الصورة الفنية في شعر بدوي الجبل

مقاربة واستنتاجات

١ ـ ما يشبه التقديم:

بدايةً، سأثير مسألة ربما لن ترضي كثيرين، وملخصها:

ــ أن (التزمت الأيديولوجي) الذي غلب على فكر غالبية المثقفين والأدباء العرب في مرحلة الحرب الباردة، وخصوصاً في البلدان حديثة الاستقلال ومن بينها (سورية)، قد ساهم بقوة في حرف وتشويه قيم التذوق الجمالي الفني لدينا، مثلما ساهم أيضاً في التنكر لإبداعاتٍ عديدة من أعلام الشعر عندنا خلال النصف الأول من القرن العشرين، لا بل إنه يمكن المجازفة بالقول: إن ذلك التزمت قد ولّد تحريفاً لتاريخ النضال الوطني ضد الأتراك العثمانيين، وضد الاستعمار الفرنسي، أُلغيَ بموجبه دور فئات وشرائح كان لها نصيب كبير في صنع استقلال سورية. والحجة في ذلك أن تلك الفئات والشرائح أصبحت ــ بعد بضع سنوات من الاستقلال ــ خصماً لما سمي: (نضالات الطبقات الكادحة)، أو (مصالح الطبقات الفقيرة)... وكان ذلك بناءً على تصنيف طبقيّ تعسفيّ تمّ من موقع تبعيّتنا لأطروحات ثقافة هذا الطرف أو ذاك من طرفي الحرب الباردة، بل التذبذب والتداخل بينها، ومن موقع الانفعال باقتحامها لعقولنا، وعلى قاعدة ضعفنا الحضاري العام، (وشرقنتنا أو تشرقننا) ــ بتعبير

إداور سعيد ــ أي على قاعدة ما أنجزه الغرب الاستعماري من إعادة إنتاج رؤيتنا لذاتنا القاصرة، ومعرفتنا لها (كشرقيين)، إنتاجاً يخدم مصالحه واستمرار هيمنته... الأمر الذي ولّد سوءَ تمثّلٍ لتاريخنا وتراثنا، وتفعيلهما في إطار رغبتنا بإنجاز تنمية نكتفي بوصفها أنها مرتجلة ورومانسية وواهمة، وشبه فاشلة في المحصلة النهائية.

إن ذلك كله قد أنتج ــ فيما أنتج ــ حداثة شعرية هي، في رأينا، حداثة قسريةٍ، وأقرب إلى أن تكون زائفة بهذه الدرجة أو تلكٍ، وهي ــ بداءةً ــ قد وجدت مرجعياتها في خليطٍ من الشعر والنقد الليبراليين الغربيين من جانب، وفي الفكر الدوغمائي والنقد الذي يحتفي بالوظيفة التبشرية الطبقية للفن من جانب آخر.

وقد شكّلت هذه الحداثة نوعاً من قطيعةٍ شاذةً أو غير موضوعية مع ميراث نحو قرن من عملية إحياء الشعر العربي وتجديده. فإذا أضفنا هذا إلى أمر التصنيف التعسفي لشرائح قيادة النضال الوطني التحرري من نير الاحتلال العثماني والاستعمار الفرنسي، وهي شرائح انتمى إليها أعلام شعر الإحياء، أو التحقوا بها في مسيرة ذلك النضال، فإن ما ينكشف أمامنا ببساطة ووضوح هو أن أعلام الشعر السوري في النّصف الأول من القرن العشرين قد وقع عليهم، وعلى إبداعاتهم، ظلمٌ كبيرٌ وفادح، إذ لم تعطهم الدراسات النقدية ــ أكاديمية كانت أم غير أكاديمية ــ حقَّهم الكافي من الدرس والبحث والتمحيص.

وربما يأتي على رأس قائمة أولئك الأعلام الشاعر محمد

سليمان الأحمد الذي غلب عليه لقبه (بدوي الجبل) إذ، في حدود علمي، لن يعثر الباحث على أية دراسة جادة ورصينة ومتكاملة حول إبداع هذا الشاعر الذي نعتقد أنه بدأ مُجيداً وانتهى عبقرياً فريداً بسائر المعايير التي يقاس بها الشعر الصافي.

***

٢-نبذة عن الشاعر:

من هو بدويّ الجبل، محمد سليمان الأحمد؟!

إن إجابتنا لن تحاول التأريخ لحياة هذا الشاعر، إذ ليس هنا مقام ذلك، لكنها ستلمح إلى عناصر أساسية لعبت دوراً خاصاً في تفرده بصناعة أسلوبه الشعري، وفي وظيفة إبداعاته، تلك الوظيفة المرتبطة بسياق حياته ومواقفه خلال مراحل النضال الوطني السوري من أجل الاستقلال، ومواقفه الوطنية والقومية في الفترات التي أعقبت الاستقلال.

لقد ولد بدوي الجبل في أسرة عريقة في الثقافة العالية بمعايير تلك الأيام، وهي ثقافة أدبية تراثية وثقافة دينية إسلامية تصوفية المنزع. وللأسرة مكانة مرموقة في محيطها الاجتماعي، كما إن لوالده الشيخ سليمان الأحمد صلات كبيرة وقوية مع كثير من وجوه الثقافة والفكر والمجتمع على نطاق الديار الشامية ظلت تشهد المزيد من المتانة والقوة حتى توفي.

ولقد تأسست شخصية البدوي ثقافياً وفكرياً ونفسياً في ذلك الإطار. ولهذا نراه منذ يفاعته يبدأ شاعراً مجيداً، وينخرط في الوقت ذاته في النضال القومي العربي -شعراً و سلوكاً- منذ نشوب الثورة العربية الكبرى ضد العثمانيين خلال الحرب

العالمية الأولى، ثم يتابع ذلك ضد الاحتلال الفرنسي لسورية ولبنان على مدى ربع قرن ونيّف، ثم يكمل طريقه عضواً في الكتلة الوطنية أو الحزب الوطني بعد الاستقلال، وينفعل بالأحداث في سورية وفلسطين وبقية أرجاء الوطن العربي، ويعبر عن انفعاله بالشعر وبالمواقف التي يقتضيها تركيب شخصيته دون أي موارية أو خوف.

ولقد عرف البدويُّ السجن مرات أيام الاستعمار الفرنسي، مثلما عرف اللجوء مشرداً إلى العراق في أول الأربعينيات، ثم إلى اسطمبول وروما وفيينا وجنيف- ناهيك عن بيروت- بين عامي ١٩٥٦ و ١٩٦٢.

وحين قام حكم وطني مدني قبل الاستقلال فاز البدوي بالتزكية نائباً في البرلمان عن اللاذقية.. وبعد الاستقلال أصبح وزيراً أكثر من مرة حتى عام ١٩٥٦. ومن أبرز أصدقائه الحميمين، على كثرة صداقاته الحميمة مع الرجالات الوطنيين :شكري القوتلي، ورياض الصلح، وعادل العظمة وسعد الله الجابري ونجيب الريس.. وقد رثى بأسلوب فريد ثواراً كإبراهيم هنانو، كما رثى بالأسلوب ذاته كل من سبقه من أصدقائه إلى لقاء وجه ربه.

ولكن نزوعه القومي العربي جعله يحب ويحترم كل ذي موقف قومي أصيل. وهو مثلاً قد أهدى ديوانه عند طبعه في بيروت عام ١٩٧٨ للملك فيصل بن عبد العزيز آل سعود الذي اغتيل لأنه صرح بعزمه على الصلاة في المسجد الأقصى المحرر، وذلك الإهداء جاء كذلك رغم ولاء البدوي تاريخياً للشريف حسين بن علي وأبنائه منذ الثورة العربية الكبرى

وتتويج فيصل بن الحسين ملكاً في دمشق، علماً أن هـؤلاء هـم خصوم تقليديون لآل سعود، أو العكس.

ومن الحوادث التي يجب أن تذكر هنا أنه تعرض ــ بعـد هزيمة (١٩٦٧) إلى اعتداء في الشارع كاد يودي بحياته جـزاءً على قصيدة طويلة قالها بعد أن استفزته تلك الهزيمة. وقد أخفته الجهة المعتدية وهو على شفير الموت وفاقد لوعيه... ولم ينقـذه إلا الإنذار الصارم الذي وجهه الرئيس الراحل حافظ الأسد ــ وكان يومها وزيراً للدفاع في الحكومة السورية ــ إلى المعتدين، فوُجِد في صبيحة اليوم الثاني في أحـد المستشـفيات بدمشـق، واستُنفِرَ عندئذٍ خيرة أطباء سورية ولبنان لإنقاذه.. علـى مـا يروي الأستاذ أكرم زعيتر ــ وهو من أصدقاء الشاعر الحميمين ــ في تقديمه للديوان.

تلك لمحات ونبذ سريعة من حياة البدوي وأحسـبها كافيـة للدلالة على شخصيته وسلوكه ومواقفه إجمالاً. وبالطبع، سيكون شعره ــ بأسلوبه ووظيفته وجمالياته الفنية ــ تحصيلاً حاصـلاً لذلك كله.

***

٣ ـ نبذة عن المنهج:

في اعتقادي أن أي إبداع لا يمكن فصـله عـن شخصـية مبدعه، مثلما لا يمكن فصله عن عملية تلقيه ومستوياتها. والنص الشعري ــ وهو ما يعنينا هنا ــ هـو أولاً محصـلة اسـتنفار انفعالي / فكري في كيان الشاعر لحظةَ كتابته، أي إنه مشـروط بشروط تراكمات معينة تستنفرها واقعة زمانية مكانيـة يتمثلهـا الشاعر على قاعدة واسعة من تأسيس كيانه في إطارٍ مُركَّبٍ من

تمثلاته للبنيان الثقافي العام الذي ينتمي إليه، ومن تفاعلات تمثلاته الشخصية لتجربته الحيوية المعيشة مع ما تحصل له من سوية تمثل لذلك البنيان الثقافي العام، وسوف نعود إلى هذا تالياً، من أجل مزيد من الإيضاح.

وهو ــ أي النص الشعري ــ ثانياً: نوع من الرسالة الإبلاغية إلى متلقٍ مفترض، هو ــ بدوره ــ ذو كيان وقابلية تلقٍ يرتبطان بخصوصية تكوينه ثقافياً وتجربةً شخصيةً حيوية... وبالتالي بسوية من المقدرة على التلقي في لحظةٍ قد تختلف كلياً بشروطها الزمانية والمكانية والحدثية عن لحظة إنتاج النص.

وهنا يبرز ما يجعل التلقي ممكناً، بل ربما ميسوراً، رغم كل هذه الاختلافات: إنه ما نسميه (المشترك الإنساني) الذي يحمله النص في أعماق منطوقه وفي مجموع بنيانه المصوغ بلغة قد لا تكون مشتركة بين الشاعر المرسل والمتلقي المستقبل، وهذا بدوره يحتاج إلى عودة للمزيد من الإيضاح.

إن النص يبدو ــ هكذا ــ ساحة جدال أو حتى صراعٍ غير منظور بين المرسل والمتلقي، بقدر ماهو (وسيط) لعملية التواصل جمالياً ووظيفياً. فأين يقع جذر ما ذكرناه كله؟!.. وماهي تسلسلات عملية إظهار البناء النصي الشعري وكيفياتها التي تجعله قابلاً للتلقي؟!

واستباقاً للإجابة التي سنتعمّد أن نجعلها مبسطة بإيجاز، نذكر أن هذه الإجابة ستوصلنا إلى موضوع محورية الصورة الفنية في القصيدة، وتحديدها لمدى جودتها وتفردها... إن كانت كذلك.

إن الأمر برمته يقع جذره في التركيبين العام والخاص للشخصية الإنسانية، ونحن هنا سنعتمد كثيراً على فرضيات كارل يونغ السيكولوجية بخصوص ذلك.

وفي اعتقادنا أن كل بنيان ثقافي لأمة من الأمم يتضمن أصلاً رؤيا حدسية شاملة عن علاقة الإنسان بذاته.. وبالطبيعة... والكون، وتلامس هذه الرؤيا ما سماه يونغ (النفس الصميمة) أو (النفس الكلية)، أو (الإنسان الكلي الأعلى)... إلى آخره. وهي موجودة في عمق كل شخصية بشرية، وتتركب عليها، أو إنها تتمظهر في (النماذج البدئية) التي لا تفصح عن ذاتها إلا حين تمتلئ بشحنات الانفعال.

على أن هذه النماذج البدئية لا تفصح عن ذاتها بذاتها، بل هي تحرض ما يسميه يونغ منطقة اللاشعور الجمعي.. حيث خلاصة التجربة الحيوية للنوع الإنساني على الكوكب مختزنة في هذا العمق من كل شخصية، على هيئة منظومة من الرموز الكبرى، ومن أمثلتها: الماء- النار- الأرض- القمر- الأم- الأب- التنين- الشمس- البحر-الهواء... إلى آخره، إلى آخره. وهذه الرموز حاملة لتناقضاتها الدلالية المختلفة.

ومرة أخرى، في اعتقادنا أن كل مجموعة بشرية إنما أنتجت بنيانها الثقافي الخاص: بإقامة منظومة خاصة من الدلالات الترميزية لهذه الرموز، تبعاً لخصوصية تجربتها الحيوية في المكان والزمان، وتأسيساً على طبيعة الرؤيا الحدسية، التي تتمايز في ضوء تلك الخصوصية كي تصير (رؤياها) لمعنى وقيمة الوجود الإنساني والطبيعي والكوني. وهنا -أي عبر سياق إقامة هذه المنظومة الخاصة الجمعية/ المجتمعية- تتولد اللغة

الواحدة، وتنمو، وتتسع كي تحمل سائر معطيات الرموز وعمليات الترميز، رابطةً إياها بالحسي المجرب حيوياً من جهة، وبالحدسي الأعمق من جهة أخرى، وفي آن معاً.. فهي إذاً تحمل المشترك الإنساني العام، والمشترك الجمعي الاجتماعي الخاص في وحدة واحدة. وبقوة وعمق ما تحمله الرموز الكبرى أساساً من دلالات وتناقضات تُفتح لعمليات الترميز اللغوية الإجمالية آفاقاً وغير محدودة، من أهم مظاهرها تجسدها في علاقات وقيمٍ معيشة!

ومن هنا يأتي تكوين الشخصية الفردية، وإنجاز كيانها على أساس تجربتها الحيوية الطفلية، وقابلياتها الفطرية... حيث إن تجارب كل شخصية تحدّد لها (لا شعورها الفردي) المتكون من منظومة رموز خاصة بها، لكنها متفرعة عن منظومة الرموز التي تحملها اللغة القومية، واشتراطات العيش في إطار فاعلية البنيان الثقافي المجتمعي العام. ومستوى أداء هذا اللا شعور في نطاق حركة الشخصية مرتبط بقابليات الفرد التكوينية الخَلْقية، وتلك هي أسس الذكاء والموهبة والعبقرية... إلى آخره.

ويصل الفرد في سنوات النضج الأولى إلى بروز (منطقة الوعي) واضحة متمايزة عن اللا شعور الفردي. والوعي هو نوع من شبكة أفكار وتصورات للذات وللمحيط وللطبيعة والكون، وتلك الشبكة مترابطة، أو بالأحرى شبه مقيدة إلى منظومات رموز اللا شعور، لكنها منفتحة على الخارج المحسوس وعلاقاته انفتاحاً يتسع أو يضيق وفق قابليات الأداء الحيوي الفردي، ومستواه، وكيفياته، أي وفق الذكاء الخاص والمواهب الشخصية.

ونمو الوعي إنما هو حال من التوسع والتنسيق الدائمين في الشبكة المذكورة. فالتجربة العيانية مع الخارج تثير في عمق الشخصية انفعالات وعواطف تُكيِّفها منطقة الرموز الجمعية والاجتماعية العليا والفردية، وتبرزها دافعة بها نحو منطقة الوعي عبر سلسلة من السيرورات المركبة للشخصية، كيما تظهر في هيئة أفكار مجدّدة، وتصورات مجددة، وقد كُبح من رموز الانفعالات ما كُبح، وأطلق منها ما أُطلِق، ليظهر أفق نمو الشخصية –عبر الوعي– نامياً متطوراً أو محدوداً ومنكفئاً على ذاته.

وذلك كله هو تحصيل للعمليات التواصلية المعقدة بين خوافي الشخصية وبين معطيات التجربة مع الخارج، وتلعب الثقافة، التي هي محصلات إطلاع على تجارب الآخرين، دوراً هاماً في نمو الوعي؛ لكن التجارب والتمثلات الخاصة لها هي أساسٌ لكيفية تلقي تلك الثقافة وإدراجها في الوعي، ثم إعادة توظيفها في العلاقة المتبادلة مع الخارج.

ودائماً نجد اللغة وعاءً وحاملاً ونتيجةً للأفكار والتصورات والتمثلات المحولة إلى رموز. ولهذا يقال عادة:

(نحن نفكر باللغة). واللغة في ذاتها ماهية خاصة، ولها حياتها المستقلة نظرياً، لكنها –في واقع الحال– "شخصية" في الاستعمال الوظيفي داخل البنيان الاجتماعي. فالاستعمال هو طريق كينونتها للتحقق والظهور والنمو... والاستعمال هو عملية فردية تنتظم على ما هو مشترك بين المجموع من محمولات اللغة. وسواء كان هذا الاستعمال شفوياً، أم مكتوباً، أم مونولوجاً داخلياً، فإنه يقوم على الصورة كي يدل على المعنى، وما

الصورة إلا بنيــة رمزيــة أساســها التشــبيه والمقارنــة بــين المحسوسات للوصول إلى المجردات أو توصيلها المتبادل. ومــا اللغة ذاتها إلا مركب من البنيات الرمزية اللفظيــة الفونولوجيــة الدالة في أي مستوى من مستويات الأداء بها.

وهكذا –وبهذا الإيجاز التوصيفي المبسط، والذي لا نبرئُــهُ من أن يكون إيجازاً فحلاً– نجد أنفسنا أمام (الصورة) فــي كــل لحظة من لحظات حياتنا الخاصة والعامة: صورةٍ هي محصــلة لعمليات نفسية وتاريخية وراهنية، مجتمعيــة وإنســانية، بالغــة التعقيد، تبتغي بسط المجرد في مقارنات المحسوس، أو اســتنباط التجريد من تلك المقارنات.

إن الصورة هي أساس الأداء الحيوي باللغة فــي التعامــل المتبادل مع الواقع ومفرداته وحركته. وحــين يــنهج تركيــب الصور نهجاً خاصاً في القول، وفق قواعد ناظمة للتعبيــر عــن الذات في حركة الواقع، نكون قد دخلنا في مــا درجنــا علــى تسميته (الصورة الفنية). فهذه الصورة الفنيــة ليســت صــيغة مبسطة لذلك التعبير المشار إليه تأتي مصادفة وارتجالاً، بــل إن وراءها ما لا يمكننا سبره من التكونــات والعمليــات النفســية المعقدة. وتركيب الصور الفنية يكون غنياً بالجمال والدلالة بقدر ما يحيل إلى حال الانفعالات العميقة في الشخصية، ويتكئ على إبراز المشترك الإنساني والمشترك الاجتمــاعي الكــامنين فــي العمق، أو في منطقة الرموز الكبرى عبر ما تفرع عنهــا مــن رموز فردية.. أما حين تكون الصور الفنية متكئة على ما فــي الوعي من أفكار جاهزة ومتداولة فإن الفقر الجمــالي والــدلالي والوظيفي هو حتماً سمة التركيب التصويري التعبيري الذي هو النّص. والنص الشعري الحقيقي الأصيل هــو المثــال الأجمــل

والأغنى، والأعمق والأعلى، للتعبير عن صلة (الذات الشاعرة) في لحظة إنتاجه بمفردات العالم وحركته، وعن موقفها من ذلك ومن طبيعة الوجود كله، متكئة في ذلك على رؤياتها الفردية، المشتقة من الرؤيات الكلية حاملة (المشترك الاجتماعي) المنشبك في (المشترك الإنساني)، وبقدر ما يكون الانفعال، في لحظة إنتاج النص تلك، قوياً وسليماً يكون استنفاره لمتحصلات الوعي جليلاً وجميلاً وقوياً أيضاً. وبناءً على هذا، فهو رسالة إلى الوجود كله متجسداً في متلق: لشخصيتهِ ورموزها، كما لزمنها وتجربتها فيه، سيروراتٌ مختلفة، وتمثلات مختلفة، وقابليات مختلفة.

ومن هنا قلنا إن النص ساحة جدال أو حتى صراع بين المرسل والمتلقي.. جدالٍ وصراعٍ بين نظامين، أو نسقين فرديين من رموز كينونة كل من الطرفين. لكن المستويات المتدرجة للمشتركات التي يتجلى فيها (المشترك الإنساني الأعلى) هي ما تجعل إمكانية التلقي قائمة بالفعل. وأما الوسيط في ذلك فهو الصورة الفنية المندرجة في نظام النص كتركيب لمجموع الصور، حيث تتحقق المستويات الوظيفية والجمالية للنص من حيث هو رسالة إبلاغية.

وفي ضوء هذا كله كيف نقرأ نماذج من الصورة الفنية في شعر بدوي الجبل؟!

٤-نماذج من الصور الفنية عند البدوي:

قلنا إن الصورة الفنية هي بنية رمزية، أساسها التشبيه بين المحسوسات أصلاً: إما لبسط التجريدات أو استنباطها. وأشرنا إلى أنها قوام النص الشعري الذي، إن كان عالياً، أوصل

(الحالة) الدالة على ما لم يطرق من قبل، أما إن هدفت الصورة إلى عرض فكرة شائعة فإن النص يصبح نظماً لا روح فيه ولا ماء.

على أننا هنا لم نرمِ من كلمة (التشبيه) إلى المصطلح البلاغي النقدي القديم، رغم شراكة الأصل بين هذا وبين ما نعنيه، بل قصدنا –فوق ذلك– كل مجاز تحدث عنه البلاغيون القدامى، وكل تركيم تصويري/ تعبيري يتولد منه (المعنى على المعنى) –بتعبير الجرجاني الذي يقارب توليدية تشومسكي– وحيث نجد اللفظة الواحدة، أو الجملة الشعرية الواحدة، ترتبط ضمناً بما لا يحصر من العمليات في العمق النفسي، المرتبط بدوره بموروثات الرموز ومستجداتها ومستولداتها المشيرة إليها... وكل ذلك كيما تتخلّقُ –فنياً– حال أحسها الشاعر، وابتغى إيصالها وإيصال دلالاتها إلى المتلقي، الذي كأنما يستثير التركيمُ الجُمَليُّ التعبيري – أو النحويّ بمصطلح تشومسكي– في أعماقه تكوّناتٍ غامضة، يهزها فتستنفر راضية عبر حوارها الخفيّ مع الصورة المرسلة أو المشهد المرسل، فيتم بذلك الإحساس بجمالية القول الشعريّ، متلاحقاً كتلاحق المفردات في الصياغة، حيث كل مفردة مناسبة لمكانها تماماً.. حتى إن المتلقي ليستشعر أنه لا بديل عنها.

ولعل من أهم ميزات الصورة الفنية عند بدوي الجبل أنها لا تأتي مفردة بسيطة، في الغالب الأعم، بل هي تأتي في سياق مشهدٍ تصويري يتضافر مع ما قبله ومع ما بعده، ليقوم على ذلك بناء القصيدة. ولننظر في هذه الأبيات التي يصف فيها علاقة صديقه شكري القوتلي بالهموم إذ يقول في الصفحة /١١٧/ من الديوان:

جراحٌ في سريرتك اطمأنّتْ لقد أكرمتَ بالصبر الجراحا

كأن الهم ضيفك فهوى يلقى على القسمات بشراً وارتياحا

وقبلك ما رأت عيني هموماً مدلّلةً وأحزاناً ملاحا

وقد ترد الهموم على كريمٍ فترجع من صباحته صِباحا

إنه مشهد تصويري مركب: اطمئنان الجراح في السريرة – إكرام هذه الجراح بالصبر– الهم ضيف– مقابلة الضيف بالبشر والارتياح – تدليل الهموم– ملاحة الأحزان– ورود الهموم على الكريم الصبوح ورجوعها صِباحاً مشرقة مغتبطة من صباحته... إنه مشهد يبدأ بجراح السريرة وينتهي بصدور الهموم صبوحة مشرقة في قسمات الرجل.

ولو تأملنا وراء المنطوق لوجدنا استخدام الموروث العربي استخداماً معمقاً بتصويرية ترميزية عالية، لا تستخدم الرموز استخداماً فجاً مباشراً، وإنما تأخذ منها مستولداتها لتقيم بناء الحال في القاع النفسي للشاعر المعجب بصبر صديقه..

وتحملنا على إنتاج حال موازية في دواخلنا. ونحن هنا لا نجد رموزاً كبرى بل نجد ما يشير إلى طريقة صياغتها للنفس العربية، حيث هي كامنة وراء ذلك في الرؤيا الخاصة بمعنى الحياة... بينما كل لفظة –في سياق استعمالها– تحمل بُعداً رمزياً مؤثراً، وتشير إلى جزء من نمط تكوين، في الوقت ذاته التي هي فيه رمز تفريعي محدد داخل هذا السياق الاستعمالي.

ويشبه ذلك ما قاله البدوي عن همومه في القصيدة الموجهة إلى روح الثائر البطل إبراهيم هنانو عام ١٩٥٠، حيث أراد أن يقول: إن همومه هي هموم وطنية.. هموم البطولة وفتنة الأداء

الشعري.. هموم الشباب، حيث صاحبها فرح بالمجد الذي اتسمت به حياة صديقه.. إلى آخره. وهذا كله يفهم في إطار المتابعة لسياق البناء النصي. يقول البدوي في ص ١٠٥ من الديوان:

من همومي ما يَنعَمُ العقل فيا دنيا أساهُ ويهنَأُ الوجدانُ

من همومي ما لا يفيق على البعث ومنها المدله السكرانُ

من همومي ما يغمر الكون بالعطر ومنها مزاهر وقيانُ

وهمومي معطراتٌ عليها من شبابي الطموح والريعانُ

لم أضق بالهموم قلباً وهل ضا قَ بشتى عطوره البستانُ

والهموم الحسان تفعل بالأنفسِ ما تفعل الغواني الحسانُ

وأنا الوالد الرحيم وأبنا ئي همومُ الحياة والأشجانُ

وتنطبق قضية البناء المشهدي في الأبيات الأربعة السابقة

على البناء المشهدي في هذه الأبيات الثمانية، مثلما ينطبق القول في تلك على هذه، لكننا هنا لن نعرف لماذا اختار الشاعر إعلان مثل هذه الحالة في مشهد له هذا الإيقاع الفرح الراقِص، الـذي باطنه شجىٍ وأسى في غاية التخفي، ما لم نعرف أن البدوي كان مغترباً قسراً عن وطنه وكان الوطن محكوماً بطغيان عابر لحاكم انقلابيّ عابر. فأتى هذا المشهد في سياق رثاء هنانو تعبيراً عن التعالي على ذلك الواقع، وإشارة استخفافٍ بالطاغية، عبر توكيد قوة الذات داخل سياق ذلك الرثاء لرجل كانت حياته شهادةً على الطغيان، ونقيضاً للحياة الخاملة التي دفعت بذلك المستولي على الحكم إلى سدّته.

وما قيل في الصورة الفنية، والتركيب المشهدي لمجموعها، والمحمولات الترميزية عليها، حول الأبيـات الأربعـة السـابقة يمكن تكراره هنا أيضاً، مع وضوح سيطرة (البلاغية) هنا تبعـاً لمقتضيات الحال.

على أن أمر الاستخدام الرمزي في القضـايا ذات الطـابع السياسي المباشر يظل يعتمد على ما هو قريب من الرموز عبر المفردات القوية، والصياغة البلاغية –ولنتـذكر هنـا دائمـاً أن المفردة رمز تظهر بالصياغةِ بعضاً مما تضمر من محمـولات، لكن أُلْفَتَنا لها جعلتنا ننسى رمزيتها، وهي قوية ودالة بقـدر مـا تمكنها الصياغة من إظهاره، أي بقدر ما يبعُدُ ويعمُقُ ويتركَّـبُ المعنى البعيد المضمر من المعنى المباشر للمنطوق– أما الرموز البيّنة بهذا القدر أو ذاك فهي تحتاج إلـى الـنص ذي الطـابع الوجداني الذي تُبدي الذات الشاعرة فيـه بعـض جوهرهـا، أو بعض كيفيات تمثلها للحقائق الأساسية في الوجود الإنسـاني، أو في الوجود الكوني.

ولنأخذ مثالاً هذه الأبيات من قصيدته (خالقة) –ولو كان المقام يتسع لوجب أن ندرسها كاملة– وهي قصيدة في الحب الذي نعتبره، في مفهومه الجوهري، أساس الوجود الإنساني وسبيل تفتُّح الشخصية الإنسانية وغايتها. يقول البدوي في مستهل القصيدة:

١–من نعمياتِك لي ألفٌ وكلُّ واحدةٍ دنيا من النورِ
مُنَوَّعةٌ

٢–رفعتني بجناحَيْ قدرةٍ لعالم من رؤى عينيك
وهوىً مسحورِ

٣–تَعُبُّ مَنْ حسنِهِ عيني فإنْ سكرتْ أغفتْ على سندسيٍّ من
أساطيرِ

٤–أخادِعُ النومَ إشفاقاً على حلمٍ حانٍ على الشفة اللمياء
مخمورِ

إلى أن يقول مكملاً:

٥–رشفتُ صوتَك في قلبي لم تُعتصَرْ وضياءً غير
معتقةٍ منظورِ

٦–خلقتِني من صباباتٍ مدلَّهةٍ ظمأى الحنين إلى دلٍّ
وتغريرِ

٧–عندي كنوز حنان لا نفاد أنهبُتُها كلَّ مظلوم ومقهورِ

لهـــــــــــــــــــــا

٨-أعطي بذلةِ محـــرومٍ فـــو لسائلٍ يغدق النعماءَ منهـــورِ
الهفـــــــــــــــــــــي

٩-جواهري في العبير السكبِ مـــن الـــونى بعـــد تغلـــيسٍ
مُغنيـــــــــــــــــــــةٌ وتهجيـــــــــــــــــــــر

١٠-تاهتْ عن العنق الهـــاني إلى سناه حنين النور للنـــورِ
فأرشـــــــــــــــــــــدها

إننا إذا ما تأملنا هذه الأبيات –ونحن نعترف أنها منتقاة مـــن القصيدة– نلاحظ، قبل كل شيء، أننا هنا لسنا أمام فكرة مســـبقة يراد التعبير عنها بقوة الإبلاغ البلاغي، بل نحن أمام كشـــفٍ أو انكشافٍ تخييلي لانفعالات الذات، يحيل الأداء الشعري إلى نوعٍ من فيض الحالة العشقية، حيث يتدفق ذلك كصدور الماء الصافي من النبع العذب عبر صور تتشابك في صيغة مشهدية متكاملـــة، وتتكئ في أساسها على عدد من الرموز الكبـــرى التـــي تشـــكل مصدراً للتفريعات الرمزية الجمعية والشخصية من غير أن يبتعد الشاعر عن القوة البلاغية التي تتبدى في الأبيات السابقة: مـــرة في شكل ثنائيات متجادلة، ودائماً في صيغة هـــي أقـــرب إلـــى تصوف عشقيٍّ يدفع بانفتاح الحال الذاتية علـــى أفـــق الصـــعود الدلالي نحو مقاربة الذَّوْب في صفاء الرؤيـــة الداخليـــة لمعنـــى الوجود الكلي، في الوقت الذي يبدو فيه هذا المعنى حاضراً ثـــم نابعاً من ذلك الذوب.

إن مفردات: النور- الخمر (معتقة) -جناح القدرة- جناح الهوى- سندسي- كنز (أو كنوز)- جوهرة (جواهر)- سنا... هي مفردات تنتمي إلى منظومة الرموز الكبرى، لكنها محولة إلى منظومة الرموز الجمعية التي يستند عليها البنيان الثقافي المخصوص... وفي أساس ذلك تقع الأنثى (خالقة)، بكل ما لها من رموز متناقضة، مسكوت عنها هنا، لكنها حاضرة في قلب الدلالات التي تحيل إليها الصياغة القولية وعملياتها الترميزية. إنها -أي الأنثى- ترتقي: من الكائن المحسوس المعاين إلى المبدأ الكوني العام المقابل لمبدأ الذكورة والمنشبك معها: مدلِّلاً خالقاً لهذه الذكورة بقدر ما هو قاهر أيضاً.

ومن العبث المسيء هنا إفراد الصور، وتبيان ما في كل منها من أطراف وعلاقات، ثم إظهار التركيبية الداخلية لواحدتها... فذلك يفتت (الحالة) التي تُحَسُّ جملةً، ويُفقِرُ تأثيرها الإبلاغي الانفعالي بقدر ما يضيِّع وحدة البناء المشهدي المعبِّر عنها.

على إنه يمكن لنا مقاربة الصور بملاحظات عامة حولها. دون ملامستها أو تفكيك مفرداتها.

فمثلاً، يشكل الشطر الأول من البيت الأول مفتَتَحاً حسياً تقيم بناء الصورة فيه كلمة (نعميات)، غير أن الشطر الثاني ما يلبث أن يقفز بنا درجةً واسعةً نحو الأعلى المثير. فإذا ما دخلنا الشطر الأول من البيت الثاني وجدنا جناح القدرة التي للتاء في الفعل (رفعتِني) – أي للأنثى المحبوبة التي اختصرها العنوان في كلمة (خالقة)- يرفع المحبوبة درجات نحو المبدأ الأنثوي الكلي. لكنه، بتثنية كلمة جناح وإضافة كلمة (هوى)، يشبكه

بلطف في مبدأ الذكورة المسكوت عنه هنا، والمضمر أصلاً في مجموع القول الشعري داخل النص كله، والذي تحدد تلقائياً في طبيعة صياغة هذا الشطر الأول.

لكن الشاعر لا يريد للحال الانفعالية المرسلة أن تكون نوعاً من طوفان يجرف، بل يريدها تسلسلاً رقراقاً، فإذا به يورد الشطر الثاني من البيت الثاني حسيَّ التصوير، تاركاً لكلمة (القافية): (مسحور) أن تبقى الحسيَّ الصافي على أعتاب التحول إلى الإنساني العام.. فالكوني الكلي. وكذلك يفعل في تركيب صور البيت الثالث حيث هو يجعل إغفاءة العين السكرى بهذا النعيم إغفاءة على (سندسي من أساطير). وإذا كان السندسيّ يشير إلى الخضرة/ رمز تألق الحياة، فإن (أساطير) تشير هنا إلى واحد من محمولاتها الكلية وهو: مقاربة البرزخ الضيق بين الإنسانية والتألّه.

ثم إنه ما يلبث أن يرجعنا إلى الحسي الصافي في البيت الرابع، بعد أن حملنا في ما تقدم إلى حيث حملنا، فهيَّأنا بذلك لتقبُّلِ نعمةِ الحب كحالة وجدٍ إلهية.

وما دمنا قد صرنا –هكذا– على أعتاب هذه النعمة، فلا بأس إذاً من أن يوردنا من (صوتها المرتشَف) – وهو هنا أقرب إلى نجوى الصلاة الهامسة– خمرة معتقةً لمّا تعتصر بعد، وضياءً غير منظور. وعليه نكون قد دخلنا، عابرين الأعتاب، إلى رحابِ صوفيةِ الوجدِ الكاشفِ، بكل ما في كلمة صوفية من إشارات رمزية لامست أجلَّها محمولات هذا البيت.

فإذا ما تم الدخول بدأ الخلق /خلق جديد في هذه النعمة، وياء المتكلم في (خلقتِي) ما عادت تدل على (أنا) الشاعر وحدها بل

على (المبدأ الذكوري الكلي)، حتى ليمكننا –بإفراده في التلقي– أن نقول: علينا... وخلقتِنا.. فعملية الخلق يقوم بها مبدأ الأنوثة، والخلق اكتمال قدرة، والاكتمال يشترط انشباك المبدأين حيث يكون المفعول فاعلاً والفاعل مفعولاً، في تكامل لا تضيع معه فرادة أي منهما.

والخلق هنا هو خلق الحال (أو الحالة، على خطأ اللفظ): صبابات مدلَّهة. أما كلمة حنين فتفتح آفاق النعمة على مداها، ومن هذه الآفاق تولد كنوز الحنان، أو غبطة الروح في صفائها العشقي المطلق، الذي يفيض بدوره مكنونات تلك الكنوز على كل من حُرِم منها.

إنها، إذاً، صيغة الفردوس النوريّ الذي خلقه هذا العشق. والعاشق/ المعشوق– بحكم طبيعة هذا الفردوس الذي لن يبلغ جلال روعته إلا من خبره في أعماقه– لا يمكنه الاستئثار بكنوزه وحده، فهي فيضٌ من الحال، أو الحالة، يغمره ويُشع على الآخرين متجاوزاً كل أنانية وكل حساب، فتلك كنوز الروح العاشقة التي لا تحصر ولا تنفد!

وينتهي الشاعر، وقد بلغ هذه الحال من ثراء النشوة الانفعالية المشعّة المتألقة، إلى شكواه من المعشوق حيث هذا يتمنَّع عليه فيصير محروماً– مع أنه هو من يعطي ويغدِقُ عطاءهُ من نور ذلك العشق على الخلق– كما لو أنه درويش من المتصوفة: كابد حتى كاشف، لكنه وهو ينغمر بكل هذا السنا يعجز عن أن يطال مصدره، فتختلط لديه الحسرة بالنشوة الجليلة!.. وهكذا، وفيما هو يُبلغ عما خبر ورأى، يجد (جواهره من العبير السكب)– الجواهر التي هي شعره/ إشعاع روحه

المنتشية بالمكاشفة- تغفي متعبة وقد بلغت تلك الذروة من الروعة وهي تطوِّف في غلس العشق وهجيره. ولقد كادت تتوه عن مقصودها في ذلك الطواف، فتلك الجواهر يجب أن تزيِّن (العنق الهاني) للمعشوق الذي ارتفع من كيانه المحسوس إلى صيغة المبدأ الكلي المطلق.. ولم تكن لتُرشَد إلى مقصودها لولا أنها من نور.. وذلك العنق الهاني من نور: (فأرشدها إلى سناه حنين النور للنور).

وبلغ الشاعر ختام (حالَهُ) وقصيدته في آنٍ معاً!!

وإنها لحالٌ تم الإبلاغ عنها بمثل هذا البناء النصي، فهي تُعاش في التلقي، ولا تشرح ولا تُفَسَّر لولا حاجة الدَّرس إلى شيء من ذلك.

وإن المرء ليلمس ذلك الإيقاعَ الهارموني الأخاذ في تلك الرحلة المشبوبة. وما البدء بالنور والاختتام به بعد ثمانية وعشرين بيتاً هي نص القصيدة كله، إلا كما القرار والجواب في الموسيقا.. وبينهما لعبت الذات الشاعرة العاشقة بالفن، عبر الصورة أو مركّب الصور، لعباً راقياً ينخطف المتلقي فيه وبه انخطافاً يكاد يقول معه:

هذا ما جرى لي أيضاً وأكثر، فكيف لم أكن أنا قائلَ ما قيل.

وتلك، إذا شئنا الدقة وتحرّي الحقِّ في وظيفة الشعر وصنعته، غاية الفن الشعري.. وإحدى أنماط صوغه الأسمى والأرقى.

٥-خاتمة:

تلك نماذج قليلة، لكنها -حسبما نعتقد- دالة بكفاية على مستويين رئيسين من مستويات التعاطي الفني مع الصورة

الشعرية عند بدوي الجبل، حيث من الإساءة بمكان لهذا الشعر أن نبحث في الصورة باعتبارها بسيطة أو مبسطة، أو باعتبارها مستقلة عن تركيبها في مشهد تصويري يترابط مع ما قبله وما بعده في سياق البناء النصي. وهو –أي هذا الشعر– يستخدم لمجرد مرة كي يدفع بالحسي الغالب نحو الغاية التي أنشئ من أجلها النّص خارج استعمالاته المألوفة محققاً بذلك نمطاً من الفرادة. ومرة يستخدم الحسي كي يدفع به نحو إنتاج المجرد الغالب في مزاوجة جمالية جليلة للوصول إلى الحال الانفعالية الوجدانية الأعلى في النص بما هو رسالة إبلاغية.

وفي النمطين لا ينسى الشاعر الجماليات البلاغية التي تمنح هذا النص قوته وتأثيره، فتبدو طازجة رغم أنها موروثة معروفة.

ولا يتسع المقام هنا لأكثر من هذا– وليته يتّسع–.. إذاً لرأينا مزيداً من أنماط التعبير والتصوير في شعر البدوي وإن كانت لا تخرج كثيراً عن النمطين السابقين، ولرأينا بذلك مزيداً من عناصر الفرادة والتميز في أسلوب الأداء القولي الفني عنده.

وختاماً نحن نعتقد أن قرن أسلوب البدوي إلى أسلوب المتنبي يتضمن نوعاً من العسف النقدي الذي صار غلطاً شائعاً. فالأسلوبان مختلفان جداً وإن جمعتهما قوة المفردة، وسعة قاموس الألفاظ الشعري، وعلو النبرة أو الجزالة والمتانة الأسلوبية.

❑❑