وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

الشعبة : دراسات أدبيّة
التخصص : أدب جزائري

العنوان

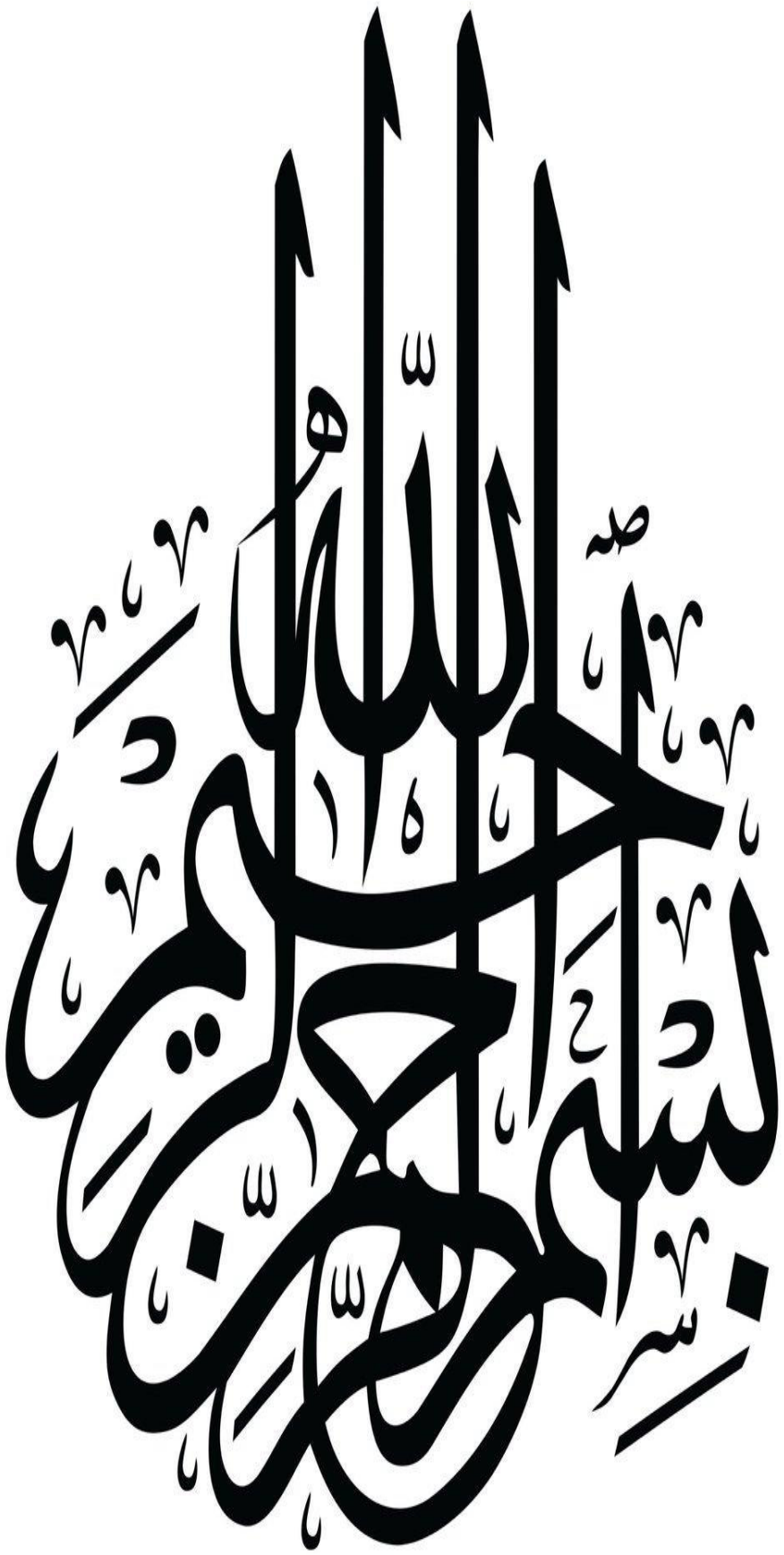
بِنْيَةُ الخِطَابِ فِي الشِّعْرِ الجَزَائِرِيِّ الحَدِيْثِ شِعْرُ أَحْمَدَ سَحْنُون أُنْمُوذَجاً

من إعداد الطالب:
صلاح الدّين هنّي

المناقشة بتاريخ ..../..../..... من طرف اللجنة المكونة من:

عائشة عمار	أ.محاضر أ	جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف	رئيسا
إسماعيل زغّودة	أستاذ	جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف	مقررا ومشرفًا
محمّد بلعباسي	أستاذ	جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف	ممتحنا
عيسى لخضاري	أستاذ	جامعة الجلفة	ممتحنا
عيسى بخيتي	أستاذ	جامعة عين تموشنت	ممتحنا
ميسوم عبد القادر	أستاذ	جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف	ممتحنا
معمر عفّاس	أ.محاضر أ	جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف	مدعوا

الموسم الجامعي:
2023-2024م


بسم الله الرحمن الرحيم

شُكْـــرٌ وَتَقْـــدِيْر

قال الله تعالى:" لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ" (الأية 70 من سورة إبراهيم)

فاللَّهُمَّ لكَ الحَمدُ كمَا ينْبغِي لجَلالِ وجْهِكَ الكَرِيمِ، ونُورِكَ العَظِيمِ، لكَ الحَمدُ حَتَّى تَرضَى، وإذَا رَضِيتَ، وبعْدَ الرِّضَا، عَلى نِعَمِكَ وآلَائِكَ الجَزِيلةِ عَليْنَا، لَكَ الحَمدُ والشُّكرُ أنْ وَفّقْتَنَا لإتْمامِ هذَا العَمَلِ الّذِي نَبْتَغِي بهِ وجْهَكَ الكَرِيمَ.

أَمَّا بعْدُ:

مَنْ لمْ يَشْكرِ النَّاسَ لمْ يَشْكرِ اللهَ، لِذَلكَ نتَقَدّمُ بِالشُّكْرِ الجَزِيلِ والامْتِنَانِ العَظِيمِ المَرْفُوقَينِ بكُلِّ عِبَاراتِ المحبَّةِ والتَّقْدِيرِ والإخْلاصِ إلى الّذِينَ كَانُوا لنَا عَوْنًا في إنْجَازِ هَذَا البَحْثِ، سَواءً مِنْ قَرِيبٍ أوْ مِنْ بَعِيدٍ، ونخُصُّ بِالذِّكْرِ هَاهُنا الأُستَاذَ إسماعيل زغّودة عَلَى صَبرِهِ مَعنَا وإرْشادِهِ لنَا بتَعْلِيماتِهِ القيّمَةِ، ونَشْكرُ أَيضاً الأُسْتَاذَ رشيد حميدوش عَلَى دَعْمِهِ.

والشُّكْرُ مَوْصُولٌ كَذَلكَ إلى كُلِّ مَنْ لهُم حَقٌّ عَلَينَا مِنْ أَقْرِبَاءَ وأَسَاتِذَةٍ وأَصْدِقَاءَ وزُمَلَاءَ، سَائِلِينَ المَوْلَى عَزَّ وجَلَّ التَّوْفِيقَ والسَّدَادَ.

إِهْـــــدَاءٌ

أُهْدِي ثَمرةَ جُهْدِي :

إلى ..... الوالِدَينِ الكَرِيمَيْنِ العَزِيزَيْنِ الحَبِيبَيْنِ حَفظهُما اللهُ وأطَالَ في عُمرِهما.

إلى ..... الرّفيقةِ الغاليةِ الّتي كانَت سندًا في الحياةِ وحَافزًا في الدّراسةِ.

إلى ..... إخوتِي الأعزّاءَ، وفّقَهُمْ اللهُ وسَدّدَ خُطاهُمْ وجعَلهُمْ ذُخْرًا.

إلى ..... كُلِّ العَائلةِ الكَبيرةِ منَ الصّغِيرِ إلى الكَبيرِ، منَ القَريبِ إلى البَعيدِ.

إلى ..... كُلِّ الأصْدِقاءِ، كلٌّ باسمِهِ.

إلى ..... كُلِّ شخْصٍ سَاعدَنَا في هذَا العَملِ.

إلى ..... كُلِّ أسَاتِذةِ اللُّغةِ العَربيّةِ في جَميعِ الأطوارِ التَّعْلِيمِيّةِ.

إلى ..... كُلِّ مَنْ أمَدّنَا بالعَونِ مَاديًّا كَانَ أوْ مَعْنويًّا، قَليلاً كانَ أوْ كَثيرًا

إِهْدَاءٌ خَاصٌّ

إلى ..... صِهْرِي (م. ع) حَفظهُ اللهُ وجعلَهُ ذُخراً لِلعِلمِ فهو منْ أهْدَانِي الأَعْمالَ الكَاملةَ للشَّاعرِ أَحْمد سَحْنُون، وإلى كُلِّ أبْناءِ غَزّةَ العِزَّةِ وإخْوَانِنا بِفلسْطِينَ الأَبِيّةِ.

إلى .....زَوجَتِي الفَاضِلةِ مُلهِمتِي في إتْمامِ البَحثِ، وشَرِيكةُ العُمرِ أَبْقاهاَ اللهُ

إلى كُلِّ هَؤُلاءِ جَميعاً شُكراً جَزيلًا ... صلاح الدّين عمر

مُقَدِّمَـــــــــــــــــــة

عَرفتْ السّنواتُ الأخيرةُ انْكِبابَ البَاحثينَ على دراسةِ الأدبِ الجزائِريّ عموماً والشِّعرِ خُصوصاً، بُغيةَ ردِّ الاعتبارِ لهُ وإنْزالِه المنْزلةَ الّتي يسْتحِقُّها وتَليقُ بمَقامِه نَظراً للقِيمةِ الجَماليّةِ المضَمّنَة فِيه، وبَدأتْ النّظْرةُ الدُّونيّةُ الّتي تحُطُّ مِن قِيمةِ الشِّعرِ الجزائِريّ الحَديثِ – مُقَارنةً بالشِّعرِ المشْرِقيّ الّذي حَظِيَ بأَغلبِ الدِّراساتِ– تَتلاشَى شيْئاً فشيئاً، كمَا تفَطّنَ البَاحِثُونَ إلى ضَرورةِ التَّعرِيفِ بأدَبِهِم الجَمِيلِ الّذِي لَا يقِلُّ شأْناً عمَّا تَتمُّ دِراسَتُه والتّسويقُ لهُ فِكريّاً، والأَجْدرُ إِسْماعُ أصْواتِ شُعرائِنا الأفْذاذِ أمثالِ: الأميرِ عبدِ القَادرِ، مُفدي زَكريَا، محمّد العيد آل خَليفة، مبارَك جلْواح، محمّد الأخْضر السَّائِحي، أحْمد سَحنُون ...وغيرُهم الكَثِير، وكذلكَ الاهتِمامُ بالعَصرِ الحَدِيثِ خاصّةً الفتْرةُ الّتي تلَتْ مَا بعدَ الاسْتِقلالِ بسببِ الثَّراءِ الشِّعرِيّ لِتلكَ المرحَلةِ.

وقدْ لَاحَظْنَا النّقصَ الكبِيرَ الّذِي يَعْتَري تِلكَ الدِّراسَاتِ الّتي همَّشَتْ الجَانِبَ الفَنيَّ والجَماليَّ فكَانَ يعْدُوها الإِسْفافُ، لِذاكَ ارْتأينَا أنْ نصُبَّ اهتِمَامنَا وتَرْكيزَنَا عَلى إِبْرازِ الجَانبِ الجَماليّ والفَنّي في القَصِيدةِ الشِّعْريّةِ الجَزائريّةِ الحَديثةِ، وعليهِ وقعَ اخْتيَارُنَا علَى العُنْوانِ الآَتِي للأُطْرُوحةِ:

بِنْيَةُ الخِطَابِ في الشِّعْرِ الجَزَائِرِيّ الحَدِيْثِ، شِعْرُ أَحْمَد سَحْنُون أُنْموذَجاً

وأُقرُّ بمدَى صُعوبةِ البحثِ والتَّنْقيبِ الّتي اعْترضتْ طَرِيقي أثْناءَ مُحاولةِ الوُصولِ إلى تحْقيقِ عَملٍ جَادٍّ وثمارٍ تُؤْتِي أُكْلهَا، بِسببِ ما مَرّتْ بهِ الجزائرُ في زمنِ جَائحةِ كُورونَا، وغلْقِ أبْوابِ المكْتباتِ في وَجهِ البَاحِثينَ، ولمْ يُثنِ ذلكَ مِن عزْمنَا بلْ زَادنَا شُعوراً بثِقلِ المسؤُوليّةِ الملْقاةِ على عَاتِقنَا، فحَاولْنَا المضِيَّ قدُماً لتَقْديمِ إضافةٍ للدَّرسِ الأَدبيّ والشِّعريّ في الجَزائرِ بإماطةِ اللِّثامِ عنِ الموضُوعِ المعَالجِ، مُستفِيدِينَ مِن جُهودِ مَن سَبقُونَا في طَرْقِ هذَا الموضُوعِ، ومنْ بينِ أهمِّ الأسْبابِ الّتي جَعلتْنَا نَميلُ لِدراسةِ هذَا الموضُوعِ والتَّبحُّرِ فِيه:

– الوَلعُ بالشِّعرِ الجَزائِريّ الّذِي زَرعَ فيناَ فُضُولاً كَبيراً للوُقُوفِ عَلى جمَاليّةِ وشِعْريّةِ القَصِيدةِ الجزائِريّةِ الحَدِيثةِ.

- قِلّةُ الدِّراساتِ التَّطبيقِيّةِ المتعَمِّقةِ في الشِّعرِ الجزائرِيّ الحَديثِ.
- الحُضورُ الفنيُّ والجَماليُّ في نِتاجِهم الشِّعريّ، والإبانةُ عَن مَهاراتٍ عَاليةٍ، إنْ على مُستوَى الشَّكلِ وإنْ على مُستوَى المضْمُونِ.
- ترْصِيعُ قَصائدِهم بمبادِئَ وقيّمٍ أخلاقيّةٍ رَفيعةٍ مثلَ الدَّعوةِ إلى الحقِّ والدّفاعِ عنِ اللُّغةِ العَربيّةِ وتمجيدِ الوَطنِ.

وبهذَا تَرسّختْ لَديناَ قناعةٌ ذاتيّةٌ بِأهمِيّةِ الموضُوعِ والحِرصِ عَلى تَدْبِيجهِ وإخراجِه في أبْهَى حُلّةٍ مع جعْلِ المتلَقّي يتذَوّقُ الجَمالَ الموجُودَ في نُصوصِ شُعراءِ الجزائرِ، وقدْ اعْتمدناَ في إنْجازِ هذا البَحثِ عَلى الأَعمالِ الكَاملةِ للشَّاعرِ أَحمد سَحْنون، فاشْتملتِ الخُطّةُ على مدخلٍ وثَلاثةِ فُصولٍ تمَّ التَّركيزُ فِيها عَلى الجَانبِ التَّطبِيقيّ أَكثرَ مِن الجَانبِ النَّظريّ مِن أَجلِ الوُصُولِ إلى إجَاباتٍ شافيةٍ للإشْكَالياتِ الآتيةِ:

- فِيما تكْمنُ مَظاهرُ الشِّعريّةِ في القَصيدةِ الجَزائريّةِ الحَديثةِ؟
- ما المصَادرُ الّتي ألْهَمت الشَّاعرَ الجَزائِريَّ لِتحْقِيقِ جَماليّةِ الدِّلالةِ والإيقَاعِ؟
- هلْ تمكّنَ الشَّاعرُ الجَزائرِيُّ مِن إثباتِ وُجُودِه عَلى السَّاحةِ الشِّعريّةِ العَربيّةِ؟
- إلى أيِّ مدَى أثَّرتْ العَواملُ السِّياسيّةُ والظُّروفُ الاجتِماعيّةُ والتَّوجُّهاتُ الفِكريّةُ في إبْرازِ الدَّورِ الفَاعلِ للشَّاعرِ الجَزائريّ في تنْويرِ الرَّأْيِ العَامِ ومُواكَبةِ تَطلُّعاتِه الحَيَاتيّةِ؟

اعتَمدناَ عَلى خُطّةٍ مُناسبةٍ اسْتُهِلّتْ بمدْخلٍ تمَّ التَّطرّقُ فِيهِ إلى تَعريفِ المصْطَلحاتِ الّتي وَردَ ذِكْرهَا في عُنوانِ الأُطْروحةِ، حيثُ قَدّمناَ المفَاهيمَ اللُّغويّة والاصْطلاحيّةَ لِلْبنيةِ والخِطابِ، وتتبّعْنَا الفَرقَ في التَّعاريفِ بينَ العربِ والغربِ، بيْدَ أنّنَا لمْ نركّزْ كثِيراً عَلى التَّوسُّعِ فِيهِما نَظراً لثَراءِ المادةِ النَّظريّةِ لِكوْنهَا مبْثُوثةً في ثَنَاياَ الدِّراساتِ السَّابقَةِ، لِهذَا آثَرْناَ الاعْتِناءَ بِالجَانبِ التَّطْبِيقيّ.

دَرسْناَ في الفَصلِ الأَوّلِ البِنيةَ المعْجَميّةَ واللُّغَويّةَ، فوَصفْناَ المعْجمَ وتحدَّثْناَ عنْ تطوّرِه، كماَ أشرْناَ إلى المعجمِ الموظَّفِ مِن قِبلِ الشَّاعرِ، وانْصبَّتْ جُهُودُنا كلُّهاَ حَولَ التَّطبيقِ مِن خِلالِ الاهْتمامِ بِالعُنوانِ الشِّعريّ والإشَارةِ إلى أَنْواعِهِ وتعدَادِ وَظَائفِهِ في الخِطابِ الشِّعريّ، معَ طَرحِ قَضيّةِ كَيفِيّة تَلقّي وتَأْويلِ العَناوينِ الشِّعريّةِ في قَصائدِ أَحمَد سَحْنون، ثمَّ عَرّجْناَ عَلى بِنيةِ اللُّغةِ الشِّعريّةِ لنَسْتشِفَّ مَدَى سُهولَتِها وجَزَالتِها وتَحقُّقِ الإيحَائيّةِ فيها، وبِالانْتقالِ إلى المكَوّنِ الجَماليّ أيْنَ تجَلَّى التّناصُ مِن القُرآنِ الكَريمِ والتُّراثِ العَربيّ الّذِي زَادَ مِن جَماليّةِ وشِعْريّةِ قَصِيدةِ سَحْنُون.

أمَّا الفَصلُ الثَّاني الّذِي وَسمْناهُ بِالبِنيةِ التَّركِيبيّةِ والدِّلاليّةِ، وفيهِ تَتبَّعناَ بِنيةَ الجُملةِ وكذَا التّركيبَ الإِسْنادِيّ، والتّفْصيلِ في الجُملَتينِ الاسْميّةِ والفِعليّةِ، وركّزْناَ عَلى الجُملةِ الإِنْشائِيّةِ والنَّوعِ الطَّلبيّ عَلى وَجهِ التَّحْديدِ، بِدرَاسةِ صِيّغِ الاسْتِفهام، النِّدَاء، الأَمْر، النَّهْي، والتَّمَنّي، وبالتَّوَجُّهِ إلى البِنيةِ الدِّلَاليّةِ اسْتمْتعناَ بالصُّورةِ الشِّعريّةِ مجَسّدةً في التَّشْبِيهِ والاسْتِعارةِ والكِنَايةِ.

وتَعرَّضناَ في الفَصلِ الثَّالثِ – الّذِي يُعدُّ أطْوَلَ الفُصُولِ– إلى البِنيةِ الإِيقَاعيّةِ وأَوْلَيناَ العِنَايةَ للإِيْقاعِ الخَارِجيّ بالتّركِيزِ عَلى الوزْنِ واسْتِعراضِ البُحورِ الشِّعريّةِ الأَكْثرِ تَواتُراً في مُدوَّنةِ سَحْنُون، والمرُورِ بِالقَافيةِ وأَنْواعِها، ثُمّ الوُصُول إلى الإِيْقاعِ الدَّاخِليّ معَ إِيْلَاءِ الأَهمِيّة لظَاهِرتَي التَّصْرِيعِ والتِّكْرارِ.

وفِي آخرِ الأُطْرُوحةِ أوْرَدتُ خَاتِمةً جَمعتُ فِيها مَا اسْتخْلَصتُه مِن نَتائِجَ كَانتْ زُبْدةَ البَحثِ، وَاسْتَعنتُ بِكُلِّ المنَاهجِ الّتي تَسْمحُ بِإِبْرازِ المظَاهرِ الجَماليّةِ والفنِيّةِ الّتي تُجلّي لنَا شِعْريّةَ القَصَائدِ أيضاً.

وفِي الختامِ لَا يفُوتُني شُكرُ كلِّ مَن مَدَّ لي يدَ العَونِ مِن مُلَاحَظاتٍ وتَصْوِيباتٍ والإِحَالةِ عَلى مَراجِعَ نَفِيسةٍ تخْدمُ البَحثَ، أوْ مجرّدِ تَقْدِيمِ كَلِمةٍ طيّبةٍ أوْ دُعاءٍ خيرٍ، كَانَ سَبباً في إِخْراجِ هَذا البَحثِ –الّذِي أَخذَ مِنّي نَصِيباً وَافِراً مِن الوقْتِ والجُهدِ– عَلى الصُّورةِ الّتي هُو عَليهِ الآنَ، ويتَقَدّمُ كُلَّ هَؤُلاءِ الأُسْتاذُ الدُّكتورُ المشرِفُ إسماعيل زغودة، الّذِي رَافَقني في سَبيلِ إِنْجاحِ هَذا البَحثِ، وحَتّى تتَّضِحَ مَلَامحُه النِّهَائِيّةُ.

والحَمْدُ للهِ رَبِّ العَالمينَ وبِهِ أَسْتَعِينُ.

مَدْخَـــــــــــــلٌ

يَحتاجُ العُنوانُ إلى ضَرورةِ الوُقوفِ عَلى مَعاني مُصطلحاتِه وتفْكِيكِها بُغيةَ تَوصِيفِها، ويتعلّقُ الأمرُ بالمصْطلحاتِ الواردةِ في العُنوانِ: (البِنْية، الخِطَاب)، ولَا نَكادُ نظْفرُ بِالكثيرِ حولَ مدْلُولِ هذِه الأَلْفاظِ، لكَونِها لمْ تكنْ مُتداولةً بينَ النُّقادِ بهذَا الاسمِ رغمَ إدراكِهم وفهمِهم لحقِيقتِها، لمْ يستعْملُوها بهذِه الصِّيغةِ، ولمْ تكُنْ مُوحَّدةً مثلمَا هُو الحالُ عليهِ في العصرِ الحديثِ، وربّما نجدُهم قدْ أشَارُوا إليها حيثُ "لا يمكنُ للباحثِ أنْ يخوضَ في مجالِ التَّطبيقِ دونَ مَا إلْمامٍ منهُ بمفْرداتِ منهجِه ... فمنَ الضّرورةِ لهُ أنْ يعتمدَ على مقولةٍ تنظيريّةٍ سبقتْهُ في مرحلةِ التّأسيسِ أو تُصاحبُه في أثناءِ الممارسةِ، بهدفِ التّوثيقِ المعرفيّ خلالَ الإجْراءِ"[1]، فلابدَّ للبَاحثِ أنْ يسْتندَ على ما يَشدُّ أزْرهُ من أقوالٍ تَدْعمُ صِحّةَ ما ذهبَ إليهِ في موضُوعِ البحثِ، فضلاً عنِ اعتبارهاَ مفاتيحَ للْوُلوجِ إلى العملِ المرادِ دراستُه.

1/ مفهوم البنية:

يَتوجّبُ علينَا العَودةُ إلى أوّلِ مصْدرٍ مُعْجزٍ في اللُّغةِ ومُحاولةِ تتبُّعِ وُرودِ لفظةِ البِنية ومُشتقاتِها، فقدْ جاءتْ لفظةُ **بناءٍ** في قولِه سُبحانَه:

"ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلْأَرْضَ فِرَٰشًا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءً وَأَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجَ بِهِۦ مِنَ ٱلثَّمَرَٰتِ رِزْقًا لَّكُمْۖ فَلَا تَجْعَلُواْ لِلَّهِ أَندَادًا وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ ﴿٢٢﴾"[2]، كمَا وردَ هذا اللّفظُ في قولِه أيضاً:

"ٱللَّهُ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلْأَرْضَ قَرَارًا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِۚ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمْۖ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٦٤﴾"[3].

وفي معنى البِناءِ كذلكَ قولُه تباركَ: " ءَأَنتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمِ ٱلسَّمَآءُۚ بَنَىٰهَا ﴿٢٧﴾"[4] ، وقولُه: "وَٱلسَّمَآءِ وَمَا بَنَىٰهَا ﴿٥﴾"[5].

---

[1] – فرحان بدري العربي، الأسلوبيّة في النّقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص: 140.

[2] – سورة البقرة، الآية: 22.

[3] – سورة غافر، الآية: 64.

[4] – سورة النّازعات، الآية: 27.

[5] – سورة الشّمس، الآية: 05.

كمَا ورَدتْ كلمةُ بُنيانٍ في قولِ المولَى تبارك وتعالَى:"إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلَّذِينَ يُقَٰتِلُونَ فِي سَبِيلِهِۦ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَٰنٌ مَّرْصُوصٌ ﴿٤﴾"[1]، وتكرَّرتْ لفظةُ البُنيانِ في سورةِ التّوبةِ: "أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَٰنَهُۥ عَلَىٰ تَقْوَىٰ مِنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَٰنَهُۥ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَٱنْهَارَ بِهِۦ فِي نَارِ جَهَنَّمَ ۗ وَٱللَّهُ لَا يَهْدِي ٱلْقَوْمَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿١٠٩﴾"[2].

ومنَ المشتقّاتِ الّتي ذُكرتْ في مُحكمِ التّنزيلِ، كلمةُ مَبنيّة: "لَٰكِنِ ٱلَّذِينَ ٱتَّقَوْا۟ رَبَّهُمْ لَهُمْ غُرَفٌ مِّن فَوْقِهَا غُرَفٌ مَّبْنِيَّةٌ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا ٱلْأَنْهَٰرُ ۖ وَعْدَ ٱللَّهِ لَا يُخْلِفُ ٱللَّهُ ٱلْمِيعَادَ ﴿٢٠﴾"[3].

ذُكرتْ مُشتقّاتُ البِنيةِ لتدّلَ في مُجملِها علَى معنًى واحدٍ وهو البناءُ والتّشييدُ والتّماسكُ.

أ/ لغةً:

وُجدَ مُصطلحُ البِنيةِ مبْثوثاً في جُلِّ المعاجمِ اللُّغويّةِ القديمةِ، حيثُ وَردَ في مُعجمِ مَقاييسِ اللُّغةِ أنَّ مَعنى البِنيةِ منْ "بنَى الباء والنون والياء أصلٌ واحدٌ، وهو بناءُ الشّيءِ بضَمِّ بعضِه إلى بعضٍ"[4]، والملاحظُ ربْطُها بتشكيلِ البِناءِ وضمِّ أجزائِه إلى بعضِها.

يُحدّدُ ابنُ منظورٍ في مُعجمِه بقولِه: "والبِنْيةُ والبُنيةُ: ما بَنيْتَه، وهو البِنَى والبُنى، يقالُ بِنْيةٌ ...كأنّ البنيةَ الهيئةُ الّتي بُني عليها ... ويقالُ بُنْيةٌ وبُنَى وبِنْيةٌ وبِنى بكسرِ الباء مقصور ... وفلانٌ صحيحُ البِنية أيْ الفِطْرة ... البناءُ أو البِنيةُ وبُنيةُ الشّيء هي تكوينُه... وتعني أيضًا: الكيفيّةُ الّتي شِيد على نحوِها هذا البِناءُ أو ذاك"[5]، جعلَ صاحبُ اللّسانِ البِنيَةَ بمعنَى الهيئةِ والشّاكلةِ الّتي بُنِيَ عليها، ثمَّ ربَطَها بالفِطرةِ.

---

[1] – سورة الصّف، الآية: 04.

[2] – سورة التّوبة، الآية: 109.

[3] – سورة الزّمر، الآية: 20.

[4] – ابن فارس، مقاييس اللّغة، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، 1979م، ج1، مادة بنى، ص: 302.

[5] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، مجلد 14، مادّة بنى، ص: 94.

وذَكَرَ صاحبُ تاجِ العرُوسِ "البِنْيةُ ما بنَيْته والبِنْية كأنّها الهيئةُ الّتي تُبنى عليها ... بالكَسر في المحسُوساتِ وبالضَّمِ في المعاني"[1]، ارتبطَ كسرُ بائِها بكلِّ ماهُو ماديٌّ وملموسٌ منَ الموجُوداتِ، أمَّا ضمُّ بائِها فارْتبطَ بالمعاني والمجرّداتِ.

وقدْ جاءَ في القاموسِ المحيطِ "البنْيُ نقيضُ الهدمِ، بنَاهُ، يَبْنِيه بَنْياً وبِناءً وبُنْيَاناً وبِنْيةً وبِنَايةً، وابْتَنَاه وبنّاهُ، والبنَاءُ: المبْنِيُّ ...وبِناءُ الكلِمةِ: لُزومُ آخِرها ضرباً واحداً من سكونٍ أو حركةٍ لَا لِعاملٍ ...وألْقَى بَوانِيَهُ : أقامَ وثَبتَ"[2]، ركّزَ الفيروزُ آبادِي على كَيفيّةِ بناءِ الشَّيءِ ومنهُ كيفيّةُ بناءِ الكلمةِ في أواخرِها منْ حركاتٍ، وقدْ تدلُّ على الثّباتِ واللُّزومِ علَى هَيئةٍ واحدةٍ، ويَرِدُ هذَا المعنى في معجمِ عُلومِ اللُّغةِ:

"البنيةُ هيئةُ الكلمةِ، من عددِ حُروفِها المرتّبةِ وحركاتِها المبنيّةِ، وسُكونِها معَ اعتبارِ حُروفِها الزّائدةِ والأصليّةِ"[3]، أَحَالنا التّعريفُ إلى تكوينِ الكلمةِ وتركيبِها، وفي الجانبِ النَّحْويّ " البناءُ يعني الثّباتَ ولُزُومَ آخرِ الكلمةِ حالةً واحدةً لفظًا وتقديراً، فيمَا يعني الإعرابُ تغيُّرَ آخرِ الكلمةِ بتغيُّرِ العاملِ"[4] فاستُخدمتْ للدّلالةِ علَى الهيئةِ الّتي بُنيتْ عليها، وطريقةِ تَشكيلِ بنائِها وتركيبِها، ويُماثلُ ما ذُكرِ الّذِي أوْرَدهُ صاحبُ القاموسِ المحيطِ.

وأَخذَتْ البِنيةُ منْ حيثُ المعنَى اللُّغويّ في المعجمِ الفَلسفِيّ معنَى ما ذُكرَ سَابقاً "فهي ترتيبُ الأجزاءِ المختلفةِ الّتي يتألّفُ منها الشّيءُ، وتُطلقُ البِنيةُ في علمِ التّشرِيحِ علَى تركيبِ أجْزاءِ البدنِ، لَا

[1] – مرتضى الزبيدي، تاج العروس، تحقيق مصطفى حجازي، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2001 م، مج 37، مادة بنى، ص: 217.

[2] – الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مكتبة تحقيق التّراث في مؤسسة الرّسالة، إشراف محمّد نعيم العرقسوسي، بيروت لبنان، ط8، 2005م، مادة بنى، ص: 1264.

[3] – محمّد سليمان عبد الله الأشقر، معجم علوم اللّغة العربيّة، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ط1، 1995م، ص: 105.

[4] – علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهليّة، دراسة تطبيقيّة في شعر النّابغة الذّبياني، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2006م، ص: 7.

علَى وظائفِ هذِه الأجزاءِ، وتُطلقُ في علمِ النّفسِ علَى العناصرِ الّتي تتألّفُ منهَا الحياةُ العقليّةُ منْ جِهةِ ما هي عناصرُ سَاكتَة"[1]، لقدْ أفادَتْ معنَى تركيبِ الأجزاءِ الّتي يتَشكّلُ منها وُجودُ الشّيءِ.

ولَعلَّ هذَا المفهُومَ الفَلسفيَّ يُعطِيها بُعداً آخرَ في المعنَى فيجْعلُها عبارةً عنْ " نِظامٍ –أو نسقٍ– منَ المعقُوليّةِ، فليستْ البِنيةُ هي صورةُ الشّيءِ أوْ هيكلُه أوْ وِحدتُه الماديّةُ أوْ التّصميمُ الكلّيُّ الّذِي يربطُ أجزاءَه فحَسب، وإنّمَا هي أيضًا القانونُ الّذِي يُفسّرُ تكوينَ الشّيءِ ومعقُوليّتَه"[2]، لمْ يقفْ إبراهيمُ زكريّا علَى كونِ البِنيةِ مُجرّدَ تشْكيلٍ وتركيبٍ مادّيٍّ أوْ معنويٍّ لِلأجزاءِ، بلْ أضافَ لها معنًى جديداً أنّهَا قانونٌ يفسّرُ مَاهيّةَ الشّيءِ وتكوينَه اعتماداً على العقلِ.

ب/ اصْطِلاحاً:

عندَ العَربِ:

تَوصّلَ العربُ القُدامَى في دِراساتِهم إلى عديدِ القضايَا ذاتِ الأهميّةِ الكبيرةِ في الدّرسِ اللُّغويّ، مُوضّحينَ بذلكَ مدَى الوَعي الفِكريّ الّذِي وصلُوا إليهِ حينَذاكَ، ويقُودنَا هذَا الحديثُ للتّساؤُلِ عنْ مَعرفتِهم للبنْية، وعندَ تفْتِيشِنا في التُّراثِ نجدُهم قدْ اهتدَوا "إلى مفهومِ (بنيةِ الكلامِ) وقدْ عبّرُوا عنها بمُصطلحاتٍ مُختلفةٍ في دوالها، مُتّفقةٍ في مدلُولها، وأهمُّها: النّظْم، التّأليف، التّركيب، التّرتيب، التّعْليق، والبناءُ، وكلُّها تُشيرُ إلى عمليّةِ إنشاءِ الكلامِ"[3]، لمْ يستعملِ العربُ القُدامَى لفظةَ البِنيةِ برسْمها وإنّمَا وَظّفتْ ألفاظاً تدورُ في الفَلكِ نفسِه وتصُبُّ جميعُها في مجالِ إنشاءِ الكلامِ وتركيبِه.

ومنَ المصطلحاتِ القريبةِ منْ معنَى البِنيةِ ما نلمسُه في كتابِ الخصائصِ ويتّفقُ معَ المعاني المذكورةِ منْ قبلُ، وأنَّهم " سمَّوهُ بناءً لأنّهُ لما لزمَ ضرْباً واحداً، فلمْ يتغيّرْ بتغيُّرِ الإعرابِ سُمّي بناءً، منْ حيثُ كانَ البناءُ لازماً موضعَه، لا يزُولُ منْ مَكانٍ إلى غيرِه، وليسَ كذلكَ سائرُ الآلاتِ المنقولةِ

[1] – جميل صليبا، المعجم الفلسفي للألفاظ العربيّة والفرنسيّة والانجليزيّة واللّاتينيّة، ج1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982م، ص: 218،217.

[2] – إبراهيم زكريا، مشكلات فلسفيّة، مشكلة البنية أو أضواء على البنيويّة، مكتبة مصر، 1990م، ط8، ص: 08.

[3] – محمد كراكبي ورابح بحوش، بنية الخطاب الشّعري، دراسة لسانيّة لإلياذة الجزائر للشّاعر مفدي زكريا، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2015م، ص: 8.

المبتذلةِ ... وعلَى أنّهُ قدْ أوقعَ على هذَا الضّربِ منَ المستعملاتِ المزالةِ منْ مكانٍ إلى مكانِ لفظِ بناءٍ"[1]، لمْ يخرجْ هذَا المفهومُ عنْ دائرةِ المفاهيمِ السّابقةِ الّتي تعتبرُ البِنيةَ شيئاً قائماً على الثّباتِ وعدمِ التّغيّرِ وهوَ ما قالَ بهِ مُعظمُ المتقدّمينَ.

أمَّا عنِ المتأخّرينَ فبنَوا معارفَهم حولَ البِنيةِ منْ قاعدةِ تركيبِ العناصرِ والأجزاءِ المترابطةِ الّتي تحكمُها علاقاتٌ بوصْفِها " مجموعةَ العناصرِ المكوّنةِ لجهازٍ يقومُ عليهِ النّصُ، أو لجهازٍ يكوّن مع أجهزةٍ أُخرى جهازَ النّصِ الأكبرِ، فالعناصرُ الّتي تهتمُّ بها في الدّرسِ هي تلكَ العناصرُ المتفاعِلةُ معَ غيرِها، لا المتفرّقَة المعزولةُ وكلُّ بنيةٍ نُسمّيهَا جِهازاً، ويجوزُ أنْ تُسمى نظاماً أيضًا"[2]، يسُوقُ لنَا هذَا المفهومُ معانيَ جديدةً لا تركّزُ على العناصرِ المكوّنَةِ للبِنيةِ بقدرِ ما تصبُّ بالغَ اهتمامِها على العلاقاتِ النّاشئَةِ بينَ هذِه العناصرِ، وبالتّالي التّفاعلاتُ الّتي تحصلُ بينَ هذهِ البِنياتِ وما تنقُلهُ من دِلالاتٍ، والمعنَى نفسُه نقعُ عليهِ في تعريفِ صلاح فضل أنَّ البنيةَ " مجموعةٌ متشابكةٌ من العلاقاتِ تتوقّفُ فيها الأجزاءُ أوْ العناصرُ على بعضِها البعضِ منْ ناحيةٍ وعلى علاقتِها بالكلِّ منْ ناحيةٍ... أنّ محورَ العلاقاتِ لَا يتحدّدُ مُسبقاً وإنّما يختلفُ موقفهُ باستمرارٍ داخلَ النّظامِ الّذِي يضمُّه معَ غيرِه منَ العناصرِ"[3]، نفهمُ منْ قولِه أنَّ البِنيةَ لا تَكتسبُ معناهَا منفردةً، بلْ تشَاكلُ العلاقاتِ فيمَا بينَ أجزائِها هو ما يُعطِيها معنًى.

وفي هذَا الصّددِ يتحدّثُ سعيد يقطين عنِ النّصِ الشّعريّ وعلاقةِ البنيةِ بهِ على اعتبارِه "بنيةً واحدةً كُبرى قائمةً على التّكاملِ والانسجامِ بينَ عناصرِها ومُكوّناتِها ووحداتِها ويخضعُ هذَا النّصُ إلى عمليّةِ إعادةِ بناءٍ جديدةٍ بوصفهِ كُلًّا، في أثناءِ القراءةِ النّقديّةِ"[4]، والبِنيةُ الكليّةُ "وحدَها القادرةُ على امتلاكِ طبيعةٍ مُتميّزةٍ، بإزاءِ بِنيةٍ أُخرَى لهَا"[5]، لقدْ اتّفقَا أنَّ البِنيةَ تقومُ على التّكاملِ والانسجامِ فيمَا

[1] – ابن جنّي، الخصائص، تحقيق محمد علي النّجار، دار الكتب المصريّة، مصر، دط، دت، ج1، ص: 37.

[2] – محمّد الهادي الطّرابلسي، تحاليل أسلوبيّة، عالم الكتاب، تونس، دط، 2006م، ص: 105.

[3] – صلاح فضل، النّظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1994م، ص: 122،123.

[4] – سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي (النّص السّياق)، منشورات المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1989م، ص: 91.

[5] – كمال أبو ديب، في الشّعريّة، مؤسّسات الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1987م، ص: 13.

بينَ عناصرِه المشكِّلةِ لهَا، وتلكَ الملاءَمةُ وذاكَ التّآلفُ هو ما يُعطيهَا ميزةً عنْ غيرِها منَ البِنياتِ، وخُصوصاً البِنيةَ الشِّعريّةَ لأنّها " تمتلكُ وظيفةً جوهريّةً في الخطابِ الشِّعريّ، حيثُ اتفقَ معظمُ النّقادِ المحدثينَ على أنَّ الشِّعرَ ليسَ معانيَ ولا أفكارَ ولا يرادُ بهِ إلى التّنظيرِ الفكريّ المعقّدِ وإلّا لتَّخذَ لذلكَ سبيلَ الفلسفةِ أوْ المنطقِ أوْ هما جميعاً للبحثِ في الجواهرِ والقيّمِ وإنّما هُو بُنى وبقدرِ ما تحملُ البُنى وترْقَى ويُحسِنُ الشّاعرُ تبْويئَها مقاماتِها منَ الخطابِ، بقدرِ ما يحمُل شعرُه ويرْقَى"[1]، أعْزَى مرتاضُ جماليّةَ الشّعرِ ورُقيَّ الشّاعرِ إلى البنيةِ الّتي تُكسِبُهما تجدُّداً ورونْقاً، وتُفجّرُ في الشّاعرِ طاقةً خلّاقةً مبدعةً، تكونُ بنياتُها منسجمةً متكاملةً تنسّقُ معانِيها الّتي تغْمرُ المتلقّي روعةً.

عندَ الغرْبِ:

عَرفتْ لفظةُ البِنيةِ اختلافاتٍ عندَ الغربيّينَ فراحَ كلُّ واحدٍ منهُم يعرّفُها حسبَ توجُّهِه الفِكريّ ومذهبِه الفَلسفِي، كلمةُ **structure** الّتي تعنِي البناءَ، قالَ عنها **Claude Lévi–Strauss** "تتَّسمُ البِنيةُ بِطابعِ المنظُومةِ فهيَ تتألّفُ منْ عناصرَ يستتْبعُ تغيّرُ أحدِهما تغيّرَ العناصرِ الأُخرى"[2]، يؤكّدُ القولُ على تأثيرِ البِنياتِ وتأثُّرِها ببعضِها البعضِ، لأنَّها مبْنيّةٌ وفقَ نظامٍ تكامليٍّ يحرّكُ تلكَ العناصرَ الدّاخليةَ المشتركةَ فيهِ والّتي تربطُها علاقاتٌ تركيبيّةٌ مختلفةٌ، وفي هذَا توافُقٌ على ما أقرَّهُ بياجيه **Gean Piaget** الّذِي اعتبرَ أنَّ للبِنيةِ "تحويلاتٍ تحتوِي على قوانينَ كمجموعةٍ تبقَى تقابلُ خصائصَ العناصرِ، تبقَى أو تغْتنِي بلُعبةِ التَّحويلاتِ نفسِها، دونَ أنْ تتعدَّى حُدودَها أوْ أنْ تَستعينَ بعناصرَ خارجيّةٍ... تتألّفُ البِنيةُ منْ ميزاتٍ ثلاثٍ: الجملةُ والتّحويلاتُ والضّبطُ الذّاتيُّ"[3]، يُذكرُ أنَّ العناصرَ ليستْ مُستقلّةً بذاتِها بلْ هيَ نظامٌ كلّيٌّ مُتكاملٌ داخليٌّ يتفاعلُ ليكْتسبَ دلالاتٍ قيّمةٍ.

[1] – عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشّعري دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان يمنيّة، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1986م، ص: 53.

[2] – كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيويّة، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1988م، ص: 328.

[3] – جان بياجيه، البنيويّة، تر: عارف منيمة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985م، ص: 8.

2/ مَفْهومُ الخِطابِ:

قبلَ الشُّروعِ في تبْيانِ مَعاني الخِطابِ لابدَّ منَ الوُقوفِ على المصدرِ الأوّلِ للُّغةِ (القُرآنِ الكَريمِ) فهوَ كفيلٌ بأنْ يُنبِينَا عنْ بعضِ مَعاني اللّفظةِ، ونجدُ كلمةَ الخطابِ تُطالعنَا في أكثرَ منْ آيةٍ نذكرُ منهَا قولَه سُبحانَه: "وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ ﴿٢٠﴾"[1]، وقوله:"إِنَّ هَٰذَآ أَخِى لَهُۥ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِىَ نَعْجَةٌ وَٰحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِى فِى ٱلْخِطَابِ ﴿٢٣﴾"[2].

وقالَ أيضًا: "رَّبِّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا ٱلرَّحْمَٰنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا ﴿٣٧﴾"[3].

دلَّتْ الآياتُ عنِ الخطابِ بمعنى الكلامِ، وتردُّدِ لفظِ الخِطابِ بمشتقّاتٍ أخرى نستعرضُها فيمَا يأتي:

قالَ عزَّ وجلَّ: "قَالَ فَمَا خَطْبُكَ يَٰسَٰمِرِىُّ ﴿٩٥﴾"[4] وقالَ: "قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا ٱلْمُرْسَلُونَ ﴿٥٧﴾" [5]

وجاءَ في قولِه: "وَلَمَّا وَرَدَ مَآءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ ٱلنَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ ٱمْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِى حَتَّىٰ يُصْدِرَ ٱلرِّعَآءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ ﴿٢٣﴾"[6].

وذكرَ: "قَالَ مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَٰوَدتُّنَّ يُوسُفَ عَن نَّفْسِهِۦ قُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِن سُوٓءٍ قَالَتِ ٱمْرَأَتُ ٱلْعَزِيزِ ٱلْـَٰٔنَ حَصْحَصَ ٱلْحَقُّ أَنَا۠ رَٰوَدتُّهُۥ عَن نَّفْسِهِۦ وَإِنَّهُۥ لَمِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ ﴿٥١﴾"[7].

"وَعِبَادُ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى ٱلْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلْجَٰهِلُونَ قَالُوا۟ سَلَٰمًا ﴿٦٣﴾"[8].

دلَّتْ الآياتُ السَّابقةُ بمعانِيها علَى الاشْتراكِ في الكَلامِ والتَّحاوُرِ، وجاءَتْ بصيغَةِ مُغايرةٍ في قولِه:

---

[1] – سورة ص، الآية: 20.

[2] – سورة ص، الآية: 23.

[3] – سورة النّبأ، الآية: 37.

[4] – سورة طه، الآية: 95.

[5] – سورة الذّاريات، الآية: 31.

[6] – سورة القصص، الآية: 23.

[7] – سورة يوسف، الآية: 51.

[8] – سورة الفرقان، الآية: 63.

"وَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُم بِهِۦ مِنْ خِطْبَةِ ٱلنِّسَآءِ أَوْ أَكْنَنتُمْ فِىٓ أَنفُسِكُمْ ۚ عَلِمَ ٱللَّهُ أَنَّكُمْ سَتَذْكُرُونَهُنَّ وَلَٰكِن لَّا تُوَاعِدُوهُنَّ سِرًّا إِلَّآ أَن تَقُولُوا۟ قَوْلًا مَّعْرُوفًا ۚ وَلَا تَعْزِمُوا۟ عُقْدَةَ ٱلنِّكَاحِ حَتَّىٰ يَبْلُغَ ٱلْكِتَٰبُ أَجَلَهُۥ ۚ وَٱعْلَمُوٓا۟ أَنَّ ٱللَّهَ يَعْلَمُ مَا فِىٓ أَنفُسِكُمْ فَٱحْذَرُوهُ ۚ وَٱعْلَمُوٓا۟ أَنَّ ٱللَّهَ غَفُورٌ حَلِيمٌ ﴿٢٣٥﴾"[1]، وتدلُّ الآيةُ في هذَا السِّياقِ أيضًا على تبادُلِ أطرافِ الحَديثِ.

أ/ لُغةً:

حضرَ لفظُ الخطابِ كثيراً في المعاجمِ العربيّةِ وذلكَ راجعٌ لتكرُّرِهِ في مصدرِ التَّشريعِ الأوّلِ، زيادةً علَى تداوُلِ العربِ لهذِه اللّفظةِ قبلَ ظُهورِ الإسلامِ في خُطبِهم، وبمراعاةِ التَّسلسُلِ الزّمنيّ لظهورِ المعاجمِ نجدُ اللّفظةَ في مُعجمِ الصِّحاحِ "خَطَبْت على المنْبرِ خُطْبةً بالضّمِ، وخَاطبه بالكلامِ مُخاطبةً وخِطاباً"[2]، أورَدَ الجوْهريُّ الخطابَ في بابِ فنِّ الخطابةِ بذكرِه للمنْبرِ، ولكنَّهَا لمْ تخرجْ عنْ معنَى الكلامِ.

وسارَ صاحبُ مقاييسِ اللُّغةِ علَى نَهْجِ سَابقيهِ عندمَا لمْ يُخرجْها عنْ دائرةِ الكلامِ والحَديثِ، فقالَ:

" الخِطابُ كلامٌ بينَ اثنينِ"[3]، وبذلكَ يزيدُ ابنُ فارسٍ معنَى التَّشارُكِ بينَ اثنينِ في الخِطابِ.

ولمْ يشُذ الزَّمخْشريُّ حينمَا جعلَ الخِطابَ مُشتقًّا منْ "خَطَب: خَاطَبَه أحْسن الخِطَاب، وهو المواجهةُ بالكلامِ، وخَطب الخَطيبُ خُطْبةً حسنةً، وخَطِبَ الخاطِبُ خِطْبة جميلةً"[4]، تَركّزَ المفهومُ حولَ حُسنِ الحديثِ وقدْ يرمي إلى حُسنِ التّبيُّنِ والحُجّةِ المقنعةِ في الكلامِ، وعدمِ الغُموضِ فيهِ مثلَ الخِطبة ووضوحِها بينَ المتخاطِبينِ.

أمَّا ما جاءَ في لِسانِ العربِ حولَ "خَطَبَ: الخَطْبُ الشَّأْنُ أو الأَمرُ، صَغُر أو عَظُم، وقيل: سَبَبُ الأمرِ، يُقالُ: مَا خَطْبُك؟ أيْ مَا أمْرُك؟ وتقولُ: هذَا خطْبٌ جليلٌ وخطْبٌ يسيرٌ، والخَطْب:

---

[1] – سورة البقرة، الآية: 235.

[2] – الجوهري، الصّحاح تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تح: إميل بديع يعقوب، محمّد نبيل الطريفي، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط1، ج1، مادّة خطب، ص: 120.

[3] – ابن فارس، مقاييس اللّغة، (مرجع سابق)، ج2، مادة بنى، ص: 798.

[4] – الزّمخشري، أساس البلاغة، تح: مزيد نعيم، شوقي المعرّي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1998م، مادّة خطب، ص: 255.

الأمْرُ الّذي تَقَعُ فيهِ المخَاطبةُ... ومنهُ قولُهم: جلَّ الخطْبُ أيْ عَظُمَ الأَمْرُ والشَّأْنُ... والخِطَاب والمخَاطبَةُ مُراجَعةُ الكَلامِ، وقدْ خَاطَبَهُ بالكَلامِ مُخاطَبَةً وخِطابًا...وخطِب المرأةَ خُطبا وخِطبا وخِطْبة أيْ طلَبَها للزّواجِ"[1]، مدلولُ الخطابِ عندَ ابنِ منظُورٍ يدورُ حولَ المحادثَةِ والكلامِ والاستفسارِ عنْ شأنٍ ما، وكذلكَ يستعملُ الخَطْب للأمرِ العظيمِ الجَلِلِ، وقدْ يدلُّ على الموضوعِ الّذِي تحصُلُ لأجلِه المخاطَبةُ، وقدْ تُستعملُ لطلبِ أمرٍ ما.

ب/ اصْطِلاحًا:

عِندَ العَربِ:

إنَّ التّنقيبَ عنْ مفهومِ مُصطلحِ الخِطابِ في التُّراثِ النّقْديّ العَربيّ الّذِي يُقصدُ بهِ الخطابُ الأدبيُّ أوْ الشّعريُّ، لَا نكادُ نجدُه معرّفاً بهذِه الصّيغةِ، لكونِهم لمْ يضعُوا هذَا اللّفظَ للدّلالةِ علَى الخطابِ الشّعريّ، لأنَّ هذَا اللّفظَ كانَ مُتداولاً في علمِ الأُصولِ وقدْ أُخذَ منهُ، ولكنّنَا نجدُ مفاهيمَ قريبةً منهُ مثلَ ماهيةِ الكلامِ، حيثُ قيلَ بأنَّ " دلالةَ الكلامِ ترتبطُ بنظْمِ الألفاظِ الّتي رُكّبتْ فيمَا بينَها علَى وفقِ سياقٍ منَ التّأليفِ المخصُوصِ، الّذِي استوفَى المعنَى المرادَ فاستغْنتْ بنفسِها دلاليًّا عنْ غيرِها كونُها انْطوتْ على شبكةٍ خاصّةٍ ومتكاملةٍ، الأمرُ الّذِي جعلَها تقومُ بنفسِها وفيهَا وحدةٌ مستقلّةٌ"[2]، وجاءَ هذَا الكلامُ كتعقيبٍ على قولِ ابنِ جنّي أنَّ الكلامَ "كلُّ لفظٍ مستقلٍّ بنفسِه مقيّدٌ لمعنَاهُ"[3]، يُفضِي القولُ إلى وُجودِ استقلاليّةٍ لِلّفظِ ولكنَّها محدودةٌ وليستْ مُطْلقةً، إذْ تحْكمُه ضوابِطُ أُخرى تلزمُه بضرورةِ حُصولِ الفائدةِ حتّى يتمَّ الاتّفاقُ.

وفي العصرِ الحديثِ أيضاً لمْ يقفْ الدّارسونَ على تعريفٍ مُعيّنٍ للخِطابِ، بلْ ولمْ يتّفقُوا على تَسميةٍ واحدةٍ، فتشعّبَتْ مفاهيمُه وتفرّعَت تركيبَاتُه، وهناكَ منْ عرّفَه بأنَّه "يدلُّ علَى توجِيه الكلامِ لمنْ يفهمُ، نُقلَ منَ الدّلالةِ على الحدثِ المجرّدِ منَ الزّمنِ إلى الدّلالةِ على الاسميّةِ فأصبحَ في عُرْفِ

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادّة خطب، ص: 360،361.

[2] – عبد الله إبراهيم، الثّقافة العربيّة المرجعيّات المستعارة، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2010م، ص: 133،134.

[3] – ابن جنّي، الخصائص، ج1، ص: 17.

الأُصُوليينَ يدلُّ على ما خُوطِب بهِ وهو الكلامُ"[1]، تطرّقَ إلى شَرطِ الإفهامِ في إشارةٍ منهُ إلى كونِ الكلامِ يقتضِي التَّشارُكَ بينَ طرفينِ يفهمانِ المغزَى، وهنَا تنبيهٌ على الدّورِ التَّواصُليّ الّذِي تُؤدّيهِ اللّغةُ عنْ طريقِ الخِطابِ.

وهُناكَ منْ قسّمَ الخطابَ إلى نوعيْنِ بحيثُ "يندرجُ الأوّلُ تحتَ نظامِ اللّغةِ وقوانينِها وهُو النّصُ الأدبيُّ، ويخرجُ الثّاني منَ اللّغةِ ليندرجَ تحتَ سياقِ العلاقاتِ الاجتماعيّةِ يضطلعُ بمهمّةِ توصيلِ الرّسالةِ الجديدةِ وهوَ الخطابُ"[2]، وكأنَّ الخطابَ الشّعريَّ يأتي في درجةٍ أسمَى منَ الكلامِ في حينِ يأتي الكلامُ العاديُّ في درجةٍ أدنى منهُ، في حينِ يرَى مرتاضُ أنّهُ عبارةٌ عنْ "نسيجٍ منَ الألفاظِ، والنّسجُ مظهرٌ منَ النّظامِ الكلامِيّ الّذِي يتّخذُ لهُ خصائصَ لسانيّةً تميّزُه عنْ سواهُ"[3]، يُظهرُ القولُ مدَى تميّزِ الخِطابِ عمَّا سواهُ، وأُطلقَ عليهِ لفظُ النّسيجِ ليُبيّنَ مدَى تشَابُك وحَداتِه في النّظامِ الكلامِيّ.

عندَ الغَربِ:

جاءَ مُصطلحُ الخطابِ في المعاجمِ الأجنبيّةِ بلفظِ **discours** ومعناهُ "مَلفُوظٌ لُغوِيٌّ أكبرُ منَ الجُملةِ يُعبّرُ عنْ وجهةِ نظرٍ متعلّقةٍ بموضوعٍ مُعيّنٍ"[4]، يهتمُّ هذَا المفهومُ بالجانبِ الشّكلِيّ للخِطابِ وَحَدّه منْ ناحيةِ عَددِ المفرداتِ أوْ طُولِ الجملةِ، فهوَ أكبرُ منَ الجُملةِ ويُعالجُ قَضيّةً مَا، وعلَى هذَا النّحوِ عرّفَ ميشال فوكو الخطابَ فذكرَ أنّهُ " الميدانُ العامُّ لمجموعِ العباراتِ، وأحيانًا أخرى مجموعةٌ متميّزةٌ منَ العباراتِ، وأحيانًا ثالثة ممارسةٌ لهَا قواعدُها، تدلُّ دلالةَ وصْفٍ علَى عددٍ مُعيّنٍ منَ العباراتِ تُشيرُ إليهَا"[5]، ومُعْظمُ التّعريفاتِ ركّزتْ علَى جانبِ الحجْمِ علَى حِسابِ المضمُونِ، ولَا نودُّ التّبَحُّرَ في هذَا المصْطَلحِ أكْثرَ نَظراً لتَشَعُّبِه، وهوَ مبثوثٌ في جُلِّ الدّراساتِ الخِطابيّةِ.

---

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، مقاربة تداوليّة لغويّة، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص: 35،36.

[2] – رابح بوحوش، الأسلوبيّات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، غرداية، دت، دط، ص: 90.

[3] – عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشّعري، (مرجع سابق)، ص: 53.

[4]– le Petit Larousse illustré 87000articles 5000 illustrations, 2006,p 370.

[5] – ميشال فوكو، حفريّات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، ط2، 1987م، ص: 76.

الفَصْلُ الأَوَّلُ:

البِنْيةُ المعْجَمِيّةُ واللُّغَوِيّةُ فِي شِعرِ أَحْمَدَ سَحْنُون

البِنْيةُ المعجَمِيّة

1/بنيةُ المعجمِ الشّعريّ

1.1/ مفهومُ المعجمِ

2.1/ تطوّرُ المعجمِ

3.1/ معجمُ الشّاعرِ

2/بنيةُ العنوانِ الشّعريّ

1.2/ مفهومُ بنيةِ العنوانِ

2.2/ مفهومُ العنوانِ

3/ أنواعُ العنوانِ

4/ وظائفُ العنوانِ في الخطابِ الشّعريّ

5/ بنيةُ العنوانِ وأفقُ التّأويلِ في شعرِ أحمد سَحنون

1.5/ وظائفُ العناوينِ

6/ تلقّي وتأويلُ بنيةِ العنوانِ الرّئيسِ في شعرِ أحمد سحنون

7/ قراءةٌ في دلالاتِ بنيةِ العناوينِ الفرعيّةِ

1/ بنيةُ اللّغةِ الشّعريّةِ

2/ تأثُّرُ بنيةِ اللّغةِ الشّعريّةِ بالتُّراثِ

توطئة:

وَجبَ التّنبيهُ أنَّ اللّغةَ أمرٌ ضروريٌّ وحاجةٌ ماسّةٌ للإنسانِ منذُ أوجدَه اللهُ تعالَى، لكونِها تعدُّ الأداةَ الوحيدةَ للتّعاملِ معَ الموجُوداتِ وكُنْه ماهيتِها، إذْ تُعتبرُ وسيلةً للتّواصلِ ، إنْ في جلبِ المنفعةِ أوْ دَرْءِ المفسدةِ، فضلًا عن استخدامِها قديمًا في الطُّقوسِ اللَّاهُوتيةِ وتقديمِ القَرابينِ، " أليستْ هيَ الأداةُ الأرقَى للتّواصلِ بينَ البشرِ؟ أمْ ليستْ هي مفتاحُ المعرفةِ، مذْ كانتْ المعرفةُ ؟ فلا معرفةَ إلّا باللّغةِ؛ إذْ لا يجوزُ أنْ تَتِمَّ هذِه المعرفةُ خارجَ مجالِ اللّغةِ، وإلّا كانتْ مجرّدَ معرفةٍ منَ العدمِ، ذلكَ بأنَّ المعرفةَ إنّما تكونُ بالإدْراكِ العقليّ الّذِي لا يمكنُه أنْ يتمَّ إلّا بواسطةِ اللُّغةِ الّتي هيَ أداةٌ للإرسالِ والاستقبالِ، وتُرجمانِ التَصوّرِ والإدراكِ"[1]. فاللّغةُ أساسُ كلّ معرفةٍ ولا تتمُّ هذِه الأخيرةُ إلّا لها، وبالحديثِ عنْ العربِ القدماءِ نجدُها "تمثّلُ للجاهلِيّ طريقةَ وجودٍ ومكانَ إفصاحٍ عنِ الوُجودِ، إنّها وحدَها وطنُه، فهو مُقيمٌ في كلماتِه، لا يبرحُ اللّغةَ، ذلكَ مجدُه ونشْوتُه"[2].

نلحظُ مدَى تعلّقِ العربيّ بلغتِه الّتي كانَ يهيمُ بهَا ويُفاخرُ، فكانتْ هي بدورِها طيّعةً لهُ تنْصاعُ لكلّ ما يريدُ، ولمْ تمتلكْ هذِه المنزلةَ العاليةَ إلاّ بطولِ التّعاملِ بينهُما، حتّى غدتْ إحدَى فنونِه الّتي خَبَلتْه ولما يستطعْ مقاومةَ جماليّاتِها الّتي تجاوزتْ كلَّ الحدودِ، إلى أنْ تعَوَّدَ عليهَا فصارتْ مُلازمةً لهُ كسلاحِه الّذِي لا يُفارقُه، وهكذَا أفْردَ لكلّ منحىً منَ المناحِي لُغةً خاصّةً به، حيثُ جعلَ للتّجارةِ لغتَها، وللطّقوسِ والتَعبّدِ لغتَهما، وللحياةِ اليوميّةِ خِطابُها ولغتُها، وللشّعرِ والقصصِ والأخبارِ لغتُها، فضلًا على اعتبارِها الوطنَ الّذِي يسكنُه، فهي معْقلٌ يلُوذُ إليهِ كلّمَا ضاقتْ بهِ السُّبلُ وأحسَّ بالضّياعِ، فتُؤنسُ وحْشتَه وتُذهبُ وحْدتَه وترمّمُ جراحَه وكأنَّها خَليلتُه.

ونظراً للأهميّةِ البالغةِ الّتي تمتلكُها اللّغةُ حَرصتْ معظمُ الحضاراتِ الكُبرى علَى العنايةِ بهَا، وبذْلِ كافّةِ الجُهودِ في سبيلِ تيسيرِ مادّتِها، والعملِ علَى خدمتِها ونشرِها والتّواصلِ بهَا، ولذلكَ تكمنُ "أهميّةُ اللّغةِ في التّواصُلِ، والرُّقيّ الفِكريّ، والتعبيرِ الجماليّ، تَرى جميعَ الأممِ الكبيرةِ، قديماً وحديثاً، شرقاً وغرباً، تُعْنَى بلُغَاها، وتتَفانَى في خدمتِها، وتجتهدُ في تيْسيرِها، أوْ في ضبْطِ صُعوباتِها على الأقلّ حتّى تنتشرَ بينَ عددٍ أكبرَ منَ النّاسِ"[3].

---

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات- متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصرة-منشورات دار القدس العربي، ط:1، 2009م، ص: 151.

[2]- أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط:1، 1989، ص: 77.

[3]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات- متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصرة- (مرجع سابق)، ص: 149.

ولما كانَ ديوانُ العربِ (الشّعرُ) يستمدُّ قوّتَه وبريقَه منَ اللّغةِ – الّتي تعتبرُ المادّةَ الخامَ – صارَ لزامًا أنْ يُولُوها عنايةً خاصّةً، وعلى هذا النّهجِ سارَ المحدثُونَ، حينَ اهتمُوا بها وجعلوهَا بمثابةِ "الجسدِ والجوهرِ الّذِي يتوسّلُ به إلى أنْ يكونَ في الوقتِ الّذِي تتوسّلُ فيهِ الموسيقَى بالصّوتِ والرّسمُ باللّونِ، فلغةُ الشّعرِ هي الشّعرُ وليسَ جزءًا منه، ذلكَ أنّنَا حينَ نقرأُ قصيدةً مَا فإنّنَا نختارُ إليها لغتَها أوّلاً، وحينَ نصلُ بعدَ ذلكَ إلى التّفاصيلِ الدّاخليةِ فإنّنَا لا نصلُ إلّا ونحنُ مبلّلُونَ برذَاذِ اللّغةِ"[1]. فتُشبهُ اللّغةُ ذاكَ السّاحرَ إلى حدٍّ بعيدٍ، فتفعلُ فِعلَه حينما تنفثُ سحرَها في رُوعِ متلقِيها، حتّى تسلبَه وتأسرَه في شَركِها.

جعلتْ اللّغةُ محبّيها يُبدعونَ في تعريفِها أمثالَ عبدِ الملك مرتاض، حيثُ يقولُ: " اللّغةُ ! إنّهَا هذَا اللُّغزُ الصّوتيّ العجيبُ، سمفونيّةٌ منَ الأصواتِ المتداخلةِ، تتناغمُ طورًا فتبهر، وتتناشَزُ طوراً آخر فتُزعج، تبعاً لسياقِ الدّلالةِ، أصواتٌ كأنّها دَردَابُ الطّبلِ تارةً، وتغريدُ اليَمَامِ تارةً أخرى"[2]، منْ شدّةِ ولعِه باللّغةِ أعطاهَا بُعدًا عجائبيًّا جمعَ فيهِ بينَ المعنى وضدّه، ويْكأنَّها تأسرُك وتطلقُ لكَ العنانَ في آنٍ معاً، حينَما تتداخلُ تلكَ الأصواتُ مشَكّلةً سمفونيّةً تعزفُ أوتارُها فتتحكّمُ في متلقّفِها بين تصْييرِه فرِحًا أو حزينًا، متشائمًا أو متفائلًا..." فاللّغةُ بعدُ ليستْ إلّا أصواتاً، إنْ هي إلّا مجموعةٌ منَ الأصواتِ محدودةٌ في عددِها...تراهَا تفعلُ العجائبَ في التّواصلِ بينَ المتعامِلينَ بها"[3]، يشيرُ هنَا إلى الاختلافِ السّائدِ بين سائرِ لُغاتِ البشرِ منْ حيثُ عددُ الحروفِ وخصوصيّةُ كلِّ لغةٍ عنْ غيرِها.

[1]– كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربيّة المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنيّة، دار المطبوعات الجامعيّة، الإسكندريّة، مصر، د ط، 2007، ص: 272.

[2]– عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات– متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصرة– (مرجع سابق)، ص: 150.

[3]– يُنظر، المرجع نفسه، ص: 150.

1/ بِنيةُ المعْجمِ الشِّعرِيّ :

1.1/ مفْهُومُ المعجَمِ :

لقدْ وردَ في مقدّمةِ كتابِ كشفِ الظّنونِ عنْ أسامِي الكتبِ والفنونِ، في حديثِ أبي ذرٍّ رضِي اللهُ تعالى عنهُ أنّه قالَ: يا رسولَ اللهِ أيّ كتابٍ أُنزلَ على آدمَ عليهِ السلامُ، قالَ: كتابُ المعجمِ، قلتُ: أيّ كتابِ المعجمِ، قالَ: أ ب ت ث ج . قلتُ: يا رسولَ اللهِ كمْ حرفاً، قالَ: تسعةٌ وعشرونَ حرفا"[1]، تُظهرُ هذِه الروايةُ الّتي تفرّدَ بها صاحبُ الكتابِ أنَّ المعجمَ يدلُّ على مجموعِ الحروفِ، تلك الحروفُ الّتي تكونُ ذاتُ معنى إذا ما اجتمعتْ وفقَ تركيبٍ معيّنٍ، مُشكِّلةً بذلكَ أفعالاً وأسماءً، ويشدُّ على أزْرِ هذا الكلامِ قولُه تعالى: " وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى ٱلْمَلَـٰٓئِكَةِ فَقَالَ أَنۢبِـُٔونِى بِأَسْمَآءِ هَـٰٓؤُلَآءِ إِن كُنتُمْ صَـٰدِقِينَ ﴿٣١﴾"[2].

أ/ لُغَةً :

جاءَ ذكرُ مادةِ معجم في مواضعَ عدّةٍ باختلافِ أوزانِها، فقدْ وردَ في لسانِ العربِ : العُجْم والعَجَم خلافُ العُرْب والعَرَب...والعُجْم جمعُ الأعْجَم الّذِي لا يفْصحُ ولا يتبيّنُ كلامُه، وإنْ كانَ عربيّ النّسبِ كزيادٍ الأعجمَ، والأنثى عجْماءُ وكذلك الأعْجميُّ ...فأمَّا العَجَميّ فالّذِي من جنسِ العجمِ، أفصحَ أو لم يفصحْ، والأعجمُ الّذِي في لسانِه عُجْمةٌ ...وأعْجَمت الكتابَ: ذهبتُ به إلى العُجْمة، وأعجمت الكتاب: خلافُ قولِك أعْرَبْته، وأعجمت: أبهمْتُ، والأعْجَم الأخْرَسُ والعَجْماء والمسْتَعْجم كلُّ بهيمةٍ سمّيت عَجْمَاء لأنّها لا تتكلّمُ، واسْتَعْجم الرّجلُ سكتَ، واسْتَعْجمتْ عليه قراءتُه: انْقطعَت فلمْ يقدرْ على القراءةِ، ورجلٌ صُلْب المِعْجم والمِعْجمة: عزيزُ النّفسِ"[3].

وقد ذُكرت مادةُ معجم في القُرآنِ الكريمِ في مواضعَ ثلاثةٍ هي:

قال تعالى: "وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُۥ بَشَرٌ ۗ لِّسَانُ ٱلَّذِى يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِىٌّ وَهَـٰذَا لِسَانٌ عَرَبِىٌّ مُّبِينٌ ﴿١٠٣﴾"[4].

---

[1]- حاجي خليفة، كشف الظّنون عن أسامي الكتب والفنون، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، مج 1، ص:25.

[2] - سورة البقرة، الآية 31.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، مادة: عجم، ص: 230.

[4] - سورة النحل الآية 103.

وقولُه عزَّ وجلَّ: "وَلَوْ نَزَّلْنَٰهُ عَلَىٰ بَعْضِ ٱلْأَعْجَمِينَ ﴿١٩٨﴾"[1].

وقولُه سُبحانَه وتعالى: "وَلَوْ جَعَلْنَٰهُ قُرْءَانًا أَعْجَمِيًّا لَّقَالُوا۟ لَوْلَا فُصِّلَتْ ءَايَٰتُهُۥٓ ءَا۬عْجَمِىٌّ وَعَرَبِىٌّ ۗ قُلْ هُوَ لِلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ هُدًى وَشِفَآءٌ ۖ وَٱلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ فِىٓ ءَاذَانِهِمْ وَقْرٌ وَهُوَ عَلَيْهِمْ عَمًى ۚ أُو۟لَٰٓئِكَ يُنَادَوْنَ مِن مَّكَانٍۭ بَعِيدٍ ﴿٤٤﴾"[2].

والمعنَى المستفادُ ممّا سبقَ منْ مادةِ مُعجم أنّهَا تدلُّ علَى "الإبهامِ والغُموضِ وعدمِ الوضوحِ، اعلمْ أنَّ عجم إنّما وقعتْ في كلامِ العربِ للإبهامِ والإخفاءِ وضدَّ البيانِ والإفصاحِ"[3]، فكلمةُ عجم تدلُّ على الغموضِ واللُّبسِ وهيَ ضدُّ الوضوحِ والإبانةِ.

ويقولُ الجاحظُ في هذَا الصددِ: "الفصيحُ هو الإنسانُ والأعجمُ كلُّ ذِي صوتٍ لا يفهمُ إرادته إلّا مَنْ كانَ مِن جنسه"[4]، والقصْدُ منْ وراءِ كلِّ ما تمَّ ذكرُه سابقًا أنَّ مادّةَ عجم تحملُ معاني الإبهامِ وعدمِ الوضوحِ والسّريّةِ، ويمكنُ الاستشهادُ بحديثِ الرّسولِ صلَّى اللهُ عليهِ وسلّمَ "إذَا قامَ أحدُكم في ظلمةِ اللّيلِ فاستعجمَ القرآنُ على لسانِه فلم يدرِ مَا يقولُ فَلْيضْطَجعْ"[5] ، والمرادُ هاهُنا إذَا صَعُب عليه الإبانةُ والإفصاحُ فليكُفَّ عن فعلِه وليستريحَ حتّى يَعِيَ ما يقولُ ولا يُعجم.

وممّا سبقَ يمكنُ استخلاصُ روافدِ معنَى مادّةِ (ع ج م):

– الوحدةُ اللّغويةُ على ما طرحَ، تذهبُ إلى دلالةِ الإبهامِ والخفاءِ وعدمِ البيانِ في أصلِها الثّلاثِيّ المجرّدِ.

– إنَّ عينَ الأصلِ الثّلاثِيّ المجرّدِ تتّجُه تارةً إلى الكسرِ وأُخرى إلى الضّمِ، وفي الأُولى دلالةُ مغايرةٍ إلى الثّانيةِ، وهو تحوّلٌ منَ الخفاءِ في الكسرِ إلى البيانِ والوضوحِ في الضّمِ ..تباينٌ سببُه الصّائتُ القصيرُ.

– تؤكّدُ دلالةُ الثّلاثيّ المزيدِ بالهمزةِ أوْ المضعّفُ العينِ إثباتَ أمرينِ: السّلبُ والإيجابُ في المتّجَهِ الدّلالي، وتبدُو القيمةُ التّمييزيّةُ لصوتِ الهمزةِ ذاتُ مرتكزٍ وظيفيّ تقابُليّ مركزيّ.

---

[1] – سورة الشعراء الآية 198.

[2] – سورة فصلت الآية 44.

[3] – ابن جني، سرّ صناعة الإعراب، تحقيق حسين هنداوي، دار القلم، ط1، 1985، ص: 36.

[4] – عمرو بن محبوب الجاحظ، الحيوان، تحقيق يحي الشّامي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1992، ص: 29.

[5] – أبو السعيدات الجزائري، النّهاية في غريب الأثر، تحقيق طاهر أحمد الزّاوي ومحمود محمد الطناجي، المكتبة العلميّة بيروت، ج3، 1979، ص: 187.

– الإعجامُ هو تنقيطُ الحروفِ، فكأنّ بنقطِها يُزال اللّبسُ والغموضُ، بين ما تماثلَ، ولم يتماثلْ منهَا في الرّسمِ.

– كلمةُ معجم، اسمُ مفعولٍ، ومصدرٌ ميمِيّ، واسمُ مكانٍ في الفعلِ الرّباعِيّ (أعجم) ...إنَّ المعجَمَ مصدرٌ بمنزلةِ الإعجامِ كما نقولُ أدْخلتُه مُدْخَلَ صدقٍ.

– تردُ تسميةُ (حروف الهجاء) بـ(حروف المعجم) وفي هذَا بيانٌ لابنِ منظور في لسانِ العربِ.

– تحملُ لفظةُ مُعْجَم بدلالتِها، الّتي تقفُ لتُؤلّفَ بينَ وحداتِ اللّغةِ شرحاً، وتفسيرًا وبياناً قيْمِياًّ، و وظيفيّاً، وهي تُراعي في ترتيبِ مادّتِها ترتيبَ هذهِ الحروفِ"[1].

ب/ اصْطِلاحًا:

إذَا كانتْ سمةُ الإبهامِ الصّفةَ البارزةَ في الجانبِ اللُّغويّ لمعنَى المعجمِ، فإنَّ الجانبَ الاصطلاحِي يحملُ –المعنَى العكسيّ– صفةَ التّبيانِ والتّوضيحِ، "فأعجمَ الكتابَ أيْ أزالَ عُجْمته ووضّحَه"[2]، كمَا قدْ تُطلقُ كلمةُ معجم على الكتبِ الجامعةِ الّتي تضمُّ بين ثنايَاها ألفاظًا منظّمةً ومرتّبةً وفقَ طريقةٍ معيّنةٍ، فهذِه التّسميةُ تشملُ كلَّ " كتابٍ يحتوِي مُفرداتٍ مرتّبةً وموضّحةً تخلُو من أيّ إبهامٍ"[3]، كمَا قدْ يعني المعجمُ "مجموعَ الكلماتِ الّتي تضعُه لغةٌ ما في متناولِ المتكلّمين، كذلكَ يعتبرُ حقيقةَ اللّغةِ الّتي يكتسبُها الفردُ عنْ طريقِ معرفةِ المفرداتِ الخاصّةِ، الّتي تتوافرُ على تشكيلِ الخطابِ وبنائِه، فالمعجمُ يتجاوزُ المفرداتِ ولكنَّهُ لا يبلغُ إلّا الإبهامَ، والمفرداتُ لا تتواجدُ إلّا بتواجدِ المعجمِ فهيّ صنفٌ منه"[4]، فالمفردةُ جزءٌ منَ المعجمِ، و إذْما تجتمعْ هذِه المفرداتُ تكوّنْ لنا مُعجماً خاصّاً يسهمُ في تشكيلِ وبناءِ الخِطابِ.

في حينِ يرَى محمدُ مفتاح أنَّ المعجمَ عبارةٌ عنْ" قائمةٍ من الكلماتِ المنعزلةِ الّتي تتردّدُ بنسبٍ مختلفةٍ أثناءَ نصٍّ معيّنٍ، وكلّمَا تردّدتْ بعضُ الكلماتِ بنفسِها أوْ مرادفِها أوْ بتركيبٍ يُؤدِي معنَاها كَوّنتْ حقلًا أوْ حُقولًا دلاليّةً"[5]، وتجدرُ الإشارةُ إلى تكَوُّنِ الحقلِ الدّلالِي انطلاقاً منْ اجتماعِ مجموعةٍ

---

[1]– يُنظر، عبد القادر عبد الجليل، المدارس المعجميّة دراسة في البنية التركيبيّة، دار صفاء للنشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2010، ص: 33،34،36،37.

[2]– كرم البستاني، المنجد في اللّغة والأعلام، دار الشرق، بيروت، ط21، 1973، ص: 17.

[3]– كرم البستاني، معجميّات العربيّة، دراسة منهجيّة، دار الهدى للطّباعة والنّشر، عين مليلة، الجزائر، ص: 12.

[4]– أحمد عزوز، أصول تراثيّة (في نظرية الحقول الدّلاليّة)–دراسة نسرين هلال– إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص:8.

[5]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجية التناص)، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط2، 1986، ص: 58.

منَ الكلماتِ الّتي تندرجُ ضِمنَ حقْلٍ دلاليّ معيَّنٍ، مُشَكِّلةً بذلكَ مُعجماً لُغوياً يتفرّدُ بهِ النّصُ الشِّعريُّ عنْ غيرِه.

وقدْ يشتملُ المعجمُ بصفتِه مَرجعاً على ثلاثةِ ضروبٍ هي:

" الأوّلُ: وحداتُ اللّغةِ مفردةً أوْ مركّبةً.

الثّاني: النّظامُ التّبويبِي.

الثّالث: الشّرحُ الدّلاليُّ"[1].

يقومُ المعجمُ الشّعريُّ أساساً على اللّغةِ، الّتي تكوّنُ بدورِها مُعجماً يخصُّ كلَّ شاعرٍ بحسبِ المقامِ الّذِي يقصدُه، ولهذا يُعدُّ المعجمُ "وسيلةً للتّمييزِ بينَ أنواعِ الخطابِ وبينَ لغاتِ الشّعراءِ والعصورِ... يكونُ مُنْتقى منْ كلماتٍ هيَ مفاتيحُ النّصِ أو محاورُه"[2].

حريٌّ بنَا أنْ نشيرَ إلى أهميّةِ المعجمِ الشّعريّ الّذِي يكونُ فيْصَلياً في الإحالةِ إلى لغةِ شاعرٍ معيّنٍ أو أديبٍ ما، فأنّى لنَا أنْ نعرفَ الجاحظَ أو الجرجاني أو أبَا حيّانٍ أو الرّافعِي إلّا منْ خلالِ المعجمِ الّذِي يستعملُونَه، فمُعجمُهم يدلُّ عليهم وحتّى عصرُهم، وكذلكَ الشّأنُ بالنسبةِ للشّعرِ، فكيفَ نميّزُ مثلاً بينَ شعرِ المتنبّي وأبي العتاهيةِ إلّا منْ خلالِ المعجمِ، والأمرُ نفسُه ينطبقُ على شعراءِ العصرِ الحديثِ، فالمعجمُ الشّعريُّ باللّغةِ وعديدِ العناصرِ الدّاخلةِ ضمنَ نطاقِها تقودُنا إلى معرفةِ صاحبِه.

يبدُو أنَّ المعجمَ الشّعريَّ أوْ المعجمَ الفنّي كمَا جاءَ عندَ عبدِ الملك مرتاض هوَ المعيارُ الّذِي "يميّزُ النّصَ الإبداعيَّ بمجموعةٍ منَ الخصائصِ الفنيّةِ الّتي يتفرّدُ بها، أو يجبُ أنْ يتفرّدَ بهَا على الأقلِّ جدلًا، كلُّ مبدعٍ في أيّ لغةٍ أو أيّ بلدٍ...الّتي يمكنُ التماسُها في إبداعِ مبدعٍ واحدٍ، أو في إبداعاتِ مبدعينَ مختلفينَ ينتمونَ إلى عصرٍ واحدٍ"[3]، لا يخفَى دورُ المعجمِ في الكشْفِ عن مكنُوناتِ الخطابِ الشّعريّ وما يحملُه منْ دلالاتٍ وإيحاءاتٍ لا تتأتّى إلّا بالغوصِ في أعماقِها والتّفتيشِ عنْ معانِيها وفكِّ رموزِها العصيّةِ لإماطةِ اللّثامِ عمَّا تختزِنُه منْ جمالٍ جرّاءَ خروجِها عنْ كلِّ مألوفٍ وبخاصّةٍ لغةُ الشّعرِ الّذِي "لَا يقدّمُ نفسَه إلى القارئِ إلّا عبرَ أقنعةٍ متعدّدةٍ من خلالِ اللّغةِ ... الّتي تحتلُ التّساؤلَ

[1]– عبد القادر عبد الجليل، المدارس المعجميّة دراسة في البنية التركيبيّة، (مرجع سابق)، ص: 37.

[2]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجية التّناص)، (مرجع سابق)، ص: 58.

[3]–يُنظر، عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ "دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان يمانيّة"، دار الحداثة، بيروت/لبنان، ط1، 1986م، ص: 246.

والاستثارةَ والحوارَ، لأنَّ البنيةَ اللّغويةَ في النّصوصِ الأدبيّةِ محكومةٌ بالتّجاوُزِ والانحرافِ الأُسلوبيّ"[1]، وهذَا يثبتُ قيمتَه في أيِّ نصٍّ " فالمعجمُ إذنْ هوَ لُحمة أيّ نصٍّ كانَ، ويحتلُّ مكاناً مركزيّاً في أيِّ خطابٍ"[2].

2.1/ تَطوُّرُ المعْجَمِ :

يُعدّ التَّطوّرُ أمراً بديهيّاً في كلِّ شيءٍ حتّى اللّغةُ، فما كانَ سائداً ومستعملًا ومُسْتصاغاً منذُ أربعةَ عشرَ قرناً ربّما مجَّتْهُ الأسماعُ وتخلّتْ عنه، للبحثِ عن غيرِه وفقَ ما يُواكبُ المزاجَ والتّفكيرَ وكذَا روحَ العصرِ، ولعلَّ المعجمَ يشملُه ذلكَ فالكلمةُ في حدِّ ذاتِها لحقَها تطوّرٌ من حيثُ المعنى أو الدّلالةِ، والمعجمُ ليسَ بمنأًى عنِ المكانِ والزّمانِ والتطوّرِ "وإنّما هوَ متطوّرٌ لتطوّرِ اللّغةِ القوميّةِ، وإذَا كانَ معجماً شعريّاً فهو قابلٌ لأنْ يتغيّرَ تبعاً لمقدراتِ الشّاعرِ على الخلقِ والإبداعِ ...فليسَ هناكَ معجمٌ شعريٌّ وحيدٌ في كلِّ زمانٍ وفي كلِّ مكانٍ ضمنَ لغةٍ مَا، وإنّمَا هناكَ معجمٌ شعريٌّ متطوّرٌ محكومٌ بشروطٍ ذاتيّةٍ وموضوعيّةٍ...فالشّاعرُ الواحدُ نفسُه يكونُ لهُ معاجمٌ بحسبِ المقالِ والمقامِ"[3]. وجبَ التّنويهُ إلى الارتباطِ الوثيقِ بينَ المعجمِ واللّغةِ القوميّةِ، فتطوّرُه مرهونٌ بها، وكذلكَ الحالُ معَ المعجمِ الشّعريّ الّذِي له علاقةٌ وطيدةٌ بالشّاعرِ، لكونِه يزدادُ ثراءً وغنًى تبعاً لمؤهّلاتِ صاحبِه وقدرتِه على الرّفعِ منْ إمكاناتِه بما يسمحُ من تطويرِ معجمِه الخاصّ، فيبدعُ معجماً جديداً يتلاءمُ والمقامَ الّذِي يعيشُه، فالمعجمُ ليسَ نُسخةً واحدةً لسابقِيه، بلْ لكلِّ زمانٍ معجمُه ولكلِّ مكانٍ معجمُه، وفقَ مَا تقتضِيه الضّرورةُ والحاجةُ.

ينبغِي التّركيزُ على الاهتمامِ الكبيرِ الّذِي حظيَ به المعجمُ الشّعريُّ من قِبلِ بعضِ التيّاراتِ الحديثةِ وأبرزُها "دائرةُ براغٍ والشّكلانيّونَ الرّوسُ ومنهم ياكبسون ...الّذِي ركّزَ على الوظيفةِ الشّعريّةِ للّغةِ الّتي هيَ موجّهةٌ نحو الدّليلِ نفسِه...كلُّ ما يتّصلُ بالكلمةِ وباللّعبِ بها، وقدْ شغفَ الشّعراءُ بهذَا اللّعبِ اللّغويِّ حتّى صارَ كثيرٌ منهُم يدورُ حولَ الكلماتِ ويسمعُ ما تقولُه"[4]. يلاحظُ أنَّ الوظيفةَ

---

[1]- أحمد علي محمّد، جدل الخطاب والمعنى (قراءة تأويليّة في بائيّة بشار بن برد)، مجلّة الموقف الأدبيّ، ع 398، دمشق، سوريا، 2004، ص:4.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ، (استراتيجية التناص)، (مرجع سابق)، ص: 61.

[3]- يُنظر، (المرجع نفسه)، ص: 62،61.

[4]- يُنظر ، (المرجع نفسه)، ص: 62.

الشّعريةَ هيَ مُبتغَى الشّاعرِ الّتي يكدُّ لأجلِ تحقيقِها أو الوصولِ إليها على الأقلّ، عنْ طريقِ التّلاعبِ بالكلماتِ وتوليدِ معانٍ ودلالاتٍ جديدةٍ لها توافقُ هواهُ وما يصبُو إليهِ.

3.1/ مُعْجمُ الشَّاعرِ:

لمْ يكنْ الشّاعرُ قديماً ليحتاجَ إلى تعلّمِ اللّغةِ حتّى يصيرَ مُتضلّعاً فيها حاذقاً لمعانِيها، لكونِه جُبلَ عليها فكانتْ فِطريةً فيهِ وهو مازادَ منْ شعريّتِه وشاعريّتِه، ليسودَ بعدَ ذلكَ مفهومٌ جديدٌ لإنتاجِ الشّعرِ يقتضِي على الشّعراءِ أنْ يحفظُوا " أشعارَ سَوائِهم من الشّعراءِ الفُحولِ، المتقدّمينَ عليهِم أوْ المعاصرينَ لهم، ليُحَاكُوهم قبلَ أنْ ينتقلُوا إلى مرحلةِ الإبداعِ الذّاتيّ المحضِ...فبمقدارِ ما يكثرُ محفوظُ الشّاعرِ ثمَّ يقعُ تناسِيه، تفحلُ لغتُه، ويستقيمُ نسجُها له، ويزدادُ إقبالُها عليهِ ويسهلُ تمكّنُه، هو منها يعجنُها كيفَ يشاءُ، ويتصرّفُ فيها علَى النّحوِ الّذِي يريدُ"[1]، ظلّتْ فكرةُ الحفظِ هذهِ عالقةً بالأذهانِ ومتداولةً على الألْسُنِ لكلّ من رَام الشّعرَ أو طريقَه، وكيفَ لا تُؤخذُ هذهِ النّصيحةُ كترياقٍ لكلّ معلولٍ بالشّعرِ، فيزدادُ يقيناً بذلكَ لما يتأكّدُ من قولِ ابنِ خلدون بخصوصِ المسألةِ "ومن كانَ خالياً منَ المحفوظِ فنظمُه قاصرٌ ورديءٌ، ولا يعطِيه الرّونقَ والحلاوةَ، إلّا كثرةُ المحفوظِ، فمنْ قلَّ حفظُه أوْ عُدمَ لم يكنْ له شعرٌ، وإنّمَا هو نظْمٌ ساقطٌ واجتنابُ الشّعرِ أولَى بمنْ لمْ يكنْ لهُ محفوظٌ، ثمَّ بعدَ الامتلاءِ منَ الحفظِ وشحذِ القريحةِ للنّسجِ على المنوالِ يُقبلُ على النّظمِ، وبالإكثارِ منهُ تستحكمُ ملَكتُه وترسخُ، وربّما يقالُ: إنَّ منْ شرطِه نسيانُ ذلكَ المحفوظِ، لتمَّحِي رسومُه الحرفيّةُ الظّاهرةُ، فإذَا نسيَها، وقدْ تكيّفتْ النّفسُ بها، انتُقِشَ الأسلوبُ فيهَا، كأنَّه منوالٌ يأخذُ بالنّسجِ عليهِ بأمثالِها"[2] اتّخذَ النّاسُ- عامّةً وخاصّةً — هذِه السّيرةَ قاعدةً منَ المسلَّماتِ الّتي لا ينبغِي أنْ يحيدَ عنْها أيُّ شاعرٍ قيدَ أُنْملةٍ إذَا كانَ يودُّ النّبوغَ في قرْضِ الشّعرِ أوْ التّمرّسِ والدُربَةِ في فنّ الخطابةِ مثلمَا يقولُ خالدُ بنُ عبدِ اللهِ القسري:

"حفَّظنِي أبي ألفَ خُطبةٍ ثمّ قالَ لي: تناسَها ! فتناسيْتُها، فلمْ أُرِدْ بعدُ شيئاً من الكلامِ إلّا سهُلَ عليّ ... فكانَ حفظُه لتلكَ الخُطبِ رياضةً لفهمِه، وتهذيباً لطبعِه، وتلقيحاً لذهنِه، ومادّةً لفصاحتِه، وسبباً

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات- متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصرة- (مرجع سابق)، ص: 202.

[2]- (المرجع نفسه)، ص: 203.

لبلاغتِه ولَسَنِه وخَطابته "[1]، يجزمُ هذَا القولُ بشكلٍ قاطعٍ إيمانَ المتقدّمينَ بهذِه الفكرةَ، وعلَى هذَا الرّأي سارَ جلُّ المتأخّرينَ فقامُوا يحاكُون مَن سبقُوهم أو مَن عاصرُوهم ممّن يحسبُون من الشّعراءِ أوْ غيرِهم، فلابدَّ مِن التّمكّنِ والإحاطةِ باللّغةِ والحرفِ العربيّ حتّى يتأتَّى لهُ ما يريدُ، كمَا رأَى الجاحظُ أنَّ كلَّ فريقٍ منَ النّاسِ يتّخذُ له لغتَه الخاصّةَ به، فقالَ: "ولكلِّ قومٍ ألفاظٌ حظيَتْ عندَهم، وكذلكَ كلُّ بليغٍ في الأرضِ وصاحبُ كلِّ كلامٍ منثورٍ، وكلِّ شاعرٍ في الأرضِ وصاحبُ كلامٍ موزونٍ؛ فلابدَّ منْ أنْ يكونَ لهَجَ وألِفَ ألفاظاً بأعيانِها، ليُديرَها في كلامِه ....فليسَ بِدعاً أنْ يكونَ للأدباءِ لغتُهم، وأولَى منْ كلِّ أولئكَ الشّعراءِ، وهُم الأكثرُ تعاملًا مع اللّغةِ، وأكثرُ حاجةً إليهَا للتّعبيرِ عنْ أدقِّ المشاعرِ، وألْطفِ خلجاتِ العواطفِ" [2]، يَفصِلُ الجاحظُ في المسألةِ بالتّأكيدِ على أهميّةِ المعجمِ بالنسبةِ لصاحبِه، إنْ في الكلامِ المنثُورِ بما يتّصلُ بالخطباءِ وما يجانِسُهم، وإنْ بالكلامِ الموزونِ الّذِي يُفضِي إلى الشّعرِ، علَى أنْ يُوليَ هذَا الأخيرُ عنايتَه البالغةَ بلغتِه الخاصّةِ الّتي تُفْرِدُه عنْ غيرِه وتميّزُه، باعتبارِه أكثرَ هؤلاءِ تعاطيًا معَ اللّغةِ وتعاملًا معهَا في أشكالٍ مختلفةٍ، فلَا ضَيْرَ مِنْ خلقِ لُغةٍ نابعةٍ من صميمِه دالّةٍ علَى فكرِه ومعانِيه الّتي يسوقُها للقارئِ وفقَ مَا تشتَهِي نفسُه شَرطَ تَحقيقِ الإبداعِ والجمالِ.

[1]- محمد أحمد بن طباطبا العلويّ، عيار الشّعر، شرح وتحقيق عباس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ-1982م، ص: 16.

[2]- يُنظر، عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات، (مرجع سابق)، ص: 205،206.

2/ بِنْيةُ العُنْوانِ الشِّعْرِيّ :

تَعنِي اللّغةُ الشِّعريّةُ ذلكَ النّسْجَ الحسنَ الّذِي يتلاءَمُ فيهِ اللّفظُ والمعنى، حتّى يقودَ إلى الجماليّةِ؛ " فاللّفظُ الجميلُ وحدَه في نسجِ الشّعرِ لا يكفي، كما أنَّ المعنَى النّبيلَ وحدَه، دونَ أنْ يَوْفُرَ له جمالُ اللّفظِ، لا يكفي أيضاً، ولابدَّ منْ اجتماعِهما فيهِ معاً "[1].

يتّضحُ جلياً أنَّ اللّغةَ كلٌّ متكاملٌ بينَ اللّفظِ والمعنى معاً، وهكذَا تصيرُ اللّغةُ متفرّدةً تبتعدُ عن التّقريريّةِ في إعطاءِ المعاني فتعبّرُ عن الشّاعرِ وتميّزُه فتكون "ذاتَ علاقاتٍ جديدةٍ وإيحاءاتٍ واسعةٍ تحملُ نفحاتِ رُوحِه وحرارةِ أنفاسِه وتصدرُ عنْ صميمِ تجربتِه "[2].

وعلى هذَا يقومُ الخطابُ الشّعريُّ الحديثُ، الّذِي يُعنَى أشدَّ العنايةِ بتجاوُرِ وتنافُرِ الألفاظِ ضارباً النّمطيّةَ والعاديّةَ عرضَ الحائطِ، ليجعلَ تلكَ الألفاظَ "حُبلَى بدلالاتٍ تتمخّضُ قراءتُها عن تداخلٍ في العلاقاتِ، وتحوّلاتٍ في المعاني، وكأنّها مقاربةٌ تخطُو برهافةٍ على شفَا المعنى، حيثُ يتوافقُ الإعتامُ والنّورُ، ويترافقُ الغموضُ والوضوحُ "[3].

وتسعَى اللُّغةُ الشّعريّةُ دوماً إلى تحقيقِ الوظيفةِ الشّعريّةِ، الّتي تنحُو منحَى الإيحائيّةِ لا التّقريريّةِ، فتنْزاحُ وتبيّنُ مقْدرةَ الشّاعرِ على مدَى تحكّمِه في تلكَ اللّغةِ والتّلاعبِ بها وعجْنِها كيفَما يشاءُ، وبذلكَ يبرهنُ عن مؤهّلاتِه الشّعريّةِ، بإخراجِه للّغةِ من طورِها العادِيّ السّطحِيّ إلى العمقِ والغموضِ، وتبعاً لذلك "تخضعُ لقوانينَ جماليّةٍ مغايرةٍ تماماً للقوانينِ العامّةِ المطبّقةِ على دوالِ اللّغةِ العاديّةِ"[4]، لكونِ هاتِه اللّغةِ الشّعريّةِ لا تتكوّنُ من ألفاظٍ وأصواتٍ " متساويّةٍ تماماً لما تدلُّ عليهِ وليستْ علاقةً واحدةً، ولذَا تنتفِي ربَابة القولِ وصرامةَ المعادلةِ بينَ الدّالِ والمدلولِ، ومن ثمَّ تنفتحُ طاقاتٌ وتخلقُ دلالاتٍ ومنْ هنَا يكونُ تأويلُ إمكاناتٍ مفتوحةٍ وسيرورةٍ مستمرّةٍ "[5]. ويُعتبرُ التّأويلُ أمراً طبيعياً في ظلّ انزياحيّةِ اللّغةِ وخروجِها عن كلّ ما هو مألوف، فالعنوانُ مثلاً يحملُ عدّةَ معانٍ ودلالاتٍ بحسبِ ما يختزِنُه مِن إيحاءاتٍ ضمّنَه الشّاعرُ إيّاها، وبذلكَ لمْ يصبحْ مجرّدَ كلامٍ فارغٍ أو بنيةٍ

---

[1]- يُنظر، عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات (المرجع نفسه)، ص: 115.

[2]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ في العصر العباسيّ، دار القلم العربيّ، حلب، سوريا، ط1، 1997م، ص: 121.

[3]- رجاء عيد، القول الشّعريّ، منظورات مغامرة، منشأة المعارف، الإسكندريّة، د ط، د ت، ص: 170.

[4]- إبراهيم الرماني، الغموض في الشّعر العربيّ الحديث، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د ط، د ت، ص: 152.

[5]- رجاء عيد، القول الشّعريّ، (مرجع سابق)، ص: 61.

شكليّةٍ فقطْ، بلْ هوَ "عنصرٌ رئيسيٌّ ومهمٌّ لا يمكنُ تجاهلُه أو إغْفالُه، فقدْ يحملُ في طيّاتِه وثناياهُ دلالاتٍ إضافيّةٍ من الممكنِ أنْ تنيرَ عتمةَ النّصِ، وتكشفَ لنا عنْ دلالاتِه فهو جزءٌ رئيسيٌّ من البناءِ الكلّيّ للقصيدةِ "[1].

لا شكَّ أنَّ العنوانَ جزءٌ مهمٌّ من بناءِ القصيدةِ بلْ يمثّلُ المفتاحَ الّذِي يمَكّنُنا من الدّخولِ والغَورِ في عوالِمِ النّصِ ومنهُ نعْبُر " لقراءةِ الخطابِ الأدبيّ عامّةً والشّعريّ خاصّةً، وحلقةُ وصلٍ بين المرسِلِ والمتلقّي من خلالِ طاقاتِه الدّلاليّةِ الّتي يحوّلُها المبدعُ إلى لافتةٍ تُثيرُ المتلقّي للوُلوجِ إلى متْنِ الخطابِ الشّعريّ لاستقْراءِ دلالتِه العميقةِ "[2].

1.2/ مَفهُومُ بِنيةِ العُنوانِ :

يُطالعُنا العنوانُ أثناءَ أيّةِ عمليةِ قراءةٍ، فهو أوّلُ ما يواجهُ القارئَ وما تقعُ عينُه عليه، فإنْ اعتبرنَا النصَّ منزلًا، فالعنوانُ هو البابُ والعتبةُ الأولَى الّتي تُفْضي بنا لفناءِ البيتِ ومنه لاكتشافِ ما خُفي من داخلِه، لأنّه يساعدُ على إعطاءِ فكرٍ ولوْ بسيطٍ حولَ نسقِ النّصِ، لأنّهُ "بنيةٌ دالّةٌ من بنياتِ النَّصّ ونسقٌ من أنساقِهِ ...أيْ بنية أولَى لدخولِ عالمِ النّصِ واقْتِحامِه"[3]، ونظراً لأهميّتِهِ اعتنَى به النّقادُ والدّارسونَ عنايةً خاصّةً وأَوْلَوه بالغَ الاهتمامِ لما يختزلُه من دلالاتٍ تقعُ في صميمِ النّصّ، وهو كمَا أسْلفنَا الذّكرَ العتبةُ الأولَى الّتي نسْتَكْنِه منْ خلالِها مفاهيمَ النّصِ ومكْنُوناتِه المسْتَتِرة، ومن أجلِ ذلكَ راحَ النُّقّادُ يُفتّشونَ في سبيلِ " إيجادِ علْمٍ خاصٍّ به هو علمُ **التِترُولُوجْيَا** (**LaTitrologie**) أو علمُ **العَنْونةِ** "[4].

لابدَّ من الوقوفِ عندَ مفهومِ مصطلحِ العُنوانِ وما ينطوِي عليهِ من أنواعٍ ووظائفَ تخوّلُه لامتلاكِ هذه المكانةِ المرموقةِ قبلَ التّطرّقِ إلى بنيةِ العنوانِ في شعرِ أحمدَ سَحنون.

---

[1]- عاصم محمّد أمين بني عامر، لغة التّضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط 1، 2005م، ص: 03.

[2]- زهراء خالد يونس الحديدي، عَنْونة الكتب النّقديّة عند حاتم الصكر (دراسة تحليلية)، دار غيداء للنّشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2018م، ص: 18.

[3]- علي آيت أوشان، السّياق والنّص الشّعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، ط1، 2000م، ص: 142.

[4]- شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشّعريّ في ديوان مقام البوح للشّاعر عبد الله العشّي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص: 25.

2.2/ مَفهُومُ العُنوانِ: أ/ لُغةً :

جاءَ في لسانِ العربِ في مادةِ عَنَن " عَنَّ الشّيءَ يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنَناً وعُنْواناً: ظهر أمامك؛ وعَنَّ يَعِنُّ عِنّاً وعِنْواناً واعْتَنَى اعْتَرض وعَرض ...عنَنْتُ الكتابَ وأعْنَنْتُه لكذا أيْ عرَضْته له وصرفْته إليه، وعَنَّ الكتابَ يَعُنُّه عَنًّا وعَنَّنَه كعَنْوَنْتُه و عَنْوَنْتُه وعلْوَنْتُه بمعنى واحد، مشتقّ من المعنى، وقال **اللّيحانيّ**: عنَنْتُ الكتاب تَعْنِيناً وعنَيْتُه تعيِنَة إذا عنْوَنْتُه ...ويُقال للرّجلِ الّذِي يعرضُ ولا يصرّحُ: قد جعلَ كذا وكذا عُنواناً لحاجتِه...قال **ابنُ بري**: والعنوانُ الأثرُ ...وكلّمَا استدللتَ بشيءٍ تظهرُه على غيرِه فهو عنوانٌ...وقال **اللّيثُ**: والعُنْوانُ بالضّمِ هي اللّغةُ الفصيحةُ ...كما وردتْ في مادة عَنَا عَنَيْت الشّيء أعْنِيْه إذا كنتَ قاصداً له...والعُنُوانُ والعِنْوان سمةُ الكتابِ عنْوَنْته عَنْونة عنْواناً وعَنَاه كلاهما وسْمُه بالعُنْوان والعَنَيَان سِمةُ الكتابِ"[1].

كما ترجعُ مفردةُ العنوانِ أيضاً إلى مادةِ عَلِيَ فقد جاءَ " عَلْوَن الكتاب عَلْوَنَة وعُلُوناً عَنْونه عُلْوان الكتاب عُنْوانه سمّي به لأنّه يعْلُوه "[2].

ممّا سبقَ يتّضحُ أنّ مُصطلحَ العُنوانِ متشعّبٌ ويتوزّعُ على معانٍ عديدةٍ، ولعلَّ أهمّها: الاعتراضُ والوسمُ مع قصْدية المعنى.

ب/ مَفهُومُ العُنوانِ اصْطلاحًا:

البَوْنُ ظاهرٌ وجليٌّ بين الباحثينَ حولَ تحديدِ مفهومِ العنوانِ، الّذِي يعدُّ حتميّةً وضرورةً لا يجبُ إنْكارُها حتّى يتسنَّى للقارئِ أنْ يعرفَ – على الأقلِّ– طبيعةَ النّصِّ الّذي يتعاملُ معه، لكونِ العنوانِ " مُصطلحاً إجرائياً ناجعاً في مقاربةِ النّصِ الأدبيّ، ومفتاحاً أساسيّاً يتسلّحُ به المحلّلُ للوُلوجِ إلى أغوارِ النّصِ العميقةِ، قصدَ استنْطَاقِها وتأويلِها"[3]، وباعتبارِه حجرَ الزّاويةِ في كلِّ عملٍ إبداعيٍّ اختلفتْ الآراءُ والتّعريفاتُ المتعلّقةُ به انطلاقاً من وجهةِ نظرٍ وتوجُّهِ كلّ ناقدٍ، فالنّاقدُ **ليو هوك** (**Léo Hock**) يعرّفُ العنوانَ على أنّه "مجموعةُ العلاماتِ اللّسانيّةِ من كلماتٍ وجُملٍ وحتّى نصوصٍ، قد تظهرُ على رأسِ النّصِ لتدُلَّ عليه وتُعيّنَه، وتُشيرُ لمحتواه الكُلّي، ولتجذبَ جُمهورَه

[1]– يُنظر، ابن منظور، لسان العرب، (مرجع سابق)، ج13/ ج15، ص: 290، 294/ ص: 105، 106.

[2]– المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطوّل للّغة العربيّة، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، 1987م، ص: 602.

[3]– جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير/ مارس 1997م، مج25، العدد03، ص: 96.

المستهدفَ "[1]، انْطلقَ صاحبُ التّعريفِ من كونِ العُنوانِ علامةً، تتصدّرُ النصَّ فتكونُ في أوّلِهِ لتكونَ سبباً في جذبِ القارئِ الّذِي يستهدفُه صاحبُ العملِ، فهذِه المكانةُ الّتي مُنحتْ له ليستْ عبثاً وإنّما لقدْرتِه العَجيبةِ على جلْبِ أذْهانِ القُرّاءِ كما يجذبُ الرّحيقُ النّحلَ.

وراحَ **كلود دوشي** (**Claud Duchet**) يعرّفُه قائلًا أنّه: "رسالةٌ سُننيّةٌ في حالةِ تسويقٍ، ينتجُ عنْ التقاءِ مَلْفوظٍ روائيٍّ بملفوظٍ إشهاريٍّ، وفيهِ أساساً تتقاطعُ الأدبيّةُ والاجتماعيّةُ، إنّه يتكلّمُ/ يحكِي الأثرَ الأدبيَّ في عباراتِ الخطابِ الاجتماعِي، ولكنَّ الخطابَ الاجتماعِي في عباراتٍ روائيّةٍ "[2]، فهُو أشْبهُ ما يكونُ بالعلامةِ الإشهاريّةِ الّتي تجذبُ فئةً مقصودةً من النّاسِ بعينِهم إليهَا، فتُقيمُ جسراً بينَ المجتمعِ والعملِ الأدبيّ وبخاصّةٍ الرّوائيّ، لأنَّ العملَ الرّوائيَّ يُراعى فيه حُسنُ اختيارِ العنوانِ حتّى يستطيعَ جذبَ أكْبَرِ عددٍ ممكنٍ مِن القُرّاءِ، فهُو العلامةُ الإشهاريّةُ الأُولى الّتي تَتْرُكُ انطباعَها في النّفسِ.

و يُخرج **جيرار جينيت** (**Gerrard Genette**) مصطلحَ العُنوانِ من استعمالِه الّذِي يجعلُه مربوطاً وملتصقاً بغلافِ كتابٍ أو على رأسِ نصٍّ " باعتبارِه نصّاً موازياً يندرجُ ضمنَ النّصِ المحيطِ ...فيكونُ في المقدّماتِ الملحقاتِ، أو الذُّيولِ التّنبيهاتِ، التّوطئةِ، التّقديم، فاتحةِ الملاحظات الهامشيّةِ تحتَ الصّفحاتِ، النّهاياتِ، المنقوشاتِ الكتابيّةِ، العباراتِ التّوجيهيّةِ، فكرةِ الكاتبِ، الأمثلة والشّروحِ، الإهداءاتِ، الرباطات الملفوفةِ، وأيضًا الأنْماطِ الأخرَى من العلاماتِ والإشاراتِ الثّانويّةِ، مثلَ المخطوطاتِ المنسوخةِ "[3]، لقدْ جعلَ العنوانَ جزءاً كباقِي أجزاءِ النّصِ، ولا يختلفُ عن تلكَ الأجزاءِ البتّةَ، إذْ تصبُّ في قالبٍ واحدٍ وهو المعنَى الّذِي يدورُ النّصُّ حولَه.

أمَّا التّعريفاتُ العربيّةُ فيطالعُنا **محمّد فكري الجزار** الّذِي يرَى أنَّ كلَّ عنوانٍ عبارةٌ عن "مُرسلةٍ **Message**، صادرةٍ من مُرسِلٍ **Adress**، إلى مُرسَلٍ إليه **Adressee**، وهذِه المرسَلةُ محمولةٌ على أخرى هيَ العملُ، فكلٌّ منَ العنوانِ وعملِه مرسلةٌ مكتملةٌ ومستقلّةُ الوظيفةِ الجماليّةِ، فتمثّلُ التّفاعلَ السّيميوطِيقي ليسَ بين المرسلتينِ فحسبُ، وإنّما بينَ كلٍّ منَ المرسِلِ والمرسَلِ إليه "[4]، نفهمُ منْ

[1]- زهراء خالد يونس الحديدي، عنونة الكتب النّقديّة، (مرجع سابق)، ص: 19.

[2]- عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص: 68.

[3]- يُنظر، جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، (مرجع سابق)، ص: 103.

[4]- محمّد فكري الجزّار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبيّ ، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، مصر، د ط، 1998م، ص: 19.

هذَا أنَّ عمليّةَ التّواصلِ بين المبدعِ والمتلقّي محورُها الأساسيُّ هو العملُ الفنّيُّ أو العنوانُ الّذِي أطلقَ عليه فكرِي الجزّارُ تسميةَ مُرسلةٍ، وبذلكَ تكونُ همزةَ وصْلٍ والخيطَ الّذِي يربطُ بين الكاتبِ والمتلقّي، وهو الخيطُ نفسُه الّذي يُعِين المتلقّيَ على فهمِ النّصِّ والغوصِ بين ثناياهُ، وهو ما ذهبَ إليه **بسّامُ قطوس** فلمْ يخرجْ عن هذِه البوْتَقَةِ بلْ دعّمَها في قولِه بأنّه: "يُشكّلُ حُمولةً دلاليّةً فهو قبلَ ذلكَ علامةٌ أو إشارةٌ تواصليّةٌ، له وجودٌ فيزيقيٌّ/ مادّيٌّ وهو أوّلُ لقاءٍ مادّيٍّ محسُوسٍ يتمُّ بين المرسِلِ (النّاصّ) والمتلقّي أو مُسْتقبِلِ النّصِ "[1].

يمكنُ الوُصولُ إلى قولٍ راجِحٍ من خلالِ التّعريفاتِ السّابقةِ الّتي أشادتْ بأهميّةِ العنوانِ، وأهّلَتْهُ ليكونَ المحورَ في النّصِ من دونِ الإنقاصِ من قدرِ باقِي أجزاءِ النّصِ، فهو فكٌّ لشِفْرةِ النّصِ الأُولى، وهو "المفتاحُ الضّروريُّ لسبْرِ أغوارِ النّصِ والتّعمُّقِ في شهابِه التّائهةِ، والسّفرِ في دَهالِيزِه الممتدّةِ، كما أنَّه الأداةُ الّتي بها يتحقّقُ اتّساقُ النّصِ وانسِجَامُه، وبها تبرزُ مقْرُوئيّةُ النّصِ، وتنْكشِفُ مقاصِدُه المباشرةُ وغيرُ المباشرةِ وبالتّالي فالنّصُ هو العنوانُ، والعنوانُ هو النّصُ "[2].

3/ أنواعُ العُنوانِ :

أخذَ العنوانُ حظّاً وافراً من الأهميّةِ بحكمِ علوّه وتصدُّرِه لأيّ نصٍّ وكذا الجاذبيّةُ الّتي تجعلُه مائزاً عن غيرِه، إذْ يشدُّ انتباهَ القارئِ منَ الوهْلَةِ الأولَى فيقعُ في نفسِه حافراً انطباعاً مُعيّناً يتمُّ تأكيدُه أو تبْديلُه بالعودةِ إلى كاملِ الأجزاءِ، وعليهِ تمَّ تقسيمُ الأنواعِ حسبَ طبيعةِ وخُصوصيّةِ كلِّ نصٍّ، فقدْ قسّمَ **جيرار جينيت** العنوانَ إلى ثلاثةِ أقسامٍ:

1.3/ العُنوانُ الرّئيسِي:

يُؤدّي العنوانُ الرّئيسيُّ دوراً مهمّاً، لأنَّه يترأّسُ الصّفحةَ، وإليهِ يُعْزَى أمرُ جذْبِ المتلقّي أو نُفُوره، حيثُ " يلعبُ دوراً استراتيجيًّا لا يُستهانُ به في تشكيلِ رُؤْيةٍ عامّةٍ وشُمُوليّةٍ عن رُؤى الدّيوانِ الشّعريّ، انطلاقاً من لبوساتِه الواعيةِ وغيرِ الواعيةِ وتبعاً للدّفقِ الإيحائيّ الّذي يتسلّحُ به والوَشَائجِ العميقةِ الّتي تربطُه بالمستُورِ النّصّي، فيكونُ ذلكَ مدخلاً حقيقيّاً وسطيّاً مفتوحاً لفعلِ التّلقّي

[1]- بسّام قطّوس، سمياء العنوان، وزارة الثّقافة، عمّان الأردن، ط1، 2001م، ص: 36.

[2]- جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، (مرجع سابق)، ص: 103.

والتّأويلِ"[1]، ولَا عَجبَ من إيلائِه كلَّ هذِه الأهميّةِ بالنّظرِ إلى قيمتِه في إعطاءِ لمحةٍ أو إشارةٍ حولَ ما سيأتِي، ممّا يجعلُ المتلقّي يُهيّء نفسَه لاستقبالِ المزيدِ، فهو الّذِي يمنحُ القابليّةَ والاستعدادَ للمُتلقّي بشأْنِ باقِي أجزاءِ النّصِّ، فهو بمثابةِ مُنبّهٍ يُثيرُ القارئَ وينتظرُ الاستجابةَ من خلالِ الغوصِ في أعماقِه واسْتِنطاقِه.

2.3/ العُنوانُ الفَرعيُّ:

يُعتبرُ هذا العنوانُ فرعاً عن أصلٍ، فلهُ تبعيّةٌ لما قبلَه، والهدفُ منه تِبيانُ " الجِنسِ الكتابيّ للعملِ لأنّهُ عنوانٌ شارحٌ ومفسّرٌ للعنوانِ الرّئيسِ ... فيرسمُ ذلكَ السّياقَ التّداوُلي المجانسَ لما يحملُه العنوانُ الرّئيسيُّ من قصْديّةٍ"[2]، ينضوِي العنوانُ الفرْعيُ تحتَ غطاءِ العنوانِ الرّئيسِيّ فهو العضُدُ الّذِي يشُدُّ أزْرَه ويُؤتَى به لغرضِ تفسيرِ وشرحِ ما سبقَه، فيكون بمنزلةِ المؤيّدِ الدّاعمِ، والمؤكّدِ المعزّزِ الّذي يدورُ في فَلكِ سابقِه ويصبّ في قَالبِه.

3.3/ العُنوانُ التَّجْنيسِي:

يحملُ هذا العنوانُ معناهُ بين طيّاتِه، فالتّوصيفُ والتّسميةُ تُنْبِيان بارتباطِه الوثيقِ مع الجِنسِ الأدبيّ الّذِي ينتمي إليه النّصُ، فلا يخفَى أنّ هذَا الأخيرَ يأخذُ وسْمَه من مُنطلقِ شكلِه وانتمائِه لجنسٍ معيّنٍ، وهو ما رمَى إليهِ **جيرار جينيت** "بالإشارةِ الشّكليّةِ أو الجنسِ الأدبيّ للكتابِ من شعرٍ، أوْ قصّةٍ أو غيرِهما "[3]، بمعنَى أنّه يصنّفُه ويُدرجُه في خانتِه الّتي ينتمِي إليها حتّى يتميّزَ بجنسِهِ.

4/ وظائفُ العُنوانِ في الخطابِ الشّعريّ :

يُجمع الدّارسُونَ على أهميّةِ تلكَ العلامةِ اللّغويةِ ممثّلةً في العنوانِ، الّذِي يعدُّ إحدَى العتباتِ المساعدةِ في الدّراسةِ والبحثِ في معالِم الشّعرِ، لكنّها تَرومُ الاسْتنجادَ بالوظائفِ الّتي تُؤديها في سبيلِ فِقْه ما تحملُه من معانٍ ودلالاتٍ، وهناكَ من اعتمدَ على " وظائفِ اللّغةِ الّتي قالَ بها **رومان جاكبسون** (R.JAKOBSON) في كتابهِ قضايا الشّعريّةِ"[4].

---

[1]-إبراهيم الحجري، الشّعر والمعنى قراءة تحليليّة للقصيدة العربيّة الجديدة دراسة نقديّة، دار نايا، دمشق، سوريا، ط1، 2012م، ص: 32.

[2]- زهراء خالد يونس الحديدي، عنونة الكتب النّقديّة، (مرجع سابق)، ص: 19.

[3]- محمّد الهادي المطري، شعريّة عنوان كتاب السّاق على السّاق في ماهو الفرياق،عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر1999م، مج28، ع 1، ص: 457.

[4] - جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، (مرجع سابق)، ص: 100.

ضبطَ **جيرار جينيت** (**Gerrard Genette**) وظائفَ العنوانِ انطلاقاً من فهمِ القارئِ للعنوانِ وربطَه بما يُحيطُ به مُحدّداً إيّاها فيمَا يلي :

الوظيفةُ التّعيينيّةُ (F. De désignation) :

تعملُ هذه الوظيفةُ على صفةِ التّعيينِ فتقدّمُ تَسميةً وتعريفاً دقيقينِ للنّصِّ، ووجودُها ضروريٌّ حتّى يتسنّى للقارئِ أخْذُ فكرةٍ عمَّا سيقرأُ .

الوظيفةُ الوصْفيّةُ (F. Déscriptive) :

يقولُ العنوانُ في هذِه الوظيفةِ شيئًا عن النّصِّ، ويصطلحُ عليها أيضاً بالموضُوعَاتيّةِ، الخبريّةِ، التّلخيصيّةِ والدلاليّةِ وكلُّها تدورُ في فلكِ الوصفِ.

الوظيفةُ الإيحائيّةُ (F. Connotative) :

تمتلكُ هذه الوظيفةُ خَصِيصةً متفرّدةً عن سابقاتِها إذْ تُعنى بالتّلميحِ والإيحاءِ الّذِي يُحاولُ التّصادمَ مع رصيدِ وثقافةِ القارئِ.

الوظيفةُ الإغْرائيّةُ (F. Séductive) :

تهدفُ هذِه الوظيفةُ إلى جلبِ القارئِ وجذْبِه باستعمالِ العنوانِ، معتمدةً في ذلك على مدَى الإغراءِ وشدِّ انتباهِ القارئِ حتّى يتشوّقَ ويتحرّقَ للاطّلاعِ عليهِ[1].

يظلُّ العنوانُ قطعةً جوهريّةً يصحُّ الرّكُونُ إليهِ من قِبلِ الباحثِ والقارئِ حتّى يبلغاَ مآربَهما، لكونِه يُعطي إشاراتٍ سواءَ كانتْ جليّةً أمْ خفيّةً تُساعدُ على فكِّ التّشْفيرِ الدّاخلِي للنّصِّ لأنَّه " بنيةٌ ضاغطةٌ منَ البنياتِ الأسلُوبيّةِ المؤلّفةِ لهيكلِ النّصِ وهيأتِه ونظامِه"[2].

5/ بنيةُ العُنوانِ وأُفقُ التّأويلِ في شعرِ أحمدَ سَحنون :

لقدْ سبقَ لنا التّنويهُ إلى أهميّةِ العنوانِ في العملِ الأدبيّ عموماً والشّعرِ على وجهِ الخُصوصِ لأنّهُ يحدُّ للقارئِ حُدوداً ويرسمُ له طُرقاً يستوجبُ عليه أنْ يسْلُكَها ولا يخرجُ عنها إلاّ بقدرِ ما يسمحُ العنوانُ من قراءاتٍ وتأويلاتٍ، وعليه لابدَّ من الوُقوفِ على رأسِ القصيدةِ واسْتِنطاقِ معانِيها قبلَ الغوصِ في دراسةِ شعرِ أحمدَ سَحنون، وهو ما سنحاولُ القيامَ به من خلالِ الوصولِ إلى الوظائفِ الّتي انْطوَتْ عليها بعضُ العناوينِ الفَرعيّةِ في أشعارِه من غير ترتيبٍ.

---

[1] – ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، (مرجع سابق)، ص: 86،87،88.

[2] – محمد صابر عبيد، المغامرة الجماليّة للنّص الشّعريّ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008م، ص: 113.

1.5/ وظائفُ العَناوينِ :

العنـــــاوين	الوظـــــــــــائف	الصّفحة
إهدار العقل	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	122
من هنا	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	192
بشرى الجزائر	تعيينيّة – وصفيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	19
عودة المبعدين	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	117
تحيّة جيش التّحرير 1961	تعيينيّة – وصفيّة – إيحائيّة	81
فلسطين إنّا أجبنا النّدا	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	127
إلى الشّباب	تعيينيّة – وصفيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	312
تتابع صحبي	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	233
مجالسة الكتاب	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	333
الإيمان غذاء وسلاح	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	40
محنة لبنان	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	95
البحر أكرم جار	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	251
موكب الرّبيع	تعيينيّة – وصفيّة – إيحائيّة	43
تخلّفت عن الرّكب	تعيينيّة – وصفيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	226
جبال صوحان	تعيينيّة – وصفيّة – إيحائيّة	248
إلى أخي عبد الكريم	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	299
النّهاية	تعيينيّة – وصفيّة – إيحائيّة	340
ظلّ الله	تعيينيّة – وصفيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	253
ويحه كم يقاسي	تعيينيّة – وصفيّة – إيحائيّة	167
ما هذا التّلوّن	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	41
أين السّلام؟	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	79
أيّ همّ تعاني؟	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	173
يا طبيباً	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	185

يا لها غربة	تعيينيّة – وصفيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	94
طفح الكيل	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	163
عصفورة	تعيينيّة – وصفيّة – إيحائيّة	63
الإخوان بلسم الأحزان	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	69
حبيبتي	تعيينيّة – وصفيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	176
ليلة الشّك	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	209
يا أخي	تعيينيّة – إيحائيّة	323
أطفال الجزائر في انتفاضة الجزائر	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	111
النّسيان رحمة	تعيينيّة – إيحائيّة	115
سئمت الحياة	تعيينيّة – وصفيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	224
غياب فيه حضور	تعيينيّة – وصفيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	23
بكيت على عمري	تعيينيّة – إيحائيّة	33
السّأم	تعيينيّة – وصفيّة – إيحائيّة	36
أين العيد؟	تعيينيّة – وصفيّة	283
تحيّة إعجاب	تعيينيّة – إيحائيّة – إغرائيّة	186
الله أكبر	تعيينيّة – وصفية – إيحائيّة	336

يُلاحظُ على الجدْولِ من خلالِ العناوينِ الّتي احتواهَا، أنَّ وظائفَ الإيحاءِ والإغراءِ طغَتْ وبشكلٍ كبيرٍ عليها، لكونِها تَحملُ عدِيدَ الدّلالاتِ وتلبسُ ثوبَ الإغراءِ لجلبِ انتباهِ القارئِ وجعلِه محتاراً وفي حالةِ شكٍّ، ولا يزولُ ذلكَ إلّا بالدُّخولِ والتّعمّقِ في عوالِمِ النّصِّ والبحثِ فيها بما يُشبعُ رَغبتَه، هذَا فضلاً عن وجودِ الوظيفةِ التّعيينيّةِ الدّائمةِ الحُضورِ وبدرجةٍ أقلّ الوظيفةُ الوَصْفيّةُ.

6/ تلقّي وتأويلُ بنيةِ العنوانِ الرّئيسِ في شعرِ أحمدَ سحنون :

وتجدرُ الإشارةُ هنَا أنّنا سنحاولُ أخذَ نماذجَ فقطْ من تلكَ العناوينِ الّتي أوردناهَا في الجدولِ نظراً لكثْرتِها، وكذَا لإبقاءِ الفرصةِ سانحةً لدراساتٍ أخرَى لاحقةٍ.

العنوانُ الأوّلُ (**ابتهال**)

إذَا تمعنَّا في العنوانِ الّذي وُسمَ بهِ أوّلُ الدّيوانِ فسنجدُه يطالعُنا عنواناً فرعياً لأوّلِ قصيدةٍ في الدّيوانِ، ومَردُّ هذَا الانتقاءِ عائدٌ إلى لفتِ انتباهِ المتلقّي إلى تلكَ الكلمةِ البسيطةِ الّتي يتداولُها في حياتِه العاديّةِ، غيرَ أنّه لم يكنْ لينْتَبهَ إليها ولا إلى عُمْقِ دلالتِها.

يبعثُ إطلاقُ الشّاعرِ على دِيوانِه الموسُومِ بـ **حصادِ السّجنِ** عديدَ التّساؤلاتِ حولَ هذه العبارةِ البسيطةِ في مبْناها الزّاخرَة بالدلالاتِ في معناهَا، فيصيرُ العنوانُ منبّهاً ومثيراً للقارئِ الّذي سيسعَى حتماً للإجابةِ، خصوصاً مثلُ هذه العناوينِ الّتي تكونُ " ذاتُ حُمولاتٍ دلاليّةٍ وعلاماتٍ إيحائيّةٍ شديدةِ النّوعِ والثّراءِ"[1]، فالمتلقّي يحاولُ استخراجَ تلك الدّلالاتِ والإيحاءاتِ ليقومَ بإسقاطِها على تجاربِه حتّى يرَى فيها نفسَه.

اختارَ الشّاعرُ الأسلوبَ الخبريَّ بضربِه الابتدائي ليُعبّرَ به، مُستعيناً باسمِ (**حصادِ**) الّذي يرتبطُ دائماً بالحالِ، ومنهُ ربطَ صيغةَ المبتدأ بالمضافِ (السّجنِ) مُستخدماً الجمعَ لا حالةً واحدةً، فراح يُسائلُ عن أحوالِ مُخاطَبه المجهولِ وكيف السّبيلُ إلى منحه ما يملكُ بالرغم مِن الإقرار بضُعفه حتّى أنّه يُكلّف نفسَه في قوله :

كَيْفَ يَحْيَا هَذَا اَلتَّنَاقُضُ أَم كَيْفَ ... سَنَحْيَا فِي ظِلِّهِ اَلْمَنْكُودِ

كَيْفَ يَخْتَارُ عَاقِلٌ ظُلْمَةَ اَللَّيْلِ ... اَلْبَهِيمِ عَلَى اَلصَّبَاحِ اَلْجَدِيدِ

هَلْ يَفُوزُ اَلْإِنْسَانُ مِنْ غَيْرِ حَظٍّ ... مِنْ ضِيَاءٍ بِطِيبِ عَيْشٍ رَغِيدِ ؟

إِنَّمَا اَلْعَمَلُ كَالضِّيَاءِ اَلَّذِي يَهْدِي ... خُطَى اَلرَّكْبِ فِي ظَلَامِ اَلْبِيْدِ

إِنَّمَا اَلْعَقْلُ قَائِدٌ كَيْفَ أَضْحَى ... " بِاتِّبَاعِ اَلْأَهْوَاءِ "شَرَّ مَقُودِ ؟

[1] – بسّام قطّوس، سيمياء العنوان، (مرجع سابق)، ص: 37.

يَا لِبُؤْس اَلْإِنْسَانِ يُحْسَبُ حُرًّا ... وَهُوَ " يَحْيَا مُكَبَّلاً بِالْقُيُودِ ! " [1]

ينْتابُ سَحنونَ نوعٌ من الخوفِ عمّن يَسْألُ عن أحْوالِه ويودُّ تقْدِيمَ ما في يَديْه كَيْما يراهُ في أَحسنِ حالٍ، وفجْأةً تُراودُه أحاسيسُ الحُبّ والشّوقِ فيُعبّرُ عن ذلك قائلاً في دهشةٍ مُحاولاً البحثَ عن معقلٍ يلُوذُ إليه:

لِبِلَادٍ عَزْمُهَا ... حَطَّمَ آمَالَ اَلْغُزَاةِ !
شَوْقُهَا شَوْقُ صَدٍّ ...ظَمْآنَ لِمَاءِ اَلْفُرَاتِ !
فَانْفَحُوهَا مِنْ جَنْيِ ... اَلشِّعْرِ بِأَزْكَى اَلنَّفَحَاتِ !
وَاجْعَلُوا اَلشِّعْرَ جِهَادًا ... مُسْتَمِيتًا لِلطُّغَاةِ
وَرَصَاصًا يَحْمِلُ اَلْمَوْتَ ... لِأَعْدَاءِ اَلْحَيَاةِ
وَصُرُوحًا شَاهِقَاتٍ ... لِلعُلَا وَالْمَكْرُمَاتِ[2]

لم يُطقِ الشّاعرُ ذرعاً وباحَ بما يكْتُمُه عن ذلكَ المجهولِ الّذي يُعدُّ معروفاً في الأصلِ ألا وهو وطنُه الّذِي يفْزعُ لفَزعِه ويبْرَءُ لبُرْئِه، غيرَ أنّه لا يُخْفِي ما يعْتَريهِ مِن حَيرةٍ وتشَتُّتٍ جعلاهُ يعيشُ حالةً من التّردّدِ والحزْنِ والأسفِ بشأْنِه، فهو شديدُ الحرصِ عليه ودائماً ما يذكرُه في قصائدِه ويتجلّى في قولِه :

لَمْ تَبْقَ سُوق لِلرَّقِيقِ وَلَمْ يَعُدْ ... مَلِكٌ لِأَحْرَارٍ وَلَا لِمَوَالْ !
فَاصْحُوا مِنْ اَلْأَحْلَامِ فَاسْتِعْمَارُكُمْ ... لِمَوَاطِنِ اَلثُّوَّارِ مَحْض خَبَالْ !
وَابْنُ " اَلْجَزَائِرِ " لَا يُبِيحُ بِأَرْضِهِ ... لَسِوَاهُ مِنْ حُكْمٍ وَلَا اِسْتِغْلَالِ
فَأَجْلُوْا عَنْ اَلْوَطَنِ اَلْكَرِيمِ فَإِنَّهُ ... مَأْوَى اَلْأُسُوْدِ وَمَعْقِلِ اَلْأَبْطَالِ[3]

يُظهر هذَا المقطعُ مدَى سَخطِ الشَّاعرِ على العربِ وأنّهُ ناقمٌ عليهِم إزاءَ عملِهم تجاهَ أبناءِ جِلدتِهم، الأمرُ الّذِي جَعلهُ مُتردّداً ومحْتاراً يدعوهُم إلى الاستيقاظِ ويذكرُهم بصفاتِ أبناءِ الجزائرِ الأحرارِ الّذينَ يأبونَ أنْ تُستباحَ أرضُهم وإلاّ كانَ صَنيعُهم غيرَ مُشَرّفٍ.

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، الأعمال الكاملة، منشورات دار التّحدي، ط1، 2022م، ص: 122.
[2] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، الأعمال الكاملة، منشورات دار التّحدي، ط1، 2022م، ص: 192.
[3] – أحمد سحنون، (المصدر نفسه)، ص: 117.

يُغيّرُ أحمدُ سحنون مِن نَبْرةِ خِطابِه بعدَ أنْ غيّرَ منْ مبْنَى القَصيدةِ ليُحذِّرَ من الأعداءِ المتربّصِين بها، ويرتدِي الشّاعرُ – باعتبارِه أحدَ أبنائِها – ثوبَ البُطولةِ مُذكّراً إيّاها أنّهَا ماتزالُ فتيّةً تَنْتظِرُ عيدَ استِقلالها ومدى شَوْقِه لرُؤيتِها مزْدهِرةً متقدّمَةً مُستقبلاً، فيقول في هذا الصّددِ :

أَلَا عُدْ فَأَرْضُكَ لَمْ ... تَعُدْ فِي حِدَادِ !
بِلَادُ "اَلْجَزَائِرِ " مَا ... أَحَبَّتْ سِوَاكَ !
فَسَارِعْ لِأَرْضِ اَلْحِمَى ... وَوَدِّعْ أَسَاكَ !
سَعَيْتَ فَنِلْتَ اَلْخُلُودُ ... خُلُودَ اَلزَّمَنِ!
فَهَيَّا رِفَاقِي نَعُودُ ! ... لِأَرْضِ اَلْوَطَنِ[1]

يأْتي الشّاعرُ غرضَ الفخْرِ فيَستذكِرُ أمجادَ وطنِه ورمْزَ ثورتِها العظيمةِ حتّى صارَ رمزاً في وِجْدانِ الأمَّةِ العَربيّةِ كلِّها، ثُمّ يُكنّي عنها بما قدّمتْهُ من تضْحياتٍ في سبيلِ نيْلِ الحُريّةِ، ولمْ يحتملْ أكثرَ حتّى ذكرَها صراحةً دون تكْنيةٍ، مُواصلاً الافتخارَ بها وبانتمائِه لها، فيقولُ :

وَسَتَهْتَزُّ بِالْحَيَاةِ وَبِالْخِصْبِ بِلَادُ ... " اَلشَّمَالِ " بَعْدَ دُثُورِ !
فَجِبَالُ " اَلْأُورَاس " مَطْلَعُ فَجْرٍ ... ! لِشُعُوبٍ تَعِيشُ فِي دَيْجُورِ!
أَيُّهَا اَلْجَيْشُ يَا مَنَارًا لَنَشَرِ الْمَجْدْ ... يَفْدِيكَ جَيْشُ بَغْيٍّ وَزُوْرِ
لَمْ نَجِدْ فِي اَلْجُيُوشِ مِثْلَكَ إِلَّا ... جَيْشُ " بَدْرٍ " فِي يَوْمِهِ اَلْمَشْهُورِ
لَمْ تُعَدْ قَطُّ مِنْ كِفَاحِكَ ... إِلَّا بِلِوَاءِ اَلْمُظَفَّرِ اَلْمَنْصُورِ
لَمْ يَكُنْ فِيكَ غَيْرُ شَهْمٍ جَرِيءٍ... يَتَحَدَّى اَلْأَذَى كَلَيْثٍ هَصُورِ
كُلُّ كَلْبٍ عَوَّىْ رَمَاهُ فَأَرْدَاهُ ... فَيَا وَيْحَ كُلِّ كَلْبٍ عَقُّورِ![2]

ما يشُدُّ فِكرَ القارئ لهذه الأبياتِ أنّها تتّفقُ في المعنَى وإنْ اختلفَتْ فِي المبْنى، حيثُ عَمَد الشّاعرُ إلى المزْجِ بين الرّموزِ في الشّعر العَمُوديّ في قصيدةٍ واحِدةٍ، فجاءتْ القصيدةُ مكثّفةَ المعانِي والدّلالاتِ، إذْ أوردَ رمزَ (بلاد الشّمالِ، الأوراس، بدر) ملمّحاً في ذلكَ للجانبِ السّياسِيّ، والثّوريّ والدّينِيّ.

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 315.

[2] – أحمد سحنون، (المصدر نفسه)، ص: 81.

7/ قِراءَةٌ في دِلالَاتِ بِنيةِ العَناوِينِ الفرْعِيّة : قصيدةُ **فلسطين إنّا أجبنا النّدا:**

جَاء العُنوانُ في شكلِ جُملةٍ طويلةٍ؛ جملةٌ اسميّةٌ أولى صدَّرها بحرفِ النّداءِ المحذوفِ الدّالِ على التَّأكيدِ بأنَّ مَجيئَه حتْميٌّ وُمؤكّدٌ، لتأتيَ الجُملةُ الفِعليةُ الثّانية وتَزيدَ الأُولى تأكيداً حتّى وإنْ كانت هُناك اسْتِحالةٌ واقعيّةٌ، ويُوحِي العُنوانُ بقوّةِ إرادةِ الشَّاعرِ وتحدّيه لكلِّ العَوائِق في سبيلِ العَودة فهو يعيشُ حالةً مِن القُوّة الدّاخليّةِ ما انعكسَ ذَلك على شِعْرِه، ويتجسّدُ هذا في خِطَابِه قَائلاً:

وَمِنْهُ اَقبَسُوا قُوَّةً فِي اَلْكِفَاحِ ... غَدًا تُنْصَرُوا وَتَفُوزُوا غَدَا
فَلَمْ يَكُ مَا مَسَّكُمْ مِنْ جِرَاحٍ ! ... سِوَى بِانْحِرَافِ سَبِيلِ اَلْهُدَى
فَعُودُوا لَهُ إِنْ تُرِيدُوا اَلنَّجَاح ... وَأَنْ لَا تَضِيعَ اَلْمَسَاعِي سُدَى
وَفِي وَحْدَةَ اَلصَّفِّ أَقْوَى سِلَاحٍ ... وَإِنَّ اَلْخِلَافَ سَبِيلُ اَلرَّدَى[1]

يسْتهِلُّ أحمدُ سحنون هذا المقْطعَ بنَبْرةِ همٍّ وغمٍّ، مع التّأكيدِ رغمَ ذلكَ على صبرِه، ويَعُودُ مُجدّداً إلى التّساؤُلِ والتّعجّبِ الّذي ابتدأَ به ديوانَه مِن الوَهْلة الأُولى، وهذا دليلٌ على الحيرةِ وما يُكابِدُه من عذابٍ، كما تُثبتُه الأبياتُ الشِّعريةُ الآتيةُ:

تَتَابَعَ صَحْبِي لِلْأُفُولِ كَأَنْجُمٍ ... فَيَا لَيْتَنِي قَدْ مِتُّ قَبْلَ صِحَابِي
فَإِنَّ اَلَّذِي يَبْقَى اَلْأَخِيرَ وَلَمْ يَمُتْ ... يُعَانِي مِنْ اَلْأَحْزَانِ كُلَّ عَذَابِ
إِذَا مَاتَ مِنْ وَاحِدٍ عَضَّهُ اَلْأَسَى ... كَانَ اَلَّذِي فِي اَلْقَلْبِ وَقَعَ خَرَاب
فَضَاقَتْ بِهِ اَلدُّنْيَا وَبَانَ نَعِيمُهَا ... كَحُلْمِ مَنَامٍ أَوْ كَلَمْعِ سَرَابِ
أَمِنْ بَعْدِ " تَوْفِيقَ " و " عَبَّاسَ " قَبْلَهُ ... يَطِيبُ طَعَامِي أَوْ يُسَوّغُ شَرَابِي
وَمَنْ لَمْ يُصَبْ يَوْمًا بِفِقْدَانِ صَاحِبٍ ... فَمَا هُوَ مَهْمَا يُبْتَلَى بِمُصَابِ! ![2]

كرّرَ كلمةَ العَذابِ ليُبيّنَ مدَى ما يُلاقيهِ من قهرٍ، وجعلَ من نفسِه العَطبَ بكلِّ المعاني، وتتواصلُ مظاهرُ المعاناةِ بشتَّى أوْصافِها حامِلةً علاماتِ الاستفهامِ مرّةً أُخرى تَطلبُ النّجدةَ وحينَ لبَّى النِّداءَ، تظاهرتْ وكأنّ شيئاً لم يكنْ، ونلمسُ ذلك في قولِه:

يَهْنِيك جُنْدٌ غَدَا قَوِيًّا ! ... مُسَدَّد اَلْعَزْمِ لَا يَهَابُ
يَهْنِيك جُنْدٌ لَدَى اَلْمَعَالِيَ ... وَالْمَجْدُ يَسْتَسْهِلُ اَلصِّعَاب

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل (مصدر سابق)، ص: 127،128.
[2] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 233.

آمَالُهُ فِي اَلْحَيَاةِ شَعْب ! ... فِي حُبِّهِ اِسْتَعْذَبَ اَلْعَذَاب
فَجِدّ لَا يَنْثَنِي لِيَحْظَى ! ... مِنْ بُغْيَةِ اَلْمَجْدِ بِالنِّصَابِ
يَقُودُهُ قَائِدٌ " أَمِين " ! ... شِعَارُهُ : اَلْعِزُّ لِلشَّبَابِ !
يَسْعَى لِتَحْرِيرِهِ بِلَادًا ! ... ذَاقَتْ مِنْ اَلظُّلْمِ كُلَّ صَاب[1]

وما يفْتَأُ يذْكُر المواجعَ حتَّى يدّكِر لهيبَ الشَّوقِ وحرّه في قلبِه مثل بُرْكانٍ ثائِرٍ يسكنُه، فيُرَاودُه السُؤالُ عن الحُزنِ تارةً ويملأُ جوانبَه الشّكُّ تارةً أُخرى، والمقْطعُ الّذي بينَ أيدِينا خيرُ دليلٍ:

إِلَى صُحْبَةِ اَلرَّاسِخِينَ اَلَّتِي ... يُزَالُ بِهَا اَلشَّكُّ وَالِارْتِيَابُ
وَكَمْ مِنْ حَقَائِقَ تَعِي اَلْعُقُولُ ... يَكْشِفُ عَنْهَا اَلْكِتَابُ اَلنِّقَابُ
وَأَنَّ اَلْكِتَاب لَأَوْفَى صَحَابِي ...فَكَيْفَ أُفْرِقُ أَوْفَى اَلصِّحَابُ
وَهَلْ أُطَمْئِن لِنَوْمٍ بِهِ ... وَتَمُرُّ حَيَاتِي مَرَّ اَلسَّحَابُ ؟
وَأَنَّ اَلْحَيَاةَ بِجَانِبِ كُتُبِي ! ... تُجَدِّد فِي حَيَاةِ اَلشَّبَابِ![2]

وفي آخرِ القَصيدةِ إعطاءُ عهْدٍ بالمجيء ولوْ كلَّفه ذلكَ الاسْتعانَةُ بالرِّيْحِ والبَرْقِ، ليأْتي على جناحِ السُّرعةِ، فنراهُ يقولُ :

إِنَّ مَنْ يُعْدَمْ اَلْقَرَارَ شَقِيٌّ ... رِبْحُهُ فِي حَيَاتِهِ خُسْرَان ! !
هُوَ يَحْيَى كَرِيشَةٍ فِي مَهَبِّ اَلرِّيحِ ... كَيْفَ يَرْضَى بِذَا إِنْسَانٍ ؟[3]

قصيدةُ **مِحْنَة لُبْنانَ**

يتَراءَى لِلقارئِ اعتمادُ الشّاعرِ علَى الجُملةِ الاسْميّةِ أيضاً، لكنّهُ يستعملُ الاسمَ (**مِحْنَة**) الّذي يدلُّ على التّحدّي، والفاعِليّةُ تفيدُ امتلاكَ صاحبِها للثّقةِ والصُّمودِ إلى آخرِ رمقٍ، وفي الشّقِ الثّاني نجدُ المضافَ إليه لتكْتملَ الجملةُ وتَسدّ مسدَّ الخبرِ بحصولِ الفائدةِ.

يتلهّفُ الشّاعرُ إلى القُربِ بشدّةٍ مُستنداً بسُنّةِ الأوائلِ، وقدْ رمزَ لذلك **بدنيا المطابع**، فهناك شُحناتٌ كبيرةٌ تدعوهُ للاشتعالِ مُعلنًا تشهّيهِ، لَعمْري كأنّهُ سهْم يتعجّلُ أوانَ رَميه، حيثُ يقولُ:

دَاءٌ تَحَاشَاهُ اَلْعِلَاجُ وَلَمْ يُفِدْ فِيهِ اِحْتِيَالُ لُبْنَانُ يَا دُنْيَا اَلْمَكَاتِبِ وَالْمَطَابِعِ وَالرِّجَال

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 312.
[2] – أحمد سحنون، (المصدر نفسه)، ص: 333.
[3] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 40.

فِي وَحْدَةِ اَلصَّفِّ اَلنَّجَاةُ مِنْ اَلتَّلَاشِي وَالزَّوَالِ اُصْمُدْ صُمُودَ جِبَالِكَ اَلشُّمِّ وَخُذْ مِنْهَا اَلْمِثَال

لُبْنَانُ لَيْسَ يَزُولُ إِنَّ زَوَالَهُ مَوْتُ اَلْجِبَالِ لُبْنَانُ مُعْجِزَةُ اَلْجَمَالِ فَلَنْ يَزُولَ وَلَنْ يُزَال[1]

وما يلبثُ الشّاعرُ أنْ يتّشحَ بثوبِ العاشقِ الولْهانِ الّذي يحفظُ الودَّ ويصونُ العهدَ، وما ينْفكُ يتساءلُ وتحومُ الحيرَةُ والشُّكُوكُ حول نفسِه، ليُبدّدَها بإعلانِ العِشقِ بالرّغمِ من الحُزنِ والعطبِ قائلاً:

وَجَدْتُ بِقُرْبِكَ يَا بَحْرُ سَلْوَى ... لِقَلْبِي وَإِنْهَاضَهُ مِنْ عَثَار ! ! !

وَعَادَ إِلَى هُدُوئِي اَلَّذِي ... بِهِ أَنْتَجَ اَلْفِكْرُ طَيِّبَ اَلثِّمَارِ

وَأَنِّي اِنْتَفَعْتُ بِوَقْتِي اَلَّذِي ... تَلَاشَى سُدًى كَتَلَاشِي اَلْبُخَار

أَنَا عَاشِقُ اَلْبَحْرِ – يَا بَحْرُ – فَانْعَمْ ... بِقُرْبِكَ مِنْ عَاشِقٍ لِلْبَحَّارِ

إِذَا مَا تَبَسَّمْتَ كُنْتَ سَلَامًا ... لِنَفْسِي وَحُرِّيَّتِي مِنْ إِسَارِي

وَإِنْ ثُرْتَ ثَارَتْ بِحَارُ شُجُونِي ... وَأَصْبَحَ شِعْرِي بَرَاكِينَ نَارِ

فَنَفْسِي بَحْر ، فَطَورًا تَثُورُ ... وَطَوْرًا تُحَاكِي هُدُوءَ اَلْبِحَارِ

فَحَسِبُكَ أَنَّكَ مُلْهِمُ شِعْرِي ... لِذَاكَ اِتَّخَذْتُ هَوَاكَ شِعَارِي[2]

يُحاربُ الشّاعرُ جبهاتٍ عديدةً في سبيلِ من يعشقُ، وعلى أُهبةِ الاستعدادِ لتوديعِ شبحِ الشّتاءِ إلاّ ذلكَ الّذِي شغفَه حُبًّا فإنَّ هواهُ مُهلِكُه، ومن ثمّةَ يُطالعُه اليتمُ شبحاً جديداً فضلاً عن العذابِ والجنونِ، ولا مناصَ من الاعتذارِ لوجعِه، فيَهمُّ قائلاً:

قَدْ تَجَلَّى لَنَا مَحْيَا اَلرَّبِيعِ ! ... رَافِلاً فِي ثِيَابِ حُسْن بَدِيع

وَتَوَلَّى اَلشِّتَاءُ يَعْثُرُ فِي أَذْيَالِهِ ... مُسْرِعَ اَلْخُطَى فِي اَلرُّجُوعِ

كَانَ ضَيْفًا عَلَى اَلنُّفُوسِ ثَقِيلاً ... لَمْ تَجِدْ يَوْم بَيْنِهُ بِدُمُوع !

كَانَ لِلْبَائِسِينَ سَوْطَ عَذَابٍ ... إِذْ تَوَلَّى بِغُصَّةٍ فِي اَلضُّلُوعِ

كَانَ فِي اَلْقَلْبِ غُصَّةً مَا شَعَرْنَا ... وَأَدَاةٌ لِلَفْتِكَ وَالتَّرْوِيعِ !

كَمْ طَرِيحٍ عَلَى اَلثَّرَى مَاتَ ... جُوعًا وَيَتِيمٍ عَلَى اَلطَّرِيقِ صَرِيع

لَمْ يَذُوقُوا طَعْمُ اَلْهَنَاءِ نَهَارًا لَمْ ... يَذُوقُوا فِي اَللَّيْلِ طَعْمَ اَلْهُجُوعِ

زَمْهَرِير يَفْرِي اَلْجُلُودَ مُذِيب ... وَثُلُوج تَأْتِي بِأَثَرِ صَقِيع !

[1] – أحمد سحنون، (المصدر نفسه)، ص: 95.

[2] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 251.

وَرُعُودٍ لَهَا هَزِيمٌ مُرِيعٌ ... وَدَوِيٍّ يَصُمُّ سَمْعَ السَّمِيع
ذَاكَ جَيْشُ الشِّتَاءِ وَلَّى كَسِيرًا ... مُذْ أَطَلَّتْ عَلَيْهِ شَمْسُ الرَّبِيع[1]

وفي عَجُزِ المقطعِ يُفاخرُ الشّاعرُ سَحنون بنفسِه وحبّه مُكرّراً استعدادَه تركَ من يحبُّ، فيقولُ:

فَكَّرْتُ فِي أَنِّي سَأَتْرُكُ مَنْزِلِي ... يَوْمًا وَأَتْرُكُ مَنْ أُحِبُّ وَرَائِي
فَشَعَرْتُ بِالْمَوْتِ الَّذِي سَيَحُلُّ بِي ... قَدْ دَبَّ مِثْلَ السُّمِّ فِي أَحْشَائِي
وَالْمَوْتُ يُوقِظُنِي مِنَ الْحُلْمِ الَّذِي ... لَمْ أَسْتَفِقْ مِنْهُ لِفَرْطِ غَبَائِي
وَالْحُزْنُ بَعْدِي سَوْفَ يُلْزِمُ أُسْرَتِي ... زَمَنًا وَيُلْزِمُ مَنْ يَوَدُّ لِقَائِي
وَيَزُولُ حُزْنُهُمْ عَلَيّ إِذَا نَسُوا ... ذِكْرِي كَمَا يَنْسَوْنَ صِدْقَ وَلَائِي
وَإِذَا الْحَيَاة قَدْ انْتَهَتْ وَإِذَا الرَّدَى ... قَدْ حَلَّ بِالْأَحْيَاءِ وَالْأَشْيَاءِ[2]

قصيدةُ **تَخَلَّفْتُ عَنِ الرَّكْبِ**:

يتألّفُ هذَا العنوانُ من الفعلِ وهو يفيدُ التّوكيدَ في عُرفِ النّحاةِ، وقد اتصلتْ به التّاءُ لتكونَ في محلّ رفعِ الفاعلِ، وهو ضميرٌ يعودُ على المتكلّم وهنا يمثّلُ زيادةَ التّأكيدِ، ثمّ كلمةُ الرّكبِ الّتي بها تتمُّ الفائدةُ مع حرفِ الجرّ قبلَها، وجاءتْ في صيغةِ الجملةِ الاسميّةِ لتدلَّ على الثّباتِ.

مهّدَ الشّاعرُ **أحمدُ سَحنون** لهذا المقطعِ بالحديثِ عن المعاناةِ كما عوّدَنا، بلْ وبالغَ فيه مستجدياً بتغييرٍ يُقاربُ بين الأضْدادِ، وداعياً للتّحرّرِ والفرارِ من الواقعِ المعيشِ قائلاً:

تَخَلَّفْتُ عَنْ الرَّكْبِ ... لِتَسْحَقَنِي رَحَى الْخُطْبِ
وَأَبْقَى لِلْأَسَى وَحْدِي ... أُعَانِي شِدَّةَ الْكَرْبِ
أُقَلِّبُ فِي جَحِيمِ الْحُزْنِ ... مِنْ جَنْبٍ إِلَى جَنْبِ
فَلَا بَرِحَ الضَّنَى جِسْمِي ... وَلَا ذَاقَ الْكَرَىْ هُدْبِي
أُودِّعَ كُلَّ يَوْمٍ صَاحِبًا ... مِنْ خِيرَةِ الصَّحْبِ
أُوَدِّعُ فِيهِ مَا يَحْلُو ... وَأَفْقِدُ فَرْحَةَ الْقَلْبِ
وَهَلْ تَحْلُو الْحَيَاةُ إِذَا ... خَلَتْ مِنْ خَالِصِ الْحُبِّ ؟[3]

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص:43.
[2] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 340.
[3] – أحمد سحنون، (المصدر نفسه)، ص: 226.

يستمرُّ سَحنونُ في صراعِ الأوجاعِ وهو جَلْدٌ، وبذلكَ تتواصلُ الجِراحُ الّتي لا تنتهِي، وكأنَّ لها جُذوراً تُغذّيها، ليُحَمّلَ غيرَه التّبعاتِ، ويتجلّى هذا حينَ يقولُ:

أُقِيمَ عِنْدَكَ أَيَّامًا أُزِيحُ بِهَا ... عَنْ كَاهِلِي مَا أُعَانِي مُنْذُ أَزْمَانِ

يَا حَبَّذَا فِيكَ ظِلٌّ وَارِفُ خَضْل ... يُشْفَى بِهِ كُلُّ مَكْرُوبٍ وَوَلْهَان

إِنِّي سَئِمْتُ مَقَامِي فِي مَوَاطِنَ لَا ... أَرَى بِهَا غَيْرَ مَفْتُونٍ وَفَتَّان

يَشْكُو بِهَا كُلُّ مَنْ تَلْقَاهُ مُشْكِلَةٌ ... فَكُلُّ مُشْكِلَةٍ نِيطَتْ بِإِنْسَان

أَظَلُّ أَبْحَثُ عَنْ حَلٍّ لِمُشْكِلَةٍ ... فَإِنْ أُصِبْ حَلَّهَا أَرْضَيْتُ وِجْدَانِي[1]

يبرزُ في خضمّ كلّ هذا الألم وما يلفُّهُ من جراحٍ كيْ يُعلنَ عن وجودِه وقيامِه محارباً الظروفَ في صمتٍ مُطبقٍ، بصوتٍ يردّدُ:

فِيهِ اَلَّذِي فِيكَ مِنْ سَخْطٍ وَمِنْ غَضَبٍ ... وَمِنْ عِنَادٍ وَإِقْدَامٍ وَإِصْرَارِ

وَمِنْ هُدُوءٍ وَمِنْ صَمْتٍ وَمِنْ دَعَةٍ ... وَمِنْ مَتَاهَاتِ أَعْمَاقٍ وَأَغْوَارِ

يَا بَحْرُ هَلْ أَنْتَ تَدْرِي مَنْ يُنَاجِيكَ فِي ... لَيْلٍ كَبَحْرٍ مِنَ اَلْأَسْرَارِ مُوَارِ ؟

وَهَلْ يُنَاجِيكَ إِلَّا شَاعِرٌ كَلِفٌ ... بِالْبَحْرِ ، كَالْبَحْرِ تَيَّارًا بِتَيَّارِ

مَا أَنْتَ يَا بَحْرُ شُطْآنًا وَلَا زَبَدًا ... وَإِنَّمَا أَنْتَ ظِلُّ اَلْخَالِقِ اَلْبَارِئِ[2]

قصيدةُ **وَيْحه كَمْ يُقَاسِي**:

استعانَ الشّاعرُ بِصيغةِ التّهديدِ في عُنوانِه، ومعروفٌ أنَّه منَ الأساليبِ الإنشائيّةِ غيرِ الطّلبيّةِ، يدعُو فيها بالويحِ والقَصدُ منهُ الدعوةُ لشخصٍ كانَ سببًا في قولهِ هذهِ القصيدةِ، وهوَ مصدرُ إلهامٍ له، وربطَ ذلكَ بكَم الخبريّة لتبيانِ ما يُقاسيهِ وزادهُ تقييداً بمشاعرِ الأسَى.

يرْزحُ الشّاعرُ سَحنونُ تحتَ وطأةِ الألمِ، بيدَ أنَّ شُموخَه لمْ ينكسرْ، ويسُوقُ خطابَه بكلّ تحدٍ وثقةٍ، ثائراً على منْ يبكِي المنازلَ ويقفُ مفْتخراً بشَاعريّتِه وصُمودهِ، لذَا يقولُ لغيرِه:

وَيْحه فِي حَيَاتِهِ كَمْ يُقَاسِي ... مِنْ هُمُومٍ تَزُولُ مِنْهَا اَلرَّوَاسِي !

وَيْحَهُ كَمْ يُذِيقُهُ دَهْرُهُ اَلْبَاغِي ... كُؤُوسًا لَا تُسْتَسَاغُ لِخَاس !

يَا لَهُ اَللَّهُ مِنْ شَقِيٍّ كَثِيرٍ ... اَلْحُزْنِ جَمّ اَلشُّجُونِ وَالْوَسْوَاسِ

[1] – أحمد سحنون، (المصدر نفسه)، ص: 248.

[2] – أحمد سحنون، (المصدر نفسه)، ص: 253.

يَا لَهُ اَللَّهُ كَيْفَ يُثْمِرُ لِلنَّاسِ ... ثِمَارًا تُجْنَى مِنَ اَلْقِرْطَاسِ !
وَهُوَ يَقْضِي اَلْحَيَاةَ فِيهِمْ كَئِيبًا ... مُوجَع اَلْقَلْبِ ثَائِرَ اَلْإِحْسَاسِ
وَتَدِرُّ اَلْإِثْرَاءَ وَالْيُسْرَ كَفَّاهُ ... وَيَشْقَى بِالْفَقْرِ وَالْإِفْلَاسِ
كَسِرَاجٍ أَنْفَاسُهُ لِلْوَرَى ضَوْءٌ ... وَلَكِنْ يَذُوبُ فِي اَلْأَنْفَاسِ
مَا لَهُ رَاحِمٌ عَلَى مَا يُعَانِيهِ ...وَلَا عَاذِرٌ لَهُ فِي اَلنَّاسِ !
غَيْرُ شَكْوَى يَبُثُّهَا إِنْ طَغَى ... اَلْهَمُّ عَلَيْهِ إِلَى حَبِيبٍ مُوَاسِ[1]

وسُرعان ما يذْكرُ **أحمدُ سَحنون** المكانَ الّذي درسَ به وتعلّمَ الكثيرَ، وأنَّ هذَا الوقتَ سيمضي كلمحِ البصرِ، فيقولُ لمخاطَبه:

أَخَا اَلْحُبِّ وَالذِّكْرَيَاتِ اَلْغُرَر ... وَخِدْنِ اَلْقَوَافِي وَحِلْفِ اَلسَّمَرِ
وَحَقِّكَ لَمْ أَنْسَ عَهْدًا مَضَى ... جَمِيلاً سَرِيعًا كَلَمْحِ اَلْبَصَرِ !
قَطَفْنَا بِهِ مِنْ ثِمَارِ اَلْمُنَى ... أَفَانِينَ مِنْ يَانِعَاتِ اَلثَّمَرِ
يَرِفُّ خِلَالَ عُهُودِ اَلصِّبَا ... رَفِيفَ اَلْفَرَاشَةِ حَوْلَ اَلزَّهْرِ
وَمَا زِلْتَ رَغْمَ تَنَائِي اَلدِّيَارِ ... ذَاكَ اَلصَّدِيقَ اَلْوَفِيّ اَلْأَبَرّ
مَوَاثِيقُنَا غَضَّةٌ مَا تَزَالُ ... وَعِقْدُ اَلْهَوَى بَيْنَنَا مَا اِنْتَثَرَ[2]

لايبرحُ الشّاعرُ أنْ يفرَغَ من تساؤلٍ حتّى يُطالعَه آخرٌ أعْوصَ منه، فيُسَاورُه السّؤالُ حولَ تغَيُّرِ عواطفِ الآخرينَ، وأنَّه سئِم التبّريرَ وتكرارَ الكلامِ ليُجسّدَه على شكلِ نقاطِ حذفٍ، عكسَ الّتي تسُدُّ دُونه أبْوابها، فيتساءلُ ويقولُ:

عَلَامَ تَرُومُ مَنْقَصَتِي عَلَامَا ؟ ... أَحَرْبًا مَا تُحَاوِلُ أَمْ سَلَامَا ؟
وَمَاذَا مِنْ مُحَارَبَتِي سَتَجْنِي ... وَكَيْفَ اِخْتَرْتَ حَرْبِي وَالصِّرَامَا ؟
أَلَمْ تَكُ لِي صَدِيقًا لَا يُسَامَىْ ... وَمْشَغُوفًا بِحُبِّي مُسْتَهَامَا ؟
كُنْتَ تَزُورُنِي يَوْمًا فَيَوْمًا ...تُبَادِلُنِي اَلْوَلَاءَ وَالَاحْتِرَامَا
فَكَيْفَ عَدَلْتَ عَنْ خُلُقِ اَلتَّصَافِي ... وَكَيْفَ نَقَضْتَ عَهْدِي وَالذِّمَامَا ؟

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص:167.
[2] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص:299.

وَمَا هَذَا اَلتَّلَوُّنُ أَيُّ خُلْقٍ ... بِهِ تَغْدُو اَلْحَيَاةُ لَنَا حِمَامَا[1]

أيْنَ السَّلَامُ ؟ :

يجيءُ العنوانُ هنا مركّباً من اسمينِ؛ حيث أُضيفت كلمةُ السّلامِ لاسمِ الاستفهامِ، وبذلك يُبِينُ الشّاعرُ عن حسّهِ المرْهفِ والرومانسِيّ تجاهَ الحياةِ الهنيئةِ لدرجةِ بحثِهِ عنها، ومنه يلوحُ تساؤلٌ لدى المتلقّي، وهو كيفَ يستفسرُ عن مكانِ السّلامِ ؟ فيروحُ يستجلِي معاني القصيدةِ بغيةَ معرفةِ ذلكَ.
ويمضِي الشّاعرُ سَحنون يخطُّ بعَبَراتِ الحزنِ باحثاً عن ملجأ يأْوِي إليه كي يُطبّبَ أوجاعَه، فلربّما يجدُ ما تصبُو نفسُه إليه، إذْ يقولُ :

وَفَشَا اَلْجُوْرُ وَاخْتَفَى اَلْعَدْلُ وَاجْتَاحَ ... اَلشَّبَابَ تَفَرُّقٌ وَانْقِسَام
وَتَوَارَى اَلْإِخَاءُ وَالْحُبُّ وَالْوُدُّ ... وَضَاعَ اَلْحَيَاءُ وَالِاحْتِشَامُ
يَا " اِبْنْ عَبْدِ اَلسَّلَامْ " هَلْ مِنْ عِلَاجٍ ... لِبِلَادٍ حَاقَتْ بِهَا اَلْأَسْقَامُ ؟
إِنَّ أَرْضًا قَدْ أَنْجَبَتْكَ لَتَدْعُوْكَ ... إِلَى حَسْمِ دَائِهَا . وَالسَّلَامُ[2]

لما بلغَ به الحبُّ كلَّ مبلغٍ وسبَاه ذاكَ الجمالُ ولمْ يبقِ فيه ولمْ يذرْ، قرّرَ الرّضوخَ طواعيةً والمبايعةَ، بلْ وراحَ يتغزّلُ مُلقياً أجملَ الأوصافِ، حيث يقولُ:

وَفِي نَاظِرَيْك اَلْأَسَى كَامِنًا ! ... يَنِمُّ عَلَى أَلَمٍ دَاخِل!
وَقَدْ شَاعَ فِي وَجْنَتَيْك اَلشُّحُوبَ ... فَأَلْوِي بِرَوْضِ اَلصِّبَا اَلْخَافِلَ !
بُنَيّ أَيُّ هَمٍّ تُعَانِي فَمَا ... عَهِدْتُكَ فِي اَلْخَطْبِ بِالذَّاهِلِ
وَكَفْكِفْ – فَدَيْتُكَ – دَمْعًا جَرَى ... عَلَى وَرْدِ خَدَّيْكَ كَالْوَابِلِ
وَدَعْ لِمُحَيَّاكَ هَذَا اَلْجَمَال ... لِمَ صَارَ كَالْقَمَرِ اَلْآفِلِ ؟
فَهَذَا اَلْأَسَى – إِنْ يَدُمْ – قَاتِل ... وَمَوْتُك – يَا مُنْيَتِي – قَاتِلِي[3]

قصيدةُ يَا طَبِيْباً :

يختلفُ هذا العنوانُ عن سابقيْه كونُه اقتصرَ على لفظةٍ واحدةٍ مختصرةٍ وموجزةٍ، اسْتعملَ معها حرفَ النّداءِ (يا) وكأنّهُ يستنجدُ ويستجْدِي من يساعِدُه، غيرَ أنّها تحملُ مدلولاً إنسانيّاً ثريّاً، يُوحي

[1] – أحمد سحنون، (مصدر سابق)، ص: 41.
[2] – أحمد سحنون الدّيوان الثّاني، ص: 79.
[3] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، ص:173.

بالوفاءِ والفداءِ وتقديمِ أغلى ما يملكُ، ولكنّهَا لا تكفِي وحدَها حتّى يفهمَ المتلقّي معانِيها، فلابدَّ من الوُلوجِ إلى متنِ النّصِّ وهوامشِه لإزالةِ اللّبسِ الّذِي يعْترِيه، فلفظةُ الطّبيبِ ليستْ سوى دليلٍ على مَا سيجيءُ في النّصِّ لاحقاً، ودلَّ على ذلكَ قولُه:

أَنْتَ رَمْزُ اَلْفِدَاءِ فِي أُمَّةٍ ... تَحْتَاجُ مِنَّا تَضْحِيَةً وَفِدَاءَ

أَنْتَ مِمَّنْ يُعْطُونَ مِنْ قَبْلِ أَنْ ... يُطْلَبَ مِنْهُمْ تَكَرُّمًا وَسَخَاءَ ! ! !

إِنَّ فِي اِسْمِكَ مَا يُذَكِّرُ بِاسْمِ ... خَالِدٍ عَاشَ يَحْمِلُ اَلْأَعْبَاءَ

إِنَّهُ اِسْمُ " عَبْدِ اَلْحَمِيدِ "اَلَّذِي ... سَرَّ اَلصَّدِيقَ وَأَكْمَد اَلْأَعْدَاء

أَنْتَ لِلطِّبِّ و "اِبْنُ بَادِيسَ " ... فَكُلٌّ بَنَى فَأَعْلَى اَلْبِنَاءَ[1].

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، ص: 185.

1/ بنيةُ اللّغةِ الشِّعريّةِ :

تَوطِئَة :

يقومُ الشّعرُ أوّلاً وأخيراً على اللّغةِ ويتدلّلُ عليها أنَّى وكيفَ شاءَ، حيثُ يتخيّرُ من ألفاظِها ما يحبُّ ويستعملُها في سياقاتٍ متنوّعةٍ لتدلَّ على غيرِ ما وُضعتْ له في الأصلِ، فيُعطِيها صيغةً وصبغةً جديدةً بإضفاءِ معانٍ ودلالاتٍ بديعةٍ ابتغاءَ جعلِ المتلقّي غارقًا هائماً بالبحثِ عن مكنوناتِها وسرِّ جمالِها وجاذبيّتِها، ممّا أوصلَها لدرجةِ التّأثيرِ فيهِ حتّى سَلبت لُبَّه.

بيدَ أنَّ هذِه الألفاظَ لا تكونُ ذاتُ معنى إلّا حينَ تتجاورُ مع غيرِها وتتجانسُ مُشَكّلةً خطاباً شعريّاً متينَ النّسْجِ جَزْلَ العبارةِ، حسَنَ السّبكِ، وفي هذا الصّددِ يقولُ محمدُ صائل:" إنَّ الألفاظَ لها روحٌ تختزنُ داخلَها مشاعرُ وأحاسيسٌ، وهي تتفاعلُ مع بعضِها البعضِ داخلَ النّصِّ الأدبيّ، وفي هذا التّفاعلِ مع غيرِها داخلَ السّياقِ قادرٌ على منحِ بعضِها البعضِ دلالاتٍ خاصّةٌ، وهكذا تكونُ في يدِ الأديبِ عبارةً عن أداةِ خلْقٍ"[1].

فاللّغةُ حينَما تُذكرُ " يُذكرُ معها اللّفظُ، ويُذكرُ معها المعنَى؛ ويُذكرُ معها الإرسالُ والاستقبالُ، وما بينهُما، يُذكرُ معها وجودُ مجتمعٍ من المتعاملينَ بها...لوْمَا اللّغةُ لَمَا كانت الإنسانيّةُ أصلاً، وإذنْ لما كانتِ الحضارةُ...ودونَ امتلاكِ اللّغةِ لا نستطيعُ أنْ نأتيَ شيئاً ذَا بالٍ ...فليسَ وراءَ اللّغةِ إلّا الصّمتُ، بل الخُفَاتُ، وليسَ وراءَ الصّوتِ، إلّا البَكَم، وليسَ وراءَ انعدامِ اللّغةِ إلّا العَدَمُ "[2] فلا ريبَ أنّ اللّغةَ هي الأسُّ الّذي ينْبنِي عليه كلُّ شيءٍ، والقاعدةُ المتينةُ الّتي يستندُ إليها أيُّ بناءٍ مهما علَا وتشامخَ، هي اللَّبِنةُ الأُولى لمنْ أرادَ النّهضةَ وبناءَ الحضارةِ، فانظرْ إلى الحضارةِ الإسلاميةِ الّتي قامتْ لَمَّا اعتنتْ بلغتِها، وكذلكَ الدّينُ تكاملَ وانْبنَى انطلاقًا من لغةِ القرآنِ وكلامِ المولى عزَّ وجلَّ، وإعلاءِ كلمتِه.

فاللّغةُ في البناءِ الشِّعريّ ليستْ مجرّدَ وسيلةٍ للتّعبيرِ فحسبُ، وإنّما "هي خلقٌ فنّيٌّ في ذاتِه يتشكّلُ عبرَ نمطٍ من العلاقاتِ الّتي يُقيمُها الشّعرُ بين الجوهريْنِ المكوّنَينِ للُّغةِ، وهما الدّالُ والمدلولُ من جهةٍ، أو بين المدلولاتِ بعضِها ببعضٍ من جهةٍ أخرى"[3].

---

[1] –محمّد صائل حمدان، قضايا النّقد الحديث، دار الأمل للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1991م، ص: 17، 18.

[2] – يُنظر، عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات، (مرجع سابق)، ص: 152.

[3] – محمّد مندور، فنّ الأدب والنّقد، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، دت، ص : 19.

ولذلكَ يُوليها الدّارسونَ والنّقادُ بالغَ الأهميّةِ نظرًا لمكانتِها في أيّ إبداعٍ أدبيٍّ " باعتبارِها العنصرَ الأوّلَ في كلِّ عملٍ فنّيٍ يستخدمُ الكلمةَ أداةً للتّعبيرِ، وهيّ باعتبارِها أوّلَ شيءٍ يصادفُنا فإنّها بالتّالي أوّلُ شيءٍ ينبغِي علينا الوقوفُ عندَه عندَما نتحدّثُ عنِ الأدبِ"[1].

وقدْ اشتغلَ شعراءُ العصرِ الحديثِ باللّغةِ، كونُها تعدُّ من "أهمّ أدواتِ الفنّ الشّعريّ، فهي الّتي تلعبُ الدّورَ الأساسيَّ في إبرازِه عن طريقِ نقْلِ التّجربةِ الشُّعوريّةِ وتَوصِيلِها"[2].

ليسَ جديدًا أنْ تتبوّأَ اللّغةُ منزلةً رفيعةً، فتكون بمثابةِ " الجسدِ والجوهرِ الّذِي يتوسّلُ به إلى أنْ يكونَ في الوقتِ الّذِي تتوسّلُ فيه الموسيقَى بالصّوتِ، والرّسمُ باللّونِ، فلغةُ الشّعرِ هي الشّعرُ وليسَ جزءًا منه، ذلك أنّنا حينَ نقرأُ قصيدةً ما فإنّنَا نختارُ إليها لغتَها أوّلًا وحينَ نصلُ بعدَ ذلك إلى التّفاصيلِ الدّاخليةِ فإنّنا لا نصلُ إلّا ونحن مبلّلونَ برذاذِ اللّغةِ"[3].

1.1/ اللُّغةُ السَّهلَةُ:

اتّسمَ شعرُ **أحمدَ سَحنون** في بعضِ الأحيانِ بالسّهولةِ، فقد آثرَ انتقاءَ الألفاظِ الّتي تقعُ في قلبِ المتلقّي فتصيبُه وتشنّفُ آذانَ السّامعينَ لسلاستِها وعذُوبتِها، فالشّعرُ تعبيرٌ صادقٌ عمّا يختلجُ النّفسُ ويُؤثّرُ في القارئِ، وليس إيفادًا لكَمٍّ هائلٍ من المفرداتِ الّتي يعسُر فهمُها، ومن ذلك نتطرّقُ لقولِ الشّاعرِ في قصيدتِه (**إلى التّلميذ**) تلكَ الّتي يحاولُ من خلالِها تداركَ ما بقيَ قبلَ فواتِ الأوانِ:

كُنْ لَهَا فِي سِلْمِهَا رَمْز عُلَا ... كُنْ لَهَا فِي حَرْبِهَا جُنْدَ جِهَادِ
وَامْتَثِلْ أَمْرَ مُرَبّيكَ وَكُنْ ! ... قَبَسًا مِنْ رُوحِهِ شَهْمَ اَلْفُؤَادِ
اِجْعَلِ اَلْعِلْمَ دَلِيلاً وَهُدَى ... إِنَّمَا اَلْجَهْلُ دُجَى وَالْعِلْمُ هَادِ !
وَاقْرَأ اَلْقُرْآنَ وَاعْرِفْ هَدْيَهُ ... إِنَّهُ نَهْجُ فَلَاحٍ وَسَدَادِ !
" خَالِقِ اَلنَّاسِ بِخُلُقٍ حَسَنٍ " ... فَجَمَالُ اَلْخُلُقِ عُنْوَانُ اَلرَّشَادِ!
خُلْطَةَ اَلْأَشْرَارِ دَاءٌ فَابْتَعِدْ ... مِنْ أَذَاهَا وَابْقَ مِنْهَا فِي حِيَادِ

---

[1] – محمّد ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة، (1928– 1975)، دار الغرب الإسلامي، ط2، د ت، ص :275، نقلا عن عزّ الدّين إسماعيل الأدب وفنونه، ص: 31.

[2] – رجاء عيد، لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربيّ الحديث، (مرجع سابق)، ص: 48.

[3] – كاميليا عبد الفتّاح، القصيدة العربيّة المعاصرة، دراسة تحليليّة في البنية الفكريّة والفنيّة، دار المطبوعات الجامعيّة، الاسكندريّة، مصر، د ط، 2007، ص: 272.

وَاجْتَهِدْ تُدْرِكْ أَمَانِيَكَ فَمَا ... تُدْرَكُ اَلْآمَالُ إِلَّا بِاجْتِهَادِ[1]

وظّفَ الشّاعرُ جلَّ المفرداتِ توظيفاً مُعجميّاً، فدلّتْ على معناهَا اللّغويّ الّذِي وُضعتْ له، نحو: كنْ، جند، امتثل، العلم، الجهل، القرآن، الخلق، اقرأ، الأشرار، داء، اجتهد.

وإنْ عدْنا إلى شعرِه وجدْنا شيئاً من ميزةِ التّقريريّةِ والمباشرةِ تُفهمُ معانِيها بيُسرٍ دونَ جهدٍ أوْ تكلّفٍ، ويظهرُ في قصيدتِه (**كشّاف**) إذْ يقول:

"كَشَّافُ " يَا اِبْن اَلطَّبِيعَةْ ... وَابْنَ اَلْحُقُولِ اَلْبَدِيعَةْ

كُنْ لِلْبِلَادِ دَلِيلاً ... كُنْ فِي اَلْجِهَادِ طَلِيعَةْ

كُنْ لِلْجَزَائِرِ عَيْنًا ... تَرَى وَأُذْنًا سَمِيْعَةْ !

خُصُومُهَا لَمْ يَزَالُوا ... يُبَيِّتُونَ اَلْخَدِيعَةْ !

صِلْ حَبْلَ كُلِّ إِخَاءٍ ... وَاقْطَعْ حِبَالَ اَلْقَطِيعَةْ[2]

يسوقُ **أحمدُ سَحنون** لغتَه في هذِه الأبياتِ الشّعريّةِ دُونما تكلّفٍ، فالمتلقّي يعِي القصدَ دونَ إعمالٍ للفكرِ، لأنّ الألفاظَ مذيّلةٌ واضحةٌ ومُتداولةٌ، نحو: الطّبيعة، الحقول، البلاد، الجهاد، الجزائر، عين، أذن، خصوم، الإخاء، القطيعة.

واستعمالُ اللّغةِ السّهلةِ البسيطةِ قد يكون مردُّه إلى الاهتمامِ بإيصالِ الفكرةِ، والعبارةِ المباشرةِ الممزوجةِ بالخيالِ يمكنُ لها أنْ تحملَ دلالاتٍ، وهذا ما نسْتشفُّه من خلالِ قولِه في قصيدةِ (**عيدان**):

عِيدَانِ : عِيدُ اَلنَّصْرِ وَالْفِطْرِ ... رَمْزَانِ لِلْمَجْدِ وَلِلْفَخْرِ

لَا جَامِعًا بَدْرَيْنِ فِي لَيْلَنَا ... لَيْلَ اِنْتِشَارِ اَلظُّلْمِ وَالْكُفْرِ

كَأَنَّمَا كَانَا عَلَى مَوْعِدٍ ... . . . لِمَحْفِلِ اَلْبَهْجَةِ وَالْبِشْرِ

لَكِنَّ قَلْبًا شَاعِرًا لَمْ يَكُنْ ...يَشْعُرُ بِالْأَعْيَادِ أَوْ يَدْرِي

لِأَنَّهُ قَدْ كَانَ فِي مَعْزِلٍ ... عَنْ كُلِّ مَا يُبْهِجُ أَوْ يُغْرِي[3]

استعملَ شاعرُنا ألفاظاً سلسةً لا إغماضَ فيها ولا إعناتَ يفهمُها كلُّ ذي لبٍّ دونما مشقّةٍ أو عصرٍ للذّهن ويثبتُ صحّةَ ذلك قولُه في قصيدتِه الموسومة بـ(**الفرحة الكبرى**):

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص:15.

[2] – أحمد سحنون، (المصدر نفسه)، ص:17.

[3] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص:284.

نَزُفُّ إِلَيْهِمْ اَلْبُشْرَى ... بِقُرْبِ اَلْفَرْحَةِ اَلْكُبْرَى
بِأَسْنى اَلْمَجْد فِي اَلدُّنْيَا ... وَأَوْفَ اَلْأَجْرِ فِي اَلْأُخْرَى
بِأَنَّا فَاتِح اَلشَّهْرِ ... اَلَّذِي قَدْ طَاوَلَ اَلدَّهْرَا
سَنَفْتَحُ " مَسْجِدَ اَلْأَرْقَمْ " ... يَا مَا أَعْظَمَ اَلْبُشْرَى
فَشَهْرُ اَلصَّوْمِ وَالْقُرْآنِ ... لَمْ نَعْدِلْ بِهِ شَهْرَا
نُقِيمُ بِهِ اَلتَّرَاوِيحَ ... وَنَجْعَلُهَا لَهُ ذِكْرَى
وَنَجْعَلُ صَوْمَهُ زُلْفَى ... وَنَجْعَلُ نُطْقَنَا ذِكْرَا
وَنَقْضِي اَلشَّهْرَ مُنْهَمِكِينَ ... فِيمَا يُعَظِّمُ اَلْأَجْرَا
وَنَرْعَى حُرْمَةَ اَلدِّينِ ... إِلَى أَنْ نَسْكُنَ اَلْقَبْرَا[1]

نُلاحظُ أنَّ مجملَ المفرداتِ وردتْ سهلةً بسيطةً وفي متناولِ أيّ قارئٍ، نحو: الفرحة، الدّنيا، الأجر، الشّهر، سنفتح، مسجد، الصّوم، نقيم، التّراويح، نجعل، الدّين، نسكن، القبر.

لا يُمكن التّسليمُ كلّيّةً بسهولةِ اللّغةِ لدى **أحمدَ سَحنون**، لدرجةِ الاستغناءِ عن المعاجمِ الّتي تذيّلُ الصّعوباتِ وتيسّرُ على القارئِ ما اسْتشكلَ عليه، فالشّاعرُ عمدَ في أحايينَ كثيرةٍ إلى توظيفِ المفرداتِ الصّعبةِ الّتي تستوجبُ على القارئِ الرجوعَ إلى المعجمِ حتّى يفهمَ المعنى، وهو ما نلمسُه في استعمالِه للّغةِ البدويّةِ.

2.1/ **اللُّغةُ البَدَوِيّةُ:**

أبتْ اللّغةُ البدويّةُ إلّا أنْ تُثبتَ حضورَها في شعرِ أحمدَ سَحنون، فازدانتْ لغتُه الشّعريّةُ بهذه المادّةِ الثريّةِ المستقاةِ من مَعينِ لغةِ العربِ الأوائلِ، فجاءتْ متناثرةً بينَ ثنايا الدّيوانيْنِ، ولنضرب مثالاً عن ذلك استخدامُه للمفرداتِ الآتيةِ:

النّموذج 1 من قصيدة **مناجاة البحر(1)**:

مَاذَا اَلتَّبَرُّمُ بِالْحَيَاةِ ... كَأَنَّمَا أَشْجَاكَ هَمْ ؟
وَمِنَ اَلْمُعَمِّرِ إِذْ طَغَى ... كَمْ أَبَادَ وَكَمْ هَدْمْ ؟
أَتَضِجُّ مِنْ شَرَفٍ يُدَاسُ ... وَمِنَ اَلْمُسَيْطِرِ إِذْ ظَلَمْ !
وَسَئِمْتُ مِنْ أَرَقِي فَجِئْتُ ... إِلَيْكَ أَطْرَحُ اَلسَّأَمْ !

[1] – أحمد سحنون، (المصدر نفسه)، ص:271.

فَلَعَلَّ مَنْظَرَكَ اَلْجَمِيل ... يَذُودُ عَنْ قَلْبِي اَلْأَ لَمْ
كَم قَدْ حَوَيْتَ مِنَ اَلرُّفَاتِ ... وَكَمْ ضَمَمْتَ مِنَ اَلرِّمَمْ
دُمْ مسْترَادَا لِلْحَزِينِ ... وَسَلْوَةً لِذَوِي اَلْأَ لَمْ[1]

النّموذج 2 من قصيدة **ربيع 1962م على إثر إعلان الاستقلال** يقول فيها:

جَاءَ اَلرَّبِيعُ وَلَمْ تَزَلْ أَرْضُ اَلْحِمَى ... " بِالنَّازِلَاتِ اَلْمَاحَقَاتْ " تَمِيدُ ! !
وَالْأُفْقُ مَوَارُ اَلْجَوَانِبِ بِاللَّظَى ... وَالْهَوْلُ يَنْدُرُ وَالْبَلَاءُ شَدِيدُ
وَبِكُلِّ نَفْسٍ لَوْعَةٌ مُجْتَاحَةٌ ... وَبِكُلِّ قَلْبٍ لِلْأَسَى تَرْدِيد !
يَا اِبْن اَلْأَسَى هَلْ فِي رَبِيعكَ نَفْحَةٌ ... تُشْفِي اَلْأَسَى وَإِلَى اَلْحَيَاةِ تُعِيدُ ؟
فَبُلُوغ اَلِاسْتِقْلَالِ صَارَ عَقِيدَةً ... مِنْ شَكِّ فِيهِ فَإِنَّهُ لَبَلِيدُ
إِنِّي لِأَنْشَقُ فِي اَلزُّهُورِ عَبِيرَهُ ... فَالرَّوْضُ يَنْشُر عُرْفَهُ وَالْبِيْدُ
وَأُحِسُّ فِي شَدْوِ اَلْبَلَابِلِ لَحْنَهُ ... فَالْبُلْبُلُ اَلشَّادِي بِهِ غَرِّيدُ
لَكِنْ عَدِمْتُ تَصْبُّرِي عَنْ مَوْطِنٍ ... نَاءٍ أَدِينُ بِحُبِّهِ وَأُشِيدُ !
وَدَعَتْهُمْ وَتَرَكْتُهُمْ لِعَدُوِّهِمْ ... وَعَدُوّهُمْ مُسْتَهْتِرٌ عِرْبِيدُ !
وَيُهَيِّج سُورَتَهُ رَبَاطَةَ جَأْشِهِمْ ... فَجَمِيعَهُمْ صَعْب اَلْقِيَادِ عَنِيدُ
يُمْضُونَ كَالْأُسْدِ اَلْغِضَابِ إِلَى ... اَلْوَغَى مَا فِيهِمْ وَكَل وَلَا رِعْدِيدُ
عَرَكُوا اَلْخُطُوبَ فَلَمْ يَكُنْ لِيَرُدّهُمْ ... بَطْشُ اَلطُّغَاةِ وَلَوْ فَنُوا وَأُبِيدُوا
أَوْ لَمْ يَرْعَ بِالزَّوْجِ فِيهِ أَيِّم ! ! . . . أَوْ لَمْ يُصَبْ بِالْيُتْمِ فِيهِ وَلِيدُ
إِنَّ اَلرَّبِيعَ لَفِي اَلْفُؤَادِ يَظَلُّهُ ... أُنْسٌ وَعَيْشٌ بِالْهَنَاءِ رَغِيدُ
إِنْ لَمْ تُشِعْ مِنْ اَلْقُلُوبِ سَعَادَةً ... فَالْكَوْنُ سِجْن لَيْسَ فِيهِ سَعِيدُ
يَا " خَالِدْ " اَلْأَدَبِ اَلصَّمِيمِ لَقَدْ دَنَا ... يَوْمُ اَلْجَزَائِرِ هَلْ لَدَيْكَ نَشِيدٌ ؟
إِنْ لَمْ تَكُنْ يَوْمَ اَلتَّحْرِيرِ شَاعِرًا ... فَلَأَنْتَ عَنْ سَاحِ اَلْقَرِيضِ بَعِيدُ
إِنْ رُمْتَ أَنْ تَجْنِيَ اَلْخُلُودَ فَهَذِهِ ... سَاحَاتُهُ فَاهْتِفْ فَأَنْتَ مُجِيدُ
هَاتِ اَلْقَصِيدَ اَلْفَذَّ هَذَا يَوْمُهُ ... مَا كُلُّ يَوْمٍ يُستَجَادُ قَصِيدُ
قَدْ أَشْرَقَ اَلْأَمَلُ اَلْعَظِيمُ فَلَمْ يَعُدْ ... يَسَعُ اَلْمُقَصِّرَ عُذْرُهُ وَيُفِيدُ

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص:30.

أَيَشِحُّ شِعْرُكَ عَنْ بِلَادٍ طَالَمَا ...جَادَتْ عَلَيْهَا بِالنُّفُوسِ اَلْغِيْدُ ؟
فَابْعَثْ هُنَاكَ مِنَ "اَلْجَزَائِرِ " صَيْحَةً ... نَسْمَعُ صَدَاهَا فَالرِّيَاحَ بَرِيدٌ[1]

نجدُ أنَّ المفرداتِ الّتي أوردْناها بدويّةٌ بامتيازٍ، وقد يحتاجُ القارئُ فيها للاستعانةِ بالمعجمِ حتّى يتسنَّى له فكُّ طلاسمِها من أجلِ حصولِ الفهمِ، ومرجعُ ذلك أنّ الشّاعرَ ينهلُ من مَشربِ القدامَى كما أنّه يجيدُ استعمالَ ألفاظِ بيئتِه البدويةِّ الصّحراويّةِ الّتي ترعرعَ وشبَّ فيها، وهناكَ ارتوَى من قاموسِها البدويّ، حيثُ نجدُه يصرّحُ بذلك في ديوانِه وبالضّبطِ في قصيدَتَي (**القلم ويراعي**) قائلاً:

لِي لِسَانَانِ فَإِنْ يَصْمُتْ لِسَان ... نَطَق اَلثَّانِي بِإِعْجَازِ اَلْبَيَانْ
قَلَم يَبْنِي اَلْحَضَارَاتِ اَلَّتِي ... تَتَحَدَّى بِمَبَانِيهَا اَلزَّمَانْ
قَلَم قَدْ أَقْسَمَ اَللَّهُ بِهِ ... أَحْرَزَ اَلْفَضْلَ عَلَى كُلِّ لِسَانْ
قَلَم سَوْفَ أُغَذِّيهُ دَمِي ... فَهُوَ عَنْ أَسْرَارِ قَلْبِي تُرْجُمَانْ
لِيرَاعِيَ مَكَانَةٌ لَا يُسَامِيهَا ... لِسَانِي لِأَنَّهَا أَبَدِيَّهْ
مَا يَقُولُ اَللِّسَانُ يَفْنَى وَمَا خَطّ ... اَلْيرَاعُ حَيَاتُهُ سَرْمَدِيَّهْ[2].

3.1/ اللُّغةُ الجَزلةُ:

لا تخلُو لغةُ الشّاعرِ من الجزالةِ، بعد أنْ اتّخذتْ من القاموسِ القديمِ فانوساً تُنيرُ به دُروبَها، مع الميلِ إلى الفخامةِ، ويدلُّ ذلكَ على التّضلّعِ والاطّلاعِ على كمٍّ غزيرٍ منَ مفرداتِ اللّغةِ، كما يدلُّ حسنُ انتقاءِ المفرداتِ على الذّوقِ الرّفيعِ الّذِي يمتازُ به، ولْنأخذ مثالاً عن ذلك قولُه في قصيدتِه (**ثورة الطّبيعة، أو الخريف يودّع**):

وَبَدَتْ وَحْشَةُ اَلْخَمَائِلِ لَمَا ، ... فَارَقَتْهَا سَوَاجِعُ اَلْأَطْيَارِ
وَتَعَرَّى وَجْهُ اَلْبَسِيطَةِ مِمَّا ... كَانَ يَكْسُوهُ مِنْ حُلِيِّ اَلنُّوَارِ
وَعَرَا صَفْحَةَ اَلسَّمَاءِ عُبُوسٌ ... ! فَهِيَ تَرْمِي مِنْ غَيْظِهَا بِشَرَارِ
وَتَفَشّى اَلشُّحُوبُ فِي وَرَقِ اَلْغُصْنِ ... وَجَفَّتْ نَضَارَةُ اَلْأَشْجَارِ
تِلْكُمْ ثَوْرَةُ اَلطَّبِيعَةِ قَدْ ... ذَادَتْ عَنْ اَلْكَائِنَاتِ كُلَّ قَرَارِ
إِنَّهَا اَلثَّوْرَةُ اَلَّتِي تُنْذِرُ اَلْكَوْنَ ... بِأَنَّ اَلْخَرِيفَ فِي إِدْبَارِ !

[1] –ينظر أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص:71،72.
[2] – ينظر أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص:140.

إِنَّهَا طَلْعَةُ " اَلشِّتَاءِ " وَمَا اَسْمَجَ ... مِرْآةَ اَلشِّتَاءِ فِي اَلْأَنْظَارِ
إِنَّ مِرْآةً كَالَشّجَى فِي حُلُوقِ اَلنَّاسِ ... أَوْ كَالْقَذَى عَلَى اَلْأَشْفَارِ
فِيكَ أُنْسُ اَلْأَدِيبِ إِنْ ضَاقَ ... بِالنَّاسِ وَسلْوَانِه مِنَ اَلْأَكْدَارِ !
فِيكَ لِلْمُوجِعِ اَلْحَزِينِ جَلَاءُ ... اَلنَّفْسِ مِمَّا تَشْكُوهُ مِنْ أَضْرَارِ! [1]

توافرتْ في هذِه القصيدةِ مفرداتٌ جَزلةٌ ذاتُ قوّةٍ قد تجعلُها مُستغنيةً عن مجاورةِ غيرِها لما تحملُه منْ فخامةٍ، ولنتأمّل بعضَها نحوَ: عبوس، غيظها، بشرر، ذادت، إدبار، أسمج، الشّجى، القذى، الأكدار، الثّورة. كلُّ هذِه الألفاظِ تحملُ معناهَا في طيّاتِها إذْ يهتدِي إليها القارئُ وينجذبُ إليها لقوّتِها، لأنّ الشّاعرَ في سياقِ الحديثِ عن ثورةِ الطّبيعةِ وما تحملُه مظاهرُها من قوّةٍ وعظمةٍ تدلّانِ على عظمةِ الخالقِ وجبروتِه.

لا غروَ أنَّ الجَزالةَ تزيدُ من جماليّةِ الشّعرِ وتهذّبُه فيجيءُ مليحاً حسنَ الدّيباجةِ لا تمجُّه الأذواقُ، ولهذَا تنافسَ الشّعراءُ قديماً وحديثاً في حظِّهم من تلكَ الفخامةِ الّتي ما إنْ توفّرَت أجادَ صاحبُها، ويظهرُ هذا في قولِ شاعرِنا:

نَضّرَّ اَللَّهُ هَذِهِ اَلْأَوْجُهَ اَلْغُرَّ ... وُجُوهَ كَتَائِبِ اَلتَّحْرِيرِ !
وَجَزَاهَا عَلَى اَلْجِهَادِ اَلَّذِي أَحْيَا ... صَرِيعِ اَلْكَرَىْ وَمَيِّتَ اَلْفُتُورِ
إِنَّ مِنْ هَا هُنَا سَيَنْدَكُّ صَرْحٌ ... قَدْ تَعَالَى مِنْ بَاطِلٍ وَغُرُور
وَسَتَهْتَزُّ بِالْحَيَاةِ وَبِالْخِصْبِ بِلَادُ ... " اَلشَّمَالِ " بَعْدَ دَثُور!
فَجِبَالُ " اَلْأُورَاس " مَطْلَعَ فَجْرٍ ! ... لِشُعُوبٍ تَعِيشُ فِي دَيْجُورِ !
لَمْ تَعُدْ قَطُّ مِنْ كِفَاحِكَ ... إِلَّا بِلِوَاءِ اَلْمُظَفَّرِ اَلْمَنْصُور
لَمْ يَكُنْ فِيكَ غَيْرَ شَهْمٍ جَرِيء... يَتَحَدَّى اَلْأَذَى كَلَيْث هَصُور
كُلُّ كَلْبٍ عَوَى رَمَاهُ فَأَرَادَهُ ... فَيَا وَيْحَ كُلَّ كَلْبٍ عَقُّور !
أَيُّهَا اَلْجَيْشُ إِنَّ فَضْلَكَ لَا يَخْبُو ... شَذَاهُ عَلَى تَوَالِي اَلْعُصُورِ
قَدْ هَجَرْتَ اَلدِّيَار فِي اَللَّهِ ... لَمْ تَحْفِلْ بِزَوْجٍ وَلَا وَلِيدٍ غَرِيرِ
وَازْدَرَيْتَ اَلْعَيْشَ اَلرَّخِيّ فَلَمْ ... تَعْبَأْ بِنَومٍ وَلَا فِرَاشٍ وَثِيرِ
وَتَعَرَّضْتَ لِلْجَلِيدِ وَلِلثَّلْجِ ... وَلَمْ تَخْشَ ثَوْرَةَ اَلزَّمْهَرِيرِ

[1] – ينظر أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، ص:47.

وَاتِّبَاع، اَلْحَقِّ اَلصَّرَاحِ سِلَاحٌ ... لَيْسَ يَنْبُو بِكَفِّ نَدْبِ جُسُورِ
أَيّ بَاغٍ لَمْ يَنْخَلِعْ قَلْبُهُ رُعْبًا ... إِذَا مَا جَأَرْتَ بِالتَّكْبِيرِ!
وَدَنَا يَوْمُكَ اَلْأَغَرُّ اَلَّذِي يَغْدُو ... عَلَى اَلدَّهْرِ يَوْمَ عِيدٍ كَبِير
عِيدُ حُرِّيَّةِ " اَلْجَزَائِرِ "كَمْ تَشْمِلْ ... فِيهِ مِنْ بَهْجَةٍ وَحُبُور
وَلَهُ تُعْقَدُ اَلْمَآتِمِ لِلْجَيْشِ ... اَلَّذِي آبَ أَوْبَةَ اَلْمَكْسُورِ !
فَأَحِبَّهَا بِالْقَبُولِ تَحْظَ بِمَجْدٍ ... أَبَدِيٍّ كبندكْ اَلْمَنْشُورِ! [1]

اشتملتْ هذِه الأبياتُ على وافرٍ من الألفاظِ الفخْمةِ والجزلةِ نحو: الغرّ، الكرى، الفتور، صرح، ديجور، مظفّر، هصور، يخبو، غرير، ينبو، جأرت، تثمل، آب أوبة، بند. هي ألفاظٌ تشعُّ قوّةً وتقعُ في النّفسِ فتؤثّرُ فيها من جراءِ قوّةِ الحماسِ الّتي تجْتاحُ قلْبَ الشّاعرِ فيتأجَّجُ لهيباً.

وتزيدُ درجةُ الجزالةِ حسبَ الموضُوعاتِ الّتي يطرقُها، فحينَما يستبدُّ به الفخرُ والاعتزازُ حول وطنِه نلمسُ الفخامةَ والبطولةَ في كلِّ مفردةٍ يوظّفُها بحسبِ فخامةِ المقامِ والمكانِ، فيقولُ شاعرُنا:

رَأَى أَرْضَ أَجْدَادِهِ اَلْغَالِيَه ... تَحَكَّمَ فِيهَا اَلْعَدُوّ وَسَادَا !
فَأَعْلَنَهَا ثَوْرَةً حَامِيهِ ! ... تُقَوِّضُ مَا قَدْ بَنَاهُ وَشَادَا !
وَهَبّ كَعَاصِفَةٍ عَاتِيَةٍ ! ... يُبِيدُ اَلشُّرُورَ وَيَمْحُو اَلْفَسَادَا
وَحَدَّقَ فِي اَلْأُفُقِ اَلْأَوْسَعِ ! ... كَمَا حَدَّقَ اَلصَّقْرُ يَبْغِي اِصْطِيَادَا
فَخَفَّ إِلَى اَلْجَبَلِ اَلْأَمْنَعْ ! ... لِيجْلُو اَلْعَدُوَّ وَيَحْمِي اَلْبَلَادَا
وَلَمْ يَخْشَ جَلْجَلَةَ اَلْمِدْفَعِ ! ... فَإِيمَانهُ كَانَ أَقْوَى عَتَادَا
فَكَانَ عَلَى اَلطَّوْدِ صَقْرًا صَيودَا ... بِقُوَّةِ مِخْلَبِهِ كَمَّ أَبَادَا!
فَكُلُّ قَتِيلٍ لَهُ لَيْسَ يُودِي ! ! ... كُلٌّ صَرِيعٌ لَهُ لَا يُفَادِى
يُرِيدُ لِأُمَّتِهِ أَنْ تَسُودَا ... وَتَمْحُو اَلشَّقَاءَ وَتَنْضُو اَلسَّوَادَا
وَأَبْدَى شَجَاعَةَ آبَائِهِ ... يُلَاقِي اَلرَّدَى وَالْخُطُوبُ اَلشِّدَادَا
شَبَابٌ يَهِيمُ بِحُبِّ اَلْجِلَادِ ... وَيَأْبَى لِحُكْمِ اَلدَّخِيلِ اِنْقِيَادَا !
وَقَالَ بِلَهْجَتِهِ اَلْآسِرَةِ ! ... بَلَغْتُ اَلْمُرَادَ وَمُتُ ذِيَادَا
وَدَوَّى بِصَوْتِ اَلرَّصَاصِ اَلْجَبَلُ ... يَجُوبُ اَلنِجادَ وَيَطْوِي اَلْوِهَادَا

[1] – يُنظر، أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، ص: 81،82،83.

يُحْيِي رُفَاتَ اَلشَّهِيدِ اَلْبَطَلِ ... فَمَاجَ لَهُ كُلُّ طَوْدٍ وَمَادَا
فَإِنَّكَ لَمْ تَمْضِ حَتَّى بَنَيْت ! ... لَهَا سُؤْدُدًا عَزَّ أَنْ يُسْتَفَادَا
فَيَا مَنْ وَنَى عَنْ رِكَابِ اَلشَّبَابِ ... ! تَقَادَمْ فَإِنَّكَ خُنْت اَلْبَلَادَا
وَأُحْيِي مِنْ اَلْمَكْرُمَاتِ اَلْمَوَاتِ ... وَكَانَ حِمَى لِلْعُلَا وَمِهَادَا[1]

استدعَى موقفُ بطولةِ وملحمةِ الوطنِ استعمالَ ألفاظٍ متأنّقةٍ بالجزالةِ نحو: ساد، تقوّض، عاصفة، عاتية، يبيد، يجلو، جلجلة، صريع، يودي، الرّدى، الجلاد، دوّى،ماج، ونى، سؤدد، النّجاد. لتدلَّ كلُّها على مدَى فخرِ واعتزازِ الشّاعرِ إزاءَ بطولاتِ وأمجادِ وطنِه الغالي الّذِي عشقَه حتّى النّخاعِ وقدْ قدّمَ عديدَ الشّهداءِ في سبيلِ نيلِ الاستقلالِ وماتُوا أبطالاً.

4.1/ اللُّغةُ الإيحائِيّةُ:

لا ينكرُ عاقلٌ أنّ الإيحاءَ قد أصبحَ سمةَ العصرِ الحديثِ وبه يُعرفُ، ولاسيمَا إذا عرفْنا أنَّ الشّعراءَ أنفسَهم يصرّحونَ بذلكَ ويقرُّونه بلْ ويفتخرونَ به، لذلكَ راحَ شعراءُ العصرِ الحديثِ يتسابقونَ إلى هذهِ القِبلَةِ الّتي تنفِي اللّغةَ المباشرةَ والتّقريريةَ، ولْنأخذ مثالاً عن ذلك في قولِ شاعرِنا:

يَا مُعَنّى هَذَا اَلرَّبِيعُ أَطَلَّا ... بَعْد عَامٍ تَحْيَاهُ فِي اَلدَّارِ كلَا
عَادَ وَالْبُلْبُلُ اَلْمُغَرِّدُ مَا زَالَ ... سَجِينًا يَلْقَى هَوَانًا وَذُلًّا
إِنْ يُغَرِّد فَلَيْسَ يَسْمَعُهُ إِلَّا ... اِثْنَتَانِ مِنْ أَهْلِهِ لَيْسَ إِلَّا
عَادَ فَصْلُ اَلرَّبِيعِ يَخْتَالُ عُجْبًا ... نَاشِرًا مِنْ بَدَائِعِ اَلْحُسْنِ ظِلا
غَيْرَ أَنَّ اَلرَّبِيعَ عَادَ غَرِيبًا ... فِي وُجُودٍ يَشْكُو اِكْتِئَابًا وَثَكْلَا
اَلتَّآخِي قَدْ صَارَ بُغْضًا وَحِقْدًا ... وَالتَّهَادِي قَدْ صَارَ بَطْشًا وَقَتْلا
وَبِلَاد اَلْإِسْلَامِ ذُلَّ بِهَا اَلْإِسْلَامُ ... وَالْعِزُّ فِي بَنِيهَا اِضْمَحَلَّا
وَالسَّجَايَا اَلَّتِي بِهَا اَلْعَرَبُ سَادُوا ... قَدْ تَوَارَتْ وَكُلّ مَجْدٍ تَوَلَّى
لَمْ يَعُدْ لِلرَّبِيعِ فِي اَلنَّفْسِ سِحْر ... إِنَّهُ لَمْ يَعُدْ كَمَا كَانَ قَبْلا
كَيْفَ تَهْفُو نُفُوسُنَا لِرَبِيع ... يَجِدُ اَلْأَخَ عَنْ أَخِيهِ تَخَلَّى ؟
بَلْ يَرَى اَلْأَمْرَ جَاوَزَ اَلْحَدّ إِذْ فِيهِ ... اَلشَّقِيقُ دَمَ اَلشَّقِيقِ اِسْتَحَلَّا[2].

[1] – يُنظر أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 84،85.

[2] – ينظر أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 19.

حَفلَ هذا المقطعُ بالإيحاءِ لكونِ الشّاعرِ يعيشُ الغربةَ* وهذا حالُ عديدِ شُعراء العصرِ الحديثِ، بَيْدَ أنَّ **أحمدَ سَحنون** راحَ بعيداً لما جعلَ لهذه الغربةِ إطاراً زمانيّاً ربطه بفصلِ الرّبيعِ ومنذ دخُولِه السّجنَ انقلبَت حياتُه، لكنّه لا يلبثُ أنْ يذكرَ بصيصَ الأملِ الّذِي يزْرعُه غيرُه.

وقد يثيرُ الشّاعرُ إيحاءاتٍ خاصّة لا تأتي عفويّةً وإنّما عن قصْد ولها أبعادٌ تصبو إليها، وبذلك يتركُ المتلقّيَ في حيْرةٍ كيف يصلُ إلى المرادِ من القولِ، ويؤكّدُ هذا المقطعُ الآتي:

لَئِن غِبْتُ عَنْكُمْ وَلَمْ أَحْضُرْ ... فَما غَابَ سَمْعِي وَلَا بَصَرِي
فَعَيْنِي تَرَى مِنْ خِلَالِ اَلْكِتَابِ ... مَا لَا يَرَى اَلنَّاسُ بِالْمِجْهَرِ
وَأُذنِي تَعِي كُلَّ مَا تَشْتَهِي ... بِوَاسِطَةِ اَلْهَاتِفِ اَلْمُخْبِرِ
وَفِكْرِي يُحَلِّقُ فِي كُلِّ أُفقٍ ... وَيَأْتِي بِكُلِّ جَنَى مُسْكِرِ
فَهَلْ بَلَغَ اَلظَّالِمُونَ اَلَّذِي ... أَرَادُوهُ بِالرَّائِدِ اَلْمُبْصِرِ ؟
وَهَلْ رَبِحُوا وَغَدَا خَاسِرًا ... وَهَلْ ظَفِرُوا وَهُوَ لَمْ يَظْفَرْ ؟
وَكَيْفَ مِنْ اَلنَّقْصِ يَأْتِي اَلْكَمَالُ ؟ ... وَيُثْمِر مَا لَيْسَ بِالْمُثْمِرِ ؟[1]

نحسُّ أنّ الشّاعرَ يسْتمتعُ وهو يخْفِي المعنَى عن القارئِ ويحثُّه ويستثِيرُه كي ينهضَ ويستنطقَ هذه العباراتِ لتدلَّه على القصْدِ، **فأحمدُ سَحنون** يلمّحُ إلى ما يُكابدُه من حزْنٍ وعذابٍ خوفاً من شيءٍ مجهولٍ يريدُ اقْتلاعَه من جذورِه كفعْلِ المنْجلِ مع العشبِ، ويغْرقُ في التّساؤُلِ كالأطفالِ ويهربُ منه الجوابُ وكأنّهُ يلاعِبُه ليصلَ به إلى الغموضِ، وهذا ما يريدُه الشّاعرُ للمتلقّي، أن يجيبَ عن تلك الاستفهاماتِ رغمَ أنّها لا تحتاجُ جواباً.

وقد تمْرقُ المفرداتُ للدّلالةِ على ما لمْ تُوضعْ له، ويتمثّلُ ذلكَ في " نقلِ الكلماتِ إلى سياقاتٍ جديدةٍ غيرِ معهودةٍ من قبلُ ويشهدُ على ذلك قدرةُ الشّعراءِ على تفجيرِ اللّغةِ الّتي لم تعدْ للتّعبيرِ فقطْ، وإنّما للإيحاءِ أيضاً، ولذلك فإنَّ بعضَ استخداماتِ اللّغةِ قد شكّلتْ من خلالِ تركيبِ العباراتِ الجديدةِ

* الغربة: رباط وجداني لمشاعر الشّوق والحنين.

[1] – ينظر أحمد سحنون، (مصدر سابق)، ص: 23.

انتهاكاً لما هوَ مأْلُوفٌ وعاديٌّ، وذلك قياساً على معيارِ الحقيقةِ والواقعِ ومعرفةِ القارئِ الأوّليّةِ"[1]، ونلمسُ هذا في قولِ شاعرِنا:

يَا جَارَ بَحْرِ اَلرُّومِ هَلْ مِنْ وَقْفَةٍ ... لَكَ فِي مُنَاجَاةٍ وَفِي اِسْتِفْهَامِ ؟
كَشَفْتَ لِفِكْرِكَ مَا يُكِنّ بِصَدْرِهِ ... مِنْ زَاخِرِ اَلْأَحْلَامِ وَالْآلَامِ
فَلَئِنْ أَبَى اَلْإِفْصَاحَ عَنْ أَسْرَارِهِ ... فَسَلِ اَلصُّخُورَ أَوْ اَلْعُبَابَ اَلطَّامِي
وَلَئِنْ أَبَى اَلْكُلُّ اَلْإِجَابَةَ فَارْتَفَعَ ... نَحْوَ اَلْهِلَالِ اَلشَّاعِرِ اَلْبَسَّام
فَهُوَ اَلَّذِي يُوَلّيكَ سِحْر بَيَانِهِ ... مَا شِئْت مِنْ وَحْيٍ وَمِنْ إِلْهَامِ
لَهُ شِعْرٌ قَدْ شَقَقْت عُبَابَهُ ! ... بِالرُّوحِ وَالْأَفْكَارِ وَالْأَحْلَامِ
كَالْبَحْرِ فِي أَسْرَارِهِ وَجَلَالِه ! ... وَجَمَالِه وَعُبَابِه اَلْمُتَرَامِي[2]

ما أكثرَ الإيحائيّةَ هاهُنا في هذَا المقطعِ من قصيدةِ (**إلى جار بحر الرّوم**)، وكأنّي بشيءٍ ما ينقصُ الشّاعرَ ويقضُّ مضْجعَه، وهو يُسْقطُ ذلكَ على القارئِ ويجْعلُه يشْقَى ويتْعبُ في كُنْه ما يلمّحُ إليه، ويتعلّقُ الأمرُ برغبةِ شَاعرِنا في إعادةِ المياهِ إلى مجارِيها بعدَ أنْ فُقِئت حجْرة قلبِه، ونلاحظُ استعمالَ مفردةِ (مناجاة) قدْ خرجتْ عن المأْلوفِ فهي في الأصلِ تكونُ بينَ العبدِ وربّه غيرَ أنّهُ صيّرَها للبحرِ بلْ وجعلَ له وقفةً أيضاً، حقّاً إنَّ منَ البيانِ لسحرًا.

يلُوذُ الشّاعرُ بالفرارِ تاركاً خلفَه شفْراتٍ محكمةً تحتاجُ من يفكُّ رُموزَها، وبذلك تُغرِي القارئَ مثلما تُغرِي اللآلئُ صيّادَها وهي تنعمُ بالأمانِ داخلَ قوقعتِها غيرَ آبهةٍ بما يحدثُ خارجَ محيطِها، وكذلك النّصُّ الّذِي بينَ أيدِينا حين يقولُ فيه **أحمدُ سَحنون**:

لَا تَظُنُّوا عَهْدَ اَلْعِبَادَةِ لِلْأَصْنَامِ ... وَلَّى فَلَمْ تَعُدْ أَصْنَامُ
إِنَّمَا قَدْ تَطَوَّرَتْ فَإِذَا أَصْنَامُنَا ... اَلْيَوْمَ مَرْأَةٌ وَغُلَامُ
وَإِذَا اَلْمَالُ صَارَ يُعْبَدُ ... وَالنَّاسُ رُكُوع مِنْ حَوْلِهِ وَقِيَامُ
وَكَذَاكَ اَلْوَظِيفُ وَالْمَنْصِبُ اَلْعَالِي ... وَجَاهٌ يَهْفُو إِلَيْهِ اَلْأَنَامُ
بَعْدَمَا عَاشَ أَكْثَرُ اَلنَّاسِ ...وَالْأَصْنَامُ فِيهِمْ حِجَارَةٌ وَرِجَامُ

[1] – موسى ربابعة، جماليّات الأسلوب والتّلقّي، دراسات تطبيقيّة، دار جريد للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2008م، ص: 121.

[2] – يُنظر أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 36.

أَيعِيشُ اَلْإِنْسَانُ عَبْدًا لِأَصْنَامٍ ... فَأَيْنَ اَلْعُقُولُ وَالْأَفْهَامُ ؟
أَنْعَمَ اَللَّهُ بِالْعُقُولِ عَلَى اَلنَّاسِ ... فَنِعْمَ اَلْإِفْضَال وَالْإِنْعَامُ
وَحَبَاهُمْ مِنْ وَحْيِهِ مَا يُنَمِّي ... فِيهِمْ اَلْعَقْلَ وَهُوَ شَرْعٌ يُقَامُ
فَاسْتَهَانُوا بِالْعَقْلِ وَالشَّرْعِ لَمْ ... يَنْفَعْهُمْ اَلْعَقْلُ لَا وَلَا اَلْإِسْلَامُ
رَبِّ إِنَّ اَلْهُدَى هُدَاكَ فَلَوْلَاكَ ... لَضَاعَ اَلْهُدَى وَضَلَّ اَلْأَنَامُ[1]

يضعُ الشّاعرُ المتلقّي في حالةِ شكٍّ كالّتي يعيشُها هو، ويرفعُ من درجةِ الإيحاءاتِ حتّى تبدُو مغلقةً تماماً، وكما أسْلفْنا الذّكرَ سابقاً يُعدُّ ذلك من جوهرِ الشّعرِ الحديثِ، ويزيدُ **سَحنونُ** من حيرْةِ القارئِ في توظيفِ مفردةِ (الأصنام) وهكذا يورّطُه في البحثِ عن المعنَى القريبِ والبعيدِ.

2/ المكَوّنُ الجَمَاليُّ في شِعْرِ أَحْمَدَ سَحْنُون:

لا يمكنُ إنكارُ تأثُّرِ القارئِ بما يقرأُه ومدَى مساهمةِ ذلك في تكوينِ شخصيّتِه الأدبيّةِ مستقبلاً، فكلُّ متلقٍّ يعملُ على توظيفِ أساليبَ شتّى حتّى يصلَ إلى القراءةِ الواعيةِ والّتي يستطيعُ من خلالها تخزينَ ما راقَه- إراديّاً أو لا إراديًّا- من ألفاظٍ أو معانٍ أو أفكارٍ، مع إمكانيّةِ استحضارِها واستثمارِها في أعمالِه الإبداعيّةِ، فيغدُو النصُّ الجديدُ مجموعةَ نصوصٍ متداخلةٍ تساعدُ على إنتاجِه عديدَ القراءاتِ السّابقةِ، إذْ لا ينْشأُ من فراغٍ أو عدمٍ.

وبصفةِ الشّاعرِ قارئاً فمن الضروريّ – إنْ لم يكن أمراً حتميّاً- العودةُ إلى التُّراثِ والتّأمّلِ فيما جاءَ به ومساءَلَته وفْقَ المرجعيّاتِ الفكريّةِ الّتي يؤْمنُ بها سواءَ كان من مُؤيّدِيه أو من مُعارضِيه، وبهذه الدّراسةِ والتّعمّقِ والمحاورةِ يخْرُج المبدعُ بجملةٍ من النّتائجِ والأحكامِ الّتي قد تجعلُه ينْهلُ منه أو يغضُّ الطرفَ عنه، أو يوظِّفُه كما وجدَه أو يُقدّمُه في قالبٍ جديدٍ وبصورةٍ مغايرةٍ، ويعتمدُ هذا كلُّه على فكْرِ وتفكيرِ الشّاعرِ المبدعِ.

ولما كان النصُّ متأثرًا بعواملَ خارجيّةٍ تُسهمُ في عمليّة بنائِه، فقدْ لاحظْنا رجوعَ **أحمد سحنون** إلى التُّراثِ والإفادةِ من مادّتِه بما يتوافقُ ورُؤاه وتوظيفِها في حُلّةٍ بهيّةٍ داخل نصوصِه، ولعلَّ أبرزَ ما خصَّهُ بالاهتمامِ التُّراثُ الدّينيّ والتّراثُ العربيّ بشعرِه ونثرِه.

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 134.

1.2/ القُرآنُ الكَريمُ:

كانَ القرآنُ وما يزالُ يُوقفُ جميعَ القرّاءِ عنده بشتّى أصنافِهم واختلافِ مِللِهم ونحلِهم، أولئك الّذينَ عرفُوا معنَى الفصاحةِ والبيانِ، وشبُّوا على عباراتِ البلاغةِ وتذوّقُوا جمالَ اللّغةِ العربيّةِ وأسَرتْهم باختلافِ وتنوّعِ أشكالِها وصنوفِها حتّى ألقتْ في روعِهم الافتخارَ والاعتدادَ بالنّفسِ، وزادَهم يقيناً بذلك كلامُ اللهِ، فهو " مصدرُ إلهامٍ للذّاتِ الشّاعرةِ، تتفيّأُ ظلالَ لغتِه، وتتأمّلُ في حضرةِ الكلامِ الإلهي، وتنهلُ من ينابيعِه المختلفةِ وتتزوّدُ ماشاءَ اللهُ لها من إعجازِه وتنوّعِ أساليبِه واختلافِ إشارتِه ووفرةِ مخاطباتِه وتستمدُّ الذّاتُ المبدعةُ شاعريّتَها البشريّةَ من شاعريّةِ النّصِ القرآنيّ"[1].

لا يختلفُ **أحمدُ سحنون** عن أقرانِه منَ الشّعراءِ الّذينَ أخذَ القرآنُ الكريمُ بمجامعِ قلوبِهم فراحُوا ينهلونَ منه مُحافظينَ على السّياقِ تارةً ومُغَيّرين له تارةً أخرَى بما يتوافقُ ورغباتِهم، خُصوصاً إذا عرفْنا نشأتَه، فقد" بدأَ سيرتَه المعرفيّة بحفظِ القرآنِ صبيًّا وقد جهدَ أبوهُ في تعليمِه وتحفيظِه حتّى استوَى تمامَ الحفظِ، وشأنُ الشّعراءِ إذا خلطَ القرآنُ مُهجَهم أنْ يصبغَهم بصبغةِ الإعجازيّةِ"[2]، وليس أدلَّ على ذلكَ من قولِه:

تَزَوَّجَ مِنْهَا لَاهِيَا مَا بِحُبِّهَا ! ... وَيَجْعَلُ **بَعْدَ اَلْعُسْرِ** مِنْ أَمْرِنَا **يُسْرَا**[3]

"**فَإِذَا** " مَا " **فَرَغْتَ فَانْصَبْ** " فَلَمْ ... تُخْلَقْ سِوَى لِجَلَائِلِ اَلْأَعْمَالِ [4]

يُحيلنا قولُه إلى قولِ اللهِ عزَّ وجلّ: إِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا ۝٦ فَإِذَا فَرَغْتَ فَٱنصَبْ ۝٧[5]

فقدْ دلَّ السّياقُ على قولِ المولى وكما ثبتَ في السّنةِ، أنّ العسرَ والشّدةَ مهما طالتَا فلا تدومانِ لذلك كرّرَها الله سبحانَه للتأكيدِ على أنّ كلَّ عسرٍ يمرُّ به المؤمنُ إلّا ويعقبُه يسرٌ، وكذلك ما قدّمَه الشّاعرُ في شكلِ نصحٍ عند الفراغِ وجبَ التّوجّهُ صوبَ اللهِ وعبادتِه، فنجدُ الشّاعرَ قد تأسَّى بذلك ووظّفَها حتّى يفْتتحَ خطابَه ليرسُوَ به إلى برّ الأمانِ.

---

[1] – محمّد بن عمارة، الصّوفيّة في الشّعر المغربي المعاصر، المفهوم والتّجلّيات، شركة المدارس للنّشر والتّوزيع، المغرب، ط1، 2001م، ص: 156.

[2] – عبد الحفيظ بورديم، التّجربة الشّعريّة في ديوان الشيخ أحمد سحنون، دار البلاغ للطّباعة والنّشر، 2007م، ص: 86.

[3] – أحمد سحنون، (مصدر سابق)، ص: 41.

[4] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 272.

[5] – سورة الشّرح، الآية: 6،7.

ونراهُ في موضعٍ آخرَ يأخذُ من معينِ القرآنِ الّذي لا ينضَبُ قائلاً:

فتَجَبَّرْتُمْ وَقُلْتُمْ إِنَّنَا ! ... أَهْلُ بَطْشٍ **وَأُولُو بَأْسٍ شَدِيد** !

فَاتُّقُوا عَاقِبَةَ الْبَغْيِ الَّتِي ... **أَهْلَكَتْ عَادًا وَأَوْدَتْ بِثَمُود** !

إِنَّ يَوْمًا فِيهِ يَهْوِي نَجْمُكُمْ ... لَهُوَ يَدُوم مِنْكُمْ غَيْرُ بَعِيدٍ! [1]

يُوافق هذا القولُ قولَ المولَى تبارك وتعالَى: قَالُواْ نَحۡنُ أُوْلُواْ قُوَّةٖ وَأُوْلُواْ بَأۡسٖ شَدِيدٖ وَٱلۡأَمۡرُ إِلَيۡكِ فَٱنظُرِي مَاذَا تَأۡمُرِينَ ﴿٣٣﴾[2] والشّاهدُ الثّاني في قولِ الشّاعرِ (يَهْوِي نَجْمُكُمْ) يتطابقُ مع قولِه: وَٱلنَّجۡمِ إِذَا هَوَىٰ ﴿١﴾[3] ، والشّاهدُ الثّالثُ مقتبسٌ من قولِه سبحانَه: فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهۡلِكُواْ بِٱلطَّاغِيَةِ ﴿٥﴾ وَأَمَّا عَادٞ فَأُهۡلِكُواْ بِرِيحٖ صَرۡصَرٍ عَاتِيَةٖ ﴿٦﴾[4].

نلاحظُ أنّ الشّاعرَ أضافَ كلمةَ بطشٍ لكي يزيدَ من التّأكيدِ على تشبُّعِه بالقرآنِ فهو يضربُ لهم مثلاً عن الأقوامِ والأممِ السّابقةِ قومِ بلقيسَ ملكةِ سبأ وقومَيْ عادٍ وثمودٍ الّذين كانُوا أشدَّ منكم قوّةً وبطشاً ولما كتبَ اللهُ عليهم العذابَ، وأذِن بسقوطِ نجمِهم لم يغنِ عنهم من اللهِ شيئًا وقد أوردَ كلَّ هذِه العبرِ في قصيدةٍ واحدةٍ ممّا يدلُّ على قدرتِه في توظيفِ النّصِّ القرآنيّ.

ويلحِّقُ الشّاعرُ أحيانًا متشبّهاً بالأنبياءِ والملوكِ في رُؤياهُم فيجودُ قائلاً :

لَسْتُ **أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي** إِلَّا ... **لِإِلَهِي** فَإِنَّهُ بِي أَرْحَمُ! [5]

فيقودُنا الخطابُ مباشرةً إلى قولِه سبحانه: قَالَ إِنَّمَآ أَشۡكُواْ بَثِّي وَحُزۡنِيٓ إِلَى ٱللَّهِ وَأَعۡلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعۡلَمُونَ ﴿٨٦﴾[6]، يستعيرُ **سحنونُ** هنا سياقَ البثِّ والحزنِ اللّذانِ وقعَ فيهِما سيّدنا يعقوبُ عليه السّلامُ جرّاءَ المكرِ الّذي ألحقَه أبناؤُه بأخِيهم يوسفَ والّذي جعلَه مرتعباً من هولِ ما حدثَ، والأمرُ نفسُه يحصلُ مع شاعرِنا الّذي عرفَ كيف يُوظّفُ هذا السّياقَ الدّالَ على الضّنْكِ الّذي يعيشُه

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 188.

[2] – سورة النّمل، الآية: 33.

[3] - سورة النّجم، الآية: 01.

[4] - سورة الحاقّة، الآية: 6،5.

[5] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (المصدر نفسه)، ص: 169.

[6] – سورة يوسف، الآية: 86.

إزاءَ ما يعيشُه، حيث يحاولُ التثبّتَ من ذلك حتّى يجدَ الحلَّ الأنْسبَ للخروجِ من ذلك بتدبيرٍ من اللهِ فهو أرحمُ به، لذلك لجأَ إليه وشكاهُ ما يعانِيه حتّى يفرّجَ عنه.

يُسجَّلُ على الشّاعرِ **أحمدَ سحنون** ارتباطُه بأسلوبِ القَصَصِ القُرآني، فيستنيرُ من قبسِ أسلوبِه الماتعِ الشّائقِ الّذي يسلبُ عقلَ كلِّ قارئٍ عاديّ، وما بالكَ بالشّاعرِ المتمرّسِ المتفحّص، ويبدُو أنَّ سورةَ يوسفَ بأسلوبِها الرّائعِ أسَرتْ فُؤادَ شَاعرِنا وجعلتْ فِكْره رهينَها، وقدْ لامستْ شغافَ قلبِه نتاجَ ظلمٍ حاقَ به فأسْقطَ ذلك على نفسِه، فنجدُه يقولُ:

سُجِنْتُ وَهَلْ يَسْجُنُونَ اَلْكَلَامَ ؟ ... وَإِنْ كَانَ سِجْنِيْ يَسُرُّ اَللِّئَامْ ! !

فَقَدْ **سُجِنَ اَلْأَنْبِيَاءُ اَلْكِرَامُ** ... ! ! ! وَهَلْ يَبْغَضُ اَلنُّورُ إِلَّا اَلظَّلَامْ ؟

سُجِنْتُ وَلَكِنَّنِي مَا جَزِعْتُ ! ! ! ... لِسِجْنِي وَلَكِنَّنِي قَدْ **صَبَرْتْ** ! !

وَبِاَللَّهِ فِيمَا أُصِبْتَ اِعْتَصَمَت ! ... فَلَيْسَ بِغَيْرِ اَلْإِلَهِ اِعْتِصَامْ ![1]

يوجّهُنا الخطابُ في هذا المقطعِ إلى قولِه تعالى: ثُمَّ بَدَا لَهُم مِّنۢ بَعۡدِ مَا رَأَوُاْ ٱلۡأٓيَٰتِ لَيَسۡجُنُنَّهُۥ حَتَّىٰ حِينٖ ﴿٣٥﴾[2]. وقوله في سورةِ النّساءِ: فَأَمَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ بِٱللَّهِ وَٱعۡتَصَمُواْ بِهِۦ فَسَيُدۡخِلُهُمۡ فِي رَحۡمَةٖ مِّنۡهُ وَفَضۡلٖ وَيَهۡدِيهِمۡ إِلَيۡهِ صِرَٰطٗا مُّسۡتَقِيمٗا ﴿١٧٥﴾[3].

ولما أخذتِ السُّورةُ من الشّاعرِ كلَّ مأْخذٍ راحَ يردّدُ قائلاً:

مَنْ شَحَّ شَحَّ عَنِ اَلنَّفْسِ اَلَّتِي أَمَرَتْ ... بِالْبُخْلِ وَاسْتَوْجَبَتْ بِبُخْلِهَا اَلنَّارَا

فَالنَّفْسُ أَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ مُغْرِيَةٌ ... فَاحْذَرْ هَوَاهَا وَعِشْ بِالْخَيْرِ أَمَّارَا[4]

ويناسبُ هذا السّياقُ قولَ عزَّ من قائلٍ: ۞وَمَآ أُبَرِّئُ نَفۡسِيٓۚ إِنَّ ٱلنَّفۡسَ لَأَمَّارَةُۢ بِٱلسُّوٓءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّيٓۚ إِنَّ رَبِّي غَفُورٞ رَّحِيمٞ ﴿٥٣﴾[5].

ثمّ نراهُ يقْتبسُ قولَ اللهِ حرفياً فيقول:

---

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 30.

[2] – سورة يوسف، الآية: 84.

[3] – سورة النّساء، الآية: 175.

[4] – أحمد سحنون، (مصدر سابق)، ص: 69.

[5] – سورة يوسف، الآية: 53.

كَادَ اَلسَّنَا يَخْبُو **فَصَبْرٌ جَمِيلٌ** ... لَمْ يَبْقَ مِنْ رَمَضَانَ إِلَّا اَلْقَلِيلَ[1]

ويظهرُ هذا في قولِ اللهِ جلَّ جلالُه: وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٍ كَذِبٍۚ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًاۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌۖ وَٱللَّهُ ٱلْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ ﴿١٨﴾ وقالَ أيضًا:

قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًاۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌۖ عَسَى ٱللَّهُ أَن يَأْتِيَنِى بِهِمْ جَمِيعًاۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ ﴿٨٣﴾[2].

بدأَ **أحمدُ سحنون** بالتّلميحِ للحزْنِ الّذي لحِقَه منْ أقْربائِه كما حدثَ مع سيّدِنا يوسفَ عليه السّلام غيرَ أنّه لبسَ ثوبَ الحزْن الّذي أحاطَ بيعقوبَ عليه السّلام، والمفارقةُ أنّ الشّاعرَ لم يجدْ ذاك القميصَ الّذي يرتدُّ منْ خلالِه بصيراً ويخرجُه من همِّه وغمِّه واعتزالِه النّاسَ، ليبادلَ الأدوارَ ويلتمسَ العذرَ لنفسِه عكس ما فعلهُ يوسفُ مع إخوتِه، فهو ينفِي اللّومَ عن لدنْه، ويسألُ المغْفرةَ من ربٍّ رحيمٍ، وينتقلُ بنا إلى سياقٍ آخرَ يُوحِي بالمكيدَةِ الّتي تقعُ من إخوتِه من أجل الإيقاعِ به في شركهم، ولم يبرّئْ نفسَه هو الآخرُ لأنّ النّفسَ أمّارةٌ بالسّوءِ، غير أنّه ينجُو من ذلك لأنَّ الخيانةَ ليستْ طبْعَه ومن يخنْ فقدْ ظلمَ ولا يفوزُ الظّالم أبدًا، ويختمُ بمخالفةِ سياقِ الآيةِ الكريمةِ ويعترفُ بذلك لأنّهم لم يعملُوا على حمايةِ ما جنَوهُ ولم يجتهدُوا في البحثِ عن طريقةٍ تضمنُ بقاءَه صالحاً فكانَ عُرْضةً لداءِ السّوسِ ينخرُه، ويعتصمُ بحبل اللهِ للنّجاةِ ولم يجدْ دواءً أفضلَ من الصّبرِ، فنلحظُ مدى الانسجامِ في التّوظيفِ حتّى يُؤدِّي بالمتلقِّي إلى فهمِ السّياقِ الّذي يريدُ إيصالَ القصدِ من ورائِه إنْ بالتّضمينِ وإنْ بالاقتباسِ الحرْفيّ.

ويصوّرُ الشّاعرُ مدى غضبِه وسخطِه على منْ لا يرحمُ الفقيرَ، ولم يجدْ أحسنَ ما يستعينُ به من وصفِ اللهِ تباركَ لجهنّمَ، فاستعملَ سياقَ الآيةِ ليبرزَ شدّةَ غيْظِه فيقولُ:

رَبِّ إِنَّ اَلْفَقِيرَ أَسْلَمَهُ اَلنَّاسُ ... فَلَا رَاحِم لَهُ أَوْ مُجِير

كُنْ لَهُ خَيْرَ رَاحِمٍ وَنَصِيْر ! ... **أَنْتَ نِعْمَ اَلْمَوْلَى وَنِعْمَ اَلنَّصِير**[3]

---

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 260.

[2] – سورة يوسف، الآية: 18،83.

[3] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 146.

ينساقُ ذهنُنا مباشرةً صوبَ قولهِ جلَّ وعلَا: وَجَٰهِدُواْ فِي ٱللَّهِ حَقَّ جِهَادِهِۦۚ هُوَ ٱجْتَبَىٰكُمْ وَمَا جَعَلَ عَلَيْكُمْ فِي ٱلدِّينِ مِنْ حَرَجٍۚ مِّلَّةَ أَبِيكُمْ إِبْرَٰهِيمَۚ هُوَ سَمَّىٰكُمُ ٱلْمُسْلِمِينَ مِن قَبْلُ وَفِي هَٰذَا لِيَكُونَ ٱلرَّسُولُ شَهِيدًا عَلَيْكُمْ وَتَكُونُواْ شُهَدَآءَ عَلَى ٱلنَّاسِۚ فَأَقِيمُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَءَاتُواْ ٱلزَّكَوٰةَ وَٱعْتَصِمُواْ بِٱللَّهِ هُوَ مَوْلَىٰكُمْۖ فَنِعْمَ ٱلْمَوْلَىٰ وَنِعْمَ ٱلنَّصِيرُ ﴿٧٨﴾[1].

يبيّنُ السّياقُ وجوبَ الجهادِ في اللهِ حقَّ الجهادِ، وليسَ مجرّدَ القولِ باللّسانِ ويأمرُنا سبحانَه وتعالى بإقامةِ الصّلاةِ وإيتاءِ الزّكاةِ والتّمسّكِ بحبلِه، ولكن نرَى الأغنياءَ يأكلونَ حقَّ الفقراءِ الّذينَ جعلَ اللهُ لهم حقاً عندهم يجبُ عليهِم آداؤُه، بل ويحتقرونَه ويشمئزُّون من منظرِه، وهو ما حزَّ في نفسِ الشّاعرِ ودعا أنْ يكونَ اللهُ رحيماً به وينصرُه، ونستشفُّ من هذا تمزّقَ **أحمدَ سحنون** من الغيظِ فهو يستشيطُ غضباً على ما يراهُ من واقعِه، وهناك بعضُ المبالغةِ في وصفِ حالةِ الغضبِ الّتي وصلتْ لهذِه الدّرجةِ.

ويُورد في موضعٍ آخرَ ما يوضّحُ تأثّرُهُ ببيانِ القرآنِ الكريمِ، حيثُ يقولُ:

فَاسْتَحَلَّ اَلْحَرَام وَهُوَ إِمَامٌ ... وَإِذَا بِالْحَرَامِ لَيْسَ حَرَامَا

وَإِذَا قَامَ عَالِمٌ وَنَهَاهُ ... عَنْ تَعَدِّي اَلْحُدُودِ " **يَلْقَ آثَامَا** "

فَيُضَاعَفْ لَهُ اَلْعَذَابُ " وَيُلْقَى ... فِي ثَرَى سِجْنِهِ يُعَانِي اَلسِّقَامَا" [2]

ما إنْ نفرغَ من قراءةِ العبارةِ حتّى نستحضرَ قولَ اللهِ سبحانَه: وَٱلَّذِينَ لَا يَدْعُونَ مَعَ ٱللَّهِ إِلَٰهًا ءَاخَرَ وَلَا يَقْتُلُونَ ٱلنَّفْسَ ٱلَّتِي حَرَّمَ ٱللَّهُ إِلَّا بِٱلْحَقِّ وَلَا يَزْنُونَۚ وَمَن يَفْعَلْ ذَٰلِكَ يَلْقَ أَثَامًا ﴿٦٨﴾ يُضَٰعَفْ لَهُ ٱلْعَذَابُ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ وَيَخْلُدْ فِيهِۦ مُهَانًا ﴿٦٩﴾[3]، يطلبُ من الإمامِ أن يرعَى حدودَ اللهِ ولا يستحلُّ حراماً وأن يأخذَ برأيّ العلماءِ عند إسداءِ النّصيحةِ، وليسَ عليه أن يعاقبَه ويسجنَه كما حصلَ مع علماءِ الإسلامِ كابن تيميّةَ رحمهُ اللهُ الّذي ماتَ في سجنِه، ولكنَّ الشّاعرَ حوّرَ المعنى بما يقتضِيه موقفُه فطلبَ ألّا يلاقِي الآثامَ بسببِ قولِ الحقِّ فيُلقَى في السّجنِ ويضاعفُ له العذابُ مع زيادةِ السّقامِ في سجنِه فتزيدُ جراحُه الّتي لا تندملُ جرّاءَ هُمومِه وأحزانِه.

ويسيرُ **أحمدُ سحنون** في فلكِ تغييرِ معْنى السّياقِ حينَ يتحدّثُ عن ليلةِ القدرِ فيقولُ:

---

[1] – سورة الحج، الآية: 78.

[2] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 78.

[3] – سورة الفرقان، الآية: 69،68.

قَدْ تَلَقَّى اَلْوَحْيُ فِيهَا شِرْعَةً ... سَمْحَة خَيْرُ عِبَادِ اَللَّهِ طهَ

لَيْلَةُ اَلْقَدْرِ وَمَا أَدْرَاكَ مَا ... لَيْلَةُ اَلْقَدْرِ اَلَّتِي جَلَّ سَنَاهَا[1]

يذكّرُنا قولُ الشّاعرِ بقولِ المولَى عزَّ وجلَّ :

إِنَّآ أَنزَلْنَٰهُ فِى لَيْلَةِ ٱلْقَدْرِ ﴿١﴾ وَمَآ أَدْرَىٰكَ مَا لَيْلَةُ ٱلْقَدْرِ ﴿٢﴾[2]، فرضَ اللهُ تعاليمَ الدّينِ حينما نزّلَ القرآنَ في اللّيلةِ المباركةِ الّتي هي خيرٌ من ألفِ شهرٍ، فكتبَ فيها معجزةً ربّانيّةً من صادفَها لا يضلُّ ولا يشقَى، وهو ما يريدُ الشّاعرُ تحقيقَه ولكن أضافَ **سحنونُ** مقولةَ (جلّ سناها) للدّلالةِ على شغفِه للتعرّضِ لهذه الفترةِ المباركةِ وتحدثُ معه معجزةٌ لكي يرتاحَ ممّا يشْتكِي .

ويتعاملُ **أحمدُ سَحنون** مع المصدرِ القرآني بشكْلٍ من طلبِ الرّزقِ حينَما يقولُ:

فَمَنْ يَتَحَلَّ بِثَوْبِ **اِلْتُّقَى** يَجِدْ ... **مَخْرَجًا** وَيَنَلْ مَا طَلَبْ !

وَيَلْقَ رِضَى اَللَّهِ مِنْ جُنْدِهِ ... " **وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبْ**" [3]

يُطالعنَا صدَى هذا الخطابِ في مواضعَ مختلفةٍ من القرآنِ الكريمِ، وقد تبدُو متشابهةً من حيث اللّفظِ والمعنى مُختلفٌ، وهو ما نلمسُه في قولِه تعالَى: فَإِذَا بَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَأَمْسِكُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ أَوْ فَارِقُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ وَأَشْهِدُواْ ذَوَىْ عَدْلٍ مِّنكُمْ وَأَقِيمُواْ ٱلشَّهَٰدَةَ لِلَّهِ ۚ ذَٰلِكُمْ يُوعَظُ بِهِۦ مَن كَانَ يُؤْمِنُ بِٱللَّهِ وَٱلْيَوْمِ ٱلْأَخِرِ ۚ وَمَن يَتَّقِ ٱللَّهَ يَجْعَل لَّهُۥ مَخْرَجًا ﴿٢﴾ وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ ۚ وَمَن يَتَوَكَّلْ عَلَى ٱللَّهِ فَهُوَ حَسْبُهُۥٓ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ بَٰلِغُ أَمْرِهِۦ ۚ قَدْ جَعَلَ ٱللَّهُ لِكُلِّ شَىْءٍ قَدْرًا ﴿٣﴾[4].

تتّفقُ الآيتانِ السّابقتانِ حولَ تكريمِ اللهِ لعبادِه الّذين يعملونَ الصّالحاتِ تفضّلاً عليهم وامتناناً وإنعامًا، فيحمدُونه ويشكرونَه على عطائِه، والمفارقَةُ تكمنُ في هذا السّياقِ عندما عبّرَ الشّاعرُ عن التّقوَى بنسبتِه إلى الثّوبِ في تمثيلٍ بديعٍ، وأضافَ لها نيلَ المطلبِ وذاك مرادُه، فمن يجعلْ ثوبَ التّقوى لباساً له يلقَ حتماً رزقاً من حيثُ لا يحتسبُ.

ويستمرُ عطاءُ الشّاعرِ المقتبسِ من نورٍ ساطعٍ لا ينفَدُ، وهذه المرّةُ في تصويرٍ بديعٍ في قولِه:

---

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 221.

[2] – سورة القدر، الآية: 1،2.

[3] – أحمد سحنون، (مصدر سابق)، ص:125.

[4] – سورة الطّلاق، الآية:1،2.

وَأَصْبَحَ حُكَّامُ اَلْبِلَادِ شِرَارُهَا ... إِذَا مَا تَوَلَّوْا **أَهْلَكُوا اَلْحَرْثُ وَالنَّسِلَا**

وَعَاثَ فَسَادًا كُل مِنْ نَالَ رُتْبَةً ... وَحَاد عَنْ اَلْإِسْلَامِ مِنْ لَمْ يَحِدْ قَبْلاً[1]

أخذَ هذا البيتُ معناهُ من قولِه عزَّ في عُلاهُ: وَإِذَا تَوَلَّىٰ سَعَىٰ فِي ٱلْأَرْضِ لِيُفْسِدَ فِيهَا وَيُهْلِكَ ٱلْحَرْثَ وَٱلنَّسْلَ ۗ وَٱللَّهُ لَا يُحِبُّ ٱلْفَسَادَ ﴿٢٠٥﴾[2]، معنى الآيةِ يدلُّ على الظّلمِ الّذي حاقَ بالعبادِ في الأرضِ من قبلِ الّذين وكّلَهم اللهُ المسؤوليّةَ وجعلَهم خليفتَه في أرضِه، فيصيّرُوا لونَها أحمرَ كالدّهْنِ وهذا من هوْلِ الهرْجِ، و**سحنونُ** غيّرَ مجْرَى المعنى ليصبَّ في جُرحِ المعاناةِ، ذلك الفسادُ الّذي ظهرَ في البرِّ والبحرِ، وأولئك الّذينَ عاثُوا في الأرضِ فسادًا فأهلكُوا نسلَها بتقتيلِهم وأحرقُوا حرثَها وخوّلُوا لأنفسِهم أن يكونُوا أربابًا على النّاسِ، ليعطِيه الشّاعرُ معنىً كبيراً يزيدُ من عظمِ الخطبِ.

يستعينُ الشّاعرُ بسياقٍ جديدٍ وردَ ذكرهُ في الفُرقانِ ليضربَ مثلًا عن العَجزِ، ومنه اسْتقَى المعنَى فيقولُ:

وَلَكِنَّ جَارَ اَلْأَكْرَمِينَ مُمَنّع ... **وَإِنْ مَسَّهُ ضُرٌّ** فَخَيْرُ أَسَاةِ

وَقَدْ مَسَّنِي ضُرٌّ وَفَضْلُكَ وَاسِعٌ ... وَقَدْ قَلَّ أَنْصَارِي وَغَابَ حُمَاتِي

فَلَا تُخْلِنِي مِنْ فَضْلِكَ اَلْجَمّ وَاكْفِنِي ... خِيَانَةَ إِخْوَانِي وَكَيْدَ عِدَاتِي[3]

نهلَ **أحمدُ سحنون** من قولِه تعالَى: وَإِذَا مَسَّ ٱلْإِنسَٰنَ ٱلضُّرُّ دَعَانَا لِجَنۢبِهِۦٓ أَوْ قَاعِدًا أَوْ قَآئِمًا فَلَمَّا كَشَفْنَا عَنْهُ ضُرَّهُۥ مَرَّ كَأَن لَّمْ يَدْعُنَآ إِلَىٰ ضُرٍّ مَّسَّهُۥ ۚ كَذَٰلِكَ زُيِّنَ لِلْمُسْرِفِينَ مَا كَانُوا۟ يَعْمَلُونَ ﴿١٢﴾[4]، ۞وَإِذَا مَسَّ ٱلْإِنسَٰنَ ضُرٌّ دَعَا رَبَّهُۥ مُنِيبًا إِلَيْهِ ثُمَّ إِذَا خَوَّلَهُۥ نِعْمَةً مِّنْهُ نَسِىَ مَا كَانَ يَدْعُوٓا۟ إِلَيْهِ مِن قَبْلُ وَجَعَلَ لِلَّهِ أَندَادًا لِّيُضِلَّ عَن سَبِيلِهِۦ ۚ قُلْ تَمَتَّعْ بِكُفْرِكَ قَلِيلًا إِنَّكَ مِنْ أَصْحَٰبِ ٱلنَّارِ ﴿٨﴾[5].

والشّاهدُ الثّاني في قولِه سبحانَه: ۞وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّى مَسَّنِىَ ٱلضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ ﴿٨٣﴾[6]

---

[1] – أحمد سحنون، (مصدر سابق)، ص:268.

[2] – سورة البقرة، الآية: 205.

[3] – أحمد سحنون، (مصدر سابق)، ص:28.

[4] – سورة يونس، الآية: 12.

[5] – سورة الزمر، الآية: 08.

[6] – سورة الأنبياء، الآية: 83.

أرادَ الشّاعرُ إيصالَ المعنى الّذي حملتْهُ الآياتُ بين ثنايَاها والمتمثّلُ في عجْزِ الشّاعرِ فقدْ مسّهُ العطبُ والنّصبُ بحرمانهِ من مزاولةِ المسجدِ وهو جارٌ له، فقامَ يستجدِي بضعفِه، ويشبِهُ ذلك نداءَ سيّدِنا أيوبَ عليه السّلامُ لما مسَّه الضّرُ وعلمَ أنّه ليسَ له منْ دونِ اللهِ وليٌ ولا نصيرٌ وهم لا يستطيعونَ إيذاءَه إلاّ بإذنِ الواحدِ القهّارِ، وهو أرحمُ الرّاحمينَ.

وما ينفكُّ يشحذُ همَ الأممِ الّتي تُعاني الظّلمَ والطّغيانَ فيقولُ:

لَا تَهِنُوا اَلْيَوْمَ **وَلَا تَحْزَنُوا ... فَأَنْتُمْ اَلْأَعْلَوْنَ** إِنْ تُؤْمِنُوا[1]

لا شكَّ أنّ المتلقّي يستحضرُ قولَ العزيزِ الحكيمِ: وَلَا تَهِنُواْ وَلَا تَحۡزَنُواْ وَأَنتُمُ ٱلۡأَعۡلَوۡنَ إِن كُنتُم مُّؤۡمِنِينَ﴿١٣٩﴾[2] يريدُ الشّاعرُ أنْ يشدَّ من أزْرِ المغْلوبِ على أمرِهم فيحاولُ بثَّ الحماسةِ والرّفعِ من معنوياتِهم في سبيلِ تثبيتِ صفوفِهم، لأنَّهم الأعلَى مكانةً ومنزلةً عندَ اللهِ.

وفي المشهدِ الأخيرِ يحثُّ الشّاعرُ المخاطبَ على حملِ مشعلِ المصطفَى فيقولُ:

"**كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ** " ... مُوتُوا مِنْ أَجْلِهَا اِسْتِشْهَادًا[3]

"**اَلْيَوْمُ أَكْمَلَتْ لَكُمْ** " ... لَهُ شِعَارٌ وَصْفِهْ[4]

كُنتُمۡ خَيۡرَ أُمَّةٍ أُخۡرِجَتۡ لِلنَّاسِ تَأۡمُرُونَ بِٱلۡمَعۡرُوفِ وَتَنۡهَوۡنَ عَنِ ٱلۡمُنكَرِ وَتُؤۡمِنُونَ بِٱللَّهِۗ وَلَوۡ ءَامَنَ أَهۡلُ ٱلۡكِتَٰبِ لَكَانَ خَيۡرٗا لَّهُمۚ مِّنۡهُمُ ٱلۡمُؤۡمِنُونَ وَأَكۡثَرُهُمُ ٱلۡفَٰسِقُونَ ﴿١١٠﴾[5]. ويقولُ أيضاً:

حُرِّمَتۡ عَلَيۡكُمُ ٱلۡمَيۡتَةُ وَٱلدَّمُ وَلَحۡمُ ٱلۡخِنزِيرِ وَمَآ أُهِلَّ لِغَيۡرِ ٱللَّهِ بِهِۦ وَٱلۡمُنۡخَنِقَةُ وَٱلۡمَوۡقُوذَةُ وَٱلۡمُتَرَدِّيَةُ وَٱلنَّطِيحَةُ وَمَآ أَكَلَ ٱلسَّبُعُ إِلَّا مَا ذَكَّيۡتُمۡ وَمَا ذُبِحَ عَلَى ٱلنُّصُبِ وَأَن تَسۡتَقۡسِمُواْ بِٱلۡأَزۡلَٰمِۚ ذَٰلِكُمۡ فِسۡقٌۗ ٱلۡيَوۡمَ يَئِسَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ مِن دِينِكُمۡ فَلَا تَخۡشَوۡهُمۡ وَٱخۡشَوۡنِۚ ٱلۡيَوۡمَ أَكۡمَلۡتُ لَكُمۡ

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 98.

[2] – سورة آل عمران، الآية: 139.

[3] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، ص: 48.

[4] – أحمد سحنون، (المصدر نفسه)، ص: 286.

[5] – سورة آل عمران، الآية: 110.

دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلْإِسْلَٰمَ دِينًا ۚ فَمَنِ ٱضْطُرَّ فِى مَخْمَصَةٍ غَيْرَ مُتَجَانِفٍ لِّإِثْمٍ فَإِنَّ ٱللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴿٣﴾[1].

أبى **سَحنونُ** إلّا أنْ يجعلَ خاتمةَ ديوانَيهِ مسكاً فحضَّ على ضرورةِ التّشبثِ بما أنزلَه اللهُ على أمةِ محمّدٍ صلَى اللهُ عليه وسلّمَ لأنّها خيرُ أمّةٍ، وبذلكَ يكونُ قد أكملَ رسالتَه الدّينيّةَ والإصلاحيّةَ والشّعريّةَ.

كما لمْ ينسَ الشّاعرُ حظَّ قريضِه من الاستنارةِ بقبسِ الحديثِ النّبويّ الشّريفِ فأدرجَ هذِه المعاني :

"**خَالِقِ اَلنَّاسَ بِخُلُقٍ حَسَنٍ** " ... فَجَمَالُ اَلْخُلقِ عُنْوَانُ اَلرَّشَادِ! [2]

"**مَنْ غَشَّنَا لَيْسَ مِنَّا** " ... وَنَالَ بُعْدًا وَسُحْقًا! [3]

نستحضرُ في هذا المقامِ قولَ الرّسولِ صلَّى اللهُ عليه وسلّمَ (**وخَالِقِ اَلنَّاسَ بِخُلُقٍ حَسَنٍ**)[4]، والحديثُ الثّاني (**ومَنْ غَشَّنَا فَلَيْسَ مِنَّا**)[5].

استطاعَ **أحمدُ سَحنون** بكلِّ اقتدارٍ أنْ يقتبسَ من معينِ القرآنِ والسّنةِ وتوظيفِه وفقَ ما تقتضيهِ المعاني الّتي يريدُ إرساءَها في ذهنِ المتلقّي وقدْ أجادَ في ذلكَ بلغتِه الرّاقيةِ الفخمةِ، وهناكَ مثالٌ لم يتمْ إدراجُه في قصيدتِه **محرّم** الّتي ذكرَ فيها سورةَ مريمَ في قافيتِها كلِّها، وبهذا يمكننَا القولُ أنَّ أحمدَ سحنون تفنّنَ في التّناصِ معَ القرآنِ الكريمِ.

2.2/ التُّراثُ العَربيُّ :

أ/ الشِّعرُ:

لا يحظَى أيُّ إنسانٍ بلقبِ الشّاعرِ، إلّا إذَا فرضَ وُجودَه وفِكْره على السّاحةِ الأدبيّةِ وشهدَ له النّقادُ بشاعريّتِه وإجادتِه، ولا يمكنُ أنْ يتأتّى له ذلكَ بغيرِ العودةِ إلى دُستورِ العربِ والاستقاءِ من عُيونِ الشِّعرِ العربيّ القديمِ، والاطّلاعِ على نماذجَ منها إنْ لم نقلْ جُلّها، و**أحمدُ سحنون** كسائرِ

[1] – سورة المائدة، الآية: 03.

[2] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 15.

[3] – أحمد سحنون، (المصدر نفسه)، ص: 287.

[4] – الإمام النّووي، الأربعون النّوويّة، مكتبة الريّان، الجزائر، 2012م، ح 18، ص: 30.

[5] – مسلم، الجامع الصّحيح، منشورات المكتبة التّجاريّة، بيروت، دط، ر.ح، 294.

الشُّعراء ممّن استدعَوا نُصوصًا عديدةً من الموروُثِ الشّعريّ العربيّ، ولعلَّ أبرزَ ما تأثّرَ به الشّاعرُ أحدَ فُحولِ الشّعراءِ من أولئك الرّعيلِ الأوّلِ الذّين كُتبت أشعارُهم بماءِ الذّهبِ، ويتعلّقُ الأمرُ بشاعرِ البطولةِ والمدحِ ومن فحول شعراءِ العصرِ العبّاسِيّ أبي الطيّبِ المتنبّي، حيث ظهرتْ لمستُه الفخْريّةُ وأنَاهُ العنْتَريّةُ في مقاطعِ شاعرِنَا وما يعكسُ ذلكَ قولُه:

عِشْ عَزِيزًا سَيِّدًا مُحْتَرَمًا ... مَوْضِعَ اَلْإِكْبَارِ مِنْ كُلِّ اَلْبَرَايَا[1]

فالقَارئُ لقولِ **سَحنون** سُرعانَ ما يسْتحضرُ بيتَ المتنبّي والّذِي يُؤَكّدُ فيه أنَّ الشّعراءَ الأوائلَ ركّزُوا على العيشِ الكريمِ، وفي هذَا الصّددِ يذكُرُ:

عِشْ عَزيزاً أَو مُت وَأَنتَ كَريمٌ بَينَ طَعنِ القَنا وَخَفقِ البُنودِ[2]

ويُثبِتُ أبو الطيّبِ أنَّ الحياةَ الكريمةَ خيرٌ من حياةِ الذّلِ معرّةِ الجبنِ، ويفضّلُ الموتَ تحتَ ظلالِ السّيوفِ، وهو ما يريدُ **أحمدُ سَحنون** إثبَاتَه، أنَّ المعاني مكْرُورَةٌ عند الشُّعراءِ، كما نجدُ ريحَ المتنبّي في قوله:

يَا عِيدُ هَلْ أَنْتَ لَنَا عِيدٌ ... أَمْ أَنْتَ لِلْأَحْزَانِ تَجْدِيدُ ؟[3]

البَيْتُ السّابقُ يحيلُنا إلى بيتٍ بعينِه من أبياتِ المتنبّي، بلْ إلى سيرتِه كلِّها فقد عُرفَ بالتّعاسةِ والحسدِ من قبلِ غيرِه لمكانتِه ويُشابهُ ماجاءَ في معنى البيتِ قولُ أبي الطيّبِ:

عِيدٌ بِأَيَّةَ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدُ . . . . بِمَا مَضَى أُمْ بِأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ [4]

فالشّاعرانِ يلتقيانِ في صفةِ الأسَى والمعاناةِ، إزاءَ ما يلاقيانِ من همومٍ في العيدِ.

ويمضِي شاعرُنا في التُّراث الشّعريّ العربيّ ودائماً مع شاعرِ العربيّةِ الأوّلِ والكتابِ:

جَلِيسِي اَلْكِتَابُ أَبَرُّ اَلصِّحَابِ ... بِهِ قَدْ جَنَيْتُ اَلْأَمَانِي اَلْعِذَابْ[5]

---

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 118.

[2] – ديوان المتنبّي، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، 1403هـ-1983م، ص: 21.

[3] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 282.

[4] – ديوان المتنبّي، (مرجع سابق)، ص: 506.

[5] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 333.

يجرُّنا البيتُ إلى موطنٍ يقولُ فيه المتنبّي:

أَعَزُّ مَكَانٍ فِي اَلدُّنَى سَرْج سَابِحٍ . . . وَخَيْرُ جَلِيسٍ فِي اَلزَّمَانِ كِتَابُ[1]

كِلَا البيتانِ يصُبّانِ في معنَى الافتخارِ بصحبةِ الكتابِ ومجالستِه، ولا يمكنُ لأحدٍ الحطُّ من قدرِه فالأوّلُ جعلَ من الكتابِ أبرَّ الأصحابِ يجني به الأمنياتِ والثّاني جعلهُ خيرَ صديقٍ على مرِّ الدّهورِ والأزمانِ.

ويظهرُ جليًّا مدى تأثّرُ الشّاعرِ بالمتنبّي فيتقاطعانِ في هذينِ البيتينِ:

فَأَيْنَ أُمَّةُ طهَ ؟ أَيْنَ مَوْطِنُهَا ؟ ... وَاحَرَّ قَلْبَاهُ قَدْ صَارَتْ بِلَا وَطَنٍ[2]

وقولُ شاعرُ العظمةِ والطّموحِ:

وَاحَرَّ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَبِمُ . . . . وَمِنْ بِجِسْمِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَقَمُ[3]

والشّاعرُ مولعٌ بالشّعرِ العبّاسِيّ ، وهذه المرّةُ يناظرُ شاعرَ الوصفِ فيقولُ:

جَاءَ فَصْلُ اَلرَّبِيعِ يَخْتَالُ عُجْبًا ... وَأَنَا لَا أَرَى جَمَالَ اَلرَّبِيعِ[4]

وحتمًا يتبادرُ إلى أذهانِنا قولُ البُحترِي:

أَتَاكَ اَلرَّبِيعُ اَلطَّلْقُ يَخْتَالُ ضَاحِكًا . . . . مِنْ اَلْحُسْنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَا[5]

يتبارَى شاعرَا الرّبيعِ سَحنونُ والبحترِي في وصفِ مشهدِ مجيءِ فصلِ الرّبيعِ، فالأوّلُ يطلقُ عليه لقبَ شاعرِ الرّبيعِ، وكلاهمُا أسقطَا عليه صفةَ الاختيالِ والعُجبِ بالنّفسِ، وزادَ البحتريُّ عليه صفةَ الضّحكِ، ويتحسّرُ سَحنون على عدمِ رؤيةِ جمالِه ويواصلُ البحتريّ وصفَه بصفاتِ الإنسانِ.

وكما التقيَا في الفرحِ بوصفِ مشهدِ الرّبيعِ، هاهُما يلتقيانِ في القرحِ فيقولانِ:

[1] – ديوان المتنبّي، (مرجع سابق)، ص: 479.

[2] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 241.

[3] – ديوان المتنبّي، (مرجع سابق)، ص: 331.

[4] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 18.

[5] – ديوان البحتري، ص: 2090.

عَجِبْتُ لِنَفْسِي كَيْفَ جُرْتُ عَلَى ... نَفْسِيّ وَأَذْلَلْتُهَا طَوْعًا لَمِنْ سَرَّهُمْ حَبْسِي[1]

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي . . . . وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جِدَا كُلِّ جِبْسِ[2]

يبدعُ الشّاعرانِ في اختيارِ القافيةِ نفسِها، والنّظمِ على إيقاعِ الصّوتِ المهموسِ ليخلقَا جوًّا منَ الكآبةِ والحزنِ، أمّا أحدُهما فيعْجبُ كيفَ ظلمَ نفسَه وطاوعتْه نفسُه لإذلالِها بمحضِ إرادتِه، ما زادَ من سرورِ أعدائِه بحبسِه، وأمّا الآخرُ فقدْ صانَها عمّا يشينُها وترفّعَ عن كلِّ ما ينزلُ قدرَها.

أحمدُ سَحنون مفتونٌ بالعصرِ العبّاسيّ وبشعرائِه المبدعينَ، وقد اتّفقَ أنْ يضّمنَ معاني أشعارِه بعضاً ممّا جاءَ في شعرِ أبي فراسٍ فيقولُ:

عُصَفُورَةٌ مَرَّتْ عَلَى غُرْفَتِيْ ... تَشْدُو بِلَحْنٍ سَاحِرِ اَلنَّبْرَةِ

عُصْفُورَتِي إِنْ جِئْتِ أَرْضَ اَلْحِمَى ... وَشَمْتُ بَيْتًا قَدْ حَوَى صَبِيَّتِي![3]

ويقولُ أبو فراسٍ الحمدانيّ في حبسِه :

أَقُولُ وَقَدْ نَاحِتٍ بِقُرْبِي حَمَامَةً . . . أَيَا جَارَةً ، هَلْ تَشْعُرِينَ بِحَالِي

تَعَالِي تَرَيْ رُوحًا لَدَيَّ ضَعِيفَةٌ . . . تَرَدُّدٌ فِي جِسْمٍ يُعَذِّبُ بَالِي[4]

عاشَ الشّاعرانِ حياةَ السّجنِ فتراءَى لهُما المشهدُ نفسُه، بمرورِ طائرٍ على نافذةِ الزّنزانَة فبدآ ببثّه شكواهُما وإسقاطِ أشواقِهما عليه، علَّه يُسعفُهما في تبليغِ سلامِهما للأحبابِ، وكلٌّ منهما يذْكُرُ أهلَه وخلّانَه الّذينَ تركُوهم خلفَهما، في مشهدٍ رومانسيٍّ عاطفيٍّ يتقاطرُ بمشاعرِ الشّوقِ واللّهفةِ.

ولم يفتْ سَحنونُ أنْ يتركَ بصمةَ فحولِ الشّعراءِ الجّاهليّينَ من أصحابِ المعلّقاتِ الّذِين عُلّقتْ قصائدُهم على أسوارِ الكعبةِ، فعلقتْ بالأذهانِ من أمثالِ حكيمِ الشّعراءِ زُهير:

قَدْ سَئِمْنَا اَلْحَيَاةُ مُذْ أَجْدَبَتْ مِنْ ... كُلِّ خَيْرٍ وَمَاتَ فِيهَا اَلصَّفَاءُ

---

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 25.

[2] – البحتري، ديوان ، ص: 1152.

[3] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 63.

[4] – أبو فراس الحمدانيّ، الدّيوان، ص: 130.

وَكَيْفَ يَعِيشُ اِبْنُ اَلثَّمَانِينَ حِجَّةً ... بِجِسْمٍ بِلَا ضَعْفٍ وَعَقْلٍ بِلَا خَبلِ ؟[1]

ويشابهُ البيتانِ السّابقانِ ما جاءَ في معلّقةِ زُهيرِ بن أبي سُلمى حينَما قالَ:

سَئِمْتُ تَكَالِيفَ اَلْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ . . . ثَمَانِينَ حَوْلاً لَا أَبَا لَكَ يَسْأَمِ[2]

يلتقِي كلٌّ من سَحنون وزهير في سأمِهما من تكاليفِ الحياةِ الّتي قدْ أثقلتْ كاهلَهما، فقدْ عمّرَا طويلاً في الأرضِ إلى أنْ أصبحَا يشعرانِ بالملَلِ من عدمِ وجودِ الخيرِ فيها لكونِها أجدبتْ وصارتْ لا تطاقُ لما يحدثُ فيها.

ونلمسُ تأثُّرَ **أحمدَ سَحنون** بشُعراءِ الثّورةِ الجزائريّةِ الّذين قدّمُوا تضحياتٍ جسامٍ في سبيلِ وطنِهم الغالي، ونحسُّ ذلكَ في قولِه:

جَاءَ اَلرَّبِيعُ وَلَمْ تَزَلْ أَرْضُ اَلْحِمَى ... " بِالنَّازِلَاتِ اَلْمَاحِقَات " تَمِيد! !

وَاشْتَرَوْهَا لَا بِالدِّمَاءِ اَلزُّكَيَّاتْ ... وَلَكِنْ بِكَثْرَةِ اَلْأَمْوَالِ[3]

وينعكسُ ما جاءَ سابقًا في قولِ شاعرِ الثّورةِ **مُفدِي زكريَا** حينَ يقولُ:

قَسَمًا بِالنَّازِلَاتِ اَلْمَاحِقَاتْ . . . وَالدِّمَاءِ اَلزَّاكِيَاتِ اَلطَّاهِرَات[4]

يتقاطعُ الشّاعرانِ في سياقِ المعنى القائلِ بأنَّ الثّورةَ وحيٌ، ولكنَّ مفدي أرجعَها لوحيِ الرّبِ وبالتالي فهي مُؤيّدةٌ ومُعْجِزةٌ، عكسَ شاعرِنا الّذِي ربطَها بوحيِ الشّعبِ فهو الملْهِمُ، ويبقَى المعنى يخرجُ من سراجٍ واحدٍ لكونِ الثّورةِ مباركةً ولهذا فالنّصرُ حتماً حليفُهم.

ومن الشّعراءِ المتأخّرينَ الّذِين نستشفُ معانِيهم في شعرِ **أحمدَ سَحنون** أحد رُوّادِ الشّعرِ من الشّبابِ في العصرِ الحديثِ، ونقصدُ الشّاعرَ التّونسيّ **أبَا القاسمِ الشَّابي**، ويتجسّدُ هذا من خلالِ قولِه:

وَالدِّمَاءُ اَلَّتِي أُرِيقَتْ سَتَغْدُو ... أَنْهُرًا تُغْرِقُ اَلْبِنَاءَ اَلْمُشَيَّدَ! [5]

---

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 153،39.

[2] – زهير بن أبي سُلمى، ديوان، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص: 70.

[3] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 164،70.

[4] – مفدي زكرياء، اللّهب المقدّس، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 1983م، ص: 71.

[5] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (المصدر نفسه)، ص: 130.

ويقولُ أيضاً:

سَيَجْرِفُكَ اَلسَّيْل سَيْلُ اَلدِّمَاءِ . . . وَيَأْكُلُكَ اَلْعَاصِفُ اَلْمُشْتَعِلْ[1]

يتنبّهُ القارئُ الحذقُ بخبرتِه الأدبيّةِ إلى قولِ الشّابي في قصيدته المشهورةِ حولَ المستدمرِ الّتي تتوافقُ ومعاني البيتينِ اللّذينِ أوردْنَاهُما، في قولِه عن وطنِه تونسَ:

أَلَا أَيُّهَا اَلظَّالِمُ اَلْمُسْتَبِدُّ . . . حَبِيبُ اَلظَّلَامِ عَدُوَّ اَلْحَيَاهْ

سَخِرْتَ بِأَنَّاتِ شَعْبٍ ضَعِيفٍ . . . وَكَفُّكَ مَخْضُوبَة مِنْ دِمَاهْ

وَسِرْتَ تُشَوِّهُ سِحْرَ اَلْوُجُودِ . . . وَتَبْذُرُ شَوْكَ اَلْأَسَى فِي رُبَّاهْ[2]

يظهرُ جليًّا تواءمُ السّياقِ بينَهما، فكلاهُما يرجُو الخيرَ ويأْملُ الخِصبَ والنّماءَ لوطنِه، وكلاهُما يرسمُ ملْحمةَ غرقِ وطنِه في براثنِ المستدمرِ، ثمّ يطلبُ كلٌّ بما يريدُ من أنَّ غضبةَ الشّعبِ الأبيّ ستزيلُه فهي بمثابةِ السّيلِ العاتِي ستحقّقُ مطامحَ وآمالَ الضّعفاءِ عسَاها تتحقّقُ ويزولُ الأ لمُ.

ب/ النَّثرُ:

ما شدَّ انتباهَنا ونحنُ بصددِ دراسةِ شعرِ **أحمدَ سحنون** تضمينُه للأمثالِ في شعرِه، وهو ما يُعدُّ ميزةً يتفرّدُ بها الشّاعرُ، ولم يتعوّدْ المتلقّي على المزْجِ بين الأجناسِ الأدبيّةِ خصوصاً في الشّعرِ الحديثِ.

ضَمَّنَ الأمثالَ المعروفةَ في الثّقافةِ الشّعبيّةِ وأدخلَها في خانةِ الفُصحَى، وهو الّذي يعترفُ بأنّهُ شعبيٌّ في شعرِه، ويقرُّ صراحةً أنّه ينتمِي إلى فئةِ الشّعبِ، بل وجعلَ نفسَه من الطّبقةِ الكادحةِ، فقدْ أهّلَه ذلك ليكونَ لسانَهم ويوظّفَ ثقافتَهم الّتي درجُوا عليها إذْ يقولُ في إحدَى مقاطعِه:

يَقُولُونَ : إِنَّ اَلدَّهْرَ يَوْمَانِ : وَاحِد ... يَسُرُّ ، وَيَوْم بِالشَّقَاوَةِ يُقدِمُ[3]

ويوافقُ هذا القولُ عند النّاسِ في مثَلِ " يومٌ لنَا ويومٌ علينَا " ويُضربُ في انقلابِ الدّولِ والتّسلّي عنها، ويقالُ فلانٌ يطينُ عين الشّمسِ[4]،وهناكَ مثَلٌ يشبهُهُ يقالُ فيه (الأيّامُ دوّلٌ) أيْ أنّها

[1] – أبو القاسم الشّابي، الدّيوان، تح: نور الدّين صمود، منشورات مؤسّسة عبد العزيز البابطين، الكويت، 1994م، ص: 255.

[2] – أبو القاسم الشّابي، (المصدر نفسه)، ص: 130.

[3] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 164.

[4] – أبو يعقوب يوسف بن طاهر الخوبي، فرائد الخرائد في الأمثال – معجم في الأمثال و الحكم النّثريّة و الشّعريّة، دار النفائس، الأردن، ط1، 2000م، ص: 594.

تدولُ وتتغيّرُ ويقصدُ به أحيانًا المبالغةُ في الشّيءِ قصدَ تحقيقِ شيءٍ معيّنٍ[1]، ويُضربُ هذا المثَلُ عند تقلّباتِ الحياةِ فإن سرّكَ زمنٌ ساءتْك أزمانٌ، والحقيقةُ أنّ دوامَ الحالِ من المحالِ وكذلك هي معركةُ الدّنيا فهي سجالٌ، يومٌ لك ويومٌ عليك فلا سُرورَ دائمٌ ولا همٌّ سرمديٌّ .

ويُدرجُ الشّاعرُ بين ثنايا شعرِهِ مثلاً آخرَ يعرفُه العامُ والخاصُّ في الثّقافةِ الشّعبيّةِ فيقولُ:

"**اَلْمَنَايَا وَلَا اَلدَّنَايَا** " فَمَنْ يَرْضَ ... اَلدَّنَايَا فَذَاكَ شَرُّ اَلْبَرَايَا

وَاَلَّذِي بَاعَ دِينَهُ بِمَتَاعٍ ... زَائِلٍ لَمْ يَكُنْ شَرِيفَ اَلسَّجَايَا[2]

بمجرّدِ قراءةِ العبارةِ الأخيرةِ حتّى نتذكّرَ المثلَ القائلَ:"المنِيَّةُ وَلَا الدَّنِيَّةُ" أيْ اختيارُ المنيّةِ على العارِ[3] ؛ ويقصدُ هنا إنْ تعارضَ للمرءِ أمرانِ وخُيّرَ بين أحدِهما فالأفضلُ له أنْ يختارَ الموتَ على العارِ الّذي قدْ يلحقُ به، والمعنَى واضحٌ في حالِ الوُقوعِ بين موقفَينِ.

ويواصلُ الشّاعرُ في توظيفِ الأمثالِ حتّى يرسّخَ لدَى القارئِ حقيقةَ أنَّه من أوساطِ النّاسِ، فيسُوقُ لنا مثلًا آخرَ هذه المرّةَ في مجالِ الضّررِ الّذِي قدْ يلحقُ به منَ الأقربِ، فيقولُ:

وَمُذْ قِيلَ لِي : "عَبْدُ اَللَّطِيفِ" مَضَى ... إِلَى مُنَازَلَةِ اَلْأُخْرَى **شَرِقْتُ بِرِيقِي**

سَلَامٌ عَلَى دُنْيَا شَقِيَتْ بِأَهْلِهَا ... وَلَمْ أَكُ مِنْ بَأْسَائِهَا بِمُفِيقِ[4]

ويقابلُ هذا في الأمثالِ العربيّةِ " شَرِقَ بِالرِّيْقِ "؛ أيْ ضرَّه أقربُ الأشياءِ إلى نفعهِ، لأنَّ ريقَ الإنسانِ أقربُ شيءٍ إليه نفعاً[5]، ويقالُ هذا عندَما يريدُ الإنسانُ أنْ يبحثَ عمّا يفيدُه وينفعُه ويقيهِ من الأحداثِ السيّئةِ[6]، فيصطدمُ بالواقعِ إذْ أقربُ ما ينتظرُ نفعَه يقابلُه بالضّررِ، هذا موردُ المثَلِ فالرّيقُ الّذي يمثّلُ أقربَ شيءٍ للإنسانِ قد ينقلبُ على صاحبِه ويشرّقُه حتّى الموتِ أحياناً، ونلاحظُ استعمالَ لفظةِ (شرقْتُ) المتداولةَ بينَ عامةِ النّاسِ.

ونزدادُ يقيناً بمدى تأثّرِه بالوسطِ الّذِي نشأَ فيه من خلالِ توظيفِ مثلٍ عربيّ معروفٍ حينَما نجدُه يردّدُ قائلاً:

---

[1] –رابح خدّوسي، موسوعة الأمثال الجزائريّة، دار الحضارة، د ط، دت، ص: 183.

[2] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 47.

[3] – أبو يعقوب يوسف بن طاهر الخوبي، فرائد الخرائد في الأمثال، (مرجع سابق)، ص: 518، 519.

[4] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 223.

[5] – أبو يعقوب يوسف بن طاهر الخوبي، فرائد الخرائد في الأمثال، (المرجع نفسه)، ص: 294.

[6] – قادة بوتارن، الأمثال الشّعبيّة الجزائريّة، تر: عبد الرحمان حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ص: 127.

وَأَرَاكَ فِي رَكْبِ اَلْحَيَاةِ ... تَسِيرُ خَلْفَ اَلْمَوْكِبِ!
وَأَرَاكَ تُخْدَعُ بِالسَّرَابِ ... وَكُلّ **بَرْقٍ خُلَّبِ** !
يَا " طَالَبَ " اَلْعِلْمِ اِجْتَهِدْ ... لِحُصُولِهِ لَا تَلْعَب! [1]

لاشكَّ أنَّ هذا القولَ هو نفسُه المتداولُ بين أوساطِ العربِ قديماً " يقالُ برقُ خلْبٍ، وبرقٌ خُلَّب بالإضافةِ أيْ برقُ السّحابِ الخلّب وهما البرقُ الّذِي لا غيثَ معه كأنّه خادعٌ، يضربُ لمن يَعِدُ ثمّ يخلفُ ولا يُنْجزُ"[2]، يستعملُ هذا المثَلُ عندَ عدمِ حضورِ الشيءِ المرادِ أو تحقّقهِ، ولذلكَ يشبّهُونَه بالسّحابِ الخلّبِ أو البرقِ الخُلّبِ فلا يمكنُك أنْ تجنيَ منه شيئاً، قدْ تراهُ أوْ تعتقدُ أنّه محمَّلٌ بخيرٍ غزيرٍ ولكنَّه تدليسٌ ووهمٌ، وهكذَا ينصحُ سَحنونُ طالبَ العلمِ بعدمِ اتّباعِ السّرابِ والخلّبِ الّذي يغْرِيه دونَ أنْ يفيدَه في شيءٍ.

ويقولُ **أحمدُ سَحنون** في موضعٍ آخرَ أيضًا:

طَفْحَ اَلْكَيْلُ وَانْتَهَيْنَا لِحَالٍ ... رَبِّ رُحْمَاكَ إِنَّهَا شَرُّ حَال! [3]

المعنَى نفسُه نجدُه شائعاً في الأمثالِ العربيّةِ الّتي تقولُ:" بلغَ السّيلُ الزّبى"هي جمع زُبْيةٍ : وهي حفرةٌ تحفرُ للأسدِ إذَا أرادُوا صيدَه، وأصلُها الرّابيةُ لا يعلُوها الماءُ، فإذا بلغَها السّيلُ كانَ جارفاً مجحفاً، ويُضربُ هذا المثلُ لمن جاوزَ الحدَّ[4]، فمضْربُ المثَلِ يكونُ عندَ مجاوزةِ الحدِّ ومنه نكتشفُ أنَّ الشّاعرَ قد وصلَ حدًّا لا يُطاقُ ونفدَ صبرُه، فأرسلَ هذَا المثَلَ معبّراً عمَّا في أعماقِه منْ معاناةٍ لمْ يعدْ يستطيعُ تحمّلَها، ويدعُو اللهَ أنْ يرحمَه فحالُه لا تَسرُّ.

هناكَ العديدُ منَ الأمثالِ الّتي أوردَها الشّاعرُ في أشعارِه ولا يسعُنا المقامُ إلى ذكرِها كلِّها، مثلَ: (واسطة العقد، الأيّام غدّارة، من حبّ طبّ...)، وعلى العمومِ كانَ استخدامُه للأمثَالِ ودمجِها في أشعارِه نقطةً إيجابيّةً لتقريبِ المتلقّي إليه، وجذْبِه إلى التّفاعلِ معَ أشعارِه.

[1] – أحمد سحنون، (مصدر سابق)، ص: 119.
[2] – أبو يعقوب يوسف بن طاهر الخوبي، فرائد الخرائد في الأمثال، (مرجع سابق)، ص: 47.
[3] – أحمد سحنون، (مصدر سابق)، ص: 163.
[4] – أبو يعقوب يوسف بن طاهر الخوبي، فرائد الخرائد في الأمثال، (مرجع سابق)، ص: 92.

توجدُ وشائجُ تربطُ بينَ النّصوصِ الأدبيّةِ على مرّ العصورِ وبمختلفِ الأنواعِ، بيدَ أنَّ لمسةَ الإنسانِ تبقَى حاضرةً- خصوصاً الشّاعرَ – في خلقِ رموزٍ تعكسُ نظرتَه للحياةِ، فلا ينشأُ أيُّ نصٍّ من العدَمِ وإنّما ينبَني علَى غيرِه منَ النُّصوصِ، والدّارسُ للشّعرِ الجزائريّ الحديثِ يجدُه محمّلاً بتاريخٍ غابرٍ وتراثٍ هائلٍ، فيعمدُ إلى ما يوافقُ هواهُ وتفكيرَه فيستخلصُه لنفسِه وينفرُ ممّا لا تشتهِيه نفسُه فيغضُّ الطّرفَ عنه ويتجاهلُه، ويعدُّ هذا التّداخلُ " وسيلةَ تواصلٍ لايمكن أنْ يحصلَ القصدُ من أيّ خطابٍ لغويٍّ بدونه"[1].

[1] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ، استراتيجيّة التّناص، (مرجع سابق)، ص: 134،135.

الفَصْلُ الثَّانِي:

البِنْيةُ الـ تّرَكِيبِيّةُ و الدِّلَالِيّةُ في شِعرِ أحمدَ سَحنون

توطئة
البنية التركيبيّة
1/ بنية الجملة
2/ التركيب الإسنادي
3/ الجملة الاسميّة / الجملة الفعليّة
4/ الجملة الإنشائيّة
البنية الدّلالية
1/ التّشبيه
2/ الاستعارة
3/ الكناية

البنيةُ الـ تّركيبيّةُ في شعرِ أحمد سحنون

توطئة
البنية التركيبيّة
1/ بنية الجملة
2/ التركيب الإسنادي
أ/ الجملة الاسميّة
ب/ الجملة الفعليّة
3/ الجملة الإنشائيّة
أ/ الجملة الاستفهامية
ب/ الجملة النّدائيّة
ج/ الجملة الأمريّة
د/ جملة النّهي
هـ/ ملخّص للمبحث

تَوطِئَة:

تُولي البنيةُ التّركيبيّةُ عنايةً فائقةً لقضايا الجملةِ وما تتعرّضُ له من تغيّيراتٍ، لكونها تهتمُّ بالقواعدِ والضّوابطِ الّتي تحكمُ نظامَ التّراكيبِ، والتّركيبُ عبارةٌ عن نسيجٍ من الألفاظِ تشكّلُ خطاباً له مظاهرٌ خاصّة تميّزُه، فهو "مظهرٌ من مظاهرِ الكلامِ الّذي يتّخذُ له خصائصَ لسانيةً تميّزُه عن سواه"[1]. فالتّركيبُ كلامٌ يستعينُ به المبدعُ للتّعبيرِ عن جوانبَ عديدةٍ، وليست مجرّدَ علاماتٍ لا تحملُ معنىً بل تَجاوُرها وتقاربُها يكسبُها دلالةً من خلال السّياقِ الّذي تُوضعُ فيه، ولذلكَ فإنّ " تركيبَ الكلماتِ هو الّذي يعطِي لكلِّ جزئيّةٍ أهميّتَها في السّياقِ "[2]، وبهذا فالدّلالةُ لا تتحدّدُ إلّا بالوحداتِ المتَجاورةِ لبعضِها البعضِ وحينما تخضعُ لأنظمةٍ وتقنيّاتٍ معيّنةٍ تُعطينا سياقاً وفْقَ ما يريدُ الأديبُ إيصالَه.

يعتمدُ التّركيبُ الشّعريُ على النّظامِ النّحوي للجملةِ، لكونِ الدلالةِ تُفهم من سياقٍ يستندُ أساساً إلى ركيزةِ القواعدِ النّحويّةِ، ولهذا نجدُ **الجرجانيَ** يبرزُ الوظيفةَ الحيويّةَ للنّحوِ في نظْمِ الشّعرِ قائلاً: " إعلمْ أنّ النّظمَ ليس إلّا أنْ تضعَ كلامَك الموضعَ الّذي يقتضِيه علمُ النّحوِ وتعملَ على قوانينِه وأصولِه وتعرفَ مناهجَه الّتي نهجتْ فلا تزيغَ عنها، وتحفظَ الرسومَ الّتي رُسمت، فلا تخلَّ منها بشيءٍ وذلك أنّنا لا نعلمُ شيئاً يبتغيه النّاظمُ بنظمِه غير أنْ ينظرَ في وجوهِ كلّ بابٍ وفروقِه "[3].يشيرُ القولُ إلى ضرورة الاعتناءِ بوضعِ الكلامِ وفْق ما يقتضيه علمُ النّحو بطريقةٍ صحيحةٍ ليحصلَ التّكاملُ بين المبنى والمعنى وتتحقّقَ جماليةُ النّظْم، والترابطِ الوثيقِ بين أجزاءِ المنظُومِ، والنّحوُ يفرضُ على الأوّلِ مراعاةَ الثّاني حتّى تتمَّ الفائدةُ " فلستَ بواجدٍ شيئاً يرجعُ صوابُه إن كان صواباً وخطؤُه إن كان خطأً إلى النّظمِ ويدخل تحت هذا الاسمِ، إلّا وهو معنى من معاني النّحوِ قد أصيبَ به موضعُه ووضعَ في حقِّه أو عُومل بخلافِ هذا فأُزيلَ عن موضعِه، واستعملَ في غيرِ ما ينبغي له، فلا ترى كلاماً قد

---

[1]- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشّعري، ط1، دار الحداثة – لبنان- 1986م، ص: 53.

[2]- محمّد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، ط1، 1994م، ص: 321.

[3]- يُنظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع: محمّد عبد المنعم خفاجي، تح: ياسين الأيّوبي، مكتبة القاهرة، ط1، ص: 127.

وُصف بصحّةِ نظمٍ أو فسادهِ، وتلك مزيّةٌ، وذلك فضلٌ إلى معاني النّحو وأحكامِه ووحدتِه "[1]، فلا شكَّ أنّ البنيةَ النّحويّةَ تتكوّنُ من الكلامِ المركّبِ الّذي تنشأُ بين كلماتِه علاقات مختلفةٌ، تظهر فيها "العلاقةُ الدّاخليّةُ بين الوحداتِ اللّغويةِ والطّرقِ الّتي تتألّفُ بها الجملُ من الكلماتِ"[2]، ومعرفةُ الوشائجِ الّتي تربطُ بين الكلماتِ تساهمُ في تحديدِ القواعدِ وترتيبِها، وهو ما يُعينُ على معرفةِ نوعِ الجملة والدّورِ الّذي تؤدِيه في أداءِ المعنى داخلَ السّياقِ.

تقوم اللّغةُ على نظامٍ خاصٍّ تجعل الشّاعر يختار الطريقةَ والأسلوب والتّشكيلَ والتّركيبَ الّذي يحتاجُه في إنتاجِ عمله، حيثُ يتفرّدُ به عن غيرِه خصوصاً إذا تجاوز المألوفَ وانحرفَ عن المعقول حتّى يحقّقَ شعريّتَه، ولذلك فإنّ "اللّغةَ الشّعريّةَ دائماً تعيدُ إحياءَ موقفِ الإنسانِ من اللّغةِ ومن علاقةِ اللّغة بالواقعِ وتجلُو طرقا جديدة للتّأليفِ الدّاخلي للعلامةِ اللّغويّة وتكشفُ إمكانيّاتٍ جديدةً لاستخدامها"[3]، لأنّ الشّاعرَ يهتمُّ باللّغةِ وبها يعبّرُ عن الواقعِ الّذي يعيشُه، يسعى دومًا للتّعمّقِ في مكنُوناتِها والبحثِ عن الجديدِ فيها ولا يكون ذلك إلّا بالانطلاقِ من بنيةِ الجملةِ الشّعريّة بأنواعِها المتباينةِ.

1/ بِنيَةُ الجُملةِ:

ينصبُّ اهتمامُ البنيةِ التّركيبيّةِ على الجملة بالدّرجةِ الأولى كونُها تُعنى بترابطِ الكلماتِ وتآلفِها، فتدرسُ تركيبَها وتركيبتَها وكيفيّةَ تكوينِها وما تتميّزُ به من خصائصَ جماليّةٍ ودلاليّةٍ وصولاً إلى أنواعِها، وهذا يستوجبُ علينا الوقوفَ عندَها.

عرفتْ الجملةُ عديدَ المفاهيمِ عند العربِ، إذْ تعدّدتْ وتنوّعتْ التّعاريفُ بتعدّدِ وتنوّع اتجاهاتِ كلّ عالِمٍ، ولعلّ السّبقَ كان **للمبرّدِ** في استعمالِ لفظةِ الجملةِ عندما قال: " إنّما كان الفاعلُ

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (المرجع نفسه)، ص: 127.

[2]- نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللّغة ومناهج البحث اللّغويّ، المكتبة الجامعيّة الأزريطيّة، الإسكندرية، مصر، دط، 2001م، ص: 149.

[3]- كمال أبو ديب، في الشّعريّة، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، ص: 74.

رفعاً لأنّه هو والفعلُ جملة يحسنُ السّكوت عليها، وتجبُ لها الإفادةُ للمخاطبِ "[1]، يتّضحُ من القولِ أنّ الجملةَ تأتي لتأديةِ معنى معيّن ودورها الإفهامُ وإفادة السّامع وتتكوّن من عناصرَ محدّدةٍ وفق تركيب خاصٍّ، وعليه فالجملةُ عموماً " ما تركّبَ من كلمتيْنِ أو أكثرَ، وله معنى مفيدٌ مستقلٌ "[2].

لم يتّفقْ علماءُ الغربِ أيضاً حول تعريفٍ واحدٍ للجملةِ، فجاءتْ مفاهيمُهم متباينةً لتباينِ اتجاهاتِهم ومذاهبِهم الفكريّةِ، حيثُ يعرّفُها **بلومفيلد Blomfield** في قولِه:" هي شكلٌ لغويٌّ مستقلٌّ، لا يدخلُ عن طريقِ أيّ تركيبٍ نحويٍّ أكبر منه"[3]، فالجملةُ مستقلةٌ ولها تركيبٌ خاصٌّ يحدّدُ نوعَها.

وقد أدّى الاختلافُ في تعريفِ الجملةِ إلى الاختلافِ في أقسامِها فظهرت عدّةُ تقسيماتٍ في الدّرسِ النّحويّ العربيّ بالنّظرِ إلى النّوعِ فقالُوا: " الاسميّة، الفعليّة والظّرفيّة، واعتمادًا على طبيعةِ المسند إليه قالُوا: جملةٌ كبرى وجملةٌ صغرى، ومن جهة الوظيفةِ قالوا: الجملة الّتي لها محل من الإعراب، والجملة الّتي لا محلّ لها من الإعراب"[4]، فالنّصُ لا يستغني عن الجملةِ أبدًا وهي محورُه فمن خلالها "يتمّ التّواصلُ والتّفاهم، وليسَ هناكَ خطابٌ بما دونَ الجملةِ "[5]، وما دام الخطابُ بما دون الجملةِ غير موجودٍ حسبَ القولِ، سنحاول أنْ نستجليَ أنواعَ الجملِ الّتي استعملَها **أحمدُ سحنون** في مدوّناتِه من أجل إنتاجِ خطابٍ شعريٍّ يحملُ معانِيه ويوصلُها إلى القارئ ليحصلَ الفهمُ وتتمَّ الفائدةُ.

2/ التّرْكِيبُ الإسْنادِيّ:

اعتنَى علماءُ اللّغةِ العربُ القدامى بهذا الباب عنايةً فائقةً، وسببُ الاهتمامِ راجعٌ لمكانة عنصرِ الإسنادِ في البنيةِ النّحويّة، فالمركّبُ الإسنادِيّ يتكوّن من مسندٍ ومسندٍ إليه، و المسند إليه هو: "الفاعل، نائب الفاعل، المبتدأ، واسم الفعل النّاقص، واسم الأحرف المشبّهة بـ ليس، واسم إنّ وأخواتها، واسم لا النّافية للجنس، ولا يكون المسندُ إليه إلّا اسماً، أما المسندُ فهو: الفعل، واسم

[1] – المبرّد، المقتضب، ج1، تحقيق: عبد الخالق عظيمة، دار الكتاب المصريّ، القاهرة، مصر، 1968م، ص: 146.

[2] – حسن عبّاس، النّحو الوافي، دار المعارف بمصر، ط3، د ت، ص: 15.

[3] – أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربيّة، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، د ط، 1988م، ص: 11.

[4] – مهدي المخزومي، في النّحو العربيّ –نقد وتوجيه– منشورات المكتبة المصريّة، بيروت، لبنان، ط4، 1964م، ص: 39.

[5] – أحمد شاميّة، في اللّغة، دار البلاغ للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2002م، ص: 36.

الفعل، وخبر المبتدأ، وخبر الفعل النّاقص، وخبر الأحرف المشبّهة بـ ليس، وخبر إنّ وأخواتها"[1]، فصلَ القولُ انتماءَ كلِّ لفظٍ في التّركيب الإسناديّ ويتعلّقُ الأمرُ بالجملتينِ الاسميّة والفعليّة لأنّ "الصّورةَ الأساسيّةَ للجملِ الّتي مسندُها فعل أنْ يتقدمَ الفعلُ على المسندِ إليه..والصّورة الأساسيّةُ للجملِ الّتي مسندها اسمٌ أنْ يتقدّمَ المسندُ إليه على المسندِ"[2]، أيْ تقدّمُ الفعل والمبتدأ.

3/ الجُملةُ الاسميّةُ:

تتألّفُ الجملةُ الاسميّةُ من عنصرينِ أساسيينِ هما: المبتدأ والخبر، ويعرّفه **الجرجاني** قائلاً: "إنّ موضوعَ الاسمِ على أنْ يثبتَ به المعنى للشّيء من غير أنْ يقتضيَ تجدّده شيئًا بعد شيءٍ"[3]، فالاسمُ مجرّدٌ من الزّمنِ يمتازُ بالسّكونِ والثّباتِ، بيدَ أنّ طريقةَ التّركيبِ متنوّعةٌ ومتعدّدةٌ فيه، وهذِه بعضُ النّماذجِ الّتي وردتْ في مدوّناتِ **أحمدَ سَحنون**، حيثُ جاء في قصيدةٍ له بعنوانِ **مَوْكِب الرَّبِيعِ**:

زَمْهَرِيرٌ يَفْرِي اَلْجُلُودَ مُذِيب وَثُلُوج تَأْتِي بِأَثَرِ صَقِيع

وَرُعُود لَهَا هَزِيمٌ مُرِيع وَدَوِيّ يَصُمُّ سَمْعَ اَلسَّمِيعْ

ذَاكَ جَيْشُ اَلشِّتَاءِ وَلَّى كَسِيرًا مُذْ أَطَلَّتْ عَلَيْهِ شَمْسُ اَلرَّبِيعِ

فَالْعَصَافِيرُ رَجَعَتْ كُلَّ لَحْنٍ يَسْتَرِقُ اَلنُّفُوسَ بِالتَّرْجِيعِ

وَعَلَى هَامَةِ اَلْخَمَائِلِ إِكْلِيلٌ مِنَ اَلزَّهْرِ مُحْكَم اَلتَّرْصِيعِ

وَالْمُرُوجِ اَلْخُضْرِ تَخْتَالُ عَجبًا أَثْوَابًا حَبَتْهَا بِهَا أَكُفّ اَلرَّبِيعِ

وَالسُّهُول اِكْتَسَتْ مِنْ اَلْعُشْبِ وَالرَّوَابِي ضَوَاحِكَ بِالزُّرُوعِ

وَعَبِيرِ اَلْأَزْهَارِ يَعْبَقُ فِي اَلرَّوْضِ فَتَشْفِي بِهِ جُلُّ اَلْوَجِيعِ

---

[1] – يُنظر، علي رضا، المرجع في اللّغة العربيّة نحوها وصرفها، تح: عادل أنور خضر، ط ج، دار الشّرق العربيّ للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت ، لبنان، ص: 13.

[2] – فاضل صالح السّمرائي، معاني النّحو، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ج1، عمّان الأردن، ط1، 2000م، ص: 15.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (مرجع سابق)، ص: 174.

فَزَمَانُ اَلرَّبِيعِ أُغْنِيَةَ اَلدُّنْيَا وَالسِّحْرِ فِي جَمِيعِ اَلرُّبُوعِ

إِيهْ هَلْ فِيكَ يَا رَبِيع اِنْعِتَاق لِبَنِي اَلضَّادِ مِنْ حَيَاةِ اَلْخُضُوعِ ؟

لَكَ شَمْسُ طُلُوعُهَا مُسْتَمِرٌّ، هَلْ لِشَمْسٍ لَنَا اِخْتَفَتْ مِنْ طُلُوعِ ؟[1]

تنوّعَ المسندُ إليه في هذه الجملِ الاسميّةِ بين الاسمِ المفردِ الصّريح في (زمهرير، ثلوج، رعود، العصافير، المروج الخضر، السّهول، عبير الأزهار، زمان الرّبيع ...) واسمِ الإشارةِ (ذاك)، أمّا المسندُ فاختلف من اسمٍ مفردٍ (مذيب، أغنية، جيش) إلى الجملةِ الفعليّةِ (تأتي، يصمّ، رجعت، تختال، يعبق)، إلى شبه جملة (على هامة الخمال، لك) وعليه جاءَ التّركيبُ النّحويُّ – في بعض النّماذج– على الشّكلِ الآتي في الجمل:

مبتدأ (ثلوجٌ) + الخبر جملة فعلية (تأتي)

مبتدأ (زمهريرٌ) + خبر (مذيب) + جملة اعتراضيّة (يفري الجلود)

مبتدأ (السّهول) + الخبر جملة فعلية (اكتست)+ جار ومجرور (من العشب)

مبتدأ (زمانُ الرّبيع) + خبر (أغنية الدّنيا)

مبتدأ (ذاك) + الخبر(جيش الشّتاء)

مبتدأ مؤخر (شمس) + الخبر شبه جملة (لك)

يحاولُ الشّاعرُ من خلالِ هذه التّراكيبِ المختلفةِ للجملةِ الاسميّةِ أنْ يحكيَ عن حالِ الرّبيعِ وينقلَ وضعَه الّذي يجيئُ من أجل وضعِ حدٍّ للعذابِ والمعاناةِ الّتي يعيشُها الشّاعرُ في الشّتاءِ، وهو ما يحيِي فيه تلكَ الأيّامَ الصّعبةَ الّتي قضاها في السّجنِ، وممّا يوافقُ ذلك قولُه في قصيدةِ **شتاءِ بُوسُوي** :

جَاءَ اَلشِّتَاءُ بِجَيْشٍ مِنْ رَزَايَاهْ تَكَادَ تَنْفَدُ مِنْ غَيْضِ حَنَايَاهُ[2]

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 43،44.

[2] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (المصدر نفسه)، ص: 158.

لكنّهُ ظلّ موقناً ببُشرى تجبرُ خاطرَه تشبهُ إقبالَ الرّبيعِ لإجلاء ذلك الدّويّ وتلكَ الرّعودِ، وفي هذا تلميحٌ وإسقاطٌ على الحياةِ الّتي يحذُوها التّفاؤلُ والغدُ المشرقُ الّذي تزولُ فيه كلُّ الصّعابِ.

وتوالتْ الجملُ الاسميّةُ كذلك في قصيدةِ **أنتِ**، ولكنْ وفقَ تركيبٍ يختلفُ عن سابقِه، في قوله:

أَنْت عَبِيرُ اَلزَّهْرِ فِي رَوْضَةٍ أَثْمَلَهَا اَلْفَجْرُ بِخَمْرِ اَلنَّدَى !

أَنْت عَنَاءُ اَلطَّيْرِ فِي أَيْكَةٍ تَرْقُصُ لِلطَّيْرِ إِذَا غَرَّدَا

أَنْت رَفِيفُ اَلْقَلْبُ فِي قُبْلَةٍ مُنْعِشَةٍ تَطْفِيئُ حُر اَلصَّدَى !

أَنْت دَبِيبُ اَلْبُرْءِ فِي مُهْجَةٍ كَادَتْ تَلَاقِي مِنْ أَسَاهَا اَلرَّدَى

أَنْت أَمَانُ اَلْأَنْفُسِ اَلْخَائِفَةِ وَالْهَوْل يَدْنُو مِنْ حِمَاهَا خُطَاهُ

أَنْت خَيَالَاتُ رُؤَى سَالِفِهِ مَا بَيْنَ إِقْبَالِ وَعَزَّ وَجَاهٍ !

أَنْت وَمِيضُ اَللَّمْحَةِ اَلْخَاطِفَةِ مِنْ أَمَلٍ حُلْوٍ لَذِيذٍ جَنَاهُ!

أَنْت ظِلَالُ اَلْوَاحَةِ اَلْوَارِفَةِ آوَى إِلَيْهِ مِنْ هَجِيرِ اَلْحَيَاةِ !

أَنْت جَمَالُ اَلْكَوْنِ فِي نَاظِرِي لَوْلَاكَ لَمْ أُبْصِرْ جَمَالَ اَلْوُجُودِ

أَنْت أَرْبَح اَلْخُلْدُ فِي خَاطِرِي لَوْلَاكَ لَمْ أَعْرِفْ مَعَانِي اَلْخُلُودِ

أَنْت سَمَاءُ اَلْوَحْيِ لِلشَّاعِرِ! يَنْهَلُ مِنْهَا كُلَّ مَعْنَى شُرُودِ

أَنْت لَذِيذُ اَلنَّوْمِ لِلسَّاهِرِ قَدْ ذَادَ عَنْهُ اَلْهَمُّ طَعْمَ اَلْهُجُودْ[1]

اختلفَ النّظامُ التّركيبيُّ للجملِ الاسميّةِ في هذا النّموذجِ لأنّ المسندَ إليه تكرّرَ عدّةَ مرّاتٍ ويتمثّلُ في ضميرِ المخاطَبِ (أنت)، وقدْ وردتْ على الترتيبِ الآتي:

مبتدأ (أنت) + الخبر مفرد معرّف بالاضافة (عبيرُ الزّهرِ)+ جار ومجرور (في روضةٍ)

[1]- أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (المصدر نفسه)، ص: 64.

مبتدأ (أنت) + الخبر مفرد معرّف بالاضافة(عناءُ الطّيرِ)+ جار ومجرور (في أيكةٍ)

مبتدأ (أنت) + الخبر مفرد معرّف بالاضافة(دبيبُ البرءِ)+ جار ومجرور (في مهجةٍ)

مبتدأ (أنت) + الخبر مفرد معرّف بالاضافة(رفيفُ القلبِ)+ جار ومجرور (في قبلةٍ)

مبتدأ (أنت) + الخبر مفرد معرّف بالاضافة(أمانُ الأنفسِ)+ صفة (الخائفة)

مبتدأ (أنت) + الخبر مفرد معرّف بالاضافة(وميضُ اللّمحةِ) + صفة (الخاطفةِ)

مبتدأ (أنت) + الخبر مفرد معرّف بالاضافة(ظلالُ الواحةِ) + صفة (الوارفةِ)

مبتدأ (أنت) + الخبر مفرد معرّف بالاضافة(لذيذُ النّومِ) + جار ومجرور (للسّاهر)

يتجلَّى من خلالِ هذا التّركيبِ حبُّ الشّاعرِ الّذي راحَ يوزّعُه على مُستحِقّيه، فيصفُ هذا الودَّ وقد هزَّ كيانَه، غير أنّه غريبٌ عجيبٌ أمرُه فبعدما فعلَ به ما فعلَ، ها هو ذا يبعثُ في نفسِه الطّمأنينةَ والهدوءَ، ولكنَّ جرحَه عميقٌ لا يتركُه ينهضُ من سقوطِه، ولم يمنعْه ذلك من تقديمِ شغفِه لكلِّ من يكافحُ ويناضلُ في سبيلِ الخروجِ من مراحلِ المعاناةِ، ثمّ شرعَ في إغداقِ الموصوفِ بأجملِ النّعوتِ والأوصافِ يُصوّرُهُ مستعيناً بأحسنِ ما ورد في الطّبيعةِ من زهرٍ وروضٍ وطيرٍ وظلالٍ ساكباً عليهِ ألطفَ المشاعرِ وأرهفَ الأحاسيسِ الّتي تجسّدُ مدَى عشقِه لهذِه الشّخصيّةِ ويتجلَّى في بيتِه :

يَا فَوْزُ " لَمْ تَقضِ مِنّي عَاشِقٌ ... وَلَا اِنْجَلَى لَيْلُ اَلْخُطُوبِ اَلْجِسَامِ[1]

يتواصلُ توظيفُ الشّاعرِ للجملِ الاسميّةِ وينوّعُ في نسجِ تركيبِه معتمداً على ضميرِ المفردِ المتكلّمِ (أنا) جاعلًا إيّاهُ متصدّراً الكلامَ في مواضعَ متتاليةٍ من قصيدةِ **أنا مسلم**:

أَنَا مُسْلِمٌ وَكَفَى بِأَنِّي مُسْلِمُ حَوتِ اَلْمَكَارِمِ كُلَّهَا أَنَا مُسْلِمُ

أَنَا مُسْلِمٌ رَغْمَ اَلْعَدَاءِ فَهُمْ اَلْأُلَى كَانُوا اَلْعَدَاءَ، حَسَدًا لِأَنِّي مُسْلِمُ

أَنَا مُسْلِمٌ مَا عِشْتُ لَا أَخْشَى اَلرَّدَى لَكِنَّ أُسَرّ بِهِ لِأَنِّي مُسْلِمُ

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (المصدر نفسه)، ص: 64.

أَنَا مُسْلِمُ تُشْفِي اَلْجَرَّاحَ جَمِيعَهَا وَتَحُلَّ مُشْكَلَ وَضْعِنَا أَنَا مُسْلِمُ

أَنَا مُسْلِمُ سَبَبُ اَلْوُصُولِ لِخَالِقِي وَوَسِيلَتِي لِرِضَاهُ أَنِّي مُسْلِمُ

أَنَا مُسْلِمٌ سَأَفُوزُ يَوْمَ لِقَائِهِ بِجَمِيلِ رُؤْيَتِهِ لِأَنِّي مُسْلِمُ

أَنَا مُسْلِمٌ دَارِي هُنَاكَ بِجَنَّةِ اَلْفِرْدَوْسِ تَخْلِيدًا لِأَنِّي مُسْلِمُ

أَنَا مُسْلِمٌ حُزْتُ اَلسَّعَادَةَ كُلَّهَا وَحَظِيتُ بِالْحُسْنَى لِأَنِّي مُسْلِمُ

أَنَا مُسْلِمٌ كَانَتْ بِدَايَةِ مَجْدِنَا وَتَكَوَّنَ آخِرٌ مَجْدنَا أَنَا مُسْلِمُ

أَنَا مُسْلِمُ سِمَةُ اَلْخُلُودِ لِأُمَّتِي قَدْ عَقَّنَا مَنْ لَمْ يَقُلْ أَنَا مُسْلِمُ[1]

يتميّزُ هذا التّركيبُ بطغيانِ الضميرِ (أنا) عليه، فأخذَ دورَ المسندِ إليه في كلِّ القصيدةِ بصفةٍ متتابعةٍ، كما وردَ المسندُ اسماً ظاهراً صريحاً نكرةً تارةً وموصُوفاً تارةً أخرى، وقد انْبنَى التّركيبُ على النّحوِ الآتي:

مبتدأ (أنا) + خبر (مسلم)

مبتدأ (أنا) + خبر (مسلم) + جملة فعلية (تشفي الجراحَ)

مبتدأ (أنا) + خبر (مسلم) + جملة اسميّة (سببُ الوصولِ لخالقِي)

مبتدأ (أنا) + خبر (مسلم) + جملة اسميّة منسوخة(كانت بدايةَ مجدِنا)

مبتدأ (أنا) + خبر (مسلم)+ جملة اسميّة (سمةُ الخُلودِ لأمّتي)

ينطلقُ **أحمدُ سَحنون** من مثلٍ شائعٍ في أوساطِ العامةِ يردّدونَه ويفتخرونَ به، تبنّتْهُ جمعيةُ العلماءِ المسلمينَ الجزائريينَ وهو ما ترسّخَ في الضّميرِ الجمْعِي لديهم، وكذلكَ كان للشّاعرِ يقينٌ راسخٌ به، غير أنّه وظّفَه بصيغةِ المفردِ "أنا" ليقطعَ الشّكَ ويؤكدَ ثقتَه بنفسِه من خلالِ إثباتِ إيمانِه والاعتدادِ بالأنا، فهو مستبسلٌ غير مستسلمٍ يقاتلُ أيَّ شيءٍ يمسُ هذه القاعدةَ الثّابتةَ، ويعودُ الأنَا مجدّداً لتتعزّزَ

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 328.

معه الثّقةُ لأنّه على أهبةِ الاستعدادِ وجاهزٌ لتلبيةِ النّداءِ، في سبيلِ إعلاءِ كلمةِ الحقِّ غير مبالٍ بما يعترضُه من عوائقَ، بلْ على العكسِ فالكفاحُ لأجل الإسلامِ يجعلُه مسروراً ويُشْفي جراحَه، وكلّ هذا صيّرَه ليكونَ خالداً وأجدرَ بجنانِ الخلدِ.

وكذلكَ من بينِ القصائدِ الّتي تكرّرتْ فيها الجملُ الاسميّةُ بصفةٍ متواليةٍ قصيدةُ **رمضان رمضان رمضان** :

رَمَضَانُ اَلَّذِي بِهِ وُلِدَ اَلْإِسْلَامِ ... دِينَ اَلْإِنْشَاءِ وَالتَّعْمِيرِ

رَمَضَانُ شَهْرُ اَلْهِدَايَةِ ... وَالتَّوْبَةِ شَهْر اَلتَّحْرِيرِ وَالتَّطْهِيرِ

شَهْرُ تَزْكِيةِ اَلنُّفُوسِ وَتَهْذِيبِ ... اَلْعُقُولِ بِالْعِلْمِ وَالتَّنْوِيرِ !

شَهْرُ تَقْوِيَةِ اَلْإِرَادَةِ وَالصَّبْرِ ... وَشَهْر اَلتَّوْجِيهِ وَالتَّذْكِيرِ

شَهْرُ تَخْلِيصِنَا مِنْ اَلشِّرْكِ ... وَالْإِلْحَادِ وَالْإِثْمِ وَالْخَنَى وَالْفُجُور

رَمَضَانُ هُوَ اَلرَّبِيعُ إِذَا غَابَ ... اَلرَّبِيعُ بِخِصْبِهِ اَلْمَوْفُور

رَمَضَانُ يُغَنِّي بِتَرْتِيلِ آيَاتٍ ... اَلْكِتَابِ عَنْ سِحْرِ شَدْوِ اَلطُّيُورِ

وَعَبِيرُ أَنْفَاسِ مَنْ صَامَ أَوْ سَبَّحَ ... فِيهِ يُنْسِي عَبِيرْ اَلزُّهُورِ

نَحْنُ أَهْلُ اَلْقُرْآنِ أَهْلُ اَلتَّعَالِيمِ ... اَلَّتِي بَدَّدَتْ ظَلَامَ اَلْعُصُورِ
لَيْلَةُ اَلْقَدَرِ مَوْسِم سَنَوِيّ ... لِلْعُلَا لِلْهُدَى لِمَنْحِ اَلْأُجُورِ[1]

غيَّر الشّاعرُ من تركيبِ الجُملةِ الاسميّةِ فجعلَ المسندَ إليه يتنوّعُ بين الاسمِ الظّاهرِ الصّريحِ (رمضان، شهر)، وبينَ الاسمِ الظاهرِ الصّريحِ المعرّفِ بالإضافةِ (عبير الأنفاس، ليلة القدر)، وبينَ الضّميرِ أحياناً (نحن)، وهو ما انجرَّ عنه تنوّعٌ في المسندِ توزّعَ بين الجملةِ الفعليّةِ والجملةِ الاسميّةِ والاسم الظّاهرِ، وهذا ما يكشفُ عنه التركيبُ التّالي:

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (المصدر نفسه)، ص: 265،266،267.

مبتدأ (رمضانُ) + الخبر جملة فعليّة (وُلد الإسلام)

مبتدأ (رمضان) + خبر (شهرُ الهدايةِ)

مبتدأ (رمضان) + الخبر جملة اسميّة (هو الرّبيع)

مبتدأ (رمضان) + الخبر جملة فعليّة (يغنّي)

مبتدأ (عبيرُ أنفاسِ) + الخبر جملة فعليّة (ينسي)

مبتدأ (نحن) + خبر(أهلُ القرآنِ)

مبتدأ (ليلةُ القدرِ) + خبر (موسمٌ سنويّ)

يبدُو الشّاعرُ انطلاقاً من المقطعِ ناسكاً في ثوبِ شخصيّةٍ إسلاميّةٍ متأثّرةٍ بتعاليمِه السّمْحةِ، بدليلِ يقينِه بما جرتْ عليه سنّةُ اللهِ في الملكُوتِ، ويضربُ لنا مثلًا حولَ طينةٍ تصبُو إلى الرّفعةِ والعلوّ لتبلغَ مرتقًى صعباً، ثمّ يعودُ للتّأكيدِ وإثباتِ سنّةِ اللهِ الّتي خلَتْ في كونِ شهرِ رمضانَ حالةً خاصّةً، فيتطرّق إلى عظمةِ هذا الشّهرِ الفضيلِ وبذلك هو يعظّمُ الخالقَ عزّ وجلّ بتبيانِ مميّزاتِ هذا الشّهرِ الّذي يحصّنُ المسلمَ ويزيدُه قوّةً، ويحتوي على ليلةٍ عظيمةٍ هي خيرٌ من ألفِ شهرٍ، حتّى أنّ الشّاعرَ شبّهه بفصلِ الرّبيعِ لما فيهِ من مزايَا وجمالٍ.

1.3/ الجُملةُ الاسميّةُ المنسُوخةُ:

هي عبارةٌ عن مبتدإٍ وخبرٍ يدخلُ عليهما فعلٌ ناقصٌ أو حرفٌ ناسخٌ فيغيّرُ حركتَهما الإعرابيّةَ، ومن النّماذجِ الّتي برزتِ في شعرِ **سَحنون** نذكرُ مقطعاً من قصيدته **ماتَ ابنُ باديسَ** حيثُ يقولُ :

قَدْ كَانَ فِي كُلِّ أُسْبُوعٍ يُصْدِرُهَا ... بِنَفْحَةٍ مِنْهُ فِي أُسْلُوبِهِ اَلْعَجَبِ

وَمَنْ لِتَفْسِير أَيِّ اَللَّهَ يُرْسِلُهَا ... عَلَى رُؤُوسِ خُصُومِ اَلْحَقِّ كَالشُّهُبِ ؟

كَانَ اِبْنُ بَادِيسَ يَغْذُوهَمْ مَعَارِفُهُ ... فَوَدَّعُوا مُذْ تَوَلَّى فِيهِ خَيْرَ أَبِ

كَانَ اِبْنُ بَادِيسَ خَصْمَ اَلْجَهْلِ مَا فَتِئَتْ ... يُمْنَاهُ تَصْرَعُهُ فِي كُلِّ مُضْطَرِبِ

كَانَ اِبْنُ بَادِيسَ عَفَّ اَلنَّفْسَ مُقْتَنِعًا ... مِنْ دَهْرِهِ بِحَيَاةِ اَلْعِلْمِ وَالْأَدَبِ

كَانَ اِبْنُ بَادِيسَ رَحبَ اَلصَّدْرِ مُبْتَسِمًا ... يَلْقَى اَلْخُطُوبَ بِقَلْبٍ غَيْرِ مُضْطَرِبِ

كَانَ اِبْنُ بَادِيسَ لِلْإِسْلَامِ سَابِغَةً ...تَرِدُ عَنْهُ سِهَامُ اَلطَّعْنِ وَالرَّيْبِ

كَانَ اِبْنُ بَادِيسَ لَا يَنْفَكُّ ذَا كَلَف ... بِالصَّالِحَاتِ وَلِلْعَلْيَاءِ ذَا طَلَبِ

كَانَ اِبْنُ بَادِيسَ فِي أَوْصَافِهِ رَجُلاً ... لَكِنَّهُ كَانَ فِي أَخْلَاقِهِ كَنَبِيّ[1]

يلاحظُ في هذا المقطعِ وُرودُ الفعلِ الماضِي النّاقصِ (كان) مكرّراً بكثرةٍ ليساهمَ في نقلِ السّردِ وتسهيلِه وإضفاءِ نوعٍ من السّلاسةِ والتّرابطِ بين التّراكيبِ، وعليه جاءَ بناؤُه كالآتي:

فعل ماضٍ ناقص (كان) + اسمها (ابنُ باديسَ) + خبرها جملة فعليّة (يغذوهم)

فعل ماضٍ ناقص (كان) + اسمها (ابنُ باديسَ) + خبرها اسم صريح ظاهر (خصمَ الجهلِ)

فعل ماضٍ ناقص (كان) + اسمها (ابنُ باديسَ) + خبرها (عفَّ النّفسِ)

فعل ماضٍ ناقص (كان) + اسمها (ابنُ باديسَ) + خبرها (سابغةً)

فعل ماضٍ ناقص (كان) + اسمها (ابنُ باديسَ) + خبرها (رجلاً)

يسردُ لنا **أحمدُ سحنونُ** الأوضاعَ الّتي كانت سائدةً حينَذاك، حيثُ حملَ رئيسُ جمعيةِ العلماء المسلمينَ على عاتقِه مسؤوليّةَ النّهوضِ بالأمّةِ الجزائرية، حينما عمَّ الضّنكُ وحاولَ الاحتلالُ إبعادَ الشّعبِ عن دينِه بشتّى الطّرقِ، لتظهرَ إلى جانبِ **ابنِ باديسَ** طائفةٌ يحرّكُها الوازعُ الدّينيُّ فتنكرُ مظاهرَ ثقافةِ المستدمرِ جملةً وتفصيلًا وتبقَى مرارةً في الحلْقِ إذْ شبّهَها الشّاعرُ بالشّهبِ، ويعبّرُ عن قائدِها الفذِّ وكأنَّه نبيٌّ كونُه أسّسَ لفكرٍ إسلامِيّ يحمِي مجتمعَه وينتشلُه منْ وسطِ هذه الفوضَى الّتي صارتْ بلْوى بفعلِ ما دعَا إليهِ قوّادُ فِرنسَا .

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 244.

وفي نموذجٍ آخرَ مزجَ الشّاعرُ بين الحرفِ النّاسخِ (أنَّ) (لكنّ) في قصيدتِه **بكِيتُ** الّتي يقولُ فيها:

بَكَيْتُ عَلَى أَنَّنِي قَدْ سَعَيْتُ ! ! ... إِلَى مَا رُمتُهُ وَاشْتَهَيتْ!

وَ أَنِّي كُلَّ اَلثِّمَارِ جَنَيْتُ ! ! ! ... شَرِبْتَ وَلَكِنَّنِي مَا اِرْتَوَيْتُ

أَكَلت وَلَكِنَّنِي مَا اِكْتَفَيْتُ ... أَمَرَتْ وَلَكِنَّنِي قَدْ أَبَيْتُ !

نَهَيْتَ وَلَكِنَّنِي قَدْ عَصَيْتُ ... وَأَنِّي لِمَا لَا يُفِيدُ اِقْتَنَيْت

وَأَنِّي بِحِضْنِ اَلْهَوَانِ اِرْتَمَيْتُ ... وَأَنِّي بِأَعْدَاءِ دِينِيّ اقْتَدَيتْ

وَأَنِّي بِأَهْلِ اَلضَّلَالِ اهْتديتْ ... وَأَنِّي لِدَارِ اَلْغُرُورِ أَوَيْتُ !

وَأَنِّي لَبَهْرَجِهَا قَدْ هويتْ ! ... وَأَنِّي بِدُنيَا اَلطُّغَاةِ احْتَمَيْتْ

وَأَنِّي اِبْتَسَمْت لَهُمْ وَانْحَنَيْتُ ... وَأَنِّي بِغَدْرِ اَلصِّحَابِ اِكْتَوَيْتُ

وَأَنِّي رَأَيْتُ وَيَا مَا رَأَيْتُ ! ... رَأَيْتَ اَلْوَرَى كُل حَيٍّ كَمَيِّتٍ[1]

وردتْ البنيةُ التّركيبيّةُ للجُملِ الاسميّةِ المنسوخةِ علَى الوجهِ الموالِي في هذا المقطعِ :

الحرف النّاسخ (أنّ) + اسمها (الضّمير المتّصل الياء) + خبرها جملة فعليّة (سعيتُ)

فعل ماضٍ ناقص (لكنّ) + اسمها (الضّمير المتّصل الياء) + خبرها جملة فعليّة (عصيتُ)

الحرف النّاسخ (أنّ) + اسمها (الضّمير المتّصل الياء) + خبرها جملة فعليّة (ابتسمتُ)

استعانَ **سحنونُ** بالحرفِ النّاسخِ (أنّ) الّذِي يفيدُ التّوكيدَ مع (لكنّ) الدّالِ على الاستدراكِ، وبهما صوّرَ لنا إنْساناً مهمُوماً يُكابدُ أعباءَ الحياةِ وهوَ إسقاطٌ على حالِ الوطنِ والمجتمعِ، فراحَ يتحدّثُ عن المزلّاتِ الّتي وقعَ فيها، حينَ همَّ بفعلِ كلِّ ما يُنافي تعاليمَ دينِه وألقَى بنفسِه في براثنِ الفتنِ واتخاذِه لأهلِ الأهواءِ قدوةٌ وتقليدُه الأعمَى لعدوِّه ، ويخلصُ إلى تشبيهِ الحيِّ بالميّتِ في تلميحٍ

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 326.

منهُ للسّكوتِ عن الحقِّ في أوطانِنا، واستعمالِه للنّواسخِ الدّالةِ على التّأكيدِ والاستدراكِ زادَ الصّورةَ ثراءً وساهمَ في تنويعِ أحداثِها وإيصالِ المعنَى المقصودِ للقارئِ.

لم يكتفِ الشّاعرُ بتوظيفِ الفعلِ الماضِي النّاقصِ (كان) ولا الحرف النّاسخِ (أنّ)، بلْ أكثرَ من استعمالِ الحروفِ النّاسخةِ والمشبّهةِ بالفعلِ وهو ما وقفْنَا عليه في قصيدةِ **في الشّتاء درسٌ**:

إِنَّ هَذَا اَلشِّتَاءَ كَم فِيهِ مِنْ دَرْسٍ ... لِمَنْ يَفْهَمُ اَلدُّرُوسَ اَلْعَمِيقَهْ

إِنَّهُ يَكْشِفُ اَلْحَقِيقَةَ لِلْغَافِلِ ... عَنْهَا وَجَاهِلٍ بِالْحَقِيقَهْ

إِنَّهُ يُشْعِرُ اَلشَّقِيقَ بِأَلْوَانِ ... اَلْبَلَاءِ اَلَّتِي تَهُدُّ شَقِيقَهْ

فيُوَاسِي شَقِيقهُ بِاَلَّذِي يَدْفَع ... عَنْهُ عُسْرَ اَلزَّمَانِ وَضِيقِهْ

إِنَّهُ غَضْبَةُ اَلطَّبِيعَةِ تَجْتَاحُ ... اَلضَّعِيفَ مُرِيدَةً تَمْزِيقهْ

إِنَّ هَذَا اَلْبَلَاءَ مَبْعَثُ عَطْفٍ ... وَإِخَاءٍ وَرَحْمَةٍ بِالْخَلِيقَهْ[1]

تدخلُ (إنّ) على الجملةِ الاسميّة فتنصبُ المبتدأ اسماً لها وترفعُ الخبرَ وتفيدُ التّوكيدَ، والملاحظُ أنّ اسمَها في النّموذجِ السّالفِ جاءَ ضميراً متّصلًا، أمّا خبرُها فيأتي جملةً حيناً واسماً حيناً آخرَ، والتّركيبُ الآتي يوضّحُ ذلك:

الحرف النّاسخ (إنّ) + اسمها اسم الاشارة (هذا) + خبرها شبه جملة (من درسٍ)

الحرف النّاسخ (إنّ) + اسمها (الهاء ضمير متّصل) + خبرها جملة فعليّة (يكشفُ)

الحرف النّاسخ (إنّ) + اسمها (الهاء ضمير متّصل) + خبرها(غضبةُ الطّبيعةِ)

الحرف النّاسخ (إنّ) + اسمها اسم الاشارة (هذا) + خبرها(مبعثُ)

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (المصدر نفسه)، ص: 244.

يقرُّ **أحمدُ سحنون** ويُؤَكّدُ أنّ فصلَ الشّتاءِ يرسلُ لنا دروساً لمن يرُومُ فهمَها بفكرٍ عميقٍ، ويبَصِّر كلّ غافلٍ وجاهلٍ بحجمِ البلاءِ الّذي يصيبُ الضّعيفَ فيغدُو بحاجةٍ إلى أخيهِ كي يشدَّ أزرَه بالكلمةِ الطيبّةِ والمواساةِ على مبدأ ارحمُوا منْ في الأرضِ يرحمُكُم من في السّماءِ.

أدّتْ الجملةُ الاسميّةُ دورَها الفّعالَ في قصائدِ الشّاعرِ لما قدّمتْه من معانٍ ودلالاتٍ عديدةٍ ومختلفةٍ، فكان حضورُها قويّاً في جُلِّ المقاطعِ لترسلَ إيحاءاتٍ وإيماءاتٍ على بساطةِ اللّفظِ وعمقِ الفكرةِ، فجاءتْ متنوّعةً بتنوّعِ المواضيعِ والمشاعرِ والمواقفِ مرافقةً الحالةَ النّفسيّةَ الحزينةَ للشّاعرِ، وتصوّرَ هذه الوضعيةَ أحسنَ تصويرٍ وذلك باستعمالِ النّواسخِ بمختلفِ أنواعِها، خصوصاً حروف التّوكيدِ والفعل الماضي النّاقصَ الّتي برزتْ بشكلٍ لافتٍ في سردِ الأحداثِ وتغيُّرِ أحوالها حسبَ المقَامِ، حيثُ أعطتْ الخطابَ الشّعريّ رونقاً وجماليّةً وجعلَته مائزاً بأسلوبِه المتنوّعِ، فكانتْ الجملةُ الاسميّةُ علامةً فارقةً في شعرِ **سَحنون** ميّزتْ خطابَه الشّعريّ عن باقِي الأشعارِ وأضْفت عليه طابَع الثّباتِ والاستمراريّةِ اللّذانِ يُعدّان من خصائصِها، كما بيّنتْ طريقةَ الشّاعرِ وأسلوبَه في النّظْمِ والإبداعِ وكأنّه من شعراءِ المهْجرِ.

2.3/ الجُملةُ الفِعليّةُ:

تتألّفُ الجملة الفعليّةُ من الفعلِ والفاعلِ أو نائبِ الفاعل وما يحتاجُه الفّعلُ، ويدلُّ الفعلُ على حدثٍ وقع في زمنٍ معيّنٍ وعرّفَه **الجرجاني** فقالَ: " وأمّا الفعلُ فموضوعُه على أنّه يقتضِي تجدّدَ المعنى المثبتِ به شيئاً بعد شيءٍ .."[1]، فهو ضدُّ الاسمِ لأنّ " الفعلَ يدلّ على التّجدّدِ والحدوثِ"[2] والشّاعرُ قد استخدمَ الجملَ الفعليّةَ الماضيةَ والمضارعةَ.

3.3/ الجُملةُ الفِعليّةُ الماضِيّةُ:

يدلُّ الفعلُ الماضِي على انقضاءِ الحدثِ ومُضيّه في الزّمنِ الماضي، ويمكنُ أنْ تتفرعَ عنه أغراضٌ أخرى حسبَ السّياقِ الّذي يُوضعُ فيه، ومن أمثلةِ الفعلِ الماضِي قولُ الشّاعرِ في قصيدةِ **طفحَ الكَيلُ**:

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (مرجع سابق)، ص: 174.

[2] – فاضل صالح السّمرائي، معاني النّحو، (مرجع سابق)، ص: 172.

طَفَحَ اَلْكَيْلُ وَانْتَهَيْنَا لِحَالٍ ... رَبِّ رُحْمَاكَ أَنَّهَا شَرُّ حَالِ !

فَغَدَونَا مُسْتَعْبَدِينَ كَانَ لَمْ ... نَتَحَرَّرْ أَوْ نَحْظَ بِاسْتِقْلَالِ !

وَإِذَا نَحْنُ قَدْ خَسِرْنَا مَسَاعِينَا ... وَعُدْنَا بِخَيْبَةِ اَلْآمَالِ

وَمَحَوْنَا اَلْجِهَاد وَالدَّمِ وَالدَّمْعِ ... بِقُبْحِ اَلْأَفْعَالِ وَالْأَقْوَالِ

وَنَسَخْنَا آيَ اَلْكِتَابِ بِمَا لَمْ ... يَجْرِ لِلْمُؤْمِنِينَ يَوْمًا بِبَالِ

إِذْ نَسَخْنَا شَرْعَ اَلْإِلَهِ اَلَّذِي ... فِيهِ بُلُوغُ اَلْعُلَا وَنَيْلُ اَلْكَمَالِ

بِقَوَانِينَ ضَحْلَةٍ وَضَعَتْهَا يَدُ ... كُلِّ سِيَاسِيٍّ دَجَّالِ !

وَاسْتَجَبْنَا بَعْدَ اَلْهِدَايَةِ ... لِلْأَهْوَاءِ وَهِيَ تَقُودُنَا لِلضَّلَالِ

فَانْتَهَيْنَا إِلَى عُبُودِيَّةٍ نُكْرًا ... عُبُودِيَّةَ اَلْهَوَى لِلرِّجَالِ

وَأُصِبْنَا – بعْدَ اَلْمَنَاعَةِ – بِالدَّاءِ ... اَلَّذِي هُوَ شَرُّ دَاءٍ عُضَالِ

إِذْ أَضَعْنَا إِيمَانَنَا وَهُوَ أَصْلٌ ... لِصَلَاحِ اَلْأَخْلَاقِ وَالْأَعْمَالِ

فَأُصِيبَتْ أَعْمَالُنَا بِانْحِرَافٍ ... وَأُصِيبَتْ أَخْلَاقُنَا بِانْحِلَالِ

وَأُصِبْنَا بَعْد اِتِّحَادٍ كَبُنْيَانٍ ... مَتِينٍ بِفِرْقَةٍ وَانْخِذَالْ

وَأُصِبْنَا بَعْد اَلتَّحَرُّرِ مِنْ ... حُكْمِ اَلْأَعَادِي بِهَذِهِ اَلْأَغْلَالِ

وَأُصِبْنَا بَعْد اَلسِّيَادَةِ ... وَالْعِزِّ بِهَذَا اَلصَّغَارِ وَالْإِذْلَالِ

فَالْيَهُودُ اَلْأَنْذَالُ قَدْ أَسَّسُوا فِي ... أَرْضِنَا دَوْلَةً مِنْ اَلْأَنْذَال

أَسَّسُوهَا فِي مَنْبَعِ اَلنُّورِ فِي ... مَهْدِ اَلْهُدَى فِي مَرَابِضِ اَلْأَبْطَالِ

أَسَّسُوهَا لَا بِالشَّهَامَةِ وَالنُّبْلِ ... وَلَكِنْ بِالْمَكْرِ وَالِاحْتِيَالِ !

وَاشْتَرَوْهَا لَا بِالدِّمَاءِ اَلزَّكِيَّاتْ ... وَلَكِنْ بِكَثْرَةِ اَلْأَمْوَالِ

وَاسْتَبَاحُوا حِمَّى اَلْأَسُوَدِ وَدَاسُوا ... وَجْهَ كُلِّ فَضِيلَةٍ بِالنِّعَالِ!

أَرَأَيْتُمْ مَا قَدْ جَنَينَا عَلَى ... أَمْجَادِنَا بِالتَّفْرِيطِ وَالْإِهْمَالِ

كَيْفَ كُنَّا وَكَيْفَ صِرْنَا وَهَلْ ... مِنْ أَمَلٍ فِي اَلشِّفَاءِ وَالْإِبلَالْ

قَدْ دَعَوْنَاهُمْ إِلَى اَلْخُطْبَةِ اَلْمُثْلَى ... بِضَرْبِ اَلْعِظَاتِ وَالْأَمْثَالِ

فَتَمَادَوْا فِي غَيِّهِمْ وَتَنَادَوْا ... بتَعَامٍ عَنْ دِينِهِمْ وَتَعَالِ!

وَاسْتَحَبُّوا اَلْعَمَى فَلَمْ يُثْنِهِمْ ... دَاعِي اَلْهُدَى عَنْ تَشَبُّثٍ بِمَحَالَّ !

نَبَذُوا كُلَّ خَصْلَةٍ مِنْ خِصَالِ ... اَلْخَيْرِ وَاسْتَمْسَكُوا بِشَرّ اَلْخِصَالِ !

وَرَضُوا أَنْ يُقَلِّدُوا كُلَّ مَنْ ... يَدْعُو إِلَى اَلِانْحِرَافِ وَالِانْحِلَالِ !

وَإِذَا رُمْتُمْ اَلْبُلُوغَ لِمَا كَانَ ... مِنْ اَلْمَجْدِ فِي اَلْعُصُورِ اَلْخَوَالِي[1]

حفلَ المقطعُ الشّعريُّ بالجملِ الفعليّةِ وأغلبُها أتى على صيغةِ الماضِي مثل (طفح، انتهينا، خسرنا، محونا، نسخنا، استجبنا، أضعنا، أصيبت، نبذوا، رضوا، رمتم)، وهي مسندٌ هنا، وهذه الكثرةُ تُوحي بوجودِ حركيّةٍ كبيرةٍ للأحداثِ الواقعةِ في الزّمن الماضِي، أمّا المسندُ إليه (الفاعل، نون الجماعة، تاء المخاطب، واو الجماعة)، فجاء تركيبُ الجملةِ على النّحوِ التّالي:

فعل ماضٍ (طفحَ) + الفاعل (الكيلُ)

فعل ماضٍ (نسخ) + الفاعل (نون الجماعة) + مفعول به (شرعَ)

فعل ماضٍ (خسر) + الفاعل (نون الجماعة) + مفعول به (مساعينا)

فعل ماضٍ (أصيبتْ) + الفاعل (أعمالُنا) + جار ومجرور (بانحرافٍ)

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 165،164،163.

فعل ماضٍ (استحبوا) + الفاعل (واو الجماعة) + مفعول به (العمى)

فعل ماضٍ (رمتم) + الفاعل (تاء المخاطب) + مفعول به (البلوغَ)

يعودُ الشّاعرُ بالقارئِ إلى الزّمنِ الماضي ليُزيلَ اللّبسَ عن قولِ أولئك الّذينَ اتهمُوه بالتّكبرِ عن قدسيّةِ التّاريخِ صارخًا في وجهِهم مستحضراً موردَ المثلِ القائل: "طفحَ الكيلُ" وهو يتعجّبُ من انقلابِ الموازينِ، وتألّمَ لإدراجِه وطنَه الضّائعَ المستعبدَ الّذي فتكَ به داءُ تضييعِ الأصلِ المتمثّلِ في الإيمانِ، وانجرَّ عنه انحرافٌ للأعمالِ وانحلالٌ للأخلاقِ فأراد إيجادَ دواءٍ له، فحاولَ النّهوض بحلمِه الّذي بناهُ بالأمسِ للهروبِ من معاناةِ الواقعِ، وهو يجدّدُ الوقوفَ أمامَ ما يعيقُ تطوّرَه وازدهارَ وطنِه من القولِ المثبّطِ الطّاعنِ في دورِه والرّسالة الّتي يُؤدّيها بمعيّةِ أعضاءِ الجمعيّةِ.

ويحكِي لنا **سَحنونُ** خبرَه وما ألمَّ به في مقطعٍ من قصيدةٍ له تحتَ عنوانِ **انتظار** فيقولُ:

اِنْتَظَرْنَا مَتَى يَعُودُ اَلصَّفَاءُ ... فَالْحَيَاةُ بِلَا صَفَاءٍ بَلَاءُ

وَنَظَرِنَا فَمَا اِعْتَبَرْنَا بِدُنْيَا ... عَزَّ فِيهَا اَلْأَوْغَادُ وَالْأَدْعِيَاءُ

وَطَلَبْنَا اَلْوَفَاءَ فِيهَا فَلَمْ نَعْثُرْ ... عَلَيْهِ وَأَيْنَ أَيْنَ اَلْوَفَاءُ ؟ ؟

وَبَحَثْنَا عَنْ اَلْعَدَالَةِ حَتَّى ... نَالَ مِنَّا فِي بَحْثِنَا اَلْإِعْيَاء

ثُمَّ عُدْنَا بِالْيَأْسِ مِمَّا طَلَبْنَا ... وَإِذَا اَلْعَدْلُ غَابَ، غَابَ اَلْهَنَاءُ

وَوَصَلْنَا طَرِيقَنَا نَنْشُدُ اَلصِّدْقَ ... فَبِالصِّدْقِ يَسْتَقِيم اَلْبِنَاءُ

وَإِذَا اَلصِّدْقُ مَا لَهُ مِنْ وُجُودٍ ... وَلِهَذَا عَمَّ اَلْوُجُودُ اَلشَّقَاءُ

قَدْ سَئِمْنَا اَلْحَيَاةَ مُذْ أَجْدَبَتْ مِنْ ... كُلِّ خَيْرٍ وَمَاتَ فِيهَا اَلصَّفَاءُ

وَإِذَا أَقْفَر الْوُجُودُ مِنَ الْأَخْلَاقِ ...فَالْمَوْت وَالْحَيَاة سَوَاءُ[1]

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 39.

تكرّرتْ الأفعالُ الماضيةُ في هذا المقطعِ فجسدتِ الأفعالُ المسندَ ممثّلةً في (انتظرنا، نظرنا، عزّ، طلبنا، بحثنا، نال، عمَّ، عدنا، وصلنا، سئمنا، أجدبت، أقفر) وتنوّعَ المسندُ إليه بينَ (نون الجماعة، الضّمير المستتر، والفاعل) فنتجَ التّركيبُ التّالي:

فعل ماضٍ (طلبْنا) + الفاعل (نون الجماعة) + مفعول به (الوفاءَ)

فعل ماضٍ (سئمْنا) + الفاعل (نون الجماعة) + مفعول به (الحياةَ)

فعل ماضٍ (غابَ) + الفاعل (الهناءُ)

فعل ماضٍ (أجدبتْ) + الفاعل (ضمير مستتر)

فعل ماضٍ (حزمت) + الفاعل (تاء المتكلّم) + مفعول به (زادَك)

فعل ماضٍ (أقفرَ) + الفاعل (الوجودُ) + جار ومجرور (من الأخلاقِ)

استهلَ الشّاعرُ قصيدتَه بفعلٍ ماضٍ للتّأكيدِ على حالةِ الحزنِ والمعاناةِ الّتي يعيشُها وطول الانتظارِ بعودةِ الصّفاءِ، وطلبِ الوفاء، والبحثِ عن العدالةِ فإذا بحاجزِ اليأسِ يردُّه ومن ينشدون تلك الخصالَ فأصبحتْ الحياةُ تعيسةً، لغيابِ العدلِ وانعدامِ الصّدقِ، ويعبّرُ **سَحنون** عن شعورِه الحادّ بالسّأمِ الّذي عبّرتْ عنه الأفعالُ الماضيةُ أيضاً وكأنّها وُلدت معه، ورغم ما يُقاسِيه مجتمعُه من غيابٍ للفضائلِ والمثُلِ العُليا أذهبَ الخيرَ ماءُ الوجهِ بجدبه وانقراضِه، الشّيءُ الّذي جعلَ الإنسانَ ملازماً للحزنِ، والغُبن لا يفارقُهما لدرجةِ أنّ الموتَ والحياةَ صارتا سواءً.

4.3/ الجُملةُ الفِعليّةُ المضارِعةُ:

يعرّفُ الفعلُ المضارعُ الّذي يدلُّ على حدثٍ وقعَ في الزّمنِ الحاضرِ أو المستقبلِ، وهو " ما لم يكنْ له وجودٌ بعد، بل يكونُ زمانُ الاخبارِ عنه قبلَ وجودِه"[1]، والفعلُ المضارعُ من الأفعالِ الّتي تكون دائمةَ الحُضورِ في أيّ عملٍ شعريّ، وكذلك الشّأنُ في قصائدِ **أحمدَ سحنون** مثلما يتجلّى في قصيدتِه **ابنتاي** حين يقولُ:

[1] – مهدي المخزومي، في النّحو العربيّ، (مرجع سابق)، ص: 112.

تبوَّأْتَمَا مُهْجَتِي يَا ابْنتْيَا ! ... وَلازَم طَيفاكمَا مُقلتَيا

أرى البيْتَ رَوضَا بِشخْصيْكمَا ... وَإن غبْتمَا كان سِجْنًا عَليَا

وأسْمعُ صَوْت الحيَاة الرّخِيم ... إِذَا مسَّ صَوتاكمَا مَسمعَيا

وأبْصرُ شَمسِي جَمَال متى ! ... يُقَابِلُ وجْهاكُمَا نَاظرِيا

متى عُدْت لِلْبيْتِ أقْبلْتمَا ... قَطاتَين خفّاقتَين إِليَّا

تُقبّلُ إِحْداكمَا وَجنتِي ... وَتَلثُّمُ أُخْراكمَا شفتَيا

وكلْتاكمَا تَتَشبَّثُ بِي ! ... وَتثنِي على عُنُقهَا سَاعدِيا

أُماشيكمَا كصديقيْنِ لَيْ ! ... وهل أَنتُما غَيْر ذاك لَديَّا

وأدْخلُ لِلْبَيْتِ فِي نَشوَة ... عظيم السُّرور بِمَا فِي يَديَّا

هُنَالِك تَسكُنُ نفْساكُمَا ! ... بِقرْبِي وتسْكنُ نَفسِي مليَّا

وأنْسى مَتاعِب يَومِي فلَا ... أُحِسُ بِهَا بَعْد ذَلِك شَيَا

وَيعقِدُ مَا بيْننَا مَجلِس ! ... يُعَد مِثالا مِن الوُدّ حيَّا

فمَا فِيه مِن أثرٍ لِلنِّفَاق ... يُشوّهُ وَجْه الودَاد الوضِيا[1]

وردَ التّرتيبُ حسبَ النّمطِ الموالي:

فعل مضارع (أسمعُ) + الفاعل (ضمير مستتر أنا) + مفعول به (صوتَ الحياةِ)

فعل مضارع (تقبّلُ) + الفاعل (إحداكما) + مفعول به (وجنتي)

فعل مضارع (أدخلُ) + الفاعل (ضمير مستتر أنا) + جار ومجرور (للبيتِ)

فعل مضارع (أنسى) + الفاعل (ضمير مستتر أنا) + مفعول به (متاعبَ)

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 60،61.

استخدمَ الشّاعرُ بنيةَ الفعلِ المضارعِ لكونِ المقامِ يستدعِيه فهو بصددِ وصفِ المشاعرِ الّتي تشغلُ وجدانَه لذلك كرّرَ الفعلَ (تقبل) ليدلَّ به على التّجدّدِ وعدمِ الانقطاعِ مع حصرِ هذا الشّغفِ لهما وحدَهما دونَ سواهما من الخلقِ، في كلّ الظّروفِ والأحوالِ حتّى أنّه يعتبرُ ابنتيهِ بمثابةِ صديقيْن حميميْنِ له، وهو ما يُوحي باللّهفةِ إليهما مصوّراً نفسَه كحالِ ذاكَ المنهُوكِ الّذي يرجعُ محمّلاً بأعباءِ الدّنيا وما إنْ تقع عينُه على ابنتيْه يزول كلُّ تعبِه فلا يحسُّ بشيءٍ.

ويقولُ الشّاعرُ في قصيدةِ **صحراؤنا**:

لِصحْرائنَا فَضْل يُذَاع وَيُذكَرُ ... وَيُوصَف بِالْمَجْد اَلذِي لَيْس يُنْكرُ

أ لم تَكُن الصَّحْراء مشْرِق شمْسنَا ... يَشِعُّ على الدُّنْيَا سناهَا ويُنْشرُ؟

فيَا لَيْت أَنِّي قد أقمْتُ بِأرْضِهَا ... ولم أَرتَحل عَنهَا إلى حِين أَقبَرُ

وإِنِّي لذُو شَوْق إِلَيْهَا يَهزُنِي ... إِلَيْهَا وَلكنّي بِرغْمي أَصبِرُ

وهل أنَا إِلَّا ذَرَّة مِن تُرَابهَا؟ ... وهل أنَا فِي تَرْكِي لِأَرْضِي مُخَيَّرُ؟

فيَا زَائِر الصَّحْراء يهْنيك أن ترى ... بِلادًا يَرُوعُ المجْد فِيهَا وَيُبهَرُ

وَتسمِعُ الآذَان صَوْت أَذانِها ... فتهْفُو إِلَيه كُلُّ نَفْس وتُسْحرُ

وَتسمعُ فِي كُلِّ المنازل قارئًا ... يُرتِّلُ مَا يُحْيِي اَلقُلوب وَيأسِرُ

فَقِف سَاعَة تَحمِل إِلَيْهَا تَحيتِي ... فَمثْل بِلادي بِالتَّحيَّة أَجدَرُ

على أنَّ أَرضِي بِالَّذي قد سختْ بِه ... عَلَي لِمَا تَحْتاجُ مِنِّي أَكثَرُ

وَلكِن تحيَّاتي لَهَا إِذ أَبُثُّهَا ... تُترْجمُ عن شَوقِي لَهَا وتعبِّرُ

فَإِن بِقلْبي لَوعَة لِفراقهَا ... يُؤَججُهَا ذِكْر لَهَا لَيْس يَفتُر

وَلكِن حُبِّي سَوْف يُرْجعني لَهَا ... فَفِي اَلحُب مَا يَحدُو ويسْطو ويقْهرُ

فَتُرْبَة أَرضِي رِيحهَا بُرْءُ عِلَّتِي ... وأفْدحُ داء بُعْدُ أَرضِي وأخْطرُ

فيَا مَن سكنْتم أَرْض صحْرائي التِي ... أُبَاهِي بِهَا كُلُّ البلَاد وأفْخرُ

هنيئًا كمَّ بُوِّئْتُم خَيْر بُقعَة ... فَمَن مثلكم بِالْحَمْد والشُّكْر أَجدَرُ؟

تعيشون أحْرارًا كِرامًا أَعزَّة ... فلَا حاكمًا تَخْشَونَه أو مُسيْطَرُ[1]

اعتمدَ **أحمدُ سَحنون** على النّمطِ الآتي في التّركيبِ:

فعل مضارع (يشعُّ) + جار ومجرور (على الدنيا) + فاعل مؤخر (سناها)

فعل مضارع (يروع) + الفاعل (المجدُ)

فعل مضارع (تهفو) + الفاعل (كلّ نفسٍ) + جار ومجرور (إليه)

فعل مضارع (يهزّني) + الفاعل (ضمير مستتر هو) + مفعول به (الضّمير المتّصل الياء)

فعل مضارع (يرتّلُ) + الفاعل (ضمير مستتر هو) + مفعول به (اسم موصول ما)

حرف النّفي (ليس) + فعل مضارع (ينكرُ) + الفاعل (ضمير مستتر هو)

فعل مضارع (يؤجّجُ) + مفعول به مقدّم (ضمير متّصل الهاء) + فاعل مؤخر (ذكرٌ)

يبدأُ الشّاعرُ مقطعَه مفتخراً ومستفْهماً في الآنِ ذاته، وفجأةً يعتريهِ ألمٌ عظيمٌ يجعلُه يدركُ أنّه لم يصبْ بقرارِ ارتحالِه عن الصّحراءِ ويعودُ ليقرَّ أنّه غادرَها مجبراً وسرعانَ ما يندفقُ الشّوقُ فتفيضُ عيناهُ حزَناً عليها، يعمّقُ فيه الجراحَ يومياً فيجدُ ملاذاً من خلال الغوصِ في مكنوناتِ جمالها، ثمّ يبدأُ في وصفِ روعتِها وسحرِها الآسرِ للأفئدةِ، فيبعثُ الشّاعر في المتلقّي إحساساً بالكلمةِ الّتي لا يملكُ غيرها، ويكرّرُ ذلك بغية التأكيدِ على تلك الرّابطةِ الّتي توثقِه بموطنِه، فيتراءَى لنا كأنّهُ يستعيرُ لسانَ البارودِي حينَما عاشَ المنفَى بعيداً عن مرابعِه الأولى أينَ وقَفَ يرسلُ التّحايا ويوزّعُها على الأماكنِ

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 250.

الّتي سكنتْ قلبَه، وهو على ثقةٍ بالعودةِ إليها، ليختمَ كما بدأَ بالافتخارِ بمن ينتسبُ لها من بني جلدتِه ويبقَى شوقُه وحنينُه لها مؤجّجاً في سجالٍ مع القصائدِ الّتي ترسّخُ حبَّها.

أدّتْ الجملُ الفعليّةُ دوراً فعّالاً بحكم الحركةِ الدّيناميكِيّة الّتي خلقْتها داخلَ النّصوصِ الشّعريّةِ، فجعلتْ المعاني محمّلةً بالدلالاتِ الّتي تحاكي الأحداثَ المختلفةَ، والملاحظُ طغيانُ الأفعالِ المضارعةِ مقارنةً بالأفعالِ الماضيةِ، كما أنّ المسندَ إليه في جملتِها تنّوعَ وأتَى غالباً ضميراً مستتراً متوزّعاً بين المتكلّمِ والمخاطَبِ والغائبِ.

4/ الجُملةُ الإنْشَائِيّةُ:

اعتمدَ **أحمدُ سَحنون** علَى الأساليبِ الإنشائيّةِ بشكْلٍ كبيرٍ في أعماله المختلفةِ، حتّى غدتْ سمةً بارزةً لها أثرُها الجماليُّ في إبداعياتِه الشّعريّةِ، والإنشاءُ " كلامٌ لا يحتملُ الصّدقَ والكذبَ "[1]، وبذلكَ فهو ضدُّ الخبرِ الّذي يحتملُ الصّدقَ والكذبَ بصرْفِ النّظرِ عن القائلِ، فجاءَ في الإنشاءِ بنفيِ الفعلِ

(لا يحتملُ) بمعنى أنَّه لا يُحكَم على قائلِه بالصّدقِ أو الكذبِ، فهو " ما لَا يحصلُ مضمونُه ولا يتحقّقُ إلّا إذا تلفظت به"[2]، وهو الّذِي لا دلالةَ له قبلَ التّلفّظِ به ويكتسبُ دلالةً بعد النّطقِ به، وينقسمُ الأسلوبُ الإنشائيُّ إلى قسمينِ: " طلبٌ وغير طلبٍ، والطّلبُ يستدعي مطلوبًا غيرَ حاصلٍ وقتَ الطّلبِ لامتناعِ تحصيلِ الحاصلِ "[3]، فالإنشاءُ الطّلبيُّ يتأخّر فيه وجودُ المعنى عن وجودِ اللّفظِ، ويُلاحَظ أنّ الأسلوبَ الإنشائيّ الطّلبيَّ كان محلّ اهتمامٍ من قبلِ البلاغيّينَ، ولذلك سنركّزُ عليه أثناء دراستِنا لشعرِ **سحنون** من خلالِ ديوانِه.

1.4/ صِيغةُ الاسْتِفْهامِ:

يعدُّ الاستفهامُ من الأساليبِ الّتي يكثرُ استعمالُها في الأشعارِ، فالشّاعرُ غالبًا ما يعيشُ والتّساؤلاتِ الكثيرةِ الّتي تثيرُ سُكونَه في شتّى نواحِي الحياةِ، لذلك يبحثُ عن إجاباتٍ مقنعةٍ تنزعُ

[1] – أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، المكتبة العصريّة، بيروت– لبنان، ط1، 2004م، ص: 53.

[2] – أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1، 1999م، ص: 29.

[3] – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغةِ، دار الكتبِ العلميّة، بيروت، ط1، 2003م، ص: 108.

الحيرةَ عنه، والاستفهامُ يعني "طلبُ الفهمِ، وهو استخبارُك عن الشّيء الّذي لم يتقدّم لك علمٌ"[1] يقصدُ به الاستخبارُ والاستعلامُ حولَ شيءٍ لا تعلمُه، وقد تعلمُه وتريدُ إنكارَه، وله أدواتٌ عديدةٌ : الهمزة، هل، من، ما، كيف، أي، أين، أنّى، متى، كم.

واستعانَ **أحمدُ سحنون** بهذا الأسلوبِ في عديدِ المواضعِ من أعمالِه ومثالُ ذلك ما وردَ في قصيدةِ **ربّاه** فنجدُه يقول:

رَبَّاه طَالَت غَيبَتِي عن مَوطنِي ! ... فَمتَى أَعُود لِمَوْطِنِي رَبَّاه ؟!

وَمتَى أرى ظبْيًا أَغَنّ تركْته ! ... قد كان يَلفِظ مِن أَسَاه حَشَاه!

وَيظَل يَرنُو لِلطَّرِيق فلَا يرى ... فِي العائدين مع المسَاء أَبَاه!

ويبيتُ يَحلُم فِي المنَام بِرؤْيَتِي ... فَإِذَا جَفَاه النَّوْم زاد أَسَاه

وَمتَى تَعُود سعادَتِي " بِسعيدتِي " ... فَلهَا فُؤَاد يَكتَوِي بِجواه!

وَمتَى أَعُود إِلى " رَجَاء " مُنيتِي ... فَأَرَى مُحَيّاه وَألثِم فاه ؟ ؟

وَمتَى أرى " فَوزِي " فَرُؤيَة وجْههَا ... تشفِّي فُؤَادِي أو تَبَّل صَدَاه ؟

وَمتَى ترى عَيْناي عَينَي " زَينَب " ... فَالظَّبي زَينَب أَولَها عَيْناه ؟

وَمتَى يُلاقيني هَزاري مُنْشِدا لَحْن ... اللِّقَاء وانْتَشي بِغناه ؟

فَلحُون " عَائشْتِي " تُبدِّد وَحشَتِي ... وَتذُود عن قَلبِي شَجى أَذْواه

وَمتَى أرى كُوخي الصغِير فَطَالمِا ... ذُقْت الهوى فِيه وطِيْب جَنَاه ؟

وَمتَى أرى صَحبِي وأَهْل مَودتِي ... فَيتِم لِلْقلْب المشوق هَناه ؟

وَمتَى أرى حُسْن " الجزائر " يَا تُرَى ؟ ... وأزيح ظُلمَة مُقْلَتِي بِسناه ؟

[1] – فضل حسن عبّاس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان، عمّان، الأردن، ط4، 1997م، ص: 149.

وَمتَى أرى سِحْر الخمائلِ والرُّبى ... وأعانق البحْر اَلذِي أَهوَاه ؟

رَبَّاه طَالَت غَيبَتِي فَإلَى متى ... أَهفُو إلى وَطنِي ولسْتُ أَرَاه ؟[1]

هذا المقطعُ الشّعريُّ نموذجٌ للجملةِ الإنشائيّةِ وهو ما يعطِي توازناً للتّراكيبِ، وركّز في أسلوبِ الاستفهامِ على توظيفِ (متى) فتشكّلَ كما يلي:

أداة الاستفهام (متى) + الجملة الفعليّة (أعودُ) + شبه الجملة (لموطني)

أداة الاستفهام (متى) + الجملة الفعليّة (تعودُ سعادتي) + شبه الجملة (بسعيدتي)

اسم الاستفهام (متى) + الجملة الفعليّة (أرى)

اسم الاستفهام (متى) + الجملة الفعليّة (أهفو) + شبه الجملة (إلى وطني)

استهلَّ الشّاعرُ قصيدتَه بنداءِ ربّه والتّضرّعِ إليه متسائلًا متى أوانُ العودةِ إلى الوطنِ فترجع معه لحظاتُ السّعدِ والحبورِ، ويطرحُ سؤالًا آخرَ في الصّددِ نفسِه هل يظلُّ يكتمُ بوحَه وما يحملُه من كلامٍ، ثمّ يستفسرُ عن أولئكَ الّذين يرسمونَ بسمتَه وينتظرونَ لُقياه، لتبقَى علامةُ الاستفهامِ تُؤرّقُه حولَ الّذين كانُوا سبباً في غربتِه وإحساسِه بالألمِ.

والأساليبُ الاستفهاميّةُ عبارةٌ عن أدواتٍ ووسائلَ يستخدمُها الشّاعرُ في تشكيلِ بنيةِ قصيدتِه، ومن الشّواهدِ الواردةِ في هذا المنحَى ما نجدُه في قصيدةِ **ذكر الله، ذكر الله** قولُه:

تَضيّق بِي الدُّنْيَا فَأفزَع لِلذّكر ... وهل مِثْل ذِكْر اَللَّه أَرحَب لِلصَّدْرِ ؟

وهل مِثْل ذِكْر اَللَّه أَشفَى لِدائِنَا ؟ ... وهل مِثْل ذِكْر اَللَّه أَجدَب لِلصَّبْر ؟

وهل مِثْل ذِكْر اَللَّه أَدنَى إلى الغنى ؟ ... وهل مِثْل ذِكْر اَللَّه أَبعَد لِلْفقْرِ ؟

وهل مِثْل ذِكْر اَللَّه أَوصَل لِلْمنى ؟ ... وهل مِثْل ذِكْر اَللَّه أَنفَع فِي اَلعُسر ؟

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 157.

وهل مِثْل ذِكْر اَللَّه أَقهَر لِلْعدى ؟ ... وهل مِثْل ذِكْر اَللَّه أَدفَع لِلشَّرّ ؟

وهل مِثْل ذِكْر اَللَّه لِلْهمّ طَارِد ؟ ... وهل مِثْل ذِكْر اَللَّه أَجمَع لِلْفكْرِ ؟

وهل مِثْل ذِكْر اَللَّه أَزجُر لِلْهوى ؟ ... وهل مِثْل ذِكْر اَللَّه أَعظَم لِلْأجْرِ ؟

فيَا ربّ مَالِي غَيْر ذِكْرِك عُدَّة ... فلَا تخْلِ قَلبِي – يَا إِلَهِي – مِن الذِّكْرِ[1]

يطرحُ الشّاعرُ مجموعةً من الاستفهاماتِ المتتاليةِ المتكوّنةِ من اسمِ الاستفهامِ (هل + اسم التّشبيه + الجار والمجرور+ الجملة الفعليّة)، ويدلّ هذا على كسرِ رتابةِ الجملةِ الخبريّةِ وينبّهُنا إلى ما يعيشُه من حيرةٍ وتشتّتٍ وضياعٍ، يتساءلُ كيف السّبيلُ للخروجِ ممّا هو فيه من محنٍ ويتوجّعُ أثناءَ ذلك كلّه، والأسئلةُ تعظمُ في خلدهِ بقدرِ النّزيفِ الشّديدِ الّذي زادَ من أوجاعِه، ويدعُو اللهَ أن يكتبَه من الذّاكرينَ حتّى يزولَ ما به منْ ضيقٍ.

2.4/ صِيغةُ النّداءِ :

النّداءُ من الأساليبِ الإنشائيّةِ الطّلبيّة "وهو طلبُ إقبالِ المدعُو إلى الدّاعِي بأحدِ الحروفِ المخصُوصةِ، وهي تنوبُ كلّ حرف منها منابَ الفعل أدعُو"[2]. ويعرّفُه الفارابي بأنّه:" يقتضي به أوّلاً من الّذي نُودي الإقبال بسمعه وذهنه على الّذي ناداه منتظراً لما يخاطبه بعد النّداء"[3]، ويُعنى به طلبُ إقبالِ المدعوّ بأحدِ حروفِ النّداء المعروفةِ.

وقدْ تكرّرَ النّداءُ بكثرةٍ في قصيدةِ **مرادُ هبةُ السّماءِ**:

إلى الإمامِ والواعظِ والخطيبِ والخلق السّمحِ :مراد خيشان من المعجبِ به والمباهِي به: والدُه الرّوحيّ أحمدُ سَحنون .

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 319.

[2] – عبد العزيز عتيق، علم المعاني البيان البديع، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص: 111.

[3] – أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب، ط2، بيروت، 1987م، ص: 301.

"مرادُ "يا هبةَ السَّماءِ " ...مرادُ "يا روعةَ الوفاء

"مُرادُ "يا نعمةَ الضّياء" ... مرادُ "يا قمَّةَ العَطاء

"مُرادُ "يا بَسمةَ الرجاء" ... مرادُ "يا ومضةَ الذَّكاء

يا آيةَ الطُّهر والنّقاء ... يا نبعةَ الحبِّ والولاء

"مرادُ "يا لذةَ الشِّفاء" ... مرادُ "يا نشوةَ اللِّقاء

متَّعكَ اللهُ بالبقاء ... وفي أمانٍ من البَلاء

"مرادُ "يا هبةَ السّماء[1]

يُنادي **سَحنون** بأعلى صوتِه محاوراً شخصيّة ممثّلةً في مرادَ الّذي حفرَ اسمَه في ذاكرةِ الشّاعرِ بسمحِ أخلاقِه وعطائِه، ويدعُو اللهَ أنْ يمتّعَه بالبقاءِ، ويختم نداءَه بوصفِ مرادَ هبةً من ربِّ السّماءِ.

كما تردّدَ النّداءُ بكثرةٍ في قصيدةِ **محنةِ لبنانَ** الّتي يقولُ فيها:

لُبْنان يَا بلدَ الجبَال اَلشُّم يَا دُنيَا الخيَال يَا مهْبطًا لِلْوحْي والْإلْهام يَا مَهْد الجمَالِ

يَا نَبْع " جُبْران " اَلذِي أَوحَى لَه السِّحْر الحلَال يَا وَحْي " مِيخائيل " رَمْز العبْقريّ مِن الرِّجَالِ

يَا أَرْض " إِيليَا " اَلتِي قد أَثْمَرت أَشهَى الغلَال إِنِّي لِيحْزنني – وحقُّك – مَا أَمضَك مِن نَكَالِ

وَأَراك قد حَملَت مَا لَا يُسْتطَاع لَه اِحتِمال وَأَراك مُوشكَة لِزوال وأَنْتَ فِي أَوْج الكمَالِ

داء تحاشاه العلاج ولم يفد فيه احتيال لُبْنان يَا دُنيَا المكاتب والْمطابع والرِّجالِ

لُبْنان لَيْس يَزُول إِنَّ زواله مَوْت الجبَال لُبْنان مُعْجِزة الجمَال فلن يَزُول ولن يُزَالِ

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 182.

لُبْنان تَبقَى أَيَّة لِلَّه تَشهَد بِالجْلالِ[1]

تكوّنتْ الجملةُ النّدائيّةُ من (حرف النّداء) +(المنادى) + (المضاف إليه) ويتكرّرُ هذا التّركيبُ مراراً في المقطعِ فيعطيه نبرةً من الأنينِ، إذ يشكُو الشّاعرُ معاناةَ لبنانَ قاصداً بذلك أفضلَ ما أنجبتْ من شعراءَ **كجبران خليل جبران، ميخائيل نُعيمة، وإيليا أبو ماضي،** والوطن مفتخرًا به وبمن يحملُه لمزاياه العديدةِ فهو فريدٌ في كلِّ شيءٍ لأنّه بلدُ المطابعِ والرّجالِ ومعجزةٌ في الجمالِ.

وهناكَ نموذجٌ آخرُ تمّ فيه استعمالُ حرفِ النّداءِ " **يا** "وردَ كثيراً في مقطعِ **مناجاةِ البحرِ(2)** فيقولُ:

وقد كانَ لقُربي من البحرِ ومجاورتي إيّاه أثرٌ عميقٌ في نفسِي إلى درجةِ أنّه جعلني أشعرُ بأنّني بقربِ صديقٍ أطارحُه الحديثَ وأُفْضي إليه بذات نفسِي وأسألُه عن ذاتِ نفسِه وكثيرًا ما أوثرُه على الأصدقاءِ الّذينَ لا تربطُ بينهم إلّا مصالحُ ماديةٌ تافهةٌ وأخصّه- من غير ملقٍ- بكلّ ثنات وإعجابٍ، ففي ذاتِ أمسية ساحرةٍ حالمةٍ من أمسياتِ الصّيفِ جلستُ إليه على صخرةٍ مرتفعةٍ تداعبُها الأمواجُ الرّقيقةُ الرخيّةُ من كلِّ جهةٍ، وجعلتُ أتأمّلُه وأحدُو نظرِي فيه غير شاعرٍ بمن حولي وإذا بي أقولُ، كأنّني أنظرُ في صحيفةٍ :

يَا صَامِتًا يَتَكَلَّمُ ... وَضَاحِكًا يَتَأَلَّمْ !

وَيَا خَطِيبًا بَلِيغًا ... وَمُعْرِبًا وَهُوَ أَعْجَمْ !

وَمَانِحًا كُلَّ سِرٍّ ... لِشَاعِرٍ يَتَرَنَّمْ !

يَا رَاضِيًا مُطْمَئِنًّا ... وَسَاخِطًا يَتَبَرَّمْ

وَيَا حَلِيمًا وَقُورًا ، ... وَثَائِرًا لَيْسَ يَرْحَمْ

يَا شَادِيًا يَتَغَنَّى ... ! وَشَاكِيًا يَتَظَلَّمْ

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (المصدر نفسه)، ص: 95.

يَا مُوَدِّعًا كُلَّ لُغْزٍ ... يَا حَاوِيًا كُل مُبْهَمْ

حَتَّى كَأَنَّكَ لَوحٌ ! ... فِيهِ اَلْحَقَائِقُ تُرْسَمْ

يَا بَحْرُ يَا خَيْرَ دُنْيَا ... فِيهَا اَلْجَمَالُ تَجَسَّمْ

مَطِيفَة بِكَ كَادَتْ ... مِنْ شَوْقِهَا تَتَحَطَّمْ

يَا بَحْرُ يَا أَلفَ رُوحِي ... وَأُنْسُهَا حِينَ تَسْأَمْ

يَا بَحْرُ حَسْبكَ أَنِّي ... بِكُلِّ مَا فِيكَ مُغْرَمْ

فَأَنْتَ لِلشِّعْرِ وَحَيٌّ ... وَأَنْتَ لِلْحُزْنِ بَلْسَمْ[1]

تشكّلَ المقطعُ وفقَ المكوّنِ الآتي: (حرف النّداء) + (المنادى) + (الجملة الفعليّة)

(حرف النّداء) +(المنادى) + (الصّفة)

ناوبَ **أحمدُ سَحنون** بين التّصريحِ وبين حذفِ حرفِ النّداء ليبيّنَ مدى قُربِ المنادَى منه، حيثُ ينادِي البحرَ طالبًا منه أنْ يتحمّله، وأنْ يحسَّ بحالِه لأنّه يعتبرُ نفسهُ جزءاً منه، فيبثّه همومَه ويشاركُه أحزانَه ويرتمي بينَ أحضانِه وكأنّه يجسّدُ مبادئَ الرومانسيّةِ بجعل الطبيعةِ ملاذًا وإسقاطِ عواطفِهم عليها، ثمّ يصلُ به البوحُ أقصاهُ فينتهي بالقصيدِ مقرّاً بغرامه له، مؤكدًا على قيمتِه لكونه مصدرَ إلهامٍ للشّعراءِ وبلسماً لكلِّ حزنٍ.

3.4/ صِيغةُ الأَمْرِ: الأمرُ هو "طلبُ حصولِ الفعلِ على وجهِ الاستعلاء والإلزام"[2]، وتكونُ فيه إلزاميّةُ ووجوبُ فعلِ الشّيءِ أو تركِه، وقد جاءَ أنّ " الأمرَ طلب ليحصلَ ثبوتُ متصوّر "[3]، وزيادة

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 31.

[2] – عبد العزيز عتيق، علم المعاني البيان البديع، (مرجع سابق)، ص: 71.

[3] – أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السّكاكي، مفتاح العلوم، (مرجع سابق)، ص: 302.

على ذلك يرتبطُ الأمرُ بزمنِ المستقبلِ ويمكن أنْ يخرجَ إلى أغراضٍ بلاغيّةٍ أخرى تُفهم من سياقِ الكلامِ.

يُنشدُ الشّاعرُ في قصيدَته **واصلْ كفاحكَ**: وقد أُلْقِيَتْ فِي حَفْلَةِ تَدْشِينِ " دَارِ اَلطَّلَبَةِ " بِقَسَنْطِينَةَ وَنُشِرَتْ بِالْبَصَائِرِ

وَاصِلْ كِفَاحَكَ وَادْأَبْ ... يَا أَيُّهَا اَلشَّعْبُ اَلْأَبِي

وَاجْمَعْ جُهُودَكَ كُلَّهَا ... لِتُعِيدَ دَوْلَةَ "يَعْرُبِ " !

وَتَصَدَّ لِلْيَوْمِ اَلْعَظِيمِ ... بِيَقَظَةٍ وَتَرَقُّبِ !

طَهِّرْ صُفُوفُكَ مِنْ جَبَانٍ ... خَائِرٍ وَمُذَبْذَبِ

يَا " طَالَبَ " اَلْعَلَمُ اِجْتَهَدْ ... لِحُصُولِهِ لَا تَلْعَبِ!

اَلْعِلْمُ آيَةُ ذَا اَلزَّمَانِ ... وَعُدَّةُ اَلْمُتَغَلِّبِ!

اَلْعِلْمُ غَرْس فَانْتَفَعْ ... مِنْ كُلِّ غَرْسٍ طَيِّبِ !

اَلْعِلْمُ أَنْفَسُ مُقْتَنَى ... فَافْرَغْ لَهُ وَتَرَهَّبِ !

وَاطْوِ اَللَّيَالِي بَاحِثًا ... فِيمَا يُفِيدُكَ وَاتْعَبِ

لَا تَصْحَبِ اَلْأَشْرَارَ بَلْ ... فَاهْجُرْهُمْ وَتَجَنَّبِ !

وَاخْتَرْ مِنَ اَلْأَصْحَابِ إِنْ ... صَاحَبْتَ كُل مُهَذَّبِ

يَا " طَالبَ " اَلْعِلْمِ اِغْتَبِطْ ... فَرَجَاكَ غَيْرُ مُخَيَّبِ !

وَحَبَتْكَ مَآرِبَكَ اَلَّذِي ... أَعْظِمْ بِهِ مِنْ مَأْرِبِ !

فَانْهَضْ بِعِبْئِكَ كُلّهُ ... وَعَلَى دُرُوسِكَ فَادْأَبِ

يَا أَيُّهَا اَلشَّعْبُ اِسْتَقِمْ ... فِي اَلسَّيْرِ لَا تَتَذَبْذَبِ

وَبِحَبْلِ دِينكْ فَاعْتَصَمْ ... وَبِهَدْيِهِ فَتَأَدَّبِ !

وَعَلَى اِتِّحَادِكَ فَاعْتَمَدْ ...مَنْ يَتَّحِدْ لَا يُغْلَبِ !

فَاحْذَرْ مِنَ اَلْخَلْفِ ... اَلْمُبِيدِ فَإِنَّهُ اَلْوِرْدُ الوبِي !

سِرْ فِي خُطَى " عَبْدِ اَلْحَمِيدْ... " تَصِلْ لِأَبْعَدِ مَطْلَب

وَابْدَأْ بِبَذْلِ اَلْمَالِ ... يسْهلُ كُلُّ أَمْرٍ أَصْعَبِ !

فَابْذُلْهُ فِي تَحْطِيمِ قَيْدِكَ ... فَهُوَ أَرْبَحُ مَكْسَبِ

لَيْسَ " اَلشَّمَالُ " سِوَى ... اَلْعَرِينِ لِكُلِّ لَيْثٍ أَغْلَبِ[1]

يطلبُ شاعرُنا في هذا المقطعِ من الشّعبِ مواصلَةَ نضالِه لإعادةِ إحياءِ دولةِ العربِ، وذلك من خلالِ تطهيرِ صفوفِه من الجبناءِ المذبْذَبِين، ثمّ يُنادِي **سَحنونُ** طالبَ العلمِ ويحضُّه على الاجتهادِ، مُعدّداً له آثارَه الطيّبةَ مع تقديمِ جملةٍ من النّصائحِ الّتي تضمنُ له الفلاحَ والغبطةَ، لينتقلَ إلى الشّعبِ مجدَّداً آمراً إيّاهُ بضرورةِ الاعتصامِ بحبلِ اللهِ، واتّباعِ خُطى **عبدِ الحميدِ ابنِ باديسَ** للوصولِ إلى غايتِه ويشيرُ إلى كونِ الحريّةِ أعظمَ ربحٍ يمكن للمرءِ كسبُه.

كما وردتْ أفعالُ الأمرِ بكثرةٍ في قصيدةٍ عنوانُها **رابطةُ الدّعوةِ الإسْلاميّةِ**:

فَيَا شَعْب اَلْجَزَائِرِ تِهْ فَخَّارًا ... فَحظُّك فِي اَلْوَرَى اَلْحَظُّ اَلسَّعِيدُ

فَوَاصِلْ مَا بَدَأَتْ بِلَا تَوَانٍ ... وَخَلِّدْ مَا بَنَاهُ لَكَ اَلْجُدُودُ

فَإِنْ تَفْعَلْ فَإِنَّكَ سَوْفَ تَحْظَى ... بِمَا تَرْجُو وَعُقْبَاكَ اَلْخُلُودُ

فَلَا تَيْأَسْ وَثِقْ بِالنَّصْرِ وَابْشِرْ ... فَإِنَّكَ سَوْفَ تَبْلُغُ مَا تُرِيدُ

فَإِنَّكَ نَسْلُ مَنْ شَادُّوا وَسَادُوا ... وَإِنَّكَ مِثْلَمَا سَادُوا تَسُودُ

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 119،120،121.

أَلَا أَيُّهَا اَلدَّاعُونَ فَامْضُوا ... لِمَسْعَاكُمْ فَمَسْعَاكُمْ حَمِيدُ

وَإِنْ لَمْ يُجْدِ فِيهِمْ أَيُّ نَصْحٍ ... فَإِنَّ اَلصَّخْرَ يَقْطَعُهُ اَلْحَدِيدُ

و"جَبْهَتَنَا" اَلْفَتِيَّةَ سَوْفَ تَمْضِي ... إِلَى اَلْهَدَفِ اَلْمُوَحَّدِ لَا تَحِيدُ

فَقُلْ لِلْجَاحِدِينَ أَلَا أَفِيقُوا ... فَلَيْسَ يُفِيدُكُمْ هَذَا اَلْجُحُودُ

وَقُلْ لِلْقَاعِدِينَ أَلَا فَقُومُوا ... فَلَيْسَ يُفِيدُكُمْ هَذَا اَلْقُعُودُ

وَقُلْ لِلْجَامِدَيْنِ مَتَّى تَهُبُّوا ... وَإِلَى مَتَى هَذَا اَلْجُمُودُ

وَقُلْ لِلْحَاكِمِينَ لَقَدْ نَهَضْنَا ... وَوُحِّدَتَ اَلْمَوَاقِفُ وَالْجُهُودُ

أَلَا فَلْتُعْلِمِ اَلدُّنْيَا جَمِيعًا ... بِأَنَّا أُمَّة لَيْسَتْ تَبِيدُ[1]

يعمدُ **أحمدُ سَحنون** إلى إضفاءِ صبغةِ الحماسةِ الّتي يلوّنُ بها مقاطعَه، ولم تسلمِ الأساليبُ من هذا فنراهُ يطلبُ من مخاطَبه (والممثّلِ في الشّعبِ) الافتخارَ ، ثمّ يطالبُه بعدمِ اليأسِ والبُشرى بالنّصرِ المبينِ لأنّه من نسلِ الأسيادِ البُناةِ حتّى يتمكّن من العيشِ في وطنٍ هو الآخرُ يتألم، ولم يقفْ الأمرُ عند هذا الحدِّ بل جعلَ من الجراحِ سائلاً يتمضْمضُ به لتزدادَ المعاناةُ، وكأنَّ " أفعالَ الأمرِ عنده تحقّقُ نوعاً من الدْراميّةِ الّتي تظلّلِ المستقبلَ، إذْ يظلُّ الأمرُ قائمًا حتّى يتحقّقَ، ويظلّ الشّاعرُ بالتالي في حال ترقّبٍ وتوتّرٍ"[2]، وهذا ما يقاسِيه شاعرُنا انطلاقاً ممّا يُوحيهِ المقطعُ السّابقُ.

4.4/ صِيغَةُ النَّهْي:النّهيُ هو " طلبُ الكفِّ عن الفعلِ على جهةِ الاستعلاءِ "[3]، يدلُّ على التّوقّفِ عن الفعلِ حالاً، وصيغتُه الفعلُ المضارعُ المقرون ب: لا النّاهيةِ، وجاءَ عند السّكاكي أنّهُ " طلبٌ لحصولِ انتفاء متصوّرٍ"[4]، بمعنى نفيُ فعلٍ متصوّرٍ ما.

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 90،89.

[2] – ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2002م، ص: 115.

[3] – فضل حسن عبّاس، البلاغة فنونها وأفنانها، (مرجع سابق)، ص: 149.

[4] – أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السّكاكي، مفتاح العلوم، (مرجع سابق)، ص: 302.

ومن أمثلةِ النّهْيِ ما جاءَ في قصيدةِ **ذكرى بدءِ نُزولِ القُرآنِ**:

يَا رَهِينَ اَلسِّجْنِ مِنْ أَجْلِ اَلْحِمَى ... مَا جَنَى إِثْمًا وَلَا شَرًّا أَتَاهْ !

لَا يَخُنْكَ اَلصَّبْرُ فِي مُعْضِلَةٍ ... إِنَّمَا اَلصَّبْرُ سَبِيل لِلنَّجَاهْ !

وَاعْتَصِمْ بِاَللَّهِ يَعْصِمْكَ ... وَلَا تَخْشَ مَخْلُوقًا وَلَا تَرْجُ سِوَاهْ

لَا تَقُلْ نَحْنُ قَلِيلُونَ فَمَا ! ... تُضْعِفُ اَلْقِلَّةُ مِنْ جُنْدِ اَلْإِلَهْ

لَا تَقُلْ لَيْسَتْ لَنَا أَسْلِحَةٌ ... وَعَتَادٌ مِثْلَمَا عِنْد اَلطُّغَاهْ !

عُدَّةُ اَلْإِيمَانِ أَقْوَى عُدَّةٍ ... كَمْ أَبَادَتْ مِنْ مُعَدَّاتِ اَلْعُتَاهْ

إِنَّ يَوْمًا فِيهِ تَغْدُو سَيِّدًا ! ... سَوْفَ يَجْلُو ظُلْمَةَ اَلْيَأْسِ ضُحَاهْ[1]

ينفِي الشّاعرُ عدمَ جَني أيّ إثمٍ أو شرٍّ ويطلبُ ممّن يخاطبُه الكفَّ عن قبولِ الاستسلامِ، بلْ لابدَّ من الصّبرِ فطريقهُ النّجاةُ، كما ينْهى عنْ خشيةِ المخلوقِ وادّعاءِ الضّعفِ فالتّسلّحُ بالإيمانِ أقوى عتادٍ يمكنُ للعبدِ أن يمتلكَه، في سبيلِ بلوغِ السّيادةِ وجلاءِ ظُلمةِ اليأسِ.

وممّا وردَ في بابِ النّهي قولُه في مقطعِ **ذكرياتِ المجدِ**:

يَا فَتَى اَلْعُرْبِ اَلْأُولَى شَادُوا اَلْعُلَا ... وَهُدُوا لِلْحَقِّ وَالْخُلْقِ اَلْحَمِيدْ

لَا تَعُدْ تَرْضَى قُعُودًا بَعْدَمَا ... ذُقْتَ طُعْمَ اَلْمَوْتِ فِي هَذَا اَلْقُعُودْ

لَا تَعُدْ تَقْبَلُ ضَيْمًا لَا تَعُدْ ... رَاضِيًا بِالدُّونِ وَالْعَيْشِ اَلزَّهِيدْ

لَا يُبَالِي طَالِبُ اَلْمَجْدِ بِمَا ... فِي سَبِيلِ اَلْمَجْدِ مِنْ جُهْدٍ جَهِيدْ

لَا تَهَبْ إِنْ رُمْتَ تَحْرِيرَ اَلْحِمَّى ... مَا تَرَاهُ مِنْ عَتَادٍ وَعَدِيدْ

لَا تَخَفْ فَالْخَوْفُ مَوْتٌ عَاجِلٌ ... وَالرَّدَى جِسْرٌ إِلَى اَلْعَيْشِ اَلرَّغِيدْ

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 220.

أَيَخَافُ اَلْمُؤْمِنُ اَلْمَوْتَ وَقَدْ ... كَتَبَ اَللَّهُ لَهُ أَجْرَ شَهِيدْ ؟[1]

تشَكّلَ أسلوبُ النّهْي وفقَ التّركيبِ الآتي:

(حرف النّهي) +(فعل النّهي) + (الفاعل ضمير مستتر)+(المفعول به) لا تعدْ راضياً

يطلبُ **سَحنونُ** من شبابِ العربِ الكفَّ عن الرّضا بالقعودِ وتقبُّلِ الضّيمِ وقَبولِ العيشِ الزّهيدِ، إذْ عليه بذلُ الجهدِ من أجل بلوغِ المجدِ فهو مرتقًى صعبٌ لا يتأتّى بسهولةٍ، فالموتُ في سبيلِ ما يؤمنُ به يعدلُ أجرَ الشّهيدِ.

5.4/ صِيغَةُ التَّمنِّي:

تَتوقُ النّفسُ البشريّةُ دوماً إلى أشياءَ ليستْ تُدركُها أو يصعبُ إدراكُها، ولكنّه يتمنَّى ويطمعُ دون استسلامٍ أنْ يحُوزَ تلكُم الأمنيةَ، والتّمنّي هو " طلبُ أمرٍ محبوبٍ لا يرجى حصولُه، إمّا لكونِه مستحيلاً أو لكونِه ممكناً غير مطموعٍ في نيلِه، واللّفظُ الموضوعُ له ليتَ"[2]، وعلى هذا نلْفِي شاعرَنا يتمنّى الحصولَ على صفاتٍ تخصّ الجبلَ يستحيلُ الظّفرُ بها، نحو ما جاءَ في قصيدته **أيُّها الطّوْدُ** : إِنَّ أَعْظَمَ مَا تَبرُزُ فِيهِ عَظَمَةُ اَلْكَوْنِ وَيَتَجَلَّى فِيهِ جَمَالُ اَلطَّبِيعَةِ : اَلْبَحْرُ وَالصَّحْرَاءُ وَالْجَبَلُ . وَقَدْ تَقَدَّمَ خِلَالَ قَصَائِدَ هَذَا اَلدِّيوَانِ وَصْفُ اَلْبَحْرِ وَالصَّحْرَاءِ . وَهَذِهِ قَصِيدَةٌ فِي عَظَمَةِ اَلْجَبَلِ خَاطَبَ فِيهَا اَلشَّاعِرُ جَبَل (اَلضَّايَّة) – بُوسُوىْ – مِنْ وَرَاءِ قُضْبَانِ اَلْمُعْتَقَلِ إِبَّانَ حَرْبِ اَلتَّحْرِيرِ:

أَيُّهَا اَلطَّوْدُ لَيْتَ لِي مِنْكَ مَا ... أُوتِيتَهُ مِنْ مَنَاعَةٍ وَاعْتِلَاءِ !

لَيْتَنِي كُنْتُ – أَيُّهَا اَلطَّوْدُ – حُرًّا ... مِنْ قُيُودٍ قَدْ حَطَّمَتْ كِبْرِيَائِي

لَيْتَنِي كُنْتُ مِنْكَ قِطْعَةَ صَخْرٍ ... لَا تُحِسُّ اَلْغُرُورَ فِي اَلْأَدْعِيَاءِ

لَيْتَنِي كُنْتُ مِنْكَ حَبَّةَ رَمْلٍ تَتَهَادَى فِي حُلَّةٍ مِنْ ضِيَاءِ !

لَيْتَنِي كُنْتُ مِنْكَ – يَا طَوْدُ – ... جُزْءًا مُسْتَقِرًّا فِي اَلْقِمَّةِ اَلشَّمَّاءِ !

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 202،203.

[2] – أحمد السّيد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط4، 2009، ص: 63.

لَيْتَنِي كُنْتُ لَا أُبَالِي بِمَا يَجْرِي ... حَوَالَيْ مِنْ ضُرُوبِ اَلْبَلَاءِ[1]

استعملتْ (ليت) في هذِه الأبياتِ لطلبِ حصولِ شيءٍ محمودٍ يُرجى حصولُه، ولكنّه صعبُ الحُدوثِ، حيثُ يتمنّى الشّاعرُ لو أُوتي قوّةَ ومناعةَ الجبلِ، وبذلك ينالُ الحريّةَ فلا يمكنُ لأعدائِه تحطيمُ كبريائِه لأنَّه شامخٌ ورفيعٌ لا يصِلون إليه، ثمّ يتمنَّى لو كانَ جزءاً منه ولو ذرّةَ رملٍ لكي لا يُبالي بما يحيطُ به من رزايَا، غيرَ أنّه يعلمُ استحالةَ تحقُّقِ ذلك، ويحسّسُنا بعظمةِ الخالقِ عن طريقِ الجبلِ.

وكذلكَ أوردَ التّميّ في قصيدةِ **رمضان، رمضان، رمضان:**

رَمَضَانُ شَهْرُ اَلْهِدَايَةِ ... وَالتَّوْبَةِ شَهْرُ اَلتَّحْرِيرِ وَالتَّطْهِيرِ

لَيْتَنَا نَسْتَغِلُّهُ فِي اَلَّذِي يُجْدِي ... وَيُهْدِي لِصَالِحَاتِ اَلْأُمُورِ

لَيْتَنَا لَا نُضَيِّعُهُ فِي اَلسَّخَافَاتِ ... وَلَا نَسْتَغِلُّهُ فِي اَلشُّرُورِ

لَيْتَنَا نَنْشُدُ اَلْكَمَالَ وَنَهْتَمُّ ...بِلُبِّ اَلْأُمُورِ لَا بِالْقُشُورِ

لَيْتَ إِخْوَانَنَا يَتُوبُونَ فِيهِ ... عَنْ حُرُوبِ اَلْخَرَابِ وَالتَّدْمِيرِ[2]

يفيدُ استعمالُ الأداةِ (ليتَ) هنا بمعنى (عسى)، فسياقُ الحديثِ يرمي إلى رجاءِ الشّاعرِ وأملِه الكبيرِ في حسنِ استغلالِ شهرِ رمضانَ الفضيلِ، وعدمِ الانشغالِ بالتّفاهاتِ وفعلِ المنكرِ، بلْ لابدَّ منَ الاعتناءِ بالجوهرِ لا بالسّفاسفِ، ويرجُو أنْ يبادرَ إخوانُه بالتّوبةِ والابتعادِ عمّا يدمّرُ حياتَهم.

لقدْ وظّفَ **أحمدُ سَحنونُ** الأساليبَ الإنشائيّةَ كثيراً لما تفيدُه من تنبيهٍ يجعلُ القارئَ يحرصُ على فهمِ المعاني وعدمِ التّغافلِ أو السّهوِ، ونجدُ أنَّ أساليبَ الاستفهامِ، والأمرِ، والنّداءِ طغتْ على قصائدِه ووردَتْ بكثرةٍ في العديدِ من المقاطعِ خصوصًا الاستفهام الّذِي برزَ بشكلٍ لافتٍ بدليلِ أنَّ عناوينَ العديدِ من القصائدِ حملتْ استفهامًا، مثلَ قصيدةِ : **أيّ همٍّ تُعاني ؟ منْ أينَ لي يوم؟ أشتَاءٌ ذا أمْ الصّيفُ أظلَّا؟ متَى يا فلسطينُ؟ كيفَ؟ لماذا؟** ...وهلُمّ جرًّا.

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 53.

[2] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 266.

البنيةُ الدّلاليّةُ في شِعرِ أحمدَ سَحنون

أ/ الصّورة البلاغيّة:

1/ التّشبيه

2/ الاستعارة

3/ الكناية

1/ الصُّورةُ البَلَاغِيّةُ:

تُولي البنيةُ الدِّلاليّةُ اهتمامًا كبيراً بالدّلالاتِ والإيحاءاتِ الّتي تنتجُ عن التّعابيرِ المختلفةِ والمقاصدِ الّتي يرمِي إليها الشّعراءُ من خلالِ تصويرِهم، لأنّ " الشّعرَ صناعةٌ وضربٌ من الصّبغ وجنسٌ من التّصويرِ"[1]، فالصّورةُ شغلتْ بالَ النّقادِ قديماً وزادَ اعتناؤُهم بها حديثاً في ظلِّ تزايدِ توظيفِها، ومن ثمّة كيفيّة تعاملِ المتلقِّي معها لكونِ " عمليّةِ التّأويلِ تخضعُ لاجتهادِ المتلقِّي ودرجةِ وعيهِ بالحياة والفنّ"[2].

وهنا يتجلّى دورُ المتلقِّي بمساهمتِه في إبداعٍ جديدٍ يتقاطعُ وعمل الشّاعرِ، وهذا الأخيرُ "يصفُ المرئيّاتِ وصفًا يجعلُ قارئَ شعرِه ما يدري أيقرأُ قصيدةً مسطورة أم يشاهدُ منظرًا من مناظرِ الوجود، والّذي يصفُ الوجدانيّاتِ وصفاً يخيّلُ للقارئ أنّه يناجِي نفسَه ويحاورُ ضميرَه "[3]، يتحرّى الشّاعرُ في تصويرِه أنْ يضعَ المتلقِّي في المشهدِ المراد وصفه، ويَصبِغه بالعواطفِ والأحاسيسِ، فمن الطّبيعي أنْ تكونَ " الصّورةُ دائماً موضوعاً مخصوصاً بالمدحِ والثّناء، إنّها وحدَها الّتي حظِيت بمنزلةٍ أسمى من أنْ تتطلّعَ إلى مراقيها الشّامخةِ باقي الأدوات التّعبيريّة الأخرى، والعجيبُ أنْ يكون هذا موضعُ اتّفاقٍ بين نقّاد ينتمون إلى عصورٍ وثقافات ولغاتٍ مختلفةٍ "[4]، وبالرّغم من هذا المرتقَى الّذي وصلتْ إليه الصّورةُ إلّا أنّ تسميتَها عند نقّادِ الغربِ قد اختُلف فيها، فهناك من قصدَ بها الكنايةَ وهناك من أرادَ الاستعارةَ، وهناك من أطلقَ مصطلحَ صورة **image** على المحسّنِ فيقولُ: " ينبغِي أيضاً أنْ نعدّدَ المحسّناتِ الّتي يمكنُ تسميتُها صورًا، والّتي سنكرّسُ لها الدراسةَ نستطيعُ أنْ نميّزَ تلك الّتي تقومُ على علاقةِ المشابهةِ بين طرفينِ (التّشبيه والاستعارة والتّمثيل والرّمز) وتلك الّتي تجمعُ بين الطّرفينِ العلاقةُ المجاورةُ "[5]، ومن هنا ننطلقُ لدراسةِ الصّورة وتتبّعِ مدى حضورِها في الشّعرِ الجزائريّ، وهل سارَ شعراؤُنا على نهجِ من سبقَهم أم كان لهُم رأيٌ مغايرٌ؟

---

[1] – الجاحظ، الحيوان، تح: يحي الشّامي، دار مكتبة الهلال، ط2، مج2، 1990، ص: 408.

[2] – علي ملّاحي، من مقال مفاتيح تلقّي النّص من الوجهة الأسلوبيّة، مجلّة اللّغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد11، 1977م، ص: 174.

[3] – بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث، ط4، 1980، ص: 87.

[4] – محمّد الولي، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغيّ والنّقدي، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، ط1، 1990م، ص: 07.

[5] – فرونسوا مورو، المدخل لدراسة الصّور البيانيّة، تر: محمّد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشّرق، المغرب، ص: 19،20.

1.1/التَّشْبِيهُ:

يعدُّ التّشبيهُ أحدَ أكثرِ أنواعِ البيانِ حضورًا في الشّعرِ العربيّ عموماً والشّعرِ الجزائريّ خصوصاً "حتّى لو قالَ قائل و أكثرُ كلامهم لم يبعدْ"[1]، لأنّهم رأوْا فيه سهولةً وبساطةً لتقريبِ الأفهامِ وتوضيحِها، ولذلك عبّر عنه الأوائلُ بقولهم: " التّشبيهُ صفةُ الشّيءِ بما قاربه وشاكلَه من جهةٍ واحدةٍ أو جهاتٍ كثيرةٍ، لا من جميعِ الجهاتِ لأنّه لو ناسبَه مناسبةً كلّيةً لكان إيّاه"[2]، ويلاحظُ التّركيزُ على المقاربةِ والمشاكلةِ بين ما تمّ تشبيهُهما، ولا يجبُ أن يشابهُ كليًّا فيكون هو نفسه، " لأنّه من الأمورِ المعلومةِ أنّ الشّيءَ لا يشبّهُ بنفسِه ولا بغيره من كلِّ الجهاتِ، إذا كان الشّيئانِ يتشابهانِ من جميعِ الوجوهِ ولم يقعْ بينهُما تغايرًا البتّه اتّحدا فصارَ الاثنانِ واحداً فبقي أن يكونَ التّشبيهُ إنّما يقعُ بين شيئينِ بينهما اشتراكٌ في معانٍ يوصفان بها "[3]، يثبتُ هذا القولَ اتّفاقَ القدّماءِ على أنّ الشّيءَ لا يشبّهُ بنفسِه مادامَ يتطابقُ معه في كلِّ الأوصافِ وإلّا لما سُمّي تشبيهاً.

كمَا سبقَ الذّكرُ أنّ التّصويرَ عنصرٌ مهمٌّ في الشّعرِ، فإنّه لا يكملُ إلا بالتّشبيهِ لكونه نوعاً من التّصويرِ، وعليه نجدُ أنّ التّشبيهَ أسهم في رفعِ أسماءِ شعراء وحطَّ أسماء أخرينَ، " بهذه الخلّة دون ما سواها فُضّلَ امرؤُ القيسِ لأنّ في شعرهِ من دقيقِ المعاني وبديعِ الوصِف ولطف التّشبيهِ وبديع الحكمةِ، فوق ما في أشعارِ سائر الشّعراءِ من الجاهليّة والإسلامِ "[4]، ومثلمَا قارن النّقادُ بين الشّعراءِ متّخذين استخدامَ التّشبيهِ وسيلة للمُفاضلةِ دون الاعتناءِ بالأثرِ الّذي تتركُه الصّورةُ في نفسِ المتلقّي، ومن هذا المنطلقِ راح نقّادُ الغرب يبنُون مفاهيمَهم على المقارنةِ، لأنّ " المقارنةَ تتّسمُ بكونها تعتمدُ على مراعاةِ عنصرِ تقدير كمّي، والتّشبيه يستخدمُ عكسَ ذلك للتّعبيرِ عن تقويمٍ نوعيّ، وذلك بأنْ يقحمَ خلال بسطِ القولِ الكيانَ أو الشّيءَ أو فعل الحالةِ الّتي تتضمّنُ بقدرٍ مرتفعٍ أو بقدرٍ ملحوظٍ

[1] – المبرّد، الكامل في اللّغة والأدب، مؤسّسة المعارف، بيروت، ج2، 1985، ص: 60.

[2] – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعرِ وآدابِه ونقدِه، شر. عفيف حطوم، دار صادر، ط1، لبنان، 2000، ص: 286.

[3] – قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تح محمّد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكلّيات، الأزهريّة، ط1، 1978، ص: 124.

[4] – الآمدي، الموازنة بين أبي تمّام والبحتري، تح أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، دط، 1965، ص: 398.

على الأقلّ الصفة **qualité** أو الخاصيّةَ الّتي يقصدُ إلى إبرازِها"[1]، فالصّورةُ التّشبيهيّةُ هي عقدُ مقارنةٍ بين الطّرفينِ شرطَ اشتراكِهما في صفةٍ أو مجموعةٍ من الصّفاتِ، وكلّما تماثلَا في صفاتٍ أكثرَ كلّمَا كان التّشبيهُ أحسنَ.

لا يمكنُ الاستغناءُ عن التّشبيهِ في الكّلامِ وبخاصّةٍ الشّعر، وعلى ضوءِ ما ذكرنا سنحاولُ تتبّعَ توظيف التّشبيه في شعرِ **أحمدَ سَحنُون**، وهلْ سارَ على نهجِ سابقِيه أمْ حادَ عنهم؟

لجأَ **سَحنُونُ** إلى توظيفِ الصّورةِ البيانيّةِ التّشبيهيّةِ بكثرةٍ في قصيدتِه **أنتِ**:

أَنْت عَبِيرُ اَلزَّهْرِ فِي رَوْضَةٍ ... أَثْمَلَهَا اَلْفَجْرُ بِخَمْرِالنَّدَى !

أَنْت عَنَاءُ اَلطَّيْرِ فِي أَيْكَةٍ ... تَرْقُصُ لِلطَّيْرِ إِذَا غَرَّدَا

أَنْت رَفِيفُ اَلْقَلْبِ فِي قُبْلَةٍ ... مُنْعِشَةٍ تُطْفِئ حَرّ اَلصَّدَى !

أَنْت دَبِيبُ اَلْبُرْءِ فِي مُهْجَةٍ ... كَادَتْ تُلَاقِي مِنْ أَسَاهَا اَلرَّدَى

أَنْت أَمَانُ اَلْأَنْفُسِ اَلْخَائِفَةِ ... وَالْهَوْلُ يَدْنُو مِنْ حِمَاهَا خُطَاه

أَنْت خَيَالَاتُ رُؤَى سَالِفِه ... مَا بَيْنَ إِقْبَالٍ وَعِزٍّ وَجَاه !

أَنْت وَمِيضُ اَللَّمْحَةِ اَلْخَاطِفَةِ ... مِنْ أَمَلٍ حُلْوٍ لَذِيذٍ جَنَاه !

أَنْت ظِلَالُ اَلْوَاحَةِ اَلْوَارِفَة ... أَوِي إِلَيْهِ مِنْ هَجِيرِ اَلْحَيَاة !

أَنْت جَمَالُ اَلْكَوْنِ فِي نَاظِرِي ... لَوْلَاكِ لَمْ أُبْصِرْ جَمَالَ اَلْوُجُودِ

أَنْت أَرْبَح اَلْخُلْدُ فِي خَاطِرِي ... لَوْلَاكِ لَمْ أَعْرِفْ مَعَانِي اَلْخُلُودِ

أَنْت سَمَاءُ اَلْوَحْيِ لِلشَّاعِرِ ! ... يَنْهَلُ مِنْهَا كُلَّ مَعْنَى شُرُودِ

أَنْت لَذِيذُ اَلنَّوْمِ لِلسَّاهِرِ ... قَدْ ذَادَ عَنْهُ اَلْهَمُّ طَعْمَ اَلْهُجُودْ

[1] – فرونسوا مورو، المدخل لدراسة الصّور البيانيّة، (مرجع سابق)، ص: 29.

أَنْت وَجِيْبُ اَلْحُبِّ فِي خَافِقِي ... لَوْلَاكَ لَمْ يَعْرِفْ فُؤَادِي اَلْغَرَام

كَصُوفِيٍّ فِي حُبِّهِ صَادِقٍ ... يُهَجِّرُ فِي اَللَّهِ جَمِيعَ اَلْأَنَام![1]

عمدَ الشّاعرُ إلى توظيفِ التّشبيهِ البليغِ* ليعرّفَنا عن صاحبتِه الّتي أوقدَ لهيبه وهو مغيّبٌ عنها، وبين جدرانِ السّجنِ يهيجُ شوقُه وتنشبُ نار الذّكرَى بين جنبيْه، فتفيضُ قريحتُه قصيدةً مبدعةً في وصفِ زوجِه، ومثلما تعوّدَ في استحضارِ عناصرِ الطّبيعةِ واللُّجوءِ إلى أحضانِها شأنُه شأنُ الرّومانسيّين في ذلك، " فما أبدعَ هذا الغزلَ الرّقيقَ الّذي تعلُوه العفّةُ البالغةُ والرّقةُ الجميلةُ...فكأنَّ الكون – بلغة الرّمزيين- معادلٌ موضوعيٌّ للّذي تتأجّجُ به نفسُ الشّاعرِ، والكون يمنحُ الشّاعرَ القدرةَ على الغزلِ المثالي، وزوجُه لها مثال من عبيرِ الزّهرِ ولها مثالٌ من غناءِ الطّير "[2]، فعلاً قدْ أبدعَ **سَحنونُ** في مقطعِه هذا لما راحَ يستنطقُ الكون كلَّه ويستعير منه أجملَ النّعوتِ ليشبّه بها حليلَته، فشبّهَها بعبيرِ الزّهر، وغناءِ الطّيرِ، رفيف القلب، دبيب البرء، ...بلْ ولذيذُ النّومِ أو جمال الكون كلِّه، معتمدًا على الإضافاتِ لتزيدَ ضميره بهاءً رغم عدمِ التّصريحِ بهِ.

ويواصلُ أحمدُ سحنونُ إظهارَ براعتهِ حينما يصفُ **اَلصَّحْرَاءَ** فيقولُ:

أَصَحْرَاءُ أَنْتِ اَلْكَوْنُ بَلْ أَنْتِ أَكْبَر ... وَمرْآكِ فِي عَيْنِي أَبْهَى وَأَبْهَرْ !

بَلَى أَنْتِ دُنْيَا لَا تُحَدُّ عَلَى اَلْمَدَى ... إِذَا كَانَتْ اَلدُّنْيَا تُحَدُّ وَتُحْصَرْ!

بَلَى أَنْتِ دُنْيَا مِنْ هَنَاءٍ وَغِبْطَةٍ ... وَصَفْوٍ عَلَى اَلْأَيَّامِ لَا يَتَكَدَّرْ !

بَلَى أَنْتِ دُنْيَا اَلْوَحْيِ وَالشِّعْرِ وَالْحِجَى ... فَقَلْبِيْ نَشْوَان بِحُبِّكِ يَظْفَرْ![3]

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 64.

* التّشبيه البليغ ما حذفت منه الأداة ووجه الشّبه، علي الجارم ، البلاغة الواضحة، البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، دط، دت، ص: 25.

[2] – عبد الحفيظ بورديم، التّجربة الشّعريّة في ديوان الشيخ أحمد سحنون، ص: 50،49.

[3] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (المصدر نفسه)، ص: 27.

تبهرُ الصّحراءُ رائِيها فيزدادُ انبهاراً بشساعَتها ويزيدُ إيمانًا بعظمةِ خالقِها، فيشبّهُها بالكونِ كلّه مع حذفِ الأداةِ بلْ ويجعلها أكبرَ منه، وبذلك يحصلُ غرضُ التّأكيدِ والمبالغةِ "وهكذا إذا استقريْت التّشبيهاتِ وجدتَ التّباعدَ بين الشيئينِ كلّما كانَ أشدّ كانتْ إلى النفوسِ أعجب، وكانت النّفوسُ لها أطربَ، وكانَ مكانها إلى أنْ تحدثَ الأريحيّة أقرب، وذلك أنّ موضعَ الاستحسانِ، ومكان الاستطرافِ، والمثير للدّفينِ من الارتياحِ، والمتألف للنّافرِ من المسرّة...أنّك ترى بها الشّيئينِ مثلينِ متباينيْن ومُؤتلفينِ مختلفينِ "[1]، ولا عجبَ أنْ يبالغَ الشّاعرُ في تشبيهِ الصّحراءِ بالدّنيا، وأن لا حدَّ لها فهي مصدرُ وحيٍ وإلهامٍ للشّاعرِ ورجاحةِ العقلِ لذا يحبُّها بشدّةٍ، فضلاً عن كونها موطنَه الأوّلَ الّذي ترعرعَ في أرجائِه، لذلك حنينُه دوماً لأوّلِ منزلٍ.

ويمضِي ملقيًا بنفسِه في أحضانِ هذا الملكوتِ مسقطاً عليه أحاسيسَه وهمومَه، وهذا ما نلمسُه في قصيدتِه الموسومةِ ب: **مناجاةِ البّحر** حيثُ نجدُه يقولُ:

هَكَذَا قُلْتُ فِي اَلصَّحْرَاءِ عِنْدَما كُنْتُ أَسْكُنُ اَلصَّحْرَاءَ فَلَمَّا اِنْتَقَلتُ إِلَى اَلْجَزَائِرِ " اَلْعَاصِمَةِ " وَسَكَنْت بِحَيِّ " بُولُوغِينْ " – سَانْتْ أُوجِينْ – قَرِيبًا مِنْ اَلْبَحْرِ لَقِيَنِي صَدِيقِي اَلشَّاعِرُ اَلشَّيْخُ مُحَمَّدُ اَلْعِيدِ فَقَالَ لِي : مِنْ حَقِّ اَلْبَحْرِ عَلَيْكَ وَقَدْ أَصْبَحَ جَارَكَ أَنْ تَقُولَ فِيهِ شَيْئًا ، حَيَّ اَللَّهُ اَلشَّيْخَ اَلْعِيدَ فَمَا أَرَقَّ شُعُورَه أَنَّهُ يُذَكِّرُنَا بِحَقِّ اَلْجِوَارِ حَتَّى مَعَ اَلْبَحْرِ . وَلَمْ تَطُلْ سَاعَةُ اَلِاسْتِجَابَةِ فَقَدْ أَتَيْتُهُ فِي اَلْيَوْمِ اَلتَّالِي وَقُلْتُ لَهُ : " أَنَّ جَارَ اَلْبَحْرِ قَالَ فِي جَارِهِ شَيْئًا " ، وَقَرَأْتُ عَلَيْهِ اَلْقَصِيدَةَ اَلتَّالِيَةَ :

مَاذَا بِنَفْسِكَ قَدْ أَلَمْ ... يَا أَيُّهَا اَلْبَحْرُ الْخِضَمْ

وَأَرَى اَلْعُبُوسَ عَلَى مَحْيَاكَ ... اَلْجَلِيلِ قَدْ اِرْتَسَمْ

وَأَرَى أَنِينَكَ صَارِخًا ... كَالرَّعْدِ دَوَّى فِي اَلْأَكَمْ

وَأَرَاكَ كَالْمَشْفَى يَضِجّ ... مِنْ اَلنَّسِيمِ إِذَا أَلَمْ

فَكَأَنَّ مَوْجَكَ وَهُوَ ... يَعْثُرُ بِالصُّخُورِ إِذَا اِصْطَدَمَ

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح السيد محمد رشيد والشيخ أسامة صلاح الدّين، دار إحياء العلوم، ط1، بيروت، ص: 110.

دَمْعٌ جَرَى مِنْ مُوجِعٍ ... فَقَدَ اَلتَّصَبُّرَ فَانْسَجَمَ !

يَا بَحْرُ مَا هَذَى اَلشَّكَّاَة ... أَلَسْتَ تُوصَفُ بِالْعِظَمْ ؟

مَاذَا اَلتَّبَرُّمُ بِالْحَيَاةِ ... كَأَنَّمَا أَشْجَاكَ هَمْ ؟

أَتضِيقُ ذَرْعًا كَابْنِ ... آدَمَ بِالْوُجُودِ وَمَا اِنْتَظَمْ ؟[1]

يجرِي بنا الشّاعرُ في موجٍ بلاغيّ كالجبالِ جاعلاً من البحرِ ملاذاً له يناجِيه بما قدْ أهمَّه وكأنّي به يحادثُ صديقاً حميماً في تشبيهٍ مرسلٍ مفصّلٍ* خصوصًا حين يرخِي اللّيلُ سدولَه " فالصّورةُ تجسّمُ أحاسيسَ الشّاعر إزاءَ اللّيلِ، فالألفاظُ والتّراكيبُ تختزنُ طاقةً جيّاشةً من العواطفِ تتجلّى من خلال الأبياتِ، فتشعُّ فيها جوّا من الحيويّةِ والحركةِ...تستخدم طريقةَ تجسيد المعاني المجرّدةِ بطريقة تصويريّةٍ تكاد تُلمس باليدِ، وبهذه الطّريقةِ ينجح في إثارةِ الإحساسِ عند المتلقّي"[2]، وبهذا نرَى خروجاً عن المألوفِ من خلال إعطاءِ البحرِ صوتَ الأنينِ وتشبيهِه بدويّ الرّعدِ في انفجارِه، أو ضجيجِ المشفَى، ويبدعُ في تصويرِ الموجِ كالدّمعِ وعليه فقدْ أصبح مثل ابنِ آدمَ يضيقُ ذرعاً بالوجودِ.

وما يزالَ قلبُ الشّاعرِ وخلدُه متعلّقًا بمظاهرِ الطّبيعةِ الّتي يجدُ فيها مؤنسَه الوحيدَ، يقولُ عنِ **الثَّلْجِ** :

مَاذَا أَرَى فَوْقَ اَلْجِبَالِ ... كَأَنَّهُ اَلثَّوْبُ اَلْقَشِيْبْ ؟

مَاذَا أَرَاهُ مِنَ اَلْبَيَاضِ ... كَأَنَّهُ اَلشَّيْبُ اَلْمَهِيبُ ؟

عَجَبًا أَرَى ! حَتَّى اَلْجِبَالَ ... اَلشُّمَّ يُدْرِكُهَا اَلْمَشِيبُ !

أَمْ ذَاكَ مَوْجُ اَلْبَحْرِ يَكْسُو ... غَارِبَ اَلطَّوْدِ اَلسَّلِيب

أَمْ ذَاكَ زَهْرُ اَلْأُقْحُوَانِ ... كَأَنَّهُ اَلثَّغْرُ اَلشَّنِيبْ !

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 29،30.

* التّشبيه المرسل ما ذكرت فيه الأداة، والمفصّل ما ذكر فيه وجه الشّبه، علي الجارم ، البلاغة الواضحة، ص: 25.

[2] – عبد الحفيظ بورديم، التّجربة الشّعريّة في ديوان الشّيخ أحمد سحنون، ص: 67.

مَاذَا اَلْبَيَاضُ إِذْن – كَكَافُورٍ ... حَكَى خَدَّ اَلْحَبِيبْ ! ؟[1]

يستعينُ الشّاعرُ بالتّشبيهِ المجملِ* لرسمِ صورةِ الطّودِ والثّلوجُ تعصبُه وتلُوث عليه كالعمامةِ، نستشفُّ أنَّ " أحمد سحنون يحشدُ أكبرَ عددٍ من الدّلالاتِ الايحائيّةِ لرمزِ الجبلِ، إذْ يتّسعُ للأبعادِ النّفسيّةِ والطّبيعيّةِ والدّينيّةِ والجماليّةِ...فالألفاظُ والعباراتُ توحِي بعظمةِ الجبلِ، وهيَ من عظمةِ الله خالقِ الكون، فالألفاظُ تدلّ على القوّةِ والتّحدّي، وكيف لا وهي تنبأ عن إيمانٍ مكينٍ في قلبِ الشّاعرِ بعظمةِ الكونِ"[2]، يتعلّقُ الشّاعرُ بالطّودِ كثيراً يتأمّلُ فيه عظمةَ الخالقِ ويستلْهم منه العلُوَ والشّموخَ والقوّةَ، وما شدَّ انتباهَه أنْ كساهُ الثّلجُ فشبّهَهُ بالثّوبِ القشيبِ وبالشّيبِ يعلُو رأسَ ابن آدمَ، مستعملاً الأداة كأنَّ، ثمّ يتعجّبُ من حالِه أَ يُدركُه المشيبُ كبني البشرِ؟ وبمضِي مشبّهاً إيّاه بالكافورِ في بياضِه النّاصعِ.

ويستمرُّ الشّاعرُ الوصّافُ ليوقفَنا هذه المرّةَ على وصفِ **شَجَرَةٍ !**، حيثُ يقولُ:

شَجَرَةٌ نَاضِرَةٌ مُخْضَرَّةٌ ... إِلَى اَلنُّفُوسِ تَبْعَثُ اَلْمَسَرَّةُ

قَامَتْ حِيَالَ غُرْفَتَيْ فِي " اَلْمُعْتَقَلِ " ... مُخْتَالَةً كَأَنَّهَا طَيْفُ اَلْأَمَلِ

ذَاتُ قِوَامٍ فَارِعٍ جَذَّابٍ ! ... يَأْخُذُ بِالْأَبْصَارِ وَالْأَلْبَابِ

أَغْصَانُهَا كَأَذْرُعِ اَلْحِسَانِ ... تَهِمُّ بِالضَّمِّ وَالِاحْتِضَانِ

لَا غَرْوَ إِنَّ هَام بِهَا اَلنَّسِيمُ ... فَمِثْلُهُ بِمِثْلِهَا يَهِيم!

أَوْرَاقُهَا مِثْل صِغَارِ اَلطَّيْرِ ... مَنْظَرُهَا يَطْرُدُ كُلَّ ضَيْر![3]

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (المصدر نفسه)، ص: 55.

* التشبيه المجمل ماحذفت منه وجه الشّبه، علي الجارم ، البلاغة الواضحة، ص: 25.

[2] – عبد الحفيظ بورديم، التّجربة الشّعريّة في ديوان الشّيخ أحمد سحنون، ص: 69.

[3] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (المصدر نفسه)، ص: 58.

يبقَى سحنونُ في الطّبيعةِ ويأبى مغادرةَ أحضانِها لأنّه وجدَ فيها عالَمه المفقودَ الّذي يحتوِيه، فشبّه الشّجرةَ وهو يرمقُها من معتقلِه بطيفِ الأملِ مستخدمًا الأداةَ كأنَّ، وهي تقبلُ إلى الشّاعرِ ذاتِ قدٍّ ممشوقٍ ميّاسٍ، ولها أفنانٌ كأذْرعِ الحسانِ وهي تودُّ حضنَه، ما أجملَ خيالَ الشّاعرِ وكأنّي به يتمثّلُ الحريّةَ في ثوبِ امرأةٍ مقبلةٍ تروم فكَّ قيدِه، ذات أوراقٍ مثلَ صغارِ الطّيرِ ومنظرُها طاردٌ لكلّ همٍّ.

ونجدُه قدْ أوردَ التّشبيهَ هذه المرّةَ عندمَا يصفُ ابنتَه عائشةَ وكاتبتَه وهو يدلّلُها ويرخّمُ اسمَها في قصيدتِه **أَعَائِشُ**[1] فيقولُ:

أَعَائِشُ : يَا دُنْيَا لُحُونِي وَأَنْغَامِي ... وَمَسْرَحُ آمَالِي وَمَشْرِقُ إِلْهَامِي

إِذَا طَفَحَتْ نَفْسِي بِآلَامِ دَهْرِهَا ... ذَكَرْتُكِ فَانْجَابَتْ هُمُومِي وَآلَامِي

كَلَامُكِ فِي أُذُنِي كَالشَّهْدِ فِي فَمِي ... وَنَثْرُكِ مِثْلَ الشِّعْرِ يُبْرِئُ أَسْقَامِي

وَدَمْعُكِ مَا أَجْرَيْتِه حِينَ نَلْتَقِي ... عَلَى الْخَدِّ إِلَّا زَادَ شَقْوةُ أَيَّامِي

فَلَا تَذْرِفِي – بِاللَّهِ – دَمْعَكِ إِنَّنِي ... أُحِسُّ بِهِ سَهْمًا عَلَى قَلْبِي الدَّامِي[2]

يستمرُّ **سحنونُ** في توظيفِ التّشبيهِ البليغِ تارةً والتّشبيهِ المرسلِ تارةً أخرى ليثبتَ اقتدارَه في ميدانِ التّصويرِ، فلا يخفى أنَّ التّشبيهَ البليغَ من أعلى درجاتِ التّشبيهِ وأكثرِها مطابقةً ما بين المشبّهِ والمشبّهِ به، فهو ليس مجرّدَ " أداةِ توصيلٍ وليس هو مجرّد استعمالٍ لغويّ أو بلاغيّ، إنّه إحدَى الوسائلِ المواتيّة النّاجحة لنقلِ أحاسيسِ الشّاعرِ ومشاعره إلى نفسِ القارئ "[3]، لذلك وردَ مقطعُه في ابنتِه طافحاً بالمشاعرِ والأحاسيسِ الّتي يكنُّها الشّاعرُ لعائشةَ، فانغمسَ مستمتعاً وهو يغدقُها بالأوصافِ الجميلةِ فشبّهَها بدنيا الألحانِ ومسرحِ الآمالِ، وكذلك جعلَ كلامَها بمنزلةِ الشّهدِ ونثرها

[1] – عائش ابنة الشّاعر وكاتبته، وكان يدلّلها بعائش، وعيش وما إلى ذلك من أسماء التّدليل، أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 172.

[2] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (المصدر نفسه)، ص: 172.

[3] – محمّد مصايف، جماعة الدّيوان في النّقد، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1974م، ص: 262.

كالشّعرِ في تشبيهٍ بديعٍ بين متناقضِين، ليختمَ بتمثيلِ دموعِها كأنّها وقعُ سهامٍ في قلبِه الدّامي، مُظهراً براعتَه البلاغيّةَ ومدى تمكّنِه من ناصيّةِ التّشبيهِ.

وفي موطنٍ آخرَ يرسمُ الشّاعرُ لوحةً بديعةً تنبعثُ إشراقاً ونوراً بوصفِ خيرِ البريّةِ صلواتُ ربي وسلامُه عليه سراجاً ينيرُ سبيلَ أمّتِه فينشدُ **فِي ذِكْرَى اَلْمَوْلِدِ اَلنَّبَوِيّ** قصيدهُ **يَا هُدَى اَلْحَائِرِينَ** :

يَا رَسُولاً لِلْإِنْسِ وَالْجِنّ يَا ... نُورًا مُبَيّنًا يَفِرُّ مِنْهُ اَلظَّلَامْ

يَا إِمَامًا لِلرُّسُلِ يَا خَاتَمًا ... لِلْوَحْي يَا مَنْ عَلَى اَلدَّوَامِ إِمَام

يَا شَفِيعًا يَا رَحْمَةً يَا سَلَامًا ... يَا مَنَارًا لِلْعَدْلِ إِنَّا نُضَام !

يَا هُدَى اَلْحَائِرِينَ ، إِنَّا ظَلَّلَنَا ... وَبِنا يَهْتَدِي وَيُهْدِي اَلْأَنَام !

لَوْ تَرَانَا نَسِيرُ فِي كُلِّ دَرْبٍ ... فِي ضَلَالٍ كَأَنَّنَا أَنْعَام[1]

ينادِي الشّاعرُ رسولَ الجنّ والإنسِ المبعوثِ إلى العالمين كافّةً محمّداً صلّى الله عليه وسلّم مشبهاً له بالنّورِ الّذِي يزيلُ الظّلمةَ، ولِرفعةِ مكانةِ الممدوحِ لم يستعملْ أيّ أداةٍ ويكفيهِ أنّه يُمدحُ حيّاً ميّتاً، فأوردَ التّشبيهَ البليغَ لكونِ الشّاعرِ بليغاً، و"هو الّذي نعرفُه من كلامِه وإن لم يقصدْ تعريفَنا بسيرتِه وترجمةِ حياتهِ لأنّه يصفُ لنا شعورَه بما حولَه من الأحياءِ وسائرِ الأشياءِ "[2]، ليسَ من المعقولِ ألّا يبدعَ **سحنونُ** في توصيفِ سيّدِ الخلقِ وقد أبدعَ في وصفِ غيرِه، وقمينٌ به أن يبهرَ المتلقّي وهو العالمُ النّحريرُ المتشبّع بتعاليمِ الدّينِ الحنيفِ، فجعلَ كلَّ وصفٍ جليلٍ يتشرّفُ بتوصيفِ الحبيبِ المصطفى صاحبِ الخلقِ العظيمِ، فهو إمامُ المرسلينَ وشفيعُهم يوم الفزعِ المبينِ، والرّحمةُ المهداة والسّلامُ ومنار العدلِ وبه يهتدِي التّائهونَ.

يعيشُ المرءُ فتراتٍ عديدةً حالةً من الضّعفِ فيحتاجُ إلى منْ يشدُّ أزرَه ويكون سندَه، وكذلك الحالُ مع **أحمدَ سحنون** في مقطعٍ له تحتَ عنوانِ **مَا أَوْحَشَ اَلدُّنْيَا بِغَيْرِ صَدِيقٍ !**

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 172.

[2] – عبّاس محمود العقّاد، اللّغة الشّاعرة، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، 1995م، ص: 51.

مُهْدَاةٍ إِلَى اَلْأَخِ اَلْحَاجّ سُلَيْمَانْ نَجَّار فِي حَفْلِ تَزْوِيجِ إِحْدَى بَنَاتِهِ فِي بَلْدَةِ " عَيْنِ اَلْبُنْيَانِ " فِي 6 جوِيلِيَّة سَنَةَ 1968 م :

إِنَّ اَلْحَيَاةَ بِلَا صَدِيقٍ مُخْلِصٍ ... كَالسِّجْنِ حَفَّ بِظُلْمَةٍ وَبِضِيقِ

وَأَنَا بِحَمْدِ اَللَّهِ فُزْتُ بِإِخْوَّةٍ ... ! كُلّ أَخُو وِدٍّ أَبَرَّ وَثِيقٍ !

كَالرَّوْضِ بَسَّامًا بِغَيْرِ تَكَلُّفٍ ... كَالشَّمْسِ شُعَاعًا بِغَيْر حَرِيقِ

كَأَخِي " سُلَيْمَانَ " اَلَّذِي جَرَّبْتُهُ ... فَوَجَدْتُهُ فِي اَللَّهِ خَيْرَ رَفِيقِ

وَهُوَ اَلرَّفِيقُ بِصَحْبِهِ وَرِفَاقِهِ ... وَبِمَا لَهُ فِي اَلْخَيْرِ غَيْرِ رَفِيقِ

وَلَسَوْفَ يَبْلُغ مَا يَرُومُ مِنَ اَلْعُلَا ... كَالنَّسْرِ طَافَ اَلْجَوَّ بِالتَّحْلِيقِ[1]

لم يجدِ الشّاعرُ أفضلَ من التّشبيهِ التّمثيليّ ليسوقَ لنا مدَى وحشةِ الدّنيا في ظلّ إنعدامِ الرّفيقِ والخلّ الوفيّ الّذي يطرقُ بابَك سائلاً وتطرقُ بابهُ للبوحِ وقتَ الضّيقِ، فيستعينُ بالتّشبيهِ لكي " يقعَ التّخييلُ في القولِ والتّشبيه والتّمثيل فيه شيئين بشيئينِ، وذاتينِ بذاتينِ، والمشبّهُ والممثّل والمشبّه به والممثّل به ذواتٌ كثيرةٌ، وذواتُ المشبّه إليه على نسب ذواتِ المشبّه به إليه، وإجراءُ إحدى الجنبتين على نسب إجراءِ الأخرى فينتظمُ التّخييل بالمناظرة بين الجنبتين، لإشكالهما واشتباههما في النّسبة الّتي قُصد التّشبيه منها "[2]، والمقصودُ الجمعُ بين صورتينِ يكون وجهُ الشّبهِ فيهما منتزَعاً من متعدّدٍ لتشكيلِ صورة كلّيّةٍ، على نحو ما نجده في تشبيهِ صورةِ الحياةِ الّتي ينعدمُ فيها الصّديقُ بصورةِ السّجنِ المظلمِ المحفوفِ بالضّنْكِ والشّقاءِ، وكذا تشبيهُه لصورةِ بلوغِ المرامِ والعلَا بصورةِ تحليقِ النّسرِ وحوامِه لبلوغِ مرادِه، وفي كلا المثالينِ نجدُ الأداة (الكاف)، وفي النّوعِ الثّاني من التّشبيهِ تحذفُ الأداةُ مثل قولِه:

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 294.

[2] – السّجلماسي، المنزع في تجنيس أساليب البديع، تح علّال الغازي، مكتبة المعارف، الرّباط، المغرب، ط1، 1980م، ص: 58.

وإنْ لم يُجْدِ فيهِمْ أيُّ نصْحٍ ... فإنَّ الصَّخْر يقْطعُه الحَدِيْد[1]

ويسمّى بالتّشبيهِ الضِّمْنيّ فهو تشبيهُ صورةٍ بصورةٍ وتُفهمُ ضمنيّاً من سياقِ الكلامِ، والمغزى من البيتِ أنَّ الّذينَ لا يجدِي النّصحُ معهم فجدْ لك طريقةً أخرى تكونُ أكثرَ فاعليّةً ونجاعةً من الأُولى.

لا شكَّ أنّ ذكرياتِ المعتقلِ ظلّتْ عالقةً في ذهنِ الشّاعرِ وفرضتْ عليه أن يخصّصَ لها جزءًا كبيراً من إبداعاتِه، وعلى سبيلِ المثالِ لا الحصرِ قصيدةُ **اَلسَّجِين دَفِينٌ** !

إِنْ كَانَ يُدْفَنُ قَبْلَ اَلْمَوْتِ إِنْسَان ... فَهُوَ اَلسَّجِينُ عَلَيْهِ اَلدَّهْرُ سَجَّانُ

وَقَبْرُهُ اَلسِّجْنُ يَقْضِي فِيهِ مُدَّتَهُ ... بِدُونِ نَفْعٍ وَلَا مَعْنًى لَهُ شَأْنُ

دُنْيَاهُ أَضْيَقَ دُنْيَا عَاشَهَا بَشَرٌ ... إِنْ لَمْ يَكُنْ عِنْدَهُ صَبْرٌ وَإِيمَانُ

وَالسِّجْنُ لِلْمُجْرِمِ اَلْجَانِي ، وَمَنْ بَرِئَتْ ... كَفَّاهُ فَهُوَ لَهُ ظُلْمٌ وَعُدْوَانُ[2]

يتحسّرُ الشّاعرُ على حالِ السّجينِ الّذي وصفَه بأنّه ميّتُ الأحياءِ، وحسبُه الدّهرُ سجّاناً لأنّ دنياهُ ضيّقةٌ جدّاً ودائمًا ما يكرّرُ **سَحنونُ** هذا المفهومَ، ولم يجدْ صورةً أفظعَ من القبرِ ليصفَ بها السّجنَ دون استعمالِ الأداةِ نظرًا لهولِ الأمرِ وجللِه، ويضافُ إلى " أنّ الصّورةَ هي الوسيطُ الأساسيّ الّذي يستكشفُ به الشّاعرُ تجربتَه، وليس ثمّة ثنائيّة بين معنَى وصورة، أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناعٍ منطقيّ أو إمتاعٍ شكليّ، فالشّاعرُ الأصيلُ يتوسّلُ بالصّورةِ ليعبّر بها عن حالاتٍ لا يمكن له أن يتفهّمَها ويجسّدها بدونِ صورةٍ "[3]،وبهذا أصبحَ التّشبيهُ نقلاً لما في الوجدانِ ولواعجِ النّفسِ.

عاشَ شاعرنَا فترةً عصِيبةً فَقَدَ فيها صحبَه الواحدَ تلوَ الآخرَ ولكن لم يفُتْه تصويرُ هذا فقالَ في قصيدةِ **تَتَابعَ صَحْبِي**:

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (المصدر نفسه)، ص: 58.

[2] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 12.

[3] – جابر عصفور، الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغيّ عند العرب، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص: 383.

تَتَابَعَ صَحْبِي لِلْأُفُولِ كَأَنْجُمٍ ... فَيَا لَيْتَنِي قَدْ مِتُّ قَبْلَ صحَابِي

إِذَا مَاتَ مِنّا وَاحِدٌ عَظَّهُ اَلْأَسَى ... كَانَ اَلَّذِي فِي اَلْقَلْبِ وَقْعَ حِرَاب

فَضَاقَتْ بِهِ اَلدُّنْيَا وَبَانَ نَعِيمُهَا ... كَحُلْمِ مَنَامٍ أَوْ كَلمْعِ سَرَابِ

وَسَلْنِي فَإِنِّي ذُقْتُ فَقْدَ أَحِبَّتِي ... فَكَانَ كَسُمٍّ أَوْ عُصَارَةِ صَاب

ولِلْحُزْنِ وَقْتٌ ثُمَّ يَخْبُو وَإِنَّمَا ... حَوَادِثُ دُنْيَانَا كَمَرِّ سَحَاب[1]

الفقدُ صعبٌ فما بالكَ أن يكونَ أعزّاء اعتادَ **سحنونُ** مجالستَهم ومن له كالرّفيقِ يدفعُ همّهُ ويزيلُ غمّهُ وينسِيه وحشةَ الدّنيا، لذلك أقدمَ الشّاعرُ في هذا المقطعِ على ملامسةِ مشاعرِنا وتركنَا نحسُّ غصّتَه، مستخدماً عناصرَ الطّبيعةِ في التّعبيرِ عن ذلكَ " فالمبدعُ لا يقدّمُ المحسوساتِ رغبةً في استحضارِ صوّرِها وهيآتِها، وإنّما يقدّمُها لارتباطِها بمعنى نفسيّ خاصٍ به "[2]، وهذا ما صنعَه الشّاعرُ حينما استحضرَ الأنجمَ لا لجمالِها وهيأتِها بل للدّلالةِ على أُفولِ أصحابِه وغيابِهم كما تغيبُ النّجومُ، والفرقُ بينهما أنَّ النجومَ تعاودُ الحضورَ بينما الأصحابُ فقد رحلُوا دونَ رجعةٍ، ومرّتْ حياتُهم على عجلٍ كحلمٍ أو كلمعِ سرابٍ بدَا واختفَى، ومن شدّةِ ضرّهِ أحسَّ فقدهم كأنّه جرّعَ السّمَ الزّعافَ، ليتصبّرَ في الأخيرِ أنّ حالَ الدّنيا كمرّ سحابِ.

ترَكَ عالمُ الجزائرِ أثراً بالغاً في نفسِ الشّاعرِ فرثاهُ في قصيدةٍ تحتَ عنوانِ **رُوحُ بَادِيسَ**:

أُلْقِيَتْ فِي اَلذِّكْرَى اَلثَّانِيَةِ لِوَفَاتِهِ أَثْنَاءَ حَفْلَةٍ فَخْمَةٍ أُقِيمَتْ " بِنَادِي اَلْمُولُودِيَّة " بِالْجَزَائِرِ " اَلْعَاصِمَةِ " . وَنَشَرَتْ فِي اَلْعَدَدِ 187 – اَلسَّنَةُ اَلْخَامِسَةُ – اَلسِّلْسِلَةَ اَلثَّانِيَةِ مِنْ اَلْبَصَائِرَ بِتَارِيخِ 26 رَجَبْ اَلْحَرَامَ عَامَ 1371 لِلْهِجْرَةِ :

أَيَّ صَوْتٍ دَعَا اَلْبِلَادَ فَلَبَّتْ ... وَتَدَاعَى كِبَارُهَا وَالصِّغَارْ ؟

تِلْكَ – وَاَللَّهِ – رُوحُ بَادِيسَ دَبَّتْ ... فِي بَنِيهَا كَمَا تَشُبّ اَلنَّارُ ! !

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 233.

[2] – محمّد علي كندي، الرّمز والقناع في الشّعر العربيّ الحديث، دار الكتب الوطنيّة، بنغازي، ط1، 2003م، ص: 12.

رُوحُ بَادِيسَ ثَوْرَةٌ فِي دِمَانَا ... تَتَنزَّىٰ فَيَحْدُثُ اَلِانْفِجَارُ

رُوحُ بَادِيسَ يَقَظَةُ اَلرُّوحِ إِنْ ... شَعَّتْ تَوَلَّى اَلدُّجَى وَشَعَّ اَلنَّهَارُ

رُوحُ بَادِيسَ لِلْجَزَائِرِ رُوح ... كَيْفَ تَتَثَنَّى مَضَائِهَا اَلْأَخْطَار ؟

رُوحُهَا نَفْحَةُ اَلْحَيَاةِ لِشَعْبٍ ... عِيلَ مِنْهُ عَلَى اَلْهَوَانِ اِصْطِبَار

كَيْفَ يَنْسَى شَعْبُ اَلْجَزَائِرِ ... بَادِيسَ وَبَادِيسُ نَجْمُهُ اَلسَّيَّارُ ؟

كَيْفَ يَنْسَى شَعْبُ اَلْجَزَائِرِ ... بَادِيسَ وَبَادِيسُ سَيْفُهُ اَلْبَتَّارُ ؟[1]

يبكِي الشّاعرُ صاحبَه وزميلَه في مشروعِ الإصلاحِ بحرقةٍ ولوعةٍ، "وهذه اللّوعةُ لا يمكنُ إلاّ أن تحملَ مقدارَ الحبِّ البالغِ الّذي كانَ بين المصلحَيْنِ العظيمَينِ، ...العبرةُ بمقدارِ ائتلافِ الأرواحِ، وقد كانت روحَاهما من الصّفاءِ والطُّهر ما جعلهُما يحفظانِ الودَّ لبعضِهما، وهو ذاتُه الّذي جعلَ الشّاعرَ يغرقُ في الحزنِ لفقدِ صاحبِه "[2]، تكرارُ لفظِ المشبّهِ في روحِ ابنِ باديسَ تأكيدٌ وتوضيحٌ لمكانةِ العلّامةِ ابن باديسَ في نفوسِ الشّعبِ الجزائريّ ودليل على محبّتِهم له وحزنِهم العميق على فقْدِه، ثمّ تنوّعَ المشبّهُ به ما بين الثّورةِ، يقظة الرّوحِ، نفحة الشّعبِ، النّجم السّيار و السّيف البتّار وكلُّها تؤكّدُ بأنَّ العالمَ حيٌّ في قلوبِهم بلْ ويعيشُ بينهُم لما تركَه فيهم من علمٍ وما غرسَه من مبادئَ، وقدْ حذفَ أداةَ النّداءِ للتّأكيدِ مرّةً أخرى على مكانةِ الشّيخِ وقدرِه بين بني جلدتِه ورفقاءِ دربِه.

2.1/ الاسْتِعَارَةُ:

تعتبرُ الاستعارةُ أحدَ أنواعِ الصّورِ البيانيّةِ الّتي يعكفُ الشّعراءُ على توظيفِها على أنّها من "أفانينِ الكلامِ التّصويرِي الّذي يقومُ على التّخييلِ أكثرَ ممّا يقومُ على التّمثيلِ"[3]، فهيّ تعتمدُ على الخيالِ قبل كلِّ شيءٍ، وفي القديمِ عُرِّفتْ بأنْ " تذكرَ أحدَ طرفَيِ التّشبيهِ وتريدَ به الطّرفَ الآخرَ مدّعيًا دخولَ

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 251.

[2] – عبد الحفيظ بورديم، التّجربة الشّعريّة في ديوان الشيخ أحمد سحنون، ص: 48.

[3] – جعفر زروالي، شعريّة القصيدة السّبعينيّة، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2018/2017، ص: 212.

المشبّهِ في جنسِ المشبّهِ به "[1]، ولقدْ حظيتْ الاستعارةُ باهتمامِ النّقادِ والدّارسينَ منذ القِدمِ فوصلَتنا تعاريفُ مختلفةٌ لها فهناك من ربطَها بالخيالِ وذكر أحدِ أطرافِ التّشبيهِ وهناك من قرنَها بالحقيقةِ فقالَ أنّها "ما كانتْ علاقتُه تشبيه معناه لما وُضعَ له، وقد تفيدُ بالحقيقةِ لتحقّقِ معناها، حسّاً أو عقلاً، أي الّتي تتناولُ أمراً معلوماً يمكن أن ينصّ عليهِ"[2]، فالاستعارةُ كما هي معلومٌ في تعريفِها المبسّطِ تشبيهٌ حُذفَ أحدُ طرفيهِ إمّا المشبّهُ أو المشبّه به مع تركِ قرينةٍ تدلُّ عليه، فالاستعارةُ مكانتُها رفيعةٌ في الشّعرِ لما لها من خصائصَ تجعلُ المتلقّي ينغمسُ في خلجاتِ تأويلِها ومحاولةِ الوصولِ إلى فهمِها الحقيقيّ، لذلك عرّفَها أحدُ الغربيّين قائلاً: " فالشّعرُ كما يقالُ هو استعارةٌ كبيرةٌ "[3]، ولأنّ الاستعارةَ تميلُ إلى كونِها تشبيهاً معقّداً ومركّباً لأنّها تشكّلُ " عمليّةَ خلقٍ جديدٍ في اللّغة، ولغةٌ داخلَ لغةٍ، وفيما تقيمُه من علاقاتٍ جديدةٍ بين الكلماتٍ، وبها تحدثُ إذابة لعناصرِ الواقع لميعادِ تركيبِها من جديدٍ، وهي في هذا التّركيبِ الجديدِ كأنّها مُنحتْ تجانساً كانت تفْتقِدُه "[4]، وبهذا تصبحُ الاستعارةُ عمليّة إبداعٍ داخلَ عمليّةِ إبداعٍ تبحثُ عن إيجادِ علاقاتٍ جديدةٍ بين الكلماتِ للوصولِ إلى إيحاءاتٍ جديدةٍ خارجَ إطارِ اللّغةِ، فيتمّ أيضاً الوصولُ إلى " المحتوَى الدّلالي بالصّيغةِ الإيحائيّةِ الاستعاريّةِ وهو لجوءٌ سليمٌ يتجلّى فيه الحسُّ اللّغويّ متزامناً مع الحسّ الشّعريّ والمستوى العروضِي "[5]، هذا إثباتٌ على امتزاجِ اللّغةِ بالشّعورِ والعَروض في سبيلِ تحقيقِ الاستعارةِ.

بينمَا نجدُ الاستعارةَ عند الغربِ تدخُل في مجالِ المحسّناتِ الأسلوبيّةِ، نلفي " كلمةَ الاستعارةِ **métaphore** الفِرنسيّة قدْ تمّ قصْرُها على مجالِ محسّناتِ الأسلوبِ واستعمالها أقلّ غموضاً من كلمةِ تشبيه، وهي أن نطلقَ الشّيءَ الدّالَ على الشّيءِ الاستعارِي "[6]، يظهرُ ربطُها بمجالِ المحسّنات لأنّها تجعلُ الكلامَ حسناً فيكونُ ذا وقعٍ في نفسِ المتلقّي فيتأثّرُ به.

---

[1] – السّكاكي، مفتاح العلوم، تح نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 1981م، ص: 36.

[2] – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، (مرجع سابق)، ص: 212.

[3] – جون كوين، بناء لغة الشّعر، تر أحمد درويش، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، دط، 1990م، ص: 218.

[4] – يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث، الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 1997م، ص: 156.

[5] – علي ملّاحي، شعريّة السّبعينيّات في الجزائر، القارئ والمقروء، دار التّبيين، الجاحظيّة، الجزائر، دط، 1995م، ص: 36.

[6] – فرونسوا مورو، المدخل لدراسة الصّور البيانيّة، (مرجع سابق)، ص: 31.

كانَ للاستعارةِ حضورٌ قويٌّ في ديوانَي الشّاعرِ **أحمدَ سَحنون** نظراً لمقْدرتِه الفنّيّةِ على التّصويرِ، وكما أدهشَنا في التّشبيهِ هاهو يغوصُ بخيالاتِنا في أعماقِ فكرِه وصوّرِهِ البديعةِ، والنّماذجُ الآتيةُ تثبتُ ذلك، حيثُ يقولُ في قصيدتِه **مَوْكِبُ اَلرَّبِيعِ** الّتي نُشرَتْ بِالْبَصَائِرِ عَدَّدَ 220 اَلسَّنَةَ اَلْخَامِسَة اَلسِّلْسِلَةَ اَلثَّانِيَةِ فِي 20 جُمَادَى اَلثَّانِيَةَ عَامَ 1372 لِلْهِجْرَةِ .

قَدْ تَجَلَّى لَنَا مُحيَّا اَلرَّبِيعِ !... رَافِلاً فِي ثِيَابِ حُسْن بَدِيعْ

وَتَوَلَّى اَلشِّتَاءُ يَعْثُرُ فِي أَذْيَالِهِ ... مُسْرِعَ اَلْخُطَى فِي اَلرُّجُوعْ

فالعَصَافِيْرُ رَجَعَتْ كُلَّ لَحْنٍ ... يَسْتَرِق النُّفُوسَ بالتَّرْجِيعْ

حَضَرَتْ مَأْتَمَ اَلشِّتَاءِ لَتُشْفَى ... مِنْ جِرَاحَاتِ قَلْبِهَا اَلْمَفْجُوعْ

وَالْمُرُوجُ اَلْخُضْرُ تَخْتَالُ عُجْبًا ... أَثْوَابًا حَبَتْهَا بِهَا أَكُفُّ اَلرَّبِيعْ

وَالسُّهُولُ اِكْتَسَتْ مِنَ اَلْعُشْبِ ... وَالرَّوَابِي ضَوَاحِكٌ بِالزُّرُوعْ ![1]

يتفنّنُ الشّاعرُ في تصويرِهِ البديعِ من خلالِ وضعِنا في المشهدِ مباشرةً حينما شبّهَ الرّبيعَ بالإنسانِ الّذِي له محيّا، وحذفَ المشبّهَ به (الإنسان) ليتركَ لنا قرينةً تدلُّ عليهِ هي (المحيّا)، ثمّ ينتقلُ بنا في شطرِهِ الثّاني إلى تمثيلِه بشخصٍ يطيلُ ثوبَه ليدلَّنا على مدى كِبره وتِيهِه، ويبقى في تشخيصِه مشبّهاً الشّتاءَ بإنسانٍ وهو يهرولُ في خطوهِ مسرعاً متعثّراً في أذيالِه راسمًا لنا الصّورةَ فكأنّما نراهُ رأيَ العينِ، ولما غادرَ جعلَ منه إنساناً يحْتَضَر وتحضُرُ العصافيرُ مأتمَه لكي تبرءَ ممّا خلَّفَه فيها من مخاوفَ بسببِ مظاهرِهِ القويّةِ، وحتّى المروجُ الخضراءُ اختالتْ وافتخرتْ بنفسِها وتاهتْ عُجباً، وهي تلبسُ ثوباً نسجتْه لها أيدِي الرّبيعِ، والرُّبى تجيبُها ضاحكةً مِلْءَ فِيها.

استدعَى الشّاعرُ عناصرَ الطّبيعةِ واستعارَ لها مجموعةً من الأوصافِ وأسقطَ عليها مجموعةً من الأحاسيسِ وكأنَّه أحدُ أدباءِ المهجرِ، لا لشيءٍ إلّا لتشخيصِ الصّورةِ الّتي تعني " خلعَ الحياةِ على المادةِ الجامدةِ والظّواهرِ الطّبيعيّةِ، والانفعالاتِ الوجدانيّةِ، هذه الحياةُ ترتقِي فتصبح حياةً

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 43.

إنسانيّةً تشملُ الموادَ والظّواهرَ والانفعالاتِ وتهبُ لهذهِ الأشياءِ كلّها عواطفَ آدميّةٍ وخلجاتٍ إنسانيّةٍ"[1]، وقد طبّقَ الشّاعرُ ذلك لما أضْفَى الحياةَ على عناصرِ الطّبيعةِ وبثَّ فيها الحركةَ والإرادةَ.

وفي موطنٍ آخرَ يسعى الشّاعرُ دوماً إلى جعلِ الطّبيعةِ ناطقةً وتشاكلُ الإنسانَ حتّى عندما يبلغُ من الكبرِ عتيًّا، ويشتعلُ رأسُه شيباً وهو حالُ الجبلِ إذا ما علاهُ الثّلجُ في صورةٍ رائعةٍ، فيقولُ **سحنونُ**:

عَجَبًا أَرَى ! حَتَّى اَلْجِبَالَ ... الشُّمَّ يُدْرِكُهَا اَلْمَشِيبْ!

كَلَّا فَإِنَّا فِي اَلشِّتَاءِ اَلْجَهْمِ ... فِي اَلْفَصْلِ اَلْجَدِيبْ!

أَفَمَا سَمِعْتَ اَلطَّيْرَ يُعْلِنُ ... مَأْتَمَ اَلْكَوْنِ اَلْكَئِيبْ ؟!

أَوْ مَا رَأَيْتَ اَلْغَيْثَ ... يَبْكِي وَالرِّيَاحُ لَهَا نَحِيبْ!

أَفمَا تُحِسُّ اَلْمَوْتَ فِي ... جِسْمِ اَلْحَيَاةِ لَهُ دَبِيبْ ؟

أَلِأَنَّ هَذَا اَلْكَوْنَ مَاتَ ... وَذَا لَهُ كَفَنٌ وَطَيِّبْ ؟ !

مَا ثَمَّ إِلَّا بَسْمَةَ ... اَلْأَقْدَارِ لِلْأَمَلِ اَلْقَرِيبْ! [2]

يبرعُ الشّاعرُ في استعارةِ التّجهّمِ ونسْبِها للشّتاءِ، بلْ ويُسقطُ الكآبةَ على الكونِ بعد أنْ يعلنَ الطّيرُ دخولَ الكونِ في حالةِ حزنٍ، ويزيدُ إبداعاً لما يشخّصُ الغيثَ ويستعيرُ له الدّموعَ من قطراتِه، ويُصيّرُ للرّيحِ نحيباً حينَما يستَعيرُ منها صَفيرَها في تصويرٍ جميلٍ خلّاقٍ، ويبلغُ أعلى درجاتِ البراعةِ إذْ صنعَ للحياةِ جسماً، ويعدّ التّجسيمُ " طبيعة خاصّة في بعضِ الأدباءِ والفّنانينِ، وكلّما كانتْ هذه الطّبيعةُ متمكّنةً من نفوسِهم كلّما كانَ خيالهم الفّنيّ ابتكاريًّا فعّالاً وكانتْ تعبيراتهم في مجالِ التّجسيمِ أشدّ جاذبيّةً وأعمقَ تأثيراً، ويتجلّى فيها الفنُّ والجمالُ "[3]، والغريبُ في استعارةِ الشّاعرِ أنّ الموتَ يدبُّ فيه كدبيبِ النّملِ مما أعطَى الصّورةَ رونقاً وجمالاً، خاصّةً جمعُه بين ضدّينِ (الموت / الحياة).

[1] – سيّد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن، دط، 1986م، ص: 63.

[2] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 55،56.

[3] – سيّد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن، (مرجع سابق)، ص: 41.

وفي مقطعٍ من قصيدةِ **رَبِيع هَذَا اَلْعَام 1412 لِلْهِجْرَةِ** يقولُ :

يَا رَبِيعُ اِحْتَجَبْتَ فَلَسْتَ رَبِيعَا أَنَا لَمْ أَلْقَ فِيكَ حُسْنًا بَدِيعَا

إِنْ يَكُنْ مَوْطِنِي جَرِيحًا وَآمَالِي صَرْعَى يَجُرُّ قَلْبِي صَرِيعَا

أَيُّهَا اَلزَّهْرُ كَيْفَ تُبْدِي اِبْتِسَامًا ؟ وَعُيُونُ اَلْأَطْفَالِ تَذْرِي اَلدُّمُوعَا

أَيُّهَا اَلْبَحْرُ كَيْفَ تُبْدِي هُدُوءًا ؟ وَانْتِشَاءً وَالْهَوْلُ هَدَّ اَلرُّبُوعَا

أَيُّهَا اَلْكَوْنُ كَيْفَ تَرْجُو سَلَامًا وَالْجَزَائِرُ أَوْشَكَتْ أَنْ تَضِيعَا؟[1]

أضفَى الشّاعرُ ملامحَ التّشخيصِ على عباراتِه وأسبغَها بصفاتٍ إنسانيّةٍ صِرفةٍ فقدْ رسمَ الوطنَ جريحًا ينزفُ، والأمال تموتُ وتتساقطُ، وكذلك القلبُ خرَّ صريعاً، ويتساءلُ كيف للزّهرِ أنْ يبتسمَ في ظلِّ ذرفِ عيونِ الأطفالِ للدّموعِ، ويستفسرُ عن البحرِ ما بالُه يبدِي هدوءًا والهولُ قد هدَّ كلَّ ما حولَه وكأنّه ظالمٌ متجبّرٌ، ومدلولُ هذه التّراكيبِ يثيرُ نوعاً من الغموضِ يستدعِي تأويلاً لأنَّ " الصّورةَ الشّعريّةَ تخدمُ مسافةً بين الكلمةِ ومدلولها، تاركةً إيحاءاتٍ ولحظاتٍ مضيئةً عديدةً لأنّ خيطاً من هذه اللّحظاتِ كفيلٌ بأنْ يخلقَ المشاركةَ ويثيرَ لدى القارئِ استعداداً لتبنّي رؤيةِ الشّاعرِ وموقفِه، وبدون هذا الإيحاءِ تظلّ الصّورةُ الاستعاريّةُ معتّمةً، غامضةً، مغلقةً، لا يعرفُ القارئ ما الّذِي تريدُ أنْ تقولَه، أو تهدفُ إليه "[2]، وعندَ التّعمّقِ في الإيحاءاتِ نجدُ **سحنونَ** يرمزُ إلى ما تعيشُه الجزائرُ من أوضاعَ صعبةٍ غيّرتْ أحوالها وبدّلتْ سِلمَها خوفاً وذُعراً ويتمنّى عودةَ سبيلِ السّلامِ.

وفي النّموذجِ الأخيرِ حولَ الاستعارةِ نجدُ المقطعَ حافلاً بالصّورِ، فيقولُ في قصيدةِ **اَلْأَمَل اَلْأَمَل !:**

تَبَارَكَ اَللَّهُ مَا أَجلّ ... أَرْسَى اَلْحَيَاةَ عَلَى اَلْأَمَلْ

لَوْلَا اَلتَّشَبُّثُ بِالْمُنَى ... مَا طَابَ سَعْيٌ وَلَا عَمَلْ

نُوْدَعُ فِي اَلسِّجْنِ دُونَ أَنْ ... يَشُلَّنَا اَلْخَوْفُ وَالْوَجَلْ

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 246.

[2] – يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث، (مرجع سابق)، ص: 225،226.

وَيَهْجُمُ اَلدَّاءُ لَا نَهَاب ... بِهِ هَجْمَةَ اَلْأَجَلْ

نَهْزَأُ بِالْمَوْتِ وَالْبَلَاء! ... وَنَتَعَالَى عَلَى اَلْعِلَلْ

تَبْدُو اَلْحَيَاةُ لَنَا رَبِيعًا ... يَخْتَالُ فِي أَبْهَجِ اَلْحُلَلْ

وَالْيَأْسُ مَوْتٌ فَكَمْ دُنَى ... خَرَّبَهَا اَلْيَأْسُ وَالْمَلَلْ

آلَ اَلرَّجَاءُ إِلَى اَلنَّجَاحِ ... وَاسْتَسْلَمَ اَلْيَأْسُ لِلْفَشَلْ [1]

ما أحسنَ نسجَ الشّاعرِ، وما أحلَى تعابيرَه إذا استنطقَ الجمادَ وبثَّ فيه الحياةَ، بلْ وخرجَ به عنِ المألوفِ مثل انزياحِ صورتِه الّتي ابتكرَ فيها للحياةِ مرفأً ترسُو عليه متمثّلاً في الأملِ فقد جسّدَ مفردتينِ معنويّتَينِ، وحمّلَ الخوفَ مسؤوليةَ الشّللِ، وشخّصَ الدّاءَ في دورِ من يكُرّ ويهجمُ، واستحالَ الموتُ امرءاً يُهزأُ به، فيلبسُ الرّبيعُ ثوبَ الكِبرِ والاختيالِ، وبذلك يُرينَا " الجمادَ حيّاً ناطقاً، والأعجم فصيحاً والأجسام الخرسَ مُبِنيّةً، والمعاني الخفيّةَ باديةً جليّةً وإذا نظرتَ في أمرِ المقاييسِ وجدتَها لا ناصرَ لها أعزَّ منها، ولا رونقَ لها ما لم تزنها وتجدُ التّشبيهاتِ على الجملةِ غير معجبة ما لم تكنها، إنْ شئتَ أرَتْك المعاني اللّطيفةَ الّتي هي من خبايَا العقلِ كأنّها قد جسّمتْ حتّى رأتْها العيونُ، وإنْ شئتَ لطّفتَ الأوصافَ الجسمانيّةَ حتّى تعودَ روحانيّةً، لا تنالها إلّا الظّنونُ، وهذه إشاراتٌ وتلويحاتٌ في بدائعِها"[2].

نستشفُّ من القولِ مدَى حضورِ صدى معانِيه في طيّاتِ أبياتِ **أحمدَ سحنون** لما يصوّرُ الفشلَ في ثوبٍ محسوسٍ وكأنّه شخصٌ له شعورٌ ويستسلمُ لأمرٍ معنويٍّ ولكنّه أعتَى منه وهو الفشلُ، وعلى هذا الأساسِ " يتّفقُ النّقادُ على مكانةِ الاستعارةِ من الشّعرِ، لأنّها أمعنُ في الخيالِ، ولأنّ من طبيعتِها أنْ تطمسَ معالمَ الأشياءِ طمساً، وتستبدلَ بها أشباهَها "[3]، لذلك ركّزَ الشّاعرُ عليها واستخدَمها كثيراً.

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 42.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، (مرجع سابق)، ص: 33.

[3] – محمّد ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، (مرجع سابق)، ص: 514.

3.1/ الكِنَايَةُ:

تعتمدُ الكنايةُ على التّلميحِ والإيحاءِ دونَ التّصريحِ والمباشرةِ، ويقصدُ بها " أنْ يريدَ المتكلّمُ إثباتَ معنًى من المعاني فلا يذكرُه باللّفظِ الموضوعِ له في اللّغةِ ولكن يجيءُ إلى معنى هو تاليه وردفِه في الوجودِ فيُومئُ به إليه ويجعلُه دليلاً عليه "[1]، يثبتُ التّعريفُ تركيزَ هذا النّوعِ من الصّورِ على الإيماءِ وعدمِ التّصريحِ، مع وجودِ ترادفٍ بين المعنيَينِ الحقيقِي والمجازِي، وهي لا تقلُّ أهميّةً عن التّشبيهِ والاستعارةِ لأنّها " تُتيحُ لمن يحسنُ توظيفَها آفاقاً رحبةً من ثراءِ الدّلالةِ وتنوّعِ الآداءِ، فبها ينجحُ المتكلّمُ في التّعبيرِ عن غرضِه المقصودِ بطريقةٍ أبلغَ إقناعاً وأعظمَ تأثيراً من الخطابِ التّصريحي المباشرِ الّذِي قد يقفُ عاجزاً عن الوفاءِ بذلك في كثيرٍ من المواقفِ والمقاماتِ"[2]، فإخفاءُ المرادِ من المعنى يتركُ لدَى المتلقّي فضولاً لمعرفتِه، ونقصدُ معرفةَ المعنى المجازِيّ الخفِيّ غير الظّاهرِ وهنا تكمنُ سرُّ البلاغةِ.

ومنَ القصائدِ الّتي حشدَ فيها الكناياتِ قصيدةُ **إلَى التِّلْمِيذِ**:

لَكَ فِي كُلِّ حَشًى نَبْعُ وِدَادْ ... يَا رَجَاءَ اَلضَّادِ يَا ذُخْرَ اَلْبِلَادِ

لُغَةُ اَلضَّادِ اَلَّتِي مَا بَرِحَتْ ... لُغَةَ اَلْإِعْجَازِ سِيْمَتْ بِكَسَادِ !

سُودٌ مِن اَلشُّحِّ فَمَا! ... لَهُمْ فِي اَلْخَيْرِ مِنْ بِيْضِ أَيَادِ !

وَامْتَثِلْ أَمْرَ مُرَبِّيكَ وَكُنْ ! ... قَبَسًا مِنْ رُوحِهِ شَهْمَ اَلْفُؤَادِ

خُلْطَةَ اَلْأَشْرَارِ دَاءٌ فَابْتَعِدْ ... مِنْ أَذَاهَا وَابْقَ مِنْهَا فِي حِيَادِ[3]

رصدنَا في هذا المقطعِ الشّعريّ توظيفَ **أحمدَ سحنون** لنوعينِ من الكنايةِ: كنايةٌ عن صفةٍ، وكنايةٌ عن موصوفٍ، فقد استعملَ قوله (رجاء الضّاد) ليُكنّي عن التّلميذِ المستقبليّ الّذي يرجُو أن يكون حاملًا للواءِ الدّينِ والعلمِ واللّغةِ العربيّةِ، وقد كنّى عن هذه الأخيرةِ بعبارةِ (لغة الضّاد، لغة الإعجاز)، ويبرزُ هنا مدى تأثّرِه بمبادئِ ج.ع.م.ج* الّتي تعتني بتربيةِ الأجيالِ وتكوينِ أفرادٍ صالحينَ

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (مرجع سابق)، ص: 66.

[2] – جاسم سليمان الفهيد، بنية الكناية دراسة في شبكة العلاقات الدّلالية، المجلّة العربيّة للعلوم الإنسانيّة، ع 88، ص: 112.

[3] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 15.

في المجتمعِ، وكذلكَ تسميةُ المعلّمِ بالمربّي، ونجد تلميحَه للرّفقةِ السيّئةِ (خلطة الأشرار)، فالخُلطة تُعدِي كما يقالُ، أمّا الكنايةُ عن صفةٍ فتظهرُ في استخدامِه لتركيبِ (بيض أياد) ليدلَّ بها على صفة الكرمِ.

وفي موطنٍ آخرَ من قصيدةِ **بُشْرَى اَلْجَزَائِرِ** مِنْ حَصَادِ اَلسِّجْنِ الّتي يقولُ فيها:

بُشْرَى " اَلْجَزَائِرِ " بِانْتِصَارِ حَالِهَا ... فِي كُلِّ مَعْرَكَةٍ وَكُلِّ مَجَالِ

صَهَرَتْهُمْ اَلْأَحْدَاثُ حَتَّى أَصْبَحُوا ... وَلَهُمْ لِغَايَتِهِمْ مَضَاءُ نِصَالِ

شَنُّوا عَلَى اَلطُّغْيَانِ أَعْظَمَ ثَوْرَةً ... لَمْ يَأْتِ تَارِيخٌ لَهَا بِمِثَالِ!

لَمْ يَدِرْ أَنَّ اِبْنَ " اَلْجَزَائِرِ " لَمْ يَعُدْ ، ... يَرْضَى اَلْحَيَاةَ بِغَيْرِ اَلِاسْتِقْلَالِ !

قَدْ ثَارَ ثَوْرَتَهُ لِيُحَطِّمَ قَيْدَهُ ! أَيعِيشُ رَهْن اَلْقَيْدِ وَالْأَغْلَالِ ؟ !

أَيعِيشُ أَبْنَاءُ " اَلْجَزَائِرِ " أَعْبدَا ... أَعْنَاقهُمْ فِي قَبْضَةِ اَلْأَنْذَالِ ؟![1]

يستهلُّ قولَه بكنايةٍ عن صفةِ الخبرةِ (صهرتهم الأحداث) فهو يلمّحُ إلى التّجاربِ والخبراتِ الّتي اكتسبُوها من الحياةِ، ويعقبُها التّكنيةُ عن موصوفينِ متضادّينِ الاحتلالُ = الطّغيانُ و المجاهدُ الثّائرُ= ابنُ الجزائرِ ويواصّلُ في إخفاءِ المعاني وسترِها لما يكنّي عن الخضوعِ بعبارة (أَعْنَاقهُمْ فِي قَبْضَةِ اَلْأَنْذَالِ)، فاستعمالُ لفظةِ أعناقِ تخرجُ إلى معاني الذلّ والعذابِ، مثلما نجدُه في قولِه تعالَى:"إِذِ ٱلْأَغْلَٰلُ فِيٓ أَعْنَٰقِهِمْ وَٱلسَّلَٰسِلُ يُسْحَبُونَ ﴿٧١﴾ "[2] ، وقوله أيضاً:"إِن نَّشَأْ نُنَزِّلْ عَلَيْهِم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ ءَايَةً فَظَلَّتْ أَعْنَٰقُهُمْ لَهَا خَٰضِعِينَ ﴿٤﴾"[3]، الآيتانِ تدلّانِ على معنى الذّلّ والعبوديّةِ وهذا ما رمى إليهِ الشّاعرُ في كلامِه.

* قول العلامة عبد الحميد ابن باديس: يا نشء أنت رجاؤنا ..... وبك الصّباح قد اقترب.

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (المصدر نفسه)، ص: 116.

[2] – سورة غافر ، الآية: 71.

[3] – سورة الشّعراء ، الآية: 04.

أمّا قصيدةُ **ذِكْرَيَات اَلْمَجْدِ** لم تخلُ هي الأخرَى من الكناياتِ، وقد نُظِمَتْ وَأُلْقِيَتْ بِمُعْتَقَلِ "اَلضَّايَة " فِي اَلْمَوْلِدِ اَلنَّبَوِيّ .

كَانَت اَلدُّنْيَا ظَلَامًا مُطْبِقًا ! ... طَافِحًا بِالشَّرِّ وَالظُّلْمِ اَلْمُبِيدِ!

وَإِذَا اَلْكَوْنُ تَغْشَاهُ اَلسَّنَا ... مشْرِقَ اَلْأَنْوَارِ مِنْ ثَغْرٍ وَلِيدِ

وَإِذَا اِبْن اَلْعُرْبِ طه قَدْ أَتَى ... مُنْقِذًا صَرْعَى اَلْهَوَى أَسْرَى اَلْجُمُودِ !

وَإِذَا بِالشِّرْكِ وَلَّى اَلْقَهْقَرِيُّ ... بَعْدَمَا كَانَ مَنْشُورَ اَلْبُنُودِ

وَإِذَا اِبْن اَلْبِيْدِ وَالْقَفْرِ لَهُ ... فِي مَوَارِيثِ اَلْعُلَا أَقْوَى رَصِيدِ

يَا لِطِفْلٍ بِسَمَ اَلْحَظُّ لَهُ ... فَغَدَا فِي قَوْمِهِ بَيْتَ اَلْقَصِيدِ

يَا لِيَوْم أَصْبَحَ اَلْعَرَبُ بِهِ ! ! ... بِابْن عَبْد اَللَّهِ فِي عِزٍّ وَطِيدِ

هَلْ رَأَى اَلتَّارِيخُ فِي أَبْطَالِهِ ... مُسَعَّرًا فِي اَلْحَرْبِ مَثْلَ " اِبْنِ اَلْوَلِيد" ؟[1]

كنّى الشّاعرُ بقولِه (الدّنيا ظلاما) عن صفةِ تفشّي الجهلِ والعيشِ في سفاهةٍ وطيشٍ إلى أنْ غشّى هذه الدّنيا نورٌ تمثّلَ في بعثةِ المصطفَى صلّى الله عليه وسلّم ليخرجَ الأمّةَ من الظّلماتِ إلى النّورِ، فأصبح المكنَّى عنه (ابن العرب، طه، ابن البيد، ابن عبد الله) هو المنقذُ بلْ و (بيت القصيد) أي لبُّ القضيّةِ ومحورُها الرّئيسُ، ونلاحظُ وصفَه لانتشارِ الشّركِ ومظاهرِه بقوله (منشور البنود) حيثُ ذاع واشتهرَ لولا المنّ عليهم بالرّحمةِ الكُبرى، فقدْ " ارتأَى عن طريقِ التّصويرِ الكنائِي أن يرسمَ صورةً أوقعَ وأبلغَ في نفسِ السّامعِ، فالتّعبيرُ المباشرُ لا يمكنُه أن يحقّقَ ذلك فهذا التّعبيرُ غير مباشرٍ"[2]، لو عبّرَ الشّاعرُ بطريقةٍ مباشرةٍ لقتلَ لدى المتلقّي ذلك التّذوقَ الجماليَّ والبحثَ عمّا هو مخبوءٌ خلفَ العباراتِ، وهذا ما أعطانَا الحقائقَ المبثوثةَ مصحوبةً بالدّليلِ.

[1] – ينظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 201.

[2] – فارس ياسين الحمداني، البنى الفنيّة في شعر مجد الدّين التّشابي، دار غيداء، عمّان، الأردن، ط1، 2014م، ص: 233.

لا يخفَى على قارئٍ تشبّعُ الشّاعرِ بتعاليمِ الدّينِ وتعكسُ قصائدُه ذلك، مثل قصيدةِ **ذِكْرَى اَلْإِسْرَاءِ وَالْمِعْرَاجِ** أينَ يعودُ بنا إلى كرامةِ النّبِي صلى الله عليه وسلّم فيقولُ:

رَاكِبًا أَوَّلَ صَارُوخٍ ظَهَرْ !

يُدْرِكُ اَلْغَايَةَ فِي لَمْحِ اَلْبَصَرْ !

ذَاكَ صُنْعُ اَللَّهِ لَا صُنْعُ اَلْبَشَرْ ! إِنَّهُ خَلْقُ اَلْإِلَهِ اَلْأَعْظَمِ[1]

يفهمُ المتلقّي أنَّ توظيفَ لفظةِ (صاروخ) في غيرِ محلِّها، لكونِ ذلك الزّمن لم يعرفْ شيئاً اسمُه الصّاروخُ، وعند إعمالِ الفكرِ وربطِ اللّفظةِ بالحادثةِ يخلصُ المتمعّنُ إلى أنَّ الشّاعرَ كنّى عن موصوفٍ بتلكَ الكلمةِ والمعنى الخفيّ من وراءِ هذا (دابة البُراق) الّتي تُضاهي في سرعتِها الصّاروخَ، وقد ركِبَها النّبي صلى الله عليه وسلّم يومَ أُسْريَ به من المسجدِ الحرامِ إلى المسجدِ الأقصَى، فلم يصرّحْ الشّاعرُ بالمعنى الحقيقِي "وبما أنّ الصّفةَ لم تأتكَ مصرّحاً بذكرِها، مكشوفاً عن وجهِها ولكن مدلولًا عليها بغيرها كان ذلك أفخم لشأنِها وألطفَ لمكانِها، كذلك إثباتُ الصّفةِ للشّيء تثبتُها له إذا لم تلقِه إلى السّامعِ صريحًا وجئْت إليه من جانبِ التّعريضِ والكنايةِ والرّمز والإشارة كان له من الفضلِ والمزيّةِ ومن الحسنِ ما لا يقلّ قليلة، ولا يجهل موضع الفضيلةِ فيه"[2]، المقولةُ تأكيدٌ صريحٌ أنّ المعنى لا يقدّمُ جاهزاً على طبقٍ بل لابدَّ من التّفكيرِ وإشغالِ الذّهنِ لبلوغِ المعنى المرادِ.

يُنوّعُ **سحنونُ** في الكناياتِ ويستقرُّ في توظيفِه على الكنايةِ عن نسبةٍ في رثائِه **دَمْعَة عَلَى " مِصْبَاح"**:

مَاتَ " مِصْبَاح " فَانْطَفَأَ مِصْبَاح ... وَدَجَى اَللَّيْلُ وَاخْتَفَى اَلْإِصْبَاح !

طَاهِرَ اَلثَّوْبِ طَاهِرَ اَلْقَلْبِ ... بَسَّامَ اَلْمُحَيَّا عَبِيرُهُ فَوَّاح! [3]

ينقلُ الشّاعرُ صورةَ تخييمِ الحزنِ والأسَى بطريقةٍ غيرِ مباشرةٍ، ويلمّحُ من خلالِ اختفاءِ الإصباحِ وظلامِ اللّيلِ، ويكنّي عن طهارةِ الشّخصِ وصفاءِ سريرته ونقاءِ قلبِه بأنْ نسبَ الطُّهرَ لما يشتملُ عليه

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 207.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (مرجع سابق)، ص: 236.

[3] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (المصدر نفسه)، ص: 282.

وهو الثّوبُ، ليتركَ المتلقّي تائهاً يبحثُ عن المرادِ والمقصدِ الّذي توجِيه الألفاظُ، وبهذا يحقّقُ **أحمدُ سحنونُ** "فائدة لا تكونُ لو قصد المعنى الخاصَّ به وبلفظِه، وذلك لما يحصلُ للسّامعِ من زيادةِ التّصويرِ عليه لأنّه إذا صوّرَ في نفسِه مثال ما خُوطبَ به كان ذلك أسرعَ إلى الرّغبةِ منه"[1].

لابدَّ من التّعريجِ على الطّبيعةِ إذْ يعتبر الشّاعرُ رومانسيّاً في استعمالِ عناصرِها، وخيرُ نموذجٍ لذلك قصيدتُه **عَادَ اَلْخَرِيفُ**:

أُطْلِقْتُ مِنْ حَبْسِي وَلَكِنْ لَمْ أَزَلْ ... مُتَعَقَّبًا أَنِّي أَسِيْر وَأَذْهَبُ

وَالدِّينُ أَفْدِيهِ بِبَذْلِ حَشَاشَتِي ... أَسْعَى لِمَا يَحْمِي عُلَاهُ وَأَدْأَبُ

لِيَعُودَ دُسْتُورُ اَلْبَرِيَّةِ كُلِّهَا ... فَهُوَ اَلشِّفَاءُ لِمَا بِهِ تَتَعَذَّبُ[2]

لا يفوتُ الشّاعرَ أن يصوّرَ أحلكَ الفتراتِ الّتي تعرّضَ فيها للأسْرِ، ولما أُفرجَ عنه كانَ له الإحساسُ نفسُه الّذي أحسَّه في حبسِه، فراحَ يكنّي عن إقامتِه الجبريّةِ بقوله (متعقبًّا أنّي أسيرُ وأذهبُ)، ثمّ كنّى عن صفةِ التّضحيةِ ببذلِ حشاشتِه، وعن الدّينِ والقرآنِ ذكر ملمّحاً بلفظةِ دستورٍ في تبيانٍ منه أنّهما الدّستورُ السّماويُّ الّذي ينبغِي لأهلِ الأرضِ السّيرُ على نهجِه وطريقِه، وعليه يتّضحُ جليّاً أنَّ "الصورة الكنائيّةَ ليستْ مجرّدَ أداءٍ بألفاظٍ لا تدلُّ على ظاهرِ مدلولها، إنّما هي صياغةُ فكرةٍ تنبعُ من وجدانِ صاحبِها فتماسكُ الألفاظِ تُبقِي التّعبيرَ لكلِّ لفظٍ منه مكانتهُ ووشيجتُه الّتي تربطُه بما أتَى قبلَه، وبما يردُ بعدَه، فتخرجُ الصّورةُ متكاملةً حيّةً نابضةً وكأنّها مشهدٌ مصوّرٌ أمامَ المتلقّي"[3]، وهذا ما فعلَه الشّاعرُ في صورتِه الكنائيّةِ السّابقةِ.

في هذا النّموذجِ الأخيرِ للتّصويرِ الكنائيّ نلفِي **سَحنونَ** ناقماً وساخطاً على أولئكَ المتلوّنِين الّذِين يميلونَ حيثُ الرّيحُ تميلُ، فيقولُ في قصيدتِه الموسومةِ تحتَ عنوانِ **عَلَامَ اَلنِّفَاق؟**:

عَلَامَ يُرِيدُ اَلنَّاسُ إِخْفَاءَ أَفْكَارِي ؟ ... وَإِلْبَاسَ ثَوْبٍ مُسْتَعَارٍ لِأَشْعَارِي ؟

---

[1] – أبو منصور الثّعالبي، الكناية والتّعريض، تح عائشة حسين فريد، دار قباء، القاهرة، 1988م، ص: 44.

[2] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 29.

[3] – فارس ياسين الحمداني، البنى الفنيّة في شعر مجد الدّين النّشابي، (مرجع سابق)، ص: 234.

لَقَدْ أَلِفَ اَلنَّاسُ اَلنِّفَاقَ فَمَنْ يَكُنْ ... صَرِيحًا يُلَاقِي مِنْهُمْ كُلَّ إِنْكَارِ

وَلَسْتُ بِذِي وَجْهَيْنِ فِي اَلنَّاسِ إِنَّمَا ... مَصِيرُ ذَوِي اَلْوَجْهَيْنِ حَتْمًا إِلَى اَلنَّارِ[1]

يستفهمُ الشّاعرُ عن الغايةِ الّتي يريدُهَا من يلبسُ الحقَّ بالباطلِ ويزّيّفُ الحقائقَ ويبدّلهَا، ويكنّي عن صفةِ النّفاقِ بذي الوجهينِ وينفِيها عن نفسِه، كما يحذّرُ من المصيرِ الّذي ينتظرُ هؤلاءِ وهو جهنّمُ والعياذُ باللهِ.

يبدُو أنّ **أحمدَ سحنون** قدْ أجادَ في التّعبيرِ عمّا يختلجُ صدرهُ متوسّلاً في ذلك بتقنيّةِ التّصويرِ الّتي أبدعَ فيها بما أضفَاهُ عليها من مشاعرَ وأحاسيسٍ، فقدْ توصّلَ إلى أنّ الشّعرَ " رسمٌ قوامُه الكلماتُ المشحونةُ بالإحساسِ والعاطفةِ، توصلُ إلى خيالِنا شيئًا هو أكثرُ من مجرّدِ الانعكاسِ الدّقيقِ للواقعِ الخارجِي"[2]، فالشّاعرُ عمدَ إلى تصويرِ واقعهِ الخارجِي من منظورهِ الخاصّ وأسبغَه بتجاربِه ومشاعرِه الفيّاضةِ، وركّزَ على الصّورةِ إيماناً منه أنّها "صارتْ تحتلُّ مكانةً هامّةً في بنيةِ القصيدةِ الجديدةِ وهي – بالإضافةِ إلى ذلكَ– الحيّزُ الرّئيسِيّ الّذي تبرزُ فيه الطّاقةُ الإبداعيّةُ"[3].

الصّورةُ ليستْ مجرّدَ كلماتٍ فقطْ وإنّما هي عباراتٌ مشحونةٌ بالمشاعرِ ولكلِّ شاعرٍ طريقتُه في نقلِها وفقَ قالبٍ خاصٍّ حتّى تلامسَ فؤادَ المتلقّي فتؤثّرُ فيه ويسعَى لتأويلِها والبحثِ عن معانِيها الغائبةِ الحاضرةِ.

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 66.

[2] – أحمد ناصيف الجنابي، الصّورة الشّعريّة، وزارة الثّقافة والإعلام، دار الرّشيد، بغداد، 1982م، ص: 23.

[3] – محمّد لطفي اليوسفي، تجلّيات في بنية الشّعر العربيّ المعاصر، سراس للنّشر، تونس، ص: 11.

الفَصْلُ الثَّالِثُ:

البِنْيةُ الإيْقَاعِيَّةُ في شِعْرِ أحْمدَ سَحنُون

توطئة

بنية الإيقاع

1/ الإيقاع الخارجي

أ/ الوزن

ب/ القافية

2/ الإيقاع الدّاخليّ

أ/ التّصريع

ب/ التّكرار

تمهيد:

الإيقاعُ الشّعريُّ هو تنظيمٌ يتّبعُه الشّاعرُ في توزيعِ الألفاظِ والأصوات والتّكراراتِ والوقفاتِ الشّعريةِ، ويهدفُ من وراءِ ذلك إلى إنشاءِ نمطٍ موسيقيّ يساعدُ على نقلِ المعنى والإحساسِ بشكلٍ أفضلَ، ويعدّ الإيقاعُ عنصراً أساسيًّا لا يمكنُ الإستغناءُ عنه، ويستعمل في الشّعرِ خاصّةً لكونه محورَ العمليّةِ الإبداعيّةِ، وكما عرّفَه القُدامى في قولهم "الإيقاعُ من الجذر (و ق ع) والوقع هو وقعةُ الضّربِ بالشيءِ"[1]، ولعلّ هذا التّعريفَ يركّزُ بشكل كبيرٍ على الجانبِ الصّوتيّ الّذي يتعلّق بسماعِ صوتِ الوَقْع أو الضّربِ، وهناك من ربطَه باللّحنِ فقال: "والإيقاع من إيقاعِ اللّحنِ وهو أن يوقِّع الألحانَ ويبيّنَها"[2]، فيلاحظ أنّه قد عنى بالإيقاعِ توقيعَ الألحانِ وتبيينَها لكي يوضّحَ الفرقَ فيما بين تلك الأصواتِ، غير أنّ بعضَهم ربطَه بالمعاني والدّلالاتِ حيثُ "أنَّ الإيقاع لا يقتصرُ على الصّوتِ إنّه النّظامُ الّذي يتولّى أو يتناوبُ بموجبِه مؤثّر ما صوتيّ أو شكليّ أو حسّي، فكريّ ، سحريّ، روحيّ، وهو كذلك صيغةٌ لعلاقاتِ التّناغمِ، التّعارف، التّوازي، التّداخلِ فهو إذًا نظامُ أمواجٍ صوتيّةٍ ومعنويّةٍ وشكليّةٍ، ذلك أنّ للصّورةِ إيقاعاً"[3].

ويذهبُ آخرونَ إلى كونِ الإيقاعِ "لا يكمنُ في الأصواتِ دون المعاني بينَما توسّعت آراءٌ أخرى في مفهومِه لترقَى به إلى مستوى أشملَ من الإيقاعِ في المادّةِ الصّوتيّةِ "[4] وهناك فريقٌ آخرُ جعل له معنى أكثر اتساعاً حيث عَدُّوه القاسمَ " المشترك بين الشّعرِ والموسيقى والرّقص بل هو يتّسعُ ليستحوذَ على أنساقٍ فنيّةٍ متباينةٍ تعرّفَ عليها القُدماء في مختلفِ الحضاراتِ"[5]، جعلُوا مفهوماً للإيقاعِ أشملَ من الوزنِ بل أدخلُوا ضمنَ نطاقِه مجموعةً من الأنساقِ المتباينةِ.

ويعْزي آخرون الإيقاعَ إلى وحداتٍ صوتيّةٍ معقّدةٍ وهو دعامةٌ لتصويرِ فضاءِ المعنى لكونِ "الجرسِ الموسيقيّ وهو يتشّكلُ باندفاعاتٍ صوتيّةٍ ذات صورةٍ أكثر تعقيدًا من الصّوتِ المجرّدِ فإنّه

---

[1] – الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح مهدي المخزومي وإبراهيم السّامرائي، مطابع الرسالة، ج2، الكويت، 1980م، ص:176.

[2] – يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، ص: 4897.

[3] – خالدة سعيد، حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربيّ الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1982م، ص:111.

[4] – إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ، دار القلم العربي، ط3، 1986م، ص:24.

[5] – محمّد بنّيس، الشّعر العربيّ الحديث بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1989م، ص:119.

يشتغلُ على تصويرِ فضاءِ المعنى، ويعملُ الإيقاعُ بوصفِه المرحلةَ الصّوتيّةَ الأكثرَ نضجًا وسيرورةً على دعمِ هذا الفضاءِ"[1]. وكثيراً ما يعمدُ الشّعراءُ إلى الانفعالِ بالإيقاعِ مستندينَ على عناصرِ الطّبيعةِ فيحَاكُون تلكَ الأصواتَ، إذْ " تستصفِي الحواسُ عناصرَ الطّبيعةِ فتتّخذُ منها موادَ مرجعيّاتِها البلاغيّةِ، والشّعراءُ كثيراً ما ينفعلون جماليّاً بأصواتِ الطّبيعةِ إلى درجةٍ تضحى فيها تلك العواملُ متحكّمة دوزنة الأساليبِ الإيقاعيّة فتنطبعُ في شكل أحوالٍ لمقاماتٍ تعبيريّةٍ تختص بتجسيدِ تلك العيّناتِ المتأثرةِ فتقوم دالة بوجهاتها الإيقاعيّة "[2]، وهذا ما لمسْناه في شعرِ **سَحنون** حيثُ يميل إلى الطّبيعةِ كثيرًا.

الإيقاعُ شرطٌ ضروريٌّ في الشّعرِ لأنّه "ليسَ عبثا استخدامُ الشّاعرِ الإيقاع إنّما لتكون عبارتُه بها أكسبَ للجمالِ، وأملك للإعجابِ، وأبلغ تعبيرًا، وأدقّ تصويرًا، وأقوى تأثيرًا"[3]، نلاحظُ أنّ استخدامَ الإيقاعِ ليس بصورةٍ عبثيّةٍ بل لمغزى يريدُه الشّاعر، وهناك من راحَ يربطُه بالموسيقى فيقول:"أنَّ الايقاعَ من حيثُ هو إيقاع هو تقدير ما لزمانِ النّقراتِ فإنْ اتفقَ أنْ كانت النّقرات محدثة للحروف المنتظمِ منها كلام، كان الإيقاعُ شعرًا وهو بنفسِه إيقاعٌ مطلقٌ"[4]، يتكوّنُ من الزّمنِ والنّقراتِ الّتي تشكّلُ لحناً بالحروفِ في ذاتها، وقد تشملُ العلاقةُ بينه وبين المتلقّي أي "الفاعليّة الّتي تنتقلُ إلى المتلقّي بوجودِ حركةٍ داخليّةٍ ذات حيويّةٍ متناسبةٍ، تمنحُ التّتابعَ الحركيَّ وحدةٌ نغميّةٌ عميقةٌ عن طريقِ إضفاءِ خصائصَ معيّنةٍ على عناصرِ الكتلةِ الحركيّةِ"[5].

يختلفُ الإيقاعُ الشّعريُّ من شاعرٍ إلى آخرَ ومن قصيدةٍ إلى أخرى، ويمكنُ استخدامُه لإضفاءِ جوٍّ من التّرقي والجماليّةِ على الشّعرِ، كما يمكنُ استعمالُه لتحقيقِ أغراضٍ مختلفةٍ، مثل التّأكيدِ على بعضِ الأفكارِ أوْ التعبيرِ عن المشاعرِ بطريقةٍ معيّنةٍ، ويعتبر الإيقاعُ الشّعريُّ أحدَ العناصرِ الأساسيّةِ في فنِّ الشّعرِ، إذْ يساعدُ على جعلِ الشّعر أكثرَ تأثيرًا وجماليّةً، لذاك ركّزَ عليه شعراءُ الجزائرِ.

---

[1] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة، دار غيداء للنشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2015م، ص: 9.

[2] – العربي عمّيش، الإيقاع الشّعري بحث في الكشف عن آليّات تركيب لغة الشّعر، دار الأديب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2005م، ص: 20.

[3] – محمّد العيّاشي، نظريّة إيقاع الشّعر العربيّ، المطبعة العصريّة، تونس، دط، 1967م، ص: 77.

[4] – ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، وزارة التربية والتّعليم، القاهرة، 1956م، ص: 81.

[5] – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربيّ، دار الملايين، لبنان، ط2، 1981م، ص: 230.

1/ الإيقَاعُ الخَارِجيُّ:

يعدُّ الوزنُ والقافيةُ وجهَا الإيقاعِ الخارجيّ في الشّعرِ، إذْ لا تُبنى القصيدةُ إلّا بهما لكونِ العنصرِ الجماليّ يتشكّلُ بالإيقاعِ، فهو لا يعتبرُ "زينة تتزيّنُ بها القصيدةُ أو عنصراً ثانوياً في العمل الشّعريّ، وإنّما يعملُ على خلقِ الأشكالِ الفنيّةِ داخلَ القصيدةِ من أجل إثراءِ النّص وأداة للتّواصلِ والإيحاء"[1]، ومادامَ هذا العنصرُ غير ثانويّ فإنّ غيابَه يؤثّرُ حتماً في القصيدةِ ويُذهب جماليّةَ الشّعرِ، وبالتّالي "يقومُ بوظيفةِ التّنظيمِ الجماليّ باعتبارِه السّمةَ البارزةَ الّتي تميّزُ الأبياتَ الشّعريّةَ عن النّثر فهو يتجاوزُ كونه معطى خارجِي ليصبحَ عنصراً بنائيًا في صوغِ الموسيقى الدّاخليةِ للقصيدة"[2]، ولهذا العاملِ الجماليّ دورٌ في جعلِ الموسيقى الخارجيّةِ مقوّماً رئيساً في الشّعرِ، وبسببِه " تأتي القصيدةُ منظّمةً منسابةً بإيقاعٍ عروضيّ مميّزٍ وخاصٍّ فيصبحُ الوزنُ جزءًا من مضمونِ النّصِ، يعمل على إثرائِه فلا يمكنُ فصلُه عنه، لذلك تمسّكَ به الشّعراءُ لما وجدُوه يمثّلُ أهمّ أدوارِ الشّعرِ، وتقفُ عليه بنيةُ القصيدةِ إلى جانبِ القافيةِ لما له وقعٌ على أذنِ المتلقّي"[3]، نفهمُ من القولِ أنّ الوزنَ والقافيةَ يتّحدانِ ليشكّلا نغماً موسيقيّاً تطربُ له الأذنُ، وعندما تتجاورُ تلك الألفاظُ وتتآلفُ تسمُو بروحِ الإنسانِ لأنَّ " الشّعرَ في استعانتِه بالموسيقَى الكلاميّةِ إنّما يستعينُ بأقوى الطّرقِ الإيحائيّةِ لأنّ الموسيقى طريقُ السّموِّ بالأرواحِ والتّعبير عمّا يعجزُ التّعبيرُ عنه"[4]، وهكذَا يفصلُ الإيقاعُ بين الكلامِ الشّعريّ والكلامِ النّثريّ، وزيادةً على ذلكَ يستعينُ بقوّةٍ إيحائيّةٍ تمكّنُه من السّمو بروحِ المتلقّي عاليًا، متوسّلاً في ذلك بالخصائصِ الجماليّةِ والفنّيّةِ الّتي يحوزُها الوزنُ، فيلقِي "الدّفعات والتّموّجاتِ الموسيقيّةِ الّتي تموجُ بها نفسُ الشّاعرِ في حالةٍ معيّنةٍ في نموّها وتطوّرها خلالَ القصيدةِ"[5] فيبوحُ بكلِّ مكنُوناتِ نفسِهِ.

---

[1] – علاء حسين البدراني، فاعليّة الإيقاع في التّصوير الشّعري، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 2015م، ص: 61.

[2] – رجاء بن حيدا، شعريّة الإيقاع من تشكيل الدّلالي إلى موسيقى البصري، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 2020م، ص: 78.

[3] – آلاء عصام علي عبد ربّه، البنية الإيقاعيّة في الأعمال الشّعريّة الكاملة للشّاعر محمود مفلح، أكاديميّة الإبداع مؤسّسة إحياء التّراث وتنمية الإبداع والرّابطة الأدبيّة مركز العلم والثّقافة، دط، 2019م، ص: 163.

[4] – محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، دار العودة، لبنان، 1973م، ص: 376.

[5] – السّعيد الورقي، لغة الشّعر العربيّ الحديث، دار المعرفة الجامعيّة للطّبع والنّشر والتّوزيع، ط1، 2002م، ص: 155.

1.1/ الوَزْنُ:

يعتبرُ الوزنُ أهمّ ركنٍ في الإيقاعِ، بل هوَ مقوّمٌ لا يمكنُ الاستغناءُ عنه لأنّه " أعظمُ أركانِ الشّعر وأَولَاها به خصوصيّةً "[1]، حيثُ لا يسمّى الشّعرُ شعراً إلاّ في وجودِه، فمفهومُه مرتبطٌ به إذْ عرّفَ القدماءُ الشّعرَ بقولهم:" إنّه قولٌ موزونٌ مقفّى يدلُّ على معنًى "[2]، الملاحظُ جعلُ الوزنِ ركناً أوّلَ في مفهومِ الشّعرِ ثمّ تليه القافيةُ، فيفضيانِ إلى المعنى.

ولم تطلقْ تسميةُ الوزنِ إلّا بعدَ المرورِ بمراحلَ سبقتْ توظيفَ هذا المصطلحِ، فقالُوا:" أنّ تسميةَ العَروض وجدتْ في مرحلةٍ سابقةٍ لاستعمالِ الأوزانِ الشّعريّةِ يوم كان الشّعرُ يتميّزُ عن النّثرِ بالكَيفِ لا بالكمِّ، ثمّ جاءتْ المرحلةُ الّتي يعادلُ فيها جزءٌ من الكلامِ بجزءٍ آخرَ، الصّدر والعجز والعروض والضّرب، فاصطلحَ على كلمةِ الوزنِ"[3]، فكلمةُ الوزنِ استعملتْ بوعيٍ لما تساوَى فيها جزءٌ من الكلام بجزءٍ آخرَ، بمعنى تمّتْ الموازنةُ بين شطرَي البيتِ الشّعريّ، وليس أدلَّ على هذا الوعيِ المبكّرِ من " استخدامِ العربِ مفردةَ الوزنِ للدّلالةِ بها على الإيقاعِ ففيه من البيّنةِ الكافيةِ إلى وعيِهم بأصلِ الإيقاعِ في معناه العام، وعلى وعيِهم لنظامِه، فالوزنُ في أصلِ العربيّةِ مصدر وزنَ يزنُ الشيءَ أيْ اختبرَ ثقلَه وخفَّته، وامتحنَه بما يعادلُه ويساويه"[4]، يدلُّ الكلام على نسبةِ الوعي في استعمالِ المفردةِ، كما لمْ يكن انتقاؤُها عبثاً وإنّما لعديدِ الاعتباراتِ منها دلالَتها على الخفّةِ والثّقلِ، واستخدامُها فيما وُضعت له في الأصلِ، لذلكَ " تقولُ العربُ: قام ميزانُ النّهارِ إذا انتصفَ"[5].

وهناكَ من ربطَ الوزنَ بالتّجربةِ الشّعريّةِ بحكمِ التّناسبِ بينهُما، فأثبتَ بأنّ " حركةَ الوزنِ حركةٌ آنيّةٌ لا تنفصلُ عن حركةِ المعنى، والتّناسب الّذي يمكنُ أنْ يتميّزَ به الوزنُ لا يمكنُ أنْ يفهمَ بعيداً عن

---

[1] – ابن رشيق، العمدة، (مرجع سابق)، ج1، ص: 121.

[2] – قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، (مرجع سابق)، ص: 64.

[3] – مصطفى الجوزو، نظريّات الشّعر عند العرب، دار الطّليعة، بيروت، ط1، 1981م، ص: 21.

[4] – عبد الكريم أسعد قحطان، عروض الشّعر العربيّ وقافيّته البناء والأثر، دار التّنوير، الجزائر، ط1، 2014 م، ص: 49.

[5] – أحمد ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح عبد السّلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1999م، باب وزن، ج5، ص: 380.

التّجربةِ"[1]، يتّضحُ لنا جليّاً دورُ التّجربةِ في توجيهِ ذهنِ المتلقّي نحو المعنى المرادِ إرسالُه ضمنَ الرّسالةِ الشّعريّةِ، والّتي تتغيّرُ بدورِها حسبَ نفسيّةِ الشّاعرِ والظّروفِ المحيطةِ بهِ.

ويقومُ الوزنُ أساساً على البُحورِ الشّعريّةِ الّتي يتّخذُها الشّاعرُ وعاءً موسيقيّاً لكلامِه، ويحرصُ على اختيارِ البحرِ الأنسبِ لحالتِه الشّعوريّة، إذْ يعدُّ " التّشكيلُ الموسيقيّ الخاصّ في الشّعرِ العربيّ هو ذلك التّشكيلُ الوزْنيّ المعروفُ بالبحورِ، ذلك التّشكيلُ الّذِي لا يُؤْبهُ فيه إلاّ لتساوِي الوحداتِ العروضيّةِ الّتي تتكوّنُ كلُّ وحدةٍ منها من نظامٍ معيّنٍ من الحركاتِ والسّكناتِ"[2]، وتلك الحركاتُ والسّكناتُ الّتي تكوّنُ البحرَ قد تفرضُ المعاني نفسَها عليها، كما قالَ أدونيس: "إنّ المعاني المختلفةَ تفرضُ بحوراً مختلفةً، لهذا يجبُ في صناعةِ الشّعرِ اختيارُ البحرِ المناسبِ للمعنى المناسبِ"[3]، إذن للمعنى دورٌ مهمٌّ في تخيُّرِ البحورِ ليحصلَ التّناسبُ بينهُما.

البُحُورُ الشّعريّةُ المستَعمَلَةُ:

لم يخرجْ **أحمدُ سَحنونُ** عن دائرةِ البحورِ الخليليّةِ، فنظَمَ على بحورٍ عديدةٍ مثل: الرّمل، الخفيف، الكامل، المتقارب، البسيط، الطّويل، المجتثّ، الوافر، السّريع، المنسرح، الرّجز، المضارع.

ولكن ما شدَّ انتباهَنا تركيزُه على ثلاثةِ بحورٍ هي: الرّمل، الخفيف، الكامل ، وسنعمدُ إلى تقديمِ نماذجَ تُؤكّدُ ذلك مع ربطِ الوزنِ بالدّلالةِ.

1- البَحْرُ الرَّملُ:

يتشكّلُ بحرُ الرّملِ من تفعيلةٍ واحدةٍ (فاعلاتن) تتكرّرُ ستَّ مرّاتٍ ويتناسبُ هذا البحرُ مع المعاني الثّوريّةِ والبُكائيّةِ لما فيه من انسيابيّةٍ تصلحُ للتّعبيرِ عن المواضيعِ الاجتماعيّةِ الواقعيّةِ، بيدَ أنَّ البعضَ الآخرَ قد أرجعَه إلى الغناءِ فقال" سُمّي رملاً لأنَّ نوعَ الرّملِ نوع من الغناءِ يخرج على هذا الوزنِ فسمّيَ بذلك وقيلَ سمّي كذلك لدخولِ الأوتادِ بينِ الأسبابِ"[4]، وذهب آخرون إلى شيوعِه في الشّعرِ الجزائريّ مقارنةً بالزّمنِ الماضِي " ولعلّ انتسابَ هذا البحرِ إلى البحورِ الصّافيةِ ساعدَ شعراءَ القصيدةِ العموديّةِ ..على استخدامِه بطريقةٍ لا يجدون فيها عنتًا أو مشقّةً..يفسحُ المجالَ للشّاعرِ ويعطيه حريّةً

[1] – جابر عصفور، مفهوم الشّعر دراسة في التّراث النّقدي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط5، 1995م، ص: 232.

[2] – عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار الفكر العربيّ، ط3، ص: 53.

[3] – أدونيس، الشّعريّة العربيّة، دار الآداب، لبنان، ط2، 1989م، ص: 26.

[4] – محمّد بوزواوي، الدّروس الوافية في العروض والقافية، دار هومة، الجزائر، ص: 85.

في النّظمِ أكثرَ من غيرِه"[1]، يثبتُ هذا القولُ مدى انتشارِه والنّسجِ على منوالِه، فيما تفرّدَ آخرون حينما أعزوهُ إلى السّرعةِ فقالُوا " سُمّي ببحرِ الرّمل لسرعةِ النّطقِ به وهذه السّرعةُ متأتّيةٌ من تتابعِ التّفعيلةِ فاعلاتن فيه، فقيلَ بل سمّي بذلكَ لتشبّهه برمل الحصيرِ لضمّ بعضِه إلى بعض"[2]، ومن بينِ القصائدِ الّتي اتّسمتْ بضمّ المعاني إلى بعضِها قصيدة **لا تُطلْ لومِي**[3] :

لَا تُطِلْ لَوْمِيْ وَلَا تَطْلُبْ نَشِيْدِيْ

لَاْ تُطِلْ لَوْمِيْ وَلَاْ تَطْلُبْ نَشِيْدِيْ

0/0// 0/0/ 0// 0/0/ 0// 0/

فاعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ

أَنَا فِيْ شُغْلٍ بِتَحْطِيْمِ قُيُوْدِيْ

أَنَ فِيْ شُغْلِنْ بِتَحْطِيْمِ قُيُوْدِيْ

0/0// /0/0// 0/0/ 0/ //

فَعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ

العروضُ محذوفةٌ (فاعِلُنْ) وهي العروضُ الأولى من هذا البحرِ ولكنها شابهت بالتصريعِ الضربَ الأولَ (فاعِلاتُنْ) أو هي العروضُ الشاذّةُ التامّةُ وقد لا تُشبَعُ حركةُ حرفِها الأخيرِ بسببِ خبنِ* سابعها (فاعِلاتُ)، والضربُ تامٌّ (فاعِلاتُنْ) وهو الضربُ الأولُ من هذا البحرِ، دخل خبنُ الثاني عليه فأصبح (فَعِلاتُنْ) ، كما دخل خبنُ الثاني على الجزءِ الرابعِ فأصبح (فَعِلاتُنْ).

وقدْ استعملَ هذا البحرُ بكثرةٍ في مواضيعِ الثّورةِ، "وثمّةَ ظاهرةٌ أخرى ارتبطتْ بهذا البحرِ وهي أنّ أغلبَ ما نظمَ من شعرٍ في شكلِ أناشيدَ، ولا سيّما في الفترةِ التّحريريّةِ إنّما جاءَ على هذا الوزنِ...ممّا يؤكّدُ ارتباط هذا البحرِ بالإيقاعِ المطربِ وعلاقتِه بجانبِ الوجدانِ في الإنسانِ فرحًا كان أم

[1] – يُنظر محمّد ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، (مرجع سابق)، ص: 249.

[2] – إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط1، 1991م، ص: 88.

[3] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 147.

* الخبن هو حذف الثّاني السّاكن، ينظر محمّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط1، 2004م، ص: 28.

قرحًا، وتناسبه مع التّجاربِ الشّعوريّةِ الفيّاضةِ"[1]، ولا شكَّ أنَّ **أحمدَ سَحنون** ركّزَ عليه لهذا السّببِ لملاءَمتِه للتّجاربِ خاصّة تلك الّتي ينكسرُ فيها الشّاعرُ ويحسُّ بالضّعفِ، وقد رأَى **حازمُ القرطاجنّي** " في الرّملِ لينًا وضعفاً"[2]، وهذه القصيدةُ تؤكدُ صدقَ المقولةِ فالشّاعرُ قد استعملَ بحر الرّملِ حينما أحسَّ بالاختناقِ والقُنوطِ فيطلبُ من أولئك الّذين يطلبونَ منه عدمَ الصّمتِ فينهاهُم لأنّه يبحثُ عن انعتاقِ نفسِه وشعبِه، ويتحسّرُ لموتِ ضمائرِ قومِه، فيقولُ:

لَا تُطِلْ لَوْمِي عَلَى صَمْتِي فلَو ... هزَّ قَومِي الشِّعْرُ مَا حَطَّمْتُ عُودِي

بِسُكُوتِي لمْ يضِعْ شِعْرِي سُدًى ... وبِشِعْرِي طَالمِا ضَاعَتْ جُهُودِي

لَمْ يَعُدْ لِلشِّعْرِ تَأْثِير وَلَوْ ... رَجَّ كَالْمِدْفَعِ أَوْ قَصْفِ الرُّعُودِ !

إِنَّ قَوْمِي أَلِفُوا طَعْمَ الْكَرَىْ ... هَلْ يُفِيدُ الشِّعْرُ فِي قَوْمٍ رُقُودِ ؟[3]

يظهرُ جليّاً توجّعُ الشّاعرِ وتألّمُه ممّا يعايشُه بين بني جلدتِه والّذِي أدّى به إلى الصّمتِ المطبقِ، وكيفَ ينطقُ من أضحتْ يدُه مغلولةً ورجلُه مقيّدةٌ ولسانُه موثقُ، وكيف يغنّي من هو في مأتمٍ بعد ما قضَاه من أعيادٍ وأفراحٍ، بعد أنْ ذوتْ نفسُه ولم يعدْ صوتُه مسموعاً، فشِعرُه ما عادَ يفيدُ في شعبٍ نائمٍ.

أهملَ القدماءُ بحرَ الرّملِ ولم ينظمُوا على وزنِه كثيراً و "ظلّ في أشعارِ القدماءِ خاملَ الذّكرِ حتّى جاءَ العصرُ الحديثُ، ونهضَ به نهضةً كبيرةً أوشكتْ أنْ تنزلَه المنزلةَ الثّانيةَ في أوزانِ الشّعرِ"[4]، بدليلِ الصّدى الّذي وجدَه عند الشّاعرِ رغمَ اعتبارِ هذا البحرِ " وزن الأنفسِ الحزينةِ الّتي تميلُ إلى شعرٍ

[1] – يُنظر محمّد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث، (مرجع سابق)، ص: 258.

[2] – حازم القرطاجنّي، سراج الأدباء ومنهاج البلغاء، (مرجع سابق)، ص: 268.

[3] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 147.

[4] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، (مرجع سابق)، ص: 201.

إنشاديّ غنائيّ معتمدٍ على إيقاعٍ راقصٍ، إذ جاءتْ أغلبُ قصائدِه من الشّعرِ الّذي يصلحُ للتّلحينِ والغناءِ"[1]، وهذه هي العواطفُ نفسُها الّتي يمكنُ تلمّسُها من خلالِ قصائدِه المتنوّعةِ.

قد يستعملُ بحرُ الرّملِ للبوْحِ بالمعاني الرّقيقةِ والغوصِ في عالمِ الروحانيّاتِ، مثلمَا تجلّى في قصيدةِ **ذِكرَى بدْءِ نُزولِ القُرآنِ**[2]: آنَ لِلْسَّائِرِ فِيْ لَيْلِ الْحَيَاة

أَأَنْلِسْسَاْ ئِرِفِيْلَيْ لِلْحَيَاْةْ

00//0/ 0/0/// 0/0//0/

فاعِلاتُنْ فعِلاتُنْ فاعِلانْ

يَطَأُ الأَشْوَاكَ أَنْ يُلْقِيْ عَصَاهْ

يَطَأُلْأَشْ وَاْكَأَنْيُلْ قِيْعَصَاْهْ

00//0/0/0//0/0/0///

فعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ فاعِلانْ

العروضُ محذوفةٌ* (فاعِلُنْ) وهي العروضُ الأولى من هذا البحرِ ولكنها ماثلتْ بالتصريعِ الضربَ الثاني المقصورَ** (فاعِلانْ)، وقد دخلَ خبنُ الثاني على الجزءِ الثاني فأصبح (فَعِلاتُنْ)، أمّا الضّربُ فمقصورٌ (فاعِلانْ) وهو الضربُ الثاني من هذا البحرِ، دخل خبنُ الثاني على الجزءِ الرابعِ فأصبح (فَعِلاتُنْ).

يصلحُ بحرُ الرّملِ للحزنِ والفرحِ وامتزاجِ المشاعرِ، لأنَّ " الرّملَ بحر الرّقةِ، فيجودُ نظمُه في الأفراحِ والأحزانِ والزّهريات، ولهذا لعبَ به الأندلوسيّونَ كلّ ملعب، وأخرجُوا منه ضُروبَ الموشّحاتِ، وهو غير كثيرٍ في الشّعرِ الجاهليّ"[3]، وهذه المزايَا أهّلتْه لكي يقبلَ عليه شعراءُ العصرِ الحديثِ، وذلك "أنّ نسبةَ ارتفاعِ شيوعِ الرّملِ في الشّعرِ الجزائريّ الحديثِ أعلى بكثيرٍ من نسبةِ شيوعِه في العصورِ السّابقةِ، بل إنّنا لا نكادُ نجدُ في الشّعرِ العربيّ الحديثِ نسبةً أخرى تقتربُ من نسبتِه في الشّعرِ الجزائريّ

[1] – عبد الحفيظ بورديم، التّجربة الشّعريّة، (مرجع سابق)، ص: 80.

[2] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 218.

* الحذف هو إسقاط السّبب الأخير من آخر التّفعيلة.

** القصر هو حذف ساكن السّبب الخفيف وتسكين ما قبله، المرشد الوافي في العروض والقوافي، (مرجع سابق)، ص: 34.

[3] – سليمان البستاني، مقدّمة ترجمة الإلياذة، دار النّهضة، تحرير وتقديم محمد كامل خطيب، ط3، 1966م، ص: 93.

الحديثِ"[1]، وهذا ما يفسّرُ لنا غلبةَ بحرِ الرّملِ وطغيانِه مقارنةً بسائرِ البحورِ الشّعريّةِ الأخرى زيادةً على رنّاتِ تفعيلتِها المنسابَة بتكرارِها، "وموسيقى الرّملِ خفيفةٌ رشيقةٌ منسابةٌ، وفيه رنّةٌ يصحبُها نوعٌ من الملنخوليَا أي الضّربُ العاطفيُّ الحزينُ في غير ما كآبةٍ ومن غير ما وجعٍ ولا فجيعةٍ ...هذه الملنخوليا المتأصّلةُ في نغمِ الرّملِ تجعلُه صالحاً جدّاً للأغراضِ التّرنيميّةِ الرّقيقةِ وللتّأملِ الحزينِ، وتجعلُه ينبُو عن الصّلابةِ والجدِّ وما إلى ذلك"[2]، يتجسّدُ مضمونُ هذا الكلامِ في جلِّ القصائدِ الّتي وظّفَ فيها وزنَ بحرِ الرّملِ فالشّعرُ إن لم يكنْ ذكرى وروحًا فيغدُو مجرّدَ تقطيعٍ وأوزانٍ، فسحنونُ ألهبتْه ذكرَى بدءِ نزولِ القرآنِ الكريمِ وهو بين جدرانِ زنزانتِه الأربعِ، فراحَ بفكرِه بعيدًا في عاطفةٍ شجيّةٍ تنسِيه مأساةَ ما يعيشُه في السّجنِ، ورغم فرحِه بهذه الذّكرَى كانتْ مشاعرُ الأسى تمتزجُ بابتسامتِه المشُوبة بنبرةٍ كئيبةٍ إزاءَ تغيّرِ الأحوالِ تجاه هذا الدّينِ الإسلاميّ العظيمِ.

استحوذَ بحرُ الرّملِ على لبِّ الشّاعرِ فكان حضورُه بشكلٍ لافتٍ جداً، ومصدرُ الاهتمامِ "يعودُ إلى علاقتِه الوطيدةِ بميولِه الذّاتي والوجدَاني، وتغنّيه بآلامِه وآمالِه، وأغلبُ قصائدِه الّتي نظمَها بالسّجنِ ...كان يعبّرُ فيها عن حالاتِ الوجدِ والشّكوى والحنينِ إلى الأهلِ والولدِ، والشّعور بالوحشةِ والاغترابِ، وما إليها من عواطفَ، إنّما جاءتْ في الأغلبِ الأعمِّ على هذا البحرِ"[3].

من خلالِ القصائدِ الّتي توزّعتْ في ديوانَ الشّاعرِ توصّلْنا إلى أنّه انعكفَ على النّظمِ في بحر الرّملِ ليحتلَّ المرتبةَ الأولى بكلِّ جدارةٍ متفوّقاً عن باقِي البحورِ، كما مزجَ فيه سحنونُ بين الدّفقاتِ الشّعوريّةِ الحزينةِ والرّقيقةِ في تعبيرٍ شعريٍّ خلّاقٍ.

2- البَحرُ الخَفِيفُ: أُطلقتْ تسميةُ الخفيفِ على هذا البحرِ لأنّه :"أخفُّ السّباعيّاتِ"[4]، ويقالُ أنّه سُمّي كذلك "لأنَّ الوتدَ المفروقَ اتّصلتْ حركتُه الأخيرةُ بحركاتِ الأسبابِ فخفّتْ"[5]، وقيلَ أنّ سببَ

[1] - حسين أبو النّجا، الإيقاع في الشّعر الجزائريّ، مجلّة أصوات الشّمال الإلكترونيّة 10 جوان 2011م، ص: 102.

[2] - يُنظر: محمّد الطّيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ، مصر، دط، ج1، ص: 134.

[3] - يُنظر: عبد الحفيظ بورديم، التّجربة الشّعريّة، (مرجع سابق)، ص: 79.

[4] - ابن رشيق، العمدة، (مرجع سابق)، ج1، ص: 136.

[5] - الخطيب التّبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدنيّ، القاهرة، 1969م، ص: 109.

التّسميةِ لخفّتِه على اللّسانِ، ويُبنى وزنُه على تفعيلتينِ (فاعلاتن، مستفع لن)، ووُصف أنَّ "للخفيفِ جزالةً ورشاقةً"[1]، وهذهِ الصّفاتُ تركتْه يسيرُ نحو الفخامةِ "والسّرُ في فخامتهِ بالنّسبةِ إلى البحورِ ...أنّه واضحُ النّغمِ والتّفعيلاتِ فلا يقربُ من الأسجاعِ قربَ السّريعِ، وأنّه ذُو دنْدنةٍ لا تكمنُ من الحوارِ الطّبيعيّ ...فإذا وقعَ الحوارُ فيه جاءَ كأنّه مسرحيّ ...والمديدُ مشابهٌ له وفي كليهِما صلابةٌ تمنعُهما أنْ يلينَا لينَ المنسرحِ، فيصلحَا لما يصلحُ له من تأنّثٍ"[2]، وكلُّ الصّفاتِ الّتي ذُكرتْ نجدهَا ترتسمُ حرفيّاً في قصيدةِ **الفقيرِ الصّابرِ**[3]: كَمْ أُعَانِي اَلْأَسَى وَلَا أَتَكَلَّمْ

كَمْ أُعَانْلِ أَسَىْ وَلَاْ أَتَكَلْ لَمْ

0/0///0//0//0/0//0/

فَاعِلاتُنْ مَفاعِ لُنْ فعِلاتُنْ

وَإِذَا مَا شَكَوْتُ مَنْ يَتَأَلَّمْ

وَإِذَاْ مَاْ شَكَوْتُ مَنْ يَتَأَلْ لَمْ

0/0///0//0//0/0///

فَعِلاتُنْ مَفاعِ لُنْ فعِلاتُنْ

العروضُ صحيحةٌ (فاعِلاتُنْ) وهي العروضُ الأولى من هذا البحرِ ولكن دخلَ خبنُ الثّاني عليها فأصبحتْ (فَعِلاتُنْ)، كما دخلَ خبنُ الثّاني على الجزءِ الثّاني فأصبح (مَفاعِ لُنْ)، وجاءَ الضربُ صحيحاً (فاعِلاتُنْ) وهو الضربُ الأوّلُ من هذا البحرِ ولكن دخلَ خبنُ الثّاني عليه فأصبح (فَعِلاتُنْ)، دخل خبنُ الثاني على الجزءِ الأولِ فأصبح (فَعِلاتُنْ)، كما دخل خبنُ الثّاني على الجزءِ الثّاني فأصبح (مَفاعِ لُنْ).

[1] – حازم القرطاجنّي، سراج الأدباء ومنهاج البلغاء، (مرجع سابق)، ص: 269.

[2] – يُنظر: محمّد الطيّب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، (مرجع سابق)، ص: 135.

[3] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 169.

أقبلَ **أحمدُ سَحنون** على النّظمِ في بحرِ الخفيفِ " ويتجلّى الإقبالُ الكبيرُ من الشّاعرِ في ميلِه القويّ إلى الموضوعاتِ الذّاتيّةِ ذاتِ الملامحِ الرّومانسيّةِ...هو نابعٌ ممّا طبعتْ عليهِ نفسيّتُه من حساسيّةٍ مرهفةٍ...جعلتْه أميلَ إلى الإيقاعِ الموسيقيّ الخفيفِ الهامسِ"[1]، بلى يعدُّ الشّاعرُ رومانسيّاً بامتيازٍ نسبةً للكمِّ الهائلِ من العواطفِ الّتي يطعّمُ بها أشعارَه، ناهيكَ عن القاموسِ الطّبيعيّ الّذِي يستخدمُه في أبياتِه، واستنجدَ بالبحرِ الخفيفِ لرشاقتِه "وتميّزِ موسيقاه بوقعِها النّازلِ الّذي يتناسبُ مع الموضوعاتِ الذّاتيّةِ، وتوافق إيقاعُه مع المشاعرِ ذاتِ الطّابعِ الحزينِ، ومواطنِ التّذكّرِ والتّرجيعِ والشّجنِ"[2]، في القصيدةِ الّتي تمّ تقطيعُها يظهرُ مدى اندماجِ مشاعرِ الحزنِ بموسيقى الخفيفِ والشّجنُ ينبعثُ من تفعيلاتِها جرّاءَ معاناةِ الفقيرِ المكتومةِ المكلومةِ، الّتي قُوبلتْ بقلوبٍ قاسيةٍ من الأغنياءِ الّذين سلبُوه حقَّه المشروعَ، لكنّه التزمَ الصّمتَ وهو حالُ الشّاعرِ دومًا وبثَّ شكواهُ لخالقِه.

تَهَبُ جلُّ قصائدِ حصادِ السّجنِ نفسَها لبحرِ الخفيفِ لما وجدتْه فيه من مزايَا وعمقٍ كبيرٍ، يغوصُ بها في أقراحِ ما يعانِيه الشّاعرُ ولذاك نراهُ يصرُّ على استعمالِه ليرتقيَ به إلى المرتبةِ الثّانيةِ في قصائدِه.

وهناك من ألصقَ هذا البحرَ بالشّعراءِ السّجناءِ فجعلَه حكراً عليهم دونَ سواهُم لأنّه" من أخفِّ البحورِ على الطّبعِ وأحلاهَا للسّمعِ وأكثر سهولةٍ وأقرب انسجاماً...واختيارُه يعودُ لأسبابٍ اجتماعيّةٍ ونفسيّةٍ...ونفسيّةُ السّجينِ تتلوّنُ ببيئةِ السّجنِ وما لها من أثرٍ فعالٍ في سلوكِه"[3]، نفهمُ أنّ الشّاعرَ اتّخذَ من هذا البحرِ قالباً يلقِي فيه معاناتَه أثناءَ السّجنِ.

3- البَحْرُ الكَامِلُ: يرِد هذا البحرُ كثيراً في الشّعرِ العربيّ، ويعدُّ الأكثرَ دورانًا فقد أطلقَ الخليلُ بن أحمدَ عليه تسميةَ الكاملِ "لأنَّ فيه ثلاثينَ حركةً لم تجتمعْ في غيرِه من الشّعرِ"[4]، ويقولُ فيه حازم القرطاجنّي: "ونجدُ للكاملِ جزالةً وحسْنَ اطّرادٍ"[5]، وهذه الجزالةُ أكسبتْه التّمامَ "وقد أحسنُوا بتسميتِه كاملًا لأنّه يصلحُ لكلّ نوعٍ من أنواعِ الشّعرِ ولهذا كانَ كثيراً في كلامِ المتقدّمينَ والمتأخّرينَ وهو أجودُ

[1] – يُنظر: عبد الحفيظ بورديم، التّجربة الشّعريّة، (مرجع سابق)، ص: 80،81.

[2] – يُنظر محمّد ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، (مرجع سابق)، ص: 255.

[3] – محمد عبد الهادي، بناء القصيدة في شعر أحمد سحنون، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2011م، ص: 297.

[4] – ابن رشيق، العمدة، (مرجع سابق)، ج1، ص: 136.

[5] – حازم القرطاجنّي، سراج الأدباء ومنهاج البلغاء، (مرجع سابق)، ص: 269.

في الخبرِ منه في الإنشاءِ وأقرب إلى الشدّةِ منه إلى الرقّةِ"[1]، ونظرًا لكونِه يصلحُ لكلِّ أنواعِ الشّعرِ إضافةً إلى رقّتِه، نلاحظُ "فُشوَّ استعمالِه من طرفِ الشّعراءِ في الوطنِ العربيّ كلّه فقدْ أصبحَ هذا البحرُ في العصرِ الحديثِ يطرقُه كلُّ النّاظمين"[2]، ولا عجبَ في هذا الإقبالِ من الشّعراءِ إذا علمنَا أنّ الكاملَ من "أكثرِ بحورِ الشّعر جلجلةً وحركاتٍ، وفيه لونٌ خاصٌّ من الموسيقى يجعلُه -إن أريدَ به الجِدّ- فخمًا جليلًا مع عنصرٍ ترنّميّ ظاهرٍ، ويجعلُه إن أريدَ به إلى الغزلِ وما من مجراه من أبوابِ اللّينِ والرّقةِ حلواً عذباً مع صلصلةٍ كصلصلةِ الأجراسِ، ونوع من الأبهَةِ يمنعُه أن يكونَ نزقاً أو خفيفاً أو شهوانيّاً ... خلقَ للتغنّي المحضِ سواءً أريدَ به جدٌّ أمْ هزلٌ، ودندنةُ تفعيلاتِه من النوعِ الجهيرِ الّذي يهجمُ على السّامعِ مع المعنى والعواطفِ والصّورِ حتّى لا يمكن فصلُه عنها بحالٍ من الأحوالِ"[3]، وما دامَ بحرُ الكاملِ مُستغنياً عن غيرِه بهذه الصفاتِ المذكورةِ فحتماً سيكونُ "معبودَ الشّعراءِ ...فإذا وصفَ القدماءُ الرّجزَ بأنّه مطيّةُ الشّعراءِ يمكننَا الآن ونحن مطمئنّونَ أن نصِفَ الكاملِ بأنّه مطيّةُ شعرائِنا المحدثينَ"[4]، وبكلِّ بساطةٍ لأنّه سهلٌ ويعدّ من البحورِ الصّافيةِ الّتي تعتمدُ التّفعيلةَ الواحدةَ (متفاعلن). وقعَ اختيارُنا في بحرِ الكاملِ على قصيدةٍ تعبقُ بالحلاوةِ والعذوبةِ، يتغنّى فيها الشّاعرُ برفيقهِ العزيزِ المخلصِ (سليمان) تحتَ عنوانِ **مَا أوْحشَ الدّنيَا بغَيْرِ صَدِيقٍ**[5]:

إنَّ اَلْحَيَاةَ بِلَا صَدِيقٍ مُخْلِصٍ

إِنْنَلْ حَيَاْتَ بِلَاْ صَدِيْقِنْ مُخْلِصِنْ

0//0/0/0//0///0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

كَالسِّجْنِ حَفَّ بِظُلْمَةٍ وَبِضِيقِ

كَسْسِجْنِ حَفْفَ بِظُلْمَتِنْ وَبِضِيْقِنْ

[1] – يُنظر: سليمان البستاني، مقدّمة الإلياذة، (مرجع سابق)، ص: 92.

[2] – محمّد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث، (مرجع سابق)، ص: 251.

[3] – يُنظر: محمّد الطّيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، (مرجع سابق)، ص: 264.

[4] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، (مرجع سابق)، ص: 201.

[5] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 294.

0/0///0//0// /0/ /0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ فَعِلاتُنْ

العَروضُ الأُولى صحيحةٌ (مُتَفاعِلُنْ)، دخلَ عليها إضمارُ* الثّاني فأصبحت (مُسْتَفْعِلُنْ) ، كمَا دخلَ إضمارُ الثّاني على الجُزءِ الأولِ (مُسْتَفْعِلُنْ)، أمّا الضّربُ مقطوعٌ** (فَعِلاتُنْ) وهو الضّربُ الثّاني من هذَا البحرِ، دخلَ إضمارُ الثّاني على الجزءِ الأوّلِ (مُسْتَفْعِلُنْ).

استعملَ بحرُ الكاملِ في هذه القصيدةِ تامّاً، وليسَ أجزلَ وأحسنَ اطّراداً من حديثِ **سَحنون** عن صديقِه في أبياتٍ يسكبُ فيها الرّقةَ، وهو يخبرُنا بوحشةِ الدّنيا من غيرِ رفيقِ دربِه، وقدْ أحدثَ ذلك موسيقى ترنّميّةً من خلالِ جعلِ الحياةِ مظلمةً كالسّجنِ من دونِ صديقِه سليمانَ، كما يمضِي في مدحِه ليسمعَنا دندنةً ليّنةً وينثرُ عواطفَه على مجموعةٍ من الصّورِ البديعةِ حولَ الصّديقِ الصّالحِ الّذِي رُزِءَ به وكانَ نعمَ الرّجلُ إذْ يجده الشّاعرُ في النّائباتِ كلّما طلبَه لذلكَ يرثيه بحرقةٍ.

وفي القصيدةِ الثّانيةِ بعنوانِ **اللهُ أكْبرُ**[1] استعملَ بحرَ الكاملِ مجزوءاً وقدْ يتشكّلُ في هذهِ الحالةِ على عروضٍ واحدةٍ وأربعةِ أضربٍ: اَلْحَقُّ نَادَى يَا رَشِيدْ

أَلْحَقْقُ نَادَىْ يَاْ رَشِيْدْ

00//0/0/0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلانْ

مَا مِنْ إِجَابَتِهِ مَحِيد

مَاْ مِنْ إِجَاْبَتِهِيْ مَحِيْدْ

* الإضمار هو تسكين الثّاني المتحرّك، المرشد الوافي في العروض والقوافي، (مرجع سابق)، ص: 28.

** القطع هو حذف ساكن الوتد المجموع، وتسكين ما قبله، (المرجع نفسه)، ص: 34.

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 279.

00//0///0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفاعِلانْ

العروضُ الثّالثةُ المجزوءةُ* الصّحِيحةُ (مُتَفاعِلُنْ) ولكنّها ماثلتْ بالتّصريعِ الضّربَ السابعَ المجزوءَ المذَالَ** المضْمرَ ثانيهِ (مُسْتَفْعِلانْ) ، وقدْ دخلَ إضمارُ الثّاني على الجزءِ الأولِ (مُسْتَفْعِلُنْ).

والضّربُ مجزوءٌ مُذَالٌ (مُتَفاعِلانْ) وهو الضّربُ السّابعُ من هذا البحرِ، دخلَ إضمارُ الثّاني على الجزءِ الأولِ (مُسْتَفْعِلُنْ).

استعانَ **أحمدُ سحنونُ** هذه المرّةَ بمجزوءِ الكاملِ ومرَدُّ ذلكَ لما "يمتازُ به هذا البحرُ من إيقاعٍ موسيقيّ هادئٍ ورصينٍ وما تعرف به تفعيلاته من جزالةٍ وحسنٍ، تجعلُه يتناسبُ والموضوعاتِ الجادّةِ الّتي تحتاجُ إلى نفَسٍ طويلٍ"[1]، ويطولُ نفَسُه ويرتدِي ثوبَ الجدِّ متأنّقاً بالحسنِ والجزالةِ في موضوعِ رثاءِ رشيد ويحدُوه الهدوءُ والرّصانةُ، غيرَ أنَّ هناك منْ ينفِي، "ولا يعدُّ بحرُ الكاملِ مقياسًا معيّنًا لعاطفةٍ معيّنةٍ أو غرضٍ معيّنٍ فقد استعملَه أحمدُ سحنون في ديوانِه بنسبةٍ لا بأسَ بها، ولعلَّ مردَّ ذلكَ يرجعُ إلى الحالةِ الشّعوريّةِ الّتي يكونُ عليها الشّاعرُ"[2]، وأمّا الحالةُ الشّعوريّةُ هنا فقدْ أخرجت خلجاتِ **أحمدَ سَحنون** وأنطقتْ قريحتَه في هذه القصيدةِ عن موتِ رشيد، وأنّه لابدَّ من تلبيةِ النّداءِ ولا أحدَ يفلتُ من هذا المصيرِ، وقدْ عنونَ القصيدةَ بالتّكبيرِ للدّلالةِ على هولِ الأمرِ وفجيعتِه، وعند نعْيِه تفتّتَ كبدُه وفارقَ النّومُ جفنَه وجفّتْ دموعُه، ومضى يعدّدُ مآثرَه ويطلبُ منه أنْ ينامَ قريرَ العينِ.

يلاحظُ استعمالُ مجزوءِ الكاملِ في إشارةٍ موحيةٍ بما يعانِيه من انشطارِ قسمٍ منه جرّاءَ ما نزلَ بصاحبِه وسماتُ بحرِ الكاملِ أهّلتْه ليحتلَ المرتبةَ الثّالثةَ في أشعارِه.

*المجزوء هو البحر الّذي يحذف منه ثلثه.

**التّذييل هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، المرشد الوافي في العروض والقوافي، (مرجع سابق)، ص: 33.

[1] – عبد الحفيظ بورديم، التّجربة الشّعريّة، (مرجع سابق)، ص: 84.

[2] – (المرجع نفسه)، ص: 81.

4- بَحْرُ المتَقَارِبِ: وسُمِيّ المتقاربُ بهذا الاسمِ "لتقاربِ أجزائِه لأنّها خماسيّةٌ يشبهُ بعضُها بعضًا"[1] ويقولُ التّبريزي "أنّه سُمّي متقاربًا لتقاربِ أوتادِه بعضِها من بعضٍ لأنّه يصلُ بينَ كلّ وتدينِ سببٌ واحدٌ فتتقاربُ الأوتادُ فسمّي لذلك متقارباً"[2]، كلُّ المعاني الواردةِ تصبُّ في بابِ تقاربِ أجزائِه.

وحازمُ القرطاجنّي له رأيُه حيثُ يقولُ: "فأمّا المتقاربُ فالكلامُ فيه حسنُ الإطّرادِ إلّا أنّه من الأعاريضِ السّاذجةِ المتكرّرةِ الأجزاءِ... وللمتقاربِ بساطةٌ وسهولةٌ"[3]، يعتبرهُ من البحورِ السّاذجةِ بسببِ تكرّرِ أجزائِه ويجدُه بسيطاً سهلاً، في حينِ يفسّر البستاني قائلاً: "والمتقاربُ فيه رنّةٌ ونغمةٌ مطربةٌ على شدّةٍ مأنوسةٍ وهو أصلحُ للعنفِ منه للرّفقِ"[4]، ينظرُ إليه من منظارِ العنفِ واللّينِ فيغلّبُ عليه العنفَ، ويفصّلُ فيه عبدُ اللهِ الطيّبِ فيقولُ: "وبحرُ المتقاربِ سهلٌ يسيرٌ ذو نغمةٍ واحدةٍ متكرّرةٍ والمقاطعُ الطوالُ أظهرُ شيء فيه ... وفيه ستّة عشرَ مقطعًا طويلًا... وقوامُه كلُّه مقطعٌ قصيرٌ وآخران طويلان يليانِه على هذا التّرتيبِ، ولا يحدثُ في ذلك تغييرٌ إلّا بحسبِ ما تقتضيهِ الصّناعةُ من طلبِ التّنويعِ وتجنّبِ الرّتابةِ، وأقلّ ما يقالُ عنه أنّهُ بحرٌ بسيطُ النّغمةِ مطّردُ التّفاعيلِ، منسابٌ طبْليّ الموسيقى، ويصلحُ لكلِّ ما فيه تعداد للصّفاتِ وتلذذٌ بجرسِ الألفاظِ وسرد الأحداثِ في نسقٍ مستمرٍّ والنّاظمُ فيه لا يستطيعُ أن يتغافلَ عن دندنَتِهِ فهي أظهرُ شيء فيه... وكثيرٌ من الشّعراءِ الفحولِ يتحامونَه لأنّه يتطلّبُ اندفاعًا وراء النّغمِ كما يندفعُ التّيارُ في غيرِ ما توقّفٍ"[5]، تعرّضَ صاحبُ المرشدِ إلى كلِّ ما يتعلّقُ بالمتقاربِ وحصرِ تميّزِه بالاندفاعِ بعد النّغمِ وانْسيابيّتِه ومناسبتِه لسردِ الأحداثِ فضلاً عن موسيقاه وجرسيّةِ ألفاظِه.

وفي العصرِ الحديثِ تمَّ ربطُ المتقاربِ بالعواطفِ الذّاتيّةِ المتماشيّةِ ومواقفِ الذّكرى، فقالُوا: "بأنَّ الإيقاعَ الموسيقيّ الّذِي يوفّرُه هذا البحرُ من (فعولن) ثماني مرّاتٍ يتماشَى مع مواقفِ التّذكرِ ومشاعرِ النّجوى والحنينِ، وما إليها من العواطفِ الذّاتيّةِ الّتي أصبحَ الاهتمامُ بها في الشّعرِ المعاصرِ من اهتمامِ الشّعراءِ

[1] – ابن رشيق، العمدة، (مرجع سابق)، ج1، ص: 136.

[2] – الخطيب التّبريزي، الكافي في العروض والقوافي، (مرجع سابق)، ص: 129.

[3] – حازم القرطاجنّي، سراج الأدباء ومنهاج البلغاء، (مرجع سابق)، ص: 268،269.

[4] – يُنظر: سليمان البستاني، مقدّمة الإلياذة، (مرجع سابق)، ص: 94.

[5] – يُنظر: محمّد الطّيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، (مرجع سابق)، ص: 237.

السّابقينَ بها"[1]، وهناكَ من زادَ عن ذلك فأعزَى شيوعَه "لما يمتازُ به من خفّةٍ وملاءَمةِ المعاني لمختلفِ الأغراضِ"[2]، وهكذا يتّفقُ الجميعُ أنّه يصلحُ لكلِّ المعانِي.

اختارَ **سَحنونُ** بحرَ المتقاربِ لينْظمَ عليه قصيدةَ **ذِكرَى الثَّورةِ**[3]:

يَحِقُّ لَنَا أَنْ نُبَاهِيْ اَلْأُمَمْ

يَحِقْقُ لَنَاْ أَنْ نُبَاْهِلْ أُمَمْ

0//0/0//0/0///0//

فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ

وَنَرْفَعُ هَامَاتِنَا فِي شَمَمْ

وَنَرْفَعُ هَاْمَاْتِنَاْ فِيْ شَمَمْ

0//0/0//0/0///0//

فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ

أصلُ العروضِ صحيحةٌ (فَعُولُنْ) وهي العروضُ الأُولى من هذا البحرِ، دخلَ الحذفُ عليها وهو علةٌ غيرُ لازمةٍ هنَا فأصبحتْ (فَعَلْ)، دخلَ خبنُ الخامسِ (القبضُ*) على الجزءِ الأولِ فأصبحَ (فَعُولُ) والضّربُ محذوفٌ (فَعَلْ) وهو الضّربُ الثالثُ من هذا البحرِ، كما دخلَ خبنُ الخامسِ (القبضُ) على الجزءِ الأولِ فأصبحَ (فَعُولُ).

[1] – محمّد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث، (مرجع سابق)، ص: 264.

[2] – محمّد علي يونس، المختار في العروض والقوافي، إشراف عبد الرّحمان شيبان، المعهد التّربوي الوطني، الجزائر، 1978م، ص: 29.

[3] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 99.

* القبض هو حذف الحرف الخامس السّاكن، المرشد الوافي في العروض والقوافي، (مرجع سابق)، ص: 30.

استخدمَ **أحمدُ سحنونُ** بحرَ المتقاربِ تامًّا ليؤَكّدَ على أنّه الأنسبُ لسردِ الأحداثِ والمزجِ ما بين العنفِ واللّينِ، وراحَ يتغنَّى ويتباهَى أمامَ الأممِ برفعِ هاماتِنا عاليًا بسببِ الثّورةِ التّحريريّةِ العظيمةِ الّتي خاضَها الشّعبُ الجزائريُّ وذكر آبائِنا الّذين كانُوا قدوةً لنا ومثلاً للعالمِ أجمعَ من أجل بناءِ صرحِ العُلا، فكانُوا بدورًا يطلّونَ على عالمٍ غارقٍ في الظّلامِ، ليصلُوا إلى السّيادةِ من خلالِ المعجزاتِ الّتي حققُوها، كما استقوتْ لغةُ الضّادِ بهم وتحقّق لهم ما أرادُوه وهو طردُ الغاصبينَ من أرضِ الجزائرِ الطيّبةِ.

والنّموذجُ الثّاني من بحرِ المتقاربِ قصيدةُ **العَاملِ الجَزائرِي**[1]

أَنَا اِبْنُ اَلشَّمَالِ اَلْأَبِيْ

أَنَبْنُشْ شَمَاْلِلْ أَبِيْ

0//0/0//0/0//

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ

خُلِقْتُ كَأَطْوَادِهِ

خُلِقْتُ كَأَطْوَاْ دِهِيْ

0//0/0///0//

فَعُولُ فَعُولُنْ فَعَلْ

الضّربُ مجزوءٌ محذوفٌ (فَعَلْ) وهو الضربُ الخامسُ من هذا البحرِ، والضربُ الخامسُ من هذا البحرِ، دخلَ خبنُ الخامسِ (القبضُ) على الجزءِ الأولِ فأصبحَ (فَعُولُ).

يلاحظُ أنّ الشّاعرَ استعملَ بحرَ المتقاربِ مجزوءًا من أجلِ خلقِ حركيّةٍ في القصيدةِ، وذلك عن طريقِ بثِّ روحِ الحماسةِ بالحديثِ عن العاملِ الجزائريّ الّذِي خُلقَ لأجلِ الكفاحِ وخوضِ غمارِ العملِ، وأنّه

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 316.

محبٌ للاقتحامِ وركوبِ الخطرِ، ليعرّجَ على تبينِ أصلِ ابنِ الجزائرِ الأمازيغي وأنّه مثل الصّخرةِ الرّاسيةِ والثّورةِ العاتيّةِ، لن يكلَّ أو يملَّ في سبيلِ تحريرِ أرضِ الجدودِ، كلّ هذا والشاعرُ في سجنِه يكابدُ حزنَه.

5- بحرُ البَسِيطِ: أطلقَ الخليلُ هذه التّسميةَ عليه "لأنّه انبسطَ على مدَى الطّويلِ وجاءَ وسطُه فعلن وآخرُه فعلن ...وتجدُ للبسيطِ بساطةً وطلاوةً"[1]، وقالَ الخطيبُ التّبريزيّ أنّه "سُمّي بسيطاً لأنّ الأسبابَ انبسطتْ في أجزائِه السّباعيّةِ فحصلَ في أوّلِ كلّ جزءٍ من أجزائِه السّباعيّةِ سببانِ، فسُمّي لذلكَ بسيطاً لانبساطِ الحركاتِ في عَروضه وضرْبِه"[2]، ولقدْ قيلَ أنّ البسيطَ يشبهُ الطّويلَ غيرَ أنّهُ فاقَه في الرّقّةِ والجزالةِ، ويعدُّ هذا البحرُ من الأنواعِ الّتي أقبلَ عليها الشّعراءُ قديماً وحديثاً، وخيرُ دليلٍ قصيدةُ **جَمعِيةِ العُلمَاءِ أدّتْ رِسَالَتها**[3]، الّتي نُظمت علَى بحرِ البسيطِ:

هَذِى اَلْجَزَائِرُ لَا خَابَتْ أَمَانِيهَا

هَذِلْ جَزَاْئِرُ لَاْ خَاْبَتْ أَمَاْنِيْهَاْ

0/0/0//0/0/0///0//0//

مفاعِلُنْ فعِلُنْ مسْتَفْعِلُنْ فعْلُن

قَدْ وَحَّدَتْهَا جِرَاحَاتٌ تُعَانِيهَا

قَدْ وَحْ حَدَتْهَاْ جِرَاْحَاْتُنْ تُعَاْنِيْهَاْ

0/0/0//0/0/0//0/0//0/0/

مسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ مسْتَفْعِلُنْ فعْلُنْ

أصلُ العروضِ (فَعِلُنْ) مخبونةُ الثاني وهي العروضُ الأُولى منْ هذا البحرِ ولكنَّها ماثَلتْ بالتّصريعِ الضّربَ الثّانيَ المقطوعَ (فَعْلُنْ)، الجزءُ الأولُ مخبونُ الثّاني (مفاعِلُنْ)، الجزءُ الثّاني مخبونُ الثاني (فَعِلُنْ)

[1] - يُنظر: ابن رشيق، العمدة، وحازم، المنهاج (مرجعان سابقان)، ج1، ص: 136-268.

[2] - الخطيب التّبريزي، الكافي في العروض والقوافي، (مرجع سابق)، ص: 39.

[3] - أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 24.

الضّربُ (فعْلُنْ) المقطوعُ وهو الضّربُ الثّاني من هذَا البحرِ.

إنَّ بحرَ البسيطِ يرتبطُ عادةً "بالموضوعاتِ الجليلةِ الّتي تتطلبُ الموقفَ الجادَّ والنّظرةَ الصّارمةَ كهذِه الموضوعاتِ ذاتِ الطّابعِ التّأمّليّ واستخراجِ العبرةِ مثل النّظرِ في الكونِ والحياةِ والنّاسِ ومواقِفِ استنهاضِ الهممِ وتحفيزِها إلى العملِ الوطنيّ أو القوميّ وفي مواطنِ ذكرِ الموتِ كحفلاتِ التّأبينِ ومناسباتِ الرّثاءِ ولا سيّما إذا كانتْ ذات طابعٍ جماهيريّ"[1]، وهذا ما طبّقَه الشّاعرُ عندما تكلّمَ عن موضوعٍ جليلٍ يتمثلُ في دورِ جمعيّةِ العلماءِ المسلمينَ، وكان موقفاً جاداً، حيثُ اتخذُ مبدءًا صارمًا للدّفاعِ عن أعضاءِ الجمعيّةِ وما يقومُون به، محاولاً بذلكَ استنهاضَ الهممِ والتّحفيزِ على القيامِ للعملِ لأنّ جراحاتِ الجزائرِ قد وحّدتْ أبناءَها، فهبُّوا هبّةَ رجلٍ واحدٍ في جهادِهم متخذِين قيادةَ جمعيّةِ العلماءِ دليلَهم، كما تحدّثَ عن قيمةِ هذه الهيئةِ العلميّةِ بين صفوفِ الجماهيرِ وأكّدَ على آدائِها لرسالتِها على أكملِ وجهٍ، ولم تألُ جهدًا في سبيلِ تحقيقِ أهدافٍ تهمُّ الوطنَ والدّينَ ولغةَ الضّادِ، والملاحظُ استعمالُه لبحرِ البسيطِ تامّاً.

أمَّا استخدامُ **أحمد سَحنُون** لمجزوءِ بحرِ البسيطِ فيبدُو في غرضِ الغزلِ الّذي طرقَه موظّفاً لغةً موحيّةً تنبعثُ منها عديدُ الدّلالاتِ والمعانِي من خلالِ قصيدةِ **حبِيْبَتِي**[2]

حَبِيبَتِي إِطْرَحِي اَلدَّلَالَا

حَبِيْبَتِيْ إِطْرَحِدْ دَلَاْلَاْ

0/0//0//0/0//0//

مفاعِلُنْ فاعِلُنْ فَعُولُنْ

وَلَا تَزِيدِي اَلْحَشَىْ خَبَالَا

وَلَاْ تَزِيْدِلْ حَشَىْ خَبَاْلَاْ

[1] – محمّد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث، (مرجع سابق)، ص: 262.

[2] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 176.

0/0//0//0/0//0//

مفاعِلُنْ فاعِلُنْ فَعُولُنْ

أصلُ العروضِ مجزوءةٌ مقطوعةٌ (مَفْعُولُنْ) وهي العروضُ الثالثةُ منْ هذَا البحرِ، دخلَ خبنُ الثّانِي عليها فصارتْ (فَعولُنْ) وإذا كانَ الضّربُ مثلُها سُمّيَ الشعرُ مُخَلَّعًا، الجزءُ الأوّلُ مخبونُ الثّاني (مفاعِلُنْ).

الضّربُ مجزوءٌ مقطوعٌ (مَفْعُولُنْ) وهوَ إمَّا أنْ يكونَ الضّربَ الخامسَ وقد دخلَه خبنُ ثانيهِ فصارَ (فَعولُن) وهذَا من الشّذوذِ، أو أنْ يكونَ الضّربَ السادسَ وقدْ دخلَه خبنُ ثانيهِ فصارَ (فَعولُنْ).

يخرجُ **أحمدُ سحنونُ** عن المألُوفِ باستعمالِه مجزوءَ بحرِ البسيطِ من خلالِ وقوفِه على غرضِ الغزلِ، أينَ يتغزّلُ بحبيبتِه الّتي قد خبلتْهُ ويطلبُ منها عدمَ الصّدِّ عنه، ويطالبُ بإشراقِها وإسفارِها كالصُّبحِ، ويمضِي دوماً إلى التّطلعِ كي يرَى ذلكَ البدرَ، وهنا قدْ يرمزُ الشّاعرُ بذلكَ إلى الحريّة خاصّةً في قولِه: يَا أقْرَبَ العَالمِينَ دَارا مِنّيْ وأبْعَدَهُمْ مَنَالَا[1]

6- بَحْرُ الطَّوِيلِ:

قيلَ أنّ الخليلَ بنَ أحمدَ الفراهيدِي بعد أنْ أنهَى كتابَ العروضِ سُئل "لمَ سمَّيتَ الطّويلَ طويلاً؟ قالَ لأنّه طالَ بتمامِ أجزائِه"[2]، وقالَ التّبريزِي: "سُمّي طويلاً لمعنيَين أحدُهما أنّه أطولُ الشّعرِ، لأنّه ليسَ في الشّعرِ ما يبلغُ عدد حروفِه ثمانيةً وأربعينَ حرفاً غيره، والثّاني أنّ الطّويلَ يقعُ في أوائلِ أبياتِه الأوتاد والأسبابُ بعد ذلك، والوتدُ أطولُ من السّببِ فسمّي لذلك طويلاً"[3]، ويقولُ آخرون بأنّ الطّويلَ "في الأوزانِ العربيّةِ بمنزلةِ السّداسِي عندَ الإغريقِ، والمرسل التّام عند الإنجليزِ، والطّويلُ أفضلُهما وأجلُّهما وهو أرحبُ صدرًا من البسيطِ، وأطلق عناناً، وألطفُ نغمًا ذلك بأنَّ أصلَه متقاربيّ، وأصلُ البسيطِ رجزيّ، ولا يكادُ وزن رجزيّ يخلو من الجلبةِ مهما صفَا"[4]، كما يتميّزُ الطّويلُ عن غيره من البحورِ بأنّه قدْ "أخذَ من حلاوةِ الوافرِ دونَ انبثارِه، ومن رقّةِ الرّملِ دون لينِه المفرطِ، ومن ترسّلِ

[1] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 176.

[2] – ابن رشيق، العمدة، (مرجع سابق)، ج1، ص: 137.

[3] – الخطيب التّبريزي، الكافي في العروض والقوافي، (مرجع سابق)، ص: 22.

[4] – يُنظر: محمّد الطيّب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، (مرجع سابق)، ص: 292.

المتقاربِ المحضِ دون خفّتِه وضيقِه، وسلم من جلبةِ الكاملِ وكزازة الرّجز، وأفادَه الطّولُ أبهةً وجلالةً، فهو البحرُ المعتدلُ حقًّا، ونغمُه من اللّطفِ بحيثُ يخلصُ إليك وأنتَ لا تكادُ تشعرُ به، وتجد دنْدَنَتَه مع الكلامِ المصُوغ فيها بمنزلةِ الإطارِ الجميلِ من الصورةِ، يزينُها ولا يشغلُ النّاظرُ عن حسنها شيئاً، والطّويلُ في هذه النّاحيةِ يخالفُ سائرَ البحورِ"[1]، أعطَى هذا التّعريفُ توصيفاً دقيقاً لبحرِ الطّويلِ وهو ما يفسّرُ لنا سببَ انكبابِ الشّعراءِ القدامَى عليه لما له منْ صفاتٍ تسحرُ الشّاعرَ قبلَ المتلقّي.

يعدُّ البحرُ الطّويلُ صاحبَ المنزلةْ الأعلى بين كلّ البحور حيث "كان القدماءُ يُؤْثِرونَه على غيرِه ويتّخذونَه ميزاناً لأشعارِهم ولا سيّما الأغراض الحديثةَ الجليلةَ الشّأنِ"[2]، ويجزمُ البعضُ أنّه الغالبُ، بل "ويكادُ يكونُ ربعُ الشّعرِ العربيّ مكتوبًا كلّه على ميزانِ الطّويلِ"[3]، والحقُّ يقالُ أنَّ النّظمَ على هذَا البحرِ تراجعَ بشكلٍ رهيبٍ في العصرِ الحديثِ ولكنَّه "لم يفقدْ أهميّتَه لدى الكثيرينَ منهم، ولا سيّما أولئكَ الّذينَ كانُوا يتنفّسونَ في جوٍّ كلاسيكيّ محافظٍ... طبيعة إيقاعِه الموسيقيّ المتكوّنِ من التّفعيلاتِ الممزوجةِ، ممّا يتطلّبُ من الشّاعرِ دُربةً، ومراناً ومعرفةً دقيقةً بالعروضِ فانصرفُوا عنه"[4]، يعدُّ **أحمدُ سَحنونُ** من أحدِ أولئكَ المحافظينَ الّذين يتنفّسُونَ في جوٍّ كلاسيكيّ، ومنَ الّذينَ يمتلكونَ الدُّربةَ والمرانَ لتقفّي خطّى الشّعراءِ الأوائلِ والسّيرِ على طريقتِهم المثلَى.

ولعلَّ قصيدةَ **كَفَى حُزْناً**[5] نموذجٌ ممتازٌ يبرزُ اقتدارَ الشّاعرِ على مجاراةِ الشّعراءِ المحافظينَ الكبارِ أمثال شوقِي والبارودِي ومن احتذَى بهم، والّتي يقولُ فيها:

كَفَىْ حَزَنًا أَنِّيْ قَرِيْبٌ مِنَ اَلْبَحْرِ

كَفَىْ حَزَنَنْ أَنْ نِيْ قَرِيْبُنْ مِنَلْ بَحْرِيْ

0/0/0//0/0//0/0/0///0//

[1] – يُنظر: محمّد الطيّب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، (المرجع نفسه)، ص: 292.

[2] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، (مرجع سابق)، ص: 189.

[3] – مصطفى حركات، قواعد الشّعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الجزائر، 1989م، ص:56.

[4] – محمّد ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، (مرجع سابق)، ص: 253.

[5] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 35.

فَعُولُ مَفاعِيلُنْ فَعُولُن مَفاعِيلُنْ

وَلَاْ أَجْتَلِيْ مَا فِيهِ مِنْ رَوْعَةِ اَلسِّحْرِ

وَلَاْ أَجْتَلِيْ مَاْ فِيْهِ مِنْ رَوْعَتِسْ سِحْرِيْ

0/0/0//0/0//0/0/0//0/0//

فَعُولُن مَفاعِيلُنْ فَعُولُن مَفاعِيلُنْ

أصلُ العَروضِ مخبونةُ الخامسِ وجوباً (مَفاعِلُنْ)، وهيَ العَروضُ الوحيدةُ لهذا البَحرِ، ولكنَّها ماثَلتْ بالتّصريعِ ضربَها الأوّلَ مفاعِيلُنْ، الجزءُ الأوّلُ مخبونُ الخامسِ (فعولُ)، أمّا الضَّربُ صحيحٌ (مفاعيلُنْ)، وهوَ الضَّرْبُ الأوّلُ من هذا البَحرِ.

ينطلقُ **أحمدُ سَحنونُ** في قصيدتِه بقولِه: كفَى حزنًا ليُشابِه في ذلك الشّاعرَ العبّاسيَّ الأوّلَ أبَا الطّيبِ المتنبّي عندمَا قالَ: كفى بكَ داءً وهنا تماثلٌ جميلٌ واستهلالٌ بديعٌ، وقد نعلمُ أنّ الشّاعرَ قد وُضع في معتقلٍ قريبٍ من البحرِ وكان مجتلَى ناظريْه فجاشَتْ مشاعرُه بحسرةٍ لاذعةٍ، وما زادَ من حزنِه أنّهُ قريبٌ منه ولكنّه لا يراهُ، وكأنّه يغازلُ طرفَ غزالٍ كحيلٍ ويشتاقُ ويحنُّ ببعدِه عنه، ثمَّ يلبسُ الشّاعرُ ثوبَ الفارسِ الرّومانسِيّ في مطارحتِه وشَكواه لحرقتِه ولوعتِه، ومن ثمّةَ يسائلُه هلْ يدري أنّه يجاورُه أم تراهُ لا يدرِي؟ في استفسارٍ جميلٍ حتّى يستعطفَ من حولَه للسُؤالِ عنه، وفي حديثِه عن البحرِ يعودُ بنا إلى تلكَ الهمومِ التي ألَمَّتْ بامرئِ القيسِ في دُجَى اللّيلِ وهو يرخِي ستائرَه بهمومٍ عظيمةٍ وابتلاءاتٍ كبيرةٍ وهذا لدليلٌ على مرارةِ السّجنِ وطولِ اللّيلِ الّذي لا يزيلُه إصباحٌ، وإنّما يناسبُه استعمالُ البحرِ الطّويلِ لكي يطولَ نفسُ الشّاعرِ في البوحِ عن آلامِه وآمالِه.

7- بَحْرُ الوَافِرِ:

وسُمّيَ وافِراً "لوُفورِ أجزائِه وتدًا بوتدٍ"[1]، يتزاوجُ في تفعيلتِه بين السّببِ الخفيفِ والوتدِ المجموعِ وهذا ما أكسبَه رواجًا في العصرِ الحديثِ، وهناكَ من قالَ أنّه سمّيّ كذلكَ " لوُفورِ حركاتِه"[2]، يقولُ حازمُ

[1] – ابن رشيق، العمدة، (مرجع سابق)، ج1، ص: 36.

[2] – صفاء خلّوصي، فنّ التّقطيع الشّعري والقافية، بيروت، 1981م، ص: 84.

القرطاجنّي: "ومما يبيّنُ لك أنّ لكلِّ وزنٍ منها طبعًا يصيرُ نمطُ الكلامِ مائلاً إليه أنَّ الشّاعرَ القويَّ المتينَ الكلامِ إذا صنعَ شعراً على الوافرِ اعتدلَ كلامُه وزالَ عنه ما يوجدُ فيه مع غيرِه منَ الأعاريضِ القويّةِ من قوّةِ العارضةِ وصلابةِ النّبعِ"[1]، وينْحَى البُستاني منحىً مغايراً لما يصوّر الوافرَ بحراً طيّعاً فهو من "ألينِ البحورِ يشتدّ إذا شدَدْته ويرقُّ إذا رقّقْتَه وأكثر ما يجودُ به النّظمُ في الفخرِ وفيه تجودُ المراثي ومنها كثير في شعرِ المتقدّمينَ والمتأخّرينَ، كقولِ الخنساءِ:

يُذكّرُني طُلوعُ الشَّمسِ صَخْرًا وأذْكُرُه لكلِّ طُلوعِ شمْسِ[2]

ويقولُ عبدُ اللهِ الطيّب "وحقيقةُ الأمرِ أنَّ الوافرَ بحرٌ مسرعُ النغماتِ متلاحقُها، مع وقفةٍ قويّةٍ سرعانَ ما يتبعُها إسراعٌ وتلاحقٌ... ولهذا فإنّك تجدُ أكثرَ ما تجدُ الوافرَ في نظْمِ الشّعراءِ ذا أساليبَ تغلبُ عليها الخطابةُ، لا فرقَ في ذلكَ بين رقاق الوافرياتِ وفخامتِها، والخطابة في الوافرِ جليٌّ فيها عنصرُ التّكرارِ والمزاوجة والمطابقة، وحملها الصّدر على العجزِ، والإضرابُ عن الشّيءِ إلى سواه وعرضِ جوانبَ مختلفةٍ من المعنى الواحدِ يتبعُه بعضُها بعضًا ... وأحسنُ ما يصلحُ هذا البحرِ في الاستعطافِ والبكائيّاتِ وإظهارِ الغضبِ في معرضِ الهجاءِ والفخرِ، والتّفخيمِ في معرضِ المدحِ"[3]، يتميّزُ الوافرُ بالوقفةِ والإسراعِ في آنٍ واحدٍ، ويعتبرُ ميدانُه ممتازًا في معرضِ الفخريّاتِ والهجائيّاتِ وكذا الاستعطافيّاتُ وحتّى المدحيّاتُ.

رغمَ جماليّةِ بحرِ الوافرِ وما يمتلكُه من رقّةٍ وليونةٍ "وجمال وقعٍ، فليسَ أطوع من بحرِ الوافرِ، يرقُّ ويشتدُّ بلا عناءٍ"[4]، إلّا أنّه لم يستحوذْ على قلوبِ شعراءِ العصرِ الحديثِ.

ومنْ ضمنِ ما تمّ نظْمُه في بحرِ الوافرِ قصيدةُ **إلَى أَبِي**[5]

حَيَاتُكَ كُلُّهَا كَانَتْ كِفَاحَا

[1] – حازم القرطاجنّي، سراج الأدباء ومنهاج البلغاء، (مرجع سابق)، ص: 269.

[2] – يُنظر: سليمان البستاني، مقدّمة الإلياذة، (مرجع سابق)، ص: 92.

[3] – يُنظر: محمّد الطّيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، (مرجع سابق)، ص: 359.

[4] – جوزيف الهاشم، ذكرى سليمان البستاني، بيروت، 1956م، ص: 149.

[5] – أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 68.

حَيَاْتُكَ كُلْ لُهَاْ كَاْنَتْ كِفَاْحَاْ

0/0//0/0/0//0///0//

مُفاعَلَتُنْ مَفاعِيْلُنْ فَعُولُنْ

مَرِيرًا قَدْ جَنَيْتَ بِهِ اَلنَّجَاحَا

مَرِيْرَنْ قَدْ جَنَيْتَ بِهِنْ نَجَاْحَاْ

0/0//0///0//0/0/0//

مَفاعِيْلُنْ مُفاعَلَتُنْ فَعُولُنْ

العروضُ الأولى مقطُوفةٌ*وجوبًا (فَعُولُنْ)، دخلَ إضمارُ الخامسِ على الجزءِ الثَّاني (مَفاعِيْلُنْ)، والضَّربُ مقطوفٌ وجوبًا (فَعُولُنْ) مثلُ العروضِ وهو الضّربُ الأوّلُ من هذا البحرِ.

لما كانَ بحرُ الوافرِ طيّعًا فقد استهوتْ هذه الصّفةُ فؤادَ الشّاعرِ واختارَه ليكونَ قالبًا ينْظِم فيه قصيدتَه الرّثائيّةَ والفخريّةَ عن أبِيه الّذِي كانَ عنواناً للكفاحِ، وكان أباً مثالياً ومثّلَ دورَ الأخِ الكريمِ الأريحيّ، كما كانَ معلماً يهدِي إلى الفضيلةِ والمكارمِ، ولا ننسى أنَّ الشّاعرَ فقدَ أمَّه في سنٍ مبكّرةٍ جداً لذلك أخذَ الأبُ مكانَها فكانَ الأمَّ الّتي تواسيهِ وتُنسِيه جراحَه.

وعلى العمومِ لم يخرجْ **أحمدُ سَحنونُ** عنِ النّظامِ الخليلِيّ في قرْضِ شعرِه، غير أنّه اهتمَّ وبشكلٍ لافتٍ على بحرِ الكاملِ والخفيفِ والوافرِ، عكسَ البحورِ الأخرى الّتي لم يُولها أهميّةً كبيرةً، فركّزَ على البحورِ ذاتِ التّفعيلةِ السّداسيّةِ الّتي تتوافقُ مع التّغنِّي الشّجِي.

2.1/ القَافِيَةُ :

هي الرّكنُ الثّاني من الإيقاعِ، فالشّعرُ لما عُرِّف قيلَ عنه "إنّه كلامٌ موزونٌ ومقفًّى"[1]، يُبنى الشّعرُ على ركنينِ هما الوزنُ والقافيةُ، وتعتبرُ هذه الأخيرةُ نسقاً من الأصواتِ ترِدُ متكرّرةً في آخرِ

[1] – قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، (مرجع سابق)، ص: 15.

* القطف هو حذف السّبب الخفيف من آخر التّفعيلة، المرشد الوافي في العروض والقوافي، (مرجع سابق)، ص: 31.

الشّطرِ الثّاني من كلِّ بيتٍ شعريٍّ، وهناك من يجعلُهما (الوزن، والقافية) متلازمانِ، وتُعدُّ "القافيةُ شريكةَ الوزنِ في الاختصاصِ بالشّعرِ، ولا يُسمّى شعراً حتّى يكون له وزنٌ وقافيةٌ، هذا على رأيِ منْ رأَى أنَّ الشّعرَ ما جاوزَ بيتًا واتّفقتْ أوزانُه وقوافِيه"[1]، ولعلَّ العديدَ من الدّارسينَ يركّزونَ على القافيةِ فيعتبرُونها "أعظمَ أركانِ حدِّ الشّعرِ وأولاها به خصوصيّةً وهو مشتملٌ على القافيةِ، وجالبٌ لها ضرورة إلّا أنْ تختلفَ القوافي فيكون ذلكَ عيبًا في القافيةِ لا في الوزنِ"[2]، وهذا القولُ يصبُّ اهتمامَه في كونِ القوافِي إذا اختلفتْ عُدَّ ذلك من العيوبِ الّتي تُنقصُ من قيمةِ الشّعرِ، في حينِ يعرّفُ ابنُ سينا الشّعرَ فيقولُ: "إنّ الشّعرَ هو كلامٌ مخيّلٌ مؤلّفٌ من أقوالٍ موزونةٍ متساويّةٍ عند العربِ مقفّاةٍ"[3]، ابن سينَا هو الآخرُ ربطَ الشّعرَ بتساوِي الأوزانِ والتّقفيةِ، ويوافقُه في ذلك السّجلماسِي حينما يقولُ: "أنّ القولَ الشّعريَّ كما قيلَ والقولُ مؤلّفٌ منْ أقوالٍ موزونةٍ متساويّةٍ عند العربِ"[4]، وذهبَ اللّغويّون أنّها سمّيتْ كذلكَ "لأنّها تقفُو أثرَ كلِّ بيتٍ، وقالَ قومٌ: لأنّها تقفُو أخواتها"[5]، لكنَّ أصحابَ علمِ الأصواتِ والموسيقى على غرارِ إبراهيم أنيس قالُوا : بأنّها "عدّةُ أصواتٍ تتكرّرُ في أواخرِ الأشطرِ أو الأبياتِ من القصيدةِ وتكرُّرها هذا يكونُ جزءاً هامًّا من الموسيقَى الشّعريّةِ فهي بمثابةِ الفواصلِ الموسيقيّةِ يتوقعُ السّامعُ ترديدَها ويستمتعُ بمثلِ هذا التّردّدِ الّذي يطرقُ الآذانَ في نظامٍ خاصٍّ يُسمّى الوزنَ"[6]، نستنجُ من هذا المفهومِ اعتناؤُه بالجانبِ الصّوتيّ والموسيقيّ والأثرِ الّذِي تتركُه تلكَ الفواصلُ من متعةٍ وطربٍ لدى المتلقّي، وقيلَ أيضاً "القافيةُ من الشّعرِ الّذِي يقفُو بيت الشّعرِ، وفي الصّحاحِ لأنّ بعضَها يتبعُ أثرَ بعضٍ"[7]، تعنِي هنا اتّباعَ الأثرِ، وقالَ التّنوخِي:"سُمّيتْ القافيةُ قافيةً لكونِها في آخرِ البيتِ، مأخوذةٌ من قولكَ قفوتُ فلانًا إذا تبعتُه، وقفَا الرّجلُ أثرَ الرّجلِ إذا قصّه، وقافيةُ الرّأسِ مؤخرُه، ومنه الحديثُ عنه صلى اللهُ عليه وسلم: يعقدُ الشّيطانُ على قافيةِ رأسِ أحدِكم ..."[8]، ويرجعُها هذا التّعريفُ إلى

---

[1] – ابن رشيق، العمدة، (مرجع سابق)، ج1، ص: 151.

[2] – (المرجع نفسه)، ج1، ص: 134.

[3] – أرسطو، فنّ الشّعر، ترجمة عبد الرّحمن بدوي، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، 1953م، ص: 161.

[4] – السّجلماسي، المنزع البديع، تقديم وتحقيق علّال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ص: 180.

[5] – ابن رشيق، العمدة، (مرجع سابق)، ج1، ص: 154.

[6] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، (مرجع سابق)، ص: 273.

[7] – إسماعيل بن حماد الجوهري، الصّحاح، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1999م، ج4، ص: 142.

[8] – أبو يعلى التّنوخي، القوافي، تح: عوني عبد الرّؤوف، مطبعة الحضارة العربيّة، مصر، 1975م، ص: 29.

آخرِ الشّيءِ، وتصفُ المفاهيمُ اللّغويّةُ القافيةَ أنّها " تفيدُ المتابعةَ أوْ التّتابعَ"[1]، وبهذا تتّفقُ جلُّ التّعاريفِ اللّغويةِ على أنّ القافيةَ من التّتابعِ أيْ تكرر الأصواتِ وتتابعُها، وقدْ تعني"لازمةً إيقاعيّةً تنسجمُ مع الحالةِ النّفسيّةِ للشّاعرِ الّذي لا تتّحدُ رؤياهُ بالكلمةِ والوزنِ فقط"[2]، يشيرُ القولُ إلى إمكانيّةِ تحوّلها إلى لازمةٍ تلزمُ كلَّ أبياتِ القصيدةِ، كما تؤدّي "دوراً مهمًّا في منحِ النّصِّ الشّعريّ بُعدَه الإيقاعِيّ، لتعزّزَ بذلكَ العناصرَ الأخرَى وما تخلقُه من تأثيراتٍ إيقاعيّةٍ"[3]، بمعنى أنَّ القافيةَ هي من تتحكّمُ في الإيقاعِ فتُضفِي على النّصِ مؤثراتٍ إيقاعيّةٍ خاصّةٍ تعزّزُ بها وجودَها، وتكونُ في "أواخرِ الأبياتِ الشّعريّةِ من حيثُ ما يعرضُ لها من حركةٍ وسكونٍ ولزومٍ وجوازٍ، وفصيح وقبيحٍ، فهذا العلمُ يبحثُ في حروفِ القافيةِ وحركاتِها، وما يجبُ لها من لوازمَ وما يعرضُ لها من عيوبٍ"[4]، ينوّهُ هذا المفهومُ إلى علمِ العروضِ المتخصّصِ في البحثِ عن حروفِ وحركاتِ القافيةِ، أمّا ما جاءَ في تعريفِها عند الغربيّينَ فيقولُ رومان جاكبسون "ليستْ القافيةُ سوى حالةٍ خاصّةٍ مكثّفةٍ نوعًا ما لمسألةٍ أكثرَ عموميّةً بل ويمكننَا القولُ إنّها حالةٌ خاصّةٌ للمسألةِ الأساسيّةِ للشّعرِ الّتي هي التّوازِي"[5]، يعطيهَا هذا المفهومُ معنىً مغايراً تماماً يجعلُه مقتصراً على التّوازِي.

وعن كيفيّةِ استخراجِها "تبدأُ من آخرِ حرفٍ ساكنٍ في البيتِ إلى أوّلِ ساكنٍ سبقَه مع الحرفِ المتحرّكِ الّذي قبلَه"[6]، تعتمدُ على أواخرِ الشّطرِ الثّانِي من كلِّ بيتٍ حتّى يتمَّ التّعرّفُ على القافيةِ.

والقافيةُ من حيثُ الحروفُ نوعانِ:

القَافِيةُ المطْلَقَةُ: هيَ الّتي يكونُ فيها حرفُ الرّويّ متحرّكاً.

القَافِيةُ المقَيَّدَةُ: هيَ الّتي يكونُ فيها حرفُ الرّويّ ساكناً.

---

[1] – عوني عبد الرّؤوف ، القافية والأصوات اللّغويّة، مكتبة الخانجي، مصر، 1977م، ص: 1.

[2] – عبد المجيد دقياني، القافية في شعر بلقاسم خمّار، مجلّة العلوم الإنسانيّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ماي 2007م، العدد 11، ص: 152.

[3] – صبيرة قاسمي، مسارات الإيقاع الشّعريّ، دراسة في الشّعر الجزائريّ المعاصر، ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2019م، ص: 202.

[4] – محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، الأصول الفنيّة لأوزان الشّعر العربيّ، لبنان، ط1، 1992م، ص: 125.

[5] – رومان جاكبسون، قضايا الشّعريّة، (مرجع سابق)، ص: 47.

[6] – محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991م، ص: 135.

ومن نماذجِ القافيةِ المطلقةِ مَا وردَ في ديوانِيَ الشّاعرِ على سبيلِ المثالِ لا الحصرِ :

أَيُّ عَيْشٍ بَيْنَ جُدْرَانٍ بِهَا سِجْنُ حُرٍّ ؟ ... لَمْ يَكُنْ فِيمَا أَتَى مِنْ عَمَلٍ لِلنَّاسِ ضُرُ !

إِنَّمَا نَبَّهَ لِلْوَضْعِ اَلَّذِي لَيْسَ يَسُرُّ ! ! ! ... إِذْ رَأَى شَعْبًا بِحُلْوِ اَللَّفْظِ وَالْوَعْدِ يُغِرُّ

نَصَحْتُكَ إِحْسَانًا فَعَاقَبْتَنِي ظُلْمًا ... وَغَشَّكَ أَقْوَامٌ فَأَوْسَعَتَهُمْ حِلْمَا

وَمَا هَكَذَا اَلْأَخْلَاقُ وَالدِّينُ وَالْحِجَىْ ... أَتَرْضَىْ بِأَنْ تَحْيَا وَلَمْ تَسْتَفِدْ عِلْمَا ؟

أَتَظْلِمُنِي وَأَنْتَ أَخِي اَلْمُرَجَّىْ ... لِدَفْعِ مُلِمَّةٍ وَهُجُومِ خَطْبِ ؟

وَتَحْزَنُ إِنْ رَأَيْتَ سُرُورَ نَفْسِيْ ... وَتَفْرَحُ إِنْ شَعَرْتَ بِحُزْنِ قَلْبِي ؟

نلاحظُ مجيءَ حرفِ الرّويّ متحرّكاً في هذِه الأبياتِ الّتي أُخذتْ من قصائدِ **أيّ عَيشٍ؟**، **نصَحْتكَ فعَاقَبْتَنِي**، وقصيدةُ **أتَظْلِمُنِي وأنْتَ أَخِي؟**[1].

ونذكرُ أيضاً بعضَ النّماذجِ للقافيةِ المقيّدةِ ما جاءَ في قولِه:

قَضَى اَلسَّجِينُ نَهَارَهْ ... بِصِحَّةٍ مُنْهَارَهْ

وَمَا قَضَى اَللَّيْلَ إِلَّا ... بِحُرْقَةٍ وَمَرَارَهْ

أُحِسُّ بِنَفْسِي صُرَاخَ اَلْأَلَمْ ... قَوِيًّا لِيُسْلمَنِيْ لِلْعَدَمْ

وَمَا أَلَمِي سَقَم قَدْ أَلَمَّ ... وَلَكِنَّهُ سَأَمٌ قَدْ جَثَمْ

تَبَارَكَ اَللَّهُ مَا أَجْلْ ... أَرْسَى اَلْحَيَاةَ عَلَى اَلْأَمَلْ

لَوْلَا اَلتَّشَبُّثُ بِالْمُنَى ... مَا طَابَ سَعْيٌ وَلَا عَمَلْ[2]

وأنماطُ القافيةِ خمسةٌ هيَ:

1/ القَافِيةُ المتَرَادِفَةُ: وهيَ الّتي لا يفصلُ بينَ ساكنَيْها فاصلٌ مثلَ[3] :

دُنْيَا تَجُرُّ إِلَى الهَلَاكْ	مَا مِنْ مَشَاكِلِهَا فَكَاكْ
دُنْيَاْ تَجُرْرُ إِلَلْ هَلَاْكْ	مَاْ مِنْ مَشَاْكِلِهَاْ فَ**كَاْكْ**
00//0///0//0/0/	**00**//0///0// 0/0/

[1] – يُنظر :أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 15،25،38.

[2] – يُنظر :أحمد سحنون، (المصدر نفسه)، ص: 16،36،42.

[3] – يُنظر : (المصدر نفسه)، ص: 63،57.

إِذَا اِنْفَلَتَ اَلنَّاسُ مِنْ دِينِهِمْ فَقُلْ إِنَّ مُدَّتَهُمْ لَنْ تَطُولْ

إِذَنْ فَلَتَنْ نَاْسُ مِنْ دِيْنِهِمْ فَقُلْ إِنْنَ مُدْ دَتَهُمْ لَنْ تَطُوْلْ

0//0/0//0/0///0// **00**//0/0///0//0/0//

2/ القَافِيَةُ المتَوَاتِرَةُ: هي الّتي يفصلُ بينَ ساكنَيْها متحرّكٌ واحدٌ مثلَ[1]:

أَفْظَعُ الأَشْيَاءِ أَنَّ المَوْتَ آتٍ إِنَّهُ يَأْتِي لِإِنْهَاءِ حَيَاتِيْ

أَفْظَعُلْ أَشْيَاْءِ أَنْنَلْ موْتَ أَتِنْ إِنْ نَهُوْ يَأْتِيْ لِإِنْهَاْءِ حَيَاْتِيْ

0/0//0/0/0//0/0/0//0/ **0**/**0**///0/0//0/0/0//0/

يَا شَحِيحًا بِمَالِهِ كَيْفَ تَرْضَى أَنْ تَعِيشَ مِثْلَ اَلْفَقِيرِ فَقِيرَا

يَاْ شَحِيْحَنْ بِمَاْلِهِيْ كَيْفَ تَرْضَىْ أَنْ تَعِيْشَ مِثْلَلْ فَقِيْرِ فَقِيْرَاْ

0/0//0/0//0//0/0//0/ **0**/**0**///0//0/0//0//0/

3/ القَافِيَةُ المتَدَارِكَةُ: هيَ الّتي يفصلُ بين ساكنَيْها متحرّكانِ كقولِ سحنون:

أَخِي لَا تَكُنْ مِنْ رَحْمَةِ اَللَّهِ يَائِسَا وَكُنْ بَاسِمًا إِنْ كَانَ دَهْرُكَ عَابِسَا

أَخِيْ لَاْ تَكُنْ مِنْ رَحْمَتِلْ لَاْهِ يَاْئِسَاْ وَكُنْ بَاْسِمَنْ إِنْ كَاْنَ دَهْرُكَ **عَاْبِسَاْ**

0//0//0/0//0/0/0//0/0// **0**//**0**///0//0/0/0//0/0//

أَتَغْضَبُ؟ يَا لَلْعَجَبْ وَمَاذَا يُفِيدُ اَلْغَضَبْ ؟

أَتَغْضَبُ؟ يَاْ لَلْعَجَبْ وَمَاْذَاْ يُفِيْ**دُلْ غَضَبْ** ؟[2]

0//0/0///0// **0**//**0**/0//0/0//

[1] – يُنظر : (المصدر نفسه)، ص: 59،69.

[2] – يُنظر : (المصدر نفسه)، ص: 41،117.

4/ القَافِيَةُ المتَرَاكِبَةُ: هيَ الّتي يفصلُ بينَ ساكنَيْها ثلاثةُ متحرّكاتٍ، نحوَ قولِ الشّاعرِ[1]:

نَحْنُ مَا بَيْنَ هَوَاءٍ وَهَوَى فِي بَلَاءٍ مَا لَنَا مِنْهُ دَوَا

نَحْنُ مَاْ بَيْنَ هَوَاْءِنْ وَهَوَىْ فِيْ بَلَاْءِنْ مَاْ لَنَاْ **مِنْهُ دَوَاْ**

0///**0**//0/0/0/0//0/ 0///0/0///0/0//0/

فِي غَيْبَةِ اَلصِّدْقِ ضَاعَ اَلْجِدُّ وَالشَّرَفُ إِذْ ضَيَّعَ اَلْخَلْفَ مَا قَدْ شَيَّدَ اَلسَّلَفُ

فِيْ غَيْبَتِصْ صِدْقِ ضَاْعَلْ جِدْدُ وَشْشَرَفُوْ إِذْ ضَيْ يَعَلْ خَلْفَ مَاْ قَدْ شَيْيَ **دَسْ سَلَفُوْ**

0///**0**//0/0/0//0/0//0/0/ 0///0//0/0/0//0/0//0/0/

5/ القَافِيَةُ المتَكَاوِسَةُ: هيَ الّتي يفصلُ بينَ ساكنَيْها أربعةُ متحرّكاتٍ، وهذا النّمطُ من القافيةِ لم نجدْ له حضوراً في أشعارِ أحمدَ سَحنون على مستوَى ديوانَيهِ، ولكنّنَا نجدُ حضورًا لباقِي الأنماطِ وبكثرةٍ خصوصاً المتواترةُ والمترادفةُ.

مزجَ **أحمدُ سَحنونُ** بينَ القوافِي، فاستعملَ القافيةَ المطلقةَ ليدلَّ بذلكَ على روحِه المتوثّبةِ السّاعيةِ لأنْ تكونَ حرّةً طليقةً لا تكبّلُها الأغلالُ، كمَا وظّفَ القافيةَ المقيّدةَ ليصوّرَ مدَى معاناتِه وتعرّضِه للقيودِ خاصّةً تلكَ القصائدُ الّتي جاءتْ منْ حصادِ السّجنِ.

2/ الإيقاعُ الدَّاخِلِيُّ:

يتولّدُ الإيقاعُ الدّاخليُّ في الشّعرِ من غيرِ الوزنِ والقافيةِ ويشملُ مظاهرَ أوسعَ منهما، ولا علاقةَ له بعلمَي العَروضِ والقافيةِ وإنّما يعتمدُ على ما يتكوّنُ منه البيتُ الشّعريُّ من أصواتٍ وكلماتٍ ومقاطعَ فيركّزُ على الجانبِ الصّوتيّ والتّركيبيّ في اللّغةِ، ويمزجُ ذلك مع التّجربةِ الشّعريّةِ وإدخالِ ذوقِ الشّاعرِ من أجلِ إصدارِ إيقاعاتٍ متناسقةٍ تبرزُ انفعالاتِ المبدعِ الّتي يسوقُها إلى المتلقّي "من انتقاءِ الألفاظِ ومدَى ملاءمَتِها للمعنَى، ومدَى ما تضيفُه من دلالاتٍ موحيّةٍ تتغلغلُ وتتناغمُ مع أعماقِ أعماقِ النّفسِ الإنسانيّةِ فهي تضْفِي حُسنَ الأداءِ وترابط الأفكارِ وجمالِ التّصويرِ على العملِ الأدبيّ

[1] – يُنظر : (المصدر نفسه)، ص: 40،127.

بما يجعلُه يصلُ إلى حبّاتِ القلوبِ"[1]، والإيقاعُ رغمَ حضورِه وتأثيرِه على نفسِ المتلقّي إلّا أنّه مستورٌ لكونِه يصدرُ "من اختيارِ الشّاعرِ لكلماتِه وما بينهُما من تلاؤُم في الحروفِ والحركاتِ، وكأنَّ للشّاعرِ أذنًا داخليّةً وراءَ أذنِه الظّاهرةِ تسمعُ كلَّ شكلِه وكلّ حرفٍ وحركةٍ بوضوحٍ تامٍّ، وبهذِه الموسيقى الخفيّةِ يتفاضلُ الشّعراءُ"[2]، من خلالِ هذا الجانبِ الموسيقيّ وما يتركُه من أثرٍ في نفسِ المتلقّي يُحكم على الشّاعرِ بأنّه مُجيدٌ، ولقد توصّلَ علماءُ الصّوتياتِ واللّغويّاتِ أنّ الإيقاعَ ليس سوى "تتابعِ الأحداثِ الصّوتيّةِ في الزّمنِ أي على مسافاتٍ زمنيّةٍ متساويةٍ أو متجاوبةٍ، ومعنى ذلكَ أنَّ الإيقاعَ هو تنظيمٌ لأصواتِ اللّغةِ، بحيثُ تتوالى في نمطٍ زمنيٍّ محدّدٍ"[3]، والألفاظُ ما هي إلّا وسائلٌ وأدواتٌ يستعينُ بها الشّاعرُ، من أجلِ التّبليغِ والتّواصلِ ما بين المبدعِ والمتلقّي "ويحملُ طاقةً إيقاعيّةً وله القدرةُ على إبرازِ المعنَى"[4]، فالمقطعُ الشّعريُّ يُبعَثُ محمّلاً بالدّلالاتِ الإيقاعيّةِ ذات الشّحناتِ الشّعوريّةِ المؤثّرةِ في المرسَلِ إليه، وعلى هذا الأساسِ يمكنُ القولُ أنّ "المفردةَ الأدبيّةَ كائنٌ جديدٌ متميّزٌ من المفردةِ المعجميّةِ، فهي في الأدبِ تلبسُ لبوساً فريدًا مع شحنةٍ روحيّةٍ، ممّا يجعلُها تتجاوزُ كونها أصوات مادةٍ معجميّةٍ، وهي ترسمُ وتشخّصُ وتجسّمُ حالةً شعوريّةً، فتتّسعُ دلالتُها الإشاريّةُ الضيّقةُ وتحملُ دلالةً أخرى في حالِ الاتّساعِ"[5]، تشبهُ المفردةُ الإنسانَ نظراً لأنّها تكتسِي بمجموعةٍ من المعاني الّتي تحملُها بالتّجاورِ مع باقِي المفرداتِ فتجسّدَ المعنى على الواقعِ، وقد يُبقي المعاني مخفيّةً لغايةِ استثارةِ ذهنِ المتلقّي"فالأصواتُ والوحداتُ الصّوتيّةُ مثلاً تُؤدي دورًا فاعلاً في بناءِ الألفاظِ صوتيًّا وهي مسؤولةٌ عنه على نحوٍ تظهرُ فيه سماتٌ وخصائص صوتيّةٌ أسلوبيّةٌ مثل: القافية، الوزن، الإيقاع، الجناس الاستهلالي، التّجانس الصّوتيّ، النّغمة، جرس الصّوت ..."[6]، ومجموعةُ هذه الخصائصِ الصّوتيّةِ عندما تجتمعُ تُشكّلُ مفاهيمَ ودلالاتٍ صوتيّةً تعبّرُ كلُّ وحدةٍ صوتيّةٍ فيها معنى معيّناً، وهذه "المؤثّراتُ الصّوتيّةُ هي الظّواهرُ الصّوتيّةُ المتنوّعةُ الّتي تحدثُ أثرًا في النّصِ الأدبيّ على مستوى المعنى والدّلالةِ الإيقاعيّةِ، تتمثلُ في النّبرِ والتّنغيمِ

[1] – السعود سلامة أبو السّعود، الإيقاع في الشّعر العربيّ، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، مصر، ط1، 2003م، ص: 103.

[2] – شوقي ضيف، في النّقد الأدبيّ، دار المعارف، القاهرة، ط9، ص: 97.

[3] – سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، 1993م، ص: 112.

[4] – عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ص: 103.

[5] – أحمد ياسوف، جماليّات المفردة القرآنيّة، دار المكتبيّ، دمشق، سوريا، ط2، 1999م، ص: 25.

[6] – أولريش بيوشل، الأسلوبيّة اللّسانيّة، ترجمة خالد محمود جمعة، مجلّة نوافذ، السّعوديّة، ع 13، سبتمبر 2000م، ص: 137.

والجهرِ والهمسِ والشّدّة والرّخاوة والتّفخيمِ والمقاطعِ الصّوتيّةِ ... وكلّها تسهمُ في تشكيلِ المعنى الدّلاليّ الإيقاعيّ للنّصِ"[1]، يقودُنا هذا المفهومُ إلى استنطاقِ النّصِ الأدبيّ عن طريقِ تأويلِ نوعيّةِ الوحداتِ المستخدَمةِ والدّلالة الّتي أنتجتْها الأصواتُ المشكِّلةُ لها، فنفسّرُ سببَ توظيفِ الأصواتِ المهموسةِ والمجهورة وإسقاطِها على الحالةِ النّفسيّةِ للشّاعرِ، وما يزيدُ من جماليّةِ الإيقاعِ الدّاخليّ أنّه " إيقاعٌ غير ملموسٍ عبر قواعدَ وقوانينَ ثابتةٍ ... تجمُّع حروفٍ معيّنةٍ أو تردّدُ صيّغٍ نحويّةٍ معيّنةٍ ترديدًا إيقاعيًّا يُغني فضاءَ الإيقاعِ في القصيدةِ، فضلًا على إيقاعِ السّردِ الشّعريّ والحوارِ الشّعريّ وما إلى ذلكَ من مصادرَ غنيّةٍ متنوّعةٍ ومتعدّدةٍ"[2]، فالإيقاعُ الدّاخليُّ عبارةٌ عن ترجمةٍ للمشاعرِ والأحاسيسِ الباطنيّةِ للنّفسِ البشريّةِ لأنّها تنبعُ عن الذّاتِ المبدعةِ وما يريدُ إيصالَه إلى المتلقّي.

ارتكزَ أحمدُ سحنونُ على عديدِ الوسائلِ الفنيّةِ الّتي تحقّقُ له حضورَ الإيقاعِ الدّاخليّ بشكلٍ بارزٍ، وسنركّزُ في هذِه الدّراسةِ على العناصرِ الآتيةِ:

2-1/ التّصْرِيعُ:

يعدُّ أحدَ "أشكالِ التّوازي الصّوتيّ المهمّةِ في النّصِ، وذلك لموقعِه المتميّزِ في صدرِ القصيدةِ فهو أوّلُ شكلٍ من أشكالِ السّبكِ يراه قارئُ النّصِ"[3]، أوّلُ ما تقعُ عليهِ عينُ القارئِ لأنّهُ العَتبةُ الأولَى الّتي يصادفُها، وقدْ يلجأُ "الشّاعرُ إلى التّصريعِ ليجذبَ انتباهَ المتلقّي ويجعلَه يتعلّقُ بالنّصِ"[4] فقدْ يكونُ القصدُ من وراءِ هذا اللّجوءِ تركُ المتلقّي ينجذبُ إلى النّصِ فيتكوّنُ لديهِ انطباعٌ إيجابيٌّ مسبقٌ عمّا سيقرأُ، وقدْ لا يتعمّدُ اللّجوءَ إليهِ، لكونِ "الشّاعرِ لا يعمدُ إلى التّصريعِ عمدًا وإنّما تأتيه الجملةُ الموسيقيّةُ الأولى (الشّطر الأوّل) على ضربٍ معيّنٍ فيلحقُ به العروضُ وزناً وتقفيةً، وهذا الإلحاقُ لا يكونُ كذلكَ على حسابِ المعنى"[5]، ويمكنُ للشّاعرِ ألّا يعيرَ له اهتمامًا بل يجيءُ بصفةٍ

---

[1] – مراد عبد الرحمن مبروك، من الصّوت إلى النّص، نحو نسقٍ منهجيّ لدراسة النّص الشّعريّ، دار الوفاء، الاسكندريّة، ط1، 2002م، ص: 45،46.

[2] – سلمان علوان العبيديّ، البناء الفنّيّ في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، عمّان، الأردن، 2011 م، ص: 159.

[3] – إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبيّة في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط1، 2009م، ص: 682.

[4] – أحمد عثمان أحمد، المعلّقات دراسة أسلوبيّة، دار طيبة، القاهرة، 2007م، ص: 103.

[5] – محمد العبد، إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهليّ مدخل لغويّ أسلوبيّ، دار المعارف، مصر، ط1، 1988م، ص: 24.

عفويّةٍ ودون تكلّفٍ أو إعمالِ فكرٍ، وإلّا – حسب رأيهم – ستأتِي "القصيدةُ باهتةً جافّةً لظهورِ الصّنعةِ والتّكلّفِ الّذي يخنقُ العاطفةَ ويمنحُ العقلَ مساحةً ليستْ من حقِّهِ"[1]، وبالتّالي فإنْ حصلتْ القصديّةُ والتّعمّدُ ذهبَ ذلك بروحِ الشّعرِ وصارَ مجرّدِ شكلٍ، ومن أكثرِ أنواعِ التّصريعِ حضوراً في الشّعرِ العربيّ التّصريعُ الاستهلاليُّ الّذي "يعدُّ نزعةً تقليديّةً لها وجودُها الكبيرُ، بل كان الشّاعرُ يُعاب على عدمِها قديماً، لكنّه مع هذا ليس شرطًا حتميًّا في بدءِ القصيدةِ، وإنّما فُضّلَ لما فيه منْ حسنِ الاستهلالِ إذ يُنبيكَ آخرُ المصراعِ الأوّلِ بما سيكونُ روياً إضافةً للدّفقةِ الإيقاعيّةِ الزائدةِ بين الشّطرينِ والمتولّدةِ عن توحّدِ القافيةِ في نهايتَيْهِما"[2]، بقدرِ ما لم يكنْ توظيفُ هذا المحسّنِ البديعيّ ضرورياً ولا يلزمُ الشّاعرَ، بقدرِ ما كانَ حضورُه يُثْري قصيدتَه ويلبسُه تاجَ الشّاعريّةِ إذْ يعطي حسنُ الاستهلالِ انطباعاً وراحةً نفسيّةً ويفتحُ الصّدرَ للتّمتّعِ بالقصيدةِ، وهكذا أصبحَ التّصريعُ تقليداً فنيّاً "يقصدُ إليه الشّاعرِ حتّى يثيرَ انتباهَ السّامعينَ ويهيّأَهُم لتقبّلِ خطابِه بما يحملُه من شحناتٍ إخباريّةٍ وسماتٍ إيقاعيّةٍ وتركيبيّةٍ، ولما كانت هذه حالُه فقدْ اتّخذَ أشكالاً متعدّدةً يتنوّعُ فيها الإيقاعُ بتنوّعِ البنيةِ وباختلافِ المكوّناتِ الصّوتيّةِ أوْ ائْتلافِها وفي كلتا الحالينِ فإنَّ الإيقاعَ يسمُو درجاتٍ باتّفاقِ مقاطعِ القافيةِ في المخارجِ والصّفاتِ أو اختلافِها، فلتوحّدِ المخارجِ واتّفاقِ بعضِ صفاتِها مزيّةُ الانسجامِ والتّناسقِ، ولاختلافِهما مزيّةُ المرونةِ والتّجدّدِ، وجماعُ ذلكَ يجسّدُ ثراءَ المعجمِ اللّغويّ الشّعريّ في العربيّةِ وسعته كما يؤكّدُ أنّ اللّفظةَ يمكنُ أنْ تُؤدّي دوراً إيقاعيًّا ذا بالٍ في القصيدةِ العربيّةِ"[3]، يربطُ هذا الكلامُ أفهامَنا أنّ التّصريعَ يعملُ على الشّقِّ النّفسيّ للمتلقّي فيعطِيه جرعةً من القابليّةِ لما سيأتِيه لاحقاً زيادةً على الشّحناتِ الّتي يحملُها تركيبيّاً وإيقاعيّاً.

أمّا عنْ حصرِ موقعِه ففضّلَ فيه القدماءُ أنّه "استواءُ آخرِ جزءٍ في صدرِ البيتِ وآخر في عجزِه في الوزنِ والرّويّ والإعرابِ"[4]، ويتعلّقُ الأمرُ بنهايةِ الشّطرِ الأوّلِ ونهايةِ الشّطرِ الأخيرِ، وجاءَ في

---

[1] – أخذاري بكاي، تحليل الخطاب الشّعريّ، قراءة أسلوبيّة في قصيدة قذى بعينيك للخنساء، الجزائر، 2007م، ص: 50.

[2] – عبد الباسط محمود، دراسة في لغة الشّعر عند إيليا أبو ماضي، دار طيبة، القاهرة، 2005م، ص: 108.

[3] – رشيد شعلال، البنية الإيقاعيّة في شعر أبي تمام بحث في تجلّيات الإيقاع تركيبيًّا ودلاليًّا وجماليًّا، عالم الكتب الحديث، الأردن ط1، 2011م، ص: 161.

[4] – ابن حجة الحمويّ، خزانة الأدب ونهاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1991م، ج2، ص: 26.

العُمدةِ أنَّ التّصريعَ "ما كانتْ عروضُ البيتِ فيه تابعةً لضربِه تنقصُ بنقصِه وتزيدُ بزيادتِه"[1]، وهذَا التّعريفُ يصبُّ فيما ذكرناهُ سابقاً عدَا التّغييرَ في المفرداتِ.

مضَى **أحمدُ سَحنُون** كغيرِه من الشّعراءِ الجزائريّينَ التّقليديّينَ في اقتفاءِ أثرِ من سبقَهم من روّادِ البعثِ والإحياءِ في توظيفِ التّصريعِ والاستهلالِ به، حيثُ "حافظَ الشّعراءُ المحافظونَ الجزائريّونَ على هذهِ الخاصّيةِ، وسارَ على خطاهُم خلفاؤُهم فدوّرُوها في أشعارِهم، فالتزمُوها في مطالعِ الكثيرِ من قصائدِهم، فجاءتْ مثل البابِ المصرّعِ نلجُ من خلالِه بناءَ القصيدةِ وصرحَها، ولم تحققْ عندهُم أكثرَ ممّا حقّقتْه عند أسلافِهم فأحيانًا تأتي عفويّةً على السّليقةِ وأحياناً أخرى نلمسُ فيها نوعاً من التّكلّفِ والمبالغةِ والاصطناعِ"[2]، من هنا نلاحظُ أنّ التّصريعَ شكّلَ ظاهرةً بارزةً في النّصِ الشّعريّ الجزائريّ الحديثِ سواءَ كان عن قصدٍ أو عن غيرِ قصدٍ، إذْ "اصطحبَ التّصريعُ القصيدةَ العموديّةَ الجزائريّةَ، فكان عتبةً للكثيرِ منها ولم يقتصرْ على المحافظينَ وحدَهم، بل وجدنَاها عند قلّةٍ من نظرائِهم المجدّدِين"[3]، لم يكنْ التّصريعُ حكراً على المحافظينَ وحدَهم بل مسَّ حتّى المجدّدينَ.

وباعتبارِ **أحمدَ سَحنون** من أكبرِ الشّعراءِ الجزائريّينَ المحافظينَ في العصرِ الحديثِ لم يفتْه توظيفُ التّصريعِ حتّى غدا ظاهرةً لا يمكنُ إغفالُها في شعرِه، فأينَما ولّينَا وجُوهَنا في قصائدِه نجدُه يصادفُنا، ونكادُ نجزمُ أنَّ جلَّ قصائدِه قد أخذتْ نصيبَها من هذا المحسّنِ، ولذلك سنكتفِي بذكرِ بعضِ النّماذجِ عنهُ.

هذا النّموذجُ من قصيدتِه **بُوركتِ يا دارُ** الّتي أُلقيتْ في حفلةِ افتتاحِ دارِ العلماءِ بالمركزِ العامّ:

بُورِكْتِ يَا دَارُ لَاحَتْ لَكِ **أَكْدَارُ** ! ... فَأَنْتِ مَعْقِلُ جَنْيِ العِلْمِ **يَا دَارُ**[4]

يسمَّى هذا النّوعُ بالتّصريعِ الكاملِ وهو الّذي يكونُ "صدرُه مستقلًّا بذاتِه عن عجزِه"[5]، مثلمَا نلاحظُه بين لفظتَي (أكدار، دار)، يكشفُ طرفَا التّصريعِ عن إرسالِ شحنةٍ نفسيّةٍ تبعثُ على

[1] – ابن رشيق، العمدة، (مرجع سابق)، ج1، ص: 173.

[2] – جعفر زروالي، شعريّة القصيدة السّبعينيّة، (مرجع سابق)، ص: 99.

[3] – ينظر: (المرجع نفسه)، ص: 99.

[4] – يُنظر :أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 25.

[5] – إبراهيم بن جمعة الشّكيلي، البنية الإيقاعيّة في الشّعر الحبسيّ دراسة أسلوبيّة، منشورات مؤسّسة الدّوسري للثّقافة والإبداع مملكة البحرين، ط1، 2013م، ص: 141.

الافتخارِ والرّاحةِ، انطلقتْ بالدّعاءِ وعقبَها النّداءُ فالشّاعرُ يطلقُ نفسَ الرّاحةِ بعدَ عناءٍ، وفي هذا دليلٌ على فرحتِه بافتتاحِ دارِ العلماءِ ويتمنّى لها التّوفيقَ لما لَاقتْه من عثراتٍ وأكدارٍ، ثمّ يشرعُ في مدحِها باعتبارِها منارةً للعلمِ مكرّراً النّداءَ أوّلاً وأخيراً لإثباتِ قيمةِ المنادَى، مما ساعدَ على خلْقِ تناغمٍ بين صوتَيْ دارٍ، ودار المتردّدتَينِ في صدرِ البيتِ وعجزِه.

وفي قصيدتَيه اللّتين يُناجِي فيهِما البحرَ يقولُ:

مَاذَا بِنَفْسِكَ قَدْ **أَلَمْ** ... يَا أَيُّهَا اَلْبَحَرُ **الخِضَمْ**

يَا صَامِتًا **يَتَكَلَّمْ** ... وَضَاحِكًا **يَتَأَلَّمْ** ! [1]

عندَ قراءةِ الشّطرِ الأوّلِ خصوصاً تُوقفُنا دفقةٌ شعوريّةٌ رهيبةٌ، تدهشُنا بأسلوبِ الاستفهامِ الموجّهِ للبحرِ وكأنّهُ إنسانٌ يعقلُ، ولكنّه في الحقيقةِ يتوّجهُ به للإنسانِ فكلُّ متلقٍ يحسُّ أنّه معنيٌّ بالسؤالِ، إلى أنْ يزيلَ الحيرةَ في الشّطرِ الثّاني بندائِه عن البحرِ، وصوتَا (أَلمْ، خضَمْ) يدلّانِ على الاحتقانِ والكتمِ، حرفُ الميمِ يدلُّ على الانكسارِ النّفسيّ ويستعملُ "صوتَ الميمِ للقطعِ والاسْتئصالِ والكسرِ"[2]، والبيتُ الثّاني يتجسّدُ فيه مدى الانكسارِ الّذِي يعيشُه الشّاعرُ مُسقطاً ذلك على البحرِ وما يزيدُ من جماليةِ المعنى جمعُه بين المتضادّينِ في كلا الشّطرينِ، وتعرّضُه إلى نقيضينِ (صامت، يتكلّم) وفي الشّطرِ الثّاني (ضاحكٌ، يتألّمُ)، فليسَ من المعقولِ اجتماعُ الصّمتِ والكلامِ والضّحكِ والتّألّمِ في آنٍ واحدٍ، فضلاً عن الأداءِ الصّوتيّ بينَ (يتكلّم/ يتألّم)، وعند جمعِ شتاتِ المعنى نجدُه يبتدئُ من الأخيرِ، فهو يتألّمُ بصمتٍ ولا يتكلّمُ ويكتفِي بالضّحكِ والتّبسّمِ.

أمّا قصيدةُ يا بلادِي الّتي يحادثُ فيها وطنَه بما في قلبِه فيقولُ:

كُلُّ شَيْءٍ نَسِيتُهُ يَا **بِلَادِي** ... وَتَلَاشَتْ أَطْيَافُهُ مِنْ **فُؤَادِي**[3]

يقرُّ **سحنونُ** بنسيانِه لكلِّ شيءٍ تعرّضَ له في بلادِه وقد تلاشَى ما عانَاه وزالت أطيافُه من قلبِه، وكأنّي به ينادِي بلادَه قائلاً أنّه تجاوزَ كلَّ ما لحقَه فيها من ضررٍ، وهذا في سبيلِها وبالرّبطِ بين أجزاءِ التّصريعِ (بلادي/فؤادي) نجمعُ بين المعنى أنّه نسِي كلَّ شيءٍ إلاّ بلادَه، وهو يبوحُ لها بذلك في

[1] – يُنظر :أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 29،31.

[2] – مراد عبد الرّحمن مبروك، من الصّوت إلى النّص، نحو نسق منهجيّ لدراسة النّص الشّعريّ، (مرجع سابق)، ص: 37.

[3] – يُنظر :أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 90.

نبرةِ حسرةٍ وأسى مستعملًا حرفَ الدّالِ الّذي يُوحِي على "الحرقةِ والتّوجّعِ والاكتواءِ برسيسِه"[1]، فلو شُغلَ بالخلدِ عن وطنِه قامتْ نفسُه تنازعُه إليه.

يمكنُ لكثرةِ الألمِ أنْ تتركَ الشّاعرَ يبدعُ وهذا حالُ سَحنون في قصيدتِه **السّجينُ الدّفينُ** حينَ يقولُ:

إنْ كَانَ يُدْفَنُ قَبْلَ اَلْمَوْتِ **إِنْسَانُ** ... فَهُوَ اَلسَّجِينُ عَلَيْهِ اَلدَّهْرُ **سَجَّانُ**[2]

استهلَّ الشّاعرُ قصيدتَه بأسلوبِ شرطٍ ليضعَ المتلقّي في خضمِّ الحدثِ، ومن شدّةِ ما لَاقَاه في السِّجنِ ترسّختْ لديه قناعةُ أنّ السّجينَ شبيهٌ بالدّفينِ فوقَ الأرضِ، وسجّانُه الدّهرُ في إشارةٍ إلى المعاناةِ النّفسيّةِ الّتي تؤرّقُ نومَه وتعكّرُ صفوَ مزاجِه، ووحدتَا التّصريعِ (إنسان /سجّان) لدليلٌ على ما ذُكرَ في الأحاديثِ بأنَّ الدّنيا سجنٌ للمؤمنِ فما بالكَ بالسّجنِ الحقيقِي، فحالتُه مرهقةٌ يغتالها الأسرُ، ولذلك استعملَ حرفَ النّونِ المرتبطِ بكثرةِ البكاءِ والنّواحِ وهو "أصلحُ الأصواتِ قاطبةً للتّعبيرِ عن مشاعرِ الألمِ والأنينِ"[3]، ورجعُ أنينِه خافتٌ يقتلُه الوقتُ بتؤدّةٍ.

يقارعُ سحنونُ ذلك الضّيقَ وقدْ أنهكتْه الحياةُ وحُرمَ لذّةَ التّمتّعِ بجمالِ الطّبيعةِ وهو ذاكَ الشّاعرُ الرّومانسيُّ، فيعبّرُ عن هذا في قصيدةِ **"ربيع ولكن"** فيقولُ:

رَبِيعٌ وَلَكِنْ لَمْ أُشَاهِدْ **مُحَيَّاهْ** ... وَلَمْ تَكْتَحِلْ عَيْنِي أَخِيرًا **بِمَرْآهْ**

قَضَى اَلسَّجِينُ **نَهَارَهْ** ... بِصِحَّةٍ **مُنْهَارَهْ**[4]

كانَ الشّاعرُ من عشّاقِ الطّبيعةِ يلوذُ إليها كلّمَا أُتيحتْ له الفرصةُ، وكان مشهدُ الرّبيعِ منْ أحبِّ المناظرِ إلى قلبِه، ولكنْ للأسفِ وقفَ الأسرُ حائلاً دونَه ولم يكحّلْ عينيْهِ برؤيتِهِ وقدْ غادرَ، وطرفَا التّصريعِ (محيَّاه /مرآه) اختلفَا في المبنَى واتّفقَا في المعنَى، فلا شيءَ يسعدُ القلبَ مثلَ النّظرِ لما تحبُّ، وقد عرفَ سحنونُ مكمنَ السّرِ في الصّوتِ الأخيرِ (اه/آه) هنالكِ تأوّهٌ وتوجّعٌ داخليٌّ كبيرٌ ويفسّرُ هذا توظيفُه"صوتَ الهاءِ المأساويّ الّذِي يأتي من جوفِ الصّدرِ"[5]، والّذي يعبّرُ عن ألمٍ حادٍّ وعميقٍ قارٍّ في الصّدرِ جاثمٍ عليه لا يبرحُه أبداً.

---

[1] – عبد الملك مرتاض، نظريّة اللّغة العربيّة تأسيسات جديدة لنظامها وأبنيتها، دار البصائر، الجزائر، 2012م، ص: 96.

[2] – يُنظر :أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 12.

[3] – حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها دراسة، منشورات الكتّاب العرب، 1998م، ص: 75.

[4] – يُنظر :أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 16،20.

[5] – حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها دراسة، (مرجع سابق)، ص: 106.

وفي قصيدتِه السّينيّةِ **عجبتُ لنفسِي** يحاورُ نفسَه ويعاتبُها فيقولُ:

عَجِبْتُ لِنَفْسِي كَيْفَ جُرْتُ عَلَى **نَفْسِي** . . . وَأَذْلَلْتُهَا طَوْعًا لِمَنْ سَرَّهُمْ **حَبْسِي**[1]

يجذبكَ التّنغيمُ المهموسُ بين (نفسي / حبسي)، ويدخلُك في عوالمِ الخفاءِ والنّفسِ فتتجرأُ نفسُك لتتساءلَ كيفَ جارَ على نفسِه وأذلّها؟ وكيف طاوعَتْه نفسُه لفعلِ هذا لمنْ سرَّهُم حبسُه؟، وقدْ أجادَ الاختيارَ عندما انتقَى حرفَ السّينِ لكونِ "صوتِ السّينِ الدّالِ على الخفاءِ والهمسِ"[2]، يعينُ الهمسُ على إظهارِ مدَى العذابِ النّفسيّ الّذي يتخبّطُ فيه الشّاعرُ بسببِ نفسِه الّتي سرّتْ أعداءَه.

استطاعَ أحمدُ سحنونُ أنْ يصرّعَ بجُلِّ الحروفِ إنْ لم نقلْ كلَّها، والدّورُ هذه المرّةُ على حرفِ الكافِ في قصيدةِ **قسنطينة** إذْ يقولُ:

" قَسَنْطِينَةُ " إِنِّي حَلَلْتُ **بِوَادِيكِ** ... فَلِلَّهِ مَا شَاهَدْتُ مِنْ حُسْنِ " **وَادِيكِ** "[3]

يؤكّدُ التّصريعُ الّذي بينَ أيدِينا أنّ سحنونَ شاعرٌ محافظٌ بامتيازٍ حين يجعلُنا نستحضرُ بيتَ شوقي:

يَا نَائِحَ الطَّلْحِ أَشْبَاهٌ عَوَادِينَا نَشْجِىْ لِوَادِيكَ أَمْ نَأْسَى لِوَادَيْنَا [4]

فالبيتانِ يصبّانِ في بوتقةٍ واحدةٍ، فالتّصريعُ إذنْ "صوتٌ له دلالةٌ أوْ دلالةٌ في قالبِ الصّوتِ"[5]، فالصّوتُ نقلَ لنَا دلالةَ الإحساسِ بأمرٍ عظيمٍ جرّاءَ المشهدِ المهيبِ الّذي توثّقُه التّجربةُ الشّعريّةُ.

ينجحُ الشّاعرُ دائماً في اختيارِ حرفِ التّصريعِ، وفي هذا النّموذجِ الأخيرِ تحمّلَ حرفُ القافِ كلَّ معاني الرّثاءِ في قصيدةِ **فقْدِ الصّديق**، الّتي جاءَ فيها:

ضَلَلْتُ طَرِيقِي مُذْ فَقَدْتُ **صَدِيقِي** ... وَأَصْبَحْتُ فِي دَرْبِي بِغَيْرِ **رَفِيقِ**[6]

يرثِي سحنونُ فَقْدَ رفيقِه الّذي يعدُّ مصباحاً ودليلاً لهُ في ظلامِ الحياةِ، فأصبحَ تائهاً ضائعاً من بعدِه وحيداً يواجهُ منغّصاتِ الدّنيا، وجاءَ طرفَا التّصريعِ (صديق/رفيق) بمعنى واحدٍ كيْ يدلّا أنّه كان كلَّ

---

[1] – يُنظر :أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 25.

[2] – حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها دراسة، (مرجع سابق)، ص: 85.

[3] – يُنظر :أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 38،19.

[4] – أحمد شوقي، الشّوقيّات، راجعه وضبطه يوسف الشّيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربيّ، لبنان، 2008م، ج2، ص: 318.

[5] – أخذاري بكاي ، تحليل الخطاب الشّعري، (مرجع سابق)، ص: 51.

[6] – يُنظر :أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 223.

شيء، "ولعلّ التّعادلَ بينَ العروضِ والضّربِ يحدثُ جرساً موسيقيّاً، يقفُ المتلقّي من خلالِه على البحرِ الّذي تسيرُ عليه القصيدةُ"[1]، ومن خلالِ نفسِ المعاناةِ الطّويلةِ يحيلُنا إلى موسيقَى بحرِ الطّويلِ الّذِي يسعُ كلَّ الهمومِ والمآسِي ويتّسعُ للتّعبيرِ عنهَا.

إذنْ فالتّصريعُ كانَ غايةً عندَ الشّعراءِ المحافظينَ في الشّعرِ الجزائريّ الحديثِ، والشّاعرُ **أحمدُ سحنونُ** واحدٌ من هؤلاءِ، فقدْ كان يهدفُ من خلالِ تصريعِه أنْ يجذبَ أذهانَنا ويتركنَا "نُرهف آذانَنا للإنشادِ من شاعرٍ معروفٍ، فأوّلُ ما نتشوّفُ إليهِ، ونترقّبهُ منه، هذا التّصريعُ الّذِي يشبهُ مقدّمةً موسيقيّةً خفيفةً قصيرةً، تلهبُ إحساسَنا وتهيّئُنا لاستماعِ قصيدتِه، وتدلّنا على القافيةِ الّتي اختارَها، فإنْ أغفلَه أو أتَى به رديئًا أو ركيكاً، خيّلَ إلينا أنَّ شيئًا من الجمالِ تركَ مكانَه شاغرًا"[2]، وبذلك يضعُ الشّاعرُ المتلقّيَ في جوِّ القصيدةِ ويجعلُه يعيشُ كلَّ حيثِيَاتِها بعواطفِه وأحاسيسِه، فيتأثّرُ بها وقدْ يُسقطُها على نفسِه فيتفاعلُ معهَا تفاعلاً إيجابيّاً.

2-2/ التِّكْرَارُ:

يعتبرُ التّكرارُ منْ أكثرِ الظّواهرِ الأسلوبيّةِ حضورًا في النّصوصِ الشّعريّةِ منذُ القديمِ يعرّفُه ابنُ فارسٍ "ومنْ سننِ العربِ التّكرارُ، والإعادةُ إرادةُ الإبلاغِ بحسبِ العنايةِ ... فعلى هذهِ السّنةِ جاءَ ما جاءَ في كتابِ اللهِ جلَّ ثناؤُه من قولِه فَبِأَيِّ آلَاء رَبِّكُمَا تُكَذِّبَان"[3]، وكأنَّ التّعريفَ ربطَ التّكرارَ بكلامِ المولى عزَّ وجلَّ الّذِي سعَى المبدعون إلى محاكاتِه ومُجاراةِ نسقِه، ووردَ في لسانِ العربِ بمعنى التّرديدِ "كرّرتُ عليهِ الحديثَ وكركرتُه إذا ردّدتُه عليه"[4]، بمعنى ترديدُ ظواهرَ فنّيّةٍ استُقيتْ من معينِ البلاغةِ العربيّةِ وهو ما يثري القصيدةَ من خلالِ" تكريرِ سماتٍ شعريّةٍ ومعاودتِها في النّصّ بشكلٍ تأنسُ إليه النّفسُ الّتي تلهفُ إلى اقتناصِ ما وراءَه من دلالاتٍ مثيرةٍ"[5]، حينما تتكرّرُ سماتٌ ما معناه أنَّ الشّاعرَ يسترُ المعنَى ويطالبُ من المتلقّي الوصولَ إليه ومحاولةِ الإمساكِ بالدّلالاتِ الّتي تثيرُ ذهنَه، ولا يخفَى أنّ

---

[1] – محمد السّيد مطر، أسلوبيّات، الأكاديميّة الحديثة للكتاب الجامعيّ، مصر، ط1، 2016م، ص: 11.

[2] – علي الجندي، الشّعراء وإنشاد الشّعر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ص: 134.

[3] – ابن فارس، الصّاحبي في فقه اللّغة وسنن العربيّة في كلامنا، تعليق أحمد حسن نسج، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط1، 1997م، ص: 77.

[4] – ابن منظور، لسان العرب، مادة كرر، ج 13، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، ط4، 2005، ص: 46.

[5] – حسن الغرفي، حركيّة الإيقاع في الشّعر العربيّ المعاصر، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، د ط، 2001م، ص: 81.

ظاهرةَ التّكرارِ "ليستْ جديدةً على الشّعرِ بل التّكرارُ من أهمِّ خصائصِ الشّعرِ قديماً وحديثاً وهو سمةٌ لا تكادُ تفارقُ عنصراً من عناصرِه، فأوزانُ الشّعرِ وأنغامُه قائمةٌ في عنصرِ تكرارِ التّفاعيلِ والأبحرِ وحتّى الزّحافاتُ والعللُ يلزمُ البعضُ منها التّكرارَ ويلازمُه، والقافيةُ تستتبعُ التّكرارَ وتردّدُ في نهايةِ الأبياتِ طيلةَ القصيدةِ، وقد يعتبرُ انحرافُ أحدِ هذه الأجزاءِ عن صيغةِ التّكرارِ أوْ مفارقتِها عيباً ... وبهذا يكونُ التّكرارُ صفةً ملازمةً لأهمِّ مقوّماتِ الشّعرِ... لكنَّ الجديدَ في التّكرارِ أنْ يشملَ المفرداتِ بهذا الشّكلِ والوفرةِ"[1]، والتّكرارُ يمسُّ جوهرَ الشّعرِ وإنْ أصابَ عنصراً منه صارَ الالتزامُ به ضروريّاً وجبَ التّقيّدُ به حتّى نهايةِ القصيدةِ، وقد يشملُ التّفاعيلَ والأبحرَ، ويمكنُ الحديثُ عن التّفعيلةِ الّتي يدخلُ عليها زحافٌ أو علّةٌ فيلزمُها، وفيه عديدُ الأنواعِ.

وعرّفَه المحدثونَ فقالُوا: "أنْ يأتيَ المتكلّمُ بلفظٍ ثمّ يعيدُه بعينِه سواءَ أكانَ اللّفظُ متّفقَ المعنى أوْ مختلفًا، أوْ يأتِي بمعنًى ثمّ يعيدُه، وهذا من شرطِ اتّفاقِ المعنى الأوّلِ والثّاني، فإنْ كان متّحدَ الألفاظِ والمعاني فالفائدةُ في إثباتِه تأكيدُ ذلك الأمرِ وتقريرُه في النّفسِ، وكذلك إذا كانَ المعنى متّحدًا وإنْ كانَ اللّفظانِ متفقينِ والمعنى مختلفًا، فالفائدةُ في الإتيانِ به للدّلالةِ على المعنييْنِ المختلفينِ"[2]، الإعادةُ هي لبُّ التّكرارِ ومحورُه سواءَ تعلّقَ الأمرُ بإعادةِ اللّفظِ أو المعنى، والمغزَى من ذلكَ تسليطُ الضّوءِ حولَ نقطةٍ مهمّةٍ يودُّ الشّاعرُ الكشفَ عنها، وإن كانتْ ممّا يسعَى جاهدًا إلى ترسيخِه لدى المتلقّي بالتّقريرِ أوْ الإصرارِ على ما يعتلجُ نفسَه من مشاعرَ يصبُوا لمشاركتِها مع القرّاءِ، لأنّنا "بالتّكريرِ نستكشفُ عنصراً إيقاعياً لازماً للشّعرِ بعامةٍ والشّعر المعاصرِ بخاصّةٍ في تعدّدِ ممارساتِه: الشّعر الحر والمعاصر والكتابةِ على حدٍ سواء"[3]، ولا يختلفُ الشّعرُ الحرُّ عن الشّعرِ العمودِي لكونِ الإيقاعِ خصيصةً تتوفّرُ في كليهِما، لذلك "أسهمتْ كثيرًا في تثبيتِ إيقاعِها الدّاخليّ وتسويغِ الاتّكاءِ عليه مرتكزاً صوتيًّا يشعرُ الأذنَ بالانسجامِ والتّوافقِ والقبولِ"[4]، ويؤثّرُ التّكرارُ بشكلٍ مباشرٍ في أذنِ المتلقّي فينجذبُ نحوهُ بحكمِ الشّحناتِ النّفسيّةِ الّتي ترافقُ الإيقاعَ بغيةَ تركِ الأثرِ في القارئِ، وهو ما يكسبُ "قيمةَ كلِّ

[1] – إيمان محمد أمين خضر الكيلاني، بدر شاكر السّياب دراسة أسلوبيّة لشعره، دار وائل للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2008م، ص: 283.

[2] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة– بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة، ص208.

[3] – يوسف ناوري، الشّعر الحديث في المغرب العربيّ، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 2006م، ج2، ص: 131.

[4] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة– بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة، ص: 209.

عنصرٍ (مكرّرٍ) بنائياً، تكمنُ على وجهِ التّحديدِ، في كيفيّة اندماجِه، وتصاعدِه إلى ما يلِيه، لذلكَ تكتسبُ بعضُ الصّيغِ أهميّةً خاصّةً، من خلالِ تكرارِها، إذْ يصبحُ تكرارُها ليسَ مجرّدَ توقيعٍ رتيبٍ، بل هو إمعانٌ في تكوينِ التّشكيلِ التّصويريّ للقصيدةِ، وإدغامٌ لمستوياتها العديدةِ في هيكلٍ متراكبٍ"[1]. يُؤتى بالتّكرارِ من أجلِ كسرِ تلك الرّتابةِ الّتي تبعثُ على الملِلِ في قرارةِ المتلقّي وقد ينفرُ من النّصِ، وعليه يفتحُ الاتيانُ المتكرّر لبعضِ الصّيغِ أفقَ المتلقّي للبحثِ عمّا يعنِيه، كما أنَّ الإمعانَ في تكريرِ التّشكيلاتِ البنائيّةِ قد يؤثّرُ سلبًا على التّفاعلِ مع القصيدةِ وزيادةِ إنتاجِ معانِيها، فيلجأُ إلى "إعادةِ ذكرِ كلمةٍ أو عبارةٍ بلفظِها ومعناها في موضعٍ آخرَ أوْ مواضعَ متعدّدةٍ"[2]، حتّى يجعلَ المتلقّي طرفاً مشاركاً في العمليّةِ الإبداعيّةِ، للغوصِ في البحثِ عن مكنوناتِ الغموضِ الّذي يثيرُه تكريرُ هذه المعانِي أو الألفاظِ وفقَ نسقٍ معيّنٍ، وهكذا "تحقّقُ للتّكرارِ دلالةً إيقاعيّةً متلائمةً مع حالةِ الشّاعرِ النّفسيّةِ محاولًا بها إظهارَ مابِه من حزنٍ وفرحٍ، وهو يناوبُ الصّيغَ اللّغويةَ في سياقِ التّعبيرِ ويمارسُ التّأثيرَ بالمتلقّي مع القدرةِ على نقلِ المعنى الّذي قصدَه الشّاعرُ عبرَ التّكرارِ الّذي يساعدُ على تماسكِ البناءِ العضوي في القصيدة من جهةٍ ويعمّقُ الإيحاءَ التّعبيريّ الّذي يتوخّى الشّاعرُ بثَّه من جهةٍ أخرَى"[3]. غايةُ الشّاعرِ دومًا التأثيرُ في المتلقِي وجعلِه يشاركهُ تلكَ المشاعرَ والأحاسيسَ من حزنٍ أوْ فرحٍ، والفائدةُ من التّكرارِ الحفاظُ على تماسكِ القصيدةِ في بنائِها العضويّ، ويحرصُ على تعميقِ الدّلالاتِ حتّى يكونَ التّأثيرُ فعّالاً، فيصبحُ التّكرارُ "نقطةَ توقّفٍ تهدّدُ طغيانَ الإيقاعِ، إذْ تنتفخُ الكلمةُ ويتسمّرُ الانتباهُ ممّا يبعثُ على الخشيةِ من سيطرةِ التّكرارِ الآليّ الّذي يعطّلُ الوعيَ، إذْ يعطي الكلمةَ وزناً في البدايةِ ويجعلُ الوعيَ يتوقّفُ عندها، ثمَّ ما يلبثُ أنْ يفقدَها وزنَها كأنّها لم تكنْ، لتعودَ هيمنةُ الإيقاعِ

[1] – صلاح فضل، إنتاج الدّلالة الأدبيّة، مؤسسة مختار للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص: 275.

[2] – رمضان الصّباغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر دراسة جماليّة، دار الوفاء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الإسكندريّة، ط1، 1998م، ص: 211.

[3] – موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدّلالة في الخطاب الشّعريّ الحديث، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، ط1، 1437هـ/2016 م، ص: 137.

وجمودُ الحركةِ على الفضاءِ الموسيقيّ للقصيدةِ"[1]، قد يصيرُ التّكرارُ نقطةَ تحوّلٍ في القصيدةِ ويشلّ ذهنَ المتلقّي ويبقيهِ مذهولاً يبحثُ عن تخريجٍ للمعنَى، ولابدّ أنْ لا يكونَ التّكرارُ آليّاً معطّلًا للذّاتِ الواعيةِ. والشّعراءُ القدامَى لم يضعُوا عنوانًا لقصائدِهم، إذْ "من الثابتِ أنّ القصيدةَ العربيّةَ لا تعرفُ العنوانَ المباشرَ الّذي يعدُّ جزءاً عضويًّا منها، إلّا في الشّعرِ المعاصرِ"[2]، فالعنوانُ لم يُعرفْ إلاّ حديثاً ويعدُّ بمثابةِ التّكرارِ فهو مأخوذٌ من القصيدةِ، ومعلومٌ "أن النّاسَ لو استغنَوا عن التّكرارِ، وكفُّوا مؤُونة البحثِ والتّنقير لقلَّ اعتبارُهم، ومن قلَّ اعتبارُه قلَّ علمُه، ومن قلَّ علمُه قلَّ فضلُه، ومن قلَّ فضلُه كثرَ نقصُه، ومن قلَّ علمُه وفضلُه وكثرَ نقصُه، لم يحمدْ على خيرٍ أتاهُ، ولم يذمْ على شرٍّ جناهُ"[3]، أدخلَ الجاحظُ التّكرارَ في بابِ العلمِ فلو استُغنِي عنه لمْ تحصلْ فائدةُ العلمِ، إذْ بالتّكرارِ يتمُّ التّحصيلُ والتّرسيخُ، ومن قلَّ عنده كانَ ناقصاً فلا يبالي به أحدٌ في خيرٍ أتاهُ أو شرٍّ جناهُ.

وعلى العمومِ "كلّمَا زادَ العنصرُ التّكراريُّ زادَ كثافةُ الإيقاعِ من بيتٍ لآخرَ، واستحوذَ على فكرِ المتلقّي وبالرّغمِ من هذا فيبدُو لي أنّ دراسةَ تكرارِ الصّوامتِ في القصيدةِ المعاصرةِ" شعرُ التّفعيلةِ" فيها نوعٌ من المجازفةِ والخُطورةِ...كما أنّ البيتَ الصّوتي في الشّعرِ الحرّ لا يحتكمُ إلى القانونِ العدديّ الّذي يحدّدُ النّسبَ في الكميّاتِ والتّناسبِ في الكيفياتِ للبيتِ الواحدِ...إنّما يخضعُ للدقّةِ الشّعوريةِ للشّاعرِ، كما يخضعُ التّكرارُ للحالةِ النّفسيةِ للشّاعرِ"[4]، هذا تأكيدٌ صريحٌ أنّ التّكرارَ باتَ ظاهرةً فنّيةً لا يمكنُ التّقليلُ من شأنِها، وأصحابُ الشّعرِ الحرّ أنفسُهم يقرّونَ بذلكَ ويطبّقونَه كرمزٍ شعريٍّ مركّبٍ يصعبُ فكُّ شفراتِه.

تعدّدتْ أنواعُ التّكرارِ واختلفتْ توظيفاتُه في شعرِ **أحمدَ سحنون** انطلاقاً من الحرفِ باعتبارِه أصغرَ وحدةٍ صوتيّةٍ مؤثّرةٍ في الإيقاعِ والحديثُ هنا يخصُّ الحروفَ بكلِّ معانِيها مثلَ حروفِ الجرِّ أو النّفي أوْ غيرِها، مروراً بتكريرِ اللّفظِ اسماً كان أو فعلاً وصولاً إلى تكرارِ الأساليبِ والجملِ

[1] – ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغيّ والنّقديّ عند العرب، دار الرّشيد للنّشر، بغداد، 1980م، ص: 93.

[2] – محمد عويس، الأدب العربيّ بين النشأة والتّطور، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1988م، ص: 49.

[3] – الجاحظ ، الحيوان، (مرجع سابق)، ص: 121.

[4] – عبد الرّحمن تبرماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص: 200.

والمقاطعِ، ولعلَّ الشّاعرَ متفرّدٌ في هذا الجانبِ لما عمدَ إليه من تنويعٍ من التّكرارِ إيماناً منه بما يؤدّيه من رسائلَ، وسنقتصرُ على دراسةِ التّكرارِ في العناصرِ الآتيةِ:

1- تِكْرَارُ الحُرُوفِ:

تعدُّ الحروفُ من أكثرِ أنواعِ التّكرارِ وروداً في القصائدِ، وانطلاقاً من كثرةِ تكرارِ أحدِ الأصواتِ يتحدّدُ الجوُّ العامُّ للقصيدةِ، ويكونُ ذلك إمّا لغايةٍ يتبنّاهَا الشّاعرُ أو لتحقيقِ إيقاعٍ موسيقيّ أو لتلبيةِ حالاتٍ نفسيّةٍ شعوريّةٍ يعانِيها الشّاعرُ، وهكذا يصبحُ "صوتُ الحرفِ كأنّه نقرةٌ تتبعُ أخرى على وترٍ واحدٍ فيتميّزُ الرّنينُ، ويقوّي باعثَ الإيقاظِ والتّأثيرِ"[1]، ويُلمَسُ الإيقاظُ عن طريقِ الأصواتِ وصفاتِها من حيثُ الجهرُ أو الهمسُ، ويلاحظُ على الشّعراءِ توظيفُ الأصواتِ المهموسةِ للتّعبيرِ عن حالاتِ الحزنِ والانكسارِ النّفسيّ، وهذا ما وقفنَا عليه من خلالِ قصيدةِ **عجبتُ لنفسِي**:

عَجِبْتُ لِنَفْسِي كَيْفَ جُرْتُ عَلَى نَفْسِي... وَأَذْلَلْتُهَا طَوْعًا لَمِنْ سَرَّهُمْ حَبْسِي

وَلَا عَجَبَ إِنْ كُنْتُ أَحْسَنْتُ لِلَّذِي ... تَعَمَّدَ إِيذَائِي وَشَارَكَ فِي تَعْسِي

"فَأَحْسِنْ إِلَى مَنْ قَدْ أَسَاءَ " شِعَارُ مَنْ ... أَرَادَ مَقَامَ اَلْقُرْبِ مِنْ حَضْرَةِ اَلْقُدْسِ

وَفِي صِلَةِ اَلْإِنْسَانِ بِالنَّاسِ وَحْشَةٌ ... وَخَلْوَتُهُ بِاَللَّهِ مَجْلَبَةُ اَلْأُنْسِ

وَلَمْ أَجْنِ مَا يَقْضِي بِحَبْسِي وَإِنَّمَا ... دَعَوْتُ إِلَى اَلْإِسْلَامِ بَيْنَ بَنِي جِنْسِي

وَهَلْ يَأْمُرُ اَلْإِسْلَامُ إِلَّا بِمَا بِهِ ... خُرُوجُ بَنِيْ اَلْإِنْسَانِ مِنْ حَمْأَةِ اَلرِّجْسِ ؟

وَمَاذَا اِسْتَفَدْنَا مِنْ تَحَرُّرِ أَرْضِنَا ... سِوَى بَيْعِنَا اَلْإِسْلَام بِالثَّمَنِ اَلْبَخْسِ ؟[2]

يبعثُ حرفُ السّينِ نغماً حزيناً يزدادُ كلّما تواترَ ترديدُه فيتأثّرُ المتلقّي بمشاعرِ الحزنِ وتنتقلُ إليه تلكَ الشّحناتُ فتستحوذُ على كيانِه هذا ما يريدُه سَحنونُ، لذلك اختارَ هذا الحرفَ لأنّه

[1] – محمد حسين شرشر، البناء الصّوتيّ في البيان القرآنيّ، دار الطّباعة المحمّديّة، القاهرة، ط1، 1988م، ص: 91.

[2] – يُنظر :أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 26،25.

"صوتٌ لثويٌّ احتكاكيٌّ مهموسٌ"[1]، وبذلك أدَّى إلى أنْ يسودَ السّكونُ ويخيّم الحزنُ على جوّ القصيدةِ العامّ، فتكرارُ الصّوتِ أعطَى "له دلالةً محوريّةً في بنيةِ دلالةِ نصِّه العامّةِ"[2]، تكرارُ صوتِ الهمسِ في الكلماتِ (نفسي، سرّهم، حبسي، تعسي، أساء، الأنس، الرّجس، البخس)، وهذا التّوزيعُ عكسَ جليّاً النّفسيّةَ المنكسرةَ للشّاعرِ وتعجّبِه من إذلالِ نفسِه لمنْ سرَّهم أسْرُه، وينمّ ذلك عن مشاعرِ الحسرةِ والنّدمِ، والتّكرارُ المتراكمُ خلقَ إيقاعاً داخليّاً حزيناً يقطرُ أسًى وتشاؤُماً، "وكلّما تشابهتْ الأبنيةُ اللّغويّةُ فإنّها تمثّلُ بنيةً نفسيّةً متشابهةً تهدفُ إلى تبليغِ الرّسالةِ عن طريقِ التّكرارِ والإعادةِ"[3]، وهذا ما بلّغَه تكرارُ حرفِ السّينِ من رموزٍ وإيحاءاتٍ تنبِي عن المعاناةِ والشّجنِ.

وقدْ يرَى الشّاعرُ أحياناً في حروفِ المدِّ متنفّساً له ووعاءً يتحمّلُ ذلك الكمَّ الكّبيرَ من الزّفراتِ النّفسيّةِ مثلما جاءَ في قصيدةِ **مُناجَاةِ البَحْرِ 2**:

يَا صَامِتًا يَتَكَلَّمْ ... وَضَاحِكًا يَتَأَلَّمْ !

وَيَا خَطِيبًا بَلِيغًا ... وَمُعْرِبًا وَهُوَ أَعْجَمْ !

وَمَانِحًا كُلَّ سِرٍّ ... لِشَاعِرٍ يَتَرَنَّمْ !

لَكِنَّهُ عَنْ سِوَاهُ ... بِسَيْرِهِ يَتَكَتَّمْ!

يَا رَاضِيًا مُطْمَئِنًّا ... وَسَاخِطًا يَتَبَرَّمْ

وَيَا حَلِيمًا وَقُورًا ، ... وَثَائِرًا لَيْسَ يَرْحَمْ

يَا مُوَدِّعًا كُلَّ لُغْزٍ ... يَا حَاوِيًا كُل مُبْهَمْ

يَا بَحْرُ يَا خَيْرَ دُنْيَا ... فِيهَا اَلْجَمَالُ تَجَسَّمْ

[1] – كمال بِشر، علم الأصوات، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، ص: 301.

[2] – محمد السّيد أحمد الدّسوقي، إنتاج المكتوب صوتا (دراسة في إبداع الصّوت، النّص الأدبيّ)، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2008م، ص: 13.

[3] – ابن جنّي، الخصائص، تح: محمّد علي النّجار، دار الكتاب المصريّة، القاهرة، ص: 145.

يَا بَحْرُ يَا إِلْفَ رُوحِيْ ... وَأُنْسَهَا حِينَ تَسْأَمْ

نَجْوَاكَ دُنْيَا خَيَالِي ... إِذَا دَجَا اَللَّيْلُ خَيَّمْ[1]

ترجيعُ حرفِ المدِّ (الألف) يُوحِي بما كان يكتمُه منْ آهاتٍ وتوجّعاتٍ، وينتظرُ الوقتَ المناسبَ لإطلاقِها، ولمْ يجدْ أفضلَ من فرصةِ مناجاتِه للبحرِ وإسقاطِ أساهُ على تلكُم الأمواجِ المتلاطمةِ الّتي تخبرُ عن سخطٍ واضطراب في المشاعرِ، وهذا النّوعُ "يكرّسُه الأسلوبُ اللّغويُّ لمحاكاةِ الحدثِ بتكريرِ حروفِ الصّيغةِ مع ما يُصاحبُ ذلك من إبرازِ الجرسِ"[2]، وهذِه الالتفاتةُ لحروفِ المدِّ قد مدّتْ الإيقاعَ الدّاخليَّ بدفقاتٍ نفسيّةٍ تتلوّنُ بالكآبةِ، وأعطاهُ نفساً يتنفّسُ من خلالِه والتّضادُ الموظّفُ أضْفَى جماليّةً خاصّةً على القصيدةِ.

أ/حُرُوفُ الجَرّ:

كرّرَ **أحمدُ سحنونُ** حروفَ الرّبطِ بكثرةٍ وذلكَ لأداءِ رسالةٍ ما أو التّأكيد على غايةٍ ما، ومن أمثلةِ ذلكَ قصيدتُه **الأخلاق** الّتي وجّهَها للنّشءِ في أناشيدِه المدرسيّةِ، يقولُ فيها:

إِلَى الخُلُقِ الحَمِيدْ... **إِلَى** الخُلُقِ الحَمِيدْ

إِلَى الخُلُقِ الحَمِيدْ ...شَبَابَ الغَدِ العَتِيدْ

إِلَى اَلصِّدْقِ وَالْوَفَاءْ . . . **إِلَى** اَلْحِلْمِ وَالْحَيَاءْ

إِلَى اَلْحَزْمِ وَالْمَضَاءْ . . . **إِلَى** اَلْبَرِّ بِالْوُعُودْ

إِلَى اَلنُّبْلِ وَالْعَفَافْ . . . . **إِلَى** نُصْرَةِ اَلضِّعَافْ

إِلَى نَحْوِ اَلِاخْتِلَافْ . . . فَمَا مِثْلُهُ مُبِيدٌ

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 32،31.

[2] – عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعيّة في شعر البحتري دراسة نقديّة تحليليّة، منشورات قار يونس، ليبيا، ط1، 2007م، ص: 193.

إِلَى اَلْجِدِّ وَالدَّؤُوبْ . . .**إِلَى** اَلصَّبْرِ فِي اَلْخُطُوبْ

لِكَيْ نَسْبِقَ اَلشُّعُوبْ .. . **إِلَى** اَلْمَجْدِ وَالْخُلُودْ[1]

تفيدُ (إلى) في معانِيها بلوغَ الغايةِ، وتكرارُها لدليلٌ قاطعٌ على أهميّةِ الغايةِ الّتي يهدفُ الشّاعرُ إلى أنْ يبلغَها الجيلُ القادمُ (الصّغار)، وكأنَّ الشّاعرَ تصوّرَ السّؤالَ في ذهنِ المتعلّمِ حولَ الطّريقِ الّتي ينبغِي أنْ يسلُكَها، فأجابَه مستعيناً بحرفِ الجرّ (إلى) لتقودَه إلى مبتغاهُ منْ خلق، صدق، وفاء، نبل، عفاف، حلم، برّ، وجدَّ في سبيلِ السّبقِ في مضمارِ الحضارةِ والتّطوّرِ لنيلِ المجدِ.

وفي موضعٍ آخرَ كرّرَ حرفَ الجرّ (في) كما جاءَ في قصيدةِ **يومِ الجمعةِ**:

أَحْبِبْ بِيَوْمِ اَلْجُمْعَهْ . . . فَهُوَ لَنَا يَوْمُ دَعَهْ

فِيهِ مِيَاهٌ جَارِيَهْ . . . **فِيهِ** طُيُورُ شَادِيَهْ

فِيهِ نَسِيمٌ عَابِرُ . .. **فِيهِ** أَرِيجٌ عَاطِرُ

فِيهِ فَرَاشٌ حَائِمُ . . . **فِيهِ** إِوَزٌّ عَائِمُ

فِيهِ أَفَانِينُ اَلزَّهَرْ. . . تَضْحَكُ عَنْ مِثْلِ اَلدُّرَرْ

فِيهِ مَنَاظِرُ اَلْفُتُونْ . . . **فِيهِ** مِنْ اَلْحُسْنِ فُنُونْ

فِيهِ جَلَاءُ اَلنَّاظِرِ . . . **فِيهِ** حَيَاةُ اَلشَّاعِرِ

أَحْبِبْ بِيَوْمِ اَلْجُمْعَهْ . . . فَهُوَ لَنَا يَوْمُ دَعَهْ[2]

جاءَ تكرارُ حرفِ الجرّ (في) ملتصقاً بضميرِ الهاءِ العائدِ على يومِ الجمعةِ، واستعملَ هذا الحرفَ ليبيّنَ لنا قيمةَ هذا اليّومِ في قلوبِ المسلمينَ لأنّه عيدٌ يتكرّرُ أسبوعيّاً، ونظراً لتكرّرِه كانَ لزاماً على

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، مجموعة الأناشيد المدرسيّة (مصدر سابق)، ص: 08.

[2] – يُنظر: (المصدر نفسه)، ص: 15.

الشّاعرِ أنْ يلبسَ ثوبَ الإمامِ الدّاعيةِ ويكرّرُ على مسامعِ الطّلابِ المزايا الّتي خصَّها الله بهذا اليومِ العظيمِ، ومفادُ التِّكرارِ ترسيخُ كلّ ما هو جميلٌ عنه وتحبيبُه للنّاشئَةِ.

ب/ حُرُوفُ النَّفْيِ:

بصَمَتْ حروفُ النّفيِ على حضورِها في أعمالِ **سحنونَ** الشّعريةِ، على غرارِ ما تكرّرَ في قصيدةِ **رَبِيعِ اَلسِّجْنِ " 1 "**، الّتي جاءتْ مليئةً بحرفِ (**لا**) النّافيةِ، يقولُ فيها:

جَاءَ فَصْلُ اَلرَّبِيعِ يَخْتَالُ عُجْبًا ... وَأَنَا **لَا** أَرَى جَمَالَ اَلرَّبِيعْ

أَنَا فِي اَلْبَيْتِ **لَا** أَرَى غَيْرُ بَيْتِي ... جَعَلُوهُ سِجْنِيْ **وَلَا** مِنْ شَفِيعْ

لَا أَرَى اَلرَّوْضَ حَافِلاً بِالْأَزَاهِيرِ ... **وَلَا** اَلنَّهْرُ فِي خَرِيرٍ بَدِيعْ

لَا وَلَا اَلْعُشْبُ فِي اَلْهِضَابِ وَفِي ... اَلسَّفْحِ **وَلَا** اَلطَّيْرُ سَاحِرٌ لِلْرَّجِيعْ

لَا وَلَا أَشْهَدُ اَلْمَرَاعِي وَقَدْ ... خَفَّ إِلَيْهَا اَلْقَطِيعُ بَعْدَ اَلْقَطِيعْ

لَا تَرَى فِي اَلرَّبِيعِ غَيْرَ مُزِيحٍ ... لِلْهُمُومِ وَلِلسُّرُورِ مُذِيعْ

غَيْرُ هَذَا اَلسَّجِينِ فِي اَلْبَيْتِ **لَا** يَشْعُرُ ... إِلَّا بِحَسْرَةٍ فِي اَلضُّلُوعْ

إِنْ يَغِبْ شَاعِرُ اَلرَّبِيعِ فَمَنْ ذَا ... يَتَغَنَّى إِذْنَ بِحُسْنِ اَلرَّبِيعْ[1]

هذا التّكرارُ يبيّنُ نفيَ الشّاعرِ عدمَ رؤيتِهِ للرّبيعِ فهو لم يعدْ سجيناً في زنزانتِه ولكنَّه سجينٌ في بيتِهِ مادامَ لا يستطيعُ التّمتّعَ بجمالِ الرّبيعِ ومناظرِهِ الآسرةِ الخلاّبةِ، كما أنَّ "للتّكرارِ وظائفَ التّوكيدِ والإيحاءِ ودورُه في بناءِ الصّورةِ الكلّيةِ، للبيتِ والقصيدةِ في آنٍ، وتحوير مسارِها الدّلالي"[2]، وما حزَّ في نفسِ الشّاعرِ أنّهُ شاعرُ الرّبيعِ ولكن للأسفِ لا يمكنُه تكحيلُ عينيهِ بما يحبُّ وما يزيلُ عنه غصصَ

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 18.

[2] – يوسف ناوري، الشّعر الحديث في المغرب العربيّ، ج2، ص: 144.

معاناتِه، وهذا النّفيُ ينتقلُ تردّدُه إلى نفسيّةِ القارِئ فيتعاطفَ معه ويؤيّدُ رفضَه المطلقَ لهذا الرّبيعِ في السّجنِ.

وكرّرَ الشّاعرُ حرفَ النّفيِ (لم) في أبياتِ **أَعْظِمْ بِهَا سِيرَةً** الّتي نُظِمَتْ إِحْيَاءً لِذِكْرَى اَلشَّيْخِ مُبَارَك اَلْمِيلِي وَنُشِرَتْ بِعَدَدِ 26 مِنْ اَلْبَصَائِرَ بِتَارِيخِ 26 رَبِيعْ اَلثَّانِيَ عَامَ 1367 لِلْهِجْرَةِ :

ذِكْرَاكَ **لَمْ** تَبْرَحْ مَثَارَ شُجُونِ ... وَغَلِيلَ أَكْبَادِ وَسُهْدِ جُفُونِ!

لَمْ أَسْتَطِعْ مَرَّ اَللَّيَالِي مَحْوهَا ... وَلَسَوْفَ تَبْقَى بَعْدَ مَرِّ قُرُونِ

لَمْ يَنْسَ شَعْبُكَ يَا مُبَارَكُ عَالِمًا ... رَوَاهُ مِنْ وَرْدَ اَلنُّهَى بِمَعِيْنِ

لَمْ يَقْضِ بِالتَّأْبِينِ بَعْضَ حُقُوقِهِ ... وَأَقَلُّهُنَّ إِقَامَةُ اَلتَّأْبِينِ

لَمْ يَنْسَ شَعْبُكَ جِلْفَ جَدٍّ لَمْ يَمَلْ ... أَبَدًا لِلَذَّةِ رَاحَةٍ وَسُكُونِ !

لَمْ يَنْسَ شَعْبُكَ بَانِيًا بِيَرَاعِهِ ... أُسُسَ اَلْعُلَا وَدَعَائِمَ اَلتَّمْكِينِ

وَمَضَيْتَ **لَمْ** تَعْلَقْ بِعِرْضِكَ وَصْمَةٌ ... لِجِوَارِ رَبِّكَ بَيْنَ حُوْرٍ عِيْنِ

أَعْظِمْ بِسِيرَتِكَ اَلَّتِي لَوْ تُحْتَذِي ... **لَمْ** يَبْقَ شَعْبُكَ فِي قُيُودِ سَجِينِ[1]

يغرّدُ سحنونُ بصوتِ النّافي في تأكيدٍ منه أنّهم لم ينسَوا ما قدّمَه لشعبِ الجزائرِ الأبيّ، ولم ينسَ شعبُه ما تركَ العلّامةُ مباركُ الميليّ من علمٍ غزيرٍ فتحَ أعينَهم على الحقّ، فراحَ الشّاعرُ يردّدُ صوتَ النّفي الّذِي يجيشُ في صدرِه ويرفضُ أنْ يذهبَ ما قامَ به منْ جهودٍ سدًى، لهذا نلاحظُ تكريرَ قولِه (لم ينس) الّتي أعطتْ إيقاعاً يصدحُ بالوفاءِ والحماسةِ نظيرَ ما خلّفَه شيخُ الجمعيّةِ.

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 256،257.

2- تِكْرَارُ الأَلفَاظِ:

لا يقلُّ تكرارُ الألفاظِ أهميّةً عن تكرارِ الحروفِ سواءً كانَ اللّفظُ المكرّرُ اسمًا أو فعلاً، لكونِه "يفسّرُ لنا أهميّةَ هذِه اللّفظةِ المكرّرةِ ضمنَ السّياقِ العامّ لتجربةِ الشّاعرِ، وقد تكونُ الكلمةُ المكرّرةُ هي جوهرُ الموقفِ ومفتاحُ الرّؤيةِ"[1]، للّفظةِ دورٌ مهمٌّ في بناءِ النّصِّ فهي تدلُّ المتلقّي على النّقطةِ المحوريّةِ الّتي يسعَى الشّاعرُ إلى تأكيدِها، وهذا ما سنقفُ عليهِ من خلالِ الأمثلةِ الموالية:

أ- تِكْرَارُ الأَفْعَالِ:

يساهمُ تكرارُ الأفعالِ في إعطاءِ حركيّةٍ للنّصِ لأنّه يحتوي على حدثٍ وزمنٍ، وقدْ يفرضُ وجودُه كبنيةٍ جماليّةٍ في كيانِ المتلقّي، وقصيدةُ **اَلذِّكْرَى اَلْأُولَى** لِوَفَاةِ اَلْإِمَامِ مُحَمَّدِ اَلْبَشِيرِ اَلْإِبْرَاهِيمِي فِي 19 مَايْ سَنَة 1966م نموذجٌ يوضّحُ ذلكَ:

لَا تَقُلْ يَا نَاعِي اَلْأَحْرَارَ مَاتَا ... لَمْ يَمُتْ مَنْ عَلَّمَ اَلنَّاسَ اَلْحَيَاتَا

عِشْتَ عُنْوَانَ خِلَالٍ فَذَّةٍ ... أَدَبًا جَمًّا وَحُلْمًا وَأَنَاتَا!

عِشْتَ نَبْعًا صَافِيًا يَرْوِي اَلنُّهَى ... لِتَرَى أَبْنَاءَهَا صَيْدًا كُمَاتَا

عِشْتَ تَرَى اَلنَّشْءَ كَيْ يَسْمُوَ إِلَى ... مُسْتَوَى اَلنُّضْجِ كَمَا تَرْعَى اَلنَّبَاتَا

عِشْتَ نَبْعًا صَافِيًا يَرْوِي اَلنُّهَى ... **عِشْتَ** نَجْمًا ثَاقِبًا يَهْدِي اَلسُّرَاتَا

عِشْتَ عُمْرًا كُلُّهُ سَعْيٌ إِلَى ... وَحْدَةٍ تُصْبِحُ لِلْمَجْدِ أَدَاتَا !

عِشْتَ تَبْنِي فَتَهَدَّمْتَ بِمَا ... **عِشْتَ** تَبْنِيهِ وَأَتْعَبْتَ اَلْبُنَاتَا[2]

كرّرَ **أحمدُ سحنونُ** الفعلَ (عشتَ) الّذِي يحملُ بين طيّاتِه معنى الحياةِ رغمَ وفاةِ المعنِيّ، والفعلُ من حيثُ صياغتُه ماضٍ مستغرقٌ في المستقبلِ، فالشّيخُ البشيرُ الإبراهيمِي لا يزالُ حيّاً بينَ أبناءِ وطنِه

[1] - آمنة بلعلى، أثر الرّمزية في بنية القصيدة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1995م، ص: 104.

[2] - يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 259.

جرّاءَ ما خلّفَه من علمٍ وآثارٍ، وما أضفَى جماليّةَ وجودِ الأضْدادِ (**عِشْتَ** تَبْنِي فَتَهَدَّمْتَ) الجمعُ بين البناءِ والهدمِ لتوضيحِ الصّنيعِ الّذِي خلّدَ اسمَ هذا العالِمِ الجليلِ ليومِ النّاسِ هذَا.

يعاودُ الشّاعرُ تحميلَ نصوصِه همَّ أحزانِه الّتي لا تكادُ تنتهِي، ويفصحُ هذه المرّةَ بوجعِه في قصيدةِ **بَكَيْتُ** الّتي يردّدُ فيهَا:

بَكَيْتُ وَلَمْ يُشْفِنِي مَا **بَكَيْتُ** ... عَلَى كُلِّ مَيْتٍ خَلَا مِنْهُ بَيْتُ

بَكَيْتُ عَلَى كُلِّ ذَنْبٍ جَنَيْتُ ! ... **بَكَيْتُ** عَلَى خُطُوَاتٍ مَشَيْتُ !

بَكَيْتُ عَلَى أَنَّنِي قَدْ سَعَيْتُ ! ! ... إِلَى مَا رُمْتُهُ وَاشْتَهَيْتُ !

لِذَا قَدْ **بَكَيْتُ** وَيَا مَا **بَكَيْتُ** ... وَلَمْ يُشْفِنِي كُلُّ مَا قَدْ **بَكَيْتُ**[1]

يبعثُ **أحمدُ سحنونُ** برسائلَ دينيّةٍ تشعُّ بنورِ الطُّهرِ الّذي تمارسُه نفسُه اللّوامةُ، فيرتدِي لباسَ الرّجلِ الزّاهدِ الورعِ، الّذِي ما ينفكُّ يؤُوبُ إلى ربِّه بعدَ كلِّ ذنبٍ يقترفُه، وعيناهُ تفيضانِ من الدّمعِ، واستخدمَ الفعلَ (بكيتُ) مكرّرًا عدّةَ مرّاتٍ ليبيّنَ ندمَه وأنّه صاحبُ ضميرٍ حيٍّ، ورغمَ كلِّ ذلكَ البكاءِ يرجعُ خائباً ورغمَ نحيبِه إلّا أنّه لم يشفِ غليلَه.

ب- تِكْرَارُ الأَسْماءِ:

إذا كانَ الفعلُ يدلُّ على الحركيّةِ فإنَّ الاسمَ يدلُّ على الثّباتِ، ويأتي به الشّاعرُ مكرّرًا ليوازنَ به نفسيّتَه ومشاعرَه فيجعلُهما يعيشانِ الاستقرارَ والثّباتَ، وعادةً ما يفضّلُ سحنونُ تكرارَ الكلماتِ الدّينيّةِ نحو ما وردَ ذكرُه في قصيدةِ **رَمَضَانَ** الّتي لُحِّنَتْ وَأُنْشِدَتْ فِي السِّجْنِ بِمُعْتَقَلِ " بُوسُويْ "لَحَّنَهَا اَلْفَنَّانُ هَرُون اَلرَّشِيد .

اَلنُّورُ شُعَاعٌ بِكُلِّ مَكَانٍ ... وَالْكَوْنُ مُصْغٍ وَالنُّجُومُ رَوَانْ

وَعَلَى اَلْوُجُوهِ نَضَارَةُ اَلْإِيمَانِ ... يَا لِلْجَمَالِ يَشِعُّ فِي " **رَمَضَانْ** "

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 326.

" **رَمَضَانُ** " شَهْرُ اَلْبِرِّ وَالْإِحْسَانِ ... " **رَمَضَانُ** " شَهْرُ اَلصَّوْمِ وَالْقُرْآنْ

" **رَمَضَانُ** " أُغْنِيَةٌ بِكُلِّ لِسَانٍ " ...**رَمَضَانُ** " إِنَّكَ غُرَّةُ اَلْأَزْمَانْ

" **رَمَضَانُ** " فِيكَ تَيَقُّظُ اَلْوِجْدَانِ ... " **رَمَضَانُ** " فِيكَ تَحَرُّرُ اَلْإِنْسَانْ[1]

يفضّلُ الشّاعرُ توظيفَ الكلماتِ الدّينيّةِ كثيراً، وهو منطقيٌّ لأنّه داعيةٌ وإمامٌ مصلحٌ قبلَ أنْ يكونَ شاعراً، لذلك نراهُ يهلّلُ بقدومِ الشّهرِ الفضيلِ ويكرّرُ لفظةَ (رمضان) لعلمِه التّامِ بما فيهِ من فضائلَ في جوٍّ من النّشوةِ والفرحِ وكأنّهُ طفلٌ فرحٌ بمقدمِ العيدِ، ولكن في الجانبِ الآخرِ يتراءَى له حزنٌ عميقٌ ورغبةٌ دفينةٌ، حيثُ عادَ رمضانُ وهو لمْ يعدْ إلى بيتِه بينَ أهلِه وأصحابِه وسيمضِيه في السّجنِ، وهو لم يصرّحْ بذلكَ وإنّما رأَى في الشّهرِ الفضيلِ طبيباً يُداوِي كلَّ أسقامِه.

ومن بينِ الألفاظِ الّتي كرّرَها الشّاعرُ وبكثرةٍ، بلْ واتّخذَها عنواناً لقصيدتِه، لفظةُ (**ذِكْرَاكَ**):

ذِكْرَاكِ مَلْءَ فَمِي وَشَغَلَ لِسَانِي ... وَحَدِيْث أَفْكَارِي وَهَمَسَ جَنَانِيَ

ذِكْرَاكِ أُغْنِيَتِي اَلَّتِي أَشْدُو بِهَا ...فَتَذُوب فِي نَغَمَاتِهَا أَحْزَانِي !

ذِكْرَاكِ تُطْفِئُ مَا بِقَلْبِي مِنْ جَوًى ... قَدْ كَادَ يُلْهِبُ مِنْ لَظَاهُ كِيَانِي

ذِكْرَاكِ نَفْحُ اَلرَّوْضُ تَفْعَلُ بِي كَمَا ... فَعَلَتْ بَنَانُ اَلرِّيحِ بِالْأَغْصَانِ

ذِكْرَاكِ تَبْعَثُ فِي فُؤَادِي نَشْوَةً ... هِيَ فِي فَمِي أَحْلَى مِنْ اَلْأَلْحَانِ

ذِكْرَاكِ تُنْسِينِي مَتَاعِبَ شَقْوتِي ... وَتَزِيد فِي جَذَلِي وَفِي اِطْمِئْنَانِي

ذِكْرَاكِ فَيْضُ اَلْحُبِّ بَيْنَ جَوَانِحِي ... وَخَيَالَكِ اَلْمُوحِي إِلَى اَلْأَذْهَانِ

ذِكْرَاكِ دُنْيَا اَلشِّعْرِ كُلَّ رَغَائِبِي ... فِي هَذِهِ اَلدُّنْيَا وَكُلِّ أَمَانِي[2]

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 140.

[2] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (المصدر نفسه)، ص: 174.

يحاولُ الشّاعرُ التّخفيفَ عنْ نفسِه بسببِ المأساةِ الّتي يعانِيها في السّجنِ، فيعمدُ إلى تكرارِ كلمةِ ذِكراك متحدّثاً عن ابنتِه في محاولةٍ منه لنسيانِ ما يحيطُ به منْ آلامٍ وأوجاعٍ وأنْ يعيشَ مع ذكرياتِ السّرورِ الّتي مازالتْ محفورةً في ذاكرتِه، علَّه يتأسَّى بها ويتجاوزُ واقعَه المريرَ المفروضَ عليه، لذلك راحَ يبحثُ عن الهدوءِ والسّكينةِ بين ركامِ الذّكرياتِ.

3- تِكْرَارُ الضَّمَائِرِ:

تُؤدِّي الضّمائرُ دوراً مهمّاً في التّعبيرِ عمّا يختلجُ في صدرِ الشّاعرِ من مكنوناتٍ تُتعبُ قلبَه وتحيّرُ لُبَّه، وقصيدةُ **أنت** خيرُ نموذجٍ لهذا:

أَنْت عَبِيرُ اَلزَّهْرِ فِي رَوْضَةٍ أَثْمَلَهَا اَلْفَجْرُ بِخَمْرِ اَلنَّدَى !

أَنْت عَنَاءُ اَلطَّيْرِ فِي أَيْكَةٍ تَرْقُصُ لِلطَّيْرِ إِذَا غَرَّدَا

أَنْت رَفِيفُ اَلْقَلْبُ فِي قُبْلَةٍ مُنْعِشَةٍ تَطْفِيءُ حُر اَلصَّدَى !

أَنْت دَبِيبُ اَلْبُرْءِ فِي مُهْجَةٍ كَادَتْ تَلَاقِي مِنْ أَسَاهَا اَلرَّدَى

أَنْت أَمَانُ اَلْأَنْفُسِ اَلْخَائِفَةِ وَالْهَوْلِ يَدْنُو مِنْ حِمَاهَا خُطَاهُ

أَنْت خَيَالَاتُ رُؤَى سَالِفِهِ مَا بَيْنَ إِقْبَالِ وَعَزَّ وَجَاهٍ !

أَنْت وَمِيضُ اَللَّمْحَةِ اَلْخَاطِفَةِ مِنْ أَمَلٍ حُلْوٍ لَذِيذٍ جَنَاهُ!

أَنْت ظِلَالُ اَلْوَاحَةِ اَلْوَارِفَةِ آوَى إِلَيْهِ مِنْ هَجِيرِ اَلْحَيَاةِ !

أَنْت جَمَالُ اَلْكَوْنِ فِي نَاظِرِي لَوْلَاكَ لِمَ أَبْصَرَ جَمَالُ اَلْوُجُودِ

أَنْت أَرْبَح اَلْخُلْدُ فِي خَاطِرِي لَوْلَاكَ لَمْ أَعْرِفْ مَعَانِي اَلْخُلُودِ

أَنْت سَمَاءُ اَلْوَحْيِ لِلشَّاعِرِ! يَنْهَلُ مِنْهَا كُلَّ مَعْنَى شُرُودِ

أَنْت لَذِيذٌ اَلنَّوْمِ لِلسَّاهِرِ قَدْ ذَادَ عَنْهُ اَلْهَمُّ طَعْمَ اَلْهُجُودِ[1]

سيطرَ ضميرُ المخاطَبِ المفردِ المؤنّثِ على كلِّ القصيدةِ، للتّأكيدِ أنّ الخطابَ الشّعريَّ موجّهٌ إلى فلذةِ كبدِه الّتي تمثّلُ عالَمَه الجميلَ معبّراً في ذلكَ على شدّةِ شوقِه، راسمًا ملامحَ الرّوحِ الأبويّةِ الّتي زعزعتْ مشاعرَه وراحَ يسرحُ في الحكاياتِ، كلُّ ذلك رسمَه بالضّميرِ أنت "فضلاً عن إنتاجِهِ دلالةً موسيقيّة تتعانقُ مع القضيّةِ الّتي تسعَى إليها الرّسالةُ الشّعريّةُ"[2]، هو تكرارٌ رومانسيٌّ عاطفيٌّ بامتيازٍ يحيلُ إلى تجربةِ الشّاعرِ بالسّجنِ، لهذا أرادَ التّشبّعَ بما هو خارجَ أسوارِ سجنِه.

وفي قصيدةِ **العُمَّال** كرّرَ الشّاعرُ الضّميرَ (نحن) فكانَ علامةً فارقةً في القصيدةِ:

نَحْنُ عُمَّالُ اَلْبِلَادِ ... ! **نَحْنُ** رَمْزُ الِاتِّحَادِ !

نَحْنُ أَبْنَاءُ " اَلشَّمَالِ " ... قَدْ خُلِقْنَا لِلنِّضَالِ

نَحْنُ جُنْدٌ وَعَتَاد ! ... فِي مَيَادِينِ اَلْجِهَادْ

لَمَّ نَهْبْ قِوَى اَلْعِدَى ... إِنْ نَهْب **نَحْنُ** فَمَنْ ؟

إِنَّمَا **نَحْنُ** أُسُوْد ... عَنْ عَرِينَنَا نَذُودْ

نَحْنُ حِصْنٌ لِلْوَطَنْ ... **نَحْنُ** دِرْعٌ وَمِجَنْ

نَحْنُ رُوحٌ وَبَدَنْ ... نَتَّقِي عَنْهُ **اَلْمِحَنْ**

نَحْنُ لِلْجَزَائِرْ ! ... مَوْطِنُ اَلْمَفَاخِرْ

نَحْنُ لِلْمَآثِرْ ! ... **نَحْنُ** لِلْخَلْقِ اَلْحَسَنْ

كُلُ مَا يُرْقِي اَلْبِلَادْ ! ... فَلَهُ **نَحْنُ** عِمَادْ

[1] – يُنظر: (المصدر نفسه)، ص: 64.

[2] – إبراهيم جابر علي، البنية الصّوتيّة في الشّعر الحديث، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، دط، 2014م، ص: 205.

نَحْنُ لِلْعِزِّ سِنَادْ ... **نَحْنُ** لِلْمَجْدِ ثَمَنْ[1]

جنحَ سحنونُ إلى تكرارِ ضميرِ جماعةِ المتكلّمينَ، ليتحدّثَ بلسانِ العمّالِ حتّى يمجّدَ ما يقومونَ به ويبعثُ في نفوسِهم الحماسَ والحيويّةَ، وفي هذا البابِ تذكيرٌ بقيمِ الإسلامِ الدّاعيةِ للعملِ ولو في آخرِ رمقٍ من الحياةِ.

4- تِكْرَارُ الأَسَالِيبِ:

لم يخلُ ديوانَ الشّاعرِ من تكرارِ الأساليبِ الّتي تخدمُ الغرضَ الّذِي يريدُه، وقصيدةُ **رَبَّاهُ!** مثالٌ عنها:

رَبَّاهُ طَالَتْ غَيْبَتِي عَنْ مَوْطِنِي ! ... **فَمَتَى** أَعُود لِمَوْطِنِي رَبَّاهْ ؟ !

وَمَتَى أَرَى ظَبْيًا أَغَنَّ تَرَكْتهُ !... قَدْ كَانَ يَلْفِظُ مِنْ أَسَاهُ حَشَاهْ !

وَمَتَى تَعُودُ سَعَادَتِي " بِسَعِيدَتِي " ... فَلَهَا فُؤَادٌ يَكْتَوِي بِجَوَاهْ !

وَمَتَى أَعُود إِلَى " رَجَاءَ " مُنْيَتِي ... فَأَرَى مُحَيَّاهُ وَأَلْثِمُ فَآهْ ؟ ؟

وَمَتَى أَرَى " فَوْزِي " فَرُؤْيَةُ وَجْهِهَا ... تُشْفِيَ فُؤَادِي أَوْ تَبَلَّ صَدَاهْ ؟

وَمَتَى تَرَى عَيْنَايَ عَيْنَي " زَيْنَبْ ... " فَالظَّبْيُ زَيْنَبُ أَوَّلُهَا عَيْنَاهْ ؟

وَمَتَى يُلَاقِينِي هَزَارِي مُنْشِدًا ... لَحْن اَللِّقَاءِ وَانْتَشَى بِغِنَاهْ ؟

وَمَتَى أَرَى كُوخِي اَلصَّغِيرَ فَطَالَمَا ... ذُقْتُ اَلْهَوَى فِيهِ وَطَيْبَ جَنَاهْ ؟

وَمَتَى أَرَى صَحْبِي وَأَهْلَ مَوَدَّتِي ... فَيَتِمُّ لِلْقَلْبِ اَلْمُشَوّقِ هَنَاهْ ؟

وَمَتَى أَرَى حُسْنَ " اَلْجَزَائِرِ " يَا تُرَى ؟ ... وَأُزِيحُ ظُلْمَةَ مُقْلَتِي بِسَنَاهْ ؟

وَمَتَى أَرَى سِحْرَ اَلْخَمَائِلِ وَالرُّبَى ... وَأُعَانِقُ اَلْبَحْرَ اَلَّذِي أَهْوَاهْ ؟[1]

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 217،218.

يلاحظُ ابتداءُ **أحمدَ سحنون** بنداءٍ متضرّعٍ يدعُو ويناجِي ربَّه، بعدَ أنْ طالتْ غيبتُه ولمْ يعدْ يطيقُ صبراً عن فراقِ أهلِه، وهو ما تركه يطرحُ استفهاماتٍ متتاليةٍ عن الوقتِ الّذِي يسعدُه بلقاءِ أحبابِه، واستخدمَ اسمَ الاستفهامِ (متى) وهو ليسَ مجرّدَ استفهامٍ "فلَا يجوزُ أنْ ينظرَ إلى التّكرارِ على أنّه تكرارُ ألفاظٍ بصورةٍ مبعثرةٍ غير متصلةٍ بالمعنَى، أو بالجوّ العامّ للنّصّ الشّعريّ، بلْ ينبغِي أنْ ينظرَ إليهِ على أنّهُ وثيقُ الصّلةِ بالمعنى العامِ"[2]، فالمعنى العامُ يشيرُ إلى صرخةٍ من الأعماقِ جسّدَها في تكرارِ متَى؟.

شَوْقٌ وَذَوْقٌ ! ! ! قصيدةٌ تكرّرَ فيها أسلوبُ النّداءِ بالأداةِ (يا) حيثُ يقولُ فيها:

يَا أَرْض مِيلَادِ اَلنَّبِي مُحَمَّدِ ... بُورِكْتِ مِنْ أَرْضٍ وَمِنْ مِيلَادِ

يَا مَنْبَعَ اَلتَّقْوَى **وَيَا** أُفُقَ اَلْعُلَا ... **يَا** مَنْبَتَ اَلْآبَاءِ وَالْأَجْدَادِ

يَا زِينَةَ اَلدُّنْيَا **وَيَا** نَبْعَ اَلْحِجَى ... **يَا** مُلْتَقَى اَلْعِبَادِ وَالزُّهَّادِ

يَا سِرَّ أَعْمَاقِ اَلْوُجُودِ وَلُبَّهُ ... وَمَنَارَةَ اَلتَّوْجِيهِ وَالْإِرْشَادِ

يَا غُرَّةَ اَلتَّارِيخِ **يَا** رُشْدَ اَلنُّهَى ... **يَا** مُطَّلَعَ اَلْإِيجَادِ وَالْإِمْدَادِ

يَا مَوْطِنَ اَلْحَرَمَيْنِ **يَا** مَهْدَ اَلْهُدَى ... **يَا** مَشْرِقَ اَلنُّورِ اَلْمُبَيَّنِ اَلْهَادِي

يَا لَيْتَنِي مَا غِبْتُ عَنْكِ فَإِنْ أَمُتْ ...كَانَتْ هُنَاكَ مَنِيَّتِي وَرُقَادِي

يَا أُمَّةَ اَلْأَمْجَادِ لَا تَتَخَلَّفُوا ... عَنْ أَنْ تَزُورُوا مَنْبَتَ اَلْأَمْجَادِ![3]

---

[1] – يُنظر: (المصدر نفسه)، ص: 157.

[2] – موسى ربابعة، التّكرار في الشّعر الجاهليّ، دراسة أسلوبيّة، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النّقد الأدبي، 13/10 تموز 1988، ص: 15.

[3] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 315.

يتّسمُ هذا التّكرارُ لحرفِ النّداءِ بإبرازِ منزلةِ وقيمةِ المنادَى، فهو ينادِي أرضَ ميلادِ النّبي صلَى اللهُ عليه وسلّمَ، تلكَ الأرضُ الطيّبةُ الّتي تزخرُ بالمعجزاتِ، ويدعُو إلى عدمِ التّخلّفِ عن زيارتِها لأنّها أصلُ الأجدادِ، ويُمنّي نفسَه ويتمنَّى لو يلاقِي مصرعَه هناكَ، فالتّكراراتُ أعطتْ إيقاعاً ينضحُ بالأشواقِ لأرضِ النّبيّ ومقرُّ الوحيِ ومهبطُ الكراماتِ.

5- تِكْرارُ الظُّرُوفِ:

يحطُّ بنا الشّاعرُ هذه المرّةَ مع تكرارِ الظّرفِ في قصيدةِ **هُنَا وُلِدَ اَلْإِسْلَامُ** وقال عنها: نَظَمْتُهَا عِنْدَ زِيَارَتِي لِلْبِقَاعِ اَلْمُقَدَّسَةِ سَنَةَ 1968 م ، وَأَلْقَيْتُهَا فِي عَرَفَات فِي حَفْلَةٍ ضَمَّتْ نُخْبَةً مِنَ اَلْإِخْوَانِ اَلْعُلَمَاء وَالْأُدَبَاءِ وَالْأَصْدِقَاءِ :

هُنَا وُلِدَ اَلْإِسْلَامُ وَانْهَزَمَ اَلْكُفْرُ ... وَتَمَّ لِأَنْصَارِ اَلْحَنِيفِيَّةِ اَلنَّصْرُ

هُنَا كُلُّ شِبْرٍ مَنْبَعُ لِلسَّنَا **هُنَا** ... مَوَاطِئُ جِبْرِيلَ **هُنَا** " اَلْبَيْتُ وَالْحِجْرُ "

هُنَا " زَمْزَمُ " يَرْوِي اَلظِّمَاءَ **هُنَا** " اَلصَّفَا " ... " وَالْمَرْوَةُ " يَسْعَى فِي أَدِيمِهَا اَلسَّفَرُ

هُنَا " عَرَفَات " هَا **هُنَا** اَلْمَجْدُ كُلَّهُ ... **هُنَا** حَلَّتْ اَلتَّقْوَى **هُنَا** وُلِدَ اَلْفَخْرُ

هُنَا " غَارُ ثُوْرٍ " حَيْثُ كَانَ مُحَمَّدُ ... تَوَارَى وَنَسْجُ اَلْعَنْكَبُوتِ لَهُ سِتْرُ

هُنَا " أُحْدُ " مَثْوَى اَلْبُطُولَةِ وَالْفِدِىْ ... **هُنَا** مُلْتَقَى اَلنَّصْرِ اَلْعَظِيمِ **هُنَا** " بَدْرُ "

هُنَا " مَكَّةُ " حَيْثُ اَلْعُلَا حَطَّ رَحْلَهُ ... **هُنَا** " يَثْرِبُ " حَيْثُ اَلْبَرَاءَةُ وَالطُّهْرُ !

هُنَا عُرِفَتْ دُنْيَا اَلْفَضَائِلِ وَانْطَوَتْ ... حَيَاةٌ مِنْ اَلْآلَامِ وَانْكَشَفَ اَلضُّرُّ

هُنَا صَارَتْ اَلصَّحْرَاءُ رَوْضَةَ جَنَّةٍ ... فَلَا جَدْبُهَا جَدْبٌ وَلَا قَفْرُهَا قَفْرُ

وَمِنْ هَا **هُنَا** كَانَ اَلنَّبِي مُحَمَّدُ ... يُسَيِّرُ جُنْدَ اَللَّهِ يُقَدِّمُهُ اَلنَّصْرُ![1]

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 235.

استعانَ سَحنونُ بظرفِ المكانِ (هنا) وكرّرَه مليّاً ليبرزَ لنا قيمةَ الشّيءِ المشارِ إليه ومكانتِه، حينما شرعَ في تعدادِ أقدسِ الأماكنِ وأطهرِها على أفضلِ بقاعِ الأرضِ (مكّة والمدينة) وكأنّهُ دليلٌ أو مرشدٌ سياحيٌّ يعرّفُنا بمعالمَ دينيّةٍ قيّمةٍ، فأدَّى التّكرارُ وظيفتَه التّعريفيّةَ على أكملِ وجهٍ.

6- تِكْرَارُ العِبَارَاتِ:

يتمثّلُ التّكرارُ التّركيبيّ الّذِي يشملُ الجملةَ بنوعَيْها فعليّة واسميّة وشبه الجملة بنوعيها الظّرفيّةُ والمجرورةُ، في تكرارِ العباراتِ المستقلّةِ بمعناهَا من خلالِ ما تُؤدّيه من أدوار دلاليّةٍ تزيدُ من حركيّةِ وتكثيفِ المعاني داخلَ النّصِ، وهذا حالُ قصيدةِ **مَاتَ اِبْنُ بَادِيسَ** ! الّتي قالَ عنها: نَظَمْتُ هَذِهِ اَلْقَصِيدَةَ يَوْم مَاتَ اَلْفَقِيدُ اَلْعَظِيمُ بِالذَّاتِ فِي 16 أَفْرِيل سَنَةَ 1940 ، فِي أَوَّلِ عَهْدِي بِالشِّعْرِ وَهِيَ أَوَّلُ مَا نَظَمْتُ مِنْ شِعْرِ اَلرِّثَاءِ ، وَلِذَلِكَ آثَرْتُ أَنْ أَتْرُكَهَا كَمَا نَظَمْتُهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ لَمْ أُدْخِلْ عَلَيْهَا أَيَّ تَعْدِيلٍ :

مَاتَ اِبْنُ بَادِيسَ حَادِي أُمَّةِ اَلْعَرَبِ ... إِلَى اَلْمَعَالِي وَحَامِي دَوْلَةِ اَلْأَدَبِ

مَاتَ اِبْنُ بَادِيسَ يَا لِلْمُسْلِمِينَ فَكَمْ ... عَرَا اَلْجَزَائِرَ مِنْ هَوْلٍ وَمِنْ شَغَبِ

مَاتَ اِبْنُ بَادِيسَ يَا لِلْمُسْلِمِينَ فَكَمْ ... دَهَىْ اَلْجَزَائِرَ فِي اِبْنٍ صَالِحٍ وَأَبِ

مَاتَ اِبْنُ بَادِيسَ سَيْفُ اَلْعَرَبِ وَاحَرْبَا ... منْ لِلْعُرُوبَةِ بَعْدَ اَلسَّيْفِ بِالْغَلَبِ ؟

مَاتَ اِبْنُ بَادِيسَ لَمْ تَفْلُلْ عَزِيمَتُهُ ... مِنْ اَلنِّضَالِ وَلَمْ يَسْأَمْ مِنَ اَلدَّأَبِ

كَانَ اِبْنُ بَادِيسَ يَغْذُوهُمْ مَعَارِفَهُ ... فَوَدَّعُوا مُذْ تَوَلَّى فِيهِ خَيْرَ أَبِ

كَانَ اِبْنُ بَادِيسَ خَصْمَ اَلْجَهْلِ مَا فَتِئَتْ ... يُمْنَاهُ تَصْرَعُهُ فِي كُلِّ مُضْطَرِبِ

كَانَ اِبْنُ بَادِيسَ عَفَّ اَلنَّفْسِ مُقْتَنِعًا ... مِنْ دَهْرِهِ بِحَيَاةِ اَلْعِلْمِ وَالْأَدَبِ

كَانَ اِبْنُ بَادِيسَ رَحْبَ اَلصَّدْرِ مُبْتَسِمًا ... يَلْقَى اَلْخُطُوبَ بِقَلْبٍ غَيْرِ مُضْطَرِبِ

كَانَ اِبْنُ بَادِيسَ لِلْإِسْلَامِ سَابِغَةً ... تَرُدُّ عَنْهُ سِهَامُ اَلطَّعْنِ وَالرِّيَبِ

كَانَ اِبْنُ بَادِيسَ لَا يَنْفَكُّ ذَا كَلَفٍ ... بِالصَّالِحَاتِ وَلِلْعَلْيَاءِ ذَا طَلَبِ

كَانَ اِبْنُ بَادِيسَ فِي أَوْصَافِهِ رَجُلاً ...لَكِنَّهُ كَانَ فِي أَخْلَاقِهِ كَنَبِي[1]

كرّرَ الشّاعرُ الجملةَ الفعليّةَ (**مَاتَ اِبْنُ بَادِيسَ**) مراراً وكأنّهَ صُدمَ بنعيهِ، فلمْ يصدّقْ الخبرَ وظلَّ يردّدُ كلمةَ الموتِ متّصلةً بابنِ باديسَ في جوٍّ من التّفجّعِ والحرقةِ على فراقِ خيرِ الرّجالِ، وهذا النّوعُ من التّكرارِ "أشدُ تأثيراً منَ النّمطِ السّابقِ إذْ يردُ في صورةِ عبارةٍ تحكمُ تماسكَ القصيدةِ ووحدةِ بنائِها"[2]، تحكّمتْ العبارةُ في كلِّ أوصالِ القصيدةِ، ثمّ عمدَ إلى تكرارِ جملةٍ أخرى في القصيدةِ نفسِها، وهذه المرّة جملةٌ ناسخةٌ (**كَانَ اِبْنُ بَادِيسَ**)، وقدْ عبّرَ عن "وظيفةٍ دلاليّةٍ مهمّةٍ تتجاوزُ مجرّدَ دورِها اللّغويّ المباشرِ..لكونها تتّصلُ بجملةِ الوظائفِ الشّعريّةِ الّتي أصبحتْ محصّلةً للبنيةِ الموسيقيّةِ والميكانيزم التّصويريّ والرّمزيّ معاً"[3]، وقدْ نجحَ الشّاعرُ في نقلِ تلكَ المعاني إلى المتلقّي عندما تفجّعَ لموتِه ورثاهُ وعدّدَ مآثرَهُ النّبيلةَ لإظهارِ مكانتِه الّتي لخّصَها في قولِه: كَانَ فِي أَخْلَاقِهِ كَنَبِي.

ومثالُ الجملةِ الاسميّةِ ما جاءَ في قصيدةِ **اَللَّهُ أَكْبَرُ** !:

" **اَللَّهُ أَكْبَرُ** " آيَةُ اَلتَّوْحِيدِ ... فَغَدَتْ تُرَدَّدُ أَيَّمَا تَرْدِيدِ

" **اَللَّهُ أَكْبَرُ** " أَصْلُ كُلِّ حَقِيقَةٍ ... " **اَللَّهُ أَكْبَرُ** " فِي اَلْحَيَاةِ نَشِيدِي

" **اَللَّهُ أَكْبَرُ** " كَمْ أَقَضَّتْ مَضْجَعًا ... وَقَضَتْ عَلَى مُسْتَهْتِرٍ عِرْبِيدِ

" **اَللَّهُ أَكْبَرُ** " قُوَّةٌ كَمْ دَمَّرَتْ ... مِنْ صَرْحِ بَغْيٍ لِلطُّغَاةِ مَشِيْدِ

" **اَللَّهُ أَكْبَرُ** " حِصْنُ كُلِّ مُجَاهِدٍ ...وَعَتَادِهُ لِلنَّصْرِ وَالتَّأْيِيدِ

" **اَللَّهُ أَكْبَرُ** " بَلْسَمٌ لِجِرَاحِنَا ... وَدَوَاءُ دَاءٍ لِلْأَنَامِ مُبِيدِ

" **اَللَّهُ أَكْبَرُ** " قُوَّتُنَا وَطَعَامُنَا ... وَصَلَاتُنَا وَنَشِيدُنَا فِي اَلْعِيدِ

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 243، 244.

[2] – حسن الغرفي، حركيّة الإيقاع في الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 85.

[3] – موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدّلالة في الخطاب الشّعريّ الحديث، ص: 150.

"**اَللَّهُ أَكْبَرُ** " ذِكْرُنَا وَشِعَارُنَا ... وَهُتَافُنَا لِلَّهِ بِالتَّمْجِيدِ[1]

تتوالَى عبارةُ (الله أكبر) الّتي تمثّلُ شعارَ الانتصارِ في قلبِ كلِّ مسلمٍ غيورٍ على دينِه، وصدّرَ بها الشّاعرُ كلامَه وجعلَها عنواناً لنصِّه في رسالةٍ منه إلى التّوحيدِ وتعظيمِ المولى تباركَ، وهذا مَا "يجعلُ منَ التّكرارِ نسقاً كاشفاً عن الأثرِ النّفسيّ والانفعالِ لدى الشّاعرِ ومسلّطًا الضّوءَ على جوانبَ معتّمةٍ أوْ مضمرةٍ في نصِّه وفي جوهرِ ذاتِه"[2]، وتظهرُ هذه المسحةُ الدّينيّةُ في معظمِ كتاباتِه فهي تعدُّ "وسيلةً للكشْفِ والتّوضيحِ والتّأكيدِ"[3]، هو تأكيدٌ جازمٌ منه على تشبُّعِه بتعاليمِ الدّينِ.

وفي نموذجٍ آخرَ كرّرَ سحنونُ جملةً اسميّةً في كلِّ شطرٍ من القصيدةِ:

أَنَا مُسْلِمٌ وَكَفَى بِأَنِّي مُسْلِمُ حَوتِ اَلْمَكَارِمَ كُلَّهَا **أَنَا مُسْلِمُ**

أَنَا مُسْلِمٌ رَغْمَ اَلْعَدَاءِ فَهُمْ اَلْأُلَى كَانُوا اَلْعَدَاءَ، حَسَدًا **لِأَنِّي مُسْلِمُ**

أَنَا مُسْلِمٌ مَا عِشْتُ لَا أَخْشَى اَلرَّدَى لَكِنْ أُسَرُّ بِهِ **لِأَنِّي مُسْلِمُ**

أَنَا مُسْلِمُ تُشْفِي اَلْجِرَاحَ جَمِيعَهَا وَتَحُلَّ مُشْكِلَ وَضْعِنَا **أَنَا مُسْلِمُ**

أَنَا مُسْلِمُ سَبَبُ اَلْوُصُولِ لِخَالِقِي وَوَسِيلَتِي لِرِضَاهُ **أَنِّي مُسْلِمُ**

أَنَا مُسْلِمٌ سَأَفُوزُ يَوْمَ لِقَائِهِ بِجَمِيلِ رُؤْيَتِهِ **لِأَنِّي مُسْلِمُ**

أَنَا مُسْلِمٌ دَارِي هُنَاكَ بِجَنَّةِ اَلْفِرْدَوْسِ تَخْلِيدًا **لِأَنِّي مُسْلِمُ**

أَنَا مُسْلِمٌ حُزْتُ اَلسَّعَادَةَ كُلَّهَا وَحَظِيْتُ بِالْحُسْنَى **لِأَنِّي مُسْلِمُ**

أَنَا مُسْلِمٌ كَانَتْ بِدَايَةَ مَجْدِنَا وَتَكُونُ آخِرَ مَجْدِنَا **أَنَا مُسْلِمُ**

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 336.

[2] – موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدّلالة في الخطاب الشّعريّ الحديث، ص: 147.

[3] – عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشّعر الجزائريّ الحديث 1945-1962، منشورات جامعة باتنة، دط، دت، ص: 230.

أَنَا مُسْلِمُ سِمَةُ اَلْخُلُودِ لِأُمَّتِي قَدْ عَقَّنَا مَنْ لَمْ يَقُلْ **أَنَا مُسْلِمُ**[1]

جدّدَ أحمدُ سحنونُ على مستوَى التّكرارِ، حينَما جعلَ عبارةَ (أنا مسلم) تتكرّرُ في البدءِ والختامِ، فكانَ يفتتحُ بها البيتَ وينهِيه وكأنّها حلقةٌ دائريّةٌ، فهي"تمثّلُ دائرةً مغلقةً على كلِّ حالٍ، تنتهِي فيها القصيدةُ إلى حيثُ بدأتْ"[2]، ويطلقُ عليها البعضُ صيغةَ التّكرارِ الدّائرِي فهو يدورُ في معنى واحدٍ ووحيدٍ هو افتخارُه بإسلامِه.

7- تِكْرَارُ اللَّازِمَةِ:

تشبهُ اللّازمةُ حرفَ الرّويّ في القصيدةِ غيرَ أنّها تعتمدُ على عبارةٍ كاملةٍ تتكرّرُ بشكلٍ مستمرٍّ عند بدايةِ كلِّ مقطعٍ، كمَا " تساعدُ على تدفّقِ الإيقاعِ وتخلّفُ نوعاً من التّرابُط القويّ بينَ أجزاءِ القصيدةِ أو مقاطعِها ولا تكادُ تخلُو أغلبُ القصائدِ الطّويلةِ من عنصرِ اللّازمةِ"[3]، قصَر اللّازمةَ على القصائدِ الطّويلةِ والّتي تساهمُ في خَلقِ تدفّقٍ إيقاعيٍّ يزيدُ من جماليّةِ المقطعِ، والّذِي يعدُّ "وحدةً بنائيّةً واحدةً ووحدةً موسيقيّةً ذات إيقاعٍ واحدٍ"[4]، وما يميّزُه أنّهُ ذُو إيقاعٍ موسيقيٍّ موحّدٍ.

أفضلُ مثالٍ عن هذّا النّوعِ ما وردَ في قصيدةِ **اكْسِفِي يَا شُمُوسُ** :

اكْسِفِي يَا شُمُوسْ ... وَاحْتَجِبْ يَا قَمَرْ

وَاطْلِعِي بَالَنُّحُوسْ ... يَا نُجُومَ اَلْقَدَرْ

وَأَطِيلِي اَلْعُبُوسْ ...يَا ثُغُورَ اَلزَّهَرْ

قَدْ غَدَا بَادِيسْ ... مُوْدَعًا فِي اَلْحُفَرْ

كَالِئُى اَلْإِسْلَامِ ... حَارِسٌ لِلضَّادْ !

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 328.

[2] – عزّ الدين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ص:257.

[3] – فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عزّ الدّين المناصرة، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، دط، 2006م، ص: 189.

[4] – ماجد محمّد النّعيمي، ظاهرة التّكرار في ديوان لأجلك يا غزّة، فلسطين، 2012م، مج 10، ع01، ص: 79.

حَارَبَ اَلْأَوْهَامَ ... وَنَفَى اَلْإِلْحَادْ

وَاسْتَحَثَّ اَلْأَنَامْ... لِحَيَاةِ اَلْجِهَادْ

وَسَمَا بِالنُّفُوسْ ... وَاتَّقَى بِالْفِكْر

اكْسِفِي يَا شُمُوسْ ... وَاحْتَجِبْ يَا قَمَرْ

وَاطْلِعِي بَالَنُّحُوسْ ... يَا نُجُومَ اَلْقَدَرْ

وَأَطِيلِي اَلْعُبُوسْ ...يَا ثُغُورَ اَلزَّهَرْ

قَدْ غَدَا بَادِيسْ ... مُوْدَعًا فِي اَلْحُفَرْ[1]

استمرَّ **أحمدُ سحنونُ** في تكرارِ هذا المقطعِ خمسَ مرّاتٍ، حيثُ جعلَها " تتكرّرُ في نهاياتِ مقاطعِ القصيدةِ لتشكّلَ بها استقراراً دلاليًّا وإيقاعيًّا، يمنحُ القصيدةَ عنصرَ الارتكازِ والتّمحورِ، كما يضبطُها بفواصلَ إيقاعيّةٍ منتظمةٍ"[2]، والحقُّ أنّه تمكّنَ من الاستقرارِ على مقطعٍ دلاليٍّ وإيقاعيٍّ يؤكّدُ على هولِ الخَطبِ وعظمتِه في فقْدِ عَلَمٍ منْ أعلامِ العلمِ الّذِي كانَ يسخّرُ كلَّ ما يملكُ للرّقيِّ بالجزائرِ وتحريرِها من قيودِ الذّلِ والعبوديّةِ.

وفي قصيدةِ **مَنْ مِثْلُنَا فِي اَلْأُمَمْ** ؟ إيقاعٌ جديدٌ مختلفٌ عنْ الأنماطِ التّكراريّةِ السّابقةِ:

مَنْ مِثْلُنَا فِي اَلْأُمَمْ!

فِي حَلْبَةِ اَلتَّقَدُّمِ !

وَفِي عُلُوِّ اَلْهِمَمِ ! **مَنْ مِثْلُنَا فِي اَلْأُمَمْ ؟**

نَحْنُ اَلْهُدَاةُ وَالْحُدَاةُ

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 246،247،248.

[2] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة، ص: 234.

نَحْنُ اَلْحُمَاةَ وَالْبُنَاةَ

نَبْنِي اَلْعُلَا وَالْمَكْرُمَاتِ **مَنْ مِثْلُنَا فِي اَلْأُمَمْ ؟**

مِنَّا اَلتِّقَاةَ اَلْعَالِمُونَ

مِنَّا اَلتِّقَاةَ اَلْعَامِلُونَ

مِنَّا اَلْغُزَاةُ اَلْفَاتِحُونَ **مَنْ مِثْلُنَا فِي اَلْأُمَمْ ؟**[1]

يحتاجُ هذا التّكرارُ إلى وعيٍ كبيرٍ من الشّاعرِ بطولِ هذا المقطعِ واستمراريّته، ليكونَ تنبيهاً بالنّسبةِ للمتلقّي بأنَّ أمّةَ الإسلامِ لا تساويهَا أمّةٌ في القَدرِ والشّأنِ، فمنّا خرجَ كلُّ الأبطالِ، ويكرّرُ لازمةَ (منْ مِثْلُنَا فِي الأُمَمِ؟) يطرحُ استفهاماً إنكاريّاً لا يريدُ منه جواباً، وهكذا يمتزجُ مع المقطعِ ويكونُ "دخولُها في بنيةِ القصيدةِ وطبيعةُ عملِها، إذا ما وظّفتْ على نحوٍ صحيحٍ وبما يناسبُ حاجةَ القصيدةِ إليها تشكيليًّا – يستدعِي نفاذاً حرًّا ومنطلقًا في بنيةِ القصيدةِ، بما يؤمنُ إنجازاً واضحًا ومصيرياً بالنسبةِ لها لأنّ موحياتِها ترشّحُ عموديًّا من الأعلَى إلى الأسفلِ على عمومِ فضاءِ القصيدةِ ومساحةِ فعالياتِها"[2]، وهكذَا يتشكّلُ لدَى المتلقّي وعيٌ بمدَى إمكانيّاتِ أمّتِه فلا يحتقرُها بل يفخرُ بها.

أمَّا قصيدةُ **ذِكْر اَللَّهِ ! ذِكْرُ اَللَّهِ** فجاءَ فيها التّكرارُ بهذِه الصّورةِ النّمطيّةِ:

تَضِيْقُ بِي اَلدُّنْيَا فَأَفْزَعُ لِلذِّكْرِ ... **وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اَللَّهِ** أَرْحَبُ لِلصَّدْرِ ؟

وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اَللَّهِ أُشْفَى لِدَائِنَا ؟ ... **وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اَللَّهِ** أَجْلَبُ لِلصَّبْرِ ؟

وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اَللَّهِ أَدْنَى إِلَى اَلْغِنَى ؟ ... **وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اَللَّهِ** أَبْعَدُ لِلْفَقْرِ ؟

وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اَللَّهِ أَوْصَلُ لِلْمُنَى ؟ ... **وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اَللَّهِ** أَنْفَعُ فِي اَلْعُسْرِ ؟

وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اَللَّهِ أَقْهَرُ لِلْعِدَى ؟ ... **وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اَللَّهِ** أَدْفَعُ لِلشَّرِّ ؟

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 330،331.

[2] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة، ص: 236.

وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اَللَّهِ لِلْهَمِّ طَارِدٌ ؟ ... وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اَللَّهِ أَجْمَعُ لِلْفِكْرِ ؟

وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اَللَّهِ أَزْجَرُ لِلْهَوَى ؟ ... وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اَللَّهِ أَعْظَمُ لِلْأَجْرِ ؟[1]

ركّزَ الشّاعرُ على تكريرِ عبارةِ (وهلْ مثلُ ذكرِ اللهِ) في شكلِ استفهامٍ مطّردٍ ومتواصلٍ، ليثبتَ لنا أنّه لا يوجدُ عملٌ أفضلُ لابنِ آدمَ خيرٌ من ذكرِ اللهِ، بدليلِ أنّ اللهَ سبحانَه مدحَ كثيراً الذّاكرينَ اللهَ والذّاكراتِ وأنّهُ أعدَّ لهم أجراً عظيماً، ومن هذا التّكرارِ الّذِي يتردّدُ عنهُ إيقاعٌ داخليٌّ يرسلُ ذبذباتٍ نفسيّةٍ تحاولُ إيقاظَ كلِّ غافلٍ وتنبيهَه بالمسارعةِ إلى الإنابةِ وذكرِ اللهِ الّذِي بذكرِه تطمئنُّ القلوبُ، ويُعرفُ هذا "في القصيدةِ الحديثةِ بفكرةِ خُضوعِ لغةِ القصيدةِ بواقعِها الملفوظِ لتكرارِ مجموعةٍ من المفرداتِ سواءً على مستوَى الحروفِ أمِ الأفعالِ أم الأسماءِ تكرارًا غير منتظمٍ، لا يخضعُ لقاعدةٍ معيّنةٍ سوى لوظيفةِ كلِّ تكرارٍ وأثره في صياغةِ مستوى دلاليٍّ وإيقاعيٍّ محدّدٍ، ودرجةُ اتّساقِه وتفاعلِه مع التّكراراتِ الأخرَى الّتي تتراكمُ في القصيدةِ بخطوطٍ تتباينُ في طولِها وقصرِها"[2]، فاللّغةُ تأتِي طيّعةً يفعلُ بها الشّاعرُ ما يشاءُ فتخضعُ للغرضِ الّذِي يريدُ القولَ فيه، على نحوِ رسائلِ الوعظِ والإرشادِ المضمّنةِ في هذا المقطعِ الشّعريّ.

في هذا النّموذجِ الأخيرِ من قصيدةِ **يَا رَبَّنَا اِسْتَجِبْ لَنَا**، تكرارٌ منْ نوعٍ جديدٍ، شطرٌ بشطرٍ:

يَا رَبَّنَا يَا رَبَّنَا . . . **يَا رَبَّنَا اِسْتَجِبْ لَنَا**

نَدْعُوكَ مِنْ أَعْمَاقِنَا . . . **يَا رَبَّنَا اِسْتَجِبْ لَنَا**

بَلِّغْ لَنَا آمَالَنَا . . . **يَا رَبَّنَا اِسْتَجِبْ لَنَا**

أَصْلِحْ لَنَا أَعْمَالَنَا . . . **يَا رَبَّنَا اِسْتَجِبْ لَنَا**

عَلِّمْ لَنَا جُهَّالَنَا . . . **يَا رَبَّنَا اِسْتَجِبْ لَنَا**

حَسِّنْ لَنَا أَخْلَاقَنَا . . . **يَا رَبَّنَا اِسْتَجِبْ لَنَا**

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، (مصدر سابق)، ص: 319.

[2] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة، ص: 236.

لَقِّطْ لَنَا أَفْكَارَنَا . . . **يَا رَبَّنَا اِسْتَجِبْ لَنَا**

هَذِّبْ لَنَا نُفُوسَنَا . . . **يَا رَبَّنَا اِسْتَجِبْ لَنَا**

حَرِّرْ لَنَا بِلَادَنَا . . . **يَا رَبَّنَا اِسْتَجِبْ لَنَا**

أُنْصُرْ قَرِيبًا دِينَنَا . . . **يَا رَبَّنَا اِسْتَجِبْ لَنَا**

وَاحْفَظْ لَنَا آبَاءَنَا . . . **يَا رَبَّنَا اِسْتَجِبْ لَنَا**[1]

يُجاري **سحنونُ** في هذا المقطعِ نسقَ الشّطرِ بالشّطرِ، فالشّطرُ الأوّلُ متغيّرٌ والشّطرُ الثّاني ثابتٌ ويتكرّرُ دائماً كلازمةٍ، فتكرارُ عبارةِ (**يَا رَبَّنَا اِسْتَجِبْ لَنَا**)، فيها إلحاحٌ على الدّعاءِ حتّى يحقّقَ اللهُ لنا أمانِينا. وهذَا المقطعُ موجّهٌ للأطفالِ حتّى تترسّخَ لديهِم معالمُ القيمِ الرّوحيّةِ للإسلامِ.

إذنْ "فالتّكرارُ لا يقومُ فقطْ على مجرّدِ تكرارِ اللّفظةِ في السّياقِ الشّعريّ، وإنّما ما تتركُه هذه اللّفظةُ من أثرٍ انفعاليٍّ في نفسِ المتلقّي، وبذلكَ فإنّه يعكسُ جانباً من الموقفِ النّفسيّ والانفعاليّ، فكلُّ تكرارٍ يحملُ في ثناياهُ دلالاتٍ نفسيّةٍ وانفعاليّةٍ مختلفةٍ تفرضُها طبيعةُ السّياقِ الشّعريّ"[2]، وهذَا ما وقفْنا عليه من خلالِ استعراضِنا لمختلفِ أنماطِ التّكرارِ الّتي تمَّ توظيفُها في قصائدِ أحمدَ سحنون، هذَا الأخيرُ الّذي حاولَ إثباتَ شاعريّتِه ومدى تمكّنِه من عنصرِ الإيقاعِ، حيثُ عمدَ إلى توظيفِ التّكرارِ بكلِّ أنواعِه وتشكّلاتِه، بدءًا من وحدةِ الصّوتِ (الحرف) مروراً بالكلمةِ، وصولاً إلى التّكرارِ المقطعِيّ واللّازمةِ، وهذا يثبتُ أنّه شاعرٌ مُجيدٌ ومقتدرٌ ومجدّدٌ لم يقفْ عندَ حدودِ التّكرارِ التّقليدِي وإنّما تركَ أثرَه كما رأينَا من خلالِ النّماذجِ السّابقةِ، وبذلكَ استطاعَ التّأثيرَ في المتلقّي وشاركَه في إنتاجِ مختلفِ المعانِي والدّلالاتِ الشّعريّةِ.

[1] – يُنظر: أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، (مصدر سابق)، ص: 27.

[2] – موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدّلالة في الخطاب الشّعريّ الحديث، ص: 155.

خَاتمَـــــــــــــة

لم أكنْ أعلمُ أنَّ الأفكارَ والمعتقداتِ الّتي كنتُ أحملهَا عنِ الشّعرِ الجزائريّ ستتغيّرُ، بلْ وتنقلبُ كلَّ هذا المنقلبِ بعدَ الولوجِ إلى غمارِ البحثِ في ميدانهِ، وربّمَا أغلبُ البّاحثينَ يملكونَ نظرةً خاطئةً حولَ الأدبِ الجزائريّ وخُصوصاً الشّعرُ إذاَ ما وُضعَ في ميزانٍ واحدٍ مع قرينهِ المشرقيّ، فقدْ ينظرونَ إليه باستصغارٍ واحتقارٍ، متجاهلينَ الدّررَ والتّحفَ البديعةَ الّتي يحويها في أعماقِه، وهذاَ حالُناَ مع تراثنَا القيّمِ الّذي أهملناهُ ومضيناَ نقتفِي آثارَ الجماليّةِ في نتاجٍ أقلَّ منه، غيرَ عابئينَ بالكنزِ الّذي نمتلكُه، وتعدُّ هذه النّتيجةُ أكبرَ خلاصةٍ بلغتُها من خلالِ البحثِ في قضاياَ الشّعريّاتِ الجزائريّةِ، بالاستنادِ إلى مدوّنةِ أحمد سحنون الشّعريّةِ، وهو واحدٌ من تلكَ الأنجمِ المنيرةِ الّتي غضضناَ الطّرفَ عنها، متكحّلينَ بمن همْ دونَهُ نوراً.

لقدْ حاولتُ تتبّعَ مواطنِ الجمالِ، والتّنقيبَ عن القيمِ الشّعريّةِ الّتي تحلّتْ وتزيّنتْ بها أشعارُ سحنون، الّذي ألفَيتهُ شاعراً كبيراً أقنعتهُ القصيدةُ العموديّةُ فلمْ تُغْره، ولم يغترَّ بسحرِ غيرهاَ وبقيَ على العهدِ رغمَ تبدّلِ الأحوالِ والأمصارِ.

ويعدُّ أحمد سحنون شاعراً مجيداً ومكثراً، حيثُ طرقَ أبوابَ جميعِ الأغراضِ الشّعريّةِ المعروفةِ قديماً، وأبانَ عنْ قدراتٍ شعريّةٍ جبّارةٍ يفتقدُها نظراؤُهُ إلّاَ القليلَ، ومن أهمِّ النّتائجِ الّتي توصّلناَ إليهاَ في هذهِ الدّراسةِ نذكرُ ما يلِي:

- أحمدُ سحنون شاعرٌ مطبوعٌ لا يتكلّفُ قولَ الشّعرِ وإنّما يجيءُ منه على السّليقةِ، بدليلِ الكمِّ الهائلِ للقصائدِ في موضوعاتِ المناسباتِ.
- يغلبُ على شعرِهِ أحياناً طابعُ المباشرةِ والتّقريرِ خاصّةً في المواضيعِ الموجّهة للشّبابِ بغرضِ إسداءِ النّصحِ وإرشادهم إلى الفضائلِ والقيّمِ السّاميةِ.
- جلُّ أشعارهِ كانتْ تومِئُ إلى ثلاثيّتِه الّتي يتغنَّى بها دوماً، ويتعلّقُ الأمرُ بقضيّةِ الدّينِ، اللّغةِ، والوطنِ، فقدْ أفنَى عمره في الدّفاعِ عنها.
- يمكنُ أنْ يطلقَ لقبُ شاعرِ الرّبيعِ على أحمد سحنون، فهو يشبهُ الشّاعرَ الأندلسيَّ ابنَ خفاجةَ الملقّبِ بشاعرِ الطّبيعةِ المرحِ، ولكنّهُ يختلفُ عنهُ في مسحةِ الحزنِ الّتي يضمّنُها فيه.

- قد نعتبرُ الشّاعرَ منْ أدباءِ الصّنعةِ جراءَ اعتنائِه الكبيرِ باللّغةِ والشّكلِ، فهو يستعملُ قاموساً لغويّاً قديماً، ويحرصُ على توظيفِ اللّغةِ الرّاقيةِ ذاتُ البعدِ الإيحائيّ والدّلاليّ، ولا يعني هذاَ عدمُ وجودِ لغةٍ بسيطةٍ في المقامِ الّذي يستدعِي ذلكَ كالقصائدِ الموجَّهةِ للطّفلِ.
- التّوجّهُ الإصلاحيُّ الجليُّ في المعانِي الّتي يغذّي بها أعمالَه الشّعريّةَ، مع الحرصِ على ضرورةِ ترسيخِها وحفرِها في ذهنِ المتلقّي.
- امتازَ بالنّزعةِ التّأمّليّةِ الفلسفيّةِ، حيثُ كانَ يجدُ حريّتَه في حبسِه وهو ما يطلقُ له عنانَ الأفكارِ، كما حضرتْ النّزعةُ القوميّةُ والوطنيّةُ.
- ميلُ الشّاعرِ إلى الإتّجاهِ الرّومانسي من خلالِ توظيفِ عناصرِ الطّبيعةِ واللّجوءِ إلى أحضانِها واعتبارِها ملاذاً يفرُّ إليهِ بهمومهِ ويبثُّها شكواهُ مثلماَ كانَ يفعلُ في مناجاتِه للبحرِ.
- الاستعمالُ المفرطُ للأساليبِ الإنشائيّةِ بما يُوحي مدَى الحيرةِ والتّساؤلاتِ العديدةِ الّتي تؤرّقُ أحمد سحنون ولا تدعُه يعيشُ بسلامٍ.
- الإكثارُ من الاقتباساتِ والتّضميناتِ ممّا يؤكّد تشبّعهُ من معينِ الكتابِ والسُّنّةِ، واطّلاعهِ الثّريّ على أشعارِ القدماءِ خاصّةً تقاطعُه مع أبي فِراسٍ الحمدانيّ في سجنيّاتِه.
- سحنون شاعرٌ متمكّنٌ من التّصويرِ الشّعريّ، ويعمدُ في الغالبِ الأعمّ إلى الاستعانةِ بالتّشبيهِ في سبيلِ بلوغِ المعنَى المرادِ إيصالُه إلى المتلقّيّ.
- اختيارُه لبحرِ الخفيفِ الّذي يتناسبُ مع الشّعرِ العموديّ ويكونُ وعاءً لإرساءِ موسيقَى الحزنِ، وجعلِ التّعابيرِ محمّلةً بالعمقِ الدّلاليّ.
- تقليدهُ للقدامَى في ابتدائِه بالمطلعِ الاستهلاليّ المبنيّ على التّصريعِ، وتكديسِ أكبرِ قدرٍ ممكنٍ من المحسّناتِ ورصفِ الجناسِ والمفرداتِ المتضادّةِ.
- ظاهرةُ التّكرارِ الّتي وسمتْ أشعارَ أحمد سحنون، فشكّلتْ إيقاعاً جماليّاً يشدُّ ذهنَ المتلقّي إليه، ويشنّفُ أذنَه بخلقِ جرسٍ موسيقيّ يبعثُ على الانجذابِ لقصائدهِ ويتفاعلُ معها.

تَمَّ الكَلَامُ ورَبُّنَا المحْمُودُ لهُ المكَارِمُ والعُلَا والجُودُ
ثمَّ الصَّلَاةُ عَلَى المصْطَفَى مَا غَنّى قِمْرِيّ وأَوْرَقَ عُودُ

واللهُ وليُّ التّوفيقِ.

قَائِمَةُ

المصَادِرِوَالمرَاجِعِ

- **القرآن الكريم**

قَائِمَةُ المصَادرِ:

1. أحمد سحنون، الدّيوان الأوّل، الأعمال الكاملة، منشورات دار التّحدي، ط1، 2022م.
2. أحمد سحنون، الدّيوان الثّاني، الأعمال الكاملة، منشورات دار التّحدي، ط1، 2022م.

قَائِمَةُ المرَاجِعِ:

3. إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ في العصر العباسيّ، دار القلم العربيّ، حلب، سوريا، ط1، 1997م.
4. إبراهيم الحجري، الشّعر والمعنى قراءة تحليليّة للقصيدة العربيّة الجديدة دراسة نقديّة، دار نايا، دمشق، سوريا، ط1، 2012م.
5. إبراهيم الرماني، الغموض في الشّعر العربيّ الحديث، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د ط، د ت.
6. إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الإنجلو مصريّة، القاهرة، ط2، 1952م.
7. إبراهيم بن جمعة الشكيلي، البنية الإيقاعيّة في شعر الحبسيّ دراسة أسلوبيّة، منشورات مؤسّسة الدّوسري للثّقافة والإبداع مملكة البحرين، ط1، 2013م.
8. إبراهيم جابر علي، البنية الصّوتيّة في الشّعر الحديث، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، دط، 2014م.
9. إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبيّة في شعر بلند الحيدري1، دار العلم والإيمان، كفر الشّيخ، ط1، 2009م.
10. إبراهيم زكريا، مشكلات فلسفيّة، مشكلة البنية أو أضواء على البنيويّة، مكتبة مصر، ط8 1990م.
11. ابن جنّي، الخصائص، تحقيق محمد علي النّجار، دار الكتب المصريّة، مصر، دط، دت.
12. ابن جني، سرّ صناعة الإعراب، تحقيق حسين هنداوي، دار القلم، ط1، 1985م.

13. ابن حجة الحمويّ، خزانة الأدب ونهاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1991م.
14. ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، وزارة التّربية والتّعليم، القاهرة، 1956م.
15. ابن فارس، الصّاحبي في فقه اللّغة وسنن العربيّة في كلامنا، تعليق أحمد حسن نسج، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط1، 1997م.
16. ابن فارس، مقاييس اللّغة، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، 1979م.
17. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، ط4، 2005م.
18. أبو السعيدات الجزائري، النهاية في غريب الأثر، تحقيق طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطّانجي، المكتبة العلمية بيروت، ج 3، 1979م.
19. أبو القاسم الشّابي، الدّيوان، تح: نور الدّبن صمود، منشورات مؤسسة عبد العزيز البابطين، الكويت، 1994م.
20. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العُمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، شرح عفيف حطوم، دار صادر، ط1، لبنان، 2000م.
21. أبو فراس الحمدانيّ، الدّيوان.
22. أبو منصور الثّعالبي، الكناية والتّعريض، تحقيق عائشة حسين فريد، دار قباء، القاهرة، 1988م.
23. أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب، ط2، بيروت، 1987م.
24. أبو يعقوب يوسف بن طاهر الخويى، فرائد الخرائد فى الأمثال – معجم فى الأمثال و الحكم النّثريّة و الشّعريّة، دار النفائس، الأردن، ط1، 2000م.
25. أبو يعلى التّنوخي، القوافي، تح: عوني عبد الرّؤوف، مطبعة الحضارة العربيّة، مصر، 1975م.

26. أحمد السّيد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط4، 2009م.
27. أحمد شاميّة، فقه اللّغة، دار البلا غ للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2002م.
28. أحمد شوقي، الشّوقيّات، راجعه وضبطه يوسف الشّي محمد البقاعي، دار الكتاب العربيّ، لبنان، 2008م.
29. أحمد عثمان أحمد، المعلّقات دراسة أسلوبيّة، دار طيبة، القاهرة، 2007م.
30. أحمد عزوز، أصول تراثيّة (في نظرية الحقول الدّلاليّة)-دراسة نسرين هلال- إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002م.
31. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، المكتبة العصريّة، بيروت-لبنان، ط1، 2004 م.
32. أحمد ناصيف الجنابي، الصّورة الشّعريّة، وزارة الثّقافة والإعلام، دار الرّشيد، بغداد، 1982م.
33. أحمد نخلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربيّة، دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1988م.
34. أحمد ياسوف، جماليّات المفردة القرآنيّة، دار المكتبيّ، دمشق، سوريا، ط2، 1999م.
35. أخذاري بكاي ، تحليل الخطاب الشّعريّ، قراءة أسلوبيّة في قصيدة قذى بعينيك للخنساء، الجزائر، 2007م.
36. أدونيس، الشّعريّة العربيّة، دار الآداب، لبنان، ط2، 1989م.
37. أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط:1، 1989م.
38. آلاء عصام علي عبد ربّه، البنية الإيقاعيّة في الأعمال الشّعريّة الكاملة للشّاعر محمود مفلح، أكاديميّة الإبداع مؤسّسة إحياء التّراث وتنمية الإبداع والرّابطة الأدبيّة مركز العلم والثّقافة، دط، 2019م.
39. الإمام النّووي، الأربعون النّوويّة، مكتبة الريّان، الجزائر، 2012م.

40. الآمدي، الموازنة بين أبي تمّام والبحتري، تح أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، دط، 1965م.
41. آمنة بلعلى، أثر الرّمزية في بنية القصيدة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر،1995م.
42. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط1، 1991م.
43. إيمان محمد أمين خضر الكيلاني، بدر شاكر السّياب دراسة أسلوبيّة لشعره، دار وائل للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2008م.
44. البحتري، ديوان .
45. بسّام قطّوس، سمياء العنوان، وزارة الثّقافة، عمّان الأردن، ط1، 2001م.
46. بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث، ط4، 1980م.
47. جابر عصفور، الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغيّ عند العرب، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م.
48. جابر عصفور، مفهوم الشّعر دراسة في التّراث النّقديّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، القاهرة، ط5، 1995م.
49. الجاحظ، الحيوان، تح يحي الشّامي، دار مكتبة الهلال، ط2، مج2، 1990م.
50. جميل صليبا، المعجم الفلسفي للألفاظ العربيّة والفرنسيّة والانجليزيّة واللّاتينيّة، ج1، دار الكتاب اللّبناني، لبنان، 1982م.
51. جوزيف الهاشم، ذكرى سليمان البستاني، بيروت، 1956م.
52. الجوهري، الصّحاح تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تح: إميل بديع يعقوب، محمّد نبيل الطريفي، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط1.
53. حاجي خليفة، كشف الظّنون عن أسامي الكتب والفنون، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت– لبنان، مج 1.
54. حسن الغرفي، حركيّة الإيقاع في الشّعر العربيّ المعاصر، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، د ط، 2001م.

55. حسن عبّاس، النّحو الوافي، دار المعارف بمصر، ط3، د ت.
56. حسن عبّاس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها دراسة، منشورات الكتّاب العرب، 1998م.
57. خالدة سعيد، حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربيّ الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1982م.
58. الخطيب التّبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة، 1969م.
59. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2003م.
60. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح مهدي المخزومي وإبراهيم السّامرائي، مطابع الرسالة، ج2، الكويت، 1980م.
61. ديوان المتنبّي، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، 1403هـ-1983م.
62. رابح بوحوش، الأسلوبيّات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، غرداية، دت، دط.
63. رابح خدّوسي، موسوعة الأمثال الجزائريّة، دار الحضارة، د ط، دت.
64. رجاء بن حيدا، شعريّة الإيقاع من تشكيل الدّلالي إلى موسيقى البصري، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 2020م.
65. رجاء عيد، القول الشّعري، منظورات مغامرة، منشأة المعارف، الإسكندريّة، د ط، د ت.
66. رجاء عيد، لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربيّ الحديث، منشأة المعارف، الاسكندريّة، د ط، د ت.
67. رشيد شعلال، البنية الإيقاعيّة في شعر أبي تمّام بحث في تجلّيات الإيقاع تركيبيًّا ودلاليًّا وجماليًّا، عالم الكتب الحديث، الأردن ط1، 2011م.
68. رمضان الصباغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر دراسة جماليّة، دار الوفاء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الإسكندريّة، ط1، 1998م.

69. الزّمخشري، أساس البلاغة، تح: مزيد نعيم، شوقي المعرّي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1998م.
70. زهراء خالد يونس الحديدي، عنونة الكتب النّقديّة عند حاتم الصكر (دراسة تحليلية)، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط 1، 2018م.
71. زهير بن أبي سُلمى، ديوان، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005م.
72. السّجلماسي، المنزع في تجنيس أساليب البديع، تح علّال الغازي، مكتبة المعارف، الرّباط، المغرب، ط1، 1980م.
73. السعود سلامة أبو السّعود، الإيقاع في الشّعر العربيّ، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، مصر، ط1، 2003م.
74. السّعيد الورقي، لغة الشّعر العربيّ الحديث، دار المعرفة الجامعيّة للطّبع والنّشر والتّوزيع، ط1، 2002م.
75. سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي (النّص السّياق)، منشورات المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1989م.
76. سلمان علوان العبيديّ، البناء الفنّيّ في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث عمّان، الأردن، 2011 م.
77. سليمان البستاني، مقدّمة ترجمة الإلياذة، دار النّهضة، تحرير وتقديم محمد كامل خطيب، ط3، 1966م.
78. سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، 1993م.
79. سيّد قطب، التّصوير الفنّي في القرآن، دط، 1986م.
80. شادية شقروش، سيميائيّة الخطاب الشّعريّ في ديوان مقام البوح للشّاعر عبد الله العشّي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.
81. شوقي ضيف، في النّقد الأدبيّ، دار المعارف، القاهرة، ط9، دت.

82. صبيرة قاسمي، مسارات الإيقاع الشّعريّ، دراسة في الشّعر الجزائريّ المعاصر، ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2019م.
83. صفاء خلّوصي، فنّ التّقطيع الشّعري والقافية، بيروت، 1981م.
84. صلاح فضل، النّظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1994م.
85. صلاح فضل، إنتاج الدّلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987م.
86. عاصم محمّد أمين بني عامر، لغة التّضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط 1، 2005م.
87. عبّاس محمود العقّاد، اللّغة الشّاعرة، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، 1995م.
88. عبد الباسط محمود، دراسة في لغة الشّعر عند إيليا أبو ماضي، دار طيبة، القاهرة، 2005م.
89. عبد الحفيظ بورديم، التّجربة الشّعريّة في ديوان الشيخ أحمد سحنون، دار البلاغ للطّباعة والنّشر، 2007م.
90. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.
91. عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، القاهرة.
92. عبد العزيز عتيق، علم المعاني البيان البديع، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، دط، دت.
93. عبد القادر عبد الجليل، المدارس المعجميّة دراسة في البنية التركيبيّة، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2010م.
94. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق، السيّد محمد رشيد والشيخ أسامة صلاح الدين، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1.

95. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، تحقيق: ياسين الأيوبي، مكتبة القاهرة، ط1.
96. عبد الكريم أسعد قحطان، عروض الشّعر العربيّ وقافيته البناء والأثر، دار التّنوير، الجزائر، ط1، 2014م.
97. عبد الله إبراهيم، الثّقافة العربيّة المرجعيّات المستعارة، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2010م.
98. عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشّعري دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان يمنيّة، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1986م.
99. عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات- متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصرة-منشورات دار القدس العربيّ، ط:1، 2009م.
100. عبد الملك مرتاض، معجم الشّعراء الجزائريّين في القرن العشرين، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2007م.
101. عبد الملك مرتاض، نظريّة اللّغة العربيّة تأسيسات جديدة لنظامها وأبنيتها، دار البصائر، الجزائر، 2012م.
102. عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، مقاربة تداوليّة لغويّة، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت لبنان، ط1، 2004م.
103. العربي عمّيش، الإيقاع الشّعري بحث في الكشف عن آليّات تركيب لغة الشّعر، دار الأديب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2005م.
104. عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار الفكر العربي، ط3.
105. علاء حسين البدراني، فاعليّة الإيقاع في التّصوير الشّعري، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 2015م.
106. علي الجندي، الشّعراء وإنشاد الشّعر، دار المعارف بمصر، القاهرة.

107. علي آيت أوشان، السّياق والنّص الشّعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، ط 1، 2000م.
108. علي رضا، المرجع في اللّغة العربيّة نحوها وصرفها، تحقيق: عادل أنور خضر، ط ج، دار الشّرق العربيّ للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت ، لبنان.
109. علي مراشدة، بنية القصيدة الجاهليّة، دراسة تطبيقيّة في شعر النّابغة الذّبياني، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2006م.
110. علي ملّاحي، شعريّة السّبعينيّات في الجزائر، القارئ والمقروء، دار التّبيين، الجاحظيّة، الجزائر، دط، 1995م.
111. عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث 1945-1962، منشورات جامعة باتنة، دط، دت.
112. عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعيّة في شعر البحتري دراسة نقديّة تحليليّة، منشورات قار يونس، ليبيا، ط1، 2007م.
113. عمرو بن محبوب الجاحظ، الحيوان، تحقيق يحيى الشامي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1992م.
114. عوني عبد الرّؤوف ، القافية والأصوات اللّغويّة، مكتبة الخانجي، مصر، 1977م.
115. فارس ياسين الحمداني، البنى الفنيّة في شعر مجد الدّين النّشابي، دار غيداء، عمّان، الأردن، ط1، 2014م.
116. فاضل صالح السّمرائي، معاني النّحو، دار الفكر الطّباعة والنّشر والتّوزيع، ج1، عمان الأردن، ط1، 2000م.
117. فرحان بدري العربي، الأسلوبيّة في النّقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.
118. فضل حسن عبّاس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان، عمّان، الأردن، ط4، 1997م.

119. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مكتبة تحقيق التّراث في مؤسسة الرّسالة، إشراف محمّد نعيم العرقسوسي، بيروت لبنان، ط8، 2005م.
120. فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عزّ الدّين المناصرة، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، دط، 2006م.
121. قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تح محمّد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكلّيات، الأزهريّة، ط1، 1978م.
122. كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربيّة المعاصرة، دراسة تحليليّة في البنية الفكرية والفنيّة، دار المطبوعات الجامعيّة، الإسكندريّة، مصر، د ط، 2007م.
123. كرم البستاني، المنجد في اللّغة والأعلام، دار الشرق، بيروت، ط21، 1973م.
124. كرم البستاني، معجميّات العربية، دراسة منهجيّة، دار الهدى للطباعة والنّشر، عين مليلة، الجزائر.
125. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربيّ، دار الملايين، لبنان، ط2، 1981م.
126. كمال أبو ديب، في الشّعريّة، مؤسّسات الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1987م.
127. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط.
128. ماجد محمّد النّعيمي، ظاهرة التّكرار في ديوان لأجلك يا غزّة، فلسطين، 2012م، مج 10، ع01،
129. المبرّد، الكامل في اللّغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت، ج2، 1985م.
130. المبرّد، المقتضب، ج1، تحقيق: عبد الخالق عظيمة، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، 1968م.
131. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ-1982م.
132. محمد السّيد أحمد الدّسوقي، إنتاج المكتوب صوتا (دراسة في إبداع الصّوت، النّص الأدبيّ)، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2008م.

133. محمد السّيد مطر، أسلوبيات، الأكاديميّة الحديثة للكتاب الجامعيّ، مصر، ط1، 2016م.
134. محمّد الطّيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، دط.
135. محمد العبد، إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهلي مدخل لغويّ أسلوبيّ، دار المعارف، مصر، ط1، 1988م.
136. محمّد العيّاشي، نظريّة إيقاع الشّعر العربيّ، المطبعة العصريّة، تونس، دط، 1967م.
137. محمّد الهادي الطّرابلسي، تحاليل أسلوبيّة، عالم الكتاب، تونس، دط، 2006م.
138. محمّد الولي، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغيّ والنّقدي، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، ط1، 1990م.
139. محمّد بن عمارة، الصّوفيّة في الشّعر المغربي المعاصر، المفهوم والتّجلّيات، شركة المدارس للنّشر والتّوزيع، المغرب، ط1، 2001م.
140. محمّد بنّيس، الشّعر العربيّ الحديث بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1989م.
141. محمّد بوزواوي، الدّروس الوافية في العروض والقافية، دار هومة، الجزائر.
142. محمد حسين شرشر، البناء الصّوتيّ في البيان القرآنيّ، دار الطّباعة المحمّديّة، القاهرة، ط1، 1988م.
143. محمّد سليمان عبد الله الأشقر، معجم علوم اللّغة العربيّة، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ط1، 1995م.
144. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط 1، 2015م.
145. محمد صابر عبيد، المغامرة الجماليّة للنّص الشّعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2008م.

146. محمّد صائل حمدان، قضايا النّقد الحديث، دار الأمل للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 1991م.

147. محمّد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، ط1، 1994م.

148. محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، الأصول الفنيّة لأوزان الشّعر العربيّ، لبنان، ط1، 1992م.

149. محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991م.

150. محمّد علي كندي، الرّمز والقناع في الشّعر العربيّ الحديث، دار الكتب الوطنيّة، بنغازي، ط1، 2003م.

151. محمّد علي يونس، المختار في العروض والقوافي، إشراف عبد الرّحمان شيبان، المعهد التّربوي الوطني، الجزائر، 1978م.

152. محمد عويس، الأدب العربيّ بين النشأة والتّطور، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1988م.

153. محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، دار العودة، لبنان، 1973م.

154. محمّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصريّة العامة للكتّاب، مصر، د ط، 1998م.

155. محمد كراكبي ورابح بحوش، بنية الخطاب الشّعري، دراسة لسانيّة لإلياذة الجزائر للشّاعر مفدي زكريا، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2015م.

156. محمّد لطفي اليوسفي، تجلّيات في بنية الشّعر العربي المعاصر، سراس للنّشر، تونس.

157. محمّد مصايف، جماعة الدّيوان في النّقد، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1974م.

158. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التّناص)، المركز الثّقافي العربيّ، المغرب، ط2، 1986م.

159. محمّد مندور، فنّ الأدب والنّقد، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والّتوزيع، القاهرة، دط، دت.

160. محمّد ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة، (1928-1975)، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006م.

161. مراد عبد الرحمن مبروك، من الصّوت إلى النّص، نحو نسق منهجي لدراسة النّص الشّعريّ، دار الوفاء، الاسكندريّة، ط1، 2002م.

162. مرتضى الزبيدي، تاج العروس، تحقيق مصطفى حجازي، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2001م.

163. مسلم، الجامع الصّحيح، منشورات المكتبة التّجاريّة، بيروت، دط.

164. مصطفى الجوزو، نظريّات الشّعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981م.

165. مصطفى حركات، قواعد الشّعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الجزائر،1989م.

166. المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط قاموس مطوّل للّغة العربيّة، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، 1987م.

167. مفدي زكرياء، اللّهب المقدّس، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 1983م.

168. مهدي المخزومي، في النّحو العربيّ –نقد وتوجيه- منشورات المكتبة المصريّة، بيروت، لبنان، ط4، 1964م.

169. موسى ربابعة، التّكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبيّة، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي، 13/10 تموز 1988م.

170. موسى ربابعة، جماليّات الأسلوب والتّلقّي، دراسات تطبيقيّة، دار جريد للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2008م.

171. موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، ط1، 1437هـ/2016م.

172. ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2002م.

173. نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، المكتبة الجامعيّة الأزريطيّة، الإسكندرية، مصر، دط، 2001م.

174. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث، الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 1997م.

175. يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2006م.

قَائِمَةُ المرَاجِعِ المُتَرْجَمَةِ:

176. أرسطو، فنّ الشّعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، 1953م.

177. جان بياجيه، البنيويّة، تر: عارف منيمة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985م.

178. جون كوين، بناء لغة الشّعر، تر أحمد درويش، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، دط، 1990م.

179. فرونسوا مورو، المدخل لدراسة الصّور البيانيّة، تر محمّد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشّرق، المغرب.

180. قادة بوتارن، الأمثال الشّعبيّة الجزائريّة، تر عبد الرحمان حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر.

181. كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيويّة، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1988م.

182. ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1987م

قَائِمَةُ الأُطْرُوحَاتِ:

183. جعفر زروالي، شعريّة القصيدة السّبعينيّة، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2018/2017م.

184. محمد عبد الهادي، بناء القصيدة في شعر أحمد سحنون، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2011م.

قَائِمَةُ المَجَلَّاتِ:

185. أحمد علي محمّد، جدل الخطاب والمعنى (قراءة تأويليّة في بائيّة بشار بن برد)، مجلّة الموقف الأدبي، ع 398، دمشق، سوريا، 2004م.

186. أولريش بيوشل، الأسلوبيّة اللّسانيّة، ترجمة خالد محمود جمعة، مجلّة نوافذ، السّعوديّة، ع 13، سبتمبر 2000م.

187. جاسم سليمان الفهيد، بنية الكناية دراسة في شبكة العلاقات الدّلالية، المجلّة العربيّة للعلوم الإنسانيّة، ع 88.

188. جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير مارس 1997م، مج25، العدد03.

189. حسين أبو النّجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، مجلّة أصوات الشّمال الإلكترونيّة 10 جوان 2011م.

190. عبد المجيد دقياني، القافية في شعر بلقاسم خمّار، مجلّة العلوم الإنسانيّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ماي 2007م، العدد 11.

191. علي ملّاحي، من مقال مفاتيح تلقّي النّص من الوجهة الأسلوبيّة، مجلّة اللّغة والأدب، جامعة الجزار، العدد11، 1977م.

192. ماجد محمّد النّعيمي، ظاهرة التّكرار في ديوان لأجلك يا غزّة، فلسطين، 2012م، مج 10، ع01.

193. محمّد الهادي المطري، شعريّة عنوان كتاب السّاق على السّاق في ماهو الفرياق، عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر1999م، مج28، ع 1.

قَائِمَةُ المرَاجِعِ باللُّغَةِ الأجْنَبِيّةِ:

194. le Petit Larousse illustré 87000articles 5000 illustrations, 2006.

مُلْحَـــــــــــقٌ

نَبذَةٌ عنِ الشَّاعرِ أحْمدَ سَحنُون:

يعدُّ أحمدُ سحنون أحدَ الشّعراءِ المحظوظينَ الّذين كثُر الحديثُ عنهُم على عهدِ الاستعمارِ الفِرنسيّ بإدمانِه نشرَه قصائدَه في البصائرِ الثّانيةِ، خصوصًا كما نشرَ أيضاً بعضَ قصائدِه بجريدةِ المنارِ وغيرها من وجهةٍ، وبتناوُلِ النّاسِ لهُ في كلِّ المراجعِ الّتي ترجمتْ للشُّعراءِ الجزائريّينَ في القرنِ العشرينَ من وجهةٍ أخرَى وهكذا كانَ الشّاعرُ أحمدُ بنُ سحنون يوقّعُ اسمَه في بداياتِه الشّعريةِ، ظهرتْ له المحاولاتُ الشّعريّةُ المبكّرةُ قبيلَ الحربِ العالميّةِ الثّانيةِ، فقدْ وقعنَا له على مُقَطَّعة نُشرتْ عامَ ثمانيةٍ وثلاثينَ تسعمائةٍ وألفٍ، وهي لا تُجاوز خمسةَ أبياتٍ تحتَ عنوانِ: "سلطةُ الألحاظِ" حيثُ قدّمَ الشّاعرَ ابنُ باديسَ، صاحبُ الشهابِ على أنّه شاعرٌ ناشئٌ، وهذا هو نصُّ المقطّعةِ:

لَيْسَ في الكَونِ سُلْطةٌ يخْضَعُ النَّا ... سُ لهَا مثلَ سُلْطَةِ الألْحَاظِ

فالعُيُونُ الوَسْنَى نَرَاها ضِعَافًا ... وهْيَ أقْوَى في الفَتْكِ بِالأيْقَاظِ

كَمْ رَمَتْ أَنْفُساً وأصَمّتْ قُلُوباً ... وأَذلَّتْ مِن تَائهٍ جَوّاظِ

مُذْ تَصَدَى شيْطَانُ شِعْرِي إِلَيْها ... رَجَمتْهُ لحَاظُهَا بِشُوَّاظِ

سِحْرُ هَارُوتَ مَا حَوتْ مِنْ فُتُورٍ ... لَيْسَ سحْرُ الرُّمُوزِ والأَلْفَاظِ[1]

ونلاحظُ أنَّ الشّاعرَ ارتقَى سبيلاً وعرةً إلى قافيةِ هذه المقطّعةِ وهي سيرةٌ يقتفِيها الشّبابُ عادةً، حيثُ لا نكادُ نجدُ إلّا قصائدَ نادرةً في الشّعرِ العربيّ قيلتْ على مثلِ رويّ الظّاءِ كما أنّ الشّاعرَ اصْطنعَ بعضَ الألفاظِ الغريبةِ اضطرّتْه إليها متطلباتُ القافيةِ مثل لفظِ جوّاظِ الّذِي يعني المختالَ ويُومئُ بقولهِ ليسَ سحرُ الرّموزِ والألفاظِ إلى ما يشيعُ في كثيرٍ من المجتمعاتِ الإسلاميّةِ من الفزعِ إلى كتابةِ الحُروزِ واستعمالِ الرُّقَى[2].

[1] – يُنظر: عبد الملك مرتاض، معجم الشّعراء الجزائريّين في القرن العشرين، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2007م، ص: 446.

[2] – يُنظر: (المرجع نفسه)، ص: 447.

وكذلك نجدُ أحمدَ بنَ سحنون يبتدئُ شاعرًا غزلًا ثمّ ينتهي شاعرًا مُصلحاً، وقد كنّا رأينَا أنّ عامّةَ شعراءِ النّهضةِ كانَ شعرُ شبابِهم يشبهُ شعرَ شيوخِهم لا يكادُ يختلفُ عنه فتيلًا، بحيثُ كانُوا يعمدونَ إلى المباشرةِ بقولِ شعرِ الحكمةِ والتّوجيهِ وتعدادِ مثالبِ الاستعمارِ الفِرنسيّ في الجزائرِ، والنّعْي عليه كما يمثلُ ذلك لدى عامةِ شعراءِ الأعوامِ العشرين من القرنِ العشرينَ.

والّذي يعنينَا وبناءً على العبارةِ الّتي قدّمَ بها ابنُ باديسَ أحمدَ سحنُون، وهي لشاعرِنا النّاشئِ أنّ أحمدَ بن سحنون كما نجدُه يوقعُ في هذه المقطّعةِ، وليس أحمدُ سحنُون دون ذكرِ ابنِ كما كان يُوقّع في جريدةِ البصائرِ من بعدِ ذلكَ بدَا يكتبُ الشّعرَ فيما يبدُو بعد سنِّ الثّلاثينَ أو أنّه على الأقلّ بدأَ ينشرُ في سنٍ غير مبكّرةٍ فأوّلُ ما نعرفُ من شعرِه المنشورِ هذه المقطّعةُ، حيث كانتْ سنُّه تغازلُ الثّانيةَ والثّلاثينَ في حين كنَّا ألْفَينا شعراءَ آخَرين يقتربونَ من سنّهِ كان محمدُ الهادِي السّنوسي نشرَ لهم في كتابهِ شعراءُ الجزائرِ في العصرِ الحاضرِ قصائدَ اختارُوها له بأنفسِهم، ولعلَّ أهمَّ المنابرِ الثّلاثةِ الّتي نشرَ فيها أحمدُ سحنُون هي جريدةُ النّجاحِ ومجلّةُ الشّهابِ بقسنطينةَ وجريدةُ البصائرِ بسلسلتِها الأولى الّتي كانتْ تصدرُ بقسنطينةَ قبلَ الحربِ العالميّةِ الثّانيةِ والأخرى الّتي كانتْ تصدرُ بمدينةِ الجزائرِ فيما بعدَها وكانَ أحمدُ سحنُون كعامّةِ الشّعراءِ الجزائريينَ الّذين كانُوا يعيشونَ في فترةِ حياتِه منخرطًا في جمعيّةِ العلماءِ المسلمينَ الجزائريّينَ عضواً فيها معلّماً بمدارسِها، منتظماً في هيئةِ تحريرِ بصائرِها الثّانيةِ وأهمُّ من كلِّ ذلكَ جميعاً، كانَ شاعراً منْ شعرائِها حيثُ كانَ لا يزالُ ينضحُ عنِ الفكرِ الإصلاحيّ الّذِي اتّخذتْهُ جمعيّةُ العلماءِ هدفَها الأوّلَ في رسالتِها الإصلاحيّةِ[1].

مَوْلِدُهُ:

في قريةِ ليشانةَ واحدة من قُرى الزّابِ الغَربي في بسكرةَ، ستشهدُ ذاتَ صباحٍ من عام 1907 ميلادَ الطّفلِ الوديعِ ونبوغِ شاعرٍ بليغٍ كانَ والدُه معلمًا للقرآنِ يقصدُه الآباءُ فيستأمنونَه على فلذاتِ أكبادِهم وكمْ قضَى من الوقتِ يعلّمُهم الكتابَ ويُزكِيهم ولأنَّ الجزاءَ منْ جنسِ العملِ وهبهُ اللهُ طفلًا رائعاً سمّاهُ أحمدَ[2].

[1] – يُنظر: عبد الملك مرتاض، (المرجع السّابق)، ص: 448،447.

[2] – عبد الحفيظ بوردِيم، التّجربة الشّعريّة في ديوان الشيخ أحمد سحنون، دار البلاغ للطّباعة والنّشر، 2007م، ص: 7.

تولّى تربيةَ ابنِه الوديعِ وتثقيفَه حتّى اطمأنَّ أنَّ صدرَه الصغيرَ قدْ حوَى جواهرَ الكلامِ المعجزِ، وكانَ عمرُه يومئذٍ 12 سنةً وليدٌ جديدٌ في قريةِ ليشانةَ يفقدُ حنانَ الأمِّ رضيعٌ، ويتولّى الوالدُ تأديبَه بالقرآنِ وعلومِ العربيّةِ حتّى ينبغَ فيها ويجيزَه شيوخٌ أفاضلٌ من مثلِ الشّيخِ خيرِ الدّينِ والشّيخِ الدّراجِي والشّيخِ ابنِ مبروك والشّاعرِ محمّد العيدِ الخليفةِ.

نَشْأَتُهُ:

كانَ أحمدُ سحنونُ قدْ بلغَ 29 عاماً سنةَ 1936م، وهي السّنةُ الّتي ستشهدُ زيارةَ الشّيخِ الرّئيسِ لمدينةِ بسّكرةَ وتخرجُ المدينةُ في استقبالِ العالِمِ الّذِي بعثَ التّعليمَ العربيَّ الحرَّ وأسّسَ جرائدَ الصّراطِ والسّنةِ، المنتقدِ والشّهابِ وكلّما أغلقتْ الإدارةُ الفِرنسيّةُ جريدةً أنْشأَ غيرَها ويجدُ أحمدُ سحنونُ لنفسهِ مكاناً في مجلسِ الشّيخِ الرّئيسِ بلْ مكاناً قريباً منه وتنشأُ بينهُما المحاورةُ الأثيرةُ ولعلَّها ستقعُ من نفسِ الفتى موقعاً حسناً فتنبّهُهُ إلى رسالةٍ سيحملُها لأكثرَ منْ 60 عاماً يقولُ واصفاً تلكَ المحاورةَ: جمعنِي بهِ أوّلُ مجلسٍ فبادرَنِي بسؤالِهِ ماذَا طالعْت من الكتبِ؟ فأخذتُ أسردُ لهُ لسوءِ حظٍ أو لحسنِه قائمةً حافلةً بمختلفِ القِصصِ والرّواياتِ فنظرَ إليّ نظرةً عاتبةً غاضبةً، وقالَ هلّا اطّلعتَ العقدَ الفريدَ لابنِ عبدِ ربّه هلّا طالعتَ الكاملَ للمبرّدِ بشرحِ المرصفِ استمرَّ في سردِ قائمةٍ من الكتبِ النّافعةِ المكوّنةِ فكانتْ تلكَ الكلمةُ القيّمةُ خيرةَ توجيهٍ إليّ في هذَا البابِ[1].

تحركَ واجبُ العملِ المركزيّ في نفسِ أحمدَ سحنونَ لذلكَ سيغادرُ قريتَهُ ليشانةَ متوجّهًا إلى العاصمةِ ببلوغينَ، حيثُ كلّفتهُ الجمعيّةُ بإدارةِ مدرسةِ التّهذيبِ، يقولُ الشّاهدونَ العارفونَ أنَّ أحمدَ سحنونَ كوّنَ تنظيمًا فدائيًّا عام 1953 كانَ سندًا للثّورةِ عندَ قيامِها، أُلقي عليهِ القبضُ عامَ 1956 وحُكِم عليه بالإعدامِ فساومُوهُ على حريّتِه بأنْ يقدّمَ إعلاناً للثّائرينَ يستحثُّهم على تسليمِ أنفسِهم فقالَ في شُموخٍ أنا الآنَ في حُكمِ الميّتِ إذاَ نفذْتُ ما طلبْتُم منّي يقتلُنِي إخواني وإذا لم أنفّذْ تقتلُونِي أنتمْ ما دمتُ ميّتاً فليكنْ موتِي على أيدِيكُم أفضل ممّا تكونُ نهايتِي على أيدِيهم، ويقولُ العارفونَ بشخصِ أحمدَ سحنونَ أنّه كانَ وطنيًّا فاعلًا يتابعُ الشّأنَ السّياسِي والفِكريّ في الجزائرِ ولا يكْتفِي بذلكَ بلْ

[1] – يُنظر: عبد الحفيظ بوردِيم، (المرجع السّابق)، ص: 8،9،10،11.

يُشاركُ في صنعِ أحداثِهِ، وكانَ الشّيخُ أحمدُ سحنونُ داعيةً إلى الإسلامِ الصّحيحِ الّذي لا إفراطَ فيه ولا تفْريطَ بلغةِ الحجّةِ والإقناعِ وبيّنَهُ بالحكمةِ والموعظةِ الحسنةِ[1].

وَفَاتُهُ:

في الثّامنِ من ديسمبرَ سنةَ 2003 أصيبَ بنوبةٍ قلبيّةٍ، صبيحةَ يومِ عيدِ الفطرِ المباركِ، في وقتٍ كانَ يتهيّأُ لصلاةِ العيدِ، فنُقلَ على إثرِها إلى المستشفَى العسكريّ بعينِ النّعجةِ ودلّتْ الفُحوصاتُ أنّهُ أُصِيبَ بجلطةٍ دماغيّةٍ عجّلتْ بوفاتِهِ عن عمرٍ يُناهزُ 96 سنةً، وبمقبرةِ سيدِي يحيى ببلديّةِ بئرِ مُرادَ رايس وسطَ العاصمةِ الجزائريّةِ وُوريَ الثّرَى يومَ التّاسعِ منْ ديسمبرَ فإلى دارِ الخُلدِ شهيداً إنْ شاءَ اللهُ[2].

[1] – يُنظر: عبد الحفيظ بوردیم، (المرجع السّابق)، ص: من 13 إلى 16.

[2] – يُنظر: (المرجع نفسه)، ص: 17.

فِهْرِسُ الموضُوعَاتِ

فِهْرِسُ المَوضُوعَاتِ

شكر وعرفان

إهـــــــــداء

مقدمة:.....أ

المدخل:.....9

الفصلُ الأوّلُ: البنيةُ المعجميّةُ واللّغويّةُ فِي شِعرِ أحمدَ سحنُون

توطئة:.....21

1/بنية المعجم الشّعريّ.....23

1.1/ مفهوم المعجم.....25

2.1/ تطوّر المعجم:.....27

3.1/ معجم الشّاعر:.....28

2/ بنية العنوان الشّعريّ.....30

1.2/ مفهوم بنية العنوان:.....31

2.2/ مفهوم العنوان:.....32

3/ أنواع العنوان:.....34

4/ وظائف العنوان:.....35

5/ بنية العنوان وأفق التّأويل في شعر سحنون.....36

6/ تلقّي وتأويل بنية العنوان الرّئيس.....39

7/ قراءة في دلالة بنية العناوين الفرعيّة.....42

1/بنية اللّغة الشّعريّة.....49

1.1/ اللّغة السّهلة.....51

2.1/ اللّغة البدويّة:.....53

3.1/ اللّغة الجزلة:.....55

4.1/ اللّغة الإيحائيّة:.....58

2/ المكوّن الجماليّ في شعر أحمد سحنون.....61

1.2/ القرآن الكريم:.....62

2.2/ التّراث العربي:.....71

الفصلُ الثّاني: البنيةُ التّركيبيّةُ والدّلاليّةُ في شعرِ أحمد سحنون

البنية التّركيبيّة.....81

1/بنية الجملة.....82

2/ التّركيب الإسنادي.....83

أ/ الجملة الاسميّة.....84

ب/ الجملة الفعليّة.....94

3/ الجملة الإنشائيّة.....102

أ/ الجملة الاستفهاميّة.....102

ب/ الجملة النّدائيّة.....105

ج/ الجملة الأمريّة.....108

د/ جملة النّهي.....111

هـ/ جملة التّمنّي.....113

البنية الدّلاليّة.....116

1/ التّشبيه:.....117

2/ الاستعارة:.....128

3/ الكناية.....134

الفصلُ الثّالثُ: البنيةُ الإيقاعيّةُ في شعرِ أحمد سحنون

بنية الإيقاع.....140

1/ الإيقاع الخارجيّ:.....143

1.1/ الوزن:.....144

أ/ البحر الرّمل.....145

ب/ البحر الخفيف.....149

ج/ البحر الكامل.....151

د/ البحر المتقارب.....155

هـ/ البحر البسيط.....158

و/ البحر الطّويل.....160

ز/ البحر الوافر.....162

2.1/ القافية:.....165

أ/ القافية المترادفة.....168

ب/ القافية المتواترة.....168

ج/ القافية المتداركة.....168

د/ القافية المتراكبة.....169

هـ/ القافية المتكاوسة.....169

2/ الإيقاع الدّاخلي:.....170

1.2/ التّصريع:.....172

2.2/ التّكرار:.....178

أ/ تكرار الحروف.....181

ب/ تكرار الألفاظ.....187

ج/ تكرار الضّمائر.....190

د/ تكرار الأساليب.....192

هـ/ تكرار الظّروف.....194

و/ تكرار العبارات.....195

ز/ تكرار اللّازمة.....198

- **خاتمة:**.....203

- المصادر والمراجع:.....206

- الملحق.....223

- فهرس الموضوعات.....228

- ملخّص باللّغة العربيّة.....235

- ملخّص باللّغة الانجليزيّة.....236

- ملخّص باللّغة الفرنسيّة.....237

مُلَخَّصَاتُ الدِّرَاسَةِ

الملخّص:

عرفَ الشّعرُ الجزائريُّ الحديثُ قفزةً نوعيّةً فراحَ يشقُّ طريقَه نحوَ التّطلّعِ إلى آفاقٍ جديدةٍ، والعملِ على التّجديدِ في القصيدةِ الشّعريّةِ الجزائريّةِ خصوصاً والعربيّةِ عموماً، وفقَ ما يتسايرُ مع الظّروفِ الّتي كان يعيشُها الشّاعرُ الجزائريُّ أثناءَ الوجودِ الإستدماريّ وما عَقبهُ من تغيّراتٍ وانقلاباتٍ بعدَ الاستقلالِ على العديدِ من الأصعدةِ: الدّينيّة، الفكريّة، الاجتماعيّة، السّياسيّة، الاقتصاديّة، والأدبيّة والثّقافيّة.

إذْ كانَ الإعلانُ عن الاستقلالِ ونيلِ الحريّةِ إيذاناً بحياةٍ أدبيّةٍ جديدةٍ، ارتسمتْ معالمها أمامَ أعْينِ الشّعراءِ الجزائريّينَ – الرّوادَ والشّبابَ- فاتّخذَ كلٌّ منهما سبيلاً يسلكُه بما يمليْه عليه فكرُه ومذهبُه، ومنْ هناَ اختارَ الشّبابُ طريقَ القصيدةِ الحرّةِ ومواصلةِ التّحرّرِ من كلِّ القيُودِ، وواصلَ كبارُ الشّعراءِ اقتفاءَ أثرِ روّادِ النّهضةِ، وجعلِ إبداعاتِهم مُوجّهةً صوبَ الأهدافِ الّتي كانُوا يرُومونَ تحقيقَها.

ومن هؤلاءِ الشّعراءِ أحمد سحنون الّذي أبَى إلاَّ أنْ يكونَ وفيّاً لتقاليدِ القصيدةِ العموديّةِ، مثلماَ جاءتْ عندَ الشّعراءِ الفُحولِ، فاهتمَّ ببنيةِ اللّغةِ (معجميّاً ولغويّاً)، وحرصَ على الارتقاءِ بهاَ، معتنياً بالجانبِ التّركيبيّ والدّلاليّ مبرزاً مواطنَ الجماليّةِ فيهَا مستعيناً بالإيقاعِ الّذي امتلكَ ناصيتَهُ، فأبدعَ في إيقاعِه الخارجيّ (الوزن والقافية)، وأمتعَ في إيقاعِه الدّاخليّ (التّصريع والتّكرار)، مُضفياً على ذلكَ جرساً ونغماً يُحاكياَن ولعهُ بالقرآنِ الكريمِ، وشغفَهُ بعيونِ الشّعرِ العربيّ.

وقمينٌ بناَ ذكرُ البصمةِ الّتي ختَمَ بها جُلَّ أشعارِه إنْ لم نقلْ كلَّها بصبغةِ معالجةِ موضوعاتِه الثّالُوثيّةِ، وقدْ سميتُها هكذاَ نظراً لفَنائِه في سبيلِ: الدّين، لغة الضّاد، والوطن، ناهيكَ عن أشجانِه الّتي نفثَها على سجنيّاتِه، وهذاَ خُلاصةُ ما وردَ في بنيةِ الخطابِ في شعرِ أحمدَ سحنون.

الكلماتُ المفتاحيّةُ: البنية، الخطاب، الشّعر الجزائري الحديث، أحمد سحنون.

Abstract:

Modern Algerian poetry has known a qualitative leap and is making its way towards looking forward to new horizons, and working on renewal in the Algerian poetic poem in particular and Arabic in general, in line with the conditions that the Algerian poet was living during the destructive existence and the subsequent changes and coups after independence on many levels: religious, intellectual, social, political, economic, and literary.

The declaration of independence and the attainment of freedom ushered in a new literary and cultural life, whose features were drawn before the eyes of Algerian poets - pioneers and youth - so each of them took a path to follow according to the dictates of his thought and doctrine, and from here the youth chose the path of free poem and continued freedom from all restrictions, and the great poets continued to follow the path of the pioneers of the Renaissance, and made their creations directed towards the goals they aimed to achieve.

Among these poets Ahmed Sahnoun, who refused only to be faithful to the traditions of the vertical poem, as it came when the poets stallions, interested in the structure of the language (lexically and linguistically), and keen to upgrade it, taking care of the synthetic and semantic aspect highlighting the aesthetic areas in it using the rhythm that owned its corner, so he excelled in its external rhythm (weight and rhyme), and enjoyed in its internal rhythm (Tasri'(is the repetition of the same letter in the poetic part) and repetition), adding to that a timbre and tone that simulates his passion for the Holy Quran,and his passion for the eyes of Arabic poetry.

We mentioned the imprint with which he sealed most of his poems, if not all, with the dye of addressing his triad themes, and I named it in this way because of his annihilation for the sake of: religion, the Arabic language, and the homeland, besides his depression that he breathed on his prisons, and this is a summary of what was mentioned in the structure of the discourse in the poetry of Ahmed Sahnoun.

Keywords: structure, discourse, modern Algerian poetry, Ahmed Sahnoun.

Résumé:

La poésie algérienne moderne a connu un saut qualitatif, se frayant un chemin vers de nouveaux horizons, et travaillant la renovation de la poésie algérienne en particulier et celle arabe en général, conformément aux conditions dans lesquelles le poète algérien vivait pendant l'existence destructrice et les changements et coups d'État qui ont suivi l'indépendance à plusieurs niveaux : religieux, intellectuel, social, politique, économique, littéraire et culturel.

La déclaration de l'indépendance et de la liberté a inauguré une nouvelle vie littéraire, dont les traits ont été dessinés sous les yeux des poètes algériens - pionniers et jeunes - de sorte que chacun d'eux a pris un chemin à suivre selon les préceptes de sa pensée et de sa doctrine, et à partir de là, la jeunesse a choisi la voie de la poésie libre et de la liberté continue de toute restriction, et les grands poètes ont continué à suivre la voie des pionniers de la Renaissance, et ont orienté leurs créations vers les objectifs qu'ils visaient à atteindre.

Parmi ces poètes, Ahmed Sahnoun, qui refusait seulement d'être fidèle qu'aux traditions du poème vertical, comme il est venu lorsque les étalons poètes, intéressés par la structure de la langue (lexicalement et linguistiquement), et désireux de l'améliorer, en prenant soin de l'aspect synthétique et sémantique en mettant en évidence les zones esthétiques en elle en utilisant le rythme qui possédait son coin, il excellait donc dans son rythme externe (poids et rime), et faisait jouir de son rythme interne (répétition et répétition), ajoutant à cela un timbre et un ton qui simulent sa passion pour le Saint Coran, et sa passion pour les yeux de Poésie arabe.

Nous devons mentionné l'empreinte avec laquelle il a scellé la plupart de ses poèmes, sinon tous, avec la teinture d'aborder les thèmes de sa triade, et je les ai nommés ainsi à cause de son anéantissement au nom de la religion, de la langue du Daad et de la patrie, sans oublierde parler de son chagrin qu'il a respiré dans ses prisons, et c'est un résumé de ce qui a été mentionné dans la structure du discours dans la poésie d'Ahmed Sahnoun.

Mots-clés : structure, discours, poésie algérienne moderne, Ahmed Sahnoun.