

انزياحات الحداثة الرومانسية لقصيدة عمود الشعر الشاعر عبد الله البردوني أنموذجا

د/ نجيب الورافي

رئيس قسم اللغة العربية/كلية الآداب - جامعة ذمار

الجمهورية اليمنية

ملخص:

من المحتمل أن ينبع خطاب الاتجاه الرومانسي لدى الشاعر الواحد إلى الجمع بين أكثر من نمط أو شكل شعري، كما هو الحال مع تجربة جبران خليل جبران، الجامعة بين قصيدة العمود والشعر المنشور الحر أو المطلق، بحيث يتفاوت الخطاب بالفروق بين المنشور والمنظوم، ويتحد في بقية مظاهر التعبير وفي الوجدان والموضوع، وفي المقابل يمكن لشاعر العمود أن يتمكن من الجمع بين أكثر من حداثة شعرية أو تيار شعري حداثي، كما هو الحال مع تجربة الشاعر عبدالله البردوني، الجامعة بين الرومانسية والواقعية والسريرية، وهنا فإن الجامع هو وحدة الوزن العروضي، بينما تتعدد وتنوع أنساق الاختلاف عبر مسارات الحداثة في تجربة الشاعر من اتجاه شعري إلى آخر، وبالنسبة إلى حداثة الشعر الرومانسي لشاعر جامع بين أكثر من حداثة كالبردوني؛ تبدو أنساق الاختلاف أو المفارقات كامنة في نطاق قوانين عمود الشعر، وبها وفي ظلها تتشكل مسافة انزياح الحداثة الرومانسية عن سلفتها الكلاسيكية.

المقال:

أولاً: البردوني والحداثة الرومانسية

الشعرية الرومانسية هي إحدى المراحل في تجربة الشاعر عبدالله البردوني الشعرية ومسار من مسارات التجديد والحداثة في شعر هذا الشاعر الذي استطاع أن يجمع في إبداعه الشعري عبر تاريخه بين أكثر من تيار فني، متدرجا في سيورة تجربته مع الظرف التاريخي للشعر عالميا وعربيا، ومع مقتضيات النظام المعرفي والثقافي المصاحب والمساند لحركة الشعر وتصاديها الإبداعي في نطاق جغرافيا الشعر في كل مكان، فتنتقل الشاعر البردوني بين أبرز محطات الأدب والشعر حداثة، وفي الصدارة منها حداثة الاتجاه الرومانسي⁽¹⁾.

البردوني استطاع في نطاق عمود الشعر أن يواكب حركة الحداثة الشعرية، وتطوّر بين أكثر من مذهب فني شعري؛ كان أولاها الرومانسية فالواقعية، ثم السريالية الرمزية، وتغلّب على إشكال صرامة النظام العروضي، ليحدث شعره بين حدوده الحادّة، فجدد بل وحدث في نطاق قوانينه، فبالقصيدة البيتية ذاتها - كما يرى د. عبدالعزيز المقالح - حدث البردوني القصيدة البيتية، "خروجاً على هذا الشكل من داخله، ومن خلال استيعاب اللغة الشعرية المعاصرة، بتكثيفها واستعاراتها المتمردة والذاهبة إلى أقصى حدود المغامرة"⁽²⁾.

يستعير مفهوم الانزياح الحداثي هنا نظيره في بحوث الشعرية المعاصرة، فعمود الشعر ظاهرة بناء شعري ذات معايير متبعة بين شعراء العربية جيلاً بعد جيل، فإذا بمعظم جيل شعراء الرومانسية في العصر الحديث قد أبقي على معيار الوزن العروضي والقافية، وسعى إلى إزاحة بقية معايير القصيدة، لتحل محلها في نطاق العمود أنساق بناء الشعرية الجديدة، هذا الحلّ يمثل أفق الحداثة ومنظومتها الدلالية والجمالية المتزاخرة.

يرتبط ظهور مفهوم الشعرية بظهور الرومانسية، وعنّها اتسع معناها، فلم تعد القصيدة تعني جنساً أدبياً يستعمل النظم، بل حدث نقل لمفهوم الشعر من السبب إلى المسبب، من الموضوع إلى الذات، وهكذا عنت كلمة شعر الإحساس الجمالي الخالص الناتج عن القصيدة، ثم اتسع المفهوم إلى ما هو خارج شعرية الأدب، إلى الرسم والموسيقى وغيرها⁽³⁾.

هذا الاتساع هو جوهر الحداثة الشعرية، لكننا لن نقتصر على حدوده داخل الخطاب، بل نفترضه على مستوى الشعرية الرومانسية الكلية أو الجامعة، بمتعالياتها المناصبية والتناصبية، وظروف التشكل المعرفي للحداثة، ثم في تشكل شعرية تجربة القصيدة الرومانسية لدى الشاعر⁽⁴⁾.

ثانياً: المرجعية النظرية للرومانسية

يشتمل نسق المرجعية على أربعة معطيات للحداثة الشعرية لدى البردوني: معطى الثقافة، معطى الزمن الشعري، معطى الفلسفة المعرفية النظرية، معطى المتناص الرومانسي.

في البدء كان ثقافة الشعرية النظرية للرومانسية عالمياً، وكانت الثقافة عاملاً من عوامل تأسيس الانزياح المعرفي لخطاب شعري حداثي، موحد الرؤية والفن، وموحد التصور حول ماهية الشعر ووظيفته؛ فالانزياح المعرفي معناه: مسافة التحول في الفكر النظري الأدبي والنقدي المؤسس لهذا الخطاب الجديد، الذي اجتاحت آداب الأمم، وأسهمت الثقافة المعرفية في منحه مزاياه الحداثيّة الفارقة عما كان أدباً اتباعياً صرفاً؛ يقول العقاد في نقده لشوقي: «مضى الجيل الفات، وجاء جيل بعده، كثر فيه تداول الدواوين البليغة والرسائل الرصينة، وأخرجت المطابع مئات الكتب التي

صاغها أقدر كتاب العرب وشعرائهم ... وترجمت الأسفار الإفرنجية، واطلع عليها الناشئة في لغاتها، فعرفوا مزجة الكلام البليغ، ومعنى الاقتدار الفني والأدبي⁽⁵⁾، وحينها جرت أو تسربت النماذج التأسيسية للرومانسية من الغرب لتعم ذاتها وتتصدر تجربة الأدب في أقطار الأرض⁽⁶⁾، ولم تحاجر على مستوى ممارسة الأدب الرومانسي، وإنما أيضا على مستوى الأسس المعرفية النظرية التي يستند إليها الخطاب الأدبي في نطاق من التمثل أولا، فالممارسة النصية ثانيا.

كان الشعراء أحد أهم الأنواع الأدبية المتمثلة للفلسفة النظرية الرومانسية، وأكثرها قابلية ل(رمنسة) تجربته، ربما لأن الشعر أكثر أنواع الأدب التصاقا بالنفس الإنسانية المتأثرة بموجة الشحن إلى تفاصيل هذا الوافد الأدبي الجديد، الذي إنما عني أكثر ما عني باقتفاء حال تلك النفس، عبر رحلة غوص في أعماقها.

لا يعني هذا المدخل إلى دراسة الشعر الرومانسي العربي مجرد وضعه في خانة الأضعف المتأثر المحاكى؛ فالريح إنما تلاقح فحسب، دون أن يعينها وهب ما لاقحته شيئا من نماء الجذوع والأغصان، ومن خضرة الأوراق ونضج الثمار، وإنما أمر ذلك مرده إلى محضن البذرة من تربة وماء وهواء.

هناك دوافع كثيرة تقف خلف أية إشارة نقدية إلى توحّد المشهد الرومانسي في العالم، في تجلّ لوحدة خصائص خطابه التعبيري وظواهره الفنية، يقف في صدارة تلك الدوافع، عدّ المنطلقات النظرية للرومانسية معايير ومداخل تساعد الدارس على تفسير الظواهر، وتصنيف تجارب الشعراء وتقييم اتجاههم الرومانسي، لاسيما الشعراء الذين تداخل نتائجهم الإبداعي مع اتجاهات شعرية أخرى، كالشاعر عبد الله البردوني.

عبر معطى زمن الشعرية الرومانسية العربية خصوصا والعالمية عموما، يمكن تحديد نقطة البدء في تجربة البردوني، نسبة إلى زمن الشعر الرومانسي، إذ يمثل المعطى التاريخي مدخلا مهما في بحث تجربة القصيدة الرومانسية لدى هذا الشاعر، وعلى الرغم من صعوبة إسناد أية بداية أدبية أو شعرية إلى تاريخ زمني ضابط ودقيق⁽⁷⁾، إلا أنّ تاريخ الشعرية الرومانسية لدى البردوني يمتد بين عقد الخمسينيات وعقد السبعينيات من القرن العشرين⁽⁸⁾.

هذه المدة الزمنية تعدّ متأخرة بالقياس إلى حقبة زمن الأدب الرومانسي الغربي، ومتناسبة إلى حد ما مع تجارب شعرية عربية، إذ يفصل بين البردوني وبين مرحلة تأسيس الرومانسية العربية عقود، بينما الذي يفصلها عن رومانسية الشعر الغربي هي قرون بأكملها، فقد تحدت بداياتها بالثلثين الأخيرين من القرن الثامن عشر، بينما يتحدد بدء الرومانسية العربية بأواخر القرن التاسع

عشر، عبر تجربة الشاعر العربي خليل مطران⁽⁹⁾، ليتعاقب على المشهد الشعري العربي، بعد ذلك، تجارب شعرية رومانسية، ورابطات أدبية وشعرية ومطبوعات، تتبنى تفسير الإبداع الشعري الجديد عما سلف، والترويج له، سواء في نطاق الجغرافية العربية أم خارجها لدى شعراء المهجر، ورابطاتهم الأدبية والشعرية.

لم يكن شعراء اليمن بمختلف تياراتهم بمعزل عن مسارات حركة التجديد والحدثة الشعرية العربية، فقد «كان الشاعر في اليمن، وهو يبشر بروح العصر، وبأحلام التقدم والتطور ينظر صوب أنماط القصيدة العربية في مصر والشام والعراق، ويحاول الإلمام بعناصرها وخصائصها، وأن يضع ما يكتبه من شعر في إطاره التاريخي المناسب»⁽¹⁰⁾.

أما فيما يتصل بالشعر الرومانسي فقد صنف عبدالعزيز المقالح هذا الاتجاه تاريخياً إلى ثلاث مراحل: الأولى بين عامي 48 . 1955 ، وتمثل انتصار المدّ الرومانسيّ بصفته ردّاً فعل على الإحباط الثوري، والثانية تمتد بين 55 . 1962، وتمثل الانكسار والتمرد والإرهاب بالثورة، أما الثالثة فبين عامي 62 . 1972، وتتعالى فيها أصوات الرومانسية الثورية مع أصوات كلاسيكية وواقعية⁽¹¹⁾.

ربما أشار تاريخ تجربة القصيدة الرومانسية لدى البردوني إلى نقطة زمن تقع قريباً من نهايات زمن الإبداع الرومانسي في أقطار أخرى، كتونس ومصر وسورية ولبنان، ما يؤكد حقيقة أن لليمن ظرفها التاريخي والسياسي والثقافي آنذاك، والمتمثل في الانسداد المطبق الذي أعاق اليمنيين عن خوض غمار الثقافة عربياً وعالمياً؛ إلا أن شعراء اليمن لم يستسلموا لظرف الانغلاق والعزلة، فاجتازوا ذلك بالاطلاع أو السفر، وما إلى ذلك من وسائط اتصال ثقافي وأدبي.

يرتبط المعطى التاريخي بمعطى المرجعية المعرفية النظرية للرومانسية، ويتمثل هذا الأخير في جملة الأفكار المبتكرة التي مثلت مبادئ ومنطلقات بنى عليها الشاعر الرومانسي تصوره للإبداع الشعري، وقامت على أساسها تحديدات هُويّة جديدة للشعر وللشاعر، وأساسات مهمة لانزياحات حدثتها؛ يرى أدونيس أن الشعرية العربية عموماً، تستند إلى ثلاث ظواهر للعلاقة بين الشعرية والفكر، تتصل أولاً بالنقد الشعري العربي، والثانية بالنظام القائم على علوم اللغة العربية والإسلامية، نحواً، وبلاغة، وفقها، وكلاماً، أما الثالثة: فتختص بالنظام المعرفي الفلسفي الذي عرّف هُويّته في أنه العلم المستند على البرهان والحجة؛ وفي مقام تحليل شعرية مدخل المرجعية الرومانسية، فإن العلوم التجريبية الطبيعية وعلم النفس، قد حلت محل العلم البرهاني، بل وفاقته في تحقيق الكفاية⁽¹²⁾.

ولأول مرة ولأكثر من خمسة عشر قرناً يلامس مفهوم الشعر تحولاً يتجاوز بمعناه حداً معايير عمود الشعر، بدءاً في تعريفه في أنه -الشعر- كلام موزون مقفى، يدل على معنى⁽¹³⁾، مُتَحَوِّل التميز في حدود مباينة المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، فإن عدل عن جهته -كما يرى ابن طباطبا العلوي- بجته الأسماع، وفسد على الذوق؛ ونظمه معلوم محدود⁽¹⁴⁾.

كما يتحدد الفرق بين الطبع والتكلف في إجادة العروض التي هي ميزانه والشعر صناعة، وإنما الشاعر يختص المعنى نثراً، ثم يختار له ما يلبسه من اللفظ والقوافي والوزن الذي يسلس له⁽¹⁵⁾.

تنطلق المعايير النظرية المحددة لعمود الشعر في نظرية النقد العربية من حد الوزن والقافية الذي أصبح أسَّ الشعرية العربية القديمة في مستوياتها المعرفية والنصية، «فلو لم يكن عمود الشعر هو الصيغة التي اختارها شعراء العربية، لكان في أقل التقدير هو الصورة التي اتفق عليها النقاد»⁽¹⁶⁾.

ظلت معايير عمود الشعر بمثابة نوايس للشعر خلال القرون الأربعة الأولى من الهجرة إلى أن أصبحت تلك المعايير -مجتمعة- تمثل نظرية عمود الشعر الناضجة المكتملة لدى المرزوقي في مقدمته لحماسة أبي تمام بحسب إحسان عباس- وكان أمر معايير العمود مرتبطاً بالحدثة الشعرية، وفقاً لتعليل المرزوقي ذاته «ليتميز تلبد الصنعة من الطريف، وقدم نظام القريض...، ويعلم فرق ما بين المطبوع والمصنوع»⁽¹⁷⁾.

لم يزد المرزوقي على عناصر عمود الشعر التي حددها النقاد العرب قبله، سوى أنه عرض مراجعات لها، فحمل المعنى على العقل الصحيح والفهم الثاقب، واللفظ على الرواية والاستعمال، والتشبيه على الفطنة وحسن التقدير، والتحام أجزاء النظم على تخير من لذيذ الوزن، الطبع، اللسان⁽¹⁸⁾.

وخلاصة ما ندلل عليه هنا، هو أن نظرية عمود الشعر ظلت أسساً معرفياً نقدياً لا يتجاوزه شاعر قيد أنملة، باستثناء حالة الفرادة في شعر أبي تمام، لاسيما ما يتصل بمنطق التعبير عن المعنى في مجازات هذا الشاعر، وما سوى أبي تمام فإن معايير عمود الشعر سادت حتى عصر الكلاسيكيين، كشوقي وحافظ وغيرهما في العصر الحديث.

عمود الشعر أو القصيدة العمودية مازالت حتى الآن تُعرَّف في حدود الوزن والروي، فهي «القصيدة المعتمدة على وحدة الوزن والروي، والتي جاء عليها معظم الشعر العربي»⁽¹⁹⁾، وربما لم يعد مثل هذا التعريف الأحادي سوى منطلق تسمية أو علامة لامتياز نمط شعري يتبع العمود،

بسبب ما اعتزى الشعر من تحول مسّ الشكل العروضي، كشعر التفعيلة وقصيدة النثر، أما معايير العمود الأخرى في الشكل والموضوع، والمنصوص عليها في نظرية الشعر القديمة، فقد تعرضت للنقض، وُئني على أنقاضها انزياحات حدثت في إطار العمود ذاته، كما هو الحال مع الحداثة الرومانسية لدى الشاعر البردوني.

لدى الرومانسيين أصبح للشعر مفهوم أكثر شمولية، فهو تعبيرٌ جمالي مؤثر مبنٍ على تصور شامل للوجود وعلاقاته؛ ناجم عن خيال واسع بلا حدٍّ، كما يتّسم ذلك التصور، بتجاوز سطوح الوجود إلى أعماق النفس والكائنات والأشياء، فالرومانسي يغوص بذاته إلى عمق الوجود أو يُغيص الوجود في أعماق الذات الشاعرة وذات الإنسان عموماً، وقد اتسع حقل تعريف الشعر الرومانسي من قبل الأدباء العرب العائدين من أوروبا، وتعددت مفاهيمه، فمنها ما يتصل بالمضامين والموضوعات، استجابة لمشكلات حياتية جديدة، ومنها ما يتصل بطريقة التعبير، كالتحرر من القافية، وجواز الكتابة النثرية، فيما سماه أمين الريحاني الشعر الطليق، ومنها ما يتصل بتحديد تعريف الشعر على أساس ثنائية المعنى والخيال الشعري، بدلا من تعريفه الأحادي الموقوف على اللفظ⁽²⁰⁾.

وكانت هذه النقلة المفهومية للشعر عالميا محصلة للمعرفة النظرية إن عبر الفلسفات التأملية التي ألحّت إلى ماهية الآداب والفنون ورموزها، وإن عبر نظريات معرفية عملت على تأصيل المفاهيم الشعرية الرومانسية.

ومثلما استجد مفهوم الشعر الرومانسي استجد مفهوم وظيفته وغايته وحظيت بالتأصيل، ومنذ جيل التأسيس من شعراء الرومانسية العرب، فالأدب الرومانسي في جوهره، إنما ينطلق من الإنسان، وفي وظيفته يستهدف الإنسان ذاته، فهو -الإنسان- موضوع القصيدة من الشعر، والقصة والرواية، والقطعة النثرية، والنفس الإنسانية هي محور الأدب؛ يقول ميخائيل نعيمة: «إننا في كل ما نفعل، وكل ما نقول، وكل ما نكتب، إنما نفتش عن أنفسنا، فإنّ فتشنا عن الله فلنجد أنفسنا في الله، وإن سعينا وراء الجمال فإنما نسعى وراء أنفسنا في الجمال، وإن طلبنا الفضيلة فلا نطلب إلا أنفسنا في الفضيلة وإن اكتشفنا سرا من أسرار الطبيعة، فما نحن إلا مكتشفون سرا من أسرارنا .. فكل ما يأتيه الإنسان إنما يدور حول محور واحد هو الإنسان، وحول هذا المحور تدور علومه وفلسفته وآدابه»⁽²¹⁾، أما وظيفة الأدب فلا تخرج أيضا عن تلبية حاجة الإنسان ذاته؛ حاجته إلى الإفصاح، وإلى نور الحقيقة الذي يهتدي به في حياته، وإلى الجمال وإلى الموسيقى⁽²²⁾.

يقف الخيال الشعري في صدارة سياقات المرجعية الرومانسية، إذ هو «المهيمن على الصراع بين الرومانسيين العرب والتقليديين، والانتقال به من حقل الصناعة إلى حقل الفن تأويل له من ناحية، وتوجيه لتصور الحداثة لدى الرومانسية العربية من جهة ثانية»⁽²³⁾.

وقد تعدى التصور الناتج عن الخيال، ثم الصورة الشعرية الناتجة عن كل ذلك حدود الشيء المادي، والنفس والطبيعة إلى أعماقهما، وتجاوزت الصورة حرفة الأشياء؛ لتتعدى تصوير الواقع المحسوس إلى ما وراءه، واخترق الرومانسيون الحجب الفاصلة بين الحواس وتشكيل علاقات غير مألوفة بين محسوسات الوجود؛ فالوجود برمته يخضع للتصور الرومانسي؛ يراه الشاعر؛ يشعر بوجوده، فيميز ويرتب ويختار، ليشكل الصورة وفقا لرؤيته الجديدة⁽²⁴⁾.

وفي شكل القصيدة أعلن الرومانسيون العرب ثورة على القيم والمظاهر الشكلية القديمة؛ من حيث اللفظ، وظواهر الزخرف البديعي، وحاولوا تحديد الوزن، إما بتنويع القوافي، وإما بالعناية بخلق إيقاع داخلي، وكان الخيال الشعري أهم عنصر في حظي بعناية رواد الرومانسية العرب، ولم يعد عنصرا فنيا فحسب، بل موقفا وجوديا وممارسة سلوكية، كثيرا ما تفننوا في تصوير مزاياها⁽²⁵⁾.

ووفقا لمبدأ المعرفة الحدسية، بصفته طريقا للمثاقفة على مستوى نظرية الشعر الرومانسي، وعلى ممارسة إبداعه معا، فقد خلق الحدس محيطا عربيا متصاديا في ظهور بدايات تأسيسية وريادات للشعر الرومانسي في معظم الأقطار العربية⁽²⁶⁾، وحتى مع افتراض الثغرات في التواصل مع المعرفة النظرية للرومانسية، فإن الإبداع الشعري يمكن أن يعوض تلك الثغرات، فما يمكن افتقاده في النظرية - كما يرى أدونيس - يمكن أن يتواجد في النص الإبداعي، لاسيما الاستثنائي الذي يمتلك من المقومات الفنية والجمالية ما يمكنه من أن يخترق تلك النظم المعرفية وتنظيراتها، إذ إنه يحقق علاقة عضوية بين الشعرية والفكر، ويفتح بحدوسه واستبصاراته أفقا جماليا جديدا⁽²⁷⁾، ليس فحسب على مستوى استحداث الأفكار، بل أيضا يشمل الحدس تمثيل الوعي الشعري الرومانسي من حيث هو البنية العميقة للذات، وعنه تتشكل الرؤية الشعرية الحلمية، خارج الضوابط الموضوعية في تعيين الزمان والمكان⁽²⁸⁾.

أما فيما يخص التفاعل المعرفي المباشر، فإن الشاعر البردوني كان قد اتجه «في منتصف الخمسينيات ... إلى قراءة الشعر الحديث وكان الاتجاه الرومانسي أول المنعطفات الهامة في حياته الشعرية»⁽²⁹⁾، فثقب جدار العزلة وآثر بتجربة الرومانسية خوض غمار الحداثة، ومن أولى قصائده، في الوقت الذي آثر غيره من شعراء يمينين كبار آنذاك، السير على خطى الشعر التقليدي.

يمثل التاريخ الأدبي إطاراً لمناقشة شعرية معرفية ونصية، وتمثل المرجعية المعرفية والفلسفية، بما أسدته جملة أفكارها من أسس أدبية، بنى عليها الشاعر الرومانسي عامة، والبردوني خاصة، مرجعية الحداثة لقصيدة العمود الرومانسي في نطاق العمود ذاته.

المرجعية التناسية REFERENCIALITE وهو مصطلح تناسي يُعنى بالطريقة التي يعود فيها الأدب إلى نفسه، وبالطريقة التي يتعد بها عن كل علاقة مباشرة مع الواقع، دون أن ينفي الواقع، بل على العكس يبدو شكلاً آخر للعلاقة معه⁽³⁰⁾.

حظيت الرومانسية باهتمام منظري التناس بسبب إشكالية الحداثة التي فرضتها فلسفة الخطاب الرومانسي، وهي حادثة تستند أول ما تستند إلى رفض مبدأ المحاكاة الذي اعتمده الشعر الكلاسيكي أساساً لخطابه من قبل، وعلى الرغم من أن رفض المحاكاة لا ينفي كل ممارسة تناسية⁽³¹⁾، كما لا ينفي العلاقة بالنص الأنموذج أو المثال، إلا أن تلك العلاقة لا تخلو من تعقيد، بسبب عقدة النسق المعرفي للحداثة الشعرية الرومانسية، الذي يصير على تعريفها بأنها اختراع ما لم يوجد بعد من القول، لذا وابت فكرة الطرس⁽³²⁾ لإثبات حتمية متناس أية حادثة، وتفسيرها لها في آن، ومن ثم فإن اختراعها يقع -لا محالة- في فضاء مشبع بالنصوص⁽³³⁾.

وبالنسبة إلى الحداثة الرومانسية فلم تعد الكتابة «تهدف إلى الكشف عن استمرارية الأنا، أنا النص والأعمال، لكنها تكشف في التراكم النهائي للنصوص عن فضاء ملائم للمخيلة»⁽³⁴⁾، بحيث لا تقف قيمة المتناس في حدود تشكيل الخطاب الجديد، بل تتجاوزها إلى وظيفة تتصل بالقارئ فتضعه في فضاء المكتبة وتسمح له بإدراك جوهر الأدب⁽³⁵⁾.

المتناس الرومانسي لدى البردوني، هو هذا النسيج متداخل الطبقات لخطابه، رؤية وفناء، مع ملامح الرومانسية في الموروث الأدبي العربي (متناس الموروث الرومانسي)، ثم الأسس الرومانسية العالمية والعربية المعاصرة (متناس المذهب الشعري)، بصرف النظر عن الاستشهاد بنص مرجعي بذاته، ففي الموضوع حفلت القصيدة الرومانسية لدى البردوني بما هو شائع في تجارب الرومانسيين العرب، كالذات في حدود ارتباطها بمسار الثلاثي الكوني: الذات، الحب، الطبيعة، وتفجرت عن علاقات فكر البردوني ووجدانه موضوعات، طالما تداولها الشعر الرومانسي العربي.

يمكن الاستشهاد بمتناس رؤية الذات في ضوء علاقاتها الوجودية ونظرتها إلى البشر، وإلى القيم ورصد إحساسها الوجداني بما حولها، بحسب ما شاع في القصيدة الرومانسية من موضوعات الحب والعشق والمرأة الحبيبة والطبيعة والجمال والحلم والمواجيد والوطن والثورة وفلسفة التأمل في الأفكار والقيم، كما في هذا المتناس القيمي:

- طائر، عشّه الوجود وقلب ملهم عاشق، وروح نبيله
- رَكَّبَ الله في طبيعته الفسّ وفي فكره طموح الفضيله
- ينشر اللحن في الوجود ويطوي بين أضلاعه الجراح الدخيله
- يفعم الكون من معانيه شهدا ورحيقا حلوا، ويطفي غليله
- تستشف الجمال من ظلم الليل، ومن زهرة الربيع البليلة
- لم تحاول وظيفة المنصب العالي ولا تبتغي إليه وسيله
- لا، ولا تعشق النقود اللواتي نقشتها يد الحياة الذليله
- قد تخلّلت للجمال تناجي هالة الوحي والسماء الصقيله
- فرأيت الفضائل البيض في الدنيا، ولم تلمح الخنا والرديله⁽³⁶⁾

يبدو جليا تعريف الذات الشاعرة في قصيدة (الشاعر) لهويتها الشعرية أولا، ثم تشخيص علاقتها بالوجود والقيم والمادة، من جمال وأحلام وطبيعة ومال وجاه؛ ومتناص هذه القصيدة بتجده متصاديا في معظم نتاج المشهد الشعري الرومانسي، ويفضي مدلول التناس هنا إلى ماهية الشاعر الرومانسي وهوية الشعرية الرومانسية ووظيفة الشاعر والشعر في نطاقها، وهو ما نجده لدى الشابي:

لا أنظم الشعر أرجو به رضاء الأمير
بمدحه، أو رثاء يُهدى لربّ السرير
حسي إذا قلت شعرا أن يرتضيه ضميري
ما الشعر إلا فضاء يرفّ فيه مقالي
بما يسرُّ بلادي وما يسرُّ المعالي
وما يثير شعوري من خافقات خيالي
لا أقرض الشعر أبغي به اقتناص نوال
الشعر إن لم يكن في جماله ذا جلال
فإنما هو طيف يسعى بوادي الضلال⁽³⁷⁾

المتناص الرومانسي نسيج متداخل من نصوص الاتجاه الرومانسي ومن سواها، ويمثل الذاكرة الشعرية الرومانسية الناشئة من العلاقة مع وقائع خطاب المشهد النصي العام للاتجاه الرومانسي عربيا وعالميا خاصة، ومع ما لا يحصى من خطابات عامة، الكتابة على واجهة

الطرس، يمثل شعرية الحداثة الرومانسية، مبطنة بما لا ينتهي من الطبقات المعرفية السابقة والمعاصرة، وضمنها حفرة المنجز الرومانسي السائد.

ثالثاً: عتبات الحداثة الرومانسية

نستدل على الحداثة الرومانسية بواسطة دليلين اثنين هما: المناص الرومانسي، والشكل المعجمي وتوزيعاته.

يعني دليل خطاب المناص الرومانسي⁽³⁸⁾؛ ما يمكن أن يكمل خطاب التجربة الرومانسية في بعدها الكلي لدى البردوني من خطابات نصية مرافقة أو مصاحبة؛ خارجية: كالنص النقدي الواصف، ومقدمة الأعمال الشعرية، وداخلية: ضمن متن نصوص التجربة، كالعنونة أنموذجاً، ومن خلال إشارات الخطاب الموازي يمكن أن يجد القارئ استدلالات على وقائع الشعرية الرومانسية برمتها، بصفة الخطاب المرافق جملة علامات دالة على هوية هذه الشعرية في نطاق انتمائها المرحلي، وفي نطاق خصائص موحدة تدل على تيار شعري بعينه، ويتصف المناص الرومانسي بالتكامل مع خصائص القصيدة، ليمثلاً مع الشعرية الرومانسية، كما يتصف بفتح آفاق هذه الشعرية لمتلقيها، ويهديه إلى استكشاف مساراتها.

يمكن تبني المناص، بوصفه سياقاً مكثلاً لأية شعرية في بعدها الكلي، أي أحد أدلة تجربة الشاعر أو المرحلة الشعرية أو التيار الشعري، وليس فحسب من حيث حصره على دوره الوظيفي، فيما يتصل بعملية التلقي للقصيدة المفردة أو الديوان الواحد، فمثل ما للرومانسية من خطاب موازٍ خاص بها، كذلك الحال بالنسبة إلى بقية التيارات الشعرية؛ هذا الخطاب في الأساس يتشكل من مجموعة أدلة جزئية، تتنوع بحسب مكانها وبنائها ووظيفتها، لتشكل الشعرية وتفتح أفق قراءتها معاً.

ينقسم خطاب المناص الرومانسي لدى الشاعر البردوني إلى قسمين هما: أدلة نقدية تفسيرية مصاحبة، وأدلة تكوينية دالة، وفيما يتصل بالقسم الأول، فإنه ليس جزءاً من شعرية القصيدة إلا في نطاق شعرية مطبوعة منشورة (ديوان الشعر)، غير أن لهذه الأدلة الخارجية مهمة صميمية في التحديد والتمييز، لاسيما فيما يتصل بتحديد التيار الشعري.

تعد مقدمة الشاعر الدكتور عبدالعزيز المقالح⁽³⁹⁾ هي أهم نسق تفسيري بما تضمنته من آراء وأحكام نقدية حول شعر البردوني، لاسيما ما يتصل بتجربة القصيدة الرومانسية، كما تضمنت المقدمة تحديداً للمذهب الأدبي الذي مثل مرحلة البدء في تجربة البردوني الشعرية بعامة، إذ جازمت أن البردوني ابتداءً «كلاسيكياً يقلد القدماء ويقف طويلاً عند أبي تمام، ثم تأثر

بالرومانتيكيين تأثراً حاداً وفي ديوانه الأول أمثلة كثيرة على ذلك»⁽⁴⁰⁾، أما التوصيف النقدي للجهود الإبداعية الحدائ للبردوني في نطاق الشكل التقليدي لقصيدة العمود الشعري فقد أشارت المقدمة إلى تسلسل تاريخي متراتب للمذاهب الأدبية في تجربة البردوني بالقول: «بدأ البردوني كلاسيكياً، ثم رومانتيكياً، ثم عاد إلى الكلاسيكية وانتقل بعدها إلى السريالية.... الخ»⁽⁴¹⁾.

وسوى مقدمة ديوان البردوني حظيت حادثة الاتجاه الشعري بتفاعل نقدي يقوم على مراجعة هوية الحادثة الشعرية لدى هذا الشاعر المجدد على أساس نفي تهمة الكلاسيكية وتنفيذ أحكام نقدية سابقة حول البردوني، يقول د. عبدالله البار: «يزعم أساتذة أجلاء، أنَّ شعر البردوني ينتمي إلى ما يسمونه بالكلاسيكية الجديدة، وتلك فرية يرددها شيوخ الأدب ونقاد الثقافات، وينقلها عنهم شداة الأدب الطائفون على سطح أمواجه»⁽⁴²⁾.

وتنطلق دفع الناقد من مسلمة تبناها مؤداها أن الحادثة ليست كامنة في كسر القلب الموروث للقصيدة، ليستطردها في عرض ملامح القصيدة الكلاسيكية، وفي مقابلها عرض وجوه الحادثة في شعر البردوني، دون أن يعنيه تصنيف أي ملمح لتيار أدبي محدد.

كل رومانسية أدبية ابتداءً تشكُّلها، بوصفها نتاجاً لهجرة معمرة على آداب الأمم، فالأفكار والمبادئ النظرية، وكذلك النصوص الأدبية الرومانسية، تم نقلها أو تناقلها بين شعراء العالم والشعراء العرب، دون استثناء للظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في تهيئة مشهد الإبداع لاستيعاب هذا الاتجاه الشعري الجديد.

هل ابتداءً البردوني رومانسياً؟ وإلى أي حد كان الاتجاه الرومانسي امتداداً شعرياً بلغ مستوى تجربة شعرية ناضجة، تامة الملامح؟ الجواب الدقيق عن ذلك إنما معني فيه بحث الظاهرة الشعرية بحثاً علمياً، وتحليل مظاهر الخطاب تحليلًا يشمل وقائع التعبير الشعري كافة، وموضوعات القصائد، في ضوء معايير المرجعية المعرفية للرومانسية، وواقع الاستقراء المنطلق من تلك المعايير وهو ما نسعى إليه هنا.

أما العنونة، فانطلاقاً من قراءة العلاقة بين العنوان وما يعنونه، وكون العنوان يمثل خطاب النص، ويختزل دلالة التعبير عن موضوعه، فإن العنوان أيضاً يحمل ملامح الاتجاه الفني لشعر الشاعر، إذ اختيار العنونات يرتبط بالوعي الشعري للشاعر، وله صلة وثيقة بفهم الشعر وتجربته⁽⁴³⁾، وانتمائها إلى مرحلة أو تيار شعري، فللشعر الرومانسي عنواناته المميزة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى بقية الاتجاهات الشعرية.

يمكن أن يكون العنوان تعبيراً دالاً عن مرحلة شعرية أو عن تيار شعري أو جماعة شعرية، بحيث تتوحد العنوانية، وتتواشج بناها في شكل خطاب منزع، يشير إلى هوية الشعرية في سياقها الكلي، من حيث منطلقات خطابها الموضوعية واللغوية والجمالية، وهو ما رآه دارسون حقلاً من حقوق بحث العنوان يعتمد “تأمل طبيعة العناوين التي بين أيدينا، ومدى تواصلها مع ما قدمه صاحبها من منجزات أدبية، وما حملته من عنوانات تعبر عن تجربته، ومع ما لعصرها ومرحلتها من سمات عنوانية خاصة، هي نتاج ثقافة المرحلة ومنتجها المعرفي»⁽⁴⁴⁾.

ما نحتاجه في مقام هذه الإلماحة البحثية هو تأكيد منطق إشارة العنوان إلى طبيعة التجربة الشعرية الرومانسية للبردوني في الدواوين الثلاثة الأولى، وفي أن شعرية عنوانه هذا المسار الشعري تتجلى في تمثيل وقائع خطاب تلك الشعرية وتمثلها، وقد أمكن ذلك عبر استدلالين: الأول نظري، مبني على خلاصات بحثية، تضمنت شهادة الشاعر البردوني ذاته عن عنوانات تجربة الشعرية الرومانسية، «فهو يرى أن ديوانه الأول (من أرض بلقيس -1961)، كان انعكاساً لخريف الرومانتيكية العربية، فكانت الذات تغلب على الموضوع، وتلك حقيقة حملها ذلك الديوان، ولا تحتاج إلى كثير تأكيد... أما عن ديوانه الثاني (في طريق الفجر -1966)، فيرى أن صوت الواقع فيه أعلى من صوت الشعر.... فانعكس على قصائد المجموعة تفجر الثورة، ومعاركها الحربية، وجدلها السياسي... أما الثالثة: فقد رأى -أي الشاعر- أن ديوانه الثالث (مدينة الغد 1970) مجسد لبدايتها، وتمثل في إيصال الخارج إلى الداخل واتحادهما.... لأنها حنين إلى المدينة الفاضلة، كما سماها الفارابي، أو حنين إلى الطوباوية الأوروبية واللجنة الموعودة أو المفقودة، فانعكست على قصائد (مدينة الغد) ثورية الواقع على واقعيته، ومحاولة الاجتياز إلى الأفضل»⁽⁴⁵⁾.

أما الاستدلال الثاني: فهو عملي استقرائي لواقع تجربة عنوان القصيدة الرومانسية في شعر البردوني، وذلك بإحصاء عنوانات الدواوين وفرزها، بحسب دلالة بناها، بين عناوين ذاتية ووجدانية وتأملية، وعنوانات الطبيعة، وعنوانات ثورية ووطنية كما يأتي:

-العنوان الوجداني: نار وقلب، هائم، أثيم الهوى، بعد الحب، منبت الحب، لست أهواك، حيث التقينا، عندما ضمنا اللقاء، الحب القليل، سكرة الحب.

-العنوان التأملي الفلسفي: فلسفة الفن، ليالي الجائعين، حين يشقى الناس، الشاعر، سائل، روح شاعر، فلسفة الجراح، تحت الليل، راهب الفن، الليل الحزين، مع الحياة، حيرة الساري.

-العنوان الذاتي: أنا والشعر، أمي، أنا، أنا الغريب، وحدي هنا، كيف أنسى، مالي صمت عن الرثاء، ليلة الذكريات، لا تسل عني، تائه.

-عنوان الطبيعة: من أرض بلقيس، سحر الربيع، طائر الربيع، الشمس، ميلاد الربيع، الربيع والشعر⁴⁶.

أما عنوانات المرحلة الثانية، فتتقسم إلى عنوانات تمثل امتداداً لعنوانات المرحلة الأولى، وتتمثل موضوع الذات والوجدان، وعنوانات تحمل مضامين ثورية ووطنية، بحسب ملفوظها الصريح، كالشعب والثورة والوطن والعدل، ومن عنوانات الذات والوجدان في هذه المرحلة بحسب ملفوظها الصريح: الجناح المخطم، عتاب ووعيد، لا تسألني، عذاب ولحن، حديث نهدين، هكذا أمضي، سلوى، أنا وأنت، وحدة الشاعر، جريح، مغني الهوى، في الجراح (ديوان في طريق الفجر) وصديق الرياح، كانت وكان، فارس الأطياف، وراء الرياح، يا نجوم، أصيل القرية، زهول الدهول، سبّاح الرماد (ديوان مدينة الغد).

أما عنوانات الموضوعات الثورية والوطنية والقومية فمنها: في طريق الفجر، نحن والحاكمون، رحلة النجوم، زحف العروبة، حين يصحو الشعب، الطريق الهادر، حوار جارين، بين ليل وفجر، مروءات العدو، الحكم للشعب، ثائران، وطني (في طريق الفجر)، وأما في ديوان (مدينة الغد)، شعب على سفينة، الشهيدة، أم يعرب، ذات يوم، نحن وأعداؤنا⁽⁴⁷⁾.

انزياح حادثة العنوان كامن في خطابه المعبر عن شعرية التجربة، وبصفته استدلالاً على حادثة ما يعنونه، من حيث ما يصنع خطابه الحديث من مسافة استقلال عن عنوان قصيدة العمود التقليدي، المقتطع على أساس بادئة بيت، أو استهلال قصيدة أو مناسبة عامة وخاصة، ومن حيث تعبير العنوان عن تجربة مرحلة الرومانسية في خطابها الكلي، وفقاً لما استحدثت من خصوصية شعرية العنوان وإيجاءاتها، التي بالضرورة ستعكس خصوصية شعرية ما تعنونه، فبالعنوان وتفرعاته السابقة، يمكن أن نستكشف خطة توزيع موضوعات التجربة وحقول خطابها الشكلي منذ أولى قصائد الشاعر، وحتى ديوانه الثالث.

يقود معجم التركيب اللغوي للعنوان رغم فقر بنيته، وتوزيعاته الموضحة فيما سبق، يقود إلى نظيره في متن التجربة من حيث طبيعة اللفظ المستعمل في قصيدة البردوني الرومانسية، واتساق تشكيله لرسم الموضوع وسياقات الدلالة.

يستمد معجم الشعرية الرومانسية لدى البردوني مفرداته بالموازاة مع طبيعة المفردة الأكثر شيوعاً واستعمالاً لدى شعراء الرومانسية، فيتشكل معجم التجربة من عذارى وحوريات وظماً

وروح وقلب وجداول وغدران وفراديس ومباسم وورود وزهر وصبايات وملائكة ... تتلاءم فيما بينها في سياق خاص، أملاه خيال الشاعر ووجدانه، في ظل قصيدة واعية، وضمن التركيب الإسنادي يتعقد اتجاه المعجم الشعري، ليرسم مسارات مضامين الشعرية الرومانسية وبناءها الموسيقي وبناءها الجمالية، إذ تتجلى المادة اللفظية الأولية فروعاً عنقودية تتمثل الذات، الطبيعة المدركة والميتافيزيقية، الحب، الثورة، كما تتواشج في سياق يشكل خطاب القصيدة، ومن ثم خطاب الشعرية كلياً⁽⁴⁸⁾.

للمعجم الرومانسي وتشكيله لدى البردوني وظيفته الاستدلالية في تشخيص الحداثة، بصفته مدخلاً للقارئ إلى اكتشاف أنساقها في خطاب التجربة الكلية، فضلاً عن وظيفة المعجم في تشكيل هذا الخطاب.

رابعاً: شعرية القصيدة

ويشتمل على انزياحات حداثته الخطاب النصي الرومانسي في مظاهر: موسيقى القصيدة، الخيال والصورة، الرمز، الموضوع الشعري.

وتمثل بنية موسيقى القصيدة انزياحاً حداثياً فاعلاً، سواء من حيث تنوع مستويات هذه البنية بين الوزن العروضي الخليلي، والإيقاع الشعري الداخلي، وما تتضمنه هذه البنية من مظاهر خروج على تقاليد الشعرية القديمة، أم من حيث تنوع خطابها، بين موسيقى مسموع، وبصري مشاهد، من خلل العلاقة بين الكتابة والبياض على الصفحة، أم من حيث تنوع الوظيفة التي تحققها شعرية الوزن والإيقاع على مستوى الإطراب والدلالية؛ هذا الاتساع بحاجة إلى بحث علمي مخصوص ومستقل وهو ما يوصي به الباحث، فيأى أي حد احتفظت هذه البنية بتقاليد النظام العروضي لعمود الشعر، وإلى أي مدى انزاحت لتمثل حداثته تستهدف تعضيد إيصال المعنى وجلب التأثير؟

لقد قدم البحث الأدبي والنقدي المعاصر البناء الوزني العروضي والإيقاعي، بصفته أحد مظاهر التجديد في شعرية القصيدة الرومانسية، إذ كشف النقد ما اجترحه شعراء الرومانسية من خرق لقوانين البناء الموسيقي للقصيدة التقليدية في نطاق القصيدة ذاتها، لا في نطاق فن شعري مختلف، كالموشحات وما يماثلها.

لا يمكن تحديد شعرية البناء الوزني العروضي للقصيدة الرومانسية بغير تقصيه في معظم العينة، وقياس مدى الانزياح العروضي، على مستوى تاريخ التجربة الرومانسية للشاعر، من البدء

إلى الختام، وهو ما نختطه من استقراء أوزان قصائد ديواني من أرض بلقيس، وفي طريق الفجر، واستنتاج القيم الوزنية، حسب نسبة حضور كل بحر عروضي، كما في الجدولين الآتيين:

ديوان من أرض بلقيس:

البحر الشعري	عدد القصائد	النسبة
الخفيف	16	%29
الرمل	14	%25
الكامل	13	%23
المتقارب	06	%10
البسيط	05	%09
الطويل	01	
الرجز	01	
القوافي المتنوعة	05	%09

في طريق الفجر:

البحر الشعري	عدد القصائد	النسبة
الخفيف	19	%35
الرمل	07	%13
الكامل	07	%13
المتقارب	06	%12
السريع	04	%7
مجزوء الكامل	03	%5
الطويل	03	%5
البسيط	02	%3
مجزوء الخفيف	01	
الوافر	01	
القوافي المتنوعة	05	%10

وبالنظر في الجدول المثبت أعلاه، المتضمن نتائج استقراء تجربة أوزان الشعرية الرومانسية لدى الشاعر، تبدو هذه النتائج ملفقة في تطابقها مع نتائج أبحاث سابقة للأوزان الشعرية الرومانسية العربية، لكن وعلى الرغم من ذلك لابد من أن يُثار سؤال: هل هذه النسبة في شعر البردوني، والمتناسخة مع نسبة أوزان الشعر الرومانسي العربي، يمكن تسجيلها وإثباتها، بصفتها إحدى ظواهر الشعرية الرومانسية، والداعمة لتوجه خطابها على مستوى التعبير عن المضامين والقيم، ثم عمّا يحرك ذلك من مواجيد الشعراء؟

تشير دراسات عروض الشعر الرومانسي العربي إلى تراجع نسبة الأبحر التي قام عليها البناء العروضي للقصيدة التقليدية منذ القدم، لصالح تقدم أبحر شعرية لدى الرومانسيين، كانت في عداد الهامشية، وهو ما يمكن أن تبنى عليه حقيقة تحول في الميزان العروضي الكلي للقصيدة ومظهر انزياح أول لموسيقى الشعرية الرومانسية، فالمباينة لنسب الكثرة والثبات في تقاليد الوزن الشعري القديم يصب في مضمار الشعرية الرومانسية، وقد ثبت أنه في شعرية الرومانسيين تراجعت الأوزان التي سادت الشعر العربي القديم لصالح وزن الخفيف، الذي يتصدر ويهيمن، بنسبة 23%، فالكامل محتفظاً بنسبة 22%، ويتراجع الطويل إلى نسبة 12%، ثم البسيط، متساوياً مع الرمل إلى 10%، ولم يعد للوافر، المتساوي مع المتقارب، سوى 6%، ويتقدم المجتث، بنسبة 3%، وفي المحصلة النهائية بلغت أوزان الأبحر الجديدة للشعر الرومانسي العربي ما نسبته 97% (49).

ولدى البردوني، فإن طغيان وزن الخفيف في الديوانين تأكيد لمزايا هذا البحر، التي يمكن أن تنسجم مع تحولات الشعرية الرومانسية، على مستوى التعبير، والمعنى والوجدان، فمن مزايا الخفيف الذاتية أن التنسيق الزمني المتقارب يجعل حركته أكثر تدفقاً، ويتحقق تدوير الكلام بين شطريه بكثرة لا يشاركه فيها وزن آخر⁽⁵⁰⁾، وهو ما لوحظ خلال استقراء قصائد البردوني التي اعتمدت هذا الوزن، إذ شاع التدوير فيها بكثرة ملفقة، كما في قصيدة خطرات:

كيف نسري؟ وراءنا عاصف يطغى وقدامنا أعاصيرُ نكبا

يتلّهُ بخطونا عبث الرّيحين دفعا إلى الأمام وجذباً

قلت: ليت الممات ينهي خطانا قال: ما كل من دعا الموت ليّ

يا رفيقي: الموت شر.... وأدهى منه.... أنا نريده وهو يأبى⁽⁵¹⁾

لندع التدوير جانبا، فننتقل إلى تدبر العلاقة بين ما للبحر الخفيف من حركة دفع سريعة متقاربة زمنيا، وبين أداء المعنى، واستجابة النظام الوزني للحالة الشعورية للذات المترنحة في مهب أعاصير العيث وعواصفه، منسدة متعامية مصدودة حتى من الموت، فضلا عن استيعاب الحركات المتتابة المتسارعة زمنيا للمدّ والجزر النفسي في أعماق هذه الذات اللاهثة، وهي تقف بين تقاذف أوجاعها وحجاجها عبر أساليب حوار نفسي، باحثة عن نفاذ ولو من زاوية موت ما.

عزا باحثون أسباب هيمنة البحر الخفيف على الشعر البيتي الحديث، مقابل تراجع الطويل، إلى تراجع الوظيفة الموسيقية لصالح إنتاج المعنى⁽⁵²⁾، وهو استنتاج معقول، لكنه لا يقتصر على المعنى فحسب، إذ ثبت أن كثافة حضور شعرية وزن الخفيف وهيمنته على تجربة القصيدة الرومانسية لدى البردوني يمكن أن تصب لصالح شعرية الخطاب الرومانسي كلية، فتؤلف وحدة شعرية واحدة على مستوى المعنى وأساليب البناء والحالة الوجدانية.

أما المظهر الثاني في شعرية البناء الوزني للقصيدة، فيتمثل في اختيارات تنويع القافية أو الروي، مع الاحتفاظ بتقاليد العمود (النظام البيتي)، باستثناء قصيدة واحدة سيأتي كشفها، ومن الواضح أن اختيار الشاعر تنويع قوافيه خضع لبناء هيكل القصيدة العام، القائم على نظام المقطع الشعري، كما في قصيدة بعد الحب:

- لا تسل، كيف ابتدينا لا، ولا كيف انتهينا
- لا تقل: كيف انطوى الحب، ولا كيف انطوينا
- عند ما لا ح بريق الكأس ولثّ بالبريق
- وانتهى الدور، وما نحن انتهينا من صبانا
- حيث طاف الحب كالوهم، وكالوهم تغاني
- ملعب درنا به حيناً فأصبانا، ومالاً
- ملعب، ما كان أصفاه، وما أشهى وأحلى⁽⁵³⁾

ينطلق مسار تنويع القوافي في المقاطع الأربعة بين رويّ النون المتبوعة بألف الإطلاق في المقطع الأول، والقاف المحرورة في الثاني، وعودة النون المتبوعة بألف إطلاق في المقطع الرابع، مع فارق في حرف المدّ الساكن قبل الروي.

يسجل المعنى والموقف الشعوري للذات في المقطعين الأول والثالث حالة التجاذب والجدل، بين حنين إلى زمن اللقاء، وبين أنين من فئائه وانسراجه، في ظل ثنائية الشاعر - الحبيبة، ما يرجح اختيار النون قافية موحدة، لتحسيد تنازع الشعورين المتصارعين بين طرفي تلك الشائبة،

وليكون الألف حافة امتداد، لا حافة قطع للمعنى والوجدان، وقد كان اختيار القاف لتمثيل ألق الحب ورونقه، بينما ترصد اللام المطلقة النهاية الغارية للحب المعبر عنها في عنوان القصيدة (بعد الحب)، لتكون خاتمة القصيدة راصدة لمعنى الذبول والأفول.

أما المظهر الثالث لشعرية الوزن، فيتمثل في انتهاك وحدة النظام العروضي للبيت وحدوده، كما في قصيدة (هذه أرضي)، إذ تعتمد تنويع قافية المقطع أولاً، وتتجاوز حدود النظام العروضي لشطريه ثانياً:

زمجري بالنار يا أرض الجنوب
والهي بالحق حبات القلوب
واركي الموت إلى المجد السليب
زمجري
وأتأري يا أرض جدي وأبي
وأتأري

واعصفي بالغاصب المستعمر⁽⁵⁴⁾

في نطاق وزن الرَّمْل لجأ البردوني إلى بناء وزني، يتمثل في تشكيل ثلاثة أبيات تستقل بقافية مصرّعة في الشطرين، ووفقاً للتفاعيل الثلاث المعتمدة للرمل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن... ثم بزيادة تفعيلة فاعلن، تعقب قافية البيت الثالث، المتشابهة مع قافيتي البيتين السابقين، وبحيث تكون هذه التفعيلة الإضافية متشابهة في صدر البيت وعجزه، تنتهي الأبيات الأربعة بلازمة بناء إيقاعي: واعصفي بالغاصب المستعمر.. مكررة على طول القصيدة.

قد تكون غاية هذا التحوير الموسيقي للقصيدة، هي تعضيد الوزن المتنوع في شعرية خطاب القصيدة كليّة، وفي دعم موضوع القصيدة الإنشادي الذي حدده العنوان (أنشودة الجنوب)، وهو عنوان إضافي إلى جانب عنوانها: (هذه أرضي)؛ فكأن الصورة الموسيقية المختلفة إشارة إلى خطابها الإنشادي.

ظاهرة شعرية تتجاوز الوزني الأخيرة، تتمثل في الجمع بين وزن البحر الشعري ومجزؤه في قصيدة واحدة، كالخفيف التام والمجزوء في قصيدة سكرة الحب:

- كم أغنيك آه كم أسفح الروح في النغم
وأناجيك والدجى بيننا تائه أصم
والوجود الكبير في سكرة الصمت والظلم

وأناديك أنني معدم يسأل العدم

- وأناجي يا ربة الحسن والأشواق حولي مدلهات صوادي
وخياي يسمو بأجنحة الحب، بعيدا إلى وراء البعاد⁽⁵⁵⁾

وهكذا تناوب تنويع البناء الوزني للبحر الخفيف ومجزؤه، وكذلك تنويع القوافي في بقية مقاطع القصيدة، وفي مجمله فإن أي تجاوز لما ساد أوزان العمود الشعري العربي عبر تاريخه يصب لصالح شعرية جديدة اجترحها الرومانسيون، وما هذه النماذج في تجربة البردوني الرومانسية سوى مظهر لهذا الاجترار، ويمثل منجز الشعرية الرومانسية المبكر لدى هذا الشاعر.

أما ما يتصل بشعرية الإيقاع الرومانسي، فقد حفلت هذه الشعرية بمظاهر إيقاعية عديدة، بحسب مقتضيات القاموس الشعري الجديد وتقانة بناء القصيدة، من حيث التركيب الإسنادي للجملة الشعرية، أو من حيث الشكل العام للقصيدة برمته.

لم يعد منجز الإيقاع حكرا على المسموع من الشكل اللفظي فحسب، بل أيضا من خلال العلاقة بين الشكل الإيقاعي السمعي والشكل البصري تتكون ما يمكن أن تسمى شعرية الموسيقى البصرية، وتأمل النظام البصري العام لكتابة القصيدة الرومانسية لدى البردوني، يلاحظ أن هذا النظام تشكل بطريقة واعية لصالح منجز المعنى، وبما يعبر عن الموقف الشعوري، وربما تمّ ذلك بتدخل الشاعر، أو بوعي الناشر بمكنون القصيدة.

البيت الشعري في مجمله بنية كلامية ذات وزن عروضي خاص ومحدد، تحقق نهايتها حصول معنى تام أو ناقص مفتوح على البيت الذي يليه، فيما يعرف بتضمين الإسناد، ويقع «في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور على أن يكون الأول منهما مسندا إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتم معناه إلا بالثاني»⁽⁵⁶⁾، وعدّه كثير من النقاد القدامى في الشعر معيبا، لتشابهه مع تضمين ما بين فواصل النثر، واستثناء من العيب آخرون كابن الأثير⁽⁵⁷⁾، وربما كان وجه الاعتراض على التضمين آخر، لأنه ينتهك النظام الوزني، باختراقه الوقفة العروضية، نهاية كل بيت، وتعارضه مع أهمية ما تسجله نهاية الصوت في البيت الشعري من نهاية معنى مكتمل.

ونظرا إلى خضوع شعرية البيت إلى نظام وزني خاص ومحدد الوحدات الوزنية، ينشطر عند المنتصف، فإنه يتساوى صدره وعجزه، ومن منطقة البياض في الوسط، يتساوى شطرا البيت وزنيا ومكانيا، أي في ملء مساحته على صفحة البياض، كما جرت العادة أو العرف النثري، إذ يتساوى جسد الكتابة للشطرين بين منطقة الابتداء والوقف في الصدر والعجز، وكذلك منطقة البياض الفاصلة بين الشطرين، وفي حالة التدوير قد يفصل أو يقطع من كلمة أو تركيب.

اعتاد قارئ عمود الشعر، تقليدياً كان أم رومانسياً، أن تلامس عيناه تلك المساحة المتوازية المتساوية من السواد والبياض في القصيدة المكتوبة، وربما كان الشكل البصري للبيت أحد أهم المحددات الأجناسية المميزة للشعر مما سواه، وعتبة هادئة لقارئه، لذا يتم مراعاتها عند الكتابة والطباعة، غير أن ما يحدث أن كتابة الشطر تخضع لظرف خاصة الحرف أو الكلمات، فتقصر الكتابة عن ملء مساحة الشطر أو البيت، فيلجأ الكاتب أو الناشر إلى مدّها بما يكفي، للتساوي والتوازي مع سائر جسد القصيدة؛ إما بمد جسد الحرف؛ وإما بفجوات بياض أو معقوفات أو بنقاط.

اعتمد الرسم الطباعي للبيت الشعري في الديوانين مساحة النقاط للتعبير عن تغطية العجز الكتابي الطباعي، وتحقيق مبدأ التساوي والتوازي المعتاد في شكل القصيدة، غير أن الأهم هو كيف بُني اختياراً أمكنة تلك الفجوات الإيقاعية البصرية بين كلمات البيت وجمله، إذ يُبنى على ذلك عملية مراعاة حالة التركيب الشعري العروضي والإيقاعي في إنتاج المعنى، وفي تصوير الموقف الوجداني للتعبير الرومانسي، فقد ينحرف التعبير البصري عن تحقيق الشرط الإيقاعي لصالح غايات تعبيرية دلالية وجدانية، كما في قصيدة (لقيتها):

وأجابني صمت الأصيل.... وكلّما
أقنعت وجددي.... زاد حرُّ ضرامي⁽⁵⁸⁾

فلم يتم الفصل البصري على أساس منطقة ما بين فواصل تفاعيل الكامل، رغم استقلال التفعيلة الأولى ببنية كلامية تامة (وأجابني)، تساوي (متفاعلين) تماماً، غير أنه بني اختياره على مراعاة مقام أسلوب الحوار مع الأصيل، وفاصلاً بينه وبين حجاج نفسي باطني، بلفظة (وكلّما)، مبقياً على تركيب المضاف (صمت الأصيل) على حاله، ثم التعبير عن حالة جدل وحجاج، مؤثراً تصوير حال النفس على مناغمة قاعدة الوزن، التي يفترض أن تحقق تناغماً بين فواصل التقطيع العروضي وفواصل التركيب الشعري المساوية لها تماماً، فجواب صمت الأصيل، وإقناع الوجد، وتعاقب حجاج النفس خطاب شعوري يستهدف معنى، وقد بني من أجل ذلك، لا في سبيل محاكاة الوزن، ما يحقق قراءة للبيت خارج نظام البحر، وفي نطاق إيقاع خاصة اللفظ، كمدّ الأصيل، و (كلّما)، ووجددي...

كما أن إثارة شعرية الانزياح عبر الاستعارة (فأجابني صمت الأصيل...) كان مقدماً على التنسيق الوزني الإيقاعي السمعي، «إنه تكثيف الإيقاع، الذي يبني فيه الشعر، من خلال العناصر المهيمنة على الممارسة المتفردة، ولن يكون الشعر بعد هذا هو مجال العروض ولا الاستعارة، بل

تكثيف إيقاع الذات في كتابتها»⁽⁵⁹⁾، ومثلما لبّي نسق الاستطراد، بالفصل من نقطة ابتدائه بـ (كَلِّمًا)، فإنه أيضا راعى موضع بنية الإيقاع البصري في المكان الفاصل بين فعل الشرط وجوابه (أفنت وجدي... زاد حر ضرامي)؛ ومثله قوله في القصيدة ذاتها:

وأحسّها في كل شيء صائب وأحسّها في كل حي ... نامي

في رقة الأزهار في همس الشذى في تمتات الجدول... المترامي

إذ وصل جملة: (وأحسّها)، المتطابقة وزنيا مع تفعيلة الكامل مع جملة الجر بعدها (في كل حي)، مؤثرا الإشارة إلى البعد الشعوري، عبر الإيجاء بدلالة الاندغام الحسي المتصل مع كينونة الحياة، على أن يلي مقتضيات العروض، فلا غرابة أن نرى أمكنة الإزاحة الإيقاعية البصرية تعبت بالنسق الصوتي للتفاعيل لصالح تكثيف شعرية ذات الشاعر، فكان الفصل في خاصرة التفعيلة المعدة قافية للبيت، لينتهي بلفظة (نامي) التي تطابق وزنيا فاعل.

وكذلك الوضعية ذاتها، فيما يخص مكان الانزياح الإيقاعي البصري في عجز البيت الثاني، إذ يُخَرُّ وحدة وزنية من التفعيلة الأخيرة للحشو، ساكن الوند المجموع (علن) لصالح لفظة النعت (المترامي)، الذي يلي بياض الإزاحة، فيما يشير إلى امتداد مسافة (تمتات الجدول)، بما يكفي غزارة إحساس الذات في (وأحسّها)، وهي البنية اللفظية المركزية المهيمنة دلاليا في الأبيات. تتمثل شعرية حداثة الوزن والإيقاع في الانحراف عن مقاييس الثبات في استعمالات الأجر الشعرية لدى الكلاسيكيين، وكذا تنوع القوافي والتداخل بين وزن عروضيين في قصيدة واحدة، ثم الانزياح الإيقاعي للبياض وتوزيعه لصالح المعنى والوجدان وتشكيل الصورة.

تتمثل حداثة المتخيل الشعري الرومانسي لدى البردوني وتشكيل نشاطه الأدائي الذهني والفني العملي، عبر مركب المجاز الحديث، في بروز الأممية الممكنة للخروج عما اعتادت عليه قصيدة عمود الشعر التقليدية في تأليف مجازها الشعري المؤلف.

رأى أرسطو أن الكون الخارجي يتم استجلابه في هيئة نظم كلامية لغوية أو بصرية أو صوتية، تستحضر ما يماثل معالم الوجود والدوات، أو يشابهها في تعبير انفعالي مؤثر، أما منطق تصور المشاهدة بين الأصل وصورته، ومدى الانحراف بينهما في التعبير الفني، فيحدده أرسطو في تحديد المزايا الفارقة لماهية الشعر عن التاريخ والفلسفة، وأهمها أنه لا يحاكي ما كان، بل ما سيكون، وما سيكون هي الوضعية التي تبرر خروج تعبير الصورة بمعنى قد يجافي -نسبيا- معيار الحقيقة والصدق⁽⁶⁰⁾.

بالمحاكاة غير المشتركة حرفية التطابق بين الأصل والصورة، يمكن تلمس مضامين خيال الشاعر والفنان، وعملية التخيل ضمناً، فالشعر فن إما أن يحاكي الأشياء بطريقة ما كانت عليه، وإما ما يحكى عنها، وإما ما يظن أو يجب أن تكون، ومادته في ذلك المجاز واللغة⁽⁶¹⁾.

ونظراً إلى اختلاف مفهوم الخيال بين البلاغيين والنقاد القدامى، إذ كان يعني التوهم الكاذب أو الخادع⁽⁶²⁾ وبين المعاصرين، إذ يرد مقابلاً لمعنى Imagination؛ التي تعني عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها⁽⁶³⁾، فقد ظل العقل حاضراً خلال تلك العملية في بناء المجاز الشعري، وكذلك في الموقف من الخيال حتى عصر البارودي وشوقي وجيل الاتباعيين، وكما أنه لدى الشعراء العرب القدامى كان مخفوفاً بمحاذير المرجعية الدينية والمنطقية⁽⁶⁴⁾، فضلاً عن حرص هؤلاء على مسايرة ذائقة متلقي الشعر، فإنه لدى رواد المدرسة الكلاسيكية الحديثة ينطلق من محاكاة سالفهم، شعراء العصور القديمة ليس أكثر.

وعلى الرغم من ذلك، فإنه على يد الكلاسيكيين تم استبدال مفهوم التخيل الشعري القديم بمفهوم الخيال لدى البارودي⁽⁶⁵⁾، أما شوقي فسخر من الخيال في معرض رده على القائلين بفكرة أن يكون الشعر في وادٍ والحقيقة في وادٍ، لكنه شدد على أهمية الفكرة والخيال في الشعر، مقلداً من أن يقتصر على مجرد مفهوم الوزن والقافية⁽⁶⁶⁾.

كان ظهور الرومانسية العالمية هو زمن الخيال والتخيل الشعري، وإبداًنا بقيام نظرية جديدة للشعر، بوصف الشعر تعبيراً عن تجربة روحية وجدانية، وسيلتها التخيل والصورة، وغايته التأثير والإمتاع ثم الفكر.

في تصوير عاطفة الحب يكاد الخيال الشعري الرومانسي للبردوني، وهو يتصورها، يبلغ بعاطفته درجة الوله بالمحبة، وذلك يتمثل الوقوف الحيّ في حضرتها أو أمام محرابها، وبيني أسلوب الخطاب الشعري ليمثل ذلك، ويشكله باتجاه مخاطب حاضر سامع، هي المرأة الحبيبة، ويستجلب الطبيعة والحياة، ليبني كون المحبوبة، خالقاً شكلاً كلياً لصورتها، وملوناً بمواجيد الذات وصباياها؛ إنها صورة لم توجد بعد في سلسلة خلق الأنثى، كما لم تخلق حالات وجد وهيام مشابهة، كما في صورة صوتها في هذه الأبيات:

وكان الحياة فيك ابتسام وكان الخلود الحياة فيك ممثلاً
كل حرف من لفظك الحلو فردوس نديٍّ، وسلسيل مسلسل
كلما قلت، رفّ من فمك الفجر وغنى الربيع بالعطر واخضل
أنت فجر معطر ورييع وأنا البلبل الكئيب المبلبل

أنت في كل نابض من عروقي وتر عاشق ولحن مرتل⁽⁶⁷⁾

يقوم الخيال بوظيفة تصور الأشياء، أو بعملية استدعاء المدركات الوجودية الغائبة، التي يتم إعادة ترتيبها، والتنسيق بينها خلال عمليات عقلية، بحيث تمثل متصوراً خاصاً يخضع لرؤية الشاعر وينبثق عنه حالة تعبير تمثله الصورة، ولم تقتصر طاقات الخيال الشعري الرومانسي على رسم ما تم إدراكه، وخبره الشاعر قبلاً من مدركات، بل تعدته إلى تصور ما لم يسبق إدراكه ومعاشته، وهو ما يمكن استنتاجه، مظهرًا أول لشعرية الصورة الرومانسية لدى البردوني، كما في الصورة السابقة، فلم يقف رسم صورة الحبيبة عند امتياح الوجود بأسره مثيلاً لها، بل تجاوزت صورتها في التعبير الشعري الحياة المدركة إلى ما ورائها، فهي الخلود الأبدي (وكأن الخلود...).

المظهر الثاني مسافة الانزياح الطويلة هذه بين الشيء وصورته، إنما فرضها منطق الخيال، وهو يرى الحبيبة أرفع مقاماً مما قد يشبهها من موجودات، فطالما أن الحياة مختزلة بابتسامتها فقط، عبر قلب علاقة المشابهة، بجعل الحبيبة في مقام المشبه به الأكثر رتبة، كان لا بد للخيال من أن يستحضر وجوداً أكثر اتساعاً وأبدية، هو عالم الخلود.

الثالث الوحدة الوجدانية، عبر تشكيل علاقات التصادي مع الشعور الداخلي للذات والتوحد معها، فلا ينتهي الربط العضوي بين الحبيبة ورسمها، إلا لكي يتدبّر ثانية، وذلك عبر استطرادات لصورتها في أعماق ذات الشاعر، فهي تعاقب حياة تسكن النبض، لتعني هناك وتر عشق ومعزوفة حياة، بما سبق من خلود وريبع وفجر وينايع وعطر أغاني...

الرابع الوحدة الوجودية للصورة عبر تشكيل علاقات الذوات الإنسانية والوجودية: الحبيبة، وما يعنيه كونها الروحي والمادي في التصور الشعري، والذات بمواجهتها الهائمة، والطبيعة المستدعاة، وما وراءها لتشكيل عالم الحبيبة المجازية، وبقينا أن الطبيعة مجازاً لم تعد تلك الجوامد الخرساء، بل هي عالم حاسّ واع ناطق، وهي - كما قال كوليرج - أعظم الشعراء⁽⁶⁸⁾.

إن صورة الحبيبة في التعبير الشعري هي تمثيل لكون كلي وجودي، يتجاوز نطاق العالم الوجودي مكاناً وزماناً في ظل منطق المتخيل الشعري الرومانسي ومجازه، والمنطق ذاته يفرض حضوره على بقية معالم الصورة وعلاقاتها التي يكتمل بها معنى ما تكون الحبيبة، إذ يحشد لرسم صورتها عالم فراديس وينايع (كل حرف من لفظك الحلو...) ويعقد مضافة جدلية بين كل قول لها وبين رفيف فجر، بما يجسد العلاقة بينهما على أساس خالق ومخلوق (كلما قلت رف من فمك...)، ليتعاقب بعده عطر الربيع أغاني.

الخامس الوحدة الشكلية، إذ تستند الصورة في تركيبها الداخلي على مركب التشبيه، ومعظم التشبيهات مجرد من الأداة، ما يجسد علاقة التوحد بين الذات والحبيبة، ليصل حد الحلول الجسدي والوجداني: أنت في كل نابض من عروفي....، بينما تتعالق أجزاء الصورة في ظل تصور جديد، يقوم على تحطيم العلاقات المنطقية بين الأشياء ووظائفها، لتصبح منطقاً خاصاً بالشعر، فمن فم الحبيبة تُخلَق فراديس، ويولد الفجر، ويغني الربيع، ضاحكة -أي الصورة- بألوان صوت، وخضرة حروف ومعزوفة دماء...

ولرسم ذلك تتألف منظومة لفظية، تتداخل فيها الحواس والمحسوسات، وذلك عبر تأليف البنية اللفظية الأولية للصورة المعتادة لدى شعراء الرومانسية، أو ما يسمى بالمعجم الوجداني الخاص؛ معجم مادته «الألوان، والألحان والطبوع في عبارة مرسلّة أو مجازات وتشبيهات يسيرة تتأزّر فيما بينها لتضفي .. جوا من الحلم المثالي»⁽⁶⁹⁾، أما تأليف الصور الجزئية فيتم عبر روابط الخطاب الداخلية، وأهمها ثنائية ضميري التكلم والخطاب (الياء للمتكلّم، أنت للمخاطب)، في علاقة تفاعلية بين طرفين يسكنان الخطاب هما: ذات الشاعر والحبيبة؛ في تجلٍّ واضح لرباط الصلة الوجدانية التي استنهضت تشكيل الصورة الشعرية برمته.

ولئن كانت الصورة في مرحلة الرومانسية الأولى في شعر البردوني، قد اتخذت مستواها الكلي، على مستوى المقطع، وربما القصيدة، فإن تشكيل الرمز الشعري، لاسيما في مرحلة الرومانسية الثورية والوطنية، قد اتخذ نطاقات أوسع، ليمثل مهيمناً بنائياً على تجربة قصيدة، أو مجموعة قصائد أو ديوان، كرمز الفجر، لاسيما في ديوان في طريق الفجر⁽⁷⁰⁾.

يتحدد البعد الرمزي للفجر في ديوان (في طريق الفجر)، بارتقائه من علامة توقيت زمني فاصلة إلى علامة للمكان والحلم والأمل، أي يتحول الفجر إلى عالم مثال، ويتحد مع الرمز اليوتوبي الرومانسي في أن كليهما منشود، وإليه تُشدُّ أحلام الشاعر ليخاطب ذاته بمثل ما خاطب البردوني: هو ذا الفجر فانهضي يا صديقة ... ويختلفان في أن عالم اليوتوبيا مستحيل التحقق، بينما دنيا فجر البردوني ممكنة، كما يتحدد البعد الرمزي للفجر أيضاً باتساع تشكيل خطابه، ليصبح بمثابة بنية شعرية موسعة للتدليل على الثورة، وعمّا ستخلق من عالم الحياة الحرة العادلة المتساوية.

أول ما يعضد هذه الرمزية اللفظية الموسعة هو عتبة العنوان، فالفجر عنوان امتد من عنوان الديوان إلى عنايات قصائد، ليمثل تعبيراً رمزياً عن تجربة مكتملة⁽⁷¹⁾، أما الثاني فيتمثل في تواريخ النصوص المرتبطة بوقائع ثورية⁽⁷²⁾، كذلك في بنية النص الداخلية، فإن رمز الفجر يمتد ضمن أبرز

الصيغ اللفظية المهيمنة، سواء من خلال توظيف رمزيته الجمالية في صورة المرأة وأوصافها - مثل ما سبق شرحه - أم باتخاذ معادلا لليل وظلماته وظلمته وطاغوته، وإما عبر توظيفه دلاليا، لإدانة واقع الظلم، بصفة الليل أيضا رمزا لواقع مختل، يفتقد إلى العدل والمساواة، فيصف أو يسجل في قصة شعرية ما يسود ذلك العالم من تفاوت وتمايز طبقي، كما في قصيدة بين ليل وفجر:

- في هجعة الليل المخيف الشاتي والجو يحلم بالصباح الآتي
- في ذلك الليل المخيف مضى فتى قلق الثياب مروع الخطوات
- وعلى يمين الدرب كوخ تلتقي في صدره النكبات بالنكبات
بين القصور وبينه ميل وما أدنى المكان وأبعد الرحمت⁽⁷³⁾

فالفجر، وهو مقابل لليل، وكلاهما رمز يناقض أحدهما في الدلالة، وردا فرسي رهان، في قصة شعرية تسجيلية سيقنت وفق الخيال الرومانسي، لتشكيل قصة صراع بين عالمين ينتهي برحلة بحث عن شخص مجهول ليكون البطل التاريخي القادم والفجر بين كفيه وهو ما كان:

- وتألأت فوق السفوح مباسم وردية الأنفاس والبسمات

على طريقة الرومانسيين في إطلاق الخيال الشعري لبنينة وقائع ذات سياق عام؛ الأهم فيها أن تكون معبرة عن واقع مكون من ثنائية متناقضة من السعادة والشقاء، الخير والشر، الحق والباطل والعدل والظلم، والحلم بلحظة الخلاص، على الطريقة ذاتها رمز البردوني لوجهي عالم الناس المختل بالليل والفجر، ووضع تصور الوصول إلى الفجر، بظهور البطل المخلص بصفته رمزية حلمية لخلاص الشعب اليمني المقهور، ثم ليصبح هذا الشعب بطل ذاته، المستنصر لها، بصفته الجمعية الهادرة، كما في قصيدة الطريق الهادر:

طلعنا على موجات الظلام كأعمدة الفجر نهدى الهدى
ونرمي الضحايا ونسقي الحقول دما يبعث الموسم الأرغدا
لنا موعد من وراء الجراح وها نحن نستنجز الموعدا
وهل يورق النصر إلا إذا سقى دما روضه الأجردا
أفقسنا فشبت جراحاتنا سعيرا على الذل لن يخمدا⁽⁷⁴⁾

تبتدئ حركة الرمز بتكثيف دلالة انتظاره في إشارة إلى أهمية ظهوره واقعا، وهو ما كان، إذ وصلت دلالاته الرمزية إلى مرتبة الفعل والحدث (طلعنا ... كأعمدة الفجر)، وتستمر مسارات تلك الدلالة صعودا حتى نقطة تجسيد مضامين الرمز إلى مواسم، وخضرة، وثمار، وحقول عطاء؛ يعضد ذلك حركة المبنى الرمزي وتحول خطابه تصاعديا من صوت ذات مفردة، عبر ضميرها (أنا)

إلى صوت مجموع (نحن . نا) المتكلمين)، مقتزنا بالفعلية (طلعنا . أفقنا . انتظرنا....) ولا سيما منذ ديوان في طريق الفجر.

وإذا كان رمز الفجر قد اتفق مع فلسفة الإبداع الرومانسي العام، زما وصيغة لفظية تعبيرية، مع فارق بسيط بين المعاني التي يرمز إليها لدى الشعراء⁽⁷⁵⁾، فإن البردوني بنى تصوره ليس من واقع التصور الرومانسي المعتاد عن معنى العالم الذي سيقود إليه الفجر، وهو البوتويا التي لا يتجاوز واقعها صفات المتخيل الحلمى، بل إنه حوّل تلك الحلمية إلى واقع، عبر تحول بنية الرمز، باستبدال الخطاب الجمعي بـخطاب الذات المفردة، واقتزان خطاب المجموع (الأمة-الشعب) بالفعل النضالي المثابر من أجل استحقاق فخره، وكأن البردوني ليس هو من يعبر عن الرمز، وإنما الشعب اليمني المقهور، وإليه أسند فعل الوقوف والإفاقة والطلوع، لينتهي مدلول الرمز إلى ثورة شعبية، ويصبح الخلاص بالفعل وليس بانتقال معراجي رومانسي، أما العالم المنشود فهو حياة وجودية؛ مجسدة في دنيا الناس زمانا ومكانا.

يمثل اتساع المتخيل الشعري لبّ شعري الحدائث الرومانسية لدى البردوني، إذ عن التصور الخارق الناجم عن الخيال للذات وللعالم تتشكل تلك الشعريّة في هيئة صورة مخالفة للمألوف، وبما يتجاوز نطاق المشابهة إلى تحريف يتصور ما لم يدرك بالحواس، وتتداخل فيه المحسوسات وتتبادل وظائفها، أما الصورة فتتسم بالتكامل في التعبير عن الأبعاد الموضوعية المتداخلة، كما تتسم بالكلية متسقة الأجزاء، ويحفل الرمز بتشكيل موسع، ويعد صورة بنائية للدلالة، ولموضوع الشعري الكلية.

يتسم التعبير عن الموضوع الرومانسي في أن نقرأ صورة الموضوع؛ لا مفهومه مستقلا عن جماليات الشكل، فنتذوق ونتأثر ونفهم المعنى في آن، إذ لا يقوم تعبير الموضوع وصورته على أساس المماثلة والمشابهة، بل على أساس التوحد الوجودي، ففي مرحلة الرومانسية الذاتية ينطلق تصور البردوني للذات في علاقتها بثنائي الوجود (الطبيعي، الميتافيزيقي) والحب، وتتماهى هذه الأطراف الثلاثة في وجود ذاتي متحد، تتنوع مضامينه بين بعد عاطفي هيامي معراجي، وبعد جمالي، وبعد أسوي قنوطي، وبعد عذري قداسي، فالمرأة كما رأينا لدى البردوني هي الطبيعة، بل هي الوجود بشقيه المدرك والميتافيزيقي، وفي سياق تجاوب روحي وجداني:

لا مشفق حولي ... ولا إشفاق إلا المنى والكوخ والإحفاق

البرد والكوخ المسجى والهوى حولي وقلبي والجراح رفاق

أغفى الوجود ونام أسمار الدجى إلا أنا والصمت والإطراق⁽⁷⁶⁾

ويعيد البردوني الرومانسي عن وصف المرأة ماديا، كجسدها ومفاتها، ليصور مضمونها ضمن
مخيال معراجي وجداني لاهت وراء مواجيد صرفة:

ظامئ يشرب الحريق المدمى ويعاني من الظما ما يعاني
أنت في قلبه الحياة .. وكل الحب كل الهوى وكل الغواني⁽⁷⁷⁾

لكنه ما يلبث أن يقع تحت تأثير وجدان قنوطي فيصف علاقة الحب تلك في حالة فقدان
وأسى ويدرف عليها الدموع:

- يا حيزتي أين حيي أين ماضيه وأين أين صباه أو تصاييه
قتلت حيي... ولكني قتلت به قلبي ومزقت في صدري أمانيه
- واليوم وارت حيي والتفت إلى ضريحه أسأل الذكرى وأنعيه⁽⁷⁸⁾

كذلك الأمر فيما يخص الرومانسية الثورية، فلم تنفصل عن الذات، بل انطلقت منها لتعبر
عن شقي هويتها: الفردية والجمعية، وبالنسبة إلى الشق الأول، فإنه يتشكل باكرا لدى الشاعر،
متدرجا من الإحساس بخلل يعتور الذات والوجود، ثم يتطور إلى وعي بعالم مثال، ثم إلى رحلة
بحث عنه، في ما يبدو في الظاهر عزوفا عن الدوران في فلك الحياة، وما يعتريها من آلام وأوجاع
ومظالم، إذ إن الشاعر الرومانسي عكس اتجاه صوته صوب ذاته، اعتزل الوجود الظاهر، ليعتري
عالمًا من تأملاته، في هيئة وجود وموجودات ومواجيد، كأنه في مهمة رسم جوهرها الوجودي
والفلسفي والوجداني؛ إنها التأملات الثائرة أو المبطنة بالثورة على كل اختلال وتناقض في الذات
أو في عالمها، قبل أن يعلن الالتحام في ثورات الواقع وتثويره.

في نطاق ذاته اتجه البردوني إلى موضوع الآخر الإنساني والوطني، ليسجل حالة هذا الآخر
في ظل حالة ذات مفردة، أو ذات المجموع غير محددة بشخص أو جماعة، ولكن في ضوء تعميم
أوجاعها وجراحها وأحزانها وقهرها الاجتماعي والطبقي واغترابها الوجداني، كما في قصيدة ليالي
الجانحين:

هذي البيوت الجاثمات إزائي ليل من الحرمان والإرزاء
من للبيوت الهادمات كأنها فوق الحياة مقابر الأحياء؟
تغفو على حلم الرغبة ولم تجد إلا خيالا منه في الإغفاء
وتضم أشباح الجياع كأنها سجن يضم جوانح السجناء
ترنو إلى الأمل المولي مثلما يرنو الغريق إلى المغيث النائي⁽⁷⁹⁾

لا يتجاوز موضوع حالة ذات الآخر، مفردة أو جمعية، سياق عرض حال، ووصف مأساتها فيما يشبه الشكوى، ثم الأنين حتى ينتهي الصوت الشعري إلى إرافة الآه والويل والثبور:

يا ليل من جيران كوخى من هم؟ مرعى الشقا وفريسة الأرزاء
الجائعون الصابرون على الطوى صبر الرئي للريح و الأنواء
الآكلون قلوبهم حقدا على ترف القصور وثروة البخلاء
الصامتون وفي معاني صمتهم دنيا من الضججات والضوضاء
ويلي على جيران كوخى أنهم ألعوبة الإفلاس والإعياء
ويلي لهم من يؤس مخياهم ويا ويلي من الإشفاق بالبؤساء⁽⁸⁰⁾

تتسم تجربة القصيدة الرومانسية في شعر البردوني، فيما يتصل بموضوع الآخر الإنساني عند خطر صد الإحساس بمأساته، وتشخيصها في حالة سكونية وإعياء فحسب، دون أن يتجاوز بهذه الذات إلى سياق الثورة والتمرد على وضعها، والاستجابة إلى دور في الصراع من أجل مصالحها والدفاع عنها والبحث عن عوامل الخلاص حتى تصل.

أما مرحلة الرومانسية الثورية السياسية والاجتماعية، فتتمثل في ديوان (في طريق الفجر)، وفي بعض تجارب ديوان مدينة الغد، إذ تبتدئ هذه المرحلة من ديوان (في طريق الفجر)، وفي أولى قصائد الديوان، وتبدو تلك الذات الحيرى الباكية أسى وقهرا، فحلقت وطافت ولهت دون أن يكون حظها سوى القنوط والويل، فلا بصيص لأحلامها وأمانيتها، ولا خلاص لواقعها المقهور؛ تبدو هذه الذات في رؤية تجربة الديوان الأول في مواجهة حدث تغييرى، يتمثل في الثورة اليمنية ٢٦ من سبتمبر ١٩٦٢ و 14 أكتوبر 1963م، اهتزت تلك الذات المقفلة على قنوطها، ارتعشت روحها وهام وجدانها، متغنية بحدث الثورة.

إن استخلاص مرحلة الرومانسية الثورية آتٍ من استقراء واقع رؤية القصيدة، التي اتجهت في نظرتها إلى الوجود والناس، وإلى العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، وإلى السلطة نحو آفاق مفتوحة جديدة من الحرية والمساواة والعدل، ليس هذا فحسب، بل ينبغي الأخذ في الحسبان وقائع التعبير، أي خصائص الشعرية الرومانسية، ونعني ظواهر الشكل الشعري.

فالقصيدة الرومانسية التي مثلت هذه المرحلة في شعر البردوني هي ذاتها، من حيث انطلاقها من دواخل شاعرها، ومن حيث جسدها اللفظي التركيبي الجمالي الإيقاعي الرمزي، لكن بدم ونبض جديدين؛ إنه دم الثورة ونبضها الواعد بواقع، ليس يوتوبيا ضاعت، بل واقعا قابل التحقق.

وفضلاً عن مضمون الثورة والوعي بها، فإن مضامين اجتماعية ووطنية قد تجلت خلال هذه المرحلة، ومن ذلك إدانة التفاوت الكائن بين الفئات الاجتماعية ضمن معادلة، طرفها قوى النفوذ والمال من جهة، والشعب الفقير من جهة، كما في قصيدة عتاب ووعيد:

لماذا لي الجوع والقصف لك يناشدني الجوع أن أسألك

وأغرس حقلي فتجنه أنت وتُسكّر من عرقي منجلك

لماذا ؟ وفي قبضتيك الكنوز تمد إلى لقمتي أنملك

وتقتات جوعي وتدعى النزيه وهل أصبح اللص يوما ملك ؟⁽⁸¹⁾

لا يقتصر الوعي بالصراع وحقيقته وعلاقاته وأقطابه على رؤية القصيدة ومضمونها فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى نبرة الخطاب الشعري، المثخن بانتفاضة أساليب التعبير الحجاجي المنكر والمستنكر في آن واحد: لماذا.... وهل ...

يتسم الموضوع الرومانسي لدى البردوني في أنه تشكيل شعوري فكري، لا مجرد ماهية معرفية خارجية منفصلة عن صورتها كما لدى الكلاسيكية، كما تتسم الموضوعات المختلفة للشعرية بالنكامل والتتام في نطاق شعرية الموضوع الواحد، كالطبيعة والمرأة في التعبير عن الحب، ويزاح الموضوع إلى رؤية التثوير الاجتماعي والسياسي، والتعبير عما استحدثه الفكر الفلسفي من أفكار، كالصراع الاجتماعي بين الفئات الاجتماعية.

ابتدأ الشاعر عبدالله البردوني رومانسيا، وتمثل الدواوين الثلاثة الأولى: من أرض بلقيس، في طريق الفجر، مدينة الغد تجربة الحداثة الشعرية الرومانسية لدى الشاعر عبدالله البردوني، وكما أخلص هذا الشاعر لقصيدة العمود، فقد كان أكثر إخلاصاً في تحديثها من داخلها، بحيث لم تعد القصيدة تحتفظ سوى بعنصر واحد من عناصر بنائها الموروث المتوارث هو البناء العام للنظام الوزني العروضي، وتنزاح فيما عداه من عناصر بانية لشعريتها الرومانسية، وتتوزع انزياحات حداثة هذه الشعرية إلى ثلاثة أنساق: نسق المرجعية النظرية والتناسخ، ويقوم على علاقة جدلية بين حداثة الواقع الموضوعي وحركة الأفكار المعرفية وبين مظاهر حداثة الشعرية الجديدة، ونسق نصي استدلالي يعضد وقائع الرؤية الشعرية ووقائع التعبير عنها ويسر استشرافها، ثم نسق نصي خطابي، يمثل عناصر الشعرية الرومانسية البانية لحداثتها، من معجم ومتخيل ومجاز وانزياح وزني وإيقاعي، ومن مشروع رؤية، هذه الأنساق في حالة تواشح متكامل لتمثل شعرية حداثة جامعة.

هوامش البحث:

- ¹ . صنفنت تجربة الاتجاه الرومانسي لدى البردوني ملمحا حدثيا من ثلاثة: هي الرومانسية الواقعية السريالية ؛ ينظر: المقال، عبدالعزيز . ملامح حدثية في شعر البردوني: 9.
- ² . نفسه: 5.
- ³ . كوهين ، جون . بنية اللغة الشعرية . ترجمة: محمد الولي ، ومحمد العمري: 9.
- ⁴ . افترضنا عينة الرومانسية لدى الشاعر البردوني دواوينه الثلاثة الأولى: من أرض بلقيس، في طريق الفجر، مدينة الغد. ينظر: البردوني ، عبدالله . ديوان البردوني . الأعمال الشعرية . الهيئة اليمنية العامة للكتاب . صنعاء . 1/ 2004.
- ⁵ . العقاد ، عباس محمود ، المازني ، إبراهيم عبد القادر . الديوان في الأدب والنقد: 12
- ⁶ . مصطلح هجرة النصوص الرومانسية أطلقه محمد بنيس، وأطلقت سلمى الجيوسي مصطلح التسريب . ينظر متواليا:
- . بنيس . الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (الرومانسية العربية): 9.
- . الجيوسي . سلمى الخضراء . الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: 85.
- ⁷ . المقال ، عبدالعزيز . من أغوار الخفاء إلى مشارف التجلي: 181
- ⁸ . بحسب استقصاء تواريخ كتابة القصائد المثبتة.
- ⁹ . يعده مؤرخو الأدب الحديث حلقة وصل بين الكلاسيكية المحدثنة والشعرية الأكثر حداثة، ورائد التجديد في عصره . ينظر: الجيوسي ، سلمى الخضراء . م س : 87
- ¹⁰ . المقال ، عبدالعزيز . من أغوار الخفاء إلى مشارف التجلي م س: 180 / 181
- ¹¹ . نفسه: 184.
- ¹² . أدونيس . الشعرية العربية: 56
- ¹³ . ابن جعفر . أبو الفرج قدامة . نقد الشعر . تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي: 64.
- ¹⁴ . العلوي . ابن طباطبا: 9
- ¹⁵ . نفسه : 11
- ¹⁶ . عباس ، إحسان . تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: 405
- ¹⁷ . ينظر: عباس ، إحسان . نفسه : 404
- ¹⁸ . ينظر: نفسه: 406
- ¹⁹ . الغدامي ، عبدالله . الصوت القديم الجديد . دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر: 9.
- ²⁰ . أدونيس . علي احمد سعيد . الثابت والمتحول: 2 / 40 ، 41.
- ²¹ . نعيمة . ميخائيل . الغرغال: 25.
- ²² . نفسه: 70 ، 71.

- 23 . بنيس . محمد الرومانسية العربية: 138.
- 24 . نفسه: 82.
- 25 . نفسه: 119 .
- 26 . يرى بنيس في الحدس أساس علاقة الثقافة المعرفية بين المركز والمحيط، فيما يخص المشهد الشعري الرومانسي في الوطن العربي، وسبيل التفاعل بين الذات وغير الذات . ينظر : بنيس ، محمد : الرومانسية العربية م س: 2 / 23.
- 27 . أدونيس ، علي احمد سعيد . الشعرية العربية: 60 ، 61.
- 28 . نفسه: 25.
- 29 . المقال . عبد العزيز . ملامح حدثية في شعر البردوني: 8.
- 30 . نفسه: 100.
- 31 . غروس ناتاني بيبفي . مدخل إلى التناس: 169.
- 32 . لوح الكتابة في وضعية ممارسة التناوب المستمر للكتابة والمحو على وجهيه، فيحتفظ بالكتابات التي تبدو قد انمحت تاركة مكانا للكتابات الجديدة، ومخلقة ترسبات مستمرة، بينما تخفي وحدة الطرس الظاهرة تباينا يختزل مرتدا في اتجاه أصل واحد؛ ينظر: نفسه: 177
- 33 . نفسه: 184
- 34 . نفسه: 183
- 35 . ينظر نفسه: 191
- 36 . البردوني ، عبدالله . ديوان الشاعر عبدالله البردوني ، الأعمال الشعرية: 93.
- 37 . الشابي . أبو القاسم . ديوان الشابي: 61 ، 62
- 38 . مناصُ موسع بحيث يتجاوز خطابه مناص القصصية أو العمل الشعري إلى مناص تجربة شعرية مكتملة، كمناص الرومانسية لدى الشاعر البردوني.
- 39 . المقال ، عبدالعزيز . مقدمة أعمال البردوني الشعرية: 31.
- 40 . نفسه: 46.
- 41 . نفسه: 44.
- 42 . البار ، عبدالله ، في معنى النص وتأويل شعرية: 45.
- 43 . عبد المطلب . محمد . الشاعر والتجربة . شهادات: 11
- 44 . حداد . علي . عشبة آزال . قراءات في الشعر اليمني المعاصر: 123.
- 45 . حداد . نفسه: 127.
- 46 . ينظر: ديوان البردوني . الأعمال الشعرية 1 / الفهرس.
- 47 . ينظر: نفسه . الفهرس.

- 48 . ينظر النماذج الشعرية ضمن محور شعرية الموضوع: 24.
- 49 . قحطان ، عبد الكريم . عروض الشعر العربي وقافيته ، البناء والأثر: 79.
- 50 . نفسه: 223.
- 51 . نفسه: 306.
- 52 . قحطان ، عبد الكريم م س : 324.
- 53 . قحطان ، عبد الكريم م س: 102.
- 54 . نفسه: 59.
- 55 . نفسه: 184.
- 56 ، ابن الأثير . ضياء الدين نصر الله . المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 2 / 324.
- 57 . يرى ابن الأثير أن لا عيب في أن يعلق البيتان في المعنى ولا يؤثر في مقام الشعرية، إذ يرى حدودها كامنة في الوزن والتقنية للكلام الدال على معنى . ينظر: نفسه . ص نفسها.
- 58 . البردوني ، عبدالله . م س: 291.
- 59 . بنيس ، محمد . الرومانسية العربية: 70.
- 60 . أرسطو . فن الشعر: 114.
- 61 . نفسه: 215.
- 62 . عصفور ، جابر . الصورة في التراث البلاغي والنقدي: 14.
- 63 . نفسه : 15.
- 64 . عبد المطلب ، محمد . البلاغة والأسلوبية: 75.
- 65 . بنيس ، محمد . الرومانسية: 128.
- 66 . نفسه: 129.
- 67 . البردوني ، عبدالله . ديوان الشاعر عبدالله البردوني: 1 / 66.
- 68 . الماضي ، شكري عزيز . في نظرية الأدب: 45.
- 69 . القط ، عبد القادر . الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: 408.
- 70 . الفجر في المتخيل الرومانسي للبردوني وسواه من الرومانسيين بمثابة براق العروج إلى فراديس افتقدتها الذات في الواقع الإنساني، الفارق أن يوتوبيا البردوني تصورها واقعا حياتيا لا مناص من تحقيقه.
- 71 . يمتد رمز الفجر بواسطة عنوانات : في طريق الفجر . كلنا في انتظار ميلاد فجر . بين ليل وفجر.
- 72 . إذ تتزامن قصيدة في طريق الفجر مع يوم الثورة 26 سبتمبر 1962 ، بينما زمن كتابة قصيدة مدينة الغد هو ٢٨ يونيه 1968. أي عقب نكسة الذات العربية اثر هزيمة حزيران ما يؤكد دلالة الحلم الحضاري للذات العربية المنكسرة.
- 73 . البردوني ، عبدالله . م س: 298.

⁷⁴ . نفسه: 1 / 272.

⁷⁵ . ففي أنموذج شعرية الشابي مثلاً لم يخرج رمز الفجر عن دلالات الحرية والأمل والفرح، ينظر: الفلاح ، الشاذلي . الرومانطيقية العربية . الشابي ، جبران ، إيليا أبي ماضي ، علي محمود طه: 56.

⁷⁶ . البردوني: 143

⁷⁷ . نفسه: 65 .

⁷⁸ . نفسه: 164.

⁷⁹ . نفسه: 89.

⁸⁰ . نفسه: 90 ، 91.

⁸¹ . نفسه: 1 / 216.