الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـــم العـــالي والبحث العلـــمي
جـامعة محمد البشير الإبراهيمي –برج بوعريريج–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل م د)

التخصص: نقد جزائري معاصر

عنوان الأطروحة:

شعر عبد الملك بومنجل –دراسة أسلوبية–

إعداد الطالبة: سعاد سيسون
إشراف: أ.د/ سليم سعدلي

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
ياسين بغورة	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج	رئيســـــــا
سليم سعدلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج	مشرفا ومقرار
بوعلام رزيق	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج	عضوا مناقشا
عبد الكريم هجرس	أستاذ محاضر –أ–	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج	عضوا مناقشا
أحسن الصيد	أستاذ محاضر –أ–	المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة –الجزائر 2–	عضوا مناقشا
صليحة لطرش	أستاذ التعليم العالي	جامعة أكلي محند أولحاج البويرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2025/2024


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر

إلى أستاذي الجليل "سليم سعدلي"

الذي احتضن هذا العمل منذ أن كان فكرة

إلى سيد الأخلاق الأستاذ الفاضل والمحترم

"رياض نويصر" الداعم لي

إلى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي

بجامعة محمد البشير الإبراهيمي لكرمهم لي

إلى أعضاء لجنة المناقشة لمكابدتهم

في تقييم هذا البحث العلمي

إلى كل من علمني حرفا

شكرا جزيلا

سعاد

إهداء

أبي وأمي

القلب والنبض

أهلي وأسرتي

الحب والسند

الذين كانوا وراء هذا الإنجاز سندا وعونا

سعاد

مقدمـــة

يحتل الدرس الأسلوبي مكانة مهمة في المقاربة النصية، فالأسلوبية تهدف إلى المعاينة العميقة للنسيج اللغوي الذي تتشكل منه النصوص التي تعني الاعتماد على الاستخدام الفردي للغة التي تملك نظامها الخاص.

ترصد الأسلوبية القيم الجمالية استجلاء لوجوه انتظامها وكشفا لمجموعة العلاقات التي يحتكم إليها النص الأدبي، وتظهر المنطق الداخلي الذي تبنى عليه ملامح التفرد توخيا لبيان المواقع التي تحتلها الأبنية في سياق تجليات التماسك النصي، فالأسلوبية بهذا تعنى بالوحدة الجالية التي تمنح النص قوة أدبية تجذب المتلقي وتتقصى الأبعاد الدلالية التي تكسب الأسلوب سمة الديناميكية في استقطاب شكل عناصر البنية.

وتعد الدراسات الأسلوبية الرابط الأساسي بين اللغة والأسلوب في تحليل النص الأدبي، فالأسلوبية تنظر فيه وتهتم بإبراز ما فيه من ظواهر أسلوبية وقيم تعبيرية وجمالية بعيدا عن الانطباعية أو ذاتية الموقف، فهي تقوم بعملية إختيار مفردات معينة من المفردات والتراكيب وانتقاء البنية التركيبية الملائمة لها مع اختيار بنية صوتية تحقق الإنسجام لها.

ولم يخل الشعر العربي من القيم الإنسانية إذ كان الشاعر لسان حال قومه والمعبر بما يجول بخواطرهم وأحوالهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وفي الأوساط النقدية واللغوية مناهج متنوعة للنص واستقبال طاقته عن تفسيره وتحليله وشرح محتواه الفكري والشعوري ومن تلك المناهج، المنهج الأسلوبي، ويعد مصطلح الأسلوبية من أحدث ما تمخضت عنه العلوم اللغوية في العصر الحديث.

وتسعى الأسلوبية إلى دراسة الهيكل البنائي للشعر وتحليل أنساقه التي تكشف عن تنظيمه وفق مستويات صوتية وتركيبية ودلالية[1].

وهي واحدة من المناهج التي قدمت نفسها خدمة للقارئ في الكشف الموضوعي عن الظواهر الفنية التي يحملها خطاب نوعي معين، سواء أكان شعرا أم نثرا، متخذة في ذلك –على اختلاف منطلقاتها– اللغة مادة لها على أساس أن الخطاب النوعي تتشكل بنيته وتتوحد شعريته ودرجة انزياحه انطلاقا من هذه المادة ووحداتها على اختلاف مستوياتها الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية، ومن ثمة فإن الأسلوبية تعد فرعا من اللسانيات.

ونظرا لأهمية الشعر العربي المعاصر لما له من حقل جمالي ومعرفي مثير للأسئلة ومشبع بالرؤى والتصورات التي تتوقف المتأمل وتتطلب دراسات متخصصة، فلقد سعيت جاهدة في هذه الدراسة كشف تلك الرؤى الجمالية والسمات الأسلوبية التي تطبع الشعر وتعكس ثراؤه وهو ما يزيد من فتح آفاق البحث ويكرس إمكانية تطبيق المناهج الحديثة على الشعر العربي المعاصر.

ولقد تعرضت بعض الدراسات السابقة لتحليل بنية الخطاب الشعري عند عبد الملك بومنجل تحاول قراءة التجربة الشعرية لديه، ونجد دراسة رشيد فوحان الموسومة بـ: "التشكيل الإيقاعي في ديوان وحي الألم" لعبد الملك بومنجل، التي درس فيها الإيقاع بأشكاله المختلفة وكشف علاقاته بالمعنى، حيث سلط الضوء على تحولات البنية

[1] ياسر عكاشة حامد مصطفى، "مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي –المستوى الصوتي أنموذجا"، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية، ع6، 2012، ص 680.

الإيقاعية بإحصاء بعض الظواهر الإيقاعية عن استجابة الشاعر لإيقاع الشعر العربي وحركته.

كما دعمنا بحثنا من حيث الشكل بدراسة مومني بوزيد الموسومة بـ: "التفرد الأسلوبي للخطاب الشعري معلقات امرئ القيس أنموذجا"، والتي اقتبسنا منها كيفية تناول القضايا الفنية في الشعر العربي، وتناول الصورة الفنية والشعرية والبنى الإفرادية للأسماء والأفعال، وإبراز الظواهر الأسلوبية المسيطرة في القصيدة، كما درسنا على شاكلتها الجمل ذات الوظائف النحوية، كالجملة الخبرية والوصفية والحالية، وجملة المفعول به، محاولة في كل ذلك استنباط دوافع التوظيف للوصول لحقيقة السمات المعتمدة.

ومن هنا وقع اختياري على الشاعر العربي الجزائري "**عبد الملك بومنجل**" ليكون موضع الدراسة تحت عنوان: "**شعر عبد الملك بومنجل –دراسة أسلوبية–**" وذلك لسبب ميولي للشعر وحب القول فيه ودراسته وهو ما دفعني إلى الغوص في خباياه، وإلتزام الشاعر في دواوينه بقضايا أمته على مستوى المجال الموضوعي، وعلى مستوى المجال الجمالي احتواء دواوين الشاعر على لغة شاعرية مثيرة وملفته، مستفزة في بعض المقاطع والمواقف.

وقد تم وضع خطة للقراءة حسب طبيعة الموضوع وإشكالية البحث فيه لمحاولة الإجابة عن الأسئلة التالية: كيف يتأتى للشاعر التصرف في لغته لصناعة أسلوب شعري مختلف يحسن استثمار إمكانيات اللغة بتشكيلاتها ودلالاتها؟ وهل تحتكم اختيارات الشاعر إلى وعي شعري فني يتخذ من اللغة مجالا لإحداث إنزياحاته، ومن المتلقي غرضا لتثبيت آثاره؟ وهل يعد أسلوب الشاعر في تمظهراته الإيقاعية واللغوية والدلالية

ترسيخا لتقاليد الشعرية في بناء القصيدة، أم أنه يعتبر تجاوزا وعدولا ضاربا بجذوره في الحداثة الشعرية؟ وبما يمتاز أسلوبه في قصيدته ذات النمط العمودي عن تلك التي تسعى لتجريب النمط الحر؟.

إذ كان منطلقنا في دراسة نصوص عبد الملك بومنجل نسقيا إلى حد بعيد، فإن تفسير ظواهر الأسلوب في أحيان كثيرة، وتأويلها تلجئنا إلى السياق بعد الأسلوب تعبيرا عن شخصية الشاعر وعن ثقافته وعن مرجعياته الفكرية، ومن ثمة قد يبرز للعيان سؤال من علاقات نصوصه بغيرها من النصوص التي تندرج في جنسها الأدبي والأخرى التي تنأى عنه، وبالتالي يمكن الوصول إلى السؤال الجوهري ذي الشقين: ما هي خصائص أسلوب الشاعر على صعيدي اللغة والموضوعات؟ وما علاقة تلك الخصائص برؤية الشاعر ومقاصده؟.

ويهدف البحث إلى إبراز الخصائص والسمات الأسلوبية من خلال شعر الشاعر الجزائري عبد الملك بومنجل متمثلا في مجموعته الشعرية المنشورة –قصائد مختارة– والتعرف على البنى الأسلوبية على المستوى الصوتي والإيقاعي، حيث يشتمل مجموعات الأصوات المتكررة التي تشكل ظواهر تعبيرية، وتمثل طاقات تعبيرية تميط الحجاب عن العلاقة بين الصوت والدلالة في عملية الإبداع الشعري، وكذا مظاهر التوازي والتشاكل والمظاهر البديعية التي تغذي الإيقاع، ثم المستوى الصرفي التركيبي البلاغي الذي يشمل أبنية المفردات ودلالاتها والظواهر المرتبطة بها تقديما وتأخيرا والأساليب البلاغية والمستوى الدلالي المعجمي الذي يشمل الحقول الدلالية المهيمنة في شعره ودلالاتها بحسب سياقاتها، والمستوى التناصي الذي يستحضر علاقات النصوص في ما بينها.

كما يهدف إلى استكشاف الدلالات التي تنبثق عن هذه البني في سياقاتها النصية وعلاقة ذلك بالمتلقي والتعرف إلى مستوى الإنزياحات اللغوية التي تجسد ظواهر أسلوبية ورصدها وتحديد دلالاتها وتبيين القيم الجمالية، وكل ذلك من أجل أن يختبر البحث المنهج الأسلوبي المستفيد من المعطيات التراثية في مقاربة النص الشعري، والوصول إلى مكامن الإبداع فيه والإمساك بخصوصيات الشعرية التي يتميز وينفرد بها الشاعر وبيئته.

ولقد استعنا في هذه الدراسة على المنهج الأسلوبي الإحصائي، حيث تستدعي الظاهرة الصوتية الصرفية التركيبية الدلالية وضع الجداول والإحصاءات التي ينكشف من خلالها نسبة المهيمنات الأسلوبية الصوتية، والصرفية التركيبية والدلالية للتعرف على المرامي الكامنة وراء ذلك، بالإضافة إلى المنهج الوصفي التحليلي الذي يعتمد المستويات اللغوية المعروفة إذ يصف الظاهرة الأسلوبية ويحلل عناصرها، فهو منهج يسمح بالوصول إلى المضامين الإبلاغية والتعرف على دلالاتها الأسلوبية.

وبحسب طبيعة الموضوع وإعادة قراءة التجربة الشعرية وأهم ما يميزها من خصائص أسلوبية ومما سبق، أخذ البحث وجهتين إحداها نظرية وأخرى إجرائية حسب الخطة التالية:

المدخل الموسوم بـ: "**الأسلوبية مفهومها وآلياتها**"، فيه الجانب النظري، تطرقنا بإسهاب إلى مفهوم الأسلوبية بصورة عامة مع الإشارة الدالة على علاقاتها بآليات المنهج، مبرزا اتجاهاتها ومناهجها ومستويات تحليلها، مشيرة إلى المدارس الدائعة محاولة منا الإحاطة بمختلف حيثيات الموضوع وسبر أغواره.

وجاء **الفصل الأول** بعنوان: "**المستوى الصوتي والإيقاعي في شعر عبد الملك بومنجل**"، تناولنا فيه بنية الإيقاع الصوتي باعتباره مكونا أساسيا وجماليا ابتداءا من الإيقاع الخارجي، والمتمثل في المستوى العروضي، ويتكون الفصل الأول من مبحثين: **المبحث الأول**: "**بنية الإيقاع الشعري**" تناولنا فيه المستوى العروضي ودراسة القافية ودلالاتها، أما **المبحث الثاني** المعنون: "**بنية الصوت**"، تطرقنا في المبحث من قبيل إلى الإيقاع الداخلي والمتمثل في الصوت المهموس والصوت المجهور والتكرار بمختلف أنواعه من حيث الأصوات.

يتحدث **الفصل الثاني** والمعنون بـ: "**المستوى الصرفي والتركيبي في شعر عبد الملك بومنجل**"، ففي **المبحث الأول** قمنا بدراسة: "**المستوى الصرفي**" وقمنا بتبيان البنى الإفرادية للأفعال والأسماء، فبدأت بالأفعال بأنواعها المجردة والمزيدة، والتي جاء بها الشاعر لدلالات مختلفة، ثم انتقلنا إلى الأسماء الجامدة فأخرجنا صيغها وأحصينا عدد تواترها في شعر عبد الملك بومنجل.

أما **المبحث الثاني** فجاء بعنوان: "**المستوى التركيبي**"، قمنا فيه باستنباط الظواهر الأسلوبية البارزة في القصائد المختارة من التقديم والتأخير باعتبارها انزياحات عن المألوف والغرض منها إثارة السامع وتحفيزه على التلقي، ثم عرضنا فيه دراسة الجمل ذات الوظائف النحوية كالجملة الخبرية ودراسة الجملة الإنشائية بأنواعها من أمر واستفهام، ثم عززنا هذه الدراسة بجداول ورسومات بيانية توضيحية أحصينا فيها العدد ونسب الورود فيها، وكل هذا من أجل رصد مكوناتها التركيبية للوصول إلى كيفية اشتغالها.

نصل إلى **الفصل الثالث** الموسوم بـ: "**المستوى الدلالي في شعر عبد الملك بومنجل**" فجعلناه في مبحثين: **المبحث الأول:** "**العلامات الدلالية من خلال الرمز والصورة الفنية**"، حيث عرضنا لمفهومه وأشرنا إلى علاقته بالصورة فأبرزناها ثم طبقنا بعض الأبيات المعبرة عنها واستخرجنا منها صورا ورموزا دالة، فانعكست على نفسية الشاعر بوضوح لا سيما بعد دراستنا للعلامات الدلالية التي تزخر بها القصائد، ثم انتقلنا إلى **المبحث الثاني:** "**الحقول الدلالية ودلالات الزمان والمكان**"، فبعد استقراءنا للنص الزاخر بألفاظه المتنوعة والتي تحمل الكثير من واقعه، كما أنها تحيلنا على زخم عارم من المعاني ميزناها في حقول دلالية تتفرع منها حقول جزئية تربط الناص مع محيطه، ثم قمنا بعرض دلالات الزمان والمكان في القصائد إلى أن الحركة في القصيدة من البداية إلى النهاية حركة، فإن تبدلات الزمان والمكان تلعب دورا بنائيا في تشكيل الدلالة.

ولاشك أن كل باحث أثناء إنجاز دراسته يقف أمام جملة من الصعوبات التي تعترض طريقه، ومن أهم العراقيل التي واجهتنا في دراستنا اعتمادنا على كل الدواوين الشعرية لعبد الملك بومنجل والتي أدت إلى صعوبة التعامل مع الظواهر الإيقاعية خاصة كونها معقدة تحتاج إلى الدقة والتركيز وطول الوقت.

والحمد والشكر لله الذي أنعم علينا بنعمة العلم ويسر لنا عملنا هذا وسخر لنا الأسباب لإنجازه، شكرا وعرفانا للأستاذ رابح بن خويه الذي أمن علي بالمادة العلمية التي احتوت أفكاري وأخرجت هذا العمل للنور، وأتقدم بخالص الشكر للأستاذ "سليم سعدلي" المشرف على هذه الرسالة الذي احتضن هذا المولود وشد عزمي، كما أشكر جميع الأساتذة الدين أمدوني بآراء أنارت دربي، كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم قراءة بحثي.

مدخل

الأسلوبية مفهومها وآلياتها

1- الأسلوب و الأسلوبية في ضوء النقد الحديث

2- مجالات الأسلوبية

3- مستويات التحليل القائم على اللغة

4- الاتجاهات والمناهج

5- الأسلوبية والشعرية

6- الدرس الأسلوبي في النقد الجزائري المعاصر

1- الأسلوب والأسلوبية في ضوء النقد الحديث:

منذ الخمسينات من هذا القرن، أصبح مصطلح الأسلوبية stylistics يطلق على منهج تحليلي للأعمال الأدبية، يقترح استبدال "الذاتية" و"الإنطباعية" في النقد التقليدي بتحليل "موضوعي" أو "علمي" الأسلوب في النصوص الأدبية.

والأسلوب يعرف "وفق الطريقة التقليدية بالتمييز بين ما يقال في النص الأدبي، وكيف يقال، أو بين "المحتوى" و"الشكل"، ويشار إلى المحتوى" عادة بالمصطلحات التالية: "المعلومات" أو "الرسالة" message أو "المعنى المطروح"، بينما ينظر إلى الأسلوب على أنه تغيرات تطرأ على الطريقة التي تطرح من خلالها هذه المعلومات مما يؤثر على "طابعها الجمالي"، أو على استجابة القارئ العاطفية.

يقول "ابرامز" M.H.Ibrams في معجم المصطلحات الأدبية Hgio ssary of literay terms "أن أفكار علم اللغة الحديث تستخدم للكشف عن السمات الأسلوبية أو "الخصائص الشكلية" التي يقال إنها تميز عملا معينا، أو كاتبا معينا، أو موروثا أدبيا، أو عصرا معينا وهذه السمات الأسلوبية قد تكون:

- **صوتية:** (الأنماط الصوتية للكلام، أو الوزن، أو القافية).

- **جملية:** (أنواع التركيب الجملي) .

- **معجمية:** (الكلمات المجردة ضد الكلمات المحسوسة، التكرار النسبي للأسماء والأفعال والصفات).

- **بلاغية:** (الاستعمال المتميز للمجاز، والاستعارة، والصور وما إليها).

وإذا كان مصطلح "الأسلوب" le style قد سبق مصطلح "الأسلوبية" la stylistique إلى الوجود والانتشار فإن القواميس التاريخية في اللغة الفرنسية مثلا "تصعد بالأول منها إلى بداية القرن الخامس عشر، وبالثاني منها إلى بداية القرن العشرين".[1]

ويعد شارل بالي Charles Bally (1865-1947) مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية؛ وخليفة "سوسير" في كرسي علم اللغة العام بجامعة "جنيف"، وقد نشر عام 1902 كتابه الأول "بحث في علم الأسلوب الفرنسي" ثم أتبعه بدراسات أخرى، أسس بها علم أسلوب التعبير، فيعرفه على أنه "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية".

ومنذ سنة 1960 عبر ماروزو Jules Marouzeau عن أزمة الدراسات الأسلوبية، وهي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات، ونسبة الإستقراءات، وجفاف المستلخصات، فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة".

وفي سنة 1960 انعقدت بجامعة "أنديانا" بالولايات المتحدة الأمريكية، ندوة عالمية شارك فيها أبرز اللسانيين ونقاد الأدباء وعلماء النفس، وعلماء الاجتماع، وكان محورها "الأسلوب" ألقي فيها ر.جاكبسون Roman Jakobson محاضراته حول "اللسانيات والإنشائية" فأكد سلامة "بناء الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب" وما لبث ت. تودوروف Tzvetan Todorov أن أصدر أعمال الشكليين الروس مترجمة إلى الفرنسية.

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، مكتبة لسان العرب، الطبعة الأولى، 1992م، ص 11.

وفي عام 1969 يؤكد الألماني "أولمان" Stephen Vilmann استقرار الأسلوبية، علما لسانيا نقديا، فيقول: "أن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة، على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته، مما تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا".[1]

ويعتمد التحليل الأسلوبي على ثلاثة عناصر:

أولا/ العنصر اللغوي: إذ يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع رموزها.

ثانيا/ العنصر النفعي: الذي يؤدي إلى أن تدخل في حسابنا مقولات غير لغوية مثل المؤلف، والقارئ، والموقف التاريخي، وهدف الرسالة وغيرها.

ثالثا/ العنصر المثالي الأدبي: ويكشف عن تأثير النص على القارئ والتفسير والتقييم الأدبي له".[2]

أ- وقفة مع المصطلح:

مصطلح الأسلوبية stylistique مركب من أسلوب style ولاحقته (يّة) ique وخصائص الأصل تقابل أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي، نسبي، واللاحقة تخص به البعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي، (لذلك تعرف الأسلوبية بداية بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب).

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، المرجع السابق، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص 15.

والأسلوبية تهتم بالبحث عن نوعية العلاقة الرابطة بين حدث التعبير، ومدلول محتوى صياغته، وهذا التوصيف يجرنا للحديث عن الموضوع الذي تجعله الأسلوبية حدثا لها وميدان لنظريتها النقدية، وهو بكل بساطة "الأسلوب"، فما هو إذن الأسلوب؟

الأسلوب هو الصورة اللفظية التي هي أول ما يلقى من الكلام أن تحيى مستقلة، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوبا معنويا، ثم تكون التأليف اللفظي على مثاله وصار ثوبه الذي لبسه –أجسمه إذا المعنى هو الروح–، ومعنى هذا أن الأسلوب معاني مرتبة قبل أن يكون ألفاظها منسقة، وهو يتكون في العقل قبل يجرى به اللسان أو يجرى به القلم فالأسلوب قد يكون المادة الخام التي يستقي منها الأديب فكره وأدبه، ثم الطريقة التي يوظفه فيها في حياته اليومية.

وعلى هذا الأساس نجد ستار وبنكي "starobinski" يصف الأسلوب بأنه (اعتدال وتوازن بين ذاتية التجربة ومقتضيات التواصل، فهو حل وسط بين الحدث الفردي وبين الشعور الجماعي، أو تجربة الاعتدال بين الآنا والجماعة، وبالتالي تكون وظيفته تلطيف من حدة الإنزياح بين المعطى المعيش والمعطى المنقول).

فالأسلوب جملة (هو الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة الإقناع أو التأثير). [1]

[1] محمد درحدوح، مناهج النقد الأدبي، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2015، ص 46-47.

ب- الروافد الفكرية الأسلوبية:

بعد 1902 "شارل بالي ch.bali" المؤسس الفعلي للأسلوبية جاء كل من: "ج-ماروزو G-Marroso" الفرنسيين ليطغيا على الدرس الأسلوبي المنهج الوضعي المنطقي، هذا ما أثار ردة فعل الألمان أمثال: "ل-سبيتزر L-Spitzer" ونادوا بانطباعية المنهج الأسلوبي، فهذا الصراع بين الوضعية والمثالية هو الذي أثر في تبلور المنهج الأسلوبي في الساحة النقدية.

وكأن الأسلوبية جاءت لتخدم نظرية الخلق في الأدب الأوروبي التي نادت بفردانية التعبير الأدبي وأنه لا يمثل إلا حصيلة فردية معاشة لذا قال جورج بيفون G-Buffon (الأسلوب هو من الإنسان عينه) وبالتالي يجب تلمس هذه الشحنات الفردية الجمالية من خلال الإجراءات التي تمدها بنا الأسلوبية، وهي تبحث عن قوام الكشف لنمط التفكير والإبداع عند المفكرين والأدباء.

الأسلوبية حسب مجموعة من الباحثين أمثال: Michel arivih، ودولاس Dulas، وريفاتير Rafatyr وصف الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات، فهي بذلك منهج لساني يتسلط على الخطاب الفكري، والأدبي استجلاء روابطه الداخلية المكونة له، ثم آلية تأثيره على المتلقي.

ويسميها كوهين "الإنتهاك" حيث أن المبدع يعتمد في إبداعه على اختراق المستوى المثالي في اللغة وانتهاكه.[1]

[1] محمد درحدوح، مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 47.

حاولت الأسلوبية في تاريخها الطويل أن تكون منهجا نقديا يسعى إلى معاينة النصوص الأدبية بالاعتماد على النسيج اللغوي الذي يشكل منه النص، مفيدة من الألسنية في الكشف عن وظائف اللغة في تجلية المعنى الذي قصد إليه المؤلف وإذا كانت ثمة فوارق أساسية بين العلمين فإن الأسلوبية ركزت بشكل أساسي على الأثر الذي تتركه اللغة في المتلقي.

ولقد كانت طموحات الأسلوبية –ولا زالت– كبيرة جدا في إزاحة الأشياء الخارجة عن النص، وسعت جاهدة في التعامل مع النص تعاملا محايثا، لا يعنى بالسياقات الأخرى من مثل حياة المؤلف أو سيرته والسياق التاريخي والاجتماعي الذي أفرز النص، وإنما أخذت على عاتقها التعامل المباشر مع النص ساعية إلى الكشف عن أبعاده الجمالية والفنية. [1]

والأسلوبية هي علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها –أيضا– علم يدرس موزعا على مبدأ هوية الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات، وما دامت اللغة ليست حكرا على ميدان إيصالي دون آخر، فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكرا –هو أيضا– على ميدان تعبيري دون آخر.

ولكن يبقى صحيحا أن الأسلوبية علم يرقى بموضوعه أو هو يعلو عليه لكي يحيله إلى درس علمي، ولولا ذلك لما حازت الأسلوبية هذه الصفة، ولما تعددت مدارسها ومذاهبها.

---

[1] موسى ربابعة: الأسلوبية وعلم الأسلوب (كتاب الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 2003، ص 7.

كما يبقى صحيحا أن الأسلوبية هي صلة اللسانيات بالأدب ونقده، وبها تنتقل من دراسة الجملة "لغة" إلى دراسة اللغة نصا، فخطابا، فأجناسا، ولذا كانت الأسلوبية (جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب)، كما عبر "سبيترز" عن ذلك.

ولقد عرف التراث العربي الظاهرة الأسلوبية، فدرسها ضمن الدرس البلاغي، ولو تأمل المتأمل، لتأكد له أن الدرس البلاغي العربي إنما كان درسا أسلوبيا على وجه الإجمال وما كان ذلك ليكون إلا أن الدرس اللغوي كان سابقا على الدرس البلاغي في التراث العربي، وهذه نقطة خلاف وتميز، ومن التراث اليوناني الذي كان الدرس البلاغي فيه سابقا على الدرس اللغوي ويكفي لكي نستدل على ذلك أن ننظر في معظم التعريفات البلاغية عند العرب مقارنة بتعريف البلاغة في الحضارة اليونانية ووليدتها العربية وعند النظر في هذه المقارنة سنجد أن مصطلح البلاغة في التراث العربي إنما كان سيعمل بمعناه اللغوي، أي الفصاحة والإبانة، ويضاف إلى ذلك أن استخدام هذا المصطلح في الممارسة التحليلية كان يدل على معالجة الظواهر الأسلوبية ضمن نظام الخطاب. [1]

ارتبط الأسلوب ارتباطا وثيقا بالدراسات اللغوية التي قامت على يد العالم اللغوي دو سوسير من خلال التعريف بين اللغة pange والكلام parole، وإذا كانت الدراسات اللغوية تركز على اللغة فإن علم الأسلوب يركز على طريقة استخدامها وأدائها، إذ أن المتكلم أو الكاتب يستخدم اللغة استخداما يقوم على الانتقاء والاختيار ويركب جملة ويؤلف نصه بالطريقة التي يراها مناسبة، وقد ركزت كثير من الدراسات التي قامت حول الأسلوب على الفروق الواضحة والجلية بين علم اللغة وعلم الأسلوب.

---

[1] منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2015، ص 25، 26.

ومن أهم الفروق أن الدراسات اللسانية تعنى أساسا بالجملة والأسلوبية تعنى بالإنتاج الكلي للكلام، وإن اللسانيات تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وإن الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلا، وإن اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها، وإن الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر، ومن هذا المنطلق فإن الأسلوبية تركز بشكل كثيف ومباشر على عملية الإبلاغ والإفهام، بالإضافة إلى انتقالها الأساسي والجوهري إلى التأثير في المتلقي، وذلك من خلال ميل الكاتب ونزوعه الأكيد إلى أن يجعل كلامه مبنيا ومؤلفا بطريقة يلفت فيها انتباه المتلقي لما يريده، ولذلك فإن الأسلوبية تسعى بكل تميز لدراسة الكلام على أنه نشاط ذاتي في استعمال اللغة.

وقد سعت الأسلوبية بالإضافة إلى ذلك إلى تخليص النص الأدبي من السياقات الخارجية وشروطه الإبداعية، ولذلك فإن الأسلوبية سعت لأن تكون منهجا بديلا وعلميا منضبطا، وهو منهج يهدف إلى تحليل الخطاب الأدبي، والكشف عن أبعاده الجمالية والفنية، وإذا كان هذا طموح الأسلوبية فإنها ذات رؤى غنية نظريا، لكن في التطبيق والواقع فإنها مثل غيرها من المناهج واجهت العراقيل والقصور، ولذلك لم تكن منزهة وبريئة من العيوب التي وسمت بها المناهج الأخرى.[1]

ولكي نحدد مفهوم الأسلوبية، ينبغي علينا أولا أن نبحث في جذرها اللغوي في اللغات الأوروبية، باعتبارها أن هذا العلم وليد الدراسات النقدية الغربية الحديثة –وإن كانت له بدايات غير واضحة في النقد العربي القديم، فكلمة style أسلوب "ترجع إلى الكلمة

[1] موسى ربابعة: الأسلوبية وعلم الأسلوب (كتاب الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها)، المرجع السابق، ص 9، 10.

اللاتينية stilus وتعني الريشة أو القلم أو أداة الكتابة ثم انتقلت إلى مجال الدراسات الأدبية، لتعني طريقة الكتابة، ومنها جاءت stylistics "علم الأسلوب".

وتنطلق الأسلوبية أساسا في دراستها للعمل الفني من بنية اللغوية، بتتبع ما فيه من قيم تعبيرية وخصائص لغوية وإبرازها، وذلك بهدف الكشف عن القيم الجمالية، والوصول إلى أعماق فكر المؤلف من خلال نصه الأدبي، فالتناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية، لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية، والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز، وعلى هذا يمكننا القول بأن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، بينما الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد.

وعلاقة الأسلوبية بالمناهج اللغوية علاقة حميمة، تتجلى مظاهرها في الاعتماد على مبادئ علم اللغة الحديث، فهي بطبيعتها تنخرط في مجال الدراسات اللغوية، ولكنها تتخذ لنفسها شكلا متميزا مستقلا عن المناهج اللغوية، يتفق مع طبيعة الخطاب الأدبي "لأن النص الأدبي لغة متمايزة يستلزم مناهج متمايزة على المناهج اللغوية. [1]

إن الأسلوبية تستفيد كثيرا من مناهج علم اللغة الحديث، وتستمد منه كثيرا من التقنيات والوسائل التي يستخدمها أثناء البحث، لكن المنهج اللغوي عندما يعالج الظاهرة اللغوية، ينظر إليها على أنها عبارة عن عناصر متراكمة يتميز كل عنصر منها بخاصية مستقلة تكشف عن هويته، دون أن يكشف عن وجه الجمال فيها، أو درجة تمازجها

---

[1] محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد –غزة–، الطبعة الأولى، 2000، ص 17.

وتكاثفها داخل الخطاب، لذلك قد يتناول بالوصف عناصر كثيرة لا قيمة لها في معرفة العمل الأدبي، أما الأسلوبية فإنها تقوم بعملية اختيار وانتقاء للظواهر الأسلوبية التي تكمن في بنية النص، والتي ترى أنها تلعب دورا هاما في تشكيل أسلوب المؤلف، ثم تقوم بوصفها وتحليلها، ومعرفة الوظيفة التي تؤديها داخل العمل، وكيف استطاع المؤلف أن تحقق لها هذه الوظيفة، من أجل الوقوف على النظام الكلي الذي يحكم بنية هذا العمل.[1]

والأسلوبية لا تقوم كما هو الحال بالنسبة إلى البلاغة على نماذج قبلية وسنن مسقطة محددة الأشياء سابقة لوجودها، إنما تتحدد الأشياء عندها بوجودها وبما هي قائمة عليه، ما علة به، فوجهتها وصفية تجريبية أصلا ومباشرتها للخطاب، موضوع دراستها لا يعتمد الفصل بين الشكل والمضمون، بل هي تجتمع بينها معبرة إياها وجهين لعملة واحدة، وبذلك استقامت حسب محمد عزام هي مبحث يمتلك "أدوات إجرائية دقيقة مستمدة من علم اللغة لدراسة الخاص الفردي"، كما تختلف عن البلاغة في أنها ليست معيارية تقويمية محكومة بقوالب جاهزة تلقن في المؤسسات التعليمة وتفرض على الإبداع، إنما تتقيد بمناهج العلوم الوضعية وتحصر مهمتها في وصف الظاهرة الإبداعية وصفا موضوعيا، وبذلك "تبوأت الأسلوبية منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولا ومنهجا".[2]

ج- الأسلوبية والنقد الأدبي:

يرى سبيتزر أن الأسلوبية هي جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب ويتطرق غيره فيقول أن الأسلوبية مصبها التعددية قوام وجودها حتى كأنه يجعل النقد فرعا من فروع علم

---

[1] محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، المرجع السابق، ص 18.

[2] محمد ناصر المعجمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، الجمهورية التونسية، الطبعة الأولى، 1998، ص 171.

الأسلوب، وهذا غير صحيح، والمنطقي أن نقول حسب قول المسدي: أن الأسلوبية منهج علمي معالمه الأسلوب الأدبي، وأي نظرية نقدية لابد أن تحتكم إلى مقياس الأسلوب.

إذن كيف تحدد الأسلوبية الحدث الأدبي؟ أي كيف تعرفه في نشأته وفي شكله؟ ليس هناك إجابة جازمة، لكن هناك محاولات للإجابة، منها أن الحدث أو الملفوظ الأدبي هو كيان عضوي يحدده انسجام نوعي، والطريق أن هذا التعريف تكاد تنفرد به البنيوية اليوم في حين أن بالي هو من وضعه عند تأسيسه للأسلوبية.

وقد انتهى بالي إلى ضبط هوية الرؤية وانتهوا إلى اعتبار كل موجود نصا، وكل نص موجود، وأن هذا الموجود النصي هو جملة علائقية خالية مكتفية بذاتها علائقية، أي أنها مجموعة حدود لا قوام لكل منها بذاته.

ومما سبق ينتج تساؤل: هل يمكن أن تصبح الأسلوبية نظرية نقدية فتكون بديلة عن النقد الأدبي عامة؟ لا، لن تصبح نظرية نقدية شاملة لكلى أبعاد الظاهرة الأدبية، بل لن تطمح إلى نقد النقد الأدبي عامة، والسبب أنها تسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته، فهي مقتصرة على التحليل ولا تتجاوزه إلى تقييم الأثر الأدبي الذي يعد من صلب مهام النقد الأدبي، إذ أن في النقد ما في الأسلوب وزيادة، وفي الأسلوبية بعض ما في النقد. [1]

يعرف النقد بأنه فن تقويم الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها تحليلا قائما على أساس علمي، وتلتقي الأسلوبية مع النقد في فكرة معالجة النص الأدبي، من خلال عناصره ومقوماته الفنية والإبداعية، متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي.

---

[1] عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، د.ط، د.ت، ص 49.

وبالنظر في مفهوم النقد، فإنه يتضمن موضوع الحكم على العمل الأدبي، حيث يستشف ذلك من معنى التقويم، أما الأسلوبية فإنها لا تقدم على الحكم على العمل الأدبي، وإنما تركز جهودها على البحث عن أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه أما النقد، فيعتمد في عمله بالإضافة إلى عنصر الجمال، عنصر الصحة اللغوية، وهذا يجعل من الأسلوبية تمثل حلقة وصل بين اللغة والنقد. [1]

وكانت النظرة إلى العلاقة بين الأسلوبية والنقد الأدبي في ثلاثة اتجاهات:

- **الاتجاه الأول:** يرى أن الأسلوبية تختلف عن النقد، لكنها ليست بديلا عنه، أساس هذه النظرة أن النقد فهم شامل، بينما الأسلوبية محدودة الاتجاه، حيث يعد النقد في نظرهم ذا نظرة فاحصة، ويستخدم جميع الأدوات الفنية كاللغة والذوق والصياغة، ثم يحكم بعد ذلك بالجودة أو الرداءة بناءا على المعطيات القائمة بين يديه، أما الأسلوبية فهدفها جمالي بحث لا ترتقي إلى فكرة الحكم على العمل الأدبي بالجودة أو الرداءة.

- **الاتجاه الثاني:** أشار إلى نقد الأسلوب، فعد النقد قد استحال فرعا من فروع علم الأسلوب، يمده بالتعريفات والمعايير الجديدة.

ويمكن القول أن الأسلوبية لا تطمح إلا أن تكون رافدا موضوعيا يغذي النقد، فيمده ببديل اختياري، يحل محل الارتسام والانطباع؛ حتى تسلم أسس البناء النقدي، فالأسلوبية إذن دعامة آنية حضورية في كل ممارسة نقدية، ومن ثم فالنقد الأدبي هو فن الحكم على التجارب الأدبية الحديثة والتراث الأدبي والآثار الفنية. [2]

---

[1] عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 50.

[2] أندريه ريشار: النقد الجمالي، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1974، ص 9.

- **الاتجاه الثالث:** وهو اتجاه يعترف بمنهجية كل من النقد والأسلوبية فيرى العلاقة بينهما جدلية، حيث يستطيع كلا المنهجين أن يمد الآخر بمخبرات متعددة استقاها من مجال دراسته، ويؤكد على بروز العلاقة بينهما حين يشترك المنهجين في معالجة النص من خلال: الوصف، التحليل، والتفسير، فيتعدى النقد إلى الحكم والتقييم، بينما تكتفي الأسلوبية بالكشف والتقرير، ولا ينفي هذا الفائدة التي يجنيها النقد من تحليلات الأسلوبية.[1]

2- مجالات الأسلوبية:

إن مجال الدراسة الأسلوبية لم يأخذ شكلا موحدا عن رواد الأسلوبية، فبينما يرى "بالي" Bally مؤسس علم الأسلوب –أن مجال الأسلوبية يتجسد في الخطاب اللغوي عامة، نجد رواد الأسلوبية اليوم– أمثال "فوسلر"، و"سبيتزر" و"ألونسو"– يحصرونه في العمل الأدبي فحسب "فالأسلوبية عند "بالي" لا تبحث عن شرعية لوجودها إلا في الخطاب الألسني أينما كان، فهي إذن مطلقة الوجود حيثما كان الكلام، ولكن علة وجودها اليوم وقف على كينونة الحدث الأدبي".

ولعل ذلك يرجع إلى تأثره بأستاذه "فردينان دي سوسير" ومفهومه عن اللغة المعيارية، الذي كان من نتائجه "أن دك الحواجز القائمة في العرف اللغوي بين لغات سامية وأخرى وضعية، أو بين مستوى شريف من لغة ما ومستويات متدحرجة (وضعية) من نفس تلك اللغة.

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط2، 1982، ص 115.

ومعنى ذلك أن مجال الأسلوبية اليوم أكثر تحديدا، وأقل شمولا مما كان عليه سابقا، فهو يقتصر الآن على الأدب وفي مستوى فني معين، بحيث يخرج من مجال الأسلوبية الأعمال التي لا تسمو بفنيتها إلى درجة أدبية متميزة، ويمكن حصر الأسلوبية في ثلاث مجالات رئيسية: [1]

أ- المجال الأول: الأسلوبية النظرية Theoritical of stylistics

تستمد الأسلوبية النظرية أسسها العامة من نظرية العلم الذي تنتمي إليه، وهو علم اللغة النظري، وهي تسعى إلى التنظير للأدب من منطلق اللغة المستخدمة في النص الأدبي، للوصول إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعي، بالاعتماد على مكوناته اللغوية، وهذا ما يحل لها التعويل المطلق على اللسانيات بمختلف فروعها.

وينبغي في الأسلوبية النظرية تحديد المجال العلمي الذي يقع فيه الأسلوب كما ينبغي تحديد الأسلوب نفسه، بالنظر إلى الأجناس الأخرى في داخل هذا العلم فتبدو النظرية الأسلوبية –في ارتباطها بالنظام اللغوي- ظاهرة لغوية، وفي اتصالها بأسلوب نص معين ظاهرة كلامية.

ب- المجال الثاني: الأسلوبية التطبيقية Hpplied stylistics

تستمد مناهجها في بحث النصوص من النظرية الأسلوبية، وتهدف إلى سبر أغوار النص الأدبي، وإظهار خصائصه وسماته، من حيث أنه شكل فني غايته التأثير والإقناع وقد حاول الدكتور عبد السلام المسدي حصرها في منهجين رئيسيين هما:

---

[1] محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، المرجع السابق، ص 19.

- **الأول/ أسلوبية السياق:** وهي التي يتجه أصحابها إلى الوقوف على كل حدث تأثيري يعرض إليهم في تتبعهم النص الأدبي –شعرا كان أو نثرا– فيفصلون القول في مقوماته، بحثا عن السمات التي حولت مادته اللغوية إلى واقعة أسلوبه، فيكون التحليل آخذا بأطراف البنى المكونة للسياق الإبداعي، من الصوتية، والمقطعية التركيبية، والدلالية. [1]

- **أما الثاني/ أسلوبية الأثر:** وهي التي تتناول الأثر الأدبي دفعة واحدة سعيا إلى استكناه خصائصه الأسلوبية.

ج- المجال الثالث/ الأسلوبية المقارنة Comparative stylistics:

وهو علم يقوم أساسا على التركيز على المصادر والتأثيرات الأسلوبية، فيتتبع العنصر الأجنبي والدخيل، ويقتضي أثره في اللغة المدروسة، كما يعنى بالتطور الذي يطرأ عليه إذا دخلها، والأشكال التي يظهر بها، والمفعول الذي يحدثه في قيمة النص الأدبي.

ولكن محمد الهادي الطرابلسي يختلف منظوره الأسلوبية المقارنة، ويضع لها مفهوما نرى أنه أقرب إلى مفهوم الموازنات في الشعر العربي فيقول: "أما الأسلوبية المقارنة –كما نتصورها– فعلم يدرس أساليب الكلام في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة، ولا يجوز بين مستويات مختلفة من اللغة الواحدة (بين مستوى الفصحى والعامية مثلا) فضلا على أن يكون جائزا بين لغات مختلفة، فهي تقوم بالمقارنة بين الأساليب المحلية، لتبين خصائصها المميزة، عن طريق مقابلتها ببعضها الآخر، ولتقديم أدوارها المختلفة في بناء صور الجمال في النصوص الأدبية، وتقتضي عملية المقارنة الأسلوبية حضور عنصر أو عناصر إشتراك بين النصوص المقارنة في الموضوع أو الغرض العام، مع الإشتراك

---

[1] محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، المرجع السابق، ص 20.

في المؤلف، أو عدم الإشتراك فيه، أو الإشتراك في المؤلف مع الاختلاف في الموضوع أو الغرض، أو في جنس الكتابة، كما قد يكون الإشتراك في نوع الأسلوب فقط.[1]

فالأسلوبية المقارنة –بهذا المفهوم– تختلف عن مفهومنا للأدب المقارن الذي قامت على غراه، والذي يدرس علاقات التأثير والتأثر بين الآداب العالمية.

وإذا كنا قد حددنا الحقل الذي يدور فيه البحث الأسلوبي وهو النص الأدبي فإن وظيفة الباحث الأسلوبي تتمثل في الكشف عن العناصر المميزة لهذا النص، والذي بها استطاع المؤلف أن يصل إلى درجة من التأثير والإقناع، فطول الجملة أو قصرها، وغلبة الأفعال فيها أو الأسماء، واستخدام الحروف بطرائق معينة ووفرتها وندرتها، وتحليل الأصوات اللافتة ودراسة الأوزان ودلالاتها، وغير ذلك من ملامح خصائص يتصف بها النص ... كل هذا هو مجال بحث الأسلوبية، وأي تغيير في ترتيب أجزاء الجملة يتبعه تغيير في المعنى، فالألفاظ كما يقول "باسكال" ذات الترتيب المختلف لها معاني مختلفة، والمعاني ذات الترتيب المختلف لها تأثيرات مختلفة.[2]

3– مستويات التحليل الأسلوبي القائم على اللغة:

أ– المستوى الصوتي والإيقاعي:

وهو المستوى الذي يهتم بالأصوات والإيقاع والعلاقة بين الصوت والمعنى، ويركز على الوقف والوزن والنبر والمقطع والتنغيم والقافية.

---

[1] محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، المرجع السابق، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 22.

ويمكن في هذا المستوى دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله، والأثر الجمالي الذي يحدثه، كما يمكن دراسة الأصوات والدلالات الموحية التي تنتج عنها.

ويعطي رجاء عيد لعلم الصوتيات أهمية بالغة في دراسة الأسلوب حيث يرى أن هناك بعض الأنواع من الأدب لها إمكانية صوتية قوية فالدراما والشعر يكتبان بكلمات مسموعة، والسمات اللغوية الخاصة التي تعرضها لا يمكن توضيحها إلا بألفاظ صوتية مصقولة، ولابد أن يكون هذا اللفظ الصوتي قادرا على إلقاء الضوء على مثل هذه المظاهر كالجناس والسجع والقافية واستخدام الكلمات التي تدل على معانيها والوزن والإيقاعات النغمية ومعرفة الطريقة التي تتباين فيها الحروف العينية، وتتجمع الحروف الساكنة طبقا للموقع الذي ترد فيه وكيفية النطق بها، فالحروف الساكنة تتجمع، والأماكن تتبدل في الوحدات الصوتية في تركيب المقاطع المتتالية، وكلها تمتزج وتتطابق لكي تعطي التأثير الشامل في النهاية.

وعليه فما على الباحث الأسلوبي إلا دراسة الوزن والنبر والتنغيم والوقوف للإحاطة بما يحمله المقطع الشعري من مشاعر وعواطف وأحاسيس الشاعر والتي تتجسد في إيقاع الحرف والكلمة والعبارة، بالإضافة إلى البحر والقافية. [1]

ب- المستوى التركيبي:

يدرس فيه الجملة والفقرة والنص من خلال الاهتمام بـ: البنية العميقة والبنية السطحية، وطول الجملة وقصرها، والفعل والفاعل والإضافة والتقديم والتأخير، والمبتدأ أو الخبر، والتذكير والتأنيث والبناء للمعلوم والبناء للمجهول والصيغ الفعلية، وغيرها.

[1] عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 46.

والتركيب عنصر مهم في بحث الخصائص الأسلوبية كدراسة طول الجملة وقصرها وعناصرها، وكذا ترتيبها، ودراسة الروابط، مثل الواو والفاء، وما، ودراسة التصريف، وبحث البنية العميقة للتركيب باستخدام النحو التوليدي لـ: تشومسكي في رصد الطاقة الكامنة في اللغة والتي تعد أساسا من الأسس التي تكون الأسلوب.

ج- المستوى الدلالي:

ويدرس فيه الكلمات والمفاتيح، والكلمة ذو السياق، والاختيار، والصيغ الإشتقاقية وغيرها.

يهتم علم الدلالة بالجانب المعجمي، وما تدل عليه الكلمات مع تتبع مستجدات المعنى الذي يلحق بتلك الدلالات، أو ما يدفع -بسبب التطور- إلى أن يتبدل ما تشير إليه تلك الكلمات أو سواها، ومن الممكن متابعة "الدلالة" من خلال النظام اللغوي الذي يتميز بخصائصه النحوية والصرفية، والتي تشكل لهذا النظام بنيته الخاصة به، وهذه البنية تتشكل منها ما يعرف بالحقوق الدلالية والتي تضم مجموعات تشكل مفهوما مشتركا، أو دلالة تدخل في نطاق واحد إن كانت دلالة مباشرة أو تحمل دلالات إيحائية أو تأويلية أخرى.

ويجب أن نوجه اهتماما خاصا إلى أن دراسة الأسلوب الفردي، ويجب ألا تركز حول الأنماط المنحرفة عن الأصل فحسب باعتبارها إبداعات براقة واضحة، بل أن دراسة الأسلوب الجاري على النسق المألوف قد يبهرنا أكثر مما يبهرنا والنوع الأول، ولذا يجب أن نتحرى في الصياغة ما فيها من منبهات تعبيرية لها طبيعة جمالية من ناحية، ولها طبيعة استمرارية من ناحية أخرى، كما يجب أن تتحرك وراء التكرارات التي تأخذ ظاهرة

أسلوبية في بعض ألوان الأداء، مما يكسب المضمون حيوية تؤثر في الشكل اللغوي، فتصبح عملية الأخذ والعطاء بينها قطب النظام الجمالي للكلام. [1]

د- المستوى البلاغي:

ويدرس فيه الإنشاء الطلبي وغير الطلبي، والاستعارة وفعاليتها، والمجاز العقلي والمرسل، والبديع ودوره الموسيقي، ونحو ذلك.

تحاول اللغة الأدبية في تعاملها مع النص الأدبي من خلال مناهجها المختلفة، استيعاب التوازن الحاصل بين المبدع والنص، وبين "النص والمتلقي" وهي سلطة فنية تبتعد فيها اللغة عن مرجعياتها القواعدية والإعرابية والنحوية لتزويد آفاق الدلالة حيث يصير "النص" يتمتع بحركته الفنية ... الإبداعية وحركته التوصيلية عند المتلقي.

فالعلاقة بين النص والمتلقي هي جوهر العملية النقدية الحديثة والمعاصرة تلك العملية التي ترى في النص الأدبي، الشعري بفنونه وأنواعه.[2]

4- الاتجاهات والمناهج:

أدى انقسامها إلى ميلاد نزاعات فردية في النظر إلى الأسلوب، اجتماعية ونفسية وسلوكية، كما أدى إلى ميلاد اتجاهات فيها، فدرس الأسلوب ظاهرة من الظواهر، وذلك لموضوعية العلم، كما درس فاعلا في موضوعه ومؤثرا فيه، فتعددت -نتيجة لذلك- اتجاهات النظر فيه حسب الدارسين وانفعالاتهم به، وصار للأسلوبية اتجاه عام هو دراسة الأسلوبية العامة، واتجاه خاص، وهو الدرس الأسلوبي الخاص بلغة من اللغات، فعزز

---

[1] عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 47.

[2] المرجع نفسه، ص 48.

هذا استقلالها علما ضمن الدراسات اللسانية ثم نشأت عن ذلك مدارس استفاد معظمها من الدرس اللساني الذي أنشأه "سوسير" في بداية هذا القرن، نذكر منها: أسلوبية التعبير وأسلوبية الفرد أو الأسلوبية المثالية، والأسلوبية التكوينية، والوظيفية والبنيوية.

غير أنه يمكننا أن نعود بكل هذه النزاعات والاتجاهات والمدارس والمذاهب إلى نوعين من أنواع المدارس، نظرا للتقاطعات القائمة بينهما.

يقول بيرجيرو: "نشأ نظاما عن تجديد المذاهب اللسانية في بداية هذا القرن فشكلا باسم الأسلوبية، دراستين منفصلتين ومتميزتين، ثم تطورت تطورا مساوما لتطور النقد التقليدي للأسلوب"، ويمكننا أن نوجز ما يراه على النحو التالي:

- **أسلوبية التعبير**: وهي تمتاز بالخصائص التالية:

- أن الأسلوبية "عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير، أي التفكير عموما، وهي تتناسب مع تعبير القدماء".

- أن أسلوبية التعبير لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني المعبر لنفسه.

- وتنظر أسلوبية التعبير "إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي وبهذا تعتبر وصفية".

- أن أسلوبية التعبير أسلوبية الأثر، وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني".[1]

- **أسلوبية الفرد**: وهي تمتاز بالخصائص التالية:

- أن أسلوبية الفرد هي في الواقع، نقد للأسلوب، ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد أو مع المجتمع الذي أنشأها واستعملها".

---

[1] منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 38، 39.

– وهي ما دامت كذلك، يمكن النظر إليها بوصفها "دراسة تكوينية إذن، وليست معيارية، أو تقريرية فقط".

– وإذا كانت أسلوبية التعبير تدرس الحدث اللساني المعبر لنفسه، فإن أسلوبية الفرد تدرس "هذا التعبير نفسه إزاء المتكلمين".

– تذهب أسلوبية الفرد إلى "تحديد الأسباب وبهذا تعد تكوينية، وهي من أجل هذا تنسب إلى النقد الأدبي".[1]

وهكذا نرى أن الدرس في أسلوبية التعبير يقوم على إبراز دور العلاقات التي تربط بين الشكل اللغوي والتعبير الوجداني المتضمن فيه، ولكنها لا تتجاوز في الوقت نفسه حيز اللغة من حيث هي حدث لساني، خطاب نفعي، يتجلى في استعمال الناس له في حياتهم الإيصالية اليومية وتتحدد نظرتها إلى النص في البحث عن البنى اللغوية ووظائفها داخل النظام اللغوي، ولا يخفى ما لفرديناند دي سوسير من تأثير في هذه النظرة، فقد كان شارل بالي، مؤسس هذا الاتجاه، تلميذ له، كما ذكرنا.

تلتقي أسلوبية الفرد مع أسلوبية التعبير في هذه النقطة وتفترق عنها في نقاط أخرى، فالدرس الأسلوبي عندها يأخذ طابع النقد، ولذا فهي تهتم بلغة الخطاب الأدبي، وهذا ما يفسر دراسة أصحاب هذا الاتجاه للغة المؤلفات الأدبية.

وقد أراد "ليوسبيتزر" –مؤسس المثالية– أن تكون الأسلوبية جسرا بين اللسانيات وتاريخ الأدب، فاتجه النظر عنده، نتيجة لذلك إلى زاويتين: الزاوية الأولى: وتدرس التعبير فيها من خلال علاقاته مع الفرد من جهة، ومع المجتمع من جهة أخرى.

---

[1] عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 39.

والزاوية الثانية: يدرس التعبير فيها بحثا عن أسبابه، وتشترك الأسلوبية التكوينية معها في هذا الأمر، وهذا ما يفسر أيضا دراسة هذه الاتجاهات للأسلوب نمطا منحرفا إزاء أولئك الذين يتكلمون اللغة ويتعاملون بها.[1] ومن الاتجاهات الكبرى في التحليل الأسلوبي أيضا نجد:

أ- الأسلوبية التعبيرية (Stylistique de l'expression):

وتعرف بـ (الأسلوبية الوصفية) (Dexriptive)، ويذهب النقاد والباحثون في ميدان الأسلوبية إلى عد هذا الاتجاه مدرسة فرنسية، فإن شارل بالي (1865-1947) الألسني السويسري خليفة دو سوسير وتلميذه يُعَدُّ بحق مؤسس الأسلوبية أو علم الأسلوب وقد ركز في دراسته على الطابع العاطفي للغة أو الوجداني للكلام وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل، فالأسلوبية عنده تعنى بالبحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة ومن ثم تعكف على دراسة هذه العناصر آخذة في الحسبان محتواها التعبيري، والتأثيري بمعنى دراسة المضمون الوجداني للغة أو الكلام وهذا المضمون الوجداني في اللغة هو الذي يؤلف موضوع أسلوبية بالي وهو الذي تحجب دراسته عبر العبارة اللغوية، مفرداتها وتراكيبها ودلالاتها دون النزول إلى خصوصيات المتكلم، وخاصة المؤلف الأدبي لأن ذلك من اختصاص البحث الأدبي في الأسلوب وليس من اختصاص الأسلوبية كعلم لغوي منهجي. [2]

---

[1] منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 39.

[2] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2013، ص 51.

ويرى بالي أن اللغة سواء نظر إليها من زاوية المتكلم أو زاوية السامع، حين تعبر عن الفكرة فمن خلال (موقف وجداني) أي: أن الفكرة حين تصير بالوسائل اللغوية كلاما تمر لا محالة بموقف وجداني من مثل: التمني أو الترجي أو الأمر أو النهي. [1]

وفي ضوء هذا الاتجاه تأتي الأسلوبية إذا، لتتبع بصمات شحن الخطاب عامة أو ما يسميه جورج مونان بـ (التشويه) الذي يصيب الكلام، الذي يحاول المتكلم أن يصيب به سامعه في ضرب من العدوى، فهي تعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية وتقوم باستقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي، وهذا ما دعا بالي إلى وقف الأسلوبية على ظواهر تعبير الكلام وفعل الكلام على الحساسية، وموضوعها ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية التي غالبا ما تتكشف في اللغة التلقائية قبل أن تبرز في الآثار الفنية. [2]

فالأسلوبية التعبيرية، كما أرادها بالي، لم تتجاوز حدود دائرة اللغة، ولم تفارق إطار الحدث اللساني المنظور إليه في ذاته، ولم تغفل عن الطبيعية التواصلية للغة، لكن رواد الأسلوبية من مدرسته لم يتقيدوا بهذا القسم الثنائي، ووسعوا مجال بحثهم لتنتقل الأسلوبية من الخطاب الإخباري الصرف إلى الخطاب الفني، وتتحول إلى وريث وبديل عن البلاغة التقليدية وهكذا أصبحت الأسلوبية التعبيرية دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي بحوزة اللغة، وترتبط هاته القيم بوجود متغيرات أسلوبية أي بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة، مما يقرر بوجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال وخلاصة الحديث، فلم تكن الأسلوبية الأولى (أسلوبية بالي) سوى

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، المرجع السابق، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص 52.

أسلوبية لسانية، فقد وجه بالي في كتابه (معالجة الأسلوبية الفرنسية) 1909 عنايته إلى اللغة المشتركة بمجموعة اجتماعية محددة لهذا وضع اللغة المنطوقة، وهي مادة دراسته، في مقابل الاستخدامات العفوية والواعية والموجهة نحو علم الجمال، وهذا ما يكون في رأيه أساليب الكتاب، بالإضافة إلى تركيز اهتمامه على المضمون الشعوري لأفعال التعبير، والعلاقة بين الشكل والمعنى. [1]

ب- الأسلوبية الفردية (أسلوبية الكاتب):

وتعرف بـ (الأسلوبية التكوينية) (Stylistique Génétique)، وهذا الاتجاه الأسلوبي على اختلاف الاصطلاحات التي أطلقت، يمثل ردة فعل مضاد للأسلوبية التعبيرية التي اقتصرت في دراستها على الكلام المحكي أو اللغة المنطوقة كما أراد بالي أن تكون، ولا شأن لها بعد ذلك باللغة الأدبية.

وهذا (الشطط العقلاني)، بتعبير عبد السلام المسدّي، في منهج البحث هو الذي استنفر ردود الفعل المضادة فتولد على يد الألماني ليو سبيتزر (Leo spitzer) (1887-1960) منهج أسلوبي لا مجازفة في شيء أن ننعته بتيار الإنطباعية، فكل قواعده العملية منها والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل وقالت بنسبة التعليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي. [2]

وقد استندت الأسلوبية الفردية في ظهورها إلى المفهوم الوضعي الذي كان سائدا في أواخر القرن التاسع عشر وكانت اللغة تدرس في ظله من حيث تطورها التاريخي، متابعة ورصدا لكل التحولات التي تطرأ عليها رصدا علميا، ويعد كارل فوسلير (K.Vosler)، أحد

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، المرجع السابق، ص 56.

[2] المرجع نفسه، ص 56.

رواد المدرسة المثالية الألمانية عاملا مساهما بفضل الاهتمام باللغة في التاريخ الأدبي، فلكي يدرس التاريخ الأدبي يهتم بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص، وسعى فوسلير من خلال كتابه (علم الحال) إلى ربط الإنسان واللغة بعلاقة مثالية، وإلى تأويل هذه المثالية على نحو يصبح فيه الإنسان المركز الذي يستقطب الدراسات الجمالية. [1]

واستطاع ليو سبيتزر أن يتمثل هذه النظرة الفلسفية ويحولها بالفعل، من خلال التنظير، إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي نعتت بالأسلوبية الفردية، ولخص نظريته ومنهجه في مقدمة كتابه (علم اللغة والتاريخ الأدبي) والذي يدرس في ضوء مفاهيمه ومعطياته أعمال أدباء من أمثال سيرفانتش وديرو وكلوديل ... وغيرهم، ويتلخص منهجه في النقاط التالية:

- المنهج ينبع مع الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة.

- الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية.

- الملامح الخاصة التي تشكل العمل الفني هي مجاوزة أسلوبية فردية وهي وسيلة للكلام الخاص، وابتعاد عن الكلام العام.

- النقد الأسلوبي ينبغي أن يكون نقدا تعاطفيا بالمعنى العام للمصطلح لأن العمل كل متكامل، وينبغي التقاطه في كليته وفي جزئياته الداخلية. [2]

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، المرجع السابق، ص 57.

[2] المرجع نفسه، ص 58.

وبالإضافة إلى النقاط السابقة التي تحولت إلى سمات الأسلوبية الفردية، فمن الخصائص التي تصنف بها كذلك كونها:

– نقد الأسلوب ودراسة للعلاقات التعبيرية مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها.

– دراسة تكوينية وليست معيارية أو تقريرية.

– دراسة التعبير في حد ذاته إزاء المتكلمين.

– تحديد الأسباب واستخلاص الخصائص النفسية للكاتب.

ونسجل هنا نقطة تقاطع والتقاء بين الأسلوبيتين الفردية والتعبيرية، في قيامها على إبراز دور العلاقات التي تربط بين الشكل اللغوي والتعبير الوجداني المتضمن فيه، لكن الأسلوبية التعبيرية لا تتجاوز اللغة من حيث هي حدث لساني نفعي، يتجلى في استعمال الناس له في تواصلهم اليومي، وتتحدد نظرتاهما إلى النص في البحث عن البنى اللغوية المختلفة ووظائفها داخل النظام اللغوي".

ويفترقان في نقطة حاسمة فالأسلوبية الفردية تتسم بطابع النقد ولذا تختص بالخطاب الأدبي ما جعل أصحابها يعكفون على دراسة المؤلفات الأدبية.

وبهذا التطور يؤسس سبيتزر نوعا من النقد يرتكز على دراسة السمات الأسلوبية التي يتميز بها العمل الأدبي، ويقوم هذا النقد على مرحلتين هامتين أو يهتم عبر قراءتين:

– قراءة النص حتى حصول (إشارة الإنقاذ) لافتة النظر إلى بديهة تركيبية ولفظية.

– التقاط علاقة مؤثرة في النص أو مثال إيقاعي، يؤكد بعد ذلك مدى ملاءمته من خلال تحليل منهجي لمجموعة المعطيات اللغوية الموجودة في النص وقد بنى سبيتزر دراساته الأسلوبية على هذه المنهجية التي تجسدت فيها أغلب المبادئ المشار إليها، كالبدء من

العمل الأدبي نفسه وقد عرفت بنظرية أو طريقة (السياج الفيلولوجي) أو (الدائرة الفيلولوجية). [1]

ج- الأسلوبية البنيوية (Stylistique Structurale):

وتعرف (بالأسلوبية الهيكلية) في بعض الترجمات ويعد هذا الاتجاه أكثر الاتجاهات الأسلوبية الحديثة شيوعا وخاصة كذلك فيما نظم وطبق في النقد العربي، وقد عرفت هذه الأسلوبية أيضا بـ (الأسلوبية الوظائفية) لأنها ترى أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية تكمن في اللغة وفي نمطيتها وفي وظائفها، ولذا يمتنع تعريف (الأسلوب) في منظورها خارجا عن النص أو الخطاب أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالمتلقين وحمل المقاصد إليهم.

وهي تهتم في تحليلها للنص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص، وبالدلالات والإيحاءات، بالإضافة إلى ذلك تتضمن بعدا لسانيا قائما على ما توفره علم المعاني والصرف وعلم التركيب، ولكن دون الإلتزام الصارم بالقواعد ولذلك تراها تدرس ابتكار المعاني النابع من مناخ العبارات المتضمنة الأفراد، أم توظيف التحليل الأسلوبي لعلم التراكيب فيبدو من خلال ما يتفاعل بين اللغة موضوع الدرس وعلم التراكيب.

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، المرجع السابق، ص 59-60.

وتتجلى ماهية الأسلوبية البنيوية في رصد وظائف اللغة واستنباطها على حساب أية اعتبارات أخرى، ما دام النص أو الخطاب الأدبي مضطلعا بدور إبلاغي تواصلي مشحون بغايات محددة. [1]

والدراسات الأسلوبية في ضوء معطيات المنهج البنيوية تقدم قراءة متكاملة للنص الأدبي، بحيث يمكن تحليله تحليلا شاملا منتظما، فالنص الأدبي بنية تشكل جوهرا قائما بذاته، ذا علاقة داخلية متبادلة بين عناصره، وليس النص الأدبي نتاجا بسيطا من العناصر المكونة بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها، وتعتمد صفة كل عنصر من العناصر على بنية الكل وعلى القوانين التي تحكمه، ولا يكون للعنصر وجود قبل أن يوجد الكل، وعلى هذا الأساس فإنه لا يمكن تحديد وظيفة وقيمة أي عنصر من خلال مجموعة علاقاته التقابلية والتضادية مع العناصر الأخرى في إطار بنية الكل.[2]

ويرى جاكبسون أن العملية اللغوية لا تتم إلا من خلال أطراف هي: الباث أو المرسل، والمتلقي أو المرسل إليه، الرسالة أو الخطاب، وعملية البث (وهي عملية تركيب لرموز) وعملية التلقي (وهي عملية التفكيك للرموز) شريطة أن تكون السنن مشتركة بين الباث والمستقبل، وذلك عبر قناة معينة، ويترتب على كل طرف وظيفة محددة ومجموع الوظائف ستة، وهي:

- الوظيفة الانفعالية (الانطباعية، التأثيرية) تتعلق بالمرسل.

- الوظيفة الإفهامية (الندائية) تتعلق بالمرسل إليه.

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، المرجع السابق، ص 60، 61.

[2] المرجع نفسه، ص 62.

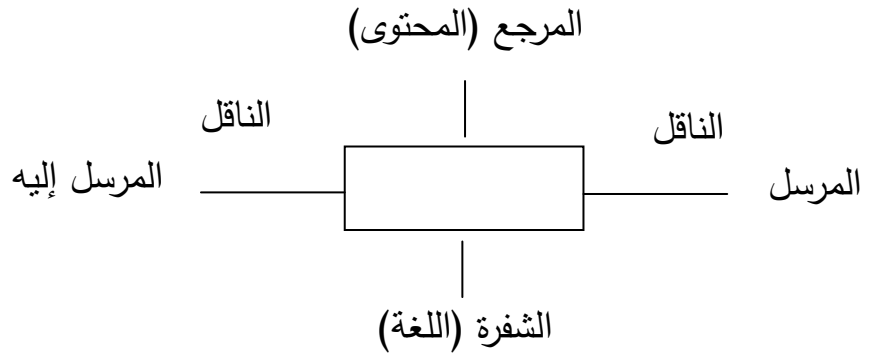
- الوظيفة الشعرية (الإنشائية) وتتعلق بالقناة.

- الوظيفة المرجعية (الدلالية، الإحالية) وتتعلق بسياق الرسالة.

- الوظيفة فوق اللغوية (المعجمية) وتتعلق بالعلاقات اللغوية.

ويمكن لعملية التواصل هذه أن تتجسد على النحو التالي:

الشكل رقم 01: يجسد عملية التواصل



وفي الثنائية التي دعا إليها جاكبسون (رمز / رسالة) يركز في تحليله على الجزء الثاني، وذلك لاعتقاده أن الرسالة هي التجسيد الفعلي لهذه الثنائية، دون إهماله للجزء الآخر (رمز)، وهذا المزج أو الإلتحام عبر عنه حين قدم دراسته الموسومة بـ (قواعد الشعر وشعر القواعد) عام 1961، وهو يعني بقواعد الشعر ودراسة الوسائل التعبيرية في اللغة بينما يعني بشعر القواعد دراسة الآثار المترتبة على هذه الوسائل أي دراسة الفعالية الناتجة من وضع هذه الرسائل موضع التطبيق.[1]

وقد تمكن جاكبسون من نقل التحليل الأسلوبي إلى مستوى (البنية) أي الهيكل الناظم للخطاب ككل، وركز في القواعد على وظيفتها في التعبير الشعري بينما رأى أن

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، المرجع السابق، ص 63.

الآثار المترتبة تتعلق بوضع الوحدات اللغوية في الخطاب وعلاقاتها بعضها ببعض، فالظاهرة الأسلوبية منوطة، إذا، ببنية النص، أما النص، والمقصود النص الأدبي، فهو في نظره خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية التي للقول، فهو خطاب تركب في ذاته ولذاته.

والأسلوب هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب ويتحدد بتوافق وانسجام عمليتين متواليتين متطابقتين في الوظيفة هما:[1]

– اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة.

– تركيب الأدوات تركيبا تقتضي بعضه قواعد النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف في الاستعمال.

وبناء عليه يقوم الأسلوب الشعري عند جاكبسون على تعادل بين جدولي الاختيار والتوزيع أو التركيب، والتطابق الحاصل بينهما هو الذي يقرر الانسجام بين مفردات النص الأدبي وجمله باعتبارها علامات استبدالية، ولتصبح الوظيفة الشعرية إسقاط مبدأ التعادل من محور الاختيار على محور التوزيع.

وقد اخضع جاكبسون كل مفاهيمه النظرية للتطبيق والممارسة النصية وأنجز عدة دراسات في هذا الصدد أشهرها تحليل قصيدة القطط (chats) للشاعر الفرنسي (شارل بودلير)، شاركه فيها ليفي ستراوس (lévi strauss) سنة 1962 حيث كان منهجها يقتضي بتسجيل التطابقات في القصيدة بين الصرف والنحو والمعنى والوزن.

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، المرجع السابق، ص 64.

ويمكن إرجاع التحليل النصي الذي مارسه جاكبسون إلى جانبين: الجانب الشكلي والجانب الدلالي مع ملاحظة التفاعل والتداخل القائم بينهما. [1]

ويذهب صلاح فضل في كتابه "مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته" باختصار الأسلوبية في ثلاثة اتجاهات أساسية في البحث الأسلوبي مترتبة على المحور التواصلي المشار إليه من قبل هي الإتجاه التوليدي والاتجاه المعتمد على نظرية الشعرية النصية، والثالث المتمثل في الأسلوبية الوظيفية المرتبطة باختبارات القراءة وردود الأفعال الناجمة عنها، كما أن هناك مجموعة أخرى من العلاقات تربط علم الأسلوب بمنظومة العلوم المتداخلة مع بعض الدوائر وذلك مثل علاقته بعلوم اللغة حيث يعتبر البحث الأسلوب وثيق الارتباط بالنظرية اللغوية، ولكنه يتمايز في تركيزه على تحليل لغة الأدب آخذا في اعتباره نظريات الشعرية النوعية المنبثقة منها.[2]

وتعتمد الأسلوبية في دراستها للنصوص الأدبية على اتجاهات أخرى لها روادها وخصائصها يعتمد عليه في تحليل النصوص الأدبية نذكر منها:

د- الأسلوبية الوصفية:

يطلق عليها مصطلح الأسلوبية أو الوصفية أو الأسلوبية رائدها الأول هو شارل بالي (1865-1947) ومن الرواد نجد أيضا ج ماروزو ومرسال كراسو حيث توسعا أكثر في اتجاه بالي التعبيري.[3]

---

[1] رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، المرجع السابق، ص 64، 65.

[2] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2002، ص 116، 117.

[3] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1، عمان، 2007، ص 30.

وقد أسس شارل بالي في الأسلوبية كتابين هما: في الأسلوبية الفرنسية صدر سنة 1902 و"جمل في الأسلوبية" صدر سنة 1905، ثم أصدر كتابين آخرين هما: "اللغة والحياة" 1913 و"اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية" صدر سنة 1932، بحيث يسعى شارل بالي من خلال هذه المؤلفات إلى بحث في العلاقة التفاعلية بين اللغة باعتبارها نظاما من العلامات والرموز والقيم التعبيرية والجوانب التأثيرية فيها. [1]

وفي هذا الأسلوب ربط شارل بالي بين اللغة في مكوناتها وأبنيتها ووقائعها الوصفية وبين قيمتها الفكرية والعاطفية التي يتجلى بها التأثير في المتلقي.

إن أسلوبية بالي اهتمت بمراعاة البنى الأسلوبية ذات التعبير الوجداني أو العاطفي المؤثر لذلك سميت بالأسلوبية اللغوية لأنها ألغت دراسة اللغة الأدبية ودراسة القيم الجمالية فيها فأسلوبية بالي تبحث عن القيم الوجدانية، فأسلوبية التعبير عند بالي تعنى بالبحث عن القيم التأثيرية لعناصر اللغة المنتظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية. [2]

يقتصر دور الأسلوبية حسب شارل بالي على دراسة القيمة العاطفية للوقائع اللغوية المميزة والعمل المتبادل للوقائع التعبيرية المساعدة على تشكيل نظام وسائل التعبير في اللغة كما توجد قيم تعبيرية لا واعية في هذا النظام، وأخرى تأثيرية واعية، إذ تعدى هذه الحالة بالمتغيرات الأسلوبية. [3]

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010، ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص 62.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، المرجع السابق، ص 64.

هـ- الأسلوبية الوظيفية:

يطلق عليها بالأسلوبية الوظيفية وهي أكثر الاتجاهات الأسلوبية شيوعا وتعد امتداد منظور لمذهب بالي في الأسلوبية الوصفية كما تعد أيضا امتداد لآراء سوسير الشهيرة التي قامت على التفرقة بين ما يسمى باللغة وما يسمى بالكلام، وتعرف أيضا بالأسلوبية الوظيفية وترى أن "المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيها، إنما أيضا في وظائفها".[1]

يمثل الأسلوبية البنيوية كل من رومان جاكبسون Roman Jakbson وميشال ريفاتير Michel Riffateure والأسلوبية لديهم ترى النص بنية تشكل جوهرا قائما بذاته، ذات علاقة داخلية متبادلة بين عناصره، وليس النص الأدبي نتاجا بسيطا من العناصر المكونة بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة لها، ووجود العنصر الفزيولوجي أو السيكولوجي لا يكون إلا في إطار البنية الكلية للنسق، وقد بدأت الأسلوبية البنيوية مسارا مهما مع ميشال ريفاتير في تناول الأسلوب في النص الأدبي وقد أفرد كتابا خاصا لهذا وسماه "محاولات في الأسلوبية البنيوية" صدر سنة 1971، حيث الأسلوبية تنطلق من خلفية بنيوية وتنظر إلى النص بأنه بنية مغلقة.

يرى ريفاتير أن الأسلوبية البنيوية تعنى في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم وهي تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علم المعاني والصرف وعلم التراكيب. [2]

---

[1] عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، دراسة بين النظرية والتطبيق، ط1، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، ص 140.

[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 86.

ويعد رومان جاكبسون رمزا لهذه الحركة حيث اعتمدت نظريته في التواصل، وتحديد وظائف اللغة الست، فالأسلوبية البنيوية تعنى بوظائف اللغة على حساب أية اعتبارات أخرى، والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي، ويحمل دلالات محددة.[1]

و- الأسلوبية النفسية الأدبية أو النقدية:

يطلق عليها أيضا الأسلوبية التكوينية والأدبية وأسلوبية الكاتب والأسلوبية الذاتية كل هذه المسميات تندرج تحت الاتجاه النفسي، وقد تبلورت مع الناقد ليو سبيتزر (1887-1960) وهو ناقد نمساوي تأثر بالباحث الألماني كارفوسلر الذي قدم دراسة مبكرة بعنوان: "أصول الوضعية والمثالية في علم اللغة سنة 1904.

وتعد الأسلوبية النفسية اتجاه منهجي في تحليل الخطاب وتعنى بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان والكلام والفن وهو يدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفرد. [2]

لقد أظهر التيار رد فعل على التيار الوضعي، ويمكن أن يسمى بالإنطباعية، فكل قواعده منها والنظرية قد اعترفت في ذاتية التحليل، وأهم ما يميز الأسلوبية النفسية أن رائدها ليو سبيتزر (Leo Spitzer)، قد اهتم بالمبدع وتفرده في طريقة الكتابة، مما ينتج الخصوصية الأسلوبية عنده.[3]

---

[1] رابح بوحوش: الأسلوبية والتحليل الخطابي، (د.ط)، منشورات باجي مختار، عنابة، الجزائر، (دت)، ص 82.

[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 70.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 70.

إن الأسلوبية النفسية عن سبيتزر تحلل النص في النهاية إلى معرفة الكاتب وهي لا تسلك الطريق الوضعية التي كانت تسعى إلى الدخول في حياة المؤلف بل عن طريق تحليل الحمولات النفسية الأكثر خفاء عنده. [1]

إن الأسلوبية النفسية عند سبيتزر تحلل النص في النهاية إلى معرفة الكاتب وهي لا تسلك الطريق الوضعية التي كانت تسعى إلى الدخول في حياة المؤلف بل عن طريق تحليل الحمولات النفسية الأكثر خفاء عنده.

اعتمدت الأسلوبية النفسية إلى رصد علاقة التعبير بالمؤلف والنقاد إلى أبعد أغوار الذات المنتجة بوصفها ذات متفردة بتجربة نفسية خاصة أفرزت إنتاجا لغويا خاصا. [2]

تطمح أسلوبية سبيتزر في البحث عن الحقائق النفسية في الخطاب الأدبي إلى جانب إظهار الضمير الجمعي فيه وذلك من خلال النقاط المميزة النوعية التي تعود إلى نفسية الكاتب والتي يمكن من تناول الإشارات التعبيرية البليغة ومن توقع الضمير الجمعي الموجود في الخطاب الأدبي باعتباره نتاجا فرديا يعبر عن شكل من أشكال الوعي الإجتماعي.[3]

---

[1] محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ص 15، 16.

[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، المرجع السابق، ص 118.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 78.

ي- الأسلوبية الإحصائية:

هو اتجاه يعتمد في تحليله على الإحصاء الرياضي "التقرب من الموضوعية العلمية لذلك تتوسل المقاربة الأسلوبية الواقع الإحصائي للنص. [1]

إن التحليل الإحصائي للأسلوب "يهدف إلى تمييز السمات اللغوية فيه وذلك بإظهار معدلات تكرارها ونسب هذا التكرار ولهذه الطريقة في التحليل أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع. [2]

ويفترض دراسة الأسلوب من الناحية الإحصائية طريقتين: تشخيص الواقعة وقياسها.

تنطلق الأسلوبية الإحصائية من فرضية، مكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم، تقترح أبعاد الحدث لصالح القيم العددية، وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص (بيير جيرو)، أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل أو العلاقات بينها أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال ثم مقاربة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى.

ومن مزايا الأسلوبية الإحصائية تساهم في تحديد القرابة الأدبية وحسب بل تعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص، لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه، ومن الزاوية يمكن الإحصاء أحيانا أن يكمل مناهج أسلوبية فعال. [3]

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 103.

[2] المرجع نفسه، ص 112.

[3] هزريش بليث: البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999، ص 58-60.

ومن هنا تجدر الإشارة إلى إمكانية استثمار الإحصاء في التحليل الأسلوبي بهدف التوصل إلى نتائج موضوعية. [1]

وعلى غرار هذه الاتجاهات الأصلية توجد اتجاهات فرعية من الأسلوبية: كأسلوبية الإنزياح والأسلوبية التأثيرية (التلقي) وأسلوبية السجلات والأسلوبية السيميائية.

ويعد بيير جيرو (Pierre Guiraud) من رواد الأسلوبية الإحصائية دون أن ننسى شارل مولر (Ch.Muller) في كتابه "المعجمية الإحصائية"، مبادئ ومناهج وقد اهتم بيير جيرو خصوصا باللغة المعجمية موظفا المقاربة الإحصائية، أي قام برصد بنيات المعجم الأسلوبي لدى مجموعة من المبدعين، مستقرئا الحقلين الدلالي والمعجمي ومن ثم فقد اهتم بالكلمات، الموضوعات (التيمات) التي تميز كاتبا أو مبدعا ما، مستثمرا آليات الإحصاء، كالتكرار والتجرد والتواتر والضبط والعزل والجرد، والتصنيف أي اهتم بكل ما يتعلق بأسلوبية المؤلف. [2]

والأسلوبية كما يراها جيرو: ميدان انتقائي للتحليل الأسلوبي، وذلك لأن اللغة هوية إحصائية أو مجموعة من البصمات والاستعمال هو تعميم لغة معينة منها وأن أي تغير في تواتر الاستعمال يؤدي إلى تغيير في القيم الأسلوبية، فالإحصاء هو العلم الذي يدرس الإنزياحات، وهو المنهج الذي يسمح بملاحظاتها وقياسها وتأويلها، فهو أداة فعالة في الدرس الأسلوبي. [3]

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص 126.

[2] جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، (د.ط)، مكتبة المثقف العربي، سيدني، أستراليا، 2000، ص 17، 18.

[3] فرحان بدري العربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 2003، ص 20.

5- الأسلوبية والشعرية:

ترتبط الأسلوبية مع المناهج النقدية الأخرى ومنها الشعرية (أو ما يصطلح عليها بالإنشائية)، هذه الأخيرة التي يصنفها جون دوبو على أنها: "جزء لا يتجزأ من اللسانيات، وهي العلم الشامل الذي يبحث في البنية اللسانية"، أما جون كوهن Gohen Jean فيرى إن مصطلح الشعر يدل على كل موضوع خارج عن الأدب أي كل ما من شأنه إثارة الإحساس، فاستخدمت في الفنون الأخرى: شعر الموسيقى، شعر الرسم والأشياء الموجودة في الطبيعة، فالشعرية في ذلك الأثر الذي يلي إنتاج العمل الأدبي وتبقى بصماته باقية بعد ذلك. [1]

فالأثر أو توليد الإحساس في المتلقي أو كما خلص إلى ذلك كمال أبو ديب: "مسافة التوتر هي منبع الشعرية، ويستخلص مفهوم الشعرية من شبكة العلاقات القائمة في النص، إذ يقول: "الشعرية خصيصة علائقية، أي أنها تجسيد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية، سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق التي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى، لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق شعرية ومؤشر على وجودها".

ومن هنا يستعين الكاتب أو الشاعر بمعجم خاص يطعمه بالنحو المناسب لخلق لغة شعرية، حيث يساهم النحو في صياغة المعجم بطريقة خاصة تخرجه عن الكلام العادي، مثلما يوضح ذلك محمد عبد المطلب بقوله: "الشعرية منوطة بالمعجم من ناحية، والنحو من ناحية أخرى، حيث تكون السيطرة لخط النحو على خط المعجم، لتشكيله حسب

---

[1] عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 53.

مقولاته المحفوظة بما يخرجه عن المألوف أي: ينقل الصياغة من منطقة الحياد التعبيري إلى منطقة الأدبية".[1]

ويعود الفضل الكبير إلى جاكبسون الذي بدأ الاهتمام بالشعريات معه ونظريته اللسانية التواصلية التي اهتدى فيها إلى مفهوم الرسالة، وما يمكن أن تولده من دلالات كالوظيفة الشعرية التي تكون فيها الرسالة غاية في ذاتها لأنها العمل الفني المعني بالدراسة.

وهنا تبرز مسألة التداخل بين الأسلوبية والشعرية للأسلوبية علاقة بالشعرية، بحيث تشمل هذه الأخيرة الأسلوبية بوصفها مجالا من مجالاتها البارزة.[2]

والأسلوبية تهتم بدور القارئ أو المتلقي، حيث يرى ميكائيل ريفاتير أن كل بنية نصية تثير رد فعل لدى القارئ تشكل موضوعا للأسلوب، كما اقترح فرانسو راستي Francois Rastier نظرية للقراءة عمدتها القارئ، وذلك إقرار بأهمية القارئ حين تلقيه للعمل الأدبي ودعوة صريحة لإشراكه في شرح وتفسير النص الأدبي، وهنا تبرز مسألة التأثير وتأثر الأعمال الأدبية بالنظرية التواصلية التي طرحها رامان سلدن الذي "أبرز دور الرسالة ودور القارئ الذي يفك شفرة الرسالة في بناء الفعل التواصلي وإدراك الدلالات المختلفة".

وتلتقي الأسلوبية باتجاهين نقديين، يختلفان في الملامح التفصيلية الدقيقة ولكن ثمة اتفاق على مبدأ نقدي هو أنه ينبغي –إزاء الأثر الأدبي المفقود– الانطلاق من تحليل النص ذاته ولا شيء سواه.

---

[1] عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 54.

[2] المرجع نفسه، ص 54.

- **الأول:** البنيوية الوصفية التي تقوم على وحدة العناصر المكونة للعمل الأدبي وترابطها بحيث يفض كل جزء إلى الآخر، فالنص –في المنظور البنيوي– كيان واحد لا انفصام بين أجزائه، وعناصره متلاحمة تلاحما واضحا حتى إن أي خلل يعتري بعضها يتبعه تشويه للعمل كله، وتلاحم عناصر النص ليس قائما على العفوية، بل وفق نظم مدروسة وقوانين منهجية.

- **الثاني:** "الاتجاه الشكلي أو الشكلاني، وقد ظهر في روسيا عام 1917، ويقوم على مبدأ أساسي هو حصر الاهتمام في نطاق النص والسكوت عن كل ما يمكن أن يتصل به اتصالا مباشرا أو غير مباشر من عوامل نفسية أو اجتماعية. [1]

6- الدرس الأسلوبي في النقد الجزائري المعاصر:

تجمع جل الدراسات والبحوث التي تناولت الساحة النقدية الجزائرية قبل سنة 1961 على أن لا جدوى للبحث عن خطاب نقدي جزائري يستحق الدراسة والتمحيص ضمن أطر الخطاب النقدي وحدوده المنهجية والاصطلاحية، وكل ما هنالك هو مجرد محاولات قليلة وفقيرة، متناثرة في بعض الصحف والمجلات، كان يدبجها بعض الكتاب أمثال: رمضان حمود ومحمد السعيد الزاهري ومحمد البشير الإبراهيمي وابن باديس وحمزة بوكوشة وأحمد بن ذياب وعبد الوهاب بن منصور وأحمد رضا حوحو، وغيرهم من الأدباء والمشايخ الذين لم نعرف واحدا منهم جعل النقد شغله الشاغل.

وقد جاءت هذه المحاولات في شكل مقالات مقتضبة، يعوزها التصور النظري والإطار المنهجي، تقوم على النظر الوظيفي (الرسالي) إلى النص الأدبي، برؤية تجزيئية تقوم على تصحيح الأخطاء (اللغوية والعروضية) التي تعتري النصوص، إضافة إلى

---

[1] عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 55.

بعض التعاليق السطحية العامة (البلاغية خصوصا) التي تفتقر إلى الشواهد الكافية، فضلا عن نزعة توجيهية صارمة. [1]

أما بخصوص انتشار المنهج الأسلوبي في الساحة النقدية الجزائرية، فلا وجود لمقام يستأهل البحث في جوانبه وكل ما هو موجود لا يعدو أن يكون مجرد محاولات متواضعة كما وكيفا.

ومن المناهج التي حاولت التأسيس للفكر الأسلوبي في خطابنا النقدي الجزائري نجد عبد الملك مرتاض في أحد فصول كتابه (الأمثال الشعبية الجزائرية)، موسوم بـ (دراسة في أسلوبية الأمثال الشعبية الجزائرية)، عرض فيها –باقتضاب– لمفهوم الأسلوبية وتاريخها، ثم أردفها بجانب تطبيقي وتعد هذه الدراسة أول عهد النقد الجزائري بالأسلوبية، فيها بدا لنا كما قدم الأستاذ الشاعر علي ملاحي محاولة طيبة (عن شعرية السبعينات، نلمس خلالها بعض الملامح الأسلوبية في التجربة الشعرية الجزائرية خلال السبعينيات (عبد العالي زراقي، أحمد حمدي، عمر أزراج، سليمان جوادي، زينب الأعوج)، ولكنه واجهها بمعول معياري صارم، حيث حكم عليها –في جملة ما أصدره من أحكام– بأنها "تكشف عن عدم النضج في التعامل مع المفاهيم اللغوية تعاملا شعريا".[2]

"وإن العلامة اللغوية البارزة في شعرية السبعينات في هذا التكرار الخجول للمضامين ..."، وأنها تستهدف في كثير من ملامحها "تأسيس لغة أحادية إلحادية استفزازية منكرة

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2002، دط، ص 9.

[2] المرجع نفسه، ص 148.

لكل المفاهيم والرؤى الاجتماعية الأخرى"، وما إليها من الأحكام المناهضة للأساس الوصفي للبحث الأسلوبي. [1]

على الصعيد الأكاديمي، وإذا ما تجاوزنا البحث النظري القيم الذي قدمته الأستاذة آمنة علواش في خصوص المقاربة بين حاضر الأسلوبية الغربية وغابرها العربي (البلاغة القديمة لعبد القاهر الجرجاني)، يمكن الإشارة إلى كتاب (بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيم) عبد الحميد بوزوينة وهي دراسته تستأنس بتنظيرات ليو سبيتزر وجون كوهن ومارسيل كريسو وجورج مونان ... فضلا عن المسدي وصلاح فضل وأحمد شايب، ...

تنقسم إلى خمسة فصول (الخصائص البنائية للمقالة، علاقة البنى الإفرادية بالدلالة طبيعة البنى التركيبية، الإيقاع الصوتي وتوظيفه الفني، الصورة جماليا ووظيفة) ومع أن الباحث يدير ظهره منذ البدء لثنائية (الشكل والمضمون) التي أكل عليها الدهر وشرب، على حد تعبيره، إلا أن ذلك لم يمنعه –على غرار أية دراسة أسلوبية– من إثبات الموضوع في نصوص الإبراهيمي التي قسمها إلى "مجموعات مقالية" تشمل كل مجموعة مجالا موضوعيا محددا (المجال السياسي، الإصلاحي، الديني، الاجتماعي، التاريخي) قبل أن ينتقل إلى دراسة بنية الأسلوب الإبراهيمي ضمن نماذج هذه المجالات، تحتل البنوية النصيب المنهجي الأكبر في إطار هذه الدراسة الأسلوبية وتفيد الدراسة إفادة منهجية واضحة في كتابات عبد الملك مرتاض الذي أشرف عليها، تنعكس في تمثيلها الكبير للمصطلحات "المرتاضية" (السلم الصوتي، الوتد الكلامي، البنية الإفرادية والبنية التركيبية) كما يتحدث الباحث دلالات جديدة لبعض المصطلحات، كمصطلح (الأفعال المساعدة) والذي يطلقه على الأفعال التي "تدل على أحداث محددة وواضحة، فكل فعل

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، المرجع السابق، ص 148.

منها يتبعه فعل آخر هو المتضمن للحدث الحقيقي"، وواضح أن هذا المفهوم يتجاوز المفهوم الأجنبي للفعل المساعد l'auxiliaire الذي لا يتعدى فعلين اثنين: فعل الكينونة وفعل العندية Avoir في حين يمكن أن يصيب المفهوم الجديد أي فعل حسب سياق الخطاب. [1]

"ويستعين الباحث أخيرا بالإحصاء والجداول والأشكال الهندسية في دراسته عسى أن تكون بداية لعمل علمي موسع يدرس أسلوب الإبراهيمي ...".[2]

"إلى جانب هذه الدراسة نشير إلى دراسة أخرى هي (البنية اللغوية لبردة البوصيري) لرابح بوحوش، وهي دراسة تسعى إلى إبراز الظواهر اللغوية والأسلوبية التي تميز البردة ..."، وفي التميز الأسلوبي مركز ثقل الأسلوبية، ويؤكد الباحث ثانية أن "اتجاهه في البحث لغوي أسلوبي".

يتم كل ذلك عبر ثلاثة فصول (البنية الصوتية، البنية الصرفية، البنية النحوية)، فضلا عن تعريف وجيز بالبردة وبصاحبها، جعله الباحث في المقدمة، والملاحظ على هذه الرسالة أن ملامحها الأسلوبية (بالمفهوم المعاصر) تكاد تذوب في ملامح الدراسة اللغوية التقليدية، وخاصة في البنية النحوية، حيث يتبوأ المصطلح النحوي القديم المكانة الأولى (الجملة الطلبية، الجملة الشرطية، الجملة ذات الوظائف)، فضلا عن تفرعات كل نمط جملي، وفي ذلك التباس بين هويتين معرفيتين، لا يرتضيه باحث متخصص في حجم عبد السلام المسدي.

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، المرجع السابق، ص 149.

[2] المرجع نفسه، ص 149.

كما يعول بوحوش –في دراسته– هذه على الإحصاء كثيرا، وفي ذلك إشكال منهجي، يقر البعض سلامته، وينفيه آخرون من باب أن الظاهرة الأسلوبية ظاهرة كيفية –أساسا–، وهي لذلك عصية عن الإخضاع الكمي، ويأتي بيار غيرو في طليعة من أشاروا إلى هذه الإشكالية.

ومن ألاء منهج هذه الدراسة، أنها انتهت إلى نتيجة متميزة، خالف بها صاحبها نتائج من سبقوه إلى دراسة "بردة"، البوصيري، حيث أنكر أن يعود سر مجدها وخلودها إلى الإخلاص، كما رأى زكي مبارك، أو الخصوصية الملحمية، كما رأى عمر باشا، فحسب بقدر ما يعود أساسا إلى بنيتها اللغوية على النحو الذي فضله أثناء التحليل الأسلوبي.

ويمكن –أخيرا– أن نضيف إلى هذه الدراسات المحدودة، كتاب (البنية السردية في القصص القرآني) للأستاذ طول محمد الذي خص أسلوب السرد القرآني بدراسة أسلوبية مستفيظة، وثيقة الصلة بعلمي البلاغة والنحو، كشأن الدراسة السابقة. [1]

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، المرجع السابق، ص 150.

الفصل الأول

المستوى الصوتي والإيقاعي في شعر عبد الملك بومنجل

المبحث الأول: بنية المستوى الصوتي

المبحث الثاني: بنية المستوى الإيقاعي

تمهيد: بنية المستوى الصوتي والمستوى الإيقاعي

يعد الإيقاع من المفاهيم التي استعصت على التعريف النهائي، فلفظ الإيقاع في أصله من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة، ولا من مصطلحات علوم العروض، ونقد الشعر، ويعرف اللسانيون الإيقاع بأنه: "الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة، لاحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية"، ولا يبتعد مفهوم الشكليين الروس للإيقاع من ذلك كثيرا، إذ يشمل مفهوم الإيقاع لديهم ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار هذه العناصر، وخاصية التردد هذه هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع وقدم النقاد العرب المحدثون إسهامات فاعلة في المستوى النظري بتعريف الإيقاع فهو: "توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي، أو بالتناسب لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة، مع التفريق بين الوزن والإيقاع، فالوزن هو ما يمكن تنميطه من ضروب الإيقاع؛ لأنه ينتظم مجموعات كبيرة من النصوص، ويتحكم في جميع الوحدات الكلامية في النص الواحد، فالأوزان في الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، فهي تمثل الجزء، والإيقاع يمثل الكل".[1]

يعد الجانب الموسيقي من أهم الجوانب التي تميز الإبداع الشعري وتلفت انتباه القارئ فتجعله يقترب من هذه الموسيقى أو تلك قشدة دون غيرها من القصائد، فهي

---

[1] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص 27-28.

المغناطيس الذي تجذب المتلقي للتفاعل مع القصيدة بالبعد الأول المتصل بتقبله للعمل والإنشاد صوبه، ذلك أن النفس بطبيعتها تعشق النغم والإيقاع. [1]

إن مقاربتنا الأسلوبية للبنية الصوتية في القصيدة يندرج تحت ما نعته بيير جيرو بصوتيات التعبير أو الأسلوبية الصوتية في حديثه عن أسلوبية شارل بالي التعبيرية التي تتخذ موضوعا لها جميع المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث آثار مختلفة على المتلقي من خلال استثمار الإمكانات الصوتية الكامنة في اللغة واستعمالها كوسائل لتحقيق الأغراض المقصودة، بالإضافة إلى أن تلك المتغيرات قد تعكس المزاج والطبيعة النفسية للمتكلم وسلوكه بصفة عامة.

والبنية الصوتية في الشعر تمثل جانبا من الموسيقى والإيقاع بشكليه الداخلي والخارجي، باعتبار الموسيقى والإيقاع، مهما كان شكلها ومصدرها في الشعر دعامة لا يستوي من دونها. والأصوات هي الأداة التي يشكل بها المبدع موسيقاه، وهي المادة التي يصوغ منها إيقاعاته النغمية بطريقة تفرده وتميزه عن غيره. وهذا التشكيل الصوتي والموسيقي في الشعر له خصوصياته وأبعاده الدلالية الناتجة عن الكيفية الخاصة لهذا التشكيل. [2]

وتعد البنية الصوتية من أهم البنى في تناول المظهر الأسلوبي في أي نص أدبي، لأنه من خلال الأصوات اللغوية المكونة للنص وكيفية ائتلافها تتحدد الملامح الأدبية والخصائص الأسلوبية بعدها صدى لدلالات النص، ولأنها أيضا أصل بناء المستويات الأسلوبية الأخرى! صرفية وتركيبية، ودلالية، ولتبيان أهمية البنية الصوتية، يقول كمال

---

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، المرجع السابق، ص 261.

[2] رابح بن خوية: بنيات أسلوبية في شعر إيليا أبي ماضي، البدر الساطع للطباعة والنشر، 2019، ص 19.

بشر: "إن الاختلاف في النطق كالاختلاف في قواعد النطق مثلا، منشؤه اختلاف البيئة الاجتماعية والخواص الفردية، فإن عد الاختلاف في قواعد النحو خروجا على المعيار السليم والمقياس الصحيح، حكم بالمثل على الاختلاف في النطق، وكما يجب التنبيه على الأول يلزم التنبيه على الثاني، ومن ثم وجبت دراسة الأصوات وجوب دراسة النحو والصرف، إذ السيطرة على اللغة لا تتم بدون دراسة أصواتها".

لذلك لزم على دارس النص اللغوي أو الأدبي أن ينطلق من أصغر وحدة فيه وهي الصوت، فبإمكان نبر فيه أو تنغيم أن يغير دلالة السياق تغييرا كبيرا، هذا الأمر جعل الدارسين قديما وحديثا يتعرضون إلى قضية مشهورة في الدرس الصوتي وهي علاقة الصوت بالمعنى، ودلالة تكرار الأصوات في مواضع معينة، مما يسهم بشكل بارز في تحديد المعنى بشكل يكاد يكون دقيقا. [1]

والإيقاع هو ظاهرة أسلوبية، تسهم في إنتظام النص الشعري واستوائه سواء العمودي أو التفعيلية، فهو ليس موقوفا على ركني الوزن والقافية، بل يتلبث في مواضع تتناسب فيها الأصوات على نسب محدودة وتتآلف فيما بينها في زمن معلوم كما وكيفا، حيث يعمل الشاعر على العناية بالأسلوب، ففيه جوهر التأثير، ويعزف على أوتار الكلمات يتخير مواقعها ومساقطها، وعلى موسيقاها حين تتآلف ضروب النغمات، وقد انتظمت في مقاطع، فيقبل عليها المتلقي بسمعه بقدر ما التمسه من عزف مبدعه. [2]

---

[1] رابح بن خوية: بنيات أسلوبية في شعر إيليا أبي ماضي، المرجع السابق، ص 20.

[2] ينظر: رشيد فوحان، التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم لعبد الملك بومنجل": مجلة طبنة للدراسات العلمية الأكاديمية، المجلد 5، العدد 02، 2022، ص 1452.

ويعرف الإيقاع في الثقافة العربية في جذره اللغوي وقع، إذ جاء في لسان العرب لابن منظور أن: "الميقع والميقعة كلاهما المطرقة، والإيقاع مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقعها ويبينها".[1]

وورد كذلك في معجم المحيط أن الإيقاع هو: "إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها".[2]

ومن الناحية الاصطلاحية للإيقاع وردت عدة تعريفات فقد حدد عبد السميع متولي إلى أن الإيقاع هو: "السير وفق نظام تتفق به الأصوات إما بالتعاقب أو التكرار أو التوازي مع بعضها البعض مثل ما يحدث في عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي من تكرار التفعيلات، وتعاقبها داخل البيت، وتكرارها في القصيدة ومن ناتج هذا التراص يكون الوزن الشعري الذي أطلق عليه الخليل اسم البحر ومع اختلاف التفعيلات من قصيدة لأخرى نتجت بحور الشعر فكانت مسمياتها الوافر، الكامل، الرمل، وغيرها من البحور".[3]

ويتضح من المفاهيم السابقة للإيقاع أن تعقد علاقاته أفضى إلى صعوبة تحديد جوهره، إلا أن جميعها تلتقي في إقامة مفهوم الإيقاع على مبدأ التكرار أو المعاودة المبني على الانتظام والتناغم الزمني مع ضرورة التفريق بين الوزن والإيقاع من منطلق الثبات والتغير، وهذا يعني وجود مستويين إيقاعيين في الشعر.[4]

---

[1] محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت، 1997، ج8، (مادة و ق ع)

[2] مجد الدين الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مطبعة مصطفى بابي الحلبي، ج3، ط2، مصر، 1952، ص 100.

[3] نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي، دار العلم والإيمان، دط، 2013، ص 133، 134.

[4] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص 29.

- **خارجي:** ويقصد به الموسيقى المتأنية نظام الوزن العروضي والتي يخضع إطرادها لتنوع منتظم في آخر كل بيت، ويحكمه العروض وحده متمثلا في مستويين إيقاعيين هما، الأوزان والقوافي.

- **داخلي:** تحكمه قيم صوتية "والمادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفا متنوعا تحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق والجناس وتوازن الجمل وتوازيها، وتلك الحروف والمفردات تنتج من حسن اختيار المنشئ لألفاظه، وجودة ترتيبه لها داخل العبارات بما يتلاءم مع المعاني لرفع قيمتها التعبيرية والتأثيرية في آن واحد.

وللإيقاع وظيفتين مركزيتين هما:

- **البنائية:** فالإيقاع يتحكم في نسق الخطاب، بحيث يبني عناصره ومكوناته ضمن تنظيم، وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات الأخرى.

- **الدلالية:** وهذه ملازمة لسابقتها، ومترتبة عليها، إذ بناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلالته، ولطريقة إنتاج معناه، فليس للمفردات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما أنه ليس للغة إيقاع ينتج عن المعنى خارج الخطاب فالإيقاع هو المعنى.

فالموسيقى أداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، فهي ليست خلية خارجية، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق، وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه[1]، إذن فالصوت له

[1] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص 30.

قيمة فنية وجمالية ودلالية تبنى بها الأوزان الشعرية فهو يمثل الجانب العملي للغة ويقدم طريق الاتصال بين الإنسان وأخيه الإنسان، مهما قل حظه في التعليم والثقافة. [1]

المبحث الأول: بنية المستوى الصوتي

1- الإيقاع الخارجي:

يشمل الأوزان الشعرية والقوافي والتفعيلات وعددها وأثرها الموسيقي وجواب أخرى كالتدوير، تختص بالإيقاع الصوتي والنغم الصوتي الذي يتولد من جملة الأوزان والقوافي وأثرها في نفس القارئ، التي تعبر عن عاطفة الشاعر التي يريد الإدلال بها في خطابه الشعري وأولى عناصر الموسيقى الخارجية هو:

- **الوزن الشعري:** وهو المعيار الذي يقاس به الشعر، ويعرف سالمه من مكسوره، لأنه الإيقاع الذي يضفي على الكلام رونقا و جمالا، ويحرك النفس، ويثير فيها النشوة والطرب.[2]

ويعد الوزن من أهم الأسس التي يقوم عليها الشعر بحيث لا تستطيع كتابة قصيدة تخلو من موسيقى، ويعتبر الوزن أساسا يعتمده الشعراء في كتابة قصائدهم ويعرف ابن رشيق القيرواني الوزن في كتابه "العمدة": "الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفيه لا في الوزن".[3]

---

[1] أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1971، ص الأولى من مقدمة الكتاب.

[2] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص 30.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ج1، ط5، 1981، ص 78.

فالوزن له وظيفة أسلوبية تتجلى في علاقة الوزن بموضوع القصيدة ومضمونها فهو النظام الذي يخضع له جميع الشعراء في نظم قصائدهم وهو الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابه الشعراء في تأليف أبياتهم".[1]

من هنا فإننا سنسعى في هذا القسم إلى الإلمام ببعض الثوابت الخارجية المؤسسة للوزن الشعري، مبتدئين من أعمقها تعميما وهو البحر، حيث سندرس على أعقابه التداخل بين البحر والمنطق الزمني للتفعيلة، وكلاهما له علاقة بالوحدة الصغرى المكونة للبحر، أقصد التفعيلة.

أ- المستوى العروضي:

- البحر:

يعد البحر الشعري الخصيصة الأساسية لموسيقى الشعر، إذ هو معيار يتم وفقه ترصيف مجموعة من الكلمات ذات الإيحاء الشعري، وهو المعيار الأساسي الذي يساعد الباحث في الحكم على الألفاظ بالقبول أو عدمه. وهذا يعني أن عمل الشاعر يتضاعف عندما يخضع مادته للبحر الشعري، ذلك لأن الكلمة الشعرية لكي تكتسب هذه الصفة عليها أن تسهم بقدر أو بآخر في تأسيس موسيقى هذا البحر. ونستشف هذا المعنى من قول ب. تيما شيفسكي B. Tomachenski التالي: "والبحر هو المعيار الذي بواسطته نصف مجموعة من الكلمات بأنها مقبولة أو غير مقبولة في صيغة شعرية مختارة"، وعلى هذا الأساس يكون البحر الشعري سمة تميز العبارة الشعرية عن العبارة النثرية على حد تعبير تيما شيفسكي نفسه. وعليه يكون البحر -بما أنه خصيصة أساسية في الصياغة

---

[1] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية والوزن وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1991، ص 458.

الشعرية العربية– أحد الأسس التي يرتكز عليها الإيقاع الشعري، ونحن باستقرائنا لعينة كثيرة من قصائد عبد الملك بومنجل استخلصنا عددا محصورا من البحور يستعملها الشاعر. [1]

فقد وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة عشر وزنا سمي كل منها بحرا تشبهها بالبحر الحقيقي الذي لا نهاية له، وجاء بعده تلميذه الأخفش الذي أضاف بحرا آخر سماه المتدارك أو الخبب، ويتألف كل بحر من عدد من التفعيلات المتساوية في البيت التقليدي والمتفاوتة من حيث العدد في السطر الشعري، وتختلف هذه التفعيلات من بحر إلى آخر وهو ما يبرر تعدد البحور الشعرية وانقسامها إلى نوعين هما: البحور الصافية والبحور الممزوجة، يعتمد الشاعر الحديث في تأسيس بنيته الإيقاعية، على وحدة التفعلية المستمدة أساسا من بحور الخليل بن أحمد الشعرية، وهي تتكرر بصور متعددة حسب ما يقتضيه السياق الشعري، والتدفق الشعوري في القصيدة وقد اتخذت القصيدة الشعرية الحديثة أنماطا ثلاثة من التشكيل الإيقاعي، أطلقت الناقدة نازك الملائكة على اثنين منها البحور الصافية، والبحور الممزوجة، في حين أطلق رجاء عيد على النمط الثالث مجمع البحور، وسأقوم بتتبع هذه الأنماط في بنية النص الشعري عند عبد الملك بومنجل.

– **البحور الصافية:** وهي البحور التي تتأسس بنيتها الإيقاعية، على تفعيلة واحدة، بأصولها وفروعها، تتكرر في النص الشعري، دون أن تخالطها وحدة أخرى خارجة عن البحر القائم في النص، وبهذا التحديد فإن البحور الصافية تتمثل في: الكامل، والرجز، والرمل والوافر، والهزج، والمتقارب المتدارك/ الخبب[2]، وقد لعبت هذه البحور دورا مهما

---

[1] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 107، 108.

[2] محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، مطبعة مقداد، غزة، ط 1، 2000، ص 361.

و بارزا في تأسيس البنية الإيقاعية عند الملك بومنجل فقد تضمن ديوانه عناقيد الغضب على أربعة بحور صافية وهي بحر الكامل والوافر، المتدارك والمتقارب.

- **بحر الكامل:** وقد سمي كاملا بتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره. إنه بحر الحركية لما تتوفر عليه تفعيلة المكررة من تلاؤم مع جريان الذوات الشاعرة التي تستدعيها طبيعة هذا البحر في مستهل الانفعال فيتلاءم مع كمالات الحس وتناسبات الحال[1]، والكامل من البحور العروضية التي تحتل المرتبة الثانية في نسبة الشيوع من الأشعار العربية وقيل أيضا: لأن أضربه زادت على أضرب غيره من البحور[2]، إذ له ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب ومفتاحه:

كمال الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ولقد غلب البحر الكامل على ديوان "عناقيد الغضب" التي وردت فيه ثمان قصائد على أضرب مختلفة، نجد في قصيدة المارد العربي وهي قصيدة عمودية عدد أبياتها خمسة وعشرون بيتا، حيث أخرج فيه الغضب الذي يتملكه متحدثا فيها بلسان كل عربي مفتخرا بعروبته مبديا غضبه وانزعاجه من النكسات التي حلت بالدول العربية، فبعد أن كانت الجزائر ودول العرب مثالا للفخر والحرية أضحت اليوم كالمصارع في الحلبة يقول:

اليَوْمَ أَصْرُخُ إِنَّنِي عَرَبِيٌّ وَأَتِيهُ كَالنَّشْوَانِ مِنْ طَرَبِي

---

[1] عبد الرحيم كنوان: من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1، 2000، ص 35، 36.

[2] التبريزي (الخطيب)، الكافي في العروض والقوافي، تح الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1994، ص 58.

تقطيعها العروضي:

اليوم أصرخ إنني	عربين	وأتيه كنانشوان من	طربي[1]
0//0/0/ // /0//0/	0/0///	0/ /0/// 0/ /0/0/	0///
مُتْفَاعلن مُتَفَاعلن	مُتفاعلن	مُتَفَاعلن مُتْفَاعلن	متفا

تنتمي هذه القصيدة إلى الكامل الأحذِّ والأحذُّ ما سقط من آخره وتد مجموع الحذّ القطع، فإن ذهب الوتد فقد قطعته من الجزء.

فتصبح تفعيلة: مُتَفاعلن ← مُتَفَا وتقلب إلى فَعِلُنْ.

ومن التغيرات الطارئة على هذه القصيدة ورد بها:

- **علة القطع:** وهو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله (علن) تعير (علْ)، متفاعلن ← متفاعل.

- **زحاف الإضمار:** وهو تسكين الثاني المتحرك، ولا يدخل إلا على تفعيلة واحدة فقط وهي متفاعلن في بحر الكامل، متفاعلن ← متفاعلن وتحول إلى مستفعلن.

قصيدة: وشربت جمرك يا قصيدة تتكون من سبعة وأربعين سطرا شعريا، أراد الشاعر فيها أن يصور لنا البؤس والعناء الذي كان يعيشه في الريف وينقل الصورة المكابدة والتعب إلى صورة الرخاء والهدوء والراحة، غير أنه وقع في أحزان هذه المدينة وشرب جمرها ولم يدق طعم النشوة والسلام فيها. وتقطيعها كالتالي:

---

[1] عبد الملك بومنحل: عناقيد الغضب، البدر الساطع للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2016، ص 27.

وَقَدَّمْتُ مِنْ رِيفِ الْعَنَاءِ إِلَيْكَ أَلْتَمِسُ السَّكِينَةَ وَدَخَلْتُ بَحْرَكَ يَا مَدِينَة[1]

التقطيع:

وقدمت من	ريف لعناء	إليك	ألـتمس	سسكينه	ودخلت بـ	ـحرك يا	مدينه
0//0///	0//0/0/	0//0///		0/0//0///	0/ /0///		0/0//0///
مُتَفَاعلن	مُتْفَاعلن	مُتَفَاعلن		مُتَفَاعِلاتن	مُتَفَاعلن		مُتَفَاعِلاتن

وَرَأَيْتُ بَحْرَكَ يَسْتَظِلُّ بِكُلِّ زِينَةٍ

ورأيت بحـ	ـرك يستظل	ـل بكل	زينتن	
0/ /0///	// /0//0	/ //0/ /0//		
مُتَفَاعلن	مُتَفَاعلن	مُتَفَاعِلاتن		

ومضتيت يبـ	ـلعني
0/ /0////	0///
مُتَفَاعلن	مُتَفَا

نلاحظ في هذه القصيدة تفاوت في عدد تفعيلاتها من سطر إلى آخر، ففي السطر الأول نجد أربع تفعيلات ليتقلص إلى تفعيلتين في الشطر الثاني: ثم يرتفع إلى ثلاث تفعيلات في الشطر الثالث.

[1] عبد الملك بومنحل: عناقيد الغضب، المصدر السابق، ص 43.

وتنتمي هذه القصيدة إلى الكامل المرفل، والترفيل هو زيادة خفيف على آخره وتد مجموع ويدخل في البحرين المتدارك والكامل[1]، فتصبح تفعيلة متفاعلن ← متفاعلاتن، وكما نجد الأحذ: متفاعلن ← مُتَفَا.

- **قصيدة هدية العمرة:** وهي قصيدة عمودية تتكون من أربعة وعشرين بيتا تحدث الشاعر فيها عن واحدة من أعظم وأفضل السنن المقدسة وهي العمرة، حيث يتكلم فيها عن الخلافات التي تحدث بن المعتمرين ويتحسر ويبدي غضبه في نفس الوقت من أجل هؤلاء الذين لم يحترموا قدسية العمرة.

يقول: حَلُّوا بَيْتَ الله، واعْتَمِرُوا وَلَعَلَّهُمْ إِذَّاكُمْ اعْتَبَرُوا[2]

حللو	بيـــت	للاه، وعـتمرو	ولعللهم	إذذاكم عـــتبرو	
0//0/0/	0//0/0 /	0///	0//0///	0//0/0/	0///
مُتْفَاعلن	مُتْفَاعلن	مُتَفَا	مُتَفَاعلن	مُتْفَاعلن	مُتَفَا

ومن أهم التغيرات التي طرأت على هذه القصيدة علة الحذّ التي تتجلى في مُتَفَاعلن ← مُتَفَا.

وزحاف الإضمار: حيث أصبحت تفعيلة مُتَفَاعلن ← مُتَفَاعلن.

---

[1] غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، ط 2، لبنان، 1992، ص 30.

[2] عبد الملك بومنجل: عناقيد الغضب، المصدر السابق، ص 57.

قصيدة مدقق لغوي:

وهي نتفة مكونة من بيتين شعريين، وفيها يفتخر الشاعر ويعتز بلغته الدقيقة ويسخر من أولئك الذين يحطون من شأنها، ويعدون استعمالها محل استهزاء وسخرية وتقطيعها كالتالي:

فَتَّشْتُ فِي فَلَمْ تَجِدْ مِنْ عَوْرَةٍ تَهْدِي إِلَيَّ سِوَى دَقِيقٍ لُغَاتِي!

فتتشت فيـ	ـي فلم تجد	من عورتن		تهدي إليـ	ـي سوى دقيـ	ـق لغاتي!	
0//0/0/	/ //0 //0	/0//0/0		/0//0/0	/ //0 //0	///0 /0	
مُتْفاعلن	مُتَفاعلن	مُتْفاعلن		مُتْفاعلن	مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	

شَرَفٍ يُحَلِّقُ إِنْ تَذُقْ عِبَارَتِي وَيَكُونُ نَبْضُ الحُرُفِ مِنْ مَلَكَاتِي[1]

شرفن يحلـ	ـلق إن تدقـ	ـق عبارتي		ويكون نبـ	ـض لحروف من	ملكاتي	
/// 0// 0	// /0//0	0//0///		0//0///	0//0/0	0/0///	
مُتَفَاعلن	مُتَفَاعلن	مُتَفَاعلن		مُتَفاعلن	مُتْفاعلن	مُتَفاعلن	

ورد فيها تغيران:

- **القطع:** متفاعلن ← متفاعل
- **الإضمار:** مُتفاعلن ← مُتْفاعلن

[1] عبد الملك بومنجل: عناقيد الغضب، المصدر السابق، ص 63.

قصيدة أستاذ برتبة بيدق:

تتألف من ثمانية وعشرين سطرا وفيها تطرق الشاعر إلى مسألة المناوشات والخلافات الشائكة بين الأساتذة والإداريين، إذ أن الترشح من أجل تمثيل فئة معينة له خلفيات شخصية من أجل تحقيق أغراض ومصالح خاصة، متناسين الأمانة الملقاة على عاتقهم، ثم تحسر على زمن مضى كان فيه للمسؤولية قيمتها، زمن الكبار الذين يؤدون الأمانة على أكمل وجه.

يقول:

طَمَعًا تَرَشَّحَ حِينَمَا قَالُو لِحَضْرَتِهِ: تَرَشَّحْ

طمعن ترششح حينما	قالو لحضرتهي: ترششح	
0//0/0/ /// 0// 0///	0//0/0/	0/0//0///
مُتْفَاعلن مُتَفَاعلن	مُتْفَاعلن	مُتَفَاعِلاتن

قالو لحضرته: تعال[1]

قالو لحضرتهي: تعال	
0//0/0/ /// 0/// 00//	
مُتْفَاعلن	مُتَفَاعِلان

[1] عبد الملك بومنجل: عناقيد الغضب، المصدر السابق، ص 65.

ورد فيه ثلاثة تغيرات:

- **الإضمار**: حيث أصبحت تفعيلة مُتَفَاعِلُنْ ← مُتفاعلن بتسكين الثاني المتحرك.

- **التذييل**: وهو زيادة حرف واحد مع آخره وتد مجموع[1]، فتصبح تفعيلة،

مُتَفَاعِلنْ ← مُتفاعِلاَنِ

- **الترفيل**: تتحول تفعيلة متفاعلن ← متفاعلاتن.

- **قصيدة ما شاء، لا ما شاءت الأكدار**: وهي قصيدة عمودية تتكون من أربعين بيت، وفيها يبدي الشاعر تأسفه وتضجره إزاء الأوضاع المزرية التي آلت إليها مدينته، فهو يحن للعودة إلى الزمن الماضي حيث كان يسوده الأمن والاستقرار.

تقطيعها كالتالي:

لَا أَنْتَ أَنْتَ وَلَا الدِّيَارُ دِيَّارُ يَا بُقْعَةً عَبَثَتْ بِهَا الأَكْدَارُ[2]

لا أنت أنـ	ـت ولدديار	وديارو	يا بقعتن	عبثت بهـ	ـلأكدارو
0//0/0/	0//0///	0/0/0/	0//0/0/	0//0///	0/0/0/
مُتْفَاعلن	مُتَفَاعلن	مُتْفَاعل	مُتْفَاعلن	مُتَفَاعلن	مُتْفَاعل

[1] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، دط، لبنان، 1978، ص 181.

[2] عبد الملك بومنجل: المرجع نفسه، ص 81.

ورد في هذه القصيدة ثلاث متغيرات هي:

- **الإضمار**: مُتَفاعلن ← مُتْفاعلن

- **القطع**: مُتَفَاعِلن ← مُتْفَاعِلْ

- **الإضمار والقطع**: مُتْفَاعِلُن ← مُتْفَاعِلْ

- **بحر الوافر**: وسمي بالوافر لوفور أجزائه وتدا بوتد، ومفتاحه: بحور الشعر وافرها جميل مفاعلتن مفاعلتن فعولن.

ويستعمل ختاما ومجزوءا ويدخل القطف عرضه إذا كان تاما وتتألف تفاعيل هذا البحر من: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ولكن عروضه وضربه لا يستعملان إلا لمقطوفين، أي بحذف السبب الحفيف من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله فتصير (مفاعل) و تحول إلى (فعولن).

فنجد في قصيدته **عتاب** من ديوانه **عناقيد الغضب** متغيران هما:

- **القطف**: وهو اجتماع الحذف والعصب (الزحاف) وهو حذف (تن) من مُفَاعَلَتُنْ وتسكين لامها فتصير "مفاعل" إلى "فعولن" وهو خاص بالوافر. [1]

- **العصب**: حيث أصبحت تفعيلة: مُفَاعَلَتُنْ ← مُفَاعَلْتُنْ

تَرُومُ وِصَالُهُمْ فِي كُلِّ يَوْمٍ وَلَا غَرَضً سِوَى طَرَبَ التَّلَاقِي[2]

---

[1] إدريس بن الحسن العلمي: سفينة البحور الشعرية، مطبعة دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، المغرب، ص33.

[2] عبد الملك بومنجل: عناقيد الغضب، المصدر السابق، ص 47.

تروم وصا	لهم في كلـ	ـل يومن		ولا غرضن	سوى طرب	تـتلاقي	
0// /0//	0/0/0//	0/0//		0/// 0//	0///0//	0/0//	
مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ	فَعُولُنْ		مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	فَعُولُنْ	

– **البحر المتقارب:** الذي ينتمي إلى الدائرة الخامسة من بحور الخليل المسماة دائرة المتفق مثمنة التفاعيل الخماسية، وسماه الخليل متقارب لتقارب أجزائه فتقارب الأوتاد ومفتاحه: عن المتقارب قال الخليل: فعولن فعولن فعولن فعولن[1]

أجزاء الجر الثمانية: فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

يقول في قصيدته لكم وطن ولي وطن.

لَكُمْ وَطَنٌ وَلِي وَطَنٌ أَيُّهَا الفَاتِحُونَ لَهُ لَهُ الرُّوحُ خَفَّاقَةً بِالنَّشِيدِ تَظَلُّ تُغْنِيهِ

لكم و	طنن أيـ	ـيهلفـ	ـا تحون	لهو	له ررو	ح خففا	قتن بنـ	ـنشيد	تظلل	تغنيـ	ـهي				
/0//	0/ 0//	0/0//	/0//	0//	0/0//	0/0//	0/0//	/0//	/0//	0/0/	0/				
فَعُولُ	فَعُولُنْ	فَعُولُن	فَعُولُ	فَعُو	فَعُولُن	فَعُولُن	فَعُولُن	فَعُولُ	فَعُولُ	فِعْلُنْ	فَعْ				

عَلَى الدُّومِ أَحْضَانُهُمْ وَالقُلُوبِ

[1] علي جميل سلوم وحسن نور الدين: الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص 322.

علـــددو	م أحضا	نهم وللقلوبي[1]	
0/0//	0/0//	0/0//	0/0//
فَعُولُن	فَعُولُن	فَعُولُن	فَعُولُن

الجدول رقم 01: تغيرات التفعيلة فعولن في البحر المتقارب.

التفعيلة	ما حدث من تغيير	الزحافات والعلل التي دخلت عليها
فعولن	فعول	– زحاف القبض، حذف الخامس الساكن فعولن ← فعول كحذف النون.
	فعو	– وجواز القبض والحذف محذوف "فعل".
	فع	– "فعو" وابتر "فع".

ويقول أيضا في قصيدته **الغضب الجارف** في ديوانه عناقيد الغضب:

هَنِيئًا لِتُونُسَ أَفْرَاحُهَا بِأَنْ غَادَرَ القَصْرَ سَفَّاحُهَا[2]

هنيئن	لتو	نس	أفـــراحها	بأن غا	در لقصـر	سففـا	حها
0/0//	0//	0/ 0//	0//0/	0/0//	0/0//	0/0//	0//
فَعُولن	فَعَلْ	فَعُولُن	فَاعِلُنْ	فَعُولُن	فَعُولُن	فَاعِلُنْ	فَعُو

[1] عبد الملك بومنجل: ديوان لك القلب أيتها السنبلة، قصيدة لكم وطن ولي وطني، دار الأمل، المصدر السابق، ص21.

[2] عبد الملك بومنجل: عناقيد الغضب، المصدر السابق، ص 23.

وقد لحق هذه القصيدة:

- **الحذف:** وهو من علل النقص وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة فعولن تصبح "فعو" وتنقل إلى "فعل".[1]

وفي قصيدة **القطيع والنعرة** وهي قصيدة من الشعر الحر تتكون من ثلاثة وسبعين سطر، وفيها تطرق إلى أوضاع الأمة وخاصة العلاقة بين الحاكم والمحكوم.

يقول:

قَطِيعٌ مِنْ الظَّأْنِ يَعْدُو حَثِيثًا

قطيعن	من ظظأ	ن يعدو	حثيثن
0/0//	0/0//	0/0//	0/0//
فَعُولُن	فَعُولُن	فَعُولُن	فَعُولُن

عَلَى إِثْرِ نَهْضَتِهِ الشَّارِدَةِ

على إثْـ	ـر نهـ	ـضته شـ	ـشاردة
0/0//	0//	0 ///	0//0/
فَعُولُن	فَعُو	فَعِلُن	فَاعِلُنْ

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، المرجع السابق، ص 121.

وَيُلَاحِقُهَا حَيْثُ حَلَّتْ

ويلا	حقها	حيث حلت	
0//	0///	0//0/	0/
فَعُولُن	فَعِلُن	فَاعِلُن	فَعْ

وَهَاهِيَّ مُمْعَنَةٌ فِي الشُّرُودِ[1]

وها	هي مـ	ـمعنتن	فـي	ـلشرودي
0//	0/ // /0	0///	0/	0/0//
فَعُو	فَعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَعْ	فَعُولُنْ

وقد طرأت على هذه القصيدة:

- **الحذف:** فعولن أصبحت فعو.

- **البتر:** وهو "علة" من علل النقص وهو اجتماع الحذف مع القطع[2]، فعولن تصبح فع لتسكين العين.

- **البحر المتدارك:** ويسمى أيضا بالمحدث لحداثة عهده ويسمى بالمتدارك لأن واضع هذا البحر هو الأخفش وسماه بالمتدارك بفتح الراء لأنه تداركه عن الخليل بن أحمد الفراهيدي.[3]

---

[1] عبد الملك بومنجل: عناقيد الغضب، المصدر السابق، ص 75.

[2] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، المرجع السابق، ص 122.

[3] المرجع نفسه، ص 31.

مفتاحه: حركات المحدث تنتقل فعلن فعلن فعلن فعلن

وزنه: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ويستهل هذا البحر تاما ومجزوءا وله عروضان وأربعة أضرب.

يقول في قصيدة "رابعة العدوية"

فِي رَابِعَةَ العَدَوِيَّةِ

في را	بعة لـ	ـعدوي	ـيتي
0/0/	0///	0///	0//
فَاعِلْ	فَعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَعِلْ

تَنْصَبُّ خِيَّامُ الأَحْرَارِ

تنصبـ	ـب خيبا	م الأحراري[1]	
0/0/	0///	0/0/	0/0/
فَاعِلْ	فَعِلُنْ	فَاعِلْ	فَاعِلْ

وقد لحق هذه القصيدة تغيرات هي:

- **الخبن:** حذف الثاني الساكن فتصبح به (فَاعِلُنْ) ← فَعِلُنْ، وهو كثير وربما كل التفعيلات مخبونة فسمي بالخبب.

[1] عبد الملك بومنجل: عناقيد الغضب، المصدر السابق، ص 31.

- **القطع:** وهو حذف ساكن الوتد المجموع آخر التفعيلة وتسكين ما قبله فتصبح:

فَاعِلُنْ ← فَاعِلْ[1]

- **البحور الممزوجة:** وهي التي تتألف من تفعيلتين مختلفتين في قصيدة واحدة وهذه البحور هي: البحر البسيط، الخفيف، السريع المجتث، الطويل، المنسرح، المضارع، المقتضب، المديد، وقد نظم الشاعر عبد الملك بومنجل شعره على بحرين منهما: بحر الخفيف والبسيط.

- **البحر البسيط:** هو أحد البحور الممزوجة وسمي بسيطا لأنه ابسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فَعِلُنْ وآخره فَعِلُنْ. [2]

- **مفتاحه:** أن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.

- **وزنه:** مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.

يستهل البسيط تاما ومجزوعا.

وفي قصيدته "**عام الحزن**" حدث تغيرات هما:

- **الخبن:** مستفعلن تصبح متفعلن، فاعلن تصبح فعلن.

- **القطع:** هو من علل النقص وهو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله

فاعلن ← فاعل[3]

---

[1] سعد بن عبدالله الواصل، موسوعة العروض والقافية، ص 89.

[2] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المرجع السابق، ص 136.

[3] غازي يموت، بحور الشعر، عروض الخليل، المرجع السابق، ص 31.

عَامً بِأَيَّةِ حَالً جِئْتَ يَا عَامُ بِمَا مَضَى أَمْ بِجُرْحٍ فِيكَ يَلْتَامُ[1]

عامن بأيـ	ـية حا	لن جئت يا	عامو
0//0/0/	0///	0//0/0/	0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ	فَعِلُن	مُسْتَفْعِلُن	فَاعِلْ

بما مضى	أم بجر	حن فيك يل	ـتامو
0//0//	0//0/	0//0/0/	0/0/
مُتَفْعِلُنْ	فَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلْ

استعمل الشاعر البحر البسيط للدلالة على المقاصد، وهذا يعني أن الشاعر أبدع في إخراج عواطفه ومشاعره للتعبير عما يجول بداخله. [2]

وفي قصيدة **العهدة السوداء** يقول:

طَابَ الجِنَانُ وَإِنَّا بَعْدُ بَاقُونَا أَمَا كَفَى أَنَّهُمْ لِلْبُؤْسِ سَاقُونَا[3]

طاب لجنا	ن وإنـ	ـنا بعد با	قونا
0//0/0/	0///	0//0/0/	0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ	فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَعْلُنْ

أما كفى	أننهم	للبؤس سا	قونا
0//0//	0//0/	0//0/0/	0/0/
مُتَفْعِلُنْ	فَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فِعْلُنْ

من خلال تقطيع القصيدة اتضح الشاعر استخدم بحر البسيط حدث فيها زحاف على تفعيلتين في القصيدة بحذف ساكنه الثاني، وهما:

مُسْتَفْعِلُن ← مُتَفْعِلُنْ، فَاعِل ← فَعِلُنْ، فَعْلُنْ.

---

[1] عبد الملك بومنجل: عناقيد الغضب، المصدر السابق، ص 37.

[2] جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص 83.

[3] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، دار الأوطان للثقافة والإبداع، الجزائر، ص 27.

ويسمى بزحاف الخبن، وذلك بحذف الساكن الثاني من كلتا التفعيلتين.

- **البحر الخفيف:** سماه الخليل بذلك لأنه اخف السباعيات لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخففت، أو لخفته من الذوق والتقطيع لأنه يتوالى فيه ثلاثة أسباب والأسباب أخف من الأوتاد. [1] وله ثلاثة أعاريض وخمسة أضرب.

- **مفتاحه:** يا خفيف خفت به الحركات فاعلاتن، مستفعلن، فاعلات

- **وزنه:** فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ويحتوي ديوان عناقيد الغضب لعبد الملك بومنجل على قصيدة واحدة من هذا البحر.

- **قصيدة طعنات في غزة:**

أَيُّ خِزْيٍ أَصَابَكُمْ يَا لِئَامُ يَا خِوَاءُ يَمْتَدُّ فِي الرِّغَامِ

أيي خزين	أصابكم	يا لئامو	يا خواءن	يمتدد فر	رغامو
0/0//0/	0//0//	0/0//0/	0/0//0/	0//0/0/	0/0///
فَاعِلاَتُنْ	مُتَفْعِلُنْ	فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلاَتُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَعِلَاتُنْ

وقد طرأ على هذه القصيدة تغيير واحد وهو:

- **الخبن:** هو حذف الثاني الساكن، فتصير فَاعِلاَتُنْ ← فَعِلاَتُنْ. [2]

مستفعلن ← متفعلن

---

[1] غازي يموت، بحور الشعر، عروض الخليل، المرجع السابق، ص 31.

[2] إدريس بن الحسن العلمي: سفينة البحور الشعرية، المرجع السابق، ص 28.

ولدت قصائد عبد الملك بومنجل من الواقع يحاكي فيه أوضاع أمته ومعالجة قضاياهم في جميع المجالات سياسية كانت أو اجتماعية، ثقافية واجتماعية، ونلتمس ذلك في تشكيل قصائده في ديوانه "وحي الألم" الذي يعتبر أحد الدواوين برز فيه موقفه الشعري المحاين لظروف الكتابة ودواعيها، وجاءت وفق نموذج يعكس موقف صاحبه الوفي للشعر العمودي الذي هيمن على نصوصه، والذي انعكس فيه صورة الشعر الحق.

حيث نظمت إثنان وثلاثون قصيدة على النموذج التحليلي بست عشر قصيدة وعشر مقطوعات وست نتف، وبقيت أربع قصائد من شعر التفعيلة، تلك ست وثلاثون نص هو محتوى صفحات ديوانه الذي غلب عليه الإحساس بالوجع، بدءا بدمعته على واقع الشعر وانتهاءا بمعلقة طللية على صورة وضع بئيس يعيشه وطنه السليب.

لا يمكننا أن نجزم بميل الشاعر إلى بحر ما استجابة لما استثاره من نغم، إنما يعزى ذلك إلى حالته الشعورية وانفعاله الذي طوعه الذي يمكنه من العزف أو النزف من خلاله، وحظ الشاعر من البحر أن يصدقه في إحساسه، فيقبل عليه أو ينأى عنه إلى غيره، استجابة لنداء القلب ومطاوعة لموسيقى ألفاظه حتى تداعت خدمة لغرضه. ووردت نسبة البحور الشعرية في الديوان كالتالي:

الجدول رقم 02: نسبة البحور الشعرية في ديوان وحي الألم لعبد الملك بومنجل.

البحر	الكامل	البسيط	الوافر	المتقارب	الخفيف	الطويل	الخبب	المجموع
عدد القصائد	9	7	5	5	4	3	3	36
النسبة	%25	%19.44	%13.89	%13.89	%11.11	%8.33	%8.33	%100
عدد الأبيات	116	27	55	54	19	63	0	334
النسبة	%34.73	%8.08	%16.47	%16.47	%5.69	%18.86	%00	%100
المقطوعات	1	3	4	0	2	0	0	10
النتف	2	3	0	0	1	0	0	6
القصائد	6	1	1	4	1	3	0	16

يمكننا من خلال الجدول الإحصائي للتشكيل العروضي في ديوان "وحي الألم" أن نسجل فيه هذه النقاط:

لقد ورد في الديوان سبعة بحور تفاوتت إيقاعاتها وهي الكامل والطويل فالوافر والمتقارب ثم البسيط والخفيف، وجاءت الغلبة النسبية للعامل بنسبة 34.73%، وللطويل والمتقارب والوافر حضور متقارب (18.86، 16.17، 16.47)

استخدم البحور الصافية: الكامل والوافر والمتقارب والخبب في إثني وعشرين 22 قصيدة من مجموع القصائد بنسبة 61.11%، وجاءت 14 قصيدة من البحور المركبة، البسط والخفيف والطويل بنسبة 38.89%، وبلغت أبيات الكامل بـ 116 بيتا أما الطويل فكان ردفا بـ 63 بيتا، واستوى البحران الوافر والمتقارب بـ 55 و 54 بيتا.

لقد بلغت قصائد البحرين الصافيين "الكامل والمتقارب" ست قصائد وأربع على الترتيب أتت محملة بالمواقف والانفعالات الوجدانية والإنسانية، الحماسية والوطنية للدفاع عن الشعر واللغة العربية.

أما الوافر والطويل فالشاعر نظم فيها قصيدتين في الديوان "الوباء القديم" و"معلقة امرئ القيس"، فالوافر يحمل بعض رصانة الطويل وتدفق واسترسال الكامل، أما الطويل فقد نظم فيه أطول قصائده، وتغيب فيه المقطوعات وما دونها.

أما البسيط وإن غلبت مقطوعاته في الديوان فإن الشاعر لم ينظم عليه سوى قصيدة واحدة، استهل بها ديوانه يعبر فيه عن عواطفه الصادقة.

وبحر الخفيف لم يحظ بكثير فالامتدادات التي تميز تفعيلاته وخفة الانتقال بين مقاطعها تلائم السعادة ولا تنسجم مع مواقف الألم، ونظم فيه قصيدة واحدة بعنوان "مهرجان البراءة".

وجاء الخبب ذو تفعيلة هي من الصور المزاحفة لبحر المتدارك مقصورا على شعر التفعيلة، ومن خلال تفعيلاته يكاد يفقد فيه الإيقاع صداه فيقرب من النشر والرتابة إذ تتنوع فيه المقاطع أسبابا، لا وتد فيها. تفتقر للجدية.

جاءت القصائد كلها تامة لا جزء فيها نظرا لما يمليه محتوى الديوان من ألم وحزن؟[1]

[1] ينظر: رشيد فوحان: التشغيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم لعبد الملك بومنجل"، المرجع السابق، ص 1463.

ب- أصوات القافية ودلالاتها:

إن موسيقى الشعر تقوم على عنصريين أساسين: أولها الوزن ويشمل امتداد البيت حشوا وعروضا وضربا، وثانيها وتشمل أضرب الأبيات، ونظر لأهمية هذه الأخيرة، فإنها تطلق مجازا على القصيدة، إلا أن القافية على الرغم من كونها تشكل عنصرا ثانيا في موسيقى الشعر تعد، مع ذلك الركيزة الأساسية بما أنها تختزل كل موسيقى البيت أو السطر الشعريين، ذلك لأن "القافية إيقاع يرتكز على نبرين ثابتين أحدهما يقع على القافية والآخر على الوقفة".

وذلك راجع لكون القافية تقع في نهاية البيت الشعري أو عند نهاية كل شطر. ونتيجة لهذا الدور المزدوج المختزل في القافية، فإنها تشكل المنطلق الأساس لصفة النظم الذي هو بالتعريف رجوع verus في مقابل النثر الذي يتقدم خطيًّا prosus في حين ينكفئ النظم على نفسه.

وإذا كانت القافية في الشعر القديم محكومة بالوزن وبالتركيب كلا، لأن التركيب هو الذي كان يقود الوزن إلى معنى مبيت ومحدد، ولأن الوزن، أيضا، يخضع القافية إلى نظام من الحركات والسكنات ينبغي التزامه في كل أبيات القصيدة فإن اللفظ، على العكس من ذلك، أصبح في الشعر المعاصر هو الذي يقود التركيب، ومن هنا انتعشت الكلمة وانتعشت القافية أيضا في إطار ما يوفره لهما الشاعر من حرية. [1]

[1] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص 134.

ولهذا أكد عز الدين إسماعيل قائلا: "والحقيقة أن الشعر الجديد لم يهمل القافية إذ كنا تقصد الدور الفني الذي تلعبه في موسيقى القصيدة، "فالقافية قائمة في الشعر المعاصر الجديد وإن أخذت شكلا آخر هو في الحقيقة أصعب مراسا في القافية القديمة". ولعل هذه الصعوبة ترجع لكون القافية حددت علاقتها في الشعر المعاصر بالوزن من جهة وبحرف الروي من جهة أخرى، وقد أتاحت اعلى مستوييها تنوعا وانتقالا يتوخى منه الابتعاد عن الرتابة والإملال. [1]

ومن هنا سنحاول دراسة القافية في شعر عبد الملك بومنجل من خلال هذه العلاقة المزدوجة بالوزن من جهة، وبحرف الروي من جهة أخرى.

تتشكل القافية من ستة أحرف وهي: الروي– الخروج– الردف– التأسيس والدخيل.

– **الروي:** هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، ويلزم في كل بيت من في موضع واحد وهو صوت صامت، وهو مأخوذ من الرواء بكسر الراء وهو الحبل الذي يضم به شيء إلى شيء آخر لأنه يضم أجزاء البيت ويصل بعضها ببعض. [2]

والحروف جميعها تصلح أن تكون رويا ما عدا بعضها وفي حالات خاصة وثمة أحرف تصلح أن تكون رويا ووصلا في الوقت نفسه ومن بين هذه الحروف:

– **الألف المقصورة والزائدة:** للتأنيث أو الإلحاق في قول الشاعر:

قَالُو صَفَا عَارُونَ، قُلْتُ لَهُمْ: كَفَى لَمْ يَرْضَ بِالكَذِبِ النَّبِيِّ المُصْطَفَى [3]

---

[1] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص 135.

[2] عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دمشق، ط1، بيروت، 1987، ص 149.

[3] عبد الملك بومنجل وعناقيد الغضب، المصدر السابق، ص 69.

- **الياء الأصلية الساكنة:** المكسورة ما قبلها مثل:

اليوم أصرخ: إِنَّنِي عَرَبِيٌّ وَأَتِيهُ كَالنَّشْوَانِ مِنْ طَرَبِي[1]

- **الهاء الأصلية:** المتحرك ما قبلها: كقول الشاعر:

وَزَعَمْتَ أَنَّكَ قَاصِدٌ خَيْرًا، فَهَلْ خَيْرَ بُلُوغِ المُفْسِدِينَ المُشْتَهِى؟[2]

- **الوصل:** هو الحرف الذي ما كان بعد رويه حرف واحد، وسمي بذلك لأنه وصل حركته الروي، أي أشبعها أو أنه موصول به.

والوصل نوعان:

- **حرف المد:** يتولد عن إشباع حركة الروي فيكون ألفا أو الواو أو ياءا ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدته انتقام الحدود.

وَهَلْ نَمْضِي تَشَرُّدَنَا اللَّيَالِي وَيَمْعَنُ فِي مَسَافَتِنَا اخْتِرَاقُ؟[3]

وقوله أيضا في قصيدة أين الصفاء؟

مَا ضَرَّنِي أَنَّ الذُّبَابَ ذَمَّنِي وَيَذُمُّنِي مِنِّي أَهْلُ الصَّفَاقَةِ وَالجَفَا[4]

---

[1] عبد الملك بومنجل وعناقيد الغضب، المصدر السابق، ص 27.

[2] المصدر نفسه، ص 73.

[3] المصدر نفسه، ص 71.

[4] المصدر نفسه، ص 71.

أما الوصل بالياء كان في قول الشاعر في قصيدة مدقق لغوي:

شَرَفٌ يُحَلِّقُ أَنْ تَدُقَّ عِبَارَتِي وَيَكُونُ نَبْضُ الحَرْفِ مِنْ مَلَكَاتِي[1]

والوصل هنا هو حرف الباء.

- **هاء ساكنة أو متحركة:** تلي حرف الروي ويتجسد ذلك في قول الشاعر في قصيدته الغضب الجارف:

هُوَّ الغَضَبُ الهَادِرُ العَبْقَرِيُّ يُضِيءُ بِهِ الأَرْضَ مِصْبَاحَهَا[2]

الوصل هنا هو حرف الهاء.

ومن هنا يمكن القول أن الوصل يتضمن أربعة أحرف وهي حرف المد الثلاث (الألف الواو، الياء) والهاء والوصل عنصر غير ضروري في البيت الشعري، إذ يمكن للشاعر الاستغناء عنه.

- **الخروج:** هو حرف المد الذي يلي هاء الوصل المتحركة يكون ألفا بعد الهاء المفتوحة، وياء بعد الهاء المكسورة، وواو بعد الهاء المضمومة. [3]

---

[1] عبد الملك بومنجل وعناقيد الغضب، المصدر السابق، ص 63.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

[3] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، المرجع السابق، ص 357.

ولقد ورد في قصيدة الغضب الجارف:

وَفَاضَتْ بِأَشْوَاقِهَا أَنْفُسُ تَتُوقُ إِلَى العَزِّ أَرْوَاحُهَا

رَأَيْتُ الطَّوَاغِيتَ أُسْطُورَةً تَطَايَرُ فِي الجَوِّ أَلوحهَا[1]

– **الردف:** هو حرف مد يكون قبل الروي الساكن أو المتحرك، وقد ورد الردف ألفا في مجموعة من القصائد منها: قصيدة إنتقام الحدود.

يَدٌ تَزْهُو بَخْسَتَهَا وَتَهْفُو إِلَى وَطَنٍ يَعِزُّ بِهِ النِّفَاقُ

تَغَذَّتْ حِقْدَهَا حِقَبًا فَلَمَّا أَصَابَتْ غَدْرَهَا إِنْزَرَعَ الشِّقَاقُ[2]

– **التأسيس:** هو ألف أصلية بينها وبين الروي حرف صحيح أو هو ألف بينها وبين الروي حرف واحد متحرك يسمى الدخيل، وسميت هذه الألف بذلك لتقديمها جميع حروف القافية.

تنقسم القافية إلى نوعين حسب الروي: مقيدة ومطلقة وقد وظفها الشاعر عبد الملك بومنجل في شعره نجدها في الشعر الحر في قصيدته "لكم وطن ولي وطن" قد تنوع حرف الروي فيها ونسجل ذلك في الجدول التالي:

---

[1] عبد الملك بومنجل وعناقيد الغضب، المصدر السابق، ص 25.

[2] المصدر نفسه، ص 7، 8.

الجدول رقم 03: أنواع القافية والروي في قصيدة عبد الملك بومنجل "لكم وطن ولي وطن".

المقطع	السطر	القافية	نوعها	الروي
الأول	1	لوبي	مطلقة	الباء
	2	مون بهي	مطلقة	الهاء
	3	وصلها	مطلقة	الهاء
	4	ليهي	مطلقة	الهاء
الثاني	1	صوني	مطلقة	النون
	2	لون بهي	مطلقة	الهاء
	3	نفسهي	مطلقة	الهاء
	4	سبيهي	مطلقة	الهاء
الثالث	1	منتهي	مقيدة	الهاء
	2	يشتري	مقيدة	الهاء
	3	تغنيهي	مطلقة	الهاء
	4	تن عبقا	مقيدة	القاف

نلاحظ من خلال الجدول أن القافية المطلقة غلبت على القافية المقيدة في المقطعين الأول والثاني، نظمت القصيدة على القافية المطلقة وانتقلت في المقطع الثالث إلى مقيّدة مع تغيير غرضه الشعري، أما عن الروي فقد تنوع حرفه من باء، وهاء، نون، وقاف ...

ونجد حرف الروي كذلك في ديوانه "وحي الألم" ونسجل نسبة وروده في الجدول التالي:

الجدول رقم 04: نسبة ورود الروي في ديوان "وحي الألم" لعبد الملك بومنجل.

الحرف	عدد القصائد	العدد	النسبة
ل	4	66	%23.08
ن	3	61	%21.33
ب	5	41	%14.34
ر	4	38	%13.29
د	4	33	%11.54
ت	3	23	%8.04
ح	2	10	%3.50
ق	2	6	%2.10
ك	1	4	%1.40
م	1	2	%1.40
المجموع	30	286	%100

نستخلص من خلال الجدول أن الشاعر وظف حرف الروي المجهور أكثر من المهموس، وذلك لطبيعة الغرض الشعري التي تفرضه حالته الشعورية التي تجسدت في معاني المشقة والألم، فالشاعر استحضر الحروف التي شاع ورودها في الشعر العربي، وهي اللام، النون، الراء، الدال، بما تحمله من خصائص صوتية مكنت الشاعر من التعبير عما يجده، حيث استجابت لانفعالاته بين جهيري انفجاري الباء والدال، وبين لين قابل للتفخيم والترقيق اللام، والراء، ووسط بين اللين والشدة ونقصد به حرف النون.

وهذه الحروف أثرت موسيقى اللغة ونغمها ورنينها:

– لقد أكثر من توظيف حرف اللام التي غلبت في ألفاظ عديدة الليل، الظل، الذل، الحنظل، المترهل، الأمل، الجمال، الأحلام، الأراذل، اللغات ...

وكلها توحي على الألم والأمل في نفس الوقت.

وتبلغ نسبة حركات حرف الروي كالتالي:

الجدول رقم 05: نسبة حركات حرف الروي في ديوان "وحي الألم" لعبد الملك بومنجل.

نسبة الحركات					
الكسرة	131	%45.80	**السكون**	2	%0.70
الضمة	92	%32.17	**الهاء الساكنة**	0	%0.00
الفتحة	61	%21.33			

نلاحظ من خلال الجدول أن حركة الكسر هيمنت على روي الشاعر بنسبة 45,80% وحركة الضم 32,17% والفتح 21.33%، نلاحظ من خلال هذه النسب أن حركة الكسرة تدل على انكسار الشاعر، فالحركة هنا تحاكي مشاعره ورؤيته وتفكيره وآماله، فحركات الروي كانت خاضعة لانفعال واستجابة للحظة الشعورية ونستنتج أن تغير حرف الروي وحركة الروي يتماشى مع تغير الغرض الشعري.

المبحث الثاني: المستوى الإيقاعتي

1- الإيقاع الداخلي:

هو المادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفا متنوعا والتي تحدث من خلال إئتلاف بعض المفردات واختلافها، وتكرار بعض الحروف والجناس بمختلف أنواعه، والتقسيم وما يتفرغ منه من ترصيع وتوازن في الحمل وتواز، لأن هذه الأشكال الإيقاعية تخلق بنية إيقاعية داخلية تشحن لغة النص، وتجعلها أكثر عمقا وتأثيرا، وقد تنبه القدماء إلى أهمية الموسيقى الداخلية، فالجاحظ يقول: "إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أبناء العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاء ذلك الشعر مؤونة، وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحدا، وسبك سبكا واحدا".

نلاحظ أن هذا النص حمل في طياته إشارات دالة على المستوى الموسيقي والإيقاع الداخلي للقصيدة كتلاحم الأجزاء، أو سهولة مخرجها، وموضع الكلمة من أختها، وسبك الكلمات، وإن لم يمسها بالموسيقى الداخلية إلا أنه عرض لها وأحاط بها. [1]

إن الموسيقى الداخلية هي الموسيقى التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة وتعنى بدراسة موسيقى النفس التي تنبعث من صوت الحرف والكلمة والعلل والزحافات وهي موسيقى عميقة لا ضابط لها تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وصمته ومده وتنبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتتأثر بها. [2]

---

[1] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص 68، 69.

[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، المرجع السابق، ص 262.

أ- الصوت المهموس وتشكيلاته الأسلوبية:

الهمس أو الصوت المهموس هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع له رنين حيث النطق به، والمراد بهمس الصوت هو سكون الوترين الصوتيين معه، رغم أن الهواء في أثناء اندفاعه من الحلق أو الفم ويحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسة السمع فيدركها المرء وهي إثنا عشر صوت "ت، ث، ج، ح، س، ش، ص، ط، ف، ق، ه، ك".[1]

والصوت عند علماء الأصوات هو: "حرف اضعف الاعتماد فيه حتى جرى معه النفس، فإذا انفرج الوتران الصوتيان على نحو لا يتيح مجالا لأي توتر فإن الصوت يوصف بأنه مهموس".[2]

لقد قمنا بإحصاء الأصوات المهموسة لبعض قصائد الشاعر في الجدول الآتي:

---

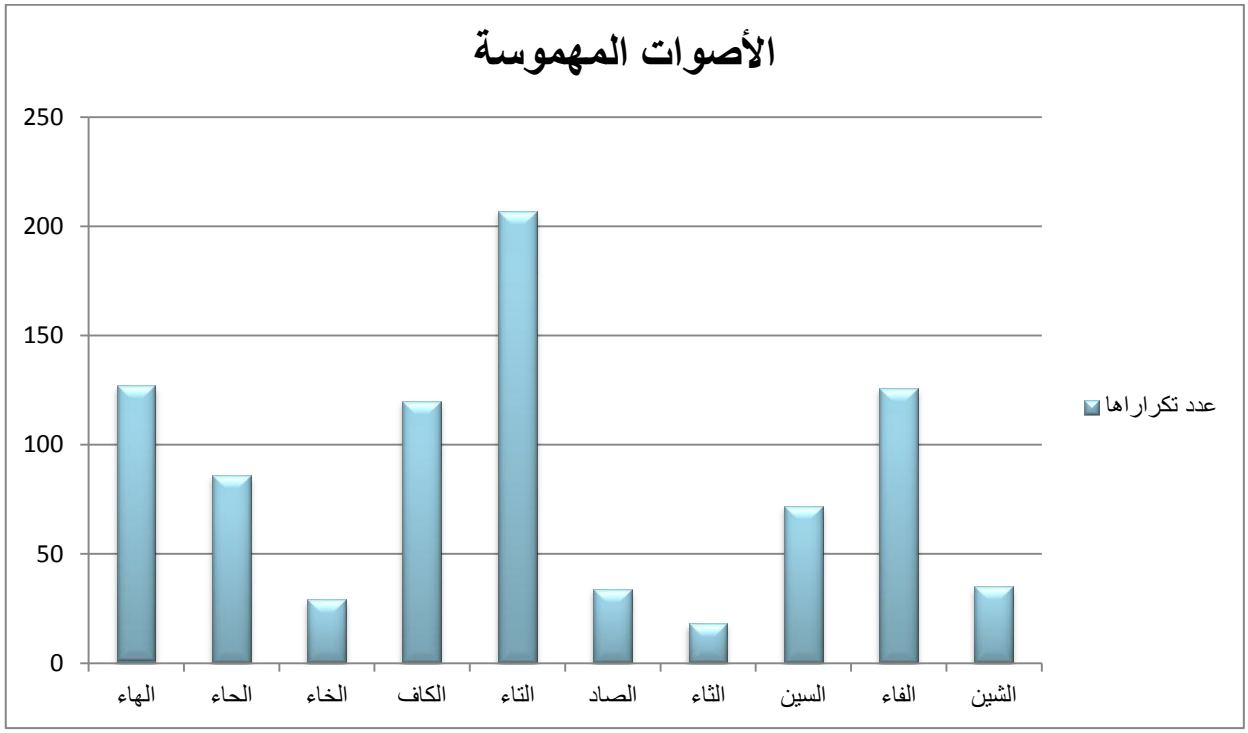
[1] إبراهيم أنس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، دط، مصر، ص22.

[2] محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992، ص51.

الجدول رقم 06: الأصوات المهموسة لبعض قصائد الشاعر عبد الملك بومنجل.

القصائد	الحروف									
	الهاء	الحاء	الخاء	الكاف	التاء	الصاد	الثاء	السين	الفاء	الشين
رثاء وطن	71	43	12	54	86	08	10	41	56	21
وطني يستحق الرثاء	18	18	07	34	48	07	05	11	33	06
العهدة السوداء	07	05	/	04	04	03	/	09	09	/
هبة المجد	30	20	10	28	69	16	03	11	29	08
المجموع	126	86	29	120	207	34	18	72	126	35

الشكل رقم 02: الأصوات المهموسة لبعض قصائد الشاعر عبد الملك بومنجل.



من خلال قراءتنا يمكننا تقسيم الأصوات إلى ثلاث مجموعات:

- **المجموعة الأولى:** تضم الصوامت التي تمثل أعلى نسبة بسبع وثلاثين وسبع مائة (737) حرفا، وهي (الهاء، الحاء، الكاف، التاء، السين، الفاء) بنسبة 86.6%.

- **المجموعة الثانية:** تضم الصوامت متوسطة النسبة بتسعة وستين حرفا (69)، وهي (الشين، الصاد) بنسبة 8%.

- **المجموعة الثالثة:** تضم الصوامت الضعيفة بنسبة خمسة وأربعين (45) حرفا، وهي (الخاء، الثاء) بنسبة 5,28%.

- تكرر حرف الهاء في القصائد التي تطرقنا إليها ستة وعشرون ومئة (126) بنسبة 14.80% وهو صوت حنجري احتكاكي مهموس مرقق[1]، مهموس رخو[2]، يخرج من الإنسان الغاضب المنفعل الحزين والتائه، اقتبس صوت الهاء من مادة هذا الصوت الهيجاني المضطرب المهزوز للتعبير عن تلك الاضطرابات والانفعالات النفسية التي يعاني منها الشاعر وأسقطها على الكلمات والأفعال والأسماء التي تجلت في قصائده نجد في قصيدة "رثاء وطن" (دماؤهم، المهزول، أرهقنا، أوهام، انهد، أجهش، ...) أما قصيدة "وطني يستحق الرثاء" (هرمنا، منهمرا، الناهبين، النهيق، يهرم، الصهيل ....)

---

[1] حسام البهسناوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، زهرا، الشرق، (دط)، 2005، ص83.

[2] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 1998، ص83.

– تكرر حرف التاء في القصائد المذكورة في الجدول سبعة ومئتان (207) واحتل المركز الأول بنسبة 24.32%، "وهو صوت مهموس انفجاري شديد، صوته يسمع قرع الكف بالإصبع قرعا بقوة"[1].

"وهو صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس مرفق"[2]، وظفه الشاعر في عدة مواضيع تطرق إليها يقول:

فَلَوْلَاهُ لَمْ تَتْعَرِضْ مِنْ الكَبْوَةِ التِّي ظَلَّتْ بِهَا غَمْزَةٌ تَتَمَرْغَدُ

نَهَضَتْ كَأَنَّ الرِّيحَ فِيكَ جَبْلَةٌ وَقَلْبُكَ إِعْصَارٌ، وَوَجْهُكَ فَرْقَدٌ[3]

وظف الشاعر حرف التاء هنا للدلالة على الوضع البائس والمزري الذي كان يتخبط فيه وطنه، أي وظفه لاستدراك استرجاع الواقع التعيس في الماضي.

– تكرر صوت الفاء في هذه القصائد المذكورة ستة وعشرون ومئة (126) بنسبة 15% وهو صوت شفوي أسناني احتكاكي مهموس مرقق. [4]

إذ يقول:

أَفِيقُ وَفِي شَفَتَيَّ نُكْهَةُ المِلْحِ فِي رِئَتَيَّ اخْتِنَاقُ الهَوَاءِ

أَفِيقُ وَفِي نَاظِرِي غَسَقُ اللَّيْلِ فِي خَاطِرِي غَصَّةٌ مُرَّةٌ كَالبُكَاءِ

أَفِيقُ وَفِي الحَلْقِ حَشْرَجَةٌ أَنْ "هَرِمْنَا" وَلَمْ يَهْرَمِ اللَّيْلُ فِي حِينَا وَالغَبَاءُ

---

[1] ينظر: حسن العباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، المرجع السابق، ص 55.

[2] ينظر: حسام البهناوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، المرجع السابق، ص 76.

[3] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 39.

[4] المصدر نفسه، ص 15.

أَفِيقِ وَفِي الأُفُقِ زَوْبَعَةٌ مِنْ غُبَارٍ وَصَوْتٌ كَرَجْعِ الصَّدَى "وَطَنِي يَسْتَحِقُّ الرِّثَاءَ"!

– تكرر هذا الحرف في هذه الأبيات 13 مرة، وجاء للدلالة على حالة الضعف التي آل إليها وطنه وحالة الضعف التي استوطنها الضعف. وضيق صدره الذي طال، إذا تكلل ذلك في تكراره لكلمة (أفيق) في مطلع كل بيت للتأكيد على الاستمرارية في حقل (المعاناة والألم والحزن).

ب– الصوت المجهور وتنوعه الخطابي:

هو اندفاع الهواء خلال الوترين وهما في هذا الوضع يهتزان اهتزازا منتظما ويحددان صوتا موسيقيا، تختلف درجته حسب عدد هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية كما تختلف شدته أو علوه حسب سعة الاهتزاز الواحدة، فالصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان[1]، وهذه الأصوات في العربية الفصحى هي "الباء، الجيم، الذال، الدال، الراء، الزاي، الضاد، الظاد، العين، الميم، النون، الواو، الياء".[2]

وقمنا بإحصاء الأصوات المجهورة لبعض قصائد الشاعر في الجدول الآتي:

---

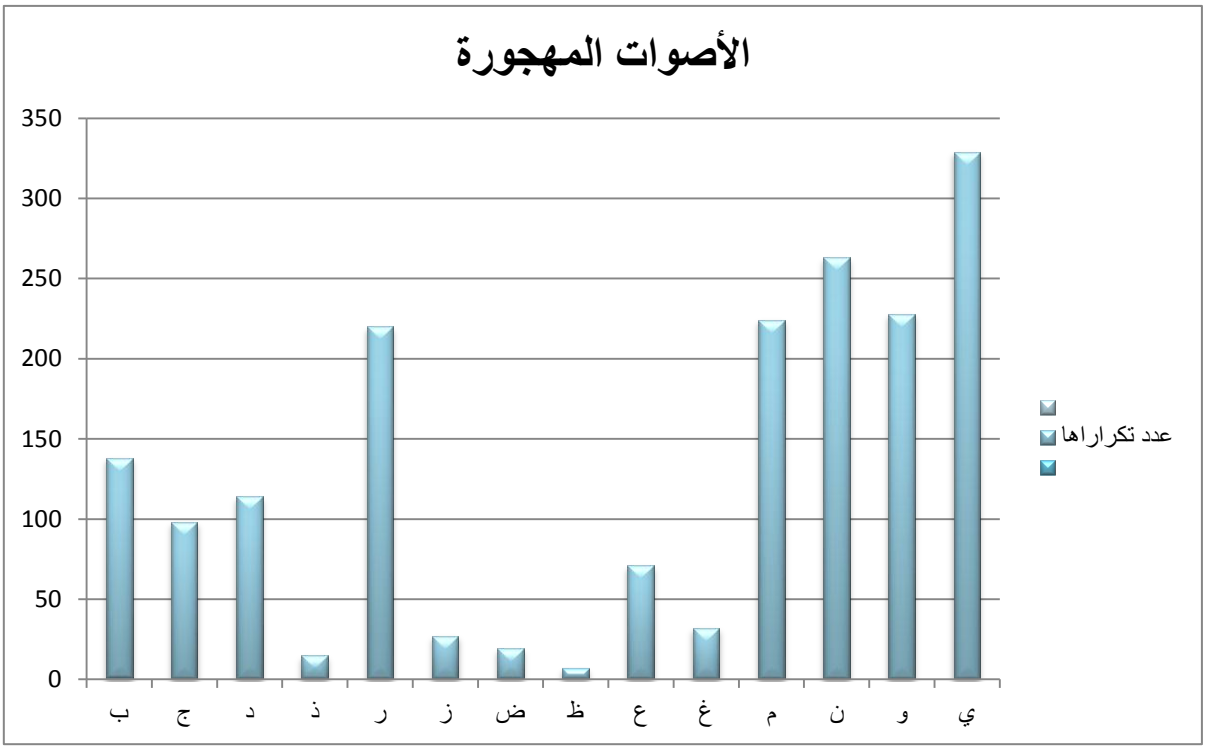
[1] إبراهيم أنس: الأصوات اللغوية، المرجع السابق، ص 21.

[2] حسام البهنساوي: علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2004، ص50.

الجدول رقم 07: الأصوات المجهورة لبعض قصائد الشاعر عبد الملك بومنجل.

القصائد	الحروف													
	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ظ	ع	غ	م	ن	و	ي
رثاء وطن	69	30	46	08	120	17	05	00	32	15	129	150	120	187
وطني يستحق الرثاء	25	10	11	01	39	05	05	02	14	08	30	45	41	79
العهدة السوداء	14	03	08	02	04	00	00	01	05	00	11	22	18	02
هبة المجد	29	55	49	04	57	05	09	04	20	09	54	46	49	61
المجموع	137	98	114	15	220	27	19	07	71	32	224	263	228	329

الشكل رقم 03: الأصوات المجهورة لبعض قصائد الشاعر عبد الملك بومنجل.



من خلال قراءتنا للجدول نلاحظ أن توظف الأصوات المهجورة جاء تلازما لحالة الشاعر التي كان يكسوها الأسى والتحسر، والأصوات المهجورة التي تظم أعلى صوت نجدها في قصيدة "رثاء وطن"، حيث بلغت خمسة وتسعون وتسعمئة (995) حرف وكانت أكثر الحروف المهمة هي حرف: الياء، الباء، النون، الميم، الدال، الراء.

– تكرار حرف الياء في قصيدة "رثاء وطن" سبع وثمانين ومئة 187 مرة، والذي صور دلالة الأسى والتحسر والحزن، حيث قال:

لَئِيمٌ أَقَامَ الجُورَ فِي الحُكْمِ شَرْعُهُ وَرَاحَ يَدِيرُ الحُكْمَ بِالرُّوغَانِ

يُحِيطُ زَوَايَا حُكْمُهُ بِحُصُونِهِ وَيَفْتَكُّ مِنِّي تُرْبَتِي وَزَمَانِي

فَتَرَبَّي يُبِحُ النَّاهِبِينَ ثِمَارُهُ فَيَمْتَدُّ مِنْهَا لِلْجُهُولِ مَبَانٍ

وَيَمْتَدُّ فِي الجُوعِ وَالرُّوعِ وَالأَسَى وَتَغْرِسُ فِي النَّائِبَاتِ هَوَانِي[1]

– ورد حرف النون خمسين مئة 150 مرة في قصيدة "رثاء وطن"، فهو لثوي جانبي مجهور منفتح. [2]

حيث قال الشاعر:

لَمَنْ وَطَنٌ أَبْصَرَتْهُ فَشَجَانِي وَأَدْرَكَتْ مِنْ أَسْرَارِهِ فَدَهَانِي

وَطَالَعَتْ مِنْهُ حُرْقَةً شَجَنِيَّةً وَطَالَعَ مِنِّي مُكَرَّمَاتِ زَمَانِي

---

[1] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص11.

[2] صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، (دط)، (دت)، ص 143.

حرف النون هو صوت مرقق متوسط الشدة والرخاوة (انفجاري، احتكاكي) يتميز بقوته الإسماعية العالية وغنته الموسيقى التي تساعد على اجتياز مراحل التأوه والأنين وضروب التغيرات الانفعالية. [1]

وحديثنا على رثاء الوطن يتطلب مجموعة من الأصوات التي تتناسب مع مشاعر الحزن والألم، والشاعر اختار حرف النون رويا لقصيدته لأنه الأنسب للتعبير عن مشاعر الألم، وبلغت نسبة هذا الحرف في القصيدة بـ 15%، وكذلك في القصيدة "وطني يستحق الرثاء"، فقد تكرر حرف النون فيها خمس وأربعين 45 بنسبة 13.71% يحمل ألفاظ ومعاني الألم والمعاناة وهي (الناهبين، وطني، يخنقني، محنتي، النهيق...).

فالشاعر هنا يستحضر حالته الشعورية النفسية الصعبة اليائسة، وهذا الحرف يحاكي معاناة في وطنه وفي القصيدة "العهدة السوداء" تكرر هذا الحرف (النون) بإثنين وعشرين 22 صوت بنسبة 21% من الأصوات، وكان هو رويها.

يقول الشاعر:

طَابَ الجِنَانُ وَإِنَّا بَعْدُ بَاقُونَا أَمَا كَفَى أَنَّهُمْ لِلْبُؤْسِ سَاقُونَا

إِنَّا نُسَاقُ جَمِيعًا نَحْوَ مَحْرَقَةٍ أَبْطَالِهَا هُمْ بِحَمْدِ الله، رَاقُونَا

فَقَدْ رَقُوا، دُونَ نَصَبٍ، فَوْقَ أَظْهُرِنَا لِأَنَّهُمْ بِعُلُومِ نَهْبِ فَاقُونَا[2]

---

[1] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص9.

[2] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، المرجع السابق، ص 160.

إن الشاعر في هذه الأبيات ينتقد السلطة الحاكمة والنظام يجسد الواقع المعيشي الذي في الخطاب الشعري، كما صور لنا دلالة التحسر، المعاناة، الألم، الأنانية، التعجب.

– يتكرر حرف الميم في القصيدة "وطني يستحق الرثاء" بثلاثين 30 مرة بنسبة 8.62%، وهو صوت مجهور متوسط الشدة والرخاوة[1]، وهو صوت شفوي أنفي مجهور مرقق.

كما تكرر في قصيدة "رثاء وطن" بتسعة وعشرون ومئة (129) مرة بنسبة 12.96%، وفي قصيدة "رثاء وطن" احتل حرف الميم المرتبة الثالثة من بين الأصوات المجهورة بنسبة 11.18%، حيث يقول الشاعر:

وَعُمْرِي يَبِيعُ المَاكِرِينَ جِيَّادَهُ لِيَعْزِلَهُ عَمَّا بَنَى العُمْرَانُ

أَلَمْ تَرَ كَيْفَ أُنْهِدُ فِي الكَوْنِ رَايَتِي وَغَابَ بَرِيقُ المَجْدِ خَفَقَاتِي[2]

ساهم هذا الصوت في التعبير عن حالة الشاعر النفسية المحبطة وإبراز حزنه وآلامه حيث وظف عدة ألفاظ توحي بذلك (دماء، جمرها، الماكرين، المارقون ...)

– تكرر حرف الراء بعشرون ومئة 120 مرة بنسبة 12.06%، وهو صوت لثوي متوسط مجهور تكراري متفتح[3]، يحتل المرتبة الثانية من الأصوات المجهورة في قصيدة "هبة المجد" بـ سبع وخمسين 57 مرة، بنسبة 12.62%، يقول الشاعر:

نَهَضَتْ كَأَنَّ الرِّيحَ فِيكِ جِبِلَّةٌ وَقَلْبُكَ إِعْصَارُ، وَوَجْهُكَ فَرْقَدُ

---

[1] عبد المالك بومنجل، فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 27.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

[3] حسن عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، دط، دت، ص 23.

تَدُكُّ عُرُوشَ الخَوْفِ، تَمْحُو ظِلَالَهَا وَتَخْطُو خُطَى الأَحْرَارِ، لَا تَتَرَدَّدُ[1]

وظف الشاعر الأصوات التي يمكنها أن تحتل دلالة ضرورية الإصرار والعزيمة والإرادة ضد هذا الظلم والاستبداد الممارس طرف السلطة، ومن بين الألفاظ التي تدل على ذلك: (نهضت، تمحو ظلالها، تخطوا، الأحرار، لا تتردد).

2- التكرار وعلاقته بالمعنى:

المراد بالتكرار إعادة ذكر كلمة، أو عبارة بلفظها ومعناها في موقع آخر أو مواضع متعددة من نص أدبي واحد، ويعد التكرار في الشعر الحديث من أبرز الظواهر التركيبية الماثلة في بنيته، فقد اعتمد عليه شعراء الحداثة اعتمادا كبيرا يفوق المتقدمين من أسلافهم، سواء أكان ذلك في أنماطه المتعددة أم في دلالته الزاخرة، وقد جعلوا منه نوعا من التكتيك الفني الذي تبنى عليه القصيدة الحديثة، ومما يلاحظ عند شعراء الحداثة أنهم لم يقفوا –في استخدامهم للتكرار– عند أشكال معينة، بل ظلوا في حركة دائبة، تتوق إلى التجديد والتطور من أجل تنويع التركيب وإثراء الدلالة والإيقاع، ولعل تخلي الشعر الحديث عن القافية وعن كثير من الأوزان الشعرية المعروفة كان عاملا قويا، في توجيه العناية إلى ظاهرة التكرار، واستثمار إمكاناتها التعبيرية في تحقيق النغمة الموسيقية الضرورية لبناء لغة الشعر[2].

يشكل التكرار نسقا تعبيريًا في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السمات الشعرية ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهف إلى اقتناص ما وراءه من

---

[1] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 39.

[2] محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، المرجع السابق، ص 300، 301.

دلالات مثيرة[1]، وللتكرار في شعر عبد الملك بومنجل مزايا فنية وأسلوبية على مستوى التجربة في بناء وصورة وموسيقى.

أ- تكرار الحرف:

استعمل عبد الملك الشاعر الحروف التي تساعد على ربط الكلمات والجمل وتحقيق النسق وترابط الأبيات، مع إعطاء معاني تذهب به إلى توصيل أفكاره وأحاسيسه وصورها في قصيدته لكم وطن ولي وطن، وكانت مزيجا من حروف الجر والعطف والشرط والجزم والنصب نسجلها في الجدول التالي:

الجدول رقم 08: تكرار الحروف في قصيدة "لكم وطن ولي وطن" لعبد الملك بومنجل.

الحرف	تكراره	الحرف	تكراره
على	5	إذا	4
الباء	9	عن	3
إلى	5	في	7
اللام	13	ثم	2
إن	2	لا	4
أن	8	ما	2
الفاء	4	لم	2
من	7	الواو	20

[1] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص 81، 82.

من خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر أكثر من استخدام الحروف ساعدته للتعبير عن أفكاره ومشاعره، نقلت به تلك الحروف من فكرة لفكرة وأدلت بمشاعر وأحاسيس وربطت المبنى بالمعنى وأثرت الدلالة.

ب- تكرار الكلمة:

لا نقصد بالتكرار تكرار الأصوات فقط وإنما يشمل تكرار الأسماء والأفعال والحروف والجمل وغيرها، فتكرار الشاعر لبعض الكلمات فقد يكون له غاية دلالية أو بلاغية معينة، لقد أفاد الشاعر من التكرار مستثمرا إمكاناته الإيقاعية وعلاقته بالمعنى وقدرته على الإيحاء بتجاربه، قصد تأكيده في وجدان المتلقي، ونسجل تكرار الكلمة في قصيدة "لكم وطن ولي وطن" من ديوانه "لك القلب أيتها السنبلة" من خلال هذا الجدول:

الجدول رقم 09: تكرار الكلمة في قصيدة "لكم وطن ولي وطن" لعبد الملك بومنجل.

الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها
لكم	13	الناس	3	الحب	4	يزل	3
وطن	15	عشق	3	الأوفياء	3	الهجر	2
الروم	3	يغنون	2	يغدون	4	وصل	4
هيما	2	الروح	3	الأمل	2	شحوب	2
القلب	3	الحصون	2	شوق	2	الحمى	2
يعانق	3	رشف	4	مأوى	2	عصبة	2
سراب	2	يخلصون	3	مستحيل	3		
لذة	2	تمصون	5				

استعمل عبد الملك بومنجل هذه الكلمات وكررها بكثرة قصد تحقيق النغمة الموسيقية ليطرب بها أذهان المتلقين وتقوية المعنى المراد إيصاله للقارئ.

ولقد تطرق إلى إعادة التكرار في قصيدة أخرى هي قصيدة الجرح والكبرياء الذي تناول فيه تكرار بعض الأسماء (الكلمة) نسجلها في الجدول التالي:

الجدول رقم 10: تكرار الكلمة في قصيدة "الجرح والكبرياء" لعبد الملك بومنجل.

الكلمة	تكرارها
الجليل	3
جريح	2
مغترب	2
فرد	4

وظف الشاعر هذه الكلمات حتى يعبر بها عن الفخر والاعتزاز ببلده الجزائر والتحدث عن الأوضاع المزرية التي مر بها بلده.

ج- تكرار الجملة:

ورد تكرار الجملة في قصائد عبد الملك بومنجل وتشكل في فواتح الأبيات لأبيات تتوالى، يقول الشاعر:

أَنَا كَوْمَةٌ مِنْ عِظَامٍ أَقَمْتُمْ عَلَيْهَا أَنْهُرًا مِنْ فُرَاتٍ

أَنَا كُومَةٌ، كُتْلَةً مِنْ رُفَاتٍ فَهَلَّا أَعَدْتُمْ إِلَيَّ رُفَاتِي[1]

[1] عبد الملك بومنجل: وحي الألم، المصدر السابق، ص 30.

ويقول في موضع آخر يصف فيه حالة المثقف:

هُوَّ هَكَذَا، وَالشَّعْبُ يَنْهَشَهُ الدُّجَى فِيثُورْ فِي السَّاحَاتِ يَكْسِرُ

هُوَّ هَكَذَا، فَرَحٌ بِأَنْ وَهَبَتْ تِلْكَ الجِهَاتُ مِنَ الفُتَاتُ أَقَلُّهُ[1]

ويقول في موضع آخر:

آتٍ غَدًا أَوْ بَعْدَ عَشْرٍ أَوْ إِذَا تَصِرُ الصَّبَاحُ عَلَى الظَّلَامِ

آتٍ أَضُمُّ حَبِيبَتِي وَحَبِيبُهَا وَيَضُمُّنَا طِفْلَيْنِ بَعْدَ شَتَاتٍ[2]

وفي قصيدته أين أزمعت أيها الحمام؟ يقول:

- أَيْنَ أَزْمَعْتُ أَيُّهَذَا الحَمَامُ؟...

- أَيْنَ أَزْمَعَتْ رَاحِلًا بِفُؤَادِي؟.. [3]

فاللفظة المكررة "أين أزمعت" يستعملها الشاعر لعكس انفعالاته وأحاسيسه الداخلية للملتقى وأغلب تكرارات اللفظة الابتدائية لعبد الملك بومنجل تتكرر في سطرين متتاليين من القصيدة، وهذا يعكس عزوف الشاعر عن استعمال هذه الظاهرة الأسلوبية في شعره.

ونجد تكرار الجملة في قصيدة "وطني يستحق الرثاء"، وقد تكرر مرتين بصيغتين مختلفتين، يقول الشاعر: وطني يستحق الرثاء! وقال أيضا يا وطنا يستحق الرثاء! [4] كرر الشاعر هذين الجملتين مرتين من أجل محاولة التأكيد على حب الشاعر لوطنه وارتباطه بالوحدة والأخوة.

---

[1] عبد الملك بومنجل: وحي الألم، المصدر السابق، ص 55، 56.

[2] المصدر نفسه، ص 71.

[3] عبد الملك بومنجل: أنت أنت الوطن، البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2016، ص 21.

[4] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 16.

الفصل الثاني

المستوى الصرفي والتركيبي في شعر عبد الملك بومنجل

المبحث الأول: المستوى الصرفي

المبحث الثاني: المستوى التركيبي

تمهيد: البنية الصرفية والتركيب

إن الدرس الصرفي الحديث هو فرع من فروع اللسانيات ومستوى من مستويات التحليل اللغوي يعنى بتناول البنية structure التي تمثلها الصيغ والمقاطع والعناصر الصوتية التي تؤدي معاني صرفية أو نحوية، ويطلق الدارسون المحدثون على هذا الدرس مصطلح المورفولوجيا Morphologie.

ودراسة الصرف بهذا المفهوم تتناول الناحية الشكلية التركيبية للصيغ والموازين المصرفية وعلاقاتها التصرفية من ناحية والإشتقاقية من ناحية أخرى، ثم تتناول ما يتصل بها من ملحقات، سواء أكانت هذه الملحقات صدورا préfixces أم أحشاء infxes أو أعجازا suffixes[1].

والصرف بهذا المفهوم –يعتمد على ما يقدمه له علم الأصوات– بفرعيه وخاصة الفرع الفونولوجي phonologie من معطيات حيث يبدأ الدرس اللغوي الحديث بدراسة الأصوات في جانبها الفونيتيكي الذي يتناول دراسة الظواهر الصوتية والصوت في اللغة وآلته الصوتية وطريقة النطق دون النظر إلى المعنى وإلى وظيفة الكلام في السلسلة الكلامية، ثم ينتقل إلى دراسة الأصوات في جانبها الفونولوجي الذي يهتم بدراسة وظائف الأصوات ودورها في تغير المعنى صرفيا ونحويا ودلاليا وذلك بدراسة الفونيم phonéme والتنوعات الصوتية كالمقطع والنبر والتنغيم، ثم يوظف هذا في الدرس الصرفي، ثم ينتقل إلى الدرس النحوي، ثم المعجمي.

---

[1] تمام حسن: مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1990، ص 204.

ولقد أوضحت الدراسات اللسانية الحديثة أن دراسة الأصوات تعتبر القاعدة الأساسية للدراسات الصرفية والنحوية والمعجمية لأنها تتناول الصوت باعتباره المادة الخام للكلام الإنساني، وأوضحت كذلك أن الصرف يعتمد اعتمادا عظيما على نتائج علم الأصوات وأن النحو يعتمد على ما يقدمه له علم الصرف من نتائج، وتقرر هذه الدراسات أن أية دراسة صرفية لا تأخذ في الحساب الجانب الصوتي للظاهرة المدروسة مصيرها الفشل.[1]

ويرى كمال بشر في كتابه "علم اللغة العام– قسم الأصوات"" أن الظواهر الصوتية تلعب دورا بارزا في تحديد الوحدات الصرفية وبيان قيمتها، ويرى أن اللغوي الإنجليزي الشهير فيرث firth لم يكن مبالغا حيث قرر أنه لا وجود لعلم الصرف بدون علم " ذلك لأن مباحث الصرف مبنية في أساسها على ما تقرره الأصوات من حقائق وما ترسمه من حدود، ويقول: "وفي رأينا أن كل دراسة صرفية تهمل هذا النهج الذي نشير إليه لابد من أن يكون مصيرها الإخفاق والفشل، كما هو الحال في كثير من مباحث الصرف في اللغة العربية وليست ضرورة اعتماد علم الأصوات مقصورة على لغة دون أخرى، وأن لغات الأرض جميعا تستوي في هذا الأمر وإنما يكون الإختلاف بينهما في نوع استغلال الحقائق الصوتية في المجال الصرفي وفي مدى هذا الاستغلال ونتائجه، وذلك متوقع بالطبع على خواص اللغة المعينة، كما قد يكون الاختلاف بين هذه اللغات في مدى اعتمادها على ظاهرة صوتية دون أخرى في هذا المبحث الصرفي أو ذاك".[2]

---

[1] ينظر: مومني بوزيد: التفرد الأسلوبي في الخطاب الشعري معلقة امرئ القيس أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه علوم في اللغة العربية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، 2014، ص 188.

[2] مومني بوزيد: المرجع السابق، ص189.

ويعنى بمصطلح الصرف بأنه: "التغيير والتحويل وهو ما يتفق مع التدبير والتوجيه في كثير من جوانبه إذ لا تخالفه إلا فيما يقتضيه التضعيف من كثرة ومبالغة فإذا قلت: (صَرَفَ) كان المعنى المقصود محدودا، أما إذا قلت (صرّف) فإن الصيغة تقتضي أن يكون كثيرا ومبالغا فيه".[1]

وقد استخدم إبراهيم أنيس المقاطع في دراسة البنية الصرفية، وعن طريقها أمكنة بين المشتقات والجوامد، يقول: فالكلمة المشتقة في اللغة العربية اسما كانت أو فعلا حيث تكون مجردة من اللواحق والسوابق-كالضمائر وال التعريف- لا تكاد تزيد على أربعة مقاطع ويندر أن نجدها تتكون من خمسة مقاطع .[2]

يتناول علم الصرف أو التصريف إلى تقسيم الكلام إلى ثلاثة أقسام هي: الاسم، والفعل والحرف، ثم يدرس كيفية تولد الكلمات وتزايدها في مبحث الاشتقاق والزيادة فتقسم الأسماء إلى جامدة ومشتقة، والجامدة ما ارتجل لفظها لدلالة معينة مثل (زهرة، قط، رجل) أما المشتقة فهي أسماء أخذت من الأفعال كاسم الفاعل أو المفعول، وذلك بتغيير داخلي في الفعل نحو (كاتب، مكتوب) من (كتب).

وتقسم الأفعال إلى جامدة وهي ما جاءت على زمن صرفي واحد مثل : (ليس) وإلى متصرفة وهي ما جاءت على ثلاثة أزمنة مثل (درس، يدرس، أدرس)، وتقسم الأسماء والأفعال إلى مجرد ومزيد، والمجرد هو ما يأتي على الجذور المعجمية وحدها مثل (رجل،

---

[1] صالح سليم الفاخري: علم التصريف العربي: تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، شركة ELGA، فاليتا، مالطا، ط1، 1999، ص20.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، المرجع السابق، ص 165-166.

ذهب)، والمزيد هو ما زيد عن الجذور حروفه معجمية أخرى لزيادة الدلالة مثل: (رجال، اذهُب).

ويهتم الصرف ببيان الزيادة، والغرض منها، ويذكر أبنية المجرد من الأسماء والأفعال وكذلك أبنية المزيد منها، ويهتم بدراسة دلالات الأبنية.[1]

واعتمدنا في هذه الدراسة على منظور منهجي يهدف إلى الكشف عن الأبنية الصرفية واستعمالاتها عند الشاعر عبد الملك بومنجل في شعره لاختيار هذا الإجراء اللغوي، مراعين الخطوات المنهجية الآتية

أولا: تصنيف الأفعال إلى ثلاثية مجردة وثلاثية مزيدة ورباعية مجردة ورباعية مزيدة.

ثانيا: تصنيفها إلى مزيد بحرف واحد وحرفين وبثلاثة أحرف.

ثالثا: استعمال نفس الخطوات في ترتيب الأسماء.

[1] مومني بوزيد: التفرد الأسلوبي في الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص87.

المبحث الأول: المستوى الصرفي

هو "مظهر من مظاهر الإشكالية القائمة بين بنية الإطار المتمثلة في سلطة الوزن والقافية، وبين التركيب الداخلي الذي تبرزه بنية المضمون في صورة البناء اللغوي ومن خلال العلاقة بين اللغة والإطار الذي تحتويها، تتشكل الضرورة الشعرية على المستوى الصرفي بين قيود الوزن والقافية وما تحدثه هذه القيود من ضغط شديد على بنية اللغة ضمن سياق النص الشعري ذي النمط العمودي والتناظري حيث تتجلى هذه القيود في بنية المفردة وتحولاتها الداخلية من ترتيب بحروفها بزيادتها أو حذف بعضها أو تغييرها وتحويرها".[1]

البنى الإفرادية للأفعال والأسماء:

1- أبنية الأفعال ودلالاتها:

- **الفعل:** ما دلّ على معنى في نفسه مقترن بزمان أو ما دلّ على معنى مستقل بالفهم والزمن جزء منه والفعل يشترك مع المصدر في دلالته على الحدث ويختلفان في كون الفعل مقترنا بالزمان والمصدر مستقل عنه وهو قسمان: مجرد (ثلاثي ورباعي)، ومزيد منها حيث لا يتعدى بالزيادة ستة أحرف.[2]

---

[1] علي عزيز صالح: شعرية النص عند الجواهري –الإيقاع والمضمون واللغة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2011، ص196.

[2] مومني بوزيد: التفرد الأسلوبي في الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص201.

- **تقسيم الفعل:**

وهو ثلاثة أنواع:ماضي، مضارع، أمر، وهو بالنسبة لفاعله مبني للمعلوم ومبني للمجهول وبالنسبة لأبنيته مجرد ومزيد، والفعل أصل المشتقات عند الكوفيين، وهو مشتق من المصدر عند البصريين كما تقدم.[1]

- **الماضي:** ما دل على حصول شيء قبل زمن المتكلم.

- **المضارع:** هو ما دلّ على حصول شيء في زمن التكلم أو بعده، ولا بد أن يكون مبدوء بأحد حروف المضارعة الأربعة وهي: الهمزة، النون، الياء، التاء.

- **الأمر:** ما يطلب به فضول الشيء بعذر من المتكلم.[2]

- **الفعل الصحيح والفعل المعتل:**

- **الفعل الصحيح:** هو ما خلت أصوله من حرف العلة، وهي الألف، الواو، الياء، وينقسم إلى ثلاثة أقسام:

- **الفعل السالم:** وهو ما سلمت أصوله من الهمزة والتضعيف.

- **الفعل المهموز:** وهو ما كان أحد أصوله همزة.

- **الفعل المضعف:** هو ما كانت عينه ولامه متماثلتين أو ما كرر فيه حرفان أصليين.

- **الفعل المعتل:** وهو أربعة أقسام: مثال، أجوف، ناقص، لفيف (المفروق والمقرون).[3]

---

[1] خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1965، ص17.

[2] محمد محي الدين: مبادئ دروس العربية، دار نور المكتبات، المملكة السعودية، ط2، 2001، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص8.

- **المثال:** هو معتل الفاء.

- **الفعل الأجوف:** هو معتل العين.

- **الفعل الناقص:** هو معتل اللام.

- **اللفيف المقرون:** هو معتل الفاء واللام.

- **اللفيف المقرون:** هو معتل العين واللام.[1]

- **الفعل المزيد:** هو ما يزيد على أحرفه الأصليّة حرف أو أكثر لغرض من الأغراض وهو نوعان: مزيد ثلاثي ومزيد رباعي.

المجرد: هو ما كانت جميع حروفه أصليّة.

ومن أمثلة الأفعال المجرّدة الموجودة في شعر عبد الملك بومنجل ما يلي:

- **الفعل الثلاثي المجرّد:** يقول الشاعر:

رَحَلَ الرَّبِيعُ فَلَا الرَّبِيعُ بِمُنْتَشٍ بِرَبِيعِهِ المُتَوَهِّجِ الفَتَّانِ

- الفعل المجرّد الثلاثي هو **رحل** (الفعل السالم)

وَإِنَّ الذِّي أَوْحَى إِلَى الأَرْضِ أَنْ هُبِّي لِمَنْ دَبَّ فِيكَ الدِّفْءُ وَالسِّحْرُ وَالنَّدَى.

الفعل المجرّد الثلاثي هو دبَّ (الفعل المضعّف).

تلفّت القلب: أَيْنَ المُنْجِدُونَ وَقَدْ عَمَّ البَلَاءُ وَعَزَّ الأَمْنُ وَالهَرَبُ؟

---

[1] عبد اللطيف شهبون: الخصائص الأسلوبية في شعر التستاوتي، مطبعة الخليج العربي، تطوان، ط1، 200، ص 303-304.

الفعل المجرّد هو عمّ، وعزَّ

ذُعْرُنَا وَهَّاجُ الغَيْظُ فِينَا مُزْمَجِرًا وَصَاحَ ضَمِيرُ الجَمْعِ بَعْدَ تَمَلْمُلِ

الفعل المجرّد الثلاثي هو هاج وصاحَ (الفعل الأجوف)

إِنْ ذِكْرَيَاتِي الغَرِيقِ الَّذِي قَضَى هَارِبٌ مِنْ حياةِ المُواتِ

الفعل المجرّد الثلاثي هو قضى (الفعل الناقص)

لقد ورد هذا البناء في أغلبية أفعال شعر عبد الملك بومنجل مستخدما إياه في دلالات كثيرة ونستدلّ بذلك دواوينه التي نبيّن فيها تواتر الأفعال حين تصنيفها وتبيان دلالة استعمالها وتفاوتها في الجدول التالي:

الجدول رقم 11: تواتر الأفعال حسب تصنيفها وتبيان دلالة استعمالها وتفاوتها في دواوين عبد الملك بومنجل.

الفعال الصحيح			الفعل المعتلّ				
السالم	المهموز	المضعّف	المثال	الأجوف	الناقص	لفيف مفروق	لفيف مقرون
لمس		جفَّ	وعدَ	خابَ	مضى (2)		
وهبَ(2)		ردَّ	وَهَبَ	طابَ	سقَى		
رسمَ		هبّ	وهبَ	خانَ	هوى (2)		
سقط		ردَّ	وضحَ	ذاقَ	مضى (3)		
رحل		صمَّ	وهبَ	صاح (2)	يرى		
بلغَ		ظلَّ		غابَ (2)	قضى		

نهبَ		هبَّ		باتَ	جرى		
عصفَ		جنَّ		هابَ	دوى		
غمرَ		بثَّ		قالَ (2)	يرى		
رحلَ		مدَّ (2)		قالَ (2)	أرى		
سلبَ		بثَّ		سارَ	أتَى		
مسخَ		خطَّ (3)		شادَ	أرى		
هربَ		مدَّ		صارَ	سرى		
عصفَ		ضمَّ		ضاقَ (2)	مضى(2)		
هجر		ظلَّ		هاكَ	يرى		
عبثَ		مدَّ (2)		ضاعَ	يرى		
شحنَ		غضَّ		باتَ	أضرى		
وَهَبَ		عمَّ		سارَ	رمى		
عطف		هزَّ		هاجَ	رأى		
رحل				داسَ	جرى		
رسمَ				سالَ	رأى		
رفسَ				طالَ	أرى		
وقعَ				هاجَ	أتى		
ترَكَ				سالَ			
خرَجَ				ضاقَ			
				سارَ			
				شادَ			

			صارَ ماتَ (2)				
/	/	30	40	5	26	/	30

وقد جاءت الأفعال المعتلة أكثر من الصحيحة حيث أتت ستة وخمسون سالمة للدلالة على المعنى في نفسها، حيث بلغ عدد الأفعال السالمة بثلاثين فعل والمضعف يليه بستة وعشرون حرف كلها تخدم المعنى.

كما نلاحظ هيمنة الأجوف بأكثر من أربعين حرف وقد امتنع عن باقي الأفعال لعدم حاجته إليها كالمضمور في الأفعال الصحيحة واللفيف المقرون والمفروق في الأفعال المعتلة، في حين ورد المثال في خمسة أحرف فقط.

- **الفعل الثلاثي المزيد:**

- **الفعل الثلاثي المزيد بحرف:**

أفعل: ويجيء هذا البناء لـ:

- تعدية اللازم.

- السلب والإزالة.

- تعريض المفعول للفعل.

- جعل ما أخذ منه الفعل خاص للمفعول.

- بيان أن المفعول متصف بما دل عليه الفعل.

– بيان أن الفاعل دخل مكان وزمان الفعل.

– التمكين والإعانة والتكثير.

وقد ورد في شعر عبد الملك بومنجل كالتالي:

ما **أعظم** الرب الذي خضعت لجلاله الأكوان والعُصُرَ.

ما **أصغر** الدنيا وطالبها وغريقها، لو يعلمُ البشر.

ما **أجهل** الإنسان حين يرُى وزمامه الأهواءُ لا السُّوَرُ

ما **أجمل** الأرواح طائرة في صفوها حيث المدى قَمَرُ.[1]

وقال أيضا:

فيا أمة ليس لي غيرُها لقد أرهق الروح تهامه.[2]

فاعل: ودل به على متابعة الفعل، وموالاته، وقد ذهب الرأي إلى أن هذه الصيغة تجيء لغرض صوتي غير دلالي.

يمكن توزيعه على المعاني الآتية لهذا البناء:

– المشاركة في الفعل: فيكون ما كان من غيرك إليك مثل ما كان منك إليه نحو:أبكر، بادر، تابع، خالف.....

---

[1] عبد الملك بومنجل: عناقيد الغضب، المصدر السابق، ص58.

[2] عبد الملك بومنجل: غربة الشمس، دار الأوطان للثقافة والإبداع، 2011، ص35.

– المبالغة والتكثير: وهو بمعنى نفسه من غير أن يراد به شيء من هذه المعاني نحو: باين، جاوز، طاول، طاوع.[1]

يقول عبد الملك بومنجل:

إذا سمع الحق يقرع لؤم سيده بالضياء وشى

آمن بالنور

كافح أدلوجة الزور.[2]

– **الفعل الثلاثي المزيد بحرفين:**

– **انفعل:** جاء في المصادر أن هذا الوزن مختص بالمطاوعة، كما يدل أيضا على البناء للمجهول، ويلاقي الغرضان في فكرة الباعث أو المحرك وردة الفعل، فالمطاوعة هي انعكاس لمؤثر، والمبنى للمجهول هو استجابة لمؤثر أيضا ولذا يمكن عدها وجهين لغرض واحد.[3]

– **تفعّل:** تدل على المطاوعة وهذا الفعل متشكل من الوزن (فعل) بزيادة التاء في أوله والوزنان يدلان على المبالغة والتكثير ويحتاجان مزيدا من الوقت والجهد في إظهار الفعل إلى الوجود فلا يكون التركيز فيها على الفاعل يقول:

أَرَاهُ حَيْثُ الجَمَالُ الغَضُّ وَارِفَةٌ **تَبَرَّجَ** الزَّهْرُ فِيهَا، وَانْتَشَى الثَّمَرُ.

---

[1] عبد اللطيف شهبون: الخصائص الأسلوبية في شعر التشتاوي، المرجع السابق، ص306.

[2] عبد الملك بومنجل: غربة الشمس، المصدر السابق، ص41.

[3] مومني بوزيد: التفرد الأسلوبي في الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص203.

ويقول أيضا:

سَأَلْتُهَا كَيْفَ حَالُ النَّاسِ مِنْ زَمَنٍ **تَصَحَّرَ** الغَيْمُ فِيهِ وَاخْتَفَى المَطَرُ.[1]

– **افتعل:** وهي من بين الصيغ الصرفية الثرية بمعان عدة تدل عليها كالإتخاذ والطلب والاجتهاد والمشاركة والإظهار والمبالغة وتصنع الأمر.[2]

يقول:

آتٍ غَدًا أَوْ بَعْدَ عَشْرٍ أَوْ إِذَا **انْتَصَرَ** الصَبَاحُ عَلَى الظَّلَامِ العَاتِي.[3]

– **تفاعل:** ما كان فعل اثنين فصاعدا.[4]

يقول:

أَرِنِي الَّذِي ظَلَّتْ سَمَاحَتُكُمْ **تُغَازِلُ** غِمْدَهُ وَتَرُشُّهُ بِاليَاسَمِينِ!

الآنَ مَاذَا فِي جَرَابِكَ أَيُّهَا الرَّجُلُ المُكَلَّلُ بِالسَّمَاحَةِ.

أَيُّهَا الجَبَلُ الرَّزِينُ!. [5]

ويقول أيضا:

فَتُسَافِرُ أَحْلَامُ القَرْيَةِ نَحْوَ غَدٍ

---

[1] عبد الملك بومنجل: بهجة الروح، المصدر السابق، ص25.

[2] مومني بوزيد: التفرد الأسلوبي في الخطاب الشعري،لالمرجع السابق، ص203.

[3] عبد الملك بومنجل: وحي الألم، دار خيال، الجزائر،2021، ص71.

[4] عبد اللطيف شهبون: الخصائص الأسلوبية في شعر التستاوتي، المرجع السابق، ص307.

[5] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص16.

تَجْنِي زَاهِيَّةٌ مَحْصُولَة.[1]

- **الفعل المزيد بثلاثة أحرف:**

يعد هذا الوزن منبثقا من (أفعل) واختص كل واحد منهما بدلالة تختلف عن الآخر باختلاف الحروف المضافة إلى صيغته.[2]

- **إستفعل:** جاء للدلالة على أحد المعاني الآتية

- **الطلب:** بمعنى وجدته كذلك أو أصبح كذلك.

- الاستغناء به عن ثلاثية لزيادة المعنى وتأكيد.

- الإتخاد بمعنى أفعل.

- صيرورة الشيء إلى أصله.

يقول:

طَبْعٌ تَأَصَّلَ فِي الأَطْوَاءِ مُخْتَفِيًّا ثُمَّ **اسْتَفَاضَ** عَلَى أَطْوَائِهِمْ فَبَدَا.[3]

- **الفعل الرباعي المزيد بحرفين:**

وأما الرباعي الذي يزداد بحرفين فيأتي على وزنيه:

- **افعنلل:** بزيادة الألف والنون، وهو يدل أيضا على مطاوعة الفعل المجرد.

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 29.

[2] مومني بوزيد: التفرد الأسلوبي في الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص203.

[3] عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، منشورات مكتبة إقرأ- قسنطينة -الجزائر، الطبعة الأولى، 2009، ص34.

- **افعلّ:** بزيادة الألف ولام ثالثة في آخره ويدل على المبالغة.

2- أبنية الأسماء ودلالاتها:

- **المجرد:** هو ما كانت حروفه جميعها أصلية، وقد ذكرنا في الباب الأول أنه ثلاثة أقسام: ثلاثي ورباعي وخماسي، وأقل أصول الكلمات المتمكنة ثلاثة أحرف كما يصرح به القدماء كالخليل بن أحمد الفراهيدي حيث يقول: "إن الاسم لا يكون أقل من ثلاثة أحرف، حرف يبتدأ به، وحرف تحشى به الكلمة، وحرف يوقف عليه، فهذه ثلاثة أحرف مثل "سعد" و"عمر"، ونحوها من الأسماء بديئ بالعين، حشيت الكلمة بالميم، ووقف على الراء".

وتابعه سيبويه في ذلك وقرر أن الاسم المتمكن المظهر لا يكون على أقل من ثلاثة أحرف، وأن ما جاء من الأسماء "دم"، "يد" وغيرها ثلاثية الأصول غير أن أحد الأحرف حذف، ويمكن معرفة ذلك بتصغيره أو تكبيره، يقول: "ليس في الدنيا اسم أقل عددا من اسم على ثلاثة أحرف، ولكنهم قد يحذفون مما كان على ثلاثة حرفا وهو في الأصل له، له ويردونه في التحقير والجمع، وذلك قولهم في "دم"، "دمي" وفي "حر"، "حريح"، وفي "شفة"، "شفيهة"، في "عدة"، و"رعيدة".

ولكن الصرفيين حينما بحثوا أبنية الأسماء المجردة المتمكنة لم يتكلموا على وجود أسماء ثنائية لها أبنيتها وصيغتها الخاصة، و إنما كان بحثهم منصب على الأسماء الثلاثية والرباعية والخماسية.

لقد ذكر سيبويه أن ما جاء من الكلمات على ثلاثة أحرف هو أكثر الكلام، وأن ما جاء من الرباعي المجرد أقل من الثلاثي، وأن ما جاء من الخماسي المجرد أقل من النوعين الآخرين، فالأسماء المجردة على ثلاثة أحرف وأربعة وخمسة لا زيادة فيها ولا

نقصان، فما قصر عن الثلاثية فمحذوف منه، وما زاد عن الخمسة فمزيد فيه. وقسم سيبويه الأسماء إلى نوعين: قسم يسمى به وهو الأسماء، وقسم يوصف به سواء أكان مشتق أم غير مشتق وسماه الصفات، وقد بحث هذين القسمين معا ولم يفصل بينها.

- **الثلاثي المجرد:** تقتضي القسمة العقلية أن يكون الثلاثي المجرد على إثني عشر بناء لأن للفاء ثلاثة أحوال، فتح وضم وكسر، ولا يمكن إسكانه لتعذر الابتداء بالساكن، وللعين أربعة أحوال: الحركات الثلاث والسكون و"اللام" للإعراب أو البناء فلا يتعلق به الوزن، وثلاثة أحوال "الفاء"، في أربعة أحوال، "العين" تكون اثني عشر بناء، سقط منها بناء الاستثقال الخروج من ثقيل إلى ثقيل يخالفه وهما: [1] الخروج من كسر إلى ضم، أو من ضم إلى كسر.

- **وأوزانه:** فَعْل، فعل، فِعْل، فَعَل، فَعِل، فَعُل فَعُل، فُعَل، فُعُل، فِعَل، فِعِل.

- **المزيد:** هو كل كلمة زيد على حروفها الأصلية حرف أو أكثر حسب ما تقدم ذكره في الباب الأول.

فالثلاثي يزاد بحرف أو أكثر، وأقصى ما ينتهي إليه بالزيادة سبعة أحرف لأن فعله يبلغ الستة نحو: "اشهيباب" و"اغديدان"، والرباعي يبلغ السبعة بالزيادة أيضا لأن فعله يبلغ الستة بالزيادة، وهو أقصى ما ينتهي إليه بها نحو "احرنجام". أما بنات الخمسة فتبلغ بالزيادة ستة فقط نحو "عفرفوط"، ولا تبلغ السبعة كما بلغتها بنات الثلاثة والأربعة، لأن بنات الخمسة لا تكون في الفعل فيكون لها مصدر على سبعة أحرف.

---

[1] خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سبويه، المرجع السابق، ص 135، 136.

- **مزيد الثلاثي:** وتكون الزيادة فيه على نوعين:

- **الأول:** أن تكون من موقع الحروف الزوائد، أي بزيادة حرف أو أكثر من حروف الزيادة التي يجمعها قولهم "سأنتموفيها".

- **الثاني:** أن تكون من غير موضع الحروف الزوائد، ولا تكون إلا بتضعيف حرف من حروف الكلمة الأصلية.

- **المزيد بحرف واحد:**

- **أفْعَلْ** وقد ورد في صفة:

- صفة للتفضيل.

- صفة للفاعل.

- صفة غالبة غلبة الاسم.

- **افْعل:** ورد هذا البناء في جمع تكسير.

- **فاعل:** ورد هذا البناء في أسماء وزعت كما يأتي:

- صفة للفاعل.

- فعّال: يمثل هذا البناء توزعت وفق ما يلي:

- مصدرا.

- وصفا للفاعل.

- جمع تكسير.

- فُعال - فَعْلَى
- فَعُول - فَعِيل
- فِعْلَى - فُعْلَه
- مُفْعَلْ - فوعل
- فَيْعَل - مُفْعَل
- مَفْعَل - تَفْعَل
- تُفْعِل - مِفْعَلْ
- يَفْعَلْ - فَيْعَلْ
- فِعَالْ - فَعْفَل
- فُعْفُل - فُعُول
- فُعَيْل - فُعْلَى
- فِعَالة

وقد وردت أبنية الأسماء المزيدة بحرف واحد في ديوان عناقيد الغضب كالتالي:

الجدول رقم 12: ورود أبنية الأسماء المزيدة بحرف واحد في ديوان "عناقيد الغضب" لعبد الملك بومنجل.

الصيغة	تواترها
أَفْعَلْ	4
فَاعِل	15
فعَّالْ	17
فِعَالْ	48
فُعَال	5
فُعْلَى	6
فَعُولْ	20
فَعِيل	16
فُعْلَه	26
إِفْعَال	97
فُعَالَة	18
فُعَيْل	1
مَفْعَلْ	1
مُفْعَلْ	1

نلاحظ أن صفة إِفْعَالْ قد طغت على باقي الصيغ، حيث تواترت سبع وتسعون (97) مرة متبوعة بصيغة فِعَالْ بثمان وأربعون (48) ثم فُعْلَه بستة وعشرون (26) مرة، وفعول بعشرون (20) مرة، وفعالة بثمانية عشر (18) مرة، وفعال بسبعة عشر (17) مرة وفعيل بستة عشر (16) مرة، تليها فاعل بخمسة عشر (15) مرة، وتليها باقى الصيغ

بأقل عدد متقاربة فيما بينها فعلى تواترت 6 مرت، فعال 5 مرات، أفعل 4 مرات، وأخيرا تأتي صيغة فعيل ومَفْعَل ومُفْعَلْ بتواتر واحد موحد (1).

- أبنية الأسماء المزيدة بحرفين:

- منفعل - فويعل
- فعيلى - فعال
- أفاعل - أفعال
- مُفَعَّلَ - مُفَيْعَلْ
- فَعَنْعَلْ - فَعَالَى
- أفعول - فِعْلانْ

وقد وردة أبنية الأسماء المزيدة بحرفين في ديوان بهجة الروح كالتالي:

الجدول رقم 13: ورود أبنية الأسماء المزيدة بحرفين في ديوان "بهجة الروح" لعبد الملك بومنجل.

الصيغة	أفعال	فعال	مفعل	فِعْلانَ	مُنْفَعِلَ	فعيلى	فَعَالَى
تواترها	47	6	3	3	2	1	1

نلاحظ من خلال الجدول أن صيغة الأسماء المزيدة بحرف الألف طاغية على الديوان بسبعة وأربعين (47) مرة وتليها تضعيف العين ستة (6) مرات تم زيادة الميم وتضعيف العين بثلاث (3) مرات وزيادة الألف والنون بثلاث (3) مرات والميم والنون بمرتين والياء والألف في نهاية الكلمة بمرة (1) واحدة والألف بين العين واللام والألف في

نهاية الكلمة بمرة واحدة (1) وهذه الأحرف الزائدة زادت موسيقي النص جرسا وإيقاعا وأثرت أذن السامع وتركت فيه تأثيرا صوتيا يخدم الدلالة.

- **أبنية الأسماء المزيدة بثلاثة أحرف:**

- افتعال - إنفعال
- مفتعل - مستفعل
- مفعلان - منفعل
- أفاعيل - فعاليل

وقد وردت صبح الأسماء المزيدة بثلاثة أحرف في ديوان لك القلب أيتها السنبلة كالتالي:

الجدول رقم 14: ورود صبح الأسماء المزيدة بثلاثة أحرف في ديوان "لك القلب أيتها السنبلة" لعبد الملك بومنجل.

الصيغة	إنفعال	أفاعيل
تكرارها	3	2

أبنية الأسماء الرباعية المزيدة بحرف: فنعلل - فَنَعْفُل - فُعْلُول

المبحث الثاني: المستوى التركيبي

يمثل هذا المستوى مرحلة أكثر عمقا في البناء الشعري، ضمن العلاقة الإشكالية القائمة بين اللغة وعنصر الوزن والقافية وبسبب الصراع الكائن بينهما تتنوع طرائق التعبير الناتجة عن تنوع بناء الجملة، ويعكس ذلك خبرة الشاعر بمنظومة اللغة بعامة وركونة إلى استعمال الطرائق المتعددة في بناء الجملة واختيار المفردات، ومن هنا فإن هذا المستوى يشغل مساحة أكبر من سابقيه نتيجة التعامل مع بناء أسلوبي أوسع يحتل وحدة مكانية ذات مسافة أطول مما سبق، الأمر الذي يجعل التركيب اللغوي خاضعا لسلطة الوزن أو عنصر القافية بشكل مطلق فلا يستطيع الشاعر الإفلات منها، لذلك نلحظ إقدام الشاعر لأن يمتطي بنية لغوية خاصة تقع في حيز الضرورات الشعرية بغية تحقيق التناسب المنشود بين لغته وبنية الإطار من وزن وقافية ضمن بنية الخطاب الشعري.[1]

إن العمل الأدبي كثيرا ما تظهر عبقريته من خلال طبيعة اللحمة التركيبية التي تسوده، وهو ما تأكده "يمنى العيد" حين تقول: "أن الجمالية في النص الأدبي مائلة في نظام التركيب اللغوي للنص، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات كما في بنية الزمان والمكان التي تولد فضاء النص، وتخلف للفعل فيه مسافة ينمو فيها، وأرضا يتحقق عليها فينسج العلاقات على أكثر من محور تقاطع، وتلتقي وتتصادم وتخلق عن النص، وتعدد إمكانيات الدلالة فيه". لذلك فإن وصفها أو الكشف عن بنيتها عند الشاعر يشكل عنصرا هاما في فهم العمل الأدبي، ومعرفة خصائص الأسلوب عند صاحبه.[2]

---

[1] علي عزيز الصالح: شعرية النص عند الجواهري –الإيقاع والمضمون واللغة، المرجع السابق، ص 204.

[2] محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، المرجع السابق، ص 227.

ومن ثم فإن تناولي للظواهر التركيبية البارزة عند الشاعر عبد الملك بومنجل، يسهم في الكشف عن خصوصية التركيب لديه، وعن كيفية تحركه داخل المناطق والتركيبية على حد سواء، ومدى مساهمة هذه التراكيب في إنتاج الدلالة. [1]

1- التقديم والتأخير:

يمثل التقديم والتأخير واحدا من أبرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي، وهو يحقق غرضا نفسيا ودلاليا، ويقوم بوظيفة جمالية باعتباره ملمحا أسلوبيا خاصا، ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة، ليضعها في سياق جديد وعلاقة متميزة، فيسعى المبدع إلى اختيار مفردات لغته ذات الصلة بمخزونه الفكري لأن "نظم الكلام بعضه إلى بعض تسبقه عملية الاختيار، ومن خلاله يحدث التمايز المنشئين للغة، وهو اختيار وحدات لغوية تناسب المقام الذي يرغب المنشئ في التعبير عنه، وفي عملية التركيب يسعى المنشئ إلى تحديد موقع كل وحدة مع صاحبتها، ومراعاة ما يستتبعها أو حذف أو إظهار أو إظمار أو سوى ذلك".

وقد التفت النحاة والبلاغيون إلى ما يعترى التراكيب اللغوية من تقديم وتأخير فالجرجاني يقول: هو باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، تم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان.[2]

---

[1] ينظر: محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، المرجع السابق، ص 229.

[2] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: المرجع السابق، ص 233، 234.

التقديم والتأخير هو: "أحد أساليب البلاغة وهو دلالة على التمكن في الفصاحة وحسن التصرف ووضعه في الموضع الذي يقتضيه المعنى".[1]

إن الرتبة الطبيعية في اللغة العربية لا تخرج عن هذا التحديد أو النظام (الفعل + الفاعل + المفعول) و(المبتدأ + الخير) و(الصفة + الموصوف) وفي حالة إذا ما وقع غير هذا الترتيب فإن هناك تشويشا على ترتيبها يجب أن يثير إنتباه المحلل الأسلوبي لما في ذلك من وظيفة أسلوبية.[2]

ومن علماء البلاغة المحدثين الشيخ مصطفى المراغي، وله في الحديث من أغراض ودلالات في الكلام فيقر بأن: الألفاظ قوالب المعاني، وبناء عليه يجب أن يكون ترتيبها الوضعي، بحسب ترتيبها الطبيعي، ومن البين أن رتبة المسند إليه التقديم لأن المحكوم عليه، ورتبة المسند التأخير لأنه المحكوم به، وما عاداهما فتوابع ومتعلقات تأتي تالية لهما في الرتبة.

وللتقديم والتأخير أحوال أربع.

- ما يفيد زيادة في المعنى مع تحسين في اللفظ.

- ما يفيد زيادة في المعنى فحسب.

- ما يستوي فيه التقديم والتأخير.

- ما يختل به المعنى ويضطرب، وذلك هو التعميد اللفظي. [3]

---

[1] يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 276.

[2] رابح بن خوية: بنيات أسلوبية في شعر إيليا أبو ماضي، المرجع السابق، ص 364.

[3] المرجع نفسه، ص 366.

ومن خلال هذه المقدمة نرصد مظاهر التقديم والتأخير في شعر عبد للملك بومنجل ونحدد قيمته الأسلوبية:

أ- التقديم والتأخير في ديوان "فليرحل الظلام":

- تقديم الجار والمجرور على الفعل:

طَابَ الجِنَانُ وإِنَّا بَعْدُ بَاقُونَا أَمَا كَفَى أَنَّهُمْ لِلْبُؤْسِ سَاقُونَا[1]

هنا تقديم الجار والمجرور على الفعل (للبؤس ساقونا ← ساقونا للبؤس)، والغرض من هذا التقديم تقديم وتعجيل المواساة (البؤس) التي أفادت زيادة المعنى، فالشاعر هنا ينقل لنا صورة المأساة والبؤس التي حلت بشعبه بسب النظام والسلطة ويضع المتلقي أمام أسبقية الحال من أجل استيعاب اللفظ وفهم معنى القصيد.

- تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

وَطَالَعَتْ مِنْهُ حُرْقَةً شَجَنِيَّةٌ وَطَالَعَ مِنِّي مُكْرَمَاتِ زَمَانِي[2]

هنا تقديم الجار والمجرور على المفعول به (وطالعت منه حرقة شجنية) ← (وطالعت حرقة منه شجنية) والغرض من هذا التأخير للمفعول به هو إطالة المعنى وتشويق المتلقي إلى اكتشاف الحالة والوضعية التي يرمي لها الشاعر بالوصف وهي الحرقة التي تحرق داخله، يريد إبعاد الألم عن قلبه فانعكس ذلك في سطوره.

---

[1] عند الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 27.

[2] المصدر نفسه، ص 9.

- تقديم الجار والمجرور على المبتدأ:

هنا تقديم الجار والمجرور على المبتدأ (غصة) الذي جاء نكرة لأن التقديم في هذه الحالة يكون واجبا، ومن ثم لا اختيار للشاعر في تركيب الجملة لأن المبتدأ نكرة موصوفة (غصة مرة).

ب- التقديم والتأخير في ديوان "لك القلب أيتها السنبلة":

- تقديم المبتدأ على الخبر

وَأَنْتَ فَتَى تُوَاعِدُكَ الأَغَانِي وَيَفْتَحُ لِلْمُضَاءِ لَكِ السَّبِيلُ[1]

هنا تقدم المبتدأ على أنه الأصل في الخبر تقدم المبتدأ الضمير (أنت) وجوبا جاء للتخصيص غرضه تقوية المعنى وشد المتلقي للمعنى.

- تقديم الخبر على المبتدأ

تقديم الخبر على المبتدأ عند الشاعر عندما يكون المبتدأ ضميرا منفصلا والخبر إسما ظاهرا ويأتي شبه جملة يقول:

عَلَى قِسْمَاتِكِ الأَلَمُ الجَلِيلُ وَفِي عِيْنَيْكِ لَحْنٌ أَسَى بَلِيلُ[2]

تقدم الخبر عن المبتدأ في هذه الحالة لأنه جاء شبه جملة (على قسماتك) ← (في عينيك).

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 44.

[2] المصدر نفسه، ص 44.

2- دراسة الجمل:

- الجملة (أنواعها وأنماطها وأجزاؤها)

الجملة هي عنصر الكلام الأساسي، إذ يحصل بواسطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة، ويحول المنتفع مادة فكرة إلى كلام معبر، بوساطة الجمل، ويتكلم ويتواصل بوساطتها كذلك.

وقد يختلف تعريف الجملة وفق تصور العلماء لها، أو حسب العلم الذي يسعى إلى تحديدها فهي لدى معظم علماء الفلسفة والمنطق والدلالة، أدنى عنصر للكلام المفهوم، أو أدنى عنصر من الكلام الذي يؤدي معنى تاما ومركبا في آن واحد، إذ يحصل المعنى الجزئي بالكلمة المفردة، وهي لدى علماء التواصل صورة للفهم والإفهام، يعبر بها الباث عن فكرة بسيطة أو مركبة، ثم يسكت بعدها، ويكتفي المتلقي بما استمع من معنى مفيد أو تام أو مركب، أو من معنى يحسن السكوت عليه، وهي لدى علماء الصوت مجموعة الأصوات المنسقة التي تعبر عن الأشياء الحسية والأفكار المجردة.

واعتبر علماء الألسنية الجملة الصورة الصغرى للكلام للمقيد، أي الكلام الذي يخضع لمتطلبات اللغة ونواميسها، ورأوا أنها تتألف من عملية إسنادية. ومن وظائف نحوية معينة تجعل من المفردات سياقا مترابطا وبنيانا متماسكا، تقوم فيه المميزات والضوابط والقيود بجمع مختلف عناصره على محور التركيب.

ومن المفيد أن نعرض تصور القدماء والمحدثين لأركان الجملة وأنواعها، لأن ذلك عمدة البناء النحوي في التركيب الأسلوبي. [1]

- بنية الجملة الاسمية ودلالاتها:

تتألف الجملة الاسمية من مسند ومسند إليه أو مبتدأ وخبر، وهي كما يعرفها ابن هشام: "الجملة التي صدرها اسم كـ "زيد قائم"، و"هيهات العقيق"، و"قائم الزيدان"، والتصدر الذي يحكم به على تصنيف الجملة، عند النحاة، هو تصدر الكلمة التي تعد ركنا رئيسا في الجملة، أو أن الأصل فيها أن تكون من أركان الجملة، وبناء عليه فالجملة الفعلية ما كانت مكونة من فعل وفاعل، أو مما أصله كذلك، والاسمية ما كانت مكونة من مبتدأ أو خبر أو مما كان الأصل فيها كذلك، وبذا يصرف النحاة النظر عند التصنيف عما يأتي في صدر الجملة من أدوات أو حروف أو أركان ليست رئيسة في الجملة أصلا .

ومعناه أن الجملة من أدوات أو حروف أو أركان ليست رئيسة في الجملة أصلا، ومعناه أن الجملة لا تعد اسمية إلا إذا كانت مبدوءة باسم بدءا أصيلاً.

والجملة عند عباس حسن ثلاث أنواع:

- **الجملة الأصلية:** وهي التي تقتصر على ركني الإسناد المبتدأ والخبر أو ما يقوم مقامه.

- **الجملة الكبرى:** وهي التي تتركب من مبتدأ وخبره جملة اسمية أو جملة فعلية.

---

[1] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص 195- 196.

- **الجملة الصغرى:** وهي الجملة الإسمية أو الفعلية التي وقعت إحداهما خبر المبتدأ.

وقد تدخل على الجملة الاسمية ألفاظ محدّدة تغير حكمها بحكم آخر، ومنها ما يكون أفعالا ناقصة نحو: كان وأخواتها وهي ما تسمى بالجملة المحولة بالفعل الناسخ، ومنها ما يكون حروفا نحو: إن وأخواتها وتسمى بالجملة المحولة بالحرف الناسخ.

وتدل الجملة الاسمية على الثبوت أي ثبوت شيء لشيء، وربما تفيد الدوام بقرينة، إذا كان خبرها اسما مفردا أو جملة اسمية كقوله تعالى: ﴿**إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ**﴾ [المطففين، الآية: 22]، فهذه الجمل تفيد مع الثبوت الدوام بدليل القرائن.

وإذا كان الخبر فيها جملة فعلية فإنها تفيد التجدد كقوله تعالى: ﴿**هَلْ مِنْ خَالِقٍ غَيْرُ اللَّهِ يَرْزُقُكُمْ**﴾ [فاطر، الآية: 03]، فالجملتان تدلان على تجدد الوفاة وتجدد الرزق. وقد تكشف سياقات الجمل الاسمية عن دلالات أخرى توحي بها بنيات النصوص خاصة النصوص الإبداعية.[1]

يقسم علماء البلاغة عموم الكلام إلى خبر وإنشاء فـ "الخبر هو الكلام المحتمل للصدق والكذب"، والإنشاء هو الذي "لا يحتمل التصديق والتكذيب"، والمعاني تدور في فلك الوجدان وإطار الإدراك باحثة عن تركيب لغوي ملائم لوتيرة الإحساس بها، فيخرج بعضها في تراكيب لغوية خبرية وبعضها في أساليب إنشائية. فالأسلوب الإنشائي يختص بمواقف الانفعال وإثارة العواطف؟ بينما الأسلوب الخبري أقرب ما يكون إلى الوجدان الهادئ. [2]

---

[1] رابح بن خويه: بنيات أسلوبية في شعر إيليا أبو ماضي، البدر الساطع للطباعة والنشر، 2019، ص 110- 112.

[2] راشد بن محمد هاشل الحسيني: البني الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص 201.

أ- الجملة الخبرية:

- أسلوب التوكيد:

القصد من التوكيد ترسيخ الأمر في ذهن السامع، وإزالة الشك وتوضيح المقصود[1] ومن أمثلة ذلك في شعر عيد الملك بومنجل يقول:

إِذَا جَالَ مَاءُ الحُبِّ وَالعَزْمِ بَيْنَكُمْ فَإِنَّ غَدِيرُ الشَّمْسِ لَا شَكِ يَنْصَبُّ

وَإِلَّا فإِنَّ الشَّمْسِ تَنْأَى كَبِيرَةٌ وَيُوسُفُ مِلْءَ اللَّيْلِ يُرْعِبُهُ الحُبُّ! [2]

أسلوب خبري بصيغة التوكيد، فالمقام في هذا البيت التأكيد على فضل الحب وجمال الحياة به، مقام مدح واعتراف بالجميل وهو الحب فاحتاج إلى تأكيد هذا الخبر فاستخدم إن.

وجاء كذلك في مقام توكيد مضمون الحكم، وتدخل على المبتدأ أو على خبر إن وعلى المضارع الواقع خبرا لـ إن لشبهه بالإسم[3]، وعلى شبه الجملة.

يقول: مَازُلْتُ أَذْكُرُ قَوْلَكَ المَغْرُورُ فِي زَمَنِ الغُرُورِ

"إِنِّي لَأَشْعُرُ بِاللَّذَاذَةِ حِينَ أَخْتَرِقُ القَوَاعِدَ

أَشْعُرُ حِينَ أَخْرِقُهَا بِأَلْوَانِ السُّرُورِ ..." [4]

---

[1] راشد بن محمد هاشل الحسيني: البني الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص 201.

[2] عبد الملك بومنجل: وحي الألم، المصدر السابق، ص 32.

[3] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: المرجع السابق، ص 202.

[4] عبد الملك بومنجل: عناقيد الغضب، المصدر السابق، المصدر السابق، ص 66.

إن مضمون الحكم الذي أراد أن يؤكده عبد الملك بومنجل هو شعوره بتحقيق رغبته والعدول عن القيود التي تمنع حدوث الهدف المرغوب فيه تحت مسمى الغرور ويؤكد شعوره بذلك بعد استخدامه اللام في قوله لأشعر باللذاذة بعد أن أكد هذا الحكم بـ إن.

وفي مقام آخر للتوكيد نجد قد التحقيقية: وتدخل على الفعل الماضي وتفيد تحقق حصوله[1] وذلك مثل قوله:

لَا تَكْتَرِثْ، فَقَدْ اكْتَوِتْ بِنَارِهَا

وَأَضْعَتْ شَطْرَ العُمْرِ خَلْفَ جِدَارِهَا[2]

دخلت "قد" على الفعل اكتوى وأفادت تحققه.

ونجد كذلك التوكيد جاء بنون التوكيد التي ترد مع الفعل المضارع وتقع بعد أمر أو نهي أو دعاء أو عرض أو تمني أو استفهام[3]، يقول:

لَا تَتْرُكْنِي نَهْبَ الطِّينِ فِي جَسَدِي وَاجْعَلْ إِلَيْكَ جَنَاحَ الرُّوحِ مَرْقَاتِي[4]

وقد جاءت هنا للدلالة تفيد النهى.

وورد أيضا بدخول السين، وهو حرف يختص بالمضارع ويخلصه الإستقبال، وإذا دخلت على فعل محبوب أو مكروه أفادت أنه واقع لا محالة. [5]

---

[1] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص 203.

[2] عبد الملك بومنجل: وحي الألم، المصدر السابق، ص 49.

[3] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص 203.

[4] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 17.

[5] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص 204.

يقول: سَتَذْكُرُهُ الدُّنْيَا وَتَذْكُرُ أَنَّهُمْ عَلَى ضَعْفِهِمْ، دَكُّوا الحُصُونَ، وَزَلْزَلُوا[1]

فالمقام في هذا البيت هو تأكيد وقوع الفعل في المستقبل، فالشاعر يتعهد بأن التاريخ ويذكر يوما فيه أبطال وشهداء غزة وتذكر الفزع والهول الذي سببه المستعمر والخوف والضعف الذي لحق بأهل غزّة.

- أسلوب الشرط:

وهو أسلوب لغوي ينبني على جملة ميكانيكية تتألف من أداة (حرف أو اسم)، ومن تركيبين سمي الأول الشرط والثاني الجواب والجزاء تقوم الأداة بربط التركيبين أو الشقين ارتباطا وثيقا يحول دون استقلال أحدها عن الآخر: ينزل الشق الأول منزلة السبب والشق الثاني منزلة المسبب ويتحقق المسبب إذا تحقق السبب، وينعدم الثاني إذا انعدم الأول.[2]

تنطلق معالجتنا للجملة الشرطية من معاينة عناصرها، ومحاولة رصد مكوناتها اللغوية، رغبة في تحديد النظام الغالب على ترتيب عناصرها. سبيلنا في دراستها هو الاعتماد على ملاحظة أدوات الشرط الأكثر شيوعا وانتشارا عند شعراء العصر، وجدت أن "إن، وإذا" يُكثر الشعراء من استخدامها ثم يأتي بعدها "مَن" و"لو" وأخيرا تأتي لولا، ولعل في تنوع هذه الأدوات الشرطية وتعددها ما ينبئ بثراء الدلالات التي تتضمنها هذه الحروف ويمكننا تفصيل الجمل المتضمنة لهذه الحروف كالتالي: [3]

---

[1] عبد الملك بومنجل: غربة الشمس، المصدر السابق، ص 19.

[2] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: المرجع السابق، ص 205، 206.

[3] المرجع نفسه، ص 206.

- **الجملة الشرطية المتضمنة الأداة "إذا"**: مثل قول عبد الملك بومنجل:

فَإِذَا بِهَا الإِعْصَارِ يَعْزِفُنِي وَإِذَا بِهَا الأَقْدَارُ تَفْخَرُ بِي

وَإِذَا بِكُلِّ الكَوْنِ يَرْمُقُنِي بِمَشَاعِرِ الإِكْبَارِ وَالعَجَبِ

وَإِذَا بِهَذَا الدَّهْرِ يَكْتُبُنِي فِي نَهْضَةِ لِلْمَارِدِ العَرَبِي[1]

ويدل وقوع هذا الترتيب لعناصر الجملة أنها تضمنت الأداة إذا الشرطية وهي تدل على جزم المتكلم بوقوع الشرط أو على ترجيحه لوقوعه، فالشاعر يفرض نفسه على التاريخ بكل كبر وفخر، فالشاعر يجزم بوقوع الإعصار وهو العزم والإرادة والقوة التي يتعهد بها في جملة الشرط، والجواب الذي يحمل معنى الفخر والإعتزاز (الأقدار تفخر بي).

- **الجملة الشرطية المتضمنة الأداة (إنْ)**: (إنْ) الأصل فيها عند البلاغيين الدلالة على عدم جزم المتكلم بوقوع الشرط، ومن أجل ذلك استعملت غالبا في الحكم النادرة لكونه غير مقطوع به.

اشترط في جملة الشرط والجواب لـ"إنْ" أن تكون فعلية استقبالية ولا يخالف هذا لفظا إلا لفائدة، وذلك لأن ظاهر الحال يقضي مراعاة بين اللفظ والمعنى، ويعدل عنها إلى الماضي[2]، يقول عبد الملك بومنجل:

---

[1] عبد الملك بومنجل: عناقيد الغضب، المصدر السابق، ص 28.

[2] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: المرجع السابق، ص 211.

سَأَظَلُّ أُلَاحِقُ مُحْتَرِفَ التَّزْوِيرِ

إِلَى بَابِ الدَّارِ

فَإِنَّ زُورَ ثَانِيَّةً (بَعْدَ العِشْرِينَ) سَأَلْعَنُ أُمَّهُ. [1]

لقد وردت جملة الشرط ماضية وجاء الجواب يدل على المستقبل والنظام الغالب على ترتيب عناصر هذه الجملة كالتالي:

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الجواب.

ج ش = ان (الجزائية) + زور + سألعن.

الشرط جواب الشرط

- **الجملة الشرطية المتضمنة الأداة مَنْ:** يقول الشاعر:

وَمَنْ شَكَّ فِي رُوحِ رَبِّ النَّدَى فَقَدْ أَجْحَفَ الظَّنُّ فِي رَبِّهِ[2]

وجاءت العلاقة بين فعل الشرط وجوابه علاقة طباق دلالي توحي إلى نتيجة سياقية دلالية، وجاءت جملة الشرط وجوابه ماضية على الترتيب التالي:

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الجواب.

ج ش = مَنْ + شك + أجحف الظن

الشرط جواب الشرط.

---

[1] عبد الملك بومنجل: وحي الألم، المصدر السابق، ص 59.

[2] المصدر نفسه، ص 33.

فالجملة تؤدي دلالة فعل الشرط وجوابه وهي دلالة من يشك في الله سبحانه وتعالى فهو مقصر في حق ربه ويسيئ الظن به.

- **الجملة الشرطية المتضمنة الأداة "لولا"**: لولا حرف شرط غير جازم يدخل على جملتي الشرط والجزاء فيربطهما ببعضهما ولكنه لا يجزم[1]، يقول الشاعر:

لولا الخيانة عاش الناس في رغد النهب يفقر والتخدير قتال! [2]

جاءت "لولا" حرف توبيخ و تنديم إذ وليها فعل ماضي.

ونظام ترتيب عناصر هذه الجملة كالآتي:

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الجواب.

ج ش = لولا + الخيانة + عاش الناس في رغد

الشرط جواب الشرط

- **الجملة الشرطية المتضمنة الأداة "لو"**: وهي شرطية غير جازمة، وللشرط في الماضي مع القطع[3]، كقوله:

ولو تجلى علي في مدائنكم لكان موسى وقد أسرى به الغضب[4]

---

[1] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، المرجع السابق، ص 212.

[2] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 17.

[3] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، المرجع السابق، ص 213.

[4] عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، المصدر السابق، ص 30.

جاءت جملة الشرط ماضية وجاءت جملة الجواب ماضية منسوخة، وقد تجلت عناصر الجملة كالتالي:

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الرابط + الجواب.

ج ش = لو + تجلّى على + كان موسى.

الشرط جواب الشرط

والغرض الأسلوبي من هذا التركيب الشرطي هو المدح والفخر.

ب- الجملة الإنشائية:

إذا كان الخبر يمثل اللغة في جانبها القار فإن الإنشاء يمثلها في جانبها المتحرك، فالأساليب الإنشائية طلبية كالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء، أم غير طلبية كالتعجب والمدح والذم والقسم، أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها.

- أسلوب الاستفهام:

إن حصر المعاني البلاغية للخطاب الاستفهامي أمر يصعب تحقيقه؟ لأن المعاني تتوزع على مساحة شاسعة من العواطف والانفعالات الإنسانية التي يصعب حصرها، وهي تتغير في سياق الكلام الذي يكون فيه من الدلائل والقرائن والإشارات النفسية، والإيحاءات الشعورية عند الباث والمستقبل على السواء، ما يفتح المجال لتقرير معان بلاغية كثيرة لأدوات الاستفهام، وأن دلالة البنية النصية لأسلوب الإنشاء وغيره من أساليب القول محكوم بسياق الكلام، فالسياق يضفي على النص كله شعاعا يتلون بلونه ويتأثر بإيحائه، إن المنهج الفني الصحيح يتوخى تآزر الأسلوب الإنشائي والأسلوب

الخبري معا في سبك الكلام وصياغته، حتى يختفي داخل النص ما هو إنشائي وما هو خبري، فتتفجر ضلال من الإيحاءات الفنية الخاصة. [1]

ومن أساليب الاستفهام التي وردت في شعر عبد الملك بومنجل نجد قوله:

طَابَ الجِنَانُ وَإِنَّا بَعْدُ بَاقُونَا! أَمَّا كَفَى أَنَّهُمْ لِلْبُؤْسِ سَاقُونَا؟[2]

أسلوب هذا البيت إنشائي طلبي غرضه التحسر، فالشاعر يتحسر على الحالة التي لحقت بالجزائر والبؤس الذي يعيشه شعبها بسبب النظام الفاسد، ويتساءل (أما كفى أنّهم للبؤس ساقونا)، ساقونا للفقر والحاجة والاستغلال والاستبداد، والحرمان ونهبوا كل الخيرات التي تزخر بها البلاد.

ويقول أيضا:

أَيَهْجُرُ اللَّحْنُ وَالأَنْوَارُ فِي بَلَدِي وَيَسْتَلِذُّ النَّهِيقُ الفَظُّ وَالقَارُ؟

أَكْرَمُ الرُّوضُ مِنْ نَجْوَى تَسَامِرُهُ وَيَزْدَهِي بِطَرَا فِي وَحْلَهُ البَارُ؟

أَيَتْرُكُ السَّهْلُ مُمْتَدًّا بِخُضْرَتِهِ وَتَحْتَفِي بِالوُجُوهِ السُّودِ أَوْ كَارُ؟[3]

أسلوب هذه الأبيات إنشائي طلبي بصيغة الاستفهام غرضه الحيرة، فقد جاء الاستفهام هنا للتعبير عن الحيرة الماورائية.

---

[1] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، المرجع السابق، ص 214، 215.

[2] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 27.

[3] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 12.

- الأمر:

هو طلب الفعل على وجه الإستعلاء والالزام، والمراد بالإستعلاء أن يعد الأمر نفسه أعلى من المخاطب وأرفع منه شأنا سواء أكان منه في الواقع أم لا. وقد وجدت بعض الشعراء يهتمون بأسلوب الأمر في مطالع قصائدهم سواء أكانت تلك المطالع مقدمة غزلية أو مدخلا مباشرا للمدح[1]، ومن أساليب الأمر التي وردت في شعر عبد الملك بومنجل نجد قوله: "فرّوا إلى الله"، واستنجدوا مواهبه و"استغفروه"، ومن إحسانه اقتربوا[2]

أسلوب هذا البيت أسلوب إنشائي بصيغة الأمر، غرضه النصح والإرشاد فالشاعر ينصح بالجوء إلى الله تعالى والتقرب منه والاستغفار فهو وحده الوهاب.

ويقول أيضا: أَحَبَّنِي وَكَفْكَف يَا أَخِي جُرْحُك الَّذِي

أَصَابَ سَوَادَ القُلُوبِ حِينَ رَمَانِي[3]

أسلوب هذا البيت إنشائي طلبي بصيغة الأمر، غرضه الالتماس ولا يكون في هذا الطلب الأمر أمرا بمعناه الأصيل، وإنما ينقلب الأمر الظاهري إلى التماس رقيق.

يقول أيضا: نَهَبْتُمْ حَمَانَا وَامْتَصَصْتُمْ دِمَاءَنَا

إِرْحَلُوا لَكُمْ المَاضِي، وَنَحْنُ لَنَا الغَدُ[4]

أسلوب هذا البيت إنشائي طلبي بصيغة الأمر غرضه الإلتماس.

---

[1] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، المرجع السابق، ص 225.

[2] عبد الملك بومنجل: بهجة الروح، المصدر السابق، ص 33.

[3] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 10.

[4] المصدر نفسه، ص 40.

وقوله أيضا:

نُرِيدُ رَحِيلَ اللَّيْلِ وَالوَيْلُ وَالأَسَى

هَرِمْنَا دَعُو أَرْوَاحَنَا تَتَجَدَّدُ[1]

أسلوب إنشائي طلبي بصيغة الأمر غرضه التمني والإستشراق لغد أفضل.

- النداء:

يرد النداء في المطالع وأشباه المطالع فيرد أحيانا محصورًا في بيت واحد غير متبوع بنداء آخر مباشرة، فيكون بمثابة المفتاح الجديد لموضوع جديد، وتكون المسافات بينه وبين صاحبه مثلا هي المسافات التي يستغرقها تحليل المواضيع المختلفة في القصيدة، والنداء يساهم في بنية القصيدة الداخلية فيعين مراحلها، أو يفصل فيها موضوعا عن موضوع، لذلك كثيرا ما يتردد في أشباه الطوالع، وهو يسهم في تصوير أزمة الشاعر في مقدمة القصيدة تمهيدا لتفصيلها فيما يلي المقدمة من أبيات[2]، ونجد هذا الأسلوب في شعر عبد الملك بومنجل كالتالي:

أَيَا وَطَنًا مِنْ كِبْرِيَّاءِ حَضَارَةٍ

وَمِنْ تُرْبَه مُوفُورَةِ الخَفَقَانِ[3]

أسلوب إنشائي طلبي بصيغة النداء، غرضه الفخر والإعتزاز بالوطن والتاريخ ويدل على حب الشاعر لوطنه بكبرياء.

---

[1] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 40.

[2] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، المرجع السابق، ص 230.

[3] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 9.

ويقول أيضا: يَا رَاحِلًا، وَرِمَاحُ الجُورِ تَنْهَشُهُ

وَمَسْحَةً مِنْ جِرَاحِ الظُّلْمِ تَغْشَاهُ[1]

أسلوب انتشائي طلبي بصيغة النداء غرضه التحسر على الظلم الألم الذي يعيشه الشاعر في وطنه وغربته عنه.

وجاء أسلوب النداء أيضا في قوله:

فَيَا وَطَنِي المَكْرُوب: مَالَكَ وَالأَسَى

أَمَازِلْتَ مَكْرَ الغَادِرِينَ تُعَانِي[2]

أسلوب إنشائي طلبي بصيغة النداء، غرضه التحسر، فالشاعر يتحدث عن معاناة شعبه في وطنه الذي شبهه بالإنسان المريض، والمكر وهو الظلم الذي لحقه الفاسدين.

ثم قال: لَكَ اللهُ يَا وَطَنًا فِي مَهَبِّ الخَوَاءِ[3]

أسلوب إنشائي طلبي بصيغة النداء غرضه الإستياء، واللجوء إلى الله عز وجل.

ويقول أيضا: أُكَابِدُ مِنْ مِحْنَتِي فِيكَ –يَا وَطَنِي– حَسْرَةَ الكَادِحِينَ[4]

أسلوب إنشائي بصيغة النداء، غرضه التحسر، فالشاعر هنا يتحسر على ما حدث لوطنه الذي تحتضر أنفاسه.

---

[1] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 57.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص 10.

[4] المصدر نفسه، ص 16.

الفصل الثالث

المستوى الدلالي في شعر عبد الملك بومنجل

المبحث الأول: العلامات الدلالية من خلال الرمز والصورة الفنية

المبحث الثاني: الحقول الدلالية ودلالات الزمان والمكان

تمهيد: بنية الدلالة

يدرس علم الدلالة العلامات والرموز الحاملة للمعنى لغوية كانت أم غير لغوية، مع التركيز.

على اللغة بعدّها نظاما من الرموز والعلامات ذا أهميته وقيمتها خاصة بالنسبة إلى الإنسان، ذلك أن كل في اللغة نفسها رموز، لأنها تمثل شيئا غير نفسها، وتحليل على ما هو خارج عنها، وفي هذا السياق تتواطأ تعاريف اللغة من منطلق أنها نظام من العلامات أو الرموز الصوتية الاصطلاحية التي تتفق عليه الجماعة اللغوية.

إن أي دراسة للغة، عموما، ولأي نص أدبي، خصوصا، لابد أن تسعى إلى الوقوف على الدلالة التي هي قصد المتكلم من إنتاج السلسلة الكلامية بدءا من البنية الصوتية وانتهاء بالبنية المعجمية، مرورا بالبنية الصرفية والتركيبية، وما يمكن أن يضاف إلى ذلك كله من معطيات المقام الاجتماعية والثقافية، ويؤكد هذه الحقيقة أحمد مختار عمر حين يقول: "إن النشاط الكلامي ذا الدلالة الكاملة لا يتكون من مفردات فحسب، وإنما من أحداث كلامية أو امتدادات نطقية تكون جملا، تتحدد معالمها بسكتات أو وقفات، أو نحو ذلك".

وقد أخذ علم الدلالة في التطور والإفادة من نتائج البحث اللساني الحديث وتشعبت مقارباته المنهجية مما جعله قطب دوران في كل بحث لغوي وفي كل دراسة لا تنفصل عن نظرية الإدراك وفلسفة المعنى، فاتسعت مجالاته أكثر من أي علم آخر يدرس المفردات أو المعجم أو المصطلح.[1]

[1] رابح بن خويه: بنيات أسلوبية في شعر إيليا أبو ماضي، المرجع السابق، ص 318، 319.

المبحث الأول: العلامات الدلالية من خلال الرمز والصورة الفنية

1- الرمز:

يعد الرمز سمة أسلوبية ملازمة للنص الأدبي بصفة عامة والنص الشعري بصفة خاصة، فالخطاب الأدبي، عموما، خطاب رمزي في الاعتبار الأول: فهو رمزي في محصلته النهائية ورمزي، في حلقاته الجزئية النامية. أي جهد تعبيري يحتشد بالدلالات الرمزية التي تتفاوت، حيوية وفرادة من شاعر إلى آخر، ويعد الرمز شكلا من أشكال التعبير الجمالي.

وهو في حقيقته صورة الشيء محولا إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يغدو لكل منها الشرعية في أن يستعلن في فضاء النص أو موضع يشير إلى موضوع آخر لكن فيه ما يؤهله لأن يتطلب الانتباه أيضا إليه لذاته، كشيء معروض.

ومهما يكن من علاقة بين الصورة والرمز فإنه لكي يتشكل الرمز الفني يجب أن يمر عبر الصورة. وقد تبين أن الرمز شكل فني من أشكال الصورة الشعرية، ولا ينفصل اختياره في تشكيل الصورة عادة عن سائر أفكار القصيدة، وإنما تظل أصداؤه تتجاوب في أنحاء القصيدة، مؤكدة لشيء ما، فليس اختياره تعسفياً أو اعتباطيا وإنما تدعو إليه كذلك ضرورة نفسية، وخاصة عندما يشكل الرمز محور الصورة الشعرية، فتنهض بنية الصورة من أبعاد الرمز الإيحائية وتتأسس عليها، بحيث أن إيحائية الصورة تقوم على إيحائية الرمز، ومن هذا المنظور فالرمز مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا. وليس هنالك شيء ما هو في ذاته أهم من أي

شيء آخر إلا بالنسبة للنفس وهي بؤرة التجربة، فعندئذ تتفاوت أهمية وقيمتها. ذلك أن التجربة. –كما قلنا– هي التي تمنح الأشياء أهمية خاصة.[1]

ولقد تعددت مفاهيم الرمز واختلفت فيما بينها عند الدارسين فنجد أحمد مطلوب يعرف الرمز على أنه: «لحظة انتقالية من الواقع إلى صورته المجردة وهو الإطار الفني الذي يتم فيه الخروج من الانفعال المباشر إلى محاولة عقلنته وهو تجسيم الانفعال في قالب جمالي».[2]

ويعرفه أدونيس بأنه: "اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر".[3]

في حين نجد غنيمي هلال يعرف الرمز على أنه: "الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المنتشرة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح".[4]

---

[1] رابح بن خويه: جماليات القصيدة الإسلامية للعاصرة (الصورة– الرمز– التناص) عالم الكتب، ط1، 2013، ص109.

[2] أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمية، العراق، (دط)، ج3، 1987، ص23.

[3] مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مطابع رؤى، الإسكندرية، (دط)، (دت)، ص71.

[4] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط3، 2003، ص315.

ويصنف الرمز في الغالب، إما بالرجوع إلى طبيعته أو مصدره وإما بالإسناد إلى وظيفته ودوره وتبعا لذلك فيمكن تصنيف الرمز إلى رمز كلي وآخر جزئي، فالرمز الكلي يكون الإطار الذي يستوعب الرؤية الشعرية في القصيدة أو النواة التي تتمحور حولها التجربة الشعرية بكل عناصرها، وتسخر لها جميع الوسائل الشعرية، ومعنى هذا أن القصيدة تتكئ على رمز واحد وتفعل كل طاقاته وتستثير كل إيحاءاته، وتطلق كل دلالاته، وتستقطب جميع أبعاده. وفي هذه الحال يتحول الرمز إلى أداة فنية من أجل الأدوات التي تجسد الرؤية الشعرية وتبرز ملامحها، ولا ضرر من الناحية الفنية أن تظهر في فلك الرمز الكلي رموز جزئية تسهم في أداء الرمز الكلي بوظيفته أو تساعده فترفده ببعض الدلالات الجانبية الإضافية وتشير إلى بعض الأبعاد وتسهم جميعا في بناء الصورة فيظهر الرمز الكلي كرمز مركزي محوري في القصيدة، بينما يكون الرمز الجزئي هامشيا يدور في فلك الأول كعنصر من عناصر منظومته، ويكتفي بإضافة بعد من أبعاد الرؤية الشعرية المتنوعة. وقد لا يكون كذلك فيأتي مستقلا بدلالاته وإيحاءاته.[1]

ويتنوع الرمز وتختلف الدلالة فيه يتجلى في عدة مجالات، يمكننا أن نعدها في الأنواع التالية:

[1] رابح بن خويه: جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة (الصورة، الرمز، التناص)، المرجع السابق، ص110.

أ- الرمز الصوفي:

يعرفه الطوسي بأنه: "الرمز لمعنى مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلا أهله"[1]، أي أن الشاعر يوظف الرمز لإظهار معنى آخر يستر المعنى الحقيقي والظاهر ويحتفظ بالمعنى الأصل لنفسه.

لقد وظف الشاعر عبد الملك بومنجل الرمز الصوفي في شعره، يقول:

حَبِيبَتِي بِرَذَاذِ النُّورِ تَشْتَمِلُ

وَفِي يَدَيْهَا حِيَّاضُ المَجْدِ تَشْتَعِلُ

فِي وَجْهِهَا مِن رِيَّاضِ الوَجْدِ رَفْرَفَةٍ

وَيَبْرِقُ الثَّغْرُ بِالأَفْرَاحِ وَالمُقَلِ

صُوفِيَّةٍ – كَانَ عَبْدُ اللهِ أَسْرَجَهَا

لِلْحَالِمِينَ، وَكَانَ العِشْقُ وَالقُبَلُ[2]

لقد اقتبس الشاعر هنا مصطلحات تدل على صوفيته، فهو في لحظة تجلي للعقيدة الإسلامية، فرمز (النور، رياض الوجد، صوفية، الله) هي رموز تعبر عن تفكير الشاعر الصوفي الذي يميل إلى جمال الأخلاق، فلقد أضفى الرمز هنا جمالية حيث ليست ألفاظه ثوب التوبة والقرب من الله في وصفه للحبيبة.

---

[1] ابن ناصر الشراح الطيوسي: اللمع في تاريخ التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 414.

[2] عبد الملك بومنجل، طهر الجداول، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، 2022، ص 37.

ب- الرمز الطبيعي:

تعتبر الطبيعة مصدر إلهام الكثير من الشعراء باتخاذ العلامات الطبيعية وتوظيفها في المتن الشعري. [1]

ولقد وظرف الشاعر الرمز الطبيعي كالأتي:

نَهَضْتُ كَأَنَّ الرِّيْحَ فِيكَ جِبِلَّةٌ

وَقَلْبُكَ إِعْصَارٌ وَوَجْهُكَ فَرْقَدُ

فرمز الريح هنا دلالة على تقلبات الحالة الشعورية والوضعية للإنسان، فالشاعر هنا جاء برمز الريح بمعنى التقلبات والتغيرات من حالة الغضب والتوتر، دلالة على تأزم الوضع والمكان ويلتقي هذا الرمز مع الحالة التي يريد الشاعر التعبير عنها لفظا ومعنى.

ج- الرمز الديني:

هو مصدر غني بالدلالات الفنية والإنسانية التي يحتاجها الشاعر في أعماله، فالرمز الديني هو: "حاضر على مستوى الكلمة المفردة وعلى مستوى الجملة والآية وأحيانا أخرى يتجاوز ذلك إلى إعادة جو القصص القرآني ضمن السياق الذي يخدم البناء الشكلي والدلالي التي يرمي إليها كل توظيف".[2]

---

[1] عبد الملك بومنجل، فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 39.

[2] عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 1944، ص144.

لقد وظف الشاعر الرمز الديني في قصيدته "لكم وطن ولي وطن" حين يرمز لموطنه بموطن الأنوار الذي وقف فيه سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام في رحلة الإسراء والمعراج وهو سدرة المنتهى يقول:

وَلِيْ وَطَنِي الشَّامِخُ المُسْتَهَامُ مُقِيمًا لَدَى سِدْرَةَ المُنْتَهِى!

لَهُ القَلْبُ مَأْوَى فَلَا يُسْتَبَاحُ وَلَا يُشْتَرَى. [1]

فالشاعر هنا يرمز لوطنه الجزائر بسدرة المنتهى هذا المكان الطاهر الشريف الأسمى وهذا التقابل الرمزي يعكس مدى اعتزاز الشاعر بوطنه وتقديسه له بحجم قداسة موطن الأنبياء.

د- الرمز التاريخي:

يعد الرمز التاريخي موروث ثقافي يستعمله الشعراء للتعبير عن الموقف الشعري ويلجئون إليه الشعراء لتكثيف تجربتهم الشعرية من خلال مسايرة الواقع الماضي باستعارة أحداثه التي تمثلها (أسماء تاريخية وأماكن- ومواقف ...) من أجل التجديد في التعبير عن المعاني وخلق من الماضي المعنوي حاضر لغوي، ما بين اللفظ والمعنى يتشكل الرمز التاريخي المعنى المستور للحدث الماضي.

وبالإضافة إلى هذه الرموز لا تزال هناك رموز أخرى مثل: (التراثية، الأسطورية، السياسية ...).

والصورة معناها الأسلوبي: "تجسيد لعلاقة لغوية بين شيئين"، وهي "عنصر محسوس يستقيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدمه بغية توضيح قصده،

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 63.

أو الوصول إلى شعور القارئ بوساطة الخيال". وهي "إبداع ذهني مصدره الشعور واللاشعور في آن واحد، أساسه اتخاذ علاقات بين الأشياء تنتقل بواسطة استعارة أو وصف أو تشبيه، وكلمات متوفرة على طاقات تعبيرية مكثفة مشحونة بعاطفة إنسانية، تثير في المتلقي انفعالات وجدانية تساعد على الكشف ومعرفة غير المعروف وولوج العالم الداخلي والنفسي للشاعر، وتصور ما يريد الإفصاح عنه، والصورة هي وحدة تركيبية معقدة تتبأر فيها شتى المكونات: الواقع والخيال، اللغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الداخل والخارج، الأنا والعالم ...".

إن وظيفة الصورة توضيح المعنى وإبرازه في قالب تخييلي، والصورة إما أن تقرر الفكرة بالشرح والتوكيد والتوضيح، أو تزينها بالتزويق والتحلية والزركشة، وهي في جوهرها زخرف أسلوبي يقوم على التشابه بين مدلول أو دال صفاتها الجوهرية متطابقة أو متشابهة. [1]

وتكمن أهمية الصورة نحو أساسيين هما:

- **الأساس الأول:** أنها جوهر التجربة والأداة الفذة والتشكيل الجمالي والحل الوحيد لأزمة اللغة التي تواجه الشاعر حين يحاول تقويم رؤيته الخاصة وإدراكه الخاص لواقعه.

- **الأساس الثاني:** أنها جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار، والتحويل والتعديل لأجزاء الواقع، بل اللغة القادرة على استكناه جوهر التجربة الشعرية وتشغيل موقف الشاعر من الواقع، وفقا لإدراكه الجمالي الخاص.[2]

---

[1] رابح بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص265، 266.

[2] رابح بن خويه، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة (الصورة، الرمز، التناص)، المرجع السابق، ص9.

ولقد وظف عبد الملك بومنجل في شعره أنساقا متنوعة من الرموز لإثراء بنيتها الدلالية وإغناء تجاربها الإبداعية وتجسيد رؤاها الشعرية، وقد ارتأى البحث أن تتم مقاربة الرمز الشعري في دواوينه من خلال تصنيفه بحسب التوظيف الفني وتتنوع وتتوزع أنواع من الرموز التراثية والتاريخية الدينية والطبيعية ... في شعر عبد الملك بومنجل ندرسها كالآتي:

لقد ورد الرمز التاريخي في قصيدة روح نوفمبر من ديوان "فليرحل الظلام"، يقول:

لِنُفَمْبَرَ رُوحُ، هِيَ الإِصْرَارُ فَتَدَفَّقُوا يَا أَيُّهَا الأَحْرَارُ[1]

نوفمبر هو رمز اندلاع الثورة التاريخية الجزائرية والشاعر هنا بهذا الرمز ينادي بقيام الثورة ويدعوا الشعب الجزائري إليها، أن يثور في وجه النظام الفاسد، وجه السلطة الحاكمة ويعلن الحرب ضدها ويناشد الأحرار للخروج إلى الميدان من أجل الحراك والإدلاء بصوتهم، ورمز الثورة يعكس روح الشاعر الثائرة المنتفضة الغاضبة التي تأبى التبعية، فهي روح لديها حق الانتماء والمواطنة وحق التعبير، فالثورة هنا نوفمبر تقابل معنى الحراك.

هـ- الرمز العاطفي:

استعمل الشاعر الرمز العاطفي الذي ورد في قصيدته "متى الخلاص" يقول:

هُنَاكَ تَحْضُنُ لَيْلَى قَيْسَهَا وَهُنَا لَيْلَى تَئِنُّ بِأَحْضَانِ الصَّعَالِيكِ[2]

---

[1] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 67.

[2] المصدر نفسه، ص 63.

فالرمز العاطفي هنا يتمثل في شخصيتي "ليلى وقيس" الحبيبة والحبيب فلقد رمز لوطنه الجزائر باسم ليلى ورمز للنصر بالحبيب قيس فقصة الجزائر. تقابل قصة ليلى التي تئن في أحضان الصعاليك، ورمز الصعاليك هم المستبدون، الحاكمون والجزائر حالها كحال ليلى فمتى الخلاص ومتى تحضن ليلى قيسها ومتى تعانق الجزائر نصرها.

و- رمزية الألوان:

لقد استعمل الشاعر الألوان في قصيده ووزعها في شكل رموز تخدم الدلالة وتثري المعنى وتقويه وتعطيه جمالية، ومن الألوان التي وظفها نجد:

- **رمز اللون الأسود:** نجده في قصيدة "العهدة السوداء" رمز السواد هنا يرمز إليه إلى العهدة الخامسة التي تقدم بها الرئيس الراحل عبد العزيز بوتفليقة، فالرمز هنا سياسي ويتقابل السواد هنا مع قرار العهدة الخامسة في أنها ستكون عهدة السواد والظلام والظلم على الجزائر وشعبها، لما ستعيشه من الطغيان والاستبداد السياسي والانتقال من النظام الاشتراكي إلى النظام الرأسمالي الذي يحصر الشعب في دائرة الفقر وضعف القدرة الشرائية.

- **رمز اللون الأصفر:** نجده في قصيدة "لكم وطن ... ولي وطني"، يَقُولُ لَكُمْ وَطَنٌ لَمْ يَزَلْ مُذُّ رَشَفْتُمْ مَبَاهِجَهُ وَامْتَصَصْتُمْ نِذَاهُ

مَرِيرَ المَذَاقِ، وَمُسْتَشْنَعَ اللَّوْنِ

شَاحِبًا، أَصْفَرَا[1]

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 24.

فالشاعر هنا يرمز باللون الأصفر لون المرض والتعب والضعف، فهو يضع صورة الوطن التي يرسمها الواقع الحاضر، الصورة التي لا يريدها عبد الملك بومنجل، الوطن الهزيل.

- **رمز اللون الأخضر:** نجده في قصيدة "لكم وطن ... ولي وطني" يقول:

وَلَكِنَّ لِي وَطَنِي ... لَهُ القَلْبُ مَأْوَى

وَلَا لَمْ يَزَلْ أَخْضَرَا[1]

فالشاعر هنا يرمز باللون الأخضر إلى الحياة والخصوبة والازدهار، صورة وطنه التي يريدها ويأملها، اللون الأخضر لون الثراء والانتعاش، وهذا اللون يزيد من تقوية المعنى الذي يرمي على إصرار الشاعر على تمسكه بهويته الوطنية والدفاع عنها بروح التكافل فهو المأوى.

- **رمز اللون الأبيض:** نجده في قصيدة "أشتاق" يقول:

أَشْتَاقُ إِلَى بَلَدِ

جِينَتُهُ الإِنْسَانُ الحُرُّ،

البَيْضَاءُ عَجِينَتُهُ، الشَّمَّاءُ عَزِيمَتُهُ

الضَّارِبُ فِي الأَرْضِ بِرِجْلَيْهِ

وَفِي الجَوِّ بِهَامُهُ! [2]

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 24.

[2] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 45.

يرمز الشاعر هنا باللون الأبيض (عجينته البيضاء) إلى السلام، الإنسان المسالم والبلد الذي يهمه السلام والأمن، فهو يتحدث عن وطنه كيف كان قبيل هذه الأزمة فهو يشتاق إلى تلك الحقبة التي كان فيها البلد حر مستقل سياسيا لا يخضع لوطأة النظام التي أدت إلى ثورة الحراك.

- **رمز اللون الأحمر**: نجده في قصيدته "حمراء حين ذوى سحرها"، يقول:

وَحَمْرَاءُ تَفْتَحُ لِلنُّورِ أَوْرَاقُهَا المُقْفَلَةُ

تُفَتِّحُهَا الشَّمْسُ لِلْعَابِرِينَ

مُفَتَّقَة الأَمَانِي

بِكُلِّ البَهَارَاتِ أَلْوَانُهَا مُثْقَلَةٌ. [1]

الشاعر هنا يرمز بـ "الحمراء" إلى المرأة التي شبهها بالزهرة الحمراء ويأتي اللون الأحمر هنا للدلالة على معنيين: المعنى الأول هو لون الجمال فصورة المرأة هنا تتقابل مع صورة الزهرة الحمراء الجميلة الألوان كجمال المرأة، والمعنى الثاني هو لون الخطر كلون الدم ولون الشمس وقت الغروب، فصورة المرأة هنا عكسية، هنا يقصد سوء الأخلاق فلون الدم هو الخطر (المرأة الفاسدة التي تعرض نفسها للخطر بسوء أخلاقها، وغروب الشمس الذي يلخص نهايتها وهو الزوال)، وجاء لتقوية المعنى وإدراك المتلقي بيت القصيد.

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 55.

ي- رموز آخرى:

ولقد وردت رموز كثيرة في باقي دواوين الشاعر عبد الملك بومنجل كالآتي:

وَمِنْ فَرْطِ إِخْلَاصِكُمْ، حُبُّكُمْ

يَظَلُّ يُعَانِقُهُ العَاشِقَانِ: حَقَائِبَكُمْ وَالجُيُوبُ !! [1]

فيرمز هنا بحقائبكم والجيوب إلى الهجرة ونهب الأموال.

يُغَنُّونَهُ مَا صَنَعْتُمْ لَهُ مِنْ أَنَاشِيدَ

يُعْطُونَهُ خَالِصَ الحُبِّ، عُذْرِيه[2]

فيرمز هنا بعذريه إلى حب الوطن والإخلاص له.

وَالأَوْفِيَّاءُ يُؤَدُّونَ وَاجِبَهُمْ ذَلِكَ الوَطَنُ المُفْتَدَى

حَفْنَةً مِنْ تُرَابٍ! [3]

يرمز هنا بـ حفنة من تراب إلى القبر أي من شدة الوفاء يبقى الإخلاص له وتفديه بالروح (الموت).

لَكِ القَلْبُ يَا زَهْرَةَ الكِبْرِيَّاءِ

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 22.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

[3] المصدر نفسه، ص 24.

تَعَالِي: نُغَرِّدُ فِي الظِّلِّ لَحْنَ الخُلُودِ[1]

يرمز هنا بـ زهرة الكبرياء للمرأة الشريفة التي تحفظ عفتها وكرامتها.

يَنْسَلُّ مِنْهَا الأَرِيجُ يُبَدِّدُهُ الرَّاشِفُونَ[2]

يرمز هنا بالأريج للشرف، شرف المرأة، ويرمز بالراشفون بالرجال الذين أخذوا منها شرفها، كما ينسل أريج الزهرة.

أَيْنَ أَزْمَعَتَ أَيُّهَا الحَمَامُ؟

أَنَا رَهْنُ الجَوَى وَأَنْتَ السَّلَامُ[3]

يَرْمُزُ هُنَا بِالحَمَامِ إِلَى السَّلَامِ.

2- الصورة الفنية:

يعد مصطلح الصورة -سواء أكانت فنية أم أدبيه أم شعرية- من المصطلحات الحديثة، فقد صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، لأن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح القديم، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي. قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام أن الصورة هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 57.

[2] المصدر نفسه، ص 55.

[3] عبد الملك بومنجل: أنت أنت الوطن، البدر الساطع للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2016، ص 21.

مفاهيم الشعر ونظرياته، ولكن الاهتمام به يظل قائما ما دام هناك شعراء يبدعون ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه والحكم عليه.

إن المناهج النقدية المختلفة في المستوى الدلالي تتفق على كون الصورة تؤدي دورها عن طريق توصيل المعنى، وإن اختلفت هذه المناهج في أن بعضها يرى التوصيل مباشرا بسيطا تقريريا، بينما يراه بعضه الآخر إيحائيا غير مباشر ومعقدا، أي أن المناهج النقدية تتفق على كون الصورة تفعل على مستوى واحد هو المستوى الدلالي: وترى أن لها بعدا واحدا هو بعد وظيفتها المعنوية، ولا خلاف في هذا بين المناهج التي تتصور أن الصورة تؤدي دورها عن طريق تقرير المعنى ذي البعد الواحد وتلك التي تؤمن أن المعنى له طبقات عدة منها السطحي المباشر ومنها التضميني الذي تكتشفه عن طريق الترابط والاستنتاج.

هذا وتعد الصورة عنصرا مهما في بنية القصيدة، بل هي القصيدة ذاتها لأن الصورة هي التي تبث بإيقاع ألوانها وموسيقا تراكيبها الدلالات المختلفة ولأن النسق يقوم على الصورة، فليس التصوير في القصيدة: زخرفا ظاهريا، ولا زينة زائدة يمكن الاستغناء عنها أو اختصارها، والاكتفاء، بل انه عنصر أساسي ينمو بنمو البناء الفني العام للقصيدة. [1]

أ- الصور التشبيهية:

التشبيه أبرز أنواع التصوير إطراءا في كلام البشر عامة، المسموع منه والمقروء، فهو يوسع المعارف من حيث كونه يسهل على الذاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي يمكن بفضل القليل من استحضار الكثير، ويقوم على مبدأ التشابه بين طرفين مذكورين

---

[1] رابح بن خويه: جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة (الصورة، الرمز، التناص)، المرجع السابق، ص 7.

يرتبطان بأداة تشبيه ليخرجا. إلى دلالة خاصة تتوفر في صورة فنية متكاملة ناتجة من الدالين (المشبه المشبه به).[1]

لقد حاز التشبيه على جل اهتمام النقاد العرب القدماء، بحيث أصبحت مهمة الناقد عندهم أن ينظر في الشعر لكي ينتهي إلى التشبيه ومن ثم جعلوه حدا تعرف به البلاغة إلا أن نظرة القدماء للتشبيه وفهمهم لدوره الفني –على الرغم من عنايتهم به– ظلت محدودة وقاصرة عن الكشف الكامل لوظيفته الشعرية حيث أنهم انشغلوا بالكشف عن أوجه التقارب والتخالف بين عناصره، دون البحث عن فاعليته أو دوره في توليد المعنى وإفراز الدلالة، وهو ما اهتم به النقد الحديث مؤخرا على أساس أن التشبيه ينخرط في عملية تمازج وتفاعل مع السياق، يفرز من خلالها إيحاءات أو معاني متعددة ذات طبيعة وجدانية والتشبيه بأشكاله المتعددة من أكثر الصور الشعرية تداولا والتصاقا بالبناء الشعري، وعلى الرغم من كثرة دورانه في الشعر، فإنه لم يفقد حيويته أو أهميته في تشكيل الدلالات، وتوسيع أفق النص الشعري، فما زال التشبيه الركيزة الأساسية –لدى جميع الشعراء– في بناء الصورة الشعرية. [2]

"كما يعد من أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان ولذلك اعتبره بعضهم من الفنون التي تمثل المراحل الأولى في التصوير الأدبي والرابط بين الأشياء لتقريرها أو توضيحها أو إضفاء مسحة من الجمال". [3]

---

[1] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص 306، 307.

[2] محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، المرجع السابق، ص 306، 307.

[3] أحمد مطلوب: فنون بلاغية (البيان، البديع)، دار البحوث العلمية، ط1، الكويت، 1975، ص 27.

ومن التشبيهات التي جاءت في شعر عبد الملك بومنجل نجد:

- **التشبيه البليغ:** هو ما حذفت فيه الأداة ووجه الشبه، وحذفها لا يؤثر في بنية التشبيه وإنما يؤثر في قدرته الدلالية حيث يعد التشبيه من أعمق أنواع التشبيه لأنه يقوم على ادعاء أن المشبه هو عين المشبه به دون تميز أحدهما عن الآخر بصفات معينة ويأتي في نمطين (م+م به) و (م به+م). [1]

ومن التصوير التشبيهي البليغ في شعر عبد الملك بومنجل نجد:

نَهَضَتُ كَأَنَّ الرِّيحَ فِيكَ جِبِلَّةً وَقَلْبُكَ إِعْصَارُ، وَوَجْهُكَ فَرْقَدُ[2]

- **قلبك إعصار:**

شبه الشاعر قلب الإنسان بالإعصار، ذكر المشبه وهو القلب والمشبه به وهو الإعصار، وحذف الأداة ووجه الشبه على سبيل التشبيه البليغ.

- **وجهك فرقد:**

شبه الشاعر الوجه بالفرقد، والفرقد هو "واحد الفرقدين وهما كوكبان في بنات نعش الصغر قريبا من القطب يهتدي بهما السفر».

فذكر المشبه وهو الوجه والمشبه به الفرقد (النجم) وحذف الأداة ووجه الشبه على سبيل التشبيه البليغ.

---

[1] محمد صلاح تركي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، المرجع السابق، ص 186.

[2] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 39.

ويأتي معنى البيت الشعري بأن عزيمة وقوة الشعب كالإعصار وكنجم ساطع يضيء الدرب وينيره بحكمته.

ويقول أيضا:

هَذِهِ غَزَّةُ الشَّهِيدَةُ بَحْرٌ مِنْ دِمَاءٍ، وَحُرْقَةً وَرُكَامُ[1]

شبه الشاعر غزة بالبحر أرضها مليئة بالدماء كالبحر المليء بالماء وهذا تشبيه بليغ يصف فيه حجم الدماء وكثرة الشهداء في غزة.

أَنْتَ فِينَا الجِسْمُ الصَّحِيحُ المُعَافَى وَالإِمَارَاتُ كُلُّهَا أَوْرَامُ[2]

شبه الشاعر غزة بجسم الإنسان السالم المعافى الذي ليس به علة، ذكر المشبه وهو غزة، والمشبه به هو الجسم على سبيل التشبيه البليغ.

ويقول أيضا:

أَنَا البَحْرُ الذِّي يَهَبُ الجَوَارِي مَدَى سَمْحًا وَمُضْطَرِبًا سَخِيًّا[3]

شبه الشاعر نفسه في هذا البيت بالبحر وجعل وجه الشبه بينها هو الكرم كنوع من الافتخار وجاء هذا التشبيه على سبيل التشبيه البليغ.

---

[1] عبد الملك بومنجل: عناقيد الغضب، المصدر السابق، المصدر السابق، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 17.

[3] عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، المصدر السابق، ص 52.

ويقول في صورة تشبيهية أيضا:

فَمَا أَنَا بِعَذْبٍ إِنْ صَفَا وَيَهْدِرُ إِنْ سَمَّ القَذَى فَيَحِينُ[1]

شبه الشاعر نفسه في هذا البيت بالماء العذب وجعل وجه الشبه بينها جمال الأخلاق على سبيل التشبيه البليغ.

- **التشبيه المرسل:** هو التشبيه الذي ذكر فيه عناصر التشبيه الأربعة للمشبه، وأداة التشبيه والمشبه به، ووجه الشبه فهو بذلك أبسط أنواع التشبيه وأقربها إلى الذهن وأسهلها على التقبل والتصور ويأتي على ستة أنماط: [2]

- م + أ + م به + و - و + م + أ + م به
- م + و + أ + م به - و + أ + م به + م
- أ + م به + و + م - أ + م + م به + و

ومن التصوير التشبيهي المرسل في شعر عبد الملك بومنجل نجد:

إِذَا نَحْنُ كَالشَّمْسِ مَلْءَ السَّمْعِ وَالبَصَرِ يَا غُرْبَةَ الرُّوحِ هَا أَيَّامُنَا انْصَرَمَتْ[3]

شبه الشاعر الشعب بالشمس التي توحي إلى النور والضياء، فالمشبه هو (نحن) وأداة التشبيه (الكاف) والمشبه به (الشمس) ووجه الشبه (ملء السمع البصر)، فالشاعر

---

[1] عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، المصدر السابق، ص 68.

[2] محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، المرجع السابق، ص 178.

[3] عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، منشورات مكتبة اقرأ، الجزائر، ط1، 2019، ص 5.

قد ذكر أركان التشبيه الأربعة وما يسمى بالتشبيه التام، ويظهر أثر هذا التشبيه في تجسيد المعنى وتقويته.

ويقول أيضا:

سَأَعِيشُ رَغْمَ الدَّاءِ وَالأَعْدَاءِ كَالنَّسْرِ فَوْقَ القِمَّةِ الشَّمَّاءِ[1]

يذهب الشاعر بالمعنى هنا إلا أنه سيعيش رغم المرض ورغم العدو سيقاوم ذلك حيث شبه نفسه بالنسر وهو رمز القوة والشجاعة، فالمشبه (الشاعر) وأداة الشبه (الكاف) والمشبه به (النسر) ووجه الشبه (فوق القمة الشماء) فهذا تشبيه تام ويظهر أثر هذا التشبيه في تقوية المعنى.

ويقول أيضا: قسما أحبك، يا أبي، ما دمت في القمم العوالي وأظل أرقب أن تطل على المآذن كالهلال. [2]

فالشاعر هنا شبه أباه بالهلال الذي يرقبه الناس شوقا لرؤيته، فالمشبه هو (الأب)، أداة الشبه (الكاف)، المشبه به (الهلال)، وجه الشبه (الإطلالة، تطل).

وجاء على سبيل التشبيه المرسل الذي ذكرت فيه جميع العناصر لتأكيد المعنى.

ومن الصور التشبيهية أيضا نجد في قوله:

البَاسِطُونَ عَلَى الأَعْرَاضِ أَلْسِنَةٌ كَأَنَّهَا السَّيْفُ مَسْمُوعًا فَمُنْجَرِدًا[3]

---

[1] عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، المصدر السابق، ص 17.

[2] عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، المصدر السابق، ص 9.

[3] المصدر نفسه، ص 33.

شبه الشاعر ألسنة الأشخاص الذين يتكلمون في أعراض الناس بالسيف المسموع. المشبه (الألسنة)، الأداة (الكاف) المشبه به (السيف)، وجه الشبه (مسموعا).

يلتقي وقع اللسان مع وقع السيف وهذا تشبيه تام ذكرت فيه جميع العناصر على سبيل التشبيه المرسل.

- **التشبيه المجمل:** يحذف فيه وجه الشبه، وترتيب عناصر هذا التشبيه يكاد ينحصر في نمطين رئيسيين، يتصدر المشبه أحدهما وتتصدر الآخر أداة التشبيه.

تصدر المشبه: م + أ + م به

تصدر أداة التشبيه: أ + م + م به

ومن الصور التشبيهية لهذا النوع في شعر عبد الملك بومنجل نجد:

لَكِ اللهُ فِي نُخْبَةٍ كَالقَطِيعِ وَطَيْفٌ مُعَارَضَةٍ كَالغَثَاءِ[1]

شبه الشاعر علماء القوم بالقطيع الذي يتبع رئيسه حتى وكان مخطئ، إذ صور الشاعر النخبة هنا في حالة ضعف خاضعين للتبعية كالإمعة، ذكر المشبه وهو (النخبة)، الأداة (الكاف)، المشبه به (القطيع) على سبيل التشبيه المرسل الذي يحافظ على بنية التركيب الأصلي.

ويقول أيضا:

حُلْمٌ كَرَائِحَةِ البَنَفْسَجِ قَدْ تَرَعْرَعَ فِي ثَرَانَا[2]

---

[1] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 16.

[2] المصدر نفسه، ص 8.

شبه الشاعر هنا الحلم برائحة زهر البنفسج، المشبه (الحلم)، الأداة (الكاف) المشبه به (البنفسج) ووجه الشبه محذوف وهو الجمال على سبيل التشبيه المجمل.

ويقول أيضا في قصيدة الدك(تا)تور.

يَدُورُ حَوْلَ نَفْسِهِ كَأَنَّمَا هُوَ الصَّبَاحُ وَالمَسَاءُ[1]

شبه الشخص الدكتاتوري بالصباح والمساء بغرض السخرية بسبب الغرور، المشبه (الدكتاتور) والأداة (الكاف)، المشبه به (الصباح والمساء).

ويقول أيضا:

جَثَتْمُ عَلَى ظَهْرِهَا كَالوَبَاءِ فَأَنَّى سَيَعْلُو لَهَا مِنْبَرًا[2]

شبه الشاعر هنا الاستعمار بالوباء الذي يلبس جسم الإنسان ويتعلق به، المشبه (الاستعمار)، الأداة (الكاف)، المشبه به (الوباء)، على سبيل التشبيه المرسل يدل على قوة بنية التركيب وعمق الدلالة.

ب- الصور الاستعارية:

تأتي الاستعارة بعد التشبيه في ترتيب النقاد القدماء لأن طبيعة الاستعارة تحدث انزياحا في دلالة الألفاظ مما يتناقض وفهمهم الراسخ لاستقلالية المعنى في كل لفظة، فلكل جزء كما يقال مكانه المقدر وطابعه المميز.

---

[1] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 31.

[2] المصدر نفسه، ص 17.

ومفهوم الاستعارة يتمثل في أنها "وجه بلاغي تنتقل به دلالة اللفظ الحقيقية إلى دلالة أخرى لا تتناسب مع الأولى إلا من خلال تشبيه مضمر في الفكر فبنية الاستعارة تقوم في أساسها على المشابهة بين طرفيها، لكن المشابهة ليست الركيزة الوحيدة فيها، حيث أنها تقوم من ناحية أخرى على أوجه التخالف، وقد انطلق النقاد والبلاغيون نحو تحليل بنية الاستعارة، أو كشف مزاياها وطرائفها، فقسموها إلى أنواع تختلف باختلاف الزاوية التي انطلقوا منها ضمن زاوية المستعار: قسموها إلى مكنية وتصريحية، ومن زاوية المتعلقات بطرفي الاستعارة قسموها إلى مطلقة ومرشحة ومجردة، ومن الوجهة الدلالية إلى تجسيدية وإيحائية وتشخيصية، ومن الناحية النحوية إلى فعلية ومفعولية واسمية ووصفية وإضافية.[1]

فالاستعارة على ما نقله ابن رشيق عن الرماني "استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة"، وقد عني الناقد بتحديدها وتحسس مواقعها في النفوس وقارن بينهما، فهي تثبت المعنى للمستعار له وتدعيه بطريقتين:

- **إحداهما:** تكون المشابهة فيه صريحة والنقلة بين الحدود واضحة لا تحتاج إلى تأويل أو عناء.

- **الثانية:** يخفى فيه النقل والمشابهة ولا يقبل الإجراء الذي يتبع عادة في العودة إلى التشبيه، وفي كلا الطرفين يظل مبدأ الحدود قائما.

فسميت الأولى بالاستعارة التصريحية، وهي مؤسسة على النقل لشيء معلوم يمكن أن ينص عليه على سبيل المبالغة في التشبيه بما فيه من المقاربة وإفادة الوصف الظاهري.

---

[1] محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، المرجع السابق، ص 199، 200.

وسميت الثانية بالاستعارة المكنية وهي التي يؤخذ فيها الاسم عن حقيقة ويحول إلى وضع آخر ليس بينه وبين وضعه الأول علاقة مشابهة أو جوار وتقريب بل ثمة تخط واختراق لذلك الوضع، بحيث تبدو عملية الصيرورة الجديدة قد خلقت وابتدعت وضعا لم يكن من قبل.[1]

وقد وظف الشاعر الاستعارة في دواونيه كالآتي:

- **الإستعارة التصريحية:** وهي ما صرح فيها بالمشبه به دون المشبه، وبذلك تكون عند المتلقي أقرب مأخذ وأبعد عن العمق أو الغموض، فهي أبسط مضهرا من مظاهر الصور الإستعارية عموما وأقرب إلى الذوق وآثر. [2]

وقد وظف الشاعر هذا النوع من الاستعارة في قصائد شعره، يقول:

أَفِيقُ وَفِي نَاظِرِي غَسَقُ اللَّيْلِ[3]

ذكر المشبه به وهو غسق الليل وحذف "المشبه" وهو سواد العين، والقرينة اللفظية في قوله: ناظري.

ويقول أيضا:

الْقُدْسِ عَاصِمَةَ السَّمَاءِ وَلَنْ تَرَى لِلتَّابِعِينَ المُخْلِدِينَ إِلَى الثَّرَى[4]

---

[1] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البني الأسلوبية في النص الشعري، المرجع السابق، ص 315، 316.

[2] محمد صلاح زكي أبو حميدة أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، المرجع السابق، ص 201.

[3] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 15.

[4] المصر نفسه، ص 13.

استخدم الشاعر كلمة السماء بدل فلسطين أفاد الإستعارة التصريحية بهدف الإيجاز البلاغي الذي أضفى جمالية وتأثير في إيصال المعنى، صرح بالمشبه به وهو السماء الذي استعار اللفظ وهو السماء لرفعة هذا الوطن وقداسته ففلسطين هي بوابة الأرض إلى السماء وبوابة السماء إلى الأرض، فكان إليها الإسراء ومنها كان المعراج.

ويقول أيضا:

وَأَجْمَلَ الجُرْحِ نَادِبًا كُلَّ حَرٍّ فَالدَّمُ الحُرُّ بَيْنَ ظَفْرٍ وَنَابِ[1]

ذكر المشبه به وهو (الجرح) وحذف المشبه وهو (الجريح) على سبيل الاستعارة التصريحية وتكمن القيمة الفنية والجمالية في هذه الإستعارة من خلال تجسيدها لمعاني ودلالات الثورة والشهامة.

ويقول أيضا:

أَنْتَ خِلِّي فَامْرَحْ مَعِي يَا صَدِيقِي وَتَمَتَّعْ مِنْ عُنْفُوَّانِ شَبَابِي[2]

شبه الشاعر الحزن بالصديق، حيث صرح بالمشبه به وهو (خلي) وحذف المشبه وهو (الحزن) على سبيل الاستعارة التصريحية، أفادت المبالغة في بيان ملازمة لصاحبه تولد منها مشاعر حركت التجربة الشعورية للمبدع التي تستوطنه وتلازمه.

---

[1] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 70.

[2] المصر نفسه، ص 71.

وفي صورة استعارية أخرى يقول:

وَابْكِ حُلْمًا مُقَتَّلًا قَدْ تَمَادَى فِي رَحِيلٍ عَنِ المَدَى وَغِيَابِ[1]

شبه الشاعر (الحلم) بالميت الذي فارق الحياة وغاب عن المدى ورحل على سبيل الاستعارة التصريحية التي شكلت في هذا البيت الشعري قيمة فنية في إيحاء المعاني ودلالاتها.

نلاحظ من خلال ما سبق في عرضنا للاستعارات التصريحية التي وظفها الشاعر عبد الملك بومنجل أنّها تعكس تجربته الإنسانية النابعة من عمقه للكشف بها عن المشاعر الجياشة التي تعتريه وتستحوذ على كلماته، فهو يصرح بانفعالاته ووجدانه وهذه الاستعارات شكلت بعدا جماليا وفنيا أثرى الخطاب الشعري وحقق انزياحا للغة بتميزها بالأسلوب، كما أنها تؤدي إلى تقوية المعنى وتوضيحه.

- الاستعارة المكنية:

تقوم الاستعارة المكنية على ذكر المستعار له، وحذف المستعار منه، مع إيجاد ما هو من متعلقاته، مما يجعلها تبلغ درجة أوغل في العمق، تحتاج إلى ترو أعمال ذهني لإدراك جوانب الصورة وأطرافها المختلفة. [2]

وقد وردت الاستعارة المكنية في شعر عبد الملك بومنجل كالآتي:

أَرَى جِسْمَكَ المَهْزُولُ تَعْلُوهُ صُفْرَةٌ كَأَنَّ بِهِ جُرْثُومَةَ السَّرَطَانِ[3]

---

[1] عبد الملك بومنجل: غربة الشمس، المصدر السابق، ص 70.

[2] محمد صلاح زكي أبو حميدة، المرجع السابق، ص 205.

[3] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 10.

شبه الشاعر الوطن بشخص مريض ضعيف البنية، فذكر المشبه وهو الجسم وحذف المشبه به وهو الوطن ورمز له بلازم من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول أيضا:

لَكُمْ وَطَنٌ تُغْرَمُونَ بِهِ. [1]

شبه الشاعر الوطن بالحبيب، حيث ذكر المشبه (الوطن)، والمشبه به (الحبيب) حيث شبه الوطن بالإنسان العاشق لمحبوبه على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول أيضا:

إِنَّهُ الآنَ يَدْوِي وَعَلَى وَجْهِهِ مَسْخَةٌ مِنْ شُحُوبٍ. [2]

شبه الشاعر الوطن بالإنسان شاحب الوجه، ذكر المشبه (الوطن) وحذف المشبه به (الإنسان الشاحب الوجه) على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي موضع آخر يقول:

تُرَاوِدُهُ عُصْبَةُ اللَّيْلِ عَنْ نَفْسِهِ[3]

شبه الشاعر هنا الوطن بالإنسان المغتصب المغلوب على أمره، فذكر المشبه (الوطن)، وحذف المشبه به (المغلوب عليه) الذي لا يجد من يدافع عنه، وجاءت هذه الاستعارة على سبيل الاستعارة المكنية.

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 21.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

[3] المصدر نفسه، ص 22.

يَلْتَهِمُ الحُبَّ فِيكُمْ[1]

ذكر المشبه وهو (حب الوطن) وحذف المشبه به وهو (النار) التي تلتهم.

ويقول أيضا:

وَلَكِنْ لِي وَطَنًا لَهُ القَلْبُ مَأْوَى[2]

شبه الشاعر الوطن بالبيت الذي يأوي الإنسان، فذكر المشبه وهو (الوطن) وحذف المشبه به وهو (البيت) على سبيل الاستعارة المكنية وذكر لازم من لوازمه وهو المأوى.

وفي صور استعارية أخرى يقول:

وَتَنَاثَرَتْ فِي الدَّرْبِ أُغْنِيَّةً[3]

شبه الشاعر الأغنية بالأوراق التي تتناثر فذكر لفظة تناثرت للدلالة على حالة الحزن واليأس التي تعبر عن الحالة الشعورية بحذف المشبه به وهو الأوراق وذكر لازم من لوازمه وهو تناثرت.

وقوله أيضا:

لِإِشْرَاقَةِ الرُّوحِ خَيْرٌ [4]

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 22.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] عبد الملك بومنجل: أنت أنت الوطن، المصدر السابق، ص 57.

[4] المصدر نفسه، ص 30.

شبه الشاعر الروح بالشمس فذكر لفظة (إشراقة) من أجل الدلالة على الإنشراح والسلام الداخلي تحذف المشبه به وهو الشمس وذكر لازم من لوازمه وهو إشراقة وذكر المشبه وهو الروح على سبيل الإستعارة المكنية.

ويقول أيضا:

المَطَرُ النَّازِلُ يَغْسِلُ عَفَنَ الأَعْشَابِ فَتَحْيَا تَفْتَحُ سُنْبُلَةَ عَيْنَيْهَا تَتْتَعِشُ[1]

شبه الشاعر هنا السنبلة بإنسان له عينان، حذف المشبه به وهو الإنسان وذكر لازم من لوازمه وهو العينين على سبيل الإستعارة المكنية.

آهٍ أَبَانَا، وَالجِرَاحُ تَكَلَّمَتْ فَبَكَى الأَسَى[2]

شبه الشاعر الأسى بإنسان يبكي، حذف المشبه به وهو الإنسان وذكر لازم من لوازمه وهو البكاء على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي صورة استعارية أيضا يقول:

إِذَا أَلْقَتْ الشَّمْسُ مِنْ شَعْرِهَا الذَّهَبِيُّ

عَلَى عَتَبَاتِ الأَصِيلِ! [3]

شبه الشاعر الشمس بإمرأة لديها شعر جميل ذهبي اللون: ذكر المشبه وحذف المشبه به هو (المرأة) ورمز إليه بلازم من لوازمه وهو الشعر الذهبي على سبيل الاستعارة

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 29.

[2] عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، المصدر السابق، ص 9.

[3] عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، المصدر السابق، ص 72.

المكنية، ويتمثل أثر هذه الاستعارة في تشخيص المعنويات وتجسيد المعاني، يقول تغدوا بها جمرات الحقد تلتهب. [1]

لقد شبه الحقد بالنار الملتهبة وهي صورة معنوية مجسدة.

ج- الصور الكنائية:

يقول عبد القاهر الجرجاني: "الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تالية وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه مثالا قولهم "هو طويل النجاد" يريدون طويل القامة، وكثير الرماد" يعنون كثير القرى.

ومعنى ذلك أننا أمام معنيين، معنى ظاهر مقصود في ذاته، يستدعي معنى آخر خفي هو المقصود، وإن كان ذلك لا يمنع من إرادة المعنى الأول، وخفاء المعنى الثاني، هو الذي يعطي الكناية قيمتها الفنية، إذ إن كل تستر هو ميزة فنية، طالما أن كل تصريح أو وضوح هو ميزة علمية.[2]

ومن الصور الكنائية التي وظفها الشاعر نجد:

ضَمَأً عَلَى ظَمَأً فَيَا قَلْبِي اصْطَبِرْ [3]

كناية عن الشوق بعد معاناته مع الحب والفراق، فهذا البيت يعبر عن الألم والحزن الذي يجتاح قلب الشاعر من لوعة الاشتياق.

---

[1] عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، المصدر السابق، ص 55.

[2] محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، المرجع السابق، ص 215.

[3] عبد الملك بومنجل: أنتِ أنتِ الوطن، المصدر السابق، ص 9.

ويذهب في قصيدة ألم وثورة في ديوانه الدك(تا)تور ويعبر عن مجموعة من الأحاسيس التي تعكس ما في داخل الشاعر وهي كنايات عن هذا الإحساس والشعور نذكرها كالآتي:

أَلَمٌ يُمَزِّقُ رُوحَنَا وَتَغَرَّبَ مُرَّ حَوَانَا

لَهَبٌ مِنَ الشَّوْقِ المُبْرِحِ بِالمَرَارَةِ قَدْ كَوَانَا

الدَّمْعُ يَقْطُرُ فِي أَسَى وَالحُلْمُ يَكْبُرُ فِي دِمَانَا

حُلْمٌ كَرَائِحَةِ البَنَفْسَجِ قَدْ تَرَعْرَعَ فِي ثَرَانَا

فقوله: أَلَمْ يُمَزِّقْ رُوحُنَا وَتَغَرَّبَ مُرَّ حَوَانَا[1]

- **الكناية في البيت الأول:** كناية من الإحساس بالألم والعذاب (ألم يمزق روحنا)، وكناية عن الاحتلال والغربة في قوله تغرب مرّ حوانا، غربة الوطن ومرارة الشعور.

- **الكناية في البيت الثاني:** كناية عن الشوق.

- **الكناية في البيت الثالث:** يعبر الشاعر من حزنه وألمه وحسرته على وطنه الذي تعرض للظلم والاستبداد من طرف الاستعمار، وهذه كناية عن الحزن والأسى، وفي قوله "الحلم يكبر في دمانا" كناية عن الإيمان بالنصر.

- **الكناية في البيت الرابع:** يقصد الشاعر بحلم كرائحة البنفسج الأمل المحقق المنشود وشبهه برائحة البنفسج لأن هذا النبات يرمز للجمال والرائحة الطيبة الذي يعكس بها

[1] عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، المصدر السابق، ص 8.

الشاعر آماله فهو يريد حياة طيبة جميلة بعيدة عن الحزن والألم والأسى وجاءت الكناية في موقع آخر في ديوان لك القلب أيتها السنبلة كالآتي:

قَلِيلٌ مِنَ الحُبِّ يَعْنِي

وَشَيْءٌ مِنَ الهَجْرِ أَعْذَبُ مِنْ دُومِ وَصْلٍ[1]

كناية عن حب الوطن.

وَلِي وَطَنِي الشَّامِخُ المُسْتَهَامُ لَدَى سِدْرَةِ المُنْتَهَى[2]

كناية عن الاعتزاز والافتخار بوطن الغد.

لَهُ القَلْبُ مَأْوَى. [3]

كناية عن الأمان.

وفي ديوانه "فليرحل الظلام" فلقد وظف الصور الكنائية كالآتي:

أَرَى جِسْمَكَ المَهْزُولُ تَعْلُوهُ صُفْرَةً[4]

كناية عن المرض لأن اللون الأصفر لون المرض والتعب والضعف.

أَمَازَالَ فِيكَ القَوْمُ سُودً دِمَاؤُهُمْ[5]

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب ايتها السنبلة، المصدر السابق، ص 21.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص 24.

[4] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 10.

[5] المصدر نفسه، ص 10.

كناية عن الشر، الظلم والاستبداد.

طَابَ الجِنَانَ وَإِنَّا بَعْدُ بَاقُونَا! أَمَا كَفَى أَنَّهُمْ لِلْبُؤْسِ سَاقُونَا؟[1]

كناية عن الكبر والعجز وذلك من خلال قول الشاعر "طاب الجنان" وهذا المعنى في أصله هو عامي وهو تناص سياسي فيه إحالة إلى خطاب الرئيس عبد العزيز بوتفليقة عام 2012 عندما صرح وقال: طاب جناني أي أنه كبر وعجز وبطريقة غير مباشرة أدلى بموقفه عن عدم رغبته في الترشح للعهدة الخامسة.

وَيَعْرِفُ أَنَّ الشَّارِبِينَ دِمَاءُهُ فَشَا سِرُّهُمْ وَاجْتَاحَ كُلَّ مَكَانٍ[2]

كنى الفاسدين بشاربي الدماء.

وفي ديوانه الدك(تا)تور لقد وردت الكناية كالآتي:

سَطُوا عَلَيْهِ وَعَاثُوا فِي خَزَائِنَهُ نَهْبًا وَنهْشًا وَصَاحُوا: يَنْهَضُ الوَطَنُ[3]

كناية عن سرقة الحكام العرب للأموال واستغلالها لمصالحهم الشخصية.

وَفِيهِمْ حَالِمٌ يَرْنُو إِلَى الشَّمْسِ اعْتَرَاهُ الغَمُّ هَاجَ اليَمُّ فِيهِ[4]

---

[1] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 27.

[2] المصدر نفسه، ص 13.

[3] عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، المصدر السابق، ص 37.

[4] المصدر نفسه، ص 42.

كناية عن البطولة.

وَقُلْتُ لَهُمْ وَقَدْ حَفَّتِ الحَنَايَا يَدَايَ لَكُمْ ضَعُوا اليَدَ فِي يَدَيْنِ[1]

كناية عن الاتحاد.

وَعَجَبٌ لَا يُبْنَى بِخَيَالِ حَرْفٍ وَأَنْ تَقْتَضِي حَيَاتَكَ نَرْجِسِيًّا[2]

كناية عن الغرور.

وَعَدُوُّهُ تَزْكِيَّةً فَسَالَ لُعَابُهُ وَجَرَتْ بِأَصْنَافِ الوُحُولِ شِعَابُهُ[3]

كناية عن الطمع.

وَسَافَرَتْ فِي قَلْبِ الظَّلَامِ، وَلِي يَدٌ تَفَجَّرَ مِنْهَا كَوْثَرٌ وَيَقِينٌ[4]

كناية عن الكرم.

---

[1] عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، المصدر السابق، ص 45.

[2] المصدر نفسه، ص 47.

[3] عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، المصدر السابق، ص 65.

[4] المصدر نفسه، ص 68.

المبحث الثاني: الحقول الدلالية ودلالات الزمان والمكان

1- الحقول الدلالية:

يعرف علم الدلالة بأنه هو العلم الذي يهتم بدراسة المعنى وتعد نظرية الحقول الدلالية إحدى النظريات الهادفة إلى تحليل هذا المعنى ويعرف الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي (Semantic Field) أو (lescical Field) بأنه مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها.

وتذهب نظرية الحقول الدلالية إلى أنه لكي نفهم معنى كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا وإذا عرف بعضهم معنى الكلمة بأنه محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي، وتهدف بعد تحليل النص إلى حقول دلالية إلى جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا، وللكشف عن صلاتها الواحدة منها بالأخرى وصلاتها بالمصطلح العام.

ولقد وضع علماء الدلالة جملة من الضوابط العلمية في هذه النظرية، منها أنه لا توجد معجمية في أكثر من حقل، ولا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة، كما أنه يستحيل دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.

وقد وسع فريق منهم مفهوم الحقل الدلالي ليتسع إلى الجوانب الآتية:

- الكلمات المترادفة والكلمات المرادفة.

- الأوزان الاشتقاقية وأطلقوا عليها الحقول الدلالية الصرفية.

- أجزاء الكلام وتصنيفاته النحوية. [1]

وقد ورد في شعر عبد الملك بومنجل جملة من الحقول الدلالية والتي أدرجناها كالتالي:

وظف الشاعر عبد المالك بومنجل في ديوانه فليرحل الظلام العديد من الحقول الدلالية معبرا بها عن القضايا التي قام بمعالجتها والحالة النفسية التي عاشها وأهم الحقول التي وردت هي:

- **حقل الظلم:** استعمل الشاعر في هذا الحقل المفردات والألفاظ للتعبير عن حالته الشعورية والنفسية التي آل إليها وطنه، وقد وظف في هذا الحقل المعجم اللغوي الذي يرمي إلى الظلم الذي وقع والفساد الذي انتشر ويتأسف فيه، ومن بين الألفاظ التي تمثل ذلك نجد: (الطعنات، الخيانة، المفسدون، العصابة، الفساد، الماكرين، الناهبين، لئيم، السلطة، منهوب، منكوب، شرهم، الجوع، السواد، الذئاب، الأوهام، الفساد، العدو، النحسات، شمطاء).

- **حقل القوة:** بعد الظلم والفساد الذي تعرض له وطن الشاعر فنلاحظ في هذا الحقل أن الشاعر عبد الملك بومنجل يثور بألفاظه النابعة من قلبه النازف المحترق ويقاوم ويرفض هذا الوضع متبنيا في ذلك رأيه ورأي شعبه ومن بين الألفاظ التي تمثل ذلك نجد: (كافحت، كابدت، ثارت، هاج، الفوران، يعتركان، تحترقان، ضحايا، نازف، ثورة، دماءهم، ينساب).

---

[1] رابح بن خويه، بنيات أسلوبية في شعر إيليا أبو ماضي، المرجع السابق، ص 324.

- **حقل الحزن والألم:** لقد وظف الشاعر في هذا الحقل المفردات والكلمات التي تحاكي ألمه وجرحه، ونقل لنا عبرها مراحل تطور ألم شعبه، ووصف لنا معاناته وحالته النفسية التي ألمت به من قلق وحيرة وحسرة، تركها الظالمون الفاسدون ندبة لا تمحى آثارها على قلب كل مواطن جريح النظام والسلطة وحتمية الانتداب ومن بين الألفاظ التي تحاكي هذا الحقل نجد: (الجرح، أواسي، حرقة، الأشجان، الفم، شاحبا، الأحزان، تعاستي، البكاء، يخنقني، الرثاء، البؤس، البلوى، صراخهم). وهي كلمات كلها ألم عميق بعمق الضرر النفسي.

- **حقل العزيمة والإرادة:** إن الشاعر، جزائري فذ حتى في كتاباته فهو وليد الثورة وفتى إصرارها، إلى شعبها ينتمي، فرغم الأسى والحزن والألم إلى أن العزم باقي والإرادة عنوان قصيدة والإصرار والتفاؤل يخدم سطوره ويثري المعنى مستشرف، طموح، مناضل، مقاوم، لم يفقد الأمل ويستسلم لضعفه بل نادى بألفاظه إلى الكفاح وأعلن من خلالها عن مواجهة هذا الواقع هو وشعبه والدعوة إلى تحسين وضع بلادهم ومن بين الألفاظ التي تعبر عن ذلك هي: (يسترد، يستمد، يستمر، ستظل، آماله، سيحزم، إصراره، عزيمته، شهامته، النصر، الأحرار، الأبرار، العزم، النجاة، باقونا).

- **حقل الكرامة:** إن الشاعر هنا يذكر ويخاطب أصحاب السلطة والنظام الفاسد الحاكرين لشعبهم، إن هذا الشعب لديه من العزة والأنفة والكرامة ما يسقط بكم وترفع مقاماته لأنه شعب رافض للذل والإهانة والتبعية، هو شعب لديه رأي وموقف وهو يحددهم وفعلا لقد شهدت الجزائر ثورة ضد هذا الفساد وأسقطت ذلك النظام وأعادت لنفسها كرامتها ومن بين الألفاظ التي تعبر عن ذلك نجد: (عزته، الشامخ، الكبرياء، الكرامة، الهمة، الحرائر).

ويعبر الشاعر عبد الملك بومنجل عن عاطفته وحالته النفسية التي تتشكل مفرداتها طابعا شعوري يتقاسمها مع المتلقي وتحرك وجدانه.

لقد ذهب الشاعر في ديوانه غربة الشمس إلى استحضار حالته الشعورية وتشكلت معه ثنائية الفرح والحزن، الأمل واليأس، التفاؤل والتشاؤم، الثنائية العكسية التي استحضرها الشاعر كانت تعبر حرفيا عن الحالة المتوترة والشعور المتغير والرؤية المتبدلة هذا ما جعل كتاباته تحمل وتشكل على محورين متضادين يلامسان روح الشاعر، فلا شيء ثابت وقلمه يحركه الشعور، فاللفظ هنا مقترن بالمعنى.

وفيما يلي سنوضح هذه الثنائية لحقل العاطفة في الجدول التالي:

الجدول رقم 15: تواتر حقل العاطفة في ديوان "غربة الشمس" لعبد الملك بومنجل.

حقل العاطفة			
السعادة	**تواترها**	**الحزن**	**تواتره**
باسمة- تبسما- إبتسام- باسما- ابتسم- بسمة- مبتسم- جميلة- جمالها- أجمل- بهيجة- بهجتكم- مباهجها- بهيج- البهجة- مستمتع- متفردا- أغرودة- مترنما- تغريدها- التغريد- مغنما- معطر- عطرا- المعطر- مسرورا- السرور- سروري- سرور- نعمت- العيد- تعيد- أعيادا- السعادة- سعيدا- يسعد- يزهو- تزهو- يزف-	56	هجر- قهر- العلقما- توهما- الواهمين- أوهامهم- متعب- المرارة- مر- الحمل- نائمون- ناموا - تعزل- الأنين- تنوح- ينوح- الذكريات- دموع- الدمع- أرهق- هدرا- الحزن- محزونا- حزنا- الجرح- جراحي- جراح- جرحك- جرحا- جرحه- يبكي- بكاك- بكى-	47

الفرح- افراحا- فرحتي- حلى- أحلى- تحلو- متعذب- عذب- أعذب- تعذب- أضحك- عرسي- عرس- ابتهج- بهجة- ابتهاج- مترنما.		تبكي- أبكي- بكت- فقدانك- بفقد- الفقد- يكويها- ألمي- الألم- فاشتكى- نشكو- تشكو- ضاق.	

من خلال هذا الجدول الإحصائي نلاحظ أن الشاعر استخدم مفردات الفرح والحزن عبر بها عن حالته النفسية إزاء تجاربه الحياتية، وقد تجلت سمات الحياة السعيدة التي رسمها الشاعر في خياله التي يريدها للوطن العربي ككل حياة كلها أمل وتفاؤل وحب وسلام، الحياة المستقرة، لكن الشاعر لم يلبث إلا قليلا واصطدم خياله بواقعه المر الذي يحاول الهروب منه والاختفاء وراء الألفاظ، الواقع الذي يحمل في طياته الحزن واليأس والأسى، ولقد أكثر من استخدام مفردات البهجة والسرور التي دل بها على المسرّة والفرح في تشكيل إيقاع الجمل، وربط السياق وذلك من أجل بعث الأمل والتفاؤل في نفسية المتلقي وخلق السعادة المؤقتة لخياله الذي يعيش الواقع العكسي (الضدّي)، ولقد بلغ توازن كلمات حقل السعادة والفرح والأمل بستة وخمسون كلمة توزعت على كل مفردة البهجة بإثنا عشر (12) مرة التي دل بها على الفرح والأمل، ومفردة جميلة (الجمال) بستة (6) مرات التي أفاد بها السياق بخلق حياة جديدة مشرقة ونظرة تفاؤلية للمستقبل العربي، كما وردت مفردة (البسمة) بثمان (8) مرات للدلالة على حالة الحزن والألم والتشاؤم وخلق السعادة من خلال التفاؤل والإرادة، فالشاعر من خلال هذا الجدول حاول أن يغطي أحداث الواقع المرير بتطورات الخيال السعيد.

ونجد في المحور الثاني مفردة (الحزن) في حقلها تواترت بسبعة وأربعون (47) مرة، فنجد مفردة الحزن وردت خمسة عشر (15) مرة بمختلف مشتقاتها للدلالة على التمزق

المستمد من أصلها إلى قضايا وعمق الوطن العربي، وتليها مفردة الجرح بمعناها بعشر (10) مرات لتأكيد الوضع ومرارة الوجع والصراعات التي يتخبط بها المجتمع العربي والواقع المأساوي والوضع المتأزم ويشفي جرحه وتعبه من هذا الوضع في هذه الأبيات التي تلخص حقل الحزن والألم والأسى يقول:

أَنَا مُتْعَبٌ بِفُؤَادِي المَشْنُوقُ مِنْ فَرْطِ المَرَارَةِ لَمْ تَزَلْ تَتْثَالُ

أَنَا مُتْعَبٌ بِكَرَامَتِي أَحْبُو بِهَا فَكَأَنَّمَا الحَمْلُ الثَّقِيلُ جِبَالُ

أَنَا مُتْعَبٌ بِعُرُوبَتِي أَهْوَى بِهَا فِي قَعْرِ ذُلِّ عُصْبَةٍ أَرْذَالِ. [1]

من خلال هذه الأبيات الشعرية التي يصور فيها تعبه وحزنه على الوطن العربي، هذا الوطن الجريح الروح والكرامة الذي ينزف أطفاله دماء، وتغتصب فيه الحقوق وتنهك فيه الأعراض، ويفقد فيه المرء كرامة العيش على أرضه وفي وطنه، وهذا ما أتعب الشاعر وحرك قلمه واستفز شخصه وأثار استياؤه لانتمائه لهذا الوطن الجريح.

وفي قصيدة أخرى مفعمة بالألم والجراح (إسعاف جريح)، التي يعبر فيها عن احتراقه حبا وحزنا اتجاه ما يكابده وطنه العربي الذي تكالبت عليه الظروف يقول:

فِي فِلَسْطِينُ أُخُوَّةٌ أَبْرَارُ سَلَبَتْ أَرْضَهُمْ وَجَارَ الحِصَارُ

وَرَمَتْ قُدْسَهُمْ سِهَامُ الأَعَادِي وَجَفَتْهُمْ مِنْ لُؤْمِهَا الأَمْصَارُ

هُمْ دِيَّارِي، لَا يَعْلَمُونَ إِذَا مَا جَنَّ لَيْلٌ كَيْفَ الأُمُورُ تُصَارُ؟

يُبَدِّلُونَ النَّفِيسَ وَالقَلْبُ دَامَ وَإِلَيْنَا قَدْ مَدَّتِ الأَبْصَارُ

---

[1] عبد الملك بومنجل: غربة الشمس، دار الأوطان للثقافة والإبداع، 2020، ص17.

أَفَلَا نُسْعِفُ الجَرِيحَ بِمَالٍ أَوْ بِحَرْفٍ فِي رُوحِهِ الإِعْصَارُ؟[1]

فالشاعر من خلال هذه الأبيات الشعرية التي يشكو حزنه على وطنه الثاني فلسطين، التي يسجل فيها معاناة شعبها التي يعيش تحت وطأة المستعمر الصهيوني والشاعر تضامن معها بقلمه، ويدعو إلى التضامن المادي والمعنوي لهذا الوطن الجريح، فكلمة جريح شكلت لنا صور وحجم المعاناة التي يشهدها الشعب الفلسطيني، وهذا ما أدى بالشاعر إلى طرح التساؤل، وشكل له استفهام حول مصير هذا الشعب.

وفي قصيدة ابتسام الغريب الثرية بالحقول الدلالية التي تحتوي على ثمانية (8) حقول تتعاكس دلالاتها نذكرها في ما يلي:

- **حقل الكرامة:** شامخة، مكرما، الكبرياء، حرا.
- **حقل الذل:** الدناءة، العبيد، ذلة، ذلنا.
- **حقل الفرح:** بهيجة، ابتهج، ابتسم، مستمتع.
- **حقل الحزن:** نكد، مستسلما، الظلم، محطما.
- **حفل الجمال:** جميلة، متألقة.
- **حقل القبح:** تشوهت، أظلم.

فهذه الثنائية العكسية في الحقول الدلالية التي وصفها الشاعر عبد الملك بومنجل أحدث بها مقابلة تمثل أثر بلاغتها في تقوية المعنى وتوضيحه، فالشاعر حاول أن يراودنا بإمكانية الإحالة ويستوقفنا بعمق الدلالة.

---

[1] عبد الملك بومنجل: غربة الشمس، المصدر السابق، ص21.

- **حقل الفساد:** في قصيدته العهدة السوداء التي وضح فيها الشاعر الفساد الذي حل بوطنه من طرف السلطة الحاكمة التي مارست السرقة والنهب، محاكيا الواقع المعيشي الذي لحق في الآونة الأخيرة ببلده الجزائر، ويعبر عن مدى تأثره بذلك ومن المفردات التي تعبر عن هذا الحقل: (البؤس، النصب، النهب، الذل، البلوى، السوداء، حالكة، التبجح). [1]

وهذا الحقل الدلالي الفساد يدل على نزعة الشاعر الثورية.

وفي ديوانه "لك القلب أيتها السنبلة"، استعمل الشاعر جملة من الحقول المعجمية في قصيدة "لكم وطن ولي وطن"، والتي أدرجناها كالتالي:

- **حقل الزمان:** الليل، الأمسيات، الغروب، الزمان، يطول.

- **حقل السلام:** السلم، العدل، الحريات، سلام، الانتصار، الأوفياء، الأمل، الانفتاح.

- **حقل العاطفة والحب:** تغرمون، تغازله، ممارسة الحب، يعانقه، إخلاصهم، تغيرون، العاشقات، حبيبكم، أحضانهم، نشوة، أشواقهم، لذائذه.

- **حقل الحالة:** اصفرا، شاحبا، شحوب، يذوي، يلتهب، مص، تمصون، امتصصتم، رشق، معجبين، عانق.

- **حقل الإنسان:** القلوب، خذه، وجهه، نفسه، القلب، الروح، الناس، أعينهم.

- **حقل الطبيعة:** وردة، العطر، نورا، عبقا، نسمة، ريفا، ندى، وترمي هذه الحقول الدلالية المتنوعة بالمعنى إلى:

---

[1] عبد الملك بومنجل: فليرحل الظلام، المصدر السابق، ص 27.

حب الشاعر لوطنه والدعوة إلى السلم والسلام داخل الوطن بين أفراده، فلقد وصف حب الوطن كحب العاشقان ووضع صورة الوطن في صورة الحبيب يقول:

لَكُمْ وَحْدَكُمْ نَشْوَةُ الوَصْلِ بِالوَطَنِ المُفْتَدَى

لَكُمْ أَنْ تَعِيشُوا لَذَائِذَهُ فِي سَلَامٍ

وَلِلنَّاسِ أَنْ يَشْهَدُوا مُعْجَبِينَ

وَإِنْ يَقْتَدُوا لَذَّةَ العَالِفِينَ بِأَرْوَاحِهِمْ إِذْ تَهُونُ

لَكُمْ وَحْدَكُمْ أَيُّهَا الأَوْفِيَّاءُ مُمَارَسَةَ الحُبِّ

لَثْمًا، مُعَانَقَةً، ثُمَّ مَصًّا.

إِلَى أَنْ يَحُولَ حَبِيبُكُمْ –الوَطَنُ المُشْتَهَى– خُرْقَةٌ بَالِيَّة. [1]

ونادى إلى عدم الهجرة وترك الوطن.

وفي قصيدة هبة المجد: أدرج الشاعر في قصيدته كلمات تدخل ضمن هذا الحقل الديني وهي: (أشهد– أحمد– آية– نسجد– الله) وظفها الشاعر لإبراز فضل الله سبحانه وتعالى على عباده، والشاعر يتوجه بالشكر لله وحمده على ما مر به على شعبه ووطنه.

وظف الشاعر الحقول الدلالية باختلافها وتنوعها، فمنها حقل الظلم، والفساد وحقل الحزن، وحقل الطبيعة، والحقل الديني، ... الخ، ويدل هذا التنوع على الخلفية المعرفية للشاعر ونفسيته ونزعته الثورية.

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، مصر سابق، ص 22.

إن التمعن في شعر عبد الملك بومنجل فيه ارتقاء جمالي وإبداع لغوي، فهو شاعر ملتزم بقضايا مجتمعه السياسية خاصة والاجتماعية والتاريخية والثقافية وحتى الدينية، فالشاعر مرآة شعبه، الرؤية الجمالية لدى الشاعر التي منحت شعره روح الشعر، شعر اللحظة والمستقبل، فالجملة الشعرية عنده تتضمن الحالة الشعورية التي يعيشها تحت إطار التجربة الشعرية يبث فيها حزنه وغضبه، فرحه، صوته، يبرز خاصية اللغة الانفعالية وجماليتها في التعبير عن قضايا الوطن العربي، ففي قصيدة الليل الطويل التي جسد فيها الواقع السياسي الذي تمر به سوريا من قمع سياسي وقهر وظلم، يقول:

يَا أُمَّةً تَرَكَتْ لِلذُّرِّ صَهْوَتَهَا وَلِلْمَعَاتِيهِ، كَيْفَ الفَجْرُ يَنْبَثِقُ؟

هُمْ يَجْثُمُونَ عَلَى لَيْلٍ يَحِيطُ بِنَا فَكَيْفَ نَنْهَضُ أَحْرَارًا وَتَنْطَلِقُ؟[1]

فالشاعر في هذه الأبيات يتحسر على أمة تركت للمعتوهين، فالشاعر هنا ينفعل بأسلوبه الكتابي وذلك من خلال براعته وتوفقه في اختياره لما يلامس ذوق القارئ لفظا ومعنى التي أضفت قيمة جمالية في خلق المعاني والدلالات الشعرية الفاعلة في فضاء القصيدة التي أعطت رؤية عميقة في الحدث الشعري، إضافة إلى استخدامه لتقنية الغموض وتوظيفها في النص الشعري تارة وسلاسة الكلمات تارة أخرى، هذا الأسلوب السهل الممتنع الذي يتمتع به الشاعر والذي يصور فيه التغيير المنتظر الذي طال على المجتمع هذا المتغير الجمالي في القصيدة برز من خلال تغيرات الشاعر الشعورية، فنفسية الشاعر تعكس أسلوبه تماما، فكل متغير معنوي ينتج عنه تغير لفظي عند الشاعر عبد الملك بومنجل.

---

[1] عبد الملك بومنجل: غربة الشمس، المصدر السابق، ص 33.

وفي قصيدة أخرى من قصائده التي تلامس شعوره لنفسيته وتبرز خاصية اللغة الانفعالية في التعبير من قضايا الوطن العربي نجد قصيدة مآل ربيع يقول:

ذَاكَ الرَّبِيعُ الذِي كُنَّا نَؤْمُلُهُ رُوضًا مِنَ العَزِّ فِي أَرْجَائِهِ العَبَقُ

غَدًا رَبِيعُ وِصَالٍ بَيْنَ مُغْتَصَبٍ وَمَنْ تَدَاعُوا إِلَى لُقْيَاهُ وَاسْتَبَقُوا! [1]

يتحدث هنا عن مآل الربيع العربي الذي حمل الثورة والغضب والدماء والدموع، فالشعب السوري كان يعتبره رمز العزة والبهجة والسرور، فتسمية الربيع العربي هنا أسقطت أفق توقع هذا الشعب الذي استبق فكره الزمان واستبقت آماله وأحلامه واقعه ومستقبله، التي كانت تأمل أن يكون مستقبل زاهرا يتنفس الحرية شعبه تلك التسمية التي أوهمت الشعوب ودعت إلى الكرامة والعدل، التي وقع منها الوطن العربي الجريح المستهدف من الغرب، وغدى هذا الربيع عصفور داخل قفص يعيش تحت وطأة صاحبه ينتظر الحرية والعودة إلى عشه الذي حرمه منه ذلك الصياد يوما، الذي كان يبحث عن العصفور.

فالحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر التي نظمت الأبيات بمقاييسها خلقت لنا هذه الجمالية الحسية التي تجمع بين الصورة والخيال التعبيري الذي أكسبها عمقا دلاليا ليتفاعل معها شكلا ومضموناً.

---

[1] عبد الملك بومنجل: غربة الشمس، المصدر السابق، ص31.

2- دلالات الزمان:

يتغير الخطاب بتغير زمن إلقاءه، حيث أن الإشارات الزمانية من العلامات اللغوية التي لا يتعين مرجعها إلا ضمن سياق الخطاب التداولي لكونها لا تملك معنى في ذاتها مع ارتباطها بمرجع ما ولكون، مرجعها غير ثابت بل متحول بتحول الزمن الواقعي في عالم غير لغوي، حقيقيا كان أو خياليا يتحدد دور الزمان في كشف معاني الخطاب وفك الرموز والإبهامات، فالزمن صار ظاهرة تحمل دلالات متنوعة رمزية أو كونية أو فلسفية تدرس التاريخ والمستقبل، ويتجلى الزمان في اللغة بواسطة القرائن التي تتحدد بجوار الأفعال عند نهايتها أو بواسطة الظروف (ظروف الزمان) التي تدعى بالمبهمات الزمانية الآن، اليوم، الغد، الأسبوع الماضي، ... أما لحظة الحديث أو الخطاب فتبقى المحور التي يرتب بواسطته مبهمات الزمان.[1]

يوظف الشاعر عبد الملك بومنجل دلالات الزمان في معظم قصائده: واستعملها استعمالا فنيا لافتا للانتباه، ونلاحظ ذلك جلياً في قصيدته (على الدرب تنسكب الأمنيات) التي وظف فيها الظرف الزماني الأمس التي تكررت ثلاث (3) مرات في القصيدة يقول:

وَأَنْتُمْ أَيَا إِخْوَتِي

مَرَرْتُمْ عَلَيْنَا، وَسِرْتُمْ إِلَى مَوْعِدٍ مُرْتَضَى

مَرَرْتُمْ خِطَابَ المُرُورِ

وَسِرْتُمْ فَكَانَ السُّرُورُ، وَكَانَ الرِّضَى

---

[1] محمد الحاج ذهبية: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، الأمل للطباعة والنشر، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ط2، 2012، ص 117.

فَقَدْ أَخْبَرَتْنَا الحَمَائِمُ أَنْ الذِي قَدْ قَضَى كَانَ أَمْسُ يُطَارِدُ أَفْرَاحَنَا[1]

ويقول أيضا:

وَبِالأَمْسِ أَلْفَيْتَ سُنْبُلَةً قَدْ خَبَا سِحْرُهَا

عَلَى خَدِّهَا حُمْرَةً مِنْ رَحِيقِ الهَوَى

وَفِي عَيْنِهَا جَمْرَةٌ مِنْ لَهِيبِ الجَوَى

وَفِي المُقْلَتَيْنِ رَأَيْتُ الدُّمُوعَ التِّي هَزَّنِي صَوْتُهَا. [2]

وفي موضع آخر يقول:

لِمَاذَا الدُّمُوعُ الحَزَانَى

وَأَنْتِ التِّي كُنْتِ أَمْسُ لِأَفْرَاحِنَا مَرْتَعًا. [3]

فالشاعر استعمل الظرف الزماني الأمس للدلالة به على الماضي القريب، وذلك للتأثير على القاري، فهو يخفي المعنى الحقيقي، فالزمن أمس لا يفهم معناه إلا داخل السياق الذي ورد فيه، فالشاعر هنا استعمل لفظة أمس للدلالة بها على الحرب وأشحنها بجملة من العواطف التي تعبر عن حالته الشعورية، ويحاكي بها حرقته على وطنه.

ولقد وظف الشاعر ظرف الزمن (أمس) في قصيدة "الحلم يقتل مرتين" ليعبر عن الماضي الجميل لوطنه الذي قتل فيه حلمه بعد أن قتل الحسين، وبقى الشاعر ينزف جرح

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب آيتها السنبلة، المصدر السابق، ص8.

[2] المصر نفسه، ص8.

[3] المصدر نفسه، ص 8.

الماضي وأوجاع الوطن الذبيح، ويرثي نفسه إزاء فرحته التي غدروا بها، وأضحى فقيد الروح مغترب الخطى.

كما وظف الشاعر ظرف الزمن في قصيدته "إلى من غره الليل" يقول:

هُنَا النَّذَالَةُ فِي أَحْشَائِهَا بَطْرٌ وَلَا تَسَلْنِي ... فَإِنَّ اللُّؤْمَ بَطَّارٌ

اللُّؤْمُ –يَا زَمَنَ الأَوْغَادِ– عَرْبَدَةٌ يَمْتَدُّ فِيهَا الظَّلَالُ الوَغْدُ وَالعَارُ[1]

فالمقصود هنا بزمن الأوغاد هو زمن الاحتلال والاستعمار، أي يعود إلى زمن الألم والحزن يسترجع التاريخ الذي ترك بداخله ندبة تعايشه، والشاعر هنا استعمل كلمة زمن مع لاحقتها الأوغاد ليعبر عن انفعاله وغضبه وحزنه وهو يتذكر ما تعرض له من استدمار نفسي بات يلاحقه ويلازم قصائده، فهو شاعر ملتزم بقضايا أمته، ورجوعه لها في المعنى أحدث حركة جمالية للمبنى، فالعلاقة هنا بينها هي علاقة تكاملية تخدم الدلالة.

وفي قصيدة "بهمة الشحاذ" يقول:

لَقَدْ هَزُلَتْ يَا قَوْمُ أَحْلَامُ أُمَّتِي وَكَانَتْ قُبَيْلَ اليَوْمِ أَرْقَى وَأَعْظَمُهَا[2]

فالشاعر هنا في وصف مفردة (اليوم) للدلالة على توتر حال أمته العربية قبل اليوم، ويرمي بالمعنى على تقلب وضعها للأسوء بعد اليوم، وهذا التوظيف الزماني يشكل بعدا جماليا بين الماضي والحاضر، بين يوم كانت فيه الأمة راقية وعظيمة، وبين يوم تحطمت أحلامها وسقطت هيبتها.

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب آيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 12.

[2] عبد الملك بومنجل: غربة الشمس، المصدر السابق، ص 63.

ويبقى الشاعر مع مفردة (اليوم) ويعطينا معنى آخر ارتبط بسياق النص الشعري ويقول:

سَيَنْحَدِرُ اللَّيْلُ يَوْمًا

وَتَكْتُبُ أُغْرُودَةَ الفَجْرِ قِصَّتَهَا بِالرِّجَالِ الَّذِينَ[1]

وقد أفادت مفردة اليوم هنا للدلالة على الأمل الذي يتأمله الشاعر ويحلم به وهو أمل زوال الحرب والحزن والألم، ويكتب النص بالرجال ويستمر في رسم صورة الزمن فيقول:

أَيَزْدَرِي الجَبَلُ الشَّمَاءُ هَامَتَهُ يَطْوِي العُصُورَ وَلَا يَطْوِيهِ إِعْصَارُ

وَيَحْتَمِي بِالجُذُوعِ الجَافِّ خَاوِيَةٌ إِنْ هَبَّتْ الرِّيحُ بَعْضَ الهَبِّ تَنْهَارُ!

لَا غُرُورُ يُا بَلَدًا يُغْتَالُ– لَا عَجَبَ إِنَّ الشَّرَابَ لِبَعْضِ النَّاسِ غَرَارُ

لَاحَ الضَّيَّاءُ زَمَانًا، فَارْتَقَنْ أَمَلٌ غَنَّى لَهُ الكَوْنُ وَاخْتَالَتْ بِهِ الدَّارُ[2]

رسم الشاعر في هذا المقطع الإشارة الزمانية مرتين تمثلت في العصور جمع عصر، وزمانا، فمعنى العصور هي الزمن والتاريخ، ويقصد به الشاعر زمن الضياع والخيانة الذي تعرض لها الشاعر، فهو يحاكي مشاعره وانفعالاته وفي موضع آخر نجد الشاعر يحاول بعث الأمل لنفسه ومحاولة منه نسيان الزمن الماضي والتطلع إلى زمن المستقبل الذي يتنبأ بعودة الوطن فيه ويختفي بالمستقبل القريب يقول:

---

[1] عبد الملك بومنجل: غربة الشمس، المصدر السابق، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

صِلْ مَا تَشَاءُ، وَرَمْ مَا لَسْتَ بَالِغَهُ كُنْ كَالآتِي بِطْرُو، جَرِّ مِثْلُهَا جَارُوا

سَيَسْتَعِيدُ الزَّمَانُ الحُرُّ طُفُولَتُنَا إِنَّا عَلَى الدَّرْبِ إِسْرَاءٌ وَإِصْرَارُ[1]

ولقد تنوع أسلوب الشاعر عبد الملك بومنجل وأبدع في تشكيل اللغة الشعرية ووظف ظرف الزمان على شكل جملة يحيل بها إلى الحاضر، يصف من خلالها حالته بمعنى الجملة، يقول في قصيدة عنوانها الشمس محرقة ... فهيا نستظل[2] فالعنوان يرمي إلى زمن وقوع الحدث وهو منتصف النهار وقت اشتداد الشمس فالاحتراق هنا لمعنى الزمن ومعنى حالة الشاعر التي وضعها في رمزية الاحتراق، اشتداد الكرب واحتراق القلب فهو يرى نفسه ضائع يبحث عن مكان يستظل فيه من حر الشمس، ويبحث عنه يقول:

قِفْ لَحْظَةً يَا أَيُّهَا القَلْبُ المُشَرَّدُ فِي البَرَارِي

قِفْ لَحْظَةً، وَانْظُرْ أَمَامَكَ هَلْ تَرَى

غَيْرَ امْتِدَادَ الدَّرْبِ مُقْفِرَةً جَوَانِبُهُ وَلَا شِعْرَ يَظَلُّ.

فلفظة "اللفظة" كذلك تدل على الزمن الحاضر، الشاعر هنا يشكي حاله ويبكي نفساً ويرثي وضعه ودلالات الزمن الحاضر أعطت للشاعر مساحة التعبير عن لحظة الألم، لحظة الضياع، لحظة الاحتراق، هذه اللفظة التي توثقها دلالات الزمان ويتساءل عن نهاية هذا الوضع المرير العصيب ويقول:

فَإِلَى مَتَى سَيَظَلُّ يَمْلَؤُكَ الغُبَارُ وَيَرْتَوِي مِنْكَ الهَجِيرُ

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

إِلَى مَتَى سَيَظَلُّ مِنْ مُنَاكَ الآل[1]

فالشاعر هنا يحاول الخروج من اللحظة والانتقال إلى زمن المستقبل، زمن الفرح، بعد الحزن، زمن السعادة، زمن الظل بعد الاحتراق، يبحث عن زمن يحتوي جراحه وآلامه ويحضن آماله ويعانق طموحاته.

يواصل الشاعر بالحديث عن غربته في بلدته وتصوير رحلته في ظلام النهار يقول:

يَجِيءُ النَّهَارُ بِظُلْمَائِهِ وَرِيحٌ بِهِ فَيَكُونُ الوَنَى

أَسِيرٌ فَلَا نَسْمَةً مِنْ نَدَى وَأَصْغَى فَلَا نَغْمَةٌ مِنْ سَنَا[2]

أتت الإشارة الزمنية النهار للدلالة على الزمن الحاضر.

فالشاعر هنا من الزمن الماضي انتقل إلى الزمن الحاضر وبعدها ذهب بنا إلى زمن المستقبل وهذه الحقب المتنوعة تمثل حالته الشعورية فأزمنة وقوع الحدث تحاكي معاناة الشاعر داخل وطنه.

ويقول أيضا: أَطْوِي عَلَى سِرٍّ يُعَذِّبُ خَاطِرِي والفَجْرُ يَمْضِي، مَا عَلَيْهِ جَنَاحُ

هَلْ يَحْضُنَنَّ سِرِّي غَدًا فَيَلُوحُ لِي فِي كُلِّ أُفُقٍ مُبَسَّمٍ وَصَبَاحِ[3]

وردت في هذه الأبيات إشارات زمانية وهي الفجر والصباح، فهذا التنوع الزماني يضفي على الأبيات دلالة على وقوع الحدث وانقضاءه فهذه اللمسة الجمالية العميقة

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 40.

[3] المصدر نفسه، ص 59.

الدلالة تلامس القارئ المثقف الذي تداعبه الكلمات وتغريه المعاني ويستلد بشقاء الوصول للمبتغى، فالقارئ المثقف لا يحب المباشرة والسطحية فهو تجذبه جمالية التصوير الشعري، واتخذ الشاعر من اللغة وسيلة للتأثير بها ونقل الأحاسيس وسرد أحداث الواقع، تم ينتقل بعدها إلى زمن المستقبل القريب، المستقبل الذي يحلم به الشاعر ويريده لشعبه ووطنه، ويقول:

غدا تراني مسافات وألوية يحفها الأخضران: المجد والغار

غدا ترى حلمي الريان منسكبا لحنا، وتختال في أفراحها الدار

وعد سرى في ظلام الكون مغتربا أنا مع الوعد أسفار وأسفار [1]

ويقول أيضا: وغدا ستلتهم السيول رمادهم، تتفتت الأزهار

يشرق في دمي نغم الحسين

وغدا يضوّى فجرنا، وأرى الهوى مترنما، وتغرد الأنسام ملء القبلتين ... [2]

جاءت دلالة الزمان هنا لبعث الأمل لغد أجمل وأفضل تزيح الحزن والهم عن طريق هذا الوطن الجريح الذي يتعثر، فالشاعر لم يستسلم للحزن أبدا بل يطمح لغد يرسمه بآماله وطموحاته التي تهوى الحرية والكبرياء.

يقول: غدا أصل[3]

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 26.

[3] المصدر نفسه، ص 31.

ومما سبق من الإشارات الزمانية في الأبيات من شروق الشمس، الصباح، الفجر، غدا، هي دلالات تحمل معنى المستقبل القريب ويتوعد به.

3- دلالات المكان:

هي عناصر لغوية وأماكن يستخدمها الشاعر لتحديد موقع المتكلم ومعرفة المكان الذي تم فيه، أو الإشارة إلى مكان معين ولقد وردت هذه العناصر المكانية في شعر عبد الملك بومنجل وكانت مهيمنة بشكل واضح، كون المكان له ارتباط بالحياة الاجتماعية والثقافية لدى الشاعر، ووردت كالتالي:

أ- أسماء الإشارة الدالة على المكان:

يقصد بأسماء الإشارة الأسماء التي تحمل دلالة على المكان ونجدها في ديوانه بهجة الروح تمثلت في هنا، هناك، ذاك، هذا، ولتحديد معنى هذه الإشارات يجب الوقوف عند السياق وفهم المرجع الذي وردت فيه، ويستعملها الكاتب عادة للاختصار في التعبير، واستعملها للدلالة على المكان القريب والبعيد وكررها عدة مرات في قصائده ونجد هذه الإشارات تتوزع على المعنى كالتالي:

هنا ← للمكان القريب

هناك ← للمتوسط البعيد

هنالك ← للمكان البعيد

ولقد وردت كالتالي:

الجدول رقم 16: تواتر أسماء الإشارة الدالة على المكان في ديوان "بهجة الروح" لعبد الملك بومنجل.

اسم الإشارة	تكراره	دلالته
هناك	5	– تكرر خمس مرات للدلالة على المكان المتوسط البعيد الذي يأمله الشاعر، يقول أطوف هناك مبتهجا، أطوف في قصيدته طوف الروح التي تعد متنفس للشاعر فدلالة المكان المتوسط البعيد ترمى إلى اقتراب الفرج، والسعادة.
هنا	10	– تكرار اسم الإشارة ظرف المكان هنا عشر (10) مرات للدلالة بها على المكان القريب فهو يصف لنا حالته الشعورية من فرح وسعادة كما هي ويدلي بها في ظرف المكان الذي أشار إليه باسم هنا حاول من خلالها إعطاء صورة حية على الواقع في وسيلة التشبيه والتمثيل ليقرب المعنى للقارئ.
هذا	2	– تكرار اسم الإشارة هذا للدلالة به على المكان القريب المباشر فهنا وصف شعوري آني للحظة يشير إليها مباشرة وظفها لزيادة المبالغة في التمثيل ولتقريب المعنى للمتلقي وتصوير الوضع كما هو.
ذاك	2	– تكررت مرتين، وهذه الإشارة دلالة محددة وثابتة فهي تتغير من سياق إلى سياق آخر لا يمكن تفسيرها خارج السياق، ووردت في الديوان للدلالة على مكان نفسي.
المجموع	**19**	

ووردت في ديوان لك القلب أيتها السنبلة بكثرة أيضا بتنوعها ودلالاتها يقول:

هنا دمعة غالبتني

فودعتها والجوى ملء صدري[1]

استعمل الشاعر في هذا البيت اسم الإشارة هنا وهي تدل على مكان قريب حيث يوضح فيها الحالة والوضعية التي تمر بها نفسيته وروحه وصراعه مع المكان الموجود فيه والضياع الذي آل إليه وطنه وفي موقف آخر وظف اسم الإشارة هنا للدلالة به على المكان يقول:

لأي شيء؟ هنا ليل يحاصرني هنا سواد من الأحقاد غدار!

هنا السفالة نشوي بارتكاستها هنا الجهالة في أحداقها النار

هنا النذالة في أحشائها بطر ولا تسلني ... فإن اللؤم بطار[2]

الإشارة المكانية "هنا" تعبر عن الوضع المتهور والمزري، حيث يفهم معنى الظرف المكاني في هذه الأبيات من حيث موقعها في السياق فهو يعبر عن كمية الظلم الذي يحاصر وطنه وشعبه يقول: (هنا ليل يحاصرني، سواد من الأحقاد، السفالة، الجهالة، النار، النذالة، اللؤم)، كل هذه عبارات تلت اسم الإشارة الذي كان له أثر بالغ في إيصال المعنى للمتلقي والتأثير فيه بالإشارة المباشرة للوضع بإيضاح وهذا التأثر من الشاعر دفعه للتأثير في المتلقي واتخذ هذه الأسماء وسيلة لقضاء الغرض.

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

وفي موضع آخر لأسماء الإشارة التي وردت ظرف مكان نجد في قصيدة "نغم الخلود" التي يقول فيها:

ها أنت في ظلل هناك، وهاهنا لك من ظلالك في الوود ظلال

نسري فنلمح في الدروب معالما رسمت يداك فيزهر المنوال[1]

– وجاء اسم الشارة هاهنا دلالة على مكان قريب وهو الأرض، الوطن.

– وجاءت هناك دالة على مكان غير محدد بعيد يخاطب به العدو، المستعمر يقول: وأنت هناك ترمقني، أجرجر خيبتي جبلا، ويخبو في دمي الأمل، هنا أمل يظل يبرعم الألحان يعزف شوقه العاتي... [2]

فالشاعر قام بالإشارة إلى الأماكن البعيدة من خلال لفظة "هناك" وذلك لإعطاء صورة حية من المجتمع التاريخي الذي عاشه والسياسي ومر به وطنه فجعل من الإشارة وسيلة ينقل بها الأحداث المصورة التي تراءت له في حياته ليخرجها إلى الواقع الأدبي الإبداعي، وقد وردت أسماء الإشارة كظرف مكان في أبيات أخرى نذكرها بإيجاز:

في قصيدة "الشمس محرقة ... فهيا نستظل"

الشمس محرقة

وهذا الدرب مقفرة جوانبه، وليس هناك ظل!

وامتد فيها الشوك والصخر البليد

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 35.

وليس هناك من شجر يصل

وهناك في الأفق المقابل تعرض الأنسام نجواها ... ولا من يستجير!

قف لحظة ثم انطلق

فذاك مزهرة جوانبه

فالشمس محرقة

وهذا القيظ يشرب من فؤادك نبضه.

وهناك في الأفق القريب أرى الظلال وريفة. [1]

لقد ساعدت أسماء الإشارة في هذه الأبيات على إبراز المعنى وتصوير الأوضاع والانتقال بالمتلقي إلى قلب الحدث فالشاعر تقاسم عيش الأحداث مع المتلقي بربطها بهذه الأسماء التي أثبت المعنى وأثرت الدلالة.

ووردت إشارة هذا إلى مكان قريب وذاك تدل على مكان بعيد وتفسر حب السياق الذي تقع به في الجملة وتتغير من سياق لآخر وكل سياق يخدم الدلالة بمعنى آخر.

ب- ظرف المكان المبهم:

وهو اسم يدل على ظرف مكان غير معين أو محدود وسمي بالمبهم لأنها لا تحمل دلالة معينة ولا يفهم معناها إلا من خلال السياق الذي وردت فيه.

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 36، 37.

ومن الظروف المكانية التي وردت في شعر عبد الملك بومنجل نجد:

يقبل الأرض التي سرتم فوقها أضم إلى الصدر منتشيا تربها[1]

ولقد جاءت لفظة **فوقها** ظرف مكان ويعني بها الرفعة بأرضه ورفع قيمة بلده بقدر ارتفاع المكانة.

ويقول أيضا:

وبحق دمي، دمعي، حرقي، حسرات في القلب تمور ...

ارفعني من بين المنزلتين إلى منزلة تختال على السحب.

ورد ظرف المكان **على** ليدل به على المكان العالي البعيد من العلو والرفعة والشاعر تعمد اختيارها للدلالة على عزة وأنفة وكرامة هذا الوطن.

ويقول أيضا في ديوانه "فليرحل الظلام" في قصيدة الروضة الجدباء:

أما الحراك فعزم شعـ ب، هزه شوق فهبا

ويستمر على الدرو ب، مجلجلا شرقا وغربا[2]

لقد جاءت لفظتي "**شرقا وغربا**" لمعنى الإصرار والاستمرارية على حراك الشعب الذي جاء كرد فعل على العهدة الخامسة لرئيس وطنه ولقد أفادت المعنى العميق للدلالة وهو العزم والإصرار والإرادة للإطاحة بالنظام الفاسد.

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 7.

[2] المصدر نفسه، ص 77.

ويقول في موقع آخر:

لا تكترث، فقد اكتويت بنارها وأضعت شطرا لعمر خلف جدارها[1]

فهنا يقصد بظرف المكان خلف التراجع والتذمر في هذا البلد فهو يصف حال المواطن والشاب بها الذي ضاع عمره دون مستقبل دون مكان يأويه سوى خلف الجدار الذي يرمي بالمعنى إليه التراجع والتخلف والتذمر والتعثر. فالظروف المزرية يرمز لها بظرف المكان خلف عكس أمام الذي تعني التقدم والتطور.

ويقول أيضا:

المال والنعرات السود مطلبهم له أفاقوا، وفي أعطانه غرقوا

لا يطمحون إلى ما فوق مرتعهم ولا يرون المدى إلا الذي طرقوا[2]

وهنا الشاعر يؤكد حنانه وشوقه لوطنه وطموحه والتزامه لأجله وتحريره من يد السافلين ويبقى الوطن فوق الجميع وتبقى العزيمة والكرامة والإرادة حبر القلم الذي يحرك الشاعر عبد الملك بومنجل ويداعب كلماته.

ج- ظرف المكان المختص:

وهو الاسم الذي يدل على مكان معين ومحدد الموقع لإدراك المرجع ولا يكتمل الخطاب ولقد ورد هذا النوع من الظرف المكاني في شعر عبد الملك بومنجل ونجد في ديوان "لك القلب أيتها السنبلة" وتم تحديده كالآتي:

---

[1] عبد الملك بومنجل: وحي الألم، دار خيال للنشر والتوزيع، الجزائر، 2021، ص49.

[2] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 19.

الجدول رقم 17: تواتر اسم المكان في ديوان "لك القلب أيتها السنبلة" لعبد الملك بومنجل

اسم المكان	عدد تواتره
الأرض	12
بلدتنا	5
الوطن	18
الجبل	4
الدار	3
الروض	5
القمر	5
الكون	11
قلعتنا	1
السماء	4
البحر	1
رياض	1
كوكب	2
السحب	2

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن الشاعر نقل مكان الأحداث وأسقطها على الأسماء للدلالة على السياق والمغزى منه، فجمالية المبنى تنتج المعنى فالصور المكانية تحملنا إلى مسرح الأحداث فنعيش الدور كما هو، فهذا التصوير الرمزي الذي أبدع به الشاعر يحرك عملية التلقي للقارئ فيجد نفسه شخصية من شخصيات تلك الأحداث، فالنزعة القومية للشاعر باتت واضحة والوطنية فهو شاعر ملتزم ويتجلى هذا في تردد كلمة

الأرض التي تكررت اثنا عشر (12) مرة فهو يدافع على أرضه وقومه ووطنه ويسعى إلى تطويرها وتطهيرها من كل دنس، فيقول أيضا:

حمامة غنت على فنن الإبا ألقت على سمع يكابر ما أهاجه!

بطش الغراب بها فهاجت ورقها لكن طير الأرض لم يخف ابتهاجه

طربت لمصرعها الدجاجة حينما عجزت عن التحليق أجنحة الدجاجة

وغدا اسمها صوت إذا دوت مقا طعه فطير الأرض لا يخفى ارتجاجه![1]

تمثل الأرض هنا عنصرا إشاريا مكانيا يحمل معنى الصمود من أجل الانتصار. وورد ذكرها أيضا للتعبير عن الدمار الذي تعرضت له أرضه والدمار النفسي الذي لحق الشاعر يقول:

آه، هم حالوا بيني، وا ألماه، وبينك

الأرض ملبدة برما حرائقهم

هم حرقوا الأخضر: لا ماء، لا طير، لا شجر! [2]

فالشاعر يعبر عن احتراقه الداخلي لما آلت له أرضه، لقد احترق الوطن واحترقت معه الحياة لم يتبق منها سوى الرماد، أصابها البؤس والضياع.

تعددت إشارات الأرض للدلالة على المكان وكانت كلها ترمي إلى معنى الوطن أو الوطن العربي ككل يقول:

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 15، 16.

[2] المصدر نفسه، ص 33.

هل ترون اخضرار...

حياة تبعثر في الأرض أفراحها، أنسها. [1]

كما ورد في أبيات أخرى إشارة الكون وجود دلالة على مكان واسع ليس له حدود، وغالبا ما يكون استعمالها في الدواوين الشعرية دالا على حالة الضياع والخيبة والخذلان والفقدان يقول الشاعر:

الكون بعدك يا حسين مفازة والجرح ينزف، ماله من بلسم!

وعلى الربى ناح الحمام مرنما لحن الأسى، مرا كطعم العلقم[2]

ويقول أيضا معبرا عن خيبته:

خابوا، فخاب الحلم، أفقرت الدنى فالكون لا أرج ولا استرواح

بمن الفؤاد سيرتوي من غلة ولمن يغني لحنه الصداع[3]

ومن الضياع والخيبة يذهب إلى عنصر إشاري مكاني آخر وهو الجبل هو إشارة الارتفاع والعلو ووظفها يقصد بها بلوغ مكانة عالية والوصول إلى القمة يقول:

أيزدرى الجبل الشماء هامته يطوي العصور ولا يطويه إعصار

ويحتمى بالجذوع الجوف خاوية ان هبت الريح بعض الهب تنهار! [4]

---

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 51.

[2] المصدر نفسه، ص 14.

[3] المصدر نفسه، ص 58.

[4] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 12.

ويقول أيضا:

أدحرج صخرة الأحلام من سفح وأمضي: غايتي الجبل

أدحرجها، وكلي لهفة خضراء تهتف بي: غدا أصل

ألملم خيبتي أبدا، أدحرج صخرتي القعساء، أمضي غايتي الجبل[1]

هذه الأبيات وردت فيها عبارة الجبل ظرف مكاني يدل على الأمل الذي يوجد بداخل الشاعر، فهدفه وغايته الجبل أي النصر بعد التحدي.

فهو يراهن بقوة صموده كقوة وصلابة الجبل ويتقابل بالمعنى على الصبر والعزم والإصرار مع قوة الجبل الذي لا يحركه شيء شامخ صامد مرتفع هكذا هو كبرياء الشاعر.

ولقد ورد ظرف المكان في ديوان بهجة الروح كالتالي:

الجدول رقم 18: تواتر اسم المكان في ديوان "بهجة الروح" لعبد الملك بومنجل.

اسم المكان	تواتره
الجبل	5
الشمس	8
البحر	3
القمر	3
الكون	8

[1] عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، المصدر السابق، ص 34.

الأرض	10
السماء	6
النهر	1
الفضاء	1
الأفق	1
بيته	1

نلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر عبد الملك بومنجل نقل لنا سير الأحداث فلم يتوقف عن ذكر الإشارات المكانية المحدودة الموقع الخاصة بل اختار فضاءات واسعة لأن مشاعره لم يقتصر على شعور واحد فقط وروحه بل تعدت ذلك فهو يعيش لحظة الحزن والفرح يعيش مشاعر متقلبة، مغلقة ومفتوحة، فالجبل يرمز به إلى صلابته وإصراره وقوته والشمس هي الأمل والنور والكون الذي ورد تكرارها ثمان (8) مرات فهنا الشاعر يخرج من قوقعته إلى العالم فهو يعبر هنا عن ما يقع ما وراء وطنه فالشاعر لديه هوية فهو ابن الكون تداعب كلماته كل الثقافات وكل الأوطان فهو شاعر القضية وليس المكان، ووردت كلمة الأرض بعشر (10) مرات دفاعا عن أرضه وإجلالها فالشاعر هنا يرسم لنا صورة البهجة التي يريد، صورة البلد الذي يطمع أن يراها، فالسماء والفضاء والجبل والقمر والأفق والنهر كلها دلالات الرفعة والقوة والبهجة والسلام الذي يريده الشاعر، فالنهر والبحر يعبران عن امتداد الأمل والطموح والحب لدى الشاعر فهو يريد السلام والأمن لهذه الأوطان، وتأتي كلمة بيته التي اكتفى الشاعر بذكرها مرة واحدة فقط فهي تلخيص لكل هذه المشاعر فهو يريد الاستقرار، فلما نقول البيت نقول، الاحتواء، الأمان، الدفء، الراحة والاسترخاء وهذا ما يختم به الشاعر ويريده في المستقبل "البيت هو حاله والنهر هو حال وطنه والجر هو حال الوطن العربي".

وتبقى دلالات الزمان والمكان تكتسي دواوين الشاعر عبد الملك بومنجل فلقد أشار إليها بإشارات مباشرة في ديوانه "غربة الشمس" والجدول التالي يوضح ذلك:

الجدول رقم 19: تواتر حقل الزمان والمكان في ديوان "غربة الشمس" لعبد الملك بومنجل.

حقل الزمان والمكان			
حقل الأزمنة	**تواترها**	**حقل الأمكنة**	**تواترها**
اليوم– يومك– الأيام– يوما– يومها	14	القدس – قدسهم	5
		الأعراب	4
الزمان	5	غزة	3
الآن	8	عاصمة	1
القادم	5	فلسطين	1
حضوري – الحضور	3	الأمصار	1
الدهر	2	كربلاء	1
غياب	2	الروم	1
غدا	1	بني الزرقاء	1
العمر	1	المزدكية	1
ماضيك	1	المدائن	1
اللحم	1	نمير	1
السنين	1	**مجموع التواتر**	**21**
مجموع التواتر	**44**		

من خلال هذا الجدول الإحصائي لمفردات الزمان والمكان نلاحظ أن الشاعر وظف خمسة وستون مفردة ككل، أربعة وأربعون (44) مرة للزمان وواحد وعشرون (21) للمكان ممتدة بين الماضي والحاضر والمستقبل للدلالة على الفترة التي مر بها الوطن العربي والذي ما زالت شمسه لم تشرق بعد، ومن المفردات التي تكررت بكثرة نجد مفردة اليوم التي تكررت (14) مرة للدلالة على الحاضر حاضر الوطن العربي بكل ما تحمله من تقلبات سياسية، تاريخية، اقتصادية، واجتماعية.

وجاءت مفردة اليوم في الأبيات التالية:

لقد هزلت يا قوم أحلام أمتي وكانت قبيل اليوم أرقى وأعظمها[1]

فالشاعر هنا وظف مفردة اليوم للدلالة على تقلب حال الوطن العربي من الأحسن إلى الأسوأ، من القوة إلى الضعف، ولقد شكل هذا التوظيف بعدا زمانيا جماليا من الماضي إلى الحاضر، كيف كانت وكيف أصبحت وكيف أمست، لقد كانت عظيمة واليوم أضحت هزيلة.

وفي سياق آخر يعطي الشاعر معنى آخر لمفردة اليوم يقول:

سينحدر الليل يوما،

وتكتب أغرودة الفجر قصتها بالرجال الدين[2]

---

[1] عبد الملك بومنجل: غربة الشمس، المصدر السابق، ص 63.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

مفردة اليوم هنا وظفها الشاعر للدلالة على الأمل الذي يرجوه الشاعر، على طلوع النهار بعد الليل وزوال الهم والفساد والحروب ويرسم لنا صورة النصر في مفردة اليوم التي تحمل معنى الهمة والعزة والإشراق لغد أجمل وأفضل.

وعن الدلالات المكانية التي وظفها الشاعر نجد مفردة القدس التي تكررت خمس (5) مرات للدلالة على مكانتها وقدسيتها عند العرب يقول في قصيدته "القدس عاصمة السماء":

القدس عاصمة السماء ولن ترى للقابعين المخلدين إلى الثرى[1]

فهنا مفردة القدس أفادت معنى القداسة كما دلت على فخر واعتزاز الشاعر بأرضه، وعليه يمكن القول أن هذه الإشارات الزمانية والمكانية شكلت بعدا جماليا حدد معالم القصيدة.

[1] عبد الملك بومنجل: غربة الشمس، المصدر السابق، ص 13.

الخـــاتمة

تناولت هذه الدراسة "البنى الأسلوبية في شعر عبد الملك بومنجل–دراسة أسلوبية–، وتوصلت إلى النتائج التالية:

– لغته تخلو من التعقيد اللغوي، لغة تقريرية بعيدة عن التكلّف والتصنّع.

– عباراته سهلة الإدراك بليغة المعنى وخشنة في أغلبها تعبّر عن غضب الشاعر وتعصبه من الأوضاع التي يعيشها العالم العربي.

– تتميز لغته بالعمق في الرؤية والإيحاء والدلالة في التعبير على ما يريد إيصاله للمتلقي.

– الانزياح اللغوي وجمالية السياق الأسلوبي لديه كشف به عن ما وراء الألفاظ التي كان لها الأثر في تغيّر الدلالة.

– استعمال اللغة الرمزية كأداة لغوية تحمل وظائف جمالية تساهم في تشكيل الصورة الشعرية.

– تشكّلت اللغة المجازية والتشبيهية لإظهار الخطاب الشعري المؤثر في تعميق الصورة ولفت الانتباه.

– استعمل الشاعر لغة الذوق والإشارة والإيحاء لإضفاء جمالية التصوير الشعري في دواوينه.

– تنوّعت أغراضه الشعرية بين القديمة من مدح وهجاء وبين الشعر السياسي معبّرا عن سخطه على الأوضاع السياسية واستيائه من الحكام العرب.

– تأثر الشاعر ببعض شعراء العرب باختلاف شخصياتهم ومذاهبهم في الأدب والفكر تعلّم منهم الإحساس بالجرح والاعتصام بالكبرياء التمس منهم موضوعاته وكتاباته.

– عبّرت قصائده عن أحلامه الفكريّة والحضارية والوطنية.

– تناول الشعر النضالي السياسي معبرا فيه عن رؤيته الفكرية إزاء مأساة القيم العليا في السياسة والثقافة التي تتعرض للهكر.

– واكب التطوّر الثقافي والفكري، السياسي، الاجتماعي وأسقطها على شعره.

– نزعته الانفعالية وذلك بنقل تجربة ما عاشه بحضور التجربة وحضور الثقافة والقدرة على استعمال الأساليب والحيل الفنية.

– نظم الشاعر قصائده وفق البحور الخليلية التي تقوم على الأوزان التقليدية التي تجمع البحور الصافية والبحور الممزوجة.

– التزم الشاعر بالقافية الموحدة في قصائده العمودية والتزم بها في الوزن.

– لقد جاء التكرار لتأكيد المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي، حيث تناولت البنية الصوتية الأصوات المكررة وعلاقتها بالمعاني ودرست الموسيقى الخارجية البحور والأوزان.

– غلبة الأصوات المهجورة على الأصوات المهموسة لأن الشاعر أراد الجهر لحزنه وجرحه وألمه وكان صوته مسموع.

– استعمل الشاعر الجمل الفعلية والاسمية بنوعيها وهذا يدل على الحركية.

– نوّع الشاعر من الأساليب الخبريّة والإنشائية إذا استعمل فيها الاستفهام والأمر والنداء وغلب عليها التحسّر.

– جاءت الجمل الخبريّة متنوّعة وكانت السمة الغالبة هي الإخبار بالأفعال نظرا للمواقف الزمنية التي تتطلّب السرعة في إيصال الأخبار وحركة الوصف.

– اعتمد الشاعر التقديم والتأخير لغرض فنّي ومعنوي غايته إثارة السامع وتحفيزه.

– جاءت الجمل الفعلية لتدلّ على الحركة بين الماضي والمضارع قابلة للاستمرار والتجدّد، أمّا الجمل الاسمية فجاءت دلالة على الاستقرار يستعملها الشاعر للتعبير عن المشاعر المكبوتة.

– استعماله للأفعال بأنواعها الثلاث الماضي، المضارع، الأمر يتفاوت ليدلّ بها على الحركة والسيرورة، جاءت تعكس مشاعر الشاعر التي تؤكّد استمراره وعزيمته.

– لعبت العناصر الإشارية دورا بارزا في شعره أفادت السياق جماليا وأغنته دلاليا.

– الدلالة المكانية والزمانية تعنى بوقوع الفعل ومكان وقوعه، تلك الأماكن التي تعرّضت للاستبداد والظلم والطغيان والتي يسعى الشاعر في التعبير عن خلجات نفسه بدقة بصورة تلمس روح السامع.

– لعبت الصورة التشبيهية والاستعارية دورا هاما في تجسيد الصور التي شكلت دلالات نفسية ووجدانية.

– أسهمت الصورة الكنائية في التعبير عن تجربة الشاعر.

– وظّف الشاعر الاستعارات المكنية والتصريحية وكان للاستعارة المكنية حضور مكثف مقارنة بالاستعارة التصريحية وهذا يؤكّد لنا ميل الشاعر إلى الطبيعة.

وفي ختام هذه الدراسة يمكن القول بأنني ربما لم أقدم التحليل الوافي إلّا أنني بدلت قصارى جهدي لكي أعطي لهذه الدراسة حقها وأصل إلى النتائج التي توصّلت إليها وقد أكون أصبت في أشياء وأخطأت في أشياء أتمنى أن يتداركها الجيل الذي بعدي في دراسات قادمة إن شاء الله.

قائمة المصادر المراجع

القرآن الكريم.

أولا: المصادر

أ- الدواوين:

عبد الملك بومنجل:

1- الدك(تا)تور، منشورات مكتبة إقرأ- قسنطينة -الجزائر، الطبعة الأولى، 2009.

2- أنت أنت الوطن، البدر الساطع للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2016.

3- ديوان لك القلب أيتها السنبلة، قصيدة لكم وطن ولي وطني، دار الأمل، مصدر سابق.

4- غربة الشمس، دار الأوطان للثقافة والإبداع، 2011.

5- فليرحل الظلام، دار الأوطان للثقافة والإبداع، الجزائر.

6- وحي الألم، دار خيال للنشر والتوزيع، الجزائر، 2021.

7- بهجة الروح، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، 2021.

8- حديث الجرح والكبرياء، منشورات مكتبة اقرأ، الجزائر، ط1، 2019.

9- عناقيد الغضب، البدر الساطع للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2016.

10- طهر الجداول، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، 2022.

ثانيا: المراجع

ب- المعاجم:

1- أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمية، العراق، (دط)، ج3، 1987.

2- إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية والوزن وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1991.

3- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، الطبعة الأولى، بيروت، 1997، ج8، (مادة و ق ع).

ج- القواميس:

1- مجد الدين الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مطبعة مصطفى بابي الحلبي، ج3، ط2، مصر، 1952.

د- والموسوعات:

1- سعد بن عبد الله الواصل، موسوعة العروض والقافية، ط1، دت.

هـ- الكتب:

1- إبراهيم أنس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، دط، مصر.

2- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار لجيل، ج1، ط5، 1981.

3- ابن ناصر الشراح الطيوسي: اللمع في تاريخ التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

4- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1971.

5- أحمد مطلوب: فنون بلاغية (البيان، البديع)، دار البحوث العلمية، ط1، الكويت، 1975.

6- إدريس بن الحسن العلمي: سفينة البحور الشعرية، مطبعة دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، المغرب.

7- أندريه ريشار: النقد الجمالي، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1974.

8- التبريزي (الخطيب)، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1994.

9- تمام حسن: مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلومصرية، 1990.

10- جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.

11- جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، (د.ط)، مكتبة المثقف العربي، سيدني، أستراليا، 2000.

12- حسام البهسناوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، زهرا، الشرق، (دط)، 2005.

13- حسام البهنساوي: علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2004.

14- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.

15- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 1998.

16- حسن عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، دط، دت.

17- خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1965.

18- رابح بن خوية: بنيات أسلوبية في شعر إيليا أبو ماضي، البدر الساطع للطباعة والنشر، 2019.

19- رابح بن خوية: جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة (الصورة، الرمز، التناص)، عالم الكتب، ط1، الأردن،2013 .

20- رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2013.

21- رابح بوحوش: الأسلوبية والتحليل الخطابي، (د.ط)، منشورات باجي مختار، عنابة، الجزائر، (دت).

22- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004.

23- صالح سليم الفاخري: علم التصريف العربي: تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، شركة ELGA، فاليتا، مالطا، ط1، 1999.

24- صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، (دط)، (دت).

25- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2002.

26- عاطف جودة، نص الرمز الشعري عند الصوتية، الدار الأندلس، بيروت، ط1، 1987.

27- عبد الحفيظ حسن: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، د.ط، د.ت.

28- عبد الرحيم كنوان: من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1، 2000.

29- عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 1944.

30- عبد السلام المسدي: الأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط2، 1982.

31- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، دط، لبنان، 1978.

32- عبد اللطيف شهبون: الخصائص الأسلوبية في شعر التستاوتي، مطبعة الخليج العربي،، ط1 ، تطوان ، 2000.

33- عبد الملك بومنجل: هذه تجربتي وهذه رؤيتي: حوارات في الشعر والنقد والفكر، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، 2022.

34- عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، دراسة بين النظرية والتطبيق، ط1، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق.

35- عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دمشق، ط1، بيروت، 1987.

36- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، (دت).

37- علي جميل سلوم وحسن نور الدين: الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1990.

38- علي عزيز صالح: شعرية النص عند الجواهري -الإيقاع والمضمون واللغة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2011.

39- غازي يموت، بحور الشعر، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، ط2، لبنان، 1992.

40- فرحان بدري العربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 2003.

41- محمد الحاج ذهبية: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، الأمل للطباعة والنشر، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ط2، 2012.

42- محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011.

43- محمد درحدوح، مناهج النقد الأدبي، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2015.

44- محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد –غزة–، الطبعة الأولى، 2000.

45- محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، مطبعة مقداد، غزة، ط 1، 2000.

46- محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، مكتبة لسان العرب، الطبعة الأولى، 1992م.

47- محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السباب ونازك والبياتي)، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2003.

48- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط3، 2003.

49- محمد محي الدين: مبادئ دروس العربية، دار نور المكتبات، المملكة السعودية، ط2، 2001.

50- محمد ناصر المعجمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، الجمهورية التونسية، الطبعة الأولى، 1998.

51- محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992.

52- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مطابع رؤى، الإسكندرية، (دط)، (دت).

53- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2015.

54- موسى ربابعة: الأسلوبية وعلم الأسلوب (كتاب الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 2003.

55- نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي، دار العلم والإيمان، دط، 2013.

56- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010.

57- هزريش بليث: البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999.

58- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1، الأردن، 2007.

59- يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

60- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2002، دط.

و- الرسائل الجامعية:

1- مومني بوزيد: التفرد الأسلوبي في الخطاب الشعري معلقة امرئ القيس أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه علوم في اللغة العربية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، 2014.

ي- المقالات العلمية:

1- ياسر عكاشة حامد مصطفى، "مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي -المستوى الصوتي أنموذجا"، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية، ع6، 2012.

2- رشيد فوحان، التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم لعبد الملك بومنجل"، مجلة طبنة للدراسات العلمية الأكاديمية، المجلد 5، العدد 02، 2022.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر	
إهداء	
مقدمة	أ-خ
المدخل: الأسلوبية مفهومها وآلياتها	
1- الأسلوب والأسلوبية في ضوء النقد الحديث	09
أ- وقفة مع المصطلح	11
ب- الروافد الفكرية للأسلوبية	13
ج- الأسلوبية والنقد الأدبي	18
2- مجالات الأسلوبية	21
أ- المجال الأول: الأسلوبية النظرية	22
ب- المجال الثاني: الأسلوبية التطبيقية	22
ج- المجال الثالث: الأسلوبية المقارنة	23
3- مستويات التحليل القائم على اللغة	24
أ- المستوى الصوتي والإيقاعي	24
ب- المستوى التركيبي	25
ج- المستوى الدلالي	26
د- المستوى البلاغي	27
4- الاتجاهات والمناهج	27
أ- الأسلوبية التعبيرية	30

ب- الأسلوبية الفردية (أسلوبية الكاتب)	32
ج- الأسلوبية البنيوية	35
د- الأسلوبية الوصفية	39
هـ- الأسلوبية الوظيفية	41
و- الأسلوبية النفسية الأدبية أو النقدية	42
ي- الأسلوبية الإحصائية	44
5- الأسلوبية والشعرية	46
6- الدرس الأسلوبي في النقد الجزائري المعاصر	48
الفصل الأول: المستوى الصوتي والإيقاعي في شعر عبد الملك بومنجل	
تمهيد: بنية الصوت والإيقاع الشعري	54
المبحث الأول: بنية المستوى الصوتي	59
1- الإيقاع الخارجي	59
أ- المستوى العروضي	60
ب- أصوات القافية ودلالاتها	81
المبحث الثاني: بنية المستوى الإيقاعي	89
1- الإيقاع الداخلي	89
أ- الصوت المهموس وتشكيلاته الأسلوبية	90
ب- الصوت المجهور وتنوعه الخطابي	94
2- التكرار وعلاقته بالمعنى	99
أ- تكرار الحرف	100
ب- تكرار الكلمة	101
ج- تكرار الجملة	102

الفصل الثاني: المستوى الصرفي والتركيبي في شعر عبد الملك بومنجل	
تمهيد: البنية الصرفية والتركيب	105
المبحث الأول: المستوى الصرفي	109
البنى الإفرادية للأفعال والأسماء	109
1- أبنية الأفعال ودلالاتها	109
2- أبنية الأسماء ودلالاتها	119
المبحث الثاني: المستوى التركيبي	126
1- التقديم والتأخير	127
أ- التقديم والتأخير في ديوان "فليرحل الظلام"	129
ب- التقديم والتأخير في ديوان "لك القلب أيتها السنبلة"	130
2- دراسة الجمل	131
أ- الجملة الخبرية	134
ب- الجملة الإنشائية	140
الفصل الثالث: المستوى الدلالي في شعر عبد الملك بومنجل	
تمهيد: بنية الدلالة	146
المبحث الأول: العلامات الدلالية من خلال الرمز والصورة الفنية	147
1- الرمز	147
أ- الرمز الصوفي	150
ب- الرمز الطبيعي	151
ج- الرمز الديني	151
د- الرمز التاريخي	152

هـ- الرمز العاطفي	154
و- رمزية الألوان	155
ي- رموز آخرى	158
2- الصورة الفنية	159
أ- الصور التشبيهية	160
ب- الصور الاستعارية	167
ج- الصور الكنائية	175
المبحث الثاني: الحقول الدلالية ودلالات الزمان والمكان	180
1- الحقول الدلالية	180
2- دلالات الزمان	191
3- دلالات المكان	198
خاتمة	214
قائمة المراجع	218
فهرس المحتويات	226
الملحق	231
الملخص	248

الملحـــــــق

- نبذة عن مساره الأدبي والعلمي والمهني:

1- سيرته الذاتية:

ولد الشاعر عبد الملك بومنجل في قرية أولاد شوق بلدية ذراع القايد ولاية بجاية الجزائر في 28 جانفي 1970 تلقى تعليمه الأوّل في مدرسة القرية، ثم كابد مشاق التنقل اليومي على متوسطة خراطة وثانويتها سبع سنين دأبا وجه في الثانوية إلى الشعبة العلمية فأبى إلا أن يكون توجيهه أدبيا، حصل على بكالوريا الآداب في 1988م فاختار اللغة العربية وآدابها وجهة له في الجامعة مخلصا بها لموهبته ومجال اهتمامه، احتضنته جامعة تيزي وزو سبع سنين أخرى خرج بعدها متوجا بدرجة الماجستير في الأدب المعاصر عن أطروحة عنوانها "شعر الحب والرفض بين مفدي زكريا ومصطفى الغماري" نشر شطر منها بعنوان: "الموازنة بين مفدي زكريا ومصطفى الغماري في 1997 رسى على موضوع بحث جديد منحه جلّ اهتمامه إلى أن تكلل الجهد بنيل درجة دكتوراه الدولة مطلع 2006 عن أطروحته "جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث وتم نشرها في دار نشر عربيه في 2010"[1].

وكان أول عهد له بالتعليم جامعة سطيف حيث اشتغل أستاذا مؤقت خلال السنة الجامعية 1995 - 1996 وبعد انقطاع دام عامين حصل على وظيفة أستاذ مساعد بجامعة بجاية، وبعد خمس سنوات تحول إلى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سطيف، وبقي فيها إلى الآن مترقيا في سلم الدرجات العلمية إلى غاية حصوله على رتبة أستاذ (التعليم العالي) أواخر 2011م.

---

[1] عبد الملك بومنجل: هذه تجربتي وهذه رؤيتي: حوارات في الشعر والنقد والفكر، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، 2022، ص 15.

يدير مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده منذ تأسيسه في 2014، وقد أصدرت إلى الآن عشر دراسات نقدية آخرها الإبداع في مواجهة الاتباع، قراءات في فكر طه عبد الرحمن وعشرة دواوين شعرية آخرها (وحي الألم) و(بهجة الروح) و(طهر الجداول) ونشر العديد من المؤتمرات الدولية ذات الصلة بمجال اهتمامه.

وسواء تعلّق الأمر بالفكر والنقد أو تعلق بالشعر والأدب فإن همه الشاغل هو الرقي بإنسانية الإنسان تحسيسا بحريته وكرامته وترقية لذوقه وتحفيزا له على التحرر من التبعية لغيرها.

2- من عبد الملك بومنجل؟

يقول الشاعر عبد الملك بومنجل عن نفسه في كتابه "هذه تجربتي وهذه رؤيتي حوارات في الشعر والنقد والفكر"، أما عبد الملك الإنسان فهو ذلك العبد الضعيف: الذي أخرجه الله إلى نوره وظلام البشر في الشهر الأول من عام 1970، وفي أسرة فقيرة غير مثقفة وبيئة ريفية معزولة عن الدنيا والآخرة، ممزقة بين ولايتي بجاية وسطيف.

طفولته لا يذكر منها سوى أنه كان يحزن حين يغيب المعلم، وإنه فقد والده وهو في التاسعة من العمر، وتابع دراسته في ظروف صعبة رافقه خلالها طباع فطر عليها: رهافة الإحساس الإيمان بقيم الخير والحق، الطموح إلى ما هو أعلى ... طباع تصادمت مع الواقع المر فملأت حياته بكثير من الحزن والاغتراب واجهه بكثير من التحدّي والكبرياء، حتى حقّق كثيرا مما كان يصبو إليه في طموحه العلمي ... ولكن هذا كلّه لم يجلب إليه الفرح، لأن الحياة التي يصبو إليها تشوّه وجهها حضارة المادة والآلة والصخب والنشاز.

أمّا عبد الملك الشاعر فقد كان وهو صغير يعجب كيف يمكن أن يصبح الإنسان شاعرا أو يؤلف كتابا أو يصبح دكتورا، ويرى ذلك من قبيل الخيال، فلمّا كان في السابعة عشر فرضت عليه تجربة وجدانية قوية أن يجرب هذا الفعل الأسطوري المسمى (الشعر) فكتب قطعة منوعة القافية لم يكد يسلم وزنها إلا في قوله:

إنه القلب الكئيب ضارم فيه اللهيب[1]

ولكنّها كانت قريبة جدا من الوزن، بل كان يقرؤها موزونة وإن أخطأ في النطق الصحيح، وبعد قصيدة أخرى توقف عن المحاولة حتى هزته تجربة وجدانية من نوع آخر فكتب قصائد سليمة الوزن ولكنها خطابيّة اللغة، وبدأ يشعر أنه يمكن أن يصبح شاعرا، ولكنه بقيّ متهيبا من ولوج هذا العالم الأسطوري فلا ينشر قصائده إلا في نطاق ضيق ولا يسمّي نفسه شاعرا ... حتى اضطره البحث في أطروحة الماجستير إلى قراءة واسعة متأملة في شعر مفدي زكريا ومصطفى الغماري للموازنة بينها، فكان أن حصل على فائدتين: إخصاب رصيده المعرفي نقدا وشعرا والتعرف على الشاعر الكبير مصطفى الغماري الذي زكى ما عرض عليه من شعره وأثنى على موهبته وذوقه فكانت تزكيته بمثابة الإشارة الخضراء التي طمأنته إلى أن بوسعه أن يدخل عالم الشعراء، ولكنه ظل قليل الكتابة معرضا عن النشر حتى ازدادت وتيرة الكتابة عام 1999 فجمع عددا من قصائده ونشرها في مجموعة شعرية بعنوان (لك القلب أيتها السنبلة).[2]

---

[1] عبد الملك بومنجل: هذه تجربتى وهذه رؤيتي، المرجع السابق، ص 18.

[2] المرجع نفسه، ص19.

مسيرته الشعرية:

كانت بداياته في سنة 1987 حين راودته الكلمات وكانت القصيدة الأولى قصيرة الوزن منوعة القافية تكاد تكون سليمة العروض، وبعد القصيدة توقف زمنا وحسب ما كان مجرد خربشات عابرة[1]، تأثر بأسماء أدبية من بينهم المتنبي والرافعي والشابي والغماري وأحمد مطر وسيد قطب[2]، هذا الأخير الذي وجد فيه المثل الأعلى للمفكر والأديب وجه البيان المشرق الساحر للغة والفكرة الناصعة القوية الشامخة والكلمة النابضة بالحياة والروحانية والكبرياء يقول: "مع سيد قطب تشكلت عاطفتي وروحي وأفكاري، لغتي وشخصيتي فأنا مدين لهذا العلم الشامخ، لهذا الروح المرفرف رقة وجلالا بجزء كبير من ثقافتي وشخصيتى.

وبعد سيد قطب يرى الرافعي مثلا آخر أدبا وفكرا، والمتنبي قوة شخصية وأصالة رؤية وبراعة أداء شعري والشابي رهافة إحساسا، ونبل عاطفة وثورة موقف وأصالة صوت شعري. متميز وموقف فكري شامخ يواجه تيار الردة والرداءة في عالم السياسة والثقافة والأدب تعلّم من آدابهم خصلتين: الإحساس بالجرح والاعتصام بالكبرياء.[3]

وبعد دخوله الثانوية ومعرفته علم العروض أدرك شيئا من السر ثم دفعه الانفعال العاطفي إلى أن يجرب صنعة الشعر، ولقد أحسّ أَنَّ ما كتبه في محاولاته الأولى شيء يشبه الشعر ولكنه أحسّ كذلك أنه مازال بعيد عن روح الشعر وأن تلك المحاولات كلفته كثيرا من الجهد فتخلى زمنا عن إعادة المحاولة حتى وجد قلمه مضطرا إلى المحاولة مرة

---

[1] عبد الملك بومنجل: هذه تجربتى وهذه رؤيتي، المرجع السابق، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص20.

أخرى وهو في بداية مشواره الجامعي، فكتب قليلا من القصائد سليمة الوزن خطابية اللغة[1].

بدأ محاولاته الثانية في بداية التسعينات، فكانت صدى للوضع السياسي الجديد، تعلن الثورة على الاستبداد والاستلاب، وترحب بفجر الصحوة والتمرد على الاستبداد.

هذي الجزائر قد تعالى صوتها "الله أكبر" شعبها قد ردّدا

نفضت غبار الذل حين تكلّمت وسمت أنوف الشعب حين تمردا

وتلفّت الذئب المخادع لحظة فرأى الجزائر مشعلا متوقّدا

استنكرت كل المسالك وارتضت نهج العقيدة والفضيلة والهدى

استصغرت كل المخاطر وانبرت لا تستكين ولا تفادت مفسدا

وكانت قصيدته الأولى صدى الأزمة التي بدأت تعصف بضلائع الفجر في ليل الجزائر، فكانت تحت عنوان "ألم وثورة"، وكان هذا العنوان هو الخاتم الذي طبع مسيرته الشعرية إلى اليوم، مسيرة الألم والثورة والحزن والغضب، الجرح والكبرياء، يقول:

قتلوك يا نبض الفؤاد وأنسه هل بعد قتلك في فؤادي من دم

سفكوا ربيعا كان يشدو للورى واحسرتا صُلب النشيد على فمي[2].

امتدّت مسيرته الشعرية على مدى ثلاثين سنة، مسيرة متوجّة بعشر مجموعات شعرية منشورة، نشرت أولى مجموعاته (لك القلب أيتها السنبلة) في 2000، ونشرت

---

[1] عبد الملك بومنجل: هذه تجربتي وهذه رؤيتي، المرجع السابق، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص 22، 23.

(حديث الجرح والكبرياء) و(الدك(تا)تور) في 2009، و(أنت أنت الوطن) و(عناقيد الغضب) في 2015، ثم (فليرحل الظلام) و(غربة الشمس) في 2020 ثم (وحي الألم) و(بهجة الروح) في 2021 ثم بعدها (طهر الجداول) 2022.

منذ المجموعة الشعرية الأولى (لك القلب أيتها السنبلة) ارتسمت الخطوط العريضة لمذهبه الشعري مضمونا وشكلا، فمن حيث المضمون سطّرت المجموعة الروافد الوجدانية الكبرى لتجربته الشعرية وهي الرافد الغزلي، والرافد الروحي، والرافد النضالي المتصل برفض الظلم والفساد والاختلال على مستوى المجتمع والوطن والأمة[1].

ضمن الرافد الغزلي صدرت مجموعة شعرية خالصة للغزل هي (أنتِ أنتِ الوطن)، وتتضمن مجموعته الثانية (بهجة الروح) قسما يخصه وضمن الرافد الروحي جرت قصائد من مجموعته الثانية (حديث الجرح والكبرياء) وقصائد من مجموعته السابعة (غربة الشمس) وقصائد من مجموعته الثامنة (بهجة الروح).

أما الرافد النضالي فقد استأثر بشطر كبير من شعره، إذ احتكر ثلاث مجموعات كاملة هي: الدك(تا)تور، وعناقيد الغضب، وفليرحل الظلام، مع افتكاكه حضورا متفاوتا في بقية المجموعات[2].

مذهبه الشعري:

وفي هذا يقول عبد الملك بومنجل أن "طبيعة الانفعال هي التي تحدّد الشكل، فأنا لا أختار الوزن ولا الشكل وإنما يتشكل كل ذلك لحظة الانبثاق الشعري، حيث تقفز إلى الذهن فجأة عبارة على وزن معيّن وعلى هيئة في التراتب تقول في نفسها أنا حرّة وأنا

---

[1] عبد الملك بومنجل: هذه تجربتي وهذه رؤيتي، المرجع السابق، ص23-24.

[2] المرجع نفسه، ص25.

عموديّة، واعتقد أن من التجارب ما لا يعبر عنه غير العمودي، ومنها ما يعيق إنسيابه وانفجاره الحر الشكل العمودي، فمن الظلم إرغامه عليه"[1].

فالإخلاص في التعبير عن التجربة هو أوّل ما يراعيه الشاعر عبد الملك بومنجل في شعره ويرجح ذلك لسببين يقول: "طبعي الذي يأنف من التكلّف والمجاملة والافتعال، فهو نوع من الكذب على الذات وعلى الناس وذوقي الذي يأبى علي التقبل لكل شعر يتجه إلى الخارج دون أن ينبثق من الداخل كأكثر شعر المناسبات والمدح، ولكل شعر يستجيب طوعا أو كرها لمقاييس النقاد ونظرياتهم واقتراحاتهم وتصنيفاتهم- قراءتي النقدية في النقدين القديم والحديث وإيماني بجوهريّة الصدق الفني وعفويّة الانفعال الشعري.

منهجي في الحياة تفكيرا وتعبيرا هو الإخلاص للعقل والقلب، أي التعامل مع كل ما يحيط بي في الكون من مظاهر وأفكار ومذاهب ورؤى وكتابات وإبداعات بمرجعية واحدة هي هل هذه كلها يقبلها عقلي ويستريح إليها قلبي أم لا؟ لا تهمني الشعارات، التصنيفات المصطلحات الفخمة أو الفارغة، إنما يهمني إنسانيتي وما أنا مقتنع به، لذلك فكلمات من جنس القديم-الحديث، التراث-الحداثة، الاتباع- الإبداع، الثابت-المتغير، الألفة-الغرابة، لا تعني كثيرا لدي، فلا أتوقف عندها، ولا أصلح من جلستي لأتفق مع أي منها أهو تجربتي بإخلاص.

استهدي بذوقي وطبعي وموهبتي حيث تيقنت منها، أستعين بثقافتي النقدية والأدبية وقراءتي السابقة، أراعي ما استطعت ما أراه عناصر جوهريّة في الكتابة الشعرية وهي الإيقاع واللغة والصورة [2].

---

[1] عبد الملك بومنجل: هذه تجربتي وهذه رؤيتي، المرجع السابق، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص32.

لا أبحث عن الأوزان والأشكال بل تأتي بها التجربة، لا أتساهل في اللغة بل أحترم جلالها وأهذبها ما استطعت، فهي جوهر الإبداع كله ولا قيمة لنص يختل نحوه ويركّ أسلوبه، ولا أستعمل مسبارا للتنقيب عن الصورة وإكراهها على الازدحام داخل النص، بل أحاول ما استطعت أن أحسن الاستماع إلى دقات قلبي، إلى التوتر الغامض المتموج داخل صدري ... أكتب في لحظة الانفعال، فإذا حال دون ذلك حائل لا أتكلّف التقاط شتات انفعال خمد بل أنتظر عودة انفعال شبيه كي لا تتزيف التجربة.

حيث أعبّر عن تجربتي بعد كل هذا الجهد في الإخلاص لها، أحسّ أنّني أخرجت قطعة من دمي صورت لحظة مركزة قويّة مكثّفة من حياتي، ولا أبالي بعدها أقلت قصيدة عمودية أم (حرة)، أكتب كلاسيكيا، أم رومانسيا، أم رمزيا، أم غير ذلك من المذاهب التي وجد الشعر قبلها، ووجد القلب قبلها، وأوجدتها سياقات تاريخية معيّنة قد لا تعنيني؛ لا بعدّي فردا منتميا إلى أمة أو وطن، فأنا لا أعرف وطنا إلاّي ... وإنما بعدّي أنا: شخص له رؤيته، ذوقه تجربته وقناعته[1].

ويأتي ناقدا لمجموعته الشعرية يقول: "إن أشكال البناء فيها مختلفة، وطرائق التعبير وإن تشابهت ليست واحدة ... فلئن غلب الاتجاه الوجداني عليها لطبيعة الانفعال الشعري أولا، ولطبيعة المرحلة العمريّة ثانيا، فإن فيها عناصر رمزية وأخرى واقعيةّ، وأخرى رؤيوية وأخرى صوفية.

ويضيف إلى ذلك أنه لا يعنيه إن كان شعره قديما أو جديدا، رومانسيا أو رؤيويا ... يكفي أن يعبّر عن تجربته أولا[2]، ويصل إلى وجدان القارئ ثانيا.

---

[1] عبد الملك بومنجل: هذه تجربتي وهذه رؤيتي، المرجع السابق، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص 34.

والشعر انفعال، والانفعال إيقاع، وللتجربة نواة هي الأصل وبيت القصيد، النواة ترد عليّ موزونة وزنا لا أتدخل في تحديده ومصوغة شكلا لا أتعسّف في تحويله. فشكل القصيدة العام تحدّده نواة الانفعال، ثم أتصرّف بعد ذلك في التفاصيل، وإني لأعرض في هذا السياق رأيا جيّدا قاله سميح القاسم: (العمل العظيم يلغي شكله، إذا استمتعت إلى قصيدة رائعة تنسى شكلها) [1].

وبدا جليّا في ديوانه (لك القلب أيتها السنبلة) تقاطعه في شعره مع كثير مع شعراء المهجر، وجماعة أبولو، فالحزن باد إذ يعتبره الشاعر دليل الإحساس وعنوان الحياة، فمن لا يحزن ولا يتألم ولا يحسّ بجرح هو فاقد لوعيه بما حوله، ومنفصل عن الحياة التي تضطرب حواليه بكل ما يؤذي المشاعر ويجرح الأذواق ويسيّر الشحن ويبعث على أقوى دوافع الانفعال الشعري: الشعور بالغضب والإحساس بالاغتراب يقول في ذلك: "إن الشعر العظيم –في اعتقادي– هو ما كان مبعثه الشجن! والشجن مزيج سحري من مشاعر الحزن والغربة والغضب والثورة والشغف والحنين، فهذا الشجن هو روح الإبداع وسره وسحره كذلك"[2].

فالانفعال الشعري يحرّكه الحزن والغضب أكثر ممّا يحرّكه الفرح والطرب، لذلك فالحزن الذي يلوّن ديواني (لك القلب أيتها السنبلة) هو حزن في صميم الطبيعة الشعرية وهو لا يتقاطع مع شعراء المهجر وجماعة أبولو فحسب، بل مع الشعر الوجداني حيثما كان[3].

---

[1] عبد الملك بومنجل: هذه تجربتي وهذه رؤيتي، المرجع السابق، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص38.

[3] المرجع نفسه، ص39.

ويقرّ بأن التأثر ليس عيبا، والتقليد ليس نقيصة دوما، وأنّ الشعر يقاس بجودته قبل أن يقاس بجدته، وبقامة على أطول الصنعة واستمداده من الرصيد الحي للأمة قبل إحداثه لأشكال جديدة وإبداعه للغة خاصة[1]، أو صورة متفردة، ويعترف الشاعر أنّ هذا الأمر قد حدث معه في قصيدته، فقد أخذ بالإيقاع الساحر والصور الرائعة في بيت المتنبّي:

أين أزمعت أيّهذا الحمام نحن نبت الربى وأنت الغمام[2].

الذي يتقاطع مع نصّه (أين أزمعت أيهذا الحمام)

أين أزمعت أيّهذا الحمام أنا رهن الجوى وأنت السلامُ

أين أزمعت راحلا بفؤادي وبك الجرحُ نازفا يلتامُ

في سبيل الندى هيامي والحلمُ وهذا المقامُ والأنغامُ

كيف تمضي مخلّفا نبض قلبٍ أنت فيه الإسرار والإلهامُ

يا حماما ينسلّ من مقلتينا عد إلينا فأنت المرامُ[3]

وإنه لا يرى في ذلك تقليدا معيبا، بل استحضارا فنيا وحوارا جماليّا وضربا من الإبداع يقوم على التوليد والتحويل والوصل بين عصرين وانفعالين وتجربتين تتناغم فيها الأصداء وتتعانق الظلال والأضواء.

---

[1] عبد الملك بومنجل: هذه تجربتي وهذه رؤيتي، المرجع السابق، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص44.

[3] المرجع نفسه، ص41.

وقد أشار إلى تأثره بالغماري وذلك لكثرة قراءته لأشعاره خلال إعداده لأطروحة الماجستير التي كانت موازنة بين شعره وشعر مفدي زكريا مؤكدا أن تأثيره لم يبلغ درجة الاستحواذ، وتأثره به لم يبلغ حدّ الاحتذاء والإمحّاد[1]، ويرجع الشبه الموجود بين أشعارهم ما هو نتاج الأخذ بأصول الصنعة ونتاج التلاقح الطبيعي بين الأفكار والصور والمعاني والأساليب، وأن الشاعر لا يستطيع أن يتميّز عن غيره كل التمييز إلا بعد استيعاب الموروث واحترام الأصول، ويتحدّث عن نصوصه بأنها نابعة من التجربة وانفعل بها الوجدان وتوسّمت طريقها إلى المتلقي بأساليب شتّى من الإيحاء، منها المجاز والرمز والمعادل الموضوعي، وينوه على أن الشاعر يجب أن يخلص للفن ويخلص للتجربة فلا واقع للشاعر غير واقعه النفسي، ولا عصر له سوى عصره الانفعالي[2].

مذهبه في نقد الشعر:

لقد تحدّث الشاعر عن أصحاب المناهج الحداثية وأدلى برأيه فيما يقولون أن النقد مهمته الوصف فحسب، والتحليل لا أكثر، وليس من حقه أن يقيّم، أن يقول هذا أحسن وهذا أخطأ وهذا أحسنُ من هذا، ورأى أن هذا الموقف سيعرقل الحركة الشعرية والحركة الأدبية، وسيعطّل مهمة النقد الحقيقية، فالنقد أصلا، نشأ من أجل أن يغربل، من أجل أن يميّز الجيّد من الرديء من أجل أن يوضح مواضع الإجادة والعبقريّة والجمال عند هذا، ومواضع الاختلال والاضطراب عند ذلك، عندما يؤدّي هذه المهمة باقتدار وبموضوعية ودقة ذاتيّة وانحيازيّة، ستكون المسيرة الأدبية والنقدية بخير.

ولقد كان له تجربة في نقد الشعر حين وازن بين مفدي زكريا ومصطفى الغماري وازن بين شاعرين كبيرين لمدرستين مختلفتين متحريّا في ذلك المقاييس النقدية في نقد

---

[1] عبد الملك بومنجل: هذه تجربتي وهذه رؤيتي، المرجع السابق، ص 44.

[2] المرجع نفسه، ص 45.

الشعر التي تعلمها وعرفها من خلال قراءاته للقدماء والمحدثين. عندما اجتمعت هذه المقاييس التي اعتقد أنها محلّ إجماع لدى الكثير من النقاد، منها الخطابيّة ليست هي وسيلة الإبلاغ عند الشاعر، بل يلجأ إليها أحيانا وفي مقامات معيّنة، وإن اللغة تكتسب خلال الخيال وأن تنوع في الأساليب وأن تجدّد في طرائق التعبير والتخييل ما استطاعت. وأنّ اللغة المباشرة التقريرية الصارخة قليلة التأثير والإفادة[1].

خاصة وأن الخطابية أنواع ودرجات، الخطابية التي تستعمل الخيال، نستعمل اللغة الجميلة، تدغدغ العواطف بتنويع في الأساليب ستكون جديرة بأن تحيا وتخلد، أمّا الخطابية التي تقارنها المباشرة، اللغة الباهتة والباردة، التسجيل التاريخي، فإن هذا سيجعل القصيدة تموت بمجرّد موت ذلك الظرف التاريخي الذي أنتج تلك القصيدة، بإمكان الشاعر السياسي والشاعر الثوري أن يقولا شعرا خطابيّا قويا مع المحافظة على قدر من جمال اللغة[2].

ولقد سجّل في أطروحته ما ينسجم مع تصوّره للشعر كما شكلته ثقافته النقدية التي تمازج فيها ما خلفه التراث النقدي من مبادئ وأصول ما أضافه النقد الحديث من مبادئ ومقاييس ونظريات مستخدما الاستقراء والاستقصاء في دراسة كامل المتن الشعري، كما قام على النقد والتمحيص والإخلاص للمبادئ النقدية بدل المسايرة والمتابعة[3].

وعن موضوع المزاوجة بين الشعر والنقد فيرى أن الانشغال بهما معا قد يؤتي ثمارا طيبة، فالانشغال بالنقد قد يزيد الشاعر خبرة وثقافة وشحد للموهبة وتنمية للطاقة، والانشغال بالشعر قد يزيد الناقد فهما للأسرار الإبداع الشعري وإدراكا لطبيعة الشعر

---

[1] عبد الملك بومنجل: هذه تجربتي وهذه رؤيتي، المرجع السابق، ص 66، 67.

[2] المرجع نفسه، ص69.

[3] المرجع نفسه، ص72.

وأسرار رحلته بين المبدع والمتلقي والشاعر الجيد يستطيع أن يكون ناقدا جيّدا إذا جعل لقلبه ساعة ولعقله دون التخلي عن قلبه ساعة أخرى وعن تجربته يقول: "فأنا أفادني البحث في شعر الحبّ والرفض بين مفدي زكريا ومصطفى الغماري من حيث أنّه فرض علي اطلاعا واسعا متفهما لمجمل ما كتب الشاعران، ولكثير ممّا كتب في موضوع الشعر والشعريّة وتاريخ الأدب، فكان ذلك مما شحذ موهبتي وأغنى رصيدي وأخصب ثقافتي الشعريّة، وجعلني أمارس الشعر بانفعال وعفويّة ووعي الناقد وقصيدته، وأغلب الشعر الناجح ما كان توفيقا لطيفا بين هذين وكان من ثمار هذه المزاوجة باكورته (لك القلب أيتها السنبلة) التي صدرت خالية مما يمكن أن يشار إليه بأنه شعر رديء أو أسلوب ركيك خلافا لما يصدر من بواكير[1].

أمّا أطروحته الدكتوراه **جدل الثابت والمتغيّر في النقد العربي الحديث** تعدّ بحثا في النظرية النقدية، غلب عليها في القسم الأول معالجة الجدل الفكري، الذي فرض على الشاعر الانقطاع قليلا عن عالم الشعر قراءة وممارسة، ومن هذا الجانب يمكن أن ينظر إلى خطر الاستغراق في الهم النقدي على الإبداع الشعري، من حيث أنه يحرم الشعر أقوى روافده وهو الإخلاص للتجربة الشعرية بالإنصات إلى الانفعال قبل أن يهدأ، والاستغراق الوجداني في تصويره قبل أن يغيب في زحام القضايا النقدية والجدل الفكري[2].

رؤيته الفكرية حول النقد الجزائري المعاصر:

يرى الشاعر والناقد عبد الملك بومنجل أنّ النقد الجزائري المعاصر نقد متابع للمدارس والنظريات والمناهج النقدية الحديثة دون مساءلة كافية ولا وعي بالخصوصيات

---

[1] عبد الملك بومنجل: هذه تجربتي وهذه رؤيتي، المرجع السابق، ص73، 74.

[2] المرجع نفسه، ص74.

المرجعية ولا حرص على الأصالة الفرديّة والقومية، وإن الباحثين الجزائريين اتجهوا إلى النقد الاشتراكي الواقعي ومنهم من واكب موضة المناهج النقدية الحداثية من بنيويّة وأسلوبية وسيميائية وتأويلية وتبنّوا مختلف النظريات النقدية التي أنبتتها في الغرب سياقات معرفيّة وثقافية معيّنة[1].

ولقد أشرف على **مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده** الذي اعتُمدَ في 2014م وجوهر أهدافه كانت إشاعة الوعي النقدي والحس الإبداعي وشعور التميز والاختلاف والقدرة على التفكير والاجتهاد وفلسفة المخبر هي النهوض بمستوى الوعي والنظر لدي الطالب والباحث والأديب والناقد بحيث يؤمن بذاته ويثق في قدراته ويعي حقه في التميّز والإبداع حين يتعلّق الأمر بعلاقته بغيره، هي الإسهام في تغيير مسار الثقافة العربية لتخرج من ربقة تقليد الثقافات الأخرى إلى مستوى التفاعل الواعي القائم على الانتقاد لا الاعتقاد، وعلى الندية لا التبعيّة، وعليه فإن مجال الاهتمام الأوّل في مشاريع المخبر هو مراجعة مسار التلقي العربي للمنجز الغربي قديما وحديثا، تقويما لهذا المسار، توجيها له في طريق الإفادة الواعية والمثاقفة الراشدة والإبداع الأصيل[2].

---

[1] عبد الملك بومنجل: هذه تجربتي وهذه رؤيتي، المرجع السابق، ص91.

[2] المرجع نفسه، ص111.

صدر له في الشعر:

1- لك القلب أيتها السنبلة

2- حديث الجرح والكبرياء

3- أنت أنت الوطن

4- الدك (تا) تور

5- عناقيد الغضب

6- فليرحل الظلام

7- غربة الشمس

8- وحي الألم

9- بهجة الروح

10- طهر الجداول

11- تلك الدروب

12- مساكب النور

صدر له في النقد والفكر:

1- النثر الفني عند البشير الإبراهيمي

2- الموازنة بين الجزائريين

3- جدل الثابت والمتغيّر في النقد العربي الحديث

4- في مهبّ التحوّل

5- في الشعر ونقده: مقالات وحوارات

6- مماطلة المعنى في شعر المتنبي

7- تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض

8- المصطلحات المحورية في النقد العربي

9- تأصيل البلاغة

10- الإبداع في مواجهة الاتباع -قراءات في فكر طه عبد الرحمن

11- حوار الحضارات تعارف وتثاقف.

12- أنفاس جزائرية في الفكر و النقد والأدب.

ونشر عديد المقالات العلمية وأسهم في عديد المؤلفات الجماعية وهناك أعمال أخرى لم تنشر بعد.

الملخـــص

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى قراءة النصوص الشعرية التي حفلت بها تجربة الشاعر عبد الملك بومنجل، والتعرف على مضامينها وفهم علاقاتها السياقية وخصائص أساليبها وتحولها من ديوان لآخر بعد عرض أهم المستويات للبنية اللغوية للنصوص الشعرية، واقتضت طبيعة الموضوع أن تتخذ المنهج الأسلوبي التحليلي الإحصائي لتحديد مختلف الظواهر الأسلوبية على مستوى الصوت والتركيب والدلالة التي تمت دراستها لفحص القيمة الفنية والقيمة الجمالية والدلالية.

الكلمات المفتاحية: النصوص الشعرية، البنية اللغوية، القيم الجمالية، السياق، الدلالة.

Abstract:

This study seeks to read the poetic texts that were filled with the experience of the poet Abdelmalek Boumendjel, and to identify their contents and understand their contextual relationships and the characteristics of their styles and their transformation from one collection to another after presenting the most important levels of the linguistic structure of the poetic texts. The nature of the subject required adopting the analytical statistical stylistic approach to determine the various stylistic phenomena at the level of sound, structure and meaning that were studied to examine the artistic value and the aesthetic and semantic value.

Keywords: Poetic texts, linguistic structure, aesthetic values, context, meaning.