 1989، ص92.

[2] – منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، دار المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص148.

ويجوز أن يعود المعنى إلى النّبي صلى الله عليه وسلم أتاني ربي وأنا في أحسن صورة، وتجري معاني الصّورة كلها عليها"[1] فالشّاعر هو بمثابة الصّورة تعكس تلك المشاعر والأحاسيس التي تكون بداخله حتّى يجسّدها على أرض الواقع.

وتأتي الصّورة عند ابن الأثير بمعنى التّشبيه الحسي فمن تشبيه الصّورة بالصّورة قوله تعالى: "وعندهم قاصرات الطّرف عين، كأنهن بيض مكنون"[2].

فالمشبه والمشبه به حسّيان، فإذا كانت صورة الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حساب ما وقعت عليه في الوجوه وكانت للنّفس قوة على معرفة ما تناسب وما اختلف معها فهذا حتمًا سيكون مقبولا للعقل بحيث يجد تصورا لمختلف ضروب الأغراض حتّى وإن تعددت.

[1] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، 2014، ص304.

[2] – سورة الصافات، الأية 53.

المبحث الثّاني: الصّورة بين القدماء والمحدثين

– آراء القدامى:

اختلفت آراء النقاد العرب القدامى وتباينت أقوالهم، فمنهم من يرى أنّها ما يعبّر عن الشّاعر أو الأديب، فهو يتحرى لذلك أرقى الأساليب البلاغية، والصّورة في الشّعر هي الشّكل الفنّي الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعرية الكامنة في القصيدة مستخدما أساليب اللّغة النّثرية والمتنوعة، وسنقتصر في هذا المبحث على رأي الجاحظ باعتباره أحد أبرز اللغويين والنّقاد في التّراث القديم، وكتبه تعتبر أهم ما جاء في المدونة النقدية والبلاغية القديمة ، فكتب الجاحظ لا تخلو من كلام الأدب وفروعه، ولعلّ ما اعتنى بذلك كتابان كان لنا الحظ في وصولهما إلينا على غرار كتبه التي لعبت الأزمان والظّروف السّياسية بها، هذان الكتابان هما "البيان والتّبيين" و"الحيوان"، فقد كان الجاحظ في هذين الكتابين رجل نقد وأدب يرى المتفحص لهما أنّه المؤسس لعلم البلاغة "التي يقوم النّقد العربي على كثير من أصولها، فهو يعد أوّل أديب عربي توسع في دراسة هذا العلم وأعطاه الكثير من نشاطه الأدبي والفكري"[1] وقد لوحظ هذا الأمر من خلال تلك الأعمال التي كان يقدّمها سواء كانت في البلاغة أو غيرها من قضايا الأدب "إلا أنّ هذه القضايا قد أتت كما قال أبو هلال العسكري مبثوثة في تضاعيف الكتاب منتشرة في أرجائه ضالة بين أمثاله، لا توجد إلا بالتّأمل الطّويل والنّضج الكثير"[2] فالقارئ لا يمكنه الخروج بفكرة أو مضمون إلا إذا كانت قراءة عميقة مدركة لما طرح من أفكار.

يرى الجاحظ من خلال كتاباته التي وقعت بين أيدي النّقاد أنّ للفظ والمعنى أهمية كبيرة في صناعة الصّورة وإنشائها فيولي لذلك الأهمية الكبرى، فيقول في هذا الصّدد: "ثمّ اعلم حفظك الله أنّ حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ لأنّ المعاني مبسوطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية،

---

[1] – ينظر: عبد العزيز عتيق، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار النّهضة العربية، بيروت، ط3، 1974، ص325.

[2] – المرجع نفسه، ص326.

وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصلة مـــحدودة"[1] فهو يحاول أن يبرّر كلّ فكرة مطروحة من خلال تلك الاستشهادات التي كان يوردها من حين لآخر، يقول في موضع آخر: "...والمعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخير اللّفظ وسهولة المخرج وصحة الطّبع وكثرة الماء وجودة السّبك، وإنّما الشّعر صياغة وسبك وضرب من التّصوير"[2] ولا يقف الجاحظ عند هذا الحد فهو كثيرا ما يدعو إلى مطابقة الكلام لمقتضى الحال، هذا ما جعل كثيرا من النّقاد ينظرون إليه كمقياس من مقاييس البلاغة والنّقد يستدعي اللّفظ المناسب والملائم لتصور ما يناسب الفكر من معنى، فكان لكلّ معنى لفظ يناسبه ويعبر عن حقيقته "كما ينبغي أن يكون اللّفظ عاميا سوقيا فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا إلا أن يكون المتكلّم بدويا أعرابيا، فإنّ الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من النّاس كما يفهم السّوقي رطانة السّوقي، ومنه يكون سخيف اللّفظ لسخيف المعنى وخفيفه لخفيفه وجزله لجزله، والإفصاح في موضع الإفصاح والكناية في موضع الكناية"[3] وبهذا ينشأ أسلوب يتوسط بين لغة العامة ولغة الخاصة، فنصف الألفاظ الظّاهرة حقيقة المعاني الباطنة، يقول عبد العزيز عتيق: " أحسن الكلبام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ومعناه في ظاهر لفظه...وإذا كان شريفا واللفظ بليغ...صنع في القلوب صنع الغيث في التربة الكريمة"[4] وهنا يكمن عنده جوهر الصّورة أو التّصور فهو يدعو إلى مشاكلة اللفظ للمعنى وتجانسهما.

– الصّورة عند المحدثين:

لقد تناول المحدثون الصّورة بجوانب مختلفة ومتفرقة منهم من ينسبها إلى المعاني ومنهم من ينسبها إلى العاطفة وغيرها، حيث يرى العكيكي "أنّ الصّورة هي الوسائل التي يـــحاول

---

[1] – الجاحظ، البيان والتّبيين، إحياء التّراث البعربي، لبنان، د.ط، ج1، 1968، ص55.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاو، ص256.

[3] – عبد العزيز عتيق، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، ص330.

[4] – المرجع نفسه، ص594.

الأديب بها نقل فكرته وعاطفته إلى قرائه، وسماعه هذا يعني أنّها الأداة التي من خلالها يعبّر الأديب أو الشّاعر عن أفكاره وشعوره، أي الأحاسيس التي تجول في أعماق باطنه لتصل إلى المتلقي "القارئ" أو السامع"[1] كما ذهب أحمد مطلوب إلى أنّ الصّورة هي طريقة التّعبير عن المرئيات والوجدانيات لإثارة المشاعر، وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته، ومن هذا المقام يتضح أنّ الصّورة هي إمكانية الأديب وقدرته عن عواطفه وانفعالاته من أجل استجابة المتلقي معه وإعطائه رأيه.

وكذلك يورد عزّ الدّين إسماعيل رأيه حول الصّورة قائلا: "أنّها الشّعور المستقر في الذّاكرة...وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضّوء وتبحث عن الجسم فهي تأخذ مظهر الصّورة في الشّعر أو الرّسم أو النّحت"[2] بمعنى أنّ الشّعور المتمركز في الفكر وما يحمله من إيحاءات ودلالات في نفسية الأديب أو الشّاعر فتتشكل الصورة لديه ، أي أنّ الصّورة تنتمي إلى عالم نفسي أكثر من انتمائها إلى الواقع.

أما محمّد غنيمي هلال فيرى أنه يجب علينا أن "ندرس الصّورة في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفنّي والأصالة ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات مثل التّصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة وإلى موقف الشّاعر في تجربته وفي هذه الحالات تكون طرق التّصوير وسائل جميلة مصدرها أصالة الكاتب في تجربته، وفي هذه الحالات تكون مظهرا من الصّور النّابعة من داخل العمل الأدبي"[3] وقد تعرض النّاقد الكبير إلى فلسفة الصّورة عند المذاهب الأدبية الكلاسيكية وغيرها، ووضّح أنّ النّظرة القديمة للخيال كانت عقبة في سبيل فهم الصّورة لأنّ النقاد القدماء لم يفرقوا بين الوهم والخيال.

---

[1] – عبد الواحد العكيكي، الصّورة الفنية عند ذي الرّمة، دار الصّفاء للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص25.

[2] – عبد الحميد هيمة، الصّورة الفنية في الخطاب الشّعري الجزائري، دار هومة، ط1، 2003، ص57.

[3] – محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشّعر ونقده، دار النّهضة، مصر، د.ط، د.ت، ص57.

ثـــمّ تـــحدث هلال عن الخيال عند الرّومنتيكيين واستعرض وجهات نظر نقادها الكبار أمثال كولوردج وغيره، واستخلص أنّ الشّاعر عند الرّومنتكيين يستعين على جلاء الصّورة بالطّبيعة ومناظرها مع احتفاظ الفنّان بأصالته، والصّورة عند الرّومنتيكيين تمثل مشاعر وأفكار ذاتية فيناظرون بين الطّبيعة وحالاتهم النّفسية، وقد ٍاى الرّمزيون أنّ "البرانسيين يقفون عند حدود الصّورة المرئية، فتضل صورهم جامدة لا حركة فيها ولا عمق ولا مرونة، ورأوا أنّ الصّواب يبدأ من الأشياء المادية التي يتجاوزها الشّاعر ليعبّر عن أثرها العميق في النّفس، وبخاصة مناطقها البعيدة عن طريق الإيحاء بالرّمز المنوط بالحدس"[1] فالصورة ذات الدّلالة النّفسية تعتبر العنصر الجوهري في النّص الشّعري فهي نتاج الخيال وعن طريق الصّور يصل الشّاعر إلى تثبيت العلاقات التي تصل ما بين الأفكار والأشياء وما بين الأشياء المحسوسة والعاطفة، ويتلخص من كلّ ما سبق أنّ ما يريده الناقد هو أنّ الوسيلة الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلّي.

[1] – المرجع نفسه، ص57.

الفصل الثّاني:

قراءة في متن الكتاب

الفصل الثّاني: قراءة في متن الكتاب

تمهيد:

أ- الصّورة الفنّية من خلال الإبداع القبسلامي:

أ- يعتقد كثير من الباحثين ويؤكّدون على أنّ نتاج الجاهلين الأدبي كان وفيرًا غزيرًا، ولكن للأسف لم يحفظ لنا من هذا التّراث إلا شيء قليل جدًا، ويدل على ذلك ما نقله ابن سلام عن أبي عمرو بن العلاء إذ : "ما انتهى إليكم مما قالت العب إلا أقلّه، ولو جاءكم وافرًا لجاءكم علم وشعر كثير"[1] ويذهب المؤلّف إلى أنّ كثيرًا من نتاج الجاهليين الأدبي قد ضاع، ولعلّ من أهمّ الأسباب في ذلك بعد الزّمن بين وقت إنشائه ووقت تدوينه وحدوث أحداث جسام في هذه الفترة جعلت رواته وحفظته يتشاغلون عنه ويقلون[2]، ويؤيد ذلك ما رواه ابن عوف عن ابن سيرين عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنّه قال: "كان الشّعر علم قول لم يكن لهم علم أصح منه، فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والرّوم، ولهيت عن الشّعر وروايته، فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشّعر فلم يئلوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب، فألفوا ذلك ، وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقلّ ذلك، وذهب عنهم أكثره"[3] ويستند المؤلّف على هذه العوامل في افتراض ضياع كثير من النّصوص والدّراسات المقاربة للصّورة الفنّية.

ب- موقف الإسلام من الصّورة:

الصّورة الفنّية – في الشّعر الأصيل – ثمرة تعاون عوامل نفسية عدة، فهي تعبير صادق عمّا يختلج في نفس الشّاعر من مشاعر وأحاسيس، يلجأ إليها عندما يشعر بعجز اللّغة المعيارية عن أداء

---

[1] – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، ص10.

[2] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص13.

[3] – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، ص10.

ما يختلج في نفسه ، فالصّورة في الشّعر " ليست إلاّ تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة"[1]

وبما أنّ الإسلام دين جاء يدرك كوامن النّفس الإنسانية كنا موقفه من الصّورة كموقفه من الأصنام والأوثان التي أمر النّبي صلى الله عليه وسلم بتحطيمها، وقد ذهب المؤلّف إلى أنّ لـــ"عبادة الأصنام صلة وثيقة بتقديس الصّورة"[2]، لأنّ "قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتنان بها والإعظام لها، كذلك حكم الشّعر فيما يصنعه من الصّور ويشكله من البدع في النّفوس من المعاني"[3].وعلى هذا فقد التفت النّقد الأدبي في ذلك الزّمن إلى آفاق الشّعر وعقد تحت خيمته الموازنات بين الشّعراء الذين ألف بعضهم بيوت العبادة وقد ضمت أنماطًا من الأصنام والأوثان مختلفة الصّور، بعضها ينحت من خشب ثمين نادر والآخر يصاغ من الذّهب أو الفضة أو النّحاس أو الأحجار الكريمة وسوى ذلك يصنع من الحجارة، ويرى المؤلّف أنّه مما زاد النّقاد المسلمين تحرجًا في قبول النّظرة إلى جمال الشّعر من خلال صوره الفنّية هو ارتباط الشّعر بالرّئي من الجنّ والدّلالات تقرّب بين مفهومات الرّؤيا والتّصوير والتّخيل[4].

وبناءً على هذه الرّؤى فقد حرّم الإسلام أنوعا من الشّعر، وحرّم كلّ أنماط الكهانة، وجعل حلوان الكاهن بمرتبة مهر البغي، وهذا المآل رديف لادعاء الشّعر والكهانة القدرة على تخيل الصّور الخبيثة التي تمازج بين مفردات الواقع والتّوقع، والماضي والحاضر والمقبل، والغائب والشّاهد[5].

ت– ولبث القران بين الصّورة وابتكار الخوارق بعد الإسلام:

فقد أدرك الذين جاؤوا بعد الإسلام أثر الصّور في نفوس النّاس، حتّى ظلت مرتبطة بابتكار الخوارق بعد الإسلام وخير مثال على ذلك ما فعله مسيلمة الكذاب إذ "اتخذ صورة من الكاغد لها جناحان وشدّ فيها الجلاجل والخيوط الطّوال فأرسل تلك الصّورة فحملتها الرّيح والنّاس في عتمة اللّيل يرون

---

[1] – محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ب.ط، ب.ت، ص66.

[2] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص14.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: رشيد رضا، مطبعة محمد علي صبيح، مصر، 1959، ص275.

[4] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، ص17.

[5] – ينظر: المرجع نفسه، ص19.

الصّورة وسمعون وسواس الجلاجل فانتابهم هلع وجزع شديدان فدخلوا منازلهم مطبقين على التّصديق"[1] فإدراك الكهنة والدّجال لأثر الصّورة في النّفوس جعلهم يقدمون على مثل هذه الحيل والدجل.

ث- ثمة رذاذ للصّور الفنّية في الشّعر القبسلامي، حيث يذهب المؤلّف إلى هناك الكثير من المترادفات والمصطلحات التي تدل على أنّ الشعراء في الجاهلية كانوا يدركون مفهوم الصّورة كمفهوم وليس كمصطلح، ومن هذه المصطلحات الخيال، والحسن، والحلاوة والفتنة، والزّخرف، والنّحت والتّمثال والرّسم والوشم والزّبر والمنظر وغيرها من المصطلحات التي تقترب من هذا المفهوم باختلاف صيغها[2].

كما أنّ هناك آثار للصّور الفنّية في غير الشّعر ومن ذلك قول القائل (فلان أحسن النّاس صورة)، وثمّ تعبيرات تخبئ معاني الصّورة مثل الهيئة والوجه والشّارة والشّهوة والنّخلة والشّكل والصّيرورة[3].

د- الموازنة بين الشّعراء :

عندما نتحدّث عن نقد الشّعر في العصر الجاهلي يظهر أمامنا سؤال بالغ الأهمية وهو كيف قوّم النّقد الجاهلي شعر زمانه؟ وفي محاولة من المؤلّف للإجابة عن هذه الإشكالية نجده يستحضر قصة أم جندب وتفضيلها لشعر علقمة على شعر زوجها امرئ القيس وعللت تفوق علقمة شعريًا على أساس الصّورة، فصورة فرس علقمة كانت كريمة بهية على خلاف صورة فرس امرئ القيس[4].

و لم يغب عيار الصّورة الشّعرية عن النّابغة الذّبياني حين اعترض شعر حسّان بن ثابت الذي قلل الجفنات وتمنى عليه لو قال البيض صفة لجفان، لكان ذلك أحسن ولو قال السّيوف يلمعن في الدّى كان اللمع أوضح من البرق !! [5].

---

[1] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص19.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص20.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص22.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص23.

[5] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص24.

ويذهب داود سلوم في موضع النّقد حول الصّورة "أنّ هذا النّوع من النّقد يستند في الأساس على القاعدة الموروثة عن الجاهلية فقد جاءنا هذا الضّرب من النّقد عنهم وذكر في النّصوص التي نسبت إليهم"[1] حيث أورد أمثلة كثيرة مما روي عن الجاهليين وما نسب إليهم في هذا الباب.

ويرى المؤلّف أنّ معظم موازانات القدامى كانت تكشف ولع الجاهليين ونقادهم بالصّورة الفنّية، فقد كانت الصّورة من أهم خصائص الشّعر فقي ذلك العصر، وتتجلى للباحث عبر مسميات أخرى مثل التّشبيه والوصف وغيرها من المصطلحات والتّسميات، فهي في رأي المؤلّف جوهر العملية الشّعرية وليست زخرفًا خارجيًا.[2]

هـــ- السّرقات الشّعرية :

السّرقات الشّعرية باب كبير يزعم ابن رشيق ألّا أحد يقدر أن يدعي السلامة منه[3]، وهو مصيب إذا اعتبرنا أن كل تشابه سرقة، فمدار كلامنا حول أغراض الشعر لا نخرج عنها من وصف وهجاء ومديح ونسيب ورثاء واعتذار والمعاني في هذه الأبواب متشابهة لا يكاد شاعر يأتي بمعنى جديد في ظننا إلا وجدناه سُبق إليه سواء بلفظه أو أنه بدّل فيه ليضفي عليه خصوصية الأسلوب، هذا إلا فيما ندر، ولما كان ذلك كذلك فإنه ينبغي علينا أن ننظر في معنى السرقة ببعض من التفصيل والتصنيف، حتى نتبين السرقة الحقيقية والتشبه والاقتداء وتوارد الخواطر[4].

وقد احتلت هذه القضية في كتب النّقد والبلاغة مكانة مرموقة لارتباطها بالأخلاق فـــــــي فكرنا الإسلامي وقد انعكس هذا التّوجه على مفهومها وطبيعتها الاصطلاحية، وهذه القضية "مسألة خطيرة لا لأنّها شغلت النّقاد من العرب أكثر ممّا شغلتهم مسألة أخرى، وخاصة منذ ظهور أبي تمّام وقيام الخصومة حوله، بل لأنّها أيضًا تتناول أعم ما تسعى إليه الدّراسات الأدبية، ألا وهو أصالة كلّ شاعر أو كاتب، ومبلغ دَينه نحو من سبقه أو عاصره من الكتّاب أو الشّعراء"[5]

---

[1] – داود سلوم، مقالات في تاريخ النّقد العربي، ص68.

[2] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص25.

[3] – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر، ج2، ص280.

[4] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص25.

[5]– محمد مندور، النّقد المنهجي عند العرب، ص357.

ومـــما لاشك فيه أنّ الشّعراء على اختلاف أزمانهم وأماكنهم، كانوا منذ القديم يستعينون بخواطر بعضهم البعض، وكان المتأخر منهم يأخذ عادة عن المتقدم إما عن طريق الرّواية أو بحكم التّأثر أو الإعجاب والمطالعة، وكان من الطّبيعي أن ينتبه النّقاد الأوائل إلى هذه المشكلة الخطيرة ويتناولوها في كتبهم، فنجد مثلًا محمّد بن سلام في مؤلفه "طبقات فحول الشّعراء" قد تناول هذه القضية في معرض حديثه عن قضية الانتحال وضروبه وأسبابه[1]، كما أنّ أبو العبّاس المبرد في كتابه "الكامل" من الأوائل الذين أشاروا إليها بدلالته على المعاني المســـروقة[2]، وبهذا يكون هؤلاء النّقاد قد شاركوا في أهمّ الاتجاهات النّقدية النّاشئة في القرن الثّالث.

ولكن هؤلاء النّقاد ومن عاصرهم لم يهتموا بهذه القضية كثيرًا وكانت آراؤهم مجرد إشارات عابرة في كتبهم، كأن يقال مثلاً: "ومما سبق إليه فأخذه عنه"، ولعلّ ذلك يرجع إلى عدم شيوع هذه الـــظّاهرة، أو أنّ الـــسّرقة كانت وقتها مقتصرة على بيت أو جزء من بيت، مثلما وقع لطرفة بن العبد مع امرئ القيس.

يقول امرئ القيس:

وقوفًا بِهَا صَحبي عَلَي مَطيُّهمْ يَقولونَ لَا تَهلِكْ أَسًى وَتَجَمَلِ

يقول طرفة بن العبد:

وَقوفًا بِهَا صَحبي عَلَي مَطيهمْ يَقولون لَا تَهلِكْ أسًى وتَجَلّدِ[3]

أمّا في القرن الرّابع فقد شهد اشتغال النّقد كثيرًا بالكشف عن السّرقات، وخاصة في النّقد الذي دار حول أبـــي تمام والبحتري وأبـــي الطّيب الـــمتنبي، لكونه قد تزعم حركة التّجديد في المعاني والأساليب، وادعوا لأنفسهم العبقرية والإبداع الفني، فتصدى لهم النّقاد واتهموهم بالسّرقة والاتكاء على معاني القدامى وأساليبهم واتسعت شقة الخلاف بين النّقاد حول هذه القضية بصفة خاصّة بين أنصار القديم وأنصار الجديد، لذلك ذهب محمد مندور –كما أشرنا سابقًا– إلى القول

---

[1] – المرجع نفسه، ص67.

[2]– المرجع نفسه، ص71.

[3]– ينظر: بشير خلدون، الحركة النّقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1981، ص218.

بأنّ دراسة هذه القضية لم تظهر إلا بعد ظهور أبي تمّام والبحتري، فألف النّقاد كمية هائلة من الكتب التي تناولت هذه القضية بالدّراسة –سواء خصصت هذه الكتب لهذه القضية وحدها أو تناولوها في ثنايا كتبهم النّقدية العامة–مستعملين فيها لفظ السّرقة.

ولعل أسباب البحث في هذه القضية عديدة، أولها: محاولة الناقد إثبات كفايته الشعرية، وحفظه الجم للموروث. ثم تطور الأمر فأصبح تعصباً للقديم على الجديد، حيث أُشيع أن المعاني استنفذها الشعراء الأقدمون، وأنه لم يعد أمام الشاعر المحدث سوى أن يأخذ عنهم. وبهذا فهو مقصر في نظر أسياد التقليد والتراث.

وبما أنّ الشّاعر القديم لم يكن يسرق، (فالجاهلي مثلاً لم تصلنا مصادره التراثية) فإنّ تهمة السرق ينبغي أن تلصق بالشّاعر المحدث الذي ليس عليه سوى أن يترسم خطى الأوائل، وهكذا جعل بعض النقاد المتعصبين قمم الشعر العربي الذين نفاخر بهم (أمثال أبي نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي ... الخ) سرّاقاً! و"هذا يعني أن قضية (السّرقة) ما كان من حقها أن توجد، لأنها استطاعت أن تتحول بالنقد في وجهة غير مثمرة أبداً[1].

وقد اختلف النّقاد في الفترة التي بدأ الاهتمام بهذه القضية ودراستها دراســـة منهجية إلى فريقين الأوّل يرى أنّها لم تظهر إلى مع بزوغ نجم أبي تمّام، ومنهم محمّد مندور الذي علّلها بسببين هما:

– قيام خصومة عنيفة حول هذا الشّاعر، ومن الثّابت أنّ مسألة السّرقات قد اتخذت وسيلة للتّجريح.

– عندما قال أصحاب أبي تمّام إنّ شاعرهم اخترع مذهبًا جديدًا وأصبح إمامًا فيه، لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلا إلى ردّ ذلك الادعاء خيرًا من أن يبحثوا عن سرقات هذا الشّاعر ليدلوا على أنّه لم يجدّد شيئا[2].

---

[1] – إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، 1971، ص41.

[2]– ينظر: إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص358.

فـــي حين نـــجد الفريق الثّاني وفـــي مقدمتهم إحسان عبّاس يعيدها إلى بداية ظهور التّجديد في الشّعر" وأنّها كانت من نصيب الشّاعر المحدث"[1] لوجود كتب قد خصصت لسرقات شعراء محدثين كانوا قبل أبي تمّام، ويمثّل لذلك بكتاب سرقات أبي نوّاس لمهلهل بن يموت.

وقد ذهب طه أحمد إبراهيم إلى أنّ العناية بالسّرقات وحرص النّقاد على إخراجها ودراستها دراسة منهجية لم تظهر إلّا عندما ظهر أبو تمام وذاك في قوله: "فطن الشّعراء والنقاد إلى الأخذ والسّرقة من قديم، إلا أن عنايتهم بها وحرصهم على استخراجها لم يكثر و لم يعم إلا من عهد أبي تمام"[2].

ثم إنّ تأكيد طه أحمد إبراهيم على دراسة السّرقة دراسة منهجية، لم تظهر إلا مع أبي تمام فكرة هي محلّ نظر، لأنّنا إذا رجعنا إلى المكتبة النّقدية القديمة نقف على "**دراسات للسّرقة الأدبية** " بدأت قبل الحركة النّقدية التي دارت حول أبي تمام، إذ أنّ حركة التّأليف حول موضوع "السّرقة" أخذت تنشط منذ بداية القرن الثّالث الهجري، وفضل الحركة لا يكمن في أنّها دفعت البحث في السّرقات دفعة قوية إلى الأمام، ولا أدلّ ذلك من:

1- سرقات أبي تمّام لابن أبي طاهر المتوفى سنة 280هـــ.

2- سرقات البحتري من أبي تمام لأبي الضياء، وقد ذكره الآمدي.

3- سرقات أبي نواس لمهلهل بن يموت، وهو الكتاب الوحيد الذي وصلنا قبل الآمدي والقاضي الجرجاني، وقد قام بتحقيقه مصطفى هدارة، وعناوين هذه الكتب تدل.

أ- على أن أصحاب هذه المؤلفات قد تخصصوا في مباحثهم وأبعدوا عن أنفسهم التعميم، ما يدفعنا إلى القطع بمنهجية طرحها.

---

[1]- المرجع نفسه، ص671.

[2]- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 171.

و– إن ما كان غائبا هو لفظ "المنهجية " فهو مصطلح حديث أوحت به الدّراسات الحديثة، أما " المنهجية" كممارسة فعلية فقد كانت حاضرة ، ويرى محمد مندور أن نشأة تلك الدراسات التي جعلت من السّرقة الأدبية موضوعا لها وسط الخصومات، كان لها" أثر سيء في توجيهها"[1].

وقد تناول النّقد الحديث هذه الإشكالية من خلال مقولة التّناص، والتي سنشير إليها فيما سياتي من البحث إن شاء الله.

ن– النّماذج العليا للشّعر الجاهلي : في هذا الجزء يحاول المؤلف أن يثبت سببا آخرا يرجح به معرفة العرب القدماء للصّورة الفنّية فيرى أنّ ذلك بادٍ "في النّماذج العليا في الشّعر القبسلامي الذي نعده ميدانا فسيحا لمعاينة الصّورة ودراستها، فالمعلقات مثلا ثمرت صورًا فنية بالغة الدّقة والجمال شكلت اللّوحة الكبرى لحياة العرب"[2] وعليه فإنّ الشّعر الجاهلي مليء بالصّور الفنّية المتقنة الحاذقة التي تعين الباحث في تكوين فكرة دقيقة عن حياة أولئك النّاس ورغباتهم ورهباتهم وقيم الجمال ومفاهيمه عندهم.

---

[1]– محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 339.

[2] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص27.

الفصل الأوّل " صورة الحبية في الطّيف الزّائر"

الطّيف الزّائر أو خيال الحبيبة "موضوع جدير بالاهتمام البحثي باعتداده زاوية للنّظر فائقة الأهمية تلقي أضواءها على الشّعر لتستنطق دلالته التي نحسبها تعليلا مناسبًا لجمال الصّورة وحذقها، وغذا كان الخطاب الشّعري القبسلامي مكتترًا بصورة الحبيبة على مستويي اليقظة واصطناع الحلم فإنّ الاتّساع الأفقي مجلبة للتّشتت والنّأي عن العمق"[1] وبناءً على هذا اتخذ المؤلف من رؤية عنترة محورًا يستقطب الرّؤى الأخر.

يحيلنا شعر عنترة "على الإنسان في الشّاعر.. هذا المستضعف المكابد المغمور الذي انقلب على ذاته أوّلا ثمّ أسس انقلابا في زمان القبيلة فحوّل الأضواء نحوه وأبرأ نفسه التي كابدت المكرض بسبب من الحيف والإهمال. إنّ شعر عنترة الذي يبعث المسرّة من مكمن الدّهشة الجمالية في حساسية المتلقي يتكيء كثيرًا على الطّيف المصطنع الذي يجلو الحبيبة في إطار رغبات الشّاعر"[2].

– دلالات الطّيف:

– المستوى اللّغوي: حسب ما جاء في معاجم اللّغة فإنّ الدّلالات تقترب بين مفردات الطّيف والـــحلم والرّؤيا والخيال فـــي هذا المستوى، فالمعجمات العربية تعضد هذا الاقتراب بين هذه المصطلحات[3].

– المستوى التّواضعي: إنّ استعمال المفردة عبر الزّمان كفيل بتعريض دلالاتها إلى بعض التّحوير والصّقل، ولقد كثر الذين لاحظوا طيف الخيال في الشّعر وحاولوا تحديد معناه وتيسيره للنّظر[4].

وإذا كان النّقاد القدامى مهتمين بالتّنظير وذكر الشّواهد عند حديثهم عن طيف الخيال فإن الآمدي ناقد جعل الطّيف معيارا للنّقد وأسماه المذهب[5].

---

[1] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص29.

[2] – المرجع نفسه، ص29.

[3] – ينظر:المرجع نفسه، ص31.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص31.

[5] – الآمدي، الموازنة، ص32.

– **المستوى التّأسيسي**: يلوذ الشّاعر بالحلم ليفكك صورة الحاضر إلى أجزائها الصّغرى ليعيد تشكيلها وفق هواه فينشر عليها ألوان الماضي وعبقه وليعادل بالحلم طيف الحبيبة أو خيالها الزّائر، بطش الهجر بلطف الوصل، وخشونة الحاضر برفق الماضي وتمنع الأحداث باستسلامها، فالخط الذي ينتظم صور الحلم يبدأ بإلغاء الزّمان والمكان والطّقس الاجتماعي ويمر بتحدي أسباب الفناء والخواء ليستقر في أحضان الحبيبة التي تبدو عاشقة قبل أن تكون معشوقة فتتحرك كما شاء لها الهوى الشّاعر وتلبي أوامره دون حرج!! [1]

– **الفقرة الأولى: طيف الحبيبة عند الشّعراء الجاهليين:**

على الرّغم من أنّ جلّ دارسي الشّعر الجاهلي المعاصرين، يرفضون فكرة تجزئة القصيدة الجاهلية، ويرون أنّها تتألف من مشاهد ولوحات تتساوق مع بعضها بانسجام، لتشكِّل وحدة عضوية وموضوعية تقوم عليها بنية النّص، إلّا أنّ ما ذهب إليه ابن قتيبة من "أنّ مقصد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الرّبع واستوقف؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظّاعنين عنها... "قد يدفعنا إلـــى ألّا ننكر أنّ للقصيدة الجاهلية تقليداً خاصّاً، لعلّه يشكّل سِمة أسلوبية، تجعلنا ننظر إليها على أنّ لها مخططاً ومراحل شبه ثابتة كالمقدمة الطّللية، أو الغزلية، أو وصف الرّحلة، أو النّاقة أو الصّيد... إلخ، ولذا لـــم يكن مقبولاً من الشّاعر الـــجاهلي أن يضع مقدمته الطّللية في نهاية القصيدة مثلا، أو أن يبدأ بغرضه، ثـــمّ يعود إلـــى الوقوف على الدّيار، مع يقين تام بأنّ هذه الوحدات العضوية الـــمكونة للقصيدة الـــجاهلية، لا يمكن أن تكون منفصلة عن بعضها، مستقلة بذاتها[2] .

وقد تعجب الشّعراء من "اهتداء الطّيف وتخلصه إلى المضايق وخفي المسالك لأنّهم فرضوا زيارته حقيقية وطروقًا صحيحًا فتعجبوا مما يتعجب من مثله في ذلك من طي البعد في أقصر زمان ومن الاهتداء بغير هاد ولا مرشد مع تراكم الظّلم وتشابه الطّرق"[3] وثمّة صورتان تـــمتلكان جدل

---

[1]– ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص33.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص34 .35.

[3] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص37.

العلّة والمعلول أنجزهما حذق قيس بن الخطيم، في الأولى يزوره خيال حبيبته أميمة عجلان، وكم تـــمنى الشّاعر أن يتلبث عنده الخيال !! وهكذا يبيت الشّاعر مكابدًا ليل التّمام بطوله ! وفي الأخرى تعاتبه الحبيبة لسهره، لأنّ خيالها يزوره في اليقظة، يقول :

ألـــم خيال من أميمة موهنًا فلم أغتمض ليل التّمام تهجّدا

تقول ابنة العمري آخر ليلها علام منعت ليلك ساهر[1]

ويذهب المؤلّف إلى أنّه إذا ما نظرنا في الشّعر الجاهلي تأكدنا أنّ "ظاهرة الطّيف مهمة في الشّعر الجاهلي، إسوة بظواهر الأطلال والخمرة ولوحة الصّيد والشكوى من الشيب...إلخ، وإذا قدّر لمؤلف أن يصنع كتابا في الحماسة فإنّ المنطق العلمي أن يفرد بابا في الحماسة لطيف الحبيبة سدّا لصدع في معظم الحماسات القديمة لم يرأبه الواضعون"[2].

– الفقرة الثّانية: طيف الحبيبة ورهبوت الدّاء عند عنترة

لعنترة بن شداد تجربة كبيرة مع الطيف وحديث ذو شجون، يصبح الطيف فيه معادلاً موضوعياً للمحبوبة التي لا يجد إليها سبيلا، والواقع الأليم الذي يعيشه عبد أسود يتنازعه حُبّان، أحدهما: للحرية وتحقيق الذات، والآخر متمثِّل في حب عبلة، ليتحقق في قصائده "الخطّ السري أو العلني الذي يشكِّل قطبي الهم عند الشاعر, وهما: طيف عبلة وخشونة الواقع "[3] ، بل إنّ تأثير الطيف في الشاعر لا يقلُّ عن تأثير المحبوبة في الواقع، فإذا اشتهر امرؤ القيس بمغامراته النسائية، وطرفة بناقته، وعمرو بن كلثوم بمفاخره، فيمكن أن نعدّ شهرة عنترة بن شداد متمثِّلة في حديث الطيف، وقد أنجز عبد الإله الصائغ دراسة تطبيقية حول الطيف عند عنترة في محاور ثلاثة موجزة هي: طيف الحبيبة ورهبوت الدّاء عند عنترة، وطيف الحبيبة ورغبوت الشفاء، وسبيل الشاعر للفوز بصاحبة الطّيف، ومع ذلك فإنّ الباحث يخلص بعد عرض مادة بـــحثه إلـــى القول يقترح تسويغ الكتابة فـــي طيف الحبيبة في العصر الجاهلي والعصور اللاحقة، بحيث يرصد من لدن الباحثين وطلبة الدّراسات العليا..

---

[1] – قيس بن الخطيم، الدّيوان، تح: ناصر الدّين الأسد، دار صادر، بيروت، لبنان، 1967، ص 219.

[2] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص39.

[3] – المرجع نفسه، ص41.

ولا نعرف سبباً وجيهاً للإعراض عن الكتابة في هذه الظاهرة الفنية الممتازة، أمّا عنترة، فإن صورة الطيف تستغرقه، وتنتشر في كثير من قصائده, كتلك التي يقول فيها :

أتاني طيف عبلة في المنام	**فقبّلني ثلاثاً في اللثامِ**
وودّعني فأودعني لهيباً	**أُستِّره ويَشعُلُ في عظامي**
ولولا أنّيَ أخلو بنفسي	**وأطفئُ بالدموع جوى غرامي**
لمتُّ أسىً وكم أشكو لأنّي	**أغارُ عليك يا بدر التّمام**
أيا ابنة مالك كيف التّسلي	**وعهد هواك من عهد الفطام**
عليك أيا عبيلة كلّ يوم	**سلام في سلام في سلام**[1]

فالمؤلّف يذهب إلى أنّ عنترة قد أسقط سقمه على كلّ مفردات الوجود، وجعل صور الطّبيعة ترشح قتامة في مناحة اشتركت فيها رموزه التي علقها، فالحبيبة هي الوجه الآخر لعنترة، الوجه الجميل المتفائل، إنّ اشتعال هواها في عظامه شيء من عشقه الفطري للجمال ولننتبه لصياغة من عهد الفطام التي تعادل رضاعة الشّاعر الحبّ مع اللّبن، ولعلّ عبلة مثلت فر وعيه رهانًا ينبغي أن يكسبه ليقمع شماتة الآخرين، فالعبد الأسود معشوق والسّيدة البيضاء عاشقة، هذا التّغريب في الصّورة هو جنون الحرية عند عنترة المقابل لرهبوت الدّاء[2].

– الفقرة الثّالثة: طيف الحبيبة ورغبوت الشّفاء

يظهر عنترة من خلال صور الطّيف على أنّه رجل مكروب اكتظ رأسه بالآلام، وحاجز اللّون ثمة يسمق بينه وبين معطى الحلم، وهو فارس المروءة الأكيدة والفتى الذي اختزن في روحه رعود القيم التي يزدان بها الفتيان، فإذا غلط النّاس معه وجهلوا قدره أو تجاهلوه فإنّ لعنترة نفسًا باذخة تسعى حثيثًا لفرك الأنوف وإرغامها على الاعتراف به، فيذهب المؤلف إلى أنّ "نصوصه تعطيه مركزًا تتجمع حوله وجوه عنترة المتعدّدة المتناقضة بحيث يبدو الفقير الثري والعبد الحر والتّعيس

[1] – عنترة، الدّيوان، ص225.

[2] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص49.

السّعيد والمنبوذ المعشوق والمقطوع الموصول، ومثل هذه التّقابلات لا تتمركز في سوى خيمة الحلم أو القصيدة من أجل أن يكون الواقع بمساحة التّوقع، واجه الإحباط الذّاتي بتسلطه الموضوعي، واجه خيباته الشّخصية بقمع طموحات الآخرين مع احتفاظه بالوشائج في وهلة نقائها الأولى"[1].

– الفقرة الرّابعة: سبل الشّاعر للفوز بصاحبة الطّيف

يرى المؤلّف أنّ الشّواهد الشّعرية التي قدّمها تؤكد كلّها على أنّ الشّاعر قد اتبع "طرائق عديد حسب أنّها قادرة على طي أوجاعه وسقمه أو نشرها قبالة صاحبة الطّيف، وهذه الطّرائق لا تنأى عن محوري التّرغيب والتّرهيب، وربّما خاض الشّاعر المخالضات وجاز المباءات بسبب من رغبة في الفوز بقلب عبلة مهما كان الثّمن شريطة أن لا يخدش ذلك كبرياءه المهيض، فهو يحلف لها على أنّه يهواها وأنّه مكثف بزيارة خيالها"[2] يقول عنترة:

قسما يا عبل يا أخت المها بثناياك العذاب القبل

وبعينك وما قد ضمنت من دواهي سحرها والكحل

إنّني لولا الخيال طارق منك ما ذقت هجوع المقل[3]

وجلّ القصائد التي أتى بها المؤلف تنحو مثل هذا النحو وفي مثل هته المعاني.

– الفقرة الخامسة: تصاقب الطّيف والطّلل

يبيّن المؤلف في هذه الفقرة ربط الشّاعر بين الطّيف والطّلل حيث رصد البحث الجدل القائم بين مفردات الطّلل والحلم فكلاهما ينبع من قريحة واحدة ويعبّر عن هموم واحدة، ويصب في رغبة واحدة، فالعمر طلل، والزّمان طلل، وإذا كانت الحبيبة معادلا فنّيا للحياة، فإنّ الطّلل يختزن طيف الحبيبة، كما تختزن الغيوم الرّعود، وإذا كان الطّلل قادرا على إبكاء الشّاعر فإن الحلم قادر على منح اللوعة حالة من الانتشاء[4].

---

[1] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص 48.

[2] – المرجع نفسه، ص54.

[3] – عنترة، الديوان، ص154.

[4] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص62.

بعد هذه القراءة في صورة الطّيف في الشعر الجاهليّ، يتضح لنا أنّها كانت تشكِّل جزءاً هاماً من تكوين القصيدة الجاهلية لدى الكثير من الشعراء، وأسلوباً تعبيرياً استطاع بعض الشعراء من خلاله التعبير عن مشاعر متباينة، تعكس الحالة النفسية والاجتماعية والعاطفية لصاحبها.

وقد وجدنا أنّ بعض الشعراء وعلى رأسهم عنترة الذي كان محورا رئيسا في هذه القراءة، قد نجح بشكل لافت في رسم صورة فنية متكاملة ورائعة للطّيف، ووظّفها بالشكل الذي يرتقي بنصِّه الشّعري، وفي الوقت ذاته لم يحالف النجاح بعضاً من الشعراء في الخروج من دائرة التقليد والنمطية، فجاءت صورة الطّيف عندهم جافة لا حياة فيها، ربما لأنّها لم تكن نابعة من تجربة حقيقية عاشها الشاعر بكل أحاسيسه[1].

وعلى الرّغم من أنّ مدلول كلمة طيف يجيز في العقل والمنطق أن تخرج الصّورة عن المألوف، وتحمل في ثناياها شيئاً من الخيال إلا أنّ الخيال الخاص بالمحبوبة كان يعبِّر عن واقع يعيشه الشاعر، بل إنّ الشّاعر استعمل هذا الخيال لخلق واقع خصب جديد مغاير لواقع الحرمان واللوعة والبين الذي يعيشه في نهاره، فحاول الهروب منه في ليله.

ونلحظ أنّ الشاعر لا يطلب أو يتمنّى في خياله أكثر ممّا يطلبه في الواقع، غير أنّ كثيراً من الشعراء نظر إلى الطّيف بشيء من الجفوة, وعبّر عن ذلك بثورته الداخلية وسخطه أمام الطّيف؛ ذلك أنّه عجز عن الوصول إلى المحبوبة في الواقع، وكلّما تأملنا في صورة الطّيف, تبيّن لنا في النهاية أنّها تعبير عن واقع يرسمه الشاعر بإحساسه وأمانيه، ويكسر فيه الحواجز التي تحول بينه وبين تحقيق مراده.

و لم يكن للطيف دلالة ثابتة تعود على المحبوبة دائماً، فقد كان الطيف في بعض القصائد يحمل دلالات خاصة يختفي خلفها مدلول عميق يتجنّب الشاعر التصريح به، ويمكن الوقوف عليه بتأمّل معطيات السياق الذي أبدع الشاعر فيه القصيدة، وهذا التأويل يحتاج إلى قرائن منطقية تجعله مقبولاً، ولا يمكن الادعاء بأنّ هذه التأويلات نهائية أو قطعية، إذ إنّ النصّ يبقى دائماً مفتوحاً على تأويلات منطقية متعددة تختلف من قراءة إلى أخرى.

---

[1] – المرجع نفسه، ص64.

الفصل الثّاني: صورة الحبيب في المخيال الغاضب

ولعلّ اختيار هذا العنوان من قبل المؤلّف له مسوغ واحد كما وضح ذلك المؤلّف، وهو خلو الساحة البحثية من دراسة تنهض على مستوى هذا العنوان، وكذلك الرّغبة في استجلاء صورة الجمال على مستوييه الحسّي والنّفسي في نصوص الغضب وبيان القيم الجمالية والفنّية التي لازمت الصّورة ومن ثمّ إضاءة النّفق الفسيح الموصل إلى صورة المحبوبة وبلاغات النّصر[1].

ويقوم هذا الفصل كما بيّنه المؤلف على أربعة بيانات هي:

- البيان الأوّل: التأصيل

أ-المنهج الدّلالي.

ب-المنهج الصّوفنّي

ج-الحبيب القبسلامي زمنًا وفنّا.

- البيان الثّاني صورة الحبيب في ذهنية الفارس.
- البيان الثّالث: صورة الفارس في ذهنية الحبيبة.
- البيان الرّابع: نتائج البحث

أ-الفئة التّنظيرية.

ب-الفئة التّطبيقية.

[1] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص67.

البيان الأوّل: تأصيل المصطلحات:

أ- المنهج الدّلالي:

ينتسب هذا المنهج إلى الدّلالة التي تعني (كون الشّيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، فالأوّل دال والثّاني مدلول، والحالة هي أساس التلازم بينهما، فإن كانت وضعا فالدّلالة وضعية، وإن كانت طبعا فطبيعية، وإن كانت عقلا فعقلية[1].

فالدّلالة العقلية هي "كامنة في الملازمة الذّاتية للوجود الخارجي للدّال والمدلول كالأثر والمؤثر"[2].

أما الدّلالة الطّبيعية وهي "فيما إذا كانت الملازمة بين الشّيئين ملازمة طبيعية، تحديدًا تلك التي يقتضيها الإنسان مثلا: آه دال والمدلول الإحساس بالألم"[3].

أما الدّلالة الوضعية وهي فيما إذا كانت الملازمة بين الشّيئين ناشئة من التّواضع والاصطلاح على أنّ وجود أحدهما يكون دليلا على وجود الثّاني مثل الخطوط التي اصطلح على أن تكون دليلا على الألفاظ[4].

ويخلص المؤلّف إلى القول أنّ المنهج الدّلالي يعتمد النّص غاية ووسيلة ولا يقدم القاعدة على النّص أو المثال وإنّما يقدّم النّص أو المثال على القاعدة لمعرفة الكلّي من الجزئي والمستتر من الظّاهر والنّتيجة من السبب، أي معرفة المدلول الذّهني من خلال الدّال الحسّي[5].

ب- المنهج الصّوفنّي:

يذهب رولان بارت إلى أنّ الصّورة هي إعادة إنتاج شبهي للواقع، ومع ذلك تنمو دلالات طفيلية منتمية إلى صعيد الإيحاء[6] ويقترب هذا التّعريف من حدود الصّورة الفنّية في رأي المؤلّف باعبار

---

[1] – ينظر: مصطفى الزّلمي، الصلة بين علم المنطق والقانون، بغداد، 1986، ص13.

[2] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص68.

[3] – المرجع نفسه، ص68.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص69.

[5] – ينظر: المرجع نفسه، ص69.

[6] – رولان بارت، مبادئ في علم الدّلالة، تر: محمد البكري، دار الشّؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1986، ص159.

الصّورة الفنّية "نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئة الحسّية أو الشّعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها موهبة المبدع وتجربته وفق تعادلية فنّية بين طرفي هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر"[1] وبالتّالي تكون العملية الصّوفنّية في أي المؤلف تسعى "إلى تقديم نسخة جزئية أو كلية للواقع الحسّي أو الشّعوري كما تهيأ للمبدع وبأسلوب فائق مؤثر"[2] فالصورة الفنّية تمثل جزءًا رئيسًا من أجزاء الشّعرية.

د- القبسلامي زمنًا وفنًّا:

اتفق الباحثون والدّارسون على تسمية الفترة التي سبقت ظهور الإسلام العصر الجاهلي، ولا مشاحة في الاصطلاح حين تصدق النّية ويصفو الهدف، وقد وردت الجاهلية في القرءان بمعنيين: الأوّل زمني وهو الفترة التي سبقت الإسلام، والثّاني ديني يخص المجتمع الذي لم ينعم بإشراقات الإسلام، كما وردت في الشّعر العربي بمعنى الجهل الذي هو نقيض العلم[3].

ويبيّن المؤلّف أنّ مشروعه ميال إلى مصطلح (قبسلامي) محكاة لمصطلح (قروسطي) القرون الوسطى درءًا لأي محاولة تقرن بين دلالتي (الجاهلية) دون أن تنتقي الأولى.

كما يعيد المؤلّف في هذا البيان على أنّ العرب لم يكونوا بداة جفاة متوحشين، و لم تكن الصّحراء مهادهم والخيمة مأواهم كما يشيع بعض أعداء العرب من المستشرقين ومن والاهم جهلا منه أو مقتًا فقد حذقت العرب قبل الإسلام علوم الأنواء والقيافة والفراسة وتعبير الرّؤيا وأسست حضارات مهمة في دار النّدوة وكندة واليمامة والحيرة والبصرة[4].

أما بالنّسبة للمستوى الفنّي فهذا العصر يمثل بحق "عصر نضج اللّغة العربية وخلاصها من تشرذم اللّغات، ونضج القصيدة التّقليدية فالنّص الشّعري القبسلامي عينة تتوفر فيها وعليها شروط محددة لقبول الإجازة حتّى ولو خرج النّص عن الحقبة القبسلامية الزّمنية"[5] وآية ذلك كما يقول المؤلف شعر الحطيئة فهو شعر منتسب إلى الشّعرية القبسلامية مع أنّ الشّاعر أدرك العصر الأموي.

---

[1] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص69.

[2] – المرجع نفسه، ص70.

[3] – المرجع نفسه، ص70.

[4] – ينظر: لوبون غوستاف، حضارة العرب، تر: عادل زعيتر، دار إحيار التّراث، لبنان، 1979، ص108.

[5] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص73.

البيان الثّاني: صورة الحبيبة في ذهنية الفارس

الفروسية مروءة قبل أن تكون غضبًا وفتكًا، ومحبّة قبل أن تكون مقتًا وتراث فالحرب كريهة بأي ثوب ظهرت، فالفروسية نقيض الظّلم، فالفروسية أن ينتصر الفارس على ضعفه، فإذا تشاجر في أعماقه أمران متضادان فإنّ عليه أن ينحاز إلى العفة والجمال، ومهما كانت مسوغات الغضب المودي إلى الحرب، فإنّ الغضب شيء من الظّلم أو الجنون، فالحرب خراب وأوبئة وفزع وهتيكة وخديعة، يهزم فيها العقل ويتقدّم فيها الحمق، لا أحد يقدر على تجميل وجه الحرب... ومن هنا كانت المرأة رحمة تنال الجميع، فهي كانت أما تقام الموت بالولادة تواجه العطش بالرّضاعة والأثرة بالإيثار، هي حبيبة تمسح قلق الفارس بالطّمأنينة ومقت الدّماء النّغارة بالمودة وهي أيضا حليلة وأخت وابنة...هي الصّورة النّظيفة التي ترتب فوضى الأشياء وتزين السلام وهي الهم الأكيد للفارس الذي يريد أن ينأى بنظافة الصّورة عن دنس العدوان[1].

وإذا تأملنا شعر الشّعراء الفرسان أمثال عنترة وعروة وزهير بن أبي سلمى نجد أنفسنا أمام "معضلة فنّية تنحصر في تعدد أشكال الفتاة فهي حامية ومحمية وهي ناهية ومنهية وقبالتها يظل الفارس واحدًا في مواجهة تعددية الأسباب والأشكال لكسب المتلقي من خلال بث عناصر التّأثير في قصائد المعركة"[2] ولعلّ الأمثلة التي ساقها المؤلّف خير دليل على تنوع هذه الصّورة للمرأة العربية في هذا العصر.

[1] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص77.78.

[2] – المرجع نفسه، ص79.

البيان الثّالث: صورة الفارس في ذهنية الحبيبة

يذهب الـــمؤلّف إلـــى أنّه من يظن المرأة القبسلامية مخلوقًا أيقونيًا فحسب يرتكب خطأ علميًا، لأنّها فضلا عن الجمال الذي تشيعه عنصر فعّال في قرارات السّلم أو الحرب مباشرة أو بصورة مباشرة[1].

فكانت الفتاة الحرّة عندما تفقد فارسها "تـــمتنع عن الزّينة ومـــخالطة الرّجال، وتـــجعل مهرها الثّأر من قاتل فارسها وحبيبها، وتؤثر الأخبار أنّ النّساء المنكوبات بمقتل فرسانهن المكتويات بتخاذل رجالهن، كن يبالغن في إعلان طقوس الحداد إيلامًا للنّفوس وتوثيبها لمعترك القتال"[2] فما روي عن نساء الجاهلية وموقفهم يجعلنا نؤيد مثل هذه الأقوال والآراء .

ولعلنا إذا تتبعنا حياة المرأة الجاهلية نجدها في حالة طردية من التناسب بين صورة الفارس الحبيب ومشاعر الطّمأنينة عند المرأة فكلما أيقنت أنّ فارسها قادر على حمايتها وصويحباتها كلّما اقتربت منه وتمسكت به، وكلّما أيقنت أنّ فارسها هش لا يثبت فارقته وتجاهلته، فالنّصوص التي وردتنا تؤكد مدى تمسك المرأة واعتدادها بنفسها، فحبّها للفارس هو حبها لنفسها وتشبثها بقيمه هو إيمانها بقيمها ورثاؤها للفارس هو رثاؤها لنفسها، والنّصر ليس واحدًا فثمة نصر في الحرب وآخر في السّلم[3].

ويذهب المؤلف إلى أنّ الصّورة الأكثر إغراء هي صورة الفارس المعشوق من قبل الشّاعرة الباعلية، عشقت مروءة أخيها المقصص الذي منح نفسه لجميع النّاس دون أن يختص بذويه وحدهم، وهي صورة عربية تنبئ بسياقات عند الفرسان[4].

---

[1] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص82.

[2] – المرجع نفسه، ص83.

[3] – المرجع نفسه، ص91.

[4] – المرجع نفسه، ص94.

الفصل الثّالث: صور التّهيؤ لقمع الآخر

أوّلا: الصّورة الفنّية :

يحدد المؤلّف مصطلح الصّورة الفنّية على أنّها "نسخة جمالية إبداعية تستحضر الهيئة الحسّية أو الذّهنية للأجسام أو المعاني بصيغة جديدة تنهض لها قدرة الشّاعر ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما المجاز والواقع دون أن يستبد طرف بآخر"[1] وقد أخذت الصّورة الفنّية جلّ اهتماماتهم وكانت بؤرة تركيزهم رغم أنّهم لم يكونوا يعرفونها بهذا المصطلح[2].

ثانيًا: الصّورة التي تثمرها مفردة (أعددت) نصًا:

يرى المؤلّف أنه إذا كانت الكلمة في وهلتها الأولى محاكاة نغمية للمسموعات كما يذهب ابن جنّي في كتابه الخصائص فإنّها حائزة الآن على محاكاة الفعل دلاليًا من جهة، وحركة النّفس من جهة أخرى بما يمنح السّامع أو القارئ مهلة لمعاينة الفكرة بقلبه وبحواسه فتتداعى في مخيلته الصّور التي يخلقها الباث والصّور التي يحاورها المستقبل[3].

ويذهب المؤلف بعد أن استعرض بعض الأبيات الشّعرية التي ورد فيها الفعل (أعددت) إلى أنّ الفعل (أعددت) الذي قامت فيه التّاء مقام الفاعل قد "خلق أنماطًا من الصّور متفاوتة ومتقاربة ومتداخلة، فما إن يبدأ النّص بهذا المفتاح الأثير (أعددت) حتّى تنثال الأسلحة بتارة براقة خلابة في مناخ من الواقع والتّشبيه والاستعارة والكناية لتتدفق الصّور الحركية"[4] فمن خلال الأبيات التي استعرضها نجد أنّ السيوف ضاربة، والرّماح طاعنة والدّروع واقية والنّبال رامية، والخيول سابحة، فهذه كلّها صور سمعية تضمنت أثرا ذهنيًا "الرأي".

---

[1] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص99.

[2] – جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي، ص7.

[3] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص102.

[4] – المرجع نفسه، ص103.

ثالثًا: الصّور التي تثمرها دلالة (أعددت) معنى:

يذهب المؤلّف إلى أنّ لفظة (أعددت) قد اقترنت بصور الأسلحة التي يعتدها الجاهلي لدرء أخطار الفناء ذات الواجهات المتعددة والمختلفة معًا، فإن كذلك فإنّ غياب لفظة (أعددت) وبقاء دلالتها لا يلغي حضورها في المخيّلة وهيمنتها على أسباب تداعي صور الأسلحة[1].

ويشير المؤلّف إلى أنّ متاحفنا التّاريخية لم تسعفنا بأنماط السّلاح في العصر الجاهلي، فقد جاءت المياه الجوفية والطّبيعة الرّملية والكوارث الطّبيعية والنّكبات التّاريخية، بالإضافة إلى سرقة ما فيا الآثار زد على ذلك الجهل والطّمع اللذين تميّز بهما الذين عثروا على أسلحة قديمة فعدوهما كنوزًا قادهم الحظ إليها فكتموا أمرها ثمّ ذوبوها في بودقة كبيرة وباعوها ذهبًا أو فضة، وليس أمامنا إلا أن نتفحص الأسلحة من خلال النّصوص الشّعرية التي تجلوها لنا صورها فكأنّنا قبالتها وجهًا لوجه القصائد متاحف للصّور الفنّية ذات الألوان الحارة والخطوط الحادة فضلا عن مغاني الأصوات والحركة[2]، وقد حركت هذه القصائد وجدان المقاتل العربي وشجته وهيأته فأعمل عدته الحربية.

رابعًا: الصّور الحسّية للسّيف والرّمح والقوس والدّرع والفرس

تتسع دلالة العدّة لتطوي تحت جنحها السّيف والرّمح والقوس والسّهم والدّرع والدّرقة والتّرس والبضة والمغفر.....وعسير تماما لاختلاف اللهجات والبيئات والخبرات التوفر على أسماء العدد ودلالاتها وتفرعاتها المتسعة، وطريقة رصد المؤلّف منحازة إلى المنهج الفنّي المعني بالصّورة ذات الشّعرية الفائقة، ولم تجعل وكدها صناعة معجم لهذ الآلات فتلبث في مقامة الصّور الحسّية عند السيف والرّمح والقوس والدّرع والفرس لأسباب اختزالية فنّية[3].

خامسًا: الإعداد المعنوي

بعد أن قدّم المؤلّف مقاربة لصور عدة الحرب الحسية تلك المنصرفة إلى الآلات المعدنية والخشبية التي يستخدمها المقاتل في الدّفاع أو الهجوم، أضاف إليها في هذا الجزء عدّة الحرب المعنوية وهو أمر

---

[1] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص103.

[2] – ينظر : المرجع نفسه، ص104.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص112.

يقارب الصّور الذّهنية إن كان هذا لا يعني بالضّرورة غياب سلطان الحواس، فالفتى عينة هذه الفقرة إنسان يدرك بالحواس !!! والفتوة أمر يدرك بالذّهن !!ومضى المؤلّف مع الإعداد المعنوي فالتقى القائد مع الرّأي والاجتهاد والتقى المقاتل مع البطولة والإقدام... واخلص المؤلّف إلى تشتت المسيرة المنهجية، لأنّ الفتى يجمع القدرة على القيادة والرّأي والقتال والتّضحية والاجتهاد، والفتى يجمع القدرة على القيادة والرّأي والقتال والتّضحية والاجتهاد، والفتى كناية عريضة عن المروءة[1].

كما يشير المؤلّف إلى أهمية عدّة الحرب فأهميتها من "أهمية المحارب المحين لاستعمالها، المستعد الذي يفر للعدّة كبرياءها ولا يذلها، وقد نقل قول عمر بن معد يكرب لمن عاين الصمصامة (سيفقه المشهور) وقلّبه واستكثر عليه شهرته: "أنّك تعاين حديدة السّيف وعليك أن تعاين قبلها اليد التي تحسن استخدام الحديدة"[2] ولعلنا نجد الكثير من الدّلالات في الشّعر العربي التي تربط عدّة الحرب بقوة الفتى وذكائه، وهذا كثير في الشّعر العربي.

[1] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص130.

[2] –ابن عبد ربه، العقد الفريد، تح: محمد سعيد العريان، دار الفكر، ج1، ص379.

الفصل الرّابع: حوار الأسواق القديمة مع الإبداع:

يؤكّد المؤلّف في هذا الفصل على أنّ الأسواق العربية قديمًا كانت تمثّل بؤرا حضارية، فهي "أندية للأدب والمعرفة وبريد لاستقبال الأخبار وبثّها ومناسبة للتّزاور والتّشاور ومحطات للفرح واللّهو بما يتمم عمليتي التّأثير والتّأثر !!وقد احتازت الأسواق أهميتها بعد شروق الإسلام"[1] وشواهد ذلك كثيرة وردت في القرآن وفي الأحاديث النّبوية وكذلك ما ورد في الأخبار والآثار.

يقول الفرّاء (كانت العرب تحضر المواسم في كلّ عام... وقريش يسمعون لغات العرب فما استحسنوه من لغاتهم تكلّموا به فصاروا أفصح العرب وخلت لغتهم من مستشبع اللّغات ومستقبح الألفاظ"[2] فقد كان للأسواق أثر عظيم في الحياة الأدبية لدى العرب، فقد كانت تغري الجمهور بالشّعراء كما تغري الشّعراء بالجمهور فكان الشّاعر" وهو يواجه قبائل ذو لهجات مختلفة حريصًا على توصيل إبداعه إلى الجمهور العريض فاضطر إلى كتابة قصائده بلغة قريش التي كانت مفهومة من قبل جميع القبائل نظرًا لموقع قريش التّاريخي والجغرافي والدّيني والتّجاري وهذا يفسّر سيادة قريش على معظم شعر الجاهليين"[3] ولهذا السّبب نزل القرآن بلغة قريش ودون بلغتها.

ويبيّن المؤلّف أنّ أهمية دراسة الأسواق العربية القديمة تكمن "في إضاءة جوانب التّاريخ الأدبي والحضاري للوعي النّقدي، وذلك الوعي (على بساطته) الذي أسس تقاليد الإصغاء والتّلقي بل أسس حدود شعرية النّص عهد ذاك فمما لا شكّ فيه أنّ وعي الجمهور يشكّل واحدًا من شروط الشّعرية، فالشّعرية ليست حركة في فراغ"[4]، وكان أحمد أمين متيقنا من أثر الأسواق في الإبداع ونقده (كان للعرب أسواق يجتمعون فيها ويتناشدون الأشعار ويتناقدون فكان ذلك عاملا في ترقيق الألفاظ وتدقيق المعاني وترقية النّقد"[5] لذلك يمكننا أن نقول أنّ الأسواق العربية كانت تحتل الريادة من ناحية ما كان يدور فيها من مجالس أدبية ونقدية.

---

[1] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص147.

[2] –عبد الرّحمن جلال الدّين السّيوطي، المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، تح: محمد أحمد جاد المولى وصاحبيه، مطبعة عيسى البابي، القاهرة، مصر، ج1، ص221.

[3] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص151.

[4] – المرجع نفسه، ص 152.

[5] – أحمد أمين، فجر الإسلام، ص211.

وقد عرض المؤلّف إلى عدد كبير من الأسواق العربية القديمة والتي كانت مركزا لالتقاء الشّعراء والأدباء والنّقاد، مع عرض القصائد التي ورد فيها ذكر هذه الأسواق ومن أشهر هذه الأسواق سوق عكاظ وعمان مكة.

– طقوس الأسواق العربية القديمة:

استقى المؤلّف هذه الطّقوس من خمسة كتب نفيسة: ثلاثة مصادر ومرجعان، هي المحبر لابن حبيب والآثار الباقية للبيروني وبلوغ الأرب للآلوسي ثمّ أسواق العرب في الجاهلية والإسلام لسعيد الأفغاني والمفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام للدكتور جواد علي، كما اعتمد على مصادر ومراجع ثانوية عندما اقتضت الحاجة إلى ذلك.

أ- التقاليد : نذكر منها[1]:

- حرمة أماكن الأسواق مثل حرمة الأشهر الحرم.
- حركة السوق تعتمد البع أو الشراء أو المقايضة.
- معظم الأسواق موسمية تفتح في أيام معلومات.
- فيها أماكن للعبادة ومنابر لممارسة الإعلام البدائي.

ب- البيع: نذكر بعض أنواعه[2]:

- البع بالنّقد.
- البيع بالدّين.
- البيع بالمبادلة.

[1] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص196.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص197.

الفصل الخامس: الصّورة النّوئية في الخطاب الشّعري الجاهلي

تعد البيئة من العوامل المحيطة المهمة التي تؤثر بالأديب بشكل أو بآخر في تعزيز مدركاته الحسية حيث أن البيئة تشكل مصدرا ملهما للكثير من الأعمال الأدبية وكذلك البيئة الاجتماعية هي التي تدعم وتعزز أفكار الأديب من خلال ما يقوم ويحور ويضيف ويأخذ من البيئة بشكل يشبه في ذهن المتلقي حالات مثيرة ممتعة. فالطّبيعة هي المنبع الروحي للقواعد، والطبيعة قد تكون مماثلة في جسم الإنسان وعاداته وغرائزه، فالإنسان نفسه ظاهرة طبيعية من ظواهر هذا الكون الذي خلقه[1].

1- النّوء:

ورد في لسان العرب لابن منظور النّوء بمعنى النّهوض بجهد ومشقة والميل والسّقوط[2]، وتعد الأنواء النّوع الثّالث من العلوم التي أتقنها العرب في العصر الجاهلي[3]، ويذهب المؤلّف إلى أنّ (نوء) تتردد كثيرا في النّصوص الجاهلية الشّعرية منها والنّثرية في دلالتيها اللّغوية والتّواضعية، وقد اختفى – في رأيه- كثير من الشّعر النّوئي والسّجع كذلك لأسباب يأتي في مقدّمتها نظرة التّحريم لاقتران فعل النّوء بأثر النّجوم[4].

1-1- مفردات الأنواء:

يذهب المؤلف إلى أنّ كتب التّراث قد عنيت بحوار الشّعر مع الأنواء فأفردت لذلك بعضًا من الفصول من ذلك كتاب ديوان المعاني لأبي هلال العسكري، والعقد الفريد لابن عبد ربّه، والتّمثيل والمحاضرة للثّعالبي، والحماسة الشّجرية لابن الشّجري....إلخ، أما دواوين الشّعر الجاهلي فهي أطاريح في الأنواء حتّى أنّ بعض الدّواوين ليبدو مكرّسًا لمفردات الأنواء كديوان عدي بن زيد العبادي،

---

[1] – رياض عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط1، شارع عبد الخالق ثروت، مصر، القاهرة، 1986، ص11.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مادة (نوأ).

[3] – الشّهرستاني، الملل والنّحل، ج2، ص238.

[4] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص200.

وأمية بن أبي الصّلت، أما ما نسميه بالنّثر الفنّي الجاهلي أو ما بقي منه فإنّه من النّادر أن تخلو الخطب أو أسجاع الكهان أو الأمثال أو المنافرات من ذكر الأرض والسّماء والبرق والنّجوم والرّيح والمطر، والشّمس والقمر، وبعض الصّور الفنّية النّوئية الكامنة في النّثر الفنّي قد اختفت لأسباب دينية[1].

ويذهب المؤلّف إلى أنّ مفردات النّجوم في الشّعر الجاهلي ضمن سياق الجغرافية أو النّجوم أو الطّبيعة وقد حاول المؤلّف مقاربة الصّورة النّوئية ضمن الخطاب الشّعري الجاهلي من خلال مفردات "أرض/برق/ثريا/جوزاء/ريح/سحابة/سماء/شمس/صقيع/طلّ/قمر/كوكب"[2].

ما سبق نقول أنّ الصّورة النّوئية ذات مساحة عريضة في الشّعر الجاهلي، وإذا كانت الأنواء قد اختفت في العصر الإسلامي أو كادت لإنّنا نجد الشّعر الجاهلي تناولها بحرية تامة، حيث يمكن اعتبارها غرضا قائمًا بذاته ينافس الأغراض الأخرى للشّعر، كما أنّ ما بقي من الشّعر النّوئي كاف لإعطاء صورة عن هذا الفنّ.

[1] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية ، ص202.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص202.

الفصل السّادس: صناجة العرب بين نقاد الكوفة وشعرائها

1- سيماء الكوفة:

يذهب المؤلف إلى أنّ المؤرخين الأيركولوجيون بقية مدينة مشهورة من أقدم مدن العرب في العهود القبسلامية [1] وقد وطئ تراب الكوفة قادة عرب أقحاح أفذاذ وتنسّم أريجها شعراء مبتكرون متميّزون، وصلى في محاريبها ذادة الدّين الحنيف، وتعلّم وعلّم في رحبة جامعها الكبير علوم القرآن والحديث والشّعر والنّحو والأنواء وتعبير الأحلام والأنساب وأيام العرب، وقد نزل فيبها العديد من الصّحابة رضي اللّه عنهم مثل علي بن أبي طالب وسعد بن أبي وقاص وسعيد بن زيد بن عمرو ابن نفيل وعمار بن ياسر وخبّاب بن الأرت وسهل بن حنيف وأبي مسعود الأنصاري وأبي موسى الأشعري، وقد نبغ فيها كثير من أعلام الفقه والقضاء مثل أبـــي أمية شريح بن الـــحرث، وتألق فـــي نواديها وجامعها نـــحاة شامـــخون وبـــحسبهم أنّـــهم أسسوا مدرسة فـــي النّحو نافست مدرسة البصرة واختطت لمريديها منهجًا علميًا مغايرًا [2].

2- سيماء صنّاجة العرب:

يصف المؤلّف الشّعر العربي بأنّه "غرة الإبداع العربي وديوانه عهد ذاك، ومعلقات العرب غرّة الشّعر ذاك !! ومعلقتا الأعشى غرة المعلقات، مطلعهما:

- **ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي وهل ترد سؤالي**
- **ودّع هريرة أيّها الرّجل وهل تطيق وداعًا أيّها الرّجل**

وقد ذهب المؤلّف إلى أنّ محبّي هذا الشاعر وخصومه اتفقوا على تأثير شعره في الأفئدة بفضل قدرته المذهلة حيث جعل متلقيه "أسير ظنّ مؤداه أنّه يسمع في خلال إنشاده شعره ضربات صنج،

---

[1] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية ، ص240.

[2] – ينظر المرجع نفسه، ص240. 241.

وهذه الشّهادة مبكرة لامتياز هذا الشّاعر في العمارة الإيقاعية"[1] ويذهب المؤلف في كتابه الصّورة الفنّية معيارا نقديًا إلى أنّ الأعشى "مبتكر للمعاني مجوّد للصّورة الفنّية"[2]وهذا ما تفق عليه جلّ الباحثين الذين تناولوا شعر الأعشى .

وتتجلى أهمية الأعشى في الأدب العربي من خلال كثرة الدّراسات حوله، واهتمام النّقاد الغربيين والعرب بشعره، فمثلا نجد رودولف جاير وهو عالم ألماني قد "أنفق من عمره العلمي أربعين عامًا في دراسة الأعشى وتقويمه"[3] ولا نستغرب ذلك لأن الأعشى من كبار شعراء العربية وأفذاذها.

وقد اعتبر الجغرافيون شعر الأعشى شواهد بلدانية وتاريخية هامة "تمتلك قوة الوثائق وأهميتها، فقد زار الأعشى أفريقيا واليونان وفارس وفلسطين وكثيرًا من الأمكنة البعيدة التي كانت زيارتها مغامرة أو جنسًا من المستحيل بحساب المواصلات والعلاقات المحدودة ومخاطر الطّريق وعوائق اللّغة"[4] لذلك وصفه البعض بـــ (مغني العرب) .

فمن شعره قوله :

لعمرك ما طول هذا الزّمن على المرء إلا عناء معنّ

فهل يمنعني ارتيادي البلا د من حذر الموت أن يأتين

وما إن أرى الدّهر في صرفه يغادر من شارخ أو يفن

أزال أذينة عن ملكه وأخرج من حصنه ذا يزن

وخان النّعيم أبا مالك وأي امرئ لم يخنه الزّمن

وقد أشرب الرّاح لو تعلميـــــــــــ ـــــن يوم المقام ويوم الظّعن

---

[1] – ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، ج2، ص263.

[2] – عبد الإله الصّائغ، الصّورة الفنّية معيارًا نقديًا، ص50.

[3] –ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية ، ص242.

[4] – المرجع نفسه، ص 243.

وبيداء قفر كبرد السّدير مشاربها داثرات أجن

قطعت إذا خبَّ ريعانها بدوسرة جسرة كالفدن

تيممت قيسًا وكم دونه من الأرض من مهمه ذي شزن

ولكن ربي كفى غربتي بحمد الإله فقد بلغن [1]

فهذه القصيدة قالها في بعض أسفاره وما نراه بعض مما مخضته من المواعظ والعبير والحكم.

كما يشير المؤلف إلى أنّ الميثولوجيين استثمروا الأساطير والخرافات في شعر الأعشى لأنّ هذا الأخير أورد كثيرا من طقوس الجاهليين في شعره، من ذلك النّويري في كتابه نهاية الأرب في فنون الأدب أن العرب زعمت أنّ الجنّ تركب الثيران فتصد البقر عن الشّعر ! قال الأعشى :

لكالثّور والجنّي يركب ظهره وما ذنبه إن عافت الماء مشربا

وما ذنبه إن عافت الماء باقر وما إن تعاف الماء إلا ليضربا[2]

إنّ الحديث عن مكانة الأعشى وأهميته في ميدان الأدب والشّعر حديث ذو شجون، فهو ذو فائدة عظيمة، فقد شغل النّاس وما زال ويظل !! فقد شهد له بذلك أعلام كبار من النّقاد والأدباء قديما وحديثًا.

3- فضل الكوفة على الأعشى:

يذهب المؤلّف إلى أنّ ما وصل إلينا من شعر الأعشى كان عن طريق رواية عالم كوفي ثبت، حيث ضاعت الرّوايات البصرية لهذا الشّعر، وهذا ما يؤيده الدّكتور شوقي ضيف في كتابه العصر الجاهلي[3].

---

[1] – الأعشى، الدّيوان، ج2، ص65.

[2] – ينظر: شهاب الدّين النّويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج3، ص123.

[3] – ينظر: شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص340.

يرى المؤلّف أنّ الكوفيين يفضلون الأعشى لأنّ قبيلة بكر مبثوثة في مدينتهم، ولأنّ الأعشى كما وصفه السّيوطي قياسا بالشّعراء الذين عاصروه أكثرهم عروضًا وأذهبهم في فنون الشّعر وأكثرهم طويلة جيّدة مدحًا وهجاء وفخرًا وصنعة[1].

اهتم كثير من النّقاد والرّواة الكوفيين بشعر الأعشى، حتى إنّ الشّعبي كان يرى الأعشى متميزا من سواه لأنّه شاعر أغزل بيت قالته العرب وأشجع بيت وأخنث بيت...إلخ[2] .

4- فضل الأعشى على شعراء الكوفة

تكمن الشّعرية في قدرة النّص على إخراج المعنى المتداول الاعتيادي إلى الجمال الاستثنائي، والشّعر جادة يقع الحافر فيها على الحافر كما يقول المتنبي، وبناء على هاتين المقولتين حاول المؤلّف ربط صور الأعشى وصور الشّعراء الآخرين ، ثمّ بيّن أنّ المقارنة بين "الصّورة والصّورة لا تعني بالضّرورة أن تكون الصّورتان وجهين لمنظور واحد، وإن كانتا من بحر واحد، وقافية واحدة ومرمى واحد، فالصّورة كما وصفها المؤلّف نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الابداع الهيئتين الحسية والشّعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشّاعر وتجربته وفق معادلة طرفاها المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر"[3].

وقد تناول المؤلف بعض الشّعراء في هذه المقارنة منهم أبو الطّيب المتنبي أعشى همذان، الأخطل، عبي الله بن الحرّ الجعفي، أبو العتاهية، المتوكل اللّيثي، أبو العطاء السّندي، حنين الحيري، أما ترتيب الشّعراء وانتقاؤهم فلم نشأ إخضاعه لمراتبهم أو أزمنتهم أو كم أشعارهم، فقد رتبهم المؤلف وفق توفر القرائن الصّوفنية.

وفي هذا الفصل يمكننا أن نقول أنّ المؤلّف دخل إلى مختبر التّناص، حيث كان أمامه نصين، الأوّل غائب كتبه الأعشى، قبل تمصير الكوفة، والثّاني نص حاضر كتبه شاعر كوفي بعد التّمصير، وكلّ ما حاوله المؤلف الجمع بين النّصين لكشف الرابطة بينهما.

---

[1] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية ، ص245.

[2] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية ، ص245.

[3] – المرجع نفسه، ص250.

الفصل السّابع: الإبداع الجاهلي سبيل الواقع إلى التّوقع

يقول الـــمؤلّف عن هذا الفصل في مقدّمة كتابه التي وسمها بـــ(بين يدي المشروع) عن هذا الفصل: " إنّ الفصل السّابع لم يضع وكده في الخطاب الشّعري المتحفز لقمع التّحديات الأجنبية فحسب، وإنّما ابتعد قليلا عن الشّعر ليمسك بتطلعات الخطاب السّردي الجاهلي إلى مشاركة الخطاب الشّعري دوره الفنّي والاجتماعي في رأب الصّدع وتوثيب العرب أوقات الخطر الخارجي، وكان هاجس الفصول السّبعة هو التّوكيد على دور الأثر الفنّي الجمالي في التّأثير الوجداني الاجتماعي"[1].

ويتطرق المؤلف في هذا الفصل إلى مقاربة مجموعة من المفاهيم المتعلقة بالدّراسة انطلاقا من عنوانها فيشير إلى مفهوم الإبداع ومستوياته الثّلاث، كما يحاول أن يتطرق إلى مفاصل هذا العنوان من خلال التّطرق إلى مجموعة من الإشكالات سنتحدّث عن أهمّ ما جاء فيها.

يتكلّم المؤلف عن تاريخ تأليف الأدب عند العرب وتاريخهم ويوضح أنّه لم يسلم «من الافتئات والتّبكيت والتّمحل!! معظم الأقلام التي دونت التّاريخ العربي خارج الرّوح القومي الأصيل، خارج المنطق العلمي الأثيل، أساءت إلى تاريخنا عداوة أو محبّة"[2] ويبيّن من خلال هذا السباب والدّواعي التي جعلتهم ينحون مثل هذا المنحى.

يبيّن المؤلّف كذلك أنّ الخطاب الإبداعي في رأب الصّدع بين القول والفعل الرّؤيا والرّؤية... الآخرين و الآنا.. فمنتجه قوّال فعّال وكان لبيان الخطاب سحر يخلب الرّوح ويشحذ همتها ويجلو قيمها... ومنتج النّثر.. تحديدًا الخطيب كان مهموما في أن ينقذ أرواح الآخرين من غثيان الاعتياد ولهق الرّكض وراء ظواهر الأشياء وسفسفها..[3]

---

[1] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية ، ص11.

[2] – المرجع نفسه، ص262.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص265.

يعيد المؤلّف توكيده على أنّ الجاهليين سكان مدر ذوو حضارة، فيبيّن أنّ مثل هذا التّوكيد لا يحسم النّوايا وإنّما يترك الغاية مفتوحة قبالة الاحتمالات والتّأويلات.. والذي يحسم الأمر هو توكيد جانب التّمدن.. فأهل المدن كانوا يقولون من بدا جفا، أي من عاش في البادية غلظ طبعه[1].

ينقل المؤلّف عن ابن رشيق قوله بأنّ هذا الشّعر يمتلك "قدرة بليغة في التّأثر بالمحيط والتّأثير فيه حتّى لكأنّه مرآة الزّمان التي يمكن أن يرى الإنسان من خلالها حركة الأشياء فالشّعر حقًا ديوان العرب"[2]. وقد عاين المؤلف وقفة الخطابة العربية بوصفها "إبداعا قبالة تحديات كسرى التي هونت من شأن الارتقاء العربي... وسيعاين لاحقًا وقفة الشّعر الجاهلي في المنعطفات التّاريخية، فالشّعر سلطة لات يغض من شأنها أحد، وكانت الملوك تتحاماه فتجزل العطاء للشّعراء وتتسابق للفوز بمديحهم ومثل ذلك يصنع النّاس أيضًا، والقبيلة تبتهج تمامًا حين ينبغ بين ظهرانيها شاعر فيسمح جذلها للفتيات والفتيان بممارسة طقوس الفرح معًا"[3] وقد اختار المؤلّف في مشروعه شاعرين هما لقيط بن يعمر والأعشى لأسباب منهجية.

[1] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية ، ص268.

[2] – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص30.

[3] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية ، ص275.

الفصل الثّامن: المنهج الفنّي سبيلا لاستنطاق الخطاب الشّعري

يذهب السّيد قطب في كتابه النقد الأدبي أصوله ومناهجه إلى أنّ المنهج الفنّي هو "أن نواجه الأثر الأدبي بالقواعد والأصول الفنية المباشرة. ننظر في نوع هذا الأثر: قصيدة هو ام اقصوصة ام رواية ام ترجمة حياة ام خاطرة ام مقال ام بحث؟ ثم ننظر في قيمه الشعورية وقيمه التعبيرية ومدى ما تنطبق على الاصول الفنية لهذا الفن من الأدب. وقد نحاول تلخيص خصائص الأديب الفنية – التعبيرية والشعورية–من خلال أعماله"[1].

وقد أكّد المؤلّف على "جدوى المنهج الفنّي في توصيف الأدب ودراسته لأنّ هذا المنهج قريب حدّ الالتصاق من روح الخطاب الشّعري، حبيب إلى أفئدة المنتجين والمستهلكين، فالشّعر فضاء جمالي صادم تخلقه الموهبة المتميّزة وتسمو به العاطفة الفائرة وتجلوه التّجربة الواعية فيتلقاه العطش الأبدي الذي اعترى الرّوح البشري منذ وهلتها الأولى إلى الجمال بوصفه إكسيرًا يفعل الأعاجيب"[2] ويشير المؤلف إلى وجود فروق فردية وثقافية ومدرسية بين الأديب والأديب والمتلقي والمتلقي.

وبعد توطئة تناول فيه المؤلف مفهوم المنهج الفني لغة واصطلاحا نجده يعطي مفهوما له فيعتبره "وسيلة لتحليل الأدب تعتمد حساسية الإبداع للكشف عن مباهج النّص بوصفه معطى إبداعية مكتنزًا بحضارة الجمال الأزلي، والمنهج الفنّي معني بالشّعر قبل الشّاعر والنّثر قبل النّاثر والحدث قبل البطل، مشغول بالابداع عن المبدع ! "[3] فالنّص بهذا المفهوم سيد العملية ومتنها أما النقد فهو حواش توضيحية وعلى هذا يمكن للمنهج الفني استخراج جماليات النّص من خلال التقاط الصّور الفنية فيه

1- كيف تقرأ ...كيف تقريء؟؟

أ- النّص الأدبي:

يعتبر المؤلّف النّص "وثيقة إبداعية قوامها الجدل بين المعطيين الجمالي والدّلالي، و لم يشأ المبدع الأصيل أن يكون نصه وثيقة لسوى موهبته وشجونه بيد أن علماء التّاريخ أو البلدان أو اللغة أو

---

[1] – السّيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص132.

[2] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية ، ص287.

[3] – المرجع نفسه، ص291.

النّفس قادرون على فحص النّص واستنطاقه واعتماده وثيقة"[1] فالمبدع حين يبدع يخلق لحظة إعادة الخلق وعلى هذا الأساس يدعو المؤلف إلى الرّكون إلى القراءة المتأنية مع الانتباه إلى تخصصات الزّمان والمكان، والتّمييز بين قراءة وقراءة.

ب- القراءة والمتلقي:

إنّ العملية الإبداعية منذ القدم كانت تولي اهتمامًا واضحًا، فالإبداع لا يسوّغ وجوده بمعزل عن مستهلك شأنه شأن أية سلعة، فعمود الشّعر اشترط الوضوح ومناسبة الـــمستعار للمستعار له، وشرف المعنى لضمان انحياز المتلقي للنّص وقتذاك[2]، وقد فرق (بارت) بين نص الكتابة ونص القراءة، فالنّص الكتابي جعل للقارئ دورًا مؤثرًا فلم يعد القارئ مستهلكًا فقط، وإنّما أضحى منتجًا يمتع بلذة القراءة بينما حدّد (تودوروف) ثلاثة أنواع تقليدية من القراءة[3]:

- الإسقاط: الاهتمام هنا بهوامش النّص وحاجات المنتج والنّاقد والمجتمع.
- التّعليق: وهي القراءة الدّقيقة المكملة للإسقاط وإن سعت للتّجوال في داخل النّص.
- الشّاعرية: وتبحث في المبادئ العامة التي تتجلّى في الأعمال الإبداعية وهذه القراءة ضرب من الإسقاط.

ج- القراءة والمنهج:

من البديهي أنّه لا يمكننا أن نماثل نصا قانونيًا بنص شعري، فليس هناك ما يسوغ لعقد قران بين نص علمي ونص شعري فلكل منهما خصائصه ووظائفه ومنهجه المناسب، فإذا كان المنهج الفنّي مزاج مفردات التّحليل والوصف فإنّ القارئ الذي يتبناه يدرك تمامًا أو ينبغي أن يدرك تمامًا كيفية القراءة وهي كيفية تحاكي الانسجام السّمفوني، ثمّ تتصاعد القراءة أفقيًا وعموديًا وفق الوحدة الفنّية للشّطر أو المقطع أو البيت، والوحدة الموضوعية للنّص برمته .. شعرا كان أم نثرًا فنّيًا، وتنفع

---

[1] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية ، ص292.

[2] – المرجع نفسه، ص295.

[3] – عبد القادر الشّيخلي، المنهجية العلمية في التثقيف الذّاتية، مطبعة الحرية، بغداد، 1985، ص8.

الإشارات باليد والجسد والسّيطرة على ملامح الوجه كثيرًا في نجاع القراءة، فالحياء الأعمى يحذف الكثير من جماليات القراءة والنّص ويمسخ الصّورة[1].

1- (تبدل العصر ...تبدل الحساسية)

أ- زمن الحداثة أم حداثة الزمن

يطلق مصطلح الحداثة بوجه عام على مسيرة المجتمعات الغربية منذ عصر النهضة إلى اليوم ويغطي مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأدبية[2]، لقد أدخل التقدم المستمر للعلوم والتقنيات، وثورة التكنولوجيا، إلى الحياة الاجتماعية عامل التغيير المستمر والصيرورة الدائمة التي أدت إلى انهيار المعايير والقيم الثقافية التقليدية. وفي ظل هذه الصيرورة الاجتماعية بمختلف اتجاهاتها تحدد السياق العام لمفهوم الحداثة بوصفه ممارسة اجتماعية ونمطا من الحياة يقوم على أساسي التغيير والابتكار. وغني عن البيان أن أكثر اللحظات في التاريخ أهمية وإبداعا اللحظات التغييرية الحداثية، وهي اللحظات التي يتم فيها الكشف عن منطق خاطئ مضلل وإبداع منطق جديد. حيث نجد في الفلسفة نقدية كانط التحليلية، ومثالية هيغل الكلية، ومادية ماركس الجدلية، وظواهرية هوسرل التأويلية، وبنيوية فوكو التفكيكية[3] وهي من أهم اللحظات التاريخية في الحداثة الفلسفية.

وقد تعددت تعاريف الحداثة فقيل هي "ذلك الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية، والانسلاخ من أغلال الماضي والانعتاق من هيمنة الأسلاف، ليست مقصورة على فئة أو طائفة أو جنس بعينه بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت..."[4]وبذلك فهي محاولة الخروج عن الأنماط التقليدية والأشكال العتيقة، إنها محاولة إبداع أشكال ومضامين جديدة وغريبة،

---

[1] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية ، ص296.

[2] – آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، المطابع الأميرية، القاهرة 1992، ص16.

[3] – بومدين بوزيد، الفكر العربي المعاصر وإشكالية الحداثة، ضمن مركز دراسات الوحدة العربية، قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر، العدد 18، بيروت، ص19–31، ص21.

[4]– مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، أكتوبر ، نوفمبر، ديسمبر 1988، الكويت، ص 6.

فهي حسب أدونيس "رؤيا جديدة وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتياج: تساؤل حول الممكن واحتجاج على السّائد"[1]، إنّها بذلك مرحلة التّنافر والتّصادم بين البنية السّائدة وما تتطلبه حركة المجتمع من تغيير يستجيب للّحظة التّاريخية الـــمعاشة.

ويتحدّث الـــمؤلّف معضلة الدّرس الأدبي في اقتناع الوسيط (مدرسًا أو ناقدًا)، بالحداثة، رؤيته للحداثة.. الوسيط يدّعي الحداثة (ثمّة استثناءات) ويصفّق لها بيد أنّه يمقتها وتمقته، أنّع يزعم الحداثة ليركب الموجة، الحداثة عنده وردة يعلّقها على ياقته، أو شعار ثوري يتبجح به ليقمع به فتيان الحداثة دون رحمة [2] ويذهب ماهر شفيق إلى أنّ الحداثة :انفتاح حميم على روح العصر، بوعي أمين لحدود الأمكنة والأزمنة بمزاوجة حاذقة بين الحرية والنّظام في السّلوك الإبداعي، الحداثة أنّ يكون المتلقي شريك الملقي"[3] كما أنّ للحداثة إشكاليات عند دعاتها وعداتها.

ب- تسلط العلمية أم علمية التّسلط :

يلوم المؤلّف في هذا الجزء بعض الأكاديميين وحاملي الشّهادات والألقاب العلمية الذين ظنوا أنهم وصلوا إلى مراقي السّلطة العلمية فيتصرف الواحد منهم تصرف العظماء، ويضيق بأي رأي لا يحمل صاحبه الدّكتوراه أو الأستاذية ولو كان الرّأي لزميله أو أستاذه أو لأديب موهوب مجتهد، فإذا واجه الطّلبة نفخ نفسه أمامهم مثل طاووس ويترعج من أي سؤال يبرز نباهة الطّالب وفطنته، ويفجع حين يكتشف أنّ أحد طلبته شاعر مهم يلوذ بالصّمت داخل القاعة ! أو روائي موهوب أو كاتب مقالة مقروء وإنّ الطّالبة فلانة تتقن الفرنسية أو الإيطالية قراءة وكتابة...ويصعق حين يخبره رئيس القسم أو الفرع أنّ الطّلبة قدّموا شكوى ضدّه لأنّه يبدّد وقتهم في إعلان سمج عن أستاذيته وخصوبته العلميسة وفحولته الأكاديمية !! وعلى هذا إذا كره الطّالب االمدرس كره معه الدّرس وبهكذا يخسر الدّرس الأدبي سانحة مهمة لاقترابه من الطّلبة واقترابهم منه حين حين يستعمل الوسيط سلطة القهر المتسترة بسلطة العلم[4].

---

[1]– أدونيس، فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة، بيروت، طـ 1، 1980. ص34 .

[2] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية ، ص298.

[3] – ماهر شفيق، الشّعر الإنجليزي، مطبعة الهيئة المصرية، 1971، ص40.

[4] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية ، ص301.

ج- قريبًا من المنهج الفنّي بعيدًا عن المنهج التّلفيقي :

بعد أن يتكلّم المؤلّف عن أصناف من المدرسين للأدب وتاريخه نجده يشبه التّاريخ بـــ :"حوت يسبح في مياه الكذب ولن يستعيد الدّرس الأدبي صحته ما لم نبعد الحوت الآزرق عن أسماك النّص حتّى تتحرك بحية تامة آمنة، ونسمع أنّ المنهج التّكاملي مهيأ دون سواه لتحليل النّص لأنّه يلفق عددًا من المناهج ويصهرها في بوتقة واحدة ...وهذا المنهج يغري الوسيط باستعراض مباهجه ويذهله عن النّص بأمور لا تمت إليه بصلة.."[1] ومثل الذي يركز اهتمامه بالمنهج قبل النّص كمثل الذي يعتني بالملعب ويهمل اللّعب.

د- متاهة التّعبير بين الوعي والشّبق:

يوضح المؤلّف أنّ وسطنا الأدبي قد استورد هاته البلبلة التي يشهدها من الأجانب يقول لانسون: "بات الأدب الفرنسي مسرحًا لكلّ الأهواء وميدانا لمعارك الشّهوات وملجأ للكسالى، فكلّ يعتقد في نفسه الكفاية للحديث ويتوهم أنّه من ذوي الذكاء والقدرات الفائقة، وكم من أديب يرى في المنهج شبحًا مرعبًا، وعنده خوف يحفزه للدّفاع عن لذته الخاصة وميله الشّخصي ضدّ سطوته المميتة وفي الحق أنّ تلك المخاوف مجرد أوهام"[2] وقد رأى ابن قيم الجوزية أن النّقد لا يقوم بسوى ذكاء النّاقد[3] فالنّقد ليس تعبرا فهو يتطلب قدرة استثنائية على الفهم لاستنطاق أهم ما يتضمنه النّص.

2- البهجة هدًا إبداعيًا وتربويًا:

يذهب المؤلف إلى أنّ النّص حالة إبداعية والأبداع حالة جمالية، والجمال حالة تعتري، فقد اختلفت الآراء في ماهية الجمال وغرّبت و لم تستطع حسم الأمر، فأهمية الفن تكمن في نقل الجمال إلى المركز من دائرة البهجة، ومن هنا فلإنّ الدراسات المنهجية للأدب كما يقول المؤلف تجهد لإقامة علم الجمال الأدبي على أساس الوعي به لكشف الجدل بين ما هو أدبي وما هو جمالي والوصول إلى

---

[1] – المرجع نفسه، ص302.

[2] – لانسون منهج البحث في تاريخ الأدب، ضمن كتاب النقد المنهجي عند العرب لمحمد مندور، ص403.

[3] – ينظر: عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية ، ص303.

وهلة البدء حيث يكون كلّ منهما معنى للآخر ومعادلا أيضا في وجدان النّص والمتلقي معا[1] فالدّراسات الحديثة توحد بين ما هو جمالي وما هو إبداعي.

ويتناول المؤلف مفهوم البهجة باعتبارها "ليست بهجة حسّية صماء، وإنّما هي بهجة إبداعية جمالية بمفردات كبرى تستفز الرّوح وتجلوها بحيث ينصرف الذّهن إلى مهارة المرسل ذي التّجربة المتفوقة بابتكار الصّورة، وليس إلى ظاهر الغرض الشّعري أو المضمون النّثري، كما أنّ بهجة النّص قريبة النّحو من الشّعرية، حيث نسب الجاحظ (ت 255) الشّعرية إلى "كثرة الماء وصحة الطّبع باعتداد الشّعر ضربا من الصّباغة وجنسا من التّصوير"[2] وقد تفطن لهذا غير واحد من النقاد العرب القدامى على غرار بن قتيبة وابن طباطبا ...

– مستويات التّحضير (من يحضر لمن):

أولا: تحضير المدرس : يذهب المؤلف إلى أنّ هناك مبدأ تقنيا لا تساهل فيه هو التّحضير اليومي خليق بالوسيط النّاجح ورفيقه طيلة سني الدّرس حتّى لو اكتتر المدرّس الوسيط تجربة ربع قرن"[3] .

ثانيًا: تحضير المتلقي (أو الطّالب أو المستهلك): يرى المؤلف أنّ النّاقد الذي يظن أنّ المسرح خال إلا منه سيتعب زملاءه وطلابه وينفر النّفوس من الأدب، ويقول المثل إذا أردت أن تطاع فأمر بما هو مستطاع[4].

وبناءً على ما سبق ذكره في هذا الفصل نقول أنّ المنهج الفنّي طريق طويل يتطلب السّير فيه زادا يلائمه وعوامل تساعد في إنجاحه لتفادي العقبات والصّعاب التي تفضي إلى الغلط الأدبي، فهدف الدّرس الأدبي تربية الذّائقة الجمالية عند المتلقي وتمتين الأسلوب وتقويته.

---

[1] – ينظر: عبد المنعم تليمة، مقدّمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، 1979، ص8.

[2] – الجاحظ، الحيوان، ج2، ص444.

[3] – عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية ، ص308.

[4] – ينظر المرجع نفسه، ص310.

خاتمـــــــة

خاتمـــــة:

ها نحن قد وصلنا إلى آخر ثمرات جهدنا وعلمنا، الذي حاولنا فيه إعطاء فكرة عن الصورة الفنية في الأدب الجاهلي وإبراز أهم ما تضمنته فصول الكتاب من قضايا وآراء، فتوصلنا من خلال ذلك إلى مجموعة من النتائج نحصرها فيما يلي:

- من خلال متن هذا الكتاب يتبين أنّ كاتبه عبد الإله الصّائغ يتمتع بثقافة نقدية واسعة مكنته إلى أن يصل إلى ما هو عليه الآن من مكانة في مجال النقد والأدب، وذلك من خلال انطلاقه من القديم للوصول إلى ما هو وجديد أو حداثي، وهذا ما لمسناه من خلال دراسة هذا الكتاب.

- إنّ هذا المنجز الذي كتبه عبد الإله الصّائغ يدل على أنّ القضايا التي كان يريد أن يعالجها كانت واضحة تمام الوضوح أمام عينيه، لذلك جاءنا بكتاب عزّ نظيره وقلّ مثيله في النّقد والأدب، كما ينم هذا المنجز عن ذهن فذّ و فكر منظم لدى صاحبه.

- قدّم الكاتب تصورات عدّة لعدّة مفاهيم بلاغية ونقدية أهمها مفهوم الصورة، حيث أفاد من التراث البلاغي القديم، وحاول إعادة صياغته من خلال وعيه التّام بالتصورات الحديثة.

- إنّ دراسة الصّورة الفنّية من خلال بيانها في الخطاب الجاهلي هو موضوع في حدّ ذاته متعدد الأطراف، خاصة وأنّ موضوع الصّورة قد تناوله الكثير من النقاد والأدباء البارزين.

- لم يكتف عبد الإله الصّائغ بعرض المفاهيم التي سبقته لتصورات مختلف النقاد، وإنما حاورها بمرجعيات معرفية متنوعة، والمدونة النّقدية القديمة في حدّ ذاتها تحمل روحا علمية

ووعيا نظريا ومنهجيا منفتحا يدعوا إلى تقليب الأفكار وإتاحة مناخ عقلاني يساعد على تجاوز تلك العقبات التي تقف بين الناقد وجمهوره.

- يمكننا أن نعتبر هذا الكتاب رسالة استعرضت ما توصل إليه القدماء من أفكار ومفاهيم ولكن بقراءة جديدة مختلفة عن سابقاتها.

وفي الأخير نسأل الله التوفيق والسداد في عمل الخير والدراسة فقد ثابرنا بكل جهدنا لحوصلة المعلومات الكاملة لهذا الموضوع.

وختاما نسأل الله عز وجل بأسمائه الحسنى وصفاته العلى، أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم، وأن ينفعنا في حياتنا وأن ينفع به من قرأه أو كان سببا في إنجازه سبحانه هو ولي ذلك والقادر عليه وصلى اللهم على نبينا محمد وعلى آله وأصحابه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

قائمة المصـــادر

والمراجـــــــع

قائمة المصادر والمراجع :

أ–القرآن الكريم .

ب– المصادر :

1- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر، ج2.
2- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء.
3- ابن عبد ربه، العقد الفريد، تح: محمد سعيد العريان، دار الفكر، ج1،.
4- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، 2014.
5- الأعشى، الدّيوان، ج2،.
6- الآمدي، الموازنة،.
7- بشر بن أبي خازم الأسدي، الديوان،.
8- الجاحظ، البيان والتّبيين، إحياء التّراث البعربي، لبنان، د.ط، ج1، 1968.
9- شهاب الدّين النّويري، نهاية الأرب في فنون الأدب.
10- عبد الرّحمن جلال الدّين السّيوطي، المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، تح: محمد أحمد جاد المولى وصاحبيه، مطبعة عيسى البابي، القاهرة، مصر.
11- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: رشيد رضا، مطبعة محمد علي صبيح، مصر، 1959.
12- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد شاكر، مكتبة الخناجي، د.ط، د.ت.
13- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مج2.
14- قيس بن الخطيم، الدّيوان، تح: ناصر الدّين الأسد، دار صادر، بيروت، لبنان، 1967.
15- عنترة، الدّيوان.

ج- المراجع:

1- عبد الإله الصّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي، والصّورة الفنّية، ص261.

2- وهبة مجدي والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1979.

3- جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1992، ص7.

4- عبد الإله الصّائغ، الصّورة الفنّية معيارًا نقديًا.

5- جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1992.

6- مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفنّي في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993.

7- ناظم عودة، تكوين النّظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديدة المتحدّة، د.ط، 2009.

8- محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشّعري، دار الكتب الحديثة، الأردن، ط1، د.ت.

9- رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)، د.ط، 1998.

10- أحمد مطلوب، معجم النّقد العربي القديم، ج2، ط1، 1989، ص92.

11- منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، دار المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت.

12- عبد العزيز عتيق، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار النّهضة العربية، بيروت، ط3، 1974.

13- عبد الواحد العكيكي، الصّورة الفنية عند ذي الرّمة، دار الصّفاء للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2010.

14- عبد الحميد هيمة، الصّورة الفنية في الخطاب الشّعري الجزائري، دار هومة، ط1، 2003.

15- محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشّعر ونقده، دار النّهضة، مصر، د.ط، د.ت.

16- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ب.ط، ب.ت.

17- داود سلوم، مقالات في تاريخ النّقد العربي.
18- محمد مندور، النّقد المنهجي عند العرب.
19- بشير خلدون، الحركة النّقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1981، ص218.
20- إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، 1971.
21- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب.
22- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب.
23- صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النّص.
24- مصطفى الزّلمي، الصلة بين علم المنطق والقانون، بغداد، 1986.
25- أحمد أمين، فجر الإسلام.
26- رياض عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط1، شارع عبد الخالق ثروت، مصر، القاهرة، 1986.
27- عبد الإله الصّائغ، الصّورة الفنّية معيارًا نقديًا.
28- شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص340.
29- السّيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه.
30- عبد القادر الشّيخلي، المنهجية العلمية في التثقيف الذّاتية، مطبعة الحرية، بغداد، 1985.
31- بومدين بوزيد، الفكر العربي المعاصر وإشكالية الحداثة، ضمن مركز دراسات الوحدة العربية، قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر، العدد 18، بيروت.
32- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، طـ 1، 1980.
33- ماهر شفيق، الشّعر الإنجليزي، مطبعة الهيئة المصرية، 1971.
34- عبد المنعم تليمة، مقدّمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، 1979.

د- المراجع المترجمة:

1- دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

2- رولان بارت، مبادئ في علم الدّلالة، تر: محمد البكري، دار الشّؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1986.

3- لوبون غوستاف، حضارة العرب، تر: عادل زعيتر، دار إحيار التّراث، لبنان، 1979.

4- لانسون، منهج البحث في تاريخ الأدب، ضمن كتاب النقد المنهجي عند العرب لمحمد مندور.

5- آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيت، المجلس الأعلى للثقافة، المطابع الأميرية، القاهرة 1992.

ه-المقالات والمجلات:

1- تاويرت بشير، (سيميائية العنوان واستراتيجية المفارقة في قصيدة المهرولين للشاعر نزار قباني) – محاضرات الملتقى الثالث – السّيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد حيضر بسكرة، 20 أفريل 2004، شركة الهدى للطباعة والنشر، عين ميلة.

2- مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1988، الكويت.

فهـــــرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

تشكرات

إهداء

مقدمة ..... أ

مدخل: 5

الفصل الأوّل : أوليات معالجة قضية الصّورة في الدّراسات النّقدية والبلاغية..... 17

تمهيد 17

المبحث الأوّل: الإطار النّظري لدراسة الصّورة: 20

-مفهوم الصّورة لغة:..... 20

- مفهوم الصّورة اصطلاحا:..... 21

المبحث الثّاني: الصّورة بين القدماء والمحدثين 23

- آراء القدامى: 23

- الصّورة عند المحدثين:..... 24

الفصل الثّاني: قراءة في متن الكتاب 28

تمهيد:..... 28

أ- الصّورة الفنّية من خلال الإبداع القبسلامي: 28

ب- موقف الإسلام من الصّورة:..... 28

ت- ولبث القران بين الصّورة وابتكار الخوارق بعد الإسلام:..... 29

د- الموازنة بين الشّعراء :..... 30

هـــ- السّرقات الشّعرية : 31

ن- النّماذج العليا للشّعر الجاهلي : 35

الفصل الأوّل " صورة الحبية في الطّيف الزّائر" 36

- دلالات الطّيف: 36

- الفقرة الأولى: طيف الحبيبة عند الشّعراء الجاهليين: 37

- الفقرة الثّانية: طيف الحبيبة ورهبوت الدّاء عند عنترة 38

- الفقرة الثّالثة: طيف الحبيبة ورغبوت الشّفاء 39

- الفقرة الرّابعة: سبل الشّاعر للفوز بصاحبة الطّيف 40

- الفقرة الخامسة: تصاقب الطّيف والطّلل 40

الفصل الثّاني: صورة الحبيب في المخيال الغاضب 42

البيان الأوّل: تأصيل المصطلحات: 43

أ- المنهج الدّلالي: 43

ب- المنهج الصّوفنّي: 43

د- القبسلامي زمنًا وفنًّا: 44

البيان الثّاني: صورة الحبيبة في ذهنية الفارس 45

البيان الثّالث: صورة الفارس في ذهنية الحبيبة 46

الفصل الثّالث: صور التّهيؤ لقمع الآخر 47

أوّلا: الصّورة الفنّية : 47

ثانيًا: الصّورة التي تثمرها مفردة (أعددت) نصًا: 47

ثالثًا: الصّور التي تثمرها دلالة (أعددت) معنى: 48

رابعًا: الصّور الحسّية للسّيف والرّمح والقوس والدّرع والفرس 48

خامسًا: الإعداد المعنوي 48

الفصل الرّابع: حوار الأسواق القديمة مع الإبداع: 50

- طقوس الأسواق العربية القديمة: 51

الفصل الخامس: الصّورة النّوئية في الخطاب الشّعري الجاهلي 52

1- النّوء: 52

1-1- مفردات الأنواء: 52

الفصل السّادس: صناجة العرب بين نقاد الكوفة وشعرائها 54

1- سيماء الكوفة: 54

2- سيماء صنّاجة العرب: 54

3- فضل الكوفة على الأعشى: 56

4- فضل الأعشى على شعراء الكوفة 57

الفصل السّابع: الإبداع الجاهلي سبيل الواقع إلى التّوقع 58

الفصل الثّامن: المنهج الفنّي سبيلا لاستنطاق الخطاب الشّعري 60

1- كيف تقرأ ...كيف تقريء؟؟ 60

أ- النّص الأدبي: 60

ب- القراءة والمتلقي: 61

ج- القراءة والمنهج: 61

1- (تبدل العصر ...تبدل الحساسية) 62

أ- زمن الحداثة أم حداثة الزمن 62

ب- تسلط العلمية أم علمية التّسلط : 63

ج- قريبًا من المنهج الفنّي بعيدًا عن المنهج التّلفيقي :..... 64

د- متاهة التّعبير بين الوعي والشّبق: 64

2- البهجة هما إبداعيًا وتربويًا:..... 64

- مستويات التّحضير (من يحضر لمن):..... 65

خاتمـــــة: 69

قائمة المراجع

فهرس المحتويات