الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور خنشلة

كلية: الآداب واللغات

قسم :اللغة والأدب العربي

شعبة: أدب عربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

بنية الخطاب الشعري في ديوان "عناقيد الغضب"

لعبد المالك بومنجل

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مواد شهادة الماستر

إعداد الطالبة:

– سمية عرجون

إشراف الأستاذ:

– مجيد قري

أعضاء لجنة المناقشة

الاســـــم واللقب	الرتبـــة العلميـــة	الجامعـــة الأصليـــة	الصفـــة
عبد المالك مغشيش	أستاذ محاضر (ب)	جامعة عباس لغرور خنشلة	رئيســـــا
مجيـــــــد قري	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور خنشلة	مشرفا ومقررا
شمس الدين شرفي	أستاذ محاضر (ب)	جامعة عباس لغرور خنشلة	مناقشـــــا

السنة الجامعية:2017–2018

شكر وعرفان

الحمد لله العلي القدير الذي أنار لي درب العلم والمعرفة ووفقني إلى إنجاز هذه الدراسة، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء محمد صلى الله عليه وسلم.

أتقدم بجزيل الشكر للأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور **مجيد قري** الذي لم يبخل علي بتوجيهاته ونصائحه القيمة طوال مدة البحث، فكان خير مرشد وناصح، فجزاه الله كل خير.

كما أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى كل من قدم لي يد المساعدة سواء من بعيد أو قريب، كما لا يفوتني أن أشكر أساتذة الأدب العربي الذين سهروا على تكويننا فقدموا لنا الكثير، فلهم مني كامل عبارات التقدير والمحبة، كما لا أنسى حتى الإداريين وكل العمال الذين وفروا لنا الجو الملائم للتحصيل، ولكل من كان له إسهام في تكويننا وتربيتنا وحبانا بواسع فضله...

مقدمة

الشعر من أرقى الفنون الأدبية وأكثرها تأثيرا في نفسية المرء، إذ يعبر من خلاله الشاعر عن قضايا تمس الجانب الإنساني، قضايا تحمل أغراضا ومقاصدا معينة، كما يعكس انفعالات رؤى وأحاسيس الشاعر في طابع رمزي إيحائي؛ لأنه يعتمد على الخيال والرموز، فالقارئ يحتاج إلى بذل جهد فكري لفك شفراته، الأمر الذي جعله ملاذا للعديد من الشعراء فأخذوا ينظمون وفقه القصيدة تلو القصيدة، مستحدثين في بنائه وهيكله وذلك بإدخال عناصر فنية جديدة محاولة منهم مواكبة التطورات التي عرفتها الساحة النقدية.

كذلك عرف الخطاب الشعري الجزائري المعاصر تطورات واستحداثات جديدة في بنائه الفني، بداية من فترة تبني شعر التفعيلة ووصولا إلى الفترة الراهنة التي عرفت ظهور جيل جديد خاض غمار الشعر مبدعا مجددا؛ فالشعر من طبيعته التجاوز والتخطي لا يستكين للنمطية والرتابة؛ لأنه من تأليف مبدع يحاول في كل مرة إحداث تغييرات على كتاباته الشعرية، وبذلك استطاع الشاعر الجزائري أن ينظم نصوصا إبداعية تحمل قيما جمالية فنية.

ومحاولة منا اكتشاف هذه التحولات التي طرأت على بنية الخطاب الشعري الجزائري، وقع الاختيار على دراسة مدونة (عناقيد الغضب) للشاعر **عبد المالك بومنجل** باعتبارها إحدى المدونات الشعرية المعاصرة، ومن هنا تطرح الإشكالية التالية: ما هي الخصائص الفنية التي تميز بها الخطاب الشعري عند **عبد المالك بومنجل؟** وكيف هندس نصه الشعري من ناحية البنى الإفرادية والبنى التركيبية؟

للإجابة عن هذه التساؤلات ضبط عنوان البحث على النحو الآتي: "**بنية الخطاب الشعري في ديوان عناقيد الغضب لعبد المالك بومنجل**".

ومن بين جملة الأسباب التي دفعتنا لدراسة هذا الموضوع أسباب ذاتية وأسباب موضوعية؛ فالأسباب الذاتية تمثلت خاصة في حب الاطلاع وإثراء الرصيد المعرفي، أما الأسباب الموضوعية فيمكن حصرها فيما يأتي:

- قلة الدراسات التي تناولت شعر **عبد المالك بومنجل** بالقراءة والنقد.
- التعريف بشعرائنا الجزائريين الجدد الذين خاضوا غمار الإبداع الشعري.
- استجلاء واكتشاف خصوصية الكتابة الشعرية عند **عبد المالك بومنجل**.

وقد قسمنا البحث إلى مقدمة ومدخل وفصلين تطبيقيين وخاتمة، تناولنا في المدخل مفاهيم ومصطلحات فتطرقنا إلى مفهوم كل من البنية، الخطاب، والخطاب الشعري ولمحة موجزة عن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر.

جاء الفصل الأول بعنوان: البنية الإيقاعية والصرفية في ديوان عناقيد الغضب لعبد المالك بومنجل مقسما إلى شقين؛ تناولنا في الشق الأول البنية الإيقاعية فتحدثنا عن الوزن، القافية، الروي، التكرار بنوعيه تكرار الصوت وتكرار اللفظة، وفي الشق الثاني الذي اشتمل على البنية الصرفية، أشرنا فيه إلى دلالة الأفعال بأزمنتها الثلاث الماضي، المضارع والأمر، وكذلك دلالة الصيغ الاشتقاقية كاسم الفاعل، اسم المفعول، صيغ المبالغة، المصدر وأنواعه.

أما الفصل الثاني فقد تضمن البنية التركيبية، تحدثنا فيه عن طبيعة التراكيب اللغوية المستعملة من قبل الشاعر؛ أي الجمل الفعلية والجمل الاسمية، وأيضا طبيعة الأساليب،الأساليب الخبرية والأساليب الإنشائية، كما تناولنا فيه الانزياحات التركيبية التي تضمنت التقديم والتأخير، الحذف والاعتراض، الانزياحات الدلالية التي تمثلها الاستعارة والتشبيه؛ أي الصور البيانية.

لينتهي البحث بخاتمة أجملنا فيها أبرز النتائج المتوصل إليها وتمثل حوصلة للموضوع.

أما عن المنهج المعتمد في الدراسة فكان المنهج الأسلوبي؛ لأنه يناسب عملية رصد الظواهر اللغوية الفنية التي تميز بها **عبد المالك بومنجل** ووصفها وصفا دقيقا، كما تخلله المنهج الوصفي التحليلي.

وأضاءت طريق بحثنا جملة من الكتب أهمها:

- بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية) **لعبد المالك مرتاض.**
- نظرية البنائية في النقد الأدبي **لصلاح فضل.**
- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر **لعبد الرحمن تبرماسين.**
- الأصوات اللغوية **لإبراهيم أنيس.**

وأثناء عملية البحث وجمع المادة العلمية واجهتنا عدة صعوبات وعراقيل تمثلت أساسا في قلة المراجع عن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر؛ أي التي تناولت مراحل

تطور القصيدة الجزائرية المعاصرة، إضافة إلى تشعب الموضوع واتساعه، الأمر الذي جعلنا لا نستطيع أن نتحكم بمختلف جوانبه، لكن بعون من الله عز وجل تجاوزنا كثيرا من هذه العراقيل وأنجزنا البحث.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور **مجيد قري** الذي أعاننا على إتمام البحث وإخراجه في صورته النهائية، وإلى زملائنا في الدراسة طلبة كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي.

مدخل

مفاهيم ومصطلحات

1- مفهوم البنية

1-1- لغة

1-2- اصطلاحا

1-2-1- عند الغرب

1-2-2- عند العرب

2- مفهوم الخطاب

2-1- لغة

2-2- اصطلاحا

2-2-1- عند الغرب

2-2-2- عند العرب

3- مفهوم الخطاب الشعري

4- لمحة عن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

الشعر ديوان العرب؛ فهو من أولى الأجناس الأدبية التي نظم فيها الشعراء منذ القدم أهم قصائدهم وأبياتهم الشعرية، ونظرا للمكانة التي اكتسبها هذا الفن الأدبي، فإننا نجد النقاد قد اهتموا بالتنظير له، وبذلك اهتموا ببناء القصيدة العربية شكلا ومضمونا، فلكل قصيدة شعرية بنيتها الأدبية تبعا للعصر الأدبي، فبناء القصيدة العربية الجاهلية يختلف عن بناء القصيدة العربية المعاصرة، وهذا ما سنوضحه في الدراسة، لذلك لابد أولا من تحديد مفاهيم كل من البنية، الخطاب، الخطاب الشعري، ولمحة موجزة عن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، وكل هذه العناصر تندرج ضمن محور البحث والدراسة.

1- مفهوم البنية:

1-1- لغة:

جاء في معجم "لسان العرب" **لابن منظور**: "يقال بِنْيَة، وهي مثل رشوة ورشا كأن البنية الهيئة التي بني عليها مثل المشية والركبة... وفلان صحيح البنية؛ أي الفطرة".[1]

أما في "معجم الوسيط": "البنية: ما بني جمع (بنًى)، وهيئة البناء، ومنه بنية الكلمة: أي صيغتها، وفلان صحيح البنية".[2]

فكلمة **بنية** في اللغة العربية تعني الهيكل والبناء؛ أي معمار الشيء وهيئته.

أما في المعاجم الأجنبية فنجد أن كلمة بنية تشتق من الأصل اللاتيني Stuere الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما.[3]

1-2- اصطلاحا:

1-2-1- عند الغرب:

يعد **فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure)** المنظر الأول للمنهج البنيوي، فمعه اقتصرت البنيوية على اللغة، لتدخل مجال الأدب مع حلقة براغ، فمدرسة براغ "نظرت إلى العمل الشعري على أنه بنية وظيفية لا يمكن فهم عناصرها إلا من

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب ن ى)، المجلد2، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، ص160،161.

(2)- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (ب ن ى)، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، تركيا، د ط، د ت، ص72.

(3)- ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص120.

خلال ربطها بالمجموع".[1] فالوظيفة الأساسية للبنية هي تحقيق التواصل بين عناصر النص الأدبي.

وبما أن البنيوية مشتقة من كلمة بنية (la structure)، فالبنية كما يعرفها **جان بياجيه (Jean Piaget)** –رائد المدرسة البنائية في علم النفس– تعني: "مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية".[2]

ويقصد **جان بياجيه** بهذا المفهوم أن البنية عبارة عن عناصر ووحدات صغرى تشكل بنية النص، وتمتاز بثلاث خصائص وهي: الكلية، التحويلات والضبط الذاتي، فالكلية تعني الشمولية؛ أي أن كل عنصر يرتبط بالعنصر الذي يليه، أما التحويلات فمعناها أن البنية قابلة للتغيير والخاصية الثالثة وهي الضبط الذاتي فتعني أن البنية تتحكم في ذاتها، وتسير نفسها بنفسها دون الحاجة إلى عناصر خارجية، وبالتالي "فالتحليل البنائي يبحث عن مجموعة العناصر وعلاقاتها المتشابكة".[3]

أما **يوري لوتمان (Youri Lotman)** فيعرف البنية بقوله: "ومفهوم البنية، يعني قبل كل شيء توفر الوحدة العضوية".[4]

ويتضح من هذا القول، أن أهم سمة في البنية هي تحقق التماسك والانسجام بين وحدات النص الأدبي، **فيوري لوتمان** أشار إلى أن خاصية الوحدة العضوية هي من أهم الخصائص التي لاحظها **كلود ليفي شتراوس (Claude Lévi Strauss)** حين قال: "إن البنية ذات طابع عضوي، لأن علاقة العناصر المكونة لها تقتضي أن يكون تغيير أي عنصر مفضيا بذاته إلى تغيير بقية العناصر".[5]

---

(1)– عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000، ص34.

(2)– جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط4، 1985، ص08.

(3)– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص122.

(4)– يوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1999، ص28.

(5)– المرجع نفسه، ص28.

1-2-2- عند العرب:

لقد اهتم النقاد العرب بالبنيوية، فمنذ تلقيهم لهذا المنهج أخذوا ينظرون له، فنجد كتاب "نظرية البنائية في النقد الأدبي" **لصلاح فضل** يعد اللبنة والقاعدة الأساسية لهذا المنهج في النقد العربي، إذ يرى أن البنية هي: "عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات، وأن هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها البعض من ناحية وعلى علاقتها بالكل من ناحية أخرى".[1]

ويقصد **صلاح فضل** بالعناصر أو الأجزاء الوحدات الصغرى التي تشكل بنية النص، إذ تحكمها علاقة واحدة، فهي كل متكامل.

أما **عبد المالك مرتاض** فيعرف البنية بأنها: "الخصائص المورفولوجية الخالصة"[2]، ويعني بهذا المفهوم أن البنية تهتم بشكل الشيء، وتحديدا اللغة دون الاهتمام بالوظيفة التي تؤديها.

ومنه فالبنية تعني أنها: "نظام أو نسق من المعقولية، فليست البنية هي صورة الشيء أو هيكله... أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنما هي أيضا القانون الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته".[3]

بمعنى أن البنية تجاوزت المفهوم اللغوي الذي يربط بنية الشيء بهيكله، لتصبح مجموعة من القواعد والمعايير التي بواسطتها يتأسس معمار الشيء، فنقول بنية الخطاب الأدبي؛ أي كيف تشكل وتأسس هذا الخطاب.

هذه أهم التعريفات التي أوردها النقاد الغرب والنقاد العرب لمصطلح البنية، وكلهم يتفقون على أنها تعني مجموعة من العناصر التي تحكمها علاقات، هذه العلاقات هي التي تشكل وحدة النص.

---

(1)- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص123.

(2)- عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، ص23.

(3)- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، القاهرة، د ط، د ت، ص29.

2- مفهوم الخطاب:

2-1- لغة:

جاء في معجم "لسان العرب" **لابن منظور**: "الخِطَابُ وَالْمُخَاطَبَةُ: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان".(1)

ويعني **ابن منظور** بهذا التعريف أن الخطاب هو الكلام الموجه للغير، والذي يقتضي وجود طرفين هما: المخاطِب والمخاطَب.

وفي "معجم الوسيط" يقال: "خاطَبَهُ مُخَاطَبَةً وخِطَابًا: كالمه وحادثه ووجه إليه كلاما... والخطاب: الكلام".(2)

فكلمة خطاب (Discours) في معاجم اللغة العربية تعني الكلام، وهذا ما ذهب إليه **فرديناند دي سوسير** حين جعل الخطاب مرادف للكلام.

وقد ذكر مصطلح الخطاب في القرآن الكريم لقوله تعالى: «**رَّبِّ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَٰنِ ۖ لاَ يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا**».(3) وقوله أيضا: «**وعِبَادُ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى ٱلأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلْجَٰهِلُونَ قَالُواْ سَلَٰمًا**».(4)

2-2- اصطلاحا:

2-2-1- عند الغرب:

يعد مصطلح الخطاب من المصطلحات الأدبية التي اهتم بها النقاد الغرب، ذلك لأنه مرتبط بالحياة اليومية، فالإنسان يمارسه في مختلف الميادين، إذ نجد الخطاب الأدبي، الخطاب السياسي، الخطاب الإعلامي... ومنه يعرف **مايكل شورت (Michael Short)** الخطاب (Discours) بقوله: "الخطاب اتصال لغوي، يعتبر صفقة بين المتكلم والمستمع، نشاطا متبادلا بينهما، وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي".(5)

---

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مادة (خ ط ب)، المجلد5، ص98.

(2)-إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (خ ط ب)، ص243.

(3)- سورة النبأ، الآية 37.

(4)- سورة الفرقان، الآية 63.

(5)- نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2016، ص04.

بمعنى أن الخطاب يسعى إلى تحقيق غاية معينة، وليس مجرد كلام يتلقاه الغير دون أن يستفيد منه.

أما **ميشال فوكو (Michel Foucault)** يرى أن الخطاب: "شبكة معقدة من النظم الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب".[1]

فالخطاب في مفهوم **ميشال فوكو** مرتبط بالمجال الاجتماعي، السياسي، الثقافي، فهو متعدد بتعدد المجالات والميادين.

وفي "معجم تحليل الخطاب" لمؤلفيه **باتريك شارودو ودومينيك منغنو (Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau)** أخذت كلمة خطاب معنى آخر، "فالخطاب يمثل وحدة لسانية متكونة من جمل متعاقبة".[2] وهو المفهوم نفسه الذي وضعه رائد المدرسة التوزيعية **هاريس (Harris)**، إذ يرى أن الخطاب "ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض".[3]

فهاريس يضع كلمة خطاب مرادفة لكلمة ملفوظ، ويسعى إلى تحليله وفق النظرية التوزيعية القائمة على التقطيع، ومن ثم تحديد وظيفة كل كلمة في سياق الجملة، فالجملة عند جماعة اللغويين تأخذ معنى الخطاب.

إن مصطلح الخطاب من المصطلحات التي عرفت عدة تعاريف، فكل باحث يعرفه وفقا لرؤيته الخاصة ومجال تخصصه، فهناك من الباحثين من ربط الخطاب بالمعتقدات التي يحملها في مضمونه، وهو **روجر فاولر (Roger Fowler)** إذ يقول: "الخطاب كلام أو كتابة ينظر إليه من منظور المعتقدات والقيم والمقولات التي يجسدها؛ فهذه المعتقدات والقيم تمثل طريقة للنظر إلى الكون...".[4]

---

(1)- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009، ص13.

(2)- باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، د ط، 2008، ص180.

(3)- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997، ص17.

(4)- سارة ميلز، الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016، ص17.

بمعنى أن الخطاب يحمل في طياته أفكارا معينة، أما **بول ريكور (Paul-Ricœur)** وفي تعريفه لمصطلح النص (Texte) جعله مرادف لمصطلح الخطاب، وهذا ما يؤكده قوله: "ألا فلنسم نصا كل خطاب ثبتته الكتابة"[1]، فالخطاب قد يكون شفويا أما النص فهو مكتوب.

ويعرف **إميل بنفنيست (Emile Benveniste)** الخطاب بأنه: "عبارة عن اللغة في حالة فعل، أو بوصفه اللغة بين شركاء التواصل".[2]

فكل هذه التعريفات التي وضعها النقاد الغربيون لمصطلح الخطاب تصب في قالب واحد، بمعنى أن الخطاب كلام وسيلته الأساسية اللغة.

2-2-2- عند العرب:

كذلك اهتم النقاد العرب بتحديد مفهوم الخطاب، إذ يعرفه **عبد المالك مرتاض** بأنه: "نسج من الألفاظ، والنسج مظهر من النظام الكلامي الذي يتخذ له خصائص لسانية تميزه عن سواه".[3]

ويقصد **عبد المالك مرتاض** بالنسج هنا النظم، بمعنى أن الخطاب تأليف مكون من مجموعة من الألفاظ والعبارات التي تحمل خصائص معينة.

أما **سعيد علوش** فإنه يرى أن الخطاب عبارة عن: "مجموع خصوصي لتعابير تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الإيديولوجي".[4]

فالخطاب رسالة موجهة من مرسل إلى متلقي، وهذه الرسالة تحمل في ثناياها غاية معينة، يود المخاطب إبلاغها إلى جمهوره.

كذلك أشار **محمد عابد الجابري** إلى مفهوم الخطاب، حيث يقول: "الخطاب باعتباره مقول الكاتب... هو بناء من الأفكار إذا تعلق الأمر بوجهة نظر يعبر عنها تعبيرا

---

(1)- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002، ص127.

(2)- عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009، ص28.

(3)- عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص34.

(4)- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص83.

استدلاليا، وإلا فهو أحاسيس ومشاعر، فن أو شعر يحمل وجهة نظر، أو هو هذه الوجهة من النظر مصوغة في بناء استدلالي، أي بشكل مقدمات ونتائج".[1]

فمحمد عابد الجابري يضع أنواعا للخطاب، إذ نجد الخطاب الأدبي الذي يتميز عن الخطاب العادي بلغة فنية راقية مليئة بالمشاعر والعواطف، والخطاب السياسي الذي يحمل عدة أفكار ورؤى إيديولوجية.

3- مفهوم الخطاب الشعري:

يعد الشعر أحد أهم الفنون الأدبية التي اهتم بها النقاد والأدباء منذ القدم، إذ ألَّفوا كتبا نقدية وأدبية لاستكناه مضامين هذا الفن الأدبي، فالخطاب الشعري (Discours poétique) "كل إبداع أدبي بلغ الحد المقبول، ونال إعجاب أكثر من ناقد؛ أي كل إبداع أدبي نال الحد الأدنى من إجماع الناس على جودته فيصنف في الخالدات من الآثار الفكرية".[2]

وبالتالي لابد أن تتوفر في النص الشعري جملة من الخصائص والسمات ليدرج في خانة الإبداع الأدبي، فليس كل نص عادي نصا شعريا.

إن الخطاب الشعري أشمل وأعم من مصطلح النص الشعري، إلا أنهما لا يختلفان في الجوهر، ومنه فالنص الشعري يتميز بخاصية البلاغة التي فيها من الجرس الموسيقي ما يطرب النفس كالوزن والبناء والقافية، ومن البديع ما يهذب الذوق كالسجع وتخير اللفظ، فأساس النص الشعري الإطراب.[3]

وإذا عدنا إلى كتب النقد العربي القديم لوجدنا أن النقاد قد اهتموا بتحديد ماهية الخطاب الشعري، فقديما قالوا أن الشعر كلام موزون مقفى، أما **عبد القاهر الجرجاني** فقد سلك مسلكا مغايرا، إذ حدد للنظم الشعري جملة من الشروط وجب توفرها في الخطاب الشعري أهمها أولية المعنى، بمعنى أن يتضمن النص الشعري دلالة معينة أو حاملا

---

(1)- محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر (دراسة تحليلية نقدية)، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982، ص10.

(2)- عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص23.

(3)- ينظر: محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية)، مطبعة المقداد، غزة، فلسطين، ط1، 2000، ص31،32.

لرسالة ما، ومنه "فالمعنى المراد إثباته أو نفيه في الخطاب، هو إذن الموجه للخطاب الشعري، وشروط إثبات هذا المعنى أو نفيه هي الشروط الأكثر فاعلية وتأثيرا في سيرورة الخطاب الشعري".(1)

فالشاعر لكي يحقق هذه الغاية التي أشار إليها **عبد القاهر الجرجاني** –أن يحوي النص الشعري معنى– لابد عليه أن يكون متمرسا متمكنا من الكتابة الشعرية.

أما في النقد الحديث فنجد من النقاد من ربط الشعر بمفهوم الرؤيا، **فأدونيس** يعرف الشعر بقوله: "أن يكتب الشاعر الجديد قصيدة، لا يعني أنه يمارس نوعا من الكتابة، وإنما يعني أن يحيل العالم إلى شعر: يخلق له فيما يتمثل صورته القديمة صورة جديدة...".(2)

فالشعر عند **أدونيس** هو رؤيا؛ أي أنه يصنع عالما جديدا، وكأن الشاعر يتنبأ بالمستقبل وهو يمارس عملية الكتابة.

كذلك اهتم **طه حسين** بمفهوم النص الشعري، إذ يقول: "فالشعر يجب أن يبهر النفوس والأذواق بما ينشئ فيه الخيال من الصور، ويجب أن يسحر الآذان والنفوس معا بالألفاظ الجميلة التي تمتاز أحيانا بالرصانة وتمتاز أحيانا أخرى بالرقة واللين...".(3)

وهذا يعني أن الشعر عند **طه حسين** فن إبداعي مادته ليست اللغة فحسب، وإنما أيضا الصور والأخيلة والموسيقى، كل هذا يصنع عملا أدبيا راقيا، فحديثا غدا الشعر يعني "التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة".(4)

وبالتالي فالشعر عملية إبداعية، يعبر من خلالها الشاعر عن خلجات ومشاعر نفسه بواسطة اللغة، فيحدث قيمة جمالية.

---

(1)– عبد الواسع الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص94.

(2)– رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص56.

(3)– بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، ط3، 1986، ص266.

(4)– جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، د ط، 2000، ص29.

عموما فمصطلح الخطاب الشعري عرف تطورات عديدة على مر العصور الأدبية؛ ففي النقد العربي القديم كان الشعر يمثل ديوان العرب، فهو يسجل مآثرهم، غزواتهم، أيامهم وحروبهم؛ إذ عد الشاعر في هذه الفترة الناطق باسم قبيلته وقومه، فالنقاد القدامى ربطوا مفهوم الشعر بالوزن والقافية، بالمعاني والأفكار، ثم عرف في العصور الحديثة وخاصة مع حركات التجديد تغييرا جذريا مس الشكل والمضمون معا، فالشعر عندهم لم يعد يعني الكلام الموزون المقفى، بل الشعر كلام ذو وظيفة جمالية فنية؛ أي أنه حامل لمشاعر وأحاسيس يترجمها صاحبها في شكل أبيات شعرية.

4- لمحة عن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر:

عرف الشعر الجزائري تطورات جذرية مست الشكل والمضمون معا؛ فقد مر بعدة مراحل محاولة من الشعراء التأسيس والتأصيل لقصيدة جزائرية معاصرة لها أسسها وخصوصيتها التي تميزها عن القصيدة العربية المعاصرة. فلكل أدب ميزاته، والأدب الجزائري ليس صورة طبق الأصل عن الأدب المشرقي، وإن كان في بداياته الأولى تقليدا لهذا الأدب القادم من المشرق، لكن سرعان ما انفصل عنه وصار أدبا قائما بذاته، يعبر من خلاله الشعراء عن قضايا وهموم الواقع الجزائري، وسنحاول في بضع صفحات أن نؤرخ لمراحل القصيدة الجزائرية المعاصرة، وما تميزت به كل مرحلة، والتغيرات التي طرأت على الشعر وفقا لتغير الظروف والأوضاع.

إن أول مرحلة من مراحل الشعر الجزائري المعاصر، والتي ظهر من خلالها نمط شعري مخالف لما كان سائدا من قبل هي مرحلة الخمسينيات؛ أي مرحلة اندلاع الثورة التحريرية، ونظرا لتغير الأوضاع والظروف، وبداية الجهاد ضد المستعمر الفرنسي برز ما يعرف "بالشعر الحر" -وإن تعددت مصطلحات هذا الأخير من شعر التفعيلة والشعر المعاصر- الذي حاول من خلاله الشعراء تجاوز الأوزان الخليلية ونظام الشطرين، والتحرر من القيود، ليجد الشاعر متنفسا للتعبير عن قضايا مجتمعه وهمومه.

تعد قصيدة "طريقي" **لأبي القاسم سعد الله**، فاتحة هذا الشعر، وإن كان هناك تضارب في الآراء بأن **رمضان حمود** هو الأسبق في ذلك، يقول **أبو القاسم سعد الله** في قصيدته:

سوف تدري راهبات وادي عبقر

كيف عانقت شعاع المجد أحمد
وسكبت الخمر بين العالمين
خمر حب وانطلاق ويقين
ومسحت أعين الفجر الوضيه
وشدوت لنسور الوطنية
إن هذا هو ديني
فاتبعوني أو دعوني
في مروقي
فقد اخترت طريقي
يا رفيقي [1]

هذه أول قصيدة جزائرية ذات نظام السطر، ولكن ما الأسباب التي أدت إلى ظهور هذا النوع من الشعر؟ إذا أردنا الإجابة على هذا السؤال لوجدنا أن التأثر بالمدارس المشرقية هي من أهم المؤثرات التي ولدت الشعر الجزائري المعاصر ذات نظام الأسطر، وهذا ما يثبته قول **أبي القاسم سعد الله:** "غير أن اتصالي بالإنتاج العربي القادم من الشرق –ولاسيما لبنان– واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر".[2]

وهذا يعني أن الشاعر **أبو القاسم سعد الله** كان يكتب وفق القصيدة العمودية، لكن بمجرد اتصاله بالمشرق وتأثره بكتابات كتَّابه وشعرائه، غيّر نمط كتابته، فنظم أشعاره وفق القصيدة الحرة.

فالشاعر الجزائري أراد أن يلتحق بالركب الحداثي، وإن كنا هنا لا نقصد بالحداثي الحداثة في حد ذاتها، بل اتباع الجديد، وأن يصنع لنفسه شخصية أدبية، رغم كل المعيقات التي حالت دون ذلك من غربة "اللغة العربية... وانقطاع الجسور الثقافية بين

(1)– أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص51.
(2)– المرجع نفسه، ص51.

الشرق والغرب".[1] فالاستعمار الفرنسي حاول طمس الهوية، وبالتالي القضاء على اللغة العربية، كما حاول قطع الصلة بين المغرب العربي والمشرق العربي، هذا الأخير الذي شهد ظهور القصيدة العربية المعاصرة في فترات متقدمة مقارنة بالمغرب العربي، الذي ظهرت فيه في فترات متأخرة بسبب الاستعمار.

وبالتالي وجد الشاعر الجزائري في القصيدة الحرة الملاذ للتعبير عن قضايا الثورة، وهموم المجتمع والواقع الجزائري إبان تلك الفترة، ففترة الخمسينيات هي فترة نبوغ الشعر الجزائري، وتفتح القرائح الشعرية؛ فالثورة هي التي حركت الأقلام الجزائرية، وبتعبير آخر "فثورة التحرير الكبرى 1954 قد فجرت كوامن الإبداع الأدبي لدى شعراء الثورة".[2]

هذه أهم الأوضاع والظروف التي شهدتها فترة القصيدة الجزائرية الحرة المعاصرة إبان اندلاع ثورة أول نوفمبر، فباندلاع الثورة وبداية فترة الجهاد وجد الشاعر الجزائري نفسه بحاجة إلى شكل شعري جديد، يفرغ فيه كل إحساساته وآلامه، وأيضا لمواكبة التطورات التي شهدتها الجزائر ولمعالجة قضايا الواقع المرير.

وما يميز شعر هذه الفترة خلوه من خصائص فنية ذات قيمة؛ فقد غلب عليه التكرار في أساليب التعبير والصور الفنية، كذلك في المفردات المعجمية والبنى التركيبية، وحتى في الأفكار، وكأن الشعراء كلهم تجمع بينهم قضية واحدة ووحيدة وهي الثورة الجزائرية.[3]

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن فترة أخرى من فترات القصيدة الجزائرية المعاصرة، وهي فترة الاستقلال واستعادة أمجاد الحرية –فترة الستينيات– الأجدر لنا أن نتساءل عن الأوضاع السائدة في هذه الفترة، هل كان لها تأثير على الأقلام الأدبية والإبداع الشعري؟

إن مرحلة الستينيات مرحلة خيم عليها ركود أدبي ثقافي إبداعي، فبعد أن حصلت الجزائر على استقلالها وبزوغ نور الحرية، انصرف كل واحد إلى أداء مهامه، فهذه الفترة سميت بمرحلة الصمت فإذ "كنا نتوقع من جيل الرواد أن يواصلوا عطاءاتهم ليسجلوا لنا إنجازات ما بعد الاستقلال بروح متأنية وبأدوات فنية مكتملة، ولكن المراقب للحركة الأدبية

---

(1)– حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر (بين الواقع والآفاق)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1987، ص33،34.

(2)– عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003، ص14.

(3)– ينظر: حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر، ص37.

في هذه الفترة يلاحظ أن هؤلاء الشعراء انسحبوا من الساحة الأدبية أو كادوا".[1] "فمنهم من انقطع عن الكتابة ومنهم من انصرف إلى البحث العلمي".[2]

فهذا الانقطاع عن التأليف الشعري كانت وراءه عدة أسباب وعوامل موضوعية نوجزها في النقاط التالية:

- انصراف بعض الشعراء الرواد إلى استكمال دراساتهم العليا وتوجههم إلى الأبحاث الأكاديمية.
- الانشغال بالتدريس في الجامعة وتحمل أعباء تكوين الأجيال الصاعدة، كما حدث مع الدكتور **أبي القاسم سعد الله.**
- انعدام الجمهور المتذوق للشعر بسبب الظروف الاستعمارية.
- قلة القراء للشعر العربي، لأن اللغة العربية كانت جد محدودة.[3]

وهذا يعني أنه بعودة الاستقرار للبلاد الجزائرية، وانتشار الأمن والسلام، وجد المواطن الجزائري مجالا رحبا وآمنا لاستكمال مهامه وانشغالاته التي أعاقها المستعمر الفرنسي.

إذًا خيم على مرحلة الاستقلال صمت تام بسبب انشغال الجزائريين بفرحة الانتصار وهزم المستعمر، فإن المرحلة التي تلتها شهدت عودة الشعراء الجزائريين إلى الساحة الأدبية وبإبداعات جديدة لها خصوصيتها وميزاتها التي تنفرد بها عن سابقاتها، فهذه الفترة هي فترة الاشتراكية؛ أي فترة تبني الاتجاه الاشتراكي.

إن فترة السبعينيات هي فترة التطور والتقدم وإحداث تغيير جذري على مستوى الاقتصاد، ومن هذه التغييرات التي طرأت على الوضع الاقتصادي تبني المذهب الاشتراكي لإعادة إصلاح الأوضاع الاقتصادية والفكرية، كما شهدت هذه الفترة ظهور ما يصطلح عليه بالثورة الزراعية وشعارها "الأرض لمن يخدمها"، كل هذه الظروف وغيرها حركت الأقلام الشعرية الجزائرية من سباتها وصمتها، وإن غلب على هذه الإبداعات

---

(1)- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص13.

(2)- كمال فنينش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (1988-2000) ، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010، ص01.

(3)- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص12.

أفكار إيديولوجية تمثل رؤى أصحابها تجاه الأوضاع السائدة، فشعراء الواقعية الاشتراكية هم أعظم شعراء الجزائر، إذ كان البناء الفني للقصيدة الجزائرية المعاصرة شكلا ومضمونا مكتملا، عكس الأجيال السابقة التي اهتمت بالشكل على حساب المضمون، إضافة إلى تراكم الصور الشعرية واستخدام الرموز والأساطير بكثرة، وغيرها من الأدوات الفنية.[1]

فجيل السبعينيات هو "الجيل الجديد الذي نما وعيه في ظل الاستقلال يخطو خطواته الأولى، ثم سرعان ما يحدث ثورة هزت خمول الشعر وأنقذته من ذلك الركود الذي لازمه في الفترة السابقة"، [2] فهذا الجيل هو الذي أعاد للشعر الجزائري ديناميكيته وحيويته التي فقدها في فترة الاستقلال.

وقد ظهر في هذه الفترة مجموعة التيارات الشعرية، كل واحد يختلف عن الآخر والتي تتمثل في:

- اتجاه يكتب الشعر العمودي والحر، ويزاوج بينهما ويحاول التجديد في إطار القصيدة العربية القديمة، ويمثل هذا الاتجاه على الخصوص **مصطفى محمد الغماري، عبد الله حمادي، محمد ناصر، جمال الطاهري، محمد بن رقطاش عياش يحياوي**...وغيرهم.
- اتجاه مال إلى الشعر الحر، وأعلن التمرد والقطيعة بينه وبين الشعر العمودي، ويمثل هذا الاتجاه: **أحمد حمدي، عبد العالي رزاقي، أزراج عمر، خمري بحري، محمد زتيلي، سليمان جوادي، أحلام مستغانمي**...وغيرهم
- تيار الشعر المنثور أو ما يسمى بـ"قصيدة النثر" وتمثله نتاجات **عبد الحميد بن هدوقة،** في "أرواح شاغرة" وكتابات **جروة علاوة وهبي** و**إدريس بوذيبة** و**عبد الحميد شكيل.**[3]

وبالتالي فهذه الفترة شهدت تنوعا في الإنتاجات الأدبية، فهي فترة نبوغ الشعر الجزائري، وهذا بفضل شعراء موهوبين أعادوا إحياء القصيدة الجزائرية، كذلك يعود الفضل في تطور الشعر الجزائري في فترة السبعينيات إلى تلك العلاقة الجدلية بين البنية التحتية والبنية الفوقية، فالجزائر بعد الاستقلال حاولت النهوض بالاقتصاد الوطني مما انعكس على الأدب والفكر.

---

(1)- ينظر: حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر، ص39.

(2)- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص14.

(3)- المرجع نفسه، ص15.

وإذا أردنا الحديث عن الخصائص الفنية للشعر في هذه الفترة، وجدنا أن احتكاك الشعراء بالتراث، جعل شعرهم يتسم بسلامة اللغة وأصالتها ورقيه من مختلف الجوانب المعجمية والنحوية...

إن فترة السبعينيات هي فترة إحياء القصيدة الجزائرية المعاصرة من حالة الصمت التي شهدتها في المراحل السابقة، ولكنها لا تصل إلى مرحلة النضج التي طبع بها الشعر في مرحلة الثمانينيات، "فمع بداية الثمانينات بدأت بوادر حركة شعرية جديدة رؤية ومضمونا... وقد حمل لواء هذه الحركة نخبة من الشعراء الذين حاولوا أن يطوروا تجاربهم الفنية التي ظهرت في السبعينات".[1] وهذا يعني أن التجربة الشعرية الجزائرية في تطور دائم، فهذه هي سنة الحياة، فما من شيء يقف عند نقطة النهاية وإنما يحاول أن يتجدد ويتطور، ليصل إلى مرحلة الذروة.

يعد شعر الثمانينيات أكثر انفتاحا وتطورا من ناحية البناء الفني، ومن ناحية الموضوعات المعالجة، فقد "انطلق الشعراء في هذه المرحلة كرد فعل طبيعي عن المرحلة السابقة، حيث لاحظوا أن السيطرة الإيديولوجية جرّت الويلات على الشعر من حيث البنية والموضوعات".[2] فقد حاول الشعراء معالجة قضايا إنسانية تخص الإنسان العربي وغيره، بمعنى قضايا تمس الواقع الإنساني.

هذا من ناحية مضامين شعر الثمانينيات، أما من الناحية الشكلية نجد أن الشعراء في هذه الفترة لم يتخلوا عن القصيدة العمودية، بل حاولوا التأصيل لها وفق ما يتماشى والعصر الحديث، "ففترة الثمانينات تمثل ذلك التواصل مع الموروث، لا على الصعيد الفكري والثقافي فحسب، بل على الصعيد الشكلي أيضا، وأعني بذلك الرجوع إلى القصيدة العمودية، أو محاولة التأسيس للقصيدة العمودية الحديثة".[3]

فشعراء الثمانينيات أرادوا أن يصنعوا لأنفسهم تجربة شعرية تختلف عن المراحل السابقة من ناحية البناء والمضمون، تجربة "تسعى إلى التجاوز والتصادم".[4]

---

(1)- المرجع السابق، ص33.

(2)- مليكة خرامسية، قضايا شعر الثمانينات (الرؤية والبناء)، رسالة ماستر، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2014-2015، ص31.

(3)- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص18.

(4)- المرجع نفسه، ص33.

عموما فهذه أهم المراحل التي مرت بها القصيدة الجزائرية المعاصرة، بداية من اندلاع الثورة التي شكلت محورا أساسيا لقصيدة ما قبل الاستقلال، فهي مرحلة تحدي ونضال لهزم العدو، لتليها المرحلة الموالية، حيث طبع الشعر بحالة ركود وتراجع، لكن هذا السكون والثبات لم يدم طويلا، فسرعان ما حاول الشعراء إعادة بث الروح في الشعر الجزائري، وقد حمل لواء هذا النهوض والاستيقاظ من السبات الشعري كل من شعراء السبعينيات والثمانينيات، وإن كان لكل فترة خصوصيتها سواء في بنية القصيدة، أو في طبيعة المضامين والقضايا المعالجة.

إذا كانت هذه هي الخصائص الفنية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر في الفترات السابقة، فماذا عن خطابنا الشعري في الوقت الراهن، وبتعبير آخر كيف اتسمت الكتابات الشعرية للشعراء الجدد من ناحية البناء الفني، هذا ما سنحاول معرفته وتبيينه في الجانب التطبيقي من هذه الدراسة.

الفصل الأول

البنية الإيقاعية والصرفية في ديوان عناقيد الغضب لعبد المالك بومنجل

أولا: البنية الإيقاعية

1- الوزن

2- القافية

3- الروي

4- التكرار

ثانيا: البنية الصرفية

1- دلالة الأفعال

2- دلالة الصيغ الاشتقاقية

يعد الشعر من الفنون الأدبية التي برع فيها الشعراء منذ القدم، إذ لقي رواجا واهتماما كبيرا من قبل النقاد والدارسين، لما يحمله من قيمة فنية وجمالية، فالشعر له دور بارز في الحياة الأدبية، الفكرية والسياسية ؛ لأنه يجسد أحاسيس وعواطف الشاعر من جهة، كما يصور قضايا ومشاغل المجتمع و الوطن من جهة أخرى، ولكي ينظم الشاعر قصيدة ما عليه أن يكون ضليعا بقواعد قرض الشعر مثل: الإيقاع والصرف... اللذان يعدان محور الفصل الأول من الدراسة، وسنحاول في هذا الفصل إبراز أهم البنى الطاغية على ديوان عناقيد الغضب (من حيث الأوزان، القوافي، الأفعال والصيغ الصرفية...) والدلالات التي ترتبت عنها.

أولا- البنية الإيقاعية:

1- الوزن:

إن الموسيقى هي الخاصية التي ينفرد بها الشعر" فإذا خلا الشعر من الموسيقى وأضعفت فيها إيقاعاتها، خف تأثيره واقترب من مرتبة النثر"[1]، ومن عناصر الموسيقى نجد الوزن، فالوزن يعد من العناصر الأساسية المكونة للإيقاع، حيث يجعل من النص الشعري نصا متميزا عن بقية النصوص الأخرى، "فالأوزان ما هي إلاّ صيغ أحدثها الخليل واستعملت كقوالب جاهزة يبنى عليها الشعر ويتميز بها".[2]

عرف الوزن عدّة دلالات ومعاني، فكل نظر إليه من وجهة مختلفة، فعند الغربيين هو: "العلم الذي يدرس العناصر التي تمنح الشكل للشعر"[3]، وهذا يعني أنه أصبح علما قائما بذاته.

فالوزن مجموعة من المقاطع الصوتية والتفاعيل المكونة للبيت الشعري، والذي يميز النص الشعري عن النص النثري، فيمنحه نغمية وموسيقية، وبذلك يطرب النفس ويثير فيها كل الإحساسات والمشاعر.

---

(1)- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص50.

(2)- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص86.

(3)- المرجع نفسه، ص89.

وبعد أن قدمنا تعريفا موجزا عن الوزن ومدى أهميته في بناء القصيدة، سنرصد أهم الأوزان التي استخدمها **عبد المالك بومنجل** في ديوانه، والتي وجدها أكثر ملاءمة للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه من جهة، وعن قضايا وطنه ومجتمعه من جهة أخرى، وبعد تقطيع قصائد الديوان (19) خرجنا بالنتيجة الآتية:

البحور	الكامل	البسيط	المتقارب	الوافر	السريع	الرمل	الخفيف
عدد القصائد	07	04	03	02	01	01	01

(جدول يوضح عدد البحور في الديوان)

نلاحظ أن أكثر البحور تكرارا في شعر **عبد المالك بومنجل** هو البحر الكامل والذي نظم عليه سبع قصائد هي: "**المارد العربي، في رابعة العدوية، وشربت جمرك يا مدينة، مدقق لغوي، أستاذ برتبة بيدق، أين الصفاء، المطية**"، فيا ترى لماذا استخدم الشاعر هذا البحر بكثرة؟.

إن بحر الكامل وهو من البحور الصافية "التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات"[1]، يحتل المرتبة الثانية بعد بحر الطويل حسب تصنيف الدارسين، وهو من البحور السهلة والعذبة، لذلك نجد الكثير من الشعراء نظموا عليه قصائدهم الطوال، وكذلك شاعرنا **عبد المالك بومنجل**، يقول في إحدى قصائده:

بكرامتي الخضراء تفرح بي وتضمُّني في دفئها العربي[2]

في هذا البيت الشعري والذي نظم على بحر الكامل يعتز الشاعر بكرامته ويفتخر بانتمائه العربي، ليقف صامدا في وجه العدو المستبد.

فبحر الكامل من البحور التي تصلح لكل الموضوعات، لذلك استخدمه الشعراء القدامى والمحدثون على السواء، ومن بين الموضوعات التي عالجها الشاعر وصفه للغضب الذي يكنه لأصدقائه في طابع رمزي، يقول في ذلك:

وشربت جمرَكِ يا مدينة

ورضعت فيك رهافة الإحساس بالقيم الهجينة

---

(1)- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999، ص32.

(2)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2016، ص27.

وأضعت فيك ملامحي الخضراءَ، أشواقيَ الجميلةَ
سحرَ أنغامِ الحياةِ... ولا سكينة!
ورأيتُ فيك قوالب الإسمنت تلتهمُ المشاعرَ دونما حرجٍ
وتلتحفُ الشِّعارْ[1]

نموذج عن التقطيع:

يقول **عبد المالك بومنجل:**

قالوا: صفا عارونُ، قلتُ لهمْ: كفى لمْ يرضَ بالكذِبِ النبيُّ المُصطفى[2]

قَالُوْ صَفَاْ عَارُوْنُ، قُلْتُ لَهُمْ كَفى لَمْ يَرْضَ بِلْكَذِب نْنَبِيْيُ لْمُصْطَفَى

0//0/// |0//0/0/ |0//0/0/ 0//0/0/ |0//0/// |0//0/0/

متفاعلــن متفاعلــن متفاعلـــن متفاعــلن متفاعلــن متفاعلـــــن

التغيرات الطارئة:

زحاف الإضمار:

متَفاعلن- متْفاعلن (تسكين الحرف المتحرك الثاني من التفعيلة).

يلي بحر الكامل من حيث الاستعمال في الديوان بحر البسيط، إذ تكرر أربع مرات، وقيل " سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه أو لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية". [3]

نظم الشاعر في ديوانه (عناقيد الغضب) أربع قصائد على بحر البسيط وهي:" **رسالة حب إلى شرفاء مصر، عام الحزن، إلى صديق، ما شاء لاما شاءت الأقدار**"، يقول في قصيدة **رسالة حب إلى شرفاء مصر:**

أحبُّ مصْرَ الرجالِ الشُمِّ، يا غدها أشْرقْ علينا بأحرارٍ لهم شَمَمُ
فقـــد تمـــدَّدَ في أطرافها وَهَـــن لَمَّا تحكّمَ في أشرافِها القَــزَمُ
وقد أغارتْ على أعراضها فئـــةٌ لَمَا تحَكَّمَ في أهوائها القدم[4]

---

(1)- عبدالمالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص45.

(2)- المصدر نفسه، ص69.

(3)- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د ط، 1993، ص47.

(4)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص21.

أبدع الشاعر من خلال هذا الوزن في نقل ووصف أفكاره ورؤاه، وما يجول في داخله، وما يتمنى أن يراه في مجتمع مصر من إنجازات عظيمة، بعد أن تجاوزت حقبا كانت فيها السلطة بيد الحاكم المستبد.

فبحر البسيط من البحور التي تتسم بالرقة والجزالة، لذلك عرف استعمالا واسعا من قبل الشعراء.

نموذج عن التقطيع:

يقول الشاعر في إحدى قصائده المنظومة على بحر البسيط:

هْل كنت أنتَ، وريحُ الغيظ عاصفةٌ بألف جرحٍ ونارُ الوجدِ تلتهبُ[1]

هْل كُنْتَ أَنْتَ وِرِيْحُ لْغَيْظِ عَاْصِفَتُنْ بِأَلْفِ جُرْحِنْ وَنَاْرُ لْوَجْدِ تَلْتَهِبُوْ

0///|0//0/0|0//0|0//0/ 0///|0//0/0|0///|0//0/0/

مستفعلـــن فعلـــن مستفعلـن فعلـن متفعلـن فاعلن مستفعلن فعلـن

التغيرات الطارئة:

زحاف الخبن ← مستفعلن ـ متفعلن (حذف الثاني الساكن)

فاعلن ـ فعلن

وإذا انتقلنا إلى بحر آخر احتل المرتبة الثانية بعد بحري الكامل والبسيط، وهو البحر المتقارب، وقال **ابن رشيق:** "وسماه الخليل متقاربا لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها لشبه بعضها ببعض"[2] ، وفي ديوان **عبد المالك بومنجل** نجد ثلاث قصائد منظومة وفق هذا البحر وهي: "**الغضب الجارف، الجليد، القطيع والنعرة**"، يقول في إحدى هذه القصائد:

رأيـت الطواغيت أسطـــورة تطاير فـي الجـوّ ألواحهـا

ولاحـــت لك الأرض جذلانـة وقد غادر الأرض سفاحهـا

هـــو الغضب الهادر العبقريُّ يضيء به الأرض مصباحها

فيا شمسُ هيا اهتفي واصدحي: هنيئا لتونـــس أفراحهـا[3]

---

(1)- المصدر السابق، ص51.

(2)- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر، ص39.

(3)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص25.

في هذا المقطع الشعري نجد الشاعر ثائر على العدو إذ يصفه بأنه أسطورة كانت موجودة، وبمجرد استيقاظ الهمم والعزائم زالت هذه الأسطورة، وزالت معها كل أفعالها وآثارها ومعتقداتها، وفي الوقت نفسه يهنئ الشاعر الشعب التونسي بنيله أمجاد الحرية، فنجد أن **عبد المالك بومنجل** قد أسقط عواطفه على بحر المتقارب، الذي يعد من أكثر البحور سهولة في الاستعمال؛ لأنه يتكون من تفعيلات موحدة.

نموذج عن التقطيع:

جاء في قصيدة **الجليد:**

هُما كُتلتانِ منَ الجندَلِ تَجَلَّى الصباحُ وَلَمْ يَنْجَـــلِ[1]

هُمَاْ كُتْلَتَاْنِ مِنَ لْجَنْدَلِـيْ تَجَلْلَ صْصَبَاْحُ وَلَمْ يَنْجَلِيْ

0//|0/0//|/0//|0/0// 0//|0/0//|/0//|0/0//

فعولن فعول فعولن فعو فعولن فعول فعولن فعـو

التغيرات الطارئة:

زحاف القبض: فعولن- فعولُ (حذف الخامس الساكن)

علة الحذف: فعولن- فعو (ذهاب السبب الخفيف من آخر التفعيلة)

أما بحر الوافر فقد نظم الشاعر وفقه مقطوعتين شعريتين "**انتقام الحقود، وعتاب**"، وكما نعلم أن بحر الوافر من البحور التي تسمح للشاعر التعبير عن مشاعره وأحاسيسه، وهذا ما حاول الشاعر أن يسقطه على إحدى قصائده، يقول فيها:

علِمنا أنّ طاغيةً تهـــاوى ولكن القتيلَ هو العـــراقُ

لقد أودى على شرفٍ قويًا يطيرُ بصوته فَرسٌ بُرَاقُ[2]

فالشاعر حزين لحال العراق، الذي غدا دمية يتسلى بها الاستعمار، فهو يرثي هذه الحالة وما آلت إليه من زوال معالمها وآثارها العريقة، فوجد في بحر الوافر البحر الأنسب لنقل هموم وقضايا الشعب العراقي.

---

(1)- المصدر السابق، ص55.

(2)- المصدر نفسه، ص 08.

نموذج عن التقطيع:

ومن أمثلة ما نظم على بحر الوافر قول الشاعر:

تغذَّت حِقْدَها حِقْبًا فلمّـــا أصابتْ غدْرَها انزرعَ الشقاقُ[1]

تَغَذْذَتْ حِقْدَهاَ حِقَبَنْ فَلَمْمَاْ أَصَاْبَتْ غَدْرَهَنْ زَرَعَ شْشِقَاْقُـوْ

0/0//|0///0//|0/0/0// 0/0//|0///0//|0/0/0//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعـــل مفاعلتــن مفاعلتن مفاعـــــل

التغيرات الطارئة:

زحاف العصب: مفاعلَتن - مفاعلْتن (تسكين الخامس المتحرك)

علــة القطــف: مفـاعلتن- مفاعـل (حـذف السـبب الخفيـف مـن آخـر التفعيلـة مـع تسـكين الخامس المتحرك، الحذف + العصب)

أما البحور الأخرى والتي كان لها حظ ونصيب في ديوان الشاعر فهي: الخفيف، السريع والرمل، ونظم **عبد المالك بومنجل** على منوال كل بحر من هذه البحور قصيدة شعرية واحدة، فبحر الخفيف نظم عليه قصيدة **طعنات في ظهر غزة**، والسريع نظم عليه قصيدة **هدية العمرة**، أما بحر الرمل فقد نظم عليه الشاعر قصيدة **ترجمة (من العبرية إلى العربية)**.

هذه أهم الحالات النفسية والاجتماعية التي أسقطها الشاعر على قصائده المنظومة وفق بحور صافية وأخرى ممزوجة، والتي استطاع من خلالها أن يعبر عن قضايا عربية ووطنيـة، وأن ينقـل أوضـاع البـلاد والتـي غـدت دمـارا شـاملا سـاهمت فـي حدوثـه أيـدي متسلطة مستبدة.

2- القافية:

تعد القافية ظاهرة موسيقية لصيقة بالوزن، لا يمكن للشاعر الاستغناء عنها في نظم قصائده، فهي تمنح جرسا موسيقيا للبيت الشعري، وعرف **الخليل بن أحمد الفراهيدي** القافية بأنها :"الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما..."[2] بمعنى أن القافية هي آخر ساكن مع المتحرك الذي يلي الساكن الثاني مباشرة.

---

(1)- المصدر السابق، ص08.

(2)- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص70.

تنوعت القوافي في شعر **عبد المالك بومنجل** بين القافية المقيدة، والقافية المطلقة، إذ نجده قد اعتمد في الشعر العمودي على قافية موحدة، فهو ينحو منحى الشعراء القدماء، ومن أمثلة ذلك ما قاله في قصيدة **طعنات في ظهر غزة:**

أيُّ خزي أصابكم يـــا لئـــام يا خواءً يمتد فيه الرغـــــامُ
يا وجوها من ألف خزي وعارٍ يا بطونا يكتظ فيها الحـــــرامُ
يا نفوسا ترهلت، يا ضميـــرا مات فيه الحياءُ، مات الذمامُ[1]

وأيضا ما قاله في قصيدة **الغضب الجارف:**

من الغاضبين الأباة الألـــى جلاهم عن الفلك ملاّحُهـــــا
وأغرقهم في دجى يأسهـــم ليخلو للقصـــــر تُفّاحُهـــا
ويرسف في الذل بطّالهـــــا ويغرقّ في البـــؤس فلاّحُها
ويُنفى من الأرض أحرارُهـــا ويعبثَ في الأرض سُيّاحُها[2]

فالشاعر اعتمد على هذا النوع من القوافي في كثير من قصائده خاصة في القسم الأول من الديوان، والذي يعالج فيه قضايا عربية سياسية أو ما يعرف بالربيع العربي، إذ يقول في قصيدة **انتقام الحقود،** والتي يتأسف فيها على حال العراق:

سيذكر لؤمكم تاريخ شعبٍ يضمّدُ جرحه الألمُ، الوفاقُ
ويعترفُ الزمان لكمْ بشؤم على بلدٍ يضيقُ به النطاقُ[3]

إن اعتماد الشاعر على القوافي الموحدة خاصة في القسم الأول من الديوان، والذي تناول فيه واقع الأمة العربية، لدليل على أنه يعالج قضايا تخص كل الأمم، قضايا يشترك فيها الجميع، فالحالة النفسية للشاعر حالة مستقرة صامدة في وجه المستبد، ولعل هذا ما جعل قوافي شعره تكون قوافي مطلقة ليجد راحة في التعبير عن الواقع العربي المرير.

ومن أمثلة القوافي المطلقة:

---

(1)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص13.

(2)- المصدر نفسه، ص24.

(3)- المصدر نفسه، ص09.

الكلمة	الكتابة العروضية	القافية
الرّغامُ	رْرِغَامُوْ 0/0//0	غامو 0/0/
الحرامُ	لْحِرَاْمُوْ 0/0//0	رامو 0/0/
الذّمامُ	ذْذِمَاْمُو 0/0//0	مامو 0/0/
ملاّحها	مَلْلَاْحُهَاْ 0//0/0/	لاحها 0//0/
تفاحُها	تُفْفَاْحُهَاْ 0//0/0/	فاحها 0//0/
سيَّاحُها	سُيْيَاْحُهَاْ 0//0/0/	ياحها 0//0/
الوفاقُ	لْوفَاْقُوْ 0/0//0	فاقو 0/0/
النطاقُ	نْنِطَاْقُوْ 0/0//0	طاقو 0/0/

(جدول يمثل نماذج من القافية المطلقة)

وإلى جانب اعتماد الشاعر على قوافي موحدة، فقد اعتمد أيضا على قوافي منوعة، خاصة في القصائد المنظومة وفق شعر التفعيلة وهذا معلوم بالنسبة لنا، فالشعر الحر ثار على وحدة الوزن والقافية، وهذا التنوع في القوافي يعود إلى تمكن الشاعر من العروض، وإلى خبرته الواسعة في مجال نظم الشعر، يقول في قصيدة **وشربت جمرك يا مدينة:**

وقدِمتُ من ريف العناءِ إليكِ، ألتمِسُ السكينة...

ودخلتُ بحركِ يا مدينة

ورأيتُ نحرَكِ يستظلُّ بكل زينة

ورأيتُني في غمرةِ الأمواجِ ترسو بي السفينة

ومضيتُ تبلغُني

وتصفعُ روحيَ الظمأى شوارعك الحزينة!

ونهضتُ في غدِكِ الجديد مقيَّدَ الأشواقِ إذ طلع النهارْ

ونظرتُ ألتمِسُ المدى ينسابُ في شفقِ الصباحِ

فقامَ يصفعني الجدارْ[1]

وقوله أيضا:

هو من يرسم أفقا للسلم الأهليّ يُبرعِمُهُ العدلُ،

يُورِّدُهُ العزُّ،

تُغرِّدُهُ الأنسامُ الشعرية

هو من يفْجرُ في الأحرار ينابيعَ النخوةِ[2]

وهذا ما يوضحه الجدول الآتي:

الكلمة	الكتابة العروضية	القافية	نوع القافية
السكينةَ	سْسَكِينَتَاْ 0//0//0	كينتَا 0//0/	متداركة
النهارْ	نْنَهَاْرْ 00//0	هار 00/	مترادفة
العدلُ	لْعَدْلُوْ 0/0/0	عَدْلُوْ 0/0/	متواترة
النخوةِ	نْنَخْوَتِيْ 0//0/0	نخوتي 0//0/	متداركة

(جدول يمثل نماذج من القافية في الشعر الحر)

هذه أهم أنواع القوافي الواردة في شعر **عبد المالك بومنجل** والتي تنوعت بين القافية المنوعة والقافية الموحدة، ونتساءل من هنا هل هذا التنوع في القوافي ينطبق على الروي أم أنه جاء موحدا؟

---

(1)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص43.

(2)- المصدر نفسه، ص90.

3- الروي:

الروي هو" ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات... فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات"[1]، وقديما كان الشعراء لا يعنونون قصائدهم بل ينسبونها إلى حرف الروي مثل: سينية البحتري.

في ديوان(عناقيد الغضب) جمع فيه الشاعر عدة حروف جاءت رويا ومنها (الميم، الباء، القاف، اللام، الراء،الفاء، الحاء، الدال)، وأغلب هذه الحروف هي حروف مجهورة باستثناء حرفي الفاء والحاء فهي حروف مهموسة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الشاعر يريد أن يجهر بكوامنه الداخلية وأن يجعلها علنية، وسنمثل لبعض هذه الحروف ببعض من القصائد:

- حرف الراء:

في قصيدة **ما شاء لاما شاءت الأقدار** نجد أن رويها هو حرف الراء، وهو من الحروف الذلقية، المنفتحة، المتوسطة والمجهورة، وجعل الشاعر من الراء حرف روي لقصيدته لغاية يقصدها، فهو يعاتب فيها أرباب العمل الذين يستغلون مناصبهم و سلطتهم لقضاء حاجياتهم، واستغلال من هم أدنى منهم مرتبة، هؤلاء الذين يدعوهم الشاعر إلى التحرر من هذه القيود والتشبث بالعزم والإصرار، وبذلك تلاءم حرف الروي (الراء) مع ما يريد الشاعر التعبير عنه من مشاعر وأحاسيس مكبوتة.

- حرف القاف:

في قصيدة أخرى بعنوان **انتقام الحقود** كان رويها هو حرف القاف، وهو من الحروف اللهوية، المنفتحة، الشديدة والمجهورة، إذ يعالج الشاعر في هذه القصيدة قضية سياسية عربية هي احتلال الشعب العراقي، فهو يتألم لوضع البلاد والتي أصبحت خرابا ودمارا شاملا، فوجد في حرف القاف الحرف الأنسب للتنفيس عن حالته المتأزمة.

- حرف الميم:

أما حرف الميم فقد كان رويا لثلاث قصائد من الشعر العمودي، باستثناء قصائد شعر التفعيلة، وهذه القصائد هي: **طعنات في ظهر غزة، رسالة حب إلى شرفاء مصر،**

(1)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، د ب، ط2، 1952، ص245.

وأخيرا قصيدة **عام الحزن**، وكما هو معلوم فالميم حرف متوسط بين الشدة والرخاوة، حرف منفتح ومجهور.

ففي القصيدة الأولى **(طعنات في ظهر غزة)** عالج فيها الشاعر قضية عربية، أو لنقل قضية عالمية وهي القضية الفلسطينية، فهو يتساءل عن السبب الذي جعل الضمير العربي يتراجع دعمه لإخوانه الفلسطينيين، ليعالج في القصيدة الثانية **(رسالة حب إلى شرفاء مصر)** الوضع المتردي المتأزم الذي خيّم على أرض مصر، أرض الكنانة ومهد الحضارات، وفي القصيدة الثالثة **(عام الحزن)** يتمنى الشاعر أن تستعيد كل الشعوب حريتها واستقلالها، وأن يعم النور والسلام البلاد العربية، وبذلك استطاع الشاعر أن يجعل حرف الروي (الميم) مناسبا لمثل هذه القضايا، والتي تتلاءم والحروف المجهورة، فالشاعر يجهر بهموم الأمة العربية ومشاكلها خاصة السياسية منها؛ لأن نفسيته لم تعد قادرة على كبتها، فلم يجد وسيلة للتنفيس عن نفسه إلا الجهر بهذه القضايا.

أما القصائد الأخرى والتي نظمت على شعر التفعيلة، فقد تنوعت فيها حروف الروي بين الحروف المجهورة والمهموسة، وبين الحروف المطبقة والمنفتحة، وهذا التنوع في حروف الروي دلالة على التنوع في الموضوعات، بين معاتبة الصديق من جهة، وبين التأسف على الإنسان الذي جعل من نفسه عبدا لرب عمله من جهة أخرى.

4- التكرار:

يعد التكرار من الظواهر اللغوية التي اعتنى بها النقاد منذ القدم، وميزته أن يضفي جمالية على النص، ويعرف التكرار على أنه: "دلالة اللفظ على المعنى مرددا كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع. فإن المعنى مردد واللفظ واحد، ويكون بتكرار حرف أو لفظة أو جملة أو حركة".[1]

وللتكرار عدة مستويات تكرار صوت، كلمة، جملة أو مقطع، وهو لا يأتي اعتباطا إنما لغاية يقصدها الكاتب، فللتكرار دلالة معينة تستشف من سياق الكلام، وهذا ما سنحاول اكتشافه في شعر **عبد المالك بومنجل**.

(1)- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص192.

4-1- تكرار الحرف:

إن الحرف من أهم العناصر المكونة للكلمة، ثم الجملة، فالنص، والحروف تنقسم من حيث صفاتها إلى حروف الشدة والرخاوة، حروف الإطباق والانفتاح، والحروف المهموسة والمجهورة، وهذه الأخيرة هي التي سنحاول إبراز أهم سماتها ودلالاتها ونسبة تواترها في ديوان الشاعر.

- الأصوات المجهورة:

الصوت المجهور هو" الذي يهتز معه الوتران الصوتيان"[1]، ومن خلال إحصائنا لعدد هذه الأصوات المكررة في قصيدتي **طعنات في ظهر غزة** و**رسالة حب إلى شرفاء مصر** واللتان اخترناهما كنموذج، توصلنا إلى عدد معين من الأصوات، كما هو موضح في الجدول الآتي:

الصوت	المخرج	الصفة	عدد التكرارات
الباء	شفوي	شديد، منفتح	46
الجيم	شجري	شديد، منفتح	21
الدال	نطعي	شديد، منفتح	31
الذال	لثوي	رخو، منفتح	06
الراء	ذلقي	متوسط بين الشدة والرخاوة، منفتح	97
الزاي	أسلي	رخو، منفتح	23
الضاد	شجري	رخو، مطبق	09
الظاء	لثوي	رخو، مطبق	15
العين	حلقي	متوسط، منفتح	39
الغين	حلقي	رخو، منفتح	25
اللام	ذلقي	متوسط، منفتح	71

(1)- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د ط، د ت، ص21.

الميم	شفوي	متوسط، منفتح	116
النون	الخيشوم	متوسط، منفتح	84
الواو	جوفي، شفوي	منفتح	66
الياء	جوفي، شجري	منفتح	92
القاف	أقصى اللسان	شديد، منفتح	31
الطاء	نطعي	شديد، مطبق	14
الهمزة	حلقي	شديد، منفتح	83

(جدول يمثل عدد تكرار الحروف المجهورة)

يتضح لنا من خلال هذا الجدول أن الأصوات المجهورة قد تكررت في قصيدتي **طعنات في ظهر غزة** و**رسالة حب إلى شرفاء مصر** (869 مرة)، وسنقارنها فيما بعد مع عدد تواتر الحروف المهموسة، لنكتشف أي من الحروف الطاغية على القصيدتين السابقتين، وما دلالة ذلك.

- الأصوات المهموسة:

الصوت المهموس هو" الصوت الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به"[1]، ومن خلال إحصائنا لعدد ورود الأصوات في قصيدتي **طعنات في ظهر غزة**، و**رسالة حب إلى شرفاء مصر** توصلنا إلى النتائج الآتية:

الصوت	المخرج	الصفة	عدد التكرارات
السين	أسلي	رخو، منفتح	39
الكاف	أقصى اللسان	شديد، منفتح	42
التاء	نطعي	شديد، منفتح	63
الفاء	شفوي	رخو، منفتح	56

(1)- مجدي إبراهيم محمد، في أصوات العربية (دراسة تطبيقية)، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2011، ص60.

الحاء	حلقي	رخو، منفتح	57
الثاء	لثوي	رخو، منفتح	05
الهاء	حلقي	رخو، منفتح	58
الشين	شجري	رخو، منفتح	21
الخاء	حلقي	رخو، منفتح	13
الصاد	أسلي	رخو، مطبق	25

(جدول يمثل عدد تكرار الحروف المهموسة)

نلاحظ من خلال الجدولين السابقين أن الأصوات الأكثر تكرارا وورودا في شعر **عبد المالك بومنجل** (قصيدتي **طعنات في ظهر غزة** و**رسالة حب إلى شرفاء مصر**) هي الأصوات المجهورة، إذ تكررت (869 مرة) مقارنة بالأصوات المهموسة التي بلغ عددها (379 مرة) وفي ذلك دلالة معينة، فالشاعر يريد أن يجهر بصوته ليصل إلى كافة الأمم، يريد أن يجعل من القضية العربية قضية عالمية، فهو يحس بالألم والحزن والأسى، وما يثبت كل هذا قوله في إحدى قصائده:

أيُّ خزي أصابكم يا لئـــــام يا خواءً يمتد فيـــه الرغـــامُ
يا وجوها من ألف خزي وعارٍ يا بطونا يكتظ فيها الحـــــرامُ
يا نفوسا ترهلت، يا ضميـــرا مات فيه الحياءُ، مات الذمامُ[1]

فهذه النبرة الحزينة التي خيّمت على ذات الشاعر كان السبب في افتعالها هذا الإنسان العربي الذي اعتنى بمصالحه الشخصية ولم يكترث لما يقترفه الاستبداد الغربي من أفعال شنيعة في حق شعوب مظلومة همها الوحيد نيل الاستقلال والتمتع بحياة ملؤها الأمن والسلام.

فالأصوات المجهورة الأكثر تكرارا هي (الميم، الراء، الياء) على الترتيب، ولكل منها صفاتها ودلالاتها، فالميم حرف شفوي متوسط منفتح ومرقق، إذ تصدر قائمة الأصوات،

(1)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص13.

فتكرر أكثر من مائة مرة (116 مرة)، فحرف الميم في قصيدتي **طعنات في ظهر غزة** و**رسالة حب إلى شرفاء مصر**، يدل على المعاناة، الأنين والتوجع.

يقول **عبد المالك بومنجل** في قصيدة **طعنات في ظهر غزة:**

هذه غزة الشهيدةُ بحـــر من دماءٍ، وحرقةٌ وركـــامُ
ودمارٌ من كلّ حـيّ، وطفلٌ يتلظى، وأعيـنٌ لا تنـــامُ
وبعزمِ الأُبَاةِ حربٌ ضروسٌ، ودروسٌ، وهمةٌ لا تُضامُ
وحصارٌ لا ينثني عنه قـومٌ مات أحرارهم فساد اللئامُ[1]

حضور حرف الميم في هذا المقطع الشعري يحمل معاني المرارة والتوجع على حال غزة التي أصبحت مليئة بالدماء لتزايد عدد القتلى يوما بعد يوم، فكلها حصار ودمار، إذ غابت معاني الإنسانية في وطن يعتز بصموده وتحمله للمآسي والنكبات.

ومن الأصوات المجهورة التي كان لها حضور وافر في القصيدتين السابقتين، هو صوت الراء، فهو صوت لثوي (تكراري) متوسط ومرقق، إذ بلغ تكراره (97 مرة)، يقول الشاعر في قصيدة **رسالة حب إلى شرفاء مصر**:

أحبُّ مصرَ التي موسى منارَتها وسيّدُ الناس فيها.. إنَّهُ الهـــرمُ
ومن أتى قصرَها طفلٌ يعلّمهـــا كيف العفافُ وكيف الصبرُ والكرمُ
ومن أتى ليلَها عمرو فما لبثت أن استقرَّتْ على صحرائها الدّيمُ[2]

في هذه الأشطر الشعرية نلاحظ حضور حرف الراء بكثافة، فمن صفاته التكرار، إذ أخذ معاني الاعتزاز والافتخار بوطن يمثل مهبط الأنبياء والرسل، بلد الشعراء والأدباء، الذي حارب بالسلاح والقلم، بالقوة والكلمة للخروج من الأوضاع المزرية التي تجرع شعوبها مرارة العسر والعناء.

أما بالنسبة للأصوات المهموسة الأكثر تكرارا وتواترا هي (التاء، الهاء، الحاء، الفاء) وكلها توحي إلى تأزم ذات الشاعر واضطراب نفسيته التي تبكي حالة مصر وغزة، حالة انعدمت فيها كل معاني الحياة، فهذه الشعوب مسلوب حريتها ومقيدة أغلالها، فدلالة الأصوات تستشف من السياق.

---

(1)- المصدر السابق، ص14.

(2)- المصدر نفسه، ص20.

4-2- تكرار الكلمة:

إن تكرار اللفظة الواحدة سواء كانت فعلا أو اسما أو ضميرا في الكلام " لا يمنح النغم فقط بل يمنح امتدادا وتناميا للقصيدة في شكل ملحمي وانفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد"[1] ، وتنوعت التكرارات في قصائد **عبد المالك بومنجل**، وسنقدم نماذج منها على سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر.

يقول الشاعر:

لم يكتفِ الأسَدُ الهصورُ تكرُّمـــاً وتحكما، وترفعـــا، وتعففـــا
بل صدّه الشرف الرفيع عن الأذى شرفي الذي ملأ الوجود تشرُّفا
شرفي.. فيا أقزامُ إنّ لكـم غـــداً كوجوهكم: نكدًا، حقيرًا، مقرفا[2]

تكررت كلمة (الشرف) في هذه الأسطر الشعرية، فالشاعر يريد أن يثبت أن ما يصون الإنسان وما يبعد عنه الأذى شرفه وعزة نفسه.

ووردت كلمة (الزمن) أربع مرات في أبيات من الديوان، يقول فيها الشاعر:

أبكِيكَ يا زمنَ الرجالِ الشُمِّ، يا زمن الكبار
مرحى بطلعتك الشقيةِ أيها الزمنُ الخؤونُ المرُّ
يا زمنَ الصّغارْ![3]

فالشاعر يقارن بين زمن الماضي وزمن الحاضر، أو كما يقول زمن الكبار وزمن الصغار، فهو يتأسف على زمن ملؤه النخوة و الشهامة، فغدا زمنا تعمه المصالح الشخصية، وفي ذلك دلالة على أن الإنسان يتغير بتغير الظروف ووقائع الزمن.

إن ديوان الشاعر غني وحافل بالتكرار، ويهدف من وراء ذلك إلى توصيل رسالة ما إلى جمهوره من القراء، فلكل كلمة مكررة غاية معينة.

جاء في إحدى قصائد الديوان، والتي تكررت فيها كلمة (الحسين) قول الشاعر:

خذوا لاسم الحسينِ الثأر منهمْ فكمْ، باسم الحُسينِ، دمًا أراقوا[4]

---

(1)- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص211.

(2)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص70.

(3)- المصدر نفسه، ص67.

(4)- المصدر نفسه، ص10.

فالشاعر يدعو العرب إلى نصرة إخوانهم في العراق، فكلمة الحسين الأولى ترمز إلى **الحسين بن علي بن أبي طالب**، أما الثانية فتدل على كل من سمي **بالحسين**، وهذا التكرار يرمي من ورائه الشاعر إلى التذكير بمقتل **الحسين** الذي راح ضحية غدر ويحاول أن يسقطه على وضع العراق الحالي، فهو أيضا ضحية أيادي مستبدة مارست سلطتها على شعوب مقهورة مسيطر عليها.

وأما كلمة (اليد) فتكررت هي كذلك أربع مرات في قول الشاعر:

"وآلمنـــي وآلم كل حـــــر" يدٌ تلهو بجرحك يا عراقُ
يدُ الأنذالِ من عرب وفُرس بكلِّ يدٍ ملطَّخةٍ تُســـــاقُ
يدٌ تزهو بخسَّتِها وتهفـــــو إلى وطنٍ يعزُّ به النفاقُ[1]

إن تكرار كلمة (يد) في هذا المقطع الشعري دلالة على أن الشاعر غاضب متألم، فهو يحمل كل مشاعر الحقد والضغينة للاستدمار الغاشم، الذي أصبح يلهو ويمرح في البلاد، فرملت النساء ويتم الأطفال وشرد فلان وفلان، فهذا الوضع المأساوي حرك كل عواطف الشاعر، فلم يجد وسيلة يدافع بها عن إخوانه في العراق إلا هذه الأبيات الشعرية التي لربما ستوقظ العرب من الحالة التي هم عليها.

ولم تقتصر ظاهرة التكرار عند الشاعر على تكرار الأسماء فقط، بل تكررت الضمائر أيضا، إذ وردت بكثرة وسنمثل لبعض منها، جاء في قصيدة **القطيع والنعرة:**

أنا منكُم، يا رفاق، وأنتمْ يدي
أنا غدكم، يا صحابُ، وأنتم غدي
وإني أرى صوتَهم في ارتفاع
كأنَّ لهم صولةً عائدة[2]

يكرر الشاعر من ضمير المتكلم (أنا) وضمير المخاطب(أنتم)، فهو يدعو رفاقه إلى الالتحام والتماسك والوقوف في وجه أولئك الذين ازدادت نفوذهم وتفاقم سطوهم، ولعله يريد من هذا التكرار أن يثبت لهم أنه ما من شيء يتحكم في حرية المرء، فالإنسان يستطيع أن يصنع وجوده انطلاقا من عزيمته وإرادته.

---

(1)- المصدر السابق، ص07.

(2)- المصدر نفسه، ص77.

وفي قصيدة أخرى يكرر الشاعر من ضمير الغائب(هي) وفي ذلك يقول:

هي ثورةٌ الإيمان بي، بغدي بغزارة الأنواء في سُحُبـي
هي موجةُ الأقدارِ مبحـــرةً بيقينِ صوفيّ وحدْسِ نبي
هي جذوةُ للنارِ قد سُعـرت بركامِ أكوامِ من الخشب[1]

تكرر ضمير الغائب (هي) يرمي من ورائه الشاعر إلى التذكير بالثورات العربية التي شهدتها مختلف الدول بسبب التضييق السياسي الذي لم يترك أمة إلاّ واشتعلت نار الفتنة فيها.

هذه بعض الأمثلة عن ظاهرة التكرار الواردة في الديوان، فهي لا تعد ولا تحصى، وأخذنا نماذج فقط للتمثيل، ولنمر إلى مستوى آخر من مستويات التحليل اللغوي وهو المستوى الصرفي لنكتشف دلالة الأفعال وكذا دلالة الصيغ الصرفية التي استخدمها الشاعر.

ثانيا- البنية الصرفية:

1- دلالة الأفعال:

إن للفعل في اللغة العربية دلالة زمنية ودلالة معنوية، فهو يدل على حدث وقع في زمن معين سواء في الزمن الماضي، الحاضر، المستقبل.

1-1- الأفعال الماضية:

الأفعال الماضية تدل على حدث وقع وانقضى، ولكن قد تخرج عن هذه الدلالة لتدل على حدث وقع في الزمن الحاضر أو المستقبل إذا اقترنت ببعض الظروف، ولكن كل هذا لا يهمنا في الدراسة، بقدر ما يهمنا توضيح وبيان الدلالة المعنوية التي أخذها الفعل من الجملة أو التركيب والتي قصدها الشاعر، وتوزعت الأفعال الماضية في الديوان بين أفعال صحيحة وأفعال معتلة، ولكل منها معنى معين.

يقول الشاعر في قصيدة **انتقام الحقود:**

تغذّت حقدها حقبا فلمَّـا أصابت غدرَها انزرعَ الشقـاقُ
وصالَ الغدرُ يقتل كلّ حُرٍّ وعـمَّ الأرضَ بطشٌ لا يطـاقُ

(1)- المصدر السابق، ص29،30.

وها بلغَ الجنون بها مداهُ وها قد ضاقَ بالوطن النطاقُ (1)

فالأفعال الماضية في هذا المقطع الشعري أخذت معنى التبدل والتغيير؛ أي الانتقال من وضع كان فيه العرب يدا واحدة متلاحمة، إلى وضع جديد تعمه الشكوك والأوهام، المعارك والحروب، نتيجة للتوتر السياسي من جهة والتواطؤ الدولي من جهة أخرى.

كما تدل الأفعال الماضية على الحيوية، ومن ذلك قول الشاعر:

هو من نرشِّحُهُ لدور خليفةِ الرجلِ الذي

هزم الرجالَ جميعَهم،

وثنى بأنصاف الرجالْ

حمل الرسالة، وامتطى أوهامه الشمطاء، والتزم القرارْ (2)

فالشاعر ومن خلال هذه العبارات يبدو متحمس مندفع لا يبالي بالهزيمة والإخفاق، فالسقوط مرة لا يعني الفشل ونهاية الطريق، بل الفشل هو الذي يصنع النجاح ويحقق الإبداع والتميز.

هذه بعض النماذج عن الأفعال الماضية، ودلالاتها السياقية، ولنقدم نماذج أخرى عن الأفعال المضارعة.

1-2- الأفعال المضارعة:

إذا قارنا الأفعال المضارعة مع الأفعال الماضية وجدناها هي الطاغية وفي ذلك دلالة على أن الشاعر يعالج موضوعات مواكبة للوضع الراهن من فساد وخراب الأنظمة السياسية، وتسلط أرباب العمل وغيرها...

يقول الشاعر في إحدى قصائده:

- قالوا لحضرته: تعال

انظرْ إلى ذاك المكلّلِ بالصلافة،

والذي يهفو إلى طلب المحالّ (3)

إلى أن قال:

---

(1)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص08.

(2)- المصدر نفسه، ص66.

(3)- المصدر نفسه، ص65.

– قالوا لحضرته: استقلْ، ما من خيار،
صدرت أوامرُ من علٍ تبقي لصاحبه القرارْ
هيّا جميعا: نستقيل، ونحبط العبث المُحالُ
حمل الأمانةَ، وارتضى درب العمالة واستقال
أفديك يا رجلاً تحمّلَ ظهره الُكتَلَ الثِقالْ[1]

فـي هـذا المقطـع الشـعري نجـد أن الأفعـال المضـارعة (يهفـو، نسـتقيل، نحـبط، تبقي...) أخذت معنى الحيوية، الحركة والاستمرار، وكأن الشاعر يريد لهذه الأفعال الدوام والاستمرار لتغيير الأوضاع من الأسوأ إلى الأحسن.

فالدلالة العامة للأفعال المضارعة هي الحيوية والحركة، ولكن قد تأخذ معاني أخرى من مثل الوصف، وفي ذلك يقول الشاعر:

بومنجلُ صوتٌ يتأبى، جرحٌ يتمردُ
شرفٌ ينبع من عمق الأصلاب العربية
هو من يُشعل نار العزم إذا انطفأتْ،
ويقودُ الحربَ على أعداء كرامتنا الإنسانية[2]

إلى أن وصل إلى قوله:

أماّ بومنجلُ فكفاحٌ يمتدُ،
رياحٌ تشتدُّ على حكم الأمساخ البشرية
هو من يقلبُ ذلتَنا عزًا[3]

في هذه الأبيات الشعرية نجد أن الأفعال المضارعة أخذت معنى الوصف، فالشاعر يعتز بنفسه وبانتمائه العربي، كما يعدد من خصاله ومزاياه، وبذلك فهو يمتلك ثقة كبيرة بنفسه، فالثقة بالنفس هي درب النجاح.

وأيضا قد تدل الأفعال المضارعة ومن خلال السياق إلى التطلع نحو المستقبل، جاء في إحدى قصائد الديوان:

---

(1)– المصدر السابق، ص66.
(2)– المصدر نفسه، ص89.
(3)– المصدر نفسه، ص89.

ستخلو لنا، يا رفاق، المراعي
سنلتهم الحقل أخضر أو يابسا، لا نراعي
سنملأ هذا الوجود ثغاءً بأفكارنا الصاعدة
ولكن أحلامنا، يا رفاقُ تهدّدها ثلةٌ كائدةٌ[1]

إلى أن قال:

سنلتهمُ اليوم كلَّ السنابلِ
ثم سنرمي على الدربِ بعْراتنا الفاسدة
وفي الحقلِ سربٌ من الشجرِ المستطيل
يُطِلُ علينا بنوّاره
ويمرقُ من بين أنيابنا الحاقدة[2]

وكأن الشاعر يمارس عملية التنبؤ من خلال هذه الأفعال، وبإنجازاته ورفاقه في المستقبل القريب، وبالتغيرات الطارئة التي ستعم الحياة من خلال أفكاره ورؤاه.

فالملاحظ على الديوان أن الأفعال المضارعة كانت هي الحاضرة بكثرة؛ لأن الشاعر يعالج قضايا تتطلب الحيوية، الحركة والديناميكية.

1-3- أفعال الأمر:

تساوت نسبة ورود أفعال الأمر في الديوان مع نسبة ورود الأفعال الماضية، فالشاعر يستذكر وقائع وأحداث مضت، وفي الوقت نفسه يتمنى أن تتحقق أحداث جديدة، عكس الأفعال المضارعة التي طغت على الزمنين السابقين.

فأفعال الأمر تدل على الحث والتوجيه، وتستعمل لطلب حدوث فعل في الزمن المستقبل ومن ذلك قول الشاعر:

أشرقْ علينا، فإنا أمَّةٌ ضحكت من حاكميها ومن غوغائها الأمم
واردُدْ إلينا الكرامات التي نزفت فدًى لرهطٍ هم الأفيون والـوَرَم [3]

(1)- المصدر السابق، ص76.
(2)- المصدر نفسه، ص76.
(3)- المصدر نفسه، ص21.

فالشاعر يتمنى من خلال هذه الأبيات أن تطلع شمس الحرية على أرض مصر، وأن تستعيد كرامتها التي سلبت، فهو قانط يائس من هذا الوضع الذي نهبت وانتزعت منه كل معالم الحضارة والرقي.

إن لأفعال الأمر حضور وافر في ديوان الشاعر، يقول **عبد المالك بومنجل** في إحدى قصائده:

أنتِ، يا غزةُ الوجودُ، وإنَّـا محضُ لغوٍ يمتدُّ فيه الظلام
فهلمي، ها إننـا مستغيـث ذلُّنا اليعربيُّ العظيمُ الهُمام
حطمي قيدنا، فنحن أُسارى أيقظي جرحنا، فنحـن نيـام
وأعيدي إلى الحمى المتنبي ملءُ فيه عرامةٌ واضطرامُ[1]

فأفعال الأمر في هذه الأسطر الشعرية (هلمي، حطمي، أيقظي، أعيدي) أخذت معنى الحث والتوجيه، فالشاعر يستغيث لإعانة هذا الشعب الذي فقد طعم الحرية.

إذًا استطاع الشاعر أن يجعل من الأفعال بأزمنتها الثلاث (الماضي، والمضارع، الأمر) يكون لها حضور وافر في الديوان، فالفعل هو الأنسب لنقل ووصف الأوضاع لما فيه من حيوية وحركة.

2- دلالة الصيغ الاشتقاقية:

2-1- صيغة اسم الفاعل:

اسم الفاعل" اسم مشتق يدل على من وقع منه الفعل أو الحدث، فكلمة كاتب اسم فاعل يدل على الحدث وهو الكتابة، وعلى الفاعل الذي يقوم بالكتابة".[2]

ولاسم الفاعل عدة دلالات زمنية مثل (الحال والاستقبال، الاستمرار والثبوت...) ودلالات معنوية تتضح من خلال السياق، وهذا ما سنحاول أن نكتشفه في هذا الديوان (عناقيد الغضب).

يقول الشاعر في إحدى قصائده:

---

(1)- المصدر السابق، ص17،18.

(2)- محمد فاضل السامرائي، الصرف العربي(أحكام ومعان)، دار ابن كثير، بيروت، ط1، 2013، ص91.

لا أنتِ منتَجَعَ القلوبِ، ولا المدى في جانبيك تحفُّـهُ الأنـــوارُ
آتيك مغتـــرب الفـــؤاد كأننـــي صبحٌ عليه من الظلام دثارُ[1]

إلى أن قال:

آتيك محترق الجوانح، في دمي ألمٌ، وملء جوانحي الإنكار[2]

فاسمي الفاعل (مغترب، محترق) دلاّ على الحال، فالشاعر يصف حاله وكيف غدت في هذه البقعة المليئة بالفوضى والمتاعب، فنفسه مغمومة حزينة، فالأبيات السابقة تحمل نبرة حزن وألم على وضع البلاد، الذي يتراجع إلى الوراء يوما بعد يوم بدل التقدم والتحضر.

وجاء في موضع آخر من الديوان، قول الشاعر:

خطفٌ ذهنيٌّ!.. حقا،
خطفتْ أذهانَ المعتصمينَ ترانيمُ الحرية..
تهلكةٌ!..
إنّ الهالك من خذلَ الأحرارَ، وأيّدَ ذاك
الغدار،[3]

في هذا المقطع الشعري نجد أن اسم الفاعل(الهالك) يدل على الاستمرار، ففي كل يوم بل في كل لحظة وساعة نشاهد مثل هذه الأفعال، فدلالة الاستمرار تشير إلى أن هذا الإنسان الذي وصفه الشاعر بالهالك يواصل دعمه لذلك الخوان الذي فتك بالبلاد، فالشاعر يستحضر من خلال هذه الأبيات ما يعرف باعتصام رابعة العدوية الذي شهدته مصر خلال السنوات الماضية.

هذه بعض الأمثلة عن أسماء الفاعل ودلالاتها، وسنورد معظم هذه الصيغ الواردة في الديوان في الجدول الآتي:

---

(1)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص81.

(2)- المصدر نفسه، ص82.

(3)- المصدر نفسه، ص35.

اسم الفاعل	القصيدة	سياقه	دلالاته
مستطير	طعنات في ظهر غزة	آهٍ يا غزة الحبيبة جرحي مستطير.	الشاعر يصف جرحه بأنه مستطير منتشر في كل مكان وفي كل البقاع، فنفسه مليئة بالأوجاع والأحزان، فقد دلّ اسم الفاعل في هذا السياق على الاستمرار والدوام.
مستغيث	طعنات في ظهر غزة	فهلّمي، ها إننا مستغيث.	يستغيث الشاعر لطلب النصرة والنجدة للشعب الفلسطيني الذي فقد أنسام الحرية جراء العدوان الإسرائيلي، فمستغيث أخذت دلالة الحال.
الهادر+ الجارف	الغضب الجارف	هو الغضب الهادر العبقري. هو الغضب الجارف المشمخرُّ.	الغضب الذي يحس به الشاعر تجاه تأزم وضع البلاد، وتفاقم الأوضاع المزرية جعله يسند إليه صفات جسدت هذا الانفعال والاضطراب تجسيدا حقيقيا، فالهادر والجارف كشفا عن الغيظ الذي يكنه الشاعر للاستعمار الذي مارس سلطانه السياسي والاقتصادي، فاسمي الفاعل حملا دلالة الحال.
القاتل والخائن	في رابعة العدوية	تهاوى أسراب اللعنات على القاتل والخائن.	القاتل والخائن دلاّ على الحدوث في الزمن الماضي (المضي)، فكلاهما مارسا سلطتهما على شعوب مظلومة مقهورة، وفي ذلك دلالة على الألم والحسرة.
مناضل	المارد العربي	في صدر كل مناضل ضجرت آذانه من فارغ الخطب.	في هذا السياق دلت كلمة المناضل على ثبوت الفعل(الدفاع والكفاح)، إذ لم يعد قادرا على تحمل الوعود الكاذبة من قبل السلطات الاستعمارية.

(جدول يمثل أسماء الفاعل الواردة في الديوان)

2-2- صيغة اسم المفعول:

اسم المفعول "هو وصف مشتق من الفعل المبني للمجهول ليدل على من وقع عليه فعل الفاعل"[1]، وتنوعت أسماء المفعول في الديوان بين التي صيغت من الفعل الثلاثي وغير الثلاثي، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

في رابعة العدوية..
تنتصب خيامُ الأحرار،
على مدّ الأبصارِ ترفرفُ أعلامُ الوطن المسبيّ
تعالى صوَرُ البطل المخفيّ
تزمجرُ أحلامُ الثوارِ[2]

في هذا المقطع الشعري، ومن خلال اسمي المفعول (المسبي، المخفي) يصف ويصور الشاعر الأحداث العنيفة أو الثورة التي حلت بمصر في الثامن والعشرين من جوان العام 2013م، هذه الأحداث التي كان هدفها الوحيد إسقاط النظام، مما أدى ذلك إلى خروج البطل المناضل من أسره وسجنه، وإلى قيام ثورات من قبل شعوب ذاقت الظلم الاقتصادي، السياسي والاجتماعي، فاسمي المفعول (مسبي، مخفي) في هذا المقام أخذا معنى التجدد.

وقد يدل اسم المفعول من حيث الزمن على الثبوت، وهذا ما يوضحه قول الشاعر في قصيدة **أستاذ برتبة بيدق:**

- ما زلتُ أذكرُ قولك المغرور في زمن الغرورْ:
"إنّي لأشعر باللذاذة حين أخترقُ القواعد،
أشعرُ حين أخرقها بألون السرورْ.."[3]

---

(1)- رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في ضوء علم اللغة المعاصر، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص93.

(2)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص31.

(3)- المصدر نفسه، ص66.

وهذه مجمل أسماء المفعول الواردة في الديوان

اسم المفعول	القصيدة	سياقه	دلالاته
مقيّد	وشربت جمرك يا مدينة	ونهضت في غدك الجديد مقيد الأشواق إذ طلع النهار.	فالشاعر يحس بالغربة والوحدة وهو في بلاده، فلم يعد يستلذ بطعم الحرية حتى في فجر النهار، فهو مكبل مضغوط، وفي ذلك دلالة على الحسرة والمرارة.
مقطوع	إلى صديق	حبل السماحة مقطوعا، ولا سبب.	فكلمة مقطوع هي وصف للسماحة التي انقطعت أواصرها بين الشاعر وأصدقائه دون بيان الأسباب المؤدية إلى ذلك، فدل اسم المفعول(مقطوع) على الألم المنبعث من ذات الشاعر تجاه خلاّنه وأحبابه.
ملعون	ترجمة	نشرا للفتنة– ملعون من أيقظها.	يدل اسم المفعول ملعون على الصفة التي ألصقها عبد المالك بومنجل لكل من يشعل نار الفتنة لقضاء منافعه ومصالحه الشخصية، وفي ذلك دلالة على الحزن والحسرة على ما يقترفه الناس من أفعال لم تحقق ولم ينجم عنها إلاّ الخراب والفساد الذي عمّ الأرض.

(جدول يمثّل أسماء المفعول الواردة في الديوان)

2-3- صيغ المبالغة:

صيغ المبالغة هي "أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه، ومن ثم سميت صيغ مبالغة".[1]

ولصيغ المبالغة عدة أوزان أهمها:

(1)- فاضل صالح السامرائي، الصرف العربي، ص99.

2-3-1- فعّال:

ومن أمثلة صيغة فعّال الواردة في الديوان قول الشاعر:

آتيك، أنظر في الملامح ساخرا مما يدبّر حاقد مكـــــّار

أو ما تـــرددّه ثلـــة مأفونـــة أو ما يظنُّ العاجز الخوّار[1]

في هذين البيتين الشعريين يذم الشاعر ذلك الإنسان الذي جعل من نفسه وذاته قطيعا يتحكم فيه غيره، إذ يصفه بأنه خوّار وفي ذلك دلالة على السخرية والتهكم، أما الذي مارس سلطته وقوته فقد أسند إليه الشاعر صفة المكر، فهو كثير الخداع والكذب.

وأيضا قوله:

في رابعة العدوية..

رجلٌ يزأرُ بنداءِ الإصرار،

امرأةٌ تسخرُ من لؤمِ الفجارِ

مسنٌ لا يأبه بلهيب النارِ،

وطفل (دعك من "استغلال الأطفال" فتلك

رواية أفاكٍ موتور)[2]

في هذا المقطع الشعري ينقل لنا الشاعر الأوضاع المتأزمة التي حلت بمصر، من تقتيل وترهيب، تعذيب واستغلال للنساء والرجال، للشباب والأطفال، إذ يصف من يستغل الأطفال بالأفاك الموتور، وفي ذلك دلالة على التحقير، إذ يحمل نظرة ازدراء تجاهه.

2-3-2- مفعال:

وكان لصيغة مفعال حضور وافر في شعر **عبد المالك بومنجل** مثلها مثل صيغة فعَّال، حيثُ أخذت عدة معاني ودلالات مختلفة قصدها الشاعر.

جاء في قصيدة **أستاذ برتبة بيدق:**

الآن، يا وهم الحداثة، لا تمرُّدَ لا قرارْ

الآن أنت مطية للعابرين، ولا عبورْ

---

(1)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص86.

(2)- المصدر نفسه، ص33.

الآن أنت وديعة مطواعْ دائرةٌ مع الفَلَكِ المُدَارْ !![1]

في هذه الأسطر الشعرية يفتخر ويعتز الشاعر بالإنسان الذي وهب حياته ونفسه لعمله، وأدى الأمانة وتحمل الثقال والمتاعب، إذ أسند إليه صفة المطواع، وفي ذلك دلالة على التعظيم والتبجيل.

ويقول **عبد المالك بومنجل** في مقاطع أخرى من الديوان:

يا سنام الرجولة الفذَّ، يا ابنا عزّ فيه الإنسانُ والإسلام

يا وزيرا تبكي عليه المعالـي أنا أبكيكَ أيها المقـــدامُ

لستُ أبكي لأنك الآن ميـتٌ أنت حيٌّ والميتون اللئام[2]

فالشاعر يفتقد الوزير السابق لحركة حماس **سعيد محمد شعبان صيام**، الذي اغتاله العدو الإسرائيلي، إذ يصفه بأنه رمز للرجولة، ومثال للعز والفخر، فهو فارس مقدام لا يهاب أحدا لا يعرف معنى الخوف والرهبة، لذا لقب بالرجل الحديدي.

2-3-3- فعول:

وردت صيغة فعول في مواضع مختلفة في ديوان(عناقيد الغضب)، والتي سنحاول أن نقدم بعض الأمثلة والنماذج عنها، والدلالة التي أخذتها من التركيب.

يقول الشاعر في قصيدة **ترجمة:**

الكلُّ خضوعٌ، وخنوعٌ

أو راضٍ بفتات مصالحه الشخصية

أما بومنجل فكفاحٌ يمتدُّ [3]

أسند الشاعر صفات الذل والرضوخ لزملائه في العمل، وفي ذلك دلالة على التحقير والتصغير ولكن يجعل من نفسه رمزا للجهاد والنضال، فهو لا يكترث بمصالحه الشخصية.

وقوله أيضا:

أبكيكَ يا زمن الرجالِ الشُمِّ، يا زمن الكبارْ

---

(1)- المصدر السابق، ص67.

(2)- المصدر نفسه، ص16.

(3)- المصدر نفسه، ص89.

مرحى بطلعتك الشقية أيها الزمن الخؤون المرُّ

يا زمنَ الصّغارْ![1]

فالشاعر يبكي الزمن الماضي زمن الأصالة والعزة، ويتحسر على زمن الحاضر زمن النذالة والسفول، إذ يصفه بأنه خؤون مر، وفي ذلك دلالة على الأسى والحسرة على زمن غدا كله مصالح ومنافع.

ويقول **عبد المالك بومنجل** في مقاطع شعرية من هذا الديوان:

آتيكِ والنَّفَسُ الحقود يكيد لي فتحيط بي، من كيده، الأظفار

وتفور في دميّ الطهور لعلها بصديدها يتلطخُ الأطهـــارُ[2]

في هذه المقاطع الشعرية يصف الشاعر النفس الذي يتربصه بأنه حقود ماكر، إذ جعل دمه الطهور يفقد صفاءه ونقاءه، فأصبح مليئا بالأكدار، وفي ذلك دلالة على الحزن والكآبة والغم الذي شاع في البلاد.

إذًا استطاع الشاعر ومن خلال صيغة فعول أن ينقل لنا أحوال البلاد المليئة بالذل والخضوع من جهة، وبالحقد والخيانة من جهة أخرى.

2-3-4- فعيل:

أما صيغة فعيل فنلاحظ أنها وردت مرة واحدة في الديوان، إذ جاءت في قول الشاعر:

شرفي...فيا أقزام إنَّ لكمْ غداً كوجوهكم: نكداً، حقيرا، مقرفا[3]

وصف الشاعر الغد الذي ينتظره هؤلاء الأقزام اللئام بأنه غد حقير ذليل، وفي ذلك دلالة على السخرية والاستهزاء.

هذه أهم صيغ المبالغة الواردة في الديوان والتي استخدمها الشاعر، إذ تنوعت دلالاتها ومعانيها، بين السخرية والاستهزاء من جهة، والحزن والأسى من جهة أخرى.

---

(1)- المصدر السابق، ص67.

(2)- المصدر نفسه، ص85.

(3)- المصدر نفسه، ص70.

2-4- المصدر وأنواعه:

المصدر "هو الاسم الدال على الحدث مجردا عن الزمان"[1]، فالمصادر أنواع عدة منها: مصدر المرة، المصدر الميمي، والمصدر الصناعي... وهذه الأنواع الثلاثة هي التي سنحاول إبراز دلالاتها ووظائفها التي أخذتها من السياق.

2-4-1- مصدر المرة:

مصدر المرة مصدر" يدل على وقوع الحدث مرّةً واحدة"[2]، ويصاغ من الفعل الثلاثي على وزن فَعْلَة، وقد استخدم الشاعر هذا المصدر في بعض من قصائده، يقول في إحداها:

هي بصمتي من بعد ما وصمت أمسي السلالةُ من أبي لهبِ
هـــــي وثبـة الأحرارِ تكتُبُني: بطلٌ، هُمامٌ، شامـــخٌ، وأبـيّ
ودفاتـــرُ التاريـــخ تكتبهـــا: هي نهضةٌ للمارد العربـــيِ[3]

في هذين البيتين وظف **عبد المالك بومنجل** مصدر المرة(وثبة، نهضة)، فهو يثبت أن الإنسان العربي لا يرضى بالذل ولا بالهوان، لا يستسلم ولا يخضع، بل يسعى جاهدا في سبيل تحرير بلاده من قيود وأغلال الاستعمار، فأحدث ثورة من الملاحم والعواصف، وفي ذلك دلالة على التمسك بالعزيمة والإرادة.

ومن نماذج ورود مصدر المرة في الديوان، ما جاء في قصيدة **القطيع والنعرة،** والتي يقول فيها الشاعر:

أنا منكم، يارفاقُ، وأنتم يدي
أنا غدُكم، يا صحابُ وأنتم غدي
وإني أرى صوتَهم في ارتفاع
كأن لهم صولةً عائدة[4]

---

(1)- جمال عبد العزيز، قواعد الصرف، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، سلطنة عمان، ط4، 2012، ص15.

(2)- باسل فيصل سعد الزعبي ورمزي عارفين، "دراسة تطبيقية لمصدري المرة والهيئة في القرآن الكريم"، مجلة العلوم والدراسات الإنسانية، العدد1، ليبيا، 2014، ص26.

(3)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص30.

(4)- المصدر نفسه، ص77.

في هذه المقاطع الشعرية يدعو الشاعر رفاقه إلى التشبث بمبادئهم وقيمهم لتحقيق أحلامهم وأفكارهم الصاعدة، وللوقوف في وجه أولئك الذين ازداد سطوهم وبطشهم، فهو يتفاءل بغد أفضل مليء بالإنجازات، ومنه أخذت كلمة صولة في هذا المقام معنى الاستهزاء والسخرية.

2-4-2- المصدر الميمي:

المصدر الميمي هو:" مصدر يدل على ما يدل عليه المصدر الأصلي (العادي)غير أنه يبدأ بميم زائدة لغير مفاعلة، نحو: تبت إلى الله متابا (أي: توبا)، وانصرفت منصرفا هادئا (أي: انصرافا...)"[1]، ويصاغ من الفعل الثلاثي على وزن مفْعِل أو مفْعَل، ومن غير الثلاثي بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره مثل اسم المفعول، والذي يفرق بينهما هو السياق.

تنوعت الأمثلة عن ورود المصدر الميمي في ديوان الشاعر، يقول في قصيدة **عام الحزن:**

لم يَقربوا الجرمَ، إلا أنّ مذهَبهم أن يُخصبَ الأرضَ إيمانٌ وإســـــلام [2]

وقوله أيضا:

وأن يسُنَّ خيارُ الناسِ منهجَهم لا الراقصاتُ، ولا الـ(الشاهين، إلهامُ)...[3]

يفتخر الشاعر في هذه الأبيات الشعرية بالشعوب العربية التي تمسكت بثقافتها الإسلامية بالرغم من كل تلك المضايقات الدولية والمحاولات التي سعت إلى طمس الهوية العربية وإلى انسلاخ هذه الأمم عن مقوماتها، لتفرض نموذجها فتصبح بذلك القوة المهيمنة والمسيطرة على العالم، وهذا ما دلت عليه كلمتا مذهب ومنهج؛ أي مذهب العروبة والإسلام.

وجاء أيضا في إحدى قصائد الديوان، قول الشاعر:

وإلا فارتقبْ يا شامُ فتحاً فإن الشامَ مسلكُهُ العراق[4]

---

(1)- جمال عبد العزيز، قواعد الصرف، ص20.

(2)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص37.

(3)- المصدر نفسه، ص38.

(4)- المصدر نفسه، ص10.

وظف **عبد المالك بومنجل** في هذا البيت الشعري مصدرا ميميا (مسلك) فالمسلك هو الطريق، لكن في السياق أخذ معنى التفاؤل، وكأن الشاعر يتيمن بنصرة الشام والعراق، وبزوغ شمس الحرية.

2-4-3- المصدر الصناعي:

المصدر الصناعي هو: "اسم يصاغ من اللفظ بزيادة ياء مشددة، وتاء في آخر الاسم، مثل إنسانية، وطنية، جاهلية".[1]

ووظف الشاعر هذا المصدر بكثرة في خطابه الشعري، فأخذ بذلك دلالات مختلفة، وهذا ما يوضحه الجدول الآتي:

المصدر	سياقه	دلالاته
الإنسانية	يظهر أحرار للعالم أنبل ما في الإنسانية.	تدل على كل ما يتصف به الإنسان العربي من شهامة وعز، وشرف وعلو الهمة في سبيل تحقيق النصر للبلاد.
الحرية	تثور الهمة، يتنفس شعب أنسام الحرية.	أخذت معنى التفاؤل والاستبشار بغد أفضل، فالحرية هي مطلب كل إنسان على وجه الأرض، ومسعى الشعوب المستعمرة المظلومة.
البشرية+ الشخصية	رياح تشتد على حكم الأمساخ البشرية. الكل خضوع وخنوع، أو راض بفتات مصالحه الشخصية.	البشرية مصدر صناعي من كلمة بشر، والشخصية مصدر صناعي من كلمة شخص، وفي هذا المقام يدافع ويفتخر الشاعر بذاته وبصفاته من كفاح وشرف وصمود، في ظل تخلي البشر عن كرامتهم ونخوتهم، وفي ذلك دلالة على السخرية والتعجب من هذه الحالة التي آلت إليها البشرية.

(1)- جاسم فريح الترابي،" المصدر الصناعي في دراسات القدماء والمحدثين"، مجلة دراسات، دع، العراق، جوان 2016، ص77.

الثورية	هي أسلحة الإيمان، الإصرار، العزم، الإقدام، الروح الثورية.	يصف الشاعر تلك الأحداث والمظاهرات التي شهدتها ساحة رابعة العدوية في السنوات الماضية بأنها أحداث ثورية، أحداث اكتست طابع الثورة وروحها، فالأحرار المناضلين آمنوا بقضيتهم فناضلوا لأجلها، شعارهم العزم والإقدام، فالمصدر الصناعي(الثورية) في هذا السياق أخذ معنى التعظيم والافتخار.
همجية	حطّ بهم في القصرِ رعاة الهمجية.	أسند الشاعر صفة الهمجية إلى معارضي اعتصام رابعة العدوية، الذين قتلوا وشردوا آلاف الأبرياء، غير مبالين بصراخ المستغثين، وأنين الجرحى، فالهمجية مصدر صناعي من كلمة همج، ونقول في كلامنا إنسان همجي؛ أي إنسان لا يعرف معنى للطيبة والعاطفة، فالمعنى المقصود من كلمة (همجية) التحقير والسخرية.

(جدول يمثل نماذج عن المصدر الصناعي الواردة في الديوان)

وفي الأخير نتوصل إلى أن البنيتين الإيقاعية والصرفية قد تميزتا بالتنوع والاختلاف في شعر **عبد المالك بومنجل**، إذ عكستا حالته النفسية المتأزمة إزاء يحدث في البلاد العربية من حروب وثورات وغياب مظاهر الإنسانية، وغيرها من الأحداث التي فجرت أحاسيسه ومشاعره.

الفصل الثاني
البنية التركيبية في ديوان عناقيد الغضب لعبد المالك بومنجل

1- طبيعة التراكيب

2- طبيعة الأساليب

2-1- الأسلوب الخبري

2-2- الأسلوب الإنشائي

3- الانزياحات التركيبية

3-1- التقديم والتأخير

3-2- الحذف

3-3- الاعتراض

4- الانزياحات الدلالية

4-1- الاستعارة

4-2- التشبيه

تحدثنا في الفصل الأول عن البنية الإيقاعية والصرفية وأهم العناصر التي يهتم المحلل اللغوي بدراستها، وفي هذا الفصل سنتطرق إلى بنية أخرى لها أهمية كبيرة في مجال الشعر وهي البنية التركيبية، والتي تركز على دراسة الوحدات اللغوية المشكلة للخطاب الشعري مثل طبيعة التراكيب، طبيعة الأساليب، الانزياحات بنوعيها التركيبية والدلالية.

1- طبيعة التراكيب:

إن التركيب اللغوي يهتم بدراسة البنى اللفظية المكونة لنظام من الجمل، هذه الجمل يلزم أن تؤدي معنى مفيدا ودلالة مقصودة، فالجمل في اللغة العربية نوعان، جمل اسمية وجمل فعلية، ولكل منها دلالة معينة، واستعمالها من طرف الشاعر ليس لمجرد التوظيف فحسب وإنما بغية تجسيد رؤاه والمرامي التي يود الوصول إليها.

ووظف **عبد المالك بومنجل** في ديوانه الشعري الجمل بنوعيها الاسمية والفعلية لغاية يقصدها، وهذا ما سنحاول توضيحه من خلال عينة من قصائد الديوان.

يقول الشاعر في قصيدة **في رابعة العدوية:**

في رابعةَ العدوية..
يتزينُ رمضانُ بأنوار الأطهارِ،
يضوعُ بساحات الميدانِ رحيقُ الأذكارِ،
تصاعد للملأ الأعلى أدعيةُ المظلومينَ،
تُحلّقُ أرواحُ الشهداءِ ملوحة للمعتصمينَ،
تروقُ الأجواءُ،
تمورُ الأضواءُ،
يظهرُ أحرارٌ للعالم أنبلَ ما في الإنسانية..[1]

نلاحظ في هذه القصيدة غلبة الجمل الفعلية؛ لأن الشاعر يعالج موضوعا يتطلب الحيوية والحركة، فالفعل من دلالته التجدد في الحدث، وبذلك ألبسه الشاعر رؤاه وأفكاره،

(1)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص32.

فالجمل (يتزين رمضان، يضوع، تصاعد... يظهر) عكست الحالة النفسية للشاعر الطامحة إلى تحقيق ونشر الأمان والسلام بين أهل مصر.

ومن نماذج الجمل الفعلية، ما جاء في قصيدة **انتقام الحقود:**

خذوا لاسمِ الحسينِ الثأرَ منهم فكمْ، باسم الحُسينِ دمًا أراقُوا

وصدُّوا كيْدَهمْ بسلاَحِ عَـــزمٍ فَهمْ عزمُوا، وها بدأَ السّبـاقُ

ورُدُّوا للحضَارةِ نهـــجَ عــزّ تكلّلُه الشهامـــةُ والوفـــاقُ

وإلاَّ فارتقبْ يا شـــامُ فتحـــًا فإنَّ الشامَ مسلكُـــهُ العـراقُ

وراقبْ أن ترى يا نجـــدُ نـــارًا لهَا في القلب غيظٌ واحتراقُ (1)

فالجمل الفعلية من طبيعتها أن تدل على الحدوث والاستمرار، وهذا ما يرمي إليه الشاعر، فهو يتمنى لهذه الأفعال الديمومة وعدم الانقطاع، وفي الأشطر الشعرية السابقة نلاحظ توالي أفعال الأمر (خذوا، صدّوا، ردوا، ارتقب، راقب) وكلها أفادت معنى الحث والتوجيه، فالشاعر يدعو العرب إلى التشبث بالعزيمة والإرادة.

أما الجمل الاسمية فقد شهدت هي الأخرى توظيفا في الديوان ولكن بنسب أقل مقارنة بالجمل الفعلية، ومنها قول الشاعر:

هذه غزةُ الشهيدةُ بحـــــرٌ من دماءٍ، وحرقةٌ وركامُ

ودمارٌ في كلّ حيٍّ، وطفـــلٌ يتلظّى، وأعينٌ لا تنـــامُ

وبعزمِ الأُباةِ حربٌ، ضروسٌ، ودروسٌ، وهمّةٌ لا تضامُ (2)

نلاحظ في هذه القصيدة أن نفسية الشاعر هادئة مستقرة، وهذا ما دلت عليه الجمل الاسمية، إذ أخذت معنى الثبات والدوام.

فالشاعر يصف حالة غزة التي آلت بفعل القيود المفروضة عليها منذ عدة سنوات إلى بحر من دماء، وإلى بقعة مليئة بالخراب والدمار، وبذلك نقلت الجمل الاسمية هذه الحالة، فهي الأنسب لطابع الوصف.

---

(1)- المصدر السابق، ص10.

(2)- المصدر نفسه، ص14.

أما في قصيدة **الغضب الجارف** نلاحظ أن **عبد المالك بومنجل** زاوج بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية، وفي ذلك دلالة على أنه يريد أن يضفي طابعا الحركة والثبات على قصيدته، يقول في ذلك:

هو الغضبُ الجارفُ المُشْمَخِرُّ به لاحَ للعُربِ مصباحُها
فقد أبلغَ الأمّـــةَ المستقِـــرَّ بها في المرارة سفّاحُها
بأنَ الحياةَ لمـــــــن يشرئِـبُّ إلى المكرمات فيمتاحُها
وأن الكرامـــــة معزوفـــــــةٌ بأيدي البَواسِل مفتاحُها
وأنّ الإرادة ســـــرُّ الوجـــودِ وغيمُ الشعوب وأرياحُها
إذا عصَفَتْ فـــي دَمٍ عبقـــريٍ وقادَ السفينةَ ملاّحُهـــا
وفاضتْ بأشواقِهـــا أنفـــسٌ تتوق إلى العِزِّ أرواحُها[1]

فالجمل الفعلية في هذه القصيدة عبرت عن نفسية الشاعر المتحمسة المتأهبة لمغادرة الأيادي المستبدة أرض تونس، أما الجمل الاسمية فيصف من خلالها **عبد المالك بومنجل** الجو العام لتونس.

نلاحظ من خلال تحليلنا لقصائد الديوان أن الشاعر قد استخدم الجمل الفعلية بكثرة؛ لأن الفعل يرتبط بالزمن، أما الجمل الاسمية فهي أقل ورودا وحضورا، وما لفت انتباهنا أيضا أن الشاعر يزاوج بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية في بعض من قصائده؛ أي أن هذه الجمل متساوية الشيوع والاستعمال، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة **ترجمة:**

عبريا
بومنجلُ رأسُ الفتنةِ،
خطرٌ يحدِّقُ بمصالحنا الكلية!
هو من يشعلُ نار الحرب إذا انطفأتْ،
يثيرُ عواصفَ من شررٍ وزوابعَ رملية!
لا يؤمنُ بالسلمِ ولا بالحلمِ
ولا يحترمُ الهيئاتِ العلمية![2]

---

(1)- المصدر السابق، ص24،25.

(2)- المصدر نفسه، ص87.

في هذا المقطع الشعري يفتخر ويعتز **عبد المالك بومنجل** بذاته، فيصف نفسه برأس الفتنة الذي يشعل نيران الحرب ويلهب العواصف الرملية، وبذلك استطاع الشاعر من خلال توظيفه للجمل الاسمية والفعلية أن يمنح ويكسب نصه إثراء لغويا.

تميزت التراكيب اللغوية في شعر **عبد المالك بومنجل** بالتنوع والاختلاف، إذ وظف الجمل الفعلية والجمل الاسمية ليعبر من خلالها عن حالة الأمة العربية التي تشهد اضطرابا سياسيا واقتصاديا، وعن احتدام غيظه تجاه هذا الوضع.

2- طبيعة الأساليب:

إن الأساليب في اللغة العربية أنواع عدة، فنجد الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي، وينطوي تحت كل نوع عدة صيغ تحمل أغراض ودلالات مختلفة.

2-1- الأسلوب الخبري:

الأسلوب الخبري "هو نقل مجموعة من الأخبار إلى شخص أو مجموعة من الأشخاص، إذ هو أسلوب يحتمل التصديق أو الكذب".[1]

يأتي الأسلوب الخبري على عدة صيغ، كالتوكيد والتقرير والتكرار، فيأخذ بذلك دلالات مختلفة، ومن أمثلة الأساليب الخبرية الواردة في الديوان قول الشاعر:

أحبُّ مصرَ التي قدْ زانَها الهَرَمُ وفاضَ نهرًا على صحرائِها الكرَمُ [2]

في صدر هذا البيت الشعري جاءت الجملة (أحب مصر التي قد زانها الهرم) جملة مؤكدة بأداة من أدوات التأكيد وهي (قد)، فالشاعر يخبرنا بما تزخر به مصر من آثار ومعالم، وبما يمتاز به أهلها من كرم وجود.

وقوله أيضا:

طفلٌ يتعلمُ أخلاقَ الأحرارِ،
يُعلّمُ كلَّ الدنيا أنّ الإنسانَ / الإنسانَ
من انضمَّ إلى ركبِ الأحياءِ [3]

---

(1)- الموقع الإلكتروني: http ;//www.ta3lim.com/showthread، بتاريخ:(12-04-2018)، بتوقيت: 15:16.

(2)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص19.

(3)- المصدر نفسه، ص33،34.

في هذا المقطع الشعري يكرر الشاعر من كلمة الإنسان، وفي ذلك دلالة على الاعتزاز والافتخار بالإنسانية، وبالكرامة البشرية.

تنوعت صيغ الأساليب الخبرية في ديوان (عناقيد الغضب)، ومن هذه الصيغ صيغة النفي، يقول في ذلك:

ما ضرَّني قَزَمٌ تملّكَ سلطةً فأَغَار ما شاء الهوى وتعَسَّقا

ما ضرَّني أنَّ الذبَابَ يذمُّني ويذمُّني أهلُ الصفاقةِ والجفا [1]

فالشاعر ينفي عن نفسه الاهتمام بكل من تولى منصبا أو أساء إليه، فهو لا يكترث بكل هذا، فالذي يهمه شرفه وعزة نفسه، فعزة النفس هي التي ترفع الإنسان وتعلي من قيمته.

2-2- الأسلوب الإنشائي:

"الأسلوب الإنشائي ينقسم إلى قسمين، إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي، ويعني البلاغيون بالإنشاء الطلبي ما يستلزم مطلوبا حاصلا وقت الطلب... وقسمه البلاغيون إلى تسعة أقسام: أمر، نهي، استفهام ودعاء وعرض، وتخصيص وتمن وترج ونداء"[2]، وهذا يعني أن الأسلوب الإنشائي الطلبي يأتي على عدة صيغ، فيحمل غايات ودلالات مختلفة يقصدها الشاعر وتفهم من السياق.

زخر ديوان **عبد المالك بومنجل** بالأساليب الإنشائية الطلبية من نداء واستفهام... وكل أسلوب من هذه الأساليب عكس الانطباعات النفسية والعاطفية للشاعر، وهذا ما نسعى جاهدين إلى اكتشافه من خلال رصدنا لجملة من هذه الأساليب.

2-2-1- جملة النداء:

يعرف النداء بأنه: "المنادى بحرف نائب عن أدعو، والأصل في مناداة القريب أن تكون بالهمزة أو أيْ، وفي نداء البعيد أن تكون بغيرهما...".[3]

---

(1)- المصدر السابق، ص70،71.

(2)- محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري (درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، ط1، 2008، ص85.

(3)- عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001، ص17،18.

فأسلوب النداء شهد حضورا لافتا في الديوان فشكل ظاهرة أسلوبية، وبذلك أكسب النص الشعري إثراء دلاليا وإبداعيا، ومن ذلك قول الشاعر:

لمْ أزلْ أكتبُ القصيدَ ودوّى في دمي الجرحُ عاصفا يا صيامُ
يَا مثالَ الإباءِ، رَمْزَ التَّحدّي يَا شموخا لا ينحني، يا هُمـــامُ
يا سنَام الرجولة الفذَّ، يا ابنا عزَّ فيه الإنســـان والإسـلام
يا وزيرًا تبكي عليه المعالـي أنا أبكيكَ أيُّهـــا المقـــدامُ (1)

ينادي الشاعر في هذه الأشطر الشعرية الوزير الفلسطيني السابق **سعيد محمد صيام** الذي أُغتيل من طرف العدو الإسرائيلي، إذ يعدد من خصاله ومزاياه التي جعلته صامدا شامخا رافعا رأسه في وجه العدو، فهو رمز للرجولة وعزة النفس، وكأن الشاعر بتعداده لصفات هذا الرجل المقدام يدعو الإنسان العربي إلى الاحتذاء به والتحلي بخصاله، فالنداء أخذ معنى التوجع والتحسر على مصير فلسطين الذي بات مجهولا في خضم هذه المعارك المتزايدة.

وقوله أيضا:

آهٍ يا غزةُ الحبيبةُ جرحـي مستطيرٌ، وحرقتي لا تنـامُ (2)

إلى أن قال:

إيهٍ يا غزة الصمود سلاما أنت صرحٌ والمرجفون ركامُ (3)

إن الشعب الفلسطيني شعب أبي صامد، لا يرضى بالذل ولا بالإهانة، شعب متحمس ثائر، فهذه الشجاعة التي فطر عليها الإنسان الفلسطيني جعلت من غزة بلد المعالي والشرف، وموطن استلهام القيم الحصينة، فالشاعر ينادي غزة فيصفها مرة بالحبيبة ومرة بالصمود، وهذا يعني أنه رغم كل العذاب والشقاء الذي يصيب أهلها، ورغم كل المضايقات الدولية التي تحيط بها، فهي صامدة في وجه هذا العدو الذي ارتكب المجازر وانتهك الحقوق، فيا غزة اصمدي فالنصر آتٍ لا محالة.

---

(1)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص16.

(2)- المصدر نفسه، ص16.

(3)- المصدر نفسه، ص17.

اقتصر أسلوب النداء الوارد في الديوان على حرف نداء واحد هو (يا) وكأن الشاعر خصصه لمناداة البعيد دون القريب، فنجده يقول في قصيدة **انتقام الحقود:**

وتنصرفُ الكرامةُ عن حماكمْ فيا صرخات نصر الله (فاقوا) [1]

في هذا البيت الشعري يثبت الشاعر أن الشعوب المظلومة التي تستغيث بنصر الله وتتمسك بعونه، قد تفطنت لمكر العدو الظالم وخداعه الذي عمَّ البلاد.

تعددت الأمثلة عن حضور أسلوب النداء في شعر **عبد المالك بومنجل**، ولعل الشاعر وجد في هذا الأسلوب الأسلوب الأنسب لتمثيل عواطفه وأحاسيسه، وتصوير القضايا العربية أكثر من أي أسلوب آخر.

وجاء في قصيدة **أين الصفاء:**

شرفي... فيا أقزامُ إنَّ لكمْ غدًا كوجوهكم: نكِدًا، حقيرًا، مقرفًا [2]

ينادي الشاعر أولئك الذين انصاعوا لملاك السلطة والجاه، متناسين أن ما يرفع الإنسان وما يعلي من شأنه شهامته وعزة نفسه، إذ يصفهم بأنهم أقزام وفي ذلك دلالة على التحقير والإهانة.

يقول **عبد المالك بومنجل** في أبيات أخرى من هذا الديوان:

فيزيدني ألمًا، وأسخرُ ناقما: يا أمةً بيَد العبيد تُدارُ [3]

نجد الشاعر في هذا البيت الشعري متحسرا متألما على واقعنا الذي امتلأ بالحقد والمذلة، فغابت بذلك كرامة الإنسان وعزة نفسه.

هذه أبرز النماذج عن أسلوب النداء الواردة في ديوان (عناقيد الغضب) التي عكست نفسية الشاعر وأهم الغايات والأغراض المنبثقة عنها.

2-2-2- جملة الاستفهام:

الاستفهام "هو طلب الفهم؛ أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوما، بواسطة أداة من أدواته، وهي: الهمزة، وهل، ومن، وما، ومتى، وأين، وأيَّان، وأنَّى، وكيف، وكم، وأيّ" [4] ،

---

(1)- المصدر السابق، ص09.

(2)- المصدر نفسه، ص70.

(3)- المصدر نفسه، ص85.

(4)- عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص18.

بمعنى أن الاستفهام استفسار عن أمر مجهول، وقد يخرج عن هذا المعنى ليفيد عدة أغراض ومقاصد أرادها الكاتب مثل التوبيخ، التعجب والتهكم...

فالاستفهام من الأساليب الإنشائية التي تلعب دورا هاما في الكشف عن نفسية الشاعر، وعما يختلج بداخله من مشاعر وعواطف فيترجمها في طابع استفهامي، فيحمل بذلك غاية ودلالة ما.

تنوعت الاستفهامات الواردة في ديوان **عبد المالك بومنجل** بين استفهام بـ(أي، كيف، هل، الهمزة)... وكل أداة من هذه الأدوات أدت معنى معينا، يقول الشاعر في قصيدة **طعنات في ظهر غزة:**

أيُّ جرثومة من الذل غـــارت في دماكمْ، تصطكُّ منها العظامُ؟
أيُّ كبسولة من اللـؤم صـــارت ملْءَ جوفٍ يمتدُّ فيه الظـــلامُ؟
أيُّ معنًى في الكون أنتمْ، وهُنتم فإذا العُـرْبُ كلُّهـــم أقـــزامُ (1)

يستفهم الشاعر ويتساءل عن الأسباب التي جعلت الدول العربية تتخلى عن القضية الفلسطينية ويتراجع دعمهم لشعب صارع وناضل لأجل قضيته، وقف بكل صلابة وشجاعة دفاعا عن أرضه وعروبته.

يتضح لنا من خلال هذه الأشطر الشعرية أن الشاعر يعيش حالة قلق واضطراب لما آلت إليه الشعوب العربية من ذل وهوان، لتفيد هذه الاستفهامات معنى التوبيخ والتحقير.

نجد في أبيات شعرية أخرى من هذا الديوان أن الشاعر يتساءل بأداة استفهامية أخرى وهي (كيف)، يقول في ذلك:

هذه غزة الشهيدةُ نحرٌ في قفاهَا، فكيف لا تستضامُ؟(2)

فالشاعر يتعجب من الوضع الكارثي الذي عمَّ أرجاء غزة، فهي مظلومة مقهورة، تعيش الذل والحرمان، ذاقت الويلات من قبل الاحتلال الإسرائيلي الغاشم، من تعذيب وقتل واعتقالات، رغم كل هذه الأحداث المزرية فالشعب الفلسطيني لا يزال متمسكا بالأمل، مصرا على الدفاع عن أرضه وتحريرها من براثن الكيان الصهيوني المحتل.

---

(1)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص14.

(2)- المصدر نفسه، ص15.

ومن أمثلة الاستفهام ما جاء في قصيدة **عام الحزن**، والتي يقول فيها:

وحلَّ عامٌ، فهل تنجابُ غاشيةً ويرحلُ الغاشمُ المأفونُ، يا عامُ [1]

في هذا البيت الشعري يتساءل الشاعر عما إذا كانت هذه المصائب التي حلت بالأمة العربية ستعرف الفرج يوما ما، فتستعيد بذلك كرامتها وأحلامها، فالاستفهام في هذا المقام أفاد معنى التمني.

وقوله أيضا:

ألم ترَهمْ، وقد سمعوا مزاحًا كما مزحَ الرفيقُ مع الرفاقِ [2]

يعاتب الشاعر أصدقاءه الذين يترقب رؤيتهم بكل مودة واشتياق، فما من مستجيب، وبذلك أخذ الاستفهام معنى النفي والإنكار.

ويتساءل الشاعر في مواضع أخرى من هذا الديوان فيقول:

هي الأحداثُ تنذرُ سامعيها فهل نغفو ويخدعُنا العناقُ؟

وهل نمضي تشرّدُنا الليالي ويُمعنُ في مسافتنا اختراقُ؟[3]

فالشعب العراقي من صفاته الشجاعة والصمود، شعب ناضل وقاوم فكان درعا واقيا لأبنائه من المكافحين، وبذلك أخذ التساؤل في هذا المقام معنى التنبيه والتحذير، فالشاعر يحذر العرب وخاصة العراقيين بألاَّ يغفلوا عن قضيتهم، وألاَّ يصدقوا وعود العدو الظالم فيستسلموا، فالاستسلام مصيره التشرد وفقدان الهوية، فشعب بلا هوية شعب بلا انتماء.

إذًا استطاع **عبد المالك بومنجل** أن يسقط مختلف انشغالاته وهمومه التي تشوب نفسه على أسلوب الاستفهام، فيأخذ بذلك عدة دلالات ومعاني كالتحسر، التوجع والسخرية.

3- الانزياحات التركيبية:

يعد مصطلح الانزياح (Ecart) من المصطلحات الأسلوبية التي لقيت رواجا واهتماما من قبل النقاد الغرب والعرب في الدراسات الحديثة، إذ تعددت تسمياته فنجد منها: العدول، الانحراف، التجاوز... ومنه يعرف الانزياح بأنه: "خروج التعبير عن السائد

---

(1)- المصدر السابق، ص38.

(2)- المصدر نفسه، ص49.

(3)- المصدر نفسه، ص10،11.

أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال، رؤيةً ولغةً وصياغةً وتركيبًا" [1]، وهذا يعني أن الانزياح خروج عن المألوف سواء من الناحية التركيبية أو الدلالية، فيضفي بذلك بعدا جماليا على النص الأدبي.

3-1- التقديم والتأخير:

إن التقديم والتأخير من الظواهر اللغوية التي اعتنى بها النحاة والبلاغيون، فكل نظر إلى هذه الظاهرة من وجهة مختلفة، فالنحاة اهتموا به للكشف عن الكلمات الثابتة والكلمات المتغيرة في الجملة، أما البلاغيون فهدفهم الكشف عن قيمته الفنية في العمل الأدبي.[2]

وقد تردد أسلوب التقديم والتأخير في شعر **عبد المالك بومنجل**، واستعماله لهذا الأسلوب بغية تحقيق غرض معين.

3-1-1- تقديم الخبر على المبتدأ:

من أمثلة تقديم الخبر على المبتدأ، قول الشاعر:

ففي الحقل، من بينهم، دوحةٌ لا تروقُ
هي الآن تحضُنهم [3]

نلاحظ في هذا المقطع الشعري أن الشاعر قدم الخبر (في الحقل) الذي جاء شبه جملة على المبتدأ (دوحة)، وفي ذلك دلالة معينة، فالشاعر يريد أن يثبت أن الأرض التي نعيش فيها قد سيطرت عليها أيادي من ذوي الجاه والسلطة، أيادي لها من يدعِّم قراراتها ومخططاتها، لذلك قدم الخبر على المبتدأ، ليوصل رسالة معينة إلى رفاقه، فهو يدعوهم إلى إثبات وجودهم، وإلى تحقيق طموحاتهم الراكدة.

وقوله أيضا:

---

(1)- صالح علي سالم الشتيوي، "ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب"، مجلة جامعة دمشق، العدد 3+4، 2005، ص84.

(2)- ينظر: محمد صالح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص259.

(3)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص77.

وفي الحقل، فلتحذروا يا رفاقُ، ابن بجدته
لا يني يشرئبُّ إلى قمَّة الحقلِ (1)

في هذا المقطع قدم الشاعر الخبر (في الحقل) على المبتدأ (ابن)، فهذا يدل على اهتمامه وعنايته بشأن المقدم، ليثبت أن فئة قد عبثت في الأرض فنالت القمة، وفي الوقت نفسه يؤكد بأنه يوما ما ستأفل هذه الفئة، فتصبح أسطورة بائدة.

وتكررت هذه الظاهرة في الديوان، ومن ذلك قول الشاعر:

وحين أفقتُ، وفي الأنف رائحةٌ من بقايا المنام
تراءى ليَ الأفقُ مزدهرا بالنشيد
منهمرا بالمطرْ (2)

وقوله أيضا:

آتيكِ محترقَ الجوانِح، في دمي ألمٌ، وملء جوانحي الإنكارُ (3)

كذلك تقدم الخبر على المبتدأ وجوبا في هذه المقاطع الشعرية، لما لهذا المقدم من أهمية بالنسبة للشاعر، ففي الأسطر الشعرية الأولى نلاحظ أن الخبر (في الأنف) تقدم على المبتدأ (رائحة)، فهذا يدل على أهمية المقدم، وكأن حاسة الشم عند الشاعر قد أدركت أن ما كان يسعى إلى تحقيقه في مختلف الميادين قد غدت مجرد منامات وأحلام لم تعرف النور بعد، وإن كان في الكلام تعبيرا مجازيا.

أما في قوله (في دمي ألم) تقدم الخبر شبه الجملة على المبتدأ الذي جاء نكرة، ليدل ذلك على أن حياة الشاعر مليئة بالأوجاع والآلام، وخاصة الحياة العملية التي تلوثت أرجاؤها بالممارسات الطائشة الخاطئة من انعدام روح المسؤولية والركض وراء المصالح الشخصية.

لقد كان لهذا الأسلوب حضورا وافرا في ديوان الشاعر، فالتغيير في عناصر بناء الجملة يقصد من ورائه الشاعر غرضا معينا وهدفا يريد تبليغه.

---

(1)- المصدر السابق، ص77.
(2)- المصدر نفسه، ص79.
(3)- المصدر نفسه، ص82.

3-1-2- تقديم المفعول به على الفاعل:

لم يوظف الشاعر هذا الأسلوب بكثرة في خطابه الشعري، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة **انتقام الحقود**، إذ يقول الشاعر:

وصالَ الغدرُ يقتلُ كلَّ حرٍّ وعمَّ الأرضَ بطشٌ لا يُطاقُ (1)

قدم الشاعر المفعول به (الأرض) على الفاعل (بطش) وبذلك أثرى الدلالة المقصودة، فهو يريد إيصال رسالة إلى الأمة العربية، رسالة تحمل معنى الألم والحسرة على بلدنا الشقيق فلسطين، هذا البلد الذي أُرتكبت بحقه مجازر شنيعة من قصف ودمار، قتل وتعذيب، ليغدو بذلك ساحة مليئة بدماء الشهداء، الذين رفعوا راية قضيتهم، فالصمود والكفاح هو نبع الحياة والانتصار.

ومن مظاهر تقديم المفعول به على الفاعل قول **عبد المالك بومنجل** في إحدى قصائده:

إذا عصفَتْ في دمٍ عبقريٍّ وقادَ السفينةَ ملاَّحُهـــــا (2)

وقوله أيضا:

ولاحتْ لك الأرضُ جذلانةً وقد غادرَ الأرضَ سفَّاحُها (3)

نلاحظ في البيت الأول تقديم المفعول به (السفينة) على الفاعل (ملاّحها)، فالشاعر يريد تسليط الضوء على المقدم ولفت النظر إليه.

أما في البيت الثاني قدم الشاعر المفعول به (الأرض) على الفاعل (سفّاحها)، وكأنه يعيش حالة فرح وسعادة لاستعادة تونس استقلالها أيام الربيع العربي، فقدم المفعول به وأخر الفاعل، هذا الأخير الذي لم يعد موجودا فصار من الماضي، فلا سفك للدماء ولا قمع ولا استبداد.

ومن نماذج تقديم المفعول به على الفاعل ما جاء في إحدى قصائد الديوان، يقول الشاعر في ذلك:

---

(1)- المصدر السابق، ص08.

(2)- المصدر نفسه، ص25.

(3)- المصدر نفسه، ص25.

كيف يخطو في ساحة العُربِ فعلٌ حين يستغرقُ الحياةَ الكلامُ [1]

في هذا البيت الشعري قدم الشاعر المفعول به (الحياة) على الفاعل (الكلام) ليجعل قافية البيت تتناسب مع باقي قوافي القصيدة، فالشاعر يحق له ما لا يحق لغيره.

وبعد رصدنا لبعض الأمثلة عن مظاهر التقديم والتأخير التي لجأ إليها **عبد المالك بومنجل** ليمنح خطابه الشعري إبداعا فنيا وجماليا، سنمر إلى دراسة ظاهرة لغوية عرفت هي الأخرى توظيفا من قبل الشعراء والأدباء وهي ظاهرة الحذف.

3-2- الحذف:

"تمثل قضية الحذف واحدة من القضايا التي تناولتها البحوث الأسلوبية والنحوية والبلاغية بوصفها انحرافا عن المستوى الطبيعي اللغوي العادي".[2] فالحذف في كثير من الأحيان أفضل من الذكر، خاصة إذا كان المحذوف مشهورا، إذ يمنح العمل الأدبي جمالية، كما يثير خيال المتلقي.

وقد عرف هذا الأسلوب نوعا من الاستعمال والتوظيف من قبل الشاعر في ديوانه (عناقيد الغضب)، وسنورد بعض الأمثلة عن هذه الظاهرة اللغوية.

3-2-1- حذف المبتدأ:

تنوع حذف المسند إليه في الديوان بين حذف المبتدأ في الجملة الاسمية، وحذف الفاعل في الجملة الفعلية.

يقول الشاعر في قصيدة **هدية العمرة:**

خطراتُ محموم لها قدرٌ وتُزيلُها الأيامُ والقدَرُ [3]

حذف الشاعر في هذا البيت الشعري المسند إليه واكتفى بالمسند، والتقدير (هي خطرات) فجعل المسند أول ما تتلقاه عين المتلقي، لما له من أهمية في حياته، فالشاعر كان يتوقع أن يبادره أصدقاءه كل مظاهر الحب والمودة والوفاء، ولكن يحدث عكس ذلك، ودلالة الحذف في هذا المقام التعظيم والافتخار، فالشاعر يعظم توقعاته ويفتخر بها، فلعلها ستتحقق يوما ما، أو ستزول مع مرور الأيام والأزمنة.

---

(1)- المصدر السابق، ص17.

(2)- محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري، ص49.

(3)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص60.

ويقول أيضا:

شرفي... فيا أقزام إنّ لكمْ غدًا كوجوهكم: نكدًا، حقيرًا، مقرفًا (1)

كذلك حذف الشاعر المسند إليه في هذا المثال، والتقدير (هو شرفي)، وجاء الحذف لغرض التعظيم والتفخيم، فالشاعر يعتز بشرفه وبعزة نفسه التي أوصلته إلى المعالي.

تعددت الأمثلة عن حذف المسند إليه من الجملة الاسمية، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في إحدى قصائده:

ثمرٌ كأن الله أرسله كي ينسخَ الشكرَ الذي شكروا (2)

والتقدير (هو ثمر) فتصدَّر المسند الكلام في هذا البيت الشعري؛ لأنه محور الحديث، فالشاعر في كل مرة يؤكد على ضرورة التحلي بالمودة والمحبة بين الأصدقاء، وهذا ما أفادته كلمة ثمر في هذا البيت، إذ أخذت بعدا رمزيا، فحذف المبتدأ جاء لتكثيف دلالة الافتخار بهذه الصفات والدعوة إلى التمسك بها.

3-2-2- حذف الفاعل:

عند تحليلنا لقصائد الديوان، لاحظنا أن حذف المسند إليه من الجملة الفعلية قد تكرر بكثرة في قصيدة **أستاذ برتبة بيدق**، فشكل بذلك ظاهرة أسلوبية، يقول الشاعر في ذلك:

هزم الرجالَ جميعهم،

وثنى بأنصاف الرجال

حمل الرسالة، وامتطى أوهامَه الشمطاء،

والتزم القرارْ

أفديكَ يا رجلاً مكلّلَةً شجاعته بألوانِ الفخارْ

مرحى بهبّتك النبيلة أيها الفلك المدار (3)

---

(1)- المصدر السابق، ص70.

(2)- المصدر نفسه، ص59.

(3)- المصدر نفسه، ص66.

في هذه الأسطر الشعرية حذف **عبد المالك بومنجل** الفاعل، إذ لم يصرح به فجاء ضميرا مستترا وفي ذلك دلالة على التشويق، فالشاعر يريد أن يثير خيال المتلقي ليكتشف من هو هذا الرجل الذي يفتخر به ويعظم من شأنه ويعدد من خصاله ومزاياه.

3-3- الاعتراض:

يعد الاعتراض من الظواهر الأسلوبية التي يعمد من خلالها الأديب إلى التغيير في ترتيب عناصر الجملة، وذلك بالفصل بين عناصر الجملة الفعلية وعناصر الجملة الاسمية بجمل أخرى، ويعرف الاعتراض الذي غدا مصطلحا نقديا بأنه: "عبارة عن جملة تعترض الكلامين، تفيد زيادة في معنى غرض المتكلم، ومنهم من سماه الحشو... والفرق بينهما ظاهر وهو أن الاعتراض يفيد زيادة في غرض المتكلم والناظم، والحشو إنما يأتي لإقامة الوزن لا غير".[1] ونفهم من هذا القول أن الاعتراض بين عناصر بناء الجملة، إنما يستخدم من طرف الأديب لتحقيق غايات ودلالات معينة.

وعرفت هذه الظاهرة اللغوية توظيفا وافرا في ديوان الشاعر، إذ تنوعت بين اعتراض بين عناصر الجملة الفعلية واعتراض بين عناصر الجملة الاسمية.

3-3-1- الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية:

اقتصر الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية في ديوان (عناقيد الغضب) على الاعتراض بين الفعل والفاعل.

يقول الشاعر:

ومن أتى ليلَها عمرُو فما لبثتْ أن استقرَّتْ على صحرائها الدِّيمُ [2]

فقد اعترض الشاعر بالجار والمجرور + المضاف إليه بين الفعل (استقرت) والفاعل (الديم) بهدف تحديد المكان الذي ستنزل فيه الخيرات والبركات، فالصحراء مصدر الخير والعطاء. وقوله أيضا:

في رابعةَ العدوية..

تصطفُّ جثامينُ الشهداءِ الأبرارِ،

---

(1)- حواس بري، "وظائف الاعتراض وأساليبه في نماذج وصور لعبد اللطيف أحمد الشويرف" مجلة الأثر، العدد 5، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مارس 2006، ص133.

(2)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص20.

تسيل برائحةِ المسكِ دماءُ الأطهارِ،
تُحلِّقُ في الأفق الأعلى أجنحةُ الأطيارِ، (1)

فصل الشاعر بين الفعل (تسيل) والفاعل الذي جاء معرفا بالإضافة (دماء الأطهار) بالجار والمجرور + المضاف إليه (برائحة المسك)، وفي ذلك دلالة على التعظيم والتفخيم، فالشاعر يبجِّل ويعظم دماء الشهداء الأبرار، الشهداء الذين ضحوا بالنفس والنفيس في سبيل إسقاط النظام أيام الاعتصامات التي شهدتها دولة مصر، فمنحها رائحة، رائحة المسك وكأنها دماء طاهرة من كل الخطايا، همها الوحيد استرجاع حريتها والتمتع بحياة ملؤها الهناء والطمأنينة.

3-2-2- الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية:

تنوعت الأمثلة عن ظاهرة الاعتراض بين المبتدأ والخبر، بين الاعتراض بجملة النداء، بالجار والمجرور والاعتراض بجملة فعلية.

يقول الشاعر في قصيدة **طعنات في ظهر غزة:**

أنتِ، يا غزةُ، الوجودُ، وإنَّا محضُ لغوٍ يمتدُّ فيه الظلامُ (2)

اعترض الشاعر بالنداء (يا غزة) بين المبتدأ (أنت) والخبر (الوجود) وغايته من ذلك التعظيم والتأكيد على مكانة غزة، فهي الأرض التي لا يزال يناضل أبناؤها في سبيل استعادة الأمجاد والبطولات.

وقوله أيضا:

أنتِ فينا الجسم الصحيح المعافى والإماراتُ كلّها أورامُ (3)

فصل **عبد المالك بومنجل** في هذا البيت بين المبتدأ (أنت) والخبر (الجسم الصحيح المعافى) والجار والمجرور (فينا) كما فصل بين المبتدأ (الإمارات) والخبر (أورام) بالمضاف والمضاف إليه (كلها)، ففي الشق الأول من الاعتراض أراد الشاعر إثبات دلالة التخصيص والتحديد؛ أي تحديد مكانة غزة، فبالرغم من كل المصائب والكوارث

(1)- المصدر السابق، ص33.
(2)- المصدر نفسه، ص17.
(3)- المصدر نفسه، ص17.

التي تشهدها في كل يوم، فهي صامدة بصمود أهلها من رجال ونساء، شباب وأطفال، لا تعرف معنى للمرض ولا للسقم.

أما في الشق الثاني أخذ الاعتراض دلالة التعميم والشمول، وكأن الشاعر يعمم صفات من مثل الورم والسقم على باقي الدول، فكلمة الورم في هذا المقام خرجت عن المعنى المعجمي لتفيد معنى الذل والرضوخ للآخر.

ومن أمثلة الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية، قول الشاعر:

وفي الحَقلِ، فلتحذروا يا رفاقُ، ابن بجدتِهِ

لا يني يشرئبُّ إلى قمة الحقل

حيث تلوِّحُ أحلامنا الواعدة [1]

في هذه الأسطر الشعرية اعترض الشاعر بين الخبر المقدم الذي جاء شبه جملة (في الحقل) والمبتدأ (ابن بجدته) بالجملة الفعلية (فلتحذروا يا رفاق) بغرض التنبيه والتحذير؛ أي تفطين رفاقه من الغد أو المستقبل الذي ينتظرونه ويتوعدون بتحقيقه في وسط هذا الواقع المليء بالخراب والممارسات الطائشة من قبل مسؤولين غابت فيهم روح المسؤولية.

4- الانزياحات الدلالية:

يعد الخيال من أهم العناصر التي يقوم عليها الأدب، فهو الذي يمنحه رونقا وجمالا، كما أنه مادة الشاعر التي يستعين بها لوصف أشياء وموجودات، فيجعلها غير مطابقة للواقع، وبذلك فهو يخلق انزياحا دلاليا أو ما يعرف بالصور الشعرية.

إذا كانت اللغة والموسيقى من مقومات الشعر التي تجعله متميزا عن بقية الفنون الأخرى، كذلك نجد أن الصور الشعرية لا تقل أهمية عن اللغة والموسيقى، فاجتماع هذه المكونات تكسب العمل الأدبي كل سمات الجمالية والشعرية.

4-1- الاستعارة:

لقيت الصور الاستعارية توافرا كثيرا في الشعر الحديث، ففي الشعر القديم نجد أن الشعراء قد أكثروا من استخدام التشبيه، أما حديثا فقد تجاوز الشعراء المحدثون ذلك،

(1)- المصدر السابق، ص77.

فمالوا إلى توظيف الصور الاستعارية؛ لأنها أبلغ من الصور التشبيهية وأقدر على تجسيد ما يشعر به المتكلم أو المبدع، "فالاستعارة مجاز لغوي... فهي أبلغ من الحقيقة".[1]

ففي التشبيه نجد أن المسافة بين المشبه والمشبه به تكاد تكون قريبة، أما في الاستعارة فإن الدارسين يرون أنه كلما كانت المسافة بين طرفي التشبيه بعيدة كانت المماثلة أبلغ، ففي هذا السياق يقول **رتشاردز(Richards)**: "عندما يوضع شيئان مع بعضهما بعيدين أصلا، فإن الانفعال المتولد يكون أكبر".[2]

وسنحاول رصد أهم الاستعارات المهيمنة على الديوان، والتي وظفها الشاعر **عبد المالك بومنجل** لما لها من دور في تقوية المعنى وإضفاء الجمالية والفنية.

يقول الشاعر:

وآلمني، وآلَمَ كـــلَّ حـــرٍّ يدٌ تلهو بجُرحِكَ يا عراقُ

يدُ الأنذالِ من عربٍ وفرسٍ بكلِّ يدٍ مُلَطَّخةٍ تســـاقُ

يدٌ تزهو بخِستِّها وتهفـــو إلى وطنٍ يعزُّ به النفاقُ.[3]

في هذا المقطع الشعري مجموعة من الصور الاستعارية التي وظفها الشاعر ليعبر عن حزنه ووجعه لما يحدث في العراق، ففي البيت الأول نجد صورة بلاغية (يد تلهو بجرحك يا عراق)، إذ شبه الإنسان باليد مثلا، فحذف المشبه به (الإنسان) وترك لازمة من لوازمه وهي الفعل (لها)، وكأن المستعمر يتسلى بجروح ودماء أهل العراق، فاليد هنا هي يد المستعمر، وفي صدر البيت الثالث نجد صورة أخرى (يد تلهو بخسَّتها وتهفو) ففي هذه الصورة جعل الشاعر من المستعمر شبيها بالرذالة والخسة، فهذا الوصف الذي لجأ إليه الشاعر؛ لأن نفسيته مليئة بمشاعر الأسى والحزن على أخيه العراقي، فهذه الصورة تعكس نفسية الشاعر.

إن الشاعر العربي والشاعر الجزائري خاصة وجد في الاستعارة متنفسا للتعبير عن المشاعر والأحاسيس التي تختلج في ذاته باستخدام تعابير لغوية خارجة عن المألوف.

---

(1)- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب الحديثة، بيروت، ط1، 2003، ص216.

(2)- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، منشورات الأهلية، عمان، ط1، 1997، ص11.

(3)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص07.

ومن ذلك قول الشاعر:

تغذَّت حقدها حقبًا فلمَّـــا أصابتْ غدرها انزرع الشقاقُ (1)

إلى أن قال:

وأنتم رايةٌ سوداءُ عطشى لوجه عيونها اغتُصِبَ العراقُ (2)

في هذه الأشطر الشعرية خرج الشاعر عن المألوف والمتعارف عليه، إذ أضفى سمات الإنسانية على أشياء مجردة، ففي جملة (تغذَّت حقدها) أسند فعل (الأكل) إلى شيء مجرد وهو (الحقد)، فيد المستعمر تغذت كل الحقد والبغض الذي تكنه للعراق، وكأن الحقد شيء يتم تناوله، وكذلك في جملة (اغتصب العراق) أسند فعل (الاغتصاب) إلى العراق، ففي هذه الصورة الفنية نجد النتيجة التي تولدت عن تلك الراية السوداء، والتي أدت بالعراق إلى أن أصبح في يد المستعمر، إذ شبه شاعرنا العراق بشيء يغتصب كالإنسان، وبذلك فقد كامل حريته فأصبح صفحة بيضاء.

كذلك جعل الشاعر من الأمور المعنوية أمورا مادية ملموسة، إذ يسند إليها في كل مرة أفعالا إنسانية، فقد تفنن في رسم صوره الاستعارية، "فالاستعارة تمتع العقل وتؤنس النفس وتوفر الأنس... بها ترى الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا".(3) ومن ذلك قوله:

فقد تمدَّدَ في أطرافها وهنٌ لمَّا تحكّمَ في أشرافها القَزَمُ (4)

وقوله أيضا:

وإذا بهذا الدهر يكتبنـــي: هي نهضةٌ للماردِ العربـــي (5)

في البيت الشعري الأول صورة شعرية جعل من خلالها الشاعر الوهن يتمدد كما يتمدد الحديد، وهذا يدل على أن مصر التي كانت مهد الحضارات وبلد الكرامة وأرض الكنانة، قد غدت اليوم بلدا سقيما تحكمه أطراف كما يشبهها الشاعر بالأقزام، هذه الأطراف التي مهما بلغت درجات القوة والعظمة، إلا أنها لا تستطيع أن تتحكم في ثورة

---

(1)- المصدر السابق، ص08.

(2)- المصدر نفسه، ص09.

(3)- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص157.

(4)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص21.

(5)- المصدر نفسه، ص28.

الإنسان العربي، هذه الثورة التي يسجل الدهر آثارها، كرباتها، سير أبطالها... فالشاعر في كل مرة يستنطق الجمادات، ويحاول أن يجسدها في هيئة إنسان، وذلك لشعلة نارية بداخله.

إن التصوير الشعري أضحى حاليا يعتمد على مشاعر وعواطف الشاعر، فالشاعر هو الذي يخلق تلك الصور، ويحاول أن يجمع بين المتناقضات ليرسم صورا فنية لها أبعادها الجمالية، ونجد **عبد المالك بومنجل** قد حاول أن يجعل ديوانه الشعري حافلا بتلك الصور، يقول في قصيدة **في رابعة العدوية:**

في رابعةَ العدَوية..
يتزينُ رمضانُ بأنوارِ الأطهارِ،
يضوعُ بساحات الميدانِ رحيقُ الأذكارِ،
تصاعد للملأ الأعلى أدعية المظلومينَ،
تحلِّق أرواح الشهداءِ ملّوحةً للمعتصمين (1)

إلى أن قال:

تتدفقُ أنوار الكلمات،
فتنهمرُ الأشواقُ وتندلعُ الثورة في الساحات
تثورُ الهمّةُ يتنفس شعبٌ أنسام الحرية..
في رابعة العدوية
تصطفُّ جثامينُ الشهداءِ الأبرارِ (2)

فقد تعددت وتنوعت الصور الاستعارية في هذه الأسطر الشعرية، ففي قوله (تحلق أرواح الشهداء) شبه الأرواح بالطائر الذي يحلق في السماء، أما في قوله (تتدفق أنوار الكلمات، فتنهمر الأشواق) نجد أنه قد كسر المألوف والرتابة، فجعل الأنوار تتدفق، والأشواق تنهمر، فهو يحاول أن يصف لنا حالة المواطن المصري أيام الاعتصامات في ميدان رابعة العدوية، هذه الأحداث التي راح ضحيتها آلاف الأشخاص، ليصطفوا الواحد تلو الآخر، كما يقول الشاعر (تصطف جثامين الشهداء الأبرار)، وكما نعلم أن الإنسان

---

(1)- المصدر السابق، ص32.

(2)- المصدر نفسه، ص32،33.

إذا مات فإنه يفقد كامل حركاته، ولكن الشاعر أسند إلى الجثامين فعل (الاصطفاف) وهذا يدل على الكثرة.

تنوعت الموضوعات التي تناولها **عبد المالك بومنجل** في ديوانه فلم تقتصر فقط على قضايا تتعلق بالثورة العربية، بل نجده أيضا يعاتب أصدقاءه في أحد قصائده، فهذا العتاب أخذ بعدا رمزيا، يقول في ذلك:

وشربتُ جمرَكِ يا مدينة

ورضعتُ فيك رهافة الإحساس بالقيم الهجينة

وأضعتُ فيكِ ملامحي الخضراءَ، أشواقيَ الجميلة،

سحر أنغام الحياة.. ولا سكينة!

ورأيتُ فيكِ قوَالبَ الإسمنتِ تلتهمُ المشاعر دونما حرج

وتلتحف الشعارْ (1)

في هذه الأسطر الشعرية جعل الشاعر صوره الفنية تتلون بصبغة جمالية جمعت بين المادي الملموس والمعنوي المحسوس، إذ شبه الجمر بشيء نشربه كالماء مثلا، فيقول (وشربت جمرك يا مدينة)، وأسند للرهافة فعل الرضاعة وجعل الملامح تضيع، فقد مزج بين الكثير من المتناقضات، وفي ذلك دلالة معنوية تتمثل في حرقة بداخله قد تسببت في افتعالها وإشعال نارها أيادٍ مختلفة، فنفسه مليئة بمشاعر الحزن والعتاب.

في أبيات أخرى من هذا الديوان خصص الشاعر مساحة يعتز فيها بأصدقائه، إذ يعدد من خصالهم وصفاتهم، يقول في ذلك:

حمل الرسالة، وامتطى أوهامه الشمطاءَ، والتزمَ القرارْ

أفديكَ يَا رجلاً مكلَّلَةً شجاعتُهُ بألوانِ الفخَارْ

مرحى بهبَّتِكَ النبيلة أيها الفَلَكُ المُدارْ (2)

إلى أن قال:

حمل الأمانة، وارتضى دربَ العمالةِ واستقال..

أفديك يا رجلاً تحمَّل ظهرُهُ الكُتُلَ الثقالْ

---

(1)- المصدر السابق، ص45.

(2)- المصدر نفسه، ص66.

مرحى لطاعتِكَ الجميلة أيها الحجَرُ المقال[1]

فالشاعر يعتز بصديقه، إذ يشبهه مرة بالفلك ومرة بالحجر، دلالة على الصمود والشجاعة وقوة الهيبة.

إن الديوان حافل بالصور الاستعارية ولكن حاولنا أن نرصد أهمها، ولنترك المجال للصور التشبيهية التي كان لها دور في إضفاء الجمالية وتقريب الصورة للمتلقي.

4-2- التشبيه:

إن التشبيه من الصور البلاغية التي اهتم بها الشعراء ووظفوها في أشعارهم وقصائدهم، ومنه فالتشبيه يعني "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال..."[2]، وهذا يعني أن التشبيه هو علاقة مشابهة بين شيئين تجمع بينهما صفة مشتركة.

وفي ديوان (عناقيد الغضب) وظف الشاعر الكثير من التشبيهات شأنها شأن الصور الاستعارية، وهذا يعني أن الشاعر الجزائري وجد في الاستعارة والتشبيه ملاذا للتعبير عن مشاعره وهمومه، وللانفلات من ضغوط الواقع المرير وقيود السلطة المتسلطة على أفرادها.

يقول **عبد المالك بومنجل** في إحدى قصائده:

لأَنتم مثلُهم تاريـــــخُ حقـــدٍ تزيّنه التقيّة والنفـــــــــاقُ
وأنتم في المسافة محض غدرٍ فلا أبدا سيجمعنا الـــــرواقُ
وأنتم رايةٌ ســـــوداءُ عطشى لوجهِ عيونها اغتُصِبَ العراقُ [3]

في البيت الشعري الأول يشبه الشاعر العرب بالمستعمر الغربي الذي نسي أخاه العراقي، فهو ينادي الأمة العربية بأن تفيق من سباتها وأن تقدم يد العون لهذا البلد، كذلك شبه الأمة العربية براية سوداء وكأنه يعاتب العرب وذلك لأنهم لم يقفوا في وجه المستعمر المستلب لحرية المواطن العراقي، إذ حمل راية سوداء خالية من رموز الحرية والاستقلال.

---

(1)- المصدر السابق، ص66.

(2)- جابر عصفور، الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص172.

(3)- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، ص09.

وفي موضع آخر يقول:

أيُّ معنًى في الكون أنتم وهنتم فإذا العُرْبُ كلُّهـــم أقـــزامُ؟

هذه غزة الشهيـــدة بحـــرٌ مــن دماءٍ وحرقةٌ وركـــامُ[1]

ويصل إلى قوله:

هذه غزة الشهيدةُ نحـــــرٌ في قفاها، فكيف لا تُستَضامُ؟ [2]

نجد في هذه الأبيات الشعرية تنوع التشبيهات بين تشبيه بليغ، وتشبيه مؤكد، إذ شبه الشاعر العرب بالأقزام، وكأنه يستهزئ بقدراتهم في سبيل تحرير أرض فلسطين، فقد تراجع دعمهم للقضية الفلسطينية، فالشاعر يتساءل عن السبب الذي جعلهم في هذه الحالة من السكينة، ولماذا يا ترى تراجع الضمير العربي.

وفي قوله (هذه غزة الشهيدة بحر)، شبه غزة بالبحر، ووجه الشبه بينهما الاتساع والامتداد، فإذا كان البحر يتسع بجهاته وبما يحتويه من كائنات، فغزة واسعة بدمائها وحقدها الذي تكنه للمستعمر الغربي، هذا المستدمر الذي سلب منها كل رموز ومظاهر الإنسانية، ولم يترك إلاّ ركاما من بغض وحقد وأرض مليئة بدماء الشهداء الأبرار، أما في قوله (هذه غزة الشهيدة نحر) فقد جعل شاعرنا **عبد المالك بومنجل** عزة نحرا، فغزة ذبيحة الاستعمار الإسرائيلي، ذبيحة هذا الشعب الذي مات ضميره، فكيف لا تكون فلسطين الأبية مظلومة في ظل هذا التواطؤ الدولي.

لقد برع الشاعر في تشكيل صوره البلاغية، وهذا ما تثبته الأشطر التالية:

إيهٍ يا غزةَ الصمودِ سلامـــــا أنتِ صرحٌ والمرجفونَ ركـام

أنتِ فخرٌ لنا ونصـــرٌ علينـــا نحن شعب تقودهُ الأقـــزامُ

أنتِ فينا الجسم الصحيح المُعافى والإمارات كلّهـــــا أورامُ

أنت من علّمَ الأسودَ الغيـــارى كيف يهتزُّ في يديها الحُسامُ.[3]

تنوعت التشبيهات في هذا المقطع الشعري، فالشاعر يعدد من خصال و ميزات غزة الجريحة، فهي مرة صرح ومرة الفخر ومرة أخرى الجسم المعافى، فرغم كل ما أصابها من

---

(1)- المصدر السابق، ص14.

(2)- المصدر نفسه، ص15.

(3)- المصدر نفسه، ص17.

حزن وجراح إلا أنها تبقى الأم الصامدة في سبيل إسعاد أولادها، وفي ذلك دلالة على التفاؤل بغد أفضل، في مقابل ذلك أسند للعدو صفات مثل ركام، أقزام، إذ يتمنى له الزوال والفناء ليعم الهدوء أرض فلسطين.

لم يكتف الشاعر بجعل العدو مجرد ركام وأورام، بل نجده في مواضع أخرى من هذا الديوان قد وصفه بأنه أسطورة، يقول في ذلك:

رأيتَ الطواغيتَ أسطورةً تطايرُ في الجوّ ألواحُها (1)

يتحدث الشاعر عمّا حلّ بتونس أيام الحكم السابق، إذ شبه الطواغيت بالأسطورة، بمعنى أن أفعال العدو كلها أصبحت من الماضي، أصبحت مجرد معتقدات لا تمت للواقع بصلة، وهذا يدل على مدى صمود وتحدي المواطن العربي وخاصة التونسي لأجل استعادة أمجاد وطنه، فالوطن بمثابة الأم التي تحضن أولادها.

تفنن **عبد المالك بومنجل** في توظيف الصور التشبيهية، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على قمة الإبداع، ففي كل مرة يخرق المألوف والمتعارف عليه، يقول في قصيدة **إلى صديق:**

ولمْ تزلْ روحُكَ البيضاءُ في خلدي مدًى من الحبِّ في نُعماهُ أضطربُ (2)

وفي قصيدة أخرى بعنوان **أستاذ برتبة بيدق** يقول:

حمل القضيةَ، وامتطى أحلامَهُ الصفراء، والتزمَ الأوامرْ

أفديكَ يا رجلاً بألوانِ البطولةِ قد توشَّحْ

مرحى بهمَّتكَ العظيمة أيها البَطل المُغامرْ!(3)

جعل الشاعر للروح لونا، فهو يصف روح صديقه بأنها روح بيضاء لم تحمل الحقد والكراهية رغم كل ما بدر منه، فجرح الأحبة جرح لا تشوبه الأحقاد، ويدل ذلك على الوفاء والإخلاص، كذلك جعل للأحلام لونا إذ وصفها بأنها صفراء، فلماذا يا ترى لم يقل خضراء، وفي ذلك دلالة على أن هذه الأحلام أحلام ذابلة خالية تماما من الحيوية

(1)- المصدر السابق، ص25.

(2)- المصدر نفسه، ص52.

(3)- المصدر نفسه، ص65.

والعطاء لم تجد من يدعمها، وكأن الشاعر يعاتب كل إنسان ترشح لتولي منصب ما، وهو لا يملك القدرة الكافية لذلك.

إن هذا التنوع في الصور الفنية من تشبيه واستعارة يدل على قوة الخيال الواسع للشاعر، فالخيال وسيلة الشاعر التي يلجأ إليها للتعبير عن عواطفه ومشاعره، وهذا ما حاول **عبد المالك بومنجل** أن يجسده في ديوانه، فهو مليء بالصور الشعرية وما نحاول أن نرصده على سبيل التمثيل لا الحصر.

في ثنايا أخرى من هذا الديوان يشبه الشاعر نفسه بالشرف، وبشواظ من نار، فهو صامد كالصخر، يقول في ذلك:

أمّا بومنجلُ فشواظ من نار

صخرُ عناد، هزات أرضية (1)

إلى أن قال:

بومنجلُ صوتٌ يتأبى، جرحٌ يتمرّدُ،

شرفٌ ينبُعُ من عمقِ الأصلابِ العربية (2)

في هذه الأبيات الشعرية يمجد الشاعر ذاته، ويعتز بشخصيته الصامدة التي تقف في وجه الأعداء لتدافع عن الكرامة الإنسانية، وهذا ما يثبته قوله (شواظ من نار، صوت يتأبى، جرح يتمرد) في ذلك دلالة على عزة النفس وتمجيد الكرامة، فكرامته أغلى من مصالحه الشخصية.

عموما يمكننا القول أن القصيدة الجزائرية قد وجدت في التصوير الفني الدعامة الأساسية لبناء النص الشعري، فالصور الشعرية تثير خيال المتلقي وتجنح به إلى آفاق أخرى، "فإذا كانت الألوان الشعرية هي الصورة، فإنها لابد أن تتميز بالحيوية الدائمة، والانزياح عما هو مألوف لدى القارئ"(3)، وهذا ما وجدناه قد تحقق في شعر **عبد المالك**

---

(1)- عبد المالك بومنجل عناقيد الغضب، ص88.

(2)- المصدر نفسه، ص89.

(3)- صبيرة قاسي، "الصورة الشعرية في القصيدة الحرة الجزائرية أشكالها ووظائفها"، مجلة الخطاب، العدد 24، جامعة البويرة، ص189،188.

بومنجل، فقد حاول أن يشكل صوره الفنية بالجمع بين المتناقضات، وإعطائها بعدا جماليا إيحائيا.

هذه أهم الانزياحات الدلالية التي استخدمها **عبد المالك بومنجل** في خطابه الشعري، إذ تنوعت بين الاستعارة والتشبيه، فأكسبها دلالات مختلفة لتعبر عن الوضع العربي الذي شهد ثورات عديدة من قبل شعوب ذاقت الويلات من قبل السلطات الحكومية، إذ لم تعد قادرة على تحمل هذا الخراب الذي يتزايد يوما بعد يوم، وبذلك استطاع الشاعر أن يصور هذه الأحداث من خلال صوره الفنية، فالصور الشعرية تمنح العمل الأدبي جمالية وتزيده إثراء بلاغيا.

خاتمة

ختاما وبعد محاولة دراسة قصائد الديوان وصفا وتحليلا، توصلنا إلى مجموعة من النتائج منها:

– بداية لابد من الإشارة إلى أن الشعر الجزائري المعاصر مرّ بعدة مراحل، وفي كل مرحلة ظهر جيل جديد من الشعراء انفرد بخصوصية كتاباته الشعرية سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون والقضايا المعالجة.

– في المجموعة الشعرية (عناقيد الغضب) مزج الشاعر بين الشعر العمودي والشعر الحر، وهذا يعود إلى تمكنه من قوانين الكتابة الشعرية وقواعدها الفنية.

– الإيقاع عنصر أساسي في الخطاب الشعري؛ إذ يساهم في ترجمة التجربة الشعرية للشاعر، كما أنه يصنع التميز والإبداع، وهذا ما تحقق في شعر **عبد المالك بومنجل**، فمن ناحية الوزن بنى الشاعر قصائده على البحور الصافية أكثر من البحور الممزوجة؛ وذلك لسلاستها وسهولتها، فكان بحر الكامل البحر الأكثر استعمالا لتلاؤمه مع كل الموضوعات والأغراض، أما من ناحية القافية والروي فقد جاءا موحدين في القصائد العمودية، أما في القصائد الحرة فقد وجدنا تنوعا في القوافي وحروف الروي، وهذا التنوع في الإيقاع أضفى على القصائد جمالية وفنية.

– التغيرات التي طرأت على تفعيلات شعره من زحافات وعلل منحا للإيقاع الجمالية والفنية؛ فالشاعر **عبد المالك بومنجل** حاول أن يكسر تلك الرتابة التي تميزت بها الأوزان، وهذا ما يثبت التجديد والتغيير في بناء خطابه الشعري.

– شكل التكرار باعتباره ظاهرة لغوية فنية سمة جمالية في المجموعة الشعرية (عناقيد الغضب)؛ فالشاعر لم يعتمد على الإيقاع الخارجي فقط في ترجمة أحاسيسه وحالاته النفسية، بل جعل الإيقاع الداخلي يعكس ما يشوب داخله من تحسر وحزن وأسى على الوضع الراهن، فكانت الأصوات المجهورة هي الأكثر تواترا وتكرارا، وبذلك ساهمت في تأكيد مقاصده وأغراضه.

– كما شكلت الأفعال المضارعة، الجمل الاسمية والفعلية وكذا الأساليب بنوعيها – الخبرية والإنشائية– ميزة فنية طبع بها شعر **عبد المالك بومنجل**؛ فخطابه الشعري غني وحافل بالظواهر اللغوية والملامح الفنية التي أكسبت بناءه الشعري تفردا وتميزا.

– عرفت ظاهرة الانزياح استعمالا وتوظيفا وافرا من قبل الشاعر؛ فهو يحاول أن يتجاوز المألوف والمتداول والمتعارف عليه وأن يضفي على بنائه الشعري التغيير والتجديد سواء على مستوى التركيب أو على مستوى الصور الفنية.

– تنوعت الانزياحات التركيبية في الديوان بين التقديم والتأخير، الحذف والاعتراض التي وجدها الشاعر مناسبة لتشكيل تعبيره اللغوي.

– أما الانزياحات الدلالية فتمثلت في التشبيه والاستعارة خاصة، وهذه الصور استقى مفرداتها من الواقع المعاش بغية تحريك وجدان وضمير المواطن العربي.

– استطاع **عبد المالك بومنجل** أن ينقل ويصور قضايا عصره مستخدما معجما شعريا غنيا بالمفردات والتعابير اللغوية الموحية والمؤثرة.

وفي الأخير نتمنى أن تكون هذه الدراسة إسهاما آخر في دراسة المتن الشعري الجزائري الذي لا يزال بحاجة لجهد الدارسين لتعريف الآخر به وجعل ناشئتنا تتعلق به أكثر وتتجه لنقده ودراسته وإبراز جمالياته. ولكل شيء إذا ما تم نقصان.

الملاحق

1- نبذة عن حياة الشاعر

عبد المالك إبراهيم بومنجل شاعر وكاتب، ولد بقرية أولاد شوق بلدية ذراع القائد ولاية بجاية في 28 جانفي 1970م، تلقى تعليمه الأول في مدرسة القرية، وبعد حصوله على بكالوريا الآداب في 1988م تابع دراسته الجامعية وتخرج من معهد اللغة والأدب العربي بجامعة تيزي وزو حيث حصل على شهادة الليسانس في الأدب العربي 1992م، وشهادة الماجستير في الأدب المعاصر 1996م عن أطروحة عنوانها "شعر الحب والرفض بين مفدي زكريا ومصطفى الغماري" ونشر شطرا منها مؤخرا بعنوان "الموازنة بين الجزائريين: مفدي زكريا ومصطفى الغماري".

هو أستاذ متخصص في النقد الأدبي لاسيما نقد الشعر والنظريات الشعرية والنقدية، نال درجة دكتوراه الدولة مطلع 2006م عن أطروحته الموسومة بـ: "جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث"، عمل أستاذا مؤقتا بجامعة سطيف خلال السنة الجامعية 1995-1996م، ثم 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، ويشغل حاليا منصب مدير مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، نشر العديد من المقالات في المجلات العلمية الوطنية والعربية ، كما شارك في عديد المؤتمرات الدولية.

أصدر عبد المالك بومنجل العديد من الدراسات النقدية والفكرية منها:

- مماطلة المعنى في شعر المتنبي (أنماطها ومداها) 2010.
- تأصيل البلاغة (بحوث نظرية وتطبيقية في أصول البلاغة العربية) 2015.
- المصطلحات المحورية في النقد العربي (بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة) 2015.
- تجربة نقد الشعر عند عبد المالك مرتاض 2015.
- الإبداع في مواجهة الإتباع (قراءات في فكر طه عبد الرحمن) 2017

ومن دواوينه الشعرية:

- لك القلب أيتها السنبلة 2000.
- حديث الجرح والكبرياء 2009.
- الديكتاتور 2009.
- أنتِ أنتِ الوطن 2016.
- عناقيد الغضب .2016

2- القصائد المحللة صوتيا

أ- القصيدة الأولى: طعنات في ظهر غزة

أيُّ خــزيٍ أصابكم يـــا لئـــامُ ... يا خــواءً يمتدُّ فيـــه الرغــامُ
يا وجـــوها من ألف خزيٍ وعــارٍ ... يا بطونــا يكتظُّ فيهــا الحـــرامُ
يا نفوسا ترهّلـــتْ يا ضميـــرا ... مات فيه الحيــاءُ، مات الذمــامُ
أيُّ جرثومة من الـــذل غــارت ... في دماكمْ، تصطك منها العظـامُ؟
أيُّ كبسولة من اللـــؤم صــارت ... ملْءَ جوفٍ يمتدُّ فيه الظـــلامُ؟
أيُّ معنًى في الكــونِ أنتمْ، وهُنتم ... فإذا العُـــرْبُ كلُّهـــم أقـــزامُ؟
هذه غـــزةُ الشهيـــدةُ بحـــرٌ ... مـــن دماءٍ، وحرقـــةٌ وركـــامُ
ودمارٌ في كلِّ حـــــيٍّ، وطفـــلٌ ... يتلظـــى، وأعـــينٌ لا تنـــامُ
وبعـــزمِ الأُباةِ حربٌ ضـــروسٌ، ... ودروسٌ، وهمـــةٌ لا تُضـــامُ
وحصارٌ لا ينثنـــي عنـــه قـــومٌ ... مـــات أحرارهم فســـاء اللئـــامُ
وانتظـــارٌ لا يُرتجى مـــن شعوبٍ ... عششَ الجبـــنُ في دماهم فناموا
هذه غـــزة الشهيـــدةُ نحـــرٌ ... في قفاهـــا، فكيف لا تستضـــامُ؟
عجبًا للدمـــــاءِ كيف تخلـــتْ ... عـــن دماها، واختلت الأرحـــامُ
لشعـــوبٍ من حرقـــةٍ تتلظـى ... ثمّ يُطفـــي نيرانَهـــا الحكـــامُ
لا بغيظٍ يُفشـــي، وحربٍ سيُعلـى ... ذكرهـــا في الصحائـــف الأيـــامُ
أو بنفطٍ لا يُستبـــاحُ لخصـــمٍ ... ثـــم يصلي نيرانَـــهُ الأيتـــامُ
بل بقمعٍ يُـــراعُ منـــه الأنـــامُ ... وســـلامٍ يُغتالُ فيـــه السـلامُ
آهِ يا غـــزةُ الحبيبة جرحـــي ... مستطيـــرٌ، وحرقتـــي لا تنامُ
لـــمْ أزلْ أكتـــبُ القصيـــدَ ودوَّى ... في دمي الجرحُ عاصفا، يا صيامُ
يا مثالَ الإبـــاءِ، رمـزَ التحـدي ... يا شموخاً لا ينحني، يا هُمـــامُ
يا سنامَ الرجولةِ الفذَّ، يـــا ابنـاً ... عزَّ فيـــه الإنســانُ والإسـلامُ
يا وزيرا تبكي عليـــه المعالـــي ... أنا أبكيكَ أيهـــا المقـــدامُ
لستُ أبكي لأنـــك الآن ميـــتٌ ... أنتَ حـــيٌّ والميتـــونَ اللئـامُ
لستُ أبكي يأسًـــا وخوفًا عليكـــم ... بل لأني أحبكـــم يا صيـــامُ

إيهِ يا غـــزةَ الصمودِ سلامـــــا أنتِ صـــرحٌ والمرجِفونَ رُكـــامُ
أنتِ فخرٌ لنا ونصـــــرٌ علينـــا نحـــنُ شعـبٌ تقودهُ الأقـــزامُ
أنتِ فينا الجسمُ الصحيحُ المُعافـى والإمـــــاراتُ كلُّهـــــا أورامُ
أنتِ من علّمَ الأســـودَ الغيـــارى كيف يهتزُّ في يديهـــا الحُســامُ
كيف يختال في الجـــراحِ الثكالى كيف يزهو بصبرهـــم أيتـــامُ
كيف يغدو الدم الغزيـــــرُ حيـاةً لوعودٍ يغتالُهـــــنَّ "الســـلامُ"
كيف يخطو في ساحة العُربِ فعـلٌ حينَ يستغـــرقُ الحياةَ الكـــلامُ
أنتِ، يا غزةُ، الوجـــودُ، وإنـــا محضُ لغوٍ يمتـــدُّ فيه الظـــلامُ
فهلمّي، ها إننـــا مستغيـــثٌ ذلُّنا اليعربـــيُّ العظيـــمُ الهُمامُ
حطّمي قيدنا؛ فنحنُ أســـــارى أيقظي جرحنـــا؛ فنحـــن نيامُ
وأعيدي إلى الحمـــــى المتنبـــي ملءُ فيـــه عرامةٌ واضطـــرامُ:
"من يهـــن يسهل الهوانُ عليـــهِ مـــا لِجـــرحٍ بميِّـــتٍ آلامُ"

ب- **القصيدة الثانية:** رسالة حب إلى شرفاء مصر

أحبُّ مصَـــر التي قد زانها الهـــرمُ وفاضَ نهرًا على صحرائها الكـــرمُ
وحلَّ شمـــسًا على ظلمائهـــا قمـــرٌ فانهلَّت الشهْبُ والأنـــوارُ والقيـــمُ
وسطَّرَ "العزُّ" في ساحاتِهـــا شَرَفًـــا يظلُّ يعجَبُ من عليائِـــــهِ الهـــرمُ
وقام يُزهِـــرُ بالأنـــــوارِ أزهَرُهَا وما يزالُ؛ وإنْ طافت بـــه الظُّلَـــمُ
وأورقَ الشعرُ في وديانهـــا شجـرًا وســـال تَبْرًا على أوراقها القلـــمُ
وحلَّقَ النسرُ في أجوائهـــا عَلَمًـــا فاختال كِبْرًا على طغيانهـــا العَلَـمُ
أحبُّ مصرَ التي موســـى منارتُهـا وسيِّد الناس فيها.. إنَّـــه الهـــرَمُ
ومن أتـــــى قصرَها طفلٌ يُعلِّمهـــا كيفَ العفافُ وكيفَ الصبرُ والكـــرمُ
ومن أتى ليلَهـــا عمرُو فمـــا لبثَت أن استقرَّتْ على صحرائهـــا الدِّيـمُ
ومن أشَـــار علـــى عُبدانهـــا ملِكٌ تيجانُهُ العلْمُ والإخـــلاصُ والشمـــمُ

ومـــن أنارَ على الغبـــراءِ أزهَرُهَـــا بالسالكين ظلامـا والطريـــــقُ دمُ

ومن غدا شعرهـــا الشوقيُّ يسحرُنا بألفِ بيتٍ كسا إشراقَـــه النَّغـــمُ

ومن تفجَّـــــر في ظلمائها أَلَـقٌ: الرافعـــيُّ الذي أوحـــى لهُ القلَـمُ

ومن غز قُطْبُها الأرواحَ حين سمـل فانساحَ فجرًا، وفي أطوائِـــهِ الألـمُ

أحبُّ مصْرَ الرجالِ الشُّمِّ، يا غَدَهـــا أَشْرقْ علينا بأحرارٍ لهـــم شَمَـمُ

فقد تمدَّدَ في أطرافهـــــا وَهَـــنٌ لمَّا تحكَّمَ فـــي أشرافِها القَـــزَمُ

وقد أغارتْ على أعراضنـــــا فئـــةٌ لَمَّا تحكَّمَ في أهوائهـــــا القَـدمُ

أَشرقْ علينا؛ فإنّا أُمَّـــــةٌ ضحكت من حاكميها ومن غوغائها الأُمـــمُ

واردُدْ إلينا الكراماتِ التـــي نزفـــتْ فدًى لرهطٍ هـــمُ الأَفيـونُ والـوَرَمُ

أنا الجزائرُ يـــا مِصْرَ الحبيبـــةُ يـــا أرضَ الكنانةِ، يا من نبضُها الـكرمُ

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص

أولا: المصادر

01- عبد المالك بومنجل، عناقيد الغضب، البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2016.

ثانيا: المراجع العربية

02- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د ط، د ت.

03- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ب، ط2، 1952.

04- بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، ط3، 1986.

05-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

06- جمال عبد العزيز، قواعد الصرف، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، سلطنة عمان، ط4، 2012.

07- حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر (بين الواقع والآفاق)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1987.

08- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب الحديثة، بيروت، ط1، 2003.

09- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

10- رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في ضوء علم اللغة المعاصر، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

11- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، القاهرة، د ط، د ت.

12- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.

13- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د ط، 1993.

14- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998

15- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.

16- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

17- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر و التوزيع، دمشق، ط1، 1989

18-عبد السلام محمد هارون، الأساليب ة في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001.

19- عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت.

20- عبد الواسع الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005.

21- عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009.

22- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000.

23- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.

24- مجدي إبراهيم محمد، في أصوات العربية (دراسة تطبيقية)، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2011.

25- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت.

26- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999.

27- محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري (درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، ط1، 2008.

28- محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية)، مطبعة المقداد، غزة، فلسطين، ط1، 2000.

29- محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر (دراسة تحليلية نقدية)، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982.

30- محمد فاضل السامرائي، الصرف العربي (أحكام ومعان)، دار ابن كثير، بيروت، ط1، 2013.

31- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002.

32- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009.

33- نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2016.

34- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، منشورات اتحاد الأهلية، عمان، ط1، 1997.

ثالثا: المراجع المترجمة

35- باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، د ط، 2008.

36- جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ط4، 1985.

37- جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، د ط، 2000.

38- سارة ميلز، الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016.

39- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1999.

رابعا: المعاجم والقواميس

40- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، تركيا، د ط، د ت.

41- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

42- ابن منظور، لسان العرب، المجلد2+ المجلد5، دار صادر، بيروت، ط4، 2005. 2007.

خامسا: المجلات والدوريات

43- باسل فيصل سعد الزعبي ورمزي عارفين، "دراسة تطبيقية لمصدري المرة والهيئة في القرآن الكريم"، مجلة العلوم والدراسات الإنسانية، العدد1، ليبيا، 2014.

44- جاسم فريح الترابي،" المصدر الصناعي في دراسات القدماء والمحدثين"، مجلة دراسات، دع، العراق، جوان 2016.

45– حواس بري، "وظائف الاعتراض وأساليبه في نماذج وصور لعبد اللطيف أحمد الشويرف" مجلة الأثر، العدد 5، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مارس 2006.

46– صالح علي سالم الشتيوي، "ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب"، مجلة جامعة دمشق، العدد 3+4، 2005.

47– صبيرة قاسي، "الصورة الشعرية في القصيدة الحرة الجزائرية –أشكالها ووظائفها"، مجلة الخطاب، العدد 24، جامعة البويرة.

سادسا: الرسائل الجامعية

48- كمال فنينش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (1988–2000) ، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009–2010.

49- مليكة خرامسية، قضايا شعر الثمانينات (الرؤية والبناء)، رسالة ماستر، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2014–2015.

سابعا: المواقع الإلكترونية

50-https ;//www.ta3lime.com/showthread، بتـــاريخ: (12-04-2018)، بتوقيت: 15:16.

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ
مدخل: مفاهيم ومصطلحات	
1- مفهوم البنية	5
1-1- لغة	5
1-2- اصطلاحا	5
2- مفهوم الخطاب	8
2-1- لغة	8
2-2- اصطلاحا	8
3- مفهوم الخطاب الشعري	11
4- لمحة عن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر	13
الفصل الأول: البنية الإيقاعية والصرفية في ديوان عناقيد الغضب لعبد المالك بومنجل	
أولا- البنية الإيقاعية	21
1- الوزن	21
2- القافية	26
3- الروي	30
4- التكرار	31
4-1- تكرار الحرف	32
4-2- تكرار الكلمة	36
ثانيا- البنية الصرفية	38
1- دلالة الأفعال	38
1-1- الأفعال الماضية	38
1-2- الأفعال المضارعة	39
1-3- أفعال الأمر	41
2- دلالة الصيغ الاستقاقية	42
2-1- صيغة اسم الفاعل	42

2-2- صيغة اسم المفعول	45
2-3- صيغ المبالغة	46
2-4- المصدر وأنواعه	50
الفصل الثاني: البنية التركيبية في ديوان عناقيد الغضب لعبد المالك بومنجل	
1- طبيعة التراكيب	55
2- طبيعة الأساليب	58
2-1- الأسلوب الخبري	58
2-2- الأسلوب الإنشائي	59
3- الانزياحات التركيبية	63
3-1- التقديم والتأخير	64
3-2- الحذف	67
3-3- الاعتراض	69
4- الانزياحات الدلالية	71
4-1- الاستعارة	71
4-2- التشبيه	76
خاتمة	82
الملاحق	85
قائمة المصادر والمراجع	90
فهرس الموضوعات	96
الملخص	

الملخص

تتناول هذه الدراسة تحليل الخطاب الشعري عند عبد المالك بومنجل من خلال مدونته "عناقيد الغضب" وفق المستويات التالية: البنية الإيقاعية، البنية الصرفية والبنية التركيبية، بغية الكشف عن خصائص وسمات الكتابة الشعرية التي تميز بها هذا الشاعر، والولوج إلى عالمه الشعري لفك شفرات نصه

الكلمات المفتاحية: البنية، الخطاب، الشعر، عناقيد الغضب، عبد المالك بومنجل.

Résumé

Cette étude traite l’analyse du discours poétique chez Abdelmalek Boumendjel à travers sa collection poétique «Anakid Elghadhab» selon les niveaux suivants : la structure rythmique, la structure morphologique et la structure compositionnelle, pour découvrir les caractéristiques de l’écriture poétique qui caractérise ce poète et l’accès à son monde poétique pour déchiffrer les chiffres de son texte

Les mots clés : la structure, le discours, la poésie, Anakid Elghadhab, Abdelmalek Boumendjel.