قصيدة الاداء الفني
عبدالله البردوني انموذجاً

أ . م . د . رحمن غركان
قسم اللغة العربية / كلية الآداب
جامعة القادسية

(ملخص بحث)

عرض البحث لمفهوم قصيدة الاداء الفني اصطلاحا و مفهوما و خصائص مفترضا شكلين اخرين هما هما قصيدة الاداء الموضوعي و قصيدة الاداء الجمالي ، لذا قرأ ابرز سمات قصيدة الاداء الفني و ما يميزها من الشكلين الاخرين : الجمالي و الموضوعي ، وقد اتخذ البحث من تجربة الشاعر اليمني البردوني نموذجا لخصوصية الاشتغال الفني شعريا و قد ركز البحث على ثلاثة مستويات في التجربة هي : مستوى الاداء الايقاعي الفني و مستوى الاداء التركيبي الفني و مستوى الاداء التصويري . لأن ابرز ما يميز تجربته الشعريةصدور المعنى الفني عن مكونات الاداء الشعري بما يجعل الفن معنى شعريا و ليس معنى موضوعيا

اولاً : المصطلح :

تمثل القصيدة بوصفها الشعري شكلاً من اشكال الاداء الفني، ذلك ان القصيد انما هو قصد فني بدءاً، جمالي من حيث المعطيات، موضوعي من حيث الباعث الاولي، تعليمي من حيث بعض بثه الوجداني المفعم بقول الروح، صناعي من حيث التفنن في الابداع وليس في التقليد او في الأتباعية بمعنى تجدد الصناعة وتجلّيها .
وان تكون القصيدة اداءً فنيا فهذا شأن عام؛ ولكن الخاص فيها هو في نوع الفني الذي تصدر عنه، فهناك فرق كبير جداً بين الصدور عن الفني بمعنى مكونات الاداء الفني للاداء الشعري عامة والصدور عن الفني يمعنى تقليد آليات الاداء الفني عند المبدعين الكبار، حيث الاول اداء فني يتضمن ابداعاً والثاني اداء فني مصنوع بالتقليد والاتباعية وفي قصيدة الاداء الفني اقصد النوع الاول (الاداء الفني الابداعي) الصادر عن مكونات الاداء الفني للشعر وليس لتقليد الشعري، ذلك ان النوع الثاني لايشف عن شعر بل عن محاولات تقليد صانعي الشعر!!!
ومن هذا فقصيدة الاداء الفني هي مايصدر فيها الشاعر عن روح مكونات الاداء الشعري وليس عن جسد تلك المكونات، ذلك ان كل نص شعري يتشكل من مكونات منها : الايقاع الموسيقي والتصويري والبنائي والتركيبي والدلالي . ويتشكل كل واحد من هذه المكونات الخمسة من عناصر بعضها ثابت في قواعد وأسس ومعايير وبعضها حر مفتوح يتنوع من شاعر لآخر؛ وفي الثابت كما في الحر هناك تباين شاسع بين الصدور عنها روحاً فنية والصدور عنها صناعة وتقليداً ودراسة كيفية الصدور عنها روحاً جمالية وعمقا فنيا هو مايعنينا في قصيدة الاداء الفني هنا . ولأن شعرية الشطرين ذات ارث وذات مرجعية يرجع عمقها في الزمان الى اكثر من الف وستمائة سنة فقد كان الصدور عن روح مكوناتها الشعرية وعمقها الفني بقدر من التميز الابداعي صدوراً صعبا قاسيا فنيا يستدعي وحيا شعريا اصيلا ضاربا في اعماق الحس الفردي لان الشاعر اكثر مدى في الحس الجمعي لـ انا الاخرين الممتد على مسافة اكثر من الف وستمائة !!! وهذا يعني بالضرورة ان الذين تفننوا في طرائق الاداء على امتداد هذا التاريخ بحثاً عن تميزهم الاسلوبي كثيرون؛ وان نقف لقراءة واحد من هؤلاءفي عصرنا الراهن يعني الوقوف على أسلوب في الاداء الشعري المتصف بالابداع من جهة توافره على جديد في تحريك تلك المكونات الخمسة السابق ذكرها وهذا الجديد الفني هو مايغري بالتتبع وبالقراءة في تجربة عبدالله البردوني الشعرية .

وهذا يعني ان قصيدة الاداء الفني في الشعر لها مايميزها من جهة اتصافها بجملة سمات او خصائص ابرزها :

- الصدور عن تجربة إبداعية حية متقدة في تمثل الموروث والمرجعية الشعرية تمثلاً غير اتباعي في كتابة او اداء او ابداع نص شعري جديد اوادائه او الابداع فيه يشترك مع المرجعيات في المكونات العامة بوصفها شأنا عاما ويتميز منها بأسلوب ادائه الخاص كونه شأنا ذاتياً ابداعياً بما يجعل وقع تأثيرها في المتلقي اكثر ادهاشا .
- ينماز اسلوب الاداء الشعري فيها بالقدرة على تأسيس قيم جمالية عالية صادرة عن اسلوب ذلك الشاعر ومتصفة به، ويمكن قراءه تلك القيم الجمالية في خلال عناصر مكونات الاداء العامة تلك العناصر الخمس السابق ذكرها، وبما يتيح للمتلقي تأشير تلك القيم وقراءة تميزها الاسلوبي في سياق تجربة الشاعر .
- - تنماز التجربة على الصعيد الفني بالفاعلية بمعنى ان حضور بعض سماتها في مرحلتها او بعدها في تجارب الاخرين وهكذا كانت فاعلية تجربة امرئ القيس في شعراء ما قبل الاسلام وبشار في الشعراء العباسيين والمتنبي في الشعراء الذين جاءوا بعده والسياب في بعض اجيال قصيدة الشعر الحر ومحمود درويش في شعراء الانتفاضة وكثير من الشعراء العرب في العقود الثلاثة الاخيرة وهكذا نقرأ البردوني في بعض شعراء الشطرين .
- تستلهم تجربة الاداء الفني عيون المرجعية الشعرية استلهاماً يجعل النص الجديد راجعاً الى شاعره المعاصر وان بدا فيه مستلهماً او مستوحياً بعض فاعلية التراث او مستوحيا اياها كما في بائية البردوني التي يستوحي فيها بائية ابي تمام المشهورة في المعتصم (فتح عمورية / وامعتصماه)

.

- - ربما تبتدئ قصيدة الاداء الفني بامرئ القيس وزهير ولبيد بمعنى الشعراء الذين أسسوا لمكونات النص الشعري ولكيفية التفنن في ابداع تلك المكونات بما خلق لهم اساليبهم الخاصة في الاداء الشعري التي كانوا فيها مؤثرين في غيرهم وفاعلين في تجارب سواهم .. أي ان ابداع اسس جديدة هي جزء من مكونات الاداء بما يخلق تميزاً في الاسلوب هو جوهر قصيدة الاداء الفني وهذا الابداع الاساسي في الأسس اوفي العناصر المحركة للمكونات العامة او الفاعلة فيما هو ما آخذ به شعراء الاداء الفني في عصور الاسلام من بشار ومسلم وابي نواس وابي تمام والشريف والمتنبي حتى السياب وأدونيس ومحمود درويش وغيرهم حتى اضافوا للفني عمقا جمالياً باعثاً على الادهاش.
- التجربة الشعرية بعامة في قصيدة الاداء الفني تصدر عن ثلاثة آفاق هي افق تمثل المكونات العامة تمثلاً ابداعياً هاجسه الأضافة والتجاوز وأفق حضور الروح الفردي للشاعر بالشكل الذي يتخلق ذلك الحضور في النص في صورة اسلوب يتميز به خطاب الشاعر من سواه تميز اداء اسلوبي يشترك مع الآخرين في الشأن العام وينفرد عنهم في شأن اسلوبه كونه (يسير مع الجميع وخطوته وحده) وافق معطيات التجربة العامة في اوجهها الموضوعية المباشرة او الممكنة كونها تمثل باعثا اوليا في صياغة صورة التجربة الشعرية بكل تجلياتها الفنية والجمالية وكذلك الموضوعية .
- - غالباً مايحدث التطور في قصيدة الاداء الفني اتصالاً بالاصول وصدوراً عنها فضلاعن التجديد فيهاولذلك يكون بطيئاً عبر اكثر من جيل وانماط التطور فيه هي ماتقود الى اشكال التجديد التي لاتنقطع اسبابها عن جذورها الممتدة في الزمن الابداعي لشكلها الفني؛ ويكون مدى تأثرها بأنماط الشعر لدى الامم والشعوب الأخرى موصولاً بتطوير عناصر المكونات العامة واعادة النظر في صور الاشتغال بها او عليها بالشكل الذي يرتفع بها على الاتباعية او التقليد ويأخذ بها باتجاه النمو الفني والتطور الاسلوبي ضمن سياقات عناصرها وفي كيان المكونات العامة حتى في حال الافادة من اساليب اجناس فنية او ادبية اخرى وهو مايجعل فن الشعر محتفظا بهويته الابداعية الخاصة.
- - قصيدة الاداء الفني قصيدة امان ابداعية؛ تنفجر مكونات الشكل فيها مما يجعلها تسع الابداع خارج اطار التقليد وان تواضعت على مكونات اعتمدها الخطاب الشعري السابق؛ لان اماني الشاعر في الاداء لا تكرر طموحات السابقين بل تتجاوزها لانها تقطع طريقاً جديداً على ذات السفينة فليس لها ان تعبر النهر مرتين وان كان الماء واحداً لان رياح الموج وقبلها مسافة صفحة الماء وقبلها ايضا اندفاعه بين ضفتي القصيدة ،كلها تجعل الماء وحداً والنهر اتباعيا والانهار تقليدا ولكن العبور جديد دائما او لنقل هو مختلف على اية حال مع كل هذا التجلي والتعدد!!
- - في قصيدة الاداء الفني يتم التعامل مع مكونات التشكيل الشعري بوصفها وسائل تعبير وليس غايات تبرير، فالشاعر يفجر الوسيلة لابتكار آفق جديد مختلف وان شاعت تلك الوسيلة عند السابقين، ولايقصد فنية الوسيلة بوصفها غاية بذاتها فيقع في متاهة تقليد الاخر السابق ... الاخر الاول الذي كانت عنده ذات الوسيلة طريق ابداع وليست غاية بذاتها ولذلك قد نجد شعراء قصيد الاداء الفني يتقاطعون مع بعض الاصول المكونة او مع المكونات لان تجليات العناصرفي تلك المكونات تفيض بطاقة ابداعية يستلزم الحال معها الخروج عن صورتها العامة عند السلف السابقين، وقد كان هذا النوع من الخروج عند السابقين من النقاد تمرداً على المكونات العامة او الاصول التي

اطلقوا عليها مصطلح (عمود الشعر العربي) على حين انه لم يكن خروجاً كما عند ابي تمام وابي نواس وغيرهما بقدر ما كان ارتفاعاً بـ (وسائلية) المكونات وعناصرها الى تفجير قدراتها التعبيرية الفنية بعيداً عن غايتها الموضوعية عند التقليديين . كما نجد عند اكثر شعراء الحداثة والتجديد توهجاً مثل ادونيس في قصيدة (هذا هو اسمي) اذ اخذت بالمكونات العامة وبعض عناصرها وارتفعت بها وسيلة ابداع متجدد وليست صورة اليه يراد لها التكرار الاتباعي حيث المسافة شاسعة والمعنى عميق بين الكونات العامة التي تتكرر بالاتباع والتكرار على انها هدف مقصود من جهة التفنن وبين تلك المكونات وتجليات عناصرها بوصفها وسائل ابداع لانهائي منفتح على استشراف التعبير!!!

- لعل الفارق الجوهري بين قصيدة الاداء الفني وقصيدة الاداء الجمالي ان الشاعر في الاولى يصدر عن قدرته الابداعية في التفنن بتقنيات الابداع الشعري سواء المالوفة في مكونات الاداء عامة من ايقاع وتصوير وغيرهما ام غير المألوفة اعني ماكان من جديد عند امرئ القيس ميزه من سواه وعند بشار ثم مسلم بن الوليد ثم ابي نواس وابي تمام حتى المتنبي وصولاً الى عبدالله البردوني وجيله وهكذا الى المستقبل، اما في الثانية فيصدر عن تحقق الحس الجمالي او الخيال الجمالي بالتقنيات المألوفة او بما يبتكره الشاعر بمعنى ان تحقيق الجمال او ابداع ماهو جمالي صادر عن الروح الشعرية هو هدف الشاعر الجمالي وغايته وهنا يكون الفني في الجمالي متحققا اذ كل ابداع في الشعر هو فني بالطبيعة والعكس في هكذا حال قد يكون صعبا .

- أما مايميز قصيدة الاداء الموضوعي من قصيدة الاداء الفني فهو ان الشاعر في الاولى يصدر عن وعي موضوعي يريد لمعطياته ان تملك على المتلقي وعيه وهو يستخدم تقنيات الاداء الشعري وسائل تعبيرية مباشرة يدعيها او يفتعلها او يصطنعها ولكنها لاتصدر عن طبع في روحه الشعري بمعنى ان خطابية الموضوع في حدها الاقناعي هي هدفه او غايته اما مكونات الاداء الشعري او عناصرها وماتتوفر عليه من تقنيات فهي وسائل لتأدية الوعي الموضوعي باسلوب يراه فنياً وربما يعده ابداعياً صادراً عنه!!! اما في الثانية فان الشاعر يصدر عن قدرة اداء فني هي طبع فيه وهاجس روحي لديه لايغلب فيه بثه الوجداني الموضوعي على روحه الفنية بل ان الفني يتمثل الحس الموضوعي ويبثه فنياً بتجليات جمالية أحياناً!!!

- وخلاصة ارتفاع قصيدة الاداء الفني على قصيدة الاداء الصناعي او التعليمي هو ان الاولى شعر بالمعنى الفني او الجمالي ايضا اما الثانية فهي نظم او (لظم) ولكن ليست شعراً بالمعنى الفني الابداعي لان الناظم او الكاتب ينسج على منوال سواه وينهج سبيل غيره ويسير على خطى سابقيه حذو النعل بالنعل بل وبما ارتفع سابقوه عليه بعمق اداء فني لديهم وانخفض هو دونهم بتقليده اياهم اولاً وبانعدام قدرة الابداع الشعري لديه . وبهذا تظل قصيدة الاداء الفني وقبلها الجمالي تمتلكان مقومات الشعرية و تزخران بها دائماً .

-

ثانياً : خصائص المصطلح / تجليات النص

تتوفر قصيدة الاداء الفني عامة على خصائص بنائية عامة هي في الواقع :
تجليات النص؛ بمعنى ان ذلك النص يحتفي بخصائص ايقاعية وتركيبية وبنائية ودلالية وتصويرية تميزه من سواه على صعيد التفرد الأسلوبي، وتميز قصيدة الاداء الفني من سواها على صعيد كيفية الاداء اعني اسلوب الاداء الذي يرتفع بتقنيات الايقاع ولايقلدها ويبين اساليب التركيب ولايفتعلها ويصطفي صور البناء ولايصطنعها ويبث فاعلية القدرة الابداعية على التصوير الفني ولايقلد أمثالها في نماذج ابدعها سواه وهكذا .
وحين نأتي الى قراءة خصائص المصطلح في شعر البردوني كونه انموذج قصيدة الاداء الفني فانما نعني تأمل تجليات النص لانها في الواقع تبث خصائص الاداء الفني البردوني هذه التي ينفرد فيها اسلوب البردوني ابداعيا من سواه وهي ماتتوزع هنا على ثلاثة اتجاهات بوصفها خصائص المصطلح التي تبثها تجليات النص وهي :

(١) في الاداء الايقاعي :

يجيء الايقاع في النص الشعري فعلاً ابداعيا، يمثل جملة مكونات توفر عليها النص، ولذا فان ثراء الحس الغنائي الفني للشاعر يتجلى في خلال تلك المكونات الايقاعية، اذ هي تؤشر مدى ابداع الشاعر وتميزه من سواه في خلال جملة معطيات ايقاعية او ذات اثر ايقاعي يفيض بها النص الشعري او تزخر بها بنيته التكاملية العامة .
والايقاع في جذره اللغوي دال على الاحداث القصدي الذي تتولد عنه جملة ارتدادات يتصل انتظامها بطبيعة الشيء الذي وقع عليه الاحداث/ الايقاع . على ان الايقاع بمفهومه المعاصر (لم يكن واضحاً في نفوس العرب ومن نتائج غموضه في فهمهم انه لم يرد في كلامهم لا في مستوى الادب والفن ولا في مستوى الفكر لفظ يدل على مفهوم الأيقاع وحقيقته)(١) ودلالته التي له اليوم محدثة جديده حتى اننا لم نجد مفهومه المقصود اليوم واضحاً في (مصطلحات الفارابي الموسيقية) بالنظر للسبق في هذا الاتجاه ولا في (معجم العروض

والقوافي) ولا في (معجم المصطلحات البلاغية عند العرب)(٢) .

اما في نصوص العرب من شعر ونثر فله حضور لافت للنظر اقتصر النظر النقدي القديم على قراءته في خلال علمي العروض والقافية بشكل معياري حدي اوجب الالتزام واجاز الخروج في حدود معلومة ولم يسمح بالاجتهاد لاتصال الامر عندهم بالذائقة الغنائية العربية التي يمثلها علماً : العروض والقافية في هذا الاتجاه .

اما الايقاع في المفهوم النقدي الحديث فهو بدءاً متعدد متغير على وفق معطيات النص، ذلك ان الشاعر لايحقق موسيقيته بمحض الايقاع العام الذي يحدده البحر، بل يحققها ايضا الايقاع الخاص لكل كلمة، أي كل وحدة لغوية ... بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها بالبيت كله، ثم في تتابعها في البيت بعد البيت في كل القصيدة او قسم من القصيدة)(٣) . ذلك ان الايقاع يتعدد على اربعة اتجاهات هي مظاهر ايقاعية يزخر بها النص الشعري الابداعي هي : الايقاع الصوتي / اللحن وهذا غالباً يخص المتلقي لاتصاله بمدى رفع الصوت وخفضه مراعاة لتقوية هذا المقطع او ذاك بارخاء الصوت هنا ومده هناك وهكذا، وايقاع النغم / الذي يصدر عن تكرار حروف او اصوات او الفاظ بعينها في سياق النص بما يجعل الحس الغنائي / النغمي للنص منفعلاً بتلك الحروف او الاصوات او الالفاظ وفاعلاً بها في حدود تأثيره . وايقاع النبر /الذي يصدر عن تقوية بعض المقاطع دون غيرها بما يجعل تلك التقوية عنصراً بارزاً في رفع الحس الغنائي للنص . اما ايقاع الوزن / فيقوم على تكرار مقاطع متشابهة مضبوطة بالتفاعيل؛ اذ يقوم الايقاع في الشعر العربي القديم عند النقاد القدامى على اتصاله بالوزن القائم على تكرار مقاطع متساوية او متشابهة مضبوطة بالتفاعيل المعروفة كونها بنيات مجردة .

ولعل السؤال الذي ينبثق من مسافات قراءة شعر البردوني هو : ما الخصائص الايقاعية التي تميز بها خطاب البردوني عبر مستويات الايقاع الاربعة او اشكالها الاربعة : النبري والصوتي والنغمي والوزني؟؟ على الرغم من هيمنة عمود الشطرين على بنية القصيدة البردونية بما تفرضه من اشتراطات وما تصدر عنه من عمق مرجعي شعري مذهل حرص في خلاله على اعطاء نصه العمق الفني المتصل بخصوصية الشاعر والعصر الصادر عنهما .

-

(١) الايقاع النبري في شعر البردوني المتصل بتقوية بعض المقاطع او اشباعها نطقاً غالباً مايتمثل في المقاطع القوية الطويلة الممدودة بما تشتمل عليه من حروف مد وكذلك المقاطع المشددة، وهذا الاداء من الايقاع لايجيء منتظماً دائماً . ولكن بعض قصائده تقوم على الاكتناز به كما في قوله :

كان يبكي ... وليس يدري لماذا؟
ويغنيي ولايحس ألتذاذا
وينادي ياذاك يصغي لهذا
وهو ذاك الذي ينادي وهذا

حيث يتناوب الايقاع المنتظم للمقاطع المحدودة : (كا – ما – لا – ذا – نا – ذا – ذا – ذا – نا – ذا .....) وهذا شكل من اشكال الايقاع الصاعد الذي يتكون من صوت ضعيف او غير ممدود ثم صوت مد يتصل معه النفس ويستمر، وكأن الشاعر في هذا محبوس الذات مكتنز بالاوجاع يريد لذاته ان تنطلق ولانفاسه ان تزفر وهذا حال يكشف عنه موضوع النص او معانيه الشعرية التي تشي بهذا الامر – وهو ما سنأتي اليه في بابه لاحقا – ومن ذلك قوله

عرفت لماذا كنت قتلي وقاتلي
لان الذي اعطاني الخبز آكلي؟
لاني بلاريح الى الريح انتمي
فطوراً يمانيا وطورين باهلي!
وطوراً بلا وجه وطوراً بأوجه
قناعي علائي ووجهي تنازلي!
لأني دخلت السجن شهراً وليلة
خرجت ولكن اصبح السجن داخلي!
فمن يطلق السجن الذي صرت سجنه
ومن يطرح العبء الذي صار كاهلي؟
تخشبت والأيام مثلي تخشبت
الى اين ياأيام ... من أين ... حاولي؟
من الآن حاول انت كيف تريدني
سكت ... لماذا ... هزني من مفاصلي؟

فايقاع النبر في هذا المقطع منفعل بالمقاطع الممدودة (ما – ذا – طا – آ – لا ...) والمقاطع الطويلة (اتلي – آكلي – آهلي – ازلي ... لي – هلي – ولي – صلي - ....) والانفعال بمقاطع المد والمقاطع الطويلة المشبعة بالمد تتصل بالذات المحبوسة المنفعلة الباحثة في كلامها عما ينفس لها عن مديات توهجها عن آفاق احتراقها عن تجليها عما يجيء منقذاً للذات من وجع، فالنص هنا يكتم سر احتراق شاعر ووجع سجن و ذات متوهجة .

ومما يتصل بهذا الاتجاه انفعال الشاعر بقواف لم يألفها الشعر كثيراً كصوت الذال في مطولة سبق ذكر بيتين منها والسين في مطولته التي مطلعها : (٤)

يشتهي الصمت، ان يبوح فينسى
ينتوي ان يرق، يمتد أقسى
ينزوي خلف ركبتيه، كحبلى
يرعش الطلق بطنها، وهي نعسى

وصوت التاء في مطولته التي مطلعها (٥)

يقولون قبل النجوم ابتديت
تضيء وتجتاز ... لولا وليت
وكنت ضحى مأرب فاستحلت
لكل بعيد سراجاً وزيت

وصوت الشين في مطولته التي مطلعها : (٦)
هنا ارقم الصدى وأنمحي كالخربشة
وكالصلاة أرتقي وارتمي كالدروشة

وصوت الواو في قصيدته التي مطلعها (٧)
مثل طفل حالم يصحو ويغفو
يرسب الصمت بعينيه ويطفو
ينطوي خلف تلوي جلده
كعقاب ينتوي الفتك ويعفو

حيث الانفعال من خلال القافية على اصوات نادراً ماانفعل بها الشعراء في قصائد طويلة او مطولات هو تأكيد على تفعيل الآثر النبري الغنائي لهذه الاصوات من جهة ودليل قدرة الشاعر على تعبيره لمعانيه الشعريةالمكتظة بذات ملتهبة من خلال اصوات لم يألفها غيره كثيراً من جهة اخرى .

ثم ان همينة الجملة الفعلية على لغة البردوني جعل فاعلية النبر اوسع تأثيراً، لان تواصل المتلقي مع الجمل الفعلية عند قراءة الشعر او عند انشاده – وبخاصة في العمود – يستلزم تقوية بعض المقاطع دون غيرها وان لم يأت ذلك النبر على نحو منتظم كانتظام البنية الوزنية المقيسة بالتفاعيل : ولكن الأمر الجوهري فيها قدرتها على اغناء الحس الايقاعي للنص خارج حدود الرتابة الصادرة احيانا عن ايقاع الوزن الصادر عن تكرار مقاطع متشابهة مضبوطة بالتفاعيل . بمعنى ان ايقاع النبر في الشعرية العربية التقليدية ولاسيما لدى الشعراء المجيدين كالبرودني تحد من الانسيابية الرتيبة التي تصدر عن ايقاع الوزن، فضلاً عن اتصافها بعمق دلالي هو قدرتها على التناغم مع المعنى الشعري، وبخاصة في نمطي الايقاع النبري : أعني الايقاع الصاعد والايقاع النازل ذلك ان (الايقاع الصاعد يبدأ فيه بيت الشعر بمقطع ضعيف يليه مقطع قوي، ويذهب فيه التقطيع صعوداً من هدوء الى ارتفاع، يشير الى القلق والصراع . بينما الايقاع المنحدر الذي يذهب فيه المقطع هبوطا من قوي الى ضعيف، يشير الى الهدوء والاستقرار ولكن ليس لهذه التفرقة اساس ثابت لان كثيراً من القصائد تفتقر الى التناوب المنتظم بين مقطع طويل واخر قصير، وتعتمد على المعنى لتقوية الصوت)(٨) .

وبدا لي ان بعض شعر البردوني ينفعل الصوت فيه بالمعنى فيعمد المنشد والقارئ الى تقوية هذا المقطع او ذاك بالنبر ليكون أقدر على تحسس المعنى وتذوق المعنى الشعري، وهذا نمط من ايقاع النبر وتمثل قصيدة (عرفت . لماذا كنت قتلي وقاتلي) السابق ذكرها نمطا في هذا الاتجاه . كما تمثل قصيدة (كان يبكي وليس يدري لماذا) انموذجا في النبر المنفعل بادوات المد . كما تجيء قصيدة (مثل طفل حالم) معبرة عن ايقاع النبر المفضل بالمقاطع المشددة والطويلة، وقد أسهم النبر فيها باثراء الحس الايقاعي غير المقيد او المحدد بالتفاعيل المجردة واحسب ان صدق البوح الذاتي والانفعال العاطفي للشاعر في تمثل هاجس الموضوع وتعبير معانيه شعريا، هو ماجعل ايقاع النبر غير مصطنع بل مفعم بالحيوية الجمالية المتصلة بالمعنى الشعري :

(ب) الايقاع الصوتي : حيث يتبدى هذا الشكل من الايقاع عند الانشاد من لدن الشعراء او المنشدين وضمنيا لدى المتلقي الذي يتخيل انشاد الشعر اثناء القراءة الصامتة او المسموعة، حيث يتجلى هذا الشكل الايقاعي في رفع الصوت حينا وفي خفضه حينا اخر بما يوحي بتقوية هذا المقطع او ذاك او ارخاء هذا لمقطع او ذاك وهو متصل بالحالة النفسية والشعورية للشاعر او المنشد او المتلقي من جهة انفعاله بايحاء معنى او فاعلية معنى شعري مخصوص حتى نظر اليه بعض النقاد الغربيين مثل (دووت باركر) على انه لحن موسيقي (ميلوديا)(٩) لشيوع الايقاع الصوتي في الغناء وفي الخصوصية الادائية للحن الغنائي عموماً والتصاقه به اكثر من الشعر او الانشاد الشعري، وهو في النص الشعري اكثر مايبتدئ في النص الذي يتضح ايقاعه الصوتي ملء السمع عند القراءة في الاوزان الراقصة مثل بعض اشكال الرجز والخبب وكذلك المتقارب والكامل والوافر في بعض النصوص، ومن ذلك في شعر البردوني قصيدته (طقوس الحرف)(١٠) .

سحابة تزرعني تفاحة ومشمشة
نعشاً تجره الحصى الى الوعود المنعشة
• * *
مقبرة تلبسني عباءة مزركشة
عمامة زيدية ولحية منتفشة
• * *
عشية تمرني للريح بيداً موحشة
جنازة هندية حمامة معششة
• * *

حيث يطغى الايقاع الصوتي على هذا النمط من الاداء الشعري لان طبيعته البنائية تجعل القارئ او المتلقي يعمد الى رفع الحس الصوتي لهذا المقطع او تلك الجملة او هذه الكلمة ثم ان قصر هذه البنية يؤدي الى هذا فضلاً عن ان اسلوب البردوني الذي يعنى احيانا بالجملة القصيرة وابراز التمييز المنصوب او الحال او المفعول به لرفع حس الايقاع الصوتي (تفاحة ... عباءة ... ولحية ... حمامة .... وهكذا) ثم ان القافية في هذا الشكل صوت

هوائي يمتص حدة الايقاع المرتفع صوتيا في الصدر وفي اول العجز لتأتي القافية امتداداً هوئيا ينخفض معه ايقاع الصوت بل يذوب وكأن الشاعر هنا يحد عند قوة القافية من قوة ايقاعها الصوتي فضلاً عن قوة الوزن القصير الحاد .

ومن هذا الاتجاه في الايقاع الصوتي في قصيدة (لص تحت الامطار) التي يقول في بعضها . (١١)

الليل خريفي أرعن
يهمي ... يدوي ... يرمي ... يطعن
يستل حرابا ملهبة
يستلقي كالجبل المثخن

يأتي ويعود كطاحون
أحجاراً وزجاجا يطحن
يعدو كالادغال الغضبي
يسترخي يغفر كالمدفن
يعرى ... يتزيا ... يتبدى
اشكالاً ... يبسم ... يتغضن
فالأرجح حسنا ... لاأدري
ارجوعي ... ام تيهي اغبن
سيهل غد ... وله طرق
أنقى ... ومتاعبه أهون
وبدأت احس بزوغ فتى
غيري من مزقي يتكون

حيث يلحظ المتلقي في بنيه هذا الخطاب ارتفاع حدة الايقاع الصوتي من خلال رفع الايقاع كما في البيت الاول ثم ان بعض الاشطار قائمة على قوة اللفظ في كل مفردة كما في شطر البيت الاول (يهمي ... يدوي ... يرمي ... يطعن) والشطر الثاني من البيتين السادس والثامن على الرغم من نهاية اغلب الكلمات بحروف مد ثم ان قافية النون الساكنة صوت مرتفع متصف بالرنين!!!

والحس الايقاعي هنا منسجم مع الموضوعي في بعديه : الفني وكذلك الموضوعي فعلى الصعيد الفني نلحظ ايقاع الخبب اقرب الى التعبير عن روح اللصوصية القلقة وادعى الى محاكاة سيرها المتقارب المتقد القلق الر اقص في ضياعه، اما موضوعيا فان صورة اللص تحت الامطار ضياع رتيب قلق منفعل في ذات الوقت والتعبير عنه بايقاعية الصوت المنفعل بالخبب اقرب الى تجلية معانيه من سواه وبخاصة ان البردوني يتحسس عمق الموضوع المستوحي خياليا او عقليا وينسجم معه في مستوى الخطاب الشعري على تعدد مكوناته ومنها المكون الايقاعي بكل جزئياته ومنها الايقاع الصوتي .

وقد يجيء الايقاع الصوتي صادراً عن هيمنة الحس الغنائي / الصوتي لبنية جملة واحدة تتفرع ذاتها في سياق مقطع كامل على نحو متكرر كما في قوله من قصيدة (الغزو من الداخل)(١٢)

غزاة لاأشاهدهم وسيف الغزو في صدري
فقد يأتون تبغا في سجائر لونها يغري
وفي صدقات وحشي يونسن وجهه الصخري
وفي اهداب انثى في مناديل الهوى القهري
وفي سروال أستاذ وتحت عمامة المقري
وفي اقراص منع الحم---ل في أنبوبة الحبر
وفي حرية الغثيان في عبثية العمر
وفي عود احتلال الأمس في تشكيله العصري
وفي قنينة الويسكي وفي قارورة العطر

حيث همينة ايقاع شبه الجملة (وفي ...) اذ تكررت ثلاث عشرة مرة في تسعة ابيات، اذ يرتكز عليها تعبير المعنى الشعري على نحو لافت للنظر اذ يستلزم الانشاء وتجيز القراءة رفع الصوت مع (وفي ...) أي تقوية المقطع مع بدء كل جملة مع ملاحظة ان ايقاع الصوت يجيء في ختام كل بيت مفتوحاً بحرف مد وكأن حدة الصوت التي ترفع مع بدء شبه جملة تنخفض في آخرها، وهو مايوحي بانفعال الذات الشاعرة وتوقها الى التنفيس، وان كان اتجاه تعبير المعنى واحداً من جهة البنية اللغوية في شبه الجملة او في غيرها .

وقد يجيء الايقاع الصوتي صادراً عن تشابه البنية التركيبية للكلمة الواحدة في (شماليون / يمانيون/ منفيون / جنوبيون ...) في قوله : (١٣)

يمانيون في المنفى ومنفيون في اليمن
جنوبيون في صنعا شماليون في عدن

اذ يولد هذا التشابه ايقاعاً صوتيا سواء عند القراءة ام عند الأنشاد وكأن المتلقي قارئاً ام شاعراً يستشعر المعنى عند تقوية المقاطع المتشابهة في هذه السياقات، ويكون اقرب الى تذوقه . واللافت للنظر ان الحيثيات التي يصدرعنها الايقاع الصوتي وكذلك العناصر والسياقات غير ثابتة او محددة بل متعددة متغيرة، غير مستقرة في شكل ادائي معين .

(ج) أما الايقاع النغمي فصادر عن تكرار حروف او اصوات او الفاظ محددة، والشائع عند الدارسين ان تكرار الحروف الساكنة يسمى بالجناس وتكرار الصوتيات المتقاربة يسمى بالموازنات وتكرار التشابه في العبارات في سياق التركيب يسمى بالمقابلة .

- وقد نظر النقاد الى الايقاع من جهة النغم على انه (وحدة النغمة التي تتكرر على نحو معين في الكلام او في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين او اكثر من فقر الكلام او في ابيات القصيدة)(١٤) .

ولتكرار انواع من الاصوات او الحروف دلالتها عند بعض الدارسين او النقاد اذ يرون ان لتكرار النون معنى العمق ولتكرار الباء معنى التفجر ولتكرار الالف وكذلك الواو معنى الانفتاح او الامتداد وكذلك الواو وهكذا !!

اما الحركات فيرون ان هيمنة الفتح او الكسر يوحي بالانسياب، كما ان غلبة حروف الهمس (ح . ث . هـ .ش. خ . ص . ف . س . ك . ت) يوحي بهيمنة الرقة والحنين ويبدو ان هذه التصورات الى الانطباعية اقرب منها الى المعيارية وان صحت في بعض النصوص .

ويتجلى ايقاع النغم – اضافة الى ماسبق – في تكرار صوت واحد وفي التقفية وفي الاصوات المتشابهة عند التكرار وفي تنويع القافية ثراء للحس الموسيقي وللاثر الايقاعي ، وفي هذا الاتجاه فان موسيقية الشعر قائمة بدءاً على تألف الاصوات وانسجامها وقد عبر القدماء عن ذلك بصفة التآلف والانسجام وعدوهما شرطاً في فصاحة الالفاظ، وهو مايشير الى التفات الذائقة العربية لايقاع النغم في السياق العام للخطاب الثقافي، مما يشير الى انها في الشعر خصيصة مائزة لها حضور ابداعي .

ومن أحلى صور الايقاع النغمي عند البردوني في سائر شعره بنية التقفية حين يلتزم (ماليس يلتزم) مكلفا ذاته الشعرية وبنية النص حساً ايقاعيا صادراً عن قصد الى الصناعة اقرب منه الى البث الشعري الروحي، ولكنه يتجلى مبدعاً في ادائه الفني حتى في هذه السياقات ومن ذلك التزام الواو قبل التاء في كل القصيدة على طولها في (انسى ان اموت) ومطلعها : (١٥)

تمتصني امواج هذا الليل في شره صموت
وتعيد مابدأت ... وتنوي ان تفوت ولاتفوت
فتثير اوجاعي وترغمني على وجع السكوت

وكذلك التزام ياء المتكلم بعد الدال والالف في كل القصيدة الطويلة الحاملة عنوان (الا انا وبلادي) ومطلعها : (١٦)

تسلياتي كموجعاتي وزادي
مثل جوعي، وهجعتي كسهادي
وكؤوسي مريرة مثل صحوي
واجتماعي بأخوتي كانفرادي

وكذلك التزام ياء المتكلم ايضا بعد الام والالف في القصيدة الطويلة (لعيني ام بلقيس) ومطلعها : (٣٧)

لها اغلى حبيباتي بداياتي ... وغاياتي
لها غزوي وارهافي لها ازهى فتوحاتي

وكذلك التزام ياء المتكلم بعد اللام والالف في قصيدة (صنعاني يبحث عن صنعاء) وهي طويلة مطلعها : (١٨)

هذي العمارات العوالي
ضيعن تجوالي ... مجالي
حولي كاضرحة مزورة
بألوان اللآلي

وكذلك التزام ياء المتكلم ايضا بعد الدال في كل القصيدة الطويلة التي مطلعها : (١٩)

وحدي . نعم كالبحر وحدي
مني ولي جزري ومدي

وكذلك التزام الياء بعد الواو والالف في كل قصيدة (مناضل في الفراش) ومطلعها : (٢٠)

من انت ... ماذا تساوي
وكل مافيك خاوي

وكذلك التزام الياء بعد الدال والالف في كل القصيدة الطويلة التي عنوانها (ثرثرات محموم) ومطلعها : (٢١)

كان يحكي ... يبكي ... يجيب ... ينادي يدعي ... يشتكي ... يصافي ... يعادي

وكذلك التزام الياء ايضا بعد النون والالف في قصيدة طويلة (في الشاطئ الثاني) ومطلعها : (٢٢)

ياوجهها في الشاطئ الثاني
اسرجت للابحار احزاني
أشرعت يااموج اوردتي
واتيت وحدي فوق أشجاني

وهذه النماذج لاتخلو منها مجموعة شعرية للبردوني اذ لها حضور لافت للنظر في سائر تجربته الشعرية، ولعل مما يلفت نظر القراءة النقدية حضور هذا الشكل من بنية التقفية في اوزان قصيرة ذات ايقاع عال وهو مايؤشر قلق الذات واحتراقها الدائم واشتغالها في التعبير عن ذلك القلق وتجلياته والاحتراق ومعطياته باشكال ايقاعية عالية وصارخة نغمياً يوحي للمتلقي بان الشاعر يطلب ان يمسك بايقاعات الحياة بوصفها اغراضاً ذاتية كما يطلب ان يمسك بالمعاني الشعرية بوصفها اغراضاً روحية، ولما لم يكن في وسع اللغة ولا في وسع كلامه الشعري ان يمسك بالحالين حسياً ولا ان يخرج عن مسافات الخيال في طلابهما فقد تقصد الشاعر ان يجلي عناصر الايقاع في كلامه لايقاع المتلقي في فضاء من الرؤية يمكن معه.

تلمس الحالين واستشعارهما حيث يصرخ ايقاع النغم صعوداً ويهبط ليهمس باحتراق ثم يتصاعد في حدة الصوت وعلو نغمه صعوداً وهكذا؛ وما كان لهذا الارتفاع ان يكون في بنية النص الايقاعية لو لم تكن الذات الشاعرة مرتفعة هي الاخرى في محاولة منها لنيل ماهو قصي عنها حسياً ومنفعل بها وفيها خيالاً جامحا طافحاً يريد اللحاق بالواقع اوفي الاقل اشعار الاخر المتلقي بما لم ينله وهو في سياق التعبير عن تلك الاحوال التي يعي انه لايمسكها الا كلامه الشعري :

ومن اشكال الايقاع النغمي هيمنة صوت واحد بالتكرار في سياق النص كما في تكرار صوت التاء في قوله :(٢٣)

يقولون : قبل النجوم ابتديت
تضيء ... وتجتاز ...لولا ... وليت
يقولون : كنت وكنت وكنت
وفي صحوة العمر اصبحت ميت
ولكن متى مت؟ كنت بخيتا

فصرت شعوبا ... تسمى بخيت
ولكن متى مت؟ ينبي العبير
على ساعديك، وعن ما انثنيت

ومادمت تبني وتهدي سواك
سيحكون : منك اليك اهتديت

حيث تكرار واحد من اصوات الهمس وهو (التاء) في هذه الابيات سواء في سياق الابيات ام في التقفية اضفى على النص ايقاعا نغمياً متصلاً بتعبير المعنى الشعري ذلك ان المعنى الموضوعي هنا هو استلهام التاريخ (السبأي) لأن (سبأ) ضاربة في اعماق التاريخ منفتحة اليوم على وقع الراهن رمزاً في القرآن ورمزاً في الخطاب الحضاري ومكانا عيانيا راهنا يعيد تصفحه كثيراً من صور الامس أعني الماضي البعيد البعيد؛ وهذا مايوحي ان المعنى الشعري على صعيد الايقاع النغمي يناسبه صوت همس موح بالرقة بل يوحي بالحنين قبل ذلك اذ تطول الاصوات في هذه الابيات كما يطول نغم صوت التاء وفي كلا الحالين هو متناسب مع استيحاء رمز تاريخي موغل في الغياب والحضور في آن معاً .

ومن اشكال ايقاع النغم عند البردوني في اتصال القافية بضمير كالهاء بالالف(٢٤)

لتلك التي تفنى واخلق وجهها
وارفع نهديها وأبدع فاها

وفي قوله ايضا في قصيدة (من بلادي)(٢٥)

قل لها قبل ان تعض يديها
هل غرام الذئاب يحلو لديها

وفي قوله في قصيدة (الغزو من الداخل)(٢٦)

شعاري يامولاي نحن نبات اخصابك
لان غناك أركعنا على اقدام احبابك

وياء المتكلم الى قافية التاء في قصيدة (السفر الى الايام الخضر) ومطلعها : (٢٧)

يارفاقي ان أحزنت أغنياتي
فالمآسي حياتكم وحياتي

وفي اخر قصيدتين طويلتين من (السفر الى الايام الخضر)(٢٨)

أما في مجموعة (لعيني ام بلقيس) فيمكن قراءة هذا الاتجاه في قصائد(٢٩) : (الا انا وبلادي) و (لعيني أم بلقيس) و (امرأة وشاعر) و (صنعاني يبحث عن صنعاء) وفي مجموعة وجوه قافية في قصائد : (٣٠) (صياد البروق)و (سندباد يمني في مقعد التحقيق) و (وجوه دخانية في مرايا الليل) و (ليلة فارس الغبار) وفي مدينة الغد . (٣١) في قصائد : (ام في رحلة) و (ضائع في المدينة) و (سوف تذكرين) .

ولم اجد مجموعة شعرية للبردوني تخلو من حضور واضح لهذا النمط من الايقاع النغمي الصادر عن اشباع القافية بالصوت نطقاً وكتابة وليس لفظاً ورسماً وبخاصة اذا كان الصوت هو (ضمير المتكلم) كما في قصيدته المشهورة (عرفت لماذا كنت قتلي وقاتلي) التي سبق ذكرها في هذه القراءة .

وصدور الأيقاع النغمي للقافية عن ضمير حال غالباً مايتصل بهيمنة الحس الغنائي المباشر على وعي الشاعر وانفعاله بهاجس معنى معين او ذات معين او شيء معين يعود الى الضمير واحيانا تتصل القصيدة كلها بوحدة شعرية من نوع ماتنتسب الى عائدية الضمير وفي هذا الاتجاه تؤدي هيمنة الضمائر ثلاث وظائف فنية اولاها : اتصاف النص بوحدة شعرية ينتسب فعل معانيها الى عائدية الضمير . وثانيها : تفعيل الحس الغنائي بشكل مباشر ومضاعفة الايقاع النغمي للقافية من خلال : حرف التأسيس وحرف الروي والقافية بعدهما وهو مايجعل الايقاع النغمي للقافية عاليا ومباشراً في مكونات الاداء الفني ، وثالثها : اتصال الضمير بالتعبير عن (انا الشاعر) في كل القصيدة يشي بانفعال تلك الـ انا بمعان محددة ويكشف عن مظاهرها الذاتية الموحية بالمعنى؛ وهذا امر يكاد ينفرد فيه البردوني بين شعراء العربية، حيث تهيمن القوافي المتصلة بـ (أناه الشاعرة) او المعبرة عنها هيمنة مطلقة فلايعمد الى الكسرة في القصيدة اللامية المكسورة اللام بل هي اللام المتصلة بـ ياء المتكلم :

عرفت لماذا كنت قتلي وقاتلي
لان الذي أعطاني الخبز آكلي

وهكذا تسير قافية اللام المكسورة متصلة بياء المتكلم (تنازلي، واصلي، عاذلي، كاهلي، ...)

وكما في قصيدة (قبل الطريق)(٣٢) التي مطلعها :

قبل الطريق ابتدي سيري رحيل احرفي

وهكذا تسير قافية الفاء المكسورة متصلة بياء المتكلم (معزفي، مصيفي، موقفي، فلسفي، ...)

وهكذا في قصيدة (السفر الى الايام الخضر) مع قافية التاء : (اغنياتي، حياتي، دواتي، قاتي، نباتي، سماتي، ...)(٣٣)

ولاتكاد تخلو مجموعة شعرية للبردوني من هكذا نمط من القوافي التي يتصل فيها صوت القافية بضمير المتكلم المعبر عن (انا الشاعرية)وهي حال بقدر ما تؤدي الى تصعيد الايقاع النغمي المباشر في سياق بنية القصيدة الفنية؛ توحي بمدى انفعال الذات بخطابها الشعري ومدى انتساب (انا الشاعر) الى تجليات ذلك الخطاب، ومدى الحالة الشعورية التي عليها الشاعر حيث تتجلى ذاته منفعلة باعلى ايقاع نغمي في القصيدة وهو القافية وباثبات ضمير تكلمها وفي كل القصيدة بشكل فني من دون اشعار القارئ او المتلقي بلغة مقصودة او اصطناع مفتعل، انما تنساب القافية فنيا دونما اصطناع موصلة خواتيم الابيات بعضها ببعضها الاخر ايصالاً فنياً تعبيريا يتكشف من خلالها (أنا الشاعر) وهو يوجه

انفعالات المعنى تعبيريا او فنيا ايقاعيا نغمياً، بما يجعل القصيدة ذات تميز اسلوبي في هذا الاتجاه .

(د) ايقاع الوزن : وهو الذي يصدر عن تكرار مقاطع متشابهة مضبوطة بالتفاعيل بالشكل الذي يرتكز عليه التعاقب الزمني لضربات ايقاع الوزن وتناسب التتابع الكمي للحركات والسكنات عند النطق او القراءة، لان القراءة هي مثار اظهار الايقاع الوزني .

وحين يصدر الايقاع عبر صورته الوزنية عن اثار التكرار ومعطيات التوقع، فان صدوره ذاك متصل بطبيعة التوقع، فكلما كان التوقع ادهاشيا او لاشعورياً جاء بعيداً عن الرتابة وكان ادعى الى التأثير في المتلقي، ذلك ان تكرار الوحدات الوزنية الرتيب يبعدها عن الادهاش او المفاجأة ويصلها بالشعور القصدي المصنوع المشبع بالصنعة غير المثير لاي شكل من اشكال المفاجآت، ولذا كان (النسيج الذي يتألف من التوقعات والاشباعات او خيبة الظن او المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الأيقاع، ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات اقصى قوته الا من خلال الايقاع، ومن الواضح انه لاتوجد مفاجأة او خيبة ظن لو لم يوجد التوقع، وربما كانت معظم ضروب الايقاع تتألف من عدد من المفاجات ومشاعر التسويف وخيبة الظن لايقل عن عدد الاشباعات البسيطة المباشرة)(٣٤) . ولذا كان الايقاع الوزني الرتيب البسيط في مسافات توقعه او دوائر مفاجآته مملاً وغير فني من جهة عدم الادهاش .

وفي هذا الاتجاه ينزع الايقاع الوزني – بحسب كولردج الى (زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه، ويحدث الوزن هذا الاثر عن طريق اثارة الدهشة من وقت الى اخر وعن طريق اشباع رغبة الاستطلاع تارة وأثارتها تارة اخرى ... حتى يستحيل ادراكه واضحا في اللحظة الواحدة، وان كان الاثر الذي يولده كبيرا)(٣٥) . وهذه الحال هي ماتجعل الايقاع الوزني متحركا متجدداً بحسب قدرة الشاعر على الاداء الفني الباعث على المفاجأة والأدهاش .

ويصدر شعر البردوني في مكوناته الايقاعية عن ايقاع الوزن بشكل واضح ورئيس لان الشكل التقليدي للشعرية العربية يعتمد على تفعيل هذا الاتجاه ثم ان البردوني – بدءاً – تبنى هذا الشكل في خطابه الشعري، وعمل في ادائه الفني على تحديثه ولو بالخروج من أسر المرجعية التراثية الهائلة في هذا الاتجاه .

وقد تعددت اشكال الاداء الفني / ايقاع الوزن في شعر البردوني غير ان القراءة عندي رصدت اربعة اشكال بارزة هي :

اما اولها فشكل الابحر التقليدية الشائعة ذات الحس الايقاعي المألوف اذ عمد البردوني الى الخروج من اسر ايقاع الوزن التقليدي بفاعلية الجملة الشعرية ذات التعبير الدرامي المعاصر المنفعل بالراهن الموحي بالحادثة كما في قصيدة (الغزو من الداخل)(٣٦) .

أيا (صنعا) متى تأتين؟
من تابوتك العفـن!
اتسألني؟ اتدري؟
فات قبل مجيئه زمني!
متى آتي؟ الا تدري!!
الى اين انثنت سفنـي!
لقد عادت من الآتي
الى تاريخها الوثـني
فظيع جهل مايجري
وأفظع منه ان تـدري؟!

حيث ذابت الغنائية العالية لوزن مجروء الكامل في لغة الاستفهام وفي ايحاءات التعجب وفي الحوار بين الشاعر والمدينة ثم عاد في البيتين الاخيرين لطبيعة الوزن التقليدية وسرعان ماعمل على قافية مغايرة في ختام المقطع .

وكما في قصيدة (غريبان وكاناهما البلد)(٣٧)

من ذلك الوجه؟ يبدو انه (جـندي)
لا ... بل (بريمي) سأدعو جد مبتعد
من اين ياابني؟ ولايرنو وأسألـــه
أدنو قليلاً .. صباح الخير ياولـدي
يسعد صباحك ياعمي أتعرفنـــي؟
فيك اعتنقت انا قبلت منك يـــدي
من مات ياابني؟ من الباقي؟ اتسألني؟
فصول مأساتنا الطولى بلاعـــدد
وكيف كنتم تنوحون الرجال؟ بـــلى
نموت كما نحيى بلارشـــــد
فوج يموت وتنساه باربعـــــة
ولم يعد احد يبكي على احـــد!!
بلا اعتقاد وهم مثلي بلاهـــدف ياعم
... ماارخص الأنسان في بلـدي!!
والآن ياابني؟ جواب لاحدود لـــه اليوم
أدجى لكي يخضر وجه غـدي

اذ عمد باداء فني الى الحد من تقليدية البحر البسيط بلغة الاستفهام على تعدد اغراضه البلاغية والتعجب على غزارة ايحاءاته والحوار على ما يوحي به من دلالات وتتابع الجمل القصيرة بأساليب متعددة من بلاغية الى لغوية وفي اجابات شعرية غير منفعلة بالغائب التقليدي بل صادرة عن الراهن الحادث، وغيرها وغيرها، بالشكل الذي جعل الصورة التقليدية للبحر البسيط وتجلياته الوزنية تلبس اسلوب البردوني وطريقته في تعبير المعنى او الاداء الفني .

أما ثاني تلك الاشكال فهي الابحر التقليدية الراقصة ذات الاداء الوزني الايقاعي الحاد كما في قصيدة (يوم ١٣ حزيران)(٣٨) .

ماذا جرى؟ لم يجر شيء هنا
صنعاء لافرحى ولا آسفــة
القات ساه ... والمقاهي على
أكوابها محنية عاكفـــة
ماذا جرى؟ لاحس عما جرى
ولا لديه ومضة هادفـــة
ماذا يعي التاريخ؟ ماذا ارى؟
ولى بلا ذكرى... بلا عاطفة

حيث الصورة الوزنية الصادرة عن ايقاع السريع هنا غير راقصة وغير حادة غنائياً على الرغم من طبيعة البحر السريع لان البردوني استوعب الحدود الغنائية للوزن هنا بتتابع الجمل القصيرة وتنوع اساليب اداء الجمل وتعدد الصور غير الرتيبة مما قاد المتلقي الى جو ايقاعي غير رتيب ولاحاد انما هو خاص باسلوب البردوني في الايقاع الوزني .
وكما في قصيدة (هاتف وكاتب)(٣٩)
اكتب ... لاتتعطــل
ماأقسى ان افـعل
صارت كفي رجــلاً
ماجدوى ان تكسل
لم استولد حرفـــا
جدد حرفا مهمـل
تدري؟ للحرف صبـا
يفنى ... وصبا يحبل

حيث ايقاع الخبب راقص غنائي حاد لكن اسلوب البردوني هنا حاول الحد من غنائيته الصارخة بتنوع الاساليب اللغوية او البيانية، وفي الحذف وفي البعد الرمزي للصورة الشعرية .
وكما في قصيدة (ام يعرب)(٤٠) التي يقول في مطلعها :
حيث الغبار الأهوج
على الرياح ينشـج
وحيث تشمخ الدمى
ويستطيل العوسـج
هناك حيث يدعـي
على القشور البهرج
جزيرة تطفو على
صحو الربى وتدلـج
مطلة كأنهـــا
نعش أشم ابلـــج
تمضي به جنية
جرحى وتل اعـرج

اذ الايقاع الوزني الحاد الراقص للرجز بقافية حادة هي الجيم وقد حاول البردوني تخفيف الحدة الغنائية باسلوب الاستعارة و البعد الرمزي للصورة الشعرية ولكن اساليب الصورة هنا وكذلك أساليب بناء الجملة لم ترتفع على الايقاع الغنائي العالي لوزن الرجز لفاعلية ادائه الفني الخاصة .

وثالث أشكال الايقاع الوزني عند البردوني هو صورة الاوزان الغنائية التي يختمها بقواف حادة في ايقاعها الصوتي كما في القصيدة الجيمية السابقة قبل حين وكما في ظاهرة شائعة في كل تجربة البردوني في ادائه الشعري وهي غلبة القوافي الساكنة على سواها فضلاً عن شيوع القوافي النادرة التي عاد الشعراء المعاصرون يتقصدونها .
أما رابع اشكال الايقاع فهو توالي الجمل الفعلية وتعددها وتنوعها للحد من قوة الايقاع الوزني الرتيب احيانا ولتنويع الحس الغنائي الصادر عن بنية الجملة في الخطاب الشعري كما في قصيدة (ثرثرات ...)(٤١)
كان يحكي ... يبكي ... يحب ... ينادي يدعي
... يشتكي ... يصافي ... يعادي
مرحباً يـا (سـعيد) ... خـذ نور عيني
اسكتي ... هات بندقي يا (عبادي)

اذ يؤدي تتابع الجمل الفعلية الى تكثيف المعاني المتصلة بالمعنى الشعري العام للبيت ثم ان التأمل المباشر للمتلقي في سياق الخطاب موزعاً بحسب الجمل الفعلية يبعث على غلبة الحس الدلالي بمكوناته على الحسن الغنائي المنفعل بغنائية الايقاع الوزني او ايقاع الوزن .
اما خامس اشكال الايقاع الصادر عن الوزن عند البردوني فهو الارتفاع بالحس اللغوي بالمفردات العربية اليومية والقوافي غير المألوفة والرموز التراثية الى مستوى الاداء الفني الشعري، من ذلك قافية الهاء في قوله : (٤٢)

اليوم ارض مأرب	كأمها موجهـــه
يقودها كأمهـــا	فار وسوط ابرهه
فما امر أمسها	ويومها ماأشبهه
تموز في عيونها	كالعانس المولهه

حيث تتآلف جملة عناصر في تكثيف الحس الغنائي على الرغم من غلبة ايقاع وزن الرجز لان جرس الالفاظ التراثية (مأرب، البرهة، تموز، ...) واللفظ اليومي ومألوفية الدلالة مع الاحساس ببساطة الاداء الفني كلها عناصر تسهم في تكثيف عنصر الايقاع .
ويبدو ان عناية البردوني بالعناصر الايقاعية على تعدد روافدها تتأتى من حرص في خطابه الشعري على اداء المعنى الشعري المتصل بالاسلوب البردوني غير المتأثر كثيراً بالارث الشعري أي انه يرغب في فاعلية شعره في الاخر وليس العكس .

(٢)في الاداء التركيبي :

الاداء التركيبي في قصيدة الاداء الفني صورة فنية اولية ثم صورة جمالية بعد ذلك، وبعدها الفني في هذا الشكل حال جوهرية في الاداء؛ اذ عليه يرتكز البعد العمودي للبناء الشعري، وهو بقدر مايكشف عن ارتفاع الشاعر على مادية الاداء في

التعبير الشعري بقدر مايشير الى مدى قدرته الابداعية في الارتفاع بصورة البناء من شكلها المادي بوصفها اداة الى شكلها التعبيري الفني كونها جزءاً من لغة الخطاب الشعري لها وظائف تعبيرية واخرى فنية وكذلك جمالية .

وصورة الاداء التركيبي عند البردوني توزع على ثلاثة محاور رئيسة هي :
الأول : محور تركيب الجملة وفيه عرضت لدلالات التعبير من خلال ثلاثة اتجاهات هي اتجاه الجملة الاسمية واتجاه الجملة الفعلية واتجاه الجملة التأويلية التي هي الجملة الباعثة على الادهاش بسبب فاعليتها التأويلية وعمقها الفني وايحائها الجمالي، سواء اكانت فعلية او اسمية بمعنى؛ ان الاسمية توحي بفعل صورتها الاسمية بمعنى موضوعي او شعري مستوحى او مستفاد من دلالة الاداء الاسمي للجملة، وكذلك الجملة الفعلية اما التأويلية فهي اداء شعري ذو تجليات جمالية تصدر عن تفوق الشاعر الابداعي في الارتفاع باللغة الى المستوى الكلامي الذي يعيد فيه خلق اللغة وايحاءاتها الفنية بما يمثله هو تعبيرا شعريا وهو على اشكال الاداء الشعري .

الثاني : محور تركيب البيت : وقد قرأت فيه ثلاثة اتجاهات في بناء البيت الشعري في سياق القصيدة هي : اتجاه البيت المنفصل وهو صورة البيت التقليدي المستقل الشائع في التراث الشعري العربي القديم وصورة البيت المتصل التي هي صورة الاداء الشعري الفني الحديث حيث تتكامل فيه القصيدة فنياً وعضويا / موضوعياً بحيث تتشكل كل مسافات جسد القصيدة في اطار سياق شعري واحد، وصورة البيت الشعري وهو اتجاه في الاداء يقوم فيه البيت الشعري مقام النص في جسد المجموعة الشعرية المتماسكة؛ بمعنى ان ذلك البيت ينتمي سياقياً الى القصيدة وينفصل شعرياً بصورة من الاداء يغلب فيها الفني على الموضوعي وربما الجمالي على الفني، وهذا الشكل قليل في الشعرية التقليدية .

الثالث : محور بناء القصيدة : وقد عرضت فيه لثلاثة اشكال من البناء الشعري هي : شكل قصيدة البناء الحواري، وشكل قصيدة البناء الحكائي وشكل قصيدة البناء الشعري، حيث تقوم الاول عند البردوني على الحوار بين صوتين شعريين او بين شخصيتين . اما الثاني فيصدر بناؤها عن حكاية يريد الشاعر تعبيرها بسرد من خلال بناء شعري مخصوص . اما قصيدة البناء الشعري فهي مايرتكز الشاعر في تعبيرها على البث الوجداني الشعري بانزياحاته المكثفة وقصيدة الشعري الباعث على التأويل وفاعليته الادهاشية بالشكل الذي تكون الجملة فيه مكثفة شعريا والبيت منفعل بعمقه الجمالي والقصيدة محتفلة بكثافة جمالية توحي بان الاداء الشعري فيها مقصود لشعريته اولاً .

- محور تركيب الجملة :

يعبر تركيب الجملة الشعرية في النص عن الفحوى العامة للنص تلك المتصلة بسياق الجملة او البيت او المقطع واحيانا قليلة بسياق النص كله، وهو في خطاب الشعراء المبدعين رافد رئيس في البث الشعري لما يوحي به من تجليات ومن ايحاءات تعبيرية خاصة، وقد رصدت من خلال هذه القراءة في شعر البردوني ثلاثة اتجاهات ضمن مايطرأ على تركيب الجملة من مظاهر بارزة :
اولاً : الجملة الاسمية

تتصل الجمل الاسمية في سياقها الشعري بتعبير معان مستقرة التجليات في الذات، وكأنه يوحي بثبوت صورتها اوبثبوت استمرارها الموجع او المفرح؛ وكانه يوحي بتواصلية تلك الحالة واقعاً يعيشه او تداعيات يحس استمرارها من ذلك في قوله : (٤٣)

لكن في صدري دجى الموتى واحزان البيوت
ونشيج ايتام ... بلا مأوى ... بلا ماء وقوت
وكآبة الغيم الشتائي وارتجاف العنكبوت
وأسى بلا اسم ... واختناقات بلا اسم او نعوت
من ذا هنا؟ غير ازدحام الطين يهمس او يصوت
ودم الخطى ... والاعين الملآى باشلاء الكبوت
غير انهيار الآدمية وارتفاع (البنكنوت)
وحدي ألوك صدى الرياح وارتدي عري السكوت

حيث تهيمن الجملة الاسمية على هذا النص على نحو كامل الا في بيتين هما (الخامس والثامن) . حيث صدرت الابيات الاربعة الاولى عن تصوير حالة من ركون متصل بركون كاشف عن غيبوبة الذات في سجن الغياب في سجن الآخر (في صدري : دجى الموتى واحزان البيوت ونشيج الأيتام وكآبة الغيم وارتجاف العنكبوت ومآسى بلا أسماء ... كأنها لاتعد!!) وعدم اتصال تعبيرها بسياق جملة فعلية يشي بعمق المعاناة التي يتنفسها الشاعر وبتواصيلية حالها!! حتى انه في الأبيات الاخر يستفهم مستنكراً ازاحة هم كل ذلك وكأنه يراه جاثماً عليه دائما!! (من ذا هنا : غير ازدحام الطين ... غير انهيار الآدمية ... غير ارتفاع السكوت ..!!؟) حتى يختمها في البيت الاخير – ولكن – بجملتين هذه المرة صادرتين عن لغة الاستعارة : (وحدى ألوك صدى الرياح ... وارتدى عري السكوت!!(وكأن فعل (ألوك) وفعل الارتداء ختما حالة من أسى قصد الشعر الى ان يبوح بوجع تواصيلتها فكان ان هيمنت على خطابه الجمل الأسمية .

وقد تتجلى الجملة الاسمية في ارتدادات هي اصداء لها ولكنها (اشباه جمل) لتعبر عن ذات البوح الشعري كما في قوله : (٤٤)

بلادي من يدي طـاغ الى أطغى الى أجفى
ومن سجن الى سجـن ومن منفى الى منفى
ومن مستعمر بـــاد الى مستعمر أخفى
ومن وحش الى وحش وهي الناقة العجفا
بلادي في ديار الغير او في دارها لهفى
وحتى في أراضيهـا تقاسي غربة المنفى

حيث الجملة الاسمية الاولى التي استهل بها البردوني النص تشظت على مساحة ستة أشطر في سياقات الجار والمجرور ثم يختمها بجملة تشبيه اسمية ايضاً ثم يعود الى ذات الجملة لتعبير المعنى ذاته، ثم يختم النص بجملة فعلية توحي بتواصلية الحالة اكثر من ايحائها بمرحلتها المنقطعة (تقاسي غربة المنفى) . ومثل هذا البيت والوجداني ماجاء في قوله (٤٥)

تسلياتي كموجعاتي ... وزادي
مثل جوعي وهجعتي كسهادي
وكؤسي مريرة مثل صحوي
واجتماعي باخوتي كانفرادي
والصداقات كالعداوات تؤذي
فسواء من تصطفي او تعادي
ان داري كغربتي في المنافي
واحتراقي كذكريات رمـــادي
يابلادي هذي الربى والسواقي
في ضلوعي تنهدات شوادي
انما من آنا؟ وليس بكفـــي
مدفع والتراب بعض امتدادي
العصافير في عروقي جيـاع
والدوالي والقمح في كل وادي
هذه كلها بلادي ... وفيهـا
كل شيء ... الا انا وبـلادي

حيث تشكلت الابيات الثلاثة الاول من جمل اسمية كلها باستثناء اخر جملة في اخر البيت الثالث ثم يتواصل الشاعر في الابيات الخمسة الاخرى بتعبير معانيه من خلال جمل اسمية، فاذا قرأت الأبعاد الموضوعية في هذه المعاني فستشعر بالشاعر منفعلاً بتواصيلة فيها وليس بكونها حالة طارئة وتزول، بمعنى انها – بوصفها جزءاً من تجليات الاقدار والايام – حالة وتزول وما هي بالباقية، ولكن مأساويتها بعثت في روح الشاعر التعبير عنها وكأنها متواصلة غير زائلة، وهذا ايغال بتعبير لغة الالام والاوجاع وتقلباتها في مسافات الايام من كل زمان .

ومثل هذا الاتجاه ماجاء في قصيدة (الغزو من الداخل)(٤٦) حيث هيمن سياق الجمل الاسمية على القصيدة؛ كما في :

يمانيون في المنفى ومنفيون في اليمـن
جنوبيون في صنعا شماليون في عـدن
وكالاعمام والاخوال في الاصرار والوهـن
فمن مستعمر غـاز الى مستعمر وطنـي
لماذا نحن يامربـى ويامنفى بلا سكـن
بلاحلم ... بلاذكـرى بلا سلوى ... بلا حزن
يمانيون يـا (أروى) ويا (سيف بن ذي يزن)
ولكنا برغمكمـــا بلا يمن ... بلا يمـن
بلا ماض .. بـلا آت بلا سر ... بلا علـن

وفي اتجاه هيمنة الجمل الاسمية يلفت نظر المتلقي من خلال ماسبق ذكره ثلاث ملاحظات :
الأولى : تعبير الشاعر عن المعاني ذات الايقاع المستقر او الصورة شبه الثابتة من جهة ومن جهة اخرى ايحاؤه بثبوتية المتحرك او المتغير تعبيراً منه عن صور وقعه في النفس وتجليات الامها وتداعياتها .
الثانية : صدور نظام الأبيات في الجمل الاسمية عن الأبحر القصيرة لان الحال متصلة بقصر الجملة ومايتبعها ذلك القصر من اشكال عطف وحذف وفصل ووصل وغير ذلك وخاصة في اشباه الجمل .
الثالثة : عطف الجمل التالية على ماسبقها بشكل تأخذ فيه سياقاتها وتداعيات تلك السياقات، ثم ان المعطوف سيأخذ حكم المعطوف عليه في الاعراب وان تباين التعبير الشعري غير ان نفس الشاعر سيظل متواصلاً في صورة من صور التكرار .

ثانياً : الجملة الفعلية –
اذا ارتبط وضوح الجمل الاسمية في بعض السياقات بالمواقف المتصلة في استمرارها، او غير المتحركة حركة تعبيرية انقلابية ايجاباً او سلباً فان القصيدة المعاصرة غالباً ماانفعلت بالنزعة الدرامية لتعبر عن تقلبات حركة الراهن ومعطياتها ولتتصل باعادة تشكيل الوجود الانساني وهو حال اتصلت به القصيدة تفاعليا فكان من نتيجة ذلك وضوح النزعة الدرامية التي من معطياتها هيمنة اتجاه الجمل الفعلية .
لما كان البردوني يصدر في بناء قصيدته – كا سيأتي لاحقاً – عن آساليب حكائية او ملامح سرد قصصي فقد هيمنت الجملة الفعلية على سياق خطابه الشعري على نحو لافت للنظر، وهي تكاد تشكل سائر خطابه في مجموعة (وجوه دخانية في مرايا الليل) كما في قصيدة (هاتف ... و كاتب)(٤٧) التي يقول في بعضها :

اكتب ... لاتتعطـل ماأقسى ان افعل
صارت كفي ... رجلاً ماجدوى ان تكسل

لم استولد حرفـا جدد حرفاً مهمل
تدري؟ للحرف صبـا يفنى، وصبا يحبل
اكتب شعراً، فكـراً أنفاساً، تتشكـل
تمهيداً، عنوانـا تفعيلات افعـل
إهمس شيئاً، حتـى القمح الى المنجل
همس الارض الوجعى فن عند الجـدول
ولخفق البدر صـدى في ابداع المشتـل
اتراني مخنوقـاً؟ اهمس ... لاتتمهـل
جرب، فلديك فـم وجنون يتعقـل
قتلوني مـرات اكتب كي لاتقتـل

في سياق اثني عشر بيتا هناك بيتان فقط صدرا عن بنية الجملة الاسمية هما (همس الارض الوجعى فن عند الجدول + ولخفق البدر صدى في ابداع المشتل) والمعنى الموضوعي هنا متصل غير منقطع وثابت جمالياً وفنيا في اسلوب الاستعارة المكنية (همس الارض الوجعى + لنخفق البدر صدى) ولذا كان مناسبا التعبير عنه بلغة الجملة الاسمية . اما سائر أبيات النص فخطاب حواري بين (الآمر بالكتابة : السجان او الشرطي الذاتي) وبين الكاتب / الشاعر؛ والحوار فعل ايقاع وتحريك، فعل وتداعيات ومناورة لامجال لتواصلية الحالة السكونية الواحدة فيه، ولذا كان سياق الجمل الفعلية أدق في التناسب عند التعبير عن طبيعة المعنى الحركية المتأججة او المتأرجحة الباحثة عن استقرار غير متحقق .
وعلى الرغم من قصر الجمل وسرعة ايقاع الخبب في هذا النص الا ان الجملة الفعلية هي المهمينة، لان المعنى حتى في حدود بثه الشعري انفعالي متحرك عاطفي متغير وصور متباينة من حال الى اخر ومن شكل الى ثان، وهذا كله يتناسب مع سياق هيمنة الجمل الفعلية على نحو عام .

وقد لاحظت من خلال هذه القراءة اربع ملاحظات سادت في سياق الجمل الفعلية بشكل عام وهي :
- شكل القصيدة المبنية بناءاً حوارياً قائماً على تعدد الاصوات شاع فيه ايقاع الجمل الفعلية على نحو لافت للنظر حتى في الاوزان القصيرة والجمل القصيرة .
- في سياق لغة الاستعارة المكنية بشكل خاص غلب ايقاع الجمل الفعلية على سواها، ربما بسبب من غياب اللفظ المستعار الذي يكنى عنه بلفظ دال عليه ويوحي به .
- في القصيدة المبنية بناءاً حكائيا او بناءاً افاد فيه الشاعر من ملامح السرد القصصي هي مكنت لغة الجمل الفعلية على نحو دال تعبيرياً لان ايقاع الحكاية او ملامح السرد لقصصي يستدعي غلبة الجمل الفعلية على سواها .
- غالباً ماتتضح الجمل الفعلية في سياق النصوص ذات البث العاطفي الانفعالي الصادر عن حس وجداني منفعل بحادثة معينة او واقعة ذات حضور زماني مدهش ومكاني مفاجئ .

ثالثاً : الجملة التأويلية –
الشعر بدءاً لغة خطاب تأويلي باعث على المفاجأة، ومؤدي الى الادهاش؛ بطرائق متعددة؛ وسياقات اداء لغوي مخصوصة؛ تتباين من شاعر الى آخر؛ لاتصالها بقدرة الشاعر على الابداع والتجدد والمغايرة على نحو غير تقليدي .
ولست أعني بالتأويل هنا فاعلية الكلام الاستثنائية على صياغة المعنى الشعري عبر طرائق بعضها بنياني وبعضها الاخر رمزي وقسم ثالث منها اسطوري وهكذا؛ أنما اقصد جملة النص القادر على تأويل ما في الذات من تجليات كالعاطفة في مقطعة (بعد الحنين) .(٤٨)

هل تغفرين لو انني ابدي الذي حاولت أخفي
سأقول شيئاً تافهاً : يكفي الذي قد كان يكفي
ماعاد يسبقني الحنين اليك او ينجر خلفي
ماكان جباراً هواك وانما قواه ضعفي
واليوم لاأبكي نواك ولا اقترابي منك يشفي

هذه المقطعة القصيرة بأبياتها الخمسة آخذت بتأويل عاطفة الخسران عند الشاعر الى عاطفة التعالي ونجع في وضع عنوان لها هو (بعد الحنين) ذلك ان الحنين عاطفة جامحة؛ وعدم الفوز بما تحن اليه خسران وتخلي من او (ما) تحن اليه عنك خيبة؛ وليس من سبيل للذات الشاعر امامها غير التعالي؛ وارتفاع الشاعر بتأويل عاطفة الخسران والخيبة الى عاطفة التعالي على مأساتهما ايحاء فني عال دال على فاعلية الجملة التأويلية عنده وهذا حال ابرع فيه شعراء قصيدة الاداء الفني .
ومن اتجاه الجملة التأويلية، تأويل صورة الليل في مطلع قصيدة (لص تحت الامطار) اذ يقول : (٤٩)

الليل خريفي أرعـن
يهمي ...يدوي ... يرمي ... يطعن
يستل حرابا ملهبـة
يستلقي كالجبل المثخـن
يأتي ويعود كطاحـون
أحجاراً وزجاجا يطحـن
يعدو كالادغال الغضبى
يسترخي ... يفغر كالمدفـن
يعري ... يتزيا ... يتبدى
أشكالاً ... يبسم ... يتغضـن
في كل جدار يتلـوى
وبكل ممر ... يتأسـن
وبلا اسماء يتسـمى
وبلا ألوان ... يتلـون

ويشم بأذنيه ... يرنــو
قلقاً كرقيب يتكهـــــن

اخذ الشاعر هنا بتأويل صورة الليل في خلال تجلياتها مرة ومعطياتها مرة اخرى واحتمالاتها ثالثة اخرى وهكذا، ففي كل جملة يقول الشاعر بتأويل الليل / اللص في صورة شيء، فهو ذا بل طاعن في التعب في (الليل خرفي أرعن) وهو سيل في (يهمي) ورعد في (يدوي) وفارس في (يرمي) ومقاتل في (يطعن) وكذلك في (يستهل حرابا ملهبة) وهو ثقيل الوطأة بطيء غير منقطع في (يستلقي كالجبل المثخن) وهو كالنار يحرق الاخضر واليابس في (يأتي ويعود كطاحون احجاراً وزجاجا يطحن) وهكذا في سائر هذه الابيات تتصف جملته الشعرية بقدرة تأويلية عالية يتجاوز فيها حدود العرف الوضعي للتعبير المباشر، ولكن فاعليته التأويلية في سائر لغته الشعرية بيانية ابلاغية غالبا ما تعتمد التصوير الاستعاري كما في هذه الابيات، ولكنه هنا غير معني بالموروث الذي اشتغل على مناسبة المستعار منه للمستعار له، بل هو منفعل بتأويل الموضوع او الشيء او المعنى الموضوعي الى تجليات فنية ذات ايحاء تعبيري فني مؤثر في المتلقي .

وقد بدأت من خلال هذه القراءة لفاعلية الجملة التأويلية عند البردوني أشكال كثيرة، لعل ابرزها :

- تأويل اشكال الانكسارات العاطفية بلغة ذات ايحاءات عاطفية عالية مؤثرة في المتلقي خطابياً، كما في المقطعة الفائية السابقة .
- تأويل الصورة، كما في تأويل الصور، الاستعارية لـ (الليل) في مطلع القصيدة النونية السابقة على مسافة عدة ابيات .
- تأويل فاعلية الوعي الموضوعي بالاشياء وللاشياء كما في معنى التعجب في قوله :

عجيب كل مايجري
واعجب منه ان ادري

- تأويل فاعلية المعاني كـ (معنى الحيرة) في قوله :

كان يبكي وليس يدري لمـاذا
ويغني ولايحس ألتــذاذا
وينادي : ياذاك يصغي لهـذا
وهو ذاك الذي ينادي وهذا

- تأويل بعض صور منطق الاشياء كمفهوم (من الثرى واليه) في قوله :

عرفت ... لماذا كنت قتلي وقاتلي
لان الذي اعطاني الخبر آكلي

المفهوم المادي لمنطق الاشياء يقول : ان التراب هو الذي اعطاه الخبر وان التراب نفسه هو الذي سيأكله ومن صورة هذا المنطق أدرك البردوني انه قاتل نفسه!! ولكن هذا الحد الموضوعي للمعنى غير البعد التأويلي الذي انفعل به المعنى الشعري في هذا المثال .

محور تركيب البيت :-

يتشكل المعنى الشعري من جملة العلائق التي تؤلف بنية النص الشعري ومنها مايصدر عن بنية البيت الشعري في شعرية العمود او السطر في قصيدة التفعيلة ، لذلك اولى الدارسون عناية لقراءة طبيعة البيت في النص الشعري بوصفه جملة شعرية او اكثر وجزءاً من مقطع او نص منفصلاً عن ذلك النص او جزءاً عضويا فيه، فضلاً عن خصوصية هذا الاتجاه في تعبير المعنى الشعري .

وقد قرأت محور تركيب البيت عند البردوني في خلال ثلاثة اتجاهات اولها مايخص البيت المنفصل على الطريقة التقليدية التي اعتاد على الاخذ بها الشعراء القدامى الذي رأوا في استقلالية البيت الشعرية دلالة على آصالة الشاعر وتمكنه الفني . وثانيهما مايخص البيت المتصل الذي لايكتمل معناه الشعري والموضوعي الا بما قبله وما بعده أي الا ضمن السياق العام للقصيدة؛ وهو حال دال على تماسك بناء النص ومقدرة الشاعر الفنية على الامساك بخيوط نسيج القصيدة لى نحو متكامل وهذه السمة أخذ بها الشعراء المعاصرون وعلى نحو عام، وصارت الوحدة المعنوية بعض سمات القصيدة المتصفة للحداثة . وثالثهما بيت الجملة الشعرية حيث يشتغل الشاعر موليا كامل طاقته الشعرية لتكثيف المعنى الشعري وايقاده، وكانه هو كل قصيدة الفني في ابداع الشعر .

اولاً : البيت المنفصل :-

حين كانت الشعرية العربية وظيفية اولا وفنية ثانيا وربما ثالثاً أعطت لاستقلالية البيت خصوصية بحيث نظرت الى القصيدة من خلال البيت وربما الى القصيدة من خلال شطر البيت حتى قالوا : أهجى وأمدح بيت وأغزل بيت وهكذا . وكتاب(حلية المحاضرة) في صناعة الشعر أنموذج شاهد في هذا الاتجاه(٥٠) . بمعنى ان النقد القديم نظر الى القصيدة من خلال ابياتها فرادى وليس من خلال نسيج ابياتها العضوي . ولما كانت هذه صورة النقد القديم عامة تخللتها استثناءات قليلة فقد شاع في بناء القصيدة التقليدي (الشكل المفكك) أي القصيدة القائمة على الابيات منفصلة لايصل بعضها ببعضها الا التوجه الموضوعي العام ولك ان تحذف بعضاً وتقدم بعضاً على بعض من دون ان يشتبك بناء النسيج لان خيوطه متباعدة . والحقيقة ان هذا النمط من الاداء الفني عند البردوني قليل او نادر، لانه معني ببناء قصيدة متماسكة ولكن تجربته بعمومها لاتخلو من هذا الاتجاه وخاصة قصائد النصف الاول من عقد الستينيات، كما في قصيدة (اسمار القرية)(٥١) : التي يقول فيها :

من صدى البيد والشعاب الحواشد
بالمهاوي والضاربات السواهد
من مدى الموت حين تحمر فيها
شهوة الدود والقبور الزوراد
من صخور جلودهن حراب
وكهوف عيونهن مواقد
من ركوب السرى على كل قفر
لم ترده حتى خيالات رائد
من قوى الياس قصة تلو اخرى
تصرع الوحش قبل نهضة قاعد
من سؤال عن الحجاز ورد عن
غلاء الكساء والتبن كاسد
من خصام بين الاقارب في الوا
دي و حرب في التل بين الاباعد
من تثني المراتع الخضر تومي
بالاغاني للراعيات النواهد

وهكذا تتواصل القصيدة في استدعاء تجليات (أسمار القرية) على تباعدها من دون ان تتصل ابيات تعبير تلك الأسمار بصلات عضوية او فنية جمالية؛ انما انسابت الابيات بين يدي ايقاع الوزني لبحر وقافية الدال الساكنة وهي ترود مسافات نائية في استدعاء معاني موضوعية ونظمها ضمن سلك هذا الوزن وهاته القافية في سياق عام هو أسمار القرية فاذا قرأت متأملاً شعرت ان القصيدة تقوم على الابيات منفصلة اكثر من قيامها على نظم من الأبيات المتصلة .

ومثل هذا الاتجاه نقرأه في قصيدة (أغنية من خشب)(٥٢) . التي يقول في بعض ابياتها :

لماذا العدو القصي اقترب
لان القريب الحبيب اغترب
لان الفراغ آشتهى الامتلاء
بشيء فجاء سوى المرتقب
لأن الملقن واللاعبين
ونظارة العرض هم من كتب
لان ابا لهب لم يمت
وكل الذي مات ضوء اللهب
لان الرياح اشترت اوجها
رجالية والغبار انتخب
لأن الوجوه استحالت ظهوراً
تفتش عن لونها المغتصب
لأن المغني أحب ؟ كثيراً
كثيراً، ولم يدر ماذا احب

حيث الابيات كلها في سياق نظر عقلي تعليلي خطابي اكثر منه فني شعري وذا قامت القصيدة على البيت المنفصل اذ كل بيت جاء في تعبير تعليلي معين فانفصلت الابيات ورابطها الايقاع الوزني للمتقارب وقافية النون الساكنة والتوجه التعليلي الخطابي العام .

ومن هذا الاتجاه ماجاء في قصيدة (أحزان واسرار)(٥٣) التي يقول في بعضها :

شوطنا فوق احتمال الاحتمال
فوق صبر الصبر لكن لاانخذال
نغتلي ... نبكي ... على من سقطوا
انما نمضي لأتمام المجال
دمنا يهمي على أوتارنا
ونغني للأماني بانفعال
مرة احزاننا ... لكنها
- ياعذاب الصبر – احزان الرجال
ندفن الاحباب ... نأسى إنما
نتحدى ... نحتذي وجه المحال

وهكذا يمضي نسيج القصيدة في توجهه الموضوعي في معنى (الصبر والاحتمال) الا ان البيت الموضوع لمعنى (الصبر والاحتمال) لم ينفعل باداء شعري جمالي انما بقي فناً اقناعياً توجيهيا وهذه الخطوط كلها تؤشر الى انفصال البيت موضوعياً واتصاله فنياً بالوزن والقافية ، واتصاله موضوعياً ايضاً بالتوجه العام للمعاني وليس بالنسيج العضوي لشعرية القصيدة .

بمعنى ان القصيدة المنفعلة بالبث الموضوعي ذي التوجهات الاقناعية والحس الخطابي الانفعالي الحماسي غالبا ماتتشكل ابياتها على نحو غير متصل عضويا ، ولذا شاع اقتطاع الابيات المفردة من هذا النمط او حذف بعض الابيات او تقديم بعضها على بعضها الاخر من دون ان يتقاطع مع النسيج الشعري العام .

ثانياً : البيت المتصل :-

اكثر شعر البردوني يصدر عن نظام البيت المتصل، بمعنى ان القصيدة عنده تتصف بوحدة شعرية قد تجيء بسبب تماسك النسج العضوي وقد تكون بسبب من اسلوب السرد القصصي او الحكائي وهكذا، وتقل عنده القصائد المبنية بناء انفصاليا مفككاً، وأمثلة قصائد البيت المتصل كثيرة جداً، ولذا سأشير الى نماذج منها؛ من ذلك المقطع الاول من قصيدة (الأميرة ... تحولات العشق)(٥٤) اذ يقول :

كما ترين، حولي
لوني .. فمي عمري الوجيع
اليك يا أميرتي
قلبي يوجج الصقيع
ولتجعلي عشب دمي
بعض شوارب الربيع
ولتغزليني للربى
جدائلاً من النجيع
مدائنا تعدو الى
ابواب عالم مريع
حكاية قاتية

على مراتع القطيـــــع

حيث احتفظت القصيدة بوحدة عضوية صادرة عن تماسك المشاعر والبث الوجداني وفي البناء اللغوي حيث فعل الامر (حولي) اتصل بـ اول البيت الذي يليه (اليك باميرتي ...) ثم ان الامر في اول البيتيين الثالث (ولتجعلي) والرابع (ولتغزليني) اخذ مفعولاً به هو اول الشطر الثاني من البيت الثالث (بعض) واول الشطر الثاني من البيت الرابع (جدائلاً) ثم اول البيت الخامس (مدائنا) واول البيت السادس (حكاية) وهكذا بمعنى ان الايحاء الدلالي للبنية اللغوية متصل بعضه ببعضه الاخر في سياق القصيدة كله مما اكسبها وحدة عضوية متماسكة جعلت كل بين متصلاً بسواه محتاجا اليه غير منفصل عنه بشكل فني .

وقد تتماسك ابيات القصيدة عبر بث فني لتجليات موضوع واحد كما في قصيدة (شعب على سفينة)(٥٥) التي يقول في مطلعه :

كهودج من الضباب
من الطيوف والسراب
تزفه سفينـــــة
من الضياع والتـراب
و من تخيل الغنـى
ومن تلهف الرغـاب
لما أتوا تلفتـــت
حتى القصور والقبـاب
حتى السهوب والقرى
حتى الكهوف والشعاب
وكل صخر عندنـا
وكل شارع وبـــاب

فالقصيدة متصلة الابيات موضوعياً وفنيا في اطار تشكيل تعبيري يكمل بعضه بعضه الاخر : (كهودج من الضباب ... تزفه شفينة من الضياع والتراب ومن تخيل الغنى ... لما اتوا تلفتت حتى القصور ... حتى السهوب ... حتى الكهوف ... وكل صخر ... وكل شارع ...) هكذا التناسب النثري في البناء الفني للنص هنا هو ماكسبه وحدة وتماسكا كانت فيه الابيات متصلة غير منفصلة، فنياً وتعبيريا .

ومن اشكال التناسب النثري في تعبير المعنى بوجهيه : الموضوعي والشعري ذاك التناسب المؤدي الى تماسك وحدة القصيدة واتصال ابياتها بعضها ببعضها الاخر؛ ماجاء في قصيدة (سفاح المعاول)(٥٦) التي يقول في اولها :

ياقاتل العمران ... اخجلت المعاول ... والمكينة
الان في فمك النفوذ وفي يديك دم الخزينة
جرحت مجتمع الأسى وخنقت في فمه انينه
وأحلت مزدحم الحياة خرائباً ثكلى ... طعينه
ومضيت من هدم الى هدم كعاصفة هجينه
وتنهد الانفاس في كفيك اوراق ثمينة

حيث جاء بناء القصيدة فنيا موضوعيا تتسلسل الأبيات على وفق الوعي التعبيري للخطاب بما يجعل كل بيت محتاجاً الى ماقبله ومابعده متصلاً به غير منفصل عنه .

وفي هذا الاتجاه فان الطبيعي ان تأتي القصيدة ذات البناء الحكائي او القصصي محتفلة بودة عضوية وتماسك موضوعي تتصل ابياتها اتصالاً فنياً متناسباً؛ وهو ماسنأتي على تفصيله في محور تركيب القصيدة لاحقاً .

ثالثاً : بيت الجملة الشعرية :-

ينماز بيت الجملة الشعرية بفاعلية فنية من تجلياتها وضوح الاسلوب الفني للشاعر وارتفاع الحس الوجداني وتماسك النص؛ تعبيريا عاطفياً اكثر فيه موضوعيا، وتكون الفاعلية الجمالية للابيات انفرادية عامة ونصية سياقية خاصة؛ وبمعنى ان البيت خارج سياق النص هو جملة شعرية منفعلة بادائها الفني وبثها العاطفي الجمالي، وهو في سياق النص جملة فنية ابداعية واكثر منها تعبيرية فنية، وهو هنا صورة فنية متطورة عن الجملة التأويلية التي سبق ذكرها، ومن نماذج ابيات الجملة الشعرية عند البردوني قصيدة (صياد البروق)(٥٧) التي يقول في مقطعها الاول :

وحدي نعم .. كالبحر وحدي
مني ولي جزري ومـدي
وحدي ... وآلاف الربـــى
فوقي ... وكل الدهر عندي
من جلدي الخشبي اخـــرج
تدخل الازمان جلـــدي
من ... لامتى آت اعو
د مضيعاً قبلي وبعدي
كحقيبة ملأى ... ولاتدري
... كباب لايؤدي
مشروع أغنية، بلا صوت،
كتاب غير مجدي
ستصير ياهذا الذي ادعوه
قبري الان ... مهدي
وأجيء من نار البروق ...
يسنبل الاشواق رعدي

حيث تماسك بنية النص يصدر عن فاعلية الجملة الشعرية وبالتالي عن اساليب الاداء الفني ذات التجليات الجمالية اكثر من صدورها عن عناصر فنية عامة اخرى كالتناسب او السرد القصصي او البناء الحكائي وهذا النمط تطفح به القصيدة المنفعلة ببثها الوجداني الفني معاً ذلك البث المكتنز بالتجليات الجمالية .

محور تركيب القصيدة :-

يبدو البردوني في ادائه الفني شاعراً معنياً بتركيب قصيدته تركيبا فنيا؛ في كل مكوناتها؛ الايقاعية والبنائية والتصويرية اذ بدا انه يعطي بنية القصيدة عناية خاصة لاتصالها – عنده – بطبيعة البث الموضوعي الذي يريد قوله، ولأهمية هذا الاداء في توجيه الخطاب لشعري توجيها تأثيرياً في المتلقي وبخاصة في قصائد الهم الجمعي فضلاً عن قصائد لهم الذاتي وقد بدا لهذه القراءة ان البردوني يعني ببناء قصيدته من خلال ثلاثة اساليب رئيسية هي : أسلوب البناء الحواري واسلوب البناء الحكائي واسلوب البناء القصصي؛ حيث بنيت القصيدة عنده في النمط الاول على محاورة بين صوتين فيما بنيت في النمط الثاني على أساس حكاية واقعة معينة يعمد الشاعر الى ان يحيكها شعريا . فيما بنيت قصيدته في النمط الثالث على اساس الافادة من عناصر السرد القصصي بشكل جزئي وعلى وفق صياغات معينة من الاداء الفني الشعري .

اولاً : البناء الحواري :-

تضمنت تجربة البردوني في الاداء الشعري كثيراً من القصائد التي بنيت على اساس الحوار بين صوتين؛ يكون الحوار المتبادل بينهما هو مادة القصيدة الموضوعية، ومعطيات ادائه الفني هي مادة القصيدة الفنية وبذا يجيء بناؤها حواريا وهو مايكسبها تماسكا عضوياً، ويمنح بثها الموضوعي وعيا خطابياً لافتا لانتباه المتلقي لان الحوار حال مثير للانتباه ومستدع للاصغاء؛ بسبب التنوع في الاصوات واساليب الاداء وغير ذلك . ومن نماذج هذا الاتجاه قصيدة (ساعة نقاش مع طالبة العنوان)(٥٨) التي يقول في بعضها :

- أهلاً ... اتريدين العنوان ...
مهلاً ارجوك ... لمـاذا الان؟
- لادري الساعة ... اين انا او
ماسمي ... او من أي مكان؟
- في صدري تبكي اطيـار
عطشى ... في جمجمتي شيطان
شيطان أنثى او ذكـر
شيطان الاعشى او حسـان)؟
- خفق ناري يعزفنـي
وصدى كأزاهير الرمـان
(هذي اعراض الشعر كما
جربت ... ولادات الوجـدان)
(تغلي كربيع مخبـوء
يشتاق الى لقيا البستـان)
- (الديك جديد تنشدنـا
مازال جنينا ... بل غثيـان
- (غدا المولود سنرقبـه
تدرين مواعيد الفـنان

وتتواصل القصيدة على مسافة ستة وخمسين بيتا هي بمجموعها حوار بين الشاعر وامرأة على المسافة الاخرى من سماعة الهاتف؛ حيث يأخذ الحوار بينهما مواضيع متعددة ويرود اجواءاً مختلفة منها الشعري وبعضها سياسي وبعضها الاخر اجتماعي وهكذا . ولما كانت كلها صادرة عن خيال البردوني لتعبير معاني معينة فقد سارت القصيدة على نهج حواري واحد وكأن المتحاورين يمتلكان الثقافة نفسها ويصدران عن الوعي نفسه، ويبدو ان سبب هذا صادر عن تكثيف لمعان مخصوصة قصد تعبيرها باسلوب اداء فني واحد . ومن نماذج قصائد البناء الحواري قصيدة (سندباد يمني في مقعد التحقيق)(٥٩)

كما شئت فتش ... اين اخفي حقائبي
اتسألني من انت؟ ... اعرف واجبي
اجب ... لاتحاول ... عمرك ... الاسم كاملاً
ثلاثون تقريبا ... (مثنى الشواجبي)
نعم، اين كنت بالامس؟ كنت بمرقدي
وجمجمتي في السجن ... في السوق شاربي
رحلت اذن ... فيما الرحيل؟ أظنه
جديداً ... انا فيه طريقي وصاحبي
الى اين؟ من شعب لثان بداخلي
متى سوف آتي حين تمضي رغائبي
جوازاً سياحياً حملت؟ جنازة
حملت بجلدي ... فوق أيدي رواسبي

حيث تتوصل القصيدة في شكل حوار ثنائي بين الشاعر وشرطي التحقيق وقد بدا الشاعر واعياً على الصعيد الفني في توزيع لغة الحوار بين صوتي الشاعر وشرطي التحقيق حيث يتوزع الحوار مساحة البيت الواحد او مساحة الشطر من البيت؛ وهو في ذلك معني بتعبير (المعنى الشعري) في هذه لقصيدة لافتة لنظر المتلقي .

ثانياً : البناء الحكائي :

تكتسب القصيدة التي يفيد شاعرها من البناء الحكائي وحدة موضوعية ذات خصائص تعبيرية تتصل بحال المضمون الذي تحكيه القصيدة او الواقعة التي تنفعل بحكايتها ثم ان القصيدة الحكائية بالمعنى الفني تضفي على بنائها العام وحده عضوية ايضا بسبب من وحدة الموضوع والمشاعر والصور والافكار بالشكل الذي تتكامل فيه بنية القصيدة ذاتياً ذلك ان (الوحدة العضوية هي وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع ومايستلزم ذلك في ترتيب الصور والافكار ترتيب الصور والافكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي الى خاتمة يستلزمها ترتيب الافكار والصور على ان تكون اجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء

وظيفة فيها، ويؤدي بعضها الى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر)(٦٠) وهذا الفهم هو ماتتوفر عليه جزئياً او كلياً قصيدة البناء الحواري وكذلك قصيدة البناء الحكائي وقصيدة البناء القصصي .

ولقصيدة البناء الحكائي حضور في تجربة البردوني؛ اذ يجدها اسلوبا في بناء النص يسهم في تعبير معانيه الموضوعية حاملاً معاني شعرية متصلة باسلوب البردوني في الاداء الفني ..

ومن نماذج هذا الشكل قصيدة (طيف ليلى)(٦١) اذ يحكي حكاية (طيف ليلى) في صور متخيلة تحكي حضور ذلك الطيف فيه في صحوه ونومه وطالعها:

هز كفيه وأرجف لحظة ثم توقـــف
وبلاداع تأنـــى مثل من ينوي ويأسف

وتتواصل القصيدة بحكاية طيف ليلى كما عاشه الشاعر ومن نماذج هذا الاتجاه قصيدة (نص في منزل شاعر)(٦٢) التي يسرد فيها واقعة متخيلة للص يدهم منزل شاعر ما، ايحاءً تعبيريا منه في معنى افلاس الشعراء مادياً، وجاء في مطلعها :

شكراً، دخلت بلا أثارة وبلا طفور او غـراره
لما أغرت خفقت فـي رجليك ضوضاء الأغارة

ثم تتصل ابيات القصيدة في تصوير مشاهد من حكاية اللص الذي أغار على منزل شاعر . وقد غلبت على هذا النص المعاني لموضوعية والرسم الموضوعي المثير (لصور اللص) وهو ماجعل القصيدة تحتفي بوحدة عضوية غير منفعلة باداء فني جملي عال .

وقد يعمد الى وقائع تاريخية معاصرة من الماضي القريب او تراثية من الماضي البعيد فيأخذ بتعبير وقائعها في صور من يحكي تلك الوقائع حكاية شعرية محتفلة بالمعنى الفني في سياق المعنى الموضوعي وبالاداء الفني في سياق العرض الخطابي، كما في قصيدته الطويلة (حكاية سنين)(٦٣) التي يقول في أولها :

من اين ابتديء الحكاية
وأضيع في مد النهايـة
وأعي نهاية دورهـا
فتعود من بدء البدايـة
من عهد من ولدوا بلا
سبب وماتوا دون غاية

ومن نماذج هذا الاتجاه ايضا عند البردوني قصيدة (الفاتح الاعزل)(٦٤) التي يقول في اولها :

ساه ... في مقعده المهمل
كسؤال ... ينسى ان يسأل
كحريق يبحث عن نـار
فيه عن وقدته يذهـل
يطفو ويقر كعصفـور
تواق في قفص مقفـل

حيث يسرد حكاية (دون كيشوت) حكاية حال الشاعر الذي لايرتفع القول عنده في التاثير الى مستوى الفعل، في زمن الفعل وعصر النطق باليد وليس النطق باللسان فهو يحكي حال عجز الشعر / القول عن اللحاق بـ قطار الفعل / الانجاز، وهو يحكي حال الشاعر الذي يسرح قصائده في الهواء من دون أيما تأثير ...

وقد يحكي حال (ابن بائعة الهوى) متخيلاً اجزاء الحكاية تفصيلياً ومعبراً من خلالها عن معاني اجتماعية باسلوب اداء فني، اذ يقول في مطلع هذه القصيدة: (٦٥)

لاتسل من انا ... فلاسمي صلات
بالتي ارضعته ذوب المهانة
كيف احكي ... فلانا ابن فـلان
ورفاقي يدعونني ابن فلانة

ويبدو ان البردوني في القصائد ذات البنائي الحكائي معنى بتوظيف هذا الشكل من الاداء الفني في تعبير معاني موضوعية تتصل بمعطيات الحياة عامة، ويتناقضاتها، وهو في تعبيره الشعري ذاك ينفعل بالموضوع وأبعاده على حساب شعرية الاداء بمعناها الفني وتجلياتها الجمالية، ولذا تحتفظ القصيدة، عنده هنا بوحدة عضوية ولاتحتفي بقيم جمالية عالية بقدر احتفائها بقيم اجتماعية ومعايير موضوعية، اراد لها الشاعر ان تتزيا باسلوب ادائه الفني .

ثالثاً : البناء القصصي :

شاعت القصيدة القصصية على نحو لافت للنظر في الشعر العربي الحديث في النصف الاول من القرن العشرين وغالباً ما اقترنت موضوعياً بمعطيات الحياة الاجتماعية واحيانا السياسية بسبب من النزعة الخطابية الموجهة التي هيمنت على كثير من الشعراء العرب في عصر النهضة، وقد شاع هذا النمط عند البردوني بشكل لافت لنظر المتلقي وغلب عليه اتجاهان في التعبير الموضوعي اولهما : الاجتماعي الانساني وثانيهما السياسي، وقد حفلت تجربته الشعرية بقصيدة الاداء الفني القصصي حيث بدا فيها مفيداً من بعض تقنيات السرد القصصي، ويندر ان تجد عنده مجموعة شعرية لايهمين عليها هذا النمط من البناء ولذلك أكتسبت القصيدة عنده وحدة وتماسكا .

ونظراً لشيوع هذا الشكل عند البردوني فسأشير الى اربع قضائد طويلة في اربع مجاميع شعرية؛ في

مجموعة (وجوه دخانية في مرايا الليل) قصيدة قصصية طويلة تحكي حال المحكوم عليه بالاعدام، وشغوفها بدءاً من بطل القصيدة / القصة دوال تعبيرية ذات ايحاءات رمزية تشي بوعي سياسي في سياق خطاب فني اذ يبدأ القصيدة في مقطعها الاول هكذا (٦٦)

قيل عن (م ... ن) أضحي مهيـلاً
هل تحريت انت؟ مانفع قيـلاً
أشترى مرة امامي كتابـا
أسمه ... (كيف تقهر المستحيلا)
ومضى شاهرا له كاميـر
اموي .. يهز سيفا صقيلا
راح يومي الى الوزارات ... يحكي لصديقين ...
سوف نشفي الغليلا
قلت : هل صار ثائراً ... وعلى من وهو منا ...
هل يصبح الهر فيلا
ذات يوم رأيته وسط مقهـى
ورآني ... أغضى ومال قليـلا
قسم الثائرين صنفين .. صنفـا
منفعيا ... صنفا نقيا اصيـلاً

دس يوما في جيبه شبه ظـرف
قرمزي ... لمحته مستطيـلاً
مرتين اشترى الجريدة ... سمى نصفها
خائنا ... ونصفاً دخيـلاً

ويتواصل في سرد قصة ذلك الانتهازي السياسي الذي يتاجر بآمال الشعوب واوجاعها ارضاء لمطامح شخصية صادرةعن امراض نفسية حتى يؤول به آخر المطاف الى ان يعدمه الشعب بعد انكشافه منافقاً انتهازياً على حساب آلام الاخرين...

وعلى هذا النحو من البناء القصصي قصيدة (أم في رحلة) وهي قصيدة / قصة طويلة في مجموعة (مدينة الغد)(٦٧) يبدؤها هكذا :

هل هذا طفلك؟ واقتربت ...
كالطفل تناغي وتنادي :
طفلي، هل اعجب سيدتي؟
حلو كهدايا الاعياد
ماسم المحروس؟ : اجب يابني :
(نعمان) كجد الاجداد
فتحاكي لثغته الخجلى
وتنغم كالنبع الشادي
أولادي الاربعة، اختلطوا
فيه، ماحلى اولادي
عيناه كعيني (عائشة)
خداه كخدي (عباد)
أشتم حليبي في فمه

قبلاتي ... انفاس بلادي

ويتواصل في سرد ماكان بينه وبيت تلك المرأة من لقاء في مكان عام كان فيه مصطحباً ابنه (نعمان) والمرأة بصحبة ابنائها الاربعة : (عائشة و لمى و عباد و حماد) وفي خلال سرد قصة اللقاء يعبر عن معاني انسانية واجتماعية ووطنية هو فيه منفعل بتوظيف الاداء الفني للخطاب الشعري في تعبير تلك المعاني .
ومن نماذج قصصه الاجتماعية ماكان في قصيدة / قصة (في بيتها العريق) ضمن مجموعة (لعيني أم بلقيس)(٦٨) التي يقول في مقطعها الأول :

من؟ قلت : انا ياغزولـه ...
اهلاً بحروف مشلوله
أهلاً ... في لهجة قاتلـة
تخشى ان تمسي مقتولة
ماذا تخشين. اليست لـي
بالدار صلات موصولـة
او لست صديقا تعرفنـي
هذي الحجرات المملوله!؟
إصعد ... لكن هل في فمـها
اخرى؟ او اذني مخلولـه
ومعي صعدت ... كانت تبدو
جذلى بالحسرة مكحولـة
شرفت وزادت ترحيبـاً
كزواق عروس معلولـه
عندي ضيف ... ومـددت
يدي لبنان كسلى مقفولة

حيث تتصل القصيدة بسرد قصة امرأة من (بائعات الهوى) ... وقد بدا الشاعر قاصداً من خلال سرد قصة تلك المرأة تعبير معاني اجتماعية ذات معطيات انسانية عن ذلك الصنف من الناس عبر ممارساته غير الأخلاقية وهو فيها مصلح اجتماعي يدافع عن الانسانية بمعناها الروحي الفطري حتى غلبت عليه الاداء الموضوعي حين اصبح الاداء الفني موظفاً خطابياً تعبيريا في توجيه هذا الشكل من المعاني، وهو حال يخرج بالشاعر من تجلياته الفنية الجمالية .
ومن عذا الشكل في الاداء القصصي في الشعر ماجاء في قصيدة / قصة (ثرثرات محموم) ضمن مجموعة (السفر الى الايام الخضر) (٦٩) التي يقول فيها مقطعها الاول :

كان يحكي ... يبكي ... يجيب ... ينادي
يدعي .. يشتكي ... يصافي ... يعادي
مرحباً يا (سعيد) ... خذ نور عينـي
اسكتي ... هات بندقي ياعبـادي
هل تخافين ان أموت؟ حياتـي
لم تحقق شيئاً يثير افتقـادي

اسقني يا (صلاح) ... زد ... من دعاني
ياعيال الكلاب : ردوا جـــوادي
زوجت بنتها بعشرين الفـــــا
باع (ناجي سعيد) (زيد الجـرادي)
كل آتٍ مضى ... أتى كل مـــاض
ضاع في كل رايح ... كل غـــادي
كان يحكي ... وفتحتا مقتليـــــه
مثل ثقبين ... في جدار رمـــادي

حيث يسرد في هذه القصيدة القصصية حال المحموم الذي يثرثر كاشفا عن مكنون ذاته من دون موارية او خوف، والبردوني يستخدم هذا الاسلوب في تعبير معانيه على نحو رمزي حيث (المحموم) رمز دال في تعبير معنى المخبول او الجاهل او المغلوب على امره، و (الثرثرات) رمز دال هو الاخر في تعبير معنى القول غير المجدي الذي يطير في الهواء ولاينزل الى ادة الواقع ولايسير عليها . في تعبير معنى القول الذي هو ابعد مايكون عن العمل او المسافات التطبيق . ويبدو البردوني في هذا الاسلوب اقرب الى الشعري منه الى الموضوعي حيث يتوفر النص على معاني شعرية ذات ايحاءات موضوعية في سياقاتها الفنية من دون ان تغلب النزعة الخطابية التأثيرية الداعية الى التوجيه والهادفة الى الاصلاح .
ولما كان البردوني شاعر مجداً في امتداد مسافة القصيدة عنده الى حدود القصيدة الطويلة فقد اتاحت له الصيدة القصصية بشكلها السردي ان يذهب الى حدود القصيدة الطويلة من دون ان يضيع في دائرة الخطابية بل تبقى عناصر الاداء الفني هي الفاعلة في سياقات نصه الشعري .

ـ في الاداء التصويري :-

مدى التفنن في الاداء التصويري في الخطاب الشعري هو مايمثل أبرز عنصر في الابداع الشعري، ذلك ان اللغة الشعرية للقصيدة، هي بدءاً فن الاداء التصويري بكل تراكيبه اللغوية وعلاقاته المتعددة سواء تلك القائمة على المشابهة او المغايرة كما يشيع عند البردوني مثلاً او تلك القائمة على المجاورة او الانزياح او مسافة التوتر كما يشيع بنسبة اقل عند البردوني كذلك .
ولما كان الاداء الفني هو العنصر الاساس الذي اريد قراءته في شعر البردوني في مستواه التصويري فقد آخذت بقراءة نماذج منه تمثل صورة الشيوع لادائه الفني التصويري؛ انطلاقاً من كون الصورة في الشعر هي : (الشكل الفني الذي تتخذه الالفاظ والعبارات بعد ان ينظمها الشاعر في سياق بياني ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وامكاناتها في الدلالة والتركيب والايقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير)(٧٠) والصورة في هذا المفهوم لاتتضمن معطيات المعاني والبيان والسرد فقط بل تضمنه لذلك البديع والاوزان والقوافي لان الخطاب الشعري لغة انفعال وجداني يتجلى في خلال بنية تركيبية معقدة؛ قيمة الابداع فيها تصدر عن معطيات التفنن في مكونات بناء الصورة .
وقد قامت هذه القراءة على ابرز انماط او اشكال الصورة الشعرية عند البردوني تلك التي حققت شيوعاً في تجربته الشعرية، وقد حرصت على ان تبدأ قراءتي من حيث انتهت قراءة (وليد مشوح) في موضوع الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني(٧١) . حتى لاأكرر بعض افكارها او معطياتها على الرغم من افادتي من بعض نتائجها .
وقد رصدت هذه القراءة انماط الصورة التي تجلت فيها عمل البردوني شعريا على اذكاء اساليب الاداء الفني في رسم الصورة او ابنائها حيث ظهرت انماط عديدة ابرزها : الصورة الوصفية والصورة لبصرية والصورة التشخيصية والصورة الرمزية والصورة التناخيه والصورة الاسطورية والصورة السمعية والصورة اللمسية وكذلك اساليب رسم الصورة البيانية كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وغير ذلك . وقد بدا البردوني مفيداً من علاقات المتشابهة والمجاورة في بناء الصورة الشعرية .

اولاً : الصورة الوصفية :-

يرى البردوني ان خطابه الشعري : ادراك نفسي وتصويري تخيلي ثم تسجيل حسي لما يعيش فيه ويدور حوله من المحيط وتجلياته(٧٢) . وهذا الامر يكشف عنه هيمنة علاقات المشابهة والمجاورة في بناء الصورة ثم اعتماده على الحواس الاخرى غير حاسة البصر التي افتقدها في عام طفولته الخامس حيث صار يعد ذلك يعتمد على تجربة البصر في اعوام طفولته الخمسة فضلاً عن تجربته في حياته بعد ذلك في كل معطياتها وهو مايؤدي الى توسيع (مجال الحواس ويمنحها المقدرة على التخيل والدربة على التصوير وامداد الذاكرة بالمعلومات الحسية واسباب المعرفة كلها ذلك فان حاسة السمع توظفت بارادة منه لان تضيف الى ذاكرته الكثير حتى انشعبت الى قدرتين قدرة السمع الطبيعي وقدرة السمع العقلي؛ فالآول ياخذ عن المبصرين المبدعين من أمثاله والثاني يأخذه من الصمت اثناء الانزواء الذاتي)(٧٣) بمعنى ان يقظة الذاكرة في تفعيل الحواس ثم يقظة الحواس في تفعيل حاسة البصر اسهم في اذكار المقدرة الابداعية على التصوير حتى بدا مبدعاً في الوصف على نحو تفوق فيه على المبصرين حيث بدت الصورة الوصفية عنده لافتة للنظر في سائر خطابه الشعري؛ (فللصورة الوصفية دور فاعل في اعادة تشكيل الموجود على اسس جديدة، ولها ابعاد في تشكيل

العلاقة بين الموجود والوجود، ولها ظلالها الفاعلة في نفوسنا كمتلقين اذ نراها مركبة تركيبا لايخلو من وعورة، لكن لها في كل منعرج معنى، وفي كل نافر، نبض، وهنا نكشف بشي من الوعي ان الشاعر الغى بعض جوارحنا وعلى رأسها جارحة الابصار ... وقادنا معه ... شدنا معه الى عالمه)(٧٤) على الرغم من استخدامه الدائم على نحو شبه غالب العلاقات المشابهة في الصورة الوصفية؛ ومن نماذجها الكثيرة في هذا الاتجاه قوله(٧٥) :

كان رأسي في يدي مثل اللفافة
وانا امشي كباعات الصحافـــة
وأنادي : ياممرات الى أيـ
ـن تنجر طوبير السخافـــة
يابراميل القمامات ... الـــى
اين تمضين؟ ... الى دور الثقافة
كل برميل الى الدور ...؟ نعم
والى المقهى...؟ جواسيس الخلافة
ثم ماذا ...؟ ورصيف مثقـل
برصيف ... يحسب الصمت حصافه

حيث بنى الصورة الوصفية التي عبر من خلالها عن معنى موضوعي ذي معطيات سياسية كما رسم بالصورة الوصفية معنى شعريا بعلاقات المشابهة من خلال اسلوبي : التشبيه والاستعارة؛ فتشبيه الرأس باللفافة في تعبير معنى الضياع او الاحتراق والمشي بباعة الصحافة في تعبير معنى الضياع . والاستعمارات التصريحية في (ممرات وطوبير النحافة وبراميل القمامات وجواسيس ورصيف) وهي كلها استعارات في مخاطبة جمهور المثقفين الانفعالين غير الفاعلين عند البردوني . فهي صورة وصفية في تعبير معنى فني ذي وجهين : موضوعي / سياسي وفني صادر عن علاقات المشابهة / الاستعارة والتشبيه .

وقد تصدر الصورة عنده عن اسلوب التضاد كما في قصيدة (المغني) اذ يقول فيها(٧٦) :

بعينيه حلم الصبايـــا
حناياه مقبرة مستريحـــة
بلاد تهم بميلادهـــا
بلاد تموت وتمشي ذبيحـــه
بلادان داخله؛ هـــذه
جنين، وهذي عجوز طريحـــه
زمانان، داخله : يغتلـــي
دجى كالأفاعي ... وتندى صبيحـه
ورغم صرير السكاكين فيـه
يغني ... يغني ... وينسى النصيحـة
أيا شمعة العمر ذوي ... يلـح
فتسخو وتومي : أبدو شحيحـــه
يوالي، فيرفض نصف الـولاء
ويبدي العداوات جلوى صريحـه

حيث يهمين اسلوب التضاد على عناصر الصورة في كل بيت حيث نقرأه في (حلم الصبايا / مقبرة مستريحة وتهم بملادها / تموت وجنين / عجوز ودجى كالافاعي / تندى صبيحه وصرير السكاكين / يغني وذوبي / تسخو ويولي الولاء / يبدي العداوات) حيث التضاد القائم على التقابل والمغايرة هو في اصل البناء الصادر عن علاقات المشابهة وبخاصة الاستعارة كالتصريحية في (حلم الصبايا والمقبره ثم شتاء وطيور وضريحه) ثم الاستعارة المكنية في (النيسان يشدو/ وتندى صبيحه / صرير السكاكين) ثم التشبيه في (هذه جنين وهذه عجوز / يغتلي دجى كالافاعي) لكن التضاد هو الصورة التي عملت على تفعيل الاداء الفني في لغة النص تصويرياً .

وقد تصدر الصورة الوصفية عنده عن اسلوب التشبيه المركب كما في قوله(٧٧) :

وعلى جبينك قصة حيرى كديجور اليباب
وخواطر كهواجس الأفلاس في قلق المرابي

حيث التشبيه المركب هنا قائم تعدد مكونات ركني جملة التشبيه، حيث كل ركن جملة استعارية قائمة على علاقة المشابهة (على جبينك قصة حيرى وديجور اليباب) وكان عناية الشاعر بما هو محسوس ومدرك بصراً وبصيرة بالشكل الذي تكشفه قرائن المشابهة هو الخطاب المعول عليه بتعبير المعنى وباشعار المتلقي بارتفاع الشاعر على مكونات التعبير وجزئيات لغة الخطاب . ومن هذا الاتجاه ماجاء في قوله (٧٨) :

مثلما تعصر نهديها السحابه
تمطر الجدران صمتا وكآبه
يسقط الظل على الظل كما
ترتمي فوق السآمات الذبابة

حيث تشكل ركنا التشبيه المركب من جملتي استعارة مكنية : الأولى في تعبير معنى انوثة السحابة والثانية في تعبير معنى غيمية الجدران، اذ يجمعهما (إفلاس الثراء) . بمعنى انه معني بتفعيل مكونات الاداء بما يجعل الصورة الشعرية باعثة على ايحاء ودالة في المعنى .

واحيانا يبني التصوير الوصفي على علاقات المشابهة البسيطة كما في التشبيه البليغ في قوله : (٧٩) .

أغني ... وهي انفاســي
وأسكت وهي انصاتي
وأضماء ... وهي احراقي
وأحسو وهي كاساتي
اموت وحبها موتـــي
وأحيا وهي مأساتـي

حيث تنفعل الابيات في تعبير معنى التوحد (بينه وإياها) فهي (إنفاسه وإنصاته واحراقه وكاساته وموته ومأساته و ...) اذ قال (هي انا) باسلوب : (كأنها انا) ولكن حرف التشبيه مغيب للايحاء بمعنى التوحد ايحاءاً شعرياً؛ اذ هو في هذا النص منفعل بـ (أناه) الآنا الفردية أو الذاتية ولكنه حين بـ الأنا الوطنية حيث يظهر حس الايضاح ويتبدى هاجس اشعار الاخر تصدر الصورة الوصفية عنده عن التشبيه المرسل البسيط الظاهر كما في قوله (٨٠):

تسلياتي كموجعاتي، وزادي
مثل جوعي، وهجعتي كسهادي
وكؤوسي مريرة مثل صحوي
واجتماعي باخوتي كانفرادي
والصداقات كالعداوات تؤذي
فسواء من تصطفي او تعادي
ان داري كغربتي في المنافي
واحتراقي كذكريات رمـادي
هذه كلها بلادي ... وفيها
كل شيء ... إلا انا وبلادي

حيث قام تعبير المعنى في خمسة ابيات على ثمان جمل تشبيهية بسيطة التركيب (مرسل) ايحاءً من الشاعر بانفعاله بالمعنى الموضوعي على نحو دال على اهتمام الشاعر بالآخر المتلقي .

واحيانا تصدر الصورة الوصفية عنده عن اسلوب الكناية وهذا المنحى قليل في شعره من ذلك قصيدته اللامية المشهورة التي يقول في أولها : (٨١)

عرفت لماذا كنت قتلي وقاتلي
لان الذي أعطاني الخبز آكلـــي
لأني بلاريح الى الريح انتمي
فطوراً يمانيا وطورين باهلـــي
وطوراً بلا وجه وطوراً باوجه
قناعي علائي ووجهي تنازلـــي
لأني دخلت السجن شهراً وليلة
خرجت ولكن أصبح السجن داخلـي
فمن يطلق السجن الذي صرت سجنه ومن يطرح العبء الذي صار كاهلي

حيث رسم صورة وصفية باسلوب الكناية اذ عبر من خلالها عن جملة معان في البيت الاول الكناية في معنى (التجدد) أي (من الثرى واليه) وفي البيت الثاني الكناية في معنى (التغير) أي الانتماء لما يجدد ويتجدد وفي البيت الثالث الكناية في معنى (التنوع) أي ارتقاء الصورة او ارتفاع الانا وتنوع الصورة، وفي البيت الرابع الكناية في معنى الاغتراب أي الحضور غيابيا في الاخر او غياب الاخر في تجليات ذاتية اثراً وتأثيراً . والبردوني في كل هذا مأخوذ بتفعيل مكونات الاداء الشعري فنياً .

ومما يلاحظ على الصورة عند البردوي الوصفية بشكل عام مايأتي :

- الصورة الوصفية بيانية تتشكل غالبا بأساليب البيان التقليدية من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية ورمز ونادراً مايفيد من الاسطورة ولكنه غالباً مايعنى بالرمز التاريخي ذي الدلالة التعبيرية المباشرة .
- في الصورة البيانية تغلب علاقات المشابهة على علاقات المجاورة ولذا عند التشبيه والاستعارة اكثر من المجاز والكناية . وهو في كل هذا يعنى باظهار فاعلية الاداء الفني في تعبير المعنى الموضوعي تعبيراً شعرياً .
- بدا البردوني في الصورة الوصفية مأخوذاً بالهم الفلسفي وتجلياته بمعنى انه عمل على توظيف عناصر الاداء الفني على تعبير المعنى ذي التجليات الفلسفية وليس الجمالية الشعرية وكأنه مأخوذ بمعطيات الوعي الفلسفي في التعبير عن الراهن ومعطياته والواقع بآفاقه .
- يظهر في تصويره الوصفي حساسية منفعلة بالألوان وتجلياتها والتفاصيل وابعادها بما يجعل من ايحائه بالتعبير عن محيط حياته ومعطياتها تعبيراً ناطقاً بخطابية عالية ذات فني مؤثر؛ ولهذا نجده منتبهاً للألوان وحركة الاشياء على نحو دقيق اذ قال : (عدد ابن منظور في لسان العرب من الألوان مئة لون، ولايستخدم الشعراء العرب منها سوى عشرة ... ان الألوان بخصوبة تنوعها وتدرجها المدهش من الرموز الجمالية الفعالة اذ احسن توظيفها ... لقد عرفت اللون من خلال معناه ورمزه ... وباتساع أحلامي اتسعت مساحة اللون) حتى بدت الصورة الوصفية عنده مبصرة تحمل سمة التفرد او الحس الفردي حتى بدت أبرز خصائص الاتجاه النفسي في اتجاه التصوير الوصفي عنده؛ وهو اذ يصف يرسم الاشياء بجعلها مرئية محسوسة إحساساً بردونيا يأخذ انتباه المتلقي من خلال اعادة وصف الشيء وتوصيفه ومن خلال الهم الفلسفي اذ تزخر به الصورة الوصفية عبر رؤية البردوني لها ورؤياه في خلالها .

ثانياً : الصورة البصرية :-

الصورة البصرية شكل مفعم باللون،شكل يقوله اللون ويتحدث به البصر وتجلياته الباصرة؛ وتستوحيه الذاكرة، ويستعيده او يستدرجه الى مسافة التعبير الواعي الانساني المرهف الحساس في التعامل مع معطيات الحياة ومكوناته عامة؛ تعاملاً فاعلاً او ابداعياً .

اما الصورة البصرية عند المكفوفين فتقولها الذاكرة بالصدور عن التجارب المستمدة من القراءة والسماع واللمس احيانا ومن سائر التجارب التي تختزنها الذاكرة ويتمثلها الوعي الانساني المبدع .

وفي هذا الاتجاه (اذا كان البصر وسيلة الاتصال بعالم المحسوسات المادية فانه ليس كل شيء للبصيرة، فالمرئيات قد تبدو للعين رموزاً جامدة، والشاعر لايستخدم بصره في عملية الرؤية التي

يمارسها بأي معنى جمالي، اما الجانب الفني التشكيلي من المرئيات فمجالة الأحساس والذوق والأدراك وتقوم الحواس الاخرى باخصاب خيال الشاعر وفكره ليحيل الاحاسيس الى استجابات حركية تتجسد في الصورة والقصيدة)(٨٣) . ولذا بدا البردوني في صوره البصرية شاعراً يصدر عن معطيات متعددة في تلوين صورته البصرية فهو قد يصدر عن الوعي الفني المجرد كما في (٨٤) .

كان الدجى يمتطي وجهي ويرتحل
وكنت في أغنيات الصمت اغتسل
وكان يهذي السكارى في عباءته
وتحت جلدي حيارى بالدم اكتحلوا

او كما في قوله في نص آخر: (٨٥)

كيف ترى الاحزان من تحتها
كما يرى بالسمع قلب الكفيف
أشم قلب الشوق من ساقــه أعي
لينات الموانى صريـف

او كما في قوله في نص آخر دال على مدى فاعلية وعيه في رؤية الألوان :(٨٦)

عزفت اخضرار الرماد العجوز
ليحمر فيه طفور الشباب
وحرقت أنفاسي المطفئات
واطفأتها بالحريق المذاب
أشم ايا قارئي في غناي
دخان المغنى وشهق الرباب

فهو يستمد رؤيته من الوعي الفني المجرد الصادر عن معطيات تجربته الثقافية، ولذا فهو يرسم لون الدجى في البيتين الأولين باسلوب الاستعارة المكنية، ويستمد رؤيته في البيتين الآخرين من تبادل الحواس (يرى بالسمع قلب الكفيف) اذ هو يبصر سماعاً اوشماً او تذوقاً وهكذا، وهكذا في الابيات الثلاثة الاخيرة : (اخضرار الرماد، احمرار طفور الشباب، حريق الانفاس، الحريق المذاب، ...) فهو يرى الاشياء تجربة او رؤيا فنية عالية .

فلون الصورة البصرية يستمده من تبادل الحواس وفاعلية التجربة وأصالة الذاكرة اذ يقول : (لاشك في ان اللون عندي يرى بالأذن، ويلمس بهجسات الوجدان، ولهذا أعطيه غير ألوانه، لاني اخلق له الوانا من تصوري، في ضوء ماعرفت قبل العمى، لان كل حلم يقوم على قاعدة من الذاكرة، وبالاخص الذاكرة الغائرة في النفس، حتى انني اتصور للمعنويات الوانا كالسماحة والسخاء وكالحب والوطنية والشجاعة، ولكل منها عندي الوان أزهى من الالوان المرئية التي تنشرها الارض الربيعية)(٨٧) .

ومن هذا المنحى نقرأ له : (٨٨)

لاني رضيع بيان وحـرف
آجوع الحرف واقتات حـرف
أفضل للياء وجهاً بهيجـاً
وللميم جيداً وللنون طـرف
أصوغ قوامك من كل حسن
وأكسوك ضوعاً ولوزاً وعرف

فالتجربة مصدر رؤية اللون واللغة طريق فاعلية التجربة ربما طريقها الاول والرئيس وهو الوحيد اذ قلنا انه يتلقة اللغة سماعاً كما لايتلقاها الاخرون . ومن هذه التجربة يرسم اللوحة اللونية التي قد لايقدر كثير من المبصرين على ابداعها اذ يقول : (٨٩)

تلك بنية وهذي نبيـــذ
تلك قمحية تشع اخضرارا
تلك واد من الكروم الحبالى
تلك روض تفتق الجلنارا
تلك (قاتية) كأهداب اروى
تلك دخنية كغيم الصحارى

فهو يتحسس اللون تجربة يسمعها عن الآخر ويعيها فنيا ويدبر التعبير عنها بقوة ادائه الفني العالي، اذ هو يتمثل كل تلك الاشياء ثم يبدعها فنياً تحت تاثير احساسه الشعري اذ يقول : (الظلام والضياء من لوازم الطبيعة النفسية لان للنفس عالمها المزيج بين الظلام والضياء ومن هذا التأليف بين النقيضين يترعرع الحس الشعري والعالم المليء بصراع النقائض ... فانا لاأرى ظلاماً ولاضياء وانما اتصور – وتحت تأثير الحالات – هذا الضوء وهذا الظلام)(٩٠) ولان تصوره ذاك واع ومفعم بالحس الفني فقد بدأ فيه مبدعاً في رسم رؤية جديدة للواقع بالوان حية وفي الايحاء برؤيا فنية عالية تتمثل عمق الاشياء وتوحي بها فنيا وجماليا، كما يرسم الشمس بوصفها فرح الوضوح والرؤية اذ يقول(٩١) :

أطلت من الأفق بنت السمـــاء
مغلفة بالشعاع النـــدي
ووشت بساط الفضا بالسنـــا
وباللهب البارد العسجدي
وبالوهج الدافيء المشتهـــى
وبالمنظر الساحر الاجود
فجنت بها نشوات الصـــبا
وفاضت بصدر الضحى الأمرد
وأهدت سناها السماوي الى
رؤوس الربا والثرى الأوهد
جدى عدل بنت السما في الوجو
د حفياً بجيده والـــردي
وأعطت قدامى سنا ملكها
جديد الصبا دائم المولد

حيث الوصف هنا بالوان وصفات صادرة عمن رأى وتمثل وليس عمن سمع، ولكن الحال عند البردوني اعلى من ذلك لانه سمع بقلب فوعى واستشعر بأحساس فتمثل، وتدبر ببصيرة فنية ثاقبة فرسم لوحة انطباعية عالية في ايحاءاتها وتجلياتها اللونية . ولأن البردوني قد ألف هذا النوع من

الرؤية الثاقبة والأحساس بالألوان ومعطياتها فقد صار يخاف الابصار؛ حيث قال في هذا المعنى : (انا لا أفضل شعري على رؤية البصر، ولكنني قد ألفت العمى حتى اصبحت اخاف الأبصار، ولااظن انني اعاني العمى، لأنني احس التعويض بالشعر؛ هذا من جهة، ومن جهة ثانية؛ فان الحواس ليست قيماً بشرية، فالفأر أقوى حاسة شم من الأنسان، والغراب احد بصراً من الأنسان، لأن الحواس مشتركة (بين الانسان والحيوان) كما ان العاهات مشتركة بين الناس والحيوانات وربما نتذكر ان عبقرية الرؤية جعلت مني فيلسوفا، كما ان عاهة الصمم جعلت من (بتهوفن) موسيقياً عظيماً، كما ان عاهة العمى هي التي أنبتت في (المعري) مئات العيون الداخلية، لان السماع بالآذان تقليدي والرؤية بالعيون الجارحة اعتيادي، اما الرؤية بمواطن القلب ومواهب العقل فهو اجتياز للموروث والمعتاد، فهذا العمى قد اصبح صديقاً، وجعل من الشعر اكثر التصاقاً بنفسي)(٩٢) فالشعر الذي صار اكثر التصاقاً بعد هو عينه التي يقول للعالم انه يراه بها، فهو يرى العالم بعين شعره اذ هي مبصرة في قراءة الاشياء موحية في التعبير عنها؛ وكأن غياب الباصرة المباشرة الفوتوغرافية الاستنساخية عن رؤية المعري المادية، جعل منه انسانا مبصراً بعين بصيرته المتقدة في رؤاها ورؤياها ولذا فهو فنان تشكيلي يرسم لوحاته على نحو ابداعي غير مألوف، انه يرسم الاشياء بمعنى يعيد تشكيلاتها ثانية باداء فني دال في ابداعه .

وفي هذا الاتجاه بدا البردوني في صوره البصرية شاعراً مبصراً حاد النظر ولذا لم يرتفع عليه شاعر يمني في تصوير البيئة اليمنية ماضياً وحاضراً ..عادات ..وتقاليد أمثالاً واعرافا ونوادر وقصصاً شعرية وحكايات تاريخية.. اشياء ورموزاً وحضارة .

وتبدو صوره البصرية لوحات تشكيلية يعبر من خلالها عن رؤيته لهذا العالم الذي هو فيه؛ رؤيته له مبصراً ومتبصراً فيه، كما في وصفه العمارات اليمنية محاوراً إياها في قصيدة يقول في أولها : (٩٣)

هذه العمارات العواليضيعن تجوالي ... مجالي
حولي كأضرحة مزورة بألوان اللآلي
يلمحنني بنواظر الإسمنت من خلف التعالي
هذه العمارات الكبار الخرس ملأى كالخوالي
أدنو ولايعرفنني أبكي ولايسألن : مالي
وأقول : من أين الطريق؟ وهن أغبى من سؤالي
كانت لعمي ها هنا دار تحيط بها الدوالي
فغدت عمارة تاجر (هندي) أبوه برتغالي
وهناك حصن تآمر كان اسمه (دار الشلالي)
وهناك دار عمالة كان اسمها (بيت العبالي)
وهنا قصور أجانب غلف كتجار الموالي

الصورة البصرية التي يرسمها للمكان تتوفر على عناصر للوحة التعبيرية كاملة من ابعاد وزمان ومكان ورؤى ومسافات وتجليات ألوان وخطوط تعبير كلها تشي بقدرة فنية على قراءة الاشياء قراءة غير تقليدية ... قراءة مبصرة ثاقبة تستنطق الجماد وتحكي حالة وتبوح باسرار وتؤنسن اشياءه وتشيّء إنسه الجامد غير الحي؛ وتبوح بما لم تقله العيون المبصرة بصراً مادياً تقليدياً .

فهو مبصر شعريا بعيون قصيدته؛ يمد صوته معبراً ورؤياه طريق مئزره الرصيف ومعطفه الرياح ومدنه التي يعيش فيها قصيدته تلك التي ما ان يشعلها ليقول العالم مارأه حتى ينطفي لانه يقول او يحكي عالماً مختفياً فيه ما ان يظهر للآخرين حتى يتقد!!

والبردوني في صوره البصرية كما كان في صوره الوصفية يستخدم في تلوين اللوحة أساليب البيان على نحو لافت للنظر وبخاصة تلك القائمة على علاقات المشابهة كالتشبيه والاستعارة والاخرى القائمة على المجاورة كالمجاز والكناية والرمز وغيرها . ولكن التشبيه يأخذ منه مساحة بصرية واسعة كما في قوله : (٩٤)

كرجوع السنا لعيني كفيف
بغتة، كاخضرار نمش جفيف

أو في قوله : (٩٥)

كان يحكي ... وفتحتا مقلتيه مثل ثقبين في جدار رمادي

او في قوله راسماً صورة بصرية ذات ايحاء رمزي للمغني : (٩٦)

تغني ... أغانيك بين الركام
عيون يفتتهن الزحـام
نهود تساقط مثل الحصـى جباه
يمزقها الارتطـام
لان حروفك عشبيـــة
كعينيك يا بني الاهتمـام
لأن بقلبك صوم الحقـول
تغني لتسوّد صفر الغمام

يبدو ان صدور بعض الصور البصرية عن اسلوبي التشبيه والاستعارة بخاصة يأتي بسبب ان علاقات المشابهة تتيح للذات الشاعرة في حال الشاعر الكفيف التعبير الفني القادر على قول المعنى الشعري من جهة واشعار الذات الشاعرة برؤيتها الواعية للاشياء وفي الاشياء التي الرؤية التي تفتقر اليها ماديا من خلال حاسة الابصار ولكنها تمتلكها معنويا وعقليا وبصريا من خلال تبادل الحواس والافادة من تجارب الاخر وقد كشف هذا الحال عن وضوح الألفاظ الدالة على الوضوح مثل الشمس، الضوء، النور، الاشراق وهكذا، كما في قصيدة صنعاء : (٩٧)

صنعاء ماذا تشتهيـن

اتهدئين لكي تموري

تتوجين ولاتعين
وتنطفين بلاشعور
كم تحلمين ولاترين
وتعتبين على الدهور
مازال يخذلك الزمان
فتبزغين لكي تغوري
ياشمس صنعاء الكسول
أما بدا لك ان تدوري

حيث هيمنت ألفاظ : تتوهجين، تعين، ترين، تبزغين، شمس، تدورين، ...) وهي ألفاظ متصلة بالتعبير عن معنى البصر المباشر . وهناك ألفاظ في تعبير معنى البصر غير المباشر : تموري، شعوري، تحلمين، اما الفاظ الغياب فقليلة جداً : (تنطفين) .
في الصورة البصرية يتجلى وعي البردوني بالاشياء وألوانها وبالمكان وأبعاده وبالزمان ومعطياته وبأحساسه باللون كونه مسافة البصر الى رؤية الأشياء، ولما كانت رؤيته تصدر عن معطيات السماع فقد كانت رؤيته الاشياء رؤية وعي عقل وبصيرة ولذا اتضح فيها الهم النفسي واتضح اكثر البعد الفلسفي فصورة الاشياء احياناً بصرية باعثة على التأويل وموحية، كاشفة عن قدرة الشاعر على امتلاك عناصر الاداء الفني والتعبير من خلالها شعرياً، بما يكشف عن بصيرة نافذة هي فوق البصر التقليدي .

ثالثاً : أشكال تصويرية اخرى :-

وهناك أشكال تصويرية اخرى في شعر البردوني لعل ابرزها : التصوير بالرمز والتصوير بالتشخيص او التجسيد والتصوير بمنحى التناص أي ان الصورة هنا تصدر عن فعلية الخطاب الشعري للآخر الماضي، والتصوير بالاسطورة والتصوير بالكناية وهناك الصورة اللمسية والصورة السمعية وغيرها؛ وسأشير الى هذه الاشكال التصويرية السبعة على نحو موجز في هذا المبحث .

(١) التصوير بالرمز :
يمثل الرمز عنصر فاعلاً في تعبير الصورة عند البردوني، ولم أجد قصيدة طويلة او ذات اداء شعري فني تخلو من وضوح الرمز عنصراً فنياً في رسم الصورة؛ وان هيمن عليه طابع رئيس هو الوعي الموضوعي الخطابي في ابراز المعنى اكثر من المعنى الشعري؛ ثم ان الرمز التاريخي هو المهيمن الغالب عنده . كما في قصيدة (مواطن بلا وطن)(٩٨) .

بلاده سطر على كتاب : (عبرة الزمن)
رواية عن أسعدٍ أسطورة عن (ذي يزن)
حكاية عن هدهد كان عميلاً مؤتمن
وعن ملوك استبوا أو سبأوا مليون دن
الملك كان ملكهم سواه (قعب من لبن)

وهكذا تتواصل بنية القصيدة في استلهام الرمز التاريخي واستيحاء ابعاده الموضوعية لتعبير دلالات تصويره للحاضر الراهن هي في فاعلياتها خطابية موجهة مصاغة باداء فني ذي تجليات شعرية .
ومن هذا الاتجاه قصيدة : (ورقة من التاريخ / مسافر بلا مهمة) إذ هي قصيدة طويلة تصدر في كامل لغتها التعبيرية ومنها الصور عن الرمز التاريخي ذي المعطيات الموضوعي او البث الخطابي حيث يقول في بعض مقاطعها : (٩٩)

ثم أروى : أشأمت على غير قصد
ثم أمست على (دمشق) أميره
قلعتي يا (شام) ريح وريح
زرعتني هنا ... كروما عصيره
وبلا موسم تنامت وحيت
بالرياحين والكؤوس النضيرة
وعلت جبهة (الخورنق) تاجاً
يا (سنمار) أي عقبى مثيرة
فرأوها وصيفة عند (روما)
ورأوها في باب (كسرى) خفيره
وبعيراً لبنت (باذان) حيناً
وأوانا ... تحت (النجاشي) بعيره

وتتصل معاني القصيدة بعضها ببعضها الاخر اتصالاً موضوعياً يحكي الشاعر في تضاعيف مشاهد رموز من التراث اليمني او العربي موحياً باصالة ذاك فعلاً ماضيا وبغياب الفعل الحاضر عن الارتقاء اليه او الى معانيه؛ بمعنى ان الصورة المستمدة او المستوحاة من الرمز التاريخي انما هي صورة ذات بث موضوعي اجتهد الشاعر في تعبيرها بلغة اداء فني عالية في تجلياتها لشعرية .

(٢) التصوير بالتشخيص او التجسيد :
الصورة هنا اداء فني شعري بصور كيفية أنسنة الجمادات بتشخيصها لتتجسد في صورة الانسان؛ تخاطبه وتحاوره وتشكو اليه وتبثه همومك؛ وهذا النمط شائع في الشعر العربي منذ ماقبل الاسلام حين ألف الشعراء تشخيص الكثير من اشيائهم ومخاطبتها بوصفها تجسيداً لإنسان يعي الاشياء او يستوعب عنك ماتقول؛ وهذا نمط يوحي بتعلق الشاعر او الانسان باشيائه الجامدة او غير العاقلة تعلقاً يجعله يشخصها شخوصاً ويجسدها في صور أناس ثم يأخذ بمخاطبتهم والتودد اليهم وهكذا . وفي حال شاعر متلق بالمكان واشيائه وبالماضي ومسافاته المادية بالراهن ومكوناته مثل البردوني فان التصوير التشخيص او التجسيد حال من القول وارد كثيراً
ومن ذلك ماجاء في قوله : (١٠٠)

كان يا (عمرو) هنا بيت المرح
زنبقي الوعد، صيفي المنح
الطيوف الحمر والخضر على
مقلتيه كعناقيد البلـــح
أشمست فيه الليالي ... والمدى
بثريات دواليه اتشـــح
كان مضيافا اذا ما جئتـــه
شع كالفجر وكالورد نفح
فانمحى : ياللتلاقي بعدمـــا
نزح الرواد عنه ونـزح

حيث يرسم صورة (بيت المرح / بيت الهوى) مرة يؤنسنه في (مقلتيه كعناقيد البلح) وفي (كان مضيافا اذا ماجئته) وفي مرات اجرى يضفي عليه سمات جمالية عامة ترسمه في صورة مرح او فرح انساني متقد ثم يعود اليه في البيت الاخير بوصفه مكانا مات بعد ان نزح الرواد عنه قصار غياباً . واللافت للنظر انه هنا لم يخرج عن العلاقات القائمة على المشابهة وبخاصة : التشبيه والاستعارة على نحو لافت للنظر .

وأحيانا يعمد الشاعر الى تصوير معاني أو اشياء بالتشخيص او التجسيد كما في (الوجع) في صورة (نبات) او في صورة (كائن حي) او في (صورة انسان) اذ يقول :

من أين ياباب يأتي الرعب؟ تلمحـه
من أي زاوية ... يعشوشب الوجع
يمشي على فمه هذا السكون ... على
أطراف أرجله يهوي ويرتفع
يصفر كالسل، يهمي من عباءتـه
ينحل كالقش كالاسمال يجتمع
كمومس باغت البوليس مرقدهـا
كمقبلين على أشلائهم رجعوا
كميتين يمدون الألف الـــى
موت جديد يمني وهو يبتلع

اذ يشخص الوجع باسلوب الاستعارة في صورة نبات يتجسد معشوشباً ثم يشخصه في صورة (كائن حي) يمشي على فهمه ... على اطراف ارجله ... يهوي ويرتفع ليهوي ...!! ثم يشخصه في صورة اخرى باسلوب التشبيه المركب معبراً من خلاله عن معنى الالم والمعاناة ... ولعل اللافت للنظر في هذا الشكل التصويري صدوره غالباً عن اسلوبي التشبيه والاستعارة على نحو يرتفع فيه الاداء الفني .

(٣) التصوير بمنحى التناص :-

وهو شكل تصويري يصدر عن فاعلية نص الشاعر الآخر في خطاب الشاعر الأخير؛ بمعنى ان الصورة مستوحاة شكلاً والواناً من نص شاعر آخر وهو شكل شائع في (قصائد المعارضات الشعرية) حيث يقصد شاعر معين الى معارضة قصيدة شاعر سبقه راداً عليها بمعارضة معانيها وصورها وألفاظها او مجاراتها جزئياً او كليا . لكن البردوني لم يعارض بقصائد كاملة انما هو استوحى ابياتاً معينة وان هو بدا معارضاً (أبا تمام) في فتح عمورية بقصيدته التي عنوانها (ابو تمام وعروبة اليوم)(١٠١) التي مطلعها :

ماأصدق السيف ان لم ينضه الكذب
وأكذب السيف ان لم يصدق الغضب
بيض الصحائف أهدى حين تحملها
ايدٍ اذا غلبت يعلو بها الغلب

اذ قال أبو تمام من قبل (١٠٢)

السيف أصدق انباءً من الكتـــب
في حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصحائف لاسود الصحائف في
متونهن جلاء الشك والريب

حيث مطلع البردوني مستوحى من مطلع ابي تمام، كما ان بعض أبيات القصيدة مستوحاة من شعرية ابي تمام مثل قول أبي تمام: (١٠٣)

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها
تنال الا على جسر من التعب

اذ قال البردوني : (١٠٤)

ورحت من سفر مضن الى سفر
أضنى ... لان طريق الراحة التعب

كما قال أبو تمام : (١٠٥)

رعته الفيافي بعد ماكان حقبة
رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

فاستوحاه البردوني قائلاً: (١٠٦)

أرعيت كل جديب لحم راحلة
كانت رعته وماء الروض ينسكب

كما قال ابو تمام: (١٠٧)

ليس الحجاب بمقص عنك لي أملاً
ان السماء ترجى حين تحتجب

فاستوحاه البردوني قائلاً في ختام قصيدته: (١٠٨)

ألا ترى يا ابا تمام بارقنا
ان السماء ترجى حين تحتجب

أو يستوحي من النابغة الذبياني في قوله : (١٠٩)

فأنك كنت كالليل الذي هو مدركي
وان خلت ان المنتأى عنك واسع

حيث قال البردوني: (١١٠)

أنت كالليل مدركي من أمامي
ووراني ... كل النواحي ضريره

بمعنى ان الصورة الفنية في النص الشعري بوصفها أبرز معطيات المعنى الشعري كلما جاءت مستوحاة من نص الآخر مع حرص فني على ابراز خصوصية اداء (بردونية) ولكن الباعث في هكذا اداء هو نص الاخر ، و لذا غلبت فاعلية التناص على فردية الاداء في ابداع المعنى الشعري .

(٤) التصوير بالاسطورة :-

تم توظيف الاسطورة في الخطاب الشعري في أشكال فنية عديدة فصارت لها معطيات متعددة في

النص الشعري؛ ومن ابرزها الشكل التصويري حيث؛ استثمرت في تعبير التصوير الشعري اذ تتيح للشاعر ان يرسم صورة باعثة على التأويل مفعمة بالمعنى الشعري لأن الاسطورة منفلتة من عقال المنطق العقلي ذات تجليات فنية تعبيرية من هذا في نص البردوني افادته من اسطورة (وضاح اليمن) الشاعر المعروف(١١١) اذ قال البردوني: (١١٢)

ماذا أحدّث عن صنعاء ياأبتي
مليحة عاشقاها : السل والجرب
ماتت بصندوق (وضاح) بلاثمن
ولم يمت في حشاها : العشق والطرب

كما افاد منها ايضا في قصيدة اخرى اذ قال : (١١٣)

لحظةً وألتوى السرير ضريحا
خشبياً يموت ... يطوي زفيره
إيه (وضاح) دونك البئر فانزل
قطعة دون وصفها بالحقيرة

أو ما كان من اسطورة ملوك (سبأ) حيث يقال انهم سموا بهذه التسمية لكثرة ماأستبوا من النساء او ما سبأوا من الخمر أي شربوا اذ قال البردوني مستوحياً هذا المعنى: (١١٤)

رواية عن (أسعد) أسطورة عن (ذي يزن)
وعن ملوك أستبوا او سبأوا مليون (دن)
الملك كان ملكهم سواه (قعب من لبن)

حيث يرتكز في الصورة الفنية على البعد الموضوعي للاسطورة قاصداً تفعيل خطابه ايحائياً بأن يكون المشهد او البعد الموضوعي المستوحى من الاسطورة صورة رمزية دالة في مخاطبة الراهن بتجليات الخطاب الشعري عبر مكونات ادائه الفنية .

(٥) التصوير بالكناية :-

كان التشبيه والاستعارة الاسلوبين المهيمنين في شعر البردوني في التصوير الوصفي وفي التصوير البصري – على نحو ماسبق ذكره – ولذا سأشير الى التصوير بالكناية لان الشائع في تجارب الشعراء المكفوفين استثمارهم لأسلوبي التشبيه والكناية، ولكن البردوني احتفل بالاستعارة بنوعيها . المكنية والتصريحية بشكل لافت للنظر وان لم يرق الى مستوى التشبيه بمعنى انه احتفى بالمحاكاة كثيرا ولكنه انفعل بالتعبير ايضا .

لما كان اسلوب الكناية قائماً على علاقة المجاورة وليس المشابهة أي انه قابل للاتساع ايحاء بالتعبير عن حقائق انسانية وطبيعية هائلة فقد شاع عند الشعراء المكفوفين كثيراً لان اللفظ فيه يعبر من خلال لازم معناه وليس من خلال معنى اللفظ، أي ان البصيرة هي التي تدرك المعنى اما البصر فلا يراه لان (كثير الرماد) كناية في صفة الكرم وان كانت كثرة الرماد حالة من الوجود مألوفة وشوقي حين يقول : (ولي بين الظلوع دم ولحم / هما الواهي الذي ثكل الشبابا)(١١٥) فقد قصد بـ (دم ولحم) التعبير عن موصوف هو القلب فالحال هنا كناية عن (القلب) وهكذا .

وفي هذا السياق هناك تعبيرات هائلة اعتاد الناس ان يقولوها معبرين عن فكرة محددة او معنى موضوعي مخصوص او موقف شعوري او حالة نفسية او تجربة انسانية او غير ذلك من معطيات الحياة الكثيرة المتعددة الهائلة . (١١٦)

ومن نماذج هذا الشكل التصويري عند البردوني ماجاء في قوله : (١١٧)

ايها الاتي بلا وجه الينا لم تعد منا ولاضيفا لدينا

حيث الكناية هنا عن صفة الغربة ومنه ماجاء في قوله الذي سبق ذكره :

فطوراً بلاوجه وطوراً بأوجه
قناعي علائي ووجهي تنازلي

ومن التعبير عن صفة الغربة بالصورة الكنائية قوله : (١١٨)

اذا امتطيت ركابا للنوى فأنا
في داخلي ... امتطي ناري وأغترب
قبري ومأساة ميلادي على كتفي
وحولي العدم المنفوخ والصخب

ومن الكنايات التقليدية عنده الكناية من الموصوف وهو هنا (القلب) في قوله : (١١٩)

لكن شيئاً داخلي يلتظى
فيخفق الثلج ويدمى الربيع

حيث تصوير القلب بالكناية في الشطر الاول وفي الشطر الثاني استعارة مكنية في تصوير المعاناة الذاتية للشاعر .

ومن التعبير بالكناية مصوراً حالة ضياع أو مغنية : (١٢٠)

لأن الوجوه استحالت ظهورا
تفتش عن لونها المغتصب
لأن المغني أحب كثيراً
كثيراً ... ولم يدر ماذا أحب

ويتضح الاداء الفني في التصوير باسلوب الكناية لان انتاج المعنى الفني او الموضوعي يصدر عن وعي وادراك بعلاقة المجاورة بين معنى الكناية والمعنى الاولي او عن تراسل الحواس، وهذا مايفسر شيوع التصوير بالكناية لدى الشعراء المكفوفين بشكل يفوق الشعراء المبصرين .

(٦) الصورة اللمسية :

التصوير بحاسة اللمس عند المكفوفين يصدر عن حالة تحسس الاشياء وتلمس مكوناتها وابعادها وقراءة تفاصيلها : المادية والمعنوية باللمس المؤدي الى استجلاء صورة الشيء كما يتخيلونه،

فتلمس الشيء وتحسس أبعاده عندهم يفضي الى تخيله ثم تصويره كما في قول البردوني : (١٢١)

مثلما يبتدي البيت المقفى
رحلة غيمية تبدو وتخفى
مثلما يلمس منقار السنا
سحراً أرعش عينيه وأغفى
هكذا أحسو يديك اصبعا
اصبعا أطمع لو جاوزن ألفا

فتلمس الاصابع المنثالة كالماء سبقها تخيل حال التلمس تخيلاً شعرياً ... تخيلاً شعوريا هو المشبه ثم حال التلمس او التحسس هو المشبه به وهو ماأثرى الصورة فنياً .

بمعنى ان الصورة اللمسية انفعال خيالي تتراسل فيه الحواس عند المكفوفين اذ يتحسسون حال الشيء او ابعاده المادية تحسساً او تلمساً معنوياً ولذا تراهم يوغلون في فاعلية التخيل واظهار تمكنهم من الاداء الفني العالي في تعبير المعنى الشعري .

(٧) الصورة السمعية :-

لعل حاسة السمع هي ام الحواس عند المكفوفين ، فعن طريق السمع يتلقى المكفوفون معاني العالم الخارجي، ولذلك هم يرون الاشياء بدءاً باسماعهم ثم يتدبرون ذلك ببصائرهم فيتمثلونها بوعيهم؛ (فاللون عند البردوني يرى بالاذن ويلمس بهجسات الوجدان) اما الصوت فيتحسسه بوعي ثاقب اذ يقول : (كنت اقدر مسافة الصوت وانتصت الى حفيف النبات والاشجار، والى اصوات الناس، واميز المحيطين بي من خلال ذلك ... فاعرف الطويل والقصير، واجد للأصوات الوانا كألوان النباتات، وكان يشد سمعي حركات الحيوان، وبالاخص الاغنام، الى ان تآلفت هذه الصور في ذهني، وبدت في بعض قصائدي مثل وصفي المطر في (١٢٢)

ونقر خطو القطيع الحصى
كما ينقر السقف وقع المطر

فالصورة هنا صادرة عن حاسة السمع وان بدت مبنية باسلوب التشبيه التمثيلي، وقد تكون الصورة السمعية صادرة عن اسلوب الاستعارة كما في قوله (١٢٣)

حبيب تسأل عن حالي وكيف انا
قيثارة في مهب الريح تنتحب

فالقيثارة ومهب الريح والانتحاب كلها سمعية ولكنها مرسومة بالاستعارةالتصريحية في هذا البيت .

وقد تحول الصورة الى صوت في تعبير المعنى الشعري كما عند قوله : (١٢٤)

وأصوات ألوان تطق كأنها
جدار تهاوى فوق ماء تجمدا

فالصورة الصادرة عن حاسة السمع هنا مبنية لذلك في سياق أسلوب التشبيه التمثيلي .

وقد يبني على ايقاع الحركة المادية للشيء صورة شعرية كاملة كما في قوله مستمعاً الى هجس الأوراق : (١٢٥)

تهجس الاوراق : ردوا عفتي
ملمسي ، ياباعة الاشكال ردوا

حيث جاء البيت بلغة الاستعارة المكنية حيث جسد الاوراق وأنسنها في صورة من ينادي ويصيح برد اصالته (عفته) اليه . وهنا كان ايحاء الصوت هو منطلق الصورة . كما في قوله ايضا : (١٢٦)

كان يرقى ثم ينحط الحصى
مثلما ينشق تحت الرمح نهد

فايحاء الصوت هو مرتكز الصورة رغم انها بنيت باسلوب التشبيه التمثيلي ولكن تخيل وقع الصوت في حال الحصى وفي حال الرمح هو اللون الرئيس في حركية الصورة حتى في حال لتشبيه التمثيلي الذي تشكلت فيه .

واذ يستمع البردوني الى ايقاع اصوات الاشياء مصغياً اليها محاكياً محاكاة خيالية نبض الصوت فانه يتحسس ببصيرته معنى الصوت ثم يوظفه في خطابه الشيء توظيف من راه ببصيرته وتتحسسه بسمع مشاهد ، ولذا تهيمن على الصورة السمعية العلاقات المبنية على المشابهة كالاستعارة بانواعها ولاسيما المكنية والتشبيه بانواعه ويستمع ببصيرته ويصغي بخياله . ولهذا بد شاعراً لافتاً للنظر ... شاعراً استثنائياً بين ابناء جيله في الارتفاع بعناصر الادء الشعري الى مستوى فني ابداعي متصف بالجمال في سياقات كثيرة من خطابه الشعري .

Abstract

The technical achievement with a special reference to abdulla al – bardouni

The present paper deals with the concept of the poem of technical achievement , as opposed to the other two concepts /i.e / the poem of objective achievement , and that of aesthetic achievement . al – bardouni , a yemenian poet , has been chosen as an example due to his preoccupation with technical polish . the paper presents the three aspects of this technical achievement : metre language , and imagers . al – bardouni`s poetic achievement is characterized by unity of meaning and poetic form in which the poem`s shape is made to reflect and enact its content .

الهوامش

(١) نظرية ايقاع الشعر العربي، محمد العياشي، تونس، ١٩٧٦، ص٨٧ .
(٢) معجم المصطلحات البلاغية، د. احمد مطلوب، ومعجم العروض والقوافي، د. رشيد العبيدي، ومصطلحات الفارابي الموسيقية، د. حسين علي محفوظ .
(٣) الشعر الجاهلي؛ منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، ص٧٦ .
(٤) وجوه دخانية، عبدالله البردوني، ط٦، ص١٣٣ .
(٥) نفسه، ص١٤١ .
(٦) السفر الى الايام الخضر، عبدالله البردوني، دار الحداثة، ط٧، بيروت، ص١٤١ .
(٧) نفسه، ص١٤٣ .
(٨) تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، ط١، بيروت، لبنان، آب ١٩٧١، ص١٧٧-١٨٣ .
(٩) نفسه، ص١٨٢ .
(١٠) السفر الى الايام الخضر، ص٨-١٠ .
(١١)نفسه، ص١١ – ٢٠ .
(١٢) نفسه، ص٦٢ .
(١٣) نفسه، ص٦٣ .
(١٤) النقد الأدبي الحديث، د .محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٧، ص٤٣٥ .
(١٥) لعيني أم بلقيس، عبدالله البردوني، دار الحداثة، ط١٠، بيروت ١٩٨٧، ص٥ .
(١٦) نفسه، ص١٢ .
(١٧) نفسه، ص٣٦ .
(١٨) نفسه، ص٦٠ .
(١٩) وجوه دخانية في مرايا الليل، عبدالله البردوني، ط٦، ص١٤ .
(٢٠) السفر الى الايام الخضر، ص٩١ .
(٢١) نفسه، ص١٣٨ .
(٢٢) نفسه، ص١٤٨ .
(٢٣) وجوه دخانية، ص١٤١ .
(٢٤) السفر الى الايام الخضر، ص٥ .
(٢٥) نفسه، ص٣١ .
(٢٦) نفسه، ص٧١ .
(٢٧)نفسه، ص١٣٨ – ١٤٨ .
(٢٨) لعيني ام بلقيس، ص١٤، ٣٦، ٤٠، ٦٠ .
(٢٩) وجود دخانية، ص١٤، ٦٤، ٩٣، ١٢٠ .
(٣٠) مدينة الغد، عبدالله البردوني، دار الآندلس، ط١١، بيروت، ١٩٩٧، ص١٠٣ / ١١٨ / ١٢٤
(٣١)السفر الى الايام الخضر، ص٦٧ .
(٣٢)نفسه ص٧١
(٣٣)مباديء النقد الادبي، إ.ا. رتشاردز، ترجمة، مصطفى بدوي، دار الثقافة والارشاد ، مصر، ص١٩٢ .
(٣٤)كولولردج، سلسلة نوابغ الفكر، د. محمد مصطفى بدوي، ص١٧٦ .
(٣٥) السفر الى الايام الخضر، ص٦٤ .
(٣٦) نفسه، ص١٠٠ .
(٣٧) وجوه دخانية، ص٥١ .
(٣٨) مدينة الغد، ص٦٨ .
(٣٩) السفر الى الايام الخضر، ص١١٨ .
(٤٠) لعيني ام بلقيس، ص٨ .
(٤١) نفسه، ص٥ – ٦ .
(٤٢) نفسه، ص١١ – ١٢.
(٤٣) نفسه، ص١٤ – ١٥ .
(٤٤) السفر الى الايام الخضر، ص٦١ – ٦٦ .
(٤٥) وجوه دخانية، ص٥١ – ٥٥ .
(٤٦) لعيني أم بلقيس، ص١١٥ – ١١٦ .
(٤٧) السفر الى الايام الخضر، ص١١ – ١٢ .
(٤٨) حلية المحاضرة في صناعة الشعر / الحاتمي، تحقيق، جعفر الكناني، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩ .
(٤٩) مدينة الغد، ص٢٠ – ٢١ .
(٥٠) السفر الى الايام الخضر، ص٢٤ – ٢٦ .
(٥١) نفسه، ص٣٣ – ٣٤ .
(٥٢) وجوه دخانية، ص١١٧ – ١١٨ .
(٥٣) مدينة الغد، ص٢٧ – ٢٨ .
(٥٤) مدينة الغد، ص١٠٦ – ١٠٧ .
(٥٥) وجوه دخانية، ص١٤ – ١٥ .
(٥٦)لعيني أم بلقيس، ص١١٧ – ١٢٩ .
(٥٧) وجوه دخانية، ص٦٤ – ٦٩ .
(٥٨) النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص٣٧٣ .
(٥٩) وجوه دخانية، ص١٤٦ – ١٥٠ .
(٦٠) مدينة الغد، ص٨٥ – ٨٦ .
(٦١) نفسه، ص١٤٥ – ١٦٧ .
(٦٢) لعيني أم بلقيس، ص١٠٢ – ١٠٩ .
(٦٣) السفر الى الايام الخضر، ص١٠٨ – ١١١ .
(٦٤) وجوه دخانية، ص٣٦ – ٤٤ .

(٦٥) مدينة الغد، ص١٠٣ – ١٠٥ .
(٦٦) لعيني أم بلقيس، ص٢٩ – ٣٥ .
(٦٧) السفر الى الايام الخضر، ص١٣٨ – ١٤٩ .
(٦٨) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبدالقادر القط، ، دار النهضة، بيروت، لبنان، ١٩٧٨، ص٤٣٥ .
(٦٩)الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني، وليد مشوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب .
(٧٠) صحيفة البيان الأماراتية، ١٧ كانون الثاني، ١٩٩٠ .
(٧١) الصورة الشعرية، وليد مشوح، ص٨٠ .
(٧٢) نفسه، ص٢٠٩ .
(٧٣) وجوه دخانية، ص٥ .
(٧٤) نفسه، ص٥٦ – ٥٨ .
(٧٥) مدينة الغد، ص١٠ .
(٧٦) لعيني أم بلقيس، ص٢٤ .
(٧٧) نفسه، ص٣٦ .
(٧٨) نفسه، ص١٤ – ١٥ .
(٧٩) زمان بلا نوعية، البردوني، مطبعة العلم/ ط١، سورية، دمشق، ١٩٧٩، ص٨
(٨٠)صحيفة تشرين السورية ، عدد (٤٤٦) في ١٩٨٩/٥/١٤/ حوار مع البردوني
(٨١) الصورة الشعرية، وليد مشوح، ص٥٨ – ٥٩ .
(٨٢) ترجمة رملية لأعراس الغبار، البردوني،مطبعة الكاتب العربي، دمشق،ص٦٨
(٨٣) كائنات الشوق الاخر، البردوني، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، سورية ١٩٨٦، ص٨٥ .
(٨٤)المجموعة الكاملة، البردوني، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦، ج١/٢٩٦ .
(٨٥) مجلة المجلة، بريطانيا، لندن، حوار مع البردوني، الاربعاء ١١ – ١٧ كانون الاول ١٩٥٨ ص٦١ .
(٨٦) ترجمة رملية لأعراس الغبار، ص٨ .
(٨٧) نفسه، ص١٢ .
(٨٨) مجلة المجلة، بريطانيا، حوار مع البردوني، ص٦١ .
(٨٩) الأعمال الكاملة، ١ / ١٢٣ – ١٢٤ .
(٩٠) صحيفة الانباء الكويتية، العدد (٢٧٥٩) بتاريخ ١٩٨٣/٨/٣، حوار مع البردوني
(٩١) لعيني أم بلقيس، ص٦٠ – ٦١ .
(٩٢) مدينة لغد، ص٣٠ .
(٩٣) السفر الى الأيام الخضر، ص١٤٧ .
(٩٤) وجوه دخانية، ص٩ .
(٩٥) لعيني أم بلقيس، ص٢٢ .
(٩٦) نفسه، ص٧٦ .
(٩٧) السفر الى الايام الخضر، ص٨٣ – ٩٣ .
(٩٨) مدينة الغد، ص٩١ .
(٩٩) لعيني أم بلقيس، ص٨٣ – ٩٣ .
(١٠٠)ديوان أبي تمام بشرح ، تحقيق، محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط٤، ج١ – ٤١ .
(١٠١) نفسه، ج١ – ٤٢ .
(١٠٢) لعيني أم بلقيس، ص٩٠ .
(١٠٣) ديوان أبي تمام، ج١ – ٤٣ .
(١٠٤) لعيني أم بلقيس، ص٩٠ .
(١٠٥) ديوان أبي تمام، ج١ – ٤٣ .
(١٠٦) لعيني أم بلقيس، ص٩٣ .
(١٠٧) ديوان النابغة الذبياني، ص٤٣، دار صادر، بيروت
(١٠٨) السفر الى الايام الخضر، ص٤٣ .

(١٠٩) هو عبدالرحمن بن أسماعيل شاعر يماني غلب عليه لقب وضاح اليمن لاشراق وجهه ووضوحه الجمالي، وقد نسجت حوله الحكايات حتى صارت حكاياته أقرب الى الأساطير منها الى الحكايات؛ ومنها ان ام البنين زوج الخليفة الوليد بن عبدالملك قد أحبته، وعندما اكتشف الخليفة أمره في ساعة وصل خبأته في صندوق وعندما عرف الخليفة أخذ الصندوق ورماه في بئر كان تحت بساطه .
(١١٠) لعيني أم بلقيس، ص٨٨ .
(١١١) السفر الى الايام الخضر، ص٥١ .
(١١٢) لعيني ام بلقيس، ص٧٦ – ٧٧ .
(١١٣) الشوقيات، شعر أحمد شوقي، مطبعة الاستقامة ،القاهرة ١٩٥٠م ،ج ١ – ٧١ .
(١١٤) ينظر؛ تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣، ص١٥٥ – ١٧٠ ، وينظر ؛ التصوير الفني في شعر العميان حتى نهاية القرن الخامس الهجري، د. جهاد رضا، ص٥٦ (اطروحة مقدمة الى قسم اللغة العربية في كلية الأداب والعلوم الانسانية في جامعة حلب لنيل درجة الدكتوراه عام ١٩٩٢) .
(١١٥) لعيني أم بلقيس، ص٩٨ .
(١١٦) نفسه، ص٩٠ .
(١١٧) مدينة الغد، ص٥ .
(١١٨) السفر الى الايام الخضر، ص٢٧ .
(١١٩) نفسه، ص٢١ .
(١٢٠) صحيفة البيان الاماراتية في حوار مع البردوني في عدد يوم ١٧ / يناير / ١٩٩٠ .
(١٢١) لعيني أم بلقيس، ص٨٩ .
(١٢٢) ترجمة رملية لاعراس الغبار، ص٠٩٧
(١٢٣) زمان بلانوعية، ص١٢٨ .
(١٢٤) نفسه، ص١١٠ .
(١٢٥) نفسه ، ص١٢١ .
(١٢٦) نفسه ، ص ٨٢ .