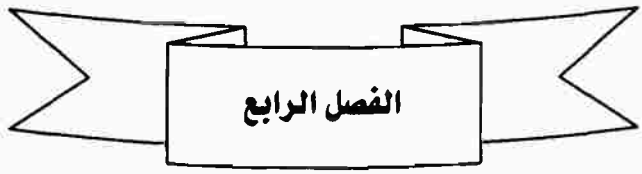

مَظاهِرُ من الانْحِرافِ الأُسْلُوبِي في مَجْموعَة

عبد الله البردوني:

"وُجوه دخانِيّة في مَرايا الليْل"

تسويغ:

الانْحِرافُ الأُسْلوبي ظاهرةٌ أسلوبيَّةٌ ونقديَّةٌ وجماليَّةٌ يُعْنى بها النَّقْدُ الحديث، وإن كانتْ موجودةً في نَقْدنا العربى القديم من خلال الاستعارة والمَجاز، بمسمّيات كثيرة منْها" الاتّساع أَو التوسّع"، والعُدول. وقد ربَطَها نُقّادُنَا وبَلاغيُّونا القُدَماءُ بالاستعارة والمجاز. وإنّنا إذْ نتّخذُ ما وَرَدَ عن بَعْضِ الباحثين الغربيِّين، مثل تشكومسكي، وسوسير، وكوهن، وفريمان، مرجعاً في دراستنا، لا نُقَلِّل من أهمّية ما كَتَبَهُ النُّقادُ والبلاغيّون العرب قُدماء ومُحْدثين حولَ ماهية الإبْداع؛ وإنّما نستخْدمُ مُصطَلَحَ "الانْحراف"، كونه المصْطلح الأجدّ لهذه الظّاهرة الأسلوبيّة التي لم تغب عن نَقْدنا العربيّ. وفي الوقْت نفسه لا نَرُدُّ إبْداعَ البردونى إلى ظاهرة " الانحراف الأسلوبي" حسب، وإنّما نرى أنّها الظاهرة الأكثر بُروزاً، مع إيماننا بأنّ ظاهرةً معقّدةً كالإبداع الفنّى تشتركُ فيها عواملُ كثيرةٌ وقدراتٌ هائلةٌ أهمُّها الانْتقاءُ والاخْتيار، وخلق العلاقات بين عناصِرِ العَمَل المُبْدع.

هذه القراءة النقدية للشاعر اليمني عبد الله البردّوني تفيد من الدراسات الأسلوبية الحديثة، ولا تقف عندها، وهي دراسة لم تقف على شعر البردّوني كله، وإنما اختارت ديوانه: " **وجوه دخانية في مرايا الليل** "، وتعمقت دراسته قصد الكشف عن تواتُر تْلك الظّاهرة الأسلوبية بشكل مُبدعٍ، كما تُحاولُ الدراسَةُ تسويغَ وُرودِها فنياً وجمالياً. ويعود ذلك إلى جملة أسباب منها:

١ - إن هذا الديوان يمثل قمة النضج الفني لدى البردّوني؛ إذ تتعمق فيه تجربته وتثرى صوره الشعرية، وتقفز استعاراته فوق الحواجز معلنة الدخول في عالم جديد من التركيب اللغوي.

٢ - إنني أدرس ظاهرة أسلوبية معقدة، يثار حولها وحول أهميتها جدل كثير، فآثرت أن اكتفي بقراءة عمل واحد، لما يتيح لي ذلك من فرصة للتعمق، واستكناه قدرات الشاعر الإبداعية.

٣ - إن لغة الشاعر، في هذا الديوان، وما فيها من انحراف عن المألوف، وبروز هذه الظاهرة وتجليها من خلال مجموعة من الظواهر الأسلوبية كالتوازي، والمنافرة، والثنائيات الضدية، وغيرها كانت أهم المغريات التي دفعتني إلى دراسته.

-١-

كان للنظريات اللغويّة على أيدي كل من فرديناند دوسوسير (F. Desaussure) وليونارد بلو مفيلد (Bloom Filed.L) ونعوم تشومسكي (N. Chomsky) أثر بارز في ظهور اتجاه جديد في النقد الأدبي، قام على أنقاض البحوث البلاغية القديمة يدعى الأسلوبية (Stylistics)[١]. وبوحي من هذا التطور في علم اللغة، اتجهت الدراسات النقدية الحديثة إلى أسلوب الكاتب تستجليه، وتنظر فيما يميزه من غيره، وترده إلى مكوناته وبناه الأصلية ، كاشفة عن البني السطحية والبني العميقة فيه، وما تحدثه من شعرية في نفس المتلقي.

وثمة طرق كثيرة تتناول الأفكار والأسلوب، منها:

١ - الطريقة اللغوية الأسلوبية ، وهي التي تدرس المؤلفات الفنّية من خلال أسلوب الكاتب من الناحية اللغوية بوساطة الملاحظة وتصنيف الخصائص الفردية.

٢ - دراسة أسلوب الكاتب في روابطه المتينة بالصور والأفكار في ضوء المفهوم الماركسي للمحتوى والشكل.

٣ - محاولة إيجاد علم خاص مبني على القاعدة اللغوية الأسلوبية [٢]. ويرى صلاح فضل أنه نشأ اتجاهان في علم الأسلوب: أحدهما وصفي يتمثل في علم أسلوب التعبير ويدرس العلاقة بين الصيغ والفكر في عمومه، وهذا

يقابل بلاغة الأقدمين، والثاني توليدي، وهو علم الأسلوب الفردي ويدرس علاقة التعبير بالفرد المبدع، أو الجماعة التي تبدعه ، وكلاهما يعتمد على علم اللغة[٣].

ويعرّف الأسلوب بأنه " انحراف عن قاعدة ما "[٤] أو " انزياح عن النمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه "[٥]، والانزياح يكون خرقاً للقواعد حيناً ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ في أحيان أخرى.

ويرى جان كوهن الذي شغل بنظرية الانزياح، أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة ولكنه ليس انزياحاً فوضوياً، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول. ويذهب إلى أن الانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر ، بل لا يوجد شعر يخلو من الانزياح[٦].

وقد عد مصطفى ناصف الاستعارة والتعبير المجازي انحرافاً للغة عن طبيعتها الأصلية ، تمنحها مجالات أوسع للتعبير عن الانفعالات والمشاعر والمواقف التي يعيشها المُبدع[٧]. ورأى شكري عيّاد أن اللغويين العرب أشاروا إلى هذه الظاهرة باسم "الاتساع والتوسع" إشارات متفرقة[٨]. فقد ربطها القاضي الجرجاني بالاستعارة، فقال:

" فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام وعليها المعوّل في التوسع والتصرف، وبها يُتوصَّل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر "[٩].

وذهب القاضي الجرجاني إلى تسويغ هذه الاستعارات، وعدّها باباً من أبواب الاتساع، فقال:

" وقد كان بعض أصحابنا يجاريني أبياتاً أبعد أبو الطيب فيها الاستعارة، وخرج عن حد الاستعمال والعادة، فكان مما عدد منها قوله:

مَسَرّةٌ في قُلوب الطّيب مَفْرِقُها وَحَسْرةٌ في قلوب البيض والْيَلَبِ

وقوله:

تجمعت في فؤادِ هِمَمٌ ملء فؤاد الزمان إحداها

فقال: جعل للطيب والبيض واليلب قلوباً وللزمان فؤاداً. وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب أو بعيد، وإنما تصح الاستعارة وتحسن على وجهٍ من المناسبة، وطرف من الشبه والمقاربة، فقلت له: هذا ابن أحمر يقول:

وَلِهـــتْ عَلَـــيْهِ كُـــلُّ مُعْصِـــفَةٍ هـــوجاء لـــيسَ للُـــبِّها زَبْـــرُ

فما الفصل بين من جعل للريح لباً، ومن جعل للطيب والبيض قلباً؟! [١٠]

ونبه عبد القاهر الجرجاني على أهمية الاتساع والتخييل، وجعله سبيلاً إلى الإبداع واختراع الصور والمعاني، فقال:

" وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يُبدع ويُبدي في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً، ومدداً من المعانى متتابعاً" [١١].

ورأى ابن الأثير أن في العدول عن الحقيقة إلى المجاز لطلب التوسع في الكلام، سبباً واضحاً، واستشهد بقوله تعالى: **(ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أو كرهاً قالتا أتينا طائعين).**

فنسبة القول إلى السماء والأرض من باب التوسع لأنهما جماد، والنطق إنما هو للإنسان لا للجماد، ولا مشاركة ها هنا بين المنقول والمنقول إليه.[١٢]

ومن هذا المنطلق ربط أحد الباحثين بين البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة من حيث استمدادها قوامها من العناصر النحوية التقعيدية، والإمكانات التركيبية للمفردات اللغوية[١٣]. وقد ميّز فريمان (D. C Freaman) بين ثلاثة اتجاهات في الدراسة النقدية:

يرى الأول أن الأسلوب الأدبي يتميز بما فيه من انحراف عن الأسلوب العادي. ويرى الآخر أنه يتميز بما يوفره من نظم أجزائه وتضامّها وتناسقها في إطار التركيب النموذجي. ويذهب الثالث إلى أن الأسلوب الأدبي هو الذى يستغل إمكانات النحو وسعته ويطوعها لتوفير العنصر الجمالي المرغوب.[١٤]

ولكن هل يعد كل تجاوز أو انحراف عن القاعدة في الاستعمال العادي حدثاً أسلوبياً؟.

يرى فريق من الأسلوبيين أن الانحرافات عن القواعد النحوية لا يتولد منها دوماً أسلوب شعري ؛ لأن الانحرافات التي تقوى على التأثير الجمالي ينبغي أن تكون قابلة للتفسير بقواعد خاصة تحدد شروط الانحراف وأشكاله.[١٥]

ويذهب ريفاتير إلى أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع جدة المفاجئة التي تحدثها تناسباً طردياً حيناً، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها في النفس أعمق، وتناسباً عكسياً مع تواترها أحياناً ؛ إذ كلما تكررت الخاصية نفسها في نص واحد ضعفت مقوماتها الأسلوبية، وفقدت شحنتها التأثيرية تدريجياً.[١٦]

كما أن مقولة الانحراف تفترض مقياساً يتحدد به الانحراف وتعرف به درجته، وهذا لا يخلو من صعوبة، كمعرفة درجة الانحراف وتنوعه، ويتحدد بالرجوع إلى القاعدة اللغوية، فكلما كانت أكثر رسوخاً كان الخروج عليها أكثر تنوعاً، وكانت الإمكانيات الشعرية أكثر حرية وسعة، أما إذا ضعف الإحساس برسوخ القاعدة وبطل الخروج عليها تنوعاً، فإن الإمكانيات الشعرية تقل جراء ذلك[١٧].

ومن هنا أوجب بعض الأسلوبيّن أن يكون الانحراف مقصوداً غير عفوي، وأن يكون شاملاً للبنيتين العميقة والسطحية في وقت واحد.[١٨] بينما نجد نقاداً آخرين يتحرزون من اتخاذ الانحراف معياراً لجودة الأسلوب الأدبي حتى لا نقع في اعتبار لغة الشعر لغة خاصة[١٩].

-٢-

نلحظ من خلال هذا العرض المكثف أن مفهوم الانحراف لا يحظى باتفاق شامل بين الدارسين، وإن تكن مناهج البحث الأسلوبي لا تلغي أهميته مطلقاً، ولكن تقع على الناقد تبعة البحث عن الخصائص التركيبية التي يمتاز بها شاعر من شاعر، والقيام بإجراء الموازنة بينها وبين خصائص النمط المألوف من التركيب وتحديد كيفيات هذا الانحراف، وما فيه من تميز وشاعرية صادرة عن تجربة أصيلة أو رؤية خاصة. وفي هذا السياق تقوم هذه القراءة برصد بعض مظاهر الانحراف لدى الشاعر عبد الله البردّوني في ديوانه " **وجوه دخانية في مرايا الليل** " لما فيه من معان هامشية تفتقر إلى الكل النسبي المشترك من الفهم بين الناس، وتتصف بعدم الثبات،

ولا تدخل ضمن الوحدة المعجمية ؛ لأنها دلالة فردية مختلفة من شخص لآخر تبعاً للمستوى الثقافي والتجربة والمزاج والعاطفة والعوامل الوراثية وغيرها[٢٠].

- ٣ -

تتلقانا هذه الشعرية بدءاً من عنوان الديوان " **وجوه دخانية في مرايا الليل** "، إذ يصف الوجوه بوصف غير مألوف في اللغة فقد تكون الوجوه حزينة أو فرحة...، أما أن تكون دخانية فهذا انحراف عن الأصل المتعارف. والانحراف يحتاج إلى دليل في غير الشعر، أي على مستوى العقل والمنطق، أما على مستوى الإبداع فإن سبل التصرفّ والإبداع في الاستعمال تسمح بذلك، بل تطلبه.

فلو استبدلنا بكلمة دخانية وصفاً آخر كـ " حزينة "، لفقدت الجملة شعريتها ولأصبحت مألوفة جداً. فإذا انتقلنا إلى الجزء الثاني من العنوان وهي: " في مرايا الليل "، لحظنا أنه يجعل لليل مرايا، فكيف يسوغ ذلك؟ لعله أراد أن يوحي بحالة نفسية تستشعر الحزن والتمزق والانسحاق والضياع وعبثية الأشياء، فالوجوه الدخانية ليس لها تحديد دقيق وإن خصّها بالوصف، فكيف إذا انعكست في مرايا الليل؟! أترانا نستشعر هذه الدهشة لو قال: " وجوه حزينة في مرايا الزجاج "، أو في المرايا؟ لا أعتقد ذلك ؛ لأن التعبير يكون عند ذلك مألوفاً ضمن معارفنا العادية. وينسحب الانحراف على القصيدة كلها، فتبدأ على هذا النحو:

٣/١

الدُّجى يَهمي... وهذا الحزنُ يَهْمي	مطرًا من سهده، يَظْمى ويظمي
يَـتْعبُ اللّـيلُ نـزيفاً... وعلـى	رغمـه يَدْمـى، وينجـرُّ ويدْمـي
يـرتدي أشـلاءَه، يَمْشـي علـى	مقُلتـيه حافـياً، يَهْـذي ويَومـي
يَرتمـي فـوق شـظايا جِلْـده	يطبخُ القيحَ، بشدقيه ويَرْمي

فلو استشرنا أيَّة نظرية لغوية لما سمحت بإسناد التعب، والمشي، والهذيان، والارتداء، والإيماء، والارتخاء إلى الليل، وإنما يسند إلى من يعقل، أما وقد أسندت

إلى غير العاقل فهذه هي البنية التي تكسب الأبيات جمالاً وشاعرية. ولو أن الشاعر أسند هذه الأفعال إلى الإنسان لكانت بنية لغوية مألوفة.

البنية التركيبة هنا تتكون من "اسم + فعل + عطف + مفعول + شبه جملة"، وتأتي المفأجاة من أن الحزن يهمي مطراً فيتوقع المتلقي أن الحزن ريّان، ولكن المفارقة تأتي حين يصف المطر بأنه يظمى " أي ظاميء "، وليس هذا فحسب، بل إنه يُظمي، ثم ينقلب بناء الجملة لتبدأ بنيتها هكذا " فعل + فاعل (أحياناً مستتر) + مفعول + حال أو كلاهما " فنجد الليل يتعب، ويَدْمى، وينجر، ويرتدي أشلاءه، ويُدمْي، ويمشي على مقلتيه حافيا، ويهذي، ويومي، ويرتدي، ويرمي،. إن الشاعر هنا يوحي بحالة نفسية غريبة، يختلط فيها الداخل والخارج، فيتساءل مجسداً حالة الضياع.

مـن أنـا ؟ أسـألُ شخصـاً داخلـي	هـل أنـا أنـتَ؟ ومن أنْتَ ومْا اسمي؟
أيُهـا الحـارسُ تـدري مـن أنـا؟	اشـتروا نومـي طـويلٌ لَـيْلُ همّـي
مـن أنـا ؟ صـار ابـنُ عمّـي تاجـراً	واشـترى شـيخٌ ثـريٌّ بـنتَ عَمّـي

فالمعنى المركزي في البيت الأخير يدلّنا على أن الشاعر يعاني من تجربة خاصة، إذ تزوجّ شيخ ثرى ابنة عمه على أنه أحق بها. بَيْد أن المعنى الهامشي يسمح لنا بأن نفلت من المعنى المركزي ونفكر في معانٍ أبعد وأعمق وأكثر خصباً، معان تجسد الحرمان المادي والمعنوي، ويكاد الأمر يتضح أكثر حين يقول:

داخلـي يسـقط في خارجـه	غـربتي أكـبر مـن صـوتي وحجمـي
(نُقُـمٌ) ، يـرنو بعـيداً سـيّدي	هـل تـرى في ضـائع الأرقـام رقمـي؟
طحـنت وجهـي لأنـي جـبلٌ	خيل كسـرى عجنته خـيل نظمـي[٢١]

فحين يجعل الشاعر جبلاً يرنو لكونه شاهداً على التاريخ والأجيال، وحين يعقد علاقات بين أشياء لم يؤلف بينها علاقات، فإن للانحراف معنى شعرياً واضحاً. وتظهر المفاجأة أكثر حين تعشب أرمدة الأزمان في مقلتي الشاعر، بينما كان من المفترض أن تعشب الأرض، فتزداد خيراتها، لكن النتيجة عكسية تماماً:

أعشـــبت أرمـــدة الأزمـــان في مقلتيَّ، جلمدت شمسي ونَجْمي
تَـــذْهبُ الـــرّيحُ وتأتـــي وأرى جـبهتي فـيها وهـذا حَـدُّ عِلْمـي

ومن هنا كانت نتيجة هذا المطر الظامئ ألاّ يغسل أوجاع الشاعر:

هـل كفـى يـا أرضُ غَيْثاً لم تعـد تغسـل الأمطـار أوجاعـي وعقمي[٢٢]

في بداية القصيدة يأخذ التوازي (Parallelism) عمقه الشعري من خلال الأفعال المضارعة المتوالية وكأنها زخات المطر ولا مطر، وهنا تكمن المفارقة يَهْمى ويهمي، يَظْمى ويُظمي، يتعب وينجر، ويَدْمى ويُدْمي، يرتدي ويمشي، يهدي ويومي، فكأن الشاعر يوحي بحالة استرخاء، أو كأنه يراقب حدثاً لا يعنيه، فيختلط الداخل بالخارج فيتغير تبعاً لذلك نمط بناء الجملة على هذا النحو:

أيهـــا اللـــيل أنـــادي .... إنمـــا هل أنادي؟ لا أظن الصوت وهمي

ثم يأتي تقرير إنه صوتي، ثم تردد: من أنا؟ هل أنا أنت؟ وما اسمي؟ ويستمر "من أنا" في صيغ تعبيرية مختلفة " من أنا يا تكس"؟ من أنا كانت ترى والدتي"... إلخ، ما الذي أفعله؟ من هنا أسأله؟ من ذا هنا؟

٣/٢

سـيّدي هـذي الروابـي المنتـنه لم تعـد كـالأمس كسـلى مذعـنهْ
(نُقُـمٌ) يهجـس يعلـي رأسـه (صـبرٌ) يَهْـذي، يحـد الألسـنهْ
(يَسْـلَحٌ) يومـي، يـرى ميسـرة (يرتشـي) (عَيْـبان) يـرنو ميمـنهْ
لـذرى (بعـدان) ألفـا مقلـة رفعـت أنفـا كأعلـى مـئذنهْ

فإذا عرفنا أن (نقم) و (صبر) و (يسلح) و (عيبان) ما هي إلا جبال ورواب وحقول، رجح لدينا أن البردّوني يفجر طاقات تعبيرية هائلة، ويشحنها بشحنات ثورية مضيئة. (فنقم) يهجس ويغلي، و(صبر) يهذي، و (يسلح) يومي، و (عيبان) يرنو ميمنة، و (بعدان) له ألفا عين، ويرفع أنفه كأعلى مئذنة. هنا يبدو

أثر الإقحام (Juxtaposition) كما سماه أبو ديب، وهو وضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة قَصْدَ خلق الشعرية.

وتظهر أهمية الإقحام في مصدر من مصادر الشعرية لو أسندنا الغليان والإيماء والهذيان إلى البشر، عند ذلك سيختفي حس الفجوة ومسافة التوتر القائمة بين عناصر غير متجانسة [٢٣].

إن هذه الأفعال المسندة إلى الجبال تشكل علاقات جامعة بين التفكير والتعبير عن الفكرة، فليست هذه الجبال والروابي إلا المعادل الموضوعي لكل يمني حرّ أبيّ، يتململ في داخله ألف بركان. وفي مثل هذا التعبير تبرز المفارقة بشتى أنواعها، سياسية، واجتماعية، وجمالية، من خلال بنية لغوية عميقة. ويبقى السؤال: هل تركت لهذه الجبال حريّة الغليان، والهذيان؟ كلا فإن طرفاً آخر يقول:

اقـتلوهم واسـجنوا آبـاءهم	واقـتلوهم بعـد تكبـيل سَـنَهْ
أمـركم لكـن ولكـن مـثلهم	سـيّدي ، هـذي أسـامي أمكـنَهْ
هـم شـياطينٌ أنـا أعـرفهم	حـين أسـطو، يدّعـون المسـكنهْ
(صَـبرٌ)، وَغْـدٌ، أنـا رقيـته	كـان خـبّازاً، أحلْـه معجَـنه؟
(نُقـمٌ) كـان حصـاناً لأبـي	اطحـنوه علفـاً للأحصـنهْ
اقـتلوا (يسـلح) ألفـي مـرة	اسحبوا (عَيْبان) حتى (موسنهْ)
اقلعـوا (بعـدان) مـن أعـراقه	انقلوا نصف (بكيلٍ) (مقبنهْ)[٢٤]

فأية صدمة يستشعرها المتلقي حين يسمع حكماً بالإعدام على عدد من الجبال والمناطق! إنها صدمة الإبداع، لأنها تظهر في سياق أكبر هو جزء من رسالة أدبية يرسلها الشاعر إلى المتلقي من خلال هذا "الانزياح" عن النمط المألوف. وهنا يخرج الشاعر بالكلمات عن طبيعتها الأصلية (المركزية) إلى طبيعة جديدة. فأنت تستطيع أن تضع بإزاء أسماء الجبال أسماء أبطال اليمن، وكل أصحاب المواقف، فيسوغ قول الشاعر أي سوغ، ولكن لا تكتسب الأبيات شعريتها التي لها الآن.

وقد تستطيع أن تفكر بما هو أعمق من ذلك حين ترصد حركة التاريخ فترى كيف تهاوت كل قوى الشر والعدوان في بلادنا، وظلت الجبال والأماكن شاهدة على صلابة أبنائها، وهنا قد أجد تسويغاً لقول عبد العزيز المقالح:

" الأيام – أيام الشاعر جزء من فنه، وبعده الزمني ضارب في بعده الفني والموضوعي، وأيام البردّوني هي أيام اليمن ".[٢٥]

- ٤ -

الثنائيات الضدية:

يتمثل أحد المنابع الرئيسية للفجوة: مسافة التوتر في لغة التضاد، وتنبع أهمية التضاد في خلق الشعرية من كونه مصدراً للفجوة: مسافة التوتر؛ إذ إن ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية [٢٦].

ويلفت قاريءُ البردّوني سمة أسلوبية واضحة تميزّه من غيره تتجلى في هذه الثنائيات الضدية، والجمع بين النقيضين، وتتجلّى هذه الثنائيات الضدية والجمع بين النقيضين، والقلب، والمنافرة، والتقديم والتأخير، كسمة من سمات الانحراف الأسلوبى في غير ما قصيدة من ديوانه، ونكتفي بالنظر في قصيدتين هما: "**الأخضر المغمور**"، و "**مغنّي تحت السكاكين**".

٤/١

لكي يَستهل الصبح من آخر السُّرى ... يحن إلى الأسْنى ويَعمى لكي يَرى
لكي لا يفيقَ الميتون ليظفروا ... بموتٍ جديد يُبدعُ الصحو أغبرا
لكي ينبتَ الأشجار: يمتد تربةً ... لكي يصبح الأشجار والخصب والثرى
لكي يستهل المستحيل كتابه ... يمد له عينيه حِبْراً ودفْترا
لأن به كالنهر أشواقَ باذلٍ ... يعاني عناءَ النهر يجري كما جَرى
يروّي سواه وهو أظمى من اللظى ... ويَهْوي لكى ترقى السفوحُ إلى الذرى
لكي لا يعودَ القَبْرُ ميلادَ ميِّت ... لكي لا يوالي قيصرٌ عهد قيصرا
لأن دمَ الخضراء فيه مُعَلَّبٌ ... يذوبُ ندىً يَمشي حقولاً إلى القُرى
لأن خطاه تُنْبِتُ الوردَ في الصَّفا ... وفي الرَّملِ أضحى يعشق الحُسْنَ أحمرا
هنا أو هنا يَنمو لأن جُذورَهُ ... بكلّ جذور الأرضِ وردية العُرى [٧٢]

واضح كيف تتجاور المتناقضات أو تتناقض المتجاورات في بنية عميقة يكسوها وشاح من الأسى، حتى إنه ليجمع بين الصورة المبهجة والصورة المحزنة في البيت الواحد أو البيتين المتجاورين. فهذه التراكيب تحمل نظامها الجمالي المتكامل الذي يشكل بحق معجم البردّوني، وفلسفته الجمالية الشعرية على أكمل وجه في مجازية الكلمة الشعرية وقوتها من خلال ارتباطها بغيرها، متجاوزاً المعنى المركزي إلى معانٍ هامشية أكثر خصباً وشعرية.

٤/٢

بعَيْنَـــيْهِ حُلْـــمُ الصّـــبايا وفي ... حـــــناياهُ مقـــــبرةٌ مُسْـــــتريحهْ
لنيسْـــانَ يَشْـــدو وفي صَـــدْرِهِ ... شـــتاءٌ عنـــيفٌ.. طـــيورٌ جـــريحهْ
بـــــلادٌ تهـــــمُّ بمـــــيلادها ... بـــلادٌ تمـــوتُ وتمشـــي ذبـــيحهْ
بـــــلادانِ داخلـــــهُ هـــــذه ... جـــنينٌ وهـــذي عَجـــوزٌ طـــريحهْ
وآتٍ إلى مَهْـــدِهِ يشـــرئب ... ومـــاضٍ يَـــئنُّ كثكلـــى كســـيحهْ
زمانـــــان داخلـــــهُ يَغْتَلـــــي ... دُجـى كالأفاعـي وتـندى صـبيحهْ
فَتخضـــرُّ عافـــيةُ الفـــن فـــيه ... وأوجاعُـــهُ وَحْـــدَهُنَّ الصـــحيحهْ!
أيـا شمعـة العمـر ذوبـي. يُلـحُّ ... فتسـخو وتومـي أأبـدو شـحيحهْ
فـــيولد في قلـــبه كـــل يـــوم ... ويحمـــل في شـــفتيه ضـــريحهْ
يوالـي فيرفـض نصـف الـولاء ... ويـبدي العـداوات جلـوى صـريحهْ
لـــهُ وَجْهُـــهُ الفـــردُ.. لا يـــرتدي ... وجـــوهاً تغطـــي الوجـــوه القبـــيحهْ
يُعـــرّي فضـــائح هـــذا الـــزمان ... وَيَعْـــرى فيـــبدو كأنقـــى فضـــيحهْ
تَـرى وجههـا الشّـمسُ فـيه كمـا ... تـرى وجههـا في المـرايا المليحهْ[٢٩]

إنّ التضاد هنا يكتسب شعريته من خلال طبيعته العلائقية، لا من خلال كلمة وكلمة، أو جملة وجملة، إنه كامن في مستوى التعبير وفي بنية النص. إن كل لفظة هنا تشع باتجاهات متنوعة متعاكسة [٣٠] من خلال اختيار واع وتركيبة تسمح به سبل التصرف. وتكمن شعرية هذه القصائد بـالإضافة إلى تحقيقها اللـحظتين الأولى والثانية للانحـراف الأسلوبي في أنها ليست موجوداً طبيعياً في الفكر أو العالم

الخارجي، وإنما هي سمة الفرد المبدع، إذ تتجذّر في رؤية فردية للعالم وللذات وللكائنات، رؤية تحويلية تتناول موجودات العالم وتفتق منها عوالم جديدة ليست كائنة فيها، بل هي وليدة الفاعلية الشعرية[٣١]. ونستطيع أن نرى مستويات مختلفة للتضاد تكسب النص توتراً داخلياً من خلال المقارنة والتفضيل، كما في هذه المختارات:

- يحن إلى الأسنى
- وهو أظمى من اللظى[٣٢]
- الخفض إلى الأعلى
- الرفع إلى الأسفل
- التوق إلى الأقسى
- الصد عن الأسهل
- الموت إلى الأنهى

لَو لي صوت أغنى
لَو لي صبر أقتل[٣٣]

أو التقابل والتضاد مثل:

يعمى — لكي يرى
يهوي — لكي ترقى السفوح
يوالي — ويرفض
يروّي سواه — وهو أظمى من اللظى
بلاد تهم بميلادها — بلاد تموت وتمشي ذبيحهْ
بلادان داخله: هذه جنين — وهذي عجوز طريحه

ثم تزداد الثنائيات تكاملاً وتوتراً مثل:

- بعينيه حلم الصبايا — وفي حناياه مقبرة مستريحهْ

- لنيسان يشدو – وفي صدره شتاء عنيف

- وآت إلى مهده يشرئب – وماض يئن كثكلى كسيحة

- فتخضر عافية الفن فيه – وأوجاعه وحدهن الصحيحة

- فيولد – ويحمل ضريحه

- يعرّي فضائح هذا الزمان – ويعرى فيبدو كأنقى فضيحة

- من يخرجنى مني – البحث عن المدخل

- الخفض إلى الأعلى – الرفع إلى الأسفل

- آتى الماضي أدهى – ماضى الآتي أعضل

- عن معنى لا يعني – عن خجل لا يخجل

- عن حي لا يُحيي – عن قبر يتغزل

تظهر الثنائيات الضدية – والنص يخلق ثنائياته الضدية – بين الكلمة والكلمة، وبين الجملة والجملة، وبين صدر البيت وعجزه، وكل ذلك جاء في علاقات سياقية تسلسلية تتحقق في قصائده برتب متفاوتة. وهذا قريب مما أسماه كمال أبو ديب في الشعرية " العلائقية "، حين نفى أن تحدد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة: كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤية أو الانفعال... إلخ ؛ إذ إن بعضاً من هذه العناصر عاجز عن منح اللغة هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية [٣٤].

- ٥ -

بين الانحراف وغير المعقول:

يقول عبد العزيز المقالح :

" من الكلاسيكية إلى السريالية، تلك هي الرحلة التي قطعها شاعرنا البردوني في رحلته الفنية" [٣٥]، ويقول : " لكن صوره وتعابيره تقفز في أكثر من قصيدة

وبخاصة في السنوات الأخيرة، إلى نوع من السريالية، تصبح فيه الصورة أقرب ما تكون إلى ما يسمى باللامعقول" [٣٦].

وقد اتفق مع المقالح في جزء من مقولته، ولكنني أخالفه في فهم السريالية في هذا الموضع، إذ أفهم السريالية هنا على أنها " وعي عميق بالواقع "، فهي سريالية في "الشعرية " أسميها انحرافاً أسلوبياً وشتان ما بين الاثنين. ومع أن الانحراف الأسلوبي وغير المعقول قد يمثلان المنافرة نفسها (Impertinence) فإن المنافرة قابلة للنفي في الانحراف، متعذرة النفي في غير المعقول. إنهما تتشابهان من حيث البنية سلباً، أي بمقدار ما تخرقان القانون، ولكن الجملة غير المعقولة تحقق اللحظة الأولى لميكانزم كامل وتفتقر إلى اللحظة الثانية، وهنا يكمن الفارق. إن الانزياح في الشعر لا معقول متعمد يطلب من ورائه الوقوف على تصحيحه [٣٧]. وإذا صحت قسمة جان كوهين لما هو شعرى إلى زمنين، هما:

١ - عرض الانزياح.

٢ - نفي الانزياح.

فإن الانحراف الأسلوبي يعرض وينفي، بينما يكتفي غير المعقول بالعرض دون النفي. فكأن الانحراف عمل إيجابي أداته سلبية. ومن هنا، فإن لا معقولية الشعر أساسية ولكنها غير مجانية [٣٨]، وهذا ما يدعوه اللسانيون الإبداعية (Creativity)، وهي القدرة التي يمتلكها المبدع مستخدماً عدداً من الوسائط الألسنية استخداماً بلاحدود [٣٩]. ولكي يتضح الأمر أكثر فإني أسوق هذين النموذجين:

نموذج " ١ "

شيء بعيني جدار الحزن يلتمع ... يهم يخبر عن شيء ويمتنع
يريد يصرخ ينبي عن مسجأة ... لكنه قبل بدء الصوت ينقطع
يغوص يبحث في عينيه عن فمه ... تغوص عيناه فيه يقتفي يدع
عما يتفش؟ لا يدرى يضيع هنا ... يقوم يبحث عنه وهو مضطجع
يومي إلى السّقف تسترخى أنامله ... تمتد كالدود، كالأجراس تنزرع[٤٠]

نموذج " ٢ "

الرَّقَمُ الحادي عَشَرَ يبيضْ

والرقم التاسِعَ عَشَرَ يفرّخ

فإذا جُمع الرَّقمان

أكلْنا بيضاً وطبخنا لَحماً[٤١]

في النموذج الأول تتجلى الشعرية في خلطها بغير المعقول، وهو هنا :إسناد الحزن والإخبار والامتناع والإرادة والصراخ والإنباء والانقطاع والغوص والبحث وغيرها إلى جدار الحزن، بل إلى عيني جدار الحزن. فقد خرق قانون اللغة في اللحظة الأولى، ولكنه لم يقف عند هذا الحد، وإنما عاد ليخضع لعملية تصحيح ليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية. فهو إسناد يخلق لغة شعرية غير اللغة العادية، وإن تكن تمت إليها بصلة. إنها لغة ذات مفردات، وتركيب نظمي (Syntax) ، وجوازات ، وتحريمات يُبرزها الإبداع[٤٣]. ومن هنا نقول مع جان كوهين: إن اللغة الشعرية تقع في منزلة وسط بين اللغة الخالصة الصحيحة، (أي الخالية من الانزياح وغير المعقول) واللغة غير المعقولة[٤٣].

أما النموذج الثاني فإنه غير معقول، وإن يكن انزياحاً عن النمط المألوف، فهو انزياح مفرط تعدّى درجة تستعصي على التأويل، فسقطت عنه السمة المميزة للغة، أي سمة التواصل.

ويبلغ الانحراف الشعري ذروته في قصيدتيه: "الغبار والمرائي الباطنية " و"الآتون من الأزمة " .

٥/١

هـا هُـنا الجـدران تَدْمـي وتفكـر ... وعلـى أرؤسـها تمشـي وتنظـرْ

بعضُـها يَـزْحَمُ بعضـاً هاربـاً ... بعضُـها يُقـبلُ كالخـيل ويدبـرْ

بعضُـها يَمشـي ولا يَمشـي يـرى ... مـثلما يسـتقريء الأسـرار مُخْبِـرْ

مـا الـذي شـاهَدْت تقضـي مهـنتي ... أن أرى سـراً فَيَخْفَـى وأقَـدّرْ

المـدادُ الأبـيض السـري بـلا ... أي سـر... مـا الـذى يُـبْدي ويُضْـمرْ

تـــبذر الأوراق لكـــن مالهـــا ... في يـديك اتسـخت مـن قـبلِ تثمـر
لم تكـــن غـــير أجـــير لا تخـــف ... إن أغبـى مـنك مـن سـوف يُؤجّـر
مِـــنْ إلى مـــثل ذبـــاب يرتمـــي ... مـثل ذكـرى لا تلاقـي مـن تذكّـر
مـــثل أفكـــار أضـــاعت فَمَهـــا ... وتلاقـــيه فتنســـى أن تُعَبّـــرْ
أيـــــدياً رملـــــية دوديـــــة ... تكـتبُ الأقـلامَ والـريحُ تُفَسِّـرْ[٤٤]

٥/٢

يـا حزانـى يـا جميـعَ الطّيـبينْ ... هـــذه الأخـــبارُ مـــن دار الـــيَقينْ
قـــرّروا اللـــيلة أن يتّجـــروا ... بالعشـايا الصّـفْرِ بالصـبح الحـزينْ
فافـتحوا أبـوابكم واختـزنوا ... مـن شـعاع الشـمس مـا يكفـي سـنينْ
وقّعـوا مشـروع تقـنين الهـوى ... بالـــبطاقات لكـــل العاشـــقينْ
قـرّروا بـيع الأمانـي والـرؤى ... في القنانـى رفعـوا سـعر الحـنينْ
فـتحوا بـنكين للـنوم بـنوا ... مصـنعاً يطـبخُ جـوع الكـادحينْ
إنكـم أجـدر بالسـهد الـذي ... يعـد الفجـر بوصـل الثائـرينْ
بـدأو تجفـيف شـطآن الأسـى ... كـي يبـيعوها كأكـياس الطحـينْ
علّـبوا الأمـراض أعلـوا سـعرها ... كـي يصـير الطـب سمسـاراً أمـينْ
حسـناً تجـويعكم تعطيشـكم ... إنما الخوف على الوحش السمينْ[٤٥]

٥/٣

يظهر الانزياح السياقي في القصيدتين من خلال المنافرة التي تشكل انزياحاً صارخاً، ففي القصيدة الأولى نجد الجدران تدمي وتفكر وتمشي وتهرب وتنظر وتقبل وتدبر، ونجد الأفكار تضيع مها وتلاقيه وتنسى أن تعبر، ونجد الغبار يمتد سقفاً أرجلاً أعيناً تغلي وتمطر. شيء غير معقول وانزياح يعاكس النسق المألوف ويؤسس نظاماً لغوياً جديداً . الصورة هنا نزاع بين المركب والبدائل[٤٦]، وبين الخطاب والنسق[٤٧]. ولو وضعنا بدلاً من كلمة الجدران " الناس " لكان الخطاب يندرج في

خط النسق ولانتفت الشعرية. الانزياح هنا يخضع النسق ويستجيب للتحول / الشعر وفق عبارة فاليري: "لغة داخل لغة" يتشكل بواسطتها نمط جديد من الدلالة. ولامعقولية الشعر هنا ليست موقفاً مسبقاً.. إنها الطريقة الحتمية التي ينبغي للشاعر أن يعبرها، إذا رغب في جعل اللغة تقول مالا تقوله بشكلها الطبيعي [٤٨].

وفي القصيدة الثانية تأخذ المنافرة بعداً آخر هو بعد المفارقة. اللامعقول في هذه القصيدة يُعَقْلَن؛ لأن الأخبار آتية من دار اليقين (على المفارقة) والأخبار هي :

قـــرّروا اللـــيلة أن يتّجـــروا بالعشـــايا الصـــفر بالصـــبح الحـــزين

(ووقعوا مشروع تقنين الهوى، وقرّروا بيع الأماني والرؤى، ورفعوا سعر الحنين، وفتحوا مصرفين للنوم، وبنوا مصنعاً يطبخ جوع الكادحين، وبدأوا تجفيف شطآن الأسى، وعلّبوا الأمراض وأعلوا سعرها")

إن المعقول في هذه الحالة أن يُفْتتح مصرفان للدم، وأن تفتتح المصانع، وأن تجفف المستنقعات الآسنة، وأن توقع المشاريع الاقتصادية.. إلخ. بَيْدَ أن الشاعر لو فعل ذلك لسقط في النثرية، ولما استحق أن يسمى شاعراً. المفارقة هنا تكتسب بعداً مأساوياً من خلال التناقض بين الإنسان بآماله ومخاوفه وأعماله وبين ما يُقدَّم له، وبعداً آخر تحريضياً، فالشاعر يسخر يستهزئ، يعيّر، يغمز، يتهكم، يحتقر، وفي كل ذلك يخلق لغة شعرية دون أن يسقط في شرك اللامعقول [٤٩].

وبعد :

فإذا كانت " الأسلوبية " تقوم على البحث فيما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب، وإذا كان من مزايا الشعرية الانحراف والتوتر والمفاجأة والدهشة وتوليد اللامنتظر، فإن البردّوني قد حقق كل ذلك على وجه يبرز شخصيته وصوته ونبرته المميزة، بحيث لا تختلط بشخصيات الآخرين. وقد كان الانزياح الأسلوبي لديه نابعاً من قدرته الإبداعية في الخطاب الأدبي، وفي خلق لغة جديدة تهدم المألوف، لتبني على أنقاضه لغة شعرية، وكأنها توقع في نظام اللغة اضطراباً يصبح انتظاماً جديداً، ويحدث في نفس المتلقي وقعاً لذيذاً.

الهوامش والتعليقات

(١) محمد خير الحلواني، النقد الأدبي والنظرية اللغوية، **مجلة المعرفة** عدد ٢٣٢، سنة ٢، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨١م، ص ٣٣ - ٣٥.

(٢) أ.ف. تشتشرين ، **الأفكار والأسلوب**، ترجمة حياة شرارة، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، د.ت، ص ١٨.

(٣) صلاح فضل، **علم الأسلوب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ص ١٢ -١٣.

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٥٤ ، والتعريف للأديب الفرنسي بول فاليري.

(٥) عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب**، ليبيا - تونس الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧م، ص ٩٩، والتعريف لميكال ريفاتير، اقتبسه المسدّي من كتاب " محاولات في الأسلوبية الهيكلية " لـ لريفاتير.

(٦) جان كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، المغرب، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٦، ص ص ١٩٢ - ١٩٣م.

(٧) **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١٩٨١، ص ٨٥.

(٨) **اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب** العربي ، القاهرة، إنترناشونال برس ، ط ١، ١٩٨٨م، ص ص ١١١ - ١١٢، ويذهب شكري عيّاد إلى أن الانحراف يخص اللغة الفنية ، ولا يقدم عليه إلا أديبٌ متمكّن. ويلتقي مع ريفاتير في اعتبار الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ ، ص ص ٧٨ - ٧٩.

(٩) **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، بيروت، دار القلم، د . ت ، ص ٤٢٨.

(١٠) الوساطة، ص ص ٤٢٩ - ٤٣٠.

(١١) **أسرار البلاغة** ، تحقيق ريتر ، بيروت، دار المسيرة ، ط ٢، ١٩٧٧، ص ص ٢٥٠ - ٢٥١.

(١٢) **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قَدّمه وعلق عليه، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مصر ، دار النهضة للطباعة والنشر ، ١٩٧٧، ج ٢ ، ص ص ٧٨ – ٨٢.

(١٣) محمد عبد المطلب، التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ، دراسة أسلوبية، **مجلة فصول**، الجزء الثاني، المجلد الثالث، العدد الثاني، ١٩٨٣ م ، ص ص ١٣ - ١٤.

(١٤) محمد خير الحلواني، النقد الأدبي والنظرية اللغوية ، ص ٤٠.

(١٥) المرجع نفسه ، ص ٤٢.

(١٦) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والنقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوبية وعلم الأسلوب، الثقافة الأجنبية، العدد الرابع عشر، السنة الثانية ، ١٩٨٢م، ص ٣٨.

(١٧) محمد خير الحلواني، السابق ، ص ٤١.

(١٨) الحلواني ، نفسه ، ص ٤٢.

(١٩) الحلواني، نفسه، ص ٤٢.

(٢٠) انظر من أجل المعنى الهامشي ، علي زوين، ظلال المعنى بين الدراسات التراثية وعلم اللغة الحديث، **آفاق عربية**، السنة الخامسة عشرة، أيار ١٩٩٠م، ص ٧٣.

(٢١) عبد الله البردّوني، **وجوه دخانية في مرايا الليل**، بيروت، دار العودة ، ١٩٨٠، ص ص ٩٣ - ٩٩.

(٢٢) البردوّني نفسه ، ص ٩٩.

(٢٣) كمال أبو ديب، **في الشعرية**، بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١ ص ٣٧.

(٢٤) البردّوني، السابق ، ص ص ٢٠ - ٢١.

(٢٥) شعراء من اليمن، بيروت، دار العودة، ١٩٨٣م ، ص ١٧..

(٢٦) كمال أبو ديب، في الشعرية ، ص ص ٤٥ - ٤٧.

(٢٧) البردّوني ، السابق ، ص ٣٠ - ٣٢.

(٢٨) هلال ناجي، **شعراء اليمن المعاصرون** ، بيروت ، مؤسسة المعارف ، ١٩٦٦م، ص ٧٣.

(٢٩) وجوه دخانية ، ص ص ٥٦ -٥٩.

(٣٠) Carti, M: An **Introduction to Literary Semiotics**, (Bloomington and London) , 1978, p. 7.

(٣١) كمال أبو ديب، السابق، ص ٥٠، وانظر تحليله الشائق لقصيدة أبي تمام، ص ص ٥٠ - ٥١.

(٣٢) الديوان نفسه، ص ٣١.

(٣٣) من قصيدة، " هاتف وكاتب " ص ص ٥٢ - ٥٣.

(٣٤) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص ١٣ ، وانظر: محمد خير الحلواني، ص ٤٦ ، فقد تحدث عن مبدأ التلاحم Cohesion عند الأسلوبي هوليدي M. Holliday.

(٣٥) شعراء من اليمن، بيروت، دار العودة، ١٩٨٣م، ص ٢٣.

(٣٦) المرجع نفسه، ص ٢٦.

(٣٧) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص ٦.

(٣٨) جان كوهين، بينة اللغة الشعرية، ص ١٩٤.

(٣٩) انظر: يوسف غازي، **مدخل إلى الألسنية**، دمشق منشورات العالم العربي، ١٩٨٥م ، ص ٢٣١.

(٤٠) عبد الله البردّوني ، ص ص ٨٩ - ٩٠.

(٤١) نموذج أتيت به للتمثيل فقط.

(٤٢) Paul Valery , **The Art of Poetry**, Princetion , 1966, p . 172

(٤٣) جان كوهين، المصدر السابق، ص ٦.

(٤٤) الديوان ص ص ١٥١ - ١٥٤.

(٤٥) الديوان، ص ص ٧٠ - ٧٢.

(٤٦) البدائل : مجموع الكلمات التي يمكن أن يحل بعضها محل الآخر.

(٤٧) النسق، مجموع العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية دون النظر إلى التركيب.

(٤٨) جان كوهين ، السابق ، ص ١٢٩.

(٤٩) انظر: دي ، سي ميويك، **المفارقة وصفاتها**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ص ٣٤.