المقاربة المشهدية

قراءة في لوحات الشعر الجمالية عند الأمير عبد القادر الجزائري.

أ.د.حبيب مونسي

جامعة سيدي بلعياس.

الملخص:

الشعر لوحات فنية على شاكلة ما يرسمه الفنان بريشته يعالجه الشعراء بالكلمات والظلال.. غير أن الشعر يضفي حركة على المشاهد حتى تخالها حية بين يديك تنقل إليه مشاعرها وأحاسيسها ومركباتها كما يفعل المشهد السرحي تماما. حينما يدمج المشاهد في عناصر مشهده. ومن هنا جاءت معالجة النص من زاوية مشهدية لبيان الجماليات المكنونة فيه من حيث التوزيع والإخراج والعرض. وهي تقنية أبدعتها العربية في طبيعتها التصويرية من أزمنة سحيقة واستغلها الشعر الجاهلي أيما استغلال واستخدمها القرآن الكريم لتقريب مشاهد القيامة من القارئ والمتلقي..

Résume :

La poésie est ensemble de tableaux artistique, comme ceux que dessine l'artiste peintre avec ses pinceaux. Les poètes eux aussi le font avec les mots et les ombres. Seulement les poètes arrivent a insuffler le mouvement a la scène et la faire vivre entre nos mains. Pleines de sentiments, comme le fait le théâtre en introduisant le spectateur dans les éléments de la scène. De la est arrivée l'idée de l'approche du texte qui met en scène les éléments esthétiques de la mise en scène de la production et de la présentation. c'était une méthode ancienne qu'a connu la lange arabe. Elle l'a intégrée dans la poésie jahilite . le coran lui aussi a su l'exploiter pour faire valoir les scènes du jugement dernier aux yeux des lecteurs.

**** *** ****

1-الموضوع الجمالي بين الحضور والغياب:

إن تأرجح الموضوع الجمالي بين الحضور والغياب، يجعلنا أمام نصين متوازيين: نص الغياب، وهو النص الذي يقدمه الشعر والرواية وغيرهما.. وهو مكان الشاعر الذي أراد له أن يحتل مكانا في بنائه الفني، ومواصفاته الواقعية أو المتخيلة في ذهن صاحبه، لا يسعفه الفن في بسطها في جملتها كليا. وإنما يعمل

على أن يتخير منها ما يمثل المكان الذي يريد أحسن تمثيل. أما النص الثاني: نص الحضور، فهو النص الذي يعمل التخييل على بنائه تباعا. فهو نص الإبداع الذي تتولى القراءة بسط مشكِّلاته المختلفة، وإكسابه من القيم التعبيرية ما يرفعه عن المكان الحسي المادي. لأنه ليس من غرض التخييل أن يختلق مكانا وحسب، بل الغرض كله في الارتفاع بالموضوع من الهيئة المادية إلى التعبير الجمالي انطلاقا من موقف إستيطيقي خاص بالمتلقي.

ولا يتسنى للتخييل أن يبني المكان إذا لم يسترفد المعرفة الخارجية، التي تكون عونا له في إنشاء الأبعاد الواقعية للموضوع، والتي لا يستغني عنها الموضوع الجمالي مهما أوتي من دقة ومهارة إبداعية. بيد أن المعرفة الخارجية قد تشوش التلقي الجمالي، وتصرف الانتباه من الموقف الجمالي إلى غيره من المواقف المعرفية الأخرى. فإذا أردنا للمعرفة الخارجية أن تكون مثمرة، أوقفناها على الشروط التالية: « إذا لم تكن تضعف الانتباه الجمالي إلى الموضوع، أو تقضي عليه. وإذا كانت متعلقة بمعنى الموضوع وطابعه التعبيري. وإذا جعلت لاستجابتنا الجمالية المباشرة للموضوع طابعا أرفع، ودلالة أقوى.»(1) وهي الشروط التي تحد من هيمنة المعرفة الخارجية وتسلطها على الموضوع. فالغرض الأولي الذي يكون للذة التقبل قد يتلاشى تحت مفعول المعرفة وقوتها. بيد أن المزج الحكيم بين عناصر المعرفة والتقبل الجمالي يكفل للموضوع أوفر قسط من العطاء التعبيري المثمر.

إن الموضوع الجمالي نداء يوجهه الفنان إلى المتذوق :« مهيبا بتخيله أن يعمل عمله من وراء المدرك الحسي. وليست مخيلة المتذوق أو المتأمل مجرد وظيفة تنظيمية تقتصر على تنسيق الإدراكات الحسية، بل هي وظيفة تركيبية تقوم بعملية إعادة تكوين الموضوع الجمالي ابتداء من تلك الآثار التي خلفها الفنان.» (2) والفرق بين التنظيم والتركيب يتجلى في عملية الخلق التي تقوم بها المخيلة، لأنها إذا عمدت إلى التنظيم اقتصر همها على إعادة بناء الموضوع على الهيئة التي خلفها الفنان دون تجاوز أو إضافة، ومن ثم البقاء في دائرة الحسي المعطى كما عبر عنه "سارتر" من قبل. في حين أن التركيب وظيفة مختلفة كل الاختلاف، لأنها تنطلق من الآثار الحسية البسيطة التي يحملها العمل الفني إلى رحابة الإبداع والحرية. فيكون لها مجال الإضافة والبناء الحر، واختلاق الشكل الذي يتناسب مع الفهم العام

للمواقف التي يثيرها الأثر الفني في جملته. وكأن العمل الفني في جملته مجرد وسيلة تتيح للخيال فرصة الظهور والتحقق في أشكال متعددة، تتناسب طردا ومستويات التلقي والقراءة.

2-جماليات التركيب:

يرى "روبرت شولتز" أن العالم الذي يخلقه الخيال :« سواء أكان قصة، أم مسرحية، أم قصيدة، هو سياق ندركه، وأكاد أقول نخلقه حول الرسالة التي توجه أفكارنا. ولكن وراء هذا العالم أو حوله يكمن العالم الظاهري .» (3) فالمسألة قائمة إذا على مبدأ التراكب بين عالمين: عالم متخيل، ينشئه التلقي استنادا إلى المعادل الحسي الذي يقدمه النص. وعالم قائم بذاته معطى، يحتفل به السياق الخارجي، والمعرفة الخارجية. بيد أن العالم الذي يخلقه التلقي، ليس عالما صرفا، وإنما هو تعبير قبل كل شيء. لأنه يتضمن رسالة تحمل على عاتقها خطابا معينا، هو خطاب الأدب، أو الفن.

وعندما نقبل على الأثر الفني نحلله إلى عناصره التركيبية، ومن ثم إلى عناصره الجمالية، تعترضنا عقبة أولى، مفادها أننا لا نستمتع بالعمل، ولا نكون محيطين بالرسالة الفنية التي يبثها، إلا من خلال تناول الأثر في جملته وكليته. وعزل العناصر عن بعضها بعض للدرس والتأمل يفقدها خاصية الوحدة التي تفقد الأثر انسجامه الكلي الذي يقوم عليه الموضوع الجمالي. إن التحليل وهو يقتل الوحدة، يقضي من ناحية ثانية على التجربة الإستيطيقية التي يعانيها المتلقي. فإن كان التحليل شر لابد منه، لمباشرة الأثر الفني، فإننا نزعم أن المتذوق الجمالي يجتهد في أن لا تغيب عن ذهنه الوحدة المتلاحمة الأثر في كليته. وكأنه إزاء كل صورة من الصور التي ينشئها الفن، يراعي الإطار الذي يحفظ له كمالها، وهو عاكف على التفرس في أجزائها.

إننا إذا عاملنا المكان من منظور الجماليات، وفق هذه الرؤية، سهل علينا تقصي عناصره من جهة، وفهم التداخل الذي يؤسس وحدته من جهة ثانية.ذلك أن العمل الفني: « شديد التعقيد، وهذا ما يثبته تحليل بناء العمل الفني، فإذا ما شئنا أن نتحدث عنه على أي نحو، فلا بد لنا من أن نحلل تعقده إلى أجزائه

المكونة له، وليس في استطاعتنا أن نتحدث إلا عن شيء واحد في المرة الواحدة. فالتحليل إذن محتوم، وإلا كان علينا أن نظل خرسا إزاء العمل.» (4)

وتتأتى شدة التعقيد من التكثيف الذي يلجأ إليه الفن عادة، ومن اقتصاد اللغة. ذلك أن الفنان لا يلجأ إلى عناصر الموضوع جميعها، يدرجها على نسق واحد في العمل الفني، وإنما يتخير منها ما كان أكثر تعبيرا عن دواخل التجربة الجمالية التي يعانيها أولا. ومن ثم تغدو العملية أشبه شيء بعملية تصفية للموضوع من الشوائب الزائدة التي تثقله، والتي قد تشوش عطاءه الدلالي الذي ينتظره منه الفنان. فيغدو العنصر المكون للموضوع أقرب إلى الأيقون الذي لا يحيل على ذاته، وإنما يشير إلى ترابطات دلالية من الكثرة والتعدد، ما يجعل العنصر الواحد أكثر فاعلية في القراءات المتوالية. وعبقرية الاختيار، عبقرية تقع مسئوليتها على عاتق الفنان الذي يعرف من موضوعه ما لا يعرفه المتلقي ابتداء.

وإذا شئنا لذلك تمثيلا، قدمنا قصيدة للأمير عبد القادر الجزائري. والتي تناول فيها المفاضلة بين البدو والحضر. بيد أن هذه القصيدة تحتاج إلى سياق خاص حتى يضبط التلقي القناة التي تسلكها اللغة في تعاملها مع عناصر المكان. وتلك معرفة ضرورية لفتح منافذ التقبل عند القارئ، لأنها ستجعل الشاعر والقارئ على وتيرة واحدة من البث. تنتظم فيها الإشارات والدلالات انتظاما محكما يفضي إلى نتيجة جمالية واحدة. ولا نزعم أن النتيجة التي وصفناها بالواحدة، هي واحدة عند الجميع، ولكننا نقصد من الواحدية ذلك الهدف الذي يحمله قصد الشاعر، وإن تعدد القصد الذي يحمله النص، والقصد الذي تتكفل به الرسالة الجمالية.

3-المشهد والقراءة المشهدية:

قد يحيل اصطلاح "المشهد" –ابتداء- على الفن المسرحي بصفة خاصة، والفلكلور بصفة عامة. بيد أن "المشهد" وإن أخذ نعته من المشاهدة والمشاهد، فإنه يرفع إلى العين مقطعا من الدفق الحياتي، محدودا في إحداثيات الزمان والمكان. له من الاستقلالية النسبية ما يجعله مستقلا عن الحركة المستمرة التي تكتنفه، لاكتنازه معنى معينا، يمكن اعتباره منتهيا.. أي له بدايته ونهايته. وهي الخاصية التي تمكننا من عزله عن التيار الدافق للحياة، وإخراجه بجميع

ملابساته، دون أن يفقد توتراته، وحرارته الخاصة. الأمر الذي يسعفنا في تملّيه، واستعادته على مهل.

قد يُفهم من هذا السياق، أننا نقصر مهمة الفن على عملية آلية تقوم على تبضيع الدفق الحياتي إلى مشاهد متتالية، يكون فيها حظ الواقعية كبيرا، مادام العزل مجرد استقطاع آلي يحفظ للمشهد طبيعته الواقعية الأولى. غير أن العزل أعقد من ذلك بكثير. إذ هو في حقيقته "تحويل" للمشهد الواقعي، عبر الذات، ومواقفها، واستعداداتها -ومن خلال الوسيط الفني- إلى مشهد جديد، لا يعترف بسريان الزمن، وجبرية المكان الخارجيين. إذ يغدو للمشهد الفني- وهذا نعته بعد التحويل- زمانه ومكانه الخاصين. ولا وجود له خارج الوسيط الفني إبداعا -على الأقل- وإن كان له من الوجود المتعدد في الذوات بعد التلقي أثرا.

قد يسهل علينا –كذلك، وانطلاقا من هذا الفهم- النظر إلى اللغة على أنها "وسيلة " نقل المشهد من خلد المتحدث، والكاتب، والشاعر، إلى المتلقي. مستخدمة لهذا الغرض كافة إمكاناتها المادية المعنوية، حتى تضمن قدرا معتبرا من الصدق، والأمانة الفنية على أقل تقدير. إذ ليس الغرض فيها أن تتحرى الصدق الأخلاقي، بقدر ما يطلب منها أن تتحرى الصدق الفني.

على هذا الاعتبار يمكننا أن نتصور اللغة كلَّها، وفي جميع أحوالها التعبيرية نقلا للمشاهد، مادية كانت أو معنوية. حاضرة أمام العين تتملاها، أو غائبة عن البصر، تتولاها البصيرة بالتدبر والإنشاء. إننا حين ننقل الخبر إلى الغير، لا ننقل له في حقيقة الأمر "لغة"، وإنما ننقل إليه مشهدا – أيا كان ذلك المشهد، وأيا كانت طبيعته- إذ المستمع لا يتوقف عند اللغة، باعتبارها أصواتا، وألفاظا، وتراكيب، وإنما تتلاشى هذه الحدود في خلده، لتكشف عن مُشكِّلات المشهد المنقول.

تلك هي خاصية اللغة التي نحاول الكشف عنها. حين تتراجع اللغة فاسحة المجال أمام العناصر التصويرية التي تتولّى نقل المشهد بكافة ملابساته الزمانية والمكانية. ومنه تكون عبقرية المتحدث الذي يعرف كيف يجعل اللغة تتراجع بهدوء أمام الأحداث، تاركة للمخيلة المتلقية فسحة التقاط الظلال التي تؤثِّث المشهد بالمعاني، والأحاسيس، والمشاعر. بل لا يقوم القصُّ، ولا الشعر، ولا

المحادثة، إلاّ على هذه العبقرية التي تعرف كيف تتجاوز اللغة، إلى محمول اللغة.. كيف تتجاوز زمن الحكي إلى زمن الحدث. أي كيف تُحدث النقلة من "حاضر النص" إلى "حاضر القصّ ".. كيف تجعل طاقة التخيُّل تلتفت إلى الحدث وكأنها تعايشه. تتلقى منه مباشرة كافة الذبذبات التي تصنع خصوصيته.

إن "المشهد" وجود عيني.. كما أن المشهد وجود متخيَّل. وفي كلا الموقعين يكون المشهد واحد في طبيعته التركيبة على الأقل، وإن اختلف في طبيعته الدلالية. فالوجود العيني مرهون بالواقعي، يفرض عليه جملة من الشروط التي تتصل بالحياتي الذي يأخذ منابعه من البيئة، والعصر، والظرف. فهو في سريانه يتكئ على ضرب من الجبرية تأتيه من العوامل الخارجية التي لا حيلة فيها للذات المتلقية. بيد أن الوجود المتخيَّل أكثر حرية في صوغ هذه الملابسات التي تتولاها المخيِّلة، فترتبها على هواها، بحسب الغرض المرجو من ورائها.

إن الأدب وإن استعان بالوجود العيني واقعية، أو استنجد بالوجود المتخيل إنشاء، لا يوجد حقيقة إلا حين عمليات التحويل، التي تصب المشهد في الوسيط. حينها فقط تتكوّن حقيقة الأدب، فيتراجع الوسيط تاركا للمشهد الفني مجال الحضور المدرك إدراكا جماليا. ولهذا السبب اعتبرنا الأدب في جوهره أدبا مشهديا. كما اعتبرنا الكتابة في كل أحوالها كتابة مشهدية.

4- الموقف المشهدي:

قال الأمير عبد القادر الجزائري في قصر "أمبواز" بفرنسا، لما تناهت إليه وفي حضرته، مناظرة بين مثقفين يفضل أحدهم الحياة البدوية ورومنسيتها، بينما يفضل الآخر حياة المدن وبرجوازيتها. وعلى عادة العربي ينتصر الشاعر للبداوة التي نسجت خصال العربي، وأملت عليه قيمه الخَلقية والخُلقية. فالإطار العام للنص، يأخذ فاعليته من هذا الموقف الذي تتقابل فيه حضارتان: حضارة شرقية حافلة بالمروءة والشهامة، والعدل، والانشراح.. وحضاره عامرة بالكبرياء والهيمنة والقهر. وليست المسألة إذن، مسألة بدو وحاضرة، كما نتوهم سريعا ونحن نتناول النص. إنما يمتد الموقف بعيدا في أغوار الصراع بين حضارتين، والفارق بينهما في هذا المقام، فارق جمالي في مظهره، سياسي/ حضاري في خطابه العميق.

يـــا عـــاذرا لامـــرئ قـــد هـــام فـــي الحضـــر وعـــــاذلا لمـــــحب البـــــدو والقفـــــر

لا تذممـــــن بيـــــوتا خـــــف محملهـــــا وتمدحـــــن بيـــــوت الطـــــين والحجـــــر

لـــــو كنـــــت تعلـــــم مـــــا فـــــي البـــــدو، تعـــــذرني لكـــــن جهلـــــت وكـــــم فـــــي الجهـــــل مـــــن ضـــــرر

قـــــال الأ لـــــى قـــــد مضـــــوا قـــــولا يصـــــدقه نقـــــل وعقـــــل، ومـــــا للحـــــق مـــــن غيـــــر

الحســـــن يظهـــــر فـــــي بيتـــــين رونقـــــه بيـــــت مـــــن الشـــــعر أو بيـــــت مـــــن الشـــــعر.(5)

استطاع الشاعر في هذه المقدمة نسج السياق الخاص للقصيدة، الذي يمكن المتلقي من التموقع داخل الموقف. ذلك أن الموقف يملي فيما يمليه على الشاعر، لون اللغة، ولون العرض الذي يساير اللغة. فالتكثيف الذي نشاهده في هذه الأبيات، تكثيف ينزع إلى حركة تريد التفلت سريعا من الموقف العام الذي أملى النص، إلى الموضوع الجمالي الذي هو مثار الجدل بين المتعارضين. بيد أن الشاعر لا يخفي موقفه من المسألة التي هو طرف فيها. وانتصاره للبداوة واضح من الوهلة الأولى، مما سيعطي للموقف الجمالي صفة المرافعة التي تؤكد تفوقه وحسنه. وكأن الأمير في هذه القضية لا يقف بين متعارضين من الغرب، وإنما يقف بمفرده في جهة، ويقف الآخرون في الجهة المقابلة. لذلك كان الخطاب بضمير المفرد حين يتوجه إلى الآخر، وبضمير المخاطِب حين ينقل عن نفسه. إننا نلحظ ذلك جليا في (لو كنت تعلم) و(تعذرني). فالشاعر في هذا الموقف لسان الحضارة العربية، ومنافحها الذي يتوقف على براعته نقل الحسن من الخفاء إلى التجلي، وإرغام المتلقي على تقبل الحسن في مظهره الذي ستعرضه القصيدة.

إن هذه المهمة ستلقي على الشاعر ثقل اختار المشاهد المعبرة عن الحسن، وتخيرها من بين غيرها، وتصفية عناصرها من الشوائب التي قد تشوش جمالها، وتقديمها في أطر زمانية ومكانية تجعل الحواس تستيقظ لتلمس ما فيها من سحر وجاذبية. إن دور الإطار مهم في هذه العملية. إنه المنظم لشعث الصورة، والموزع لعناصرها على مساحة المشهد. فإذا كان الإطار ضيقا، أو فضفاضا أفسدت السعة، أو الضيق جمال العناصر وأفقدتها فاعليتها الدلالية الموقوفة عليها. ذلك أن الإطار:« ينظم الموضوع الفني ويوحده، وأن هذا أمر له قيمته، لأنه يربط بين

أطراف تجربتنا التي لن تكون بغير هذا الإطار إلا مشوهة، لا شكل لها.» (6) وكأن الشاعر بحاسته الدقيقة يدرك خطورة هذا الموقف، فيمهد له تمهيدا حضاريا يشمل السياق العام للنص، وتمهيدا جماليا ينتظم الموضوع الجمالي في كليته. ولذلك رأيناه يستنجد بآراء من سبقوه في المسألة. وحضور" المعري" في البيت الأخير من القطعة دليل على أن الشاعر، لا يجد للجمال منفذا واحدا، يقصره على الذوق الذاتي المتقلب، المرهون بالمزاج المتحول. بل يجعل قضية الجمال تحتكم إلى النقل والعقل معا،فإذا وافق النقل والعقل في مسألة من المسائل، كان ناتجهما الحق الذي لا تعدد له، لأنه أبدا واحد. والشاعر حين يجنح لمثل هذا التخريج لا يريد أن يكون موضوعه الجمالي قائما على رومنسية فيها من الشذوذ الذاتي القسط الذي يفسد عليها كل موضوعية، إنما يريدها – وإن تشبعت بنوستالجيا الوطن والأهل – تحتفظ في ذاتها بكثير من الحق الذي يعطي للمناظرة وجهها الجاد والجدلي.

5-**المشهد الصحراوي الساكن:**

كانت الصورة الأولى التي قدمها الشاعر إلى خصمه، صورة عن الصحراء. وللصحراء من الصور ما يجعلها مثار خوف وضياع، ومبعث فقد وهلاك، ومنزع فقر وشظف عيش.. بيد أن الخبير بها يختار منها أروع المشاهد وأحسنها، في ألطف الأزمنة وأرقها. وانظر إلى عبقرية الشاعر حين يدعو مناظره إلى الصحراء صبحا كان ليله ماطرا..إنه الإطار المكاني والزماني الذي يقدم فيه الموضوع الجمالي في أبعاده المختلفة: صباح رقّ نسيمه، وابتلت رماله، فإذا هي بساط من الدرر المتوقدة في عين الشمس.. واسمعه يقول:

لـــو كنـــت أصـــبحت فـــي الصـــحراء مرتقيـــا بســـاط رمـــل بـــه الحصـــباء كالـــدرر

أو جلـــت فـــي روضـــة ،قـــد راق منظرهـــا بـــكل لـــون جمـــيل شـــيق عـــطر

تستنشقـــن نســـيما ،طـــاب منشـــقه يزيـــد فـي الـــروح، لـــم يمـــرر علـى قـــذر

أو كنـــت فـــي صـــبح ليـــل، هـــاج هاتنـــه عـــلوت فـــي مرقـــب ، أو جلـــت بـــالنظر

يأخذ الموضوع الجمالي عند الأمير حركته التأثيرية من فعل لا يمكن للغربي الذي لا يعرف الصحراء إدراكه بسهولة، لذلك يعمد الشاعر إلى تكراره، تأكيدا عليه، حتى يأخذ حظه من المثول بين يدي المتلقي. فالمطَّلع على الصحراء لا يدرك جمالها إلا إذا كان في مقدوره اشتمالها في نظرة بانورامية، يستشرف منها المناظر كلها في جملة واحدة. وهو الأمر الذي استدعى حضور الألفاظ التالية (مرتقيا) (علوت) (مرقب) (جلت بالنظر) (رأيت في كل وجه) (في بسائطها)

وهي الحركة التي ترفع المشاهد إلى القمة التي تجعله يطل على المناظر في جملتها وتمامها. وإذا عدنا إلى أساليب تأمل اللوحات الفنية، وخاصة عند الجشطالت، وجدناهم يؤكدون على النظرة العامة التي تستقطب اللوحة في جملتها، فتدرك فيها عناصرها في تعاقدها وتجاورها، وتوزعها في فضاء اللوحة، ثم تتيح للمتلقي أن يقترب قليلا لتفرس العناصر، وكشف تلاحمها في البناء الكلي للأثر. كذلك صنع الأمير بحاسة الشاعر العارف بالصحراء. إنه يضعك أمام ذهول السعة، ويترك نفسك تتشرب المجال في شساعته وامتداده، ويضعك على الشارف من المكان ليتيح لك إجالة النظر، ثم يدفعك في رفق إلى العناصر التي تخيرها، فيجعلك بين المتناهي الكبر، والمتناهي الصغر.. بين البسائط وبين الحصباء. إنه مشهد الهدوء والسكون والأمن والاسترسال.

6-المشهد الصحراوي المتحرك:

ومن حيل الشاعر في المقارعة، أن لا يترك مُناظِرَه يسترسل حالما مع المشهد الهادئ الذي عرض عليه. إنما يريد أن يرجّه رجا. أن يدخل عليه بالحركة التي تزعزع اعتقاده الجديد. فإذا كان قد آنس من قبل سرب الوحش يرعى أطيب الشجر، فإن هذه الصورة عند البدوي لا تستقر على حالها أبد الدهر. إنها هدنة وحسب. لابد لها أن تتحول إلى الحركة السريعة الخاطفة. واسمعه يقول:

نبـــاكر الصـــيد أحيانـــا، فنبغـــته فالصـيد منـا مـدى الأوقـات في ذعـر

ونحـــن فـــوق جيـــاد الخيـــل، نركضـــها شليلـــها زينـــة الأكـــفال والخصـــر

يتغير الإطار الجديد للصورة، فإذا هي صورة متحركة، مليئة بالأصوات وحمحمة الخيول، وهي تعلك ألجمتها. إن الغربي يرى فيها الصورة الزيتية لحملات الصيد التي كان الأرستقراطيون يعدونها لضيوفهم،.تتعالى فيها أصوات الأبواق التي تستحث الكلاب للطراد.. غير أنها هنا تختلف في كثير من مشاهدها. وأول اختلاف في زمنها البكور. فالبكور يجعل الصيد مقبلا على الكلأ، بعد هدأة الليل وطوله. وهو تقليد عربي بعيد. نجد حضوره عند امرئ القيس في الجاهلية. وهو من ناحية أخرى أنسب الأوقات للخيل والفارس، وأنشطها على الإطلاق.

إن الزمن في الصيد، يأخذ أبعاده من طبيعة العربي أولا، ومن طبيعة أرضه ثانيا. ولا تستوي الأزمنة بالنسبة الصيد والصائد، وإنما هو زمن واحد. إذا فاته، فاته الخير كله. وإذا كانت حملات الصيد عند الغربي تقوم على نفخ الأبواق ونباح الكلاب، فإنها عند العربي حركة سريعة صامتة هدفها المباغتة التي تجعل الصيد يدرك طرادا وملاحقة.. فصيد الصحراء لا يعتمد التخفي والتستر والتمويه، شأن وحش الغابات، وإنما اعتماده على العدو وسرعته في الفضاء الواسع للصحراء. لذلك كان الضجيج عند الغربي مبعثا على إثارة الطريدة. وكان الطراد والملاحقة دركا للصيد عند العربي. وفي هذا المقام يكون المعول الأول على أصالة الفرس، ومهارة الفارس. فالفروسية في الموقف العربي ضرب من الأخلاق قبل أن تكون ضربا من القدرة. لأنها مرتبطة بالحياتي اليومي للعربي. فإذا كانت هناك تسلية وزينة، فإنها هنا ضرورة ومعاش.

ولم يفت الشاعر التركيز على الجزئيات التي تصنع خصوصية الصورة. فلم يذكر الخيل ويتركها عاطلة من كل جمال، بل يلتفت إلى الشليل الذي يزين الكفل والخصر. وكأن الخيل وهي تستعد للطراد، تلبس من زينة القوم ما يجعلها تبدو في أبهى الحلل وأقشبها. إن الفارس وهو على صهوة الجواد لا يشكل إلا قطعة واحدة من فرسه،.وكأنه امتداد له.. يمتد به في الخفة والرشاقة، كما يمتد به في الزينة والحلة. وأي عيب يلحق الفرس، لابد لاحقا صاحبه. لذلك كانت العناية بهذا الجانب الجمالي أدخل في آداب الفروسية التي قلنا عنها أنها من أخلاق

الفارس وآدابه. وقد يكفيك النظر إلى الجواد لتميز سمات صاحبه فتعرفه قبل أن تراه. ولهذا السبب لم يجد الشاعر حرجا في إلحاق حديث الحرب والنجدة بحديث الصيد والطراد. وكأن حديث الصيد ومهارته استعداد فطري للحرب. وتجانس الفارس وجواده في الملاحقة، تجانس في الحرب والمصاولة. إن تقارب الصورتين في المعنى والهدف، حتم على الشاعر أن يقرن بينهما في صورة واحدة. قد نفهم من ذلك التعريض بالغربي، وقد نفهم منه فقط التلاحم الكلي بين الفراس والفرس. يقول الأمير:

فخيـــلنا دائمـــا للحـــرب مســـرجة مـــن استغـــاث بنـــا بشـــره بـــالظفر

لنـــا المهـــاري، ومـــا للـــريم ســـرعتها بهـــا وبالخيـــل نلـــنا كـــل مفتخـــر. 9)

إن الشاعر العربي لا ينتج شعره في غنائية الذات المفرطة.. أي أنه لا يترك للذات سلطة التملك الكلية التي تنسيه الموقف الذي من أجله ينشد شعره. وكأني بالأمير وهو يسترسل من صورة إلى أخرى، يبقي طيف المُناظِر حاضرا أمامه كل حين. هذا المُناظِر الذي ينتظر منه الهفوة التي تبيح له نقد الرؤية الجمالية التي يقدمها خصمه. صحيح أن الموقف: موقف الصيد والحرب، والنجدة والإغاثة. موقف رجولي لا حضور فيه للمرأة. ولكن الشاعر يدمجها في الصورة في ظرف من اللين والرفق. فيجعل لها المهاري التي تحملها هوادج مزينة تتهادى بها يمينا ويسارا، بعيدا عن السرعة التي تخضها خضا. إنه يستثنيها حفاظا عليها، وصونا لها من الضرر.

إنها الصورة التي أثارها قبلا، حين قدم لوحة الرحيل والظعن، لما قال:

يـــوم الرحـــيل إذا شـــدّت هوادجنـــا شقائـــق عمّـــها مـــزن مـــن المطـــر

فيهـــا العـــذارى، وفيهـــا جعلـــن كـــوى مرقعـــات بأحـــداق مـــن الحـــور11).

لقد كانت لوحة الهودج مما يستملح العربي، كما كانت مثار الأسى والحزن الذي ظل ملازما له حين الوقوف على أطلال الديار التي تحول عنها أهلها. إن الرحيل بالنسبة له تغيير للأفق، وتجديد للمناظر، وانفتاح على مجالات

جديدة. بيد أنه من ناحية أخرى مفارقة للإلف والعادة. فقد تفترق القبيلة إلى شُعَب وبطون.. وفي افتراقها تصرم لحبال الحب والوجد. إن فيها من الحرمان ما يؤرق الفتى العربي، ويحدث في قلبه الصدع الذي لا يرأب، والكسر الذي لا يجبر. لذلك كانت الرحلة دائما ذلك الهاجس الذي يعمر حياة العربي بالخوف والرجاء. ويملأها بالأمل والترقب. غير أن كثرة الأطلال تشهد على الفاجعة التي أضحى الشعر العربي ينشدها أبد الأزمنة، وعلى ألسنة الشعراء جميعهم.

إن الغربي لا يدرك حقيقة الرحلة التي يثيرها الشاعر.. إن له منها ذلك المشهد الذي عرفت عبقرية الشاعر كيف تقدمه، وكيف تتخير منه العناصر التي تقع في النفس موقع الاستحسان.. الهوادج التي تبدو في زينتها كالشقائق بعد أن بللها القطر.الهوادج التي تحتوي على الغذارى خصوصا.. الهوادج التي بها كوى التصقت بها العيون السود، وجعلتها رقعا حوراء. ودقة الاختيار لم تنصرف إلى ضخامتها واتساعها، وصلابتها..وغير ذلك من آثار النعمة مثلا، وإنما انصرفت إلى تلك النظرات التي يلتقطها فتيان الحي وهم يتبعون رتل القافلة الظاعنة. يقرؤون فيها لغتهم الخاصة، ويتصنتون منها أحاديثهم الحسان.

يبدو أن الأمير، وهو في موقف المناظرة، عرف كيف يجعل من شعره معرضا فنيا للجمال. ذلك المعرض الذي أوجده "إتيان دينيه" في لوحاته الجزائرية، كما أوجده الفنانون المستشرقون الذي جابوا أطراف الصحراء بحثا عن حياة الشرق الساحرة. فرسموا الألوان والظلال، وأثبتوا الملامح والقسمات. وقدموا للغرب صورة الشرق كما شهدت بها ريشاتهم وإبداعاتهم. غير أنها الشرق بعين الغرب، وليس الشرق بعين الشرق. ومهما حاول الغربي نقل المشاهد بأمانة وصدق فإنه لن يفلح أبدا في نقل العواطف التي تصاحبها، والامتدادات التي تتولد عنها في نفسية العربي. لذلك كان الشعر العربي خير فنان، وخير رسول.

الهوامش:

[1] - جيروم ستولنيتز. النقد الفني.(ت) إبراهيم زكرياء.ص:79.

[2] - إبراهيم زكرياء.م.م.س.ص:236.

[3] - روبرت شولتز. السيمياء والتأويل.(ت) سعيد الغانمي.ص:64.

[4] - جيروم ستولنيتز.م.م.س.ص:322.323.

[5] - الأمير عبد القادر الجزائري. الديوان.ص:44.

[6] - جيروم ستولنيتز.. النقد الفني. (تر) فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للكتاب.1981.ص:67.

[7] - الأمير عبد القادر.الديوان.ص:44.45.

[8] - م.س.ص:48.

9 - م.س.ص:48.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊