مستوياتُ الانزياح اللُّغويّ في شعر البردُّونيّ
(وجوهٌ دُخانيّةٌ في مرايا الليل) أنموذجاً

جميل أحمد علي مثنى(*)

طالب في مرحلة الدكتوراه – جامعة صنعاء

jameelalhubishi@gmail.com

تاريخ استلام البحث: ٢٠٢١/٤/٢٠م تاريخ قبول البحث: ٢٠٢١/٥/٤م

Doi: 10.52840/1965-000-022-009

المستخلص

عمد هذا البحث إلى دارسة مستويات (الانزياح) في ديوان الشاعر عبد الله البردوني (وجوهٌ دخانيّةٌ في مرايا الليل)، وتجلياته على مستوى الإيقاع، وعلى مستوى التركيب، وكذلك على مستوى المفردة، أو المستوى العجمي، وأيضاً على المستوى الدلالي، وما يتجلى عنه من شعرية هذا المبدأ أو القانون. وقد أبرزت هذه الدراسة الخروقات أو الانحرافات التي تجاوز بها الشاعر شُعراء عصره، والشعراء السابقين، كالتزامه الوزن والقافية إطاراً يصوغُ فيه شعره، لكنه يتجاوز هذا الإطار التقليدي بمواكبته شعراء الحداثة. كذلك نجده يكثر من الانزياحات في المستوى التركيبي بالتقديم والتأخير، والحذف، ومظاهر شتى من علم المعاني أو التراكيب أو النحو التركيبي حسب تعبير بعض الباحثين، بل قد تعدّ بعض هذه الأساليب سمات أسلوبية في شعره، كأسلوب الاستفهام، والتقديم والتأخير، وما إلى ذلك. أما في المستوى المعجمي، فنجد انزياحات في البنية الصرفية من خلال اشتقاق بعض المفردات، وتأثير العامية في تصريفها، ولا سيما الأفعال. كذلك يتجلى الانزياح في مبارحة بعض الدوال أو المفردات لدلالاتها الوضعيّة المعجميّة،

* طالب دكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، سُجلت أطروحته في قسم اللغة العربية- كلية اللغات- جامعة صنعاء، موسومة بـ(الاتجاه السيميائي في النقد الأدبي المعاصر في اليمن- دارسة في تحليل الخطاب) في ٢٤ مايو ٢٠١٧م.

وولوجها دائرة الاتساع، أي (تتعدد مدلولاتها). وقد قامت هذه الدراسة بتتبع الدلالات الناتجة عن التراكيب المنزاحة وما ينمّ عنها، وكذا الدلالات الناتجة عن المفردات ذات الدلالات الإيحائية. أما المستوى الإيقاعي، فقد تطرقتْ إلى إبراز طرائق الشاعر في تشكيل الإيقاع، وكيف أنه اعتمد على الوزن والقافية إطاراً يصوغُ فيه شعره، لكنه ينزاح عن طرائق الأولين، بتشربه طرائق المحدثين في تشكيل إيقاع القصيدة، والابتعاد بها عن سمات المتانة في السبك وصلابة التكوين. أما عن المستوى الدلالي، فقد اكتفت الدراسة بما عُرض في كلٍّ من المستويات الثلاثة من دلالاتٍ وغاياتٍ تخصّ تلك المستويات، بالإضافة إلى تطرقها إلى إبراز بعض الانزياحات التي تجلّت على مستوى (التخييل) في الصورة البيانية، من استعارات وكنايات ومجاز، وما إلى ذلك، وكيف أن القانون المتحكّم في نسجها هو التداخل بين تلك البُنى، ناهيك عن امتزاجها بالصورة الحرّة وتقنياتها من لوحة ولقطة ومشهد، ولا سيّما في تلك القصائد المبنية بناءً سردياً، وما ينمّ عن تلك الصور المجازيّة والبيانيّة من دلالاتٍ وإيحاءات تشفّ عن شعرية هذا الشاعر وشاعريته.

الكلمات المفتاحية: الانزياح، شعر البردوني، الأسلوبية، السمات الأدبية.

Levels of Linguistic Shifts in Al-Baraddoni's Poetry (Smolder Faces in the Mirrors of the Night) as Example

Jameel Ahmed Ali Mothanna*

PhD student - Sana'a University

gmail.com@jameelalhubishi

Date of Receiving the Research: **20/4/2021** **Research Acceptance Date:** **4/5/2021**

Doi: 10.52840/1965-000-022-009

Abstract

This research intends to investigate levels of linguistic shifts in 'Abdullah Al-Baraddoni's poetry, specifically in his divan entitled: (Smolder Faces in the Mirrors of the Night). This research, therefore, studies the manifestations of Al-Baraddoni's shift on Rhythmic level, Syntax level, Vocabulary or Lexical level and Semantic level and what it manifests of this poetic principle or law. The research highlights the violations or shifts with which the poet has surpassed the poets of his age as well as the preceding poets, such as his commitment to weight and rhyme, a framework in which he formulates his poetry, but he goes beyond this traditional framework by keeping pace with the poets of modernity. Furthermore, he also has a lot of shifts in the syntactic level by forwarding, delaying, omitting, and various aspects of semantics, structures or syntactic grammar, according to the terminology of some researchers. Some of these methods may even be considered stylistic features in his poetry, such as the interrogative style, forwarding and delaying, and so on. As for the lexical level, we find shifts in the morphological structure through the derivation of some vocabulary, and the impact of colloquialism in its disposition, especially verbs. The shift is also manifested in the displacement of some functions or vocabulary from their lexical positional connotations, and their entrance into a widening circle, i.e. their meanings are multiplied. This study has tracked the semantics resulting from the displacement structures and their implications, as well as the semantics resulting from vocabulary with suggestive connotations. As for the rhythmic level, it touches on highlighting the poet's methods of forming rhythm, and how he relied on weight and rhyme as a framework in which he formulates his poetry, but he moves away from the methods of the ancients, by absorbing the methods of the modernists in forming the rhythm of the poem, and moving away from the features of durability in casting and solid composition. As for the semantic level, the study is content

* PhD students in the modern & contemporary literary criticism، His thesis was registered in Arabic department، college of languages، Sana'a university، It is entitled (The Semiotic Direction in modern literary Criticism in Yemen: a Study in Analysis of Discourse) in 24 may 2017.

with what is presented in each of the three levels of indications and goals related to those levels, in addition to highlighting some of the shifts that were manifested at the level of (imagination) in the graphic image, such as similes, metaphors, allegory, etc., and how the law governing its weaving is the overlap between these structures, not to mention their mixing with free image and its techniques of painting, snapshot and scene, especially in those poems that are built on a narrative structure, and what these metaphorical and graphic images exhibit of connotations and suggestions that reveal the poetic and romantic nature of this poet.

Key words: shifts, Al-Baraddoun's poetry, stylistics, literary features

توطئة

دُرس شعر البردوني دراساتٍ شتّى وفق مناهج متباينة. فمن الدارسين من تصدّى لدراسة شعره كاملاً، مسلّطاً الضوء على جانبٍ من جوانبه، كالسمات الأسلوبيّة، أو الصورة الفنيّة. ومنهم من انشغل بتصنيف شعره إلى مدارس؛ فمرة يضعونه كلاسيكيّاً، وأخرى كلاسيكيّاً جديداً، وثالثة واقعياً. ومضوا يتتبعونه وفقها، ويقسرونها قسراً على شعره دون أن يلجوا أو يمسّوا خصائص شعره وظواهره اللغوية، أو يستجلوا طرائقه وآلياته في تشكيل معمار القصيدة وبنائها. ومنهم من اقتصر على دراسة أحد دواوينه؛ متخذاً من سمة أو ظاهرة بعينها مرتكزاً لبحثه. ومنهم من اتخذ من إحدى قصائده مجالاً لدراسته، محلّلاً إياها ومجلياً لخصائصها الأسلوبيّة وظواهرها اللغوية. وتبعاً لذلك اختلفت نتائجهم باختلاف المنهج المتبع في الدراسة. وما ذاك إلا لتفرده- أي البردوني- عن كثير من شعراء عصره، ولا سيّما أنه "يتلاقح في شعره تياران: قدامي وحداثي. فهو من جهة موصول بموروث القصيدة العربية وتراثها، ومتواشج من جهة أخرى بتيار التجديد الشعري والتحديث، منفتح عليه بعمق"[1].

- **مفهوم الانزياح:**

يقابل مفهوم الانزياح- بوصفه مصطلحاً فرنسياً أساسياً- مجموع مصطلحات أخرى مثل: الانحراف، والمنافرة، والغرابة، والعدول في التراث النقدي العربي إلخ، وهو ما يطلق عليه الباحث الفرنسي جان مالينو (عائلة الانزياح). ولذلك فإن المتتبع لمباحث الأسلوبيّة، يُدرك أن من أهم هذه المباحث، ما يتمثل في رصد انحراف الكلام عن النسق المثالي المألوف، أو بتعبير (جان كوهن)[2] (الانتهاك) الذي يحدث في الصياغة، والذي

---

١) د. سعيد الجريري، دراسة أسلوبية في شعر البردوني، مركز عبادي، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ٨.

٢) ينظر، جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٨٦م.

يمكن بواسطته التعرّف على طبيعة الأسلوب. وقد ركّز(عبد الله الغذامي)[٣] على هذه الظاهرة في دراسته بعد أن أطلق عليها تسمية (الأثر)، وهو ما يحدثه النص في ذهن المتلقي، أو هو القيمة الجماليّة التي تجري وراءها كلُّ النصوص، ويتصيّدها كلُّ قراء الأدب. وهو ما ارتبط أيضاً بمفهوم (الفجوة: مسافة التوتر) عند (كمال أبو ديب)[٤]. و سواء أتعلق الأمر بالانزياح اللغوي الذي يقوم على إبدال عنصر بآخر، أم بالانزياح النصي الذي ينظر من خلاله إلى أن النص ذاته يشكّل انزياحاً لغويّاً يجعل من لغة النص لغة ثانية في مواجهة اللغة العادية.

ويعدّ الانزياح من المفاهيم الأساسية في الأسلوبيّات الحديثة، ويرجع إلى تأثيرات (دي سوسير)، ومفهوم الكلام عنده **Parole**، الذي نظر إليه على أنه ضرب من الانزياحات الفردية الناتجة عن مستعملي اللسان **Langue**. وقد تبلور التكامل بين محوري الإدراج والتعاقب في الدراسات الأسلوبيّة الحديثة منذ أن انتهى (جاكبسون) إلى أن الأسلوب هو وجه من أوجه إسقاط محور الاختيار على محور التأليف، ولا تتحقق الوظيفة الشعرية عنده إلا بالتركيز على العمل الأدبي؛ وذلك من خلال مبدأين هما: مبدأ الاختيار، ومبدأ الانزياح. فالمبدع يختار من اللسان ما يروم من الدوال ويؤلف بينها، ثم لا يقف بها عند حدّها المعلوم في اللسان، وإنما ينزاح بها حسب غاياته من الكلام. ومن هنا تنبع شعرية النص، وذلك بإسقاط مبدأ التماثل الخاص بمحور الاختيار على محور التأليف. وقد أثار مفهوم الانزياح كثيراً من اللّغط. فـ(جان كوهن) يراه من منظور الاختلاف والمغايرة بين النثر والشعر، بينما يخالفه تودوروف الرأي؛ إذ ذهب -معلّقاً على كلام (كوهن)- بقوله: "من أجل أن نحدّد الشعر لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، إذ أن الشعر والنثر يمتلكان أيضاً نصيباً مشتركاً هو الأدب"[٥].

---

٣) ينظر، د. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي، جدة، ط١، ١٩٨٥م.

٤) ينظر، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

٥) ينظر، عبد الرحيم أبطي، مجلة علامات في النقد، ج٥٤، النادي الأدبي، جدة، ص٤٦١.

وإذا كان اللغويّون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي، فإنّ البلاغيين ساروا في اتجاهٍ آخر؛ إذ إنهم أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثاليّة، والعدول عنها في الأداء الفني. لذلك فإن أبواب علم (التراكيب) يمتنع فيها إجراء الكلام على الأصل، وهي أبواب تقوم أساساً على العدول في اللغة عن مستوى استخدامها المألوف. ويجمع النقاد البنيويون على أن أهم العناصر الخاصّة بالقول الجمالي "هو أن يكسر نظام الإمكانات اللغوية الذي يهدف إلى نقل المعاني العادية، وبالذات إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة"[٦]. وإذا كانت لغة الشعر تتحدّد في دراسات علم الأسلوب على أساس أنها ابتعاد عن القاعدة المألوفة، وكسر لها وانحراف عن سلبيتها، فإنّ فنّ الشعر يركّز على بحث درجات هذا الانحراف وقياسها. "فالشعر هو وهم اللغة الضروري، وحلمها المبدع، ومصدر فعاليتها المستمر"[٧]؛ إذ إن الانزياح يُعدّ أساس (الشعرية)، وهي ذاتها الوظيفة الجمالية التي كان (جاكبسون) قد أكدّ عليها عندما صنّف وظائف اللغة. إذ يرى أن "المفاجأة الأسلوبية تولّد اللّا منتظر من خلال المنتظر، واللا منتظر هو عملية الانزياح ذاتها"[٨].

ولذلك فإنّ ظاهرة الانزياح تبقى الظاهرة الأكثر حضوراً، والأكثر تعبيراً من الخصائص الأسلوبيّة في النّص الأدبي، بل إنّه يدخل أساساً في مفهوم الأسلوب. إذ "يخلق لدى المتلقي بنية توقعات تعمّق لديه حسّ التلقي، وتضفي على النصّ فعاليّةً تعبيريّة وفكريّة أكبر غنىً وحيوية"[٩]. ولذلك فإنّ العلاقات اللغويّة المتميّزة التي تكسر بنية التعبير المألوفة، هي التي توجد الانزياح لتخلق في النصّ إمكانياتٍ استثنائيّة غير متوقّعة تعمّق فيه مفهوم (الشعرية). فـ(الشعرية) "ليست مجرد تقنيّة تخوّل الشاعر ترتيباً موسيقيّاً ما، أو ترسم شريطاً من الصور، بل هي اتّساق بين مختلف مستويات النص، أو هي

٦) د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، ط٢، ٢٠٠٣م، ص٢٥١، ٢٥٣.
٧) المرجع السابق، ص٢٥٤.
٨) المرجع السابق، ص٢٥٤.
٩) د. يوسف حامد جابر، البنيوية في النقد العربي المعاصر، كتاب الرياض، عدد ١٢٨، مؤسسة اليمامة، الرياض، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٨٠.

مجموعة علاقات نسيجيّة تكوّن جسده، وتولّد إيقاعه الحياتي"[١٠].

أولاً: الانزياح في المستوى الدلالي:

لنا أن نسميه بالمستوى التخييلي أيضاً، بوصف القصيدة بنية لغوية، تشتمل على بنى أو مستويات عدة: المعجمية، والتركيبية، والإيقاعية، والتخييلية، تتضافر هذه البنى فيما بينها بعلاقات؛ ومن خلال هذه العلاقات نستطيع أن نستجلي شعرية النص وأدبيته. ومن تلك الشعريات (الانزياح). ولا يخفى على أحد مدى ما بلغت به الشكلانيّة، وخصوصاً لدى (جاكبسون) من اهتمام وعناية بالبحث عن (أدبية الأدب). وبما أنّ الدلالة أو الناتج الدلالي متحققٌ في كلّ مستوىً من مستويات النصّ الشعري؛ فلا ضير من أن نسمّي هذا المستوى بـ(المستوى التخييلي)؛ لاشتماله على الصور البيانية، وعلى المجاز بقسميه: المرسل، والإسناد التنافري، ولما ينتج عن هذا الأخير من دلالات المفارقة والتنافر، فضلاً عمّا يتحقق في هذا المستوى أيضاً من توظيف لـ(الترميز) عبر ما توحيه شبكة العلاقات الكنائيّة من إيجاز وتكثيف واختزال. ولذلك فـ(العدول الغامض) هو وجهٌ آخر ينمّ عن طموحٍ مبكر لإثارة الكفاية الشعرية للمتلقي. أي إن دلالة أبنية النص الشعري لن تكشف عن دلالتها إلا لمن يمتلك المعرفة بنظمها الشعرية. ولا يعني هذا أن القصد من التوسع في استعمال اللغة عن طريق التخييل الاستعاري والتحليق المجازي يهدف "إلى الانحراف بها عن قياس لغة العرب، وعن إلف طباعهم، واتساق ذلك مع ذائقتهم؛ وإنما يعني القدرة على استحداث طاقات لغوية متطورة تبتكر قيماً أدبية جديدة"[١١].

ولقد توصّل (بارت) في فهمه للنصّ إلى أنه كائنٌ يحيا وفرة الكنايات، وهو ما توصل إليه (ابنُ عربي) قبله من أن اللغة فيض من الاستعارات والمجازات اللامتناهيّة. ونجد أن هذا الانزياح قد تجلّى في إعطاء الفلاسفة لمعنى التغيير عند أرسطو بعداً تصويرياً في المقام الأول، يقوم على أساليب البيان من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية. ويرى

١٠) د. يمنى العيد، النص المفتوح- دراسة في شعر المقالح، ضمن مجموعة من النقاد، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

١١) محمد مريسي الحارثي، مجلة علامات، النادي الأدبي، جدة، ج٣٨، ص٨٧.

(الفارابي) أنّ (التشبيه البعيد) أقدر من (التشبيه القريب) في تحقيق وجوه التخييل الشعري، بحيث يحكم للشاعر بالحذق والصنعة إذا استطاع تصوير المتباينين في صورة المتلائمين[١٢]. ونجد أن بعض البلاغيين الغربيين من أمثال (كوهن، وتودوروف، وسواهما) يذهبون إلى أن الاستعارة تتقاطع مع الانزياح، وذلك بالنظر إلى أن النص الشعري يمكن أن يكون بمثابة تشكيل استعاري. ومن هنا نفهم وضع البلاغيين العرب نماذج العدول في (الدلالة) في أبواب علم البيان، كما يتجلى ذلك بوضوح لدى (عبد القاهر الجرجاني) في (معنى المعنى)، أي في تعلق المدلول الأصلي بالمدلول المجازي، كما تشكّل هذه النظرية الانزياحيّة المتمثلة في تباعد أطراف الصورة في تحقيق التخييل الشعري إلحاحاً كبيراً عند الجرجاني.

وتعدّ الاستعارة أهم أنماط التصوير في الكلام، أما الصور الأخرى، كالتشبيه والكناية والمجاز، فإنها "تميل إلى أن تصبح ترجمة أو فعلاً للنموذج الأول للاستعارة"[١٣]. ولم تكن فكرة الانحراف خافية على نحاة العرب ولغوييهم كذلك، وإن كانوا قد سموها بأسماء أخرى؛ كالتوسع، أو الترخص، أو الضرورة و... إذ نجد أن الحذف ونكته، والمجاز، والاستعارة، ونحو ذلك تدخل في ما أسماه ابن جني باباً في شجاعة العربية. وقد حصر (لاكان) القواعد التي تكشف عن البيان أو البلاغة في قاعدتين هما: الاستعارة، والكناية، واستند في تحليلهما إلى المحورين الاستبدالي والتأليفي[١٤]. وحسب دراسة (جاكبسون) لعملية الإزاحة الحاصلة في كل من المحورين الاستبدالي (العمودي) والسياقي (الأفقي). فـ(الاستعارة) تقوم عنده على الإبدال والإزاحة اعتماداً على المشابهة والمشاكلة، بينما يعتمد (المجاز المرسل) و(الكناية) على الإزاحة القائمة على التجاور والتداعي. فـ(الانزياحات) التي يقدّمها النص، والتي يسميها (إيزر)[١٥] بـ(مواقع اللا تحديد) شرطٌ ضروري لتحقيق

١٢) عبد الرحيم وهابي، مجلة جذور، ج١٨، النادي الأدبي، جدة.
١٣) ينظر، د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، ط١، ١٩٨٨م، ص١٢٩.
١٤) ينظر، د. يوسف جابر، مرجع سابق، ص١٢٠.
١٥) نقلاً عن: د. يوسف جابر، المرجع السابق، ص١٤٠.

جماليته. ولذلك ينبه (كوهن)[١٦] إلى أنه لا ينبغي الخلط بين (الانزياح الدلالي) و(الاستعارة)؛ ذلك أن ثمة- في هذا المستوى- انزياحاً، سيأتي مقابلاً لما تمثله (القافية) على المستوى الصوتي، و(التقديم والتأخير) على المستوى التركيبي، وأطلق على ذلك مصطلح (المنافرة)، وهو الذي اقتصر على الانزياح الإسنادي. إذ إن الاقتصار على المعنى الأول يجعل الكلمة منافرة، بينما تستعاد (الملاءمة) بفضل المعنى الثاني، فـ(الاستعارة) تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب عن هذه المنافرة.

١- الانزياح في الصورة:

يذهب (هاوكس)[١٧] إلى أن الاستعارة تُعدّ من أهم الصور التي تبدو فيها اللغة المجازيّة أو التصويريّة، والتي يُقصد بها اللغة التي لا تعني ما تقوله. ويذهب أحد الباحثين[١٨] في دراسته لهذا الديوان إلى أن القانون المتحكم في معظمه، هو التداخل بين بُنى الصور البيانيّة وجعلها في سياق واحد، ويخلص إلى أن هذا التداخل بين بُنى الصور التشبيهية والاستعارية يُسهم في تداخل العلاقات الناتجة عن تلك، فتبرز المماهاة مجاورة للمشابهة، وفي هذا عدول عن الموروث المأثور. وتتراءى المقاربة بين المشبه والمشبه به ملغاةً، مما أسهم في اتسام الصورة بمجاوزة صفات التزيين والزخرفة الشكلية الحرفية. إضافة إلى مزجه (أي الشاعر) بين المجرّد والمحسوس. ومع ذلك "فإن هذا التداخل لا يُخلّ بالدلالة، ولا يخليها من أبعاد رمزيّة موحية"[١٩].

وإذا كانت الصورة البلاغيّة- في مجملها- انزياحاً، فإنّ صيغة صورة استعمال لا تخلو من تناقض. إذ (الاستعمال) هو نقيض الانزياح. وفي هذا الصدد، نجد (كوهن) يتصوّر (الانزياح) وفق النظريّة البنيويّة بقوله: "وعندما يخلق الشاعر استعارة أصلية،

١٦) ينظر، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١٠٩ وما يليها.

١٧) نقلاً عن: د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص١٣٠.

١٨) د. عبدالله البار، مورفولوجيا الصورة البيانية في ديوان (وجوه دخانية في مرايا الليل)، مجلة الحكمة، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنين، عدد ٢١ ، ٢٠٠٢م، ص٧٠.

١٩) المرجع السابق، ص٨٠.

فإنما يخلق الكلمات وليس العلاقة، إنّه يجسّد شكلاً قديماً في مادة جديدة، وهنا يكمن إبداعه الشعري"[٢٠]. ويرى المحدثون أنّ شعريّة (الاستعارة) كامنة في الانزياح عن الأصل، في ما تحدثه (المفارقة الدلالية) من مفاجأة للمتلقي، بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقّع. ويصف (المقالح)[٢١] شعر البردوني بأنه "نصٌ شعري ولغوي غير مسبوق لا في شعرنا القديم، ولا في شعرنا الحديث، تركيب الجملة يختلف، وتكوين الصورة أكثر اختلافاً...". ولذلك تُعرّف(الصورة) لدى البنيوية بأنها "بنية بوصفها بنية علاقات، تنتج الأثر الكلمي الذي ينفتح على العمل الفني، ويضيء أبعاده كما أنه يُضاء بأبعاد هذا العمل"[٢٢]. وينظر لـ(الصورة) على أنّ لها مستويين من الفاعليّة هما: المستوى النفسي، والمستوى الدلالي، وأن حيويّة الصورة، وقدرتها على الكشف والإثراء ترتبطان بالاتّساق والانسجام اللّذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة، إذ نجد في قوله:

يَا بَرَامِيلَ القُمَامَاتِ إِلَى أَينَ تَمضِينَ؟ إِلَى دُورِ الثَّقَافَةْ

براميل القمامات (مستعار له) ← الإنسان (المستعار) ← النداء (القرينة)

إذ نجد تولّد صورة استعارية أخرى من طيّات الأولى؛ مدعّمة لها في الشطر الثاني؛ مشخصاً منها إنساناً يُسأل ويُخاطب ويُستنكر. وهنا تتداخل الصورة الاستعاريّة مع الصورة الكنائيّة الرامزة، إذ ترمزُ (براميل القمامات) إلى (الثقل)، والحجم الكبير رمز للمسؤولين الخاوين ذهنياً، المتضخمين أجساماً، وقد يصدق فيهم قول حسان بن ثابت:

لا عَيبَ بِالقَومِ مِن طولٍ وَلا عِظَمٍ جُسومُ البِغالِ وَأَحلامُ العَصافيرِ

أو قول ابن الرومي:

مِن أُنَاسٍ أُوتُوا حُلُومَ العَصَافِيـ رِ فَلَم تُغنِهِم جُسُومُ البِغالِ

وكذلك ترمز إلى الحيرة والتخبط وانعدم الهدف، وأنهم يُوجّهون كالغنم وكالبراميل

٢٠) بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١٢٢.

٢١) ينظر، ملامح حداثية في شعر البردوني، مجلة الكويت، وزارة الإعلام، عدد ٢٢٧، ٢٠٠٠م.

٢٢) ينظر، د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص١٢٠.

أيّما وجهة، ويتجلى ذلك أيضاً في قوله:

طَحَنَتْ وَجهِي- لِأَنِّي جَبَلٌ- خَيلُ كِسرَى، عَجَنَتهُ خَيلُ نَظمِي

أو لا يُدعى إلى الاستغراب هذا التشكيل الاستعاري (طحنت وجهي). فـ(الانزياح) يكمن هنا في تشكيل الصورة، وبنائها بناءً استعارياً تنافرياً في التركيب والدلالة. ناهيك عن الغرابة والإيغال فيها، وتلك إنتاج الرؤية السريالية، بالإضافة إلى ينابيع الصورة نجدها مستقاةً من أعمال مهنية شاقة بعض الشيء؛ يتماهي مع ذلك أو يتراسل الصورةُ الكنائيّة المعبّرة عن البؤس والقهر الذي ألمّ بالشاعر، لكنّه بؤس مُضفى عليه ومُوشّى بـ(التحدي)، يدل على ذاك ملفوظ خطابه (لأني جبل)، ويؤكّد ذلك قوله:

أَعشَبَت أَرمِدَةُ الأَزمَانِ فِي مُقلَتَيَّ، جَلمَدَت شَمسِي وَنَجمِي

تَذهَبُ الرِّيحُ، وَتَأتِي وَأَرَى جَبهَتِي فِيهَا، وَهَذَا حَدُّ عِلمِـــي

إذ نجدها تقترب من صور الحداثيين، إذ تؤكّد هذه الصورَ الكنائيّة الأبياتُ التي تليها الموغلة في الإغراب. وهي خصيصة أو سمة أسلوبيّة عند البردّونيّ، كما في:(الليلة الجرحى على رغمها تهمي)، و(لم تعد تغسل الأمطار أوجاعي وعقمي). كذلك إسناده الصفات إلى المجردات؛ ومع ذلك فهو لا يُخلي شعره من رقّةٍ وعذوبة، إلى جانب ما تمتاز به من ملامح حداثية. ومن ذلك قوله:

يَشتَهِي الصَّمتُ أَن يَبُوحَ فَيَنسَى يَنتَوِي أَن يَّرِقَّ، يَمتَدُّ أَقسَـــــــى

يَنزَوِي خَلفَ رُكبَتَيهِ، كَحُبـــلَى يَرعَشُ الطَّلقُ بَطنَهَا وَهيَ نَعسَى

ولعلّ ما في البيت الثاني من جمال في التصوير، وتداخل بين بنى الصور البيانية، ما يؤكّد شعرية هذا الشاعر المبدع في اختياره للألفاظ وتركيبها، ثم وصفها عبر الصورة الاستعارية المكنية الترشيحية (ينزوي خلف ركبتيه). أيّ تشكيل أبدع من هذا التشكيل وهذا الوصف؟ صورة استعارية بليغة متداخلة مع صورة كنائيّة رامزة، إضافة إلى تداخل الصورة الحرّة فيها ممثلة في اللقطة (ينزوي خلف ركبتيه)، كما يتجلى في قوله :

شَيءٌ يُخَبِّئُنِي، الدُّجَى فِي زَرعِ سُرَّتِهِ وَيُبدِي

فهذه صورة استعارة مكنيّة متولّدة من طيّات صورة كنائية، تمنحها علاقة (اللزوم)

دالةً على الغموض والإبهام، تشخّص شيئاً ما، وتماهي بينه وبين إنسان يُخفي شيئاً، لكنه يطبع هذا الشيء طابعاً أسطورياً خيّالياً (الدجى في زرع سرته) يولِّد الاستغراب، ويضفي على الدلالات سمة الانفتاح والتعدد. ويتولد من قوله:

وَحدِي... نَعَم كَالبَحرِ وَحدِي مِنِّي وَلِي جَزرِي وَمَدِّي

صورة كنائيّة من صورة تشبيهيّة متداخلة معها، تدلّ على الانقطاع عن- اللا اندماج مع (الآخرين). وقد تُولّد الصورة الكنائيّة صوراً كنائيّة أخرى، كما يبرز ذلك في:

وَحدِي وَآلَافُ الرُّبَى فَوقِي... وَكُلُّ الدَّهرِ عِندِي

إذ تتقاطع هذه الكنايات، وتمنح علاقة (لزوم)، كلُّها تصبّ في الوحدة والانقطاع والهموم والضجر؛ تؤكّد ذلك الانقطاعَ الأبياتُ اللاحقة:

مِن جِلدِيَ الخَشَبِيِّ أَخرُجُ تَدخُلُ الأَزمَانُ جِلدِي

مَن لا مُنَى، آتِي، أَعُــودُ مُضيِّعَاً قَبلِي وَبَعدِي

ومما يتجلى فيه من صور غرائبيّة، قولُه:

مَن أَنَا ؟... اللَّيلُ يَبنِي لِلرُّؤَى قَامَةً كَالرُّمحِ، مِن جِلدِي وَعَظمِي

إذ إنَّ ما يمنحه هذا البيتُ من تجسيدٍ غريبٍ للمستعار له، وتداخلٍ بين عددٍ من الاستعارات المجرّدة؛ وتشخيصه لـ(الليل)، عبر علاقة المماهاة، بإسناد إليه أحد صفاته، ثم توليده منها صورة استعاريّة مكنيّة أخرى، بتجسيده من المعنويّ المجرّدِ (الرؤى)، وكأنها شيء- كائن يُبنى له شيء، ثم توليده منها أيضاً صورة تشبيهيّة، ولا يكتفي بذلك، بل يُطعمها برؤىً أو بصور الإغراب أو التغريب- حسب مصطلح الشكلانيين- (من جلدي وعظمي) متلاحمة مع صورة كنائية، غايتها التعبير عن همومه وأحزانه. وفي هذا البيت نجد تناصاً مع ليل امرئ القيس وسواه من الشعراء، لكنّه تناصٌ يختلف عن غيره في تشكيل صورته، إذ يجسّد من (الليل) شيئاً معنويّاً مجرّداً لا يُعرف ما هو، وهذه رؤيةٌ سرياليّة. ومن ذلك قوله:

دَاخِلِي يَسقُطُ فِي خَارِجِه غُربَتِي أَكبَرُ مِن صَوتِي وَحَجمِي

أيُّ غربة أشدّ من هذه الغربة؟ وأيّ تشكيل للصورة يعادل هذا التشكيل أو النسيج

رؤيةً وموقفاً؟ كأنّه يتعمد نسج مثل هذه الصور، ثم انظر كيف يشكّل الشاعر الاستعارات، وكيف أنه يأخذ داخل القرينة الاستعارية "ويجعل لها ظلالاً دلاليّة جديدة، تؤدي إلى تغيير المعنى؟. فالاستعارة تُعدّ مظهراً أساسياً من مظاهر التطور الدلاليّ الذي يعتري بعض الدوال"[٢٣]. "وقد تمنح بنيةُ الاستعارة المكنيّة الشيء المراد تصويره بُعداً خرافيّاً أسطورياً، فتتجاوز البنيةُ طرائقَ تشكيلها الموروث، لتجاوز الدلالةُ قدرات العقل على الإحاطة بالموصوف"[٢٤]. وثمّة صورة استعارية تُولد من أو تتولَّد عن أخرى، في قوله:

عَلَى جِلدِكَ البَنكَنُوتِي، عَلَا سُعَالُ العَشَايَا وَبَيعُ المَنَامْ

إذ جسّد من الشيء الموصوف، وجعل منه وحشاً أو إنساناً له جلد، ثم تولَّدت عن هذه الصورة صورتان استعاريتان تتمثّلان في(سعال العشايا)، وفي استعارته لـ(المنام) صفة السلعة، وكأنّه يُباع. وقد تتداخل العلاقات، فنجد تداخلاً بين (المماهاة) في بنية الاستعارة المكنيّة، وعلاقة (التجاور) في بنية الكناية، كما في قصيدة (زامر القفر العامر)، في تصويره له. ومن ذلك قوله أيضاً:

وَالآنَ هَل خَرِسَت هَوَاتِفُ أَزمَتِي؟ نَامَت، وَأَسهَرَت الرُّكَامَ حِيَالِي

كَـــانَت كَوَكرِ المُخبِرِينَ عَشِيَّتِي تَجرِي وَرَايَ، تُهَيِّءُ استِقبَالِي

ولنا أن ننظر كيف صوّر الشاعر أزمته ومحنته؟ إذ إن ما ينجم عن التركيب الاستعاري، سواء تعلّق الأمر بالجملة أو بالنص، من "اختراق العلاقات الدلالية القائمة بين المدلولات، وخلق بنية دلالية جديدة غير مألوفة، تزدحم بالصور الشعرية الجديدة والمبتكرة، يعدم الترابط اللغوي والمنطقي في النصّ الشعري"[٢٥] ممّا يعمّق عالمه، ويثير من خلاله كوامن خبيئة. فهو شاعر فنّان، ورسّام يُحكم صنع صوره، وإن اتّكأ في صنعها على

٢٣) د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص١٣١.

٢٤) د. عبد الله البار، مورفولوجيا الصورة البيانية في ديوان (وجوه دخانية في مرايا الليل)، ص٧٨.

٢٥) د. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٥م، ص١٧٠.

المفارقات المتضادة، لكنّنا نعذره، وإن أمسك بخيوط هذه الشطحات، بل سنكبر فيه وعيه المخالف للمألوف في التعبير. ومن ذلك قصيدته (ليلة فارس الغبار). إذ تتداخل الاستعارات مع الأوصاف الغريبة في (ملّيت مملكة الجبين العالي)، تجسّدها براعةُ الشاعر في تصوير المساء، وتجسيده كالإنسان الذي يجرّ ثوبه، مداخلاً بين صور عدّة: كنائيّة تشبيهيّة استعاريّة، بالإضافة إلى ما يصنعه التكرار للفعل (جرّ) وتوظيفه للتعميق الدلالي، والإمعان في الإطراب الموسيقي وبعث الشجن والأشجان، لنفي الرتابة والجمود، كما في قوله:

مَلَّيتُ مَملَكَةَ الجَبِينِ العَالِي فَوَقَعتُ مِن رَأسِي إِلَى سِرْوَالِي
كَانَ المَسَاءُ يَجُرُّنِي كَذُيُولِهِ وَأَجُرُّ خَلفَ جَنَازَتِي أَذيَـــــالِي

و(للتكرار) وتوظيفه في النصّ الشعري إثراءٌ دلالي وتأكيدٌ له، بغية الوصول بالصياغة إلى درجةٍ عالية من الوجد الموسيقي، والنشوة اللغويّة. ذلك "لما للبنية الموسيقية من سيطرة على المستوى التصويري، إذ تصبح رمزاً يتمركز حوله دلالة الشعر، ويتكثف معناه، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيريّة، ونقطة التفجير الشعري"[٢٦]. وتأمل في ما يعانيه الشاعر من آلامٍ وقسوة الشعور بالغربة والاغتراب؛ إذ تتملّكه وتُحكم قبضتها عليه غربتان: غربة جسديّة، وغربة نفسيّة، حتى أنه صوّر الواقع (طبّاخاً) يطبخ الضعفاء، وكيف أن الأنجم رقّت لحالهم، وشجنت لهم، كما يتجلّى في هذه الأبيات:

وَبَحرَاً يَمتَطِي مُهرَاً وَمُهرَاً يَمتَطِي الصَّحرَا
وَلِلأَبـــــوَابِ أَنفَاسٌ كَسِجنٍ يَطبُخُ الأَسرَى
وَكَانـــــَت أَنجُمٌ تَدنُو تُوَاسِي الحَانَةَ الحَسرَى

ويتجلى مثل هذا التكرار "وهو أشد عمقاً، وأبلغ تصويراً، وأكثر نسجاً، ومحافظة على ما يسمى (بالتدويم) منسوجا بالمتناقضات"[٢٧]، كما هو بارز في الأبيات الآتية:

٢٦) د .صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠م، ص١٩٨.
٢٧) د. عبد الله البار، مورفولوجيا الصورة البيانية في ديوان (وجوه دخانية في مرايا الليل)، ص٨٠.

مَاذَا هُنَا؟ أَرفُضُهُ مَاذَا هُنَا؟ أَقبَلُهُ
مَن ذَا هُنَا يَقتُلُنِي؟ مَاذَا هُنَا أَقتُلُهُ؟
لَا شَيءَ غَيرُ مَيِّتٍ وَمَيِّتٌ يَحمِلُهُ

ومن ملامح الحداثة في شعره إيغال الصورة والتحامها برؤى السرياليين، وقدراتهم على (الإغراب) أو صنع الصور الغرائبية قوله:

بِي يَرفلُونَ لِيَحفِرُوا بِيَديَّ فِي فَخِذيَّ لَحدِي

ويكادُ الملمح السريالي يشكل الخصوصيّة الخالصة في القصيدة البردونية؛ إذ "لم يجرؤ شاعر عربي من شعراء العمود أو التفعيلة على تحطيم التعابير المألوفة عقليّاً كما فعل هذا الشاعر الكبير"[٢٨] الذي شجّعته سخريته المريرة على الاقتراب من (الخيال) بالمفهوم السريالي، بل إننا نجد في تصويراته (الإيغال) أبلغ وأوسع مدىً من تصوير الحداثيين أنفسهم. ويؤكد ذلك وصف(د. المقالح)[٢٩] لصوره وتعابيره، بأنها "تقفز في أكثر من قصيدة إلى ما يسمّى بـ(اللا معقول)، إلا أنها مع ذلك سرياليّة في الشعرية. أي إنها "وعي عميق بالواقع" كما يرى (قطوس)[٣٠]. ذلك أن الانحراف، وغير المعقول قد يمثّلان المنافرة نفسها، إلا أن المنافرة قابلة للنفي في الأول، متعذرة في الثاني، كما تتجلى في قصيدة (الضباب وشمس هذا الزمان). ومن ذلك قوله:

يَمْتَطِي نَفسَهُ الضَّبَابُ وَيَأتِي كَالمُسَجَّى، يُلَقِّنُ الصَّمتَ هَمسَـــا
يَحتَوِي كُلَّ مَعبَرٍ، يَتَلَـــوَّى فِي عُيُونِ الكُوَى، رُؤَىً جِدَّ خَرسَا

وللبردّونيّ سمة خاصة في شعره، وهي توظيف الأماكن والمناطق اليمنية توظيفاً فنيّاً، تسهم في إحكام هذا التوظيف ثقافته الشعبيّة الواسعة بجميع الأماكن اليمنيّة، كما يتجلّى في خطاب الباث لـ(زامر القفر العامر) الطاغي حضورُه- (أي الضمير المخاطَب به

٢٨) ينظر، د .عبد العزيز المقالح، ملامح حداثية في شعر البردوني، مجلة الكويت، مرجع سابق، ص.
٢٩) ينظر، شعراء من اليمن، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ص٢٥.
٣٠) ينظر، د. بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، مؤسسة حمادة، ودار الكندي، إربد، ط١، ١٩٩٨م، ص١٤٩.

هذا الزامر المُحتفى به)- على فضاء القصيدة كلها، في صورٍ عدّة: (كَـ، أنتَ، الضمير المستتر المقدر بكينونته...)؛ مشيداً به، متغنيّاً بأمجاده وأفعاله التي يستحيل الإتيان بها، أو الحلم بإنجازها من لدن سواه. وهو بذلك يُعدُّ رمزاً لـ(النبيّ) أو (المُخلِّص) أو لكل ما يمثّل أمراً إيجابياً، كـ(القائد الفذ، الزعيم الملهم) أو (الفجر) أو (الصباح) أو (النور) أو (...) الذي يزيح غياهب الظلام، ويقشع الغيوم الحالكة السواد الجاثمة على هذا (البلد)، ويُعتق (رقاب الناس)، ويحرّرهم من طوق العبودية وبراثنها، إلى رحاب الحرية والحياة الكريمة الآمنة. ولذلك حضرت بعض الأماكن والمدن اليمنيّة في هذا النص: (إب، شبام، مرام، العدين، رجام)، كما في قوله:

لِأَنَّكَ أَشـــــوَاقُ رَاعٍ بِـ(إبٍّ) وَأَحلَامُ فَلَّاحَةٍ فِي (شِبَـــامْ)
وَأَعرَاسُ كَاذِيَةٍ فِي (حَرَاز) وَأَفـــرَاحُ سُنبُلَةٍ فِي (مَرَامْ)
أَغَانِيكَ بَوحُ رَوَابِي (العُدَين) مُنَاكَ تَشَهِّي دَوَالِي (رِجَامْ)

ومن الأماكن التي تطرق إليها أيضاً، تلك التي وردت في قصيدته (مأساة حارس الملك) (نُقُم، صَبِر، يَسلِح، عَيبَان، بَعدَان، مَقبَنَة). أضف إلى ذلك نزوعه في كثير من مظان شعره إلى النزوع الأسطوري، تَرفُدُه في ذلك، تلك الثقافة العميقة الغزيرة. "فالشعر هو السليل المباشر للأسطورة. إذ نلمح العلاقة بينهما من التناوب بين التصريح والتلميح، بين الدلالة والإشارة"[٣١]. وهو في هذا يحتاج إلى قوّة فذّة ابتكاريّة، تمكّنه من الارتقاء بالكلمة المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة. ومن ذلك ما يتجلى في مناجاته لـ(صيَّاد البروق) الرامز لشيءٍ أو كائنٍ ما. فالنص يتراوح فيه ضمير الذات المتكلمة، وضمير المخاطَب على لسان (الباث) حضوراً طاغيّاً في النص، وحضور ضمير الغائب (هم) في ثلاثة أبيات فقط: (يضحكون، يودّدون فم التعدي، باسمي يوشّون الخيانة، يسفحون دمي بزندي، بي يرفلون، ليحفروا بيديَّ في فخذيَّ لحدي)؛ ويختتم الباثّ نصّه بتنبؤٍ جازمٍ لمستقبل أفضل؛ يُولَد أو سيُولَدُ من رحم المعاناة والآلام فجرٌ وضّاءٌ، ونورٌ يملأ الكون، ويمحو سوادَ

٣١) د. عبد الله البار، مورفولوجيا الصورة البيانية في ديوان (وجوه دخانية في مرايا الليل)، ص ٨٥.

الليل وغسقَ الظلام:

سَتَصِيرُ يَا هَـــــذَا الَّذِي أَدعُوهُ الآنَ قَبرِي مَهْدِي
وَأَجِيءُ مِن نَارِ البُرُوقِ... يُسَنبِلُ الأَشوَاقَ رَعْـدِي

وتستهويه هذه الصورةُ الموغلة في الإغراب والإيهام، إذ تنفتح المداليل أو الدلالات التي يقصدُها الشاعر وتتعدد. فالبردّونيّ يُجدِّد ليس في محتويات قصائده حسب، بل في بناء هذه القصائد أيضاً، القائم- في الأساس- على تحطيم بناء العلاقات اللغوية، وابتكار جمل، وصيغ شعرية نامية... ومن ذلك ولوعه بصور السخرية، والتي تتعدد صورها وغاياتها. وهي "لم تكن مجرد ظاهرة، بقدر كونها إرادة فنان مبدع طامع بتحطيم المألوف الصوري واللغوي والخيالي وصولاً إلى تغيير السائد وإدانة الراهن المعيش، لذا تنوّعت الصورة الساخرة، وتعدّدت غاياتها ومراميها، فتحوّلت إلى سمةٍ وسمت هذا الشاعر الفذّ"[٣٢]. لذا نجده أحياناً يرمز إلى رمزٍ قريب شفّاف، لكنّه محمّلٌ بثراءٍ دلالي؛ يُحلِّق مرتفعاً، لكن يظل رفيفاً، وهو أحرص على مراقبة الواقع الملموس من حرصه على الإيغال في عالم المجردات أو الرموز القصيّة، كما في قصيدته (بعد سقوط المكياج):

غَيرَ رَأسِي... أَعطِنِي رَأسَ (جَمَل) غَيرَ قَلبِي... أَعطِنِي قَلبَ (حَمَل)
رُدَّنِي مَا شِئتَ... (ثَورَاً)، (نَعجَةً) كَي أُسَمِّيكَ... يَمَانِيّاً بَطَـــــــــل
كَي أُسَمِّيـــــكَ شَرِيفَاً... أَو أَرَى فِيكَ مَشرُوعَ شَرِيـــــفٍ مُحتَمَل
سَقَطَ المِكيَـــــاجُ، لَا جَدوَى بِأَن تَستَعِيرَ الآنَ، وَجهَـــــاً مُفتَعَل

إذ ينتج الدال (رأس جمل) ← مدلولاً هو (الحمق والغباء)

وينتج الدال (قلب حمل) ← مدلولاً هو (الجبن)

ويتجلى في قصيدته (خوف) ذكر الموصوف (الأكاذيب)، ثم يتنقل في وصفها؛ فينبثق عن ذلك أوصافٌ متنوعة، وصفاتٌ متعدّدة تغطّي فضاء القصيدة كاملة. وتكمن أهميتها في ما تبعثه هذه الكنايات، أو ما يشفّ عنها من مفاجأة المتلقي، بما يكسر حاجز

٣٢) ينظر، د. وليد مشوح، السخرية في شعر البردوني، مجلة الكويت، عدد ٢٢٧، ص٦١.

الألفة لديه، ويشعره بأدبيّة اللغة المستحدثة في الخطاب، بما تنطوي عليه من انزياح أسلوبٍ واضح، مما يقتضي أو يتطلب فيها منح (الذهن) وقتاً أكثر حتّى يتمكّن من التعرّف على المحصّلة المؤلّفة للموصوف المضمر، من خلال التأمّل في صفاته وما تنوب عنه منها. لكنّ البردّونيّ ينزاح عن ذلك في وسط القصيدة؛ إذ يعمد إلى ذكر العديد من الموصوفات؛ فتارة يسميها (دعماً، مساعدة، مبادرة، حقيبة، وعداً، موافقة...) إلخ القصيدة. وتحمل هذه الرؤية هموم الشعوب العربيّة والإسلاميّة؛ غايتها التحقير والازدراء، والحطّ من شأن الزعامات العربيّة. وقد مكّنته من ذلك قدرةٌ فنيّة، جعلته يستوعب المواقف المريرة في الواقع، وأنّ يعبّر عنها بأسلوبٍ فكاهيٍ ساخر، يلبّي حاجة الإنسان، حتى بدت في بعض معانيها عبثيّة وغير معقولة. واختيار البردوني للأسلوب الساخر في شعره بمثابة أداة لتصوير الهموم، ولأنّه وجد فيه طريقاً إلى عقول مواطنيه، و"لما له من أداءٍ فنّي؛ ظاهره كوميدي ساخر، وباطنه رفض حاد وقاطع"(٣٣).

ومن مظاهر شعره وسماته، ولوعه بالثنائيّات الضديّة والمتناقضات، ليس على مستوى التركيب اللّغوي، بل كذلك على مستوى التصوير أيضاً. بل نجده كثيراً ما يعمد في تركيبه اللغوي إلى الجمع بين المتناقضات والمتضادات، ومن ذلك قوله:

عَجِيبَةٌ يَا رِيحُ... مَاذَا جَرَى؟ تَشَابَهَ المِيلَادُ وَالانتِحَار

وذلك لما للتضادّ، وصوره من بعث حركةٍ وصراعٍ وديناميّة في النص الشعري، ولما يضفيه على القصيدة من طابعٍ حماسي، يطرب المتلقي، ويشنف آذان السامعين إذا ما تمّ إلقاؤها في محفل أو منصّة جماهيريّة. ولعلّها صورة مألوفة، لكنّ الجديد فيها، تلك الصور الدراميّة المنسوجة ضمن صور استعارية كنائيّة تعجّ بالقصيدة، وتولج بها دائرة الحداثيين. والعجيب فيها الرؤية أو الموقف التي تُنبت وتُولّد هذه الصورة الرامزة ذات البعد المبني على المفارقة أو التركيب التنافري، فكيف يتشابهُ الميلادُ والانتحار، أليست رؤيةً سوداويّة للحياة، وموقفاً منها. ولعلّ ما يدعم صور التناقض في شعره، قوله في (التاريخ السري

٣٣) د. عبد العزيز المقالح، الشعر بن الرؤيا والتشكيل، دار العودة ، بيروت ، ط١ ،١٩٨١، ص١٩٤.

للجدار العتيق):

الشَّعـــــــــــبُ دَاءُ الشَّعبِ تَقتِيلُهُ أَشفَى، لِيَبقَى الأَمنُ والازدِهَار

يَهُونُ حِقدُ (الشِّمَّر) يَا (كَربَلَا) لَو لَم يَكُن فِي كَفِّهِ (ذُوالفِقَار)

أو ليس التناقض بارزاً في البيت الأول؟ فكيف يكون الشعب داءً للشعب، وكيف يمكنُ إبادته ليبقى الأمن والازدهار؟ وهي صورة كنائيّة منسوجة ضمن علامات مجازيّة، فهو يصفُ الشعب بأنّه داءٌ للشعب، إذ يطلق الكل ويريد الجزء. ثم انظر إليه كيف يُهوّن قتل(الإمام الحسين) بيد (الشِّمَّر) (أحد مقاتلي يزيد والحاقدين عليه)، لكنَّه بالمقابل يُهوِّل قتله بسيف أبيه (الإمام علي) الذي أهداه النبي صلى الله عليه وسلم، والذي اشتراه معاوية من الحسن بن علي، ومن ثم أعطي لـ(الشِّمَّر). أو ليست هذه الصورة غريبة، لكنّ الصورة لا تظلّ عند هذا الأمر، لكنها تنفتح على دلالات عدّة، منها: دلالة الخيانة، دلالة الفضل، ليس للقاتل بل للسيف...إلخ. ولذلك فإن فهم دلالات البيت ومقصدية الباث، يتطلب معرفة خلفية أو وقائع القصة المترتبة على ذلك التي أشير إليها في هامش الديوان. وكذلك الأمر ذاته في هذا البيت في القصيدة ذاتها، وفي الموضوع ذاته (السِّنان- السِّلاح)، كما في قوله:

أَنَا هُنَا، أَعلَى الرُّبَى قَامَـــةً يَدَايَ لَا تَلقَى اليَمـــــــــينُ اليَسَـــارْ

بَل لَيسَ لِي كَفٌّ لِسَيفٍ، أَمَّا سِنَانُ (عَمرٍو) ذَاكَ! أَمضَى الشِّهَارْ

فالبيت الثاني يشير إلى عمرو بن العاص، ويوهم بأن الشاعر يتفاخر بسيفه وبشجاعته، لكنه ذم في سياق المدح حسب تعبير البلاغيين. ولولا عمد الشاعر إلى توضيح ذلك في هامش الديوان، وإشارته إلى واقعة ذلك، لما فهم مغزى البيت ودلالته ومقصديته. إذ لجأ عمرو بن العاص إلى الحيلة تفادياً لمبارزة الإمام علي، عندما هاجمه، فكشف له عورته، فاستحيا (علي) وتراجع. وقد أشار إلى هذه الحادثة العديد من الشعراء، كقول ابن منير الطرابلسي الدمشقي (ت ٥٤٨هـ):

بَطلٌ بسَوْأَتِه يُقا تِلُ لا بصارمِهِ الذَّكَرْ

وقول أبي فراس:

وَلا خَيرَ في دَفعِ الرَدى بِمَذَلَّةٍ كَما رَدَّها يَوماً بِسَوءَتِهِ عَمروُ

ولعلّ ذلك ناتج عن ولعه البالغ بالجمع بين المتناقضات، وإلا كيف يتسنى له الجمع في قصيدته (مأساة حارس الملك) بين كلٍّ من: (كفّي أبي جهل) والأكفّ المؤمنة)، وبين (أرجوزتي هند) و(سورتي الأعراف والممتحنة)، وبين كونه (كفاً في يدي يزيد شعلة) بينما في(يد السبط شظايا مثخنة، أي مُوهنَة، وهنا المفارقة)، وبين كونه (يداً للمعتدي) و(يداً للمضحّي في سبيل وطنه). والنص بأكمله يعجّ بالمتناقضات والمتضادات والاستعارات التنافرية المفارقة. ويتجلّى ذلك أيضاً في (الاستعارة الوفاقيّة) التي ينعدم فيها اجتماع طرفين متنافرين لإنتاج دلالاتٍ إضافيّة تستوعبها بنية الاستعارة. ويبرز ذلك أيضاً في الهموم المسيطرة عليه، لكنّه سرعان ما تثور فيه همه وعزيمته وأنفته، ومن ذلك قوله:

فَأَمُوتُ، لَكِن يَغتَلي فِي كُلِّ ذَرَّاتِي التّحَدِّي

فما تحققهُ الاستعارة من اقتصادٍ لغويّ واختصار، يتناسب تماماً مع طبيعة اللغة الشعريّة، فهي حسب (ليفين) "تتميز عن لغة النثر بأنها لغة مركّزة مضغوطة"[٣٤]. وذلك بما تقوم به من إثراءٍ للعناصر اللغويّة المستعملة، وبما تحمله من إيحاءاتٍ متعدّدة، وبما تعطيه للمعنى من ظلال تأثيرية جديدة. وكما جرت الصورة (بيانيّة) في أشعار البردّونيّ في هذا الديوان، وإن تنوعت بناها، جرت الصورة (حرّة) فيها، وتنوعت أنماط تشكلها وبنائها، فثمة (اللوحة)، وثمة (اللقطة)، وكذلك(المشهد). ومن ذلك قوله:

ذَاتَ يَومٍ رَأَيتُهُ وَسطَ مَقهَى وَرَآنِي أغضَي، وَمَالَ قَلِيلاً

إذ تتداخل بنى الصورة الحرة، فيتراءى (المشهد) مقروناً بـ(اللقطة)، وتنبثق (اللقطة) من طيّات (المشهد) في البيت السابق، ولكن تتجلى اللوحةُ كاملة في أبياتٍ متتابعة، كما في قوله:

كَانَ رَأسِي فِي يَدي مِثلَ اللّفَافَة وأنَا أَمشِي كَبَاعَاتِ الصَّحَافَة
وَأُنَادِي: يَا عَمـــرّاتُ إِلَى أَيـــ ـنَ تَنجَرُّ طَوابِيرُ السَّخَافَـــة؟

٣٤) ينظر، د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص١٣٨.

يَا بَرَامِيلَ القُمَـــــامَـــاتِ إِلَى أَينَ تَمضِينَ؟ إِلَى دُورِ الثَّقَافَة

تكوّنت (اللوحةُ) في الشطر الأول من البيت الأول، ثم غدت (لقطةً) في الشطر الثاني، ثمّ لا تلبث أن تصبح مشهداً في البيت الثاني والثالث، على الرغم من أنّ بناء الصورة في أشعار الديوان، سواء أكان على النحو البياني أم على تلك الطريقة الحرة، يتجاوز كونه تعبيراً عن ذات الشاعر، ليتصل بمفهوم أدخل في باب الحداثة. أمّا عن الصور الدراميّة، فإنّ الشاعر "قد أولع بها أيّما تولع حتّى غدت سمةً أو خصيصة من خصائص تشكيل الصورة الفنية، لكنّها لا ترقى لأن تكون قصة سردية، لغلبة التفكير الاستعاري على لغتها"[٣٥]. ولقد تجلّى حضور هذه الصور الدراميّة بصورةٍ ملحوظة في شعره، ولا سيما في الدواوين الأخيرة، ومن ذلك قوله:

مَن تَشتَهِي... مَن أَنتَ يَا جُندِي هَل أُسَمِّي غَيرَ جُنـــدِي؟
حَـــــــاوَلتُ مِثلَـــــــــكَ مَرَّةً أَبدُو ذَكِيًّا.. ضَاعَ جُهدِي

وكذلك في قوله:

كَيفَ نَلقَى يَا (م .. ن) خَلَاصَاً سَاءَنِي أَن أَرَى العَزِيزَ ذَلِيلَا
أَنتَ أَغلَى أَحِبَّتِي مِن زَمَـــانٍ كُنتَ شَهمَاً، وَمَا تزالُ نَبِيلَا

ومن الصور الدراميّة ما تتجلّى في حوارٍ خارجي **Dialogue**، ومنها ما تتأطّرُ في مناجاةٍ أو حوارٍ داخلي **Monologue**، كما في قصيدة (بعد سقوط المكياج). إذ يلتفت الشاعر إلى الخطاب، وهو في الحقيقة يخاطب نفسه، فلا ندري من يخاطب؟ أيخاطب نفسه، ويجسّد من المخاطب ذاته في سبيل حثّها على نزع وجهه المزيّف، والعودة إلى الصراط الصحيح؟ أم أنّه يخاطب أيّ شخصٍ غير سوي، يحمل إحدى هذه الصفات: المراوغة، الزيف، الخيانة، الكذب، النفاق، التقلّب في الانتماء والمواقف السياسية حسب الغلبة وميل الكفة نحو اتجاه ما؟ فهنا تنفتح الدوال، ويتسم النص بالانفتاح. ولكن يتجلّى الحوار النفسي جليّاً واضحاً، كما في قصيدة (وجوه دخانية في مرايا الليل):

٣٥) ينظر، د. عبد الله البار، مورفولوجيا الصورة، ص٦١.

أَيُّهَا اللَّيلُ.. أُنَادِي إِنَّمَـــــــــا هَل أُنَادِي؟ لا.. أَظُنُّ الصَوتَ وَهمِي
إِنّهُ صَوتِي... وَيَبـــدُو غَيرُهُ حِينَ أُصغِي بَاحِثَاً عَن وَجـــهِ حُلمِي
مَن أَنَا؟ أَسأَلُ شَخصَاً دَاخِلِي: هَلْ أَنَا أَنتَ؟ وَمَن أَنتَ؟ وَمَا اسمِي؟

والناظر في الصور الدراميّة البردونيّة قلّما تبرز له طابعها المأساوي والملهاوي، ولكن ثمة قصائد تبرز فيها (المأساة) طاغية في هذا الديوان، كما في قصيدة (مأساة حارس الملك). فهو يُحدث حيويّةً وديناميكية في الأداء، أي المشهد الدرامي. إذ "يكثر من الأسئلة المتداخلة حتى تختلطَ الأسئلة بين المحاوِر والمحاوَر، فلا تدري أيّهما، إذ تحتاج إلى التمهّل والتريّث في سبيل استيعاب الحوار والغايات المقصودة منها، والدلالات المبتغاة التي يرمز إليها الشاعر"[٣٦]. وهذا ما يجعل النصّ مفتوحاً متعدّد الدلالات. ولعلّ ما في قصيدة (سندباد يمني في مقعد التحقيق) ما يؤكّد ذلك. إذ الحوار في هذه القصيدة حوارٌ مؤسّس تأسيساً دراميّاً يمتاز به عن حوار أقرانه من الشعراء. إذ يلحظ أن "بنية السؤال والجواب في صورتها الدراميّة قد ملأت فضاء القصيدة، فهي تختلف عن نمط (عمر بن ربيعة) في القديم، و(عبد الله الفيصل) في الحديث؛ فالسؤال وجوابه يأتي عندهما في صيغة السرد الملحمي (قلت لها، وقالت)، مما تُحقّق عند البردّونيّ (المشهديّة الدراميّة) كما يراها الكاتب المسرحي (برتولوخت)، وان كان يراها البعض تقليديّة لاتسامها بالمباشرة، لكنها تكتسب في مقابل هذا حيويّة الأداء الدرامي"[٣٧].

ولعلّ المتأمل في كيفية صنع الشاعر صوره وتشكيله إياها، ليلحظ عمق خيالاته، وسعة مداركه، وبراعة تشكيله للصور الدراميّة، ففي قصيدته (مأساة حارس الملك) صورٌ وتصاوير يتعانق فيها الحسي بالمجرد، والخيالي بالواقعي، والمألوف بالغرائبي، والقريب بالبعيد، ومن ذلك ما جسّده من حوارٍ بين الحارس والملك. فالسخريّة اللاذعة، تتولّد من مضامين أو طيّات صورٍ دراميّة، كما في تصويره الساخر لـ(الملك) إلى درجة أن

٣٦) د. عز الدين إسماعيل، البردوني شاعر الأسئلة، مجلة الكويت، مرجع سابق، ص٢٥.
٣٧) المرجع السابق، ص٢٧.

هذا الملك لا يعرف أسماء مناطق أو جبال بلاده. ومن ذلك قوله:

الدُّجَى يَهمِي... وَهَذَا الحُزنُ يَهمِي مَطَراً مِن سُهدِه يَظمَا ويُظمِي

يَتعَبُ اللَّيلُ نَزِيفَـــــــاً... وَعَلى رُغمِهِ يَدمَى، وينجــرُّ ويُدمِي

ولك أن تتأملَ في بلاغة تصويره لَهَمْي أو هَمَيان الحزن، وسطوته على كلّ شيء حتّى على نفسه؛ مداخلاً بين الصورة الاستعاريّة التصويريّة المرئيّة (يهمي مطراً) والصورة الكنائيّة الإيحائيّة، إلى درجة أنه من شدّة سطوته، واستحواذه يُذيق المرّ والعذاب ويُذاق هو أيضاً. ولم تقف الصورة عند ذلك، بل ما زالت تنبثقُ وتتولّد منها صور فنيّة عدة على مستوى النص كاملاً؛ تتداخلُ فيها البيانيّة مع تقنيات الصورة الحرّة لتجسّد مشهداً دراميّاً (تراجي كوميدي). لكنّ طابع المأساة (التراجيديا) طاغياً إلى حدِّ المعاناة والتشظيّ الذي تعاني فيه (الذات) إزاء ماضيها المرّ وحاضرها الأمرّ، لتجعل من الليل والمِحَن، وتلك الوجوه الدخانيّة رموزاً أو معادلاتٍ رمزيّة مشحونةٍ بطاقاتٍ إيحائيّة تجسّد واقع الأمّة العربيّة عموماً، والشعب اليمني على وجه الخصوص، وما يكتنفهما من ضعفٍ وخزي وحيرة وغلاء وفقر يطحن الكادحين طحناً. ولك أن تعود إلى النصّ، كي تتأمل رؤية الشاعر وموقفه إزاء ما يعانيه المجتمع من مآس ومصائب.

٢- عدول المجاز:

تنظر الأسلوبيّات الحديثة إلى (المجاز) على أنه وجه من أوجه الانزياح في النظام الإدراجي. ذلك أن "التصادم بين القوانين من حيث الاستبدال تحقق للشعر شعريته، وتبني عالماً فنيّاً على إيجاد علاقات بين أشياء لا علاقة بينها في الاستعمال المألوف"[٣٨]. فـ(المجاز) حسب تعريف البلاغيين القدماء "هو كلام مستعمل في غير ما وضع له، لوجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي". ولقد أكد ابن جني[٣٩] أن التوسع بالمجاز مظهر من مظاهر العدول، خصّ به الكلام لمعان ثلاثة: الاتساع، والتشبيه، والتوكيد، فإذا

٣٨) رابح بوحوش، مجلة جذور، النادي الأدبي، جدة، عدد ٢، ص ٢٣٩.

٣٩) نقلاً عن: د .خيرة حمر العين، مجلة جذور، عدد١٤، ص ٢٢٠.

انتفت هذه المعاني، بطلت معها إمكانية العدول وتحققه. ذلك أن الأسلوبيين الألسنيين لا يحتفلون برأي (بنفنيست). إذ يرون أن "تعددية المدلولات في علامة واحدة ذات وجه دلالي واحد، وهي في أساس الخلق الأدبي والشعري منه خاصة"[٤٠]. ولذلك فإن العدول عن الحقيقة إلى المجاز لا يتم بمعزل عن الدلالة، إذ إن الأصل في إطلاق الكلام أن يكون محمولاً على الحقيقة لأنها أصل الوضع، ولا يعدل إلى المجاز إلا لدلالة.

فـ(المجاز) "وسيلة مهمة من وسائل التصوير، والبحث في المجاز من حيث هو مظهر عمل الذهن المبدع، ووسيلة الشاعر الخلّاقة في كشف أسرار التشابه الكامن بين الأشياء التي تبدو في الظاهر غير متشابهة"[٤١]. فالحقيقة اللغويّة ليست سوى "قيود أضفتها المعجميّات على الكلمة، فطوّقتها في أسار محدود، ومن شأن المجاز إطلاق اللّغة من قيودها لتعود طليقةً في فضاء رحب يلائم طبيعتها الخارجة على التحديد"[٤٢]. ذلك أن المجاز لا يحرّر اللغة وحسب، بل هو يعيدها إلى جوهر انعتاقها التام، وبذلك يُعدّ عدول المجاز شكلاً من أشكال العودة إلى الرمز التام، والانتقال بالكلمة إلى حيويّتها الأصليّة. وكثيراً ما يعمد الأدباء إلى "خلخلة الأنظمة الثابتة للغة وذلك باختيارهم مفردات، تحتمل طاقاتٍ تأثيريّة واسعة، ومن ثم تحميلها دلالاتٍ إضافيّة، لينجم عن ذلك خللٌ في العلاقات اللغويّة الراسخة. ذلك لأنّ الألفاظ في أثناء ذلك تلبس دلالاتٍ جديدة لتؤصل علاقاتٍ لم تكن مألوفة من قبل"[٤٣]. فـ(كوهن) لا يحفل بالمعاني؛ لأن الشاعر في رأيه شاعر لا يفكّر ولا يحسّ، ولكن بما يقول، ويبدع من ألفاظ[٤٤].

ويذهب أحد الدارسين[٤٥] لشعر البردوني إلى أن ثمة مستويين يكشفان الآلية

٤٠) د .خيرة حمر العين، مجلة علامات في النقد، ج ٣٨، ص٣٤٧.

٤١) المرجع السابق، ص٣٥٠.

٤٢) المرجع السابق، ص٣٥٥.

٤٣) ينظر، د. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية- قراءة أخرى، الشركة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م، ص١٦١.

٤٤) ينظر، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق.

٤٥) د. سعيد الجريري، دراسة أسلوبية في شعر البردوني، مرجع سابق، ص٢٠.

المهيمنة في انتاج الدلالة الإيحائيّة في بعض نماذج من شعره، يتمثّل أحدهما في علاقتي المشابهة والمجاورة، وقطبيها الاستعارة والمجاز المرسل وفقاً لنظرية (جاكبسون). أما المستوى الآخر، فيتمثّل في السياق كما عبّر عنه(ريفاتير) بالسياق الأسلوبي؛ إذ أن الدلالة الإيحائيّة تمثّل انتقالاً بالعلاقة من كونها عناقاً بين الدال والمدلول، إلى كونها دالاً لمدلول ثانٍ. ويمكن توضيحه بالرسم الآتي:

دال ← مدلول (مطابقة) ← مدلول ثاني (إيحائيّة)

فما يتيحه (المجاز) من إمكاناتٍ تسعف على تجاوز ما هو مألوف في المجال الدلالي، يعدّ من أهم الوسائل المثيرة التي تنطوي على منبّهاتٍ أسلوبيّة، تمكّن الأديبَ من ترك بصماته الشخصية في اللغة، وهوما يتحقّق جليّاً في شعر البردّونيّ ولاسيّما في الدواوين المتأخرة بما هو مولعٌ بما يسمّى بـ(التنافر الاستعاري) الذي يعتمد علاقة المشابهة، إضافة إلى المفارقة. وهو ما يعني اتكاءه على التحوّل المتجدّد الذي يحتاج إلى حدّة الذهن، وقوّة الخاطر، كما يصرّح بذلك عبد القاهر، ويؤكده ابن الأثير عندما عدّ توسعات المجاز من ابتداع الأدباء، وليست من أوصاف اللغة. ومما يدل على ذلك قوله:

عَلى جِلدِكَ البَنكَنوتي عَلا سُعَال العَشَايا وَبيعَ المَنامْ

وهنا يُشيّدُ الشاعرُ (المجاز) بصورةٍ استعارية قائمة على التنافر الاستعاري؛ إذ لا علاقة بين المنام والبيع، وبين السعال والعشايا، وإنما صاغها بدلالة المفارقة الساخرة. ويتجلى ذلك أيضاً في قصيدة (مأساة حارس الملك). إذ يلجأ الباثّ إلى وصف تلك الروابي، بأنها ذات روائح منتنة، ثم يصفها بشيء لا علاقة له بالرائحة، بأنّها لم تعد جامدة ثابتة خاملة. فإحداها تتحرك وتهجس، والأخرى تهذي وتشتم، والثالثة تتحرّك يمنة ويسرة. وكلّها علاقات قائمة على مبدأ التنافر الاستعاري، موظفة توظيفاً مجازياً، أو بما يسمى الاستبدال. وما دامت الصورة البيانية ناتجة عن عملية تحرّر الدال عن مدلول واحد، فإن الدال يصبح علامة تتجاوز الدلالة فيها المفردة، ويصير الأدب لغة، أو نظاماً لغوياً، يحتضن تعدداً دلاليّاً لا متناهيّاً، وتتجاوز الاستعارات التنافريّة مجرّد الحسّ بالمفارقة إلى بعدين: مأساوي، وتحريضي في آن، بما تعرضه من تناقضٍ بين الإنسان بآماله ومخاوفه

وأعماله، وبين ما يقدّم له.

ويعمد البردوني كثيراً في شعره إلى استعمال الصفات لغاياتٍ، ولكنّ القيمة الأسلوبيّة للصفة لا تتجلّى إلا في استغلال الشاعر قدراتها الإيحائيّة، وإطلاق هذه القدرات دون التوقف عند معانيها الدلالية. وكثيراً ما يُحكمُ أو يُجيد البردوني توظيف الألوان في شعره توظيفاً مجازياً، وتدبيجها، ووصفها في جمل أقرب ما تكون إلى مبدأ (الاستبدال)، وتركيبها استعارياً تنافرياً، كما في قوله:

الجِهَاتُ الأَربَعُ اِحمَرَّتْ، عَوَتْ السَّمَاءُ الآنَ، صَارَتْ مِدخَنَهْ

مِهرِجَانٌ دمـــــوّيٌ... مَا الذِي شَبَّ عَينَيهِ؟ ومَن ذَا لَوَّنَـــــهْ؟

وكذلك في قوله:

أَقتُلُ المَقتُـــــولَ، أُدمِيهِ إِلى... أَن أَرَى الأَسرَارَ، حُمرَاً مُعلَنَهْ؟

وفي قوله:

فَتَخَضرّ عَافِيَةُ الفَنِّ فِيهِ وَأَوجَاعُهُ وَحدَهُنَّ الصَحِيحَهْ

مما يدلّ على أنّ للاستعارة التنافرية قدرة على إحداث خلخلة عجيبة في توقع المتلقي، بما يتسع من دلالات، وما يضفي من إيحاءات، عبر الإدهاش والمفاجأة بلغة التضاد، والمفارقة التي تُعدّ- في الأساس- من تكوين النص الشعري الحديث. وتتفاوت عناوين قصائده طولاً وقصراً، وتتعدّد أنماطها التركيبيّة التي تتعالق مفرداتها مستثمرة طاقات المجاز والتحويل والمنافرة، فتفارق دلالةُ المطابقة دلالةَ الإيحاء، أمثال (زامر القفر العامر- أمسية حجرية- مغنٍّ تحت السكاكين- صيّاد البروق- الأخضر المغمور- بعد سقوط المكياج- في الغرفة الصرعى). وتتجلى المفارقةُ سمةً بارزة في شعره، متواشجة بالاستعارات التنافرية؛ إلا أنّ للتنافر استعارياً كان أم تشبيهياً حضوراً، يمثّل أساساً من أسس تشكيله الشعري، كما في قوله :

عُريَانُ يَلبَسُنِي الذُّبَابُ أُحِسُّنِي كَالنَّعشِ كَالبِئرِ العَمِيقِ الخَالي

كَسَرِير مَاخُورٍ، يُجَفّفُ بَعضَه بَعضَاً، ويَنتَظِرُ النّزِيفَ التَّالِي

ويتلاقح هنا أو يتداخل التركيب الاستعاري مع التشبيهي، بالإضافة إلى التحامهما

بالمجاز، وما يتولّد عن هذا التلاحم من دلالاتٍ إيحائيّة، كما في قوله:

يَشتَهِي الصَّمتُ أَن يَبُوحَ فَيَنسَى يَنتَوِي أَن يَرِقَّ، يَمتَـــــــــدُّ أَقسَى

يَنـــزَوِي خَلفَ رُكبَتَيهِ، كَحُبلَى يَرعَشُ الطَّلقُ بَطنَهَا وَهيَ نَعسَى

ويبرز التلاحم في (يشتهي الصمت) المركّب تركيباً مجازيّاً، قائماً على البناء الاستعاري (أن يبوح- ينتوي- ينزوي خلف ركبتيه)، وتتولّد من الصورة المجازية الاستعاريّة صورة تشبيهية... إلخ. ومن هنا كانت لغة الانزياح الشعري لغة إيحاءات، تفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية، وتملأها بشحنةٍ جديدة. ومن المتناقضات التي يعمد إليه البردوني كثيراً ويفتتن بها، مفارقة التحول، كقوله في (أمسية حجرية):

رَدَّني (إبليسُ) عَن أبوَابِه وثَنَاني (الشيخُ) عن بيتِ العِبَادَةْ

فـ(إبليس) رمز الضلالة، يفارق دلالته الأزليّة، مثلما يفارق (الشيخ) دلالته أيضاً. ومن ذلك قوله:

لَو تُصبحُ الأبحارُ بِيدَاً، وَلَو عَوَاصِمُ الأصقاعِ تُمسِي بِحَارْ

يَطِيرُ لَكِن، يَرتئي نَعلُـــــهُ تَـــرقِيعَ رِجلَيهِ بِمَاءِ الوَقَـــارْ

بنى أبياته هاهنا على متناقضين، فكيف تصبح البحار بيداً؟ وكيف تمسي المدن والنواحي بحاراً؟ ثم استمر في تخييل الصورة، وبنائها بناءً مجازياً- تنافريًا استعارياً. وفي(يرتئي نعله...) فلسفة أسطورية، تتمثل في توظيفه لأسطورة (كعب أخيل) اليونانية المشهورة. ومن ذلك قوله أيضاً:

الشَّعبُ دَاءُ الشَّعبِ تَقتِيلُهُ أَشفَى، لِيَبقَى الأَمنُ والازدِهَار

إذ جعل الشعب عدو الشعب، وهو الداء العضال، فأطلق الكل وأراد الجزء، وبناها بناءً متناقضاً؛ فكيف يقتل ليشفى؟ وهل يتم ذلك ليبقى الأمن؟! من هنا ارتقت شعريته.

ثانياً: الانزياح في المستوى التركيبي:

سيتم في هذا المستوى دراسة تراكيب الجمل، وبيان كيف أن الشاعر يعمد كثيراً إلى انتهاك تراكيب الجمل، واختراقها، وما يصاحب ذلك من دلالاتٍ وغاياتٍ تتحقّق من خلالها الشعرية. وسيتم أيضاً دراسة بعض هذه الاختراقات في بعض الأساليب أو

التراكيب التي يضمّها علم التراكيب أو بما يسمّى خطأً (علم المعاني)، إذ إن عبد القاهر عندما ذكر نظريته الشائعة (نظرية النظم) لم يقصد بها المعاني، وإنما توخي معاني النحو بدراسة النظم أو تراكيب الجمل، إذ لا معنى للكلمة إلا بسياقها. وقد عمدت الدراسة إلى دراسة أسوب الحذف، والتقديم والتأخير، وأسلوب الالتفات، وخيبة التوقع أو كسر التوقع، والاستفهام، والتركيب الاستعاري...إلخ.

١- التقديم والتأخير:

تكشف شعرية التقديم والتأخير عن ابتداع مستويات من التراكيب تجدّد تجربة المتلقي بالنص ونسيجه المستحدث. إذ "تنشأ بين الكلمات ألفة جديدة، تنقلها من سياقها التركيبي المألوف إلى سياق مغاير، يتمّ فيه إعادة انتظام الجمل بشكل يلفت القارئ"[٤٦]. وقد انتبه النحويون الأوائل إلى أهميته، إذ يعلّل سيبويه، في صدد حديثه عن الفاعل والمفعول: "كأنهم يقدّمون الذي بيانه أهم". فمن ذلك قوله:

وَزِحَامُ السُّوقِ يَشتَدُّ... بِلَا نَظرَةٍ عَجلَى... بِلَا أيِّ انعِطَافَةْ

إذ قدّم المسند إليه على المسند (الفعل)، وفي ذلك خرقٌ لأصول الجملة الفعليّة. كذلك في قوله:

نَهَضَ المَوتَى.. هَوَى مَن لَم يَمُت كالنُّعَاسِ المَوتُ..؟ لا شَيءَ خُرَافَةْ
بينَ رِجْلـــــي وطَرِيقِي، جُثّتِي بَيـــنَ كَفِّي وفَمِي، عُنفُ المَسَافَـــةْ
المُحَـــــــــالُ الآنَ يَبدُو غَيرُهُ كَذَّبَت (عَرَّافةُ) (الجَوفِ) العِرَافَـــةْ

ويتأخّر المسندُ إليه (المبتدأ) في كل من: (كالنعاس الموت- بين رجلي وطريقي جثتي- بين كفي وفمي عنف المسافة)، وكذلك التقديم في (المحال الآن يبدو)؛ إذ قُدّم فيه المسندُ إليه عن المسند، منزاحاً في الثلاثة الأبيات عن أصول الجملة الاسمية في البيتين الأولين، وعن أصول الجملة الفعلية في البيت الثالث. وينتظم الكلام في العربية من مسند ومسند إليه. قد يكون المسند اسماً فيكون جملة اسمية، أو فعلاً فيكون جملة فعلية. وتختلف

٤٦) د. خيرة حمر العين، مجلة علامات، مرجع سابق، ص ٣٥٠.

هيئة المسند والمسند إليه من نكرة إلى معرفة حسب أصول الجملة الاسمية، وقد يسبق المفعولُ الفاعل في أصول الجملة الفعلية؛ إذا كان المفعول ضميراً، فإنه ينوب عنه. لكن قد يحدث في انتظامها وتراكيبها عدول عن ذلك النظام (أصول تراكيبها). وللتقديم والتأخير دلالات، منها تقوية الحكم وتقريره، أو التخصيص، أو التنبيه، أو العناية والاهتمام...إلخ. وتنتجُ دلالتا الإنكار والتعجب في تقديمه المفعول به على الفاع،، كما في قوله:

جـــاءَنَا المُحتَلُّ فِي غَيرِ اسمِهِ لَبِسَتْ وَجهَ النَّبيِّ القَرصَنَهْ

وللتخصيص والتنبيه قوله:

تَدُلّ عَلَيهِ الرِّيحُ هَمسَاً إِلَى الضُّحَى وَتَروِي عَطَاياهُ العَشَايَا تَفَكُّرَا

وقد يتقدم شبه الجملة على اسم إن للتخصيص والتنبيه، كما في قوله:

لِأَنَّ بِقَلبِكَ صَوم الحُقُولِ تُغَنِّي لِتَسوَدَّ صُفرُ الغَمَـــــامْ

وتتجلى دلالتا التخصيص والغرابة في تقديمه شبه الجملة على الفعل، أو المحور على البؤرة، كما يرى التحويليون، كما في قوله:

مِن لا مُنَى، آتِي، أَعُودُ مُضَيِّعَاً قَبلِي وبَعدِي

وقد يتقدم الفاعل على فعله للتخصيص والعناية والاهتمام، كما في قوله:

شَيءٌ يُخَبِّئُنِي، الدُّجَى فِي زَرعِ سُرَّتِهِ وَيُبدِي

وقد يتقدم شبه الجملة عن الفاعل، لتقوية الحكم وتأكيده، كما في قوله:

فَأَمُوتُ، لَكِن يَغتَلِي فِي كُلِّ ذَرَّاتِي التّحَدِّي

وقد تتضافر عدة دلالات في التقديم والتأخير، إذ تتجلى للإنكار، والتعجب، والتخصيص والتنبيه، في شطري البيت الأول، وشطر البيت الثاني، كما في قوله:

باسمِي يُوشُّونَ الخِيَانَةَ يَسفَحُونَ دَمِي بِزَندِي

بِي يَرفلُون لِيَحـــــفِروا بِيَديَّ فِي فَخِذيَّ لَحدِي

ومن تقديم خبر كان على اسمها عنايةً واهتماماً وإنكاراً قوله:

وَلَا كَانَ دَلّالَ المَنَايَا حِصَانُهُ وَلا بَاعَ فِي سُوقِ الدَّعَاوِي ولا اشتَرَى

وبالإنعام في أسلوبيّة الشاعر، يُلحظُ ولوعه بهذا الأسلوب، بالإضافة إلى أنه قد

تتعدد الدلالات في التقديم الواحد، ناهيك عن خروجها إلى دلالاتٍ أخر غير الدلالات التي ذكرتها كتب البلاغة والنحو، وفي هذا انزياحٌ أسلوبي؛ فمن تعدد المداليل- إن جاز التعبير بهذا الاشتقاق- وانفتاحها، قوله:

مِن جِلدِيَ الخَشَبِيِّ أَخرُجُ تَدخُلُ الأَزمَانُ جِلدِي

وإذا ما نُظر إلى البنيتين: العميقة والسطحية التي وضعها (تشومسكي)، فإن بنية الجملة هي بنية سطحية متحولّة عن بنية عميقة في الأصل، في إطار آلية (التقديم والتأخير). لذلك فإن شعريتها تضفي على اللغة، وتكسبها مرونة وطواعية؛ إذ تمكن الباث من الحركة بحرية وديناميةٍ. وتتمثّل فاعليتُها هذه في إعطاء التركيب المألوف واللا مألوف تميّزاً، بالإضافة إلى مساعدة المتلقي على الشعور بنشوة الاكتشاف، وإيصال المدلول بطريقة مختلفة، محقّقاً للكلام شعريته، وموجاً به عوالم التخييل والإبداع، وقد يأتي اقتضاءً لمقتضيات صوتية وموجباته في النص، فنجد من ذلك ما أوجبته القافية، واقتضاه الروي تقديماً وتأخيراً، كما في قوله:

لهُ (عَبلَةُ) فِي كُلِّ شِبرٍ وَنَسمَةٍ وَمَا قَالَ إِنِّي(عَنتَرٌ) أَو تَعَنتَـــــــــــرَا

وَلَا كَانَ دَلّالَ المَنَايَا حصانُه ولا باعَ في سوقِ الدعَاوِي ولا اشتَرَى

وكذلك في قوله:

أَهوِي بِلَا كَفَّينِ.. تَرفَعُ جَبهَتِي. لِلشّمسِ بندِي

وَأَجِيءُ مِن نَارِ البُروقِ... يُسنبِلُ الأشواقَ رَعدِي

٢- الحذف والإيجاز:

يشكّل الحذفُ لبنةً في بناء الانزياح عن مستوى التعبير العادي. ويستمدّ أهميته "من أنه لا يُوردُ المنتظر في الألفاظ، ومن ثمّ يفجّر في ذهن المتلقي شحنةً فكريّة تُوقظ ذهنه، وتجعله يتخيّل ما هو مقصود، ومن ثمة حدوث تفاعل بين المرسل والرسالة والمتلقي. ومن هذا التفاعل تتضح لنا خصوصيّة النص"[٤٧]. وبه يتمّ أيضاً تحويل الكلام

٤٧) طارق شلبي، مجلة جذور، عدد ١٣، جدة، ص ٢١٥.

في الجملة، ويتحقق به عدول عن عناصره الأصليّة المكوّنة. والأصلُ في الكلام هو الذكر، لكنّ الباث يستغني عن بعض عناصر الكلام الأصل لغايات فيحذفها؛ فقد يُحذف المسند إليه أو المسند، أو المفعول به، ولكل واحدٍ منها دواعٍ وأسباب. فمن حذف (الفعل) قوله:

مِن أَينَ نَمشِي يا طوابيرُ... يَا سُوقَاً مِن الأَنيابِ والهَفهَفَـــــــــــةْ؟
مِن أَينَ يَا جُدرَانُ... يا خِبرَة تـُزوِّقُ التَموِيتَ والسَّفسَفَـــــــــــةْ
مِن هَاهُنا.. أَو مِن.. وَتَجتَازُنَا - مِن قَبلِ أَن نَجتَازَها- الأَرصِفَـــــةْ

ويتجلى الحذف كائناً في البيت الثاني؛ إذ حُذف المسند (الفعل) دالاً عليه البيت الأول، تقديره (من أين يا جدران نمشي)، وكذلك حذف اسم الإشارة للبعيد في البيت الثالث، يفسره اسم الإشارة الذي يسبقه، تقديره (هنالك)، وقد يحذف المسند (الخبر)، كما في قوله:

لِنَيسَانَ يَشدُو، وَفِي صَدرِهِ شِتَاءٌ عَنِيفٌ... طيورٌ جَرِيحَةْ
بِلادٌ، تَهُمُّ بِمِيلَادِهَـــا ... بِلادٌ تَمُوتُ، وتَمشِي ذَبِيحَـــةْ

إذ قُدّم شبه الجملة على (المبتدأ)، وحُذف المسند(الخبر) المتعلق به شبه الجملة، وحُذف أيضاً المسند وشبه الجملة في الشطر الثاني، دلّت عليه الجملة السابقة، ثم لا يلبث كذلك أن يحُذف في البيت الثاني المفعول المطلق أو التمييز، فتقديره (تهم بميلادها همّاً أو جوعاً). ذلك أنه كثيراً ما يُحذف (المسند)، سواءً أكان فعلاً أم خبراً، للاحتراز من العبث "بعدم ذكر ما لا ضرورة لذكره"[٤٨]. ومن ذلك قوله:

يُعَرّي فَضَائِحَ هَذَا الزمَـــــان وَيَعرَى، فَيَبدُو كَأَنقَى فَضِيحَـــةْ
تَرَى وَجهَهَا الشَمسُ فِيهِ كَمَا تَرَى وَجهَهَا فِي المَرَايَا المَلِيحَةْ

ويتجلى الحذف في حذف توكيد (الفاعل)، لمسوّغاتٍ إيقاعيّة خشية الحشو واختلال الوزن في الشطرين الأخيرين من هذين البيتين، في حذف (يعرى هو، وترى هي). ومثال حذف المسند إليه (المبتدأ) قوله:

٤٨) د. عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة، بيروت، د. ط، ١٩٨٥م.

تَحَدّيتَ بِالأَمسِ الحُكُومةَ، مُجرِمٌ رَهَنتُ لَدَى الخَبّازِ، أَمسِ جَوارِبي

وتقدير المحذوف (أنت مجرم)، يفسره ضمير الفاعل السابق، وقد يحذف الخبر المتعلق به شبه الجملة، وهو كثير ما يتجلى لدى الشعراء لدلالات بلاغية، ناهيك عما صنعته المفارقة الدلالية من اختزال متضادين، كما في قوله:

كُنتُ فِي كَفَّي (أَبي جَهلٍ) كَمَا كُنـــــتُ فِي تِلكَ الأَكُفِّ المُؤمِنَةْ

فِي فَمِي (أُرجُوزَتَا هِندٍ) كَمَا فِي فَمِي (الأَعرَافُ) وَ(المُمتَحِنَةْ)

وكذلك قوله:

إِنّنِي لِلمُعتَدِي، بِي يَعتَدِي لِلمُضَحِّي، بِي يُفدِّي مَوطِنَـــــــهْ

تم حذف المسند (خبر إن) المتعلق به شبه الجملة، وحذف الحرف الناسخ واسمه، وخبره المتعلق به شبه الجملة في الشطر الثاني احترازاً من العبث، إذ يفسره ما قبله، إلى جانب حذف حرف العطف (الواو) في بداية الشطر الثاني، وهي خصيصة أسلوبية عند البردوني (حذف حروف العطف) كي يتناسب مع التشطير الجملي الذي يسلكه الشاعر كثيراً؛ فهو مُولَعٌ به، وهي سمة تأثر بها عن الحداثيين. وقد يحذف الشاعر عمدةً من الكلام، وقد يحذف فضلة، وليس ثمة ما يلزمه بوجوب الحذف أو بعدمه، وإنما هو يخضعُ في ذلك لطبيعة الموقف الشعوري الذي يحتويه الكلام، ومقاصد الشعر من القول. فالحذف الجمالي- لدى الجرجاني- يتعلّق بالأثر الذي يُحدثه انتقال العبارة من حكمٍ كانت عليه إلى حكم استجدّ عليها، وهذا الانتقال محكومٌ بآليّة الإعراب، إذ لا يتم التحول في العبارة ذاتها، وإنما انتقال الحكم إليها، ومن ذلك قوله:

حِينَ قُلتُم: ثَورَةٌ شَعبِيّةٌ جِئتُكُم أَشتَاقُ كَفّاً مُتقِنَـــة

وتقدير الحذف (هي ثورة شعبية). إذ حذف المسند إليه (المبتدأ) لمجيئه بعد القول. أما قوله:

صِرتُ غَيرِي، وَلِعَينَي مَوطِنِي صِغتُ جُرحِي أَنجُماً مُستَوطِنَة

حذفت فيه أداة التشبيه (مثل) أو (الكاف) للدلالة على التماهي المحض والتحول التام. أما قوله:

فَتْرَةً، وَارتَدّ مَولَانَا إِلَى ... أَلفِ مَولَى، سَلطَنَاتٍ (كَومَنَة)

فقد حذف (النعت) للمنعوت (فترة)، وتقديره (قصيرة)، وكذلك حذف حرف العطف مع الفعل في الشطر الثاني؛ كناية عن الظلم والاستبداد اللذين سرعان ما ينكشفان بمجرد اعتلاء السلاطين كراسيّ الحكم، وادعاء كل سلطان الشجاعة والقوة، بدلالة دال (كومنة)؛ وتعني (دعوى الشجاعة في اللهجة العامية). وتعمل شعرية الحذف "على مستويين: مستوى الإحالة على المتلقي، ومستوى (إشاري) يحضر فيه المشار بوصفه علامة على مشار إليه غائب، ويوحي بهذه العلامة باعتبارها تعمل في الغياب، فلا سبيل إليها إلا من خلال التعامل الإشاري نفسه الذي يوحي بالمدلول، ويخفي الدال تماشياً مع جمالية المحذوف الذي نكتفي بالإحالة إليه لوجود قرينة ذهنية تدل عليه"[٤٩].

ولذلك عُدّ من أهم وظائف الحذف في لغة الشعر، أو في اللغة الأدبية على نحو العموم، ما يسهم به الحذف "من توليد للغموض، وجعل الشعر من ثم قابلاً لكثير من أوجه التأويل"[٥٠]. والحذف أنواعٌ؛ منه ما يكون في الجملة الاسمية، ومنه ما يكون في الجملة الفعلية، ومنه حذف في الحروف (النداء خاصة)، ومنه حذف في التركيب الشرطي، ومنه حذف في المكمّلات، وما أكثر ما يُحذف في شعر البردوني، ومن الحذف ما يجيء إيجازاً. إذ يعمد إلى اختصار ملفوظ كثير في عبارات موجزة معبّرة مكثفة مختزلة، كما في قوله:

هُرَاءٌ غَرِيبٌ لَا أَعِيهِ... وَلَا أَنَا مَتَى سَوفَ تَدرِي؟ حِينَ أَنسَى غَرَائِبِي

ومن صور حذف الحروف، حذف (حرف الجر) (في- الباء) المسند إلى ظرف الزمان (الأمس)، تقديره (بالأمس)، أو حذف الظرف الزماني (يوم) المسند بالإضافة إلى الدال الزماني (الأمس)، تقديره (يوم الأمس) في قوله:

نَعَم، أَينَ كُنتَ الأَمس؟ كُنتُ بِمَرقَدِي وَجُمجُمَتِي فِي السِّجنِ، فِي السُّوقِ شَارِبِي

٤٩) أحمد صبرة، مجلة علامات، عدد ٤٩، ٢٠٠٣م، ص ١١٧.

٥٠) أحمد محمد ويس، مجلة علامات، ج ٥١، ٢٠٠٤م، ص٢٥٤.

ومنها حذف حرف الاستفهام (الهمزة) في قوله في قصيدة (هاتف.. وكاتب):

تَدرِي؟ لِلحَرفِ صِبَاً يَفنَى، وَصِباً يَجبَل

وكذلك حذف أداتي التخيير: (إما)، و(أو) في قوله في (بعد سقوط المكياج):

رُدَّنِي مَا شِئتَ.. (ثَوراً)، (نَعجَةً) كَي أُسَمّيكَ.. يَمانيّاً بَطَل

ويتجلى في قوله:

أَجِبْ، لَا تُحَاوِلْ، عُمرُكُ، الاسمُ كَامِلاً ثَلاثُونَ تَقرِيباً (مثنّى الشَّوَاجِبِي)

حذف المسند إليه (المبتدأ) في الشطر الثاني؛ تقديره (عمري ثلاثون تقريباً، واسمي مثنى الشواجبي) احترازاً من العبث، وكذلك في قوله:

عَجِيبَةٌ يَا رِيحُ... مَاذَا جَرَى؟ تَشَابَهَ المِيلَادُ وَالانتِحَار

إذ تم اختزال كلام كثير بالصمت، وتوظيف علامات الترقيم، أو ما يطلق عليه علامات (الفضاء الكتابي). ومن صور الحذف أيضاً، حذفه جواب الشرط (لو) في شطري البيت، في قوله:

يَشتَاقُ لَو يَعدُو، كَسَيّارَةٍ لَو يَحمِلُ البَحرَ، كَإِحدَى الجِرَارْ

أما في قوله:

لَدَى مَن؟ لَدَى الخَمّارِ، يَكتُبُ عِندَهُ حِسَابِي، وَمنَهَى الشَّهرِ يَبتَزُّ رَاتِبِي

التقدير (لدى من كنت)، ثم يكرّر الحذف في الجواب (كنت لدى الخمار). ويتجلى في قوله:

هَل مِتُّ؟ يَبدُو مِتَّ، لَا إِنَّهَا دِعَايَةٌ، زَيفٌ، دُخَانٌ مُثَارْ

حذف حرف العطف في الشطر الثاني، التقدير (دعاية وزيف ودخان). وتلك كما أسلفنا خصيصة أسلوبيّة في شعره. ومن صور الإيجاز بالحذف قوله:

خُذُوهُ.. خُذُونِي لَن تَزِيدُوا مَرَارَتِي دَعُوهُ.. دَعُونِي لَن تَزِيدُوا مَتَاعِبِي

اختزل هاهنا كثيراً من العبارات والمفردات في (الحيّز- الفراغ الكتابي) (النقاط) التي تعبّر عمّا يرمي إليه الشاعر، وفي هذا تأثرٌ بشعراء الحداثة الذين يُولعون بمثل هذه الاختزالات المكثّفة. وقد يختزلها بالاستفهام؛ وذلك لما له من دلالاتٍ متعدّدة تحيل

(المتلقي) إلى علامات مؤشرية- إشارية رامزة، في سبيل استنتاج الدلالة المقصودة واستكناهها، كما في قوله:

هَل كَفَى يَا أَرضُ غَيثَاً؟ لَم تَعُد تَغسِلُ الأَمطَارُ أَوجَاعِي وَعُقمِي

٣- التركيب الاستعاري:

يمتاز البردوني عن سواه من الشعراء بولعه بالتركيب الاستعاري التنافري، مما يخلق ما يسمّى (بنية توقعات) حسب (كمال أبو ديب)[٥١] تنبع من المحور النسقي الذي ترتبط- مثلاً- في (براميل القمامات) بعشرات الإمكانيات (البراميل الفارغة المخصصة للقمامات)، كما في قوله:

كَانَ رَأسِي فِي يَدي مِثلَ اللّفَافَة وأَنَا أَمشِي كَبَاعَاتِ الصَّحَافَة

وَأُنَادِي يَا مَمَـــــرّاتُ إِلَى أَيـــ ـنَ تَنجَرُّ طَوابِيرُ السَخَـافَة؟

يَا بَرَامِيلَ القُمَامَـــــــــاتِ إِلَى أَينَ تَمضِينَ؟ إِلَى دُورِ الثَّقَافَة

لكنّ النصّ يقدّمُ اختياره من خارج بنية التوقعات بـ(ندائها): إلى أين تذهبين؟ وجوابه بـ(إلى دور الثقافة)، ممّا يخلق فجوةً، تتمثل في أمرين: مسافة توتر نابعة من ربط (براميل القمامات) بالنداء، ومخاطبتها، وسؤالها، وفجوة أخرى نابعة من حصر دلالات النداء والسؤال اللانهائية نظرياً، في دلالة واحدة، تكمن خارج بنية التوقعات المرتبطة بها. فـ(الشعرية) تولدت من عدم التجانس على مستوى التركيب والدلالة، ممّا أدّى إلى وجود انزياح أسلوبي مغاير للسياق المألوف، انزياح يمارسُ فاعليّة قويّة، ويخلقُ إمكانياتٍ جديدة ومتميّزة في عالم الاستعمال- التوظيف الشعري للغة. وكثيراً ما نجد (الانحراف) في بنية الجملة ماثلاً بصورة طاغية، مبنياً على التركيب الاستعاري، ممّا يجعل من بنية الجملة بنية غير متجانسة على المستوى الدلالي، ممّا يخلق توتّراً في بنية التراكيب الجديدة، ومن ذلك قوله:

مِن الحَقلِ جِئتَ نَبِيّاً إِلَيهِ وَمَا جِئتَ مِن (هَاشِمٍ) أَو (هِشَام)

٥١) ينظر، د. كمال أبو ديب، في الشعرية، مرجع سابق، ص٥٥.

لِأَنَّ بِقَلبِكَ صَوم الحُقُولِ تُغَنّي لِتَسوَدَّ صُفرُ الغَمَـــــــــام

إذ أسند إلى الحقل النبوة، وخالف في بنيتها، فحقه التأخير، مما تخلّق عن كسر النظام الدلالي للتركيب اللغوي، خلق تركيب استعاري جديد، يقوم على عدم التجانس في السياق الدلالي، وكذلك في جملة (لأن بقلبك صوم الحقول).

٤- أسلوب الاستفهام:

والاستفهام في الأصل استخبارٌ واستعلامٌ عن شيءٍ مجهول يتطلّب العلم به. وله أدواته التي تتنوع أحوالاً ودلالات، لكنّ الشاعر لا يوظفه لما وضع له في أصل اللغة وهو (الاستخبار)، وإنّما ينزاح به ليفيد منه دلالاتٍ أخر. ولذا فإن من منطلق الجملة النواة أو التوليديّة والجملة التحويليّة، يمكن النظر إلى جملة (الاستفهام)، بوصفها جملة تحويليّة أصلها التوليدي كان لمعنى (الإخبار)[٥٢]. أي إنّ الاستفهام يكون عن إخبار، ولا يكون عن إنشاء ولا طلب.

وبالتأمّل وإنعام النظر في شعر البردونيّ، يُلحظ شيوع أسلوب الاستفهام شيوعاً طاغياً، حتى أنه ليعدّ سمة أسلوبية تميز بها البردونيّ عن سواه، في الإكثار من استعماله ضمن طرائقه وأساليبه الإبداعية، وتوظيفه توظيفاً ضمن دلالات عديدة. بل إن هذا الأسلوب قد ارتبط لديه بما هو مولعٌ به من أساليب أخرى، نحو (التكرار) و(التتابع)، ممّا "يكشف لنا عن أزمة في الشعور، وحيرة في العقل، وتعطّش إلى حقيقة غائبة تستقصى"[٥٣]. ولا يخلو الاستفهام من دلالات يتقصّدها الشاعر متجاوزاً بها دلالة الاستخبار إلى غيرها من الدلالات. فمن دلالة الاستنكار والتعجب، قوله في مختتم (المحكوم عليه):

هَل تُرِيدُونَ قَتلَهُ؟ مَاتَ يَومَاً مِثلَكُم.. كَيفَ تَقتُلُونَ القَتِيلَا؟

ومن دلالة السخرية والانكار، قوله في (أمام المفترق الأخير):

٥٢) ينظر، د. خليل عمايرة، أسلوبا النفي والاستفهام، جامعة اليرموك، د. ط ، ص٢٥.

٥٣) ينظر، د. سعيد الجريري، مرجع سابق، ص٣٣.

وَيَا (مَخَا)... مَاذَا سَيَبدُو إِذَا تَقَيَّأَت أَسرَارَهَا الأَغلِفَةْ؟

وكذلك دلالة السخرية في قوله:

مِن أَينَ نَمشِي يا طوابيرُ... يَا سُوقَاً مِن الأَنيابِ والهَفهَفَةْ؟

ومن دلالة الاستحالة والإنكار، قوله:

هَل نَنثَنِي يَا شَوطُ؟ هَل يَنثَنِي نَهرٌ يـُرِيدُ العُشبُ أَن يُوقِفَه؟

ومن دلالات الإنكار والتعجب، قوله:

أَيَا شَمعَةَ العُمرِ ذُوبِي.. يُلِحُّ.. فَتَسخُو وَتُومِي: أَأَبدُو شَحِيحَة؟

ومن دلالات السخرية والتهكم، قوله في (أمسية حجرية):

قَالَ لِي: مَن أَنتَ؟ نَـــــذلٌ، إِنّنِي مِثلُهُ مُستَعمَرٌ بِاسمِ السِّيَـــــــادَةْ

أَتَرَى الصَّرعَى؟ لَهُم بَدءٌ، مَتَى؟ يَنضُجُونَ الآنَ، فِي جَوفِ الإِبَادَة

ومِمّا يتجلّى في شعر البردونيّ كثيراً حواريّاتٌ، جلّها تأتي على صورة استفهام، يشيّدهُ الشاعر بين شخصين ضمن (الحوار الخارجي) **Dialogue**، أو بين شخص ونفسه ضمن (الحوار الداخلي) **Monologue**، كما في قصيدته (سندباد يمني في مقعد التحقيق). وما يهمّنا في هذا الصدد مجيء الاستفهام فيها، في صورة شخص يستفهم والآخر يجيب، وأحياناً تتوالى الاستفهامات على هيئة سرد قصصي. وقد يحذف من الجملة أحد أركانها الرئيسة (الفاعل أو الخبر)، فتبقى جملة تحويليّة بالحذف، ثم يدخل عليها عنصر الاستفهام الذي يعدّ عنصراً تحويليّاً (بالزيادة)، ومنه ما عمد الشاعر إلى حذف الأداة استغناءً بالتنغيم، وذلك ما يصنع لفتاً وانتباهاً، كما في قوله:

تُغَنِّي؟.. أَغَانِيكَ بَينَ الرُّكَام عُيُونٌ يُفَتِّتُهُنَّ الزِّحَامْ

وقد يأتي المستفهمُ مستفهماً بأداتين، لينزاح عن الأصل في الدلالة لتدلّ على الحيرة والتيه، من ذلك قوله:

مَاذَا؟ وَأَينَ أَنَا؟ وَأَصعَدُ مِن قَرَارَاتِ التَّرَدِي

وفي قوله في (الأخضر المغمور):

وَمِن أَينَ؟ مِن كُلّ البِقَاعِ، لِأَنَّهُ يَجُودُ وَلَا يَدرُونَ، مِن أَينَ أَمطَرَا

ومن مجيئه بدلالة الإنكار والتعجب، قوله في (المحكوم عليه):

قُلتُ هَل صَارَ ثَائِرَاً...؟ وَعَلَى مَن وَهوَ مِنَّا.. هَل يُصبِحُ الهِرُّ فِيلَا؟

وقد يفتتح به قصائد من قصائده، فتمتلئ به مطالعها، وقد يأتي في طيّات تلك القصائد، وقد يستفهم عن متعيّن، وقد لا يستفهم عن متعيّن، وقد يأتي "مفرّقاً في النص، وقد يأتي مجتمعاً في شكل شريط متتابع الحلقات، والبردونيّ لا يستخدم أداةً واحدة من أدوات الاستفهام، لكنه يُنوع في استخدام تلك الأدوات، وإنّ لذلك دلالته"[٥٤]. وممّا ينزاح به الشاعرُ عن الأصل وهو (الاستخبار)، تقدّم (المسند) على (المسند إليه) في الجملتين الاسمية والفعلية، وكذلك تقدم المفعول به على فاعله، وعلى الفعل أيضاً، مما يسهم في نسج خيوط الاتّصال بين وحدات النص، وما سلف منها وما تلا؛ ولما للانزياح أو العدول في تركيب الجمل في التقديم والتأخير ونحوه من دلالات متعددة، منها العناية والاهتمام والتوكيد، إضافة للاستفهام أو الاستخبار، كما نجد في قوله:

مَا الّذِي؟.. مَوتٌ بِمَوتٍ يَلتَقِي فَوقَ مَوتِي.. مَن رَأَى فِي ذَا طَرَافَهْ؟

ويذهب أحدهم إلى أنّ "ثمة انتقالاً هائلاً تتضاعفُ فيه هذه الحيوية أضعافاً كثيرة، حين يتجاوز الاستفهام دوره المألوف في تحقيق معرفة بسيطة، ليشرع في اكتساب دلالة جديدة، ينضاف فيها بعدٌ شعوري، وظلٌ دلالي إلى الاستفهام البسيط"[٥٥].

٥- خيبة التوقع (كسر التوقع):

يتحقّقُ هذا الأُسلوبُ كثيراً في أشعار البردونيّ، ولاسيّما في هذا الديوان. ويسمّيه (محمد مفتاح)[٥٦] التشويش على ترتيب القصيدة، ذلك أنّ التأثير الأسلوبي يتلاشى حين يكون الترتيب، أي ترتيب عادياً، وقد تخرق أعراف استعمال (الفعل الماضي)، فتخلّص دلالته زمنيّاً على آتٍ، لا ماض. ويُلحظ ذلك في قوله في (الآتون من الأزمة):

---

٥٤) ينظر، د. عبدالله البار، قراءة في قصيدة (لص تحت الأمطار) للبردوني، مجلة الثقافة اليمنية، صنعاء، عدد ٤، ١٩٩٦م، ص ٦٦.

٥٥) د. عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص ٣٠.

٥٦) ينظر، تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للطباعة، بيروت، ط ٥، ١٩٨٥م، ص ٥٥.

قَرَّرُوا اللَّيلَةَ.. أَن يَتَّجِرُوا بِالعَشَايَا الصُّفرِ.. بِالصُّبحِ الحَزِينْ

وقوله:

قرَّرُوا بَيعَ الأَمَانِي والرُّؤَى فِي القَنَانِي، رَفَعُوا سِعرَ الحَنِيـــنْ

فَتَحُوا بَنكَينِ لِلنَومِ، بَنَـــوا مَصنَعَاً، يَطبُخُ جُوعَ الكَادِحِيـــنْ

فهذه الأفعال كلّها بصيغة الماضي، لكنّ السياقَ أفرغها من دلالتها الزمانية على الماضي، وأفضى بها إلى الدلالة على المستقبل. ومنها ما يرتبط بأسلوب التكرار المولع به، وذلك في ما يمارسه الشاعر من قلب للتراكيب لإنتاج دلالاتٍ يشفّ عنها السياق، بما يحقّق (خيبة التوقع) لدى المتلقي، بلجوئه إلى تفعيل (التضاد) وتوظيفه، كما يتجلى في الشطر الثاني من البيت الآتي:

لَا فُضُولَ يَرتَئِي.. لَا خَبَرٌ خِيفَةٌ كَالأَمنِ.. أَمنٌ كَالمَخَافَةْ

وفي قوله: "وزحامُ السوق يشتد". إذ قدّم الفاعل على الفعل للعناية والاهتمام، وما أكثر ما يلجأ إليه الشاعر من استخدام للمتناقضات، أو التضاد بين العبارات والجمل من شطري بيت أو في أبيات متتابعة؛ مما يسهم في حدوثه، وذلك بأن يخبر عن الشيء بما لا يشاكله، بل يضاده ويولجه في دائرة المطابقة أو المقابلة، ومن ذلك قوله:

تَمُوتُ أَسَىً كَي تُشِيعَ السُّرورَ تُغَنِّي- وَأَنتَ القَتِيلُ- السَّلَامْ

ومن كسر التوقع أيضاً دلاليّاً- ليس تركيبيّاً- المعتمد على بنية المفارقة والتضاد، قوله:

كُنتُ سَجَّانَاً أَدُقُّ القَيدَ عَن خِبرَةٍ؛ صِرتُ أُجِيدُ الزَّنزَنَة

أما عن كسر التوقع في التركيب أو البناء الجملي، نجد قوله:

تُزَمِّرُ لِلسَّهلِ كَي يَشرَئِبَّ وَلِلسَّفحِ كَي يَخلَعَ الاحتِشَامْ

ويستمر في نسجه للأبيات اللاحقة (ولِلمُنحنى...، وللبيدر...، وللشمس...)، ثم يكسر التوقع، بقوله في البيت الخامس:

مِن الحَقلِ جِئتُ نَبِيّاً إِلَيهِ وَمَا جِئتُ مِن (هَاشِمٍ) أَو (هِشَام)

ومن كسر أفق التوقع في التركيب، بناؤه للأبيات في مطلع قصيدة (الأخضر

المغمور): (لكي يستهل الصبح- لكي لا يفيق الميتون- لكي ينبت الأشجار- لكي يستهل المستحيل)؛ إذ كسر التوقع في البيت الخامس، بتغيير أداة نصب الفعل إلى أداة نسخ للاسم (لأنّ به كالنهر...). وهذه أمثلة شرودة، تبين مدى افتتانه بهذا الأسلوب، ولك أن تتأمل في شعره لتستبين ذلك.

ثالثاً: الانزياح في المستوى الإيقاعي:

يثير الحديث عن (المستوى الإيقاعي) في شعر البردونيّ أسئلة عدة، منها: هل الخروج على عروض الخليل- بوصفه نمطاً من أنماط الإيقاع- ثورة تدخل صاحبها في زمرة المجددين؟ وهل كلّ من خرج على ذلك العروض يعدّ مجدِّداً، وأحدث في الشعر فرقاً؟ وهل كل من التزم بالشكل الإيقاعي القديم عُدّ تقليديّاً متبعاً؟ وفق هذه الأسئلة تراءى البردوني- حسب وصف (البار)[٥٧]- (حدثاً إشكاليّاً)؛ فدعاةُ التجديد ينظرون إلى التزامه وتمسّكه بالشكل العروضي القديم، فينكرون عليه ذلك، ويُعدّونه تقليديّاً. أما المحافظون أو دُعاة التقليد، فقد أسعدهم منه ذلك التمسّك بالعروض القديم، لكنّهم لم يجدوا لديه سمة واحدة من سمات القصيدة البيتية التي توارثوها فاطروحه جانباً، ولم يعترفوا له بحقٍ، وبما أمكنته عبقريته الشعرية، فالتقى موقفان على طرفي نقيض، وبقي البردوني شاعراً، يُوغل في التجديد، وإن تمسّك بالعروض القديم، يرتقي بالشعر درجاتٍ عُلىً دون أن يتهافت أو يبتذل.

ولعلّ أبرز ما يُبدأ التحدث عنه في هذا المستوى، الإيقاع الخارجي أو الوزن العروضي لأهميته، ولما له من كشفٍ عن عبقرية التشكيل في النص. ولا بدّ في البدء من استقصاءٍ سريع لتواتر البحور في هذا الديوان. ولا ضير من التعرض لعمليّة إحصاءٍ بسيطة، قد يكون المقام هاهنا ليس من شأنه، لكن لا بأس في الإتيان، ولو بجزء بسيط منها. فقد صاغ البردّونيّ في هذا الديوان البحور الشعرية الآتية: الرمل، المتقارب، الرجز،

٥٧) أفدت من دراسة الدكتور عبد الله البار في هذا الجانب. ينظر، كتابه: في معنى النص وتأويل شعريته، لتفنيده فرية الكلاسيكية في شعر البردوني، وتركيزه على الجانب الإيقاعي على وجه الخصوص.

السريع، الطويل، الخفيف، البسيط، الوافر، الكامل، المتدارك؛ موزعة على ست وعشرين قصيدة، شملت كل قصائد هذا الديوان. ومن خلال ذلك تبين أن الشاعر قد استعمل عشرة بحور، وأهمل منها ستة بحور؛ تفاوتت نسب تواترها، وكذلك نسبة التام منها من المجزوء، كما يتضح ذلك في الجدول الآتي:

البحور	عدد المرات	النسبة	البحور	عدد المرات	النسبة
الرمل	٨	٣٠.٧٪	الوافر	١	٣.٨٪
السريع	٢	٧.٦٪	الكامل	٢	٣.٨٪
الرجز	٢	٧.٦٪	الطويل	٢	٧.٦٪
الخفيف	٣	١١.٥٪	البسيط	١	٣.٨٪
المتقارب	٣	١١.٥٪	المتدارك	٢	٧.٦٪

ومن هذا الجدول، تمّ التوصل إلى الآتي:

١- استخدام الشاعر للبحور المجزوءة سبع مرات من أصل ستة وعشرين، يقابله استخدامه للبحور التامة تسع عشرة مرة، أي بنسبة (١:٤) تقريباً، أو بنسبة (٧٦.٩٢ ٪) مقابل المجزوء (٢٣.٧٪).

٢- بحر الرمل هو أكثر البحور في هذا الديوان توتراً، إذ تواتر ثماني مرات: سبع مرات تاماً، ومرة واحدة جاء مجزوءاً، يليه بحران: (الخفيف، والمتقارب)؛ ورد كل منهما ثلاث مرات، جاءت كلها تامة. ثم تلا ذلك خمسة أبحر هي: (الرجز، والطويل، والمتدارك، والكامل، والسريع)؛ ورد كل واحد منها مرتين؛ منها بحران مجزوآن (الرجز، والمتدارك)، وآخران تامّان (السريع، والطويل). أما (الكامل) فقد جاء مرةً مجزوءاً وأخرى تاماً. بالإضافة إلى مجيء بحرين؛ كل منهما جاء مرة واحدة، أحدهما مجزوء وهو (الوافر)، والآخر تام وهو (البسيط).

والبردونيّ يُشكّل عروض الخليل وفق ما يرى، وليس وفق ما هو موجود. ولذا فهو

يشكّل القصيدة؛ معتمداً على (عروض النص)، وليس (عروض اللسان)[٥٨]، والنظر للشعر لما هو كائن، وليس لما سوف يكون. لذا فإنّ البردونيّ، وإن استعمل الشكل الإيقاعي الموروث إطاراً يصوغ فيه تجاربه الشعرية ورؤاه، فإنّ له طرائق في الأداء خاصّة تميّزه عن سواه من الشعراء الذين التزموا بذلك الشكل العروضيّ القديم. وإذا كان البردونيّ قد "تمثّل طرائق الأولّين في نظم القصيدة، ثم صاغها كأصفى ما تكون الصياغة والنظم، لكنّه تشرّب طرائق الشعراء الحداثيين في تشكيل إيقاع القصيدة وبنائها الفني، ورسم صورها، وطرائق التعبير عن المواقف والرؤى، وشايعهم في كثير من ذلك"[٥٩].

وقد انتظمت له طرائقُ أداءٍ خاصّة؛ انضفر فيها (المسموع) و(المقروء)، و(الجهارة) و(الهمس)، و(الضجّة) و(النعومة) على نحو لم تعرفه القصيدة العربيّة في شكلها العروضيّ القديم، وتلك مأثرة من مآثر البردوني، فقد أمدّ ذلك الشكل الإيقاعي بطاقاتٍ تمكّنه من التواصل والاستمرار؛ فهو ينزاح عن الكلاسيكيين بالابتعاد عن سمات المتانة في السبك وصلابة التكوين. إذ نجده يعمد إلى سبك البنية الإيقاعيّة القديمة، ويهلهل نسجها، ويرهف متانتها وجزالتها، ممّا يجعل تركيبة (البحر العروضيّ) جملاً شعرية تتقطع في البيت الواحد، دون أن يكسر النغم أو يخلّ بتركيبته العروضيّة، مما تراءى (الإيقاع) في قصيدته (تلاويّاً)، بتعبير (فهد عكام). وهذه سمةٌ أفادها البردونيّ من طبيعة التركيب العروضيّ للبنية الإيقاعيّة الجديدة، ولم يكتفِ الشاعر بذلك التأثر بشعراء التفعيلة، بل ذهب مذهب بعضهم في الاتّكاء على (المفردة)، بوصفها وحدة إنتاج المعنى، فمنح البيت الشعري تشكيلاً لم يعهده من قبل، كما في قوله:

يَا شِعرُ.. يَا تَارِيخُ.. يَا فَلسَفَةْ مِن أَينَ يَأتِي قَلَقُ المَعرِفَـــةْ؟
أَصَمُّ كَالأَحجَارِ.. لَكِنّـــــــهُ يدوِي. وَلَا صَوتٌ لَهُ، لَا شفَةْ

٥٨) هناك فرق بينهما، يكمن في أن (عروض اللسان) هو ما ورد في كتب العروض، في حين يتجلى (عروض النص) في انزياحات الشاعر وتشكيله شعره إيقاعياً حسبما أمكنته ملكته الشعرية.
٥٩) د. عبد الله البار، مورفولوجيا الصورة البيانية، مرجع سابق، ص ٧٩.

ومن سمات بنية قصيدة البردونيّ أيضاً، ما يعمد إليه من طرائق وتشكيلات، تخرجه من دائرة الكلاسيكيين، وتصله بمحاولات الحداثيين. ويتمثل ذلك في تجاوز قصيدة (السطر) وصولاً إلى قصيدة (الجملة الشعرية)، وهذان شكلان عروضيّان يختلفان عمّا يسمّى في شعر التفعيلة بـ(التدوير)، من خلال تشكيل شعره على أنحاء توقيعيّة، هي مزيجٌ من انتظام البحر الخليليّ في تفعيلاتٍ معدودة، وانتشار التفعيلة في أشطر متنوعة أعدادها، كما في قوله في قصيدة (وجه الغزوة الثالثة):

إِنَّهُم يَطبِخُونَنَا، كَي يَذُوقُوا عِندَمَا يُنضِجُونَنَا، شَرَّ وَجبَة

وبالتأمّل في هذا التشكيل، يُلحظ اتكاؤه في تكوينه العروضي على المصطلح الإيقاعي (التشعيب)، وذلك لما يمنحه من تفكّكٍ وتخلّعٍ لبنية القصيدة وتركيب أبياتها، فتهلهل نسجه إلى وحدات جمليّة، وتنأى بصفاته عن صفات المتانة والصلابة اللّتين تتسم به بنية نسيج الكلاسيكيين. وهذا التقطيع الجملي قد أفضى إلى تقطّع تكويناته- وحداته العروضية، وتراءت أقرب إلى تشكيل البنية الإيقاعيّة الجديدة، حتّى إنّه يسهل على المرء كتابتها على النمط الحديث السطري (التفعيلي). بل إنه قد استعاض عن (التدوير) الذي يجوز للشاعر، أو يُرخّص له الإتيان به في بحر (الخفيف) في وصل تفعيلة صدر البيت بعجزه؛ ولذلك يشيع لدى الشعراء جرّاء ترخصهم، بل واستحسانهم إياه في شعرهم. أما البردّونيّ، فقد نأى بنفسه عن الإتيان بهذه الرخصة، وهذا ما دفعه إلى هذا النمط الإيقاعي الداخلي (التشعيب)؛ وهو ما يتّسق أو يتوافق مع طرائقه في تشكيل البنية الإيقاعيّة لقصيدته وفق أيِّ نمطٍ أو تشكيلة يرتئيها، كما في قوله:

هَل يَرُدُّ السُّيُولَ وَحْلُ السَّوّاقِي؟ هَل تُدَمِّي قَوَادِمَ الرِّيحِ ضَربَهْ؟
أَنتَ مِن مَوطِنٍ يُرِيدُ.. يُنَادِي مِن دَمِ القَلبِ، لِلمَمَاتِ شَعبَــهْ

فالاعتبار هاهنا ليس بالوزن الواحد أو القافية الواحدة، وإنّما بالرؤية والموقف، وطرائق التشكيل، وأساليب الأداء. والحداثة ليست في الخروج على البحر الخليلي، ولكنّها رؤية للكون وموقفٌ منه في آن. ومن صور التجديد المنزاح في شعره عن سواه من الشعراء، التزامه بما لا يلزم من رخص البنية الإيقاعيّة، التي أُولع بها كثير من شعراء

العربيّة؛ من ذلك عدم استخدامه (التشعيث) في بحر الخفيف، وقد رخّص بها العروضيون، واستساغ استخدامها الشعراءُ حتى وردت عند بعضهم في قوافٍ غير مردوفة. لكن البردّونيّ أبى الأخذ بها؛ لأن استخدامها يفضي إلى الاستغناء عن (الوتد) في طيّات التفعيلة فيهتز النغم، فمضى مصمّماً على الالتزام باستخدام (فاعلاتن) في موضع الرخصة المشهور، وذلك حين تكون القافيةُ مردوفة، كما يتجلّى ذلك في قصيدة (طيف ليلي) على سبيل المثال. ناهيك عن عدم أخذه بما شاع لدى كثير من الشعراء بـ(التدوير) الذي يتحقّق في هذا البحر (الخفيف) رغم بناء البردّونيّ شعره على النمط الجملي، بل التزم بما يجعل الأشطر مستقلةً عن بعضها بعضاً، فإذا بالصدر يظلّ صدراً، والعجز عجزاً، بالإضافة إلى شيوعه في شعره. وقد ورد في هذا الديون ثلاث مرات، ممّا منح البيت خصوصيّة في النغم، وجلاءً في الإيقاع.

وممّا يُلحظ في شعره أيضاً، عدم استعماله تفعيلة (متفعلن) في حشو البيت من بحر (السريع)، فقد مقتته أُذنٌ واعيةٌ خُصّ بها البردّونيّ، واستحبّ دونها تفعيلتي (مستفعلن) و(مستعلن). وفي هذا الصدد يجزم (البار)[٦٠] أنه لم يجد له قصيدة مصوغة على تلك البنية الإيقاعيّة، استعمل فيها البردّونيّ تفعيلة (متفعلن) أبداً، ومن ذلك قصيدته (أمام المفترق الأخير). ومن تلك الرخص أيضاً التي لم يأخذ بها ما يُحدثه في قوافي قصائده جرّاء التزامه بحرف (الوصل) حين يكون (واواً) أو (ياءً)؛ فهو يجعله مشبعاً بحرف الوصل (الياء) دون أن يأتي بحرف الروّي مكسوراً، ملتزماً في ذلك حتى نهاية القصيدة، كما يتجلى في قصيدة (وجوه دخانيّة في مرايا الليل)، وإن كانت الضرورة الشعرية قد تضطره أحياناً إلى عدم الالتزام بذلك في قافية أحد الأبيات، كما في قصيدة (صياد البروق) في كسر الروي (مَشرُوعُ أُغنِيَةٍ، بِلَا *** صَوتٍ، كِتَابٌ غَيرُ مُجدِ)، وقصيدة (ليلة فارس الغبار) في كسر الروي (أَبدُو كَمَالِيٍّ، يُعَادِي مَالَهُ *** وَأَفِيقُ أَسخَرُ، بالفَقِيرِ المَالِ) على الرغم من ورود هذين الرويّين الآنفين في الأعمال الكاملة الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب عام (٢٠٠٤م)

٦٠) المرجع السابق، ص ٨٨.

مثبتين بالياء، ولعل ذلك من الأخطاء الشائعة فيها، نتيجة عدم تنقيحها وتشذيبها ومقابلتها مع دواوين الشاعر.

ومن صور عدم أخذه بالرخص أيضاً التزامه حرف (الردف) حين يكون (واواً) أو (ياءً). وقد أجاز العرضيون أن يتبادلا، فتأتي بعض الأبيات مردوفةً بـ(الواو)، وبعضها مردوفةً بـ(الياء)، لكنه أبى إلا (الإعنات) بتعبير بعض البلاغيين، أو (الالتزام بما لا يلزم)؛ فنجده يلتزم بالقصيدة مردوفة بـ(الواو) من أولّها حتى آخرها، وكذلك في (الياء) أيضاً، كما في قصيدة (خوف)- مثلاً- المردوفة بـ(الياء). ومن ذلك أيضاً، حرصُه على الالتزام بحركات بعض حروف القافية، كحركة (الإشباع) في الحرف الذي يسبق حرف الرويّ، كما في قصيدته (صيّاد البروق) مثلاً. ومن هنا قلّ (السناد) في شعره. وعلى الرغم من كون (السناد) يعدّ عيباً من عيوب القافية، إلا أن علماء العروض قد أجازوه، ومع ذلك فإنّ البردوني يلزم نفسه ما لا يلزم، بعدم الترخص، أو تصيد الرخص واستغلالها. ومما تمّ التوصل إليه أيضاً- بالإنعام في هذا الديوان، ورصده واستقصائه- عدم استعمال البردّونيّ حرف (الخروج) في قوافي قصائده. إذ اقتصر كثيراً على حرف (الوصل)؛ وهو إشباعُ حرف الروّيّ بـ(الهاء الساكنة)، بينما حرف (الخروج) المتمثّل في إشباع حرف (الروّيّ) بـ(الهاء المتحركة)، لم ترد قصائد متضمنة حرف (الخروج) إلا قصيدة واحدة، هي قصيدة (فراغ) من مجمل سبع قصائد تضمنت حرف الوصل بـ(الهاء).

ومن تقنيات الإيقاع التي وظّفها البردّونيّ (التكرار) المتمثل في تكرار مجموعة من "الأنماط النحويّة لا بكلماتها ذاتها فحسب، وإنما بتراكيبها المتميّزة، ممّا يجعلنا نستشعر شيئاً من الألفة الناجمة عن تكرار النموذج النحوي، وإشباع ما نتوقع من إيقاعات"[٦١]. ولعلها خصيصةٌ أسلوبية في شعره، وهو بذلك يضاهي (أحمد شوقي). ومما ينبغي الإشارة إليه أيضاً في هذا المستوى، عمده إلى (الحوار) في كثير من نصوص شعره، فهو يتحكّم بالوزن كما يشاء، ويدير (الحوار) كما يريد، وبمرونةٍ منقطعة النظير، كما في قصيدته (سندباد يمني

٦١) د. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٢٠٣.

في مقعد التحقيق)؛ إذ يُلاحظ فيها أنها "تشكّل إيقاعاً خاصّاً يضاف إلى إيقاع القصيدة المتمثل في بحر الطويل"[٦٢]. فضلاً عن إحكام الشاعر وإجادته للصياغة إلى درجةٍ عاليةٍ من الوجد الموسيقيّ والنشوة اللغويّة، ممّا صاحب تصاعد البنية الموسيقيّة، وسيطرتها على المستوى التصويري، لتغدو (رمزاً) تتكثّف حوله دلالةُ الشعر ومعناه.

رابعاً: الانزياح في المستوى المعجمي:

يتضمّن المعجم ألفاظ اللغة الداخلة في تركيب الكلام. ومن هنا تأتي أهمية الربط بين اللفظة، وبين سياقها التركيبيّ الذي يتكوّن من الجمل. فالألفاظ موجودة قبل الشعر (كمواد أوليّة). لكنّ "الشعر ينسقها وينظمها بطريقةٍ ما، حيث يخرجها عن عاديّتها ليجعلها بالتواشج مع سواها شعرية متميّزة، وذلك بطريقة التركيب، وبالسياق التي ترد فيه؛ لأنّ المبدع في استعماله للكلمة يبعث فيها قدرةً روحية"[٦٣]. ويعرّف (الدال) بالترجمة الصوتية لتصورٍ ما في الذهن، أما (المدلول) فهو المستثار الذهني للدّال المتصور. ويذهب كثير من اللغويين القدماء والمحدثين إلى اعتباطية العلاقة بينهما. ومن أشهر المحدثين المقرّين لذلك (دي سوسير)، إذ بشيوع (الدال) واقترانه بـ(المدلول) تتشكّل الوحدة المعجميّة، وتستقلّ وتتكاثر بأكثر من طريقة وفقاً للأنظمة الكليّة والجزئيّة الخاصّة بالعربيّة. فـ"إحدى النقلات الدالة في تصوّر البحث المعجمي، الإقرار بأنّ الفصل بين النحو والمعجم فصلٌ غير طبيعي، [و] رأت [أنَّ] منهج المعجم لا يتجه بالضرورة إلى دراسة قائمة من الكلمات تشتمل على جميع ما يستعمله المجتمع اللغويّ من مفردات، كما يدعي ذلك بعض اللغويين..."[٦٤]. ذلك أن "الصياغة التي حدّدناها للمبادئ العلاقيّة الدلاليّة، تفترض قيام المعجم على تصنيف المفردات إلى طبقات معجمية تنتظمها حقولٌ دلالية"[٦٥]. وثمة من المفردات التي بارحت مرجعيتها المعجميّة في هذا الديوان، والانسراح مع

٦٢) د. سالم الخدادة، الموسيقى في شعر البردوني، مجلة الكويت، مرجع سابق ،ص٣٨.
٦٣) أحمد جاسم الحسين، مجلة جذور، عدد ٢، ص٢٠٠.
٦٤) ينظر، محمد غاليم، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال، ط١، ١٩٨٧م، ص١٥٦.
٦٥) المرجع السابق، ص٢٠٠.

(المجاز) بكلّ تجلّياته، لتخلق عوالم تخييليّة تتنوّع فيها الدلالات، وتخصب المعاني، ولما لها من أثرٍ في التأثير على المتلقي، وجلاء الشعريّة في النص، ومن ذلك قوله:

عَلَى جِلدِكَ البَنكَنُوتِي، عَلَا سُعَالُ العَشَايَا وَبَيعُ المَنامْ

فالمحسوس (جلدك) نُعت باسم مجازي، هو (البنكنوت) وهي الأوراق المصرفيّة، وكذلك أُسندت مفردة (سعال) إلى (العشايا)، وهي جمع (العشي)، ممّا بارحت (سعال) دلالتها إلى أخرى، كذلك في قوله:

وَسَوفَ تُغَنّي إِلَى أَن يَرِفّ صَدَاكَ رَبِيعَاً وَيَهمِي حَمَامْ

إذ استخُدم الفعلُ (يرفّ) بدلالة أخرى مغايرةٍ لدلالته المعجمية، وتقتضي الدلالة في هذا السياق معنى (يستحيل أو يصبح أو يغدو) بدلاً من (يشيع، ينتشر)، كذلك الفعل (يهمي) استعمله بمعنى (يكثر أو ينتشر) بدلاً من يسقط (الدلالة المعجمية). إذ ينبغي عند تحليل بعض المفردات أن ينظر إلى معناها السياقي، وليس إلى معناها المعجمي، ومن تداخل المجاز بـ(الرمز)، قوله:

أَهوِي بِلَا كَفّينِ.. تَرفَعُ جَبهَتِي لِلشّمسِ بندِي

إذ استُعملت مفردة (بند) التي هي بمعنى (العلم)، بدلالةٍ أخرى بمعنى (الرأس)، بدليل ياء المتكلم في كل من (أهوي، جبهتي، بندي)، وكذلك السياق الذي يتم فيه (مراعاة النظير) أو ما يطلق لدى علماء البديع بـ(التناسب) أو (الائتلاف) أو (التوفيق)؛ وذلك بما عمد إليه الباثّ في الجمع هاهنا بين (الكفين، والجبهة)، ومناسبتهما- كلفظين متلائمين في النوع، أو المجال المتضمن لهما (الوجه)- لمعنى (البند) الدال دلالة على (الرأس)؛ بالإضافة إلى إمكانية النظر إليه على كونه (مجازاً). وكذلك في مبارحة الدال (عينيه) دلالته، وتضافر كلٌ من الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة والصورة الكنائيّة بـ(المجاز)، في قوله:

الجِهَاتُ الأَربَعُ اِحمَرَّتْ، عَوَتْ السَّمَاءُ الآنَ، صَارَتْ مِدخَنَهْ

مِهرِجَانٌ دمـــــوّيٌ.. مَا الذِي شَبَّ عَينَيهِ؟ ومَن ذَا لَوَّنَـــهْ؟

ولقد تقف المفردة الدالة عند حدّ المواضعة فلا تبرحها، وقد تنزاح عنها لتلج دائرة

الاتساع دون أن تفقد قدرتها على الإشارة إلى مدلولها الأول السطحي الذي انبثقت منه. فمنها قوله:

عَلَّ أَسيَادَهُ الّذِينَ امتَطَوهُ أَنفَذُوهُ.. بَل وَاستَجَادُوا البَدِيلَا

إذ استُعمل الفعل (امتطوه) بمعنى (استخدموه) مبارحاً دلالته الوضعية، ولكن فيه إشارة لمدلوله الأولي. وكذلك قوله (أنفذوه) بمعنى (أوصلوه)، مع إشارة الثاني إلى المعنى الأول. أما الفعل (استجادوا) فقد انزاح الشاعر في استعماله هاهنا- عما وُضع له معجميّاً، وعن استعماله صرفيّاً- عن معناه السطحي، ويعني (طلب إيجاد البديل)، واستعمله بمعنى (أوجدوا)، وفي قوله أيضاً:

هَات (م .خ) ثَلَاثِينَ عَيناً انتَخِب أَنتَ.. مَن تَراهُ كَفِيلَا

استعملت مفردة (كفيلاً) هنا بمعنى (جديراً)، لكنه لم يعمد إلى الثانية رغم اتحاد الوزن خشية (الإكفاء)؛ أي في الإتيان "في البيتين من القصيدة بروي متجانس في المخرج لا في اللفظ"[٦٦]. وهو عيبٌ من عيوب القافية. كذلك قوله:

لَم نَجِدهُ، صَوتٌ: قَبَضنَا عَلَيهِ أَلبسوهُ سَوطَاً وَقَيدَاً ثَقِيلَا

إذ استُعمل (صوتٌ) هاهنا بمعنى (شخص)، كذلك استُعمل الفعل (ألبسوه سوطاً)، بمعنى (أذقوه أشدّ العذاب)، كذلك (ألبسوه قيداً) بمعنى (قيدوه)، وتكاد تقترب المعاني. ومن هنا كانت لغة الانزياح الشعري لغة إيحاءات تفرّغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية، وتملأها بشحنةٍ جديدة.

ويشيع في شعره كثيراً (أسماء الأعلام)؛ ذلك لما لها من وظيفة في الخطاب الشعري. فهي تحمل تداعياتٍ معقّدة تربطها بقصص تاريخيّة أو أسطوريّة، وتشير إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافاتٍ متباعدة في الزمان، وفي المكان. ومن المفردات الشائعة في شعره، إكثاره من استعمال الفعل (يهمي)، حتى أصبح من معجمه الشعري، موجلاً به فضاءات دلاليّة

٦٦) أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة الكتاب الثقافية، لبنان، ط١، ١٩٨٩م، ص١٠٦.

رحاباً، كما في قوله:

الدُّجَى يَهمِي.. وَهَذَا الحُزنُ يَهمِي مَطَرَاً، مِن سُهدِهِ يَظمَأُ وَيُظمِي

وقوله أيضاً:

يَصفَرُّ كَالسِّل يَهمِي مِن عَبَاءَتِهِ يَنحَلُّ كَالقَشِّ، كَالأَسمَالِ يَجتَمِع

ومن الانزياحات الدلاليّة للمفردة المعجميّة، إعمالُه لفعل مختص بمفردة بعينها في التعالق والتركيب، ممثّلاً ذلك في دخول الفعل (أعجنُ) على (الأحزان) مبارحاً دلالاتها الوضعيّة لتلج دائرة أوسع، مكوّناً بها صورةً إبداعيّةً جديدة (تراجي كوميدية)، مقدّماً فيها الظرف الزمني (سنة) على الجملة الفعلية عنايةً واهتماماً بالحدث المتجسّد في (عجنه لأحزانه وغمّه)، مختزلاً فيها ما يعانيه هذا الشعب من مصائب وزلّات، كونه جعل من (ذاته) معادلاً رمزياً، يرمز لكل اليمنيين خصوصاً، والعرب عموماً، إذ يقول:

عَاجِنَ الفُرنِ... أَتَدرِي؟ سَنَةً وَأَنَا أَعجِنُ أَحزَانِي وَغَمِّي

كذلك في قوله:

اِصغِ لِي أَرجُوكَ؟.. أَغرَى أُمَّهَا شَيَّدَتْ قَصرَينِ مِن أَشلَاءِ هَدمِي

فكيف يتم تشييد القصور من الأشلاء، أشلاء هدم؟! بل إنك لن تستطيع أن تضع يدك على دلالات السياق الإيحائيّة الرامزة المتعددة، إلا بالتأمل في سياق النص كله. ومن ذلك قوله:

طَحَنَت وَجهِي- لِأَنِّي جَبَلٌ- خَيلُ كِسرَى، عَجَنَتهُ خَيلُ نَظمِي

أَعشَبَت أَرمِدَةُ الأَزمَانِ فِي مُقلَتَيَّ، جَلمَدَت شَمسِي وَنَجمِي

فكيف يُطحن الوجه ؟! إنّها صورة تصويريّة متخيّلة، تجسّد مشهداً، يصعب على العقل استساغته وتخيله؛ صنعته خيالات شاعر يجيد صنع صوره، ويتفنّن في نسجها، من خلال توظيفه لدلالات المجاز، وإشاراته الإيحائيّة السيميائيّة. يتراسل ذلك مع تنافر الدوال إسنادياً مع بعضها بعضاً، ناهيك عن تأكيده ذلك في (عجنته خيلُ نظمي)؛ رامزاً بذلك إلى (الفرس والأتراك)، وما تكبدوه من هزيمة. ويمكن التماس معاناة الشاعر وغربته الرامزة إلى معاناة شعبٍ كامل، مختزلة في هذا البيت:

دَاخِلِي يَسقُطُ فِي خَارِجِه غُربَتِي أَكبَرُ مِن صَوتِي وَحَجمِي

ومن الانزياحات المعجميّة المصاحبة لها عدة انزياحات أخرى على مستوى الدلالة والتركيب والتصوير، تصويره المبني على المفارقة المتنافرة لـ(سكون الرعب):

مِن أَينَ يَا بَابُ يَأتِي الرُّعبُ؟ تَلمَحُهُ مِن أَيِّ زَاوِيَةٍ، يَعشوشِبُ الوَجَعُ؟

يَمشِي عَلَى فَمِهِ، هَذَا السُّكُونُ عَلَى أَطرَافِ أَرجُلِهِ، يَهوِي وَيَرتَفِـعُ

فكيف يعشوشب الوجع؟ وكيف يمشي الرعب على فمه؟ وهل يمتلك الرعب أرجلاً؟ لذلك فإنّ ثنائيّة الدال والمدلول، تبدأ اعتباطاً وتنتهي نظاماً. إذ تحصّن المدخل المعجمي للدوال، فتغدو مدخلاً مرجعيّاً عامّاً لدوالٍ لاحقة متفرعة منها، ترتبط بأصل الوضع ارتباط تخصيصٍ أو تعميم. ذلك أن شاعراً كـ(البردّونيّ) امتلك ناصية اللغة وزمامها، يصعب على أي دارسٍ متأملٍ في شعره أن يمرّ من أمامه مروراً عابراً. لأننا إزاء شاعر يُحكم بناء شعره وتشكيله، ليس على مستوى (المفردة) ومبارحتها لمدلولها فحسب، ولكن على مستوى تركيبه لجملة وعباراته، وصوغه منها صوراً تُشعّ طاقاتٍ ابداعيّة شتى، لا سيّما إغراقه في النهل من الصور السرياليّة والحداثيّة المتنافرة الغريبة، من ذلك قصيدة (أمسية حجريّة).

ومن انزياحاته على مستوى البنية الصرفية، استخدامه صيغة الفعل (يرتئي) بمعنى(يرى)، إذ يقول:

يَطِيرُ لَكِن، يَرتَئِي نَعلُهُ تَرقِيعَ رِجلَيهِ بِمَاءِ الوَقَارْ

ولعلّ مما يؤكد انزياحاته المعجميّة، عمده إلى بعض الاشتقاقات العاميّة، كما نجد في توظيفه لعاميّة (صنعاء) وسواها من المناطق اليمنية، في استعمال (اسم الفاعل) بالنسبة للمتكلم المذكر مضافاً إليه (ياء المتكلم)، ومعاملته معاملة (الفعل)، فمثلاً: (أنا طالعٌ الشجرة) (أنا طالعي الشجرة)، كما في قوله:

قَرَأتُ- كَمَا يَحكُونَ عَنكَ- قَصَائِدَاً مُهَرَّبَةً.. بَل كُنتُ أَوَّلَ هَارِبِي

ولعل ما دفعه لذلك الضرورةُ الشعرية، كون القافية مشبعة بحرف الوصل (الياء) كما تم الإيماء إلى ذلك في صدد سابق، وكذلك استعمال فعل الأمر على صيغة (فَاعِل) على

المنوال ذاته، كما يبرز في تضمينه للمثل الشائع في قوله:

وَمَاذَا؟ وَأَنسَانَا الحِكَايَاتِ مُنشِدٌ (إِذَا لَمْ يُسَالِمكَ الزَّمَانُ فَحَارِبِي)[٦٧]

ومن تأثير العاميّة أيضاً، استعماله لمفردة (باعات) جمع مفردة (باعة) التي بدورها تُعدّ جمعاً، أي أن (باعات) تمثّل(جمع الجموع). إذ الأصل أن يستعمل مفردة (بائعي) جمع (بائع)، في قوله:

كَانَ رَأسِي فِي يَدي مِثلَ اللّفَافَة وأنَا أَمشِي كَبَاعَاتِ الصَّحَافَة

كذلك عنونته لقصيدة (زامر القفر العامر) منزاحاً في تصريف (اسم الفاعل) واشتقاقه من الفعل (زَمَرَ). إذ الأصل أن يُطلق ذلك على (المرأة)، فيقال: (امرأة زامِرَة)، أما الرجل، فيقال: (رجل زَمَّار) وليس (زامراً). وقد خالف الأصمعي ذلك، وأجاز إطلاق اللفظين على (الرجل)[٦٨]. ومن انزياحاته المعجميّة الدلاليّة استعماله لفظة (مَوَاس) على وزن (فَعَال) جمع مفردة (مَوْس)- التي هي تأسيس لمفردة (مُوسَى)[٦٩] على وزن (فُعلى)- وهي بمعنى (الشفرات) أو الآلات المصنوعة من الحديد التي يُحلق بها الشعر،

٦٧) ويتناص هذا المثل المضمن في البيت مع مثل شعبي يمني فيما معناه: "مش يكون المختم (...) "حاربي وارقدي" كناية عمن يُعزى إليه أو توكل إليه أداء مهمة ما، ولكنه يقصّر- أو يتراخى في أدائها. وبالمناسبة ينبغي التنبيه إلى ورود (الباء) في هذا الفعل (حارب)، وكذلك اسم الفاعل في البيت السابق (هارب) مكسورين غير مثبتين بالياء في الأعمال الكاملة الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب، وهو من الأخطاء الشائعة فيها، كما تم التنبيه إلى ذلك سلفاً. ذلك أن فعل الأمر الصحيح السالم يجزم بالسكون، وليس بالكسر، حتى وإن اضطرته الضرورة الشعرية إلى ذلك، فهذا غير مسوغ، لأن ذلك قد يوقعه في شرك أحد عيوب القافية (الإقواء) إذا ما التزم بتسكين (حارب).

٦٨) ينظر، جمال الدين بن منظور (ت ٧١١هـ)، لسان العرب، مادة (زمر).

٦٩) وفي حديث عمر رضي الله عنه: كَتَبَ أَن يَقْتُلوا من جَرَت عليه (المَواسِي)، أَي من نبتَتْ عانته، لأَن (المواسي) إِنما تَجْرِي على من أَنْبَت، أَراد من بَلَغ الحُلُم من الكُفَّار. وموسى اسم النبي عليه السلام، عربيٌّ مُعَرَّبٌ، وهو مُو أَي ماء، وسا أَي شجر، لأَن التابوت الذي فيه وجد بين الماء والشجر فسمي به، وقيل: هو بالعبرانية موسى، ومعناه الجذب لأَنه جذب من الماء؛ قال الليث: واشتقاقه من الماء والساج، فالمُو ماءٌ وسَا شجر لحال التابوت في الماء، قال أَبو عمرو: سأَل مَبْرَمان أَبا العباس عن موسى وصَرْفِه، فقال: إِن جعلته فُعْلى لم تَصْرفه، وإِن جعلته مُفْعَلاً من أَوْسَيْتَه صرفته. ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (موس).

لتحلّ دلاليّاً محلّ مفردة (السكاكين)، على الرغم من ذكر (السكاكين) و(الهراوي) في البيت الثاني، فكيف يمكن فتح العيون بـ(المواسي). ولعل ذلك كناية عما يلاقيه المرء من صنوف أنواع العذاب على أيدي رجال الشرطة، كما في قوله:

يَنقُشُ البُولِيـــــــــسُ، مَا حَقَّقتَهُ مِن فُتُوحٍ بـ(المَوَاسِي) فِي المُـــقَل
بـ(الهَرَاوِي) بِـ(السَّكَاكِينَ).. بِمَا يَجهَلُ الشَّيطَانُ.. مِن أَخزَى الحِيَل

وإن كان هذان البيتان قد أجريا في سياق (تأكيد الذم بما يشبه المدح)؛ غايته ذم شخصية ذلك المنافق المتقلب في أحواله حسب مصالحه النفعية (البراجماتية)، وكشف القناع- المكياج المسدول على هذه الشخصية الخسيسة، ودناءتها ومقتها ونبذها. ويُلحظُ في قوله:

وَقَد يَعتَرِيه المَوتُ مَليـــــــُونَ مَرَّةٍ وَيَأتِي وَلِيداً نَاسِيَاً كُلّ مَا اعتَرَى
تَدُلُّ عَلَيهِ الرِّيحُ هَمساً إِلَى الضُّحَى وَتَروِي عَطَايَاهُ العَشَايَا تَفَكُّـــرَا

مجيء الفعل (اعترى) لازماً، أي أن (المفعول به) قد حُذف ممثّلاً في الضمير المتصل بالفعل(اعتراه). وقد عمد إلى ذلك للضرورة الشعريّة (لزوم القافية، وحرف الروي). وينزاح دلاليّاً أيضاً، في توظيفه لـ(الفعل) في الجملة (تدلّ عليه الريحُ) في قصيدة (الأخضر المغمور) بمعنى (تبشر)، بدلالة السياق وهو(قرينة لفظية) (همساً إلى الضحى)، والذي بدوره (أي المبشّر) يُفسّر النصُّ إزاءه تفسيراتٍ عدّة، فقد يُستكنهُ منه (أي من النصّ كاملاً) دلالات عدة:(دلالة الفجر، أو الصبح ، أو الضوء،...) لانفتاح النص على دلالات لا متناهية. ذلك أن استجلاء دلالات النص مرهون بتعدد القراءات وآلياتها المستحدثة، بتوظيف المناهج النصيّة، ولا سيّما منها السيميائية التأويلية. ويعمدُ الشاعر أيضاً إلى استخدام الألفاظ الدخيلة المعاصرة وتصريفها؛ كما في تصريفه (تكسي) بالتنوين، إذ يقول:

يَقُولُونَ، مِن شَكلِ الفَوَارِسِ شَكلُهُ نَعَم.. لَيسَ تَكسِيَّاً لِمَنْ قَادَ وَاكتَرَى

ومن المفردات التي بارحت دلالتها قوله:

صِرتُ غَيرِي، وَلِعَينَي مَوطِنِي صِغتُ جُرحِي أَنجُماً مُستَوطِنَة

إذ تدلّ (أنجماً) على (الأوسمة) التي تقلّدُ على المضحّى أو المفتدي نفسه من أجل وطنه. كذلك دلالة (مستوطنة) على شدّة ما تلاقيه (الذاتُ) من معاناة، استحالت جراحها إلى عاهات مستديمة. لكن هذه (النفس) العزيزة، ستظفر بالخلود والذِكر المحمود:

عَن مَمَاتِي: وَردَةٌ تَحكِي، وَعَن مَولِدِي فِي المَوَتِ تُنبِي سَوسَنَةْ

ومن تصريفه لـ(الجامد) قوله:

ذَاكَ وَادِي (عَسَى) نَعَم كَانَ يَومَاً وَتَخَلَّى وَادِي (عَسَى) مِن تَعَسَّى

ومما يتجلّى في شعره أيضاً، بعض ألفاظ اللهجة المستقاة من البيئة (الزراعيّة) نحو: (المنجل، المشتل، المرجل). ومن سمات قصيدة البردوني الشائعة في شعره، والتي ينبغي الإشارة إليها والتأكيد عليها (النحت) من الفعل الرباعي. إذ لا تكاد تخلو منه معظم قصائده، كما في (لكننة، دندنة، مرونة، مكننة، شنشنة، طنطنة...) في قصيدة (مأساة حارس الملك) على سبيل المثال لا الحصر.

الخاتمة

تتبعت هذه الدراسة مبدأ أو قانون (الانزياح)، كما يسمّيه (كوهن) في ديوان (وجوهٌ دخانيّة في مرايا الليل). إذ جعله كوهن القانون المتحكم في اللغة الشعرية. وقد جعله الشكلانيون أحد مصطلحاتهم النقديّة، بالإضافة إلى مصطلحين آخرين: التغريب، والتعرية؛ وذلك لاعتنائهم البالغ بالنصّ الأدبي، وما يحقق أدبيّته، خاصّة لدى (جاكوبسن) الذي جعله أساس الشعرية؛ وهي ذاتها الوظيفة الجماليّة المهيمنة في تصنيفه وظائف اللغة. إذ أكّد أنّ المفاجأة الأسلوبيّة تولِّد اللَّا مُنتظر من خلال المنتظر؛ واللَّا مُنتظر هو عمليّة الانزياح ذاتها، التي تقوم بتوليد الشعرية، السمة الأكثر بروزاً للأسلوب في النص. وقد أطلق عليه قانون أو شعرية التماثل، من خلال إسقاط محور الاختيار على محور التأليف. فضلاً عن مصطلح المهيمنة؛ بؤرة العمل الفنيّ المهيمن في النص الأدبي. وقد استقصت هذه الدراسة مدى تحقّقه في شعر البردوني في هذا الديوان، على مستوياته الأربعة: المعجمي أو مستوى المفردة، والمستوى التركيبي، والمستوى الإيقاعي، والمستوى الدلالي أو التخييلي. وقد تم دراسة هذا المبدأ في كلِّ مستوى على حدة، وتتبع الدلالات الناتجة عن كل مستوى. ولم يُكتف بذلك، بل عُمد أيضاً إلى دراسة الانزياح في الصورة، وكذلك عدول المجاز أو الاستبدال المجازي. وقد توصل إلى نتيجة، مفادها أنه لا بدَّ لكلِّ نص أدبي سواءً أكان شعراً أم نثراً أم قصةً أم سوى ذلك، وأنه لابد من تجلي هذا الأسلوب المتمثل في (الانزياح)- كما هو عند الأسلوبيين- لدى كل مبدع، وأن الشاعر عبد الله البردّونيّ، من أكثر الشعراء الموغلين فيه، ولا سيما في هذا الديوان، لما له من نَفَس شعري فريد، وطابعٍ اُختص به دون غيره، ولتشربه طرائق المحدثين في تشكيل شعره وصياغته، على الرغم من التزامه بالنمط التقليديّ (البحر الخليلي والقافية) إطاراً لشعره. مما أدى به إلى منزلة بين منزلتين، فلا هو مقلِّد، ولا هو محدث، حتى غدا مدرسةً قائمةً بذاتها، يتقصّدها الشعراء، وينهلون منها ما شاء لهم الإبداع ذلك. بالإضافة إلى تشكيله صوره على طريقة موغلة في الغرابة مستمدة من رؤى السرياليين وأفكارهم. فضلاً عن ثقافته الشعبيّة، وقراءته الغزيرة الموسوعيّة. مما أدّى إلى إثراء روافد شعره، وإمداده بطاقاتٍ لغويّة مكّنته من امتلاك اللغة، وتشكيلها حسبما وكيفما شاء.

فهرس المصادر والمراجع

١- أحمد جاسم الحسين، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع٢، ١٩٩٩م.

٢- أحمد صبرة، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي والثقافي، جدة، عدد٤٩، ٢٠٠٣م.

٣- أحمد محمد ويس، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي والثقافي، جدة، عدد ٥١، ٢٠٠٤م.

٤- أحمد علي محمد، مجلة نزوى، سلطنة عمان، عدد ٣٧.

٥- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار الكتب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م.

٦- أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة الكتاب الثقافية، لبنان، ط١، ١٩٨٩م.

٧- د. بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، مؤسسة حمادة، ودار الكندي، إربد، ط١، ١٩٩٨م.

٨- بشير القمري، ت: النظرية التوليدية والشعرية الأدبية ، مجلة علامات في النقد، ج٤١، ٢٠٠١م.

٩- بوجمعة جمي، مجلة جذور، النادي الأدبي والثقافي، جدة، عدد ١٨ .

١٠- جاسم الفهيد، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الكويت، عدد ٨٨، خريف ٢٠٠٤م.

١١- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد العمري، محمد الولي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

١٢- جمال الدين بن منظور الأنصاري، معجم لسان العرب.

١٣- د. خليل عمايرة، أسلوبا النفي والاستفهام، جامعة اليرموك، د. ط.

١٤- حسين المناصرة، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، عدد ٥٢، ٢٠٠٤م.

١٥- د. خيرة حمر العين، مجلة جذور، النادي الأدبي والثقافي، جدة، عدد ١٤ .

١٦- د. خيرة حمر العين، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي والثقافي، جدة، عدد ٣٨.

١٧- رابح بوحوش، مجلة جذور، عدد ٢، ١٩٩٨م.

١٨- د. سعيد سالم الجريري، دراسة أسلوبية في شعر البردوني، مركز عبادي، ط١، ٢٠٠٣م.

١٩- سهى فتحي نعجة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الكويت، عدد ٨٥، شتاء ٢٠٠٤م.

٢٠- صبار نور الدين، مجلة جذور، النادي الأدبي والثقافي، جدة، عدد ١٥.

٢١- د. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٢م.

٢٢- د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، ط٢، ٢٠٠٣م.

٢٣- طارق شلبي، مجلة جذور، النادي الأدبي والثقافي، جدة، عدد ١٣.

٢٤- عبد الرحيم أبطي، مجلة علامات، النادي الأدبي والثقافي، جدة، عدد ٥٤، ٢٠٠٤م.

٢٥- عبد الرحيم وهابي، مجلة جذور، النادي الأدبي والثقافي، جدة، عدد ١٨.

٢٦- د. عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة، بيروت، د. ط، ١٩٨٥م.

٢٧- د. عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة، بيروت، د. ط، ١٩٨٥م.

٢٨- عبد العزيز لحويذق، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي والثقافي، جدة، عدد ٥٤، ٢٠٠٤م.

٢٩- د. عبد العزيز المقالح، الشعر بن الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨١م.

٣٠- عبدالله البردوني، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، ديوان (وجوه دخانية في مرايا الليل)، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط٢، ٢٠٠٤م.

٣١- د. عبد الله حسين البار، في معنى النص وتأويل شعريته، مركز عبادي، ط١، ٢٠٠٤م.

٣٢- د. عبد الله حسين البار، دراسة أسلوبية في شعر امرئ القيس، مركز عبادي، ط١، ٢٠٠٣م.

٣٣- د. عبد الله حسين البار، مجلة دراسات يمنية، مركز البحوث والدراسات اليمنية، صنعاء، عدد ٦٤– ٦٥، سنة ٢٠٠٤م.

٣٤- د. عبد الله حسين البار، مجلة الثقافة، قراءة في قصيدة (لص تحت الأمطار)، عدد ٤، يوليو ١٩٩٦م.

٣٥- د. عبد الله حسين البار، مورفولوجيا الصورة البيانية في ديوان: (وجوه دخانية في مرايا الليل)، مجلة الحكمة، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، عدد ٢٢١، خريف ٢٠٠٢م.

٣٦- د. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٥م.

٣٧- د. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، لبنان، ط١، ١٩٨٦م.

٣٨- مجلة الكويت، وزارة الإعلام الكويتية، ملف عن البردوني، عدد ٢٢٧، ٢٠٠٠م.

٣٩- د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٩٨١،٢م.

٤٠- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

٤١- مجموعة مؤلفين، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤م.

٤٢- مجموعة مؤلفين، النص المفتوح- قراءة في شعر المقالح، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٤٣- د. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥م.

٤٤- د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م.

٤٥- د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٤م.

٤٦- د. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية- قراءة أخرى، الشركة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.

٤٧- محمد غاليم، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٧م.

٤٨- محمد مريسي الحارثي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، ع٣٨.

٤٩- د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٥، ١٩٨٥م.

٥٠- هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق،١٩٩٩م، د. ط.

٥١- د. يوسف حامد جابر، البنيوية في النقد العربي المعاصر، كناب الرياض، مؤسسة اليمامة، الرياض، عدد ١٢٨، ط١، ٢٠٠٤م.

Romanization of Resources

1- Ahmed Jasem Hosain، Goudhoor Journal، Cultural Literary Society، Jeddah، Issue 2، 1999.
2- Ahmed Sabrah، Alamat Fi Annaqd Journal، Cultural Literary Society، Jeddah، Issue 49، 2003.
3- Ahmed Mohammed Wais، Alamat Fi Annaqd Journal، Cultural Literary Society، Jeddah، Issue 51، 2004.
4- Ahmed Ali Mohammed، Nazwa Journal، Sultanate of Oman، Issue 37.
5- Ahmed Mokhtar Omar، Elm Addilalah، House of Books، Cairo، 5th Ed، 1998.
6- Ahmed Alhashimi، Mizan Adhahab fi Sena'at Shi'r Al'arab، Book Cultural Foundation، Lebanon، 1st Ed، 1989.
7- Dr. Bassam Qattous، 'Estratijiyyat Alqira'ah، Hamaadah Foundation، and Dar Alkindi، Irbid، 1st Ed، 1998.
8- Basheer Alkamari، Translation: Alnathariah Altawleediyyah Walshi'riyyah Al'adabiyyah، Alamat Fi Annaqd Journal، Cultural Literary Society، Jeddah، part 41، 2001.
9- Bou Jom'ah Jemi، Goudhoor Journal، Cultural Literary Society، Jeddah، Issue 18.
10- Jasim Alfaheed، Journal of Humanistic Sciences، Kuwait University، Issue 88، Autumn 2004.
11- Jan Kouhin، Binyat Allughah Alshi'riyyah، Translation: Mohammed Al'omari and Mohammed Alwali، Dar Tobcal for Publishing، Morocco، 1st Ed، 1986.
12- Jamal Addeen Ibn Manzhour Alansari. Lisan Al'arab Dictionary.
13- Dr. Khaleel 'Amairah، 'Oslouba Annafi Wal'istefham، Yarmouk University، Without Ed and Date.
14- Husain Almanaserah، Alamat Fi Annaqd Journal، Cultural Literary Society، Jeddah، Issue 52، 2004.
15- Dr. Khairah Homrat Alain، Goudhoor Journal، Cultural Literary Society، Jeddah، Issue 14.
16- Dr. Khairah Homrat Alain، Alamat Fi Annaqd Journal، Cultural Literary Society، Jeddah، Issue 38.
17- Rabih Bohoosh، Goudhoor Journal، Cultural Literary Society، Jeddah، Issue 2، 1998.
18- Dr. Saeed Salem Al-Jareri، Dirasah 'Osloobiyyah fi Shi'r Al-Baraddooni ، 'Obadi Center for Publishing، 1st Ed، 2003.
19- Soha Fathi Na'jah، Journal of Humanistic Sciences، Kuwait University، Issue 85، 2004.

20- Sabbar Noor Addeen، Goudhoor Journal، Cultural Literary Society، Jeddah، Issue 15.
21- Dr. Salah Fadhl، Entaj Addilalah Al'adabeyyiah، Arabian Culture Center، Cairo، 2nd، 2002.
22- Dr. Salah Fadhl، Nazhariyyat Albina'eyyah fi Annaqd Al'adabi، Egyptian Authority for book، Cairo، 2nd، 2003.
23- Tariq Shalabi، Goudhoor Journal، Cultural Literary Society، Jeddah، Issue 13.
24- Abdu Arraheem 'Abtai، Alamat Fi Annaqd Journal، Cultural Literary Society، Jeddah، Issue 54، 2004.
25- Abdu Arraheem Wahhabi، Goudhoor Journal، Cultural Literary Society، Jeddah، Issue 18.
26- Dr. Abdu Al'azeez 'Ateeq، 'Elm Alma'aani، Dar Annahdhah، Lebanon، Beirut، Without Ed، 1985.
27 - Dr. Abdu Al'azeez 'Ateeq، 'Elm Albadee'، Dar Annahdhah، Lebanon، Beirut، Without Ed، 1985.
28- Abdu Al'azeez Lehowaithiq، Alamat Fi Annaqd Journal، Cultural Literary Society، Jeddah، Issue 54، 2004.
29- Dr. Abdu Al'azeez Almaqalih، Alshi'r bain Arro'ya Wattashkeel، Dar Alawdah، Beirut، 1st، 1981.
30- Abdullah Albaraddouni، Al'a'maal Alshi'riyyah، Divan (Wogooh Doukhaniyya fi Maraya Allail)، General Authority of Book، Sana'a، 2nd Ed، 2004.
31- Dr. Abdullah Husain Albar، Fi Ma'na Annas Wata'weel Shi'riyyatih، 'Obadi Center for Publishing، 1st Ed، 2004.
32- Dr. Abdullah Husain Albar، Derasah 'Oslobiyyah fi Shi'r 'Imro'o Alqais، 'Obadi Center for Publishing، 1st Ed، 2004.
33- Dr. Abdullah Husain Albar، Derasat Yemeniah Journal، Yemeni Researches and Studies Center، Sana'a، Issue 64- 65، 2004.
34- Dr. Abdullah Husain Albar، Althaqafah Journal، Qira'ah fi Qaseedat (Lis Tahta Al'amtaar)، Issue 4، July 1996.
35- Dr. Abdullah Husain Albar، Morfologya Assourah Albayaniyyah fi Deewan (Wogooh Dokhaniyyah fi Maraya Allail)، Alhikmah Journal، Union of Yemeni Authors and Writers، Issue 221، Autumn 2002.
36- Dr. Abdullah Alghadhami، Alkhatee'ah Wattakfeer، Egyptian Authority of book، Cairo، 1st Ed، 1985.
37- Dr. Abdu Almalik Mirtadh، Bonyat Alkhitaab Ashi'ri، Dar Alhadathah، Lebanon، Beirut، 1st Ed، 1986.
38- Kuwait Journal، Kuwait Ministry of Media، a File About Albaraddouni، Issue 227، 2000.

39- Dr. Kamal Abu Deeb، Gadaliyyat Alkhafa'a Wattagalli، House of Science for Millions، Beirut، 2nd Ed، 1981.
40- Dr. Kamal Abu Deeb، Fi Ashi'riyyah، Arabic Researches Foundation، Beirut، 1st Ed، 1987.
41- A group of authors، Alwaseet Dictionary، Arabic Language Assemblage، Egypt، Cairo، 4th Ed، 2004.
42- A group of authors، Alnnas Almaftooh- Qira'ah fi Shi'r Almakalih، Dar Al'adaab، Beirut، 1st Ed، 1991.
43- Dr. Mohammed Bennies، Zhahirat Ashi'r Almo'aaser fi Almaghrib – Mokarabah Biniawiyyah Takweeniyyah، Arabic Cultural Center، Morocco، Casablanca، 2nd Ed، 1985.
44- Dr. Mohammed Al'abd، 'Ibda'a Addilalah fi Alshi'r Aljahili، Dar Alma'aarif، Cairo، 1st Ed، 1988.
45- Dr. Mohammed Abdu Almottalib، Albalaaghah Wal'osloubiyyah، Egyptian Authority of Book، Cairo، 1st Ed، 1984.
46- Dr. Mohammed Abdu Almottalib، Albalaaghah Al'arabiyyah – Qira'ah 'Okhra، General Egyptian Company of Book، Cairo، 1st Ed، 1995.
47- Mohammed Ghaleem، Attawleed Addilaali fi Albalaaghah Walmo'gam، Dar Tobcal for Publishing، Morocco، 1st Ed، 1987.
48-Mohammed Moraisi Alharithi، Alamat Fi Annaqd Journal، Cultural Literary Society، Jeddah، Issue 38.
49- Dr. Mohammed Miftah، Tahleel Alkhitaab Ashi'ri، Dar Attanweer for Printing and Publishing، Beirut، 5th Ed، 1985.
50- Hinierish Bleat، Albalaaghah Wal'osloubiyyah، Translation: Mohammed Al'omari، Africa of the East، Without Edition، 1999.
51- Dr. Youssef Hamid Jabir، Albinyawiyyah fi Annaqd Al'arabi Almo'aaser، Riyadh's book، Alyamamah Foundation، Riyadh، Issue 128، 1st Ed، 2004.