تَتَابع الحَدَث الحكَائي في نصوص البرذُوني
العلاقةُ التبادليّة بين مُكَونات الشِّعر والسَّرد

د/ محمد رضا مبارك
كلية الأعلام – جامعة بغداد

مقدمة:

ليس من باب القفز فوق طبيعة الأجناس الأدبية ، الحديث عن علاقة الشعر بالسرد ، فلقد وجدت هذه العلاقة حتى قبل أن تنتشر الدراسات السردية المعاصرة ، ويصبح السرد من أهم موضوعات النقد واهتماماته. ولعل من المفيد أن يكون هذا الاهتمام بالحكي أو القصة ، سبباً للالتفات إلى القيمة السردية في الشعر ، فلقد تفاوت النظر إلى الشعر على أنه بعيد عن مواضعات السرد وتقنياته . ومنذ زمن بعيد كان ينظر إلى الشعر على أنه غناء أو موسيقى ، وهو أقرب الفنون إلى التجريد ، حتى ظن البعض ، أنَّ السَّرد وهو مكون من مكونات الأدبية ، لا يمكن أن يحلَّ في الشعر ، بسبب اختلافٍ واضح بين النوعين، غير أنَّ الشعرَ في بعض نصوصِه المنتقاة التي استعملت الرموز المكانية والتاريخية والأسطورية ،كان يقترب من الحكي . وفي بعض القصائد الطويلة لشعراء محدثين ، اعتُني بالميزة السَّردية في نسيج القصيدة.

وما كان يمكن لإليوت في الأرض الخراب أن يسير في قصيدته ذلك السير المهم ،لولا انتماء القصيدة للحكي ، عن طريق الأسطورة، فالأسطورة في شعره ، وفي هذه القصيدة فتحت الباب واسعاً للسرد ،.وكذلك فعل بعض الشعراء

العرب أومن يطلق عليهم شعراء الانبعاث الذين عنَوا أيَّما عنايةٍ بالقصة داخل النص الشعري . وميزة السرد في القصائد أنه يُحيلُ على قضايا أدبية ونقدية ، ويكشف عن إمكانات النَّص الشِّعري وانفتاحِه على الأنواع الأدبية الأخرى .

وصيغِه"(٥). وهذا ما لم نفعلْهُ في التَّعامل مع القصيدة عند البردُوني ، فالمكونات أو الجوانب الثلاثة السابقة تتعلق بالمكونات المركزية التي يُقامُ عليها الخطاب الروائي، عن طريق الرَّاوي والمَرْوي له .

وعملنا في تحليل بعض أشعار البردُوني قائمٌ على التقاطِ الملامح السَّردية في القصيدة ، مثل قلة التركيز على الذات والعناية بالآخر ، ومن هذه الملامح أيضاً طولُ القصيدة النسبي ، فهذا الطول يفرض تغيراً في الشكل ، للتقليل من الرَّتابةِ الموسيقية أو الإيقاعية ، وقد يفرض أيضاً إدخال موضوعات وأسماء وحوادث داخل النص، للفت الانتباه إلى أهمية هذه المفردات وعلاقتها بالنص. ولقد أكثرَ البردُوني من ذكر الأسماء المعروفة والحوادث التاريخية والأسماء المحبوبة أيضاً ، نساء ورجال ، أبطال ومتمردون ، ضعفاء وأقوياء ، يَدْرَعون قصائدَ هذا الشاعر طولاً وعرضاً ، ولقد دفعه ذلك أحياناً إلى أنْ يُذيّل قصائدَهُ بشروح لهذه العلامات والامارات الواردة في نصوصه ، وكأنَّه أيْقنَ،بدون هذه الشروح تصْعُبُ قراءةُ نصوصه. البردُوني مُولَعٌ بالتاريخ، وهذا هو المَفْصَلُ الحيوي الذي يُمكنُ عن طريقه التَّمعن في حقيقة البناء الفني في القصيدة ، فالقصيدة لديه ، مُمْسكةٌ بالتاريخ متوغلةٌ فيه وعن طريق العلاقة بين الأدب والتاريخ يمكن تَلَمُّسُ القيم السَّردية في شعره ، وكما ألمَحْنَا سابقاً فإننا لانَدْرُسُ السَّردَ في قصيدته ، بصفتهِ خطاباً ؛ لأنَّ السَّردَ بهذا المعنى هو القصةُ ، الحكاية الشَّعبية ، السيرة الشعبية، السيرة الذاتية(٦) وإنما نقرأُ النَّصَ في إطار المادة الحكائية ، ونحاولُ عبرَ النقد تقديمَ هذه المادة من جديد . أيّ نُعيْدُ ما أنتَجَه الشَّاعرُ في صورة القصيدة ، لكي نُحيلَها إلى مادةٍ حكائيةٍ جديدة في إطار عناوين منوَّعة . ففي جوهر هذه الدراسة ، نفهم السَّرد على أنَّهُ الفعلُ السَّردي المُنْتَج في مقابل القصة والحكي كما يؤكد جيرار جينيت(٧) . لذلك فقد أكّدنا على ثلاثةِ محاور مهمة نرى أنَّها تتعلقُ بالسَّرد في شعر البردُوني : المحور الأول : العناية بالآخر بديلاً عن العناية بالذات ، والثاني : الحوار مع الآخر ومع الذات ؛ مِمَّا يفتحُ الصراعَ داخلَ النَّص ، والصراعُ قيمةٌ فكرية وفنية هائلة في النُّصوص القصصية والمسرحية . أمَّا المحور الثالث : فهو الحكايةُ في القصيدة وما تتضمنه من طرقٍ وحِيَلٍ شكليةٍ وأسلوبية ، وترديدٍ لأحداثٍ تاريخيةٍ وأسطورية ، مِمَّا يُقرِّب الشعرَ من ميزَاتِ السَّرد .

يقول البردوني:

أتَيْتَ خَرِيفاً ،كما جِئْتَ صيْفْ　　فلستَ مقيماً ، ولا أنْتَ ضيْفْ
بحسبِ اعْتِيادِكَ تمْضي تجيءُ　　وتُدْعَى لطِيْفاً، ولستَ اللُّطَيْفْ
فــلا أنت غَيْبٌ ولا مــوعدٌ　　ولا أنت حُلْمٌ ولا أنتَ طَيْفْ(٣)

هذه الأبيات مناجاةٌ للصُّبح ، يُوْدِعُ الشاعرُ فيها حوارَه مع الذّات ، والصبح ــ هنا ــ دلالتُه زمنيةٌ ، يحاولُ الشاعرُ أنْ يستنطقها، ويكشف عن طريــق هذا الاستنطاق ذاتَه ووقوفَه الطّويل أمامَ مُتَوالية الزّمن ، وهــو يخاطــب الزمان مباشرة أو عن طريق مفرداته (سعيد ، رشــا ، حــذيف) . هــذه المفردات وإن كانت أسماء لكنها مفردات زمنية . ويعمل الشاعر على تغيير أشكاله ، تارة بالنداء وتارة بالاستفهام ، ويعود بعدئذٍ ليؤكد حقيقة أزلية : إنَّ فقدانَ الزّمن ، مشكلة الوجود الإنساني، يقول:

أتَبْدو جديداً وأنتَ القديــمُ　　يــهذا تُضيْفُ إلى الزَّيْفِ زيْفْ
على حالكَ اليومَ تأتي غــداً　　كما جئتَ من ألفِ عَصْرٍ ونيْ
فيا صبح غِبْ سنة أو شهوراً　　لنعرفَ مــاذا سيجْري وكيْفْ
وهل أنتَ شاهدْتني يا(سعيدُ)؟　　أشَمَّيْتَني يا [رشــا] يا [حُذَيْفْ]
أمــرُّ بكم كلَّ يوْمٍ ، ومــا　　تمرُّون بــي ساعة أو نُصَيْفْ(٤)

الحوار مع الصبح يأخذ تَجَلّيه من الاستفهام الذي هو في حقيقتهِ جــوابُ الشّاعر في حواريةِ الصبح ، فهو مقبل على محاولة فهم سرِّ الوجود . وسرُّ هذا المتناهي في الزمن ، أو هذا التوالي ،وهذا الهطول ، مخاطبة الصبح هي مخاطبة للذات ، فالزمان بهذا المعنى هو الساكن فينا وهو ذاتنا ، لــذا فإنَّ الحوار ليس مع الآخر ، بل هو حوار مع النفس ، عن طريق متواليــة الزمان ، والصبح ما كان إلا موضوعاً للدخول ، وهو بهذا المعنى مونولوج داخلي ، يكشف الشاعر بواسطته عن خفايا الزمان ، وهو كشف عن خفايا القص وإن كان الشاعرُ يُقدِّمه بطريقةٍ خطابيةٍ عندما يطلب مــن الزمــان (الصبح) أنْ يَغيْب . وهو الأدرى بأنَّ مثلَ هذا الغياب هو غيابُ الكــلِّ ... الذات أولاً والوجود أخيراً . لقد أوجد الشاعر حدثاً ، أو ملمحا حوارياً عن طريق استنطاق الزمن .

واللقاء بين الشّعر والحكاية أو السرد ، هو لقــاءٌ علــى أســاس منطــق الأحداث والشخصيات ، فنحن لانَدْرُسُ القصيدةَ باعتبارها خطابــاً ســردياً ،لأنّنا لو فعلنا ذلك لركّزْنا الحديثَ على ثلاثةِ جوانب زمن الحكي وجهاتِه

بحُسْن التعبير وجمال الرُّويا ، هو النَّص القائم على موازنة بين العلم واللاعلم ، بين النفي والإثبات ، وإن كانت هذه الثنائيات تنتمي إلى صدق شعوري ، هو الصّدق بالتعبير ، فإنَّ المرجعية تعودُ إلى البردُّوني إنساناً ، ومن هنا فإنَّ مقياس الذاتية التعبيرية هو مقياسٌ واحد ، في مواجهة خروج النَّص إلى الكون الأوسع ، وإنْ كان الشاعر قد وضع عنواناً لقصيدته ، باسم (فلسفة الجراح) ، لكنَّ البوحَ العاطفي لم يخرج من الإطار التعبيري الذي وُضِعَ فيه . وهو وإن وَجَدَ معادلاً في كثيرٍ من حالات الوجْد العاطفي الحزين، غير أنَّهُ بَقِيَ أسيرَ تعبيريّته ، ولاشك في أنَّ الشاعر أرادَ أن تكونَ الذّات هي الجَمْع ،فالألم لم يكن إلاّ ألماً جماعياً كما يلاحظ في النَّص ، غير أنَّ أفق التعبير ظلَّ طاغياً يُوْصِدُ البابَ أمامَ التحولات الكبرى في القصيدة ، التي يُرادُ لها أن تكونَ أكثرَ غوراً في أبعاد النفس والوجود ، وإنْ بدا النَّص أكثرَ انسيابية وأكثرَ قدرةً على الإدهاش: ــ

وكأنَّ روحي شُعْلةٌ مجنونة ... تطغى فتضرمني بما تتضرم
وكأن قلبي في الضلوع جنازة ... أمشي بها وحدي وكلي مأتم
أبْكي فتبتسمُ الجراحُ من البُكا ... فكأنَّها في كلِّ جارحةٍ فمُ(١١)

ولأن ألواقعية التعبيرية تعبيرٌ عن الذات ، فهي الأكثرُ حباً وشغفاً بالتكرار ، فبينما تنساب القصيدة في شكلها المعتاد انسياباً حانياً ، تتعددُ حالات التعبير لتصبحَ في الأخير حالةً واحدةً . فالقصيدة في كل حين تفسِّرُ نفسَها بنفسِها ، وأوجد هذا في الشعر الغنائي ، حالة من الافتتان بطرق التعبير عن الذات ، وما تشعر به الذات واحد ، والمختلف التعبير.. وعلى هذا فإن فقدان التعبير يؤدي إلى فقدان التدفق العاطفي للشعر الغنائي، وهو ما لا يَقْبَل به شاعر، وهو من ناحية أخرى يُضخم القصيدة ويُوْهِمُ بأنَّ الموضوعات متعددة ، بينما الموضوع واحد ، لأن الإحساس واحد ،..وجهان لا يمكن فصلهما في الواقعية التعبيرية عند البردُّوني ،كما هو الحال عند الشعراء العرب، لكنه في الوقت ذاته ــ كما يفعلون ــ لا يقف عند هذا المنحى المنهجي في القصيدة ، وأسَمِّيه منهجياً لأنَّ مرجعيَّتَه معروفةٌ ، هي القصيدة العربية المُمْتدة عبرَ التاريخ . ويعمل على تجاوزه إلى الواقعية السَّردية كما أسْمَيْتُها ، والواقعيةُ السَّردية بناءٌ محكمٌ للقصيدة قائمٌ على أساس تنويع النَّص ، والعناية بالآخر ، إمَّا بإذابة الذات في الآخر ، أو بجعل الآخر ، موضوعَ القصيدة ، أيّ تحويل القصيدة من كونها نصاً

١ ــ من الواقعية التَّعْبيرية إلى الواقعية السَّردية:

تُظْهِرُ الواقعيةُ التعبيريةُ ارتباطاً بين أشكال التعبير ، المتعلقة بقدرة النص على التعبير عن الذات ، وهي وإنْ كانتْ تنتمي إلى القرن التاسع عشر ، إلاّ أنّها بَقِيَتْ ملمحاً مهماً في عددٍ كبيرٍ من القصائد، فالشعرُ بَوْحٌ أو تعبيرٌ ، وهو ــ في أدَقِّ وصفٍ له ــ غناءٌ ، لا يَشِفُّ إلا عن أشواق الذات وتَمَفْصُلاتِها ، وما يحسُّه الشاعر وما يسكنُ في أعماقِه . إنّها ترجمةٌ لمقاصد الكاتب . هذا هو الذي دفع النقد الجديد وفقَ ما تقولُه (كاترين بيلسي) إلى محاربتِها ، لأنّه مِنَ المستحيل ــ كما يتَبَنَّى ذلك النقد الجديد ــ العثورُ على مقاصدِ الكاتب داخل النَّص . ومن الملاحظ أن ما يشْتَرك بين التعبيرية والمذهب الواقعي هي مفاهيم الإخلاص والتلقائية والمرجعية ، وقصيدة التعبير تَمْلِكُ هذه المواضعات ، لذلك فقد أبعدتْ الواقعية التعبيرية . "وكان من أكثر الهجمات أهمية على القصيدة القويمة للواقعية التعبيرية هو العملُ الذي أنْجزَ في الأربعينات والخمسينات على أيدي النُّقاد الأمريكيين الجدد: جون كرو رانسوم و كلينيث بروكس، ول وملت وآخرين"(٨).

وإذ وجدَ البعضُ إلى الآن أنَّ الواقعية التعبيرية لم تَمُتْ تماماً ، فإنَّ الشِّعرَ العربي لمَّا يزلْ مخلصاً لواقعيتِه التعبيرية ، بل إنَّ البعضَ وَجَدَ ، أنَّ الهجومَ على هذا المنهج المتكرِّر والثَّابت في الوجدان ليس له ما يُبَرِّرُهُ ، فلا يمكن للأدب أنْ يُغادرَ هذا النوع من الكتابة، وإن تقاطعَ مع معظم النظريات النَّصِّية التي لا تُعْطي للقصد أو القصدية أيَّ اعتبار ، ويمكن ملاحظةُ دفاع الناقدة البريطانية(كاترين بيلسي) عن ذلك(٩).

فهل كان البردوني ينتمي إلى الواقعية التعبيرية ، وإذا كان ذلك مفهوماً ، فإنَّ الشعرَ العربي لم يمل من هذا الاتجاه، بل جل الشعر العربي يسيرُ سيراً حثيثاً إلى الواقعية التعبيرية .

يقول البردُّوني:

متألِّمٌ ، مِمَّا أنا متألِّمُ ؟ حارَ السؤالُ ، وأطْرَقَ المُسْتَفْهِمُ
ماذا أحسُّ ؟ وآه حزني بعضُه يشكو فأعْرفه وبعضٌ مُبْهَمُ
بي ما علمتُ من الأسى الدَّامي وبي من حرقةِ الأعماق ما لا أعلم
بي من جراح الرُّوح ما أدْري وبي أضعافُ ما أدري وما أتَوَهَّمُ(١٠)

لو نظرنا إلى هذا المقطع عن طريق مقاييس الإخلاص والتلقائية والمرجعية ، لوجدنا أنَّ أهم ما فيها هو هذا البوح الذاتي الواقعي الذي تَجَلَّى

.. ولأصبحتْ أمُّ بلقيس ، نلودُ بها ماضياً ، ونَحْلُمُ بها حاضراً ومستقبلاً ، غير أنَّ التعبيرية طغتْ على الرّمز فأهلكَتْهُ ، فعاد الوصف والتبجيل والتكرار ، يأخذ من القصيدة الشئ الكثير :

يا ابنة الحسن والجمال المدلـل ... أنت أحلى من الجمال وأجمل
وكـأنَّ الحـياةَ فـيكِ ابتسـامٌ ... وكـأنَّ الخلـودَ فيكِ مُمَثَّلْ
كلُّ حرفٍ من لفظكِ الحلو فردو ... سٌ نَدِيٌّ وسلسبيلٌ مُسلسلْ(١٢)

أو قوله:

مِنْ أرض بلقِيْسَ هذا اللّحنُ والوترُ ... مِـنْ جوِّها هذه الأنسامُ والسَّحَرُ مِنْ
صدْرها هذه الآهاتُ.من فمـها ... هذي اللّحونُ .ومن تاريخهاالذّكرُ(١٣)

وبلقيس أبعادٌ مكانية وزمانية . هـي رؤيـا لا تنحصـر فـي رمـز أيديولوجي، بل هي توحّد الرموز ، مأرب ، حمير ، دول ماتـت وأخـرى تهاوت على أرض تطلع منها البـراكين لتكـون جبـالاً ، أرض تسـكنها الأسطورةُ تتوحد معها ،صخور كأسماء معروفة في القدم ، وألوان ليس لها إلا هذا الانتشاء في حضن التاريخ . كان البردُّوني أقربَ إلـى أنْ يسـتغلَ عماهُ ، تماماً كما استغله الشعراء المؤسسون . إنَّ العمى هو الحريةُ فـي ذاكرة الشاعر ، إنَّه يُغري بالتجاوز ، على هذا النحو كان بشار الأعمـى ، فلماذا جعل البردوني من رموز اليمن موضـوعاً خارجيـاً ؟ كمـا يفعـلُ المبصرون ! ولم يفعلوا. كان العمى سجناً منيراً ، منه يتجـاوز البردُّونـي مواضعات الواقع وتحدياته ،. فلماذا استكان لها ..وهو المتمرد ؟

إنَّ دأبَ شاعرنا ، كما هو شأن شعرائنا ، هو العناية بالقصيدة السياسية ، هذه التي أفسدتْ شعر جميع الشعراء ، فكانت السياسة مباشرة وخطاباً نقريريا ، والشعر ليس كذالك ،السياسة شعرا ، هو ما تطمئن وتهفو إليه القلوب ، وقد سقط جميع الشعراء في هذا الوادي، دون ان يحركوا قاعه ، فلقد كان الواقع اكثر صلابة من ان يحركة شاعر. وبدلا من ان يكون الشاعر صوتا كونيا ، أصبح صوتا سياسيا، وطغت تعبيريته على شعره ،.على هذا النحو لم يعد للشعر السياسي قيمة إلا قيمة الانثروبولوجيا ، إنه تاريخ، بل هو اقل أهمية من الوثيقة التاريخية. لكن البردوني/ كما أسلفنا/ عمل على تجاوز هذه الواقعية إلى واقعية اشمل ،أطلقنا عليها الواقعية السردية حين اعتنى بالأخر ، بل إنه نقل الحكاية إلى الشعر في محاولة لطرق أسلوب جديد ، وإن أقدم عليه كثير من الشعراء، لكنه يظل في شعر

تعبيرياً واقعياً ، إلى نص يُقِلّتْ من أسْر البوح الوجداني الفردي إلى الوجدان الجمعي . حين تَنْحلُّ الأشياء وتَتْماهى ، ويبدو الشغف بالآخر عنواناً جديداً لرؤيةٍ جديدة. والسرد بمعنى متداول من معانيه هو العناية بالآخر ، وأسلوب القص قائمٌ على أساس الحكاية التاريخية والمعاصرة، والرّاوي عادةً لا يتحدثُ عن تجربته بل تجربة الآخر ، أشواقه ونزوعه . من هذا المنطلق حاولَ البعضُ إيجادَ أسلافٍ للرِّواية العربية في المقامات ؛ لأنَّ المقامة على الضد من الشعر، فهي الآخر ، وحين نجدُ تحوّلاً في شعر البردوني نحو الآخر ، لا يمكن أنْ نُفسِّرُ ذلك إلا بمقاربةٍ سرديةٍ وإنْ ظهرتْ شعراً . والشعر في الحقيقة هو أصلُ السرد، لولا الشعر ما وُجِدَ السَّرد ، فالأعمال السَّردية الكبرى التي أذهلتْ صنّاع الكلمة كانت أعمالاً شعرية ، ثم تحوّلت فأصبحت سردية ، منذ هوميروس ... ولعلَّ الوقوفَ عند دانتي أو ملتون يؤكدُ ما ذهبنا إليه ،فلم يكن ملتون إلا ساردا في فردوسه المفقود ، وكان هذا الأعمى يقود الفعل السَّردي نحو نهاياته ، مستخدماً أكثر القصص التاريخية إثارةً.وعمقاً. ومن يدري لعلَّ الأساطير التي وصلت إلينا نثراً كانت في الأصل شعراً ، وهي قد عادت إلى الشِّعر في ذاكرة الشعراء المؤسسين في خمسينات القرن الماضي. واستوعبتْ الذاكرةُ العربية شعرَ الأساطير، ووجدتْ معادلاً وظلاً ظليلا فيها. إن شاعرا تاريخيا موغلا في أعماق التاريخ مثل البردوني ، يسكن مدنه وآثاره ويستجلي رحلاته فيها ، لم يلتفتْ إلى الأسطورة ، وهو الأقربُ إليها ،كما التفت إليها شوقي وإن كان عن بُعْدٍ، وبتوظيفٍ خارجي ، لكنَّ البردوُني عاشَ أجواءَها ، ولعلَّهُ انتبه إلى أهميتِها ، فذهنه اللَّمّاح لا يمكن أنْ يسهو عنها، ولكنَّه آثرَ الابتعادَ ؛ لِمَا تُثيْرَهُ الأساطيرُ من مشكلات فنية وفكرية ودينية قد تُطوِّحُ بنفس الشاعر وتقلقُ راحتَه وهو بعد لم يجد لنفسه مستقراً. هو المقرب من أبي العلاء، والنازح نحو الخروج من السمت الأرضي كما خرج (ملتون) لكنَّه في الأخير اعتبرَ بحدود الواقع ، الذي كان عصياً ، مجرداً صلداً . هكذا كان شأن الجواهري ، الذي لم يجد معادلاً في شعره للأساطير ، وهو الخارج من جزرٍ نائياتٍ كبابلٍ وآشور ، كما لم يجد البردُوني معادلاً في شعره لها، وهو الخارج من أرض بلقيس . كيف استوَتْ بلقيسُ رمزاً في شعر البردُوني . وهو الذي عاشَها تاريخاً ولم يعِشْها حاضراً ، تماماً كما فعل شوقي في أسطورة النيل. وقيمة الرمز ليست في تاريخيته، بل قيمته في معاصرته .نظر البردُوني إلى بلقيس وفقَ واقعيةٍ تعبيرية لا واقعية سردية . ولو فعل ذلك لأصبحتْ بلقيسُ معاصرتنا

زمنٌ معاصر وهو تميز زمن الحجر الذي هو زمن قديم ، يتطلع إلى هـذا الزمن الحدثي في قوله:

وذي تثنُ ، ترى هذي ملاحتها ... كما يرى وجهه في الشاطئ القمرُ
هذي كعين رماها جفنُها ومضى ... وذي كقلبٍ جفـاه خلفه السَّـفرُ
هـذي كجيدٍ تقوَّى بعدَ حامِلِـه ... وذي كخدٍّ تَمَنّى لـونَه السَّـحرُ
لكـلٍّ واحدةٍ شكـلٌ وتَمْتَمَـةٌ ... لكنْ يوحِّدُهُنّ العجزُ والضَّجَرُ(١٥)

وقبلَ هذه الأبيات يقول:
هاتيك تسألُ أختَيها وجارتَهـا : ... متى سيطلعُ من تحتَ الثَّرى المطرُ
ماذا تقولينَ ؟ سُحْبُ اليوم ظامئة ... يُنْشِدْنَ في الـرِّيح مَن عنهن يَنْهَمِرُ

الحصاةُ ، أوْجدَها الشاعر من وعيه ، أو عثر عليها خياله ، أصبحتْ لفرطِ قدمها وارتباطها بالأرض ناطقة تكشف عن التفاصيل الصغيرة والتفاصـيل الكبيرة ، الحصاة بهذا المعنى سيرةٌ ذاتية ، تاريخٌ يكْتُبُهُ الشاعر من خـلال الحصى ، فهو المنبئُ عن الذين غبروا والذين انحدروا ، والحصى يسـأل بعضُهُ بعضاً ، عن المطر والثَّرى والرِّيح ، والنَّص ، يؤنسـنُ الحصـى ، ويقيم بين وحداتهن حواراً ، فتصبحُ القصيدةُ حكايةً عن الـزمن الغـابر ، بطلُها الحصى ، وراويها الشاعر ، أمَّا الشـخوص داخـلَ الحكايـة فهـم متنوعون من ذي يزن إلى ميسون إلى معاوية ... الخ . هذه الشخصيات ــ وإنْ كان مُحَرِّكُهَا السَّارد ، ولم تكن في ذاتها المتحركة أو الفاعلة كما فـي النصوص القصصية ــ غير أنَّها مليئةٌ بالحياة والحركـة. ويلاحـظ فـي المهرجان تسلسل الأحداث والشخوص ، حين يظلُّ الراوي واصفاً لحركتِها ضمنَ النص.. ويلاحظ غيابٌ كامل للواقعية التعبيرية في هذا النص :

يا للحصى ! أيُّ سرٍّ..كل واحدةٍ ... فيها كتابٌ غريبُ الفن مختصر
لهـذه بُحَّـةٌ فـي قلبها شَجَـنٌ ... لأختِها غُنَّـةٌ فـي صدرها وَتَرُ
وتلك ورديَّةُ الأشـواق هامِسَـةٌ ... وتـلك خَفَّاقةٌ فـي نَبْضِها خَفَرُ
وذي نَفُحُّ كأفعى، تلك في فمـِها ... طـينٌ ورغبتُها في البَوْحِ تَسْتَعِرُ
وتيك تجْرَحُ لهفى : أنتِ عاشقةٌ ... غيري ، فتَبْكِي وتعْيَا كيفَ تعْتَذِرُ
هـاتيك تُخْبِرُ صخراً: إنَّ عمتَّها ... بأمِّها عندَ ذاك الكـهفِ تأتمِرُ(١٦)

البردوني إمارة على تغير لابد منه ، لاستعادة أفق جديد من أفاق القصيدة، كاد يضيع في إطار التعبيرية، فهو يلجا إلى قصة من نسج الخيال عن اجتماع الحشرات في مؤتمر جمع أصنافا منها،وأراد من ذلك ان يضع الرمز في مقابل الواقع ،فهو لم يستعمل التعبير المباشر في شعر يفترض انه سياسي، بل استعمل القصة لكشف ذلك الواقع . وعموما لم تكن هذه التجربة الاحيادية، بمعنى أنها لم تستطع نقل النص نقلة نوعية ، بقدر ما ذللت الأداة ، فأصبح غير المباشر عنوانا بدلا من المباشر :.

الزموا الريح تهب القهقرى أوقفوا الأنهار، أضنوها انصياعا
ولامن البحر من تلغيمه قرروا: ان يستحيل البحر قاعا
قال فار :نبتتيه مخفرا قال بق: فندقا يوحي انطباعا
وتبنت عقرب ما ارتايا ورأت في ذا، وفي ذاك انتفاعا

وردت المفارقة (السخرية) ضمن هذه القصة الخرافية، ولان القصة سرد أو حكي ،فان استخدامها في النص أوجد مناخا جديدا لمقاربة الفكرة وإن كانت في الأخير ليست إلا مقدمة للدخول — أي وعاء ، ولم تكن قد وظفت توظيفا جماليا وفكريا ،كي يصبح القارئ على ثقة من وجود انتقال على مستوى النوع .غير ان الواقعية السردية تأخذ لها مدى واسعا في قصيدة مهمة للشاعر في موحياتها وفي ظلالها التاريخية وفي عمق علاقتها بالحاضر . أطلق الشاعر على القصيدة اسم (مهرجان الحصى)،والاسم ذو دلالة واضحة.. الحصى، هذا الذي ينثر ظله ووجوده على الأرض من ألف ألف .. (الحصى)تمتلئ به اليمن أرضا ، هو قصة موغلة في التاريخ، ولان المهرجان كلمة توحي بالحركة والصوت والعنفوان، فكذلك الحصى ، هذا الصوت الممتلئ قوة ونعومة ، كامتلاء الجرار ، بماء المطر، بقوة هطوله وصفاء شكله يبدأ الشاعر القصيدةبقوله:

ماذا يُسرُّ لسفح الربوة الحَجَرُ كأنَّ كلَ حصاةٍ هاهنا خَبَرُ

وإذْ يبدأ القصيدة بالاستفهام باستخدام منحى دلالي، وهو العلاقة بين الحجر والخبر ، يتقمَّص دورَ الرَّاوي كما في القصة، ويكون الشاعر راوياً ، متخذاً من زمن الحدث الأساس الذي تدور حوله القصيدة . وزمن المقطع

حين يتغير منحى روايةِ قصةِ الحصى ، فإنَّ ضمير المتكلم ، يصبح هو الفاعل داخل القصة . وهذه انتقالة من دور إلى دور ، من شكلٍ إلى شكل ؛ لأن النّص قد وحّدَ كلَّ هذي الرّموز مع رمز المتكلم (الراوي) في وحدةٍ لا انفصالَ لها ، فهي محصورة في بودقة الحجر، هذا الناطق الصامت ، هذا الأبدي ، الذي(تنبو الحوادث عنه وهو ملموم) على وفق عبارة ابن مقبل. الحوادث هنا في كف الحصى ، فهو يرويها كما يشاء بتفاصيل تدق ، وطريقة العرض السردي الذي يوقر طاقة الخيال ينقل القصيدة من أفق إلى أفق ، يقول ديفيد بشبندر :" إن القصيدة ليست مجرد حقيقة أدبية ، ولكنها حقيقة اجتماعية أيضاً. أي أنْ القصيدة تُنتَجُ في سياق يتضمّن حياة المؤلف والمتلقي الذي يكتب (وتكتب)له ، وعلاقات مختلف العوامل الاجتماعية والتاريخية والسياسية التي تمثل الخلفية . ومن ثم تقع القصيدة في شبكة الظروف . حين ينتجها الشاعر ويتلقاها القارئ . وتشمل هذه الظروف مجموعة العلاقات بين الشاعر والمتلقي والسياق الاجتماعي ، والطبيعة السياسية والأيديولوجية لهم ووضعهم في تتابع الأحداث التي ترعى التاريخ"(١٩)

البردوني في قصيدة مهرجان (الحصى) جوّاب أفاق ، وجوّاب عصور ، إنَّ رؤياهُ تتقارب كما يبدو مع رؤيا الفيلسوف أو تتوحد معها ، والفرق أنَّ البردوني مسكونٌ بالحدث حين يكون انعكاساً للذات .

هو ابن اليمن ، واليمن هو التاريخ ، والحصى هو الناطق باسم التاريخ ، ولعله يضفي على نصه الطويل هذا شيئاً ما من الظّلال المحببة ، وهي ميزةٌ تحبب القصّ أو الحكي، لدى السامع أو القارئ ، الشاعر مشغولٌ بنَصّهِ ، أم أنَّ النّصَّ مشغولٌ بالشاعر .

إنَّ السَّردَ هو الذي منحَ الشاعرَ القدرةَ على التحرك، وسطَ فوضى المُخَيِّلة ليصلَ إلى صفائِها ويستطيع أنْ يختزلَ العالم القديم والجديد في حصاةٍ ، وهو بعد يجمّع الأزمان في زمانٍ واحدٍ، والأكوانَ في كونٍ واحدٍ، إنَّه يُشْعِرُنا بأنَّ الحصاةَ إشكاليةٌ كبرى ، تلك التي تَمْلِكُ السِّر ، وأيّ سر، إنَّه الكتابُ الغريب المختصر ، وكأنه يتفق مع رؤية الروائيين ،في كيفية اختزال الرواية للعالم ، بعد أن أصبح الاختزالُ سمة الأشياء " لقد اخْتَزلتْ حياة الفرد إلى وظيفته الاجتماعية و اختزلتْ تاريخَ الشعوب إلى مجموعةِ أحداثٍ صغيرة ، اختزلت بدورها إلى تغيراتٍ حزبية ، واختزلتْ الحياة الاجتماعية إلى صراعات سياسية"(١٧).

هل تختصر الحصاةُ التاريخَ ، وتختزلُ الوجود ؟؟ لعلَّ التفكيرَ في موضوع كهذا في إطار رؤيةٍ كونيةٍ، أبْقى على النَّص نوعاً من أنواع التسلسل المنطقي، وإن كان المشهد كله ليس منطقياً. فالحصاة هي الجبل والوادي ، وهي بذلك الحفر داخلَ الرُّوح والوجدان ، تفصح عنه الحصاة ، في هذه الرؤية تداخل بين عوالمٍ متناقضة : بين روحي ومادي ، مؤقت وسرمدي . وكلّ ذلك تُؤطِّرُهُ رؤيةٌ إشكالية ، ترى أنَّ الحصى ، في هذه الأرض ،كتابٌ مفتوح ، لانهائي الفصول ، وأبوابُهُ ممتدةٌ على امتدادِ التاريخ ، ومن أجل أنْ يكْشِفَ النّص عن بعض ممكناته الدلالية ، يأتي مفعماً بالرّموز والأسماء ، وهي ميزةٌ حكائية ، إذ لكلّ اسمٍ قصةٌ ، والقصةُ تستحضر دلالتها داخل النص ، حتى يصبحَ النّص الشعري مجموعةً من القصص ، دون راوٍ، بينما يبقى زمنُ النّص يشير إلى تَوَحّد الزمن في هذه الرموز . ولهذا فإنَّ النّص يتابعُ انسيابَه القصصي بتأنٍ ، وكأنَّ الرّاوي قد اطمأنَ إلى قدرة السامع على الإصغاء إذْ يقول:

في جبْهَتِيْ منْ(علّى الفضل)عشْرُ حصىً
ومن تجاعيدِ (أروى) في يدي حُفَرُ

أتاتُ (بكرٍ) غصونٌ فوق جمجمتي
حنينُ (عبد يغوثٍ) في دمي سَقَرُ

في سِرّتي من (لميس)جذرُ مشمشةٍ
ومِن(لمَى)عِنَبٌ في القلبِ ينعَصِرُ

أمَا تنسَّمْتَ (وضّاحاً) سفرجلة ؟
هناك غصنٌ له من روضة الحَوَرُ

وماالذي فيك من(باذان)؟أين غفا ؟
لعلّهُ ذلك اليَنْبوت والصَّبرُ(١٨)

البردوني أن ينطق به ولو نطق . لظهر سرُّ هذه الجزيرة الملأى بكل شيء إلا بالأفواه التي تقول ، والتي تكتم السر وإن ظهرت أمارته في القلب والنظر . لكلّ رمز من رموز قصائده مثل قصيدة(من عبد الدار حتى عروة) ، ويلاحظ أن هذه الرموز مفتوحة على الروي، على الحكي ، إنها تحكي . وإنّ حكيها جاء صامتاً وليس ناطقاً . فقد أوكلتْ ما تريد قوله للحجر ، لكن الحجر لا يقوى على الكلام ، تماماً كما يفعل الشاعر، إنّها مأساة الشاعر ((الساكن أسىً)) كما الحصى، بل الحصى أكثر قدرةً على البوح . وسكون الحجر مللٌ ، وسكون الشاعر ليس مللاً ، والكلمات لم تعد تقوى على البوح . هذا التلازم والتشابه بين نفس نازعةٍ للطموح ، إلى أعلى ما تتني لتقول مأساتها ، ونفس أخرى تؤسطر الأرض منذ زمن طويل ، نفس أكثر غوراً في التاريخ ، هي نفس الحصى ، وآية معادلة تلك التي نجح البردوني ، في فيض شعري تلقائي فأوصلها إلينا .

٢ ــ مبدأ الحوارية

قد يكون مقبولاً أن النص يحمل بعض المشاهد الحوارية ، كما يلجأ إلى ذلك كثير من الشعراء المحدثين ، وقد يكون النص الشعري نفسه حوارياً. أي أنّ الشاعر يعمل على تضمين الشعر شكلاً فنياً هو أقرب إلى الحكاية . والحوارية بهذا المعنى أسلوب جديد وهو أيضاً قديم ، يمنح الشكل الشعري من السير وفق طريقة أو نهج واحد فتحدد ملامح جديدة للنص ، عن طريق السؤال أو الجواب أو منطق الشخصيات المتحركة داخل النص . والعلاقة بين الشعر والسرد قد تقود إلى القول بإنّ للسرد سلطة فوق الشعر، وبهذا فإنّه يحلّ في القصيدة عن طريق الحوار أو القصة أو العناية بالآخر ، فهو ميزة فنية وحيوية داخل النص الشعري ، أو هو سلطة تتمثل في حضورها على أكثر من مستوى ، بدءاً من حكايةٍ أو نادرةٍ تتقدم قصيدةً أو مقطوعة شعرية بوصفها توطئة ، يحتاجُ إليها النّص الشعري أو يحتاج إليها متلقي الشعر ، كإضاءةٍ لمرجعيةٍ تاريخيةٍ أو اجتماعيةٍ معينة وانتهاءً بأسطرة سير الشعراء التي ترسم ملامح النصوص الشعرية وتحدد أبعاد التفاعل معها"(٢١)

وقد يتماهى الشعر مع السّرد . على الرغم من الفواصل الكبيرة بين الاثنين ، فثورة الشعر الحديث هي ثورة السرد إلى جانب ثورة اللغة ، لكن "الرواية نافست عالم الشعر وربما صبغته بصبغتها . وإن عهداً جديداً

أيّة مفارقة ساخرة تلك التي تسجل أدقّ التفاصيل وتكشف أشدّ الأحداث خفاءً ، حين يخاطب الحجر وجهاً لوجه، فيقول:

هانت تنصتُ تاريخاً له عبقٌ
لسان يعساكم ما خطّوا وما نشروا

وهل أقول :

نعشّوا وانتشوا ومشوا
وألحفوا الأرض من أطراف ما ائتزروا
أو ادّعي ان (عبد الدار) بالّ هنا
وأنّ آل سعودٍ هاهنا عقروا
وآل سعدٍ سبوا تسعين جاريةً
وآل عَمْرو صباحَ الجمعةِ اعتّمروا

ويقول:

ماذا دهاك ؟ أتخشى أم سكتّ أسىً
غداً ستحكي ؟ وماذا الآن تنتظرُ
من كنتُ تُدعى قديما (عروةً)،(حسنا) ؟
هل صمتك الآن يا ذاك الفتى قدرُ ؟
لعلّ سرّك لا يقوى عليه فمٌ
سكتّ أنتَ وقال القلبُ والنظرُ(٢٠)

لأنّ الشاعرَ قد أوْصل فنه الشعري إلى مستوى كوني ، كان حقاً علينا أنْ نطالبه بالمزيد .إنّه يقترب من ذلك الذي نَحلُمُ به، هو هنا لا يعدد الأماكن من أجل السياق التاريخي أو التذكير بخطى الأجداد (ما خطّوا وما عبروا) ولم يقف عند حدود المفارقات البسيطة ، إنّه الباحث عن الرواي ، وعن الحكاية من فم الحجر ، هذا الساكن المطلق الصامت ، الذي لو روى ، لما كانتْ روايتُهُ تتجاوزُ الفضاء ، وسبب سكوته هو سبب إشكالاتنا المعاصرة ، وإشكالاتنا الحاضرة.

إنّ الشاعر الناطق ، هو المعادل لسكوتِ البردوني ، إنّ البردوني ينطق بالقلب والنظر كما ينطق الحجر ، ولا ينطق بالكلمات، إنّه والحجر قرينان ، هو والحصى قرينان ، وهذا التداول بين الحصى (الأرض) والشاعر ، هو الذي أعطى دفقاً هائلاً من الخيال لهذه القصيدة . هو السرّ الذي لا يستطيع

(وهكذا قالت ، وفي صوتها　　دمـوعُ قلبٍ جدّ ملتاع)

هذه الأصوات المتعددة داخل القصيدة ، ثم المخاطب الحاضر والغائب أيضاً ، أحدث تغيراً داخل الشكل ، فالقصيدة تتسلب برؤية السَّرد ومنطقه ، فتبدأ كما تبدأ القصة التقليدية وتنتهي كما تنتهي. لم تطلب الحكاية لغة فخمة جزلة عالية النبرة ، كما لم تقتض فناً أسلوبياً اعتاد عليه البردوني ، فاقتصرت على لغة يومية هي أقرب إلى الحديث اليومي ، أي أنّ السَّرد فرضَ شكلاً جديداً وإن كان في داخل النص (العمودي ،) فرض خواصه وأشكاله . وضمّنه رؤية فنية خاصة ، تختفي تحتها مؤثرات اجتماعية وأيديولوجية مختلفة ، وربما ينساق المعنيون إلى هذه المؤثرات دون سواها. وكما أسلفنا ليس هذا جديداً . ولكنه في الوقت نفسه ، كما وجدناه عند البردوني يفرض رؤية جديدة ، ربما تمس جوهر الشعر العربي ونظرة النقاد إليه "فعلى قرون عدة ارتبط الشعر العربي بالسرد . بل إنّه احتاج للسَّرد حتى يؤكد حضورَه وسلطتَه ، هل يصح إذن أن نتساءل ما إذا كان هناك شعر عربي خالٍ من ظلال السَّرد ، سواء قلّت هذه الظلال أم كثرت ؟"(٢٥)

والحكاية في الشعر ، ليس ضرورةً أنْ تكون حكاية قديمة ، يستعملها الشاعر ويوظفها في النص ، كما كان يفعل شعراء الانبعاث ، في منتصف القرن الماضي مع الأساطير القديمة. الشاعر في الشعر صانع للحكاية. وهو يوظف الحوار لكي يخرج حكايته الجديدة أو لنقل قصته. الحوار في القصة هدفه الوصول إلى نقاط التجلي في القصيدة ، فالحوار هو نتاج الصراع ، أو إخفاء للصراع ، الذي هو الذروة في العمل القصصي .

يقول البردوني:

أيُّهـا الليل ... أنادي إنّما　　هل أنادي ؟لا..أظنُّ الصوتَ وهمي
إنّهُ صـوتي ... ويبدو غيْرَهُ　　حين أصْغي باحثاً عن وجهِ حلْمي
مَنْ أنا ؟ أسألُ شخصاً داخلي:　　هـل أنا؟ومَنْ أنتَ؟وما اسمي ؟(٢٦)

النداء لغير العاقل . والحوار ليس مع الليل ، هو حوار مع الذات ومع جوهر الذات حين ينكر صوته ، وينكر وجوده، والسؤال في (من أنا ؟) موجّه عن طريق رؤيا الشاعر ، أي نسيان الذات أو نسيان الكينونة ، وفق تعبير هايدجر، هذا التعبير الساحر تطابق مع رؤية البردوني في نسيان كينونته ووجوده . ولن يستطيع الشاعر الوصول إلى هذا التوتر العالي في

غريب الملامح يسود بعد الحداثة. يقال إن الرواية انتزعتْ لنفسها مكان السيادة أو يقال أن طابع الفكر بعد الحداثي هو الطابع السردي"(٢٢). ودخلت مفاهيم أيدلولوجية وفكرية وفلسفية ضمن مفهوم السَّرد ، وهذا ما يعطيه النقيض للشعر . غير أن هذا لا ينفي أنَّ الأدبية أو الشعرية هي تمازجُ عناصرٍ متعددةٍ ومتضافرة ، ومن هنا فإنَّ الحوارَ داخلَ الشعر ، هو نثرٌ داخلَ الشعر . وقد يرتفع عن درجة النثر فيصبح سرداً. في قصيدة (وهكذا قالت) يقدّم البرغوثي للقصيدة بمقدمةٍ نثريةٍ يقول فيها" كانت تهواه ويهواها . وفي هواها طُهرُ الصلاة . وفي هواه خشيةُ الخيانة ، وقد ضمتهما برهة هنيئة من الحب في ظل العقد الإلهي . ولكن أفضى بها الهناء وحدها إلى الألم الطويل. كانت تؤمن بالرباط المقدس وكان يكفر به. فقد قطع ما بينه وبينها ، واستبدل بها أخرى"(٢٣) . المقدمة النثرية السابقة هي سيرة ذاتية للقصيدة ، وما كان الشاعرُ بحاجةٍ إليها لأنها مضمّنة داخل النص الشعري ، لقد دفع الشكل الجديد للنص ، وهو شكل الحكاية في القصة ، الشاعر لكي يتيقن بأنَّ المتلقي ربما يغيب عنه الشكل المنطقي للحكاية فآثر أن يرويها نثراً ثم يكتبها شعراً. وحين كتبها نثراً ،رواها بصيغة الغائب . وحين كتبها شعراً غاب هذا الراوي خلف الحوارية ، وهي حوارية مفترضة بين المخاطِب والمخاطَب . ويظهر الصوت الأول ، أو المحاور الأول ، وهو صوت المرأة :

أشقيتني من حيث إمتاعي　　فليُغْنِني من ظلمك الناعي
ألفيتني حتى ألقتُ اللقا　　تركتني وحدي لأوجاعي ؟
أطمعتني فيك فخلّفتني　　لجوع آمالي وأطماعي
ورحتَ ــ لا عدتَ ــ وألفيتني　　وديعة في كف مضياع
إنْ لم يكن لديك قلبٌ فهل　　رحمتَ قلباً بين أضلاعي ؟(٢٤)

ليس الأمر جديداً في الشعر العربي ، فقد نجد مثل هذا الشعر منذ شعراء الإحياء العرب بداية القرن الماضي ، حتى الشعراء المحدثين ، غير أنَّ ما يميز هذا النوع من الشعر ، هو سرديّته الحوارية ، الحوار مع الذات والحوار مع الآخر. وتحوّل الراوي ضمنَ مواصفات السرد . فهو يظهر في أول القصيدة بقوله : (هكذا قالت...؟) ثم يظهر في آخر القصيدة أيضاً بعد أنْ يترك دوره للراوي المفترض ، وهي المرأة المفجوعة ، ليعيد القول :

القارئة . هل أدرك البردوني أنَّ الإيقاعَ سيقطع الطريقَ أمامَ هدفٍ ربما تحتاجُه القصيدة وتحنُّ إليه؟؟.

إنَّ ما يضعف السَّرد هو الإيقاع ، ولو نوَّع الشاعر من إيقاعه داخل النص ربما قاوم الجمود الشكلي بالانفتاح على تنوع الإيقاعات . ولم يستطع الشعراء العرب مقاومة هذا السمت المعطى في القصيدة منذ دهور. لكنهم بدلاً من ذلك لجأوا إلى القصة لتغيير مسار الشعر مع الاحتفاظ بالخيوط القوية التي تربط بين أجزاء القول . وربما لم يصلوا إلى أهمية النثر كذاك الذي وصل إليه أبو حيان التوحيدي في (الإمتاع والمؤانسة) ، حين يفرق بين الشعر والنثر "فيشبّه النثر بالسيدة الحرة . بينما الشعر هو أمَةٌ مملوكة ، ويجعل مصدر النثر العقل بينما الشعر مصدرُه الحس . ولذا دخلت إلى الشعر الآفة"(٢٩) .

أغلب الظن أن شاعراً كبيراً كالبردوني أدرك أهمية النثر ، واستوعب ممكناته . لذا تنزع بعض قصائده نزعةً نثرية ، أي قصة يتسلل إليها إيقاع الشعر ، ولو غيَّر هذا الإيقاعَ ، ونوَّع فيه لجانسَ بين القصة وإيقاع مبتكر. فالقصة في الشعر ، تحتاج إلى هذا التمرد على أوزان الخليل. بل ربما على سمت الشعر العربي جميعه. والبردوني الأقدر على الفرادة والانزياح . ولو فعل ذلك ، ربما شهدنا في عصر السرد الطاغي من ينحو نحواً جديداً لم يألفه كل الشعراء العرب . وهو القريب من ثورة الشكل الشعري . والقريب من عصرٍ أصبح التعقيدُ سمتَه الأساسية ، وهو وإنْ جهد لأنْ يكونَ كذلك ولاسيّما في إنتاجه الأخير. لكنَّه مع ذلك بقي أميناً للشكل ، حتى وهو يحكي قصة غرام عادية . أو يروي حكاية قديمة ، منطلقاً من معناها القديم إلى مغزاها المعاصر. يقول في (ذهاب ومعاد):

تَلَفَّتَتْ كالسَّارق الخائفِ ... إلى العشيق اللاَّهِث الراجفِ
مذعورةً ترتاعُ من خطوها ... من الخيال الكاذب الطَّائِفِ
شَرْشَفُها المذعور كالغصن في ... جوّ الخريف الأصفر العاصفِ(٣٠)

ما الذي فرضه الإيقاع وخالف السرد في المقطع السابق .زيادة في الصفات التي اقتضاها سياق الشعر . في قوله "العشيق اللاهث الراجف". وهما صفتان متناقضان إذا ما قورن هذا اللهث و الرَّجف بما سيلي من أبيات، فهو ينطلق وراءها كالبرق . والذي ينطلق كالبرق ليس لاهثاً ولا راجفاً فاللاهث أقرب إلى الضعف منه إلى القوة التي من مقتضياتها الانطلاق .

الشعر إلاّ عبر السَّرد، ولغتِه الحانيةِ المطواعة، وقدرتِه على طرح الأسئلة على الآخر وعلى الذات . وحين نشطر الذات شطرين ، يتجدد إحساس الشاعر بشقاء الوجدان . فكيف إذا كانت هذه الذات هي عبارة عن ترسبات زمن الانحطاط . ولم تكن ترسبات فقط ، بل هي اليقظة وسط الأحلام . إنَّها يقظة الذات المتعددة التي يصعب توحيدُ أجزائِها. ويلاحظ أن لغة الشاعر اقتربت في المقطع السابق كثيراً من لغة النثر ، دون أن تفقد توترها الشعري ودفقها الخلاق . كما في المقطع الآتي:

مَن هنا أسألهُ ، مَن ذا هنا ؟ غيرَ ثوبٍ ، فيه ما أدعوهُ جسمي
مَنْ أنا والليلةُ الجرحى على رُغْمِها تَهْمِي كما أهمي برغمي ؟
هل كفى يا أرض غيْثاً؟لمْ تُعُدْ تغْسِلُ الأمطارُ ، أوجاعي وعُقْمي(٢٧)

يبدو الشاعر في هذا المقطع كأحد ضحايا(فالاريس) أو مصاب بشقاء الوجدان ، الوصف الذي أطلقه كيركاجاد على الشعراء. وحين تكون الذات الفردية أساساً للذات الجمعية ، يكون الشاعر ذا صوت كوني ، يفقد معه صوته الخاص، وتعبيره الخاص ، على هذا النحو كان البردوني. حين هيأ له نزوعُه الفكري ورؤيته الكونية هذا التنوع من الاختيار . ولعله أدرك أنَّ الشاعر لن يكونَ كذلك ، إلاّ حين يجد شعره مستقراً وضوءاً يقتبسه من الأنواع الأدبية الأخرى ليثري تجربته .

٣ ــ الحكاية في القصيدة

القصيدة الطويلة في الشعر العربي ، قصيدة صراع ، بمعنى أنَّها تحاولُ التمرّد على الإيقاع ، لكي يظلّ لها التوقد والتواصل مع الآخر ، تماماً كما تَمَرَّدَ الجاحظُ في الأدب العربي ، فقد استلهم الجاحظ بذكائِه المتوقّد قدرةَ السرد على الإيحاء وعلى استجابة القارئ "لا يسعنا أن نهمل إيماءةً إلى أبي عثمان الجاحظ الذي كشف عبقرية السرد في كتبه الكثيرة (...) لقد أراد الجاحظ أنْ يدعّم الصلّة بين الكتابة وفن السَّرد . وأراد أن يُذيبَ النقد الأدبي والاجتماعي والثقافي في هذا السَّرد . أراد أنْ يذيب مفهوم الحياة في مفهوم السرد"(٢٨).

فهل كان البردُّوني معْنِيّاً بالسَّرد ، في مستوى إحساسه بلحظةِ الصراع في القصيدة بين تراتبيةٍ إيقاعية مملة ، وانفتاحٍ تحتاجُه الأذنُ الملتقطة والعين

طغيان الإيقاع ، لما ضمن النص بهذا الاسم ، لكن التعبير يصفو ويهدأ ويجمّل في البيتين التاليين . ولا سيّما البيت الأخير الذي جاء موافقاً لمنحى الحكاية أو القصة . وجاء التشبيه في قوله (كواقفٍ يصغي إلى واقفٍ) في غير موضعه واعتياده ، فهما ، يقف أحدهما مع الآخر . حين يستجمع الوهم ..وورد التشبيه ضمن إيقاع الشعر وخالف الحكاية. وهو وصفٌ زائدٌ، ومبالغٌ فيه ، إذ تكفي العبارة السابقة أو الشطر الأول عن الشطر الثاني، وإذا تَمعّنا في الشطر الثاني ، سنجد نبوهُ وبعْدَهُ عن الإضافة الجمالية أو المعنوية .

هنا اطمأنّتْ واطْمَأن الفتى إلى اللقاءِ الصّاخبِ القاصفِ
وحدّقَتْ في وجْهِ محبوبها تَحْديقةِ الظّامي إلى الغَارفِ
وَوَسْوَسَتْ ما سِرُّ إطراقِهِ وما ورا إطْرَاقةِ العَارفِ(٣٣)

القصيدة تسلسل الحدث للوصول إلى قمة الهرم ، نهاية الصراع ، والشاعر يصف المشاهد بلغةٍ يومية ميسورة ويصف الشخصية (البطل) في القصة وهي المرأة هنا ، فهي قصة فتاة أو عشيقة . ويصف الشخصية في مجموعةٍ من الأفعال والأحداث ويستعمل الاستفهام لإضاءة دواخل الشخصية :

هل اجْتَديهِ ؟ آهِ أم ألتجي إلى سلاحي المدمع الذارفِ
أم لا ينِمُّ الوجه عن قلْبه أم حبُّه كالدرهم الزّائفِ(٣٤)

لو أراد الشاعر أن يكتب قصة لما شبّه ذهاب الوجد كالدرهم الزائف ،لن يقبل هذا في سياق القصة ؛ لأنّ أمام القاص أكثر من وسيلة لتقريب الصورة أو الفكرة ، أما الشاعر فلم يجد إلاّ هذا التعبير فهو متوافق مع الإيقاع أو مع الشعر ؛ لهذا فإن الشطر الثاني معرقل لتسلسل القصة.

إنّ البطل في هذه القصيدة هو البطل المتحول ، يصل إلى الذروة ثم يهبط إلى نهاية القصيدة على الصورة الآتية:

تحولات البطل

تلفت ← حوار داخلي ← اشتياق وتوسل ← ذهاب الهواجس ← نهاية سعيدة للقصة.

وفي البيت الثاني ، يعرقل السرد قوله" من الخيال الكاذب الطائف" والخيال لا يكذب ، إنَّه الخارج من صنعة الصدق والكذب ، فإذا كان كاذباً فإن صفة الطائف ما كانت لتكون صفة لصيقة بالخيال ويكون الأمرُ أكثرَ تعقيداً لو أمْعَنَّا النظرَ في كلمة (الطائف) التي هي كلمة إيقاعية وليست من نسج القصة، ولو كتب الشاعر هذه القصيدة في صورة النثر لأزالها. وقد أحسن التصوير في البيت الثاني ، لكن الصورة هدمها وأساء إليها سياق الشعر، فبدت مصنوعة حين جمع بين الشرشف والغصن في موضع التشبيه، وهو أمر بدا معتاداً عليه وليس صادماً أو مقلقاً يقول :

تمشي ويمشي إثرها والدُّجى　　حوليْهما كالرَّاهبِ العاكفِ
وانطلقتْ وانقضَّ في إثرها　　كالبرق في إيماضه الخاطفِ(٣١)

بدأ القصيدة بالفعل المضارع ، والفعل المضارع أقرب إلى التصوير من الفعل الماضي وكان يمكن أن يلجأ إليه لأنَّ القصة مروية من الماضي ، ربما القريب ، لكن الشاعر آثر (المضارع) للإيحاء بالبعد الاجتماعي للقصة أو الحدث، فهو يعرض واحدةً من إشكالات المجتمع في قصةٍ تقليديةٍ فيها بداية ووسط ونهاية . وحين استخدم الفعل الماضي ، يكون المشهد الأول من القصة قد انتهى . بزيادة قوله (في إيماضه الخاطف) ، وهي زيادة اقتضاها سياق الشعر لا السرد ،. فالبرق معروف ولا يحتاج إلى إيضاح ، إلا لمن هو صاحب عقل شرود. وزيادة المبنى هنا ليست زيادة في المعنى، بل إنقاص للحدث في تفاصيل لا موجب لها:

حتى احتوى شخصيْهما مخدع　　غضٌّ كأفراح الصّبا الوارفِ
فالليل رقصٌ عابثٌ كالصّبا　　ومعزفٌ يشدو بلا عازفِ
ولاحَ وهْمان لعيْنَيْهما　　كواقفٍ يُصغي إلى واقفِ
فقنَّعتْ وجْهَيْهما صُفْرَةٌ　　كذكرياتِ المذنبِ الآسفِ(٣٢)

أصبح الراوي يروي بالفعل الماضي ، بعد المشهد الأول . ومرةً أخرى يعرقل الشعر السرد . فالنص يضطر لاستعمال مفردة (الصبا) في بيتين متتاليين ،فمخدعهما كالصبا. والليل كالصبا. وهذا ما يخالف الحكاية أصلاً. هو عبَّر بالشِّعر أو لنقل بالإيقاع عن سياقٍ نثري أو سردي. ثم قوله (احتوى شخصيهما مخدع) ، الفرق في التعبير بين (احتواهما مخدع) و(احتوى شخصيهما مخدع)كبير ، وهما تعبيران مختلفان تماماً . ولولا

الخاتمــة

في عصر تموتُ فيه أجناس أدبية وتتوهج أخرى ، هــل وعــى الشــاعر العربي هذا العصر ، بموجباته الكثيرة وتطلعاته المعقدة . لقد درسنا الحكاية في شعر البردوني لاعتبارين: أولهما أنَّ البردوني شاعر غزير الإنتــاج ، واسع الاطلاع يقف في مقدمة الشعراء العرب. وثانيهمــا : أنَّ البردونــي معني بالتاريخ ، وأحداثِهِ و تسلسلِهِ و منطقه. وهذا قد يفــرض علينــا منحى جديداً ، وهو استعمال الحكاية الخرافية التاريخية في بناءِ القصيدة ، ومنح القصيدة العربية فضاءاتٍ أخرى .، في زمن طغى فيه التحول علــى كل شيء. ، فان القياس هو مدى استجابة القصيدة العربية لأفق التحول. وقد وجدنا أنَّ محاولاتِه في هذا المنحى الشكلي والفكري قد وقفت أمامهــا عقباتٌ كبيرة ، حتى ليمكن القولُ إن الإيقاعَ الشعري عنــد العــرب ، ولا سيما إيقاع البيت لن يكونَ مساعداً على نشوء شعرية عربية يمكن أن تستفيد من السَّرد ، عملاً مطوراً لها . إنَّ قصيدة البردونــي مليئــةٌ بالتشــبيهات والمجازات والأوصاف الزائدة مِمَّا يدل على أنَّ المسافة واسعةٌ بين الشــعر والسَّرد.

ومع ذلك فإنَّ طغيان النثرية على الشــعر فــي القصــائد الحديثــة والمعاصرة، محاولة لمقاربة الاثنين ،ولعلهما توحّدا في نوع أدبي يســمى القصة القصيرة جدا التي تقترب من الشعر . ويمكن تعميمُ أنموذج البردوني على كثير من الشعر العربي القديم والحديث. وقد يخرج من هذا الإطــار وإن بمقدار ، الشعر الأسطوري ، الذي قدَّمه شعراءُ الخصــب والانــدفاع الخلاّق ، وشعراءُ الانبعاث في منتصف القرن الماضي .

وهذه التحولات في سيرة البطل ، سيرة ذاتية للقصة التقليدية التي غادرها فن القصة منذ زمن. لكنّها في الوقت نفسه محاولة للتوظيف الواعي أو غير الواعي للقصة القصيرة في النص الشعري. إذ يصل الشاعر في نصه إلى العقدة النهائية.

وأومأتْ في ثغْرها بسمةٌ　　إيماءةَ الزّهر إلى القاطِفِ
فضَجَّ في أحشائِه موْكِبٌ　　من الحنين الدّافِقِ الجارِفِ(٣٥)

لقد أوصلَ الشاعر في البيتين السابقين الحدثَ القصصي إلى ذروته المنطقية داخلَ الحكاية. ولم يشأ الشاعر أنَّ يفاجئ القارئ بما هو خارج المألوف لكي يزيدَ من نقطة الصراع ويعمقها داخل النص . وكان القاص أقدر على إيصال التوتر إلى نقاطٍ أكثر إيغالاً . غير أنَّ النّص الشعري محدود في إمكانات السَّرد وعرض معطياته فظل في حدود الملامح القصصية ولم يصل إلى أيّ ملمح جوهري من ملامح السرد.

إنَّ توظيف الحكاية أو الأسطورة داخل النص الشعري ، ربما يكون أجدى من إيجاد اتجاه قصصي في الشعر ؛ لأن موحيات الحكاية أو الأسطورة معروفة سلفاً. وإنَّ توظيفها في الشعر سوف يحمل هذه الملامح . بخلاف سرد القصة من الحياة اليومية داخل الشعر وهنا قد يعرقل القصة مواضعاتُ الشعر وطرقُه المعروفة. ومع ذلك فإنَّ نصَّ البرذوني يظلُّ دائماً دافقاً بالحيوية لاسيّما في رسمِهِ للشخصيات ، وهي من أسس السَّرد ومواضعاتِهِ المهمة ،وبهذا "فإنَّ مُتَخَيّلَ النّص الذي يصوغ عناقيد الصور البيانية يولّف بين الشخصيات مرةً ويتْرُكُها تتناثر أخرى، خالقاً في فضاء التلقي وخزاً وحركة ــ يفضُها تداعي المعاني ــ تؤشر تفاعلاً حياً بين النّص والمتلقي الذي ينْفَلِتْ من لحظتِهِ الرّاهنة ليشاطرَ الشاعرَ لذةَ التذكر والتوغل في اللحظة المنصرمة"(٣٦).

من هنا يعمل الشاعر عملاً متواصلاً ،. فيظهر قدرة القصيدة العربية المعاصرة على احتواء عناصر جديدة ، مما قد يؤدي إلى منح القصيدة العربية فضاءات تفتقر إليها . ولكنَّ شروط السرد في الشعر لمَّا تزلْ عصية ، والوصول إليها يتطلب جهداً خاصاً ليس في حوزة الشعراء الآن .

(٢١) حسن النعمي :قراءة في هيمنة الخطاب السردي ، مجلة علامات في النقد ، المجلد الثاني عشر ، الجزء ٤٥ أيلول ٢٠٠٢م ، ص١٣٥.
(٢٢) د/ مصطفى ناصيف : بعد الحداثة صوت وصدى ، النادي الأدبي الثقافي ــ جدة ط١، يونيو ٢٠٠٣م ، ص ٥٤٤.
(٢٣) ديوان البردوني ، ج١ ، ص ١٠٧.
(٢٤) المصدر السابق ، ص١٠٧ ، ١٠٨
(٢٥) حسن النعمي ، مصدر سابق ، ص ١٣٥.
(٢٦) ديوان البردوني ج٢ ، ص ٥٣٨.
(٢٧) المصدر السابق ، ص ٥٤٣.
(٢٨) د/ مصطفى ناصيف ، بعد الحداثة ، سابق. ص ٥٤٥.
(٢٩) ينظر عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ،.المركز الثقافي العربي ،.ط٢ ، ٢٠٠١م ، ص ١٠٥.
(٣٠) ديوان البردوني ، ج١ ، ص ٤٩٩ .
(٣١) المصدر السابق ، ص ٥٠٠ .
(٣٢) نفسه ص ٥٠٠ .
(٣٣) نفسه ص ٥٠٢ .
(٣٤) نفسه ص ٥٠٢ .
(٣٥) نفسه ص ٥٠٣ .
(٣٦) د/ وجدان عبد الإله الصائغ : العرش والهدد ، مؤسسة العفيف الثقافية ، اليمن ،٢٠٠٣ ،ص ٣٦ .

الهوامش

(١) محمد القاضي : بحث بعنوان الرواية والتاريخ. مجلة علامات المجلد السابع ، ١٩٩٨م.ص١١٢.

(٢) د. السيد البحراوي : محتوى الشكل في الرواية العربية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٦م ، ص ٢٤ .

(٣) عبدالله البردوني : كائنات الشوق الآخر ، دار الحداثة ، بيروت . ط٢ ١٩٨٧م ، ص ٤٨.

(٤) المصدر السابق ، ص ٤٩.

(٥) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي. دار الثقافة. بيروت ١٩٨٩م. ص ٣٠.

(٦) المصدر السابق ،ص ٢٩ .

(٧) المصدر السابق ، ص٣٠.

(٨) كاترين بيلسي : الممارسة النقدية ، ترجمة سعيد الغانمي ، دار المدى للثقافة والنشر ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ٢٤ .

(٩) ينظر : المصدر السابق ، الفصول الأولى.

(١٠) البردوني. الديوان .ج ١، دار العودة . بيروت ، د. ط .ص ١٤٤.

(١١) المصدر السابق ، ص ١٤٥.

(١٢) البردوني . الديوان ج١، ص٧١.

(١٣) المصدر السابق ، ص ٥٦.

(١٤) البردوني : كائنات الشوق الآخر ، ص٦٢.

(١٥) المصدر السابق ، ص٣٨ ، ٣٩.

(١٦) المصدر السابق ، ص ٤١.

(١٧) ميلان كونديرا : فن الرواية ترجمة أم ، أمل منصور ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ١٩٩٩م ، ص ٢٤.

(١٨) البردوني . المصدر السابق ص٤٣.

(١٩) ديفيد بشبندر: (نظرية الأدب المعاصر ،وقراءة الشعر) ترجمة عبد المقصود عبد الكريم.الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦م ، ص٤٥.

(٢٠) البردوني كائنات الشوق الآخر ، ص٤٤ ، ٤٥

المصادر

١-حسن ألنعمي، مجلة علامات في النقد (النادي الثقافي جدة)،المجلد الثاني عشر ، جزء ٤٥، أيلول ٢٠٠٢م.
٢-ديفيد بشبندر ، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر ،ترجمة عبد المقصود عبد الكريم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٦.
٣-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ،.دار الثقافة ، بيروت ، د.ط ١٩٨٩.
٤-السيد البحراوي، محتوى الشكل في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط ١٩٩٦.
٥-عبد الله البردوني ، الديوان ج١ ،دار العودة، بيروت،د.ط، د.ت.
٦-عبد الله البردوني،كائنات الشوق الأخر، دار الحداثة،بيروت ،ط٢،١٩٨٧.
٧- كاترين بلسي،الممارسة النقدية ط٢ ، ترجمة سعيد الغانمي، دار المدى للثقافة والنشر ٢٠٠٢ م .
٨-مصطفى ناصيف . بعد الحداثة صوت وصدى ،النادي الثقافي الأدبي، جدة ط١،يونيو٢٠٠٣.
٩- ميلان كونديرا، فن الرواية ترجمة أمل منصور ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ ١٩٩٩ .
١٠- د .وجدان عبد الإله الصائغ ، العرش والهدد ،مؤسسة العفيف الثقافية (اليمن) ٢٠٠٣.

ومواضع لخزن ذخيرتهم، وفي كثير من الاحيان ساعد الموقع المحصن تحصينا طبيعيا لبعض المدن على سهولة الدفاع عنها، كأن يكون على هضبة متوعرة من الجبل، ولزيادة في التحصين لم يمنع ذلك من إقامة الأسوار حولها لتحقيق تحصينا منيعا.

وهكذا كان التدبير في تحصين المدن والمواقع ان تحيطها الأسوار والخنادق، إضافة الى التحصينات الاخرى، واختلفت هذه التدابير التحصينية باختلاف مواقع المدن، فمنها ما استلزم انشاء سور وخندق ومنها حصون وآطام وقصور وأسوار لاسواقها.

كانت الأسوار اولى مراحل التحصين حيث كان الاساس فيهايقوم على تنظيم العراقيل بين المهاجمين والمدافعين لمنع المهاجمين من التقدم وتحقيق غايتهم، ولوقاية المدافعين من خطر مقذوفاتهم من ناحية، ومن ناحية ثانية تمكن المدافعين من الدفاع عن انفسهم بوسائلهم الدفاعية، وكان يتم اقامة الأسوار الاولى من الردم بارتفاعات مختلفة حول الخندق او القناة التي كانت تستعمل المواد الناتجة من حفرها في اقامة آكام الحصون نفسها، وكانت تعلو هذا كله مستقيمات حجرية على مسافات متقاربة للاختفاء خلفها تسمى "المتاريس" لتمكين المدافعين من رمي سهامهم على المهاجمين(١)، وبعد اكتساب الخبرات تطور الاسلوب في سبيل ان تصبح الاعاقة والمنعة تامة للجيوش المهاجمة ولا يمكنها الوصول بسهولة الى المدينة لامكانية تسلق الحصون الممثلة بالسواتر الترابية ولدت الفكرة في انشاء حصون عالية يصعب تسلقها بجعلها عمودية تماما عند اسفلها فتحقق ذلك ببناء السور الذي يني اولاً باللبن ثم بالحجر لزيادة المتانة ولمقاومة ضربات المهاجمين وذلك تمكنوا من تحقيق امكانات اكبر في الدفاع بخاصة اذا كان موقع المدينة على مرتفع، ففي هذه الحالة يتم تحقيق رؤية افضل، ثم فكروا