



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس - سيدي بلعباس -
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها



العدول

في ديوان أحمد سحنون تجلياته ودلالاته

رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الحديث والمعاصر
مشروع: الشعر الجزائري الحديث في ضوء النقد الجزائري الحديث
صاحب المشروع: الأستاذ الدكتور ملاح بناجي

إعداد الطالب:

ولعيد عبد اللطيف

إشراف الأستاذ الدكتور:

ملاح بناجي

أعضاء المناقشة:

أ.د/ كاملي بلحاج جامعة سيدي بلعباس رئيسا
أ.د/ ملاح بناجي جامعة سيدي بلعباس مشرفا ومقررا
أ.د/ منصور مصطفي جامعة سيدي بلعباس عضوا مناقشا
د/ فرعون بخالد جامعة سيدي بلعباس عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1435-1436 هـ / 2014-2015 م

مفتاح رموز المذكرة:

الرمز	معناه
أ.	الأستاذ
تح	تحقيق
ج	الجزء
د ت	دون تاريخ
د ط	دون طبعة
د.	الدكتور
1د	الديوان الأول
2د	الديوان الثاني
ص	الصفحة
ط	الطبعة
ع	العدد
ق	القسم
مج	المجلد

إهداء

إلى من أوصانا الله ببرّهما وقرن مع عبادته طاعتها
فلا أملك جزاءً لهما سوى قول ربّنا: "وَقُلْ رَبِّ
ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا" جزاءً على إحسانهما.

إلى من تسكن النفس إليها ويهدأ البال بصحبتهما
إلى من كانت لي سنداً قويّاً في كل لحظات
البحث بقلبها وقلبها وفاءً واحتراماً، حرصاً وعناية
فجزاها الله خيراً.

إلى الأخت العزيزة وإلى كافة الإخوة الأحباب
إلى من أحببناهم في الله وأحبّونا في الله.

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي
وخلاصة عملي وكُلِّي رجاءً أن يلتقى
القبول والاستحسان.

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، خلق الإنسان، علّمه البيان، علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، خلق الإنسان فعدّله في أيّ صورة ما شاء ركبّه، والصلاة والسلام الأتمان الأكملان على أفصح من نطق بالضاد، أكملهم خُلُقًا، وأوفاهم بيانًا، وعلى آله وصحبه الأبرار الأطهار الأخيار، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم المَعاد، سبحانك لا علم لنا إلا ما علّمتنا إنّك أنت العليم الحكيم، اللهم علّمنا ما ينفعنا وأنفعنا بما علّمتنا وزدنا علما نافعا يا ربّ العالمين.

لابدّ لنا ونحن في عنفوان القرن الخامس عشر للهجرة النبوية، وفي ركب الحضارة والمدنية من أن نطلّ على ماضٍ عريق متين ضاربَ بجذوره في عمق التاريخ، أصله ثابت وفرعه في السماء، ذلك لنتلمس فيه أسباب النمو الفكري ووسائل التغيير العلمي، علّ وعسى أن نأخذ بهذه الأسباب وأن نختصّ هذه الوسائل، هذا الماضي كان ولا يزال محطّ أنظار الكثير من النقاد واللغويين والأدباء والمفكرين، يسير حذو أقلامهم ويفضّ بكارّة قرائحهم، وما نظنّ أنّهم وقّروه حقّه أو بعضا من حقّه، إذ لا أحد منّا يُنكر ما حفل به التاريخ العربي الإسلامي من حضارة راقية لا منازع لها في كل مجالاتها من عمران وطب وفلك وفلسفة ورياضيات وغير ذلك كثير...، ولكن من أهمّ مظاهر تلك الحضارة: اللغة التي تربط الأمة بماضيها، وتُعين على التفكير في حاضرها وتساعد على تصوّر مستقبلها، فهي من أهمّ وسائل التواصل بين الأمم والشعوب، وما كان تطوّر تلك اللغة إلا من جهة اهتمام أصحابها بها من نحاة وبلاغيين وأسلوبيين وغيرهم، فمنذ فجر هذه الحضارة نهض أصحابها يدرسونها، ويضعون القوانين التي تحكمها، حتّى أننا لم نعرف لغة إهتمّ بها أصحابها كالذي لقيته العربية من اهتمام.

ولقد كان من الضروري أن نعبر هذا المسلك وصولاً إلى القول بأنّ البلاغة العربية قد شكّلت موطن تحسّس معالم الجمال في ذلك التراث، واعتنى أربابها باللغة عناية بالغة، إذ بها قوام اللسان العربي المتين، ذلك أنّ اللغة أداة التواصل يشترك فيها العرب وغيرها من الأمم، ولكنّ العرب فازوا بقصب السبق في باب الوصف والتعبير عن الخواطر والمشاعر، وتحت ظلّ قاعدة "العرب نطقوا والنحاة حكموا" كان لزاماً أن تقف تلك الثقافة عند تحديد قيمّ المفاضلة ومعاييرها في التفريق بين مستويات الإنشاء اللغوي، كما حصل تماماً في تصنيف الشعراء بحسب طبقاتٍ تفصح عن مستوياتهم في الإبداع، تبعاً لمؤشّرات جمالية لها علاقة بالبحث والموازنة. وبالنظر إلى الخلفية المعيارية للقاعدة اللغوية والتي تفرض نمطاً محدداً تسير عليه، جاءت استجابة البلاغة لتتكفل بفسح المجال في مساحة أرحب وأوسع للتعبير بلغة تتجاوز المرجعية النموذجية التي طالما منحت النص قاعدة يصعب اختراقها، وانطلاقاً من هذه الملاحظات تأتي أهمية "العدول" التي تجلّت في قضايا التجاوز وإجراءاته في لغة النقد، لأنّ حقيقتها الجوهرية تتجسّد في تبني تلك الإجابات المبرّرة فنيّاً لقيمّ العدول، والمبدع الشاعر يعمد لتحقيق هذا الإجراء الفني لوقائع أسلوبية مختلفة انطلاقاً من كفاءته اللغوية وخبرته بأساليب توظيفها على مستوى الإنشاء الشعري، التي سوف يعتمدها النقد في الأخير معايير مرجّحة في قياس مدى حضور العنصر الجمالي في الأداء الأدبي.

لقد انتابني شعور غريب في بادئ الأمر حيرني، بداية في اختيار الموضوع المناسب للبحث، ووصولاً أن يكون كفيلاً لإعطاء الصورة الحقيقية المشرقة المضيئة لوطننا الغالي، ومساهمة مئّي لأن أعرفّ القارئ بخير ما أنجبت هذه الأرض.

وسرعان ما انقشعت سحابة الغموض ليستقرّ الأمر بي عند شاعر نابغ وشيخ مصلح، العالم الداعية "أحمد سحنون" الذي وإن تناولته بعض الدراسات الأكاديمية إلا أنها تظلّ قليلة في حقّ شخصية بارزة أعطت أكثر مما أخذت.

وعليه يمكن التساؤل لماذا وقع اختياري على الشاعر أحمد سحنون؟ ثمّ لماذا العدول تحديداً؟

فجوابي على الثاني قد تقدّم ولا حاجة لي إلى إعادته، وأمّا عن الشق الأول فأقول أنّ دراستي للإنتاج السحنوني قد استهدفت من وراء ذلك أن أوضح مكونات شعر شاعرنا على مستوى البناء الفني الذي وصفه بعض الشانئين له بالجمود والمباشرة وخلوه من الجوانب التصويرية والإبداعية، ليكون اختياري الإرادي نابعا من اليقين بأنّه لا يمكن إلاّ لظاهرة العدول من أن تكون هي الفيصل والأداة الإجرائية في جسّ نبض مكان من الحسن والجمال في شعرية أحمد سحنون، وحتى أدلّل على صحة ذائقتي وزعمي بالبحث عن عناصر التجاوز للوصول إلى مقوّمات التأثير التي تُلحق المتلقي بخطابه الأدبي، ثمّ هناك دافع آخر انتابني في اختياري لهذا الموضوع وهو اعتراض الكثير من الدارسين له وتهرّبهم من مجرد ذكر اسمه ليكون بمثابة الفتيلة التي اشتعلت فيّ لئضيء من حولها، فما وجدت نفسي إلاّ ملتبّيا لرغبتني من حيث لا أدري، فما اتفق على حسنه جميع العقلاء خُلق الاعتراف بالفضل لذوي الفضل، وإنّ من الاعتراف بالمحمود هو إبراز الطاقات الرائعة في ميدان الأدب الجزائري الذي ما لبث أن فجر صورا جميلة في طريق الشعر، وبخاصة منه ما عالج قضايا الدين والدفاع عن الملة والعقيدة الإسلامية، وقناعتني الشخصية بأصالة شعره وتعبيره وتصويره للواقع الجزائري في أهمّ مرحلة من مراحل هذا الوطن الغالي، فكان صاحبنا الذي أنا بصدد ذكره، صاحب القوة والإرادة والصوت القويّ الغرّيد الذي لا يكاد يتوقّف عن الترنّم

والغناء بالشعر حاملا في طبيّاته معالم القيم الإسلامية والمبادئ الوطنية والنظر إلى الآثار الأدبية، حتى أصبح الرجل ظاهرة أدبية تستحقّ الدراسة والتأمّل، وعند اطلاعي على ديوانه المكون من جزئين لاحت لي العديد من الأسئلة بدراستي هذه، للإجابة عن أسئلة تبادرت لديّ أجملها فيما يلي:

- كيف كانت حالة الشعر الجزائري قبل ولادة الشاعر وبعد مجيئه؟ ما سر ارتباط شعره بالثرات، وبالمناسبات، وبالإصلاح، وبالحرية؟ ولم سكت شعر أحمد سحنون غداة اندلاع الثورة مثل بعض الشعراء؟

- ما العدول في الثرات والمعاصرة وما صلته بمفاهيم مثل: الانزياح والانحراف؟

- كيف تجلّى العدول في التراكيب النحوية التي وظفها الشاعر؟ وما هي دلالاتها؟

- كيف حضر العدول في مستواه التصويري؟ وما هي أنواعه؟ وما هي دلالاته؟

هذه التساؤلات التي تشكّلت صلب إشكالية البحث، سعيّت للإجابة عنها بالاعتماد

على الخطة التالية: فصل نظري وفصلين تطبيين.

1- الفصل الأول: ذو طابع نظري حاولت أن يكون مدخلا لهذه الرسالة أقدم فيها

مصطلح العدول والشاعر أحمد سحنون، استهلته بالحديث عن الشعر

الجزائري الحديث والظروف التي عاشها الشعر قبل مولد الشاعر ومع نشأته،

ثم انتقلت إلى الآراء والردود التي أثّرت حول شعره، ثم ختمت الفصل بالكلام

حول ماهية العدول، وإشكالية مصطلحه في النقد الأدبي.

2- الفصل الثاني: اتسم بالتطبيق، تناولت فيه: تجليات العدول التركيبية ودلالاتها،

وقد قسّمتها إلى أربعة محاور، بداية بالتراكيب الخبرية والإنشائية ثم تراكيب

الحذف يليها تراكيب التقديم والتأخير لتكون خاتمة هذا الفصل تراكيب

التكرار ودلالاتهم.

3- الفصل الثالث: بدوره كان ذا صبغة تطبيقية، درستُ فيه: تجليات العدول التصويرية ودلالاتها من خلال عناصره التالية، انطلاقاً من الصورة البلاغية المتجسّدة في التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية وما تنتجها هذه العناصر البيانية من دلالات، ووصولاً إلى الصورة الجديدة هي الأخرى في أربعة عناصر بداية بصورة التشخيص ثمّ الرمز ثمّ الصورة النفسية وفي الأخير صورة الاقتباس.

وختمت الدراسة في الأخير بأهمّ النتائج التي بلّغنيها البحث. ويبدو لي أنّ أهمية البحث التي أقدمت عليه تجلّى في الوقوف على أبرز صور العدول في شعر أحمد سحنون، وبيان جمالياتها ودورها الدلالي والبلاغي في تعبيره الشعري، عن طريق تحليل البنية اللغوية تحليلاً عميقاً، لأبيّن فيه تحولات البيئة في كلّ صورة من صور العدول، وأكشف عن المفارقة بين دلالة البنية السطحية ودلالات البنية العميقة، لذلك كان لا بدّ من التعامل مع الأمثلة والشواهد المدروسة على أساس ثنائية "القاعدة والاستعمال"، "المعيار والخروج عنه"، لأنّ الطاقة الإبداعية تتعلق بشكل كثيف بالعدول.

كان عليّ أن أنتهج منهاجاً وصفيّاً تحليلياً سرتُ عليه لأرصد ظواهر العدول، وأزِيل غوامضه وأظهر محاسنه، وصولاً إلى فهم مساحة الأداء الجمالي لأسلوب الشاعر، وحاولت الإفادة من عدد من المناهج لأجد المنهج الإحصائي مساعداً في الكشف عن قوة وضعف كثافة بعض الميزات الأسلوبية للعدول في نتائج الإحصاء التي سجّلتها، كما كان لزاماً عليّ الاعتماد على المنهج التاريخي في ترجمة الشاعر، والجانب التكويني الذي نشأ فيه الشاعر كالبينة الاجتماعية والظروف السياسية والبني الثقافية، وكلّ ما من شأنه الوصول إلى تشخيص مواطن دراسته.

ولا يفوتني الإشارة إلى إفادتي الكبيرة من مختلف المصادر والمراجع التي وقعت في متناولي لاسيما كتاب "ظاهرة العدول في البلاغة العربية" لصاحبه "عبد الله مراح" وإن لم يتعرّض الكثير منها صراحة لمصطلح العدول، ناهيك عن دراسات حول شاعرنا، إلا أنني تمثلت إجراءاتها في تحسّس مواطن الجمال والتأثير والتجاوب معها قدر الإمكان في المستوى التطبيقي.

طبعاً، ولا بدّ وأن يتلقّى كل باحث مشاكل وصعوبات تعيقه أو يستعصي عليه البحث بها، وكان من أهمّ ما لقيته: كثرة المراجع التي لا أجد فيها إلا اللقمة أو اللقمتين والتي لا تثري البحث إلا إذا جمعتُ أضعافه، كما وجدتُ نفسي أمام كمّ من الآراء المتباينة، فمنها المؤيدة ومنها المعارضة وما أكثرها، والتي لا بدّ للباحث فيها أن يلتزم بالروية والتثبت، وقلة المراجع المختصة بمواضيعها المتفرقة غير المستفيضة والتي لا يمرّ بها القارئ إلا وكثرت لديه الإشكالات والتساؤلات، كما أنني سعيت جاهداً للتأقلم مع الدراسات القديمة والحديثة رغم قصوري الشديد عن التصدّر لمثل هذا المستوى، إذ ظنّي أنّه لا يليق إلا بمن بلغ تلك المرتبة، وعلى كل حال رغم كل هذه المشاكل والعراقيل إلا أنّ الله سلّم، وأمواج الغموض هدأت ووصلتُ بفضل الله ثم بإعانة الأساتذة الكرام إلى شاطئ الأمان.

وفي الأخير واعترافاً بالجميل أشكر كلّ من أعانني على الحصول على المراجع ومن شجّعني من بعيد أو قريب على إكمال بحثي بكلمة طيبة أو دعاء ومن أرشدني إلى الدراسة الموضوعية والمنهجية، وأقصد بذلك أستاذنا الكريم والمتواضع "ملاح بناجي" والأساتذة الذين أطرونا في السنة أولى ماجستير.

وإتني لأرجو أن أجد العزاء والاعتذار المسبّق حين أقدمت على هذا البحث، فقد أخلّصت فيه الجهد، وإن لم أسلم من مظنة الخطأ أو النسيان والزيادة أو النقصان، ولكن حسبي أنني صدقت النية وبذلت الوسع ليخرج هذا العمل في هذه الصورة، فإن أصبت فمن توفيق الله وفضله وإن زللت فتلك طبيعة البشر والله درّ من قال:

وما أبرئ نفسي إني بشر أسهو وأخطئ ما لم يحمي قدر

ولن نرى عذرا أولى بذئ زلل من أن يقول مقرّ إني بشر

كما أودّ أن أشكر السادة الأفاضل - أعضاء لجنة المناقشة - الذين تحملوا عناء قراءة هذا البحث بغية تقويم ما فيها من عيب وخلل، حتى تخرج المذكرة على الوجه المقبول، وأشكر الله العليّ القدير على البداية كما أسأله التوفيق للختام والحمد لله أولاً و آخراً، وصلّى اللهم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين والحمد لله رب العالمين.

تمّ بتوفيق الله

يوم 29 مارس 2015 الموافق ل 10 جمادى الآخر

الفصل الأول:

مقاربات نقدية حول الشاعر أحمد سحنون

ومصطلح العدول

1 - أحمد سحنون والشعر الجزائري الحديث:

- لمحة عن الشعر الجزائري الحديث:

إنّ الباحث في الشعر الجزائري الحديث يواجه صعوبات كثيرة أبرزها، تحديد الفترة الدقيقة لمراحل تطوّره، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى نصوصه التي كانت متناثرة وموزّعة في أطراف وأماكن مختلفة، والتي لا تكاد تجد لها جهة واضحة ومعينة، فبعضها منشور في الجرائد والآخر في الدوريات حتّى أنّه ليس من السهل على صاحبها الحفاظ عليها إذا ما خشي على نفسه المصادرة.

إنّ الجمود والركود وأسباب التخلف الذي أصاب الفكر الثقافي العربي الجزائري كان مرجعه إلى الاحتلال، إضافة إلى ما تركه الأتراك من ظروف مضطربة ومتقلّبة واكبت المرحلة وسنحت للغزاة المحتلين من اغتنام الفرصة للانقضاض على هذه الأرض، رغم ما نعرف عن العثمانيين اتجاههم الإيجابي نحو مقومات الشخصية العربية الإسلامية، ولكن رغم كلّ هذا وذاك فجّلّ النقاد مجمعون على أنّ الاستعمار زاد الأمر توتراً وتآزماً من خلال موقفه العدائي والعنصري، فقد حارب اللغة العربية بشنّى الوسائل ومنع من تعلّمها وتعليمها، إضافة إلى الظروف الاجتماعية والسياسية القاسية التي كست حياة الشعب الجزائري، ولكن هذا لم يمنع الثقافة والأدب من القيام بدور كبير في إحداث المقاومات المسلحة ضده، فظهرت شخصية الأمير عبد القادر البطولية ((بعثت الشعب من جديد في ثورته، وأعدت تاريخ الأمجاد، فيها بعثت صفحة جديدة من الأدب العربي في شعر عبد القادر وأعيد فيها تاريخ الفروسية بملحمتها الشعرية، وتبدو القصيدة الأميرية وكأنّها الانتفاضة الأخيرة للشعب في القرن الماضي))¹.

¹ - د. صالح خرفي، "شعر المقاومة الجزائرية"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1979، ص 19.

لقد كان لفشل محاولات الأمير المسلحة وغيره من رجال المقاومة الصدمة الموجعة للشعب والخيبة التي ملأت وجهه وسدّت لسانه، ((فقد تميّزت الفترة التي أعقبت مرحلة إخماد المقاومة المسلحة عام 1881م بطابع خاص، ذلك أنّ الثقافة والأدب في هذه المرحلة قد التجأت إلى ما يمكن وصفه بالانطواء الذاتي... وأيضاً وصفت بطابع الفرار من مواجهة الواقع، واعتصمت بأسلوب الترويح عن النفس نتيجة الظروف القاسية...))¹، ولمّا كان الأمر على هذا المنوال دخلت الجزائر في سياسة أخرى وغيّرت من طبعها الثوري المقاوم إلى أسلوب آخر يناسبها، فظنّت فرنسا أنّ العهد عهد السلام والهدنة، وهذا الهدوء والسكون ما كان له إلّا أن يخدم أصحاب الأقلام المضيئة والأفكار النيّرة، ما يُفسّر هجرة الكثير منهم في مطلع القرن العشرين هجرةً ((تارة تحت شعار الذهاب إلى الحج والإقامة في الأراضي المقدّسة وتارة في الذهاب إلى سوريا والإقامة بها))²، لتتميّز المرحلة بفكر جزائري اتخذ من التعليم والمعرفة طريقاً للنضال والاحتكاك بالعالم الخارجي.

إنّ لصلتنا بالمشرق العربي الدور البارز في انتشار الصحف والمجلات التي كانت تُسرّب إلى التراب الوطني فتدعو إلى اليقظة والنهضة عربياً، نذكر على سبيل المثال جريدتي "اللواء" و "المنار" المصريتين، وصحيفة "المؤيّد" المصرية أيضاً تبعتها بعض الصحف الجزائرية الرائدة مثل "ذو الفقار" 1913م، "الفاروق الأول" 1913م، "الفاروق الثانية" 1920م، "التقدم" 1919م، "الحق" 1902م، "الأقدام" 1920م³، هذا الانفتاح ساهم بحظّ وافر في انتشار العديد من الصحف الوطنية ومن ثمّ تفعيل الحركة الثقافية الأدبية داخل الوطن.

1- د. بن الشيخ التلي، "دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945"، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 16.

2- سعد الله أبو القاسم، "الحركة الوطنية الجزائرية"، منشورات دار الآداب، بيروت، 1969، ص 94.

3- يُنظر صالح خرفي، "الشعر الجزائري الحديث"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط. 1984، ص 375.

وبما أن الشعر كان أحد دعائم هذه الحركة الأدبية كان لتطوره الشأن الكبير في بعث الروح لدى الفرد الجزائري، ((والواقع أنّ الدارس لهذا الشعر يلحظ فيه بعض التطور البطيء في الشكل والمضمون معا، هذا على الأقل إذا ما قيس بما سبقه، وعلى العموم فإنه يمكننا القول عنه أنّه أعاد الثقة في نفوس الجزائريين))¹.

إنّ الحالة المأساوية التي وُسمت بها الحركة الثقافية والفكرية الأدبية وانتشار الجهل والخرافات والبدع والضلالات كانت السبب الرئيسي والدافع القوي في ظهور بوادر الاستفاقة من السبات العميق الذي فرض من المستعمر، فأصبحت النهضة الأدبية وثيقة الصلة بالحركة الإصلاحية، التي كانت السبب المباشر في الاستفاقة التي حدثت للحركة الشعرية، والشرارة التي أضاعت للشعراء طريقهم كي يواكبوا هذه الإصلاحات، وقد بدا ذلك واضحا في تلك الفترة حيث شهد بعدها ((قفزة نوعية وكيفية، فتطوّرت فيه أشكال قديمة فعرف الفخر من الشعر منحى وطنيا متطورا ناضجا حارًا، فشاع الشعر السياسي القومي الرمزي وغير ذلك، كما برزت أشكال جديدة مثل القصة والخاطرة، والمسرحية النثرية والشعرية))².

كان لتأسيس جمعية العلماء المسلمين الدور المميّز في توعية أفراد الشعب ودفعهم إلى المطالبة بالحرية التي افتقدوها زمنا طويلا وكذا إخراجهم من سباتهم العميق، ذلك من خلال إحساسهم بضرورة تغيير واقعهم، إذ أصبح الشاعر فيها أكثر ارتباطا بوطنه ومجتمعه، وبدأ يتخلّص من عقدة الانطواء والعزلة والاستسلام التي فُرِضت عليه.

1- محمد ناصر ، "الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 - 1975"، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 2006، ص 24.

2- عمر بن قينة، "في الأدب الجزائري الحديث - تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما -"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 2، 2009، ص 62.

ثم جاءت فكرة إنشاء صحف وطنية لتنشيط وتفعيل دور الحركة الأدبية وتوجيهها التوجيه السديد، ثم لم شمل الشعراء والأدباء بعدما فرقهم الاستعمار أشتاتا وجعلهم يعيشون عزلة، حيث جرّدهم من دورهم في حقّ التعبير عن مأساة بلادهم وشعبهم، فشددت الجمعية في مبادئ المشاركة في الصحف الوطنية¹، وألزمتهم بضرورة الابتعاد عن السهل والضعيف الذي يقتل الأذهان ويميّع الأسلوب، فالشعر ((تطور من ناحية القيمة الفنية بعض التطور، فابتعدت القصيدة عن المقدمات التقليدية المتكلفة، وتخلّصت اللغة الشعرية نسبيا من لغة المنظومات العلمية والفقهية، واكتسب التعبير نوعا من الانطلاق والحيوية وتخلّص كثيرا مما كان ينقله من آثار الصناعة اللفظية (والبديع المتكلف))²، كما أننا لن نستطيع أن نتغافل تلك الشروط التي ألزمتهم بها الصحف لتشجيع المشاركين على تحريك قرائحهم وإعمال مشاعرهم وخلق المنافسة الفعّالة للوصول إلى الإبداع الفني الراقي، والدفع بعجلة النهضة إلى الأمام دون أن ننسى إلى جانب الصحف الوطنية ((تقاطر بعض الدواوين الشعرية على القارئ الجزائري لرواد النهضة الحديثة في الشعر، والقليل من الكتب الإصلاحية لزعماء الإصلاح الديني في العالم الإسلامي، واحتضنت الصدور بعض المجالات الإصلاحية تتناوب مطالعتها في شغف وتطلع))³، لقد كان لهذا الأثر البالغ في توجه شعرائنا الجزائريين نحو صورة مطابقة لمثيلاتها في المشرق مما جعل الشعر في تلك الفترة يسير على خطى ما نسجه شعراء الإحياء، فقد ((أصبح الشاعر المشرقي قدوة بارزة للأغلبية الساحقة بين الجزائريين منذ ظهور الدعوة الإصلاحية ومؤيديها من الطوائف الأخرى))⁴، ليكون المشرق بوابة النهضة الشعرية في أرض الجزائر.

¹ - يُنظر عمار بن زايد، "النقد الأدبي الجزائري الحديث"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990، ص 20، 21، 22.

² - محمد ناصر، "الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية"، ص 31.

³ - د. صالح خرفي، "شعر المقاومة الجزائرية"، ص 24.

⁴ - أبو القاسم سعد الله، "دراسات في الأدب الجزائري الحديث"، دار الآداب، بيروت، ط3، 1985، ص 24.

لذا نجد الشاعر محمد الهادي السنوسي يعترف بذلك بقوله ((من مئاً معشر الأديباء الجزائريين، من لم يفتح عينيه منذ انتهت الحرب الكبرى على آثار مدرسة إسماعيل صبري، وحافظ و شوقي، وطه حسين وأحمد أمين والمنفلوطي والزيّات من الرعيل الثاني. أقول الثاني لأنهم سبقوا بطبقة الشيخ محمد عبده، وبمن إلتفّ حوله من أمثال رشيد رضا وعبد العزيز جاويش وطنطاوي جوهري، وعلي يوسف والمرصفي، فكانت "الهلال" و "المقتطف" و"المنار" هذه الثلاث على الخصوص رسل النهضة الأدبية المشرقية إلى الشمال الإفريقي، وكان أساتذتنا لا يفتؤون يتحرّون لنا من منظومهم ومنثورهم ما يُؤثروننا به لتثقيف عقولنا، وإصلاح ألسنتنا، وتبصيرنا بما تجود به أفكار المدرسة الحديثة في علم الأدب))¹، شهادة واضحة من أحد أعلام تلك المرحلة يُظهر فيها الانطلاقة الحقيقية للنهضة الأدبية الحديثة في الجزائر، كوّنّت رجالاً أيقظت فيهم العزائم والهمم وبنّت في نفوسهم حب اللغة العربية والسعي إلى إنمائها.

ولا يمكن إخفاء الجارة تونس في احتضان هذه الطاقات والاستزادة من تكوينها وفتح أبواب التطلع والانطلاق إلى المشرق عن طريق جامع الزيتونة التي صارت قبلة رجال الإصلاح بدون منازع، فكوّنّت فيهم عاملاً آخر مهمّاً وهو إيمانهم الذي أيقظ فيهم روح القناعة الذاتية المتمثلة في دور اللغة العربية للقيام بالنهضة الصحيحة، حيث قال أحد أعلام الشعراء الجزائريين ((لا رُقي إلا برُقي اللغة العربية))²، وعلينا أيضاً أن نتأكّد من شيء آخر مهمّ وهو المصدر والمنبع الذي بنى عليه شعراء الجزائر أفكارهم وأقاموا عليه نهضتهم.

¹ - محمد الهادي السنوسي الزاهري، "شعراء الجزائر في العصر الحاضر"، إعداد: عبد الله الحمادي، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر،

2007، الجزء الأول، ص 38.

² - محمد ناصر، "الشعر الجزائري الحديث"، ص 47.

إنّ اهتمام رواد الأدب في الجزائر بالقرآن الكريم كان دعماً قوياً لحق الاستجابة الحقيقية لطبيعة رسالتهم، وهم يحملون همّ الإصلاح وقد قال عن ذلك ابن باديس ((إننا والحمد لله نرَبِّي تلامذتنا على القرآن من أوّل يوم وتوجّه نفوسهم إلى القرآن في كل يوم، وغايتنا التي ستتحقق أن يُكوّن القرآن منهم رجالاً كرجال سلفهم وعلى هؤلاء الرجال القرآنيين تُعلّق هذه الأمة آمالها...))¹.

ولقد استطاعت الجزائر بفضل جهود أبنائها المتواصل أن تُجسّد لنا مجموعة من الطاقات الفريدة التي لا يستهان بها، حيث برزت ((نتيجة لهذا التطور الملموس في فهم وظيفة الشعر ودوره في الحياة برز إلى الوجود ما يمكن أن يُعتبر أوّل ديوان جزائري يضمّ بين دِقْتِيهِ "شعراء الجزائر في العصر الحاضر")²، وتحت ظلّ هذه الظروف كان منشأ شاعرنا أحمد سحنون.

¹ - المرجع السابق، ص 43.

² - المرجع نفسه، ص 31.

- سحنون، النشأة والثقافة:

لقد سطع شمس - أحمد سحنون - ابن سحنون بقرية ليشان إحدى قرى الزاب الغربي بدائرة طولقة من بسكرة سنة 1907م، ليكون صبيحة مولده مشروع النهضة لأنفاس الشعراء الذين استوعبوا وظيفة الجمال والبيان، ليكون مخرجا لهم من حالات الإحباط و الغفلة التي كانت تغشاهم، وقد كانت ولادته في فترة وحقبة زمنية تاريخية من حياة الجزائر المستعمرة آنذاك، جمع الشاعر فيها في طفولته بين فقد الأمّ وفقد الحرية ليضلّ اليتيم المبكر عالقا في ذهنه إلى أواخر حياته يتذكّره ويؤثّر فيه وفي شعره¹ كما جاء في قوله:

لَا تَنْظِي أُنِّي نَسِيْتُ الَّذِي قَدَّمْتَهُ - يَا ابْنَتِي - مِنْ الْإِحْسَانِ

أَنْتِ ذَكَرْتِ أُمِّي وَهِيَهَاتَ أَنْ يَدْنُو مِنْهَا طَيْفٌ مِنَ النَّسِيَانِ²

يتولّى رعايته وتربيته والده الذي كان معلما للقرآن في قرية ليشان، ليحمل على عاتقه حزن الحنان المفقود وتعليم القرآن الكريم حتى اطمأنّ على صدره الصغير الذي حوى جواهر الكلام المعجز، كان عمره يومئذ الثانية عشر سنة وليد جديد في قرية ليشان يفتقد حنان الأم رضيعا، ويتولّى الوالد تأديبه بالقرآن والعلوم العربية حتى نبغ فيها، فلأيّ شيء تُعدّه الأيام؟³

¹- ينظر بورديم عبد الحفيظ، "التجربة الشعرية في ديوان أحمد سحنون"، دار البلاغ للطباعة والنشر، باب الزوار، الجزائر العاصمة، 2007، دط، ص 8

²- أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، الديوان الثاني، منشورات الحبر، الجزائر، الطبعة الثانية، ص 190.

³- بورديم عبد الحفيظ، "التجربة الشعرية في ديوان أحمد سحنون"، ص 8 (بتصرف).

لم يكتف بذلك - سحنون - بل واصل تعليمه، حيث تعلم اللغة العربية والفقهاء والتفسير والحديث عن مشايخ الزاب، منهم الشيخ أحمد خير الدين وعبد الله بن مبروك والعلامة محمد الدراجي، فالشاعر أحمد سحنون كغيره من علماء الجزائر لم يذهب إلى المشرق ولم يلتحق بجامعةاتها، بل تبحر في العربية وآدابها وبلاغاتها من خلال المنهج المسطر في الكتابات والزوايا الجزائرية، بحفظ القرآن الكريم والارتواء من السنة النبوية الشريفة ومن الفقه المالكي، ثم من التراث العربي الإسلامي في آدابه وموسوعاته، حتى تحولت بعدها إلى موسوعة وذلك من خلال حفظ أشعار العرب وأقوالهم وأمثالهم وحكمهم، وميله الكبير للأدب جعله يُطالع بشغف وشراسة كلما يقع بين يديه من كتب الأدب قديمه وحديثه ((ذكر الشيخ محمد بن عامر أنه سأله ذات مرة، هل يمكن أن نأخذ العلم من الكتب فقال لي: شرط أن تكون القراءة مركزة))¹.

ولع الشاعر أحمد سحنون باقتناء الكتب ومطالعتها، وما مكتبته العامرة التي تركها في مسجد أسامة بن زيد لخير دليل على ذلك، اشتدّ عود أحمد سحنون وبلغ مبلغ الرجال في فترة ذاع فيها صيت الشيخ بن باديس وعلا كعبه، وسطع نجمه في التربية والإصلاح وتحريك الأمة وتنويرها بالإسلام الصحيح المبني على كتاب الله و سنته رسوله، ونشر العلم ومحاربة الجهل وتطبيب العقول و الأفكار لتظهر بوادر الإصلاح في فكر الشاعر.

¹ - فتحي بودفلة، "العروبة في شعر أحمد سحنون الجزائري"، البحث منشور على الشبكة العنكبوتية في موقع (أهل التفسير) ص 27 على العنوان

التالي: <http://vb.tafsir.net/showthread.php?t=25374>

– الشاعر والحركة الإصلاحية:

بدا تأثر الشاعر بالحركة الإصلاحية ينمو مبكراً ليجد نفسه في مجلس شيوخه - ابن باديس - جنباً إلى جنب سنة 1936م واصفاً تلك المحاوراة بقوله ((وذكرت جمعني به أول مجلس فبادرني بسؤاله: ماذا طالعت من الكتب؟ فأخذت أسرد له - لسوء حظي أو لحسنه - قائمة حافلة بمختلف القصص و الروايات، فنظر إليّ نظرة عاتبة غاضبة وقال: هلاً طالعت العقد الفريد لابن عبد ربّه، هلاً طالعت الكامل للمبرّد بشرح المرصفي، واستمرّ في سرد قائمة من الكتب النافعة المكوّنة، فكانت تلك الكلمة القيّمة خير توجيه لي في هذا الباب))¹، بهذا التوجيه تغيّر مسار سحنون تغيّراً كبيراً جعله ينخرط في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ليصبح فحلاً من فحولها، ورائداً من روادها، فسلك مسلك الشيوخ العاملين بكل جدّ واجتهاد، فكان في الجمعية يُلقى الخُطب، ويُعلم، ويُنظّم القصائد الشعرية التي تُحرّك الوجدان وتبعث الضمائر من السُّبّات، بالإضافة إلى مساهمته في كتابة المقالات في الصحف كالشهاب و البصائر، ليصير أحمد سحنون ((أحد الشعراء المحظوظين الذي كثر الحديث عنه على عهد الاستعمار الفرنسي بإدمانه على نشر قصائده في البصائر الثانية خصوصاً، كما نشر أيضاً بعض قصائده بجريدة المنار وغيرها من وجهة ويتناول الناس له في كل المراجع التي تُرجمت للشعراء الجزائريين في القرن العشرين من وجهة أخرى))².

ثمّ انتقل بعد ذلك سنة 1947م إلى "بلكين" بـ"بولوغين" بعد تعيينه معلماً فيها بمدرسة التهذيب، لتمضي سنتان من التدريس فيُعَيّن على رأس الإدارة لتكون تمهيداً لعمل أجلّ منها، أقصد بذلك قضية الوطن وبوادر التحرّر.

¹ - بورديم عبد الحفيظ، "التجربة الشعرية في ديوان أحمد سحنون"، ص 10. ويُنظر خالد صالح الدين في ذكرى رحيل الشيخ أحمد سحنون عميد الصحوة الإسلامية في الجزائر - موقع الشهاب للإعلام - .

² - مرتاض عبد المالك، "معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين"، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2006، ص 446.

- الشاعر والعمل الثوري:

الشاعر سحنون الذي هبّ مجاهداً ومنافحاً عن الدين والأمة باللسان والقلم ضدّ الاحتلال الفرنسي زرع مساحات كبيرة من الوعي من خلال التعليم والتوعية، ليس ذلك فحسب، إذ لا يمكن للعقول أن تتحرّر والأجساد موثوقة بأغلال الأعداء، ليكون السبيل الثاني هو العمل الفدائي وإعداد الرجال وتكوينهم، فكوّن الشيخ تنظيمًا فدائيًا سنة 1953م مُسندًا قاعدته في مسجد "الأمة" حتى طلع فجر نوفمبر¹، وإنك ترى خطابه للثورة مُجسّدًا في أشعاره، فتأمّل قوله عن الجزائر:

هَذِي الْجَزَائِر - لَا خَابَتْ أَمَانِيهَا - قَدْ وَحَدَّتْهَا جِرَاحَاتُ تَعَانِيهَا
هَاتِ الْقَوَافِي الَّتِي تَزْجِي بِسَامِعِهَا إِلَى الْفِدَاءِ وَتَغْرِيهِ أَغَانِيهَا
هَبَّتْ مُؤَيَّدَةٌ بِاللَّهِ مُعَانَةٌ جِهَادَهَا بَعْدَمَا قَدْ قَامَ نَاعِيهَا
"جَمِيعَةُ الْعُلَمَاءِ" أَدَّتْ رِسَالَتَهَا، رَغَمَ الْعَوَادِي وَلَمْ تَبْرَحْ تُوَدِّيَهَا
لَمْ تَأَلْ جَهْدًا وَلَمْ تَخْضَعْ لَطَاغِيَةٍ وَلَمْ تَضِيقْ بِأَذَى مِمَّنْ يِعَادِيهَا²

وفي قصيدة إلى التلميذ:

وَلِيَكُنْ حَادِيكَ تَحْرِيرَ الْحَمَى! إِنَّ تَحْرِيرَ الْحَمَى لِلْحَرِّ حَادٍ!
هَذِهِ غَايَتُكَ الْمَثَلَى الَّتِي! إِنَّ تَحْصِيلَهَا تَنْلُ كُلَّ مَرَادٍ!³

¹- يُنظر بورديم عبد الحفيظ، "التجربة الشعرية في ديوان أحمد سحنون"، ص 13.

²- أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، الديوان الأول، منشورات الحبر، الجزائر، الطبعة الثانية، ص 25.

³- المرجع نفسه، ص 17.

وإلى المعلم يقول:

هَاتِ مِنْ نَشْئِ الْحِمَى خَيْرَ عَتَادٍ وَادْخِرْهُمْ لِعَدِ جُنْدِ جِهَادٍ
هَاتِهِ نَشْأً قَوِيًّا بَاسِلًا إِنْ دَجَا خَطْبٌ يَكُنْ أَوَّلَ فَادٍ¹

ولمّا رأت السلطات الاستعمارية مواقف الشيخ وما يُمثله من خطورة على مستقبلها في الجزائر ألصقت به التهم وضخمتها، وجعلته من كبار المجرمين، وهذا ما دفعها لأن تُصدر عليه حكم الإعدام، وبعد ثلاث سنوات كاملة في السجن، ألغي الحكم لتدهور صحته، فأطلق سراحه ليبقى تحت الحراسة المشدّدة، ونظرا لمكانة الشاعر ومركزه خطّط المجاهدون لتربيته فتمّ لهم ذلك فأخذوه إلى باتنة ثم سطيف إلى أن استعادت الجزائر حرّيتها وحققت مبتغاها².

- الشاعر والحرية:

لم يسترح الشاعر المصلح بعد الاستقلال، فهذه همّته لم تتوانى ولم تتراجع ليعود إلى الإصلاح والإرشاد والتوعية، فتمّ تعيينه خطيبا بالجامع الكبير بالعاصمة وعضوا بالمجلس الإسلامي الأعلى³.

بذل الشاعر أحمد سحنون جهدا مضنيا في العمل التربوي واستمرّ بصمت وهدوء بإضافاته ولمساته عقودا من الزمان آتت ثمارها في كل حين، وضلّ مُرشدا ناصحا أمينا إلى أن اختاره الله إليه في يوم الاثنين الثامن من شهر ديسمبر سنة 2003م، بعد أن أصيب بجلطة في الدماغ صبيحة العيد نقل على إثرها إلى مستشفى "عين النعجة" فكان ما أراه الله وقدره، ليُدفن في مقبرة "سيدي يحيى" بالجزائر العاصمة...⁴.

¹ - المرجع السابق، ص 14.

² - بورديم عبد الحفيظ، "التجربة الشعرية في ديوان أحمد سحنون"، ص 14 (بتصرف).

³ - يُنظر أ. الربيع بن سلامة، أ. محمد العيد تاورته، أ. عمار ويس، أ. عزيز لعكايشي، "موسوعة الشعر الجزائري"، دار الهدى، الجزائر، مج 2، 2009، ص 33.

⁴ - يُنظر بورديم عبد الحفيظ، "التجربة الشعرية في ديوان أحمد سحنون"، ص 17.

2 - آراء وردود حول شعر أحمد سحنون:

إنه لمن السهل أن نصدر الأحكام جزافا على شعر أحمد سحنون، ونصفه بالجودة أو دون ذلك، لكن من الصعب أن نحدّد طبيعة الإبداع من منطلق مفهوم الشاعر، فليس من الحكمة أن ينتسب لغيرها، فالشعر ضلّ ولا يزال مهوى أفئدة المبدعين، ومحطّ أنظار المتتبعين الدارسين، حتى أنهم استخرجوا منه واستوحوا (شاعرية الشعر) الذي لم يصبح فقط حكرا عليه، بل تعدّى ذلك إلى القصائد النثرية وما فيها من الجماليات التي تتجلى فيها صور الإبداع، وردّا على بعض الشّبّه التي جاءت في حقّ شاعرنا، آثرنا أن نُعلّق عليها بما يُشفي غليل كلّ ناقد منصف بداية بأول شبهة.

1- التقليد: الحقيقة أنّ هذه الأحكام الجاهزة التي وُصف بها الشعر الجزائري الحديث واستناد بعض النقاد على بعض النماذج الشعرية ليس مقبولا لافتقادها للموضوعية وانتهاجها صفة العموم والشمول، وبذلك يصير من حقّ القارئ أن يتساءل عن مصدر تلك الأحكام وأبعادها، ((فانضواء أغلب الشعراء الجزائريين - وسحنون واحد منهم - تحت لواء حركة إصلاحية محافظة كانت ترى في الحفاظ على القصيدة العربية بشكلها التقليدي حفاظا على مقومّ من مقومّات الشخصية العربية الإسلامية، ولعلّها كانت تعتبر ذلك وجها من وجوه المقاومة للاستعمار الغربي الدخيل))¹ وليس من الحقّ أن نفرّق في أمر الشعر بين تقليد وتجديد من خلال البقاء في دائرة التراث العربي القديم، ليصبح عند بعضهم ((من العوائق في تطوّر الشعر، فشعراء الإصلاح باعتبارهم رجال علم وفكر ديني إصلاحي رأوا في اللغة أمرا مقدّسا، لأنها لغة القرآن، فالتجديد فيها أو الخروج عن مقاييس القدماء أو الثورة على قولها يعدّ خروجا عن المقدّسات))².

¹ - محمد ناصر، "الشعر الجزائري الحديث"، ص 191.

² - عبد الله الركيبى، "الشعر الديني الجزائري الحديث - الشعر الديني الإصلاحي"، ج2، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009، ص 81 .

وإذا رجع القارئ الفطن إلى أصول دلالات اللفظ العربي، يجد لفظة الشعر لا تستوي مع ما سبق، فما جاء في تعريف ابن منظور للشعر قوله ((منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا من حيث غلب الفقه على علم الشرع، والعود على المندل، والنجم على الثريا، ومثل ذلك كثير، وربما سموا البيت الواحد شعرا))¹، يزعم الكثير أن التقليد صفة مقترنة بما يجري على سنن الأولين، والتجديد هو المخالفة و المغايرة لكل ما جاءنا عنهم، فكانت المعادلة بين هاتين اللفظتين - التقليد والتجديد - هي المقاطعة والمباعدة، لكون أن التقليد هو الإتيان من غير روية، والتجديد هو الاستحداث من غير بصيرة، فإياها من مفارقة كما يزعمون! ولقد توهم بالتبعية قول القائل، ((انتقلت إلى الجزائر مع أحمد سحنون ومحمد العيد، فما تجدر ملاحظته أن هذه المدارس ما تزال شائعة ومُسيطرة، وما زال لها أنصارها الذين يرفضون كل تطوير في القوالب و الأساليب))².

وإذا سلّمنا بحقيقة هذا الكلام كون شعر أحمد سحنون ضربا من التقليد العاجز عن التماس أسباب التجديد، وهو نفسه علم أن الشعر لا ينبغي أن يكون إلّا إبداعا بقوله: ((إني أرى الشاعر يُلفت الأنظار ويهزّ المشاعر ويحمل الناس على احترامه، وإلّا فليدع الميدان لفرسانه فليس عندي وجود لشاعر من الطبقة الثانية))³، وهو بهذا القول يستجيب لحقيقة الشعر والانفتاح لما يجري حوله، فهو لا يرفض التعامل مع التراث، ولا هو يعلن القطيعة عنه، بل يدعو إلى الاتصال بما يجري في العالم من تجديد حتى يرفع من مستوى ماضيه.

¹ - أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم بن منظور، "لسان العرب"، دار صادر، بيروت، لبنان، مج 4، دت، مادة (شعر)، ص 410.

² - عبد العالي رزاق، "الشعر العربي المعاصر"، منشورات مجلة أمال "وزارة الثقافة، الجزائر، ص 78.

³ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 10.

إنّ تصوّره للشعر يُعطينا مفهوماً شاملاً يهتّم به إضافة إلى الوزن والقافية، ((اهتماماً بالأحاسيس والعاطفة والخيال، ويكون منبع القصيدة قلب الشاعر، ومستقرّها قلب المتلقّي، ومصدر استلهامها الحياة والطبيعة بكلّ أبعادها ودلالاتها ولاسيما النفسية منها...))¹، لتكون هي المحرّك والدافع لرحلة الشاعر الشعرية القاسية كما عبّر عنها:

أَيُّهَا الطَّوْدُ أَيُّهَا الجبل
أَيُّهَا المَارِدُ الَّذِي يَتَحَدَّى
أَيُّهَا القُوَّةُ الكَبِيرَةُ يَا نَبْعَ
فَأَمْنِحْنِي مِنْكَ الثَّبَاتَ فَالْأَمَّ
وَهَبْنِي مِنْ قُوَّةِ الرُّوحِ مَا
أَيُّهَا الطَّوْدُ قَدْ بَثَّنْتُكَ الْآمِي
المُوحِي جَلَالَ الخُلُودِ للشُّعْرَاءِ
كُلَّ هَوْلٍ بِالتِّيهِ والخِيَلِ!
قَصِيدِي وَيَا مَعِينَ غِنَائِي
جُرُوحِي قَدْ مَزَقَتْ أَحْسَائِي
أَسْمُو بِهِ فَوْقَ هَذِهِ الأَدْوَاءِ
فَهَلْ أَنْتَ سَامِعٌ لِنِدَائِي؟²

فالشعر بريء، ولكن القراءات النقدية هي التي تفسد على كل ذي حلم حلمه، فأصدار الأحكام بشكل شمولي وقطعي من شأنه أن يقصي أفراداً خرجوا عن مألوف الشعراء وحادوا عن سبيلهم معتمدين على براعتهم ومستأنسين بأحوالهم الخاصة، فطرحهم نستشفّ منه عيباً ومنقصة لا تليق بالكتابة الأدبية نعني بذلك ((تسليط الضوء بالرصد والتوصيف والتصنيف والتوثيق...))³، فإلى متى يظلّ الشاعر في قفص الاتهام في حين نجد أن الناقد بأحكامه التي قد تكون قاسية لا يجد هو من يوقفه ويحدّ من شدّته، وكأنّ ملاحظاته النقدية هي عين الفن والإبداع، وتسير وفق طبيعة المسلمات والبديهيات التي لا تستدعي نقاشاً ولا جدالاً بينما الأمر حقيقة ليس على ذلك

1- عمار بن زايد، "النقد الأدبي الجزائري الحديث"، ص 81.

2- أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 55.

3- د. عثمان بدري، "المعالم المتصدرة للنقد الأدبي في العالم العربي أواخر القرن العشرين وبداية الألفية"، منشورات ثالة، الجزائر، د ط، 2002، ص 8

2 - الارتباط بالمناسبات:

قد يرى البعض من النقاد أن هذا العامل - المناسبات - يشكل نقصا و ثلما في أدب الشاعر أحمد سحنون من شأنها أن تقدر في صدق عاطفته وشاعريته، وقد أدت هذه النظرة إلى وضع الشاعر في إطار تعسفي للموضوعات التي يجب على الشاعر أن يتحرك داخلها والتي تُؤثر على شعره تأثيرا سلبيا يكون سببا في تعطيل الجانب الفني فيه.

إنّ انسياق الشاعر أحمد سحنون وراء المناسبات قد يكون استجابة لطبيعة واقعه الاجتماعي والسياسي التي كان يعيشها، فقد كانت تلك الظروف تتطلب منه أن يسخر الشعر في سبيل النهوض بالبلاد ((ولعلّ هذا الموقف هو الذي دفع ناقدنا إصلاحيا متذوقا إلى انتقاد هذا السلوك الذي رضخ له الشعراء... هذا الشعر الذي نسمعه اليوم في الجزائر وهو على اختلاف قائله، وعلى التفاوت الموجود بينه في الألفاظ والمعاني والتراكيب والأوزان، هبه بلغ من الصنعة ما بلغ، فهو من الناحية الموضوعية فقير مبتور الصلة بينه وبين القراء... فكأن الشعر عند شعرائنا اليوم ومتشاعرنا هو التهنة بالمولود، أو تأبين مفقود أو تحية مدرسة بمناسبة افتتاحها أو تحية جمعية بمناسبة اجتماعها أو قطع غزلية كإشارات الصوفية لا تخلو من تورية لفقدان الشجاعة الأدبية...))¹، وحتى مع التسليم بهذا الحكم واقتناعنا به تبقى علامة التعجب واردة.

يكون الأمر صحيحا إذا كانت المناسبات هي التي تفرض نفسها على الشاعر فرضا، لا هو يشعر بها في وجدانه، ولا هو يتمثلها في مخيلته ليعبر عن معاناته وقلقه النفسي.

¹ - محمد ناصر، "الشعر الجزائري الحديث"، ص 80.

فقد أشار النقاد إلى أن الحالة النفسية التي يكون عليها الشاعر هي التي توجهه إلى الشعور الحقيقي، والتي تملي عليه أن يستمد من ملكاته الإبداعية، ليشكل الصفة الفنية الإبداعية، فهل معنى ذلك أن الشاعر أحمد سحنون لم يكن من أولئك الشعراء الذين أحسوا بواقعهم وعبروا عنه بشعورهم؟

إنّ المناسبات المقصودة في شعر أحمد سحنون هي المناسبات التي عاشها بقلبه وقالبه، هي التي لها علاقة بدينه ووطنه وقضيته الإصلاحية والدعوية وبعادات أهله، امتزجت فيها مناسباته بكيانه وروحه ووجدانه لتتفجر نظماً للشعر والخطب والنثر ((لقد شعر سحنون بالآلام الغربية وعذاب الحرمان من وطنه وهو على أديمه وتحت سمائه وكابد لوعة الفراق والشوق والحنين إلى أحبائه وأبناء بلده، وهو قريب منهم، فأبي عذاب لقلبه الذي يجيش بالحب الخالص والوفاء النادر لوطنه؟ وأي شقاء لنفسه التي تفيض بالمحبة والحنان والرحمة لأبناء بلده؟))¹، لقد سلك الشاعر مسلك العاملين بكل جدّ واجتهاد، فكان ينظم القصائد الشعرية التي تُحرّك الوجدان، وتوقظ الضمائر، ولعلّ ما كتبه في الصحف من مقالات وقصائد على مستوى واسع من جماهير المثقفين في الجزائر أو خارجها، ويكفي الشاعر شرفاً قول العلامة البشير الإبراهيمي معلّقاً على إصداراته، قائلاً: ((إنما تكتبه في البصائر هو حلة البصائر))²، ولعلّ نظرة بسيطة في شعر أحمد سحنون وعناوين قصائده ومناسباتها تؤكد لنا صحّة هذا التوجّه وهي في الغالب مناسبات دينية، فالمولد النبوي ورمضان وموسم الحجّ أو موت عالم أو زواج أو ختان أو مناسبات متعلّقة بالحركة الإصلاحية، كافتتاح مدرسة أو مسجد أو صحيفة أو مناسبات وطنية وغيرها من المناسبات*.

¹ - أحمد سحنون ، مقدمة "ديوان الشيخ أحمد سحنون" ، د1 ، ص 6.

² - بودفلة فتحي، "العروبة في شعر أحمد سحنون الجزائري" ، ص27.

*- أنظر إلى (يا هدى الحائرين 2د/334)، (ليلة مولد النبي 1د/221)، (مات بن باديس 1د/239)، (اكسفي يا شمس 1د/242)، (ذكرى وفاة البشير الإبراهيمي 1د/253)، (البصائر تحيي قراءها 1د/174)، (دار الحديث تلمسان 2د/168)، (أهلا رمضان 2د/286)، (عودة الحجاج 2د/159)، (عرفة 2د/324)، (المجلس الإسلامي الأعلى 1د/175)، (من هنا 1د/186)، (ذكرى الثورة 1د/100)، (بمناسبة إيقاف القتال 1د/78)، (تعالوا إلى المسجد 1د/132)، (تهنئة 2د/222)، (ليس كالتزويج 2د/218)، (حنان حفيدي 2د/180).

إنّ نظرة متأملّة متفحّصة في شعر سحنون تقودنا إلى التماس بنائه النفسي، فهو رجل استوعب رؤيته للعالم بإيمانه الراسخ بأنّ الشاعر لن يشدّ أبداً عن حقيقة الإنسان ولن يسلم شعره قطعا من السؤال، فكان شعره ملتزما بتعاليم ربّه يمجدّه، ويأتمر فيه بأمره وينتهي عن نواهيه، فهذه الحوادث والمناسبات التي تدفع الشاعر إلى صياغته للشعر والتي لا يمكن أن تصنع في نظر النقاد أدبا رفيعا، من شأنها عند الشاعر أحمد سحنون أن تشغل اهتمام الناس لجلالة مواضيعها لتعلقها بمصيرهم وماضيهم ودينهم وأوطانهم، وبكل ما له شأن في حياتهم، وفي هذا يقول شاعرنا في كتابه: ((وكانت كل مناسبة كبيرة أو صغيرة تستغلّ لتعبئة الأفكار والعواطف وشحنها بكل متفجرات الحقد والكراهية لهذا المتطفل البغيض والضيف الثقيل الذي فرض نفسه وحكمه ولغته وعاداته على هذا البلد المسلم المتحمّس لإسلامه ليقضي على شخصيته وينسيه لغته ودينه وكلّ مقوماته...))¹، فكانت المناسبات المنبع الصافي والعذب الزلال الذي يتدفق منه قلب شاعرنا شعرا انطلقا من حركة العواطف الموجودة في نفسه من ألم وانفعال ونزاع نفسي محاولة للتخلص منها وإيصالها إلى قلب المتلقّي ليكون هناك رباطا تواسليا يشتركان فيه، ولعلّ شبهة السكوت عن نظم الشعر التي اتّهمه بها النقاد غداة انطلاق الثورة لهي خير دليل على ضعف زعمهم وأنّ الشاعر أحمد سحنون لا يكتب شعره بمناسبة تحل عليه حتى تختلط بدمه وعظمه وروحه، وأنّ مناسبة عظيمة جليلة كمثّل هاته لا تستحق الصمت والسكوت.

¹- بودفلة فتحي، "العروبة في شعر أحمد سحنون الجزائري"، ص 42.

3 - السكوت عن النظم لحظة اندلاع الثورة:

الواقع أنّ السكوت لم يقتصر على الشاعر سحنون فحسب بل تعدّاه إلى جلّهم، فلم ينتجوا إلا الشيء القليل على خلاف حالهم قبلها، والمنتبّع لحركة الأدب في تلك المرحلة يستدعي قراءة متأنية متفحّصة تكشف أسرار ملابسات هذه الظاهرة - السكوت - لحلّ إشكالاتها، في حين أنّ بعض النقاد اتخذها لجةً ليّتهم فيها الشعراء الجزائريين عن توقّفهم وصمتهم، وشاعرنا طرف في هذه التهمة بتوقّف الشعر عن مباركة ما كان ينتظره ويدعو إليه، بينما سارع فيه عامّة الناس للمشاركة فيه، فيا لها من مفارقة؟ ((سكت محمد العيد وأحمد سحنون والأخضر السائحي والهادي السنوسي))¹، ولعلنا لا نجد أفضل تعبير وأوضح بيانا من دفاع صاحب التهمة عن نفسه، ((فقد أفصح عن اتجاهه الوجداني من خلال أولئك النقاد الذين اتّهموه بالسكوت، فأفصح لهم بأنّ الشعر وجدان وإحساس عميق بالرغبة في قول الشعر، إنّ الشعر لا يقاس بالكثرة أو الثرثرة وله بواعث لا يعرفها إلا الشاعر نفسه، وليس من هذه البواعث والدواعي... "إنّ الشاعر إنسان يدركه ضعف الإنسان في كثير من الأحيان، بل لعله معرض للضعف أكثر من كل إنسان لأنّه مرهف الحسّ، دقيق الشعور، يقظ الوجدان، إنّ الشاعر خير له وأجدى أن يسكت أكثر ممّا يتكلّم وإلا كان كلامه ثرثرةً ومعانيه مكرّرة"))²، فإكثار النظم عنده قد يكون أحيانا من المساوئ التي تعاب على الشاعر، وبخاصة إذا لم تكن تفصح عن تجربته.

ثمّ إنّ سكوت الشعراء أمر اعتاد عليه الشعراء على مدار تاريخ الأدب فهم يستشرفون الحال، ولا يخوضون فيه حتّى يحين الأوان، فركونهم للتأمّل يُعدّ مرحلةً أوليّةً قد تطول وبخاصة إذا كان الحدث عظيما عليهم جليلا ينبهر فيه كلّ عاقل لبيب.

1- صالح خرفي، "الشعر الجزائري الحديث"، ص 225.

2- محمد ناصر، "الشعر الجزائري الحديث"، ص 137.

وما سكوت شعراء صدر الإسلام حين هزّهم الأسلوب القرآني وتراجعهم لخير شاهد ودليل على ذلك. وأحمد سحنون شاعر لا يُبالي بإنكار المنكرين عليه مادام حسّه الشعري ينبض داخله يفرغه متى احتاج إليه، وهذه الأبيات التي ردّ فيها عن هؤلاء الذين اتهموه بالسكوت قرينة جلية على ذلك:

أَنَا فِي شُغْلٍ بِتَحْطِيمِ قِيُودِي	لَا تُطِلْ لَوْمِي وَلَا تَطْلُبْ نَشِيدِي
هَزَّ قَوْمِي الشَّعْرَ مَا حَطَّمَتْ عَوْدِي	لَا تُطِلْ لَوْمِي عَلَى صَمْتِي فَلَوْ
وَبشعري طالما ضاعت جُهودي	بِسُكُوتِي لَمْ يَضَعْ شِعْرِي سُدَى
رَجَّ كَالْمِدْفَعِ أَوْ قِصْفِ الرَّعُودِ!	لَمْ يَعُدْ لِلشَّعْرِ تَأْثِيرٌ وَكَلَوْ
هَلْ يُفِيدُ الشَّعْرُ فِي قَوْمِ رُقُودِ؟	إِنَّ قَوْمِي أَلْفُوا طَعْمَ الْكَرَى
وَ أَرَى الْإِسْلَامَ خَاقَ الْبُنُودِ!	لَا أَعْنِي قَبْلَ أَنْ أَجْنِيَ الْمُنَى
فَإِذَا حُرِّرَ غَنِيَّتُ نَشِيدِي ¹	لَا أَعْنِي قَبْلَ تَحْرِيرِ الْحِمَى

إنه اعتراف صريح بأن لغة الكلام قد تكون عاجزة عن احتواء الحدث، لا يقوى فيها المبدع على تحريك لسانه، دون أن تسعفه الكلمات للتعبير عما يرى ويسمع، وربما قد يكون السبب عظم الجراحات والمآسي التي لا تقوى أبيات الشعر عن تخفيفها وإزالتها بل قد تزيدها آلاما وشدة، إضافة إلى هذا نجد أن شاعرنا من أوائل من بدأ بالعمل الجهادي الفدائي ليجمع بين القول والعمل.

¹ أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 1، ص 143.

ومن وجهة أخرى حين نقرأ قصائد شعراء واد النيل ((وتلاحمهم مع ثورة نوفمبر المجيدة واندماجهم فيها وفي أحداثها وارتباطهم بها بحيث اعتبروها ثورتهم لأنها حرّرت الإنسان العربي من الشعور بالهوان والاستخذاء))¹، والسؤال هل أن الشاعر الجزائري أقلّ شعورا وشاعرية من غيره ليتجاوب مع الحدث من هو أقلّ منه معايشة ومسايرة لوطنه أم أن المعادلة صحيحة؟ ومن منطلق وظيفة الشعر التي يتبناها الشاعر أحمد سحنون يكون جوابنا عمّا سبق ذكره أن الدارس لشعره يجد صراعا داخليا في نفسيته أعلنها في مقدّمة ديوانه بقوله: ((هذا الشعر الذي لست راضيا عنه...))²، ذلك أن نظرتة الجديدة تبرز إلى جانب النظرة القديمة وتتصل بدورها بالنزعة الوجدانية الرومانسية وعلاقة الشعر بالحياة الوطنية في كونه سلاحا يواجه به الشاعر خصومه ليدحضهم ويحثّ شعبه على اليقظة والنضال، فغاياته تبدو واضحة جليّة ذكرها الشاعر في شعره خدمة لدينه ووطنه ونشره للخير وإرشاد الناس وحثّهم على السلوك الحسن بقوله:

لا تُطِلْ لَوْمِي عَلَى صَمْتِي فُلُو هَزَّ قَوْمِي الشَّعْرُ مَا حَطَمْتُ عُوْدِي

لا أَعْنِي قَبْلَ تَحْرِيرِ الحِمَى فَإِذَا حُرَّرَ غَنِيْتُ نَشِيدِي³

فمقاطعته للشعر جاءت بعد أن فقد شعره ما كان له من تأثير في الميادين الاجتماعية والسياسية، وإلا لو كان غير ذلك لأسمعهم نارا.

1- الركيبي عبد الله، "الشعر في زمن الحرية دراسة أدبية ونقدية"، دار الكتاب العربي، الجزائر، د ط، 2009، ص 89.

2- أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 10.

3- المرجع نفسه، ص 143.

كما أننا نظنّ أنّ أسباب اتجاهه الإصلاحية والنضالي هي التي زهّدتها في روائعه اعتقاداً منه بأنّ الشعر لا يستمدّ قيمته الجمالية إلا من ذاته، ويقول في ذلك أنّ: ((الشعر شعور الإنسان ، والناس يختلفون في التعبير عن شعورهم ويتفاوتون، وإن كان شعري لا يرضي في التعبير عن شعوري، فإنّ معنى ذلك أنّه لا يرضي غروري كما يحلو للناس أن يُغطّوا هذا الغرور بالتعبير عنه بلفظ الطموح))¹.

وحيث يريد الشاعر أن يفسح المجال لشاعريته ويظهر جرأته ويكتب شعره لذاته ليرضي غروره نجده يناجي البحر بشكل فنيّ جميل يعبرّ فيه عن مشاعره بغضّ النظر عن مضمونه وصلته بالحياة الاجتماعية بقوله:

مَاذَا بِنَفْسِكَ قَدِ الْمَمَّ يَا أَيُّهَا الْبَحْرُ الْخِصَمَّ
نَامَ الْخَالِئِقُ كُؤْلُهُمْ وَبَقِيَتْ وَحْدَكَ لَمْ تَمَّ
فَالْكَوْنُ فِي صَمْتٍ عَمِيقٍ غَيْرَ صَوْتِكَ فَهُوَ لَمْ...²

وبعد وصفه لأحاسيسه قرب البحر يعود لمناجاته:

يَا بَحْرُ مَا هَذِهِ الشَّكَاةُ أَلَسْتَ تَوْصَفُ بِالْعِظَمِ؟
مَاذَا التَّبَرُّمُ بِالْحَيَاةِ كَأَنَّمَا أَشْجَاكَ هَمٌّ؟
أَتَضِيقُ دُرْعَا كَابِنٍ أَدَمَ بِالْوُجُودِ وَمَا انْتِظَمِ؟
وَمِنَ الْمُعَمَّرِ إِذْ طَعَى كَمَ أَبَادَ وَكَمَ هَدَمِ؟
أَتَضَجُّ مِنْ شَرَفٍ يُدَاسُ وَمِنَ الْمُسَيَّرِ إِذْ ظَلَمِ؟³

¹-المرجع السابق، ص 9.

²-المرجع نفسه، ص 30.

³-المرجع نفسه، ص 30.

ألا يعني هذا أن الشاعر إذا ما أراد التعبير عما يحس به من شعور ذاتي اعتمد من نظرتة العميقة والواسعة إلى الكون، لتكون وظيفة الشعر عنده وظيفة جمالية بالدرجة الأولى ((فالبحر صورة نفس الشاعر وما يضطرم فيها من مشاعر وآلام تتصل بالحياة وسرّها المجهول...فالشاعر عنده معرفة فوق المعرفة يحسّ بها وجدانه ويستوحىها من الكون كله ويلهم بها القارئ بدل أن يقدم له معلومات معيّنة...))¹، هذه الإمدادات التي استمدها الشاعر من وحي الطبيعة كانت مصدر حياة أحاسيسه.

وليس من شأن هذا الاختلاف أن نفاضل بينهما، ولكن هو الشعور إذا ما احتدم وأفصح عن المكنون وقت الحاجة، وقد استمرّت سلسلة الانتقادات في شعر سحنون لتصوّب نحو نزعتة الجماعية.

4 - النزعة الجماعية:

باعترادي أنّ الكلام عن شعر التجارب الفردية هو السائد والمشغول في الساحة ولا يمكن للشعر أن يكون أكثر شاعرية وقيمة فنية إذا لم ينغلق على الذات وينحسر فيها، وهذا يحتاج إلى مراجعة وتفصيل.

حقيقة إنّ شعر سحنون يكاد يغلب عليه طابع النزعة الجماعية، فجّلّ ما كتبه إنّما هو في إطار الأحاسيس والشعور بالآلام والجراحات المتّصلة بشعبه ونجده لا يخرج عنها إلا قليلا في قصائد تلمس فيها شيئا من الشعور الفردي والأحاسيس الخاصة، فالسجن مثلا كان مرحلة حافلة في إنتاجه الشعري، لم يمنعه بقضبانه وأسواره وآلامه وأسقامه من السكوت والانغلاق بل كان الدافع والمحرك للنفس للتخفيف من وطأة العزلة والغربة التي صنعها السجن، ولهذا السبب سُمّي جزء من الديوان بـ"قصائد السجن" *.

¹ - د. الرفاعي أحمد شرفي، "الشعر الوطني الجزائري 1925-1954"، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2010، ص 171.

* - أنظر الديوان الثاني في قصائد السجن من (ص 9 إلى ص 78).

وحتى في قصائده التي كتبها والتي تبدو ذات صبغة فردية لم تخلو من النزعة الجماعية، فمن ذلك قصيدة "بكيت على عمري"، وقصيدة "أهكذا تمرّ الحياة؟!"، وقصيدة "أيها الطود" و "إلى ولدي رجاء"، و "عصفورة" التي كتبها لابنته "فوزية"، فقد أراد الشاعر من قصائده لأبنائه وإخوانه أن يكونوا خدما لدينهم ووطنهم حيث يقول في قصيدة البطل:

وَيَأْبَى لِحُكْمِ الدَّخِيلِ انْقِيَادًا!	شَبَابٌ يَهِيمُ بِحُوبِ الجَلَادِ
أَصَابَتْ مِنَ الوَطْنِيّ الفُؤَادَا	وَلَكِنَّ قُنْبُلَةَ غَادِرِهِ!
وَمَاتَ شَهِيدًا يُوَالِي الجِهَادَا	فَلَمْ يَرَهَبِ القُوَّةَ القَاهِرَةَ!
بَلَّغْتَ المُرَادَ وَمِيتَ ذِيَادَا	وَقَالَ بِلَهْجَتِهِ الأَسِيرَةَ!
يَجُوبُ النِّجَادَ وَيَطْوِي الوَهَادَا	وَدَوَى بِصَوْتِ الرِّصَاصِ الجَبَلِ
وَلَبَّيْتَ دَاعِيَ الحِمَى حِينَ نَادَى	فِيَا ابْنَ العُلَا لَمْ تَمُتْ إِذْ نَأَيْتَ
إِذَا سَنِمَ الظُّلْمَ وَالْإِضْطِهَادَا ¹	فَفِي ثَوْرَةِ الشَّعْبِ فُصِّلَ الخِطَابِ

وفي موكب الربيع يأمل الشاعر الخلاص من وهن الذل واستدامة الأسى التي غشيت البلاد حيث يقول:

لِبَنِي الضَّادِ مِنْ حَيَاةِ الخُضُوعِ	إِيه! هَلْ فِيكَ يَا رَبِيعُ انْعِتَاقَ
مَنْ أَسَارَ مِضْنَ وَرَقِّ فُطِيعِ	هَلْ يَرَى المُسْلِمُونَ فِيكَ خَلَاصَا
لِشَمْسٍ لَنَا اخْتَفَتْ مِنْ طُلُوعِ؟ ²	لَكَ شَمْسٌ طُلُوعُهَا مُسْتَمِرٌّ. هَلْ

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 1، ص 86، 87.

² - المرجع نفسه، ص 45.

فهو كما نلاحظ حتى في قصائده الشخصية نجد هذه النزعة الجماعية، إذ يدرج الإسلام والدين والجهاد والوطن والفاء، وهذا يعتبر لدا النقاد ضعفا في الشاعرية التي لا ترقى بصاحبها إلى تصوير خفقان قلبه ووجدانه الخاص، ولا إلى التعبير عن تجاربه الفردية، لتبقى مأسورة في شعور الآخرين وتجاربهم.

لا ينبغي أن نسلم بهذا في حق الشاعر أحمد سحنون ولا حتى في حق الشعراء الإصلاحيين، فإذا أشكل الأمر على من قال أن الشعور الفردي مناقض للشعور الجماعي، فأمثال سحنون لا يعيشون لأنفسهم فحسب بل هو التكامل في القضية النفسية المتعلقة بقضية الأمة، فشعوره الفردي دابُّ ومتغلغل في شعور الأمة ووجدانها وأحاسيسها، ((الشعراء لا يكتبون طبعاً بتلقي الأوامر الكفيلة بتحريك آلية جهاز، بل ينشدون نمط إنتاج، ينفصل فيه المبدع عن حوافز أو يستبطنها بصورة يقع تماثلها مع كيانه الخاص وإرجاعها حتى تعبّر عن وجوده... ولا يمكن التخلص من المقترحات التي يوجهها إليه وسطه،... فالإرادة الإبداعية لا تتحقق على مستوى البحث الفني بل على مستوى الحاجة الحيوية هذا لا يعني، مع ذلك أن الشاعر لا يتوفر على وسائل ضمن هذه الحاجة نفسها التي تسمح له بالتصرف بحرية يعرف البعض كيف يوظفها من أجل خلق أسلوب))¹.

فعلى الناقد المختص أن يتحلّى بالروية والتثبت، فقد باتت هذه الدواعي تحمل نبرة عصبية في عنفها شبيهة بالتيار الجارف، يلقي فيها الطرفين التهم على بعضهم البعض ويسقّه بعضهم بعضاً، ولذلك بات الشعر الراهن يواجه مرحلة متأزّمة، فلا ينبغي لدعاة النزعة الجماعية أن يحملوا سيفهم على دعاة الشعور الفردي ويشكّكوا في صدق عواطفهم ويصفوهم بالانطوائيين والمنعزلين والهاربين من الواقع، وغير ذلك من الصفات ليصل بهم الأمر إلى التشكيك في هويّتهم وخياناتهم لأوطانهم.

¹ - جمال الدين بن الشيخ، "الشعرية العربية"، دار توبال للنشر، المغرب، ط1، 1996، ص 112.

بينما نجد في مقابلها تُهما تلقى على أصحاب الدعوة الاجتماعية بأن نجاحهم يعدّ هدما للشعر وخطرا على حياته، ووصفهم بتجاهلهم لقيم العناصر الشعورية التي هي مادة حياة الشاعر ((ولا شكّ في أنه سيصبح نمطا واحدا مصطنعا لا يملك الشاعر أن يجيب عنهم، وفي هذا سيلقى الشعر مصيره))¹.

فرويتنا لهذا التضارب يقتضي منا الموازنة بين الرأيين والمقاربة التي تجمع بينهما فليست العبرة في القضايا التي يتناولها الشعر، وإنما في كيفية هذا تناول، فقد وصلنا الشعر على اختلاف قضاياها وهمومه، فلا يخفى على أحد أن شعر أبا نواس وصلنا بهومومه الذاتية وتجاربه الفردية في الحانات وبين أيدي الجوّاري والغلمان، ووصلنا كذلك شعر أبي تمام والمنتبي بما يشيع شعرهما من هموم قومية وإنسانية عامة، ولا يجمع هذا وذاك غير الروح الإبداعية الفنية الرفيعة القادرة على تعدي حدود الزمان والمكان، لتصل إلى إنسان القرن الحادي والعشرين حاملة المشاعر والأحاسيس الجمالية تعجز أغلب النصوص المعاصرة على إثارتها، وعن سرّ بقائها حيّة مقروءة لا بدّ أن يتساءل فيها المنكر لماذا؟!!

فالشاعر سحنون يقارب بين الفكرتين، ويثبت وجودها بعبقريته الفدّة فلا يمكن للشاعر أن يكون فحلا إلا إذا اكتملت صورة الشعر عنده إذ يقول: ((إنّ أعظم معبر عن غرور الإنسان هو الشعر، وإنّ هذا الغرور الذي طبع عليه الإنسان لا يعرف حدّا ينتهي إليه، وهذا هو السبب في زهد من زهد في إظهار إنتاجه))²، ولا شكّ أنّ الشاعر أحمد سحنون واحد منهم وسرّ شاعريته قابضة في سرّ شخصيته الفدّة التي جمعت بين تنوع معرفته، وسعة فقهه وتفتح فكره لتنعكس على حياته النضالية الزاخرة، وجانبه الأدبي ولاسيما الشعري منه كان طرفا في بنائها.

1- نازك الملائكة، "قضايا الشعر العربي المعاصر"، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، ط3، 1967، ص 268.

2- أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 10.

2 - العدول: ماهيته وإشكاليته في النقد الأدبي:

- إشكالية المصطلح:

ليس ثمة من يجادل في أنّ معرفة المصطلح يعدّ مفتاحاً من مفاتيح العلم، أيّ علم، وإذا كان قدماؤنا تداولوا بينهم أنّ (لا مشاحة في الاصطلاح)، حتى صار هذا القول منهم مذهباً ومثلاً، فإنّ المتأمل في عصرنا الراهن يرى أمامه مشاحات كثيرة غدت إزاءها قضية المصطلح عندنا وربّما عند غيرنا إحدى مشكلات العمل النقدي التي كثيراً ما تصدم الناقد الأدبي المختص، والقارئ العادي من باب أولى.

والسؤال المطروح هنا، لماذا قضية المصطلح مشكلة من مشكلات العمل النقدي؟ ولهذا الأمر عُقدت الندوات، وصدرت فيه المقالات* في العديد من المجالات وألفت الكتب**، وطالت الأبحاث فيها من سديد الرأي ما لو طبقت لكان فيها الخير الكثير؛ إنّ الحقيقة التي لا يختلف فيها أهل العلم هي في الأسباب التي ينبثق فيها المصطلح والتي تختلف من عصر إلى آخر، فنمو الفكر وتطوّره واتساع رقعة المعارف واكتشاف حقائق جديدة كل ذلك من دواعي بروز مصطلحات جديدة، غير أنّ الخلاف يكمن في قبول هذا المصطلح أو رفضه، فللسائل أن يتساءل إذاً متى يكون المصطلح جديراً بالقبول والظهور؟ وهل يكفي لبروزه أن يكون له أصل في القديم؟ أو أن يكون له مفهوم مستقل بذاته؟ وهل في تعدّد المصطلحات للدلالة على الشيء الواحد الأثر في عدم تداولها وانتشارها ثم اندثارها؟

* من ذلك مثلاً ما نشرته مجلة عالم الفكر في العدد الثالث لد. أحمد محمد ويس بعنوان "الانزياح وتعدد المصطلح"، يناير - مارس، 1997.

** من ذلك الكتاب الذي نشرته الدار العربية للعلوم لد. يوسف وجليسي بعنوان "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد".

إنّ المشكلة في كثرة المصطلحات وتعدّدها، ليس مردّها ومرجعها إلى تداخل فروع العلم والمعرفة واختلاف الثقافات في الأوطان العربية والغربية، بقدر ما يكمن في العناد الذي يكون من ورائه فئات تدّعي لنفسها الصدارة والريادة، وأنّ لها الأحقيّة في الإتياع، ومن ثمّ ترسم لنفسها مصطلحا خاصّا بها، لا يهتمّها في ذلك أوافق هذا المصطلح الدقة أم لم يوافق، وهذا الاختلاف هو الذي أعاق البحث الصحيح والبناء الأمثل وجاوز غاية ما رسمه العلم، ولعلّ هذا الاختلاف الذي لا مسوغ له ولا مبرر ليس من ورائه كبر نفع وخاصة عندما لا يكون الحال مستقرّا كما هو حال نقدنا العربي الحديث، الذي يُستقى في معظمه من مصادر أجنبية أساسا.

والملاحظ في تناول القدماء لهذا المصطلح أنّه موجود في الكتب اللغوية والفقهية والأصولية بتسميات مختلفة منها: العدول، والانزياح، والانحراف، والخرق، والخروج عن سنن اللغة، والمجاز، والالتفات...، وهي ليست بطارئة في الكتب العربية فحسب، بل بعضها غربي أصلا، وقد أشار إلى ذلك الباحث عبد السلام المسديّ بذكره للمصطلحات مع ذكر أصلها الغربي وصاحبها، وذلك على هذا النحو:¹

– الانزياح (Ecart) لفاليري

– التجاوز (Abus) لفاليري

– الانحراف (Déviation) لسبتزر

– الاختلال (Distorsion) لويلك وواين

– الاطاحة (Subversion) لبايتار

– المخالفة (Infraction) لتيري

– الشناعة (Scandale) لبارث

¹ -د. عبد السلام المسدي، "الأسلوبية والأسلوب"، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص 101-102.

– الانتهاك (Viol) لكوهن

– خرق السنن (Violation des normes) لتودورف

– اللحن (Incorrection) لتودورف

– العصيان (Transgression) لآراجون

– التحريف (Altération) لجماعة مو ("G "Mu").

ولكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح هنا هو: هل هناك فروق بين هذه المصطلحات أم أنها تدل كلها على مفهوم واحد، وهذا التعدد للمصطلحات الدالة على مفهوم العدول عند القدماء والمحدثين يحيلنا إلى إشكالية تعدد المصطلح العلمي الذي يعقد الدراسات النقدية والذي يرجع أساسا إلى ما ذكرناه سابقا، وإلى اختلاف المجالات التي يتناول فيها هذا المصطلح من مفسرين ونحاة وبلاغيين وأسلوبيين، فلكل فريق من هؤلاء مصطلحات خاصة تأتي للدلالة على معنى واحد، فإذا كان ((النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي، فإن البلاغيين ساروا في اتجاه آخر، حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها في الأداء الفني))¹، فلا يستبعد مثلا أن يطلق النحاة على العدول مصطلح (نقض العادة) فيما يسميها البلاغيون (المجاز والالتفات)، ((وشجاعة العربية كما ذكره ابن جني حول مختلف الظواهر البلاغية ويقصد بها مصطلح العدول))²، بينما نجد هذا المصطلح عند فقهاء اللغة يعرف ب(أسرار العربية)، هذا من جهة اختلاف مصطلحاته، أما من جهة صعوبة مسأله فما أكثرها ليبقى في الأخير مصطلح العدول واسع الدلالة يمتد ليشمل جميع مستويات اللغة يكون أساس استخدامها التعبير عن ظاهرة الخروج عن النمط المعروف.

¹ - محمد عبد المطلب، "البلاغة و الأسلوبية"، دار نوبال للطباعة، القاهرة، ط1، 1994، ص 269.

² - أبو الفتح عثمان ابن جني، "الخصائص"، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج3، ص 360.

- مفهوم العدول عند قدماء العرب:

ونحن نقر بداية بأن لا سبيل للتحرك نحو أي مصطلح إلا إذا أحطنا بمنطقاته الأساسية التي عن طريقها يمكن تحسس اتصاله بالاستعمالات اللغوية، ولذا يقتضي منّا ولوج أبواب المعاجم محاولة لتتبع مضامين كلمة العدول، فأصل كلمة عدل (ع،د،ل) تحمل في معناها المعجمي معاني عدّة منها: حاد ومال، ويقال عدل، عدلا وعدولا بمعنى حاد عن الشيء ومال إلى غيره، ويقال عدل عن الطريق: حاد، وعدل إليه: رجع¹.

وتأتي هذه الكلمة بمعنى ترك الشيء والانصراف عنه إلى غيره، ((يقال عدل الفحل عن الضراب أي نَحَاهُ وتركه، أمّا ما يمكن أن يشتق منه فهو محصور في الدلالة عن الإنصاف منه العدل: كالعَدَالَةِ والعُدُولَةِ، والمَعْدِلَةُ والمَعْدَلَةُ. عَدَلَّ يَعْدِلُ فهو عادل من عُدول وعَدَلَّ بلفظ الواحد...))²، ((وعَدَلَّ عن الشيء يَعْدِلُ عَدَلًا وَعُدُولًا: حَادًا، وعن الطريق: جار، وَعَدَلَّ إليه عُدُولًا: رجع. وَمَالَهُ مَعْدِلٌ وَلَا مَعْدُولٌ أَي مَصْرَفٌ. وَعَدَلَّ الطريق: مَالٌ...))³.

إنّ هذه المعاني لم تمنع القدماء من استعمال المصطلح في عدّة مقامات بمعنى الانصراف أو الميل والخروج عن المؤلف من قواعد اللغة وقياساتها كما هو الحال في علامات الإعراب والبناء.

¹- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ج1، ط4، مادة: العدالة، ص 588.

²- مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، "القاموس المحيط"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ج 4، مادة (عدل)، ص 13.

³- ابن منظور، "لسان العرب"، مج 11، مادة (عدل)، ص 434.

ومن الذين وظّفوا هذا المصطلح في أكثر من موضع القاضي أبو بكر الباقلائي إذ يقول في حديثه عن المبالغة أنها ((الدلالة على كثرة المعنى وذلك على وجوه منها مبالغة في الصفة المبنية لذلك كقولك رحمان عدل عن راحم، للمبالغة في الرحمة...))¹، وقد ورد مصطلح العدول عند الجرجاني في وصفه للكلام الأدبي إلى جانب القول الشعري والعادي وغيرهما إذ يقول ((واعلم أنّ الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تُعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يُعزى ذلك فيه إلى النظم، فالقسم الأول الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حدّ الاستعارة، وكلّ ما كان فيه، على الجملة، مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضرب من هذه الضروب إلّا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي، أوجب الفضل والمزية))².

وهذا يوحي لنا إلى طبيعة العدول في ترك الكلام أو القول إلى قول آخر أحسن منه ولمعنى زائد، يكون سببه محاولة تحقيق تعبير أبلغ وأجمل وأقنع يقصر التعبير الأوّل عن تأديته، وهذا قول ابن جنيّ في كتابه "الخصائص" عن العدول حيث أفرد باباً أسماه ((باب العدول عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف، وذكر فيه أنّ (حيوان) أصلها (حييان) ولثقلها عدلوا عن الياء إلى الواو، و(ديوان) أصلها (دووان) فلما كرهوا التضعيف والاستخفاف في دووان أبدلوا ليختلف الحرفان أي (الواو إلى الياء))³.

¹ - أبو بكر الباقلائي، "إعجاز القرآن الكريم"، تح: أبو بكر عبد الرزاق، دط. مصر 1994، :، مكتبة مصر، ص 190 .

² - عبد القاهر الجرجاني، "دلائل الإعجاز"، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط3، 1993، ص 429، 430.

³ - أبو الفتح عثمان ابن جني، "الخصائص"، ج3، ص 19.

يتضح لنا مما سبق أنّ مصطلح العدول كان متداولاً في الدراسات التراثية اللغوية عند العرب على اختلاف هذه الدراسات، فقد وظّف اللغويون النحاة والبلاغيون هذا المصطلح وأوردوه في مؤلفاتهم فمنهم من ذكره في معرض حديثه عن ظواهر لغوية وفنونها، ومنهم من أفرد له باباً في النحو والصرف، فهو ليس مصطلحاً نحويّاً محضاً، أو بلاغياً صرفاً، ولذلك نجده في الفلسفة وأصول الفقه كاستخدام مصطلح (القياس).

– مفهوم العدول عند المحدثين:

وسط هذا الزخم المعرفي المتواصل وتطور وسائل الحصول عليه بسهولة وتداخل الأفكار الجديدة واختلاف الدراسات رغم الجهود الكبيرة لتوحيده إلا أنّ مشكلة المصطلح العلمي الحديث أضحت تشكل أزمة تعاني منه اللغات بشكل عام واللغة العربية بشكل خاص، ((تتخذ صورة فوضى المصطلح النقدي العربي وقلقه أشكالاً متعدّدة، ومن أمثلتها تعدّد المصطلح في كتابات الناقد المختلفة ويتجلّى هذا الأمر عند "كمال أبو ديب" الذي سمّاه مرّة الانحراف وأخرى الانزياح وتتخذ صورة عدم الطمأنينة في استخدام المصطلح شكلاً آخر، إذ يعمد الناقد إلى التدليل على الظاهرة نفسها بأكثر من كلمة فقد يستخدم بعضهم كلمتين متلازمتين وذلك مثل (الانزياح والعدول) أو (العدول أو الانزياح) أو (الانحراف والازورار) أو (الشذوذ والانحراف) أو (الخروج والانحراف) أو (تنحرف وتنزاح))¹، فعدم استقرار مفهوم العدول على تسمية واحدة يؤكّد ظاهرة الانفلات والتشتت التي تعانيها الكلمة، خاصة وأنّ القدماء قد اتسع وشاع عندهم هذا المصطلح.

¹ - د. موسى سامح ربابعة، "الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها"، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003، ص 46.

إنّ هذا الصنيع يذكرنا حتماً بالتأصيل العربي القديم حول قضية مفهوم المصطلح وفق أشكال مختلفة كالزيادات والنقص والتغيير، لكن مع تطوّر البحث العلمي اليوم نجد وتيرتها زادت فإتينا نرى تعدّد المصطلح عند المؤلّف الواحد وفي المرجع الواحد. إذا نظرنا إلى كتابات اللسانيين والأسلوبيين كل على حداً والتي اتخذت تسميته - المصطلح - موازية لها، فهذا الدكتور المسديّ وفي مسعى الوقوف على تسميته مصطلح العدول يذكر تسميات كثيرة أطلقها اللسانيون المحدثون بقوله ((هذا العدول قد عبر عنه في الدراسات الحديثة بمصطلحات عديدة منها: الانحراف، الانزياح والإخلال والانتهاك والتجاوز والمخالفة واللحن وخرق السنن والشناعة والإطاحة والتحريف... إلى غيرها))¹.

فرغم هذا التضارب في المصطلحات والأسماء إلا أنّ المسمّى والمفهوم يعني واحداً، وإن عبّر عنه بعبارات مختلفة تنصبّ في وعاء واحد ومدلول يتمثل في الخروج عن المألوف، ولعلّ هذا يرجع إلى أهمية موضوعها المتناول وإلى تعدّد المدارس التي خاضت في إشاعة البديل من المصطلحات حتّى وإن كانت بعيدة المفاهيم ومترامية الأطراف، ((وقد نُقل هذا المفهوم إلى العربية بما لا يقلّ عن أربعين مصطلحاً يمكن أن نجد شفيحاً لها في أنّ الغربيين قد عبّروا عن هذا المفهوم الواسع بمصطلحات كثيرة يقارب عددها العشرين))². فكثرة الحدود الاصطلاحية الغربية الدالة على هذا المفهوم انعكست بأضعافها على النقد العربي الجديد على المستوى النظري وحتّى التطبيقي وقد وجدنا في شأن المصطلحات الحديثة التي تعمل على تغطية خصوصية هذه الظاهرة مصطلحات أخرى يمكن أن تضاف.

¹ - د. عبد السلام المسدي، "الأسلوبية والأسلوب"، ص 29.

² - د. يوسف وغليسي، "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 204.

ومن منطلق العلاقة الوثيقة بين المصطلح ودلالاته الفنية، ومن مدلول كلمة (العدول) في اللغة نجد أنّ الباحثين المختصّين من الأسلوبيين والبلاغيين سعوا إلى إحياء هذا المصطلح العربي من صميمه، ليكون أحد الإجراءات العميقة الواعية في إنشاء مساحات واسعة قادرة على العطاء الجمالي لأساليب اللغة العربية، وإلى هذا أشار الدكتور أحمد ويس في التعاطي مع هذا المصطلح عند المسدّي ((فهو أوّل من لفت الانتباه إلى ذلك في كتابه الأسلوبية والأسلوب، غير أنّه مع ذلك لم يستعمله في كتابه آنذاك واستعمل مصطلحا آخر وهو (الانزياح)، ولكنه لم يثبت على هذا الأخير طويلا فرغب عنه إلى (العدول)، ولما سألته في ذلك أجاب أنّه عندما استعمل مصطلح (الانزياح) ترجمة لمفهوم - l'écart - أوّل مرّة كان بقصد إبراز سمة الجودة من حيث هو متصور إجرائي طارئ على التأليف في اللغة العربية، ثم جاء مصطلح (العدول) إحياءً لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يجر محاذير الالتباس))¹، فلقد شكّلت الترجمة لدى اللسانيين والأسلوبيين عائقا كبيرا في مساعي الوقوف على مصطلح وافٍ يحمل الصورة الحقيقية المستقرّة في الأذهان القادرة على الإحاطة بالمفهوم من جميع أطرافه، فإحياء هذا المصطلح - العدول - ليس مبنيا على التعسّف والتعصّب في طرح البدائل التراثية وإنّما في استكشاف الخصوصية الأساسية للفظّة الجديرة للدلالة على المفهوم من كل نواحيه واجتناب أيّ إساءة للغة النقد الأدبي، لأنّ الكلمات ذات إحياءات أخلاقية تنسّم بها.

¹ - د. أحمد محمد ويس، "الإنزياح وتعدد المصطلح"، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع3، يناير - مارس، 1997، ص 63.

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا بضرورة ارتباط المصطلح ببيئته الثقافية التي أنتجته تمثل في الأخير الخزانة التي تختزل مظاهر النشاط الإنساني ومحصلة لتجارب عديدة، فالبيئة من غير شك تدفع صاحبها إلى التعبير عنها، وليكون وفيًا لثقافته التي يحملها لهذا الاعتبار يسعى العربي للتعبير عن المصطلح الخاص به والذي هو الأقر والأرحب ليكون المرشح لكثافته.

إنّ كثرة الأسئلة السابقة تؤكد أهمية البحث في مدلول العدول باعتباره الخاصية الأساسية المنتجة للشعر والذي يعطي مساحة إجرائية واسعة تهدف إلى القفز عن الأشكال النمطية.

هناك من العلماء من نفى ظاهرة الترادف الحاصلة في اللغة، فكل ما يوحي ظاهره بالترادف، نجد فيه فروقا دقيقة تجعله من المتباين، والسؤال المطروح، هل في مفهوم العدول ترادف في المصطلحات التي تدلّ عليه أم أنّ هناك فروقا دقيقة تخصّ كل مصطلح بمجال من مجالات الواسعة، أم أنّ هذه الظاهرة تعتبر مرحلة من مراحل البحث الذي لم يتوصّل فيها الباحثون إلى تحديد وضبط مفهومها بمصطلح واحد، وهل يستطيع أن يكون هذا التعدّد للمصطلحات صالح في خدمة هذه الظاهرة مع مرور الزمن وتطورّ الأبحاث وتكاثف الجهود ليتمّ تجاوز هذه المرحلة كما هو حال كثير من المفاهيم في بداية ظهورها؟!!

- آراء حول مصطلح العدول:

- التمييز بين المصطلحات:

أ - بين العدول والانزياح: وفي الحقيقة ما زادني شعورا بالاطمئنان لهذا المصطلح هي الإجابة التي ردّ بها الدكتور المسديّ عن سؤال أحمد ويس بهذا الخصوص ((بأنّه استعمل مصطلح الانزياح ترجمة لمفهوم - l'écart - أوّل مرّة كان يقصد إلى إبراز سمة الجودة من حيث هو متصور إجرائي طارئ على سنن التأليف في اللغة العربية ثمّ جاء مصطلح (العدول) إحياء لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يجرّ محاذير الالتباس))¹، فالمسديّ أشار هنا إلى قضية مهمة وهي مسألة موضع المصطلحات البديلة، والتي تنتهي في الأخير إلى تعسّف في التعبير عن حقيقة الشيء يكون تصورها الإجرائي طارئا على سنن التأليف في اللغة العربية، وهذا يستدعي مّا لأن نرجع إلى أصل هاتين الكلمتين في العربية لنرى إن كان يصلح للدلالة على هذا الغرض والمفهوم الذي وضعت لأجله، ناهيك عن أن يكون أكثر من غيره وفاء لمفهومه كالانحراف والإبداع والانتقال والتغيير والخروج.

(فالانزياح) مصدر للفعل المطاوع (انزاح) وكلمة انزاح فعل مزيد أصله (زاح)، ((قال تعالى: "فَمَنْ زُحِرْحَ عَنِ النَّارِ وَأَدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ"; زحرح أي نُحِّيَ وَبُعِدَ. زاح الشيء أي يزيحُ زِيحًا وزُيُوحًا وزُيُوحًا وزِيحَانًا، وانزاح: ذهب وتباعد، وفي حديث كعب بن مالك: "زاح عني الباطل" أي زال وذهب))².

فالانزياح في اللغة إذا هو الذهاب والتباعد والزوال والإزاحة هي فعله المتعدّي وزاحت علته وانزاحت، زوال الشيء زوالا لا يبقى معه وجود.

¹ - المرجع السابق، ص 64.

² - ابن منظور، "لسان العرب"، مج 2، مادة (زيح)، ص 468، 470.

ولا يعني هذا الكلام مجرد البعد أو التحول إلى وضع آخر أو الانتقال إلى مكان آخر، أو انحراف إلى جهة معيّنة، أو العدول إلى طريق مختلف آخر، فإن قيل أنّ أصل الانزياح في الكلام معناه ابتعاد الكلام عن القاعدة أو المؤلف لم يكن ذلك صحيحا لأنّ الابتعاد الذي ذكره علماء اللغة تفسيرا لمعنى الانزياح إنّما هو الابتعاد الذي يتحقق معه الزوال حتى يصبح الانفصال والقطيعة وهذا المفهوم لا نجده لدى العدول فإن كانا يشتركان في الابتعاد عن المعيار والخروج عنه، غير أنّهما لا يجتمعان في قضية الانقطاع لكون أن هذا الأخير - العدول - وضعته اللغة للدلالة على الإشارة إلى معنى زائد على المعنى الأصلي الأول لإثارة الحسن والجمال في الصناعة.

وقد أشار إلى فعل العدول الجرجاني وهو يقصد انتقال الشاعر من أسلوب إلى أسلوب آخر، سعيا إلى التحسين في قوله (("لو شئت بكييت دما" ، ولكنه كأنه ترك تلك الطريقة وعدل إلى هذه، لأنها أحسن في هذا الكلام خصوصا. وسبب حسنه أنه كأنه بذع عجيب أن يشاء الإنسان أن يبكي دما))¹، وهذا ما أشار إليه ابن جني في "الخصائص" بقوله: ((وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعاني ثلاثة وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة))².

لتكون إذا النظرة الحقيقية نظرة فنية تعمل من أجل تمكين القيم الأدبية في الحقل الواحد يحدثها العدول قصد الإثارة والتميز والإدهاش دون الخروج إلى معنى الزوال، وإلا فما فضل الأديب المبدع على غير الأديب أو الأديب المقلد، إن كانت المصطلحات لا تستعار في حقل الأدب وهي لا تفي بالدلالة على المفهوم الذي وضعت لأجله أصلا فما فائدة استعمالها.

¹ - عبد القاهر الجرجاني، "دلائل الإعجاز"، ص 164.

² - ابن جني، "الخصائص"، ج 2، ص 442.

ومن العجيب أن مصطلح (الانزياح) لاق رواجاً وشيوعاً على حساب مصطلحات كانت لها مكانة واستعمالاً في تراثنا العربي لا لشيء سوى لأن دلالة الانزياح اللغوية لا دلالة لها على هذا الذي يحصل في الكلام من الانتقال باللغة من المؤلف إلى المختلف، ومن المعروف إلى الغريب، ومن الصحيح إلى المعتل، ومن الرتيب إلى المتميز ولم يتخذ له مقعداً مع جملة المصطلحات التراثية المعبرة عن هذا المفهوم ومع ذلك طفق ينافسها على الأولوية والأفضلية، بل صار يفضلها في الاستعمال والشيوع، وأعجب من ذلك كله هو حجج بعض الناقدين والباحثين منهم ما قاله الباحث أحمد محمد ويس عن امتياز مصطلح الانزياح في صيغته وإيحائه في امتداد أصواته لما في أصله دلالاته اللغوية من الذهاب والتباعد قوله: ((وإذا صحَّ أن جرس اللفظ يمكن أن يكون له تعلق بدلالته، فإنّ تشكيل الانزياح الصوتي وما فيه من مدّ، من شأنه يمنح اللفظ بعداً إيحائياً يتناسب وما يعنيه في أصل جدره اللغوي من التباعد والذهاب))¹، فقد أعطى الامتياز لهذا المصطلح في الصيغة وامتداد الصوت الدالّان في أصل اللغة على الذهاب و التباعد.

ثم ما ذكره يوسف وغليسي من بناء صيغته المصدرية على الفعل المطاوع خلافاً للعدول، وكون منافسه مشغول في حقل آخر، ومنافسه الآخر - الانحراف - متضمناً دلالة أخلاقية سلبية خلافاً للانزياح وسهولته في الاستعمال وعلى شيوعه وانتشاره خلافاً لغيره، ويرى بضرورة مقابلة المصطلحان الغريبان المعبران عن هذا المفهوم الانزياح للأول (Ecart) والانحراف للثاني (Déviation)²، فأرجع الباحث أحقية مصطلح الانزياح في رأيه إلى سهولة مخرجه وصحة ترجمته.

¹- د. أحمد محمد ويس، "الانزياح وتعدد المصطلح"، ص 66.

²- ينظر يوسف وغليسي، "إشكالية المصطلح"، ص 218، 219.

وقد كانت للباحث أحمد ويس أسبقية الطرح لهذا المصطلح في كتابه الانزياح وتعدد المصطلح بقوله: ((ثم أنّ الفعل ويقصد به (عدل) يفتقر إلى ذلك المد الذي ينطوي عليه (انزاح) وهذا فعل مطاوع ينطوي على فعل آخر وراءه جعل الشاعر أو الكاتب ينزاح، فهو إذن بحث عن سبب لهذا الانزياح... وإذا كنا رأينا كل واحد من لفظي (الانحراف) و(العدول) يرد في كتب بلاغية ونقدية في معان كثيرة ليست بنقدية ولا أسلوبية فإن (الانزياح) يمتاز من ذلك بأن دلالاته - إذ يرد في كتب الأسلوبية - منحصرة تقريبا في معنى فني وهذا يعني أنه مصطلح لا يحمل لبسا من أي نوع كان ثم هو لا يحمل ما يحمله (الانحراف) من بعد أخلاقي سيء يجعل المرء غير مطمئن إليه))¹.

إنّ المتفحص والمتأمل في هذه الحجج يجدها لا تصمد للتمحيص الدقيق بخاصة إذا رجعنا إلى تضارب الأفكار وانقلابها على بعضها البعض ذلك، أن ذكر وغيلسي وأحمد ويس في بداية بحثهما عن كون أن الانزياح يرجع في أصوله العربية إلى الدلالة اللغوية الواردة في لسان العرب، على مفهوم (التباعد) وقد أقرّا بذلك، ولكنهما على ما يبدو لم يدققا في هذه الدلالة ومعلوم لدى الأصوليين أن التصور مهم في كل بحث، فالحكم على الشيء فرع عن تصوره.

ونجد أنهما اكتفيا به للتعويل على مناسبة الدلالة على ما يحصل في الكلام الأدبي خاصة من الابتعاد عن المعيار والمألوف، وذهبا بعد ذلك يفضلانه على غيره في الوفاء بهذه الدلالة.

1. د. أحمد محمد ويس، "الانزياح وتعدد المصطلح"، ص 67.

إننا نرى أنّ الانزياح دخل في المنافسة بتأشيرة غير شرعية وما يؤيد قولنا ما ورد في أساس البلاغة من معاني الاستعمال العربي للفظ النقاد والبلاغيين العرب فلم يخطر لهم أن يستعملوه للدلالة على حركة الإخلال لحرف أو لفظ أو تركيب أو أسلوب أو تصور موقف محلّ آخر، وإلى الآن مازلنا نستعمل لفظة انزاح بمعنى انكشف واختفى و (أزاح) بمعنى أزال، أما عن القول بالميزة الصوتية وامتدادها وإيحائها فلو يصح ذلك لصحت مصطلحات أخرى مثل (الاندياح) أو (الانسياب)، فهي لا تقل حلاوة وجرسا وامتدادا من الانزياح ولكنها لو صحت دلالة اللفظ عن المفهوم المراد لصحّ استعمالها ولكنها مثلها مثل الانزياح لا تفي بالدلالة على المعنى المقصود وعن قوله بأفضلية البناء على الفعل المطاوع، واستعماله في حقل الأدب ثم شيوعه وضرورة أن يستعمل في مقابلة مصطلحين غربيين اثنين لمصطلحين عربيين اثنين فإن جوابه عن فعل المطاوعة تدل على خلاف الواقع الأدبي الذي يدل عليه المصطلح.

(فالانزياح) و (العدول) و (التجاوز) و (الإبداع) ظاهرة كلامية وليست لغوية لم توجد نفسها بنفسها وجودا تلقائيا في اللغة، بل يوجدتها المتكلم، فلما يستدلّ بها هنا وكيف ينجلي ((البعد الفني في المستوى الثاني للغة كإجراء ينتج معاني إضافية بديلة مرتبطة بترائنا البلاغي تقوم على الخروج عن مقتضى الظاهر... وأيضاً تتيح مسائل فنية بهذا المصطلح ومقتضياته الإجرائية، كآليات تستخدم في إنتاج خطاب استثنائي مفاجئ يستوعب عناصر التفرد، ويتيح غير قليل من إمكانات التعبير))¹ وإلا فما الفرق بين المبدع وغير المبدع إذا كانت اللغة تفعل بنفسها لا هو الذي يفعل؟

¹ عبد الحفيظ مراح، "ظاهرة العدول في البلاغة العربية (مقاربة أسلوبية)"، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص 17.

ثم إننا نجد في المصطلحات النقدية والبلاغية المستقرة في الاستعمال أكثرها مبني على الفعل المتعدي لا المطاوع كالتشبيه والاستعارة والكناية والتعريض والتلميح والتشخيص والتصوير والتمثيل والمجانسة والمشاكلة والموازنة والمطابقة والمقابلة والإطناب والإيجاز والحذف والتقديم والتأخير والإخبار والإنشاء... فهل نشعر ولو أدنى شعور أنها لا تقي بالدلالة على المفهوم الذي وضعت لأجله؟ كلا على العكس.

فهذه الأمثلة هي الأدلّ على أن ما يحدث في الكلام من جمال وتميّز وتنوّع وما يحصل فيه من الغرابة والالتفات والخلابة إنما هو بفعل فاعل لا بانفعال ذاتي من اللغة المقروءة، كما يزعم قائلها هذه النظرية! إنّ ترجمة المصطلحين الغربيين إلى مصطلحين عربيين كما زعم يوسف وغليسي بقوله: ((وليس من اللائق علينا أن نترجمهما معا بالمشترك اللفظي (الانحراف) بل الأمثل أن نترجم الأولى l'écart بـ(الانزياح) ثم نمحّض (الانحراف) للكلمة الثانية déviation))¹.

ليس من الضروري ذلك إن كانا المصطلحان يعبران عن مفهوم واحد، ومع ذلك في مساعي البحث عن استخدام مصطلح فني دقيق رأي صاحب الجهود في هذا الباب عبد السلام المسديّ بأنّ ترجمة مصطلح l'écart إلى الانزياح غير مستقرّة في متصوّره وهي ترجمة عسيرة لم يرضى بها كثير من رواد اللسانيات والأسلوبيات، فوضعوا مصطلحات بديلة عنها ((وهي عبارة عن ترجمة حرفية للفظة l'écart على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز، أو نحوي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدّد وهي عبارة (العدول) وعن طريق التوليد المعنوي قد نصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية))²، فأدى هذا الإيثار إلى إحياء المصطلح العربي القديم (العدول) لأنّه أحسن من الناحية العلمية، إذ يسمح هذا الأخير بتوحيد المصطلح لإمكانية إطلاقه على النص القرآني.

¹-د. يوسف وغليسي، "إشكالية المصطلح"، ص 218.

²-د. عبد السلام المسدي، "الأسلوبية والأسلوب"، ص 162-163.

فالمسدّي يستبدل المصطلح - الانزياح - لكونه يساهم في بعثرة الجهود، وعدم الوصول إلى مقابل واحد، فإن جاز إطلاق الانزياح بمفهومه على النص الشعري أو الأدبي، فإنه لا يليق بالنص القرآني ممّا أدّى إلى تحفظ الأسلوبيين في هذه الترجمة الحرفية والتي تنتشر عن أصلها الذي وضعت له، مما يؤدي إلى تضخم المعجم وزيادة الخلاف، فهل تستوي الحجّة القوية بالترجمة الحرفية الخاطئة - في نظر كبار الأسلوبيين واللسانيين - على دلالة مفهوم المصطلح؟، وإلا فإننا نرى في استعمال الغرب لمصطلحات كثيرة متشعبة والتي ((تجاوز الأربعين مصطلحا، تشير إلى مدى أهمية ما تحمله من مفهوم وإلى تأصله في الدراسات الغربية قبل العربية))¹، فبعضها مختلّ كـ(الاختلال)، وشادّ كـ(الشذوذ) ومجنون كـ(الجنون) وبشع كـ(البشاعة) وشنيع كـ(الشناعة) ومنزلق كـ(الانزلاق) ومشوه كـ(التشويه) وأحمق كـ(الحماقة) إلى غير ذلك، فهل يجب أن نجد المقابل العربي لكل هذه المصطلحات المريضة؟ أم على العربي أن يحدو وراء الغربي حدو القدّة بالقدّة حتى لو دخل جحر ضبّ خرب؟. وزيادة على ذلك لا تكفي شرعية المصطلح بشيوعه مع عدم أهليته، وإلا فقد انتشرت وشاعت مصطلحات كثيرة في كلام العامة والخاصة²، بحيث أنهم يقصدون عند إطلاقها معان وهي تحمل معان مخالفة تماما لما قصدته العرب عند كلامها بهذه الألفاظ، أخطاء لا حدّ لها تكاد تزبو على الصواب كمّا، حتى أصبحنا نفرح بها حين نقرأ ونسمع كلاما صحيحا كهذا الذي أشرنا إليه.

¹ - د. أحمد محمد ويس، "الانزياح وتعدد المصطلح"، ص 59.

² - كاستعمال "الفعل قارن بمعنى عارض وقابل، و الصحيح أن المقارنة لا تعني هذا فهي بمعنى المصاحبة: قارنه أي صاحبه واقترن به، ومنه المقارن والصاحب والزوج والعشير، والصواب أن تستخدم كلمة الموازنة، وقد شاع أيضا خطأ "طالما" موضع "مادام"، يقولون طالما لم تزرني فأنا لن أزورك والصواب مادمت بدلا من طالما مثل: طالما الدمع روي، وهي تفيده وقوع الفعل كثيرا... أي كثيرا ما تكرر إرواء الدمع، فأين هذا المعنى مما يقصدون بوضع "طالما" موضع "مادام"؟. ومن الكلمات المستعملة خطأ كلمة "بسيط" إذ يقصد بها عند العرب "الواسع" وعلى غير هذا جرى استعمالها في عصرنا وقد نبّه على هذا الخطأ الشاعر في استعمال هذا اللفظ الدكتور محمد تقي الدين الهلالي حيث جاء في كتابه "تقويم اللسانيين" قوله: "هذا شيء بسيط، وتكلم ببساطة، وهذا لا يعتقده إلا البسطاء، وذلك كله خطأ بقوله: فقد رأيت أنّ البسيط والبساطة لا يدلان على ما يريد الكتاب بهما، فإنهم يريدون بالبسيط من الناس الغرّ والمغفل، ويريدون بالبسيط من الأمور، السهل الهين، وذلك كله بعيد عن استعمال العرب، بل هو ضده، لأنّ البسيط في اللغة العربية، هو الواسع، ومن أجل ذلك سميت الأرض البسيطة لسعتها" إنتهى كلامه، ولمن أراد المزيد يرجع إلى كتابه "تقويم اللسانيين"، مكتبة المعارف، الرباط، ط2، 1984.

فأخطاء الجاهلين أصبحت ظاهرة لكثرتها حتى أوشكت أن تكون أصلاً، والأعجب من ذلك ((هو لغة المثقفين والكتّاب والأدباء والمذيعين والمحاضرين من أساتذة الجامعات و... و... و...، فقد تفجر من أحشائها دود الأخطاء يغيث النفوس متفاوحة بنتونة زاكمة لا تطاق))¹، وقد ألف كثير من العلماء والباحثين كتباً ورسائل في هذا الشأن تسعى لردّ الاعتبار لهذه اللغة وتطهيرها ممّا شاع فيها من العجمة، شيوع نتج عن الجهل والقصور والكسل، فهل يعطي شيوع مصطلح الشرعية في الاستعمال والأحقية في التقديم؟!

وفي قول الناقد عبد المالك مرتاض كون أنّ العدول يفتقر إلى قوّة مفهومية وخلفية معرفية بعده مجرد أداة لقراءة نحوية وارتباط منافسه الثاني (الانحراف) بالمعاني المادية لا الدلالة السميائية² خلاف للواقع، فمعلوم أن المصطلحات تنتقل من حقل إلى آخر، ومن المحسوس إلى المجرد، ولكنها لا تنتقل من أصل دلالتها اللغوية إلى دلالة لا علاقة لها بهذا الأصل، وإلا كيف نفسّر رجوع كل الباحثين من الأدباء والنقاد والمفسرين وكلّ الدارسين إلى الأصول العربية التي وضعت لها الكلمة والعكوف على صنوف المعاجم لتتضح معالم كلّ كلمة للوقوف على معناها الدقيق والشامل.

فرغم تعدّد أسبقته وتنوع مجالاته كفى بالقرآن حجة إذا أردنا التفتيش عن جذوره ففي معجم مفردات ألفاظ القرآن تأتي كلمة (عدل) في سياق العبادة بمعنى الانصراف والميل في قوله تعالى: "بِرَبِّهِمْ يَعْدِلُونَ" (الأنعام 1)، قيل يعدلون بأفعاله عنه وينسبونها إلى غيره وقوله تعالى: "بَلْ هُمْ قَوْمٌ يَعْدِلُونَ" (النمل 60)، قيل يعدلون بعبادتهم عنه تعالى³.

¹ - محجوب محمد موسى، "تطهير اللغة من الأخطاء الشائعة"، دار الإيمان للنشر والتوزيع، إسكندرية، ج1، 2003، ص 122.

² - يُنظر يوسف وغليسي، "إشكالية المصطلح"، ص 215.

³ - يُنظر العلامة الراغب الأصفهاني، "معجم مفردات ألفاظ القرآن"، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2010، ص 245.

وأما في سياق الخروج عن الحق بمعنى الظلم قولهم عدل عن الحق إذا جار وعن سياق المعاملات بمعنى الميل ففي قوله تعالى: "وَلَنْ تَسْتَطِيعُوا أَنْ تَعْدِلُوا بَيْنَ النِّسَاءِ" (النساء 129)، إشارة إلى ما عليه جبلة الناس من الميل¹.

هذا ما اتفقت عليه أغلب المعاجم العربية القديمة والحديثة في كون أن دلالة المصطلح تدور حول الخروج والميل والانصراف، ومن العجيب أن المصطلح الذي استعملته العرب في تراثنا الحافل لدلالة على هذا المفهوم والذي يتضمن معنى الإشارة إلى المعنى الزائد معنى التجاوز والتحول والانتقال والتبديل، كان من المفارقات والانزياحات أن لفظة (الانزياح) ليست كذلك، فهي تحمل معنى الزوال و التثني فحسب، فكيف يراد الإبداع والتميز على معنى جديد في اللغة والنقد والأدب، ومظاهر التجديد لا تبدو حاضرة في أصله وإن وجدت لا تدل على دلالاته ومفهومه، فكيف خالف النقاد والباحثون العرب المعاصرون عاداتهم حين يتكلمون في تأصيل المصطلحات بالعودة إلى جذورها اللغوية والنظر في مدى تناسبها مع المفاهيم المقصودة، وهم أول المخالفين لها نراهم يكادون يفعلون ذلك دون نقاش، وكأما وجدوا أنه يفضل دقة وشمولا ومناسبة لمقابله في البيئة العربية حيث أصبحت مصادر المصطلحات الجديدة هي التي تبحث لها عن مقابل عربي مناسب، حتى أن أحمد ويس قال في شأن ذلك: ((أما أقدم استعمال لكلمة "انزياح" فقد كان فيما وقع عليه بصرنا في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق في تعريب لمصطلح فرنسي هو: descent de la matrice وقد عربّ بـ "انزياح الرحم" وطبعاً، فهذا ليس من شأننا إلا باعتبار واحد هو التنبيه على أن الكلمة العربية أُقِرَّتْ للاستعمال))²، فكأنما هذا ما فات العرب الأوائل من العلوم والمصطلحات ليكون صالحاً أن يعبر به عن هذا المفهوم الذي عرفوه وأفاضوا في الكلام عليه.

¹ - يُنظر العلامة الراغب الاصفهاني، "معجم مفردات ألفاظ القرآن"، ص 245.

² - د. أحمد محمد ويس، "الانزياح وتعدد المصطلح"، ص 65.

– بين العدول والانحراف:

تدل مادة (حرف) في لسان العرب عن العدول والميل، ((يقال حرف عن الشيء يحرف حرفا وانحرف وتحرف واحرورف: عدل. وإذا مال الإنسان عن شيء يقال تحرف وانحرف واحرورف))¹، إن ارتباط مصطلح الانحراف في الدراسات الأسلوبية الحديثة بالعدول، أكثر من ارتباطه بالمصطلحات الأخرى التي تدل على نفس مفهومه، حيث تداوله كثير من النقاد الذين عكفوا على البحث في أمور الأدب العربي قديما وحديثا، نجد ابن جني يتكلم عنه يقول ((إذا كانت الألفاظ أدلة المعاني، ثم زيد فيها شيء، أوجبت القسمة له زيادة المعنى به وكذلك إن انحرف عن سمته وهديه كان دليلا على حادثة متجدد له))²، ليتأكد الكلام أن مصطلح الانحراف يشترك في معنى الزيادة مع عدم الانقطاع هو ومصطلح العدول.

ولقد ارتكزت الدراسات النقدية والأدبية الحديثة على دراسة هذه الظاهرة من خلال إصرار كثير من الأسلوبيين وسعيهم في إمكانية كشف وقياس درجة الانحراف الموجودة في الأسلوب ((وتجلت في النص الشعري من خلال استخدام العناصر اللغوية، التي تكشف عن استعمال غير مألوف في التعامل مع اللغة إذ يغدو النص الشعري نصا يرنو إلى (اللاعقلانية واللامألوف)، بهذا تكون ظاهرة الانحراف من أهم الظواهر التي تعكس تجليات اللغة الشعرية في تجاوزها للنمط الشعري المألوف أو المتواضع عليه))³ مما يعني هذا أن الدراسات الأسلوبية تبقى على العلاقة القائمة بين النظام الذي تمثله معايير اللغة والاستعمال الفردي، أو بعبارة أخرى القواعد العامة التي تضبط القواعد الخاصة المتحققة في النصوص الفردية، والتي تخلق انحرافا تعطي دلالات متباينة يتبادلها كل من المرسل والمتلقي.

¹ - ابن منظور، "لسان العرب"، مج 9، مادة (حرف)، ص 43، 44.

² - ابن جني، "الخصائص"، ص 268.

³ - د. موسى سامح ربابعة، "الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها"، ص 43.

وهذا ما جعلهم يواجهون مشكلة أخرى تتمثل بالدرجة الأولى في تحديد طبيعة المعيار الذي يحدث عنه الانحراف، فراحوا يفتشون عن هذا العنصر الذي يتم به هذا المصطلح؛ والحقيقة أن الأسلوبيين لم يتفقوا على هذا اتفاقاً تاماً، ولذلك وجدناهم يستعملون مصطلح العدول في المقام الذي يستعمل مصطلح الانحراف، ويبدو أن هذه المسألة شكلت بونا وشرخا بين البحث اللغوي والبحث الأسلوبي، ((ودون ذلك لا يمكن للقارئ أن يتبين الانحرافات أو أن يحدّد درجاتها وقوتها وحدتها، فثمة معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة، وذلك لأن اللغة نظام، ونظام اللغة يمكن أن يكون هو المعيار الذي يتحدّد الانحراف على ضوءه))¹، فالمقياس الذي يتحدّد به الانحراف ليس بالأمر اليسير لكونه أمراً يتطلب إحاطة ومعرفة بعلم اللغة.

ومع الأبحاث الأسلوبية استطاع الأسلوبيون أن يجمعوا بحثهم هذا مع البحوث اللغوية من خلال محافظة كل منها على القاسم المشترك بينهما وهو النص، حيث يعنى البحث الأسلوبي بأشكال الانحراف أو عدول الدلالة التي ترمي إلى تحديد السمات الأسلوبية (اللغوية) في صورة انحرافات متواترة تستلزم منه الإبقاء على الجوهر الحاضر بينهما والتي تمكن كل من الأسلوبي واللغوي من تقديم تحليلات دقيقة وتفسيرات مقبولة، ولهذا عُرّف الأسلوب على أنه انحراف عن نظام اللغة ومعاييرها ليتمكن تحديده إحصائياً²، ويبدو أنه شاع هذا المصطلح وانتشر بين الباحثين المعاصرين عامة والأسلوبيين خاصة من خلال الكتب المترجمة والإطلاع على الدراسات النقدية الغربية الحديثة.

¹ - المرجع السابق، ص 52.

² - المرجع نفسه، ص 35. (بتصرف).

فظهر هذا المصطلح عند الغرب وترجمته الفورية دون الرجوع إلى التراث العربي القديم جعله يشيع في الاستعمال لدى الدارسين والنقاد الأسلوبيين، وهو ((ترجمة لكلمة *déviation* الموجودة في اللغتين الإنجليزية والفرنسية ولكن عُرف بالفرنسية على أنه *l'écart* وبالإنجليزية *déviation* وبالألمانية *Abweichung* وقد اختلفت تسميات هذا المصطلح في النقد الغربي، وذلك باختلاف النقاد الذين تعاملوا معه...))¹، حتى أنه أصبح ينافس المصطلح الأصيل المستعمل من طرف السلف - العدول - إذ يأتي في المرتبة الأولى من حيث الاستعمال في الدراسات الغربية والعربية، هذا المصطلح (الانحراف) بالرغم من دخوله عالم النقد العربي في مدّة ((لا تكاد تجاوز العقدين، مع ذلك كله نجده لقي قبولا كبيرا وانتشارا واسعا))².

ولا ينبغي أبدا أن هذا المصطلح قد جاء ذكره في محاولات فردية سابقة في ((ترجمة نجيب محفوظ لكتاب "اتش بي تشارلتن" المعنون بـ "فنون الأدب" ورد المصطلح في معرض حديث تشارلتن على بيتين لمردث))³، وقد اقترنت استعمالات الانحراف في مصطلحات أخرى مثل: المجاز، الخرق واللحن وهي ألفاظ كثيرة التداول في كتب النقد والأسلوبية.

ولعلّ من بين العيوب التي تسيء إلى هذا المصطلح هو اقتران لفظته بسياقات أخرى ليست بأدبية، ما جعلتها تسيء إلى لغة النقد وتخرج عن إطار الكلام الأدبي والفني، فقد استعمل بمعاني منها: الابتعاد والميل عن المعنى الفني، وبمعنى الخطأ أو العقم والزيغ و الشذوذ، والخروج عن الحق، والتحريف، والفهم الخاطئ واللحن.

¹ - المرجع السابق، ص 44.

² - د. أحمد محمد ويس، "الانزياح وتعدد المصطلح"، ص 60.

³ - المرجع نفسه، ص 60.

بل وقد احتمل معاني وقيما سلبية، منها للدلالة على عاهات النطق وعلى بعض الأعراض النفسية، وإذا تعلق الأمر بالسلوك فقد احتمل اللفظ أسوأ ما يحمله من معنى دلالة فيها على فساد الأخلاق واضطرابه¹.

وفي ظل هذا الاضطراب والتداخل في حق هذا المصطلح انقسم النقاد والدارسون في حقل اللغة والأدب بين مؤيد له ومعارض لاعتبارات كل حسب تصوراته وتطبيقاته ولكن ما يهمننا في هذا السياق إذا عدنا لمعنى الانحراف الواسع هو خروجه عن أصول قواعدية متعارف عليها، وفي ظل التعامل مع النص يعتبر عنصرا يميز اللغة ويمنحها خصوصياتها وتوجهها وتألقها، مما يجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، وذلك لما للانحراف من تأثير جمالي وبعد إيحائي، ومن ثم تأتي القناعة بكونها ظاهرة أسلوبية يمكن استخلاص الظواهر الفنية للوصول إلى نتائج مرجوة ذات معطى جمالي².

يكشف لنا هذا التعدد في الأسماء عن القلق الذي يعيشه هذا المصطلح والذي لا تتعامل معه النفس براحة وطمأنينة لما له من آثار سلبية على الدراسات الأدبية، وبخاصة أنه غدا شائعا في الدراسات النقدية الحديثة المتخصصة، فالانحراف ((كلمة مشغولة في ثنايا الكتب أو في الأذهان وإذا صحَّ أن المشغول لا يشغل، أمكن القول إذن بأنها ليست الكلمة المثلى للتعبير عن هذا المفهوم))³، يعني هذا أن فقدان صحة مفهوم المصطلح لا تكون من إشكالية تعدد استعماله كما يرى البعض.

إن إرساء المصطلح النقدي يعد عملية أساسية وجوهرية في مسيرة النقد العربي لا يمكن له أن يستمرّ نحو التقدم إلى نتائج مرضية، مادام يعيش تحت ظلّ مصطلحات متأرجحة متذبذبة تتعدّد فيها الأسماء تحت مسمى واحد.

1- المرجع السابق، ص 61-62-63 (بتصرف).

2- يُنظر د. موسى سامح ربابعة، "الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها"، ص 43.

3- د. أحمد محمد ويس، "الانزياح وتعدد المصطلح"، ص 63.

يكون الأمر مقبولا في الأسماء التي لا تشترك في المسمى الواحد مع الطرح العلمي الموضوعي، فكيف إن كان العكس كما ذكر موسى ربابعة ((ويبدو أن الذين استخدموا الأسماء المتعددة للمسمى الواحد لم يوضحوا الفروق، هذا إن كانت هناك فروق بين هذه الأسماء، وإنما جاءوا بها دون أن تكون لها أسباب موضوعية أو أبعاد نقدية محدّدة...))¹، هذا الانفلات والتشتت وعدم الاستقرار عزى بعضهم إلى الرجوع إلى التسمية الأولى وهي المأخوذة من الموروث البلاغي والنقدي العربي القديم ((وقد اطمأنّ بعض الباحثين إلى هذا المصطلح - العدول - وجعلوه بديلا لمصطلح الانحراف))²، وإذا ما قمنا بعملية الموازنة بين هذه المصطلحات الثلاثة (الانحراف، والانزياح، والعدول)، نجد أن للانحراف آثارا سلبية فهو مصطلح يصف كثيرا السلوك والطريق والمنهج، فهو يخص ميدان الدراسات النفسية ونقله إلى الدراسات الأدبية جعل الأدباء لا يتعاملون معه كثيرا على الرغم من شيوعه في الدراسات النقدية الحديثة، وقد سبق القول حول قضية انتشار المصطلح الذي لا يعني بالضرورة صوابه.

إنّ هذا البعد السلبي الذي يعكسه الانحراف هو الذي دفع بعض الباحثين للفتيش عن مصطلحات أخرى تدلّ على ظاهرة الخروج عن المؤلف، ليكون الدور للانزياح ((ويقع في مرتبة ثانية بعد الانحراف من حيث شيوع استعماله لدى الأسلوبيين والنقاد العرب))³، ولم يكن هذا الأخير - الانزياح - إلا شكلا من أشكال التخلص من مصطلح الانحراف، ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد، بل تعدّدت الأسماء بشكل كبير وإن كانت في معظمها تشير إلى وصف ظاهرة واحدة ((ويبدو أن إرساء قواعد راسخة للمصطلح النقدي أضحت ضرورة وغاية في حدّ ذاتها، وذلك لحماية الدارس والقارئ من التشتت...))⁴.

¹- د. موسى سامح ربابعة، "الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها"، ص 46.

²- نفسه، ص 48.

³- د. أحمد محمد ويس، "الانزياح وتعدد المصطلح"، ص 64.

⁴- د. موسى سامح ربابعة، "الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها"، ص 45.

ما يهمننا في هذه الموازنة هو دعوتنا إلى إمكانية النظر في كل المصطلحات الحاملة لشحنة موحدة، يجمعها مصطلح (العدول)، هذا لا يعني محايدة المصطلح دائما، ولا ينطلق من موقف عدم القبول بما جاءت به الثقافات الأخرى، وإنما بالسعي إلى إثراء الحقل النقدي و البلاغي والذي يتميز برؤية مستقلة مميزة تعكس بحق هوية هذه الأمة.

فالعدول عن لغة الأصل ليس أمرا شاذا في اللغة العربية بل، ظاهرة تشترك فيها جميع اللغات فهي سنة طبيعية، ولذا لا يمكننا أن نجد لها بديلا أو نفرض عليها قوانين أخرى استنبطها العرب القدماء من خلال تتبع وصفي واستقراء تحليلي لواقعهم اللغوي، فالاعتماد على الحرية المفرطة والسير على هذا النحو الذي نعيشه في التصرف بقواعد اللغة يؤدي حتما بلغتنا إلى الانحطاط.

صحيح أن للغة العربية رعاية إلهية متمثلة في حفظ القرآن الكريم، إلا أن تدني هذه اللغة في أوساطها بالأخطاء الشائعة واللامشروعة لتنبئ بالخطر المحدق بها.

إذا كان العدول انتهاكا لنظام اللغة عند المحدثين، فهو ضرورة لمعنى الإفادة عند القدماء، ويبقى العدول يحمل سمات أسلوبية مميزة ((فمخالفة الاستعمال العادي والمألوف تأكيد على نبذ الوضوح والابتذال: لأنهما عنصران لا يثيران في نفس الإنسان شيئا من الدهشة والمفاجئة والخلخلة ولذلك فإن الالتفات إلى ظاهرة تجاوز الحدود وتخطي الأنظمة اللغوية يشكل أسسا راسخة للشعرية العربية القديمة...))¹.

¹ - المرجع السابق، ص 49، 50.

وعليه وجب الفصل بين العدول الجائز المتفق عليه الحامل للإبداع ودرجة الإبلاغ العالية، وبين اللحن والخطأ الذي يعبر عن جهل بقواعد اللغة نتيجة الانفعال والتجري، ممّا يعني أننا مطالبون بالحفاظ على هذه اللغة الحاملة لهويتنا وتاريخنا وثقافتنا، فلا يمكن بناء الحاضر دون التأصيل للماضي، ومن لا ماضي له لا حاضر له ولا مستقبل، ويجب أن لا تستهويننا الأهواء من باب زينة التفتح على الحضارات واللغات، ونحن لم نفقه بعد هذا التراث، فكلُّ مسؤول على حماية اللغة، كلُّ حسب مكانه.

فلا سبيل أن نهبط بالمستوى العالي الذي أراده الله للغة العربية، ليظلّ التراث العربي الثقافي قادرا على العطاء، وجديرا بالإفادة.

الفصل الثاني:

تجليات العدول التركيبي ودلالاتها
في ديوان أحمد سحنون

1- العدول في التراكيب النحوية ودلالاتها:

لعلّ أهمّ صور خروج التعبير عن النمط المألوف الذي يغلب عليه الاستعمال اللغوي هو الخبر والإنشاء، وأنّ أيّ كلام تُحدثه إنّما نفعله بهدف تقرير حقيقة، أو الإخبار عن قضية، أو التحدّث عن أمر لم يحصل بعد، نطلب تحقيقه أو ننهى عنه أو نناديه أو نتمناه أو نستفهم عنه.....، ومن هنا نستطيع أن نجعل من الخبر والإنشاء منطلقاً في هذه الظاهرة، فإذا تضمّنت الجملة في تركيبها معنى الصدق والكذب، سُمّيت أسلوباً خبرياً، فيما تُسمّى أسلوباً إنشائياً إذا خلت من هذين الغرضين، والمراد بالصدق هو مطابقة دلالة الكلام للواقع، والكذب ما لم تطابق دلالاته الواقع¹.

1- التراكيب الخبرية ودلالاتها:

إنّ حديثنا عن الأسلوب الخبري من منطلق الرؤية البلاغية، يبتدأ أصلاً من تحقيق الفائدة، ذلك أنّني حين أنقل خبراً أفيد به غيري، ويسمّى ذلك فائدة الخبر، أو أشعره أنّي عالم بخبره، وإن كتمه عني فتكون قد حصلت لي فائدة معرفته تستفاد من سياق الكلام ويسمّى ذلك لازم الفائدة²، غير أنّ الخبر في عرف المنشئين له لا يتوقف عند هذين المعلمين وإن كانا أصلاً له، بل يخرجونه لمعاني كثيرة قد يختلف الدارسون على الاصطلاح عليها، والمعولّ عليه هنا هو فاعلية السياق والقدرة على إنزال المعاني بحسب الحاجة المعبر عنها، إنك تستطيع أن تدرك بسهولة فرحة الشاعر أحمد سحنون حين تقرأ أبياته التالية لمجرّد تلقّيك الخبر في حدّه الأدنى من المعنى، وهو يتكلم عن مناسبة إيقاف القتال قائلاً:

¹ - يُنظر د. علي جابر المنصوري، "الدلالة الزمنية في الجملة العربية"، الطبعة الأولى، 2002، ص 96.

² - السيد أحمد الهاشمي، "جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2009، ص 37 (بتصرف).

اليَوْمَ تَبَسَّمُ لِلْحَيَاةِ وَتَنْجَلِي!
سُحِبُ الْأَسَى عَنْ شَعْبِكَ الْمَجْهُودُ
اليَوْمَ تَنْعَمُ بِالسَّكِينَةِ وَالرَّضَى
وَبُلُوغِ غَايَةِ سَعْيِكَ الْمَحْمُودُ
اليَوْمَ أَصْبَحَتْ "الجزائر" حُرَّةً
لَمْ تَبْقَ مَوْطِنَ سَادَةٍ وَعَيْبِد¹

وليس عسيرا أبدا أن نخلص إلى معنى الأسي التي قالها عن فجائع الثامن ماي:

شَهْرُ الْفَجَائِعِ لَا عَلَيْكَ سَلَامٌ
إِذْ فِيكَ حَرْبٌ لَيْسَ فِيكَ سَلَامٌ
قَدْ أَصْبَحَ الْإِنْسَانُ وَحْشًا كَاسِرًا
وَتَوَارَتِ الرَّحِمَاتُ وَالْأَرْحَامُ
وَتَضَافَرَ الْأَعْدَاءُ فِي عُذْوَانِهِمْ
وَتَوَالَتِ الْأَرْزَاءُ وَالْآلَامُ
فِي كُلِّ بَيْتٍ مَاتَمَّ وَجَنَازَةٌ
وَأَرَامِلٌ وَتَكَاتُرُ الْأَيْتَامِ²

فلا شك أن الأبيات تطفح بمعاني الانكسار و الشعور بالأسي والألم، ومرارة الفاجعة.

- التأكيد ودلالاته:

أثناء معالجتنا للأسلوب الخبري من حيث عنصر الدلالة، وجدنا أن تأكيد الخبر من عدمه إنما ينبني أساسا على طبيعة المتلقي، قبولاً أو إنكاراً، فجاء الأصل خدمة لهذا الاعتبار النفسي، حيث يكون الخبر ابتدائياً إذا كان المتلقي خالي الذهن منه غير متردد ولا شاك، ألقينا إليه الخبر خالياً من التأكيد، أما إذا أنسنا منه تردداً أكدنا له الخبر بواحدة أدوات التوكيد وهي كثيرة، حتى نزيل ما خالجه من تردد ويسمى طلبياً، أما إذا لامسنا إنكاره البين وجب أن نوكد له الخبر بأكثر من أداة ويسمى إنكارياً³.

ونجد ضمن بحوث البلاغيين ما يدل على خروج الاستعمال في التعبير عن هذه الأصول النظرية من خلال واقع التعامل مع المتلقي.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 79.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 344.

³ - يُنظر السيد أحمد الهاشمي، "جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدع"، ص 38.

وقد أطلق عليها بالخروج عن مقتضى الظاهر، ومثلوا له بحالات هي:

- أن تُنزل غير السائل منزلة السائل، فيستحسن تأكيد الكلام له؛

- أن تُنزل غير المنكر منزلة المنكر، فيؤكّد له الكلام بأكثر من تأكيد؛

- أن تُنزل المنكر منزلة غير المنكر، فلا يؤكد الكلام؛¹

وتتضح لنا هذه الأساليب من خلال الوضعيات التي تسود عملية التواصل بين المتكلم والمتلقي والحالة النفسية التي تكون بينهما، فتحكم في طبيعة الخطاب، وهذا الخروج عن مقتضى الحال هو العدول بعينه، وفي النماذج التالية ما يبرز بشكل جلي حقيقة هذه الظاهرة بداية بـ:

أ- تأكيد الكلام لغير السائل:

قد تدفع طبيعة الخطاب المتلقي إلى التساؤل، فننزله منزلة السائل، وهذا ما يدفع المرسل إلى استعمال مهاراته الفنية وهي غاية في البلاغة، وإليك قول الشاعر أحمد سحنون وهو يبعث رسالته إلى التلميذ قائلاً:

اجْعَلِ الْعِلْمَ دَلِيلًا وَهَدًى	إِنَّمَا الْجَهْلُ دُجًى وَالْعِلْمُ هَادٍ
وَاقْرَأِ الْقُرْآنَ وَاعْرِفْ هَدْيَهُ	إِنَّهُ نَهْجٌ فَلَاحٌ وَسَدَادٍ
"خَالِقِ النَّاسِ بِخُلُقٍ حَسَنٍ"	فَجَمَالَ الْخُلُقِ عُنْوَانُ الرَّشَادِ
وَاجْتَهَدْ تُدْرِكْ أَمَانِيكَ فَمَا	تُدْرِكُ الْإِمَالَ إِلَّا بِاجْتِهَادِ
وَلْيَكُنْ حَادِيكَ تَحْرِيرُ الْحِمَى	إِنْ تَحْرِيرَ الْحِمَى لِلْحُرِّ حَادٍ ²

¹ - عبد الحفيظ مراح، "ظاهرة العدول في البلاغة العربية (مقاربة أسلوبية)"، ص 59.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 16، 17.

ألا ترى أنّ النفس حينما يُلقى إليها كلّ أمر من تلك الأوامر: (اجعل العلم دليلاً، اقرأ القرآن واعرف هديه، خالق الناس بخلق حسن، اجتهد، وليكن حاديك تحرير الحمى)، فإنّها تثير في النفس شجوناً وكوامناً، فيأتي الخبر من خلال مجموعة من التأكيدات فتسكن النفس وتهداً.

ب - تأكيد الكلام لغير المنكر:

كما تبدو في هذه القصيدة "بكيّت" التي قول فيها:

بَكَيْتُ عَلَى أَنِّي قَدْ سَعَيْتُ!!	إِلَى كُلِّ مَا رُمْتَهُ وَاشْتَهَيْتُ
وَأَنِّي كُلَّ النَّمَارِ جَنَيْتُ!!!	شَرَبْتُ وَلَكِنِّي مَا ارْتَوَيْتُ
أَكَلْتُ وَلَكِنِّي مَا اكْتَفَيْتُ	أَمَرْتُ وَلَكِنِّي قَدْ أَبَيْتُ
وَأَنِّي بِحُضْنِ الْهَوَانِ ارْتَمَيْتُ	وَأَنِّي بِأَعْدَاءِ دِينِي اقْتَدَيْتُ
وَأَنِّي بِأَهْلِ الضَّلَالِ اهْتَدَيْتُ	وَأَنِّي لِدَارِ الْغُرُورِ أَوَيْتُ
وَأَنِّي لِبَهْرَجِهَا قَدْ هَوَيْتُ!	وَأَنِّي بِدُنْيَا الطَّعَاةِ احْتَمَيْتُ ¹

فقد غلب على هذه المقطوعة الجمل الخبرية والتي تلائم غرضها في تصوير حالته النفسية من خلال مشهد البكاء المتكرّر في القصيدة بجوانبه، حيث أنزل الشاعر نفسه منزلة المنكر، إذ لا يفوتنا في هذا الصدد إيمانه بربه، ونلتمس ذلك من خلال تضرعاته ومناجاته لخالقه، واعترافه بأخطائه، ولعلّ بكاءه دليل على عدم إنكاره، إنّما جاءت التأكيدات لغير المنكر من خلال النظر في سبب غفلته وعدم اكترائه بما ينعكس في واقعه على أخلاقه وأفعاله التي جاءت مناقضة لمبادئه.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 365.

وقد عمد الشاعر إلى هذا الضرب في مثال آخر قائلاً:

هِيَ لَيْسَتْ رِسَالَةَ الشَّرِكِ وَاللَّهِ وَكَانَ رِسَالَةَ التَّوْحِيدِ!
وَالَّذِي يَقْرَأُ الرِّسَالََةَ لَمْ يَلْقَ لِغَيْرِ التَّوْحِيدِ مِنْ تَرْدِيدٍ¹

يلاحظ القارئ في هذين البيتين أنّ الشاعر وهو في معرض المدح للكتاب الذي ألفه الشيخ المبارك الملي "كتاب الشرك" قد أنزل غير المنكر لهاته الرسالة منزلة المنكر لها، إذ نفى الشاعر أن تكون قد كُتبت في الشرك وهي في الحقيقة غير ذلك، فجاء التأكيد بالقسم (والله) لغير المنكر، تأكيداً منه على الخبر الذي يجزم بأنها رسالة في التوحيد، ولا خلاف في أنّ الأمر بالشيء يفيد النهي عن ضده، وهذا ما قصده الملي في تسميته لرسالة الشرك والتنبيه على خطورة مظاهره والتحذير من اقترافه والوقوع فيه.

ج- تنزيل المنكر منزلة غير المنكر:

قد نعيب على المرء بطريقة غير مباشرة غفلته وحماقته، بما نشعره من عدم إعمال عقله وفكره في الأشياء، فننزله منزلة غير المنكر لأنه حريٌّ به أن يعيها ويفهمها، فلا يُؤكّد له الخبر في مثل قول سحنون وهو يستوحي قصيدته "بين القرآن والسلطان" من قول "عثمان بن عفان" - رضي الله عنه - المؤكّد في هذا الباب عن السلطان

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص285.

قوله "إنّ الله ليزع بالسلطان ما لا يزع بالقرآن"¹، إذ يقول الشاعر:
مَا أَحْوَجَ الْقُرْآنَ لِلْسُلْطَانِ لَوْ أَمَنَ السُّلْطَانُ بِالْقُرْآنِ
النَّاسُ بِالْقُرْآنِ وَالسُّلْطَانُ فِي عِزٍّ وَفِي أَمْنٍ وَفِي اطمِنَانِ
وَالْمَلِكُ - إِنَّ تَرَكَ الْمُؤَكِّدَ الْحُكْمَ بِالْقُرْآنِ - عَيْرَ مَوْطِدِ الْأَرْكَانِ
الْحُكْمُ حُكْمُ اللَّهِ جَلَّ جَلَالُهُ لَكِنْ يُنْقِذُهُ ذُوو السُّلْطَانِ
وَالْحُكْمُ مِنْ غَيْرِ الْكِتَابِ تَحَكَّمَ يُفْضِي إِلَى الْخُسْرَانِ وَالْحِرْمَانِ
وَالْمُسْلِمُونَ شَفُّوا بِنَبْدِ كِتَابِهِمْ وَالْعِزَّ كُلَّ الْعِزِّ فِي الْقُرْآنِ!²

فهذه الأبيات تخبر عن حاجة الناس إلى السلطان الذي يحكم بحكم القرآن، فكان الظاهر أن يلقي إليهم الخبر مؤكّدا ولكن بنكرانهم وتوليهم عن هذا الحكم، خروج عن مقتضى الظاهر، فألقى إليهم الخبر دون تأكيد، لأن أدلة الحكم بكتاب الله ظاهرة في كل موطن لا يجدها إلا جاحد، فعاملهم الشاعر بمقتضى حاله وقرّر لهم هذه الحقيقة من غير تأكيد لأنّها للعيان ظاهرة.

د- تأكيد الكلام من أجل المتكلم لا من أجل المخاطب:

إنّ الحاجة التي تدفع المتكلم إلى تأكيد الكلام دون المخاطب، استبعاده لحكم فاجئه فجعله يسعى إلى استيعاب أمرٍ مقاوما للحكم بالتأكيد، فاقراً قوله تعالى: " فَلَمَّا وَضَعَتْهَا أَنْتَى قَالَتْ رَبِّي إِنَِّّي وَضَعْتُهَا أَنْتَى وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعْتَ... "³.

وبالنظر إلى التأكيد الوارد في الآية الكريمة، نجد حضور الحالة الشعورية للمتكلم في الخطاب، فيأتي على نحو يعكس ذلك في صدق، ولقد انتظرت أن يكون المولود ذكراً.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 99.

² - المرجع نفسه، ص 99.

³ - سورة آل عمران، الآية 36.

تماشياً مع طبيعة أمنيته في أن يصير عبداً قائماً على الخدمة، (قالت: ربي إني وضعتها أنثى)، وهي تخاطب ربّها، والله أعلم بما وضعت يقيناً، ((فلا يعقل أن يكون التأكيد للمخاطب، إذن هل تؤكّد لنفسها؟ لقد استقرّ في هذه النفس بأنّ جنينها الذي تحمله ذكر، ولهذا نذرتة للعبادة، فإنّ من شأن الذي يقوم على خدمة العابد أن يكون ذكراً لا أنثى، إنّها تريد أن تمحو ما استقرّ في نفسها وتبعده، وأن تبدّد ما أحدثه ذلك الأمل، فجاءت بقولها مؤكّداً ليتمّ لها ذلك "إني وضعتها أنثى")¹.

وفي جملة اعترافات الشاعر بتقصيره يقول في قصيدة "ربّ سبحانك" :

فَإِذَا مَا جَحَدَ النَّاسُ فِـي صُنْعِكَ الْبَاهِرِ مَا يَنْفِي الْجُحُودَا

رَبِّ إِيَّيْكَ قَدْ وَجَّهْتُ وَجْهِي رَبِّ إِيَّيْكَ أَخْلَصْتُ السَّجُودَا²

إذا نظرنا إلى هذا المثال نجد أنّ الشاعر سحنون كئف من أدوات التوكيد: (إني، لام التوكيد، قد)، وهو يخاطب ربّه، والله أعلم بحاله، فلا يعقل أن يكون هذا التأكيد للمخاطب، فتأتي هذه التأكيدات على نحو تعكس حالته الشعورية المتدفقة بالصدق اتجاه خالقه الذي وجّه وجهه إليه، وأخلص له في عبادته خشية أن يقابل إحسانه بالجحود ورحمته بالصدود، هذه الحقيقة التي حاد فيها خلق كثير من الناس، فهو يريد أن يزيل هذه المخاوف التي استقرّت في ذهنه بهذه الجمل من التأكيدات، وعليه يمكننا أن نسجّل فنية اللغة وجماليتها من خلال صفة المخالفة التي أحدثتها هذه الأساليب.

¹ - عوض حمد القويزي، "المصطلح النحوي نشأته وتطوره"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1983، ص 134.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، ط2، ص 366.

وهذا ما ظهر في تلك الخروقات للقواعد المعيارية المتعارف عليها، والتي أثرت بصفة إيجابية في تشكيل بنية الخطاب التواصلي من الداخل، وهذا ما عناه "ابن جني" في حديثه عن حقيقة المعدول وأفرد له باباً سماه ((باب في العدول عن الثقل، إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف))¹، وذكر أمثلة لذلك بيّن فيها أنّ العدول ليس صياغة مبتدعة من قبل المستعمل للغة، ولكنّه تحوّل من صميم النظام اللغوي وليس من خارجه.

وبالتالي فهي صياغة تجعل في حسابها المتكلم والمتلقي، حيث يُبرز هذا المتكلم المبدع فنّيات تشكيل العبارات التي تهتزّ فيها العلاقات التركيبية التي تخضع لاختيارات المتكلم المنبثقة عن تذوّقه الفردي واستجابة لحالاته الشعورية التي تجعله ينتهي إلى الإبلاغ المستوفي للدلالة، والتأكيد القوي على إيصالها في تركيب مستساغ بتجنّب توظيف المعتاد في صياغة الخبر، ويستجيب لمتطلبات العدول، وهو موقف يخدم السامع (المتلقي)، الذي يتعلّق بالغامض و يتطلّع إلى البحث عن الجديد وسط نسيج مراوغ، يعمل على تنبيهه وتهيبته لتقبّل المعنى، وذلك بغية استحداث الجديد وتحقيق الجمالية.

¹ - ابن جني، أبو الفتح عثمان، "الخصائص"، المكتبة المصرية، تح: محمد علي النجار، د ط، 1952، ج3، ص 13.

2- التراكيب الإنشائية ودلالاتها:

كما أشرنا إليه في مقدّمة البحث بأنّ الأساليب الإنشائية توصف بعدم قبولها للتصديق والتكذيب، وهي النوع الثاني بعد الخبر من حيث ورودها بكثرة في الديوان، ((فالإنشاء نوعان طلب وغير طلب: هو ما تأخّر وجود معناها عن وجود لفظه، أو ما يقتضي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، كأساليب الأمر، والنهي، والنداء، والاستفهام، والتمني، والعرض، والتحضيض، والدعاء، والترجي..... ويطلق على الطلب أيضاً الاستعلام والاستخبار. وغير الطلب: هو ما اقترن وجود معناه بوجود لفظه، كأساليب التعجّب و القسم، وكم الخبرية، و رُبّ، وصياغ العقود.....))¹.

سنحاول أخذ عينات لكلّ قسم يكون مثالا توضيحيا، فقد أثرنا الوقوف على بعض الأساليب الإنشائية، حتّى نتبيّن ما أمكن من لطائف فنية و لمسات أدبية تُجسّد بعض ملامح هذا البحث، لتنسجم مع طبيعة الرؤية القائمة على تحسّس الزيادات و الإضافات النوعية التي تصنعها هذه الأساليب والتي من شأنها القفز على الأنماط المعيارية، و الخروج عن العبارات الجاهزة الخالية من كل العناصر التي تلفت المتلقّي إلى ما يقرأ و يسمع، وبداية بالتّووع الأول من الأساليب الإنشائية الطلبية:

1- صيغة الأمر ودلالاته:

إذا أردنا أن نأخذ من الأمر أنموذجا للتدليل، وجدنا أنّه ينطلق من بنيته اللغوية الأصلية والتي تنتهي إلى طلب الفعل على وجه الاستعلاء، ((فالأمر هو طلب حصول شيء على طريق الاستعلاء من الأعلى إلى الأدنى))² مثل قوله تعالى: "وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ"³ ، فلا يعقل أن يكون الأمر على عكس الاستعلاء كما هو مبين في الآية الكريمة.

¹ - د. فتح الله صالح المصري، "الأدوات المفيدة للتنبيه"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص 15.

² - توفيق الفيل، "بلاغة التراكيب، دراسة في علم المعاني"، مطبعة العمرانية للأوفست، القاهرة، د ط، 1991، ص 209.

³ - سورة البقرة، الآية 11.

كما أننا نجد أنّ في الأمر علامات يعرف بها ((ويتمّ ذلك بأربع صيغ إجرائية هي "فعل الأمر، المضارع المقرون بلام الأمر، اسم فعل الأمر، و المصدر النائب عن فعل الأمر"))¹.

لا يهتمنا في هذا المقام التعرّض لهذه الصيغ الإجرائية، بقدر ما يهتمنا تحديد القاعدة المرجعية و خلفية الخروج عنها والعدول اللافت الذي تُنتجه هذه العملية.

ويجدر بنا أن نشير ابتداءً قبل التحقيق في عدولية أسلوب الأمر، ومنه بقية الأساليب الإنشائية الطلبية الأخرى، أن نذكر مزية فنية، وهو السياق الذي تُوظف فيه هذه الأساليب بحسب المقامات التي يصنعها وهو يتجاوب مع متطلبات المقام، بل لعلها من أهمّ القرائن التي تفضي بالمتلقي إلى تحسُّب الأبعاد الدلالية إذ ((أنّ مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التشكير يُباين مقام الشكاية، ومقام التهنة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يُباين مقام الذمّ ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجدّ في جميع ذلك يباين مقام الهزل، وكذا مقام الكلام ابتداءً يُغيّر مقام الكلام على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السؤال يغيّر مقام البناء على الإنكار، وجميع ذلك معلوم لكلّ لبيب....، ولكلّ حدّ ينتهي إلى الكلام مقام، وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول، وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به وهو الذي نسميه مقتضى الحال))²، فبحسب تباين هذه المقامات والسياقات التي يُملئها الكلام تتباين معاني الأساليب وتتغيّر.

إنّ البحث عن التدايعات التي يُنتجها الأمر إنّما يكون في ضوء ما يأتي به السياق، والذي له القدرة لإنتاج دلالة يُنزل الأمر من خلالها إلى طبيعة ما تُمليه وتحدّده خصوصية سياقه.

¹ - السيد أحمد الهاشمي، "جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع"، ص 49.

² - أبو يعقوب يوسف محمد بن علي السكاكي، "مفتاح العلوم"، تح: نعيم زوررو، دار الكتب العلمية، بيروت، 2، 1987، ص 168.

ومن ذلك ما لاحظناه في قول الشاعر أحمد سحنون، حيث راعى الأمر عند مقتضى حالة محدّدة انتهى إلى المعنى ثم هدّد تارة وعجّز تارة أخرى ما جاء فيه:

أَصْلِيهِ نَارًا وَأَصْمُدِي فَإِنَّهُ لَنْ يَصْمَدًا
أَوْ فَاطِرْدِيهِ إِنَّهُ أَنْ لَهُ أَنْ يُطْرَدَا
وَاسْتَرْجِعِي أَرْضَكَ لِأَنْ تُبْقِي لَهُ مُسْتَوْرَدَا
الدُّنْبُ مَهْمَا صَالَ لَا يُصْبِحُ يَوْمًا آسِدَا¹

وفيه قوله :

لَا تَأْمَنُوا أَجْنَبِيًّا حَلَّ بَيْنَكُمْ!
رُدُّوا الْمَنِيَّةَ إِنْ رُمْتُمْ حَيَاةً عَلَا
فَمَا الْعَدُوُّ عَلَى مَجْدٍ بِمُؤْتَمَنٍ
فَمَا تَتَّاحُ لِذِي جِبْنٍ وَذِي وَهَنٍ²

انظر هذين المثالين بداية بالشاهد الأول وهو يتكلم فيه عن مقاومة ضدّ اليهود في قوله (أصليه نارا واصمدي) أو (فاطرديه)، اجتمعت في هذا البيت صيغتان اختياريّتان، فالصيغة الأولى تدلّ على الأمر والثانية تدلّ على الاختيار للمخاطب، فهي تحمل التسوية في الأمر؛ ذلك أنّ الفعل (فاطرديه) خرج من معناه الأصلي إلى معنى آخر وهو التخيير والتسوية في الأمر سواءً أصليته نارا أو أخرجته من أرضك مطرودا فالأمر سواءً، المهمُّ أن تُسترجع الأرض من غاصبيها.

أمّا في المثال الثاني في قوله (ردّوا المنية) فالأمر تعجيزيٌّ، إذ ينبغي أن يكون الأمر فيما يقدر عليه المأمور، ولكنّ الشاعر يُشعرنا في هذه الصيغة باللامبالاة، فالحياة والموت عنده سياتان والدنيا ليست مطلبه، بل المجد والشرف هما الحياة الحقيقية السامية التي تُبدلُ لها النفس وتهون من أجلها كلّ الصعاب.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 229.

² - المرجع نفسه، ص 238.

ومما يكشف سياق الأمر من معانٍ تتجاوز مجرد الطلب على وجه الاستعلاء إلى غايات فنية تخدم الخطاب، ما رصده الخطيب القزويني في الإيضاح ((ثم أنها - أعني صيغة الأمر- قد تُستعمل في غير طلب الفعل بحسب مناسبة المقام، كالإباحة، التهديد، التعجيز، التسخير، الإهانة، التسوية، التمني، الدعاء، الالتماس، الاحتقار ...))¹.

ولا بأس ونحن بصدد رصد ما يتولد عن الأمر من دلالات حقيقية، وما يتولد عنه حين ينحرف مُحققاً قيماً تعبيرية إضافية، أن ننقل بعض المعاني التي انتهى إليها الأمر، ليُشكّل بالعدول إمكانية إنتاج ما سلف من معانٍ.

-الوجوب والندب:

ونحن نذكر منها ما جاء في شعر سحنون بداية بوجوب أمر الزكاة على أصحابها قوله: **لَيْسَ بِالشَّحِّ يُحْفَظُ المَالُ أَوْ يَنْمُو فَانْفِقْ وَجَانِبِ التَّقْتِيرَا**² وقوله: **هَلُمَّ فاعْمَلْ لِدُنْيَا قَدْ خُلِفْتَ بِهَا وَلَا تَقْل: أَنَا مَخْلُوقٌ لِدُنْيَا عَدٍ**³ فالأمر في هذين المثالين يفيد الوجوب الذي يُؤاخذ عليه صاحبه إن لم يأت به.

¹ - الخطيب القزويني، "الإيضاح في علوم البلاغة - المعاني والبيان والبديع -"، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،

2003، ص 116، 117.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 71.

³ - المرجع نفسه، ص 346.

وأما ما جاء في قول الشاعر:

وَاقْرَأِ الْقُرْآنَ وَاعْرِفْ هَدْيَهُ إِنَّهُ نَهْجُ فَلَاحٍ وَسَدَادٍ!

"خَالِقِ النَّاسِ بِخُلُقِ حَسَنٍ" فَجَمَالُ الْخُلُقِ عُنْوَانُ الرَّشَادِ¹

نجد أنه رغب في قراءة القرآن ومخالقة الناس بالخلق الحسن، على وجه يقترب فيه من الإيجاب الذي يخرج مخرج الالتزام وهي أقل من سابقاتها، وذلك لا يُدرك إلا من خلال طبيعة السياق الذي يهديننا إلى معرفة درجة الأمر الذي يفيد الوجود والندب.

-الدعاء والرجاء:

لما كانت صيغ الأمر تفيد معاني أخرى قد تخرج عن معناها الأصلي التي يستفاد منها من خلال سياق الكلام، كان قول الشاعر سحنون في معنى الدعاء والرجاء ظاهرا على إثرها:

قوله: فَيَا رَبِّ وَفَقْتِي لِمَا قَدْ خَلَقْتَنِي فَإِنَّ بِهِ - يَا رَبِّ - تَحْقِيقُ آمَالِي²

وقوله: رَبِّ هَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ مَقْدِرَهُ أَوْ فَهَبْ لِي إِنْ عَجَزْتُ مَعْفِرَهُ³

فَأَمُنْ عَلَيْنَا بِإِقَاطِ لِهَمَّتِنَا لِنَسْتَرِدَّ الَّذِي قَدْ ضَاعَ مِنْ قِيَمِ

وقوله: وَآمُنْ عَلَيْنَا بِإِنْهَاضِ لِكَبُوتِنَا لِنَلْحَقَ الرِّكْبَ أَوْ نُشْفَى مِنَ السَّقَمِ⁴

وقوله: فَخَلِّصْ إِلَهِي دِينَكَ الْحَقَّ إِنَّهُ يُعَانِي عَذَابَ الْأَسْرِ فِي قَبْضَةِ الْكُفْرِ⁵

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 16.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 373.

³ - المرجع نفسه، ص 366.

⁴ - المرجع نفسه، ص 376.

⁵ - المرجع نفسه، ص 62.

انظر إلى هذه الطائفة من الأمثلة، فإذا تأملت فيها رأيت كلاً منها يشتمل على صيغة يطلب بها على وجه من الوجوه لم تكن حاصلة وقت الطلب، ثم إذا أمعنت النظر رأيت طالب الفعل فيها أقلّ وأدنى ممّن طلب منه الفعل، وهذا هو معنى العدول، حيث لم يُستعمل فيها الأمر على وجهه الحقيقي، من جهة الاستعلاء من الأعلى إلى الأدنى، بل على العكس إنّما دلّ على معنى الدعاء والرجاء والتي يُدركها السامع من السياق وقرائن الحال، فالشاعر سحنون وظّف صيغة الأمر في هذه الأبيات ليس لإيراد المعنى الأصلي، لأنّه يخاطب ربّه، والربُّ سبحانه لا يأمره أحد، إنّما يراد بها الدعاء في قوله (ربّ هب لي، فهب لي، فامنن علينا، وامنن علينا، فخلص إلهي)، كلّ هذه الطلبات يخاطب بها الشاعر من هو أعلى منه منزلة وشأنًا، منزلة من تلجأ إليه الأفتدة بالتضرّع والألسن بالدعاء وكلها رجاءً لقبول طلبها.

-النصح والإرشاد: لما طغى طابع النصح والإرشاد على شعر أحمد سحنون كان لفعل الأمر النصيب في ذلك من قوله:

أَزْرَعُ لِتَحْصِدِ وَأَبْذِلُ مَا تُفِيدُ تَجِدُ مَا قَدْ بَدَّلْتَ وَإِنْ فَرَطْتَ لَمْ تَجِدُ¹

وقوله: **وَاسْتَشِرْ عَقْلَكَ الَّذِي هُوَ مِصْبَاحُكَ** **فِي ظُلْمَةِ اللَّيَالِي السَّوْدِ**²

فالأمر جاء هنا في معرض الإرشاد لأن المتكلم - الشاعر- يقصد أن ينصح المخاطب ويهديه إلى الطريقة المثلى، لا يريد تكليفا ولا يقصد بها التزاما، وإنّما يرشد السامع إلى أهميّة العمل في قوله (ازرع) ويُعَلل على ذلك النصح بالنتيجة التي يجنيها إذا ما استجاب، وفي المثال الثاني يبيّن الشاعر فضل العقل ومزيّته والتي قد يغفل عنها كثير من الناس، ما جعلته يذكر بها كلُّ من أنعم الله عليه بهذه النعمة.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 346.

² - المرجع نفسه، ص 134.

-التهديد والتحذير:

تنوّعت أساليب الأمر فتجدها تُستعمل في موطن التحذير والتهديد، كما جاء في

قول الشاعر:

فَلْيُرْتَدِعْ مَنْ ظَلَّ يَرْقُبُ عَفْلَتِي قَابِي بِحَوْلِ اللَّهِ لَا يَتَقَلَّبُ¹

فَالنَّفْسُ أَمَارَةٌ بِالسَّوِّءِ مُغْرِيَةٌ فَاحْذَرِ هَوَاهَا وَعِشْ بِالْخَيْرِ أَمَارًا²

وَلَا تَكُنْ أَبَدًا فِي النَّاسِ إِمْعَةً كَبَبْغَاءٍ بِلَا فِكْرٍ وَلَا خَلْدٍ³

انظر إلى هذه الطائفة تجد الشاعر فيها أتى بالأمر في صيغة التهديد والتحذير والكفّ عن الفعل، وإذا أمعنت النظر وجدت أنّها استعملت في غير معناها الحقيقي وتجاوزته إلى معنى التهديد والتحذير كما هو مبين في قوله (فليرتدع، فاحذر).

-التمني والتخيير: ومن ذلك قول الشاعر:

أَلَا عُدْ إِلَى مَنْهَجٍ لَمْ يَزَلْ يَبُوءُ أَهْلِيهِ أَعْلَى الْقِمَمِ!

أَلَا عُدْ لِئُحْيِيَ أَمْجَادَنَا! وَنُعْلِي مِنْ صَرْحِنَا مَا انْهَدَمَ!⁴

أَلَا أَكْرَمُوا الْإِسْلَامَ كَيْ تُكْرَمُوا بِهِ فَأِكْرَامُ دِينِ اللَّهِ مِنْ كَرَمِ الطَّبَعِ⁵

فَعَلَيْكَ بِالْقُرْآنِ فَالْتَزِمِي بِهِ أَوْ لَا فَإِنَّكَ بُوتَ بِالْخُسْرَانِ⁶

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 28.

² - المرجع نفسه، ص 71.

³ - المرجع نفسه، ص 346.

⁴ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 1، ص 101.

⁵ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 33.

⁶ - المرجع نفسه، ص 369.

إذا تدبّرت هذه المقاطع وتعرّفت على سياقاتها وأحطت بما يلتفُّ بها من قرائن الأحوال، أدركت أنّ صيغ الأمر فيها لم تأت للدلالة على المعنى الأصلي، وإنّما جاءت لتنفيذ التمني والتخيير، وشاهدنا في ذلك سياق الكلام والتي عنى بها الشاعر الأمر المعنوي، فمقصوده من العودة والإكرام، ليس العودة إلى الأرض والديار وإكرام الدين بالعطاء، وإنّما العودة إلى القيم المثلى والعمل المثمر المنشود، فحمل الشاعر الأمر مستعرضاً صيغته وهو يتمي أن يجد له آذانا صاغية وقلوبا واعية، إنّما في مثاله الأخير والرائع، نجده يستعرض الأمر بالوجوب ثم التخيير بترك الأمر، فالصيغتان متضادتين متنافرتين بعبارة (أو لا) والتي تُخرج الأمر إلى معنى التخيير، ولكن إذا ما تتبّعنا سياق الكلام نجد أنّ الشاعر يؤكّد كلامه على فعل الأمر الأول (الالتزام بالقرآن)، فإنّ من اختار ترك التمسُّك بالقرآن يبوء في الأخير بالخسران.

-التعجيز:

ونختم هذه السلسلة من المعاني بما بدأنا ذكره في أوّل البحث عن التعجيز في قول الشاعر وهو يتكلّم عن فاجعة لم يحتمل وقعها عليه المتمثلة في فقد العلامة "بن باديس"، إذ لم يجد ما يسكّن روعه، ويجبر كسره سوى أن ألقى مجموعة من الأوامر التعجيزية في قوله:

وَاحْتَجِبْ يَا قَمْرُ	اَكْسِفِي يَا شُمُوسُ
يَا نُجُومَ الْقَدَرِ	وَاطْلِعِي بِالنَّحُوسِ
يَا ثُغُورَ الزَّهْرِ	وَاطِيلِي الْعُبُوسَ
مُودَعًا فِي الْحُقْرِ ¹	قَدَّ عَدَا بَادِيَسُ

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 1، ص 242.

فالشاعر لم يأمر الشمس بالكسوف ولا القمر بالاحتجاب ولا الزهور بالعبوس ولم يكلفها شيئاً، لأنّ الشمس والقمر والنجوم والزهور لا تسمع ولا تطيع إلا لمن خلقها، فالمتكلم لا يريد من المخاطب أن يستجيب لأمره، لأنّ ذلك لا وجود له في هذه الدنيا، فلم يأتي به إلا لإيراد معنى الاستحالة والتعجيز، فالشاعر لا يُعبّر بهذا الكلام مخالفة منه لقول النبي - صلى الله عليه وسلم - القائل -: "إِنَّ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ آيَاتَانِ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ، لَا يَخْسِفَانِ لِمَوْتِ أَحَدٍ وَلَا لِحَيَاتِهِ، فَإِذَا رَأَيْتُمُوهَا فَافْزِعُوا إِلَى الصَّلَاةِ"¹، وإنما أراد الشاعر أن يُظهر مدى حزنه وأساه على فقد منارة من منارات العلم، فلم يجد من صيغة الأمر سوى معنى التعجيز الذي يحمل تلك الشحنة العاطفية القويّة والشعور بالفقْد.

وبعد التعرّض لهذه المعاني التي تحققت من خلال صيغ الأمر والتي تجاوزت معناها الأصلي من وجه الاستعلاء مجرد الطلب إلى دلالات فنية أخرى طلبية وغير طلبية خدمة للخطاب، إنّ فحوى هذا الكلام من ظاهرة العدول التي تُنهى إلى أنّ الأمر لم يعتمد فقط على المستوى الأوّل بل انتقل إلى إمكانية إنتاج معاني و دلالات إضافية جديدة، أعطت بُعداً جمالياً و فنياً ما زاد اللغة اتساعاً ورحابةً.

وسحنون ألقى بالخطاب إلى أعلى مستويات التأثير، وما كان لهذه الأساليب المألوفة أن تُحقّق هذه الغاية لو لا أن وقره العدول بما يتيح من عناصر جمالية بديلة.

2 - صيغة الاستفهام ودلالاته:

لقد بحث علماء النحو في أدوات الاستفهام، وعن مدى مطابقتها لما يُستفهم عنه، ومن حيث الأحكام التي تتعلّق بها، فانتهوا إلى درجة التغيير المثالي والمألوف في هذه الأدوات، و ما يُطلب بها من خلال عملية التواصل الحادثة بين المتكلم و المتلقّي و التي تُحقّق منفعة بينهما.

¹ - صحيح مسلم، ترتيب: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الفكر الإسلامي، 1983، (ص 901 - 619/3 - 2).

غير أنّ ثمة أغراضاً أدبية أخرى عالجتها البلاغة العربية تأتي من خلال خروج الاستفهام عن المقصود الأصلي، والمرجع الأول منها: التقرير، والإنكار، والتعجب، والوعيد والتخويف، والأمر، والنهي، والتهكم، والتحقير، والتمني، والتعظيم، والنفي، والتشويق، والتنبيه، والتسوية، والتكثير.... ويمكننا تحسّس ذلك كما أشرنا إليه في صيغة الأمر بالنظر في طبيعة التوظيف، والإمكانيات التي يتيحها الاستغلال الأدبي حيث أنّ ((الاستعمال الشعري للفظ و للفوارق الفاصلة بين طبيعة الاستعمال في الشعر وطبيعته في غيره كالمنطق و الفلسفة في قول الفارابي، و حروف السؤال كثيرة: (ما) و(أي) و(هل) و(لم) و(كيف) و(كم) و(أين) و(متى)، و(جُلُّ هذه الألفاظ قد تُستعمل للدلالة على معانيها التي وُضعت لها أول ما وُضعت، وتُستعمل على معاني أخرى على اتساع و مجاز واستعارة))¹، فمعرفة معاني الألفاظ يقتضي معرفة طبيعة سياقها والاستعمال الجاري فيها، والشاعر أحمد سحنون وظّف في ديوانه أغراضاً كثيرة نختار منها الأكثر شيوعاً.

بداية من الاستفهام الإنكاري الذي تصنعه سياقات فنية، تستدعي دلالات إضافية في ثوب أدبي مؤثر وأكثر جاذبية، وأبعد تحفيزاً على إدراك المراد، و يأتي ذلك حين لا نوافق المخاطب على الأمر الذي هو فيه، ليس ذلك فحسب، بل إنّنا نستهن منه وننكر عليه، فقد قسم البلاغيون الاستفهام الإنكاري إلى قسمين: تكذيبي وتوبيخي.

¹ - د. الأخضر جمعي، "اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب"، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 133.

أ- التكنيبي: وعن هذا اللون نورد قول الشاعر وهو يتكلم عن التكبر:

تَكَبَّرْتَ هَلْ فُكِّرْتَ فِيمَا تَكَبَّرْتَ أَنْتَ جَدِيرٌ بِالذِّي فِيهِ فُكِّرْتَ؟؟

وَمِنْ أَيِّ شَيْءٍ قَدْ خُلِقْتَ؟ أَلَمْ تَكُنْ خُلِقْتَ مِنَ الْمَاءِ الْمَهِينِ وَصُورَتَا؟

أَتَكْذِبُ؟ إِنَّ الْكِبْرَ أَعْظَمُ كَذِبَةٍ لِأَنَّكَ قَدْ أَشْرَكْتَ حِينَ تَكَبَّرْتَ

وَكَيْفَ رَضِيتَ الشَّرْكَ وَهُوَ كَبِيرَةٌ؟ وَكَيْفَ ضَلَلْتَ النَّهْجَ كَيْفَ تَحِيرَتَا؟¹

فالاستخبار ليس مرادا إطلاقا في هذا المثال، إنما القصد هو إنكاره لفعل التكبر بعد ما أنعم الله عليه بنعمة الإيجاد وصوره في أحسن صورة وهو لم يكن من قبل شيئا مذكورا، إذ يكذبه على هذا الفعل الذميمة المتمثل في الكبر، فلا شك ولا ريب في أن المعنى المتبادر في ذهن المتلقي جرأ صيغ الاستفهام تلك، هو إنكار الشاعر للمتكبر على ما تكبر، و قد جعل تكذيبه واضحا صريحا في قوله: (أتكذب؟) مناسبة لصورة الكبر الكاذبة في حق الخالق والمخلوق.

فالاستفهام التكنيبي الإنكاري لا يأتي إلا لمناسبة المقام، فجزء تكذيب الشاعر لهذا المتكبر إنما هو من جنس عمله، ويوضح ذلك في قوله: (إن الكبر أعظم كذبة)

ب - التوبيخي:

وقد جاء هذا النوع كثيرا في شعر أحمد سحنون ولا بأس أن نمثل بنفس المثال السابق في آخر القصيدة في قول الشاعر:

وَكَيْفَ رَضِيتَ الشَّرْكَ وَهُوَ كَبِيرَةٌ؟ وَكَيْفَ ضَلَلْتَ النَّهْجَ كَيْفَ تَحِيرَتَا؟؟

وَأَعْطَيْتَ عَقْلًا كَيْفَ عَطَلْتَ نَفْعَهُ؟ وَأَعْطَيْتَ تَدْبِيرًا فَهَلَّا تَدَبَّرْتَ؟²

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 130

² - المرجع نفسه، ص 130.

فلقد استفهم الشاعر بأداة (كيف) التي يُطلب بها تعيين الحال، لكنّ سحنون في هذا البيت وهو في معرض الحديث عن الكبر تراه يُنكر هذا الخلق القبيح و الفعل الشنيع على صاحبه باعتباره كبيرة من كبائر الذنوب، فتوبيخه واضح للعيان لأنّ هذه الحال تَأبى أن يكون صاحب هذا الفعل عالما بهذا الخلق و يُصرّ على البقاء عليه مُنهماكا مُتماديا فيه، ويؤكد هذا قوله في البيت الذي يليه (وأعطيت عقلا كيف عطّلته...) فهو يوبّخه على مقابلة الإحسان بالإساءة و النعمة بالكفران.

وإليك مثالا آخر في قوله:

كَيْفَ نَرْجُو بَعْدَ هَذَا السَّوِّءِ لِلدَّاءِ انْحِسَامًا؟

كَيْفَ نَرْجُو لِحِرَاحَاتِ "فِلِسْطِينَ" التَّتَمَامًا؟

كَيْفَ نَرْجُو وَحْدَةَ تَسْتَأْصِلُ الدَّاءَ العُقَامَا؟

فُعَلَامَا نَرْتَضِي الخُسْرَانَ يَا قَوْمَ عَلامَا؟¹

لابدّ أن تُكوّن هذه الصيغ الاستفهامية تركيبا ونسيجا يعكس حالة الشاعر النفسية التي تعتريه، فهو في حال شعوري مأساوي، فنراه يُكرّر أداة السؤال "كيف" في ثلاثة مواضع ويختمها بالسؤال عن سبب ذلك، فتوبيخه حاضر في هذه الصورة من مجموعة الاستفهامات التي تعرض حال هذه الأمة التي فرطت في دينها وحادت عن أمر ربّها بإتيانها لجُمل من المعاصي، فكان جزاء فعلها أن أصابها الوهن والضعف وسلط عليها العدو.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 223.

وما جرح "فلسطين" إلا مثالا لهذا الخُسران والخُذلان، والذي يُؤكّد على توبيخه هذا هو ما ذكره في الأبيات التي سبقتها في قوله:

لَا تُبَالِي مَا أَصَبْنَا أَحْلَالَ أَمْ حَرَامًا!

قَدْ نَبَدْنَا شِرْعَةَ اللَّهِ وَلَمْ نَخْشَى مَلَامًا!

وَتَجَاوَزْنَا الْمَدَى حِينَ تَعَايِنَ الْمَدَامَا!

والرّبَا فِي بِلَدِ الْإِسْلَامِ قَدْ صَارَ نِظَامًا!¹

- صور العدول التي يأخذها الاستفهام:

- التعجب: فيه قول الشاعر:

فَتَجَلَّى الْبَشْرُ وَالْيَأْسُ تَوَلَّى

أَشْتَاءَ ذَا أَمِ الصَّيْفُ أَظْلًا

أَمْ رَبِيعٌ بِمُحْيَاهُ أَظْلًا؟!²

بَثٌّ فِي الْجَوْ سَرِيعًا دِفْئُهُ

وقوله:

يَرْضَى الْحَيَاةَ بغيرِ الْإِسْتِقْلَالِ!

لَمْ يَدْرَ أَنَّ ابْنَ "الجزائر" لَمْ يَعُدْ،

أَيَعِيشُ رَهْنِ الْقَيْدِ وَالْأَغْلَالِ؟!³

قَدْ ثَارَ ثَوْرَتَهُ لِيَحْطَمَ قَيْدَهُ!

¹ - المرجع السابق، ص 223.

² - المرجع نفسه، ص 50.

³ - المرجع نفسه، ص 115.

إنّ الشاعر يَسْتَفْهَم في هذين المثالين استفهاماً تعجبياً كما يبدو ذلك جلياً في قوله: (أشتاء ذا...)، (أيعيش رهن...)، فالاستفهام ظاهر بظهور أداته الهمزة، والمراد منه التعجب؛ لأنّ أحمد سحنون لا ينتظر جواباً عن سؤاله، وهذا القدر يُحدِث في نفسه ولسامعيه إرباكاً كبيراً يسوقه إلى حقيقة ما وُضِع له هذا التحوّل في الاستفهام من خلال تعجّبه على تقلّب الجو وتغيّر الفصول، حيث أشرقت شمس أيّام الشتاء حارّة دافئة منعشة وكأّتها موكب الربيع أو يوماً من أيّام الصيف، بينما في المثال الثاني نراه يتعجّب لحال ابن الجزائر؛ فهو يَنحُو بالفعل (أيعيش) منحى التعجب، فالمعنى من البدء بالفعل هو أنّه لا ينبغي أن يكون هذا القيد والذلّ والهوان كأنّما في أبناء الجزائر الذين لا يرضون بديلاً لهذه العيشة والحياة سوى الحرّية والاستقلال وتحطيم هذه القيود بالثورة والجهاد.

-الاستبعاد والاستبطاء:

يأخذ الاستفهام صوراً أخرى حسبما يقتضيه حال السياق، فترى معاني الاستبعاد والاستبطاء حاضرة في قوله :

فَأُذَوِّقُ فِيكَ مِنَ السَّرُّورِ نَصِيْبًا؟

عِيدُ "الجزائر" هل أراك قريباً

قَلْبًا يَشُبُّ بِهِ الْغَرَامُ لَهِيْبًا؟

هل تجتلي عيني سنائك فيشتفي

1 قد ألبست ثوب الفخار قشيباً؟

شعبُ "الجزائر" هل أرى لك دولة

وقوله في مثال آخر :

2 لِمَنْ يَرْقُبُ صُبْحَهُ؟

فمّتى يبلج الصبح

¹ - المرجع السابق، ص 113.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 218.

لقد استفهم الشاعر أحمد سحنون في أبياته بأداتين هما (هل، ومتى) وقد اختارهما لأنّ الاستفهام فيها خرج عن وظيفته المحدّدة، ففي قوله: (هل أراك قريباً)، وقوله: (متى ينجلي الصبح؟)، استفهم الشاعر بـ (هل، ومتى) وقصد من ذلك الاستبطاء لا الاستفهام، فمن المعروف أنّ ابن الجزائر لا بدّ أن يعيش لحظة السعادة والبشر في العيد ممزوجة مع حلم الحرّية، كما نعيشها الآن ونحياها في لحظتنا هذه، كذلك بالنسبة للصبح لا بدّ أن ينفلق وإن اشتدّت ظلمة الليل وطالت، غير أنّ الشاعر استبطأ الحرية والصبح فاستعمل الاستفهام للتعبير عن هذا التباطؤ والبعد.

بينما نلاحظ أنّه استعمل في البيت الثالث الاستفهام في مثل قوله: (شعب الجزائر هل أرى لك دولة؟) وفي كلّ ذلك معنى استبعاد مشابهة لدولة مثالية تحمل معاني الريادة والرّفعة، فهو يدرك ذلك تماماً، إذ لا يستفهم عنها، بل يستبعدا باستعمال هذه الصيغة الاستفهامية المزاحة عن الأصل والتي عدلت بنا إلى هذين المعنيين: الاستبطاء والاستبعاد.

-المدح والتكريم والتشريف: ومنه قول الشاعر:

مَنْ ذَا الَّذِي قَدْ أَتَى لِلْعَالَمِينَ هُدًى؟ وَمَنْ دَعَا لِلْعُلَا وَالْمَجْدِ مُجْتَهَدًا؟¹

وَأَيِّ بِلَادٍ حَازَتْ الْفَضْلَ مِثْلَهَا بِلَادٌ بِهَا قَدْ خَطَّ لِلْمُصْطَفَى قَبْرًا؟²

إنّ الاستفهام في هذين المثالين جاء لتحقيق معنى جديد تجده من خلال ما يمليه السياق، فالأداة (من) يُطلب بها تعيين العاقل، بينما الأداة (أي) يُطلب بها تعيين أحد المشاركين في أمر يعمهما، ويُسألُ بها عن الزمان والحال والعدد و العاقل وغير العاقل على حسب ما تضاف إليه³.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 225.

² - المرجع نفسه، ص 231.

³ - يُنظر السيد أحمد الهاشمي، "جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع"، ص 58، 59.

وقد أسئفهم بهما في سياق لا يفيد الاستفهام، بل يفيد المدح في البيت الأول (من ذا الذي أتى للعالمين هدى؟)، والتكريم والتشريف للمكان الذي حلَّ به في البيت الثاني (وأَيُّ بلاد حازت الفضل مثلها؟).

-التمني والشوق والحزن والشكوى:

نستطيع أن نُسجِّل العديد من الصور في استخدامات الاستفهام الفنية والناجمة أصلاً عن تخطيها للأصل في صناعة الإنشاء، وذلك من خلال تتبُّع الأساليب، حيث إنَّ هذا الأسلوب الاستفهامي الحقيقي لم يكن مدحاً أو تمنياً أو حزناً البتة، ولذلك نجد هذا النوع البلاغي حاضراً بإضافاته التي تُعطي بعداً جمالياً آخر.

يقول الشاعر:

هَلْ لِلْمَشَاكِلِ فِيهِ حَلٌّ؟	رَمْضَانُ يَا رِضْوَانَ حَلٌّ
رَمْضَانُ يَا رِضْوَانَ هَلْ؟	هَلْ يُطَلِّقُ الْمَسْجُونَ فِي
التَّكْلِ بِتَحْقِيقِ الْأَمَلِ؟ ¹	هَلْ فِيهِ تَسْعَدُ أُمَّتِي
هَلْ فِيهِ خَيْرٌ يُؤَمِّلُ؟	عَامٌ جَدِيدٌ يُقْبَلُ
فَأَلَى مَتَى نَتَحَمَّلُ؟ ²	رَبَّاهُ طَالَ بِلَاؤُنَا!

وقوله:

وَبَيْنَ رَبُّوعِنَا قَلْبٌ كَسِيرٌ؟ ³	وَهَلْ يَبْقَى لِعِيدِ أَيِّ مَعْنَى
---	--------------------------------------

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 286.

² - المرجع نفسه، د1، ص 114.

³ - المرجع نفسه، د2، ص 32.

ويقول : يا رضا أين أنت؟ طال غيابك لبيت شعري، متى يكون إيابك؟¹

برؤيتي في هذه الأمثلة، وجدت أنّ الاستفهامات جاءت مترجمة لاعتبارات وجدانية مركوزة في النفس من خلال صورة التمني باعتبارها طلبٌ أمر يستحيل تحققه، أو هو في حكمه، وفي قول الشاعر في المثال الأول دلالة على التمني، إذ عدل عن طلب الفهم بالسؤال إلى تمنيهِ سعادة أمته وطلاق سراح المعتقلين منهم، وذلك بحلول رمضان الذي يرى فيه الأمل والرجاء.

أمّا في قوله (فإلى متى نتحمل؟) وقوله (وهل يبقى لعيد أيّ معنى....)، فالحزن وعلامة الأسى والشكوى ظاهرة على استفهاماته التي ترسم لنا معاني الفقد، ولذا وجدناه ينقل المسألة لنستشعر مدى تأثره، كلُّ ذلك تنبيها على أمر مهمّ، وهو حرصه على أن ينقل هذا الشعور إلى سامعيه من خلال فقه المراد من معاني السياق لكونها ((تتبعُ خواصَّ تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتّصل بها من الاستحسان....وأعني بتراكيب الكلام: التراكيب الصادرة عمّن له فضل تميزٌ ومعرفة، وهي تراكيب البلغاء لا الصادرة عمّن سواهم....وأعني بخاصية التراكيب ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جاريا مجرى اللازم له، لكونه صادرا عن التبليغ لا لنفس ذلك التركيب من حيث هو أو لازما له لما هو...))²، فإذا كان تركيب الكلام يقتضي الاستفهام، فخاصية التركيب تقتضي معاني أخرى يحملها الاستفهام تفهم من السياق.

وأمّا في المثال الأخير نستطيع أن نرى علامات الشوق بادية في قوله (يا رضا أين أنت؟ طال غيابك... متى يكون إيابك؟)، فالاستفهام يفيد معنى الشوق والحنين إلى الأرض التي هي رمز الأحباب، فهو لا يبحث عمّن يجيبه وإنما يريد أن يفصح عن ما تبديه مشاعر شوقه لفراق أحبّته.

¹ - المرجع السابق، ص 179.

² - السكاكي، "مفتاح العلوم"، ص 161.

-التخويف والتهويل والتهكّم:

وفي المعاني التي يحملها الاستفهام في هذا السياق يقول الشاعر:

يَا شَحِيحًا بِمَالِهِ كَيْفَ تَرْضَى أَنْ تَعِيشَ مِثْلَ الْفَقِيرِ فَقِيرًا!

أَفْتَشْقَى بِالْجَمْعِ وَالْمَنْعِ يَا وَيْحَكَ إِذْ فِي عِدِّ سَتَصَلَى سَعِيرًا؟¹

فالقصد من هذا الاستفهام هو التخويف والتحذير من آفة منع زكاة المال التي يُعرضُ صاحبها للعذاب، فهو لا يخبره بل يحذّره عاقبة أمره وفعله، بينما نجد في مثالنا التالي، قول الشاعر:

هَلْ لِلرَّضِيعِ جَرَائِمٌ فُيْدَانُ أَمْ لِلْأَجْنَةِ فِي الْحَشَى آثَامُ؟²

ومعلوم أنّ الشاعر لا يبحث في هذا السؤال عن الإجابة لأنها معلومة لكلّ أحد، ولكن يُلقي بها في معرض التهكّم، أي أنّ الفعل يعلمه كلُّ أحد، فالجواب يكون بالنفي، فلماذا يستببحون دماءهم كما هو مُبيّن في البيت الذي يليه بالاستفهام قائلاً:

كَيْفَ اسْتَبَاحُوا قَتْلَ مَخْلُوقِ بِلَا ذَنْبٍ وَهُمْ مُتَمَدِّنُونَ عِظَامُ؟³

وفي سياق التهويل عن موت ابن باديس يقول:

مَاتَ بَنُ بَادِيسَ سَيْفُ الْعَرَبِ وَأَحْرَبًا مِنْ لِلْعُرُوبَةِ بَعْدَ السَيْفِ بِالْعَلْبِ؟⁴

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 71.

² - المرجع نفسه، ص 344.

³ - المرجع نفسه، ص 344.

⁴ - المرجع نفسه، د1، ص 239.

إنّ الاستفهام الذي يصفه الشاعر يعرض لنا هول الموقف الذي يجده، فهو يرثي فيها شيخه، إذ لا يملك القدرة على كبت مشاعره التي تأسره وتدفعه إلى التعبير عن إحساسه الشديد بموت فقيد الأمة كلها وليس صديقه العزيز فحسب، فالاستفهام تهويلي.

أمّا فيما يخص العتاب والتحقير جاء قوله:

عَلَامَ تَرُومُ مَنَّقَصَتِي عَلَامًا؟ أَحْرَبًا مَا تُحَاوِلُ أَمْ سَلَامًا؟

فَكَيْفَ عَدَلْتَ عَن خُلُقِ التَّصَافِي وَكَيْفَ نَقَضْتَ عَهْدِي وَالدِّمَامَا؟

وَمَا هَذَا التَّلَوُّنُ أَيَّ خُلُقٍ بِهِ تَعَدُّو الْحَيَاةَ لَنَا حِمَامًا؟¹

وقوله: هَلْ هَذِهِ مَدْنِيَّةٌ؟ بِنْتٌ إِذْنُ فَاحْرَصْ عَلَى مَدْنِيَّةٍ قَدْ شَادَهَا الْإِسْلَامُ²

إنّنا نستطيع أن نقف على مواطن العدول الفنيّة من خلال تراكيب المعاني كونها تشترك في إبلاغ الخطاب بطريقة تعكس حالة الشاعر الشعورية، وتكشف لنا عن حقائقه الأسلوبية والتي تُتيح قيما جمالية تُسهم في صناعة التأثير. إنّ هذه الاستفهامات المبيّنة في الأبيات الثلاثة الأولى لتفضي بنا إلى حالة الشاعر التي يُعبّر بها عن طريق هذه التساؤلات، أملا من هذا كله أن يجد جوابا فعليا عمليا، ولهذا نرى الاستفهام في مثالنا هذا يقفز إلى العتاب الذي يرجو منه الشاعر أن يجد أثرا في نفس صاحبه حتى يرجع إلى خلق التصافي كما وصف.

أمّا في الشاهد الثاني قول الشاعر (هل هذه مدنيّة؟)، فالمعنى كما هو مبين في السياق، يشير فيه الشاعر إلى تحقيره لهذه المدنية المزعومة التي يدّعي أصحابها تحضّرهم وتقدّمهم وهم على غير ذلك.

¹ - المرجع السابق، 2، ص 162.

² - المرجع نفسه، ص 344.

فسؤاله بـ(هل) إشارة منه على أنّ الجواب معلوم بقوله بعد ذلك (بئست إذن)، فهو يُحَقِّرها لخلوها من أساسها الحقيقي التي تنبني عليها - القيم والأخلاق -.

وختاما لما سبق ذكره عن ظاهرة العدول في أسلوب الاستفهام، نجد أنه يُسهم باستمرارٍ في تجدد العطاء الفني، إذ يحرص على إعادة بناء الأسئلة ويقراها من منطلق مغاير بعيدا عن التساؤلات المباشرة الجاهزة بطريقة لافتة تبعث روح الإبداع، وتتحمّس مواطن الحُسن ومعالم الجمال .

3- صيغة النداء ودلالاته:

إنّ أسلوب النداء من الأساليب التي اعتمد عليها الشعراء في قصائدهم، باعتبار أنّ محور الكلام في الخطاب دائر أساسا على التواصل القائم بين المتكلم، ومرتكز على عنصر الالتقاء، والنداء واحد من هذه الإجراءات التي يُعوّل عليها المبدع في خطابه، فحديثه لا يخلو من هذه النبوة سواء كانت ظاهرة أم باطنة، مباشرة أو غير مباشرة، أو كانت على مرادها الأصلي الطلبي أو أخرى غير طلبية، فالنداء ((هو دعوة المخاطب إلى الإقبال بحرف ينوب عن فعلٍ بمعنى: أدعو أو أقبل.... وهو على نوعين لنداء القريب (الهمزة ، وأي)، وموضوع لنداء البعيد وهو باقي الحروف))¹. فأدوات النداء الأخرى هي: ((يا ، و آ، وآي، و أيا، و هيا، و وا))².

و ما يهْمُنّا في عرضنا لهذا الأسلوب هو الانحرافات والانزياحات التي يحقّقها الأسلوب لإيراد معنى آخر، يُحدث تحوُّلا وتجاوزا في حقّ النمط السائد، وهي طريقة مغايرة تعمل على نقل صورة جديدة تبعث على المفاجأة والدهشة، ما يُسهم ذلك في تحريك النص نحو الإبداع.

¹ - توفيق الفيل، "بلاغة التراكيبي، دراسة في علم المعاني"، ص 213.

² - السيد أحمد الهاشمي، "جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبيدع"، ص 64.

وجدنا أسلوب النداء في شعر أحمد سحنون يظهر بشكل بارز في أدواته:

أولاً: الهمزة: يقول الشاعر:

أَعَائِشُ: يَا دُنْيَا لِحُونِي وَأَنْعَامِي وَمَسْرَحَ آمَالِي وَمَشْرِقَ الْهَامِي
وإنْ غَابَ عَن أذُنِي حَدِيثُكَ إِنَّ فِي خَطَابِكَ مَا يُشْفِي بِتَغْيِيرِهِ السَّامِي
فُصْبَرًا عَلَى الْخَطْبِ الْمَفْرَقِ بَيْنَنَا فَعُقْبَاهُ أَنْ نَحْظَى بِعِزِّ وَإِعْظَامِ¹

و قوله:

أُدُنْيَايَ يَا دُنْيَا الْغُرُورَ إِلَى مَتَى تَزِيدِينَ فِي كَرْبِي وَتَسْعِينَ فِي قَتْلِي؟²

إنّ الأصل في نداء القريب أن ينادى بـ(الهمزة) أو (أي)، وفي نداء البعيد أن ينادى لغيرهما من بقية الأدوات، غير أنّ هناك أسبابا بلاغية تدعو إلى مخالفة هذا الأصل، فتعدل منه إلى غيره، وتأمّل المثال الذي ينادي فيه الشاعر ابنته بقوله "أعائش" والتي يُعبّر فيها عن بُعدها باستعمال الهمزة، والسياق خير دليل على هذا في قوله (وإن غاب عن أذني حديثك...) و (فصبرا على الخطب المفرّق بيننا)، فالشاعر أحمد سحنون نادى ابنته عائشة بالهمزة الموضوعه للقريب في خلاف ما جاء به السياق إرادة منه أنّ المنادى على الرغم من بعده في المكان، إلّا أنّه قريب من قلبه مستحضر في ذهنه لا يغيب عن باله، فلكأته معه حاضر في مكان واحد، وهذه لطيفة بلاغية عدل فيها بالهمزة من القريب إلى نداء البعيد، لتعطي الأسلوب صبغة فنية جمالية تزيد من قيمته ورفعته.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 188.

² - المرجع نفسه، ص 259.

ثم انظر نداء الشاعر في المثال الثاني والذي تكرر مرتين بتوظيف رائع وتغيّر في الأدوار، بدءاً بالنداء الأول والذي استعمل فيه الهمزة في مقام البعد خلاف الأصل، فالدنيا صعبة المنال و قريبة إلى النفوس تغرُّ الذين يطمئنون بها، و لذا نجد الشاعر سحنون يتعامل معها مثلما تتعامل معه، فاستخدم الهمزة لغير ما وُضعت له، ليدلّل على خطرها ويحدّر من فتنتها، فرغم بُعدها إلّا أنّها قريبة إلى النفوس، ووصلا لما جاء به في النداء الأول، أصرّ الشاعر على تغيير أسلوب النداء من القريب إلى البعيد بذكر الأداة (يا) التي نودي بها للقريب خلافاً للأصل إشارة منه إلى حقارة المنادى وصغر قدره في نفسه، والذي يؤكّد قربها لومه لها في مخاطبته إيّاها، وشاهدنا قوله (إلى متى تزيدين في كربى وتسعين في قتلى)، فعدول النداءين عن مرجعه الأصلي في مثالنا هذا يُعدُّ لفظة رائعة بديعة.

ثانياً: الياء

سبق وأن ذكرنا أنّ النداء باستعمال الياء (يا) يكون للبعيد، غير أنّنا نجد الشاعر أحمد سحنون ينادي بها ويستعملها لغير ما جاءت به في قوله:

يَا رَبِّ جُودِكَ لَمْ يَبْرَحْ يُرَاوِحْنِي وَأَنْتَ بِالْفَضْلِ وَالْإِحْسَانِ مَنَّانٌ
فَأَمُنُّ بِحُرِّيَّتِي رَبِّي فَقَدْ سَمِمْتُ نَفْسِي حَيَاةً بِهَا الْأَحْرَارُ عُبدَانُ¹

في هذا المثال نجد فيها المنادى قريباً، غير أنّ الشاعر استعمل حرف النداء للبعيد، السبب فيها أنّ المنادى جليل القدر رفيع الدرجة في العظم والكبرياء والعلو، ولذلك اختار المتكلّم في ندائه الحرف لنداء البعيد ليشير إلى هذا الشأن الرفيع، ولرفعة قدره يجيب دعوة الداعي إذا دعاه.

¹ - المرجع السابق، ص 12.

انظر في قوله تعالى: "وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِي إِذَا دَعَانِي"¹، فالنداء خرج عن غرضه الأصلي المناط به، إذ يُراد به التقرب و الدعاء، بينما إذا أردنا أن نُوظف هذه الأداة نفسها في معنى آخر، نجد الشاعر يُنزلها منزلة التودد والرجاء والتقرب في قوله:

حَبِيبَتِي إِطْرَحِي الدَّلَالَا وَلَا تَزِيدِي الحَشَى حَبَالَا
يَا أَقْرَبَ العَالَمِينَ دَارَا مَنِّي وَأَبْعَدَهُمْ مَنَالَا
هَلَا رَحِمْتَ كَسِيفَ بَالٍ يَا أَنْعَمَ العَالَمِينَ بَالَا²

وهذا المقام هو الذي كان يُرى فيه الشاعر مُتودِّداً مُحبِّباً، فقد استخدم النداء في غير معناه الأصلي بتوظيف الأداة (يا) للبعيد في مقام القرب لينادي بها على خلاف الأصل، إشارة منه أنّ المنادى غافل لاهٍ لا يبالي، فكأنه غير قريب، وهذا ما يزيد المنادي (الشاعر) حسرة ولوعة، فدلالة القرب واضحة من القرينة (يا أقرب العالمين دارا)، بينما دلالة البعد تكمن في فراقها وصعوبة نيلها بقوله (وأبعدهم منالا).

ثالثاً: أيها في قوله:

أَيُّهَا المُبْعَدُ مَا أعْظَمَ صَبْرَكَ!
أَنْتَ قَبْلَ المَوْتِ قَدْ أودَعْتَ قَبْرَكَ
أَنْتَ لَا تَشْكُو لِغَيْرِ اللهِ أَمْرَكَ!
أَيْنَ لُطْفُ اللهِ، كَيْ يُطْلِقُ أَسْرَكَ³

¹ - سورة البقرة، الآية 186.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 172.

³ - المرجع نفسه، ص 146.

استعمل الشاعر النداء بأداة (أيها) لتشير في القصيدة إلى حالة الشاعر النفسية وهو محاط بين أربعة جدران (السجن)، ليعيش صورة البعد في قوله (أيها المبعد)، إنَّ الخرق الذي وُضِع في النداء كون أنَّ المنادى هو المنادي نفسه، هذا الأسلوب شحن هذه الرسالة بانزياح له بعده الدلالي، حيث مكّنا من تصوّر حالة الشاعر أحمد سحنون لحظة سجنه وهي تُشعُّ بالبعد والاكتئاب، وهذا ما نراه في واقع الحياة أحيانا عندما يخاطب الشخص نفسه وهو في حالة الإحباط، فالشاعر أخرج نداءه عن أصل ما حدّد له، ذلك أنه نادى بـ(أيها) الموضوع للبعيد، في حين أنَّ المنادى هو المتكلم نفسه، والغرض من ذلك التحسر على فقدته لأسباب السعادة المتمثلة في الحرية الظاهرة والباطنة، فلأنَّ انحطاط نفسيته إشارة منه على بعد المسافة التي عبّر عنها بأداة (أيها) الموضوع للبعيد، ودلالة منه على الحرمان والفقْد ذلك ((أنَّ هذه الأدوات غالبا ما تُستخدم في غير ما وُضعت له، أي أنّها تخرج عن المعنى الذي وُضعت له للتعبير عن عكسه، ولا يكون ذلك إلا لنكتة بلاغية اقتضت ذلك، ويجب البحث عنها))¹.

4 - صيغة التمني ودلالاته:

هو طلب أمر محبوب لا يُرجى حصوله، إمّا لكونه مستحيلا أو لكونه ممكنا غير مطموح في نيّله، واللفظ الموضوع له (ليت)²، وقد تُستعمل (ليت) في مواطن خارجة لما وُضعت له، إذ يقول أحمد سحنون مُعبّرا فيه عن شوقه إلى مكة موطن النبي - صلى الله عليه وسلم - :

يَا أَرْضَ مِيلَادِ النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ بُورِكتِ مِنْ أَرْضِ وَمِنْ مِيلَادِ

يَا لَيْتَنِي مَا غِبتُ عَنْكَ فَإِنْ أُمَّتُ كَانَتْ هُنَاكَ مُنِيَّتِي وَرُقَادِي³

¹ - توفيق الفيل، "بلاغة التراكيب، دراسة في علم المعاني"، ص 214.

² - يُنظر السيد أحمد الهاشمي، "جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع"، ص 63.

³ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 354.

فالشاعر استعمل التّمّي بـ (ليت) التي تفيد طلب الحصول على شيء غير ممكن، وإن كان غير ذلك فهو غير مطموح في نيّله، لكن كيف السبيل للحصول على أمر يُعدُّ من قبيل المستحيلات، وهو يتمّي الوصول إلى أرض ميلاد النبي - صلى الله عليه وسلم - والموت بها ليس بعيدا عن صاحب هذه الأمنية، وهذا عدول خرج به عن النمط الأصلي الذي يُوظف به أسلوب التّمّي، ما مكّن الشاعر من إبلاغ رسالته للقارئ في شدة ارتباطه بهذه الرغبة، حتى لو كانت من قبيل المحال وأصعب في المنال.

أمّا في قول الشاعر وهو يتحدث عن فجائع الثامن ماي يقول:

وَالنَّصْرُ لَا يَجْنِيهِ إِلَّا أَهْلُهُ وَعَلَى الطَّغَاةِ الظَّالِمِينَ حَرَامٌ
لَيْتَ الَّذِينَ تَغَرَّهْمُ قَوَاتِهِمْ عَلِمُوا بَأْنَ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُ¹

و أمّا في ذكرى التحرير يقول:

لَيْتِنَا نَسْتَفِيدُ مِنْ ثَوْرَةِ التَّحْرِيرِ دَرَسًا يَهْجُرْنَا كُلَّ ظَلَمٍ
كَيْفَ يَرْضَى بِالظُّلْمِ مَنْ حَارَبَ الظُّلْمَ وَلَمْ يَخْشَ مِنْ عِقَابِ مُلِمٍّ؟²

جاءت (ليت) في المثالين من باب الإنشاء الطلبي، وإذا تأملت المطلوب في كلٍّ منهما وجدتهما جاءتا في أمر محبوب يُرجى حصوله، غير أنّ الأداة (ليت) الأولى في المثال أفادت بغير ما جاء في أصل التّمّي، إذ الشاعر يتمّي لو أنّ الظالمين علموا بعاقبة ظلمهم وهم كذلك، فأخرج أسلوب التّمّي عن أصله الحقيقي بوضعه وإبرازه في صورة الممنوع، فلو كانت على أصل وضعها لكان في غير الإمكان، فتوظيف الشاعر يُعدّ عدولا عن المعنى الأم، لكونه غير مطموح في علم الطغاة بعاقبة ظلمهم.

¹ - المرجع السابق، ص 344.

² - المرجع نفسه، ص 310.

أمّا الشاهد الثاني نجد الشاعر يفيدنا بحقيقة طلبه الذي يفيد الترجي، فقد استعمل الأداة (ليت) وهو يقصد بها (لعلّ) أو (عسى)، فسياق حديثه عن ثورة التحرير يُظهر أمل ورجاء الشاعر في تحقيق مبادئ هذه الثورة الجليّة في إرساء قواعد العدل ونبذ الظلم والظالمين، ولكنّ الشاعر أثر استعمال (ليت) مع أنّ المقام كما ذكرنا مقام الرجاء، فلكتّاه يستعمل بدلها الأداة (لعلّ أو عسى) في صورة الرجاء المستحيل، مبالغة في الدلالة على بعد المنال، ولكون أنّ الأمر المطلوب محبوبا وفي الإمكان، وظفه ليكون عدولا منه في مقام الاستحالة لصعوبة الطلب وترغيبا في الحصول عليه لأهميته.

بعد استعراضنا لكل هذه الشواهد، ننتهي إلى أن علم المعاني في أثناء الخطاب الأدبي يكشف عن طريق توصيل الكلام من خلال إحداث تجاوز لتلك القيم بحثا عن تراكيب لغوية جديدة تستجيب لحالة الشاعر الشعورية، وتمكنه من إخراج المعاني على غير مخرج العادة، مما يحقق إنتاج معاني جديدة مستحدثة، تسمو بالخطاب إلى مستويات أكثر تأثيرا من مستواه التواصلّي الأول ما كان للأساليب المألوفة أن تحققها لولا أن وفرها العدول بعناصره الجمالية.

(2)- تراكيب الحذف ودلالاتها:

يُعدُّ الحذف من السمات الأسلوبية المميّزة، فتجربته مع اللغة تجربة توثر وطغيان لدوره المهم في الربط بين المرسل والمتلقي، فهو أحد متنقّسات القارئ لإعمال تجربته في النفس من خلال مخالفة النظام القواعدي، ومنه المشاركة في البناء الجديد وذلك سرّ جماله، وسبب تفجيره للإبداع وتوظيفه لطاقت إيحائية، وعنه يقول الجرجاني ((هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تُين))¹، يشير هذا الكلام إلى التحول الذي يُحدثه الحذف في الأساليب المعهودة بفعل النحو الإبداعي الذي يفتح المعنى على الاحتمال، وبالتالي فهو صياغة يجعل في حسابانه المتكلم (المبدع) والمتلقي، حيث تُبرز فنية تشكيل العبارات التي تخضع لاختيار صاحبها، وهذا ما يُفسّر حرية تأليف الكلام وتُفجّر حدود جديدة. فتناولنا لظاهرة الحذف في هذا البحث إنّما هو من منظور العدول، وذلك انطلاقا من اعتبارات يُحدثها كسرا للقاعدة أو البنية الأصلية، والتي كان بالإمكان الورود على أصلها. ممّا لاشك أنّ هذا - الحذف - له أثر في المعنى، ولو لم يكن ذلك كذلك لما وظّف القرآن هذه الظاهرة في أسلوبه البلاغي المعجز. قد حقّق الحذف الشيء الكثير من الاتساع الفني لدى الشاعر سحنون بما صنعه من فجوات دلالية أتاحت عنصرا مهما يتولّى المتلقي ملأها، تؤكّد على ضرورة الإحساس بقيمة الحذف في بناء الأساليب، بل أكثر من ذلك حين يتولّى طرح مزايا الجمال الأسلوبي، ويحدث الحذف في الجملة الاسمية كما يحدث في الجملة الفعلية، تاركا فراغا بين عناصر التركيب، وتبقى مهمة المتلقي في تقديره أو الشعور به.

¹ - عبد القاهر الجرجاني، "دلائل الإعجاز"، ص 146.

1- تراكيب الحذف في الجملة الاسمية ودلالاتها:

- حذف المسند إليه:

يُعدُّ المسند إليه والمسند الركنان الأساسيان في الجملة الاسمية، وهما على التوالي المبتدأ والخبر، وحذف المسند إليه يتوقف على أمرين أساسيين، هما النحو والبلاغة ((فالأول متعلق بوجود قرينة دالة على المسند إليه عن حذفه، والثاني هو المرجح لحذفه على ذكره....))¹، فالأمر الأول مرجعه إلى علم النحو وأما الثاني فمرده إلى البلاغة.

ومن مواقع حذف المبتدأ في قصيدة الشاعر أحمد سحنون قوله عن الشجرة وساقها في معرض حديثه وهو في معتقله:

شَجَرَةٌ نَاضِرَةٌ مُخْضِرَةٌ إِلَى النَّفُوسِ تَبَعَتْ الْمَسْرَةَ

قَامَتْ حَيَالٌ غُرْفَتِي فِي "الْمُعْتَقَلِ" مُخْتَالَةً كَأَنَّهَا طَيْفُ الْأَمَلِ²

ف (شجرة) خبر لمبتدأ محذوف وتقدير الكلام: (هي شجرة)، وب حذفها استطاع الشاعر أن يشعرنا بوقع الشجرة عليه، وكأنه أراد أن يُعرِّف لنا من هي هذه الشجرة، ولعلَّ الغرض من حذف المبتدأ هنا إرادته تعجيل المسرة بالمسند، فهو مسرور بشجيرته الناضرة المخضرة التي تبعث المسرة إلى النفوس، والتي قامت مختالة حيال غرفته في - المعتقل - وكأنها طيف الأمل التي تزور المحزون المكروب، فيتسلى بها عن ما يقاسيه ويعانيه من ويلات الضيق والهم، فهي ناضرة ومسرة وطيف أمل.

¹ - د. عبد العزيز عتيق، "علم المعاني"، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص 97.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 59.

بينما لو ذكر المبتدأ، وقال: (هي شجرة..). ما كنا لنستشعر هذه المسرّة والفرحة المفاجأة للخبر، ((كأنك ترى نَصبة الكلام وهيئته تروم منك أن تنسى هذا المبتدأ، وتباعده عن وهمك، وتجتهد أن لا يدور في خلدك، ولا يعرض لخاطرك...))¹، فكانّ هذا الخبر (شجرة ناضرة..). يحمل في ذاته المبتدأ والخبر، بعبارة أخرى هو الموضوع والمحمول في آن واحد.

ويقول سحنون في موضع الحديث عن عيد المرأة:

كُنْتَ عِيدًا عَلَى الدَّوَامِ مَدِيدًا وَعَجِيبٌ أَنْ يَجْعَلُوا لَكَ عِيدًا
هُمُ أَرَادُوا أَنْ يَمْدَحُوكَ فَمَا زَادُوا عَلَى أَنْ أَرَوْكَ هَجُوعًا جَدِيدًا
لَمْ يُرِيدُوا خَيْرًا بِفُصْلِكَ إِذْ فُصْلِكَ كَانَ عَلَيْكَ خُطْبًا شَدِيدًا
خُدْعَةٌ لِلْيَهُودِ جَازَتْ عَلَى الْمَرَاةِ فَاسْتَسَلَمَتْ لَهَا تَقْلِيدًا
كُنْتَ فِي الْبَيْتِ دُرَّةً زَانَتْ الْبَيْتَ وَكُنْتَ نَجْمًا يُضِيءُ بَعِيدًا²

(خدعة لليهود) خبر لمبتدأ محذوف تقديره تلك أو هي، وبحذفها أشعرنا أحمد سحنون بثقل هذه الخدعة، فكانت خطبا شديدا على من يرفض مؤامرة أولئك الأنجاس الذين دبّروا تلك المكيدة وأوقعوا فيها تلك المرأة المسكينة تحت شراك التقليد والتبعية، فكانّ الشاعر في قوله (خدعة لليهود) سبقها بقول (آه) من الحسرة، فحذف المبتدأ لضيق المقام من خشية ما رأى من هول مطلع هذه الخدعة الرهيبة، فبمجرد ظهورها أخفى المبتدأ وأظهر الخبر لأهميته، حتى ينتبه السامع ويتفطن لهذا الأمر المشين، فلو ذكر الشاعر المبتدأ بقوله (هي خدعة) ما كنا لنستشعر أساه وحرزته، فقرينته الدالة على حسرته واضحة في قوله (لم يريدوا خيرا... كان عليك خطبا شديدا).

¹ - عبد القاهر الجرجاني، "دلائل الإعجاز"، ص 151.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 323.

ومن أمثلة حذف المبتدأ قصيدة نظمها الشاعر في السجن يتكلم فيها عن العصفور:

عُصْفُورَةٌ مَرَّتْ عَلَيَّ عُرْفَتِي تَشْدُو بِلَحْنِ سَاحِرِ النَّبْرِ

عُصْفُورَةٌ تُشْبِهُهَا رَوْعَةٌ فِي الْوَثْبِ وَالتَّغْرِيدِ وَالصُّورَةِ¹

إنّ هذا الحذف ليعطي قيمة تعبيرية جميلة يُسهم فيها مشاركة القارئ لعملية التواصل من خلال إعطاء مساحة التقدير والتأويل، فتراه يشارك في بناء النص، وهو بذلك يجد متعة يبتغيها من هذا العدول، فالحذف يؤدي إلى انزياح النسق التعبيري عن استعمال المألوف، ومما يقع عليه الحذف في هذه القصيدة التي بين أيدينا هو استغناء الشاعر عن ركن المبتدأ، فالعصفورتان هما خبر لمبتدأ محذوف مقدر، وتقدير الكلام (هي أو تلك)، فادّعى سحنون بهذا الحذف أنّ هذا المبتدأ كامن في ذهن المخاطب معلوم لديه، إذ ليس له حاجة لذكره، وهذا هو سرّ الجمال، ولعله أرادنا أن نلقي مقارنة بين هاتين العصفورتين وأن نتعرّف على كليهما، فلكأته يصور لنا مشهداً مرئياً يصفهما فيه، ويدعونا إلى أن نقف على مواطن الشبه بينهما، فالشاعر سحنون بحذفه لهاذين المبتدئين قصد بذلك إنشاء المدح في قصيدته، والتي تترجّح من خلال السياق، ويبقى السؤال المطروح أيُّ عصفورة هي من يقصدها بالمدح؟ والجواب: هي التي تشبهها روعة في الوثب والتغريد والصورة، فبعدما وصف الأولى وهي في غرفة السجن والتي جاءت خبراً لمبتدأ محذوف يقدره المتلقي، فسح لنا المجال للإحساس بمدى فرحة الشاعر وهو في السجن بذكره لهذه العصفورة التي حلت عليه بالبشر، وذكّرت به عصفورته الصغيرة وصبيته الحلوة الجميلة، ومدى حنينه إليها وإلى لقيائها.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، ص 1، ص 64.

و قد دلت على ذلك قرينة الفأل التي تُوضح ذلك في آخر بيت بقوله:

وسوف تأتي ساعة الملتقى لا بدّ للغائب من أوبة¹

وهي تكشف عن تعطش الشاعر إلى الحرية وحنينه إلى الانعتاق وشعوره بالخوف على مصير ابنته حتى صار كلّ شيء يذكّره بها في سجنه.

- حذف المسند:

كما يُحذف الركن الأول - المسند إليه - في الجملة الاسمية، يمكن أن يُحذف الركن الثاني (المسند)، مُحدثاً بذلك عدولا عن القاعدة وخروجا عن المعيار، إذ يلعب هذا الحذف دورا هاما، أبلغ ممّا يؤدّيه لو كان ذُكر، وذلك حسب الدواعي التي تدعوه إذا دلّ عليها الدليل، قول الشاعر أحمد سحنون في قصيدته "ربيع 1962" على إثر إعلان الاستقلال قوله:

فبُلُوغُ الاستِقلالِ صارَ عَقِيدَةً مَنْ شكَّ فِيهِ فَإِنَّهُ لَبَلِيدٌ

إني لأنشقُّ في الزهور عبيره فالروضُ ينشرُ عرفه والبيدُ²

ماذا عساه يريد أن يقول سحنون بعد (والبيد)؟ لو قال نفس العبارة لتحَدّدت قيمة الجملة واتضحت الفكرة، أي (والبيد ينشر عرفه أيضا...)، فالشاعر لم يُكمل خبره الثاني احترازا من الوقوع في العبث بعدم ذكر ما لا ضرورة لذكره، وهذا من شأنه أن يُكسب الأسلوب قوّة ويضفي عليه جمالا.

¹ - المرجع السابق، ص 64.

² - المرجع نفسه، ص 72.

فكل قول مكرّر أقلّ تعبيراً ووصولاً إلى نفس المتلقي من الخبر الأول، ((فإنّك ترى به الترك الذكّر، أفصح من الذكّر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأنّم ما تكون بيانا إذا لم تُبن))¹، ودلالة خبر المبتدأ الأول (ينشر عرفه...) على دلالة خبر المبتدأ الثاني وهو الذي جعل حذفه سائغاً سهلاً، فالشاعر حاول أن ينقلك إلى الخبر بالحذف بعد ورود الأول، ألسنت ترى أنّ حال حذفه أبلغ من وجوده؟ والجواب معلوم.

ومن أمثله أيضاً في الديوان قول الشاعر:

وحيّاهُ الإنسانُ في هذه الدنّيا كسجنٍ والموتُ فيها سراحُ

يا أحمًا من صفاته الصدقُ والإخلاصُ والنبلُ والندى والسماحُ²

من جميل هذا الحذف الذي وقع في الجملة الاسمية هو حذف الخبر الذي وقع جارا ومجرورا (من صفاته) بعدما دُكر مُقدّمًا على مواضع للمبتدأ المؤخّر، فحذف بذلك أكثر من حذف كما نراه في البيت الثاني، إذ تقدير الكلام (من صفاته الصدق ومن صفاته الإخلاص ومن صفاته النبل... ومن صفاته السماح)، وقد حُذف خبر الجملة الاسمية - الجار والمجرور- في أربعة مواضع لأنّها عُطفت على الجملة الاسمية الأولى، والمبتدآت كلّها مشتركة في الحكم، وداعي الحذف هنا قد يكون لاعتبارات منها الاحتراز عن العبث و القصد إلى الإيجاز مع ضيق المقام، لأنّ دلالة خبر المبتدأ الأول (الجار والمجرور) على خبر المبتدآت الأربعة الأخرى هو الذي جعل حذفهم سائغاً سهلاً.

¹ - عبد القاهر الجرجاني، "دلائل الإعجاز"، ص 146.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 278.

استطاع الشاعر من خلال السياق أن يُدلل على المحذوف؛ ذلك ((أن شرط الحذف أن يكون في الكلام ما يدلُّ على المحذوف، وإلّا كان تعمية و أَلغازا... وهو على ضربين: ضرب يَظْهَرُ فيه المحذوف عند الإعراب...، وضرب لا يظهر بالإعراب، وإلّا تعلم مكانه إذا أنت تصفّحت المعنى ووجدته لا يتمُّ إذا لم يراعى ذلك المحذوف...))¹، فالصدق والإخلاص والنبيل والندى والسماح دلت بإعرابها على الحذف، والتقدير كما ذكرنا إلّا قصد الشاعر منها حذف المتعلق بالخبر وأنّ كلّ صفة من صفاته لا يمكن أن تنتهي وتندثر بموته، بل هي سمات متعلقة به و بذاته، فضلا عن من هو صاحب هذه الصفات أصلا، فموته حزن ومصيبة جلل.

وفي أمثلة من صور الحذف قول الشاعر بمناسبة حلول هلال رمضان:

رَمَضَانُ يَا شَهْرَ الْفُتُوحِ وَنَصْرُ آبَائِي الْأَوَّلِ!

إلى قوله: رَبَّاهُ إِنَّا مُسْلِمُونَ عَلَى صِرَاطِكَ لَمْ نَزَلْ²

تأمّل في هذا المثال الرائع والذي يصور فيه الشاعر حالة شعورية بمقدم شهر فاضل أهلّ على الأمة التي طال ضعفها وهانت على الأمم، فلعلّ بحلوله تجد فيه ضالتها و سؤدها الذي غاب عنها برهة من الزمن، و شاهدنا في هذه الأبيات ما جاء في قوله في البيت الذي يناجي فيه ربّه بقوله (رباه إنّنا مسلمون على صراطك لم نزل...)) فحذف الشاعر الركن الثاني (خبر نزل)، إذ هي من أخوات كان واسمها ضمير مستتر مقدرّ بـ(نحن)، وخبرها محذوف كما أشرنا إلى ذلك وتقدير الكلام (لم نزل مستقيمين أو ثابتين أو صابرين... إلى غير ذلك)، والذي يفهم من سياق كلام ما قبله محدثا بذلك عدولا عن القاعدة.

¹ - أحمد مصطفى المراغي، "علوم البلاغة"، دار القلم، بيروت، د ط، د ت، ص 82.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د 2، ص 286، 287.

فمن جميل هذا الحذف هو دوره البالغ في جمالية السكوت وترك المبادرة للقارئ المتلقي في مشاركة صاحبها شعوره، بل حتى إفساح المجال للسامع أن يُلقي بخواطره محاولاً تكملة ما حَجَمَ عنه الشاعر وتعمد السكوت فيه، ليُحدِّد بذلك قيمة جمالية تفاعلية اتضحت من خلال السياق والفكرة المعبرة عنه، ولعله أراد أن يقرّر المعنى في النفس، ويحقّق البيان ليملأه المتلقي كيفما شاء، وخاصة أنّ الشاعر جاء في حديثه عن شهر طالما حفل بالانتصارات والنجاحات، وأنّ مقدمه فأل خير على أمة خالفت مبادئه، ليُظهر بعد ذلك مدى عزمه على البقاء وفياً لتعاليمه وأنّ هذه الأمة لازالت وما تزال ثابتة مستقيمة صابرة، فكلّ هذه العبارات وغيرها كان حذفها أبلغ وأجمل وأسمع من وجودها زيادة إلى استقامة الوزن فيها.

2- تراكيب الحذف في الجملة الفعلية ودلالاتها:

يُحذف المسند والمسند إليه من الجملة الفعلية أحيانا وهما الفعل والفاعل والمفعول به، ويتمُّ الاكتفاء أحيانا بالمفعول به عن أحدهما أو المصدر (المفعول المطلق).

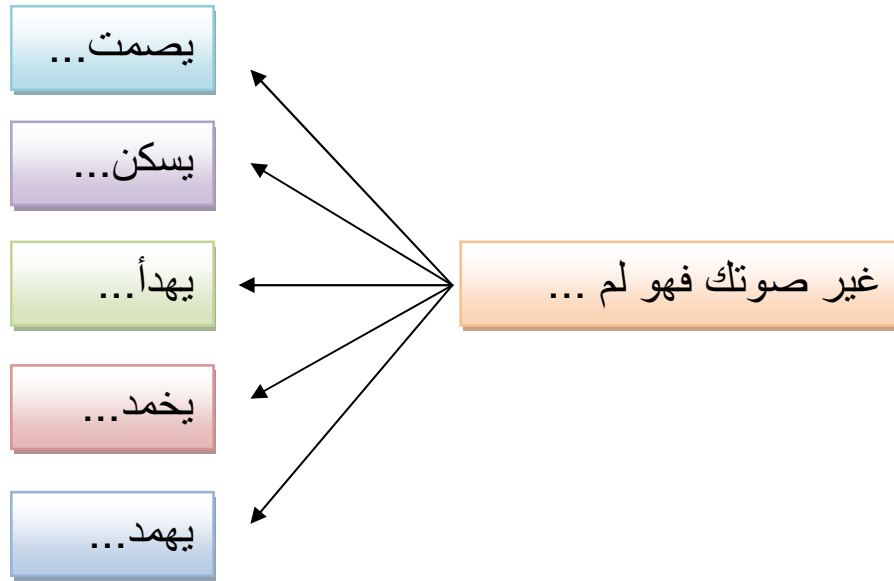
أ- **حذف الفعل:** ومن دواعي حذفه إيراد الإيجاز، مع اقتضاء إقامة الوزن، يقول الشاعر أحمد سحنون يناجي فيها البحر:

مَاذَا بِنَفْسِكَ قَدْ أَلَمَّ يَا أَيَّهَا الْبَحْرُ الْخِضَمَّ
نَامَ الْخَلَائِقُ كُلُّهُمْ وَبَقِيَتْ وَحْدَكَ لَمْ تَتَمَّ
فَالْكَوْنُ فِي صَمْتٍ عَمِيقٍ غَيْرَ صَوْتِكَ فَهُوَ لَمْ...¹

أي (غير صوتك فهو لم يصمت أو لم يهدأ، أو لم يهدم، أو لم يسكن...)، والحقيقة أنّ في حذف الفعل في مثل هذا الأسلوب جمالا فوق إرادة الإيجاز، أو إقامة الوزن واستقامته، فالشاعر ترك المجال رحبا واسعا للقارئ المتأمل للتفكير معه وتحسس مواطن الجمال، فهو يسرح بخياله مع هذا البحر الخضمّ العظيم الزاخر بأواجه التي لا تهدأ ولا تسكن، فلكانّ الشاعر وهو يُكلم البحر يناجيه ويُنفّس عن روحه ويلقي بثقل الحياة المؤلمة بأعبائها عليه، ويُصوّر لك صورة شعبه - وهو واحد منهم - يعاني من المستعمر ما يعاني، فحركة البحر المتموجة شبيهة بحركة نفسه المتأججة التي لا تهدأ ولا تسكن، فالسرُّ في جمال هذا الحذف هو الخروج عن القاعدة التي نقلنا بها سحنون إلى حالته فعلا فهو لم يهدأ، ولا بدّ أنّه حاول، فإنّك أيّها المتلقّي ستحاول، ولن تصل، فتعلم بذلك ما يريده مخاطبك من غير إخبار.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 30.

فقوله يحتمل الآتي كما هو مشار إليه في الشكل:



أليست كلّ هذه الأفعال في حال حذفها أبلغ من وجودها، لقد وصلت الفكرة، ولكن وصولها (بالصمت) بحذف الفعل أعطى جمالية وبعدها أوسع في المعنى، فاكتفاؤه بذكر ما قبله أغنى عن ذكر ما بعده.

لقد مرّت علينا قصيدة "رمضان" وحلول هلاله في حذف الخبر، وفي معرض حذف الفعل يقول الشاعر:

رَمَضانُ يا رِضوانُ حَلٌّ هَلْ لِلْمَشائِلِ فِيهِ حَلٌّ؟

هَلْ يُطَلِّقُ الْمَسْجُونَ فِي رَمَضانُ يا رِضوانُ هَلْ؟¹

لقد استطاع الشاعر من خلال هذا الإبهام والاستفهام في قوله: (هل يطلق المسجون؟) أن يعتمد إلى حذف الفعل في سياق سؤاله بعدما ختم هذا البيت بأداة الاستفهام (هل)، وتقدير الكلام قوله (هل يُطلق؟) فحذف الفعل (يُطلق) لاعتبارات منها عدم ذكر ما لا ضرورة لذكره.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 286.

وأيضاً حتى يُقيم الوزن في البيت مع قافيته، وإذا تأملنا إلى حقيقة الحذف نجد الشاعر في قصيدته كرّر أداة الاستفهام (هل) كثيراً ليؤكد على معاني الحيرة وروح التشكي والحسرة الواردة في نفسيته التي تتمّ على الأسي والحزن الذي أصاب المسلمين من التمزق والابتعاد عن مبادئ هذا الشهر الكريم - رمضان - ، وأنّ وقفته على هذه الأداة بعد حذف الفعل لدلالة على نبرة تحمل أكثر من معنى يُقذف إلى السامع لينتبه ويصغي إلى ما يُقال، فالحذف يحمل في طياته تأكيد الكلام الأول و الاكتفاء بما سبق ذكره.

أمّا ما جاء في مدحه لذكرى مولد النبي - صلى الله عليه وسلم - في قصيدة (يا هدى الحائرين) يقول الشاعر أحمد سحنون:

وتَوَالَتْ مَصَائِبٌ وَتَتَالَتْ نُوبٌ وَتَضَاعَفَتْ أَلَامُ!
وَاخْتَفَى الْحُبُّ وَالْإِخَاءُ وَشَاعَ الْحِقْدُ وَالْخَلْفُ بَيْنَنَا وَالْخِصَامُ¹

لقد حذف الشاعر الفعل في قوله: (وشاع الحقد والخلف بيننا والخصام) وتقدير الكلام (وشاع الحقد والخلف بيننا وشاع الخصام)، وهذا مثال واضح في بيان أنّ الحذف يأتي به الشاعر ليقيم الوزن ويحترز من التكرار، مع العلم أنّ صياغة الفعل (شاع) قد تكون لها دلالة الشيوخ لهذه المصائب التي وصف بها أمة الإسلام، ولكن حذفه لها من باب ثقلها على نفسه وتمي زوالها وحلول السلام والإخاء مكانها والذي يُؤكّد ذلك قوله في آخر القصيدة:

رب فاكشف عنا البلاء فإن كنا هفونا فالعفو منك يرام²

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 334.

² - المرجع نفسه، ص 335.

ب- حذف الفاعل:

إنّ الدّواعي والأغراض التي تدعو المتكلم إلى حذف الفاعل كثيرة جداً، ولكنّها على كثرتها لا تخلو من أنّ سببها إمّا أن يكون شيئاً لفظياً أو معنوياً، ومن الدواعي اللفظية لحذف الفاعل، المحافظة على الوزن في الكلام المنظوم¹، إن هذا العنصر الصوتي تستلذ الأذن به إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على الاعتدال والاستواء في الوزن، ومن أمثلة ذلك في الديوان قول الشاعر أحمد سحنون:

أَتَكُونُ بَيْنَ مُجَاهِدٍ وَمُجَاهِدٍ حَرْبٌ يَخُوضُ غِمَارَهَا الْأَخْوَانُ؟

و بِهَا يُبَادُ الْمُؤْمِنُونَ بِغَيْرِ مَا جُرْمٌ وَيُشْهَرُ مَوْتُهُمْ بِيَّانٍ²

فالشاعر هنا بنى الفعل (يُباد) والفعل (يُشهر) للمجهول، لأنه لو ذكر الفاعل في كلّ مرّة منهما أو أحدهما لما استقام وزن البيت، ويمكن تقدير الكلام: (بها يُبيد العدو المؤمنون بغير ما جرم ويشهر العدو موتهم ببيان)، على أنّ الفعل الأول والثاني يُبنى للمجهول حيث ناب مناب الفاعل، وهذا الحذف جعله بمثابة الإخبار، فليست العبارة الثانية (يبيد العدو) كالأولى (يباد) لتؤكد محافظتها على استقامة الوزن الذي من أبعاده جمالية في نسوجه الصوتية الإيقاعية المتناغمة وإطرابه للأذن وإمتاعه للنفس يكتفي المتلقي حيالها بالتلذذ والانبهار .

- ومن الدواعي المعنوية: عدم تحقّق غرض معيّن في الكلام بذكر الفاعل ومن أمثلتها في ديوان سحنون قوله عن السجين الدفين:

إِنْ كَانَ يُدْفَنُ قَبْلَ الْمَوْتِ إِنْسَانٌ فَهُوَ السَّجِينُ عَلَيْهِ الدَّهْرُ سَجَانٌ³

¹ - يُنظر د. عبد العزيز عتيق، "علم المعاني"، ص 100.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 111.

³ - المرجع نفسه، ص 12.

فذكر الشاعر للفاعل (الدافن) هنا لا يُحَقِّق غرضا معيِّنا في الكلام ولا يهْمُ السامع، فبُني الفعل (يُدفن) للمجهول لأن معرفة ذات الدافن لا تعني المتلقي، لعدم تعلق الفائدة من الكلام بشخص الدافن، فحُذف الفاعل لتبقى القرينة دالة على حذفه مفهومة من خلال السياق ولتكون حاضرة في ذهن السامع.

ومن الدواعي المعنوية لحذف الفاعل ((رغبة المتكلم في إظهار تعظيمه للفاعل بصونه عن أن يُقرن بالمفعول به في الذكر كقوله: خُلِقَ الخنزير))¹.

ومن أمثله في ديوان شاعرنا سحنون قوله:

أَيَقْتُلُ مُسْلِمًا عَمَدًا أَخَاهُ بَكُلِّ قَسَاوَةِ الْقَلْبِ الْحَقُودِ

لِشَيْبِرٍ مِّنْ ثَرَابٍ؟ قَدْ مُسِخْنَا قَرُودًا، بَلْ أَحَطَّ مِّنَ الْقَرُودِ²

هذان البيتان من قصيدة الشاعر والتي بعنوان "أين أخوة الإسلام"، فيها يُرسل الشاعر صرخة قوية مدوية، وينعي على أمة الإسلام تَنَاحِرُ أبنائها وتشرذمهم وقتل بعضهم لبعض، وكيد بعضهم على بعض، فأين أخوة الإسلام؟!، حُذف الفاعل في هذا المثال إظهارا لتعظيم من قام بفعل (المسخ) إذ بُني الفعل (مُسخنا) للمجهول وأخفي الفاعل، وقد تكون دواعي أخرى تتحقق من هذا الحذف كون الفاعل أيضا معلوما لدى المخاطب، حتى أنه لا يحتاج إلى ذكره ولكن يبقى الداعي الأكبر، صيانة الشاعر للفاعل (الخالق) من أن يُذكر مع مفعوله (قرودا) وأبقى على فعله (المسخ) لجلال قدره وعظيم شأنه، فحُذف تقديرا وتعظيما.

¹ - د. عبد العزيز عتيق، "علم المعاني"، ص 101.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 117.

ومن هذا الباب أيضا قوله عن صوت المؤدّن:

صَوْتُ الْمُؤدِّنِ صَوْتُ الْمَجْدِ مِنْ قَدَمٍ مَنْ لَمْ يُجِبْهُ يُصَبِّ بِالْخِزْيِ وَالنَّدَمِ¹

في هذا المثال حُذِفَ الفاعل رغبة من المتكلم في إظهاره تعظيما وصيانة له من أن يُذكر في سياق الخزي، فأوتي بالفعل المبني للمجهول (يُصب) بينما أخفى الفاعل الذي قام بفعل الصبِّ وأبقى على مفعوله، كما أننا نجد في هذين المثالين استقامة الوزن بهذا الحذف إضافة إلى ما سبق.

ج- حذف المفعول به:

يُعتبر المفعول من المتعلقات بالمسند إليه والمسند، ويُحذف لدواعي وأغراض بلاغية، شأنه في ذلك شأن سابقه، ويذكره الجرجاني بعد حديثه عن حذف المبتدأ وفي ذلك يقول: ((ذكر المفعول به إذا حُذِفَ خصوصا، فإن الحاجة إليه أمس... و اللطائف كأنها فيه أكثر، ومما يظهر بسببه من الحسن والرونق أعجب وأظهر))²، والأصل أن الفعل مرتبط بالفاعل والمفعول به، أما ارتباطه بالمفعول، فليبيان وقوعه عليه، والفعل المتعدّي نوعان:

1- تنزيل الفعل المتعدّي منزلة الفعل اللازم، وذلك لعدم تعلق الغرض بذكر المفعول، لأنّ المراد في مثل هذه الحالة هو إفادة مجرد ثبوت الفعل للفاعل أو نفيه من غير اعتبار عمومه وخصوصه، وحينئذ يكون المتعدّي بمنزلة اللازم³.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 376.

² - عبد القاهر الجرجاني، "دلائل الإعجاز"، ص 153.

³ - د. عبد العزيز عتيق، "علم المعاني"، ص 103 (بتصرف).

2- أن يكون الغرض إفادة تعلّقه بمفعول، ويجب تقديره بحسب القرائن ويكون الحذف لأغراض بلاغية ((كإفادة التعميم مع الاختصار، أو الإيجاز أو تحقيق البيان بعد الإبهام...))¹، زيادة إلى ذلك قد تكون في الإحالة إلى أهمية العبارات والألفاظ المذكورة.

ومن هذا الحذف قول الشاعر أحمد سحنون:

و"جَبَهْتُنَا" الْفَتِيَّةَ سَوْفَ تَمْضِي إِلَى الْهَدَفِ الْمُوَحَّدِ لَا تَحِيدُ

ثُرَافِقُ أُمَّتَهَا فِي كُلِّ دَرْبٍ تُنَاوِي مَنْ يُنَاوِي أَوْ يَكِيدُ²

نلاحظ أن سحنون في البيت الثاني لم يقل (يناوئها أو يكيدها) لعدم تعلق غرضه بذكر المفعول، لأنه ما يريد أن يُعبّر عنه هو فعل (المناورة أو الكيد)، فبمجرد ثبوت الفعل للفاعل، بغضّ النظر عمّن يكون أو أيّا كان نوعه فهي تقابل هذا الفعل بمنائوته أو الكيد له، ونستفيد من هذا الحذف أيضا، الإشعار بالعموم وهذا التعميم يمكن أن يُستفاد من ذكر المفعول بصيغة العموم كقولنا (تُناوِي جميع من يناوئها أو يكيدها) ولكن ذلك من شأنه أن يُفوّت مزية الاختصار أو الإيجاز وهما يمثلان عدولا عن أصل المفترض لتحقيق خرق يمكّن ((من الإحساس بقدرة اللغة على تجاوز دلالاتها المباشرة والصريحة لتستحيل تلميحا بالمعنى))³ لتصبح أبعاد الإيجاز ليست مقصودة في ذاته وإنما في المعاني التي إن احتيج إلى التعبير عنها بالكلام جيء بها، ومن دواعي حذف المفعول به أيضا هو محافظة الشاعر على الحرف الروي مراعاة للوزن والقافية والتي ما كان لها أن تستقيم لولا هذا الحذف .

¹ - د. عبد العزيز عتيق، "علم المعاني"، ص 103، 104.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، ص 2، 96.

³ - د. الأخضر جمعي، "اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب"، ص 178.

لقد أخذ هذا الفراغ انزياحا في المعنى بتركه فعلا (يُناوئ ويكيد) بعدم ذكر المفعول به، والمتعلق به والذي يُشعرنا بقيمة هذه الجبهة لدى الشاعر، وأنه ماضُ قُدمًا معها إلى الهدف الأسمى والسبيل المسطر في رفعة أمته والنهوض بها، وحمائتها من كل مُناوئ وكائدٍ مُتربّص، فلو حدّد الشاعر هذا المخالف المعتدي، لم نشعر بنفس المعنى بل يُفسد علينا التمتع بحذفه للمفعول، لأنّ عدم ذكره للمفعول زيادة للشعور بفعل المناوئة والمباعدة إلى أقصى حدودها ردًا للفعل .

ومن أمثلة حذف المفعول به في قول الشاعر بمناسبة حلول ذكرى مولد النبي محمد صلى الله عليه وسلم:

اعفُ عَنَّا فليسَ غيرُكَ يَهْدِي اعترَفْنَا بما اقترَفْنَا فيَا رَبِّ
لا خِيَارَ للعَبْدِ فَالسَيِّدُ المَالِكُ لا يَتْرُكُ الخِيَارَ لِعَبْدٍ¹

يظهر من خلال المثال حذف المفعول به، والذي قد يكون لدواعي بلاغية ظاهرة وإن كانت مفيدة في تحديد الغرض من الحذف، غير أنّ المتعة كامنة في السياق الذي يصنعه الشاعر ويفطن له المتلقي من خلال معاني الافتقار والاعتراف بالذنوب، فنحن نلتمس البناء النفسي للشاعر وهو يدعو ربّه في ضراعة بالغة وتذلل جميل يستعطف ربّه، ويطلب منه العفو، وإذا أردت أن تتقصّى مواطن الحسن في حذفه للمفعول ترى فيها سحنون أنزل الفعل المتعدي (يهدي) منزلة الفعل اللازم لكون تعلقه بالمفعول ليس مهمّا عنده بقدر ما يهّمّه ثبوت فعل الهداية، وأصل الكلام في قوله (اعف عَنَّا فليس غيرك يهدينا) فاكتف الشاعر بالفعل (يهدي) وحذف المفعول به، ليؤكّد لنا على مدى تعلق قلبه بربّه الذي أثبت له فعل الهداية، التي لا يملكها إلا هو، فأظهر الفعل وأخفى المفعول ليبرّر حاجته إليها وأنّ ذلك هو مبتغاه.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 330.

وقد يكون ذلك لتقرير المعنى في نفسه ونفس سامعيه ليشاركه شعوره وإيمانه بربه، فكيف لا وهو يُؤكّد ذلك في قوله (لا خيار للعبد فالسيد المالك) فجمالية حذف المفعول فاقت التقدير المعياري البلاغي إلى معاني أخرى جاءت حسب السياق الذي عرض فيه الشاعر تجربته التي يعيشها وحالته الشعورية التي يحياها، وكيف أنّها أحدثت عدولا كانت سببا في تأثيرها على المتلقي وتحريك شعوره وإعمال خياله، ومن هنا نستطيع أن نستوعب هذا البعد الجمالي الفني الذي ما كان له أن يظهر لولا ظاهرة العدول بالحذف.

والمتملّ في تلك الانزياحات للتراكيب السابقة يدرك أنّ النص الشعري يستطيع أن يُخفي دلالاته بواسطة عملية الحذف قصد إشغال الذهن وتحريك فضول المتلقي في تقصي المعنى الذي يتوارى خلف القرائن والسياقات اللغوية الدالة، والتي يُمكن استنطاقها بالقوة بناءً على التقدير ((فالحذف الجمالي يتعلّق بالأثر الذي يُحدثه انتقال العبارة من حكم كانت عليه إلى حكم استجدّ عليها))¹، لتُصبح في الأخير لغة مطواعة في يد الشاعر يسيطر عليها ويُرغمها على حمل هذا المبهم من الكلام الذي يأخذ بالقلوب ويسحر العقول ويدفعها إلى تقصي المعنى الهارب والشارد من الحضور، هذا ما يجعل مساحة البون تتسع بين القارئ والنص وبالتالي يكون تحقيق المعنى أبعد وأرحب.

¹ - عامر بن أحمد، "مستويات الانزياح في الخطاب الشعري الحديث والمعاصر اللهب المقدس أنموذجاً"، شهادة الماجستير، جامعة بلعباس،

3- تراكيب التقديم والتأخير ودلالاتها:

تتصل قضية التقديم والتأخير بدراسة التركيب، ومن هنا كان الارتباط شديدا بقضايا اللغة من حيث طبيعتها في الإبلاغ وفق نسق محدد ونمط معين تبعا لمنطق عقلي سليم، فالأصل عند النحويين في وضع الجملة أن تُراعى قضية الترتيب في أثناء التأليف بين وحدات الكلام، فالمبتدأ يسبق خبره، والفعل فاعله، والفاعل مفعوله لأغراض بلاغية يقصدها الكاتب ((فالتقديم والتأخير زيادة في إيضاح المعنى وتحسين الكلام، ولهذا يتصل التقديم والتأخير بالبلاغة وثيق الاتصال))¹، وهذا ما يؤكّد عمق تراثنا البلاغي، حيث تنبؤاً فيه مباحثه مكانة مرموقة يرجع أصلها إلى أهمية ما يتعرّض في الكلام الأدبي من عدول في التركيب، وهو باب يصفه عبد القاهر الجرجاني ((كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتنُّ لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن فُدم فيه شيء، وحولّ اللفظ عن مكان إلى مكان))²، ولأن طبيعة البشر يتطلع لكل ما هو جديد، كانت اللغة أولى بذلك، فلو تأملت حقا إلى الحديث الذي يطرق الأسماع ويهز النفوس وجدت ألفاظه متغيرة منحرفة عن موقعها.

فنكسر قاعدة الترتيب استجابة لحالة نفسية تستدعي تقديم ما حقّه التأخير أو العكس، فليس من ذلك كون الشيء يتقدّم بعينه عن الشيء الآخر فحسب، بل للدور الدلالي والجمالي الذي يلعبه هذا الخرق من تقديم وتأخير، لأنّ ما يكون تقدّما في لغة ما مثلا، قد يكون الأصل في لغة أخرى.

¹ - د. أحمد أبو حمادة، "البلاغة والتحليل الأدبي"، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1993، ص 99.

² - عبد القاهر الجرجاني، "دلائل الإعجاز"، ص 106.

وقد أشار إلى ذلك "كوهن" ((إذ يقول: ففي الانجليزية مثلا، تقديم الصفة شيء عادي، ومن هنا لا تترتب عليه أي خصائص أسلوبية...، فليست موقعية الصفة في ذاتها إذن هي المسؤولة عن الخاصة الأسلوبية المنتجة، بل كونها "غير عادي" ¹، والذي يُثيرنا في كل هذا ليس ما وقع للجملة من مخالفة وخرق لنظام النحو، بل ما ثوقه فينا من جماليتها وتأثيرها الساحر وما تبعت فيه من قوة وتنوع في الدلالة، حيث نقدم على تفسير هذه الظاهرة تفسيرا جماليا، وما يتيح فيها من إمكانات هائلة في سبيل إكساب اللغة مرونة، تجعلها قابلة للتبديل والخروج عن المعيارية في الترتيب وفق ما يسمح له التوظيف الأدبي .

لقد استعمل الشاعر أحمد سحنون هذه الظاهرة في قصائده خارقا بذلك النظام النمطي المألوف الذي تأسست عليه الجملة مُحققا بذلك نظاما جديدا وعدولا تركيبيا، ولقد مست حركة التقديم والتأخير الجملة بنوعها الاسمية والفعلية.

إنه ليس متيسرا مطلقا استيفاء جميع حالات التقديم والتأخير، ولذلك ارتأينا رصد بعضها محاولة منا في تحديد كيفية العدول وقيمه بداية بالجملة الاسمية، وقبل الشروع في البحث، وجدنا أنه من المفيد القيام بدراسة إحصائية لمظاهر العدول في نهاية كل مبحث لتحديد الوقائع المسجلة للخروقات في جداول قصد تفصي درجة العدول حسب نوعيتها، ومحاولة تفسيرها .

¹ - جون كوهن، "النظرية الشعرية"، شرح: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 1999، ص 220.

1 - تراكيب التقديم في الجملة الاسمية ودلالاتها:

المسند والمسند إليه في الجملة الاسمية ركنان أساسيان، وهما على التوالي (المبتدأ والخبر)، ويأتي الخبر في الرتبة بعد المبتدأ حسب القواعد النحوية، غير أنه يمكن خرق هذه القاعدة في حالات بيّنها النحاة وحدّدها البلاغيون، وجعلوا من دلالاتها: ((التشويق إلى المتأخر، تعجيل المسرّة أو المساءة للتفاؤل أو التطيّر لسماع ما يسرّ المخاطب، كون المتقدم محطّ الإنكار والتعجّب، تخصيص المسند بالمسند إليه، التنبيه....))¹.

أ- تقديم المسند (الخبر) - جار ومجرور - (المجرور ضمير):

لقد كان في العدول الميزة الجمالية ذات الدلالة الجديدة من خلال رصد هذا الخرق، ويحكم من جهة السياق، وقدرة المتلقي على معاينة المعنى الغائب، ومن ذلك ما نجده في رثاء سحنون لصاحبه الشيخ "عبد اللطيف سلطاني" إذ يقول:

وَحَطَمَ أَسْطُولَهَا الْمُعْتَدِي فَوَلَّى ذَلِيلًا يَجُرُّ إِهْزَامَهُ

وَلِلظَالِمِينَ الْمَصِيرُ الْوَيْبِلُ وَلِلْمُؤْمِنِينَ الرَّضَا وَالسَّلَامَةُ²

نلاحظ في قول الشاعر تقديم الخبر (المسند) - الجار والمجرور - على المبتدئين (المصير) و(الرضا)، وذلك مؤشر على تخصيص لكل من الظالمين والمؤمنين، فالطائفة الأولى وحدهم من ينالهم هذا المصير الويبيل، وكذلك بالنسبة لطائفة المؤمنين فهم المخصصون وحدهم بالرضا والسلامة.

¹ - د. عبد العزيز عتيق، "علم المعاني"، ص 108.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 243.

يقول الشاعر أحمد سحنون:

لَكَ فَضْلٌ عَلَى خُلُودِ بَيَانِي يَا مِثَالَ الذِّكَاةِ وَالْإِتْقَانِ
أَنْتَ ذِكْرِي أُمِّي وَهِيَهَاتَ أَنْ يَدْنُو مِنْهَا طَيْفٌ مِنَ النَّسِيَانِ¹

وقوله :

وَلَهُ الْحُكْمُ فَهُوَ يُخْشَى وَيُرْجَى وَجَدِيرٌ بَأَنْ يُطَاعَ وَيُعْبَدُ!²

يُقَدِّمُ الخبر - جار ومجرور- في البيت الأول في قوله (لك فضل)، ففيه محافظة الشاعر على الوزن، إذ لو قال (فضل لك) لما صلح الوزن، لكن فضلا عن ذلك ما يوحي إليه هذا التقديم من دلالة أوجبها السياق ((على هذا فتقديم جزء من الكلام أو تأخيرها لا يُرَدُّ اعتباريا في نظم الكلام وتأليفه وإنما يكون عملا مقصودا يقتضيه غرض بلاغي أو داع من دواعيها))³، لهذا علينا أن نعيش تجربة الشاعر، إنه يبحث عن رقيقة القلب، وهو يأخذ بيدها في غربته ويطلب الدنو والقرب منها متذكرا مواطن إحسانها، فكان الجار والمجرور(لك) يوحي بالحنين والاشتياق إلى صاحب الفضل والإحسان، وهو ينتظر منه المزيد من العون والقرب، لأنّ ضمير (لك) قد يحمل معنى الملك، ولكنّ الشاعر لم يقع في موقف المتحير والمنتظر لخبر الفضل الذي قد يكون (هولك، أو بعيد عنك، أو لست أهلا...)، وفي ضميرنا تخصيص، أي أنّ الفضل لك يا بنيّتي بالخصوص.

¹ - المرجع السابق، د2، ص 190.

² - المرجع نفسه، د1، ص 129.

³ - د. عبد العزيز عتيق، "علم المعاني"، ص 107.

أمّا البيت الثاني يثبت الشاعر الحكم لله فهو يقرنها (بهاء الغائب) الذي اتصل بحرف الجر(اللام)، لِيُشْكَلا كلاهما خبرا مقدّما، وهذا الضمير دلّ على تخصيص الحكم الذي يتعلّق بالله سبحانه وتعالى، تخصيصا يشمل أحكامه المتقنة تعظيما له ولما أحسنه من تشريع وتدبير، ذلك أنّه إذا كان هنالك أحكام وضعية جائرة، فإنّ الحكم الذي يختص به الله هو الحقّ والعدل الذي لا يعتريه نقص ولا عيب، ويشير الجار والمجرور(له) بعد تقدّمه على المسند إليه (الحكم) بالقصر والحصر ليكون لله وحده ومقصور عليه منحصر فيه. ويقول الشاعر أيضا في قصيدة الكشف:

لَكَ النِّشَاطُ شِعَارٌ وَالجِدُّ فِيكَ طَبِيعَةٌ
وَفِيكَ حِلْمٌ وَعَطْفٌ عَلَى النُّفُوسِ الوَجِيعَةِ
وَفِيكَ رِقَّةٌ طَبِيعٌ وَالصَّبْرُ عِنْدَ الفَجِيعَةِ¹

لقد ورد الخبر - جار ومجرور- في هذه الأبيات الثلاثة ضميرا والتي جاءت فيه (كاف المخاطبة) في سياق مدح الكشف الجزائري، فتأمّل قوله: (لك النشاط، وفيك حلم، وفيك رقة). فهي عائدة كلها إليه، فقد خصّه بالنشاط والحركة والجِدّ والمثابرة في عمله حتّى صار شعارا ومثلا يُحتدى به، ثم انتقل الشاعر إلى الضمير (الكاف) المتصل بحرف الجر (في)، فقد أوقع انزياحا وعدولا، إذ نجده يُخبر من موقع التنبيه على أنّ المتقدّم خبرا لا نعتا، وذلك خاص بتقديم المسند (الخبر) على المسند إليه (المبتدأ)، والشاهد هنا في قوله (فيك حلم)، و(فيك رقة)، فلو قال (حلم فيك) و(رقة فيك) لتوهّم ابتداء أنّ (فيك) نعت وأنّ خبر المبتدأ سيذكر فيما بعد، وذلك لأنّ حاجة النكرة إلى النعت أشدّ من حاجتها إلى الخبر، ولذلك تعيّن تقديم المسند (الخبر) للتنبيه على أنه خبر لا نعت.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 1، ص 18.

يظهر تقديم الجار والمجرور المتصل بضمير نون المتكلمين وذلك لأهميته لدى الشاعر، فهو يعبر عن شيء من صميمه وأصل في وجوده وهو المختلط بدمه، إذ سجلنا بروز هذا النوع من التقديم والتأخير في مواقع مختلفة من قصائد الديوان، إذ يقول عن ذكريات أمتنا المجيدة:

لَمْ تَزَلْ فِينَا تَعَالِيمُ الْهُدَى لَمْ تُبْدِ فِينَا مَوَارِيثُ الْجُدُودِ
إِذْ لَنَا عَزْمٌ كَتَيَّارٍ طَعَى لَيْسَ تُثْنِيهِ مَنِيَعَاتُ السُّدُودِ¹

وعن غفلة الناس عن ربهم يقول:

وَكَيْفَ اسْتَطَاعَ النَّاسُ نِسْيَانَ رَبِّهِمْ وَمِنْهُ - لَعْمَرِي - عَيْشُهُمْ وَمَنَائِيهِمْ؟²

وعن النبي محمد صلى الله عليه وسلم يقول:

وَعَلَيْهِ الْقُرْآنُ أَنْزَلَ يَنْبُوعًا مِنْ الصِّدْقِ وَالْبَيَانِ الْمُخْلِدِ³

عبر هذه المقاطع نلاحظ ورود تقديمات للخبر، فقد تعددت التنويع في حروف الجر والضمائر المتصلة به، لأنها تحمل معاني شعورية مغايرة، فهي تكسب أهمية كبيرة في استعمالات الشاعر، حيث تسيطر على وجدانه وتُلحُّ عليه بشكل يجعلها أولى بالتقديم، كما أنّ هناك اعتبارات أخرى حسبما يُملئها السياق.

فتقديم الجار والمجرور (فيها، ولنا) أبرزَ إمكانات اللفظ وبين طبيعة اختيار الشاعر، حيث جاءت تحمل ملامح الفخر والانتماء لأمة المجد والهدى والحق، ما جعل تعبيره لها أسبق بالدرجة الأولى، والذي يعكس أهمية المقدم، هذه الاختيارات التي اعتمدها سحنون من بين مختلف الإمكانات التركيبية الأخرى المتاحة له.

¹ - المرجع السابق، ص 198.

² - المرجع نفسه، د2، ص 363.

³ - المرجع نفسه، ص 337.

تُسجَلُ المكانة المهمة التي احتلتها المقدم مُبرزا من خلال تقديم حرفي الجر(في، واللام) المتصلين مع ضمير نون المتكلمين في قوله (فينا تعاليم، فينا مواريث، ولنا عزم)، ومن هنا يمكن أن يتجلى لنا أن مواقع التقديم فيها مرتبط باهتمام الشاعر، فهي تعود على أمته أو خطابا منه، وهذا مؤثر لتعلقه المطلق بها وافتخارا بخصائصها التي تمتاز بها، ونسجَلُ فيه أيضا محافظة الشاعر على وحدة الحرف الأخير في القافية، إذ لو قال (لم تزل تعاليم الهدى فينا) و(لم تبد مواريث الجدود فينا) لما صلح الوزن ولاختلّ، فضلا عن ما يُوحيه التقديم من الدلالة التي أوجدها.

أمّا عن حرفي الجر(على، ومن) المتصلتين بضمير (الهاء الغائبة) نجد فيها أن الشاعر أحمد سحنون قدّمها بالذكر لخصوصيتهما وأهميتهما في قوله (وعليه القرآن، ومنه عيشهم) فجاء الضمير بعد هذين الحرفين ليكون المعنى الذي يحمله الأول للاستعلاء والثاني للابتداء، ذلك أننا إذا رجعنا إلى السياق وجدنا أن اتصال حرف الجر في المثال الأول (على) بضمير (هاء الغائبة) يُشعرنا بعُلُوّ القرآن الكريم ورفعة مكانته الذي أنزله الله سبحانه وتعالى على أفضل رسول كريم أرسله، فالتقديم يُؤكّد على اختصاص النزول تشريفا لصاحبه ورفعة لقدره، لأهمية ما يحمل.

وأمّا الحرف الثاني في المثال، جاءت فيه (من) لاختصاص الله سبحانه وتعالى لنعمة الإيجاد، فالذي ابتداء الخلق وأوجدهم من عدم أحقُّ بأن يُشكر ولا يُجحد، وفي هذا المقام يحمل الشاعر معنى التأكيد، بإضافته لحرف القسم في جملة اعتراضية مناسبة للمعنى في قوله (ومنه - لعمرى -) وهنا يمكن أن يتجلى لنا موقع التقديم الذي أوقع انزياحا نجده في معظمه مرتبط باهتمام ما قُدّم، وفي معرض الدعاء يقول سحنون :

لَكَ الْحَمْدُ كَمْ أَوْلَيْتَ يَا رَبِّ مِنْ فَضْلِ وَأَتَيْتَ مِنْ عِلْمٍ وَوَقَيْتَ مِنْ جَهْلِ¹

¹ - المرجع السابق، ص 356.

يظهر في هذا البيت ورود (الجار والمجرور) خبراً مقدّماً، ويأتي ذلك في سياق الدعاء وثناء العبد على ربّه، فأسرع الشاعر بذكر الخبر الذي يحمل معنى تخصيص الحمد لله فالضمير (الكاف) عائد على الله تعظيماً لجنابه ومقامه جل جلاله، وإليك هذا الجدول الذي يُلخّص لنا أنواع هذه النماذج:

تقديم المسند - جار ومجرور - (المجرور ضمير)			
الدلالة	النموذج	الضمير المجرور	حرف الجر
تخصيص الحمد والفضل لله وهو بمثابة الدعاء	لك الحمد، لك فضل	كاف المخاطب	اللام
حصر الحكم لله وتخصيصه به	له الحكم	هاء الغائب	
تخصيص المتكلمين بالعزم	لنا عزم	نون المتكلمين	
تخصيص الحلم والرقّة للكشاف وهو بمثابة المدح	فيك حلم، فيك رقة	كاف المخاطب	الفاء
تخصيص يفيد الفخر	فينا تعاليم	نون المتكلمين	
تخصيص يحمل معنى التشريف	عليه القرآن	هاء الغائبة	على
تخصيص يفيد التأكيد على النعمة والتذكير بها	منه - لعمرى - عيشهم	هاء الغائب	من

ب - تقديم المسند (الخبر) جار ومجرور (اسم ظاهر):

من ذلك قول الشاعر أحمد سحنون في رثاء صاحبه:

وَحَطَمَ أَسْطَوَّلَهَا الْمُعْتَدِي فَوَلَّى ذَلِيلًا يَجْرُ انْهَزَامَهُ
وَلِلظَالِمِينَ الْمَصِيرُ الْوَبِيلُ وَلِلْمُؤْمِنِينَ الرَّضَى وَالسَّلَامَهُ¹

وقوله في مواطن أخرى من الديوان:

فَفِي هَدِيرِكَ شِعْرٌ بِهِ النَّسِيمُ تَرْتَمُ
وَفِي صَفَائِكَ سِحْرٌ كَأَنَّهُ سِحْرٌ مُبْسِمٌ
وَفِي هُدُوءِكَ سِرٌّ مِنَ الْحَقِيقَةِ أَعْظَمُ²
وَقَوْلُهُ: وَلِلْعَوَاصِفِ نَفْحٌ بِهِ تَذُوبُ الْجُودِ
وَلِلْمَجَاعَةِ فِتْكَ بِالْعَالَمِينَ شَدِيدُ³

وقوله: فِي اخْتِلَافِ الْفُصُولِ أَعْظَمُ عِبْرَهُ إِنَّ نَظْرَنَا نَخْرُجُ بِأَعْظَمِ خِبْرَهُ⁴

وقوله: لِلَّهِ جَرْحُكَ يَا فِلَسْطِينَ قَدْ مَزَّقَ الْقَلْبُ مِنْهُ سِكِينَ⁵

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 243.

² - المرجع نفسه، د1، ص 33.

³ - المرجع نفسه، ص 168.

⁴ - المرجع نفسه، د2، ص 271.

⁵ - المرجع نفسه، ص 108.

كَيْفَ نَسَى اجْتِمَاعًا حَيْثُ لَأ نَكْتُبُ إِلَّا مَا يَنْتَقِي وَيَرُوقُ؟
 حَيْثُ فِي مَكْتَبِ "البصائر" لَقِينَا وَكُلُّ إِلَيَّ اللِّقَاءِ مُشَوِّقٌ!¹
 وَإِنْ قِيلَ: فِي الصَّحْرَاءِ جَدْبٌ وَوَحْشَةٌ وَحُرٌّ عَدَتْ نِيرَانُهُ تَتَسَعَّرُ!
 ففِيهَا جَلالٌ يُبهرُ العَيْنَ شَخْصُهُ وَلَكِنْ قَلِيلٌ مَنْ بِمَعْنَاهُ يَشْعُرُ²

إنّ تقديم الجار والمجرور- اسم ظاهر- يشبه كثيرا مواقع الضمائر، غير أنّ هذا الأخير (الاسم الظاهر) يقترن بحرف الجر، فما جاء في البيتين الأولين يشهد في قول الشاعر (للظالمين) و(للمؤمنين)، قدّم فيه (الجار والمجرور) الخبر على المبتدأين (المصير، والرضا)، وذلك مؤشّر على تخصيص الجزاء لكلّ من الظالمين والمؤمنين، فالطائفة الأولى وحدهم من ينالهم هذا المصير الوبيل عقابا لهم، وكذلك بالنسبة للطائفة المقابلة، طائفة المؤمنين فهم المخصوصون وحدهم بالرضا والسلامة جزاءً وفاقا وثوابا على إيمانهم، وهذا الأسلوب كثيرا ما يُستعمل في القرآن الكريم.

إنّ ما نراه في هذه الشواهد تكاد تكون متشابهة مع حرف الجر ومواقع الخبر فيها والدواعي البلاغية أيضا، غير أنّ هناك أسبابا أخرى تُوجب التقديم والتأخير في الكلام لا نفهم دلالتها إلا من خلال ما يظهر من السياق، فمعلوم أنّ اللغة تقوم في المنطلق على إمكانات دلالية محددة حيث ترتبط بالاستجابة لما يقوم به البعد المعجمي الذي يفيد الدلالة إن لم يجمدها عند معنى محدّد، حتّى يأتي توظيفها فيتلقفها السياق ليكسبها حياة متجدّدة بفضل إمكانات التعديل الحادثة من المبدع³، فهو بأية حال من الأحوال لا يمكن فصله عن السياق الذي تُعرضُ فيه والذي ينتج عنه معاني ومدلولات أخرى.

¹ - المرجع السابق، ص 232.

² - المرجع نفسه، د1، ص 29.

³ - عبد الحفيظ مزاح، "ظاهرة العدول في البلاغة العربية (مقاربة أسلوبية)"، ص 30 (بتصرف).

فما جاء في تخصيص الشاعر وهو يناجي البحر لا يشابه تخصيصه لتغيّر الفصول المفاجئ، وكذا تخصيصه للعيد وهو يشتهي حلوله، لا يشابه تخصيص موقعة رثاء فقد صاحبه، فلو تأملنا المثال الأوّل نجد سحنون يتكلم مع البحر في سياق المدح والإعجاب به بذكر خصائصه التي وجدها ثلاثمه، في محاولة بثّ همومه وشكواه إليه مع محاولة التعلم منه، فخصّه بالصفاء والهدوء والسكون في سحره وشعريته وسريته، ولا يقلُّ اختلاف الفصول أهمية عن البحر في آياته، بل فيه أعظم عبرة لمن يعتبر، فتقديم الشاعر للخبر (في اختلاف الفصول) الجار والمجرور على المبتدأ (أعظم) الذي جاء نكرة دلالة على قيمة وأهمية ما قُدّم، وبخاصة إذا نظرنا إلى طبيعة هذا التقديم من الناحية النحوية، قلنا أنّه واجب ومتعيّن لأنّ المبتدأ وقع نكرة وحتى لا يُبتدأ بالنكرة وجب تأخيره حتى لا يلتبس على السامع ((وتنبهها على أنّ المتقدّم خبر لا نعت))¹، وقد يكون من معاني التقديم الأخرى هي ذكر ما يهتم بشأنه وهي (اختلاف الفصول).

أمّا عن العيد فالشاعر يتعجّب لحاله ويتحير كيف أنّ في العيد تُقام الحروب الشنيعة وتُستباح الدماء البريئة وتقع فيه المجاعات المهلكة، فكيف يُدعى العيد عيداً وليس فيه أمر سعيد؟ فرغم أنّ الجواب معلوم لديه إلّا أنّه يُلقيه للسامع حتى يُلفت انتباهه ويُحسّسه بحالة أمّته ويوقظ شعوره للتفاعل معه.

وتخصيصه لمواطن الحنين والبقاء مع صاحبه في سياق الرثاء ليجمع بين البكاء على فراقه وفرحه باجتماعه معه، وفي هذا الجدول نُلخّص ما سبق:

¹ - د. عبد العزيز عتيق، "علم المعاني"، ص 111.

تقديم المسند - جار ومجرور- (المجرور اسم ظاهر)			
حرف الجر	المجرور	النموذج	الدلالة
اللام	الظالمين	للظالمين المصير الوبيل	تخصيص الظالمين بالعقاب جزاءً
	المؤمنين	للمؤمنين الرضى	تخصيص المؤمنين بالثواب عطاءً
	العواصف	للعواصف نفح	تخصيص مكنم النفح في العواصف دلالة على القوة
	المجاعة	للمجاعة فتك	تخصيص مكنم فتك المجاعة دلالة على العذاب
	الله	لله جرحك يا فلسطين	تخصيص جرح فلسطين وهو بمثابة الدعاء دلالة على الشكوى
الفاء	هديرك	في هديرك شعر	تخصيص هدير البحر وكأنه شعر دلالة على الراحة والسكينة
	صفائك	في صفائك سحر	تخصيص مكنم الصفاء في البحر دلالة على الجمال
	هدوئك	في هدوئك سر	تخصيص مكنم الهدوء في البحر دلالة على السكون
	مكتب	في مكتب البصائر لقيانا	تخصيص موقع اللقاء دلالة على الشوق والحنين
	الصحراء	في الصحراء جذب	تخصيص المكان (الصحراء) بالجذب على خلاف زعمهم دلالة جلال

أمّا عن المثاليين الأخيرين، خصّص الصحراء بالجدب في سياق جملة مَقُول القول، وتُظهر حقيقته إذا استوفينا جواب القول، دلالة على ما يقال، فإذا ظهر في المكان جذب وقحط ووحشة، فالشاعر يرى خلاف ذلك: سحر جمال يكاد يذهب بالأبصار، فدلالة التخصيص مرتبطة بجواب القول، فقد قُدِّم الخبر (في الصحراء) جار ومجرور على المبتدأ (جذب) لإبراز أهمية هذا المقدّم (الصحراء الجزائرية وسحر جمالها)، وتوظيف الشاعر لهذا النمط في التركيب يدل على مدى انسجام حالته النفسية مع هذا التشكيل اللغوي الذي يكسر بنية التوقعات التي بينها المتلقي في ذهنه، إذ عن طريق هذا التقديم تمّ إلحاق الجذب والوحشة بالصحراء، وكأنّه يُقرّر ويُخبر في سياق غير سياقه المعتاد عليه، والحقيقة تقتضي العكس في مرتبة الكلام، فقد أجرى تقديمًا وتأخيرًا في سياق مقول القول، استجابة للتدفقات الشعورية، ما أكسبها أهمية كبيرة سيطرت على وجدان الشاعر، ظهرت بشكل جعلها أولى بالتقديم.

وعن فلسطين وجدنا الشاعر أحرّ النداء مُرتكزا في صدارته على تقديم الجار والمجرور (لله) على المبتدأ (جرحك)، فما أجمل هذا الانحراف الذي أوقعه سحنون في موضع الأسى والحزن الدامي، وهو بمثابة الدعاء والشكوى إلى الله لما يجري في فلسطين من جرح لا يندمل وألم لم يتسكّن وقلب ممزق مكسور.

ج - تقديم المسند على الاسم الناسخ:

- ليس: من ذلك قول الشاعر:

رَبَّاهُ! ذَاكَرْتِي ضَاقَتْ بِمَوْهَيْتِي وَلَيْسَ لِي حِيلَةٌ فِي حَلِّ مُشْكَلَتِي¹

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 364.

- ويقول: تَبًّا لِعَيْشٍ بِدُنْيَا رَهِينَةٌ بِالشَّقَاءِ!
فَلَيْسَ فِيهَا صَفَاءٌ يَخْلُو مِنَ الْأَقْدَاءِ
وَلَيْسَ فِيهَا مُوقَى مِنْ مِحْنَةٍ وَبَلَاءِ
وَلَيْسَ فِيهَا أَدِيبٌ يَذُوقُ طَعْمَ الْهَنْاءِ¹
وقوله: فَكَيْفَ أَدْعُوكَ عِيدًا وَلَيْسَ فِيكَ سَعِيدٌ؟²
وقوله: وَلَيْسَ لَهَا غَيْرُنَا مِنْ وَقُودٍ فَحَنُّ اللَّهَيْبِ وَنَحْنُ الْحَطْبُ³

لقد استعمل الشاعر عدّة نواسخ دخلت على الجملة الاسمية التي تقدّمها الخبر، سنقتصر على بعضها بداية من: (ليس)، فقد وردت في أبياتنا ناسخة لخبرها المتقدّم على المبتدأ في خمسة مواضع من شواهدنا، وإذا تأملنا إلى المواضيع والسياقات التي جاءت فيها، نرى أنّ دلالتها تختلف حسب طبيعة الموضوع الذي سبقت فيه، وربّما السؤال الذي نطرحه هو لماذا جننا بكل هذه الأمثلة والناسخ واحد وطبيعته لا تتغيّر، والجواب هو في اختلاف المعاني ودلالاتها حسب أسبقته المختلفة، وإذا كان التخصيص واحدا فالانحراف بدلالة المعنى يتغيّر.

فجاء معنى المثال الأول في سياق الشكوى والدعاء، فنفي صفة الحيلة طلبا في حصول مرغوبه المتمثّل في ضياع ضالته.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 273.

² - المرجع نفسه، ص 168.

³ - المرجع نفسه، ص 122.

أمّا عن الأبيات الثلاثة، جاء التخصيص دلالة على الحزن والأسى إذ يذكر الدنيا في سياقات النفي لصفات الصفاء والهناء والبعد عن البلاء، وهو يريد بذلك تقرير حقيقة أنّ الدنيا دار فناء لا دار مقام، فالمرء وإن طالت سلامته فيها لا بدّ من يوم يحيد عنها، ونفّي الشاعر لصفة السعادة في العيد دلالة تدمر واستياء لحال الأمة حتى في أيام العيد لأنّ البون شاسع بين العيد السعيد وكيف يمكن أن يكون، وحال العيد الذي يعيشه بحروبه وأحزانه، فنفيه للصفة من جنس ما يراه.

- إنّ وصار:

ويقول الشاعر :

مِنْ بَنِي الدُّنْيَا وَمِنْ أَوْضَارِهِمْ¹ إِنَّ فِي المَوْتِ خَلَاصًا عاجلاً
لا يُبَالُونَ بِالرَّزَايَا إِنَّ فِي أَرْضِكَ آسَادٌ وَعَى
عَنْ مَرَامِيهَا وَلَوْ رَاحَتْ ضَحَايَا إِنَّ فِيهَا فِتْيَةٌ لا تَنْتَبِي
لَمْ تَدْعُ لِلنَّاسِ مِنْ مَجْدٍ بَقَايَا² إِنَّ فِيهَا أُمَّةٌ مَاجِدَةٌ!

و يقول:

فغادرَ دُنْيَا الأذى والكَدَرِ إذا عَالَ عَبْدُ الحَمِيدِ القَدْرِ
لَهَا صَائِرٍ لَيْسَ مِنْهَا مَفْرًا!³ وصَارَ إِلَى غَايَةِ كُنَّا

في كلّ من هذه النواسخ جاءت أخبار المسند مقدّمة على أسمائها في الشواهد الأربعة الأخيرة على التوالي مُحقّقة التخصيص، وإليك هذا الجدول يلخّص كلّما ذكرناه:

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 263.

² - المرجع نفسه، د، 1، ص 117.

³ - المرجع نفسه، ص 249.

تقديم المسند على اسم الناسخ			
الناسخ	المتقدم	النموذج	الدلالة
ليس	ل + ياء المتكلم	وليس لي حيلة	نفي صفة الحيلة عنه في سياق طلب العون من الله دلالة ضعفه ونقصه
	في+هاء الغائبة	فليس فيها صفاء	نفي صفة الصفاء المتعلقة بالدنيا دلالة تخصيص
		وليس فيها موقى	نفي صفة الوقاية في الدنيا دلالة تخصيص
		وليس فيها أديب	نفي صفة الهناء فيها دلالة تخصيص
	في + كاف	وليس فيك سعيد	نفي صفة السعادة عن العيد دلالة إخبار
	لام+هاء الغائبة	وليس لها غيرنا	نفي صفة الغيرية دلالة حزن
	إنّ	في + الموت	إنّ في الموت خلاصا
في + أرضك		إنّ في أرضك أسدا	تأكيد دلالة الفخر
في+هاء الغائبة		إنّ فيها فتية	تأكيد دلالة الفخر
		إنّ فيها أمة ماجدة	تأكيد دلالة الفخر
صار	إلى + غاية	صار إلى غاية كلنا	تخصيص دلالة المآل والمصير

- تقديم خبر الأداة على اسمها: يقول الشاعر أحمد سحنون:

ذَكَرَاكَ لَمْ تَبْرَحْ مَثَارَ شُجُونٍ وَغَلِيلُ أَكْبَادٍ وَسَهْدَ جُفُونِ!
 لَمْ يَسْتَطِعْ مَرَّ اللَّيَالِي مَحْوَهَا وَلَسَوْفَ تَبْقَى بَعْدُ مَرَّ قُرُونِ¹
 إِنَّا أُمَّتُكَ الْمُتَلَى عَلَى رُغْمِ أَيَّامٍ عَلَى ابْنِ الضَّادِ سُودِ
 لَمْ تَزَلْ فِيْنَا تَعَالِيمُ الْهُدَى لَمْ تَبْدُ فِيْنَا مَوَارِيثُ الْجُدُودِ²

لقد ورد في المثال الأول تقديم للمسند خبر (تزل) الجار والمجرور (فيينا) على اسمها (تعاليم الهدى) مُحَقَّقة في ذلك التخصيص، إفادة منه على مكانة هذه الأمة التي يفتخر بها رغم ضعفها وانحطاطها، إذ لا زالت تعاليم الهدى باقية فيها، فقدّم الشاعر الخبر (الجار والمجرور "فيينا") على المسند إليه وجوباً، تنبيهاً على أنه يُخبر لا يَصِفُ، فحاجة النكرة في مثالنا (تعاليم) إلى النعت أشد من حاجتها إلى الخبر، ولهذا تعيّن تقديمه بالجار والمجرور (فيينا)، إضافة إلى اهتمامه بأمرته وافتخاره بها، أمّا في مثالنا الثاني نلاحظ أنّ الشاعر أحمد سحنون وعلى خلاف ما سبق ومراعاة لنظم الكلام قصد تقديم اسم (تبرح) على الأداة (وهي من أخوات كان) وخبرها (مثار شجون)، فأصل الكلام (لم تبرح ذكراك مثار شجون) ولقد عمد الشاعر إلى هذا التقديم كون أنّ المقدم (ذكراك) محطّ الاهتمام، وإذا سألنا أنفسنا ما هو السبب الذي دفع سحنون إلى هذا التقديم والاهتمام به كل هذا الاهتمام، ولعلّ الجواب يُفهم من سياق القصيدة التي كُتبت إحياءً لذكرى الشيخ "مبارك الملي" والتي أسماها بـ "أعظم بها سيرة".

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 1، ص 251.

² - المرجع نفسه، ص 198.

2- تراكيب التقديم في الجملة الفعلية ودلالاتها:

بالإضافة إلى ما سبق في تقديم الجملة الاسمية، هناك نوع آخر من التقديم يكون مقصوراً على متعلقات الفعل من مثل المفعول والجار والمجرور، وما أشبه ذلك، فالأصل في العامل أن يُقدّم على المعمول، وقد يُعكس ذلك فيُقدّم المفعول ونحوه¹.

إنّ المتعة تكمن في السياق الذي يصنعه الشاعر ويفطن إليه المتلقي، فهو بالتالي من صنع النص في زمن معين، فقد تختلف لذة التقديم وجماليته من قارئ لآخر في نص واحد محدثة بذلك انزياحا وعدولا عند الأول، بينما لا نجد ذلك لدى الثاني، ومن مواضع التقديم في هذا الباب:

أ- تقديم الجار والمجرور (المجرور ضمير) على الفعل:

ومن ألوان التقديم، نجد تقديم الجار والمجرور على الفعل وهو لا يخلو من دلالة إنطلاقاً من وضعه الجديد، فالشاعر قد يُطوّع لغته مغيّراً في ترتيب الدوال، فيُقدّم ويؤخّر، أي يحدث تحولاً في الأسلوب يُغيّر فيه العلاقة التركيبية بين المسند والمسند إليه، وذلك لغرض جمالي وفكري، هذه المخالفة التي تنبني من ورائها التفاتة السامع وتحقيق الأثر فيه، أشار إليها عبد القاهر الجرجاني في قوله: ((ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان))²، وذلك أهمّ ما يحدثه العدول لأنّ الغرض ليس دائماً تغيير مواضع الكلمات من مكان إلى مكان، بل ما يحدثه هذا التغيير من أثر في المتلقي.

¹ - د. عبد العزيز عتيق، "علم المعاني"، ص 111 (بتصرف).

² - عبد القاهر الجرجاني، "دلائل الإعجاز"، ص 106.

فلو تأملنا هذه النماذج التالية وأعدناها إلى موقعها الأول حسب قواعد النحو، وجدناها لا تفي بالغرض المرجو الذي يريد الشاعر إيصاله للسامع، وذلك ما سيأتي بيانه مرفوقا في جدول.

يقول الشاعر:

وَنَحْنُ ابْتَدَعْنَا سَبِيلَ الْفِدَى وَنَحْنُ شَرَعْنَا دُرُوبَ الْعَلَا
وَنَحْنُ الَّذِينَ بَنَا يُحْتَمَى وَنَحْنُ الَّذِينَ بَنَا يُقْتَدَى¹

وقول الشاعر بمناسبة افتتاح "دار العلماء" بالبصائر:

يَا دَارُ فَيْكَ تُعِيدُ الضَّادَ عَزَّتْهَا وَكُلَّ قَلْبٍ بِهِ لِلضَّادِ إِكْبَارُ!
وَفَيْكَ يُبْعَثُ مَاضٍ طَالَمَا حَيَّيْتُ عَلَى مَجَانِيهِ أَجْيَالٌ وَأَعْصَارُ²

ويقول أيضا:

دِمَاءُ جُدُودِنَا فِينَا تَنْزَتْ تُطَالِبُ وَالْجُدُودَ بِنَا أَهَابُوا³

ويقول: فَيْكَ اسْتَبَانَ النَّهْجُ وَانْتَشَرَ الْهُدَى وَالشَّرْكَ أَدْبَرَ وَازْدَهَى التَّوْحِيدُ⁴

فالملاحظ من هذه الأبيات تقدّم الجار والمجرور على الفعل وأنّ حروف الجرّ المتصلة بالضمير أفادت الاهتمام بذلك المخصّص كما هي مبيّنة في قوله (بنا يُحتمى، بنا يُقتدى، فيك يُبعث، فينا تنزّت، فيك استبان).

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص155.

² - المرجع نفسه، د1، ص27.

³ - المرجع نفسه، ص195.

⁴ - المرجع نفسه، د2، ص25.

فتقديم الجار والمجرور على الفعل المتعلق به في قوله (فيك يُبعث، فينا تنزّت، فيك استبان)، فليس المقصود من هذا التقديم الاختصاص فحسب، بل القصد من ورائه أيضا مراعاة نظم الكلام وتحسينه، بينما في تقديمه للضمير الذي أشار إليه بجماعة المتكلمين في قوله (بنا) والكاف المخاطبة (فيك) إرادة منه إلى إبراز اهتمامه البالغ بأمتّه وافتخاره بأبنائها في سياق الإشادة بهم ما لهم من القوة والأمانة التي تُقدّمهم وتجعلهم مصدر القدوة والريادة، فُقدّم الجار والمجرور على الفعل لأهميته وإبراز أنّه رمز العطاء المتمثل في الجيل الذي يتحدّى الصعاب ويقيم العدل ويتحرّى الظلم بشخصيات وأعلام بارزة من أمثال الشيخ "عبد الحميد بن باديس" وغيرهم ما جعله أولى بالتقديم، إضافة إلى هذا الوجه المعنوي الحسن هناك الوجه الآخر اللفظي المتمثل في مراعاة نظم الكلام والوزن والقافية، والذي لا يقلُّ أهمية عن سابقاتها وقد رأى ابن الأثير ((أنّ هذا الوجه أبلغ وأؤكد من الاختصاص، وذلك لكون أن نظمه لا يحسُن إلا بالتقديم، وإذا أُخّر زال ذلك الحسن))¹، فلو أرجعنا هذه العبارة (نحن الذين بنا يُحتمى... وبنا يُقتدى) إلى أصلها في قولنا (نحن الذين يُحتمى بنا ويُقتدى بنا) لذهب حسن النظم السجعي واختلال الوزن مع القافية في ذلك البيت، ولذهبت طلاوته وزال حسنه.

¹ - ضياء الدين ابن الأثير "المثل السائر"، تح: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، ق2، دار نهضة مصر، القاهرة، ط2، دت، ص 211.

أمّا ما يمكن أن نجد من تقديم الجار والمجرور على الفعل إنّما هو لأغراض يقتضيها السياق والتي أرادها الشاعر تحريكا لشعور المتلقّي ولفت انتباهه، ومنها قوله:

وَمَا هَذَا التَّلَوْنُ أَي خُلِقَ بِهِ تَغْدُو الحَيَاةُ لَنَا حِمَامًا¹

وقوله: وَبَيْتٌ بغير كِتَابٍ بِهِ تَطِيبُ الإِقَامَةَ بَيْتُ خَرَابٍ²

وقوله: وَسَتَلْقَى جِزَاءً صُنْعِكَ فِي يَوْمٍ عَظِيمٍ فِيهِ الجَوَارِحُ تَشْهَدُ!³

إنّ في تقديم الجار والمجرور في قوله (به تغدو الحياة ، به تطيب الإقامة، فيه الجوارح تشهد) دلالة اختصاص، فقد جاء تقديمه لتحديد ملامح الصدق والحرية والتي أبرزت دور وأهمية المقدّم، ومدى ارتباط الشاعر به، وهذا يعكس الاختيارات التركيبية الأسلوبية التي اعتمدها سحنون من بين الإمكانيات التركيبية الأخرى، وتُسجّل من خلال موقع الصدق والحرية التي يُضحّي من أجلها مكانتها المهمة لديه، مُبرزاً في ذلك الألفاظ التي بنت نصّه انطلاقاً منها.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د 2، ص 42.

² - المرجع نفسه، د 1، ص 328.

³ - المرجع نفسه، ص 129.

ب - تقديم الجار والمجرور (المجرور اسم ظاهر) على الفعل:

وعن تقديم الجار والمجرور إذا كان اسما ظاهرا قول الشاعر وهو يناجي البحر ويتحدث عن الصدق ويتأسى لفقد صاحبه:

وَمَاحَا كُمْ لَّ سِرِّ
لِشَاعِرٍ يَتَرْتَمُ!
لَمِنَّةٌ عَن سِوَاهُ
بِسِرِّهِ يَتَكْتُمُ
فَفِي هَدِيرِكَ شِعْرُ
بِهِ النَّسِيمُ تَرْتَمُ¹
أَيُّهَا الشَّعْبُ لُدًّا!
بِالعَزَاءِ الْجَمِيلِ
ثُمَّ بِاللَّهِ عُدًّا
مِن مَّصَابِ جَلِيلٍ²
وَذَلِكَ الخُلْفُ قَدْ لَأَنْتَ ضَرَاوْتُهُ!
بِرَحْمَةٍ تُخْضِعُ الشَّحْنََاءَ وَاللُدَّاءَ³

ويقول أيضا:

فِي غَيْبَةِ الصِّدْقِ ضَاعَ المَجْدُ والشَّرْفُ إِذْ ضُيِّعَ الخُلْفُ مَا قَدْ شَيَّدَ السَّلْفُ⁴

إنَّ كلَّ هذه النماذج وسابقتها التي وقعت في آخر حرف الرويِّ بهذه الأبيات تقع في قضية مراعاة نظم الكلام والمحافظة على الوزن والقافية، كقوله (بسرّه يتكتم، به النسيم ترتّم، فيه الجوارح تشهد، فينا تنزّت، بنا أهابوا... وغيرها في الديوان).

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 32، 33.

² - المرجع نفسه، ص243.

³ - المرجع نفسه، ص226.

⁴ - المرجع نفسه، د2، ص140.

وإليك هذه الجداول والتي توضح كلما ذكرناه في شواهدنا السابقة:

تقديم الجار ومجرور (المجرور ضمير) على الفعل			
الدلالة	النموذج	المجرور	حرف الجر
تخصيص الحماية دلالة الفخر	بنا يحتمى	نون المتكلمين	الباء
تخصيص الاقتداء دلالة الفخر	بنا يقتدى	نون المتكلمين	
تخصيص الهيبة	بنا أهابوا	نون المتكلمين	
تخصيص التزكية	فينا تنزرت	نون المتكلمين	في
التنبيه على الإخبار ببيان النهج	فيك استبان	كاف المخاطب	
دلالة على الإخبار ببعث ماض مجيد	فيك يبعث	كاف المخاطب	
تخصيص طيب المقام	به تطيب الإقامة	هاء الغائب	الباء
تخصيص ذهاب الحياة	به تغدو الحياة		

تقديم الجار ومجرور (المجرور اسم ظاهر) على الفعل			
الدلالة	النموذج	المجرور	حرف الجر
تخصيص الكتم بالسرّ	بسرّه يتكتم	سرّه	الباء
تخصيص أمر الاستعاذة بالله وحده دلالة الحصر	بالله عذ	الله	
تخصيص الخضوع بالرحمة	برحمة تخضع الشحاء	رحمة	
تعجيل المساءة	في غيبة الصدق ضاع المجد	غيبة الصدق	في

ج - تقديم الفاعل على الفعل:

سنحاول وبناءً على ما سبق، أن نُعالج مظاهر العدول من خلال التقديم والتأخير الذي يحصل من تبادل مواقع الكلمات، فنترك الكلمة مكانها في المقدّمة لتحلّ محلّها كلمة أخرى، ولذا يستلزم تقديم الفاعل تأخير الفعل، لِئُوَدِّي معاني بلاغية ما كانت لِئُوَدِّيها لو أنّها بقيت في مكانها، فمثلاً: لقد أولت البلاغة العربية اهتماماً بالاختصاص على اعتباره أحد المقاصد المبتغاة فنياً من التقديم والتأخير، ((فيتقدّم المسند إليه ليدلّ على أنّ الغرض من التقديم هو التخصيص كما في قوله تعالى: "اللَّهُ يَبْسُطُ الرِّزْقَ لِمَنْ يَشَاءُ وَيَقْدِرُ لَهُ"¹، فالله تعالى هو المخصوص وحده ببسط الرزق))².

فإن كان الأصل في المسند (الفعل) أن يُقدّم عن المسند إليه (الفاعل)، قد يتغير الأمر، فيتقدّم الفاعل على الفعل لدواعي فنية وجمالية وإليك صوراً من صور هذا التقديم في قول الشاعر أحمد سحنون:

الشَّعْرُ وَالْحُبُّ عَاشَا تَوَامِينَ كَمَا عَاشَ النَّدَى وَالشَّدَى فِي رَوْضِهِ الْحَالِي

الشَّعْرُ يَأْوِي إِلَى قَلْبٍ أَقَامَ بِهِ حُبٌّ وَوَلَيْسَ لِقَلْبِ الْمُبْغِضِ الْقَالِي³

في البيت الأوّل والثاني وقع التقديم للفاعل في بداية كل واحد منهما، فلذلك علاقة بمراعاة الإيقاع وإقامة الوزن، غير أنّ هذا التقديم له دلالة في بناء الفكرة وإيصالها بشكل مميّز، فالفعل المؤخّر في كلّ من البيتين (عاشا، ويأوي) هي إحدى لوازم الكائنات الحية.

¹ - سورة العنكبوت، الآية 62.

² - عبد الحفيظ مراح، "ظاهرة العدول في البلاغة العربية (مقاربة أسلوبية)"، ص 45.

³ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د 2، ص 234.

ويريد الشاعر في البيتين الأخوين التوأمين، فهي استعارة مكنية، اختارها وخصَّصها من بين كلِّ ما يمكن أن يكون لعلاقة الأخوين التوأمين من وسائل المحبة والإخاء وعدم الفراق والانفكاك، ففعله يوحي في عيشهما ملتصقين ببعضهما البعض وهما في بطن أمِّهما واجتماع مشاعرهما بعد خروجهما، لذلك جعل الشاعر الشعر والحُبَّ الفاعلين المُقدِّمين والذين يُشبهان صفاتهما، فكانا أولى باجتماعهما واحتوائهما في ذاته الشاعرة، وما زاده جمالا تشبيهه لمعنى الاحتواء الذي جسَّده ندى وشذى الأزهار وهو يشقُّ أكامه في الروض البهيّ.

وفي البيت الثاني هناك ارتباط بما سبق، فبمجيء الفاعل (الشعر) مُقدِّما في محلِّ الفعل (يأوي) نحو قوله (الشعر يأوي) مُقدِّما في محلِّ الفعل (يأوي)، إذ أصل الكلام (يأوي الشعر)، وفي واقع الأمر كما هو مبين لنا أنه ليس للشعر مأوى بل للشيء الحسيّ، فأبرز المحلَّ وهو القلب الذي استعاره للإيواء وأخفى المنزل الذي هو مقر العيش ليُجسِّد لنا حقيقة رائعة وبديعة من صورة الاحتواء المتواصل في القلب الطيب والمحَبِّ، رافضا بذلك صورة القلب المبغض القالي كما وصفه.

لقد أمتع الشاعر بصنعتة في تقديمه للفاعل على الفعل من خلال ما قدَّمه، ليس لغرض من الأغراض البلاغية فحسب، بل في سياق انشقِّ عنه تميُّزه بمعاني أشعرت المتلقي بالتلذُّذ عند ذكر ما تقدَّم أثناء قراءته للبيتين لثُدخله في جو التمتع والإحساس بقيمة هذا الانزياح والعدول في التركيب.

وإليك نماذج أخرى من هذا النوع من التقديم يقول فيه الشاعر عن ليلة القدر:

وَفَضَّلَهَا اللهُ عَلَى الدَّهْرِ كُلِّهِ فَلَا غُرُوَ أَنْ نَدْعُوهَا لَيْلَةَ الدَّهْرِ
فَهَلْ أُمَّةٌ فِي مَجْدِهَا تَبْلُغُ الَّذِي بَلَّغْنَا فَإِنَّا أُمَّةُ المَجْدِ وَالقُخْرِ¹

ويقول عن البحر:

أَيُّهَا البَحْرُ كَيْفَ تُبْدِي هُدُوءًا؟ وَأَنْتِشَاءَ وَالهُولُ هَدَّ الرُّبُوعَا
أَيُّهَا الكَوْنُ كَيْفَ تَرْجُو سَلَامًا وَالجَزَائِرَ أَوْشَكْتَ أَنْ تُضِيْعَا؟²

وعن فضل العلم يقول:

وَلِذَا كَانَ أَوَّلَ الدِّينِ: اقْرَأْ لِيَكُونَ الإِسْلَامُ أَقْوَى عِتَادًا
وَالنَّبِيُّ يَرَى التَّعَلَّمَ فَرَضًا وَيَرَاهُ مِثْلَ الجِهَادِ جِهَادًا³

ما يمكن ملاحظته في هذه الأمثلة سيطرة الفاعل حيث نجده ظاهرا ومُتقدِّما على الفعل مما يؤكِّد قيمته وهيمنته على السياق، ويعود ذلك لمكانته الإيحائية.

¹ - المرجع السابق، ص 297.

² - المرجع نفسه، ص 275.

³ - المرجع نفسه، ص 48، 49.

فمن خلال أمثلة الفاعل تَتَفَتَّح الدلالات وتترابط، فحضوره بهذا الشكل وتقدُّمه يأتي لدوره المهمّ، فهو لم يتستر لكونه هامشيا في صنع إحياء العبارة بل يُقَدِّم لِيُعَدَّ مرتكزا في تحريك المتلقي نحو ألفاظ محددة لِيُدركها بشكل مخصوص، فقوله (فهل الأمة في مجدها تبلغ الذي) نلاحظ أنّ الفاعل مُقَدِّم بعد أداة الاستفهام بشكل يُولي ويُلقي الاهتمام، لكونه احتلّ المكانة الأولى في التركيب بعد صدارة الاستفهام بشكل مباشر في صنع الإحياء المطلوب، ويتركز عليه هذا الإبهام وليُفسح بعد ذلك المجال لألفاظ مختارة أخرى ثانوية تُؤدّي أدوارا مختلفة حسب طبيعة النص، فلقد تقدّم الفاعل وتأخّر الفعل كونَ المُتقدِّم محطّ الإعجاب و الإكبار، وذلك لأهمّيته، وفي ذلك ضرب من الافتخار بالأمة المحمّدية لإعجاب الشاعر بها وبما فضلها الله على سائر الأمم، وليلة القدر لهي خير دليل على ذلك التفضيل، فلو ربّبت سحنون العبارة على أصلها بقوله (فهل تبلغ الأمة في مجدها الذي ..) لاختلف الوضع، ولكانت أهمية البلوغ آكدّة في الأمة .

أمّا عن الصراعات الداخلية والفتن المُهلكة قدّم الشاعر الفاعل (الهول) تعبيراً منه عن الفرع وموقعه الذي من يسمعه يشعر بالخوف قبل حلوله، فهو يُوحى لنا من خلال خطابه الشعري عن شعوره الداخلي ومعايشة لأحداث مؤلمة مرّ بها، لاصقته ولم تفارقه ليُكرّس لنا هذا الوجد السلبي مع البحر جاءت لتكملة المعنى وزيادة الهول انتشاراً، رغم كونه يهدأ ويهيج بطبيعته، فتعقيبه هذا دلالة على هول المصيبة وقوّة الصدمة، فكلمة (الهول) حدّدت لنا طبيعة الفعل المُتأخّر (هدّ) وزادت المعنى إيغالاً وعمقا في معرفة خطورة الوضع لتحريك مشاعر المتلقي حتى يُشكل حضوره الخاص وإن لم يعيش تلك الفترة العصبية .

إضافة إلى ذلك التقديم المعنوي، استطاع الشاعر أن يُجسّد التقديم اللفظي والمُتمثّل في مراعاة نظم الكلام، فلو قال مثلا (..وقد هدّ الهول الربوعا) لاختل الوزن وما استقام، فزيادة حرف (قد) يُذهب البناء العروضي للبيت وهذا غير خاف على أحد من الناس فضلا عن أرباب هذا العلم ((إنّ هذه الاعتبارات الجمالية الجمّة تُردّ إلى هذه الظاهرة - العدول - الأسلوبية التي لولاها ما كانت تلك البدائل أن تكون، ثمّ يصير معها التكفل الأسلوبي بحاجات النفس في المواصفات الخاصة عندما مكّنت قيمة التقديم والتأخير من التمرّد على المعتاد))¹، هذه الاعتبارات مردها الجانب الوجداني، حملها الشاعر في نفسه امتزجت مع لغته لتشكل تغييرا في رتب الكلام مكّنت من حدوث القيمة الفنية.

أمّا عن المثال الأخير فقد أكّد الشاعر على حقيقة المعنى المقصود في قوله (والنبي يرى..)، فالآذان تتّجه إلى هذا النبي الكريم صلى الله عليه وسلم، لأنّ رؤيته ليست كروية أحدنا، فقد أخرج الشاعر رتبة الكلام، حيث مكّنته من تقديم الفاعل (النبي) إخراجا للمعنى بحسب تصوّره في الوجدان لتمتزج فيه المشاعر بالكلمات لتصير تعبيراً صادقا عمّا يصول ويجول في النفس ليرسل رسالة يتلقاها المتلقي بشعور يتلذّد بسماع من يحبُّ سماعه.

د - تقديم المفعول (اسم ظاهر):

لاحظنا أثناء رصدنا لمواطن التقديم أن الشاعر أكثر من تقديم المفعول به جارا ومجرورا في حين لم نجده متوفرا في الأسماء الظاهرة، وهذا يعد من الميزات الأسلوبية البارزة في الديوان التي فرضت نفسها على الشاعر، فميله إلى إخفاء المفعول إشارة غير صريحة إلى عدوله إلى التستر وعدم الإظهار، ومن ألوان هذا التقديم تقديم المفعول على الفعل والفاعل معا أو على الفاعل فقط.

¹ - عبد الحفيظ مراح، "ظاهرة العدول في البلاغة العربية (مقاربة أسلوبية)"، ص 42.

- تقديم المفعول على الفعل والفاعل:

فمن تقديم المفعول على الفعل والفاعل يقول الشاعر:

كَيْفَ تَهْتَفُ نُفُوسُنَا لِرَبِيعٍ يَجِدُ الْأَخَ عَنْ أَخِيهِ تَخْلَى؟

بَلْ يَرَى الْأَمْرَ جَاوَزَ الْحَدَّ إِذْ فِيهِ الشَّقِيقُ دَمَ الشَّقِيقِ اسْتَحَلَّ¹

وقع تقديم المفعول في قوله (دم الشقيق استحلا) في نهاية البيت خروجاً عن أصلها (فيه الشقيق استحلّ دم الشقيق). إن في ذلك علاقة لمراعاة الإيقاع الذي يحمله روي القصيدة، لا يعني هذا التقديم مجرد تبديل أماكن الكلمات بل له دلالاته في بناء الفكرة وإيصالها بشكل مميز ((فمجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، و أن هذا الغرض قد يكون التفاتة السامع إلى كلمة من الكلمات، عن طريق إبراز هذه الكلمة يتحقق عنه تأثير ما، فالكلمات المختلفة الترتيب تكون لها معنى مختلف وأن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة))²، فتقديم المفعول (دم) يشعّرنا بشدة الألم التي لاحقت الشاعر طوال فترته التي قضاها بالسجن والتي امتزجت بغربة نفسه داخل وسط عالم مظلم زادت مظاهرها الظلم الخارجي ظلماً وألماً شديداً حتى تجاوز الحد كما وصفها.

- تقديم المفعول على الفاعل: وأما عن هذا التقديم يقول الشاعر:

وَاشْتِيَاقٌ إِلَى صَدِيقٍ وَفِيٍّ يَطْرُدُ الْهَمَّ خُلُقَهُ الْمَحْمُودُ³

وقوله: لَا تُطَاطَى رَأْسًا وَلَا تَبْكُ حُرْنًا قَدْ حَوَى الْمَجْدَ وَالْفَخْرَ إِهَابِكَ⁴

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، ص 18.

² - محمد عبد المطلب، "البلاغة والأسلوبية"، ص 337، 338.

³ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، ص 2، ص 30.

⁴ - المرجع نفسه، ص 179.

في البيت الأول والثاني وقع تقديم المفعول على الفاعل في قوله (يطرد الهم خلقه المحمود) و (حوى المجد والفخر إهابك)، فُدم المفعول (الهم) و (المجد) على الفاعل، لا يخلُ هذا التقديم من دلالة حتماً، وذلك أهمّ ما يحدثه العدول، فليست الغاية لمجرد تغيير مواقع الكلمات من مكان إلى مكان، بل ما يحدثه هذا التبديل من أثر في المتلقي، فلو أعدنا هذه التقديمات إلى موقعها الأصلي في قولنا (يطرد خلقه المحمود الهم) و (قد حوى إهابك المجد والفخر) ما وجدناها تؤدي الغاية المرجوة التي أرادها الشاعر.

إن هذا التقديم الذي حصل فيه دعوة للمستمع في أن يتهيأ لأن يستقبل (الهم) و (المجد) في موقعين مهمين عاشهما الشاعر في تجربته داخل السجن، ولأن وقع الفعل على مفعوله كان عنده أولى وأسبق من وقعه على فاعله جرى ترتيب الكلام بطرد الهم الذي لازمه واحتواء المجد الذي طلبه لتكون صورة الهم والمجد المفعول به أولى بالتقديم على صورة الفاعل ملازمة وطلباً.

هـ - تقديم المركّبات على الجملة الفعلية:

- تقديم التركيب الندائي على الفعل والفاعل: وفي ذلك قول الشاعر

يَا فِلَسْطِينُ مَتَى يَبْرَأُ جُرْحُكَ خَبْرِيْنِي وَمَتَى يَطْلُعُ صُبْحُكَ؟

وَمَتَى يَجْلُو السَّنَى هَذَا الدَّجَى وَمَتَى يَا لَيْلُ يَطْوِي الكَشْحُ جُنْحُكَ؟

يَا فِلَسْطِينُ لَقَدْ جَلَّ الأَسَى نَفْدِ الصَّبْرِ وَمَا يَنْقُدُ بَرْحُكَ¹

تتغيّر أجزاء الكلام أثناء تأليفه في الجملة الاسمية والفعلية بين التقديم والتأخير، فتارة يُقدّم المسند إليه ويُؤخّر المسند في الجملة الاسمية، وأخرى يُقدّم فيها المسند ويُؤخّر المسند إليه في الجملة الفعلية.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 110.

بينما نجد أحيانا في حالة يتقدم فيها تركيب على تركيب آخر، يحصل ذلك بفعل مقصود من الشاعر يقتضيه حاله ويستدعيه سياقه ارتباطا بأجوائه النفسية التي تكتنفه، فمثلا في حديثه عن فلسطين معاناة تتحرك فيه التراكيب بين التقديم والتأخير، فيصعب علينا تحديد مكانه لصعوبة الوضع، إذ يُفضّل سحنون تقديم تركيب النداء (الأداة والمنادى) على التركيب الفعلي في قوله (يا فلسطين متى يبرأ جرحك) مُرَكِّزا في ذلك صدارته على المنادى، دلالة على مكانته في قلبه، فلقد أخذت فلسطين قلب الشاعر بجميع كياناتها، فهي حاضرة في ذاكرته لا تفارقه فلقد تكرر النمط ذاته في البيت الثالث حيث يقول (يا فلسطين لقد جلّ الأسى)، وإذا تأملنا جيّدا في صدارة النداء نجد أنه قدّم على الفعل (متى يبرأ جرحك) تخصيصا لحالته الحزينة الجريحة دون غيرها من الحالات، جرّاء ما يجري لفلسطين أرض الرسالات ومهد الأنبياء والرسول، ولقد اختار زمن الحضور رغبة في الحركة، فهو لا يريد السكون على حال، بل يجعل من فعل الحركة أكثر توتّرا وحضورا، فهو مستمرٌّ عبر الزمن ومتدفّق دون نهاية، وهذا يُعبّر عن أزمة الشاعر النفسية التي يعانيتها حيال ما يجري لفلسطين، والدليل واضح بتكرّر الفعل في البيت الثاني بعد النداء أيضا في قوله (يا ليل متى يطوي الكشح جنحك؟).

- تقديم المُركَّب الإضافي على الجملة الفعلية:

ويتقدّم المُركَّب الإضافي على الفعل والفاعل في قول الشاعر:

بَدَّ مِنْ يَوْمٍ بِهِ يَظْهَرُ نَجْحُكَ

إِنَّ إِسْرَائِيلَ لَنْ تَبْقَى وَلَا

لَا يَكُنْ مِنْكَ لِمَنْ قَصَرَ صَفْحُكَ¹

وَإِذَا مَا ذَلِكَ الْيَوْمُ أَتَى

¹ - المرجع السابق، ص 110.

في هذا المثال يتقدّم المُركَّب الإضافي على الجملة الفعلية المتكوّنة من الفعل والفاعل في قوله (لابدّ من يوم به يظهر نجحك)، فالأصل فيها (لابدّ من يوم يظهر به نجحك)، فالجار والمجرور وتقدّمه يوحي لنا اهتمام الشاعر بهذا اليوم المرتقب الذي يؤمله بالفتح والنصر مفيدا تعجيل النجاح والفتح وانتظارا لهذا اليوم الذي وإن طال لابدّ من مجيئه، فدلالة التخصيص هنا تحمل معاني الأمل، وهذا ما نجده أيضا في البيت الثاني في قوله (وإذا ما ذلك اليوم أتى) فالمركب (ذلك اليوم) قدّم على الفعل دلالة تُفيد أنّ المُتقدّم محطّ الانتظار، لتأميل النفس وترويحها بحضوره، ولقد عرفّ الشاعر (اليوم) بالألف واللام كونه معلوما ومُهمّا لدى السامعين، ولذا قدّم لمكانته، فهذه التخصيصات هي محور اهتمامات الشاعر ومن هنا تتأكّد حقيقة أهميّة السياق.

وإليك مثلا آخر من صور التقديم التركيبي البديع وكيف يمكن أن يساهم في بناء الفكرة وإبراز جماليتها ويساعد في إحداث الخلق أثناء بنائه التركيبي، من خلال تقديم مجموعة من الأبيات بصفة غريبة تُشوِّق النفس إلى الخبر، من ذلك قول الشاعر أحمد سحنون في مطلع قصيدته عن رمضان:

أَيُّ شَهْرٍ قَدْ سَادَ كُلُّ الشُّهُورِ	فَتَجَلَّى فِي حَلَّةٍ مِنْ نُورٍ!!
وَتَوَالَتْ فِيهِ الْفُتُوحُ وَانْجَابَتْ	عَنِ الْكَوْنِ حَاكَّةَ الدَّيْجُورِ
وَالشَّيَاطِينُ صَفَّدَتْ فَهِيَ لَا تَغْوِي	وَتُغْرِي بِكُلِّ إِفْكٍ وَزُورِ
كُلَّ خَيْرٍ فِيهِ يَسِيرُ وَفِعْلُ الشَّرِّ	فِيهِ تَلْفِيهِ غَيْرَ يَسِيرِ
أَيُّ شَهْرٍ غَيْرَ الَّذِي أَنْزَلَ	الْقُرْآنُ فِيهِ فَكَانَ خَيْرَ الشُّهُورِ ¹

فقوله في مطلع القصيدة (أيّ شهر..) إلى آخر الأبيات الخمسة تشويق لنفس القارئ إلى معرفة الخبر، ومعرفة أيّ شهر هذا الذي يعنيه ويصفه بتلك الصفات العظيمة الكريمة ليأتي الجواب في البيت السادس والسابع

¹ - المرجع السابق، ص 298.

بقوله:

رَمَضانَ الَّذِي بِهِ وُلِدَ الإسْلامُ دِينُ الإنْشاءِ والتَّعميرِ
رَمَضانَ شَهْرُ الهِدايَةِ والتَّوبَةِ شَهْرُ التَّحْريْرِ والتَّطْهيرِ¹

فكان لتقديم المسند إليه في تركيبٍ فُدرِّ بخمسة أبيات أثار الفضول إلى معرفة من هو الشهر الذي يقصده الشاعر؟ فجاء البيان بالخبر بعد سلسلة من التشويق للنفس، ليرفع بعد ذلك الإبهام والغيمَ عنها بالإفصاح والإخبار كما هو موضح في البيت السادس والسابع.

إنَّ المُتأملَ في كلِّ ما سبق من تلك التقديمات والتأخيرات وعدولها في تراكيب متنوّعة، يُدرك أنَّها عملية خرقٍ لرتب الكلام المعياري المفترض، تُستبدل من خلالها الأماكن المعهودة بحركة مُبتكرة يتقدّم فيها ما حقّه التأخير، ويُؤخّر فيها ما حقّه التقديم ليبنى منها أسلوباً جديداً تتحوّل معه الدلالة، ((في محاولة وقوفه على عناصر جديدة في الإبانة عن المزايا الفنية للعدول بمعالجته لقضيته الرئيسية في البناء الأصلي للجملة وإمكانيات تجاوزها سعياً لمستويات جديدة في تشكيل التراكيب التي من شأنها الاستجابة للعديد من الدواعي الجمالية))².

يتلخّص من هذه النظرة كفاءة المُبدع - الشاعر- في تجاوز المعهود وذلك بتشكيل أنماط مختلفة من التراكيب الشعرية تُفصح عن مدى مرونة الاستعمال اللغوي، بحيث تفسح مجالاً رحباً من البدائل والخيارات تتولّد من خلالها دلالات جديدة يفتضئها السياق بما يُوقّر قيماً شعرية ما كان للخطاب أن يستفيد منها لولا عدوله عن الأشكال المعيارية.

¹ - المرجع السابق، ص 298.

² - عبد الحفيظ مراح، "ظاهرة العدول في البلاغة العربية (مقاربة أسلوبية)"، ص 44.

4- تراكيب التكرار ودلالاتها:

يُعدُّ التكرار من الظواهر الأسلوبية البارزة في اللغة وهو قديم قدمها، ((من خلال المواقع الكلامية والمواقف التعبيرية للمجتمع البشري، حيث يعد التكرار والانتقال سمات جوهرية في اللغة لفظاً وحروفاً، وأنّ هذه السمات هي المسؤولة عن بقاء اللغة قائمة متميّزة))¹ والتي يُوظفها الشاعر لإثراء القصيدة، فهي ظاهرة من الظواهر الفنية التي تَفْطِن لها البلاغيون، وتنبّهوا إليها أثناء دراستهم لكثير من الخطابات الشعرية، واستطاعوا أن يقفوا على مواطن الجمال فيها، فالشاعر كثيراً ما يلجأ إليها لتكون معولاً وأداة فنية يعتمد عليها في بناء قصائده، ولما كانت هذه الخاصية تُخدم فكرة صاحبها فصدورها يُنبئ عن دوافع نفسية وأخرى فنية له، فالتكرار يُسلط الضوء على نقاط هامة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام الشاعر بها لِتُفضي به إلى دلالة الإلحاح قصد إظهار معنى شعوري معين عند الطرف الثاني، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد المتلقي على حدّ سواء لِيُدرس الأثر ويحلّل نفسية صاحبها.

وقد تنوّعت أضرب التكرار في شعر سحنون، إذ نجده ينتقل من ترديد أدوات لغوية معيّنة ابتداءً بالحرف وانتهاءً إلى الجملة، ويكون في مستواها التركيبي والصرفي، وذلك بسبب ما يمنحه من موسيقى داخلية قد تُعوّض في كثير من الأحيان الإيقاع الخارجي المبني على التفعيلة، وهناك تكرار للكلمات بنفس الحروف ونفس المعنى كما يمكن الإشارة في هذا الموضع إلى التضاد الذي يُعتبر نمطاً خاصاً من التكرار المتضاد حيث يُولّد موسيقى من نوع مختلف تتجم عنه تعارض الوحدات معنوياً، وذلك ما سنوضحه في أمثلتنا بدءاً بالحرف.

¹ د. عثمان بدري، "دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي"، منشورات ثالة، الأبير، الجزائر، 2009، ص 75.

1- تكرار الحروف:

- **تكرار حرف المد:** يلجأ الشاعر إلى تكرار حروف المدّ بأنواعها الثلاثة: الهمزة (أ)، والواو (و)، والياء (ي)، وقد تحصل في نص واحد تَربط الألفاظ والجمل وقد تكون في نصوص مختلفة تحمل دلالات واحدة أو متقاربة في معانيها، وذلك ابتغاء تحقيق فائدة إيحائية عميقة سُميت: ((بالتكرار اللاشعوري الذي يُغني الأديب عن عناء الإفصاح المباشر عن مدى كثافة الذروة العاطفية))¹، فقد كان لِقرب البحر الأثر العميق في نفسية الشاعر الذي جعله يُفضي له بسرّه في قوله:

يَا صَامِتًا يَتَكَلَّمُ	وَضَاحِكًا يَتَأَلَّمُ
وَيَا حَظِيْبًا بَلِيْعًا	وَمُعْرَبًا وَهُوَ أَعْجَمُ
وَمَانِحًا كُلَّ سِرِّ	لِشَاعِرٍ يَتَرَمَّمُ
يَا رَاضِيًا مُطْمَئِنًّا	وَسَاخِطًا يَتَبَرَّمُ
وَيَا حَايِمًا وَقَوْرًا،	وَتَائِرًا لَيْسَ يَرْحَمُ
يَا شَادِيًا يَتَغَنَّى!	وَشَاكِيًا يَتَظَلَّمُ
يَا مُودِعًا كُلَّ لُغْزٍ	يَا حَاوِيًا كُلَّ مُبْهَمٍ
يَا بَحْرُ يَا إِفْءَ رُوحِي	وَأُنْسِيهَا حِينَ تَسَامُ
نَجْوَاكَ دُنْيَا خِيَالِي	إِذَا دَجَا اللَّيْلُ خِيَمَ
وَفِي هُدُوْعِكَ سِرِّ	مِنَ الْحَقِيْقَةِ أَعْظَمُ
يَا بَحْرُ حَسْبُكَ أَنِّي	بِكُلِّ مَا فِيكَ مُغْرَمٌ ²

¹ - نازك الملائكة، "قضايا الشعر العربي المعاصر"، ص 253.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 1، ص 32، 33.

يختلف نمط التكرار من شاعر لآخر، ومن اتجاه إلى آخر، ونحن نقرأ الأبيات نرى طغيان حروف المدّ على القصيدة وخاصة الألف في قوله: (يا، صامتاً، ضاحكاً، يتألم، خطيباً، بليغاً، معرباً، أعجم، مانحاً، شاعر، راضياً، مطمئناً، ساخطاً....).

يُعتبر التكرار نوعاً من الإلحاح على جهة هامة من العبارة، يعتني بها الشاعر أكثر ممّا سواها ليُجسّد معاني ذات قيمة نفسية وفنية، ومن خلال الجدول التالي يتبين لنا صحة ما ذكرناه محاولين رصد نماذج التكرار في القصيدة على النحو كالتالي:

الحروف المستعملة في قصيدة "مناجاة البحر"					
الحروف	عددتها	الحروف	عددتها	الحروف	عددتها
الألف (أ)	49	الزاي (ز)	2	الفاء (ف)	3
الباء (ب)	10	السين (س)	7	القاف (ق)	3
التاء (ت)	8	الشين (ش)	3	الكاف (ك)	8
الثاء (ث)	1	الصاد (ص)	1	اللام (ل)	11
الجيم (ج)	4	الضاد (ض)	2	الميم (م)	10
الحاء (ح)	10	الطاء (ط)	3	النون (ن)	9
الخاء (خ)	3	الظاء (ظ)	2	الهاء (ه)	7
الدال (د)	5	العين (ع)	6	الواو (و)	19
الراء (ر)	14	الغين (غ)	4	الياء (ي)	34

نلاحظ عبر الأمثلة المقدّمة في الجدول من تكرار الحروف أنّ هذه الظاهرة الأسلوبية متميزة وظاهرة على سطح النص.

فتكرار وترجيع بعض الحروف والتزام الشاعر بها يُنبأ عن حالة نفسية متأزّمة مرّ بها من الوحدة والضيق والضجر والمقت، حيث أنها قدّمت لنا نغما جعله مُحَمَّلًا بإيقاعية خاصة، حيث تُعمدُ حروف المدّ المكرّرة إلى تشكيل إيقاع خاص محمّل بالآهات والآلام المُناجية التي تُلفت سمع المتلقي، وتُقدم جمالية خاصة للنص مع إحداث عنصر الالتفاتة.

لقد دألت أسلوبية الالتفات عند سحنون بالرجوع والعدول عن مخاطبة النفس إلى مخاطبة البحر ومناجاته ((ما يُمكن لها في نفس المتلقي حيث يواجه بالحقيقة بعيدا عن الإحراج))¹، ليعني بذلك إلباس الخطاب دلالة موحية مرجوة منه.

إنّ هذه السلسلة من الحروف المدية (أ، و، ي) تُكشف عن المأساة التي يعانها الشاعر من الوحدة والعزلة والتي ألجأته إلى تكرارها لتضعه بين يدي فكرته الإيحائية فتصبح فاعلة في تجربته، كما نسجّل أنّ التكرار عند أحمد سحنون جاء مختلفا من قصيدة إلى أخرى فمثلا في قصيدة "يعزُّ عليّ أنّي لا أراك" يقول فيها:

وَهَلْ مِثْلُ الشَّبَابِ أَدَاةُ شَعْبٍ	لِمَجْدٍ قَدْ سَمَى فَوْقَ السَّمَاءِ؟
وَهَلْ مِثْلُ الشَّبَابِ أَدَاةُ حَرْبٍ	إِذَا هَتَفْتَ بِمَسْعَرِهَا دَرَاكَ
شَبَابُكَ بَاتَ لَا يَعْنِيهِ شَيْءٌ	- وَحَقَّكَ - غَيْرَ شَيْءٍ قَدْ عَنَّاكَ
وَأَصْبَحَ فَارِسُ الْهَيْجَاءِ يَمْضِي	مَضَى السَّهْمُ يَرْمِي مَنْ رَمَاكَ
سَيْرْخُصُّ فِي افْتِدَائِكَ كُلِّ غَالٍ	وَيَدْفَعُ كُلَّ سُوءٍ قَدْ عَرَاكَ
وَيَرْخُصُّ عَن جَبِينِكَ كُلِّ عَارٍ	وَيَنْفِي كُلَّ ضَيْمٍ عَن حِمَاكَ ²

¹ - عبد الحفيظ مراح، "ظاهرة العدول في البلاغة العربية (مقاربة أسلوبية)"، ص 108.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د 1، ص 94.

نجاح الشاعر في التكرار كامن في تسليط الضوء على نقطة حساسة تكشف عن اهتمامه وتعلقه بها، وهي المتمثلة في تمسُّكه بالحرية مهما كانت الظروف، ومهما تعدّدت وسائل الحرمان والفقد، فإنَّ أوَّل ما يُلاحظ في هذه المقطوعة مدى تشابك الحروف المكرّرة واندماجها مع بعضها البعض، وبذلك نراه من خلال هذه الكلمات ومشتقاتها المتكررة، يثير في نفوس الشباب الحماسة ليزدادوا تمسُّكا بحقهم في الحرية، فتأمّل في قوله: (الشباب، شبابك)، (لا يعنيه، عناك)، (يمضي، مضى)، (يرمي، رماك)، (سيرخص، يرخص)، (عار، عراق).

إنَّ الحروف المكررة تحمل دلالات متشابهة ومتقاربة تُؤهل المعنى وتزيد العبارة غناءً تحمل من خلالها شحنات توتريّة معيَّنة نابعة من عمق الكلمة، حيث جرسها يتكرر ويتردّد ممّا قدّم جمالية خاصة ومظهرًا أسلوبياً زيّن النص كقوله: (دراك، عناك، رماك، عراق، حماك) فهذه الألحان والذبذبات الموسيقية المترددة في كل مقطع تكشف لنا الطريق إلى المعنى المدمر الذي جاء استجابة لعاطفة عارمة وانفعال حاد، ومن ثمّ تنتقل الشحنة الشعورية إلى المتلقي ليحمل الروح نفسها، فأصبح التكرار فاعلا في تجربة سحنون الشعرية، إذ يهدف من خلاله إلى تعميق الإحساس بعودله عن الصيغ المألوفة إلى عناصر ووضعيات أخرى مختلفة ((وقد يستطيع هذا الأسلوب أن يُغني المعنى، ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يُسيطر عليه سيطرةً كاملة، ويستخدمه في موضعه))¹، ليصل في الأخير إلى المتلقي ويرسخ في وجدانه.

¹ - نازك الملائكة، "قضايا الشعر العربي المعاصر"، ص 230، 231.

2 - تكرار الضمائر:

للضمائر الدور البارز في التعبير عن المكونات، غايتها في ذلك تكثيف المعنى والتركيز عليه، فرغم ضالة حجم الضمائر، فإنها قد تتستر ليُشار بها إلى ما لم يُصرَّح بذكره، فقد تأتي لِتحيل على معنى الغياب والحضور الشعري في النص بالإضافة إلى مشاركتها في المعنى، ولذلك نجد الشاعر أحمد سحنون يُكرّر ضمير المتكلم في معرض أدائه للحج وهو مقيم بأرض الحرمين ليؤكّد دلالة حضوره في قوله:

أَنَا "فِي مَكَّة" مَهْدَ الْهَدَى؟	وَبِلَادِ الذِّكْرِيَّاتِ الْخَالِدَاتِ
أَنَا فِي يَقْظَةٍ أَمْ حُلْمٍ!	أَصَحِّحُ أُنِّي فِي "عَرَفَاتٍ"؟
أَنَا أَمْشِي عَلَى الْأَرْضِ الَّتِي	كَانَ يَمْشِي فَوْقَهَا خَيْرُ الْهَدَاةِ؟
أَنَا أَنْشُقُ رِيحَ الْمُصْطَفَى؟	أَنَا الْآنَ بِأَرْضِ الْمُعْجِزَاتِ؟
أَنَا فِي "زَمَزَمَ" أَشْرَبُ مِنْ	خَيْرِ مَاءٍ قَدْ سَقَى خَيْرَ لَهَاةٍ؟ ¹

إنّ تكرار هذه الضمائر ليُحيلنا إلى حالة الدهشة حيال الموقف الذي يعيشه الشاعر ويحياه، ويُعبّر فيه عن مدى انكسار القلب شوقاً لحظة اللقاء، فلم يكتفي بذلك فحسب بل استعان بهمزة الاستفهام مع الضمير (أنا) وكأنّه يَشُكُّ في وجوده على الأرض التي يَطأ عليها - مَكَّة أرض الرسالة - .

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د 1، ص 234.

ثم يأتي ضمير المخاطب المفرد (أنت) المتكرر في قصيدة (أنت) والذي جاء فيها ضمير المخاطب متنوعا بين الظاهر المنفصل والظاهر المتصل، في قوله:

أنتَ جَمالُ الكَوْنِ في نَاطِري	لَولِئكَ لَمَ أبصِرُ جَمالُ الوُجُودِ
أنتَ أريجُ الخُلدِ في خَاطِري	لَولِئكَ لَمَ أعرفُ مَعانِي الخُودِ
أنتَ سَماءُ الوَحْيِ للشَّاعِرِ!	يَنهَلُ مِنها كُـلَّ مَعنى شُرُودِ
أنتَ لَذيذُ النِّومِ للسَّاهِرِ	قَدَ دَادَ عَنهُ الهَمَّ طَعَمَ الهُجُودِ
أنتَ وَجيبُ الحُبِّ في خَافِقي	لَولِئكَ لَمَ يَعرِفُ فُؤادِي العِرامُ ¹

تبدو سيطرة سلسلة الضمير المنفصل (أنت) واضحة المعالم، ثم إنَّ في انتقاله إلى شكل آخر متصل من تكرار (لولاك) الدور الهام في اتساع دلالة التوكيد لدى الشاعر، حتى غدا أحد مفاتيح شخصيته. ((و لكي تكشف عن روح شاعر ما أو عن همومه الكبرى على الأقل، فإنه ينبغي علينا أن نبحث عن الكلمة أو الكلمات الأكثر ترددا، فتلك الكلمة هي التي تفصح عما يشغله))²، لتؤكد أهمية التكرار في دلالة الخطاب الأدبي الفني.

3 - تكرار الدواخل:

يقصد بها كل أدوات الربط في الكلام، للتفصيل والإيضاح كحروف الجرِّ وأدوات الشرط والاستفهام وغيرها وكل ما من مهامه الربط والتفسير والتفصيل والإيضاح، وقد عنى الشاعر أحمد سحنون باستخدام هذه الدواخل وفق ما تقتضيه حالته الشعرية كلُّ حسب أغراضه المتنوعة.

¹ - المرجع السابق، ص 65، 66.

² - د. عثمان بدري، "دراسات تطبيقية في الشعر العربي"، ص 77.

لقد رسمت حروف الجر شاعرية أحمد سحنون أثناء توظيفه لها، كما جاء في قوله:

مِنْ هُنَا مِنْ سَاحَةِ الْمَجْدِ وَأَفْقِ الْعَظَمَاتِ
مِنْ هُنَا مِنْ بَاحَةِ الضَّادِ وَأَرْضِ الْمُعْجَزَاتِ!!
مِنْ سَمَاءِ الْعَدْلِ وَالْحَقِّ وَمِنْ دُنْيَا الْهُدَاةِ
مِنْ رَوَابِينَا مِيَادِينُ الْفِدَى وَالتَّضْحِيَّاتِ!
مِنْ هُنَا مِنْ مُتَقَى الْأَبْطَالِ مَهْدُ التَّوَرَاتِ!
مِنْ حِمَى الْمَلِئُونَ وَالنَّصْفِ الصَّنَائِدِ الْأَبَاةِ¹

جاء تكرار حرف الجر (من) جليًا واضحًا في أبياته ليبيدي لنا تعلقه الشديد بالمكان الذي يعيش فيه، تعلقًا جعله يلحق صفات الحُسن به من (المجد والعدل والحق وأرض الشهداء والأبطال الهداة)، أمّا في حديثه عن المسجد ودعوة الناس إليه تكرر حرف الجرّ مناسبةً للمكان الذي تهوي إليه أفئدة المصلين قوله:

تَعَالَوْا سِرَاعًا إِلَى الْمَسْجِدِ إِلَى مُلْتَقَى الرُّكْعِ السَّجْدِ!
إِلَى مُنْتَدَى النَّخْبَةِ الصَّالِحِينَ إِلَى مَبْتَعَى الخُشْعِ الْهُجْدِ!
إِلَى مَشْرِقِ النُّورِ لِلتَّائِهِينَ يَبِيدَاءَ فِي غَيْهِبِ أَسْوَدِ!
إِلَى عَرَصَاتِ الْهُدَى وَالتَّقَى إِلَى مُرْتَقَى الْمَجْدِ وَالسَّوْدِ
فِيَا أَيَّهَا الْأَنْفُسُ الظَّامِنَاتِ إِلَى الْمُنْهَلِ الطَّيِّبِ الْمَوْرِدِ²

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د 1، ص 186.

² - المرجع نفسه، ص 132.

تكرار حرف الجر (إلى) دليل منه على مكانة هذه الأداة التي جاءت للتعبير عن قدسية المكان الذي هو ملتقى الركع ومنتدى الصالحين ومبتغى الهجد ونور التائهين، فتكراره هذا أحدث انزياحا في سياقات النص الذي كان يتحوّل فيه الشاعر ويتقلّب من سياق إلى آخر حسب متطلبات التعبير، والالتفات في مجال الضمير الذي أخذ صورا مختلفة مغايرة من الخطاب إلى الغيبة إلى المتكلم في قوله (تعالوا سراعا إلى المسجد) من سلسلة مخاطبته للوافدين إلى هذا المكان المقدس لينتقل بعد ذلك إلى الغيبة في قوله (إلى عرصات الهدى والتقى) ثم لتتكرّر السياقات بين المتكلم لجميع المخاطبين والمتكلم المفرد في قوله:

فِيَا أَيَّهَا الْأَنْفُسُ الظَّامِنَاتِ إِلَى الْمَهْلِ الطَّيِّبِ الْمَوْرِدِ
وَأَخْرَجَ جَيْشَ الْغُرَاةِ الْهُدَاةِ إِلَى اللَّهِ مِنْ كُلِّ مُسْتَأْسِدٍ¹

إنّ هذا التحول في تكرار الضمائر لا يمكن ((أن يكون من أجل المخالفة فحسب، فهي غير كافية لتوليد الشاعرية))²، بل هي العلاقة بين الشاعر وحالته الشعورية والتي يمكن أن تصور لنا صورته الداخلية، وإليك مثلا آخر في صورة التكرار (للبياء) في حديثه عن وحشة الدنيا بغير صديق قائلا:

مَا أَوْحَشَ الدُّنْيَا بَعِيرَ صَدِيقٍ وَلَوْ أَنَّهَا تُعْرِي بِحُسْنِ بَرِيقٍ
إِنَّ الْحَيَاةَ بِلَا صَدِيقٍ مُخْلِصٍ كَالسَّجْنِ حَفًّا بِظِلْمَةٍ وَبَضِيقٍ
وَأَنَا أَحْمَدُ اللَّهِ فُرْتُ بِأَخْوَةٍ كُلُّ أَخُو وَدٌّ أَبْرٌ وَثِيقٌ!!
كَالرَّوْضِ بِاسِمًا بَعِيرٍ تَكْفٍ كَالشَّمْسِ شُعَاعًا بَعِيرٍ حَرِيقٍ³

¹ - المرجع السابق ، ص132.

² - سليم سعداني، "الإنزياح في الشعر الصوفي - رانية - الأمير عبد القادر نموذجاً"، رسالة الماجستير، جامعة ورقلة، 2009-2010، ص 121.

³ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 1، ص289.

إنّ إحصاءنا لحرف الياء والذي قدرناه في عشرة مواضع لتعطي النص نغما صوتيا خاصا والذي يؤكّد لنا معنى المحبة والإخاء التي كان يقصدها الشاعر والذي يضاده من معاني الضيق والوحشة دون صديق وفي.

وقد كثر استعمال حروف الاستفهام في أشعار سحنون والتي جسّدت حيرته وقلقه على بلاده جعلته يرددّها ويكررها قائلا:

هَلْ فِيهِ خَيْرٌ يُؤْمَلُ؟	عَامٌ جَدِيدٌ يَقْبَلُ
وَمِنْ هَئَاءٍ يَشْمَلُ؟	هَلْ فِيهِ مِنْ فَرَحٍ يُتَّاحُ
عَلَى الْبِلَادِ تَحَوَّلُ؟	هَلْ فِيهِ لِلْكَرْبِ الْمَنِيخُ
تَحَرَّرَ وَتَحَلَّلُ؟	هَلْ فِيهِ مِنْ ذَلِّ الْقَيْودِ
هَلْ فِيهِ يَسْكُتُ مِعْوَلُ؟	هَلْ فِيهِ يَرْجِعُ مُبْعَدُ
حَقًّا وَيَخْذَلُ مُبْطَلُ؟	هَلْ فِيهِ يُنْصَرُّ طَالِبُ
مِنْ ثَوَابٍ يُجْزَلُ؟ ¹	هَلْ لِلْمَكَافِحِ فِي "الْجَزَائِرِ"

إنّ توالي هذه الاستفهامات الواحدة تلو الأخرى لدليل على مدى قلق الشاعر وتوتره المشهود من خلال سلسلة الاستفهامات المكررة طلبا للتصديق على ما يستفهم عليه، ((حيث يرى أحد الدارسين أنّ الاستفهام هو حركة بنائية، وتعبير عن واقع فكري ونفسي ينمّ عن اللبس والحيرة))² ، فتوظيف التكرار من خلال الأداة (هل) أظغى على كل النص وأصبغه بطابع الحيرة والإبهام على المستقبل الجديد، وهل فيه من الأمل والهناء المرجو للبلاد التي عاشت سنيًا من القهر والظلم والعدوان.

¹ - المرجع السابق، ص 114.

² - نصر الدين بن زروق، "البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة - دراسة تطبيقية على ديوانه -"، دار الوعي، الجزائر، ط2، 2012، ص 253. ويُنظر "في النقد والأدب"، لد. إلبا حاوي، ج4، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 245.

فخوفه ظهر باديا بحرف الاستفهام والتي قدّمها بشكل خاص جعلتها محملة بموسيقى صوتية متميزة ، تلفت أذن السامع وتلقي بشحنتها العاطفية عليه، تجعله في الأخير يشارك الشاعر شعوره ويقاسمه الخوف والقلق، كما يعدُّ حرف النداء واحد من الحروف التي استعملها الشاعر في ديوانه بشكل لافت والذي تكرر كم من مرة في شعره، لمحاولة إسماع المنادى صوته، وإليك صورة من صور الشوق وهو ينادي أرض ميلاد النبي محمد - صلى الله عليه وسلم - بقوله:

يا أرضَ ميلادِ النبيِّ مُحَمَّدٍ	بُورُكْتِ مِنْ أَرْضِ وَمِنْ مِيَادِ
يا مَنْبَعَ التَّقْوَى ويا أَفْقَ العُلَى	يا مَنْبَتَ الآبَاءِ والأَجْدَادِ
يا زِينَةَ الدُّنْيَا ويا نَبْعَ الحَجَى	يا مُلتَقَى العُبَّادِ والزَّهَّادِ
يا سِرّاً أعماقِ الوُجُودِ ولَبَّهْ	ومَنَارَ التَّوَجُّهِ والإرْشَادِ
يا غُرَّةَ التَّارِيخِ يا رُشْدَ النُّهَى	يا مَطْلِعَ الإيْجَادِ والإمْدَادِ
يا مَوْطِنَ الحَرَمَيْنِ يا مَهْدَ الهُدَى	يا مَشْرِقَ النُّورِ المُبِينِ الهَادِي ¹

من خلال هذه الأسطر نلاحظ تكرار أداة النداء (يا) للبعيد في أوجه عديدة مختلفة وهي تصبُّ في منبع واحد متمثل في نداء أرض ميلاد النبي محمد - صلى الله عليه وسلم - ، هذا الانتظام في مواقع النداء ودقّة الحركات والسكنات لهو عنصر من عناصر الإبداع الشعري الذي ينقل لنا تجربة الشاعر وعنايته بالنسق الموسيقي المتوازن، فبواسطتها يمكن للشاعر أن يُبلِّغ إلى غيره ما يؤمن به من أحاسيسه وأفكاره، تأثيراً في النفس أشبه ما يكون بسحر السمع.

¹ - أحمد سحنون ، "ديوان الشيخ أحمد سحنون " ، د2 ، ص 354.

فقد آليت أن أختار هذه المقاطع الرائعة المستوحاة بطريقة بديعة وكأنها نُسجت نسيجا صوتيا وشاحيا ((وكانّ هذه الطريقة مستوحاة من طبيعة الموشّحات الأندلسية التي برع فيها الخطيب الأندلسي))¹ ، هذا التبادل في حركة مواضع الأداة (يا) وتكرارها أعطى موسيقى منسجمة بداية من توظيفه لهذا الحرف في البيت الأول مرة واحدة ثم ترديده في البيت الثالث و الرابع ثلاث مرات ثم ليرجع ويكررها في البيت الرابع مرة واحدة وليعود في البيت الخامس والسادس إلى ترديدها ثلاث مرات، ((تعود تلك اللحظة الإيقاعية السانحة، والتي يجسدها الشاعر إلى بيت، والموسيقار إلى نغمة معزوفة: إلى تطلع إلى التأثير الجمالي في المتلقي أساسا في أداء خارجي يتدفق على القريحة المتحفزة فتنشق وتنشط))² ليشكل لنا في الأخير إيقاعا صوتيا متناغما تارة يصعد وتارة ينخفض بشكل متوازن، وإليك هذا الرسم البياني لهذه الأبيات الستة وموقع أداة النداء فيها:

- | | | |
|----------|----------|-------------|
| _____ | _____ | 1 - يا |
| _____ يا | _____ يا | 2 - يا — يا |
| _____ يا | _____ يا | 3 - يا — يا |
| _____ | _____ | 4 - يا |
| _____ يا | _____ يا | 5 - يا — يا |
| _____ يا | _____ يا | 6 - يا — يا |
| _____ | _____ | 7 - يا |
| _____ | _____ | 8 - يا |

¹ - عبد المالك مرتاض، "معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين"، ص 161.

² - عبد المالك مرتاض، "الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور"، دار هومة، الجزائر، 2005، ص 210.

ليختم البيتين في آخر القصيدة بأداتين منخفضتين للنداء يحملان معاني الأمل والتمني والنصح والإرشاد بقوله:

يَا لَيْتِي مَا غَبْتُ عَنْكَ فَإِنْ أُمْتُ كَانَتْ هُنَاكَ مُنِيَّتِي وَرُقَادِي
يَا أُمَّةَ الْأَمْجَادِ لِمَا تَتَخَلَّفُوا عَنْ أَنْ تَزُورُوا مِنْبَتَ الْأَمْجَادِ¹

4- تكرار الكلمات:

لقد حظي التكرار للكلمات بالتقدير في المواطن التي تدعو الحاجة فيها إلى استخدامه، فلا شك أنّ في تكرار الكلمات ميزة فنية محفوفة بالغموض والالتباس تحيلنا إلى معنى آخر، وذلك دليل شدة اهتمام صاحبها بها، ((فاستثمارها الفني لا يقتصر على ضرورة خلق إيقاع موسيقي معين فحسب، وإنما تجاوز ذلك إلى مكن ومحتمل هوية المعنى الشعري الذي تتميز به المخيلة الشعرية))²، فمن الطبيعي أنّ لكل كلمة وظيفتها وميزتها داخل النص الذي يُألفه صاحبه، لذا نجد تكرارها خروجاً عن المألوف المعتاد عليه في التركيب، وفي هذا الإجراء الأسلوبي ما يصنع المفاجأة ويبعث الاستفزاز الذي يجعل محصلة تلقيها يختلف بين مستويات العمق والسطحية.

وقد لجأ سحنون إلى هذا النمط في كتاباته الشعرية فكأنما يهدف إلى المعاصرة بانتهاج هذه الظاهرة، فهو يكرر الأسماء تارة والأفعال تارة أخرى.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د 2، ص 354.

² - د. عثمان بدري، "دراسات تطبيقية في الشعر العربي"، ص 74.

ونقف على هذا النوع من التكرار الرائع في قوله عن الموت والحياة:

أَفْطَعُ الْأَشْيَاءَ أَنْ الْمَوْتَ آتٍ إِنَّهُ يَأْتِي لِإِنْهَاءِ حَيَاتِي
 أَيَّ شَيْءٍ مُفْرَعٌ كَالْمَوْتِ أَمْ أَيَّ شَيْءٍ هُوَ أَعْلَى مِنْ حَيَاتِي
 يَا حَيَاتِي أَنْتِ يَوْمًا تَنْقُضِي مَا الَّذِي يَبْقَى إِذَا ضَاعَتْ حَيَاتِي؟
 غَيْرَ أَنِّي إِنْ أَكُنْ أَعْدَدْتُ مَا فِيهِ خَيْرٌ لَمْ تَكُنْ ضَاعَتْ حَيَاتِي
 فَحَيَاتِي هَذِهِ مَرْحَلَةٌ لِحَيَاةٍ هِيَ خَيْرٌ مِنْ حَيَاتِي
 وَحَيَاةُ الْتَقِي فِي ظِلِّهَا بِاللَّهِ، هِيَ وَاللَّهُ حَيَاتِي¹

إن ترديد كلمة (حياة) على طول القصيدة التي فُدرّ عددها بعشر مرات في الأبيات، والتي نسبها إليه ثمانية مرات بقوله (حياتي)، لدليل على حرصه وحبه لهذه الحياة، لتكون في النهاية النواة الرئيسية للنص التي تؤكد مكانتها البارزة في نفسه، بينما نجده يردفها بترديد كلمة (الموت) مرتين ويتبعه بمعانيه أربع مرات (إنهاء، تنقضي، إذا ضاعت، لم تكن ضاعت).

إنّ جمالية التكرار تُطلق أساساً من خلال مظاهره التركيبية الزائدة عن المؤلف والتي تُحدث علامات تستقطب دلالات فنية أخرى، فكلما تكرر اللفظ أفاد بزيادته، ((إنّ لكل كاتب كلمة مفضلة يكثر ترديدها في أسلوبه وتكشف - على نحو غير مباشر - عن بعض رغباته الدفينة، وعن بعض نقاط الضعف عند من يستخدمها))²، فالشاعر سحنون يؤكد على قضيتين مهمتين يشغلانه وهما (الموت والحياة) غير أنّ ما زادنا فهما وغوصاً في أغوار شخصيته هو ميله لتكرار كلمة (الحياة) أكثر من (الموت) ونسبتها إليه في مواطن عديدة إيذاناً منه بأفضليتها.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 60.

² - د. عثمان بدري، "دراسات تطبيقية في الشعر العربي"، ص 77.

كما نشير إلى ظاهرة أخرى ليست حاضرة في كل القصائد اعتمدها الشاعر إضافة إلى التكرار، تكرر التضاد، إذ ((تعمد الأضداد على متابعة النص، وما يُشكّل عنها من علاقات، حيث تتحرك في تواتر متجاذب وكأنها شبكة تتتابع خيوطها وتتبادل مواقعها وتتشابك تطريزاتها على حسب النص))¹، ليكون تكرر هذا النوع حركة فنية وثنائية نوعية تتبادل فيها الأطراف.

وقد لاحظنا حضور هذه الظاهرة في القصيدة، فتضاداً (الموت والحياة) هما صورتان لعالمين متعاكسين في مختلف الصفات، بناءً على ما يحملانه من موجودات وأفكار متعاكسة متضادة، وقد جنح الشاعر إلى هذا ليخلق نوعاً من الصراع النفسي له ولسامعيه والذي يُحدث توتراً مما يُؤدّ خوفاً وإيقاعاً خاصاً يشعر به المتلقّي وهو يُقابل بين هذين العالمين - المشهود والغائب - ، هذه الحقيقة التي شَيّبت المستعدين لها فضلاً عن بقية الخلق الآخرين لما فيها من المآل الذي ينتظره كل أحد، ولهذا أقسم الشاعر على أنها الحياة الحق بقوله:

وَحَيَاةٌ أَلْتَقِي فِي ظِلِّهَا بِالْأَهْيِ، هِيَ وَاللَّهِ حَيَاتِي²

أما صور تكرر الفعل، يقول الشاعر:

بَكَيْتُ وَلَمْ يُشْفِنِي مَا بَكَيْتُ عَلَى كُلِّ مَيِّتٍ خَلَا مِنْهُ بَيْتُ

عَلَى هَدْمِ كُلِّ الَّذِي قَدْ بَنَيْتُ وَمَا ضَاعَ مِنْ كُلِّ مَا قَدْ حَوَيْتُ

بَكَيْتُ عَلَى كُلِّ دُنْبٍ جَنَيْتُ! بَكَيْتُ عَلَى خُطَوَاتِ مَشَيْتُ!

بَكَيْتُ عَلَى أَنْتِي قَدْ سَعَيْتُ!! إِلَى كُلِّ مَا رُمْتَهُ وَاشْتَهَيْتُ

لِذَا قَدْ بَكَيْتُ وَيَا مَا بَكَيْتُ وَلَمْ يُشْفِنِي كُلِّ مَا قَدْ بَكَيْتُ³

¹ - كوداد ميلود خليفة، "البنى الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر"، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، دت، ص 104.

² - أحمد سحنون، "ديوان أحمد سحنون"، د2، ص 60.

³ - المرجع نفسه، ص 365.

يزيد تكرار الفعل تأكيدا على الحدث في زمانه بمعنى الفعل نفسه، وانطلاقا من أسلوبه باعتباره اختيارا وتميزا على النص، فالمتلقي يتلقف تكرار الفعل الماضي (بكيت) بشكل واضح، يرى في توظيف الشاعر له تألمه وتوجّعه على أمور مضت ومرّت عليه لم يتمكن من السيطرة عليها ولا تجاوزها، فعمد إلى هذه (البكائية) دلالة على ما كان في وجدانه من حرقه ولوعة وحزن، تمثلت في فعل (بكيت) الذي يثبت مرارة الموقف وقتامته محاولة منه في معالجة الحزن القائم في قلبه.

5- تكرار الجملة:

تأتي كل جملة من جمل الكلام مفيدة مستقلة بنفسها، وقد يكون لتكرارها - سواء كانت تامة أو مجزوءة - الزيادة الفنية للنص وهي بهذا المعنى تكشف عن مدى اهتمام الشاعر بها ((مما يعطيها دلالة خاصة، ورمزا معينا، مما يدفع الأديب إلى تكرار الحالة النفسية التي يكون عليها))¹، كما جاءت في قول الشاعر في قصيدته (الله أكبر):

"الله أكبر" آية التوحيد فَعَدْتُ تُرَدُّدُ أَيَّمَا تُرْدِيدِ

"الله أكبر" أصل كل حقيقة "الله أكبر" في الحياة نشيدي

"الله أكبر" كم أقضت مضجعا وقضت على مستهتر عريدي

"الله أكبر" قوة كم دمرت من صرح بغي للطعّة مشيد

"الله أكبر" حصن كل مجاهد وعتاده للنصر والتأييد

"الله أكبر" بلسم لجراحنا ودواء داءٍ للألام مُبيد

"الله أكبر" قوثنا وطعامنا وصلائنا ونشيدنا في العيد

"الله أكبر" ذكرنا وشعارنا وهتافنا لله بالتمجيد²

¹ - محمد ناصر بو حجام، "السخرية في الأدب الجزائري الحديث 1925-1962"، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 2004، ص 4428.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 375.

إنّ توالي هذه الجمل الاسمية ليجرز مكانة الممدوح وفضله في نفس الشاعر ما جعله يُكرّرُ في كل بيت، فتمركز الجملة في الصدارة يجعلها ركيزة أساس في الأبيات ودلالة على اعتزاز سحنون بإسلامه، فهو لا يخجل من ترديد هذه العبارة ولا يمل من تكرار هذا الشعار (الله أكبر) كما جاءت ((وسيلة للكشف والتوضيح والتأكيد....))¹، ويرجع هذا الإلحاح منه إلى الطابع العاطفي الانفعالي الذي يؤثر فيه بشكل واسع في كتاباته ومصادر استلهام الدين الإسلامي بأسمى معانيه، أمّا عن فقد الشيخ عبد الحميد بن باديس يقول الشاعر سحنون :

مَاتَ بِنُ بَادِيسِ حَادِي أُمَّةِ الْعَرَبِ إِلَى الْمَعَالِي وَحَامِي دَوْلَةِ الْأَدَبِ
 مَاتَ بِنُ بَادِيسِ يَا لِلْمُسْلِمِينَ فَكَمْ دَهَى الْجَزَائِرِ فِي ابْنِ صَالِحٍ وَأَبِ
 مَاتَ بِنُ بَادِيسِ سَيْفَ الْعَرَبِ وَاحْرَبَا مَنْ لِّلْعُرُوبَةِ بَعْدَ السَّيْفِ بِالْعَلْبِ؟
 مَاتَ بِنُ بَادِيسَ لَمْ تَقُلْ عَزِيمَتُهُ مِنْ النَّضَالِ وَلَمْ يَسَأَمْ مِنَ الدَّابِ²

فالشاعر كما نستخلص من هذه الفقرة التي كتبها وهو يرثي صديقه ورفيقه الشيخ (بن باديس) يبدأ كلامه بوقع الفعل (مات) عليه وكأئنّه لم يستوعبه بعد، حيث جاء هذا التكرار للجملة الفعلية ((في سياق شعوري كثيف يصل إلى درجة المأساة..))³، هذه الأوصاف المتتالية التي وُصف بها الشاعر تحمل معاني الرفع والعلو لتدلّ على حالته النفسية المتأزمة التي مرّ بها، ملؤها الحزن والحسرة والحرقة الشديدة على فراق صاحبه.

¹ - عمر بوقرورة، "الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث 1945-1962"، منشورات جامعة باتنة، د ط ، د ت ، ص 230.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د 1 ، ص 239.

³ - محمد ناصر بو حجام، "السخرية في الأدب الجزائري الحديث 1925-1962"، ص 428.

فلم تتمكن العبارات من إخراج ما في قلبه من كمد وحسرة، ليكون تكرار اسمه في كل مرة وذكر أوصافه دليلاً على مكانة هذه الشخصية الفذة لديه، ولتكشف أيضاً عن مدى حجم هذه المأساة وثقلها عليه ولتنتقل شرارتها إلى كل محب طليح من لغة الشاعر الحزين الجريح.

6- تكرار اللازمة:

تُعَدُّ اللازمة بنية لغوية متكررة تساهم في إثراء النص الشعري إيقاعياً ومعنوياً، ((فاللازمة المترددة - حسب هذا الوصف - تدخل في "فن الموسيقى" أي في "محسوس" و"مدرك" المكون الزمني، منها أي مدرك آخر، ولكن وقع الزمن في الموسيقى يخضع للغة الموسيقية، متمثلة في الذبذبات والألحان المتماوجة صعوداً ونزولاً وتوسُّطاً، في حين أنّ وقع الزمن في الشعر يعاد إنتاجه وإخراجه في اللغة، مَحْكِيَةً أو مَكْتُوبَةً))¹، فهي مزدوجة الوظيفة من جهة ما تُقدِّمه من إيقاع مختلف للنص يضاف إلى إيقاع التفعيلات المختلفة في شكل نغم أساسي يحكم الأبيات الشعرية من بدايتها إلى نهايتها، ومن جهة أخرى يقدم تشكيلاً تركيبياً خاص يعكس أهميته ودوره في توليد دلالات خاصة.

¹ - د. عثمان بدري، "دراسات تطبيقية في الشعر العربي"، ص 79.

وفي هذا الصدد يُعتبر تكرار اللازمة مفتاحاً لفهم النص على محورية حركتها في القول الشعري، وفي الوقت نفسه نستطيع أن نكشف عما يدور بخلد الشاعر المبدع من ذلك ما بدى جلياً عند سحنون وهو يكررها في حدود الجملة فأصبحت ضرباً من الالتزام في قوله عن ذكر الله :

تَضِيقُ بِي الدُّنْيَا فَأَفْرَعُ لِلذِّكْرِ وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اللَّهِ أَرْحَبُ لِلصِّدْرِ؟

وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اللَّهِ أَشْفَى لِدَائِنَا؟ وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اللَّهِ أَجْلَبُ لِلصَّبْرِ؟

وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اللَّهِ أَدْنَى إِلَى الغِنَى؟ وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اللَّهِ أَبْعَدُ لِلْفَقْرِ؟

وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اللَّهِ أَوْصَلُ لِلْمَنَى؟ وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اللَّهِ أَنْقَعُ فِي العُسْرِ؟

وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اللَّهِ أَقْهَرُ لِلْعَدَى؟ وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اللَّهِ أَدْفَعُ لِلشَّرِّ؟

وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اللَّهِ لِلْهَمِّ طَارِدٌ؟ وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اللَّهِ أَجْمَعُ لِلْفِكْرِ؟

وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اللَّهِ أَزْجَرُ لِلْهَوَى؟ وَهَلْ مِثْلُ ذِكْرِ اللَّهِ أَعْظَمُ لِلْأَجْرِ؟

فِيَا رَبِّ مَالِي غَيْرُ ذِكْرِكَ عِدَّةٌ فَلَا تَخُلْ قَلْبِي - يَا إِلَهِي - مِنَ الذِّكْرِ ¹

من خلال القصيدة نجد الشاعر يكرر عبارة (وهل مثل ذكر الله) على شكل استفهام متواصل بعد الانتهاء من كل جملة إعلاناً منه عن مدى ارتباطه بربه الذي بذكره تحصل كل هذه الأوصاف، مما يجعل المتلقي يُركّز على هذه العبارة لفظياً ودلالياً فتؤدي دورين في الوقت ذاته، فهو يدعوه إلى الإقرار بهذه الخصال وإيقاظ الشعور بهذه المسألة، التي استند الخطاب فيها على إثارة العاطفة من خلال إبراز العلاقة بين الزمان والمكان، زمن ذكر الله ومحل الذاكر الذي ينتفع به أين ما كان وأين ما حلّ.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2د ، ص 357.

كأنها إشارة إلى وصل الحاضر بالماضي من حيث أنها رسالة للسامعين وأمانة من واجبهم المحافظة عليها في كل أحوالهم والثبات عليها، إذ عمد الشاعر إلى توظيف هذا التكرار مُرَكِّزاً القول الشعري فيها ((إذ بواسطة هذه الآلية يتمُّ تناسل حركة التوالد الإيقاعي والدلالي للقصيدة بوصفها كونا شعريا تتغذى مكوناته من بعضها البعض))¹، كما ظهر ذلك في محاولته لإخراج لازمة (هل مثل ذكر الله) من وظيفتها التركيبية الإيقاعية الجمالية إلى وظيفتها الفكرية التي تحمل دلالة إيقاظ الوعي وتعميق النفس حتى تتعظ وتعتبر .

أمّا عن تكرار اللازمة في شكل مقطوعة يقول الشاعر:

وَاحْتَجِبْ يَا قَمْرَ	إِكْسِفِي يَا شُمُوسَ
يَا نُجُومَ الْقَدَرِ	وَاطْلِعِي بِالنُّحُوسِ
يَا ثُغُورَ الزَّهْرِ	وَاطِيلِي الْعُبُوسَ
مُودَعًا فِي الْحَقْرِ	قَدْ عَدَا بِأَدِيسَ

حَارِسٌ لِلضَّادِ!	كَالِيُ الْإِسْنَامِ
وَتَقَى الْإِلْحَادَ	حَارِبَ الْأَوْهَامِ
لِحَيَاةِ الْجِهَادِ	وَاسْتَحْتَّ الْأَنَامِ
وَاتَقَى بِالْفِكْرِ ²	وَسَمَا بِالنَّفُوسِ

¹ - د. عثمان بدري، "دراسات تطبيقية في الشعر العربي"، ص 82.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 242.

إكسِفِي يَا شُمُوسَ وَاحْتَجِبْ يَا قَمَرَ
 واطلعي بالنحوس يَا نُجُومَ الْقَدَرِ
 وَأَطِيلِي الْعُبُوسَ يَا نُغُورَ الزَّهَرِ
 قَدْ عَدَا بَادِيسَ مُودَعًا فِي الْحَقْرِ¹

وتستمر القصيدة على هذا النمط، الذي تكررت فيه اللازمة بعد كل أربعة أبيات استعان بها الشاعر في توصيل رسالته الشعرية إلى المتلقي، وتثبيت أفكاره في ذهن السامع عن طريق تقنية اللازمة المتمثلة في المقطوعة، وذلك بكونها تشير بإلحاح إلى عظم الفاجعة وجلالة الحدث التي أصابت هذه الأمة لفقد الرائد المصلح الشيخ "عبد الحميد بن باديس".

لقد كانت اللازمة المترددة من الأدوات اللغوية التي يستخدمها الشعراء للتعبير عن أفكارهم، ((فهو يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد تلك الأضواء اللاشعورية التي يسقطها الشعر على أعماق الشاعر))²، فهي بمثابة المنبّه الذي يريد الشاعر أحمد سحنون التركيز عليه، يقوم فيها بتحفيز قدرات المتلقي الفكرية ويجعلها أكثر وقعا لمعيشة تجربته وأبعادها، لتكون وسيلة تعبيرية ناجحة في تهيئته لاستقبال الرسالة في قالب إيقاعي يحاول فيها الرفع من ذروة الكثافة العاطفية. كما أننا شعرنا بوجود لازمة مركبة بداية باللازمة المكانية ((وتكمن في كونها - إن صحّ هذا الاستعمال - (مأوى الحياة) أي مأوى الزمن، (ومسقط هويته) الوجدانية، فالوجودية...))³، وكان حضورها في تشكيلها المكاني الذي استغرق الأرض والوطن والقضية.

¹ - المرجع السابق، ص 242.

² - نازك الملائكة، "قضايا الشعر العربي المعاصر"، ص 242، 243.

³ - د. عثمان بدري، "دراسات تطبيقية في الشعر العربي"، ص 86.

ثم البعد الزمني المتمثل في الإيقاع الزمني بوفاة "بن باديس" الذي كان أكثر إيغالا وتمركزا في وصف الشاعر ((لينتجا باتحادهما نمطا تركيبيا آخر، أكثر حيوية وعمقا وشمولا))¹ ، من خلال هيمنة الزمان المتمثل في حلول مصيبة الموت التي تصدعت لها الأرض وانشقت لها السماء وتفتتت لها الأكباد.

لقد تمّ استعراض التكرار باعتبارها تشكيلا يتمُّ فيها توظيف البناء الخطي المكرر ابتداء من الحروف وانتهاء بالجملة في محاولة التوظيف الإيحائي الذي يكون به الشاعر قد أعاد الاعتبار للنص فضاءً يمارس فيه سلطته على القارئ من خلال مشاركة المتلقي في إنتاج دلالة النص، ومثل هذا التوظيف المركّب يعكس لنا جمالية بصرية خارج النص قبل أن يعكس جمالية نغمية إيقاعية داخله نابعة في ذلك من عمق الكلمة حيث جرسها يتكرر في الأذان، بشكل ملفت يشدُّ انتباه السامع إليها ويحفّزه إلى معرفة حقيقة هذا النسيج المتكرر والمتردد من كونه قيمة معدولة عن المعهود، لتنبّهه إلى ميزة جمالية لإتمام التعبير في ثوب أكثر جاذبية.

¹ - المرجع السابق، ص 86.

الفصل الثالث:

تجليات العـدول التصويري ودلالاتها

في ديوان أحمد سحنون

(أ) - الصورة البلاغية:

1- التشبيه:

يرى النقاد والبلاغيون أنّ التشبيه لابدّ أن يقوم على فكرة الإصاّبة التي يقوم في جوهرها على صحة التشبيه وصوابه والارتباط والتناسب القائم بين الطرفين، فكان التشبيه إثبات لمعنى من معاني ذلك، أو حكما من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد وللحجّة حكم النور في أنّك تفصل بها بين الحق والباطل¹، ونجد أنّ إقرار القدامى في مسألة عدم تداخل طرفي التشبيه وأنّه ((من الأمور المعلومة أنّ الشيء لا يُشَبَّه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذ أنّ الشيطان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتّة اتحدا فصار الاثنان واحدا))²، فالصورة تقوم في أساسها على اشتراك طرفيها في صفات قد تقلّ وقد تكثر، فكلما تعدّدت الصفات المشتركة كانت الصورة أفضل، حيث تميل بطرفيها إلى الاتحاد والتفاعل³.

إنّ هذا التشبيه قبل أن يكون قاعدة ومعيارا بلاغيا هو أسلوب قد لا يُستغنى عنه عند العديد من الكتاب بما فيهم الشعراء، فما من شاعر قديم أو حديث إلا شَبَّه وماتل، إلا أنّ قيمة التشبيه ليس في ذاته، وإثما في حسن جواره مع سياق الكلام، وفي حسن إشراكه بمختلف المعاني والدلالات، ولا يمكن لدارس للثقافة العربية الإسلامية أن يكتب في أمر ما ولا يُوظّف أسلوب التشبيه فيه، وبخاصة إذا كان المقام هو الشعر.

¹ - يُنظر عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة"، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1، 1991، ص 87.

² - قدامة بن جعفر، "نقد الشعر"، ت: كمال مصطفى، مطبعة السعادة، 1963، ص 124.

³ - يُنظر جلال الدين السيوطي، "الإتقان في علوم القرآن"، ج2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ت، ص 56-57.

وفي هذا يكفي الشاعر أحمد سحنون أنه قد لجأ إلى استعمال هذا الأسلوب استعمال الفنان الحذق والكاتب الذكي المتذوق، يقول في مقطوعة له من قصيدة خواطر في العيد:

وَعَدَتْ بِلَادَ الْحُسْنِ كَالرَّوْضِ الَّذِي أَضْحَى جَدِيْبًا مِنْ حَلَاهِ سَلِيْبًا
أَوْ مِثْلُ حَسَنَاءٍ جَفَاهَا الْفَهَا فَبَدَا مُحِيَاهَا الْجَمِيْلَ كَنِيْبًا
كَلَّا فَسَوْفَ تَعُوْدُ بِهَجَةٍ حُسْنِيْهَا وَ يَزِيْدُهَا كَسْبُ الْمَقَاخِرِ طِيْبًا
وَتَعُوْدُ بَعْدَ كِفَاخِيْهَا أَمْجَادُهَا وَ يُقَامُ عِيْدُ الْإِنْتِصَارِ قَرِيْبًا
وَأَعُوْدُ أَكْلَفُ مَا أَكُونُ بِحُسْنِيْهَا وَأَصُوْعُ أَشْعَارِيْ بِهَا تَشْبِيْبًا
فَابْنُ الْجَزَائِرِ فِي الْحَوَادِثِ لَمْ يَكُنْ إِلَّا قَوِيًّا "كَالْقَضَاءِ" صَلِيْبًا¹

فصورة التشبيه في قوله (بلاد الحسن كالروض جديبا) و(مثل حسناء كنيبا) و(كالقضاء صليبا) توالى وتتابع واستوفت شروطها التامة من مشبه (بلاد الحسن، وابن الجزائر) وأداة التشبيه (الكاف، مثل) ودلالات المشبه به (الروض، حسناء، القضاء) ترسم لنا صورة الجزائر المحزنة المؤلمة في العيد.

وعن الشجرة والزهرة يقول الشاعر مصورا:

زَهْرَاتٌ كَأَنَّهِنَّ الْعَدَارَى فِي خُدُودٍ تَضَمَّخَتْ بِالْعُطُورِ
وَتُعُورُ تَبَسَّمَتْ فِي ازْدِهَاءِ أَيِّ سِحْرِ مِثْلِ ابْتِسَامِ الزُّهُورِ²

¹ - أحمد سحنون ، "ديوان الشيخ أحمد سحنون "، د1، ص 113.

² - المرجع نفسه، ص 58.

و قوله: شَجَرَةٌ نَاضِرَةٌ مُخْضِرَةٌ إِلَى النَّفُوسِ تَبَعْتُ الْمَسْرَةَ
قَامَتْ حِيَالَ عُرْفَتِي فِي "الْمُعْتَقَلِ"
ذَاتُ قِوَامٍ فَارِعٍ جَذَابٍ يَأْخُذُ بِالْأَبْصَارِ وَالْأَلْبَابِ
أَعْصَانُهَا كَأَنْزِعِ الْحِسَانِ تَهْمٌ بِالضَّمِّ وَالْإِحْتِضَانِ
لَا عَرُورَ إِنْ هَامَ بِهَا النَّسِيمُ فَمِثْلُهُ بِمِثْلِهَا يَهِيْمُ
أوراقها مثل صِغار الطير مَنْظَرُهَا يَطْرُدُ كُلَّ ضَيْرٍ¹

سار الشاعر على نفس المنوال في تشبيهاته وهو يرسم صورة الشجرة والزهرة في قوله: (زهرات) وهو يشبّهها (بالعداري) مع ذكره للأداة (كأنهنّ)، هذا في النص الأول، أمّا في النص الشعري الثاني، فقد أورد (طيف الأمل) دلالة في صورة تشبيهه للشجرة مع ذكر الأداة (كأنها) ثمّ ذكر بعد ذلك (أغصانها، و أوراقها) وشبّههما (بالأذرع الحسان، وصغار الطير) مع استعانته بالأداتين (ك، ومثل) وهي دلالات تدعو المتلقّي إلى ما وراء الأشياء، أو توجّهه لأنّ يحتضن مختلف إحياءاته تحت ظل الصورة المشبّهة، صورة تبعث على المسرّة ودفع الملل وإثارة الاهتمام، تنطوي تحتها مظاهر البهاء ومقوّمات الجمال وعناصر الفن، وهي في نظر الشاعر الأكمل والأجلّ من مشابقتها .

¹ - المرجع السابق، ص 59.

وحتى ذكريات العلماء لم يفوت عليها أساليب التصوير:

ذِكْرَاكَ لَمْ تَبْرَحْ مَثَارَ شُجُونٍ وَعَلِيلُ أَكْبَادٍ وَ سُهْدِ جُفُونِ
 لَمْ يَسْتَطِعْ مَرَّ اللَّيَالِي مَحْوَهَا وَ لَسَوْفَ تَبْقَى بَعْدَ مَرِّ قُرُونِ
 كَمْ مِنْ دَفِينٍ فِي الثَّرَى وَ كَأَنَّهُ مِنْ ذِكْرِهِ الْمَأْثُورِ غَيْرُ دَفِينِ
 مَا فَاهَ بِاسْمِكَ فِي الْجَزَائِرِ ذَاكِرٌ إِلَّا وَ شَفَعَهُ يَفِيضُ شُؤُونِ¹

يعرض لنا الشاعر صورة المشابهة بين "الشيخ مبارك الملي" (الدفين) والمأثور الذكر الحي غير الدفين، مع استعانتة بالأداة (كأن)، وقد جعل الصورة حية تنمّ بالعتاء الفني قائمة على عنصر المشابهة في الحياة، تصوير لا حاجة له فيها إلى المبالغة، وإنما ليكون بأحسن منه حتى لو كان دفيناً، ليأتي جمال الصورة فيها عكسياً متضافراً في خدمة المعنى مستصاغاً تهفو إليه الأنفس.

وفي موطن آخر، يرسم لنا الشاعر "أحمد سحنون" ذكرى مولد المصطفى محمد - صلى الله عليه وسلم - في صورة فضل وإشراق، حيث أشرق ضوؤه وأنار الظلام وأتمّ الله به النعمة من رحمة وعدل وهدى، سدّد به الخطى، وعبّد به الطريق، يقول

الشاعر: يَا رَسُولًا لِلْإِنْسِ وَ الْجِنِّ يَا نُورًا مُبِينًا يَفِرُّ مِنْهُ الظُّلَامُ
 يَا إِمَامًا لِلرَّسُولِ يَا خَاتِمًا لِلْوَحْيِ يَا مَنْ عَلَى الدَّوَامِ إِمَامُ
 يَا شَفِيعًا يَا رَحْمَةً يَا سَلَامًا يَا مَنْ أَرَا لِلْعَدْلِ إِنَّا نُضَامُ
 يَا هُدَى الْحَاثِرِينَ إِنَّا ظَلَلْنَا وَ بِنَا يَهْتَدِي وَ يَهْدِي الْأَنَامُ²

¹ - المرجع السابق، ص 251.

² - المرجع نفسه، د2، ص 334، 335.

فكان ولا بدّ هنا من أن نحذف أدوات التشبيه لرفع مكانة المشبّه، و من هو؟! هو رسول الله صلى الله عليه و سلم، الذي بلغ مقامه الشفاعة والرحمة والعدل وكل خلق رفيع، فيكفيه شرف مدح ربّه له صلى الله عليه و سلم في قوله تعالى: "وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ"¹، فنرى مجموعة التشبيهات كلّها صفات تجسّدت في شخصه صلى الله عليه وسلم، الذي هو أهلُّ لها (منار للعدل، خاتما للوحي، نورا مبينا، إماما للرسول، شفيعا، رحمة، سلاما، هدى للحائرين).

لقد علقت في الشاعر "أحمد سحنون" صورة المعتقل وأصبحت لا تغيب عن ذاكرته، كيف وقد ذاق فيها ويلات العذاب، وصنوف الألم، يقول:

إِنْ كَانَ يُدْفَنُ قَبْلَ الْمَوْتِ إِنْسَانُ فَهُوَ السَّجِينُ عَلَيْهِ الدَّهْرُ سَجَانُ
 وَ قَبْرُهُ السَّجْنُ يَقْضِي فِيهِ مَدَّتَهُ بَدُونُ نَفْعٍ وَ لَا مَعْنَى لَهُ شَانُ
 دُنْيَاهُ أَضْيَقُ دُنْيَا عَاشَهَا بَشَرٌ إِنْ لَمْ يَكُنْ عِنْدَهُ صَبْرٌ وَ إِيْمَانُ
 وَالسَّجْنُ لِلْمُجْرِمِ الْجَانِي، وَمَنْ بَرِنْتُ كَفَاهُ فَهُوَ لَهُ ظَلْمٌ وَ عُذْوَانُ²

فلاحظ أنّ في استغناء الشاعر عن أداة التشبيه، الصورة الملائمة والمثال المناسب في وصف الحال الذي عليه السجن، فتمسّكه بالتشبيهات القديمة حين جمع بين السجن والقبر كانت دليل تمسّكه على هذا الضرب البلاغي المتمثل في صورة المبالغة إذ يقول:

وَ قَبْرُهُ السَّجْنُ يَقْضِي فِيهِ مَدَّتَهُ بَدُونُ نَفْعٍ وَ لَا مَعْنَى لَهُ شَانُ³

¹ - سورة القلم، الآية 5.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص 12.

³ - المرجع نفسه، ص 12.

الصحراء بدورها شغلت حيزاً معبراً في البنية التصويرية لدى الشاعر في قوله:

أَصْحْرَاءُ أَنْتِ الْكَوْنُ بَلْ أَنْتِ أَكْبَرُ وَ مَرَّأكَ فِي عَيْنِي أَبْهَى وَ أَبْهَرُ
 بَلَى أَنْتِ دُنْيَا لَمْ تُحَدِّ عَلَى الْمَدَى إِذَا كَانَتْ الدُّنْيَا تُحَدِّ وَ تُحْصَرُ
 بَلَى أَنْتِ دُنْيَا مِنْ هَنَاءٍ وَ غِبْطَةٍ وَ صَفْوٍ عَلَى الْإِيَّامِ لَا يَتَكَدَّرُ
 بَلَى أَنْتِ دُنْيَا الْوَحْيِ وَالشَّعْرِ وَالْحَجَى فِقَلْبِي نَشْوَانٌ بِحُبِّكَ يَظْفَرُ¹

فصورة الصحراء ليست بالغريبة ولا الجديدة في شيء، بل يُظهر الانتماء إليها ويوصلها بعدد من قصائد القدماء، استغنى الشاعر في هذه الصورة عن الأداة وشبهه الصحراء بالكون في قوله (أنت الكون، بلى أنت دنيا) مبالغة في مدى تعلقه بالصحراء وحبّه العميق الذي يكّنه لها.

فإذا كانت الصحراء نالت من سحنون نيلاً، بقي حظّ وحقّ البحر في شعره وافرا يقول الشاعر:

وَ أَرَى الْعُبُوسَ عَلَى مُحْيَاكِ الْجَلِيلِ قَدْ ارْتَسَمَ
 وَ أَرَى أُنَيْبَكَ صَارِخَاً كَالرَّعْدِ دَوَى فِي الْأَكْمِ
 وَ أَرَاكَ كَالْمَشْفَى يَضْجُ مِنْ التَّسِيمِ إِذَا أَلَمَ
 فَكَأَنَّ مَوْجَكَ وَهُوَ يَغْتَرُّ بِالصُّخُورِ إِذَا اصْطَدَمَ
 دَمْعٌ جَرَى مِنْ مَوْجِجِ فَقَدْ التَّصَبَّرَ فَا نَسَجَمَ
 يَا بَحْرُ مَا هَدِي الشَّكَاةُ أَلَسْتَ تُوصَفُ بِالْعِظْمِ²

¹ - المرجع السابق، د1، ص 28، 29.

² - المرجع نفسه، ص 30.

فانظر كيف عدل سحنون عن المألوف وشبّه البحر بالرعد ودويّه، والمشفى وضجيجه، والإنسان العابس وحزنه، ودمع الباكي، فهذه التشبيهات تدفع المتلقي إلى خيط الالتقاء بين المشبّه والمشبّه به، بحيث نجده يُبدع في هذا الأسلوب محاولاً إحداث التوافق بمختلف الصفات التي استأثرها لغرض إثراء الدلالة وإبداع الصورة، فظهرت انزياحات عن المألوف دافعا المتلقي لمحاولة البحث عن الخيط الرفيع الذي يجمع بينهما بحكم أنّ التباعد بين الشئيين كلما كان أشدّ كان إلى النفوس أعجب ((فبمجموع الأمرين = شدة الائتلاف في شدة الاختلاف = حلاّ وحسن، وراق وفنن))¹، وهذا ما أقرّه القدامى، أنّ التشبيه بين الأشياء المتباعدة أقرب وأظرف على عكس التشبيه بين المتقارب منها.

حاجتنا الفنية إلى زيادة العمق في العلاقة بين طرفي التشبيه، يحيلنا إلى صورة تحتضن قيم التجاوز التي تكمن في الخيال التي تتقاطع فيه مختلف الإحياءات التشبيهية.

بإمعان النظر لهذا اللون من التصوير، نجده يرتبط بصناعة الملمح الجمالي ويستدعي ملكة المبدع البيانية والتي من شأنها إحداث التجاوب الخاص من قبل المتلقي، استجابة تهدف إلى إثارة الاهتمام والإعجاب.

¹ - عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة"، ص 153.

(2) - المجاز:

يحتلّ المجاز مكانة عظيمة في الدراسات النقدية الحديثة حتى أنّه عدّ من المفردات التي حظيت بعناية كبيرة في تداولها، ولقد انصبّ اهتمام علماء اللغة على البحث في المجاز في إطار مسألة الإعجاز البياني في النصّ القرآني، مما أضفى على التصوير المجازي عمقا فكريا تمثل في العديد من الآراء والأفكار التي انقسمت بين رافض لهذا الضرب البلاغي في الدراسات القرآنية ومجيز لها، انطلاقا من دوافع عقائدية، وسبب ذلك الانقسام راجع إلى فكرة لا وجود للمجاز في لغة القرآن مستنديين فيها إلى حقيقة مفادها ((لا حاجة للمجاز في ضوء الحقيقة))¹.

لكن ومع مرور الزمن وبالتحديد مع مطلع القرن الرابع الهجري، تكامل مفهوم المجاز وتحدّدت دلالاته وأبعاده تحديدا شاملا، فأخذ وضعها مخالفا لما جاء في الدراسات القرآنية، مع جملة من العلماء البارزين في علم البلاغة الذين رأوا بضرورة المجاز في اللغة من أمثال ابن قتيبة والقاضي عبد الجبار وغيرهم، وقد ذهب كثير منهم إلى ربطها بالاستعارة في أحيان كثيرة وتفريقه عنها في أحيان أخرى، كما جاء في رأي الجرجاني ((بأنّ المجاز أعمّ من الاستعارة، وأنّ الصحيح من القضية في ذلك: أنّ كلّ استعارة مجاز وليس كلّ مجاز استعارة))².

وبعد ما كان المجاز حيزا واسعا يدلّ على كلّ ما هو خروج عن أصل وضع اللغة أو الكلام، أو العدول عن النمط المألوف للكلام، ضاق نطاقه أكثر وتقلّصت دلالاته مع تأسيس البلاغة، نتيجة للجدل الطويل الذي دار بين علماء الكلام والبلاغيين الذين جنحوا إلى التخصيص في علوم البلاغة والبيان³.

¹ - أحمد محمود المصري، "رؤى في البلاغة الغربية- دراسة تطبيقية لمباحث علم البيان -"، د ط، دار الوفاء للنشر، الاسكندرية، ص72.

² - عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة"، ص398.

³ - يُنظر، جابر عصفور، "الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب"، ط3، المركز الثقافي العربي، القاهرة، 1992، ص127.

ولمّا كان المجاز في أصله عدول عن الحقيقة، جاءت تعاريفه مبيّنة في المعاجم اللغوية القديمة ومرتبطة بمصطلح الحقيقة حتى وإن لم يكن مفهومها قائماً ومعروفاً عند طائفة من العرب، فقد أجمعت جلّ المعاجم على تحديد تعاريف ودلالات متقاربة.

ولمّا وجدت اللغة العربية كغيرها من اللغات، لأنّ تسدّ حاجات المتكلمين بها، ووسيلة لإيصال معانيها كما هو معروف عن خصائصها أنّ المعاني أوسع من الألفاظ، ولذا نجد الإنسان يضطرّ لأن يخرج بعض الكلمات والعبارات من مستواها الحقيقي إلى مستواها المجازي من أجل الوصول إلى مبتغاه.

فالمجاز هو ما استعمل في غير معناه الأصلي لقرينة مانعة من إيراد المعنى الأصلي، ومن المجاز ما يقابل الحقيقة كثير من باب الشجاعة في اللغة العربية من الحذوف والزيادات والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتصريف¹.

والمعنى ذاته يعبر عنه ابن فارس بقوله ((المجاز أيّ أنّ الكلام الحقيقي يمضي لسنته ولا يعترض عليه وقد يكون غيره يجوز جاوزه لقربه منه، إلا أنّ فيه من التشبيه والاستعارة وكف ما في الأول))²، فالمجاز يعدل عن حقيقة الكلام لمعاني فيها من التشبيهات والاستعارات أساسها الخروج عن المعنى الأصلي لزيادة المعنى جمالا.

أصبح المجاز بعد القرن الخامس للهجرة محصوراً في إطار مباحث التشبيه والاستعارة والكناية ومع تطوّر البحث البلاغي أحدث له البلاغيون تقسيمات وتصنيفات فقسّموه بوجهين ذكرهما الجرجاني ((واعلم أنّ المجاز على ضربين: من طريق اللغة ومجاز من طريق المعنى المعقول))³، فهما عقلي ولغوي.

¹ - يُنظر ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، "الخصائص"، ص 446.

² - أحمد ابن فارس، "الصاحبي في فقه اللغة"، تج: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى الحلبي، 1977، ص 322.

³ - عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة في علم البيان"، تج: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1988، ص 355.

أقسام المجاز:

1- المجاز العقلي: ويكون في الإسناد أي إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غيره إلى غير ما هو له، ويسمى بالمجاز الحكمي، والإسناد المجازي، ولا يكون إلّا في التركيب¹، فوصفنا المجاز بالجملة من الكلام عن طريق المعقول دون اللغة لأنها أوصاف لاحقة للجمال لا يصح ردها إلى اللغة باعتبار نسبتها لو وضعها لأنها تأليف.

2- المجاز اللغوي: يتمثل في نقل دلالة الألفاظ من حقائقها اللغوية إلى دلالات أخرى بينها صلة مناسبة و هذا يكون في الأفراد كما يكون في التركيب المستعمل في غير ما وضع له ويشمل الاستعارة والمجاز المرسل²، وهذا النوع جرى عليه وضع اللغة ابتداءً وأوقعها على غير معناها تشبيهاً أو استعارة لصلة مناسبة بينهما.

- المجاز المرسل: هو ما كانت استعمال الكلمة في غير مكانها الحقيقي الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إيراد المعنى الأصلي وسُمي مرسلًا لأنه لم يتقيد بعلاقة التشبيه أو المشابهة كالاستعارة، ((بل يتردد بين علاقات مختلفة هي: السببية، والمسببة، والجزئية، والكلية، والحالية، والمحلية، وعلاقة ما كان، وعلاقة ما سيكون، وعلاقة الآلية والمجاورة))³.

ونجد أنّ هذا المجاز يتجسد في البحوث الأسلوبية في كونه ((انحراف في الاستخدام العادي للغة سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وصفت له، أو إسنادها إلى ما لا ينبغي أن تسند إليه في النظام المؤلف للغة))⁴، فالمجاز بنوعيه اللغوي والعقلي متجسد في البحث الأسلوبي من خلال الانحراف والعدول عن الأصل.

¹ - هدية جبلي، "ظاهرة الإنزياح في سورة النمل -دراسة أسلوبية -"، شهادة الماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007، ص142.

² - يُنظر أحمد محمود المصري، "رؤى في البلاغة الغربية- دراسة تطبيقية لمباحث علم البيان -"، ص78.

³ - فهد خليل زايد، "البلاغة بين البيان والبيدع"، دار تافا للنشر والتوزيع، د ط، 2007، ص 83.

⁴ - صلاح فضل، " نظرية البنائية في النقد الأدبي "، مكتبة الأنجلو مصرية، الطبعة الثانية، 1980، ص 370.

و قد اتكأ الشاعر على هذا النوع المجازي، بغية إثراءه للصورة الشعرية، وهو ما ظهر في نماذجه البارزة في هذا الباب منها قوله:

و مُصَابٌ فِي دِينِهِ وَ هُوَ أَشْقَى مِنْ عَرَفْنَا فِي النَّاسِ مِنْ أَشْقِيَاءِ
يَقْطَعُ اللَّيْلَ بِالْأَسَى وَ يُنَاجِي رَبَّهُ فِي تَضَرُّعٍ وَ بُكَاءٍ¹

فكما هو معلوم بديهية أن الدين لا يصاب وإنما قلب المؤمن هو المصاب، ولما كان القلب محلّ النية التي تعرض عليه الأعمال، والدين محطاً له فقد نسب الشاعر صفة الإصابة إليه، وبه سبب شقاء المرء أو فلاحه وسعادته.

ولذا نرى أنّ الشاعر سحنون عند إطلاقه لفظ الجزء مريداً بها الكل أضاف إلى ذلك علاقة الجزئية إلى بقية العلاقات الأخرى، ليبرز ويظهر مدى بعدها الجمالي. وفي موضع آخر يقول الشاعر:

جَعَلَ اللهُ فِي يَدَيْهِمْ نَصِيْبِي وَإِذَا مَا طَلَبْتُ حَظِّي أَحْرَمَ²

في هذا البيت عبر الشاعر عن الإحجام والمنع للزكاة المفروضة للفقير من الغني بقوله (في يديهم) لأن اليد هي رمز العطاء وهي المسؤولة عن الإنفاق دون بقية الأعضاء، وأصل الكلام (جعل الله عندهم نصيبي) فالعلاقة "علاقة الجزئية" فاليد جزء من الكل الذي هو الإنسان.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د 1، ص 163.

² - المرجع نفسه، ص 166.

واحتفاء من الشاعر أحمد سحنون بالصورة المجازية يقول في مقام الغزل:

وَدَارِكِي أَكْبَدًا صَوَادِي تَكَادُ تَشْتَعِلُ اشْتِعَالًا¹

لا يخفى علينا أن الكبد يُعبّر بها عن رقة الإحساس، رأى الشاعر من خلالها أن يجعلها نائبةً عن بقيّة الحواسّ، فهو يذكر الجزء ويعبّر عنه بالكل، فالمقصود بذلك الجسد كله، وهنا أيضا علاقة جزئية؛ وفي موضع آخر نفس الشاهد في قوله:

اللَّهُ أَكْبَرُ يَوْمَ نَعْيِكَ قَدْ تَقَاتَيْتِ الْكُبُودَ²

كما أننا نجد "علاقة كلية" في شواهد عديدة، منها قوله:

فِيَا نَبْتَ وَادِي النَّيْلِ أَهْلًا وَ مَرْحَبًا حَآلُنُّم بِأَوْطَانِ تَحِنِّ إِلَيْكُمُ

فَأَيُّنُّكُمُ عَرَاءَ لَاحَ بِأَفْقِهَا بِمَقْدَمِ أَبْنَاءِ الْكِنَانَةِ أَنْجَمُ³

فخطاب جيل وادي النيل، ومقدم أبناء الكنانة ليس مقصودا منه نداء الأول ومجيء الثاني الذي نعني به مصر بأكملها وإنما نداءه بمجيء وفدها الفتى تنبيها منه على الكلّ قصد تعظيم الجزء، فهي علاقة كلية.

¹ - المرجع السابق، ص 172.

² - المرجع نفسه، ص 274.

³ - المرجع نفسه، ص 181.

وفي السياق التصويري نفسه يقول:

فَعَنُوا فَمَا عُرْسُ الْعُرُوبَةِ إِنَّهَا إِذَا عَرَسَتْ لَمْ يَبْقَ فِي الْأَرْضِ مَاتَمٌ¹

عبر الشاعر بقوله (عرس العروبة) عن عرس الجزائر الذي يعني به الاستقلال الذي كان محله بلاد أرض الجزائر التي طال ألمها وكثرت أحزانها فغدا استقلالها ليس عرسها فحسب بل عرس العروبة بأكملها التي هي جزء منه، فعمم الكل لإرادة الجزء، فهي كئيبة، ونضف إلى ذلك علاقة المحلية في صورة المجاز، فنقرأ فيها ذكر المحل وهي الأرض والبلاد (الجزائر) بقوله (لم يبق في الأرض ماتم) إشارة إلى صورة الفرحة والسعادة التي غمرت قلوب الناس والتي عبر عنها بالعرس، وهذا ما يعرف بالمجاز المرسل.

و قوله في مثال آخر:

مِصْرُ دَا نَهْجُكَ فَاْمُضِي لَا تَحِيدِي لِتُعِيدِي عَهْدَ مَاضِيكَ الْمَجِيدِ!²

و قوله أيضا: **إِنَّ "الْجَزَائِرَ" تَشْكُو لَكُمْ بِمَدُونِ لِسَانِ³**

ففي قوله (مصر) و (الجزائر) مجاز مرسل لأن العلاقة علاقة محلية حيث ان الشاعر عبر عن المحل الذي هو (مصر) و(الجزائر)، وأراد بقوله من يحلون بهذا البلد (مصر)، وهم أهله، أما الجزائر فشبهها بالمريض الذي يشكو الآلام و يقاسي الويلات، فالقرينة المانعة من إرادة المعنيين قوله في البيت الأول (فامضي) و في الثاني (تشكو).

¹ - المرجع السابق، ص182.

² - المرجع نفسه، ص183.

³ - المرجع نفسه، ص98.

ويقول الشاعر أيضا:

خَرَجَتْ فِيهِ قَرِيْشٌ مَا لَهَا هَدَفٌ تَسْعَى إِلَيْهِ أَوْ قَضِيَّةٌ¹

ففي قوله (خرجت فيه قريش) مجاز أيضا مرسل بذكر المحل وهي (قريش) و أراد بها أهلها لتكون العلاقة فيه علاقة محلية، وشبيهة بذلك قول الشاعر:

وَاسْتَشِرْ عَقْلَكَ الَّذِي هُوَ مِصْبَاحُكَ فِي ظُلْمَةِ اللَّيَالِي السُّودِ²

أشار الشاعر في هذا البيت إلى قضية مهمة وهي أن العقل مناط التفكير والتدبير، ولهذا تكون الشورى من جهته والوضاءة والوجاهة منه، فعبر عن (العقل) مكان الجسد وأصل المعنى طلب المشورة من الانسان بأكمله لا من عقله، ولما كان العقل مصدر التفكير ومناط التكليف، جاء تعبير الجزء به مكان الكل، فالعلاقة علاقة جزئية.

وفي معرض النصح قول الشاعر:

وَإِنَّمَا الدِّينُ نُصْحٌ مُثْمِرٌ أَدَبًا مِنْ صِدْقِ حُبِّ وَابْتِئَارِ وَابْنِاسٍ³

الصورة المجازية تحكمها علاقة (الكلية)، فالدين هو الكل، والفرد المتمسك بالدين هو الجزء فأراد بالدين تعاليمه ومن يتشبث به يجد خيرا ويكون سببا في إيصال النصائح و اثمار الأدب في مجالسته الناس بخلق حسن، فقد أورد الشاعر الكل وهو الدين قصد تعظيمه وتعظيم من يستمسك به، فهي علاقة كلية.

¹ - المرجع السابق، ص 196.

² - المرجع نفسه، د2، ص 134.

³ - المرجع نفسه، ص 135.

ونحن بصدد معالجة تجليات العدول عند الشاعر أحمد سحنون من خلال هذه الصورة، تؤكد أهمية المجاز لاسيما في مجال التشكيل التصويري، فهو لا يخاطب العقل ولكنه يثير المشاعر ليجعلها لصيقة بالكلام كإجراء يتم من خلالها التواصل الجمالي، لقد جاء المجاز كقيمة فنية تمكن من قدرة التأليف على غير الأنساق المألوفة لا يستطيع الخطاب في مستواها الأول من إحداثها، وإذا كنا نتوقف عند عدولية الصورة المجازية وما تنتجه من امتدادات جمالية عند الشاعر سحنون، فإن الحديث عن الصورة الاستعارية من شأنها أن تقدم من ذات الزاوية جمالية وجاذبية وتأثيرا.

(3) - الاستعارة:

الاستعارة ميدان خصب تتجلى فيه عبقرية المتكلم لتقريب المعنى، وهو مصطلح عميق أحيط بمجموعة من المفاهيم، منهم من عرفها أنها تشبيه يحمل مقارنة ضمنية أكثر بناءً، لأنها إيجاد لنقاط التشابه بين الأشياء¹، كما يشار إليها أنها ((ضرب بلاغي من المجاز يتم فيها تحويل المعنى من موضعه الأصلي إلى موضع آخر))²، لتأخذ الاستعارة أطرافاً من التشبيه إذا اقتربت مواصفاتهم، وأطرافاً من المجاز إذا تحولت مواقعهم، و لهذا كان المصطلح أكثر توسعاً يحمل في طياته قوة الإبداع، فكثيراً ما تضيق العبارة أمامه، وتضحي اللفظة عاجزة عن الأداء المباشر، ولهذا نجد المصطلح رحباً و غامضاً في آن واحد.

فالاستعارة تنبع من الرغبة الجامحة للشاعر، تناولها القدامى استناداً على التشبيه، فنجد الخطيب القزويني يعرفها بقوله: ((وهي ما كانت علاقته تشبيه معناه لما وضع له، وقد تفيد بالتحقيقية، لتحقق معناها، حساً، أو عقلاً، أي التي تتناول أمراً معلوماً يمكن أن ينصّ عليه))³ ، الأمر الذي لفت النقاد الكبار و كان محط أنظارهم، لهذا السبب تراهم دائماً يسعون أن يجدوا للكلام سواء كان استعارة أو غير ذلك من الصور، مفاداً للعقل، حتى يؤول المعنى من جهة الإصابة.

¹ - يُنظر مصطفى الصاوي الجويني ، " البيان فن الصورة " ، دون طبعة ، دار المعارف الجامعية ، 1993 ، ص 197.

² - نزيهة زاير ، "التركيب البلاغي في شعر الهذليين صور البيان نموذجاً" ، رسالة الماجستير ، جامعة تلمسان ، 2006 ، ص89.

³ - الخطيب القزويني ، " الإيضاح في علوم البلاغة" ، ص 212.

وأقرّوا بذلك في كثير من المواضع بأنّها ((ذكر أحد طرفي التشبيه وإرادة الطرف الآخر مدّعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخصّ المشبه به))¹. ونرى أن الشاعر أحمد سحنون يملك قوة تقنية وفنية في إبداعه لهذا النوع من التصوير الذي هو من أهمّ العناصر الموظفة في ديوانه، إذ يقول في شأن تونس :

فَلُوذِي بِصَبْرِكِ لَأ تَأْسَفِي

" تُونُسُ " حَطْبُكَ حَطْبُ الشَّمَالِ

تَأْسُ إِذَا كُلُّ جُرْحٍ شُفِي

وَجَرْحُ الْجَزَائِرِ لَمْ يَشْفِهِ

إِذَا غَابَ عَنكَ الصَّدِيقُ الْوَفِي

أَتُونُسَ تَرَعَاكَ عَيْنُ الْإِلَهِ

وَمَا اللَّهُ لِلْوَعْدِ بِالْمُخْلِفِ²

سَيَبْتَقِمُ اللَّهُ مِمَّنْ بَغَى

يقربّ الشاعر سحنون في هذا المثال بين الصورتين (جرح الانسان) الحقيقي (جرح الوطن) المعنوي، في قوله (جرح الجزائر) حيث أنه شبّه الجزائر البلاد بالإنسان، وأتى بالقرينة اللفظية (الجرح)، وحذف المشبه به الإنسان، أي أنه أدمج المشبه في المشبه به مع ذكر أحدهما دون الآخر وأبقى على أحد اللوازم الدالة عليه ، ذلك أن الاستعارة بهذا المعنى تبعث على الإحساس بمطابقة طرفي التشبيه، وهي ((جعل الشيء لأجل المبالغة في التشبيه))³، فقد أضفت على لغة الشعر جمالية فنية، بحيث يبدع الشاعر أعمالاً يسمي فيها الأشياء بغير مسمياتها، فيخرج الكلام غير مخرج العادة وبذلك يكسر السائد ويعدل عنه، ليعبر عن الواقع بطريقة لم يألّفها جمهور المتلقين.

¹ - أبو يعقوب السكاكي، "مفتاح العلوم"، ص384.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص266.

³ - أبو يعقوب السكاكي، "مفتاح العلوم"، ص384.

وتبدو صورة البحر بارزة لدى الشاعر يحاول فيها إسقاط أسرار ه وحزنه عليه قائلاً:

أَيْهَا الْبَحْرُ لَأَ عَدَمْتُكَ جَارًا لَيْسَ مِمَّنْ خَانَ الْجَوَارَ وَجَارًا
عُدْتَ يَا بَحْرُ مِنْ جَدِيدٍ إِلَى مَا فَيْكَ يُعْرِي الْعُقُولَ وَالْأَنْظَارًا
أَيْهَا الْبَحْرُ عَشْتَ عُمْرًا طَوِيلًا وَوَعَيْتَ الْأَحْدَاثَ وَالْأَخْبَارًا
فَارَوْ لِي مَا وَعَيْتَ يَا بَحْرُ وَ ادْكُرْ كَمْ عَظِيمٍ عَلَى أَدِيمِكَ سَارًا
وَالْحُرُوبُ الَّتِي بِمَانِكَ شَبَّتْ وَ الدَّمَاءُ الَّتِي جَرَتْ أَنْهَارًا¹

نحن أمام موقف يحاول الشاعر من ورائه أن يستعير صورة البحر ويسقطها على نفسه، فهو يخاطبه في قوله (أيتها البحر عشت عمرا طويلا) وقوله (فارو لي ما وعيت يا بحر)، فالاستعارة مكنية حيث شبه البحر بالإنسان أو المرء الذي يروي، ويخون ويعود، ثم حذف المشبه به، ورمز بأحد لوازمه (الرواية، والخيانة، والعيش).

وكما أشار غير بعيد عن سلطة البحر، يتحدث في موطن آخر عن شاطئ "دلس"

الذي قضى فيه أروع أيامه ولياليه بين همس الموج وتحية الشمس في قوله:

لِلَّهِ مَا أَحْلَى الْمَقَامَ " بَدَأْسُ " وَ الْبَحْرُ يَبْدُو فِتْنَةً الْأَلْبَابِ
وَ الْمَوْجُ يَهْمِسُ لِلنَّسِيمِ بِسِرِّهِ فَيُجِيبُهُ بِالْبَشْرِ وَ التَّرْحَابِ
وَ الشَّمْسُ تَبْعَثُ بِالشَّعَاعِ تَحِيَّةً تَنْسَابُ بَيْنَ جَنَادِيلِ وَ عَبَابِ
فِيْعَادِرُ مَوْجٌ هَادِرٌ لَأَيْنُنْتِي يُبْدِي الْأَسَى بِمَلَامَةٍ وَ عِتَابِ
مَا كَانَ أَشْبَهُ " دَلْسًا " فِي حُسْنِهَا بِيَلَادِ " أَنْدَلْسُ " وَ عَهْدِ شَبَابِ²

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 281.

² - المرجع نفسه، ص 276.

وإن تأملت في هذه الاستعارات تجدها تمتد إلى جذور الشعر العربي القديم، فتعنيهم بالبحر وفتنته لطالما كان موضع شعرهم، فقوله (الموج يهمس للنسيم) استعارة مكنية حيث شبه الموج بالإنسان الذي يهمس وهي من لوازم البشر، وحذف المشبه به، ليذكر رمز تلك اللازمة والقرينة التي هي (الهمس).

فقد استعار اللفظة لسحر البحر وما يحدثه في النفس فقد تفنن أحمد سحنون في تخريج المعاني وذلك من خلال خرقه لنظام اللغة، تمكّن فيها من تحقيق المفاجأة الأسلوبية التي جعلت المعنى فريداً، فالشاعر سحنون في شعره لا ينزاح عن المؤلف ويعدل إليه لأجل العدول، وإنما لغرض إنتاج أثر جمالي إبداعي. ويقول الشاعر في مقطع آخر يستجلب فيه ضوء النهار وانتشار الليل معبراً عن منظره:

وإذا بالهلال فيها تجلى برداء من سحره قد تحلى...

قال: أتدرون بالدجى أين ولى؟ قد توارى مني حياً واضمحلاً¹

أنظر إلى قول الشاعر (وإذا بالهلال فيها تجلى برداء من سحره قد تحلى) شبه فيها الهلال وتجليه بالرداء الذي يلبسه المرء وحذف المشبه به ورمز إليه بإحدى لوازمه (الرداء)، فالشاعر يحاول خلق الجديد الذي يمكّنه من الابتعاد قدر الممكن عن الكلام المبتذل، لذلك نجده كثيراً ما يؤثر المبالغة في تخريج استعارته، محدثاً بذلك وقفة تجعل شعره أكثر جمالاً، لابتعاده عن افق توقع القارئ.

¹ - المرجع السابق، د1، ص53.

وصورة مجازية أخرى وهو يناغم فيها طفولة ابنتيه:

تَبَوَّأْتُمَا مُهْجَتِي يَا ابْنَتَيَا وَ لَازِمَ طَيْفَاكُمَا مُقَلَّتَيَا
 أَرَى الْبَيْتَ رَوْضًا بِشَخْصِيكُمَا وَ إِنْ غِبْتُمَا كَانَ سِجْنًا عَلَيَا
 وَأَسْمَعُ صَوْتَ الْحَيَاةِ الرَّخِيمِ إِذَا مَسَّ صَوْتُكُمَا مَسْمَعِيَا
 وَأَبْصِرُ شَمْسِي جَمَالَ مَتَى! يُقَابِلُ وَجْهَاكُمَا نَاطِرِيَا¹

إذا أبصرنا قوله: (إذا مسَّ صوتكما مسمعيًا) نجد استعارة لفعل المس من المشبه به الإنسان، وإعارته إلى الصوت الذي يسمع، ففي هذه الصورة البيانية الرائعة، نجد مثالنا هذا يشبه فيه الشاعر الصوت بيد الانسان الذي يمس الأشياء، فحذف فيها المشبه به، وأبقى على إحدى لوازمه وقرائنه الدالة عليه، وهي (فعل المس) عوضا عن (فعل السمع) وبدلا من قوله (إذا أسمع صوتكما مسمعيًا)، لنتأمل هذا التصوير الرائع في قول الشاعر مستعملا (المس) بدل (السمع)، فالصورة الاستعارية بهذا المفهوم تعمل على خلق علاقة مجازية جادة، وما أنتجته من أثر جمالي يدخل ضمن الانزياح الدلالي الذي يحقق المفاجأة و ينتج الأثر الجمالي.

إن استعمال أحمد سحنون للاستعارة أكسبه أهمية خاصة، ((ولهذا يتفق النقاد على مكانة الاستعارة من الشعر، لأنها أمعن في الخيال، ولأن من طبيعتها أن نظم معالماً الأشياء طمسا، وتستبدل بها أشباهها))²، وذلك بفضل قدرته الإبداعية على ابتكار الجديد الذي مكنه من تجاوز ما هو مألوف، وانزياحه عن ما اعتاده الناس، فيخلق دهشة وفضولا لمعرفة كل ما هو غامض.

¹ - المرجع السابق، ص 61.

² - محمد ناصر، "الشعر الجزائري الحديث"، ص 514.

فالشاعر يحاول خلق الجديد الذي يمكنه من الابتعاد قدر الممكن عن الكلام المتعارف عليه لذلك نجده كثيرا ما يؤثر التجاوز في تخريج استعارته.

وتظل الاستعارة من أكثر أنواع أساليب الإبداع، لأنها تعبر عن الواقع بطريقة خاصة لم نألفها من قبل، مما يكسب الشعر جمالية ينتج عنها عدولا محكما، فالاستعارة لا تكفي بتصوير المجرد بل تتعداه لتجرّد الملموس من جموده لتبعث فيه روحه الأصلي، ((نرى بها الجماد حيّا ناطقا، والأعجم فصحا، والأجسام الخرس مية، والمعاني الخفية بادية جليّة، فإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر أعز منها.... و إن شئت لطفت الأوصاف بالجمالية الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون، وهذه إشارات وتلويحات في بدائعها))¹.

ولا يفوتنا في هذا الاتجاه، الإشارة إلى تجليات الاستعارة من حيث هي قيمة عدولية، يتفاعل فيها البناء المعجمي مع الأبعاد الدلالية ليكونوا لنا جاذبية وتأثيرا بالغا، ما يجعلنا نخلص إلى أن تراثنا البلاغي لم يكتف بالتعقيد الجاف بل تعداه إلى تحسّس مواطن الجمال و عناصر التأثير.

¹ - عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة في علم البيان"، ص 33.

(4) - الكناية:

يرجع أصلها في اللغة إلى الكلام بشيء وإرادة غيره، و هي فرع من أصل (كئى، وكناية)، بينما تطلق في الاصطلاح على: إرادة معنى والتعبير عنه بغير لفظه¹.

إن الكناية تكاد تكون من أكثر الأساليب البلاغية اختلافا لدى البلاغيين القدامى من جهة تحديد طبيعتها، وذلك راجع إلى ما يدخل ضمنها من الظواهر والأساليب، فمثلا قدامة بن جعفر يتعرض لها تحت عنوان اللحن، و يجمع بينها وبين التعريض، إذ اللحن عنده هو التعريف بالشيء من غير تصريح أو الكناية عنه بغيره، ويميز بينها وبين ما أسماه (بالأرداف) الذي هو أحد طرفي الكناية، وهو إيراد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدالّ على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دُلّ على التابع أبان على المتبوع². تبين لنا من خلال هذا الكلام مقدار الاتساع الذي يصير إليه الخطاب وذلك بتحاشي المعنى المقصود مباشرة والاكتفاء بالتلميح إليه بلفظ مرادف يعبر عنه.

فالشاعر تراه يصور هذا النوع من التمثيل لا يريد بذلك وصف الحقيقة وإنما يعدل إلى الإشارة، وهذا ما يندرج تحت مفهوم العدول، بيد أن مفهوم الكناية بدأ يتبلور ويتضح بصورة جلية ويستقر على يد عبد القاهر الجرجاني الذي بيّن بأن الكناية هي ((أن يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورفده في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه))³ تحتاج الكناية للوصول إلى معناها المراد إلى أن تنتقل إلى معنى مجازي يكون بمثابة الدليل على المعنى الأول.

¹ - فهد خليل زايد، "البلاغة بين البيان والبيدع"، ص 123 (بتصرف).

² - يُنظر قدامة بن جعفر، "نقد الشعر"، ص 157.

³ - عبد القاهر الجرجاني، "دلائل الاعجاز"، ص 66.

إن النقاد لم يجمعوا على إعطاء تسمية واحدة للكناية منذ القدم، وإنما اختلفت تسميته منذ القدم، ومع ذلك ظلت الكناية تفتح المجال للتعبير على غير المؤلف وتدفع اللغة لتتجاوز المحسوس إلى التصوير المعنوي، ((و لهذا اللون البياني وظائف وغايات فهي الإشارة من غرائب الشعر، وملحه وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى، وفرط القدرة ولا يأتي بها إلا الشاعر الحاذق كلمحة دالة على معنى بعيد غير ظاهر))¹، فالمتكلم يفضل الكناية وذلك بالعدول عن وصف الحقيقة مباشرة، لهذا تعد الكناية من الأساليب البلاغية الأكثر قربا من مفهوم العدول.

نالت الصورة حظها في ديوان الشاعر سحنون بغية التعبير عن المعاني المنشودة، بصيغ تبعث على البحث وارتباط القرائن بعضها ببعض لإكمال الصورة البيانية، مثلما نراها في قوله وهو يرسم أحداث استيلاء اليهود على حق فلسطين، وأخذة عنوة قائلا:

فِلِسْطِينُ صَبْرًا فَلَمْ يَبْقَ مَنْ	يَصُونُ حِمَاكَ وَيَرَعَى دِمَامَةَ
سِوَى شَعْبِكَ الْمُتَحَدِّي الصَّعَابَ	مِثَالَ الإِبَاءِ وَرَمَزُ الشَّهَامَةِ
فِلِسْطِينُ سَوْفَ يَجِيءُ الصَّبَاحُ	وَ يُدِيرُ لَيْلٌ سَمِمَتِ ظِلَامَةَ
وَيُثْمِرُ هَذَا الكِفَاحُ الطَّوِيلُ	سَلَامًا طَوِيلًا يَكُونُ خِتَامَةَ
وَيَلْتَنِمُ الشَّمْلُ بَعْدَ الشَّتَاتِ	فَكَمْ بَتَّ تَنْتَظِرِينَ إلتَامَةَ
لَقَدْ عَشْتِ رَمَزَ الكِفَاحِ المَجِيدِ	إلى أَنْ بَلَّغْتَ مَقَامَ الزَّعَامَةِ ²

¹ - محمد بركات حمدي ، " البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ، ونظرية السياق " ، ط الأولى، دار للنشر والتوزيع، 2003، ص129.

² - أحمد سحنون ، "ديوان الشيخ أحمد سحنون " ، د2 ، ص109.

و يقول فيها أيضا:

فَلَا تَيْأَسِي إِنْ عَرَّتِ نُبُوَّةُ فَسَيْفُ الْجَزَائِرِ لَنْ يَغْمَدَا
وَ إِنْ بَدَرْتَ هَقْوَةً لَمْ تَكُنْ لَتَخْبُوا الْعَزَائِمُ أَوْ تَبْرَدَا
فَجْرُحُ الْأَسْوَدِ تَزِيدُ بِهِ ضَرَاءَ وَ تَعْدُو بِهِ أَجْرَدَا
وَ إِنْ لَنَا هِمَّةٌ لَنْ نَنَامَ عَلَى ثَارِهَا أَوْ تَذُوقَ الرَّدَى¹

ووجه التصوير يظهر في قوله (جرح الأسود تزيد به ضراء) كناية على اغتصاب اليهود لحق الشعب الجريح - فلسطين - في سياق اجتمعت فيه صورتين، صورة الجرح، وصورة السواد، لتنتهي بالمعنى إلى أقصى ما يقصد من التعبير بالألم والأسى والحزن العميق، فقد شكلت هذه الصورة أفضلية أنتجها أسلوب الكناية في صورة تشخص صفة القلق وغلبة الهم على الشاعر، لنقف عندها، فعدوله عن الأصل هذا الأسلوب أعطى ظللا خاصة، وفكرة شكلت ترقية تضمنها الخطاب، لتصل إلى المتلقي في صورة بيانية مؤثرة، ويقول في موقع آخر:

أَنْ لِلْسَّائِرِ فِي لَيْلِ الْحَيَاةِ يَطَأُ الْأَشْوَاكَ أَنْ يُلْقِيَ عَصَاهُ
طَالَمَا اشْتَأَقَ لِأَنْ يَجْنِيَ الْمُنَى وَ يُرِيحَ النَّفْسَ مِنْ طُولِ سَرَاهُ
وَيَذُوقَ الْأَمْنَ فِي ظِلِّ الرَّضَى وَ يَرَى فِي سَعْيِهِ طَيْبَ جَنَاهُ
هَا هُوَ الْقَجْرُ نَضًا ثَوْبَ الدَّجَى وَ تَحَلَّى كُلَّ أَفْقٍ بِسَنَاهُ
وَبَدَا فِي كُلِّ وَجْهِهِ الْإِق مُشْرِقٌ يَعْرُبُ عَنْ نَيْلِ رَجَاهُ²

¹ - المرجع السابق، د1، ص124.

² - المرجع نفسه، ص214.

يبصر الشاعر سحنون في نزول القرآن حياة وراحة وأنسا وجنيا وسقيا طيبا وفجرا يتنفس فيه النهار ليبدد ظلمة الليل التي تنطوي فيها الأشياء، وينضو بثوب الدجى في الأفق، فأطراف هذه الكناية تعكس التغير الجذري التي تترنح في ظلمات الشرك والمعاصي، وليل لم يطلع له صبح، يلوح ويرتفع ويزيل الظلام بكل معانيه. لننظر كيف كنى سحنون القرآن بقوله: (ها هو الفجر نضا ثوب الدجى)، وهو عدول عدل بموجبه الشاعر عن وصف الحقيقة إلى الكناية بنزول القرآن فجرا يتنفس نهاره من ظلمة غيابه ليعت الصورة بشكل يلفت فيه انتباه القارئ المتلقي، ويزيدها ثراء ويحقق لها الجمالية.

إن استعانة الشاعر بهذا الضرب البلاغي ليصور مدى تمسكه بالدين والشوق إلى عودة الناس إليه بقوله عن رمضان:

الرَّبِيعُ بِخِصْبِهِ الْمَوْفُورُ	رَمَضَانَ هُوَ الرَّبِيعُ إِذَا غَابَ
الْكِتَابِ عَنِ سِحْرِ شَدْوِ الطُّيُورِ	رَمَضَانَ يُعْنِي بِتَرْتِيلِ آيَاتِ
فِيهِ يُنْسِي عَبِيرَ الزَّهْرِورِ	وَعَبِيرِ أَنْفَاسِ مَنْ صَامَ أَوْ سَبَّحَ
الَّتِي بَدَدَتْ ظِلَامَ الْعُصُورِ	نَحْنُ أَهْلُ الْقُرْآنِ أَهْلُ التَّعَالِيمِ
قَدْ ضَلَلْنَا فَلَمْ نَزَلْ فِي ثُبُورِ ¹	وَأَيْرُ دَرْبِنَا إِلَيْكَ فَإِنَّا

و تأمل أيضا في قوله:

لِبَنِي الضَّادِ مِنْ حَيَاةِ الْخُضُوعِ	إِيهَ هَلْ فِيكَ يَا رَبِيعُ انْعِتَاقٌ
مِنْ أَسَارِ مُضْنٍ وَرَقِّ فُطَيْعِ	هَلْ يَرَى الْمُسْلِمُونَ فِيكَ خَلَاصًا
لِشَمْسٍ لَنَا اخْتَفَتْ مِنْ طُلُوعِ ²	لَكَ شَمْسُ طُلُوعِهَا مُسْتَمِرٌّ هَلْ

¹ - المرجع السابق، د2، ص299.

² - المرجع نفسه، د1، ص45.

الشاعر أحمد سحنون لا يخفي الحقيقة عن المتلقي، إنما يريد تقديمها إياه بطريقة جمالية تجعل أفكاره نسيجا في عالم الخيال الذي فرضه عليه، وذلك من خلال الألفاظ التي تجلت لنا في الأبيات بين الفينة والأخرى، وبين ما تدل عليه من البعد ما لم يمكننا نكرانه، إلا أن إيرادها لرمز الربيع في القصيدة تجعل خطابه أفصح من قول الحقيقة مباشرة، وتكفل له ما يريد التعبير عنه.

على هذا الأساس ((أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح))¹، ويقول أحمد سحنون:

لَا تَأْمَنُوا أَجْنَبِيًّا حَلَّ بِكُمْ فَمَا الْعَدُوُّ عَلَى مَجْدٍ بِمُؤْتَمَنٍ
رُدُّوا الْمَنِيَّةَ إِنْ رُمْتُمْ حَيَاةَ عَلَا فَمَا تُتَّاحُ لِذِي جُبْنٍ وَذِي وَهْنٍ
بَسَّتْ حَيَاةٌ يُعَانِي الْمَوْتَ صَاحِبُهَا وَحِيدًا الْمَوْتَ أَنْ أُنْجَى مِنَ الْمِحَنِ
حَسَبُ الْجَزَائِرِ هَذَا النَّوْمُ إِنْ بِهِ مَوْتَ الشَّعُوبِ، وَشَرَّ الْمَوْتِ فِي الْوَسَنِ²

نلاحظ في هذه الأبيات ورود العدول بشكل لافت، وهذا الخروج عن المألوف لا يكتشف إلا بالقراءة العميقة، فانظر كيف كنى "الجزائر" بالرجل الذي يرد المنية ويعاني الموت ويغالب النوم وغفوته، فكسر بذلك السائد ولفت انتباه المتلقين، ونتج عن عدول ألفاظ الشاعر أنه كَوَّنَ لنفسه عالما خاصا ((إذ أصبحت تمثل دالا ومدلولا في الوقت نفسه، أو على أنها دالّ، ويتكون مدلوله من الوجهة التي تقحم فيها الألفاظ المجاورة دلاليا))³، فدوال الشاعر أحمد سحنون التي انزاح بها عن المألوف، تعتمد دلالاتها مما يجاورها من ألفاظ، مبتعدة عن مدلولاتها مثل (الميتة، النوم).

¹ - عبد القاهر الجرجاني، "دلائل الإعجاز"، ص 70.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 1، ص 238.

³ - حسين الواد، "المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب"، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 2004، ص 145.

فالتكني بالألفاظ في العمل الإبداعي يلبس معاني جديدة مغايرة وبعيدة عن المؤلف، يخلقها المبدع ليعبر عن الواقع بطريقة مغايرة، تخلق مفاجأة لدى القارئ ممّا يكسبها جمالية.

وبهذا حازت الكناية على قدر كبير من الأهمية بفضل الدلالات التي تمنحها للخطاب، فالمعنى الذي يحاول الشعر إصابته هو استنفاد صبر ذلك البعيد من خلال الغموض الذي يبعث في النفس الرغبة في سبر أغواره والبحث عن أعماقه.

إنّ هذه النماذج السالفة الذكر لتعكس مدى ارتباط الشاعر سحنون بهذه الصورة، أثرت من خلال هذه الشواهد الحديث عن الظلال الفنية للكناية باعتبارها عدولا، دون أن أعرج على مدى ما يتحقق فيها من بعد مجازي، وهي ((كمية الصورة الذهنية التي يستحضرها المتلقي تباعا كأنها ومضات تتكثف وتتراكم لتشكل في النهاية معنى ثابت يطمئن إليه العقل ويتأثر به القلب))¹، فالكناية تتيح إضافات جمالية انطلاقا من مجموعة المساحات الدلالية ذات المنحى الانزياحي الدلالي.

وفي نهاية هذه الصورة البلاغية يمكن القول باطمئنان أن الأبعاد الفنية الجمالية التي يقف من ورائها التشكيل الدلالي الذي تمنحه هذه الصور بمختلف مظاهرها والتي تبعث الإعجاب والانبهار لدى المتلقي، بحسب ما يملكه من قوة على استظهار طاقات باطنية تصويرية من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية، كما اتضحت جليا قدرة البيان الواسعة على تغطية المعالم المكثفة من خلال آليات القفز على الأساليب المعيارية التي لأتاحها العدول بمشاركة القارئ في إنتاجه للدلالة وتجسيده لعناصر الجمال ومواطن الإبداع والتي تعد جوهر التشكيل الفني.

¹ - د / محمد أحمد قاسم ، د/ محي الدين دين ، " علوم البلاغة " ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس ، 2003 ، ص 251.

ب) - الصور الجديدة:

1 - التشخيص:

إلى جانب الصور البيانية السابقة ألفينا الشاعر يعمد إلى استحضار ضروب أخرى من التصوير منها: الصورة التشخيصية والرمزية والنفسية والاقتباسية، فلقد كانت الطبيعة من أهم الخصائص التجديدية التصويرية عند سحنون إذ ميله إليها وإلى العناصر المتعددة فيها كان العنصر الفاعل والحظ الوافر في قصائده ((فهي تمثل خلفية حية باستمرار في وعي الشاعر، ولا وعيه، يتفاعل معها فتبدو كما لو أن التوتر الذي يبدو عليها هو نفسه ما في ذات الشاعر))¹، فهذا الامتزاج الحاصل بين الشعور النفسي وسقوطه مجسما على الطبيعة أفرز كمًا هائلًا من الجمال الفني في قصائد أحمد سحنون حتى أنها اتخذت أشكالًا متعددة كانت ملاذا له ومصدرا شعريا يستوحي منها صورته، تتشابه وفهم الرومنسيين لها الذين رأوا موطنًا للمحبة، ومهربًا للنفس، وفضاء رحبا للروح بالأشجان.

تعد ظاهرة التشخيص من الأمور المستحدثة الجديدة التي دخلت على صورة أحمد سحنون الشعرية ((فهو لا ينقلها كما تفعلها آلة التصوير، وإنما يسعى إلى اكتشاف أسرارها والعلاقات التي تربط بين عناصرها، كما أنه يمزج مشاعره وعواطفه بمظاهرها))² وعناصرها الفاعلة فيها.

¹ - عبد الحميد هيمة، "الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري"، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005، ص 123.

² - المرجع نفسه، ص 123.

النموذج الشعري اللاحق يصف فيه الشاعر أحاسيسه من خلال مشهد متكامل يضم (الشاعر) و(الزهرة) في حيز واحد، يقول:

زَهْرَاتٌ تَبَسَّمَتْ فِي حُبُورٍ لِأَنْتِصَارِ السَّنَةِ عَلَى الدَّيْجُورِ
وَ أَشَارَتْ إِلَى الصَّبَاحِ تُحْيِيهِ تَحَايَا الْمُظْفَرِ الْمَنْصُورِ
بِعَبِيرِ طَوْتٍ عَلَيْهِ حَنَائِيهَا وَ بَاحَتْ بِسِرِّهِ لِلطُّيُورِ
فَهِيَ تَشْدُو بِكُلِّ لَحْنٍ شَجِيٍّ فِي انْتِشَاءٍ كَالشَّارِبِ الْمَخْمُورِ
وَ تُنَاجِي الزَّهْرَةَ نَجْوًا مُحِبًّا مُسْنُوتَهَا مَتِيمٌ مَهْجُورِ
زَهْرَاتٌ كَأَنَّهِنَّ الْعِدَارَى فِي خُدُودٍ تَضَمَّخَتْ بِالْعُطُورِ
وَتُغَوِّرُ تَبَسَّمَتْ فِي أَرْدَاهَا أَيَّ سِحْرِ مِثْلِ ابْتِسَامِ الزَّهْوَرِ
وَ عَيُونٌ تُحْيِي الْقُلُوبَ وَ تُرْدِيهَا بِمَا فِي جُفُونِهَا مِنْ فُتُورِ

إلى قوله:

وَ إِذَا لَمْ يَكُنْ جَمَالُكَ يُصْنِي كُلَّ قَلْبٍ، لَأَ تَعْضِبِي لَأَ تَتُورِي
كَمْ نُفُوسٍ تَسْعَى بِغَيْرِ حَيَاةٍ وَ قُلُوبٍ تَحْيَا بِغَيْرِ شُعُورٍ¹

المتأمل في العبارات يؤكد لنا مدى تعلقه بالمشهد والصورة، ((إنَّ عمله يشبه عمل الرسام، الذي يكون من اللمسات الفنية المتناسكة، لوحة تامة الألوان و الخطوط))²، من خلال رسم متكامل لجزئيات دقيقة تكون في الأخير صورة متكاملة فهو ينتقل تارة بين التغريد والتبسمات، وتارة أخرى بين المناجاة والجفون.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 1، ص58.

² - محمد ناصر، "الشعر الجزائري الحديث"، ص513.

هذه العناصر هي التي ساعدت على تماسك الصورة وانسجامها مع ذاته انسجاما يضمن له الوحدة العضوية، وقد ساعده في ذلك قدرته على إخضاع الطبيعة لحركة نفسه من خلال صورة الزهرة المرتبطة في مفرداته وفقا لتصوراته الذاتية، فقد أحسن الشاعر سحنون توظيف عنصر التشخيص كما عبر عنها في قوله (زهرات تبسمت) من خلال بث الحياة في مظاهر الطبيعة الجامدة، فما أحسنه من عدول، يمزج فيها مشاعره و عواطفه بشخص (الزهرة) المتجسمة في بعث الحياة، هذا الانحراف هو كسر للمألوف المعتاد إلى الجديد غير المعتاد، ليحدث تساؤلا عند المتلقي مما يكسب التعبير جمالية تبعث على بث الانفعال في نفس القارئ.

وتستمر دنيا أحلام الشاعر في انسياب كي ينسى الواقع الذي يحيى فيه وينسى الخيبة وضياع الأمل ويلجأ إلى صورة أخرى هي صورة البحر قائلا:

مَاذَا بِنَفْسِكَ قَدِ أَلَمُّ	يَا أَيُّهَا الْبَحْرُ الْخِضَمُّ
نَامَ الْخَلَائِقُ كُلُّهُمْ	وَبَقِيَتْ وَخَدَاكَ لَمْ تَنَمْ
فَالكَوْنُ فِي صَمْتٍ عَمِيقٍ	غَيْرَ صَوْتِكَ فَهُوَ لَمْ...
وَأَرَى الْعُبُوسَ عَلَى مَحْيَاكَ	الْجَلِيلِ قَدْ ارْتَسَسَ لَمْ
وَأَرَى أُنَيْبَكَ صَارِحًا	كَالرَّعْدِ دَوَى فِي الْأَكْمِ
وَأَرَاكَ كَالْمَشْفَى يَضُجُّ	مِنَ النَّسِيمِ إِذَا أَلَمْ
دَمْعٌ جَرَى مِنْ مُوجِعٍ	فَقَدْ التَّصَبَّرَ فَأَنْسَجَ لَمْ
يَا بَحْرُ مَا هَذِي الشَّكَاةُ	أَسْتَتَ تُوصَفُ بِالْعِظَمِ ¹

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 1، ص 30.

فالبحر أضحى عالماً مثالياً يغدو إليه الشاعر أو معادلاً لما يفتقده في واقعه المعاش، خاصة عندما يثقل عليه الواقع، ويسيطر عليه الشعور بالألم والوحدة، إن هذه الأبيات لتفصح تسرُّ الشاعر سحنون وراء البحر فكأنما يخاطب إنساناً يعقل ويحس، أو يقصد نفسه بنفسه في كل بيت ينشده مما يعكس ارتباطه بالطبيعة ارتباطاً قوياً، فهو يكلم البحر كأنه روح تتألم، فيعيش لها المحيياً، ويتصاعد لها الأنين، ويجري لها الدمع.

نجد أن معظم الألفاظ منتقاة من الطبيعة مثل: (البحر، الكون، الجو، البدر، الرعد، الموج، والصخر). ((فنرى الطبيعة أفضل ملجأً وأحسن مكان يأوي إليه الشاعر هروبا من أزماته النفسية التي يعبر عنها بلغة التشخيص))¹. ليكون البحر هو المأوى الذي لجأ إليه الشاعر أثناء همومه.

من خلال ما سبق نخلص إلى أنّ الهروب إلى الطبيعة لدى الشاعر يتحول إلى نوع من العدول، وبذلك يخلق لنا لغة جديدة توحد بين المعطى الطبيعي والتوهج الوجداني، لأن الكلام يصبح بفضلُه أقرب للذهن وأمتع للسمع، ذلك أن الفضاء الذي يخلقه العدول يشوش على مخيلة المتلقي، فينهض قائماً للبحث عمّا لا يريد الشاعر من وراء هذا التخريج، ممّا يزيد المعنى ثراءً مشاركة المتلقي في إنتاجه ومن ثمّ اكتساب اللفظة دلالة أوسع، ((وبهذا يمكن تمييز الفن الحقيقي، أنه الذي لا يكتفي بالنقل، وإنما يتميز بطاقة الخلق، لأن النقل يعني التكرار، أمّا الخلق فيعني التجاوز والاختراق))²، والشاعر أحمد سحنون عمد إلى هذا الخرق بتشخيصه لصور الطبيعة التي أعطته القيمة الفنية في شعره والبعد الجمالي.

¹ - بورديم عبد الحفيظ، "التجربة الشعرية في ديوان أحمد سحنون"، ص 70.

² - عبد الحميد هيمة، "الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري"، ص 128.

ومن الخصائص التي أكسبت هذه الصورة الشعرية سعة وصارت ضربا من ضروب التجديد عنده هو توسعه في استعمال المجازات والاستعارات التي لا تحترم في معظمها حدود المنطق، ومعطيات الواقع، كقوله:

يَا رَبِيعُ احْتَجَبْتَ فَلَسْتَ رَبِيعًا أَنَا لَمْ أَلْقَ فِيكَ حُسْنًا بَدِيعًا
أَنَا إِنْ لَمْ يَكُنْ الرَّبِيعُ بِقَلْبِي لَا أَبَالِي أَنْ لَا أَنَا جِي الرَّبِيعَا
إِنْ يَكُنْ مَوْطِنِي جَرِيحًا وَآمَالِي صَرَ عَى يَخِرَّ قَلْبِي صَرِيعَا
أَيَّهَا الطَّائِرُ الْمُعَرِّدِ صَمَمًا فَالطُّيُورُ هُنَا تَمُوتُ سَرِيعَا¹

إن اجتماع مفردات (الربيع، الوطن، الجرح، الطائر، الموت) هي نتيجة لارتباط الشاعر الارتباط الشديد بالطبيعة استخدمها واصفا إحساسه إزاءها، إذ ثمة هناك مسافة بعيدة بين هذه المتشابهات (الطائر، الانسان، الموت) ليحطم ذلك تحررا من الأبعاد المكانية والزمانية المحدودة²، ثم ينقلب الخريف ليقول عنه:

قَدْ أَطَلَّ الْخَرِيفُ مُلْتَحِفًا بِالسَّحْبِ فِي عِزَّةٍ وَفِي كِبْرِيَاءِ
يَتَّهَادَى مَا بَيْنَ صَقِينِ مِنْ زَهْرٍ وَعُشْبِ كَالْعُدَاةِ الْحَسَنَاءِ
وَالنَّسِيمُ الْعَلِيلُ يَخْطُرُ نَشْوَانَ بِشَدْوِ الطُّيُورِ فِي إِصْغَاءِ
فَبَدَى كَابِتِسَامَةَ الْفَجْرِ فِي اللَّيْلِ وَكَالْبِرِّءِ لِلْمُصَابِ بِدَاءِ
إِنَّ إِطَالََةَ الْخَرِيفِ بَشِيرٌ بِابْتِسَامِ الْمُسْتَقْبَلِ الْوَضَاءِ³

1- أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 275.

2- يُنظر الربيعي بن سلامة، "البناء الفني في القصيدة العربية"، دار الهدى للنشر، الجزائر، د ط، ص 169.

3- أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 272.

لم يعد الشاعر يعتني بصورة الشكل الخارجي وما فيها من التشابه والتطابق، إن المسافة بين أبعاد الصورة في الحقيقة هنا متعددة ومتراطة في الوقت نفسه، فهو لا يقف على المشبه والمشبه به وأداة التشبيه فحسب بل لا يلبث أن يجعله انطلاقة لتشبيه جديد يعكس الترابط التلقائي الحاصل بينه وبين العالم الطبيعي الذي يحياه.

هذه الصورة التي يقدمها الشاعر ليست مجرد إبراز العلاقة الحسية بين الأشياء، وإنما يهدف من خلالها لإبراز الصلة الوثيقة التي تفرض عليه نفسها في لحظة نفسية، وانفعالية تتجسد في حالة الانسجام مع الطبيعة¹.

لقد تجاوزت صورة التشخيص عند سحنون كل معطيات الطرق البلاغية القديمة لتشكل امتدادا جديدا بأبعاد فنية تقوم أساسا على إعطاء الحركة وبتّ الحياة في مظاهر الطبيعة الجامدة، لتجسد التجربة الفنية والتعبير عن الحالة الشعورية المتسّرة لدى الشاعر.

¹ - يُنظر محمد حسن عبد الله، " الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دون طبعة، ص19.

(2) - استعمال الرمز:

اتضح لنا في دراستنا لآلية التشخيص أن ثمة ترابط بينها وبين الرمز، كون أن هذا الأخير يعد الوسيلة، أو الظاهرة التي ((يعرف بها الشيء وهو يختلف من مجال إلى آخر حسب ما يمليه عليه طبيعة الوضع، فإذا كان مرتبطا بجنس أدبي فهو رمز أدبي وإذا كان مرتبطا بملابس معينة فهو رمز اجتماعي و هكذا...))¹، فدلالة الرمز مرتبطة بما يسبقها.

عادة ما يفتح الرمز أبوابا جديدة للتعبير، من خلال إيجاد آفاق واسعة للتوصيل وخلق صورا بديعة لم تكن تخطر على بال المبدع والفنان، ((فالشاعر يعتمد على مفردة لغوية يجعلها في الظاهر محط الاهتمام لكن سرعان ما يعدل بها رامزا لتدل على معنى أبعد من دلالاتها الظاهرية عن طريق التشابه بين الداليتين))²، فتخرج النظم من مفردات التعبير الحقيقية الواقعية إلى آفاق غير واقعية، ليصبح الرمز شكلا من أشكال البيان.

يحسن بنا أن نحدد مفهوم الرمز من خلال التراث العربي والغربي، فقد جاءت دلالاته عند ابن منظور بأنه ((تصويت خفيّ باللسان، كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، ويقال بأيّ شيء أشرت إليه بيد أو بعين))³.

وقد يجد القارئ للقرآن الكريم هذه الكلمة في قوله تعالى: "قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا"⁴، ويُعنى بها الإشارة.

1- ferdinand de saussure , cours de linguistique générale, 2 édition critique, Paris, 1980, p : 19.

2- محمد ناصر، "الشعر الجزائري الحديث"، ص550.

3- ابن منظور، "لسان العرب"، مج 5، مادة (رمز)، ص 356.

4- سورة آل عمران، الآية رقم 41.

وقال ابن كثير في تفسير هذه الآية ((إلا رمزا أي إشارة لا تستطيع النطق مع أنك سوي صحيح))¹، ((ويقال كتيبة رمّازة أي لا يسمع منها رمز من كثرتها))².

وفي كتب البلاغة هي نوع من أنواع الكناية تتفاوت إلى تعريض وتلويح ورمز وإشارة ((فمتى كانت الكناية ومُكناها مسافة قريبة من نوع الخفاء، كعريض القفا وعريض الوسادة كان إطلاق اسم الرمز عليها مناسباً))³، وأيضاً ما قاله عبد القاهر الجرجاني في هذا السياق ((والأمر في علم الفصاحة بالضد من هذا. فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه، وجدت جلّه أو كله رمزا ووحيا، وكناية وتعريضا، وإيماءً إلى الغرض من وجه لا يفطنُ له إلّا من غلغل الفكر وأدقّ النظر))⁴، لتتأكد حقيقة اشتراك الرمز مع الكناية في التلميح والتعريض المشكل للإيحاء.

أمّا ما جاء في تعرف الرمز في الكتب الغربية الحديثة فهو يختلف باختلاف الآراء المعرفية وبذاتيتهم، ((يقول كارليل: "إن كل ما يحيط بنا رمزا"، أما (بوفيه bouvier) يلخصه بقوله: "هو بقية التصفية الفكرية والجوهر الأقصى من كل تشبيه")⁵.

وقد عرف الرمز الفني بأنه تركيب لفظي أساسه الإيحاء - عن طريق المشابهة - بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمشاج الشعور والفكر⁶، ولعل هذا التعريف قد يعتبر أجمع التعريفات دلالة فنية للرمز الذي يعني به الانتقال من لغة التوضيح والتصريح إلى لغة الإيحاء والتلميح.

¹ - أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، "تفسير القرآن العظيم"، ت:خالد محمد محرم، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، المجلد الأول، ط 1، 1998، ص 318.

² - العلامة الراغب الأصفهاني، "معجم مفردات ألفاظ القرآن"، ص 154.

³ - أبو يعقوب السكاكي، "مفتاح العلوم"، ص 411.

⁴ - عبد القاهر الجرجاني، "دلائل الإعجاز"، ص 455.

⁵ - د. سامي هشام، "المدارس و الأنواع الأدبية"، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1979، ص 85.

⁶ - يُنظر د. محمد فتوح أحمد، "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر"، دار المعارف، مصر، ط3، 1984، ص 41.

وإذا ما أتينا إلى الشعر وطبيعة الرمز فيه نجد أنه تطور مع تطور مراحل الشعر نفسه فقد كان يتماشى مع الظروف المحيطة به، وهذا ما لاحظناه في شعر أحمد سحنون دالا على مرحلة الثورة الجزائرية التي كان يغلب عليها استخدام رموز توحى بالمقاومة والصراع والنضال، والتحدّي و الصمود كما توحى بما يقابلها من الظلم والاضطهاد والقهر يقول أحمد سحنون في هذا الشأن:

فَانْشُرِي الكَفْنَ فُدا يَوْمَ النَّشُورِ	إِنْ تَكُونِي صرْتِ مِنْ أَهْلِ القُبُورِ
فِي دُبُولِ الزَّهْرِ مَوتٌ لِلْبُدُورِ	أَنَا لَأِ أومِنُ بِالْمَـوْتِ وَ هَلْ
مِنْ بَنِيكَ الصَّيْدُ آمالٌ تَمُورُ	أَتَمُوتِينَ وَ فِي كُلِّ دَمٍ
رُوحٌ "بَاديس" عَلَى المَوتِ تَتُورُ	أَتَمُوتِينَ وَ فِي كُلِّ فَتَى
"عُقْبَة" يَرْبُضُ كَاللَيْثِ الهَـصُورُ	أَتَمُوتِينَ وَ فِي "بِسْكَرَة"
كُلِّ مَجْدٍ عَيْـرُهُ إِفْكٌ وَ زُورُ	وَ انْشُرِي مَجْدَ بَنِي الضَّادِ الذِّي
وَ اصْبِرُوا فَانْصُرْ يَجْنِيهِ الصَّبُورُ	وَ قِفُوا لِلظُّلْمِ صَقَا وَ احِـدَا
يَتَحَايَى وَ هُوَ فِي النَّزْعِ الأَخِيرِ	لَأِ تَرَعُكُمْ نَأْمَة مِنْ هَيْـكَلِ
خُطْوَة أَنْدَرْتُكُمْ سُوءَ المَصِيرِ	وَ إِذَا مَا حَدِثْتُمْ عَن دِينِكُمْ
كُلِّ بَاعٍ، إِنَّهُ نِعْمَ النَّصِيرُ ¹	وَ اسْتَعِينُوا اللهَ يَنْصُرْكُمْ عَلَى

¹ - أحمد سحنون ، "ديوان الشيخ أحمد سحنون "، د1، ص 111، 112.

ترسم لنا هذه القصيدة حالة من التوتر النفسي المتدفق الذي قدمه الشاعر في لغة شعرية كثيفة أكثر فيها من الرموز، بغية نقل مشاعره الحقيقية للمتلقي بطريقة مؤثرة وموحية، ففي الأبيات المذكورة يعبر بالمفردات التالية: (النشور، القبور، تمور، الفوز الكبير، نفور، إفك وزور، المصير، نعم النصير) وهي رموز مكثفة تحتوي مرموزات عديدة يعيها صاحب الثقافة القرآنية.

ثم تأتي المفردات التالية (نتور، الفتور، العصور، الدهور، البذور، الشرور، الصبور، جسور.....)، وهي مفردات ليست قرآنية، ولكنها ساهمت مع العبارات القرآنية في التصوير، إذ تنهض بمهمة التصوير للمنظر، وهي رموز تهدف إلى التطلع في بعث النهضة وإحياء النفوس بعد الخمول وزرع الأمل فيها بعد القنوط واليأس.

كل هذه الظلال والامتدادات الشعورية التي لا حدود لها، رسمتها هذه المفردات القرآنية الرامزة متجاوزة في سياق واحد¹ قد أدرك الشاعر سحنون أن الرمز يفتح الآفاق له ولقارئه إذا ما أحسن استعماله، ولعلّ هذا هو السبب في اعتماده عليه في صورته، قناعة منه أن لغة الشعر يجب أن تبتعد قدر الإمكان عن الوضوح والتحديد وتعديل إلى العمق والإيحاء.

¹ - يُنظر إلى ناصر بوحجام، "أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث 1925-1976"، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، ج1، 1992، ص329.

وإليك هذه الصورة الجديدة لدى سحنون حين استخدم رمز النسر في قوله:

يَا لِنَسْرِ فِي سَمَاءِ الْمَجْدِ حَلَقُ

وَبِأَهْدَابِ الْمَعَالِي قَدْ تَعَلَّقُ

مُدَّ عَدَا كَالنَّجْمِ فِي الْأَفْقِ تَأَلَّقُ

عَشِقْتُهُ كُلَّ أَبْصَارِ الْبَرَائِيَا

غَيْرَ أَنَّ الْمَوْتَ صَيَّادَ النَّسُورِ

قَدْ أَصَابَ النَّسْرَ فِي أَعْلَى الْوُكُورِ

فَهَوَى مِنْ أَفْقِهِ بَيْنَ الصَّخُورِ

وَ تَلَّاشَى الْبَطْلُ الْحُرَّ شَطَايَا¹

إنّ كلمة النسر في المثال تحيلنا على (المجاهد) الذي خلق في سماء الجبال يرجو المعالي، لا يبالي حتفه إذا ما أصابه، يبتغي بذلك أسمى الدرجات. عرض في هذه الصورة الأولى جانبا من دلالة القوة والبطولة والمجد مبتغيا بها الحرية والانتصار.

تتضح بعد الأول الدلالة الثانية للنسر في الجزء الثاني من القصيدة (غير أن الموت صيَّاد النسور)، انظر في هذه الصورة الموحية بالحرب النفسية التي خاضها ضد العدو والتي ينال منها حتفه، ولكن يأبى الشاعر إلا أن يزرع في قلبه وقلب سامعيه روح الثقة، والمضي قدما لبلوغ الهدف، وتحقيق الرغبة في التحرر والاستقلال الذي لا يكون إلّا من طريق التضحيات.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 1، ص 88.

وهو ما ورد في قوله:

الضَحَايَا سُلْمٌ لِلْحُرِّيَّاتِ

وَ مَطَايَا الْعُلَا وَ الْمَكْرُمَاتِ

لَمْ يَصِلْ شَعْبٌ إِلَى عِزِّ الْحَيَاةِ

لَمْ يَكُنْ يَرْقَى عَلَى هَامِ الضَّحَايَا¹

وتتكرر الرموز عند الشاعر سحنون بكثافة وبشكل بارز، فرمز (الجبل) في قصيدة: "أيها الطود" يرمز إليه بالحرية والحياة، يقول في مطلعها:

أَيُّهَا الْوَأَقِفُ الْمُطَلِّ عَلَى

الدُّنْيَا بِرَأْسِ مُتَوَجِّجٍ بِالْإِبَاءِ

يَتَحَدَّى السَّرْدَى وَيَهْزَأُ

بِالْإِعْصَارِ وَالْعَاصِفَاتِ وَ الْأَنْوَاءِ

لَا يُبَالِي صَرْفَ اللَّيَالِي

وَ لَا يَحْفَلُ بِالْحَادِثَاتِ وَالْأَرْزَاءِ

أَيُّهَا الطُّودُ لَيْتَ لِي مِنْكَ مَا

أَوْتَيْتَهُ مِنْ مَنَاعَةٍ وَاعْتِلَاءِ²

فالألفاظ التي اقتناها الشاعر تحمل دلالات إيحائية لرمز الجبل وهي مستقاة في معظمها من الطبيعة مثل (الرياح، العاصفة، الليل، الأنواء، الصخر، الرمل، الفجر....) فكانت الطبيعة وما تزال تتشخص* في ذهنه ومصدرا أساسيا لمخيلته.

فالرموز التي استخدمها أحمد سحنون في قصائده التي كتبها في مرحلة التحرير ليست هي تلك الرموز التي نجدها في قصائده في مرحلة ما بعد الاستقلال حتى أنها تختلف باختلاف الزمان والمكان.

¹ - المرجع السابق، ص89.

² - المرجع نفسه، ص54.

* - التشخيص: هو الصورة الذهنية في النص التي يستمد نبضها الشاعر من عناصر الطبيعة، فتمزج مشاعره بعناصرها، ارجع إلى مبحث التشخيص في رسالتنا هذه.

فإليك رمز "العصفورة" مثلاً، في قوله:

عُصْفُورَةٌ مَرَّتْ عَلَى غُرْفَتِي تَشْدُو بِلَحْنِ سَاحِرِ النَّبْرَةِ
وَالنَّاسُ صَرَخَى النُّومَ لَمْ يَفْطِنُوا كَأَنَّهُمْ - بِالنُّومِ - فِي سَكْرَةٍ
مَرَّتْ تُعْنِي فَاسْتَشَارَتْ جَوَى قَلْبِي وَ أَشْوَاقِي لِعُصْفُورَتِي
عُصْفُورَةٌ تُشْبِهُهَا رَوْعَةٌ فِي الْوَثْبِ وَ التَّغْرِيدِ وَ الصُّورَةِ
عُصْفُورَتِي إِنْ جِئْتَ أَرْضَ الْحِمَى وَشِمْتَ بَيْتًا قَدْ حَوَى صَبِيَّتِي¹

إنّ ابتعاد الشاعر عن اللغة المباشرة إلى لغة إيحائية تصويرية، نلاحظ فيه استعماله لرمز العصفورة الذي تكرر بإلحاح والذي يعكس مدى تعلقه بدلالة العصفورة في الواقع فيجعله معادلاً للبنت التي تشبهها روعة في الوثب والتغريد والصورة.

لقد أصبح الشاعر على وعي تام بوظيفة الصورة الرمزية في عمله الشعري خدمة للفكرة العامة، فقد ابتعد عن التناقض الذي لوحظ عند الشعراء التقليديين، فالصورة عنده أصبحت جزءاً من تجربته، إنّ رمز العصفورة في القصيدة يحمل طاقة كبيرة من العواطف المتفجرة بالحنين إلى فلذة الكبد وقرّة العين، كما أنه يحمل معاني الفراق والغربة الموحية بالألم، فالشاعر يعبر لنا عن حالته النفسية ويروي لنا تجربته واصفاً أحاسيسه من خلال ارتباطها بهذا الرمز.

¹ - المرجع السابق، ص 64.

ومهما يكن من أمر جدة فالشاعر سحنون يحاول أن يكون رموزاً تتماشى مع حالته النفسية والشعورية رغم ميله إلى الوضوح التصويري، ولهذا لم يكن ((ارتباطه وليدة نظرة خاصة للشعر كما هو الشأن بالنسبة لشعراء المدرسة الرمزية، أو طاقة فنية يلجأ إليها عندما تعجز لغته العادية عن إمداده بالمفردات التي تمكنه من التعبير عن تجربته...))¹، والشاعر مازج بين حالاته النفسية وحقائقها معتمداً على أساليب الإيحاء المشوبة بألوان الرموز الفنية لتشكل لنا صورة مركبة ذات قيمة فنية جمالية.

إننا بحاجة إلى قراءة متأنية ومتفحصة في شعر أحمد سحنون لمعرفة رمز الحرية في قصيدته التي يقول فيها:

حَبِيبَتِي حَمْرَاءُ الْخَدَيْنِ بِلَوْنِ الدَّمِ الْقَائِي ذَاتِ شَعْرِ أَسْوَدٍ لَامِعٍ مَجْدُولٍ، كَسَلَّاسِلِ
مَنْ حَدِيدٍ مَصْقُولٍ، لَهَا عَيْنَانِ نَجْلَاوَانِ تَرْمِيَانِ بِالشَّرِّ، كَعِيَارَيْنِ مُلْتَهَبَيْنِ حِينَ
يَنْطَلِقَانِ إِلَى الْهَدَفِ!

صَوْتُهَا دُو رَيْنِ قَوِيٍّ مُثِيرِ شَجِيٍّ تَنْخَلُغُ لَهُ الْقُلُوبُ، وَتَطْيِشُ لَهُ الْأَحْلَامُ كَصَلِيلِ
السَّلَاحِ عِنْدَ تَحْرِيكِهِ لِتَنْفِيذِ حُكْمِ الْإِعْدَامِ.

حَبِيبَتِي نَشْوَى بِمَجْدِ الْجَمَالِ، وَالْهَيْمَنَةِ عَلَى قُلُوبِ الرَّجَالِ.

حَبِيبَتِي شُرُودٌ مُتَمَرِّدَةٌ، تَيَّاهَةٌ مُتَكَبِّرَةٌ،

لَا تَسْلِسُ لِي قِيَادَهَا إِلَّا بَعْدَ أَنْ تُجَرِّعَنِي عِنَادَهَا،

وَلَا تَجُودُ لِي بِوَصَالِهَا إِلَّا بَعْدَ أَنْ تُعَذِّبَنِي بِدَلَالِهَا،

وَلَا تَقْنَعُ مِنِّي إِلَّا بِبَدْلِ الرُّوحِ فِي سَبِيلِهَا².

¹ - نصر الدين بن زروق ، "البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة، دراسة تطبيقية على ديوانه"، ص 192.

² - أحمد سحنون ، "ديوان الشيخ أحمد سحنون" ، د 2، ص 389.

فغاية الشاعر في ترميزه أن يبدع ويخلق فنا جماليا صرفا، ينجذب إليه كل من يتذوق حسه ليتسرب إلى أعماقه، إن انتشار مصطلح (حبيبيتي) في القصيدة يبدو في بداية الأمر شفافا، سطحيا على طول الاسطر الأولى واصفا المرأة الحبيبية (بحمر الخدين، وسواد الشعر، والعينين الواسعين التي تأخذ بقلوب الرجال).

ثم ينتقل إلى صورة أخرى أكثر عمقا وتوغلا وغموضا حيث نراه يجمع بين صورتين رمزيتين في مشهد رائع بديع، فينحرف بصورة الشعر إلى صورة الحديد المصقول.

وصورة العينين النجلاوين إلى صورة العيارين الملتهبين حين ينطلقان، فالحبيبية تشد النفوس وتهيمن على القلوب نحو مجد الجمال، والسلاح يحرك القلوب ويخلعها لتنفيذ حكم الاعدام، فما أجمل الصورتين رغم بعد المسافة بينهما و كأنهما الشبيهين المتناقضين يفضي في نهاية الأمر إلى حلقة و سلسلة مترابطة من القرائن و الوسائط التي تجسد معنى: **الحبيبية = الوطن = التضحية = الحرية**، ((فالشاعر رمز بالحب ليكون معادلا نفسيا لقضية الوطن، وتكون تلك الحبيبية البعيدة المتسربله بلغة الحب الرومنسي...تأطيرا لقضيته السياسية))¹، إن الغاية المرجوة من خلال هذه الصورة الشعرية الرمزية التي يرمي إليها الشاعر هو تبيان مدى حبه (للوطن الجزائر) وهيامه بها، والإشارة إلى السبيل الموصل إلى تحقيق استقلالها وحريتها فاستطاع أن يتخذ (المرأة) رمزا لقضية الوطن و بذلك يسجل خروجه عن المألوف في هذا المجال، وقد يكون سبب إتكائه على الرمز في مناجاته ومغازلته لبلاده هو خوفه من الوقوع في الأداء المباشر ولهذا لجأ إلى العدول الموهم، وسيلة للإبداع الفني ووصولاً إلى مشاركة المتلقي هذه التجربة والتفاعل معها.

¹ - عامر بن أحمد، "مستويات الانزياح في الخطاب الشعري الحديث والمعاصر اللهب المقدس أنموذجا"، ص72.

جاءت نصوص أحمد سحنون الرمزية محمّلة بدلالات تتطلب منّا طول التأمل لإدراكها، فالرمز كلما كان أكثر إيغالا كلما كان النص أكثر دلالة وبراعة، فالعدول الرمزي هو صياغة فريدة وتركيب خاص وجدناه في قصائد الشاعر تعمدّ به إلى إحداث التفاتات ومفاجآت في نفس المتلقي، وذلك بتوفر الألفاظ والعبارات على دلالات إيحائية جديدة مخالفة لما وضعت له سلفا، وعلى هذا سيظلّ استعمال الرمز في اللغة الشعرية من أهم العناصر التي تبعث الحياة في النص وتخلق له اللغة الجديدة التي توحد بين المعطى المادي والتوهج الوجداني فتملأه قوة وبهاء، حتى يصير ذا حيوية نانس لها ونسرّ به.

(3) - الصورة النفسية:

تعد الصورة النفسية جزءاً لا يتجزأ من الصورة الكلية للنص، إذ أنها تشكل ارتباطاً وثيقاً بين النفس وتراكيب النص وسياقاته، لكن هذا النوع لا يتضح إلا من خلال التأويل، فهو لا يظهر من خلال التراكيب المفردة فحسب، بل هو عملية معقدة قائمة على التحليل المتنامي ((للقصيدة بداية من الصوت ووصولاً إلى النص الذي لا تنكشف دلالاته النفسية التي يطرحها الشاعر فيرمي إلى مواصفات خاصة به، لا يشاركه فيها أحد غيره))¹، فهي حركة الباطنية يستطيع الشاعر بعاطفته أن يدرك الأشياء، ويجعلها تصطبغ بدمه وتتلون بروحه، كما أنه بفضل شعوره يستطيع أن يجمع بين الأشياء المتباعدة وحتى المتنافرة، فلا يفوته شيء تقع عليه حواسه.

إنّ في اعتماد الشعراء على اللغة الحلمية والتداعيات النفسية الحاصلة من خلال الحوار الداخلي المباشر وغير المباشر الدور الكبير في إرساء معالم الدلائل النفسية، حتى أن الانعكاس الحادث في مخيلة الشاعر وذهنه يكون انطلاقة من عالمه الداخلي ونتيجة لتأثره بالعالم الخارجي، هذا ((التوجه إلى فهم ذلك الشعر هو انطلاقة من فهم الإنسان الذي أنتجه لأن حياته قد اختارت الكتابة لتحقيق وجودها فيها))²، ولما كانت اللغة أداة هامة للتوصيل ونقل الأفكار والعواطف ووعاء للذكريات ووسيلة للترابط بين البشر فهي تؤدي وظيفة اجتماعية أساسية بين الناس تقرب بينهم بما تقوم به من دور كبير في الكشف عن العالم الداخلي لكل فرد فالحياة النفسية هي أجرد الجوانب بالتعرف عليها لأنها توجه حياة الكائن البشري وتسيرها.

¹ - مراد عبد الرحمان مبروك، "من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري"، الطبعة الأولى، 2002، ص 119، 120.

² - أحمد حيدوش، "الاتجاه النفسي في النقد الأدبي"، ديوان المطبوعات الجزائرية، د ط، ص 11.

ولهذا قيل عن اللغة أنها ((رموز لحالات نفسية، هي مادة للفكر فالصوت اللغوي وظيفة عقلية لها دلالاتها على الكلام النفسي الداخلي))¹، والشاعر من هؤلاء، أقدر الناس على توظيف هذه الرموز بما يحقق الغرض من وضع اللغة لغنى تجربته، وهذه هي الحكمة؛ و تزداد الدلالة النفسية خصوبة عند الشاعر حين تلتقي موروثاته القديمة في ذهنه بتجربته الجديدة في إطار واحد لتتنظم شيئاً فشيئاً، فتشكل لنا في الأخير قصيدة نتلقاها، توقظ الشعور وتحرك العواطف، وتحدث فيما يشبه حركة التوتر من خلال تلك الدلالة، ((إن الشاعر الذي لم تسلم إليه اللغة أسرارها لأعجز من أن تثير أي حالة شعورية))²، ولهذا إن التلاؤم الحاصل بين لغة صاحبها ومشاعره هو سرّ الإبداع.

وفي عموم قصائد ديوان الشاعر أحمد سحنون نجده عمد إلى فرض انعكاس لذاتيته من خلال لغته الخاصة ذات المقومات المعبرة، التي تفرض نفسها بقوة داخل النص، فهي تحيلنا إلى نمط تفكيره وحالته النفسية المتغيرة، والمتصفح للديوان يجد أن أغلب قصائده التي نظمها الشاعر بالسجن تعبر عن حالات الغربة والشكوى، والوجد والحنين إلى الأهل والأولاد والشعور بالحرقة والوحشة وما إلى ذلك من العواطف، ومنها ما جاء في قصيدة "أهكذا تمرّ الحياة؟؟" التي تلخّص لنا تجربة معاناته في السجن.

¹ - د. هلال محمد غنيمي، "النقد الأدبي الحديث"، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1973، ص33.

² - يحي الشيخ صالح، "شعر الثورة عند مفدي زكرياء دراسة فنية تحليلية"، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1987، ص347.

يقول في ذلك الشاعر:

أَتَمَّرَ الْحَيَاةَ بِي هَكَذَا مَمْلُوءَةً مَا بِهَا نَهَارٌ جَدِيدٌ؟
تِلْكَ حَالُ السَّجِينِ تَشْتَبِهُهُ السَّاعَاتُ فِيهَا فُكْلٌ مَاضٍ يَعُودُ
مَنْظَرٌ وَاحِدٌ فَأَيَّامُهُ مِثْلُ لِيَالِيهِ حَالِكَاتٌ سُودُ
أَنَا مَيِّتٌ وَ الْبَيْتُ قَبْرِي فَهَلْ أَخْشَى مِنَ الْمَوْتِ إِذْ حَيَاتِي هُمُودُ؟
لِي حَيْنٌ إِلَى الْحَيَاةِ وَهَلْ يُطَلَّبُ مَا هُوَ حَاضِرٌ مَوْجُودُ؟
وَ اشْتِيَاقٌ إِلَى صَدِيقٍ وَفِي يَطْرُدُ الْهَمَّ خُلُقُهُ الْمَحْمُودُ
وَ الْحَيَاةِ الَّتِي أَحْنَّ إِلَيْهَا هِيَ تِلْكَ الَّتِي تَبْتِي وَ تَشِيدُ
هِيَ تِلْكَ الَّتِي يُسَارِعُ فِيهَا كَلَّ أَبْنَائُهَا إِلَى مَا يُفِيدُ
لَيْتَ حُرِّيَّتِي تَعُودُ فَأَسْـَٔمَى فِي اجْتِنَاءِ مَا ابْتَغَى وَ أَرِيدُ
قَدْ سَعَيْنَا وَ مَا أَتَيْنَا بِشَيْءٍ فِي حَيَاةٍ هُنَا وَ هُنَا مَقْفُودُ
أَوْ تَدْبُّ الْمُنُونُ فِي جِسْمِي الْفَانِي فَيُنْحَلُّ هَيْكَلِي الْمَهْدُودُ
وَ النَّعِيمُ الَّذِي نُنَافِسُ فِيهِ كُلَّ يَوْمٍ مُنْعَصٍ مَحْدُودُ¹

إذا تأملنا مناسبة النص وجدناها تعبر عن معيشة الشاعر خلف قضبان السجن، إن أول ما يلقاه القارئ في قراءته للنص الأدبي هو العنوان، بوصفه المدخل الأول الذي يعينه على تحليل مضمونه.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص30.

باعتباره الإشارة الأولى التي تؤسس الفضاء للنص ومنها تتفجر الأبعاد الدلالية لاكتشاف دلائل أخرى. ((إن هذا العنوان يمتلك وظائف مختلفة تجعله أكثر فاعلية في إنتاج الدلالة وبخاصة إبراز شعرية اللغة إذ غدا جزءا من إستراتيجية النص..))¹، اختيار الشاعر لهذا العنوان دليل عن وعيه بهذا التوظيف إذ يبدو ومن خلال القراءة أن الشاعر رأى أن يجعل البداية سؤالاً تعجبياً، ولم يقف عند ذلك الحد بل زاد علامة أخرى من الاستفهام، والتي تدل على الاستغراق في السؤال، في إطار ذلك بدا العنوان مثير في تركيبه من خلال انتقاء الشاعر للكلمات بدأها بهمزة الاستفهام والضمير المفرد، فالاستفهام التعجبي، هنا ينحو بالاستغراب في السؤال نحو الفعل "أهكذا تمر الحياة؟!"، إن هذه البداية لتبوح بمكوناتها الداخلية من خلال استفراغ النص وتعريفه، ثم نراه يفتح ذهن القارئ من جديد على سؤال آخر في مطلع القصيدة في أول البيت، بقوله: أتمر الحياة بي هكذا مملولة؟!، ممّا يزيد الدلالة عمقا وصعوبة في أن تجد جوابا لهذا السؤال، لقد عاش الشاعر سحنون مواقف كثيرة وحالات عديدة في غربته، وكان صادقا في التعبير عنها، وتزداد غربته عمقا في القصيدة (أهكذا) فهو يتمزق حسرة وينفطر قلبه أسى على ما يلاقه من غربة السجن، وما يزيده أسى هو لحظة غروب الشمس كل يوم، حيث يخيب فيه أمله، وتنطوي أحلامه ويكوى فؤاده، كيف لا ((وغربة السجن تعني القيد والخضوع... وما يعقبها من ضنك وياس وخوف وضيق نتيجة فقد الحرية وتعطيل الحركة، وما إلى ذلك من إقامة جبرية))²، وما يزيد الملامح النفسية دلالة وإيضاحا الإيقاع الشعري في القصيدة، إذ يعكس الحالة النفسية التي يريد وصفها من خلال الوزن والإيقاع الموسيقي.

¹ - عامر بن أحمد، "مستويات الانزياح في الخطاب الشعري الحديث والمعاصر اللهب المقدس أنموذجا"، ص 88.

² - عمر بوقرورة، "الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث"، ص 84.

فحركة النفس هي السبيل التي يستند إليها الشاعر في حركة المعنى والتي تمنح القوة ((للقارئ وتعدده نفسيا لولوج عالم القصيدة بحيث تضع (الموسيقى) المستمع في جو القصيدة وموضوعها، مما يساعد على تحليلها وتفهمها فكريا، وعلى معايشة الشاعر فيها شعوريا))¹، وذلك من خلال عملية التواصل الحاصل بين حركة الدلالات فيما بينها وانسجامها مع الايقاع لتدفعه لأن يحمل خصائص متشابهة ((فالموسيقى استلهمت أنغامها من إيقاع الطبيعة، كما استلهم الشعر إيقاعه من الطبيعة نفسها))².

ما يلفت انتباهنا هو إقبال الشاعر على البحر الخفيف*، ليس في هذه القصيدة فحسب بل في ديوانه، حتى أنه تبوأ المرتبة الثانية في شعره³، وإليك التقطيع العروضي في هذه الأبيات التالية :

1- أَمَرَّ الْحَيَاةَ بِي هَكَذَا مَمْلُوءَةٌ مَأْ بِهَا نَهَارٌ جَدِيدٌ
 0110101011101101101111 1011010110110111
 فعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلا تن متفعلن فاعلات

2- تِلْكَ حَالُ السَّجِينِ تَشْتَبَهُ السَّاعَاتُ فِيهَا فُكْلٌ مَاضٍ يَعُودُ
 1110110110101101 10110101101101101010
 فاعلاتن متفعلن فعل اتن فاعلاتن متفعلن فاعلات

¹ - يحي الشيخ صالح، "شعر الثورة عند مفدي زكرياء دراسته فنية تحليلية"، ص343.

² - مرتاض عبد المالك، "الأدب الجزائري القديم"، ص 209.

*- ويرجع أصل تسمية البحر الخفيف إلى أن يكون الوند المفروق، قد اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت، وقيل سمي خفيفا لخفته في الذوق والتقطيع، أو التوالي المعلق بأسبابه الثلاثة، لأن الأسباب أحق من الأوتاد.

³ - يُنظر محمد ناصر، "الشعر الجزائري الحديث"، ص 270، 271.

هِيَ تَلْكَ الَّتِي تَبْنِي وَ تَشِيدُ

101110101011010111

فاعلاتن فعيلاتن فعلات

3- وَ الْحَيَاةُ الَّتِي أَحْنَّ إِلَيْهَا

0101110110110101101

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

إن محافظة الشاعر على اتزان نظام البحر لينبئنا عن حالته الشعورية التي كانت ما تزال رهن الانحباس، لكن سرعان ما زادت وتيرة الآلام بالتصاعد شيئا فشيئا بداية من البيت الرابع (أنا ميت)، لينفجر الصمت بالحنين والاشتياق والحياة التي يتمناها في قوله:

لَيْتَ حُرِّيَّتِي تَعُودُ فَأَسْعَى فِي اجْتِنَاءِ مَا أَبْتَغِي وَ أَرِيدُ¹

إنّ ما يؤلم الشاعر في غربته تلك الحياة الجامدة التي يحيها بين جدران السجن والتي تبدو خارجة عن إرادته، فلحظات السجن تدفعه إلى اليأس و الهزيمة النفسية وسريان العياء فيها لينحني به الأمر إلى الانخفاض وفقدان الاتزان ذلك ما تفسره وتيرة الأبيات الثلاثة الأخيرة في قوله:

فِي حَيَاةٍ هَنَاوُهَا مَقْفُودُ

101010110110101101

فاعلاتن متفعلن مستفعل

1- قَدْ سَعَيْنَا وَمَا أَتَيْنَا بِشَيْءٍ

01011010110110101101

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

القَائِي فَيَنْحَلُّ هَيْكَلِي الْمَهْدُودُ

10101011011011010101

فاعلاتن متفعلن فاعل ————— ل مستفعلن متفعلن مفاعلات

2- أَوْ تَدْبُ الْمُنُونُ فِي جِسْمِي

1010110110101101

1- أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص30.

كَلَّ يَوْمٍ مُنْعَصٍ مَحْدُودٌ

|0|0|0||0||0|0||0|

فاعلاتن متفعلن مستفعل

3- وَالنَّعِيمُ الَّذِي نُنَافِسُ فِيهِ

|0|||0|||0||0|0||0|

فاعلاتن متفعلن فعلات

إنّ هذا التداخل في الإيقاع ليس ضرباً من العبث، وإنما هو بحث عن انسجام يلائم الدلالة التي نجدها من خلال الأبيات، وهذا ما تفسّره الوقفة الأخيرة عند تفعيل "مستفعل" ← مفقود ← محدود، فهي انحباس في وتيرة النفس والتي تقابلها دلالة الفقد والحد.

إنّ هذا الاضطراب الحادث في نفس الشاعر سحنون كان ظاهراً جلياً في إيقاع القصيدة ليزيد انخفاضها دلالة على زيادة وتيرة الألم النفسي، ولا نحسب أن هذا الميل إلى هذا البحر جاءه اعتباطاً أو صدفة، بل هو نابع مما طبعت عليه نفسيته من حساسية مرهفة، ورقة متأصلة، جعلته أميل إلى الإيقاع الموسيقي الخفيف الهامس¹.

إنّ استجابة الشاعر لهذا النظام جعله يستمد حيوية و فاعلية تماشياً مع حركة التحولات النفسية، فمعجمه اللغوي والنفسي التي نسجت بواسطته قصيدته كشف عن معاناة روح قضت ساعات منطوقة وأياماً وليالٍ تحتسي الآلام النفسية والحتمية، الأمر الذي يولد شعوراً لدى المتلقي بوجود إيقاعية متفجرة داخلية غير متوقعة، فخضوعه لقافية شعرية موحدة لم تمنعه من تعطيل شاعريته، فلا عجب في ذلك، فالإنسان الذي تمر به ساعات لا يرى فيها الحياة إلا ظلاماً دامساً وليلاً لا يضيئه شعاع ليصل إلى حالات وجودية لا يجد إلا الشعر ترجماناً لحاله، ليواكب حرارة الابداع في تدفقه المستمر.

¹ - يُنظر بورديم عبد الحفيظ، "التجربة الشعرية في ديوان أحمد سحنون"، ص 81.

ليس ذلك فحسب بل ساعده استثارة المخزون الوجداني لدى المتلقي، ((لأن الايقاع الجديد ينبغي أن يكون وسيلة لنقل وجدان الشاعر إلى وجدان المتلقي... فالمتلقي المعاصر للشعر لا يكتفي من الايقاع بهذا الضرب الذي يمكن أن يجده في فن آخر، وإنما يريد أن يتخذه بالإضافة إلى ذلك وسيلة من وسائله للتنقيف والتوعية))¹، فانفعالات الشاعر النفسية المتولدة نتيجة الأوضاع الخارجية (الواقع) لتتجاوب مع البنية الايقاعية التي تزيد المعنى قوة وإيغالا يفهمها المتلقي ويحس بها.

ومن هنا نسجل أن الشاعر قد أضاف إلى الصور التقليدية ألوانا أخرى من التصوير النفسي فحركة العاطفة غدت عنده تؤدي وظيفة الكشف النفسي، حيث مطالعتنا منذ البداية إلى النبرة المفعمة بالحزن المرير والزيادة في وتيرة العذاب النفسي الشديد إذ لم يجد إجابة عن سؤاله الأول.

فهذا الشيوخ المسجل لظاهر الحزن عنده ظهر من استعماله لضمير المتكلم المفرد والذي سجل وضوحا بارزا على امتداد نصّه وارتباطا وثيقا بحالته النفسية مما عكس دلالة الحضور القاطعة والتي لا تغيب عنه لحظة فيها: (أتمرّ، بي، هكذا، أنا، قبري، أخشى، لي، أحنّ، إليها، حرיתי، فأسعى، أبتغي، أريد، جسمي، هيكلي).

هذه الضمائر تعكس نزيفا وجدانيا من الحزن والعذاب النفسي المؤلم لسجين يعيش بين أملين (الحياة المرادفة للحرية، أو الموت المرادف للسجين) بقوله:

أنا مَيِّتٌ وَ الْبَيْتُ قَبْرِي فَهَلْ أَحْشَى مِنَ الْمَوْتِ إِذْ حَيَاتِي هُمُودٌ

وقوله: وَالْحَيَاةُ الَّتِي أَحِنُّ إِلَيْهَا هِيَ تِلْكَ الَّتِي تَبْنِي وَ تَشِيدُ²

¹ - محمد مصاييف، "النقد الأدبي في المغرب العربي"، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 2، 1984، ص31.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص30.

وخارطة الضمائر في النص هي كما يلي:

المتكلم = 20

المخاطب = 0

الغائب = 12

ضمائر المذكر = 25

ضمائر المؤنث = 12

ضمائر المفرد (متكلم، مخاطبا و غائبا) = 32

ضمائر الجمع = 5

ما يلفت النظر في هذا الاحصاء هو طغيان ضمير المتكلم، إن الضمائر هنا لا تخضع دائما إلى البنية النحوية المجردة، بل الضمير قد يعبر به عن الغائب ولكنه في حقيقة الأمر يدل على المتكلم، كما يظهر ذلك جليا في قوله:

قَدْ سَعَيْنَا وَ مَا أَتَيْنَا بِشَيْءٍ فِي حَيَاةٍ هَنَاوُهَا مَقْفُودًا!!¹

كما نلاحظ انعدام الضمير المخاطب ولكنه في الحقيقة منصهر مع ذات المتكلم ويعبر عنه إن صحّ القول بـ (المخاطب المتكلم) في آن واحد الذي يخاطب نفسه المجروحة، كما يظهر ذلك في قوله:

أَتَمُّرُ الْحَيَاةَ بِي هَكَذَا مَمْلُوءَةً مَا بِهَا نَهَارٌ جَدِيدٌ؟²

ولهذا كانت أهم صفة تطبع شعر "سحنون" هي توفره على الذاتية الحارة، فذاته تطل علينا من خلال كل جملة شعرية ما تدفعه للامتزاج بموضوعه امتزاجا كلياً، ولعلّ حرصه على هذه الذاتية هي التي دفعته إلى استعمال ضمير المتكلم في أغلب الأحيان.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص30.

² - المرجع نفسه، ص 30.

وتتسع الدلالات النفسية لتتحول إلى صيغ دالة على الاغتراب والنفور فشاع في القصيدة طغيان الأفعال المضارعة بتراكيبها، ذلك لأن المضارع والأمر ((يدلان على الحركة والتجدد،..... أما الفعل الماضي المنتهي التحقق فقريب في الدلالة على الجمود والثبات،.....))¹، فأحساسه بالوحدة المستمرة وطول الساعات المتجددة جعله يوظف الأفعال التي تفيد الاستمرارية مثل (أثمر، تشتبه، يعود، أخشى، يطلب، يطرد، أحنّ، يسارع، تعود، أسعى، أبتغي، أريد.....) فكان توظيفه لهذه المركبات على عكس ما يستعمل، حيث لا يجد في المضارع سوى حركة من الواقع المرير الذي لا يتوقف فيه الزمن، فلا يجد ما يسليه فيها سوى ملؤها بذكريات الماضي السعيد بالنسبة إليه، فقتل الحرية عنده هو موت الجسد بقوله:

أَنَا مَيِّتٌ وَ الْبَيْتُ قَبْرِي فَهَلْ أَخْشَى مِنْ الْمَوْتِ إِذْ حَيَاتِي هُمُودٌ²

كما أنه ينتقي من المعجم ما يمثل حالته بصدق فتراه يكتب كلمات مرادفة لحالته النفسية: (كالممل، السجين، كرماد يعود، لياليه حالكات سود، ميت، البيت قبري، أخشى من الموت، حياتي همود، حنين، اشتياق، الهم، أحنّ، حرיתי، هناؤها مفقود، المنون، الفاني، ينحل، المهودود، منعّص) كل هذه الكلمات تترجم لنا هذه الصورة النفسية بداية من صدمتها بضيق السجن عليها ومرور الليالي الحالكات التي بثت الخوف في روحه ثم قلقه على مستقبله المجهول، وحنينه إلى ماضيه السعيد المفقود محاولة منه لتناسي واجتياز واقعه المؤلم المفروض.

¹ - عمر بوقرورة، "الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث"، ص213.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص30.

ولهذا نجد أن ذاته المغتربة تتضح من خلال شيوع ألفاظ الغربة في القصيدة وما صاحبها من حزن وألم و أسى على واقعه المرير، وهذا ما جعله يبحث عن الزمن المجهول الذي تطمئن إليه الذات المغتربة محاولا نقل نفسه من حالة الانهيار والانهزام النفسي إلى معنى الانتصار¹، انتصار على الموت ذاتها بقوله: فهل أخشى من الموت إذ حياتي همود؟، فالبيت يحمل إشعاعا دلاليا عميقا، يفر فيه صاحبه من عالم الغربة ووحشة السجن ((إلى ما هو أسمى من الوجود كله إنها الشهادة وسام الشرف))²، هذه الشهادة هي العنصر الوحيد الذي يتحلى بها الغريب كي يعيش لحظات الطمأنينة ويعبر إلى شاطئ الأمان.

ولقد مزج أحمد سحنون بين الأسلوبين الخبري والانشائي، فهو تارة يقرر ويكشف عن مدى القنوط واليأس الذي أحاط به كما يحيط الموت بالإنسان تماما كما يدب الموت في الجسم ويرسم دائرة الحزن بواسطة أساليب الاستفهام والتعجب والتمني، بداية بأول سؤال استغرابي: أتمر الحياة بي هكذا؟ الذي يؤكد مدى صدمته ولوعته بحاله، ثم يستدعي حالة أخرى بسؤال يقول فيه: (فهل أخشى من الموت إذ حياتي همود؟) وقوله أيضا: (وهل يطلب ما هو حاضر موجود)، وكأنه يستدعي جوابا من سامعيه مع ما هو معلوم، إذ كيف يخشى الموت من هو في كنفها؟، ويطلب الشيء الحاضر الموجود!، وتعجبه في قوله (قد سعينا..... في حياة هناؤها مفقود!!) ويستقر به الأمر إلى التمني في قوله: (ليت حريتي تعود.....) وكل الأساليب التي طرحها آمالا بأن تستقر نفسه على حال يرضيه.

نسجل توظيف الشاعر لأدوات الجر، قصد إشراكها في الإحالة على دلالة الفاعلية في قوله: (بي، بها) والمكانية كقوله: (فيها، إلى، من) والتي تؤكد على الأحداث الطويلة المؤلمة التي يجريها الشاعر ليسترجع فيها ذكراه خلال فترة قصيرة.

¹ - عمر بوقرورة، "الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث"، ص 210 (بتصرف).

² - عمر بوقرورة، "دراسات في الشعر الجزائري المعاصر - الشعر وسياق المتغير الحضاري -" دار الهدى، عين ميله، د ط، ص 47.

ثم تأتي الصورة البيانية المعبرة التي تعكس حقيقة مشاعره من صورة الأضداد المشعة بدلالة الصراع القائم في النفس مثل (الحياة والموت)، (الليل والنهار)، (الحرية والسجن)، (الهم والهناء)، (النعيم والتنغيص)، فتمثل كل من هذه الرموز ثنائية واحدة للحنن والألم و الانهزام النفسي القاتل، وتعطيل كل وسيلة للحركة، والآخرى لبدل الحياة كمحاولة لبعث الروح في النفس التي لم تمت والتي تحنّ إلى الحرية المسلوقة المرادفة لصور النهار والهناء والنعيم.

نلاحظ أن الشاعر قد أضاف صوراً للاستعارة خدمة لدلالة النص بوقوفه على صورة جزئية في قوله: (منظر واحد فأيامه مثل لياليه حالكات سود)، هكذا يضيف إلى المشبه به مشبهاً آخر ليعمّق دلالة الظلمة والسواد، دلالة الحلقة التي لا أثر لبصيص النور فيها تعميقاً للألم، وتوظيفه للاستعارة المكنية في قوله: (صديق وفي يطرد الهمّ خلقه المحمود) بحيث كلمة (الطرد) تبرز ثقل هذا الضيف غير المرغوب فيه فحذف المشبه (الضيف) وجيء بأحد لوازمه، كناية على مدى ثقل الهمّ على قلبه.

كما يغدو التقديم والتأخير عنصراً مهماً للدلالة على هذا المعنى في مثالنا هذا حيث يقدم (الهم) على المركب الاسمي (خلق المحمود) بقوله: (يطرد الهمّ خلقه المحمود) و قوله في بداية القصيدة (أتمر الحياة بي هكذا) ليقدم (الحياة) على اسم الإشارة (هكذا) خلافاً لما كتبه في العنوان، إشارة منه إلى معنى لطيف وهو تركيزه على الفاعل (الحياة) لأهميتها ومكانتها عنده.

وتبدو صور المرادفات في القصيدة مصقولة بطابع الحزن واليأس بعيدة في أغلبه إلى التفاؤل مثل (الموت=المنون) (الليل=السود) (الملل=التنغيص) (الفاني=المهدود)، ثم تأتي صور البشر محاولة للنهوض في قوله: (تبنى=تشيد) (أبتغي=أريد=أسعى).

تتجمع كل هذه الصور في النهاية لتؤسس لنا صورة كلية عنوانها الاضطراب والقلق النفسي، يتضح لنا فيها أن الشاعر أصبح يدرك وظيفة الشعر في الحياة ليس كوسيلة للإطراب فحسب بل للتنوعية ونقل المشاعر النفسية، وأن معجمه اللغوي وإيقاعه العروضي بإمكانه إيصال الرسالة وتعميق الاحساس بينه وبين المتلقي ليتفاعل معها.

هذه الانزياحات النفسية التي كانت تختلج في نفس الشاعر ساهمت مساهمة فعّالة في توجيه رسالة الشعر الفنية في مستوى ينهض على ترقية الحساسية الجمالية للقارئ وذلك بكسر المنطق المألوف في التعامل مع القصيدة حيث يصبح المتلقي يرى بأذنه ويسمع بعينه، وهذا الذي يعرف بتشويش الحواس، فلم تعد غايته التأثير في سمعه فحسب بل مخاطبة النفس وتلوينها وجدانيا بما يختلج في نفس الشاعر، وبهذه الطريقة تحمل الدلالات النفسية صوراً عميقة جداً، تحاول فيها كسر الخطاب المباشر والولوج إلى الخطاب الإيحائي كما أشرنا إلى ذلك أثناء تحليلنا لقصيدة "أهكذا تمرّ الحياة؟؟"

(4) - صورة الاقتباس:

يعدّ الاقتباس جزءاً لا يتجزأ من هذا الكل (الصورة النفسية) وسمة من سمات بني البشر التي تستند على عملية التأثير والتأثر، لذا نجد أن هذه الظاهرة تظهر بشكل أوضح وأوسع عند المبدع صاحب الثقافات المتعددة، عربية وأجنبية، معاصرة وتراثية، فالرجوع إلى الماضي واستحضاره يعد من أكثر الوسائل فاعلية في الابداع الشعري، وهو يعني وجود حركة مشتركة بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب على جميع المستويات الافرادية والتركيبية والشكل والمضمون، وهو ((عبارة عن حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق))¹.

فالنص يستقي أشياء كثيرة من تجربة الشاعر بالإضافة إلى نصوص أخرى مقتبسة عمداً أو سهواً، حيث أن هذا النص يتفاعله بشكل ظاهرة تركيبية بارزة في لغة الخطاب الشعري وهو علامة واضحة على ثقافة صاحبه في مقدرته على توظيف خطابات أخرى تدخل في ثنايا نصه.

وبما أن حياة الانسان عبارة عن حالات نفسية متطورة ومستمرة وتجارب متجددة، لا يمكن للغة أن تبقى جامدة بدون حياة فهي تتطور بتطور الحياة، ولهذا تختلف محاولات الشعراء بين النجاح والاحفاق من شاعر لآخر، ومن جيل إلى جيل تماماً كما ذكرها سيد قطب في كتابه عن دلالة اللفظ الشعورية التي تختلف حسب الشواهد والتجارب التي مر بها الفرد، وبحسب استجابته لهذه المشاهد والتجارب مما يفسح المجال لأنماط لا تحصى من الانفعالات والمشاعر، كلما ذكر لفظاً من الألفاظ، فاستدعى من الذاكرة صور هذه التجارب والمشاهد².

¹ - مرتاض عبد المالك، "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص"، مجلة علامات، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1991، ج 1، ص 75.

² - يُنظر سيد قطب، "النقد الأدبي، أصوله ومناهجه"، دار الشروق، بيروت، ب ت، ص 35.

باستحضار ما سبق، فلا ضير من الاقتباس، وتكرار ألفاظ وكلمات سبق الشاعر إليها، إنما المهم هو إجادة استعمال المفردات، والبعد عن مزلق التقليد المتكلف والغموض مع مراعاة نقل التجربة وتبليغ الأفكار التي تترك في النفس أثرا.

وظف الشاعر أحمد سحنون ضروبا مختلفة من الاقتباسات موفرا صورا وأشكال، ومن هذه الضروب: الاقتباس من القرآن الكريم، ومن الحديث النبوي الشريف ومن النصوص الشعرية؛

1- الاقتباس من القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم مصدر إلهام يرجع إليه الشعراء ويقتبسون منه، فهو مثل العطاء المتجدد للفكر والشعور، ومنجما غنيا للألفاظ والأساليب التي يستلهم منها حفظته وقارؤه ألفاظهم وأساليبهم، هذا فضلا عن التعبد به، والعلوم التي يجنيها أهله والعارفين به من الأدباء والشعراء، وما يعلق بالعلوم التابعة له، يتبين بسر أثر مصطلحاته في كتاباتهم.

إن العمل على استحضار الآيات القرآنية في الخطاب الشعري يعطي تميّزا للدلالات في النصوص الشعرية انطلاقا من مصداقية الخطاب القرآني و قدسيته وإعجازه، والشاعر أحمد سحنون أحد هؤلاء الذين تأثروا بالثقافة الدينية منذ صغره حيث ((بدأ سيرته المعرفية بحفظ القرآن صبيا وقد جهد أبوه في تعليمه وتحفيظه حتى استوى تمام الحفظ، وشأن الشعراء إذا خلط القرآن مهجهم أن يصبغهم بصبغة الاعجازية))¹، فلا بد أن يظهر في لغة الشاعر أثر هذه الثقافة الإسلامية بالإضافة إلى ما درسه من كتب العلوم العربية، والتي شكلت مجالا رحبا ينسجم مع طبعه النفسي حتى صار من بين أكثر الشعراء الجزائريين ميلا إلى الإصلاح.

¹ - بورديم عبد الحفيظ، "التجربة الشعرية في ديوان أحمد سحنون"، ص 86.

ونظرا لثقافته الدينية التي تسكن أعماقه بحكم نشأته في الكتاب، فقد ضمّت قصائده مجموعة معطيات يستقي فيها عددا من المواقف الإسلامية التي أراد أن يوصلها عبر رسائله الشعرية من خلال تشبعه بهذا الإرث الكبير - القرآن المجيد - انعكست على نماذج استدعاها في نصوصه الشعرية، ففي معرض شباب النيل يقول:

وَإِذَا أَبْطَرَكُكُمْ إِنْكُمْ! لَمْ يَزَلْ نَجْمٌ عَلَاكُمْ فِي صُعُودِ!
 فَتَجَبَّرْتُمْ وَقَلْتُمْ إِنَّا! أَهْلُ بَطْشٍ وَأَوْلُوا بِأَسٍ شَدِيدِ!
 فَاتَّقُوا عَاقِبَةَ الْبَغْيِ الَّتِي أَهْلَكَتْ عَادًا وَ أَوْدَتْ بِثَمُودِ!
 إِنَّ يَوْمًا فِيهِ يَهْوِي نَجْمُكُمْ لَهُوَ يَوْمٌ مِنْكُمْ غَيْرُ بَعِيدِ!¹

نلاحظ في توظيف الشاعر للقرآن استعمال عبارة (أهل بطش وأولوا بأس شديد) وهو المعنى الذي أجاب به قوم ملكة سبأ، حيث أخبرتهم بمقدم نبي الله سليمان عليه الصلاة والسلام، في الآية الكريمة: "قَالُوا نَحْنُ أَوْلُوا قُوَّةٍ وَأَوْلُوا بِأَسٍ شَدِيدٍ وَالْأَمْرُ إِلَيْكِ فَانظُرِي مَاذَا تَأْمُرِينَ"²، وقول الشاعر في الشاهد الثاني (لهو يوم منكم غير بعيد) مقتبسة من قوله تعالى: " فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَالِيهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَابًا مِنْ سَجِيلٍ مَنُضُودٍ مُسَوِّمَةٍ عِنْدَ رَبِّكَ وَمَاهِي مِنَ الظَّالِمِينَ بَعِيدٍ"³ وبهذا استطاع الشاعر أن يتكأ على الأشعاعات التي تنبعث من لفظتي (أولوا بأس شديد) و(غير بعيد) لمحاولة تقريب الوقع بين الموقفين في مقام التحذير للطغاة والظلمة الذين تمادوا في غيهم وضلالهم معتمدين على قوتهم وجبروتهم، ليحقق هذا انسجاما على مستوى الفكرة والمضمون، فتنسج صورة جديدة متنسقة ومجسّدة للفكرة المطروحة في السياق الشعري.

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 1، ص 184.

² - سورة النمل، الآيتان 33، 34.

³ - سورة هود، الآيتان 81، 82.

ومن تجليات العدول في معرض الاقتباس الذي يتحدث فيه الشاعر عن قضية فلسطين وارتباطها باليهود (عابدي العجل) وعن التشابه الحاصل بين يهود الماضي ويهود الحاضر يقول:

وَلَا تَحْقِلِي بِالنَّاسِ إِنْ جَارَ حَكْمُهُمْ عَلَيْكَ فَإِنَّ اللَّهَ يَحْكُمُ بِالْعَمَلِ
وَحَلْفُكَ جَيْشٌ مِنْ بَنِي الْعِلْمِ رَابِضٌ لِيُبْعِدَ عَنِ أَرْضِ الْهُدَى عَابِدِي الْعِجْلِ¹

فرمزه لهؤلاء القوم بعابدي العجل دلالة على بغيهم وضلالهم وأنهم لا يؤمنون بالله، إضافة إلى اعتدائهم على غيرهم مفسدين في الأرض، وبالنظر إلى هذا البيت تقفز إلى المتلقي الآية الكريمة التي تتحدث عن بني إسرائيل وعبادة العجل في قوله تعالى: "وَلَقَدْ جَاءَكُمْ مُوسَىٰ بِالْبَيِّنَاتِ ثُمَّ اتَّخَذْتُمُ الْعِجْلَ مِنْ بَعْدِهِ وَأَنْتُمْ ظَالِمُونَ"² وفي آيات كثيرة قوله تعالى: "...ثُمَّ اتَّخَذْتُمُ الْعِجْلَ" "بِاتِّخَاذِكُمُ الْعِجْلَ" فدلالة الآيات تنسجم مع أفكار الشاعر في تصويره لعبدة العجل وقضية فلسطين الراهنة التي تجسد مدى معاناتها من سطوة وجرائم هؤلاء القوم الذين وصفهم الله بالضلال والجبن وقلة العقل.

ومن النماذج أيضا التي تشهد على اغتراف الشاعر من نبع القرآن قوله في قصيدة "من وحي الثامن ماي":

وَمَنْ يُحَارِبُهُمْ يَرْتَدَّ مُنْجِرًا وَلَمْ يَنْلُ عَيْرَ مَحْضِ الْهَمِّ وَالْكَمَدِ
وَمَنْ يَعِشْ عَاشَ مَنصُورَ اللِّوَاءِ وَمِنْ يَمُتْ يَفْزُ بِخُلُودِ الرُّوحِ وَالْجَسَدِ
بَاعُوا نَفُوسَهُمْ لِهَيْبَةِ خَالِصَةٍ هَلْ يَخَافُونَ بَعْدَ اللَّهِ مِنْ أَحَدٍ؟
قَدْ جَاهَدُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ مَدًّا وَجِدًّا لَمْ يَنْتَهَبُوا حُبَّ الْمَالِ وَالْوَالِدِ³

¹ أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص120.

² سورة البقرة، الآية 92.

³ أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص345.

فمعنى البيت الشعري امتصاص لمعنى الآية الكريمة "إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنْ لَهُمُ الْجَنَّةُ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعَدًّا عَلَيْهِ فِي التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاسْتَبْشِرُوا بِبَيْعِكُمْ الَّذِي بَايَعْتُمْ بِهِ وَذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ"¹، فالشاعر مؤمن بأن التضحية والاستشهاد في سبيل الله طريق الفلاح، وهذا معنى يتقاطع مع معنى الآية الكريمة فالجهاد بيع للنفس في سبيل الله والفوز العظيم هو فوز خلود الروح والجسد في الجنة.

إنّ هذه النماذج المذكورة لتوحي على احتفاظ الشاعر بروح النص دون الاعتماد على اللفظة ((مع اضافة جو نفسي خاص للنص المستلهم،... لأن الشاعر أحيانا يورد النص المستلهم مع جزء نسبي من شكله ولكن بتصريف جوهري))²، فيضع لنا صورة مشتركة من الحاضر والماضي.

إنّ أمثال هذه الاقتباسات التي اهتدى إليها الشاعر أحمد سحنون ومثيلاتها في الديوان تهدف إلى أمرين مهمين هما تحقيق اللغة الشعرية، ومحاولة استمالة مشاعر المتلقي وتحريك عواطفه اتجاه كتاب ربه المعجز ذي البيان العالي، و فهم الرسالة التي كان يحملها على عاتقه في محافظته على الشخصية الاسلامية ورد الاعتبار للغة العربية وهي رسالة سامية. والأمر المهم في ذلك هو المتعلق بشخصه وتجربته وارتباطه النفسي الذي جمعه بكتاب ربه وكمال محبته له الذي أثمر حالة وجدانية فيها صورة من الصفاء النفسي وصدق المشاعر، وما الشعر إلا وسيلة للتعبير عما تكنه النفس وتتفاعل معه وتتأثر به لتنتج ابداعا تفيض لمعانيه الصدور السليمة.

فمكمن العدول في اقتباسات الشاعر لا يمكن أن ينحصر في المرسل ولا الرسالة فحسب بل في المتلقي أيضا، المتمرس الذي يدرك الثابت والمتغير في الخطاب الجديد.

¹ - سورة التوبة، الآية 111.

² - نصر الدين بن زروق "البنى الأسلوبية"، ص 209.

ومن خلال عملية الاقتباس التي يقوم بها الشاعر يكون حضوره، لينفتح أمامه آفاق النص ومن هنا تكون ((الغرابية والألفة في النص الأدبي وتتحقق هذه المعادلة في وقت واحد... فهي عنصر من عناصر الشعر الأساسية التي تبعث على الإعجاب والدهشة))¹ إن تلك الغرابية هي مبتغانا في مبحث العدول (الانزياح)، على أن الألفة هي النمط المألوف والغرابية هي الخروج عليه.

وهذه صورة أخرى مشرقة من صور الاقتباس المستلهم وهي الأكثر ظهوراً وتشعباً في ديوانه والتي جاء في ثناياها قوله عن غربة الإسلام:

وَمَا نَقَمُوا مِنْهُ سِوَى الصَّدْقِ وَالْهُدَى وَعَدْلٍ وَإِيمَانٍ تَحَدَّى الْكُتَّابَ²

إن التقارب الواقع بين الموقفين، موقف غربة الإسلام، وموقف أصحاب الأخدود، ليمثل الصدى الكبير لدى الشاعر لذكره بتولي الأعداء المعادين والمحاربين والحقودين على الإسلام، كما هو الحال بالنسبة للموقف الذي وقفه أصحاب الأخدود عندما ءامنوا بربهم، فأقام الملك وجنوده أخدوداً ألقى فيه المؤمنين والمؤمنات، فاتكأ الشاعر على إشعاعات انبعثت من لفظة (وما نقموا) مقتبسة من قوله تعالى: "وَمَا نَقَمُوا مِنْهُمْ إِلَّا أَنْ يُؤْمِنُوا بِاللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ الَّذِي لَهُ مَلِكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ شَهِيدٌ"³، ليشكل لنا صورة حية ينازعها أصحاب الأخدود والرجال المؤمنين.

لتظهر كلا النقيضين في موقفين شبيهين، أعاد الشاعر كتابتها من القرآن الكريم، ووظفها توظيفاً فنياً، ليحقق الجو النفسي مصحوباً لديه بالغربة والصراع الذي حقق انسجاماً على مستوى الفكرة والمضمون، فجاء متسقاً ومجسداً للفكرة المطروحة في السياق الشعري.

¹ - د. موسى سامح ربابعة ، "الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها"، ص 70.

² - أحمد سحنون ، "ديوان الشيخ أحمد سحنون" ، د 2، ص 359.

³ - سورة البروج، الأيتان 8، 9.

لنختم شواهدنا ببیت نلمس فيه روح الإبداع وبراعة التصوير مع معالم الفن بما يوحي عن أصالة وتجربة شعرية خالصة يقول الشاعر:

وَلَا تَكُنْ أَبَدًا فِي النَّاسِ إِمْعَةً كَبَبَعَاءِ بِنَا فِكْرٍ وَ لَا خُذٍ
مَا يَنْفَعُ النَّاسَ يَبْقَى لَا يَبِيدُ وَ لَا يَبِيدُ إِلَّا عَدِيمُ النَّفْعِ كَالزَّبَدِ¹

فالأبيات في هذا المثال مستوحاة من قوله تعالى: "فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَ أَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ"².

وبما أن القرآن الكريم المصدر الأول لبناء الحياة وتنظيم المجتمعات، فقد عمد الشاعر إلى الاسترشاد به، وتمثل معانيه وحثّ الناس على العمل به، ذلك بتجسيده للآية الكريمة من خلال عملية الاقتباس، لكن الشاعر في هذه المرة استطاع أن يمزج بين اللفظ والمعنى، فالقارئ أو المستمع للقرآن يتمكن من تمثيل معانيه واستحضار مشهده في سياق من ألفاظ تحمل دلالات تعين على إثارة العاطفة وتحتّ على النهوض إلى العمل والخروج من دائرة التخلف ممّا كان القرآن قد استعملها فيه لاستغلال العاطفة الدينية في المتلقين.

فلا عيب من ذكر ألفاظ وعبارات سبق الشاعر إليها وبخاصة إذا ما تعلق الأمر بالقرآن، ولكن المهم هو اجادة استعمالها في أداء جيد وتعبير موح عميق يثير فيها المشاعر ويحرك النفوس ليعلقها بخالقها، يقول الشاعر:

فَإِذَا "مَا فَرَعْتَ فَأَنْصَبْ"³ فَلَمْ تُخَلِّقْ سِوَى لِحَائِلِ الْأَعْمَالِ³

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 346.

² - سورة الرعد، الآية 17.

³ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 307.

يريد الشاعر من خلال هذا التضمين أن يؤكد للقارئ أهمية العمل وضرورته ولكي يعزز فكرته قواها بنص من القرآن الكريم من سورة الشرح، قوله تعالى: "فَإِذَا فَرَغْتَ فَانصَبْ وَإِلَىٰ رَبِّكَ فَارْجِعْ"¹.

وفي سياق اقتباس آخر يقول الشاعر:

"فَاسْتَقِيمُوا عَلَى الطَّرِيقَةِ" وَامْضُوا وَتَخَلَّوْا عَنِ كُلِّ سُوءٍ وَإِثْمٍ²

جاء هذا في معرض حديثه عن ثورة التحرير ومبادئها، غايته في ذلك تذكير جيل ما بعد الاستقلال بضرورة الاستقامة على طريق الله تماما كما جاء في الآية الكريمة من سورة الجن في حق من خالف الطريق وحاد عن أمر ربه: "وَأَنْ لَّوِ اسْتَقَامُوا عَلَى الطَّرِيقَةِ لَأَسْقِينَهُمْ مَاءً غَدَقًا"³، وهذه الموازنة لتنبئ عن مدى وعيه في تذكير جيل ما بعد التحرير بمغبة المحايدة والانصراف عن أمر الله، وقد يورد الشاعر الاقتباس في بعض الأحيان مع تغيير كلمة أو كلمتين منه، كما يتضح ذلك من خلال هذا البيت قائلا:

مَا أَنْزَلَ الْقُرْآنُ كَيْ نَشْقَىٰ وَكَيْ نَحْيَىٰ حَيَاةً تَعَاسَىٰ وَهَوَانَ⁴

¹ - سورة الشرح، الآيتان 7، 8.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 310.

³ - سورة الجن، الآية 16.

⁴ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 369.

والآية المضمنة هي قوله تعالى: "طَهَ مَا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لِتَشْقَى"¹ حيث استبدل الشاعر ضمير المخاطب في لفظتي (أنزلنا) بـ (أنزل) وكلمة (عليك) بالأداة (كي)، وعلى الرغم من الاختلاف الموجود إلا أن الخطاب متضمن لمعنى الآية الكريمة فهو يقتبس منها فخره بهذا القرآن الكريم الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، ليذكرهم بفضلهم على سيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم بداية، ثم على سائر الخلق كافة، تنزيلا ممن خلق الأرض والسموات العلى.

يتضح لنا من الأبيات السابقة مدى استيعاب الشاعر للنص القرآني، فتوظيفه لم يكن مجرد إعجاب شخصي بالعبارة وجزالتها بل تحول إلى نسيج في الذاكرة، ومن هنا كان اقتباسه من القرآن عن وعي وتفهم.

2- الاقتباس من الحديث النبوي الشريف:

أما فيما يتعلق الأمر بالحديث النبوي فقد تأثر الشاعر به تأثرا جليا واضحا ، إذ هو المصدر الثاني الذي عكف الشعراء ينهلون من مادته، والشاعر سحنون واحد من هؤلاء الشعراء الذين استطاعوا أن يستوعبوا مضامين الحديث الشريف ودلالاته وأن يذيبوها في أشعارهم، يقول:

وَإِنِّي فِي الدُّنْيَا كَرَاكِبٍ لُجَّةٍ وَكَأَدَ مَوْجُ البَحْرِ يَدَّهْبُ بِالسَّفْنِ²

استطاع الشاعر في هذا المثال أن يذيب الحديث النبوي الشريف في نصه الشعري بغية أن يضيء حاضره بماضي السنة المليء بالحكمة، تفاعل النص الشعري فيها مع بنية النص النبوي ليشكل دعما قويا وموقفا فكريا لديه.

¹ - سورة طه، الآيتان 1، 2.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 377.

فالرسول صلى الله عليه وسلم يقول: "مَالِي وَلِلدُّنْيَا، مَا أَنَا فِي الدُّنْيَا إِلَّا كَرَائِبٍ اسْتَنْظَلَتْ تَحْتَ شَجَرَةٍ ثُمَّ رَاحَ وَتَرَكَهَا"¹، من يتأمل النص الشعري يدرك التوافق مع مضمون هذا الحديث النبوي إذ وظّف الشاعر عبارة (الدنيا كراكب) في شعره ليوازئها ويدلّل على وحشتها وشعوره فيها بالغرابة، وأنها ظلّ زائل ومتاع قليل لا يأمن من يعيش فوق ظهرها من انقلابها عليه، أو دفعها له إلى الهلاك، تماما كما شبّهها الشاعر في الشطر الثاني من البيت بقوله: (و كاد موج البحر يذهب بالسفن). إن في استلها م سحنون لمعنى الحديث دليل على سداد اقتباسه، حيث تجلّى ذلك من خلال هذا البيت استطاع أن يحوّل فيه دوالا، وُضعت أساسا لتؤدّي مدلولاتها الأصلية، استعملها بطريقة (الاستلها م والتضمين) فأدّت معنى جديد، استبدل فيها (إني في الدنيا) بـ (مثلي والدنيا)، وأيضا (كراكب لجة) بـ (كراكب) ليتناسب الكلام مع سابقه.

تكمّن متعة المتلقي - المطلع على حديث النبي صلى الله عليه وسلم - في تفاجئه باستحضار الشاعر سحنون لهذا الحديث وتمكّنه من المحافظة على تسلسل المعنى وعلى صورته المعبّرة عن الغربة الروحية والفكرية، وأنه استعان بهذا الموروث الديني ليحاول التخفيف من وطأتها عليه ويرقى إلى مستوى وظيفة اللغة من الإفصاح عن الممكنون، وايصال الأفكار إلى المتلقي وتنمية الحس الشعوري لديه وتجسيد وجوده عنده.

يقول الشاعر في قصيدة أخرى تحمل عنوان "إلى التلميذ"، عبّر فيها عن الكثير من المعاني الوطنية والسياسية المتصلة بالاستعمار وطغيانه، يوجّه فيها نصائح عديدة للتلميذ منها قوله:

"خَالِقِ النَّاسَ بِخُلُقِ حَسَنٍ" فُجَمَالُ الْخُلُقِ عُنْوَانُ الرَّشَادِ²

¹ - أبو عيسى محمد بن عيسى الترمذي، "الجامع الكبير"، تح: د. بشار عواد معروف، مج 4، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1996، رقم 2377، ص 186.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 16.

والبيت كما نشاهد يوظف الحديث النبوي الشريف الوارد في وصية النبي صلى الله عليه وسلم لمعاذ "إِتَّقِ اللَّهَ حَيْثُمَا كُنْتَ" وفي جملة ما وصّاه به في آخر الحديث "وَخَالِقِ النَّاسَ بِخُلُقِ حَسَنٍ"¹ فجاء الاقتباس في النص الشعري متآلفا ومتطابقا "لفظا ومعنى" مع الحديث الشريف، وقد استثمر الشاعر هذا النص النبوي ليجسد فكرة الأخلاق الحسنة، التي يتوافق مع طبيعة ديننا الحنيف الذي يحثنا على فضائل الأخلاق، والاحاديث فيها كثيرة، ولشرف هذه المعاني وعظمتها اقتصر الشاعر منها على التضمين لتكون أفصح عبارة و أبلغ دلالة.

ومن اقتباساته يقول الشاعر في قصيدة أهداها إلى الشيخ "عبد اللطيف سلطاني" بمناسبة زواج ابنه عنوانها الحبّ في الله، قوله:

وَأِنْ رَضِينَا عَشَشْنَا دِينًا مَحَضْنَا هَاهُ صِدْقًا

"مَنْ عَشْنَا لَيْسَ مِنَّا"² وَنَالَ بَعْدًا وَسُخْرًا²

إنّ الحديث النبوي استطاع أن يستنفذ كلّ طاقته التعبيرية الكامنة في ألفاظه ومعانيه، ليفتح مجالاً واسعاً للشاعر في محاولته للاستفادة من هذه اللغة واستلهاها بالاقتباس والتضمين، فاستطاع أن يلائم بين المخزون في الذاكرة والمنحوت من المشاعر، فاستحضر حديثاً شريفاً قال فيه رسول الله صلى الله عليه وسلم: "مَنْ حَمَلَ عَلَيْنَا السَّلَاحَ فَلَيْسَ مِنَّا وَمَنْ عَشَّنَا فَلَيْسَ مِنَّا"³، أراد الشاعر من خلال هذا الاقتباس أن يقدّم رسالة أراد فيها للكلمة أن تحافظ على طاقتها الدلالية دون أن يلبسها شيئاً من دواعي المجاز لتكون بلاغاً مباشراً يستمدّ عطاءه من الوحي، لتلقي بظلالها على أفق الانتظار لدى المتلقي ليخرّ لها مذعنا ومعجبا.

¹ - الإمام يحيى بن شرف النووي، "الأربعون النووية"، مكتبة الريان، الجزائر، 2012، ج: 18، ص 30.

² - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د1، ص 282.

³ - ابن الحجاج مسلم، "الجامع الصحيح"، بيروت، منشورات المكتبة التجارية، د ت، رقم الحديث: 294.

إن في لجوء الشاعر إلى الاقتباس لصورة من صور الإبداع، ليس بغرض الكشف عن معالم الحسن فحسب، بل لتعميق المشاعر والقدرة على التعبير عما يعتمل في النفس التي من شأنها تكثيف الدلالة وإعطائها أكثر معنى، ولا يفوتنا في هذا الاتجاه الافادة من ملاحظة تؤثر على إحدى تجليات الاقتباس من حيث هو قيمة عدولية يتفاعل فيها البناء المعجمي مع الأبعاد الدلالية التي ما كان لها أن تكون بمثل هذه الجاذبية والتأثير¹، إنَّ الشاعر لم يكتف بالتقعيد الجاف والتقليد الأعمى بل تعدى إلى تحسّس عناصر التأثير، انطلاقاً من امتزاج الكلمة بالصورتين ليخلق قيمة جمالية تجتاح المألوف وتهزّ النفس.

3- الاقتباس من النصوص الشعرية:

ويُلي الاقتباس من القرآن الكريم والسنة النبوية حضور اقتباس الشاعر من الأشعار العربية، حيث إن الموروث الأدبي بمعناه الشامل يعد أحد العناصر الأساسية لتكوين لغة الشاعر الحديث، فالأدب جزء من تكوين الأمة وتاريخها، ولا يمكن لأي أديب تجاهل هذا الموروث إذا أراد لأدبه ولغته الازدهار والتطور، فللتراث الشعري سيطرة عجيبة لا يكاد يفلت منها أي شاعر، ((فالتراث يمثل حقلاً معرفياً خصباً يحتاج إلى نظر نقدي لاختيار العناصر الحية منه، والقادر على الديمومة والتي تصلح أن تكون شواهد قادرة على التجدد والتموضع في نصوص جديدة، وتستعصي على الاستهلاك الآني لما تختزنه من ظلال وثرء تأبى الاندثار والزوال))²، وأحمد سحنون واحد من هؤلاء الشعراء الذين فهموا التراث واستطاع أن يعيه حتى تغلغل في نفسه وأصبح جزءاً من تكوينه، ليصل بعد ذلك إلى أسلوبه الخاص.

¹ - يُنظر عبد الحفيظ مراح، "ظاهرة العدول في البلاغة العربية - مقارنة أسلوبية -"، ص 89.

² - عبد الوهاب البياتي، "الشاعر العربي المعاصر والتراث"، مجلة فصول، مج 1، ع 4، 1981، ص 22.

إذ ليس من السهل الوصول إلى اكتشاف كل المعاني، والصور والتعبير التي استلهمها أحمد سحنون من الشعر القديم والحديث، لأن هذه العملية تتطلب اطلاعا واسعا على الشعر العربي، وكيف أنه استفاد منها ووظفها لخدمة موضوعه ممزوجة بنفسه المعبرة عن هموم واقعه على مختلف مراحلها وعصوره.

وبما أن الاقتباس هو علامة بارزة على تأثر الشاعر بغيره فإننا سنحاول في هذه العجالة الإشارة إلى بعض النماذج بداية من قصيدة "الحياة سجن" وأول هذه الشخصيات التي التقى معها شخصية "زهير بن أبي سلمى" الذي ترك بصمة وأثرا واضحا في تجربة سحنون من خلال شخصيته العبقريّة في والتي سجّلتها مسيرته الطويلة في الشعر يقول الشاعر سحنون:

سَمِئْتُ حَيَاتِي فَهِيَ "سَجْنٌ مَوْبِدٌ" وَأَيْسَ بَعِيرَ الْمَوْتِ أَخْلَصُ مِنْ سَجْنِي¹

وهي شبيهة بالببيت الذي قال فيه الشاعر "زهير":

سَمِئْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشُ ثَمَانِينَ حَوْلًا لَأَبَاكَ يَسْأَمُ²

فالشاعر ان يلتقيان في وصفهما للحياة وتكاليفها فقد وصفها "الشاعر زهير" بالحياة المكلفة والمتقلبة، بمن يعيش فيها حينا من الدهر وقدرها (بالثمانين) التي يشرف صاحبها على الهلاك، ولم ينل منها سوى النكد والألم، وأمّا الشاعر "سحنون" وصف سأمته فيها (بالسجن المؤبد) الذي ليس لغير الموت حلّ للتخلص من أجزائها وآلامها المتجدّدة، حياة تجلّى قبحها وخداعها، فآثار الأسى والمرارة التي جناها كلٌّ من الشاعرين جعلتهما يتفقان على أن مصدر البلاء والهمّ هي (الحياة الصعبة).

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 377.

² - "ديوان زهير بن أبي سلمى"، تحقيق: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، ط1، 1988، ص 110.

فاستعار سحنون لفظة (سئمت) مع حذف كلمة (تكاليف) ليجعلها مطلع قصيدته وذلك لشدّ انتباه القارئ، واغرائه للاستماع لتتجلى فاعلية العدول من خلال الاقتباس ((الشاعر لا يتخذ من شخصية صاحبه أداة تستطيع التحدّث من خلالها وإنما يتوحّد بها ويمتزج معها بصورة قويّة، فتجاوبهما للحزن لأنهما يعيشان حالة من التخاذل))¹، فالتقاء التجربتين ينبئ عن حالة الحزن والاحساس بالألم التي جعلت قصيدة سحنون تنمو على إثر قصيدة صاحبه والتي مفادها سعيه لتكثيف الاحساس المراد توصيله إلى المتلقي، الذي يمتلك مسبقا شحنة عاطفية من البيت السابق، ما يزيد الدلالة خصوبة وثراءً، يرسم فيها التفاتة لأسماع المتلقين.

ولأن أحمد سحنون شاعر يستلهم معاني الايمان في نفسه، محافظ على مبادئ دينه، ليس بالغريب أن يعتنق شعره معه مشروع الاصلاح، فقد أنجز مثالية للشعر في مثل موقفه وهو تبليغ الدلالة للمخاطبين، ((فكان لاختياره لكلمة الايمان تخدم عنده البعد الوظيفي التداولي والبعد الوظيفي الجمالي))²، وليس بأس من أن يكون الشاعر متأثرا بشعر الزاهدين، ويقول الشاعر في قصيدة "لا تؤاخذني إلهي":

لَا تُؤَاخِذْنِي إِلَهِي بِالذِّي كَانَ مَنِّي مِنْ ذُنُوبٍ وَ خَطَايَا
فَأَنَا عَبْدٌ ضَعِيفٌ عَاجِزٌ عَادِمُ الْقُدْرَةِ فِي كَبْحِ هَوَايَا³

لقد استقى سحنون جزءا من ثقافته من ديوان الخليفة الراشد "علي بن أبي طالب" - رضي الله عنه - وتنوع هذا الاستقاء إشارة وتضمينا وتلميحا، فاستلهم من شعره ما يمنح تجربته الشعرية غناء وخصوبة، فاستثمره في شعره.

¹ - موسى ربابعة، "التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث"، دار حمادة للدراسات الجامعية، إربد، 2000، ص 28.

² - بورديم عبد الحفيظ، "التجربة الشعرية في ديوان أحمد سحنون"، ص 38.

³ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، 2، ص 352.

إذ يقول الخليفة الراشد:

إلهي لا تُعَدِّبني فإني مُقَرِّ بالذي قد كان مِنِّي
فَمَا لي حيلةَ إنا رَجائي بعقوك إن عَفوتَ وحُسنَ ظنِّي¹

يتضح لنا من هذه الأبيات، كيف استطاع سحنون توظيف البيت الشعري ومضمونه الدلالي فقوله: (لا تؤاخذني إلهي) هو اقتباس مباشر مع قول الصحابي (إلهي لا تعذبني)، ورغم العلاقة الوثيقة التي تربط بين النصين (الأصلي والمستلهم) في الشكل والمعنى، إلا أننا نلاحظ أن الشاعر قد أدخل على النص بعض التغيير الطفيف من حيث الشكل، حيث استبدل لفظة (لا تعذبني) بلفظة (لا تؤاخذني) مع تقديمها في البناء، وأبقى على عبارة (بالذي كان مني) كما هي مع تقديمها.

إن استحضار الشاعر أحمد سحنون لشعر الخليفة الراشد "علي بن أبي طالب" يقصد من ورائه التأثير في المتلقي، فهو يوظف نصه مقتبسا من النص الأول للتعبير عن موقفه وحالته الشعورية. إن أسباب زهده و غلبة تدينه على طبعه كان عنصرا مهما من عناصر الابداع و شكلت له عاملا مميزا له أثر واضح من خلال عملية الاقتباس، وهو عندما يستحضر شعر "الخليفة الراشد" فإنه يحقق عمقا في الدلالة من ناحية اللفظ والمعنى، خاصة عندما يتعلق الأمر بالمناجاة والتضرع إلى الله وطلب العفو منه في جو يغمره حركة القلب نحو السماء فيها الاستعطاف والاسترحام والحب الكبير للعلي الكبير.

إن التقاط الشاعر للدلالات والايحاءات التي استمدتها من النص الشعري والتي توغلت في أعماق قلبه، جعل هذا الأخير يوظفها في انزياحات جديدة تتوافق وتجربته الشعرية.

¹ - د. عمر فاروق الطباع، "ديوان أمير المؤمنين علي بن أبي طالب"، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، د ت ، د ط ، ص 221.

وعن الشرف والمجد بالدين والشوق إلى الحرية وطلبها وطموحه إليها يقول الشاعر أحمد سحنون:

شَرَفْتُ بَدِينٍ قَدْ حَوَى الْمَجْدَ كُلَّهُ لَهُ تُبْدَلُ الدُّنْيَا وَيُسْتَرْخَصُ الدَّمُ
فَمَنْ دَادَ عَنْهُ فَازَ بِالْمَجْدِ كُلِّهِ وَمَنْ حَادَ عَنْهُ فَهُوَ لَمْ يَشْكُ يَنْدَمُ¹

يُتَّضِحُ لَنَا مِنْ خِلَالِ هَذِهِ الْأَبْيَاتِ أَنَّ الشَّاعِرَ قَدْ التَّقَى مَعَ جُمْلَةٍ مِنَ النُّصُوصِ الشَّعْرِيَّةِ، وَمِنْ مَظَاهِرِ هَذَا الْإِلْتِقَاطِ مَا خَطَّهُ الشَّاعِرُ فِي دِيْوَانِهِ بِيَدِهِ وَقَدْ وَضَعَ سَطْرًا تَحْتَ كَلِمَةِ (الدَّم) وَهَذَا الْمَعْنَى شَبِيهَ بِقَوْلِ "الْمَتْنَبِيِّ":

لَا يَسْلُمُ الشَّرْفُ الرَّفِيعُ مِنَ الْأَدَى حَتَّى يُرَاقَ عَلَى جَوَانِبِهِ الدَّمُ²
وشبيهه بقول الشاعر "أحمد شوقي":

وَالْحُرِّيَّةِ الْحَمْرَاءِ بَابٌ بِكُلِّ يَدٍ مُضَرَّجَةٍ يُنْقُ³
وقول الشاعر "محمد العيد آل خليفة":

أرْشَدَنَا السَّبِيلُ أَيُّهَا الْحَمْرَاءُ إِنَّا قَوْمٌ إِلَيْكَ رُكَّابٌ
حَادَ عَنْكَ الدَّلِيلُ أَيُّهَا الْحَمْرَاءُ مِمَّا وَحَيْرَتُهُ الشَّعَابُ⁴

¹ - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، د2، ص101.

² - "ديوان المتنبي"، دار بيروت للنشر والتوزيع والنشر، 1983، ص571.

³ - أحمد شوقي، "الاعمال الشعرية الكاملة - الشوقيات"، مج1، دار العودة، بيروت، ط1، 1988، ص77.

⁴ - "ديوان محمد العيد آل خليفة"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص260.

وقول الشيخ "عبد الحميد بن باديس":

شَعْبُ الْجَزَائِرِ مُسْلِمٌ وَإِلَى الْعُرُوبَةِ يَنْسَبُ
مَنْ قَالَ حَادَ عَنْ أَصْلِهِ أَوْ قَالَ مَاتَ فَقَدْ كَذَبُ
خُذْ لِلْحَيَاةِ سِلَاحَهَا وَخُضْ الْخُطُوبَ وَلَا تَهَبُ
فَإِذَا هَلَكْتُ فَصِيحَتِي تَحِيًّا الْجَزَائِرُ وَالْعَرَبُ¹

والمقاطع كما هي واضحة ترسم لنا صورة الشرف والمجد المتضمنة لمعنى الحرية، وبما أنّ سبيلها وعر، والوصول إليها محفوف بالمخاطر والصعوبات وأن تحقيقها لا يكون إلا بالتضحية وإراقة الدماء، اشترك الشعراء في قضية التمكين والمجد والشرف الذي لا يأتي إلا بالقوة، وإقصاء الضعف والهوان، فلامح تأثر الشاعر بهؤلاء الشعراء تظهر من خلال استعارته لعبارات هي: (شرفت بدين)، (يُسترخص الدم)، (فاز بالمجد كله)، (من حاد)، ليدلّل أن التجربة التي مرّ بها الشاعر شبيهة بتجربتهم، وشأنه شأن كثير من الشعراء في القديم والحديث الذين تتقاطع أبعادهم الزمانية والمكانية ((وهم يشيرون إشارة غير مباشرة إلى أن التجربة التي تعبّر عنها القصيدة ليست تجربة محلية محدودة، بل هي تجربة إنسانية مشتركة وصادقة على المستوى الانساني العام))²، فلا سبيل لأن ينال المجد والشرف وهو المصير المشترك بينهم إلا بالتضحية ولو على حساب النفس.

¹ - مرتاض عبد المالك، "معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين"، ص 69.

² - عز الدين إسماعيل، "الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية"، ط 2، دار الصورة ودار الثقافة، بيروت، 1972، ص 151.

إن تجليات الاقتباس في أبيات أحمد سحنون تعدّ امتدادا في سياق المعنى فامتصاصه للنصوص الشعرية الأخرى من خلال انزياح شيء عن صيغته الأصلية مع بقاء بنيته العميقة بحيث يسهل على القارئ استدعاؤه من خلال معرفته بالنصوص الأولى.

ورغم أن طريقة التركيب التي اعتمدها شاعرنا في هذين البيتين، تختلف عن سابقتها إلا أن روح المعاني واحدة ومشاركة وتعبر عن النقاء وجهة النظر، وتبقى ((مشكلة التغيير هي التي تحمل الشعراء على التفتيش عن عبارات جديدة غير مستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة والاحساس))¹، فالمناخ الذي ساد النصوص هو نفسه السائد في أبيات الشاعر أحمد سحنون فالتقت من ثمة أغلب دلالات ما هو مضمّن مع دلالات الشاعر لتصوغ لنا تركيبا جديدا وفق رؤية ذاتية قادرة عن التأثير، وهكذا اهتدى الشاعر في إطار حديثه عن شرف الدين والتضحية من أجله إلى استخدامه مجموعة من وسائل التعبير الفنية الحديثة، وتوظيفها في البناء الفني، ولعلّ أبرزها الاقتباس المتمثل في ذاكرته وما تجيش به من مخزون معرفي ووجداني.

إن لجوء الشاعر إلى هذه الصورة الفنية يمثل أحد جماليات متنه وأحد لبناته الفنية والفكرية والبنائية، فقد أدّت دورها في تعميق الدلالة وتعزيزها بشكل انسجم مع سياق قصائده.

¹ - نداء علي يوسف إسماعيل ، "التناص في شعر محمد القبيسي"، شهادة الماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2012، ص47.

هكذا تمّ لنا من خلال دراستنا لبعض النماذج الخاصة بالاقْتباس في ديوان أحمد سحنون الكشف عن الرصيد المعرفي الكبير لدى الشاعر، والذي استوعبه جيّدا ممّا أتاح له الابتعاد عن اللغة المباشرة إلى لغة إيحائية تصويرية مختلفة، تستحضر النصوص الأخرى في ذهن المتلقي، وقد وظّف الشاعر الاقْتباس في صور متعددة و بصورة لافتة حيث تجلّت براعة توظيفه في استثماره للنصوص القرآنية التي شكّلت مصدر إلهامه، فتنوّعت مصادر ثقافته الدينية بين القرآن الكريم والسنة المطهّرة وكانت المتنفس التي يعبر بها عن رؤيته للواقع و الحياة، وهذا ما أعطاه تميزا لدلالاته الشعرية.

وأما اقتباسه من النصوص الأدبية كان له الأثر البارز في تجربته الشعرية حيث استوعب تجارب الشعراء السابقين و مضامينهم وأعاد تمثيلها ممّا أثرى نصوصه الشعرية وجعلها قادرة على تحقيق توافق بين الماضي و الحاضر، وأن تكون لنصوصه سلطة تأثيرية، فكأن الشاعر بتوظيفه للاقتباس يقرب المتباعدات معبّرا عنها بطريقة لم يألّفها جمهور المتلقين، فهو يستحضر جملة من الأساليب التصويرية في خياله هذا الذي يضمن لهذا الأخير الخلود، لأنه من إبداعه الخاص إذ كسر السائد وانحرف عنه، ليخرج الكلام غير مخرج العادة ممّا يكسب الشعر جمالية ينتج عنها عدولا محكما.

خاتمة

خاتمة:

إذا كانت البداية صعبة دائماً في تصوّرنا، تبقى المحطة الأخيرة عند نهاية المطاف ليس بالأمر الهين، لأنّ خاتمة البحث ليست في الحقيقة إلّا زبدة و خلاصة ما تقدّم في العرض، والتي قد تبقى مسألها عالقة في ذهن كل باحث مشكلة لديه اندفاعا نحو تساؤلات وإشكالات أخرى تتفرّع أثناء قراءته، ننتظر منها إجابات شافية كافية، لذلك نجد العديد من الباحثين يختمون بحوثهم بتساؤلات؛ إلا أنني آثرت أن أوردتها في شكل نتائج

فكان في الخاتمة سرّ الربط بين ما أنجز وتمّ، وما ينبغي أن يُواصل البحث عنه، وبعد سلسلة من الجهود المتواصلة المضنية، شعرت بأنّ لبنة البناء النهائي قد بانّت ملامحها من تلك الفصول، هذه النتائج لا أدعي فيها الصواب المطلق؛ من هذه النتائج أذكر:

– ترابط جهود العرب القدماء حول ظاهرة العدول بجهود العرب المعاصرين، دون إغفال تأثرهم بالدراسات الغربية، إذ استفادوا وأفادوا وشكّلوا بذلك خلفيات معرفية جديدة، عزّزت الوعي المبني على الإدراك والذي انصبّ حول المفهوم الحقيقي لهذه الظاهرة.

– ثراء التراث العربي القديم في شقيه النقدي والبلاغي ، فهو لازال قادرا على المنح والهبة ، وأن أيّ تغافل عنه يفضي إلى ثغرات وأخطاء عديدة قد لا تُسد ولا تُستدرك، لأنّ هذا التراث وما احتواه من معايير وقواعد إن هو إلا خلاصة لاستقراءات وتطبيقات متنوعة لا تُحصى .

– شيوع المصطلح وانتشاره ليس يعني بالضرورة دائماً صحته وصوابه، إلّا إذا استند على قواعد متينة ومؤسسة لا يمكن لها أن تضعف أمام حجج الخصوم.

– يُعدّ العدول حلقة وصل تقوي الترابط الأدبي والجمالي والوجداني بين الشاعر المبدع والمتلقي المتذوق، فالرسالة الدلالية موجّهة في أغلب الأحيان إلى المتلقي لتحقيق الوظيفة الإفهامية، دون أن ننسى الهدف الجمالي الذي يريد المبدع تحقيقه خلف هذا الأسلوب.

– استطاع العدول أن يُثبت وجوده ويؤكد على قوّته ومكانته، فكثرة توظيفه يظهر جلياً في تنافس الدراسات عليه قديماً وحديثاً، حتى وصل به الأمر إلى تبني بعض الأسلوبيين المعاصرين التفرّد في مسأله وخروجهم من قفص التبعية والتقليد، ليُكوّنوا لأنفسهم حقلاً معرفياً خاصاً بهم.

– أثبتت الدراسات التطبيقية - التي بذلنا الجهد فيها - في جانبها الإحصائي على المستويين التركيبي والتصويري إضافاتها وإسهاماتها في تجديد العطاء الفني واكتشاف معالم الحسن والجمال في النصّ.

– مكنتنا الدراسات النقدية الأسلوبية من كشف مكامن الإبداع، فكانت للظواهر الأسلوبية في جزء منها جسراً لرصد العديد من المعالم النفسية والجمالية التي تأسس عليها البناء اللغوي المتفرد للشاعر أحمد سحنون .

– يُعدّ العدول التصويري من أبرز أنواع العدول التي وظّفها الشاعر لتقديم خصوصيات تجربته الشعرية التي عادة ما ينطلق فيها من المعنى الأصلي للفظ إلى معانٍ جديدة تُدرك من خلال السياقات التي تُرد فيها.

– من خلال ملاحظتنا حول أنواع العدول الموظفة من قِبَل الشاعر أحمد سحنون نخلص إلى أن ذلك كان اختياراً دلالياً وجمالياً أفرزته بكل طواعية وتلقائية تجربة الشاعر الثقافية والدينية والوطنية، فلا نكاد نجد لفظاً أو تركيباً اقترن به إلا وكانت ثمّة أهداف بلاغية تخدم المعنى وتثري الدلالة وتزيد من قيمة النصّ.

- ما جسده الشاعر من رموز متنوعة جميلة في نصوصه المختلفة ينطوي على مرموزات مشحونة بمختلف المعاني والمشاعر تدفع بالقارئ دفعا إلى الغوص في بُناها اللسانية ليستخرج ما فيها من درر، ويستشف من ثناياها تراكيب وصورا بلغة تحتكم إلى آليات فيها المجازات والاستعارات والتشبيهات والكنيات لتُنقل حالات شعورية خاصة ومتميزة.

- أسهم العدول الذي اعتمده الشاعر في تحقيق ما تعارف عليه بعض علماء الاسلوب من إقناع إمتاع وإثارة ومفاجئة لدى القارئ سعيا لإدماجه في الخطاب وإعمالا لفكره من أجل التجاوب والتواصل مع النص .

- سعى الشاعر أحمد سحنون التأسيس للغة لصيقة بالواقع والحياة اليومية فكانت لغته تجمع بين آلام النفس وآلام الوطن مما زاد من قيمة شعره ليكون رائدا من رواد الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري الحديث .

- إن الرؤية الإسلامية الإصلاحية التي آمن بها وعاش لها الشاعر أحمد سحنون شكلت حضورا قويا في خطابه الشعري، فأغدقت عليه من الفضاءات الفكرية والجمالية كما معتبرا .

- الاهتمام الكبير الذي حظي به الاقتباس لدى الشاعر ممثلا في انفتاحه على القرآن الكريم، وعلى السنة النبوية، والتراث الشعري، و النصوص الشعرية المشرقية الحديثة، والشعر الجزائري أيضا لم يكن له وظيفة دلالية فقط بل تعداها إلى الوظيفة التصويرية .

- حرصه الشديد على تسخير الطبيعة وتشخيصها في أحاسيسه الحادة وفي أحواله كلها كان بمثابة الأم الرؤوم ومثلا في النماء والعطاء والحنان فنحسه منبها بألوانها وأشكالها وتركيبها وكل شيء فيها، توحى له بدلالات متعددة حققت له قفزة في تجربته الشعرية جعلته يتطور بفنه إلى بلوغ أجواء سحرية وملينة بالشحنات العاطفية الدلالية الرمزية.

– الشاعر أحمد سحنون من الشعراء الذين عاشوا وتذوقوا مرارة الاغتراب في السجن فترة الاستعمار وبعده، لترتبط معه مشاعر الفقد ارتباطا وثيقا بحث عنها في سلسلة قصائده فلم يجدها عند أحد، ولا غرابة في ذلك فالشاعر كان يحس بالأزمة ووجع المصائب أكثر من غيره من شرائح المجتمع.

– إذا كان البيت العمودي قد تميز بانتظام في أشطره نتج عنه إيقاع رتيب لم يمنع ذلك من قدرة الشاعر على الإبانة والتجاوز وصناعة التفرد في المعنى والتعبير عن حالته الشعورية بصدق وفنية عكس ما يظنه الخصوم، فالشاعر وإن لم يكن حرا في وقفاته كان حرا في عباراته وكلماته التي لم تحكمه غير تجربته ومدى تمكنه من أدواته وقدرته على التعبير بها.

– مقارنة الأفكار والإبداع انطلاقا من العدول مكنت من القراءة الهادفة أو المعالجة الآلية التي من شأنها الوقوف على بعض المفارقات في الأحكام القاسية التي تهدم ولا تشيد وتشيع اللبس والغموض بصورة يغلب عليها طابع التعصب ويفتقر إلى الحجة والبرهان .

هذا بالإضافة إلى وجود نتائج أخرى جزئية ماثورة في ثنايا البحث وفصوله يستشفها القارئ أثناء اطلاعه على البحث.

فهذه خلاصة ما أحببت أن يكتب فيه عن هذا الموضوع ولست أزعم أنني قد وصلت في هذا البحث إلى الكمال ولا حتى ما يقرب الكمال، فالكمال لله وحده، وإنما هي مجرد إشارات وأفكار واستقرارات ينقصها الكثير من الدقة والموضوعية أحيانا حاولت من خلالها أن أقف على جوانب هذا البحث وأهميته؛ وما زالت له ولغيره علينا حقوق نرجو أن يعيننا الله على تأدية بعضها في المستقبل - إن شاء الله - ونتمنى أن لا يخيب لنا أمل ولا رجاء وصل اللهم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

انتهى بفضل الله.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1) قائمة المصادر:

- 01 - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، الديوان الأول، منشورات الحبر، الجزائر، الطبعة الثانية.
- 02 - أحمد سحنون، "ديوان الشيخ أحمد سحنون"، الديوان الثاني، منشورات الحبر، الجزائر، الطبعة الثانية.
- 03 - أبو بكر الباقلائي، "إعجاز القرآن الكريم"، تح: أبو بكر عبد الرزاق. مكتبة مصر، مصر، دط 1994.
- 04 - أحمد بن فارس، "الصاحبي في فقه اللغة"، تح: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى الحلبي، 1977.
- 05 - أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، "تفسير القرآن العظيم"، ت: خالد محمد محرم، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، ط1، 1998.
- 06 - الخطيب القزويني، "الإيضاح في علوم البلاغة - المعاني والبيان والبدع"، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 07 - جلال الدين السيوطي، "الإتقان في علوم القرآن"، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دت.
- 08 - ضياء الدين ابن الأثير، "المثل السائر"، تح: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، دت.
- 09 - عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة"، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991.
- 10 - عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة في علم البيان"، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

- 11 - عبد القاهر الجرجاني، "دلائل الإعجاز"، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط3، 1993.
 - 12 - أبو الفتح عثمان ابن جني، "الخصائص"، تح: محمد علي النجار، المكتبة المصرية، دط، 1952.
 - 13 - أبو الفتح عثمان ابن جني، "الخصائص"، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة.
 - 14 - قدامة بن جعفر، "نقد الشعر"، تح: كمال مصطفى، مطبعة السعادة، 1963.
 - 15 - أبو عيسى محمد بن عيسى الترمذي، "الجامع الكبير"، تح: د. بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1996.
 - 16 - مسلم ابن الحجاج، "الجامع الصحيح"، بيروت، منشورات المكتبة التجارية، دت.
 - 17 - مسلم ابن الحجاج، "صحيح مسلم"، ترتيب: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الفكر الإسلامي، 1983.
 - 18 - الإمام يحي بن شرف النووي، "الأربعون النووية"، مكتبة الريان، الجزائر، 2012.
 - 19 - أبو يعقوب يوسف السكاكي، "مفتاح العلوم"، تح: نعيم زوررو، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1407، 1987.
- (2) قائمة المراجع:**
- 20 - د. أحمد أبو حمادة، "البلاغة والتحليل الأدبي"، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1993.
 - 21 - أحمد السيد الهاشمي، "جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدع"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2009.
 - 22 - أحمد حيدوش، "الاتجاه النفسي في النقد الأدبي"، ديوان المطبوعات الجزائرية، د ط .
 - 23 - د. أحمد شرفي الرفاعي، "الشعر الوطني الجزائري 1925-1954"، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2010.

- 24 - أحمد محمود المصري، "رؤى في البلاغة العربية - دراسة تطبيقية لمباحث علم البيان"، دار الوفاء للنشر، الاسكندرية، دط.
- 25 - أحمد مصطفى المراغي، "علوم البلاغة"، دار القلم، بيروت، دط، دت.
- 26 - د. الأخضر جمعي، "اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب"، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- 27 - الربيعي بن سلامة، "البناء الفني في القصيدة العربية"، دار الهدى للنشر، الجزائر، دط.
- 28 - د. بن الشيخ التلي، "دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945"، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
- 29 - توفيق الفيل، "بلاغة التراكيب، دراسة في علم المعاني"، مطبعة العمرانية للأوفست، القاهرة، دط، 1991.
- 30 - جابر عصفور، "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، المركز الثقافي العربي، القاهرة، ط3، 1992.
- 31 - جمال الدين بن الشيخ، "الشعرية العربية"، دار توبال للنشر، المغرب، ط1، 1996.
- 32 - جون كوهن، "النظرية الشعرية"، شرح: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 1999.
- 33 - حسين الواد، "المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب"، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2004.
- 34 - د. سامي هشام، "المدارس و الأنواع الأدبية"، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1979.
- 35 - سعد الله أبو القاسم، "الحركة الوطنية الجزائرية"، منشورات دار الآداب، بيروت، 1969.
- 36 - سعد الله أبو القاسم، "دراسات في الأدب الجزائري الحديث"، دار الآداب، بيروت، ط3، 1985.
- 37 - سيد قطب، "النقد الأدبي، أصوله ومناهجه"، دار الشروق، بيروت، ب ت.

- 38 - صالح خرفي، "الشعر الجزائري الحديث"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1984.
- 39 - صالح خرفي، "شعر المقاومة الجزائرية"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1979.
- 40 - صلاح فضل، " نظرية البنائية في النقد الأدبي "، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، 1980.
- 41 - عبد الحفيظ بورديم، "التجربة الشعرية في ديوان أحمد سحنون"، دار البلاغ للطباعة والنشر، باب الزوار، الجزائر العاصمة، د ط، 2007.
- 42 - عبد الحميد هيمة، " الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري "، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005.
- 43 - د. عبد السلام المسدي، "الأسلوبية والأسلوب"، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982.
- 44 - عبد العالي رزاق، "الشعر العربي المعاصر"، منشورات مجلة آمال، وزارة الثقافة، الجزائر.
- 45 - د. عبد العزيز عتيق، "علم المعاني"، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006.
- 46 - عبد الله الركيبي، "الشعر الديني الجزائري الحديث - الشعر الديني الإصلاحي"، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009.
- 47 - عبد الله الركيبي، "الشعر في زمن الحرية دراسة أدبية ونقدية"، دار الكتاب العربي، الجزائر، د ط، 2009.
- 48 - عبد المالك مرتاض، "الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور"، دار هومة، الجزائر، 2005.
- 49 - د. عثمان بدري، "المعالم المتصدرة للنقد الأدبي في العالم العربي أواخر القرن العشرين وبداية الألفية"، منشورات ثالة، الجزائر، د ط، 2002.
- 50 - د. عثمان بدري، "دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي"، منشورات ثالة، الأبير، الجزائر، 2009.

- 51 - عز الدين إسماعيل، "الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية"، دار الصورة ودار الثقافة، بيروت، ط2، 1972.
- 52 - د. علي جابر المنصوري، "الدلالة الزمنية في الجملة العربية"، الطبعة الأولى، 2002.
- 53 - عمار بن زايد، "النقد الأدبي الجزائري الحديث"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990.
- 54 - عمر بن قينة، "في الأدب الجزائري الحديث - تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما -"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009.
- 55 - عمر بوقرورة، "دراسات في الشعر الجزائري المعاصر - الشعر وسياق المتغير الحضاري -"، دار الهدى، عين ميلة، دط.
- 56 - عمر بوقرورة، "الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث 1945-1962"، منشورات جامعة باتنة، دط، دت.
- 57 - عوض حمد القويزي، "المصطلح النحوي نشأته وتطوره"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1983.
- 58 - د. فتح الله صالح المصري، "الأدوات المفيدة للتنبه"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.
- 59 - فهد خليل زايد، "البلاغة بين البيان والبديع"، دار تافا للنشر والتوزيع، دط، 2007.
- 60 - محمد بركات حمدي، "البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية، ونظرية السياق"، دار للنشر والتوزيع، ط الأولى، 2003.
- 61 - محمد تقي الدين الهلالي، "تقويم اللسانين"، مكتبة المعارف، الرباط، ط2، 1984.
- 62 - محمد حسن عبد الله، "الصورة والبناء الشعري"، دار المعارف، القاهرة، دون طبعة.
- 63 - د. محمد أحمد قاسم، د. محي الدين دين، "علوم البلاغة"، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، 2003.
- 64 - د. محمد فتوح أحمد، "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر"، دار المعارف، مصر، ط3، 1984.

- 65 - محمد عبد المطلب، "البلاغة و الأسلوبية"، دار نوبال للطباعة، القاهرة، ط1، 1994،
- 66 - محمد مصايف، "النقد الأدبي في المغرب العربي"، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1984.
- 67 - محمد موسى محجوب، "تطهير اللغة من الأخطاء الشائعة"، دار الإيمان للنشر والتوزيع، إسكندرية، 2003.
- 68 - محمد ناصر بوحجام، "أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث 1925-1976"، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 1992.
- 69 - محمد ناصر بوحجام، "السخرية في الأدب الجزائري الحديث 1925-1962"، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 2004.
- 70 - محمد ناصر، "الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975"، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006.
- 71 - مراد عبد الرحمان مبروك، "من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري"، الطبعة الأولى، 2002.
- 72 - مصطفى الصاوي الجويني، "البيان فن الصورة"، دار المعارف الجامعية، دون طبعة، 1993.
- 73 - د. موسى سامح ربابعة، "الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها"، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003
- 74 - د. موسى سامح ربابعة، "التناص في نماذج من الشعر"، دار حمادة للدراسات الجامعية، إربد، 2000 .
- 75 - نازك الملائكة، "قضايا الشعر العربي المعاصر"، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، ط3، 1967.
- 76 - نصر الدين بن زروق، "البنى الأسلوبية في شعر محمد العيد آل خليفة، دراسة تطبيقية على ديوانه"، دار الوعي، الجزائر، ط2، 2012.

- 77 - د. هلال محمد غنيمي، "النقد الأدبي الحديث"، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1973.
- 78 - يحي الشيخ صالح، "شعر الثورة عند مفدي زكرياء دراسته فنية تحليلية"، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1987.
- 79 - د. يوسف و غليسي، "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
- الكتب الأجنبية:

80 - ferdinand de saussure, cours de linguistique générale, 2 édition critique, Paris, 1980.

(3) قائمة المعاجم:

- 81 - أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم بن منظور، "لسان العرب"، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت.
- 82 - أبو القاسم الحسين بن محمد العلامة الراغب الاصفهاني، "معجم مفردات ألفاظ القرآن"، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2010.
- 83 - أ. الربيعي بن سلامة، أ. محمد العيد تاورته، أ. عمار ويس، أ. عزيز لعكايشي، "موسوعة الشعر الجزائري"، مجلدين، دار الهدى، الجزائر، 2009
- 84 - المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4.
- 85 - عبد المالك مرتاض ، "معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين"، دار هومه للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، 2006.
- 86 - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، "القاموس المحيط"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980،
- 87 - محمد الهادي السنوسي الزاهري، "شعراء الجزائر في العصر الحاضر"، إعداد: عبد الله الحمادي، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط2، 2007.

4) قائمة الدواوين:

- 88 - أحمد شوقي ، "الاعمال الشعرية الكاملة - الشوقيات -"، دار العودة ، بيروت، ط1، 1988.
- 89 - "ديوان المتنبي"، دار بيروت للنشر والتوزيع والنشر، 1983.
- 90 - "ديوان زهير بن أبي سلمى"، تحقيق: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، ط1، 1988.
- 91 - "ديوان محمد العيد آل خليفة"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.
- 92 - د. عمر فاروق الطباع، "ديوان أمير المؤمنين علي بن أبي طالب"، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

5) قائمة رسالات التخرج:

- 93 - سليم سعداني، "الإنزياح في الشعر الصوفي - رائية - الأمير عبد القادر نموذجاً"، رسالة الماجستير، جامعة ورقلة، 2010-2009.
- 94 - عامر بن أحمد، "مستويات الانزياح في الخطاب الشعري الحديث والمعاصر الذهب المقدس أنموذجاً"، شهادة الماجستير، جامعة بلعباس، 2008-2007.
- 95 - عبد الحفيظ مراح، "ظاهرة العدول في البلاغة العربية - مقارنة أسلوبية -"، شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2006-2005.
- 96 - كوداد ميلود خليفة، "البنى الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر"، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، دت.
- 97 - نداء علي يوسف إسماعيل، "التناص في شعر محمد القبيسي"، شهادة الماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2012.
- 98 - نزيهة زاير، "التركيب البلاغي في شعر الهذليين صور البيان نموذجاً"، رسالة الماجستير، جامعة تلمسان، 2006.
- 99 - هدية جيلي، "ظاهرة الإنزياح في سورة النمل -دراسة أسلوبية -"، شهادة الماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007-2006.

(6) قائمة المجلات:

- 100 - د. أحمد محمد ويس، "الانزياح وتعدد المصطلح"، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع3، يناير- مارس، 1997.
- 101 - عبد المالك مرتاض، "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناس"، مجلة علامات، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1991.
- 102 - عبد الوهاب البياتي، "الشاعر العربي المعاصر والتراث"، مجلة في صول، مج1، ع4، 1981.

(7) الانترنت:

- 103 - فتحي بودفلة، "العروبة في شعر أحمد سحنون الجزائري"، البحث منشور على الشبكة العنكبوتية في موقع (أهل التفسير) على العنوان التالي:
<http://vb.tafsir.net/showthread.php?t=25374>

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

المحتوى

الصفحة

- إهداء

- مقدمة.....01

الفصل الأول: مقاربات نقدية حول الشاعر أحمد سحنون

ومصطلح العدول

1 - أحمد سحنون والشعر الجزائري الحديث:.....09

- لمحة عن الشعر الجزائري الحديث.....09

- سحنون، النشأة والثقافة.....15

- الشاعر والحركة الإصلاحية.....17

- الشاعر والعمل الثوري.....18

- الشاعر والحرية.....19

2 - آراء وردود حول شعر أحمد سحنون:.....20

1 - التقليد.....20

2 - الارتباط بالمناسبات.....23

- 3 - السكوت عن النظم لحظة اندلاع الثورة.....26
- 4 - النزعة الجماعية.....30
- 3 - العدول: ماهيته وإشكاليته في النقد الأدبي:.....34
- إشكالية المصطلح.....34
- مفهوم العدول عند قدماء العرب.....37
- مفهوم العدول عند المحدثين.....39
- آراء حول مصطلح العدول.....43
- التمييز بين المصطلحات:.....43
- أ - بين العدول والانزياح.....43
- ب - بين العدول والانحراف.....52

الفصل الثاني: تجليات العدول التركيبي ودلالاتها

في ديوان أحمد سحنون

- 1 - العدول في التراكيب النحوية ودلالاتها:.....60
- 1- التراكيب الخبرية ودلالاتها60
- 2- التراكيب الإنشائية ودلالاتها:.....68
- 1- صيغة الأمر ودلالاته.....68

- 2- صيغة الاستفهام ودلالاته.....76
- 3- صيغة النداء ودلالاته.....87
- 4- صيغة التمني ودلالاته.....91
- 2- تراكيب الحذف ودلالاتها:.....94
- 1- تراكيب الحذف في الجملة الاسمية ودلالاتها.....95
- 2- تراكيب الحذف في الجملة الفعلية ودلالاتها.....102
- 3- تراكيب التقديم و التأخير ودلالاتها:.....111
- 1- تراكيب التقديم في الجملة الاسمية ودلالاتها.....113
- 2- تراكيب التقديم في الجملة الفعلية ودلالاتها.....128
- 4- تراكيب التكرار ودلالاتها:.....144
- 1- تكرار الحروف.....145
- 2- تكرار الضمائر.....149
- 3- تكرار الدواخل.....150
- 4- تكرار الكلمات.....156
- 5- تكرار الجملة.....159
- 6- تكرار اللازمة.....161

الفصل الثالث: تجليات العدول التصويري ودلالاتها

في ديوان أحمد سحنون

- أ) - الصورة البلاغية:.....167
- 1- التشبيه.....167
- 2- المجاز.....174
- 3- الاستعارة.....182
- 4- الكناية.....188
- ب) - الصورة الجديدة:.....194
- 1- التشخيص.....194
- 2- استعمال الرمز.....200
- 3- الصورة النفسية.....210
- 4- الاقتباس.....224
- خاتمة.....244
- قائمة المصادر والمراجع.....249
- فهرس الموضوعات.....259