تجليات الآخر
في شعر عبدالله البردوني
قراءة تحليلية فنية

إعداد

د/ سوسن محمد عبدالجواد بلتاجي

الأستاذ المساعد بقسم الأدب والنقد

بكلية الدراسات الإسلامية والعربية

للبنات بالإسكندرية

جامعة الأزهر

تجليات الآخر في شعر عبد الله البردوني: قراءة تحليلية فنية

سوسن محمد عبد الجواد بلتاجي
قسم الأدب والنقد بكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية جامعة الأزهر.
البريد الإلكتروني: Sawsan.beltagy@azhar.edu.eg

ملخص البحث :

تتمثل فائدة الدراسة في كونها تناولت شاعرًا كبيرًا أثرى ديوان العرب بنتاجه ،وقد اهتم بعض الدارسين به ، فأناروا جانبًا من مزايا شعره ، إلا أن أحدًا منهم لم يلتفت إلى صورة الآخر لديه رغم كثرتها وثرائها ، ومن ثم فإن هذه الدراسة جديدة في موضوعها على الرغم من الدراسات التي دارت حول الشاعر، وتكمن أهمية البحث في تناوله لأحد الشعراء المعاصرين الذي حقق في شعره اللقاء الواعي بين الماضي والحاضر ، والتلازم المنسجم بين الأصالة والمعاصرة ، فكان شعره محافظًا على الشكل البنائي للقصيدة ـ في أغلبه ـ في الوقت الذي أخضع فيه البناء التراثي لاستيعاب المتغيرات الاجتماعية والثقافية، وشحنه بالمضامين المواكبة لعصره ، واللغة المصوِّرة لواقعه ، وانفعاله ، ومن ثم فإن دراسة صورة الآخر في شعر البردوني يُجلى شبكة العلاقات المتداخلة في مسيرة الشاعر الإبداعية إما سلبًا أو إيجابًا، فالشاعر قد عُرف بانخراطه داخل مجتمعه ، وتعايشه العميق لمأساته مشاركًا في أحزانه ، وأفراحه ، وهذا التفاعل من الشاعر يبرزه الشق الثاني من مركّب التفاعل المتمثل في (الآخر) .

الكلمات المفتاحية : تجليات . الآخر . عبدالله البردوني . قراءة . تحليلية .

The other manifestations of Abdullah Al-Bardouni's poetry: Technical analytical reading

Sawsan Mohammed Abdul Jawad Beltagy
Department of Literature and Criticism, College of Islamic and Arabic Studies For girls in Alexandria, Al-Azhar University
Email: Sawsan.beltagy@azhar.edu.eg

Abstract: The benefit of the study is that it dealt with a great poet who enriched the Arab Diwan with his output, and some scholars took interest in him, so they shed light on the merits of his poetry, but none of them paid attention to the image of the other, despite its abundance and richness, and therefore this study is new in its subject despite the fact that The studies that revolved around the poet, and the importance of the research lies in his approach to a contemporary poet who investigated in his poetry the conscious encounter between the past and the present, and the harmonious correlation between originality and contemporary, so his poetry preserved the structural form of the poem - in most of it - at a time when he subjected the heritage construction to accommodate the variables Social and cultural, and charging him with the contents that keep pace with his era, the language that depicts his reality and his emotions, and then the study of the image of the other in Al-Bardouni's poetry reflects the network of interrelationships in the poet's creative path, either negatively or positively. And its joys, and this interaction from the poet is highlighted by the second part of the complex of interaction represented by (the other).

Key words: Manifestations - The Other - Abdullah Al-Bardouni - Reading - Analysis**.**

مُقَدِّمَة

لقد شكل موضوع (الآخر) جانبًا مهمًا في مجال الثقافة والنقد الأدبي ؛ لأن تشكيل صورته في أبعادها الذاتية والموضوعية ، وفي أشكالها ومضامينها تمر عبر الذات المكوِّنة لهذه الصورة بكل ما تنطوي عليه هذه الذات من قناعات وثقافات وخبرات ، والشاعر عبدالله البردوني واحدٌ من أهم شعراء اليمن فنتاجه الشعري ساحة ارتسمت فيها حياة اليمنيين السياسية والاجتماعية ، فهو يمثل ظاهرة شعرية حافلة بالصراع والتوتر ، والقلق والاضطراب ، فضلاً عن كونه مرآة عاكسة لشخصية الشاعر الذي يحمل بين حناياه متناقضات شعورية أنتجتها تراكمات (البيئة ، والفقر، والعمى ، والسجن ...)

فيهدف البحث إلى دراسة (تجليات الآخر في شعر عبدالله البردوني) من خلال استنطاق النصوص التي أبدعتها جدلية العلاقة القائمة بين ذات الشاعر و (الآخر / غيره) ؛ بغية رصد صور هذا (الآخر) وطبيعة علاقته بالشاعر وفق ما يكشفه النسق الشعري .

ولعل الدافع من دراسة (الآخر) عند البردوني أمران :

أولهما : طبيعة حياة الشاعر القائمة على التصادم والصراع منذ طفولته حتى وفاته ؛ ومن ثمَّ جاء نموذجه الشعري في صدام مستمر مع (الآخر) على اختلاف مستوياته وتنوع أشكاله ، فكانت رؤاه ليست في المحتوى السياسي أو الاجتماعي أو الفكري ، وإنما هي جماع هذه المضامين حسب ما يقتضيه تكوينه الاجتماعي والنفسي والفني .

ثانيهما : عدم تناول صورة الآخر في شعر عبدالله البردوني ـ على حد علمي ـ في أي دراسة أدبية أو نقدية ، مع كثرة الدراسات التي دارت حول الشاعر؛ مما دفعني إلى تناول الشق الثاني من إبداع البردوني وهو (الآخر) من حيث تجلياته وإشكالياته مع الذات الشاعرة التي كانت دوماً في مد وجزر ، وانفصال واتصال ، وسلب وإيجاب .

وتتمثل صعوبة البحث في تداخل حدود (الآخر) وتشعبها ، فهو مع الأنا يمثل مركّبًا تفاعليًا يسيران معًا في أحداث الحياة ، فلولا الآخر ما عرف الشخص قيمته ، ولا ميوله ، ولا عاطفته ، وليس بالضرورة أن يكون الآخر فردًا ، بل قد يكون جمعًا متصلًا بذات الأنا ، أو جمعًا منفصلًا ، وقد يكون الآخر شيئًا معنويًا أو ماديًا بعيدًا عن كونه من البشر .

ومن الدراسات التي دارت حول الشاعر عبدالله البردوني فيما توصلت إليه :

١ـ الصورة في شعر عبدالله البردوني ، د. وليد مشوح ، دراسة منشورة في اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٦م .

٢. السخرية في شعر البردوني ، مساعد سعد الذبياني بحث ماجستير . جامعة أم القرى/١٤٣١هـ .

٣ـ الزمن في الصورة الشعرية دراسة لسانية في شعر البردوني عبدالعزيز ناصر الزراعي ، دراسة منشورة في مؤسسة الانتشار العربي ، ٢٠١٩م .

٤. حجاجية السؤال في شعر البردوني ،ألطاف إسماعيل أحمد الشامي ،بحث منشور في مجلة المستنصرية ،العدد ٨٧، ٢٠١٩ م.

أما عن الدراسات التي تناولت الآخر في الشعر العربي فهي كثيرة ، أذكر منها على سبيل المثال ـ لا الحصر ـ ما يلي :

١. صورة الآخر في شعر المتنبي ، محمد الخباز ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ٢٠٠٩ م .

٢. صورة الآخر في الشعر الأندلسي ، نوال أحمد الدسوقي ، زمزم ناشرون وموزعون ، ط ١ ، ٢٠١٧ م .

وقد ارتضيت المنهج المتكامل ؛ لثراء معطياته وإيفائه بمتطلبات دراسة النص الشعري وفنياته .

وقد انتظمت الدراسة في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول ، فجاءت على النحو التالي :

المقدمـة : وقد أوضحت فيها أهمية الموضوع وسبب اختياره ، وصعوبة البحث، و الدراسات السابقة التي تناولت جوانب مختلفة من شعر البردوني ، كما أوضحت فيها المنهج المتبع في الدراسة .

التمهيد : (الأنا والآخر ، تعريف وجذور) وقد عرضتُ فيه بشكل موجز تعريف الأنا والآخر لغة واصطلاحاً ، ونظرة الفلاسفة للآخر ، وجذور هذا المصطلح .

الفصل الأول : نافذة على حياة الشاعر الشخصية والأدبية وفيه تناولت مولد الشاعر ، ونشأته ، وطفولته ، وتعليمه ، وتكوينه الثقافي ، وكذلك أشرت إلى نتاجه الأدبي (شعراً ونثراً) والجوائز التي حظى بها .

الفصل الثاني : تجليات صورة الآخر في شعر عبدالله البردوني ويشمل ثلاثة مباحث :

المبحث الأول : جدلية الآخر و الأنا في شعر عبدالله البردوني .

المبحث الثاني : صورة الآخر الإيجابية في شعر عبدالله البردوني .

المبحث الثالث : صورة الآخر السلبية في شعر عبدالله البردوني .

أما الفصل الثالث فهو : تقنيات التعبير عن الآخر في شعر البردوني ، وهو يعني بالكشف عن جماليات النص ، واستجلاء خواصه الداخلية والخارجية ؛ لرصد الخيوط الدلالية من خلال ثلاثة مباحث هي: المبحث الأول : اللغة .

المبحث الثاني : الصورة .

المبحث الثالث: الموسيقا .

ثم الخاتمة : التي رصدت أهم النتائج التي توصلتْ إليها الدراسة عن صورة الآخر في شعر البردوني مصحوباً بسياق دلالي من خلال اللفظ والصورة والموسيقا .

ثم **ثبت المصادر والمراجع** ثم **فهرس الموضوعات** .

وتعد الدراسة نافذة جديدة على شعر البردوني ، تكشف عن وقود الإبداع ، ومحفز الموهبة لديه متمثلاً في (الآخر) ، وحسبي أني اجتهدتُ فما كان من

فضل وتوفيق فمن الله وحده ، وما كان من خطأ أو زلل فمني ومن الشيطان والله منه براء ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

التمهيد

الأنا والآخر (تعريف وجذور)

مما لا شك فيه أن (الأنا والآخر) لفظان متلازمان وجودًا وعدمًا ، فالآخر حتمي للذات ، وكذلك هي حتمية له ، والأنا لا يتصور وجودها بدون شقها الثاني (الآخر) والعكس ، وكل منهما له دور بارز وتأثير بالغ في الثاني ، إيجابًا أو سلبًا ، فالآخر "محفزٌ للأنا على إخراج مقولتها من وضع السكون واستنفار لقدراتها على المواجهة والاستبصار "[1] ويمكن القول بأن هُوية (الأنا) تظهر من وجود الآخر وحضوره والوعي به ؛ لأن إدراك حضور الآخر وجدلية العلاقة بينهما تؤدي إلى شعور الذات إما بالاختلاف والتمايز مع الآخر أو الاتفاق والتشابه معه .

مفهوم الأنا : ترد في الدراسات الحديثة ثلاثة مصطلحات (الهو . الأنا . الأنا العليا) فهي على الرغم من تجاورها بل اختلاطها في ذات الشخص إلا أنها متباينة تبايناً شاسعاً في معناها ؛ **فالهو** : هو الجزء الأساسي الذي ينشأ عنه فيما بعد الأنا ، ويتضمن جزئين :

١. جزء فطري وهو الغرائز الموروثة التي تمد الشخصية بالطاقة بما فيها الأنا والأنا العليا

٢. جزء مكتسب : وهو العمليات العقلية المكبوتة التي منعها الأنا (الشعور) من الظهور

والأنا : كما وصفها فرويد هي شخصية المرء في أكثر حالاتها اعتدالًا بين (الهو) و(الأنا العليا) ؛ حيث تقبل بعض التصرفات من هذا وذاك وتربطها بقيم المجتمع .

---

١ . دور الآخر في الإبداع الجمالي ، وليد منير ، مجلة فصول ، العدد ١-٢ ، ١٩٩١ ، ص ١٠٦

والأنا العليا : هي كما وصفها (فرويد) شخصية المرء في صورتها الأكثر تحفظاً وعقلانية .

حيث لا تتحكم في أفعاله سوى القيم الأخلاقية والمجتمعية والمبادئ مع البعد الكامل عن الشهوانية والغرائزية[١].

مفهوم الآخر : هو مفهوم متعدد المعاني ، ومختلف باختلاف وجهات النظر والرؤى البحثية فلسفيًا ونفسيًا، أي هو كل ما ليس (أنا) أو الغير المتميز عن الذات الفردية ، سواء أكان هذا الآخر ذاتًا فردية (أنت) أو ذاتًا جماعية ، وتشمل :

١. الذات الجماعية التي تنتسب إليها ذات الفرد وهي (نحن) ٢. الذات الجماعية المقابلة للجماعة التي تنتمي إليها ذات الفرد / وهي آخر الآخر (هم) وهي إما أن تكون ذاتًا جمعية لصديق أو لعدو[٢] .

الآخر في معاجم اللغة : يأتي مفهوم الآخر بمعنى واحد على مستوى الدلالة اللغوية حيث تأتي بمعنى (غير) ففي العين " أَخَرَ ، تقول هذا آخر ، وهذه أخرى ، والآخر والآخرة ، نقيض المتقدم والمتقدمة ، ومقدم الشيء ومؤخره وآخرة الرجل وقادمته ، ومقدم العين ومؤخرها ... "[٣]

١ـ ينظر: الأنا والهو ، سيجمند فرويد ، ترجمة / محمد عثمان نجاتي ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٨١م . ص ٨ . ٩ ، بتصرف

٢ . هوية الأنا وعلاقتها بكل من القلق وتقدير الذات والمعاملة الوالدية لدى طلبة الجامعة ، دراسة في ضوء نظرية اريكسون ، تأليف ، عبد الرقيب بن أحمد البحيري ، مجلة كلية التربية جامعة الزقازيق ، ١٩٨٩م ، ص ٣٠١ .

٣ . ينظر : العين : الخليل بن أحمد الفراهيدي ، ت، د. مهدي المخزومي ، د. إبراهيم السامرائي، دار الهلال ، د.ت ، ٣٠٣/٤ .

الآخر في الاصطلاح : يعنى " اسم خاص للمغاير ، يقال للأشخاص والأشياء والأعداد ، ويطلق على المغاير في الماهية ويقابله الأنا " [١]

وقد تعددت الأقوال حول الحد الفلسفي للآخر [٢] بدءًا من أرسطو ومرورًا بـ (ديكارت) و (هيجل) ووصولًا إلى (سارتر) مما ينبئ بالتنوع والاختلاف ، وهذا التنوع في المفهوم أظهر إشكالية تكمن في كيفية التعرف عليه ، وعلى وجوده بالنسبة للأنا ، وطبيعة العلاقة الجامعة بينهما ، ويُعرف الآخر بأنه : " عبارة عن مركب من السمات (الاجتماعية ، والنفسية ، والفكرية ، والسلوكية) التي ينسبها فرد ما أو جماعة إلى الآخرين [٣].

جذور الآخر :الغالب على الساحة النقدية والأدبية نسبة نظرية الآخر للغرب ـ إلا من رحم ربي ـ ومن ثم ترددت تعريفات هؤلاء مع التغافل عن البحث عن جذورها في تراثنا العربي ، إلا أننا لم نعدم باحثين نظروا بعين الحق لثراء تراث العرب الذي لم يترك شاردة ولا واردة إلا ألمَّ بها ، مؤصلين لمفهوم الغيرية والآخر ، فمنهم من قال : " مع اتساع الدراسة في هذا المنحى تكررت فكرة أن مصطلح الآخر هو نتاج الأدب الغربي وأن الغرب هم أول من درس الآخر وقارنه بالأنا ، ومن ثم سار عليه العرب ووظفوه في خدمة دراساتهم ، متناسين أن القرآن الكريم طرح فكرة الآخر كثيراً في آياته الكريمة ، وكلام الله

---

١ . المعجم الشامل للمصطلحات الفلسفية ، عبدالمنعم الجفني ، مكتبة مدبولي ، القاهرة . مصر ، ٢٠٠٠، ٢٩/٣.

٢ . ينظر : دليل الناقد الأدبي "إضاءة لأكثر تسعين تيارًا أو مصطلحًا نقديًا معاصرًا " ميجان الرويلي ، د. سعد البازغي ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، بيروت . لبنان ، ط ٢، ٢٠٠٧ م ، ص ٢١. ٢٢.

٣ . صورة الآخر : العربي ناظرًا ومنظورًا إليه ، الطاهر لبيب ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ١٩٩٩ م ، ص ١٠٩.

المنزل على نبيه الكريم بالنسبة لنا يعد صورة حية في وقتنا الحاضر من موروثنا القديم " [١]

وقد عضدت الباحثة رأيها بقوله تعالى : ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ١٣**﴾ [الحجرات: ١٣] وقوله تعالى : ﴿**وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِلْعَالِمِينَ٢٢**﴾ [الروم: ٢٢] مشيرة إلى أن الآيتين احتوت على مفهوم الآخر بالمعنى وليس باللفظ وهو أبلغ وأعم [٢] .

وقد أصّل أحد الباحثين للآخر في الثقافة العربية الإسلامية متمثلة في صورة الرحالة العرب الذين أسهموا مع الجغرافيين والمؤرخين والتجار في تكوينها ، ومع مجيء الإسلام ودعوته لقيم وتقاليد جديدة تغيرت نظرة الإنسان للآخر ، وما إن بدأت الفتوحات الإسلامية تتسع حتى اتسعت معها النظرة إليه ، خاصة بعد انهيار الإمبراطوريتين الفارسية ، والبيزنطية ، ومن أهم الرحلات الأولى إلى الغرب رحلة رفاعة الطهطاوي التي ترجمها في كتابه " تخليص الإبريز في تلخيص باريز " وكتاب محمد المويلحي في " عيسى بن هشام " وقد جسدت هذه الرحلات العربية وغيرها أولى الإرهاصات لحضور الآخر في الخيال العربي ، فالآخر في منظور حضارتنا الإسلامية ، هو حقيقة لطرف لم

١ . صورة الآخر عند الشعراء السود في العصر الجاهلي والعصر الإسلامي ، عهود حسين جبر ، مركز دراسات الكوفة ، العدد ٥٢ ، ٢٠١٩ م ، ص ٥٨.

٢ . ينظر : صورة الآخر عند الشعراء السود في العصر الجاهلي والعصر الإسلامي ، ص ٥٨.

يكن يقصد منه عدو هذه الحضارة ، كما تقصر أفهام بعض الكتاب فهو مفهوم يتسع مدلوله ليعبر عن كل ما هو غير الذات [١]

وأخيرًا، فإن الإنسان ليس كائنًا منفردًا وإنما هو عضوٌ في جماعة معينة فمن خلال الآخر وعن طريقه يكتشف ذاته والآخر معًا ، وبهذا يكون الآخر مفهوماً عامًا وشاملًا قبل أن يكون مفهومًا فلسفيًا.

١ . التعامل مع الآخر شواهد تاريخية من الحضارة الإسلامية ، إبراهيم محمد المزيني ، مركز الملك عبدالعزيز للحوار الوطني ، الرياض، ط ١ / ١٤٢٦ هـ . ٢٠٠٥ م ، ص ١٨.

الفصل الأول

نافذة على حياة الشاعر الشخصية والأدبية

مولده ونشأته : ولد عبدالله صالح البردوني في قرية (برَّدون) من أعمال (الحدّا) محافظة" ذمار" عام ١٩٢٩ م ونسب إليها ، أصيب بالجدري حين جاء موسمه ، وهو من المواسم الدائمة التي لم تكن تتأخر عن (يمن الأئمة) كأنه فصل من فصول العام التي لا تتأخر ، وفي طريقه أخذ من كل قرية ومن كل مدينة ما استطاع على حمله من الكبار والصغار ليلقى بهم في المقابر ، بعد أن ترك بصماته على بعض الوجوه ، وبعض الوجوه انتزع منها أغلى ما فيها ، وكانت عينا الطفل (عبدالله) من نصيب ذلك الموسم المتوحش، وشق الطفل طريقه في الظلام ببصيرته النيّرة وعقله الذكي بالرغم من ذلك الحاجز الأسود ، بين وحل القرية وشوكها .[١]

رحلته العلمية : تلقى البردوني تعليمه الابتدائي وحفظ القرآن في قريته ، ثم انتقل إلى قرية

(المحلة) فتعلم أجزاء من القرآن الكريم ، ثم انتقل إلى (ذمار) ليكمل تعلم القرآن حفظًا وتجويدًا ، ومن ثم إلى دار العلوم ، تعلم فيها القراءات السبع ، وفي الثالثة عشرة من عمره بدأ يقرأ كل ما يقع بين يديه من الشعر ويترنم به ، ثم ارتحل إلى (صنعاء) وفيها درس على يد بعض الشيوخ .[٢]

نشأ البردوني في أسرة فقيرة بائسة ، فعاش الحرمان من صغره ، ثم اجتمعت عليه معاناة فقد البصر ؛ فلم يعش الطفولة وأحلامها ، وقد وصف معاناته

---

١ . ينظر : مقدمة الأعمال الكاملة للشاعر عبدالله البردوني ، دار العزة . بيروت . ٢٠٠٦ ، المجلد الأول ، ص ١٠.

٢ . السابق ، ص ١١ ، ١٢.

قائلًا : " للطفولة في حياة كل إنسان ذكرى جميلة ولكنها بالنسبة لي كانت مرّة وقاسية لأني حملت مصيبة العمى وأنا في ريعان الطفولة "[١]

ولكن الشاعر تحدى إعاقته ، وتعالى على عجزه ، فنافس أقرانه من المبصرين وتفوق عليهم .

وفي دار العلوم أكمل البردوني مسيرته العلمية ليتخرج من شعبة تسمى (ماهي الغاية) ويقصدون بها ، إتمام اثنى عشر عامًا من الدراسة المتواصلة كان يدرس فيها الطالب القرآن والتفسير وعلم البلاغة، وعلم النحو وعلم الصرف.[٢]

وهكذا قهر الشاعر عجزه ، وهزم إعاقته ، متسلحًا بالعزم و الإرادة ، متحديًا نفسه قبل مجتمعه ، لإثبات قدرته .

مسيرة عمله : كان البردوني فردًا فاعلًا في مجتمعه ، إيجابيًا في وطنه ، فلم يكن يومًا ما حبيسًا لآفته ، فقد عمل محاميًا ، ثم أستاذًا للأدب العربي في دار العلوم ثم رئيسًا لاتحاد الأدباء في اليمن ، كما ترأس البردوني لجنة النصوص في إذاعة صنعاء ، ثم مديرًا للبرامج في الإذاعة إلى عام ١٩٨٠م ، كما عمل مشرفًا ثقافيًا على مجلة الجيش من ١٩٦٩م إلى ١٩٧٥م ، واستمر في إعداد برنامج إذاعي ثقافي في إذاعة صنعاء (مجلة الفكر والأدب) حتى وفاته. [٣]

النتاج الأدبي للبردوني : يعد البردوني من الشعراء المكثرين ، فقد انتظم شعره في عدة تجارب إبداعية وإنسانية ، وسياسية وكذلك وطنية ، فأصدر اثني عشر ديوانًا شعريًا في الفترة الممتدة من ١٩٦١م ـ ١٩٩٤م ، وقد جمعت دواوينه فيما يُعرف بالأعمال الكاملة تحت عنوان (ديوان عبدالله البردوني الأعمال الشعرية) في مجلدين ،ومن دواوينه على سبيل المثال . لا الحصر .

---

١ . الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني ، وليد المشوح ، كتاب الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، ٢٠٠٠م ، ص ٢١ .

٢ . ينظر : المرجع السابق ، ص ٢٣.

٣ . في ذكرى رحيله. البردوني معجزة الشعر العربي ، الشبكة العنكبوتية ، موقع البديل نت ، ٢٠١٩م ، https://albadeel.info/news-20812.html .

من أرض بلقيس، مدينة الغد ، لعيني أم بلقيس ، السفر إلى الأيام الخضر ، زمان بلا نوعية ، جواب العصور ، في طريق الفجر ، كائنات الشوق الآخر، وجوه دخانية في مرايا الليل ، ترجمة رملية لأعراس الغبار ، ... ، ولم يقتصر إبداع البردوني على الجانب الشعري ، وإن كان هو الأبرز في مسيرته الأدبية، فقد كان شاعرًا ناقدًا ومؤرخًا ، وكاتبًا سياسيًا ، ومن أشهر مؤلفاته (رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه) و(اليمن الجمهوري ، الثقافة والثورة ، قضايا يمنية ، أشتات ....[١]

خصائص شعره : يذكر الدكتور عبدالعزيز المقالح في تقديمه لديوان الشاعر : " من الكلاسيكية إلى السريالية ، تلك هي الرحلة التي قطعها شاعرنا البردوني في رحلته الفنية ... ورغم محافظته على الأسلوب البيتي في القصيدة فهو شاعر مجدد ليس في محتويات قصائده فحسب ، بل في بناء هذه القصائد القائم على تحطيم العلاقات اللغوية التقليدية ، وابتكار جمل وصيغ شعرية نامية ... والبردوني من الشعراء القليلين في اليمن بل في الوطن العربي الذين ما يزالون يحافظون على شرارة الشعر والفن في القصيدة العمودية .."[٢]

الجوائز التي حصل عليها : نال البردوني على العديد من الجوائز منها : جائزة أبي تمام في الموصل عام ١٩٧١م ، وجائزة شوقي للشعر في القاهرة عام ١٩٨١م ، والسلطان العويس في الإمارات عام ١٩٩٣م ، وحصل على وسام الآداب والفنون من عدن عام ١٩٨٢م ، وصنعاء عام ١٩٨٤م ، كما أصدرت اليونسكو عملة فضية تكريمية تحمل صورة البردوني عام ١٩٨١م ، وحصد جائزة مهرجان "جرش" الرابع بالأردن عام ١٩٨٤م .

وفاته : توفى في عام ١٩٩٩م . ١٤٢٠ هـ بعد أن ملأ الآفاق شعرًا ، صحبه في مسيرة حياة قلبًا نابضًا للشعب اليمني .

---

١ . ينظر : قراءة في أيام شاعر اليمن الكبير عبد الله البردوني ، عبد العزيز المقالح ، مجلة العربي ، أغسطس٢٠١٠ ، ص ٣٥ .

٢ . ينظر : مقدمة الديوان ، ص ٣٠ ـ ٣٤ .

نضال البردوني : لم يمنع العمى البردوني من أن يكون علمًا بارزًا في صفوف المناضلين من المثقفين والأحرار من أبناء الشعب اليمني، الذين حملوا على كتفهم قضية تحرير الشعب من الاستبداد والظلم ، والفقر ، والجهل ، وقد حمل لواء القصيدة العربية الحديثة بدهشتها، والعريقة بعبقها ، وقف في وجه الحكم الإمامي ، وندد بعهده وجرائمه دون أن يبالي بطش الطغاة ، وقد كان الشاعر عاشقًا لوطنه ، وحريته ، فجعل من شعره سلاحًا في قضية تحرير الشعب وإنقاذه من الاستبداد وقد تعرض للاعتقال والسجن إلا أن ذلك لم يمنعه من تسخير شعره لوطنه وحريته ، وللثورة ونجاحها حتى انتقل إلى ربه .[١]

مع الشعر :

لقد تشكلت ثقافة الشاعر الأدبية من قراءته للدواوين القديمة ، ودواوين بعض الشعراء المعاصرين ، وقد ظهر ذلك في تأثره بالمتنبي وأبي تمام والمعري ، وكان ذلك في الأربعينات وصاحب ذلك مطالعته لأربعة من كتب التراث : الأغاني والموازنة ، والشوامل والهوامل ، وكتاب مع المتنبي ، كما تأثر البردوني بالشعراء المعاصرين أمثال : إيليا أبو ماضي ، وأبو قاسم الشابي ، وعلي محمود طه ، وتأثر كذلك بشعر " أودنيس " خاصة في ديوانه (وجوه دخانية في مرايا الليل) وديوان (ترجمة رملية لأعراس الغبار) كل ذلك وغيره كان عونًا لموهبة الشاعر أن تتقد ، وللسانه أن ينطلق .[٢]

١ . الشاعر عبد الله البردوني : أضواء على حياته وشخصيته ، د ، عدلي الهواري ، مجلة : عود الند ، العدد ٤٧ ، ٢٠١٠م .

٢ . المرجع السابق .

الفصل الثاني

تجليات صورة الآخر في شعر عبدالله البردوني

المبحث الأول

جدلية الآخر و الأنا في شعر البردوني

من صعوبة البحث في مفهوم الآخر ، تعدد أبعاده ، والاختلاف في إدراك حقيقته وإن كان يربطه رابط مشترك وهو مغايرته للذات أو الأنا ، وعلى هذا يفسِر كثير من الباحثين ورود ضمير المتكلم المنفصل (أنا) أو المتصل (تُ) أو (ياء المتكلم)على أنها تمثل (الأنا) وهذا فهم سطحي ؟ إذ المتعمق في قراءة مثل تلك النصوص ، يجد أن ضمير المتكلم لا يمثل (الأنا) دائمًا ، بل إن القائل بهذا ، يكون كالظمآن على حافة البئر يحتاج الماء دون أن يكلف نفسه مشقة النزح ، وهذا ما جعلني أبتدأ في الحديث عن أشكال الآخر في شعر البردوني بهذا المبحث الذي لا يتأتى إلا بعمق نظر ، إذ يصبح الآخر هو (الأنا) المقابلة للذات ، بل هو جزء منها .

وهنا تنفصل من ذات الشاعر (الأنا) التي حملها الشاعر بين حناياه معبرًا عن يأسها ، ورغبتها الملحة في الصمت ، ولكن كيف له ذلك ، والشعر بداخله جمر يتقد ، فيذيب الجليد دون أن يروي ظمأه: [1] " الكامل التام "

يـا صـمت مـا أحنـاك لـو تسـتطيع	تلفـــــنّي ، أو أنـــــني أســـــتطيع
لكـــن شـــيئا داخلـــي يلتظـــي	فيخفـــق الـــثلج ، ويظمـــى الربيـــع
يبكـــي ، يغـــنّي ، يجتـــذي ســـامعاً	وهـــو المغـــنّي والصـــدى والســـميع
يهـــذي فيجثـــو الليـــل في أضـــلعي	يشـــوي هزيعـــا ، أو يـــدمّي هزيـــع

١ . ديوان عبدالله البردوني . الأعمال الكاملة ، دار المودة ، بيروت ، المجلد الثاني . ٢٠٠٦م ، ص ٧.

فصورة الآخر في الأبيات السابقة (الأنا) تبرز ما استقر في أعماق الذات من يأس واضطراب وقلق جسدته البنية التركيبية للنص ؛ حيث جمعت بين المتناقضات (يبكي و يغني) في آنٍ واحد لعله يجد من يسمعه ، ولكن هيهات هيهات فهو المغني السميع ، ويتفاقم اليأس حين يصور قوله للشعر بالهذيان الذي لا يلقى قبولًا من أحدٍ فيظل الشاعر وحيدًا ، يفتقد الأنيس والجليس ، إلا ليلٍ جثا في أضلعه ، يشوى ، و يدمي ساعات ليله حتى تنقضي .

ولا يخفى جمال الانزياح الذي أدى إلى أنسنة الليل عن طريق الاستعارة التشخيصية ، التي أبرزت الليل كإنسان ظالم متجبر تمكّن في ضلوع الشاعر وليس له فعل إلا التعذيب بالشوي والإدماء ، فلا شك أن الآخر في الأبيات هو محور الفعل الشعوري ، ومدار التجربة ، وذا الحضور الطاغي وقد جاء النص دالًا عليه معنى ومبنى ،إذ جاءت التراكيب منضوية تحت وحدة دلالية واحدة تصب في مجرى (الحزن . اليأس . البؤس . الإحباط).

و باستقراء دواوين الشاعر وجدتُ الكثير والكثير من النصوص التي تنضوى تحت هذا النمط إلا أن اللافت للنظر أنها على كثرتها يظهر (الآخر) فيها وقد سيطر عليه اليأس والحزن ، وانتابته الحيرة والقلق ؛ ولعل في مسيرة حياة الشاعر ما يبرر ذلك ويفسره ؛ فقد خاض معارك عديدة ، وتعرض للاعتقال ، والتجاهل المتعمد ، فضلًا عن تصادمه مع المجتمع منذ أن فقد بصره وتعرضه للضرب من الآخرين حينًا ، والارتطام في الجدران كثيرًا ، فلا عجب أن يقول :[1] " الكامل التام "

مـــن أنـــتَ، واســـتبقت جـــوابي ... لهـــــبٌ، يحـــــن إلى التهـــــاب
مـــن أنـــت، عـــزّافُ الأســـى ... والنـــــارُ قيثـــــار العـــــذابِ
وعلـــــى جبينـــــك، قصـــــة ... حـــــيرى، كـــــديجور اليبـــــابِ

١ . ديوان عبدالله البردوني ، الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني ، ص ١٢.

وخـــواطرٌ، كهـــواجسِ الإفـــلا س في قلـــــــقِ المُـــــــرابي

وقد حرص الشاعر من خلال هذا البناء الفني الموحي على إبراز الآخر (الأنا) في صورة الحيران المعذب من خلال قطع النسق بعناصر تفاجئ المتلقي ، فهو يسأل نفسه عن ماهيتها ، ولم ينتظر الجواب ، فأجاب عنها معرفًا إياها فهو أقرب شخص لها ، وأدرى الناس بحقيقتها فجاء الجواب كالآتي :. لهبٌ يحن للاشتعال / عزَّاف الأسى / قصة حيرى/ ديجور اليباب / هواجس الإفلاس

وهكذا يدق جرس الإنذار من بداية القصيدة متمثلاً في طرح التساؤلات التي لا ينتظر لها جوابًا ، لتأتي إجابات الأسئلة من ذات الشاعر مؤكدة على الحالة الانفعالية المسيطرة عليه ، مقدمة معادلًا موضوعيًا لحيرة نفسه ، واضطراب وجدانه التي جسدها بالتعبير الموحى في: (عزَّاف الأسى) والتشخيص في: (قصة حيرى) والتشبيه في: (ديجور اليباب) و كذلك : (هواجس خوف المرابي من الإفلاس) .

وهكذا بني النص على حوار أحادي الجانب حزين النبرة ، ينبثق من الذات الشاعرة إلى الآخر، ولا يرتد منه إليها، حوار يكشف عبر لُحمته اللغوية عن جسر ممتد من الحيرة والقلق والانكسار النفسي المؤكد بكسرة روِّي القصيدة .

وتظل النزعة الحزينة المتشائمة هي المسيطرة على الآخر (الأنا)؛ إذ تعلن انفصالها عن الذات وبقائها وحيدة ؛ فما يبكيها يشجى غيرها: [1] "

الرمل المجزوء "

لا تلمـــــني إن بكـــــى قلـــــبي وغنّـــــــــاك بكايـــــــــا

لا تســـــلني مـــــا طـــــواني عنـــــك في أقصـــــى الزوايـــــا

هـــــا أنـــــا وحـــــدي و ألقـــــا ك هنـــــا بـــــين الحنايـــــا

١ . المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٦٩ .

وفي مقطع آخر من مقاطع القصيدة مختلف الروي يواصل الشاعر تجلية الحالة الشعورية ، للآخر

(الأنا) فجعله نقطة تفجر الدلالة ومحورها ومنتهاها إذ عكست الصورة كيف كانت الأنا متأزمة تؤثر العزلة ،إذ لا قيمة للعيش في مجتمع يسمع من أنين القلب لحنًا شجيًا: [1] " الرمل المجزوء "

لـــك مـــن أنَـــاتي اللحـــن ولي وحـــــــدي أنيـــــــي
ولـــك التغريـــد مـــن فـــي ولي جـــــــوع حنيـــــــي
هـــل أنـــا في عزلـــة الشـــعر كأشـــــــواق الســـــــجين

فالأبيات تفصح عن علاقة انفصال حادة بين (الأنا) المتكلمة مع كل خارجيّ عنها ، ومما يدل على حدة العلاقة ما نطقت به النظائر الدلالية المبنية على التباين بين شطري البيت الواحد

فلك اللحن/ ولي الأنين ــ لك الفرح/ ولي الحنين

ولا زلنا مصاحبين للآخر المتمثل في (أنا) الشاعر ، وقد تحدث عنها هذه المرة بصورة المفرد الغائب ، يناجيها ويسائلها قائلًا: [2] " الرمل التام "

صـــوتها دمـــع وأنغـــامٌ صـــبايا وابتســـــاماتٌ وأنّـــاتٌ عرايـــا
كلّمـا غنّـت جـرى مـن فمهـا جـــدول مـــن أغنيـــات وشـــكايا
أهـــي تبكـــي أم تغـــنّي أم لهـــا نغـــم الطـــير وآهـــات البرايـــا ؟
يـاعروس الحـزن مـا شـكواك مـن أيّ أحـــزان ومـــن أيّ البلايـــا ؟

شكل النص بنية متضافرة من (التشبيهات المتتالية المتناقضة ، ثم الأسئلة المتكررة) ليبرز الشاعر صورة الحزن المصحوب بالقلق والتوتر ، والمفعم بالحسرة من ذات الشاعر على (الآخر) وقد استهل النص بإعطاء الصوت

١ . ديوان عبدالله البردوني ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٧٠.
٢ . المصدر السابق ، ص ٩٧ . ٩٨ . ١٠٠.

عمقًا شعوريًا أبعد من كونه مجرد صوت وذلك عن طريق تراسل الحواس ؛ فالصوت دمعٌ ، وأنغام ، وابتسامات، وأنّات .

ويأخذ الحزن والألم بعداً أكثر عمقاً في نفس (الآخر) في قوله : [1] " الكامل التام "

متـــألّم . ممّـــا أنـــا متـــألّم ؟ حـار السـؤال. وأطـرق المسـتفهم
مـاذا أحـسّ . وآه حـزني بعضـه يشـكو فأعرفـه وبعـض مـبهم
وكـأنّ قلـبي في الضـلوع جنـازة أمشـي بهـا وحـدي وكلّـي مـأتم
أبكـي فتبتسـم الجـراح مـن البكـا فكأنّهـا في كـلّ جارحـة فـم
يـا لابتسـام الجـرح كـم أبكـي وكـم ينسـاب فـوق شـفاهه الحمـرا دم
وأعـارك الـدنيا وأهـوى صـفوها لكـن كمـا يهـوى الكـلام الأبكـم
وأبـارك الأمّ الحيـاة لأنّهـا أمّـي و حظّـي مـن جناهـا العلقـم
حرمـاني الحرمـان إلاّ أنّـني أهـذي بعاطفـة الحيـاة و أحلـم

يقدم النص صورة (الآخر / الأنا) فتتولى هي الحديث عن نفسها ، معلنة النتيجة في مطلع النص (متألّمٌ) في جملة خبرية أبقت على الخبر بعد حذف المسند إليه ؛ وكأن الخبر منصرف لمبتدئه المحذوف لا محالة ، فلا داعي لذكره في مستهل الأبيات ،وبهذا يكون (لفظ الخبر) مفتاح شعوري وعتبة انفعالية لبقية النص ، فكأن ما يأتي هو توضيح أو توكيد ، أو تفسير لهذا الألم .

والضمير المحوري في النص هو ضمير المتكلم الذي يمثل الفاعلية والوجع معًا وقد قدّم صورة لألمه مبنية على المفارقة المؤلمة يوضحها ما يلي :

١. تشييع جنازة (قلبه) منفردًا رغم موته كلية (وحدي . كلي).

٢. ابتسام الجراح من بكائه ، فهي لا تعبأ به ، وما أكثرها من جراح احتلت جوارحه (أبكى . تبتسم).

---

١ . السابق ، ص ١٤٤. ١٤٦.

٣. مخاصمة الدنيا ، وتمني ودها وصفوها ، الذي امتنع وتأبى عليه كما تأبى الكلام على الأبكم
(أعارك . أهوى).
٤. مبادرة الحياة بالعطاء والخير ، ومجازاته بالعلقم (أبارك . العلقم).
٥. فهو المحكوم عليه بالحرمان ، فتعلقه بالدنيا والأحلام مجرد هذيان لا طائل من ورائه .

ولا شك أن الشاعر قد اختار ألفاظه بعناية ودقة ، وحمّلها كل ما يمكن أن تتحمله من معاني ودلالات بغية استقصاء المعنى والوصول به إلى الذروة المتمثلة في (الحرمان).

ارتبطت حياة الشاعر بالوحدة منذ صغره ، حين رفضه المجتمع بسبب إعاقته فأمضى حياته محمّلة بشقاء السنين ، منزويًا في حنايا وحدته ،وهذا ما يفسر إحساسه الدائم بالغربة والضياع والألم ، التي عبّر عنها بنظرة التشاؤم و الهروب إلى النفس لا سيما في بدايات شعره ، حتى أجده يلجأ إلى طريق الموت ؛ فهو أهون ـ في نظره ـ من حياته المليئة بالمعاناة .

ولا أكاد أبالغ إذا قلت: إن مثل هذه النماذج التي تبرز الآخر في صورة (الأنا) تزيد عن عشرات [١]النماذج بكثير ، وجميعها يكمن وراءها نفس مجروحة معذبة ، وما قدمته هو قليل من كثير جاء على سبيل الاستشهاد لا الحصر ،وهي نماذج تعزز المنحى الرومانسي في القصيدة العربية التي تمثل أولى المنعطفات الهامة في حياته ، فوجد في الرومانسية ما يخفف وطأة المعاناة التي لازمته طويلًا ، فوجد في هذا الاتجاه مرجعية للشعور بالقلق والإحساس والضياع والتشاؤم من الحياة ، فضلًا عن مرجعيته في النزعة

١ . ديوان عبدالله البردوني ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول : قصيدة (حيرى الساري) ص ٢٥٠،وقصيدة (وحدي هنا) ص ٢٢٧،وقصيدة (أنا الغريب) ص ٢٢، وقصيدة (وحدة الشاعر) ص ٤٢٨،و قصيدة (تائه) ص ٢٧١ ، إلى غير ذلك من النماذج.

التجديدية في صوره ومفرداته .وأتوقف عند نموذج أخير ، تتجسد فيه الوجدانية المتأزمة في قوله : [1] " مجزوء الكامل "

ما بين ألوان العناء وبين حشرجة المنى
ما بين معترك الجراح وبين أشداق الفنا
ما بين مزدحم الشرور أعيش وحدي هاهنا
وحدي هنا خلف الوجود وخلف أطياف السنا
أنا من أنا ؟ الأشوا ق والحرمان والشكوى أنا
أنا فكرة و لهى معاني ها التضنّي و الضنى.!
أنا زفرة فيها بكاء ال فقر آثام الغنى

يبقى لي أن ألقي الضوء على نوعين للآخر/ الأنا ، ظهرا على استحياء في نتاج الشاعر وهما:

(الأنا الثائرة والأنا النادمة) وأكتفي في النوع الأول بالنموذج الآتي :[2] " الكامل التام "

أرضي ودار أبي وجدي لم تزل في قبضةِ المُتوحِش المُتنمرِ
تطوي على حِلم الجهادِ عيونها وتئِنُّ تحت الغاصبِ المستهترِ

وحياة البردوني هي سجل تاريخي ، وسياسي ،وكذلك اجتماعي لحياة اليمنيين على أرض اليمن، لم يرض الهوان ولم يخنع للمستعمرين، فهو شاعر ثائر ،كانت كلمته هي السلاح الذي أشهره في وجه عدوه ، فعكس شعره موقفه من الحياة والمجتمع ،وكان البردوني واحدًا من شعراء اليمن الذين حملوا على كتفهم قضية تحرير الشعب من الظلم والاستبداد ، فجاهر بصوته في وجه الحكم الإمامي منددا ، بظلمه وجرائمه دون أن يخاف من بطش الطغاة ولا من

١ . المصدر السابق ، ص ١٨٣ ، ١٨٤ .
٢ . السابق ، ص٩٤ .

قيودهم الدامية ، فحاول بشعره إثارة قضية تحرير الشعب وإنقاذه من الفقر والجوع .

أما **النوع الثاني** من الآخر / الأنا فهو نادر الوجود، فلم أكاد أجده إلا في نصٍ واحدٍ وهو (الأنا) النادمة ، تلك التي تعرف بالذات العليا والنفس اللوامة [١] وهي تقوم بدور نقدي ووعظي ، وتمثل الضمير عند الإنسان وهو ما يسميه فرويد بالجانب السسيولوجي للشخصية. [٢]

ولما كانت الدواعي الباعثة لإيقاظ هذا النوع من (الأنا) كثيرة جاء عنوان القصيدة (أثيم الهوى) خبرًا محذوف المبتدأ ؛ لأن جُل ما يسعى إليه الشاعر هو تخصيص نوع من الإثم وتعريفه المستفاد من الإضافة؛ وهو بذلك هيأ المتلقي واستحضر منه شعورًا وانفعالًا خاصًا يمكن من خلالهما مصاحبة الآخر في بث ندمه ، إذ يقول :[٣] " المتقارب التام "

جـــريح الإبـــا صـــامت لايعـــي ... وفي صـــــمته ضـــــجة الأضـــــلع
وفي صـــــدره نـــــدم جـــــائع ... يلـــــوك الحنايـــــا ولم يشـــــبع
تهـــــدده صـــــيحة الـــــذكريا ... ت كما هدد الشيخ صوت النعي
ويقذفـــــه شـــــبح مفـــــزع ... إلى شـــــبح مـــــوحش مفـــــزع
ويصـــغي ويصـــغي فلـــم يســـتمع ... ســـوى هـــاتف الإثم في المســـمع

وقد استحضر الشاعر (الآخر/ الأنا) بعد أن أخفى صوته واكتفى بالوصف بالمقرون بضمير الغائب الذي تضمنته الجمل الخبرية في مطلع الأبيات ، والنص يوحى بالانفصال أو الرغبة في الانفصال بين الذات وبين الآخر (المقترف للذنب) ، وقد أبدت الذات اهتمامها بالآخر وتفاعلها مع مصيبته .

---

١ . الصحة النفسية ، دراسة في سيكولوجية التكيف ، نعيم الرفاعي ، ط ٧ ، دمشق ١٩٨٧م ، ص ١١٣.

٢ . ينظر : الأنا والهو ، ص ٩.

٣ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ١٠٢ . ١٠٣.

ولاشك أن هيمنة ضمير الغائب العائد على الآخر يؤكد أنه يمثل المحور الشعوري في النص ، وانحسار الوظيفة الانفعالية المرتبطة بالذات فهي مجرد واصفة لحالة الآخر متعاطفة معه وقد أوضحتْ ذلك من خلال المباني الصياغية و المضمونية ، فعلى مستوى المبني يتضح الآتي:

ـ تلاحق الصفات السلبية الملتصقة بالآخر ، والمستفادة من الجمل الاسمية والفعلية في الأشطر الأولى من الأبيات فالآخر: (جريح ، صامت ، حيران ، ندمان ، مهدد ، خائف ، قلق ...)

ـ إضافة إلى ذلك الصور التشبيهية والتمثيلية الماثلة في الأشطر الأخيرة في الأبيات والتي أخرجت الآخر النادم وما يموج في نفسه من عاطفة وانفعال وضوضاء بصورة محسوسة مجسدة لهذا الشعور فهو : وإن بدا صمته الخارجي وانقطاعه عن الكلام، وعدم وعيه بمن حوله ، فإن ذلك يرجع إلى انشغاله بضجيج الضلوع ، كناية عن هيجان النفس واضطرابها وتداخل الأصوات اللائمة لها داخليًا ، ولا يخفى عمق الكناية و ما تحمله من تشخيص ، فالضجيج [1] من الإنسان لا يكون إلا من المشقة ، أو عند الفزع ، وقد قامت به ضلوع النادم الذي عرف عنها دائمًا السكون والسكوت .

ـ كما أن تصوير الوازع الداخلي (الندم) من النادم على إثمه بجائع ما ينقطع عن الأكل حتى

(أكل حنايا الإنسان) وما وصل إلى الشبع ، فالاستعارة المكنية نقلت المعنوي من حيز التخمين إلى حيز الإدراك البصري مع الإيحاء بالشراسة والنهم ، وعدول الشاعر في هذه الصورة عن الفعل

(يأكل) إلى (يلوك) دليل إبداع ، يقصد منه تعميق الصورة، فالتهام الحيوان (الندم) لحنايا الندمان ليس مجرد أكل، وإنما هو طعام سائغ ، أدخله

---

١ . الضجيج : الصياح عند المكروه والمشقة والجزع ، ينظر : لسان العرب ، ابن منظور، دار صادر ، بيروت ، ط ٣ ، ١٤١٤هـ ، ٣١٢/٢ ، مادة (ضجج) .

الحيوان بين شدقيه وأداره ومضغه حتى لم يبق منه شيء ، فتكثيف المعنى والشعور المصحوب بشدة الفعل (يلوك) يدلان على تلاشي الحنايا وضياعها فلم يعد منها شيء بعد أن (لاكها) حيوان جائع لا يشبع !!

ـ تشبيه الخوف المترقب من تهديد الذكريات بخوف الشيخ الطاعن في العمر من ترقب خبر موته

والاستعارة التبعية في الفعل (يهدده) تجسد الأثر الناتج من سريان ذكريات الإثم في ذهن النادم وكأنها شخص ظالم لا يفتر عن إخافة المظلوم ، فهو دائم الخوف والفزع والقلق كما هو حال العجوز المترقب للموت .

ـ تشبيه ما يفعله الندم بنفس الآثم ، حين تنتابه ذكريات الذنب بأنها شبح مخيف موحش يلهو بهذا النادم فيسلمه إلى غيره من الأشباح ، والبنية اللفظية توحي بضياع هذا الشخص النادم ، إذ أصبح في يد الأشباح (كدُمية أو حجرة) تُقذف ذهابًا وإيابًا مرة بعد مرة من شبحٍ إلى آخر ،وهذا ما ألحظه في الاستعارة التبعية في الفعل (يقذفه) ،ثم تقييد اليد القاذفة بكونها شبحًا ، دلالة على عدم تحققه من القاذف حيث لا يظهر منه إلا خياله ، مع استحضار الموروث الجمعي لاستعمال لفظة(الشبح) فيما يخيف .

ـ يؤكد البيت الخامس مضمون البيت الأول فهذا النادم قد سيطر عليه (الصمت والإصغاء المتعمد) ؛ أملًا منه في سماع ما يخفف معاناته من الفزع و الخوف والقلق ، إلا أن الصوت الوحيد الذي يسمع دويه هو صوت الذنب المصحوب بكل الصور السابقة .

أما على مستوى المعنى ، فتتمثل فيما حشده الشاعر من نظائر دلالية تشكل لوحة تصويرية هدفها إبراز ما يتوطن في نفس النادم من مخاوف وأهوال وفزع مصحوب بقلقٍ وتوترٍ دائمَيْن .

وهكذا عرجتُ في هذا المبحث على أولى صور الآخر المتمثلة في (الأنا) المصاحبة لشعور اليأس والإحباط في أكثر حالاتها ، والثائرة من أجل الحرية والخلاص كثيرًا، ثم هي النادمة على إثمها في واحدٍ من نصوص البردوني .

المبحث الثاني

صورة الآخر (الإيجابية) في شعر عبدالله البردوني

إن تشكيل صورة الآخر في أبعادها الذاتية والموضوعية ووصفها بالإيجابية أو السلبية إنما يرجع إلى الذات المكوّنة لتلك الصورة ، والآخر متعدد الأبعاد فهو تارة يكون مفردًا فيعني الحبيب ، أو الصديق ، أو العدو وتارة أخرى يمثله الجمع القريب (نحن) ويقصد به الجماعة التي ينسجم معها الشاعر ، أو الآخر البعيد (هم) وكل منهما قد يكون الصديق أو العدو " وهذا الآخر عبارة عن مقوّم جوهري من مقومات الذات من حيث أنها لا تكون كذلك إلا من خلال الآخر ، ولا تتعرف على ذاتها إلا عبر الآخر " [1]

فباستقراء صورة الآخر في شعر عبدالله البردوني اتضح لي انشطارها بين قسمين متباينين هما :

(الصورة الإيجابية و الصورة السلبية) وقد كونتا مع ذات الشاعر علاقة تفاعلية قائمة على الانسجام أو الانفصام ، وهذا هو جوهر التقسيم .

فالصورة الإيجابية تعني التناغم والانسجام بين الذات والآخر على حين تعني الصورة السلبية التنافر والانفصال بينهما ، وقد حصرتُ صورة الآخر الإيجابي في شعر البردوني ـ وهي كثيرة ـ بهدف كشفها ورصد تجلياتها وتحديد طبيعة العلاقة القائمة عليها فكانت كالتالي :

١ـ **الوطن** : ويتصدر الوطن قائمة الآخر في شعر البردوني فحملت بعض دواوينه اسمه أو صفته أو الإشارة إليه ‘وقد حمل البردوني في شعره هموم وطنه وقضاياه ، فكانت أيام البردوني وشعره هي مرآة لأحداث اليمن ومعاناة اليمنيين ، وتترأس صنعاء ذروة المحاور أو المتحدث إليه فقد خاطبها محبًا وشاكيًا وباكيًا ومعاتبًا ، فقد تجاوزت دلالتها المكانية للدلالة على الوطن بأسره

---

١ . فلسفة المرأة ، د. محمود رجب ، دار المعارف . القاهرة . مصر ، ط ١ ، ١٩٩٤م ، ص ٢٠٣.

حينًا ، أو معاناة الشعب في كثير من الأحيان ، وقد جاءت في قصائد المجلد الثاني في أكثر من عشر قصائد . أتوقف عند نماذج منها ، يقول البردوني : [١] " الطويل "

أتـــدرين يـــا صـــنعاء مـــاذا الـــذي يجـــري ... تمـــوتين في شـــعب يمـــوت ولا يـــدري
تمـــوتين.. لكـــن كـــل يـــوم وبعـــدما ... تمـــوتين تســـتحيين مـــن موتـــك المـــزري
تمـــوتين.. لكـــن في ترقـــب مولـــد ... فتنســـين أو ينســـاك ميعـــاده المغـــري
فهـــل تبحثـــين اليـــوم عـــن وجهـــك الـــذي ... فقدتيه أو عن وجهك الآخر العصري؟

على الرغم من أن الشاعر مرتبط بالآخر (صنعاء) نفسيًا وروحيًا إلا أن البنية الصياغية للنص توحي بالسخرية ، وقد اتخذ من آخره منفذًا للتهكم به ، ومن ثم بدت الذات هي المتحدث المنفعل والآخر (صنعاء) مرتعًا لهذا الخطاب الانفعالي ونفثاته الحزينة ، وكأن الآخر التزم الصمت والسلبية حتى جنى الموت ، وعلى الرغم من فاعلية السؤال ، وحرص الشاعر على إيقاظ (صنعاء) واستحضارها؛ لتكون طرفًا فاعلًا يتولى الجواب ، إلا أن السبات كان أعمق ، والموت كان أسبق ، فقد ضاع منها الماضي والحاضر ، وجاء البيت الأخير ليمثل ذروة التهكم بسلبية الآخر الذي امتنع عن الجواب رفضًا أو قبولًا. إلا أن الأمل لا زال موجودًا في عودة صنعاء ؛ لأن الموت يتبعه نشر : [٢]

" المتدارك "

هـــل تـــدري صـــنعاء الصـــرعى ... كيـــف انطفـــأت؟ ومـــتى تُنشـــر؟
كالمشـــمش ماتـــت واقفـــةً ... لتعـــــد المـــــيلاد الأخضـــــر
تنـــدى وتجـــف لكـــي تنـــدى ... وتـــــرف تـــــرف لكـــــي تصـــــفر
وتمـــــوت بيـــــومٍ مشـــــهور ... كـــــي تولـــــد في يـــــومٍ أشـــــهر
ترمـــــي أوراقـــــاً ميتـــــة ... وتلـــــوّح بـــــالورق الأنضـــــر

١ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ،ص ٢١٢، ٢١٣ .
٢ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص١٧٥، ١٧٦ .

وتظـــل تمـــوت لكـــي تحيـــا وتمـــــوت لكـــــي تحيـــــا أكثـــــر

لا شك أن الشاعر في هذا النص ينظر إلى الآخر (صنعاء) نظرة إكبار وإجلال ، فهي الصامدة العازمة على العودة المتمسكة بالحياة ، والعاطفة الحماسية للشاعر عزَّزت روح الأمل التي جعلت الشاعر يدرك أن كل شرّ ألمَ بصنعاء إنما هو مبعث الخير ومكمن الفرج ، فموتها بداية لحياة جديدة ، وذبول أوراقها منبت لاخضرار أيامها ، وظلام الأفق يُؤذن بطلوع الفجر ، وقد دلَّ النص على أن الآخر هو محور الفعل الشعري ، ومدار التجربة ؛ فالمشهد الشعري يصور تلاحق الأفعال واستمرارها ، وهذا هو سر طغيان الفعل المضارع الذي ورد سبع عشرة مرة ؛ ليدل على استمرار الأمل وتجدد العزيمة ، فهي لا زالت تعاني ومع ذلك لازالت تناضل وتجاهد في سبيل البقاء فاللوحة التصويرية نابضة بالحركة ، مفعمة بالشعور بالتشخيص والتجسيد المؤديان لاكتمال الصورة .

واليمن من البلاد التي عانت ولا زالت تعاني الظلم والفقر والجهل على مدار مسيرة تاريخها ، فلم تنتقل إلا من سيئ إلى أسوأ ومن ظلام إلى أظلم ، فبعد انتهاء الحكم العثماني بمساوئه بعد هزيمة تركيا في الحرب العالمية الأولى ، دخلت في ظل حكم الإمام (يحيى حميد) في الشمال كما استمر الوجود البريطاني في عدن وجنوب البلاد ، فلم يصبح حال اليمن بأفضل من سابقه ؛ حيث انتهج حكامه على اختلافهم سياسة الظلم والجهل والعزلة بهدف السيطرة والقمع.[١] فكانت حياة اليمنيين دون " مدارس ، ولا جرائد ، ولا أدوية ، ولا أطباء ، ولا مستشفيات في اليمن " [٢]

---

١ . ينظر : تاريخ اليمن الحديث والمعاصر ، حسين العمري ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠١م ،ص٢٠١ ، بتصرف .

٢ . ملوك العرب ، أمين الريحاني ، مطبعة يوسف صادر . بيروت . لبنان . ط٢، ١٩٢٤م ، ج١ ، ص ١٧٦.

وقد ولِي هذا الظلام عهد الثورات التي كان من المنتظر أن يتغير معها مجرى الحياة في بلاد اليمن ولكن تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن ، ويقبع اليمن دهرًا طويلًا متسربلًا في الظلم والاضطهاد بعد أن باءت ثوراته بالفشل ، ويظل الشعب في شظف من العيش ، يشقى ليسعد غيره من الحكام ويجوع ليطعمهم ... [١] لقد أحبَّ الشاعر وطنه ، فتغنى بحبه وأنَّ لحزنه ، وشاركه معاناته ، ثار من أجل حريته ، تفاءل من أجل استقلاله ، سخّر شعره لعيون وطنه فهو معشوقه الأول : [٢] " البسيط التام "

يـا أمـي الـيمن الخضـرا وفـاتنتي منـك الفتـون ومـني العشـق والسـهر
هـا أنـت في كـل ذراتي ومـلء دمـي شـعر تعنقـده الـذكرى وتعتصـر

وهكذا يعلن الشاعر عن الآخر (اليمن) مباشرة مفصحًا عن شعوره وحبه الذي ملأ كيانه ، وأطلق لسانه شعرًا شجيًا، وتجدر الإشارة إلى أن الوطن في نص البردوني ، قد اتخذ أنماطًا تعبيرية متنوعة فنراه في صورة الجمع المتحدث (نحن) حينما تكون ذات الشاعر جزءًا من هذا الوطن ، يحملان همّا واحدًا ، وأملًا واحدًا : [٣] " المتقارب التام "

لأنـا رضـعنا حليـب الخنـوع تقمصـنا مـن صـبانا الخضـوع
فجعنـا ليكـتظ جلادنـا ويطغـى ، وننسـى بأنـا نجـوع
وحـين شـعرنا بـنهش الـذئا ب شـددنا علـى الجـرح نـار الـدموع
ورحنـا نجيـد سـباب الـدجى ولم نـدر كيـف نضـيء الشـموع

ولعل القارئ يتساءل لماذا يصنف هذا النص من النوع الإيجابي رغم شدة اللوم وجهارة العتاب ؟

---

١ . ينظر : اليمن الجمهوري ، عبدالله البردوني ، ط٦ ، ٢٠٠٨م ، ص ٢٩ ، ٣٠، ٤٢١، ٤٢٤.

٢ . ديوان البردوني ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٥٧.

٣ . المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٢٦.

أقول : إن حديث الشاعر عن الآخر بصيغة الجمع (نا) التي جمع بها بين(ذاته وأبناء وطنه) وإسناده إلى هذا الضمير الجمعي في كل ما يستوجب اللوم من الأفعال: (رضعنا . تقمصنا . جعنا . شعرنا . شددنا . رحنا) ، كان كمن يلوم نفسه ، أو يعاتب آخرًا قريبًا من نفسه ، حبيبًا لقلبه ، كعتاب الوالد لولده ، ولذا فإن النص " ألصق بالعتاب وأدخل في بابه من اللوم ، فالعتاب لا يكون إلا ممن له موات يمت بها فهو مفارق للَّوم مفارقة بيّنة " [1]

فعلاقة الأنا (الشاعر) بالآخر (أبناء الوطن) علاقة انسجام بُنيت على وحدة الشعور والمعاناة ، فاختلاف نمط الحديث والحوار لا يمكن بحال أن يغير علاقتهما إلى (سلب) أو (انفصال)؛ لما يترتب عليهما من كره وعداوة ، وهذا المعنى خلا منه النص الشعري عند البردوني تلميحًا وتصريحًا . إنما هو يُحمّل الآخر (الجمعي المكون من = الذات + أبناء الوطن) مسئولية ما يقاسيه الشعب من جوع وفقر .

وقد أشار في البيت الأول إلى تأصل الاستسلام والرضا بالذل في هذا الشعب من خلال التعبير الموحي (حليب الخنوع) وكأنهم منذ صباهم تغذوا على الانقياد فلبسوا لباس الخضوع الذي لا يستطيعون الخلاص منه، رغم مرور فترة الرضاعة وتقدم أعمارهم .

ثم يتفاقم العتاب حين جعل الجوع من اختيارهم (فجعنا) ففاعلية الضمير توحي بأن الشعب قد اختار جوعه وأراده قصدًا منه لإشباع عدوه وخصمه ، وفي هذا مبالغة في التهكم بسفه ذلك السلوك .

ولم يتوقف أمر الخضوع عند هذا الحد ، بل وصلت استكانتهم إلى حد الاكتفاء بالدموع على ما أصاب أجسامهم من نهش الذئاب ، دون إبداء لأي مظهر من مظاهر الرفض أو الانتقام .

---

١ . الفروق اللغوية ، أبو هلال العسكري ، ت، محمد إبراهيم سليم ، دار العلم والثقافة ، القاهرة ،د .،ت ، ١/ ٥٣.

وحديث البردوني إلى آخره المتمثل في (وطنه) متقلب بين يأسٍ وحب ، وشدٍ وجذب، فتارة يحدثها مفردة ملتصقة بنفسه عن طريق ياء المتكلم ، في قوله : [١] " الخفيف التام "

يـا بـلادي .. هـذي الـرُّبى والسَّـواقي في ضُـــلوعِي تَنَهُّـــدَاتٌ شَـــوَادِي
إنَّمـــا مَـــن أنـــا؟ ولـــيسَ بكَفِّـــي مِـدفَعٌ ، والـترابُ بعـضُ امتـدادي
ربمـــا كنـــتَ فارِسًـــا؟! لَســـتُ أدري قبـــلَ بَـدءِ المَجَـال مـاتَ جَـوادي

ولاشك أن استهلال النص بتركيب النداء (يا بلادي) ومجيء المنادى مضافاً لياء المتكلم على اللغة التي تثبت (ياء المتكلم) وتسكنه وقفاً ووصلاً [٢] ، يحمل معنى الفخر والاعتزاز بالمنادى ، الممزوج بالحب والشكوى ، فالشاعر يعلن هذا الحب منذ المطلع ثم يؤكده بسياقات النص المتتالية ، فصوت السواقي هي أنغام تشدو بين ضلوع الشاعر ، وهو يرى أن هذا الحب قليل في حق محبوبه (الآخر / بلاده) فجذوره وأصوله تعود إلى ترابه ؛لذلك يقدم الشاعر اعتذارًا عن تقصيره في قيامه بحق هذا الحب ؛ فهو فارس مات فرسه قبل بدء المعركة ، وهو يقصد بذلك الإشارة إلى إصابته بالعمى منذ صغره ، فقد أعاقه عن القيام بالكثير من حق وطنه .

ثم تارة أخرى يستحضرها بضمير الغائب ، حين تسيطر عاطفة اليأس على الشاعر ؛ لما رآه من هوان بلاده ، إيذانًا بالانفصال المتعمد ؛ فليست بلاده كما أراد ، وليس وطنه كما تمنى يقول : [٣] بـلاده سطر على كتاب: (عبرة الزمن) " الرجز المجزوء "

روايـــة عـــن (أســـعد) أســـطورة عـــن (ذي يـــزن)
حكايـــة عـــن هدهـــد كـــان عمـــيلاً مـــؤتمن
وعـــن ملـــوك اســـتبوا أو ســـبأوا مليـــون دن

١ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص ١٨٢.
٢ . ينظر : النحو المصفى ، محمد عيد ، مكتبة الشباب ، د.ت ، ص ٥٠٣ .
٣ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص ٢٤٢.

الملـــك كـــان ملكهـــم ســـواه (قعـــب مـــن لـــبن)

فيعكس النص حال الآخر المهمّش في أرض الواقع ، فليس له حاضر يُذكر ، ولا مستقبل يُنتظر ، إلا أن ماضيه يشهد بحضارته ويروي قصص أبطاله من خلال إشارات تاريخية ، تحمل عبق التاريخ ، وتنشر شذى الأصالة والتراث ، الذي حظى به اليمن قديمًا .

وبالتأمل في الأبيات نجد أن الذات الشاعرة لا وجود لها في بناء النص بل توارت خلف ما ترويه عن (الآخر / اليمن) بإسناده إلى آخر ثانوي وهو المواطن اليمني (بلاده) ، فسياق القصيدة يحكى عن حال المواطن اليمني الذي يعاني عشوائية بلاده وظلم حكومته فهو بلا سكن ولا مأوى ، وليس هذا ما يستدعي العجب ،بل العجب يأتي حين نعلم كمّ المفارقة بين هذا الحاضر العليل الذليل وبين الماضي الراسخ الأصيل ، وقد فتح لنا البردوني نافذة على تاريخ اليمن باستحضار رموز تاريخية سجلت تاريخ اليمن بقوته وبطولته ولا زالت محفوظة في طيات الكتب [1] وإذا نظرنا إلى العاطفة التي يترجمها النص

---

١ . عبرة الزمن : كتاب يمني قديم يحكي تاريخ اليمن السعيد .. ينظر : ديوان البردوني ، ص ٢٤٢.

ذي يزن : هو ، : سيف بن ذي يزن ، ملك يمني حميري اشتهر بطرد الأحباش من اليمن وقد طال عهدهم فيها لما يقرب من اثنتين وسبعين سنة ، وقد طغوا وتجبروا وعاثوا في الأرض الفساد ، فخرج سيف بن ذي يزن إلى قيصر الروم أن يكف يد الأحباش عن اليمن وأن يولى عليها من يشاء فأجابه أن الأحباش على دين النصارى كالروم فعاد سيف بن ذي يزن ووفد على كسرى ملك الفرس واستنجد به فاستجاب له ، وأمده بجيش انضم إلى ما جمعه سيف من قومه ، وخرج إليه مسروق بن أبرهة في مائة ألف من الأحباش فهزمهم سيف وأذهب ريحهم ، وتملك على اليمن ، وقد دخل سيف بن ذي يزن القصص الشعبية ، وسيرته من أضخم السير العربية ، وفيها اختلط الخيال بالوقائع التاريخية ، فجعلوا سيفًا ابنًا لأم من الجن ، صاحب أعمال خارقة له سيادة فيهم إلى غير ذلك من الأساطير

ينظر : خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر ، محمد أمين الحموي ، دار صادر . بيروت ، ١٤٣١هـ ، ١ / ٣٦٣ .=

ندرك أنها (الفخر) من الوهلة الأولى ، نعم يفخر الشاعر بماضي اليمن وتاريخه وحضارته ، إلا أن خيطًا عاطفيًا امتزج بالفخر ألا وهو الهجاء والحسرة ، الهجاء والذم الضمني وهو ما يعرف بالتعريض والتهكم بهؤلاء الحكام الظالمين، الذين بذلوا كل جهد في ضياع اليمن ، ثم التحسر على أبناء الوطن (المواطنين) الذين لا حول لهم ولا قوة ، فقد كُتب عليهم أن يروا ضياع بلادهم ، وأن يعيشوا فقره وتشرده بل وتخلفه عن ركب الأمم .

وأخيراً ، أتوقف عند قصيدة عنون لها الشاعر بـ (**ساعة نقاش مع طالبة العنوان**) وهو عنوان مبهم يحمل فضاءً دلاليًا يستوقف القارئ برهة في محاولة غير مجدية في تحديد أو على الأقل تخمين من تكون الـ (طالبة)؟ وأي عنوان تريده؟ فيقول : [1] " المتدارك التام "

أهـــلا !.. أتريـــدين العنـــوان؟ مهـــــلا أرجـــــوك ... لمـــــاذا الآن ؟
لا أدري الســـاعة ... أيـــن أنـــا أو مـــا اسمـــي ... أو مـــن أي مكـــان؟

=وينظر : المختصر في أخبار البشر ، أبو الفداء عماد الدين المؤيد ، المطبعة الحسينية المصرية ، ط ١ ، د.ت ، ٦٨/١ .

(قعب من لبن) القعب : هو القدح الضخم الغليظ الجافي ، وقيل قدح من خشب مقعر ، أو هو قدح إلى الصغر يشبه به الحافر ينظر : تاج العروس من جواهر القاموس ،محمد مرتضى الزبيدي، ت، عبد العليم الطحاوي ،مطبعة حكومة الكويت ، دار التراث العربي، ط٢، ١٤٠٧هـ . ١٩٨٧ ، ٤/ ٦٣، مادة (قعب) .

وفي هذا إشارة إلى البيت المنسوب إلى أبي الصلت الثقفي على الأرجح: تلك المكارم لا قعبان من لبن : شيبا بماء فعادا بعد أبوالا

ينظر : الدر الفريد وبيت القصيد ، محمد بن أيدمر المستعصمي ، ت، د . كامل سلمان الجبوري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٤٣٦هـ . ٢٠١٥م ، ٥ / ٤١٨ . وفيه يمدح سيف بن ذي يزن الذي خلَّص اليمن من الأحباش وثأر منهم وأعاد ملك بلاده ، فما قدمه من بطولات هي المكارم التي تبقى وتخلد وما عداها ليس إلا قدحاً من لبن خلط بماء فلم يكن إلا بولا .

١ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٣.

في صـــــدري تبكـــــي أطيـــــار عطشـــى ... في جمجمـــتي شـــيطان ..
أتـــــرين مقابرنـــــا يومـــــاً تهتـــــاج ... فتقـــــذفنا شـــــجعان
نهمـــي أمطـــاراً ... أو تهـــوي أشـــلاء ... أو نهضـــي فرســـان

اتخذت القصيدة الشكل الحواري بين الشاعر (والآخر) المُصاغ للأنثى ، والأنثى في هذه القصيدة تفترق عن الأنثى التي تكررت في صورة الآخر عند البردوني ، فقد وصفها بـ (البطلة) ؛ التي شاركته فكرًا وعقلًا ومعاناة ، فهي شريكة الأسى والحزن ، بل هي أشد حزنًا وأسى من الشاعر ؛ إذ هي الهدف الأول للطغيان والظلم ، تُرى من تكون تلك البطلة ؟ أفصح الشاعر عنها بعد حوار امتد لاثنين وخمسين بيتًا، ليظهرها في البيت الثالث والخمسين: [1]

(صـــنعا) يـــا ســـلوى عنـــواني بيـــتي : في مـــزدحم الأحـــزان

وقد استثمر النص درامية القص والحوار ، وقد تناوبت الضمائر فهو يحاور أنثاه (البطلة) بضمير المخاطب ثم يجمع الشاعر بين ذاته وأنثاه في وحدة المصير ووحدة الأمل والألم حين يتحدث بضمير الجمع ، (المنفصل / المتصل) وهذا ما يصور الالتحام الانفعالي والعاطفي بين الذات الشاعرة والآخر ، حين يتمنى المستحيل وهو أن تموج القبور وتغضب لهذا السبات العظيم ، فتخرج من بطونها من مات من الشجعان ، فإما أن تكون وابلًا على الأعداء ، فنعيش فرسانًا أو نرضى بالخضوع فننثر أشلاءً .

ويتضح من هذا النسيج اللغوي أن ثمة دلالة تهكمية خالطت النص ، إذ جعلت المجتمع كله يخلو من العنصر البشري الشجاع ؛ فلم يعد أمامهم سوى تعليق الأمل بالمستحيل، وهو أن تَمُن عليهم القبور بمن فيها من الشجعان !!

٢ـ **أبناء وطنه** : وتتمازج الذات الشاعرة مع (الآخر) المتمثل في أبناء الوطن وشريك الأرض وحينها يعلو صوت العاطفة الرابطة بينهما مكونًا نسيجًا مشتركًا استهل به القصيدة فقال: (أخي) تلك البنية التي توحي بأواصر

---

١ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص ٢٩٤.

المحبة والود ، الذي تحمله الذات لذلك الآخر فهو قطعة الروح والقلب استحضر بها الشاعر العقل والقلب من الآخر؛ توطئة لبث ما اشتركا فيه من ألم وأمل وحزن وفرح فليس لهما إلا همٌ واحد هو مستقبل اليمن السعيد : [1] " المتقارب التام "

أخـــي، صـــحونا كلـــه مـــأتم وإغفاؤنـــــــا ألمٌ أبكـــــــم
فهـــل تلـــد النـــور أحلامنـــا كمـــا يلـــد الزهـــرة الـــبرعم؟
وهـــل تنبـــت الكـــرم وديانـــا ويخضـــر في كرمنـــا الموســـم؟
وهـــل يلتقـــي الـــري والظـــامئو ن، ويعتنـــق الكـــاس والمبســـم؟

ويستهل الشاعر النص بنداء الآخر، بعد حذف أداة النداء من (أخي) إشارة إلى تقريبه وملاطفته تمهيدًا لضمِّه إياه في الضمير الجمعي (نا)، ومن ثم تلتحم (الأنا) بـ (الآخر) ويتصدر الصوت الجماعي باقي النص ، فالشاعر وإخوته من اليمنين يعيشون مأساة واحدة ، وهذا هو سر الفصل بين المتلازمين (المبتدأ و الخبر) في قوله: (صحونا مآتم) بتوكيد المبتدأ ، تأكيدًا على شمولية الحزن لصحوهم ، ولكن ماذا عن النوم ؟ هل هو الآخر يصاحبه الحزن والفقد ؟

إن الصحو المملوء بالحزن يمنع صاحبه النوم ليلًا، وهذا ما قصده الشاعر حين قابل (الصحو)

بـ (الإغفاء) ذلك الإغفاء الذي ينتظر منه الراحة ، ولكنه في الحقيقة ينطوي على الألم الذي لا يستطيع صاحبه ، التخفيف عن نفسه ، ولو بمجرد الحديث !!

ورغم سيطرة الألم ، وانقطاع الأمل المتولد من التركيب التعبيري، إلا أني ألمح في التساؤلات المتلاحقة بريق أمل ، وتفاؤل إذ قد يُقصد بها التقرير ، وهو إثبات المسئول عنه ، لاسيما أن البردوني يسأل ولا ينتظر الجواب ، فالأسئلة

١ . المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٤٥ . ٣٤٦ .

تحمل الأمل في ميلاد فجر جديد ينقشع معه ظلام الظلم والطغيان ،كما تتفتح الزهرة من البراعم، واختيار المشبه به (تفتح الزهرة) ، له دلالة إيحائية ضمنية ، فكما أن تفتح الزهر أمر رباني لا دخل للبشر فيه، كذلك لا يكون ميلاد النور لليمن إلا من الله فقد باءت محاولات البشر بالفشل والخذلان ، وفي النور تنبت الأرض اليابسة ويخضر اليمن السعيد ، ويتحقق ما كنا نراه بعيدًا ، وقد عبَّر عن ذلك ، باجتماع الظمآن ـ وهو رمز للمجتمع المتعطش للحرية والحياة الكريمة ـ بالماء وهو ما يتأملون تحقيقه ، ولعل في دلالة (الظمآن ـ الري) تعميق لمأساة هذا الشعب الذي حرم من أبسط مقومات الحياة، فهو لا يطلب ما ليس بحقه ولا يتمنى المستحيل ، بل غايته الحياة الكريمة لأنه بشر .

ويؤثر الشاعر لفظ (**الشعب**) في السياق الحماسي المستدعي لبث روح الثورة والتغيير فهذا أمر يحتاجه كافة الشعب على اختلاف أطيافه ،رجالًا ونساءً ،شبابًا وشيوخًا ، فقوة التغيير المنتظرة تحتاج قوة بشرية تتمثل في (الشعب) : [1] " المتقارب التام "

هـــو الشـــعب طـــاف بإنـــذار ... علـــى مـــن تحـــدّاه واســـتعبدا
وشـــقّ لحـــودا تعـــبّ الفســـاد ... وتنجـــرّ تبتلـــع المفســـدا
وأومـــا بحبّـــات أحشـــائه ... إلى فجـــره الخصـــب أن يولـــدا
أشـــار بأكبـــاده فالتقـــت ... حشـــودا مـــداها وراء المـــدى
وزحفـــا يجـــنّح درب الصـــباح ... ويســـتنفر الـــترب والجلمـــدا

على أوتار المتقارب يُلهب البردوني حماس الشعب ، باعثًا فيه رغبة التغيير ، فكان النص مواكبًا لمظاهرة قام بها الشباب اليمني عام ١٣٨٢هـ ، وكان البردوني يتحسس الأمل ويتعلق به أيما وجد له إرهاصًا ، فها هو يرى أولى خطوات التغيير انبثقت، فإذا به يمجد هذا الصنيع ويضفي عليه هالات الفخر والاعتزاز، فكان كالراوي يقصّ تفاصيل النصر حين أسند إلى الشعب قوة القول والفعل.

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٤٠٢.

فالأول: يتمثل في إطلاق الإنذار في وجه الظالم دون خوف أو مواربة، أما **الثاني:** فيتضح في شجاعتهم حين جهزوا لحودًا ومقابر لأعدائهم ، وقد أسند إليها فعلين عن طريق الاستعارة التبعية يصوران الدور الذي تقوم به اللحود، فتظهر وكأنها (حيوان/ إنسان) يأخذ الفساد ويقتلعه من جذوره وهذا مستفاد من بنية الفعل " يَعُب" [١] ثم جعلها كائناً حياً يتحرك نحو هدفه (فتبتلع) المفسد .

والبيت يمثل مشهدًا تمثيليًا نابضًا بحركة القبور التي قررت تخليص المجتمع من الفساد والمفسدين ، ولا يخفى مراعاة النظير بين الفعلين (تعب / تبتلع) فالأول للماء والثاني للطعام .

ويلاحظ تلاحق التركيب البياني الموحي الذي يؤدي إلى تكثيف الصورة، فإسناد الفعلين (أومأ –أشار) إلى الشعب كناية على أن جميع من في المجتمع يرغب في الخلاص ،فهو ينتظر الإشارة فقط وقد كانت الأداة المشار بها هي: (حبَّات أحشائه / أكباده) كناية عن أبناء الوطن وشبابه الذي يحمل شرارة التغيير بين ضلوعه ، وها هي الحشود قد تآزرت وطارت نحو نور الصباح بجموع أثارت التراب والصخور على حدٍ سواء.

ويعطي الشاعر صورة عن الآخر (**الشعب**) المعنَّى وما فيه من صمود وثبات وعزم لا يثنيه عن هدفه : [٢] " البسيط التام "

كم كابد الشعب في أشواطه محنًا ماذا ترى ..؟ أنضجته هذه المحن!

---

١ . عبَّ يَعُبُّ ،العبُّ : جرع الماء من غير مص كما تجرع الدواب ، ينظر: شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم ، نشوان سعيد الحميري ، ت، د. حسين عبدالله العمري وآخرون ، دار الفكر المعاصر ، بيروت . لبنان ، ط ١ ، ١٤٢٠هـ . ١٩٩٩م ، ٣٠٥/٧ .

– العبَّ : هو شرب الماء من غير مصّ، يقال عبّ في الإناء إذا شرب شربًا عنيفًا ، ينظر: مقاييس اللغة ،أحمد بن فارس، ت، عبد السلام هارون ، دار الفكر ، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م،٤/ ٢٤ ، مادة (عبَ) ، وعب الشيء : أخذه بأجمعه، ولم يدع منه شيئًا، ينظر: معجم اللغة العربية المعاصرة ، مختار عبد الحميد عمر ، عالم الكتب ، ط١٤٢٩،١هـ،٢٠٠٨م، ٣/ ٢٤٦٤، مادة (وعب).

٢ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٥٦١.

لن ينثني الشعب هز الفجر غضبته فـانقض كالسـيل لاجـبنٌ ولا وهـن
حـن الشـمال إلى لقيـا الجنـوب وكـم هـزت فؤاديهمـا الأشـواق والشـجن
(شمسان) سوف يلاقي صنوه (نقمًا) وترتمـي نحـو (صـنعا) أختهـا (عـدن)
المجـد للشـعب والحكـم المطـاع لـه والفعل والقول وهو القائل اللسن

يتضح من النص أن الذات الشاعرة هي المخاطِب المنفعل ، وقد جعل (الآخر / الشعب) مرتعًا لهذا الخطاب الانفعالي والحماسي كذلك ، فالأمل والنصر معقودان بنواصي الآخر، فإليه يرجع القول والفعل ، للوصول إلى الخلاص ، فلن يكون النصر إلا به ولن يكون التمكين إلا له ، فهو من كابد المحن وعاش مأساتها ، وقد حشد الشاعر ألوانًا من التصوير تدعم هذا الشعور الحماسي عند الآخر وهي: ـ حين جعل الشعب مؤهلًا للقيام بدوره في التغيير وهذا عن طريق الاستعارة التي جسدت الشعب في صورة الطعام الذي طال طهيه حتى نضج فسهل أكله ، وقد طُهي على نار المحن .

ـ التشخيص النابض لقسمي اليمن (الشمال والجنوب) في الفعلين (حنَّ الشمال . هزت فؤاديهما)

ـ كذلك التشخيص في تلاقي جبلي (شمسان ونقمًا) كأنهما حبيبان طال فراقهما .

ـ ارتماء (صنعاء) في أحضان شقيقتها (عدن) ثم الاستعارة التي تجسد صلابة الشعب في قوله :(لن ينثني)، وكذلك الاستعارة التبعية التشخيصية في قوله :(هزَّ الفجر) والتي تصور ثورة الشعب وغضبه الذي دفعه نحو عدوه وكأنه أسد ينقضُّ على فريسته وهذا ما تعكسه الاستعارة التبعية في الفعل (انقضَّ) وقد أتبعها بتشبيه مُبَيِّن لهيئة الاستعارة في قوله: (كالسيل) ؛ دفعاً لتوهم التراخي أو الفتور ، ولا شك أن هذا التلاحق البياني والتصويري يحقق رغبة الشاعر في أن يكون حضور

(الآخر / الشعب) طاغيًا فاعلًا إيجابيًا أملًا في حضوره في أرض الواقع .

وتتسع دائرة الوطنية عند البردوني ، فيتسع أفق أحلامه بتحقيق وحدة عربية ينضم تحت لوائها أقطار الوطن العربي ؛ لتستعيد الأمة مجدها التالد : [١] " الخفيف التام "

إنَّ في وحـــدة العروبـــة مجـــدًا خالـــدًا ثـــائرًا علـــى كـــل ثـــائرْ
إنمـــا العـــرب أمـــة وحـــدتها لغـــة الضـــاد والـــدما والعناصـــرْ
إنمـــا العـــرب أمـــة هـــزت الـــدنيا وشـــقت ســـود الخطـــوب العـــواكر

وهكذا يسيطر الآخر على النص ، ويتوارى صوت الأنا ؛ فلا مجال للذات ، بل إن العزَّ والمجد كامن في وحدة العرب واجتماعها ، وقد ارتكز النص على الأسلوب الخبري التقريري المباشر المعتمد على أسلوب القصر .

ويتجلى الآخر الإيجابي في إطار المدح والرثاء ؛ إذ لاشك أن هذين الغرضين يسيران مع التوافق والانسجام جنبًا إلى جنب ، مع اختلاف درجة العاطفة وقوة الانفعال ، فقد مدح الشاعر اجتماعٌ ضم أقطاب العرب الثلاثة (جلالة الإمام أحمد) والرئيس (جمال عبد الناصر) وجلالة الملك (سعود) ؛ إذ هي بداية لوحدة العرب وعودها لسالف مجدها وعزتها : [٢] " الخفيف التام "

وحـــدة يعربيّـــة و انطـــلاق عـــربيّ يهـــزّ صـــمت اللّحـــود
إنّمـــا العـــرب ثـــورة وحّـــدتها يقظـــة البعـــث وانتفـــاض الوجـــود
فـــابن " يحـــيى " مـــؤزّر " بجمـــال " " و جمـــال " مـــؤزّر " بســـعود "

ومن صور الآخر التي يشملها المدح ، مدح الرئيس جمال عبد الناصر بمناسبة زيارته المفاجئة لليمن ١٩٦٤م. فهو يصور حالة الدهشة التي أصابت الشعب لما سمع خبر قدومه ، وتطلعت القلوب قبل الأجساد لمقدمه ، وكيف أن حلم الحرية يبدو كأنه طفل حديث العهد بالنطق، فإذا به يتمتم إليه بحديث الوحدة ، وهو وحده من يفهم حديثه، يقول : [٣] " المتقارب التام "

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ١٣٦.
٢ . المصدر السابق ، ص ١٥٢.
٣ . السابق ، ص ٦٢٩.

جمـــالٌ ! أيـــأتى ؟ أجـــل ! ربَّمـــا وتستفســـــر الأمنيـــــات الســـــما
أيـــأتى؟ ويرنـــو الســـؤال الكبـــير يزغـــــرد في مقلتيـــــه الظمـــــا
فيخـــبره الحلـــم إخبـــار طفـــلٍ يـــروض علـــى اســـم أبيـــه الفمـــا

من الواضح في البنية النصية أن (الأنا) نظرت إلى (الآخر) نظرة تتأسس على الإجلال متمثلًا في حسن الثناء ، وتصوير فرحة الشعب بهذا الخبر وهتافه لاستقبال الرئيس جمال عبد الناصر: [١]

ولـــبَّى الهتـــاف المـــدوى هنـــاك هتافـــاً هنـــا . وهنـــا مفعمـــا
يلـــبى ويـــدعو فيطغـــى الضـــجيج ويعلـــو الصـــدى يعـــزف الأنجمـــا

وعلى الرغم من أن الآخر (الرئيس عبد الناصر) هو محرك النص ومبعث المدح إلا أن البردوني سلَّط كاميرا النص على رد فعل الشعب ،وهو في هذا النص (آخر ثانوي) وعلى الرغم من ذلك فإنه الحاضر والمنفعل ،فقد احتل مساحة كبيرة من النص ، حين أسند إليه أفعالًا افتتح بها الأبيات وهي (لبّى / يلبى/ تثير/ تسأل / تحدد) يقصد الشعب أو جمهور الناس ،وهي أفعال تجسد حضور الشعب وفاعليته بما يحمله من معاني الحب والإجلال والرفعة لشخص الرئيس.

وبلا شك أن غرض المدح يحوي الكثير من صور الآخر التي حظيت بالثناء سواء مدح أشخاص أو بلدان. [٢] وفى أكثر تلك النصوص تكون علاقة (الشاعر) بالآخر علاقة تقليدية ذات عاطفة متزنة، لا تصل إلى حد الانفعال الوجداني . رغم إيجابيتها وذلك؛ لأن الكثير من تلك النصوص وليدة المناسبة ، فكان التعبير فيها أقرب إلى البساطة والسطحية ولم يُفضِ بالذات الشاعرة إلى التحليق بالآخر في جوٍ من الخيال أو المبالغة في المدح .

---

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٦٣٠.

٢ . وردت أسماء البلاد العربية في إطار حديث الشاعر عن الوحدة العربية، مصر، الشام، لبنان، العراق، فلسطين ينظر : ديوان البردوني ، مجلد ١، قصيدة (البعث العربي) ص ١٥٤ وقصيدة (روح شاعر) ص ١٣٤.

أما عن الآخر في صورة الرثاء فقد رثي الشاعر ابن صديقه الأستاذ عبدالعزيز المقالح [١]

وكذلك رثي أحد أبطال الثورة في قوله : [٢] " الخفيف التام "

لا تسل عن أنينه و سهاده ... إنّ في جرحه جراح بلاده
إنّ في جرحه جراحات شعب ... راكد الحسّ حيّه كجماده
ثائر يحمل البلاد قلوبًا ... في حشاه و شعلة في اعتقاده

تكشف الأبيات عن صورة إيجابية للآخر (**المرثي**) وعن علاقة انسجام قوية بين الشاعر والآخر ، تتجلى في تصوير الشاعر حال هذا البطل الذي حمل جراحات شعبه ، ومعاناته ، فحمل في أحشائه ، ثائرًا من أجله ؛علَّه يكون جزءًا من حلم الخلاص الذي يراوده!!

و بالنظر في التركيب البنائي للنص يتضح أن الذات الشاعرة آثرت الانسحاب مكتفية بكونها حاكية عن (البطل) فجاء النص خالصًا لوجه (الآخر) وهذا ما يشي به تكرار ضمير الغائب ، مما يؤكد اختصاص الوظيفة الانفعالية بالآخر .

وفي ذكرى الشهيد عبدالله اللقيه رثاه البردوني بقوله : [٣] " الوافر التام "

وأرقب " فارس الآمال" حتّى ... أخال إزاي حمحمة الجيادِ
وترفعني إليك رؤى ذهولي ... فتتكئ النجوم على وسادي
سؤال عنك يحفر كلّ تلّ ... ويسبر عنك أغوار الوهادِ
وأهمس أين أنت ؟ وأيّ ترب ... نما واخضرّ من دمك الجوادِ
أيسألك النضال دما شهيدا ... فتسقيه وأنت تموت صادي ؟
أجب حدّث فلم يخمدك قتل ... فأنت الحيّ والقتلى الأعادي
أتسأل كيف جئت إليك إنّي ... أفتّش في دمائك عن بلادي ؟

---

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، قصيدة : مصرع طفل ، ص ٤٧٣.
٢ . المصدر السابق ، ص ٤٤٤ . ٤٤٥.
٣ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٦٢٢. ٦٢٦.

باستقراء أعمال البردوني اتضح لي قلة القصائد الرثائية، فهي لا تتعدى الخمس قصائد وهي نسبة قليلة جدًا لا تمثل قطرة في بحر شعره ، إلا أنها رغم قلتها تحمل دلالة قوية على صدق الوجدان والانفعال لديه ؛ فهو لا يرثي إلا إذا لامس حزن الفقد قلبه ، وهذا ما يفسِّر حرارة العاطفة في نصوصه الرثائية ، التي تعكس عمق علاقة الشاعر بالآخر (المرثي) وقوة التفاعل الوجداني بين الذات والآخر .

فالتأمل في البنية الرثائية في هذا النص يدلنا على حرارة العاطفة التي جمعت بين البردوني وأحد فرسان الثورة اليمنية (عبدالله اللقيه) وقد سار النص في توازٍ قام بين الطرفين (الذات / الآخر) متمثلًا في (ضمير التكلم / ضمير الخطاب) وقد آثر الشاعر في حديثه عن الآخر القريب من نفسه ووجدانه بكنية (فارس الآمال) ثم بضمير المخاطب ولم يرد ضمير الغائب في النص كله ؛ دلالة على حضور الآخر وبقائه حيًا في الخاطر والقلب وإن رحل بالجسد ، وهذا ما تؤكده بنية السؤال القائمة على الحوارية ، التي تقتضي حضور طرفا الحوار .

فالنص قائم على علاقة انسجام قوية بين الذات والآخر تتأسس على الحب المتجلي في نبرة الحزن والأسى على فقده ، وقد جسدتها اللحمة اللفظية منذ المطلع ، فطول انتظار الشاعر لهذا الفارس جعله يتخيل حضور الجياد وحمحمتها ؛ لأنها رأت صاحبها الذي تألفه وتأنس به ، وقد تفقَّد الشاعر هذا البطل ، فارتفع إلى أفق السماء حتى جاور النجوم ، وإن كان دمه بين التلال والوهاد ، التي سقاها من دمه ، فأثمرت كفاحًا وفخرًا باقيَيْن .

وقد أكدت الدلالة التعبيرية على الفخر بهذا البطل رغم رحيله ، بما فيها من بنية تصويرية ممثلة في الكنايات في: (فارس الآمال ، فتسقيه وأنت تموت صادي ، أنت الحي والقتلى الأعادي ، أُفتش في دمائك عن بلادي) ثم مجاورتها للاستعارات التشخيصية في: (تتكئ النجوم ، يحفر كل تل ، يسبر

أغوار ، يسألك النضال) وكلها تؤدي إلى بقاء هذا البطل في شعر الشاعر ، وضمان بقائه في ذاكرة المتلقي ، (أبناء الوطن) .

٣ـ **المرأة** : حظيت صورة الآخر (المرأة) في شعر البردوني بحضور وافر في تجربته الشعرية ، وباستقراء الأعمال الشعرية الكاملة له اتضح لي أن المرأة قد اختطت طريقًا واحدًا ايجابيًا في حياة الشاعر ، على حين اختفت المرأة البغيضة أو السلبية في شعره ، وفيما يلي ألقي الضوء على ما توصلت إليه من صور المرأة :

ـ **الأم** : لا شك أن للأم " أثرها البالغ في شخصية الطفل نفسيًا وخلقيًا وبدنيًا وذلك بحسب الأساليب ، والأنماط السلوكية والمعرفية التي تراعيها في تربية طفلها "[١]

وارتباط الطفل بأمه فطري وأصيل ، هذا بالنسبة للطفل السليم ، فإذا كان الطفل معاقًا لاسيما إذا كان فاقدًا لبصره كان ارتباطه بأمه أعمق ، واحتياجه لها أكثر ، وهذا ما كان من البردوني الذي تعلق بأمه إلى حدٍ كبير ؛ فقد كانت رفيقة خطاه في طرقات قريته ، في ذهابه وإيابه ، وكانت عينيه التي يرى بهما الحياة والوجود ، وكانت يديه التي يأكل بها ، فلا شك أن " الأم هي النافذة التي يطل منها الطفل على العالم سواء عالمه الصغير في داخله ، أو العالم المحيط به ، وعلى قدر إشراقها ونورها ، يكون ما يملكه الطفل من ملكات نفسية وخلقية وعقلية "[٢]

ويبقى السؤال كيف صوَّر البردوني أمه في شعره ؟ بالنظر في النماذج الشعرية القليلة التي وردت في حديث الشاعر عن أمه اتضح لي أن الشاعر اقتصر على تصوير مأساة الفراق ، ورحيل أمه فقد عصفت رياح

---

١ . الأمومة ومكانتها في الإسلام في ضوء الكتاب والسنة ، مها عبدالله الأبرش ، مكة المكرمة ، جامعة أم القرى ، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي ، ١٩٩٦م ، ج ١ ، ص ٩٩.

٢ . المرجع السابق ، ص ١٠٦.

الفراق بقلب ذلك الطفل الصغير ، وأصابته برحيل رفيقة عماه ، فزادت معاناة البردوني ، وتفاقمت مصيبته ؛ إذ فقد القلب العطوف ، واليد الحانية ، والعين الكاشفة فأظلمت الطرقات والحياة بفقدها ، ورحل عنه الأنس والأمان برحيلها ، وقد خلَّفت له وجعًا ألهب قلبه[١] .

وقد آثرت البدء بالأم رغم قلت القصائد التي صورتها ؛ لأنها أول امرأة في حياة البردوني ، ولأن الحياة مهما مُلئت بالبشر لا يعوضونه عن أمه ، يقول الشاعر في قصيدة " أمي": [٢] " الرمل التام "

تــركتني هــا هنــا بــين العــذاب ومضــت ، يــا طــول حــزني و اكتئــابي
خلّفتــني أذكــر الصــفو كمــا يــذكر الشــيخ خيــالات الشــباب
آه " يــا أمّــي " و أشــواك الأسـى تلهــب الأوجــاع في قلــبي المــذاب
فيــك ودّعــت شــبابي و الصــبا وانطــوت خلفــي حــلاوات التصــابي
إنّ ذكــراك ورائــي و علــى وجهــتي حيــث مجيئــي و ذهــابي
كــم تــذكّرت يــديك وهمًــا في يــدي أو في طعــامي و شــرابي
كــم هــدتني يــدك الســمرا إلى حقلنا في (الغول) في (قاع الرحاب)
و إلى الــوادي إلى الظــلّ إلى حيــث يلقــي الــروض أنفــاس المــلاب

نحن أمام مشهد شعري تبدو فيه الذات الشاعرة مفجوعة مكلومة لفقد الآخر (الأم) وفيه تصوير لحجم معاناتها ، وقد جاء بوْحها الانفعالي بغرض الإفضاء النفسي وبث الآهات وما يعتلج بدواخلها من أحاسيس تساعد في إعطاء صورة واضحة عن الآخر (الأم) ومدى فاعليتها في حياته ، ثم ها هي اليوم قد فارقته إلى غير رجعة ،وجاء الحديث معها بضمير الخطاب ، وضمير الغائب وكذلك الاسم الظاهر ، فهي رغم رحيلها لازالت حاضرة بداخله .

---

١ . ينظر : السخرية في شعر عبدالله البردوني ، مساعد سعد الذبياني ، رسالة ماجستير ، جامعة أم القرى ، ١٤٣١هـ ، ص ٥٩

٢ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ١٣٨.

والنص يجسد علاقة انسجام الشاعر بالآخر تلك العلاقة القائمة على الارتباط النفسي والروحي بل والجسدي، ويلاحظ ذلك في النسيج الصياغي للأبيات ، حين ابتدأها بلفظ (تركتني) ؛ لأنها تمثل محور الفجيعة وجوهر المعاناة ، ولذا كررها في بداية البيت الثاني بلفظ مختلف (خلفتني)، وعلى أثر هذين الفعلين فهو يلقى مصيره المظلم ؛ بعد أن ودَّع معها أنسه وصباه ، ولم لا ؟ وهو يتذكر بصمات يديها على يده ، وطعامه ، وشرابه ، وكيف كان كفاها مصدرًا لأمانه ، ومعْبرًا للحقول والروابي ، وقد استشرف ما يستقبل من حياته بقوله: " يا طول حزني واكتئابي "، فوحدته وانعزاله عن الحياة زادت من إحساسه بالإعاقة ، وعمقت شعوره بالعجز ، ذلك العجز الذي لم يعرفه إلا بعد رحيل أمه .

ولحمة القصيدة وسداها يعكسان تفاقم المصيبة التي حلت بالبردوني لتضيف إلى معاناته معاناة جديدة ، بدءًا من البنية اللفظية المصورة للفجيعة ، مثل " تركتني ، خلّفتني ، نأت ، إلي غير إياب ، مضتْ ، انتهت " ومرورًا بالألفاظ التي توحي بالانكسار والحاجة مثل: " وحدي ، أوّاه ، آه ، حزني ، اكتئابي " ووصولًا إلى التصوير البياني المتمثل في :

ـ شوقي ينشد الماضي : فالاستعارة تعكس إلى أي مدى كان حنينه .

ـ لا يسمعني غير صمت القبر : استعارة تشخيصية ، تصور وحدة الشاعر وفقدانه لمن يأنس به .

ـ أشواك الأسى تلهب الأوجاع : فتجسيد الأسى في صورة أشواك وجدت مستقرها في قلب الشاعر ، فهو دائم التوجع والألم .

ـ ودعت شبابي والصبا : استعارة تشخيصية توحي بشدة اليأس والإحباط إذ ودَّع الطفل مع أمه كل جميل وها هو يتأهب لمرارة الحياة .

ـ هدتني يداك السمرا : والاستعارة التصريحية هنا تصور حالة الضياع والتيه والظلام التي كان يحياها الصبى ، وقد أنقذه منها كفَا أمه ، فكانت هداية له من كل شر وسوء .

ثم تأتي سدى القصيدة متمثلة في روي الباء بمجراها المكسور.

ـ **المرأة الحبيبة** : وهي الصورة الثانية لحضور (الآخر / المرأة) في شعر البردوني وهو الحضور الأكثر نصيبًا ؛ فاستقراء شعره ، أفصح عن وجود الكثير من القصائد التي تحتل الحبيبة فيها الشق الثاني الحاضر في الحوار، فيكون الآخر (أنتِ . كِ) أو تمثل الجانب الغائب المتحدث عنه فتأتي في صورة (ـها . هي) وهي في الحالتين تمثل الجانب الصامت (المستمع) ، إذ تقوم الذات / الشاعر بالحكي والسرد ، وبالنظر في جُل القصائد التي جاءت في هذا الإطار يتضح أن ثمة عاملين مشتركين فيها ، **أولهما** : دلالة صوت الشاعر على ما يمور بوجدانه ، وما يختلج بصدره من زفرات الحب ، ولوعة الهوى ، بعيدًا عن كونها تمثل تجربة واقعية أم أن هذا الإبداع في التصوير يرجع للصدق الفني .

ثانيهما : يغلب على خطاب الآخر الطابع الإخباري الممزوج بدراما القص ، فالشاعر يخضع لفعل الهوى فينفث زفراته لحناً عذباً في قصائد كثيرة [١] ومنها قوله: [٢] " المتقارب التام "

أناجيك يا أخت روحي كما	يناجي الغريب خيال الحمى
وأهفو إليك مع الأمنيات	كما يرتقي الفكر نحو السما
وأظمأ إليك فتروي المنى	خيالي و يزداد روحي ظما
وأبكي و يبكي خيالي معي	نشيدا يباكي الدجا الأبكما
أيا قلب كم ذبت في حبّها	لحوناً مضرّجةً بالدّما
وكم هزّني طيفها في الدج	وكم هزّ قيثاري الملهما

١ . ينظر : ديوان البردوني ، المجلد الأول: قصيدة (نار وقلب ص٧٢) و (سحر الربيع ص ٨١) و (هائم ص ٧٥) و (من هواها ص ١٦٣) و (منها وإليها ص ١٦٩) و (هو .. هي ص ٢٤٨) و (تحت الليل ص ١٤٨) وفي المجلد الثاني قصيدة: (امرأة وشاعر ص ٢٠٦) و (يداها ص ٣١٥) إلى غير ذلك .

٢ . المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٧٧.

يكشف النص عن تجربة نفسية وشعورية عميقة بين (الأنا) و (الآخر) تجربة مفعمة بالشوق والحنين ، فنزوح المكان لا يضعف الشوق ،بل يجعل بمقدور الشاعر استحضار (طيف الحبيبة) ومناجاته ، وإن كان ذلك لا يشفي حرارة شوقه ولا يروي ظمأ قلبه ، فيأتي الإعلان الصريح في مطلع النص (أناجيك) برهانًا على حضورها روحًا وإن فارقته جسدًا .

وبنية النص توضح أن الذات الشاعرة هي الفاعل والمنفعل في ذات الوقت، على حين أصبح (الآخر) (الحبيبة) مرتعًا لهذا الانفعال الوجداني دون إبداء للقبول أو الرفض ، ويؤكد ذلك التعبير بالفعل المضارع المبدوء بهمزة المضارعة التي تستوجب إضمار الفاعل بتقدير (أنا) وجاء ذلك على التوالي في مطلع القصيدة (أناجيك . أهفو . أظمأ . أبكي) ، وقد وظّف الشاعر آلية تراسل الحواس ؛ لنقل القارئ إلى عالمه في محاولة جادة لرؤية اللحون (المسموعة) وقد لطخت بالدم ، ثم تأتي الاستعارة في (هزني طيفها) لتصور قوة تأثير الآخر (الطيف) مع القيد الزماني (في الدجا) مبالغة في معاناة الشاعر ، وهكذا كانت المحبوبة (الآخر) فاعلة في حياة الشاعر ، ملهمة له ، محركة لقيثارته ، سواء أكانت المحبوبة واقعًا ، أو رمزًا أو طيفًا .

ولم تكن الأم والحبيبة هي صورة (الآخر / المرأة) في شعر البردوني فحسب، بل بالاستقراء اتضح لي صورًا أخرى ، لم يكن لها حضور في حياة الشاعر بل استدعاها آخرًا في شعره نتيجة للوضع السائد في اليمن ،ومن ذلك قصيدة امرأة الفقيد التي لم يحدد الشاعر فيها اسم المرأة ولا اسم الفقيد ، فأغلب ظني أنها معادلًا لكل امرأة فقدت زوجها في المجتمع اليمني وما أكثرهن !

وقد أفسح الشاعر النص للمرأة لتتولى هي الحديث محاورة فقيدها حينًا ، وواصفة لحالها حينًا آخرًا .

فالمرأة في هذا النص تمثل (الأنا و الآخر) في آنٍ واحد ، على حين يظهر معها آخرًا ثانويًا وهو المخاطب الفقيد : [١] " الكامل التام "

لا تنطفي يا شمسُ، غاباتُ الدُّجى يـأكلْنَ وجهـي، يبـتلِعْنَ مراقـدي
وسَـهِدتُ والجـدرانُ تُصـغي مـثلم أُصـغي، وتسـعلُ كـالجريحِ السَّـاهدِ

فالنص يصور حجم الخوف والقلق المسيطر على المرأة التي فقدت زوجها، وقد رمزت له

(بالشمس) التي يغيب بغيابها كل نور ، فتظلم حياتها ، وقد صورت هذا الظلام تصويرًا حسيًا تشخيصيًا مخيفًا ، عن طريق الاستعارة التمثيلية التي تبرز مأساة المرأة حين يأكل الظلام وجهها ، ويبتلع مرقدها كناية عمَّا يصيبها من محن وآلام ومعاناة ، ووحدة ، فلم يعد يصغي لها إلا الجدران فكليهما ينتظر حديث الآخر ، حتى لاذا بالصمت. وقد أسقطت المرأة جراحها على أقرب شيء يجاورها وهو (الجدار) فقد جعلته صاغيًا ساهدًا جريحًا مصابًا بالسعال ؛ لتجمع بين معاناة الخارج والداخل ، وحين تجعل المرأة معادلها الموضوعي من الحجارة ، فهي بذلك تؤكد ضمنيًا فقدان الرفيق ، أو المؤنس ، أو من يخفف عنها وطأة مصابها .

وللشاعر قصيدة بعنوان (الشهيدة) [٢] جعلها رمزًا لكل امرأة لاقت مصيرها المحتوم ، على يد الظالمين قتلًا أو قهرًا أو جوعًا ، فكان الآخر (المرأة) مجهولًا في شخصه معروفًا بصفته .

٤ـ لاشك أن التراث العربي شكَّل مكونًا رئيسًا في البنيان الثقافي والأدبي لدى البردوني فاستوعبت ذاكرته الحافظة نتاجهم ، وحوت قريحته تجاربهم وقد امتزجت بوجدانه ووعيه فغذت موهبته وأنارت طريق الإبداع لبصيرته فانطلق مبدعًا في محيط مجتمعه ، وفي ظل ظروف عصره ، وبما تمليه عليه نفسه

١ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص ١٧.
٢ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص ٣٠.

ويرتئيه وجدانه ، فأبدع نموذجًا شعريًا له من الأصالة جذور ومن المعاصرة أوراق ، يجمع بين عراقة الموروث ومعايشة الحاضر ، وتتجلى إضاءات الأصالة والتراث في مظاهر كثيرة أتوقف عندها في مكانها من البحث ، ولعل استدعاء **شخصيات تراثنا العربي** لتمثل آخرًا مخاطبًا في قصائد البردوني هو مظهر واضح لأثر التراث في وعي الشاعر ، وبهذا يكون الشاعر قد استحضر رموزًا تاريخية صنع بها جسرًا يعبر من خلاله المتلقي إلى عوالم جديدة بعيدة عن واقعه ، ليقوم بعد ذلك بتلك الاسقاطات التي تعيده بشكل غير مباشر إلى واقعه بعيدًا عن كل المضايقات [١]

ومن أبرز الرموز التي استدعاها البردوني (**أبو تمام**) في قصيدته (أبو تمام وعروبة اليوم) وهي قصيدة عارض بها الشاعر قصيدة أبي تمام في فتح عمورية ، وقد قالها في عام ١٩٧١م ، في مهرجان أبي تمام في الموصل ،وقد كانت بداية لذيوع صيته وشهرته ، والقصيدة قد كتب عنها بعض الكتاب مقالات متنوعة على صفحات الشبكة العنكبوتية من خلال التركيز على جانب المعارضة أو التناص ، أما تناول الآخر فلم يتطرق إليه أحدٌ كعموم الموضوع بالنسبة لشعر الشاعر ؛ وهذا ما يجعلني أفتح نافذة القصيدة من جانب هذا الرمز التاريخي ، (أبو تمام) .

لاشك أن موضوع القصيدة موضوع سياسي، صرح به الشاعر بداية من عتبة النص، فاليمن في تلك الفترة يعيش حالةً من التوتر السياسي ، والعرب في حالة ركود حماسي واستسلام مخزي وهذا فارق واضح بين حالة العرب في زمن أبي تمام وحالهم في حياة البردوني ، فضلًا عن الفارق الشاسع بين الزمنين في حالة العدو ؛ فالروم دكَّ المعتصمُ حصونهم وها هي بلاد العرب فتحت أبوابها ترحيبًا واحتفاءً بعدوها ، أضف إلى ذلك فارقًا ثالثًا يكمن في

١ . ينظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي ، علي عشري ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ليبيا ، ط١ ، ١٩٧ ، ص ١٩.

خيانة أبناء الوطن ، فحين خان (حيدر الأقشين) قائد جيش المعتصم نال جزاءه بالصلب والحرق ، أما وقد خان الكثيرون وطنهم نراهم قد علوا على عرش الرفاهة والغنى .

وهكذا سارت القصيدة منذ المطلع على مبدأ المفارقات بين ما كان وما هو كائن في أيام الشاعرين فإذا كان أبو تمام تغنى بأمجاد وبطولات المعتصم وما حققه من نصر في فتح عمورية، فإن البردوني حُقَّ له أن ينقد و يهجو تلك الأوضاع المتردية والمخزية في وطنه ؛ ولكنه سلك مسلكًا مغايرًا في النقد وهو النقد الغير مباشر عن طريق اسقاط كل ما يحزنه من ضجر بواقعه المرير على الشخصية التي استدعاها .

وقد اسْتُدعِيَ أبو تمام في القصيدة بأربع صور: **الأولى** : ما جاء في مطلع القصيدة من التلميح والتناص مع قصيدة أبي تمام ، فالقارئ حين يقرأ مطلع القصيدة للوهلة الأولى يستحضر بذاكرته أبا تمام ، ويستدعي بمخيلته أيام النصر ومناسبة النص : [١] " البسيط التام "

مـا أصـدق السـيف! إن لم ينضـه الكـذب وأكـذب السـيف إن لم يصـدق الغضـب
بـيض الصـفائح أهـدى حـين تحملهـا أيـدٍ إذا غلبـت يعلـو بهـا الغلـب

الثانية : ما جاء في مطلع المقطع الثاني والثالث من النص وهو اللقب الذي اشتهر به هذا العلم وهو (أبو تمام) في قوله : [٢] " البسيط التام "

ماذا جرى... يا أبا تمام تسألني..؟ عفواً سأروي.. ولا تسأل.. وما السببُ ..؟
يـدمي السـؤال حيـاءً حـين نسـأله: كيف احتفت بالعدى (حيفا) أو (النقبُ)..؟

الثالثة : التصريح باسم أبي تمام (حبيب) في مطلع المقطع الرابع والخامس في قوله : [٣]

(حبيب) وافيتُ من صنعاء يحملني نسرٌ وخلف ضلوعي يلهثُ العربُ

---

١ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص ٢٤٩.
٢ . المصدر السابق ، ص ٢٥٠.
٣ . السابق ، ص٢٥٤

مـاذا أحـدثُ عـن صـنعاء يـا أبـتي؟ مليحـةٌ عاشـقاها: السّـلُ والجـربُ

الرابعة : ضمير المخاطب (أنت) في مطلع المقطع السادس في قوله : [1]

وَأَنْتَ مَنْ شِبْتَ قَبْلَ الأَرْبَعِينَ عَلَى نَـارِ «الحَمَاسَـةَ »تَجْلُوهَـا وَتَنْتَحِـبُ

والشاعر في كل هذه الصور ينشئ حوارًا يكون أبو تمام طرفًا فيه، فكأنه يريد أن يقف على أخبار العرب عامة ، واليمن خاصة ، فيجيب الشاعر مصورًا ما حلَّ بها من خزي وتراخي وهوان .

إلا أن القصيدة التي طالت إلى الخمسين بيتًا لم تعدم صورًا أخرى ثانوية اقتضتها طبيعة الحكي والرواية التي تولى كبرها الشاعر ،فقد أخذ على عاتقه أن يروي مأساة بلاده ، ومحنة عروبته فنرى عنده (صنعاء . عمورية . المعتصم . واشنطن . المثنى . وضاح ـ الأقشين . الحاكمون)

واستدعاء البردوني لشخصية أبي تمام جاءت بقيدين (زماني . ومكاني) فقد نقلت المتلقي إلى زمن نصر المعتصم في فتح عمورية وهي المناسبة التي قال فيها أبو تمام قصيدته (السيف أصدق أنباء من الكتب) وقد سار هذا الخيط الزمني منذ أن استهل الشاعر معارضته بـ كلمة (السيف) مؤكدًا ذلك بتلك المؤشرات التاريخية والتي وظَّفها حين صرح باسم الممدوح (المعتصم) والموقعة المشار إليها (عمورية) وقائد المعتصم الخائن (الأقشين) ،أما القيد المكاني وهو من متطلبات الزمن ؛ إذ المناسبة مرتبطة بالزمان والمكان ، فأبو تمام انتقل من مكان لآخر ، ومن بلد إلى بلد ومن والٍ إلى ملك ولكن ما يعنينا هو بغداد ، وهكذا كان الآخر (أبو تمام) ساحة خصبة أتاحت للشاعر أن يفرغ شحنته الانفعالية المتأزمة مما شاع في وطنه من تخلف وظلم واستسلام ، وقد لبس قناعًا تخفَّى خلفه حين جعل هذا النقد إجابة تقريرية عن السؤال المفترض من أبي تمام .

---

١ . نفسه ، ص ٢٥٧.

– ولم يكن أبو تمام هو الشخصية التاريخية الوحيدة ، التي مثلت جانب الآخر في شعر البردوني وإنما استحضر شخصية (أبي نواس) في قصيدته المسمَّاة (شاعر الكأس والرشيد) والسؤال الذي يطرح نفسه لماذا استدعى البردوني أبا نواس من عبق التاريخ ؟ وكيف حاوره ؟

أقول : إن الإجابة عن هذا السؤال تتطلب معرفة سياق القصيدة من أولها إذ أن خطاب الشاعر لأبي نواس جاء بعد ستة عشر بيتًا بعد مطلع القصيدة ،ثم دار الحوار بينهما ، وطال حتى وصلت القصيدة إلى سبعين بيتًا .

وفي مقدمة القصيدة أعلن الشاعر رفضه للاستسلام ، والرضوخ للزمان ، معلنًا أن الإنسان إذا قاده العقل وكان الهوى تابعًا له ، أصبح باستطاعته قيادة الزمان وامتلاك زمام الأمور ، وحينها يكون طريق الإنسان مثمرًا لكل خير مضيئًا لكل ظلام .

والآن ما علاقة تلك المقدمة الرافضة للتبعية والثائرة لأجل الحرية بأبي نواس ؟

أقول : إن الشاعر كما رفض الذل والهوان لشعبه ، ورضوخه لحكامه رفض كل ما يعادل ذلك الذل وهذا الهوان متمثلًا في موقف أبي نواس حين رضخ لتخويف الرشيد له ومنعه إيَّاه من شرب الخمر ، على حين يتمتع بها هو وذويه وحاشيته ، فأسقط البردوني رضوخ أبي نواس واستسلامه ، على الشعب اليمني الذي لم يكن منه إلا الاستسلام التام والرضا بالهوان دون أي محاولة لإبداء رأي أو إظهار رفض !!

وقد جاء ذلك عندما نشرت السلطة الإمامية إرهابها وقمعها تحت مسمَّى (جَلْدُ باعة الخمر وشاربه) وهم على يقين أن الشعب لا يملك الخبز اليابس ، ولكن ماهي إلا طريقة جديدة لفرض السيطرة والتخويف . وعندئذٍ يخاطب الشاعر أبا نواس لائماً له معاتبًا ، رافضًا منه هذا الاستسلام ،فقد عاش في ذاكرة الناس بفكره وشعره : [1] " الخفيف التام "

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٥٢٦ . ٥٢٧.

لا تـــنم : يـــا أبـــا نـــواس أمـــا كنـــت أثيمـــا في لهـــوه يتفـــانى ؟
هل تخوّفت غضبة السوط في الدن يـا وهـل ذقـت في القبـور الأمانـا؟
لسـت أدري مـاذا لقيـت ، لمـاذا غبـت في الصـمت لم تحـرّك لسـانا ؟
إن تمـت هـيكلا فقـد عشـت أف كـارا و أورقـت في الشـفاه بيانـا

ثم يزيد نقد الشاعر وتأنيبه على سلوك الصمت والسكون من خلال ما يقدمه من مفارقة لاذعة موجعة بين حاله وهو المحبُّ للخمر المحروم منها ، وبين من يتلذذون بها ، وهم من يعاقبون عليها : (١)

بدعـــة الـــذلّ أن تحـــنّ وتبكـــي وتغـــنّي "الرشـــيد" و"الخيزرانـــا"
ملـك يرضـع الـدنان كمـا يهـوى وأنـــت الـــذي تغـــنّي الـــدنانا
و"الأمـين" النـديم يمنعـك الخمـر ويحســـو وتنحـــني ظمآنـــا
وهو في القصر يحتسي عرق الشعب ويُـــرَوِّي القيـــان والغلمانـــا

وهكذا اتخذ الشاعر من قصة أبي نواس رمزًا توارى خلفه وقناعًا حجبه عن البطش والعقاب ، وقد جعله معادلًا موضوعيًا لحال شعبه ، الذي ضاع وهان ، كما ضاع أبو نواس من قبل وهان : (٢)

شـاعر الكـأس و الرشـيد " وداعًـا وســـلامًا يشـــذيك آنًـــا فآنـــا

٥ـ ويمثل النبي ﷺ آخرًا في شعر البردوني في إطار المدح الذي تستدعيه المناسبات الدينية ، فانبرى الشاعر صادحًا بخمس قصائد (٣) سلك في جميعها مسلكًا واحدًا ، يمدح فيها خير البرية وكيف كان مبعثه باعثًا للنور والهدى ، والعدل ، ثم يربط الشاعر غرضه وواقع اليمن ومعاناته مقارنًا بين ما كان من عدل على يد المختار وبين ما يعيشه الشعب اليمني من ظلم وقهر ،

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٥٣٠.
٢ . المصدر السابق ، ص ٥٣٤.
٣ . المصدر السابق ، المجلد الأول : قصيدة: (يقظة الصحراء ص ٦٢)، وقصيدة: (فجر النبوة ص ٢٠٨)، وقصيدة:(ميلاد الربيع ص ٢٤٠)، وقصيدة: (فجران ص ٢٨٤)، وقصيدة: (بشرى النبوءة ص ٥٠٥).

وهنا يفتح الشاعرُ نافذة الشكوى ، فيشكو إلى **النبي** ﷺ حال الأمة عامة ، وحال اليمن على وجه الخصوص وهنا لا تكون القصيدة خالصة لآخرٍ واحدٍ ، بل تتداخل الأنماط حسب ما يقتضيه المقام ، وأكتفى بالتمثيل بقصيدة " بشرى النبوءة" وقد بدأها بالثناء على ذكرى ميلاده ﷺ : [١] " البسيط التام "

بشرى من الغيب ألقت في فم الغار وحيا وأفضت إلى الدنيا بأسرار
بشرى النبوة طافت كالشذا سحرا وأعلنت في الربا ميلاد أنوار
فأقبل الفجر من خلف التلال وفي عينيه أسرار عشاق وسمار
كأن فيض الندى في كل رابية موج وفي كل سفح جدول جار

ثم يشكو ضياع العدل الذي قامت على دعائمه دولة الإسلام الأولى مستشهداً بحال اليمن في قوله : [٢]

أرضُ الجنوب دياري وهي مهد أبي تئنُ ما بين سفاحٍ وسمسارِ
يشُدها قيد سجانٍ وينهشُها سوطٌ ويحدو خُطاها صوت خمارِ

وهنا تبرز صورًا للآخر الثانوي فإذا بنا أمام وطنٍ منكسر حزين يئن وجعًا من تراكم الظلم على كاهله من أنماط سلبية تسلطت عليه مثل : (السفاح ، السمسار ، السجَّان ، السوط ، الخمَّار)

وجمال التصوير الاستعاري المشخص في الفعل (تئن) استدعى صورة الضحية الأنثى التي تئن ألمًا ، وقد قيدها السجَّان لتصبح طعامًا سائغًا لسوط الظالم، الذي لم يرحم ضعفها، بل نهش لحمها كما ينهش ذو الناب فريسته ، وهي مع ذلك تساقُ جبرًا من إنسان فاقد الوعي ، والإدراك فسلك بها طريقًا مظلمًا إلى الضياع ، وهكذا تكاثفت الصورة بتوالي الاستعارات والتشخيصات في: (تئن وينهشها) مع عمق الإيحاء في: (يحدوها صوت خمَّار) ويعود الشاعر إلى (الآخر / **النبي** ﷺ) يعتذر إليه على ما كان من ثورة شعره ،

١ . السابق ، ص ٥٠٥.
٢ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٥١٠.

وما يكون من ثأره من ظالميه ، فالانتصار من الظالم لنا فيه ميراث وأصول ، تربطنا بسلفنا المناضلين في وجه الطغاة : [١]

يا (أحمد النورِ) عفوًا إن ثأرت ففي صدري جحيمٌ تشظت بين أشعاري
(طـه) إذا ثـار إنشـادي فـإن أبي حسـان أخبـارهُ في الشـعر أخبـاري
أنـا ابـن أنصـارك الغـر الألى قـذفوا جـيش الطغـاة بجـيش منـك جـرارِ

وهنا يستحضر الشاعرُ قصة كفاح ودفاع الأنصار باللسان كما فعل حسان بن ثابت ، وبالسنان متمثلاً في جهاد الأنصار رضوان الله عليهم أجمعين .

وعلى سبيل الالتفات يتغير محور الحديث من الأنا المتكلمة إلى الحبيب المصطفى ﷺ إلى صيغة الجمع المعرف بالضمير (نحن) ثم بالاسم الظاهر بدلًا منه في: (اليمانين) : [٢]

نحـن اليمـانينَ يـا (طـه) تطـير بنـا إلى روابي العـــلا أرواح أنصـــارِ

ثم يختم بالصلاة والسلام على النبيﷺ في قوله : [٣]

"طـه" إليـك صـلاة الشـعر ترفعهـا روحـــي وتعزفهـــا أوتـــار قيثـــارِ

ولم ينتهج الشاعر في حديثه إلى النبيﷺ مسلك المدح التقليدي ، بل اتخذ من ذكرى ميلاده معادلًا موضوعيًا لدعائم العدل ، والعزة والكرامة المفقودة في المجتمع اليمني، ومن ثمَّ بث الشاعر شكواه وألمه إلى النبي ﷺ .

٦ـ ومن صور الآخر الإيجابي في شعر البردوني الصديق [٤] فكيف استحضر البردوني صديقه ؟ هل بوصفه وإضفاء صفات المدح على شخصه ؟ أم أنه كان طرفًا في حوارٍ جرى بينهما يجتران فيه ذكريات الماضي الجميل والأسى على الحاضر الأليم ؟

---

١ . المصدر السابق ،ص٥١٥.

٢ . السابق ، ص ٥١٦.

٣ . نفسه ، ص ٥١٦.

٤ – ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، قصيدة: (ذكريات شيخين ص ٨٩) ، وقصيدة: (سيرة الأيام ص ١١٠).

أقول : إن واقع اليمن الأليم ، ومعاناة اليمنيين أمرًا لا ينفك عن وعي الشاعر ، ولا يفارق عينيه فضلًا عن أذنه ، ومن ثم نراه يوظفُ شعره لتصوير تلك المعاناة على اختلاف أساليب التعبير ، فنراه يستحضر الصديق وقد فرض له اسم (عمرو) ليستعيد معه ذكريات اشتركا معًا في الإحساس بجمالها ، فيقول : [1] " الرمل التام "

كان يا عمرو هنا بيت المرح ... زنبقي الوعد صيفي المنح
الطيوف الحمر والخضر على ... مقلتيه كعناقيد البلح
أشمست فيه الليالي والمدى ... بثريات دواليه اتشح
كان مضيافًا إذا ما جئته ... شع كالفجر وكالورد نفح
فانمحى: يا للتلاقي بعدما ... نزح الرواد عنه ونزح!

ولعل قائلًا بأن الحوار لم يؤطر للآخر بأنه الصديق ، أقول : إن سياق النص بمجمله استعادة لذكريات الماضي ، إلى شخص رافق الشاعر فيها ، وقد اختار له اسم (عمرو) افتراضًا ، فمعطيات النص السياقية والدلالية تؤكدان أن ثمَّة رفيقًا وصديقًا جمعت أيام الشباب بينه وبين الشاعر سواء على سبيل الحقيقة أم المجاز ، وبالتأمل في النسيج التعبيري للنص يتضح أن (**الآخر / الصديق**) يستحضره الشاعر في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة ثم ينصرف به ومعه إلى آخرٍ ثانوي ،على أنه عامل مشترك ومحبب لهما ، ومن ثم ركَّزت الصورة على الآخر الثانوي فرسم له الشاعر لوحة فنية مبهجة بألوانها " الحمر والخضر " ونورها " الثريات " ورائحتها

" كالورد " ولكن قد تلاشى ذلك البيت بعد رحيل زواره !!

٧ـ **وثمة نوعين للآخر** أنتجتهما سوء الأوضاع في اليمن ، وما يعانيه الشعب من فقر وتشرد وتردي في كل نواحي الحياة ، وبما أن البردوني

١ – المصدر السابق ، ص ٨٩.

شاعر انصهر في الشرائح الكادحة من الشعب وعايشهم وتأثر بهم وانفعل لمأساتهم ، فقد أصابه ما أصابهم من فقر وجوع ومعاناة ، فكان من البديهي أن يصور لنا آفات الشعب وأدوائه .

أولى هذين النوعين هو ما عرف من عنوان القصيدة الموسومة بـ (**ثكلى بلا زائر**) [١] ذلك العنوان الذي يوحي بالحزن والفجيعة إضافة إلى الوحدة والعزلة ، ولعل التنكير في لفظتي

(ثكلى / زائر) يدل على شيوع هذا النوع في المجتمع اليمني ، وقد التقطت كاميرا البردوني مشهدًا واحدًا من حياة الثكلى ، مشهدًا تتجسد فيه معاني الوحدة ، وتتفاقم فيه معاني الفقد والحزن على الفقيد ،إنه يوم العيد ، وقد بدأ الشاعر القصيدة بوصف مباهج الفرح والسرور ، التي عمَّت أرجاء المكان ، في مقدمة امتدتْ إلى سبعة أبيات فيقول في المطلع : [٢] " الرجز التام "

بنـــات عيســـى وابنـــة المغـــرب لبســـن ألـــوان الربيـــع الصـــبيّ

ثم تتوارى شخصية **(الأنا / الشاعر)** ؛ ليفسح المجال لحوارٍ حزين بين الزوجة الثكلى بفقد زوجها ، والبنت الثكلى بفقد أبيها حين ينساهما الناس ، وينقطع عنهما الزوار ، لا سيما في يوم العيد : [٣]

فكيـف ألقـى العيـد يـا والـدي؟ أقـوى مـن النسـيان ذكـرى أبي
جـاءت قبيـل الأمـس أمّـي "تقـى" في لهفـة الأم ، وعنـف الغـبي
فـاحمر مـن تقبيلهـا مـدمعي واهـد مـن تربيتهـا ، منكـبي

وبعد أن هَدَّأَتِ الأمُ من روع ابنتها ، لتلقى العيد في صباح الغد ، لجأت هي إلى عزلتها وتولت حكاية تفاصيل ما تبقى من ليلة العيد موصولًا

١ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص ١٣١.
٢ . المصدر السابق ، ص ١٣١.
٣ . السابق ، ص ١٣١.

بمأساة نهاره ، فكانت فرحة العيد بمثابة المطارد الذي يفرض نفسه على غير الراغبين فيه : [1]

ولفـــيّ ليـــل كســـول ، بـــلا قلـب ، بـلا حلـم ، بـلا كوكـب
وأصـــبح العيـــد فمـــاج الصـــبا مـــن ملعـــب داوٍ، إلى ملعـــب
وثرثـــر المـــذياع مـــلء المـــدى يـا عيـد ، يـا عيـد ، ولم يتعـب
أغلقـت بـاب البيـت في وجهـه فانســلّ مــن شــباكه الأشــيب
هربـت مـن تلـويح كفّيـه ، مـن عينيـه ، فانثـال علـى مهـري
كيـف يـرى ثكلـى بـلا زائـر ؟ وأيـن مـن أضـوائه أختـي ؟

يفصح النص عن أن **(الآخر / الثكلى)** هي م حور النص في صراعها النفسي مع فرحة العيد، وقد قدَّمتها في صورة شخص غير مرغوب في رؤيته، وهو مع ذلك يأبى إلا الدخول ، فإذا به يلاحقها بيديه وعينيه، ويستمر فرارها ، وهروبها ، متعجبةً من إصراره في الوصول إليها ،مستنكرةً بقولها : ألم تعي أنني ثكلى بلا زائر ؟؟!

وتنطوي الزفرة الشعرية على حوارٍ وصراعٍ ، أما الحوار فهو أحادي نسمع فيه صوت الثكلى وهي تقص أحداث الصراع ، فالصراع النفسي الذي تعانيه ولَّد لديها صراعًا خارجيًا متخيلًا مع مطاردة فرحة العيد لها ، فنحن أمام آخر / متألم من آخر ثانوي ظهر في صورة ضمير الغائب .

٨ـ **أما النوع الثاني** الذي ظهر نتيجة للحياة اليمنية السيِّئة : هو ما وجدته في قصيدة:

" **المنتحر** " [2] وقد آثرت إثبات القصيدة في هذا الجزء من الدراسة على اعتبار أن الآخر فيها إيجابيًا بناء على شواهد سياقية ودلالية في القصيدة ، متمثلة في نظرة الشاعر لهذا الآخر ورؤيته لهذا الفعل ، (فالشاعر /

١ . نفسه ، ص ١٣٣ . ١٣٤.

٢ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٤٩٣.

الأنا) هو من تولى الحديث عن (**الآخر / المنتحر**) ، بضمير الغائب ، في محاولةٍ من الشاعر للولوج إلى نفس المنتحر وتصوير الصراعات النفسية والاجتماعية التي مرَّ بها والتي كانت سببًا في انتحاره ، فيرى البردوني أن الإقدام على هذا الفعل إنما هو امتداد طبيعي لحياة البؤس والفقر ، والتي عانتها تلك الروح ،فيقول : [1] " الخفيف التام "

لفـظ الـروح فاطمأنـت ضـلوعهْ وأنطفـى شـوقه ونـام ولوعـهْ
وقـع المتعب الكئيـب على المـوت فمـاذا جـرى وكيـف وقوعـهْ ؟
حـار في المـوت والحيـاة... كـراعٍ ضـاع تحـت الـدجى وضـاع قطيعـهْ
كلمـا سـاءل الـدجى أيـن يمضـي لجَّ في الصـمت واستفاض خشـوعهْ

فالصوت المسموع في النص هو صوت (الشاعر / الحاكي) والتصوير الشعوري إنما هو لمأساة الآخر، وهو يعكس علاقة الانسجام بين الطرفين" الشاعر والمنتحر" التي تتأسس على تعاطف الأول مع الثاني والتماس العذر له ، ويتجلى ذلك في النسيج الصياغي المجسد لذروة اليأس التي وصل إليها المنتحر ، فهو فاقد لكل مقومات الحياة ، كالراعي الذي فقد قطيعه وضاع هو الآخر في ظلام الليل ، وليس أمامه إلا الدجى يستغيث به ، لكن دون جدوى. وفي التعبير بقوله: (كلما ساءل) دلالة على عدم استسلام المنتحر للضياع واليأس ،ومحاولته النجاة مرة بعد مرة ، وقد أجاد الشاعر حين اختار الفعل (لَفَظَ) بدلًا من غيره ؛ لأنه أنسب للروح ، كما أن خروج الروح يكون لغير رجعة ، وفي التعبير بقوله: (فاطمأنت ضلوعه) نتيجة تعكس حالة الهيجان والاضطراب والصراع النفسي المصاحب للمنتحر قبل إقدامه على الانتحار .

وهكذا تسير القصيدة بصوت (الحاكي / الشاعر) عن (الغائب / الآخر / المنتحر) إذ يتعمد إلى الإفضاء النفسي الذي يعتلج نفس المنتحر من

١ . المصدر السابق ، ص ٤٩٣.

صراعات مكبوتة ؛ رغبة منه في إشراك الآخرين واستدرار عطفهم ؛ لرفع اللوم عنه ، فيقول: [١]

لا تسل ذلك الفتى : كيف صاح الجرح فيه؟ وكيف صمّ سميعهْ[٢]
كيف أسرار قلبه أيّ سرٍّ كان يطوي وأيّ سرٍّ يذيعهْ ؟
همَّ بالموت و الظنون توارى حوله الخوف تارة وتشيعهْ

ولعل البنية التصويرية التي اختارها الشاعر قد ركزت انتباه القارئ ، وشحذت عاطفته نحو الاستعطاف والتماس الأعذار ، والرغبة الصارمة لمعرفة تفاصيل المعاناة ، وغضَّ الطرف عن جُرم الفعل وخطورته .

وهكذا طوفتُ على أبعاد الآخر الإيجابي في أكثر صوره ، ولا أقول كل صوره ؛ لكثرة دواوين الشاعر وثراء نتاجه الشعري من جانب، ولأني اقتصرتُ على البُعد البشري منه؛ إذ هو الأكثر وجودًا في شعر البردوني وكذلك الأكثر فاعلية ، فقد يكون هو الباعث والمحرك للنص ، على حين لم يعدم الشاعر صورًا للآخر غير (الإنسان) الذي شكَّل استحضاره نوعًا من الإسقاط حينًا ، أو المعادل الموضوعي حينًا آخر ، وهذا ما يفسر حوار الشاعر مع الجماد ، والطبيعة ، ونجواه للَّيل ، وبيوت الجائعين ، إلى غير ذلك من الآخر المُشَخَّصْ .

---

١ . السابق ، ص ٤٩٤.

٢ . البيت في الديوان غير مدور ، حيث كتب بصورة الشطرين :

لا تسل ذلك الفتى : كيف صاح ** الجرح فيه ؟ وكيف صم سميعه .

، إلا أن وزن البيت وهو من الخفيف التام اقتضى تدويره ،وكذلك حذف الياء من الكلمة (سميعه) ؛فإثباتها يفضي إلى كسر وزن البيت .

فيكون الوجه الصحيح هو : لا تسل ذلك الفتى : كيف صاح الـ جرح فيه ؟ وكيف صم سمعه؟

ووزنه كالآتي : فاعلاتن / متفْعِ لن / فاعلاتن / فاعلاتن / متفْعِ لن / فعلاتن

المبحث الثالث

صورة الآخر السلبية في شعر البردوني

وأرى أن وصف هذا النوع بالسلبية إنما هو على سبيل المجاز ؛ إذ السلبية تعني الانزواء والانغلاق ، والشخص السلبي هو من يدور حول نفسه فلا تتجاوز اهتماماته ذاته فقط .

ولا شك أن (الآخر / السلبي) فيه شيء من تلك المعاني ، إضافة إلى أفعال وسلوكيات توصف بالسلبية ؛ لأنها تضر أو تظلم أو تسيء إلى الفرد أو الجماعة ، وحينئذٍ يكون هذا الشخص السلبي محفز ومحرك لرد فعل الطرف الأول ويقصد به (الذات) أو الشاعر في النص الشعري .

وهذا النمط السلبي من البشر اكتظت به حياة البردوني ، بدءًا بحياته الشخصية التي قضاها مع الفقر آهات وجوع ومعاناة، ومرورًا بحياته العلمية التي تصادم فيها بكل ما يواجهه تاركًا أثرًا خالدًا في وجهه يذكره بمأساته، ووصولًا إلى مجتمعه ووطنه الذي لم ينفصل عنه ، بل حمل همومه وشارك أبناءه ما يعانون من ظلم وقهر وطغيان ومن أبرز الأنماط السلبية للآخر في شعر البردوني :

١ـ **الطاغية** :وأقصد به كل ظالم سلب الإنسان حقه ، فكانت مشاهد البؤس والفقر والجوع التي عاشها أغلب الشعب اليمني ، فأحسّوا مرارة الفقر ،وتأجج غضبهم على المترفين ، فيما يعرف بالصراع الطبقي ، وقد حاور البردوني هذا الظالم بصوت عالي النبرة يعكس التمرد والغضب في قوله: [١] "**المتقارب التام**"

لمـاذا لي الجـوع والقصـف لـك؟ يناشـــدني الجـــوع أن أســـألك
وأغـــرس حقلـــي فتجنيـــه أن ت، وتسـكر مـن عروقـي منجلـك
تقتـــات جـــوعي وتُـــدعى النزيـــه وهـل أصـبح اللـص يومـاً ملـك؟

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٣١١.

يصور النص طبيعة العلاقة بين (الأنا) و (الآخر) وهي علاقة قائمة على الانفصال المفضي إلى بُغض الأنا للآخر ، الناجم عن ظلم الآخر للأنا واستعباده ، كذلك انطوى النص على حوار أحادي من ذات غضبي مأزومة ، لم يكن لها سبيل سوى مواجهة الآخر" **الظالم** " وجهاً لوجه ، فكانت صورة حضوره متمثلة في ضمير الخطاب: (كَ . تَ . أنتَ) وقد جاءت الصياغة معبرة عن جدلية الذات مع "**الآخر** " السلبي إذ قامت بنية النص على التفاعل من الجانبين مع التباين الشديد بين فعليهما ، فالأول (الأنا) مصدر للخير والعمل وإنماء الوطن ، بينما رد فعل الآخر إنما هو القصف ، والخراب ، والاستحواذ المطلق لكل شيء ، مما أثار حفيظة الأنا فأطلق حواره وسؤاله توبيخًا ونقدًا وتهكمًا على ما كان من سلوك سيّئ انتهجه هذا الظالم المسئول مع (الأنا) الممثلة لكافة الشعب اليمني .

وإذ تأملنا بنية الأبيات أدركنا إلى أي حد أجاد الشاعر في تحميلها كل معاناته وأنّاته ، بداية من الاستهلال بصيغة السؤال " لماذا " المتضمن معنى الحسرة والانكسار ؛ لأنه على يقين بأن سؤاله ليس له إجابة ، بل هو مجرد تنفيث عن تلك النفس الحزينة ، وفي تقديم الجار والمجرور (لي) على المبتدأ (الجوع) تأكيد من الشاعر بأن الجوع لم يكن يومًا إلا له دون غيره أي (الشعب) ، على عكس لو جاء التركيب (لماذا الجوع لي) فهذا يحتمل أن يكون الجوع للشعب ولغيره ، وهذا غير حاصل في أرض الواقع ، وفي المقابل فإنك أيها الظالم تملك (القصف) كناية عن امتلاكه كل وسائل الإبادة و القمع ، وقد أخَّر الشاعر الجار والمجرور الخاص بالآخر (القصف لك) لسببين :

أولهما : أن هذا اللون من ألوان التعذيب (القصف) ليس قاصراً على الحاكم اليمني ، بل هي وسيلة متَّبعة يتوارثها الظالمون جيلًا بعد جيل في كل بلاد العالم .

ثانيهما : أن الظالم المعني بالحوار هو (الآخر ، الظالم ، الحاكم اليمني) يملك القصف وغيره من وسائل الطغيان، التي وضَّح الشاعر بعضًا منها في بقية النص .

وتأتي الاستعارة التصريحية التخيلية في الشطر الثاني (يناشدني الجوع)؛ لتضع أمام أعيننا صورة لشخص يمسك بتلابيب الشاعر ويتوسل إليه ، في أن يقوم الشاعر بسؤال الآخر عن سبب اختصاص " الشعب " بالفقر ، وكأن الفقر نفسه ضجِر من مصاحبة الشعب ، وملّ من طول عهده به فهو بذلك يسأل الخلاص !!

وهذه مبالغة رائعة تكمن في معنى المعنى ، فلم تكن المعاناة فقط من الشعب لقيام الجوع فيه ، بل كانت كذلك من (الجوع) الذي ظل ماكثاً قائماً في الشعب لا يبرحه .

وتأتي الصورة الثانية للتقابل في الشطر الأول من البيت الثاني بين " **أغرس / وتجنيه** " وهما فعلان يحملان فارقًا عظيمًا في الوقت والجهد ، فالخير المنتظر من الفعل الثاني " جنى " يهون على الفاعل التعب الدائم المصاحب للفعل "**أغرس** " وهذا في حالة ما إذا كان الفاعل واحدًا فمن غرس / حصد، ولكن كيف يصبر هذا الغارس المُتْعَب ؟ إذا كانت ثمار تعبه يجنيها غيره ولا يحظى هو إلا بالجوع.

وتكثيف الصورة في الشطر الثاني جاء في قمة الإبداع حين أبرز (**المنجل**) وهو الأداة الحادة التي يستخدمها "**الظالم** " في جني ما غرسه الشعب المُعنَّى في صورة إنسان متباهي سكران في قمة نشوته وغروره مع ما يستدعيه السُكْر من حركات عشوائية وكلمات متقطعة من السكران الذي شرب " **عرق الشعب** " حتى أصابه السُكْر ، إضافة إلى تشبيه العرق المتصبب من " الغارس " المُتْعَب بالخمر الذي ينتشي شاربه !!

وتزداد صورة الطغيان حين لا يكتفي الظالم بنهب غراس الشعب وقُوته، بل جعله يقتات الجوع نفسه ، وفي تقديم الشاعر لهذا الأمر المعنوي " **الجوع** "

في صورة محسوس يؤكد سيطرة الحاكم على الأخضر واليابس ، فبعد أن جنى غراس الشعب وخيراته واستحوذ عليها ، ولم يترك له إلا الجوع ، عاد ليأكل الجوع نفسه إيحاءً بالمبالغة في إتيان الظالم بكل صنوف القهر ، ما يعقل ومالا يعقل .

ثم يختم الشاعر النص بما ابتدأه به وهو السؤال المتضمن الحسرة واليأس، تأكيدًا على الخيط الشعوري والانفعالي المتحرك في بنية النص من استهلاله إلى ختامه ، وهكذا جاءت الصياغة التعبيرية مترجمة لشعور الذات تجاه الآخر وذلك لأن " جملة التعامل اللغوي منشأها الحركة النفسية من ناحية والمدرك العقلي من ناحية أخرى وهما بدورهما خاضعان لعملية الوعي والقصد " (١)

ولا شك أن استعمال ضمير الخطاب له مقصوده، فهو يخاطب كل مَنْ له يد في الظلم ، وكل مَنْ كان سببًا في تجويع الشعب وإذلالهم ، مهما اختلفت أماكنهم .

ولكن لما كان الحاكم هو السبب الأول فيما يعانيه الشعب اليمني ، فإن البردوني قد حمَّله مسئولية ضياع حياة الشعب ، فهو ميت في قبور الأحياء، لذا وجَّه البردوني صرخته رافضًا طول الأمد للظلم والظالم في ذكرى تولي الإمام أحمد الحكم :(٢) " الكامل التام "

عيد الجلوس أعر بلادك مسمعًا ... تسألك أين هناؤها ؟ هل يوجدُ ؟
تمضي و تأتي و البلاد و أهلها ... في ناظريك كما عهدت و تعهدُ
يا عيدُ حدِّث شعبك الظامي متى ... يُروى ؟ و هل يِروى و أين المورِدُ؟
فيم السكوت و نصف شعبك ها هُنا ... يشقى.. و نصفٌ في الشعوب مُشرّدُ؟

١ . قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، د . محمد عبدالمطلب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥م ، ص ١٨١.

٢ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٣٦٣ . ٣٦٤.

والنص قائم على حوار بين الشاعر " وعيد الجلوس " رامزًا به إلى الحاكم ، ثم إقحام عنصرًا آخرًا

" البلاد / الشعب " ليعقد حوارًا بين الطرفين " **الحاكم / الشعب** " ويديرُ الشاعر حلقة الحوار ، وتتبادر الأسئلة من الوطن المكلوم ، أسئلةً تحمل الحسرة والأنين ، لماذا تتوالى العصور والسنون ويتعاقب الحكام والمحكمون دون أن يتغير حال البلاد فقد طال بها الظمأ: " الظمأ للحرية ، للأمان ، للاستقرار ، للعدل ، للحياة الكريمة ... " فهل لها بعد طول الظمأ ريٌّ ؟! وأين مورده ؟!!

ولحمة النص توضح أن العلاقة بين (الأنا) و الآخر " **الحاكم** " علاقة انفصال حادة ، حتى لم يعد للذات رغبة في محاورته ، أو الحديث إليه ، فأحضرت له آخرًا يحاوره، ويغلب على ظن الشاعر أن من أحضره أقرب للحاكم من نفسه ، ولذا أضافه إليه بضمير الخطاب (**بلادك / شعبك**) كنوع من استدرار عطفه على هذا الشعب الذي يكابد الحرمان ألوانًا ، وفي وسط هذا الضجيج من (الشاعر والمتسائل /الشعب) يظهر الآخر " الحاكم " في صورة غير المكترث بمن يحاوره ، وغير العابئ بكلامه ، وهذا ما دفع الشاعر منذ البداية أن يطلب منه الإصغاء للحوار ، وأن يعيه ، حتى يستطيع الجواب ، ولكن هيهات لهم ذلك .

وينهي الشاعر اللقاء ؛ لأنه لم يسفر عن نتيجة؛ إذ التزم "**الآخر** " الصمت أمام هيجان الشعب وتساؤلاته ، مما أثار غضب الشاعر، فإذا به يلفظ (فيم السكوت) تلكم العبارة التي عكست بقوة مدى حقد الذات وغضبها إزاء الصمت القاتل من الحاكم ولسان حال الشعب ما بين شقاء وتشريد !!

ولا عجب أن يكون نهج الإمام أحمد قائمًا على القمع والقتل ، فهو واحد من العهد الإمامي الجائر ،الذين ملكوا الشعب بسطوة الظلم وساسوهم بالجوع

والسلاح ، فيوجه البردوني صرخة بضمير الجمع (نا) ؛ فصوته هو صوت كل حرٍ في وجه الآخر (أنتم) يقول : [1] " الخفيف التام "

هـــدّدونا بالقيـــد أو بالســـلاح واهـــدروا بـــالزئير أو بالنّبـــاح
وكلـوا جوعنـا و سـيروا علـى أش لائنـا الحمـر ؛ كـالخيول الجمـاح
واقرعـوا فوقنـا الطبـول و غطّـوا خـــزيكم بالتصـــنّع الفضّـــاح
هـدّدونا لـن ينشـي الزحـف حـتّى يزحـف الفجـر مـن جميـع النـواحي

ولازلنا مع صورة الآخر الذي ارتسمت علاقته بالأنا على أساس التنافر والعدائية ، فجاءت الأنا الجمعية باسم الشعب المغلوب والمقهور، وقد تمكن اليأس من نفسه، يحكى عن تجربته المريرة ، ولكن ليس على سبيل الحكي أو الإخبار ، بل اختار الشاعر أسلوب الإنشاء المستعمل لفعل الأمر في غير حقيقته في قوله: (هددونا / اهدروا / كلوا / سيروا / اقرعوا / وغطوا) كلها أفعال أمر من الشعب للحاكم لا يتصور كونها على سبيل الحقيقة، بل كان المجاز هو المسوغ لها ؛ لتوحي بالتهديد والإنذار مهما طال ما تفعلون بنا ، فسيأتي يومٌ لثورتنا وانتقامنا منكم ، يقينًا بمجيء يوم يلقى فيه الظالم عقوبة ما قدم .

ولعل في الأفعال المتلاحقة صورة لكل ما يحدث على أرض اليمن ، وكل ما يعانيه الشعب من ألوان التعذيب ، والقمع فضلًا عن التخويف ، والجوع والظلم ، فالنص يعكس مدى سخط (الشعب) ومدى ألمه من أفعال الآخر ، وهو ما أفصحت عنه الصياغة اللغوية للنص فاجتماعهما أقصد

(**الأنا / والآخر**) في بنية واحدة في الأفعال آنفة الذكر يصور رؤية الذات للآخر المستمر في طغيانه ، والمتمادي في جبروته ، وقد اختار الشاعر لهذا المعنى ما يناسبه في الأداء الإيقاعي المتمثل في "**التدوير** " في البيت الثاني

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٥٥١ . ٥٥٢.

فهي " الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات وتحمل بتكوينها متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة المتكرّرة " [١]

٢ـ **ولا ينسى البردوني صدامه مع المستعمر** الذي مزق الوطن ، وفرق أبناءه، وأشعل نار الحرب بين أهله ، فالآخر قد جاء بوصفه وإعادة ضمير الغائب عليه في قوله : [٢] " الكامل التام "

متجبرٌ وأصمُ لم يسمع سوى ... رَهَجِ الحديدِ المارِدِ المُتجبرِ
فازحف إليه يا بن بجدتها على ... لجج السلاح الفاتح المتهوّر
ياخير من لبّى ومن نودي ومن ... يغشى الوغى كالهول كاللّيث الجري
هذي زعامتك الفتيّة قصّةٌ ... بفم الفتوح و في شفاه الأدهر

بدأ الشاعر النص بذكر صفات المستعمر عن طريق الإخبار عنه بعد حذف المبتدأ، فهو حاضر بأفعاله التي لا ينساها التاريخ فضلًا عن أبنائه ، وفي اختيار الشاعر للخبر (**متجبر**) بصيغة اسم الفاعل من غير الثلاثي جمع بين أمرين :

أولهما : الإخبار بهذا اللفظ عن **(الآخر/ المستعمر)** للتعريف به ، وتزويد القارئ بصفته إذا كان لا يعرفه .

ثانيهما : الدلالة على سلوك الآخر وأفعاله ؛ لأن صيغة اسم الفاعل تدل على من قام بالفعل ، إذًا فالصيغة تتضمن في جوهرها أفعالًا، فضلًا عن دلالتها على من اقترف تلك الأفعال ، ولا شك أن ما تشمله بنية اللفظ من أفعال تتناسب مع معنى صيغة (تَجَبَّر) التي تستدعى للوهلة الأولى (الظلم . القهر . الذل) فهو إنسان ليس في قلبه رأفة ولا رحمة ، أصم عن الحق ، لا يسمع إلا ما تثيره آلات الحرب من غبار.

---

١ . دير الملاك . دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د . محسن أطيمش ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٢م ، ص ٣٣١.

٢ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٩٥.

وهنا تتجلى قدرة البردوني في صياغة رؤاه بقالب تصويري تمتزج فيه الحقيقة بالخيال ، ليس فقط عن طريق التصوير المحسوس فحسب، بل حين يناوب بين الحواس لإدراك هذه الصورة المحسوسة فحين يسند إدراك الغبار للأذن، فإنه يخلق جوًا إيحائيًا بعيد المدى ليلهب خيال الشاعر بإثارة حواسه حتى يستطيع تخيل الصورة التي كان عليها الغبار من كثافة فتدركه الأذن بدلًا من العين .

فكما يرى بودلير أن " الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي ، فقد يترك الصوت أثرًا شبيهًا بذلك الذي يتركه اللون أو تخلقه الرائحة ، ومن ثم يصبح طبيعيًا أن تتبادل المحسوسات فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى ، بل قد يعطي الشاعر حقائق الماديات على المعنويات ، أو يخلع سمات المعنويات على الماديات " [١]

ثم يتابع في سرد الأخبار ؛ للتعريف بالمستعمر فيأتي في ختام البيت بقوله :" **المارد / المتجبر** " ليعطي بالوصف الأول: **(المارد)** صورة عن المستعمر خارجيًا، وداخليًا، فهو الضخم العملاق الطاغية ، وهو عموم ينضوي تحته معنى : (المتجبر) فهو من ذكر الخاص بعد العام ؛تأكيدا على مجاوزة الحد في التجبر .

وهكذا اتضحت صورة الآخر " **المستعمر** " في البيت الأول عن طريق تلاحق التصوير وكثافة الدلالة للبنى اللفظية المختارة ، التي يبدو من خلالها ثمة دلالة هجائية ثابتة خالطت النص فأعطت له بعدًا أعمق من كونه مجرد تعريفٍ أو وصفٍ للآخر ؛ ولذا اكتفى الشاعر ببيتٍ واحدٍ في حديثه عن المستعمر ؛ لعزوف النفس عن الحديث عنه ؛فنراه ينتقل إلى آخرٍ ثانٍ يحمل

---

١ . ينظر : الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، د . محمد فتوح أحمد ، دار المعارف / القاهرة، ط ٣ ، ١٩٨٤م ، ص ٢٤٨ . ٢٤٩

له معاني الود والمحبة ، تربطه به علاقة التوافق ؛ يحثه على مواجهة الطاغي ، ورفض طغيانه .

٣ـ **وقد يكون ذو القربى عدوًا** ، فهو لا يختلف عن الأنواع السابقة بل عداوته أشد ، وظلمه أوجع ، اتخذ البردوني أسلوب المفارقة في نص كان الآخر فيه " ابن عمه "؛ ليوضح عمق التباين والاختلاف بينهما ، مصورًا هذا الآخر في قوله : [١] " الكامل المجزوء "

وَمَـــن ابـــن عمـــي؟ جاهـــل ... فـــــظٌ كليـــــل الجاهليـــــة
يرنـــــو إلينـــــا.. مثلمـــــا ... يرنـــو العقـــور إلى الضـــحية
نعـــرى، ويســـبح في النقـــود، ... وفي الثيـــــاب القيصـــــرية
ونـــذوب مـــن حـــرق الظمـــاء ... وعنـــــده الكـــأس الرويـــة
والكـــأس تبســـم في يديـــه، ... كابتســـــامات الصـــــبية

ويصرح الشاعر بالآخر بالسؤال عنه ؛ فأسلوب الاستفهام يستدعي انتباه القارئ ، وإثارة دهشته ، فالمسئول عنه أمر جليّ، فعلاقة النسب والحميمية بين الشخص وابن عمه تجعلها من المسلمات البديهية ، لا سيما في مجتمعنا العربي ، إذًا فما غرض البردوني من السؤال ؟

أقول: إن الشاعر على يقين بأن ما يقوله من جواب تعريفي ووصفي لابن عمه يأتي على نقيض ما استقر في الذهن الجمعي ، فهو مخالف للأعراف والتقاليد فضلًا عن مخالفته لمبادئ الإسلام الموجبة لصلة الرحم ومؤكدة على التكافل الاجتماعي، ومن ثم يأتي الجواب كالصاعقة على سمع القارئ . والنص يعكس إلى أي مدى كانت الذات موجعة ، قامت علاقتها مع ذي رحمها على الحدة والكره ، فجاءت الصياغة معبرة في أسلوب شديد الوطأة والحدة حين جعله جامعًا لكل معاني الطيش والحمق المجموع في لفظ "**جاهل** " عن طريق الأسلوب الخبري، ثم يستطرد الشاعر حين يعقد مفارقة مبنية على

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٣٤٣.

براهين من شأنها تقريب ما ذكره عن ابن عمه من أوصاف ، للقبول وقد وظّف مقدرته التصويرية وصولًا إلى تأكيد المعنى ، فالاستعارة في قوله: (**يرنو العقور إلى الضحية**) ذات دلالة إيحائية ثريّة صورتْ لنا : ١. علاقة الحقد والبغض التي ربطت الآخر بمن حوله .

٢. الصورة العدوانية والافتراسية لهذا الآخر ؛ لأنه (عقور) [١].

٣. ضعف جانب المحيطين بالآخر ومذلتهم وعوزهم فليسوا ضحايا لظلم ابن العم فحسب ، بل ضحايا للمجتمع بأسره ، و قد أفصحت الاستعارة عن مدى الشراسة المتوطنة في نفس الآخر ، التي منعته من أن يرحم ضعفهم ، فلم يعبأ بسوء حالهم إذ كانوا عرايا ، ظمأى وهو يرفل في صنوف اللباس والشراب .

ويبدع الشاعر في اختيار عباراته وصوره ؛ ليحمّلها ما استطاع من معانٍ تتشعب وتتكثف لتعمل على غايةٍ واحدة هي استقصاء ما أمكن من دلالات تخدم النص في إضفاء الصفات السلبية على ابن عمه، فالاستعارة الموحية في قوله :" يسبح في النقود " تصور إلى أي حد كان البذخ والترف الذي يعيش فيه الآخر ، على حين يكون أبناء عمومته (عرايا) ثم الاستعارة في: (نذوب في حرق الظماء) تُجلي إلى أي حد كان الوهن والضعف لهؤلاء، فهم كالثلج يتلاشى إذا أصابته حرارة العطش ، والمناسبة اللفظية بين (**نذوب**) و (**الظماء**) تضفي أجواءً من الخيال و الجمال على بنية النص. **٤ـ وبأسلوب ساخر متهكم يوبخ الشاعر (الآخر /اللص)** الذي قصد منزله ،

---

١ . العقور : مبالغة عاقر ، يقال كلب عقور ، هو كل سبع يعقر من الأسد والفهد والنمر والذئب ، ينظر : المصباح المنير في غريب الشرح الكبير ، أبو العباس أحمد محمد الفموي ، المكتبة العلمية ، بيروت ، د.ت ، ٤٢١/٢ ،

وينظر : المعجم الوسيط ، أخرجه: إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر ، محمد علي النجار ، مكتبة الشروق الدولية ، ط٤ ، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م ، ٦١٥/٢ ، مادة (عقر) .

فقد أزجى إليه اللوم والعتاب ممزوجًا بالسخرية التي عرفت عن البردوني ، حتى يخيل لنا أن اللص بعد سماع الأبيات ندم حين قرّر سرقة بيت الشاعر ، وقد جاء التهكم في القصيدة على مقطعين :

الأول : يعكس سوء حالة البيت من حيث الهيكل الخارجي ، فهو قزم لا يحتاج إلى مهارة لدخوله ، قابع في ظلمات السكون ، فمجيء اللص لم يأخذ من (طينه) السكون ولا من (حجارته) (النوم): [1] " الكامل المجزوء "

شكرًا دخلت بلا إثارة وبلا طفور أو غراره
لما أغرت خنقت في رجليك ضوضاء الإغارة
لم تسلب الطين السكو ن ولم ترع نوم الحجارة
أرأيت هذا البيت قز ماً لا يكلفك المهارة؟

أما **المقطع الثاني** : فيعكس سوء حال الشاعر وفقره وخلو بيته من أي شيءٍ يُسْرق ، وفي هذا إشارة إلى معاناة الشعب وفقره ، وما الشاعر إلا واحد منهم : [2]

ماذا وجدت سوى الفراغ وهرة تشتم فأرة
ولهاث صعلوك الحروف يصوغ من دمه العبارة
يطفي التوقد باللظى ينسى المرارة ، بالمرارة
لم يبق في كوب الأسى شيئا حساه إلى القرارة

ولا يخفى أن الارتكاز التصويري كان للذات (الشاعر) وبيته مصورًا قمة اليأس النابع من قمة الفقر ، والمؤدي إلى نوعٍ من الاستسلام الذي لا يجد معه ضرورة لمعاقبة اللص ، فالأمر لا يزيد عن كونه لومًا وعتابًا لهذا اللص الذي لم يُحسن اختيار مكان السرقة !!

١ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص ٨٣.
٢ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني، ص ٨٣ . ٨٤.

والنص خلا من تصوير (**الآخر**) شعوريًا أو حسيًا ؛ وقد تعمد البردوني أن يكون انشغال المتلقي باللص على عجالة ، فخلاصة ما استحضره الذهن عن هذا اللص ، أنه مجرد لصٍ خاب سعيه ، يشعر بالخجل أمام لوم صاحب البيت ، على حين وسَّع آفاق الخيال لدى القارئ نفسه في تصور حال البيت وسكونه وظلامه وخلوه من كل شيء ، وكذلك أطلق العنان له في تصور معاناة الشاعر الذي يعيش مأساة الفقر، فساحة البيت لا يوجد بها سوى قط يبحث جوعًا عن الفأر الذي يجاوره ، وقد أحسن الشاعر حين عبَّر عن نفسه بـ (صعلوك) ليصور إلى أي درجة كان فقره ، فهو منسوب إلى أجداده صعاليق الجاهلية فقرًا وشعرًا ، ولا يخفى ما تعكسه بنية النص من معاناة بلغت بالشاعر منتهاها ، إلا أنه جسَّد تلك المرارة في البيتين الآخرين فهو يخفف اشتعال وجدانه (باللظى) وهو أشد اشتعالًا ووقودًا من التوقد كناية عن قمة اليأس والإحباط والفقر ، وقد أكدها في الشطر الثاني حين جعل الوسيلة لنسيان مرارة العيش إنما هي مكابدة المرارة نفسها ، ولم لا ؟ وقد أتى الشاعر على صنوف المعاناة ، والضياع والبؤس ، حتى لم يبق في كأس المعاناة والبؤس شيئًا إلا شربه .

٥ـ **ويمثل السجن** بقيوده وظلامه معاناة فوق معاناة الشاعر فهو يمثل (آخرًا) سلبيًا يشهد على طغيان النظام واستبداده ، فقد عاش البردوني مأساة شعبه مع الحكام، وعاصر كل السياسات ، وصَاحَبَ الثورة والثوار ، وقد أخذ على عاتقه عدم الرضا والاستسلام فانبرى يردد أوزار هؤلاء الطغاة ، وسوء صنيعهم، فكان السجن مصيره المحتوم ، وإذا كان السجن ظُلمة للمبصر، فهو للأعمى أشد ظلامًا ،فلا عجب أن يسمى الشاعر قصيدته " رحلة التيه " ليجمع العنوان بين متناقضين :

فالرحلة " تعني الوجهة والقصد لمكان ما لفائدةٍ ما ، إلا أن إضافتها لـ " التيه " ذلك المجهول الذي لا يحوي إلا الضياع والشتات ، أكسبتها مدلولًا مغايرًا يعكس حجم المعاناة والضياع للشاعر داخل السجن : [1] " الرمل التام "

هدّني السجن وأدمى القيد ساقي فتعاييت بجرحي و وِثاقي
وأضعتُ الخطو في شوكِ الدُجى والعمى والقيد والجرح رفاقي
ومللت الجرح حتّى... ملّني جرحي الدامي ومكثي وانطلاقي

يصور النص ما فعله الآخر " **السجن** " في الشاعر من خلال استهلال النص ببنية (**هدّني**) التي توحي بالنهاية والختام ، وهي تقتضي وجود فترة زمنية طويلة شُحنت بألوان العذاب والتنكيل ،التي لم يُفصح عنها الشاعر بل اكتفى بنتيجتها إجمالًا في لفظ (هدّني) الذي يستعمل مع الشيء الصلب كالحائط والحجارة ، كما في قوله تعالى : ﴿**تَكَادُ السَّمَاوَاتُ يَتَفَطَّرْنَ مِنْهُ وَتَنْشَقُّ الْأَرْضُ وَتَخِرُّ الْجِبَالُ هَدًّا ٩٠**﴾ [مريم: ٩٠]

وتركيب جملة المطلع (هدّني السجن) على هذه الصيغة وتقديم المفعول به" ياء المتكلم " له دلالة تخصيص ، فكأن الهدَّ كان للشاعر دون غيره .

وعطف جملة (وأدمى القيدُ ساقي) بعد جملة (هدّني السجن) دليل على شمولية المعاناة للشاعر خارجياً (أدمى القيد) وداخلياً (هدّني السجن) ليجمعها حكم واحد في الفعل (تعاييت) [2]

ويأتي بأداتين تمثلان مدار عجزه وهما: (بجرحي) وتنصرف إلى مأساة الداخل ، و (الوثاق) وتنصرف إلى معاناة الخارج (الساق) .

وينتهي دور (**الآخر / السجن**) في البيت الأول ؛ ليكمل الشاعر بناء نصه مسلطًا الضوء على تفاصيل مأساته ، وقد اجتمعت عليه أسباب الضياع وكأنها على موعد ، فقد أضاع خطاه ، بعد أن ضاع بصره ، فإذا به يسير

١ . ديوان عبدالله البردوني ، المجلد الأول ، ص ٥٥٧.

٢ . تعايا بالأمر : لم يطق إحكامه ، تعايا عليه الأمر : أعجزه فلم يهتد لوجهه ، ينظر : المعجم الوسيط ، ٦٤٢/٢ ، مادة (عيَّ) .

في ليل دامس يملأ طرقاته الشوك ،فما أقسى الحياة إذا رافق الإنسان فيها (العمى، و القيد، والجراح) ويبلغ اليأس من الشاعر مبلغًا عظيمًا ، إذ لم يفصح عن ضيقه وعدم صبره على تلك الجراح فحسب ، بل تجاوز الأمر حين ضاقت الجراح منه !!

٦ـ وأتوقف أخيرًا عند نوعين من أشكال الآخر (السلبي) وقد أرجأتهما إلى نهاية المبحث ؛ لأن اعتبارهما سلبيان إنما هو بـ (قيد) وشرط ؛ إذ هما نوعان من الآخر الإيجابي الذي تمازج معه الشاعرُ كثيرًا وقد جمعه بهما ، مقومات قوية ، إلا أن عارضًا عكَّر صفو الشاعر فألقى اللوم على من أحبه ، وعاتب من ناصره من قبل .

وأول النوعين هو : **أبناء الوطن** ، ولا يمكن عدّه سلبيًا مطلقًا ، ولكن فقط حين لامه الشاعر وحمَّله مسئولية ما يعانيه من ظلم الظالمين وقهر المتجبرين ؛ إذ أطلق يد الظالم وتركها تعثو في الأرض الفساد ، حين أمن ردة فعل أبناء الوطن الذين رضوا بالذل وخضعوا للقهر : [1] " الرمل التام "

أعـــذر الظلـــم و حمّلنـــا الملامـــا ... نحـــن أرضـــعناه في المهـــد احترامـــا
نحـــن دلّلنـــاه طفـــلا في الصـــبا ... وحملنـــــاه إلى العـــــرش غلامـــــا
وبنينـــــا بـــــدمانا عرشـــــه ... فـــانثنى يهـــدمنا حـــين تســـامى
وغرســـــنا عمـــــره في دمنـــــا ... فجنينـــــاه ســـــجونا و حمامـــــا
لا تلـــــم قادتنـــــا إن ظلمـــــوا ... ولُم الشـعب الـذي أعطـى الزمامـا

وهكذا صبَّ الشاعر جام الغضب واللوم على أبناء وطنه الذي لم ينسى أنه واحدًا منهم ، فالآخر في النص له صورتان :

أولهما: (الآخر: الرئيس) وقد عبرَّ عنه الشاعر بضمير الجمع الذي يأبى الشاعر إلا أن يكون منهم ، ثم جاء في البيت الأخير بالاسم الظاهر (الشعب)؛ ليعلن انفصاله عنه حين يُلام ؛ فالشاعر يرى أنه سلك طريق

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٣٩٢ . ٣٩٣ .

الرفض وعدم الرضوخ والاستسلام ومن ثم فهو بعيد عن اللوم، وإنما يلام الشعب .

ثانيهما :(الآخر: الثانوي) وهو المقصود بضمير الغائب في (أرضعناه ، دللناه ، حملناه ، عرشه ، عمره ، فجنيناه) وهو في بناء الجمل الفعلية (مفعولاً به، وضمير الجمع "نا" هو الفاعل) فكأن معاناة الشعب إنما هي بيد الشعب فهو محرك القادة وموجه مسيرتهم .

النوع الثاني من الآخر " السلبي " المشروط هو: (الثوار)

بعد أن عاشت اليمن الظلم عصورًا ، وعانت الطغيان قرونًا ، وبدأ عهد الثوران فيها ، نظر الشعب وعلى رأسهم البردوني إلى بارقة الأمل التي لاحت في سماء اليمن ، فقد علقَّ أمل الخلاص من ربقة الاستبداد بنجاح تلك الثورات ، فناصرها وآزرها ، ولكن تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن ، فقد باءت كل الثورات بالفشل ولم تحقق المأمول منها ، وتبددت أحلام الشاعر سدى ، حينها حمَّل البردوني الثُّوار تبعات هذا الفشل ، ومسئولية ضياع الأمل، فقد أخلفوا وعدهم وتخلوا عن مسئوليتهم في تحقيق العدل والحرية والمساواة، فبدلًا من أن يكونوا معاول تقتلع الظلم وتضرب على أيدي الظالمين، صاروا كالريح العاصف تأكل الأخضر واليابس : [1]

ألم تعلنـــوا ثـــورة العـــدل يومـــاً وطوَّرتمـــوا باسمهـــا كـــل حَيْـــفْ
سمنـــتمْ فيبَّســـتموا كـــل نـــامٍ كمـا تحتسـي خضـرة الـزرع هَيْـفْ

والشاعر يقف في المواجهة المباشرة مع (الآخر) لائمًا له سوء صنيعه ، وفشل ترتيبه ، بل وخيانته التي أدخلت الطمع إلى نفسه بعد بطنه، وقد عبرَّ عن ذلك بقوله " سمنتم " وهو لفظ يوحي بالطمع البالغ الذي تسبب في ضياع كل خير وجفاف كل أخضر ، وإسناد الفعل (يبستموا) إلى ضمير الجمع (واو الجماعة) إنما هو من سبيل المجاز المرسل لعلاقة السببية ، وهو لفظ

١ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص ٥٣ .

يحمل معاني التقريع والتهكم بهؤلاء الثوار ، إذ خابت الآمال فيهم ، فبدلًا من أن يكونوا سببًا في النماء والخير ، جرت على أيديهم جفاف منابع كل خير !! وهكذا عكست نصوص الشاعر أنماطًا سلبية من البشر وغيرهم مستمدة من حياته وواقعه ، فهي مرآة لحياته وسجلًا لمواقفه ، تصور نفسه ووجدانه ، كما تجسد ردود أفعاله مع "الآخر " أو فعل الآخر له ، سواء أكان هذا الآخر جمعًا أو فردًا ، اختص بمعاداة الشاعر كما هو الحال في نص: (السجن / ابن العم / اللص) أم تعدى إلى غيره كما هو واضح مع: (الحكام / الثوار / أبناء الوطن ....) .

الفصل الثالث

تقنيات التعبير عن الآخر في شعر البردوني

المبحث الأول

اللغة

وهى أداة للخلق الفني تتحول فيه إلى رموز تصور العالم النفسي والباطني للشاعر وتعبر عن تجربته، وكذلك تمثل اللغة المادة الأساسية في بناء النص الشعري ؛ فهي التي تمده بالصورة الشعرية وترفده بالإيقاع والحركة ولا يمكن التحدث عن أي عنصر من عناصر القصيدة إلا بوجود اللغة ، فهي تكتسب قيمتها من الخيال الشعرى، وللشعر مسالك خاصة في توظيف المفردة وفى تأليف الجملة الشعرية وبناء العبارة ،كما أنها تلبس الفكرة وتقوم بنقلها إلى ذهن الآخر.[1]

ومما لا شك فيه أن الثروة اللغوية للبردوني تجعلنا أمام نصوص شعرية تحمل كل لفظة فيها عالمًا من الإيحاء أو الخيال أو الرمز ، فقد امتلك معجمًا لغويًا ثرٍ ، لم تكن اللغة فيه على نسق واحد من حيث الدلالة أو التوظيف ، وهذا النتاج الشعرى الضخم ، كان ميدانًا للغة رومانسية حالمة ، وواقعية مصوِّرة ، و حياتية معاصرة ، يمثل كل منها ساحة واسعة صال فيها البردونى بعبقريته وجال ، حتى يخيل لنا أنه لا يمتلك سواها .

وكما قال د. عبد العزيز مقالح أن البردونى ينتمى للتيار الشعري التجديدي الذى يحافظ على الشكل البنائي للقصيدة ؛ لاستيعاب المتغيرات في التعامل

---

١ . ينظر : النقد الأدبي ، أحمد أمين ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٥٢م ، ١/ ٥٨.

مع اللغة وصوغها مع ما يتناسب مع قدرتها على تلبية ثقافة الواقع وشروطه الثقافية. [١]

وهذا ما استرعى انتباهي في نموذج الآخر عند البردوني ، فعلي الرغم من محافظته علي القالب الموسيقي الخليلي إلا أنه كان أشد انطلاقًا وحرية في لغته ، ولا يعني ذلك انفصال الشاعر عن البنى التراثية ، واللغة الأصيلة ، بل يدل ذلك دلالة واضحة علي أمرين **أولهما:** امتلاك الشاعر ثروة لغوية أصيلة نبعت من استيعابه لتراثنا الشعري القديم ، فأنتجت قاموسًا لغويًا أصيلًا ، ظهر جليًا في كثير من صور الآخر . **ثانيهما:** تطويع الشاعر اللغة لمعايشة الواقع الذي لم ينفصل عنه ، كواقع معاش أو خيال تعايش معه ، ومن ثم فنحن أمام قاموس لغوي معاصر، صحب البردوني في معاناته، ونضاله وآماله المتعلقة في التغيير.

وثمة عاملًا مشتركًا بين النوعين في اللغة المستعملة عنده وهو ثراء اللفظة ومقدرتها على نقل المعنى، والتأثير في المتلقي ويمكن استجلاء ذلك بالوقوف عند بعض النماذج في محاولةٍ لاستنطاق مدلولات الألفاظ في التعبير عن مراد الشاعر.

فحين يكون الآخر هو الحبيب يأتي النص بصبغة رومانسية من حيث غنائية النص وتعبيره عن عاطفة الشاعر الخاصة ، وكذلك خيالية الصورة ورمزيتها، فتنقلنا إلي عالم من التوقعات والانطباعات التي تستدعيها ، ويأتي ذلك في وعاء اللفظ الموحى المناسب لجو القصيدة : [٢] " الخفيف التام "

وأغنيـــك والصـــابات حـــولي زمـــرٌ تحتســـي قصـــيدي وتنهـــل
وأنـــاجى هـــواك في معـــرض الأو هـــام في شـــاطئ الظـــلام المســـربل

---

١ . ينظر : دراسات عند البردوني ، ملامح حداثية في شعر البردوني ، الدكتور عبدالعزيز المقـالح ، https://www.albaradouni.com/405/ موقـع الشـاعر الكبيـر عبـدالله البردوني .

٢ . ديوان البردوني، المجلد الأول ، ص ٧٢ ، ٧٣ .

وفــؤادي يحــنُ في صــدري الــدا مــي كمــا حــن في القيــود المكبــل
وهــواكِ الغضــوب نــار بــلا نــا رٍ وقلــبي هــو اللهيــب المــذلل

يمثل النص بوضوحٍ تام مقاييس الاتجاه الرومانسي وجمالياته بدءًا من الإيحاءات التي تحملها مفرداته ، ومرورًا بكثافة التصوير ، ووصولًا إلي ملامح الوجدانية المتأزمة التي ترمي بظلالها علي التصوير فيبدو كئيبًا، وعلي الجو النفسي فيبدو حزينًا ، فإذا بنا أمام مجموعات من الشوق احتشدت حول ناي الشاعر ، تشرب شيئًا فشيئًا من لحن شعره حتي ترتوي.

– ويهرب الشاعر علي عادة الرومانسيين إلي الطبيعة التي يناجي في أحضانها هوى الحبيب ، إلا أنه اختار شاطئًا لبس الظلام فغطاه حتي آخره .

– وهكذا يُتْبع الشاعر كل تصوير عاطفي بإطار حزين انعكاسًا لروح التشاؤم المنبعثة من أعماق النفس ،فأظهر فؤاده وهو يحن إلى محبوبه ،و يعاني داخل الصدر المجروح في صورة المسجون الذى يحن إلى الحرية والانطلاق وقد قُيدتْ قدماه بقيد من حديد .

– ثم يصور ما يختلج في صدره من حب، بشخص كثير الغضب فهو نار يحرق الفؤاد ،وإن لم يكن كالنار الحقيقية ، وهكذا تشيع المفردات جوًا رومانسيًا محمَّلًا بشعور الحزن والقلق؛ فالنص يمثل مرحلة من مراحل حياة البردوني التي تأثر فيها بالاتجاه الرومانسي واصطباغ قليل من قصائده بصبغته الخاصة ؛ فتأثره بهذا الاتجاه لم يدم طويلا ؛ إذ سرعان ما اصطدم بالواقع المأسوي الذي يعيشه الإنسان العربي في مشرق الوطن العربي ومغربه عامة ، وحالات التردي المجتمعي في اليمن خاصة ؛ ومن هنا ارتبط البردوني بواقع وطنه يعانى مع شعبه ما يعانى ومن ثم انتقل بشعره إلى منحنى جديد وهو تصوير هذا الواقع بعد معايشته، فإذا بفيض من قصائد واقعية في (التجربة /

والصورة / و اللغة) تتج هـ إلى مجموع الناس، وتسعى إلى أن تتحدث إلى ذهنية ثقافية متقدمة تمتلك ثقافة شعرية [١]

وتتنوع محاور القصيدة الواقعية عند البردونى ، ولكل محور قاموس من المفردات تحمل معانيه بكل دقة ، فنراه حينًا يصور مأساة الشعب اليمنى وما يعانيه من قتل وتشريد ، وتجويع ومن ذلك قوله : [٢] " المتقارب التام "

سل الدرب كيف التقت حولنا ذئاب من الناس لا ترحمُ
وتهنا وحكامنا في المتاه سباعٌ على خطونا حُوَّمُ
يعيشون فينا كجيش المغول وأدنى إذا لوَّح المغنمُ
فهم يقتلون ألوف الألوف ويعطيهم الرشوة المعدمُ

فالنسيج اللغوي الذي وظَّفه الشاعر في نصه قدَّم صورة رسمت كل لفظة فيها جانبًا من المأساة الكبرى لليمنيين، فمفردات البيت الأول أوضحت أن معاناة اليمنيين لم تكن صدفة، بل هي مؤامرة مقصودة تمت في غفلة من أهل اليمن ، فيتساءل الشاعر كيف اجتمعت تلك الذئاب حولهم ، فبدأ البيت بالفعل "**سل** " وجعل المفعول به " **الدرب** " فهي استعارة تشخيصية توحي بجهل كل اليمنيين لما حدث فيهم وما حل بهم، فلم يعد أمامهم إلا سؤال الدروب والطرقات ،واختيار لفظ "الذئاب" يوحي بوحشية هؤلاء الحكام في مقابل ضعف المحكومين .

ثم يأتي البيت الثاني بمفردات توسع من معاناة اليمنيين الذين باغتتهم الذئاب فانسقوا إلى التيه، وقد تسلطت عليهم السباع من كل جانب وعاثوا فيهم شرًا وفسادًا.

---

١ . ينظر : دراسات عند البردوني ، ملامح حداثية في شعر البردوني ، الدكتور عبدالعزيز المقالح ، https://www.albaradouni.com/405/ موقع الشاعر الكبير عبدالله البردوني .

٢ . ديوان البردونى ، المجلد الأول ، ص ٣٤٦ ، ٣٤٧ .

وأحيانًا نرى قصائد الواقعية تتجه إلى بث روح الحماس في المواطن اليمني؛ لتوقد بداخله الرغبة في التحرر من قيود الظلم ومن تلك القصائد الكثيرة قول الشاعر : [1] " البسيط التام "

يا صرعة الظلم شق الشعب مرقده وأشعلت دمه الثارات والضّغن
ها نحن ثرنا على إذعاننا وعلى نفوسنا واستثارت أمنا (اليمن)
نحن البلاد وسكان البلاد وما فيها لنا إننا السكان والسكن
اليوم للشعب والأمس المجيد له له غدٌ وله التاريخ والزمن

يبدأ النص بالنداء لمنادى لم يُعْهد نداؤه "**صرعة الظلم**" وهى استعارة مكنية تشخيصية أبرزت الظلم في صورة إنسان متجبر كثير القتل في شعبه دون رد فعل منه ، ولكنه اليوم انبعث من مرقده وقد استعمل لفظ " **شق**" دلالة على أن هذا الشعب لم يكن على وجه الأرض بل كان مدفونًا في باطنها ، فلم يكن خروجهم وصحوهم بالأمر الهين، بل احتاج عزيمة و إرادة يتبعها فعل جاد حتى يستطيع شق الأرض عن نفسه ،وقد كان دمه وقودًا أشعل بدواخلهم رغبة الانتقام والبغض لهذا الظلم.

ويأتي البيت الثاني بألفاظ تُعلي نبرة الفخر والمباهاة من هذا الشعب بنفسه ، معضدًا هذا الشعور بكثرة حروف المد التي تطيل الصوت المناسب للمباهاة والتعالي، ولسان حاله يقول : فقد تفوقنا على خضوعنا واستسلامنا فتحررنا من قيد الذل كما تحررت منه أمنا، ويأتي البيت الثالث ليعلن حياة هؤلاء اليمنيين الذين طال دفنهم فهم اليوم سكان بلادهم يملكون أرضهم مكانًا وزمانًا.

وأحيانًا أخرى يصور الشاعر حالة التيه والضياع الناجم عن تردي الواقع ،وقد أبدع في التعبير عن هذا الشعور بألفاظ أدتْ وظيفتها بدقة كما أراد لها الشاعر في قوله : [2] " الطويل "

من الفجر حتى الفجر ننجر كالرحى إلى أين يا مسرى ومن أين يا ضحى

١ . المصدر السابق ، ص ٥٦٠ ، ٥٦١.
٢ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص ١٣٩ .

أضـعنا بـلا قصـد طريقًـا أضـاعنا ولاح لنـا درب بـدأناه فـانمحى
وشوشـنا تلـويح بـرق أهاجنـا وولى ولا نـدري إلى أيـن لوّحـا

فاستهلال النص بحرف الجر " **من**" وهي لابتداء الغاية الزمانية، ومجيء مجرورها "**الفجر**" وتقديمه على عامله وهو الفعل "**ننجر**" فيه لفت انتباه إلى الزمان أكثر من الفعل الذى يجرى فيه ،وتحديد انتهاء الغاية إلى نفس زمن البداية "**الفجر**" دلالة قاطعة على استمرارية ودوام الفعل الذى يأتي بعد هذا القيد الزمنى ، ويأتي الحدث بصيغة المضارع " **ننجر**" تأكيدًا على الاستمرارية والتجدد ، واختيار الشاعر لهذا الفعل دون غيره ؛ لعدم قيام غيره مقامه من حيث تأدية المعنى المصحوب بالإيحاء، فهو يفيد السير بالجبر والإكراه المصحوب بالذلة والهوان ، وأرى أن المشبه به في لفظ

" **الرحى**" أكدت كل ما سبق من دلالات سياقية في مفردات الشطر ، فهي تعطي معاني : (استمرارية الحركة / الإكراه في الحركة / العذاب والهوان).

ـ ويأتي السؤال في الشطر الثاني ليوضح ضجر النفس وتطلعها إلى الخلاص من هذا القهر المستمر وجاء السؤال " للمسرى" وهو وقت السير ليلاً وكذلك للضحى ؛ لسيطرة اليأس عليه أن يكون له مجيب ،وتُبرر ألفاظ البيت الثاني ما صوره الشاعر في البيت الأول من قهر وتعذيب، فأهل اليمن أضاعوا طريق النجاة وقد أضاعهم هو أيضًا، ثم يرمز بالشطر الثاني في قوله :(ولاح لنا درب بدأناه فانمحى) إلى ما قام به اليمنيون من ثورات كانت طريقًا لنجاتهم، ولكن سرعان ما ضاع ولم يعد له أثر .

ـ ويأتي سبب ثانٍ لهذا الضياع عبّر عنه الشاعر بأسلوب الرمز في البيت الثالث، فقد رمز إلى ما تلقاه الشعب اليمني من وعود كاذبة بظهور البرق في أفق السماء، فكما يتعلق الظامئون ببشائر البرق ودلائله على الغيث ، يتعلق اليمنيون بوعود خادعة، تلاشت بلا تنفيذ كما تلاشى البرق دون مطر .

-أما عن شيوع ألفاظ مثل (السعال ، الجرب ، المرض) وما يرادفها في معجمه الشعري في نموذج الآخر ، فقد أجاب عنها البردوني حين سئل عن ذلك في إحدى اللقاءات التلفزيونية اليمنية معللا ذلك بأمرين : [١]

الأول : وجود تلك الأمراض بأسمائها في واقع الحياة بل لكثرتها عن ضدها .

الثاني : أنه يستعملها أحيانًا رمزًا لشواهة الحياة السياسية التي لا يستطيع تصويرها تصويرًا جليًا .

وفى ذات اللقاء سُئل الشاعر عن مدى إفادته من التقنية اللغوية لأدونيس، فأجاب بعبارات مفادها أنه واحد من ثلاثة آلاف شاعر عاصروه في البلاد العربية ، شارك كل واحد منهم حسب استعداده وعلى حسب قدرته ، وكثرة صقله ، و مزاولاته، وقد جدد كل واحد بشكل يناسبه من صور التجديد فكان أجمل الشعر وأطوعه في خدمة ضمير الأمة ؛ لأن الأمة لا تخفق بقلب واحد ، وإنما بعدة قلوب ،وكل قلب له خفقه الخاص .[٢] وهكذا أبدع البردوني في تحميل الألفاظ دلالات وظلالٍ كثيفة سعيًا منه في أداء المعنى كما يريده هو .

١ . مقطع فيديو من لقاء تلفزيوني مع الشاعر ،في برنامج (هذا هو) من انتاج MBC ١٩٩٦ .

٢ . مقطع فيديو من لقاء تلفزيوني مع الشاعر ،في برنامج (هذا هو) من انتاج MBC ١٩٩٦ .

المبحث الثاني

الصورة

هي" الشكل الفني الذى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها الصورة الشعرية " [١]

والصورة من العناصر الفنية التي رافقت الشعر العربي منذ القدم ، معتمدة على مخيلة الشاعر في نسج العلاقات بين أجزائها ، وعليه فإن الصورة لا غنى عنها في تكوين النص حيث " إن مدار النص يتمحور حول ما يبدعه الشاعر من صور وعلاقات ، وما يبذله من نشاط ذهني ونفسي متمثلًا فيما يحدثه من تغيير في صور الواقع وعلاقاته ؛ ليخلق عالمًا جديدًا هو في الحقيقة أكثر جمالًا وإثارة من الواقع وهنا تكمن عظمة الشاعر وموهبته الخلاقة "[٢]

والنص الشعري المتضمن لصورة الآخر عند البردوني حافلٌ بالتصوير وقائم عليه ،لاسيما التصوير البياني، إلا أن الصورة الاستعارية تأتي في طليعة أشكال التصوير المستخدمة عند الشاعر مصحوبة بالتشخيص أو التجسيد ، يليها التشبيه ثم الكناية ، وفيما يلي أستعرض بعض النماذج ، التي توضح كيف أبدع البردوني في خلق علاقات الصورة وتقديمها للقارئ محمَّلة بفكره ورؤاه ؟

---

١ . الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، د. عبدالقادر القط ، مكتبة الشباب ، مصر ، ١٩٨٨ ، ص ٣٩٢.

٢ . الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها ، د. مسلم حسين حسب ،مطبعة ضفاف ، السعودية ، ٢٠١٣ ، ص ٣٢٦ – ٣٢٧.

فالشاعر مع **(الآخر / الحبيب)** يعاني ظلمة الليل التي صورها من خلال تشبيهات واستعارات لا تجسد الظلمة فحسب ، بل تعكس الواقع النفسي للشاعر : [1] "البسيط التام "

ووحشة الظلمة الخرسا تهددنى	**كأنها حول نفسي طيف جلادِ**
والصمتُ يجثو على صدر الوجود وفى	**صمتي ضجيج الغرام الجائع الصادي**
والليل يسري كأعمى ضل وجهته	**وغاب عن كفه العكاز والهادي**
كأنه فوق صمت الكون قافلةٌ	**ضلت وضل الطريقَ السفْرُ والحادي**

فالنص يقدم صورة حية لظلمة الليل تختلف عن صورة الليل في النص التراثي ؛ فجاءت الصورة مبتكرة ملائمة لنفس الشاعر، وكان مصدرها الأول هو معاناته الشخصية ، مما يدل على أن الإبداع يكمن في أعماق المبدع ؛ فالأفكار والأشياء والعلاقات التي نسجت هذه الصورة استقاها البردوني من حياته الشخصية ،وواقعه المحيط ممتزجة بتصوراته وتداعيات أفكاره، فالظلمة هي العدو الأول له، وقد أبرزها في صورة إنسان متوحش مخيف قوي، يعلن عداوته له من خلال الاستعارة التبعية في الفعل "**يهددني**" ثم شبه الخوف المسيطر عليه من هذا التهديد بخيال الجلاد وما تستدعيه صورته في العقل الجمعي من الغلظة والجفاء والقسوة ، ويتابع الشاعر تكثيف الصورة بتوالي الاستعارات فجاءت الاستعارة التبعية في " **يجثو**" ؛ لتصور الصمت بشخصٍ جلس على ركبتيه وأطراف أصابعه، ثم يأتي الجار والمجرور "**على صدر**" وهو قيد مكاني يحدد موضع جلوس هذا الكائن المخيف ، إلا أن إضافة الصدر للوجود يمثل قمة اليأس التي تُظهر خضوع الكون لوحشية الصمت، ثم تأتي المتناقضات "**صمتي / ضجيج**" ؛ لتعكس جو التناقض الذى يعيش فيه الشاعر ما بين صمت الظاهر وغليان الداخل . وفى وسط هذا الجو المظلم المخيف يضل الليل طريقه ، وكأنه يعاني هو الآخر من الظلام وليس هو

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ١٤٩.

مصدره ، والمشبه به هنا نابع من معاناة البردوني بعد فقد بصره ، وكأنه أسقط على الليل شعوره وإحساسه بالضياع ولم يكتف بتشبيه الليل بالأعمى ليرسم حجم الضياع ؛ فقد يكون الأعمى يعرف طريقه أو يعتاد السير فيه ومن ثم لا يضيع ، لذلك أتبع الشاعر المشبه به بأوصاف ينتفى معها وصول الأعمى لغايته فهو (ضل طريقه ومقصده/ وغاب عكازه الذى قد يساعده في الوصول لوجهته/ وكذلك غاب الهادي والمرشد الذى يقوده) وعندئذ يتحقق ضياع الليل ضياعًا لا يُرجى بعده رجوع.

ومن الملاحظ على صور البردوني تكرار المعنى والتنويع في الصورة، ولذا فإن البيت الرابع يؤكد محورية المعنى المستفاد من الصورة في البيت الثالث وهو "ضياع الليل وفقدانه جادة الطريق"

فكأن الليل "**قافلة**" وقد جعل المشبه به جمعًا؛ لتكون فجيعة الضياع أكبر وأخزى؛ لأن ضياع الأعمى في البيت السابق قد يكون له ما يبرره لأنه فاقد للبصر والعكاز والهادي ، لكن الضياع هذه المرة أقوى لأنه ضياع" **قافلة**" بكل ما تستدعيه الكلمة من مجموع (البشر، والمتاع ،والمال، والركائب) بعد أن ضلت طريقها سواء في ذلك المسافر أو الحادي ، وهنا محسن بديعي معنوي وهو الجمع مع التقسيم ، فجمع القافلة في حكم واحد وهو" ضياع الطريق ثم فصلها بذكر أقسامها ،فالقافلة إما:

(مسافر /أو حادي) وكلاهما ضاع منه الطريق.

وقد تأتي الصورة من اجتماع أكثر من عنصر بياني كما في قوله : [1] " الرمل التام "

مـــا لقلـــبي يعبـــث الحـــب بـــه عبـث الإعصـار بالغصـن الرطيـب

فالصورة قائمة على شقين: **الأول:** الاستعارة في الشطر الأول وهى تصور الحب وهو أمر(معنوي) بصورة شخص لا يبالي بأفعاله، فيتصرف بطيش.

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ١٩٤.

الثاني: التشبيه الضمني في الشطر الثاني، يشبه عبث الحب ، بما يفعله الإعصار من حركات قوية واهتزاز ، وما يتبع ذلك من تشبيه القلب بالغصن الرطيب؛ لضعفه وانكساره.

وقد يكون مصدر الصورة هو الثقافة الدينية ، فحين يصور الشاعر بعثة النبي ﷺ ، التي كانت بعثًا من الموت وإحياء للأموات يقول: [1] " **الكامل التام**"

هتفت شفاه البعث فانتفض الثرى وتـــدافع المـــوتى مـــن الأكفـــان

فالصورة قائمة على التشخيص لشيئين :

١-**الأول** : معنوي وهو بعثة النبي التي نادت على الدنيا لتستيقظ من موتها ، فالاستعارة المكنية في الفعل "هتفت" تستدعى تشبيهًا ضمنيًا حين جعل الدنيا بما فيها من كفرٍ وفساد قبل البعثة إنما هو موت ، يحتاج الخلاص منه بعثا جديدًا ، وحتى يُسمع المنادي الأرض ومن عليها جعل نداءه هتافًا.

٢- **الثاني** : حسي وهو الثرى حين يستجيب للنداء فتكون انتفاضته ،واختيار الشاعر للفعل الممثل للاستعارة " **انتفض**" دون غيره ، يهدف به إلى استحضار ما يصاحبه من هزة وقوة ورفض الثرى لهذا الموت الذي طال عهده، ومن ثم جاءت الانتفاضة عقب الهتاف مباشرة ، وكأن الثرى كان ينتظر الإشارة ، وهذا المعنى مستفاد من العطف بين الفعلين بحرف العطف "**الفاء**".

واستكمالًا للّوحة التي بدأها الشاعر نراه يختم البيت باستعارة تصريحية قامت على تشبيه مَنْ كان على الكفر والضلال بالميت ، ثم حذف المشبه والإبقاء على المشبه به " **الموتى** " والإتيان بلازمه وهو "**الأكفان**" والسياق يقتضي تشبيه الضلال والكفر الذي عمَّ الأرض بالكفن الذى يواري جسد الميت كله ،

١ . المصدر السابق ، ص٢٨٧.

إضافة إلى الكناية الموحية في الفعل" **تدافع**" التي توحي بشدة إقبال الناس على دين الله حتى صاروا يتدافعون للدخول فيه.

ولا شك أن الصورة التي حدَّد الشاعر ملامحها مستوحاة من القرآن الكريم في الآيات التي تصور مشهد البعث كقوله تعالى : ﴿**وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُمْ مِنَ الْأَجْدَاثِ إِلَى رَبِّهِمْ يَنْسِلُونَ ٥١**﴾ [يس: ٥١]

وتجدر الإشارة إلى أنني عندما وقفت على الصورة في نموذج الآخر عند البردوني ، لم أرغب في تقسيمها ـ كما يفعل البعض، وكما أفعل أنا مع غير البردوني ـ إلى صورة استعارية أو تشبيهية أو كنائية ، بناء على اللون البياني الذي قامت عليه ؛ لما وجدته من تداخل الصور وتتابع أنواعها والتأكيد عليها بألوان البيان ، فتأتي الصورة من تجاور الاستعارة والتشبيه والكناية بصورة مكثفة،

بحيث إذا أردتُ الفصل بينها والحديث عنها منفردة ، كان ذلك تشويهًا للصورة أو بترًا لركن من أركانها مما يؤدي إلى الإخلال بالمعنى ؛ ولذا آثرت سرد بعض النماذج التصويرية المختلفة أستجلي منها الفكرة ، وأستوضح فيها الصورة و وسائلها والمصدر الذي سيقت منه.

فقد يكون مصدر الصورة عند البردوني الحالة السياسية التي يعيشها الشاعر في وطنه ؛ ليرسم لنا صورة مكتملة العناصر من " **صوت / و لون / وحركة**" بتآزرٍ من أنواع البيان " **التشبيه/ والاستعارة / و الكناية** " ومن ذلك قوله : [1] " الكامل التام "

وذات يوم ربيعي الضحى نبحت	**(صنوان) عاصفة تعوي وتنفجرُ**
من ذا أهاج رماد الأمس فاشتعلت	**في أعين الريح من ذرَّاته شررُ**
أهذه الحرب ، يا تأريخ كيف ترى	**من خلف (جنات عدن) أومأت (سقرُ)**
ومر عام جحيمي روائحه	**دمٌ بحشرجة البترول متَّزرُ**

١ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص ٩٨.

يرتكز النص على الصورة الحسية التي تقوم على التجسيد ؛ ليصور ما فعلته الحرب بأرض اليمن ، معتمدًا على إيحاء الكلمة في خلق علاقات جديدة لتكوين أجزاء الصورة ، والتعبير عن العالم الشعوري الفردي أو الجمعي بطريقة تجعله يستثمر المدركات الحسية للقيام بمهمة الأداء ، فقد أصاب منطقة الشمال عاصفة أصابتها بالخراب ،وقد جعل صوتها، نباحاً عن طريق الاستعارة التبعية في" **نبحت**" والمكنية في " **تعوي** ".

ولا شك أن المجازات المعتمدة في التعبير هي التي تقوم بخرق نظام اللغة لتخرج من تقليدية التعبير إلى إيحائية الصورة ، وذهنيتها عن طريق الاستعارة المكنية المركبة من اسمين [مضاف / مضاف إليه] كما في قوله : "رماد الأمس/ أعين الريح / عام جحيمي / روائحه دم " وهنا يكمن عنصر المفاجأة والدهشة في ذهن المتلقي لاستيعاب الصورة ، وقد تتطلب تبادلًا بين الحواس ؛ لِتُمَكّن حاسة الشم من رؤية لون العام المتسربل بالدماء . وهكذا بُني النصُ على تزاوج بين البنى التصويرية ، بين ما هو بصري وصوتي وشمي " انفجار العاصفة / هيجان الرماد / اشتعال الريح / جحيمية الأيام / روائح الدم/ ارتداء البترول " معبرة عن معاناة **(الآخر / الشعب اليمني)** .

ولا يخفى الدور الإيحائي الكامن في تراسل الحواس ؛ لأنه " كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة من عناصر محسوسة ، وخطوط ألوان ، وحركة ظلال ، تحمل في تضاعيفيها فكرة أو عاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلف في مجموعها كلامًا منسجمًا [1]"

كما أوضحت المقابلة الناتجة من التناص مع القرآن الكريم ، سعة المفارقة بين ما كان عليه شمال اليمن الذي كان بمثابة " **جنات عدن** " وبين ما آل إليه ،

١ . تمهيد في النقد الأدبي الحديث ، روز غريب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧١م ، ص ١٩٢.

إذ أصبح وكأنه " **صَقَر** " ولعل البون الشاسع بين الحالين ، لشاهدٌ حقيقي على آثار الحروب ، فعلى التاريخ أن يعي هذا ولا ينساه .

وقد تتكون الصورة من أكثر من مصدر ، كما في الصورة التي رسمها عن **(الآخر / المستعمر)**

في قوله : [1] " مجزوء الكامل "

أيـــــدٍ كأيـــــدي الأخطبـــــوط وأوجـــــه مثـــــل الصـــــخور
فتســـاقطتْ شـــرفاتك النعســـا كأعشـــــــاش الطيـــــــور
وانصـــــب إرهـــــاب المغـــــول مـــــن البكـــــور إلى البكـــــور
وامتـــــد مـــــن بـــــاب إلى بـــــاب كغابـــــات النمـــــور

والأبيات تصور بشاعة الاستعمار شكلًا ومضمونًا ، في لوحة تصويرية تتكئ على عناصر بيانية متنوعة تعمل على تشكيل صورة مرئية ، يستطيع القارئ بها ـ خارج حدود الزمان والمكان ـ أن يقف على حقيقة المأساة اليمنية

وقد جاءت الصورة في سياق حديث الشاعر مع **(الآخر / صنعاء)** مواسيًا لها ، ومصورًا حالها ، وعلى الرغم من اتكاء البردوني على الوصف المباشر والتشبيه التقليدي المتوفر الأركان، إلا أن الدقة في اختيار المشبه به تجعل النص تعبيرًا عميقًا عن التجربة ، مرتبطًا بنفس الشاعر ، وليس مجرد وصف للتجربة بعقد العلاقة بين طرفين خارجين عن نفسه .

فاختيار أيدي الأخطبوط لتكون المشبه به لأيدي المستعمر ، له دلالة إحيائية تخيلية لكل أنواع السيطرة والاستبداد، ونهب خيرات البلاد بكل ما أوتي المستعمر من حيل وقوة ، فليتخيل القارئ حجم الدمار والفساد الذي ترتكبه أيدٍ لها من الأوصاف ما نعرفه عن أيد الأخطبوط، الذي يمتلك ثماني أذرع ، طول الواحد منها خمسة أمتار وتحتوي كل واحدة على مئتين وأربعين فمٍ مصّاصٍ يستخدمها لأغراض كثيرة ، و معظمها يكون للأكل والافتراس .

---

١ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص١٨٥.

ثم يأتي تشبيه الوجه بالصخور؛ ليصور انتزاع الرحمة من قلب المستعمر حتى بدا وجهه كالصخر في صلابته وقسوته .

وتجاور الاستعارة مع التشبيه التقليدي في البيت الثاني ، أعاد للبيت فاعليته حين أثرى البيت بعنصر التخيّل الذي يقوى على استحضار نعاس شرفات صنعاء وسباتها وغفلتها حتى دهاها الاستعمار بفواجعه ، فإذا هي تهوي دون أدنى مقاومة كما تتساقط أعشاش الطيور .

ويقدم التشبيه الضمني في قوله: " إرهاب المغول " صورة رمزية تاريخية لكل أنواع الفتك والقتل والتشريد المصاحبة لهجمات المغول ، التي لا تختلف عمّا يفعله المستعمر في بلاد اليمن

ويحدد البردوني هذه الصورة بقيدين يمثلان حدود هذه الوحشية ، **أولهما** : زمني في قوله : "من البكور إلى البكور" كناية عن الاستمرارية في العمل الوحشي الدؤوب.

ثانيهما : مكاني في قوله : " من باب إلى باب " ؛ ليؤكد استيعاب هذه الوحشية لكل مكان في أرض اليمن فلا يتوقع أن أحداً بمنجى منها، مؤكداً ذلك المعنى بالتشبيه في " غابات النمور" .

ويلاحظ على بعض صور البردوني غرابة المشبه به ، على أن يكون مصدر الغرابة في كونها غير معهودة وليس لكونها نادرة الوجود ، فكثيرًا ما يكون مثل هذه الصور مستوحَى من الواقع المعاش ، و يظهر ذلك في قوله : " الكامل التام"[1]

والغيم يخطر كالجنائز والدجى فوق الرّبى كمشانق الإعدام

إن بنية الصورة في هذا البيت قدَّمتْ مشهدًا مأساويًا ارتبط بالحالة الشعورية للبردوني ، وقد شكلت الأشياء على غير شاكلتها الوصفية المعتادة ، على الرغم من اتكاء الصورة على التشبيه البياني المباشر. فالغيم الذي يكون دائمًا

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٤٣٩.

إرهاصًا للخير والغيث ، يراه البردوني في اشتداده وكثافته "**كالجنائز**" ولا يخفى ما تحمله الكلمة من معانٍ وتداعيات لا تخرج عن دائرة الحزن والألم والفقد ، و من ثم يظهر الدجى بعد أن حلَّ بالمكان كأنه مشانق الإعدام .

وأقول : على الرغم من أن الصورة بصرية ، اعتمدت على المشبه به المحسوس ، إلا أنها تفصح عن تجربة شعرية مريرة أظهرت الموصوف في صورة غير مألوفة ، وقد جاءت لغته في مستوى توصيلي مفعم بالمشاعر ، فارتقت بالصورة إلى مستوى المشاركة والتفاعل .

وحين يستولي اليأس من تحقيق الحرية أو الخلاص من وطأة الاستعمار ، يرى الشاعر تلك الأحلام أبعد من الشهب في نيلها ، فيلجأ إلى التشبيه المقلوب، حين يشبه الشهب التي تبعد عن الأيدي ولا نملك إلا مجرد النظر إليها، كالأحلام التي يتطلع إليها الشعب اليمني في قوله : [١] "الكامل التام"

والشهب أحلامٌ معلقة على=أهداب تمثال من الظلمات

ولعل فقدان الأمل في الحرية هو ما دفع البردوني إلى المبالغة في جعل "الأحلام" هي الأصل في البُعد ، و إلى تصوير معنى الاستحالة حين جعل تلك الأحلام معلقة على أهداب تمثال من الظلمات ، فنقل الشهب من المدرك البصري ،إلى المدرك الذهني وهو "الأحلام " مع تتابع الوصف العميق للمشبه به جعل الصورة الذهنية ترتكز على عنصر الخيال الذي لا غنى عنه في تكوين أجزاء الصورة ، ومن ثم فالشاعر" يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية " [٢]

ومن العناصر التصويرية الشائعة عند البردوني ما يعرف بـ "تراسل الحواس" ومنها قوله : [٣] " الخفيف التام"

---

١ . المصدر السابق ، ص ٤٤٩.

٢ . الشعر العربي المعاصر ، عز الدين اسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨١ م، ص ١٣٢.

٣ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٢٢١.

وخيــال النحيــب في عــودي البــا كــي وطيــف النشــيج في أســراري

وعلى الرغم من استعانة البردوني بالأوجه البلاغية العربية التقليدية، إلا أن صوره تعطي الأولوية للتأثير النفسي في المتلقي ،وتستفز قدراته على التخييل وهذا هو السر في كثرة الصور الذهنية التي تنتقل من المفهوم المحسوس إلى المفهوم التجريدي أو العكس ، إن هذه الصلات بين المضاف والمضاف إليه في " خيال النحيب" والصفة والموصوف في " عودي الباكي" والمضاف والمضاف إليه في "طيف النشيج " ما هي إلا علاقات بنائية تركيبية وظَّفها البردوني ؛ لتجاوز تقليدية الصورة إلى إعادة أشياء الواقع وتغير خصائها حين جعل للنحيب خيال ، وللجسد بكاء وللنشيج طيف وهنا تخرج الصورة من حيز التشكيل إلى آفاق الإيحاء لتنفي عن نفسها تهمة الاقتصار على وظيفة التزيين البياني ، ولتكون بعد ذلك وسيلة إيحاء تلميحية غير مباشرة .[١]

ومن التراسل أيضًا قوله : [٢] "الكامل التام"

يــا مــن أناديهــا ويخنقــني البكــا ويكــاد صــمتُ الــدمع أن يتكلمــا

فالصورة في البيت تقوم على فكرة تبادل الحواس ؛ إذ يتحول الدمع إلى شخص يكاد يخرج من صمته الذى صاحبه طويلًا ، فتؤدي الاستعارة المكنية "**صمتُ الدمع**" دورها في تأدية الصورة ، خاصة الاستعارة الاسمية التي جاءت في تركيب نحوي مكوَّن من (مضاف ومضاف إليه).

أما عن سريالية الصورة التي اتُّهم بها البردوني ، رغم أنه لم يتنازل عن الشكل الخليلي في بناء القصيدة ، فقد أجاب هو عنها محددًا الهدف من التجديد البنائي الموحي في الصورة وهو تكثيف الصورة وتكثيف المفردة بالمفردة ؛ لأن

---

١ . ينظر : دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم ،المؤسسة الجامعية بيروت، ط١، ١٩٨٤م ، ص ٧٩.

٢ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٢٣٣.

الكلمة الشعرية هي التي تعطي صورةً ، وتكوّن فكرةً ،وتَعْذُبُ في اللسان كما تَعْذُبُ في السمع . [١] يقول : [٢] " الطويل"

مررتُ بشيخٍ أصفر العقل واليد ... يدب على ظهر الطريق ويجتدي
ثقيل الخطا يمشي الهوينى بجوعه ... وأحزانه مشي الضرير المقيّدِ
ويمضي ولا يدري إلى أين ينتهي ... ولم يدرِ قبل السير من أين يبتدي
ويزجي إلى الأسماع صوتًا مجرحًا ... كئيبًا كأحلام الغريب المشرَّدِ
يمدّ اليد الصَّفرا إلى كل عابرٍ ... ولم يَجْنِ إلا اليأس من مدة اليدِ
فيلقي على الكف النحيل جبينه ... ويسأل هلْ في الأرض ظلٌّ لمسعدِ
هو الشر ملء الأرض والشر طبعها ... هو الشر ملء الأمس واليوم والغدِ
وهذا غبارُ الأرض آهاتُ خُيَّبٍ ... وهذا الحصى حبّات دمعٍ مجمدِ

يمثل النص جزءًا من قصيدة " سائل" التي بلغت اثنا عشر بيتًا ، وهي تعبر عن زفرة حزينة في صورة قصصية لأحد المشاهد المؤلمة والكثيرة في المجتمع اليمني ، والنص بمفرداته يشكل صورة كلية يتولى الشاعر حكاية أحداثها في محاولة منه للنفاذ إلى نفسية وشعور بطل هذه القصة
(الآخر / السائل) وكيف انتهت بقطع آخر أملٍ له في الحياة حين عادت يداه صِفْرا .

ثم تأتي التورية في لفظ " أصْفَر" ؛ لتؤكد على المعنى المقصود ، وهو المعنى البعيد للَّفظة فهو فارغ العقل واليد ، يجمع بين الجهل والفقر ، ولعل اختياره لمذلة السؤال هو السبب الأول لجهله ، وهو مع حاله هذه يمشي رويدًا، رويدًا .

---

١ . مُسَطّر من مقطع صوتي للشاعر خلال لقائه في برنامج (هذا هو) من إنتاج MBC سنة ١٩٩٦م .

٢ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ١٢٠-١٢١.

ويحترس الشاعر حين يأتي بمتعلق الفعل " يمشي " وهو الجار والمجرور في قوله: "بجوعه" ثم يعطف عليه قوله: " وأحزانه" ؛ ليوضح أن هيئة المشي التي كان عليها هذا الشيخ إنما هي بسبب الجوع والحزن ، وعلى الرغم من اكتمال المشهد المصوّر لهذا السائل في(**الظاهر / والباطن**) إلا أن الشاعر أتبعه بتشبيه زاد من مأساوية المشهد حين قال :" مشي الضرير المقيد" وهنا يفتح آفاق الخيال أمام ذهن القارئ في محاولة منه أن يتخيل الهيئة الفعلية لمشية هذا الشيخ .

والاستطراد في الصورة سمة غالبة على البردوني، وكذلك تتبع أجزائها، وتؤكد الصورة في البيت الثالث ما عرف عند الشعراء المحدثين من اهتمامهم بالجانب النفسي والشعوري للصورة ، فضلا عن الجانب الحسي ،كما فعل في تصوير الحيرة والاضطراب ؛ فلم يدري هذا الشيخ العجوز الهزيل الحزين من أين يبدأ ، ومن ثم فهو لا يدري إلى أين ينتهي **!!**

إن بنية الصورة في هذا النص أقيمت على السرد ، وارتبطت بالحالة الشعورية التي صوّر لنا الشاعر من خلالها الأشياء على غير شاكلتها المعتادة، فَقَرّب المتباعدات وأظهر غير المألوف في صورة المألوف، فالبُعْد الاستعاري في الفعل " **يزجي**" يتضمن إبراز الصوت في صورة شيء مادي يمكن حمله ودفعه ؛ إضافة إلى إكساب الصوت بُعدًا حيًا متألمًا ، نتج من استعارة الجرح له على سبيل التوهم والتخييل ، الذي يعمل على تبادل المدركات عن طريق تراسل الحواس ، فقد منح

" **العين**" القدرة لترى الصوت بعد أن أصيب بالجراح.

وقد استطاع البردوني أن يقيم بناءه المعماري الصوري مصورًا الجانب النفسي والشعوري بعلاقات جديدة فوصف المحسوس " **الصوت المجروح**" بالمعنوي " **أحلام الغريب المشرّد** " وهذا ما ذكره سعيد الورقي في قوله : " فقد اصطبغت الصورة الشعرية بأساس موقف الشاعر من الوجود هذا الموقف

الذي اعتمد فيه الشاعر على ثقافته الخاصة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة ...

وهكذا سيطرت الرؤية الداخلية للشاعر الحديث على صوره الشعرية فجعلتها صورًا ذات وجود نفسي داخلي تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية" [١]

وهذا ما يفسر استعارة الجَنْي لليأس ، وتشخيص غبار الأرض في آهات الخائبين، وتصوير حصى الأرض بأنه دموع تجمعت وتجمدت فصارت حصى يُوطأ بالأقدام .

وأخيراً، **أقول** : لم يهدف الشاعر إلى مطابقة الواقع بتصويره ، بل إنه " يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة، أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر " [٢]

١ . لغة الشعر العربي الحديث ، سعيد الورقي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، ١٩٧٩م ، ص ١٦٥.

٢ . الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١م ، ص ٢١٧ .

المبحث الثالث

الموسيقا

وتعود قيمة الموسيقا لما تمثله من ارتباط عضوي لا شكلي بالنص الشعري ؛ لكونها عنصرًا أساسيًا يدخل في تركيب الصياغة الشعرية ويسهم في إنتاج الدلالة الخاصة بالنص ، بالتعاون مع سائر عناصره ومستوياته التي تتميز بالتداخل والانسجام، فمن " أخطر أسرار الشِّعر غير المُعلَنة تلك الجذور الإيقاعيَّة والموسيقيَّة السّريَّة التي تمتلئ بها القصيدة فتجعل من اللغة الاعتياديَّة لغةً شعريَّةً متوتِّرةً ومشحونةً" (١)

والبردوني " من شعراء العربية الكبار ذو عبقرية شعرية متميزة ، فقد كان أحد قمم القصيدة العمودية وهو أحد الشعراء النادرين الذين حفروا في مجرى القصيدة العمودية أفقًا فرديًا يتميز بفرادة تلك الإضافات التي ميزت تجربته " (٢)

وقد استطاع البردوني بمقدرته الفنية أن يحافظ على الشكل العمودي للقصيدة العربية ، بعد أن فتح لها نوافذ لرؤى وأفكار جديدة من خلال إعادة استعمال اللغة استعمالًا محمَّلًا بدلالات بعيدة عن التقليد أما عن الوزن في نماذج الآخر فقد استعمل الشاعر الأوزان بغزارة كبيرة وقد أكثر من بحور دون غيرها ، مستعملا التام والمجزوء منها دون أن يكون القالب الوزني قيدًا له أو عائقًا عن انطلاق شاعريته الهادرة ، التي تتجه الى بناء القصيدة في تتابع غير مسبوق.

---

١ . الصوت الآخر . الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، ط١، ١٩٩٢م، ص٢٨٨.

٢. ينظر: انفتاح الشكل العمودي تجربة الشاعرعبد الله البردوني ، صلاح بو سريف ، مجلة نزوى ، العدد ٢٢ ، ٢٠٠٠م ، ص ٢١٩.٢٢٠ .

وتناول الموسيقا يأتي على مستويين : **الأول** : الموسيقا الخارجية ، **والثاني** : الموسيقا الداخلية

أما الموسيقا الخارجية فتدور في فلك الوزن والقافية ودلالة اختيار الشاعر لها.

وأود التنبيه إلى أن الشاعر لم يربط بين نوع الآخر الذي استحضره وبين الوزن المستعمل ، فقد يُعبِر بالمجزوء أو الوزن الراقص كما يسميه البعض عن تجربة حزينة أو حماسية، أو يمدح ويهجو من نفس الوزن ، إذن فمدار اختيار الشاعر لأوزانه إنما هو قدرته الفنية وانفعاله العاطفي ، وبناءً على ذلك فإن الربط بين الأغراض الشعرية والأوزان أمر لم يعبأ به البردوني ولم يتوقف عنده ، بل تخطى حدود الربط هذا إلى رحابة الاختيار وحرية التعبير ، التي أدت إلى طواعية الأوزان لشعوره وانفعاله فكأنها أدواته التي لا تستعصي عليه ولا تخالفه.

وباستقصاء الأوزان التي وردت في القصائد محل الدراسة، يمكن تقسيم البحور على النحو التالي :

١ – بحور غير موجودة في نموذج الآخر وهي : (المديد ، الهزج ، المنسرح ، المضارع ، المقتضب) .

٢ – بحور استعملت بنسب قليلة وهي : (الطويل ،السريع ، الوافر ،الرجز ، المتدارك ، المجتث) على الترتيب.

٣ – بحور كثيرة الاستعمال وهي : (الكامل ، الخفيف ، الرمل ،المتقارب ، البسيط) على الترتيب.

ولعلني أستشهد بنموذج يتضح من خلاله مدى طواعية الوزن لانفعال الشاعر وعاطفته ، فبحر المتقارب من البحور التي وُصفت بأنها وزن خفيف راقص يناسب الموضوعات الغزلية، وما يشابها من موضوعات خفيفة أو هزلية ، ولكن هذا التصور ليس على عمومه بل هو رأى لبعض الباحثين حين ربطوا بين طبيعة الغرض الشعري والوزن، إلا أن البعض الآخر لا يرون ضرورة

ذلك ، فمخيلة الشاعر أوسع من أن تُؤطر بحدود، كما أن مقدرته هي محور الإبداع في خلق التناسب بين النص ووزنه ، وهذا ما فعله الشاعر حين ألهب الحماس في نفوس شباب اليمن ، مفجرًا معاني الحرية ، والثورة ، وقد اختار وزن المتقارب التام، فبدأ القصيدة متحدثًا إلى الآخر ؛ ليوقظ بداخله رغبة الانتقام والثأر من العدو ، وتحطيم ما فرض عليه من قيود، قائلا : [1] " المتقارب التام "

أفــق وانطلــق كالشــعاع النــدى وفجــر مــن الليــل فجــر الغــدِ
وثــب يــا بــن أمــي وثــوب القضــا علــى كــل طــاغٍ و مســتعبد
سَنمشَــي سَنمشَــي بــرغم القيــود ورغــم وعــود الخــداع الــردي
فقــــد آن للجــــور أن ينتهــــي وقــــد آن للعــــدل أن يبتــــدي
وعــدنا الجنــوب بيــوم الجــلاء ويــوم الفــدى غايــة الموعــد

وهكذا أبدع الشاعر في صبّ مشاعره وانفعالاته في قالب المتقارب، الذى أشعرنا بجو الثورة واستحضر بداخلنا رغبة عارمة في الحرية وتحطيم القيود لا تقل في قوتها عن رغبة الشاعر ، وقد جاء وزن المطلع على المتقارب التام كالآتي :

فعولن / فعولن / فعولن / فعو فعولن / فعولن / فعولن / فعو

بعروض صحيحة "جائزة القصر" [2] وضرب مقصور .

وأتوقف عند نموذج ثانٍ طوَّع الشاعر فيه نغمة البحر للتغني بالعروبة ووحدتها ، ففي قالب الكامل التام يعايش البردوني واقع أمته ،وما يَستحدث فيها من

١ . ديوان البردونى ، المجلد الأول ، ص ٢٧٣ . ٢٧٤ .

٢ . القصر هو: حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله ، فتتحول فعولن //□/□ إلى فعول //□□، ينظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل ، محمود مصطفى ،ت ، سعيد محمد اللحام ، عالم الكتب ، بيروت، لبنان،ط١، ١٤١٧هـ،١٩٩٦م، ص٢٨ .

متغيرات لم يكن ليعرفها الكامل قبل ذلك ، يقول في المطلع : [1] " الكامل التام "

لبيـك وازدحمـت علـى الأبـواب صـبوات أعيـاد وعـرس تصـابى
لبيـك يـا ابـن العـرب أبـدع دربنـا فـتن الجمـال المسـكر الخـلاب

ووزن بيت المطلع : متْفاعلن / متَفاعلن / متْفاعل متَفاعلن / متْفاعلن / متَفاعل

وقد صرع المطلع فجاءت العروض (مقطوعة) [2] توافقًا مع الضرب المقطوع ، ثم تعود إلى الصحة في باقي القصيدة التي امتدت إلى سبعة وخمسين بيتًا ،وفيها تعددت صور الآخر ، ومنها شعب اليمن الذى خصَّه بالحديث بعد عموم العرب ؛ ليوقظ همّته للتخلص من تبعات الاستعباد لهؤلاء الحكام الظالمين، ثم يلتفت بخطابه لهم محذرًا إياهم ثورة الشعب ، وغليان وجدانه وتراكم قهره ،فهم وإن طال صمتهم إلا أن دواخلهم تموج وتغلى كما تموج الصواعق في بطون السحاب ، فإننا لا نسمع لها صوتًا إلا وقت انفجارها رعدًا : [3] " الكامل التام "

يـا شـعب مـزق كـل طـاغٍ وانتـزع عـن سـارقيك مهابـة الأربـاب
واحـذر رجـالًا كـالوحوش كسـوتهم خلعًـا مـن الأجـواخ والألقـاب
صمت الشعوب على الطغاة وعنفهم صمت الصواعق في بطون سحاب
فاحـذر رجـالًا كـالوحوش همـومهم سـلب الحمـى والفخـر بالأسـلاب

وهكذا يستطيع الشاعر تسخير القالب الموسيقى لإفراغ مشاعره ووجدانه وتطويعه لمشاركة هموم الوطن ،ومعايشة الشعب ، سواء في ذلك البحور

---

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٣٧١.

٢ . القطع هو : حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله تتحول به متفاعلن ///□//□ إلى متفاعلْ ///□/□، ينظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ص٢٨.

٣ . ديوان البردوني ،المجلد الأول ، ص ٣٧٨ . ٣٧٩ .

البسيطة مثل الكامل ، الرمل ، المتقارب، أو البحور المركبة مثل الخفيف و البسيط كما يتضح من نسب استعمال البحور .

أما الشق الثاني للموسيقا الخارجية فهو القافية ، فكيف وردت القافية في نموذج الآخر ؟ وهل إخلاص الشاعر للقالب العمودي ذي القافية الموحدة انتفى معه وجود أي محاولة تجديدية في نفس النموذج ؟

أقول : إن البردوني شاعر العمودية الحديث ، الذى استطاع أن يؤالف بين الإيقاع العريق وبين تحديثات اللغة والصورة ، فقدَّم النموذج العمودي بشكل عصري؛ استجابة للدواعي والأسباب الكثيرة التي تمخضت عن الوضع السياسي والاجتماعي للشاعر خاصة ، ولليمن عامة.

والبردوني شاعر وفير النتاج طويل النفس، لم تترك بصيرته الواعية المبصرة صغيرًا أو كبيرًا على أرض اليمن إلا كان محل اهتمام ،وهو بذلك يحافظ على الشكل البنائي للقصيدة ويخضعه لاستيعاب عصره وما يحمله من ثقافة ومتغيرات .

والقافية : هي شريكة الوزن في ضبط الموسيقا الخارجية ، أو الإيقاع الصوتي للقصيدة ولا غنى لأحدهما عن الآخر، بل لا غنى للإبداع الشعري عنها وفى ذلك يقول أبوهلال العسكري : " إذا أردت أن تعمل شعرًا فأحضر المعاني التي يريد نظمها فكرك وأخطرها على قلبك ، واطلب لها وزنًا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها ، فمن المعاني ما يتمكن من نظمه في قافية ولا يتمكن منه في أخرى " [١]

ولذا فإن القافية تشكل جانبًا حيويًا من إيقاع القصيدة ، وتؤدي في الوقت ذاته دورًا دلاليًا واضحًا في كيانها وصياغة بنية جملها الشعرية بشكل مركز مكثف ؛ لأن كلمات القوافي دوالّ بينها تشابه صوتي ، ولكنها مختلفة في

١ . الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، دار إحياء الكتب العربية ،ط١، ١٣٧١هـ ـ ١٩٥٢ م ، ص١٣٣.

مدلولاتها ، هذا التشابه الصوتي لم يوجده سوى نظام الوزن والقافية والاختلاف الدلالي أدى إليه ارتباط كل كلمة من كلمات القافية بموقعها الخاص [١]

وقد حاول النقاد المحدثون الربط بين القافية وتجربة الشاعر واستخدامه لها استخدامًا بنائيًا وظيفيًا بحيث لا يجعل منها حلية لفظية أو إطارًا خارجيًا يلم شتات القصيدة فحسب ، إنما يستخدمها تبعًا للسياق الموسيقي والوضع النفسي ، ومن ثم أصبحت وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه .[٢]

وقد استوعبت قصائد الآخر عند البردوني أشكال القافية بحروفها وحركاتها ، وأراه قد وافق ـ في ورود حروف الهجاء رويًا ـ ما قرره د. إبراهيم أنيس ، حيث قسَّمها إلى أربعة أقسام:(كثيرة الشيوع ، ومتوسطة الشيوع ، قليلة ، ونادرة)[٣]

وعليه فإن حروف الروي في القصائد محل الدراسة جاء بالترتيب الآتي :

{د ، م ، ر ، ن ، ل ، ب ، ع ، ف ، ت ، ح ، ء ، ق ، هـ ، ي ، و ، ك}

ومن هذا يتبين تطابق ورود حروف الروي مع ما قرره د. ابراهيم أنيس إلا في:

١ـ اقتراب نسبة ورود الـ (ع) وهى من الفئة المتوسطة لنسبة الـ (ب) وهى من الفئة كثيرة الشيوع .

٢ـ تدني نسبة ورود الـ (ك) وهى من النسب المتوسطة عن روي الـ (هـ) وهو من النسب القليلة .

---

١ . ينظر : الجملة في الشعر العربي ، د. محمد حماسة عبد اللطيف ، الخانجي ، القاهرة، ط ١، ١٩٩٠م ، ص ١٠٣.

٢ . ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د.علي عشري زايد ، مكتبة النصر، القاهرة، ط ٣، ١٩٩٣ م، ص ١٧٣

٣ . ينظر : موسيقى الشعر العربي ، د. ابراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٧٢ ، ص ٢٤٦.

٣ـ تقدم نسبة روي الـ (و) وهو من النوع النادر على روي الـ (ك) وهو من النوع المتوسط .

ولعل السبب في هذا التقسيم ما ذكره د. أنيس بقوله :" ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة، فالدال – مثلاً– تجيء في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة ، ولكن شيوعها في اللغة عامة ليس بالكثير بل ربما قلّ عن العين والفاء ومع هذا فمجيء الدال رويًا يزيد كثيرًا على مجيء العين والفاء ، وليست تتطلب الزاي جهدًا عضليًا يبرز ورودها رويًا " [١]

وأقدم فيما يأتي نماذج لأشكال القافية المختلفة وسياقها الدلالي في تشكيل بنية القصيدة .

١ـ القوافي المطلقة : وهي ما كان الروي فيها متحركًا[٢] وتمثل النسبة الأعلى عن القوافي المقيدة ، التي يكون الروي فيها ساكنًا [٣]، ومن نماذج القافية المطلقة قول الشاعر : [٤] " الرمل التام "

لا تلـــم قادتنـــا إن ظلمـــوا ولُم الشـعب الـذي أعطـى الزِّمامـا

كيـف يرعـى الغـنمَ الـذئبُ الـذي يـنهش اللحـم ويمـتص العظامـا

فالقافية في البيتين جزء من الكلمة فهي في البيت الأول (ماما /□/□) وفى البيت الثاني (ظاما /□/□) وهي قافية موصولة بألف الوصل، الذي يعطى دلالة إطلاق يد الطاغي على الشعب المظلوم ،فقد فرض عليه السيطرة التامة وتَمَكَّن من التحكم فيه عن طريق الزِّمام ، وتؤدي أصوات المد واللين دورًا

١ . المرجع السابق ، ص ٢٤٧ .

٢ . الكافي في العروض والقوافي ، الخطيب التبريزي ، ت، الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٣، ١٩٩٤ م ، ص١٤٦.

٣ . المرجع السابق .

٤ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٣٩٣ .

مهمًا في الغناء لما فيها من مد الصوت ، وأنه يمكن فيها ذلك ما لا يمكن في غيرها[١]

وهذ ما قرره القدماء في قولهم : " إذا نطق بالشعر على سبيل الحداء والغناء والترنم يمد فيه الصوت أكثر من مده في النشيد " [٢]

وبالتأمل في لفظتي القافية يتضح أن البناء الوظيفي لهما ليس في النسيج الموسيقى للبيت فحسب ، بل في البناء التصويري كذلك ، فكلمة "**الزمام**" [٣] جسدت حالة القهر والسيطرة التي يحياها الشعب اليمني تحت سطوة الحاكم الطاغي ، بحيث لا يستطيع الخلاص منه ،إضافة إلى إبراز الشعب في صورة الحيوان المستسلم المُقَاد الذي لا يملك من أمره شيء ، ثم يؤكد تلك الصورة في البيت الثاني حين ألمح إلى الشعب بلفظ " **الغنم**" وإلى الحاكم بلفظ " **الذئب** " مؤكدًا سوء العاقبة في جملتين فعليتين تحملان كثافة تعبيرية إيحائية واسعة، فالفعل " **ينهش**" أُسند إلى ضمير الغائب (هو) العائد على الذئب لفظًا و على الحاكم معنى ؛ للدلالة على التعذيب الكامن في الفعل، فهو لا يأكل اللحم بل يمزقه ويقطعه بأسنانه ؛ إشارة إلى ما تستخدمه القيادة من أنواع التشريد والهوان ثم يأتي الفعل "**يمتص**" الذى يستدعي أن يكون المفعول به شيئًا سائلًا ، فتأتي كلمة "**العظاما**" لتخالف توقعات السامع لكلمة القافية ؛ فليس من المعتاد مصّ العظام، ولكن إيثار الشاعر لها ؛ يوحي بعمق المأساة والألم التي جعلت الحيوان المفترس بعد نهش اللحم يعمد إلى طحن العظام

---

١ . علم الجمال اللغوي ، محمود سليمان ياقوت ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ١٩٩٥م ، ص ٢٤٤ .

٢ . القوافي ،الأخفش أبو الحسن ، ت : أحمد راتب النفاخ ، بيروت ، ١٩٧٤م، ص ١١٢ .

٣ . جمع أزمة : ما يشد به الحيوان من حبلٍ ونحوه لقيادته أو لإمساكه بإحكام ، ينظر :لسان العرب ، ابن منظور ،دار صادر ، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ ، المجلد الثاني عشر، ص٢٧٢، مادة (زمم).

حتى صارت هشة يمكن امتصاصها ، وهكذا عمقت لفظة القافية الشعور المأسويّ ، والإحساس بالاضطهاد من الحكام للشعب اليمني، ومن ثم عضدت الجو النفسي العام للقصيدة .

وثمة نموذج ثانٍ أتوقف فيه على إثراءات القافية ومعطياتها الدلالية والموسيقية في نموذج الآخر وهو قوله : [١] " البسيط التام " [٢]

لـن يسـتكين ولـن يستسـلم الـوطن توثـب الـروح فيـه وانتخـى البـدنُ
وهــبَّ كالمــارد الغضــبان متشــحاً بالنــار يجتــذب العليــا ويحتضــنُ

فالنص من وزن البسيط التام بعروض مخبونة وضرب مخبون، والقافية في البيت الأول تتكون من كلمة وجزء من كلمة أخرى، أي كلمة البدن مع حرفي الخاء والألف من الكلمة السابقة لها لتعطي المساحة التي حددها الخليل [٣] وعليه فالقافية (خى البدن = /□///□) وفى البيت الثاني تمثلت القافية في كلمة (يحتضن = /□///□)

وبالتأمل في لفظتي القافية يتضح أنهما أعمق من مجرد رابط موسيقي، فالآخر / **الوطن**، محل فخر واعتزاز من الشعب، مهما ساءت به الأحوال فلن يرضخ للذل ولن يستسلم للهوان ، وقد استيقظ من سباته وانتفض من سكونه ؛ سعيًا إلى المجد والعزة والرفعة التي لا تتحقق بحماس الروح وتطلعها إلى العليا فحسب ، بل لابد أن يستجيب البدن وينهض هو الآخر؛ ليسعى إلى تحقيق ما تعلقت به الروح ومن ثم كان مجيء (البدن) أمرًا لا بديل عنه .

ثم يستطرد في تصوير غضبة الوطن وثورته (وهبّ كالمارد) وهي صورة ذهنية مخيفة، لا سيما إذا كان هذا المارد يتوشح بالنار ،وليس له هدف إلا أن

---

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٥٥٩ .

٢ . انتخى : تعاظم وتكبر ، ينظر : المعجم الوسيط، أخرجه: إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر ، محمد علي النجار ، مكتبة الشروق الدولية ، ط٤ ، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م، ص٩١٠، مادة (نخى).

٣ . ينظر :موسيقى الشعر العربي ، ص ٢٤٦ .

يجتنب العليا ، ولكن الاكتفاء بالفعل " **يجتنب**" يوهم صعوبة الأمر وبُعْد تحقيقه ، فيردفه بالفعل " **يحتضن**" ؛ لدفع هذا التوهم مؤكدًا قرب هذا الأمل لدرجة الاحتضان الذى يعزز شعور الفخر الذى توشحت به القصيدة .

ومن القوافي المقيدة قول الشاعر : [1] " الخفيف التام "

كيف كنا يا ذكريات الجرائم مأتمًا في الضياع يتلو مآتمْ
كيف كنا قوافلًا من أنين تتعايا هنا كشهقات نادمْ
ومضينا يسوقنا سيف جلادٍ وتجترُّنا سكاكين ظالمْ

فالقصيدة من بحر الخفيف التام ، وقد توافق شطرا المطلع بالتقفية ، والشاعر في هذا النص يجترُّ ذكريات الظلم والمعاناة ، وكان ذلك إبَّان الثورة اليمنية المظفرة ، التي كانت محط الآمال في الخلاص من الآلام ، فيستعيد الشاعر ذكريات الاضطهاد التي كان يحياها مع الآخر الذي يحدثه وهو جموع اليمنين ، وقد آثر القافية المقيدة الساكنة لثقل تلك الذكريات على نفسه فهو لا يريد أن يطيل مقامه معها، فاكتفى بالوصول إلى روي البيت وجعله ساكنًا ،والقافية في البيت الأول جزء من كلمة فهي

(آتم = /□/□) من القوافي المتوقعة إذ يسهل على القارئ تخمينها ،ومن ثم تلقي قبولًا واستحسانًا في السمع إذا وقعت عليه ، أما قافية البيت الثاني فهي كلمة (نادم = /□/□) وهى تجسد كَمِّ المعاناة والظلم الذى تجرَّعه الشعب حتى صار لا يُرى منه ولا يُسمع إلا الأنين ، ذلك الذي تتصاعد معه الأنفاس وكأنه شهقات الندمان .

أما القافية في البيت الثالث فهي كلمة (ظالم = /□/□) والبيت مكمل لصورة الظلم والاستعباد فتلك القوافل كانت تُساق بالسيف وتُحكم بالسكين وهذا لا يكون إلا من ظالم .

---

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٥٨٤ – ٥٨٥ .

وباستقصاء القوافي من حيث الإطلاق والتقيد يتضح توافق الشاعر مع الشعر العربي العمودي الذى ينزع إلى القافية المطلقة " ولو لجأ الشاعر إلى القافية المقيدة فإنه يتخذ معها ما يجعلها أوضح في السمع بالردف ، أو التأسيس ، أو الوصل بالهاء الساكنة أحيانًا أو باختيار صوت واضح في السمع أحيانًا أخرى " [١] ، وهذا ما فطن إليه الشاعر في قوافيه المقيدة فمنها ما أوضحها التأسيس كقوله : [٢] "الخفيف التام"

صـافحتك القلـوب قبـل النـواظرْ واســتطارت إلى لقــاك الخــواطرْ

فالراء روي مقيد ، مسبوق بدخيل وهو "**الطاء**" والألف السابقة له ألف التأسيس ، والقصيدة من الخفيف التام .ومن القوافي المقيدة التي أوضحها الشاعر بالردف قوله : [٣] " المتقارب التام "

وتــــدفعني وحشـــة الـــذكريات وتثــنى خطايــا طيــوف المصــيرْ

فالروي الراء الساكنة ، وهي مردوفة بالياء .

أما عن أسماء القافية من حيث اجتماع المتحركات والسواكن التي تشكل صيغها في نموذج الآخر فهي كالتالي : ١ـ المتراكب : و هو القافية التي اجتمع بين ساكنيها ثلاثة أحرف متحركة متوالية وسمي متراكبًا ؛ لاتصال حركاته [٤] ومثاله في شعر البردوني : [٥] " الكامل التام "

وحـــدي وراء اليـــأس والحـــزن تجـــــترني محـــــنٌ إلى محـــــنِ

---

١ . الجملة في الشعر العربي ، ص ١٠٩ .

٢ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ١٣٢ .

٣ . المصدر السابق ، ص ٤٨١ .

٤ . موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد ، د. عزة جدوع ، مكتبة المتنبي ، الدمام ، ط ٦ ، ٢٠٢٠، ص ٢٥٣ .

٥ . ديوان البردونى ، المجلد الأول ، ص ٥٤٧ .

فالقصيدة من الكامل التام ، والتوافق بين مصرعي البيت باتفاق الروي (ن) دون تغير في وزن العروض فقد جاءت حذاء[١] فتحولت من : متفاعلن ///□//□ إلى ← متفا ///□

وكذلك الضرب جاء(أحذ) ، فيكون وزن البيت كالتالي :

وحـدي ورا ء اليـأس وال حـزن	تجـــترني محـــنٌ إلى محـــنِ
متْفــاعلن متْفــاعلن متفــا	متْفــاعلن متَفــاعلن متفــا

والقافية في البيت كلمة محن مع اللام والألف من كلمة إلى (لي مِحَنِ) /□///□ ، توالى فيها ثلاثة أحرف متحركة متوالية .

٢. المتدارك : وهو القافية التي اجتمع بين ساكنيها حرفان متحركان متواليان وسمي متداركا ؛ لأن بعض الحركات أدرك بعضا دون أن يفصل بينها ساكن [٢] ومثاله : [٣] " الطويل "

رنت والدجى في خاطر الصمت هادئ يطاوعــه حلـــم وحلـــم ينـــاوئ

البيت من بحر الطويل وهو لا يأتي إلا تامًا، وجاء بعروض وضرب مقبوضان ، والتوافق بين المصرعين باتحاد الروي(ء) بينهما فالعروض لم تتغير عن صورتها المعروفة في الطويل ؛ فهي لا تأتي إلا مقبوضة وتتحول فيها مفاعيلن //□/□/□ ← إلى مفاعلن //□//□

ووزن البيت :

رنت والدْ	دجى في خا	طر الصَم	ت هادئُ
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

١ ـ الحذذ :هو :حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة ،ويدخل متفاعلن ، فتصير " متفا " وتنقل إلى " فَعَلُنْ " ، ينظر : : المرشد الوافي في العروض والقوافي ، محمد بن حسن بن عثمان، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان،ط١، ١٤٢٥/ ٢٠٠٤م، ص ٣٤

٢ . ينظر : موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد ، ص ٢٥٤ .

٣ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٥٣٥ .

يطاوع	ـه حلمٌ	وحلم	يناوئُ
فعولن	مُفاعى	فعولن	مفاعلن

والقافية في البيت بعض كلمة (ناوئُ) /□//□ ، وقد توالى بين ساكنيها (الألف) و (الواو) ـ الناتجة من إشباع حركة الروي ــ متحركان هما (الواو – الهمزة).

٣ـ المتواتر : وهو القافية التي يقع فيها حرف متحرك بين ساكنين ، وسمي بذلك ؛ لتواتر الحركة والسكون فيه أي تتابعهما [١] ومنه قول البردوني : [٢] " السريع التام "

رنت والدجى في خاطر الصمت هادئ يطاوعــه حلــم وحلــم ينــاوئ

القصيدة من السريع التام وقد توافق الشطران بتصريع العروض في بيت المطلع لتوافق الضرب ، فعروض القصيدة كلها مطوية مكسوفة [٣] والضرب أصلم [٤] ، وقد غيَّر الشاعر عروض البيت الأول فجاءت(صلماء) تحولت فيها مفعولات /□/□/□/ ← فعْلن /□/□ إحداثًا للتنغيم في بيت المطلع فوزن البيت :

أشقيتني من حيث إم تاعي فلينعني من ظلمك الن ناعي

مستفعلن مستفعلن فعْلن مستفعلن مستفعلن فعْلن

---

١ . موسيقا الشعر بين القديم والجديد ، ص ٢٥٤ .

٢ . ديوان، البردوني ، المجلد الأول ، ص ١٠٧ .

٣ . الطى : هو :حذف الرابع الساكن من التفعيلة ، مثل " مستفعلن " تصير "مستعلن" ، ينظر : المرشد الوافي ، ص ٢٩.

الكسف : هو : حذف آخر الوتد المفروق في" مفعولاتُ" فتصير" مفعولا" وتنقل إلى " مفعولن" ينظر: ميزان الذهب في صناعة الشعر عند العرب ، السيد أحمد الهاشمي، ت: علاء الدين عطية ، مكتبة دار البيروتي ، ط٣، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م/ص٢٨.

٤ . الصلم : هو: حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة ويدخل " مفعولاتِ" فتصير" مفعو " وتنقل إلى " فعْلن" ، ينظر المرشد الوافي ، ص٣٤.

فالقافية بعض كلمة (ناعي = /□/□) فقد وقع حرف واحد متحرك وهو (العين) بين الساكنين

٤ـ المترادف : هو القافية التي اجتمع فيها ساكنان ، وسمي مترادفًا ؛ لترادف الساكنين أي لتتابعهما [١] ومنه قول البردوني : [٢] " المتقارب التام "

أجرٌ خطايَ فأخشى العثارَ وتجتاحني رغبة كالسّعيرْ

فالبيت من المتقارب التام بعروض صحيحة (فعولن ← //□/□) وضرب مقصور (فعول //□□)

ووزن البيت هو :

أجـرٌ خطـايَ فأخشـى ال عثـارَ	وتجتـا حـني رغ بـة كـالسْ سَـعيرْ
فعـولُ فعـولُ فعـولن فعـولُ	فعـولن فعـولن فعـولن فعـولْ

والقافية بعض كلمة : (صير) (/□□) فالساكنان المتتابعان هما : (الياء – الراء).

٥– المتكاوس : هو القافية التي اجتمع بين ساكنيها أربعة أحرف متحركة متوالية [٣] ولم أجد في نموذج الآخر من شعر البردوني نموذجًا لها .

أشكال القافية : تتميز القافية في الشعر العربي بعدة أشكال منها :

١– الموحدة : هي التي يتوحد فيها الروي في جميع أبيات القصيدة ، وهو الشكل العمودي الذي حافظ البردوني عليه، والتزمه في جميع قصائده إلا قليلًا ، ومن صور القافية الموحدة عند البردوني فيما يخص قصائد الآخر ما يلى :

أ ــ القصائد المصمتة :" هي القصائد التي لا يشترك فيها شطرا البيت الأول في روي واحد ؛ أي يكون بدون تقفية أو تصريع وهذا النوع من القصائد أكثر

١ . موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد ، ص ٢٥٤ .
٢ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٤٨٠ .
٣ . موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد ، ص ٢٥٣ .

ورودًا في الشعر العربي ولاسيما القديم " [١] ب ــ القصائد المقفاة : هي ما يتفق فيها عروض البيت الأول مع الضرب في الوزن والروي دون تغير" فالبيت المقفى هو أن يتساوى الجزآن وهما تفعيلتا العروض والضرب من غير نقص ولا زيادة بمعنى أن العروض لا تتبع الضرب كما هو الحال في التصريع" [٢]

ج ــ القصائد المصرَّعة : هي ما توافق فيها عروض البيت الأول مع الضرب في الوزن والروي والإعراب بتغيير العروض زيادة أو نقصًا ؛ فيكون إفصاحًا عن نغم الشطر الأول ؛ ليغدو صدى يتردد موازيًا الصدى الذي يحدثه نغم الشطر الثاني[٣] ، أما عن نسبة ورود تلك القوافي، فقد اتضح لي أن عدد القصائد محل الدراسة مائة وخمس عشرة قصيدة ، وزعت على النحو التالي :

- القصائد المقفاة : اثنتان وسبعون قصيدة (٧٢) بنسبة : ٦٢% تقريباً
- القصائد المصرعة : ست وثلاثون قصيدة (٣٦) بنسبة : ٣١% تقريباً.
- القصائد المصمتة : سبع قصائد (٧) بنسبة : ٦% تقريباً.

وبناء على النسب السابقة يتضح اختلاف البردوني عمَّا هو كثير في الشعر العربي من شيوع القوافي المصمتة ، كما يتضح تقدم نسب التقفية عن التصريع إلا أنهما معًا يمثلان دليلًا على التناغم الموسيقي للقصيدة منذ المطلع .وفيما يلي أعرض بعض النماذج لأنواع القافية :

---

١ . موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد ، ص ٢٥٥ .

٢ . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، ت محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الجبل ، بيروت ، ١٩٧٢ م ، ١/١٧٣ .

٣ . ينظر : التدوير في الشعر ، د. أحمد كشك ،مطبعة المدينة ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٩ م ، ص ٣٠ .

١- نماذج التقفية : كقول الشاعر : [١]

صوتها دمع وأنغامٌ صبايا وابتسامات وأنَّات عرايا

فالقصيدة من الرمل التام ، صحيح العروض والضرب فوزن العروض (فاعلاتن) بروي الياء وكذلك الضرب ، فتوافق الشطرين تحقق دون إحداث تغيير على العروض ، ثم جاءت في سائر أبيات القصيدة متوافقة مع الضرب في الوزن دون الروي، وزن بيت المطلع :

صـــوتها دم غٌ وأنغـــا مٌ صـــبايا وابتســـاما تٌ وأنـــا تٌ عرايـــا
فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلاتن

ومن التقفية في بحر المتقارب التام ، قوله : [٢]

جـــريح الإبـــا صـــامتٌ لا يعـــي وفي صـــمته ضـــجةُ الأضـــلع

فالعروض في المتقارب التام لا تأتي إلا صحيحة (فعولن) مع جواز حذفها (فعو) كما جاءت في المطلع السابق ، وبهذا وافقت الضرب وزنًا ورويًا في المطلع ، ووزنًا فقط في سائر القصيدة دون تغيير فيها ، فوزن المطلع :

جـريح الْ إبـا صـا مـتٌ لا يعـي وفي صـم تـه ضـج جـةُ الْأض لُـعِ
فعـولن فعـولن فعـولن فعـو فعـولن فعـولن فعـولن فعـو

وأتوقف عند نموذج ثالث وأخير للتقفية وهو قول الشاعر :[٣]

لـو تسـامت عقولنـا عـن هوانـا لهـدينا الهـدى وقـدنا الزمانـا
ولسـرنا وخطونـا يلـد الفجـر المغني...وينبـت الرَّيحانـا

القصيدة من بحر الخفيف التام ، وقد جاءت العروض صحيحة (فاعلاتن) والضرب صحيح وهي صورة من صور الخفيف التام ، وهذا النص كغيره من النصوص دليل واضح على استيعاب البردوني للأوزان الخليلية ؛ حيث زاوج

١ . ديوان البردونى ، المجلد الأول ، ص ٩٧ .
٢ . المصدر السابق ، ص ١٠٢ .
٣ . السابق ، ص ٥٢٣ .

في عروض القصيدة بين الصحة (كما في بيت المطلع) وجواز الخبن (كما في البيت الثاني) ، فتتحول فاعلاتن ← فعلاتن ///□/□ .

ثم أراه قد جمع في القصيدة مع الضرب الصحيح (في البيت الأول) ، جواز تشعيثه [١] (كما هو في ضرب البيت الثاني) فتتحول فاعلاتن ← فالاتن /□/□/□ ،وكذلك جواز خبن الضرب وكلها صورٌ جائزة في بحر الخفيف مما يدل على وعي الشاعر بوزنه، والتصرف فيه بما لا يخالف قواعد الخليل.

أما **التصريع** فقد عمد الشاعرُ فيه إلى تغيير عروض البيت الأول واختلافه عن أعاريض باقي القصيدة ؛ لتناسب الضرب؛ حرصًا على فرض الجو الموسيقي الأخاذ المُعْلِن عن قافية القصيدة منذ المطلع ، ومن أمثلته في بحر البسيط التام قول الشاعر : [٢]

منك الجمال ومني اللحن والشادي يا خمرة الحب في أكواب إنشادي
وحدي أغنيك تحت الليل محتملًا جوع الغرام وأشواق الهوى زادي

فالتجانس بين مصرعي البيت الأول جاء بتغيير العروض(المخبونة فعلن ///□) إلى مقطوعة

(فاعل /□/□) ؛ لتوافق الضرب وزنًا ورويًا ثم تعود إلى الخبن في باقي القصيدة فيكون وزن المطلع:

منـــك الجمـــا ل ومنـــي	يـــا خمـــرة ال حـــب فـــي
ل لحـــن والـــش شـــادي	أكـــــواب إن شـــــادي
مســـــتفعلن فعلـــــن	مســـــتفعلن فـــــاعلن
مســـــتفعلن فاعـــــل	مســـــتفعلن فاعـــــل

ثم تعود العروض إلى الخبن كما في البيت الثاني فتكون صورته :

---

١ . التشعيث : هو حذف اول الوتد المجموع من " فاعلاتن" فتصبح " فالاتن" وتنقل إلى " مفعولن" ينظر: المرشد الوافي ، ص٣٦.

٢ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ١٤٨ .

وحـــدي أغـــن نيـــك تـــح جـــــوع الغـــــرا م وأش
ت الليـــــل مـــــحْ تمـــــلاً واق الهـــــــــــوى زادي
مســـــتفعلن فـــــاعلن مســـــــتفعلن فعلـــــن
مســـــــتفعلن فعلـــــــن مســـــــتفعلن فاعـــــل

ولا شك أن " للتصريع في أوائل القصيدة طلاوة ، وموقعاً من النفس ، لاستدلالها بها على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ، والمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب" [١]

وثمة نموذجًا للتصريع من بحر الكامل المجزوء، وهو قول الشاعر : [٢]

وحـــدي ومقبـــرة جـــواري والـــــوهم والأشـــــباح داري
والأفـــق يشـــرق بالـــدجى ويلـــوك حشـــرجة الـــدراري

لا شك أن النغمة الموسيقية والتجانس بين الشطرين هو غاية الشاعر بدءًا من التصريع في مطلع القصيدة ومرورًا بوحدة وزنه، ووصولًا إلى اتفاق الروي في القصيدة كلها ، فيحقق الشكل العمودي كما استوعبه الشاعر من شعرنا العربي ،ومجزوء الكامل كما هو مقرر في القواعد الخليلية ليس له إلا صورة واحدة للعروض ، وهي أن تكون صحيحة : (متفاعلن///□//□) إلا أن الشاعر غيَّر العروض عن أصلها من الصحة إلى الترفيل وذلك بزيادة سبب خفيف عليها ، فتحولت إلى متفاعلاتن///□//□/□ ؛ لتوافق الضرب وزنًا ورويًا ، ثم تعود إلى أصلها في باقي القصيدة ، وعلى ذلك يكون وزن البيت الأول :

وحـدي ومـقْ بـرةٌ جـواري والـــوهم والْ أشـــباح داري
متْفـــاعلن متَفـــاعلاتن متْفـــاعلن متْفـــاعلاتن

١ . منهج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجنى ، ت محمد حبيب الخوجة ، دار العربي الإسلامي بيروت،ط ٢ ، ١٩٨١ م ، ص ٢٨٣ .
٢ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٣٠٤ .

ثم تعود العروض إلى الصحة من البيت الثاني فتأتي على :(متفاعلن) .
وأتوقف مع نموذج ثالث وأخير للتصريع في بحر الطويل وهو قول الشاعر : (١)

ســـهدتُ وأصـــباني جميـــل فأهرقـــت فـــي النســـيان كـــأس
ســـــــــــــــــــــــــهادي رقـــــــــــــــــــــــــادي
وسامرتُ في جفن السهاد سرائرًا لطافًا كذكرى من عهود ودادِ

من الثوابت العروضية أن بحر الطويل لا يكون إلا تامًا ، ولا تكون عروضه إلا مقبوضة [٢] فتتحول تفعيلة العروض من (مفاعيلن //□/□/□) ← (مفاعلن //□//□) ،إلا أن التصريع أدى إلى تغيير العروض عن أصلها المعروف (المقبوضة) إلى(المحذوفة) [٣] فأصبحت (مفاعلْ //□/□) وما ذلك إلا لتوافق الضرب المحذوف ؛ تحقيقًا لرغبة الانسجام الموسيقي الناتج من اتحاد العروض والضرب وزنًا ورويًا ،ولا يخفى أن التغيير في العروض في هذا البيت جاء بالنقص ؛ لدخول علة الحذف عليها وعلى هذا يكون وزن المطلع :

سـهدتُ وأصـباني جميـل فأهرق ت في النسيا ن
ســـــــــــــــــــــــــهادي كـــــــأس رقـــــــــادي
فعــول مفــاعيلن فعــول فعـــــولن مفـــــاعيلن
مفاعـــــــــــــــــــــل فعـــــول مفاعـــــلْ

١ . المصدر السابق ، ص ٣٨٦ .

٢ . القبض هو :حذف الخامس الساكن من التفعيلة، ينظر : المرشد الوافي في العروض والقوافي هو، ص ٢٩.

٣ . الحذف هو : إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة ، ينظر : المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص ٣٣ .

ثم تعود العروض إلى أصلها المقبوض من البيت الثاني ، وهى كلمة سرائرًا ← مفاعلن //□//□

وهكذا أثرى البردوني القالب الموسيقي بما أتيح له من تنغيم بالتقفية أو التصريع وقد أكثر منهما، ومن ثم جاءت قصائده المصمتة بنسبة قليلة جدًا خلاف الشائع في الشعر العربي القديم .

وثمة سؤالٍ يفرض نفسه وهو هل حرص الشاعر على هذا القالب العمودي موحد القافية ، يعنى خلو شعره من أشكال التنويع في القافية ؟

أقول : إن نموذج الآخر لم يخل من كل ألوان التنويع في القافية ،التي يمكن تصنيفها من أشكال التجديد التي استحدثها الشعراء منذ القرن الثاني الهجري ؛ رغبة منهم في عدم الوقوف على نمط القافية الثابت الذي التزمه الشعراء القدامى في قصائدهم ، إلا أن عدد القصائد التي شكلت هذا الاتجاه في نموذج الآخر قليلة ، فهي لا تتجاوز الخمسة نماذج ،و يمكن تقسيمها إلى قسمين :

الأول : ما يشبه الموشحات وقد أسميتها موشحات لقربها الشديد من القالب الفني والموسيقي للموشحة وهي ثلاث [1]موشحات إن صح التعبير بذلك ، وأكتفى بذكر واحدة منها وهي موشحة

---

١ . الأولى بعنوان **(من هواها)** وقد جاءت على وزن الخفيف إلا أن الأدوار جاءت على التام منه بوزن ،

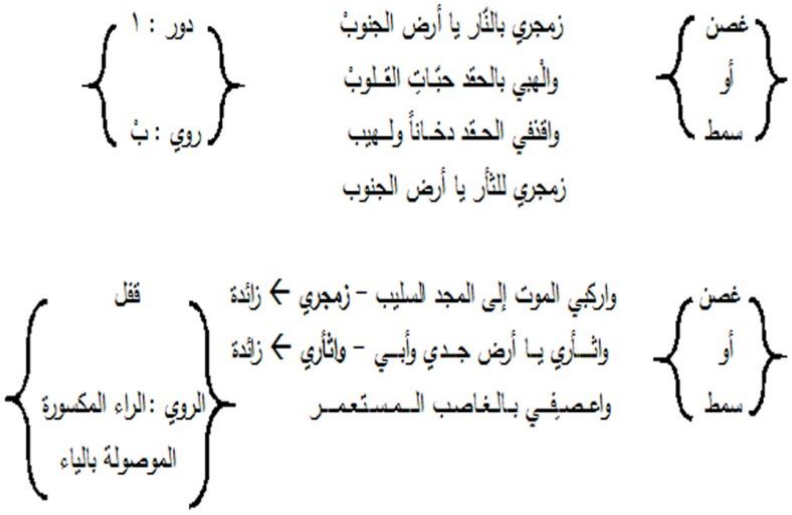
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

بعروض صحيحة وضرب صحيح مع جواز الخبن فيها ، أما الأقفال فجاءت على مجزوء الخفيف بوزن

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن متفعلن

مخبون العروض والضرب ، وتختلف عن الموشحة القديمة في تنوع الروى في أقفالها . وهذا ما يبعدها عن البناء الفني للموشحة ؛ إذ يشترط فيها اتفاق الروى في جميع أقفالها ،

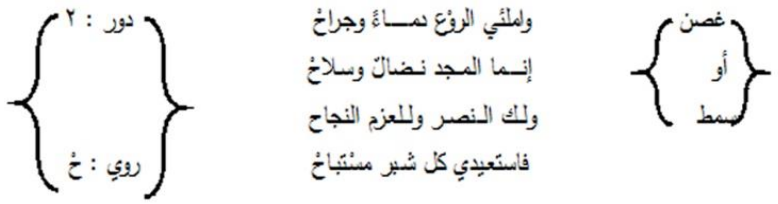
(هذه أرضي)[1]

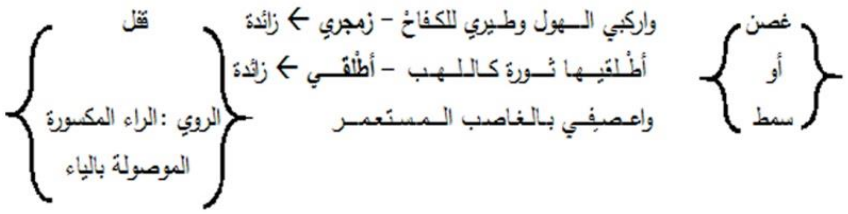


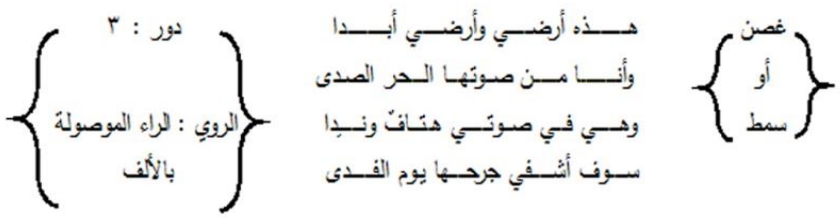
وهى موشحة بسيطة ؛ لأن أقفالها وأدوارها تتكون من شطرين فهي أقرب ما يكون إلى القصيدة ، ديوان البردونى ، المجلد الأول ، ص ١٦٣– ١٦٦ .

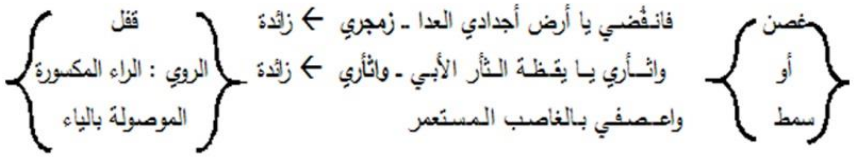
والموشحة الثانية بعنوان: (**سكرة الحب**) التزم فيها الشاعر بوزن واحد وهو الخفيف إلا أنه جمع بين التام والمجزوء منه ، وهذا جائز في بناء الموشحة ، وهى من النوع التام ؛ إذ بدأت بالمطلع ولعل ما تفترق فيه مع الموشحة القديمة هو تنوع القافية في الأقفال والمطلع . ديوان البردونى، المجلد الأول ، ص ٢٦١.

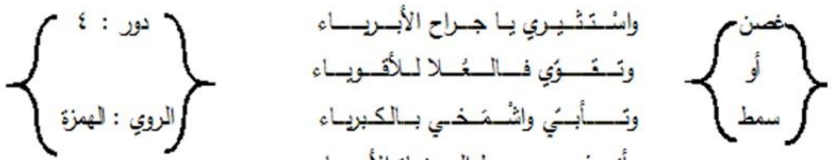
١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٥٩ . ٦٠ .

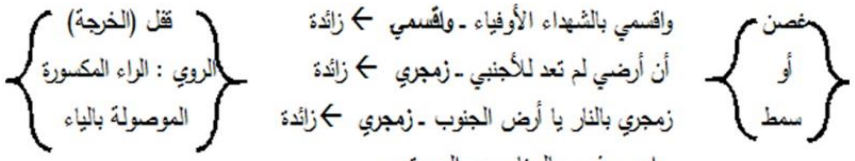

غصن
أو
سمط
ولملمي الروْع دمـــاءً وجراحْ
إنـما المجد نضالٌ وسلاحْ
ولك النصر وللعزم النجاح
فاستعيدي كل شبر مسْتباحْ
دور : ٢
رويِ : حْ


غصن
أو
سمط
واركبي الـهول وطيري للكفاحْ – زمجري ← زائدة
أطْلقيـها ثـورة كـالـلـهـب – أطْلقـي ← زائدة
واعصفي بالغاصب المستعمر
قفل
الرويِ :الراء المكسورة
الموصولة بالياء


غصن
أو
سمط
هـــذه أرضـــي وأرضـــي أبـــدا
وأنـــا مـــن صوتها الـحر الصدى
وهـــي فـي صوتـــي هتـافٌ ونـــدا
ســوف أشـفي جرحـها يوم الفـدى
دور : ٣
الرويِ : الراء الموصولة
بالألف


غصن
أو
سمط
فانفُضي يا أرض أجدادي العدا ـ زمجري ← زائدة
واثـأري يـا يقـظـة الـثأر الأبـي ـ واثأري ← زائدة
واعـصـفي بـالغاصب المستعمر
قفل
الرويِ : الراء المكسورة
الموصولة بالياء


غصن
أو
سمط
واسْـتـثـيـري يـا جـراح الأبـريـــاء
وتـــقـــوّي فـــالـــعُـــلا لـلأقـويـــاء
وتـــأبـــيّ واشْـمَـخـي بـالـكبريـاء
وأنـــفـــي ســـوط الـبـغـاة الأدعـياء
دور : ٤
الرويِ : الهمزة


غصن
أو
سمط
واقسمي بالشهداء الأوفياء ـ واقسمي ← زائدة
أن أرضي لم تعد للأجنبي ـ زمجري ← زائدة
زمجري بالنار يا أرض الجنوب ـ زمجري ← زائدة
واعصـفي بـالـغاصـب المستعمر
قفل (الخرجة)
الرويِ : الراء المكسورة
الموصولة بالياء

وبالتأمل في نص الموشحة السابق ، يتضح جملة من السمات الفنية، يمكن رصدها في الآتي:

١ـ الموشحة من النوع الأقرع ؛ لأنها بدأت بالدّور .

٢ـ جاءت الموشحة على بحر واحد وهو (الرمل) ،وهي من النوع المركب ؛ لأن الشاعر التزم بحرًا واحدًا في الأقفال والأدوار ، وقد خرجت عن الوزن بزيادة تفعيلة على البحر في الشطرين الأولين من الأقفال .

٣ـ كل شطر من الأقفال والأدوار هو شطر من الرمل التام أي بثلاث تفعيلات :

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

٤ـ تتنوع القافية بين الأدوار المختلفة وتتفق في الدور الواحد .

٥ـ تكونت الموشحة من أربعة أدوار ، التزم الشاعر في الدور الرابع منها بما لا يَلْزمه فكلمات القافية: (الأبرياء – الأقوياء – الكبرياء – الأدعياء) الروي فيها الهمزة المكسورة (ءِ) المردوفة بالألف ، وكسرة الروي هي (المجرى) وفتحة الياء قبل الردف هي(الحذو) ، وهذا هو ما يلزم الشاعر طبقًا لعلم القافية، إلا أن البردوني ألزم نفسه بما لا يلزمه وهو أمران:

١– مجيء الياء سابقة للردف.

٢– الكسر السابق للياء ، ويعد التزام الشاعر بهذا الحرف وهذه الحركة من قبيل لزوم ما لا يلزم ، وهذه الموشحة أقرب ما نظمه البردوني من نظام الموشحات تركيبًا وبناءً.

القسم الثاني من التنويع في القافية في نموذج الآخر يضم قصيدتين :

أولهما: قصيدة :(أنا)[١]

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ١٨٣– ١٨٥.

وهي من مجزوء الكامل جاءت موزعة على فقرات كل فقرة بروي ، الفقرة الأولى تتكون من عشرة أبيات يليها مقطع من ثلاثة أبيات وهكذا إلى نهاية القصيدة .

ثانيهما: قصيدة (قصة من الماضي) [١] وهي من مجزوء الكامل تتكون من إحدى وتسعين بيتًا موزعة على فقرات طويلة بروي مختلف على غير الأنماط المعروفة للتنويع في القافية (كالمسمط أو المخمس أو المربع) .

ثانيًا : الموسيقا الداخلية

لا شك في ضرورة التفاعل بين الموسيقا بنوعيها " الخارجي/ والداخلي " لإحداث النغم الموسيقي وإيجاد البنية الإيقاعية للقصيدة ، وتتولد الموسيقا الداخلية من انسجام الحروف والكلمات والجمل والعبارات .

ولا أكاد أبالغ إذا قلت: إن نموذج الآخر في شعر البردوني حافلٌ بألوان الموسيقا الداخلية، الظاهر منها والخفي ، فلا أرى بيتًا يخلو من لونٍ أو لونين من ثراء هذا التناغم مما يؤكد على طبيعة الرؤية الموسيقية عند الشاعر التي عضدت نجاحه في التعبير عن تجربته ، وأبدأ في سرد ألوان الموسيقا الداخلية (الظاهرة) التي تتمثل في عناية الشاعر بألوان البديع لا سيما **(الطباق)** ، فقد جاء في طليعة ما كلف به البردوني ، وأرى أن حياة التناقض التي عاشها البردوني في نضاله وثورته ضد الظلم كانت سببًا في شيوع عنصر الطباق الذى لجأ إليه؛ ليوضح البون الشاسع بين حياة الشاعر وحياة الحكام ، أو بين مأساة اليمن وغيرها من بلاد العرب، أو الاختلاف بين الثوار وغيرهم، أو بين اليمني الحقيقي والعميل ... إلى غير ذلك من صنوف التباين والضدية التي عاشها البردوني .

وفيما يلي أورد نماذج قليلة أستجلي من موسيقاها مقدرة البردوني في توظيف ذلك اللون البديعي، فحين يكون الآخر هو نفس الشاعر المُحبّة المتألمة من

١ . المصدر السابق ، ص٣٣٦.

معاناة الهوى، يتحدث عنها الشاعر بضمير الغائب في قوله: [1] " الخفيف التام "

ظـــامئٌ يشـــربُ الحريـــق المـــدمّي ... ويعـــاني مـــن الظمـــا مـــا يعـــاني
ميـــتٌ لم يمـــت كمـــا يعـــرفُ النـــا ... سُ ولكنـــــه يمـــوتُ في كـــل آن

فالضدية بين (ظامئ) و(يشرب) توضح عمق المأساة التي يعانيها هذا المُحب ، لا سيما وقد حدَّد المشروب وهو المفعول به (الحريق / المدمى) الذي يمثل قمة العذاب لهذا الظامئ الذي زاده الشرب معاناة فوق معاناته .

ثم يأتي طباق السلب في البيت الثاني مصورًا حالة الظامئ في البيت الأول في قوله: (ميتٌ) إلا أن هذا الخبر قد يوهم الراحة والسكينة لذلك المعذب ، فيأتي الاستدراك عن طريق الطباق المنفي

(لم يمت) ؛ ليؤكد استمرارية الموت لهذا المعنَّى ، فلم يكن موته كما يعهده الناس .

وهكذا لم يكن الطباق مجرد حلية لفظية أتى بها الشاعر ، بل وسيلة نسج من خلالها صورة معبرة عن هذا المحب ، ويتلاحق الطباق بصورة واضحة في قصيدة:" **أخي يا شباب الفدى في الجنوب**" في قوله : [2] "المتقارب التام"

ســـيحيا الشـــباب ويُحـــيي الحمـــى ... ويُفـــني عـــداة الغـــد الأســـعد
فســـرْ يـــابن أمّـــي إلى غايـــة ... سماويّـــــة العهـــــد والمعهـــــد
إلى غـــدك المشـــتهى حيـــث لا ... تـــــروح الطغـــــاة ولا تغتـــــدي
فمـــن لم يمـــت في الجهـــاد النبيـــل ... يمـــت راغـــم الأنـــف في المرقـــد
وإن الفنـــــا في ســـــبيل العـــــلا ... خلـــود، شـــباب البقـــا، ســـرمدي
فقـــــد آن للجـــــور أن ينتهـــــي ... وقـــــد آن للعـــــدل أن يبتـــــدي

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٧٦ – ٧٧.
٢ . المصدر السابق ، ص ٢٧٤ . ٢٧٦ .

فالقيمة الفنية في الطباق تكمن" في قدرته على مناوشة الشعور عن طريق الإبانة الخاطفة عن وجهي الحياة والأشياء ، حيث تتآزر في هذه الإبانة مختلف وسائل التركيب اللغوي " [١] ،إضافة إلى جمال الإيقاع المستفاد من طباق الترديد وهو: " أن يُرَد آخر الكلام المطابق على أوله " [٢]

والتماثل الصوتي في الأبيات لا يقف عند حد اتفاق كلمتي التضاد وزنًا في أغلبه ، بل في تشكيل النص من تراكيب داخلية متشابه أكسبته نغمًا أخاذًا، ويأتي (**التكرار**) في طليعة الأساليب التي حظي بها نموذج الآخر عند البردوني سواء تكرار حرف ، أو كلمة ،أو عبارة ،أو بيتًا بأكمله ، وهو يقصد من ذلك ما قرره البلاغيون من فائدة التكرار فهو يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر ، ومن ثم يغدو بمثابة الضوء الذي يسلطه الشاعر على الأعماق كي يسهل الاطلاع على خباياها وعلى اللاشعور الكامن فيها.[٣]

فالبردوني حين يسائل صنعاء عن المستعمر الذي أصابها بكل هذا الدمار والخراب ، ويتولى هو الإجابة معلنًا أن المستعمر له أشكال عدة وقد تخفى بكل ما أوتي من حيلة ، حتى أتعب الشاعر في البحث عنه ، فلم يَعدْ أحد بعيد عن هذا الشك ، بما في ذلك الأستاذ ، والشيخ ، بل تعدى الأمر أن يشك في نفسه وفي شعره ، وقد استثمر الشاعر دلالة حرف الجر (في) لتكون نقطة انطلاق له في كل بحث يقوم به : [٤] " مجزوء الوافر "

---

١ . فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، د . رجاء عيد ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ط ١ ، ١٩٧٩م ، ص ٢١٨.

٢ . تحرير التحبير ، ابن أبي الإصبع المصري ، ت . د . حنفي شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٣م ، ص ١١٥.

٣ . ينظر : شعر الرثاء العربي واستنهاض العزائم ، عبدالرشيد عبدالعزيز سالم ، وكالة المطبوعات ، عبدالله حرمي ، الكويت، ط١ ، ١٩٨٢م ، ص ٢٥٠.

٤ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص ٣٥٥ . ٣٥٦ .

فظيـــع جهـــل مـــا يجـــري وأفظـــــع منـــــه أن تـــــدري
وهـــل تـــدرين يـــا صـــنعا مَـــن المســـتعمر الســـري
غـــــزاة لا أشـــــاهدهم وســـيف الغـــزو فـــي صـــدري
فقـــد يـــأتون تبغـــا فـــي ســـجائر لونهـــا يغـــري
وفـــي أهـــداب أنثـــى فـــي مناديـــل الهـــوى القهـــري
وفـــي ســـروال أســـتاذ وتحـــت عمامـــة المقـــري

وثمة مثال ثان للتكرار الذي وظفه الشاعر لخدمة النص، وتصوير حال اليمن التي كتب عليها أن تنتقل من سيء إلى أسوأ رغم توالي العصور وتغير الحكام ، ومن ثم وظّف الشاعر مدلول التعبير بـ (من ... إلى) فتكون الأولى لتحديد المصدر سواء (مكان، أو زمان ، أو وصف، أو فاعل) فتكون **من** ← يد طاغ / سجن / مستعمر باد / وحش ، وكلها تدل على سوء البداية ، وما تحويه من قهر وظلم ، ثم تأتي النهاية والغاية التي وصلت إليها باستعمال حرف الجر (إلى) ليثبت ضدية ما قد توهمه القارئ من تغيير حال اليمن ليكون الجواب (**إلى** ← أطغى / سجن / مستعمر أخفى / وحشين) ولكن هيهات لها ذلك فما هي إلى مآسٍ تتعاقب عليها : [1] " مجزوء الوافر "

بـــلادي مـــن يـــدي طـــاغ إلى أطغـــــى إلى أجفـــــى
ومـــن ســـجن إلى ســـجن ومـــن منفـــى إلى منفـــى
ومـــن مســـتعمرٍ بـــادٍ إلى مســـتعمرٍ أخفـــى
ومـــن وحـــشٍ إلى وحشـــين وهـــي الناقـــة العجفـــا

وهكذا تبدو قيمة التكرار في تعميق المعنى في نفس السامع ، فضلًا عن تأثيراته الصوتية في إحداث الانسجام الموسيقي، وقد جاء التكرار بلفظه ومعناه

١ . المصدر السابق ، ص ١٧٧.

ومن ثم فهو " يزيد في تقوية الصورة ، ويزيد في تقوية المعنى العام ، ويضفي لونًا عاطفيًا حزينًا على جو القصيدة " [١]

ومن ألوان البديع التي أكثر منها البردوني ، في نموذج الآخر ما يسمى **(بالتصدير)** وهو أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت ، والآخر في صدر المصراع الأول ، أو حشوه ، أو آخره ، أو صدر الثاني [٢]مستثمرًا قيمته في النغم وترابط البيت ، ومنه قول الشاعر : [٣] " الرمل التام "

الدّجى يهمي ... وهذا الحزن يهمي مطرًا من سهده ، يَظْمى ويظمي

يتعب الليل نزيفًا ... وعلى رغمه يدمى ، وينجرُّ ويُدمي

فلا شك أن إعادة كلمة القافية على سابقتها ساعد في تقوية المعنى وتوضيح التناغم الموسيقي بين المفردتين المشتقتين من جنس واحد .

ولا شك أن رد عجز الكلام على صدره ، يسهل به استخراج قوافي الشعر، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ، ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة [٤] على نحو ما جاء في قوله : [٥] "الكامل التام"

من للبيوت الهادمات كأنّها فوق الحياة مقابر الأحياء

تغفو على حلم الرغيف و لم تجد إلاّ خيالا منه في الإغفاء

و تضمّ أشباح الجياع كأنّها سجنٌ يضمّ جوانح السّجناء

خلف الطبيعة والحياة كأنّها شيءٌ وراء طبائع الأشياء

ترنو إلى الأمل المولّي مثلما يرنو الغريق إلى المغيث النائي

---

١ . المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، د . عبدالله حب المجذوب ، دار الفكر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٠م ، ٩٣/٢.

٢ . ينظر : البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها ، عبدالرحمن الميداني ، دار القلم ، دمشق ، دار الشامية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٦م ، ص ٥١٥.

٣ . ديوان البردوني ، المجلد الثاني ، ص٥٣٧ .

٤ . ينظر : العمدة لابن رشيق، ٢/ ٣.

٥ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ١٠٩، ١١٠.

وتلملم الأحلام من صدر الدّجا سودًا كأشباح الدجا السوداء

فبيوت اليمنيين وإن وجدت وسط الحياة إلا أنها في حقيقتها مقابر لهم، وفي هذا دلالة إيحائية تجسد إلى أي حدٍ كان بؤسهم ،حين يوصفون بالموت وهم لا يزالون على قيد الحياة ، وتبرهن الأبيات على هذا الحكم ، فهم لا يرون أقل مؤن العيش (الرغيف) إلا في خيالاتهم ، ومن ثم هزلت أجسامهم وضعفت قواهم، فما هُم داخل البيوت إلا أشباحًا ضمَّتها السجون ، فهي خلف الحياة وخلف الطبيعة فلا تعد منها ، ومن ثم لا تملك من دنياها إلا أحلامًا مبعثرة لملمت شتاتها من ظلام الليل .

ونلاحظ كيف أعاد الشاعر كلمات القافية على ما يناسبها داخل البيت وقد ساهمت في تقوية المعنى المراد وإثارة النوازع النفسية المتألمة تجاه أصحاب تلك البيوت .

ثم يأتي (**الجناس**)؛ ليؤدي وظيفته الموسيقية وإن كانت نسبة وروده في نموذج الآخر أقل من المحسنات السابقة ، ومنه قول الشاعر : [1] " الرمل التام "

ورعى الأغنام بالعدل إلى أن رعى في مرتع الحق الأناما

فالجناس بين لفظي (رعى / رعى) جناس تام ، فالشاعر يتحدث عن خير الأنام حين اشتغل في صباه بـ (رعي) الأغنام ، وهو بعد بعثته قد (رعى) البشرية وقادها إلى كل خير وفلاح .

ومن الجناس الناقص قول الشاعر : [2] " الخفيف التام "

وحياة الشقا على الشاعر الحسْ ساس أدهى من الجحيم وأدهم

فالفرق بين لفظتي (أدهى / وأدهم) هو حرف واحد ، إلا أن الأولى: (اسم تفضيل) يعني: أشق وأصعب ، والثانية: (صفة) تعني: اللون الأسود

١ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٦٥.

٢ . المصدر السابق ، ص ١٨٨ .

وكلاهما تؤديان غرضًا واحدًا وهو تصوير حياة الشاعر فقد جمعت بين الشدة والسواد .

ويلي ما ذكر من أنواع التحسين البديعي ما يسمى **(بالتوشيع)** وهو أن يؤتى في الشعر باسم مثنى ثم يأتي بعده باسمين مفردين هما عين ذلك المثنى [١] وباستقراء النموذج الشعري محل الدراسة ، وجدت هذا المحسن في أربعة مواضع فقط ، ثلاثة منها في قصيدة واحدة [٢] ، وهي قول الشاعر : [٣]

وأهلَّ من أفق الغيوب على الدنا فجران : فجرُ هدى وفجر حنان

والآخر في البيت هو سيد المرسلين ، فقد أطلَّ على الدنيا ببعثته فجران (فجر هدى / فجر حنان) وقد أضاف الشاعر الهدى والحنان للفجر ؛ لأن بعثته ﷺ ميلاد غير مسبق بكل أنواع الهدى ، ولكل معاني الإنسانية تشبيهاً بالفجر الذي هو ميلاد النهار بعد تلاشي الليل بظلامه .

و النموذج الثاني هو قوله : [٤] " الكامل التام "

فطغت أعاديه عليه فردهم بالآيتين : الصبر والإيمان

وهكذا جاء التفصيل بعد الإجمال موضحًا منهجه ﷺ في التعامل مع أعدائه .

أما الموضع الثالث فهو : [٥]

وغزا البلاد سهولها و وعورها بالقوتين : السيف والقرآن

وتمثل كل مفردة من (السيف / القرآن) سلاحًا قامت عليه دعوة النبي ﷺ .

---

١ . نهاية الإرب في فنون الادب ، النويري ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٢٩م ، ١٤٨/٧.

٢ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، قصيدة : (فجران) ص ٢٨٤ .

٣ . المصدر السابق ، ، ص٢٨٥.

٤ . ديوان البردوني ، المجلد الأول، ص ٢٩٠.

٥ . المصدر السابق ، ص ٢٩١.

وأما الموضع الرابع فهو قول الشاعر : [1] " البسيط التام "

مـاذا أُحَـدثُ عـن صـنعاء يـا أبـتي؟ مليحـة عاشـقاها : السـل والجـرب

صور البردوني (صنعاء) بأنها حسناء ، لها عاشقان ملازمان لها (السل / الجرب) وقد لجأ إلى هذا الأسلوب الساخر المعبر ؛ ليعكس إلى أي مدى معاناة الشعب المستمرة جوعًا ومرضًا .

وتدخل(**المقابلة**) ضمن النسيج الموسيقي في نموذج الآخر ، إلا أنها قليلة إذا ما قورنت بغيرها من الأنواع سالفة الذكر ، ومن المقابلات عند البردوني قوله : [2] " مجزوء الكامل "

أشـواق روحـي في السـماء وإنمـا قـدماي في الأصـفاد والأوحـال

وهي مقابلة بين شطري البيت تُجسم عمق المفارقة بين آمال الشاعر وما تتطلع إليه نفسه من المعالي والكرامة ،وبين مرارة الواقع وترديه فقد أصبح الشاعر مكبلًا مقيدًا في أوحال مجتمعه .

وحين يتحدث الشاعر عن (الآخر / الأنا) ، وما ينتابه من حيرة وقلق واضطراب ، يقودانه إلى التخبط في حياته ، يقول : [3] " المتقارب التام "

فحينًـا أهـبُّ كطفـلٍ لعـوب وحينًـا أدب كشـيخ حسـيرْ

فالشطران يوضحان مسلك الآخر / المتباين ، ما بين نشاط وحركة عشوائية كفعل الصبيان

(الشطر الأول) وبين وقار وتُؤدة كفعل العجوز(الشطر الثاني) ، ولا يخفى أثر التقابل في إيجاد موسيقى داخل البيت ، فضلًا عن تقسيم كل شطرٍ في إلى مقاطع توافق المقاطع العروضية، وقد عضّد هذا التقسيم الانسجام الموسيقي الناتج من مقابلة الشطرين .

---

١ . السابق، المجلد الثاني، ص ٢٥٤.

٢ . نفسه ، المجلد الأول ، ص٣٢٢.

٣ . نفسه ، ص ٤٨١.

وقد ورد هذا المعنى في موضع ثانٍ ، في سياق محسن معنوي آخر وهو(**اللف والنشر)** ، فجاء على النحو التالي : [١] " مجزوء الكامل "

يســـري وفي طفراتـــه و وقـــاره كَسَـلُ الشـيوخ وخفـة الأطفـال

وقد جاء النشر على غير ترتيب اللف ، حيث انصرف (كَسَلُ الشيوخ) إلى الوقار ، بينما تناسبت خفة الأطفال مع سرعة الحركة .

وأخيرًا ، أود الإشارة إلى نوع من المحسنات بنى الشاعر عليه نموذج الآخر ؛ إذ هو من ملابساته ودعائمه ، ألا وهو (**المفارقة**) فإفصاح النص عن وجود طرفين (الأنا / الآخر) يستلزم المفارقة فهي بنية أسلوبية تعتمد على المتناقضات ، وهي شكل بلاغي ثنائي الدلالة ، يرمي إلى معنى آخر يحدده الموقف فيبدو نوعًا من التضاد بين المعنى المباشر للمنطوق ، والمعنى غير المباشر [٢]

وأتوقف عند نموذج واحد من المفارقة ؛ لكثرة الإشارة إليها فيما سبق من مباحث ، يقول الشاعر في حديثه إلى الآخر(**الظالم / الحاكم)** وقد قابل حب الناس له بالتنكيل والتعذيب ، ولم يرعَ فيهم حق الله: [٣] " المتقارب التام "

لمـــاذا تـــدوس حشـــاي الجـــريح وفيـــه الحنـــا الـــذي دلّلـــك

وقد صورت المفارقة المبنية على التجسيد قوة المشهد الذي يتراءى لنا فيه وطأة القلب المُعنَّى الجريح بالأقدام ، رغم ما يملأ هذا القلب من حب وود لمن تجرأ على هذا الفعل .

وأكتفي بما سبق ذكره من المحسنات وقد أغضيت الطرف عن أنواعٍ وردت نادرًا في نموذج الآخر ؛ فلم تمثل ظاهرة أو أسلوبًا مُتّبعًا للشاعر .

---

١ . نفسه ، ص٣٢٣ .

٢ . المفارقة في القصص العربي المعاصر ، سيزا قاسم ، فصول ، القاهرة ، ١٩٨٢م ، ص ١٤٤ .

٣ . ديوان البردوني ، المجلد الأول ، ص ٣١٢ .

ولا شك من ثراء شعر الآخر بأنواع المحسنات التي دلت على مقدرة الشاعر وسعة ثقافته ، فقد أجاد في استثمارها ، وتوظيفها محوِّلًا إياها إلى عناصر جمالية دخلت ضمن نسيج تشكيله لشعره ، دون أن يسقط في مهاوي التكلف ، فجاءت في سياق تكثيف الصورة التعبيرية فبَعُدَ بها عن كونها مجرد زينة لفظية .

التدوير :

هو إحدى الظواهر الموسيقية التي يمكن أن تسمى " ظاهرة " في شعر الآخر عند البردوني ؛ ولا أدل على ذلك من كتابة قصائد كاملة بشكل متواصل دون الإبانة عن التفعيلة التي قُسِّمت بين الشطرين فكتبت أقرب ما يكون إلى شكل قصيدة النثر لولا أنها جاءت في قالب موزون مقفى .

وثمة سؤال حتمي هو ما إذا كان التدوير عند البردوني يقتصر على بحر دون آخر ؟ أو ارتبط وجوده ببحر دون غيره ؟

أقول : باستقراء ظاهرة التدوير في نموذج الآخر اتضح لي ما يلي :

ـ شمولية الظاهرة لكل البحور التي نظم عليها الشاعر .

ـ كثرة ورود التدوير في كل البحور بصورة يصعب معها إدراك التفاوت في النسبة .

ـ استثمار الشاعر لتلك الظاهرة على اختلاف أنواع الاخر .

ـ يتمثل الاختلاف في نسبة ورود التدوير بين التام والمجزوء من البحور فقط ، مع تقدم المجزوءات

ـ يمثل بحر (الخفيف) أعلى نسبة في ظاهرة التدوير ، سواء التام منه أو المجزوء ، وتقارب ما عداه من البحور كما ذكرتُ سابقًا ، وهو في ذلك يوافق ما ذكره ابن رشيق في قوله : " والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر غير منفصل منه ، قد جمعتها كلمة واحدة ، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف ، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة ، إلا أنه في غير الخفيف مستقل عند المطبوعين وقد يستخفونه في الأعاريض القصار :

كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك" [١]وأكتفى بنموذج واحد يُمثل الظاهرة بوضوح في بحر الخفيف التام ، والآخر فيها إيجابي وهو الحبيبة : [٢]

فتنـــةٌ أي فتنـــة هـــز قيثـــا ... رى صـباها ففـاض بالسـحر وانهـلّ
تُسـكر الكـأس حين تُسـكرها الكـأ ... س وتسـقى الرحيـق أحلـى وأفضـل
وفتـون يهـزّ شـعرى كمـا هـزّ الـنّ ... ســـيم البليـــل زهـــرًا مبلّـــل
وألاقيـك في ضـميري كمـا لاقـى ال ... فـــمُ المســـتهام أشـــهى مُقَبِّـــل
في دمـي مـن هـواك حمّـى الـبراك ... يــن العــواتي وألــفُ دنيــا تزلــزل

وهكذا اعتمد الشاعر على اتصال الشطرين (التدوير) في مواصلة بث لواعجه وخلجات قلبه دون قطع ؛ توافقًا مع تلاحق المشاعر والأحاسيس .

والمجموعة الكاملة من أعمال الشاعر مليئة بالقصائد الممثلة لهذه الظاهرة بوضوح [٣]

١ . العمدة ، ١/ ١٧٧-١٧٨.

٢ . ديوان البردوني، المجلد الأول ، ص ٧٣، ٧٤.

٣ . من أمثلة قصائد التدوير في المجلد الأول : قصيدة: (بعد الحب ص ١٢٩) ، قصيدة: (روح الشاعر ص ١٣٢) وقصيدة: (من هواها ص ١٦٣) وقصيدة: (أنا ص ١٨٣) وقصيدة: (أين منى ص ٢٣٧) وقصيدة: (سكرة الحب ص ٢٦١) .

ومن أمثلته في المجلد الثاني : قصيدة :(عائد ص ١٢) وقصيدة :(لص في منزل شاعر ص ٨٣) وقصيدة :(حكاية سنين ص ١٤٤) وقصيدة: (صنعاني يبحث عن صنعاء ص ٢٢٧) وقصيدة :(الغزو من الداخل ص ٣٥٥).

الخاتمة

الحمدُ لله على تمام فضله وإكرامه ، الحمدُ لله الذي بنعمته تتم الصالحات وببركة عونه تنجز الأعمال ، وأصلي وأسلم على خير الأنام وبعد ،

فقد كشف البحث الموسوم بـ " **تجليات الآخر في شعر عبدالله البردوني : قراءة تحليلية فنية** "عن تجليات صورة الآخر ممثلًا في الآخر الإنساني – تحديدًا – واستقصاء طبيعة العلاقة الرابطة والفاعلة بينه وبين الأنا.

وقد تطرق البحث في جانبه الموضوعي إلى أنماط الآخر المختلفة ، من خلال الفصل الثاني الموزع على ثلاثة مباحث ، فكشف المبحث الأول عن صورة الآخر (الأنا) التي مثلت نفسُ الشاعر محورَها الأول مع تَقَلُّب أحوالها بين ألم ،وأمل ،وحزن وفرح .

كما أظهر المبحث الثاني صورة الآخر الإيجابية ، مع استنباط طبيعة العلاقة بينها وبين البردوني.

ثم يأتي المبحث الثالث ، كاشفًا عن الصورة المضادة في الحياة وهي الصورة السلبية للآخر ، التي مُنىَ بها البردوني في حياته سواء على مستواه الشخصي، أو المستوى الجمعي متمثلًا في الشعب اليمني .

ثم يأتي الجانب الفني لنموذج الآخر ؛ بُغية الكشف عن جماليات النص، واستجلاء خواصه الداخلية والخارجية من خلال ثلاثة مباحث هي : (اللغة – والصورة – والموسيقا)

وقد أسفرت الدراسة عن جُملة من النتائج يتمثل أهمها في:

١– بروز ظاهرة الآخر في شعر البردوني ، مما يستدعى دلالات نفسية ، وسياسية ، واجتماعية كانت الخلفية المستترة وراء تلك الظاهرة.

٢– مثلت نفس الشاعر شقاً مغايرًا لصوته ، فشغلت حيزًا من صورة الآخر ، الذي استدعاه الشاعر محاورًا ، أو واصفًا ،مع تنوع العاطفة القائمة بينهما .

٣– تنوع صورة الآخر في حياة البردوني بين (إيجابي وسلبي) ومن ثم بروزهما في شعره ؛ الذي كان صورة موازية لحياته.

٤- ثراء نموذج الآخر عند البردوني بالمقومات الفنية ، مما يؤكد مقدرته على توظيف اللفظة والصورة والموسيقا ، ليس في تأدية مقصوده فحسب ، بل في الارتقاء إلى حد المشاركة والمفاعلة الوجدانية من القارئ.

٥-ابداع البردوني متمثلًا في التجديد التعبيري ، ومخالفة المألوف في التصوير في إطار المحافظة على الشكل العمودي الخليلي .

وعليه فالبحث يوصي بمزيد من الدراسات والقراءات والتحليل لشعر البردوني، ذلك النتاج الضخم الذي يتسع للكثير من الدراسات في جوانب مختلفة ، كدراسة الاتجاهات المتعددة في شعره، وكذلك دراسة ملامح المدارس الشعرية لديه.

ثبت المصادر والمراجع

ـ القرآن الكريم

أولًا. المصادر

١. ديوان البردوني ، عبد الله البردوني ، دار العودة ، بيروت، لبنان ،ط ،٢٠٠٦م، المجلد الأول / المجلد الثاني .

ثانيًا. المراجع

١ـ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، د. عبدالقادر القط ، مكتبة الشباب ، مصر ، ١٩٨٨م .

٢ـ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي ، علي عشري ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ليبيا، ط١ ، ١٩٧٨م.

٣ـ الأمومة ومكانتها في الإسلام في ضوء الكتاب والسنة ، مها عبدالله الأبرش ، مكة المكرمة ، جامعة أم القرى ، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي ، ١٩٩٦م.

٤. الأنا والهو ، سيجمند فرويد ، ترجمة / محمد عثمان نجاتي ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٨١م.

٥. أهدى سبيل إلى علمي الخليل ، محمود مصطفى ،ت ، سعيد محمد اللحام ، عالم الكتب ، بيروت، لبنان،ط١، ١٤١٧هـ،١٩٩٦م.

٦. البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها ، عبدالرحمن الميداني ، دار القلم ، دمشق ، دار الشامية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٦م .

٧. تاج العروس من جواهر القاموس ،محمد مرتضى الزبيدي، ت، عبد العليم الطحاوي ،مطبعة حكومة الكويت ، دار التراث العربي، ط٢، ١٤٠٧هـ . ١٩٨٧م .

٨. تاريخ اليمن الحديث والمعاصر ، حسين العمري ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠١م .

٩. تحرير التحبير ، ابن أبي الإصبع المصري ، ت . د . حنفي شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٣م .
١٠. التدوير في الشعر ، د. أحمد كشك ،مطبعة المدينة ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٩ م .
١١. التعامل مع الآخر شواهد تاريخية من الحضارة الإسلامية ، إبراهيم محمد المزيني ، مركز الملك عبدالعزيز للحوار الوطني ، الرياض، ط ١ ، ١٤٢٦ هـ . ٢٠٠٥ م .
١٢. تمهيد في النقد الأدبي الحديث ، روز غريب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧١م
١٣. الجملة في الشعر العربي ، د. محمد حماسة عبد اللطيف ، الخانجي ، القاهرة، ط ١، ١٩٩٠م .
١٤. خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر ، محمد أمين الحموي ، دار صادر . بيروت ، ١٤٣١هـ .
١٥. الدر الفريد وبيت القصيد ، محمد بن أيدمر المستعصمي ، ت، د . كامل سلمان الجبوري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٤٣٦هـ . ٢٠١٥م .
١٦. دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم ،المؤسسة الجامعية بيروت، ط١، ١٩٨٤م .
١٧. دليل الناقد الأدبي "إضاءة لأكثر تسعين تيارًا أو مصطلحًا نقديًا معاصرًا" ميجان الرويلي ، د. سعد البازغي ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، بيروت . لبنان ، ط ٢ ، ٢٠٠٧ م .
١٨. دير الملاك . دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د . محسن أطيمش ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٢م .
١٩. الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، د . محمد فتوح أحمد ، دار المعارف / القاهرة، ط ٣ ، ١٩٨٤م .

٢٠. شعر الرثاء العربي واستنهاض العزائم ، عبدالرشيد عبدالعزيز سالم ، وكالة المطبوعات ، عبدالله حرمي ، الكويت، ط١ ، ١٩٨٢م .
٢١. الشعر العربي المعاصر ، عز الدين اسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨١ م.
٢٢. الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها ، د. مسلم حسين حسب ،مطبعة ضفاف ، السعودية ، ٢٠١٣م .
٢٣. شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم ، نشوان سعيد الحميري ، ت، د. حسين عبدالله العمري وآخرون ، دار الفكر المعاصر ، بيروت . لبنان ، ط ١ ، ١٤٢٠هـ . ١٩٩٩م .
٢٤. الصحة النفسية ، دراسة في سيكولوجية التكيف ، نعيم الرفاعي ، ط ٧ ، دمشق ١٩٨٧م .
٢٥. الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، دار إحياء الكتب العربية ،ط١، ١٣٧١هـ ـ ١٩٥٢ م .
٢٦. الصوت الآخر . الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، ط١، ١٩٩٢م.
٢٧. الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١م .
٢٨. الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني ، وليد المشوح ، كتاب الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، ٢٠٠٠م .
٢٩. علم الجمال اللغوي ، محمود سليمان ياقوت ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ١٩٩٥م .
٣٠. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، ت محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الجبل ، بيروت ، ١٩٧٢ م .
٣١. عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، مكتبة النصر، القاهرة، ط ٣، ١٩٩٣ م.

٣٢. العين ،الخليل بن أحمد الفراهيدي ، ت، د.مهدي المخزومي ، د. إبراهيم السامرائي، دار الهلال ، د.ت .
٣٣. الفروق اللغوية ، أبو هلال العسكري ، ت، محمد إبراهيم سليم ، دار العلم والثقافة ، القاهرة ، د.ت .
٣٤. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، د . رجاء عيد ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ط ١ ، ١٩٧٩م .
٣٥. فلسفة المرأة ، د. محمود رجب ، دار المعارف . القاهرة . مصر ، ط ١ ، ١٩٩٤م .
٣٦. قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، د . محمد عبدالمطلب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥م .
٣٧. القوافي ،الأخفش أبو الحسن ، ت : أحمد راتب النفاخ ، بيروت ، ١٩٧٤م .
٣٨. الكافي في العروض والقوافي ، الخطيب التبريزي ، ت، الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٣، ١٩٩٤ م .
٣٩. لسان العرب ، ابن منظور، دار صادر . بيروت، ط ٣ ، ١٤١٤هـ .
٤٠. لغة الشعر العربي الحديث ، سعيد الورقي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، ١٩٧٩م .
٤١. المختصر في أخبار البشر ، أبو الفداء عماد الدين المؤيد ، المطبعة الحسينية المصرية ، ط ١ ، د.ت .
٤٢. المرشد الوافي في العروض والقوافي ، محمد بن حسن بن عثمان، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان،ط١، ١٤٢٥/ ٢٠٠٤م.
٤٣. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، د . عبدالله حب المجذوب ، دار الفكر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٠م .
٤٤. المصباح المنير في غريب الشرح الكبير ، أبو العباس أحمد محمد الفموي ، المكتبة العلمية ، بيروت ، د.ت .

٤٥. المعجم الشامل للمصطلحات الفلسفية ، عبدالمنعم الجفني ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، مصر ، ٢٠٠٠م.
٤٦. معجم اللغة العربية المعاصرة ، مختار عبد الحميد عمر ،عالم الكتب ،ط١،١٤٢٩هـ،٢٠٠٨م.
٤٧. المعجم الوسيط ، أخرجه: إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر ، محمد علي النجار ، مكتبة الشروق الدولية ، ط٤ ، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.
٤٨. المفارقة في القصص العربي المعاصر ، سيزا قاسم ، فصول ، القاهرة ، ١٩٨٢م .
٤٩. مقاييس اللغة ،أحمد بن فارس، ت، عبد السلام هارون ، دار الفكر ، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م .
٥٠. ملوك العرب ، أمين الريحاني ، مطبعة يوسف صادر . بيروت . لبنان . ط٢، ١٩٢٤م .
٥١. منهج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجنى ، ت محمد حبيب الخوجة ، دار العربي الإسلامي بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ م .
٥٢. موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد ، د. عزة جدوع ، مكتبة المتنبي ، الدمام ، ط ٦ ، ٢٠٢٠ .
٥٣. موسيقى الشعر العربي ، د. ابراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٧٢ .
٥٤. ميزان الذهب في صناعة الشعر عند العرب ، السيد أحمد الهاشمي، ت، علاء الدين عطية ، مكتبة دار البيروتي ، ط٣، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.
٥٥. النحو المصفى ، محمد عيد ، مكتبة الشباب ، د.ت .
٥٦. النقد الأدبي ، أحمد أمين ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٥٢م .

٥٧. نهاية الإرب في فنون الادب ، النويري ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٢٩م .

ثالثًا. المجلات والدوريات

١. انفتاح الشكل العمودي تجربة الشاعر عبد الله البردوني ، صلاح بو سريف ، مجلة نزوى ، العدد ٢٢ ، ٢٠٠٠م .

٢. دور الآخر في الإبداع الجمالي ، مجلة فصول ، وليد منير ، العدد ٢.١ ، ١٩٩١ .

٣. الشاعر عبد الله البردوني : أضواء على حياته وشخصيته ، د ، عدلي الهواري ، مجلة : عود الند ، العدد ٤٧ ، ٢٠١٠م .

٤. صورة الآخر عند الشعراء السود في العصر الجاهلي والعصر الإسلامي ، عهود حسين جبر ، مركز دراسات الكوفة ، العدد ٥٢ ، ٢٠١٩.

٥. صورة الآخر: العربي ناظرًا ومنظورًا إليه ، الطاهر لبيب ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ١٩٩٩ م .

٦. قراءة في أيام شاعر اليمن الكبير عبد الله البردوني ، عبد العزيز المقالح ، مجلة العربي ، أغسطس ٢٠١٠ .

٧. هوية الأنا وعلاقتها بكل من القلق وتقدير الذات والمعاملة الوالدية لدى طلبة الجامعة ، دراسة في ضوء نظرية اريكسون ، تأليف ، عبد الرقيب بن أحمد البحيري ، مجلة كلية التربية جامعة الزقازيق، ١٩٨٩م .

رابعًا . الرسائل العلمية

١. السخرية في شعر عبدالله البردوني ، مساعد سعد الذبياني ، رسالة ماجستير ، جامعة أم القرى ، ١٤٣١هـ .

خامسًا. المواقع الإلكترونية

١ . موقع البديل نت ، في ذكرى رحيله، البردوني معجزة الشعر العربي ، الشبكة العنكبوتية ، ، ٢٠١٩م ، https://albadeel.info/news-20812.html

٢. موقع الشاعر الكبير عبدالله البردوني ،دراسات عند البردوني ، ملامح حداثية في شعر البردوني ، الدكتور عبدالعزيز المقالح ، https://www.albaradouni.com/405/

٣. مقطع فيديو من لقاء تلفزيوني مع الشاعر ،في برنامج (هذا هو) من انتاج MBC ١٩٩٦ .

فهرس الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	٦٢٧٥
التمهيد: الأنا والآخر ، تعريف وجذور	٦٢٧٩
الفصل الأول : نافذة على حياة الشاعر الشخصية والأدبية	٦٢٨٤
الفصل الثاني : تجليات صورة الآخر في شعر عبدالله البردوني	٦٢٨٨
المبحث الأول : جدلية الآخر و الأنا في شعر عبدالله البردوني	٦٢٨٨
المبحث الثاني : صورة الآخر الإيجابية في شعر عبدالله البردوني	٦٢٩٨
المبحث الثالث : صورة الآخر السلبية في شعر عبدالله البردوني	٦٣٣٣
الفصل الثالث : تقنيات التعبير عن الآخر في شعر البردوني	٦٣٤٩
المبحث الأول : اللغة	٦٣٤٩
المبحث الثاني : الصورة	٦٣٥٦
المبحث الثالث: الموسيقا	٦٣٦٩
الخاتمة	٦٤٠٣
ثبت المصادر والمراجع	٦٤٠٥
فهرس الموضوعات	٦٤١٢