جـامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المستوى: السنة الثانية ماستر. **السنة الجامعية: 2023/2022**
التخصص: لسانيات عامة. **السداسي الأول.**
مادة: الأسلوبية. **أستاذ المادة: أ. د. محمد بن يحي.**

المحاضرة السابعة (نمـوذج تـطبيـقي)

السِّماتُ الأُسْلوبِيَّةُ في قَصيدَةِ " مِنْ مَلْحَمَةِ الجَزَائِرِ" لِسُلَيْمانَ العيْسَى[1].

تقديـم: ما كادت ثورة التحرير المظفرة تبلغ عامها الرابع حتى اخترق دويُّها حدود البلاد، ليصل مشارق الأرض ومغاربها، فأضاءت نجمة قطبية في عتمة الدّجى، يهتدي بها التواقون للحرية والانعتاق. وقد تجاوب الشعراء العرب مع ثورتنا المباركة التي فرضت نفسها موضوعا قوميا وإنسانيا في ساحة الشعر العربي.

ومن أبرز الشعراء العرب الذين مجّدوها وتغنوا ببطولاتها، مؤمنين بانتصارها الشاعر السوري "سليمان العيسى" الذي أنشد فيها قصائد خالدات، ما نزال ننتشي بإنشادها.

وهذه الدراسة الموجزة تحاول أن تُحاور أسلوب رائعته "**من ملحمة الجزائر**"[2] التي نظمها سنة 1958، مشيدا فيها بعظمة الثورة الجزائرية المباركة، متغنّيا ببطولاتها.

وتهدف هذه المحاضرة إلى الوقوف على السّماتِ الأسلوبيّةِ التي جعلت من هذه القصيدةِ عملاً فنيّا خالدا، وإبراز جمالياتها.

ومن هذا المنطلق ارتأينا أن نعتمد في تحليلنا هذه القصيدة الوصف، مع الاستعانة بالتحليل والإحصاء؛ لحاصرة تلك السّمات في مختلف مستويات الأسلوب.

---

(1) أصل هذه المحاضرة مداخلة قدمت في الندوة الدولية الثالثة "البنى الأسلوبيّة في مدوّنات شعر الثّورة الجزائريّة"، تنظيم: مخبر اللغة الوظيفية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، يومي: 10-2017/04/11. وهي منشورة في مجلة اللغة الوظيفية، مخبر اللغة الوظيفية، جامعة الشلف، الجزائر، مج: 4، ع: 1، جوان 2017، ص91 إلى ص104.

(2) سليمان العيسى، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995، ج1، ص439.

1. السِّمات الأسلوبية في البنية الإيقاعيّة:

1. 1. السمات الأسلوبية في الإيقاع الخارجي:

1. 1. 1. السمات الأسلوبية في الوزن: اختار الشاعر وزن "**الخفيف**" إطارا إيقاعيا ليصب فيه تجربته الشعرية. ووزن الخفيف ينبني من تفعيلتين سباعيتين: "فاعلاتن" و"مستفع لن". وهو خامس خمسة أبحر ظلت تتصدر الإنتاج الشعري حتى القرن الثالث الهجري[1]. وهذا الوزن كما وُصفَ ينحو في إيقاعه نحو الفخامة[2]، ويجيء الحوار فيه كأنه مسرحي[3]. وهو كثير الدوران عند الشعراء المعاصرين[4].

وقد نوّع الشاعر في توظيفه، فاستعمله تاما في الفقرات (أ، ج، هـ)، ووظفه مجزوءا في الفقرتين (ب، د).

وإذا كان في هذا التنويع انزياح عن المعيار، فإنه أتاح للشاعر التعبير عن حالات شعوريّة لا يستوعبها بيت واحدٌ من التام، ولو أفرغت تلك الدفقات الشعورية في بيتين من التام، لربما اضطرّ إلى التكلّف:

ب48 - لي بِوِهْرانَ سَكْرَةٌ*يَوْمَ أُرْوي مَحاجِري**

ب49 - مِنْ تُرابي مُحَرَّراً*عـابِقاً بالـمَفاخِـــرِ**

1. 1. 1. 2. الزحافات والعلل في القصيدة: ورد في القصيدة زحاف الخبن مائتي (200) مرّة، وعلّة التشعيث (15) مرة، وقد بلغ مجموعهما **48.97 % من مجموع تفعيلات القصيدة.**

والمُحدثون يعدّون الزّحاف تنويعاً في موسيقى القصيدة يُخفّفُ من سَطوةِ النّغماتِ ذاتِها التي تتردّدُ من أوّل القصيدةِ إلى آخرها[5].

لقد أدّى ورود زحاف الخبن بنسبة: 45.55% من مجموع تفعيلات القصيدة إلى ثقل الإيقاع العام وبُطْئه، بحذف الساكن وتوالي ثلاث حركات. وهو ما يحاكي ثقل المستعمر الجاثم على صدر الجزائر المحتلة.

---

(1) ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرين، دار طوبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008، ص247 - 254.

(2) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط3، الكويت، 1989، ج1، ص218.

(3) المرجع نفسه، ص238.

(4) المرجع نفسه، ص241.

(5) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983، ص172.

وقد توزعت تلك الزحافات والعلل على الصدور والأعجاز بشكل يكاد يكون متساويا، حيث وردت في الصدور(109) مرات، وفي الأعجاز (106) مرات، **مما أسهم في توازن الإيقاع العام للقصيدة.**

1. 1. 1. 3. التدوير ودلالته: جاءت أبيات القصيدة مدوّرة بنسبة **59.70 %**، وورد التدوير في الأبيات التامة دون المجزوءة. وقد أتاح التدوير للشاعر حرية كبيرة في التخلص من الوقوف على نهاية الشطر الشعري، ومكّنه من الوقوف على نحو تلقائي يتكامل فيه البعدان الدلالي والإيقاعي. كما عمل التدوير على تماسك النص الشعري، فشدّه برباط إيقاعيّ قوي[1]. ولعلنا نجوّز لأنفسنا القول بأن التدوير في هذه القصيدة يوحي بالاتصال الروحيّ بين الشاعر والجزائر من ناحية، والجزائر والأمة العربية الإسلامية من ناحية أخرى، فتمعّن قوله:

16- لَكِ فِي الشَّـرْقِ جـانِحٌ عَـرَبـيٌّ*يَتَمطّى عَنْ مُعْجِزاتِ البَشائِرْ**
17- لَكِ هَذا الجِدارُ يَنْسَحِقُ الغَدْ*رُ عَلى سَفْحِهِ وَتُمْلَى المصائِـرْ**
18- رَفَعَتْهُ الأَكْبـادُ فِي مِصْرَ وَالشّا*مِ مُضيئاً، كَطَلْعَةِ اللهِ، ظافِـرْ**
19- وَحْدَةٌ، مِثْلَمَا اشْرَأَبَّ بِقَلْبِ الـ*ـمَوْجِ طَوْدٌ نائي الشَّماريخِ، قاهِرْ**

1. 1. 2. السّمات الأسلوبيّة في القوافي: يؤكّد النّقد الحديث على استقلالية القافية بوصفها عنصرا ذا وظيفة يتفاعل مع بقيّة العناصر، بما في ذلك المعنى لصناعة الشعر[2].

ومن أهمّ سمات القوافي في هذه القصيدة:

1. 1. 2. 1. التنويع في القوافي: لم يلتزم الشاعر بالقافية الموحّدة في قصيدته، بل نوعّها؛ ليَسِمَ كلّ حالة شعوريّة بالنغمة التي تُناسبها. وقد وُظّفت القوافي في القصيدة على النحو الآتي:

- **من حيث الإطلاق والتقييد**: وظف الشاعر القافية المطلقة في الفقرات (ج، د، هـ) بنسبة64.17 %، واستعملها مقيّدة في الفقرتين (أ، ب) بنسبة 35.82 %.

والملاحظ أنه قد بدأ قصيدته بالقافية المقيدة في الفقرتين الأوليين، ثم وظف القوافي المطلقة في بقية الفقرات. ولئن كانت القوافي المقيدة في الفقرتين الأوليين توحي بقيود المستعمر الجاثم على صدر الأمة، فإن توظيف القوافي المطلقة في الفقرات الأخيرة يكشف عن إيمان الشاعر العميق بالتحرر من تلك القيود.

---

[1] صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر (فترة التسعينيات وما بعدها)، أطروحة دكتوراه العلوم، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2010- 2011، ص144.

[2] ينظر: جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر- اللغة العليا)، تر، أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000، ص102.

- **من حيث نوع الأصوات**: جاءت القافية مردفة في الفقرتين (ج، ه) بنسبة 56.71%. ومؤسسة في الفقرتين (أ، د) بنسبة 35.82 %، ومجردة في الفقرة (ب) بنسبة 07.46 %.

ويتبين لنا أن القوافي المردفة بالألف والمؤسسة قد بلغت 92.53 %؛ **مما أسهم في وسم القافية بقوّة الإسماع، فصفةُ اللّين في الألف تجعلُها أكثرَ الأصواتِ وضوحا في السمع**[1]**. وذلك مناسب تماما لرغبة الشاعر الملحّة في إيصال صوته إلى إخوانه في الجزائر الذين لم يتمكن من مشاركتهم ثورتهم المجيدة.**

1. 1. 2. 2. السمات الأسلوبية في أصوات القوافي:

- **الجهر والهمس**: بلغ مجموع أصوات قوافي القصيدة (278) صوتا، منها (243) صوتا مجهورا، بنسبة: 87.41%، و(35) صوتا مهموسا، بنسبة 12.58%. وهي نسبة تقل بكثير عن نسبة توظيفها في الكلام العادي حيث تبلغ حوالي: 20%[2]، **وفي ذلك انسجام مع رغبة الشاعر الجامحة في الجهر بمشاعره الفيّاضة تجاه الثورة التحريرية، وإبلاغ صوته للمجاهدين في أرض الجزائر البعيدة عنه.**

- **الانفجار**: وُظّفت الأصوات الانفجارية (ء، ب، ت، د، ض، ط، ق، ك) في القافية (88) مرة، بنسبة 31.65%، في حين لم تتجاوز في القصيدة كلها 23.05%؛ **مما أسهم في وسْم القافية بالإسماع والانفجار الذي يحاكي انفجار الثورة التحريرية المباركة.**

1. 1. 2. 3. صوت الرّوي: وظّف الشاعرُ ثلاثة أصوات رويا على النحو الآتي: **الراء**: بنسبة 43.28%، **والباء**: بنسبة 29.85%، **والهمزة**: بنسبة 26.86%.

وفي استعمال الراء الموسومة بالتكرار في المقاطع الثلاثة الأولى إيحاء باستمرارية الثورة وقوتها. وقد دُعّمت قوة هذا الصوت بتقييد القافية. كما كان **للباء والهمزة في المقطعين الأخيرين إسهام واضح في وسْم القافية بالإسماع والانفجار الذي يحاكي انفجار الثورة التحريرية المباركة.**

1. 2. السمات الأسلوبية في الإيقاع الداخلي: لا يُبنى الإيقاع الشّعريّ على الوزنِ والقافيةِ وحسب، «فللشّعرِ ألوانٌ من الموسيقى تعرضُ في حشوِه»[3]. وتلك الألوانُ هي التي يدعوها النّقادُ المحدثون الإيقاع الداخلي، أو الموسيقى الدّاخلية. فالنغمة المنبعثة من النص ليست ناتجة عن ألوان البديع التقليدية، وإنما هي نتاج تضافر عناصر صوتية وبنى صرفية وتركيبية كان لها دور بارزٌ في إنتاج إيقاعه ودلالته. وسنحاول بإيجاز تبيان دور الصفات الخاصة للأصوات، وتكرار اللفظ والعبارة، وتكرار الصيغة الصرفية في صناعة الإيقاع الداخلي.

---

(1) ماريو باي، أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1987، ص78.

(2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د ط)، 1999، ص22.

(3) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص19.

1. 2. 1. الصفات الخاصة في الأصوات وعلاقتها بالموضوع: على الرَّغم من إيمانِ الدّارسين المحدثين العميقِ منذ "سوسير" باعتباطيّة الدّال، إلاّ أنّهم يؤمنون أيضا بأنّ هناك علاقةً بين بعضِ مظاهرِ الدّوالِ - معزولةً – وإطارِ الدّلالة[1]. ودراسةُ الأصواتِ المعزولةِ لا يمكن أن تكون لذاتها، بل لا بدّ من ربطها بموضوعِ القصيدةِ وصورتها الفنّيّةِ، فالشاعرُ قد يعمدُ إلى تَكرارِ صوتٍ معيَّنٍ ليرسُمَ به الصورةَ التي يريد[2].

بلغت أصوات القصيدة (2459) صوتا، منها (1820) صوتا مجهورا، أي بنسبة 74.01%. و(639) صوتا مهموسا، بنسبة 25.99%. والملاحظ أن نسبة الأصوات المهموسة قد تجاوزت نسبة توظيفها في الكلام العادي حيث تبلغ نحو: 20%[3].

وأهم ما يميّز الأصوات المهموسة أنها تتطلّبُ كمّيّةً أكبرَ من هواءِ الرّئتين مما تتطلّبه الأصواتُ المجهورة؛ فهي مجهِدةٌ للتّنفُّس[4]. **وفي ذلك تلاؤم مع الجهد النّفسي، والجسدي، والمادي المبذول في الثورة الجزائرية.**

- **صوت الراء:** احتل صوت الراء في القصيدة الرتبة الثالثة بنسبة تواتر: 6.83% من مجموع الأصوات، على الرغم من أنه يحتل في نظرية الشيوع الرتبة (11) بنسبة 03،8 %[5]. **وأهمّ ما يميّز صوت الراء هو صفة التكرار. وقد كان له دورٌ واضحٌ في صناعة الإيقاع وإنتاج الدّلالة في هذا النص، ولنمثل لذلك بهذين البيتين:**

ب34. وَيُـدَوِّي عَلَى الـرِّمـالِ نَفيرٌ*عَرَبِيّ، فَالأَرْضُ رَجْعُ جَواب**
ب36. مَنْ سَقَى الرَّمْلَ في الجَزائِرِ رَعْشاً*وَحَياةً تَمورُ مَوْرَ العُباب؟!**

تكرر صوت الراء في البيت الأول بنسبة 16.21%، وفي البيت الثاني بنسبة15.78%.

وقد استغلّ الشاعر صفة التكرار فيه لتجسيد معاني الحركة والاضطراب، وضراوة الثورة. ألا ترى أن الألفاظ التي احتوت هذا الصوت كلّها تتضمّن معنى الاضطراب: (نفير، رجع، رمل، رعش، تمور، مور)؟

- **صوتا: الميم والنون:** يتميّز هذان الصوتان بصفة الغُنّة. ونحن حينما نُصغي إلى النص نحس بأنين منبعث من أبياته، وذلك ناتج عن توظيف صوتي الغنة: الميم والنون، ولنصغ إلى هذا البيت:

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص59.

(2) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1988، ص158.

(3) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، ص22.

(4) المرجع نفسه، ص 32.

(5) المرجع نفسه، ص191 – 192.

ب50. أَيْنَ مِنِّي عَيْنانِ، خَلْفَ جِدارِ السِّـ*جْنِ، مَكْحولَتانِ بِالكِبْرِياء !**

تكررت الغنة في البيت (9) مرات، بنسبة 22.5 %. ولعلّنا بعد إصغائنا للبيت ندرك مدى إسهام (الميم والنون) في **الإيحاء بالألم والمعاناة المسيطرين على نفسيّة الشاعر.**

1 . 2. 2. التكرار: يُعدّ التَّكرارُ من أهمِّ السِّماتِ الأسلوبيّةِ في اللّغةِ الأدبيّة[1].

1. 2. 2. 1. تكرار اللفظ: تكررت كثير من الألفاظ في النص. ومنها: جرح/جراح (6) مرات. والجزائر (5) مرات. والتاريخ (4) مرات. والصمت (3) مرات... والحقيقةُ أننا إذا تأملنا الوحداتِ المكرّرةَ، نجد أنّها لا تظلُّ هي هي؛ إذ نقرأ في المقطَعِ (المُكرَّرِ) المقطَعَ نفسَه وشيئاً آخر معه[2]. **فتكرار لفظة (الجرح) مثلا ستّ مرات في النص، فيه تأكيد على عمق الألم وتذكير بالمعاناة الدائمة.**

1 . 2. 2. 2. تكرار العبارة: تكررت كثير من العبارات في النص. ومنها: **معكم** (3) مرات، **ولا تسلني** (3) مرات، **وما عساني أقول** (2)، **وألف عذر** (2) **... وقد كان لتكرار العبارة في صدور الأبيات، وورودها في أبيات متوالية أو متقاربة إسهام في التوازي الإيقاعي العمودي، فضلا على تأكيد المعنى والإلحاح عليه.**

1. 2. 2. 3. تكرار الصيغة الصرفية: يلفت انتباهنا في القصيدة تكرار صيغة (فاعل) 24 مرة، بوصفها دالّة على من قام بالفعل أو اتصف به، في مثل: **شاعر، صاهر، الهادر، صامد، دائر، الغادر، دافق، باهر...**

ولا يخفى علينا ما في تكرار النغمة ذاتها الصادرة عن الصيغة الصرفية من دور في إثراء إيقاع القصيدة من ناحية، وفي إنتاج الدلالة على الفاعليّة من جهة أخرى:

ب15. بِيَدَيْكِ المَصيرُ، فَاقْتَلِعي اللَّيْـ***ـلَ، وَصوغيهِ **دافِقَ** النُّورِ، **باهِرْ**

2. السمات الأسلوبية في البنى الصرفية: نشير بدايةً بأننا لن نقوم بدراسة البنى الصرفية كلها، فذاك يفوق طاقة هذه المحاضرة. وسنركّز على ثلاثة عناصر نراها في صميم موضوعنا. أوّلُها: نسبة الأفعال إلى الصِّفات، أو ما يُعرف بـ " معادلة بوزيمان A.Buseman ". وثانيها: دلالة الأفعال على الزّمن. وثالثها: توظيف الضمائر.

2. 1. نسبة الأفعال إلى الصّفات: تُعَدُّ معادلة A. Buseman أداةً لقياس أدبيّة النصوص، ومؤشّراً على مدى انفعاليّةِ لغتها. وتُطبَّق المُعادلةُ بإحصاء الأفعال والصفات، وقسمةِ عدد الأولى على

---

(1) ينظر: جورج مولينييه، الأسلوبيّة، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط2، 2006، ص 183.

(2) جوليا كريسطيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص81.

الثانية، وناتجُ القسمةِ يكون قيمةً عدديّةً. وكلما زادت تلك القيمة كان طابع اللّغة أقربَ إلى الأدبية والانفعالية[1].

وبإحصاء الأفعال والصفات في النص، وجدنا أن عدد الأفعال قد بلغ (84) فعلا، أما الصفات، فقد بلغت (71) صفة. وعليه فإن نسبة الأفعال إلى الصفات تكون كالآتي:

$$\text{ن. ف. ص} = \frac{\text{الأفعال(84)}}{\text{الصفات(71)}} = 1.18$$

ولا شكّ أن ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات قد أسهم في وَسْم النص بالأدبية، ووسم لغته بالانفعاليّة.

2. 2. دلالة الأفعال على الزمن من خلال السياق: من خلال مراقبتنا لدلالة الأفعال على الزمن في السياق النصي سجلنا سيطرة الزمن الحاضر على بقية الأزمنة، فقد دلت الأفعال على الحاضر(53) مرة، بنسبة 63.09 %. في حين لم يكن حظ الماضي سوى (12) مرة، بنسبة: 14.28 %، والمستقبل (8) مرات، بنسبة: 09.52%. **ومن المؤكّد أن هذه النسب تبيّن لنا سيطرة الآن على نفسيّة الشاعر، وانشغاله وانبهاره بالحاضر (عظمة الثورة)، وقلة التفاته إلى الماضي والمستقبل، " فقد نفض العملاق عن جفنه عصور الضباب"، وولّى الماضي بظلامه الدامس، وما فجر المستقبل الباهر إلا ثمرة هذا الغرس (الحاضر).**

2. 3. الضمائر في النص: يقوم النص على ثلاثية: **الجزائر/ الشاعر (الأنا)/ المستعمر.** وقد عاد الضمير في النص على الجزائر وشعبها (54) مرة، وعلى الشاعر (36) مرة، بينما لم يعد على المستعمر سوى (8) مرات.

وإذا كان في عودة الضمير على الجزائر وثورتها وشعبها (54) مرة؛ كونها موضوع النص، **فإن عودته على الشاعر (36) مرة يؤكّد حضور الذّات الشاعرة، ليصبح الشاعر جزءا لا ينفصل من هذه الثورة. أما في عودة الضمير على المستعمر (8) مرات، فإننا نستشفُّ منه ازدراءً للمستعمر، وإيذانا بقرب زواله:**

ب23. ما فرنسا و "مَجْدُها"*مَجْدُها الكالحُ الصُّوَرْ**
ب24. غَيْرُ ذِكْرى غداً على*شَطِّ "وهْرانَ" أو خَبَرْ**

[1] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، 2002، ص73 وما بعدها.

3. السمات الأسلوبية في البنى التركيبية: تُعدُّ الجملةُ «الصّورة اللّفظية الصّغرى للكلام المفيد في أيّةِ لغةٍ من اللّغاتِ»[1]. ولعلّ العقبة التي تعترض سبيلَ دارسةِ الجملةِ في النصوص هي تعيينُ حدودِها: أين تبدأ، وأين تنتهي؟ وقد استرشدنا في تحديدِ الجملةِ بمفهومِ الوقفِ التامّ في علمِ القراءاتِ، وهو «الذي لا يتعلّقُ بشيءٍ ممّا بعده، فيحسُن الوقفُ عليه، والابتداءُ بما بعده»[2]، فصنفنا جمل النص تحت عنصرين أساسين: ضمّ الأول الجملةَ الخبرية بأقسامها الثلاثة: المثبتة، والمنفية، والمؤكَّدة. أما الثاني، فتضمّن الجملة الإنشائية.

وقد أفضى ذلك التصنيف إلى النتائج الآتية:

3. 1. الجملة الخبرية المثبتة: وهي الجملةُ المعرّاةُ من أدواتِ النفي، والتّوكيد[3]. وقد تكون فعليّة أو اسمية، بسيطة أو مركّبة. وهذا الجدول يلخص توظيف الجملة الخبرية المثبتة في القصيدة:

الجملة الخبرية المثبتة			
اسمية	بسيطة	4	19
	مركبة	15	
فعلية	بسيطة	6	09
	مركبة	3	
المجموع			**28**

ومن خلال الجدول تبدو لنا هيمنة الجملة الاسمية المركبة على بقية الأقسام، فقد وردت بنسبة 53.57% من مجموع الجمل الخبرية المثبتة؛ **مما يجعلها سمة أسلوبية مميزة في مستوى البنية التركيبية للنص.**

وفي كثرة الجمل الاسمية المركبة في النص دلالة على تعقّد القضية الجزائرية، كما أنها تكشف عن الحالة النفسية للشاعر المركّبة من مشاعر شتّى: الغبطة، والتعظيم، والتأسف لعدم المشاركة في الثورة، والأسى لحال السجينة الجزائرية، والأمل في التحرر من قيود المستعمر. ومنها قوله:

ب28. أُمَّةٌ ظَنَّها الغُزاةُ اضْمَحَلَّتْ*وَتَلاشَتْ وَراءَ أَلْفِ حِجاب**

3. 2. الجملة الخبرية المنفية: «هي الجملةُ الفعليةُ أو الاسميةُ التي تقدّمتها أداةٌ نافيةٌ؛ لسلبِ مضمونِ علاقةِ الإسنادِ بين طرفيها حسب أغراضِ الكلام، وما يقتضيه المقام»[4]. وقد وُظّف هذا الصنف في

---

(1) مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986، ص31.

(2) الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبي الفضل الدّمياطي، دار الحديث، القاهرة، (د ط)، 2006، ص242.

(3) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 2001، ص123.

(4) محمد خان، لغة القرآن الكريم "دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة"، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2004، ص121.

النص (9) مرات. وجاءت كلّها فعليّة. وردت مستقلة (4) مرات، وتابعة (وظيفيّة) (5) مرات. ومنها هذا البيت الذي ينفي فيه مشاركته المجاهدين آلامهم:

ب12. لم أعصِبْ جُرْحي، وكَفّي على النّا*رِ، وعيناي في العدوّ الغادرْ**

ومن الجمل المنفية الوظيفية قوله:

ب8. يا بلادي، يا قِصّةَ الألم الجبّا*رِ لم يَحْنِ رَأْسَهُ لِلْمَجازِرْ**

وقد احتلت الجملة المنفية في هذا البيت موقع الحال؛ لوصف التّحدي الذي ترفعه الجزائر.

3. 3. الجملة الخبرية المؤكّدة: وظفت الجملة المؤكّدة (7) مرات، وقد وظف الشاعر أنماطا مختلفة من التوكيد، ومنها قوله:

ب23. ما فَرَنْسا وَ "مَجْدُها "*مَجْدُها الكالِحُ الصُّوَرْ

ب24. غَيْرُ ذِكْرى غَداً عَلَى***شَطِّ "وِهْرانَ" أَوْ خَبَرْ

استعمل الشاعر التأكيدَ بالنفي (ما)، والاستثناء بـ "غير"؛ للتأكيد على قرب نهاية المستدمر الفرنسي، وبقائه مجرّد ذكرى.

ومما زاد من وقع تلك الجمل المؤكّدة ورودها في صدور الأبيات، ومن ذلك:

ب16- **لَكِ في الشَّرْقِ جانِحٌ** عَرَبِيٌّ***يَتَمَطّى عَنْ مُعْجِزاتِ البشائرِ

ب17- **لَكِ هذا الجِدارِ** يَنْسَحِقُ الغَدْ***رُ على سَفْحِهِ، وتُمْلَى المصائرِ

ب20- **إنّهُ مَوْلِدُ الضُّحى***فَتَخَطّيْ به القَدَرْ

ب39- **إنها أمتي ..** تَشُدّ جَناحَيْ***ها فَوَجْهُ التاريخِ فَجْرُ انْقلابِ

ب44- **إنها أمّتي ..** تَعودُ إلى السّا***ج نَبيّاً، وآيةً من كتابِ

3. 4. الجملة الإنشائية: وظف الشاعر (28) جملة إنشائية طلبيّة. وقد جاءت على النحو الآتي:

3. 4. 1. جملة الاستفهام: وُظّفت بنسبة 42.85 % من مجموع الجمل الإنشائية. وقد تراوحت دلالاتها بين: التعظيم، والتحسّر والأسى. ومنها:

ب2- أَأُغَنّي هَديرَها، والسّماوا*تُ صَلاةً لِجُرْحِها، وَمَجامِرْ؟**

ب3- أَأُناجِي ثُوّارَها، وَدَوِيُّ النّـ*ـارِ أَبْياتُهُمْ، وَعَصْفُ المَخاطِرْ؟**

وهما استفهامان متواليان يوحيان بتعظيم الثورة الجزائرية، وثوارها الأشاوس.

ب9- ما عَساني أَقُولُ؟ والنّارُ لَمْ تَلْ*فَحْ جَبيني هُناك، والثّأْرُ دائرْ**

يكشف هذا الاستفهام عن تأسّف الشاعر، وتحسّره على عدم المشاركة في الثورة الجزائرية.

ب50. أَيْنَ مِنّي عَيْنانِ، خَلْفَ جِدارِ السِّـ*ـجْنِ، مَكْحولَتانِ بالكِبْرِياء؟!**

إنه استفهام يُترجم أسى الشاعر على ما أصاب السجينة الجزائرية، وإيحاء بإعجابه بصبرها وتحديها.

3. 4. 2. جملة النداء: وردت بنسبة 25%، ووظفت فيها "الياء" الدالة على بُعد المنادى. وقد تراوحت دلالاتها بين: تعظيم الثورة، والشوق والتلهف للمشاركة فيها، وتهديد المستعمر. ومما يدل على تعظيم الثورة والتلهف للمشاركة فيها هذا البيت الذي ضمّ ثلاث نداءات:

ب13. **أَلْفَ عُذْرٍ، يا ساحَةَ المَجْدِ، يا أَرْ***ضي التي لَمْ أُضُمَّها، يا جَزائر**

3. 4. 3. جملتا الأمر والنهي: وردت جملة الأمر (6) مرات بنسبة 21.42 %. وظّفت فيها صيغة فعل الأمر. أما جملة النهي فلم ترد سوى (3) مرات بنسبة 10.72 %. وقد دلّت معظم جمل الأمر والنهي على الرّجاء، كما في هذا البيت الذي يرجو فيه الجزائر أن تواصل ثورتها واثقة من اجتثات المستدمر:

ب15. بيديكِ المصيرُ، فاقتلعي اللّيْ**لَ، وصوغيه دافقَ النور، باهرْ**

ومن خلال هذا يبدو لنا أنه كان للجملة الاسمية المركبة، ولجملة الاستفهام، دورٌ في وسم البنية التركيبية للنص، وخاصة بتكرار الأخيرة في صدور الأبيات.

4. السمات الأسلوبية في بناء الصورة الشعرية: تعدّ الصّورة عنصرا أساسا من عناصرِ الأسلوبِ، وليست الشكلَ الذي يُقابلُ المضمون[1]. فهي «ليست من قبيل "الزينة" الطارئة على المعنى الأصلي»[2]، بل إنها «الجوهرُ الثابتُ والدّائمُ في الشعر»[3]. وهي ترمي إلى التّعبيرِ عمّا يتعذَّرُ التّعبيرُ عنه، والكشف عمّا يتعذّرُ معرفتُه[4]. وهي التي تمنح الشّعرَ القدرةَ على الإيحاءِ والتأثير[5]. فلا عجب إذاً أن يتّخذ جاكوبسون من الصورة حداً للشّعرِ، إذ يقول: «إنّ الشّعرَ هو التفكيرُ بالصّوَرِ، وليس هناك من قصائدَ دون صُور»[6].

وسنقف في هذا التحليل على الصور الجزئية، ثم على الصورة الكلية في النص، متلمّسين السمات الأسلوبية التي وسَمت بناء الصورة الشعرية في هذه القصيدة.

4. 1. أنماط التشكيل البلاغي للصورة الجزئية:

---

(1) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط2، 1996، ص22.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية، في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص383.

(3) المرجع نفسه، ص7.

(4) جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984، ص79.

(5) محمد عارف حسين وحسن علي محمد، دراسات في النص الأدبي، دار الوفاء، الإسكندرية، (د ط)، 2000، ص11.

(6) فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، (دراسة ونصوص) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص80.

4. 1. 1. الاستعارة: احتلت الاستعارة الرتبة الأولى بين الصور البلاغية في هذا النص، حيث وُظّفت (63) مرة. وقد عَدَّ "أرسطو" الاستعارةَ علامةً دالّةً على عبقريّةِ الشاعر، فقال: «إنّ أعظمَ شيءٍ أن تكونَ سيّدَ الاستعاراتِ. الاستعارةُ علامةُ العبقريّةِ. إنّها لا تُعلَّم. إنّها لا تُمنحُ للآخرين»[1].

حينما نتمّعن استعارات النص نجدها نابضة بالحياة، فقد أبدع الشاعر في تركيبها. ومن تلك الاستعارات:

ب15. بِيَدَيْكِ المَصيرُ، فَاقْتَلِعِي اللَّيْـ*لَ، وَصوغيهِ دَافِقَ النُّور، باهِرْ**

لقد تضمّن هذا البيت استعارة مركّبةً من خمس استعارات (مكنية وتصريحية)، ففي: "بيديك المصير": استعارة مكنية، شبّه فيها الجزائر بالإنسان، والمصير –وهو معنوي- بشيء ماديّ يُتَصَرَّفُ فيه. وفي: "اقتلعي الليل"، استعارة مزدوجة (تصريحية/مكنية)، حيث شبّه المستعمر بالليل، وحذف المشبه وصرّح بالمشبه به (الليل) الذي شبهه بالشجرة الخبيثة، وحذف المشبه به (الشجرة) ورمز له بشيء من لوازمه (اقتلعي). وفي: "صوغيه دافق النور" استعارة مكنية، شبه فيها الليل (الاستعمار) بشيء يُحوَّلُ من ظلام دامس إلى نور باهر.

4. 1. 2. التشبيه: كان التشبيه أكثرَ الصور البيانية شيوعا في العصورِ الكلاسيكيةِ التي يكون فيها الشاعرُ - عادة - أقلَّ جهدا في الخيالِ[2]. أما حديثا، فقد سلبته عرشَه الاستعارة والرمز.

وقد حلّ التشبيه في الرتبة الثانية في هذه القصيدة، حيث وظّفه الشاعرُ (22) مرة. ومن روائع التشبيهات:

ب44. إِنَّها أُمَّتي .. تَعودُ إِلَى السَّـا*ج نَبِيّاً، وَآيَةً مِنْ كِتَاب**

ولا يخفى علينا ما لهذا التشبيه من قيمة أسلوبيّة؛ فقد أضفى صفة القداسة على الثورة الجزائرية لمّا جعلها نبيّا، وآيَة، وكتابا إلهيّا مقدّسا، فهي المعجزة التي ستهتدي بنورها الأمة في مستقبلها الباهر الذي بدَت بشائره باندلاع هذه الثورة العظيمة.

4. 1. 3. الرّمز: أطلق النقاد المحدثون مصطلح الرّمز على كلّ دالّ اصطُلح على دلالته على مدلول معيّن يتجاوز دلالته الأصلية[3]. والحقيقةُ ألاّ شيءَ يحدّد الاستعمالَ الرّمزيَّ للكلمة، أو العبارة سوى السّياق الذي وُظِّفت فيه. وقد وظّف الشاعرُ مجموعة من الرموز بلغت (17) رمزا. ومنها:

---

(1) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص124.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص199.

(3) ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص220.

ب50. أَيْنَ مِنّي **عَيْنانِ،** خَلْفَ جِدارِ السِّـ***ـجْنِ، مَكْحولَتانِ بِالكِبْرِياء!
ب51. وَ**جَبينٌ،** وَأَلْفُ نَجْمَةِ صُبْحٍ***لَأَلَأَتْ فَوْقَ جُرْحِهِ الوَضَّاء

فلفظتا (عينان، وجبين)، وإن كانتا عيني وجبين السجينة المجاهدة "جميلة بوحيرد"، إلا أنهما **تجاوزتا دلالتهما الأصلية، ووُظفتا باعتبارهما رمزاً للشموخ والتحدي.** وغيرُ خاف ما تحمله الرموز الأخرى من دلالات الثورة والمقاومة، والعروبة والإسلام (الصحراء، أسمر، رباب، أوراس، الشمس، صِدّيقة، قدّيسة، نبيّ...).

4. 2. الصورة الكلية: يتّسع مفهومُ الصّورةِ الشعريّةِ لدى المحدثين ليشملَ العملَ الأدبيَّ كلَّه، فهم لا يقفون عند الصورةِ الجزئيّةِ إلاّ بكونها عُنصراً أساسا تُشكّلُ بتآلفها صورةً كُلّيّةً تُعبّرُ بمجموعها عن نفسيةِ الشاعر[1].

وتتحقّقُ الصّورةُ الكُلّيّةُ بوجودِ عنصرين في القصيدةِ: وحدةُ الموضوع، والوحدةُ العضويّة.

وقد تحقّقت الصورة الكليّة في هذا النص، وجاءت مركبة من ستّة (6) مشاهد تنبض بالحياة، فكأنها شريط سينيمائيٌّ نشاهده بأعيننا:

المشهد(1): يظهر فيه الشاعر واقفا مشدوها أمام عظمة الثورة الجزائرية، متأسفا على عدم المشاركة فيها.

المشهد(2): صورة الشاعر، وهو يرقب طلوع فجر الحريّة، ويرى المستدمر وقد أصبح مجرد ذكرى.

المشهد(3): مشهد العملاق يستيقظ من سباته، مهدّما قلاع الطغاة، مغيّرا مجرى التاريخ.

المشهد(4): صورة الشاعر الحالم باستقلال الجزائر.

المشهد(5): مشهد الجزائر (بكلّ ما فيها: السجينة/ صخور الأوراس...) تتحدّى المستدمر.

المشهد(6): صورة الأمة العربية، وقد أعادت الثورة الجزائرية إليها مجدها السّليب.

5. السّمات الأسلوبيّة في البنية المعجمية: تُعدُّ اللفظةُ الخليّة الأساسية في تكوين النص، إلا أن الألفاظ لا تُقدّم نفسها في النص على أساس معانيها المعجمية. إنها ليست عناصر منفصلة غير مبالية بغيرها، بل إن اللفظة تكتسب دلالتها من علاقتها بغيرها في السياق النصي.

ولا مراء في أنّ تطبيق نظرية الحقول الدلالية خيرُ مُعين على محاصرة دلالات النص.

وبعد تصنيف ألفاظ النص في حقول دلالية، بجمع الكلمات ذات الملامح الدلالية المشتركة تحت لفظ واحد يجمعها[2]، تبيّن لنا حضور خمسة حقول دلالية، نورها في الآتي:

---

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص440 وص444.

[2] ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص79.

- **الاستعمار:** أحصينا (25) لفظة في هذا الحقل. ومنها: اللصوص(2)، العدوّ، الغادر، الليل، الوحش...

- **الثورة والتحدي:** ضمّ هذا الحقل (85) لفظة دالة على الثورة والتحدي. ومنها: إعصار، هدير، النار(4)، الرشاش(2)، المدفع، صامدٌ، اقتلعي، تتحدّى (3)، الصمت(3)، الفداء(2)، النارية، غضبة، موجة...

- **الحرية:** اندرج تحت هذا الحقل (28) لفظة. ومنها: النور، باهر، البشائر، مضيء، ظافر، مولد الضحى، فجر(2)، افترار الربيع، الضحى، محرر، لألأت، غنّى(2)، الشمس...

- **الألم والمعاناة:** أحصينا (15) لفظة تندرج تحت هذا الحقل. ومنها: الجرح(5)، الضحايا الممزّقون، الألم الجبار، المجازر، العذاب، يلعَق، مذهولةٌ، أسيرة، السّجينة...

- **العروبة والإسلام:** أحصينا (58) لفظة شكلت هذا الحقل، ومنها: صلاة، إله، المقادر، مُعجِزة، عربي(3)، مصر، الشام، الله، وَحدة، القَدر، الصحراء(3)، أمة(3)، نبيّ(2)، سورة، كتاب (2)، أسمر(2)، ربَاب...

ونلحظ أن حقلي الثورة والتحدي، والعروبة والإسلام قد سجّلا حضورا لافتا في النص؛ فقد وسمت ألفاظهما النص بميسم الثورة وتحدّي المستدمر، وجعلت من الثورة الجزائرية المجيدة فجرا جديدا يسطع بنوره على العروبة والإسلام؛ ليعيد إليهما مجدهما الضائع.

خاتمة: كانت هذه مجرّد إضاءة على البنى الأسلوبية في قصيدة "من ملحمة الجزائر" للشاعر سليمان العيسى. وقد حاولنا فيها محاصرة أهم السمات الأسلوبية في مختلف المستويات. وخلصنا إلى النتائج الآتية:

1. في مستوى البنية الإيقاعية:

- أتاح التنويع في استعمال بحر الخفيف تاما ومجزوءا للشاعر التعبير عما يختلج في نفسه من مشاعر دون أن يضطر إلى الحشو والتكلف، استجابة لمقتضيات البيت التام.

- كان للزحاف دورٌ بارز في وسم الإيقاع العام بالبطء، محاكيا ثقل المستعمر الجاثم على صدر الجزائر المحتلة.

- أسهم توزيع الزحافات والعلل على صدور الأبيات وأعجازها بشكل يكاد يكون متساويا في التوازن الإيقاعي للقصيدة.

- كان للتدوير في القصيدة دورٌ كبيرٌ في تماسك النص، كما دلّ على الاتصال الروحيّ بين الشاعر والجزائر المجاهدة.

- أتاح تنويع القوافي للشاعر التعبير عن كلّ حالة شعوريّة بالنغمة التي تُناسبها.

- توظيف القوافي المقيدة في الفقرات الأولى يوحي بقيود المستدمر الجاثم على صدر الأمة، واستعمال القوافي المطلقة في الفقرات الأخيرة يكشف عن إيمان الشاعر العميق بالتحرر من تلك القيود، فضلا عن اتسامها بسمة الإسماع والانفجار، من خلال توظيف الأصوات المجهورة، وأصوات اللين، والأصوات الانفجارية.

- أسهمت أصوات (الراء والميم والنون) بصفاتها المميزة في بناء الإيقاع الداخلي، وتكثيف الدلالة.

- أدى تكرار اللفظ والعبارة وصيغة (فاعل) دورا كبيرا في بناء الإيقاع الداخلي وتكثيف الدلالة.

2. في مستوى البنى الصرفية:

- اتسمت لغة النص بالانفعالية، ويبدو ذلك من خلال ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات.

- توظيف الضمير العائد على الشاعر (36) مرة يؤكّد حضور الذّات الشاعرة، ليصبح الشاعر جزءا لا ينفصل من هذه الثورة، وأحد أفراد هذا الشعب الثائر.

3. في مستوى البنى التركيبية:

- كان في كثرة توظيف الجمل الاسمية المركبة في النص دلالة على تعقّد القضية الجزائرية، وإيحاء بالحالة النفسية للشاعر التي امتزجت فيها مشاعر متباينة. كما كان لجملة الاستفهام دورٌ في وسم البنية التركيبية للنص، وخاصة بتكرارها في صدور الأبيات.

4. في مستوى بناء الصورة الشعرية:

- وقفنا على إبداع الشاعر في تركيب الصور الاستعارية التي تُعدّ بحقّ سمة أمدّت النص بالطاقة، فجعلته يتفجّر ثورة. كما وقفنا على دور الرمز في الإيحاء بدلالات النص.

- جاءت الصورة الكليّة في هذا النص مركبة من ستّة مشاهد حيّة، فكأنها شريط سينيمائيٌّ نشاهده بأعيننا.

5. في مستوى البنية المعجمية: سجلنا حضور الألفاظ الدالة على الاستعمار، والحريّة، والألم والمعاناة، مع سيطرة واضحة للألفاظ الدالة على الثورة والتحدي، والعروبة والإسلام.

//

ملحـــق

"ملحمة الجزائر" لسليمان العيسى[1]

(أ)

1- رَوْعَةُ الجُرْحِ فَوْقَ ما يَحْمِلُ اللَّفْـ***ـظُ، وَيَقْوى عَلَيْهِ إِعْصارُ شاعِرْ
2- أَأُغَنّي هَـديـرَها، والسّماواتُ صَلاةٌ لِجُرْحِها، وَمَجامِرْ؟
3- أَأُناجِـي ثُـوّارَها، وَدَوِيُّ النَّـ***ـارِ أَبْياتُهُمْ، وَعَصْفُ المَخاطِرْ؟
4- بَيْنَ جَنْبَيّ عَبْقَةٌ مِنْ ثَـراها***وَنِداءٌ - أَنّى تَلَفَّتُّ - صاهِرْ
5- ما عَساني أَقول؟ والشّاعِرُ الرّشّـ***ـاشُ، والمِدْفَعُ الخطيبُ الهادِرْ
6- وَالضَّحايا المُمَزَّقونَ، وَشَعْبٌ***صامِدٌ كَالإِلَهِ يَلْوي المَقادِرْ
7- فَوْقَ شِعْري، وَفَوْقَ مُعْجِزَةُ الأَلْـ***ـحانِ هَذا الذي تَخُطُّ الجَزائِـرْ
8- يا بِلادي، يا قِصَّةَ الأَلَمِ الجَبّـ***ـارِ لَمْ يَحْـنِ رَأْسَـهُ لِلْمَـجازِرْ
9- ما عَساني أَقُولُ؟ والنّارُ لَمْ تَلْـ***ـفَحْ جَبيني هُناك، والثّأْرُ دائِـرْ
10- وَدَوِيّ الرّشاشِ لَمْ يَخْتَرِقْ سَمْـ***ـعي، وَيَسْكُبْ في جانِحَيّ المشاعِرْ
11- لَمْ أَذُقْ نَشْوَةَ الكَمينِ يُدَوّي***فَإِذا السَّفْحُ لِلْصوصِ مَقابِـرْ
12- لَمْ أُعَصِّبْ جُرْحي، وَكَفّي عَلى النّا***رِ، وَعَيْنايَ في العَدُوِّ الغادِرْ
13- أَلْفَ عُذْرٍ، يا ساحَةَ المَجْدِ، يا أَرْ***ضي التي لَمْ أُضَمِّها، يا جَزائِرْ
14- أَلْفَ عُذْرٍ، إِذا غَمَسْتُ جَناحي***مِنْ بَعيدٍ بِماحِقاتِ الزَّماجِرْ
15- بِيَدَيْكِ المَصيرُ، فَاقْتَلِعي اللّيْـ***ـلَ، وَصوغيهِ دافِقَ النّورِ، باهِرْ
16- لَكِ في الشَّرْقِ جانِحٌ عَرَبِيٌّ***يَتَمَطّى عَنْ مُعْجِزاتِ البَشائِرْ
17- لَكِ هَذا الجِدارُ يَنْسَحِقُ الغَدْ***رُ عَلى سَفْحِهِ وَتُمْلَى المصائِرْ
18- رَفَعَتْهُ الأَكْبادُ في مِصْرَ وَالشّا***مِ مُضيئاً، كَطَلْعَةِ اللهِ، ظافِرْ
19- وَحْدَةٌ، مِثْلَما اشْرَأَبَّ بِقَلْبِ الـ***ـمَوْجِ طَوْدٌ نائي الشَّماريخِ، قاهِرْ

(ب)

20- إِنَّهُ مَوْلِدُ الضُّحى***فَتَخَطّي بِهِ القَدَرْ
21- قَصْفَةً بَعْدَ قَصْفَةٍ***وَسَلي مَوْكِبَ الظَّفَرْ

[1]- سليمان العيسى، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995، ج1، ص439.

22- عَنْ حكاياتٍ غاصِبٍ***فَوْقَ كُثْبانِكِ انْتَحَرْ
23- ما فَرَنْسا وَ "مَجْدُها"***مَجْدُها الكالِحُ الصُّوَرْ
24- غَيْرُ ذِكْرَى غَداً عَلى***شَطِّ "وِهْرانَ"، أَوْ خَبَرْ

(ج)

25- يا قِلاعَ الطُّغاةِ، قَدْ نَفَضَ العمْـ***ـلا قُ عَنْ جَفْنِهِ عُصورَ الضَّبابِ
26- وَالْتَقَيْنا مِنْ غَيْرِ وَعْدٍ عَلى الثَّأْـ***ـرِ شِهابٌ يُضِيءُ دَرْبَ شِهابِ
27- سَفَحَتْنا الصَّحْراءُ فَجْراً سَخِيّاً***بِالبُطولاتِ، بِالعتاقِ العِرابِ
28- أُمَّةٌ ظَنَّها الغُزاةُ اضْمَحَلَّتْ***وَتَلاشَتْ وَراءَ أَلْفِ حِجابِ
29- في افْتِرارِ الرَّبيعِ لا يسْأَلُ السِّرْ***ـرُ شُموخاً عَنْ حاقِدِ الأَعْشابِ
30- والعَتيقُ الأَصيلُ لا يُخْطِئُ الشَّوْ***ـطَ! وَضَجّي يا حانقاتِ الذِّئابِ!
31- المُروءاتُ قَدْ تَنام عَنِ الخُلْـ***ـدِ، وَتَكْبو في رِحْلَةِ الأَحْقابِ
32- وَيَعيثُ اللُّصوصُ في حَرَمِ التّا***ـريخِ .. ظُفْرٌ دامٍ وشِرْعةُ غابِ
33- فَجْأَةً، يَسْتَفيقُ في جانِبِ البيـ***ـدِ نَبِيٌّ، وسورةٌ مِنْ كِتابِ
34- وَيُدَوّي عَلى الرِّمالِ نَفيرٌ ***عَرَبِيٌّ، فَالأَرْضُ رَجْعُ جَوابِ
35- وَإِذا الدَّهْرُ مِنْ جَديدٍ نَشيدٌ***صاغَهُ أَسْمَرٌ لِحُلْمٍ رَبابِ
36- مَنْ سَقى الرَّمْلَ في الجزائرِ رَعْشاً***وَحَياةً تَمورُ مَوْرَ العُبابِ؟!
37- مَنْ أَحالَ الجبالَ زَأْرَ بَراكيـ***ـنَ، وَجُدْرانَ مَعْقَلٍ غَلّابِ
38- يَتَحَدّى قُوى الجَريمةِ في الأَرْ***ضِ، فَتَبْدو كَسيحَةَ الأَنْيابِ
39- إِنَّها أُمَّتي .. تَشُدُّ جَناحيْـ***ـها، فَوَجْهُ التّاريخِ فَجْرُ انْقِلابِ
40- حادِثُ الجيلِ عَوْدَةُ الفارِسِ الأَسْـ***ـمَرِ حَلَّ المَيْدانَ بَعْدَ الغِيابِ
41- لا تَسَلْني عَنْهُ، تَلَفّتْ تَرَ الأَنْـ***ـجُمَ وَشْياً عَلى جَناحِ عُقابِ
42- لا تَسَلْني .. طَلائعي تَمْلَأُ الأُفْـ***ـقَ، كَأَنَّ السَّماءَ بَعْضُ الرِّحابِ
43- لا تَسَلْني .. جَزائِري تَخْضُبُ التّا***ـريخَ عِطْراً بِحَفْنَةٍ مِنْ تُرابِ
44- إِنَّها أُمَّتي .. تَعودُ إِلى السّا***ـحِ نَبِيّاً، وَآيَةً مِنِ كِتابِ

(د)

45- مَعَكُمْ في صِراعِكُمْ***يا صُقورَ الجَزائِرِ
46- مَعَكُمْ كُلُّ خافِقٍ***وَلَكُمْ كُلُّ ناظِرِ

47- مَعَكُمْ، وَالضُّحى لَنا***عَرَبِيُّ الغَدائِـرِ
48- لي بِوِهْرانَ سَكْـرَةٌ***يَوْمَ أَرْوي مَحاجِري
49- مِنْ تُرابي مُحَـرَّراً***عـابِقاً بالمَفاخِـرِ

(هـ)

50- أَيْنَ مِنّي عَيْنان، خَلْفَ جِدارِ السِّـ***ـجْنِ، مَكْحولَتانِ بالكِبْرِياء!
51- وَجَبينٌ، وَأَلْفُ نَجْمَةِ صُـبْحٍ***لَأَلَأَتْ فَوْقَ جُرْحِهِ الوَضّاءِ
52- وَفَمٌ، يَعْجِزُ العَذابُ وَيَعْـيَ***فيهِ عَنْ مَحْوِ بَسْمَةٍ زَهْـراءِ
53- بَسْمَةٌ .. لَخّصَتْ بِها شَرَفَ التّا***رِيخِ صِدّيقَةٌ مِنَ الصَّحْـراء
54- يَلْعَقُ الوَحْشُ جُرْحَها، فَتَرُدُّ الـطَّـ***ـرْفَ كِبْراً في صامِتٍ مِنْ إباء
55- وَهِيَ مَذْهولَةٌ: أَتَـبْلُغُ يَـوْماً***مِثْلَ هَذا نَذالَـةُ الأَحْـياء!
56- أَيْنَ مِنّي أَسِـيرَةٌ تَـزْأَرُ السّا***حاتُ مِنْ صَمْتِها بِأَلْفِ حُداءِ
57- أُيُّ سِرٍّ في الصَّمْتِ يُرْسِلُهُ الأَبْـ***ـطالُ ناراً، وصاعِقاتِ فِداءِ!
58- أُيُّ سِرٍّ هَزَّتْ بِهِ الشَّفَةُ السَّمْـ***ـراءُ قَلْبَ الدُّنْيا بِغَيْرِ نِـداء!
59- أَتُراها في السِّجْنِ قِدّيسَةُ الصَّحْـ***ـراءِ تَطْوي جِراحَها في حَياء!
60- عَظُمَتْ صَيْحَةُ الفِداءِ، وَعَزَّتْ***أَنْ تُوارى في دامِسِ الظَّلْماءِ
61- هِيَ فينا سِحْرُ القَصيدِ إذا غَنْـ***ـنى، وَوَهْجُ النّارِيّـةِ البَـتْراءِ
62- هِيَ في غَضْبَةِ الملايينِ تَهْوي***فَوقَ جَلّادِها سِـياطَ ازْدِراءِ
63- في بِلادي، في الصّينِ، في شَفَتَيْ را***عٍ يُغَنّي عَلى الذُّرى الخَضْراء
64- وَهِمَ المجرِمونَ، لَنْ يُطْفِئوا الشَّمْـ***ـسَ بِإِرْهـابِ غَيْمَةٍ سَـوْداءِ
65- تَتَحَدّاهُمُ السّجينَةُ بالـصَّمْـ***ـتِ رَهيبا، وَالبَسْمَةِ الزَّهْـراءِ
66- تَتَحَدّاهُمُ صُخـورُك يا (أَوْ***راسُ) أَنْ يُوقِفوا زَئيرَ القَضاءِ
67- مَوْجَةٌ .. تَحْمِلُ العُروبَةُ فيها***مِنْ جَديدٍ مُقَدَّساتِ السَّماءِ

08 نيسان (أفريل) 1958