موضوع الحوار الشعري ومؤشراته في ديوان رواغ المصابيح للبردوني دراسة في ضوء اللسانيات التداولية

د. عبد الرحيم صالح عبد الرحمن

الأستاذ المساعد ـ جامعة عدن (اليمن)

الملخص:

تناولنا في هذه الورقة البحثية موضوع الحوار الشعري بالوصف والتحليل وتتبع مظاهره في قصائد ديوان رواغ المصابيح لعبد الله البردُّوني الذي تميّز كمًّا وكيفًا، إلى جانب تميّز موضوعاته الشعرية عن موضوعات الدواوين الأخرى التي أخرجها البردوني في فترات سابقة، وباعتبار هذه المؤشّرات تم اختياره عيّنة قصديّة؛ لتحليل مظاهر الحوار الشعري في قصائد الديوان بالاعتماد على أهم مفاهيم التداولية ومبادئها، ممثلة بمبادئ الحوار، فبدأ البحث بالتعريف بالحوار لغة واصطلاحًا، ثم تتبّع المظاهر التداولية للحوار الشعري في مجموعة من المباحث، تناول فيها تداولية موضوع الحوار الشعري، ومؤشّرات اهتمام البردوني بالحوار الشعري، بما فيها المؤشّرات اللسانية ذات الطابع القائم على التضاد، وكذلك توظيف أسماء الأعلام المكانيّة والشخصيّة ومثلها أسماء الزمن وتداولية الحكمة الشعريّة وما لها من أثر في المتلقّي.

الكلمات المفتاحية: الحوار، التداولية، الأثر، الإنجازية، رواغ المصابيح.

Abstract:

In this paper، we dealt with the subject of poetic dialogue by describing and analyzing and tracing its manifestations in the poems of Rawagheb al-Masabeh of Abdullah Al-Bardouni، which distinguished both quantitatively and qualitatively، in addition to his poetic subject from the subject of other books that Al-Bardouni produced in previous periods. For the above indicators، the book was chosen as an intentional sample to analyze the aspects of poetic dialogue in the poems depending on the most important concepts of pragmatics and its principles represented by the principles of dialogue. The research began to define the dialogue linguistically and terminology and then follow the pragmatic features of poetic dialogue in agroup of investigations dealing with the pragmatics of poetic

dialogue and the indicators Al-Bardouni's interest in poetic dialogue، including linguistic indicators of antagonism nature، as well as the use of spatial and personal proper names، as well as the names of time، pragmatic poetic wisdom and its impact on the recipient.

Keywords: Dialogue، pragmatics، impact، achievement، Rawagh al-Masabeh.

تمهيد:

قبل الحديث عن شعر البردوني لابدّ أن نشير إلى طبيعة اهتمامات الأدب اليمني في العصر الحديث، وارتباطات موضوعه بسياق الإنتاج والتلقّي الذي رسمت الثورة أبرز معالمه، وحدّدت أفقه التعبيري.

وعلى هذا الأساس ارتبط الأدب اليمني المعاصر بالثورة اليمنية؛ فأصبحت السياسة هي المركز والمدار الذي يتمحور على أساسه اتّجاه الأدب اليمني المعاصر للوصول إلى استيعاب الحياة اليمنية المعاصرة[١]. ورأى البردوني أن أغلب الشعر سياسيّ أو متفهم للسياسة، وأن السياسة محور كل الآداب[٢]، وقد ذكر أن أعماله الشعرية هي "تسجيل حي وإدراك نفسي وتصوير خيالي لما يدور حوله في الواقع الذي يعيش فيه" [٣]. وإن كان قد تناول في شعره أكثر المواضيع الشعريّة، فإنه قد اقتصر في دواوينه الأخيرة على الاتجاه السياسي[٤]. وبهذا يمكن القول: إن الحوارات التي يجريها في النص الشعري تنبني على المقاصد التي يطمح إلى توصيلها إلى المتلقي بالاعتماد على مجموعة من القواعد الدلالية والتداولية التي تساعد على استعمال الألفاظ بما يجعلها تداوليّة و"يعطيها دلالات جديدة حين يضعها في تراكيب ذات علاقات غير مألوفة" [٥].

---

(١) - أحمد الهمداني: عدن من الريادة الزمنية إلى الريادة الإبداعية، عدن، دار جامعة عدن، ط١، ٢٠٠٧م ص٤١

(٢) - عبد الله البردوني: مقابلة في مجلة المنابر، بيروت، شركة المنابر للصحافة والنشر والترجمة، العدد (٢٦) السنة الثالثة، إبريل، ١٩٨٨م، ص٢٣

(٣) - وليد المشوح: الصورة الشعرية عند البردوني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦م، ص١١٦

(٤) - عبد الرحمن عمر عرفان: البردوني شاعرا، رسالة ماجستير، بغداد، معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٨٩م. ص٦٩

(٥) - عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة بيروت، ط١، ١٩٨١م ص٢٠١

والمطّلع على المجموعات الشعريّة للبردوني يرى أنها تتّصف بالرؤية الثوريّة التي تمثل الخلاص من الانعتاق الإمامي وممارساته الظالمة؛ فجاءت ألفاظه الشعرية محمّلة بدلالات التخلص من الجهل والفقر والمرض والبؤس الذي خلّفه الحكم الإمامي في الشمال، والاستعمار البريطاني في الجنوب، إلا أن ذلك المؤمل الذي حكته مجموعاته الشعرية السابقة لم يكن مُرْضيًا بعد نجاح الثورة؛ فنعى الثورتين (سبتمبر وأكتوبر) بقصيدة (خاتمة ثورتين) التي كتبها عام ١٩٨٣م في ديوانه (ترجمة رملية لأعراس الغبار) التي يقول فيها[٦]:

يا سبتمبر، قل لأكتـــــــــوبر كلٌّ منّا أمسى في قـــــــــبرْ
بين القبرين، نحو الشّـــــــبرين أترى الحفّار أطال الشّـــــــبرْ
نفس الشيطان، أخذ العنـــــــوان وأتى وحشًا في جلد الحـــــبرْ

ثم جاءت مجموعته الشعرية (رواغ المصابيح) التي احتوت خمسًا وثلاثين قصيدة، كلّها أنتجت في الخمس السنوات الأخيرة من ثمانينيّات القرن العشرين، حاول الشاعر فيها محاورة الوضع اليمني والعربي في هذه الفترة؛ ليجسّد تصويرًا موحيًا لما وصلت إليه الأمور في اليمن، من تسلط واستبداد وممارسة لكلّ أشكال الظلم، من إقصاء وتهميش وسجن وعنف وقتل لأبناء الشعب فضمنها مجموعة من الرؤى الشعرية؛ لتضع أسسًا تشرّع لثورة شعريّة جديدة؛ للتخلص من الوضع القائم في شمال اليمن حينها. لهذا يمكن القول: إن مجموعة رواغ المصابيح تمثّل رؤية البردوني المتجدّدة لوظيفة الشعر.

وبالقدر الذي كان فيه البردوني مهتمًّا بالقضايا الوطنية -السياسية والاجتماعية- في اليمن فإنه في مرحلة الثمانينيات يزيد من اهتمامه بالبعد القومي والإنساني، إلى جانب اهتمامه بالقضايا المستجدة في بلاده بعد الثورة فتناول كثيرًا من المواضيع التي تشكل بعدًا إنسانيًّا، من مثل: تذمره من القرن العشرين لما شهد من أحداث مدمرة، وازدياد مظاهر الجريمة من عنف ونهب وسلب وقتل. فعبَّر عن رفضه لما يسمعه

[٦] - عبد الله البردوني: ترجمة رملية لأعراس الغبار، دمشق، مطبعة الكاتب العربي، ١٩٨٣م، ص٥-٦

ويشاهده يوميًّا في أغلب قصائد مجموعة رواغ المصابيح، من مثل قصيدة (تحقيق إلى الموتى والأجنة) وقصيدة (العصر الثاني في هذا العصر) التي أشار فيها إلى الحربين العالميتين الأولى والثانية، ثم يذكَّر فيها بكثير من الحروب التي استحضرها من ذاكرة التاريخ.

وبعد أن يُدرك الموضوع الشعري، وتظهر بعض مؤشراته بفعل القراءة الواعية يتجه الباحث إلى تتبع مؤشرات الحوار في النص، ولتبيّن مدى مساهمة أي نص بالحوار، وتحليل مظاهره ومعرفة خصائصه التداولية؛ يمكن تذكُّرُ الرؤية التي ترى أن كل نص يقوم في جوهره بدور المساهمة في الحوار ويُحدث الحوار بين المنتج والمستقبل في أنواع النصوص المختلفة مع قدر من الوساطة من طريق رعاية الموقف[٧] وعلى هذا الأساس يمكن القول: إن للنصوص الأدبية أبعادها التداولية، تتمثل في التواصل الحواري بين الشخوص التي تنتهي إلى أعمال، هي أثر الأداء الفعلي اللفظي، من خلال الإشارات التلفظية والسياقية في الحوار المتبادل بين أطراف الحوار في النص. ونرى أن النص الشعري الحديث في مستواه اللفظي والتركيبي مبني ليؤدي وظيفة تداولية تواصلية تتضح فيها قوته الإنجازية والتأثيرية وأن للنص الشعري خصائصه واتجاهاته الفنية والموضوعية، وله خاصيته الحوارية التي تتخلق فيها المواقف التي تمثل كل شخصية وفق منطلقاتها الذاتية، ومعجمها اللغوي والتعبيري وما ينشأ عنها من أفعال كلامية، تؤديها بقصد التأثير في الشخوص المتصلة بالموقف لاتخاذ سبل إنجازية توافق ملفوظاتها.

ويمكن التصور أن الحوارات بين الشخوص تتباين في مستويات الأداء اللفظي عن حوارات الذات مع نفسها (المنلوج)، إذ ترى الذات بمرآة ذاتها، وتتوحد ثنائية المتكلم المخاطب في شقي الذات في فضاء له دلالاته الثقافية والاجتماعية، فيكون الشخص متوزعًا بين عاطفتين متعارضتين وقوتين تدخلان في صراع، وهنا يستبطن

[٧] - روبرت ديبوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب، ط٢، ٢٠٠٧م ص٤٩١

الشخص نفسه ساعيًا إلى تحليل ذاته والتعرف إليها، لأجل اتخاذ قرار، أو للحصول على رؤية واضحة بشأن قرار اتخذ بتأثير عاطفي[٨].

ونحن نرى في شعر البردوني أطرافًا مختلفة، أدار الشاعر على ألسنتها حوارات متنوعة ومحاورات أخرى أجراها مع الرفاق والجمادات والنجوم والزمن وغيرها، ذلك ما دفعنا إلى أن نتساءل: هل تمثل تلك الحوارات أفعالًا كلامية تنبني على تبادل أدوار الحوار أو لا؟ وكيف تخدم هذه الحوارات عملية التلقي والتأويل المفترض؟

تداولية الحوار الشعري

١- الحوار في اللغة والاصطلاح:

١-١- الحوار في اللغة:

ورد في معجم لسان العرب أن أَصل الحَوْر الرجوع عن الشيء وإِلى الشيء وحارَ إِلى الشيء وعنه حَوْراً ومَحاراً ومَحارَةً وحُؤُوراً رجع عنه.. وكلَّمته فما رَجَعَ إِلَيَّ حَوَاراً وحِواراً ومُحاوَرَةً وحَوِيراً ومَحُورَة بضم الحاء بوزن مَشُورَة، أَي جواباً، وأَحارَ عليه جوابه ردَّه، وأَحَرْتُ له جواباً وما أَحارَ بكلمة، والاسم من المُحاوَرَةِ الحَوِيرُ تقول: سمعت حَوِيرَهما وحِوَارَهما، والمُحاوَرَة المجاوبة والتَّحاوُرُ التجاوب وتقول كلَّمته فما أَحار إِليَّ جواباً، أو تقول كلَّمته فما رَدَّ إِليَّ حَوْراً، أَي جواباً... وهم يَتَحاوَرُون، أَي يتراجعون الكلام، والمُحاوَرَةُ مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة... وما جاءتني عنه مَحُورَة، أَي ما رجع إِليَّ عنه خبر وإِنه لضعيف الحَوْرِ أَي المُحاوَرَةِ[٩].

وفي تاج العروس: الحَوْرُ: الرُّجُوعُ عَن الشَّيْءِ وإِلى الشَّيْءِ كالمَحَار والمَحَارة والحُؤُورِ بالضَّمّ في هذه، وقد تُسَكَّن وَاوُهَا الأَولىَ وتُحْذَف لسُكُونها وسُكُون الثَّانيَةِ

[٨] - فردريك أوين: برتولت برخيت، حياته، فنه، عصره، ترجمة إبراهيم العريس، بيروت، دار ابن خلدون، ١٩٨٠م ص١٧٩

[٩] - ابن منظور: لسان العرب، بيروت، دار صادر، ١٩٩٧م، مادة (حور).

بَعْدَهَا فـي ضَـرُورَة الشَّـعْر... وكـلُّ شَـيْءٍ تَغَّيَـرَ مـنْ حَـال إلـىَ حـالٍ فقد حَـارَ يَحْـور حَوْراً[١٠].

وحـاوره محـاورة وحـواراً جاوبـه وجادلـه وفـي التنزيل العزيز "قَـالَ لَـهُ صَـاحِبُهُ وَهُـوَ يُحَـاوِرُهُ" (الكهف، آيـة ٣٧)... وتحـاوروا تراجعوا الكـلام بينـهم وتجـادلوا وفـي التنزيل العزيز "وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا" (المجادلـة، آيـة ١)... والحـوار حديث يجري بين شخصين أو أكثر في العمل القصصـي، أو بـين ممثلين أو أكثر علـى المسرح[١١]. من هذا نرى أن من أهم معاني كلمة الحوار في المعجم العربي، هـي التراجـع والتبـادل والتجادل، وهي تقترب من المعنى الاصطلاحي المعاصر للحوار.

١-٢- المعنى الاصطلاحي للحوار:

الحوار خطاب أو تخاطب من أجل الإقناع بقضية أو فعل. وهو كل خطاب يتوخى تجاوب متلق معين، ويأخذ ردّه بعين الاعتبـار؛ مـن أجـل تكـوين موقـف فـي نقطـة غيـر معينة سلفًا بين المتحـاورين، قريبـة مـن هذا الطـرف أو ذاك، أو فـي منتصـف الطريـق بينهما. وصورته المثلى مناقشة بين طرفين أو أكثر، وقد يكون تعقيبًـا بعد حين علـى صفحات الجرائد أو غيرها من وسـائط الاتصـال التـي تتيح فرصـة للتعليق علـى رأي الآخرين[١٢] ويعرف الحوار بأنـه "نـوع من الحديث بين شخصـين أو فريقين يتم فيـه تبـادل الكـلام بينهمـا بطريقـة متكافئـة... ويغلـب عليـه الهـدوء والبعـد عـن الخصـومة والبغضاء" [١٣].

ويفرق الباحثون بين مصـطلح المحـاورة والحـوار، فـالحوار نشـاط أو ممارسـة أو عمـل نهـدف مـن خلالـه إلـى رفـع الخـلاف أو الاخـتلاف القـائم بـين المتحـاورين، والاخـتلاف فـي الـرأي هـو مـدار الحـوار النقـدي الـذي يسـتهدف رفـع الخـلاف بـين

---

[١٠] - محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مجموعة من المحققين، دار الهداية، د. ت

[١١] - إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، تحقيق: مجمع اللغة العربية، القاهرة، دار الدعوة، د. ت

[١٢]- محمد العمري: دائرة الحوار ومزالق العنف، كشف أساليب الإعنات والمغالطة، مساهمة في تخليق الخطاب أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢م ص٩. وانظر بدوح ص٨٦

[١٣]- أصول الحوار: الندوة العالمية للشباب، الرياض، ط٢، ١٤٠٨هـ. ص٦

المتحاورين، أفرادًا أو جماعات. وهو بحسب درجة الاختلاف بين المتحاورين، فقد يكون حوارًا تفاوضيًّا مبنيًّا على تبادل الرأي بطريقة هادئة وعقلانية، وإذا اتصف بالمغالطة والتضليل يتحول إلى سجال وخصام وعراك وعنف[١٤].

وإذا كان الحوار مبنيًّا في أساسه على الاختلاف فإن المحاورة لا تكون -في أغلب المواقف- مبنية على الاختلاف، فقد تكون المحاورة بقصد التسلية أو المقارنة بين الأشياء والأفراد والمواضيع، من مثل الحوارات اليومية التي تتم بين أفراد العائلة أو الأصدقاء وغيرهم. وعادة يكون موضوع المحاورة غير محدد سلفًا فهي تتم في أي لحظة وفي أي مكان، أمَّا موضوع الحوار فيتميز بأنه محدد سلفًا، كما أن المتحاورين ممن يكون لهم علاقة بالموضوع بما يساعد على تقريب وجهات النظر بين الأطراف المختلفة، السياسية أو الثقافية أو الدينية.

ويميز بعض الباحثين بين أشكال الحوار باعتبار تعامل أطراف الحوار، فهم إن اتصفوا بالتعاون كانت المشاورة، وإذا اتصفوا بالمنازعة كانت المناظرة، أمَّا إن كان أحدهما منقادًا كان الاستهواء. وفي كل نمط من هذه الأنماط الحوارية امتداد معين؛ ففي امتداد التشاور تكون المعرفة في بعدها التخزيني، المتمثل بنشاط الذاكرة بشكل أساسي، وفي امتداد المناظرة يكون التأمل والاعتبار والمعرفة المنطقية والبرهانية، وتتمثل بنشاط العقل بصفة أساسية، ويوجد في امتداد الاستهواء العنف السيكولوجي والرمزي، أي النشاط الوجداني بشكل أساسي[١٥]. وعلى هذا يمكن تعريف **الحوار الشعري** بأنه الحوار الذي ينبني عليه النص الشعري (القصيدة)، يقيمه الشاعر مع ذاته أو بين شخصيات مفترضة، باستعمال مظاهر الحوار اللسانية والسياقية والموضوعية في مستويات دلالية وتداولية بقصد التأثير في المتلقي حول موقف ما، فني أو موضوعي.

[١٤]- حسان الباهي: الحوار ومنهجية التفكير النقدي، المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٤م ص١٢ بتصرف
[١٥] - محمد العمري: مرجع سابق، ص١١

٢- المبادئ الحوارية:

يخضع المتحاورون -بحسب جرايس- لمجموعة من المبادئ العامة للحوار التي تتفرع -عن مبدأ عام هو مبدأ التعاون- إلى المبادئ الآتية[١٦]:

١- مبدأ الكم: ويعني جعل مساهمتك في الحوار بالقدر المطلوب دون أن تزيد عليه أو تنفص منه.

٢- مبدأ الكيف: لا تقل ما تعتقد أنه غير صحيح، ولا تقل ما ليس عندك دليل عليه.

٣- مبدأ العلاقة (المناسبة): اجعل كلامك ذا علاقة مناسبة بالموضوع.

٤- مبدأ الطريقة: كن واضحًا ومحددًا، وتجنب الغموض واللبس، أوجز ورتب كلامك.

هذه هي المبادئ التي يتحقق بها مبدأ التعاون بين المتحاورين وصولًا إلى حوار ناجح.

وغرض هذه المبادئ يتمثل في أنها تعمل على تحقيق الفعالية القصوى لتبادل المعلومات بين أطراف الحوار، واختراق أحد هذه المبادئ - بشرط احترام مبدأ التعاون- يؤدي إلى توليد ما يسمى عند جرايس بالاستلزام الحواري. والاستلزام الحواري هو قضية مُعبَّر عنها ضمنيًّا بواسطة ملفوظ، دون أن يستلزمها منطقيًّا. ولكي يستطيع المتلقي استنباط المعنى المستلزم عليه أن يأخذ في اعتباره المعطيات الآتية:

١- مبدأ التعاون والقواعد المصاحبة له.

٢- المعنى الاصطلاحي، والمفردات المستعملة، والإحالات الممكنة.

٣- السياق اللساني وغير اللساني للملفوظ.

٤- العناصر المشكلة للخلفية المعرفية.

---

[١٦] - حسن بدوح: المحاورة: مقاربة تداولية، الأردن، إربد، عالم الكتب الحديث، ط١ ٢٠١٢م، بتصرف ص١٦١-١٦٢

٥- افتراض وجود كل العناصر السابقة في متناول المتحاورين، يعرفانها ويفترضان ورودها[١٧].

٣- تداولية موضوع الحوار:

إن الخطاب الأدبي الشعري والسردي بنية تسيطر عليها قدرة اللغة الاجتماعية والتواصلية والأدائية – أو تداولية فعل الأشياء بالكلمات، فهو شبكة من الأقوال والأفعال الإنجازية، والشعر فعل قولي يحول اللغة ويمارسها ويمتلكها[١٨] وهذا يعني أن التفاعل اللغوي ليس تفاعلاً وصفيًّا، بقدر ما هو تفاعل أدائي وأن الحوار ضرب من الفعل الذي يؤدي إلى تقارب قوى العالم؛ الشخصية والاجتماعية والأخلاقية. وإذا كان الحوار هو استعمال اللغة في إطار تفاعلي بين متكلم ومستمع فإنه نشاط يبرز الجوانب المختلفة للاستعمال الأمثل للغة في مواقف مختلفة من القبول أو التوافق أو الرفض أو غير ذلك.

ويمكن القول: إن الحوار عمل ملازم لمستعمل اللغة، والإنسان مجبول بفطرته على تعاطي الحوار؛ إذ نجد الإنسان في أحيان كثيرة يلجأ إلى محاورة ذاته إن لم يجد ذاتاً أخرى يتحاور معها. وفي تقديري أن كل ما ينتجه الإنسان من نصوص وأفكار تكون نتيجة لحوار ذاتي، بعد أن يخضعها لحوار داخلي متفهم حتى تنضج وتكتمل يخرجها إلى الآخرين، كذلك يمكن القول إن كل نظرية معرفية أو نصوص أدبية أو علمية تتضمن قوة إنجازية لملفوظات حوارية داخلية شكلتها ملكة الإنسان الفكرية واللغوية. وعادة يتم توظيف البنية الحوارية في النصوص لإضفاء طابع حركي على المشاهد والأحداث، بخاصة إذا قدَّم النص مجموعة بيانات تتعلق بزمان ومكان

[١٧]- حسن بدوح: مرجع سابق، بتصرف ص١٦٢-١٦٤ وقد عمل بعض الباحثين على اقتراح جملة من المسلمات الحوارية المرتبطة باللباقة والتأدب، التي تتحكم في تنظيم السلوكيات الحوارية للمشاركين في المحاورة، ينظر حسن بدوح ص١٦٥

[١٨]- يمنى العيد: في القول الشعري، المغرب، دار توبقال، ط١، ١٩٨٧م، ص١٢

الحوار، كما هو في النصوص السردية، والذي يمهد له أحيانًا بعبارات استفهامية أو تعجبية تقوم بوظيفة انتباهية[١٩].

٣-١- مؤشرات اهتمام البردوني بالحوار:

اهتم الشاعر البردوني ببناء قصائده بالاستفادة من ملكة الحوار التي نستدل عليها من النصوص التي ضمنها مجموعته (رواغ المصابيح)، من خلال مجموعة من المؤشرات نصفها بمؤشرات ملكة الحوار وهي مؤشرات تداولية لا تقتصر على الملامح اللغوية التي نراها في كثير من الألفاظ الدالة على الحوار، من مثل: قال، وقلت، وسألت، وأخبر، وسمعت، بحسب تداولها بين المتحاورين متكلم أو متلق، وهي أقوال تدل على تداولية الحوار، فمثلًا: سمعت أو أجبت ترتبط بالتلقي وتدل على القوة الإنجازية التأثيرية. وإن كنا نجد مثل هذه المؤشرات في كثير من النصوص الشعرية لشعراء آخرين فإننا نجد البردوني يستخدمها بكثرة ومهارة تميزه من غيره، إذ يتخذ الحوار آلية جوهرية لبناء قصائده، وهي مؤشرات تدل على اهتمام البردوني وقصديته إلى الصياغة الحوارية -في معظم نتاجه الشعري- التي تميزت بكثرة الأسئلة الحوارية، ما جعل عز الدين إسماعيل يكتب عنه بحثًا تحت عنوان البردوني شاعر الأسئلة[٢٠].

وإذا نظرنا إلى عنوان ديوان (رواغ المصابيح) وهو عنوان لإحدى القصائد التي تضمنها الديوان، فسيتبين لنا قصدية البردوني في استخدام كلمة (رواغ) التي تعني في أصل استعمالها الخداع الميل عن الطريق[٢١] وفي الاستعمال العرفي المخاتلة والمخادعة أثناء الحديث أو الحوار، وإضافتها إلى كلمة (المصابيح) التي تدل على الضياء والنور وهذا الفهم الأولي يجعلنا نتساءل عن علاقة الرواغ بالمصابيح بحسب المعنى اللغوي، أو هل المصابيح تراوغ؟ لترددنا في إضفاء صفة المراوغة على

[١٩]- محمد شطاح ونعمان بو قرة: تحليل الخطاب الأدبي والإعلامي بين النظرية والتطبيق، القاهرة، مكتبة الآداب، ط١ ٢٠٠٦م، ص١٤٣

[٢٠] - عزالدين إسماعيل: البردوني شاعر الأسئلة، مجلة الكويت، سبتمبر ٢٠٠٢م، العدد (٢٢٧).

[٢١] - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (روغ)

المصابيح، لأن المصباح في حقيقته لا يراوغ، لهذا سندرك أن كلمة مصابيح استعملت في معنى تداولي مقصود لتدل على ذوات تستطيع ممارسة الرواغ، بوصفه حدثًا قوليًّا يمثل سلوكًا ممجوجًا لمن نصفهم بالمصابيح (العلماء أو المثقفين) الذين يراوغون في كلامهم وحواراتهم في سياقات ومواقف مختلفة، حين يتظاهرون بقول الصدق وهم يكذبون، أو غيرها من المظاهر الخادعة التي يمارسونها بقصد التضليل.

وهذا مؤشر يدلنا على أن البردوني قصد إلى مناقشة الحوار ليؤكد أهميته وينتقد –بسخرية- مظاهر الرواغ التي تحرف الحوار عن مساره الطبيعي لتزييف الحقائق. وهو إذ يجعل الحوار موضوعًا لقصائده، فإنه يرى فيه ما يمكنه من قول ما يريده ويجعله يتخلص من شعور العزلة والغربة والانزواء بسبب سيادة مظاهر العنف والبطش والمراوغة. وإنْ كان هناك من يغلِّب لغة العنف أو يراوغ القائمين به بسكوته فإن الشاعر رأى أن يسلك في جانب الحوار. لذلك نراه يتعمد إقامة حوارات شعرية يضمنها ما يؤكد حواريتها، من مثل ما نرى في قصيدة (العصر الثاني في هذا العصر) التي جعل من قوافيها وسيلة لمحاورة العصر الذي طلب أن تكون المحاورة رمزًا فقال[٢٢]:

من أنت يا ذاك؟ شطر من معلقة ما اسم بيتك؟ حمّالٌ وزيّاتُ
أَسكِتْ قوافيك حاورْني مُرامزةً لهنَّ يا صاحبي مثلي مُهمّاتُ

مع أن استخدام السؤال والإجابة من أهم مظاهر الحوار، نجد المحاور الآخر يؤكد بطريقة مباشرة حوارية ما دار بينهما، بفعل كلامي هو (حاورني مرامزة) ليلتمس منه تغيير أسلوب الحوار من الوضوح والمباشرة إلى الرمز. وهو بهذا يؤكد أن الحوار الشعري لا بد أن يكون واضحًا وصادقًا وصريحًا غير مراوغ أو مخاتل، هذا الوضوح جعل المحاور الآخر (العصر) يطلب من الشاعر أن يحاوره بغير الشعر فقال: (اسكت قوافيك حاورني مرامزة) بعد أن رأى أن الحوار الشعري واضح الحجة

[٢٢] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح (ديوان شعر) دمشق، مطبعة الكاتب العربي، ط١، ١٩٨٩م، ص١٠٢-١٠٣

تستطيع فضح مظاهره وزيفه. وقد يكون الحوار وسيلة من وسائل معرفة الآخر واكتشافه، أو اكتشاف الذات المحاورة لحقيقتها وكأنه يريد أن يؤكد الوظيفة الحقيقية للحوار، من مثل ما نرى في قصيدة (صحفي ووجه من التاريخ) التي يحاور بها شخصية صحفي أعجب به فحاوره قبل أن يعرف اسمه، فحاول في حوار داخلي السؤال عن اسمه قائلا[٢٣]:

ما اسم الذي حاورت؟ قل يا وجهه أأنا اكتشفتك أم كشفتُ غبائي؟

وتتضح مكانة الحوار عند البردوني، وإعجابه الشديد به من خلال وصفه للشخصيات بإجادة الحوار من مثل ما نرى في قصيدة (نموذج رجالي في قصة امرأة) التي يرى فيها أن الحوار من مكملات البطولة، مثل قوله[٢٤]:

تمَّت مواصفة البطل من كلّ وجه فاكتملْ
فطن التّقصّي ذاهلٌ عنه وديعٌ كالحمل
لبق الحوار تشمُّ من أقواله ما لم يقل
وتخال تحت هدوئه شيئًا كألسنة الشُّعل
يعلو على نزق الصِّبا وعلى الوقار المفتعل

إلى قوله[٢٥]:

يرعى الصداقة صادقا يهوى النّقاوة والعمل
ومن التّجادل يبتغي وجهَ الحقيقةِ لا الجدل

هنا نرى أن البطل الذي يتحدث عنه هذا المقطع يتصف بإجادة الحوار والإنصاف في مجادلاته التي تبتغي الحقيقة دون مراوغة أو غيرها. وكذلك نجد كثيرًا من المؤشرات التي تدل على اهتمام البردوني بالحوار سنشير إلى بعضها في مبحث المؤشرات اللسانية. وفي كل هذا دليل على قصدية الشاعر في أن تكون قصائده حوارية وفي هذه النماذج تلميح إلى أنه يمتلك آليات الحوار الشعري ومبادئه.

[٢٣] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح (ديوان شعر) ، ص١٧٥
[٢٤] - المرجع نفسه، ص٢٤٩
[٢٥] - المرجع نفسه، ص٢٥٥

٣-٢- المؤشرات اللسانية:

إن المؤشرات اللسانية الدالة على الحوار في النصوص الشعرية تشير إلى التفاعل القائم بين أطراف العملية الحوارية التي تتبادل الأدوار فيما بينها وفق ما يقتضيه موقف تواصلي معين.

وقد رأينا البردوني يوظف هذه المؤشرات التلفظية الحوارية في شعره في كثير من القصائد وهو يوظف الحوار بقصدية، فيضع لقصائده عناوين يُستدل منها على أنها تستلزم معنى الحوار، من مثل: قصيدة (استنطاق) وقصيدة (تحقيق إلى الموتى والأجنة) وأحيانًا نراه يذكر أن ما دار بين الشخوص التي وظفها أو أن ما قاله: هو عبارة عن حوار، كما رأينا في فقرة سابقة. والمطَّلع على شعر البردوني يرى الكثير من المؤشرات اللسانية التي تدل على قصديته في صياغة شعره صياغة حوارية.

وإذا نظرنا في المتن المدروس نجد أن نصوصه قامت بوظيفة إخبارية إنجازية في مستوىً حواريٍّ يعالج كثيرًا من القضايا المحورية التي من أهمها ظاهرة القتل الممنهج الذي تمارسه عصابات السلطة في جو يسوده الصمت من قبل كثير من الكيانات المعرفية والثقافية والسياسية والاجتماعية. وهو في حواراته الشعرية يحاول أن يكشف عن الشخصيات التي صنعت المشهد المأساوي بعد الثورة فنراه يوجه خطابه إلى الذين تسببوا في حرف مسار الثورة وتحويل ما هو مؤمل منها. وفي بعض النصوص نرى البردوني يحدد موقف الشخصية الرئيسة في الحوار ممن تحاوره ويظهر مدى العلاقات القائمة بينهما (توافق/ تنافر).

وبقدر القول إن أول ما يؤسس للحوار هو اللغة المشتركة بين المتحاورين، نقول أيضًا وجود الأفكار وإن كان وجود اللغة المشتركة هو الذي يبرز المستوى الإفهامي بين الأطراف المتحاورة ويسعى إلى خلق فضاء فكري ولغوي مشترك، يعمل على إثارة الانتباه إلى استعمالات منتجي النصوص للمفردات والجمل اللسانية في مستويات تلفظية وملفوظية لها أبعادها الدلالية والتداولية.

وحين يقيم الشاعر حوارًا مع الشخوص المجردة التي يخبر عنها، مثل: (العيد) و(القرن العشرين) فإنه لا يستخدم تقنية القناع بل يقيم حوارًا ذاتيًّا عن الأشياء التي

تثير انتباهه خلف هذه المواقيت ويضعها في بؤرة الاهتمام، ثم تحويلها إلى موضوع يرى الشاعر توجيهه إلى المتلقين. وهو بذلك يرمي إلى الحديث عن الأحداث التي عرضت له ولغيره من الناس، في مثل هذه الأزمة التي مرت بها البلاد بعد ثورة سبتمبر في الثمانينيات تحديدًا، وبهذا يكون قد رسم للمتلقي صورة الواقع.

وهو في قصيدة (العصر الثاني في هذا العصر) وقصائد أخرى يركز على انتشار ظاهرة العنف والقتل، ويغض الطرف عما شهده العصر من تطور بل يرى أن تطور العصر هو المسخ. وهذا يوحي بأن البردوني يسير وفق رؤية فكرية سامية تحترم الإنسان وفكره وأمنه لا كمالياته الزائفة، من مثل قوله[٢٦]:

لا الموت يمحو، لكي يرقى النقيضُ ولا لأيّ حيٍّ من التّمْويتِ إفلاتُ
عن ما سيأتي، أتى الماضي وما اعتذرت إلا سفينةُ نوحٍ والمروءاتُ
عن يوم (حطين) جاء الطين يجرفه إلى (فلسطين) طيّانٌ وزفّات
حتى المنايا اللواتي خاض عنترةُ رجعنَ أصبى، لهنَّ الآن موضات
ماذا تطوّر غير المسخ يا زمني؟ من قال هذا؟ سكوتُ الكل إسكات
إن كان من زوّروا أنيابهم قُبلا يعطون حُبًّا، فما هنَّ العداوات؟

وبحسب بير زيما أن اللا مبالاة سادت مجتمعات ما بعد الحداثة وعلى هذا باتت كلّ القيم الاجتماعية والسياسية والدينية والأخلاقية والجمالية في قبضة هذه اللا مبالاة، وكان أثر ذلك أن أصيبت كل محاسن الحياة بالفساد[٢٧] وساد العنف والتخلف وتغيرت قيم الحب والعداوة وتطورت شرور الماضي وتواصلت إلى الحاضر وغابت المروءة، وقد أراد الشاعر أن يصور هذا الوضع في محاورته لهذا العصر.

[٢٦] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، مرجع سابق، ص١٠١
[٢٧] - بيار زيما: النص والمجتمع آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة: أنطوان أبو زيد، بيروت المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠١٣م، ص٢٤١

إن حضور المخيال الشعري في الشخوص المجردة يوحي إلى مستوى حواري ناقد، يتمثل في فضاءات حوارية متعددة، من مثل حواره مع الريح والليل والصبح والكروم والتلال في قصيدة (أشواق) التي قال في مطلعها[٢٨]:

يا ريحُ في زَنْدَيْك عرفُ رفاقي أين التقيتِ بهم، وكيف ألاقي؟
من أين جئتِ الآن؟ نثَّ غموضُها شيئاً، وقالت مثله أشواقي
لو تفصحين، وخلتها قالت: غدًا أو قهقهت كبرًا من استنطاقي

المحاور المجرد هو متكلم افتراضي يخفي ذاتاً أو ذواتًا مجهولة، هي جماعة المتلقين للأحداث التي تتعرض للإنسانية، إن وجود محاور مجرد على لسان الشاعر يُقدِّم رؤىً مهمة عن الحوار الشعري الذي يُقدّم للقارئ قضايا بموضوع الحوار وآليات هذا الموضوع والحقائق التي يكشفها النص في عملية الحوار.

أما المحاور المحسوس فيتمثل في الشخوص الإنسانية التي يُعرض الحوار على لسانها. وعلى هذا يمكن القول إن تعدد شخوص المتحاورين في النصوص الشعرية يتضمن الدلالة على مدى ولع الإنسان بفكرة التحاور، ومدى إدراكه لأهمية تبادل الأدوار في الحوارات الكلامية.

وقد يأتي التحاور على مستوى النصوص، حيث يظهر معنى نص أساسي ونص آخر يكون شارحًا لهذا النص، وهناك عناصر سياقية تساهم في توضيح الرؤية، من خلال محددات شخصية ومكانية وزمانية.

وإذا كان الحوار في النص الشعري يتأثر بفعل التخيّل الشعري فإنه لا يبعد عن الواقع بل يتحرك في إطاره ويناقش قضاياه، وبقدر ما يكون التخيُّل الشعري مشبعاً بالإحالات الدلالية والتداولية التي تشير إلى الواقع وقضاياه وترتبط بحياة الإنسان بأمله ويأسه، بمعاناته وأفراحه وأتراحه -بقدر ما يكون ذلك- يكون أدعى إلى التلقي والقبول، ويكون أكثر وقعًا على النفس.

[٢٨] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص١١٦

إن الحوار الشعري يحمل قيمًا تداولية، من أهمها قصدية التأثير في المتلقي بما يعمل على تعديل مواقفه وتصحيح مساراته مستندًا على ما يجريه من حوار غرضه التأثير لا الإخبار فقط.

وخلاصة القول أن الحوار الشعري يتأسس على مبدأ قصديّة الحوار في التواصل والتفاهم واطّراح العنف، وهو يجمع بين الفوائد التي يسعى إليها الشعر، وهي الفوائد التي تجمع بين القصد الإخباري والأخلاقي والبياني، وتثير اهتمام المتلقي وتقبلّه للقول الشعري بطريقة ممتعة، وتقبله للقضايا أو المبادئ التي يطرحها الشاعر ويدعو إلى نصرتها.

وإن كانت أكثر القصائد تقوم على الحوار الذاتي -أعني القصائد التي يحاور الشاعر بها ذواتاً مجردة من مثل: الوقت والزمن والقرن العشرين والشعر والعيد وأول العام وغيرها- فإنه يقصد من هذا الحوار تجسيد الواقع بكل ما فيه.

ففي قصيدة (تحقيق إلى الموتى والأجنة) التي يقول في مطلعها[٢٩]:

يا من تدعى القرن العشرين الليل دمٌ واليوم طَعِين

إلى أن يقول:

والشمس أشامتْ كم دفنوا وكم الآتين إلى التّدْفِين؟

نجد الشاعر يوازن بين قضيتين مهمتين شهدهما العصر، هما: الانفجار السكاني وكثرة الحروب والقتل والدمار، كأنه يريد أن يوصل رسالة مفادها أن الذين يتباهون بالتكاثر لم يعملوا على تحقيق ما يرجونه، لأن كل من يولدون يكون مصيرهم الموت والفتك.

والشاعر إذ يسعى إلى تأكيد ما يطمح في طرحه للمتلقي فإنه يشير إلى الفكرة التي يريد نقلها في أكثر من قصيدة، من مثل تكرار تأكيده دور الشعر وأهميته وتكرار الحديث عن سلبية القناديل، لأنه يحرص على إيصال ما يريد قوله إلى شريحة واسعة

[٢٩] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص٤٥

من القراء الذين يتوقع أن تصل إليهم بعض قصائد الديون أو يقرؤون بعضها. فمثلاً إن أراد التأكيد على التناقض الحاصل في عصره بمستوياته الاجتماعية والسياسية والفكرية فإنه يكثر من استخدام الألفاظ المتضادة، كما نراه في قصيدة (علامات بزوغ المحجوب) من مثل قوله[٣٠]:

أليس المصابيحُ عن ضحايا الأَمَاسِي عميّة
تسمي النفاق الولا وسَلْبَ الأماني عطيّة

لاحظ التناقض الحاصل الذي عبر عنه قوله (سلب الأماني عطية) حيث جعل السَّلب عطية، ليدل على العدمية، وإذا نظرنا إلى عمل المصابيح الحقيقي نجد أنه الضياء والكشف والمساعدة على الرؤية والوضوح، لكن الشاعر استعمل الاستفهام ليؤكد أن هذه المصابيح تعمى عن رؤية ضحايا الأماسي (جمع أمسية)، وهي أيضًا تسمي النفاق الولاء، وهو في مثل هذا يريد أن يكشف عن التناقض الحاصل وينتقده. وقد ترك هذا التناقض أثره في نفوس المتبرمين منه، فعبر الشاعر عن ذلك في قصيدة (فلان ابن أبيه) بقوله[٣١]:

يظلُّ يغنّي وهو أبكى من البكا وما قيل أشكى أي عزف ولا اشتكى
كأنّ له عشرين قلبًا يهزُّها كما تمسح الريح الشروق الممسَّكا
يحسُّ الأسى أكسى إذا كان صامتا ويبدو له أعرى من السطح إن حكى

ورغم هذا التناقض الذي تحس به الشخصية، فإنها لا تفقد التّمييز، وقد تصل إلى نوع من مظاهر الصراع النفسي إلا أنه يمكن السيطرة عليها وقيادتها. وهذا ما نستدل عليه من قوله[٣٢]:

إذا اصطرعتْ فيه النقائضُ قادها لترقى وألفتْه لحاله أملكا
فما اختلطتْ فيه الكواكب والحصى ولا اشتبهتْ فيه (لواندا) بـ(لرنكا)
ولا خال يومًا كلّ بيضاءَ بيضةً ولا ظنّ ليلاً كلّ خضراء (ليلكا)
يمدُّ الضحى من وَهْجِه، ينظرُ الدجى لإحراقه أدعى إذا كان أَحْلَكا

(٣٠) ـ عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص ٢٢٦
(٣١) ـ المرجع نفسه، ص٦٤
(٣٢) ـ المرجع نفسه، ص٦٦

وقد يستخدم مادة لفظة واحدة ويجمع بين مدخولاتها، من إفراد وجمع وصيغ اشتقاقية مختلفة، بهدف تأكيد المعنى الذي يعمل على تثبيت الفكرة في ذهن المتلقي، وتأكيدها في نظره لإقناعه بها، من مثل ما جاء في حوار دار بين شخصيتين في قصيدة (صحفي ووجه من التاريخ) في قوله[٣٣]:

أحملتَ تسعة أعصرٍ وسبقتني؟ ها أنتَ قدّامي وكنتَ ورائي
أَلِأَنّنا أَفْنَى من الموت هنا لاقيتني أحيا من الأحياء؟
من أين جئتَ؟ لمَ سكتَّ؟ لِأَنّني ما جئتُ بل أنتَ اخترعت لقائي

نرى في هذا الحوار استعمال التضاد بين (قدامي وورائي) في البيت الأول، والمقابلة بين (الموت والحياة) في البيت الثاني، وكذلك استخدام التجنيس الاشتقاقي بين كلمة (أحيا) على وزن أفعل للتفضيل على غير قياس(لأن الفعل من الأفعال التي لا تقبل التفاوت)، وكلمة (الأحياء) جمع كلمة حي، ومثله ما نراه في الحوار المفتوح في قصيدة (ذات الجرتين) التي يقول فيها[٣٤]:

هنا وهنا مِرآتُها، أين مرآها؟ أهذا تجلّيها على شوق مَجْلاها؟
هنالك إيماضٌ يحاكي ابتسامها ويدعي محياه رسول محياها
أ يا ذا المُضاهِي وَجْهَها، أين وُجهها؟ عرفنا المُضاهَى قبل عرفانِ من ضاهى
لماذا تزجّي ومضها عن جبينها وعن فجرها الريّان تبعث ريّاها

إلى قوله[٣٥]:

هنا عطر مسراها، فأين التي سرت أما هذه الأزهار أخبار مسراها؟

وقوله[٣٦]:

أما اغتسلتْ في ذا الغدير، أخاله يغمغم: ما أشذى شذاها وأنقاها؟

[٣٣] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص١٦٥-١٦٦
[٣٤] - المرجع نفسه، ص٢٥٨
[٣٥] - المرجع نفسه، ص٢٥٩
[٣٦] - المرجع نفسه، ص٢٦٠

من هذه النماذج نتبين كثيرًا من الألفاظ المكررة والمتجانسة، من مثل: (هنا وهنا) للدلالة على التعدد والشمول، وكلمتي (مِرآتها ومَرآها) وكذلك الكلمات (تجليها ومجلاها، ومحياه ومحياها، المضاهي والمضاهى وضاهى) والكلمات (وجهها ووجُهها، والريان ورياها) وكلمة (مسراها وسرت) وكلمة (أشذى وشذاها). هكذا نرى الشاعر يكثر من استخدام المدخولات الاشتقاقية للألفاظ وأكثر ما نراه في الحوارات التي تنحو إلى وصف الحالات، من مثل ما نجده في قصيدة (المنتمي إليه) التي يقول فيها[٣٧]:

يحبُّ الناس كلّ الناس حُبَّ الأهل والجيرهْ
يسمي الحبَّ قلب القلب يعطي البغض تفسيرهْ
يشمُّ تبسّم الزاري ومغزى كلّ تكشيرهْ
ويعيي كلّ خبّيرٍ ويلهي كلّ خِبّيرهْ
ويغضب أن يرى الإنسان محكومًا بتسعيرهْ
بأوضاعٍ كسكّيرٍ.. يمزُّ بلحم سكّيرهْ
ويسأل (ظبر خيرة) لِم غدا ظبراً بلا خيرهْ؟
ولمْ أضحى (وزير الزير) باب حكومة الزيرهْ؟.

نلاحظ أن الشاعر قد وظف التكرار والكلمات المتجانسة، مثل: يحب، حب والحب، والناس، كل الناس، قلب القلب، خبير وخبيرة، وسكير وسكيرة، وزير الزير الزيرة، كأنه يريد النفاذ إلى دقائق الأمور والشمول والإحاطة في استقصاء النوع الملاحظ من الجمع بين المذكر والمؤنث، وقد يلجأ إلى قراءة دلالة الاسم مثل ما نرى في سؤاله لظبر خيرة (اسم علم مركب لمنطقة يمنية) كيف أنه غدا بلا خيرة من الاختيار. وقد يأتي بأكثر من اشتقاق في بيت واحد، مثل ما نرى في قصيدة (ذات ليلة) التي يحاور فيها الريح فقال[٣٨]:

تفلذُ الأغصان تجري فِلَذًا لا تعي مفلوذة أم فالذهْ

[٣٧] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص٩٧-٩٨
[٣٨] - المرجع نفسه، ص٤٣-٤٤

ترتمي ممّا بها موقوذة وإلى المجهول تسري واقذه
تنبري من ظهرها مشحوذة وتُداري ركبتيها شاحذه.

في البيت الأول مجموعة من المدخولات الاشتقاقية للفظة واحدة (تفلذ وفلذا مفلوذة وفالذة) الفعل والجمع، واسم المفعول واسم الفاعل. وقد كرر استعمال صيغة اسم الفاعل واسم المفعول (موقوذة وواقذة) و(مشحوذة وشاحذة). ونراه يكرر بعض التراكيب في أكثر من قصيدة، من مثل قوله في قصيدة (استنطاق)[٣٩]:

ومن ذا يهمُّ الأمر يا همُّ يا الذي تسمّى الحمى، هل كلُّ حامٍ محايد؟

بدأ البيت بتركيب يشتمل على فعلين كلاميين يتمثلان في الاستفهام (من ذا يهم الأمر) والنداء (يا هم) ليعبر عما وصل إليه أمر الوطن مع التدخلات التي تدعي الحماية، وصار معه الحمى همًّا، الذي توجه إليه بالسؤال الساخر الذي يبوح بما تحس به النفس من مرارة الضياع (هل كل حام محايد؟) وهو هنا يعرّض ساخراً من اللامبالاة السائدة من أهل الحمى (الحكام) والحامي على السواء، وتوهمهم أن هذا الحامي الغريب لا يتدخل في شؤون أوطانهم. وقد كرر هذا التركيب بتغيير طفيف في النداء في الشطر الأول من البيت الأول من مطلع قصيدة (حراس الخليج) بقوله[٤٠]:

من ذا يهمّ الأمر يا أمر لا ها هنا (زيد ولا عمر)؟

أي من يهم أمر الأوطان والساحة خالية من زيد وعمرو، إشارة إلى الحكام العرب، الذين يتغاضون عن أمر شعوبهم ومجتمعاتهم بإقامة علاقات مع الآخر، غير العربي بحجة حماية المصالح المشتركة، وهو يؤكد موقفه الرافض لهذا العلاقة ساخراً متألماً من سياساتهم وعدم إدراكهم لخطط أعدائهم الذين يدَّعون أنهم يحمونهم. وهو في هذا يبدو متحاملًا على هذه العلاقات التي تقيمها الدول العربية مع الغرب، ولم يقدر أن هذه العلاقات تقوم على مصالح مشتركة بين أطراف العلاقة، ثم كرر التركيب نفسه

[٣٩] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص٣٩
[٤٠] - المرجع نفسه، ص ٢١١

ليؤكد هذا التغاضي الذي جعلهم يتوهمون أن أعدى عداهم سيقوم بحراستهم في الشطر الثاني في آخر بيت من القصيدة نفسها قائلا[٤١]:

أعدى العدا ترجو حراسته من ذا يهمّ الأمر يا أمر!!

وقد رأينا في النماذج التي حللناها أن الشاعر يكثر من استعمال أسلوب الاستفهام لتفعيل الحوار بوصفه أداة تعزز قصدية إثارة انتباه المتلقي وإيجاد طابع الواقعية في مضمون ما يريد إيصاله إلى المتلقي من رؤى. وهو في تكراره للاستفهام (من ذا يهم الأمر يا أمر) في أكثر من قصيدة ويتبعه بأسئلة عديدة مفتوحة لا تطلب إجابة، لتمثل أفعالاً كلامية لها قوة إنجازية تأثيرية في المتلقي.

٣-٢-١- أسماء الأعلام:

يوظف البردون استخدام الأعلام للإشارة إلى بعض المواضيع السياسية، مثل قوله في قصيدة (حراس الخليج)[٤٢]:

يا(الأحمدي) هل أنت أنت؟ هنا (تكساس)، أين الأوجه السمرُ؟
كيف التقى (وليم) و(علقمة) ومتى تصافى الثلج والجمر؟؟
يا زامر (الجهرا) أَتُطْرِبُها؟ للبارجات الطّبل والزَّمْرُ.

في هذه الأبيات يخاطب أعلام المكان (الأحمدي، تكساس، الجهراء) ويحاورها منددًا بالعلاقات العربية الأمريكية، وهو إذ يستنكر هذه العلاقة يستحضر أسماء أعلام (وليم، علقمة) تمثل رموزاً ثقافية لثقافتين مختلفتين، وليم/ الثلج وعلقمة/ الجمر، بقصد إنكار التلاقي بين الغرب البارد والشرق (العربي) الحار في منطقة الخليج. ومع أنه استحضر شخصيات أدبية (وليم شكسبير) الأديب الإنجليزي المعروف، وعلقمة الفحل الشاعر العربي، واستحضر مؤشرات المناخ والطقس بذكره للثلج والجمر وتساءل باستغراب عن توافقهما والتقائهما، فإنه لا يقصد إنكار التقاء الثقافات بل يستنكر

[٤١] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح ، ص١١٤
[٤٢] - المرجع نفسه ، ص٢١٢-٢١٤

الـرؤى السياسـية التـي أدت إلـى هـذا الالتقـاء. وهـو إذ نـادى (الأحمـدي) وزامـر (الجهراء)[٤٣] ليحاورهما حوارًا مفتوحًا اشتمل على صيغ استفهامية متنوعة (هل وأين وكيف ومتى والهمزة) ليستفيد من قوتها الإنجازية المتمثلة في التصديق والسؤال عن المكان والحال والزمن والتصور لتكوين حجة شاملة مؤكدة على استغرابه واستنكاره لطبيعة العلاقة القائمة بين العرب (دول الخليج) والغرب. وهو هنا يستخدم أعلام المكان للإشارة إلى وضع سياسي قائم في سياق محدد ليحاور بعدها الإنساني والسياسي، ليتحدث عن مدى علاقة الإنسان المنتمي إليها بها، ومدى احترامه لهذه العلاقة، وعلاقاتها التي تحدد توجهاتها السياسية التي ترسم مسارات تعاملاتها مع الأعداء والأصدقاء.

وقد نرى بعض أسماء المكان الواردة في قصائد مجموعة رواغ المصابيح تتمثل في أسماء الأماكن التي لها دلالة تاريخية، وقد عمل الشاعر على استحضارها بحسب مفهومها التداولي محتجًا بها على واقعه المعاش وعلى غربة هذا الواقع وتبدلاته، فينقلها من دلالتها الجغرافية إلى دلالتها الشخصية والنصية التي يمكن أن تفهم بالنظر إلى السياق الذي وردت فيه.

ويمكن الإشارة إلى أسماء الأعلام التي وردت في قصيدة (تحقيق إلى الموتى والأجنة) التي تذكر الشاعر فيها كثيرًا من الحروب التي استحضرها من ذاكرة التاريخ، فذكر كثيرًا من أسماء الأعلام المكانية، من مثل: (أكرا/ عاصمة غانا) و(طروادة) و(صفين) الموقع الذي وقعت فيه المعركة بين علي ومعاوية (رضي الله عنهما) وانتهت بالتحكيم و(ذوقار) المعركة التي وقعت بين العرب والفرس في الجاهلية، و(حطين) المعركة التي وقعت بين المسلمين والصليبين زمن صلاح الدين. ومع ذلك استحضر كثيرًا من أسماء المدن الأوربية، مثل (قيرنادا وإيرلندا وبرلين والأرجنتين وهولندا) ليستوعب أحداث الشرق والغرب التي حدثت في فترات تاريخية مبكرة وفي أماكن مختلفة من العالم، وهو إذ يستطرد في ذكر الحروب المدمرة التي

[٤٣] - الزامر من ينفخ المزمار، ينظر: لسان العرب مادة _زمر). و الجهراء مدينة كويتية.

مر بها التاريخ إنما يريد تأكيد موقفه الرافض للحروب والعنف مهما كانت المبررات لما لها من أثر سيء على البشرية في الماضي والحاضر.

٣-٢-٢- أسماء الزمن:

أكثر الشاعر من ذكر لفظة الليل ومرادفاتها، من مثل: الدجى والظلام؛ ليعبر عن وحشة الواقع وسوداويته، وتخلي العلماء والمثقفين بصمتهم عما يعانيه المجتمع من ظلم. ومع ذلك نجده أحيانًا يورد كلمة الصباح أو الضياء بوصفهما لا يختلفان عن الليل والظلام، وأحيانًا يأمل إشراقة الصباح الذي يبشر بالانفراج، وإن كان يرى في الغالب أنه لا فرق بين الليل والصباح، من مثل قوله في قصيدة (علامات بزوغ المحجوب)[٤٤]:

فلا الصبحُ صبحٌ، ولا لأيّ مساء هويّهْ
ولا لون للَّون لا لعنف الأسى مأسويّهْ.

ثم يتحدث في قصيدة (شباك على كهانة الريح) عن تطاول هذا الليل وكيف أصبح للمجرمين ضحى يمارسون فيه كل شرورهم، فقال في مطلعها[٤٥]:

أكنتَ الدجى والآن يدعونك الضحى ترى أين أودعتَ العكاكيز واللّحى؟

لقد استعمل الشاعر لفظة ظرف الزمان (الآن) التي يشير بها إلى الحاضر الذي اختلطت فيه الأمور وتحولت فيه الرؤى، وصار لا يُفرَّق بين الدجى والضحى، وفي ذلك إشارة إلى ليل ما قبل الثورة الذي تطاول إلى ما بعدها، وصار الليل والصبح مرتعًا لخفافيش الظلام تسرح فيهما وتمرح كيف تشأ. وقد عبر البردوني عن هذا، فقال[٤٦]:

تطاولتَ ليلاً للخفافيش مسربا تحولتَ صبحًا للخفافيش مسرحا
تكشفت أغنى من شروقي وعتمتي سماعي يرى للصوت عشرين مَلْمَحا

[٤٤] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص٢٢٧
[٤٥] - المرجع نفسه، ص٢٣٩
[٤٦] - المرجع نفسه، ص٢٤٠-٢٤٢

وهل ينظر المُصْغِي ملامح صوته؟ أما آن دوري كي أقول وتشرحا؟
خفافيش هذا الوقت – يابني- هي التي تصوغ لها الأوقات أدجى وأوضحا
وتحتلّ أدراج القلوب ولا تعي فتستعمل الأجفان ملهىً ومسبحا
تحيلُ الشظايا حولها نصف أعين وتُرخي عليها الشمس شعرًا مسرّحا
لها في الضحى ليلٌ موشَّىً وفي الدجى صباح كسور السجن أصحو وما صحا
أليس الضحى المجلوب أدفنَ للضحى؟ أليس الضحى المصنوع لليل أذبحا؟

نراه في هذا النموذج يستعمل المؤشرات الزمنية، مثل: (ليل، صبح، شروق، عتمة، أدجى، الشمس الضحى)، ليستغرق معظم تبدلات الزمن، كما تريد الخفافيش - التي كرر الحديث عنها ثلاث مرات- التي صار الليل لها صبحًا والصبح لها ليلاً تعمل فيهما ما تريد، وتنفذ فيهما كل شرورها، مع أن المعروف أن الخفافيش الحقيقية تعشق الانتشار في الليل، أما خفافيش الحاكم، مخبريه وعصابات الاغتيال، فإنها تنتشر في أي وقت تريده فلا الصبح يفضحها ولا ظلام الليل يعيقها. وهكذا توصل الشاعر أن الأسماء لا تدل على مسمياتها، فقال[٤٧]:

خوى كلّ شيءٍ من مسمّاه لا الذي تسمّى الدجى أغفى ولا الصبح أصبحا؟

ومثل قوله في قصيدة (بطاقة إلى عيد أول العام)[٤٨]:

وقيل انتهى ما ابتدا وشاخ الزمان الغُلَامْ
ورنَّ التزام بلا سؤال عن الالتزامْ
ودبَّ مساء الدجى يجرُّ صباح الكلامْ
وفي كلِّ ليلٍ سنى وفي كلّ صبحٍ ظلامْ
وبين الضحى والدجى زمانان من لا انتظامْ
فآنٌ هو المرتجى وآنٌ خلاف المرامْ
ويومٌ يرى خلفه ويومٌ يرود الأمامْ

في هذا المقطع يتحدث عن زمن رتيب، ومع رتابته فهو غير مستقر، فلم ينته ولم يبدأ. وقد كرر ذكر الأسماء الزمانية بدءًا من الزمان الغلام الذي شاخ دون التزام،

[٤٧] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص٢٤٦
[٤٨] - المرجع نفسه، ص١٨٠

ومساء الدجى يجر صباح الكلام، وكما أن في كل ليل سنى فإن في كل صبح ظلام، وهو إخبار تقريري استنكاري، فالصبح كزمن مجرد ليس فيه ظلام، لذا يجب أن يكون لكلمة صبح معنى تداوليّ آخر غير الصبح المعروف، كأن يكون الثورة أو غيرها، وإذا فهمناه بهذا المعنى فإننا لا بد أن نفهم كلمة ظلام بمعنى غير معناها الحقيقي، كأن يكون الظلم والاستبداد، وإذا استقر لنا هذا الفهم تمكنا من إدراك قصد الشاعر من الجمع بين المتناقضات ليل صبح، سنى ظلام، وهو التعبير عما يراه من تناقض في الواقع المعاش في سياقات زمنية محددة.

وقد أكثر الشاعر من التعبير عن ظلام الصبح ودجى الضحى، والمصابيح بما يدل على تبدل وظائفها الحقيقية، وإذا اقتصرنا على تحليلها بحسب مستواها الدلالي سنصل إلى تناقض يقلص من مقبولية الكلام، وإن حاولنا ربط ذلك بما نعرفه عن عقدة العمى التي يعانيها القائل كما يرى بعض الباحثين، فإن هذا سيؤدي بنا إلى خلل في الفهم وتعسف في الحكم على مقصد القول والقائل، أما إذا فسرنا مثل هذه التعبيرات بمستواها التداولي التلفظي، فإننا سنقترب من معناها التبليغي المقصود. وإذا تأملنا قصيدة (في حضرة العيد)، وهو موضوع تناوله الشعراء كثيرًا بمستوى حواريٍّ استفهامي، من مثل ما نرى في قصيدة المتنبي التي يقول في مطلعها[٤٩]:

عيدٌ بأيّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ بمَا مَضَى أمْ لأمْرٍ فيكَ تجْديدُ

وهو ما يجعل النقاد يتحدثون عن مسألة التناص بين ما يقوله المتأخر مع أقوال من سبقوه، أما في التحليل التداولي فإنه يتم التعامل مع كل نص في سياقه الخاص وإن أشير إلى وجود التناص فإن لكل نص أو ملفوظ مستواه الخاص به وإن كرر الملفوظ نفسه، هذا ما يمكن قوله في قصيدة البردوني (في حضرة العيد) التي يبدو من عنوانها قصديَّة تشخيص العيد بما يشير إلى مكانته أو حضوره الزمني ما جعل البردوني يخاطبه قائلا[٥٠]:

[٤٩] - أبو الطيب المتنبي: ديوان المتنبي، جمع وتعليق: عبد الوهاب عزام، دون دار، د، ت. ص٤٥٨
[٥٠] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص١٥٣

يقولون: جئتَ، فماذا جرى؟ وماذا تجلّى؟ وماذا اعترى؟
تراك الأغاني جديد الشروق فأيّ مفيدٍ جديدٍ ترى؟
تزيد البيوت السجون القبور فهل زاد شبرًا أديم الثرى؟
وهذي البهارج، هل بينها وبين المسرات أدنى عرى؟

وهكذا نجد القصيدة تمثل فعلاً كلاميًّا إنجازيًّا يخبر به الشاعر عن شعوره بزمن سكوني وإن بدا فيه أن الأيام تذهب وتأتي، فإنها تتوالى في دائرة مفرغة من فاعليتها الإيجابية، ومثلها العيد بما يمثله من سرور مفترض فإنه يأتي دون جديد يبعث الأمل والسرور، بقدر ما يأتي ومظاهر السوء تزداد سوءًا، ممثلة بظاهرة زيادة البيوت التي يتطاول بها الحكام واستحواذهم على مدخرات الشعوب من أراض وأموال وثروات، وظاهرة زيادة السجون لسلب الحرايات وتكميم الأصوات، وزيادة القبور بسبب الظلم والعنف والقتل المستمر. وهذا يدلنا على أن البردوني يوظف كل شيء ليؤكد رؤية ثورية فلسفية، ينشد من خلالها التغيير للخروج من دائرة اللا زمن أو الزمن السكوني المظلم إلى الزمن الفاعل المشرق الذي تشهد معه الإنسانية تطورًا ورقيًّا.

٣-٣- تداولية الحكمة الشعرية:

تتوافر في شعر البردوني كثير من الحكم التي تعد من الوسائل الإقناعية في الخطاب الشعري، فهي إذ تنطلق من الذات إلى الآخر، وتمزج بين الملفوظ الشعري والخطابي، وتشكل فضاء مهمًّا للانفتاح على الآخر، وتجعل من الحوار فضاء مشتركًا بين المبدع والمتلقي فينظمها وفق ما يحسه المتلقي في حلة جديدة فتصبح وسيلة جذب وتأثير للمتلقي، وتتأسس الحِكم على أفعال لغوية مهمة، منها: مخاطبة ذات معينة جراء الفعل الإنجازي بغرض التحبيب أو التحذير أو النصح أو غيره، فهي تبين أهمية القيام بالفعل أو عدم القيام به بطريقة غير مباشرة.

ومن الحكم التي تضمنتها قصائد الديوان قوله في قصيدة (قبل صحو الرماد) التي يتحدث فيها عن الوقت وما فيه من سلبيات، فتساءل هل سيعود إلى طبيعته التي تعزز الحرية والتعايش الإنساني ويكون الإنسان عوناً لأخيه الإنسان؟ فقال[٥١]:

والناس للناس، كعاداتهم كأنّ كلّ الأرض، بيتٌ حنون
وكلّ ذي شأنٍ له شأنه وطوع أيدي الكلِّ كلُّ الشؤون

وقوله في قصيدة (رواغ المصابيح)[٥٢]:

قيل نصف القتال هرجٌ أراه صار كلاًّ أخفى بنانا وهرجا

هذا البيت ينطلق من نقض المقولة الشائعة (الهرج نصف القتال) ويؤكد عكسها في زمن كثر فيه الاغتيال السري للمخالفين، ولمّا تحدث عن المجرمين الذين يمارسون الاغتيالات السرية، رأى أنهم لا يختلفون عن المجرمين من الغزاة فقال[٥٣]:

إنّهم من بني البلاد ولكن يشبهون الغزاة سلبًا وزجّا

وقد يضمن الحوار وصايا حكمية ساخرة، من مثل قوله محاورًا الأرض فقال[٥٤]:

قِيْلَ يا أرض لا تدورينَ قالت: صرت أنجرُّ – كالسياسات- عرجا
يسمع الحكم كلَّ صوتٍ هجاءً طمئنيه، يداه أبذى وأهجى
صنّفيه تلقيه سوطًا وطبلا فسِّريه تريه بطنًا وفرجا

وفي تقديري أن معظم أبيات القصيدة تندرج في إطار شعر الحكمة المشبعة بقوة انجازية ساخرة، وأنه يمكن التَّمثّل بها في كل موقف مشابه، وهذا التمثل هو الذي يظهر تداولية الشعر وخلوده.

ومن الحكمة الشعرية الساخرة، ما نراه في قصيدة (حالة) التي يعبر فيها عن مآل الثورة وتحولها السلبي بمجموعة أبيات ختمها بقوله[٥٥]:

---

[٥١] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص٢٣
[٥٢] - المرجع نفسه، ص٢٦
[٥٣] - المرجع نفسه، ص٢٧
[٥٤] - المرجع نفسه ، ص٣٠
[٥٥] - المرجع نفسه، ص٣٣

عاش الذي قلنا يموت ومات من قلنا يعيش

أي عاش الظالم المستبد الذي هتفنا بموته، ومات الشعب والأحرار والثورة التي دعونا لها بالحياة والبقاء، وهذا يدل على الوضع المتأزم الذي تتبدل فيه الرؤى والقيم وذلك بسبب سرقة الثورة من قبل عصابات استحوذت عليها، وحولتها إلى مكسب خاص لها وليس للشعب، فكانت امتدادًا لمن هتفنا ضده بالأمس ودعونا عليه بالموت. ومثل قوله في قصيدة (استنطاق)[٥٦]:

وهل أنت مثل الناس لا تبلغ الذي تريد ولا ترضى الذي أنت واجد؟

هذا البيت يتناص مع الحكمة المتداولة التي تقول (رضا الناس غاية لا تدرك) إلا أن البردوني وظفها في حواره مع الزمن الرتيب. وهو إذ يحاور الزمن فإنّه يتحدث عن الزعماء الذين ترفضهم الشعوب ويقويهم الغزاة الطامعون، فصاغ هذا المعنى في حكمة رائعة تضمنها قوله[٥٧]:

لماذا الذي أهل الحمى يرفضونه يقوي يديه الطامعون الأباعد؟

على ظهره يأتون من كلّ موقعٍ ويذكون عنه ريحه وهو خامد

ثم يتساءل في حكمة أخرى مستنكرًا كيف تُنْصر عوادي الشر وتقمع منى الخير فقال[٥٨]:

لماذا لأجيال العوادي عشائر وما للمنى عنهنّ منهنّ ذائد؟

ومن الحكم الرائعة التي تدل على أهمية التمسك بكل ما هو نافع وعدم التفريط به قوله[٥٩]:

إذا أنت ضيّعتَ الذي أنت واجد فهيهات أنْ تلقى الذي أنت فاقد

هذا البيت كأنه إعادة صياغة للمستوى الإنجازي للحكمة التي تضمنها المثل العربي الذي يقول: "فِي الصَّيفِ ضَيَّعْتِ اللَّبَنَ" [٦٠] بما يتناسب مع الواقع الذي يعبر

[٥٦] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص٣٥
[٥٧] - المرجع نفسه، ص٣٨
[٥٨] - المرجع نفسه، ص٤٠
[٥٩] - المرجع نفسه، ص٤٢

عنه. ومن الحكم التي استوحى فكرتها من التراث الأدبي شعرًا ونثرًا ما نراه في قصيدة (فلان ابن أبيه) في قوله[٦١]:

وقال افتني يا قبر قال اتّقد هوىً فمن لم يمتْ للشعب ماتَ تَأَمْرُكا

وهو يتناص مع فكرة الشاعر الأندلسي ابن نباتة السعدي التي تتضمن قوله[٦٢]:

فمن لم يمت بالسيف مات بغيره تعددت الأسباب والموت واحد

إلا أن البردوني وظفها توظيفًا سياسيًّا بحتًا ساخرًا من التبعية لأمريكا، فجعل القبر يفتي بتحديد الفارق بين الموت من أجل الشعب، والموت في أحضان العمالة والتبعية للغرب. وفي الحوار الذي أجراه في قصيدة (قرّاء النجوم) يستفهم عن الظروف السيئة التي اشتدت وطأتها على الشعوب المظلومة فقال[٦٣]:

هل رأوا أرؤس الظروف اللواتي فوقنا أينعت وحان القطاف؟

هذا البيت يتناص مع قول الحجاج في خطبة مشهورة في أهل العراق "إني أرى رؤوسًا قد أينعت وحان قطافها وإني لصاحبها" [٦٤]. وهذه العبارة لها قوة إنجازية مرتبطة بغرض التهديد والترهيب والقمع، أما القوة الإنجازية لبيت البردوني فتتمثل في الاستنهاض والإخبار بما وصلت إليه الأمور. ثم استمر منددًا بهذه الظروف ومنتقدًا لقراء النجوم فوجه الخطاب إلى صحبه المثقفين ومنجمي السياسة فقال[٦٥]:

يا صِحابي: نجوم هذي العشايا ناكساتٌ كما تدبُّ الخراف

غائماتٌ وما على الأفق غيمٌ كاسفاتٌ وما اعتراها انكساف

---

[٦٠] - ويروى " الصَّيْفَ ضَيَّعْتِ اللبن " والتاء من " ضيعت " مكسور في كل حال. ينظر مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المعرفة بيروت، د. ت. ٦٨/٢

[٦١] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص٧٠

[٦٢] - ابن نباتة السعدي: الديوان، تحقيق: عبد الأمير مهدي حبيب، بغداد، دار الحرية، ١٩٧٧م، ص٨٧

[٦٣] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص٨٧

[٦٤] - إيليا حاوي: فن الخطابة، بيروت دار الثقافة، دون تاريخ. ص٢٨٣

[٦٥] - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص٩٠

ثم طلب منهم أن يروا ما يراه من غياب للأنجم المضيئة وحلول المقنعات مكانها في قوله[٦٦]:

شاهدوا الأنجمَ الوضيئاتِ بادتْ وخلا للمقنعاتِ المطاف
فوقنا دونها من الشّكِّ سقفٌ وعليها من الشظايا لحاف

وقوله[٦٧]:

كيف تفنى أقوى السواري، وتلهو في مداراتها نجومٌ ضعاف؟
ما لها في كتابنا اسمٌ وبرجٌ لا ولا بينها هناك ائتلاف

إنه يحاور قراء النجوم عن النجوم، لكن أي نجوم يقصد؟ هل النجوم الحقيقية أو أن لكلمة النجوم معنى تداوليًّا هو المقصود، وإذا اقتصرنا على معناها الدلالي، لقلنا إنه يصف مظاهر النجوم وهذا مستبعد لأنه ليس راصدًا فلكيًّا، وهنا يجب أن نبحث عن معناهما التلفظي التداولي، وهو في تقديرنا إشارة أو رمز لمن يوصفون بالنجومية من الناس، سواء النجومية العلمية والثقافية، أو النجومية المقنعة بالشك والريبة والإجرام، نجومية مزيّفة خلا لها المطاف، فنشرت التخلف والعنف والظلم. وفي تقديرنا أن القصيدة كلها فعل تداوليٌّ تأتي قوته الإنجازية التأثيرية، من الإخبارية عن الأوضاع السياسية والثقافية في سياق زمني محدد من العصر الحاضر، وهو الزمن الذي يمثل المتناقضات التي سعى إلى مناقشتها في معظم قصائد الديوان، من مثل قوله في قصيدة (العصر الثاني في هذا العصر) التي يحاور بها هذا العصر لما فيه من حروب وفتن وقتل، في مثل قوله[٦٨]:

يا طفل حربينِ تبدو زوج ثالثة لها بإبطيك خالاتٌ وعمات
ألا ترى القتل يدمي كلّ ثانية كما تؤدَّى على الدرب التحيات!
لا شيء يسمع أذنيه ولا فمه ولا خرافاتك العجلى خرافات
من أنت يا ذاك؟ شطرٌ من معلقة وما اسم بيتك؟ حمّالٌ وزيّات

(٦٦) - عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص٩٢
(٦٧) - المرجع نفسه، ص٩٣
(٦٨) - المرجع نفسه، ص١٠٣

أسكتْ قوافيك، حاورني مرامزةً -لهنَّ يا صاحبي مثلي مهمات

يتحدث في هذه الأبيات عن حرب ثالثة تبدو أكبر من الحربين العالميتين الأولى والثانية، رأى مظاهرها متمثلة في العنف والاغتيالات اليومية التي تؤدى كما تؤدى التحايا، وأنها تبدو في فضاعتها أكثر فتكًا من الحربين العالميتين (الأولى والثانية)، ثم استمر ينتقد كل ما ظهر في هذا العصر من ترف للأقلية، وإفقار للأغلبية، ومحاولة الرأسمالية السيطرة على كل شيء بادعائها الحرية والتطور لشراء الضمائر والقيم، والعمل على قمع ثورات الشعوب، وهذا ما نستنتجه من قول البردوني[٦٩]:

ما كلّما تبتغيه تشتريه، ولا تقوى على كلّما تخشاه قوّات

لا تنخدع لستَ يا عصرَ النجوم، سوى بنكٍ إلى حلقه تنصبُّ قارات

إذا تداعت بلادٌ أنت ذو مهلٍ وإن توهج شعبٌ أنت بغّات

في هذه الأبيات يحاور العصر الذي سادت فيه سطوة الرأسمالية، وينتقد زيف ادعاءاتها بنشر الحرية وهي في حقيقتها تكرس أبشع مظاهر الاستبداد بمحاولتها استعباد الشعوب وقمع كل مظاهر التحرر. وهنا نرى أن القوة الإنجازية للأبيات تكشف عن الرؤية الفكرية التي يكونها الشاعر تجاه الرأسمالية بوصفها أخطر مظاهر هذا العصر، وقد لاحظنا في الأبيات التي حللناها في هذا المبحث كيف استثمر الشاعر الحكمة الشعرية الساخرة التي وظفها في حواراته لما تشتمل عليه هذه الحكم الشعرية من قوة إنجازية تأثيرية في المتلقي وهو ما يجوز لنا وصف الأفعال الكلامية التي تضمنتها أبيات الحكمة، بأنها أفعال كلامية كبرى، وهي الأفعال التي تأتي من خلال النصوص لا الكلمات والجمل.

[٦٩]-عبد الله البردوني: رواغ المصابيح، ص١٠٤

الخاتمة:

سعت الدراسة إلى تحديد آليات تحليل الحوار ومبادئه وتحليل مظاهر الحوار الشعري تداوليًّا من خلال مدونة شعرية تمثلت في ديوان رواغ المصابيح للشاعر عبد الله البردوني وبعد تناول الموضوع الشعري عند البردوني ووصف وتحليل أهم مظاهر الحوار الشعري، توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، من أهمها:

- أنّ الحوار في ديوان البردوني موضوع الدراسة يتخذ نمطين أحدهما يبدو جزءًا من بنية النص الشعري (القصيدة) يتعمد الشاعر به بناء القصيدة على موضوع حواري ليقدم خطابًا حواريًّا شعريًّا. وقد يتعمد الشاعر أن تكون القصيدة حوارًا بين الشخصيات في سياق حدث وموضوع ينتظم القصيدة، في حين أن الحوار في النمط الأول يكون مهيمنًا؛ فيتخذ طابعًا خطابيًّا مباشرًا لا سيما في القصائد ذات الموضوع السياسي، وبعض قصائد المناسبات الاجتماعية.

- تحقق المستوى الإنجازي للحوار الشعري في قصائد ديوان رواغ المصابيح من خلال إجادة الشاعر في توظيف الأفعال الكلامية التي تخص رؤية الذات للواقع، وهي أفعال تتميز بأبعاد تعبيرية بوحية تعبر عن مشاعر الذات الشاعرة وسخريتها من الواقع المتناقض، كما نرى في استخدامه لبعض الألفاظ التي يمكن الاستدلال من معناها المباشر عن معناها الضمني من مثل: الليل والقناديل والزمن، أو الضياء والنور حين يستأنس بذاته للتخفيف من قلق المعاناة التي يعيشها الوطن. وفي مجموعة رواغ المصابيح الكثير من النصوص الحوارية المتضمنة أفعالًا وسلوكيات لها أبعادها وفق التوافق والاختلاف بين شخوص الحوار ليؤسس المتن الحواري للقصيدة، وقد يأتي الحوار بين الشخوص لتسجيل موقف ما، أو الحوار بين المؤلف والمتلقي.

- تبين أن طبيعة مبادئ الحوار الشعري في الكثير من قصائد الديون تأخذ منحيين الأول: تظهر فيه مراعاة تطبيق أغلب مبادئ الحوار خاصة في الحوار الداخلي القائم بين الشخصيات لأن الحوار بين الشخصيات المكونة لأطراف الحوار في القصيدة ينبني على سياق تفاعلي يتضح من خلال العلاقات التي تجمع بين أطراف الحوار في النص الشعري، من خلال تفعيل التبادل بينهما في الرأي، وتبادل الأدوار الحوارية

لتساهم في التوصل بحوارها إلى آفاق معرفية وثقافية ومد الحوار بمضامين متجددة، تجعل الحوار يتناول قضايا تساهم في إثارة انتباه المتلقي والتأثير فيه. والمنحى الآخر: تظهر فيه مراعاة مبدأ التعاون بمستويات متفاوتة، بخاصة في الحوارات المتجهة إلى خارج النص، حين يتعمد الشاعر خرق هذه المبادئ، بغرض دفع المتلقي إلى تطبيق آلية الاستلزام الحواري لفهم الملفوظات الحوارية، والاستدلال على معانيها الضمنية، ومع ذلك نجده في هذا النوع من الحوار يراعي أقدار المتلقين للحوار، فمثلاً حين يحاور الحكام يراعي أغلب مبادئ الحوار لأنه يتصور عدم تعاونهم لفهم مضمون الحوار، أما حين يحاور الشخصيات المجردة؛ الزمن، والعصر والليل... الخ، والشخصيات الإنسانية؛ المثقف، الشاعر، الصحفي... الخ، فإنه يكتفي بمراعاة مبدأ التعاون دون فروعه، لإظهار ثقته بقدرة المتلقي على فهم الحوار، والاستدلال عن المعاني الضمنية من خلال المعاني المباشرة.

- يلجأ البردوني إلى توظيف آلية الحوار في خطابه الشعري ليقدم رؤاه الفكرية للقارئ من خلال إثارة أفكار جديدة بهدف تنوير الرأي العام وتوجيهه وحضه على معرفة رؤى جديدة في قضايا حوارية تهم المجتمع، والدعوة إلى القطيعة مع التصورات السابقة حول هذه القضايا، وبذلك يخرج المتلقي مما دار بين المتحاورين بمردود فكري وتوعية متقدمة تختلف عما عهده في السابق. وبذلك يمكن القول: إن البردوني ينشد إلى التأثير في المنظومة المعرفية بهدف تطويرها أو تغييرها برؤى تقويمية للواقع السياسي والاجتماعي والثقافي. وهو من خلال الحوار الشعري يعمل على خلق مواقف تتكشف من خلال الذوات المتكلمة التي تدعو الآخر إلى تأكيد موقف ما، أو استبداله بموقف آخر بهدف تأسيس رؤية فكرية تندمج فيها أبعاد المتكلم والمتلقي والسياق.

- سعى النص البردوني المختار إلى تحقيق درجة كبيرة من الإقناع، متوسلاً بأدوات لغوية مباشرة وإيحائية للوصول إلى هدفه. فهو إذ يوجه خطابه الحواري مباشرة إلى المعني بالخطاب (الحاكم مثلا) يجعله في الوقت نفسه موجهًا إلى أطراف

أخرى (القارئ العادي، المثقف، العامة) وموجهًا إلى أطراف معنوية، كالزمن الحاضر والتاريخ فضلا عن المخاطب الفعلي، والمهم هو المقصود بالخطاب أي الجمهور. كل ذلك يؤكد هدف الإقناع بوسائل متعددة تدل على ثقافة البردوني الأدبية والسياسية ومعرفته بالحاضر والماضي؛ أي إنه يتمتع بالكفاءة الموسوعية.

- ونتيجة مهمة نؤكد عليها، هي أن الشاعر يوظف الحوار في نصوصه الشعرية بقصدية لكي يحاور بها المتلقي، لا أن يلقي إليه رسالة، لتوخيه الأثر الإيجابي في المتلقي فالقوة الإنجازية لمحاورة المتلقي أكثر تأثيرًا من القوة الإنجازية المترتبة عن إلقاء الرسالة فقط.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، تحقيق: مجمع اللغة العربية، القاهرة، دار الدعوة، د. ت.

- أحمد بن حسين أبو الطيب المتنبي: ديوان المتنبي، جمع وتعليق: عبد الوهاب عزام دون دار، د، ت.

- أحمد بن محمد الميداني النيسابوري: مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المعرفة بيروت، د. ت

- أحمد علي الهمداني: عدن من الريادة الزمنية إلى الريادة الإبداعية، عدن، دار جامعة عدن ط١، ٢٠٠٧م.

- أصول الحوار: الندوة العالمية للشباب، الرياض، ط٢، ١٤٠٨هـ.

- إيليا حاوي: فن الخطابة، بيروت دار الثقافة، دون تاريخ.

- بيار زيما: النص والمجتمع آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة: أنطوان أبو زيد، بيروت المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠١٣م.

- حسان الباهي: الحوار ومنهجية التفكير النقدي، المغرب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٤م.

- حسن بدوح: المحاورة: مقاربة تداولية، الأردن، إربد، عالم الكتب الحديث، ط١ ٢٠١٢م.

- روبرت ديبوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب، ط٢، ٢٠٠٧م.

- عبد الرحمن عمر عرفان: البردوني شاعرا، رسالة ماجستير، بغداد، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٨٩م.

- عبد العزيز بن عمر بن نباتة السعدي: الديوان، تحقيق: عبد الأمير مهدي حبيب، بغداد دار الحرية ١٩٧٧م.

- عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة بيروت، ط١، ١٩٨١م.

- عبد الله البردوني: ترجمة رملية لأعراس الغبار، دمشق، مطبعة الكاتب العربي ١٩٨٣م.

- عبدالله البردوني: رواغ المصابيح، دمشق، مطبعة الكاتب العربي، ط١، ١٩٨٩م.

- عبد الله البردوني: لعيني أم بلقيس، بيروت، دار الحداثة، ط١٠، ١٩٨٧م.

- عبد الله البردوني: مجلة المنابر، بيروت، شركة المنابر للصحافة والنشر والترجمة العدد (٢٦) السنة الثالثة، إبريل، ١٩٨٨م.

- عزالدين إسماعيل: البردوني شاعر الأسئلة، مجلة الكويت، سبتمبر ٢٠٠٢م العدد(٢٢٧).

- فردريك أوين: برتولت برخيت، حياته، فنه، عصره، ترجمة إبراهيم العريس، بيروت دار ابن خلدون، ١٩٨٠م.

- محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، بيروت، دار صادر، ١٩٩٧م.

- محمد شطاح ونعمان بو قرة: تحليل الخطاب الأدبي والإعلامي بين النظرية والتطبيق القاهرة، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٦م.

- محمد العمري: دائرة الحوار ومزالق العنف، كشف أساليب الإعنات والمغالطة مساهمة في تخليق الخطاب، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢م.

- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مجموعة من المحققين، دار الهداية، د. ت.

- وليد المشوح: الصورة الشعرية عند البردوني، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٦م.

- يمنى العيد: القول الشعري، المغرب، توبقال، ١٩٨٩م.