مجلة دراسات معاصرة؛ دورية دولية نصف سنوية محكّمة تصدر عن مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة المركز الجامعي تيسمسيلت الجزائر

القصيدة الجاهلية
من التشكيل اللغوي إلى التمثيل البصري

الدكتور : مكيكة محمد جواد
كلية الآداب واللغات
جامعة ابن خلدون تيارت
الجزائر

الملخص:

إن الحديث عن القصيدة الجاهلية، وهي ترحل من ضيق التشكيل إلى رحابة التمثيل، هو حديث عن سفر قائم على أولا: حاجات وضرورات فرضتها الأبعاد الفلسفية للغة، ثانيا: حتميات تخصّ الشاعر، لذا فإن القصيدة الجاهلية ليست مجرّد حركة غير واعية للغة، أو هندسة لكتابة لا يراد إلاّ ذاتها، كما أنها "ليست إنشاء تستجمع مواده من الحضور وحده –التشكيل- شأن المواد البنائية التي يعمد إليها الصنّاع، بل للمواد المستجمعة امتداداتها الخاصة، زيادة على امتدادات الذات نفسها.

الكلمات المفتاحية:

القصيدة الجاهلية، التشكيل اللغوي، التمثيل البصري، البناء الشعري

abstract:

"The procedures that allowed the plastic language in its classical logic in the pagan poem to turn into a plastic language but of a particular kind in which any semantic opening is dependent on the predominance of the components and elements in their interactive relationships And complex.

With in this process, the senses are involved, including the eye in particular, to develop the aesthetic frameworks of this adventure, the reason why we are dealing with an imaginary and visual discourse that is not limited to description and The classification of its neutral semiotic components from signs only but on the criticism of its suggestive levels in order to reach the modes of the production of meaning and to explore the manifestations of the myth which is a second semiotic motive. Thus, when the mechanism of figuration mixes with the forces of imagination in the poet, we find ourselves in front of a visual poem whose language used describes mythical illusionary worlds invented by the poet who transmits them from the language of the poet Abstract to the language of the perceived and the visual. "

key words: The poem of ignorance, linguistic formation, visual representation, poetic construction

تمهيد:

إن رهان هذا التحول قائم على ضرورة تجاوز فلسفة التشكيل في معناها الحرفي وأبعادها الساذجة، تلك التي لا تمكّن اللّغة إلاّ أن تكون منظارا فجّا، لا يؤمن إلاّ بالحاضر، مهملا جماليات الغائب، لذا تنأى هذه المغامرة عن قيود المادة الصّماء، وتستبدل في المقابل كل هذا بجماليات الحركة، ومتعة التحول و طاقات التشخيص والتجسيم، وكذا قوانين الاهتزاز والخلخلة، هذه الإجراءات التي مكّنت لغة التشكيل في منطقها الكلاسيكي داخل القصيدة الجاهلية، من أن تتحوّل إلى لغة تشكيلية، ولكن من نوع خاص و من طراز جديد، يغدو فيه

أي انفتاح دلالي يصبو إلى كشف الحجب، رهينا بهيمنة الأجزاء والعناصر في علاقاتها وتداخلاتها المتشابكة، ليؤكّد هذا التحوّل على الرّغبة الجامحة لكشف الأبعاد العينية في كل من الفن والتجربة، أبعاد قوامها التخييل، هذا الأخير الذي أضحى رهان الكشف عمّا كان ينبغي أن يكون عليه المعنى، من سيرورات هي دائمة التحوّل والتّعدّد

إننا أمام احتفائية لرسم جديد ليس رسما للكلمات والجمل والعلامات، بقدر ما هو رسم للمعاني ونقش على جدارية الورقة، إنه إبداع من نوع خاص، تُصهر فيه الأشياء وتتداخل فيه الأجزاء والكليات، فتختلط الخطوط والحدود، حيث يحضر ويستخرج ويشكل فيه المرئي من خلال اللاّمرئي وبواسطته، ويبنى عالم آخر موازي للعالم الأول، عالم الحقيقة و هنا يتقدم الشاعر ليرى الأشياء بمنظار وعين تبارح ما اعتاد عليه الناس وألفوا رؤيته، فهو والحالة هذه صانع، ولكنه ليس كذلك بالمعنى البدائي الهش.

ضمن هذه العملية تتدخّل الحواس ومنها العين بشكل خاص، لصياغة الأطر الجمالية لهذه المغامرة الأمر الذي يجعلنا في آخر المطاف نتعاطى مع خطاب تخييلي بصري، لا يقف على حدود التعيين، والوصف والتصنيف الحياديين لمكوناته السيميائية من علامات فحسب، بل يقوم بنقد مستوياته الإيحائية قصد الوقوف على أنماط إنتاج المعنى، واستكشاف تمظهرات الأسطورة، التي هي نسق سيميائي ثان، وهكذا حينما تمتزج آلية التصوير بقوى التخييل لدى الشاعر، نلفي أنفسنا ضمن قصيدة مرئية، اللغة فيها في الواقع لغة واصفة مشخّصة لعوالم وهمية، ابتكرها الشاعر ليتكلّم بها عن اللغة الأولى.

إن **هيوم** يرى أن الشعر ليس لغة تجريد، ولكنه لغة بصرية محسوسة، تجسّد دائما الإحساسات وتسعى دائما إلى عرقلة المتلقي، وجعله يرى باستمرار شيئا فيزيقيا، لتمنعه من الانزلاق إلى عمليات التجريد، التي تؤدي إليها لغة النثر، و من ثمّ كان الشعر بما يقوم عليه من تخييل، يمثّل لمخيلة المتلقي مشاهد بصرية واضحة، وإن أفضل الوصف الشعري ما قلب السمع بصرا، وجعل المتلقي يمثّل مشهدا منظورا كأنه يراه ويعاينه، ضمن هذه الرؤية، تكون أقرب ما تكون إلى شريط سينمائي متحرك، تتوالى فيه الصور والعروض متلاحقة، فتنبجس من خلالها المشاهد المرئية الواحدة تلو الأخرى، مثلما فعل امرؤ القيس أثناء تصويره لمشهد الطوفان، وكأنه حامل لآلة التصوير أو الكاميرا التي هي عينه، فيلتقط ويصور بها المشاهد، بكل ما فيها من حركة وسكون، وصوت همس، لتكون في الأخير هذه العملية أمارة على ممارته وعبقريته في التفكيك والجمع، مجانسا بين كل مختلف، ومؤلّفا بين كل متنافر، إنها والحالة هذه إعادة تشكيل وإعمار لفضاء النص في بعده المرئي، وذلك من خلال التشكل الجديد والنوعي لمادتها، إذ يصير المعنى هنا بصريا مرئيا، ليبقى مدار وبؤرة الجمالي في هذا الميلاد، هو اكتساب وعثور القصيدة الجاهلية على شعرية جديدة، تبارح المألوف، إنها شعرية الظاهر و بلاغة الأشكال، و جماليات الكتابة المشهدية، لقد تحول الفن في ضوء الثقافة البصرية، أو ثقافة العين، إلى عمل لا يؤسس حقائق داخل العمل الفني، وإنما يوجه حقائق معيّنة من ظاهره إلى عين المشاهد، إن الثقافة البصرية تهدف من خلال التشكيل البصري، إلى تجسيد الإدراك الحسّي للعالم، لا إلى خلق تصورات عنه، فالصورة البصرية في الحقيقة، "تجسيدا لتجربة الفنان ورؤاه، فتعمّق إحساسه بالأشياء وتساعده على تمثّل موضوعه تمثّلا حسّيا، وتساعده على التواصل مع العالم الخارجي والاتّحاد به.

فالشاعر في القصيدة من خلال هذه الرؤيا، لا يكتفي فقط برسم لوحة شعرية تتداخل فيها الألوان وتتشابك فيها الخطوط والحدود، بل إنه يزيد على ذلك شيئا أجمل إنه يرسم ويعلّق فيها صورا متموّجة، تحكي تموّج حالاته النفسية وتجاربه الشعورية يتّحد الشاعر هنا مع الرسام، ليكونا مزيجا إبداعيا لفعل التشكيل والتمثيل، فلطالما قيل الشعر رسم ناطق والرسم شعر صامت... فينبغي للكاتب أن يكتب بعينيه، والرسام أن يرسم بأذنيه و هنا قمّة الوعي البصري، والتّماس الفعلي بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية، إنه يدفعنا إلى النظر إلى اللغة، وقد اتخذت هيئة جسمانية، تترجمها لغة الصور والمشاهد، وأخيرا فإن الدراسة النصية، لا تقتضي عزل النص عن منشئه وجَوّه وواقعه، ثم محاورته لذاته لمجرد استكشاف قضايا لغوية وتقنياته البلاغية، ولكنها تعني تمثّل التجربة الخلاقة للشاعر بكل أبعادها، على أساس أن هذه التجربة، هي التي فجّرت طاقات اللغة، واستخرجت أنواعا من التشكيلات، فما يحصل في منطق الداخل، ما هو إلاّ استجابات وردود أفعال لمثيرات خارجية تترك آثارها وتموجاتها على النص في وجوده المادي والفزيائي.

المقال:

لاينفك الحديث عن القصيدة الجاهلية، أن يكون رهان كل مغامرة جمالية تسعى لأن تنحت من الحفريات الفلسفية لهذا الخطاب، رؤية متجدّدة كلّ حين، رؤية تنبجس منها رؤيا تؤهل

القصيدة الجاهلية لأن تخرج من إكراهات الراهن والحاضر، وتفكّ عقال الكائن، هذا الصوت السلطوي الذي طالما أطبق على الأدب الجاهلي بشكل عام، جاعلا منه محاكاة مملهلة وتصويرا أجوفا للواقع، وهو والحالة هذه بعيد كل البعد عن ملامسة أديم الحقيقة، هذا الوهم والسراب الضائع في صحراء القصيدة، فلطالما جرى الاعتقاد على أن الأدب الجاهلي بشكل عام والقصيدة بشكل خاص، ما هي إلاّ وثيقة لغوية تتأكّد بها أشياء وتنتفي بها أخرى، ويبقى السبيل إلى ذلك هو العلامة في بعدها اللغوي أو اللساني، ما يجعل التأويل ومسالكه لاتنفكّ تخرج عن هذه الحدود وهذا السياج، الذي يجعل طاقات القراءة فاترة وآفاقها معتّمة .

إن الحديث عن القصيدة الجاهلية، وهي ترحل من ضيق التشكيل إلى رحابة التمثيل، هو حديث عن سفر قائم على حاجات وضرورات فرضتها الأبعاد الفلسفية للغة من جهة، وحتميات تخصّ الشاعر من جهة أخرى، لتُصهر في الأخير كل هذه الدوافع في دائرة العملية الإبداعية بشكل عام، لذا فإن القصيدة الجاهلية ليست مجرّد حركة غير واعية للغة، أو هندسة لكتابة مرقونة لا يراد إلاّ ذاتها، كما أنها " ليست إنشاء تستجمع مواده من الحضور وحده ـ التشكيل ـ شأن المواد البنائية التي يعمد إليها الصنّاع، بل للمواد المستجمعة امتداداتها الخاصة، زيادة على امتدادات الذات نفسها، فالمواد ليست بريئة كل البراءة، ولا خالية من القبليات خلو الحجر والصوت واللون، بل المادة في الشعر لها حياتها الخاصة التي استلبتها من الاستعمالات القبلية، ولها معانيها الصميمة التي أكسبها إياها الوضع، إنها في شرطها ذاك واعية حين تقدّم دلالتها الأولية، عارية من الغموض وغير واعية حين تُقدّم بين يديها أطراف الماضي وظلاله"[1]، فللّغة حضورها وغيابها، حيث الطلاسم والرموز، وللذات مثلها، حين تستقي من الواقع مادتها لتشكلها على نحو غير مألوف، وفي صور غريبة لا يتأتى رصدها إلاّ بعين أخرى هي عين الرؤيا، "فالشاعر يغترف من محيطه المدرك، ويؤوّل عناصره ليصوغ صورة لذلك الواقع بطريقة جمالية، بحيث لا تترك مجالا للشّك بأنّ أيّا من عناصر هذه البيئة مرتبطة بعضها ببعض، ارتباطا وثيقا"[2].

إن رهان هذا التحول، قائم على ضرورة تجاوز فلسفة التشكيل في معناها الحرفي وأبعادها الساذجة، تلك التي لا تمكّن اللّغة إلاّ أن تكون منظارا فجّا، لا يؤمن إلاّ بالحاضر الماثل أمامه، مهملا جماليات الغائب الغائر في القاع، والمترامي بين الضفاف، لذا تنأى هذه المغامرة عن قيود الصامت القار، ولنقل المادة الصّماء، تلك الأرض الجدباء التي لا مكان للحياة أو الروح فيها، وتستبدل في المقابل كل هذا بجماليات الحركة، ومتعة التحول و طاقات التشخيص والتجسيم، وكذا قوانين الاهتزاز والخلخلة، هذه الإجراءات التي مكّنت لغة التشكيل في منطقها الكلاسيكي داخل القصيدة الجاهلية، من أن تتحوّل إلى لغة تشكيلية، ولكن من نوع خاص و من طراز جديد، يغدو فيه أي انفتاح دلالي يصبو إلى كشف الحجب، رهينا بهيمنة الأجزاء والعناصر في علاقاتها وتداخلاتها المتشابكة، ليؤكّد هذا التحوّل على الرّغبة الجامحة لكشف الأبعاد العينية في كل من الفن والتجربة، لذلك هي كشف للمخبوء واستخراج له من براثن الخفاء، "إن الشكل ما يسمح لأجزاء الأثر بالدخول في علاقات غير اتفاقية، وإن المعنى رهين التركيب الواعي للأجزاء، التي تكوّن الأثر، إن الشكل في حدّ ذاته كلام، و إن التعرّف على قواعد سير هذا الكلام، يفتح آفاقا جديدة في التعرّف على الإنسان، إذ أن الإنسان المتعقّل يستبدل بإنسان الدلالات"[3] .

لقد كان لمفهوم المواضعة الذي اكتنف منطق التشكيل في القصيدة الجاهلية، أثر بالغ في تكريس لغة اليقين، إذ أن سرّ كلّ تواصل كان عاديا أو فنيا، محكوم بمعيار الوضوح وشرط الصّحة، وذلك في أيّ تركيب لغوي كان نوعه، وإذا كان الأمر كذلك فإن لعبة الشّك، كآلية فاعلة في تحيين اللّغة وإخراجها من عالم الحقيقة واليقين، وكذا المحاكاة الفارغة، إلى متاهات الوهم، لن يكون له وجود أمام البداهة والإجماع، لتكون محصّلة هذه الرؤى عقما يصيب المعاني، فلا يؤهلها على النّفاذ والتّملّص نحو وإلى إمكانات وممكنات لغوية و وفنية، قوامها التخييل، هذا الأخير الذي أضحى رهان الكشف عمّا كان ينبغي أن يكون عليه المعنى، من سيرورات هي دائمة التحوّل والتّعدّد، ومن ثمّ الانفلات والانفتاح الأبدي الأسطوري .

ليس التشكيل مجرّد علائق جامدة وروابط علاماتية صمّاء، أو كتابة على مسطّحات البياض، أو تطريزا لمساحات من الخواء، ولا سدّا لفجوات مترامية هنا وهناك في جغرافية الورقة -بل على العكس تماما- لقد غدا للتشكيل وجه آخر، وبعد أعمق وأشمل، إنه احتفائية لرسم جديد ليس رسما للكلمات والجمل والعلامات، بقدر ما هو رسم للمعاني ونقش على جدارية الورقة، إنه إبداع من نوع خاص، تُصهر فيه الأشياء وتتداخل فيه الأجزاء والكليات، فتختلط الخطوط والحدود، حيث يحضر ويستخرج ويشكل فيه المرئي من خلال اللاّمرئي وبواسطته، ويبنى عالم آخر موازي للعالم الأول، عالم الحقيقة، ولهذا فإن الكتابة قبل أن تكون في الواقع تنظيما للجمل ورصفا

للكلمات، هي -أولا وقبل كل شيء- تنظيم للعالم، وإعادة تشكيل وبناء لفضاءاته المترامية الأطراف .

إن الولوج إلى عوالم التمثيل البصري، هو حديث يكاد لا يستغني عن طاقات التخييل لدى الشاعر، هذه الطاقات ذات الفاعلية الدينامية المتحولة، والتي تمكّنه من أن يرى الأشياء بمنظار، وعين تبارح ما اعتاد عليه الناس وألفوا رؤيته، فهو والحالة هذه صانع، ولكنه ليس كذلك بالمعنى البدائي الهش.

ضمن هذه العملية تتدخّل الحواس ومنها العين بشكل خاص، لصياغة الأطر الجمالية لهذه المغامرة، "فالعين رغم صفائها قادرة على أن تغلق نوافذها من حين إلى آخر، ثم إنها تخضع موضوع رؤيتها للقلب على شبكيتها، إنها لا تمرّ على موضوعها إلاّ عبر لف ودوران، وانعكاس وتفكير"[4]، الأمر الذي يجعلنا في آخر المطاف نتعاطى مع خطاب تخييلي بصري "لا يقف على حدود التعيين، والوصف والتصنيف الحياديين لمكوناته السيميائية من علامات فحسب، بل يقوم بنقد مستوياته الإيحائية قصد الوقوف على أنماط إنتاج المعنى، واستكشاف تمظهرات الأسطورة، التي هي نسق سيميائي ثان"[5]، وهكذا حينما تمتزج آلية التصوير بقوى التخييل لدى الشاعر، نلفي أنفسنا ضمن قصيدة مرئية، اللغة فيها في الواقع لغة واصفة مشخّصة لعوالم وهمية، ابتكرها الشاعر ليتكلّم بها عن اللغة الأولى، ولتكون هذه الإستراتيجية تتويجا لماهية العمل الفني، باعتباره تشابكا لمسار كل من العلامة و البنية والقيمة في الآن ذاته، "إن الخيال الشعري، هو الذي يفترض في الصور مواقع أجزائها، ويضمّ الفكرة إلى أختها والخاطرة إلى جارتها، وتلتقي الأجزاء على ما بينها من بعد وتناقض، ويضمّ الشكل إلى الشكل، والنظير إلى النظير، ليتمّ التجانس بين الكلمات والعبارات والأوزان في ذاتها، وبينها وبين معانيها، ليؤلّف من ذلك خيالا ابتكاريا، يبتكر صورا جديدة وتلبي الحياة المشهودة... إنه خلق لصور ممكنة، تستمدّ عناصرها من المرئيات السابقة، وهي في ذاتها أصلية لا عهد بالمرئيات الواقعة بها، وهو قوة حرّة تقوم بالمقارنة والتركيب والتّميّز، وترتبط الصور بغير موضعها الأول، بتخصيصها بموضوع آخر، تستعيض به عن موضعها الأول، وعلى ذلك فهو قوة خلاّقة تحليلية تجميعية معا، لأنه يوحّد بين المعرفة في أدنى درجاتها عن طريق الإدراك -الحسّي- فالخيال هو الذي يسيطر على كل أنواع المعرفة، ولا تتيسّر المعرفة للإنسان بدونه"[6].

يستعيض الخيال بكل مقومات الحسّية وقنواتها، كطاقة نشطة قادرة على إحداث لانفعالات، سواء كان ذلك أمام الأشياء أم الأفكار، وعلى هذا يمكن القول أن منطق الانفعال، وإن كان في حقيقته إشارة إلى أبعاد الشعر وغاياته الاستطيقية، فإن القوى الحسّية (العين) هي تمثيل حي وملموس، لروح ومادة هذا النشاط الإبداعي. "إن **هيوم** يرى أن الشعر ليس لغة تجريد، ولكنه لغة بصرية محسوسة، تجسّد دائما الإحساسات وتسعى دائما إلى عرقلة المتلقي، وجعله يرى باستمرار شيئا فيزيقيا، لتمنعه من الانزلاق إلى عمليات التجريد، التي تؤدي إليها لغة النثر"[7]، تنتقل اللغة بهذه الوتيرة من التشكيل إلى التمثيل، ضمن محفل التخييل واحتفائية الحواسية، إنه ارتحال من الحملة المادة إلى الحملة الشّحنة، حيث لا تعدو الكلمة مجرّد إشارات عابرة، أو علامات تسبح في فضاء فارغ أجوف، بل تصير خلقا وتأمّلا لمثيرات حسّية، تترك آثارا وخدوشا في نفسية متلقيها، و من ثمّ كان " الشعر بما يقوم عليه من تخييل، يمثّل لمخيلة المتلقي مشاهد بصرية واضحة، وإن أفضل الوصف الشعري ما قلب السمع بصرا، وجعل المتلقي يتمثّل مشهدا منظورا كأنه يراه ويعاينه"[8]، وهنا نجد أن التصوير ضمن هذه الحركية، قد أضحى مرادفا للتجسيم والتشخيص، حتى تكاد اليد تتقارى بلمس الصور والمشاهد، ما يجعل فعل التصوير يكتسب صفة الرسم، إلاّ أنه ليس رسما بالريشة، وإنما هو رسم وتصوير بالكلمات، لذا كانت رسالة الغفران على سبيل التمثيل، هي في الواقع تصوير تخييلي لعالم غيبي، يقدم فيه المعنى المجرّد والدلالة الغائبة بطرائق حسّية بصرية، وإذا ما عدنا للقصيدة الجاهلية فإننا نلفي نفس الميزة، إذ يغدق ويضفي الشاعر صفات الحركة على كل قار ساكن، ومظاهر الأنسنة على كل جامد مستوحش، وبعبارة أخرى يلبس المادي صفة المعنوي، فيصير معه سواء، وهكذا يحلّق الشاعر في عوالم وهمية لجّية، متجاوزا حدود العقل وسياج المنطق .

يسعى الشاعر من خلال هذه الأبعاد و التمثّلات البصرية، إلى أن يعيد قراءة الواقع قراءة ثانية، فهو وإن كان يودع ويضمّن في نصّه عناصر تخييلية سابقة الوجود، إلاّ أنه في توظيفه لها يسعى لأن يسلخ من الليل النهار -ولله المثل الأعلى- وبعبارة أخرى يحاول أن يبتكر صورا جديدة غير مألوفة، ولها دلالات تبارح المعقول المعتاد، وإن كانت مادتها الأولى على خلاف ذلك، إنه والحالة هذه يهدف لأن يخلق عالما موازيا لعالمه، ونظرة خاصة اتّجاهه، لذا تجده لا يدنو إليه بلغة مباشرة، بل يتوسّل هذه الغاية، من خلال طرح رؤى وفضاءات، هي من قبيل الممكن، "لذلك كانت السمة الفنية التي تميّز المعاني التخييلية، وتحدد قيمتها الجمالية، هو انفتاحها التام الدائم على كل الظواهر الطبيعية، والمعطيات الوجودية الكائنة أو الممكنة،

فكل شيء قابل لأن يكون مادة للتخييل الشعري والإبداع الفني"[9]، لذا "فلسنا نعدم مواطن يعوّض فيها التصريح بالإيحاء، ويستبدل التعبير المباشر بالتعبير عن طريق الصورة، والتجسيد الفني الحي"[10]، إن استراتيجية كهذه، من حقّها أن تضمن للشاعر الغياب والضياع، والتماهي إلى حدّ الذوبان في صوره البصرية، المبتكرة والمبعثرة هنا و هناك في صحراء القصيدة، فهو يقف من حين لآخر ليطل من خلف شرفة أحد المشاهد، وهو والحالة هذه حرّ طليق، لا يأسره شيء، متوهج بما يمكن للتأويل ومساراته أن يخلقه من متعة، وجمالية وشعرية مضاعفة، محققا بذلك تعاليا أسطوريا لنصّه، فيرتقي بذالك معارج وهمية، تلهج وراء اللاّمعنى. إن القصيدة ضمن هذه الرؤية، تكون أقرب ما تكون إلى شريط سينمائي متحرك، تتوالى فيه الصور والعروض متلاحقة، فتنبجس من خلالها المشاهد المرئية الواحدة تلو الأخرى، وفي غمرة هذا الجو المشهدي، نرى الشاعر وهو قابع في أحد أركان أو زوايا المشهد، مثلما فعل **امرؤ القيس** أثناء تصويره لمشهد الطوفان، وكأنه حامل لآلة التصوير التي هي عينه، عدسة التصوير هذه التي يلتقط ويصور بها المشاهد، بكل ما فيها من حركة وسكون، وصوت همس، لتكون في الأخير هذه العملية أمارة على مهارته وعبقريته في التفكيك والجمع، والوقوف على التفاصيل، مجانسا بين كل مختلف، ومؤلّفا بين كل متنافر، وعلى هذا الصنيع جاء تركيب الصورة، فهي مزيج " من عناصر متعدّدة، تخضع لتركيب تقوم بين عناصره صلات محدّدة، لكي تصبح كيانا متماسكا، يزول فيه التنافر لصالح التجانس، في كيان تصوري موحّد، يؤدي فعلا واحد له بداية ووسط ونهاية... وتترتّب أجزاء هذا الكيان، بحسب المواقع المحددة لها، لإقامة الكل الفني الموحّد"[11].

تصيّر الأبعاد البصرية في القصيدة الجاهلية، تلك التي تؤدي فيها العلامة الغير لغوية، بلاغة من نوع خاص، اللغة فيها ليست صفحة فيها من البياض والسواد ما فيها، بل هي لوحة مشهد، فرجة للتأمل وفتح دروب جديدة، كلها طاقة وفضاء وكثافة وسمك، تحركها قوة نشطة لا يجف معينها، ولا يخبو وهجها، إنها والحالة هذه إعادة تشكيل وإعمار لفضاء النص في بعده المرئي، وهي إذ تغدق عليه هذا الصنيع، تمنحه الفرصة التي طالما انتظرها، إذ تجعله ينطق ويتكلم وأحيانا يعترض، كل هذا من خلال الصور والمشاهد، التي تهيؤ هي بدورها أجواء وطقوس الميلاد الحقيقي للدلالة، هذه الأحقية التي لا تكتسبها من خلال منطق التعدّد والاختلاف فحسب، بله من خلال التشكل الجديد والنوعي لمادتها، إذ يصير المعنى هنا بصريا مرئيا، فيغدو الحزن أو الفرح ليس من قبيل ما نتلقفه من خلال منافذ شعورية، بل من خلال ما تمنحه لنا طاقات العين، وما تعده بنا جماليات الرؤيا، وفي هذه اللحظة يمكننا أن نؤرّخ لميلاد جديد، تنفخ فيها روح ذات قداسة في القصيدة الجاهلية، هذه الروح التي تخرج الشعر من مرقده المظلم، الذي لا يؤمن بفاعلية الخيال، حين يختلط ويذوب في حاجات دوافع الشاعر النفسية، وتجاربه الشعورية، ليبقى مدار وبؤرة الجمالي في هذا الميلاد وهذه الروح، هو اكتساب وعثور القصيدة الجاهلية على شعرية جديدة، تبارح المألوف، إنها شعرية الظاهر و بلاغة الأشكال، وجماليات الكتابة المشهدية، تلك التي يتعالى ويسمو فيها التأويل، لا ليرسم الكلمة في شكل محسوس، بل لينشد المعنى القابع في ظلها، ويخرجه لنا من خبئه مرئيا معاينا، لقد تحول الفن في ضوء الثقافة البصرية، أو ثقافة العين والصورة، إلى "عمل لا ينشد تأسيس حقيقة ما، من خلال العمل الفني، وإنما ينشد زرع انطباع معين في رؤية المشاهد البصرية، وهو لا يؤسس حقائق داخل العمل الفني، وإنما يوجه حقائق معيّنة من ظاهره إلى عين المشاهد"[12]، ويضيف **محمد الصفراني** في السياق ذاته: "إن الثقافة البصرية تهدف من خلال التشكيل البصري، إلى تجسيد الإدراك الحسّي للعالم، لا إلى خلق تصورات عنه، و ذلك من خلال دعوة المتلقي إلى التّبصّر في المعطى البصري للنص، في غياب أي محفّزات لتصور غير بصري، وهي المخرج من التمركز حول الصوت و التلقي السمعي، و التسلّط الناتج عن ثقافة الأذن"[13].

يغدو التأويل في سياقنا هذا، نتاج متجدد لكل معرفة، ولعل لهذا التجدد مقابلا في العين، التي تقلّب المواضيع على شبكيتها، و هي مع كل قلب إخضاع للمشهد أو الصورة، لحركية متحوّلة تحوّل كل ما يحيط بها، ليبلغ هذا الأخير عنان الفضاء والكون بأكمله، "وفي هذه الحالة يفترض أن تكون حركية التأويل غير محددة بغاية بعينها، فـالمؤول الحيوي- كما يسميه **بورس** يطلق العنان للدلالة، لتتطور وفق حاجات جديدة غير خاضعة لمنطق حاجاتنا الأولية، فالعملية بمجرد ما تتخلص من محفل التلفّظ، تسلم نفسها لمتاهاتها الأصلية، كما يقول **دريدا**، فما يطلق العنان للدلالة، هو ذاته ما يجعل إيقافها أمرا مستحيلا، استنادا إلى هذه الحركية التأويلية، ستكون كل السياقات ممكنة، فلا أحد يستطيع في هذه الحالة أن يحدد حجم السياقات وعددها وامتدادها، فلا نهائية الكون هي أيضا مبرر للقول، إن كل سياق ينتج حقيقته، وحتى ولو تناقضت هذه

الحقائق فيما بينها، فالأساس في التأويل ليس الحصول على الدلالة، بل التلذذ بسيرورة إنتاجها"[14]. ومن خلال هذه التصورات، يتأكّد لنا الحضور الجارف للصورة المرئية في وعي وضمير الشاعر الجاهلي، لقد أضحت متنفسه من ضغوط المحيط وعبثية الكون الذي لم يجد له تفسيرا، لهذا ارتبط تفكيره بالبصري كنوع من أنواع الهروب والخلاص، إنه والحالة هذه يسعى إلى فهم العالم وفكّ كل ملغز فيه، من خلال التفكير البصري، فتراه يبني صرح لغة جديدة، هي أكثر ميولا إلى التشكيل الحي والتمثيل الناطق الحركي، إنها احتفائية بالزمان ولكن برؤياه الخاصة، فتراه وإن كان يتجاوز عالم اللحظة و الآنية، إلاّ أنه لا يستشرف المستقبل وفق نمطية عبثية مملهلة، بل إنه يستدعي الماضي ليحياه ويعيشه، وفق قوالب الحاضر، وكأن ما يجري فيه يحدث للمرّة الأولى، لذا كانت الصورة البصرية في الحقيقة، "تجسيدا لتجربة الفنان ورؤاه، فتعمّق إحساسه بالأشياء وتساعده على تمثّل موضوعه تمثّلا حسّيا، وتساعده على التواصل مع العالم الخارجي والاتّحاد به"[15]، إننا أمام ما يمكن أن نسميه بالحلول، حيث تحل ثقافة الصورة محل ثقافة الكلمة، ولكن ليس معنى ذلك إلغاؤها، وإنما لجعلها تلبس ثوبا جديدا ينأى عن معيارية الإنشاد، وسلطة الأذن، "وبهذا الفهم لن تكون الصورة إلاّ رؤيا، ولذلك كانت الغاية من كل قراءة شعرية، تتلخّص في الوصول إلى رؤيا الشاعر، عبر هذه الغابة من الإشارات الغامضة"[16]، إلاّ أن كل هذه المغامرة، وعماد كل هذه الكومة من الرهانات، مشروط بعامل مهم جدا، لطالما تناساه وتحاشاه نقادنا القدامى، إنه عامل العاطفة والإحساس والتجربة الشعورية بشكل عام، وذلك ما نلمسه جليا في الكثير من المباحث البلاغية، كالتشبيه والاستعارة والكناية، وهي مباحث فرض فيها بلغاؤنا القدامى شروطا قاسية على العملية الإبداعية، وهي كلها قيود مستوحاة من العقل والمنطق، وما ينضح به معين الفلسفة بشكل عام، طالما أن الواجب في أي رسالة في نظرهم، هو الوضوح والبساطة وحصول الفهم، ليبقى كل ما يتنافى مع هذه الشروط هو خارج عن الحيثيات والمقتضيات الجمالية للعملية الإبداعية، واللغة الفنية بشكل عام، فالشاعر في القصيدة من خلال هذه الرؤيا، لا يكتفي فقط برسم لوحة شعرية تتداخل فيها الألوان وتتشابك فيها الخطوط والحدود، بل إنه يزيد على ذلك شيئا أجمل، فهو من جهة يسعى إلى عرقلة المتلقي من خلال لغة الرموز، تلك التي يؤثث بها لغته، وهذا ما يتعارض مع توجهات الدرس البلاغي والنقدي القديم، ومن جهة أخرى هو يرسم ويعلّق فيها صورا متوّجة، تحكي تموّج حالاته النفسية وتجاربه الشعورية، لذا فإن "التجربة مهما تكون حمولتها، مجموعة من العوامل المتفاعلة، التي يكون من نتائجها بروز شيء مميّز، يلفت الانتباه ويسلّط الأضواء عليه، وتخلق لدى الشاعر حدسا قادرا على فرز العلاقات الخبيئة بين الأشياء، لا تستطيع العقول العادية الوقوف عليها، لأنها على درجة فائقة من الخفاء، وتساعد هذه التجربة الشاعر على إعادة خلق ذاته الفنية، وتمييزها من جديد، ففي كل عملية إبداعية، يتجدد الشاعر، فيخلع ثوبه القديم وتتشكل نفسه بثوب التجربة الجديدة، على أن التجارب القديمة تتفاعل عن غير وعي، لترسم صورة المخلوق الشعري الجديد"[17]، ويضيف الناقد في السياق ذاته: "وعندما يتعامل الشاعر مع واقعه، تصطدم أفكاره ومبادئه -وهي عالمه الداخلي- مع قوانين ذلك الواقع الخارجي، فيتولد في نفسه القلق الذي يظل يكبر شيئا فشيئا، حتى يخلق لونا من المعاناة التي تتضخم وتغدو مهيأة الانفجار، تحت ضغط أي مؤثر من المؤثرات"[18]، ومن هذه الزاوية يمكن القول، أن الشعر لم يكن يوما ما مجرّد غناء عبثي تجريدي، بل هو في الواقع دوافع وحاجات، مرتبطة ارتباطا وثيقا ومتأصّلا بكل مواقف الحياة في جميع أطوارها وتفاصيله، ولعل هذا ما يجعل لطاقات الرؤية الفنية ميزة خاصة مع كل طور.

أمام هذه المعطيات، يتّخذ التأويل لنفسه، لا أقول مسالك ودروب، بل أكثر من ذلك إنها وضعيات هرمسية مضاعفة، تجعل منه بعدا وهميا غائرا في غياهب الميتافيزيقا، ما يقودنا "إلى إنتاج تصور جذري للتأويل، لا يروم إثبات أي مدلول نهائي للنص، **أولا** بسبب عدم اكتمال اللغة (لعبة الإحالات) وهو ما يجعل النص آلية للتشتيت وليس للجمع، **ثانيا**: إن التأويل نفسه عرضة لشروط المغايرة ***Différence*** أي لأثر ***Trace*** الاختلافات وامتداداتها اللاّنهائية، بمعنى أنه لا يكتمل أبدا ولا ينجز كليا، ولكنه دائما في حالة اختلاف وإرجاء، لا تصل إلى النقطة النهائية، إنها المتاهة الهرمسية"[19].

يتّحد الشاعر هنا مع الرسام، ليكونا مزيجا إبداعيا لفعل التشكيل والتمثيل، فلطالما قيل "الرسم شعر صامت، وأن الشعر رسم ناطق... فينبغي للكاتب أن يكتب بعينيه، والرسام أن يرسم بأذنيه"[20]، و على هذا نجد أن ما يقدمه الشاعر الجاهلي، هو في الواقع قدرة خلاّقة قادرة على بناء مسارات التفكير لديها، من خلال الصورة، لذلك ألفيناه يصور ويرسم بالكلمات، وكأنه أمام لوحة وبيده الفرشاة، وهنا قمّة الوعي البصري، والتّماس الفعلي بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية،

إنه يدفعنا إلى النظر إلى اللغة، وقد اتخذت هيئة جسمانية، تترجمها لغة الصور والمشاهد المتحركة والناطقة، إذ لها توتراتها ورعشتها وما إلى ذلك من خلخلة تنتابها "فالفنون جميعها واحدة، إنك تستطيع أن تكتب صورة بالكلمات، مثلما تستطيع أن ترسم المشاعر في قصيدة"[21] تولّد هذه الرحلة حوارا إبداعيا من نوع خاص، إنه حوار الشاعر مع الواقع، وحوار الشاعر مع لغته، وحواره مع الآخر، وحتى حواره مع ذاته، تلك التي يسعى لأن يفهمها ويتعرّف عليها أكثر، ضمن أطر وأبعاد هذا الفضاء الجمالي الفسيح، "فهو يبحث عن الجسر الذي يصل المرئي باللاّمرئي"[22]، لكن لا ليقف عند عتباته، بل ليعيد صياغة هذا الأخير، ويخرج في صورة الأول، ولكن ليس على نفس الشكل والهيئة، حتى وإن احتفظ ببعض جينات مادته، وعلى هذا "يستطيع العمل الفني، أن يتحدّث بعض الشيء إلى أولئك الواقفين سلبا إزّاءه، لكنه ينطق بفصاحة جليّة ومتعة كبيرة، حين يكون جزءا من حوار بصري بينه وبين المتأمل فيه، ومن هنا أهمية حوار الرؤية"[23]، في هذا الإطار يمكن القول أن ما يقدمه التمثيل البصري، هو في الواقع هدير متوالي من الصور، تلك المنبعثة من قاع الشاعر وكل ما يحيط به، فهي مادته التي يخيط منها نسيجه، ولبنته التي ينطلق منها، إذ تفتح له عالما وألوانا من الرؤية التي تعقبها الرؤيا، والتي تجعله يسافر بعيدا عن عالمه ولغته، وإن كان من خلالهما في الآن ذاته، لتصبح القصيدة في النهاية فضاء ليس قابلا للقراءة فحسب، وإنما للمشاهدة، وهنا تأتي النقلة الفنية، إذ يتخطى القارئ هنا مرحلة القراءة الذهنية، ليصل إلى القراءة البصرية، وكأن كل ما في هذه الأخيرة يهيج بالنشاط والعرض الحي المتحرّك، وعلى هذا تكون "القراءة التي تغفل عن حقيقة التشكيل البلاغي للصور داخل التركيب المشهدي، قراءة تفوّت على نفسها خيرا كثيرا"[24].

لقد كانت غايتنا من هذا البحث المختصر، هو ضرورة الإشارة إلى موضوع بلاغة المرئي بشكل عام، هذا الأخير الذي لازال يعاني شحا في الدراسة والبحث من جهة، و لهذا الوجه الآخر للقصيدة الجاهلية بشكل خاص، هذا الشق الذي يحفل ويعد بالكثير من الجمالية، التي تؤكد في كل زمان ومكان طاقات هذا النص الأسطوري، الذي كان ولازال وسيبقى يحاور ويتحدى بالكثير من الآليات والتقنيات، التي تزداد مع كل مقاربة توهّجا وغموضا في الآن ذاته "فالقصيدة المحكمة لا تستمد ثراءها الدلالي أو الفني من لغتها فقط، فاللغة هنا لا تطفح بالكثير من الانزياحات، ولا تتأجّج بالمفاجآت والانعطافات بطريقة استثنائية، إن براعة القصيدة وتأثيرها، يكمنان وبشكل مدهش في تضامن النص بمجمله، للإفصاح عن دلالته إفصاحا حسّيا"[25] تحيلنا فكرة التضامن النصي بأكمله، إلى الغاية الثانية من هذه الأوراق، فهذا التضامن والتضافر النصي في الحقيقة لا يلغي فاعلية السياق، فاستدعاء الذات لمحيطها وتجاربها الشعورية، فهذا مسلك لامناص منه لتأثيث وتنظيم وتشكيل العمل الفني، وفق أبعاد مشهدية حية، "فكل بلاغ لا يمكن أن يفهم معرفيا، دون الإحالة على العالم بمفهومه الواسع"[26]، وفي السياق ذاته يقول **محمد أوذينة** "والدراسة النصية كما أراها، لا تقتضي عزل النص عن منشئه وجوه وواقعه، ثم محاورته لذاته لمجرد استكشاف قضايا لغوية وتقنياته البلاغية، ولكنها تعني تمثّل التجربة الخلاقة للشاعر بكل أبعادها وامتداداتها الأفقية والعمودية، على أساس أن هذه التجربة البعيدة الغور في النص، هي التي فجّرت طاقات اللغة، واستخرجت أنواعا من التشكيلات، وصولا للتكامل الجمالي الذي أمكنه حمل الأبعاد الفكرية والشعورية المختزنة..."[27]، وعلى هذا تكون رحلة اكتشاف كل ملغز من المعاني وغائر، مبنية ومرهونة بمقدار استثمار المعطيات الخارجية أولا، على اعتبار أن ما يحصل في منطق الداخل، ما هو إلاّ استجابات وردود أفعال لمثيرات خارجية، فتترك آثارها وتموجاتها على النص في وجوده المادي والفيزيائي، ليكون لهذا الوجود دور في ركوب صهوة مغامرة جمالية جديدة، قوامها منطق الإحالية التي لاتنتهي، وبلاغة الكتابة المشهدية التي لاتفتر.

الهوامش:

[1] - حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، يناير 2003، ص 54-55.

[2] - حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، منشورات الاختلاف، ط01، 2011، ص 88.

[3] - حبيب مونسي، نقد النقد النمجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، 2007، ص196.

[4] - عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، ط02، 2008، ص 07.

[5] - أحمد يوسف، العلامة الجمالية وأبعادها الجمالية، سؤال المعنى مقاربات في فلسفة الجمال والعمل الفني، منشورات مخبر الفلسفة وتاريخها، دار الغرب للنشر والتوزيع ، ط01، 2005، ص 76.

[6] - نقلا عن علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، 1996، ص 126- 127.

[7] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ ، ط03، 1992، ص 305.

[8] - المرجع نفسه، ص307.

[9] - يوسف الإدريسي، التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات الاختلاف، ط01، 2012، ص 189.

[10] - محمد ناصر العجيمي، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم - الشعر الجاهلي أنموذجا- ، مركز النشر الجامعي تونس ـ منشورات سعيدان تونس، جوان 2003، ص 257.

[11] - راجع فائز الشرع، الصورة الكلية مفهوم وإنجاز دراسات في الشعر العربي الحديث بين الحربين العالميتين، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 2004، ص 155.

[12] - نقلا عن محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط 01، 2008، ص 21.

[13] - المرجع نفسه، ص 22.

[14] - سعيد بن كراد، مسالك المعنى دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية ، دارالحوار سورية ، ط01، 2006، ص 181 .

[15] - كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت- ، ط01، 2011، ص 92.

[16] - أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية - دراسة نظرية وتطبيقية - ، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - ، 2004، ص 143.

[17] - عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع - القاهرة - 2000، ص 28 .

[18] - المرجع نفسه، ص 30 .

[19] - محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، ط01، 2012، ص 67.

[20] - فرانكلين ر روجرز، الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون - بغداد - ، 1990، ص 46.

[21] - المرجع نفسه، ص 51.

[22] - ناثان نوبلر، حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة : فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط01، 1992، ص 229.

[23] - المرجع نفسه، ص 237.

[24] - حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي - دراسة - ، ص 89.

[25] - علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2002، ص 122.

[26] - نقلا عن محمد ناصر العجيمي، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، الشعر الجاهلي أنموذجا، ص 158.

27- محمد أوذينة، التصوير بالكلمات،إصدارات رابطة إبداع الثقافية، ص 47.