جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

# مذكرة ماستر

اللغة والأدب العربي

دراسات نقدية

نقد حديث و معاصر

رقم: ت/

---

إعداد الطالبة:

نوال ذيب

# الظواهر الأسلوبية في ديوان " بداية وطن "

# لمحمد بن غزالة ( محمد الجزائري )

---

**لجنة المناقشة**

| | | | |
|---|---|---|---|
| فاطمة الزهرة بايزيد | أ.ت.ع | جامعة محمد خيضر بسكرة | رئيسا |
| نورة بن حمزة | أ.م.أ | جامعة محمد خيضر بسكرة | مشرفا و مقررا |
| محمد طراد | د | جامعة محمد خيضر بسكرة | مناقشا |

السنة الجامعية: 2021- 2022

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وعرفان

الحمد لله وكفى، والصلاة والسلام على المصطفى نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعد

أحمد الله وأشكره وافر الشكر على إعانته لي لإتمام هذا العمل، ثم أوجه تشكراتي وعرفاني لكل من أعانني من قريب او بعيد، وأخص في ذلك الأستاذة والصديقة المخلصة "بايزيد فاطمة" على ما قدمته لي من نصائح وتوجيهات أثناء الإشراف

فلك مني كل الشكر والامتنان.

كما لا يفوتني أن أشكر الأستاذة بن حمزة

وكل زميلاتي في الدراسة

ذيب نوال

# مقـــدمة

**المقدمة**

عرف النقد العربي الحديث تطورا ملحوظا في آلياته وأبعاده النقدية نتيجة تطور العلوم اللسانية الحديثة، فظهرت على إثرها دراسات واتجاهات نقدية منها علم الأسلوب – الأسلوبية– التي تسعى إلى توظيف مفاهيمها وأسسها النظرية لقراءة لغة الخطابات الأدبية واكتشاف خصائصها الأسلوبية، وسماتها الفنية، وأغراضها البلاغية، كما تتيح للباحث الإفادة من الاستخدام الفني –خاصة– للغة الشعرية في أي طور من أطوار تاريخ الأدب العربي.

ولكون الشعر الجزائري الحديث والمعاصر ظاهرة أدبية ولغوية جديرة بالدراسة النقدية، فقد اخترت ديوان "بداية وطن" للشاعر" محمد بن غزالة (محمد الجزائري)" ليكون موضوع دراسة أسلوبية وحدد عنوان البحث بـ (الظواهر الأسلوبية في ديوان بداية وطن لمحمد بن غزالة (محمد الجزائري))، وتعود أسباب اختياري لهذا العنوان إلى :

- اهتمامي بالشعر الحر (شعر التفعيلة)، ورغبتي في كشف خباياه.
- أن المقاربات النقدية والأدبية لم تول للشعر الجزائري الحر عناية كالتي حظيت بها نصوص الشعر الشرقي والغربي.
- كما أن هذا الديوان لم تكن له دراسات سابقة.
- ومن هنا يمكننا طرح الإشكالات التالية:
- ما الظواهر الأسلوبية في ديوان بداية وطن؟
- ما أهم جماليات قصائد هذا الديوان؟

وما تأثيرها على القارئ؟

وللإجابة على هذه التساؤلات اعتمدت الخطة الآتية:

مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة

فالمدخل إلى الأسلوب والأسلوبية تناولت فيه مفهوم الأسلوب لغة واصطلاحا، وتوقفت بعد ذلك عند مفهوم الأسلوبية وأهم اتجاهاتها.

وكان الفصل معقودا حول الظواهر الصوتية والمعجمية في ديوان "بداية وطن"، الذي بدأته بالمستوى الصوتي، وسلطت الضوء أولا على الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية وعلاقتهما بمعاني قصائد الديوان، ثم تلاه الإيقاع الداخلي ودرست فيه ظاهرة التكرار ومستوياته، والجناس والطباق، وبعد المستوى الصوتي، اتجه اهتمامي بالمستوى المعجمي وبالضبط بالحقول الدلالية.

أما الفصل الثاني فكان معنونا بـ ( الظواهر التركيبية والدلالية في ديوان بداية وطن) ووقفت فيه عند المستوى التركيبي، فبدأته بمدخل حول الجملة، ثم درست تراكيب الجمل الفعلية والجمل الاسمية، ثم أتبعته بدراسة الجمل الإنشائية وبينت خصائصها ودلالاتها الأسلوبية. وختمت المبحث بدراسة ظاهرة التقديم والتأخير ودلالتها الأسلوبية. أما المبحث الثاني فكان مخصصا لدراسة المستوى الدلالي ووقفت عند أهم القضايا التي تخدم دلالة قصائد الديوان فتناولت الانزياحات الدلالية من تشبيه واستعارة، بالإضافة إلى ظاهرة الرمز بنوعيه الطبيعي والديني، وختمت البحث بالتناص ودلالته الأسلوبية.

وقد تتبعت في هذه الدراسة المنهج الأسلوبي، وآليات الوصف والتحليل، وهذا ما يناسب مثل هذه الدراسات التي يتم فيها وصف الظواهر الأسلوبية وتحليل عناصرها ومكوناتها وقد تم الاستعانة بجداول إحصائية المناسبة لتحديد الظواهر الأسلوبية، وتواترها ونسب ورودها.

وبما أن كل بحث يستند فيه الباحث إلى مجموعة من الأسانيد المتعلقة بالموضوع، ولعل أهم هذه المصادر: ديوان "بداية وطن" لمحمد بن غزالة

أما المراجع التي اعتمدت عليها أثناء التحليل: الأسلوبية والأسلوب

لعبد السلام المسدي، والأسلوبية وتحليل الخطاب لنور الدين السد، ومدخل إلى البلاغة العربية ليوسف أبو العدوس.

وأخيرا فكلي أمل ورجاء أن تجد هذه المحاولة صداها الرحب من طرف الأساتذة وطلبة معهد الأدب العربي وأرجو من خلالها أنني قد وفقت إلى قراءة سليمة للديوان "بداية وطن"، والفضل يعود إلى الله تعالى أولا ولتوجيهات الأستاذة المشرفة ثانيا، وحسبي منها أنها مجرد محاولة فقط.

# المدخل:

## مدخل مفاهيم وتصورات حول الأسلوب والأسلوبية

أولا-مفهوم الأسلوب

ثانيا-مفهوم الأسلوبية

ثالثا-اتجاهات الأسلوبية

1- **الأسلوبية التعبيرية**
2- **الأسلوبية البنيوية**
3- **الأسلوبية الإحصائية**
4- **الأسلوبية الفردية**

**أولا: مفهوم الأسلوب (Le style) :**

تختلف المفاهيم اللغوية من جيل إلى آخر، وتأخذ الألفاظ دلالات وتصورات مختلفة اعتمادا إلى ما وصل إليه الفكر الإنساني خلال فترة تطوره، حيث أن الكلمة في بداياتها تستخدم استخداما عفويا وسرعان ما تصبح مصطلحا لدى جيل من الأجيال فتكون مرآة عاكسة لأفكاره وتوجهاته.

ولعل هذا حال كلمة (الأسلوب) التي لم تكن ذات قيمة علمية كما تتمتع بها الآن، إذ أصبحت نوعا جديدا من المعرفة.

ولتحديد ماهية هذه الكلمة يجدر بنا الإشارة إلى الجذر اللغوي والاصطلاحي لها.

فالأسلوب كما ورد في لسان العرب "لابن منظور" في مادة (سلب) أنه "والسطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب... والأسلوب الطريق والوجه، والمذهب؛ يقال أنتم في أسلوب سوء...والأسلوب: الطريق يؤخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه..."[1] فكل الدلالات توحي على أنها استخدمت من باب المجاز.

والأسلوب عند الزمخشري له مفاهيم مختلفة منها قوله: سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة... ويقال للمتكبر أنفه عن أسلوب إذا لم يتلفت يمنة ولا يسرة...".[2]

من التعريفين السابقين يتضح أن مصطلح (الأسلوب) أخذ المفاهيم اللغوية التالية: "تنظيم أسطر النخيل والسير في الطريق الممتد والاعتناء بالجانب الفني في ربط هذا التنظيم بأساليب الكلام والتفنن فيها"[3]، واتباع طريقة كلامه الحسن، أو التفات أثناء السير يمنه ويسره.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 1، ط 1،1955،ص473

[2] الزمخشري، أساس البلاغة، القاهرة، كتاب الشعب، 1960، ص 452.

[3] محمد عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية، لهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1984، ص 122.

وبالنسبة للغرب فكلمة الأسلوب "Style" قدمت إليه من كلمة "Stilus" وتعني "الريشة"، وفي الإغريقية "Stulos" وتعني "عمودا"".[1]

"ويستعمل في البناءات كعمود النصب التذكاري مثلا، ثم تغير معناه ليدل على آلة الكتابة التي هي القلم"[2] ثم أصبح به عن ميادين مختلفة مرتبطة بطبيعة الكتابة والتكلم، والأداء العملي كالنقش والرسم وغيرهما.

والمتتبع لبلاغة اليونانيين نجد: وسيلة من وسائل الكلمات المناسبة لمقتضى الحال، وقد تكلم عنه "أرسطو" (في باب الخطابة)، "وكونتليانوس" في "نظم الخطابة"[3]،وورد عند "أفلاطون" شبيه بالسمة الشخصية"[4] التي تميز الكاتب وتبرز موهبته.

ومن النقاد اللغويين الذين تحدثوا عن الأسلوب نجد "جورج بوفون" (G. Buffon ) (1707-1780)يقول: "الأسلوب هو الإنسان نفسه"[5] "وهذا يعني بكل بساطة أنه يمكن لأفكار الخطاب وجوهره أن تؤخذ من مؤلفها بينما الشكل الذي أعطاها لها فهو خاصية من خواصه، ولا يمكن أن يتحول، ولا أن يهدم ولا أن يقلد".[6]

ويعتقد "بيير جيرو" "الأسلوب طريقة للتعبير بواسطة اللغة.[7]أي الخضوع "لمجموعة من الالتزامات التي تعرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة"[8]، وفي موضع آخر يقول: "الأسلوب طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى طريقة في الكتابة لكاتب من

---

[1]هوجموتين، (الأسلوب والأسلوبية)، تر: عبد اللطيف عبد الحليم، مجلة الفصول، ع: 103، 1986، ص 41.

[2]فرح حمادو، المصطلح الأسلوبي الغربي في ترجماته العربية، (شهادة الماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010، ص 10.

[3]مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، 1974 ، ص 542.

[4]بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د ت)، ص 23.

[5]عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب،ط1982،2 ص 67.

[6]بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 22-23.

[7]المرجع نفسه، ص 6.

[8]منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى، سوريا، ط 1، 2015، ص 32.

الكتاب ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور"[1]، ولعل "الصيغة التعميمية التي تنطوي عليها هذه التعاريف هي سبب تنوعها".[2]

هذا من الناحية اللغوية، أما في الاصطلاح فقد تعددت مفاهيمه في الدرس العربي والغربي وذلك لأهميته وخصوبة الدراسات حوله، فقد ورد عند "عبد القاهر الجرجاني" بمعنى "الضرب من النظم والطريقة فيه"، و"ابن خلدون" يرى أن جمالية الأسلوب تكمن في الألفاظ، أما المعاني فموجودة عند كل واحد يستطيع الإنسان التعبير عنها كيف يشاء، والمزية في الكيفية التي يساغ بها ذلك التعبير.[3]

وبذلك فالأسلوب عنده مكتسب من الملكة اللغوية لدى الأديب. والمتتبع لمسار الدراسات العربية الحديثة حول (الأسلوب) فإنه يلمح تعدد تعريفاته لدى النقاد واللغويين وذلك تبعا لمناهج البحث وتنوع المتناولين له.

ويجدر بي الذكر "لأحمد الشايب" الذي حاول من خلال كتابه (لأسلوب) فقد حظي هذا الأثر مكانة أدبية، ولقى اهتماما لدى النقاد، فعد من المراجع الأساسية أثناء البحث الأسلوبي، فقد أورد فيه التعريف اللغوي لابن منظور، وقام بتحليل تعريف ابن خلدون، ولاحظ بأن هذا الأخير لا يختلف مع "حسين المرصفي" في مفهوم الأسلوب، ويخلص في تعريفه للأسلوب بعد أن ربطه بالبلاغة إلى أنه "فن من الكلام"[4]، وأنه "هو طريقة التفكير والتصوير والتعبير".[5]

---

[1] بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 5.

[2] المرجع السابق، ص 33.

[3] عبد الحميد هيمة، الأسلوبية مفاهيمها عند النقاد الغربيين والعرب، مجلة الأثر، ع 30، 2018، ص 305.

[4] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 3، 1955، ص 38.

[5] المرجع السابق، ص 45.

وقد حاول تقديم تعاريف كثيرة من خلال إيرادها أثناء التحليل واستطاع بذلك رصد آراء أمثاله، وتبيين طبيعة الدراسات الأدبية في تلك الحقبة من تاريخ الأدب العربي، والتي كشفت في النهاية على أنهم بدأوا في إزاحة البلاغة.

ولكن التفكير النظري الأسلوبي الحديث تبلور تبلورا واضحا عند "عبد السلام المسدي" إذ وردت له تعاريف كثيرة للأسلوب عند الغربيين فيرى أن الأسلوب عند "شارل بالي" (Ch.Bally) فهو "الاستعمال ذاته، وكأن اللغة مجموعة من شحنات معزولة والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر، ومعدل الأسلوب ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية، والجمالية حتى الاجتماعية والفنية".[1]

ويقدم "ميشال ريفاتار" (Riffaterre) تعريفا للأسلوب على أساس ما يتركه النص من ردود فعل لدى متلقيه فيعده قوة ضاغطة تسلط على حساسية القارئ"[2]، و"ريفاتار يوضح أكثر مفهوم الأسلوب عندما قال: "الأسلوب هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات يعاقب الجمل على انتباه القارئ، فاللغة تعبر والأسلوب يبرز، وأكثر ما يثير انتباهنا هو استحضاره للقارئ وذلك ليبرز أهميته ودوره في عملية التواصل"[3] هذا من جهة، ومن جهة أخرى يريد إظهار الغاية الإبلاغية والوظائفية للأسلوب أثناء تأدية الرسالة.

وإذا تأملنا إلى ما خلص إليه "جان كوهن" (jean cohen) في كتابه (بنية اللغة الشعرية) على أن الأسلوب انزياحا حيث يقول: "صحيح أن الأسلوب اعتبر في غالب الأحيان انزياحا فرديا أي طريقة في الكتابة الخاصة لواحد من الأدباء، وكان بالي نفسه

---

[1] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، مع دليل ببليوغرافي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1983، ص 44.

[2] المرجع نفسه، ص 83.

[3] خداوي أسماء، البنى الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني، مذكرة الماجستير، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2016، ص 15.

يدعوه: انحرافا للهجة الفردية، ويعتبره ليوسبيتر انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة ما، وشاع تأويل عبارة بيفون المشهورة (الأسلوب هو الرجل) لتسيير في هذا الاتجاه".[1]

وهذه النظرة التي تعد الأسلوب انزياحا خاصة في الشعر خلقت جدالا واسعا لدى الباحثين المحدثين عندما أرادوا تحديد المعايير التي يقاس عليه الانزياح – أو ما يسمى كذلك بالانحراف والعدول– لأن في بعض الأحيان يحدث الانحراف ويكون دالا على العجز في التعبير فينعدم حينها التأثير الأسلوبي.

ونخلص إلى أنه مهما اختلفت مفاهيم الأسلوب لدى العرب والغرب، فإنها لم تخرج عن كونه طريقة الكلام حسب المقام والموقف الذي يكون فيه المتكلم فيظهر شخصيته الأدبية وتميزها عن غيرها، فالأسلوب هو الطريقة الخاصة للكاتب عندما يبدع أثناء التعبير اللغوي فيصبح شيء الكاتب، كما أنه انحراف عن النمط المألوف.

**ثانيا: مفهوم الأسلوبية:**

تعتبر الأسلوبية هي الترجمة العربية للفظة الفرنسية (Stylistique) والتي نقلها الناقد التونسي "عبد السلام المسدي" وقابلها كذلك بمصطلح "علم الأسلوب"( science de Style). فهو لا يرى فرقا في استعمال المصطلحين (علم الأسلوب) و(الأسلوبية) فهما مترادفان"[2] فهي حسب رأيه "امتدادا ونفيا للبلاغة في الوقت نفسه"[3]، وهي كذلك "دال مركب جذره أسلوب (Style) ولاحقته (ique)"[4]، "فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي أي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلمي العقلي وبالتالي الموضوعي"، فهي تختص

---

[1] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: عبد الولي محمد العربي، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1986 م، ص 15.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد الأدبي الحديث)، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010، ص 127.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط 2، 1982، ص 33.

[4] المرجع نفسه، ص 32.

"بالبحث عن الأسس الموضوعية" لإرساء علم الأسلوب"[1] ،ويتضح هنا من خلال قول المسدي بأن الأسلوبية هي دراسة وبحث عن قواعد تكون موضوعية تجعل الأسلوب علم قائم بذاته"[2] فتعمد إلى "وصف وتقييم علمي محدد لجماليات التعبير في مجال الدراسات الأدبية واللغوية" على نحو خاص".[3]

وقد سار كل من "محمد عزام" وعدنان بن ذريل" حذو عبد السلام المسدي في ضبط ماهية الأسلوبية، فاعتبرها "محمد عزام علما تحليليا تجريديا يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني"[4]،وجلي أن تعريفات الأسلوبية لدى النقاد العرب تنصب في مفهوم واحد، فيراها "عدنان بن ذريل": "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميز عن غيرها إنها تقوي الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية وتدرسها في نصوصها وسياقاتها".[5]

ونستشف مما سبق ذكره أن "الأسلوبية هي علم يهتم بالخطاب الأدبي، يقوم بدراسته وإبراز خصائصه الجمالية والفنية وذلك عن طريق اللغة كما تقوم بتمعن أدواته وجمالياته الفنية، وهي تتميز عن بقية المناهج النصية بتناولها النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية قبل كل شيء، فتحاول تفحص نسيجه اللغوي"[6].

---

[1] المرجع السابق، ص 32.

[2] فرحات بدري الجربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 2003، ص 15.

[3] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص 20.

[4] محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1989، ص 11.

[5] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص 140.

[6] د. شيخة محمد، (علم الأسلوب) بين النظرية والتطبيق، 2020/09/30، http://m.facebook.com ، تاريخ الدخول: 2022/02/15 على الساعة 10:30.

إن مصطلح الأسلوبية لم يظهر في الساحة النقدية الغربية إلا في القرن العشرين عند ظهور الدراسات اللسانية، وتطور علوم اللغة فهي –مثلا– عند ميشال ريفاتار (Michael Riffaterre) "علم يعني بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية وهي بذلك تعنى بالبحث عن الأسس القادرة في إرساء علم الأسلوب[1]، وبحسب رأيه هذا لا يتحقق إلا "بالكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع المؤلف الباث من خلال مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل، والتي بها يستطيع أرضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك".[2]

والأسلوبية كما يتصورها "جاكوبسن" لا تختلف عما ذكره "ريفاتار" فهي عنده "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[3]، وهي عند بيير جيرو" دراسة للتعبير اللساني في مقابل الأسلوب الذي يعني طريقة التعبير عن الفكر بواسطة اللغة".[4]

وفي سياق المقارنة بينها وبين البلاغة فيعدها "بلاغة حديثه ذات شكل مضاعف إنها علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية"[5]، اما من وجهة نظر "جون كوهين ( John Kuhn)فقال أن: "الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية".[6]

وأخيرا يمكننا القول إن هذه المفاهيم لم تختلف عن نظيراتها في النقد العربي، في حين لم تعرف استقرارا لضبط مفاهيمها، وطريقة تحليلها للعمل.

---

[1]عبد السلام المسدي، (محاولات في الأسلوب الهيكلية)، ص 110.

[2]عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 397.

[3]بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، أربد للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، 2010 م، ص 146.

[4]بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 6.

[5]المرجع نفسه، ص 5.

[6]بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 146.

**ثالثا: اتجاهات الأسلوبية:**

أصبح المنهج الأسلوبي من أهم المناهج التحليلية في الدراسات اللغوية الحديثة بسبب الاهتمام الكبير الذي أولاه له المنظرين والنقاد فتشعب موضوعه، واختلفت وجهات النظر في منطلقات التحليل أثناء الدراسة الأسلوبية، وكنتيجة لذلك برزت اتجاهات متعددة ومختلفة وبدلا من الأسلوبية أصبحت أسلوبيات، ومن هذه الاتجاهات نذكر:

**1-الأسلوبية التعبيرية: stylistique l'expression**

ويعرف هذا الاتجاه -كذلك- بالأسلوبية الوصفية الفعلي شارل بالي ( charle Balley) الألسني السويسري خليفة وتلميذ دوسوسير، وقد ركز بالي في دراسته النظرية والتطبيقية على الطابع العاطفي والوجداني للغة أثناء التواصل الكلامي، "ولهذا فالأسلوبية عنده هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية".[1]

ويظهر أن بالي اهتم بالبحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة التعبيرية؛ لأن حسب رأيه "اللغة لا تعبر عن الفكر إلا من خلال موقف وجداني أي الفكرة المعبر عنها بوسائل لغوية لا تصير كلاما إلا عبر مرورها بمسالك وجدانية كالأمل، او الترجي، أو الأمر أو النهي".[2]

"فالمنشيء سواء أكان متكلما عاديا أم أدبيا فهو يجتهد في اختيار طريقة إيصال أفكاره إلى المتلقي، وفي أحيان كثيرة يضمن خطابه شحنات عاطفية بغرض التأثير في متلقيه... وبذلك ظلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب".[3]

---

[1]حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002 م، ص 31.

[2]رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، د ط، د ت، ص 32.

[3]محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011 م، ص 15.

وفي ضوء هذا الاتجاه فإن دراسة اللغة الأدبية لا تدخل عند بالي في علم الأسلوب، لأنها تعتمد في الدرجة الأولى على التعبير عن الوقائع المتصلة بالحساسية والانطباعات الإيحائية الناجمة عن الاستعمال اللغوي، بالإضافة إلى قيمها الجمالية المتميزة، فلا يمكن أن نعثر في أي عمل على كلمة أدبية واحدة لا تهدف إلى ممارسة لون من التأثير في الشعور سواء نجحت في هذه الممارسة أم لا، رغم أن هذا التعبير للغة والحساسية ليس قاصرا على التعبير الأدبي؛ وإنما هو طابع اللغة العفوية عموما، والكاتب يوظفه لخدمة أغراضه الجمالية الفردية بينما يحتفظ في اللغة المشتركة بفاعلية الاجتماعية".[1]

وخلاصة الحديث فإن أسلوبية بالي لم تكن غير أسلوبية لسانية تركز على المضمون الشعوري لأفعال التعبير، والعلاقة بين الشكل والمعنى.

**2-الأسلوبية البنيوية: (Stitistique Structural)**

ويعد هذا الاتجاه أكثر الاتجاهان شيوعا، وتشير الدراسات إلى أن النقد الأسلوبي يعود في نشأته وتطوره واكتماله إلى التطور الذي طرأ على علم نشأته وتطوره واكتماله إلى التطور الذي طرأ على علم اللغة منذ بدايات القرن التاسع عشر"[2]. وذلك عدت امتداد متطورا لمذهب بالي في الأسلوبية الوظيفية، كما عدت -كذلك- امتدادا لآراء دوسوسير، خاصة في التفرقة بين اللغة والكلام.

وقد عرفت هذه الأسلوبية بـ (الأسلوبية الوظائفية) "لأنها ترى ان المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية لا تكمن في اللغة وحدها، وفي نمطيتها وإنما كذلك في وظائفها، ولذا تعذر تعريف "الأسلوب" في منظورها خارجا عن النص أو الخطاب".[3]

---

[1] محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1989 م، ص 81.

[2] إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، اتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، كلية العربية وآدابها، الأردن، ص 163.

[3] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 152.

والدراسة الأسلوبية في ضوء معطيات المنهج البنيوي تتركز أساسا على مستوى اللغة، "وتريد الوقوف عند وحدات النص وجماليات مكوناته، باعتبار النص الأدبي بنية قائمة بذاتها ذات علاقات داخلية متبادلة بين عناصرها، وكما ذكر نور الدين السد: "فالأسلوبية البنيوية تحاول دراسة العلاقات بين الوحدات اللغوية وتربط مفهوم العلاقات بمفهوم اللغة، لأن اللغة هي نظام من العلاقات فهذا المنهج على ا لمستوى النظري هو انطلاقا من الظاهرة الأدبية".[1]

ومن بين رواد هذا الاتجاه نجد رومان جاكبسون (Roman Jakobson)، في مقاربة الأعمال الأدبية، وبفضله أصبحت الأسلوبية جزءا من الدراسات الحديثة حيث نجده يقول أن "الدراسات اللسانية الحديثة تتجاوز الجملة إلى النص، وإذا رجعنا إلى العلمين الذي تقوم عليهما الأسلوبية البنيوية، علم المعاني والصرف وعلم التراكيب، فنجد علم التراكيب يريد الكشف عن القواعد العامة الموجودة في اللغة إلى جانب هذا نجد الأسلوبية البنيوية تعنى بوظائف اللغة".[2]

وهنا تظهر مرامي الأسلوبية في خضم المقاربات التي قدمها جاكبسون حيث "نقل التحليل الأسلوبي إلى مستوى البنية أي الهيكل الناظم للخطاب ككل فاصلة واعتبر في القواعد وظيفتها في التعبير الشعري بينما اعتبر الآثار المترتبة تتعلق بوضع الوحدات اللغوية للخطاب وعلاقتها بعضها ببعض، فالظاهرة الأسلوبية –إذا– بنية النص، أما النص في نظره خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية التي تقول بأن الخطاب تركيب في ذاته ولذاته، والأسلوب هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب، ويتحدد بتوافق وانسجام عمليتين متواليتين ومتطابقتين في الوظيفة هما:

1–اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة.

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 81.

[2] المرجع نفسه، ص 82.

2-تركيب الأدوات تركيبا تقتضي بعضه قواعد النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التعرف في الاستعمال.[1]

ومن هنا يظهر جليا أن الأسلوب الشعري عند جاكبسون قائم على مبدأ المطابقة بين الاختيار والتركيب وبهذا ينشأ الانسجام بين مفردات النص الأدبي.

أما الأسلوبية البنيوية عند ميشال ريفاتير، وكما يذكر نور الدين السد فإنها "تحاول أن لا تغفل عن دور القارئ باعتباره جزء من عملية التوصيل ويعول عليه في التمييز بعض الوقائع الأسلوبية داخل النص، ولذلك يقترح ما يسميه القارئ العمدة الذي تنحصر فائدته في الوقائع الأسلوبية لا تفسيرها".[2]

كما ربط ريفاتير الأسلوبية باكتشاف التعارضات الضدية، وتبيان الاختلافات البنيوية التي يتكيء عليها أسلوب النص علاوة على هذا فقد اهتم بالانزياح في تعارضه مع القاعدة والمعيار، كما اعتنى بدراسة الكلمات في تموقعها السياقي، أي أنه درس الأساليب بنيويا وسياقيا"[3]، وكل هذا كان واضحا في كتابه (أبحاث دول الأسلوبية البنيوية) الذي أصدر عام 1971 م، فأصبح مرجعا مهما في التحليل الأسلوبي البنيوي.

**3-الأسلوبية الإحصائية:**

مما لا شك فيه فإن الإحصاء في دراسة الأسلوب الفروق بينها، فالإحصاء لا يتوالى عن فرض نفسه كأداة من الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب".[4]

ويؤكد رائد هذه الأسلوبية "بيير جيرو" أن الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات، وهو المنهج الذي سمح بملاحظتها وقياسها وتأويلها"[5]، وهي الرؤية التي عدت الأسلوب انزياحا عن القواعد.

---

[1]عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 145 وعبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 138.

[2]نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 90.

[3]جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، مكتبة المثقف العربي، سيدتي، أستراليا، د. ط، 2010، ص 14.

[4]بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 86.

[5]المرجع نفسه، ص 86

"والأسلوبية الإحصائية تنطلق من فرضية إمكانية الوصول إلى تحديد الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم، وتقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية أو النظر إلى متوسط طول الكلمات أو الجمل أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال".[1]

"ولقد كان من الدوافع الرئيسية لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأسلوبية إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وكذلك محاولة تخطي عوائق تصنع استجلاء مدى رفعة أسلوب معين أو حتى تشخيصه"[2]، ولذا يرى أصحاب هذا الاتجاه أن الاعتماد على الإحصاء بجنب الباحث من الوقوع في الذاتية، في حين تتحقق الموضوعية أثناء الكشف عن خصائص الأسلوب في الأعمال الأدبية.

إلا أن عبد المالك مرتاض يرى أن "المنهج الإحصائي مغالطة منهجية حين يعمد إلى جملة من الألفاظ التي يصنعها كاتب من الكتاب مثلا مجرد عن سياقها الدلالي، كان يجيء إلى الظلام أو الموت فيحصيها عددا في نص ما؛ ثم يبني على ضوء العدد الذي يتوصل عليه حكما نقديا"[3]، ويفسر وجهة نظره يقول: "وإننا نعلم أن اللغة ليست ألفاظا جوفاء ولا طائرة في الهواء عبثا، ولا شاردة في الفضاء سدا وإنما هي سياق وتراكيب وانزياح وتواتر".[4]

ورغم كل ما تقدمه المدرسة الإحصائية من نتائج طيبة في مجال الأدبية إلا أنها تعرضت للانتقادات والشك في النتائج المتوصل لها بعد الإجراء والتحليل فقد رأى المنتقدون أن:

- الإحصاء يقتضي جهدا كبيرا.

---

[1] هنريث بليث، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العبري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999، ص 58-59.

[2] حسن ناظم، البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، ص 48.

[3] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 27.

[4] المرجع نفسه، ص 27.

- سيطرة الكم على الكيف مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسي.
- إن الافتتان بدقة الأرقام يوهم المنهج ولكنها قد تكون مخادعة عند تناول الأعمال الأدبية، لأن كثيرا عن الظواهر يتداخل تدخلا عضويا، بحيث يصعب إحصاء واحدة منها إحصاءا منفردا.
- إن الدقة الإحصائية لا تجدي نفعا في الإمساك ببعض المسائل الغامضة، أو النسبية أو المرنة كالنغمات العاطفية والإيقاع الرقيق أو المركب وغيرها".[1]

وخلاصة القول إن المنهج الإحصائي "هو جدير بالاهتمام وقد حظي بنصيب وافر من الدراسات الأسلوبية، بل خص باتجاه قائم بذاته ضمن الاتجاهات الأسلوبية".[2]

**4-الأسلوبية الفردية (Stylistique Genetique)**

وتعرف بـ(الأسلوبية التكوينية) وبـ(الأسلوبية النفسية)، وهذا الاتجاه الأسلوبي ظهر على أنقاض الأسلوبية التعبيرية التي شاء لها مؤسسها "بالي" أن تقتصر على الكلام المحكي أو اللغة المنطوقة، ولا شأن لها بعد ذلك باللغة الأدبية.

"والذي نما هذا الاتجاه وحوله فعلا من خلال التنظير والتطبيق إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي هو ليو سبتزر، وعرض منهجه في التحليل هو وصف للأسلوبية الفردية كما بدأت وتكاملت معالمها"[3]، وقد لخص منهجه في أسس خمسة هي:

1-وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته، لأن كل عمل أدبي هو مستقل بذاته.

2-معالجة النص الأدبي تكشف عن شخصية مؤلفه، فهذا الأخير يعكس روح عصره وأمته.

---

[1] عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة،

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 97.

[3] أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، م 5، ع 1، أكتوبر، ديسمبر، 1984، ص 67.

3- "الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطه البدء فيها لغوية، ولكن يمكن تناولها بدءا من المنابع اللغوية أو من الأفكار، ومن العقدة ومن التشكيل، وبناءا على هذه النقطة مدّ سبيتزر جسرا بين اللغة وتاريخ الأدب".[1]

4- الملامح الخاصة للعمل تبرز السمة الأسلوبية المميزة فتكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، وطريقة خاصة في الكلام.

5- ضرورة التعاطف مع النص من أجل الدخول إلى عالمه.

وهكذا نتوصل إلى اعتبار أن "الأسلوبية تتسم بطابع النقد، ولذا تهتم بالخطاب الأدبي، وهذا ما جعل أصحابها يعكفون على دراسة المؤلفات الأدبية"[2]، وقد أراد ليوسبتزر... أن تكون الأسلوبية جسرا بين اللسانيات وتاريخ الأدب، فاتجه النظر عنده، نتيجة لذلك إلى زاويتين: الزاوية الأولى: يدرس التعبير فيها من خلال علاقاته مع الفرد من جهة، ومع المجتمع من جهة أخرى"[3] وهو ابتكار جديد في مجال نقد الأعمال الأدبية.

---

[1] أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، ص 67.

[2] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص 45.

[3] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط 1، 2015، ص 39.

# الفصل الأول

## الظواهر الصوتية والمعجمية في ديوان (بداية وطن)

**تمهيد**

**المستوى الصوتي**

**أولا: الإيقاع الخارجي**

**1- الوزن**

**2- القافية**

**ثانيا: الإيقاع الداخلي**

**أ- التكرار**

**1- تكرار الأصوات المفردة في ديوان بداية وطن**

**1.1- تكرار صوت الراء**

**2.1- تكرار صوت التاء**

**3.1 - تكرار صوت الدال**

**2. تكرار الضمير**

**1.2- ضمير المتكلم**

**2.2- ضمير المخاطب**

**3.2- ضمير الغائب**

**3. تكرار الكلمة**

**4. تكرار الجملة**

**ب- الجناس**

**ج- الطباق**

**المستوى المعجمي**

**الحقول الدلالية**

**أولا: حقل الطبيعة**

**1- حقل الخصوبة والنماء**

**2- حقل الأشربة والثمار**

**3- حقل الألوان**

**ثانيا: حقل الحيوان وما يتعلق به**

**ثالثا: حقل الانسان وما يتعلق به**

**1- حقل أسماء الإنسان وما يرتبط به**

**2- حقل العقيدة**

**3- حقل المعارف والمدركات**

**رابعا: حقل الحزن والألم**

## المبحث الأول: المستوى الصوتي:

### تمهيد:

الموسيقى في الشّعر دعامة لا ينهض بغيرها، فهو من جهة الأداة الّتي يشكل بها الشّاعر أصواته الشّعرية، ومن جهة أخرى المادة الّتي يصوغ منها إيقاعاته المنغمة.

والبنية الصوتيّة – الظّواهر الصّوتيّة – في ديوان (بداية الوطن) وثيقة الصّلة بالتّركيب الصّوتي، لذا سعى البحث إلى استكشافه واستقرائه من خلال دراسة الوزن والقافية، وهذا ماعرف في الدراسات النقدية بالإيقاع الخارجي، وصولا إلى اكتشاف موسيقى التّكرار والجناس والطّباق، وهذا ما عُرف بالإيقاع الدّاخلي.

### أولا ـ الإيقاع الخارجي في ديوان (بداية وطن):

#### 1-الوزن:

أولاً قبل التّطرق للدّراسة الإحصائيّة لأوزان البحور الخليليّة المهيمنة على قصائد ديوان (بداية وطن) يجدر بنا أن نتطرق إلى ماهية الوزن.

فالوزن هو مجموعة من التّفعيلات الّتي تكون البيت الّذي يعتبر الوحدة الموسيقية للقصيدة العربيّة[1]، ولهذا حاز على اهتمام الشّعراء والنّقاد قديمًا وحديثًا.

للوزن أهمية كبيرة فهو يكسب الشّعر جمالاً وسحرًا، ونغمًا شجيًا وموسيقى عذبة...إنّ الوزن يجعل الشّعر أسهل على اللّسان، وأخف على الإسماع، وأقربه إلى القلوب، وأعلق بالذّاكرة وأسهل على الحفظ[1].

[1] محمد غيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 2004، ص 436.

كما يمثّل الوزن إحدى الظّواهر الأسلوبيّة من خلال بحوره العروضيّة وتفاعيلها المختلفة وارتباطها بموضوع القصيدة الشّعريّة ومضمونها. ويمكن للبحر أن يتمّ وفقه ترصيد مجموعة من الكلمات ذات الإيحاء الخارجي للشّعر، وهو المعيار الأساسي الذي يساعد الباحث في الحكم على الألفاظ بالقبول أو عدمه[2]، ولذلك آثرنا في دراستنا هذه إلى دراسة إحصائيّة لأوزان بحور قصائد الدّيوان (بداية وطن).

- **دراسة إحصائيّة لأوزان البحور:**

بلغ عدد التفعيلات في العروض عشرة: فعولن، فاعلن، فاعلتن، متفاعلن، مفاعلن، مفاعلتن، مستفعلن، مفعولات وهذه التفعيلات تنشأ من تشكيلها بطريقة معيّنة وفق قواعد مضبوطة ستّة عشرة بحرًا[3].

بعد التقطيع العروضي لبعض المقاطع من قصائد الدّيوان (بداية وطن) لاحظنا أن الشاعر اختار من البحور الخليلية (الكامل، الطويل، المتقارب، البسيط، الهزج، الرجز، الرمل، الوافر، المديد) بتواترات ونسب متفاوتة والتي نجدها موضحة في الجدول التالي:

| البحر | تواتره | النسبة |
|---|---|---|
| الكامل | 03 | %20 |
| الطّويل | 02 | %13,33 |
| المتقارب | 02 | %13,33 |

[1] ينظر: عيسى علي الدخيلي، البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية دار المكتبة الحامد، عمان، ط1، 2011، ص137.

[2] ينظر: حسن الغرفي، الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا، الشرق، (د.ط)، 2001م، ص 108.

[3] ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 436.

| | | |
|---|---|---|
| البسيط | 02 | %13,33 |
| الهزج | 02 | %13,33 |
| الرّجز | 01 | %6,66 |
| الخفيف | 01 | %6,66 |
| الوافر | 01 | %6,66 |
| المديد | 01 | %6,66 |

وبقراءة شعر "**محمد بن غزالة**" (محمد الجزائري) يمكننا أن نستنتج أن الشّاعر في الأغلب يستخدم أنماطًا بسيطة من البحور يأتي في طليعتها "**بحر الكامل**" الّذي يهيمن على مجمل قصائد الدّيوان (بداية وطن)، أي بجملة ثلاث (03) قصائد من بين 15 قصيدة ونسبة 20% كما هو موضح في الجدول السابق، ويرجع سبب هيمنته –بحر الكامل– إلاّ أنّه "يصلح لأكثر الموضوعات وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء، وأقرب إلى الرّقة، وإذا دخله حذف وجاء نظمه بات مطربا وكانت به نبرة تهيج العاطفة"[1].

البحر الكامل من البحور الصافية الذي يقوم على تفعيلة واحدة هي 'متفاعلن' مكررة ثلاث مرات:**(متفاعلن متفاعلن متفاعلن)** أو **(متفاعلن× 3)** ولهذا اختار هذا الشاعر هذا البحر.

وللوزن علاقة كبيرة بانفعال القصائد وطبيعة موضوعاتها، ومن المحدثين من حاول تبيان هذه العلاقة، وعقدوا صلة بين الوزن والغرض ما فعل "**إبراهيم أنيس**" حيث ربط بين "طبيعة الوزن وما يمكن أن يلائمه من موضوعات تنفعل لها النفس أو تضرب... وما إلى ذلك، ومن أحوال النفس المختلفة"[2].

[1] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1991، ص 123.

[2] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 40.

إن المتمعن في قصيدة (لا شعر بعد اليوم) يجد الشاعر يعقد بين المشاعر المتدفقة وبين الأحاسيس الإنسانيّة الغريزيّة، فيقول:

حَلُمَ الشّيخ بقطعة سكرْ..

حَلُمَ الشّيخ بقصَّةِ حُبٍ،

و عروقَ الأرضِ تندّ

يداهَا..

عِشْقُ الكَونِ حديثُ اليَومِ،

وراح يدغدغُ لونَ الآه،

فتاهَا..

شَيْخُ آخرٌ مِثلَ الطِّفلِ،

حَنُونًا يَبْكِي..

غَزَّة..

سَقَطَتْ..

لا، لن تَسْقُطْ..

غَزَّة

سَقَطَتْ..

لا لَنْ تَسْقُطْ..

ستَحْمِلُكُمْ مِثْلَمَا الشِّعرُ يَحمِلُ أدرانَكُمْ

مَنْ عَرَّابُهَا..

كَطِفْلَةِ سُكَرْ...

تَغِطُّ الوِسَادَةَ في نَومِهَا،

وتَحلُمُ أنَّ غَدَا سوفَ يَأتِي..

تفقُ،

لِتَلعَقَ مَا قَدْ تَبقَى حَلِيبًا تَهَاطَلَ مِن ثَدي

أمٌ تُسَافِرُ كُلَّ صَبَاحٍ..

وقَدْ لا تَعُودْ..

وأنَّ الفُتَاتُ الّذي لم تَجِدْ بَعْدُ،

تَاهَا

---

أمّا أنّ للشِّعْرِ تَرْكُ العُيُونْ؟

ومَذْبَحَةُ الأرضِ بين يدَيْهْ..

في مُقْلَتِهِ..

عُيوبٌ ومَا العَيْبُ إلّا حَدِيثُ..

وما العَيْبُ حِينَ تَملُّ الفَتَاةُ فَتَاهَا..؟ [1]

فنحن نكاد نلمس سرده ووصفه الممزوجين بخفته وهو يصر ويلح على أن غزة لن تسقط.

والملاحظة أن سر اختيار بحر الكامل الأحادي التفعيلة المتنوعة بالزحافات والعلل يدعونا إلى التفسير التالي: وهو أنّ الشّاعر في معظم موضوعات القصائد – الّتي جاءت على بحر الكامل– حائرًا وشاكيًا، وفي كثير يطرح أسئلة لعلّه بها يتطلع إلى الأمل المنتظر، وهي أحاسيس وتجارب انطلقت من حدّة المشاعر النفسيّة، ومن خلال ذلك تتشكل وحدات إيقاعيّة مناسبة، ومطابقة لتلك الأحاسيس، وفي هذا الشأن يذكر"**نور الدين السد**": "إن تشكيلات النّص للإيقاعات البنيويّة لها وظائف أسلوبيّة مع ما ورد فيها من أصوات وألفاظ وتراكيب ودلالات، وهذه الإيقاعات تسهم بشكل من الأشكال في بلورة الرؤى التي يعبر عنها النص"[2].

ولهذا السّبب طرأ على التفعيلة الأصلية –لبحر الكامل– (مُتَفَاعِلُنْ) تغيير في الشّكل، والتي نستعرضها فيما يلي:

وسبب هذا التّغيير هي الزّحافات والعلل بشتّى أنواعها فمثلا في قوله:

شيخ آخر مثل الطفل[3]

\ 0\0\0\\ 0\\0\0\

مُتْفاعلن مفاعيلن مَـ

[1] الديوان، ص ص 30–34.

[2] نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجا، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع8، 1996، ص89.

[3] الديوان، ص 30.

نوع التغيير هو الزحاف المفرد، فتم تسكين الثاني المتحرك في التفعيلة ويسمى بالإضمار، فأصبحت مُتْفاعلن (\0\0\\0).

وورد في قصيدة (عمر) قوله:

جَلَسَتْ تَعُبُ

0\\\ 0\\

حكايةَ الوَطَنِ البعيدْ.. ! [1]

0\\0\\\ 00\\0\\\

مفاعلن متَفاعلانْ

طرأ على التّفعيلة زحاف الوقص فحذف الثّاني المتحرك في التّفعيلة فأصبحت التّفعيلة مفاعلن (\\0\\0)، كما حدثت علة الزيادة للتفعيلة الأصلية (متفاعلن \\\0\\0) فأصبحت بعد زيادة حرف ساكن على آخر الوتد المجموع (متفاعلن \\\0\\00) ويُسمّى بالتّذليل.

ويكمل حديثه في نفس القصيدة (عمر) فيقول:

ماضٍ وتاريخٌ يُؤَجِّجُني [2]

فقد طرأ على التّفعيلة حذف كلي للوتد المجموع من آخرها فأصبحت (متفا \\0). وتحوّل إلى (فعلن) بتحريك العين، وهي علّة تتميز بالخفّة والسّهولة تسمّى بالحَذَذْ.

وقبل أن ينهي الشّاعر قصيدته (عمر) قال:

[1] الديوان، ص 36.

[2] الديوان، ص 39.

وَشَهَادَةٌ أُخْرى [1]

0\ 0\0\\0\\\

مُتَفاعِلَاتُن مُتْ

بعد علّة النّقصان يعود إلى علّة من علل الزّيادة وهي التّرفيل فزاد سَبَبٌ خفيف على آخر الوتد تفعيلة المجموعة فتصبح التّفعيلة هكذا: (مُتَفَاعِلاتُن \\\0\\0\0).

ولهذه التّغييرات أثرها في طبع الإيقاع الكامل بتنوع إيقاعي ثري يتميز كما قلنا بالخفة والسهولة، وكذا سريان الإيقاع تنشأ معه سنفونية تطرب الأسماع، ولهذا التّنوع الإيقاعي أثره البالغ عند المتلقي، ولذلك ذكر "**ج–س فريزر**" (**Gcfrizer**): "قد يستطيع القارئ الجيد أن يسمعنا أنين الريح"[2].

أما الوزن الثّاني الذي جعل بعد الكامل فهو بحر الطّويل ونظامه المقطعي (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) قصيدتين من بين خمسة عشرة (15) قصيدة ويتساوى في ذلك مع بحر المتقارب والبسيط والهزج، وعلى بحر الطّويل نظم الشّاعر "**محمد بن غزالة الجزائري**" قصيدة (انتحار) فيظهر فيها حزينًا متألمًا يريد الخلاص والانتهاء وفيه انهزام للحياة وينطبق عليه قول "**ابراهيم أنيس**" عندما قال: «أن الشّاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّرُ عادةً وزنًا طويلاً كثيرَ المقاطع يصبُّ فيه من أشجانِه ما يُنَفِّس عن حزنه وجَزَعه»[3]. فتميُّزه بالطول والامتداد يتّفق مع شدّة الحُزن والاكتئاب وهي ظاهرة يعيشها الإنسان إذا كثرت همومه وطال التفكير فيها، من ذلك قول الشّاعر:

---

[1] الديوان، ص 44.

[2] عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، م2، ص 420.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 177.

وهذا أنا أَنتَظِرْ..

0\ \0\0\\ 0\0\\

فعولن مفاعيلُ فعـ

كَيْ أنْتَحِرْ..! [1]

0\\0\ 0\

لن فاعلن

وفيما يخص المتقارب فهو من البحور الصافية ذات التّفعيلة الواحدة المكرّرة أربع مرات في كل شطرٍ (فعولن×4) وقد تكرّرت تفعيلات بحر المتقارب في الدّيوان (بداية وطن) لأنّها الأنسب للإيقاع السّريع فيضفي عليه خفّة ورشاقةً وانسياب، كما أنّه الأنسب لاستنطاق كلِّ الحالات النفسية-شأنه شأن الكامل-حين يكون بصدد تتبُّعِ أحداث ما ولمحاولة إيصالها للمتلقي بسرعة وسهولة.

لقد أظهر البحر حزن الشّاعر وعبّر عنه بشكل إيقاعي حاسم، فقد أجلى آلام الرّجل وغضبه حين أتعبه التمييز العنصري، فخرج عن صمته للكفاح فكسّر كلّ القيود الّتي كانت تمنعه عن المساواة، وقارع الموت والجراح دون سلاحٍ كما هو الحال في قصيدة (رباح) وهذه بعض المقاطع منها:

رباحٌ..

0\0\\

[1] الديوان، ص 82.

فعولن

يُكْسِرُ أطباقَهُ،

0\ \0\ 0\0\ \0\

فعل فعلن فعل فعـ

ويعلك باللّون مِزاتَهُ،

0\0\\ 0\0\ 0\0\ \0\\

فعولن فعلن فعلن فعولن

لأنَّ الزُّنُوجَ بقريتِهِ

0\\ \0\\ 0\0\\ 0\0\\

فعولن فعولن فعول فعل

تساووا جميعًا..

0\0\\ 0\0\\

فعولن فعولن

ونَطُّوا معَ الجُبْنِ أيّ الكِفَاح،

0\0\\ 0\0\\ \0\0\ 0\0\\

فعولن فعولن فعولن فعولن

ودسُّوا مع الموت صوت الجراح،

0\0\\0\ 0\0\ 0\0\\ 0\0\\

فعولن فعولن عولن عوفعولن

لأنّ السّلاح بقريتنا..

0\\ \0\\ 0\0\\ 0\0\\

فعولن فعولن فعول فعو

نواح.. نواح..

0\0\\ 0\0\\

فعولن فعولن

نواح.. !! [1]

0\0\\

فعولن

وقد تنوّعت أسطر القصيدة على وزن هذا البحر بين الطّول والقصر، فعبّرت عن حماسة الشّاعر وهو يعالج أكبر قضيّة إنسانيّة وهي التّمييز العنصري، والّتي عان منها الزّنوج سكّان إفريقيا خاصةً منذ عهدِ الرّسول أين عُومِلوا بوحشيّة، وكانوا كالعبيد يشترونهم ويبيعونهم بثمن بخسٍ، في حين يسلِّطون عليهم المتاعب ويحملون عليهم الأثقال، ويتعرّضون لأشدِّ العقاب، فيخدمون أسيادهم، حتّى خرج بلال مؤذن الرّسول (صلى الله

[1] الديوان، ص 71.

عليه وسلم) –في عهد الإسلام– ليقهر الكُفر بإيمانه، كما ثارت–بعض–الحركات التّحررية فيما بعد لتمسك بزمام الأمور وتحقّق المساواة بين الزّنوج وغيرهم من البشر.

وأثناء تقطيعنا للمقطوعة السابقة لاحظنا أنّ تفعيلات البحر تعرضت لبعض الزّحافات والعلل ولذلك تنوّعت معها التّفعيلات فجاءت تارةً تامةً وتارةً أخرى ناقصة ومنها:

زحاف القبض وهو حذف الحرف الخامس السّاكن وتصبح التفعيلة بهذا الشكل (فعول \\0\).

وعلّة الحذف ففيها يتم إسقاط السبب الخفيف من آخر التّفعيلة (فعولن) فتصبح(فعو \\0) وتحول إلى (فعل) بتحريك العين وسكون اللّام.

كما تعرضت التّفعيلة لعلة الخرم فتم إسقاط أول الوتد المجموع من (فعولن) وأصبحت التفعيلة (عولن \0\0\) وتحول إلى (فعلن) بتسكين العين.

ويظهر أنّ الشّاعر قد حافظ على الزّحافات والعلل الّتي تطرأ على هذه التّفعيلة ممّا يُسَّهل الإيقاع وخفّته، واستنفاذ مشاعر الشّاعر واندفاعها، وهو الملمح الأسلوبي الّذي يُميّز القصائد.

والبحر الرّابع في الدّيوان (بداية وطن) بحر البسيط، الثنائي التّفعيلة (مستفعلن، فاعلن) المتتابعة في الحركة، إذ يشغل مساحتين في قصائد الدّيوان، وقد غلب على بحر البسيط في الدّيوان مقاطعه القصيرة والّتي انسجمت مع نفس الشّاعر وحسه المُرهف، وأحزانه الشّديدة، (المترامية الأطراف.من ذلك)

المترامّية الأطراف. فمن ذلك قوله في نهاية قصيدة (تحت المطر):

فاهتفوا بالرّؤساءْ.. !

واحذَرُوا زَرْعَ الفِتَن،

وادْرَؤوا سِرَّ الحزَنْ،

فَلَقَد يَأتِي الرَّبِيع؛

0\ 0\\0\|0\ 0\\\

فعلن مستفعلن

ولقد يأتِي النَّوَارِسْ

لاختِطَافِ الأوصِيَاءْ.. ! [1]

وفي قوله هذا يدعوا الآخرين فيظهر آمرًا ومحذرًا من الفتن، وفي نفس الوقت يطمئنهم بالرّبيع الآتي بكل لحظاته الجميلة والنقية للخروج من أزمتهم ومحنهم.

وإذا عدنا للتّغيير الحاصل على التّفعيلة الأصليّة لبحر البسيط، فنلمح وروده صافيا ما عدا التفعيلة (فاعلن) فتعرضت لزحاف (الخبن) فأصبحت بهذا الكل (فعلن 0\\\).

**فَلَقَد يَأتِي الرَّبِيع؛**[2]

0\ 0\\0\|0\ 0\\\

فعلن مستفعلن فَا

[1] الديوان، ص 80.

[2] الديوان، ص 80.

وقد ترد (فاعلن) دون تغيير وهذا رجع للحالة النفسيّة للشاعر وتفكيره أما البحر الخامس في اليوان (بداية وطن) وهو الهزج بنسبة 13,33%، وهو من البحور السّليمة والصافيّة –أيضا–ذو التفعيلة (مفاعلن×4) المكررة.

وقد سُمّي هذا البحر بالهزج.

وقد نظَّم الشّاعر بعض قصائد الدّيوان (بداية وطن) على بحر الرّجز والخفيف والوافر والمديد، بنسب متساوية قاربت 6,66% –لكل منهم– واستخدمها مرّة واحدة وذلك حسب المشاعر الّتي يودُّ إيصالها للمتلقي. ومن أمثلتها:

قال "**ابن غزالة**" في قصيدة (أنا ما أتيت) والّتي نظمها على بحر الرّجز:

لَكِنَّني أَلْقَيتُ كُلَّ حمَامَةٍ بَيضَاءَ

\0\0\ 0\\0\0\ 0\\0\0\ 0\\0\0\

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعِ

أنَا مَا أتَيْتُ لِأدعُو الوادَ المُقَدَّس[1]

0\\ 0\\0\0\ 0\\0\\ 0\\0\0\ 0\

لن مستفعلن متفاعلن مستفعلن

وقال في بحر الخفيف في قصيدة (حينما يزهر الوطن):

يَا وَطَنا

0\\\0\

[1] المصدر نفسه، ص 22.

فاعلتن

في عَقْرِ اللّيْلِ

0\0\ \0\0\

مستفعلن فاعلْ

يُحَدِّقُ فِينَا[1]

0\0\ \0\0\

مستفعلن فاعلْ

وفي قصيدة (توقّف) قال على بحر الوافر:

توقَّفْ حِينَ يُجهِدُكَ الوقُوفْ[2]

0\0\\ 0\\\0\\ 0\0\0\\

مفاعلْتن مفاعلتن فعولن

أمَّا آخر بحر نظم عليه الشّاعر بحر المديد في قصيدة (أيُّها الإنسان):

أيّهَا الإنْسَانُ الغَاضِبْ

0\0\ 0\0\ 0\0\\0\

فاعلاتن فاعل فاعل

[1] الديوان، ص 60.

[2] المصدر نفسه، ص 96.

النَّادبُ ذِكْرَى وَطَنْ.. جمراتُك تلك

0\ 0\\\ 0\0\\0\ 0\\0\ 0\0\\0\ 0

ن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلن فا

قُتِلَتْ بِأنَامِلَ أعْرَابِي حُرَّة

0\\\ 0\\\ 0\\0\ 0\0\0\ 0\0\\ 0\\0\

علتن فعلن فعلتن فاعلتن فاعلن

ومما تمّ تقديمه نستنتج أنّ الوزن شكل من أشكال التّعبير، يجب أن يكون مطابقا للغة الشّعرية، ونذكر في هذا المقام قول "**تودوروف**": "بأن الإيقاع يختلف باختلاف الوحدة الشّعرية، أي تبعا لتفعيلاتها من جهة، ثم بحسب الأداء وكيفية القراءة من جهة ثانيّة"[1] ويذكر في مكان آخر بأنّ "الإيقاع الّذي يجري فيه الجمال الفني هو ذلك التّام الّذي يعتمد في كامل أطواره على السّرد الخفيف والصوت السّريع"[2].

**2-القافية:**

إذا عدنا إلى مفهوم القافية في الدرس اللغوي نجدها من "قفا ويقال قفا على أثره بفلان أي أتبعه"[3] وهي على حد قول "إبراهيم أنيس": "هي أصوات تتكرّر أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة (...) فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السّامع ترددها وسيستمع بمثل هذا التّردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة وبعد عدد معيّن من مقاطع

[1] عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة، ص 145.

[2] المرجع نفسه، ص 150.

[3] ينظر: الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت، ج1، ص 170.

ذات نظام خاص يسمى الوزن"[1]، وتعتبر من أهم لوازم الشعر العربي "وبها تتم وحدة القصيدة وتتحقق الملائمة بين أواخر أبياتها".[2]

فلا ننكر إذا قلنا أن –موسيقى– الوزن والقافية رفيقان متلازمان يعملان على حفاظ نظام القصيدة العربية وبنائها سواء في الشعر–كان– قديما أو حديثا، شعرا عموديًا أو حرًا، وقد اختلف الناس في القافية ماهي؟ وقال الخليل: "القافية من آخرحرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل السّاكن والقافيّة على هذا المذهب –وهو الصحيح– تكون مرّة بعض كلمة، ومرّة كلمة، ومرّة كلمتين... "[3].

وهناك من اعتبرها –القافية– الحرف الأخير في البيت الشّعري فساووا بينها وبين الرّوي، وهو الحرف الأخير في الشّطر الثّاني من البيت، ويكرّره الشّاعر في كامل أبيات القصيدة، وعلى أساسه يبني قصيدته، وقد عرفها 'القراء' بأنّها "**حرف الرّوي وهو الحرف الأخير في البيت ذلك الحرف الّذي تنتسب إليه القصيدة**" [4]، ومن هنا يتحدّد نوع القافيّة إما مقيّدة إذا كان حرف الرّوي ساكنا، وتكون مطلقة إذا كان حرف الرّوي متحركًا.

إنّ القافيّة هي نظام موسيقي معتمد في ديوان (بداية وطن)، وارتبطت بالمعنى الّذي يود الشاعر "**محمد بن غزالة**" (محمد الجزائري) أن يعبّر عنه، وفتحت المجال أمام الرّسالة الّتي يودُّ إيصالها وتبليغها للمتلقي.

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246.

[2] أحمد الشايب، أصول النقد، ص 325.

[3] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تر: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط5، ج1، ص117، وينظر: محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)، (د.ط)، ص03.

[4] نور الدين السّد، الشعرية العربية، ص144.

وسنحاول في هذا المبحث عرض جدولاً لإحصاء حروف القافيّة في قصائد الدّيوان (بداية وطن)

| القصائد الحروف | ق 1 | ق 2 | ق 3 | ق 4 | ق 5 | ق 6 | ق 7 | ق 8 | ق 9 | ق 10 | ق11 | ق 12 | ق 13 | ق 14 | ق 15 | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ت/ة | 8 | 27 | 9 | 28 | 3 | 21 | 8 | 21 | 7 | 10 | 11 | 7 | 0 | 9 | 16 | 186 |
| ن | 3 | 8 | 6 | 12 | 6 | 10 | 11 | 15 | 9 | 10 | 12 | 7 | 1 | 2 | 18 | 130 |
| ر | 18 | 3 | 5 | 11 | 12 | 13 | 10 | 20 | 1 | 14 | 1 | 8 | 0 | 3 | 1 | 120 |
| ه | 1 | 18 | 17 | 15 | 1 | 5 | 1 | 28 | 1 | 0 | 2 | 1 | 0 | 1 | 14 | 105 |
| ل | 2 | 8 | 2 | 10 | 2 | 13 | 8 | 6 | 2 | 1 | 1 | 6 | 2 | 0 | 1 | 63 |
| ب | 0 | 11 | 1 | 6 | 1 | 13 | 4 | 4 | 0 | 0 | 1 | 5 | 0 | 12 | 0 | 58 |
| م | 1 | 4 | 2 | 8 | 3 | 2 | 5 | 7 | 4 | 1 | 1 | 4 | 1 | 1 | 7 | 51 |
| د | 2 | 3 | 3 | 9 | 2 | 5 | 10 | 1 | 1 | 3 | 4 | 1 | 0 | 1 | 47 | |
| ء | 0 | 2 | 1 | 3 | 9 | 7 | 0 | 9 | 1 | 2 | 2 | 4 | 0 | 0 | 0 | 37 |
| ف | 3 | 6 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 11 | 1 | 6 | 31 |
| ق | 2 | 3 | 5 | 2 | 7 | 3 | 1 | 2 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 27 |
| ح | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 1 | 0 | 17 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 25 |
| ك | 0 | 2 | 1 | 1 | 1 | 4 | 1 | 3 | 0 | 2 | 0 | 2 | 0 | 6 | 0 | 21 |
| ع | 2 | 0 | 0 | 1 | 0 | 3 | 0 | 7 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 16 |
| س | 1 | 2 | 0 | 4 | 0 | 3 | 2 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 15 |
| ج | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 9 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 11 |

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ط | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 4 | 0 | 0 | 0 | 0 | 09 |
| ض | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 09 |
| ث | 1 | 0 | 2 | 0 | 1 | 3 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 08 |
| ي | 0 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 08 |
| خ | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 07 |
| ص | 0 | 1 | 2 | 0 | 0 | 1 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 07 |
| ز | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 07 |
| ش | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 02 |
| و | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 02 |
| ذ | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 02 |

ومن هذا الجدول نجد أنّ الشّاعر نوَّع في حروف القافيّة، حتّى أنّه كاد يستعمل جل الحروف الهجائية تقريبا، وهذا التّنوع يفضي بتنوع أحاسيس الشّاعر واندفاع انفعالاته وراء الحروف والكلمات.

كما أنّ القافيّة عند "**محمد الجزائري**" تميّزت بالتّنوع بين مقطع وآخر، وبين المطلقة والمقيّدة، وهذا ما عرف به الشّعر الحر، شعر التّفعيلة الّذي تتنوع فيه، القوافي، فقد تجد كل مقطوعة أو سطر يخضع لقافيّة معيّنة.

وتزاوجت نسبة القوافي المطلقة في الدّيوان (بداية وطن) أكثر من ثمانين (80%)، أما القوافي المقيّدة فنسبتها قليلة مقارنة بالمطلقة، وهذا ما تثبته المقاطع الشعريّة التّالية:

فُلُولُ الغَرْبِ

تُحِيطُ الشَّمسَ أقمَارَا،

وبِالرِّمَالِ الذّرِّ

أطْوَارًا[1]

وقال أيضا:

سَوَادُ الَعَيْنِ

في نَجْدٍ،

فَتَاةُ النِّفْطِ

في العَيْنِ

وتَاة الكحْلُ

فِي النِّفْطِ،

وَغَاصَ الغَرْبُ

في الرَّمْلِ،

ودَاخَ العُرْبُ

فِي "البَارَا"[2]

فقافته المطلقة هنا جاءت على شكل مقطوعات قصيرة امتزج فيها الإيقاع الخفيف مع قصر الوحدات الصّوتيّة فكسبت المقطوعة أنغاما موسيقيّة تعبر عن مشاعر الألم والحسرة، عن ثرواتنا المستنزفة من الغرب عندما اشتغل العرب في الملذات والخمور فضعفت همّتهم وخسروا المادة والمكانة.

[1] الديوان، ص 57.

[2] الديوان، ص57،58.

ونجده يقول (الشاعر) في قصيدة (رباح):

وَدقُّوا الطُّبولْ

وشُدُّوا الرَّحِيلْ،

إلى ذلَّة أحكَمَتْ شدَّهُمْ،

وأَهدتْ

إلى القَومِ مِيثَاقَهُمْ[1]

فالرّوي في (الطّبول، الرّحيل، شدّهم، أهدت، ميثاقهم) جاء ساكنا، ومنه تكون القافيّة مقيّدة.

وقد عمد الشّاعر إلى إيراد النّوعين معا –المقيّدة والمطلقة– في المقطوعة الواحدة، من ذلك قوله:

حِينَ تعدُ أعمِدَةَ الطُّرقْ،

وتَذُوبُ،

في عُمْقِ الوضاءةِ

وَالمُدُنْ..[2]

[1] المصدر نفسه، ص 71،72.

[2] الديوان، ص 38.

ومما تقدم ذكره فيمكن أن نقول أنّ الشّاعر استطاع أن يثبت براعته وقدرته على اختيار حروف قوافيه والتّنويع في استعمالها مما ساهم في تنويع المعاني في شعره، والتّأثير في سامعيه من خلال الموسيقى والإيقاع.

**ثانيا-الايقاع الداخلي: ويتمثل في:**

**أ-التكرار:**

التكرار هو" إعادة ذكر كلمه، أو عبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضع متعددة في نص أدبي واحد"[1] وقد أكد الباحثون أن التكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظ الواحد باللفظ والمعنى، ولهذا أصبح" للتكرار مواضع يستحسن فيها ويستجاد، ومواضع أخرى يستهدف فيها ويعاب، فمنشأ ثقل التكرار -أحيانا- هو فقدان الكلمة المكررة لأية دلالة شعورية خاصة يستحسن لها وجدان المتلقي، ويتجاوب بها مع إحساس الشاعر، و سواء بعد ذلك قل تكرار أو كثر"[2]، ولكي لا يكون التكرار مجرد ثرثرة، وضعت نازك الملائكة مقاييس مضبوطة فنجدها تقول:"اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى"[3].

ووظيفة التكرار تنحصر فيما حدده "غريماس" (Greimas) حين يقول: "ثمة ما يبرز للتكرار وجوده، إنه يسهل استقبال الرسالة، بل تتعدى إلى غير ذلك، فالتكرار يخدم النظام الداخلي للنص ويشارك فيه، فبإمكان الشاعر من خلال التكرار كلمات مقصودة أن يعيد صياغة بعض الصور، وبإمكان يكثف الدلالة الإيحائية للنص و الخطاب"[4]، وكذلك على المستوى الصوتي له دور كبير في إنتاج المعنى الذي يساهم التكرار في تشكيله.

---

[1] شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب، دار الفكر العربي، ط2، 1997، ص216.

[2] المرجع نفسه، ص216.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار القلم، بيروت، لبنان، <ط>، ص276.

[4] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990، 83.

ويشكل التكرار –كذلك–ظاهرة بارزة في بنية قصائد الديوان (بداية وطن) في مستوياته الصوتية وعلاقتها بنفسية الشاعر، وسنعرض في هذا المبحث أسلوب التكرار من خلال مستويات أربعة هي: تكرار الأصوات المفردة، وتكرار الضمير بجميع أنماطه (المتكلم، المخاطب، الغائب)، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة.

**تكرار الأصوات المفردة:**

إذا أردنا معرفة كاملة لكلمة الصوت فنجد لها مدلولات ومفاهيم متعددة، فمن القدامى نجد "ابن جني" (392) فالصوت في نظره "من مصدر صات الشيء يصوت صوتا فهو صائت، وصوت تصويتا فهو مصوت وهو عام غير مختص ويقال سمعت صوت رجل، وصوت حمار..."[1]فالصوت عنده –إذن–ظاهرة تصدر عن الإنسان والحيوان أو الطبيعة،

والصوت "عند الجاحظ" (ت255)"آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولكي تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف"[2] وهكذا تكون ظاهرة الصوت فاعلة عن إهتزاز الأجسام.

أما بالنسبة لصفات الأصوات المفردة بالنظر إلى مواضع لفظها كثيرة منها:" الجهر والهمس، الشدة والرخاوة، الاستعلال والاستفسال، الإطباق و الانفتاح، الذلاقة والصمات، الصفير والقلقلة واللين، الانحراف والتكرير، التفشي والاستطالة[3] الأصوات المجهورة هي (ع، ظ، م، و، ز، ن، ق، ا، ر، ء، غ، ض، ذ، ي، ط، ل، ب، ج، د) والمهموسة:(ح، ث، هـ، ش، خ، ف، س، ك، ت)[4].

---

[1]ابن جني، الخصائص تر: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، (ر ت)، ج3، 337.

[2]الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج1، ص89.

[3] رسالة ماجستير، دراسة أسلوبية لقصيدة طلاسم لإيليا أبو ماضي، ص35.

[4] المرجع نفسه، ص35.

"فالجهر هو الانحصار النفس في مخرج الحرف"[1] ويؤتى بحروفها إذا تم تقارب الوترين الصوتيين من بعضهما أثناء مرور الهواء وقت النطق فتنشأ ذبذبات واهتزازات صوتية، أما إذا انعدم وجود الذبذبة تتولد صفة الهمس فيذكر "سيبويه" عند تحديد ماهية الأصوات المهموسة فيقول: "أما المهموس فحرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جر النفس معه وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الحرف مجرى النفس"[2].

ويلاحظ أن العدد المهموسة يساوي عدد الحروف المجهورة تقريبا إلا أن شيوعا في الكلام ليس كذلك لان الكثرة الغالبة من الأصوات في الكلام مجهورة ولا تكاد تتعدى المهموسة 20 أو 25% ".[3]

**تكرار الأصوات المفردة في ديوان (بداية وطن):**

لقد حفل الديوان (بداية وطن) بمجموعة من الأصوات المفردة التي تكررت كثيرا في قصائده فعكست –الأصوات المتكررة– الأغراض الأسلوبية لأحوال الخطابات المختلفة في الديوان، ومن أشكالها في النصوص الشعرية.

**1.1. تكرار صوت الراء:**

وهو الحرف الصامت (consonnes) و"يتشكل عن طريق ضربات اللسان السريعة على اللثة"[4]وهو من الأصوات التي غني بها الديوان (بداية وطن)، وفي تكراره يسمح أسلوبي نلمسه على مستوى عواطف الشاعر وانفعالاته، وارتباط عنده ارتباطا وثيقا بالعاطفة العنيفة التي تجتاح الشاعر، لاسيما في التراكيب التي وردت فيها مفخمة، وهو يصور حسرته وسخطه على شدة وضع الشعوب الضعيفة والمظلومة، ومن أشكال تكرار صوت "الراء" في الديوان (بداية وطن) قوله:

---

[1] المرجع نفسه، ص35، –53.

[2] كمال بشير، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، مصر، 2000، ص78.

[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص21.

[4] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص21.

يا عراة

أي ذنب ارتكبتم..!؟

أي جرم اقترفتم..

غير شيء من إباء..!

من يقيكم سطوة البرد..

إذن..!

يا عراة..

لا تلوموا أنبياء،

إن دعوكم للمطر..

فالمطر عرف صحيح للنماء..!!

والمطر حكم صريح وقضاء..!!

فاهتفوا بالرؤساء

واحذروا زرع الفتن

وادرؤوا سر الحزن

فلقد يأتي الربيع،

ولقد تأتي النوارس[1]

وقوله في قصيده (الأستاذ)

سقط الرمز..

سقط الحرب..

سار الوخز،

كتقليد،

[1] الديوان، ص ص 78-80.

طارِ به الببغاء..

فأدهش كل وفاة الأرِض

بكارِديستان..

تاهوا..

يحلوا..

بادوا

استتروا..!

أرادوا الخلق،

فما صقلوا..!

أردنا الصدق

فما بخلوا..!!

كأن الأرِض بنا عبثت[1]

**1-2 تكرار صوت التاء:**

صوت التاء انفجاري لأنه يتم بعد احتباس الهواء ثم تسريحه فجأة، يمثل أعلى نسبه في الديوان، فقد بلغ تواتره 576 مره في الديوان (بداية وطن) فهو يضفي من النص الشعري شيئا من الوضوح في المعنى واتساقه، وهذا الصوت له وظائف لغوية متعددة أهمها الوظيفة المعجمية في الكلمة حين يكون حرفا أصيلا فيها، نحو قولنا (تمرٌ)، والوظيفة النحوية عند وقوعه ضميرا نحو (حاولتُ)، والوظيفة الصرفية تمييز المؤنث عن المذكر، ومن وجوه استخدامه في الديوان (بداية وطن):

لقد مررتِ،

وكنتِي أروع من طنين

[1] الديوان، ص90-91.

ولقد تورمت المسامات،
وتجشمت بالصبر فينا
العنجمية و التثاؤب،
ولقاءات اليوم،
أبعد ما تكون شبيهة،
بالحزن،
بالصلوات،
بالشك المسموم بالخيالات التي،
ما أبرمت عقدا..
ولا طفقت
تثير حماسنا
ولا هزت لنا وردا..!
ولا سارت تثير دماثة
الأشياء.
تستجدي كرامة جدنا،
وتزيل من علل رويدا الشيء..
رويدا الشيء.[1]

يختلف استخدام صوت التاء في هذه المقطوعة، فهو **في (تورمت، تجشمت، تكون، أبرمت، طفقت، هزت، سارت، تثير، تستجدي، تزيل)**، ليس صوتا أصيلا في الكلمة بل إنه مميزا إما للفعل المضارع، أو دالا على التأنيث وهو في (مررت) بل إنه ضميرا للمخاطب (أنتِ)، وكما جاءت التاء كصوت دالا على جمع المؤنث السالم نحو

[1] الديوان، ص86 -87.

(المسامات، لقاءات، صلوات،خيالات)، وما كان أصيلا ورد في( **العنجمية، شبيهة، التي، دماثة، كرامة**).

وربما يعود تكراره في هذه المقطوعة فقط (25) مرة يعبر عن الوقت إلى تدفق مشاعر الشاعر –التي عبر عنها بحضوره برفقه الجماعة– ليعبر عن واقع السياسة والقهر الذي تعيشه الأمة والوعود الكاذبة واللقاءات السخيفة التي هدمت أحلام الشاعر وأمته، واستعان الشاعر بأسلوب النفي الذي نفى به الأحداث الماضية وفيه دلالة قطيعة الثبوت وعدم الحصول لا محالة.

### 3-1 تكرار صوت الدال:

يتصف هذا الصوت بالقلقلة وهو نظير الصوت المجهور الباء، والفرق بينهما هو تذبذب الوترين الصوتيين حال النطق، وقد يكثر ورده متفاوتا في قصائد الديوان (بداية وطن) ومن ذلك قول "بن غزاله":

ولدت ذاك العام،
أحلم بالوطن..
وعشت،
وعشت دونما وطن..
ابحث عن وطن..!
وحينما وجدته
أعدمني
لأني عبدته..
قدسته[1]

[1] الديوان، ص106.

فدلالة تكرار حرف الدال هنا تدل على مشاعر الألم والأسى التي يحس بها الشاعر بعدما كان يحلم بوطن فبحث عنه وعندما وجده خابت كل أحلامه ويا ريت ما بحث، وتلك المشاعر والضغط النفسي زاد من وتيرة الإيقاعات الملائمة لذلك.

وورد في الديوان كذلك تكرار بعض الأصوات مجموعة في مقطوعة واحدة، فنوعت في إيقاعات الجرس الموسيقى، فعبرت عن أحداث تاريخية حقيقية عالقة في الذاكرة الوطنية، واتسمت بالقوة والدهاء، فاستحضرها الشاعر ليكوّن صوره حقيقية لمشاعر الحزن والضياع، وعدم الثبات، من ذلك قوله:

ومن قال أن"الأمير"
سينفى،
وأن"عمر"
سيرمى،
طليقا
كما كان..
لكن..[1]

فتكرر هنا صوت الميم (5 مرات)، والنون (6 مرات) وهما من الحروف المجهورة، ويمثلان نسبة هامه اذا ما قورنا ببقية الأصوات.

وبناءا على ما سبق، ومن خلال ما تم تبيينه من صور تكرار الأصوات المفردة في الديوان (بداية وطن) فنلاحظ غلبة الأصوات المجهورة بنسبة كبيرة على الأصوات المهموسة لأن الصوت المجهور يتميز بصفة الانفجار بتلاؤم وانفجار النفس، كما يمتاز بالشدة والرخاوة وهي توافق العواطف الحزينة والمؤلمة.

2-**تكرار الضمير:**

تكرار الضمائر ملمح أسلوبي لا يغفل عنه، و علامة نصية جديرة بالاهتمام لماله من دلالة أسلوبية في الديوان (بداية وطن)، "فالضمير أحد وسائل الشاعر للتعبير عن

[1] المصدر نفسه، ص74.

قيمتي الحضور والغياب، وهو بناءعلى ذلك تعبير عن مكنونات النفس ووساوس الفكر والحيرة الوجودية، والتردد بين الشك واليقين، والكفر والإيمان، وبين النفي والإثبات مستهدفا بذلك التركيز والتكثيف بالموازنة مع تكوين الضمير، وضآلة حجمه، بالإضافة على ذلك فالضمير حضور يعبر عن النية الواعية أو الـ(أنت) أو الـ(هو) في تراكيب خاصة"[1]

والضمائر في اللغة العربية ثلاثة أقسام:

1-**ضمائر المتكلم:** (أنا، تُ، ي، نحن، نا).

2- **ضمائر المخاطب:** (أنتَ، أنتِ، تُ، تِ، ك، أنتما، تما، كما، أنتم، تُم، كم، أنتن، كن).

3-**ضمائر الغائب:** (هو، ه، هي، ها، هما، هم، هن، ن) ومع ملاحظة انقسام الضمير إلى بارز ومستتر، اذا كانت له صورة في اللفظ أو إلى متصل أو منفصل "فمتصل هو الذي لا يستقل بنفسه والمنفصل هو الذي يستقل بنفسه كأنا وهو، وهو كذلك ينقسم إلى ثلاثة أقسام بحسب مواقعه في الإعراب، مرفوع، منصوب، مخفوض"[2]

وسيقف المبحث عند الضمائر في حالة الانفصال مكتفيا بضمائر المتكلم "أنا" وضمائر المخاطب "**أنت**" وضمائر الغائب في حالة الاتصال فقط "**هي**"، "**هو**" ومن خلالها نستجلي الجرس الموسيقى ووظائفه الإبلاغية من جهة، ومن جانب آخر نحدد بها نفسية الشاعر وانفعالاته المتجددة من خلال حضوره وغيابه متكلما أو مخاطبا.

### 2-1 ضمير المتكلم:

لقد تكرر ضمير المتكلم "**أنا**" في قصائد الديوان (بداية وطن) رغم ميل الشاعر في كثير من المواضع إلى الاتحاد مع الآخر -الذي يقاسمه الحياة- حاضرا كان أم

[1] مصطفى السعدني، البينات الأسلوبية، منشأة المعارف، الإسكندرية (د. ت)، ص124.

[2] ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاجيب، مطبعة المدني، القاهرة، (د. ت)، ص 104-105.

غائبا وهو فـ(**أنا**) و(**أنت**)و (**هو**) هي في الأخير رموز إشارية عن كائن وحيد يتحدث بلسانه عن مأساته وهمومه مشفقا عليه من بشاعة المصير الذي يترصده، فـ(أنا) عند البلاغيين "أن الشاعر لا يعني بها ذاته فحسب، وإنما هو يتحدث ويتساءل عن الإنسان عامة، فاستخدم ضمير المتكلم، معبر بالجزء عن الكل، أي الإنسان والشاعر جزء من هذا الكل، فالعلاقة جزئية"[1] ونزوع الشاعر إلى التعبير بـ"**أنا**" يدل على حدة المشكلة التي يعانيها هو أولا كفرد من هذا الكل و النوع، وبوصفه شاعرا أكثر حساسية من بني جنسه، ولسان ناطق عن حالهم.

ويفسر شعور "**محمد الجزائري**" بامتلائه بنفسه وتعظيمه إياها ومعايشته لمحنته في ظل هوس الأفكار واضطراب النفس وقلقها عن الظروف الصعبة والحالكة.

ومن استخدامه للضمير (أنا) في سياق حديثه قوله:

أنا من جئت ساعتها

لأجرح خمرة الثمل ..

دعيني اليوم –يا أملا–

أكابد لعنة الأمل..

أنا أنا ما أتيت[2]..

الملاحظ أن ضمير (أنا) قد تواتر –هنا– ثلاث مرات مطبوعا متبوعا بنفي الحدث وبهذا جعل ذاته تبعد اللوم وتنوي التطلع للأمل المنشود.

**2-2 ضمير المخاطب:**

أما ضمير المخاطب فقد تكرر(8) مرات بصيغة المفرد المذكر(انتَ) ومرتين فقط في المفرد المؤنث (أنتِ) يلوح على تأكيد الصفات الخاصة ذات العلاقة المتينة بالشخص من ذلك ما ورد في قوله:

---

[1] ينظر: أحمد أبو حاقة، البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين،د. ط، 1988، ص34.

[2] الديوان، ص26 -27.

حديثك أنتَ

وصوتك أنتَ[1]

وقد تستر(أنا) الشاعر مع الضمير المفرد المخاطب (أنتِ) ليبرز مدى اشتراكهما في العواقب والمآسي فيقول:

وأنا

وأنتِ

وكل كل منا في الأرض[2]

وهكذا يتم تشكيل القصائد على مستوى الضمائر "فمن (أنا) إلى (أنتَ)إلى (هو) ويمكن عد هذا التوظيف في الضمائر وما يتبعه من إثراء الدلالة في القصائد من الالتفات"[3]، وهو أسلوب بلاغي عرفه الدرس البلاغي مبكرا وقيمته (الالتفات)الأسلوبية يكمن فيما يتحقق من توسيع دلالي خلال إنتاج دلالات يحددها السياق[4]"

**3-2ضمير الغائب:**

فورد متصلا ليعبر به عن **(هي)** الغائبة وليأكد به دلالة تفاعل الشاعر في محور الصياغ الاستفهامي كقوله: وما العيب حين تمل الفتاه فتا**ها**..؟[5]

فقد حمل الضمير المتصل **(ها)** دلالة الوحدة والترابط مما جعل الشاعر يقف مستفهما بأداة **(ما)** جاعلا خلف الاستفهام اللوم والعتاب، ومدركا في نفس الوقت بالبعد الروحي والعاطفي بين الفتاة وفتاها.

---

[1] الديوان، ص66.

[2]المصدر نفسه، ص88.

[3]رجاء عبيد، البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1993، ص245.

[4]المرجع نفسه، ص 250.

[5]المصدر نفسه ، ص34.

فالضمير –إذن– غدا عنصرا مكونا لبنية قصائد بداية الوطن وملمحا أسلوبيا، يقوم بدوره في إنتاج الدلالة الشعرية، ويتم توظيفه بدافع الاستفادة من إمكانيات الحيوية واليقظة اللازمة للانتقال من حالة الحضور إلى حالة الغياب.

**3- تكرار الكلمة:**

أما تكرار الكلمات مفردة فقد نراه لدى الشاعر "ابن غزاله" متجسدا في إثاره كلمات بنفسها في السياق قد تكون متجاورة أو متقاربة في القصائد واكتسبها شيئا من الإيقاع الداخلي الخاص.

1- ومن هذه الكلمات ما هو قائم على الاشتقاق والتصريف، في قوله:

تساءل حين ارتقت

روحه،

وقبل التساؤل؛

أقسم ألا يعود[1]!!

وقوله:

فلم الحزن..!؟

وأنتَ بعيد كل البعد

عن التَتَرْ..

ولما الغوصُ..!؟[2]

وقوله:

ولأني لا أبالي

كم رئيسا اعتلى عرش القبيلة..!

---

[1] الديوان، ص70

[2] المصدر نفسه، ص60.

فجميع الرؤساء،

كيفما نصت تعاليم السماء،

أنبياء..![1]

و قوله :

دموعي،

أقسم أن لي دمعا تشنج في المحاجز، [2]

وقوله:

لقد صمنا على فعل الحرام،

فطال الصوم والريح الخلوف[3]

وقوله:

أصفعه.

يصفعني[4]

فنجد الشاعر قد وظف تكرار الأفعال مثلما وظف الأسماء، ومن بينها :(حملت، تسقط، تغرق، تتوغل، يمتد، عشت) وهذه الافعال تشير إلى دلاله التأزم، فاختار هذه الأفعال وكررها لينتقل بها ويحط عند أحزان وألام وطنه والأوطان الأخرى المليئة بالجراح التي توغلت في نفوس الشعوب وغيرت مجرى آمالهم ليؤكد مدى تعاستهم.

**4- تكرار الجملة:**

يعد تكرار الجملة خصيصة أسلوبية في قصائد الديوان (بداية وطن)، وعنصرا أساسيا في تلاحم وحدات القصيدة الواحدة، "فيدخل في تكوين نسيجها اللغوي والدلالي

---

[1] الديوان، ص79.

[2] المصدر نفسه، ص 41.

[3] المصدر نفسه، ص97.

[4] المصدر نفسه ، ص105.

لحمة وسدى ويشد أطرافها بعضها إلى بعض، ويعطي شكلها نوعا من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه ويتكرر دون أن يعيد معناه"[1]

فقد تواترت جملة (أنا ما أتيت) **15** مرة بهذا التركيب في قصيدة"**أنا ما أتيت**" فكان ورودها في بداية البيت، فكانت ترد أحيانا متصلة بالكلام وأحيانا أخرى ترد منفردة.

ولعل سر تكرار هذه الجملة في القصيدة يرجع إلى كون القصيدة من بدايتها حلقات متصلة من الأحداث والألغاز غير مفكوكة، والأسرار المحجوبة، والأسئلة الغامضة المستفهم بها عن أشياء وقف أمامها "**ابن غزاله**" حائرا، عاجزا عن الفهم والإدراك، فكان من المناسب لتكتمل دلالة القصيدة وتتأكد أن تصعد إلى سطح النص، وعلى مستوى البنية اللفظية جملة(أنا ما أتيت) وامتزج فعل الإتيان بالضمير المتكلم (**أنا**) وحرف النفي **ما** فشكل قالبا شعوريا يثبت دلالات أسلوبية يطمح الشاعر إيصالها من خلال هذه الجملة ليعبر عن سر وجوده، و الأمل، والغيض والحزن الذي يمتلكه في شخصه كفرد من هذا الوطن الجريح، فوظف الشاعر جملة المكررة للحيرة والقلق والغفلة والصمت، فيقول:

أنا ما أتيت لأن تغلب أو مضر[2]

أنا ما أتيت لأدعو الواد المقدس للنضوب

أنا ما أتيتُ..

أنا ما أتيت لكي أخافَ،[3]

أنا ما أتيتُ،

لأن النار محبرةً[4]

أنا ما أتيت كمن دك البوادي[5].

---

[1] منذر العياشي، مقالات في الأسلوبية، ص88.

[2] الديوان، ص22.

[3] المصدر نفسه، ص24.

[4] المصدر نفسه، ص25.

[5] المصدر نفسه،ص27.

ويخرج الشاعر بخفاء، وبقرائن لفظيه ملحوظة يبرز مسعاه التعبيري من التكرار على أن الوطن أتى ولكنه سيبدأ من جديد عندما يتخلص من تلك الأحزان وعدم الامتلاك.

وخلاصة الحديث عن الصور المتعددة لأنماط التكرار سواء كان بإعادة الأصوات المفردة أو بالضمير أو بالكلمة أو الجملة، فكله يشير إلى التوتر الوجداني الذي أخذ مساحة كبيره في قصائد الديوان (بداية وطن) قد وصل إلى غايته وبلغ قمته، والتكرار كوسيلة أسلوبية في تصوير الحالة النفسية الدقيقة للشاعر المأزوم نفسيا، اتجاه أشخاص مرتبط بهم، أو بوطن مشدود بواجب الدفاع عنه وحل مشاكله.

**ب-الجناس:**

يعد الجناس لونا من ألوان البديع ، "ويلعب دورا هاما في لفت انتباه المتلقي، ويحدث في نفسه ميلا وإصغاء، فمن شأنه أن يحقق صلة متينة بين المرسل والمرسل إليه ويصير بذلك مولدا من مولدات الوظيفة الانتباهية والتي تحرص على إبقاء التواصل بين طرفي الجهاز"[1]، كما يعد أكثر تأثيرا على المستوى الصوتي والإيقاعي من خلال تجانس الأصوات والاتفاق في مخرجها.

ويعرف الجناس على أنه اتفاق بين اللفظين في الشكل واختلافهما في المعنى،" وعرفه السكاكي بقوله: هو تشابه الكلمتين في اللفظ، أما أبو هلال العسكري فقد عرفه بقوله: هو أن يورد المتكلم في الكلام القصير نحو البيت من الشعر، والجزء من الرسالة أو الخطبة، كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها"[2]، ولهذا تعددت تسمياته " بين الجناس والتجنيس والمجانسة"[3]

وانقسم إلى قسمين:

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص159.

[2] إيمان بوعافية، البناء الموضوعي والفني في ديوان ابن الزقاق البلنسي، أطروحة لنيل الدكتوراه، تخصص أدب عربي قديم ونقده، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2021م، ص238.

[3] المرجع نفسه، ص238.

" **الجناس التام:** هو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور: نوع الحروف وعددها وشكلها(حركات) وترتيبها.

**الجناس الناقص:** هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة المذكورة[1]، فيصير غير تام.

لم يغفل محمد بن غزالة (محمد الجزائري) عن هذا المحسن اللفظي كغيره من الشعراء واستعمله –الجناس– بكثافة لما له من قيمة إيقاعية بارزة تجعل القارئ يتمتع بقراءة النص الشعري ويتأثر به.

ومن أوجه الجناس في الديوان(بداية وطن) يستوقف بنا الركب عند استعماله للجناس غير التام في قصيدة (توقف)، وقصيدة (أيها الإنسان)، وقد سجل في الجدول الآتي:

| عنوان القصيدة | الجناس غير تام فيها |
|---|---|
| توقّف | الوقوف– الطيوف– العزوف– رفوف– الخلوف– دفوف– الصروف– السيوف– رؤوس– الشغوف |
| أيها الإنسان | الغاضب– النادب– الغائب– الراغب– الذاهب– الهارب– الناحب– الراهب– الضارب– الخالب– اللاعب– الداعب– الكاذب– الصاخب– الشاحب– التائب– الراكب– الذائب– الصائب– الواصب |

ما نلاحظه من خلال الجدول هو اتفاق العناصر الصوتية وتماثلها في كل قصيدة فمثلا في القصيدة ( توقف) فقد جانس الشاعر بين الألفاظ، والاختلاف كان على مستوى الحرف الأول والثاني بعد حذف "ال" التعريف فتصبح (وقوف – طيوف–عزوف–رفوف– خلوف –دفوف– صروف– سيوف–رؤوس– شغوف)، فيحس القارئ أنه يعيد اللفظة نفسها، وفي بعض الأحيان يعتبرها اختصار للفظة الأولى، التي قرأها، ويعود سبب هذا

[1] إيمان بوعافية، البناء الموضوعي والفني في ديوان ابن الزقاق البلنسي، ص238.

التجانس هو محاولة من الشاعر تعميق الاختلاف في المعنى الدلالي عن طريق التماثل بين المتجانسين.

وإذا عدنا إلى قصيدة( أيها الإنسان) يبدو أن الكلمات المتجانسة عبارة على نعوت كان يرددها الشاعر بعد مناداة الإنسان في قوله: (أيها الإنسان) ويظهر المخاطب قريب منه، وذلك لطلب التفاتته ولتوبيخه والتهكم عليه، أو من أجل تنبيهه بأن يصحو من غفلته ويفطن لما يدور من حوله، ويزرع فيه الشجاعة والهمة، وعدم السكوت عما يحصل، وهنا يظهر دور الشعراء في إيقاظ الأمة وحثها على وجوب نفض غبار الذل والإهانة، وما يلفت النظر هو استعمال الشاعر لنوع واحد من الجناس وهو الناقص دون التام، وهذا مرتبط بموضوع الديوان وعنوانه(بداية وطن)، فالمرحلة التي تسبق البداية هي المرحلة التمهيدية غير تامة مرحلة الشك والريب، مرحلة المشاكل وعدم الاستقرار، إلى أن تأتي مرحلة الانتقال من الناقص إلى التام، وحينها يظهر الجديد ويبدأ.

عموما لقد وفق الشاعر "ابن غزالة" إلى حد كبير في توظيف الجناس الناقص للوصول من خلاله إلى هدفه الدلالي، والذي بدى من الناحية الجمالية والأسلوبية أن الشاعر في قمة البراعة الشعرية والإبداع، ومن الناحية الشعورية كان في ذروة الحيرة وأن قلبه مملوء بالحرقة، وشدة الألم اتجاه وطنه وأبناء شعبه، ومتذمر مما يصدر من القادة وذوي المراكز العليا في الدولة، من تسلط وفساد الأنظمة مما أثر سلبا على الوطن والشعب معا.

**ج- الطباق:**

الطباق من المحسنات البديعية المعنوية، حيث أورده "ابن منظور" في مادة(طبق)، وعرفه قائلا:" طابقه مطابقة وطباقا وتطابق الشيئان، بمعنى: تساوى، والمطابقة: الموافقة،

وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حد واحد وألزقتهما[1]، فهي تعني التساوي بين الشيئين من ناحية البناء والصيغة لكن يختلفان في المعنى.

وفي الاصطلاح الطباق أو المطابقة:" هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام"[2]

ويطلق عليه التضاد "وهو إطلاق اللفظ على المعنى وضده، ويحصل إما بسبب التعبير بالضد عمدا، أو الخلط بين معنى لفظ ومعنى لفظ آخر قريب منه"[3]

ويختلف عن المقابلة في كون الطباق يتم بين لفظين اثنين فقط أي الجمع بين كلمة واحدة وضدها، أما المقابلة فهي الجمع بين متضادين أو أكثر في الجملة، ويتم ذكرهم على الترتيب.

والطباق عند أهل البلاغة هو الجمع بين متضادين في الكلام الواحد، ويكون بين لفظين اشتركا في الاسمية أو الفعلية أو الحرفية[4]، ومن ناحية النوع، فهو نوعان طباق إيجاب وطباق سلب.

وسنعرض نماذج للطباق من الديوان (بداية وطن) من خلال هذين النوعين لنكتشف الجماليات التي أضفاها على قصائد الديوان، من ذلك قول الشاعر:

تكابد رحلة الصيف

وتغفو ذات شتاء

وتبلغ هذه الأرض

سماها...[5]

فوردت المطابقة بين الاسمين (الصيف) و(الشتاء)، و(الأرض )و(سماها) وهو طباق إيجابي، لدلالة على أن فصول السنة أصبحت متشابهة عند الشعب الفلسطيني فلاجديد في قضيتهم سوى ظلم الصهاينة والدساس بشرفهم، رغم أن أرضهم طاهرة أرض الرسل

---

[1]ابن منظور، لسان العرب، ص209.

[2]يحي بن معطي، العلم في علم البديع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2003،ص91.

[3]صالح بلعيد، قضايا فقه اللغة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط6، 1995، ص116-117.

[4]ينظر: عبد الستار عبد اللطيف، مباحث في اللغة العربية، دار الكتب الوطنية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1994، ص195.

[5]الديوان، ص31.

والأنبياء، إلا أن اليهود دمروها وخربوها بغاراتهم القاتلة، والطفل الفلسطيني دائما حاضرا مدافعا عنها بحجارته.

إما يحرر أرضه أو يقتل ويصعد إلى السماء ويكتب شهيدا، ومن أمثلة الطباق بين الاسمين ما ورد في قول الشاعر :

لم يكن شكل الحكاية

والقصيد،

إلا اضطرابا هادئا يحلو،[1]

فالمتضادين هما: (اضطرابا) و(هادئا)، فيدلان على عدم التوازن، كم يوحي ورودهما أن الشاعر متفاعل مع قضية اللاجئين، الذين حرموا من أراضيهم ، وهي قضية تشغل كل المجتمعات المساندة لقضيتهم ومحنتهم، وهنا تكمن روح الإنسانية.

- وقد وردت المطابقة أيضا بين (الصغير) و(الكبير) في قوله:

محمد ذاك الصبي الصغير

محمد،

ذاك الكبير

الكبيره...[2]

فالشاعر هنا منشغل بقصة مقتل "محمد درة" الطفل الفلسطيني الذي قتل برصاص اليهود وهو يحتمي وراء والده محاولا أن يحمي ابنه، ولكن الموت كان أكبر منهم، ولهذا يرى الشاعر في ذلك الطفل الصغير كبير بقيمته عند الله فكتب من شهداء الوطن ، وكبير في عيون شعبه فأصبح رمز الصمود والإرادة، وهكذا جمعت المقطوعة أربعة قيم عالية ألا وهي قيمة جمالية وإبداعية ونفسية واجتماعية، وهو

[1] الديوان، ص 36.

[2] الديوان، ص69 -70.

ملمح أسلوبي دلالي يظهر براعة الشاعر وتمكنه في ترجمة القضايا والأحداث الفلسطينية وانعكاسها في قصائده.

ويستمر الشاعر في حديثه عن" محمد" فيقول:

لأن محمد

يأبى الحياة،

ويأبى الرجوع

ويأبى الممات... ![1]

فكلمة (الحياة) و(الممات) متضادتين يخلقان جدلا بين البقاء والفناء، فالشاعر يقول بأن محمدا يأبى- بمعنى يرفض- الحياة كما يأبى الممات، كما يأبى بينهما الرجوع وهي مفارقة توحي إلى اليأس والإحباط، كما تظهر التشتت وعدم التحكم في هوى النفس، وهذا حال الفلسطينيين.

ومن أوجه الطباق كذلك. بين فعل وفعل آخر في قول الشاعر:

وتحلم أن غدا سوف يأتي..

تفيق،

فظاهرة الطباق بارزة بين الفعلين (تحلم) و(تفيق) وفيهما دلالة الحلم ثم الإفاقة منه وهما حدثين متتاليين، إلا أن كلام الشاعر يوحي بأن الزمن بين الحلم والإفاقة منه قصير جدا، وهكذا لازال الفلسطينيون يعيشون في زمن حلم تحرير أرضهم الطاهرة، ولكن هيهات هيهات، فالجيش الصهيوني يهدم تلك الأحلام فينتهك حرمة أرضهم المقدسة بجرائمه الغادرة.

[1] الديوان، ص75.

ولم تكن القضية الفلسطينية هي وحدها تشغل فكر الشاعر، فبلده الجزائر هي الأخرى شغلته فهو يرى بأنها مفقودة فبحث عنها وعندما وجدها أعدمه وضعها السيئ في جميع المجالات والقطاعات، فنجده يقول:

ابحث عن وطن..

وحينما وجدته

أعدمني[1]

فالطباق بين (أبحث) و (وجدت) طباق يبرز جوانبا مؤلمة في نفسية "ابن غزالة "، فنجد الفعل (وجدت) قد سبق بحينما، ظرف زمان يعني (عندما)، وتدل أن زمن البحث كان طويلا نوعا ما، وان هذا الوطن المفقود مازال ينشر مآسيه حتى وإن وجد.

أما بالنسبة لطباق السلب فكان وجوده قليل في الديوان"بداية وطن" مقارنة بطباق الإيجاب، ومن ذلك قول الشاعر وهو يتحدث عن ارض فلسطين وعن غزة.

غزة

سقطت

لا لن تسقط.[2]

فظاهرة الطباق السلبي –هنا– بين (سقطت)و (لن تسقط) وكما يعرف الطباق السلبي على أنه هو الجمع بين فعلين من نوع واحد، أو نقيضين أحدهما مثبت والآخر منفي، أو أحدهما أمر والآخر نهي[3] ، وهذا ما ورد في المقطوعة الشعرية فالفعل(سقطت) مثبت، أما (لن تسقط) فمنفي، والتضاد هذا دل على

[1]الديوان، ص106.

[2]الديوان، ص30.

[3]الطباق والمقابلة، http://digilib.aci.id، تاريخ الدخول: 2022/05/31 على الساعة20:00.

إصرار الشاعر على أن غزة لن تسقط أبدا مهما حصل من جرائم، فأبناء الحجارة صامدون لحماية أرض الأنبياء ويحافظون على قداستها، وان الله حاميها بإذنه، كما أن الشاعر يبث القوة والعزيمة في هذا الشعب من أجل مواصلة حماية أراضيه، والمحافظة عليها.

فالمزج بين طباق الإيجاب وطباق السلب، وبين المتناقضات التي هيمنت على مساحة كبيرة – في ديوان (بداية وطن) دليل على الإحساس بالمعاناة التي يعانيها أبناء فلسطين في ظل الاحتلال اليهودي، وحلمهم التخلص من الاضطهاد وتحقيق السلام والحرية والأمن، وامتلاك حق الانتماء والامتلاك.

كما أن الشاعر اتخذ من المتضادات ليزرع أحلامه بان يكون وطنه الجزائر في أحسن حال، وتستعيد مكانتها بين الأوطان الأخرى.

**المستوى المعجمي:**

**الحقول الدلالية:**

الحقل الدلالي (Semantique Field)أو الحقل المعجمي (Lexical Field) حسب" ستيفن اولمان" (Stephen Ulmann)"هو مجموعة من المفاهيم تبنى على علاقة لسانية مشتركة، ويمكن أن تكون بنية من بنى النظام اللساني، كحقل الألوان، وحقل القرابة، وحقل مفهوم الزمان، وحقل مفهوم المكان وغيرها"[1]

ويعرف الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي كذلك بأنه "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"[2]، وتذهب هذه النظرية أنه لكي نفهم معنى كلمة يجب أن نفهم كذلك مجموعة من الكلمات المتصلة بها جزئيا ودلاليا، ولذلك عرف بعضهم الكلمة أنها محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي، وتهدف بعد تحليل النص إلى "جمع كل الكلمات التي

[1]نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث العلمي، المكتبة الأزارطية، الإسكندرية،(د.ط)، 2001، ص372.

[2]أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص79.

تخص حقلا معينا للكشف عن صلاتها الواحدة منها بالأخرى، وصلاتها بالمصطلح العام"[1].

وقد راع أصحاب هذه النظرية والاتجاه المبادئ التي يمكن تطبيقها في الدراسة ومنها أنه:

- لا توجد وحدة معجمية في أكثر من حقل.
- لا يصح الإغفال عن السياق الذي ترد فيه الكلمة.
- يستحيل دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.

إن أول ظهور لفكرة الحقول الدلالية كان في القرن العشرين(20) بالضبط في العشرينات والثلاثينات على أيدي علماء سويسريين وألمان، ثم تطور البحث فيه عند الفرنسيين، فتم كتابة معاجم، وكان هناك شبها واضحا وكبيرا بين معاجم الحقول الدلالية الحديثة، ومعاجم الموضوعات القديمة في اللغة العربية، فكلاهما يقسم الأشياء إلى موضوعات، وكلاهما يعالج الكلمات تحت كل موضوع، ومن الموضوعات التي عالجها العرب كتاب الحشرات لأبي خيرة الأعرابي، كتاب الجراد للأخفس والمخصص لابن سيدة وهو من أفخم معاجم الموضوعات يقع في سبعة عشر مجلدا تحوي كتبا متنوعة، وضمن كل كتاب مجموعة من الأبواب، ككتاب خلق الإنسان، وكتاب الغرائز، وكتاب النساء، وكتاب الغنم، وكتاب الطعام، وكتاب السلاح.

هذا تقديم موجز عن نظرية الحقول الدلالية، وفيما يلي دراسة الحقول الدلالية ودلالتها الأسلوبية في ديوان (بداية وطن) لمحمد ابن غزالة(محمد الجزائري).

**الحقول الدلالية في ديوان(بداية وطن) ودلالتها الأسلوبية:**

[1] المرجع نفسه، ص79.

إن الديوان (بداية وطن) زاخر بألفاظ متنوعة كما رأينا سابقا في كثافته الإيقاعية وأساليبه المختلفة.

ولعل إطلاله خفيفة على دلالات ألفاظه المعجمية لتحلينا على زخم عارم من المعاني في نفس الشاعر. والتي تحمل الكثير من واقعه، ومن ثقافة عصره، وثقافة غيره لذلك فضل المبحث أن يعالج الحقول الدلالية(المعجم الشعري) في الديوان، وبيان دلالتها الأسلوبية، وقد كشف المبحث أربعة حقول دلالية وتم ترتيبها كمايلي:

أولا– حقل الطبيعة

ثانيا– حقل الحيوان وما يتعلق به

ثالثا– حقل الإنسان وما يرتبط به

رابعا– حقل الحزن والألم.

أولا– **حقل الطبيعة:**

يعد هذا الحقل من أهم الحقول في الديوان( بداية وطن) وقد حظي بأكبر نسبة للألفاظ مقارنة بالحقول الأخرى، وحضور الطبيعة بسمة متواجدة في شكل مكثف في النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة، حيث تحضر فيها الطبيعة مجسمة ومشخصة، وقد وظف "ابن غزالة" الطبيعة بشكل بارز يلفت النظر، ولهذا تفرعت عنها الحقول الجزئية التالية:

**1.حقل الخصوبة والنماء:** يعد هذا الحقل أهم حقل جزئي من بين حقول الطبيعة حيث يشمل ما يقارب(25) لفظا دون الاعتداد بتكرارها، وقد شمل ( البحر، الشواطئ، الموج، الينبوع، الواد، الماء، الغيث، البرق، محيط، حصنا...)

( الأرض، السماء ، الكون، الشمس، النجوم، الريح، الجبال، الشوك، الصخر، النار، البوادي، الرمل، الوحل، حفر، أغصان، الورد، الياسمين).

تتنوع موضوعات هذا الحقل حسب ماهو مبين في عرضها، إلا أن كلمة (السما) نجدها في الديوان واردة بمعاني مختلفة إذا ما تم قراءتها مع اللفظ الذي يسبقها نحو قوله:

لا لن أموت !

لأحفظ ماء السماء.

باسم الحضور الكبير

ولون السماء[1]

فالمعنى الأول(ماء السماء) يقصد به (المطر)، والمعنى الثاني(لون السماء) فيدل على لون السماء والمعروف باللون الأزرق.

وقد استحضر اللفظ-كذلك- في موضع آخر يحمل دلالة الرسالة السماوية، وأوامرالله تعالى، فقال:

فتعاليم السماء

أثقلت كاهن سلطان الوثن.. ![2]

وقد وردت لفظة (البحر) في العديد من قصائد الديوان مشخصة، نحو قوله:

كان البحر قلادة تيس[3]

فرسم الشاعر في هذه الصورة البحر وجعله القلادة التي تعلق في عنق التيس لكي يعرف مكانه أو يستعين به الراعي أثناء جمع رعيته، وكما نعرف أن البحر يمثل الشساعة والعمق والمجهول، والخوف، والموت وغيرها من المعاني، إلا أن الشاعر جمع تلك المعاني في قوله(قلادة تيس).

[1]الديوان، ص72.

[2]المصدر نفسه،ص78.

[3]المصدر نفسه، ص90.

**2.حقل الأشربة والثمار**:يشمل هذا الحقل الألفاظ التالية: (الماء، الحليب، نخلة، الرطب، زيتون، الخمر) وهي ألفاظ دالة عن لحظات الندم والسخط الذي يلزم الإنسان بعد فوات الأوان، كما عبر الشاعر بها عن الفطرة وذكريات قصة مريم البتول عندما استعانت بالنخلة والرطب لحظة ميلاد ابنها(عيسى) –عليه السلام– فنجده يقول:

ونخلة "مريم" شاهدة

بأني

من نفس

لون بريقها،

من نفس لون حليبها

وتهزني ذكرى الحكاية–

حينما يشتد عودي،

اطرح الرطب اللذيذ..[1]

**3.حقل الألوان:** ويجمع هذا الحقل ألفاظ دالة على الألوان نحو: (بيضاء– الأحمر– الزرق– أخضر– الأكحل) فثمة دلالات أسلوبية لهذه الألوان، فاللون (الأبيض) أو (البياض) يمثل (الصفاء، السعادة، النقاء، الفطرة)، واللون(الأحمر) يعبر عن الدماء التي تراق جراء الحروب، واللون(الأكحل) أو(السواد) فيعبرعن( الحزن، التعب، الملل، الانتهاء، القهر...)، وهي ألوان توحي بعدم استقرار حياة الشاعر، فأحيانا يكون صافيا وسعيدا، وأحيانا حزينا مغشما.

**ثانيا– حقل الحيوان وما يتعلق به:**

[1]الديوان، ص38 –39.

ويشمل الألفاظ التالية(حمامة- فراشات- الأسماك- ببغاء- الكلاب- النعام- النوارس(، وهي ألفاظ مرتبطة بالموضوعات العامة للقصائد وأغراضهاالأسلوبية، فمنها ماهو مرتبط بالبحر(الأسماك)، وبالطيور( حمامة، الببغاء، النوارس)، وماهو مرتبط بالأرض نحو(فراشات) التي توحي بالجمال والحرية،و( الكلاب، النعام..)، وهي حيوانات فيها ماهو نافع وماهو مضر بالبشر.

**ثالثا- حقل الإنسان وما يتعلق به:**

وسنعرض الأحوال المختلفة للإنسان في الديوان( بداية وطن) من خلال الحقول الدلالية الجزئية التالية:

**1.حقل أسماء الإنسان وما يرتبط بها:** يشمل الألفاظ التالية (إنسان(لفظ عام)، فتاة، فتى، مريم، الشيخ، الطفل، الأم، معلمة عمر، العباس، الحسين، قيس، ليلى، والدة، سلاطين، هند، العين، تجاعيد،أيدي، امرأة ، ثدي، آدم، يبكي، أب، القلب، أضلع، الصياح، البكر، بلال، صوت، الأمير، محمد، عبد الكريم، الرؤساء، الصمت، الناس، أحلام، ضحكة، سكوت، الهدوء...)

يتضح أن هذا الحقل الدلالي، أن الانسان حاضر في قصائد (بداية وطن) بمختلف أوصافه وأحواله،: فهو من حيث الأسماء المجردة حاضر ب ( مريم، العباس، الحسين، قيس، ليلى، آدم، بلال، هند) وهي أسماء أعلام كلها من الثقافة الوجودية الدينية والثقافية العربية، وتحمل في ظلالها الأسلوبية كثيرا من المعاني، فـ(آدم) عليه السلام، يفتح لنا مشهد بداية خلق البشرية واصل وجودها، وفي هذا ارتباط كبير بعنوان الديوان( بداية وطن).

أما (عمر، محمد، الأمير، عبد الكريم) هي أسماء ترمز للثورة المجيدة، والشجاعة البطولية في التصدي للاستعمار، حتى صارت مثلا للكفاح والاستشهاد، كما توحي بظلم المستعمر اتجاه الأطفال الأبرياء (محمد).

أما من حيث ما يرتبط بالإنسان بجوانب معنوية فقد أورد (يبكي، الصمت، أحلام، ضحكة، سكوت، الهدوء) وتوحي إلى ظاهرة تقلب الحياة في هذا العصر.

ومن حيث أعضاء جسم الإنسان فقد أورد (العين، أيدي، ثدي، القلب، أضلع،...) وهي الأعضاءالأكثر كثافة في الاستخدام.

**2.حقل العقيدة:** يبدو الشاعر من خلال قصائده في (بداية وطن) متشبعا بالعقيدة المسيحية الوثنية وبالعقيدة الإسلامية، ومرتويا بالمفاهيم الدينية للعقيدتين التي أسهمت في إثراء دلالات ومعاني رمزية متصلة بأحوال الإنسان وأفعاله.

والألفاظ التي تميز هذا الحقل هي:( المخاطر، السرائر، عرش، حمامة، الواد المقدس، الذنوب، توابيت، الدجل، لعنة، راهبة، الهول، تعاويذ، صلاة، اللقاء، الطقوس، الموت، الأبدي، الأقدار، مرقده، مثواه، بعث، فسوف، رفث، الرب، الكاهن، صرخة، الحلم، نبوءات، فرعوني، اسجد، الجنة، بلال، اصطفتها، ربك، تأذن، روح، الرحيل، اللقاء، ذنب، حتف، القصاص، الخلاص، الحياة، تعاليم، أنبياء، صوم، قدسيته)

- من خلال هذه الألفاظ يبدو إن الشاعر يشغله الموت كثيرا، فقد ذكره بلفظه، ومرات ذكر بألفاظ تدل عليه (مثواه، الرحيل، حتف)، كما انشغل بالبعث، حيث ذكر لفظ (البعث) ومشتقاته (اللقاء، الجنة، الخلاص...)، وهو انشغال يضاهي انشغاله بالموت حجما وسؤالا.

**3.حقل المعارف والمدركات:**ويشمل الألفاظ التالية:

(القصائد، النوادر، المشاعر، الشعر، قصة، الحكاية، الخرافة، أحجية، المواقد، النافذة، الموائد، الباخرة، طائرة، الشراع، الحضارة، ضمير، أحلام، حجر، أسماء، أقلام، الشمع...)

يظهران هذا الحقل يعج بألفاظ السؤال والحيرة واليأس فضلا أن أغلبها مدركات ومعارف مباشرة.

**رابعا –حقل الحزن والألم:**

ويجمع هذا الحقل الألفاظ التالية: (يبكي، الآه، الهول، يؤجج، حيرة، تتهك، الحزن، سخط، دنس، نواح، اشتكى، مهزوم، الحسرة، لوعة، مأساة، دهشة، الألم، دمعة، عُدِمَ، تركت، كسرت، هالك...)، فكلها ألفاظ ذات دلالة سالبة توحي بالألم والحزن والهموم التي بثها الشاعر في قصائد الديوان، فالشاعر في حيرة عن وطنه، وعن فلسطين وعن البشرية جمعاء.

وفي ختام مبحث الحقول الدلالية في الديوان نلمح أن ألفاظ الشاعر تكاد تكون شاملة لألفاظ عصره، حملها بأحاسيسه وأفكاره ورؤاه، وتلك هي الوظيفة الأسلوبية السامية للألفاظ، فهي كما يقول عبد القاهر الجرجاني:" خدم للمعاني وأوعية لها"[1]. واستعماله للألفاظ الدالة على الطبيعة والإنسان والحيوان، وكذا ألفاظ الحزن والألم كان بسبب انشغاله (الشاعر) ب(بداية وطن) وكلها مرتبطة به، فالوطن أرض وإنسان وطبيعة وحيوان، فإذا وقع في مشاكل واستبد شعبه فإنهم سيصابون بالحزن والألم، وهي معاني لها علاقة أسلوبية فيما بينها، وهذا الشيء من نفس" بن غزالة" الشاعرة من خلال "بداية وطن" وعرض لها في شكل حقول دلالية.

[1]ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص268.

# الفصل الثاني

## الظواهر التركيبية والدلالية في ديوان (بداية وطن)

المستوى التركيبي

مدخل إلى الجملة

أولا: الجمل الخبرية

1- الجملة الفعلية

1.1- الفعل الماضي

2.1- الفعل المضارع

3.1- فعل الأمر

2 - الجملة الاسمية

ثانيا: الجمل الإنشائية

1- الاستفهام

2- النداء

ثالثا: التقديم التأخير في ديوان (بداية وطن)

1- تقديم الفعل

2- تقديم الفاعل

3- تقديم شبه الجملة

المستوى الدلالي

مدخل إلى الدلالة

أولا: الانزياحات الدلالية

أ- التشبيه

ب-الاستعارة

ثانيا: الرمز

أ- الرمز الطبيعي

ب-الرمز الديني

ثالثا: التناص

أ- من القرآن الكريم

ب- التناص مع الشخصيات الدينية والتاريخية

**المستوى التركيبي:**

**مدخل إلى الجملة:**

إذا كانت الوحدات الصوتية هي مادة التحليل الصوتي، كانت الوحدات الصرفية هي مادة التحليل الصرفي، في حين تعد التراكيب والجمل أساس التحليل التركيبي، نعلم التراكيب النحوية هو دراسة العلاقات الداخلية بين الوحدات اللغوية والطرق التي تتألف منها الجملة[1]

فالجملة هي مصطلح تناوله الباحثون عبر عصور عديدة، واختلف مفهومها على اختلاف مناهجهم واتجاهاتهم، من بين هذه المفاهيم نجد تعريفها عند بلومفيلد في قوله إن الجملة "شكل لغوي مستقل، لا يدخل عن طريق أي تركيب نحوي في شكل لغوي أكبر منه"[2]ن فيكون لها معنى دلالي مستقل ومفيد. ونجد لها تعريف آخر يرتكز على أساس الإسناد وهو الجملة هي كل لفظ قائم على علاقة إسنادية، أي ما تألف من مسند ومسند إليه"[3]

وللجملة تقسيم في الدرس العربي نظرا إلى نوع ما تبدأ به فقيل الاسمية والفعلية والظرفية، ونظرا أيضا إلى نوع وطبيعة المسند إليه فقيل: جملة كبرى وجملة صغرى، وإلى الوظيفة النحوية فقيل: الجملة التي لها محل من الإعراب، والجملة التي لا محل لها من الإعراب"[4]، وقد خالفهم المحدثون في العديد من جوانب هذا التقسيم فوجدوا فيه نقص، ولهذا قاموا بإعادته على النحو التالي:

---

[1] ينظر: نور الهدى علوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص149.

[2] أحمد نخلة، مدخل على دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1988، ص14.

[3] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط28، 1993، ص ص 98-105.

[4] مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، منشورات المكتبة المصرية، بيروت،ط4، 1964، ص39.

1. الجملة حسب الإسناد فهي ستة أقسام" البسيطة(اسمية أو فعلية) والممتدة، والمزدوجة أو المتعددة والمركبة والمتداخلة، والمتشابكة "،[1] فهي جملة بسيطة ومركبة.
2. الجملة حسب المسند وهي أربعة أقسام:( الاسمية والفعلية، فالمسند في الجملة الاسمية هو(اسم)، وفي الفعلية المسند هو (الفعل)، والوصفية وفيها المسند وصفا ك(اسم الفاعل مفعول أو صفة مشبهة أو صيغة مبالغة أو أفعال تفضيل)، والقسم الرابع يسمى بالجملية والتي يكون فيها المسند جملة مثل: عبد الله قام أبوه
3. الجملة حسب نوع أسلوب الكلام فقد" أقام تمام حسان نظراته إلى الجملة على الجميع بين المعنى والمبنى فقسمها إلى خبرية وإنشائية ، فالخبرية تشمل الجملة الاسمية والفعلية في حالات الإثبات والنفي والتوكيد، والجملة الإنشائية يدخل ضمنها الطلبية والشرطية والإفصاحية"[2]، وقد فصل الجرجاني حول تلك التقسيمات في نظرية النظم فجعل نظم الكلام مبنيا على ما يقتضيه علم النحو، فيقول: "فليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو"[3]

وبناء على ذلك سندرس الجملة أو التركيب في ديوان" بداية وطن" انطلاقا من التقسيم الآتي:

1. الجمل الخبرية بنوعيها الفعلية والاسمية
2. والجمل الإنشائية الطلبية من (استفهام ونداء)

[1] محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص245.

[2] المرجع نفسه، ص245.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص70.

**أولا – الجمل الخبرية:**

الجملة الخبرية هي الجملة "المحتملة التصديق والتكذيب في ذاتها بغض النظر عن قائلها، فكل كلام يصح أن يوصف بالصدق أو الكذب فهو خبر"[1]، فإذا كان الخبر مطابقا للواقع كان صادقا، وإذا خالفه فيوصف بالكاذب، " فالخبر ما يصح أن يوصف قائله بالصدق أو الكذب، فيكون صادقا إن وافق الواقع، أو كاذبا إذا خالفه. مثل: سافر علي، وخالد "شجاع"[2].

وتنقسم الجملة الخبرية إلى جمل فعلية وجمل اسمية، وترد على ضربين إما فعل وفاعل، وإما مبتدأ وخبر"[3]، ولكل قسم خصائصه الأسلوبية وأغراض مختلفة حسب اختلاف بنائها، وتبعا لأحوال الخطاب وملابسات السياق.

**1. الجملة الفعلية:**

يطلق مصطلح الجملة الفعلية على الجملة "التي صدرها فعل تام أو ناقص، مثل: قام زيد، ضرب اللص كان زيد قائما"[4]، أو يكون الفعل متصرفا أو جامدا. ومفهوم الفعل هو "ما دل على معنى نحو قرأ، يكتب، أدرس"[5]

وهي أحداث مرتبطة بأزمنة ثلاث (الماضي، المضارع، الأمر).

وقد وظف الشاعر الفعل بأقسامه الثلاث – ماض ومضارع و أمر– ضمن التراكيب الفعلية، وشكلت هذه الأخيرة نسبة عالية في ديوان "بداية وطن" بتواتر ما يقارب 820 تركيبا فعليا بنسبة 54.06% وهي نسبة عالية وهامة تفسر الحركة والانفعال الذين يطبعان قصائد الديوان "بداية وطن" من أول قصيدة فيه إلى آخرها، وفي الجمل الفعلية نفسها تفاوت بين تركيب الماضي، وتركيب

---

[1] فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان ، الأردن، ط2، 2007م، ص170.

[2] عبد الله محمد النقراط، الشامل في اللغة العربية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1،(د.ت)، ص16.

[3] ابن سراج، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين القتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط5، (د.ت)، ص7.

[4] السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998، ص50.

[5] بسيوف جحيفة، مقاربة تحليلة أسلوبية لديوان"قصائد متوحشة "للشاعر نزار قباني، قصيدة قطتيي الشامية" أنموذجا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج: 13، ع:2، التاريخ: 2021/09/15م،

المضارع، وتركيب الأمر، وكان الشاعر حاضرا (أنا) متكلما ومخاطبا في الغالب، وتلك ميزة أسلوبية مستوحاة من طبيعة قصائد الديوان "بداية وطن"، وسنتناول فيما يلي هذه التراكيب حسب أنماطها المختلفة.

**1.1.الفعل الماضي:** "هو ما يدل على حدوث فعل في زمن الماضي مثل: قام،شرب، تعب..."[1]، والدلالة الأسلوبية للفعل الماضي هي التعبير عن مضي الحدث وانقضائه، وتتفرع عن هذه الدلالات العامة دلالات أخرى تستفاد من دراسة القرائن اللغوية في التركيب أو من حال السياق العام.

وقد حاول المبحث تصنيف الأفعال الماضية في ديوان" بداية وطن" إلى جملة من الأنماط لاكتشاف أهم الأغراض الأسلوبية التي خرج إليها، والأنماط هي:

النمط1: أفعال الكينونة

النمط 2: أفعال الحقيقة واليقين والثبوت

النمط 3: أفعال الحكاية (المبني للمجهول)

النمط 4: الماضي المقترن بالاستفهام

النمط 5: الماضي المسبوق بالنفي.

وفيما يلي عرض لتلك الأنماط:

**النمط الأول: أفعال الكينونة**

لقد كثرت أفعال الكينونة في قصائد الديوان (بداية وطن) وبلغت(10) فعلا، "ذلك لأنها تعبير عن الحالة"[2]، والانتقال من حال إلى حال آخر، أو من معنى إلى معنى آخر ومن أشكال هذا النمط قوله:

فكانت قبلتي "سرتا"،

---

[1] بسيوف جحيفة، مقاربة تحليلية، مقاربة تحليلية أسلوبية لديوان" قصائد متوحشة" للشاعر نزار قباني، قصيدة "قطتي الشامية "( أنموذجا)، ص1498.

[2] مهدي المخزومي، في النحو العربي(نقد وتوجيه)، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، ط4، 1964، ص176.

فوهران،

ومن ثم جبال "الريف"

تحضننا،

وترعانا...

وكانت صورة أولى،

روتها قيسها ليلى،

وما قصت عليه،

فنون الردة الفضلى...

فكنت الكاهن العربي[1]

وقوله أيضا:

كان يفكر في تحديد النسل[2]

وهنا تتواجد أفعال الكينونة (كانت، كنتن كان) المقترنة بوسائل لغوية مختلفة، ففي (كان) زمن الماضي الخاص، فأحسن الشاعر استعماله لاسترجاع الذاكرة لتاريخ قصته "قيس" و"ليلى"، كما حدد به مضمون التفكير وهو أسلوب ملائم في مثل هذه المواقف ربط فعل الكينونة كذلك ب(أنا) الشاعرة،(كنت)، والغرض الأسلوبي لهذه الأفعال هو الوصف والتقرير.

**النمط الثاني: أفعال الحقيقة واليقين والثبوت**

وهي أفعال تعرض حقيقة الحدث وثبوته مع حصوله يقينا، وقد وجدت الأفعال الماضية كثيرا في ديوان (بداية وطن)، ومن أفعال هذا النمط ما جاء في قصيدة "ولدت" ، وهي آخر قصيدة في الديوان فيختمها بقوله:

تركته لوحده...

[1] الديوان، ص52.

[2] المصدر نفسه، ص63.

وعند باب قيسنا، يوقفني أربعة،

احسبهم إخوتنا

ابتسموا، صافحتهم

ابتسموا ثانية...

وكشرت خضراءها الدمن

علمت أني هالك ساعتها،

حييتهم،

وقلت في شجاعة ممتقعا:

ما ذنب الوطن...[1]

الأفعال (تركت، ابتسموا، صافحت، علمت، حييت، قلت) كلها أفعال ماضية حصلت يقينا، تبرز أن تجربة الشاعر ومواقفه ثابتة أصلا، وان رؤاه يقينا حاصلا.

**النمط الثالث:أفعال الحكاية (المبني للمجهول)**

والمتمثل في النماذج التالية (حملت، وزعت، أحكمت، أبرمت،قلت..)، وفيها لجأ الشاعر إلى أسلوب المبني للمجهول جلبا للحكاية وأدمج معه المفرد الغائب والذي لم يحظى باهتمام من الناحية الأسلوبية قدر أهمية الحديث نفسه، ولذلك أورد الفعل مبني للمجهول جرا للحكاية ولموضوع التجربة من ذلك قوله:

والخميرة وزعت

ما بين ماء البحر

والدجل المريب...[2]

**النمط الرابع: الماضي المقترن بالاستفهام.**

ومن شواهد هذا النمط قوله:

---

[1] الديوان، ص108.

[2] المصدر نفسه، ص24.

كم حدثوا،

كم صوروا،

كم شكلوا !؟[1]

فالاستفهام ب(كم) دعم لحقيقة حصول الفعل وإيراده هنا تأكيدا كثرت وتنوعت وسوف نقف على شواهد الاستفهام الاسمية منها سنكتفي في هذا المقام بذكرها فقط منها قوله: هزئنا بالتوابل في رفوف

وهل رزخت بأخلاق رفوف...؟[2]

ويتواصل استفهام الشاعر في هذا البيت الشعري الذي تغمره الضبابية والغموض، ويمثل هذا التركيب من الناحية الأسلوبية قمة التشاؤم والحيرة اتجاه ما استفهم عنه،

**النمط الخامس: الماضي المسبوق بالنفي:**

يعد أسلوب النفي أسلوبا خبريا نظرا لما يحدثه في نفس المتلقي من حركة وانفعال نتيجة انقطاع الثبوت والحصول، وقد ورد النفي (بلا) و(ما)، وفيما عرض لنماذج من هذا النمط، يقول الشاعر:

وما اغتسلوا

لأن الماء أحمر...[3]

فالنفي في هذا التركيب قاطع وأكيد لورود العلة الحقيقية التي اعترضت الغسيل، وهذه المعرفة الظاهرة (لأن الماء أحمر) أظهرت حجم الموت والدماء التي أريقت.

وقد تجتمع بعض أدوات النفي في تركيب واحد نحو قوله:

بالشك المسموم بالخيالات التي،

ما أبرمت عقدا...

---

[1] الديوان، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص97.

[3] المصدر نفسه، ص56.

ولا طفقت

تثير حماسنا

ولا هزت لنا وردا.. !

ولا سارت تثير دماثة،

الأشياء،[1]

فتكرار(لا) النافية (3مرات) وورود (ما) مرة واحدة تدل على الأفعال المنفية لم تحصل نهائيا، وبغرض النفي هنا هو اللوم والعتاب.

**2.1.الفعل المضارع:**

الفعل المضارع أو المستقبل هو" ما لم يكن له وجود بعد، بل يكون زمان الإخبار عنه قبل وجوده"،[2]ويظهر في الجمل الفعلية أكثر حركية من الماضي كونه يرتبط بوصف الأحداث وتصويرها.

فكلمة المضارع صفة للفعل يعرف بتعريفه وينكر بتنكيره وإنما سمي مضارعا لمضارعة الاسم، أي لمشابهة إياه من جهة باللفظ ومن جهة بالمعنى، وصيغة المضارع قياسية فهي تؤخذ من صيغة الماضي بزيادة حرف في أولها من الحروف الأربعة الهمزة والنون والياء والتاء"[3] وجمعت الحروف المضارعة في كلمة (أنيت).

وقيمة المضارع في ديوان "بداية وطن" لا تختلف عن نسبة الماضي كونه مثل 67.66% على اختلاف استخدامها وقد مثل استخدامه في قصائد الديوان في الأنماط التالية:

**النمط 1:** أفعال الحقيقة واليقين والثبوت.

**النمط 2:** الفعل المضارع المؤكد.

**النمط 3:** المضارع المقترن بالاستفهام .

---

[1] الديوان، ص86-87.

[2] مهدي المخزومي، في النحو العربي (نقد وتوجيه)، ص112.

[3] د/ بسوف جحيفة، مقاربة تحليلية أسلوبية لديوان "قصائد متوحشة" للشاعر (نزار قباني)، قصيدة "قطتي الشامية" (أنموذجا)، ص 1498.

**النمط 4:** المضارع المسبوق بالنفي.

**النمط الأول:** أفعال الحقيقة واليقين والثبوت:

أشهر ما يميز هذا النمط أفعال الزمن المضارع لكنها تقدم الحدث حاصلا في الحاضر الشاهد، ومنها قوله:

تتهكها الحجارة

ترفعها

توزعها

على أطفال حارتنا... [1]!!

تحمل الأفعال (تتهك، ترفع، توزع) دلالة الثبوت في النص الشعري، فالشاعر صور لنا الحدث وهو يحدث فالرائي يشاهد الحجارة وهي تتهك الآخر، كما يشاهد وهي ترفع وتوزع، وغرضها الأسلوبي في هذه الجمل التقرير.

**النمط الثاني:** الفعل المضارع المؤكد.

التوكيد هو "تابع يذكر في الكلام المفيد لدفع أي توهم قد يحمله الكلام إلى السامع، ويتبع لفظ التوكيد ما يؤكده (المؤكد) في الإعراب رفعا ونصبا وجرا"[2]

ومن أدوات التوكيد أو التأكيد نذكر إن، إن، النون، اللام، قد، التكرار، ويذكر التوكيد مع الجملة الفعلية أو الجملة الاسمية من أجل "لإخراج الشك"[3] أو النسيان ولتثبيت الخبر لدى المتلقي.

وتغرق...

---

[1] الديوان، ص43.

[2] سليمان فياض، النحو العصري، مركز الأهرام، مصر، ج1، ط1، 1995، ص165.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص 4905 مادة (وك د).

تغرق...

تغرق في الوحل[1]

لقد تكرر الفعل المضارع (تغرق) ثلاث مرات في المقطوعة، وبذلك أكد الشاعر الحدث باستعمال التوكيد اللفظي، وغرضه من ذلك تثبيت كلامه لدى السامع:

ويقول في موضع آخر:

فلقد يأتي الربيع،

ولقد تأتي النوارس.

لاختطاف الأوصياء... [2]!

لقد أكد الشاعر الفعل ب(قد) التي سبقت (باللام) الزائدة، ليؤكد أنه يحمل في قلبه أملا سيتحقق قريبا بإتيان الربيع والنوارس لكي تخلص الشعب من الرؤساء والحزن.

**النمط الثالث:** المضارع المقترن بالاستفهام

لقد تجلى هذا النمط كثيرا في قصائد الديوان" بداية وطن"، ومن شواهده قوله:

فمن يكون إذن،

ذاك الذي نزلت عليه؟[3]

وقوله أيضا:

من يقيكم سطوة البرد...

إذن...؟ !

من يرافق عمركم؟[4]

---

[1] الديوان، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص80.

[3] المصدر نفسه، ص28.

[4] المصدر نفسه، ص78.

الاستفهام كان ب(من)، وهي اسم من أسماء الاستفهام للعاقل: فتفيد تشخيصه وتعيينه، ولها أغراض متعددة، ففي المقطوعة الأولى كان الاستفهام ب(من) حقيق غرضه السؤال عن العاقل، وفي المقطوعة الثانية كان غرض الاستفهام فيها التقرير والحيرة.

لقد تنوع الاستفهام في قصائد الديوان "بداية وطن" وتنوعت معه أغراضه، نحو قوله:

وماذا يصنع الكلب... !؟[1]

تعد (ماذا) اسما استفهاميا "يستفهم به عن غير العاقل، وعن ماهية العاقل، أو صفة من صفاته"[2]. والغرض منها هذا الاستفهام هو السؤال عن حقيقة ما يصنعه الكلب والإقرار بصفاته.

**النمط الرابع**: المضارع المسبوق بالنفي

طغى أسلوب النفي في قصائد الديوان، وتنوعت حروفه وصيغه لتبرز أغراضا أسلوبية مختلفة، ومنها قوله في قصيدة "أنا ما أتيت"،

على الحكاية،

لم تزل تضفي علينا صوتها،

دون الرقيب

ليذيب فينا

ما يذيب

.....

أنا ما أتيت لأدعو الواد المقدس

للنصوب

أنا ما أتيت لأن تغلب أو مصر

---

[1] الديوان ، ص28.

[2] محمد مصرجي، في النصر وتطبيقاته، إعداد مكتبة الدراسات والتوثيق، دار النهضة العربية، بيروت، ص103.

.....

لا لن تفكر مرتين[1]

ورد النفي في هذا التركيب ب(لم)، و(ما)، و(لن) مجتمعة وتكررت (ما) في جملة (ما أتيت) حتى صارت لازمة في القصيدة نستوقف القارئ لمعرفة ما يريد الشاعر إبلاغه، وعادة ما يبرر سر إتيانه هو الآخر فيذكر (أنا ما أتيت) و( ما أتيت)، فانشغاله بنفسه وبالآخر خلف أحزانا وهموما سيطرت على نفسيته، وأصبح متناقضا في أفعاله وأقواله، وفي هذا دلالة أسلوبية تظهر عدم استقرار الشاعر وهو يفكر في مآسي البلاد والشعب المظلوم دون سابق إنذار.

### 3.1. فعل الأمر:

الأمر في العرف اللغوي " هو نقيض النهى، قولك افعل كذا"[2]، بمعنى طلب القيام بالفعل وتنفيذه لازم وعدم رفضه، فهو حسب"ابن فارس" الأمر عند العرب ما إذا لم يفعل المأمور به سمي عاصيا، ويكون يلفظ افعل وليفعل"[3] ويحمل فعل الأمر في دلالته الزمنية المستقبل، حيث يطلب به الفعل فيما لم يقع" الأمر من الفعل المستقبل، لأنك إنما تأمره بما لم يقع"[4]

وقد فضل المبحث التركيز على الأمر وتواجده في الجمل الفعلية، فكشف عن أغراضه الأسلوبية في الديوان "بداية وطن".

لقد أحصى المبحث ثلاثة وعشرون (213) تركيبا ونسبة 1.53%، وهي نسبة قليلة جدا مقارنة بتراكيب الماضي والمضارع، واستعان به الشاعر لحظة مخاطبة الحاضر فقط، إذ

---

[1] الديوان، ص22-23.

[2] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارونن دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص137.

[3] ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب، تح: مصطفى الشويهي، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، 1964، ص184.

[4] سيبيويه، الكتاب، منشورات الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط2، 1967، ص ص 1-12.

الشاعر لم يتوجه بخطابه إلى أحد بعينه، كما أنه أكثر من هذا التركيب ، وهي أهم ميزة من ميزات ديوان "بداية وطن".

ورد تركيب فعل الأمر لدى "ابن غزالة" في الشواهد التالية:

صحت مثل البلهاء،

اتركوني في العراء.. !!

.....

فاهتفوا بالرؤساء... !!

واحذروا زرع الفتن

وادرؤوا اسر الحزن.[1]

يبدو أن الشاعر بلغ درجة اليأس، فقد طلب أن يترك في العراء، فالمأمور هم الجماعة التي لم يتم تعيينهم ولا تحديدهم، أما الجزء الثاني من القطعة الشعرية فالمأمور هم الشعب، والغرض من الأمر هو الحث والنصح.

ويقول الشاعر كذلك:

أيها الإنسان الراكب...

الذائب، في سكر أحلامك، انزل لست سوى

خرقا للعادة، منبوذا، ما بين المرة والمرة...[2]

ورد الأمر في هذا التركيب جوابا للنداء، وبذلك فالمأمور هو (الإنسان) فجاء محدد المعنى وورد للعاقل والغرض الأسلوبي له هو التنبيه.

### 2. الجمل الاسمية:

يعرف النحاة الجملة الاسمية على أنها الجملة التي" يتصدرها الاسم"[1] ويكون فيها الاسم إما "صريح أو مؤول أو اسم فعل، أو حرف غير مكفوف مشبه بالفعل التام أو الناقص"[2]

[1] الديوان، ص80.

[2] المصدر نفسه، ص102.

وتتكون الجملة الاسمية من ركنين أساسيين هما:

1. **المبتدأ** ويمثل المسند
2. **الخبر** ويمثل المسند إليه

وهذين الركنين يشكلان دلالة الثبوت المسند للمسند إليه فإذا كان خبرها اسما فقد يقصد به الدوام والاستمرار والثبوت بمعرفة القرائن، وإذا كان خبرها مضارعا فقد يفيد استمرار تجدديا إذا لم يوجد داع إلى الدوام"[3]، ومن هنا يتفرع نوعان من الجمل الاسمية البسيطة والمركبة، فالأولى (الجمل البسيطة) تتكون من مسند ومسند إليهن والثانية يكون المسند إليه جملة.

ونشير أن التراكيب الاسمية البسيطة مثلت أعلى نسبة ضمن التراكيب الاسمية المعروضة في قصائد الديوان "بداية وطن"، ومن صورها نذكر:

**تركيب اسمي بسيط،** نحو قوله:

أنت العابث الكذب[4]

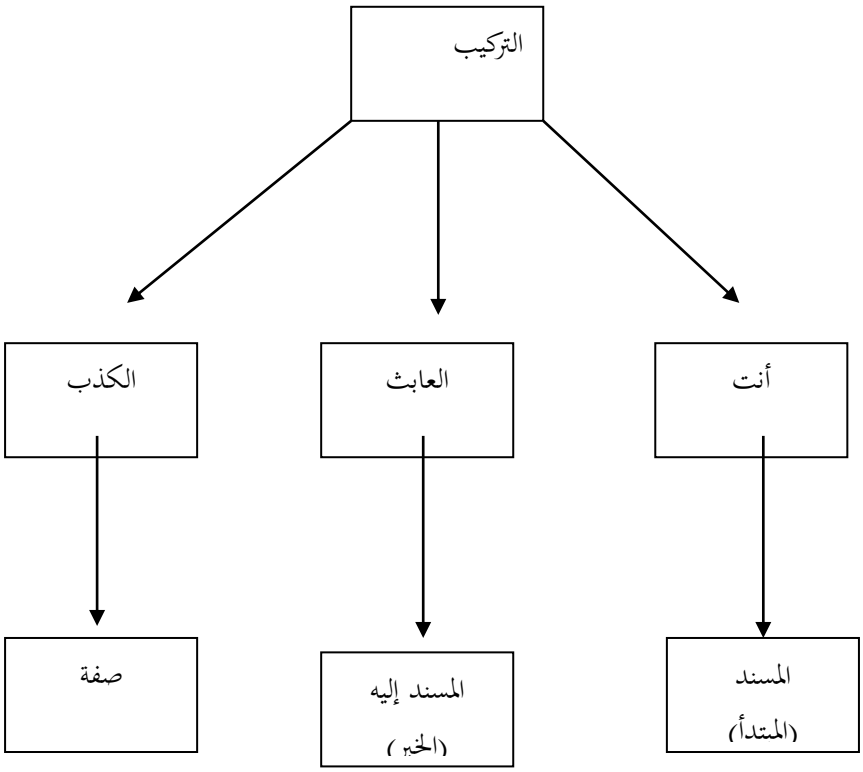
---

[1] محمد ابراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والثقافة، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر،ط2، (د،ت)،ص71.

[2] السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: احمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص50.

[3] ينظر: فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط2، 2007، ص162.

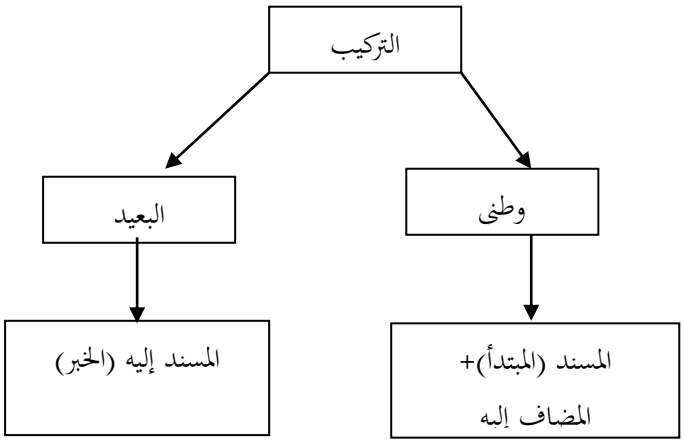
[4] الديوان، ص25.




وفي هذه الجملة الاسمية يبدو الشاعر ( المخاطب) منفعلا فكشف هذا السياق عاطفة الكره والقهر اتجاه المخاطب(أنت) العابث الكذب.

ومن التراكيب البسيطة والمذكورة في قصائد الديوان نجد في قوله:

وطني البعيد[1]

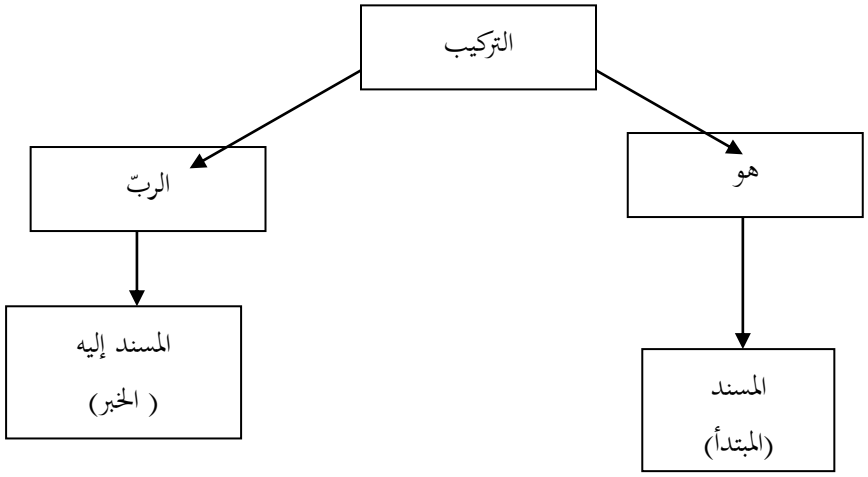



[1] الديوان، ص46.

وفي هذا التركيب الشاعر يرى أن وطن الذي ينتمي إليه بعيد، وهو ليس بعيد المسافة وإنما بعيد نتيجة التسلط وفساد الأنظمة.

وقوله أيضا:

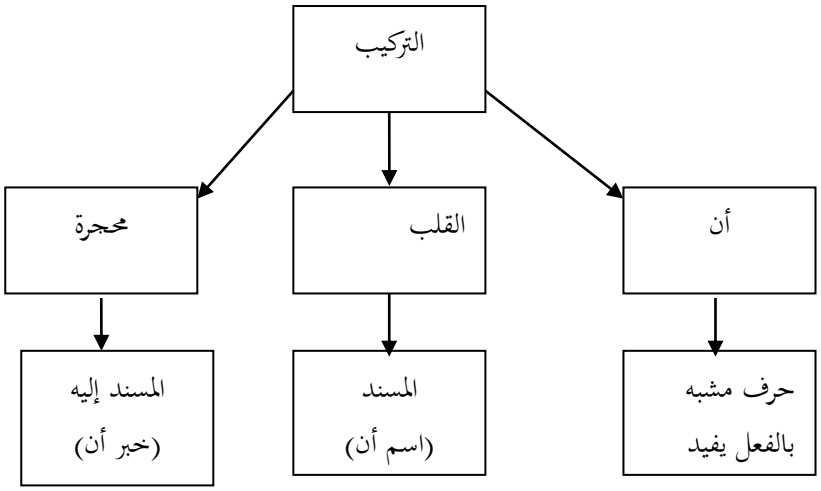
هو الربّ[1]




وهذا التركيب البسيط يمثل الأصل في الجملة الاسمية فتشكل من مبتدأ وخبر مسند إليه، وفيه دلالات الاعتراف بالربوبية، والقوة الإلهية.

أما الجمل الاسمية المؤكدة فكانت على النحو التالي:

أن القلب محجرة[2].




[1] الديوان، ص51.

[2] المصدر نفسه، ص26.

فهذا التركيب نقل لنا حقيقة وواقع مشاعر الشاعر وقلبه الذي قسى كقساوة الحجارة.

ونجد بعض التراكيب الاسمية البسيطة مسبوقة باسم الإشارة إما (هذا) نحو قوله:

هذا الوجع المكابر[1]

أو مسبوقة ب(ذلك) نحو قوله:

ذلك الوطن الشبيه.[2]

وفيها تقديم وتأخير وهذا ما سنتطرق إليه في المبحث القادم.

وعموما إن استخدام "ابن غزالة" التراكيب الاسمية البسيطة يعد ملمحا أسلوبيا له خصائصه الفنية والعاطفية، رغم أنها لا تمثل نسبة هامة إذا ما قورنت بنسب التراكيب الفعلية، والتي اجتاحت قصائد الديوان" بداية وطن"، وتصارع فيها الزمن مع حركة الأحداث لتخلق صورة واقعية لما يحدث لوطن الشاعر والأوطان الأخرى

**ثانيا: الجمل الإنشائية:**

الإنشاء هو "ذلك الكلام الذي لا يحتمل صدقا ولا كذبا، وهو ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به"[3]، فيتم النظر إلى ذات الجملة الإنشائية وليس بالنظر إلى ما يستلزمه من خبر"[4]، لان هذا الأخير وإن وجد في الإنشاء لا يمكنه أن يخبرنا عن الشيء حاصل أم لا ، بل وقوعه إيجابا أو سلبا، وهكذا لا يحتمل الأسلوب الإنشائي الصدق أو الكذب.

وقد قسم الإنشاء من طرف البلاغيين إلى قسمين هما:

---

[1] الديوان، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص28.

[3] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دارالميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص63.

[4] عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط4، (د.ت)، ص141.

**الإنشاء الطلبي:** أو الجملة الطلبية التي تشتمل على طلب يطلب حصوله، وهذا "الطلب يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب لامتناع تحصيل حاصل"[1]، ويندرج ضمن هذا النوع الاستفهام ، والنداء، والأمر، والنهي والتمني

**الإنشاء غير الطلبي:** ويقصد به "ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويضم مجموعة من الصيغ منها:

أفعال المدح والذم ويكونان ب(نعم وبئس) وما جرى مجراهما نحو: (حبذا ولا حبذا)، والأفعال المحولة إلى معنى المدح والذم ، وأفعال الرجاء، وكم الخبرية، ورب"[2]، وصيغة التعجب، وألفاظ القسم والعقود.

وكما أشرنا سابقا أننا سندرس الجمل الإنشائية وستخصص الدراسة على الطلبية منها (الاستفهام والنداء).

**1. الاستفهام:**

هو مصدر للفعل الثلاثي المزيد (استفهم)، ويعني "طلب الفهم"، فهو من "سألته الشيء، وسألته عن الشيء سؤالا ومسألة"[3].

وعرفه"ابن هشام" و"ابن الناظم" أنه طلب ما في الخارج ان يحصل ما في الذهن من تصور أو تصديق موجب أو منفي"[4]، أي طلب حصول الشيء في الذهن بأدوات خاصة، فهو إذا طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، أو طلب فهمه".[5]

ويؤدى أسلوب الاستفهام في اللغة بجملة من الأدوات والأسماء نذكر منها:( الهمزة، هل، من، متى، كم، ما، أي، كيف، أيان، أنى...)، وسوف نتناول بعض هذه الأدوات

---

[1] عبد الرحمان القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: ابراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار المتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص135.

[2] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص63.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص318.

[4] ينظر: قطبي الطاهر، الاستفهام بين النحو والبلاغة (دراسة مقارنة)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط2، 1994، ص14.

[5] الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، مساحة رياض الصلح، بيروت، 1978، ص18.

والأسماء ونتعرف على دلالاتها خلال هذا المبحث، مدعومة بشواهد محللة من ديوان "بداية وطن".

بلغ أسلوب الاستفهام نسبة هامة مقارنة بأساليب الطلب الأخرى، وأساليب الخبر، وبهذا يعد الاستفهام ملمحا أسلوبي في ديوان" بداية وطن"، ومجموعه بلغ 34 استفهاما، توزعت على الاستفهام ب(ما) نسبة 23.52%، والاستفهام ب(هل) نسبة 17.64% ويتساوى معها في النسبة الاستفهام ب(كم)، والاستفهام ب(من) نسبة 14.70%، والاستفهام ب(لم) نسبة 11.76%، وهي أهم أدوات الاستفهام المكررة في الديوان، ثم الاستفهام ب(أي، ماذا، الهمزة) نسب متفاوتة، وسوف نتناولها فيما يلي:

### 1.1. الاستفهام ب(ما):

تأتي (ما) اسما أو حرفا وتدل على الاستفهام كما تدل على غير الاستفهام، وهي في الاستفهام سؤال عن غير العاقل، وعن صفات العاقل"[1]

تصدرت (ما) الجمل الاسمية في الديوان "بداية وطن" وتواترت ثمان (8) مرات بنسبة 23.52% من مجموع نسب الاستفهام في قصائد الديوان، وقد تكررت بصورة مميزة فجاءت على النحو الآتي:

3. ما ذنب إسرائيل

حتى يدرج الحسين

من كربلاء...؟[2]

4. ما ذنب ذاك الصبي

وتلك الحياة؟ [3]!

---

[1] الطاهر قطبي، بحوث في لغة الاستفهام النحوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1992، ص65.

[2] الديوان، ص50.

[3] المصدر نفسه، ص74.

5. وما ذنب هذه السلاح؟

وتلك السلاح[1]

ما ذنبه الوطن...

ما ذنبه الوطن...

ما ذنبه...؟ [2]!

الملاحظ أن (ما) خرجت عن معنى الاستفهام الحقيقي وتكررت مع كلمة(ذنب) لتكون صورة التوبيخ والعتاب، والسؤال الموجع، وتلك من خصائص النص الإرشادي والتوعيظي الذي يحاول إصحاء الضمائر الغافلة وتسوية النفوس، ودفع فيهم الهمة لتحقيق السلم والسلام، ولبداية وطن جديد.

**2.1. الاستفهام بـ(هل):**

تواتر الاستفهام بـ(هل) في الديوان "بداية وطن"، بمعدل ست (6) مرات، بنسبة 17.64% من نسب استخدام أدوات الاستفهام.

وتعد (هل) حرف استفهام موضوع لطلب التصديق الإيجابي، دون التصور ودون التصديق السلبي"[3]، ومن خصائصها الدلالة على التصديق الإيجابي قد تقع موقع (الهمزة)و(قد)، كما يمكن أن تخرج عن الاستفهام بالمعنى الصريح الى معنى التقرير، وما إلى ذلك من الأغراض الأسلوبية.

ومن أمثلة استخدامه في الديوان "بداية وطن":

ما كان غرضه حقيقي (الاستفهام طلبا للتصديق)، نحو قوله:

وهل تنفين أن لك

نتوء الموج، فارتحلي...[4]

---

[1] الديوان، ص75.

[2] المصدر نفسه، ص108.

[3] ابن هشام، مغني اللبيب، ص456.

[4] الديوان، ص26.

والحيرة.

وما غرضه التقرير، قوله:

هل كنت يوما غير طائرة

وباخرة[1]

### 3.2. الاستفهام بـ(كم):

وهي أحد أسماء الاستفهام المعربة، وقد ذكر سيبويه أن لها موضعان: أحدهما الاستفهام وهو حرف بمنزلة كيف، وأين، وثانيهما الخبر ومعناه (رب)[2]، ويسأل بها عن العدد، قد تخرج إلى معنى الاستكثار والدهشة ، منها قوله:

كم حدثوا،

كم صوروا،

كم شكلوا !!؟[3]

### 4.1. الاستفهام بـ(من):

تعد (من) اسما استفهاميا خاصا للعاقل المفرد ويستفهم بها عن الجنس فيمن يعقلون(العاقل)[4]، وتمثل نسبة الاستفهام بها تقريبا 14.70%، وبتواتر خمس(5) مرات مذكورة بأشكال مختلفة منها:

– ما غرضه الاستفهام الحقيقي، وهو السؤال عن العاقل.

نحو قوله في هذا البيت العمودي:

فمن يكون إذن،

ذاك الذي نزلت عليه...؟[5]

---

[1] المصدر نفسه، ص40.

[2] ينظر: سيبويه، الكتاب، ص339-340.

[3] الديوان، ص 42.

[4] ينظر: مختار عطية، علم المعاني ودلالات الأمر في القرآن الكريم (دراسة بلاغية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مج1، ط1، 2004، ص47.

[5] الديوان، ص28.

– وما غرضه النفي الإنكاري، قوله:

ومن قال أن الأمير

سيفنى،[1]

**5.1.الاستفهام بـ(لم) و(لماذا):**

تشكلت (لم) من (ما) متصلة بحرف الجر (اللام)، وحذف ألفها، وفي (لماذا) ما متصلة بلام الجر وبالاسم الموصول (ذا) وتواترت (لم) أربع (4) مرات بنسبة 11.76% وهي نسبة قليلة مقارنة بنسب الأدوات السابقة( ما، هل، كم، من)، ولكن هذا لا يقلل من أهميتها الأسلوبية وأغراضها البلاغية في الديوان.

ومن أشكال استخدام (لم) في الديوان "بداية وطن"

– ما غرضه التعجب والتخفيف نحو قوله:

فلم الحزن... !؟[2]

– ما غرضه التهكم والدهشة:

فلم هذا الولاء... !؟[3]

وبالنسبة للاستفهام ب(لماذا) فقد ورد مرة واحدة عندما احتار الشاعر في لون البحر الأحمر، فنجده يقول:

لماذا البحر أحمر؟[4]

[1] المصدر نفسه، ص74.

[2] الديوان، ص60.

[3] المصدر نفسه، ص78.

[4] المصدر نفسه، ص56.

### 6.1. الاستفهام ب(أي):

يتنوع الاستفهام ب(أي) فقد يكون للعاقل أو غيره، " وتستعمل في تميز أحد المشاركين في أمر يجمعهما"[1]، فيستفهم بها عن الشيء الموجود ضمن الأشياء الأخرى بغية التعيين، ف(أي) إحدى أسماء الاستفهام، التي يسأل بها عن الزمان والمكان، والعدد والحال.

ومن أمثلة ورودها في الديوان قوله:

أي ذنب ارتكبتم... !؟

أي جرم اقترفتم... !؟[2]

فيبدو الاستفهام ب(أي) هنا قد خرج عن الاستفهام الحقيقي، ودل على الإهانة والتحقير، وذلك لعظم الذنب والجرم المقترف.

### 7.1. الاستفهام بـ(الهمزة):

رغم كون (الهمزة) أولى أدوات الاستفهام لأنها الأصل باتفاق النحاة، إلا أن الشاعر "بن غزالة" ذكرها في موضع واحد فقط وخرج الاستفهام بها إلى غرض

أسلوبي هو التقرير، فنجده يقول:

أتراك جئت

ليصمت المداح بين خرافة؟[3]

## 2. النداء:

يعد النداء أسلوبا من الأساليب الإنشائية، و"هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء، يحل الفعل المضارع "أنادي" المنقول من الخبر إلى

[1] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص76.

[2] الديوان، ص78.

[3] المصدر نفسه، ص28.

الإنشاء محله، وقد يحذف حرف النداء إذا فهم من الكلام".[1] ولأداء النداء يجب أن يقترن بأدوات التي منها ما يستعمل للنداء القريب، ومنها ما يكون خاصا للنداء البعيد وهي: يا، الهمزة، أي، أيا، آ، هيا.

أما بالنسبة إلى ديوان "بداية وطن" فإن "بن غزالة" نادى (22) مرة كلها بـ(يا) هي في صدارة أدوات النداء وأشهرها، واستخدمها الشاعر على نمطين مذكورة ومحذوفة.

**النمط 1: (يا) المذكورة:**

تردد النداء بها (11) مرة بأغراض مختلفة، وسنذكر البعض منها في الجدول الآتي:

| النداء بـ(يا) المذكورة (المثال) | غرضه |
|---|---|
| كم كنت رائعة يا روضة | الإعجاب |
| دعيني اليوم – يا أملا– أكابد لعنة الأمل. | الضجر |
| يا حيرتي ! | الحيرة والتعجب |
| يا وطنا | الفخر والتعظيم |
| يا عراة | التحسر والتذمر |
| يا وطني... ! تسقط تسقط<br>دون جدار... ! | التعجب والتحير |

الملاحظ من الجدول أن "ابن غزالة" استعمل في النداء الياء(يا) مذكورة، وتميزت بحرية موضعية، فتصدرت جملة النداء وتوسطتها، كما تأخر ذكرها، وقد نوع في

[1] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص27.

أغراضها الأسلوبية، فنادى للإعجاب والفخر والتعظيم في لحظات هدوئه، ونادى للحيرة والتعجب والتحسر والتذمر في لحظات انشغاله بهموم وطنه وآلامه.

**النمط 2: (يا) المحذوفة:**

تكرر النداء بها إحدى عشر مرة (11) مرة لأغراض أسلوبية مختلفة، منها تنبيه المنادى وطلب التفاته، ونهيه عن عدم القيام بعمل ما، نحو قوله:

أيها الشعب الكريم

لا تراهن[1]

كما حذفت (يا) لدلالة على قرب المنادى وعموميته نحو قوله (أيها الإنسان)، والتي تكررت في كل مقاطع قصيدة "أيها الإنسان" فذكرها عشر (10) مرات، وكلها لأغراض أسلوبية – بمعنى التوبيخ والتحسر، وإن شارك الأمر النداء في هذه العبارة (أيها الإنسان) لتظهر صورة الشاعر يحث هذا الإنسان، فنجده يقول:

أيها الإنسان الراكب...

الذائب في سكر أحلامك، انزل لست سوى

خرقا للعادة، منبوذا، ما بين المرة والمرة...[2]

لقد استعمل الشاعر الجمل الإنشائية في ديوانه خاصة الطلبية، في حين لم يستعمل الأساليب الإنشائية غير الطلبية، ماعدا التعجب الذي رافق الاستفهام والنداء في العديد من المواضع.

**ثالثا. التقديم والتأخير في ديوان "بداية وطن":**

التقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبية التي وقف عندها الدرس النحوي والبلاغي العربي في سيرورته "إذ يعد هذا الأسلوب من أكثر الانزياحات توافرا في الشعر، فأشكال القلب من تقديم وتأخير الطارئة على الرتبة المحفوظة للغة، وهي ما يمكن

[1] الديوان، ص78.

[2] المصدر نفسه، ص102.

أن يسمى بـ(الجوازات الشعرية) وكانت محط اهتمام البلاغة، وهي تعد اليوم نوعا من الانزياح الشعري السياقي، بالإضافة إلى المجازات بأنواعها المختلفة، وهي انزياحات بلاغية"[1] – وسنقف بالتفصيل لظاهرة الانزياح في المبحث الموالي – غير أن "الرتبة الطبيعية في اللغة العربية لا تخرج عن هذا التحديد:( الفعل+ الفاعل+المفعول به) و(المبتدأ + الخبر) و(الصفة +الموصوف) وفي حالة إذا ما وقع غير هذا الترتيب فإن هناك تشويه في الرتبة يحتاج إلى تأويل"[2].

لقد وقف علماء البلاغة ونقاد الشعر عند ظاهرة التقديم والتأخير، فرصدوا جل التغيرات الناجمة عنها – ظاهرة التقديم والتأخير– فقد أشار "عبد القاهر الجرجاني "لهذا الأسلوب وما ينجم عنه من معاني وأغراض تثري دلالة الكلام.

إذ يقول عن التقديم والتأخير:" واعلم أن تقديم الشيء على وجهين تقديم يقال انه على نية التأخير وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي جنسه الذي كان فيه كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل... وتقديم لا على نية التأخير ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم وتجعله بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه"[3].

ولكن وجهة النحاة فإنها معيارية صارمة، إذ نلمح ذلك في حديث "ابن جني"، أين أفرد لظاهرة التقديم والتأخير، فصلا خاصا في كتابه الخصائص فيقول:" وذلك على ضربين: أحدهما ما يقبله القياس والآخر ما يسهله الاضطرار"[4] ويعرض بعد ذلك لسياقات التقديم والتأخير ووجوه يجوز فيها وتقبله اللغة العربية وما لا يجوز في العرب اللغوي.

---

[1] عدنان بن ذريل، (التحليل الألسني للشعر)، مجلة الموقف الأدبي، ع141، 1983، ص275.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص176.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص86.

[4] ابن جني، الخصائص، تح: محمد النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، (د.ط)، (د.ت)، ص382.

ومن العلماء البلاغيين المحدثين الذين اهتموا بأسلوب التقديم والتأخير "المصطفى المراوغي" وقد ذكر أغراضه ودلالاته، كما نوه بقيمه:

**التقديم والتأخير في الديوان "بداية وطن"**

المتأمل في سياقات التقديم والتأخير في ديوان "بداية وطن" يجدها هي الأخرى ملمحا أسلوبيا يشد إليه القارئ، ومن أنماط التقديم والتأخير ما يلي:

**1. تقديم الفعل:**

لقد أحصت الدراسة نسبة لابأس بها من التراكيب التي يتقدم فيها الفعل ويتصدر الجمل، وذلك أمر تتطلبه الدلالة العامة للقصائد، وتركيز الشاعر على الأحداث المرتبطة بأزمنتها الماضية أو المضارعة لكون الفعل مرتبط بالحدث والزمن، ومن خاصية الأفعال في الديوان في نسبة منها ما يحمل دلالة ثبوت الفعل وتحققه، ولكن بعدم توفر التوازن النفسي، فيقول "محمد ابن غزالة" في قصيدة "بداية وطن" وهي المحور الرئيسي للديوان، فيقول:

خلعت التاج،
ونسيت رسم كوادر،
لزناة هذا الوطن ال..
وإني حينما سرت،
من الحجاز،
من الجزيرة،
إلى النيل،
إلى مصر،
ولدت
وفي "قزان"،

في "القيروان"،

اشتقت

فكانت قبلتي "سرتا"

فوهران،

ومن ثم جبال "الريف"

تحضننا

وترعانا[1]

ففي هذه السياقات تقديم الفعل الماضي المسند إلى "تاء" الفاعل أي ضمير المتكلم دلالات على التجدد والحركة ممزوجة بمشاعر النسيان والاشتياق، فكأن من الأفعال ( خلعت، نسيت، سرت، ولدت) يريد الشاعر إفهام المتلقي بطول سيره في سفره المستحدث وتأثير الأماكن في نفسه وشعوره، فهي أفعال تلقي ظلالة كثيفة بعدم الشعور بالراحة والاتزان النفسي.

**2.تقديم الفاعل:**

يعد تقديم الفاعل من أبرز ظواهر التقديم والتأخير الشائعة في الديوان، من ذلك قول الشاعر:

الأسفار تقول،[2]

هنا نجد ظاهرة تقديم الفاعل فعله وذلك تبعا لأهداف وغايات، ففي البيت الفعل (تقول) والفاعل (الأسفار)، ويتضح لنا من هذه الظاهرة أن الإعراب العام للجملة يتغير بتغير مراتب عناصرها، وان كان هذا التغير راجع للضرورة الشعرية، ونظرا لأهميتها فجوز تقديم الفاعل على فعله، وبذلك تحولت من جملة فعلية إلى جملة

[1] الديوان، ص51-52.

[2] المصدر نفسه، ص50.

اسمية، فيكون إعرابها كما يلي: الأسفار مبتدأ مرفوع، تقول فعل مضارع، والفاعل ضمير مستتر، والجملة الفعلية (تقول) في محل رفع خبر.

وهكذا كان نمط تقديم الفاعل في الديوان "بداية وطن" بنفس الصورة السابقة، حتى لا نكاد نجد اختلافا بينها، واكتفينا بعرض مثال واحد لهذا النمط.

**3. تقديم شبه الجملة:**

الأصل أن يتقدم العامل على المعمول، وقد يعكس ذلك فيتقدم في التراكيب المفعول ونحوه من الجار والمجرور والظرف، والحال، وذلك لأغراض أسلوبية تراد، "كرد الخطأ في التعيين، وللتخصيص، والاهتمام بالمقدم أو التبرك به، والاستلذاذ بذكره، أو أن يكون ذكره أهم والعناية به أتم"[1]، والظاهرة الملحوظة والشائعة هي الأخرى في الديوان تقدم شبه الجملة المكونة من (الجار والمجرور)، وقد تواتر تقدمها ما يقرب عشرة (10) تراكيب، وترتب على ذلك التقدم إثراء في الدلالة.

ومن التراكيب التي استخدم فيها الشاعر هذا الأسلوب تقديم الجار والمجرور على الفعل فلوحظ من خلال هذه التراكيب ومن ذلك قوله:

في السلم

يخلق

ذلك الوطن الشبيه[2]

لقد قدم الجار والمجرور في بداية البيت– هنا. يؤكد على أهمية السلم، ولكن الغريب في هذه الصورة (في السلم يخلق ذلك الوطن الشبيه) وهل الوطن يخلق في السلم. وفي هذا تفسير يقر بأن الوطن غير موجود في غياب السلم، وإنما يحيا ويخلق من جديد إذا عم السلم والأمان، وهنا دعوة تحقيق اسلم والعيش الهنيء.

[1] أحمد المراوغي، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص99-100.

[2] الديوان، ص27-28.

فبيان التقديم والتأخير الذي لجأ إليه الشاعر محمد بن غزالة لم يكن هكذا، بل من أجل توثيق الصلة والإحساس النفسي الذي يخالج قلبه، وتعظيم من شأن المقدم في الجملة.

**المستوى الدلالي**

**مدخل إلى الدلالة:**

الدلالة في اللغة مشتقة من الفعل (دل) بمعنى أرشد، سدّد، وجه، وهي كذلك لا تخرج عن معنى إبانة الشيء وتوضيحه.

وهي في الاصطلاح كما ذكر الشريف الجرجاني في التعريفات، قوله في لفظ الدلالة "تعني كون الشيء بحالة، يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، فالشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول..."[1]، فالدال والمدلول وجهان لعملة واحدة، فيكون المدلول تابع للدال ومترتب عليه.

وتباينت تعاريف علم الدلالة عند الدارسين المحدثين، لكنها لا تخرج جميعا عن فكرة هو العلم الذي يهتم بـ"دراسة المعنى"[2]، فهو" العلم الذي يدرس المعنى وعند آخرين هو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى، وعند غيرهم هو فرع من علم اللغة يدرس العلاقة بين الرمز اللغوي ومعناه، ويدرس تطور معاني الكلمات التاريخية، وتنوع المعاني، والمجاز اللغوي والعلاقات بين كلمات اللغة"[3]

"ومن خلال ما تقدم يتضح أن موضوع علم الدلالة هو العلامات والرموز ذات معنى لغوية كانت أم غير لغوية مع التركيز على لغتها. وتطرقت الدراسات الحديثة الى البحث

[1] الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، ساحة رياض الفتح، بيروت، 1978، ص109.

[2] محمود السعران، علم اللغة، دار الفكر، القاهرة، ط2، 1997، ص213.

[3] بالمر، علم الدلالة إطار جديد، تر: صبري ابراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1995، ص10.

في سبل التغير الدلالي ومعرفة أسبابه وتحديد أشكاله ومجالاته، كما بحثت في موضوع المجاز والاستعارة مما له اتصال وثيق بالمعنى وتبدلاته"[1].

**أولا – الانزياحات الدلالية:**

1. **مفهوم الانزياح:** يقال الانزياح، أو العدول، أو انحراف عن الأسلوب المعتاد للكلام، فهذا الأخير" يزخر بالألفاظ والمترادفات في شكلها العادي، ولكن عندما تخرج هذه الألفاظ والمترادفات عن نمطها الاعتيادي فإنه يدخل عليها ما يعرف بالانزياح فتخرج عن منطقيتها، وتعرض عن معناها وتلبس معاني أخرى، وهذا النوع من الانزياح يسمى بالانزياح الدلالي، والذي بدوره يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات".[2]

ومن الانزياحات الدلالية التي استخدمها الشاعر"ابن غزالة" في ديوانه "بداية وطن" نجد صورتين بيانيتين متمثلتين في التشبيه والاستعارة.

**أ.التشبيه:**

يعرف التشبيه بأنه "اشتراك شيئين في صفة أو أكثر بواسطة أداة ظاهرة أو مضمرة ..."[3]، ومن أدواته الظاهرة: الكاف وكأن وهما حرفان، ومن الأسماء: مثل، مثيل، شبه، وشبيه، ومنها الأفعال كذلك يحاكي، يشابه، يماثل، يساوي، يضاهي، يضارع وغيرها.

"وللتشبيه أربعة أركان هي المشبه، المشبه به، وهما طرفا التشبيه، ثم أداة التشبيه، ووجه الشبه"[4].

---

[1] ينظر: أحمد حمد الصانع، من وظائف البلاغة العربية في العصر الحاضر، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2008، ص27.

[2] ينظر: صالح لحلولي، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الأداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011م، ص6.

[3] سميح أومعلي، علم الأسلوب والبلاغة، دار البداية خبراء الكاتب الجامعي، ط1، 2011، ص29.

[4] المرجع نفسه، ص29.

وقد وظف الشاعر "ابن غزالة" التشبيه في الديوان "بداية وطن" وجاء في الصور الآتية:

| التشبيه | الصفحة | المشبه | المشبه به | أداة التشبيه | وجه الشبه |
|---|---|---|---|---|---|
| حلمي كحلمك واحد | 24 | حلمي | حلمك | الكاف | واحد وهي المطابقة والتماثل |
| شيخ مثل الطفل | 30 | شيخ | الطفل | مثل | رقة القلب والإحساس المرهف |
| الشيء المخضرم كالبرق | 48 | الشيء المخضرم(الدم) | البرق | الكاف | السرعة |
| تجري مثل البحر | 63 | الوطن | البحر | مثل | سرعة الحركة وطول الامتداد |

هذه بعض التشبيهات التي وردت في الديوان من بين الثمانية (8) المذكورة فيه، فبعد التمعن فيها اتضح أن الشاعر استعمل في أغلبها التشبيه المرسل وهو "ما ذكرت فيه الأداة"[1]، فرسم صورا متطابقة وأخرى متماثلة، فاستحضر خياله وتزاوجت الدلالات المعجمية والإبداع الفني فانحرف عن التعبير المألوف وتجاوزه ليصل إلى الإيحاء، فمثلا قوله (الشيء المخضرم كالبرق) فأوحى الى الدم ب(الشيء المخضرم) وشبهه بالبرق ووجه الشبه بينهما هو سرعة الظهور، أو تأزم النفس وتقلبها أثناء وقوع الحادثة.

[1] علي الجارم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، البيان المعاني، البديع، الدار المصرية والسعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م، ص40.

**ب.الاستعارة:**

تندرج الاستعارة ضمن المجاز اللغوي، فيتم فيها "استعمال اللفظ في غير ما وضع له في الأصل"[1]، وتعد تشبيه حذف أحد أركانه الأساسية (المشبه والمشبه به)، وتنقسم إلى قسمين:

**1.الاستعارة المكنية:** وهي التي حذف فيها المشبه به وذكر المشبه، ولكن لابد ان يدل المشبه به، على شيء من صفاته أو لوازمه[2].

**2.الاستعارة التصريحية:** وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه

وقد يعمد الشعراء "إلى هذا النوع من الصور في الشعر الحر وان كان يستعين بالأوجه البلاغية العربية التقليدية ليعطي الأولوية للتأثير النفسي في المتلقي ويستنفر قدراته على التخييل من اجل تلقي أوفق"[3]، فتؤثر الاستعارة على المتلقي وتجعل يشارك في إنشاء الدلالات.

ومن بين الاستعارات الواردة في قصائد الديوان "بداية وطن" نجد:

أحاديث ابتلت بجراحات الغيث.[4]

هنا شبه الشاعر (الأحاديث) بشيء يبتل، فحذف المشبه به وترك ما يدل عليه (ابتلت)، كما شبه (الجراحات) بماء الغيث وكليهما استعارتين مكنيتين، فهذا التركيب بين الاستعارتين في تعبير واحد أدى إلى إثارة الخيال لتأويل دلالته بالإضافة الى تعميق الصورة في ذهن القارئ.

ونجده يقول أيضا:

الأسفار تقول[5]

---

[1] ماهر دربال، الصورة الشعرية في ديوان أنشودة المطر (للسياب)، (د.ت).

[2] بن عيسى باطاهر، البلاغة العربية، دار الكتب، الجديدة المتحدة، ط1، 2008، ص257.

[3] رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر، مجلة جامعة دمشق، مج 29، ع (1+2)، ،2013، ص570.

[4] الديوان، ص31.

[5] المصدر نفسه، ص50.

فجسد الأسفار وشبهها بالإنسان، فحذف المشبه به (الإنسان) وأتى بلازمة من لوازمه (تقول) على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي موضع آخر نجد:

فتاه النفط[1]

فالنفط لا يتيه وإنما الإنسان هو الذي يتيه، فجسدت هذه الاستعارة الواقع المزري للثروة النفطية وتحكم دول الغرب العرب اقتصاديا.

ولعل أعظم صورة بيانية عندما "تستعير لشيء آخر[2] فتضعها في غير موضعها الحقيقي لتكون صورة معبرة عن نفسية الشاعر، وعن الوضع المؤلم لوطنه، وهذا ما نجده في قوله:

يزأر في صخب الموج الممتقع[3]

ف"ابن غزالة" شبه الوطن بالأسد، فحذف المشبه به (الأسد) وأبقى على لازمة من لوازمه فدلت عليه وهي (يزأر)، وهي الكلمة المستعارة.

**ثانيا- الرمز:**

الرمز هو "ضرب من التصوير، وهو صورة توضح الواقع بغامض لوقف النافذ عليه بعد التحليل والتفكير العميقين ليصبح الواقع أكثر تفهما ووضوحا"[4]، أي يعمد الأديب لوضعه ويختاره ليكون من جهة معينا له أثناء بث مشاعره وأحاسيسه، ومن جهة أخرى يكون "وسيلة لنقل مذهب أو أفكار"[5].

---

[1] الديوان، ص57.

[2] ماهر دربال، الصورة الشعرية في ديوان أنشودة المطر (للسياب)، ص81.

[3] الديوان، ص63.

[4] إيمان محمد الكيلاني، بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2008، ص83-84.

[5] ينظر: سلمى الخضراء الجيوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر والأدب العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001، ص781.

لقد شاع الرمز في نصوص الشعر الحر وتكاثف استعماله لما له من سمات أسلوبية تبعث إلى الثقافة الفكرية للذات المبدعة، والرؤى التي يتطلع إليها خاصة عندما يكون منشغلا بهموم وقضايا الشعوب.

ومن أوجه الرمز في الديوان"بداية وطن" الرمز الطبيعي والرمز الديني، ورمز المدينة، وهي الأكثر ورودا في قصائد الديوان، ولهذا سيتوقف بنا الركب عندها لعرض بعض الصور الرمزية

**أ.الرمز الطبيعي:** وهي رموز مستوحاة من الطبيعة والواقع الخارجي، وهي كثيرة في الديوان "بداية وطن" ونذكر منها مايلي:

قال ابن غزالة:

وسعت عيناي هذه الأرض
وارتطمت عن دروب الطفل
عن فراشات،
وتقارير،
كانت سر هذا الهول،
هذا الليل،
حين تعد أعمدة الطرق،
وتذوب،
في عمق الوضاءة
والمدن
.....
وروى بأنه
ابن ذلك الدرب،

تلك الأرض،

ونخلة "مريم" شاهدة

بأني...

من نفس

لون بريقها

من نفس

لون حليبها[1]

لقد استحضر الشاعر بعض عناصر الطبيعة (الأرض، دروب، فراشات، الليل، أعمدة الطرقات، المدن، نخلة، حليب...) وربط هذه العناصر بمشاهد حية من الواقع فعكست إحساسه الشعوري ورؤيته الداخلية حتى صارت لوحة فنية مزدوجة.

فالأرض ترمز للوطن، للانتماء والامتلاك، الدروب ترمز للشساعة والمحبة والفرح، والفراشات ترمز للحرية، والليل يعد زمن ووقت الراحة والسكون، أعمدة الطرقات ترمز للنور والشموخ، المدن ترمز إلى الضجيج وعدم الراحة، والنخلة ترمز للأصالة والنماء أما الحليب فهو رمز الفطرة والصفاء.

فالشاعر "ابن غزالة" جعل هذه الرموز الطبيعية في صورة إنسانية تتحرك وتفعل (تذوب– شاهدة).

وثمة رموز عديدة متفرقة، وقد تم ذكرها في مبحث الحقول الدلالية من ذلك رمز (البحر) الذي يرمز للعمق والشساعة، ومثاله(البحر الأحمر) الذي يرمز لحجم الدماء التي تراق جراء المواجهات التي تتم بين الفلسطينيين واليهود، وذكر (الشواطئ) كرمز للأمان عكس

[1] الديوان، ص38-39.

(الأمواج) التي ترمز للخوف وانقلاب المواجع ولوعتها، الملاحظ أن الشاعر "ابن غزالة" عندما أورد هذه العناصر كانت متفرقة وفي ثنايا أبياته ومقطوعاته ليتكئ عليها أثناء إثارة المشاعر والرغبات.

وقد يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى استحضار البلدان والمدن في بعض المقاطع الشعرية ليرمز بها إلى الوحدة والأخوة والعروبة، والمصير الواحد، ومن ذلك قوله:

وأني حينما سرت،
من الحجاز
من الجزيرة،
إلى النيل،
إلى مصر
ولدت،
وفي "فزان"،
في "القيروان"،
اشتقت
فكانت قبلتي"سرتا"،
فوهران
.....
فهناك
خلعت التاج،
والدتي،
على أسوار قرطاج...
لأني اليوم

في "صبرا"

أغني

صرخة "البصرة"

فلا عرب

وما العجب... !؟

وماذا يصنع الكلب... !؟

فلا صوت

بمكناس

ولا ترديد

"أوراس"

وراحت طأطأت "يثرب"

{ فلا "أزهر"

ولا "حلب"... ! }[1]

فذكره للعديد من الدول والمدن العربية والإسلامية ليرمز بها إلى انشغال فكره بقضايا الأمة العربية المسلمة خاصة منها المضطهدة.

وخلاصة القول فإن الشاعر استطاع توظيف الرمز الطبيعي بطرق تبرز ذكاءه وخبرته في الحياة، وبحكم تجربته الشعرية تمكن من توظيفها بطريق إبداعية جمالية شاركت في إيصال التجربة الشعورية إلى القراء.

[1] الديوان، ص ص 51-55.

**ب.الرمز الديني:**

لقد تجلى الرمز الديني بكثافة في الشعر العربي المعاصر وخاصة منه الحر، لأن الشاعر المعاصر بطبيعته يميل إلى تقديس الرمز الديني وتفعيله مع اللغة الشعرية، فيؤثر بها على القارئ، فتبعث فيه روح البحث لتفكيك دلالاتها وتأويلاتها.

وقد اتسمت قصائد ديوان"بداية وطن" بتفعيل الرموز الدينية منها قوله:

نحلم أن أبانا "آدم"

في الجنة[1]

فورود (آدم) و(الجنة) في هذا المقطع دال على البداية ورمز بها الى المآل الأخير والثبات.

وقوله كذلك:

تراجع حين اللقاء الكبير

عن الركب[2]

فرمز الشاعر ب(اللقاء الكبير) إلى يوم القيامة، كما توحي إلى لحظة المواجهة والانتهاء.

أما قوله:

لصوت قصاص[3]

فالقصاص كلمة مستوحاة من الجانب الديني فقد يكون القصاص في الخير أو في الشر.

كما ذكر بعض الرموز الدينية مثل( الأنبياء، الفتن، الصلاة، الخلد، المعجزة، الراهب) كلها رموز برهنت تشبع الشاعر بالثقافة الدينية.

[1] الديوان، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص72.

[3] المصدر نفسه، ص 73.

**ثالثا: التناص:**

هو "مصطلح نقدي حديث أريد بهت عالق النصوص وتقاطعها لإقامة الحوار بينهما"[1]، فمن التعريف يتبين أن "التناص حوار يقيمه النص مع نصوص أخرى"[2]، فينشأ تداخل بين النصوص فتنتهي إلى إنشاء نص آخر.

لقد تطور مفهوم التناص لدى الغرب والعرب، فاختلفت مفاهيمه، في النقد المعاصر، فأصبح التناص " يتحدد معناه في اتجاهين، المعنى الأول أداة أسلوبية ولسانية معا تشير إلى منظومة من المعاني والخطابات السابقة، أما الثاني فمعناه يقتصر على التحليلي فيه على استعادة البلاغات الأدبية من الاقتباس والتلميح والتحرير"[3]، وعند بعض الدارسين سمي بالسرقة.

وللتناص أهمية فـ"من خلال عملية التناص يتم التواصل مع نصوص سابقة وغيرها يكون حضورها، وكأن النص الأدبي ينفتح عبر كثافة التناص"[4]

ومن شواهد التناص في قصائد ديوان"بداية وطن" نذكر ما يلي:

**أ.من القرآن الكريم:**

إن القارئ لقصائد"ابن غزالة" يدرك انه متشبع بالثقافة الإسلامية، ومتأثرا بما جاء في القرآن الكريم خاصة قصص الأنبياء والمرسلين ففي قوله:

أنا ما أتيت لأدعو الواد المقدس[5]

فعبارة (الواد المقدس) تذكرنا بقصة سيدنا موسى- عليه السلام- التي ذكرت في العديد من المواضع في القرآن الكريم منها قوله تعالى:( فَلَمَا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالوَادِ المُقَدَّسِ طُوًى)[1]، فالواد المقدس رمز للقداسة والمكان الطاهر.

---

[1] ينظر: نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص96.

[2] محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل الى انسجام الخطاب)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1972، ص315.

[3] ينظر: تفين ساموبل، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب عزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2007، ص7.

[4] ينظر: نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص96.

[5] الديوان، ص22.

كما اقتبس من القرآن الفعل (وسعت) فورد في قوله:

وسعت عيناي هذه الأرض.[2]

نلاحظ أن الشاعر تأثر بقوله تعالى: **(وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ)**[3]، فإن رحمة الله واسعة فلا ينسى أحد من عباده الصالحين والمتقين، فأخذ الشاعر الفعل كما بلفظه ليعبر به عن شدة اهتمامه بأرضه ووطنه، فلن يغفل عن شبر منها.

وقال أيضا:

أن لا بعث...

لا بعث،

لا فسوق،

ولا رفث،[4]

فكلمتي (الفسوق والرفث) في هذه الأسطر تنفتح على قوله تعالى:**(مَنْ فَرَضَ فِيهِنَّ الْحَجَّ فَلَا رَفَثَ وَلَا فُسُوقَ وَلَا جِدَالَ فِي الْحَجِّ. )**[5] فالرفث والفسوق من مفسدات الحج فلذلك نهى عنهما الله تعالى، والرفث كذلك من مفسدات الصوم فجاء في قوله تعالى:**( أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ. )**[6]، أي عدم جماعهم

فالشاعر استحضر الفسوق، والرفث لكي ينهى أبناء وطنه عن عدم الخروج عن طاعة الله وعصيانه بتخريب الوطن، وتهديم منشآته ومرافقه لحظة غضبكم وإعراضكم عن السادة.

**ب.التناص مع الشخصيات الدينية والتاريخية:**

قد تتداخل الخطابات الشعرية مع نصوص أخرى تبرز شخصيات دينية وأخرى تاريخية، فتعددت الأسماء التي استحضرها الشاعر من المواقف الدينية والتاريخية نذكر

---

[1] سورة طه، الآية 11-12.

[2] الديوان، 37.

[3] سورة الاعراف، الآية 156.

[4] الديوان، ص50.

[5] سورة البقرة، الآية 197.

[6] سورة البقرة، الآية 187.

منها: (الأمير عبد القادر، عمر بن المختار، عبد الكريم الخطابي المغربي، السيدة مريم العذراء، هند، قيس وليلى...)، وهي شخصيات فيما ترمز إلا للمواقف الايجابية، واستعان بها الشاعر لإبراز موقفه من الحكام، ومن إسرائيل وظلمهم للإنسانية وصبرهم لحظة ضعفهم، فقصده من ذلك يدعو الشعوب إلى عدم الاستسلام وعدم التراجع عن مواقفهم بل لابد من مواصلة الركب لتحقيق المراد.

# خـــاتمة

**الخاتمة:**

ما يمكن قوله في الختام أن لكل بداية نهاية، وبعد:

فالبحث دراسة للظواهر الأسلوبية في ديوان "بداية وطن"، فلم نهتم بالقدر الكافي على المفاهيم النظرية، وإنما استهدفنا البحث للوقوف عند الدلالات الأسلوبية وظواهرها المتضمنة في الديوان، واكتشاف خصائصها البلاغية.

وقد خلص البحث إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها فيما يلي:

**أولا: المستوى الصوتي والمعجمي:**

- جسد الإيقاع الخارجي جزءا هاما في بنية قصائد الديوان من خلال الوزن فاعتمد الشاعر على جملة من البحور التي يقتضيها الشعر الحر وألحق بها زحافات وعلل، فمزج بين الإيقاع العروضي والإيقاع النفسي فساهم ذلك في تسوية درجة انفعاله.

وفيما يخص القافية فاستعمل فيها جل أغلب الحروف الهجائية وخاصة المهموسة فنوع فيها بين المطلقة والمقيدة وكل حسب درجة حزنه وألمه.

- وأما الإيقاع الداخلي الذي تميز بالانسجام والإيحاء، وتمثل في التكرار سواء تكرار الحروف، أو الضمير أو الفعل، أو الجملة، وكلها أظهرت انفعالات الشاعر والتي غلب عليها طابع الحيرة والحزن من جهة، والأمل والتفاؤل من جهة أخرى، كما تظهر إصرار الشاعر على إبلاغ رسالته.
- وقد شكلت المحسنات البديعية من جناس وطباق في تشكيل صورة جمالية لقصائد الديوان، وحسن استخدامها ساهم في خلق إيقاع موسيقي أظهر درجة إبداع الشاعر.

- أما على المستوى المعجمي فقد تم اكتشاف عدد كبير من الحقول الدلالية في الديوان والتي تظهر الحجم الكبير للمعجم الشعري لدى "ابن غزالة"، وكلها مفردات تجيش في قلب الشاعر وأفكاره التي يريدها أن تتحقق في بداية وطن.
- **ثانيا: المستوى التركيبي والدلالي:**

مثلت نسبة الجمل الفعلية أعلى من نسبة الجمل الاسمية، وقد تنوعت بين الأفعال الماضية ومضارعة وتراكيب أمر، ومن الدلالات الأسلوبية التي أدتها الحيرة المحيطة بالشاعر، والتعجيز والإنكار.

- أما الجمل الإنشائية من (استفهام ونداء) فقد ساهمت في إثراء الدلالة، والكشف عن المعاني الخفية في نفس الشاعر
- أما التقديم والتأخير فهي ظاهرة أسلوبية وجدناها واضحة في الديوان، والتي يعدها عدولا عن المعيار أو القاعدة الرئيسية، وقد أبرزت دلالات كالاهتمام بالحدث لقيمته وخطورته، والتركيز عليه بالإضافة إلى تأكيده، كما أفاد التقديم الاهتمام الكبير القائم بالفعل، وهذا ما كثف المعنى وعمقه داخل النفس.
- وما يمكن قوله عن المستوى الدلالي، فان الانزياحات الدلالية أدت إلى كشف رؤى الشاعر وأفكاره من خلال استغلال الإيحاء عن طريق التشبيهات التي تميز بالتشخيص فعمقت الصورة الشعرية،
- أما استعمال الشاعر للاستعارة فكان ثابتا في نوع واحد وهي الاستعارة المكنية، فحرك بها الذهن من أجل اكتشاف سر جمالها ودلالتها الأسلوبية.
- وفيما يخص الرمز فزاوج الشاعر بين الرمز الطبيعي والرمز الديني، باعتبار الشاعر المعاصر يستلهم خياله من الطبيعة، ومن الثقافة خاصة الدينية.

- أما التناص فثبت على الشاعر من خلال قصائد ديوانه إلى الاقتباس من القرآن الكريم، فاستخدم ألفاظ دينية تبرز على تشربه بالثقافة المحمدية الإسلامية، كما تضمنت النصوص الشعرية على ألفاظ شخصيات دينية وتاريخية موروثة.

وأخيرا فالديوان "بداية وطن" زاخرا بالإمكانات الصوتية والتعبيرية والمعاني الدلالية مما يجعله مفتوحا لأي دراسة من أي منهج من المناهج الحديثة.

# قائمة
# المصادر و
# المراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

**أولا : المصادر**

1. محمد ابن غزالة(محمد الجزائري ) ، بداية وطن، دار الكاتب للطباعة و النشر ،عنابة، الجزائر،2012.

2. ابن جني، الخصائص تر: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، (د ت)، ج3، 337.

3. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تر: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط5، ج.1

4. ابن سراج، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين القتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط5، (د.ت).

5. ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب، تح: مصطفى الشويهي، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، 1964.

6. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارونن دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

**ثانيا : و المراجع**

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، 2017.

2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة نهضة مصر، مصر، ط2، 1952.

3. إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، اتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، كلية العربية وآدابها، الأردن.

4. أحمد أبو حاقة، البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين،د. ط، 1988.

5. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1991.

6. أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 3، 1955.

7. أحمد المراوغي، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ت).
8. أحمد حمد الصانع، من وظائف البلاغة العربية في العصر الحاضر، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2008.
9. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط).
10. أحمد مختار عمر، علم الدلالة.
11. أحمد نخلة، مدخل على دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1988، ص14. [1]
12. إيمان محمد الكيلاني، بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2008، ص83-84. [1]
13. بالمر، علم الدلالة إطار جديد، تر: صبري ابراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995.
14. بسيوف ججيفة، مقاربة تحليلية، مقاربة تحليلية أسلوبية لديوان" قصائد متوحشة" للشاعر نزار قباني، قصيدة "قطتي الشامية "( أنموذجا).
15. بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، أربد للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، 2010 م، ص 146.
16. بن عيسى باطاهر، البلاغة العربية، دار الكتب، الجديدة المتحدة، ط1، 2008، ص257.
17. بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د ت).
18. تفين ساموبل، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب عزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2007.

19. الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج1، ص89.
20. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: عبد الولي محمد العربي، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1986 م.
21. جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، مكتبة المثقف العربي، سيدتي، أستراليا، د. ط، 2010.
22. حسن الغرفي، الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا، الشرق، (د.ط)، 2001م.
23. حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،
24. حسن ناظم، البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب.
25. رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، د ط، د ت.
26. رجاء عبيد، البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1993.
27. رسالة ماجستير، دراسة أسلوبية لقصيدة طلاسم لإيليا أبو ماضي.
28. الزمخشري، أساس البلاغة، القاهرة، كتاب الشعب، 1960.
29. سلمى الخضراء الجيوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر والأدب العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001.
30. سليمان فياص، النحو العصري، مركز الأهرام، مصر،ج1، ط1، 1995 .
31. سميح أومعلي، علم الأسلوب والبلاغة، دار البداية خبراء الكاتب الجامعي، ط1، 2011.
32. سيبيويه، الكتاب، منشورات الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط2، 1967،
33. السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: احمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

34. السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998.
35. الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، ساحة رياض الفتح، بيروت، 1978.
36. شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب، دار الفكر العربي، ط2، 1997.
37. صالح بلعيد، قضايا فقه اللغة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط6، 1995.
38. الطاهر قطبي، بحوث في لغة الاستفهام النحوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1992.
39. عبد الرحمان القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: ابراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار المكتبة العلمية، بيروت، ط1، 2003.
40. عبد الستار عبد اللطيف، مباحث في اللغة العربية، دار الكتب الوطنية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1994.
41. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط 2، 1982.
42. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، مع دليل بيبليوغرافي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1983.
43. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1987.
44. عبد الله محمد النقراط، الشامل في اللغة العربية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1،(د.ت).
45. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
46. عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة.

47. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، م.2
48. عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط4، (د.ت).
49. عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة،
50. عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 145 وعبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب.
51. عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980
52. علي الجارم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، البيان المعاني، البديع، الدار المصرية والسعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م .
53. عيسى علي الدخيلي، البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية دار المكتبة الحامد، عمان، ط1، .2011
54. فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان ، الأردن، ط2، 2007م.
55. فرح حمادو، المصطلح الأسلوبي الغربي في ترجماته العربية، (شهادة الماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010.
56. فرحات بدري الجربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 2003.
57. الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت، ج.1
58. قطبي الطاهر، الاستفهام بين النحو والبلاغة (دراسة مقارنة)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط2، 1994.
59. كمال بشير، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، مصر، 2000.
60. ماهر دربال، الصورة الشعرية في ديوان أنشودة المطر (للسياب)، (د.ت).
61. مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

62. محمد إبراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والثقافة، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر ،ط2، (د،ت).
63. محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011 م.
64. محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل الى انسجام الخطاب)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1972.
65. محمد عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية، لهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1984.
66. محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1989.
67. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)، (د.ط).
68. محمد غيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 2004.
69. محمد مصرجي، في النصر وتطبيقاته، إعداد مكتبة الدراسات والتوثيق، دار النهضة العربية، بيروت.
70. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992.
71. محمود السعران، علم اللغة، دار الفكر، القاهرة، ط2، 1997.
72. مختار عطية، علم المعاني ودلالات الأمر في القرآن الكريم (دراسة بلاغية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مج1، ط1، 2004.
73. مصطفى السعدني، البينات الأسلوبية، منشأة المعارف، الإسكندرية (د. ت).
74. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط28، 1993.
75. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط 1، 2015.

76. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990.

77. منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 1، ط 1955،1،ص473

78. مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، منشورات المكتبة المصرية، بيروت،ط4، 1964.

79. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار القلم، بيروت، لبنان.

80. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد الأدبي الحديث)، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010.

81. نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث العلمي، المكتبة الأزارطية، الإسكندرية،(د.ط)، 2001.

82. هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاجيب، مطبعة المدني، القاهرة، (د. ت).

83. هنريث بليث، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العبري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999.

84. يحي بن معطي، العلم في علم البديع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2003.

85. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دارالميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

**ثالثا : المجلات و الدوريات**

86. أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، م 5، ع 1، أكتوبر، ديسمبر، 1984.

87. بسيوف ججيفة، مقاربة تحليلة أسلوبية لديوان"قصائد متوحشة "للشاعر نزار قباني، قصيدة قطتيي الشامية" أنموذجا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج: 13، ع:2، التاريخ: 2021/09/15م،

88. عبد الحميد هيمة، الأسلوبية مفاهيمها عند النقاد الغربيين والعرب، مجلة الأثر، ع 30، 2018.
89. رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر، مجلة جامعة دمشق، مج 29، ع (1+2)، 2013.
90. عدنان بن ذريل، (التحليل الألسني للشعر)، مجلة الموقف الأدبي، ع141، 1983.
91. نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجا، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع8، .1996
92. هوجموتين، (الأسلوب والأسلوبية)، تر: عبد اللطيف عبد الحليم، مجلة الفصول، ع: 103، 1986.

**رابعا: الأطروحات و المذكرات**

93. إيمان بوعافية، البناء الموضوعي والفني في ديوان ابن الزقاق البلنسي، أطروحة لنيل الدكتوراه، تخصص أدب عربي قديم ونقده، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2021م.
94. خداوي أسماء، البنى الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني، مذكرة الماجستير، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2016.

**خامسا: المواقع الالكترونية**

95. شيخة محمد، (علم الأسلوب) بين النظرية والتطبيق، 2020/09/30، http://m facebook.com، تاريخ الدخول: 2022/02/15 على الساعة 10:30.
96. الطباق والمقابلة، http://digilib.aci.id، تاريخ الدخول: 2022/05/31 على الساعة20:00.

# قائمة الملاحق

ـ محمد بن غزالة أو محمد الجزائري، كاتب روائي وشاعر وإعلامي وباحث، ولد ونشأ وترعرع في دائرة سيدي خالد ولاية أولاد جلال جنوبي الجزائر.

ـ دخل الكتاتيب وهو في سن الخامسة، ثم المدرسة الابتدائية فالإعدادي والثانوي ومنها إلى الجامعة.

ـ نظم الشعر باللغة الفرنسية في سن مبكرة.

ـ هاجر إلى أوربا طلبا للعلم فتدرج في جامعاتها وأتقن بعض لغاتها وصاريكتب بها ويترجم منها وإليها.

ـ تحصل على جوائز عدة وشارك في عدة ملتقيات ومؤتمرات.

ـ لديه العديد من المؤلفات في الرواية والشعر والقصة، وبحوث في مجالات متعددة منها الإعلام والاتصال.

ـ نشر مؤلفاته الأدبية والعلمية في بيروت وطرابلس وألمانيا والسويد.

ـ تدرس كتبه ودواوينه في الجامعات وتختار كرسائل ومذكرات تخرج كل سنة من العديد من الطلبة والأساتذة الباحثين.

( جمعت المعلومات من مواقع التواصل الاجتماعي فيسبوك يوم 28/ 05/ 2022م على الساعة: 08:30).

# فهرس المحتويات

| الموضوع | الصفحة |
| --- | --- |
| شكر وعرفان | // |
| مقدمة | أ-ج |
| المدخل: مدخل مفاهيم وتصورات حول الأسلوب والأسلوبية | 5-18 |
| أولا- مفهوم الأسلوب | 5 |
| ثانيا- مفهوم الأسلوبية | 9 |
| ثالثا- اتجاهات الأسلوبية | 12 |
| 1- الأسلوبية التعبيرية | 12 |
| 2- الأسلوبية البنيوية | 13 |
| 3- الأسلوبية الإحصائية | 15 |
| 4- الأسلوبية الفردية | 17 |
| الفصل الأول: الظواهر الصوتية والمعجمية في ديوان (بداية وطن) | 19-71 |
| المستوى الصوتي | 21 |
| تمهيد | 21 |
| أولا: الإيقاع الخارجي | 21 |
| 1- الوزن | 21 |
| 2- القافية | 36 |
| ثانيا: الإيقاع الداخلي | 42 |
| أ-التكرار | 42 |
| 1- تكرار الأصوات المفردة في ديوان بداية وطن | 43 |
| 2- تكرار الضمير | 49 |
| 3- تكرار الكلمة | 53 |

| | |
|---|---|
| 4- تكرار الجملة | 54 |
| ب-الجناس | 56 |
| ج-الطباق | 58 |
| المستوى المعجمي | 63 |
| الحقول الدلالية | 63 |
| أولا: حقل الطبيعة | 65 |
| ثانيا: حقل الحيوان وما يتعلق به | 67 |
| ثالثا: حقل الانسان وما يتعلق به | 68 |
| رابعا: حقل الحزن والألم | 70 |
| الفصل الثاني: الظواهر التركيبية والدلالية في ديوان (بداية وطن) | 72-116 |
| المستوى التركيبي | 74 |
| مدخل إلى الجملة | 74 |
| أولا: الجمل الخبرية | 76 |
| 1-الجملة الفعلية | 76 |
| 1-1-الفعل الماضي | 77 |
| 1-2- الفعل المضارع | 81 |
| 1-3- فعل الأمر | 85 |
| 2- الجملة الاسمية | 86 |
| ثانيا: الجمل الإنشائية | 90 |
| 1-الاستفهام | 91 |
| 2-النداء | 96 |
| ثالثا: التقديم التأخير في ديوان (بداية وطن) | 98 |
| 1-تقديم الفعل | 100 |

| | |
|---|---|
| 2–تقديم الفاعل | 101 |
| 3–تقديم شبه الجملة | 102 |
| المستوى الدلالي | 103 |
| مدخل إلى الدلالة | 103 |
| أولا: الانزياحات الدلالية | 104 |
| أ– التشبيه | 104 |
| ب– الاستعارة | 106 |
| ثانيا: الرمز | 107 |
| أ– الرمز الطبيعي | 108 |
| ب– الرمز الديني | 112 |
| ثالثا: التناص | 113 |
| أ– من القرآن الكريم | 113 |
| ب– التناص مع الشخصيات الدينية والتاريخية | 114 |
| خاتمة | 118 |
| قائمة المصادر والمراجع | 122 |
| ملحق | 132 |
| فهرس المحتويات | 136 |

**ملخص:**

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز الظواهر الأسلوبية في ديوان (بداية وطن) لمحمد ابن غزالة (محمد الجزائري)، وقد احتوت على مقدمة ومدخل تصورات حول الأسلوب والأسلوبية، وفصلين، ففي الفصل الأول توقفنا عند الظواهر الصوتية الخارجية والداخلية، ثم عند الظواهر المعجمية. وفي الفصل الثاني حاولنا الوقوف عند الظواهر التركيبية والدلالية واكتشفنا سماتها الأسلوبية، ثم أنهينا دراستنا بخاتمة تضم أهم النتائج المتوصل إليها وتبعها ملحق ثم يليه قائمة المصادر والمراجع التي استفدنا منها.

**Absract :**

This study is aimed at the stylistics in the Diana (Begining of a homeland) of Muhammad Ibn Gazala (Muhammad Al-Jazaery), and it contains an introduction and an introduction to the perceptions style and stylistics, and two chapeters. Phenomena and by discovering their stylistic traits, then we end our study with a conclusion which takes up the most important results achieved, followed by an appendix, then a list of sources references from which we have benefited.