الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

Republique algérienne démocratique et populaire

وزارة التعليـم العالي والبحث العلمي

جامعة أكلي محند أولحاج

– البويرة –

Ministére de l'enseignement superieur et de la recherche scientifique

Univérsité Akli Mohand Oulhadj – Bouira –

Tasdawit Akli Mohand Ulhadj –Tubirett –

قسم: اللغة والأدب العربي

التخصص: لسانيات تطبيقية

البنـى الأسلوبية في ديوان " صلاة لأرض الثورة " لسليمان العيسى

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:

- خديجة قاسم
- الزهرة ملكي

إشراف الأستاذ:

قادة يعقوب

لجنة المناقشة:

1-د/ نعيمة بن علية	جامعة البويرة	رئيسا
2-د/ قادة يعقوب	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
3-أ/ شريفة عبد الحفيظ	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

2021-2020م

كلمة شكر وعرفان:

يقول خير الأنام محمد عليه الصلاة والسلام: { من لا يشكر النَّاس لا يشكر الله }

فشكراً لله أولا ودائما على توفيقه لنا لإنجاز هذا العمل، كما نتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذنا المشرف " قادة يعقوب " الذي لم يدخل علينا بعلمه وتوجيهاته القيّمة.

فجزاه الله خير الجزاء وبارك الله له في علمه وفي صحته، وأدامه الله للعلم ذخراً.

إهداء:

أهدي عملي هذا إلى الوالدين الكريمين اللذين رافقاني طيلة مشواري الدراسي.

وإلى زوجي " فاروق العربي " الذي كان لي سنداً.

وإلى إخوتي:" عبد الحق، رقية، عز الدين، إيناس يوسف. "

وإلى ابنة أختي " منار ".

وإلى جميع صديقاتي خاصّة؛ وسيلة، ياسمين، ضاوية، مريم، أمينة، أمال، حسيبة. "

وإلى من شاركتني هذا العمل " خديجة ".

وإلى كل من قرأ بحثنا واستفاد.

ملكي الزهرة.

Designed by Pngtree

إهداء

الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات.

أهدي هذا العمل المتواضع إلى كل من ساندني ووقف إلى جانبي.

إلى والدي الحبيب.

إلى روح أمي الطاهرة.

إلى زوجي وسندي " سليمان العربي ".

إلى إخوتي وأخواتي وأولادهم.

إلى كل برعم صغير في عائلتي.

إلى صديقاتي: " أمينة، مريم، ضاوية، صبرين، سارة، أمال، حسيبة، بشرى، حنان، نور اليقين، خولة، أم كلثوم... "

إلى رفيقة العمر والعمل " الزهرة مالكي ".

إلى كل من قرأ عملنا هذا واستفاد.

<u>خديجة قاسم.</u>

Designed by Brigitte

مقدمة

مقدمة

الحمد لله رب العالمين حمداً طيباً مباركاً كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أمّا بعد:

يعد الشعر ديوان العرب، ووسيلة لإخراج أحاسيسهم ومختلجاتهم، وثروة أدبية يتباهون بها أمام غيرهم، فكانوا يزنون الشعر ذهباً لأهميته فلقد عدّوه من ثرواتهم التي لا تفنى، فدام الشعر على ما هو عليه ردحا من الزمن ولم يتغير حتى جاء مجموعة من دعاة التجديد فنظروا نظرة تطوير للشعر، فذهبت محاولاتهم لابتكار شعر جديد، داعين به إلى التجديد والابتكار والتحرر من قيود الشعر العمودي الذي رأوا فيه شيء من الصعوبة؛ كالوزن إذ أنّ هؤلاء الشعراء لم يتقيدوا بوزن واحد من أول القصيدة إلى آخرها، بل ذهبوا إلى التنويع في البحور فنجد بحرين أو ثلاثة في القصيدة الواحدة، والروي الذي لم يعد محصوراً على حرف واحد أواخر الأبيات بل نادوا بتنويعه، فنجد مثلا في الأبيات الثلاثة أو الأربعة الأولى الروي حرف الباء وفي الأبيات التي تليها الروي حرف الدال وهكذا، فجاءت هذه الحركة الجديدة لتغيير الشعر العمودي التقليدي إلى الشعر الحر (شعر التفعيلة).

وكانت الثورة الجزائريَّة محط أنظار الكثير والكثير من الشعراء العرب، فكانت موضوعاً لإبداعاتهم الشعرية، فتغنى بها العديد من الشعراء في الوطن العربي أمثال الشاعر السوري " **سليمان العيسى**" الذي نظم لها ديوان سمَّاه " **صلاة لأرض الثورة** " وكان هذا الديوان شعرا حرا تغنى فيه الشاعر بالثورة الجزائرية وأبطالها (شهدائها) وأظهر من خلاله حبه ومناصرته للقضية الجزائرية.

تعدّ الأسلوبية اتجاه من الاتجاهات التي سخرت آلياتها ومناهجها لقراءة النصوص قراءة علميَّة تحليليَّة، كما أنها تعد همزة وصل بين اللسانيات والدراسات النقديّة المعاصرة، وتعمد في دراستها وتحليلها للنصوص الأدبيّة إلى مجموعة من المستويات التي من خلالها نغوص في ثنايا ذلك النص؛ كالمستوى الصوتي، والمستوى الدلالي، والمستوى الصرفي، والمستوى النحوي.

ومن خلال مذكرتنا الموسومة ب **"البنى الأسلوبية في ديوان صلاة لأرض الثورة لسليمان العيسى"** حاولنا دراسة هذا الديوان وتتبع أبياته، اعتماداً على المنهج الأسلوبي، والذي يحيلنا إلى قراءة النص الشعري باختلاف مستوياته، وهذا الأخير يبرز لنا القيمة الفنية والجماليّة لهذا العمل، ولذلك ارتأينا إلى الإجابة على بعض التساؤلات والإشكالات المتمثلة في:

1_ ما هي مفاهيم كل من؛ البنية، الأسلوب، والأسلوبية؟.

2_ فيما تتمثل أبرز اتجاهات الأسلوبية؟.

3_ ما هي خطوات التحليل الأسلوبي؟.

4_ ما هي أهم البنى الأسلوبية البارزة في الديوان؟.

5_ وكيف ساهمت هذه البنى في إبراز حالة الشاعر النفسية وحتى الاجتماعية؟.

قسمنا عملنا هذا إلى قسمين: جانب نظري، وآخر تطبيقي.

1/ الجانب النظري: كان عبارة عن فصل واحد تناولنا فيه المفاهيم ابتداءً من تحديد مفهوم **البنية** لغة واصطلاحا، ثم تحديد ماهيّة **الأسلوب** عند العرب القدماء والمحدثين وعند الغرب القدماء والمحدثين، ثم انتقلنا إلى ماهيّة **الأسلوبية**، واختلاف الآراء حول تعريفها، كما تطرقنا إلى **اتجاهات الأسلوبية**، لنقف في آخر المطاف عند كيفية **التحليل الأسلوبي** وخطواته.

2/الجانب التطبيقي: قسمناه إلى ثلاثة فصول تطبيقية، فالفصل الأول عنوناه **بالبنية الإيقاعية** (المستوى الصوتي) ويندرج ضمن هذا الفصل مبحثان؛ الأول درسنا فيه الإيقاع الخارجي الذي يحتوي

على الوزن الشعري، والقافية والروي. أما المبحث الثاني يتحدث عن الإيقاع الداخلي والذي يحتوي بدوره على تكرار الصوت، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة.

والفصل الثاني الموسوم **بالبنية التركيبية** تندرج تحت ثلاث مباحث، المبحث الأول يحوي المستوى النحوي وبه مطلبين؛ الجملة الفعلية والاسمية والجملة الإنشائية الطلبية، في حين احتوى المبحث الثاني المسمى المستوى الصرفي على مطلبين؛ أزمنة الأفعال، وأبنية الأفعال، وفي المبحث الثالث المعنون بالمستوى البلاغي جاء فيه مطلب واحد المسمى الصور البيانية في الديوان{الاستعارة، التشبيه، والمحسنات البديعية}.

والفصل الثالث عنوناه **بالبنية الدلالية** فاشتمل على مبحثين، المبحث الأول تمثل في المستوى الدلالي وبه ست مطالب؛ حقل الطبيعة، حقل الأعضاء، حقل الأعلام والشخصيات، حقل الثورة والصراع، حقل الزمان والمكان، وحقل الحزن، والمبحث الثاني تمثل في العلاقات الدلاليّة وبه ثلاث مطالب؛ الترادف، التضاد، وعلاقة الجزء بالكل.

وينتهي بحثنا هذا بخاتمة شملت أهم النتائج المتوصل إليها، وملحق للتعريف بسيرة الشاعر، وقائمة للمصادر والمراجع.

وقد اعتمدنا على المنهج الأسلوبي التحليلي، والمنهج الإحصائي والاستقرائي، فساعدتنا هذه المناهج في تحليلنا للديوان وفهم البنى الأسلوبية أكثر، ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها: **جواهر البلاغة** لأحمد الهاشمي، و**مغني اللبيب عن كتب الأعاريب** لابن هشام الأنصاري، و**علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** لصلاح فضل، وكذلك **الجملة العربية تأليفها وأقسامها** لصالح

فاضل السامرائي، و**الأسلوبية مدخل نظري (دراسة تطبيقية)** لفتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبية والأسلوب** لعبد السلام المسدي، وغيرها من المراجع التي فتحت لنا الباب للولوج في هذا البحث.

وكأي بحث فقد اعترضتنا بعض الصعوبات مثل:

- انعدام الدراسات التي تناولت ديوان " صلاة لأرض الثورة " في حين توفرت دراسات حول الأعمال الشعرية الكاملة لسليمان العيسى كالتشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى ديون الجزائر نموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير للطالب بوعيسي مسعود جامعة الحاج لخضر باتنة، والثورة الجزائرية في شعر سليمان العيسى مذكرة لنيل شهادة الماستر من إعداد الطالب سعيفي السعيد، جامعة أكلي محند أولحاج بويرة.
- تشعب ميدان الأسلوبية، ممّا فرض علينا الإطلاع على أكثر قدر من الكتب من أجل الاستفادة منها.

وفي الأخير نعتذر عن كل سهو أو خطأ بدر منَّا، وإن أصبنا فمن الله وإن أخطئنا فمن الشيطان الرجيم، والحمد لله رب العالمين.

الجانب النظري

الأسلوبية واتجاهاتها

وخطوات تحليلها

المبحث الأول: تحديد المفاهيم.

المطلب الأول: مفهوم البنية.

-لغة:

-البنية مشتقة من الفعل "بنى"، فهي تدل على كل ما يتعلق بأمور البناء والتشييد.

"فالبنى نقيض الهدم، بنى البناء-البناء بنيا، وبناء وبنى"[1].

وجاء في مجمل اللغة، بنى: بَنَيْتُ البِناءَ أَبْنِيهِ. والبَنِيَّةُ: مكَّة. وقَوسٌ بانِيَةٌ، (إذَا) بَنَتْ على وَتَرها إذا لَصِقت به حتّى يكادُ يَنْقطعُ. ويقال: بُنْيَةٌ وبُنَىً بكسر الباءِ مقصورٌ، كما تقول: جِزْيَةٌ وجِزيً. والبِنْو عند بعض أهل العربية: أَصْلُ بناءِ الابنِ والنسبة إليه بَنَوِيٌ وكذلك النسبة إلى بِنْت وإلى بُنَيّات الطريق. والمِبْناةُ: النِطْعُ[2].

-بنى: "بنى الشيء -بناء، وبنيانا: أقام جداره ونحوه"[3].

- اصطلاحا:

شكّل مصطلح البنية قفزة نوعية في مجال العلوم الإنسانية عامة وعلوم اللسان خاصّة، وهذا نتيجة التفكير في إلحاق العلوم الإنسانية والاجتماعية بركب العلوم الدقيقة، وقد استفاد النقد الأسلوبي أيما استفادة من المنهج البنيوي الذي يركز على البنية كمنهج لتحليل النصوص. وقد تحدّث كثير من أهل

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف القاهرة، مجلد1، ص365.

[2] أحمد الحسين بن فارس، مجمل اللغة العربية، تح: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة بيروت، شارع سوريا، ط2،1986م، ج1، ص136.

[3] مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز، مصر1994م، ص64.

الاختصاص كجون بياجيه، وهيلمسليف، وستراوس عن هذا، وقرروا أنّ التحليل عن طريق البنية أنجع الطرق، وهذا لأنّ النص إنّما هو تراص للبنيات اللسانية عن طريق نظام مخصوص يحمل أسلوب المنشئ وآليات الفهم والتحليل.

قدم العالم النفسي السويسري "جان بياجيه" مفهوما للبنية على أنها "نظام تحويلات له قوانينه من حيث إنه مجموع، وله قوانين تؤمن ضبطه الذاتي"[1]، ويقدم "لالاند" أيضا تعريفا لها بقوله: "إن البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكن أن يكون إلا بفضل علاقته بما عداه"[2]، فالبنية هي مجموعة من العناصر التي لا تكون على شكل ثابت، وإنما هي نظام تحويلات تحكمه قوانين وضوابط.

وأضاف أيضا "لويس هيلمسلف": "أن البنية كيان خاص ذات ارتباطات داخلية"[3]، أي أن البنية هي علاقات العناصر الداخلية الموجودة في النص.

ويحدد بعض الباحثين مفهوما للبنية "بأنها ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية، على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها من وجهة نظر معينة"[4]، فالبنية هي التشكل القائم على العلاقات الواقعة بين العناصر الأساسية للحدث اللغوي ووظيفة الباحث هي عقل تلك العلاقات لبيان الأسلوب المنشئ لهذه البنية.

---

[1] حياة لصحف، مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، 2013م، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص16.

[4] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق القاهرة، ط1، 1991م، ص122.

ويرى الباحث "لفي ستراوس" أنه لابد من معرفة النموذج الذي ترتكز عليه البنية قبل أن نحدد البنية وذلك من خلال المعايير الآتية:

أولا: تتميز البنية بخاصية مهمة وهي أنها نظام يتمثل في عناصر إذا عدلت كلها أو بعضها أدى هذا بالضرورة إلى تعديل في بقيتها.

ثانيا: ينتمي كل نموذج إلى مجموعة من التحولات.

ثالثا: تتيح لنا معرفة هذه الخصائص أن نتوقع طريقة رد الفعل لدى النموذج عند تعديل أي عنصر من عناصره.

رابعا: ينبغي تكوين النموذج بشكل يجعل قيامه بوظيفته كافيا لتغطية جميع الوقائع الملاحظة[1].

يصوغ لنا "ستراوس" خصائص البنية ذات العلاقات، فلا ينبغي للباحث المس بها، وأن يتعامل معها بالحذر العلمي لأنّ نتيجة البحث منطوية بهذا الجذر والحفاظ على هذه الخصائص البنائية.

المطلب الثاني: الأسلوب بين العرب والغرب.

لمّا كان الإبداع في استخدام اللغة ملازما لفكر الإنسان كان الأسلوب ملازما لتطور الإنسان عبر العصور، لهذا لا نستغرب ونحن ندرس الأسلوب أن نجده عند كل حضارة متناولا بالدرس إمّا دراسة صريحة وإما ضمنية. وفي هذا المطلب سنعرج بالبحث عن مناقب الأسلوب عبر الحضارات والعصور، وكذا وثاقة صلته بالإبداع البلاغي اللغوي، ثم نبرز بعد ذلك ثلاثية الأسلوب من متكلم،

[1]صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص127.

ونص، ومتلقٍ، ومدى تلاحم هذه العناصر في صناعة السمة الأدبية الجمالية للغة في تحقيق التواصل الإبداعي.

1-الأسلوب عند العرب:

- لغة:

يعرفه ابن منظور بقوله: " إن السلب يقال للسّطر من النخيل: أسلوبٌ، كل طريق مُمْتد فهو أسلوبٌ، قال والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، ويقال والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه"[1].

ارتبط مدلول الأسلوب عند ابن منظور بالطريق وهو الشيء المادي.

ويعرف أيضا: "سلب الشيء، سلبا: انتزعه قهرا

والأسلوب الطريق ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا، طريقته ومذهبه"[2].

وبالنظر إلى التحديد اللغوي لكلمة الأسلوب يمكن تبيين أمرين:

الأول: البعد المادي الذي يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة حين ارتبطت في مدلولها بمعنى الطريق الممتد.

الثاني: البعد الفني الذي يتمثل في ربطهما بأساليب القول وأفانينه[3].

---

[1]ابن منظور، لسان العرب، مجلد3، ص2058.

[2]معجم اللغة العربية، معجم الوجيز، 316.

[3]محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار القاهرة، ط1، 1994م، ص10.

- **اصطلاحا:**

1-1 عند الدارسين القدامى:

ابن رشيق(456هـ): ينحو بمفهوم الأسلوب إلى منحى الصياغة اللفظية وما يتوفر فيها من تلاؤم الأجزاء، وسهولة المخرج، وعذوبة النطق، وقرب الفهم "قال أبو عثمان الجاحظ أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا. فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذّ سماعه وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلي في فهم سامعه، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه وثقل على اللسان النطق به، ومجّته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء"[1]، إنَّ ابن رشيق يربط مفهوم الأسلوب بالصياغة اللفظية من خلال ترابط الأجزاء، وسهولة المخرج، فإذا كان الأسلوب على هذا النحو يستحسنه سامعه، ويفهمه المتلقي، أما إذا كانت أجزائه غير متلائمة، فيصعب نطقه، ولا يستحسنه سامعه.

عبد القاهر الجرجاني(471هـ):

كان يتناول مفهوم الأسلوب ويربطه بالنظم فيقول في ذلك "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر وتقديره وتميزه: أن يبتدئ الشاعر في معنى له، وغرض أسلوبا، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه- فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أدميه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثاله"[2]، لقد سلك الجرجاني في

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص23.

تعريفه مسلكا طريفا، إذ بيَّن أن الأسلوب ضرب من النظم وطريق ينضوي تحت جنسه، إذ لا أسلوب بدون نظم لأن النظم بيان المعاني باللفظ، وهو اللفظ والمعنى، وقد أشار إلى أن الأسلوب تعتريه المحاكاة في الشعر والشاعر يأخذ من أسلوب شاعر ويحتذي به وينشئ المعاني على طريقه، ومأخذه في ذلك معنى السلب في اللغة.

ابن خلدون (808هـ):

تناول ابن خلدون الأسلوب في فصل صناعة الشعر ووجه تعلمه، فيقول: "ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة – صناعة الشعر– وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التركيب، أو القالب الذي يفرغ فيه"[1]،وقول ابن خلدون يؤيد ما قاله الجرجاني في أخذ الشعراء الأسلوب عن بعضهم، وخاصة في تعلم الشعر، ولا يخلو فن من أسلوب مُتعلَم بالدربة والمران خاصة فن الشعر ذو الجودة والسبك، من خلال هذا يتجلى مقام الأسلوب في الشعر والأدب وما يخالطه من فن وجمال ونظم يصبو إلى توفية المعاني حقها من اللفظ و تمكين الألفاظ مغترفها من المعاني وإضفاء الطلاوة على النص الفني أسلوبا وبيانا.

1-2 عند الدارسين المحدثين:

لقد تطرق الدارسون العرب المحدثون إلى الأسلوب في العديد من مؤلفاتهم ولعل أبرزهم نجد: أحمد الشايب في كتابه (الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، وسعد مصلوح في كتابه (في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية)، وعبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوبية والأسلوب).

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص32.

فلقد عرَّف أحمد الشايب (1896م-1971م) الأسلوب بقوله: "طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير أو الضرب من النظم والطريقة فيه"[1]، فالأسلوب يفصح عن المعاني أولا وذلك من خلال قول أحمد الشايب اختيار الألفاظ للتعبير بها عن المعاني، وهذه هي الوظيفة الأساسية للكتابة والإنشاء من خلال النظم والطريقة فيه، وهذا هو الوجه العام للأسلوب، أما الوجه الخاص فهو تعدد طرق التعبير عن المعاني الذي يتيحها فن النظم، وهذه هي طريقة الكتابة والإنشاء وطريقة الإنشاء تحيلنا على الأسلوب الأدبي، ففي الأدب نجد مصطلح الإنشاء الذي هو القلب النابض لفن الأدب ونبضه اتساع النظم من خلال اختيار الألفاظ وطريقة تركيبها، وهذا ما يسمى في اللسانيات الأسلوبية بالاختيار على المستوى التركيبي والاستبدالي.ويتبع تعريفه للأسلوب بقوله: "وأما إذا أردنا أن يكون التعريف عاما يتناول العلوم والفنون، فإنا نعرفه بأنه طريقة التعبير"[2]، فلكل فن أسلوبه الخاص في التعبير، فالفنيون يتخذون من الألحان والألوان والأحجار أسلوبا للتعبير، والعلماء لهم كذلك طريقتهم الخاصة في التعبير بدءا من مناهجهم في البحث والأداء، وصولا إلى استعمالهم للرموز والمصطلحات، وبهذا يكون الأسلوب شامل في الاستعمال.

كما يعرفه الدكتور سعد مصلوح (1943م): "إنه اختيار choice أو انتقاء selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة "[3]، فقد حاول ربط الأسلوب

---

[1] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة مصر، ط8، 1991م، ص44.

[2] المرجع نفسه، ص44.

[3] سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1991م، 23.

بمنشئه، حيث أن لكل منشئ أسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره من المنشئين، والذي به يتم اختيار خصائص لغوية من ضمن احتمالات اللغة، فهو بهذا يخصص لكل كاتب أسلوبه الخاص.

وقدَّم الدكتور عبد السلام المسدي (1945م) تعريفا له من خلال تركيزه على ثلاثة ركائز في تحديد الأسلوب وهي: المخاطَب، المخاطِب، والخطاب. فالأسلوب "قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه"[1]، وبالأسلوب يمكننا تحديد تفكير صاحبه، ولكل منشئ أسلوب خاص يميزه عن غيره، فهو مرتبط بمنشئه.

"وماهية الأسلوب تتحدد بنسيج الروابط بين الطاقتين التعبيريتين في الخطاب الأدبي، طاقة الإخبار وطاقة التضمين"[2].

2-الأسلوب عند الغرب:

2-1 عند الدارسين القدامى:

جاء مصطلح الأسلوب في كتب البلاغة اليونانية القديمة بمعنى إحدى الوسائل المتبعة لإقناع الناس، فكان الأسلوب يندرج في تلك الكتب تحت علم الخطابة[3]. فكان الأسلوب عندهم أداة ووسيلة يتبعونها في إقناع الناس، وعليه فإن الأسلوب هو مجموعة من الوسائل والأدوات وظيفتها الأساسية هي الإقناع. ولم يوضع له تعريف محدد في تلك الفترة، وأدرجوه ضمن علم الخطابة، كما فصل أرسطو الأسلوب عن التعبير وجعله مضافا إليه فقط، "فالأسلوب عند أرسطو شيء مضاف إلى

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص96.

[3] محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، مكتبة الإعلام والبحوث والنشر، ط1، 1426م، ص49.

التعبير، وبناء على تصوره يمكن أن نفصل الأسلوب عن التعبير، فيكون التعبير غير أسلوبي"[1]، وهنا فصل أرسطو الأسلوب عن التعبير لأن الأسلوب يضاف إلى التعبير وبهذا يكون الأسلوب غير التعبير، وعليه فإنّ الأسلوب هو مجموعة من الوسائل والأدوات المتبعة وظيفتها الأساسية الإقناع.

والأصل اللغوي الإنكليزي لكلمة (style)، يعود إلى اللغة اللاتينية حيث كان يعني عصا مدببة، تستعمل في الكتابة على الشمع[2].

ولقد تناول علماء اللغة الأوروبيون في العصور الوسطى، دراسة الأسلوب فقرروا انقسام الأسلوب على ثلاثة أقسام، متخذين أعمال الشاعر الروماني "فرجيل" الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد مثلا. فكانت القصائد الريفية التي كتبها عن حياة الفلاحين نموذجا للأسلوب المتدني، "والقصائد الزراعية التي كتبها لحث الرومان على التمسك بأرضهم نموذجا للأسلوب الوسيط، في حين تعد ملحمته المشهورة (الإنياذة) نموذجا للأسلوب السامي أو الوقور"[3]، فاستخلص علماء اللغة الأوروبيون والأسلوب السامي.

وقد بدأ استعمال مصطلح الأسلوب (le style) منذ القرن الخامس عشر، وكان يقصد به: "النظام والقواعد العامة مثل أسلوب المعيشة أو الأسلوب الموسيقي أو الأسلوب الكلاسيكي في الملبس والأثاث أو الأسلوب البلاغي لكاتب ما"[4]، أي أنه كان شامل لمختلف جوانب الحياة اليومية منها والعلمية والفنية كذلك، تحدده قواعد وأنظمة خاصة بكل جانب من الجوانب السالف ذكرها.

---

[1]محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، دار المكتبة الوطنية بنغازي، ط1، ص53.

[2]محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص53.

[3]المرجع نفسه، ص55.

[4]أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب القاهرة، ص16.

2-2 عند الدارسين المحدثين:

لقد تعددت تعاريف الأسلوب بحسب ما قدمه كل عالم باختلاف اتجاهه.

1-من زاوية المتكلم:

-إن العالم اللغوي الفرنسي "بوفون" هو من قدم أول تعريف للأسلوب نال قسطا كبيرا من الشهرة. "الأسلوب هو الشخص نفسه" "le style est l'homme même"[1]، فلكل إنسان أسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره، أي أن الأسلوب سمة موجودة في كل شخص ولكلٍ طريقته الخاصة في التكلم.

وقدم "غوتيه" أيضا تعريفا للأسلوب في قوله: "إن الأسلوب عموما هو التعبير الدقيق عما في داخله"[2]، فالمتكلم إذن يعمد إلى أسلوب معين في إخراج وإظهار ما بداخله بصورة خاصة به، فالأفكار تتباين من شخص لآخر، وعليه فإن الأسلوب معيار لتحديد الاختلافات الفكرية بين الأشخاص.

2_ من زاوية المخاطَب (أي المتلقي):

يعرفه "ستاندال" على أن "الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه"[3].

ويقول "ريفاتير" عن الأسلوب: "هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل على انتباه القارئ، فاللغة تعبر، والأسلوب يبرز"[4].

---

[1]فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر دمشق، ط1، 2003م، ص29.
[2]المرجع نفسه، ص29.
[3]عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتَّاب العرب، 2000م، ص44.
[4]المرجع نفسه، ص44.

ويقول أيضا أنه "يتكون من تأسس نمط معين من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات لدى القارئ"[1].

كل هذه التعاريف تجعل من الأسلوب مجموعة من العناصر اللغوية التي بها يستطيع المتكلم أن يؤثر على المتلقي والسامع، فالمنشئ هدفه الوحيد هو ترك انطباع لدى القارئ، والأسلوب لديهم أداة وغاية للتأثير.

3_ من زاوية الخطاب (أي النص):

ترجع تعاريف الأسلوب من زاوية الخطاب إلى كون الأسلوب هو الاختيار الناجم عن الكاتب، فلقد أجمع بعض الباحثون الغرب على هذا، ومن بينهم نجد الباحث الفرنسي "جولز ماروزو" و " بيير جيرو" في تعريفهم للأسلوب، حيث يقول "جولز ماروزو": "بأنه اختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج العبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميز بنفسه"[2]، وأما "بيير جيرو" تلميذ "شارل بالي"فيعرفه:" بأنه مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب"[3].

وهناك تعريف آخر للأسلوب "بأنه اختيار "choice"، فالمنشئ يستطيع أن يختار من إمكانيات اللغة ما يستطيع، وما يرى أنه الأقدر على خدمة رؤيته وموقفه، وما يمكن أن يكون قادرا على خلق

[1] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص37.

[2] المرجع نفسه، ص44.

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق القاهرة، 1998م، ص126.

استجابة معينة عند المتلقي"[1]. أي أنه اختيار الكاتب من إمكانيات اللغة كل ما يلزمه لتحقيق هدفه وهو لفت انتباه المتلقي والتأثير فيه، وحتى رسم نوع الاستجابة التي سيظهرها المتلقي.

المطلب الثالث: مفهوم الأسلوبية.

تمخضت عن اللسانيات عدّة فروع، ومن بين هذه الفروع الأسلوبية لمؤسسها شارل بالي، حيث كانت نقطة استفادة النقد من اللسانيات ومنهجها في التعامل مع النظام اللغوي، إلاّ أنّ الأسلوبية تتعامل مع التجلي الأدبي للغة، ثم إنّ الأسلوبية تفرعت إلى عدّة أسلوبيات لكن نقطة تلاقي الأسلوبيات هي النص الأدبي، وهدفها عقل الأسلوب بمناقيش علمية وآليات منهجية تصبو إلى تحسس دقة الأساليب وسبل تنوعها وكشف ستار فسيفساء اللغة الأدبية.

الأسلوبية هي علم يهتم باللغة الأدبية، ويقصد ب "stylistique" دراسة الأسلوب دراسة علمية، وهي فرع من فروع اللسانيات.

ويعتبر "شارل بالي" المؤسس الحقيقي للأسلوبية، فيعرفها على أنها" العلم الذي يدرس وقائع التعبير من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[2]، ربط بالي هنا التعبير بالجانب العاطفي للغة.

وينظر "بالي"إلى الدرس الأسلوبي من زاويتين:

الزاوية الأولى: ويضع فيها وقائع التعبير اللغوي.

[1]موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي الكويت، ط1، 2003م، ص26.
[2]صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص18.

الزاوية الثانية: ويضع فيها أثر هذه الوقائع على الحساسية[1].

فالأسلوبية حسب تعبير "بالي" تكشف عن الأبعاد الجمالية والفنية والعاطفية، لذلك تعطي أهمية وعناية للغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي، وهنا "ركَّز بالي على الطابع العاطفي للغة وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل، فكان يرى أن الاحتكاك بالحياة الواقعية يجعل الأفكار التي تبدو موضوعية في الظاهر مفعمة بالتيار العاطفي"[2].

وقد عرَّف "رومان جاكوبسون" الأسلوبية بقوله: " بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[3]، فالأسلوبية تدرس الخطاب بكل مستوياته بغية التمييز بينه وبين الكلام الفني والبحث كذلك في كل ما يميز هذا الكلام عن مجمل أصناف الفنون الإنسانية.

أما "ريفاتير" فيرى أن الأسلوبية "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث، مراقبة حرية الإدراك، لدى القارئ، المتقبل، والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[4]، فيضع المؤلف المتلقي نصب عينيه، ويجعل منه ذلك القارئ الناقد (العمدة) الذي له دور مهم في الفهم والإدراك، ويشركه في العملية الإبداعية، فنجاح هذا العمل متوقف على قبول أو رفض القارئ له، والأسلوبية حسب ريفاتير تعمل على كل هذا.

---

[1]منذر عياشي، الأسلوب وتحليل الخطاب، دار نينوي دمشق –سوريا– ط4، 2015م، ص28.

[2]صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص18.

[3]عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص37.

[4]المرجع نفسه، ص49.

تهدف الأسلوبية إلى الكشف عن الأبعاد الفنية والجمالية للنص الأدبي من خلال تحليله، وتركز على اللغة من حيث استعمالها وأدائها، فالكاتب أو المتكلم بصفة عامة يقوم بانتقاء واختيار ألفاظ اللغة التي يراها مناسبة للاستعمال، فلكل مقام مقال.

المبحث الثاني: اتجاهات الأسلوبية.

إن الأسلوبية علم يعنى بتحليل النصوص الأدبية، ولقد تعددت اتجاهات الأسلوبية والتي يمكن حصرها فيما يلي:

المطلب الأول: الأسلوبية التعبيرية.

تعد أسلوبية شارل بالي (Charles Bally) أول أسلوبية ظهرت بالغرب سنة 1905م، فهي تركز بصفة عامة على أسلوبية الكلام، دون التقيد بالمؤلفات الأدبية[1]، فقد أسس "شارل بالي" الأسلوبية التعبيرية والتي تهتم بدراسة أساليب الكلام العادي بالانطلاق مما أهمله "ديسوسير". وللإشارة فإنَّ في الكلام العادي أيضا جوانب فنية كالإنتاج الأدبي، والأسلوبية التعبيرية دراسة أساليب استخدام اللغة في التعبير عن الوجدان والعواطف والمعاني.

والأسلوبية التي صممها "بالي" هي تعبيرية بحتة ولا تعنى إلا بالإيصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي[2]، " كما قد نظر إلى النظام اللساني مؤديا أغراضا منطقية حسب، بل إن من غاياته التعبير عن الوجدان، الأمر الذي يربط النظام اللساني بالذات المنشئة وبالفعل اللساني الذي نمارسه، وكذلك بالأثر الذي يتركه هذا الفعل اللساني على القارئ"[3]، فليس بالضرورة أن يكون للغة جانب فني حتى تدرسها الأسلوبية، فإن أسلوبية شارل بالي درست اللغة بمنأى عن الجمال والإبداع، فدرست اللغة انطلاقا من وظيفتها الأساسية وهي التعبير عن الوجدان والعواطف.

---

[1] جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص12.

[2] بيار جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، طé، 1994م، ص97.

[3] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002م، ص32.

" وميز أيضا بين نوعين من العلاقات التلفظية، نوع يسميه بالآثار الطبيعية، ويسمي الثاني بآثار الإيحاء، ترتبط الآثار الأولى برصد مشاعر المتكلم. وترتبط الآثار الثانية بسياقه اللساني، ويمكن رصد هذه الآثار جميعها عبر آليات المعجم من ناحية، وآليات التركيب من ناحية أخرى. ويترتب عن هذا وجود أشكال متشابهة على مستوى الفكر، مع وجود حمولات انفعالية ذاتية مختلفة على المستوى الوجداني والعاطفي"[1]، فتتحقق الوظيفة التعبيرية للغة حسب شارل بالي من خلال صورتين أساسيتين؛ الأولى تتعلق بالمتكلم وهي العلاقة الطبيعية، وهي صياغة المعاني في ألفاظها المعبرة عنها على مستويين مستوى المعجم والاختيار على مستواه، ثم على المستوى التركيبي النحوي. أما الصورة الثانية فتتعلق بالمتلقي، وهي الصورة الإيمائية أو المفهومية أو ما يتعلق بفك الشيفرة المعجمية والنحوية.

تمتاز أسلوبية التعبير بالخصائص الآتية:

1_ إن أسلوبية التعبير عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير أي التفكير عموما، وهي تتناسب مع تعبير القدماء.

2_ إن أسلوبية التعبير لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني المغير لنفسه.

3_ إن أسلوبية التعبير هي أسلوبية الأثر.

4-تنظر أسلوبية التعبير إلى البنى، ووظائفها داخل النظام اللغوي، وبهذا تعتبر وصفية[2].

فالأسلوبية التعبيرية تنظر إلى اللغة على أنها وسيلة للتعبير وترى بأنها الكاشف عن الأبعاد الجمالية والعاطفية، فلذلك مهمتها الأساسية هي التأثير في المتلقي، ومنه فإن أسلوبية التعبير هي

[1]جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص13.

[2]منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م، ص42.

أسلوبية وصفية تتخذ من اللغة أداة لوصف النص الأدبي دون الخروج عن الحدث اللساني إلى المنشئ والمتلقي.

المطلب الثاني: الأسلوبية البنيوية (جاكبسون).

ظهرت الأسلوبية البنيوية في سنوات الستين من القرن العشرين، مع أعمال كل من رومان جاكبسون وتودوروف ورولان بارت وميشيل ريفاتير وغيرهم من العلماء[1]، ونرى أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة، وإنما أيضا في وظائفها، "ويمكن أن نعرف الأسلوب، خارجا عن الخطاب اللغوي كرسالة ... أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية، في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم"[2]، فالوظيفة الأساسية للغة هي الإبلاغ من خلال الخطاب اللغوي، والأسلوب هو عنصر أساسي متضمن في هذا الخطاب اللغوي، وكل وظائف اللغة تنضوي تحت وظيفة أساسية للغة ألا وهي الإبلاغ، إن الأسلوبية البنيوية ترى أن بنية اللغة قادرة على تحقيق كل الوظائف انطلاقا من الوظيفة الإبلاغية، وانتهاء عند الوظيفة الجمالية، وهذه الوظائف تحدَّث عنها "رومان جاكبسون". إن الأسلوبية البنيوية قد تأثرت باللسانيات البنيوية، وتأثرت بالشكلانية الروسية من خلال أفكار العالم تودوروف.

والأسلوب هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب، ويتحدد بتوافق عمليتين متواليتين في الزمن، متطابقتين في الوظيفة هما:

- اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي الذي للغة.

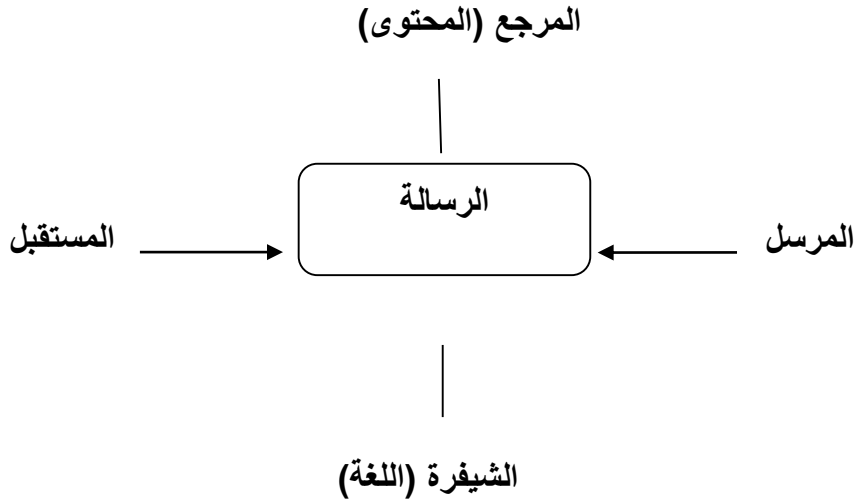
[1] جميل الحمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص15.

[2] عدنان بن رذيل، اللغة والأسلوب، ط2، 2006م، ص140.

– تركيبها تقتضي بعض قواعد النحو، ويسمح ببعضه الآخر التصرف في الاستعمال[1].

ويتضح من خلال ما قدمه "جاكوبسون" أنه حاول أن يجعل من كل تعبير لغوي لابد أن يتم إسقاط محور الاختيار على محور التركيب.

وقد تصور "جاكوبسون" خريطة تجسيدية توضح المراحل التي تمر بها (الرسالة) بين المرسل والمستقبل. وهذه الخريطة تتمثل فيما يلي[2]:



يتبين من خلال الخريطة التي قدمها "جاكوبسون" أن كل اتصال لغوي لابد أن يتوفر فيه كل من المرسل، والرسالة، والشفرة، والمرجع، والمستقبل. فهي عناصر ضرورية لحدوث الاتصال، وإن غاب أحد هذه العناصر لا يحدث الإيصال.

[1]عدنان بن رذيل، اللغة والأسلوبية، ص141.

[2]محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص100.

" واهتم أيضا "ريفاتير" بلسانية الأسلوب، وتفكيك الشفرة التواصلية في إطار علاقة المرسل بالمرسل إليه. ومن ثم فقد ركز على آثار الأسلوب في علاقته بالمتلقي ذهنيا ووجدانيا، كما أنه ربط الأسلوبية باستكشاف التعارضات الضدية. واهتم أيضا بالانزياح في تعارضه مع القاعدة والمعيار"[1] وتناول دراسة الأسلوب بنظرة لسانية أقامها على فكرة التضاد بين اللسان والاستعمال، هذا التضاد أحدثته العلاقة بين المرسِل والمتلقي من خلال صياغة النص حيث لاحظ التضاد بين القاعدة والمعيار والاستعمال الانزياحي الذي يميل إلى المرسل ليحدث الأثر في المتلقي، وهذا الانزياح تقتضيه المعاني والعواطف، وقصد المتكلم الذي يريد إبلاغه. فالأسلوب هو التحرر من قيود القاعدة والمعيار دون الخروج عن الأصول اللسانية.

وقد ركز أيضا على دراسة الكلمات في تموقعها السياقي، أي أنه كان يدرس الأساليب بنيويا وسياقيا،[2] أعطى أهمية كبيرة للسياق، كون هذا الأخير يقوم قائم على التضاد، وقد عرفه ريفاتير بقوله: "نموذج لغوي منكسر بعنصر غير متوقع "[3].

المطلب الثالث: الأسلوبية الأدبية.

إن للعالم النمساوي "ليوستيزر"فضل كبير في تطوير هذا الاتجاه، اتبع في ذلك منهجا في دراسة بعض الأدباء، وتتلخص خطوات منهجه فيما يلي:

_ المنهج ينبع من الإنتاج الأدبي، وليس من مبادئ مسبقة، وكل عمل أدبي مستقل بذاته.

[1] جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص127.

_ الإنتاج كل متكامل، وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي حوله بقية الكواكب ونجومه، ولابد من البحث عن التلاحم الداخلي.

_ ينبغي أن تقودنا التفاصيل إلى محور العمل الأدبي، ومن المحور نستطيع أن نرى من جديد التفاصيل.

_ نحن نخترق العمل الأدبي ونصل إلى محوره من خلال الحدس.

_ عندما تتم إعادة عمل ما، فإنه ينبغي البحث عن موضعه في دائرة أكبر منه.

_ الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية.

_ الملامح الخاصة للعمل الفني هي مجاوزة أسلوبية فردية، وهي وسيلة للكلام الخاص، وابتعاد عن الكلام العام، وكل عدول عن المألوف في اللغة بعكس عدولا في مجالات أخرى.

_ النقد الأسلوبي ينبغي أن يكون نقدا تعاطفيا، لأن العمل كل متكامل ويجب التقاطه في كليته، وفي جزئياته الداخلية[1].

ركز "ليو سبيتزر" على أن المنهج متضمن في العمل الأدبي لا غيره، والدراسة الأسلوبية يكون منطلقها لغويا محضا.

" ويستند منهج " سبيتزر" في التحليل الأسلوبي إلى التذوق الشخصي، فهو يحدد نظام التحليل بما يسميه (منهج الدائرة الفيلولوجية)، إذ تبدأ هذه الدائرة بالقارئ الذي يتأمل النص كما يصل إلى شيء في لحنه يلفت نظره. إن إدراك ما يلفت النظر في لغة النص إنما يتبع من الحدس، ثم يتم تأمل

[1]محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص102-103.

هذا اللافت للنظر عبر قراءة جديدة مدعمة بشواهد أسلوبية أخرى. تكون بمثابة الجزئيات التي تدعم الكل"[1].

ومن المبادئ الأساسية التي انطوت عليها أسلوبية سبيتزر:

_ معالجة النص لتكشف عن شخصية المؤلف.

_ الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.

_ فكر الكاتب لخصه في تماسك النص.

_ التعاطف مع النص ضروري للدخول في عالمه الحميم[2].

ومن خلال هذا يتضح لنا أن أسلوبية "سبيتزر" تعطي أهمية كبيرة للمؤلف، فهي تسعى للكشف عن كل ما يحيط به أي الظروف الاجتماعية والنفسية وغيرها، ولكل مؤلف أسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره.

المطلب الرابع: الأسلوبية الإحصائية.

يعد "بييرغيرو" (Pierre Guraud) من رواد الإحصائية، وقد اهتم خصوصا باللغة المعجمية، وقد ساهم في تأسيس موضوعاته الإحصائية، وقد اهتم أيضا بالكلمات الموضوعات التي تميز كاتبا

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص37.

أو مبدعا ما، مستثمرا آليات الإحصاء كالتكرار والتردد والتوتر والضبط والتصنيف ... أي أنه كان يهتم بأسلوبية المؤلف[1].

إذن الإحصاء هو معيار موضوعي، يتيح تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها.

وتتجلى أهمية الإحصاء في قدرته على التمييز بين السمات التي ترد في النص التي يمكن جعلها خواص أسلوبية، والسمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا، وكيفية التمييز تتم من خلال التعرف على العدولات في النص[2].

ومر استخدام الإحصاء في دراسة اللغة بمرحلتين، ساد في أولهما اتجاه يهدف إلى قياس الخصائص العامة المشتركة في الاستعمال اللغوي، أما في المرحلة الثانية فقد ساد اتجاه مقابل، هدفه التوصل إلى الخصائص الفردية الفارقة بين الأساليب[3]؛ إذن هو معيار يساعد على التمييز بين اللغوية، ويزودنا بالأمور المشتركة بين هذه السمات من خلال الاستعمال اللغوي، الذي يحاول بدوره للوصول إلى نتائج موضوعية ودقيقة.

وتستعين الدراسات الأسلوبية بالإحصاء في المجالات الآتية:

أولا: المساعدة في اختيار العينات اختيارا دقيقا، بحيث تكون ممثلة للمجتمع المراد دراسته.

[1] جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص16.
[2] محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص104.
[3] المرجع نفسه، ص104.

ثانيا: قياس معدلات كثافة الخصائص الأسلوبية عند كاتب معين، أو في عمل معين، فإذا أردنا مثلا قياس كثافة الجمل الاسمية، أو الفعلية في نص معين، قمنا بحساب عدد مرات تكرار هذه الجمل، ثم نقسمها على عدد جمل النص.

ثالثا: قياس النسبة بين تكرار خاصة أسلوبية، وتكرار خاصة أخرى للمقارنة بينهما، ويتم حساب النسبة بإحصاء عدد مرات تكرار الخاصة الأولى، وعدد مرات تكرار الخاصة الثانية في نص من النصوص.

رابعا: قياس التوزيع الاحتمالي لخاصة أسلوب معينة.

خامسا: يقوم الإحصاء أيضا في التعرف إلى النزعات المركزية في النصوص، وذلك أن نميز نص، أو كاتب باستخدام جمل طويلة مثلا، لا يعني انعدام الجمل القصيرة، بل أن ما يعنيه ذلك هو أن هناك نزعة مركزية غالبة إلى استخدام الجمل الطويلة. وهكذا الأمر في رصد الخواص الأسلوبية الأخرى[1].

تصنيف الأساليب "عند بيير غيرو":

أولا: بالنسبة إلى طبيعة التعبير، هناك قيم مختلفة يتضمنها الخطاب الأدبي، وهي إما تترجم الموقف العفوي للمتكلم أو الكاتب، أو تترجم الأثر الذي يقصد احتوائه في المتلقي.

أ_ القيم العقلية: يترتب عليها أن يكون الأسلوب واضحا أو صحيحا.

ب_ القيم التعبيرية: تجعل الأسلوب مندفعا أو ساذجا أو عاديا.

[1]محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص106.

ج_ القيم الاجتماعية: تجعل الأسلوب طاغيا متجبرا أو ساخرا أوهزليا[1].

ثانيا: بالنسبة إلى مصادر التعبير:

أ_ من وجهة الخاصية النفسية والفسيولوجية للتعبير: هناك أسلوب صفراوي، أو مزاجي، وآخر حزين، وآخر نسائي، وآخر طفولي ... بحسب فارق المزاج، والجنس، والعمر.

ب_ من وجهة اجتماعية التعبير: هناك أساليب للطبقات، وأساليب للحرفيين، وأساليب للعادات والتقاليد.

ج_ من وجهة وظيفة التعبير: هناك أسلوب إداري، وأسلوب قانوني، وأسلوب خطابي، وأسلوب أدبي[2].

ثالثا: بالنسبة إلى مظهر التعبير هناك:

أ_ من حيث الشكل: أسلوب موجز، وأسلوب استطرادي، وأسلوب تصويري.

ب_ ومن حيث (المضمون) أي الفكر يكون الأسلوب رفيعا رقيقا، أو نشيطا فيه

ج_ ومن حيث (تعبيرية) المتكلم، فيكون (الأسلوب) شاعريا، أو تقليديا[3].

[1] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص48.
[2] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص48.
[3] المرجع نفسه، ص49.

المبحث الثالث: التحليل الأسلوبي وخطواته.

المطلب الأول: التحليل الأسلوبي.

إن التحليل الأسلوبي هو وسيلة يعتمدها المحلل للخوض في النص، وهو في ذلك يتبع خطوات ومبادئ دقيقة تجعله للوصول إلى غايته في إظهار الأبعاد الجمالية والفنية للنص.

فتتمثل أهمية التحليل الأسلوبي في انه يمكن أن يمدنا بوسائل يستطيع بها الدارس أن يقص قطعة من الكتابة الأدبية بخبرته البحتة في اللغة، مما يزيد من هذه الخبرة."[1]

إن الباحث الأسلوبي لا يمكنه الولوج إلى النص إلا بالرجوع إلى "النحو بكل فرد عدا الأصوات، والتحليل الصوتي، والصرف، والتركيب، والمعجم، بالإضافة إلى الدلالة"[2]، إذن إن التحليل الأسلوبي يمس كل المستويات اللغوية من الأبنية الصرفية، والمستويات النحوية، والأصوات، والدلالة، فللأسلوبية علاقة وطيدة بعلم اللغة.

ويختلف التحليل الأسلوبي باختلاف مداخل التحليل، فقد يكون المدخل بنيويا، فيكون الانطلاق فيه يكون من مباني المفردات وتراكيب الجمل وأشكال النصوص، أو يكون المدخل دلاليا ينطلق فيه من صور معانيه الجزئية وموضوعاته الفرعية وأغراضه الغالبة ومقاصده العامة، وأجناسه المعتمدة، كما قد يكون المدخل بلاغيا ينطلق فيه من الظاهرة الأسلوبية، أو مجموعة الظواهر المستخدمة، كما يكون الدخول إليه من الباب التقني، فتعتمد فيه المقارنة، أو الموازنة، أو تقنيات المقايسة والإحصاء[3].

---

[1] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب القاهرة، 2004م، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص54.

[3] محمد كريم الكواز، علم الأسلوبية مفاهيم وتطبيقات، ص118.

المطلب الثاني: خطوات التحليل الأسلوبي.

الخطوة الأولى: اقتناع الباحث الأسلوبي بأن النص جدير بالتحليل، وهذا ينشأ من قيام علاقة قبلية بين النص والناقد قائمة على القبول والاستحسان ومن هذه العلاقة تنتمي حين يبدأ التحليل، حتى لا تكون هناك أحكام مسبقة واتفاقيات تؤدي إلى انتقاء الموضوعية وهي السمة المميزة للتحليل الأسلوبي[1].

الخطوة الثانية: ملاحظة التجاوزات النصية وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها، ويكون ذلك بتجزيء النص إلى عناصر، ثم تفكيك هذه العناصر إلى جزئيات وتحليلها لغويا.[2]

الخطوة الثالثة: تتمثل في الوصول إلى تحديد السمات والخصائص التي يتسم بها أسلوب الكتاب من خلال النص، ويتم ذلك بتجميع السمات الجزئية التي نتجت عن التحليل السابق واستخلاص النتائج العامة منها، فهذه العملية بمثابة تجميع بعد تفكيك.[3]

[1]فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية، ص54.

[2]المرجع نفسه، ص54.

[3]المرجع نفسه، ص55.

الجانب التطبيقي

البنية الإيقاعية

الفصل الأول: البنية الإيقاعية.

تتميز القصائد الشعريَّة ببنية إيقاعية خاصة ابتداءً من الوزن وصولا إلى الرّوي، فينظم الشاعر قصائده مراعيًّا هذه البنية التي تزيد من جماليَّة أبيات القصيدة، وتحدد لها مستواها الصوتي الذي يضمن للشاعر إيصال حالته النفسيّة، ومشاعره وأحاسيسه، فالشعر إفراغ لهذه الأحاسيس عامة، خصوصا أنّ له إقبالاً كبيراً من قبل الذوّاقين للفن خاصة الفن الأدبي، وتتمثل البنية الإيقاعية في عنصرين اثنين هما؛ الإيقاع الخارجي والذي يتمثل بدوره في الأوزان والبحور الشعريَّة، والقافية، والروي، والإيقاع الداخلي الذي يشمل أنواع الأصوات من مهموسة، مجهورة وغيرها، والتكرارات وأثرها الموسيقي. وكل هذا عبارة عن موسيقى تتخلل أبيات القصيدة الشعرية فتزيدها جمالاً وإبداعاً فيعمل الشعراء على التنويع من هذه الموسيقى واعتمادها في قصائدهم واستغلالها للتعبير عن حالتهم عامّةً.

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي.

المطلب الأول: الوزن الشعري.

التقطيع الشعري:

" هو وزن كلمات البيت بما يقابلها من تفعيلات مبنية على نظام للحركات والتسكين، للتوصل إلى معرفة البحر الذي جاء البيت عليه."[1]

يمثل الجدول التالي بحور قصائد الديوان:

القصيدة	الصفحة	الوزن (البحر)	الملاحظة
1 تخضرُّ زهرة	57	الرمل	_ يمتاز هذا البحر بالسلاسة، وهو البحر الأكثر
2 على الجمر	59	الرمل	شيوعا في الشعر الحر، وجد في قصيدة بدر
3 المنفى المرير	61	الرمل	شاكر السيَّاب في ديوانه (أزهار ذابلة)، يتألف من
4 الجذور الصامدة	63	الرمل	التفعيلة: {فاعلاتن} التي تتكرّر ثلاث مرات، من جوازاتها: { فعلاتن، فاعلات، فاعلن، فعلات،
5 الربيع البكر	65	الرمل	فعلن، فاعلاتان، فعلاتان}، طرأ على هذا البحر
6 الثورة وكسرة الخبز	67	الرمل	تغييرات في هذه القصائد تمثلت في: زحاف الخبن: وهو حذف الثاني الساكن. فَاعِلَاتُنْ
7 طفولة شاعر	69	الرمل	= فَعِلَاتُنْ

[1] غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت –لبنان– ط2، 1992م، ص17.

			زحاف القبض: وهو حذف االخامس الساكن. فَاعِلَاتُنِ = فَاعِلَتُنْ كما طرأت عليه زحاف خبن مع علة حذف: فَاعِلَاتُن = فَعِلَا علة الحذف: إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة.
8 سأكتب عنك 9الوردة ورصيف بَرَدَى 10 دعني لصحرائي 11 شبّاك أراجون 12 لم نمت بعد	74 90 118 77 80	مجزوء الوافر مجزوء الوافر مجزوء الوافر مجزوء الوافر مجزوء الوافر	الوافر من البحور المركبة وتفعيلته: {مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ}، من جوازاته: { مفاعيلن، فاعيلن، فاعيلين، فاعلتن، مفاعلْتن}، طرأ على هذا البحر تغييرات هي: زحاف العصب: تسكين الخامس المتحرك. مُفَاعَلَتُن= مُفَاعَلْتُنْ
13 طليعة الألم 14 وتتابع المطر 15 آمنت بالأوراس	86 95 99	الكامل الكامل الكامل	_ يعد البحر الكامل من البحور البسيطة (الصافية) وتفعيلته: (متفاعلن)، ومن جوازاتها: {مستفعلن، مفاعلن، متفاعلان، مفاعلْ، متفا،

16 يوسف زيغود	112	الكامل	متفاعل، مُتْفعلن، متْفاعلن، متفاعلاتن}، طرأ على هذا البحر تغييرات في هذه القصائد هي: علة القطع: وهي حذف آخر الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله. مُتَفَاعِلُنْ = مُتَفَاعِلْ زحاف الوقص: وهو حذف الثاني المتحرك. مُتَفَاعِلُنْ = مُفَاعِلُنْ علة الترفيل: وهي زيادة سبب خفيف على التفعيلة التي تنتهي بوتد مجموع. مُتَفَاعِلُنْ = مُتَفَاعِلَاتُنْ
17 إلى صغيري معن 18 صلاة للنسور 19 جميلة بوحيرد	102 106 109	الرجز الرجز الرجز	_ وهو من البحور الصافية، تفعيلته: (مستفعلن)، جوازاتها: { مُتَفعلن، مستعلن، متَعِلُنْ، مفاعلن، مفتعلن، مفعولن، فعولن، فعلن}، طرأ عليه تغييرات هي: زحاف خبن: مُسْتَفْعِلُنْ = مُتَفْعِلُنْ زحاف حذف وعلة قطع: مُسْتَفْعِلُنْ = مُتَفْعِلْ
20 صانعو الأغاني	72	البسيط	_ يتكون البحر البسيط من اتفعيلتين متكررتين هما: (مستفعلن فاعلن)، فهو من البحور المركبة ومن جوازاته: { مُتَفعلنْ، فَعِلُنْ، مُسْتَعِلُن، مُتَعِلُنْ}. طرأت عليه:

			زحاف خبن: مُسْتَفْعِلُنْ = مُتَفْعِلُنْ زحاف الطي: وهو حذف الرابع الساكن. مُسْتَفْعِلُنْ = مُسْتَعِلُنْ
21 الضباب العذب	83	الطويل	_ الطويل من البحور المركبة، وتفعيلته: (فعولن مفاعيلن)، ومن جوازاته: { مفاعيل، مفاعلن، فعول }.طرأ عليه زحاف القبض: مَفَاعِيلُنْ = مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ = فَعُوْلُ

المطلب الثاني: القافية والروي.

تعد القافية أساس من أسس الإيقاع الخارجي إذ تحدث انتظام نفسي وموسيقي، فهي " وزن إيقاعي ناتج عن التزام مجموعة من الحروف والحركات في آخر البيت الشعري"[1]، وحدده الخليل بن أحمد الفراهيدي" من أول متحرك قبل ساكنين في آخر البيت"[2]، يتوقع السامع ترددها لأنها تترك وراءها أثر في نفس المستمع، وكانت القافية تأتي على وتيرة واحدة في الشعر العربي القديم لكن في الشعر الحديث تغيرت نظرة الشعراء لها، فأرادوا التحرر من قيودها فعمدوا إلى التنويع فيها بحجة

[1]أبي إسماعيل بن أبي المقري، العروض والقوافي، تح: يحي بن علي يحي المباركي، دار النشر للجامعات القاهرة، ط1، 2009م، ص65.

[2]المرجع نفسه، ص65.

إيصال أحاسيسهم وعواطفهم وحتى أرائهم، كما أنّهم لم يتقيدوا بحرف روي واحد بل نجدهم نوعوا فيه، والروي "هو الحرف الصامت غالبا الملتزم في جميع القصيدة "[1].

والجدول التالي يمثّل القافية والروي في الديوان:

القصيدة	عدد أبياتها	حرف الروي	عدد تواتره	نوع القافية
تخضرّ زهرة	22	الحاء	07	مطلقة
على الجمر	31	الدال	08	مقيدة
المنفى المرير	25	الهاء	08	مقيدة
الجذور الصامدة	34	الهاء	15	مقيدة
الربيع البكر	21	الهاء	08	مقيدة
الثورة وكسرة الخبز	22	الهاء	06	مقيدة
طفولة شاعر	47	الهاء	19	مقيدة
صانعو الأغاني	38	الراء	18	مطلقة
سأكتب عنك	41	الهاء	13	مقيدة
شبّاك أراجون	47	الهمزة	09	مطلقة
لم نمت بعد	48	الدال	12	مطلقة
الضباب العذب	45	الباء	21	مطلقة
طليعة الألم	66	الهاء	10	مقيدة

[1] أبي إسماعيل بن أبي المقري، العروض والقوافي، ص69.

الوردة ورصيف بَرَدَى	88	الراء	13	مطلقة
وتتابع المطر	66	الهاء	23	مقيدة
آمنت بالأوراس	44	الراء	09	مطلقة
إلى صغيري معن	60	الراء	19	مقيدة
صلاة للنسور	55	اللام	18	مقيدة
جميلة بوحيرد	37	الراء	08	مقيدة
يوسف زيغود	101	الدال	37	مطلقة
دعني لصحرائي	38	الهمزة	10	مطلقة

القافية وسيلة تساعد الشاعر على التعبير عن المعاني والمشاعر، وذلك من خلال حرية اختيار أنسب القوافي، والتنويع في القوافي يكسب القصيدة إيقاعات مختلفة، والملاحظ في ديوان صلاة لأرض الثورة أنَّ الشاعر سليمان العيسى قد نوّع في القافية من مقيَّدة ومطلقة، فالقصائد التي جاءت قافيتها مقيّدة هي كالآتي: على الجمر، المنفى المرير، الجذور الصامدة، الربيع البكر، الثورة وكسرة الخبز، طفولة شاعر، سأكتب عنك، إلى صغيري معن، طليعة الألم، وتتابع المطر، صلاة للنسور، وجميلة بوحيرد، أما القصائد التي جاءت قافيتها مطلقة هي كالآتي: صانعوا الأغاني، يوسف زيغود، دعني لصحرائي، شبّاك أراجون، لم نمت بعد، الضباب العذب، الوردة ورصيف بَرَدَى، وآمنت بالأوراس.

رغم التجديدات التي أحدثها الشعراء المجددون في الشعر وتغيير نمط نظمه وتشكيله، والتغييرات التي أحدثوها فيه والأنظمة التي أصبح عليها وحتى التسهيلات التي بات يشهدها إلاَّ أنّه

يوجد من الشعراء من بقيّ محافظاً على بعض خصائص القصيدة العربية القديمة كالشاعر سليمان العيسى الذي لاحظنا أنّه قد نظم هذا الديوان وفق البحور الخليلية.

وبالرجوع إلى الروي فقد نوع فيه كذلك، ففي قصائده نجده اتخذ من حرف الهاء روياً لها مثل : المنفى المرير، الجذور الصامدة، الربيع البكر، الثورة وكسرة الخبز، طفولة شاعر، سأكتب عنك، طليعة الألم، وتتابع المطر، وهذا الحرف تناسب مع مواضيع القصائد، كما ساعده على التعبير عن الألم والحزن اللذين يعيشهما، وفي قصائد أخرى نجد حرف الراء هو الروي مثل: آمنت بالأوراس، صانعو الأغاني، الوردة ورصيف بردى، وجميلة بوحيرد، فساعد هذا الحرف على تحقيق مراد الشاعر في الافتخار والتغني بالثورة الجزائرية وثوارها، وفي قصيدة لم نمت بعد، زيغود يوسف، وعلى الجمر اتخذ الدال روياً.

_ ظاهرة التوازي والتناوب:

1_ التوازي:

يعرف التوازي بأنّه " عبارة عن متواليتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي – النحوي المصاحب بتكرارات أو اختلافات إيقاعية وصوتية أو معجميَّة دلالية."[1]

[1]محمد كنوني، التوازي ولغة الشاعر، مجلة فكر ونقد، العدد 18، 1999م، ص78. نقلا عن: غانم صالح سلطان، التوازي في قصيدة محمود درويش (عاشق فلسطين)، كلية التربية/ قسم التربية الأساسية، مجلد11، العدد2، ص362.

وظف الشاعر ظاهرة التوازي في قصائده وهي ظاهرة جديدة في الشعر الحديث وهي تقنية من التقنيات الشعرية البارزة، إذ لا يقتصر التوازي على الجانب النحوي والدلالي فقط وإنّما يمس الجانب الصوتي كذلك، ونجد هذه الظاهرة في القصائد الآتية:

قصيدة تخضرُّ زهرة:

نحن يا مالك جرحُ

قريتي مثل قُسَنطينَةَ جرحُ

أبداً في دمنا منه أعاصير ولفحُ

قصيدة على الجمر:

أيّها اللحن المشردْ

أيّها الباحث عبر الموت عن أنقاض فرقدْ

بددا ضعنا على شط الدُّنى يوم تبددْ

يا ربيعا من ضلوع البؤس، والمحنة، يولدْ

قصيدة طفولة شاعر:

نحن إعلان الصواعقْ

ألطعينات، المواحقْ

ودع الموت يزينون المفارقْ

بفتات العار من منطق سفاح وسارقْ

قصيدة الجذور الصامدة:

في العيون الجامدهْ

والقلوب الهامدهْ

نحن في وجه جدار الموت غضبَهْ

ليس بعد اليوم غُربَهْ

الجذور الصامدهْ

نحن أرض واحدهْ

قصيدة وتتابع المطر:

وتتابع المطرُ..

وتنفَّس السحرُ..

وانشقَّ في قلبي الدّمار

من الدّمارِ،

من المجازرْ

كل أمثلة هذه القصائد تمثل نظام من التوازي الصوتي، فتوازت هذه العناصر من حيث مخارج الحروف والبنيات الصوتية والشكلية { جرح/ جرح/ لفح }، { المشردْ/ فرقدْ/ تبددْ/ يولدْ }، { الصواعقْ/ المواحقْ/ المفارقْ/ السارقْ }، { الجامدهْ/ الهامدهْ/ الصامدهْ/ غضّهْ/ غربهْ }، { المطرْ/ السحرْ/ الدمار/ المجازر }.

2_ التناوب:

تناوبت القوافي في قصائد الديوان من مطلقة إلى مقيدة كون الشاعر بيده تغيير القافية في القصيدة الحرة.

يقول الشاعر في قصيدة صلاة للنسور:

تُلقَى على مسْمَعِهِ أنشودة السلامْ

كأنما هو الذي يعكّر السلامْ!

وكوخه مهدّمُ

أنقاضه على بنيه تُرْدَمُ

وعرضهُ بين الجنود يقسمُ

ليلهو الجنودْ

ليعبثوا.. بعد العناء الضخم، والجهودْ

ويقول في قصيدة جميلة بوحيرد:

فيخشع الأمسُ، ويصغي الحاضرُ

وتقفُ الجزائرُ

كالمارد المنسوجِ من عزمٍ، ومن صمودْ

لتلويَ القدرْ

لتكتب الظّفرْ

ويقول في قصيدة لم نمت بعد:

خيال الخرقةِ السوداء تصفرُ حولها الريحُ

وليس تحسّها الريحُ..

قد انتبذَتْ بضاحية، بزاويةٍ، بسفح جبلْ

بظلّ دغلْ..

ويقول في قصيدة الربيع البكر:

وشَّحت أيّار حتى الأبدِ

بالصُّراخ الأسودِ:

هاهنا مرت جريمهْ

فوق ما يخطر للكفّ الأثيمهْ..

بتراب سطيف لا تُشْفقْ على أفياء زهرهْ

عطّرت شبّاك سفّاحِ،

لم تحافظ هذه القصائد على نظام القافية كون الشعر الحر حاول التحرر من الوزن والقافية، فنلاحظ تنوع في أنماط القافية في القصيدة الواحدة لكي لا نقول أنها انعدمت، لأنّ القافية لا تزال موجودة رغم محاولات التحرر منها، لنعود ونقول أنّ القافية في قصائد الديوان قد تنوعت أنماطها بين المطلقة والمقيدة وإن كانت القافية المقيدة أكثر وروداً.

وأمّا التناوب في الروي فنجد الشاعر قد اعتمد أكثر من روي في القصيدة الواحدة ونحن اعتمدنا في تحديدنا للروي على التواتر.

يقول في قصيدة المنفى المرير:

في لهاة النسر غصّهْ

في حنايا البلبل المطعون غُصّهْ

لا تثرها.. لا تردّدها عليّا..

انها في شفتيّا

منذ فتّحت على المحنة هدبي

تباين حرف الروي في هذه القصيدة بين حرف الهاء، الباء، الضاد، الراء.

ويقول في قصيدة الثورة وكسرة الخبز:

أيها الضارب، عبر الموت، في ليل الشقاءِ

منذراً جدرانه السودَ بهزَّات الفناءِ

قبضةٌ تهوي..

فتهوي خلفها مليون قبضهْ..

لست تدري كيف يحمي الشعبُ بالآلام أرضهْ

إنه سرّ الملايين المهازيل العطاشِ

نفروا من وهدات الذل طوفان غواشي

تباين حرف الروي في قصيدة الثورة وكسرة الخبز بين: الهمزة، الهاء، الشين، الباء، الراء، الميم.

ويقول في قصيدة شبّاك أراجون:

ويزوي جفنه أراجون يسأل عن أسىً قاهرْ

يمزق روح هذا النسر، هذا البلبل الشاعرْ

لماذا يستبدُّ به شعور الثّكل، واليتمِ!

لماذا لا يرى للصبح، والأنداء من طعْمِ؟

ويصرخ في زوايا اللفظة العجماء في شعركْ

ويحرقني نداءُ النار في صدركْ

تباين كذلك هنا حرف الروي: الراء، الميم، الكاف، الهاء، العين، اللام، الهمزة.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي.

المطلب الأول: تكرار الصوت.

الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد التكرار	النسبة المئوية
أ	مجهور، شديد، انفجاري	هوائي	595	5%
ب	مجهور، شديد، انفجاري	ذلقي	629	%5,3
ت	مهموس، شديد، انفجاري	نطعي	679	,75%
ث	مهموس، رخو	لثوي	97	,80%
ج	مجهور، شديد	شجري	196	,61%
ح	مهموس، رخو	حلقي	342	,61%
خ	مهموس، رخو	حلقي	117	1%
د	مهموس، شديد	نطعي	504	3,4%
ذ	مجهور، رخو	لثوي	100	%0,8
ر	مجهور، انفجاري	زلقي	985	%8,4
ز	مجهور، حلقي	أسلي	108	%0,9
ط	مهموس، شديد	نطعي	113	%0,9
ظ	مجهور، رخو	لثوي	57	%0,5
ص	مهموس، رخو	أسلي	205	%1,8

ض	مجهور، رخو	شجري	128	%1,1
س	مهموس، رخو	أسلي	321	%2,7
ش	مهموس، رخو	شجري	229	%2
ف	مهموس، رخو	ذلقي	334	%3
ق	مجهور، شديد	لهوي	354	%3
ك	مهموس، شديد	لهوي	235	%2
ل	مجهور، انفجاري	ذلقي	1305	%11,1
م	مجهور، انفجاري	ذلقي	724	%6,2
ن	مجهور، انفجاري	ذلقي	738	%6,3
ع	مجهور، رخو	حلقي	440	%3,7
غ	مجهور، رخو	حلقي	116	%1
ه	مهموس، رخو	حلقي	427	%3,6
و	مجهور، منفتح	هوائي	658	%5
ي	مجهور، منفتح	هوائي	1014	%8,6

من خلال الجدول نجد أنّ الشاعر " سليمان العيسى " قد كرّر الأصوات المجهورة الانفجارية بما يعادل ثمانية وستين فاصل خمسة بالمائة، خاصة حرف اللام وذلك بنسبة إحدى عشر فاصل واحد بالمائة، وبهذا أحدث إيقاعا موسيقيا داخل النص، ودلالة الأصوات المجهورة هي التعبير عن الانفعالات وكذلك عن القوة، وساهمت من جهة أخرى في تأدية المعنى.

وأمَّا الأصوات المهموسة فقد وردت بنسبة تسعة وعشرين فاصل أربعة بالمائة، خاصة حرف التاء، واستغلها الشاعر في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره، وللتغني بالثورة الجزائرية المجيدة.

خلقت المزاوجة بين الأصوات المجهورة والمهموسة إيقاعا داخل القصائد، وتناغم موسيقي جميل، كما لعب تكرار الأصوات دورا في إحداث الوظيفة الانتباهية لدى المتلقي، فشكّل بذلك ظاهرة أسلوبية ميزت الديوان، وقد أظهر موقف الشاعر اتجاه القضية العربية التي يعالجها.

جاء تكرار الأصوات في قصائد الديوان غنيًّا بحيث خلق بنية إيقاعية مميَّزة، وذات دلالة قادرة على توصيل المعنى. ونجد ذلك في قصيدة سأكتب عنك:

سأكتب عنك بالجمر

سأكتب عنك بالعربية العطْشى إلى الثأر

سأكتب عنك يا مالك

سأعجن بالحروف الخضر كل عطاشِ آمالك

سأكتب عنك أنشودهْ

كرّر الشاعر صوت السين وهو حرف صفيري يقوم بإحداث نغم موسيقي قادر على لفت الانتباه.

ويقول أيضا في قصيدة طليعة الألم:

ما كان قد سمع اسم غِلمة

ما كان يعرف يا صديقي أنَّ مذبحة رهيبهْ

ما كان قد عرف الجزائر

ما كنت يا وهران حين بدأت دربي

ما كنت أعرف عن رفاقي

تكرّر صوت الميم في هذه الأبيات وهو صوت مجهور متوسط الشدة والرخاوة جاء به الشاعر هنا لينفي أمورا موجودة في الأصل.

ويقول في قصيدة الوردة ورصيف بردى:

وكان الحبُّ والصَّبَوات أعراسا على دربي

وأصواتا تنادي

تمورُ، تضج في قلبي

وكانت كل أحلامي الصّبا يا شاعر غرثَى

وتفتَحُ كل يوم ألف نافذة، وشبّاك

وكفكفت الرؤى العطشى عن النبع

وآثرت الطريق الوعر بين الشوك والدمع

كرّر الشاعر صوت الواو في هذه القصيدة للربط بين أبيات القصيدة وإضفاء شيء من السرد.

ويقول في قصيدة زيغود يوسف:

أتراهُ مات؟!!!

أترى جحافلنا أتين على حياة!!

أخلا لنا الوادي، فما للموت فيه من أثرْ

ويقول في قصيدة دعني لصحرائي:

أتأذن لي بأن أثني؟

أتأذن لي ببعض الظلّ؟

أتأذن لي؟

أتأذن لي ببعض الظلّ؟

كرّر الشاعر صوت الألف وهو صوت انفجاري يحدث صدى موسيقي عالٍ وأثر في أذن المتلقي.

المطلب الثاني: تكرار الكلمة.

يقول الشاعر في قصيدة " تخضرُّ زهرة ":

نحنُ يا مالكُ جُرْحُ

قريتي مثل قُسَنطِينَةَ جُرحُ

أبداً في دمنا منه أعاصير، ولفحُ

أبداً يصْرُخُ في أعماقِ أرضي

قُوتُه نبضك في النزْعِ، ونبْضي

يَقْظَتي فيه احتراقاتٌ، وغمضي

أبداً أطْعمُهُ يأسي، وأشعاري، وناري

أبداً أسْقيه ثاري

وأُغذِّيهِ دماري

وأغنّي أبداً للريح، للموت، انتصاري

يا صديقي، نحن في التاريخ جُرْحُ[1]

كرّر الشاعر لفظة " جرح " في القصيدة ليعبر ويؤكدّ بها عن ألمه وجرحه ومعاناة بلده ومنطقته، فالتكرار هنا ساعده على إيصال إحساسه على أتم وجه.

ويقول في قصيدة " الوردة ورصيف بَرَدَى ":

سيفتَحُ صدرَهُ للحب.. يومَ يثور،

يومَ تعود أرضي،

يومَ ننتصرُ..[2]

[1] الديوان، ص57.

[2] الديوان، 94.

تكررت كلمة " يوم" في أبيات متتالية وكأنّ الشاعر أراد بعث الأمل في النفوس وإراحتها وطمأنينتها، ودلالة هذا التكرار التأكيد، كما أنّه أضاف رنين ونغمة موسيقية.

المطلب الثالث: تكرار الجملة.

يقول في قصيدة " آمنت بالأوراس ":

<<ألبُرْنسُ>> المشدود فوقكَ منْذُ عُقْبَةَ،

منذُ طارِقْ..

يَصلُ الدّمَ الباقي،

يَفُلُّ الغزوَ، تلْوَ الغزْوِ،

يُعْيي كل سارِقْ

ألبرنسُ المشدودُ إرْثي في المَغَاربِ والمشارق[1]

كرّر الشاعر الجملة الاسمية فأراد بها الإشارة إلى تقاليد منطقة الأوراس التي تتميز بالبرنس وربطه بالثقافة الإسلامية العربية، وجعل منه إرث عربي ليس فقط جزائري، وهذا التكرار أعطى للقصيدة موسيقى وإيقاع وكذا تأكيداً لما يقول.

كما كرّر كذلك الجمل الفعلية ونجد ذلك في قوله:

[1] الديون، ص100.

سأكتُبُ عنكَ

سأكتبُ عنكَ بالعربيةِ العطشَى إلى الثأْر[1]

سأكتُبُ عنكَ يا مالِك[2]

تكررت الجملة الفعلية (سأكتب عنك) خمس مرات في هذه القصيدة، وحملت معها دلالة تأكيد القيام بالفعل، فهو يخبر مالك حداد بأنّه سيكتب عنه بالعربية كون مالك لا يجيد الكتابة بها، كما أراد بها الكلام أي القول، فحملت هذه الجملة كلاما كثيرا، وكأنّه يقول له سأبوح بما يختلج قلبك وقلبي، سأبوح عن رأييك ورأيي عما فعله الاحتلال بنا.

[1] الديوان، ص74.

[2] الديوان، ص75.

الفصل الثاني: البنية التركيبية.

تعد البنية التركيبية ركيزة أساسية للتحليل الأسلوبي من حيث أن" البنية التركيبية من أهم البنى التي تساعد في تحليل الخطاب الشعري فهي طريق إبداعي آخر موصول بحمل الدلالة التي تمثل المطلب الأخير البادي في ثوب فنيّ، يحقق الجمال المتعة والإثارة"[1]، ففي تحليلنا لنص شعري ما يجب علينا الرجوع إلى البنية التركيبية لكونها أداة مساعدة في التحليل تحيلنا إلى معرفة دلالة النص الشعري.

[1]ينظر، عزّة محمد، البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان " أطلس المعجزات "، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، أدب حديث، جامعة أبي بكر بالقايد –تلمسان– 2010م/2011م، ص75.

المبحث الأول: المستوى النحوي.

الجملة هي العنصر اللغوي الأساسي، وتتضمن الإسناد الأصلي من (فعل وفاعل)، أو(مبتدأ وخبر)، ولقد اعتبر النحاة أن كل من المسند و المسند إليه عماد الجملة لأن بهما يمكننا تكوين جملة لها فائدة، و" تتألف الجملة من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه وهما عمدتا الكلام ولا يمكن أن تتكون الجملة من غير مسند ومسند إليه – وكما يرى النحاة – وهما المبتدأ والخبر وما أصله مبتدأ وخبر، والفعل والفاعل ونائبه، ويلحق بالفعل اسم الفعل"[1]

المطلب الأول: الجملة الفعلية والاسمية.

عرّف صالح فاضل السامرائي الجملة الفعلية بقوله:"هي التي صدرها فعل نحو حضر محمد، وكان محمد مسافراً، وظننت أخاك مسافراً"[2]، فالجملة الفعلية هي التي تتكون من فعل وفاعل.

وعرّف ابن هشام الأنصاري الجملة الاسمية بقوله: "هي التي صدرها اسم، كزيدٌ قائمٌ، وقائمٌ الزيدان"[3]

ويمثل الجدول الآتي عدد الجمل الفعلية والاسمية في الديوان:

[1]صالح فاضل السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر–عمان– ط2، 2007م، ص12.

[2]المرجع نفسه، ص157.

[3]ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك،دار الفكر، دمشق –سوريا– ط1، 1964م، ج1، ص421.

القصيدة	الجمل الفعلية	الجمل الاسمية
تخضرّ زهرة	13	9
على الجمر	19	3
المنفى المرير	17	14
الجذور الصامدة	19	14
الربيعُ البكرُ	19	2
الثورة وكسرة الخبز	18	9
طفولة شاعر	32	17
صانعو الأغاني	35	16
سأكتب عنك	32	14
شبّاك أراجون	41	9
لم نمت بعد	45	15
الضباب العذب	30	21
طليعة الألم	39	13
الوردة ورصيف بَرَدَى	51	27
وتتابع المطر	53	13
آمنت بالأوراس	29	16

إلى صغيري معن	48	16
صلاة للنسور	40	22
جميلة بوحيرد	33	4
يوسف زيغود	64	33
دعني لصحرائي	24	5

بنى الشاعر قصائده على نظام معين تمثّل في كيفية نظم الجمل الفعلية والاسمية من حيث التقديم والتأخير وترتيبها، كما اتبع هندسة معينة في ترتيب الجمل، إذ ينتقل من الجمل الاسمية إلى الجمل الفعلية والعكس وبهذا يزاوج بين هذه الجمل، كما قام بتكرار الجمل على نفس النمط، ونجد ذلك في مواطن عدّة من قصائد الديوان، حيث يقول في قصيدة " **تخضرُّ زهرة** ":

نحن يا مالك جُرْحُ

قريتي مثلُ قُسَنْطِينَةَ جُرْحُ

أبداً في دمنا منه أعاصيرُ، ولَفْحُ

أبداً يَصْرُخُ في أعماقِ أرضي

قُوتُه نَبْضُكَ في النَزْعِ، ونبْضي

يَقْظَتي فيه احتراقاتٌ، وغمضي

أبداً أطْعمُهُ يأسي، وأشعاري، وناري[1]

زاوج الشاعر في هذه القصيدة بين الجمل الاسمية والفعلية، واعتمد التوازن في هذه المزاوجة، فبدأ بجملتين جاءتا متكررتين من حيث النمط، ومتلازمتين من حيث الدلالة، ثم انتقل إلى الجملة الفعلية وكرّر ظرف الزمان (أبدا)، ثم انتقل من الجمل الفعلية إلى الاسمية ومن الجمل الاسمية إلى الفعلية، لتصبح الجملة الفعلية الموضوع الأساسي في هذه القصيدة، وبعد أن بدأ القصيدة بالجملة الاسمية ختمها بالجملة الفعلية (تخضرُّ زهرة) والتي تمثل عتبة القصيدة وهي العنوان، كما بلغ استعماله للأفعال إحدى عشر فعلا موزعة على اثنين وعشرين سطراً.

" على الجمر "

استهل الشاعر مطالع مقطوعات هذه القصيدة بالنداء، فكان يكرر حرف النداء في كل مرة؛ (أيها اللحن، يا رفيقي، يا رفيقي) ووجه ندائه هذا إلى مالك حداد. ثم توالت الجمل الفعلية بعد النداء لتغلب على القصيدة الجمل الفعلية:

بددا ضعنا على شطّ الدّنى يوم تبدد

يا ربيعا من ضلوع البؤس، والمحنة، يولد..[2]

ويقول ففي المقطوعة الثانية من ذات القصيدة:

يا من اختار على الجمر،

[1] سليمان العيسى، صلاة لأرض الثورة، ص57.

[2] الديوان، ص57.

كما اخترت، طريقي

أيّ أنشودة حبٍ في دمائي

ولدت مجنونة العصف، جريح الكبرياءِ![1]

ويقول في المقطوعة الثالثة:

يا دما كالنار يجري في عروقي

قبل أن يلتقي النبضان في إعصار ساحهْ

ويذيب الثأر في الثأر جراحه..[2]

ووزّع الشاعر الأفعال باعتماد نمط الجمل المتكررة خاصة في نهاية المقطوعتين الثانية والثالثة، فاستخدم تسعة عشر فعلا في قصيدة تتكون من واحد وثلاثين سطراً، وكل المعاني التي تحملها الأفعال تعبر عن الثورة وهي حركة مستمرة لذلك غلبت الجمل الفعلية على الاسمية.

" المنفى المرير "

في لهاة النسر غصهْ

في حنايا البلبل المطعون غصهْ[3]

[1] الديوان، ص59.
[2] الديوان، ص60.
[3] الديوان، 61.

كرّر الشاعر في هذه القصيدة البيتين الأول والثاني على نفس النمط وهو تكرار نحوي، كما قام بتقديم الخبر وجاء المبتدأ (غصة) نكرة دلالة على التحقير، ودلت هذه اللفظة على اللغة الفرنسية، ثم انتقل بعدها إلى الجمل الفعلية ليبين مدى وقع هذه اللغة (غصة) على حامليها من الجزائريين:

لا تثرها.. لا ترددها عليّا..[1]

وفي قوله:

أنا أدري أيّ مأساة رهيبة

غربت لحنك عني، فهو آهات خضيبهْ[2]

جاءت الجملة الفعلية الدالة على الثبات نتيجة للجملة الفعلية الدالة على الحركية والاستمرار، كما استعمل الناسخ (إنّ) دلالة على تأكيد كلامه وحكمه على كل من المنفى والحرف اللذان خلقا فجوة بين الشاعر ومالك حداد، ودلّ كل منهما على اللغة الفرنسية التي باتت حكراً على مالك حداد وأمثاله، حيث يقول:

أيها النسر المهيضُ

إنه المنفى البغيضُ

بيننا سور من الصمت رهيبٌ..

[1] الديوان، ص61.

[2] الديوان، ص61.

إنه الحرفُ الغريبُ

كلما همَّ جناحك بضربهْ

وقفت صخرة غربهْ

فإذا اللفظة زفرهْ

تحرق الشاعر في الصمتِ، وشعرَهْ..[1]

وختم هذه القصيدة بجملة اسمية كما بدأها (أنت حيٌّ.. ما تمطّى الفجر في (الأوراس) حيّا..)، واستعمل الشاعر لفظة الأوراس وهي منطقة من مناطق اندلاع الثورة المجيدة، كما استعمل الشاعر أربعة عشر فعلا موزعا على خمسة وعشرين سطرا.

" الجذور الصامدة "

بدأ الشاعر هته القصيدة بنفس العبارة التي بدأ بها قصيدة " المنفى المرير " (في لَهَاة النسر غصهْ)، وتنوعت فيها الجمل من اسمية إلى فعلية، حيث بدأ بجملة اسمية تليها أخرى فعلية لكن لم يراعي التوازن في ترتيبه لها، إذ يستعمل جملة اسمية واحدة تليها متتالية من الجمل الفعلية:

في لهاة النسر غصهْ

خلّها ترشح دما

الدّنى يبدعها من يبدعون الألما

[1] الديوان، ص62.

يخلقون القمما

يزرعون الأنجما

ويموتون على الجوع نسورا

أطعمت أكبادها الحمر الصخورا[1]

كما ضمّن الشاعر عنوان قصيدته في آخرها (الجذور الصامدة)، واستخدم ثمانية عشر فعلا موزعا على ثلاثة وثلاثين سطرا.

" الربيع البكرُ "

استهل الشاعر قصيدته بحدث تاريخي فذكر منطقة (سطيف) وهي إحدى مناطق الجزائر التي جرت فيها مجازر 8_ ماي-1945م، والتي خرج فيها الجزائريون للمطالبة بالحرية.

بتراب << سطيف>> معجونا بنزع الشهداء

بجلابيب الدماء[2]

ثم انتقل إلى الجمل الفعلية:

صبغت يومي، وأمسي، وغدي

عطشاً يصرخُ بالثارات.. لا، لا تخمدي

وشَّحت أيّار حتى الأبدِ

بالصراخِ الأسود:[3]

---

[1] الديوان، ص63.

[2] الديوان، ص65.

[3] الديوان، ص65.

ثم ختم قصيدته بعبارة: { أن تحيا جزائر} دلالة على تعلقه الشديد بالثورة الجزائرية، وجاءت الأبيات الأولى على شكل جمل طويلة تلتها جمل قصيدة بشكل لافت، وقد كرّر عنوان القصيدة مرتين داخلها، واستخدم سبعة عشر فعلا في قصيدة تتكون من واحد وعشرين سطرا، فسيطرت الجمل الفعلية على الجمل الاسمية.

" الثورة وكسرة الخبز "

بنى الشاعر قصيدته على النداء الذي توجه به إلى المستعمر وإلى مالك حداد والذي كرره في مطلع المقطوعتان الأولى والثانية:

أيها الضارب، عبر الموت في ليل الشقاء

منذرا جدرانه السودَ بهزَّات الفناءِ[1]

فهنا يخاطب الشاعر المستعمر بلفظة الضارب دلالة على العنف الذي يقوم به ضد الشعب الجزائري جرّاء الاصلاحات التي فرضتها فرنسا عليه ضنّا منها أنّها ستسكته، ثم يتبع بجملة اسمية دالة على ثبات أفعال المستعمر تتلوها جملة فعلية دالة على ردة فعل هذا الشعب الذي يرد الصاع صاعين ولا يسمح بسلب أرضه ولا تجويع أهله، إذ يدافع هذا الشعب عن وطنه من رحم المعاناة والألم، ويكمل قائلا في المقطوعة الثانية التي استهلها بنداء وجهه هذه المرة إلى مالك حداد:

يا صديقي

[1] الديوان، ص67.

يا وميض البعث في الجفن الطعينِ المستفيقِ

اصفع " اللّص" الذي هدّم داري

وشكا التخمة من كنزي، وقوتي، وثماري

اصفع "اللّص" بهذا السوط :

لم نشك ظلامه..[1]

أتت دلالة ألفاظه معبّرة عن الألم والحزن الذي بداخله، واستعمل كلمة اللص مرتين ليدل بها على المستعمر الذي أينما وضع قدمه خلّف وراءه أضراراً مادية ونفسية في الشعب الجزائري، كما استخدم ثمانية عشر فعلا موزعة على اثنين وعشرين سطراً، كما كرّر ألفاظ عنوان هذه لقصيدة في المقطوعة الثانية، ويختم قائلا:

يا فرنسا..

نحن ثوّار كرامهْ

فبهذا النداء أراد الشاعر أن يوصل لفرنسا أنَّ أولاد الجزائر الأحرارِ ذو كرامة، فلن يخيفهم أي شيء فهم مواصلون في المقاومة حتى الانتصار.

[1] الديوان، ص68

" طفولة شاعر "

نظم الشاعر أولى أبيات المقطوعة الأولى والثانية على نفس النمط الذي أحدث به تكرارا نحوياً عبّر به عن ألمه ومأساته كما أراد به تأكيد كلامه وتقويته حيث يقول:

لم أقل شيئاً، ويغلي في عروقي ألف لحنِ

أبداً يأكلني.. يعتصر الراحة مني..

لم أشأ أن ألمس النار بأبيات الشجيهْ

لم أشأ أن أطفئ البسمة في ثغر << صفيهْ >>[1]

ويقول في المقطوعة الثانية:

لم أشأ أن أوقظ الرؤية الشجيّهْ..

لم أشأ أن أطفئ البسمة في ثغر <<صفيّهْ>>

لم أشأ.. لو لم تكن محفورة في كل نبضِ[2]

فنلاحظ أن هذه القصيدة غنية بالجمل الفعلية الدالة على الحركة فموضوع القصيدة يحتاج ذلك. وقد استخدم ثمانية وعشرين فعلا في ثمانية وأربعين بيتاً، فكان توزيع هذه الأفعال عن طريق التكرار؛ فمثلا نجده كرر الفعل (أشأ) خمس مرات الذي حمل دلالة الألم وصعوبة الفعل.

[1] الديوان، ص69.

[2] الديوان، ص70.

" صانعو الأغاني "

بدأ الشاعر هذه القصيدة بجملة اسمية تقدّم فيها الخبر على المبتدأ لأنّ الشاعر أراد تخصيص المسند بالمسند إليه وذلك في قوله:

لحلمنا الوعرِ كان الزورقُ الخطرُ[1]

ثم انتقل إلى الجمل الفعلية المتتالية باختلاف أزمنة أفعالها، ثم عاد إلى الجملة الاسمية ثم الفعلية، وهكذا نوّع في الجمل ودلالاتها، ورغم ذلك كان نصيب الجمل الفعلية أكثر:

فانشر شراعك.. لا همٌّ ولا ضجرُ

تكشَّف الدربُ.. واخترنا مجاهله

حمراءَ.. تلمعُ في حافاتها الإبرُ

نمنا على الشوكِ، والأزهارُ حانيةُ

لن يشتري كبرنا عطرُ، ولا زهرُ

ألـهـيّنُ العـذبُ موفورٌ لرائــدهِ

للخــانـعين تدَلَّى الــشـهدُ والثـمرُ[2]

[1] الديوان، ص72.

[2] الديوان، ص72.

كما استخدم ستة وثلاثين فعلا في ثمانية وثلاثين سطراً، وكما سبق وقلنا فقد نوّع في أزمنة الأفعال، وكرر فعل الأمر {انشر، دع، انظر} من أجل رفع همة المجاهدين وذلك بالتقليل من شأن الغاصب المستعمر.

" سأكتب عنك "

وظّف الشاعر في هذه القصيدة الفعل المضارع قارناً إياه بحرف السين الذي يفيد التنفيس لتخليصه من الزمن الضيق إلى الزمن الواسع، وحمله إلى المستقبل، ويفيد الزمن القريب، بمعنى أن هذه الأشياء ستحصل لا محالة فيقول:

سأكتب عنك بالجمر

سأكتب عنك بالعربية العطشى إلى الثأر

سأكتب عنك يا مالك

سأعجن عنك بالحروف الخضر كل عطاشِ آمالك

سأكتب عنك أنشودة[1]

ويقول أيضاً:

سأكتب عنك..

لا حزنٌ، ولا ألمٌ، ولا منفى

سيحمل غيرنا – إن نعي نحن – الفجر والعنف

سيحمل غيرنا الراية

[1] الديوان، ص75.

ستنهل الجبال السمرُ،

تشرقُ آيةً.. آيهْ[1]

ومن الملاحظ سيطرة الجمل الفعلية على الجمل الاسمية فقد استعمل الشاعر واحد وثلاثين فعلاً في هذه القصيدة المتكونة من اثنين وأربعين سطراً.

" شُبّاك أراجون "

وجدت الجمل الفعلية بشكل لافت في هذه القصيدة، كما وظف في مطلع المقطوعات الثلاث من هذه القصيدة اسم "أراجون" وهو شاعر فرنسي وروائي وناقد عُرف بمواقفه المؤيدة للقضايا الإنسانية خاصة القضية الجزائرية، إذ كان مؤيدا للثورة الجزائرية، واستعمله الشاعر وبنى عليه قصيدته هته ليشير لوجود مناصرين للقضية الجزائرية من الفرنسيين.

يقول في المقطع الأول من القصيدة:

ويزوي جفنَهُ << أراجون>> يسأل عن أسىً قاهر

يُمزّقُ روحَ هذا النسر، هذا البلبلَ الشاعرْ[2]

ويقول في المقطوعة الثانية:

أحبُّ غناك يا << أراجون>>،

[1] الديوان، ص76.

[2] الديوان، ص77.

لستُ عدوَّ ألحانِكْ..[1]

ويقول في المقطوعة الثالثة:

سيبقى النهر يا << أراجون>>بين الشوكِ والدمعِ

يدُقُّ الأرضَ،

يبحث عن حقيقته،

عن النبع..[2]

كما يبين سليمان العيسى مدى وقع شعر أراجون في قلبه، وفي هذه القصيدة استعمل ستة وثلاثين فعلا موزعا على ستة وأربعين سطراً.

" لم نمت بعد "

بدأ هذه القصيدة بنقاط دلالة على حذف الكلام لأنّ الشاعر كان يحمل في صدره الكثير من الكلام الذي لم يستطع الإفصاح عنه بالحروف، ثم نادى " مالك حداد " ليخبره عمّا تعرّض له الشعب الجزائري من تشريد وقتل وتهجير؛ فيقول:

... في كل مكان، يا مالك،

في كل مكان من أرضنا

[1] الديوان، ص78.

[2] الديوان، ص79.

خيامٌ.. ولاجئون..

خيال الخيمة السوداءِ يرهقني

كلسع السوطِ يسحقني[1]

زاوج هنا بين الجمل الفعلية والاسمية فهو ينتقل من الفعلية إلى الاسمية ليصنع بذلك توازن في التركيب، ثم أخذ يبتعد عن هذا التوازن في قوله:

خيالُ الخيمة السوداء يسحقني..

من الحرف المدمرِ، مذ عرفت الحرف، يصنعني

من العصب الذي يفنى

ويأكل نفسه حزنا

ليترك خلفه لحنا

ليحفرَ في جدار الموت نبرة ثائرٍ تحدو

بأنّا لم نمت بعدُ..

بأنّا لم نمت بعدُ..[2]

[1] الديوان، ص80.

[2] الديوان، ص81.

وفي المقطوعة الأخيرة من هذه القصيدة يبدأ بأسئلة متتالية، فاتخذت الأسطر الأولى صيغ الأسئلة المبنية على اسم الاستفهام (لماذا) فشكلت ربط بين البنيّة والأخرى؛ يقول الشاعر:

لماذا نحن فوق الأرضِ صيدُ البغي والسلب؟

لماذا أمتي تجتث أغوارا وأنجاداً ؟

لماذا نحمل التاريخ أغلالا، وأصفادا؟

لماذا يقتل العرب؟

لماذا؟ هل يجيد الشعر صوت الرعدِ يا مالك؟[1]

استخدم الشاعر ثلاثة وأربعين فعلا في قصيدته المتكونة من ثمانية وأربعين سطراً، وأيضاً كرر الشاعر عنوان هذه القصيدة أربع مرات وذلك في نهاية المقطوعة الثانية والرابعة، كما أراد به أن يوجه للعالم وفرنسا أنّ الشعب الجزائري لن يسكت عن حقه رغم ما تفعله فرنسا، فهو متمسك بقضية وطنه.

" الضبابُ العذبُ "

بدأ الشاعر هذه القصيدة بجملة اسمية ثم انتقل إلى مجموعة من الجمل الفعلية التي صورت لنا الحزن الذي يعيشه الشاعر سليمان وصديقه مالك حداد لكونهما قد عاشا ويعيشان نفس الجرح والألم،

[1] الديوان، ص82.

ووظّف مجموعة من الأفعال التي دلت على هذا الألم {احترق، تمزقت، تخطفهُ، تزمجرُ، انطوى، ضربتْ} يقول الشاعر:

ضبابٌ من الذكرى، ولكنّه عذبُ

سقاني، فكان الشعرُ دنياي والحبُّ

أدقُّ خطاي الغُبْرَ عبر مفازةٍ[1]

ويتبع قائلا:

على الخيبة الكبرى قد احترق الهُدبُ

ضبابٌ من الذكرى يُلحُّ مغلغلاً[2]

ويقول أيضا:

طفولتي،

وثورة عصفورٍ

تَخَطَّفَهُ ذئْبُ

ودرب بشدق الموت طفلا سلكتهُ

يخطّ وجودي كلَّه ذلك الدربُ

[1] الديوان، ص83.

[2] الديوان، ص83.

كما وظّف الشاعر لفظتي؛ عصفور وذئب ليدل بالأولى على البراءة فالعصفور لا يمكنه أن يكون مؤذيا ولا ماكرا مثل الذئب الذي من صفاته المكر والخداع والأذى، واستعمله الشاعر كرمز يدل على المستعمر. واستخدم ثلاثين فعلاً في قصيدة مكونة من خمسة وأربعين سطراً.

" طليعة الألم "

افتتح الشاعر قصيدته هته بجملة فعلية تلتها جملة اسمية جاء خبرها جملة فعلية، ثم بعدها جملة اسمية تليها مجموعة من الجمل الفعلية ليفقد في هذا الترتيب توازن ترتيبه للجمل بنوعيها. يقول الشاعر:

وتفتَّح الطفلُ الشَّريدُ على الضياعِ،

كأنّ لَطْمَهْ

ألقته في مهوىً سحيقِ

ألدمعُ فيه صُوَى الطريقِ

لم ينسحب خيطٌ عليه من الشروق

كما عمد إلى وضع متتالية من التشبيهات لكلمة (الثورة) في المقطوعة الأولى والثانية من القصيدة:

ومنابعاً من ثورةٍ لا تُقهَرُ

مثلَ الحياةِ من الرّمم

مثلَ الرّبيعِ من العَدمْ

مثلَ السيولِ من الذّرى..تتفَجَّرُ

كما استعمل ستة وأربعين فعلا موزعا على ستة وستين بيتاً.

" الوردة ورصيف بَرَدَى "

تكونت هذه القصيدة من سبعة مقاطع، بدأ المقطع الأول بجملة اسمية تليها بعض الجمل الفعلية، وبدأ كل من المقطع الثاني والثالث والرابع والخامس بجمل فعلية جاءت على نفس الوتيرة، وأتى على المقطع السادس والسابع وبدأهما بجمل اسمية.

المقطع الأول:

وكان الحبُّ والصبواتُ أعراسا على دربي

وأصواتا تناديني

تمورُ، تضجُّ في قلبي

المقطع الثاني:

وكفكفت الرؤى العطشى عن النبع

وآثرت الطريق الوعر بين الشوك والدمعِ

المقطع الثالث:

أحبُّ؟

وهل أظلَّ الحبَّ إلاّ صدرُنا الدامي؟

وإلاّ قلبنا الظامي؟

المقطع الرابع:

أحبُّ،

بلى، أحبُّ على رصيف الشارع الضاحكْ

المقطع الخامس:

أحبُّ الطائرين على رصيف هواهما كانا

يبثان النسيم رؤى الغد المعسول ألوانا

حبيبته..

المقطع السادس:

وبعدُ.. فهل تريد من السماء بقية الذكرى؟

وألف من تراث الذل، ألفٌ مثلها أخرى..

المقطع السابع:

وكان الحبُّ، والأحلام،

والمستقبل العطرُ

حملت هذه المقطوعات سبعة وخمسين فعلاً موزعة على تسعين سطراً.

" وتتابع المطر "

بدأ الشاعر أبيات هذه القصيدة بالجمل الفعلية المتتالية، كان يسرد فيها لقاءه مع ممثل الجبهة التحريرية بحلب، وحاول أن يصور للقارئ هذا اللقاء من خلال هذا السرد، وغلبت الجمل الفعلية كذلك هنا، إذ نجد ثلاثة وخمسين فعلا موزعا على ستة وستين سطراً:

.. ورمى إليّ بنظرة الألم الذي قهر الحياهْ

ومضى يخطُّ مصيره حراً، وينشئ كالإلهْ

وددتُ لو لمْلمْتُ عن شفتيّ سؤالي:

ماذا عن الجيش العظيم؟

عن الصقور؟

عن الجبال؟

أعاد ذكر عنوان القصيدة في المقطوعة الثانية:

غمرت بدفقتها الثرى العطشانِ مذ حقب سحيقهْ

دوّت كذلك صيحة التحرير في الأرض العريقهْ

وتتابع المطرُ..

وتنفّس السحرُ..

كما صوّر الشاعر من خلال هذه الأبيات قوّة الثورة وصيحة أبطالها التي تصمُّ أذان الأعداء.

" آمنتُ بالأوراس "

كان اختيار الشاعر لمنطقة " الأوراس " اختياراً موفقا لكونها منطقة ثورية اندلعت فيها الثورة المجيدة، وهي أرض الشهداء الأبرار، فلا يمكن الحديث عن الثورة الجزائرية من دون الرجوع إلى هذه المنطقة، فبدأ الشاعر هذه القصيدة كذلك بجمل فعلية جاءت بأسلوب النداء الموجه إلى "مالك حداد":

يا شاعر السفرِ البعيدِ يمدّه سفرٌ بعيدُ

يا من تساقطت التخوم على خطاهُ، والحدودُ

يا عابر الأسطورة الكبرى إلى حيثُ الخلودُ

ويتبع قائلا:

« ألبرنسُ » المشدود فوقكَ منذُ عُقبَةَ،

منذُ طارقْ..

وظّف هنا كل من {عقبة بن نافع، وطارق بن زياد} وهما قائدا الفتوحات الإسلامية، فصوّر لنا بهذه الأبيات مرحلة من المراحل التي تخطّتها الجزائر. واستخدم في هذه القصيدة تسعة وعشرين فعلا في أربعة وأربعين سطراً.

" إلى صغيري معن "

نظم سليمان العيسى هذه القصيدة بمناسبة سؤال ابنه " معن " عن الثورة الجزائرية حتى أنّ عنوانها موجه له، فبدأ هذه القصيدة بذكر خيرات الجزائر العظيمة التي كانت مطمع الاستعمار الفرنسي ليجعل منها دافعا للاحتلال؛ حيث يقول:

وذات يوم لأْلأَتْ في شطنا الكرومْ

وشقَّت التبر العناقيدُ

وبعثرت غابات برتقالنا النجوم

فالأفق ألحان.. وتوريدُ

وماج في « الوادي الكبير » الظلّ والشجرْ

وجاءت الأبيات الأولى لهذه القصيدة جملا فعلية تلتها جملة اسمية كانت هذه الأخيرة نتيجة لهذه الجمل. ثم أخذ في المقطوعة الثانية يسرد له عن الوافد الغريب (المستعمر):

وذات يوم، يا صغيري، جاءنا غريبُ

أجهده التعبْ

وَهَدَّه السَّغبْ

من خلف هذا البحر، من مجاهل المغيبْ

أتى إلينا يا صغيري الوافد الغريبْ

يستنجد الحقولْ

ويسأل القمح الذي تجري به السهولْ

ثم يصور له بشاعة المستعمر في الجزائر باستعماله لألفاظ دالة على ذلك { نيران، دم، الذبح، الدمار، لهيب، قتل } فيقول:

نيران ذلك الوافد الغريبْ

وبالدَّم الصّبيبْ

بالذَّبح، بالدَّمار، باللهيبُ

بالقتل، لا ينجو بعيدٌ منه أو قريبْ

ثم راح يخبره أن في الجزائر أبطالا استنكروا هذه الأفعال، وعقدوا العزم على تحرير الجزائر بقوله:

ولم نمت يا معن

لم يجتثّن الدمار

فقد تحدّى « الوحشَ» جدّ مالك، وثارْ

وكان عبد القادر

بداية الشموخ في جزائري

وكان الشاعر سليمان ينسب الجزائر وكل ما فيها له ليصور لنا أنّ ما يحدث بها له فيه نصيبٌ وهذا يبين ميوله القومي، فكان يحمل لها في نفسه كلّ الحب، وكان إيمانه عظيماً بانتصارها على الظلم والطغيان.

استخدم في هذه القصيدة ثمانية وأربعين فعلا موزعا على ستين سطراً.

" صَلاة للنسور "

توجه الشاعر بكلامه لثوار الجزائر، وشبههم بالنسور وبيّن انفعاله اتجاه الجزائر، ثم أخذ يدعو لهم مكررا عبارة { صلاتي الحرّى } في المقاطع الثانية والثالثة والرابعة من القصيدة:

يا نافضا يديه من غدائر الجبل

عرائشاً للحب، للحياةِ، للغِزِلْ

يا ملقياً محراثه العتيق في العراء

لتنتهي على يديه قصة الشقاء

يا جاري البعيد

يا عالمي الجديد

يا فارس التحرير، يا بقية الأمل

صلاتي الحرّى نشيدٌ خاشعٌ طويلْ

يا فارس النبيل

أمام سخر يلذّ الضياع

وينبت الإباء

استعمل الشاعر أربعين فعلا موزعا إياه على أربعة وخمسين بيتاً.

" جميلة بوحيرد "

صوّر لنا في هذه القصيدة البطلة الجزائرية " جميلة بوحيرد " التي تعد رمزاً للمرأة الجزائرية الثائرة التي وقفت جنبا إلى جنب مع الرجال لأجل استرجاع الحرية المسلوبة؛ حيث يقول:

وأنتِ يا أسطورة الصحراء، يا نداءْ

ما زال في قلوبنا يجّر الضياء

يا نجمة الصبح التي يتّمت الصباحْ

منذُ اختفت في ظلمة السجونْ

ومرَّتِ السنون

ثم راح الشاعر يثني عليها عملها هذا ويمجد وقفتها البطولية، ويؤكد بقاءها في الذاكرة والتاريخ بقوله:

ما زلتِ يا صديقة الصحراء في الطريق

منارة خضراءْ

أنشودة عذراء

ويتبع قائلا:

يا قصةً يلفُها التاريخُ والنضالْ

برهبة الجلالْ

فيصمتُ الخيالْ

" يوسف زيغود "

كتب هذه القصيدة إثر وفاة الشهيد والمناضل " زيغود يوسف " صور فيها حالة السكون التي خيمت على المكان، وقف الشاعر وقفة تقدير للشهيد كونه كان من أبطال الجزائر الذين ضحوا بالنفس والنفيس من أجل هذا الوطن المجيد:

صمتٌ على الوادي، يروع الوادي

وسحابة من لوعة، وحدادِ

أرسى على الهضبات ريشُ نُسورهَا

وتمزَّقتْ من بعد طول جلادِ

قدّم الشاعر وصفا دقيقا لمعركة استشهاد يوسف زيغود، حتى أنك عندما تقرأ سطور هذه القصيدة التي فيها هذا الوصف تلمس فيها الألم والحزن الذي سيطر على المكان، وختم هذه القصيدة بكلمة (ميلادي) قاصدا بها يوم اندلاع الثورة الجزائرية، فأصبح هذا اليوم ميلاد كل عربي:

أتموت؟ كل حنيّةٍ بجزائري

ميلاد شعب رائع

ميلادي..

استخدم في هذه القصيدة أربعة وستين فعلا موزعا على مائة سطر.

" دعني لصحرائي "

وظّف الشاعر في هذه القصيدة الجمل الفعلية أكثر من الجمل الاسمية، وبلغ عدد الأفعال أربعة وعشرين فعلا موزعا على ثمانية وثلاثين بيتاً، وكانت هذه القصيدة آخر واحدة في الديوان:

أتأذن لي بأن أثني

شراع اللحن..يا مالك

ولم أبرح على الشطآن..

تعرفُ زفرتي ذلك

أتأذن لي ببعض الظل؟

أعيا اللفح أقدامي

نشيدك فوق حنجرتي،

وأوتاري، وأنغامي..

الجملة الفعلية:

تنقسم الجملة الفعلية بدورها إلى نوعين؛ جملة مثبتة وجملة منفية.

الجمل المثبتة: ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصيدة " تخضرُّ زهرة ":

أغمضُ الجفنَ على تمزيقه جفني، وأصحو

ويقول في قصيدة " على الجمر "

وُلدْت مجنونة العصف، جريحَ الكبرياءِ

ويقول أيضاً في قصيدة " يوسف زيغود ":

أرسى على الهضبات ريشُ نسورها

الجمل المنفية: ومن أمثلة ذلك؛ يقول الشاعر في قصيدة "المنفى المرير"

لا تثرها.. لا ترددها عليًّا..

ويقول في قصيدة "صانعو الأغاني":

ولا تململ في أجفانهم سهرُ

ويقول أيضاً في قصيدة "الوردة ورصيف بَرَدى"

ولا يبقى على الآفاق غيرُ هدير أنشوده

وظَّف الشاعر في ديوانه الجمل الفعلية بنوعيها (المثبتة والمنفية)، خالقا بذلك سمة فنية مع رسم مفارقة تركيبية، بحيث استعمل الجمل المثبتة تارة، والجمل المنفية تارة أخر.

الجملة الاسمية:

كما ترد الجمل الاسمية في صورتين اثنتين؛ هما جمل مثبتة وجمل منسوخة، فالأولى نعني بها الجمل المتكونة من مبتدأ وخبر، وأما الأخيرة فنعني بها الجمل التي دخلت عليها الأدوات الناسخة.

الجمل المثبتة: ومثال ذلك ما ورد في قصيدة " تخضرُّ زهرة "

نحن يا مالك جرح

يخاطب الشاعر سليمان العيسى هنا مالك حدا، ويشبه له حالة قسنطينة بحالة بلاده، ويثبت له أنّ الاغتصاب والجرح في كلا البلدين واحدٌ.

ويقول الشاعر في قصيدة " المنفى المرير":

أنت حيٌّ.. ما تمطّى الفجر في الأوراس حيّا..

مازال الشاعر يخاطب " مالك حداد"، ويبعث فيه الأمل فهو حي مادام في الأوراس فجر، فالإنسان تموت روحه بموت وطنه.

ويقول في قصيدة " المنفى المرير"

نحن أرض واحده

أراد الشاعر أن يصور لنا أنّ كل ما يحدث في الجزائر وسوريا تجمعه صورة واحدة تتمثل في الألم والنضال المتواصل.

الجمل المنسوخة: ومثال ذلك ما ورد في قصيدة "صانعو الأغاني "

وأنّ أغلالنا في زندنا قدر

ويقول الشاعر في قصيدة "سأكتب عنك":

وأنّ بنفسج السفاح يُروي زهرةً زهره

استعمل الشاعر الناسخ (أنّ) لتأكيد الجملة التي تليه، وعمل على تقريب الصورة إلى الواقع.

ويقول أيضاً في قصيدة " الضباب العذب "

فكان الشعر دنياي والحبُّ

أدخل الشاعر (كان) على الجملة الاسمية، فحمل زمنها إلى الماضي كون الشاعر قد اتخذ من الشعر وسيلة للمقاومة، وأداة لإيصال أحاسيسه، وفسحة للأمل.

عمد الشاعر إلى توظيف الجمل الفعلية على حساب الجمل الاسمية إذ تصل نسبة استعماله للجمل الفعلية إلى سبعين فاصل تسعة وخمسين بالمائة في حين تصل نسبة الجمل الاسمية إلى تسعة وعشرين فاصل أربعين بالمائة، وغالبا لم يكن هذا الاستعمال على وجه الصدفة؛ فالجمل الفعلية تفيد الحركية والاستمرار خاصة وأنه استعمل الأفعال المضارعة بكثرة، والجمل الاسمية تدل على ثبوت الشيء، والشاعر وظّفها لهذا الغرض.

المطلب الثاني: الجملة الإنشائية الطلبية.

وردت الجمل الإنشائية في ديوان "صلاة لأرض الثورة " بصيغها المختلفة { نداء، استفهام، أمر، ونهي }، فقد عرَّف السيد احمد الهاشمي الإنشاء في كتابه جواهر البلاغة بأنّه " مالا يحتمل الصدق و الكذب لذاته."[1]

والإنشاء الطلبي " يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب "[2]، ويعنى هذا المطلب بدراسة الجمل الطلبية في الديوان، والديوان جاء غنيا بالأساليب الإنشائية المتنوعة بداية من أوّل قصيدة فيه إلى آخر واحدة منه.

والجدول الآتي يمثل الاستفهام والنداء في قصائد الديوان لأن الأخيرين وردا في الديوان بكثرة.

القصيدة	الأداء	الاستفهام	الأداة	النداء
تخضر زهرة	/	/	يا يا	_ نحن يا مالك جرح _يا صديقي
على الجمر	/	/	أيها أيها	أيها اللحن المشرد

[1]أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تو: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية –بيروت– ص69.
[2]المرجع نفسه، ص70.

			يا يا يا	أيها الباحث عبر الموت عن أنقاض فرقد يا ربيعا من ضلوع البؤس و المحنة ،يولد يا رفيقي يا من اختار على الجمر
			يا	يا دما كالنار يجري في عروقي
المنفى المرير	/	/	يا أيها	يا صديقي أيها النسر البغيض
الجذور الصامدة	/	/	يا	نحن يا مالك جرح
الربيع البكر	/	/	/	/
الثورة و كسرة الخبز	كيف	كيف يحمي الشعب بالألام أرضه	أيها يا	أيها الضارب ،عبر الموت يا صديقي

			يا يا	يا وميض البعث في الجفن يا فرنسا
طفولة شاعر	الهمزة الهمزة	أتراهم يعلمون أ فأجلو في ثنايا الشعر	يا يا	يا رفيقي يا رفيقي
صانعو الأغاني	/ /	/	يا يا	وضرب يا أخا عطشى يا شاعري قد حملنا الجرح في وطن
سأكتب عنك	الهمزة لماذا لماذا	أتعرف وقدة الشر ؟ لماذا يقتل الأطفال ؟ لماذا يقتل الأطفال ؟	يا	سأكتب عنك يا مالك

شباك أراجون	لماذا لماذا كيف	لماذا يستبد به شعور الثكل ،و اليتيم؟ لماذا لا يرى للصبح و الأنداد من طعم ؟ كيف تحس بالنصل	يا يا يا	نداء النهر يا أراجون بين الشوك ،و الدمع غرسته يا أراجون باريس بأحشائي أحب غناك يا أراجون سيبقى النهر يا أراجون بين الشوك، والدمع
لم نمت بعد	لماذا لماذا لماذا لماذا لماذا	لماذا نحن فوق الأرض صيد البغي و السلب ؟ لماذا أمتي تجتث أغوارا و أنجادا ؟ لماذا نحمل التاريخ أغلالا، وأصفادا ؟ لماذا يقتل العرب ؟	يا	يا مالك

		لماذا ؟هل يجيد الشعر صوت الرعد يا مالك ؟		
الضباب العذب	الهمزة كيف	أأجلو على عينك كيف تمزقت	يا	يا أغرودة من جزائري
طليعة الألم	/	/	يا يا يا	يا صديقي يا وهران حين بدأت دربي يا ليالي
الوردة و رصيف بردى	لماذا من لماذا هل هل	لماذا ؟ من يسأل لماذا هل أظل الحب إلا صدرنا الدامي ؟	يا يا يا يا	يا مالك يا للحب يا مالك يا لها من جرأة نكرا

	من من من هل لماذا الهمزة	هل يعيش الحب يا مالك ؟ من ولدوا من ماتوا من عاشوا هل تريد من السماء بقية الذكرى ؟ لماذا كان يبتسم ؟ أيستهزئ إذا بالدولة الكبرى		
و تتابع المطر	ماذا ماذا هل	ماذا عن الجيش العظيم ؟ ماذا عن الثوار ؟ هل يلوي جناحه ؟		

	هل ماذا هل الهمزة	هل يأخذ الإرهاق منه ؟ ماذا عن الثوار ؟ هل يأخذ الإعياء منه ؟ أأنت أم السنون السبع تسأل ؟		
آمنت بالأوراس	كيف	كيف اهتز في أقصى الشمال صدى غنائي	يا يا يا يا	يا شاعر السفر البعيد يا من تساقطت التخوم على خطاه يا عابر الأسطورة الكبرى يا معطي الإنسان ما لم يعطيه

			يا يا يا يا	يا ابن الجزائر يا شاعري يا شاعري يا شاعري
إلى صغيري معن	/	/	يا يا يا يا يا	يا صغيري يا صغيري يا صغيري و لم نمت يا معن يا صغيري
صلاة للنسور	هل ماذا الهمزة	هل ينفع الغليل ؟ ماذا عسى أهدي إلى النسور في الذرى أيرضي قلبي الرفاق و الذرى ؟	يا يا يا يا	يا نافضا يديه من غدائر الجبل يا ملقيا محراثه العتيق في العراء يا جاري البعيد يا عالمي الجديد

			يا يا يا يا يا	يا فارس التحرير يا بقية الأمل يا فارسي النبيل يا فارسي النبيل يا شاعري، يا فارسي النبيل
جميلة بوحيرد	/	/	يا يا يا	يا أسطورة الصحراء، يا نداء يا نجمة الصبح التي يتمت الصباح يا صديقة الصحراء في الطريق

			يا	يا قصة يلفها التاريخ و النضال
يوسف زيغود	الهمزة الهمزة كم الهمزة الهمزة كم الهمزة الهمزة	أتراه مات ؟ أترى جحافلنا كم يستهين المارقون أيقحم الصمت الرهيب أيجازف البطل المغير كم لقنته صخرة ربضت على السفح العبر أتموت ؟ أتموت ؟	أيها يا يا يا يا يا يا يا	أيها الزحف المظفر يا سفح يوسف يا خضيب كمينه يا روعة الأجداد يا إرث موسى، في النسور، وعقبة يا شمخة التاريخ في أوراسنا يا نبع ملحمتي بثغر الحادي

دعني لصحرائي	الهمزة الهمزة الهمزة من من الهمزة	أتأذن لي بأن أثني؟ أتأذن لي ببعض الظل ؟ أتأذن لي ؟ من ذبحوا من صلبوا أتأذن لي ببعض الظل؟	يا	يا مالك

من خلال إحصائنا لأسلوب النداء و الاستفهام نلاحظ أن الشاعر قد عمد إلى التنويع في أدواتهما حيث أنه استعمل أدوات الاستفهام موزعة كالتالي (الهمزة استعملها 18 مرة، وكيف 4 مرات، وهل 5مرات، أما لماذا فستعملها 17 مرة، و من وردت 5مرات)، في حين وزع أدوات النداء كتالي (الياء استعملها في 60 موضع، وأيها استعملها 5مرات)، وعليه نستخلص من ذالك أن كان للنداء النصيب الأكبر في وروده ،ومنه يظهر كظاهرة أسلوبية في الديوان، وبالتالي فالنداء استعان به الشاعر كوسيلة للتعبير فكسب بذالك صفة الصدق التي أراد أن يوصلها .

ومن المسلم به أن الديوان كله كان مبنيا على الأخبار والسرد لذلك طغى عليه الأسلوب الخبري، و لكن هذا لا ينفي وجود الأسلوب الإنشائي فهناك قصائد أكثر طغى عليها الأسلوب الإنشائي (استفهام، نداء، أمر) مثل قصيدة يوسف زيغود، وصلاة للنسور.. وغيرها .

1_ النداء:

" النداء هو طلب المتكلم إقبال المُخاطب عليه بحرف مناب (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء"[1]

وردت في الديوان أداة النداء "يا" بشكل لافت، وتكررت دون غيرها من الأدوات الأخرى، فجلّ القصائد لا تخلو من حرف النداء "يا".

مثال (1): نحن يا مالك جرح[2]

يتكون تركيب هذه الجملة من مبتدأ(نحن) وأداة النداء (يا) والمنادى (مالك) والخبر (جرح) والغرض من هذا النداء الإخبار.

مثال (2): أيّها اللحن المشرد[3]

يتكون تركيب هذه الجملة من الأداة (أي) وحرف التنبيه (الهاء) ومنادى (اللحن) والصفة (المشرد)، فالغرض منه الحسرة والأسى.

مثال (3): يا جاري البعيد[4]

[1]أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص89.

[2]الديوان، ص57.

[3]الديوان، ص59.

[4]الديوان، ص106.

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة النداء (يا)، والمنادى (جاري) والمضاف إليه (البعيد)، والغرض منه الاستبعاد لأن الشخص الذي ناداه الشاعر بعيد.

2_ استفهام:

وهو "طلب العِلم بشيءٍ لم يكنْ معلوماً من قبلُ وذلك بأداة من إحدى أدواته"[1].

مثال (1): لماذا لا يَرَى للصبح، والأنداد من طَعْمِ؟[2]

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة استفهام (لماذا)، وأداة نصب (لا)، والفعل المضارع (يرى)، والجار والمجرور (للصبح)، وحرف العطف والمعطوف (والأنداد)، والجار والمجرور (من طعم)، والغرض من هذا الاستفهام " التحسر ".

مثال (2): فكيف تحس بالنصل؟[3]

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة الاستفهام (كيف)، والفعل المضارع (تحس) والفاعل (ضمير مستتر أنت) وجار ومجرور (بالنصل)، والغرض من هذا الاستفهام تعين الحال.

مثال (3): وهل يعيش الحبُّ يا مالك؟[4]

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة الاستفهام (هل)، والفعل المضارع (يعيش)، والفاعل (ضمير مستتر هو)، والمفعول به (الحب)، و أداة النداء(يا)، والمنادى (مالك)، والغرض منه التمني.

---

[1]أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص78.

[2]الديوان، ص77.

[3]الديوان، ص78.

[4]الديوان، ص91.

3_ الأمر:

الأمر هو" طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى حقيقة أو ادعاءً، أي سواء أكان الطالب أعلى في واقع الأمر، أم مدّعياً لذلك"[1]

مثال(1): فاقطع الكفّ الأثيمة[2]

يتكون تركيب هذه الجملة من فعل الأمر (اقطع)، والفاعل (ضمير مستتر أنت)، والمفعول به (الكفّ)، والصفة (الأثيمة)، والغرض منه الإرشاد.

مثال(2): اصفع اللّص الذي هدَّم داري[3]

يتكون تركيب هذه الجملة من فعل الأمر (اصفع)، والفاعل (الضمير المستتر أنت)، والمفعول به (اللص)، والاسم الموصول (الذي)، والفعل الماضي (هدم)، والفاعل (ضمير مستتر هو)، والمفعول به (داري)؛ والغرض منه الإباحة.

مثال (3): ودع الموت يزينون المفارق[4]

ويتكون تركيب هذه الجملة من حرف العطف (الواو)، وفعل الأمر (دع)، والفاعل (الضمير المستتر أنت)، والمفعول به (الموت)، والفعل المضارع (يزينون)، والفاعل (الضمير المستتر هم)، والمفعول به (مفارق)؛ والغرض من هذا الأمر الإباحة.

---

[1] عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي القاهرة –مصر– ط5، ص14.

[2] الديوان، ص66.

[3] الديوان، ص67.

[4] الديوان، ص71.

4_ النهي:

وهو " طلب الكفّ عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة المضارع مع لا الناهية"[1]

مثال (1):

لا تثرها ... لا ترددها عليا ...[2]

ويتكون تركيب هذه الجملة من أداة النهي (لا) والفعل المضارع (تثر) والفاعل (الضمير المستتر أنت) والمفعول به (الهاء) وأداة النهي (لا) والفعل المضارع (تردد)، والفاعل (ضمير مستتر أنت)، والمفعول به (الهاء)، وجار ومجرور (عليا)، والغرض منه النهي و التهديد.

مثال (2):

لا ترهق جناحيكا[3]

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة النهي (لا)، والفعل المضارع (ترهق)، والفاعل (الضمير المستتر أنت)، والمفعول به (جناح)، والمضاف إليه (الكاف). والغرض منه الإرشاد.

مثال(3):

لا تشفق على أفياء زهره[4]

[1]أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص76.
[2]الديوان، ص61.
[3]الديوان، ص101.
[4]الديوان، ص65.

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة النهي (لا)، و الفعل المضارع (تشفق)، والفاعل (ضمير مستتر أنت)، والجار والمجرور (على أفياء)، والمضاف إليه (زهره). والغرض منه الائتناس.

وردت الأساليب الإنشائية بكثرة، ولعبت دورا في تشكيل بنية القصيدة وبيان حالة الشاعر، وطغيان الأساليب الإنشائية، لا ينفي وجود الأساليب الخبرية خاصة في قصيدة "تخضر زهره "، حيث كان الشاعر يخبر عن حالته ووطنه المجروح، وبهذا استطاع الشاعر أن يستغل كل هذه الأساليب المتنوعة في بناء تركيب القصائد.

وقد احتلت حروف النداء جل قصائد الديوان، فلا تكاد تخلو أي قصيدة منها، وخاصة "الياء" فجاءت بشكل لافت، ففي قصيدة "تخضر زهره" استعمل الشاعر حرف النداء "يا" مخاطبا به الشاعر الجزائري "مالك حداد"، مرة باسمه، ومرة بلفظة "صديقي"، كما استعمل حرف النداء "أي" في قصيدة "على الجمر"، وأيضا وظَّف المنادى المادي (مالك – صديقي) دلالة على الإكبار والتقدير، والمنادى المعنوي (اللحن ، الربيع) لإضافة أسلوب فني جمالي على تركيب القصائد.

أما في أسلوب الأمر قام الشاعر بالتكليف وإعطاء الأوامر في قالب الإرشاد مرة، وإباحة الفعل مرة أخرى، في حين نجد أن توظيف النهي كان جليا في الديوان والذي تنوعت أغراضه البلاغية من تهديد، وإرشاد، وائتناس.

وكان لأسلوب الاستفهام كذلك نصيب من الاستعمال، وتفاوتت درجات استعمال أدواته من أداة عن الأخرى، وكانت للأداة (لماذا) الحظ الأوفر من الاستعمال، ويلعب الاستفهام دورا هاما في بناء قصائد الديوان، فكل تلك الاستفهامات والتساؤلات التي أدرجها الشاعر في ديوانه فهي ذات قيمة فنية وتعبيرية عبر بها الشاعر عن الألم والمعاناة، واختلفت أغراض هذا الأسلوب من حسرة، وتصوير

الحال، والتمني وعليه فإن أسلوب الاستفهام خرج عن غرضه الأصلي، حيث استعمل الشاعر أداة الاستفهام "هل" في قوله:

و هل يعيش الحب يا مالك ؟[1]

فهنا الشاعر استعمل "هل" لغرض التمني.

عمد الشاعر " سليمان العيسى " في ديوانه إلى التنويع في الأساليب الإنشائية بمختلف أغراضها البلاغية، لذلك أخذت نصيبا كبيرا في بعض قصائده، فطريقة توظيف الأساليب أظهرت أن للشاعر قدرة على الإبداع، وإبانة جمالية لغته.

[1]الديوان، ص91.

المبحث الثاني: المستوى الصرفي.

يعنى هذا المستوى باشتقاق الكلمة وتصريفها، فيبحث في أصل هذه الكلمة، وصيغتها، ووزنها الصرفي، وفي مبحثنا هذا إحصاء للأفعال في قصائد الديوان ودلالتها، وبنية هذه الأفعال.

المطلب الأول: أزمنة الأفعال.

الفعل الماضي:

" هو ما دلّ على معنى في نفسه مقترن بالزمان الماضي **"**[1]

وظّف الشاعر سليمان العيسى الفعل الماضي في ديوانه دلالة على وقوع الفعل في الزمن الماضي، وعلى أنّه قد وقع بالفعل ومن أمثلة ذلك:

يا من اختار على الجمرِ،

كما اخترت طريقي[2]

ففي هذه الأبيات يحكي مأساته لصديقه (مالك) والذي يشاركه نفس المأساة بسبب المعاناة التي عاشها.

وقوله في قصيدة الجذور الصامدة:

ويموتون على الجوع نسورا

[1]مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية صيدّا بيروت –لبنان– ط30، 1994م، ج2، ص33

[2]الديوان، ص59.

أطعمت أكبادها الحمر الصخورا

فمضى التاريخ خطوهْ

وسرت في الأرض نشوهْ[1]

يحكي الشاعر عن الواقع الذي عاشه هو والآخرون مضطهدا في أرضه، وينظر لماضيه نظرة حزن وألم، وكل الأفعال التي جاءت في صيغة الماضي جاءت للدلالة على ثبوت وقوع الحدث قطعاً، كما يستعمل لغرض السرد ففي كثير من المواطن استعمله لهذا الغرض ونجد في قصيدة {لم نمت بعد}:

قد انتبذت بضاحية، بزاوية، بسفح جبلْ

بظلّ دَغَلْ..

وأُلقِمَ جوفها البشرا[2]

وفي قصيدة إلى صغيري معن:

وذات يوم، لأْلأَت في شطّنا الكرومْ

وشَقتِ التّبر العناقيد

وبعثرت غابات برتقالنا النجوم[3]

[1] الديوان، ص63.

[2] الديوان، ص80.

[3] الديوان، ص102.

الفعل المضارع:

" هو ما دلّ على معنى في نفسه مقترن بزمان يحتمل الحال والاستقبال **"**[1]

كان لهذا الفعل النصيب الأسد فقد وظّفه الشاعر في ديوانه بكثرة دلالة على حدوث الفعل في الزمن الحاضر.

يقول الشاعر في قصيدة تخضرّ زهرة:

أبدا يصرخ في أعماق أرضي

قوته في النّزع، ونبضي

أبدا أطعمه يأسي، وأشعاري، وناري

أبدا أسقيه ثاري

وأغذيه دماري[2]

وفي قوله: تخضرّ زهرة دلّ على اتصاف الفاعل (زهرة) بصفة الحدث وهنا دلالة على أن الفعل لم يقع بإرادة الفاعل بل تسلّط عليه.

ويقول في قصيدة " سأكتب عنك "

سأكتب عنك بالجمر

[1] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص33.

[2] الديوان، ص57.

سأكتب عنك بالعربية العطشى إلى الثأر

اقترن الفعل المضارع بحرف السين ليدل على وقوع الفعل في المستقبل القريب.

وفي موضع من الديوان نجد الفعل المضارع يدل على استمرارية وقوع الفعل مدة من الزمن في الماضي وذلك لاقتران الفعل ب (كان).

يقول في قصيدة آمنت بالأوراس:

لو كنت تعرف كلّ أهلكْ..

وتخومك المترامیات، وما وراء الأفق تملك!

يا شاعري!

لو كنت تعلم..[1]

كما اقترن الفعل المضارع ب (لو) للدلالة على طلب القيام بالفعل بلطف.

يقول في قصيدة " صلاة للنسور ":

أوّاه.. لو يقرؤني الرفاق في القللْ!

على هضاب الأطلس المزروع بالشعلْ

أواه!.. لو يسمعني..

[1]الديوان، ص99-100.

لو يعرف الجبلْ![1]

فعل الأمر:

" هو ما دلّ على طلب وقوع الفعل من الفاعل المخاطب بغير لام الأمر **"**[2].

جاء فعل الأمر في قصائد الديوان لطلب الفعل ووجهه إلى صديقه مالك حداد على وجه التكليف، ونجده قليل الاستعمال في الديوان.

يقول في قصيدة " الربيع البكرُ":

فاقطعْ الكفّ الأَثيمهْ

واقتلعْ أزهارها السودَ، ووسّدها المقابرْ[3]

ويقول في قصيدة " الثورة وكسرة الخبز":

يا صديقي

يا البعث في الجفن الطعين المستفيقِ

اصفع اللص الذي هدَّم ماري

وشكا التخمة من كنزي، وقوتي، وثماري

---

[1]الديوان، ص108.

[2]مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص33.

[3]الديوان، ص66.

اصفع اللص بهذا السّوط:[1]

ذهب الشاعر إلى توظيف الأفعال المضارعة أكثر من الأفعال الماضية وأفعال الأمر والجدول الآتي سيبين ذلك

القصائد	الأفعال الماضية	الأفعال المضارعة	أفعال الأمر
1-تخضر زهره	/	11	/
2-على الجمر	10	08	/
3-المنفى المرير	08	07	01
4-الجذور الصامدة	13	08	/
5-الربيع البكر	05	09	03
6-الثورة وكسرة الخبز	06	10	02
7-طفولة شاعر	06	23	02
8-صانعو الأغاني	20	10	06
9-سأكتب عنك	03	34	/
10-شباك أراجون	03	35	/

[1]الديوان، ص67.

11-لم نمت بعد	06	36	03
12-الضباب العذب	09	24	01
13-طليعة الألم	12	27	/
14-الوردة ورصيف بردى	16	41	/
15-وتتابع المطر	20	34	/
16-آمنت بالأوراس	05	19	01
17-إلى صغيري معن	29	18	/
18-صلاة للنسور	08	26	01
19-جميلة بوحيرد	08	24	/
20-يوسف زيغود	25	31	04
21-دعني لصحرائي	03	23	01

ومن الملاحظ من خلال إحصائنا للأفعال في الديوان أن الأفعال المضارعة قد توزعت على قصائد الديوان كلها واختلف عدد ورودها من قصيدة لأخرى، وتصل نسبة ورودها إلى خمسة وستين فاصل واحد وستين بالمائة وهي أكبر نسبة مقارنة بالأفعال الأخرى، وتصل نسبة ورود الأفعال

الماضية إلى ثلاثين فاصل ثمانين بالمائة، وتصل نسبة أفعال الأمر إلى ثلاثة فاصل ثمانية وخمسين بالمائة.

ساعدت الأفعال بأنواعها الثلاث الشاعر عن التعبير عمّا يجول في خاطرة، وكذا إيصال أفكاره وأحاسيسه كما هي، وساعدته الأفعال المضارعة على إظهار مواطن الحركية والاستمرار، كما دلّ كذلك على الزمن الماضي وعلى الاستقبال وحدوثه في المستقبل القريب، كما اختلفت دلالات استعمال الأفعال بصفة عامة وذلك راجع إلى السياق اللغوي الذي وضعت فيه، واستعمل الأفعال الماضية للدلالة على تحقيق الوقوع في الزمن الماضي، كما وظّفه في كثير من الأماكن لغرض السرد والدليل استعماله للفعل الناقص (كان)، واستعمل فعل الأمر لطلب الفعل في المستقبل القريب.

المطلب الثاني: أبنية الأفعال.

الجدول الآتي يمثل بنية الأفعال الورادة في الديوان.

قصيدة "تخضر زهرة"

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
يصرخ	صَرَخَ	فَعَلَ	ثلاثي
أطعمه	أطْعَمَ	أفْعَلَ	رباعي
أسقيه	سَقَى	فَعَلَ	ثلاثي
أغذيه	غَذّى	فعّلَ	رباعي

أغنّي	غَنّى	فعّلَ	رباعي
أغمض	غَمَضَ	فَعَلَ	ثلاثي
أصحو	صَحَى	فَعَلَ	ثلاثي
نزدرد	ازْدَرَدَ	افْتَعَلَ	خماسي
نقرع	قَرَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
تخضر	اخْضَرّ	افْعَلّ	خماسي

قصيدة "على الجمر "

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
فرقد	رَقَدَ	فَعَلَ	ثلاثي
ضعنا	ضاعَ	فَعَلَ	ثلاثي
تبدّد	بدّد	فَعّلَ	رباعي
يولد	وَلَدَ	فَعَلَ	ثلاثي
اختار	اخْتَارَ	افْتَعَلَ	خماسي

اخترت	اخْتَار	افْتَعَل	خماسي
ولدت	وَلَدَ	فَعَلَ	ثلاثي
شدّت	شَدّ	فَعَلَ	ثلاثي
تحمل	حَمَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
دقت	دَقّ	فَعَلَ	ثلاثي
أعطت	أعطى	أفْعَلَ	رباعي
تنهد	نَهَدَ	فَعَلَ	ثلاثي
يجري	جَرَى	فَعَلَ	ثلاثي
يلتقي	التقى	افْتَعَلَ	خماسي
يذيب	ذَابَ	فَعَلَ	ثلاثي
تنزل	نَزَلَ	فَعَلَ	ثلاثي

قصيدة "المنفى المرير"

الفعل	أصله	الوزن	نوعه

تثرها	أثار	أفعل	رباعي
تردّدها	ردّ	فَعل	ثلاثي
فتحت	فَتَحَ	فَعَلَ	ثلاثي
حملت	حَمَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
أدري	درى	فَعَلَ	ثلاثي
غرّبت	غرّب	فَعّلَ	رباعي
وقفت	وَقَفَ	فَعَلَ	ثلاثي
تحرق	حَرَقَ	فَعَلَ	ثلاثي
تثرها	أثار	أفعل	رباعي
يمحون	مَحَى	فَعَلَ	ثلاثي
يقصيك	أقْصى	أفْعَلَ	رباعي
صبّتك	صبّ	فَعَلَ	ثلاثي
شعّ	شَعّ	فَعَلَ	ثلاثي
فاملأ	ملأ	فَعَلَ	ثلاثي

تمطّى	أمطى	أفْعَلَ	رباعي

قصيدة "الجذور الصامدة"

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
ترشح	رَشَحَ	فَعَلَ	ثلاثي
يبدعون	أبْدَعَ	أفْعَلَ	رباعي
يخلقون	خَلَقَ	فَعَلَ	ثلاثي
يزرعون	زَرَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
يموتون	مَاتَ	فَعَلَ	ثلاثي
أطعمت	أطْعَمَ	أفعل	رباعي
سرت	سار	فَعَلَ	ثلاثي
عشنا	عَاشَ	فَعَلَ	ثلاثي
تحسنا	حَسّ	فَعَلَ	ثلاثي
رفضنا	رَفَضَ	فَعَلَ	ثلاثي

وقفت	وَقَف	فَعَلَ	ثلاثي
يتحدون	تحدّى	تَفَعْلَ	رباعي
يشعل	أشْعَلَ	أفْعَلَ	رباعي
اكتظ	اكْتَظ	أفْعَلَ	رباعي

قصيدة "الربيع البكر"

الفعل	أصله	زمنه	نوعه
صبغت	صَبَغَ	فَعَلَ	ثلاثي
يصرخ	صَرَخَ	فَعَلَ	ثلاثي
شحت	شّحَ	فَعَل	ثلاثي
مرت	مَرّ	فَعَلَ	ثلاثي
تشفق	شَفَقَ	فَعَلَ	ثلاثي
عطرت	عَطّر	فَعّلَ	رباعي
شعت	شَعّ	فَعَلَ	ثلاثي

روتها	روى	فعَلَ	ثلاثي
اقطع	قَطَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
اقتلع	قَلَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
يتنفس	تَنَفّس	تَفَعّلَ	خماسي
تنهل	نَهَل	فعل	ثلاثي
انهار	انْهَار	افْتَعَلَ	خماسي
يدوس	دَاسَ	فَعَلَ	ثلاثي
يسحق	سَحَقَ	فَعَل	ثلاثي

قصيدة" الثورة وكسرة الخبز"

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
تهوي	هَوى	فَعَل	ثلاثي
تدري	دَرى	فَعَلَ	ثلاثي
يحمي	حمَى	فَعَل	ثلاثي

نفروا	نَفَرَ	فَعَلَ	ثلاثي
يلدون	وَلَدَ	فَعَلَ	ثلاثي
اصفع	صَفَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
هدّم	هَدّمَ	فَعّلَ	رباعي
شكا	شكَا	فَعَلَ	ثلاثي
اصفع	صَفَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
يخض	خَضّ	فَعَلَ	ثلاثي
تجرد	جَرَدَ	فَعَلَ	ثلاثي
يروي	رَوَى	فَعَلَ	ثلاثي
تحطم	حَطَّمَ	فَعَّلَ	رباعي

قصيدة "طفولة شاعر"

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
أقل	قاَل	فَعَلَ	ثلاثي

يغلي	غَلَى	فَعَلَ	ثلاثي
يأكلني	أكَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
يعتصر	عَصَرَ	فَعَلَ	ثلاثي
أشأ	شَاء	فَعَلَ	ثلاثي
ألمس	لَمَسَ	فَعَلَ	ثلاثي
أطفئ	أطْفَئ	أفْعَلَ	رباعي
سلبنا	سَلَبَ	فَعَلَ	ثلاثي
يتقاسمن	تَقَاسَمَ	تَفَاعَلَ	خماسي
انطوى	طَوَى	فَعَلَ	ثلاثي
تقع	وَقَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
يع	وَعى	فَعَلَ	ثلاثي
أبعد	بعُدَ	فَعُلَ	ثلاثي
مزقت	مَزّقَ	فَعّلَ	رباعي
ورثنا	وَرَثَ	فَعَلَ	ثلاثي

رضينا	رضى	فَعَلَ	ثلاثي
دع	وَدَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
يزينون	زين	فَعَلَ	ثلاثي
يستوي	استوى	افْتَعَلَ	خماسي
أوقظ	أيْقَظ	أفْعَلَ	رباعي
أطفئ	أطْفئ	أفْعْلَ	رباعي
أشأ	شاء	فَعَلَ	ثلاثي
نسلب	سَلَبَ	فَعَلَ	ثلاثي

قصيدة "صانعو الأغاني"

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
انشر	نَشَرَ	فَعَلَ	ثلاثي
اخترنا	اخْتارَ	افْتَعَلَ	خماسي
تلمع	لَمَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
نمنا	نَامَ	فَعَلَ	ثلاثي

يشتري	اشْتَرى	افْتَعَلَ	خماسي
تدلى	دلّ	فَعَلَ	ثلاثي
انظر	نَظرَ	فَعَلَ	ثلاثي
يلوحون	لَوح	فَعَلَ	ثلاثي
قالوا	قَالَ	فَعَلَ	ثلاثي
شعروا	شَعَرَ	فَعَلَ	ثلاثي
انشر	نَشَرَ	فَعَلَ	ثلاثي
انتشروا	انْتَشَرَ	افْتَعَل	خماسي
راح	رَاحَ	فَعَلَ	ثلاثي
يتّجر	تاجَرَ	فَاعَلَ	رباعي
اضرب	ضَرَبَ	فَعَلَ	ثلاثي
دع	وَدَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
آمنت	آمن	فَعَلَ	ثلاثي
أصنع	صَنَعَ	فَعَلَ	ثلاثي

يفرش	فَرَشَ	فَعَلَ	ثلاثي
حملنا	حَمَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
آمنت	أمَنَ	فَعَلَ	ثلاثي
سقطت	سَقَطَ	فَعَلَ	ثلاثي
يهوي	هَوَى	فَعَلَ	ثلاثي
يعبر	عَبَرَ	فَعَلَ	ثلاثي

قصيدة "سأكتب عنك"

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
أكتب	كَتَبَ	فَعَلَ	ثلاثي
تعرف	عَرَفَ	فَعَلَ	ثلاثي
سيطهّر	طهّرَ	فَعّل	رباعي
يخفي	أخفى	أفْعَلَ	رباعي
تشدّ	شَدّ	فَعَلَ	ثلاثي

رأى	رأى	فَعَلَ	ثلاثي
تسأل	سَألَ	فَعَلَ	ثلاثي
يقتل	قَتَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
أعجن	عَجَنَ	فَعَلَ	ثلاثي
أكتب	كَتَبَ	فَعَلَ	ثلاثي
تلتهب	الْتَهَبَ	افْتَعَلَ	خماسي
يشرب	شَرَبَ	فعَلَ	ثلاثي
يصدح	صَدَحَ	فَعَلَ	ثلاثي
تعلم	عَلّمَ	فَعّلَ	رباعي
يروي	رَوَى	فَعَلَ	ثلاثي
يحمل	حَمَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
تنهل	نَهلَ	فَعَلَ	ثلاثي
تشرق	شَرَقَ	فَعَلَ	ثلاثي
تضحك	ضَحَكَ	فَعَلَ	ثلاثي

قصيدة "شباك أراجون"

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
يسأل	سَألَ	فَعَلَ	ثلاثي
يمزق	مَزَّقَ	فَعَّلَ	رباعي
يرى	رَأى	فَعَلَ	ثلاثي
يصرخ	صَرَخ	فَعَلَ	ثلاثي
يحرقني	حَرَقَ	فَعَلَ	ثلاثي
تلصق	لَصَقَ	فَعَلَ	ثلاثي
يدق	دَقّ	فَعَلَ	ثلاثي
يبحث	بَحَثَ	فَعَلَ	ثلاثي
يفهم	فهَمَ	فَعَلَ	ثلاثي
يحّز	حزَ	فَعَلَ	ثلاثي
تحسّ	حَسَّ	فَعَلَ	ثلاثي
تغمس	غَمَسَ	فَعَلَ	ثلاثي

غرست	غَرَسَ	فَعَلَ	ثلاثي
تصنع	صَنَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
يشكو	شكا	فَعَلَ	ثلاثي
أحبّ	أحَبّ	أفعَلَ	رباعي
أشرب	شَرَبَ	فَعَلَ	ثلاثي
أفتح	فَتَحَ	فَعَلَ	ثلاثي
أحفظ	حَفَظَ	فَعَلَ	ثلاثي
يهوي	هَوَى	فَعَلَ	ثلاثي
أرفض	رَفَضَ	فَعَلَ	ثلاثي
يدق	دَقّ	فَعَل	ثلاثي
يرضى	رَضَى	فَعَلَ	ثلاثي
ينفك	انْفَكَ	انْفَعَلَ	خماسي
يأبى	أبى	فَعَلَ	ثلاثي

قصيدة " لم نمت بعد"

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
يرهقني	أرْهَقَ	أفْعَلَ	رباعي
يسحقني	سَحَقَ	فَعَلَ	ثلاثي
تحسها	حَسّ	فَعَلَ	ثلاثي
انتبذت	انْتبذ	افْتَعَلَ	خماسي
تلقي	ألْقى	أفْعَلَ	رباعي
تقلع	اقتَلَعَ	افَتعَلَ	خماسي
عرفت	عَرَفَ	فَعَل	ثلاثي
يصنعني	صَنَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
يأكل	أكَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
يترك	تَرَكَ	فَعَلَ	ثلاثي
نمت	نَامَ	فَعَلَ	ثلاثي
تزحف	زَحَفَ	فَعَلَ	ثلاثي

يحفر	حَفَرَ	فَعَلَ	ثلاثي
تمتّد	امْتّدّ	افْتَعَلَ	خماسي
يمزّق	مَزّقَ	فَعّلَ	ثلاثي
يطلق	أطْلَقَ	أَفْعَلَ	رباعي
نحمل	حَمَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
يقتل	قَتَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
أحس	حسّ	فَعَلَ	ثلاثي
يكتب	كَتَبَ	فَعَلَ	ثلاثي
أيقظ	أيْقَظَ	أفْعَلَ	رباعي
يترك	تَرَكَ	فَعَلَ	ثلاثي
نحفر	حَفَرَ	فَعَلَ	ثلاثي
نمت	مَاتَ	فَعَلَ	ثلاثي

قصيدة "الضباب العذب"

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
سقاني	سَقىَ	فَعَلَ	ثلاثي
أدقّ	دَقّ	فَعَلَ	ثلاثي
أبني	بنى	فَعَلَ	ثلاثي
يضحك	ضَحَكَ	فَعَلَ	ثلاثي
تمتدّ	امْتَدّ	افْتَعَلَ	خماسي
ملك	مَلَكَ	فَعَلَ	ثلاثي
أغنّي	غَنّى	فعّل	ثلاثي
أعطيه	أعْطى	أفْعَلَ	رباعي
أغفى	أغفى	أَفْعَلَ	رباعي
احترق	احْتَرَقَ	افْتَعَلَ	خماسي
يلحّ	ألحّ	أفْعَل	رباعي
تنساب	انْسَاب	افْتَعَلَ	خماسي

سلكت	سَلَكَ	فَعَلَ	ثلاثي
يخطّ	خَطّ	فَعَلَ	ثلاثي
ضربت	ضَرَبَ	فَعَلَ	ثلاثي
تمزقّت	مزّق	فَعّل	رباعي
يرصد	رَصَدَ	فَعَلَ	ثلاثي
يلتف	الْتَفَّ	افْتَعَلَ	خماسي
يهوي	هَوى	فَعَلَ	ثلاثي
يزدرد	ازْدَرَدَ	افْتَعَلَ	خماسي
يلقنني	لَقَّنَ	فَعّلَ	ثلاثي
انطوى	طَوَى	فَعَلَ	ثلاثي

قصيدة "طليعة الألم"

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
ألقت	أَلْقى	أَفْعَلَ	رباعي

ينسحب	انْسَحَبَ	افْتَعَلَ	خماسي
رأى	رَأى	فَعَلَ	ثلاثي
تسكت	سَكَتَ	فَعَلَ	ثلاثي
يحس	حَسّ	فَعَلَ	ثلاثي
تحزّ	حَزّ	فَعَلَ	ثلاثي
سمع	سَمَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
يعرف	عَرَفَ	فَعَلَ	ثلاثي
تجتثّ	اجْتَث	افْتَعَل	خماسي
تقهر	قَهَرَ	فَعَلَ	ثلاثي
تتفجّر	فَجّر	فَعّلَ	ثلاثي
بدأت	بَدَأ	فَعَلَ	ثلاثي
حملت	حَمَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
أسقي	سَقى	فَعَلَ	ثلاثي
يشدّ	شَدّ	فَعَلَ	ثلاثي

يهزّ	هَزّ	فَعَلَ	ثلاثي
يقول	قَالَ	فَعَلَ	ثلاثي
أسأل	سَأَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
أدق	دَقّ	فَعَلَ	ثلاثي
أطلقت	أطْلَقَ	أفعَلَ	رباعي
يصبح	أصْبَحَ	أفْعَلَ	رباعي
يهزّ	هَزّ	فَعَلَ	ثلاثي
تفتح	فَتَحَ	فَعَلَ	ثلاثي
أعرف	عَرَفَ	فَعَلَ	ثلاثي
يقول	قَالَ	فَعَلَ	ثلاثي

قصيدة" الوردة ورصيف بردى"

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
تضجّ	ضجّ	فَعَلَ	ثلاثي

تودّع	ودّع	فَعّلَ	رباعي
تفتح	فَتَحَ	فَعَلَ	ثلاثي
يسأل	سَألَ	فَعَلَ	ثلاثي
يقتل	قَتَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
يحمي	حَمَى	فَعَلَ	ثلاثي
يستهزىء	اسْتَهْزأ	اسْتَفْعَلَ	سداسي
تمّر	مَرّ	فَعَلَ	ثلاثي
تخشى	خَشى	فَعل	ثلاثي
تقنع	أقْنَعَ	أفْعَلَ	رباعي
يعيش	عَاشَ	فَعَلَ	ثلاثي
تشدّ	شَدّ	فَعَلَ	ثلاثي
تهوي	هَوَى	فَعَلَ	ثلاثي
يبقى	بَقَى	فَعَلَ	ثلاثي
ولدوا	وَلَدَ	فَعَلَ	ثلاثي

ماتوا	مَاتَ	فَعَلَ	ثلاثي
تسحق	سَحَقَ	فَعَلَ	ثلاثي
أحبّ	أحْبّ	أفْعَلَ	رباعي
نذوق	ذاقَ	فَعَلَ	ثلاثي
نرشف	رَشَفَ	فَعَل	ثلاثي
نلمس	لَمَسَ	فَعَلَ	ثلاثي
يبثّان	بَثّ	فَعَلَ	ثلاثي
أبصر	أبْصَرَ	أفْعَلَ	رباعي
عبروا	عَبَرَ	فَعَلَ	ثلاثي
ننتصر	انْتَصَرَ	افْتَعَل	خماسي
يضمّ	ضَمّ	فَعَلَ	ثلاثي

قصيدة " تتابع المطر"

الفعل	أصله	وزنه	نوعه

رمى	رَمَى	فَعَلَ	ثلاثي
قهر	قَهَرَ	فَعَلَ	ثلاثي
ينشىء	أَنْشَئَ	أَفْعَلَ	رباعي
وودت	وَدّ	فَعَلَ	ثلاثي
لملمت	لَمْلَمَ	فَعْلَلَ	رباعي
يلوي	لَوى	فَعَلَ	ثلاثي
يأخذ	أَخَذَ	فَعَلَ	ثلاثي
يسحقني	سَحَقَ	فَعَلَ	ثلاثي
أمسك	أَمْسَكَ	أَفْعَلَ	رباعي
يأكل	أَكَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
تخفي	أَخْفَى	أَفْعَلَ	رباعي
تدحرجت	دَحْرَجَ	فَعْلَلَ	رباعي
يلقي	أَلْقَى	أَفْعَلَ	رباعي
تخمد	أَخْمَدَ	افْعَلَ	رباعي

تموت	مَاتَ	فَعَلَ	ثلاثي
ينطفئ	انطْفَئ	أفْتَعَلَ	خماسي
تقفر	قَفَرَ	فَعَلَ	ثلاثي
يقول	قَالَ	فَعَلَ	ثلاثي
يغمغم	غَمْغَمَ	فَعْلَلَ	رباعي
غلغل	غَلْغَلَ	فَعْلَلَ	رباعي
حملوا	حَمَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
تحدثت	حَدَثَ	فَعَلَ	ثلاثي
غمرت	غَمَرَ	فَعَلَ	ثلاثي
تنفس	تنفّس	تَفَعَّلَ	خماسي
انشق	انْشَقّ	انْفَعَلَ	خماسي
تموت	مَاتَ	فَعَلَ	ثلاثي
يغمغم	غَمْغَمَ	فَعْلَلَ	رباعي

قصيدة "آمنت بالأوراس "

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
يمدّ	مَدّ	فَعَلَ	ثلاثي
تساقطت	تَسَاقَطَ	تَفَاعَلَ	خماسي
يحلم	حَلَمَ	فَعَلَ	ثلاثي
تقول	قَالَ	فَعَلَ	ثلاثي
اهتز	اهْتَزَّ	افْتَعَلَ	خماسي
جرت	جَرَى	فَعَلَ	ثلاثي
تعرف	عَرَفَ	فَعَلَ	ثلاثي
تعلم	عَلَمَ	فَعَلَ	ثلاثي
يصل	وَصَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
نحمل	حَمَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
تشعل	أَشْعَلَ	أَفْعَلَ	رباعي
ترهق	أَرْهَقَ	أَفْعَلَ	رباعي

تطير	طَارَ	فَعَلَ	ثلاثي
انطلق	انْطَلَقَ	انْفَعَلَ	خماسي
تخطّ	خَطّ	فَعَلَ	ثلاثي
آمنت	آمَنَ	فَعَلَ	ثلاثي
يفلّ	فَلّ	فَعَلَ	ثلاثي
تعرفني	عَرَفَ	فَعَلَ	ثلاثي

قصيدة» " إلى صغيري معن "

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
بعثرت	بَعْثَرَ	فَعْلَلَ	رباعي
ماج	مَاجَ	فَعَلَ	ثلاثي
شقت	شَقَ	فَعَلَ	ثلاثي
زغرد	زَغْرَدَ	فَعْلَلَ	رباعي
أترعت	أتْرَعَ	أفْعَلَ	رباعي

جاء	جَاَءَ	فَعَلَ	ثلاثي
أتى	أتَىَ	فَعَلَ	ثلاثي
يستنجد	اسْتَنْجَدَ	اسْتَفْعَلَ	سداسي
يسأل	سَألَ	فَعَلَ	ثلاثي
تجري	جَرَى	فَعَلَ	ثلاثي
يطعم	أطْعَمَ	أفْعَلَ	رباعي
يستقي	سقى	فَعَلَ	ثلاثي
تموج	مَاجَ	فَعَلَ	ثلاثي
يملأ	مَلأ	فَعَلَ	ثلاثي
تحلم	حَلَمَ	فَعَلَ	ثلاثي
يستريح	اسْتَرَاحَ	اسْتَفْعَلَ	ثلاثي
أطبقت	أطْبَقَ	أفْعَلَ	رباعي
يمحقن	مَحَقَ	فَعَلَ	ثلاثي
ينجو	نَجَا	فَعَلَ	ثلاثي

ردّ	رَدّ	فَعَلَ	ثلاثي
نمت	نَامَ	فَعَلَ	ثلاثي
نقل	نَقَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
دبّت	دَبّ	فَعَلَ	ثلاثي
تزرع	زَرَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
تنهب	نَهَبَ	فَعَلَ	ثلاثي
ينطفئ	انْطَفَئ	انْفْعَلَ	خماسي
تفني	أفْنَى	أفْعَلَ	رباعي
شكا	شَكا	فَعَلَ	ثلاثي
استراحت	اسْتَرَاحَ	اسْتَفْعَلَ	ثلاثي

قصيدة "صلاة للنسور"

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
تنتهي	انْتهى	افْتَعَلَ	خماسي

ينبت	أَنْبَتَ	أَفْعَلَ	رباعي
يعود	عَادَ	فَعَلَ	ثلاثي
يضحك	ضَحَكَ	فَعَلَ	ثلاثي
يعكر	عَكّر	فَعّلَ	رباعي
يلهو	لَهَى	فَعَلَ	ثلاثي
يبعثوا	بَعَثَ	فَعَلَ	ثلاثي
أسلموا	أَسْلَمَ	أَفْعَلَ	رباعي
صلبوا	صَلَبَ	فَعَلَ	ثلاثي
شرّدوا	شَرَدَ	فَعَلَ	ثلاثي
نهبوا	نَهَبَ	فَعَلَ	ثلاثي
وطدوا	وَطَدَ	فَعَلَ	ثلاثي
ينقع	نَقَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
يكفكف	كَفْكَفَ	فَعْلَلَ	رباعي
يمسّ	مسّ	فَعَلَ	ثلاثي

يهدهد	هَدْهَدَ	فَعْلَلَ	رباعي
يسمعني	سَمَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
يعرف	عَرَفَ	فَعَلَ	ثلاثي
أهدي	أهْدى	أفْعَل	رباعي
يعصر	عَصَرَ	فَعَلَ	ثلاثي
يبكي	بَكَى	فَعَلَ	ثلاثي
يمضغ	مَضَغَ	فَعَلَ	ثلاثي
يملأ	ملأ	فَعَلَ	ثلاثي
يرضي	رضى	فَعَلَ	ثلاثي

قصيدة "جميلة بوحيرد "

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
يفجّر	فَجَّر	فَعّلَ	رباعي
مرّت	مَرّ	فَعَلَ	ثلاثي

عرّست	عَرّس	فَعّلَ	رباعي
يبحث	بَحَثَ	فَعَلَ	ثلاثي
تشرق	أشْرَقَ	أفْعَلَ	رباعي
تضحك	ضَحِكَ	فَعِلَ	ثلاثي
يخشع	خَشَعَ	فَعَل	ثلاثي
يصغي	أصْغَى	أفْعَلَ	رباعي
تقف	وَقَفَ	فَعَلَ	ثلاثي
تكتب	كَتَبَ	فَعَلَ	ثلاثي
تلوي	لَوَى	فَعَلَ	ثلاثي
تردّ	رَدّ	فَعَلَ	ثلاثي
يصمت	صَمَتَ	فَعَلَ	ثلاثي
تمحي	مَحا	فَعَلَ	ثلاثي
تقف	وَقَفَ	فَعَلَ	ثلاثي
تهدي	أهْدى	أفْعَل	رباعي

يحمل	حَمَلَ	فَعَلَ	ثلاثي
يصنع	صَنَعَ	فَعَلَ	ثلاثي
تصافح	صَافَحَ	فَاعَلَ	رباعي
تشهد	شَهَدَ	فَعَلَ	ثلاثي

قصيدة "زيغود يوسف"

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
أرسى	أَرْسَى	أَفْعَلَ	رباعي
تمزقت	مزّق	فَعَّلَ	رباعي
تساقط	سَقَطَ	فَعَلَ	ثلاثي
يعتقد	اعْتَقَدَ	افْتَعَلَ	خماسي
يشلّ	شَلّ	فَعَلَ	ثلاثي
تلعلع	لَعْلَعَ	فَعْلَلَ	رباعي
صمتوا	صَمَتَ	فَعَلَ	ثلاثي

تسري	سَرَى	فَعَلَ	ثلاثي
يرسل	أرْسَلَ	أَفْعَلَ	رباعي
عرفت	عَرَفَ	فَعَلَ	ثلاثي
أهاب	هَابَ	فَعَلَ	ثلاثي
يسير	سَارَ	فَعَلَ	ثلاثي
يخوض	خَاضَ	فَعَلَ	ثلاثي
يخطّ	خَطَّ	فَعَلَ	ثلاثي
توقفّ	وَقَفَ	فَعَلَ	ثلاثي
يقحم	قَحَمَ	فَعَلَ	ثلاثي
يجازف	جَازَفَ	فَاعَلَ	رباعي
يهبط	هَبطَ	فَعلَ	ثلاثي
تموت	مَاتَ	فَعَلَ	ثلاثي
شقّ	شَقَّ	فَعَلَ	ثلاثي
تَهْوي	هَوَى	فَعَلَ	ثلاثي

مشى	مَشَى	فَعَلَ	ثلاثي

قصيدة " دعني لصحرائي "

الفعل	أصله	وزنه	نوعه
تأذن	أَذِنَ	فَعِلَ	ثلاثي
تعرف	عَرَفَ	فَعَلَ	ثلاثي
يكسّر	كَسّر	فَعلل	رباعي
أهاب	هَاب	فَعَلَ	ثلاثي
أحسُّ	حَسّ	فَعَلَ	ثلاثي
ألمسُ	لَمَسَ	فَعَلَ	ثلاثي
تمزّقُ	مزَّقَ	فَعَّلَ	رباعي
صُلبوا	صَلَبَ	فَعَلَ	ثلاثي
يصرخُ	صَرَخَ	فَعَلَ	ثلاثي
تسري	سَرَى	فَعَلَ	ثلاثي

يهزُّ	هَزَّ	فَعَلَ	ثلاثي
ألقى	أَلْقَى	أَفْعَلَ	رباعي
يحفرن	حَفَرَ	فَعَلَ	ثلاثي

تباينت وتعددت صيغ الأفعال التي استعملها الشاعر سليمان العيسى في قصائده، فجاءت أغلب الأفعال على وزن (فَعَلَ) والتي ساعدت الشاعر على مهمة الإخبار والسرد مثل: ضرب، قتل، مات، شقّ، نهب، زرع، دبّ، وقف... كما استعمل أفعالا على وزن (أَفْعَلَ) فجعل الفعل اللازم متعدياً مثل: أبدع، أطعم، أخمد، أرهق، ألقى، أخفى، أرسى، أطبق، أترع، أشعل... واستعمل أفعالا على وزن (فَعَّلَ) للدلالة على التكثير والتعدية مثل: عرَّس، عطَّر، علَّم، غنّى، وللدلالة على السلب والإزالة مثل: مزَّق، عكَّر، هدَّم، فجَّر... واستعمل أفعالا على وزن (اسْتَفْعَلَ) للدلالة على الطلب مثل: استنجد، واستعمل أفعالا على وزن (أَفْعَلَ) للدلالة على التعديّة والسلب والإزالة مثل: أبدع، أطعم، أطفئ، أيقض، أرهق، أطلق، أحبَّ، أغفى... واستعمل أفعالاً على وزن (افْتَعَلَ) للدلالة على الاختيار والمبالغة مثل: اعتقد، انتصر، التهب، ازدرد، اهتزَّ، امتدَّ، اقتلع، اختار، التفَّ، احترق، انسحب، انهار...وكل هذه الأوزان ساعدت الشاعر على التعبير وتجسيد الأفكار والأحاسيس في قصائد الديوان وتقريبها للقارئ.

المبحث الثالث: المستوى البلاغي.

ارتبطت قضايا علم البلاغة بعلم الأسلوب، وأصبحت خاصية من خصائصه، فقد أدرج علماء الأسلوب علمي (البيان والبديع) ضمن مباحثها، والمبحث الآتي يمثل لنا مواطن ورودها في الديوان.

وهذا جدول فيه إحصاء لكل من الاستعارة، التشبيه، الجناس، السجع، والطباق في الديوان.

القصيدة	الاستعارة	التشبيه	السجع	الجناس	الطباق
تخضرُّ زهرة	8	6	6	2	2
على الجمر	8	3	9	1	/
المنفى المرير	4	1	9	2	/
الجذور الصامدة	5	2	10	1	/
الربيع البكر	7	/	5	/	1
الثورة وكسرة الخبز	5	/	8	/	/
طفولة شاعر	9	3	14	2	4
صانعو الأغاني	8	/	/	3	1
سأكتب عنك	10	/	1	6	/
شباك أراجون	11	/	1	1	3
لم نمت بعد	9	2	1	2	2
الضباب العذب	12	1	/	2	1
طليعة الألم	12	8	/	/	1

الوردة ورصيف بردى	17	5	3	2	1
وتتابع المطر	15	4	4	3	1
آمنت بالأوراس	9	/	6	1	3
إلى صغيري معن	10	1	2	2	/
صلاة للنسور	8	1	3	4	/
جميلة بوحيرد	16	4	4	3	2
يوسف زيغود	32	5	3	3	4
دعني لصحرائي	13	/	1	1	/

المطلب الأول: الصور البيانية في الديوان

القصيدة	الصورة البيانية	التعليق
تخضرّ زهرة	_ أبداً في دمنا منه أعاصير ولفحُ _ أبداً يصرخ في أعماق أرضي	_ شبّه الشاعر آثار الجرح في دم الثوار بالأعاصير، والإعصار لا يكون إلا للطبيعة، وهو قوة مدمرة تجرف ما يقع أمامها، فحذف المشبه وصرّح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية. _ إذا اعتبرنا الصارخ الجرح فهذا التعبير مجازا، إذ عدّه الشاعر شخصا يصرخ من أعماق الأرض،

	_ جارف كالنار، كالسّيل	فحذف المشبه وأبقى على المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية. _ شبه هنا اللفح بالنار والسيل الجارفين
على الجمر	_ يا ربيعا من ضلوع البؤس والمحنةِ، يولد.. _ من ينابيع الدم المسفوح في كل حنيّه _ يا دما كالنار يجري في عروقي	_ شبه الشاعر البؤس والمحنة بجسد الإنسان، فحذف المشبه به وذكر لازمة من لوازمه (يولد) على سبيل الاستعارة المكنية، دلالة على عمق الحزن الذي يمر به الشاعر _شبه الشاعر الدم المسفوح بالماء المهدور في كل مكان فحذف المشبه به (الماء) وذكر لازمة من لوازمه (ينابيع) على سبيل الاستعارة المكنية، دلالة على شدة عنف المستعمر وكثرة قتله للشعب الجزائري. _ هنا تشبيه تام ذكر فيه الشاعر أركان التشبيه كلها، حيث شبّه الدم بالنار التي تلهب الأخضر واليابس دلالة على شدّة غضبه.

المنفى المرير	_ لغة الثورة صبّتك نشيدا عربيا _ شعّ في العينين تصميما، ووقداً في المحيا	_ شبّه الثورة بالإنسان الذي يملك لغة، ولغة الإنسان الكلام ولغة الثورة القوة والعنف، فحذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه على سبيل الاستعارة المكنية. _ شبه النشيد بالضوء الذي يشعُّ فحذف المشبه وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية، دلالة على ووقع الثورة في نفوس الكتّاب والشعراء.
الجذور الصامدة	_ يزرعون الأنجما _ فمضى التاريخ خطوه	_ في هذا البيت شبّه الشاعر الأنجم بشيء يزرع كالقمح فحذف المشبه به وترك لازمة تدل عليه (يزرعون) على سبيل الاستعارة المكنية، جاءت هذه الصورة البيانية لتبيين قدرة الثوار على مجابهة العدو والرفع من همتهم. _ شبه الشاعر التاريخ بالشيء المادي الذي يملك رجلا كالإنسان فحذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه (خطوة) على سبيل الاستعارة المكنية

إلى صغيري معن	_ وزغرد القمر _ فالأفق ألحانٌ.. وتوريد	_ شبه الشاعر القمر بالمرأة التي تزغرد من الفرح والقمر كوكب يضيء في عتمة الليل فيظهر الطريق، فحذف المشبه به وترك لازمة من لوازمه (زغرد) على سبيل الاستعارة المكنية. _ شبه الشاعر هنا الأفق بالألحان، والأفق خط دائري تلتقي فيه الأرض والسماء، فرسم لنا لوحة فنية جميلة تزينها الألحان. (تشبيه بليغ)
طفولة شاعر	_ أبداً يأكلني.. _ حلوةٌ كالصبح، كالرقة في أهداب نَسْمَه.. _ وإذا الخيمة قفرُ	_ في هذه الصورة تعبيراً مجازياً إذ يعتبر الشاعر اللحن حيوانا شرساً يأكل، فحذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه (الأكل) على سبيل الاستعارة المكنية. _ شبه الشاعر الخيمة وهي ذلك الشيء المادي بالصبح والرقة وهما شيئين معنويين. _ شبّه الشاعر الخيمة بالقفر أي المكان الخالي الذي لا يوجد به ناس ولا ماء. وهو تشبه بليغ

الفصل الثالث: البنية الدلالية.

تعدّ البنية الدلالية من أهم بنى التحليل الأسلوبي إذ لا يكتمل التحليل الأسلوبي من دون دراسة المستوى الدلالي، ويعرّف " أحمد مختار" علم الدلالة بأنّه " العلم الذي يدرس المعنى "[1]، كما يعرّفه " ميشال زكريا " بقوله " أما علم الدلالات فهو مستوى من مستويات الوصف اللغوي، ويتناول كلما يتعلق بالدلالة أو بالمعنى فيبحث مثلا في تطور معنى الكلمة ويقارن بين الحقول الدلاليّة المختلفة"[2].

[1]أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب القاهرة، ط5، 1998م، ص11.

[2]ينظر، عبد الجليل منقور، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، مكتبة الأسد دمشق، 2001م، ص47.

المبحث الأول: المستوى الدلالي.

المطلب الأول: حقل الطبيعة.

والجدول الآتي يمثل الألفاظ التي تندرج ضمن حقل الطبيعة.

أرض، الريح، الربيع، الموجة الخضراء، صخرة، الأنجم، سماء، جبال، سفوح، أزهار، كهف، صحراء، الصواعق، النسر، البلبل، عصافير، طائر، خفاش، الزلزال، الشوك، غابات، الأفلاك، الأشجار، القمح، الأظلال، شمس، نجمة، البحر، الحقول، سحابة، السيول.

جاء هذا الحقل طاغيّاً على معظم قصائد الديوان، كونه المصدر الأساسي الذي ينهل منه أغلب الشعراء إن لم يكن كلّهم، وانقسم هذا الحقل إلى قسمين؛ حقل الطبيعة الجامدة، وحقل الطبيعة الحيَّة، ولعلّ هذه الرموز قد أعطت سمة الإبداع الفني للديوان وجمالية أسلوبية، وجعل من هذا الحقل أساسا لتوظيف أفكاره وتجسيدها.

حقل الطبيعة الجامدة: ويشتمل هذا الحقل على {أرض، ريح، صخرة، جبال، أزهار، سماء، نجوم...}

حقل الطبيعة الحيَّة: ويشتمل على {النسر، البلبل، عصافير...}

المطلب الثاني: حقل الأعضاء.

يمثل الجدول الآتي حقل الألفاظ التي يدخل ضمن حقل الأعضاء.

القلب، جناح، العينين، الكفّ، الجفن، عروق، يد، صدر، وريد، أحشاء، أكباد.

أراد الشاعر بتوظيفه للألفاظ الدالة على الأعضاء إيصال الجرح النفسي الذي يسكنه، خاصّة وأنّه تغنّى بالشعر الثوري، وهذا الحقل يدل على أنّ الشاعر قد وصل إلى أقصى الألم والجرح مثل؛ {وريد، قلب، عروق، وأحشاء}.

المطلب الثالث: حقل الأعلام والشخصيات.

زيغود يوسف، جميلة بوحيرد، مالك حداد، الأمير عبد القادر، موسى بن نصير، عقبة بن نافع، طارق بن زياد، أحمد بن بلاَّ، أراجون.

وظّف الشاعر مجموعة من أسماء الأعلام والشخصيات التي تجعل من الديوان أكثر دلالة وإيحاءً، لكونها رموزا دلالية ضاربة في أعماق التاريخ، فالشاعر يرسم لوحة تاريخية يزينها خيرة من مناضلي وشهداء الثورة الجزائرية، وخيرة قائدي الفتوحات الإسلامية.

المطلب الرابع: حقل الثورة والصراع.

سلاح، رشاش، بندقية، الجنود، التحرير، الذبح، الدّمار، رصاص، السجون، الثوار، الأحرار، كتيبة، الثورة

وظَّف الشاعر الرموز التي تدل على الصراع مثل {سلاح، رصاص، دمار، الذبح...}، كما أنّه استعملها لتصوير الواقع العربي الذي تعيشه الأمة العربية جرَّاء الاحتلالات المتوالية التي كانت آنذاك، والدمار الذي خلفته هذه الحروب. إذ أنّه لم يقتصر على تصوير الواقع المرير الذي تعيشه الجزائر فقط بل أدرج بلده وفلسطين كونها يعيشان نفس مأساة الجزائر.

المطلب الخامس: حقل الزمان والمكان.

الجزائر، وهران، قسنطينة، حيفا، يافا، الأوراس، الواد الكبير، سطيف، أنطاكية، مجردة، الاسكندرونة، غلمة، يوم، أمس، غد، سنين.

استخدم الشاعر في ديوانه هذا النوع من الحقول لضبط وتصوير الأماكن التاريخية، وكذا ضبط زمن الأحداث، فكان حقل المكان زاخراً مقارنة بحقل الزمان، فلقد لعب المكان دورا مهما في الديوان {الأوراس، قسنطينة، حيفا، يافا، الاسكندرونة، سطيف، أنطاكية، وهران...}. وتغنّى الشاعر بهذه الأماكن كونها لاقت من ويلات الاحتلال ما لاقاه الإنسان نفسه، ولم يكن توظيفه لهذه الأماكن وليد الصدفة، ففي أماكن عديدة من الديوان نجده قد استعمل لفظة "الأوراس" دلالة على الصبر والشموخ والأمل، واستعمل "سطيف" ليخبر عن المجازر التي حدثت فيها وعن الدماء التي سفكت فيها، وعن

مدى شناعة الاستعمار. واستعمل لفظة "قسنطينة" ليخبرنا بالجرح الذي فيها ويقرنه بالجرح الذي في بلده وفي حيفا ويافا، فكل هذه الأماكن تشاركت في نفس الألم والجرح.

المطلب السادس: حقل الحزن

حزن، ألم، أسى، الدمع، البؤس، قاهر

تمثلت دلالة هذا الحقل في تصوير أحاسيس الشاعر جرّاء الأوضاع المزرية التي تعيشها الدول العربية خاصّة الجزائر بسبب الاحتلال، فجاء هذا الحقل حاملا في طياته كتلة من الأحاسيس الموحية بالألم التي عكست مكنونات الشاعر ومعاناته النفسية.

المبحث الثاني: العلاقات الدلاليّة.

المطلب الأول: الترادف.

الترادف: وهو " الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد"[1].

والجدول الآتي يمثل أهم الترادفات الواردة في الديوان.

عنوان القصيدة	الصفحة	النموذج الشعري	اللفظتان المترادفتان
تخضَّرُّ زهرة	57	أبداً أطعمه يأسي، وأشعاري، وناري أبداً أسقيه ثاري وأغذّيه دماري	أطعمه = أغذّيه
الربيعُ البكرُ	66	فاقْطَع الكفّ الأثيمهْ واقْتَلِع أزهارها السودَ، ووسِّدْها المقابرْ	اقطع = اقتلع
صانعو الأغاني	72	لِحُلْمِنَا الوَعْرِ كان الزورَقُ الخَطِرُ	الوعر = الخطر
صانعو الأغاني	73	لا ضائعُ دمُها الهادي، ولا هدَرُ	ضائع =

[1]السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد أحمد جاء المولى، منشورات المكتبة المصرية بيروت، 1987م، ج1، ص402.

			هدر
سأكتب عنك	76	لا حزنٌ، ولا ألمٌ، ولا مَنفَى	حُزْنٌ = ألمٌ
شباك أراجون	77	كلا الغُصنين من جِذعِ كلا الفرعين ... من أصل	جذع = أصل
شباك أراجون	78	أحبُّ أنا ... ويَهوى مالكُ رَعَشاتِ قيثارِك	أحبّ = يهوى
لم نمت بعد	80	خيالُ الخيمة السوداء يرهقني كَلَسْعِ السوطِ يسحقُني.	يُرهقني = يَسحقُني

لم نمت بعد	80	تُزالُ، تُجَدُّ، تُقْلَعُ دونما رحمَهْ ولا نقمَهْ	تُزَالُ = تُقْلَعُ
طليعة الألم	89	ومرارةٍ في الدرب تُنْسي الفجرَ، تُنْسي الله دَرْبَهْ أطلقتُ لحني في الطريقِ	الدرب = الطريق
دعني لصحرائي	118	نشيدُكَ فوق حنجرتي وأوتاري، وأنغامي..	أوتاري = أنغامي
صلاة للنسور	108	أنا الذي يعصرِه النَّدَمْ واليأسُ، والعذابُ، والسّأمْ	اليأس = السّأمْ

يظهرُ لنا من خلال هذا الجدول أنّ للمترادفات مكانة كبيرة في الديوان، فاستعملها الشاعر للتأكيد على المعنى، وأراد أن يوصل مشاعره وأحاسيسه، والألم الذي يعاني منه الشعب العربي، كما نلاحظ أنّ بعض من هذه المترادفات تنتهي إلى حقل الحزن؛ كحزن، ألم، يرهقني، يسحقني.. كما استعمل لفظتي اقطع واقتلع مترادفتين وأراد بهما الحث على الثورة.

المطلب الثاني: التضاد.

يقصد بالتضاد " ورود اللفظ الواحد على معنيين مختلفين ونعني بالمخالفة –هنا– أن يكون كل معنى من هذين المعنيين ضدا للآخر"[1].

الجدول الآتي يمثّل أهم الكلمات المتضادّة في الديوان.

عنوان القصيدة	الصفحة	النموذج الشعري	اللفظتان المتضادتان
تخضرُّ زهرة	57	أغمض الجفن على تمزيقه جفني، وأصحو	أغمض ≠ أصحو
تخضرُّ زهرة	57	أغذّيه دماري.. وأغنّي أبداً للريح، للموت انتصاري	دماري ≠ انتصاري
الربيع البكر	65	صبغت يومي، وأمسي، وغدي	أمسي ≠ غدي
لم نمت بعد	81	تسَاوَى موتُها وحياتُها وَزنَا	موتُها ≠ حياتُها

[1]فتح الله أحمد سليمان مدخل إلى علم الدلالة، مكتبة الآداب القاهرة –مصر– ط1، 1991م، ص42.

الضباب العذب	84	تلاقى على غصّاتنا البعد والقربُ	البعدُ ≠ القربُ
الوردة ورصيف بَرَدى	92	تحرّكُ كل مَنْ وُلدووا، ومَنْ عاشوا، ومَنْ ماتُوا،	عاشوا ≠ ماتوا
آمنت بالأوراس	100	ألبرنسُ المشدودُ إرثي في المَغَاربِ والمشارقْ	المَغَاربِ ≠ المشارقْ
إلى صغيري معن	104	ونقَلَ الكِبَارْ سِلاحَهُمْ، وقِصَصَ الثأْرِ إلى الصّغارِ	الكبار ≠ الصغار
دعني لصحرائي	119	أهابُ مصارعَ الأبطال، أَلْمَسُها بتعبيرِ	أهاب ≠ ألمسها
طليعة الألم	89	بألفِ خَيْبَهْ ومرارةٍ في الدربِ، تُنْسي الفجرَ، تُنْسي الله دَرْبَهْ أطلقتُ لحني في الطريقِ	أمل ≠ خيبهْ

		أمَلاً، كشلاَّلِ الشروقِ	

يتضح لنا من خلال هذا الجدول أنّ توظيف الشاعر للألفاظ المتضادة كان عبارة عن الكلمة وعكسها مثل؛ حياتها موتها / الكبار الصغار / البعد القرب، فكل هذه المتضادات هي عبارة عن متناقضات الحياة.

المطلب الثالث: علاقة الجزء بالكل.

يقول أحمد مختار في حديثه عن علاقة الجزء بالكل " أما علاقة الجزء بالكل فمثل علاقة اليد بالجسم، والعجلة بالسيارة"[1].

جرح، نبض، قلبي، الجفن، أشلائنا، الدم، كفي، عروق، روح، أكبادها، أحشائي، صدري.

كل هذه الألفاظ تمثل علاقة الأعضاء بالجسم، فهي علاقة الجزء بالكل، فلعبت هذه الأخيرة دور في بناء قصائد الديوان.

[1]أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص.101

الألم، الجوع، الظلام، الصراخ، جريمة، سفاح، يسحق، ينهار، اللص، التشريد، سارق، حزن، يحرقني، النار، الدمع، الرصاص، السوط، أغلال، الظمأ، مذبحة,

يعج الديوان بالألفاظ الدّالة على الثورة، أي علاقة الجزء بالكل، فنوَّع الشاعر في الدلالات مما أسهمت كذلك في بناء الديوان، فكل هذه الألفاظ جاءت ضمن مفهوم الثورة.

خاتمة

خاتمة

وفي الأخير وبعد الدراسة التي أجريناها في موضوع " البنى الأسلوبية في ديوان صلاة لأرض الثورة لسليمان العيسى " توصلنا إلى ما يلي:

1- الأسلوبية علم لغوي حديث ربط بين اللسانيات والدراسات النقدية المعاصرة.

2- ركزت الأسلوبية على جميع عناصر العملية الإبداعية، النص، المؤلف، والمتلقي، وجعلت من المتلقي أساسا لنجاحها، فهو بمثابة العمدة في العمل الأدبي.

3- يعد التحليل الأسلوبي الأداة الأساسية للولوج في النص الأدبي، حيث يساعد الباحث والقارئ المتفحص لمعرفة ثنايا هذا النص.

4- وبما أن قصائد الديوان نُظمت في الشعر الحر فإنّ بحورها تنوعت من قصيدة لأخرى، وكان لبحر الرمل حضورا بارزاً، وكذلك تنوع حرف الروي في القصيدة الواحدة، وهذه ميزة من مميزات الشعر الحر.

5- غلبت الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، وذلك كون الشاعر أراد الإفصاح عن ألامه وأحاسيسه.

6- غلبت الجمل الفعلية على الجمل الاسمية في الديوان دلالة على الحركية والاستمرار، وكذلك لاحظنا طغيان الأفعال على الأسماء خاصة الأفعال المضارعة الدالة على الحركية كذلك.

7- مزج الشاعر في قصيدته بين الأفعال الثلاثية على وزن فَعَلَ، والرباعية على وزن أَفْعَلَ، فَعْلَلَ، وفَعَّلَ، فَاعَلَ، والخماسية على وزن افْتَعَلَ، انْفَعَلَ، تَفَاعَلَ، والسداسية على وزن اسْتَفْعَلَ، وهذه الأفعال بيَّنت حالته النفسية وأوصلت أفكاره وأحاسيسه للقارئ.

8- ورود الجمل الإنشائية الطلبية بكثرة باختلاف أنواعها وتنوع أغراضها؛ من الإخبار، الحسرة والأسى، الاستبعاد، التمني، الإرشاد، الإباحة، التهديد... وغيرها من الأغراض، فزادت هذه الأخيرة من جمالية قصائد الديوان، ومن إيصال أحاسيس الشاعر.

9- وفي المستوى البلاغي وظّف الصور البيانية (التشبيه والاستعارة)، والمحسنات البديعية (الجناس، الطباق، والسجع)، وإن دلّ هذا عن شيء فإنّه يدلّ على مدى إبداع الشاعر في اختياره لهذا المستوى والذي أراد به تصوير حالته وأحداث ديوانه.

10-العمل على التنويع في الحقول الدلاليّة، فكان ديوانه غنيا بالحقول الدلاليّة؛ من حقل الطبيعة والأعضاء، والحزن، والأعلام والشخصيات، وغيرها من الحقول التي أضافت سمة أسلوبية للنص الشعري.

11-كما شهدنا تنوعاً في العلاقات الدلاليّة من الثنائيات الضدية، والألفاظ المترادفة... وكل هذا حقّق للغة وظيفتها.

وفي الأخير إنَّ دراستنا هته تبقى دراسة متواضعة قابلة للنقد والتصويب، ونأمل أن نكون قد وفقنا في هذه الدراسة.

الملحق

السيرة الذاتية للشاعر " سليمان العيسى "

وُلد الشاعر سليمان العيسى عام 1921م، في قرية النّعيرية –حارة بساتين العاصي– الواقعة غربي مدينة أنطاكية التاريخية على بعد عشرين كيلو متراً.

تلقى ثقافته الأولى على يد أبيه المرحوم الشيخ أحمد العيسى في القرية، وتحت شجرة التوت التي تظلل باحة الدار، حفظ القرآن، والمعلقات، وديوان المتنبي، وآلاف الأبيات من الشعر العربي، ولم يكن في القرية مدرسة غير (الكُتَّاب) الذي كان في الواقع ببيت الشاعر الصغير، والذي كان والده الشيخ أحمد يسكنه، ويعلّم فيه.

بدأ كتابة الشعر في التاسعة أو العاشرة، كتب أول ديوان من شعره في القرية، تحدَّث فيه عن هموم الفلاحين وبؤسهم.

دخل المدرسة الابتدائية في "مدينة أنطاكية"، – وضعه المدير في الصف الرابع مباشرة – وكانت ثورة اللواء العربية قد اشتعلت عندما أحس عبر اللواء بمؤامرة فصله عن الوطن الأم سورية.

شارك بقصائده القومية في المظاهرات والنضال القومي الذي خاضه أبناء اللواء ضد الاغتصاب وهو في الصف الخامس، والسادس الابتدائي.

غادر لواء الاسكندرونة بعد سلخه ليتابع مع رفاقه الكفاح ضد الانتداب الفرنسي، وواصل دراسته الثانوية في ثانويات حماة واللاذقية ودمشق، وفي هذه الفترة ذاق مرارة التشرد وعرف قيمة الكفاح في سبيل الأمة العربية ووحدتها.

دخل السجن أكثر من مرة بسبب قصائده ومواقفه القومية.

شارك في تأسيس البعث منذ البدايات وهو طالب في ثانويّة جودة الهاشمي بدمشق – كانت " التجهيز الأولى في ذلك العهد– في أوائل الأربعينيات من القرن الماضي.

أتمَّ تحصيله العالي في دار المعلمين العالية ببغداد، بمساعدة من العراق الشقيق

عاد من بغداد وعُيِّن مدرسا للغة والأدب العربي في ثانويات حلب.

بقي في حلب من سنة 1947م-1967م، يدرّس ويتابع الكتابة والنضال القومي.

انتقل إلى دمشق موجهاً أوّل للغة العربية في وزارة التربية.

كان من مؤسسي " اتحاد الكتّاب العرب " في سورية عام 1969م.

متزوج. له ثلاث أولاد

: معن، وغيلان، وبادية.

يحسن الفرنسية والإنجليزية إلى جانب لغته العربية، ويلم بالتركية.

اتجه إلى كتابة شعر الأطفال بعد نكسة حزيران عام 1967م.

شارك مع زوجته الدكتورة ملكة أبيض في ترجمة عدد من الآثار الأدبية، أهمها آثار الكتّاب الجزائريين الذين كتبوا بالفرنسية.

شارك مع زوجته وعدد من زملائه في ترجمة قصص ومسرحيات من روائع الأدب العالمي للأطفال.

في تشرين الأول (أكتوبر) حصل على جائزة " لوتس " للشعر من اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا 1982م.

وفي عام 1990م انتخب عضواً في مجمع اللغة العربية بدمشق.

في عام 2000م حصل على جائزة الإبداع الشعري، مؤسسة البابطين.

في عام 1997م منح الدكتوراه الفخرية من جامعة صنعاء[1].

[1] سليمان العيسى، ديوان الأطفال، اليونسكو 1996م، عدد 84 الأربعاء 3 آب / أغسطس 2005، ص3.

أعماله:

ـ الأعمال الشعرية (في أربعة أجزاء) عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت. الطبعة الأولى 1995م.

ـ على طريق العمر: معالم سيرة ذاتية. عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر أيضاً. الطبعة الأولى 1996م.

ـ الثمالات (بأجزائها الثلاثة)، ثمالات1 و ثمالات2 عن الهيئة العامة للكتاب في صنعاء. وثمالات 3 (أحلام شجرة التوت) عن وزارة الثقافة بدمشق. صدرت كلها ما بين 1997–1999م.

ـ ديوان اليمن: عن الهيئة العامة للكتاب في صنعاء 1999م.

ـ ديوان الأطفال: صدر عن دار الفكر في دمشق عام 1999م في طبعة جديدة مزيدة ومنقحة.

ـ أغاني الحكايات: ديوان الأطفال ويضم للأطفال ويضم الأناشيد المستوحاة من القصص المعربة.

ـ قصص الأطفال المعربَّة: بالاشتراك مع الدكتورة ملكة أبيض وبعض الزملاء. صدرت عن دار طلاس ودار الفكر في دمشق.

ـ الديوان الضاحك: ويضم الشعر الساخر، شعر الدُّعابة والتسلية .

ـ الكتابة بقاء: مجموعة شعرية صدرت عن مؤسسة الإبداع للثقافة والآداب والفنون – صنعاء، عام 2002.

ـ يمانيات: مجموعة شعرية صدرت عن وزارة الثقافة والسياحة – صنعاء، عام 2004.

ـ أمشي وتنأين: قصائد لصنعاء صدرت عن وزارة الثقافة والسياحة.

ـ صنعاء، عام 2004[1].

[1] سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص3

- مع الفجر

- أعاصير في السلاسل

- شاعر بين الجدران

- رمال عطشى

- ثائر من غفار.

- قصائد عربية

- الدم والنجوم الخضر

- صلاة لأرض الثورة

- رسائل مؤرقة

- أمواج بلا شاطئ

- أزهار الضياع

- أغنيات صغيرة

- كلمات للألم[1]

[1]سليمان العيسى، الأعمال الشعرية الكاملة.

وصف الديوان: صلاة لأرض الثورة.

كتبت مقدمة الديوان على يد زوجة الشاعر " سليمان العيسى " المسماة "ملكة أبيض العيسى"، وصفت فيها لقاء زوجها الشاعر مع صديقه وأحد أبناء الجزائر الأبية الكاتب والشاعر "مالك حداد" يوم جاء إلى بيت الشاعر حينما كان يطوف المشرق العربي لأول مرَّة.

تحدّثت كذلك عن كون مالك حداد لا يجيد اللغة العربيَّة، لأنّه عاش منذ صغره مغترباً في فرنسا، وكانت " اللغة الفرنسية " غربته ومنفاه الثاني.

وأتبعت ملكة أبيض العيسى تصور لنا مدى تشابه مأساة الشاعرين مالك وسليمان، لأنَّ هذا الأخير قد عاش في منفى الجنسية واللغة التركية.

أشارت إلى مناسبة كتابة قصائد الديوان ألا وهي لقاؤه مع مالك حداد، والمدة التي دامت فيها كتابة الديوان وهي خمسة عشر يوماً، فلقد أثَّرت كلمات مالك حداد في سليمان العيسى.

وصفتهم ملكة بالمشردين، فهما مشردا أهل ومشردا وطن، ولغة.

يمثل الجدول الآتي قصائد ديوان " صلاة لأرض الثورة "

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	الصفحة على الديوان
(01)	تخضرُّ زهرة	57
(02)	على الجمر	59
(03)	المنفى المرير	61
(04)	الجذور الصامدة	63
(05)	الربيعُ البكرُ	65
(06)	الثورة وكِسْرة الخبز	67
(07)	طفولة شاعر	69
(08)	صانعو الأغاني	72
(09)	سأكتب عنك	74

(10)	شبّاك أراجون	77
(11)	لم نمت بعد	80
(12)	الضبابُ العذبُ	83
(13)	طليعة الألم	86
(14)	الوردة ورَصيف بَرَدَى	90
(15)	وتتابعَ المَطَرُ	95
(16)	آمنتُ بالأوراس	99
(17)	إلى صغيري معن	102
(18)	صلاة للنسور	106
(19)	جميلة بوحيرد	109
(20)	يُوسف زيغود	112
(21)	دعني لصحرائي	118

جاءت أغلب عناوين القصائد جاملا اسمية دلالة على ثبوتها وسكونها، لأنَّ هذه القصائد تعالج مواضيع ثابتة حدثت بالفعل. وضمَّ الديوان واحد وعشرين قصيدةً عالجت هذه القصائد أحداث مختلفة تصب كلها تحت موضوع الثورة الجزائرية وإشارات إلى الاحتلال الأوروبي لسوريا، وكان في بعض قصائده يبدأ باقتباس للكاتب " مالك حداد " مثل قصيدة { سأكتب عنك } ؛فمالك حداد لا يجيد اللغة العربيّة، فجاءت هذه القصيدة لأجل هذا الغرض، وأراد الشاعر سليمان أن يوصل بلسانه آهات مالك حداد التي لم يستطع أن يقولها ولا أن يكتبها بالعربية، وهذا ما كان ألماً في حدّ ذاته، كما حاول الشاعر أن يصور لنا المآسي التي عاشها اللاجئون والمشردون من ديارهم وقُراهم في قصيدة " لم نمت بعد "، كما تحدّث عن احتلال الانجليز والفرنسيين "لسوريا" بلده الأم في قصيدة " الوردة ورصيف بَرَدَى "، وتحدّث عن دور المرأة الجزائرية ومشاركتها في الثورة، والتي كانت جنبا إلى جنب مع الرجل في صراعهم ضد المستعمر في قصيدة " جميلة بوحيرد "، كما صوّر لنا بعض المعارك التي كانت تحدث في المدن الجزائرية والتي تصدى لها سكانها للمحتل الظالم، ونجد ذلك في قصيدة " الربيع البكر ":

بتراب << سطيف >> معجوناً بنزع الشهداء

بجلابيب الدماء

صَبَغتْ يومي، وأمسي، وغدي

عطشنا يصرُخُ بالثارات ... لا، لا تخمدي

وشحت أيار حتى الأبد

بالصراخ الأسود:[1]

كما تغنى بالأوراس التي لا يمكن لأي شاعر من شعراء الثورة الجزائرية أن لا يتحدّث عنها في شعره، فهي أول منطقة لاندلاع الثورة التحريرية ومرتع للنسور ومقبرة للاستعمار، ولم ينس الثوار وكتب لهم قصيدة سماها بصلاة للنسور ويقصد بالصلاة " الدعاء " ويقصد بالنسور الثوار والمجاهدين الذين آمنوا بفكرة الاستقلال، وحافظوا على عرض وطنهم وأبوا إلاَّ أن يحرّروه فهم فرسان التحرير كما نعتهم.

كما قصيدة على وفاة النسر " زيغود يوسف " الملقّب " بسيد أحمد " يتحسّر فيها عليه ويمجده فيها فهو رمز من رموز الثورة التحريرية الجزائرية، وخسارة عظيمة في صفوف المجاهدين، وصوّر لنا حالة الصمت إثر فقدانه بقوله:

صَمْتٌ على الوادي يَرُوعُ الوادي

وسَحابةٌ من لوعةٍ وحِدَادِ[2]

ونلاحظ في هذه القصيدة مدى تأثّر الشاعر وكأنّ الشخص الذي استشهد يعنيه كأخ له، وبالتالي صوَّر لنا في كل قصائده أنّ أمر الجزائر يعنيه مثلما يعني مالك حداد أو أكثر، وأنّه لا فرق لديه

[1] الديوان، ص65.

[2] الديوان، ص112.

بين الجزائر وسوريا وأهله في الجزائر هم أهله في سوريا، كما حاول أن يتقاسم مع الكاتب مالك حداد ألمه وحزنه وغربته وكل أسى في قلبه.

عمد الشاعر في ديوانه إلى التغني بالثورة الجزائرية، ووصف أهم محطات المقاومة للشعب الجزائري من أجل استرجاع حريته والعيش بسلام، ورغم المجازر وكل ما قام به المستعمر ضد الشعب الجزائري إلاّ أنه مازال على عهده أبياً الاستسلام للاحتلال.

المصادر والمراجع

أ/ المصادر والمراجع:

1-ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف – القاهرة – المجلد (1).

2-ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك، دار الفكر – دمشق- ط1، 1964م، ج1.

3-أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تو: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت.

4-أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة – مصر-ط8، 1991م.

5-أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب –القاهرة-.

6-أبي إسماعيل بن أبي مكر المقري، العروض والقوافي، تح: يحي بن علي يحي المباركي، دار النشر لجامعات – القاهرة- ط1، 2009م.

7-أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان -.

8-أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب – القاهرة – ط5، 1998م.

9-بيار جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ط2، 1994م.

10_ بن عزة محمد، البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان أطلس المعجزات للشاعر صالح الحرفي، مذكرة لنيل الماجستير، أدب حديث، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2010م-2011م.

11_ جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ط1.

12_ حياة لصحف، مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، 2013م.

13_ حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002م.

14_ سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، ط1، 1996م.

15_ السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد أحمد جاء المولى، منشورات المكتبة المصرية – بيروت – 1987م، ج1.

16_ سليمان العيسى، ديوان الأطفال، منظمة اليونسكو، عدد 84 الأربعاء 3 آب / أغسطس 2005.

17_ سليمان العيسى، صلاة لأرض الثورة.

18_ سليمان العيسى، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1995م.

19_ صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق –القاهرة– 1998م.

20_ صالح فاضل السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر–عمان –ط2، 2007م.

21_ صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق– القاهرة – ط1، 1998م.

22_ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3.

23_ عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي – القاهرة – ط3 1992م.

24_ عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ط2، 2006م.

26 _ عبد الجليل منقور، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، مكتبة الأسد –

27_ عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، إتحاد الكتاب العرب، 2000م.

28_ غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت – لبنان – ط2، 1992م.

29_ غانم صالح سلطان، التوازي في قصيدة محمود درويش (عاشق فلسطين)، مجلة الأبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 11، العدد2.

30_ فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003م.

31_ فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب– القاهرة – 2004م.

32_ فتح الله أحمد سليمان، مدخل إلى علم الدلالة، مكتبة الآداب – القاهرة – ط1، 1991م.

33_ مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، مصر1994م.

34_ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبان للطباعة – القاهرة – ط1، 1994م.

35_ محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، مكتبة الإعلام والبحوث للنشر، ط1، 1426م.

36_ محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، دار الكتب الوطنية – بنغازي – ط1.

37_ موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي – الكويت – ط1، 2003م.

38_ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى، دمشق– سوريا – ط1، 2015م.

39_ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م.

40_ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العربية صيدا – بيروت – ط30، 1994م،ج2.

الفهرس

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ–د
الجانب النظري	
المبحث الأول: تحديد المفاهيم	6
المطلب الأول: مفهوم البنية	8–6
المطلب الثاني: الأسلوب بين العرب والغرب	17–8
المطلب الثالث: مفهوم الأسلوبية	19–17
المبحث الثاني: اتجاهات الأسلوبية	20
المطلب الأول: الأسلوبية التعبيرية	22–20
المطلب الثاني: الأسلوبية البنيوية	24–22
المطلب الثالث: الأسلوبية الأدبية	26–24
المطلب الرابع: الأسلوبية الإحصائية	29–26
المبحث الثالث: التحليل الأسلوبي وخطواته	30
المطلب الأول: التحليل الأسلوبي	30
المطلب الثاني: خطوات التحليل الأسلوبي	31
الجانب التطبيقي	
الفصل الأول: البنية الإيقاعية	33
المبحث الأول: الإيقاع الخارجي	34

المطلب الأول: الوزن الشعري	37-34
المطلب الثاني: القافية والروي	47-37
المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي	48
المطلب الأول: تكرار الصوت	52-48
المطلب الثاني: تكرار الكلمة	54-52
المطلب الثالث: تكرار الجملة	55-54
الفصل الثاني: البنية التركيبية	56
المبحث الأول: المستوى النحوي	57
المطلب الأول: الجملة الفعلية والاسمية	88-57
المطلب الثاني: الجملة الإنشائية الطلبية	105-89
المبحث الثاني: المستوى الصرفي	106
المطلب الأول: أزمنة الأفعال	113-106
المطلب الثاني: أبنية الأفعال	148-113
المطلب الثالث: المستوى البلاغي	149
المطلب الأول: الصور البيانية	154-150
الفصل الثالث: البنية الدلالية	155
المبحث الأول: المستوى الدلالي	156
المطلب الأول: حقل الطبيعة	156
المطلب الثاني: حقل الأعضاء	157

المطلب الثالث: حقل الأعلام والشخصيات	157
المطلب الرابع: حقل الثورة والصراع	158
المطلب الخامس: حقل الزمان والمكان	159-158
المطلب السادس: حقل الحزن	159
المبحث الثاني: العلاقات الدلالية	160
المطلب الأول: الترادف	162-160
المطلب الثاني: التضاد	165-163
المطلب الثالث: علاقة الجزء بالكل	166-165
خاتمة	169-168
الملحق	178-171
قائمة المصادر والمراجع	182-180
الفهرس	186-184