

بلاغة التحريف التركيبي في الديوان الشعبي

(بسمات من الصحراء) لـ: حسان درنون

أ. بوجملين مصطفى

جامعة محمد خيذر - بسكرة

ملخص: إنّ القراءة النقدية الحداثية للنص الشعري المدرج داخل مظلة الأدب الشعبي لا تتم إلا بإسقاط ميكانيزمات المنهج الجديد الذي يكشف تمفصلات خطاباته الفنية التي تؤسس لمعماريتها؛ وهذا ما جعلنا نتخبر تقنية فنية من تقنيات المنهج الأسلوبي، والتي تتجلى في (التحريف التركيبي)، قصد مكاشفة قصائد الديوان الشعبي الموسوم بـ: (بسمات من الصحراء) لـ: (حسان درنون) والاقتراب من طقوس الكتابة الشعرية للكشف عن قواعد التشكيل الفني المنزاح وانتشال بلاغته داخل نصوصه الشعرية.

Resume :The reading modernist cash to the poetic text inscribed within the umbrella of the popular literature is not only to drop the tools of the new approach Which examines the joints of his speeches, which establishes technical his architectural , This is what made us choose the art technology from the stylistic approach techniques Which is reflected in the (l'altération compositionnel) Inadvertently showdown Poems People's Court Entitled to: (smiles from the desert) for (hassan darnoun), and Approaching from ritual of writing poetry Disclosure rules of artistic composition Non-basal And eloquence extraction within the poetic texts .

لا مناص أن يشكّل القصيد الشعبي محورا أساسا داخل التساؤلات النقدية المعاصرة التي تشتغل على متونه ودواوينه، ذلك أنّه مثل حدثا نصيا تسمه الشبكة اللغوية المزدوجة التي تحرق القانون القاعدي الذي يقوم عليه القاموس اللغوي؛ لأنّ الشعر كما يراه أحد النقاد يظلّ مع تلكم التحولات والمتغيرات «أكثر الأنواع التعبيرية

القابلة للجدل، فليس هناك حقيقة نهائية في التعامل مع هذا الطائر الخرافي (الشعر)، ومصدر هذه الصعوبة هو أننا لم نستطع حتى الآن أن نعثر على ماهية الشعر برغم تناسل الماهيات والتعاريف من أقدم العصور إلى حديثها (...). وتبقى لعبة المطاردة بين النقد والشعر قائمة إلى الأبد»¹.

إنّ المطاردة التي نصّ عليها القول السابق ماهي إلاّ أحد الأدوات المهمة - أو خصيصة - للنقاد الأدبي الذي يسعى جاهدا إلى الاقتراب من حرّيات النص ليفكّ شفراته المستغلقة وطوقسه الهلامية الغامضة قصد انتشال ما يعرف بـ (الشعرية) - أو الأدبية باصطلاح رومان جاكبسون -، تلك التي «تتجلّى في تجسّدات النّص ومنطلقة من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكوّنات النّص على الأصعدة الدلالية والتركيبية»².

لا ضير أن الحديث عن شعرية النّص الشعري يستدعي النظّر في مدى ملائمة لغة النّص الشعبي لها؛ حيث نفى الباحث (محمود ذهيني) معلقاً على لغة الأدب الشعبي بقوله: «فالأدب الشعري يمتاز بلغة معيّنة من الصعب وصفها أو تحليلها ولكنّها على وجه القطع ليست غامضة، وعلى أساس الترجيح فهي راعت السهولة في إنشائها»³.

بناء على ذلك فإننا سندرج إلى الموضوع الأساس الذي يتلخص في اقتحام مجاهيل القصيد الشعبي والذي مثله ديوان (بسمات من الصحراء) للشاعر الشعبي (حسان درنون)^(*)، سعياً منا إلى طرق قضية نقدية تدرج تحت مظلة البحث الأسلوبي، والتي تتجسّد في بلاغة التحريف بقسميه (التركيبي - الدلالي) في قصائد الديوان التي تبوح بحماسة الموقف الشعوري مع قضايا (الوطن / الثورة / الحرية) على اعتبار أن (الشعر الشعبي) يمثّل «مرآة صادقة للماضي وتقاليده، وإطاراً للحياة الاجتماعية وتجديدها باستمرار»⁴. فبالرغم من أنّ لغة الشاعر (حسان درنون) في ديوانه تدرج تحت مظلة الدارجة التي يزلحها المعجم اللغوي الفصيح أحياناً إلا أنها تظلّ «متّصلة بمنشئها محقّظة برفاهيتها وقدرتها على التعبير في مستوى بلاغي رفيع»⁵. إنّ تعقّب الدراسات

النقدية الحداثية لمكوّن (التحريف) بمظاهره المتباينة - خاصة في الأطروحات الأسلوبية - مردّه أنّها «ترى في النص خلقاً لجمالياته من خلال صياغته وفي هذا يفترق نص عن نص، ويختلف عمل أدبي عن آخر - لا من خلال الجودة والرداءة - ولكن من خلال نظامه الذي تتشابك فيه مستويات الصياغة، فتنتهك المثاليات المألوفة في الأداء، أو تتكاثر المنبّهات الفنية».⁶

إذا كان التحريف يخرق قانون اللغة في لحظة ما «فإنّه لا يقف عند هذا الخرق؛ وإنما يعود في لحظة ثانية ليعيد إلى الكلام انسجامه ووظيفته التواصلية».⁷ وهنا تبرز قيمته باعتباره المبدأ والمركز الأساس الذي يقوم عليه الشعر في التصوّر الكوهيني؛ إذ إن الشعر عند (جان كوهين) هو «علم الانزياحات اللغوية».⁸

إنّ مكوّن (التحريف) وفق هذه الميزات المتعلقة به يظلّ «عاملاً من عوامل توليد الغموض في الشعر؛ لأن التركيب الجديد للكلمات وفي ضوء علاقات جديدة هو الذي يحوّل العبارة الشعرية والنص الشعري إلى إشعاع دلالي مكثّف».⁹

إنّ تقنية (التحريف) تأتي مقابلة لمبدأ (الأصل) - في التصوّر البلاغي القديم-؛ إذ إنّ «معرفة أصل المعنى تبدو مهمة بالنسبة للبلاغي في ظلّ الكلام عن الكيفيات التي يطابق بها اللفظ مقتضى الحال، لأنّه من خلالها يستطيع أن يحدّد مواطن الصواب والخطأ البلاغي وفق ما تملّيه نظرية مطابقة الكلام لمقتضى الحال».¹⁰ لقد عرّف (التحريف) مفهوماً بأنّه «مجازة السنن المألوف بين الناس في محاوراتهم، وضروب معاملاتهم، لتحقيق سمة جمالية في القول تمتّع القارئ وتطرب السامع، وبها يصير نصّاً أدبياً».¹¹

أمّا بما يتعلق بالشق المصطلحي لدال (التحريف) فإنّه يمكن القول أنّه تراحمات عدة بدائل مصطلحية مناظرة له، وبالتالي لم يكن هنا اتفاق قطعي على تسمية واحدة؛ فمن بين هذه المصطلحات الرديفة له نجد «الانزياح، الانحراف الخرق الخروج عن سنن اللغة، المجاز، الالتفات، الصرف والانصراف، نقض العادة».¹² ولا غرو أن نلّفى اجتهاداً من الناقد (عبد السلام المسدي) في التعرية على تلك

التجاذبات المصطلحية لـ (التحريف) في الدائرة النقدية الحديثة؛ حيث يقول في هذا الصدد: «قد عبّر عنه في الدراسات الحديثة بمصطلحات عديدة: الانحراف (La déviation)، الانزياح (L'écart)، الانتهاك (Le viol)، التجاوز (L'abus)، المخالفة (L'infraction)، (...) الشناعة (Le scandale) الإطاحة (La subversion)، (...) العصيان (La transgression)».¹³

لقد سعت الباحثة (نعيمة بن حمو) إلى إثبات قاعدة التوازي بين القول النصي ونظيره اليومي - أو الكلام باصطلاح الألسنيين - في تكريس مبدأ التحريف - أو العدول باصطلاحها -، فهو عندها ليس تابعا أو لصيقا بالنص الفصيح؛ بل قد يتعداه إلى اللغة اليومية؛ إذ تقول في هذا الشأن: (ويبقى أن نقول إن العدول لغة الحياة اليومية قد يتوفر في كلام العامة والخاصة، يلجأ إليه المتكلم بصفة عفوية أو اختيارية قصدية).¹⁴

بناء على هذا المهاد النظري الذي وقفنا من خلاله على تضاريس (التحريف) مفهوما وجماليا، وكشفنا فيه على الانموذج الشعري الذي سنعينه نقديا والمتمثل في الديوان الشعبي (بسمات من الصحراء) للشاعر (حسان درنون) فإننا سنحاول أن نقترب أسلوبيا من نصوصه قصد الكشف والتعرية عن بلاغة هذا الخرق اللغوي - أي العدول - فيها؛ والذي يتأتى عندنا فيما يأتي:

أ/ التحريف التركيبي :

1- الالتفات : لا جرم أنّ أبرز صور (التحريف التركيبي) تقنية (الالتفات)؛ حيث إنّ «التركيب في الالتفات يعدل عن البنى التركيبية التي يتطلبها السياق إلى بنى تركيبية أخرى».¹⁵

لقد قدّم الناقد (عز الدين إسماعيل) رؤية نقدية - تحمل ما يشبه الدقة والعمق - في طرق مسألة الالتفات؛ إذ عدّه «حيلة من حيل جذب اهتمام المتلقي وتشويقه لأنّ ما يحدث فيه من انحراف للنسق أو انتقال في الإيراد الكلامي من صيغة إلى صيغة

ليس انتقالا استطراديا مثلا، وليس تعليقا طريفا على ما قيل أو حدث (...) وإنما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدر كبير من الرهافة والخفاء».¹⁶

إنّ (الالتفات) ظاهرة أسلوبية تنتج تفاعلا بين الضمائر والدلالات النصّية، مما قاد بعضهم إلى النظر في أنساقه الدالة عليه، والتي نلّفها لها حصرا في الخاصيات الآتية:

1- الانتقال من التكلم إلى الخطاب

2- الانتقال من الخطاب إلى التكلم

3- الانتقال من الغيبة إلى التكلم (*)

4- الانتقال من الخطاب إلى الغيبة

5- الانتقال من الغيبة إلى الخطاب

إنّ معاينة ديوان (بسمات من الصحراء) للشاعر الشعبي (حسان درنون) قد قادنا إلى الكشف عن هذا اللون الأسلوبي؛ الذي أفصح عن توظيف للخاصية الثالثة من الالتفات - الذي نعني به تحديدا النقلة من ضمير الغيبة إلى التكلم -؛ والذي ورد ذكره قصيدته (أمجاد الأبطال)، فنلّفه قائلا:

مَنْ جُرْجَرَةٌ وَلَاؤْرَاسَ حَتَّىٰ لِلْهَقَّازِ * * * نِيرَانُ لَعْدُو بَدْمَانَا طَفَاتٍ¹⁹

إنّ مكاشفة هذا البيت الشعري تجعلنا نقول بوجود (الالتفات) الذي ينطلق من الغيبة إلى التكلم (نيران العدو / الغيبة)، (بدمائنا طفات / التكلم)، ولعل قولنا بأن هذا البيت يشي بالفتات في ظل غياب الفعل الإسنادي الدال على الضمير مرده - في نظرنا - أن الجملتين الاسمتين سالفتي الذكر مشار إليهما تقديرا بأفعال إسنادية محذوفة؛ والتقدير قوله : (شعلت/انقذت/أضرمت...) نيران العدو، أما عن الأخرى فنقرأها مسندة وفق الصيغة التعبيرية الآتية:

(رؤيناها/طفيناها/واجهناها/صدّيناها...) بدمائنا طفات.

فهذه النقلة من الخطاب إلى التكلم تشير إلى ملمح أسلوبى مؤداه أن الآلة الاستدمازية الهمجية للآخر (المستدمر الفرنسي) التي لخصتها جملة (نيران العدو)

سينمحي أثرها أمام حضور ما هو أقوى وأشدّ عند الأنا (المنازل الجزائري) والمتمثلة في دماء التضحية و النصر.

وفي ملمح آخر نجد أن الشاعر جاعلا من ذاته طرفا مشاركا في الثورة التحريرية ففاضلت مع الشهداء ونزفت دماؤها معهم على الرغم من تباعد زمني (الواقعة / النص).

2- التقديم والتأخير: إنّ التحريف عن مجرى الأصل في صناعة القول الشعري يمثل السمة الأسلوبية التي تتكشف عبر الديباجية اللغوية التي يتخيّر الشاعر؛ لأنّ مقدمة الشيء وتصديره على خلاف ما قدّ له يجعل الذوات القارئة أمام قصيدة أسلوبية معيّنة، ولعلّنا نلفي لهذا التقديم ذكرا في قصائد الديوان (بسمات من الصحراء) عبر لونين له تمثلا في : (تقديم الفاعل على الفعل / تقديم المفعول بعه على الفاعل) ؛ وبيان ذلك ما يأتي بيانه:

- **تقديم الفاعل على الفعل:** إنّ من أمثلة هذا اللون من التقديم الذي يأتي فيه القول مصدّرا بالفاعل ويؤخر الفعل، ما نقرؤه جليّا في قصيدة (أمجاد الأبطال)؛ حيث يقول الشاعر (حسان درنون):

بُوعَمَامَة ضَرْبُ فِي قَلْبِ اللَّئَامِ *** وَشَكَى الْمُسْتَعْمَرُ مِنْ دُوكِ الطَّعْنَاتِ ²⁰

لقد قدّم في هذا المثال الشعري الفاعل (بوعمامة) على الفعل (ضرب)؛ لأنّ القصد الأسلوبي هو الاهتمام بالمخصوص (الفاعل)؛ إذ أعلى الشاعر من سلطة هذا الرجل الثوري الذي قدّم استبسالاً في معاركه النضالية ضدّ المستعمر الفرنسي، ولو قدّم فعل (الضرب) - في نظرنا - لأصيب المعنى بالسطحية ودونية المقصد الشعري؛ لأنّ الضرب قد تتجزه العديد من الفئات المحاربة، وقد يتكرر الفعل في أحياء عدّة؛ لكن هذه الشخصية الثورية لا تتأصف أخرى أو تتأظرها، وكأنّ الشاعر (حسان درنون) يضرب على وتر (الحضور/الغياب) فيؤكد على إجلاء (بوعمامة / حضور) ومدحها قبل أن يصيبها (الموت/الغياب)؛ والذي يؤكد هذه الرؤية - وفق تصوّرنا - هو ما ورد ذكره في عجز البيت الأنف الذكر، حيث أبقى على الجملة

الإسنادية دون خرق لسننها النحوي فقال: (وشكى المستعمر) فهو يبقى على صيغة الترتيب في الجملة فلم يقدّم فيها (الفاعل)؛ لأنه - أي الفاعل - يظلّ متأخراً متقهقراً في ملمح بلاغي يشي بدونيته وحقارته وذليته، فقد ذاق (الألم/ الحزن / الجزع)، ودليل ذلك قول الشاعر (شكى)، وبذلك يضحى (بوعمامة) مقدّماً ومقدّماً وحاضراً، بينما تجد المستعمر مؤخراً ومدبراً وغائباً.

وفي مثال آخر نجد قوله:

صَدِيقُكَ الْأَوْرَاسُ هُوَ الَّذِي سَمَّاكَ *** وَالصَّحْرَاءُ أَعْطَاكَ مَا تَبْغِي مِنْ زَادٍ²¹

قدّم الشاعر الفاعل (الصحراء) على الفعل (أعطاك) قصد التخصيص وبيان أهمية المقدّم؛ إذ لو قدّم الفعل فإنّ الفاعل (الصحراء) يصبح حيزاً مكانياً ضيقاً أقحم جبراً في معركة التحرير، فبلاغة هذا التقدير تكمن في إجلاء مركزية المكان (الصحراء) الذي أنشأ أبناؤه فتيل المقاومة الشعبية - التي كانت تمهيداً لثورة التحرير -، فوهبوا الدماء والأرواح لوطنهم المغتصب. أمّا عن الانموذج الآخر من هذا التقديم فقد ألفيناه في قصيدته المعنونة بـ(هدية لفلسطين)؛ فنراه قائلاً:

وَالْعُرْبِي لَأَزَمَ مِنْ فَرَاشُو يُجِيكَ *** نِسَاءَ وَرَجَالُ شُبَّانٍ وَصَنَاعُ²²

كأنّ الشاعر يوّدّ القول من خلال هذا التقديم الذي يجلبه صدر البيت؛ حيث قدّم الفاعل (العربي) على الفعل (لازم) أن (العربي) سينقاد لزومياً إلى معركة التحرير وليس بالإنزاع طوعاً وكرهاً على القدوم.

في ملمح ثان فإنّ اختيار (العربي) - تحديداً وقصراً دون غيره (الأجنبي) - كان القصد منه أن معركة الجزائر لا تخرج عن نطاق (العروبة / الإسلام) كي يجعل من الثورة التحريرية ملطّخة بدم عروبي صاف لا تشوبه دماء دخيلة عليه.

في لفظة تخرج عن نطاق المقدمة النحوية لكن وجد بها تقديم من نوع آخر؛ حيث قدّم ذكر (النساء) على (الرجال)؛ وهي أسبقية نرى فيها شكلاً من الصواب؛ إذ عرفت المكانة التي حظيت بها (المرأة/ النساء) منذ الفلسفة اليونانية القديمة؛ ومن ذلك مقولة الفيلسوف (سقراط) التي مؤداها: (وراء كل رجل عظيم امرأة) وحتى في الحروب العربية القديمة

فإن النساء كن بمثابة الجرعة التي تقوّي حماسية المقاتلين الحريين فيهبين لهم الهمة والعزيمة التي تفتح أمامهم أبواب النصر.

إنّ الذي يؤكد قصدية هذا التفاضل بين (النساء/ الرجال) - في نظرنا - هو تكريس الشاعر لهذه التقديمية في سياق شعري آخر؛ فنجد قائلاً في قصيدته المعنونة بـ (المسيرة):

نسوة ورجال أطال فرحانين *** فرحة الاستقلال تحرّك الأوتار²³

تقديم المفعول به على الفاعل: ورد هذا النوع من التقديم في قصيدة الشاعر (حسان درنون) المعنونة بـ: (ذكرى 20 أوت 56)؛ حيث يقول الشاعر (حسان درنون):

والسلاح تُثقل فيه الأساطيل *** آلاف المئاة دبّاب وطيّار²⁴

لقد خصّص دال (السلاح) بالتقديم للأهمية؛ فقدّم بذلك المحمول (السلاح) على الحامل (الأساطيل)؛ ومردّد ذلك أنّ هذا المحمول قد يتعدّد فلا يقتصر على (الأسطول) باعتباره وسيلة ناقلة؛ إذ الأهمية تظلّ للأداة الحربية المنقولة التي قد تتأطر الدرة المكنونة بالصدفة - إن جاز التشبيه في سياق الأهمية -.

على هذا فإن كانت (الأساطيل) مشكلة للرعب في ضخمةا وعظمها؛ فإن (السلاح) هو من يذكّي الحرب ويشعل فتيلها بشتى أصنافه وأشكاله، فكأن الشاعر - في نظرنا - يؤخر الفاعل في لمحة بلاغية غرضها التحقير؛ لأنّ الأساطيل التي قد يتباهى بها المستدمر الفرنسي كانت تحت سلطة الجزائر قديما حينما كانت تفرض رسوما على السفن والأساطيل التي تجوب المتوسط الكبير؛ إذ ليس بالجديد الذي يذكر فأخرت في هذا السياق الشعري.

3- الحذف: قد أدرك البلاغيون المفهوم العام لمكوّن (الحذف) والوظيفة المنوطة

به، فهو عندهم «عدول ينطلق من الحاجة الفنية للمعبر في استخدام هذا النسق من الأداء».²⁵ أشار الناقد (عبد القاهر الجرجاني) في كتابه (دلالة الإعجاز) إلى مكانة (الحذف) في فصل وسمه بـ(القول في الحذف)؛ حيث يقول عنه «هو باب دقيق

المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تتنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين». ²⁶

أما (ابن الأثير) فقد حرص على تجلية (الحذف) كي لا تشوب مسألته النقص والعبثية لات توظيفه في الخطابات الأدبية؛ إذ نلفيه قائلا في هذا الصدد: «والأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها، أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف؛ فإنه لغو من الحديث لا يوجب بوجه ولا سبب، ومن شروط المحذوف في حكم البلاغة أنه متى أظهر صار الكلام إلى شيء غث لا يناسب ما كان عليه أولا من الطلاوة والحسن». ²⁷

لقد عدّ (الحذف) «شكلا من أشكال التحولات الأسلوبية التي تطرأ على بناء الجملة العربية؛ إذ إنّ من مقتضيات الدلالة أنها تتطلب الدقة والتثبت في تراكيبها فلا تأتي بها مطبنة مملّة ولا توردها موجزة مخلة، فهي تصطفي من هذين ما انسق وأبان، ولاح في الصحة والإبلاغ من مكامن الأسرار ورفعة البيان». ²⁸ بناء على ذلك فإن (الحذف) يظل مكونا أسلوبيا يكرس مبدأ التحول على مستوى التركيب (النحوي/الدلالي)؛ فجماليته الفنية تكمن في إثارة المتلقي وتحفيزه على «استحضار النص الغائب، أو سد الفراغ (...) فهو أسلوب يعتمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة؛ إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة وليس التحديد». ²⁹

لم يغفل الشاعر (حسان درنون) عن الإمكانات الجمالية والأسلوبية التي تتحقّق عبر مكوّن (الحذف)، لذلك نجده موظفا إيّاه في ديوانه الشعري؛ فمن أمثلته ما ورد ذكره في قصيدته (هدية لفلسطين)؛ إذ يقول :

الْفَيْئُو الْمَلْعُونُ يَصْبَحُكَ وَيَمْسِيكَ *** وَالصُّهُيُونِي الْكَلْبُ بُسْكِيئُوا جَرَّارُ ³⁰

في صدر هذا البيت الشعري نجد حذفاً بعد الفعل (يمسيك) كل من الحال والدوال اللفظية المعطوفة التي يتوالى ذكرها بعده، والتقدير - في نظرنا - قوله: (يمسيك ظلماً وكيداً وبهتاناً وغدراً...).

إنّ بلاغية هذا الحذف - ههنا - تتأتى في ضيق المقام المسكون بالانفعال والغضب والضجر من هذه الهيئة العالمية القمعية الاستبدادية التي تحرص على موالاتها لبني صهيون المغتصبين للأرض العربية المقدّسة، ولهذا فإنّ هذا الموقف النفسي المتحسر الحزين لا يسمح بالترسل والاطناب.

أمّا عن الانموذج الآخر لـ (الحذف) في ديوان الشاعر (حسان درنون) فقد ورد في قصيدته التي وسمها بـ (كلمة لنوفمبر) التي يقول فيها:

شَرَبْتُ الاسْتَعْمَارَ الكَاسَ الّلي سَقَاكَ *** وَدَفَعْتُ الشُّهْدَاءَ مِنْ أَعَزِّ الْأَكْبَادِ³¹

إنّ معاينة هذا البيت الشعري تشي بوقوع (الحذف) فيه، الذي يقرأ استنباطياً بعد دال (الكاس)، فالأصل - في نظرنا - أن نلفيه قائلًا - مثلاً - : كأس (العذاب / الآلام / الجراح / المرارة / الذل)؛ ولعلّ بلاغية (الحذف) في هذا المثال الشعري تكمن في التخفيف من ثقل هذه الدوال المعطوفة والمنفتحة على الدلالات المختلفة لأنّ الغرض من هذا الحذف - وفق تصوّرنا - هو الاستتكار من همجية المستعمر الذي أذاق الشعب الجزائري الآلام والجراحات التي عذّب عن ذكرها الشاعر.

4- مخالفة مقتضى الظاهر:

- التعبير عن المستقبل بصيغة الماضي: إنّ وضع الفعل الماضي مؤشراً لحدث مستقبلي هو شكل من التحريف في مخالفته لمقتضى الظاهر من القول ويغلب استخدام هذه الصورة من العدول «إذا كان مدلول الفعل من الأمور الهائلة (...) فيعدل فيه إلى لفظ الماضي تقريراً وتحقيقاً».³²

نلفي لهذا اللون من المخالفة للنسق الظاهر في قصيدة (المسيرة) في حديث الشاعر (حسان درنون) عن أرض الجزائر المعطاة في قوله:

كُلُّهَا لَنَا وَلِيهَا مَلَائِكُنْ *** سَقَيْنَاهَا بِالْدَّمِ أَعْطَيْنَا النُّوَارَ³³

يبين هذا البيت الشعري على شكل من المخالفة على المستوى التعبيري؛ حيث نلمح الشاعر معبراً عن المستقبل بصيغة الماضي فдал (أعطتنا) فعل ماضٍ يحمل دلالة المستقبل؛ إذ الأصل الزمني قوله: (تعطينا) النوار، فلما كانت قيمة العطاء من القيم الهائلة والثمينة فإن الشاعر أراد أن يحقق هذا المدلول بركونه إلى الماضي الذي يبني المستقبل؛ لأنّ العود الرشيد إلى الأصل فضيلة، وهذه السقيا الطاهرة الشريفة بدماء التضحية كانت تمهيدا لهذا العطاء الوفير الذي تثبت عمده في الماضي وترسخت خيرات وهباته في مستقبل الجزائر الزاخر بـ (الحرية - الأمن - الاستقرار) الذي شبّه بالورد جمالا وطيبا وهو ما دلّت عليه مفردة (نوار).

- **الضمير الدال على الاسم الظاهر:** إنَّ تغيب الاسم الظاهر وترك الضمير دالا عليه هو من أبواب مخالفة القول التعبيري، فمن أمثلة هذا اللون من المخالفة في ديوان الشاعر (حسان درنون) قوله في قصيدته (كلمة لنوفمبر)؛ حيث استرسل في استخدام الضمير الدال على الاسم الظاهر (نوفمبر)، ثمَّ صرّح به في الخاتمة النصّية للقصيدة، وهذا ما تجيب عنه الأبيات الآتية:

فَجَرْتُ الثُّورَةَ هُنَا يَا وَهْنَاكَ *** وَاغْدَمْتُ الْعَذْيَا بِالسَّكِينِ الْحَادِ
وَشَعَلْتُ الثُّورَةَ نَتِيجَةَ لَصْدَاكَ *** سَبْعَ سَنِينَ وَنُصْفَ الْأَخْضَرِ زَمَانِ
شَرِبْتُ الْأَسْتَعْمَارَ الْكَاسَ الَّتِي سَقَاكَ *** وَدَفَعْتُ الشُّهْدَاءَ مِنْ أَعَزِّ الْأَكْبَادِ
جَبْهَةَ التَّحْرِيرِ وَجَيْشَهَا ضَوَاكَ *** وَرَفَعْتُو الْعَلَمَ فَوْقَ أَرْضِ الْبِلَادِ
وَالتَّارِيخَ لَا يَنْسَى الْوَسَامَ اعْطَاكَ *** لَمَّا قَاوَمْتَ الْحَلْفَ الَّتِي جِيشُوا جَرَادِ
وَعَلَى كُلِّ الشُّهُورِ مَجْدُكَ وَعِلَاكَ *** لَمَّا خَلَلَيْتَ الْعُدُوَّ فِي حَيْرَةٍ وَتَشْرَادِ
وَالشَّعْبَ فَرَحَ وَفِي اللَّحْظَةِ هَنَّاكَ *** وَبَعْدَ الدُّلِّ طَوِيلِ رَجَعْتُمْ أَسْيَادِ
نُوفَمْبَرُ مَا نُسِينَا وَهَذَا هُوَ مُنَاكَ *** يَا مِفْتَاحَ الثُّورَةِ يَا رَائِدَ الرُّوَادِ³⁴

إنَّ إظهار المضمر (نوفمبر) جاء لغرض أسلوبى جمالى مؤداه لفت لتلك الآيات التي اصطبغت به: (الثورة/النضال/الاستشهاد/ الحرية/ الشهرة)؛ فكل هذه الصفات

تجعلنا نبحث عن مدبرها الذي لاح في الأفق والنهاية؛ وهنا نتأكد قيمة هذا المضمّر (نوفمبر) الذي خلّد الذكرى المجيدة للجزائر.

- **النداء:** يعرف النداء عند بعض النقاد على أنّه «الطريقة المثلى بصيغته الظاهرة أو المحذوفة، وأشكاله المختلفة، وأساليبه المتنوعة للتعبير عن الغرض تقصر الوسائل الأخرى؛ من إشارة، وإيماءة، وحركة (...) فقد يلجأ إليه المنبّه والداعي، والمتضجّر، والشاكي، والمتوعّد».⁽³⁵⁾

يتحقّق العدول في النداء عبر تبادل الصيغ لمواقعها؛ فنجد صيغة متعلّقة بنداء القريب موضع نداء للبعيد أو بشكل عكسي مناداة البعيد بصيغة نداء القريب. أو يتحقّق العدول في النداء عبر خروج المناداة عن أصلها الحقيقي (نداء العاقل)؛ حيث نلفي نداء لما لا يعقل (الجماد).

- **نداء القريب بصيغة البعيد:** إنّ معاينة ديوان (بسمات من الصحراء) للشاعر (حسان درنون) قد كشف لنا وجود مثال لهذا اللون من النداء، وهو ما نلفيه جلياً في قصيدته (ذكرى 20 أوت 56)؛ حيث يقول :

يَا عُدُونَا مَنَاشُ بَغِيْبُنُ التَّأْوِيلُ *** حَبِيْبُنُ نُكُوْنُو فِي وَطَنًا أَحْرَارُ⁽³⁶⁾

يبين هذا البيت الشعري عن نداء لا يثبت عند القاعدة الأصل له؛ حيث نلفي خرقاً لسنن المناداة عبر تضافيف أداة نداء البعيد (يا) مع منادى قريب (العدو)؛ الذي كان مشاهداً عياناً من القرب أيان استدماره القمعي للشعب الجزائري؛ ولعلّ بلاغة هذا العدول كانت لغرض: (التحقير/ الإذلال/ النفور) ؛ لأنّ بين الآخر المهجو (العدو) والأنا المستلبة (الشعب الجزائري) بونا شاسعاً.

- **نداء ما لا يعقل (الجماد) :** تمكّن (الزمخشري) من التماس أحد أوجه تحريف الصيغة عن نسقها في النداء «لأنّ الأصل في النداء أن يكون لما يعقل، فيعدّ عدولاً عن الأصل إجراء النداء على الجمادات».⁽³⁷⁾

إنّ من الأشكال البارزة لهذا اللون من النداء ما أورده الشاعر (حسان درنون) في قصيدته (ذكرى 20 أوت 56)؛ فنراه قائلاً :

يَا لَأَوْرَاسُ اِشْهَدْ يَا نِعْمَةَ الْخَلِيلِ *** أَوْلَادِكَ الْيَوْمَ رَاهُمْ صَبْحُو كُبَارِ (38)

إنّ نداء الجماد في قوله: (يا لاوراس) هو خروج عن سنن المناداة التي تقتضي مخاطبا يعي القول الخطابي، لكن أن يعمد الشاعر إلى مخاطبة منادى - جبل - ليس بالعاقل جاء لغرض جمالي يثير المتلقي؛ فالقصد من ذلك - فيما نراه - هو للتفخيم الذي لا يخفى، وللدلالة على العزة والإباء التي لا تقنى مع مر التاريخ البشري، وبذلك يجعل الشاعر هذا الجبل الأشم في منزلة ومقام العقلاء الذين يسمعون نداء (النصرة / الثورة / النضال) فيهرعون لتلبية نداء الوطن.

5/ التكرار: يعرف التكرار على أنّه «أسلوب تعبيرى يصوّر انفعال النفس بمثير ما، واللفظ المكرّر منه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنّما يكرّر ما يثير اهتمامه عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه أو من هم في حكم المخاطبين ممن يصل القول إليهم على بعد الزمان والديار».³⁹

أمّا فيما يتعلق بالقصد الشعري من توظيف (التكرار) فإن بعضهم يؤطره من زاوية المبدع فيرون أن «للتكرار مبعثا نفسيا، وهو من ثمّ مؤشر أسلوبى يدلّ على أن هناك معاني توحج إلى شيء من الاشباع».⁴⁰

إنّ تفحص الديوان الشعري (بسمات من الصحراء) للشاعر (حسان درنون) قد كشف لنا توظيفا للتكرار؛ حيث ورد التكرار اللفظي في قصيدة (المسيرة) وفق الشكل (الأفقي/العمودي)؛ فقد كرّر الشاعر (حسان درنون) دال (ذكرى) في الفاتحة النصّية للقصيدة فقال:

سَجَلْ يَا تَارِيخْ ذَكَرَى الثَّلَاثِينَ *** ذَكَرَى نَوْفَمِيرْ بِالْدَمِ وَالنَّارِ ⁴¹

هنا يبرز تكرار مفردة (ذكرى) في شطر البيت وعجزه وفق شكل أفقي؛ وبلاغة هذا التكرار - ههنا - تكمن في إغناء قيمة (الذكرى) لثورة الجزائر التي نذرت فيها دماء الجهاد والإباء والكرامة لشعب نضالي.

بذلك تصبح تيمة (الذكرى) البؤرة المركزية للثورة التحريرية التي خلّدت اسمها في التاريخ العالمي، ولعلّ هذه الخطوة لا تتأسطر - إن جاز التوصيف - إلا عبر تدوينها في سجلات التاريخ، وهذا ما جعل الشاعر مكرّرا للفظة (سجّل) في البيتين الذين يعقبان السابق الذكر وفق شكل عمودي؛ وهذا ما يجليّه قوله:

سَجِّلْ عَالِشْهَيْدْ وَالدَّمْعُ الْحَزِينُ *** سَجِّلْ عَالْعُدُو الْغَازِي الْحَقَّارْ
سَجِّلْ عَنْ ثَوْرَةِ دَامَتْ سَبْعَ سَنِينْ *** أَوَّلُ نُوفَمْبَرْ زَفَعْنَا الشَّعَارْ⁴²

بذلك نخلص إلى أن التكرار عمل على تميّز أسلوب الشاعر في ديوانه الشعري الذي أبان عن الفكرة (الرئيسة / المركزية) لمعظم الأبيات المستشهد بها من قصائد الديوان من خلال مفردة (نوفمبر) التي شاع استعمالها؛ حيث شكّلت مفتاحا لنصوص الديوان التي تراهن على تلكم الدلالات التي تتافح عن (الثورة/ المجد/ الحرية... وغيرها)؛ فجعل من التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري تؤدي وظيفة أسلوبية تكشف عن الإلحاح والتأكيد على إجلاء صورة الثورة الجزائرية التي تعالقت بها قيم الإباء والنضال والمعاناة في سبيل اقتناص الحرية المستلبة من لدن المستعمر الفرنسي.

في ختام هذه القراءة النقدية التي خصّصت للديوان الشعبي (بسمات من الصحراء) للشاعر (حسان درنون)؛ والتي عاينا من خلالها تفصلات التحريف التركيبي وفق أشكاله المختلفة فإننا نخلص فإننا نخلص إلى ما يلي:

- لقد ظلّ القصيد الشعبي وعاء ثقافيا يحوي : (اللغة / المعتقد / التاريخ) وغيرها من المعارف؛ إذ إنها ليست حكرا على الشعري الفصيح لوحده.

- إن الحماسة الشعرية التي أبانت عنها تلك المقاطع النصية التي استشهدنا بها في قراءتنا النقدية لديوان (بسمات من الصحراء) لأصدق دليل على انفعالية الشاعر الشعبي مع المواقف البطولية والأحداث التاريخية التي سجّلها التاريخ فصور استعمارية الاستعمار الفرنسي - بقوته وغطرسته وجبروته -، وفي الوقت ذاته نقل لنا صورا مضادة تتعلق بشهامة ونخوة الشعب الجزائري؛ الذي افتدى الأنفس تضحية

للوطن؛ لهذا رأينا في هذه الانفعالية مدعاة إلى الخروج عن النسق الشعري الأصلي، مما أدى بالشاعر (حسان درنون) إلى سن تحريفات تركيبية ودلالية حسب المقامات التي عبّر عنها قوله الشعري.

- الرؤية الشعرية في قصائد الديوان تفصح على التصوّر الدائري للزمن؛ حيث يتردد عنده الرجوع في اللحظة الراهنة إلى الماضي، وهذا ملمح أسلوبى يشي بقيمة الزمن في بعده التاريخي الماضوي، والذي ينبعث صوب فضاءات المستقبل فما استرجاع الثورة وقيم النضال إلا دليل صارخ على تشبّع الشاعر بزخم المعرفة التاريخية التي صقلها بلغته الجمالية التحفة في قصائد ديوانه.

- شكّلت تقنية (التقديم والتأخير) على مستوى البنية اللغوية للأقوال الشعرية المستشهد بها من الديوان حدثا لغويا وأسلوبيا مهمين؛ فتلخصت مقاصدها حسب درجة (الاهتمام/ التعيين/المقام) الذي يوليه الشاعر للمفعولات؛ وهذا ما جلّته الأمثلة الشعرية المستشهد بها؛ إذ ركّز الشاعر - مثلا - على الذات المقاومة التي تتأفح على الوطن باعتبارها فاعلا يستحقّ الصدارة والتقديم على الأفعال والمفعولات الأخرى في قصيدة التنويه والإشادة به.

- لقد استطاع الشاعر أن يجعل من التكرار أداة فنية تغني المعنى الذي قصده فرفعه إلى درجة الأصالة بعيدا عن اللفظية المبتذلة.

الهوامش:

- 1- بشير تاويريت، رحيق الشعرية الحداثيّة، مطبعة مزوار، بسكرة، الجزائر، (دط)، (دت).
- 2- مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1 ، 2006، ص74.
- 3- عبد اللطيف حني، البنية اللغوية والأسلوبية في الخطاب الشعري الشعبي الجزائري - ديوان ابن مسايب نموذجا -، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرياح، ورقلة، الجزائر ع14، جوان 2012، ص209.

(*)- حسان درنون شاعر شعبي ولد سنة 1956 م ببلدية زريبة الوادي - ولاية بسكرة-. بدأ كتابة الشعر الشعبي سنة 1972 م، له حوالي مئة قصيدة، منها : الثورية، الدينية، الاجتماعية، الغزلية الفكاهية، الهجائية.

شارك في عدة مهرجانات : ولائية، وطنية، دولية، منها على سبيل المثال : مهرجان النخيل ببسكرة العكاظية الأولى والثانية للشعر الشعبي بأولاد جلال، المهرجانات الوطنية الأربعة المنظمة في ولاية سيدي، الخاصة بالشعر الشعبي والتراكيب الشعرية، والمهرجان الدولي للشباب بموسكو.

4- محمد الجوهري وآخرون، الفولكلور العربي، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، جامعة القاهرة، مصر، ط2، ج2. ص366 - 367.

5- عبد اللطيف حني، البنية اللغوية والأسلوبية في الخطاب الشعري الشعبي الجزائري - ديوان ابن مسايب نموذجا -. ص208.

6- عبد الحفيظ مراح، ظاهرة العدول في البلاغة العربية، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير جامعة الجزائر، الجزائر، 2005-2006. ص13.

7- بشير تاويريت، رحيق الشعرية الحدائية. ص70.

8- المرجع نفسه. ص63.

9- المرجع نفسه. ص71.

10- إبراهيم بن منصور تركي، العدول في البنية التركيبية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج19، ع40، 2006. ص552.

11- المرجع نفسه. ص550.

12- نعيمة حمو، العدول النحوي في لغة الصحافة، مخبر الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011. ص22.

13- المرجع نفسه. ص26-27.

14- المرجع نفسه. ص22.

15- إبراهيم بن منصور تركي، العدول في البنية التركيبية. ص571.

16- عبد الباسط محمد الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة (الصقر) لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، دمشق، سوريا، مجلد 23، ع1، 2007. ص160.

(*) فايز عارف القرعان، في بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 2010. ص7

17- حسان درنون، بسمات من الصحراء، مطابع دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ج1، 1987. ص79.

- 18- الديوان. ص 79.
- 19- الديوان. ص 71.
- 20- الديوان. ص 67.
- 21- الديوان. ص 13.
- 22- الديوان. ص 40.
- 23- الديوان. ص 31.
- 24- الديوان. ص 45.
- 25- إبراهيم بن منصور تركي، العدول في البنية التركيبية. ص 563.
- 26- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية وفايز الداية دار الفكر دمشق، سوريا، ط1، 2007. ص 170.
- 27- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر، مصر، ط2 (دت). ص 268.
- 28- أحلام عبد المحسن صكر، الدلالة التركيبية في سورة الصافات، مجلة جامعة ذي قار العراق، مجلد 5، ع2، 2009. ص 66.
- 29- عبد الباسط محمد الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة (الصقر) لأدونيس. ص 171 - 172.
- 30- الديوان. ص 40.
- 31- الديوان. ص 14.
- 32- إبراهيم بن منصور تركي، العدول في البنية التركيبية. ص 573.
- 33- الديوان. ص 31.
- 34- الديوان. ص 15.
- 35- مبارك تريكي، النداء بين النحويين والبلاغيين، حوليات التراث، مستغانم الجزائر، ع 7 2007. ص 137.
- 36- الديوان. ص 44.
- 37- إبراهيم بن منصور تركي، العدول في البنية التركيبية. ص 573.
- 38- الديوان. ص 45.
- 39- أميمة بدر الدين، التكرار في الحديث النبوي الشريف، مجلة جامعة دمشق، دمشق سوريا مجلد 26، ع1-2، 2010. ص 76.

- 40- أحمد علي محمد، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي مجلة جامعة دمشق، سوريا، مجلد 26، ع 1 - 2، 2010. ص49.
- 41- الديوان. ص27.
- 42- الديوان. ص27.