الانزياح اللغوي عند عبدالله البردوني كائنات الشوق الآخر نموذجاً

صفاء شريف الشريدة

مدرس، مركز اللغات، جامعة اليرموك، الأردن

الملخص

أكثر اللغويون قديماً الحديث في الضرورة الشعرية، ولطالما عُدّت عيباً يصِم لغة القصيدة، وخاصة بعد وضع القواعد اللغوية الدقيقة التي أُقرت بعد استقراء اللغة، فكان ذلك باباً يقيد الشعر؛ بما قد يقلل من فرص التحليق الأدبي عند الشاعر.

ومن هنا جاءت فكرة الانزياح التي تؤسس لطريقة جديدة في التعامل مع النص الأدبي، تقوم على اعتبار أن للشاعر الحق في أن ينطلق باللغة بعيداً، في المجاز والرمز وغيرهما من أبواب الخروج عن المألوف، ليطرق أفكاراً طريفة، تفتح باب الانطلاق في الشعر على مصراعيه.

وتبعاً لذلك فإن هذا البحث يدرس إمكان توسيع باب الانزياح؛ لينفتح على المعيارية اللغوية بشقيها النحوي والصرفي، يسبر الإمكانات التي يمكن الخروج فيها بلغة الشاعر عن المعيار اللغوي مع الحفاظ على مهمة الإيصال الدلالي، وحسن الإنجاز الشعري؛ وسلامة الأداء الفني؛ باستقراء أدوات شاعر معاصر، هو عبدالله البردوني، في الانزياح عن المعيار اللغوي، لأنه واحد من أهم شعراء العصر، الذين وسعوا المدى المعنوي بالانزياح. وقد عمل البحث على تحديد مواضع الانزياح في ديوانه "كائنات الشوق الآخر"، وتصنيفها في أنواع، ودراسة هذه الاستخدامات من حيث مدى ابتعادها عن السلامة اللغوية شكلاً ومضموناً، وما تحققه من أهداف دلالية وشعرية.

المقدمة

تنظر الضرورة الشعرية للخروج عن اللغة المعيارية باعتباره عيباً يصِم اللغة الشعرية، في حين يراه الانزياح محاولة لإنتاج المعاني الجديدة والفريدة في الشعر؛ بما يفتح باب الخيال، فيحلق الشعر فيه دون قيود. ومع أن زاوية الرؤية مختلفة بين الاثنين فإنهما استخدما للدلالة على مقصود واحد.

وقد جاء هذا البحث ليدرس مواضع الانزياح عند البردوني من منطلقاتها المعيارية، باعتماد ما تقبله اللغة أساساً، وتَبيُّن مواطن الخروج على ذلك الأساس بتصنيفه بين ما شاع وغدا مقبولاً، وما اضطر إليه الشاعر مع عدم القدرة على تجنبه، ومدى توظيفه لتلك الانزياحات بوصفها أدوات للتعبير عن مقصوداته باتساق مع التدفق الشعري، ثم الحكم على لغة البردوني وما تفتحه لباب جديد من الاستخدام اللغوي، يصلح معياراً جديداً للخروجات الشعرية، مع استحالة غلق ذلك الباب، وعدّها وسائل جديدة للتحليق الأدبي.

عمل الباحث على مراجعة الانزياحات اللغوية عند البردوني في ديوانه "كائنات الشوق الآخر" سواء أكانت في الصوت أم الكلمة أم التركيب، لوضع حد للتمييز بين الخروج الهادف الذي يكون واعياً، والخروج غير الهادف، وذلك بطرح مجموعة من الأسئلة؛ هي: متى خرج البردوني باللغة إلى معانيه الشعرية خروجاً ناجحاً مؤدياً القصد، سواء أكان الخروج واعياً أم غير واع؟ وهل تدخل هذه الخروجات في إطار المقبول أو المرفوض في التصنيف النقدي لذلك؟ وما المعيار المقبول للانزياح في الشعر عامة، وعند البردوني خاصة؟ وهل يمكن حصر الانزياحات في قوالب جاهزة للغة، أو علينا فتحها لتكون أفقاً في الفضاء اللغوي يوصل الإرادة والهدف من الجملة الشعرية؟ وهل سارت الحرية اللغوية بتواؤم مع مقدار التحرر الذي يطرحه في القصيدة؟

وقع الاختيار لدراسة ظاهرة الانزياح عند البردوني على ديوان "كائنات الشوق الآخر" الذي أصدر في عام 1986، وهو المجموعة التاسعة للبردوني،

ويحتوي على أكثر من عشرين قصيدة تنوعت بين الشوق، والأحلام، والصمت، والهموم.

وتمثل المجموعة حالة من النضوج الفكري والشعري عند البردوني؛ فهي "تفيض بالصور والمعاني الرائعة تعبر عن البردوني الشاعر"[1] كما أن "روح التمرد البردونية تنبث في صور فنية رائعة تمثل قوة انطلاق الشاعر"[2]، ويلاحظ في كثير من قصائد المجموعة "استخدام الشاعر الأسلوب التهكمي الساخر".

يقع الديوان في مئة وواحدة وتسعين صفحة من القطع الصغير، بواحدة وعشرين قصيدة، تنوعت بحورها الشعرية وقوافيها. وقد عمل الباحث على دراسة الديوان بوضع اليد على مواضع الخروج لتقديم وصف لتلك الخروجات، وتصنيفها بكونها ضرورة أو انزياحاً مقصوداً لهدف، وحدد ذلك بأحد أمرين؛ الأول: إمكانية الاستغناء عن الخروج. والثاني: تحقيق الخروج لغرض دلالي منسجم مع فكرة السياق في البيت أو القصيدة.

يقع البحث في فصلين؛ الأول نظري في تعريف مصطلحي الضرورة والانزياح الشعري، والثاني تطبيقي في انزياحات البردوني في ديوانه، ومدى توافقها مع اللغة المعيارية، وآفاق المعاني التي أرادها في خروجاته.

أولاً: الخروج في الشعر بين الضرورة والانزياح

للغة مستويان، أحدهما: معياري مثالي يؤدي المعاني النمطية في اللغة، والآخر: فني ينتج عنه النص الأدبي، وينبغي أن ينبثق الحكم على اللغة من إدراك طبيعتها؛ فاللغة الشعرية لا تحتكم لمعايير لغة الكلام العادي؛ لأن ذلك يؤدي إلى أن تفقد كثيراً من سماتها[3]. فلغة الكلام العادي تهدف، أساساً، إلى الإفهام وتوصيل المعنى، فتستخدم من عناصر النظام اللغوي القدر الضروري لتحقيق هدفها، في حين إن اللغة في الأدب تتجاوز ذلك إلى تحقيق مواصفات جمالية[4]. واللغة لا تحمل أية صفة قبل تناولها في العمل الأدبي؛ لأنها "تؤسس علاقة خاصة أخرى بنظام اللغة، باستخدام عناصر لغوية لبناء أنظمة جديدة خاصة بها"[5].

ومن هنا كان اختلاف اللغويين والنقاد في تحديد الحدّ الفاصل بين الضرورة والإنتاج الإبداعي؛ باعتبار أن الأولى جزء من اللغة الطبيعية تضبط بالنحو والمعجم، وأن الثاني انعكاس للغة الفنية التي تحكمها مجموعة من المتغيرات متعلقة بأداء المعنى.

وقد بدأ الأمر بسيبويه في باب "ما يحتمل الشعر" حين رأى أن "ليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً[6] كأنهم لا يجدون عنه مندوحة فينصاعون إليه. إلا أن اللاحقين من العلماء أخذوا يفتحون الباب لاختيار الشاعر للاستخدام الشعري؛ فالبغدادي يعرف الضرورة على أنها "ما وقع في الشعر دون النثر، سواء كان للشاعر مندوحة عنه، أم لا"[7]. فالشاعر يملك تركه إن أراد، وقد أكد ذلك ابن رشيق حين جعلها مظهراً من مظاهر البلاغة والفصاحة، بورود مثلها في القرآن وهو الذروة في البلاغة والفصاحة، والمثال الذي يحتذى[8].

وذكر ابن جني أن العرب "تفعل ذلك تأنيساً لك بإجازة الوجه الأضعف لتصح به طريقك، ويرحب به خناقك، إذا لم تجد وجهاً غيره، فنقول: إذ أجازوا نحو هذا ومنه بد وعنه مندوحة، فما ظنك بهم إذا لم يجدوا منه بدلاً، ولا عنه معدلاً، ألا تراهم كيف يدخلون تحت قبح الضرورة مع قدرتهم على تركها"[9]. ثم يستشهد على ذلك بجملة أبيات من الشعر يعلّق بعد كل واحد منها بأن الوزن ليس هو ما ألجأ الشاعر إلى الضرورة؛ وإنما كان ذلك منه رغبة في الاعتياد عليها حتى يكون وقعها عند ارتكابها اضطراراً أخف على الناس وطأة مما لو لم يعتادوا سماعها.

بل إنه ذهب إلى أبعد من ذلك حين رأى أن مرتكب الضرورة يستخدمها لا عن ضعف وعجز، وإنما عن قوة طبع وفيض، ويقول: "فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك، على ما جشِمه منه، وإن دل من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه؛ أي تكبره، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته"[10]. ويرى ابن جني أن انجلاء

المعنى في ذهن الشاعر يجعله حين يقع في الضرورة غير مدرك لها "فكأنه لأنسه بعلم غرضه وسفور مراده لم يرتكب صعباً، ولا جشم إلا أَمماً. . . وبنى الأمر على أنه ليس ملتبساً"[11]. فقد روي عن الفرزدق أنه لما احتج عبدالله بن إسحاق على بيته الذي يقول فيه:

على عمائمنا يلقى وأرحلنا على زواحف تزجي مخها ريرِ

رد عليه قائلاً: أما وجد. . . لبيتي مخرجاً في العربية؟ أما إني لو أشاء لقلت: على زواحف تزجيها مخارير[12].

فالشاعر يملك أن يغير فيبتعد عن الضرورة إلى الاستخدام المنسجم مع القاعدة، إلا أنه ينزاح طوعا لتحقيق أهدافه في المعنى.

ومن هنا يمكن عدّ لغة الشعر لغة انفعالية "يقتصر الاهتمام (فيها) على إبراز رؤوس الفكرة؛ فهي وحدها التي تطفو وتسود الجملة. . . هذه اللغة المتكلمة تقترب من اللغة التلقائية. . . تنفجر من النفس تلقائياً تحت تأثير انفعال شديد، ففي هذه الحالة يضع المتكلم الألفاظ المهمة في القمة؛ إذ لا يتيسر له الوقت، ولا الفراغ اللذان يجعلانه يطابق فكرته على تلك القواعد الصارمة؛ قواعد اللغة المتروية المنظمة، وعلى هذا النحو تتعارض اللغة الفجائية مع اللغة النحوية"[13].

إن الشعر – على حد تعبير بول فاليري – "لغة داخل لغة"[14]، لكن هذا لا يعني أن الشعر يأتي بمفردات جديدة غير المفردات التي يستعملها أبناء اللغة، أو أنه يأتي بنظام صوتي أو صرفي أو نحوي جديد غير معروف سابقاً لديهم، وإنما يعني أنه يستخدم ما يعرفونه من نظم صوتية وصرفية ونحوية ودلالية بطريقة تختلف عن الطريقة التي يعرفونها؛ لأنه لا يستجيب، في كل حين، لمعايير القياس اللغوي الموصوف في كتب اللغة والنحو المضبوطة والموزونة بالقواعد الصرفية والنحوية المعروفة[15]، فهو لغة النفس بكل ما في النفس من توتر وانفعال، في حين إن لغة النثر أقرب إلى برود العقل[16].

ففي الكلام العادي تؤكد اللغة طبيعتها المنتظمة، في حين يقوم الاستخدام

الشعري على كسر ذلك الانتظام؛ فلا يصبح للغة في النص الشعري أية علاقة ثابتة تحفظ وجودها المنتظم، على الرغم من أن النص الشعري "في حالة تشكله يخضع لقوانين اللغة العادية. . . يشكل في ذاته لغة جديدة بقدر ما يخلق أشياء يقيم بينها علاقات معينة"[17]. فهي "جملة طويلة مركبة، والذي يميزها عن الكلام العادي هو كيفية تنظيم وحداتها اللغوية"[18]. وهذا التمييز يتم بوساطة التركيب فلا "يخفى على أحد من المعنيين بقضايا الشعر أن روحه الفنية كامنة في تركيبه اللغوي"[19] ؛ فقد أدرك اللغويون العرب القدامى أن للألفاظ إطارها التركيبي الذي يعلقها معاً على نحو يجسد حركتها الداخلية، ومن ثمة يدل على قدرة التركيب في إبراز المعنى دون غيره من المعاني؛ فقد أكد سيبويه التأليف، وأن مدار الكلام على تأليف العبارة وما فيها من حسن أو قبح، ووضع الألفاظ في غير موضعها دليل على قبح النظم وفساده[20].

كذلك فإن موقع الكلمات واستعمالها في الجملة يكون وفق ترتيب المعنى في النفس؛ لذلك يقول الجرجاني: "لا يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرض لمعناه، ولا أن تتوخى من الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظماً، وإنك تتوخى الترتيب في المعاني، وتعمل الفكر هنا، فإذا تم ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها. وإن العلم بمواضع المعاني في النفس، علم بمواضع الألفاظ الدالة عليها في النطق"[21]. فالطريقة التي تميز الألفاظ بدلالاتها تختلف في الشعر عنها في الكلام العادي؛ فتركيب العبارة الأدبية عامة، والشعرية منها على نحو خاص، تختلف عن تركيبها في الكلام العادي، والنثر العلمي"[22].

وعليه، فإن "ما شاع عند القدامى من نحويين وبلاغيين ونقاد مما سمي "الضرورة الشعرية" كان في القسم الكبير منه مظهراً من مظاهر لغة الشعر التي يحلّق الشاعر، بها ومن خلالها، في فضاء رحيب من الخيال غير ملتزم بما يسمى قيود اللغة؛ إذ الشاعر الحق هو من يطوع تلك القيود لفنه، فكأنه بذلك

يجاوزها الضرورة الشعرية ومفهوم الانزياح"[23]. فلا يعود الشعر موضع اضطرار، أو أسير وزن؛ بما قد يقتضي من الشاعر أن ينحرف بالكلمة أو بالتركيب عن قواعد اللغة من نحو وصرف. وعليه فإن إبراهيم أنيس يرى أنه كان من الممكن" أن ينظر إلى هذه التي دعوها "ضرورة" على أنها سمة من سمات اللغة الشعرية، ولكنهم ما فعلوا ذلك، فكان هذا الوصف بالضرورة وصمة وصموا بها الشعر العربي عن حسن نية منهم"[24].

وعليه، فقد جنح النقد الحديث إلى استخدام مصطلحات أكثر إنصافاً في النظر إلى الخروجات اللغوية عند الشعراء، فظهر مصطلح الانزياح، وقد عُرف بأنه" صفة للاستعمال اللغوي الخارج عن القياس"[25] للدلالة على: "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصوراً استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع"[26].

واستخدم مصطلحا الاتساع والعدول للإشارة إلى أهمية الاستثمار البليغ للغة المستخدمة في العمل الأدبي بما يحقق الأثر الجمالي؛ لأن "أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالي هو أن يكسر نظام الإمكانات اللغوية الذي يهدف إلى نقل المعاني العادية"[27]، والخروج إلى معان ودلالات أخرى؛ فالمبدع عندما يؤلف النص يكون "قد خطا الخطوة الأولى نحو المجاز؛ أي خروج اللغة عن حقيقتها، كما يقول علماؤنا العرب، أو عندما يعدل المبدع عدولاً قوياً في اللغة بحيث يدخل المبدع الأول (بفتح الدال) في مبدع آخر (بفتح الدال أيضاً) من أجل إحداث بنية نسيجية إبداعية"[28].

ويتسع هذا العدول "للدلالة على كل مظاهر الخروج والعدول في نطاق الجملة عن ذلك الأصل، ويصبح في النظرية اللغوية مؤشر الصراع بين إرادة القانون، وحاجات الفرد إلى التعبير"[29].

فالشاعر – على حد قول كوهن – شاعر "بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات وليس خالق أفكار، وعبقريته كلها ترجع إلى إبداعه اللغوي"[30]، ويتجلى هذا الإبداع في أسلوبه الشعري الذي يتناول فيه اللغة تناولاً مختلفاً عن غيره، ويتحقق الانزياح من حيث كونه جوهر الشعر[31] وقانون

اللغة، لذا اهتم دارسو علم الأسلوب بهذه الظاهرة اهتماماً كبيراً حتى إن فاليري عرف الأسلوب "بأنه انحراف عن قاعدة ما"[32]، وعدته بعض الاتجاهات مفارقة أو عدولاً عن أنموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه معيار[33]. وبقدر الانزياح عن الأنموذج الذي يعد الأصل المعروف يتحدد الأسلوب[34]. فالانزياح هو "المحرك لتحولات النص من سكون البنية إلى فضاء الأسلوب، ومن حيز التقريرية إلى حيز كلٍّ من التعبير، فالتصوير، فالترميز"[35]؛ أي إنه استعمال مبدع للغة؛ مفردات وتراكيب وصوراً، استعمالاً يخرج بها عما هو مألوف، ليحقق المبدع ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع[36] في استخدام اللغة، وتفجير طاقاتها، وتوسيع دلالاتها، وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال[37].

فقيمة الانزياح بوصفه ظاهرة أسلوبية كما يقرر (ريفاتير) تستمد من الصدمة التي يحدثها لدى المتلقي، وتتناسب مع هذه المفاجأة تناسباً طردياً[38]، فكلما كانت غير متوقعة كانت طاقتها التأثيرية في النفس أعمق. وبهذا يحقق الانزياح ما يريده المبدع من جذب الانتباه، والخروج على سياق الكلام العادي، ومن ثم يحقق المتعة الشعرية التي يريدها لمتلقيه.

وجاء الربط بين اللغة المعيارية والانزياح الفني عند موكاروفسكي دقيقاً في قوله: "كلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتاً في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعاً، ومن ثم كثرة إمكانات الشعر في تلك اللغة. ومن ناحية أخرى كلما قل الوعي بهذا القانون قلت إمكانات الانتهاك ومن ثم تقل إمكانات الشعر"[39].

وقد اختار بعض النقاد مصطلح "الانزياح" أو "الانحراف"[40]، وبعضهم سماها "المجاوزة"؛ بمعنى المخالفة والميل. ولعل أقدم هذه المصطلحات هو العدول، الذي ظهر عند ابن جني: "وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي: الاتساع والتوكيد والتشبيه"[41]، ويبدو أن ما ذكره ابن جني هي أشكال العدول التي رآها أكثر القدماء. أما ابن سينا فقد استخدمه صراحة حين رأى أن "العدول عن المبتذل إلى الكلام العالي الطبقة، والتي تقع فيها أجزاء هي نكت نادرة هي في الأكثر بسبب التزيين لا بسبب التبيين"[42]. وقد

رأى المسدي أنه المصطلح المرادف للانزياح في الأسلوبية الحديثة، إذ إن كليهما تجاوز[43].

وقد اخترنا في البحث مصطلح (الانزياح) دون غيره ؛ لأنه مصدر للفعل المطاوع (انزاح)، وهو ما يعزز فكرة مطاوعة اللغة للشاعر؛ لتكون فرسه الجامحة حيث يوجهها، لا فرساً تسير في الطريق الذي تحفظه فقط.

وأخيراً، فيمكن افتراض أن هناك أشياء تقرب الخروج الشعري من الانزياح بمقدار ما تبعده عن الضرورة، تتمثل في عفوية الانزياح، والتزام الشاعر به عن إرادة دون اضطرار، وتأديته لقصد لا يتحقق بالاستخدام اللغوي المباشر. وسيكون المحور التطبيقي في البحث دائراً في تصنيف خروجات البردوني بين الانزياح والضرورة، ومدى سيطرة أحدهما على الآخر لتقييم قدرة البردوني في استثمار اللغة لصالح القصد الشعري.

ثانياً: أنواع الانزياح اللغوي عند البردوني

اتخذ الانزياح عند عبدالله البردوني في ديوان "كائنات الشوق الآخر" أشكالاً لغوية محددة يمكن حصرها في:

1 - الانزياح الصرفي:

وتمثل في التوسع في الاشتقاق:

لم ينص التعريف التقليدي للضرورة على عدّ التوسع في الاشتقاق باباً منها، إلا أن وجوده في الشعر قد يكون مدخلاً للانزياح في المفردة، وقد توسع البردوني في اشتقاق كلمات خارجة عن القياس من ضروب صرفية مقيسة. وتمثل ذلك في:

أ - صوغ اسم التفضيل

ورد اسم التفضيل على زنة "أفعل" كثيراً في الديوان بما يقارب الأربعين مرة، فأغنى اللغة الشعرية بصوغه لأسماء تفضيل غير دارجة أو غير مستعملة،

بما فتح الباب للتساؤل عن مدى صحتها اللغوية، وانسجامها مع القاعدة الضابطة لمثلها، لتحديد خطوط الانزياح التي يميل إليها في استخدامه لاسم التفضيل.

وظهر ذلك في صيغ مثل: أخلى، وأمدّ، وأطلى، وأروغ، وأشبق، فكان بعضها غريباً أو قليلاً أو غير مستعمل، فحصرناها لمراجعة انسجامها مع القاعدة اللغوية في صوغ اسم التفضيل.

تنص القاعدة على أن اسم التفضيل يصاغ من فعل ثلاثي الأحرف، مثبت، متصرف، معلوم، تام، قابل للتفضيل، غير دال على لون أو عيب أو حلية، وأنه إذا أريد صوغه مما لم تنطبق عليه الشروط كافة فيؤتى بمصدره منصوباً بعد أشدّ أو أكثر أو نحوهما.

وقد أظهر الاستقصاء أن الخروج وقع في عدد محدود جداً من أسماء التفضيل نحصرها في: "أخفى" من قوله:

فجأة يا قرارة الأرض قومي وافتحي في حشاك أخفى الأواعي[44]

إذ بدا الخفاء قابلاً للتفاوت مع عدم منطقية ذلك؛ فما خفي لا يصنف على أنه أكثر خفاء أو أقل. وبالنظر في قوله تعالى: "وإن تجهر بالقول فإنه يعلم السر وأخفى" [45]؛ فقد ذكر ابن يعيش أنه بمعنى "أي أخفى من السر" [46] فجعله متفاوتاً في الخفاء.

وأخوف من قوله:

وليحشدوا أنت تدري إن المخيفين أخوف[47]

خرج الشاعر في استخدامه لـ "أخوف" من حدين وفق القاعدة المعيارية هما: التفاوت في الخوف وهو مما لا يتفاوت فيه، وصياغته من المفعول وهو ما لا تنص عليه القاعدة اللغوية في اشتراط صوغ اسم المفعول من الفاعل.

وقد أورد ابن يعيش هذا المشتق في إطار الحديث عن إمكانية صياغة اسم التفضيل من المفعول لا من الفاعل يقول: "وقد شذ نحو قولهم... أشهر وأعرف... وأخوف" [48]؛ إذ عدّها من شُهر وعُرف وخِيف، متجاهلاً فكرة التفاوت التي جعلها اللغويون المحدثون شرطاً للاشتقاق في اسم التفضيل، وهو

ما يبعث للتساؤل عن حقيقة هذا الشرط ومقصده. ولا سيما أنه جعل الالتفاف عليه منعقداً كبقية الشروط الأخرى بالإتيان بمصدره منصوباً بعد أشد أو أكثر أو نحوهما، فهل إذا كان التفاوت غير حاصل بين خائف وأخوف يكون حاصلاً بين خائف وأشدّ خوفاً؟ بل لو أنها تؤخذ مجردة هكذا لصلح القول محمد أشد موتاً من فلان وأكثر حياة من فلان لتصحيح ما خرج من شرط التفاوت، وهو غير حقيقي ولا مستخدم، بما يلغي الإطلاق في هذا الشرط ويقيده بقيد آخر، كأن يقال إن هناك ألفاظاً لا يقع منها التفضيل لأنها أفعال قطعية الحدوث؛ بمعنى إنها إذا حدثت فهي لا تتكرر كـ "مات وحيي"، وعليه فهي غير قابله لصوغ التفضيل منها بأي شيء، حتى بأشد أو أكثر أو نحوهما.

فإذا ظهر عند البردوني مثل:

أحيى من قوله:

لأن مـــوتـــك أحـــيـــى مـن عـمـر مـلـيـون مـتـرف[49]

فواضح من جعله الموت هو الأحيا، وهما متناقضان لا يجتمعان في الحقيقة؛ أنه يضمنهما معاني دلالية جديدة بعيدة عن المعنى الظاهري، قد يتمثل في إعطاء دور حيوي للممدوح في البيت بأن حياته أكثر عطاء وثراء من الآخرين الذين يبدون أحياء لكن حيواتهم قاحلة من أي عطاء؛ فهم كالأموات.

وعليه يمكن القبول بالتوسع في الاشتقاق من كل لفظ على صيغة اسم التفضيل، باعتبار أن الوزن يمثل إنتاجاً في الألفاظ، وعدم جعل الدلالة المعنوية المتمثلة في فكرة التفاوت جزءاً من الشروط، لفتح أفق الدلالات التي يمكن أن تتوسع بلا حدّ أو شرط. ففكرة التفاوت تتعلق بالدلالة لا بالشكل. ووفق هذا يصبح مقبولاً صوغه لأسماء التفضيل مثل: أقلى، وأبلى، وأصحا، في قوله من أقلى:

مـا كـان مـقـلـواً مـن الـغـازي مـــن الأهـــلـــيـــن أقـــلـــى[50]

وأبلى من قوله:

أنـا لـسـت مـذيـاع الـخـلـيـج أرقـع الـبـالـي بـأبـلـى[51]

وأصحا من قوله:

لاقوك سكران مثلي؟ بل أتوا وأن في صحن مدرستي أصحا من الرأد[52]

وعليه يغدو استخدام البردوني لهذه الأمثلة من باب التوسع المقبول، وخاصة بإعطائها دلالة معينة فلا شك أنه كان قادراً على تحاشيها، فهي كلمات لا سياقات لم تكن قافية دائماً، ولأنها كذلك يسهل استبدال غيرها بها إن استشعر الشاعر خروجها أو نفورها اللغوي أو الدلالي. يقول ابن جني: "وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي: الاتساع,. فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة"[53].

وأما في استخدامه لأحمس، من قوله:

ناقشتم جيداً من كان أحمسكم طه وأثقفنا الحداد والعمدي[54]

فبمراجعة مادتها في المعجم الوسيط تبين أنها صفة مشبهة لا يقع منها اسم التفضيل، مع أنها وردت عنده على معنى التفضيل، وهو توسع مقبول؛ إذ وزنها الصرفي مستخدم إلا أنه حمله دلالة من صيغة صرفية أخرى، وهو شكل آخر في التوسع.

وفي استخدامه لـ" أغرى" من قوله:

وبالخطورات أغرى وبالقرارات أشغف[55]

فيظهر من معناها في البيت أنها بمعنى أكثر انغراراً لا إغراء وهو ما يجعل الصيغة غير مقبولة دلالياً؛ إذ نص اللغويون على أن التعجب يكون من الفاعل لا من المفعول "لا يقال هو أضرب من فلان ويكون مضروباً" و"القياس أن يفضل على الفاعل دون المفعول"[56].

وقد توهم الباحث وقوع خطأ في الصياغة في مثل "أنمى، وأريف" فتبين أن الخطأ ليس وارداً لاستخدام الشاعر لها بكونها أفعالاً مزيدة، وقد نص المعجم على استخدامها في تلك الصورة[57].

ب - صوغ الصفة المشبهة على زنة فَعلى

درج استخدام الصفة المشبهة على زنة فَعلى للمؤنث في الديوان؛ في

مثل: كسلى، وعزلى، ونهدى، ومسحى، وكسحا. وتعد صيغة فعلى من الصيغ القياسية في الصفة المشبة المؤنثة من فعلان، فيقال من عطشان عطشى، ويشترط لهذا القياس أن يكون من الفعل المكسور العين "فعِل"، وهو ما يعدّ شائعاً عند البردوني، كما ظهر في اشتقاقه لكسلى من كسِل التي مذكرها على كسلان.

مـاذا أتـركـض يـا حـريـق وتـزحـف الأخـبـار كـسـلـى[58]

لكنه توسع فأخذ يشتق من عزَل عزلى، مفتوح العين والذي مذكره أعزل، مع أن أصل القياس فيه على عزلاء كما في أحمر حمراء.

تـأبـى حـمـام الـيـوم أن تـلـقـى صـقـور الـنـار عـزلـى[59]

وأجرى مثل ذلك في نهدى التي تكون من نهَد بلا مذكر، فيقال هي ناهد ونهداء ولو أنه أراد القصر لترك الألف القائمة وحذف الهمزة.

وبين وسطى ووسطى حرب أقنعة وبين نهدى ومسحى يضحك السمر[60]

وأما مسحى فهي من فعل مكسور العين يدل على خلو؛ فهي صحيحة الصوغ، وإن كانت المعاجم تورد أن العرب تقول مسحاء ومذكرها أمسح[61]. وعليه فإن البردوني اشتقه على الأصل المقيس فأثرى المادة اللغوية، ولا سيما أنه استخدمه غير مرة بما يعني اقتناعه به. ومن تكررها قوله:

قال: كم عاقرت دما وهي عطشى وارتدت صدر كاعب وهي مسحى[62]

وكسحا في قوله:

أمـه وحـدهـا أدارت شـعـوبـاً وتخلت معروقة الجيد كسحا[63]

ويلاحظ في "كسحا" أنه استخدمها في الديوان مكتوبة بألف قائمة، بمعنى أنه قصرها عن كسحاء، وهو متماش مع القياس، فهي من كسحاء الذي مذكره أكسح لأنه من كسِح، بكسر العين، الدال على عيب. وبتتبع الفكرة الرئيسية التي تعالجها قصيدة "فصل من تاريخ الصبح" يتبين أن الشاعر يريد إكساب الأشياء صفات مصطنعة، ليست من أصلها، فالأرض:

ارتدت صدر كاعب وهي مسحى

ومسحى لم يستخدمها على القصر لأنها صفة أصلية في الأرض، فاستخدمها كما هي في اللغة دون تدخل. وهو يشير إلى أن عم الصبح:

كان قائداً قبل أن يقوم تنحى

ولذلك فإنه أمه (أي الصبح): تخلت، معروقة الجيد، عن إدارة الشعوب كسحا، وكأن ذلك كان على غير أصلها بل قصر لها عن أصل فعلها.

فيظهر في استخدامات البردوني لزنة "فعلى" استيعابه القاعدة اللغوية، وسيره وفقها، إلا أنه يخرج أحياناً خروجاً مقصوداً، مع إمكانية تطبيق القاعدة، لأهداف دلالية، كما في "مسحى" التي كان ممكناً أن يجعلها "مسحا" بالألف القائمة على القصر، إلا أنه غيّر في زنتها القياسية للهدف الدلالي الذي استنبطناه سابقاً.

بينما التزم بالقاعدة في مواضع أخرى لاستثمارها في إضفاء دلالات جديدة، كما في استخدامه الألف قائمة واستثمار القصر في مثل: نهدا و مسحا، بدلاً من الخروج إلى أوزان جديدة باستخدام الألف المقصورة، ليجعل ذلك جزءاً من الدلالة المقصودة. وكأنه يترك سجيته الشعرية في الحالين، دون عرقلة الانطلاق الشعري بعزل التدفق عن البعد المعياري، وقد يكون ذلك عن قناعة بحرية الشاعر وتبعية المعيار للغته.

جـ - صوغ الفعل من الاسم

توسع البردوني في اشتقاق الفعل من الاسم أحياناً، معتبراً الاسم أصلاً في اللغة يشتق منه، إلا أنه أخضع ذلك لقواعد تصريف الأفعال، بما يظهر ميله لاستخدام أسلوب النحت، ليعبر عن معانيه الاجتماعية المدركة بالنسبة له، فهو يحتاج "إلى مقابلات لغوية لمسميات لا تعرفها معاجم اللغة... فاللغوي قد يلغي جانباً من اللغة، ويضحي بالحس الاجتماعي، أما الشاعر فلا ينفصل عن مجتمعه لأن رسالته موجهة إليه"[64].

تنوعت أشكال نحت الفعل عند البردوني، فجاء اشتقاقه من العَلَم في مثل:

يا دار عاتكة التي قتلت أبي قولي لمن أحببت لا تتعيتكي[65]

إذ اشتق تتعيتكي من عاتكة، وهي من الجذر "عتك"، وفي المعجم: عتك في القتال بمعنى كرّ، وعتك عليه يضربه: حمل حملة بطش[66]، وليست مسموعة، فصاغها على تفيعل، وزاد في أولها تاء المضارعة، وجعلها مثل تشيطن من شيطان، فعلاً ثلاثياً مزيداً بحرفين، وكانت الياء فيه كأنها أصل من الألف في عاتكة مع أنها ليست كذلك؛ إذ إن ألف عاتكة هي ألف اسم الفاعل التي لم ينص على أن لها أصلاً في اللغة، فهي زائدة في أصل الوضع. فصوغه سماعي غير مقيس يستثمر فيه استعمالات واردة عن العرب مشابهة وليست مماثلة.

واشتق من الاسم الجامد الأعجمي:

حُل يا رماد مجوهرات في يدي وبسحر نعلي يا رمال تفرنكي[67]

تفرنكي من الفرنك، فعاملها معاملة تدحرج، فعدّ أحرف" فرنك" أصلية، على هيئة الفعل الرباعي المجرد، وأدخل عليها التاء حرف زيادة، وجعلها على صيغة " تفعلل" المزيد بحرف.

ومثله في "متكتك" التي صاغ فيها اسم فاعل من التكتكة، بقياسها على الرباعي المجرد "فعلل" من أمثال كفكف المضاعف:

خططت من أيام سجنك للغنى بل كنت أنت وما دريت متكتكي[68]

ومهما كان المعنى الذي ذهب إليه فيها سواء أكانت من تكتك بمعنى المشي على النار، أو الترتيب والأناقة فكلا الاستخدامين ليس عربي الأصل[69].

وصاغ من أسماء البلاد الجامدة؛ فصاغ من إفريقيا تأفرقي، ومن لندن تلندني، ومن بلجيكا تبلجكي، ومن مأرب مؤوربي في قوله:

مادام عندي مبلغ يا وجهتي فتأفرقي وتلندني وتبلجكي[70]

أتحسني ما زلت كندياً؟ نعم البنكنوت مؤوربي ومؤنتكي[71]

ولعله ليس اعتباطياً أن يكون هذا الضرب من التوسع شائعاً في قصيدته: "المقبوض عليه ثانياً" التي يكثر فيها الاشتقاق متعدد الهيئات من الاسم[72]،

وقد نص فيها في غير موضع على فكرة الأسماء بكونها اسماً حركياً، او اسماً لا ينمحي، أو اسماً غير معروف؛ يقول:

هذا اسمك الحركي كما سجلته ما عدت أعرفه، نسيت تحركي
هذا هو اسمك ما انمحى فتّشتم سنة عن المرحوم عيسى الدهلكي[73]
وعليّ فوق نزيف جلدي ما اسمه ثوبي وكان على الجراح مشوّكي[74]

وهاهي القصيدة تزدحم بالأسماء الأعلام، ليتدخل الشاعر فيها أحياناً فيصوغ منها الفعل، واسم الفاعل، والمصدر، وهو الذي يقيم فكرة القصيدة كلها على إعادة صياغة الإنسان وإعادة تشكيله ليغدو كل شيء قابلاً لإعادة التشكيل، وخاصة عندما يتساءل:

ماذا؟ أتسخر يا فلان؟ ألست من إبداع سوطي من صياغة مسبكي
لم لا تجرب صوغ نفسك مثلما جوهرتني أيام كنت محلكي[75]

لقد استثمر البردوني دلالة التوسع التي تطلق من توسيع الاستخدام اللغوي وفق مبدأ الترخص في اختراق اللغة المعيارية؛ للخروج عن المألوف؛ إذ إنّ من مميزات اللغة في الأدب خروجها عن مألوف العبارة لتقديم دلالات جديدة ومشتقات لغوية جديدة وجريئة، تعطي الشاعر دوراً في عملية الإنتاج اللغوي التي يكون فيها قائداً للمجتمع اللغوي وهادياً له، في حالة من الجرأة تتفق مع ما ذهب إليه ابن جني حين أطلق على مفهوم التوسع (شجاعة العربية). وهو توسع يدخل في باب زيادة الفضاء الدلالي للمفردة، ليتسنى بعد ذلك خلق صورة مبدعة على مستوى التركيب، وهو ما ظهر في قصيدة المقبوض عليه ثانياً بوضوح.

2 - الانزياح الصوتي

وتمثل في:

أ - تسهيل همزة القطع

ذكر ابن جني ذلك تحت باب: "حذف الهمز وإبداله" يقول: "قد جاء هذا الموضع في النثر والنظم جميعاً. وكلاهما غير مقيس عليه، إلا عند

الضرورة، فإن قلت: فهلا قست على ما جاء منه في النثر؛ لأنه ليس موضع اضطرار؟ قيل: تلك مواضع كثر استعمالها، فعرفت أحوالها، فجاز الحذف فيها... ولم يقس عليها غيرها"[76]. ويستخلص من فكرة ابن جني أن ما عرفت أحواله جاز الحذف فيه.

وقد ورد التسهيل عند البردوني في عدد من المواضع سهل فيها همزة القطع، واتخذ في ذلك صوراً نمطية، كحذف الهمزة في آخر الكلمة؛ في مثل قوله:

وأنهم عطسوا في منتهى رجب وأنهم سعلوا يوم ابتدا صفر[77]

وبهذا اختتموا أعمالهم وابتدت سلطانة القمل الوداعا[78]

كان يستأصل الكروم وينبي أنه سوف يزرع البحر قمحا[79]

فأسقط همزة آخر الكلمة في "ابتدا، وينبي"، ومثله كثير عند العرب[80]. وهو مما عده ابن جني من الإبدال بحرف العلة بالوقوف على حركة الهمزة دون صوتها[81].

ومنه ما يكون من باب التخفيف في حشو الكلمة كما في قوله:

لا تخف سوف نلاقي مدخلاً في مخابيهم ولو كانت قلاعا[82]

تروي الثواني للثواني سرها تتناخب الحارات كأس التهنية[83]

وفي الحالين إثبات الهمزة أو تخفيفها لا يكسر البيت، بما يثبت أن الشاعر ليس مضطراً إليه، ومع ذلك عكف إلى تخفيف الهمزة إلى حركتها؛ ولعله أراد في الاستخدام الأول أن يمعن في إسباغ معنى الإيغال والتخفي في المخابئ، فوجد حرف العلة الطويل الياء أنسب لتحقيق ذلك من الهمزة؛ فالهمزة صوت شديد ومجهور ومنفتح، أما الياء ففيها صفة المد وهذا ينسجم مع الإيغال. وقد تكون صفة اللين في الياء والطول النسبي عند مقارنتها بالهمزة هما ما دعاه إلى التسهيل في التهنئة أيضاً، فهي تهنية مستمرة غير منقطعة.

لكنه أحياناً، وعلى عكس السابق، اضطر إلى إهمال همزة القطع؛ لتجنب

الكسر في الموسيقى، لا بالتخفيف إلى الحركة، وإنما بإيقاع همزة الوصل في مكانها؛ كما في قوله:

وبـاعـلان الـبـيـان اقـتـنـعـوا غير أن الصمت لم يبد اقتناعا[84]

فهي مصدر الفعل الرباعي "أعلن" اضطر إلى إسقاط همزته لتجنب الكسر الموسيقي. وبمراجعة الديوان تبين ندرة هذا الأمر، فقد جاءت استخدامات همزة الوصل في موضع همزة القطع عنده صحيحة بنسبة شبه كاملة، بما يعكس سلامة سليقته اللغوية، فضلاً عن عدم استثماره لها في مقاصد دلالية.

ب - إثبات همزة القطع لغير المهموز

ذكر ابن جني في الخصائص في باب شواذ الهمز: "وهو ما جاء من غير أصل له، ولا إبدال... وهو كثير"[85]. وجعله ابن جني مرتجلاً "لا أصل له، ولا قياس يعضده"[86]. وذكر له أمثلة من الشعر الجاهلي ومن القراءات القرآنية، بما لا يدخله في باب الضرورة، وإن بدا كذلك، لجريانه في المنثور[87].

أما البردوني فقد أثبت همزة القطع في موضع همزة الوصل في غير موضع في الديوان، وخاصة في قصيدة "سكران وشرطي ملتحي"، فنجده يكثر من ذلك في همزة فعل الأمر من الثلاثي في مثل:

عما تفتش في جيبي وخاصرتي إبلع سؤالك واركب لصق مقتعدي[88]

إنزل وصلنا بودي أن اظل هنا أحسو النجوم وأشوي الليل في كبدي[89]

إجلس، لماذا تحيينا؟ عرفتكم هذا سعيد وهذا أكرم الجندي[90]

كم دفّعوك ألوفاً؟ ما دفعت لهم إسمع على الخمسة الآلاف لا تزد[91]

ومما يلاحظ في هذه القصيدة أن الهمزة تكاد لا تغيب فيها عن بيت واحد، سواء أكانت جزءاً فعلياً في الكلمة، أم طارئاً عليها بخروجها على المقيس. والمتفق عليه في الهمزة أنها صوت حنجري سفلي، شديد، انفجاري[92]، ولعل صفتي الانفجار والشدة أوحتا للمستخدمين بقوة هذا الصوت ليستثمر أحياناً في الشعر لإسباغ معاني دلالية يريدها الشاعر.

تدور قصيدة سكران وشرطي ملتحي في حوار دائر بين شخصيتين، فيه كثير من الترقب والبحث والقوة المؤدية إلى العنف[93]، يختار لها الشاعر صوت الدال والكسرة روياً، وتمثل الهمزة بظهورها المتكرر، الذي وصل في البيت الواحد أحياناً إلى خمسة مواضع، جزءاً من قوة القصيدة موضوعاً وموسيقى ولغة.

وقد ظهرت الهمزة في مواطن أخرى من الديوان جزءاً من موسيقى الشعر ومانعاً من الكسر في الوزن؛ يقول:

تُـرئِّـس نـائـبـاً يـبـدو جـديـداً وتكتب للرئيس الإستقالة[94]

بإثبات الهمزة في مصدر الفعل السداسي، ولكنه يبدو استخداماً ضرورياً؛ لتناغمه مع تتابع همزات القطع في البيت؛ فليس الرئيس أقل من النائب لتكون "الإستقالة" أقل من الترئيس.

وأثبت الهمزة في مواضع قليلة لأمر الفعل الثلاثي، إلا أن ذلك كان نادراً، إذا قيس بمهارته في استخدام الهمزات على كثرتها في الديوان على وجهها الصحيح، كما لم يعثر عنده على همزات موضوعة من غير أصل الكلمة، وإنما كل تصرفه كان في جعل القطع وصلاً أو العكس؛ وهو كثير عند الشعراء قديماً حتى في عصر الاحتجاج؛ سواء أكان في أول الكلمة أم في وسطها، إذ عدوه من الضرائر المقبولة. فإذا كان كذلك قديماً مع تعسيرهم على الشعراء أحياناً، فهو في ضوء فكرة الانزياح مقبول دون شك.

جـ - حذف الصوت أو زيادته

وظهر ذلك في ترك التشديد في بعض مواضعه، أو في تشديد غير المشدد، وهي فكرة متعلقة بالتطويل والتقصير في الصوت اللغوي ترتبط بالكم؛ أي الوقت اللازم لنطق صوت من الأصوات، ويقاس هذا بوحدات الزمن[95].

وقد عدّ العروضيون المشدد صوتين. وجُعل تخفيفه من ضرائر الشعر.

ويكثر ترك التشديد في روي القوافي المقيدة (المنتهية بحرف صحيح ساكن)، ولم يجزه اللغويون ويستسيغوه في حشو البيت الشعري.

وقد جاءت استخدامات البردوني مقيدة بذلك؛ في مثل قوله:

وإني بعدما ولّى بنو عثمان عثماني[96]

لأن أباك عنسيّ وخال الأم باذاني[97]

لماذا الزهر آنيّ وليس الشوك بالآني[98]

فترَكَ التشديد في "آني" الثانية بعد أن أثبته في الأولى، وهو اضطرار جليّ؛ فالروي من النون والياء الطويلة. وقد حوت قصيدة "كائنات الشوق الآخر" على أمثلة كثيرة لذلك، وجاء ترك التشديد فيها من ياء النسبة.

وقد كان هذا الترك لائقاً في ياء النسبة، ولا نرى سبباً له سوى البعد الموسيقي المنساب الذي يبدو أقرب إلى اللحن الغنائي مع حرف المد الطويل.

وظهرت عنده في قصيدة أخرى من قافية العين والياء المدية، في قوله:

يا قضاعية الربى أين يلقى عنك مأوى هذا اللعين القضاعي[99]

دعبليّ الجموح أنت؟ وعندي كل عاد على التعدي خزاعي[100]

وجاءت هذه الاستخدامات أيضاً في الروي للتماشي معه.

وقد ظهرت أمثلة محدودة لحذف الضمير مع ضرورة إثباته، في قوله:

أغنى ولكنّ أشقى أوهى ولكنّ أجلف[101]

أبدى ولكنّ أخفى أخزى ولكنّ أصلف[102]

فقد كرر "لكنّ" المشددة على تقدير محذوف هو الضمير، كأنه أراد أن يقول " لكنه"، وهو مشابه لما ورد عند المتنبي:

وما كنت ممن يدخل العشق قلبه ولكنّ من يبصر جفونك يعشق[103]

ويبدو أن إغفال الضمير سواء عند المتنبي أو عند البردوني بعده كان شكلاً من التعميم الذي يفتح أبواب النص على خيارات كثيرة للمعني بالكلام، أرحب من قصره على المَعنيّ مباشرة في القصيدة، فلو قال في من المواضع محذوفة الضمير" ولكنه" لانحصر الكلام في الشخص الذي تدور القصيدة حوله، والتعميم هنا يفتح القصيدة على قراءات غير محدودة.

أما الصورة المضادة لهذا فهي تطويل المقطع الصوتي الذي تمثل عند البردوني في تطويل المقطع على هيئة إثبات ياء الاسم المنقوص مع وجود موجبات حذفها، في قوله:

البكاء الذي أناديه يأبى وبرغمي أبكي بلا أي داعي[104]

ولم يقع إلا في هذا الموضع، وهو انعكاس واضح لمتطلبات القافية. ولعل سبب هذه الخروجات هو الانضباط الموسيقي للبيت الشعري.

3 - الانزياح النحوي

وتمثل في:

أ - ترك أن الناصبة

هذا كثير وأمثلته من الفصيح في القرآن والشعر والكلام المنثور، فهو على ذلك انزياح مقصود حين يقع، وورد عند سيبويه أمثلة له من القرآن[105]: ﴿قُل لِّعِبَادِيَ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ يُقِيمُواْ ٱلصَّلَوٰةَ﴾[106] ومن الشعر قول طرفة:

ألا أيهذا الزاجري أحضر الوغى وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدي

فالفهم لبيت طرفة يصرح بقصدية هذا الخروج فيه، وكأنه لما أراد أن يقول إنه يلازم الوغى حتى في لحظة قول البيت، اختصر" أن"، ثم لما أراد له الناس ممارسة الفعل الآخر والخروج من الوغى، جعل اللذات مقترنة بـ "أن" لاحتياجها لفاصل زمني للخروج إليها، وفاصل مكاني للانتقال إليها. وعليه فإن هذا الاستخدام، مع كونه متاحاً لغوياً، مؤدٍّ لهدف دلالي سواء أكان بقصد واع أم من غير قصد.

وقد اختلف مذهب البصريين والكوفيين في "أن" المحذوفة بين من قال إنها لا تعمل النصب مع الحذف، ومن قال بعملها مع الحذف[107]، ويظهر أثر هذا الخلاف في صحة اعتبارها مقدرة عند الحذف عند عدم عملها في الفعل، وهي الصورة الموجودة عند البردوني؛ إذ لم يظهر أثر العمل عند حذفها في أي من مواضعها مع دلالة المعنى على تقدير وجودها.

وقد ورد ذلك في الديوان في غير موضع؛ كقوله:

وقعت يا أحمر العينين تحت يدي شكراً أخا اللطف يبدو كنت مفتقدي[108]

يريد: يبدو أنك

يبدو تأهبت كي تفضي معالنة كما تأهب كي يتأرج الزهر[109]

يريد: يبدو أنك

تريد تمشي مثلهم؟ إنني أقوى على حمل الزحام الكثيف[110]
يا روابي أريد أفضي وأعيا كيف أفضي ومن أبث اصطراعي[111]
أشتهي تسقط النجوم رجوما ينمحي عالم اللظى والتداعي[112]
ألي غد؟ مر بي عشرون ألف غد من أجل يأتي الذي تدعوه أنت غدي[113]
أكابد اليوم ما عاناه أمس أبي أخشى يلاقي الذي لاقيته ولدي[114]
بودي أسميه، وأعيا لأنه يجافي تقاليدي، فأطوي تحذلقي[115]

وهي أمثلة، لهذا الخروج، كثيرة نسبياً، إلا أن الشاعر لم يظهر في موضع واحد منها الحالة الإعرابية للفعل بعد الحذف، وكأنه وارب في استثمار هذا الخروج بتجاهله النصب بأن المحذوفة، لا باختيار الرفع وإنما باختيار أنماط أفعال لا تظهر عليها الحركة الإعرابية، وهو أمر لا يصلح أن نقول فيه إنه غير واع.

والسؤال: هل حقق هذا الخروج أهدافاً دلالية؟ لا شك أن الشاعر في كل المواضع السابقة كان على عجلة من أمره، ميالاً إلى الاقتصاد اللغوي إلى حدّ كبير؛ فبعض إسقاطات "أن" اقترنت بأفعال حركية تحتاج إلى سرعة في الإيقاع: يبدو تأهبت، وتريد تمشي، وأشتهي تسقط...، وبعضها اقترنت بسرعة إيقاع متعلقة بالإرادة النفسية: أريد أفضي، و بودي أسميه... وخاصة أن أكثر المواضع تعلقت بفعل المتكلم، ولم يشر إلى إرادة الفاعل المقابل إلا في مواضع محددة مثل: من أجل يأتي، وأخشى يلاقي. ويبدو أن الفاعل المقابل كان محتاجاً لاختزال زمني تمثل في الإسقاط نفسه.

ب - صرف ما لا ينصرف

ظهر في ديوان البردوني نماذج من صرف الممنوع من الصرف ولكنها محدودة إلى حدّ الندرة، وكان في عدة أشكال:

أ - صرف صيغة منتهى الجموع، في قوله

كانوا تماسيحاً هنا وهناك يرتجلون قملا[116]

ومثله قوله:

جاؤوا لقتلي هل أعد لهم رياحيناً وفلا[117]

فاستخدم" تماسيح، ورياحين" مصروفتين مع نص النحاة على منع أمثالها؛ يقول ابن عقيل: " مشبه مفاعلاً أو المفاعيل على أنه إذا كان الجمع على هذا الوزن منع، وإن لم يكن في أوله ميم؛ فيدخل ضوارب وقناديل في ذلك "[118]. وتماسيح هنا تدخل في هذه الصيغ.

ب - صرف أفعل الذي مؤنثه فعلاء

ذكر سيبويه: " . . . أن أفعل إذا كان صفة لم ينصرف. . . وذلك لأنها أشبهت الأفعال "[119]. وكرر المبرد أن" ما كان من أفعل نعتاً فغير منصرف. . . وذلك نحو: أحمر وأخضر "[120]. فضرب الأمثلة في أفعل الذي مؤنثه فعلاء.

وبمراجعة مواضعه في الديوان يتبين أن ورود هذه الحالة كان نادراً، بما يجعل الخروج غريباً، فيتساءل المرء عن إمكانية القصد فيه، مع تكرار استخدامه في بيت واحد، في انزياح صريح عن أصل الاستخدام، على كثرة استخدامه له على الأصل، وقد ورد ذلك في قوله:

وتهمي السوافي حصى أشعثاً دماً أزرقاً رمداً أملسا[121]

ج - صرف الأعجمي

نص العلماء عموماً على منع الأعجمي من الصرف[122]، وقد ورد في الديوان أمثلة لأسماء من هذا الباب جاءت مصروفة، في مثل قوله:

روى أن خاله ديدبان فرّق الأمسيات غلقاً وفتحا[123]

وبمراجعة" ديدبان" في الوسيط نجدها في باب "ددب"، بمعنى الحارس والرقيب، مع الإشارة إلى كونها معربة عن الأعجمي، وهو ما يمنعها من الصرف. كذلك فإن انتهاءها بألف ونون زائدتين، هو علة ثانية للمنع من الصرف[124].

وقوله:

هـم قـرروا أسـيـادهـم دبـروا للعنف طابوراً خبيراً عنيف[125]

وأما "طابور" فذكر الوسيط أنها وردت في المعاجم القديمة على تابور، دون أن يشير إلى كونها عربية أو دخيلة، من باب أن لها مشابهات عربية مثل طاحون على زنة فاعول[126]. إلا أن عبد الله الدايل يذهب إلى كونها أعجمية من أصل تركي[127].

وبمراجعة ذلك في كتب النحويين وجدنا أن سيبويه يقول: "اعلم أن كل اسم أعجمي أعرب، وتمكن في الكلام، فدخلته الألف واللام، وصار نكرة... صرفته"[128]. وقد أخذ بذلك المبرد فقال: "والمعرب (يريد من الأعجمي) منها ما كان نكرة في بابه؛ لأنك تعرفه بالألف واللام، فإذا كان كذلك كان حكمه حكم العربية"[129] يريد الصرف، وكأن هذا الكلام يُشرِّع استخدامات البردوني، على ندرتها، فأكثر استخداماته جاءت وفق القاعدة دون خروج. فهل كان مضطراً شعراً إلى هذه الخروجات لمراعاة الوزن؟ ألم يكن ممكناً استبدال ما يوافق المعيار بها؟ وإن سلمنا باضطراره إلى ذلك، فلِمَ لم يُضطر إلى الحالة المعاكسة المتمثلة في منع المصروف؟

هذا التساؤل يقودنا إلى القول إن هناك هدفاً موسيقياً قصده الشاعر بزيادة المقطع الصوتي المتشكل من التنوين، ودليلنا أن هناك مماثلات في الاستخدام القرآني؛ يقول تعالى: ﴿وَيُطَافُ عَلَيۡهِم بِـَٔانِيَةٖ مِّن فِضَّةٖ وَأَكۡوَابٖ كَانَتۡ قَوَارِيرَاْ ۝١٥ قَوَارِيرَاْ مِن فِضَّةٖ قَدَّرُوهَا تَقۡدِيرٗا﴾[130]، فهو يذكر "قوارير" وهي صيغة منتهى الجموع، مصروفة ثم ممنوعة، مستثمراً الأمرين حيث لزم. وهذا دليل أن المقطع الصوتي يمكن أن يضاف لغير ضبط الوزن، ولاسيما أن البردوني لديه قدرة لغوية عالية

تمكنه من التخلص من ذلك إن أراد، وعليه فإن هدفه، برأينا، تمثل في زيادة الوقع الموسيقي، الذي يكون بزيادة هذا المقطع.

وقد ورد عند اللغويين أن منع المصروف من الضرورات المقبولة، وذكر ابن عقيل أنه: "يجوز في الضرورة صرف ما لا ينصرف... وهو كثير، وأجمع عليه البصريون والكوفيون"[131]. بما يجعل خروج البردوني فيه مقبولاً لا يناقض قدرته اللغوية حتى لو افترضنا أنه لا هدف له من ذلك.

نتائج البحث

يبين التصنيف السابق للخروجات في ديوان البردوني:

1 - أن نظام الجملة وموقع الكلمات فيها من حيث التقديم والتأخير والحذف والزيادة وغيره تشكل مظهراً سياقياً فاعلاً، وأن العلاقات النحولغوية بين هذه الكلمات، ومدى ملاءمة كل كلمة لأختها في الجملة، لها دور كبير في تحديد الانزياحات في الجملة ومطابقتها للقواعد الكامنة في اللغة الشعرية لتحقيق الكفاءة، أو عدم تحقيقها لذلك.

2 - أن ظاهر الضرورة يبين تعلقها بالكلمة والصوت، مع أنها في الحقيقة تمثل مكوناً من مكونات السياق، مصداقاً لقول الجرجاني: "هل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جارتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ وهل قالوا: لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلافه قلقة ونابية، ومستكرهة إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة ومعناها، وبالقلق والنبو عن سوء التلازم، وأن الأولى لم تكن بالتالية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لِفقاً للتالية في مؤداها"[132]. ومن ثم لا يمكن إطلاق مصطلح ضرورة عليها والسكوت بعد ذلك.

3 - أن الحكم على مدى انزياح الشاعر عن النمط المألوف لقواعد اللغة، بدراسة منجزه الشعري، يتعلق بالبنية السطحية فقط بعيداً عن البنية العميقة، وهو أمر لا يقبل؛ ذلك أن البنية العميقة هي: "المستوى

الكامل، الذي يتجاوز انحرافات البنية السطحية، ويعود بها إلى مثاليتها التقديرية"[133]؛ فهي تمثل الجانب الفكري، وهي أشبه ما يكون بتحليل عقلي لما يعنيه التركيب السطحي[134]، وبقدر ابتعاد التركيب السطحي عن البنية العميقة أي أصل التركيب يتحدد الانزياح، باعتبار أن أصل التركيب هو الصورة المثالية للجملة كما تحددها شرائط الصحة النحوية[135].

4 - أن ما يحدث في الجملة، في بنيتها السطحية، من تحويل هو انزياح تحققه العناصر المحولة التي هي آليات الانزياح التي يعمل بوساطتها على إزاحة البنية عن أصلها، ويحولها إلى بنية أخرى يريدها المتكلم ويعرفها السامع لمعنى خاص" فالجملة التحويلية هي الجملة التي جرى فيها شيء من التغيير في إطارها التوليدي الأصلي، أي أن الجملة التحويلية = جملة توليدية + عنصر أو أكثر من عناصر التحويل"[136]. وتمثلت في أمثلة محدودة جداً لا تشكل ظاهرة مثل: إدخال حرف الجر على حرف الاستثناء، ونداء الاسم الموصول، واللحن في الحالة الإعرابية. كما في قوله:

يحن إلى سوى الغزلان يمضي إلى تغيير مرآة الغزاله[137]
يا التي رغم قلبها ضيعتني هل أرجي أن تتركي لي ضياعي[138]
كل بيت هنا هناك بيوت والتلاقي تجمع لا اجتماعي[139]

وهي حالات خروج نادرة.

5 - أن البردوني يملك حساً لغوياً عالياً؛ ذلك أن نسبة انسجام خروجاته مع الأوجه اللغوية الخاضعة للمعيار مرتفعة جداً تتعدى التسعين في المئة، وهذا يعني تملكه لحدس لغوي سليم مصداقاً لقول تشومسكي[140]: "وكلمة الحدس اللغوي العائد إلى متكلم اللغة، في ظل النظرية التوليدية التحويلية، تعني مقدرة المتكلم على الحكم بأصولية الجمل بصورة بديهية"، لذا يرى تشومسكي أن الطريقة الصحيحة لفحص المعرفة

اللغوية عند ابن اللغة هي "أن تسأله عن أحكام جمل لغته"[141]، ولو فعلنا مثل ذلك مع البردوني لأجاب عن أكثر خروجاته باقتدار.

6 - أن الضرورة الشعرية هي في كثير من أحوالها خصيصة من خصائص اللغة الشعرية؛ وعلى ذلك فلا تكون عيباً، بل هي في الغالب مظهر من مظاهر الاقتدار الفني.

7 - أن ظواهر الانزياح عنده تتزاحم من النوع الواحد في القصيدة الواحدة بما يعزز فكرة قصدية الانزياح، وأن يصبح تعرف شكل الانزياح المتكرر في القصيدة مدخلاً لقراءتها ونقدها.

8 - أن البردوني يتجه وجهة سوريالية في بعض انزياحاته فيخرج من الوعي إلى اللاوعي لتخلص من المراقبة المباشرة للعقل، لا بحثاً عن الإثارة، بل كما يقول المقالح "محاولة للفت الانتباه إلى حالة التناقض الموجودة في الواقع... من جهة، وفي تحديث القصيدة العربية... من جهة ثانية"[142].

الهوامش والمراجع

(1) القضاة، محمد: **شعر عبدالله البردوني**، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1997، ص40.

(2) شعر عبدالله البردوني، ص 50.

(3) موكاروفسكي، يان: "اللغة المعيارية واللغة الشعرية"، ترجمة: ألفت كمال الروبي، **فصول**، ع1، 1984، ص45.

(4) راضي، عبد الحكيم: **نظرية اللغة في النقد الأدبي**، ط 2، القاهرة، 2003، ص28.

(5) تيرنر، جورج و.: "اللغة والأسلوب والموقف"، ترجمة: كاظم سعد الدين، **الثقافة الأجنبية**، ع8، 1998.

(6) سيبويه، عمرو بن عثمان: **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط1، بيروت: دار الجيل، ج1/ ص26.

(7) البغدادي، عبد القادر: **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق: عبد السلام هارون، المكتبة الوقفية، ج1، ص3.

(8) القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت: دار الجيل، 1981، ص 1032.

(9) ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، بيروت: دار الهدى، د.ت، ج3، ص60.

(10) الخصائص، ج2، ص392.

(11) الخصائص، ج2، 393.

(12) خزانة الأدب، ج1، 238.

(13) فندريس: **اللغة**، تعريب: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مطبعة الإنجلو مصرية، 1950، ص 194-195.

(14) كوهين، جان: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري: الدار البيضاء، دار توبقال، 1986، ص129.

(15) العدواني، عبد الوهاب: **الضرورة الشعرية**، دراسة لغوية نقدية، الموصل: مطبعة التعليم العالي، 1990، ص 10.

(16) ويس، أحمد محمد: "الضرورة الشعرية ومفهوم الانزياح"، **التراث العربي**، ع68، 1998، ص 117.

(17) كنوني، محمد: **اللغة الشعرية - دراسة في شعر حميد سعيد**، ط1، دار الشؤون الثقافية، 1997، ص25.

(18) الزيدي، توفيق: **أثر اللسانيات في النقد الأدبي**، تونس: الدار العربية للكتاب، 1984، ص 73.

(19) الضرورة الشعرية، ص17.

(20) انظر: الكتاب، 1/ 25-26. وينظر: نظرية العلم، حاتم الضامن: 8.

(21) الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد رضوان الداية و فايز الداية، دار الفكر، 2008، ص96.

(22) ويس، أحمد محمد: **الانزياح، الاستعارة، الانحرافات (كوهن، ريتشادز، تودروف)**، كتابات معاصرة، ع27، 1996، ص63.

(23) الانزياح، الاستعارة، الانحرافات، ص 63.

(24) أنيس، إبراهيم: **من أسرار اللغة**، القاهرة: مطبعة الإنجلو المصرية، 1951، ص 2.

(25) بعلبكي، رمزي منير: **معجم المصطلحات اللغوية**، بيروت: دار العلم للملايين1990، ص146.

(26) ويس، أحمد محمد: **الانزياح في التراث النقدي والبلاغي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 5.

(27) فضل، صلاح: **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، ط1، 1998، ص375.

(28) الوعر، مازن: "علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الأدبي"، **آفاق الثقافة والتراث**، ع 14، 1996، ص128.

(29) صمو، حمادي: **التفكير البلاغي عند العرب**، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 103.

(30) بنية اللغة الشعرية، ص 40.

(31) انظر: اللغة الشعرية، ص 43. و**شعرية الانزياح**، ص 139.

(32) فضل، صلاح: **علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته**، ط1، مصر: دار الشروق، 1998، ص 154.

(33) مصلوح، سعد: "الدراسات الإحصائية للأسلوب"، **عالم الفكر**، ع3، 1989، ص 106.

(34) انظر: التجيتي، نزار: "نظرية الانزياح عند جان كوهن"، **دراسات سيميائية لسانية أدبية**، ع1، 1987، ص53.

(35) الهاشمي، علوم: "مدخل إلى بنية اللغة الشعرية"، **البيان**، ع248، تونس، 1989، ص41.

(36) ويس، أحمد محمد: "وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية"، **علامات**، ع21، 1996، ص294.

(37) ربابعة، موسى: "الانحراف مصطلحاً نقدياً"، **الأسلوبية: مفاهيمهما وتجلياتها**. الكويت: جار الكندري، 2003، ص15.

(38) ربابعة، موسى: "المتوقع واللامتوقع – دراسة في جمالية المتلقي"، **أبحاث اليرموك**، ع2، 1997، ص 47.

(39) "اللغة المعيارية واللغة الشعرية"، ص 38–39.

(40) انظر: الوعر، مازن: "علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الأدبي"، **آفاق الثقافة والتراث**، ع 14، ص 16.

(41) الخصائص، 2/ 442.

(42) ابن سينا، أبو علي الحسين: **الشفاء – باب الخطابة**، تحقيق: محمد سالم، القاهرة: منشورات وزارة المعارف، 1954، ص 169.

(43) انظر: المسدي، عبد السلام: **الأسلوبية والأسلوب**، ط2، تونس، :الدار العربية للكتاب، 1982، ص 106.

(44) البردوني، عبدالله: "كائنات الشوق الآخر"، **ديوان عبدالله البردويني**، ص 106.

(45) سورة طه، آية 7.

(46) ابن يعيش: **المفصل**، بيروت: عالم الكتب، د.ت،ج6، ص 97.

(47) "كائنات الشوق الآخر"، ص 178.

(48) "كائنات الشوق الآخر"، ص94.

(49) "كائنات الشوق الآخر"، ص182.

(50) "كائنات الشوق الآخر"، ص 34.

(51) "كائنات الشوق الآخر"، ص 30.

(52) "كائنات الشوق الآخر"، ص 118.

(53) الخصائص، باب شجاعة العربية، ج2، ص 442.

(54) "كائنات الشوق الآخر"، ص 108.

(55) "كائنات الشوق الآخر"، ص 178.

(56) انظر: المفصل، ج6، ص94.

(57) مصطفى، إبراهيم وآخرون: **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق، 2004، مادة "نما" ومادة "راف".

(58) كائنات الشوق الآخر، ص28.

(59) كائنات الشوق الآخر، ص33.

(60) كائنات الشوق الآخر، ص 42.

(61) انظر: الوسيط، مادة "م س ح".

(62) كائنات الشوق الآخر، ص 72.

(63) كائنات الشوق الآخر، ص76.

(64) مشوح، وليد: **الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني**، مركز الرياض للمعلومات، 2000، ص 292.

(65) الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني، ص 158.

(66) انظر: الوسيط، مادة "عتك".

(67) "كائنات الشوق الآخر"، ص 159.

(68) "كائنات الشوق الآخر"، ص 161.

(69) انظر: الوسيط، مادة تكتك.

(70) كائنات الشوق الآخر"، ص 158.

(71) كائنات الشوق الآخر"، ص 160.

(72) انظر: كائنات الشوق الآخر، المقبوض عليه ثانياً، ص 150.

(73) "كائنات الشوق الآخر"، ص 150.

(74) "كائنات الشوق الآخر"، ص 152.

(75) "كائنات الشوق الآخر"، ص 162.

(76) الخصائص، ج 3، ص 149.

(77) "كائنات الشوق الآخر"، ص44.

(78) "كائنات الشوق الآخر"، ص 63.

(79) "كائنات الشوق الآخر"، ص 75.

(80) انظر: الخصائص، ج3، ص 153.

(81) الخصائص، ج 3، ص 154.

(82) "كائنات الشوق الآخر"، ص 56.

(83) "كائنات الشوق الآخر"، ص 186.

(84) "كائنات الشوق الآخر"، ص63.

(85) الخصائص، ج 3، ص 144.

(86) الخصائص، ج3، ص 142.

(87) الخصائص، ج3، ص 145–149.

(88) "كائنات الشوق الآخر"، ص 108.

(89) "كائنات الشوق الآخر"، ص 110.

(90) "كائنات الشوق الآخر"، ص111.

(91) "كائنات الشوق الآخر"، ص 117.

(92) الحمد، غانم قدوري: "وجهة نَظَرٍ جديدةٍ في مخارجِ الأصواتِ السِّتَّةِ"، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، ع77، 2009، ص97.

(93) انظر: الجبوري، نوفل حمد: **الحوار في شعر عبدالله البردوني**، دار غيداء للنشر، 2011، ص 49–61.

(94) "كائنات الشوق الآخر"، ص 166.

(95) انظر: طول الصوت اللغوي حقيقته ووظيفته، ص 77.

(96) "كائنات الشوق الآخر"، ص 18.

(97) "كائنات الشوق الآخر"، ص 19.

(98) "كائنات الشوق الآخر"، ص 15.

(99) "كائنات الشوق الآخر"، ص 97.

(100) "كائنات الشوق الآخر"، ص 102.

(101) "كائنات الشوق الآخر"، ص 178.

(102) "كائنات الشوق الآخر"، ص 178.

(103) المتنبي، أحمد بن الحسين: **الديوان**، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج3، ص 48.

(104) "كائنات الشوق الآخر"، ص 96.

(105) الكتاب، ج3، ص99.

(106) سورة ابراهيم، 31.

(107) انظر: الأنباري، عبدالرحمن بن محمد: **الإنصاف في مسائل الخلاف**، تحقيق: محمد عبدالحميد، بيروت: المكتبة العصرية، ج2/ ص 559– 570.

(108) "كائنات الشوق الآخر"، ص107.

(109) "كائنات الشوق الآخر"، ص 46.

(110) "كائنات الشوق الآخر"، ص87.

(111) "كائنات الشوق الآخر"، ص96.

(112) "كائنات الشوق الآخر"، ص 105.

(113) "كائنات الشوق الآخر"، ص 119.

(114) "كائنات الشوق الآخر"، ص 120.

(115) "كائنات الشوق الآخر"، ص 133.

(116) "كائنات الشوق الآخر"، ص 32.

(117) "كائنات الشوق الآخر"، ص 33.

(118) ابن عقيل: **الشرح على الألفية**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار القلم، ج 2، ص 327.

(119) الكتاب، ج3، ص 193.

(120) المبرد، أبو العباس: **المقتضب**، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، بيروت: عالم الكتب، د.ت، ج 3، ص311.

(121) "كائنات الشوق الآخر"، ص 64.

(122) انظر: الكتاب، العلم الأعجمي، ج3، ص235.

(123) الكتاب،ج3، 75.

(124) انظر: الكتاب، ج3، ص 216–219.

(125) "كائنات الشوق الآخر"، ص 90.

(126) الوسيط، ورد في أول باب الطاء دون مادة 1.

(127) الدايل، عبدالله، **معجم الأخطاء الشائعة** http://forums.mawhiba.org/Topic1873302-404-49.aspx).

(128) الكتاب، ج3، ص234.

(129) المقتضب، ج3، ص325.

(130) سورة الإنسان، 15–16.

(131) شرح ابن عقيل،ج 2، ص 339.

(132) دلائل الاعجاز، ص 88.

(133) عبدالمطلب، محمد: "النحو بين عبد القاهر وتشومسكي"، **مجلة فصول**، العدد الأول، 1984، ص 34.

(134) باقر، مرتضى جواد: نظرات في النحو العربي، **كلية الآداب**، جامعة البصرة، ع11، 1976، ص 104.

(135) انظر: نظرية اللغة في النقد الأدبي، ص488.

(136) عمايرة، خليل أحمد: "في تحليل لغة الشعر"، **التواصل اللساني**، ع2، 1994، ص37.

(137) "كائنات الشوق الآخر"، ص 176.

(138) "كائنات الشوق الآخر"، ص97.

(139) "كائنات الشوق الآخر"، ص 98.

(140) الألسنية التوليدية والتحويلية / الجملة البسيطة، 9.

(141) السيد، صبري إبراهيم: **تشومسكي فكره اللغوي وآراء النقاد فيه**، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1989، ص 75.

(142) المقالح، عبد العزيز: "ملامح حداثية في شعر البردوني"، **مجلة الكويت الثقافية**، ع227، 2002.

المجلة التربوية

مجلة فصلية، تخصصية، محكّمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير: أ. د. عبدالله محمد الشيخ

تنشر:

- البحوث التربوية المحكمة
- مراجعات الكتب التربوية الحديثة
- محاضر الحوار التربوي
- التقارير عن المؤتمرات التربوية وملخصات الرسائل الجامعية

- تقبل البحوث باللغتين العربية والإنجليزية.
- تنشر لأساتذة التربية والمختصين بها من مختلف الأقطار العربية والدول الأجنبية.

الاشتراكات:

في الكويت: ثلاثة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول العربية: أربعة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول الأجنبية: خمسة عشر دولاراً للأفراد، وستون دولاراً للمؤسسات.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير المجلة التربوية - مجلس النشر العلمي ص.ب. ١٣٤١١ كيفان - الرمز البريدي 71955
الكويت هاتف: ٢٤٨٤٦٨٤٣ (داخلي ٤٤٠٣ - ٤٤٠٩) - مباشر: ٢٤٨٤٧٩٦١ - فاكس: ٢٤٨٣٧٧٩٤

E-mail: joe@ku.edu.kw