الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

– مذكرة بعنوان.

الصورة الشعرية في شعر محمود بن حمودة

ديوان رياح العودة أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد معاصر

إعداد الطالبتين:

- فاطمة بزاز
- ذهبية بوضاضة

إشراف الدكتور:

- كمال بولعسل

أعضاء لجنة المناقشة

1– الأستاذ: عبد الحق مجيطنة..... رئيسا.

2– الأستاذ: كمال بولعسل..... مشرفا ومقررا.

3– الأستاذة: جميلة بورحلة.....عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2015/2014م –1436/1435 هـ

دعاء

يـــا رب إن عظمـــت ذنـــوبي كثـــرة

فلقـــد علمـــت بـــأن عفـــوك أعظـــم

إن كـــــان لا يرجـــــوك إلا محســـــن

فمـــن الـــذي يـــدعو ويرجـــو المجـــرم

أدعـــوك ربـــي كمـــا أمـــرت تضـــرعا

فـــإذا رددت يـــدي فمـــن ذا يـــرحم

مـــالي إليـــك وســـيلة إلا الرجـــا

وجميـــل ظنـــي ثـــم إنـــي مســـلم

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمة :

لقد تمكن بعض شعراء العصر الحديث في الجزائر من كتابة نصوص شعرية تعبر بصدق عن أحاسيسهم ومكبوتاتهم، ومواقفهم إزاء عصرهم، فكانت مستوياتهم الثقافية ومواهبهم متفاوتة على اعتبار أفكارهم وإدراكهم الجيد لشكل القصيدة الحديثة، وأصبح الشعر عندهم صورة عن واقع التجربة الوجودية، فبدت قصائدهم مختلفة نوعا ما عن قصيدة إلى أخرى، أو من شاعر إلى آخر. وأصبح الشعر عندهم انعكاسا لما في النفس، ومنبه للتصوير والحس، وبدت وظيفة الشاعر فيه الإبانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره بطرق فنية راقية، حيث أضحت اللغة الشعرية وسيلة لخلق أساليب جمالية متميزة، فلكل شاعر جمالياته الخاصة به، رغم اشتراكه مع الشعراء الآخرين في الوسائل والأدوات الإبداعية.

من أبرز وأهم هذه الوسائل الإبداعية "الصورة الشعرية"، هذا المصطلح الذي يعد انعكاسا وصدى لجهود الناقد الإنجليزي "كولريدج" الشهيرة بالخيال الشعري، وإذا كانت فاعلية الخيال تتجلى فيما يقدمه الشاعر من صور هدفه الأساسي منها التأثير في نفسية المتلقي، فلا غرابة أن تصبح الصورة جوهر الشعر وأساس الحكم عليه.

ونظرا لأهمية الصورة وقيمتها في بناء القول الشعري، فقد أردنا البحث فيها متخذين من شعر محمود بن حمودة أنموذجا لهذه الدراسة، فكان عنوان البحث " الصورة الشعرية في شعر محمود بن حمودة " ديوان رياح العوده" أنموذجا، وقد اخترنا الشعر على غرار غيره من الفنون لأنه – حسب رأينا- الأنسب لتصوير ووعي الواقع. وكذلك رغبتنا في إنجاز موضوع فيه ديناميكية ولذة خصوصا دراسة ديوان شعري لشاعر جزائري مثل محمود بن حمودة، ما يجعله قريبا من مرجعياتنا الثقافية البيئية والتاريخية وقدحاولنا معالجة عدة إشكاليات منها:

كيفت تجلت الصورة الشعرية في شعر محمود بن حمودة؟ وما هي أهم خصائصها ومضامينها؟

لذلك قمنا بتقسيم عملنا هذا إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة، بحيث تناولنا في المدخل بعض المصطلحات المفاهيمية والمتمثلة في مفهوم الصورة(لغة-إصطلاحا) مفهوم الشعر ومفهوم الصورة الشعرية، وفي الفصل الأول تحت عنوان المرجعية السياقية وشعرية الصورة الشعرية في شعر محمود بن حمودة، تطرقنا فيه إلى المنابع الرئيسية التي استمد منها لشاعر صوره المتمثلة في البيئة والثقافة، كما تناولنا الخصائص الفنية التي عملت على إضفاء الشعرية على نصه الشعري كالخيال، الإنزياح، الرمز، التناص، اللغة الشعرية والإيقاع. في حين خصصنا

الفصل الثاني لأنواع البيانية الأكثر تجليا في شعره والمتمثلة في التشبيهية، الاستعارية والكنائية. أما فيما يخص الفصل الثالث فقد تطرقنا فيه لأهم موضوعات أو مضامين الصورة الشعرية عند محمود بن حمودة، وركزنا فيه على ثمانية مضامين هي: " المرأة/ الرجل"، " المرأة/ المجتمع"، "اليهودي"، الطفولة"،"الطبيعة"، "الحنين/الغربة" و"المدينة/الريف"الثورة، وأنهينا بحثنا بخاتمة احتوت على مجمل النتائج التي توصلنا إليها.

وككل باحث فقد واجهتنا صعوبات منعتنا من إخراج دراستنا لا ربما في أحسن صورة مقارنة بما هي عليها.

- صعوبة الحصول على بعض الكتب المتعلقة بدراسة الصورة الشعرية خصوصا إذا تعلق الأمر بمصدر مهم.
- ضيق الوقت والذي لم يسعنا للمطالعة قصد التعمق في المعالجة وإثراء الموضوع أكثر.
- انعدام الخبرة باعتبارنا لم نتطرق إلى دراسة ديوان شعري من قبل ولم نقم بإنجاز مذكرة أيضا.
- عدم وجود دراسات سابقة تناولت شعر محمود بن حمودة، باعتباره شاعرا حداثيا معاصرا، لهذا فإن ما أنجزناه يبقى عملا متواضعا لا يزال مشروعا قابلا لكثير من التعديل والتوسيع.

وقد أخذنا معظم مادة هذه الدراسة من مصدر أصلي للشاعر، وهو ديوان "رياح العودة"، الاستعانة ببعض المصادر والمراجع الأخرى لما فيها من آراء تخدم بحثنا، أهمها كتاب "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني، "الصورة الفنية" لجابر عصفور، "الصورة الفنية" لإبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم "النظرية الشعرية" لـ جان كوهين، "الصورة الأدبية" لـ مصطفى ناصف ومجموعة أخرى لا تقل أهمية عن سابقاتها.

ولقد استعنا في دراستنا هذه على المنهج الأسلوبي البلاغي الموضوعاتي في الإجابة على مجموع الإشكاليات المقترحة، باعتباره منهج نقدي لغوي يقوم على دراسة العمل الأدبي بجميع عناصره، وما ينشأ بينها من علاقات تتوازى وتتقاطع بشكل يحدد سماته الفنية، فهو بذلك الأنسب في معالجة موضوعنا هذا.

ولا يفوتنا في الأخير أن نتقدم إلى أستاذنا المشرف بخالص الشكر والعرفان الجميل على المجهودات المبذولة من طرفه، والذي أمدنا بالطريقة المنهجية السليمة لإنجاز هذا البحث .

مدخل

1 – مفهوم الصورة:

1 – 1 – لغة:

عندما نطالع معاجم اللغة باحثين عن معنى (الصورة) فإننا نجد: "المصدر من أسماء الله تعالى، وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها، وتصورة الشيء، توهمت صورته، فتصور لين قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته"[1]

كما نجد تعريف الصورة في القاموس المحيط كما يلي: الصورة بالضم: الشكل.... وقد صوّره فتصور، وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة. أي أنّ للصورة في اللغة ثلاث دلالات: الشكل والنوع والصفة "[2]

فإذا ما انتقلنا لنرى مدلول الصورة في القرآن الكريم نجد شواهد كثيرة دالة على الصورة منها قوله سبحانه وتعالى:" هو الله الخالق البريء المصور"[3]، فإنّ كلمة (المصور) اسم فاعل من صوّر، ومعناها: الموجد على الصفة التي يريد. قال الحافظ ابن كثير رحمه الله تعالى: (أي: الذي أراد شيئا، قال له: كن فيكون على الصفة التي يريد والصورة التي يختار، كقوله تعالى: (في أي صورة ما شاء ركبك) [4*]، ولهذا قال: المصور: أي الذي ما يريد إيجاده على الصفة التي يريدها وفي قوله عز وجل:(هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء) [5*] يقول ابن كثير رحمه الله: (يخلقكم في الارحام كما يشاء من ذكر وانثي،وحسن وقبيح وشقي وسعيد، وفي هذا دلالة على التصوير يكون بمعنى الإيجاد على صفة معينة أو نوع معين).

(1) – ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف- القاهرة،(د،ط)، ج4،ص25،23.

(2) –إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد،الشركة العربية للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1966،1، ص5

(3) – المصدر نفسه:ص:6،5.

* الإنفطار، الآية 8.

* سورة آل عمران، الآية 6.

1 – 2 – إصطلاحا:

1 – 2 – 1 – مفهوم الصورة في الفكر الغربي :

ليس هناك مفهوم دقيق للصورة الفية في الفكر الغربي، فهي تتأرجح وفق الإتجاه الذي تسير معه، والمذهب الذي تنتمي إليه، ومن بين الذين تطرقوا لتعريف الصورة نذكر على سبيل المثال:

ما ذهب إليه أرسطوا الذي يعتبر السباق إلى تحديد مفهوم الصورة وذلك عندما تعرض للحديث عن الشعر والذي أفرد له كتابا بكامله عنانه "فن الشعر".
حيث يعرفها بقوله:"إنّ الصورة هي أيضا إستعارة، إذ أنها لا تختلف عنها إلا قليلا فعندما يقال: "وثب كالأسد" نكون امام صورة، ولكن عندما يقال "وثب الأسد"نكون أمام استعارة، فلكون الإثنين جسورين سمي آخيل على سبيل النقل، أسدا"[1].

فأرسطو من خلال تعريفه هذا يحصر الصورة في التشبيه والاستعارة فالصورة عنده تنحصر فيما يعرف اليوم بالتشبيه المرسل، وهو بذلك "واحد من الذين نظروا إلى الصورة نظرة بدائية، معتبرا أياها تقوم على ان نسمي شيئا وتحملنا هذه التسمية إلى دلالة ثانية".

ويقتصر مفهوم أرسطو هنا أيضا للصورة على التشبيه، فهو يرى بأنها عبارة عن إعطاء اسم لشيء ما وهذا يدفعنا إلى شيء آخر أي دلالة ثانية.

ويؤكد باشلار أنّ " الصورة الشعرية هي انبثاق عن اللغة فهي على الدوام تعلو قليلا على لغة التواصل العادية، ولهذا حين نعيش الأشعار التي نقرؤها فإننا نعيش تجربة الانبثاق تتكرر، وبهذا يضع الشعر اللغة في حالة انبثاق حيث تبدو الحياة مرئية عبر حيوية اللغة المنبثقة "[2].

من خلال تعريف الصورة لغة واصطلاحا نلاحظ وجود علاقة بين المفهومين، فالمفهوم الاصطلاحي لا يحيد

(1) retorica. Aguilar.madrid1968.p240 نقلا عن محمد الولي:الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي،المركز الثقافي العربي، دط، دت، ص،15.

(2) –عمار بن لقريشي: الصورة الفنية عند الاخضر فلوس، دراسة تحليلية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير،جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية وأدابها، 2001،ص18.

أو يبتعد عن التعريف اللغوي،فكل منهما يكمل الاخر.

والواضح من خلال التعريف أنّ الصورة الفنية تكون على درجة من اللغة العادية، فهي التي تمكننا من عيش التجربة وكأنّ الحياة من خلالها مرئية .

وإلى جانب تعريف أرسطو نجد أفلاطون الذي يعرّف هو الأخر الصورة، ومفهومه لها يرتبط بالتصورات الميثافيزيقية والإهتمام والمحاكاة حيث يقول أفلاطون: "...وبالمثل فإنّ ربة الشعر نفسها، تلهم بعض الناس أولا، ومن هؤلاء الأشخاص، تتعلق من الأشخاص الآخرين الذين يتلقون الإهتمام"[1]، لكن أفلاطون لم يبين حقيقة هذا الاهتمام فالشاعر عنده "لا يألف قصائده الجميلة بالفن، ولكنه يؤلفها لأنه ملهم مجذوب، ولن يستطيع الابتكار حتى يغيب عن وعيه تماما ولا يبقى فيه رشد"[2]

ومن هنا نستطيع القول أنّ عملية الإبداع الفني عند أفلاطون غير إرادية، وليس للشاعر دخل فيها .

كما كان أرشيبالد مكليش واحد من الباحثين الغربين الذين ساهموا في وضع تعريف للصورة، فيعرفها بأنها:"القوة السحرية المؤلفة، التي تطلق روح الإنسان جميعا إلى النشاط الحسي، وجوهرها توازن الصفات المتنافرة؛ لإشاعة الإنسجام بينها، ففيها تنسيق فائق للعادة، وعمادها الترتيب اللفظي للكلمات حتى تذكي العواطف، وتذكي المشاعر، وتخلق عاطفة تعلو العواطف التي تثيرها إقاعات الأبيات"[3].

من خلال هذا التعريف نرى أنّ أرشيبالد مكليش يشبّه الصورة الفنية بالقوة السحرية الخارقة المبنية على أساس ترتيب الكلمات، والتي تعمل على إثارة المشاعر والعواطف بدرجة أعلى تفوق تلك التي تثيرها الإقاعات في القصائد.

أما باوند فيعرف الصورة علي أنها : "تلك الحقائق التي تمثل مركبًا من العقل والعاطفة في لحظة من لحظات الزمان"[4].

(1) – غنيمي هلال: الموقف الأدبي، دار الثقافة، بيروت،دط، 1977م،ص534 .

(2) – المرجع نفسه:ص534.

(3) –علي الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب،ط2003،1م،ص22-23.

(4) –عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الجزائري المعاصر، دار هومةللطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، 2005،ص 57.

فهو في قوله هذا يربط بين العقل والعاطفة في إنتاج الصورة، لأنه لا يوجد شعر يخلو من الأحاسيس وأعمال العقل فيها، فهو هنا يسير علي منوال سابقيه في ربط الصورة بالعقل واعتبارها عقلانية محضة، كما لم تفعل الدور الذي تلعبه العاطفة أثناء إنتاج الشعر، فهو عبارة عن خلجات نفسية باطنية يستخرجها الشاعر عبر الصورة الفنية بمختلف أنواعها، وذلك عن طريق الكلمات .

وغم جهود الغربيين في تعريفهم للصورة إلا أنهم لم يتوصلوا إلي تعريف شامل ونهائي يكون بمثابة التعريف الجامع لأن وضع مفهوم الصورة أمر معقد ومركب .

1 – 2 – 2 – مفهوم الصورة في الفكر العربي:

تحتل الصورة مكانة مهمة في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغة القديمة من حيث مجال البحث والإهتمام بتحديد ماهيتها ووظيفتها في العمل الأدبي .

فإذا ذهبنا نستقصي ماجاء في كتب النقد القديم عن الصورة، فإنّ الكلام سيطول، ولكننا سنكتفي بعرض آراء بعض النقاد القدامى الذين كانت لهم جهود بارزة في هذا الشأن، وسوف نلاحظ أنّ الجدور العربية لدراسة الصورة متوافرة وليست مفقودة،وإن اختلفت درجة اهتمام هؤولاء النقاد، ومن بينهم نذكر:

– الجاحظ(ت255هـ):

قال الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء،وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير "[1].

ففي هذا النص تحدث الجاحظ عن التصوير، وقد توصل إلى أهمية جانب التجسيم وأثره في إغناء الفكر بصورة حسية قابلة للحركة والنمو، وتعطي الشعر قيمة فنية وجمالية لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها، فحينما يكون الشعر حسيا من التصوير يعني هذا"قدرته على إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تعد المدخل الأوّل أو المقدم والأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى "[2].

(1) – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر،بيروت،لبنان،ط1، 1983،ص255.
(2) – المرجع نفسه، ص260

فالجاحظ يرى أنّ المعاني ناجعة من التجارب الإنسانية وهذه يشترك فيها العربي والعربي، ومن نشأ بالبادية أو الحضر، أي أنّ المعاني راجعة إلى جهد صاحبها وخبراته وتجاربه وتحصيله، وإنما المعتبر عند الجاحظ من خلال النص السابق: "**أولا**: لإقامة الوزن، وإقامة الوزن تعني موسيقى الألفاظ التي يوقعها تجانس الكلم.

ثانيا:تخيير اللفظ، الذي يشير إلى وعي الشاعر بصناعته فيجعل وعيه اللغوي ميزان يختار بإحدى كفتيه الألفاظ المناسبة التي تعدل كفة معانيه وأحاسيسه." (1)

"**ثالثا**: سهولة المخرج، أي الخلوص من التعقيد المعنوي واللفظي فهو نص يتدفق في يسر.

رابعا: كثرة الماء،وهو مصطلح يدور كثيرا في الكتب النقدية والبلاغية القديمة، فإذا توفر في النص جعل القارئ يتلقاه بقبول حسن تاركا تأثيره في الوجدان.

خامسا: صحة الطبع، الذي يومئ إلى صدق المبدع مع نفسه ومع إبداعه فلا يفتعل المواقف ولا يصطنع التعبيرات.

سادسا: جودة السبك لجعل العمل الأدبي وحدة متكاملة تصاغ في خلق عضوي متحد، ومتصف بالجودة التي ترتفع به عن الرداءة والإرتجال ويتمثل في الدقة والمهارة" (2)

وقد أفاد البلاغيون والنقاد العرب الذين جاءوا بعد الجاحظ من فكرته إلى جانب التصوير.

قدامة بن جعفر(ت 327):

نجد أنّ قدامة بن جعفر يسير على خطوات الجاحظ ويقول: "ومما يجب تقدمته وتوسيده- قبل ما أريد أن أتكلم فيه- أنّ المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، وإذا كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنّه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير منها،مثل الخشب للنجارة، والفضة للصباغة، وعلى الشاعر- إدا شرع في أي معنى كان من الرفعة الضعة، والرفث والنزاهة، والبدخ والقناعة، والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة- "(3)

(1) –كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البناء العربي،مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد،دط،1987م،ص549.

(2) – المرجع نفسه،ص549

(3) – قدامة بن جعفر: نقد الشعر،تح: محمد عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية، بيروت، دط ،دت، ص،65،66

وهنا نجد قدامة بن جعفر يتقدم على تصوير الجاحظ، وإن كان قد تأثر به- خطوة جديدة، فلقد جعل للشعر مادة، وهي المعاني، وصورة وهي الصياغة اللفظية، والتجويد في الصناعة "فلقد تناول قدامة مقومات الصورة في الشعر، ولم يكتف في هذا التناول بصحة اللفظ والتركيب، وسلامة الوزن واتساق القافية، مما يعد أمورا جوهرية لبناء هيكل الشعر، بل وقف على مسائل عرضية تعد مظهر اقتدار الشاعر على الإبتكار والإبداع"[1].

والشكل الذي أراده قدامة بن جعفر وعاد لنظريته في نقد الشعر"لاينفي فكرة المضمون في حد ذاتها، إذ لاقيمة للشكل مفرغا من محتواه الفني، وقدامة نفسه قد أكد تأكيدا واضحا خطر المعاني وقيمتها وعموميتها بالنسبة للشاعر، فكل ما في الحياة معان شعرية يعرض إليها الشاعر في شعره ما دام قادرا على إخراجها وتصويرها"[2]

وما ذهب إليه قدامة في تفصيله لمقومات الصورة في الشعر وتوضيحه لها وكذلك قدرة الشاعر على الإبداع والإبتكار كان مفصلا ودقيقا.

- عبد القاهر الجرجاني (ت371هـ):

أما عبد القاهر الجرجاني فلا يكاد يختلف عن سابقيه من النقاد فهو يرى " أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، غير أنّه يحرس على ربط اللفظ بالمعنى ويجعل مزية الكلام ترجع إلى نظمه، والتئام لفظه ومعناه، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظرفي صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتاك الصنعة- كذلك محال إدا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه"[3]

وعملية الصياغة هذه هي الصورة عنده وكلما ذكر عبد القادر كلمة الصورة فإنما يقصد من ورائها النظم او الصياغة وما يحدث من تفاعلات بأصول فنية داخل السياق.

ثم نجده في نص أخر يربط الصورة بدوافع نفسية إضافة إلى الخصائص الذوقية والحسية حيث تجتمع هذه

(1) – بدوي طبانة: قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، لأنجلو المصرية، القاهرة،1963م، ص63.

(2) – أحمد عامر: من قضايا التراث العربي، النقد والناقد، منشأة العلوم، الإسكندرية، دط،دت،ص133.

(3) – إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي –مثال ونقد–ص11، 12.

الخصائص جميعا عبر وشائج وصلات حية لتعطي الصورة شكلا ورونقا وعمقا مؤثرا، "فالتمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو أبرزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية التي صورته كساها أبهة وأكسبها منقية ورفع من أقدارها، وشب من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس ودعا القلوب إليها، واستثار لها أقصى الأفئدة صبابة وكلفا، وفسر الطباع على أن نعطيها محبة وشغفا"[1]

أما الولي محمد فيقول:"وبهدا أمكن الحكم على موقف مصطفى ناصف بالإرتباك"[2]

وعمد مصطفي ناصف من خلال كتابه الصورة الأدبية إلي الاغتراب في الأسلوب والإعتماد الكبير علي النقد الأوربي،كما أنه لم يعن بتنسيق موضوعات الكتاب ومن أجل ذالك لم يتضح مفهومه من الصورة الفنية(ليعالج الغموض بالغموض).

وإلي جانب هذا الناقد نجد محمد غنيمي هلال الذي سلك مسلكا مختلفا عمن سبقه في دراسة للصورة الفنية، فقد رأي بأن "الصورة الأدبية تدرس في معانيها الجمالية وفي وصفها للخلق الفني والأصالة ولا يتسير ذالك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بصفة وحدة،وإلي موقف الشاعر في تجربته، وتكون طرق التصوير الشعري في هذه الحالات وسائل جمال فني في مصده أصالة الكتاب في تجربته وبعمقه في تصويرها ومظهره في الصورة التبعة من داخل العمل الأدبي المتآزرة معا علي إبراز الفكرة في ثوبها الشعري" [3].

أما الرمزيون فقد رأوا أن "الصورة يجب أن تبدأ من الأشياء المادية علي أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس، وبخاصة مناطقها الغائرة، البعيدة عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس"[4].

في حين السرياليين فيعنون بالصورة الشعرية ذات الدلالة النفسية، وهي نتاج الخيال، وعن طريق الصورة يصل الشاعر إلي تثبيت علاقات التي تصل بين الأفكار والأشياء وما بين المادة والحلم والمحسوس والعاطفة [5].

ومن هنا نجد أن عبد القهر الجرجاني توقف عند الأثر النفسي وأهميته في تكوين الصورة وتشكلها، كما بدا البيان العربي عنده قائما علي الدوق والتذوق.

وينظر الجرجاني نظرة متكاملة إلي الصورة وهي عنده تقوم علي كل من اللفظ والمعني ولا تكتفي باللفظ وحده أو

(1) – أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن بن محمد الجرجاني :أسرار البلاغة، مطبعة المدني بالقاهرة، مطبعة المدني بجدة، 1979، ص101.

(2) – محمد الولي : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي ،ص233.

(3) – محمد غنيمي هلال:النقد الأدبي الحديث،دار النهضة–مصر،القاهرة،دط،دت ،ص 387.

(4) – إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي– مثال ونقد–، ص14.

(5) – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص388.

المعني وحده "واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا علي الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين أحد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون من الصورة ذاك، وليس العبارة عن ذالك بالصورة شيئا نحن إبتدأناه فينكره منكور، بل هو مستعمل في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ، وإنما الشعر صرت وضرب من التصوير"[1].

وقد أقر أحد الباحثين أن مفهوم الصورة عند عبد القهار الجرجاني له ثلاثة أركان :

الأول: تناول الصورة والتصوير في خضم البحث البلاغي .

الثاني: هضم معاني الصورة لغة واصطلاحا في شتي مصادرها الأصلية وربطها بالنظرية الأدبية العربية التي ترى أن القول صناعة في عملية خلقها وفي غايتها .

الثالث: يلتمس مصادر الصورة الأدبية ووسيلة خلقها ومعاير تقويمها في الواقع بأبعاد الموروثة ومقوماتها الحيوية[2] .

2 – مفهوم الصورة الشعرية

2 – 1 – الصورة الشعرية في الفكر الغربي

هنالك محاولات عديدة لتعريف الصورة الشعرية سواء في الفكر العربي أو الفكر الغربي، فمن الذين أشاروا إلى تعريفها عند الغرب نجد الشاعر أوزرباوند الذي يرى بأن " تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة واحدة من الزمن".

ويعرفها هويلي بقوله " إنها الشعور المستقر في الذاكرة، الذي يرتبط في سريّة بمشاعر أخرى ويعدل منها، وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنّها تأخذ مظهر الصورة في الشعر والرسم أو النحت، وإن كان هذا لا يتضح في الموسيقى"[3].

ويتضح من التعريفين أن الصورة الشعرية عمادها عنصران متداخلان لا يمكن الفصل بينهما هما: العاطفة

(1) – عبد القادر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة، ط3 ،1992م، ص508.

(2) –كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي،ص47.

(3) –مصطفى البشير قط : الأبعاد النفسية للصورة الشعرية، التبيين، مجلة ثقافيةمحكمة نصف سنوية، تصدر عن الجمعية الثقافية الجاحظية، العدد27،2007م، ص 42.

والعقل، وينتج ذلك بتطور الإحساس العاطفي إلى أفكار كما يتدخل الخيال في هذه العملية، فتظهر الصورة الشعرية الفنية، فهناك صلة تربط بين الصورة الشعرية ونفسية المبدع وعرّفها وليم فان بأنها "كلام مشحون شحنا قويا، يتألف عادة من عناصر محسوسة: خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلف في مجموعها كلاً منسجما"[1].

وهو بذلك يشير إلى عناصر كثيرة تتميز بها الصورة الشعرية منها: التكثيف، ودمج الحسي بالمعنوي، الإيحاء وتجاوز المعنى الظاهري، والوحدة العضوية، والانسجام بين أعضائها .

كما يرى (س،داي، لويس) أنها:" صورة حسية في الكلمات، إستعارية،إلى درجة ما...في سياقها نغمة خفية من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضا شحنت منطلقه إلى القارئ، عاطفة شعرية خالصة أو انفعالا"[2].

ويشير بهذا إلى أن الصورة الشعرية صورة حسية لم تأت عبر الرسم أو غيره من أدوات التمثيل الحسية، وإنما تعتمد (الكلمة) ولغتها مجازية إستعارية تعتمد الانحراف الانزياح لا التعبير"[3].

2 – 2 – الصورة الشعرية في الفكر العربي:

وعرّفها صالح الخضيري بأنها:" تركيب جميل ذو وحدة فنية، منبعه الخيال، ينبثق من أعمال النفس، ليعبّر عن تجربة الأديب، مصحوبا بعاطفة قوية، ومشتملا على مجموعة من الصور الجزئية النامية التي تتماسك وتتلاحم تلاحما عضويا فيما بينها، وتؤدي إلى غاية واحدة، وشعور نفسي متكامل، وتأخد هذه الصور الجزئية أنماطا مختلفة: فقد ترد على هيئة صور مجازية، أو رمزية، أو حسية، أو غير ذلك، بحيث تكون في النهاية صورة كلية تنعكس من خلالها انفعالات الأديب وأحاسيسه.

فهي تركز على الخيال الصادر من رؤية الشاعر ونفسيته، وتصدر من هذا الإتجاه الوثيق بين الذات والموضوع، وتستهدف صياغة ونقل تجربة، وتشتمل على صور جزئية تندرج في إطار كل موحد، ولها طرق تعبيرية كثيرة منها :الصور الحسية، والصور المجازية، والصورالرمزية، ولا تقتصر على واحدة منها .

(1) – على على محمد ال موسى، شعرية القلق عند بدر شاكر السياب، أطروحة دكتوراه، جامعة الملك سعود، 2007م، ص25.
(2) – المرجع نفسه، ص27.
(3) – المرجع نفسه، ص28.

وهذه التعريفات تجمع عن أثر لانفعال في الصورة، وأثر الأمور النفسية في الجانب الفني .

ويعرفها حافظ المغربي بأنها: تجاوز المألوف- فكرا وتعبيرا ولغة- لتخلق معنى داخل معنى، وتفجّر لغة أخرى داخل المتواتر من لغة لاكتها الألسنة فأبلت جدتها.

وهو تعريف يستبطن في داخله (قلق الدلالة)، و(قلق التأثير)، حيث يركز عن ما يتم في الصورة من انزياح عن المستوى النمطي المعهود في التخاطب، حتى تقوم بعملية خلق لمعنى جديد ضمن المعنى العام، وتستعمل لغة فنية غبر تلك المألوفة في المحاورات العرفية التي تركز على عنصر الإيصال لا عنصر الجمال الفني، كما تتجاوز المجازات الفنية التي كثرت على الألسن حتى بلت جدتها، وأمست كأنها أداء حقيقي خال من المجاز، كما يشير إلى دور المبدع في عملية الخلق الفني، ومن تم فالشاعر لا يرتضي القوالب الشعرية من القيود الشكلية والأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر"[1].

فأدونيس هن يفرق بين الشعر والنثر بحيث لا يقتصر ذلك على الوزن والإيقاع بقدر ما يمكن فتلك الخاصية الجوهرية التي يسميها أدونيس طريقة التعبير وهي التي تمنح القصيدة شعرتيها .

كما لا نغفل دور عبد الله حمادي في إعطائه مفهوما أخر للشعر حيث يقول: "فالشعر لا يتكلم عن العالم بقدر ما يتكلم بلسان العالم، وليس من مهامه التعبير عن العالم، وتوضيحه لك بل المنتظر منه، هو صوغ تجربة مع العالم، تعتمد صلة حميمة لمكوناته، تسبق كل فكرة منه"[2].

في النقد الحديث:

أولى النقاد المحدثون الصورة اهتماما كبيرا، والدليل على ذلك هذا الكم الهائل من الدراسات التي أصبحت تتخد من الصورة عنوانا لها، وذلك لما من الصورة من أهمية عظمى في جدب المتلقي ليتفاعل مع البدع، "فلقد كانت الصورة الشعرية دائما موضوعا مخصوصا بالمدح والثناء، إنها وحدها التي حضيه بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلي مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى والعجيب أن يكون هذا موضوع إتفاق نقاد ينتمون إلى عصور

(1) – بشير تاور ياريت: الحقيقة الشعرية،على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،دط ،2010م، ص،473.

(2) – المرجع نفسه ص:507.

وثقافات ولغات مختلفة[1].

ولسوف نعرض لمواقف بعض النقاد المحدثين حول الصورة، ونخص بالذكر من كان لهم دراسات تحمل عنوان الصورة، وتتحدث عنها في محتواها.

مصطفي ناصف:

لعل أول دراسة تحمل مصطلح الصورة عنوانا لها هي دراسة مصطفي ناصف، والتي ظهرت في أولى طبعاتها عام 1958م من دار مصدر للطباعة، والتأمل موقف ناصف يجده دائما مغرما بإنكار جهود القدماء ونفي المزية والفضل عنهم، فهو ينكر أن يكون العرب قد عرفوا الصورة الفنية "بحجة أن النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر "[2].

كما ينكر اهتمام العرب بالخيال فيقول: "والحق أن لدينا قرائن أخرى تكشف إهمال الخيال في النقد العربي"، ويعرف مصطفى ناصف الصورة بقوله:"إنها منهج فوق النطق لبيان حقيقة الأشياء "[3].

ولقد علق البصري عن هذا التعريف للصورة بقوله: "فهو يحاكي مرة رأى الآخرين، ثم يصطفي لنفسه رأيا من وحي السرياليين واللامعقولين الأوروبيين، ويقدر أن الصورة الأدبية منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء ويقين أن القرار في تحديد طبيعة الصورة الفنية أغرب من الغريب، إذ كيف يكون لما فوق المنطق منهج؟ وكيف يتمكن هذا النهج الغائم فوق النطق بيان حقيقة الأشياء المنطقية، وأن الأشياء لا تعزز إلا ما هو منطقي "[4].

عبد القدر الرباعي:

هو أيضا من بين النقاد الذين لهم العديد من الدراسات التي تتخذ الصورة عنوانا لها، وقد اعتبر الصورة أساس العمل الأدبي يقول في هذا الصدد "إن القناعة التي تولدت عندي مند أن التقيت بالصورة لأول مرة شدتني

(1) –محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 7.

(2) – مصطفي ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1984،ص 9.

(3) – المرجع نفسه ص:8.

(4) –كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص 170.

هذه الوسيلة الفنية الجميلة التي أري أنها يمكن أن تكون قلب كل عمل فني ومحور كل نقاش نقدي "[1].

والصورة عنده ابنة الخيال المتميز "والصورة ابنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف- عند الشعراء- من قوى داخلية تغرق العناصر وتنشر المواد وتعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حيث تريد خلق فن جديد متحد منسجم والقيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى بطريقة إحائية مخصبة"[2].

وبعد استعراضه لأراء بعض النقاد الغربيين يقول "إن هذه الآراء وأمثالها تعزز ثقتنا لهده الوسيلة الجمالية وتدفعنا للاعتماد عليها في حركتنا نحو الاكتشاف المعنى لأشمل للحياة، فالصورة بناظرتها وتكثيفها وقوة الاستدعاء فيها تتولد بعد مواجهة حقيقة من الشاعر للعالم، وإقبال روحي عليه، واندماج كامل فيه، ولذا تصبح رؤيته فيها خاصة، وأقل ما توصف به أنه رؤية داخلية متميزة لعالم جديد متميز"[3].

ولكن ما يؤخذ على الناقد التبني الدائم لوجهات النظر الغربية، وتقبلها دون نقاش فمثلا ينقل رأي كل من سانتيانا، وسوزان لانجر"[4].

وعلى الرغم من أنه يعترف –نظريا- أنه يتبنى موقفا وسطا بين القديم والجديد كل الأخذ فيقول: إنها دعوة للتجديد في العمل للتفكير الحر والمسئول في وقت واحد، الحر الذي تقيده آراء موضوعة مهما كانت صفة هذه الآراء، ومهما كانت صفة واضعيها، والمسؤول الذي يدرك أن رأيه الجديد إنما يشكل لبنة في تراث خالد"[5].

إلا أنه عند التطبيق تأثر كل التأثير بالمناهج الغربية وأهمل الدوق العربي وتراثه الذي دعا للمحافظة عليه وتأثر بالدراسات التي دارة حول شعر شيكسبير وأوقعه في الأخطاء التالية كما يرى أحد النقاد.

"**أولا**: الفصل بين المادة والشكل في الصورة الفنية.

(1) – عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة، الرياض، ط 1، 1984، ص9.
(2) – عبد القادر الرباعي: الصورة الشعرية في شعر أبي تمام: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1999، ص 15.
(3) –عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري –دراسة في النظرية والتطبيق–، ص 119، 120.
(4) –عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص14.
(5) –المرجع نفسه، ص19.

ثانيا: نسيان الفرق الجوهري بين شعر شيكسبير، وشعر أبي تمام، فشعر الأول مسرحي موضوعي، وشعر الثاني غنائي ذاتي.

ثالثا: اقتباس مصطلحات النقد الأوربي وترجمتها إلي العربية وخلطها مع مصطلحات البحث البلاغي والنقد العربي، فإذا هو خليط غير متجانس "[1].

فهذه بعض التعريفات الصورة لذي مجموعة من الدارسين والباحثين، ونجدها تختلف باختلاف المنهج الذي تدرس به.

وفي ختام حديثنا عن الصورة الفنية يمكن القول بأنها جوهر التجربة الشعرية، إذ لقيت اهتمام الباحثين والدارسين قديما وحديثا، فمن خلالها يمكن للشاعر أو المبدع أن ينقل تجربته في قالب مميز يجدب اهتمام المتلقي ويجعله يتفاعل مع العمل الأدبي.

(1) –كامل حسن البيصر: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص 251.

3 – مفهوم الشعر:

يعد الشعر من أهم المفاهيم التي لاقت رواجا كبيرا وأخذت مجراها في كتابات النقاد والأدباء، سواء عند الغرب أو العرب.

3 – 1 – في الفكر الغربي

من النقاد الغربيين الذين أشاروا إلى تعريف الشعر نجد **بندتوكرو تشيه** : فقد عرفه بقوله:"الشعر هو اللغة الأصلية للجنس البشري لانّ الشعر تعبير عن العاطفة في حين النثر لغة العقل".

يتضح لنا من خلال القول أنّ الشعر ممارسة إنسانية قديمة، إضافة ألى فصله بين الشعر والنثر أين اعتبر الأوّل تعبير عن العاطفة والثاني لغة العقل.

وإلى جانب كروتشيه نجد الشاعر الألماني أرنيم والذي يعرف الشعر بأنه :"معرفة الواقع السري العام".

فعند وقوفنا عند هذا التعريف نجد أنّ الشعر لا يقتصر على الواقع الخارجي وإنما يتجاوز إلى كشف خبايا النفس البشرية.

كما لا نغفل دور بروكس في إعطائه مفهوما مغايرا ومخالفا لسابقيه حيث نلاحظ من خلال قوله هذا أنّه يقسم الشعر إلى جانبين مختلفين الشفوي والكتابي وهذا ما يظهر في قوله:"هو شكل من الكلام محكي أو مكتوب عمادة النقل"

ومن جهة أخرى نشير إلى ما قاله الشاعر هوراس بأنّ الشعر كالرسم وهو ما أقر به أيضا سيمونيدس بانّ: "الرسم شعر صامت والشعر صورة ناطقة"[1].

فكلاهما يعتبر أنّ الرسم شعرا في حين يضيف سيمونيدس بانّ الشعر يمكن التعبير عنه أيضا بالصورة الناطقة أي بالاعتماد على اللغة ورموزها للتعبير عن أغراضهم.

(1) – إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،دط،دت،ص،ص:12،13.

نلاحظ مما سبق أن هناك تباين واختلاف في تعريف الشعر،فكل واحد عرّفه حسب رأييه، الخاص، إلاّ أنّ هذه التعاريف تتمحور كلها حول وظيفة الشعر وأشكاله.

3 – 2 – في الفكر العربي:

إهتم العرب هم كذالك بالشعر فقد أخد نصيبه من دراسات الأدباء والشعراء مقارنة بنظائرهم الغربيين إلي حد أنه أصبح ديوانهم لاسيما في العصر الجاهلي وعلى رأسهم نجد الجاحظ الذي يعرّف الشعر بقوله " الشعر وسيلة من وسائل البيان ومعرض من معارض البلاغة وله ميسم يبقى على الذهر في المدح والهجاء، وله أوزان لابد منها من القصد إليها والشعر خير الوسائل لتخليد العمل الفني "[1].

نستنشق من قوله أن الشعر من وسائل البيان وعنصر من عناصر البلاغة فقد اعتمد الشعراء في كتاباتهم بأغراض متعددة مع ضرورة توفر الوزن، كما اعتبره الجاحظ أيضا من وسائل تخليد الأعمال الفنية تخليدا يعتد فيه فيما بعد.

إلى جانب الجاحظ نجد الناقد قدامة بن جعفر الذي يشير هو الأخر بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى"[2]، فقولنا "قول" دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة جنس للشعر...بالرغم من كل الانتقادات التي وجه فيها بعد لهذا التعريف ووضعه بالقصر والجفاف إلا أننا لا نستطيع إغفال كونه البداية التي استند عليها الناقد بعده، كما أنه عكس الفكر الذي كان سائدا في تلك المرحلة حول الشعر .

إضافة إلى هؤلاء النقاد نجد حازم القرطاجني الذي أشار بدوره إلى تعريف الشعر إذ يقول الشعر "كلام موزون مقفى من شأنه أن يجيب إلي النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكرهيه" ... [3].

فهو بذلك لا يبتعد في تعريغه للشعر عمّا أقر به قدامة بن جعفر، فكلا منهما اعتبر الشعر كلاما موزونا مقفى أي أنه يخضع لوزن معين وقافية معينة.

(1) –أبو عثمان بن بحر (الجاحظ): البيان والتبيين، تح : عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع،1898م،ط 7، ج 1، ص 11.

(2) –أحمد أحمد البدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة، دط،1996م ،ص،114.

(3) –حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامية لبنان، 1981م، ط 2، ص 71.

ومن جهة أخري فقد أولى النقاد المحدثون بالشعر اهتماما كبيرا كغيرهم من القدماء وهذا ما نستشفه في الكم الهائل من الدراسات التي أصبحت تتخذ من الشعر عنوانا لها وذكر على سبيل المثال الشاعر أودنيس في قوله: "وليس كل الكلام موزون شعرا بالضرورة وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر وبالمقابل فإن القصيدة النثرية يمكن أن لا تكون شعرا، ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية واللأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر" تعتبر الشعرية إحدى أسس دراسة الأدب، وأحد ركائزه الأساسية التي لا مناص منها في هذه الدراسة.

الفصل الأول: المرجعية السياقية وخصائص الصرة الشعرية في ديوان محمود بن حمودة

1 – المرجعية السياقية:

1 – 1 – البيئة

1 – 2 – الثقافة

2 – خصائص الصورة الشعرية:

2 – 1 – دور الخيال في بناء الصورة الشعرية في ديوان محمود بن حمودة

2 – 2 – الإنزياح

2 – 3 – الرمز

2 – 4 – التناص

2 – 5 – الإيقاع

2 – 6 – اللغة الشعرية

1 – المرجعية السياقية

1 – 1 – البيئة

محمود بن حمودة شاعر جزائري الأصل، من مواليد 24 / 09 /1948 ببلدية جيملة (التابعة لمدينة قسنطينة سابقا) حيث عاش الشاعر في بيئات مختلفة طبعت كل واحدة منها خصائصها ومتطلباتها في رؤيته وذاكرته الخاصة. وهذا ما نلمسه في أعماله المختلفة سواء القديمة منها أو الحديثة.

1– البيئة الأولى: مشتة دار الحاج الأربعاء بلدية جيملة –بدائرة الطاهير.

وتتميز بالانسجام والتماسك في الإدراك والإفهام وفي نسيجها العمراني البسيط يميزها القربي الخشبي والدار الكبيرة، وفي تكوينها المتجدر في الذهن وفي العمق والإيثار والكرم والإباء والنماء وهذا كله من واقعنا الديني الذي يشعرنا بالإخاء تجاه الآخر.[1] كما جاء في الآية التاسعة من سورة الحشر: " وتؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة "[2*] هذا الخطاب يبثه فيهم معلم القرآن، وأعيان المشاتي أو القرى في المتلقين. فرغم ما عاش الشاعر من ظروف المساعدة والتراحم بين بني جدته إلا أنه تعرض للمعاناة من طرف الاستعمار الفرنسي كغيره من أبناء الريف من خلال الحرمان والعقاب والضغوطات والوشاية التي لحقت بأبيه نتيجة تمويله للثورة من مدينة الطاهير الأمر الذي دفع بعائلته الانتقال إلى جهة أخرى بالتحديد إلى ولاية ميلة.

فقيام الثورة واشتدادها زاد الجماهير الشعبية تضامن وتآزرا مع بعضهم البعض وهذا نتيجة القمع والعدوان الذي يمارسه الاستعمار الفرنسي الغاشم على أبناء الوطن ولن هذا لم يمنع من تحسن الوضع الثقافي السياسي وأصبح الفرد يدرك تماما ما كان يحيط به من كل الجهات.

فالانتقال إذن إلى ولاية ميلة كما قلنا سابقا عمل والد الشاعر محمود بن حمودة على فتح جامع لتحفيظ القرآن الكريم بعد أن أغلق وزج بمعلمه السابق في سجن صناوّة بميلة.

أكمل الشاعر محمود بن حمودة حفظه للقرآن الكريم على يد والده، ونتيجة تهجير المواطنين من قبل الحلف الأطلسي، والضغط الكبير الذي مارسه عليهم، أصبح الشاعر وعائلته لاجئين في وطنهم، كما سجن والده مرة

(1)– أغلب الملاحظات حول السيرة الذاتية للشاعر استقيناها من خلال سلسلة من اللقاءات أجريت معه شخصيا.

* سورة الحشر، الآية 09.

أخرى بسجن 'كاف بودركة' ببلدية بوحاتم ولاية ميلة.

2- البيئة الثانية: مشتة القطار – أولاد سي السعيد – بلدية بوحاتم دائرة فرجيوة قديمة.

تميزت هذه البيئة بثقافاتها وعاداتها وشخصياتها وتقاليدها. وهي ترى أن لا أحد أحسن منها، رغم ما تعانيه في تجسيد تلك المقاربات، فلم يرقى الانسجام مع هذه البيئة، بعد الاستقلال، وعودة اللاجئين إلى ولايتهم فازداد التنافر حدّه، ولكن الماضي غرس فينا شجاعة التحمل، وبقي من بقي يتصرف مع بيئة الشاعر بعد الاستقلال بالنظرة البائسة لذلك كان الشاعر أكثر حساسية من غيره. فقد بقي الشاعر وعائلته سنوات هناك تحت النظر والمراقبة بلا انسجام ولا رابطة ولا اندماج بل كان اندماجا مخدوعا أين أصبحت عائلة الشاعر تبحث عن مكان أحسن من الثاني فقد اختارت العائلة بأكملها الهجرة إلى مدينة قسنطينة مدينة العلم والانفتاح والحرية والثقافة الحقيقية أين فتحت المدينة ذراعيها وأبوابها فكانت الثقافة والإبداع والحرية، وتعتبر رواية 'العذاب' التي كتبها الشاعر بتاسوست – ولاية جيجل – تأثرا بالبيئة التي عاشها فيها في الماضي حيث أعطت له نفسا في الكتابة بكل ما يحمله ساكنوا الأكواخ القصديرية من معاناة وظروف صعبة في الحصول على سكن لائق بهم.

3- البيئة الثالثة:

عاش الشاعر محمود بن حمودة في هذه البيئة منتقلا بين منطقتين؛ الأولى مدينة قسنطينة سنة 1971 في حين الثانية بمشتة أولاد علي – تاسوست – ببلدية الأمير عبد القادر – دائرة الطاهير ولاية جيجل، وقد شغل الشاعر عدة مناصب، حيث افتتح ذلك بالتعليم بمتوسطة 'بلال' بمدينة الطاهير 1977 ثم متوسطة البنات 1980 بالطاهير أيضا، وفي سنة 1985 التحق بمتقن الطاهير، ثم انتقل إلى ثانوية 'ناصري رمضان' بنفس المنطقة، وبعد ذلك تم ترقيته مديرا ولائيا للشؤون الدينية والأوقاف بولاية جيجل ابتداء من 1993 إلى 2002م، ثم أستاذا جامعيا بقطب "تاسوست "كلية اللغات والآداب من 2008 – 2012م، وهو حاليا إماما محاضرا بمسجد تاسوست.[1]

(1) – أغلب الملاحظات حول السيرة الذاتية للشاعر استقيناها من خلال سلسلة من اللقاءات أجريت معه شخصيا

1 – 2 – الثقافة:

يقول الكاتب والروائي الفلسطيني 'عدنان محمد فايز كمنفاني': " المثقف هو الممثل لضمير إرادة الناس".[1]

إن ثقافة الشاعر محمود بن حمودة، ثقافة منغلقة كباقي المشاتي التي ترعرع بين أحضانها، بسبب الإغلاق الاستعماري الذي فرض عليه العيش بين تضاريسها الجبلية الوعرة وبين شعابها ووديانها وسط غابات كثيفة صعبة الاختراق والموانسة، وهو ما يتنافى تماما مع ما يجب أن يكون، على اعتبار أن الثقافة تنطلق من المدينة إلى الريف، لأن المدينة ملتقى الحضارات وتلاقح الأفكار وقبول الآخر رأيا وفكرا. وهذا ما انعكس على الشاعر محمود بن حمودة في حياته بالانتقال من بيئة إلى بيئة أخرى وما تحمله من متطلبات جديدة، عكس ما عاشه من قبل.

إذ قلنا سابقا بأن الشاعر محمود بن حمودة ثقافته منغلقة نظرا للحياة الصعبة التي عاشها في الوسط الريفي، هذا لا يعني أن الريف لم يكن مصدر كتاباته المتميزة كغيره من الكتاب والشعراء، سواء كانوا قدماء أو محدثين، حيث تكونوا تكوينا ريفيا، مما أكسبهم ذاكرة ريفية محظة مثل ما حدث مع الشهيد "أحمد رضا حوحو "في روايته 'غادة أم القرى' أين ثار على المفاهيم القديمة باعتماد أبطال ريفيين، إضافة إلى "الطاهر وطار" – رحمه الله – القادم من أعماق الريف، فقد أكمل تعليمه بتونس ولكنه صاغ همومه الفكرية معتمدا فيها على الريف مثل روايته 'الزلزال' التي كتبها في قسنطينة، أو على الأقل كتب بعض الفصول منها هناك.[2]

إضافة إلى ثقافته القرآنية الواسعة التي ورثها وتعلمها عن والده، وكذا تأثره بالعديد من الشعراء والكتاب ممن عاصروا الثورة أمثال: مفدي زكريا، الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة، محمد العيد آل خليفة، وآخرون من خارج الوطن كجبران خليل جبران، حافظ إبراهيم، أحمد شوقي وغيرهم.

فثقافة الشاعر محمود بن حمودة تنوعت بين البساطة والتميز تجسدت الأولى في ظل الظروف القاسية والمعاناة التي عاشها الشاعر (الريف). معتمدا في ذلك أبسط الوسائل والمتطلبات المحدودة. في حين يظهر الجانب المتميز من ثقافته، بعد استقلال البلاد أين استطاع شغل مناصب مهمة ومتميزة، ناهيك عن لمسة كتاباته الشعرية والروائية المتنوعة والكثيرة ".[3]

(1) – كراس الثقافة، جريدة النصر، الثلاثاء 07 أفريل 2009 م / 11 ربيع الأول 1430 هـ.

(2) – أغلب الملاحظات حول السيرة الذاتية للشاعر استقيناها من خلال سلسلة من اللقاءات أجريت معه شخصيا، 11-05-2015

(3) – المرجع نفسه.

2 – خصائص الصورة الشعرية

2 – 1 – دور الخيال في صناعة الصورة الشعرية عن الشاعر محمود بن حمودة:

2 – 1 – 1 – مفهوم الخيال في النقد القديم:

يعتبر الخيال أحد القوى الذهنية الخفية التي لا طالما شدت انتباه العلماء منذ القديم، أين حظي باهتمام واسع وكبير نظرا لصلته الوطيدة بكل أنواع النشاط الثقافي سواء تعلق الأمر بالفنون كالرسم والموسيقى والشعر أو بالمعارف العلمية، " وهو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معنية أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر."[1]

قلل بعض البلاغيين والنقاد من شأن الخيال وأهميته مركزين حديثهم على كيفية النظم، أو المراحل التي تمر بها الصناعة الشعرية كما فعل ابن طباطبا في حين اعتبره البعض الآخر ضربا من الفطنة والذكاء، الغرض منه إيهام المتلقي وخداعه من خلال تلك الأقوال التخييلية.

– ابن طباطبا:

تحدث ابن طباطبا عن كيفية نظم الشاعر لقصيدته بأنه يفكر أولا معملا ذهنه لتصوير أشياء مختلفة، ثم يعمل على نقل هذا التصور إلى صور مجسدة للمعنى الذي يريده، وبهذا يكون النظم قد مر بالتفكير قبل البدأ في الصياغة، وبالتالي لا نجد حديثا صريحا لابن طباطبا عن الخيال ولا عن التخييل كجوهر للعملية الإبداعية"[2]، فهو " يرفض الخيال أو يكاد يرفضه ويستعيض عنه بنظم لغوي يميز الشكل على أساس من صحة ذوق الشاعر وسلامة طبعه، وامتلاكه أدوات تتوفر بالضرورة قبل تكلفة النظم ".[3]

---

(1) – مبادئ النقد الأدبي 5151 ريتشاردز، تر مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر، ص 53 .نقلا عن: فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال و وظيفته في النقد القديم و البلاغة، رسالة دكتوراه في النقد و البلاغة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1989 م، ص 19.

(2) – رشيدة كلاع: الخيال و التخييل عند حازم القرطاجي – بين النظرية و التطبيق – رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة منتوري بقسنطينة، 2004- 2005م، ص15 .

(3) – أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله و اتجاهاته، د ط، دار النهضة العربية للطباعة و النشر بيروت، 1981 م، ص 120 نقلا عن رشيدة كلاع: الخيال و التخييل عند حازم القرطاجي، ص 16.

عبد القاهر الجرجاني:

استمد عبد القاهر الجرجاني مفهومه للخيال من فهمه للمعنى اللغوي للآية القرآنية الكريمة:[1] " قال بل ألقوا فإذا حبالهم وعصيهم يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى "[2] والتخييل في هذه الآية يعني إيهام النفس وخداعها بفعل السحر، لذلك نجده يعرف التخييل بأنه: " هو ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوة لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى. "[3]

كما اعتبر الخيال الشعري ضربا من الفطنة والذكاء، وخداعا نفسيا يستعمل فيه الشاعر حيلا مصنوعة لخداع المتلقي وهو بذلك لا يخالف ما ذهب إليه من سبقه في فهمهم للخيال الشعري، رغم إقراره بأهميته في العملية الإبداعية، كما اعتبر التخييل تحايلا على المتلقي عن طريق أشكال لغوية مختلفة.[4]

2- 1 – 2 – مفهوم الخيال في النقد الحديث:

تباينت النظرة إلى الخيال الإبداعي في العصر الحديث، كل ينظر إليه من منظاره الفلسفي والمذهبي.

وردزورث:

انطلق وردزورث في تحديد مفهوم الخيال، من الدور الذي يؤديه في العملية الإبداعية، بخلقه الانسجام بين الأشياء المتنافرة، فقد اعتبره ملكة منتجة، لها القدرة على الإبداع والخلق، والجمع والتركيب، انطلاقا من ما يختزنه الذهن من صور منفصلة، ومن هذا المنطلق ميز وردزورث بين الخيال والوهم، جاعلا من الخيال قوة إيجابية، أسمى من الوهم " فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور، يسخرها لمشاهد فردية عرضية، أما الخيال فهو العدسة الذهنية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه، أصلية في شكلها ولونها "[5] وبالتالي فتمييز وردزورث بين الخيال والوهم استطاع تبيان ما هو عرضي زائل وبين ما هو أصيل، يصبح للخيال قدرة فعالة، تمكن الشاعر من تجسيد صور متعددة لا مثيل لها في الروعة والجمال.

---

(1) – أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله و اتجاهاته، ص 06.

(2) – سورة طه، الآية 66.

(3) – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح. محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 1999 م، ص ص 204 – 205.

(4) – رشيدة كلاع: الخيال و التخييل عند حازم القرطاجني،–بين النظرية والتطبيق، ص 17.

(5) – محمد عنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ،1997، ص 413.

كولردج :

حاول كولردج تقديم تصورا نظريا للخيال الإبداعي ضمن النزعة الرومانسية، أين يظهر تأثره الكبير بنظريات الخيال التي عاصرها، وقد تمكن من تقديم تصور للخيال الشعري بفضل ملكته النقدية قائلا أن " الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صور معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور وأحاسيس(في القصيدة)فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر. "[1]

2 – 1 – 3 – فعالية الخيال في تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعر محمود بن حمودة:

يلعب الخيال دورا فعالا في صناعة الصورة الشعرية في هذا الديوان من خلال إضفاء الوحدة العضوية على العمل الشعري، فالشاعر محمود بن حمودة لم يصرح بعبارات واقعية مباشرة فحسب، وإنما لجأ إلى اتخاذ الحقائق النفسية والطبيعية التي تلهمه في تجربته مواد تصويرية استعان بها لجلاء صور لها قوة الإيحاء والتعبير معتمدا في ذلك على عنصر الخيال كما قلنا سابقا.

حيث " يجنح الناقد المعاصر – عادة – إلى القول بأن نوعية الخيال وإمكانياته وفاعليته هي ما تميز الفنان المبدع عن غيره. "[2]

فقد أفاد الشاعر محمود بن حمودة من عنصر الخيال إفادة ساهمت مساهمة كبيرة في بناء صوره الشعرية، وهذا ما يتجلى في معظم قصائده الواردة في هذا الديوان الذي بين أيدينا، من خلال الاستعارات المختلفة سواء كانت مكنية أو تصريحية أو كنايات أو تشبيهات متعددة.

يتضح لنا من خلال الديوان أن هناك علاقة وثيقة بين الخيال والصورة الفنية نظرا لما " تؤديه العلاقة اللغوية بين الكلمتين العربيتين، إن علاقة الاشتقاق بين كلمتي Imagination وImagery تشي بالصلة الوثيقة بين كلتيهما، وتوضح بشكل ضمني – أي أن مفهوم الصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلال فاعليته. "[3]

(1) – رشيدة كلاع : الخيال و التخييل عند حازم القرطاجني – بين النظرية و التطبيق،، ص 20.

(2) – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي،، ص 13.

(3) – المصدر نفسه، ص 14.

عمد الشاعر محمود بن حمودة إلى اعتماد الخيال بغرض الربط بين الواقع من خلال ما يقدمه من مدركات وبين الصورة الذهنية التي تقابلها، بصورة تتجانس فيها المتنافرات تعمل على تشكيل جديد يجدب المتلقي ويشد انتباهه، وهو ما نستشفه في قصيدته المعنونة 'الإرث المغتال' قائلا:

"لا العصر حرر عتقها

أو حل طلسم عقدها

دنياك من كبر يشوه هامتي

يغتال حيري بين مكتبة وبين إدارة

من قال: إنك رمزنا؟

من يستفيد إذن ومن سيفدنا؟

و الإرث مغتال بطعنة خنجر".[1]

و يتجلى الربط بين المتنافرات هنا في قوله: " الإرث مغتال بطعنة خنجر "، حيث أضفى الشاعر من خلاله بعث عناصر الجمال في العمل الشعري، والطريقة المميزة في تشكيل الصور الشعرية والربط بين عناصرها، فنلاحظ هناك تنافرا بين شيئين متعاكسين ومتنافرين تماما وهما 'الإرث' الذي قصد به الشاعر "أصالة وعزة العرب "و هو شيء معنوي، في حين عبّر عن ضياع هذا الإرث " بطعنة الخنجر " والذي يعتبر شيئا محسوسا، فقد ساهم الخيال في ظل هذه الصورة الشعرية في خلق نوع من الانسجام بين الأشياء المتنافرة وهو ما يبرر ملكة وقدرة الشاعر محمود بن حمودة على الإبداع والخلق.

كما يتضح الخيال في مواضع كثيرة ومتنوعة من الديوان، حيث يقول الشاعر محمود بن حمودة في قصيدته 'تصريح قطار':

"قـــال النخيـــل: أرى حبيبـــك بعـــدما مـــد الجنـــاح ثـــرى يطيـــر إلـــى الســـما؟

خيـــر يكـــون قـــد انتهـــى عبـــر الأثيـــر وعنـــــدما شـــــد الرحـــــال ويممـــــا

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، مطبعة الفينيق، الميلية، 1991، ص 24.

يـــا رائـــد الشـــعر الجميـــل بناتـــه يرقصـــــن حولـــك مهرجانـــا قلمـــا

المـــوت خلفـــك والقطـــار توليـــا أمـــــرا قضـــاه الله فيـــك وأبرمـــا

خـــذل الوفـــاء بأهلـــه أو مـــا تـــرى حلـــم الحبيبـــة ب'الخـــروب' تحطمـــا؟[1]

نستشف من هذه المقاطع الخيال في البيت الأخير في قوله:

خـــذل الوفـــاء بأهلـــه أو مـــا تـــرى حلـــم الحبيبـــة ب'الخـــروب' تحطمـــا

شبه الشاعر محمود بن حمود 'الوفاء' وأضفى عليه صفة من صفات الإنسان وهي 'الخيانة'، حيث ساهم الخيال في هذه الصورة الشعرية في خلق نوع من الابتكار والتجديد، مما يفسر قوة خيال الشاعر وقدراته التعبيرية في اختراع صور جديدة في غاية الروعة.

و نلاحظ تحقق الابتكار والتجديد في الصورة الشعرية نتيجة اعتماد الخيال في قول الشاعر محمود بن حمودة في نفس القصيدة من الديوان قائلا:

ظلمـــا تعـــانق ريمـــه ومضـــرجا نـــزف الفـــؤاد مـــدائنا وتفصـــما

ظـــل الطريـــق ومـــا غـــوى متوضـــئا بدموعـــه ســـدد رماحـــك كلمـــا

مـــر الكلـــيم ومـــن هنـــا لبـــى النـــدا لرحيلـــه خلـــع الثيـــاب وأحرمـــا[2]

فلو أمعنى النظر في هذه المقاطع لوجدنا عباراتها خيالية محضة، ساهم الشاعر من خلالها في إبراز نماذج تصويرية خيالية تبعث على الابتكار والتجديد، لا سيما في قوله: 'نزف الفؤاد'، حيث ذكر المشبه (الفؤاد) وحذف

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 131.

(2) – المرجع نفسه، ص 132.

المشبه به (العروق) وصرح بصفة من صفاته (النزيف) على سبيل استعارة تصريحية فللخيال إذا دورا فعالا ومهما في بناء الصورة الشعرية فلولا وجوده لما كانت هناك صورة شعرية، لأن الخيال هو جوهر النظم وعماده الذي يبنى عليه.

2 – 2 – الانزياح

يعد الانزياح خاصية هامة من خصائص اللغة الشعرية، كما يعتبر تقنية أساسية في تشكل جماليات الخطاب الأدبي، حيث "نما هذا المفهوم في ظل الدراسات الأسلوبية، أين شاركت في بناء هذا المفهوم مدارس واتجاهات عديدة، فقد وجد عند السيريالين، وعند الشكلانية الروسية، ومدرسة النحو التوليدي التحويلي وكذا عند مدرسة براغ، والبنيوية، فكل هذه الاتجاهات والمدارس قدمت مفاهيم للانزياح، إلا أنها جميعا تأخذ بطرف أو أطراف منه".[1]

و الانزياح هو الخروج عما هو مألوف أو الخروج عن اللغة المعيارية في الأسلوب وقد عرف جان كوهن الانزياح بقوله: " هو كل ما هو ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام "[2] وبالتالي فالانزياح عنده مبني على الواقعة الأسلوبية.

و للحديث عن أنواع الانزياح والإشارة إلى بعض مواضع تحققه في هذا الديوان فهو لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص، وإنما يشمل أجزاء كثيرة ومتنوعة، نأتي للإشارة إلى بعض منها، قاصدين بذلك تصنيفها إلى نوعين رئيسين تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح، فأما النوع الأول فهو ما يتعلق الانزياح فيه بجوهر المادة اللغوية، وهو ما أطلق عليه جان كوهين بالانزياح الاستبدالي، في حين يتعلق النوع الثاني بالتراكيب داخل السياق وهو ما يسمى بالانزياح التركيبي.

2 – 2 – 1 – الانزياح الاستبدالي (الدلالي):

تمثل الاستعارة في ظل هذا النوع من الانزياح عماده وجوهره الرئيسي تلك التي تقوم على كلمة واحدة،

(1) – ينظر: أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة حلب، بيروت، ط 1، 2005 م، ص 90.

(2) T. Todoroy, O Ducrot: Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1983, P 278..

"تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه "[1]

و المقصود بهذا النوع من الاستعارة ما تعرف بالاستعارة التنافرية وهي "صورة بلاغية تقوم على الجمع بين شيئين متنافرين لا علاقة تجمع بينهما "[2]

و لعلنا من خلال قراءتنا لهذا الديوان حاولنا الإشارة إلى بعض هذه النماذج الواردة فيه وتصنيفها إلى قسمين : استعارة تنافرية لونية واستعارة تنافرية وصفية ومن أمثلة على هذه الأخيرة ما يلي: 1- 1- الاستعارة التنافرية الوصفية: ويكون التناقض فيها بين الصفة والموصوف إذ يمتلك الشاعر القدرة في المزج بين المتنافرات بشكل مدهش تثير الانتباه والتساؤل وتأخذ المتلقي إلى آفاق غير معهودة من قبل،[3] ومن الأمثلة على هذا النوع من الاستعارة ما صدر عن الشاعر محمود بن حمودة في قصيدته المعنونة "الأرض والميلاد والدموع".

يقول الشاعر: عيناك واحة نخل.[4]

وصف الشاعر محمود بن حمودة عيني حبيبته بأنها واحة نخل رغم قسوة شجر النخيل فهو هنا يجمع بين شيئين متنافرين حيث سارت فيها الصفة في اتجاه معاكس للموصوف، وبالتالي استطاع الشاعر من خلال هذه الصورة خلق انزياح في قمة الروعة والجاذبية.

كما استخدم الشاعر هذا النوع من الاستعارة التنافرية في قصيدته "تصريح قطار" معبرا:

قـــال النخيـــل: أرى حبيبـــك بعـــدما مـــد الجنـــاح ثـــرى يطيـــر إلـــى الســـما؟

هـــل مـــن جديـــد فـــي الجرائـــد كلهـــا؟ قـــال المحـــرر والمـــديع تبرمـــا[5]

عبر الشاعر محمود بن حمودة عن صورته الشعرية باستخدام أسلوب التنافر ومزج المتناقضات بصورة واضحة، أين نسب صفة القول للشجر النخيل، رغم وجود تنافر بين الصفة والموصوف، وهو تجاوز وانزياح يشكل انتهاكا للعلاقات المألوفة بين الأشياء.

(1) – نقلا عن أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 112.

(2) – ينظر:موسى سامح ربابعة : جماليات الأسلوب و التلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع، أربد –الأردن، ط1، 2000م، ص11.

(3) – المرجع نفسه، ص 27.

(4) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 95.

(5) – المصدر نفسه، ص 131.

كما نلتمس توظيف الشاعر للاستعارة التنافرية الوصفية في قصيدته "السبع العظام'" في المقاطع الآتية:

"قد أتى الوعد وفيا من هنا

يطرق الألباب نبع الأمل

و أرانا النصر عرسا لا تسل

يومها الشعب كبير الأمل"

إن عبارة قد 'أتى الوعد وفيا من هنا' وهي العبارة الأكثر انحرافا في هذا المقطع، فالاسم (الوعد) والصفتان (المشي والوفاء) يتنافران تنافرا شديدا وحادا، فكيف للوعد أن يتصف بصفة المشي وكذا صفة الوفاء؟ يبدو أن الجو العام السائد في القصيدة هو الذي جعل الشاعر إلى مثل هذا الخروج والانحراف، فالوعد لا يمكن أن يكون وفيا وبالتالي ليس خروجا عن اللغة وإنما خروجا وانحرافا عن أحاسيس ومشاعر الشاعر أيضا.

2 – 2 – 2 – الانزياح التركيبي:

يختلف تركيب العبارة الأدبية عن تركيب الكلام العادي، والانزياح التركيبي " يحدث من خلال طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة، ومن الواضح لدى الجميع التركيب في العبارة الأدبية يختلف كل الاختلاف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي. "[1]

وتتضح مظهر الانزياح التركيبي في دراستنا هذه بوصفه عاملا في تحقيق الجمالية في النص، من خلال الأبعاد التالية: كالتقديم والتأخير والحذف وكذا الالتفات.

وبالنظر في قضية التقديم والتأخير وإبراز هذه الظاهرة نعرج على إحدى المقتطفات الواردة في بعض القصائد من هذا الديوان.

التقديم والتأخير:

و تتجلى الشعرية في ظل هذا اللون المساهمة في بناء الكلام باعتباره انزياحا سياقيا وبذلك يصبح ملمحا متميزا للشعر، ويعتمد الانزياح التركيبي على ما يقوم بين الكلمات من علاقات من شأنها أن تسهم في توليد

(1) – أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 120.

الشعرية. "[1]

اعتمد الشاعر محمود بن حمودة على التقديم والتأخير، من خلال تغيير الكلمات من أماكنها الأصلية، فقدم ما حق التأخير كالخبر أو المفعول به وأخر ما استحق التقديم كالمبتدأ أو الفعل، وما الغرض من وراء ذلك إلا إضفاء الجمالية على نصه الشعري، وهو ما نستشفه في قصيدته المعنونة "زمن الصمت" قائلا:

"في الضحى بيروت كانت أبني مثل الحمام

في النهى بيروت كانت أبني أرض سلام

ذبحوها حين كنا نستلذ النوم كنا والغرام

هكذا قيل فطرنا"[2]

ففي المستوى المعياري في الجملة الاسمية (الأصل) أن يسبق المبتدأ الخبر إلا إذا كان الخبر شبه جملة والمبتدأ نكرة، إلا أن الشاعر محمود بن حمودة هنا قدم ما لا يجوز تقديمه على اعتبار أن المبتدأ معرفة وليست نكرة، رغم أن الخبر شبه جملة، فأصل الجملتين الشعريتين هو:

"بيروت في الضحى كانت أبتي مثل الحمام

بيروت في النهى كانت أبتي أرض سلام"

أما ما يبرر تقديم الشاعر للخبر (في الضحى) و(في النهى) وتأخيره للمبتدأ (بيروت) فقد قصد من وراء ذلك التركيز على الزمن (الضحى، النهى) بغرض التأكيد ولفت انتباه المتلقي إلى الوضع السائد في بيروت آنذاك من سلام وحرية.

كما توقفنا على أنموذج شعري في قصيدة "صمود وتحدي" للنظر في قضية التقديم والتأخير، فالمستوى المعياري في تركيب الجملة العربية أن يسبق الفعل الاسم، أما في هذا السياق فورد العكس، أين عمد الشاعر تقديم الاسم على الفعل في قوله:

"ثورة تجرف أشباح الليالي".[3]

عمد الشاعر محمود بن حمودة إلى تقديم ما حق تأخيره وهو في هذه الصورة الشعرية لفظ "الثورة" بمثابة

(1) – حامد سالم درويش الرواشدة: الشعرية في النقد العربي الحديث، دراسة في النظرية و التطبيق، 2006 م، ص 191.

(2) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 20.

(3) – المصدر نفسه :ص 28.

الاسم، وأخرّ ما استحق التقديم وهو اللفظ "تجرف" جاء في مقام الفعل، وقصد الشاعر بذلك لغرض فني أو جمالي يودّ تحقيقه.

و كذا قول الشاعر في قصيدته "هذا نوفمبر":

"السيف يروي والبنادق أعلنت".[1]

نلاحظ في هذا المقطع تقديم الاسم على الفعل، وهو ما يتضح جليا هنا فأصل تركيب المستوى المعياري هو "يروي السيف وأعلنت البنادق" إلا أن الشاعر محمود بن حمودة قدم الاسم على الفعل، وهذا مخالف لبناء نظام اللغة العربية مقارنة ببناء اللغات الفرنسية والانجليزية.

إضافة إلى نماذج يتقدم فيها الخبر على المبتدأ في مواضع عديدة من الديوان نستشف ذلك في قصيدته "قسنطينة":

يقول الشاعر محمود بن حمودة:

"قسنطينة

إليك أعود

و أدفن زخ الهجير

و في شفتي ابتسامة

و عند الأصيل بكفي تنام الطيور" [2]

عمد الشاعر في هذه المقاطع التي بين أيدينا إلى تقديم الخبر وتأخير المبتدأ في قوله: "و في شفتي ابتسامة" حيث قدم الخبر الواردة في قالب (شبه الجملة)، وأخر المبتدأ (اسم) بغرض تأكيد المعنى والمتضمن حالة الفرح والسرور والاشتياق إلى الأصل.

الحذف:

عرف الشعر العربي المعاصر الحذف منذ بداية ممارسته، فقد اعتمده العديد من الشعراء أمثال أدونيس، محمود درويش، بدر شار السياب، حيث اخترنا إحدى النماذج لإبراز ظاهرة الحذف في النص الشعري المعاصر

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 31.

(2) – المصدر نفسه، ص 78.

لصاحبه بدر شاكر السياب في قصيدته "أنشودة المطر":

"و في العراق جوع

و ينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

و تطحن الشوان والحجر

رجى تدور في الحقول ... حولها بشر

مطر ...

مطر ...

مطر ..."[1]

يعد الحذف من الظواهر اللغوية المشهورة في النحو العربي، وهو " وسيلة من أبرز الوسائل الشعرية التي يعمد إليها المبدع من أجل إثراء نصه أدبيا، ويتمثل ذلك بإسقاط عنصر من عناصر البناء اللغوي. "[2]

و تتمثل ظاهرة الحذف في جانبين: الأول يتعلق بالمستوى الشكلي أو الهندسي أو ما يسمى بالصمت، ويتجلى شعريا في النقاط، والثاني يتمثل في المستوى النحوي والبلاغي ودلالته النفسية.[3]

و قد اتخذنا البحث في الجانب المتعلق بالمستوى الأول كأنموذج لإبراز الحذف في الديوان في القصيدية المعنونة "زمت الصمت" قائلا:

"زمن الصمت تحدانا ديارا

عاث صهيون فمن يحمي دمارا؟

غاية مسلوبة ...

عائدات النفط تجبي ثمرات

(1) – يوسف ناوري: جماليات اشتغال النص الشعري المعاصر، علامات، مجلة تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج 59، مج 15، 1427 هـ / مارس 2006 م، ص 30.

(2) – نزار قباني: قصائد، يوميات امرأة لا مبالية، ص 574، نقلا عن حامد سالم درويش الرواشدة: الشعرية في النقد العربي الحديث، دراسة في النظرية و التطبيق،، ص 203.

(3) – صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، ص 05 نقلا عن حامد سالم درويش الرواشدة: الشعرية في النقد العربي الحديث، دراسة في النظرية و التطبيق، ص 202 .

زمن يبعدنا بيروت بيروت

صفقة النفط هوان

فلماذا أحسب الرأي سديدا"[1]

يتجلى الحذف عند الشاعر من خلال قوله: (غاية مسلوبة) فالمستوى المعياري لقوله هو الجملة الاسمية (الحرية غاية مسلوبة) المكونة من المبتدأ المحذوف (الحرية) والخبر المذكور (غاية).

و في النموذج الثاني يظهر الحذف في إحدى قصائد الشاعر تحت عنوان "متاهات" حيث يقول الشاعر:

"ملكتك أوتاري

و عواصم مملكتي ...

أمري ...

خيرتك فاختاري

مملكتي

أو زورق إبحار

و من الأشكال تراني قلدتك

إيثاري؟

قاسمتك أمتعتي."[2]

يتضح من خلال الأبيات أن الشاعر يخاطب المرأة (الحبيبة) قائلا:

"ملكتك أوتاري

و عواصم مملكتي ...

أمري ..."

فأصل تركيب الجملة هو 'أنت ملكتك أوتاري' و'عواصم مملكتي أنت' 'أمري أنت' حذف الشاعر المبتدأ تقديره (أنت) وقصد بها حبيبته كما تتبين ظاهرة الحذف في نفس القصيدة حين يقول:

"علب السيجار

(1) – محمود بن حمودة، رياح العودة، ص19.

(2) – المصدر نفسه، ص.19.

ثوري ... ثوري

بعواطفك الآن على الدار؟

ثوري ما أجمل أن تتولانا سيدة

قد دوت صفارة انذاري

يا أنت تبيحين العهر على قارعة

الأسفار"[1]

قصد الشاعر بقوله "ثوري ... ثوري" "حبيبته" وهي حيلة من الشاعر في إبراز حالته النفسية، وكذا فسح المجال للمتلقي أو القارئ وتأويلاته الحرة لهذه المحذوفات.

الالتفات:

يعتبر الالتفات من الأساليب البلاغية والأبعاد والظواهر التي اعتمدها الشعراء في كتاباتهم الشعرية فالالتفات هو:

" أسلوب بلاغي استذوقه العرب في كلامهم، وفطن إليه البلاغيون في أشعار الجاهلين وامتدحوه لما له من مزايا فنية في التنقل بالكلام من حال إلى حال طبقا لمقتضى الدلالة وقصد المتكلم من جهة وتبعا لحال ومستوى السامع من جهة أخرى. "[2]

و عرفه الزركشي (538 هـ) والسيوطي (911 هـ) على أنه تحويل أسلوب الكلام من وجه إلى آخر.[3]

صور الالتفات:

تعددت وتنوعت صور الالتفات، في الديوان نذكر منه صور الانتقال فيه من خطاب الواحد والاثنين والجمع إلى آخر، وقد ذكر من هو البلاغيون ستة أنواع نشير إلى بعض هذه الصور الواردة في هذا الديوان.

يقول الشاعر محمود بن حمودة في قصيدته "فتح جديد":

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 90.

(2) الزمخشري: الكشاف ضبطه يوسف الحمادي، دار مصر للطباعة، مصر، (د ط)، (د ت)، ص 14.

(3) – محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، المكتبة العصرية، لبنان، ط 1، 1994، ص 286.

نزلنـــــا نبـــــارك فتحـــــا جديـــــدا أراه انتصـــــــــارا وعـــــــزا مبينـــــــا

وطئنـــــا ثـــــراك المعطـــــر مســـــكا وكنـــــا نغـــــرد فـــــي الناشـــــئينا

أراك علـــــى العلـــــم مقبلـــــة فـــــي رداء وفـــــي حشـــــمة الناســـــكينا

فتبـــــدو علـــــى شـــــفتيك همـــــوم وفـــــي القلـــــب مكنونـــــة فاعـــــذرينا"[1]

و الالتفات هذه المقاطع جاء من خطاب الواحد إلى خطاب الجمع والمراد به ضمير المتكلم (نحن) هي الأسرة التربوية عامة، في حين المقصود بالمخاطب هو الفتاة، فالشاعر محمود بن حمودة، كتب هذه القصيدة في ذكرى فتح ثانوية خاصة بالبنات في دائرة الطاهير بجيجل.

كما نستشف هذا النوع من الالتفات أيضا في موضع آخر في قصيدته الموسومة "نون النسوة" قائلا:

"وتوزعنا الساعات

فتزودي ليوم الميقات

و على المحطات باسم الحب وشفنا رضاب

الرحيق

و كتبنا بالدمع بريد الشوق

و على أشلائنا نحن أقمنا مذ ترانا

ذاك المصلى العتيق

نون النسوة

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 13.

يا أنت من آلامي العظيمة أنت ومن تعبي"[1]

الشاعر هنا يتكلم بلسان الرجال عامة ويتضح ذلك اعتماده (نا) الدالة على الضمير المتكلم (نحن)، في حين المخاطب هي المرأة ونستشف ذلك في قوله: " من آلامي العظيمة أنت ومن تعبي" فكلمة (أنت) هي العنصر المقصود بالخطاب.

أما النوع الثاني فهو الالتفات من خطاب الجمع إلى خطاب الواحد ونلتمس ذلك في قول الشاعر في قصيدته المعنونة " قسنطينة":

"يعانون وجع الأصيل

إلام السواد يعتم وجهي الوسيم؟

إلام يكفكف دمعي؟

حتام نودع وجه الغراب؟

تجعد وجهي".[2]

يقصد الشاعر محمود بن حمودة بقول "يعانون وجع الأصيل" المعاناة والضياع التي عاشها الشعب الجزائري لاسيما أسرته جراء الاحتلال الفرنسي الذي فرضت عليه الحصار في كل مكان، في حين يقصد بقوله:

إ"لام السواد يعتم وجهي الوسيم؟

إلام يكفكف دمعي؟

حتام نودع وجه الغراب؟

تجعد وجهي".[3]

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص ص 103 – 104.
(2) – المصدر نفسه: ص ص 77 – 78.
(3) – المصدر نفسه :ص ص 77 – 78.

ما عاشه الشاعر إلى جانب الآخرين من الناس في ظل الحصار الفرنسي آنذاك

الانزياح الإيقاعي:

إن الانزياح في أبسط تعريف له هو الخروج عن المألوف وكسره. والانزياح الإيقاعي نقصد به تلك التغييرات التي طرأت على العروض الخليلية مست كل من الوزن والقافية والروي .

ومن خلال دراستنا لديوان محمود بن حمودة نلاحظ تحرر القصائد من العروض الخليلية . ومن القصيدة العمودية. ماعدا ثلاث قصائد هي "خضراء"،"فتح جديد"،"تصريحات قطار"،فقصائد الديوان تتفاوت فيما بينها في التزامها بعروض الخليل.

ومن خلال دراستنا لشعرية الوزن نلاحظ التنوع في استخدام التفعيلات.فأغلب القصائد وظفت أكثر من تفعيلة واحدة .ولكن كانت تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) وتفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) ظاهرة بشكل واضح في الديوان ويعود ذلك إلى أن " بحر المتقارب والمتدارك من نفس الدائرةالعروضية "[1].

وقد مزج الشاعر الحداثي بين بحرين أو أكثر في نفس القصيدة وهذا ما فعله محمود بن حمودة في القصيدة التي عنوانها " غناء في غناء "

"غنيني لحظة عمر غنيني

0/0/0/ 0/0/ //0/ 0/0/0/

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ذوي العمر فما نفع الهوى

0//0/ 0/ 0/// 0/0//

فعولن فعلن متفاعلن

1 – رواية (رقية) يحياوي: شعريةالإيقاع في ديوان الجاحظية قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر، التبيين–مجلة ثقافية محكمة ومنوعة– الجزائر، 36،2011، ص14.

الغاب أزهر في مفرقتي

0//0/ 0///0/ /0/0/

متفاعلن فعلن فاعلن " [1].

" لهيبا آه يعب جبيني "[2]

0/0///0///0//0/0//

فعولن فعول فعول فعولن

نلاحظ في هده الأبيات أن الشاعر مزج بين ثلاثة بحور هي المتدارك(فاعلن) والخبب (فعلن)، وهدا اكسر للعروض الخليلية وللقصيدة العمودية التي كانت تكتب على بحر المتدارك.

كذلك ما جاء في قصيدة " متاهات "

" ملكتك اوتاري

0/0/0/ //0/0/

فعلن فعلن فعلن

وعواصم مملكتي

0///0/ //0///

فعلن فعلن فعلن

امري

0/0/

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 83.

(2) المصدر نفسه: ص،83.

فعلن

خيرتك فاختاري "[1]

0/0// ///0/0/

فعلن فعلن فعلن

فالقصيدة مزج فيها الشاعر بين بحرين هما المتدارك (فاعلن) خبنت فأصبحت (فعلن) وعليه تصبح مثلا التفعيلات في السطر الأول كما يلي: فعلن فعلن فعلن، "سمة قصيدة الحداثة التي لا تريد الالتزام بعروض الخليل كلية، بل اختارت التنويع والاختلاف "[2]

فالشاعر المعاصر أصبحت له الحرية في التلاعب بالكلمات والتفعيلات وتوزيعها على الأسطر الشعرية، "فلا قانون يحكم السطر الشعري، فالبيت الشعري كمصطلح، له مفهوم، وقانون، في عروض الخليل تحول الى سطر شعري لا قانون يحكمه".[3]

أما القافية، فقد وردت على عروض الخليل، في القصائد العموديةالقليلة، كقصيدة "خضراء":

فالقافية هي : سيانا، سنانا، الأديانا، وزمانا، دمانا، أزمانا، أدنانا، أ نا، هيلانا، طهرانا، السيقانا، سرجانا، منانا، رؤانا، سيانا، منانا لوانا، دمانا، مسعانا، فالقافية جاءت موحدة في رميها النون باعتبار أن الألف ليست من حروف الروي.

أما في بقية القصائد الحرة أو قصائد التفعيلة فقد تنوعت القوافي، مثلما تنوعت عدد التفعيلات في السطر الشعري، فقد نعثر على قافية متناوبة مع روي موحد . وهذاما نجده في قصيدة :"نون النسوة "التي جاء فيها :

"صلينا على الأوراق العشيق

وعلى المحطات باسم الحب رشفنا رضاب الرحيق

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 89.

((2 رواية (رقية) يحياوي: شعرية الإيقاع في ديوان الجاحظية قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر،ص 14.

(3) المرجع نفسه: ص 15.

وكتبنا بالدمع بريد الشوق

وعلى أشلائنا نحن أقمنا مذترانا

ذلك المصلى العتيق".[1]

فما يميز الديوان في جانبه " الموسيقى من عروض وقافية هو التنوع والإبداع، إلى جانب تجاوز موسيقى القصيدة الخليلية، وما تسعى إليه القصيدة الحديثة بمفهوم الحداثة، هو خصب الإيقاع وتجاوز العروض، لذا لجأت إلى ممكنات أخرى وإبداعات كالتكرار، الذي هو إيراد الكلمة أو الجملة أو المقطع بلفظها ومعناها في مواضع كثيرة فمع أن هذه الظاهرة قديمة، وتناولها النقاد القدامى إلا أن النص الشعري الحداثي احتفى بها كظاهرة الشعر ".[2]

والإيقاع في نظر الشعراء الحداثين لا يقتصر على الوزن والقافية فقط، وإنمايتعدى أمورا أخرى تعوض الإقاع المفقود في القصائد الشعرية، وهذا ما أشار إليه إبراهيم رماني بقوله :"لا ينحر الإقاع الشعري في الوزن والقافية، أو يسمى الإطار أو الموسيقى الخارجية، بل يتعداه إلى طبيعة التركيب اللغوي للقصيدة (التقابل، التكرار، التدوير، التنويع، اللازمة...) أوما يسمى بالموسيقى الداخلية .[3]

فما نفهمه من هذا القول أن محمود بن حمودة لا يريد أن يحصر الإيقاع في الوزن والقافية وإنما يتعدى إلى أشياء لغوية مثل : التكرار، التدوير....الخ، ونفس الرؤية نجدها عند أدونيس – الذي يتميز بحس نقدي ثاقب إذيرى أن مسالة الوزن والقافية هي : "مسألة تاريخية ومسألة كلامية ترتبط بجانب محدود من الإبداع الشعري لا بشموليته أو به كرؤيا كلية (....)بإمكان اللسان العربي أن يتجسدشعرا في بنية كلامية غير بنية الوزن و القافية .

أو إلى جانبها هذامما يوسع في الممارسة حدود الشعر في اللسان العربي، وحدود الحساسية الشعرية وحدود الشعرية ".[4]

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 103.

(2) –رواية (رقية) يحياوي: شعريةالإيقاع في ديوان الجاحظية قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر، ص 17.

(3) –ناصر معماش وآخرون: التراث الشعري العربي القديم وجديد القراءات الحديثة، ص40.

(4) –بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية: على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 472.

فأدونيس من خلال هذا الكلام يريد أن يدعوا إلى التجديد والإبداع في الجانب الإيقاعي وذلك بالتخلي عن القول بأن الوزن عنصر أساسي في القصيدة العربية واعتباره مسألة تاريخية وعليه السعي للتبديل، والوزن لا يحقق الشعرية لوحده " فالشعر عند أدونيس لا يقوم بالوزن فقط ".[1]

وإنما السعي للبحث عن ظواهر أخرى تحل محل الإيقاع في حالة ماإذا غاب، " والإيقاع حسب أدونيس أشمل وأوسع من الوزن ... لأن الإيقاع نبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع ".[2]

و هذا لا يعني " رفض الوزن والقافية أو التخلي عنهما، وإنما يعني أنهما لا يمثلان حصر للشعرية ولايستنفدانهما،وأن هناك عناصر شعرية غيرهما ...".[3]

كما يمكننا أن ندرس في الإيقاع، الاشتغال القضائي للنص داخل الديوان، وهذا الجانب يعتبر بمثابة العلامات غير اللغوية في النص، لأنه يعتمد على البصر ولأن المتلقي هنا يعمل على كشف كيفية توزيع النص بصريا .

"وهنا نشير إلى أن قصيدة الحداثة، تمثل التحول، من الإيقاع السماعي ،إلى الإيقاع البصري، وتوجهت الدراسات الحديثة إلى متابعة فضاء النص في تشكيلاته بعناصره المختلفة من عناوين وحواشي وخطوط ورسوم الخ، وتنبهت إلى أن تنظيم الكتابةالشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة ".[4]

فالنص الشعري الحديث لا يستقر على شكل نهائي وثابث بل يسعى دائما إلى التجديد والتغيير مادام يتبنى التجريد الدائم .

و إذا كانت القصيدة القديمة قد احتفظت بفضائها النصي النموذجي، فإن القصيدة العربية الحديثة قد كسرت كل ما ألفته القصائد القديمة وأتت لتشوش ولتخلل النظام الذي دأبت عليه هذا التشويش مس كل من الوزن والقافية والروي والبحر وشكل الكتابة وإذا ماقرأنا ديوان محمود بن حمودة وتتبعنا الاشتغال الفضائي فيه

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 473.

(2) المصدر نفسه، ص 478.

(3) المصدر نفسه: ص 473.

(4) رواية (رقية) يحياوي: شعريةالإيقاع في ديوان الجاحظية قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر، ص 18.

فاننانجد ثلاث قصائد فقط،التزمت بنظام الشطرين ،ووزعت النص على الطريقة القديمة ، وهذه القصائد هي: "خضراء"، "فتح جديد"، "تصريح قطار" فهذه القصائد احتفظت بالشكل التقليدي .

كما مس التغيير أو الانزياح البيت الشعري سواء التسمية من بيت إلى سطر أو شكل كتابته، "إذ يبدأبنقطة وينتهي إلى نقطة غير معلومة وغير محددة ،والسطر الشعري قد يكون في كلمة وقد يكون في حرف، وقد يكون أو يحتوي كلمات كثيرة على طريقة السرد القصصي ".[1]

كما زاوج الشاعربين الفضاء النصي للقصيدة العمودية،و الفضاء النصي للقصيدة الحداثية، وذلك في نفس القصيدة نجد في قوله:

"قال النخيل:أرى حبيبك بعدما

مد الجناح ترى يطير إلى السما ؟

خبر يكون قد انتهى عبر الأثير عندما شد الرحال وبمما.

يا رائد الشعر الجميل بناته

يرقصن حولك مهرجانا قلما ".[2]

لكن هذا النوع من الكتابات الشعرية لا يوجد كثيرا بل يكاد ينعدم، فهذه القصيدة زاوجت بين" ثابث الفضاء النصي في القصيدة العمودية ،ومتحول قصيدة التفعيلة، فهو تزاوج شكلي، وراءه تزاوج معرفي ودلالي يجمع بين النسق العروضي والنسق الحر".[3]

وإذا تمت المعاينة البصرية لنصوص الديوان، فإننا نلاحظ عدة ظواهر منها: توزيع البياض والنقاط المتتابعة ومثال ذلك ما جاء في قصيدة " متاهات ":

"ملكتك أوتاري

(1) رواية (رقية) يحياوي: شعريةالإيقاع في ديوان الجاحظية قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر، ص 19.

(2) محمود بن حمودة: رياح العودة، ص132.

(3) راوية رقيةحياوي:شعرية الإيقاع في "ديوان الجاحظية قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر"، ص 19.

و عواصم مملكتي ....

أمري ....

خيرتك فاختاري مملكتي

أو زورق ابحاري

ومن الأشكال تراني قلدتك

إيشاري ؟ ".[1]

فالقصيدة تستمر بهذا الشكل من الكتابة حتى نهايتها،إذ نجده يقحم القصيدة بالبياض والنقاط المتتابعة الدالين على الحذف، وكأن الشاعر أراد أن يترك المجال للمتلقي لملا الفراغات.و نستطيع القول بأن هذا البياض مقصود من الشاعر، وذلك لأنه أراد مزج البصري بالدلالي، " فوقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص ".[2]

و هذا يعني أن المتلقي يشارك في إنتاج النص .

كما تلجا القصيدة الحرة إلى ترقيم المقاطع، هذه الأرقام تنبيه إلى أشياء معينة وهي أنها بمثابة فواصل تفصل بين مقطع وآخر، هناك من يتخلى عن الأرقام ويلجأ إلى رسم النجوم والأشكال بين المقاطع وهذا ما فعله محمود بن حمودة في القصائد التالية :"السبع العظام"، "عذراء تثمثل من دمي"، "غناء في غناء"، "متاهات "،لعينيك أحيا"،"رياح العودة "، "هذا نوفمبر" فلا تكاد قصيدة من الديوان تخلو من هذه الرسوم.

وعليه نستطيع القول بأن الإيقاع في ديوان محمود بن حمودة مفتوح لأن "القصيدة الحديثة (بمفهوم الحداثة) تتميز بتنوع الإيقاع وحريته، وتلغي الذاكرة لأنها ترفض النسج على المنوال، والولاء للنمودج .لهذا تحاول أن تتجاوز عروض الخليل، وتتبنى إيقاعا مفتوحا ".[3]

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 87.

(2) رواية (رقية) يحياوي: شعريةالإيقاع في ديوان الجاحظية قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر، ص 20.

(3) المرجع نفسه: ص، 20.

إذا فمحمود بن حمودة سار على نهج سابقيه الذين عمدوا إلى كسر العروض الخليلية من وزن وقافية وروي وإيقاع هذا الأخير الذي لم يصبح مقتصرا سوى على الوزن والقافية وإنما أصبح مفتوحا على بعض العناصر والتى من شأنها تعويض الإيقاع المفقود في القصيدة الحرة ومنها : التدوير، التكرار،التوازي،الجناس.

2 – 3 – الرمز:

الرمز من الظواهر الشائعة في الشعر العربي حيث زخرت الدراسات العربية الحديثة بعدة تعاريف نأتي على ذكر إحداها لمصطفى ناصف بقوله: " الرمز نوع من التعبير غير المباشر لا يسمى باسمه، بل يتجنب فيه الوصف المستقيم المباشر من أجل أن يخفيه أو يظهره بطريقة لافتة، الأرجح أن الرمز يظهر الشيء ويخفيه معا في وقت واحد، والرمز على هذا يدخل في تكوين مسافات مختلفة، فهو يدخل في مسافات عقلية ولا عقلية، أو يدخل في سلسلة من الأفكار الواعية وغير الواعية أفكار ليست متساوية النسب إلى الوعي. "[1]

لجأ الشاعر محمود بن حمودة في ديوانه هذا إلى اعتماد الرمز كغيره من الأدباء والشعراء سواء كان دينيا أو تاريخيا أو أدبيا فقد أصبح توظيفه من المقتضيات التي يفرضها الواقع الاجتماعي والسياسي والنفسي للمبدع.

2 – 3 – 1 – الرمز الديني:

يقف بن حمودة كغيره من سابقيه أمام رمزية صورة النص الديني ومواقفه الخالدة، وما يجسده من معاني القوة والعزيمة، وهو ما يشير إليه الشاعر معبرا في قصيدة "السبع العظام":

"مده العزم فأرساه النهى

مده الشعب سليل الرسل

...

بالعصا والحجر المنضود بال

خنجر الشافي بعزم الرسل".[2]

(1) – مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 3، 1983، ص ص 131 – 132.نقلا عن:خليل بن دعموش: الصورة الشعريةفي ديوان أبي ربيع عفيف الدين التلمساني،ص ص103-104.

(2) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 54.

يعمد الشاعر من خلال استحضاره لرمز "عزم الرسل" ويقرنها بعزم الثوار والمجاهدين، باعتبار أن الثوار يمثلون رمزا للعزم والقوة في الجهاد وعدم الاستسلام أمام الاستعمار الغاشم تماما كما تحلى به الرسل من عزم وقوة في سبيل تبليغ الدعوة الإسلامية رغم العوائق التي صادفتهم إلا أنهم استطاعوا بذلك نشر الدين الإسلامي والوصول إلى قلوب الناس بشتى الطرق والوسائل.

كما يستحضر بن حمودة قصة وصية لقمان لابنه رمزا لمقام ضرورة الأخذ بالنصيحة والتحلي بروح العطاء والمشاركة في كل ما فيه خير للناس جميعا، لأن ذلك من صفات خير خلق الله محمد عليه الصلاة وأزكى التسليم، من خلال قوله:

"فعبـــر الأثيـــر يـــزاح الســـتار ومـــن كـــوَة الصـــبح يبـــرق حينـــا

يعيـــد الزمـــان لنـــا موطنـــا فنصـــدع جهـــرا وننصـــر دينـــا

خـــذي مـــن حياتـــك للعلـــم قســـطا ومـــن درس لقمـــان زادا يرينـــا

ألا قـــد نصـــحت فهـــي وذودي أيـــا امـــرأة ترتـــدي العصـــر فينـــا؟"[1]

فالشاعر هنا يدعو دعوة عامة من أجل التغيير ولا يقصد بذلك فئة معينة أو جنس معين، ويؤكد على أن التظافر هو سر النجاح الذي أساسه العلم وإتباع النصيحة.

2 – 3 – 2 – الرمز التاريخي:

اعتمد الشاعر محمود بن حمودة في هذا الديوان الذي بين أيدينا على رموز تاريخية عريقة من تراثنا العربي الأصيل، نستشفها من خلال قوله:

"و ثمة لغز يفسره نبأ حين يكشف عنا الغطاء

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 14.

فاسأل عصر الرشيد وأندلس

و مجد الحضارة أين الإباء"[1]

فقد صور الشاعر ورمز للأحد رموز الحضارة العربية وهو هارون الرشيد لإبراز مدى قوة وأصالة الحضارة العربية وعراقتها.

و إلى جانب شخصية هارون الرشيد نجد شخصية صلاح الدين التي استحضرها الشاعر بثقلها التاريخي في قصيدة "فرض الحجارة" بقوله:

"إليك صلاح الدين أشكو همومنا

خلافاتنا أيامنا بعض ماضينا

و كيف بأطفال الحجارة دافعوا

و في الصبر أبطال تراهم أيادينا؟

سئمنا ولم يجمع الرأي عادة

و كنا إذا ظن الزمان تآسينا

فسبحان من خص الملوك بصفقة

و فجر في الأقطار نفطا وبنزينا

و كنا إذا ما كرت الخيل أفزعت

و أضحت صواريخ البقاع عناوينا

قبعنا وأنتم في الجهاد تلاحم

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 47.

و كنا غثاء فانبذونا مساكينا"[1]

يتضح من خلال هذه الأبيات أن الشاعر يتحسر على ما آلت إليه فلسطين من أوضاع مزرية يعمها الشتات والضياع، فهو بذلك يناشد أحد الرموز التاريخية التي استطاعت تحقيق النصر لفلسطين في الماضي وأصبحت رمزا للانتصار والثورة والجهاد وهو القائد صلاح الدين الأيوبي، فعلى حد تعبير الشاعر أن اليوم، لا يوجد صلاح الدين الحقيقي لمنع هزيمة فلسطين، بل الزعماء أصبحوا عبادا للصليبيين المستعمرين.

2 – 3 – 3 – الرمز الطبيعي:

يعد الرمز الطبيعي أحد العناصر التي اعتمدها الشاعر في التعبير عن رأيه في مختلف القضايا، " فقد قسم الإيطالي أمبيرتو إيكو العلامات إلى ثمانية عشر نوعا منها العلامات الطبيعية، ويقصد بها كل ما في الطبيعة من ماء وشجر وجبال ... الخ[2]

مثل الشاعر محمود بن حمودة برموز طبيعية مختلفة عبر مؤلفاته ولم يقتصر ذلك على مؤلفات معينة وأكبر دليل على ذلك ما نستشفه في هذا الديوان الذي هو موضوع دراستنا، حيث رمز الشاعر فيه لقوة وعزيمة الثوار الجزائريين أثناء الثورة بالجبال نظرا لما تعمل هذه الأخيرة على حفظ توازن الأرض وتماسكها تماما كما يتحفظ الثوار على تماسك الوطن والحفاظ عليه من الاستعمار والضياع وهو ما يجسده البيت التالي:

"فنحن الجبال نثبت أرضا = ونحن الأباة بنو الثائرين"[3]

كما رمز لبيروت في عهدها القديم (الماضي) بالحمامة باعتبارها رمز للسلام والحرية وهو ما يتضح جليا في قول الشاعر:

"في الضحى بيروت كانت أبتي مثل الحمام

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 126.

(2) – ينظر محاضرات حسين خمري في السميائيات و التي ألقاها بجامعة منتوري، قسنطينة، 2000م، نقلا عن: نسيمة بوصلاح :تجلي الزمن في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية الوطنية 04 شارع مصطفى بوحير دار الطباعة دار هومه، ط1، 2003م ،ص 147.

(3) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 15.

في النهى بيروت كانت أبتي أرض سلام"[1]

فهو هنا يعقد مشابهة بين كلا من "بيروت "و "الحمامة" فكلا منهما ترمز للطمأنينة والهدوء والراحة، ويستمر شاعرنا في اعتماده الرموز الطبيعية في مختلف قصائده، أين رمز لحبيبته بالنجمة في قصيدته المعنونة "نجمة الحي"، لوجود قرينة مشابهة بين المرأة (حبيبته) والنجمة في إشراقها وإضاءتها المشعة والمنيرة.[2]

و قد قرن الشاعر محمود بن حمودة صمود المرأة ودورها الفعال في حياة الرجل بالنخيل، لما يتميز به النخيل من امتداد وشموخ وقد قصد من وراء ذلك إلى إظهار مكانة المرأة في قلب الرجل يجسده قول الشاعر:

"قال النخيل:أرى حبيبك بعدما=== مد الجناح ترى يطير إلى السما؟"

2 – 4 – التناص:

من المعروف أن التناص من القضايا التي احتلت مكانة كبيرة من كتابات الشعراء والأدباء في التفكير النقدي العربي القديم فقد عرف بأسماء كثيرة، منها الإقتباس، التضمين، الإشادة، السرقة...إضافة إلى مصطلحات بلاغية أخرى ولكن الإختلاف بين النقاد القدامى المحاضرين أن الأولين يعتبرونها من جماليات الخطاب الشعري إذ أحسنوا التعامل معها، أين اصطلح عليها اسم جديد هو التناص "التناص هو وجود مجموعة من القرائن اللسانية أو المعنوية داخل النص ما تحلينا إلى نصوص خارجية، وبيت تعالق النصوص بعضها ببعض وقد ظهر هذا المفهوم في البلاغة العربيوة ويبقى التناص هو المصطلح مالمركزي المعمول في جل البحوث الغربية والعربية ويسمى النص للحيل إلى نص آخر بالنص الحاضر أو العيني أو المتعالي أو اللاحق بينما سمي النص المحال عليه بالنص الغائب أو الأصلي أو التحقيق أو الخفي وهناك من النقاد الغربيين من يسميها على التوالي بالنص المعارض".[3]

التناص إذا هو تعالق نصوص مع نصوص أخرى.

تماما وهذا يعود إلى الإختلاف الظروف والتجربة الشعرية للمبدع، فقد تعددت أسماؤه بين عدة أسماء

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 20.

(2) – المصدر نفسه، ص 113.

(3) عبد الوهاب بوقرين: ثورة اللغة الشعرية، بحث في البنية اللغوية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دار المعرفة، د ب، ط1، 2004، ص 103، 107.

بلاغية كالتلميح والمحاكاة... هذا قديما. أما حديثا أصبح مصطلح التناص أكثر اعتمادا وذيوعا من طرف الكتاب والشعراء.

يعد الشاعر محمود بن حمودة واحدا من الشعراء الذين وظفوا التناص في كتاباتهم الشعرية إذ لا نجد عملا إلا واحتوى على هذا النوع من الجمالية على إختلاف مصادره.

2 – 4 – 1 – التناص القرآني:

القرآن الكريم أول النصوص التي اعتمدها الشاعر المعاصر باعتماده المصدر الأم للأبعاد الحياة إضافة إلى مكانته في نفس الشاعر وقدرته العجيبة في التعبير نظرا التآلف مبانيها بمعانيها.

استحوى الشاعر لفظ الخنازير من سورة المائدة في قوله: " قُلْ هَلْ أُنَبِّئُكُمْ بِشَرٍّ مِنْ ذَلِكَ مَثُوبَةً عِنْدَ اللَّهِ مَنْ لَعَنَهُ اللَّهُ وَغَضِبَ عَلَيْهِ وَجَعَلَ مِنْهُمُ الْقِرَدَةَ وَالْخَنَازِيرَ وَعَبَدَ الطَّاغُوتَ أُولَئِكَ شَرٌّ مَكَانًا وَأَضَلُّ عَنْ سَوَاءِ السَّبِيلِ(60)"[1]

لجأ الشاعر كغيره من الشعراء إلى توظيف النص القرآني في كتاباتهم بهدف التأثير وإيصال المعنى وهو ما يتضح في ديوانه هذا في المعجم الإصطلاحي (الطوا، القدرة، الخنازير، وزهي ألفاظ وردت في القرآن الكريم، أين شبه عزوجل اليهود بهذه الأسماء في الآية المذكورة.

عمد الشاعر بن حمودة إلى أسلوب التناص مع النص القرآني في قوله:

لأنتم أشد الناس في الصدر رهبة.[2]

والمراد من وراء ذلك هو أن اليهود أكثر حرصا على الحياة فهم يخافون من الموت فقتالهم للمسلمون يكون من وراء الذباب والجدران، وهذا ما يقابله في كتاب الله عزوجل في سورة الحشر قوله تعالى:" لأنتم أشد رهبة في صدورهم من الله ذلك بأنهم قوم لا يفهمونا يقابلهم لا يقاتلونكم جميعا إلا في قرى محصنة أومن وراء جدر بأسهم

(1) سورة المائدة، الآية 60.

(2) محمود بن حمودة، رياح العودة، ص 127.

بينهم شديد تحسبهم جميعا وقلوبهم شتى ذلك بأنهم قوم لا يعقلون".[1*]

أن قصة سيدنا يوسف كان لها أيضا تأثير قوي على الكثير من الشعراء العرب، سواء في تشكليها القصصي وبيانها الساحر من خلال مشهد الظلم الذي عاشه النبي يوسف مع أخزته أو من جهة قته مع زليخة التي حاولت من مرات كثيرة في الإطاحة به، وبالتالي فقد عمد الشاعر محمود بن حمودة لتوظيف قصة الصديق يوسف عليه السلام مع زليخة رغبة منه في تصوير حالة عذابه وهو بعيد حبيبته وهي نفس الحالة التي مرّت بها زليخة مع النبي يوسف عليه السلام.

إذ الشاعر محمود بن حمودة واحد من الشعراء الذين وظفوا التناص من النص القرآني وذلك راجع للنشأة والبيئة الثقافية التي تربى بين أحضانها . وإنعكاساتها المختلفة في كتاباته المتعددة، فلم يكتفي الشاعر محمود بن حمودة على اعتماده التناص من القرآن في مؤلفات محددة وإنما طبع هذا اللون من التناص كتاباته المتعددة وأصبح بمثابة الشيء الضروري الذي لا يمكن الإستغناء عنه.

لم يقتصر الشاعر على إعتماد النص القرآني في كتاباته الشعرية بل أستلهم من مصادر أخرى، كتوظيفه للتراث العربي الشعري، وهذا ما نلتمسه في دراستنا لدوانه رياح العودة الذي هو محل بحثنا هذا.

2 – 4 – 2 – التناص مع التراث:

اعتمد الشاعر محمود بن حمودة على التراث العربي الشعري كغيره من المصادر الأخرى التي استلهم الشعراء الآخرين، وهذا ما يتضح في ديوانه هذا، حيث تأثر بعدة شعراء سواء من داخل الوطن أو خارجه فمن بين الشعراء الجزائريين الذين تأثر بهم واعتمد عباراتهم في التعبير عن رأيه في مختلف القضايا عبارة "ريح الجنوب" الذي استلهمها من الروائي بن هدوقة والذي يقصد به الريح الجنوبية الساخنة، في حين شاعرنا محمود بن حمودة يعني به حملة "جنوب جنوب" وهي حلمة تعاونية في مجال الاقتصاد والتجارة في عهد الرئيس الشاذلي بن جديد في الثمانينات.

كما تأثر بالشعراء من الدول العربية كثاترة بشاعر المرأة والوطن نزار قباني في حيث كتب على شاكلته في

* سورة الحشر الآيتين، ص ص 13، 14.

التعبير عن واقع الأمة العربية وما آلات إليه من ضياع وشتات وهو ما يتجلى في قصيدته المجنونة "فرض الحجارة"، أين استطاع الشاعر التعبير عن الأوضاع السائدة في مختلف البلدان العربية لاسيما فلسطين منها.

2 – 5 – الإيقاع

لقد اهتم العرب بالإيقاع منذ القديم واعتبروه الركيزة الأساسية في بناء القصيدة وهو في أدق معناه " الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي خصوصا منها النبرات و الوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية و التركيبية و المعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود إيقاع ..."[1]

فمن خلال هذا المفهوم نلاحظ بأن الإيقاع يكمن في الطريقة المتبعة في توزيع العناصر المكونة له من نبرات و وقفات و التي تعتبر الركيزة الأساسية في الإيقاع و يعطي لها الأولوية، ثم تأتي في المقام الثاني الوحدات الصوتية و التركيبية و المعجمية هذه الوحدات التي تعتبر أيضا من مكونات الإيقاع الشعري، ثم الحديث عن التكرار الذي يعتبر عنصرا ضروريا لحدوث الإيقاع.

وهنا مفهوم آخر للإيقاع في الخطاب النقدي الحداثي فهذا " فرينه حبشي" " يلتفت إلى مهمة الإيقاع في القصيدة فيمنحه وظيفة نقل حركة الوجود، فالإيقاع عنده هو الذي يحي نبض الوجود كما يحي الدم إيقاع القلب"[2]

فهذا التعريف بأهمية الإيقاع في الشعر، و وظيفته هي نقل حركة الوجود؛ أي أن الإيقاع ينقل الحالة النفسية للشاعر فأين كان الشاعر حزينا عمل على الإتيان بوقع حزين و إذا كان فرحا كانت نغماته الإيقاعية معبرة عن الفرح، و الإيقاع هنا يعبر محاكيا للوجود، ثم يشبه الإيقاع الذي يحي نبض الوجود بالدم الذي يحي نبض القلب.

الوزن:

هو النظام الموسيقي القائم على اختيار مقاطع موسيقية معينة تدعى التفعيلات، وهي مقاطع موسيقية ينشأ عن تكرارها وفق نظام خاص ما يسمى بالوزن، وهذا الأخير يسمى أيضا بالبحر، لأن الشاعر ينظم على الوزن الواحد بحرا من القصائد.

(1) – بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية: على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية ، ص 477.
(2) – المرجع نفسه: ص 477.

إن الوزن هو الركيزة الأساسية في بناء القصيدة العربية وقد عرفه " ابن رشيق" في كتابه العمدة كما يأتي : " إن الوزن أعظم أركان حد الشعر و أولاها به خصوصية "[1]

فابن رشيق في مفهومه هذا للوزن يرى بأنه ركن واحد من حدود الشعر و خاصية من خصائصه التي تميزه عن النثر أي أن " الوزن خاص بالشعر لا بالفنون الأخرى "[2]

وقد أولى الشعراء أهمية كبيرة للوزن سواء القدماء منهم أو المحدثين، فقد "كتب على منواله الشعراء الجاهليون غزلهم و فخرهم و مدحهم ومراثيهم، فجاءت قصائدهم موزونة مقفاةيتخللها في الأخير روي، واستمرت هذه البحور التي استخدموها إلى وقتنا الحاضر رغم كل المحاولات الحداثية التي عرفها الشعر العربي فيما بعد " [3]

معنى هذا القول أن الوزن معروف منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا ورغم التغييرات التي طرأت عليه إلا أنه بقي ساري المفعول في بناء القصيدة العربية.

و محمود بن حمودة من الشعراء الذين اهتموا بالوزن وبنوا عليه قصائدهم، وهذه بعض تجلياته في " ديوان رياح العودة" ففي قصيدة " الإرث المغتال" يقول الشاعر:

"في مكتبي مليون ألف مجلد وقضية ونظام "[4]

في مكتبي مليون ألف مجلد

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وقضية ونظام

متفاعلن متفاعل

نلاحظ بأن هذين البيتين من بحر الكامل و أصل تفعيلته هي : متفاعلن ولكن قد تدخل عليها زحافات وعلل، تغير من أصل التفعيلة وهذا التغير في التفعيلات يكون حسب التغير في الحالة النفسية للشاعر، فالزحاف

(1) – سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية –في ديوان " البرزخ و السكين" للشاعر عبد الله حمادي،–عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2010م، ص 208.

(2) – المرجع نفسه :ص 208.

(3) – المرجع نفسه:ص ، ص : 208، 209.

(4) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص، 23.

"هو تغيير مختص بثواني الأسباب يقع في الحشو وفي الأعاريض و الأضرب، وهو تغيير لا يلتزم "[1]

وقد تدخل على التفعيلات علة وهي: "التغيير الذي يلحق الأسباب و الأوتاد، و التغيير لازم – غالبا- فإذا أصاب عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في جميع الأبيات "[2]

التفعيلة أصابها زحاف الإضمار : و"هو تسكين الحرف الثاني "[3]

وهذا في البيت الأول أما البيت الثاني فإن التفعيلة أصابها قطع؛" وهو حذف آخر الوتد المجموع مع اسكان ما قبله "[4]

كذلك قوله في قصيدة " هذا نوفمبر"

"هذا نوفمبر فاكتبوه على جبي

بني وانشروا ذكروا هـ في الأقوام "[5]

تقطيع البيتين تقطيع عروضي

"هذا نوفمبر فاكتبوه على جبينه

.....

بني ونشروا ذكراو في الأقوام "[6]

القصيدة من بحر الكامل و أجزاؤها متفاعلين و الجزء الأول مضمر (متفاعلن) وهو إسكان ثاني الجزء، و الجزء الآخر مقطوع و القطع حذف آخر الوتد المجموع مع اسكان ما قبله.

وقد تتحول التفعيلة بسبب إصابتها بالعلة إلى مفعولن.

وهناك نموذج آخر من قصيدة " فتح جديد"

"نزلنا نبارك فتحا جديدا

(1)- ناصر لوحيشي: الميسر في العروض و القافية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية،بن عكنون، الجزائر، د ط، 2007م، ص 55.

(2) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 59.

(3) – أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر و التوزيع، الاسكندرية، د.ط،2002م، ص 9.

(4) – المرجع نفسه: ص 12.

(5) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 31.

(6) – المصدر نفسه:ص13.

فعلن/ فعول/ فعولن/ فعولن

أراه انتصارا وفتحا مبينا"[1]

فعلن/ فعولن/فعولن/ فعولن.

القافية:

إن القافية شريكة الوزن و ذلك باعتبار أن كل واحد منهما خاصية من خصائص الشعر، و بهما يستقيم بناء القصيدة لا سيما في العهد القديم إذ كانا عنصرين مهمين فيها.

و عليه الخليل بن أحمد الفراهيدي- واضع علم العروض –قد أفرد لها مفهوما على أنها " من أخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسقبه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن و من ثم :فقد تكون القافية كلمتين ،أو كلمة أو بعض كلمة"[2]

و يعرفها الأخفش كما يأتي "هي آخر كلمة في البيت، واستدل على صحة قوله بأنه :لو قال لك إنسان: أكتب لي قوافي قصيدة تصلح مع" كتاب" لكتبت كلمات مثل :شباب ،سحاب ،ركاب ،صحاب....الخ"[3]

فهدان التعريفان للقافية يقصرانها و يحصرانها في الكلمة لا غير.

و يعرفها قطرب (محمد بن المستنير) (ت 206هـ) على أنها :"الحرف الذي تبنى عليه القصيدة الروي و تنسب إليه .و من القدماء من قال إن القافية هي القصيدة و قال بعضهم هي البيت كله على سبيل التوسع و المجاز"[4].

فمن خلال هذا الكلام نلاحظ بأن قطرب قصر القافية في حرف الروي ،الذي يعد حرفا من حروف القافية و القدماء و سعوا الدائرة إلى أوسع من ذلك إلى البيت أو القصيدة كلها.

و يذهب ناصر معماش و مختار ملاس فيصل الأحمر الطاهر بومزبر إلى تعريف القافية على أنها "ركن

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 13.

(2) – ناصر لوحيشي: الميسر في العروض و القافية، ص 149.

(3) – المرجع نفسه: ص 149.

(4) – المرجع نفسه : ص 150.

أساس من أركان القصيدة في بنائها و موسيقاها فهي لازمة إيقاعية متمثلة في تكرار صوت معين ،أو لنقل مجموعة أصوات تتكرر في أواخر الأبيات في القصيدة ،و تكرارها ،ذلك يشكل جزءا من الموسيقى الشعرية، فهي عنصر تطريب توحد النغم و تزيد من سحره الأخاد"[1].

نلاحظ من خلال هذا الكلام أن أصحاب هذا الرأي يرون بأن القافية من الأركان الأساسية في بنائها و موسيقاها ،ثم أن القافية هي صوت أو مجموعة أصوات تتكرر في أواخر أبيات القصيدة، هذا التكرار يعد جزءاهاما في تشكيل الموسيقى الشعرية؛هذه الأخيرة التي تطرب النغم .

و الملاحظ لهذه المفاهيم على اختلاف آراء قائليها،يرى أن القافية كلمة،و هناك من قال:أنها حرف الروي و هناك من يرى بأنها البيت أو القصيدة كلها ،و هناك من يرى بأنها لازمة إيقاعية متمثلة في تكرار صوت معين، و على اختلاف أرائهم إلا أنهم يجمعون على أن القافية ركن أساسي في الإيقاع الموسيقي المشكل للقصيدة ،و لا يكون الشعر شعرا إلا إذا توفرت القافية في صحبة الوزن ،أي مهما اختلف هؤلاء في إعطائها مفهوما معينا إلا أنهم يرونها شرطا و مكونا أساسيا في بناء القصيدة .

و عند دراسة القافية في شعر محمود بن حمودة ينبغي النظر إلى :

1- دراسة حروف الهجاء الأكثر ترددا في شعره رويا يقع في نهايات الأسطر الشعرية

2- دراسة أشكال القافية و تنوعها.

1- 2- 1دراسة حروف الهجاء الأكثر ترددا في شعره رويا يقع في نهايات الأسطر الشعرية:

حرف الروي: "و هو الحرف الأخير من كل بيت ،و قد يرد مكررا في المطلع الاستهلالي للقصيدة الشعرية"[2].

و لقد تنوع في ديوان "رياح العودة" بين عدة حروف و بنسب مختلفة و هذا التنوع في الروي يدل على

(1) - ناصر معماش و آخرون : الناص، التراث الشعري العربي القديم وجديد القراءات الحديثة، مجلة نصف سنوية محكمة تصدر عن قسم اللغة والأدب العربي بجامعة جيجل، الجزائر – العددان الثاني و الثالث (أكتوبر... مارس 2004م/ 2005م) العدد 03/02 ، ص 213.

(2) - الطاهر بن حسين بومزبر: أصول الشعرية العربية للعلوم –نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر العاصمة، ط1، 1428 هـ ، 2007م،ص136.

الروح المتجددة التي تنبعث من القصيدة و من القصائد التي شهدت تنوعا بارزا على مستوى الروي قصيدة "ولدت كطفل جديد" فقد تراوح حرف الروي فيها بين حروف مختلفة هي:

(الدال ،الدال، الراء ،الباء،اللام ،الهمزة ،الفاء،الهاء،الواو ،التاء، الضاد، النون) ،لكن هذه الحروف وردت بنسب متفاوتة حسب حاجة الشاعر ،و من خصائص هذه الحروف مايلي :

"الدال :صوت أسناني لثوي انفجاري مجهور مرقق .

الذال :صوت أسناني احتكاكي مجهور مرقق .

الراء :صوت لثوي (مكرر)مجهور مرقق .

النون:صوت لثوي (جانبي) مجهور مرقق .

التاء :صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس مرقق.

الهاء:صوت حنجري احتكاكي مهموس مرقق.

الضاد:صوت أسناني لثوي انفجاري مجهور مفخم .

الهمزة :صوت حنجري احتكاكي مهموس مرقق.

الفاء:صوت شفوي أسناني احتكاكي مهموس مرقق.

الواو: صوت شفوي(متوسط) مجهور مرقق (باعتباره من أشباه الصوامت")[1]

"الباء: صوت شفوي انفجاري مجهور مرقق فموي"[2]

(1) – حسام البهنساوي : الدراسات الصوتية عند العلماء العرب و الدرس الصوتي الحديث،مكتبة زهراء الشرق ،القاهرة ،ط1 ،2005م ،ص ص74،73،71،70،69.

(2) – المرجع نفسه: ص 73 .

الحرف:	الهمس:	الجهر:
ف	×	
د		×
ذ		×
ر		×
ن		×
ض		×
ه	×	
و		×
ب		×
ت	×	
ء		×

نلاحظ من خلال دراستنا لحرف الروي في القصيدة الموسومة ب "ولدت كطفل جديد "غلبة الحروف المجهورة على الحروف المهموسة لأن الشاعر يريد أن يجهر و يعلن عن ميلاده و لكن الميلاد هنا ميلاد غير حقيقي لأنه يقصد بهذا الميلاد الاستقلال و الحرية التي يحس من خلالها المرء بأنه ولد من جديد بعد أن كان مسلوب الحرية و الإرادة.

كذلك ما ورد في القصيدة المعنونة ب "هذا نوفمبر" فحروف الروي الواردة رويا في القصيدة هي :(النون، الميم، التاء، الهاء، الضاد، السين، العين،) و من خصائص هذه الحروف ما يلي:

"العين: صوت حلقي احتكاكي مجهور مرقق .

الضاد: صوت أسناني لثوي انفجاري مجهور مفخم "[1]

"النون: حرف ذلقي،يمتاز بالجهر الغنة التوسط بين الشدة و الرخاوة و الاستفال، و الانفتاح والإذلاق.

(1) – حسام البهنساوي : الدراسات الصوتية عند العلماء العرب و الدرس الصوتي الحديث، ص 76، 82.

الميم: حرف شفهي ،يمتاز بالجهر الغنة التوسط بين الشدة و الرخاوة و الاستفال، و الانفتاح و الإذلاق.

الهاء: حرف حلقي ،يمتاز بالجهر و الشدة الأصمات، الاستفال الانفتاح.

السين: حرف أسلي،يمتاز بالصفير،الأصمات ،الاستفال ، الهمس ،الرخاوة ،الانفتاح"[1]

"التاء: حرف أسناني لثوي انفجاري مهموس مرقق "[2]

نلاحظ من خلال دراستنا لحروف الروي في القصيدة غلبة الحروف المجهورة بل نستطيع القول بأن حروف الروي كلها جاءت مجهورة لأن الشاعر يريد أن يجهر اندلاع الثورة التحريرية التي تم تفجيرها في الفاتح من نوفمبر، كذلك تعود غلبة حروف الجهر على الهمس إلى أن الشاعر يريد أن يقول بأن الشعب كله ثار ضد المستعمر الفرنسي و جميعهم و قفوا في شهامة واستمالة من أجل تحقيق الاستقرار.

و إذا كانت أغلب حروف الروي في القصيدة مجهورة إلا أنها لا تخلو من الحروف الهمس و التي تعبر عن التنظيم السري الذي سبق اندلاع الثورةالجزائرية.

أشكال القافية وأنواعها:

تعددت أشكال القافية في شعر محمود بن حمودة، وذلك في ظل الحرية الممنوحة للشاعر المعاصر في تشكيل البيت الشعري، وفي بناء القصيدة، وعليه نجد في ديوانه أشكال القافية الآتية:

القافية الموحدة :

"وهي أن تكون جميع قوافي القصيدة متحدة الروي"[3].

ويبدو هذا النوع من القوافي واضحا وجليا عند نظمة لبعض القصائد العمودية والتي من شروطها وحدة القافية والروي، فالشاعر محمود بن حمودة في ديوانه "رياح العودة" نجده قد زاوج نوعا ما بين شكلي القصيدة

(1) – سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ و السكين" للشاعر عبد الله حمادي ، ص 218.

(2) – حسام البهنساوي : الدراسات الصوتية عند العلماء العرب و الدرس الصوتي الحديث، ص 76 .

(3) – محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة– دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة– ابراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم ولإيمان والنشر والتوزيع، الجلال،ط1، 2008م، ص174

العمودية وهذا في قصيدة "خضراء""تصريح قطار"، و"فتح جديد". والقصيدة الحرة وهي باقي القصائد الأخرى في الديوان، ويعود السبب في ذلك إلى أن الشاعر أكثر حرصا على التمسك بالثراث الشعري، ومحاولة التأصيل للقصيدة العربية المعاصرة.

و مثال القافية الموحدة نجد ما في قوله:

قال النخيل: أرى حبيبك بعدما مد الجناح ترى يطير إلى السما؟

هل من جديد في الجزائر كلها قال المحرر والمذيع تبرما

تمضي القصائد في ذراك عرائسا أيكون مهدك منتدى ولربما[1]

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أن القافية تشكل دورا موسيقيا كبير يمكن ملاحظته من تكرار حرف الميم المسبوق بحروف مختلفة، وعليه فالإيقاع يظهر من الخارج.

و الروي في هذه الأبيات هو الميم باعتبار الألف ليس حرفا من حروف الروي.

كذلك ما ورد في قصيدة "فتح جديد" وذلك من خلال قوله:

نزلنا نبارك فتحا جديدا أراه انتصارا وعزا مبينا

أراك على العلم مقبله في رداء، وفي حشمة الناسكينا

فتبدو على شفتيك هموم وفي القلب مكنونة فاعذرينا[2]

القافية في هذه الأبيات جاءت موحدة وذلك من خلال التزام الشاعر بروي واحد على مستوى القصيدة كلها، وهذا الحرف تمثل في (النون) الذي يتبعه حرف مد وذلك ليخرج الشاعر الفرحة التي تغمره بمناسبة هذا

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص، 131.

(2) المصدر نفسه،ص، 13.

الفتح الجديد.

كما نجد هذا النوع من القوافي في القصيدة التي عنوانها "نون النسوة" وذلك في قوله:

" فالرفض منطلقي

دقي يادرة العنق

ويا نجمة الرب في الغسق

ويا فوهة البركان بلا أرق"

فهذه الأبيات تنتمي إلى القصيدة الحرة؛ وهو شكل حداثي بالنسبة للشعر العربي، فكما قلنا سابقا الشاعر محمود بن حمودة زاوج بين الشعر العمودي والشعر الحر الذي ينظم بقافية متنوعة موحدة. هذه الأخيرة التي لم تقتصر فقط على النوع الأول (العمودي) وإنما تعدت إلى الشعر الحر، فالملاحظ لهذه الأبيات يرى بأن القافيةواحدة وهي حرف (القاف).

القافية في الشكل الشعري الجديد:

لقد إتخدت القصيدة العربية المعاصرة شكلا جديدا وتغيرا واضحا شكل مختلف مكونات الإيقاع الموسيقي ومنه ما جرى مع القافية إذ نلاحظ تنوعا في أشكالها وأنواعها وذلك لأن القافية تتخد أشكالا متعددة(...) في الشعر الذي يتخد شكلا مغايرا للقصيدة القديمة، ويمكننا حصر أشكال القافية في أنواع منها"[1]

القافية المتتابعة:

وقد عرفت كما يأتي" هي تلك القافية التي تترددفي النص كله،فتسجل نسبة مرتفعة بالقصيدة، ولكنها لم تصل إلى نسبة القافية الموحدة، فهي أعلى من نسب القوافي الاخرى التي ظهرة في النص".[2]

" وهذا اللون من القوافي موجودا أيضا في شعر محمود بن حمودة يمكننا توضيح ذلك من خلال هذا المقطع من قصيدة "صمود وتحدي"

صمد الشعب تحدى كل زيف

(1) محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص، 180.

(2) المرجع نفسه: ص، 180.

فأرويا أرض البطولات نسود

وانفحي عبر المدى عطر نضال

وارفلي في البرد إذ هبت وفود

وابسمي يا أخت أوراس وتيهي

رفعة فوق السها حان الصمود

واعصفي يا ريح عاد بدديهم

كغثاء السيل لا ذاب الجليد

من بريد الشعر ناداك يراعي

إنه العادل عندي لا يحيد"[1].

نلاحظ في السطور السابقة هيمنة (الدال) على القافية من خلال كلمات (نسود، وفود، الصمود، الجليد، يحيد...).

رغم وجود قوافي أخرى تحاول أن تسيطر على القصيدة مثل:(الفاء، اللام، الياء، الميم...) فهذه القوافي كانت المانع لحرف الدال أن يسيطر على القصيدة واحتلاله مرتبة القافية الموحدة.

كذلك قوله:

" والشعب أقسم أنها بزمام

وتعود ذكرى المعجزات على الورى

ويعود مجد الشعب بعد خصام

آتون من رحم الكروم مسافة

والشعب في كبدي بلا أوهام

آتون من شبق الزمان لهيبه

يقتات من دمنا من الآكام

وإذا الدياجي يدلهم مسارها

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص، ص، 27، 28

وإذا النفوس تهيأت لفطام"[1].

نلاحظ في هذه الأبيات هيمنة الميم على القافية وذلك من خلال الكلمات التالية: (خصام، أوهام، الآكام، لفطام) وذلك على الرغم من وجود قوافي متنوعة تحاول أن تزيح هذه السيطرة.

القافية المتناوبة:

نلاحظ في هذا " الشكل تردد عدة قواف على امتداد القصيدة، على نهايات السطور الشعرية، وتظل القوافي الأخرى مكتفية بالحضور والتردد هنا وهناك، فالقافية في هذا الشكل ليست واحدة وإنما هي متعددة، قد تتتابع وتتوالى أحيانا، وقد تتداخل أخرى"[2].

ويعد هذا النوع أو الشكل من أوسع أنواع القافية في شعر محمود بن حمودة، فأغلب القصائد في ديوانه قافيتها متناوبة، ومن أمثلة هذا الشكل ما يأتي:

" أيا من سرقت المنى؟
يهد هدني كالصغار
ويا من سددت النوافد وجهي يصان؟
ألا تجلسين فأنحت بابا لبيتي القديم؟
حرام عليك احتراف الصدود
أقاصرة الطرف طال انتضاري؟
وتعوزني فوق هذا نقود السوار
وبيت بعيد المنال
أنا لست تاجر أقمشة أو لآلىء
فمن أين لي جبة من حرير مدهبة رصعتها
يد الاحتكار"[3].

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص،48.
(2) محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص، 183.
(3) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص، 48.

في هذا المقطع الشعري تتصارع عدة أحرف فيما بينها من أجل السيطرة والهيمنة على القافية، ولكن كل حرف يفشل في تحقيق هدفه وبروزه كقافية رئيسية مهيمنة هذه الأحرف: (النون، الميم، الدال، الياء، اللام، الهمزة، الراء).

كذلك نعثر على هذا النوع من القافية في القصيدة التي عنوانها "السبع العضام"

" من جنى يوما رقاب الشرك من

صير الألباب ضرب النعل؟

من جنى رأس الطواغيت الدنا؟

حطم الأحلام رغم الثقل"[1].

" هز أركان العدا دك قلا

عهم حطمها فامتثلي

بالعصا والحجر المنضود بال

خنجر الشافي بعزم الرسل أحرقي بل دمري،عيشي أنا؟

رغم هذا ثائر فاحتملي

وامطري دربي؟ فدائي أنا

قادم حتى الجلا من جبل"[2] .

ففي هذه الأبيات أيضا نلاحظ وجود عدة حروف نشب بينها صراع السيطرة والهيمنة على القافية، ويبدو ذلك من خلال هذه الكلمات:

(النعل/ الثقل)، (جبل/ الرسل)، (أنا/ الدنا)، (فامتثلي/ فاحتملي).

أنواع القافية بحسب الروي

إن القافية تنقسم حسب حركة الروي إلى قسمين هما:

(1)محمود بن حمودة: رياح العودة، ص، 54.

(2) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص، 54.

" **القافية المقيدة:** والتي يكون فيها حرف الروي ساكنا أي قيد عن انطلاق الصوت به."[1].

ومثال هذا النوع من القافية في ديوان الشاعر ما نجده في قصيدة "ما سر المدفأة البكر" وبالذات في الأبيات الآتية:

" الرؤية واضحة علل؟

دمنا البارد لما يتحلل

ما سر المدفأة البكر؟

وتقارير السفر البكر؟"[2].

ففي هذه الأبيات نلاحظ أن حركة الروي ساكنة، وهذا الانكسار يرتبط بالحالة النفسية للشاعر المنكسرة بسبب تعطل المدفأة، كذلك حركة الروي الساكنة تعبر عن تجمد الدم في العروق بسبب البرد الذي أصاب أجسامهم والناتج على تعطل المدفأة، فرغم حضور مصلحها إلا أن العطب لم يظهر، وهذا ما يزيد في شدة انكسار ويأس الشاعر.

" **القافية المطلقة:** وهي القافية التي يكون فيها الروي متحركا، أي أطلق الصوت به: (فحومل)- (والشبع)- (مانفعا)- (في أحزانه)"[3].

و شعر محمود بن حمودة يزخر بالقافية المطلقة ومثال ذلك ما جاء في قوله:

" حرف الهجاء أيا بصري؟

غدا يفرى اللحم من الظفر

إن ينضج الجلد يا رب فمن سقر؟

دقي ما كنت أصفق يا قمري."[4].

نلاحظ في هذه الأبيات طغيان الكسرة على طول المقطع الشعري وهذا ما يعبر عن انكسار الرجل أمام المرأة التي باعت حياءها ودينها .وتخلت عن قيمها ومبادئها، لأن المرأة هي الوعاء النموذجي للمجتمع فهي التي

(1) ناصر لوحيشي: الميسر في العروض و القافية، ص 155.

(2) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص، 108.

(3) ناصر لوحيشي: الميسر في العروض و القافية، ص 155

(4) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص، 104.

ترقى بالمجتمع أو ترسله إلى الحضيض عندما تشهر سلاح الدناءة سواء كان عن وعي أو غير وعي.

في الأخير نستطيع أن نطرح السؤال الآتي: هل الإيقاع يكمن في الوزن والقافية فقط؟ وهل القافية والوزن وحدها القادرين على خلق الإيقاع في القصيدة الشعرية؟

وللإجابة على هذا السؤال نتجه إلى رؤية الشعراء المحدثين الذين يرون بأن الإيقاع قد اتسعت رقعته وقد تعدت وتجاوزت الوزن والقافية إلى أشياء أخرى من شأنها إحداث النغم الموسيقي الذي لا تكاد تخلو منه قصيدة شعرية ويتجلى هذا التجاوز في بعض الظواهر الصوتية التي تعمل على خلق الإيقاع وتعويضه في حالة غيابه، فما هي هذه الظواهر؟، وإذا ما درسنا الشعر الحديث وجدنا الإيقاع قد تمثل في: التكرار، التدوير، الطباق، الجناس،...الخ.

التدوير:

يتوقف مفهوم التدوير على حساب نوع القصيدة الحرة أو العمودية، "والتدوير معنيان، أولهما، خاص بالشعر العمودي، والآخر خاص بالشكل الجديد (الشعر الحر) أما التدوير بالمعنى الأول فهو أن يتصل الشطران ويندمجا، فإذا أردنا أن نقسم البيت المدور إلى شطرين فإننا نضطر إلى تقسيم الكلمة المشتركة بين الشطرين إلى قسمين يقع كل منهما في أحد الشطرين، الصدر والعجز.

أما المعنى الآخر، فهو يعني في الشكل الجديد (الشعر الحر) اتصال السطر الشعري بالسطر الموالي له أو مجموعة السطور الآتية اتصالا عروضيا دون وقفة عروضية تامة مع نهاية كل سطر."[1] .

فالنوع الأول من التدوير نجده في قول الشاعر:

" للعين باد إنما نمضي سرا

عا هكذا ونعود نبعث حيثما."[2]

فالتدوير في هذا البيت يكمن في كلمة (سراعا) التي كتب ثلثها في الصدر وباقيها في العجز، فالشاعر يريد

(1) محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص ص،83 ،84.

(2) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص133.

أن يوقف تلك الوقفات العروضية التي تتمثل في القافية، وهو يريدأن يطيل النفس لإخراج كل الدفقات الشعورية لديه، " فالتدوير إذن محاولة لإلغاء الوقفات العروضية في نهاية الشطر، ودفع التفاعيل العروضية في الإنسياب والتدفق، محققة إيقاعا خاصا ونغمة مميزة في السطور المدورة."[1].

كذلك نجد التدوير من النوع الأول في قوله:

"حزن رحيلك والمنى أمل وشع

رك باقة أزلية تروي الظما"[2].

ففي هذا البيت نلاحظ تدوير الكلمة (وشعرك)، لأن الشاعر أراد أن يطيل النفس وذلك من أجل وصف جمال الشخص المتوفى، وأن يعبر عن الحرقة واللوعة التي تركها في نفسه، ولهذا لا يريد أن يحدث وقفات عروضية، وهذه هي مهمة التدوير في الشعر، وهو موجود بكثرة في شعر محمود بن حمودة لاسيما في قصيدة "خضراء" والنوع الثاني من التدوير ،يكون في (الشعر الحر) ويمس في الغالب التفعيلات إذ يلجأ الشاعر إلى تقسيم التفعيلة ما بين السطر الأول والذي يليه، وهذا النوع غائب عن شعر محمود بن حمودة.

الجناس:

إن الجناس هو محسن لفظي،" والجناس أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى وهما نوعان:

أ/تام: وهو ما اتفقا فيه اللفظان في أمور أربعة هي: نوع الحروف، وشكلها، وعددها، وترتيبها"[3] .

ب/ غير تام: وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور المتقدمة"[4].

والجناس مكون إيقاعي،أي من العناصر التي تحدث الإيقاع الموسيقي في الشعر، ولقد استخدم الشاعر هذا اللون البلاغي في شعره بكثرة ومن ذلك قوله:

(1) محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص 84.

(2) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص 133.

(4) علي الجارم وآخرون: البلاغة الواضحة- البيان، المعاني، البديع، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،دط، 2004،ص430.

(4) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص59.

" ولدت كطفل جديد

كلحم لذيذ

كفجر مديد"2

لقد عني الشاعر بالجانب الصوتي من ناحية التشابه والتماثل والنوع والترتيب والشكل...الخ، وهذا ما يطلق عليه الجناس، وهذا الأخير أصبح له دور فعال في بناء القصيدة، وذلك من أجل إحداث النغم الموسيقي، ففي هذه الأبيات يبدو الجناس ظاهرا من خلال الكلمتين الآتيتين: (جديد، مديد)، فالشاعر عبر عن فرحته بالاستقلال ولابد له من التماثل الصوتي والجناس لكي يحدث الغنائية الموسيقية التي تتلاءم مع فرحته.

والكلمتين: جديد/ مديد يتوافقان في الحركة، في عدد الحروف وترتيبها إلا أنهما يختلفان في النوع فهو جناس ناقص.

كذلك ما نجده في قوله:

" فتغفو الخمائل يشدو الشجر

وتنمو السنابل بين الضجر

وحان اللقاء وطاب السمر

وجادت يداك سخاء

أيا من مكث زمانا تغازل وجه القمر؟"[1] .

فالجناس يبدو في الكلمات الآتية:

(الشجر/ الضجر)، (السمر/ القمر)، وكلها تعتبر جناسا ناقصا.

الطباق:

وإلى جانب الجناس نجد الشاعر يستعمل لونا بلاغيا آخر وهو الطباق وهو" الجمع بين الشيء وضده في

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص 60.

الكلام ،وهو نوعان:

أ/ طباق الإيجاب: وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا.

ب/ طباق السلب: وهو ما يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا"[1].

والطباق هو مكون آخر من مكونات الإيقاع، فهو يعوض الإيقاع المفقود في القصيدة على المستوى الداخلي، ومن أمثلة الطباق في ديوان محمود بن حمودة ما يأتي:

" سأمضي وأحمل ذكرى الرغيف

بيانا يذاع على شفتيا

وتلغى الخرائط برا وبحرا"[2].

الشاعر هنا يتحدث عن الرغيف وهو طعام بسيط يعيش به الشعب الفلسطيني المحتل، الذي أصبح ذكرى من ذكرياته وهذا دليل على الحرمان والجوع الذي لحق بهم، والجوع أصبح بيانا على شفتي الشاعر و لم يكتف الاستعمار باستخدام سياسة التجويع وإنما سياسة غلق الحدود البرية والبحرية أيضا، مما زاد في حدة التشرد والمعاناة، وفي هذا الصدد يوظف الشاعر المتناقضين البر والبحر الدالين على تشديد الخناق على الشعب الفلسطيني، والمتناقضين (برا/ بحرا) جاء بنفس الصياغة (فعلا) وكأن الشاعر أراد أن يؤكد على أن الاحتلال طبق فعلا هاتين السياستين في حق الشعب.

كذلك قوله:

" هتف الكل لها في جبل

هتف الكل لتحيا أو نمو

فما أعذب نصر البطل"[3].

الشاعر بدأ كلامه بالحديث عن الجبل الذي شنت فيه معارك كثيرة مع الاحتلال الفرنسي، ثم يتحدث

(1) علي الجازم وآخرون: البلاغة الواضحة- البيان، المعاني، البديع، ص462.

(2) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص، ص،42،41

(3) المصدر نفسه،ص، 55.

عن الهتاف الذي أحدثه الشعب الجزائري حيث صفق مدعما للثورة التحريرية؛ ولهذا نجد الشاعر يستخدم متناقضين هما: الحياة والموت، ولكن جاء في صيغة الفعل للدلالة على أن الشعب قام ضد الاحتلال بالفعل والتطبيق لا بالقول فقط، فاستخدام الفعل يدل على الحركة وهذا ما يدل على التطبيق الفعلي لاندلا ع الثورة والتخيير بين الحياة والموت.

التكرار

يعد التكرار ظاهرة من الظواهر الصوتية التي حملت على عاتقها تعويض الإيقاع و" تمثل بنية التكرار واحدة من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتراكيب، وتعمل على المستوى الصوتي كعملها على المستوى الدلالي.

وقد اعتمد شعراء الحداثة على هذه البنية بخواصها الإيقاعية، ذلك أن الإيقاع المتمثل في الوزن والقافية لم يعد يحتمل مزيدا من التعديل."[1].

ويعد محمود بن حمودة واحدا من الشعراء الذين استخدموا التكرار كثيرا والمتأمل في شعره يدرك مدى إهتمامه بالتكرار، الذي استخدمه على مستويات متعددة منها: تكرار الكلمة وتكرار السطر الشعري، وكذا تكرار صيغة صرفية أو فعل معين، أو تركيب ما، أو جملة .

ويعد التكرار عنصرا مهما في بناء النسيج الإيقاعي في شعر محمود بن حمودة والذي استخدمه على عدة أشكال ومستويات منها:

تكرار الكلمة:

وهذا النوع من التكرار نجده في قصيدة "متاهات" والكلمة المتكررة هي مملكتي، إلا أننا نلاحظ استخدام هذه الكلمة في المرة الأولى تعقبها نقاط تم تختفي النقاط في الثانية، فكتابتها في المرة الأولى تدل على أن الشاعر كان يريد أن يلفت انتباه المتلقي إلى العدد الكبير للممتلكات التي وهبها الرجل للمرأة .

عندما لا نستطع أن نعد شيئا أتبعناه بنقاط أو بالرمز...الخ، وفي الكلمة الثانية والتي حذفت بعدها النقاط، نظرا لغضب الشاعر الشديد لم يقدر على عد للملتقي ما ملكه للمرأة، وإنما أعطى الملتقي الدور في أن

(1) محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص،50

يعد ذلك بنفسه ولهذا ترك بياضا في آخر البيت الشعري.

1/" ملكتك أوتاري

2/ وعواصم مملكتي...

3/ أمري...

4/ خيرتك فأختاري

5/ مملكتي"[1].

وفي قصيدة "نون النسوة" يقول:

" علمتك الغزوات

علمتك النزوات

علمتك كيف تعقد في العنق الشالات

علمتك لو تدرين ما سر

الكائنات؟

علمتك كيف يختزلنا الزمان"[2].

نلاحظ في هذه الأبيات تكرار كلمة علمتك، وذلك لأن الشاعر يعد للمرأة ما علمها إياه في الحياة ويقر بامتنانه عليها حيث أخرجها من بين الجدران وجب الدهاليز والوأد الذي كان يلحق بها.

2/ التكرار على مستوى الجملة (السطر الشعري):

وإلى جانب تكرار الكلمة نجد الشاعر يستخدم مستوى آخر وهو تكرار الجملة وذلك في قوله:

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص 89.
(2) المصدر نفسه:ص103.

1/" بعنا الحيا واشترينا الضلالا

2/ وجئنا ببضاعة مزجاة

3/ ما كان للخيل سيدتي إلا أن تصانا

4/ نون النسوة

5/ يا منقلبي

6/ ويا نشوة الروح إن تهب

7/ الدين تجلى في الغسق"[1].

نلاحظ أن الشاعر كرر الأسطر (1،4) في القصيدة وكأنه يريد أن يقول بأنه وقع في مشكلة لا يستطيع الخروج منها ولا يستطيع الفرار منها مهما حاول ذلك بأن يبقى داعيا إلى صيانة المرأة وكرمها وحيائها ومحاربا الضلالة فيها، كما نجده يكرر اللازمة نون النسوة، هذه الأخيرة التي جاءت في صيغة الجمع وذلك للدلالة عل تعميم الظاهرة على النساء كافة.

كذلك من أشكال التكرار المستخدم بكثرة في شعر محمود بن حمودة.

تكرار صيغة ثابتة: كذلك من أشكال التكرار المستخدم بكثرة في شعر محمود بن حمودة، تكرار صيغة ثابتة للفعل، الذي يلعب دورا مهما في ظهور الإيقاع والسيطرة عل الملتقي ومن ذلك ما جاء في قصيدة "صمود وتحدي"

" من يريد الشعر ناداك يراعي

أنه العادل عندي لا يحيد

وإذا حاد جوابا ذاك عندي

فهو أمضى من حسام لا يجود

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص102.

ثورة دانت لها الأعراش طوعا

ومضى التاريخ أحقابا يعيد

ثورة تحرف أشباح الليالي

في اخضرار لكأن الصبح عيد

ينهض الشعب فما يبقى اندثار

أيها الشعب الذي أضحى كلوما

جرحه النازف والآلام طود

كيف ترضى ذل من باعوا مصيرا

وأباحوا العرض ظلما وتمادوا؟

كيف تمتد الجباه الغرآه

سجدا والركل تهواه العبيد؟"[1].

نلاحظ في هذه الأبيات الشعرية تكرار الفعل المضارع الذي جاء على وزن ثابت وذلك في كلمات (يراعي، يعيد، تحرف، ينهض، يبقى، ينمو، يزيد، ترضى، تمتد، تهواه)، فالشاعر أراد أن يعبر عن مدى التمازج والالتحام بينه وبين وطنه والشعب الجزائري، فاستخدم هذه الصيغة التي تنقل أحاسيسه ومشاعره للملتقي، رفعة بإيقاع داخلي الذي من شأنه أن يكسب القصيدة رونقا وجمالا.

وفي قصيدة" فلسطين" يستخدم الشاعر صيغة أخرى للفعل فيقول:

" أبي سوف أذرف دمع الكتالى

دما من جفوني على وجنتيا

وأمضي إلى القدس تدفعني

مجازر لم تنسى يا قدسيا؟

سأمضي وتغلق كل الحدود

وكل المطارات فيك سويا

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص، 28.

سأمضي وأحمل ذكرى الرغيف

بيانا يذاع على شفتيا." [1].

نلاحظ بأن الشاعر يبرز أوضاع المجتمع الفلسطيني التي يعيشها في داخله، كما يعيشها الشعب الفلسطيني وغيره مع الاحتلال الصهيوني، ولكن ليست بصيغة الحكي أو السرد، وإنما فضل صيغة أخرى وهي صيغة المتكلم، ويبدو ذلك من خلال هذا السيل من الكلمات (أذرف،جفوني، وجنتيا، أمضي، تدفعني، سأمضي، شفتيا)، فالمتحدث يبدو مشاركا في الأحداث وشاهدا عليها، وهو هنا إختار ضمير المتكلم من أجل أن يحدث الاستجابة الفورية من طرف المتلقي.

تكرار الحرف:

ومن أشكال التكرار أيضا تكرار الحرف ومن ذلك تكرار واو العطف على شاكلة ما ورد في قصيدة" فلسطين"

" وتلغى الخرائط برا وبحرا

وأنت السليب وكنت ثويا

وتلفح نار القضية وجهي

وتلك بوجهي تصان مليا

على مكتب البيت نام السلام

شقيق الضحى واستحال عليا

أبي ما الحياة إذا لم تجد

ولم تصغ يوما إلى طلبيا؟

تجرع فأنت المدان كلانا

ومن في الديار سواء لديا "[2]

عمائم تعلو وتعلو شفاها

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة، ص41.

(2) المصدر نفسه، ص42.

وجهلا تفجر حقدا عتيا"[1].

نلاحظ من خلال هذه الأبيات طغيان حرف عطف وهو" الواو"، استخدمه الشاعر للربط بين بعض الكلمات المعبرة على الوضع المزري والمرير الذي تعيشه القدس وغيرها من المدن الأخرى.

كذلك " من أشكال التكرار أيضا تكرار الصيغ الصرفية، وهو وزن صرفي معين في عدة أسطر متجاوزة، فيطبع هذا المقطع بإيقاع خاص مغايرا للمقاطع الأخرى في القصيدة"[2].

و يوجد هذا النوع من التكرار في قصيدة "زمن الصمت" وبالذات في قوله:

" صارت الأرض على أطفالكم ثائرة

صارت الأرض على أطفالكم ناقمة

صارت الحرب لأمثالكم جارحة"[3].

استخدم الشاعر في هذه الأبيات صيغة صرفية وهي اسم الفاعل في الكلمات الآتية: (ثائرة، ناقمة، جارحة) ففي استعماله لهذه الكلمات أراد أن يثبت درجة المعاناة التي يعيشها أطفال لبنان أثناء الاعتداءات الصهيونية فكل شيء أصبح فاعلا ضدهم ومنتقما منهم حتى الأرض التي أصبحت هي الأخرى ثائرة، ناقمة.

وهناك شكل آخر من التكرار هو تكرار التركيب وهذا ما جاء في قوله:

"كم من دروب ضرجت بدمائكم

حتى الروابي الخضر والأوتاد

كم من دروب بالدماء أنارها؟"[4].

فهذه الأسطر لها نفس التركيب النحوي، وهذا التركيب الغرض منه لا يقتصر على إحداث الإيقاع فقط وإنما يستهدف دلالة أيضا، وكأنه يريد أن يقول: إن الدروب أو الشوارع أيضا شهدت سيلان دماء المناضلين

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة،ص، 42.

(2) محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص،209.

(3) المرجع نفسه :ص20.

(4) المرجع نفسه : ص36.

والمجاهدين في سبيل الوطن وكذلك الروابي الخضر التي تحول لونها من اخضرار إلى حمرة دم.

التوازي:

يعد التوازي من الظواهر الصوتية التي تحقق الإيقاع الموسيقي في القصيدة الشعرية وهو في العصر الحديث لا يقتصر على الوزن والقافية وإنما يخرج إلى ظواهر أخرى مثل التوازي وهو: "مفهوم نقدي حديث إذا تمت مقارنته بمفاهيم البلاغة الغربية القديمة، وإن كانت بعض معاجم البلاغة والشعرية قد تطرقت لمفاهيم أخرى تقترب من مفهوم التوازي"[1].

ومفهوم التوازي" باعتباره أداة للتحليل ظل مرتبطا باسم رومان ياكسبون الذي جعل منه الخاصية المميزة للشعر"[2]، وهذا يعني أن ياكسبون يرى بأن التوازي خاصية مميزة للشعر.

ومحمود بن حمودة واحد من الشعراء الذين اهتموا بظاهرة التوازي في شعرهم والتي من شأنها تعويض الإيقاع المفقود في النص الشعري كونه يهتم بالتماثلات الصوتية والتوازي يتكون من عدة مستويات منها:

التوازي الصوتي ،الذي يعني"كل التماثلات الموقعية بين الشطرين مع تكرار حروف أو كلمات بعينها"[3]، هذا يعني أن يكون في القصيدة تماثلات وتشابه صوتي يتم بتكرار حرف أو كلمات.

ومن خلال دراستنا لديوان محمود بن حمودة وجدنا بأن التوازي الصوتي يحتل موقعا متميزا في شعره، ومن أمثلة ذلك ما ورد في القصيدة المعنونة ب: "فتح جديد".

فالتوازي الصوتي في القصيدة يظهر من خلال هذا السيل من الكلمات: (الناشئينا/ الناسكينا/ الثائرين)، (العلم/ الظلم/ القلب/ القمر)، (فينا/ حينا/ دينا) فهذه الكلمات كلها تعبر عن التوازي الصوتي الذي يعمل على تعويض الإيقاع المفقود في القصيدة، والذي لا يمكن الاستغناء عنه، فلا نجد شعرا بلا إيقاع.

كذلك ما نجده في القصيدة المعنونة ب"السبع العضام" فالتوازي الصوتي يوجد بين هذه الكلمات: (البطل/

(1) محمد عبد الله القاسمي: التكرارت الصوتية في لغة الشعر، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، ط1، 1431-2010، ص.9.
(2) المرجع نفسه: ص10.
(3) المرجع نفسه: ص،36.

النصل/ الأجل/ الجبل/ العمل/ الرسل/ النعل/ الثقل/ جبل/ الأمل/ الأجل)

فهذه الكلمات كلها لها نفس الموقع وهي أواخر الأسطر الشعرية، فالتوازي الصوتي في هذه القصيدة عوض الإيقاع المفقود فيها بسبب الحزن والأسى الذي أصاب الشاعر من جراء الأوضاع والظروف القاسية التي يعيشها الشعب الجزائري أثناء الاحتلال الفرنسي، فغياب الإيقاع في القصيدة يعبر عن غياب الفرح والسرور من قلب الشاعر، فجاء التوازي الصوتي كبديل لتعويض المفقود وليلعب دورا أساسيا الذي تقوم عليه القصيدة الشعرية.

ونجد بأن التوازي يصاحب التدفقات الشعرية ونفس الشاعر من بداية القصيدة إلى نهايتها تماما كما يعمل الإيقاع على حكم بنية القصيدة بكاملها.

ومن خلال دراستنا لديوان محمود بن حمودة "رياح العودة" نلاحظ بأنه يزخر بالتوازي الصوتي لأن أغلب القصائد في الديوان كان الشاعر فيها حزينا، فهذا الحزن يفرض على الشاعر تعييب الإيقاع الموسيقي الذي يرافق ويقرن بالحالة النفسية للشاعر، فهو في أغلب قصائده عالج فيها القضية الجزائرية والقضية الفلسطينية.

2 – 6 – اللغة الشعرية

إن قضية" اللغة الشعرية" قضية قديمة تعود بجذورها إلى ظاهرة كانت محور النقد وتتمثل في إشكالية "الشكل والمضمون" التي رافقت الكلام عن الشعر لتميزه عن النثر .

وهنا نجد "إحسان عباس"يقول: " ولو قلنا أن المضمون يشمل الأفكار والعواطف فمعنى ذلك أن الشكل يتضمن المسائل اللغوية "[1]، فالشعر ذو شكل تركيبي بينما مضمونه تحليلي.

وهذا" الجاحظ "نجده قد أثار إشكالية "اللفظ والمعنى" حيث نجده يرفع من شأن اللفظ ويغض من شأن المعنى فيقول:"المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والقروي(...)وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك"[2]

(1) :يوسف محمد جابر اسكندر:تأويلية الشعر العربي نحو نظرية تأويلية في الشعرية(رسالة دكتوراه)، جامعة بغداد، 2005، ص43.

(2) :الجاحظ(أبو عثمان عمر بن بحر): الحيوان، تح عبد السلام هارون، ج 3، دار إحياء التراث، بيروت،ص33.

فكان كل من" الشكل" و"المعنى "قد شكلا محور خلاف وجدال نقدي لدى العرب، حتى جعلا الأراء تتضارب حول أسبقية كل منهما.

اللغة كما عرفها "ابن جني "في قوله:"اللغة هي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1]

أما "محمد محمد يونس علي" فيعرفها بقوله:" اللغة نظام من العلامات المتواضع عليها اعتباطيا التي تتسم بقبولها للتجزئة،ويتخدها الفرد عادة وسيلة للتعبير عن أغراضه، ولتحقيق الإتصال بالآخرين، وذلك بواسطة الكلام والكتابة"[2].

وهنا نجد "محمد محمد يونس علي" يتوافق مع سوسير في مفهومه للغة، وذلك باعتبار اللغة نسق ونظام قائم على مجموعة من العناصر القابلة للتجزيء والمتفاعلة فيما بينها في إطار كلي شمولي تجمعها علاقات قائمة على مبدأ الاختلاف والائتلاف.

وهنا بدأت تظهر ملامح النقد الحديث الذي أعطى سلطة للبنية النصية للعمل الأدبي، ومن ثم إلغاء ثنائية الشكل والمضمون، لأن النص أصبح شبكة علائقية.

أما "جان كوهين"فقد اعتمد في تعريفه للغة على ما جاء به دوسوسير وجيمسليف، وعليه يرى بأن اللغة بصفة عامة "هي تلك الحقيقة المتناقضة التي تنكشف من خلالها عناصر ليست لغوية في ذاتها(...)تتكون من حقيقتين(...) هما الدال والمدلول(...)والتعبير والمحتوى"[3].

وهذا يعني أن اللغة ليست لغوية في ذاتها وإنما تكسب لغويتها بتلك العلاقات القائمة بين الدال والمدلول اللذان يراهما دوسوسير حقيقتين تقوم اللغة على أساسهما، ويكون كل منهما مستقلا عن الآخر، أو تصبح لغوية بتناسب التعبير مع المحتوى، وهذان الأخيران هما المكونين الرئيسيين للغة كما يري جيمسليف.

واللغة الشعرية هي الانزياح عن لغة النثر باعتبار هذه الأخيرة تخلو من الشعرية ومن اللغة الإيحائية والرمزية، والانزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية التي تعني "كل ما ليس شائعا، ولا عاديا، ولا مصوغا في

(1) :ابن جني: الخصائص، تح.محمد علي نجار،ج1، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 1952، ص33.
(2) :محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد، المتحدة، ليبيا، ط1، 2004، ص26.
(3) :جان كوهين: النظرية الشعرية، تر أحمد درويش، ج1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 1979، ص49.

قوالب مستهلكة"[1]

وهذا الكلام يعني الخروج عن اللغة العادية/المعيارية، فالشعر عنده نشاط لغوي "ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي، والإمساك بما يتضمنه من قواعد توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة ".[2]

أي لخلق اللغة الشعرية لابد من هدم النظام اللغوي المتعارف عليه، والذي من شأنه خلق لغة تعبيرية جديدة مخالفة للغة العادية، وهذا يعني أن الشعر يعمل على هدم النظام اللغوي المعهود، فهو يقوم بكسر المألوف من اللغة من أجل خلق لغة ثانية مخالفة للأولى وقائمة عليها، أي أن الشاعر يقوم بلعبة الهدم والبناء للغة.

وبالتالي"فشعرية اللغة" هي تلك الشعرية المنبثقة عن انحراف لغة النثر عن القابلية التي ألفتها واعتمادها على "لخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي"[3]، ومن خلال هذان القولان نفهم بأن اللغة الشعرية تخضع لخصائص مجردة قائمة بذاتها، تميزها عن اللغة العادية ومن ثم تمييز عمل أدبي عن آخر وشاعر عن شاعر، وذلك حسب استخدام هذه الخصائص.

أما" أدونيس" فيعرف اللغة الشعرية انطلاقا من مفهومه للشعر، حيث يرى بأن جمال لغة الشعر"يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض وهو نظام لا يتحكم فيه النحوبل الانفعال والتجربة ".[4]

ويعني هذا القول أن القيمة الجمالية الفنية للغة تكمن في تلك العلاقات القائمة بين الكلمات وفي تلك الشحنات الانفعالية التي يخرجها الشاعر في شكل معاني معبرة ومؤثرة، والتي تكون في ذهنه والتي يستقيها من الواقع الخارجي المحيط به.

كما نجد " الورقي" يقول: في نفس السياق" فأسلوب الصياغة الذي يستخدمه الشاعر هو التجربة و هو لغة الشعر "[5] ،و هذا يعني أن التجربة الشعرية تعتمد على اللغة باعتبارها الأساس و المادة البنائية التي يبنى عليها

(1) جان كوهين: النظرية الشعرية: ص،50.

(2) المرجع نفسه، ص 52.

(3) تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترشكي المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 23.

(4) محمد عزام: الحداثة الشعرية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 1995، ص ص 35، 36.

(5) السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984، ص 67.

الشعر، و الأسلوب هو مجموع الأدوات التي يعمد الشاعر المبدع لاستخدامها في بناء نسيجه الشعري وعادة ما تتمثل هذه الأدوات في الألفاظ، الخيال، الصور، العاطفة، والموسيقى.

أو هي " مكونات العمل الشعري من ألفاظ، وصور، وخيال، وعاطفة، ومن موسيقى"[1]، وهذا يعني أن اللغة الشعرية تتكون من الألفاظ، والصور، والخيال، والعاطفة، والموسيقى.

وفي موضع آخر نجد" أدونيس" يتطرق لمفهوم اللغة الشعرية انطلاقا من التمييز بين اللغة الشعرية، واللغة غير الشعرية من حيث الإشارة والإيضاح، في قوله: "إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم ككل، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لايقود إلى رؤية أليفة مشتركة إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله".[2]

معنى هذا أن الشعر يتطلب لغة شعرية تخرج عن المعنى الواضح إلى معاني تصويرية على عكس اللغة العادية الواضحة والتي لا تتجاوز المعنى المعجمي أو القاموس اللغوي.

وقد "برزت فكرة اللغة الشعرية في أوروبا في القرن الثامن عشر، حين أكد النقاد أن لغة الشعر تختلف عن لغة التخاطب اليومي"[3]

واللغة الشعرية هي: "اللغة التي تنحرف عن مسار اللغة الأولى ، فيصبح الشعر بهذا المعنى انزياحا أو انحرافا عن معيارية اللغة ليصبح الموضوع الرئيسي للشعرية هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون، وعما سواه من السلوك القولي ،لأن وظيفة اللغة الشعرية هي انحراف النص عن مساره العادي ، والارتقاء به إلى أفاق التعبير الجمالي" [4]

كذلك "اللغة الشعرية ليست معجماأو كلمات أو قاموس من الألفاظ والمصطلحات أو التراكيب لها

(1) السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث: ص 67.

(2) بشير تاوريت: استراتيجية الشعرية والرؤية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006، ص 95.

(3) عبد الكريم شبرو :التجربة الشعرية عند أبي القاسم سعد الله ،رسالة ماجستير في الادب العربي الحديث،خطوطة ،جامعة باتنة ، 2006_ 2007، ص 59

(4) سامية راجح ساعد : تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين"،ص67.

أنظمتها،أو أنها أنساق من الأصوات والمفردات وإنما هي عالم من الألفاظ والتراكيب والصيغ لا حدود لها في الإيحاء يستخدمها الشاعر بلا ضفاف ويصوغها من إيقاع النفس والحياد والوجود" [1]

وبهذا فإن اللغة الشعرية ليست قاموسا أو معجما بل هي مجموعة من الألفاظ والتراكيب والصيغ تكون موحية ولها دلالات يستمدها الشاعر من الوجود وخلجات النفس ليكتب بها شعره.

والمفهومان يتفقان في أن اللغة الشعرية تخرج من القالبية التي كبلت بها اللغة القديمة والتي تقيد بها الشعراء القدماء .

وقد عرف "أدونيس "اللغة الشعرية "بقوله: "فهي لغة خلق فليس الشاعر الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة" [2]

ومعنى هذا أن الشعر لا يعبر عن محيطه الخارجي والكلمة في الشعر تتجاوز معناها المباشر أي أنه "لابد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها ،أن تزخر بأكثر مما تعد به وأن تشير إلى أكثر مما تقول فليس الكلمة في الشعر تقديما أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما،و لكنها رحم خصب جديد ، ولكنها رحم لخصب جديد.[3]

كما أن اللغة الشعرية هي لغة "مطاطية زئبقية تأبى أن تستقر في نموذج شكلي يتسم بالأحادية وهذا ما يجعل التجديد مطلبا أساسيا من مطالب اللغة الشعرية".[4]

وهذا يعني أن اللغة الشعرية ترفض الثبات والاستقرار على قالب معين وإنما تسعى دائما إلى اكتشاف الجديد والتبديل والتشويش.

وعليه "فوظيفة اللغة الشعرية تكمن أساسا في السحر والإشارة، فهي لا تعبر ولا تصنف ،أي لا تبوح ولا تصرح وهذا مصدر غموضها ".

وهذا يعني أن اللغة الشعرية تعمل على إعطاء الكلمة إيحاءات كثيرة وإكسابها الغموض الذي يوقع المتلقي

(1) خالد ألغربي : في قضايا النص الشعري العربي الحديث،مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع صفاقص، تونس ،ط1،مارس 2007،ص69.
(2) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية–على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية،دراسة الأصول و المفاهيم، ص 460.
(3) المرجع نفسه: ص 460.
(4) المرجع نفسه : ص 460.

في متاهات تؤدي إلى كسر أفق توقعه.

و يرجع الفضل الأكبر في "مقاربة اللغة الشعرية إلى ما حققته الدراسات الحديثة من تحولات عميقة انعكست على طرق فهمنا للنص الشعري و كيفية تولد بنياته اللغوية "[1] و ذلك ناتج عن الإحتكاك بالآخر الغربي، "فقد أدرك هؤلاء أن التطور الحاصل في الحياة البشرية يتطلب حتما تجديدا في اللغة، فاللغة القديمة لا يمكن أن تعبر عن تجربة جديدة"[2] ، و هذا يعني وجود حتمية التغيير في اللغة مادامت الحياة تغيرت، و لابد من لغة جديدة، مادام هم يعيشون حياة جديدة، و لكن "جدة اللغة لا تعني دحر القوالب اللغوية القديمة بقدر ما تعني عقد المصالحة بين الخلايا الحية في هذا القديم والجديد"[3]

و هذا يعني أن السعي لوجود لغة جديدة لا يعني التخلي عن اللغة القديمة بكل قوالبها و تراكيبها و معانيها، وإنما هذه اللغة تتكون بالجمع بين اللغة القديمةو اللغة الجديدة.

المعجم الشعري:

إن اللغة في الأدب تعتبر بمثابة النبض بالنسبة للقلب و الدم بالنسبة للجسم، و لعل لكل شاعر ألفاظ و تعبيرات تميز إنتاجه الشعري، "مكونة في مجموعها ما يسمى بالمعجم اللغوي الشعري الخاص، بحيث يدور الشاعر في عالمه الذي خلقه و وجد فيه راحة نفسه "[4] و هذا يعني أن لكل شاعر معجما لغويا خاصا به، يختاره حسب ميوله و يكون "وليد ظروف حياته الروحية و النفسية و العاطفية و الاجتماعية و السياسية..." [5]

و تنوع معجم محمود بن حمودة الذي كان في معظمه ثوريا، فضم كثيرا من الكلمات التي تندرج ضمن حقول دلالية عديدة منها :

(1) عبد الكريم شبرو: التجربة الشعرية عند أبي القاسم سعد الله،ص 59.

(2) المرجع نفسه،:61.

(3) بشير توريريت: الحقيقة الشعرية–على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية –،دراسة في الأصول و المفاهيم، ص 463.

(4) سامي أبو شاهين :المرأة في شعر أبو ريشة ، ص 146.

(5) المرجع نفسه: ص 164.

حقول المعجم الشعري :

– في حقل الزمن نجد هذا السيل من الكلمات : الصبح، الزمان، العصر، الضحى، التاريخ، أحقابا، يوما، الماضي، الأجل، فجر، الأمس، غدا، مساء، عام، عهد، الصباح، الأصيل، العمر، الغسق، الوقت.

– في حقل الطبيعة تطالعنا كلمات هي: الجبال، الأرض، ريف، ثمرات، القمح، الروابي، الخضر، النخيل، السحاب، الرياح، المطر، الشجر، السنابل، ينابيع، الديس، النار، البحر، الحقول، الأزهار، الورود، الأوراق، البرق، الرعد، الشتاء، الثلج، الربيع، السماء، العيون، خضراء، الغاب، البرعم.

– حقل الحزن و الموت: تطالعنا فيه مجموعة من كلمات هي : تذوب، احتراقا، الضجر، تجاعيد، القنوط، وجع، السواد، دمعي، لوعة، محنة، الدموع، الأحزان، عذابات، العبرات، المنايا، الموت، هموم، دبحوا، سُمَّ، الحشرجة، الآلام، ممزق لفؤادي، المأساة، الخنجر.

– حقل الضوء و النور: و فيه نجد هذا السيل من الكلمات: نجوم، القمر، الشمس، ضوء، البدر، منار، نور، المِاس، الضياء، شمعا، مصباح، شعاعا.

– حقل الحرب و الثورة: البطل، الزنازين، ثورة، الشهيد، الدم،السيف ،الحرب ،الجرح ،صواريخ ،الجهاد ،رماحك ،القهر ،الظلم ، الفدى، سجينة، حرر عتقها، مغتال، الصمود، التحدي، النازف، البنادق.

– حقل الحيوانات وفي هذا الحقل نجد مجموعة من الكلمات هي: الخيل، الخنازير، قرود، النسور، الحمام، الغراب، عصفورة، الطيور، جناح.

– حقل المكان: جزائر، قسنطينة، أوراس، تاسوست، بيروت، الخروب، لندن، أمريكا، فلسطين، القدس.

– حقل المجردات و تطالعنا فيه مجموعة من كلمات هي: الله، الرب، الأمل، الأحلام، الذكريات، الحياة، الحب، الهوى.

– الحقل الديني: والكلمات التي تنضوي تحت هذا الحقل هي :ثمود، عاد، فرعون، الرسل، النبي، لقمان، أحرم، المصلى، الناسكين، المعجزات، نهج عبادي، سنة الرحمان، رزقا، البقاع، الشرائع، الإله، القضاء.

– حقل المرأة و الحب: نجد فيه مجموعة من الكلمات: الفم، الثغر، الشفاه، خصرك، الذكريات، الأحلام، الألم، العذاب، البسمة، النديم، الدعارة، العطر، الأخت، الرضاب، سعاد، ليلى، الحياء، حشمة، العيون، الغرام، الرموش.

وقد انتمت معظم ألفاظ محمود بن حمودة إلى المعجم الثوري، "فكانت الكلمات التي استعملها تمثل المرحلة التي عاش فيها، وقد تكون امتدادا وتطورا مهما للحياة وللثقافة العربية ".[1]

كما "كانت غالبية حقوله الدلالية مسرحا لروئ أحلامه الخصبة، وصدى لثقافته المتنوعة ومبادئه وتجربته الخاصة في الحياة ".[2]

فلو أخدنا مثالا على ذلك قصيدة "هذا نوفمبر" و"فلسطين " للشاعر، لوجدنا صورة واضحةغن المنحى الثوري لمحمود بن حمودة من خلال التراكيب اللغوية والجملة الشعرية وبناء القصيدة .

– فصاحة الألفاض والإشعاع الجمالي

نلاحظ من خلال دراستنا للديوان بأن لغة الشاعر كانت بسيطة خلص فيها من كلمات ليست فصيحة أو غريبة عموما وذلك لأنه يعالج قضايا اجتماعية مثل :قضية الثورة والاحتلال ومشاكل المجتمع ....الخ.

كما أن لكل شاعر ألفاظ وتعبيرات خاصة به تدور في فلك معجمه الشعري .و ما يميز شعر محمود بن حمودة هوذلك الإشعاع الجمالي التي تتمتع به قصائده من أسلوب رائع وتصوير وخيال خارق، يعتمد المعاني الطريفة والصور المفعمة بالحياة ذات ألفاظ متناغمة.

وأبدع محمود بن حمودة، تماما كما فعل سابقيه من الشعراء المعاصرين في استخدام الكلمات وأعطاها أبعاجا وإيحاءات جديدة، مما جعل الكلمة تتميز " بطاقات إحائيةتتشابك فيها الظلال والألوان والحركات، وذلك من خلال التركيب الشعري ".[3] أي أن الشاعر جعل الجماد يتحرك والحيوان يتكلم وهكذا.

(1) سامي أبو شاهين: المرأة في شعر عمر أبو ريشة، ص: 150.
(2) المرجع نفسه، ص: 150.
(3) المرجع نفسه: ص، 153.

فمحمود بن حمودة قد عبث باللغة على شاكلته ورؤيته الخاصة لأن "الشاعرهو الذي يخلق الكلمات ويمنحها شعريتها،فإنه يتحتم في هذا الخلق الشعري أن يكون لكل شاعر رؤيته الخاصة لكلمات اللغة في نظمها الدلالي المفيد في السلاسل المعجمية "[1].

معنى هذا أن كل الشعراء يشتركون في قاموس لغوي واحد وهذا ما أشار إليه الجاحظ في قوله :"الألفاظ مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي".ولكن ما يميز شاعرا عن آخر هو طريقة تصرفه في هذه الكلمات التي من شأنها خلق الإشعاع الجمالي الذي نلمسه فيما يأتي:

– إسناد الفاعل إلى الفعل

لقد أعطى الشاعر أبعادا جميلة تميزت بها لغته الشعرية والتي حملت في طياتها أبعادادلالية تشكلت حسب رؤية الشاعر وعالمه الخاص .ومنه ما جاء في قول الشاعر:

"كيف تمتد الجباه الغر آه"[2].

لقد أعطى الجباه صورة الأشياء المطاطية التي تتمدد وذلك من خلال إسناد الفاعل (الجباه)إلى الفعل(تمتد) مما شكل لنا إشعاعا جمالياتتميز به لغة الشاعر، هذا الإشعاع أكسبها دلالة فنية جديدة تشكلت حسب عالمه.

كذلك في قوله :

" قد أتى الوعد وفيا من هنا ".[3]

فقد خرج الشاعر عن المعنى المباشر للغة، " فالكلمة في الشعر تتجاوز معناها المباشر أي أنه لابد للكلمة في الشعر أن تعلو على ذاتها،أن تزخر بأكثر مما تعدبه وأن تشير إلى أكثر مما تقول "[4].

(1) سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين"، ص68.

(2)محمود بن حمودة: رياح العودة، ص28.

(3) المصدر نفسه: ص 55.

(4)أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث مجلة شعر، ص 85، نقلا عن: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية– عن ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية– دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 460.

ومعنى هذا أن الكلمة حتى تحقق الشعرية لابد لها أن تخرج عن معناهاالمباشر والعادي وتتجاوز إلى أبعد من ذلك، وعليه نجد الشاعر ينسب صفتا الإتيان والوفاء إلى الوعد وهما صفتان من صفات الإنسان،فهو هنا عقد علاقة مشابهة بين الوعد والإنسان، أي أنه أعطى للغة أبعادا جدبدة وإشارات غير متوقعة .

– إسناد المضاف إليه إلى المضاف:

و يبدو ذلك واضحا من خلال قول الشاعر :

"فنسل الخنازير ".[1]

ففي هذا السطر الشعري نرى" بأن الشاعر أعطى للغة دلالة لغوية غير الدلالة السابقة، فالشاعر هنا نقل اللغة من حالة الوضوح والإيصال إلى حالة الإشارة والغموض ".[2]، وذلك من أجل إضفاء على اللغة نوعا من الجمالية والرمزية التي من شأنها إبعاد وإضلال القارئ عن المعنى الحقيقي، فالخنازير هنا لم تعد تدل على الحيوان وإنما على الإنسان، فالكلمة اتخذت هوية جديدة ومعنى مخالف لما كان عليه،فهو يعقد علاقة مشابهة بين الحيوان والإنسان هذا الأخير الذي أصبح يقوم بأفعال شنيعة تقدم على فعلها إلا الحيوانات المتوحشة.أمثال الخنازير.

– كذلك ماجاء في قوله :

" ذكرى الرغيف "[3].

ففي هذا السطر الشعري نلاحظ أيضا ثورة على اللغة العادية التي تتميز بالإيضاح، فالرغيف هنا لم يبق على المعنى المعهود له باعتباره طعاما وإنما تحول إلى إنسان له ذكريات وله مشاعر وأحاسيس.

– إسناد الصفة إلى الموصوف:

ويبدو هذا الإسناد في قول الشاعر:

(1) محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 42.

(2)بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية– عن ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية– دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 461.

(3) محمود بن حمودة: رياح العودة، ص41.

"بالعصا والحجر المنضود بال

خنجرالشافي بعزم الرسل"[1]

ففي هذا السطر الشعري كلمة الشافي لم تعد تدل على الدواء وإنما تعدت إلى أبعد من ذلك لتنسب الصفة إلى موصوف لم يكن متوقعا، فالكلمة نسبت إلى الخنجر الذي في حقيقة الأمر يجرح ولا يداوي، فالشاعر يستعمل الخنجر باعتباره الشافي لأنه يساعده على قتل العدو وإزالته من بلاده وبالتالي يصبح بمثابة الدواء لؤلائك الذين حرموامن الحرية ،فكأن الخنجر يقوم بالدور الذي كان من المفروض أن يقوم به ذلك الإنسان المسلوب الحرية .

– التوكيد اللفظي:

وذلك يبدو جليا في السطرين الشعريين التاليين:

" هتف الكل لهافي جبل

هتف الكل لتحيا أو نموت "[2]

فالشاعر هنا استخدم التوكيد اللفظي للدلالة على حرارة استقبال الشعب الجزائري للثورة التحريرية، حيث هتف لها الكل لدرجة الحياة والموت.

كذلك قوله:

" ثلاثون أماه تمضي ونمضي ".[3]

فالشاعر يستخدم التوكيد اللفظي للدلالة على طول مدة الاحتلال الفرنسي وقساوة العيش التي لطالما عاناها الشعب الجزائري، فهو يريد أن يقول بأن الأعوام التي مضت عليهم صحبها مضيهم معها، لأن في هذه الفترة ضحت الجزائر بالكثير من أبنائها الأبرار، فهو أراد أن يعبر على طول مدة الاحتلال وكثرة التضحيات التي لازمتها.

(1)محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 54.

(2) المصدر نفسه، ص 55.

(3) المصدر نفسه: ص 65.

الفصل الثاني: أنواع الصور البيانية في ديوان محمود بن حمودة

1 – الصورة التشبيهية.

2– الصورة الاستعارية.

3 – الصورة الكنائية.

نستهل دراستنا في هذا الفصل بالإشارة إلى بعض الأدوات البلاغية المهمة الذي عرفها النقد العربي القديم والحديث معا قصد إظهار ظهورها في عملية التصوير الفني في شعر حمود بن حمودة، وتسليط الأضواء على قيمتها في تشكيل الصورة الشعرية، وإبراز أهميتها البلاغية والدلالية في عملية التصوير، ونبدأ عملنا هذا بالأدوات التي استعان بها شاعرنا في رسم صورته، سواء لإظهار الحقيقة كما يراها هو تقريب صورة الحال الذي يحتويه في لحظة من زمنه، فنبدأ بالتشبيه لأنه "أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي القديم، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها "[1].

1- الصورة التشبيهية:

يعد التشبيه من أكثر الانواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي وله تعريفات كثيرة سواء عند القدماء أو المحدثين، مما يجعلنا نكتفي بأحد الأقوال التي اقر بها قدامة ابن جعفر في معنى التشبيه"فيقول: إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحدا، فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمها، ويوصفان بها وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها،وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من إنفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الإتحاد"[2].

وبناءا على ذلك يعد التشبيه" علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، فهي علاقة قد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني"[3].

لأنه أقرب صورة بلاغية شعرية يعتقد فيها النقاد القدرة على التقريب بين شيئين تتوفر فيها وجه أو أوجه التشابه لما يختصر التشبيه من كلام، إضافة لما يلعبه من قيمة في المحافظة على النسيج الشعري واختصار للقصد في طريق الإقناع لأنّ التشبيه من ابسط الأشكال البلاغية، وهو من الأساليب الأدبية ليس في اللغة العربية فحسب، وإنما في سائر اللغات، ولقد عني به العرب وجعلوه أحد مقاييس البلاغة الأدبية(...) كل ينظر إليه من زاوية،

(1) –جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للنشر والتوزيع، بيروت لبنان،ط2، 1983م،ص،171.
(2) –قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص،124.
(3) –جابر عصفرر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،ص،172

ويقسمه تقسيمات مختلفة باعتبار من الاعتبارات... [1].

فالنقد الحديث ينظر إلى التشبيه باعتباره صورة شعرية تعمل على تقريب حقيقتين، فلا ينظر إليه فقط من خلال طبيعة كا حقيقة، إدا كانت مجردة أو حسية، وإنما من خلال عملية التقريب والجمع بين الصورتين، وما يمكن أن تنتج الصورتين بإتحادهما واشتراكهما من مدلولات وإيحاءات.

فالقيمة ليست محصورة في التفريق بين الحسي والمجرد، وإنما بالتقريب بينهما أيضا، وقد حرص شاعرنا في صوره على الحسية باعتبار أنه يسعى إلى إقامة جسور ربط بين الأشياء، فقسمنا الصور التشبيهية إلى ثلاثة أقسام:

1 – 1 – تشبيهات حسية:

نظرا لكثرة وجود التشبيهات في ديوان فقد ارتأينا تقسيمها حسب أوجه التقارب فيها فجاءت كما يلي:

– **تشبيهات حسية تقع في الأشكال**: ونجد مثال ذلك في قوله ف"نحن الجبال نثبت أرضا "

في هذه الصورة التشبيهية يقع التشابه بين شيئين ماديين حسيين هما "أبناء الوطن"و" الجبال".فوجه التشابه يبدأ من المنطلق فأبناء الوطن في دورهم الفعال في بناء بلادهم والدفاع عنها بالنفس والنفيس كذلك الحال بالنسبة لدور الجبال في حفظ توازن الأرض وتماسكها[2].

– **تشبيهات حسية تقع في الألوان والحركات**: هي صور يقع التشابه فيها بين شيئين من ناحية الألوان والحركات في مثل قوله:" في الضحى بيروت كانت أنثى مثل الحمام"

"في النهى بيروت كانت أبتي أرض سلام "

هذه الصورة الشعرية الحسية، جاءت صورة التشبيه في قوله" في الضحى بيروت كانت" وهي كناية عن الوضع السائد أنداك، فالصورة التشبيهية يقصد فيها بن حمودة إلى إيجاد نقاط التقاء وتشابه بين المشبه"بيروت" وبين المشبه به وهو ا"لحمام "فوجه التقارب يظهر في حركة كلا منهما إضافة إلى اللون الأبيض الذي يرمز إلى السلام فالحمامة وكما ما هو معروف لدى الجميع ترمز للسلام والحرية[3].

(1) – مصطفى الصاوي الجويني:البلاغة العربية، منشأة المعارف ،دط، 1985 م ،ص 34،نقلا عن : خليل دعموش بن الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين اللمساني–دراسة أسلوبية بلاغية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر–باتنة،السنة الجامعية 2009–2010،ص:91

(2) –محمود بن حمودة: رياح العودة، مطبعة الفنيق–الميلية–1991،ص19.

(3) –المصدر نفسه،ص،20.

– تشبيهات حسية تقع بين الأشكال والحركات والألوان والأصوات: في هذه الصورة يزيد التقارب بين المشبه والمشبه به، حيث يكون التشابه من جهة الشكل واللون والحركة والصوت، ومثال ذلك قوله: "كالرعد كالبركان فجرها الورى ".

في هذه الصورة يجمع الشاعر بين مكونات متباعدة في صورة واحدة فقد شبه "كفاح الشعب "في شكله القوي والمتفاعل "بالرعد والبركان" كما شبه أيضا في "أصواته وألوانه وحركاته "نظرا لما تتصف به كلا من ظاهرتي الرعد والبركان من صفات "الهيجان والثورة "على كل شيء مهما كان[1].

– تشبيهات حسية تقع في الأشكال والالوان: هي صور يقع التشابه فيها بين شيئين من ناحية الأشكال والألوان في مثل قوله "قصوري نجوم وأقمار شتى "

هذه الصورة الشعرية الحسية، جاءت صورة التشبيه في قوله"قصوري" وهي كناية عن صفة الجمال، فالصورة التشبيهية يعمد فيها بن حمودة إلى إيجاد نقاط التقاء وتشابه بين المشبه "القصور" مع المشبه به"النجوم والأقمار" فوجه التقارب والتشابه يوجده في الإتقان بين الوجهين من جهة اللمعان والألوان الزاهية[2].

– تشبيهات حسية تقع في الألوان: هي صور يكون التقارب فيها بين المتشابهين في الألوان على نحو مانراه في تصوير شعاع القمر في قوله:

"ما لونه؟ قال القطار:أدلكم

عن لونه قمر يهيم ميتما

فالصورة التشبيهية التمثيلية تحققت من خلال إشتراك المتشابهين والقمر في اللون المضيء." [3]

1 – 2 – شبيهات معنوية

هي تشبيهات تكون فيها الصورة جامعة لتشابه يكون فيها التقارب الذي يقيمه الشاعر بين أشياء غير مدركة بالحواس،فاخترنا على سبيل التمثيل.

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص37

(2) –المصدر نفسه،ص 47

(3) –المصدر نفسه،ص 131

– تشبيهات حسية يكون فيها تشبيه المعنوي بالمعنوي : وهي صورة حسية يكون التقارب فيها بين المتشابهين من ناحية الجانب المعنوي فنجده يقول:

"فلقد هجرتم كارهين دياركم

والهجر من زمن النبي الهادي" [1]

في هذه الصورة يعقد فيها بن حمودة علاقة تقارب وفق لتشابه تمثيل الأشياء غير المدركة بالحواس باعتبارها معنوية، فنراه يشبه هجرة الناس كرها بهجرة النبي الهادي في هجرته إلى ارض الحبشة،فنقطة اللإلتقاء بين المشبه والمشبه به هو عدم الخضوع لسلطة وتحكم العدو.

وكذلك تتضح في صورة حسية أخرى يشبه فيها بن حمودة المعنوي بالمعنوي فيما يلي:

"أحبك كالأم تحنو "

فلقد اتضحت الصورة الحسية بوجود التقارب بين المتشابهين "حبه للبلاد" مع "حنين الأم لولدها"، فهو تمثيلا كما قلنا سالفا للأشياء غير المدركة بالحواس باعتبارها معنوية فنقطة الإلتقاء بينهما ا"لحب الشديد والقوي الصافي" كما نجده في قوله:

"لا تحسب المأساة تشرب مدامة

إنّ المآسي فرقة الأكباد"[2]

اتضحت من الصورة الحسية بوجود التقارب بين المتشابهين"المآسي" مع "فرقة الأكباد"، فهو تمثيل للأشياء غير مدركة بالحواس باعتبارها معنوية فنقطة الالتقاء بينهما هو مدى درجة الألم التي تحدثه كل منهما.

1– 3– تشبيهات تجمع بين الحسي والمعنوي:

هي تشبيهات تكون فيها الصورة جامعة لتشابه يكون فيه التقارب الذي يقيمه الشاعر بين أشياء

(1) –محمود بن حمودة:رياح العودة ص35.

(2) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص36

مدركة بالحواس مع أشياء معنوية غير مدركة، فوجدنا على سبيل التمثيل :

– **تشبيه حسي بالمعنوي** : حيث نجد في قوله:

"وكفاح شعبي ديع في الأكباد"[1].

في هذه الصورة يجمع بن حمودة بين "كفاح الشعب" وبين "ذيع الأكباد" فيجعل التشابه بينهما في المكانة والدور الفعال باعتبار الكبد عنصر مهم في جسم الفرد، فالصورة وردة في غاية الدقة والإتقان .

– **تشبيهات يتم فيها إلحاق الحسي بالمعنوي** : مثال ذلك نجده في قوله:

"مناجم أرضي رصيد الشهيد"[2]

وقد أورد هذا النوع بكثرة في ديوانه يؤدي فيها التشبيه دورا مميزا،باعتبار التوجه الذي يقوم على الشرح والتوضيح، فهنا يجمع بين "مناجم الأرض" ومع ما تحمله هذه الأخيرة من خيرات وفوائد وامتيازات مع الرصيد الذي يحمله الشهيد الذي يتميز بدوره بمختلف البطولات والتضحيات في سبيل تحرير الوطن، فرغم التباعد البائن بينهما في المقام والحال إلا أنه يوجد لهما نقطة التقاء وهي الكمية والوفرة.

– **تشبيهات حسية تقوم على إبعاد المعنوي بالمحسوس**: ونجد مثال ذلك قوله:

"تلهمني الذكريات

تموج كالبحر وتنمو بعمق الفؤاد"[3]

في هذه الصورة يشبه بن حمودة إعادة الذكريات تدريجيا بتموج البحر وكيفية نموها بعمق في فؤاده فهو يلحق هنا بين شيء معنوي "الذكريات" وبين شيء أخر حسي وهو "تموج البحر".

قصدنا في دراستنا هذه التركيز على الصورة بعينها لا على أطرافها لأننا على دراية بأنها الأصلح للتطبيق على هذا الديوان ونتفق مع الرأي القائل " قد درج البلاغيون التقليديون على إطلاق المصطلحات العديدة على الصورة التشبيهية، فهذا تشبيه مفرد، وهو مركب،وهذا ضمني، وهذا مقلوب، وهذا تشبيه حسي ... وقد جردوا الصورة

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص36

(2) –المصدر نفسه:ص60

(3) –المصدر نفسه: ص77

الفنية وشتتوا أجزاءها في عمل وصفي لايتعدى الشكل الظاهري بعيدا عن روحها وخصائصها ونكهتها.

بعيدا عن خطوة داخلية يبحثون بها عن حقيقة المضمون، وعلة اللاختيار وطبيعة الأداء وقدر العطاء وعلاقة هذه الخلية بالبناء الكلي على الخلية"[1].

2- الصورة الإستعارية:

تعد الإستعارة فن بلاغي عرفته البلاغة القديمة والنقد علي السواء، وقد اهتم به كل معتن بالدراسات الأدبية لاستكشاف الصورة الفنية التي تلعب دورا كبيرا في جمال الأسلوب، وتعد الاستعارة ثاني الصور البلاغية التي نحن بصدد الحديث عنها، وهي لا تقل أهمية عن الصورة التشبيهية، فلكل واحدة دورها في إضفاء جمالية علي العمل الأدبي، فهي الأخرى نالت اهتمام الباحثين والدارسين في ميدان البلاغة العربية، من خلال المحاولات التي قاموا بها في وضع مفهوم محدد لها .

والمعروف عن الاستعارة أنها ترتبط ارتباطا وثيقا بالتشبيه لكونها تشبيه حذف أحد طرفيه، سواء المشبه فتكون بدلك تصريحية أو المشبه به فتكون مكنية.

والدليل علي الارتباط الوثيق بين كل من الاستعارة والتشبيه، ما جاء به عبد القاهر الجرجاني وهذا في قوله:" أما "الاستعارة "ففي ضرب من التشبيه" [2] ومعنى هذا أن الأساس في الاستعارة هوالتشبيه.

وتتميز الاستعارة أيضا كغيرها بمجموعة خصائص، تجعلها ضرورية الحضور في العمل الأدبي وتميزها عن غيرها من حيث الوظيفة.

"والاستعارة إدعاء معنى الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبه من البيتين كقولك: لقيت أسدا وأنت تعني الرجل الشجاع"[3].

من خلال هذا التعريف نلاحظ بأن الاستعارة هي عبارة عن تشبيه مبالغ فيه فكأن التعريف ركز علي

(1) –منير سلطان :البديع في شعر المتنبي والمجاز،منشأة الاسكندرية،دط، 1996م، ص119 .نقلا عن : خليل بن دعموش:الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني–دراسة أسلوبية بلاغية،ص97

(2) –عبد القاهر الجرجاني :أسرار البلاغة في علم البيان، ص 50.

(3) –محي الدين ديب: علوم البلاغة، البديع، البيان، المعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب طربلس، لبنان، ط1، 2003م، ص 192.

العلاقة القائمة بين التشبيه والاستعارة، لأن الاستعارة أساس تشبيه حذف أحد الطرفين (المشبه أو المشبه به).

وكما قلنا سابقا فلقد حظيت الاستعارة في الأوساط البلاغيين والباحثين باهتمام كبير في محاولة وضع مفهوم محدد لها ومنهم: عبد القاهر الجرجاني الذي يعرفها بقوله:" أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتي تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدّررة وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر"[1].

أي أنها تعطي معاني عديدة بألفاظ قليلة، فهو يشبه الاستعارة بألفاظها القليلة بالغصن الذي ينتج الكثير من الثمار المتنوعة، أي أن الاستعارة تعطي الكثير من المعاني لاسيما أثناء القراءة ولية، "ومن هنا يبين الجرجاني مدى مساهمة الاستعارة في خلق الجمالية الفنية، وهذا من خلال إخفائها للمعنى، فهي بلفظ واحد يمكنها إعطاءنا عدة معاني، فغياب المشبه أو المشبه به، يدفع بالقارئ إلي محاولة إيجاد المعنى

المراد من خلال عدة احتمالات، فتتعدد بذلك المعاني.

" إضافة إلي هذا تعمل الاستعارة علي التشخيص والتجسيد في المعنويات وكذا بث الحركة والحياة والنطق في الجماد"[2].

وإلى جانب الجرجاني نجد السكاكي يعرفها بقوله:" هي تشبيه حذف منه المشبه أو المشبه به ولابد أن تكون العلاقة بينهما المشابه دائما، كما لا بد من وجود قرينة لفظية أو حالية مانعة من إرادة المعنى الأصلي للمشبه به أو المشتبه"[3].

كما نجد الجرجاني لا يبتعد عن تعريف السكاكي أو التعريف الأول وذلك في قوله: "أعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية "[4].

"وواضح من هذا التعريف أن الاستعارة مجازا تنزاح فيها الدلالة عن المعنى الأساسي للفظ إلى أ حد المعاني

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ص ص 32، 33.
(2) –المرجع نفسه ص: 33.
(3) –محي الدين ديب: علوم البلاغة، ص 193 نقلا عن :أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني، ص22.
(4)–المرجع نفسه، ص 193.

الإضافية، ولهذا ذهب المحدثون إلى

أنها أبلغ من التشبيه:" لأن التشبيه مهما تناهى في المبالغة،فلا بدّ فيه من ذكر المشبه والمشبه به، وهذا تعريف بتباينهما، وأن العلاقة ليست إلا التشابه والتداني، فلا تصل إلى حدّ الاتحاد، بخلاف الاستعارة ففيها دعوى الاتحاد والامتزاج، وإن المشبه والمشبه به صارا معنى واحدا"[1].

إن الاستعارة تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه والتشبيه البليغ هو "التشبيه الذي اقتصر علي العنصريين الرئيسيين "المشبه والمشبه به وخلا من الرابطين اللفظي والمعنوي، وهو يمثل أبلغ أنواع التشبيه لما تتوفر فيه دعوى الاتحاد قوية بين المشبه والمشبه به ..." [2].

فمن المفروض أن يكون طرفي التشبيه واضحين وإن لم يكونا ظاهرين فهما مقدرين ووجه الشبه بينهما أطلق عليه مصطلح "الجامع"، ومن هنا تصبح أركانه كما يلي :

أ- المستعار منه (المشبه به).

ب- المستعار من (المشبه به).

ج- والجامع (وجه الشبه).

ولا بد من قرينة تهتدي إلى وجود الاستعارة.

وللاستعارة أقسام مختلفة تختلف باختلاف الاعتبار، فهنالك من يقسمها باعتبار الجامع ومنهم من يقسمها باعتبار الطرفين، ومنهم من يقسمها باعتبار الثلاثة وباعتبار اللفظ وباعتبارات أخرى وفي هذا المجال قال الخطيب القزويني :

"الاستعارة تنقسم باعتبار الطرفين، وباعتبار الجامع، وباعتبار الثلاثة، وباعتبار اللفظ، وباعتبار أمر خارج

(1)–محي الدين ديب: علوم البلاغة ، ص 193.

(2)–محمد الدوسوقي : البنية التكوينية للصورة الفنية، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب ،دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، شارع الشركات، ميدان المحطة، 2009م، ص ص 158،159.

عن ذلك كله"[1]، وقد قسم البلاغيون الاستعارة إلى أقسام تبعا لعبارات محددة، فباعتبار المستعار منه: يقسمها إلى استعارة مكنية وتصريحية.

الاستعارة التصريحية

هي ما صرح فيها بلفظ المستعار منه (المشبه به) وحذف المستعار له (المشبه).

الإستعارة المكنية

هي الاستعارة التي حذف منها المستعار منه (المشبه به) ورمز إليه بما يدل عليه من صفاته، ولا بد فيها من ذكر المستعار له (المشبه)" [2].

"ونجد أن النقاد البيانيين كانوا أكثر اهتماما بالاستعارة من اللغويين، حيث كانوا ينظرون إليها نظرة لغوية ولازالوا، وعدّوها توسعا وتصرفا في اللغة، واعتبروها مجرد تعليق العبارة على غير ما وضعت له في اللغة الأصلية"[3].

ونخلص بهذا العرض العاجل للاستعارة (الصور الاستعارية) إلى أنها تعد الركيزة الأساسية في الصورة الشعرية، وليس بوسع أي شاعر أن يكون في غنى عن توظيفها في عمله الإبداعي، لأنها أكثر استيفاء للتجربة.

– رغم الاختلاف المتباين بين البلاغيين والباحثين في تعريفهم للاستعارة إلا أن التشابه بينهم هو أن الاستعارة عبارة عن تشبيه حذف أحد طرفيه إما المشبه أو المشبه به.

الاستعارة فن بياني جليل القدر، عظيم التأثير فمن خلالها يتحول الجماد إلى إنسان يتصرف تصرفات إنسانية، كما يصبح له روح وجسد فيتحرك ويتكلم ويري ويسمع، أي أنه يصبح له كل الحواس التي ينفرد بها الإنسان عن باقي المخلوقات، وفي بيان شأن وقيمة الاستعارة يورد الجرجاني كلاما جميلا حيث يقول :" تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ....وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حد البلاغة، ومعها يستحق وصف البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها،حلاها، وتقصر عن تنازعها مداها...فإنك لترى بها الجماد

(1)– الخطيب القزويني:الإيضاح في علوم البلاغة،ص418،نقلا عن:محي الدين ديب :علوم البلاغة(البديع ،البيان ،المعاني) ،ص196

(2) – المرجع نفسه، ص 198 نقلا عن: السكاكي :مفتاح العلوم، تح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت1983 م،ص 387.

(3) – عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري–دراسة في النظريةوالتطبيق–ص65.

حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية...إن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[1].

وبالتالي نتوصل إلى أنه "يفهم من الكلام أن من أسباب علو شأن الاستعارة تحقيقها للإيجاز، والتشخيص، والتجسيم والتجريد، ومن أجل ذلك أصبحت أهم وسيلة لرسم الصورة البيانية عند الشاعر"[2].

ومن أبرز الاستعارات الواردة في ديوان محمود بن حمودة الشعري والذي بعنوان "رياح العودة" نجد في قصيدة "فتح جديد" التي استفتح بها الشاعر ديوانه، فيها استعارة كامنة في البيت الأتي :

"شكا الظلم أيدي الطغاة سنينا"؟[3].

إن البعد الاستعاري في هذا البيت الشعري يكمن بالذات في ارتباط كلمتي "شكا الظلم"، فالمستعار منه الإنسان محذوف وقد كني عنه بشيء من خصائصه هي "الشكوى "والمستعار له، "الظلم" مذكور،الجامع بينهما هو الألم والمعانات والحزن وكل هذا ناتج عن الظلم مما يؤدي إلى الشكي.

والقرينة هي "الشكوى"، وعليه تكون الاستعارة مكنية.

يتواصل استخدام الصورة الاستعارية من طرف الشاعر محمود بن حمودة وذلك ما نعثر عليه في قصيدة "زمن الصمت " في البيت الشعري الآتي :

"في الضحي بيروت أبتي "[4].

فالمستعار منه : الحيوان محذوف وقد كني عنه بشي من خصائصه (الضحى)،المستعار له الصهاينة مصرح به، الجامع بينهما هو "التضحية بالشيء،" فبدل التضحية بالحيوان الذي يذبح، نجده يستعمل هذه اللفظة مع "بيروت "وهي مدينة، والمشبه به "الصهاينة "صرّح به على سبيل الاستعارة التصريحية.

فقد حضي هو الأخر بفنيات الشاعر وقدرته الخيالية والإبداعية وهذا ما نجده في القصيدة الموسومة "الإرث

(1) – إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي- مثال ونقد-ص 148.
(2) – المصدر نفسه: ص 148
(3) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 14.
(4) – المصدر نفسه، ص 20.

المغتال"[1].

فالمستعار منه، الإنسان محذوف وقد أبقى على لازمة من لوازمه وهي "الاغتيال "والمستعار له: مذكور على سبيل الاستعارة المكنية، أي حذف المشبه به الذي هو الإنسان ورمز له بأحد من لوازمه وهو الاغتيال على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي بيت آخر من قصيدة "صمود وتحدي" والتي تحتوي علي استعارة فيما يلي ذكره.

"فأرو يا أرض البطولات نسود"[2].

حذف المشبه به وهو الإنسان الذي يقوم بالأعمال وأبقى على قرينة أوخاصية من خصائصه التي تحيل وتفصل بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي (الأصلي)، الذي يكون من وراء اللغة، هذه القرينة هي الفعل (أرو) كذلك البطولات، هاتين الصفتين تكونان ملازمتين للإنسان وتكونا لصيقتين به دائما.

لكن أحيانا تخرج اللغة عن الاستعمال الأصلي لكلماتها أي أن الألفاظ والكلمات تخرج عن مواضعها الأصلية في الاستعمال الشائع لها، وتنزاح عن المعنى الموضوع لها في المعاجم العربية، أما المشبه فهو الأرض، ووجه الشبه أو الجامع بينهما هي "القدم والأصالة والتلازم "الموجود بين الإنسان والأرض فلا نجد أرضا تخلو من الإنسان ولا نجد إنسان يعيش على سطح آخر دون الأرض، والمستعار هو البطولات المصرح به وعليه تكون الاستعارة مكنية.

وفي بيت آخر من نفس القصيدة نجد:

"من بريد الشعر ناداك يراعي"[3].

نلاحظ في هذا التشبيه حذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى على قرينة تدل عليه وهي الفعل (ناداك) على سبيل الاستعارة المكنية.

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص21 .
(2) – المصدر نفسه، ص 27.
(3) – المصدر نفسه، ص 28.

كذلك نجد في البت الآتي ذكره:

" أين يا شمس البراري ضوءك الآتي "[1].

كثرة تشبيهات محمود بن حمودة في ديوانه هذا، وتنوعت ومنها ما يكون التشبيه فيها بين ما هو حسي وما هو معنوي وذلك بالجمع بينهما واعتبار كل واحد منهما هو الآخر، وذلك عن طريق المشابهة، ففي هذه الاستعارة نجد الشاعر يجمع بين الشمس وهي شيء محسوس يرى بالعين المجردة ويرى أثرها وهو الضوء، حيث عقد علاقة مشابهة بينهما وبين الحرية وهي شيء معنوي، ففي هذا التشبيه حذف المشبه وهو الحرية وترك لازمة من لوازمها وهي الضوء، ووجه الشبه بين "الشمس والحرية "هي "الضياء والنور "اللذان تخلفانه كل من الشمس والحرية على الإنسان وسائر الكائنات الحية، نرى في هذه الاستعارة حذف المشبه وعليه فهي استعارة تصريحيه.

وفي موضوع آخر من ديوان محمود بن حمودة في القصيدة التي عنوانها " هذا نوفمبر" نجد الاستعارة في البيت التالي :

"السيف يروي والبنادق أعلنت "[2].

إن الصورة الفنية بصفة عامة والاستعارة بصفة خاصة من شأنها تصوير الأشياء والمعنويات، حيث تبث فيها الحياة والحركة والنور، أي أنها تجعل الأشياء الجامدة ذات صفات إنسانية روحية، ومعنى هذا القول أن الصورة الفنية تضفي على الأشياء الجامدة الخصائص الإنسانية ومن هذا ما نجده مع هذه الصورة (الاستعارية) حيث نجد الشاعر يشبه السيف والبنادق بالإنسان وينسب لهما صفتان لازمتان بالإنسان، فبدلا أن ينسب الفعلين (يروي وأعلنت) إلى الإنسان نجد الشاعر ينسبهما إلى السيف والبنادق، أي أن اللغة هنا إنزاحت عن الدلالة المتواضع عليها في لغة التواصل المعيارية، حيث حذف المشبه به وهو "الإنسان "الذي يمتلك هذه الأدوات، متصرفا فيها مستغلا إياها، وبدل ما يصور لنا الشاعر كيفية استغلال الإنسان لهذه الأدوات والخدمة التي تؤديها له في حياته نجد الشاعر يعقد مشابهة بين الإنسان وهذه الأدوات، لكن كما قلنا سابقا حذف الإنسان وجاء بقرينة دالة عليه وتتمثل في الفعلين(يروي وأعلنت)، والمشبه هو "السيف والبنادق"، ووجه الشبه بين الإنسان وهذه الأدوات هو

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 28.
(2) – المصدر نفسه، ص 31.

"الحرب"، فالمشبه مصرح به وعليه فهي استعارة مكنية.

وفي قصيدة" رياح العودة "ترد الاستعارة في البيت الآتي :

"إن الزمان ممزق لفؤادي" [1].

في هذا التشبيه عقد الشاعر علاقة مشابهة بين الإنسان والزمان، حيث نجده حذف المشبه به وهو الإنسان وترك لازمة من لوازمه وهي" التمزيق "فهذا الفعل في عادة الأمر ينسب إلى الإنسان لا لغيره لأنه الوحيد الذي يستعمل أدوات الفتك والدمار لا الزمان ووجه الشبه بينهما هو أن الزمان يدلي على الإنسان، وبما أنّ الشاعر حذف المشبه به وترك لازمة من لوازمه تدل عليه فهي استعارة مكنية.

وفي قصيدة أخرى والتي عنوانها "فلسطين "نجد الشاعر يغوص في استعمال الخيال الذي يعتبر الركيزة الأساسية التي تقوم عليها الإستعارة ومن أبرز الصور الإستعارية فيها نذكر على سبيل المثال البيت الشعري الأتي : " على مكتب البيت نام السلام "[2].

في هذه الإستعارة أو الصورة الفنية نجد الشاعر يربط بين "الإنسان" و"السلام" وتقوية الصلة بينهما من خلال عقد مشابهة بينهما، فهو يرى بانّ السلام إنسان في يقظته وقيامه وإنسان في نموه، أي أن "السلام "يقوم بأفعال إنسانية التي من المفروض تخصه وحده دون غيره من الكائنات الحية ولتقوية المعنى وزيادته غموضا وإبهاما، استخدم الشاعر هذه الصورة الفنية التي تعطي السلام الحق في النوم والتي تلعب دورا كبيرا في جمالية المعنى والأسلوب وتنميق الدلالة وتعميقها، التي لايكتشفها إلاّ القارئ أو المتلقي الحذق والفطن الذي يتميز بخبرة ومهارة، وعليه نجده بدلا ما أن يقول" نام الإنسان "أو شيء من هذا القبيل أي (نام الرجل، الطفل...) نجده ينسب صفة "النوم "للسلام، فهو حذف الإنسان وترك لازمة من لوازمه وهي النوم، وبحذفه المشبه به نسمي هذه الصورة بالإستعارة المكنية.

وتتوالى استخدامات الشاعر محمود بن حمودة للإستعارة في القصيدة التي عنوانها" لعينيك أحيا" في البيت

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 35.

(2) – المصدر نفسه، ص42 .

قائلا: "ألا تجلسين فأنحت بابا لبيتي القديم"[1].

في هذا البيت الشعري نجد الشاعر يعقد علاقة تشابه بين شيئين من نفس الجنس؛ شبه الباب التي هي عبارة عن شيء حسي قابل للرؤية والمشاهدة بشيء حسي آخر وهو الإنسان، لكن في هذه المرة نجده يشخص لنا هذا الإنسان المتمثل في "المرأة"، حيث حذف المرأة وأبقى على قرينة دالة عليها وهي "الباب" التي دورها الأساسي هو" الستر "على سبيل إستعارة تصريحية.

"شرب الوحل من عرقي" [2]

في هذا البيت حذف المشبه به وهو الإنسان وترك قرينة دالة عليه وهي الفعل" شرب " والمشبه هو "الوحل" ووجه الشبه بينهما هو أنّ كل من الإنسان والوحل يشربان الماء ولكن عملية الشرب بالنسبة للوحل تكون عن طريق الإمتصاص، وعليه فالتشبيه هنا لا يكون في طريقة الشرب ولكن في المهمة التي يقوم بها الماء وهي القضاء على الضمأ والتشقق اللذان يصيبا كل منهما وهي استعارة مكنية.

"بعد حلم ظل ينمو ويزيد"[3]

في هذا البيت حذف المشبه به هو الإنسان الذي تنسب إليه صفة النمو بصفة خاصة والكائنات الحية بصفة عامة على اختلاف أنواعها وعلاقة المشابهة هنا عقدت بين "الحلم والإنسان" فكما قلنا سابقا فإن الاستعارة تجعل الجماد يتحرك والأبكم يتكلم والأصم يسمع والشيء الحسي له صفات معنوية...إلخ وعلى هذا الأساس جعل الشاعر الحلم إنسان له صفة وخصيصة وميزة من مميزاته، حيث حذف الإنسان وترك قرينة دالة عليه وهي النمو، وهذه الصورة يطلق عليها اسم الاستعارة التصريحية.

وفي بيت آخر والتالي ذكره:

" قد أتى الوعد وفيا من هنا "[4]

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 48.
(2) – المصدر نفسه، ص67.
(3) – المصدر نفسه :ص 28
(4) – المصدر نفسه: ص55

شبه هنا الوعد "بالرجل" الوفي فحذف المشبه به وهو "الرجل" ورمز له بأحد لوازمه وهو "الوفاء "على سبيل الإستعارة المكنية.

كما نجد في بيت آخر :

" تذوب الشفاه احتراقا"[1]

شبه الشاعر الشفاه بالشيء الذي يذوب وعادة ما نجد صفة الذوبان تستعمل عند الحديث عن الثلج، حيث حذف الشاعر المشبه به وهو الشيء الذي يتميز بصفة الذوبان وترك صفة من صفاته وهي الفعل (تذوب) على سبيل الاستعارة التصريحية.

ويواصل الشاعر استخدامه للصور الفنية الإستعارية بنوعيها المكنية والتصريحية وهذا مانجده في البيت الموالي:

"دما من جفوني على وجنتيا "[2]

إن الشاعر محمود بن حمودة يعقد علاقة مشابهة بين شيئين حسيين يلتقيان من حيث أنّ كل منهما هو سائل ويرى بالعين المجردة، هذان الشيئان يتمثلان في "الدم والدموع"، حيث شبه الشاعر الدموع بالدم، باعتبار أن الدموع هي المشبه به وهو محذوف، وترك قرينة دالة عليه وهي الجفون، على سبيل الاستعارة المكنية.

من خلال وصفنا وتحليلنا لهذه القصائد الشعرية نلاحظ أن الصورة الفنية الإستعارية بنوعيها التصريحية والمكنية وإن كان هناك تفاوت بينهما من حيث كثرة وقلة الاستعمال من طرف الشاعر، وبالرغم من اختلاف الكلمات والألفاظ والتراكيب التي ساهمت في بنائها إلاّ أنها تشترك في أن المشبه به واحد وهو الإنسان، فجل الاستعارات كانت تتمثل في إضفاء صفة من صفات الإنسان على جمادات مما تجعلها تعيش حياة إنسانية من حركة ونمو وكلام وغيرها من التصرفات.

كما تشترك الاستعارات في إضفاء الغموض والإيهام على النص الشعري وذلك باستخدام الألفاظ في غير مواضعها، وذلك من خلال استخدام الخيال الذي يعتبر الركيزة والبدرة الأساسية التي تقوم عليها الإستعارة.

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 49

(2) – المصدر نفسه :ص 41

وقد استعمل محمود بن حمودة –كغيره من الشعراء– فن الاستعارة في شعره بقدر كبير، وجاءت الاستعارة المكنية في مقدمة أنواع الاستعارة، وذلك لأن الاستعارة المكنية أبلغ، وأكثر تأثيرا في النفس، وأجمل تصويرا، وذلك لأن العمل الإبداعي فيها أدق منه في الاستعارة التصريحية، ثمّ أنّ الخيال في الاستعارة المكنية مركب، أما في الاستعارة التصريحية فبسيط .

وكثرة الاستعارات المكنية في شعر محمود بن حمودة راجع إلى قدرته على التخيل وخصوبته.

3 – الصورة الكنائية:

الكناية هي " لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي"[1]

ومن الذين تعرضوا لتعريف الكناية نجد:

السبكي الذي يعرفها على أنها " لفظ أطلق وأريد به لازم معناه الحقيقي مع قرينة لا تمنع من إدارة المعنى الأصلي مع المعنى المراد"[2].

هذان التعريفان يحيلان على الكناية لفظ واعتبار الكناية لفظ دلالة على الاختصار، فهي تلعب دورا اقتصاديا في الكلام، والمتلقي أثناء القراءة الأولي يستخرج المعنى الحقيقي الذي يكون ملازما للقراءة السطحية ولكن المتلقي بخبرته ومهارته يتوصل إلى المعنى الأصلي الذي يكون خفيا وغير واضح للوهلة الأولي ولكن من خلال القرينة أو اللازمة الدالة على المحذوف التي تساهم في الوصول إلى المعنى الأصلي المراد، أما عبد القهار الجرجاني فيرى أن الكناية هي: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[3].

معنى هذا القول أن المتكلم إذا أراد إثبات معنى من المعاني، يخرج عن اللفظ الموضوع له في اللغة المتواضع عليه بين جمهور المتكلمين، فيجنح إلي لفظ آخر يكون في غير مكانه المناسب وحتى يفهم المعنى الأصلي من غير الأصلي (الحقيقي)تأتي قرينةلتدل عليه .

(1) – محي الدين ديب: علوم البلاغة، ص 241.
(2) – المصدر نفسه :ص241.
(3) – عبد القادر الجرجاني:دلائل الإعجاز،ص52.

فالكناية "تعتبر دو عطاء إشاري مغلف بأردية يكسوها الفنان معناه والمتلقي في الصورة الكناية لا ينتقل دهنه إلى المعنى البعيد الذي يريد المتكلم في الأساس مباشرة، وإنما يحتاج إلى شيء من الرؤية ويكون الدافع النفسي هو الأساس في الكشف عن المعنى الحقيقي والإشارة إلى الدافع النفسي لهذا النوع من التعبير، ودورها في بث الدلالة" [1].

كما يلعب العقل دورا هاما في الوصول إلى المعنى المراد وهذا ما رآه البلاغيون القدماء وهذا مما أدى إلى اضطراب "في تعريفهم للكناية وتحكيمهم العقل في تفسير جانبي الحقيقة والمجاز فيها، الأمر الذي يجعل العقلانية مقياسا مهما في تحليل النصوص الشعرية، فإن الشعر لم يخلق ليكون مجالا لهذا النوع من الجهد العقلي أو مهمته الأصلية"[2].

ونجد السكاكي يعرفها على أنها :"ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما هو ملزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول "زيد طويل النجّاد"، فينتقل منه إلى ملزمه وهو طول القامة"[3].

فمن خلال قوله هذا نفهم أن الكناية هي أن يترك المتكلم التصريح أو الإفصاح بالمعنى المراد وينجح إلي ذكر قرينة تجعله ينتقل من الذكور إلى المتروك، والقارئ هنا يقع في مشكل وهو الصراع بين المعني الخفي وهو المراد والمعنى الظاهر الذي يفهم بمجرد القراءة الأولية.

فالكناية تشكل صراع بين ما يسمي بالبنية السطحية والعميقة "ففي الكناية يتجاذب المعنيان الحرفي والمجازي الدلالة وللمتلقي أن يفكك الصورة ويدخل إلى أعماقها.

فالكناية عمودها الفقري هو المجاز، فهي المعنى المجازي مع جواز أن نقصد به المعنى الحقيقي، والمجاز هو: "أن يقصد باللفظ معناه المجازي ودون جواز تفسيره على المعنى الحقيقي" [4].

وتنقسم الكناية إلى ثلاثة أقسام هي:

الكناية عن صفة:

(1) – محمد الدسوقي: البنية التكوينية للصورة الفنية ،ص202.
(2) – المرجع نفسه :ص 204.
(3) – محي الدين ديب: علوم البلاغة، ص 243.
(4) – المرجع نفسه: ص 243.

هي الكناية التي يستلزم لفظها صفة.

الكناية عن موصوف:

وهي الكناية التي يستلزم لفظها ذاتا أو مفهوما.

الكناية عن نسبة:

هي الكناية التي يستلزم لفظها نسبة الصفة وصاحبها المذكورين في اللفظ، تنفرد عن النوعين السابقين بأن المعنى الأصلي للكلام غير مراد فيها، وبأننا نصرح فيها بذكر الصفة المراد إتباعها للموصوف، وإن كنا نميل بها عن الموصوف نفسه إلى ما له اتصال به"[1].

اشتملت الصور الفنية التي استخدمها الشاعر محمود بن حمودة في شعره، على الكناية وهي أن تقصد بها المعنى المجازي مع جواز أن يقصد بها المعنى الحقيقي كما رأينا،ى ومن أبرز الكنايات في ديوانه المعنون "برياح العودة "نجد ما جاء في البيت التالي:

"تجاعيد فقر تلاشت"[2].

في هذا البيت لا يمكن أن يكون المقصود المعنى الحقيقي للفقر، فالمعنى المقصود هنا هو المعنى المجازي للفقر (الشيخوخة) ففي الجملة إدا مجاز، فالإشارة هنا إلى الشيخوخة الناتجة عن شدة الجوع الناتج عن الفقر، ففي المثال نوع من المجاز لأن المعنى المجاوز المعني الحقيقي (تجاعيد) إلى المعنى المجازي (شدة الفقر والجوع)، فالعبارة هنا تحمل معناها الحقيقي أيضا لأن التجاعيد تكون نتيجة الجوع والحرمان الناتجان عن شدة الفقر، والفقير لابد من ظهور التجاعيد في وجهه،وهي كناية عن الصفة.

"فنسل الخنازير أعرفه"[3].

نلاحظ في هذا البيت الشعري تعبيرا مجازي ويبدو في كلمة الخنازير، فكلمة الخنازير المراد بها هنا ليس المعنى الحقيقي لهذه الكلمة وإنما هي مجاز، فالخنازير هنا تدل على اليهود وما يلازم هذه اللفظة من مكر وحور في حق

(1) – محي الدين ديب: علوم البلاغة، ص ص 243، 235، 247.
(2) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 61.
(3) – المصدر نفسه :ص42.

الآخر، وهي كناية عن موصوف .

"بلاد الهدى والضاد"[1].

لا نجد بلاد تطلق عليها هذه التسمية بالمعنى الحقيقي وعليه يوجد معنى مجازي وهو المعنى المراد، فقولنا بلاد الهدى والضاد كناية عن اللغة العربية.

من خلال تحليلنا لهذا الديوان لا نعثر فيه على الكناية كثيراً بل لا نكاد نجدها في الديوان لأن الكناية صعبة الاستخدام والتوظيف ولا يوظفها إلا المتمكنون من علوم البلاغة العربية، وعليه ليس من السهل على الشاعر محمود بن حمودة أو غيره من الشعراء توظيفها وإن وظفت تكون بالشكل القليل، أي تكون كتلميح وإشارة فقط.

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 36.

الفصل الثالث: مضامين الصورة الشعرية في ديوان محمود بن حمودة

1. صورة الثورة
2. صورة الطبيعة
3. صورة اليهودي
4. صورة المرأة والرجل
5. صورة المدينة / الريف
6. صورة المرأة بالمجتمع
7. الغربة / الحنين
8. صورة الطفولة

1 – صورة الثورة:

ارتبط الشعر بالثورة فظهر ما يعرف بالشعر الثوري، والذي يعتبر أداة من أدوات النضال التي اعتمدها الشعراء في سبيل تحرير الوطن، وهذا ما أشار إليه الدكتور 'فاتح علاق' حيث يقول " الشعر واكب أحداث الثورة وعبر عن بطولات المجاهدين وجسد المواقف الثورية وحب الوطن والنضال في تحرير البلاد والحرية ...".[1]

فقد اعتمد الشعراء أقلامهم وكل ما يملكون دفاعا عن وطنهم عبر مختلف أقطار العالم سواء كانت قضيتهم إقليمية أو دولية، وأكبر دليل على ذلك الثورة الجزائرية، حيث ظهر جيل من الشعراء انغمس في الثورة على رأسهم شاعر الثورة مفدي زكريا، الإمام عبد الحميد بن باديس صاحب نشيد شعب الجزائر مسلم، محمد بلقاسم خمار، محمد الأخضر السائحي الذي يرى بأن الثورة سبيل الحرية، أبو قاسم سعد الله الذي قال بأن الثورة عبارة عن حلم، فالشعر الثوري انبثق على يد هذه الجماعة، الهم الوطني والقضية أكبر من أي شيء آخر، فالقضية تتطلب الحضور الجماعي على المستوى الشعري، بحيث لا يلغي هذا الحضور وجود الذاتية في أشعارهم.

فالشعر الثوري نابع من أرض المعركة وضمير الفنان، وهو ما يتضح لنا في ديوان محمود بن حمودة الذي هو محل دراستنا، فمن مظاهر تجليلات الشعر الثوري على الثورة منها: النصر، العز، الظلم، الطغاة، القهروالدموع، الدماء، الفداء، الذبح، الشعب، التحدي، النضال، الصمود، الحسام، الثورة، الجرف، الجرح، الزيف، الآلام، نوفمبر، الملاحم، البنادق، الله أكبر، الأعلام، السلام، الوطن، الهجرة، المآسي، الغرباء، الحرب، التشرد، الجهاد، الكفاح، الرعد، البركان، البلد، المجد، أمة، الرجال، الثكالى، البطل، العزم، الطواغيت، الجرف، الجشع، السيوف، الشهامة، الأحزان، الموت، الأشلاء، التسبيح، الصواريخ، الكره، الملل ... "شحن الشاعر ديوانه بكلمات وعبارات موحية ومعبرة على الثورة وكل ما يدور في حقلها من تعابير، نلمس الحس الثوري عند الشاعر محمود بن حمودة منذ البوادر الأولى لشعره ولا يقتصر فقط على التعبير عن الثورة الجزائرية، وإنما يستمر حسه الثوري ويبقى ملازما له حتى بعد انتهاء الثورة، أين اتخذ شعره بعدا انسانيا من خلال حديثه واشارته إلى قضايا عربية من أجل التحرير الثاني وأكبر ذليل تخصيص قصائد بأكملها للحديث عن هذه القضايا كالقضية الفلسطينية تحت عنوان

(1) – فاتح علاق: شعرية القصيدة الثورية في الجزائر، التبيين، مجلة ثقافية محكمة فصلية تصدر عن الجمعية الثقافية الجاحظية، العدد 31، 2008م، ص 59.

'فلسطين' وبالتالي " يبدو أن الشعر كان أكثر مسايرة لظروف الثورة من الفنون الأدبية الأخرى نظرا لسهولة تداوله، واستعصاءه على محاربة الرقابة الاستعمارية، فضلا عن كونه خير معبر عن لحظات الانفعال والحماسة التي تصاحب مقاومة الشعوب للمستعمرين والغزاة (...) معبرا عن حالات الكفاح العنيفة التي خاضها الشعب الجزائري ضد الوجود الأجنبي ".[1]

2 – صورة الطبيعة:

تتخذ الطبيعة أشكالا مختلفة في شعرنا الحديث، فقد كانت ولا تزال مصدرا أساسيا للخيال، ومن أهم العناصر الفاعلة في القصيدة، فالشعراء – بوجه عام – يعتمدون في بناء صورهم الشعرية على منابع شتى والشاعر محمود بن حمودة واحد من الشعراء الذين خلعوا مشاعرهم وأحاسيسهم على الطبيعة أين امتزج شعوره بها من خلال عدة قصائد، فنجده أحيانا مشخصا لمظاهرها بغرض إضفاء الحركة والحياة على عناصرها وبث الروح فيها، فهو لا ينقلها نقلا تصويريا وإنما يسعى إلى اكتشاف أسرارها والعلاقات الرابطة بين عناصرها، وهذا ما يتضح في قوله:

إذا قالـــــت الأرض مهـــــلا غضـــــبا ويـــــوم الفـــــدا بالـــــدماء روينـــــا. [2]

الشاعر هنا يشخص مظهر من مظاهر الطبيعة (الأرض) ويضفي عليها صفة من صفات الكائن الحي (الإنسان)، فهو بذلك لا يصور الطبيعة باعتبارها مادة جامدة وإنما بث الروح فيها أيضا.

و كذلك قوله:

و اعصـــفي يـــا ريـــح عـــاد بـــدديهم كغثـــــاء الســـــيل لأداب الجليـــــد[3]

....

(1) –شلتاغ عبود شراد: حركة الشعرالحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1985 م، ص92.

(2) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 15.

(3) – المصدر نفسه: ص 27.

"فيزهر كالنور مبتسما."[1]

يتضح من الأبيات تشخيص واضح لمظاهر الطبيعة. فالشاعر هنا ارتمى في أحضان الطبيعة بإضفاء صفة الحيوان (الغثاء) على السيل، كما أضفى صفة من صفات الإنسان (الابتسامة) على النور.

إضافة إلى أمثلة أخرى تبين مدى تشخيص الشاعر لمظاهر الطبيعة وهو ما جسده المقطع التالي:

"فتغفو الخمائل يشدو الشجر."[2]

فقد رمز للشجر والخمائل بصفات الكائن الحي وهو الإنسان وهما صفتي اللإغفاء والإنشاد وهو ما صفتان يتحلى بهما الإنسان.

و هكذا فإن التشخيص ملكة خالقة " تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا أو من دقة الشعور حينا آخر، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأراضين والسماوات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ".[3]

فالشاعر محمود بن حمودة لم يكتف من وراء اعتماده الطبيعة على التشخيص وإنما لجأ لها لما تحمله من معاني موحية على حالة الانكسار والهزيمة التي أصابت الأمة العربية وهي ما تجسده الأبيات التالية في قول الشاعر:

عائدات النفط تجني ثمرات

صفقة النفط جباء

...

صوتك المغمور بالنار والحشرجة الأولى مسار

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 65.

(2)– المصدر نفسه:ص 60.

(3) – عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته من شعره، ص 105، نقلا عن: عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 124.

في الضحى بيروت كانت أبتي مثل الحمام.[1]

في النهى بيروت كانت أبتي أرض سلام.

و قوله أيضا في قصيدة "الارث المغتال":

ما كان لون القمح أن يتوسلا

ما كان لون القمح أن يتوسلا.[2]

فهو بذلك يلجأ إلى الطبيعة هروبا من الواقع المؤلم الذي تعيشه الأمة العربية ومعبرا عن ذلك بخيبة الأمل والضياع.

كما عمد الشاعر محمود بن حمودة اللجوء إلى الطبيعة بغرض إبراز الصلات المضمرة بين الأشياء وبين عناصر الطبيعة وهذا ما يتجلى في قوله:

يا نجمة الرب في الغسق

و يا فوهة البركان بلا أرق

و يا ضيعة تحمل أنفاس الفجر إلى أفق.[3]

يبرز الشاعر هنا الصلات الخفية بين اشتياقه وتلهفه لحبيبته وبين الصلات الخفية لمظاهر الطبيعة، فوجه الشبه بين حبيبته والنجمة هو الجمال والأناقة وبينها وبين فوهة البركان هو شدة الهيجان والاشتياق وبين حبيبته وأنفاس الفجر هو النسيم في رقته وعذوبته وإنعاشه.

الطبيعة تعد منبع مهم في شعر محمود بن حمودة عامة، وفي ديوانه هذا خاصة، فقد استطاع أن ينحت منها صورا فنية ومشاهد شعرية رائعة، إضافة إلى أن اعتماده ولجوؤه إلى الطبيعة ليست تقنية جديدة في شعرنا

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص ص 19 – 20.
(2) – المصدر نفسه: ص 24.
(3) – المصدر نفسه :ص 101.

الحديث.

3- صورة اليهودي:

لقد اختلف اللغويون حول معنى كلمة اليهود، كما أطلقوا عليهم تسميات عديدة: العبريون، بنو إسرائيل، الصهاينة،... إضافة إلى تسميات أخرى، أين عبر على ذلك الشعراء بحكم الجرائم التي ارتكبوها في حق الإنسانية جمعاء من ظلم وقهر.

يمكن القول أن علاقة اليهود بالعرب في العصر الإسلامي، كانت حسنة نوعا ما نظرا للاستقبال الحسن الذي لاقاه الرسول صلى الله عليه وسلم من طرفهم، حيث كانت إقامتهم بأرض العرب في الحجاز تحديدا، فقد وعد الرسول – صلى الله عليه وسلم – اليهود وعاهدهم على دينهم وأموالهم في قوله: " من بني الإسلام لأهل يثرب جميعهم، أنه من تبعا من يهود فإن بني عوف أمه من المؤمنين ... ".[1]

إلا أن اليهود زاد واشتد خوفهم بتزايد الدعوة الإسلامية وعملوا على التفكير من جديد ومحاولة الإطاحة بالعرب والمسلمين إلا أن محاولاتهم باءت بالفشل رغم ذلك فقد استمرت أطماعهم باتجاه فلسطين منذ زمن بعيد وعبر مراحل تطور مختلفة أين كبرت وزادت هذه الأطماع " بعد قيام الحرب العالمية الأولى في تحقيق هدفهم في انتزاع فلسطين من العرب وبعد صدور وعد بلفور الذي يساوي تسليم البلاد لليهود مسقطة حقوق العرب التي تعقد التصريح بالمحافظة عليها ".[2]

صوّر الشعراء صورة اليهود بأبشع الصور وأطلق عليهم صفات دميمة وهذا ما نلمسه في ديوانه الذي هو موضوع دراستنا في قصيدة 'فلسطين لله درك أمًا':

فنسل الخنازير أعرفه

و جل القضايا تلاشت سويا.[3]

(1) – عبد الله ناصح علوان: الإسلام و القضية الفلسطينية، دار السلام للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، ط2، د ت، ص 27.
(2) – أحمد حسن: نصف قرن مع العروبة و قضية فلسطين، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، د ت، ص 52.
(3) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 42.

فالشاعر هنا يشبه اليهود بالخنازير وهو موروث ديني معلوم لدى الجميع كما أنه يشير ويؤكد على أن نسل اليهود من نسل الخنازير والدليل من القرآن الكريم في قوله تعالى: " وجعل منهم القردة والخنازير وعبدة الطاغوت أولئك شر مكانا وأضل عن سواء السبيل ".[1] وردت الصورة الشعرية عن طريق الوصف الدقيق مع التأكيد على حقيقة اليهود بقولة "أعرفه."

و في ذات السياق يواصل الشاعر لإشارة إلى الأعمال الشنيعة التي خلفها اليهود بقوله:

عاث صهيون فمن يحمي دمارا

غاية مسلوبة.[2]

يتضح من الأبيات أن الشاعر ينعت اليهود بصفة أخرى وهي صفة 'الصهيوني' وهي تسمية تنبأ بما خلفه من دمار في مختلف بقاع العالم وسيطرته ونفوذه على كل شيء.

ليستمر الشاعر في سرد جرائم الكيان اليهودي في نفس القصيدة قائلا:

بقروا بالأمس بطن امرأتي

ذبحوا طفلي وقادوا طفلتي

نفثوا سم العناقيد فشلت جسدي

كتبوا لغز الفنا في عضدي

و أنين المدن الهشة يبقى والخلافات الكثيرة

صوتك المغمور بالنار وبالحشرجة الأولى مسار.[3]

يصور الشاعر في هذه الأبيات تاريخ اليهود الحافل بالجرائم الفاحشة والمدمرة من بقر وذبح، وخوف وتردد،

(1) – سورة المائدة:الآية 60.

(2)– محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 19.

(3) – المصدر نفسه :ص 20.

كما يصف صورة المدينة أثناء الحرب نظرا لصور الدمار والخراب الحاصل بها.

4- صورة المرأة والرجل:

1- صورة المرأة:

تظل المرأة المحور الرئيسي الذي يدور حوله الأدب، لاسيما الأدب العربي، فمنذ بداية فجر التاريخ ومنذ بداية التعبير بالكلمة الشفوية ثم المكتوبة، نجد موضوع المرأة قاسما مشتركا بين أغلب الشعراء والكتاب، عندما يمارسون هذا الإبداع شعرا أم نثرا، وبمعالجات متعددة إذ منهم من يعبر عن مشاعره نحوها فيأتي متغزلا في عفة أحيانا، وفي صراحة وحسية أحيانا أخرى، فمن بين الشعراء المعاصرين الذين تطرقوا لموضوع المرأة في شعرهم نجد 'نزار قباني' الذي لقب بشاعر المرأة أو شاعر النساء أين أطلق عليه من الصفات والألقاب ما لم يطلق على غيره من الشعراء قديما وحديثا إلى جانب العديد من الشعراء أمثال الشاعر 'محمود بن حمودة' في ديوان الشعري'رياح العودة'، أين افرد فيه مساحة معتبرة للحديث عن المرأة عبر صفات مهمة، لما لها من دور ريادي في المجتمع.

فمن المعاني التي نظ فيها الشاعر 'محمود بن حمودة' شعره هذا ما يلي:

1- 1- المرأة الأم:

تعد الأم الركيزة الأساسية في بناء الأسرة ومحورها الفعال التي لا طالما شاركت بكل قواها في مختلف القضايا الاجتماعية لا سيما موضوع الثورة فقد أنجبت أسودها وأبطالها فهي تستحق كل شيء وهذا ما يتضح في قول الشاعر:

ثلاثون أماه تمضي ونمضي

...

ثلاثون رف الحنين هنا في

ربوعك أماه دون جلاء.[1]

نجد الشاعر يفتتح قصيدة 'عذراء تثمل من دمي' بالإشارة إلى فترة الاحتلال والدور الذي تلعبه المرأة الأم باعتبارها ملجأ الثوار والصدر الحنون الذي يمدهم بالمساعدة فهو هنا يصور ويعقد مقارنة بين الأم والربيع نظرا لما يضفيه كلا منهما من بهجة وسرور.

كما أشار الشاعر في موضع آخر إلى زوجته إلى جانب الدور الذي لعبته المرأة الأم في المشاركة في الثورة بقوله:

يـــا أم طـــه يســـتحيل العـــيش فـــي أكنـــاف قـــوم تســـتبيح دمانـــا[2].

فإشارته لزوجته إشارة عابرة لا يقصد من وراء ذلك شيء آخر الأم تستحق الاهتمام والتقدير نظرا لما مثلته ولازالت تمثله فلا عجب أن يوليها الشاعر 'محمود بن حمودة' كل الاهتمام والمكانة العالية.

1- 2- المرأة الحبيبة:

لقد احتل الشعر الغزلي مساحة واسعة من كتابات الأدباء والشعراء قديما وحديثا.

فموضوع التغزل بالمرأة تواجد في كتابات التفكير العربي بكثرة وبرز عند شعراء كثيرين من أمثال 'عنترة بن شداد، امرؤ القيس، المتنبي، نزار قباني، أبو قاسم خمار، محمود بن حمودة' فانطلاقا من هذا الأخير الذي يعتبر محل دراستنا وما يشير بوضوح لخوضه لتجارب حب حقيقي وعفيف ما جاء على لسانه معبرا عن مشاعر حب عذري طاهر يربطه بمحبوبته.

1- 2- 1- العذاب:

العذاب من أعمق الحالات النفسية المرهفة التي يعيشها المحبوب لوعة بسبب فراق حبيبته أو صدها له بشتى الطرق وهذا ما يظهر جليا في قول الشاعر:

(1) - محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 65.

(2) - محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 121.

يا لعينك بقلبي عذابا

قد نبعنا كالعيون الجاريات.[1]

نلاحظ من خلال الأبيات أن الشاعر يعاني لوعة الحب والعذاب اللذان يهشمان قلبه ويعود السبب في ذلك عيني حبيبته والتأثير فيه مما يزيده شوقا وألما.

و كذلك قوله:

كم نامت في القلب حرائقنا

كم تاهت في البحر زوارقنا

في الأرض عواطفنا

من قبل ومن بعد.[2]

...

لهيبا آه يهب جبيني

ما عاد القنص هوايتي

فقد أبلت الحرب سكاكيني.[3]

يصور الشاعر في هذه المقاطع حالة العذاب الشديد والحزن والعبوس، فقد عبر عن حزنه وعذابه بلهب النار التي تحرق قلبه، كما عبر عن تفكيره الدائم والمستمر في حبيبته إلى درجة الشرود في الأشياء تماما كما يتيه الزورق في البحر.

لم تكن المرأة بصفتها حبيبة مصدرا لعذاب حبيبها فقط وإنما كانت منبع فرحه وسروره ايضا .ي

1- 2- 2- الفرح والسرور:

مما لاشك فيه أن المرأة هي سر الحياة ومصدرها ومنبع الفرح والسرور والغبطة والسعادة المتواصلة وهو ما

(1) - محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 113.

(2) – المصدر نفسه: ص 90.

(3) - المصدر نفسه:ص 83.

سعى الشاعر محمود بن حمودة إلى تجسيده في قصيدته 'عناء في غناء' بقوله:

غنيني لحظة عمر غنيني

ذوي العمر فما نفع الهوى.[1]

...

فتبدو الشفاه المليحة حبلى

تعيد ابتسامة وجهي الطليق.[2]

يتضح من الأبيات أن الشاعر يصف حالة فرحه وسروره وهو بالقرب من حبيبته مما يؤدي إلى ائتلاف القلوب ويستجيب كلا واحد للآخر، كما يعبر أيضا عن سر ابتسامتها ومدى تأثيرها على قلبه وهو يؤكد على فرحه الشديد بالتكرار على صحة قوله.

إضافة إلى حالة العذاب والفرح التي يعيشها المحبوب تجاه حبيبته، نجد الشوق والحنين الدءوب إلى المحبوبة والسعي إلى رؤيتها. وهو ما عبر عنه الشاعر معبرا عن الأحوال التي يتقلب فيها.

1- 2- 3- الشوق والحنين:

يوظف شاعرنا في تبيان هذه الحالة، تعابير تختلف باختلاف الحالة النفسية التي يكون عليها من وقفات وخلجات تعبر عن حالته في قصيدة 'غناء في غناء'.

يا من أحن إليك

و أحمل ذكراك نسائما وعرائسا

في مبسم الكون فجرت براكيني

مدي يديك انتشلي قلبي الثخين.[3]

...

(1)-محمود بن حمودة: رياح العودة،:ص 83.

(2) - المصدر نفسه، ص 49.

(3) - المصدر نفسه: ص 84.

و كتبنا بالدمع بريد الشوق.[1]

يصور الشاعر حالة شوقه وحنينه لحبيبته ضمن صورة شعرية منسجمة الأجزاء متناغمة في اللفظ والمعنى، حيث شبه ذكراها بالنسائم اللطيفة المنعشة نظرا لما تضفيه على قلبه من متعة وارتياح نفسي مرهف، وهذا ما يفسر بعده عنها ولم يبق له سوى استرجاع الذكريات، كما شبه ذكرياته مع حبيبته بالعرائس الزاهية والبهيجة، لينتقل في موضع آخر للحديث عن شوقه لها معبرا عن مدى حزنه وتعاسته بسبب غيابها.

استعمل الشاعر محمود بن حمودة في تعبيره عن الأحوال التي يعيشها في علاقته بحبيبته مفردات وتراكيب موحية عن دلالات عاطفية وغزلية محضة، كما تطرقنا أيضا إلى وصف حبيبته وما تتصف به سواء ما تعلق الأمر بإبراز صفاتها ومفاتنها الجسدية أو بحالاتها النفسية ويتضح ذلك في قول الشاعر:

عيناك واحة نخل.[2]

1- 2- 4- كرامتها وكبرياؤها:

الكرامة والكبرياء من الملامح الرئيسية والمرغوبة التي من الضروري أن تتحلى بها المرأة، وعليه فقد حفلت دواوين الشعراء بالتعبير عن هذا المعنى أين يعتبر الشاعر محمود بن حمودة واحدا من هؤلاء الشعراء الذين صوروا المرأة في لوحات مختلفة كلا حسب نظرته لها.

يبرز الشاعر صورة الكبرياء والكرامة عند المرأة باءعتبارها صادة لمشاعر حبيبها، وذلك نتيجة اعتزازها بنفسها وهو ما يتضح جليا في البيت قائلا:

يا لعينك ترانا يا ملاك.[3]

فالشاعر هنا يتمنى لو تفتح عينيها وتنظر إليه، وذلك للتنفيس على قلبه معتمدا على أسلوب النداء بهدف إظهار المعنى بشكل واضح، فهو يصور المرأة في الصورة المتعالية والمعتزة بنفسها فقد شبهها بالملائكة ويترفع بها إلى درجة فوق درجة الإنسانية، ولعل وجه الشبه الذي يربطهما هو الجمال بشقيه الحسي والمعنوي، وهذا الوصف لا

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة،ص 103.
(2) – المصدر نفسه، ص 95.
(3) – المصدر نفسه :ص 113.

يأتي هكذا وإنما يكون بشدة إعجابه وتعلقه بحبيبته.

1- 2- 5- سقوطها وضعفها:

لم تكن المرأة قوية دائما أمام مشاعر الحب، وإنما قد تسقط هي الأخرى في دواره، فالشاعر لم يصور كبريائها وعزتها بنفسها وصدودها للرجل، بل لجأ لإظهار جانب الضعف في علاقتها بحبيبها واستسلامها له، وهو ما تبرزه الأبيات التالية:

إن قلد يوما حبيبي زليخة ولت

تضنيها محنة عشق

مهزومة

تضرمها لوعة مسجون

مسلوبة اللب في كل حين.[1]

يستحضر الشاعر هنا قصة زليخة مع سيدنا يوسف عليه السلام، قصد إظهار حالة الضعف التي وصلت إليها زليخة كرمز لضعف مشاعر المرأة الحبيبة أمام مشاعر حبيبها، فبينما يكون المحب يحترق ويتعذب يكون الطرف المقابل أكثر صدودا عن الأول وهو تماما ما حصل بين زليخة والنبي يوسف الصديق – عليه السلام.

لم يكن الجانب النفسي والأخلاقي وحده الذي أخد قسطا من كتابات الشعراء بل التفتوا إلى الجانب الحسي والجمالي أيضا، أين عمد الشعراء فيه إلى إبراز صفات المرأة ومفاتنها الجسدية ولعل ذلك من أهم ملامح الغزل الحسي عند الشاعر، وهذا ما نلاحظه في ديوان محمود بن حمودة، ففي مطلع القصيدة المعنونة 'نجمة الحي' نجده يفتتحها بوصف المرأة وهي ترتدي اللجام وتمتطي الخيل وهي متبسمة كما شبهها بالشمس في إشراقها ثم يمضي للحديث عن عينيها وتأثيرهما على قلبه وهو ما جسدته الأبيات الآتية:

ألجمي خيلك هاتي بسمة من

فيض اشراقك من ثغرك هاتي

يا لعينيك بقلبي يا عذابا

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 85.

قد نبعنا كالعيون الجاريات.

إضافة إلى مزج الشاعر محمود بن حمودة بين الغزل الحسي وجمال الطبيعة، فهو يرى بأن هناك تشابه بين المرأة والطبيعة، فقد عقد علاقة مشابهة بين المرأة والنجمة، الرابط بينهما واضح وهو قمة الجمال وهو ما نستشفه من المقطعين التاليين:

فاعلمي يا نجمة الحي بأني

راحل عنك فصوتي ذكرياتي.(1)

و يستمر الشاعر في غزله الحسي وتصويره للطبيعة قائلا:

و يا نجمة الرب في الغسق

و يا فوهة البركان بلا أرق

و يا ضيعة تحمل أنفاس الفجر إلى الأفق.(2)

فهو بذلك يستمر في غزله الحسي وصوره المتتابعة والمتكاملة في مدلولها وإيحائها وربط هذه الصورة بعناصر الطبيعة ومظاهرها من نجوم وكوارث طبيعية وغيرها.

كما يشير في موضع آخر بقوله:

و أديم وجهك عائد

...

عيناك واحة نخل.(3)

يتحدث الشاعر هنا عن أحد مكونات جسم المرأة والذي يعد مقر الجمال والأناقة وهو الوجه، ويعرج للحديث عن العينين باعتبارهما سر الجمال والبهاء أيضا، فقد شبه عينيها بواحة النخل، وكأن الشاعر يخبرنا بأن عيني الحبيبة كبيرتين متفجرتين والمراد بالنخل هنا كثافة الرموش والتي أضفت جمالا خارقا.

و نظرا لدور العينين في إضفاء الجمال لدى المرأة نجد الشاعر محمود بن حمودة يعنون قصيدة بهذا الاسم

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة،:ص ص 113- 115.

(2) – المصدر نفسه: ص 101.

(3) – المصدر نفسه:ص 95.

'لعينيك أحيا' كما يفتتحها بالحديث عن العينين أيضا، وهو ما يفسر دورهما ومدى تأثيرهما على قلبه.

و يتضح الغزل الحسي أيضا في موضع آخر:

يا سنبلة علقت بدواويني

و لادت كعصفورة قلت على العين.[1]

فقد شبه الشاعر حبيبته بالسنبلة المعلقة بدواوينه نظرا لما تحمله وترمز إليه من خير وبركة كما شبهها أيضا في ذات السياق بالعصفورة لخفة حركتها تماما لما تتصف به.

2- صورة الرجل:

يعتبر الرجل العنصر المشارك للمرأة في لحياة بكل متطلباتها وحالاتها المختلفة سواء كانت مفرحة أو محزنة، لا سيما لوعة الحب والعذاب، فهما وجهان لعملة نقدية واحدة، فأين ما تم الحديث عن المرأة إلا ويكون الحديث عن الرجل أيضا باءعتباره العنصر الفعال في استمرارية الحياة.

و قد تطرق الشعراء منذ القديم للحديث عما يعيشه الرجل إلى جانب المرأة في هذه الحياة وهذا ما نلمسه في ديوان محمود بن حمودة حيث صورها في لوحات مختلفة نأتي على ذكر بعض منها:

2- 1- الرجل البطل:

لعب الرجل الدور البطولي في الحروب والفتوحات الإسلامية، فالبطولة في الحقيقة للرجال وهذا ما تحدث عليه الشاعر في البيت التالي:

فاسأل عصر الرشيد وأندلس.[2]

يشير الشاعر محمود بن حمودة إلى أحد الشخصيات البطولية والإشادة بأعمالها الخالدة وهي شخصية الخليفة العباسي هارون الرشيد الذي أصبح رمزا للقوة والشهامة والبطولة بأتّم معنى الكلمة.

(1)- محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 83.

(2) - المصدر نفسه، ص 47.

2- 2- الرجل الصبور:

يعد الصبر من الصفات الحميدة التي يجب التحلي بها في كل الحالات مهما كان شكلها ونوعها، وخاصة في علاقته بالمرأة، فبينما تكون هذه الأخيرة في قمة كبريائها وتعاليها إلا أن الرجل يكون صابرا ينتظر لحظة تحقق الوصال بحبيبته وهذا يتضح في قول الشاعر:

أقاصرة الطرف طال انتظاري.[1]

و يضيف في موضع آخر:

عشت للوصال زمانا غير أني

قد منيت اليوم مثل البارحات.[2]

فالشاعر يصور في هذه الأبيات مدى صبره على حبيبته معبرا عن أحاسيسه وشعوره، يعيش على امل تحقق الوصال معها مهما كانت الظروف والاحوال.

2- 3- الرجل المهزوم:

قلنا سابقا بأن الرجل يتحلى بصفتي البطولة والصبر هذا لا يعني أنه لا يتعرض لمواقف تجعله يشعر بالضعف والهزيمة والانكسار وهو ما أشار إليه الشاعر بن حمودة في قصيدته 'غناء في غناء' بقوله:

مهزوما كنت ألوذ بخصرك فاحميني

مهزوما لم أعرف.[3]

يرسم الشاعر في هذه الأبيات صورة واضحة معبرة عن حالة الهزيمة التي يتعرض لها الرجل في علاقته بالمرأة رغم قوته وصلابته، فالمرأة هي المصدر الوحيد الذي يضعف الرجل ويستطيع السيطرة عليه بشتى الطرق.

و يستمر الشاعر في الحديث عن حالة الهزيمة التي يمر بها الرجل بسبب حبه للمرأة، ويتضح ذلك في قوله:

أيا من سرقت المنى

(1) - محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 48.

(2) - المصدر نفسه، ص 114.

(3) - المصدر نفسه:ص 83.

يهدهدني كالصغار

و يا من سددت النوافذ وجهي يصان

ألا تجلسين فأنحت بابا لبيتي القديم

حرام عليك احتراف الصدود.[1]

يشبه الشاعر هنا الرجل في غيابه عن المرأة بالطفل الصغير الذي يحس بغياب وفقدان أمه معبرا عن حالته وشعوره بالبكاء، كذلك الحال بالنسبة للرجل فهو يحتاج دائما إلى امرأة تكون عونا له في كل صغيرة وكبيرة باءعتبارها السكن الروحي للرجل.

الهزيمة إحدى الحالات المؤلمة التي تصادف الإنسان في الحياة، فهي تؤدي في أغلب الأحيان إلى اليأس الشديد والاستسلام أمام المتاعب والمشاكل وهو ما عبر عنه الشاعر محمود بن حمودة في قصيدته 'تصريح قطار' والذي كتبها ترحما على روح الشاعر عبد الله بوخالفة* – رحمه الله – الذي انتحر بسبب هزيمته واستسلامه لليأس أمام حبيبته واختيار حياة الآخرة على حياة الدنيا الذي لم يجني منها سوى المتاعب والآلام.

2– 4– الرجل المستسلم واليائس:

يعبر الشاعر محمود بن حمودة عن حالة اليأس الذي وصل اليه الشاعر عبد الله بوخالفة* كنموذج ليأس واستسلام الرجل أما المرأة ويتضح ذلك في قوله:

خـــدل الوفـــاء بأهلـــه أو مـــا تـــرى حلـــم الحبيبـــة ب"االخـــروب" تحطمـــا

كـــل إلـــى حـــدث سيمضـــي والـــدنا لا تـــاس فـــالخلق الجديـــد كانمـــا

للعـــين بـــاد إنمـــا نمضـــي ســـرا عـــا هكـــذا ونعـــود نبعـــث حيثمـــا[2]

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 48.

(2) – المصدر نفسه، ، ص 133.

*– عبد الله بوخالفة: هو شاعر جزائري من ولاية بسكرة .

نلاحظ من خلال هذه الأبيات حالة اليأس الذي وصل إليه الشاعر عبد الله بوخالفة، فقد نعتها الشاعر محمود بن حمودة في صورة فنية متناسقة العناصر والأجزاء قصد إيصال الفكرة بشكل واضح.

5- صورة المدينة / الريف:

لقد تناول الشعراء لا سيما في العصر الحديث المدينة في أشعارهم، فالمدينة موضوع بكر في المتن الشعري العربي، ومن هؤلاء نذكر على سبيل التمثيل: 'عبد الوهاب البياتي' حيث يرى المدينة عالما مشحونًا بالحزن والسأم والعذاب والتشوه، الوحشة والمنفى والسجن والجنون، موطن الرداءة والرذيلة، كذلك يرى حجازي بأن المدينة سجن خانق والريف أفق رحب، و'بدر شاكر السياب' الذي يعد من أفضل الشعراء المحدثين الذين عبروا عن تجربة الصراع بين الريف والمدينة، الذي يرى هو الآخر المدينة قائمة غارقة في الغربة والقدارة والهلاك.

" والمدينة هي المكان المقابل للقرية، فهي إذن مثار دائم لصورة الصراع بين أمكنة متعارضة حضاريا، وقد يتخذ هذا الصراع بعدا تاريخيا معقدا أيضا عندما يحدث اقتلاع الإنسان من المكان واستلابه فيه، كما تم أثناء الاحتلال الفرنسي للجزائر ".[1]

فتعريف المدينة جاء في مقابل الريف الذي يعد نقيدا لها ومتعارضا معها، وإذا قلنا المدينة والريف يتبادر للأذهان ذلك الصراع والتعارض الحضاري والتاريخي القائم بينهما.

" فالمدينة مكان أساسي في تجربة الإنسان وعنصر تكويني شمولي، يجسد رؤية الشاعر فنيا وتاريخيا إلى ذاته الكلية في العالم، ويحيل بما يكتنزه من أبعاد نفسية واجتماعية وثقافية واديولوجية، على مختلف الأمكنة والقضايا الأخرى، مثل: القرية والأرض والوطن، التراث والتاريخ والمجتمع، الثروة والحداثة والغرب، وبالتالي فالمدينة موضوع مفيد لاستكمال دراسة جوانب عامة تتعلق بإبداعية وتاريخية الشعر الجزائري الإحيائي ".[2]

و المقصود من هذا التعريف أن المدينة هي المكان الأساسي والمناسب لأن يمارس الشاعر تجربته الإنسانية والفنية والتاريخية ويفرغ فيها خباياه النفسية والاجتماعية والثقافية والايديولوجية، ففيها تتم معالجة القضايا الأخرى والحديث عن باقي الأمكنة مثل: القرية والأرض والوطن، التراث والتاريخ والمجتمع، الثروة والحداثة والغرب.

(1)- إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائري (1925- 1962)، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص 08.
(2) - المرجع نفسه، ص 09.

و تعد " شعرية المدينة هي امتداد لشعرية المكان، هذا المكان الذي يشكله الخيال ويبينه في اللغة على نحو يتجاوز حدود الواقع الفعلي، ليست المكان الفني أبعادا هندسية وحسية خارجية، إنما صورة جمالية، تبدعها الذات وتضفي عليها من ذاكرتها الحضارية التاريخية أبعادا لانهاية، وقد لا نعثر على ' شعرية المدينة ' سوى لدى الشعراء، الذين يتخذون المكان تجربة كيانية شاملة، ويحولون موضوعه إلى قضية كلية، ويشكلون منه صورة ورمزا إيقاعيا، أي بنية تجسد رؤية عميقة إلى العالم، وموقفا صميما في التاريخ ".(1)

و المقصود من هذا الكلام، أن المدينة ما هي إلا جزء من المكان وامتداد له، والمكان الذي يخضعه الشعراء إلى الخيال يتجاوز تلك الأبعاد الهندسية والحسية ذات المظاهر الخارجية المرئية، وإنما يصبح المكان هنا صورة جمالية، أي أن المكان يتجاوز حدود الواقع الفعلي، ويصبح المكان من محض خيال الشاعر وإبداعاته الفنية، حيث يضفي عليه بعدا حضاريا وتاريخيا، وعليه فمدن الشعر ليس المدن الواقعية فحسب، بل ما تبدعه الذات المتخيلة، فلكل شاعر مدينة تحيا في أعماقه، ولا تتطابق بالضرورة مع المدينة الحقيقية، والتي يعيش فيها فعليا.

و يتجلى ذلك في قوله:

" تموج كبحر وتنمو عمق الفؤاد ".(2)

فشدة تأثره بمدينة ' قسنطينة ' أصبحت تنمو في أعماقه وذلك من خلال الأحياء العربية وأزقائها القديمة ومعالمها الأثرية وحوانيتها وأسواقها الشعبية وبائعي المقدونس وأطباق الحمص وشهد العسل، يوم كانت قسنطينة تغسل بالماء ليلا، الزوايا العامرة وجسورها المعلقة وصخورها الضخمة التي تثير فيك الدهشة، والحياة الجميلة بها وعن العلماء الذين عاصرهم الشاعر.

و في بعض الأحيان يلتفت الشاعر إلى وصف المدينة ولكن بشكل قليل بالرغم من اهتمامهم بوصف الطبيعة وجمال البلاد، وهذا ما فعله في وصفه لمدينة ' الجزائر ' باعتبارها بلد الأمان والسلام الشهامة والشجاعة.

و هذا الوصف يبدوا في قول الشاعر:

" جزائر هبي ففيك السلام

(1) – إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي، ص 05

(2) – المصدر نفسه، ص 77.

و فيك الأمان

و فيك الشهامة نادت

بلادي ".[1]

كذلك قوله:

" وأنت منار العروبة منذ كنت من ألف عام ".[2]

فمن خلال هذا البيت نرى أن الشاعر يعتبر الجزائر منار العروبة والعرب منذ القديم.

و هناك من الشعراء من رأى بأن " المدينة نقيض الريف ومسخه، ودلالة على الرحيل لعل هذه النقطة من أكثر النقاط التي تمت مناقشتها عند الحديث عن المدينة في الشعر، وعلاقة المدينة بالقرية، وهي تنعكس في أعمال الشعراء الذين ينتمون إلى أصول ريفية، وقد سبق أن تحدث عنها 'رجاء النقاش' في دراسته حول ديوان "مدينة بلا قلب " لحجازي، كما أشار إليها 'حنا عبود' في " مورفولوجية المدينة في الشعر السوري ".[3]

و قد وردت المدينة في ديوان " رياح العودة " من خلال استخدام أسماء المدن مثل: أوراس، جزائر، قسنطينة، تاسوست، الخروب.

لكن صورة المدينة تظهر بصراحة في قصيدة " قسنطينة "، حيث استهل الشاعر محمود بن حمودة القصيدة بقوله:

" إليك أعود.

و أحمل ذكرى الأصيل

و تلهمني الذكريات ".[4]

و كأن الشاعر من خلال هذه الأبيات أراد أن يقول بأنه سبقت له زيارة لمدينة قسنطينة، وذلك عندما يعرج للحديث عن تلك الذكريات التي كانت خامدة في ذاكرته وذلك لما كان يعيش في " قسنطينة " ويدرس

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 71.

(2) – المصدر نفسه :ص 72.

(3) – عبد الله رضوان: البنى الشعرية – دراسة تطبيقية في الشعر العربي، دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع، الأردن – عمان، د ط، 2005، ص 43.

(4) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 77.

فيها، حيث عاش فيها طويلا تركت فيه بصمات مؤثرة وقد تعددت المواضع التي تعرض فيها الشاعر للحديث عن " قسنطينة " والمؤثرات التي تركتها فيه وتجلت في الكثير من أعماله الإبداعية منها:

'دهشة المجيء'، 'حرائق الأفئدة'، رواية 'العذاب' كما أن هذا التأثير في ديوان 'رياح العودة'.

كثيرا ما لجأ الشعراء إلى الطبيعة ونقائها ومناظرها الخلابة ويتجلى ذلك بوضوح في الريف ذو المناظر الخلابة والذي يعتبر رمز الصفاء والنقاء والهدوء والاستقرار النفسي، " والريف دائما هادئ وناعس، ومدخل القرية تزينه أشجار منسقة، وثمار الخريف بألوانها الزاهية وروائحها الفادة لها في النفس ذكريات "[1]، وإذا كان حنين الشاعر للمدينة واضحا فهذا لا يعني نسيانه وإهماله للريف؛ والريف هو نقيض المدينة، من حيث المكان والتحضر " المدينة / الريف كلمتان متقابلتان بينهما تضاد، وهوة واسعة لا يسهل العبور فوقها، لأنها ترتكز على ميراث طويل من العزلة والاستعداء والاستعلاء، هذه الهوة العميقة الواسعة واضحة في وطننا العربي".[2]

و معنى هذا أن هناك فروق بين الحياة في الريف والحياة في المدينة، فالمدينة تبدو متعالية على الريف حيث أن " الموقف العام للريفي في المدينة أنه موضع استخفاف واتهام بالتخلف، وإحساس بأنه ' الأقل' وأن قدرته على الترقي إلى أساليب الحياة في المدينة ستظل منقوصة، ولا تبلغ به درجة 'ابن المدينة' الأصيل (...) وقد تشعر القرية أمام ابن المدينة بشيء من النقص، وربما الرغبة في التقرب، والتقليد، ولكنها العوامل التي أشرنا إليها قد تطارده (...) ويرجع هذا إلى عوامل في الشخص وظروف موضوعية تخضع لها القرية، ويتنفس بها الريف ".[3]

و هذا الكلام يعني أن الريف يتصف بالتخلف وعدم التحضر، حتى يصبح ابن القرية يستخف بالقرية وأهلها، ولكن هذه الأخيرة تسعى دائما للتقرب من المدينة وذلك بهدف التقليد والتبديل في الأوضاع، ولكن يبقى هذا السعي دون جدوى ما دامت الدولة من وراء هذا التخلف والتدهور وذلك بعدم اكتراثها للقرى والأرياف وعدم الالتفات إليها وتوفير ظروف المعيشة لأهلها، وقد عاش الريف الجزائري والقرية الجزائرية ظروف الحرمان والتخلف الحضاري.

(1) – محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1998، بإشراف أحمد مشاري العنواني 1923– 1990،العدد 143، ص 28.

(2) – المرجع نفسه :ص 147.

(3) – المرجع نفسه: ص 150.

و لم يغفل الشاعر محمود بن حمودة تلك القساوة في العيش التي عاشها أبناء الريف الجزائري فترة ما بعد الاستقلال، فالشاعر يرى بأن هذا ظلم وإجحاف في حق الريف وسكانه ولابد للسعي لتبديل الأوضاع وتحسينها، فكان الشاعر يريد أن يوازي ويساوي بين المدينة والريف وذلك عن طريق إعطائه الحق في خيرات بلاده على قدم المساواة.

فتناوله للريف والمدينة ليس من باب الحديث عن الصراع القائم بينهما والذي أدرجه الشعراء في معظم كتاباتهم. فهو لم ينظر للريف باعتباره " عبارة عن بلاد الفلاحين أو الحياة في الأقاليم، أو ما يقابل المدينة الكبيرة، هذا تبسيط مخل بنفيه البحث الشامل في الظاهرة الفنية ".[1]

" ويبدو استخدام الشاعر للريف من خلال الأبيات التالية:

أيـــا ريـــف قلـــي إذن هـــل جـــلا عنـــك ظلـــــم الأنـــــام وجـــــور الســــــنينا.

وهـــل جـــف دمـــع العيـــون لتشـــفى تـــرى النـــور فـــي الأفـــق كالآخرينـــا؟ "[2]

فالشاعر بدأ البيت الشعري بحرف استفهام يتبعه حرف نداء، فكأنه ينادي الريف وذلك من أجل سؤاله عن الأحوال التي يعيشها وتبدوا الصورة أكثر تأثيرا في تشبيه الشاعر للريف بالإنسان وذلك بمناداته والسؤال عن أحواله ومعاناته وظروف عيشه، وتشبيهه بذلك الإنسان الذي يعاني صور الظلم والجور في حقه الذي يأخذه الآخر منه، هذا الظلم الذي يسبب الحزن وسيلان الدمع حتى يصل إلى حد الجفاف، فالشاعر يريد أن يدافع عن حق الريف وذلك حتى يرى النور؛ هذا الأخير يقصد به نور الحرية والاستقلال فما للريف يحرم من هذه النعمة التي ناضل من أجل الحصول عليها كل من أبناء المدن والقرى على السواء وشاركت في الحصول عليه كل من الجبال وأصوار وشوارع المدينة معا، فلماذا لا يتمتع ابن الريف مثل ما يتمتع ابن المدينة، فمن المفروض الحرية منحت لكليهما.

كما تفيد 'أيا' التي افتتح بها الشاعر بيته الشعري التمني والتحسر وكأنه يتمنى الوقت التي تراجع الدولة

(1) – محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، ص 08.

(2) – رياح العودة: ديوان محمود بن حمودة، ص ص 14 – 15.

نفسها وترى درجة الإجحاف التي ألحقته بالريف والسعي لرفع الظلم عنه وتحقيق له ما سعت لتحقيقه للمدن.

و لكن تناوله لهما في شعره كان من باب حبه لهما ومحاولة المساواة إلى حد ما بينهما، ولكن هذا الحب يختلف، فحبه لقسنطينة تمثل في حنينه إليها وإلى مناظرها التي تثير في النفس البشرية الدهشة وتجلب له المتعة أما حبه للريف كان من باب الدفاع على حقه وما ينبغي على الدولة أن توفره له.

6- صورة المرأة بالمجتمع:

لقد عالج الشعراء عدة مواضيع متنوعة حيث " ظهر في مطلع النهضة الحديثة في بلادنا ضرب من الشعر عرف باسم الشعر الاجتماعي؛ عالج المشكلات الاجتماعية الملحة في كل مرحلة من المراحل، وكان من أهم هذه المشكلات التي عولجت.

مشكلة المرأة: سفورها، حجابها، علمها وجهلها، عملها في المؤسسات والمعامل ".[1]

6- 1- تعلم المرأة:

عالج الشاعر محمود بن حمودة موضوع تعلم المرأة وطلبها للعلم والمعرفة وكان ذلك في القصيدة التي عنوانها 'فتح جديد':

وطئنـــا ثـــراك المعطـــر مســـكنًا وكنّـــا نغـــرّد فـــي الناشـــئينا.

أراك علـــى العلـــم مقبلـــة فـــي رداء، وفـــي حشـــمة الناســـكينا[2].

فالشاعر هنا يتحدث عن المرأة التي تسعى لطلب العلم الذي فرضه الله على كل مسلم ومسلمة وذلك امتثالا لأول أمر نزل من الله إلى عباده وذلك لقوله تعالى: " ﴿اقرأ باسم ربك الذي خلق﴾ ".[3*]

(1) – سامي أبو شاهين: المرأة في شعر عمر أبو ريشة، دار الفكر العربي- مؤسسة ثقافية للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 2006م، ص45.

(2) – محمود بن حمودة :رياح العودة ،ص 13.

* سورة العلق: الآية 01.

كذلك قوله:

خـــذي مـــن حياتـــك للعلـــم قســـما ومـــــن درس لقمـــــان زادا يرينـــــا[1].

فالشاعر هنا لا يزال متمسكا بفكرة أن المرأة لابد أن تطلب العلم إلى درجة أنه يأمرنا بأن تأخذ قسطا ووقتا من حياتها وتخصصه للعلم، ولكن لابد للمرأة أن تبقى امرأة مهما كان علمها ومعرفتها، فلابد أن تمتثل لروح الشريعة وهذا ما يقصد به في قوله:

" ومن درس لقمان زادا يرينا ".[2]

6 – 2– ظلم المجتمع للمرأة:

لقد تعرض الشاعر لمعالجة مشكل كبير وقع في المجتمع اتجاه المرأة ولا سيما المجتمع الجاهلي وهذا المشكل يتمثل في وأده للبنات وظلمهم للمرأة حيث كانت البنت تدفن حية وذلك يعود للجهالة والظلم التي كانت المرأة عامة والبنت خاصة تعانيه.

و لقد كانت مكانة المرأة دون مكانة الرجل في المجتمع الجاهلي، وذلك ظاهر من خلال طبيعة نظام الحكم في القبيلة حيث كانت " قائمة على الرغبة في البنين دون البنات، لأن البنات إذا كثرن كنّ عبئا على الرجال، فما هنّ بقادرات على منع الدمار، وحماية الديار، ولا في هن غَنَاءُ حين يجّد الجّد، وتتأزم الأمور، وهن فوق ذلك هدف لأعداء القبيلة، إذا أغاروا عليها كان كل همهم أن يسبوا نسائها، وهو ما يورثها الذل والهوان، ويلحق بها العار بين قبائل العرب، فكان رجالها يكرهون أن تولد لهم أنثى ...".[3]

و معنى هذا القول أن المرأة كانت منبوذة ومقهورة في المجتمع الجاهلي، لأنها غير قادرة على المشاركة في الحروب ولا أن تدفع البلاء والدمار على قبيلتها مثل ما يفعل الرجل الذي يعد مصدر القوة فيها، كما كانت ترى على أنها أساس لحوق العار بهم وذلك لأن الأعداء في هجومهم على القبيلة تكون المرأة هدفهم الأول ومن تم

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص14.

(2) – المصدر نفسه، ص 14.

(3) – حسني عبد الجليل يوسف: عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2007م، ص 20.

إلحاق الذل والهوان لها وبعدها إلحاقه بهم.

و ليس أدلّ على هذا الوضع أو هذا النوع من التصور المنحرف من قوله تعالى: " وإذا بُشِّرَ أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسودًّا وهو كظيم (58) يتوارى من القوم من سوء ما بُشِّرَ به أيمسكه على هونٍ أم يدُسُّه في التراب ألا ساء ما يحكمون (59) "*.

و لما كان العربي الجاهلي يخاف على المرأة من السب والعار والفقر، من أجل ذلك كان الرجل منهم "يأخذ ابنته إلى متاهات الصحراء يحمل معوله ويقتاد فلذة كبده ويحفر لها حفرة عميقة وهي مشفقة عليه تحاول أن تخفف عنه هذا العناء فهي لا تعرف شيئا مما يدبر لها، فتنفض الغبار عنه، وتناوله الماء ليشربه، ويروى ظمأه، فإذا اكتملت الحفرة وأصبحت عميقة أمسك بابنته وألقاها فيها، ثم أهال عليها التراب غير مكترث بصراخها واستنجادها به، إلى أن يغيب هذا الصوت الحاني إلى الأبد ".[1]

و في هذا الكلام تصوير لقمة الظلم والعذاب والقهر التي كانت تعيشه البنت أو المرأة في الجاهلية ولينقل الشاعر هذه الرسالة يقول:

و يـــا مـــن وُئـــدت زمانـــا بجهـــل شـــكا الظلـــم يـــدي الطغـــاة ســـنينا؟

و يـــا مـــن عـــلا صـــوتك الـــرافض القهـــر بـــالأمس يـــا حبـــذا تنصـــفينا؟ [2]

و لا يكتفي الشاعر بتصوير الظلم الذي لحق بالمرأة من طرف المجتمع وإنما يواصل الحديث عن ظلم الاستعمار للمرأة حيث جاء في قصيدة 'زمن الصمت'.

" بقروا بالأمس بطن امرأتي
ذبحوا طفلي وقادوا طفلتي ".[3]

---

* سورة النحل :الآية (58- 59).

(1) – عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم، دار السعادة للطباعة، جامعة الأزهر، د ط، 1419 هـ 1998م، ص11.

(2) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 14.

(3) – المصدر نفسه :ص 20.

فالظلم والقهر هنا شمل مختلف أعمار المرأة من الطفلة إلى الفتاة اليافعة.

و محمود بن حمودة نجده قد سار على نهج من سبقوه من الشعراء الذين اهتموا بالمرأة وأعطوها قيمة في الحياة، ومنهم 'بدر شاكر السياب' " فلقد جعل السياب من المرأة رفيق حياة واتخذ منها في شعره رمزا للحرية والانطلاق والحياة المفعمة بالسرور والمحبة، ولقد ركز السياب عن جوهر المرأة كوجود، حيث اهتم بها كواقع اجتماعي، كإنسانة مقهورة تعاني كل أنواع الاستيلابات، حيث يصور السياب في قصائده معاناتها في المجتمع المتخلف ... "[1] ويظهر هذا جليا في قصيدة 'المومس العمياء'، فالسياب هنا يعطي المرأة حقها في الحياة ويدافع عنها ويطالب برفع الظلم عنها.

فالشاعر يصور لنا المرأة وهي تذبح كالحيوان ويشمل فعل الذبح للأطفال الصغار أيضا.

ثم يعالج الشاعر مشكلة يعاني منها المجتمع المسلم حتى يومنا هذا ألا وهي مشكلة زيادة المهر ومطالبة المرأة بالبيت قبل الزواج، فبينما كانت المرأة مظلومة أصبحت هي الأخرى ظالمة وتطرح وتخلق مشاكل في المجتمع وذلك للشروط الباهضة التي تشترطها أثناء إقبالها على الزواج وهذا ما تشير إليه الأبيات الشعرية الآتية:

حرام عليك احتراف الصدود
أقاصرة الطرف طال انتظاري؟
و تعوزني فوق هذا نقود السوار
و بيت بعيد المنال
أنا لست تاجر أقمشة أو لآلئ
فمن أين لي جبة حرير مذهبة رصعتها
"يد الاحتكار؟
كفانا اختلاق الظروف
و رصد الزوايا
و نفي القدر

(1) – مجلة آفاق عربية: السنة الثالثة عشر، شباط 1911، ينظر: صورة المرأة في الشعر العربي: قاسم حسين صالح، ص ص 87 – 89، نقلا عن فرح غانم صالح البيرماني: المرأة في شعر السياب، الدار العربية للموسوعات، بيروت – لبنان، ط1، 1430 هـ 2010 م، ص 112.

دعيني لأرحل تحت الضغوط

فينأى انقراضي بعيدا

تذوب الشفاه احتراقا

و تهوى الرموش امتطاء الدموع

ترى هل تصان الجفون؟ "[1]

" تعالي نحطم صرح البغايا

و رقم الدعارة

و كل المجون

و نبني الشرائع باسم الإله ".[2]

ففي هذه الأبيات يصور لنا الشاعر المرأة المحبة للمال والمستغلة للرجل والمتعدية على حدود الله في قضية المهر، والإجرام في حق الرجل والطلب من تحميله ما لا يطيقه من مال وبيت وغيرها، فالمرأة هنا نفت قضاء الله وقدره، فإذا كان الرجل فقيرًا ولا يملك ما تطلبه وإذا كان قَدَرُهُ غير ذلك فلِمَا تطلب منه وتحمله ما لا يقدر توفيره لها وهذا ما يريد به الشاعر في ما يلي:

" وبيت بعيد المنال

أنا لست تاجر أقمشة أو لآلئ

فمن أين لي جبة حرير مذهبة رصعتها

يدالاحتكار؟ ".[3]

فهو يوظف سيلا من الكلمات تدل على الطلبات الباهضة وشروطها الثمينة وهي: البيت، الحرير، أقمشة، اللآلئ فكل هذه الكلمات تدل على متطلبات المرأة الغالية، وحتى التعبير كان بكلمات دالة وغالية، ومن لا يملك كل هذا فهو حقير في نظر المرأة ويبقى الرجل أمام هذه الطلبات والشروط يتعذب ويحترق في بحر الحب والحلم في منالها والحصول عليها.

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص ص 48 – 49.

(2) – المصدر نفسه: ص 49.

(3) – المصدر نفسه :ص 48.

ثم يدعوا الشاعر المرأة للكف عن كل هذا وعن اختلاق الظروف ويدعوها لإتباع الشريعة الإسلامية والاهتداء إلى ما قاله الله.

6- 3- ولاية المرأة للمجتمع:

تناول الشاعر مشكلة الترقم التي تثيرها المرأة في المجتمع والوطن؛ ويتمثل في تشبهها بالرجل في الحكم والولاية، فالمرأة سعت لتبديل وضعها وتحسين ظروفها، فبينما كانت المرأة مقهورة مظلومة وموءودة أصبحت منافسة للرجل إلى درجة حصولها على مقاعد الولاية والرئاسة وهذا ما يبدوا في قوله:

" ثوري ما أجمل أن تتولانا سيدة.

قد دوت صفارة إنذاري ".[1]

فالشاعر بدأ البيت الشعري بكلمة 'ثوري' وذلك من أجل الحديث عن الثورة التي شنتها المرأة على الجنس الذكوري (الرجل)، فهي كما قلنا سابقا لم تبقى مكتوفة الأيدي ولم تستسلم للظلم الذي عاشته منذ الجاهلية ولكن ثمرت على سواعدها فبدأت تطلب العلم وإلى غير ذلك حتى وصلت إلى مقاعد الولاية، فينما كانت المرأة تحت سلطة الرجل أصبح هو الآخر تحت سلطتها وحمايتها، ولكن فعل الأمر 'ثوري' الموجه للمرأة فيه نوع من الرفض للوضع ولكن في آن واحد هو مستسلم ويظهر هذا الاستسلام في قوله: سيدتي، ولكن لا يكتفي الشاعر بتصوير الرجل الفاشل أمام تقدم المرأة وتشبهها بالرجال في الوصول إلى الحكم، ثم إنه يعترف بصراحة بجمال حكمها، ويرضى به.

و لكن يذهب الشاعر إلى تصوير ذلك الرجل الشهم والشجاع الرافض لتسلط المرأة عليه وأن يصبح خاضعا لها تماما كما فعل ابن خلدون الذي يرى بأن " صفات الرجولة هي الصفات التي تقيم الدولة والسلطة، أما صفات الأنوثة فهي تؤدي بالدولة إلى الانقراض، لأنها تفقد الشجاعة أو القدرة على حماية نفسها والدفاع عنها ".[2]

(1) - محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 90.

(2) –أخدا عن: نوال السعداوي: عن المرأة، مكتبة مدبولي، عربية للطباعة و النشر، القاهرة، ط2، 2006 م، ص 181.

فابن خلدون يبدي رفضا واضحا لسلطة المرأة تماما، وذلك يعود لطبيعتها الأنثوية غير القادرة على الدفاع عن نفسها أثناء الحروب والعدوان والقتل والموت بالسيف ... الخ، فهي دائما تتحمى تحت وطأة الرجل لا لأن تحميه.

و في موضع آخر يرى ابن خلدون " أن صاحب السلطة في الدولة أو الأسرة لابد أن يكون ذكرا ".[1]

ففي هذا الكلام ينفي ابن خلدون السلطة عن المرأة تماما سواء كانت في الدولة أو المجتمع وحتى أصغر مكون له وهي الأسرة، تماما مثل رفضها من هم في عصره وحتى عصرنا هذا.

" يا أنت تبيحين العهر على قارعة
الأسفار.[2]

فهو يستعمل كلمة الأسفار بصيغة الجمع وكأنه أراد أن يشير إلى رحلات المرأة وسفورها الكثير، و'تبيحين' تدل على أنها أصبحت تعلن وتصفح على أسفارها وكأنه أصبح أمرا عاديا ومن عاداتها المألوفة أوساط الناس.

و يتعجب الشاعر من الرحلات التي كانت ولازالت المرأة تقوم بها وذلك فيها تشير إليه الأبيات التالية:

" وا عجبا!
سيدتي
كانت رحلاتك أصقاعا
و طرائق قددا ".[3]

فالشاعر من خلال هذه الأبيات يبدي تعجبه من تصرفات المرأة والحد الذي وصلت إليه والشوط الذي قطعته في منافسة الرجل سواء في اللباس أو السفر أو الحكم والولاية، لكن الرجل هنا يبدو أنه رافض لما تُقْدِمُ عليه المرأة من أفعال ويريد أن يرجعها إلى أصل منشئها وحقيقة مجيئها وهي البقاء في البيت والقيام بأعمال المنزل وتربية الأولاد والعناية بالزوج وطاعته وإلغاء ما وردت إليه اليوم، واستخدام الشاعر لكلمة سيدتي أراد أن يوصل إلينا الدرجة من السلطة التي وصلت لها المرأة إلى أن أصبحت المرأة سيدة الرجل، وهذا ما مخالفة لقوله سبحانه

(1) نوال السعداوي : عن المرأة ،ص181
(2) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 90.
(3) – المصدر نفسه، ص 91.

وتعالى: " الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَبِمَا أَنْفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ فَالصَّالِحَاتُ قَانِتَاتٌ حَافِظَاتٌ لِلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اللَّهُ وَاللَّاتِي تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَاهْجُرُوهُنَّ فِي الْمَضَاجِعِ وَاضْرِبُوهُنَّ فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ فَلَا تَبْغُوا عَلَيْهِنَّ سَبِيلًا إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلِيًّا كَبِيرًا (34)".[1]

6- 4- حجابها وحياؤها:

يعالج الشاعر مشكلة أخرى تثيرها المرأة في المجتمع وهي مشكلة رفضها لوضع الحجاب ونبذ التحجب والستر، وبتخليها عنه تكون قد باعت حيائها، وذلك ما تشير إليه الأبيات التالية:

"نون النسوة

لا حبذا إن رفضت الحجابا

أو أطلقت الأسيرين للريح تعصر أنفاسها

و ظلما إن ظن الناس بنا

كوني مثالا

قد أمست النون ضياعا يا ملاكي

بعنا الحيا واشترينا الضلالا

و جئنا ببضاعة مزجاة

ما كان للخيل سيدتي إلا أن تصانا."[2]

ففي هذه الأبيات تبدو صفة المرأة الرافضة للحجاب ويستعمل لفظة 'نون النسوة' لأنه يريد أن يعمم الظاهرة على النساء كافة والمرأة إذا نزعت الستر عن جسمها كأنها أطلقت أسر الرجل للتمتع بمفاتنها وتصبح عرضة للجميع، وعليه يعقد الشاعر مشابهة بين المرأة والبضاعة وعلاقة المشابهة بينهما هي العرض، والشيء المعروض يكون معرضا للتلف والخطر لاسيما الريح التي تفسد كل شيء، ثم يتحدث الشاعر عن الضياع التي وقعت فيه المرأة من جراء تركها للحجاب الذي يكون علامة وبيانا واضحا على عدم حيائها وحشمتها، وبذلك

(1) – سورة النساء، الآية 34 .

(2) - محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 102.

تكون قد اشترت الضلال، وبعدها بأمرها بأن تكون المثال وأن تصون نفسها، وهنا كذلك يشابه الشاعر بين الخيل والمرأة وهو تشبيه عاقل بالحيوان غير العاقل، فالمرأة إذا لم تصن نفسها ولم تستر عورتها فهي تكون فريسة للرجال مثل الحيوانات التي لا تملك العفة ولا الحياء.

7- الغربة / الحنين:

لقد تطرق محمود بن حمودة إلى الغربة في ديوانه الشعري تماما كما فعل الشعراء المحدثون لاسيما الشعراء الإحيائيين أمثال: إيليا أبو ماضي، ميخائيل نعيمة.

"إن الغربة من طبيعة الإنسان بل يمكن القول أنها دافع أساسي من دوافعه، وهي تختلف من إنسان لآخر، ومن مجتمع إلى آخر، ذلك لأنها تتلون بطبيعة صاحبها، وبالمجتمع وما يحكمه من أنظمة ومؤسسات وبطبيعة العصر، العصر بما يحتويه من قيم وأعراف ومعارف، والغربة ظاهرة قديمة رافقت المجتمعات البشرية منذ بدأ الخليقة ولكنها كانت غربة واضحة المصطلح والمفهوم، بينما اتخذت لها صورا معقدة في العصر الحديث، بل صارت من أكثر المفاهيم إثارة للجدل بسبب التعريفات الكثيرة التي وضعت لها، وبسبب ما لحق القرن العشرين من حروب ودمار واستيلاب، ومن هنا فإن الحديث عن الغربة يجعلنا نؤكد على الفرق الشائع بين مصطلح (الغربة) (...) ومصطلح (الاغتراب) الشائع في الدراسات الغربية الحديثة وفلسفاتها ".[1]

و للغربة أنواع عديدة منها الغربة المكانية؛ التي تكون بالانتقال والرحيل من مكان لآخر مثل: مغادرة الوطن سواء داخل القطر العربي أو الهجرة إلى الغرب وإما أن تكون الغربة نفسية وهذه أقصى درجات الغربة

والغربة(المكانية) في شعر محمود بن حمودة كانت بدافع الاضطرار الذي يكون إما لطلب الرزق خاصة بعد الاستقلال وإما أن يكون بالنفي والابتعاد عن الأهل والأبناء والغياب عن الوطن وللغربة معاني تحملها مثل: الحزن، البين والشؤم.

و من القصائد التي يحتويها الديوان والتي تضمنت في محتواها الغربة نجد القصيدة الموسومة 'برياح العودة' والتي افتتحها الشاعر بقوله:

(1) - عمر بوقرورة: الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945 – 1962)، منشورات جامعة باتنة، د ط، د ت، ص 13.

" فلقد هجرتم كارهين دياركم

و الهجر من زمن النبي الهادي

تبغون رزقا كان فرضا إنها

ذي سنة الرحمان نهج عبادي

و لقد بكيت من الزمان وجرحه

إن الزمان ممزق لفؤادي

لا تحسب المأساة شرب مدامة

إن المآسي فرقة الأكباد

لا تنفع الغرباء غير ديارهم

عودوا إلى بلد الهدى والضداد ".[1]

فالشاعر افتتح قصيدته بفعل مبني للمجهول (هجرتم) وكأن الشاعر أراد أن يقول لنا بأن الهجر كان اضطراريا وهناك من دفع بالمهاجرين إلى خارج بلادهم وهو طلب الرزق الذي فرضه الله ولكن الشاعر يشجعهم على الهجرة وذلك لأن الهجرة من زمن النبي الهادي وهي هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة إلى المدينة المنورة وذلك في سبيل الدعوة الإسلامية ونشرها وكأن الهجرة والغربة يكون من ورائها دافع أو سبب، والغريب تزيد لوعته وعذابه بالرجوع إذا طال فراقه للأهل والأصحاب والأكباد وتبدو صورة الغربة واضحة لاسيما في استخدام الشاعر لكلمة الغرباء وفعل الأمر 'عودوا' الدال على أن هؤلاء يقطنون خارج وطنهم، وذلك من خلال الأبيات التالية:

" عودوا وكونوا أمة ميمونة

و شهامة فيها الرجال تنادي

يا فرحة في عودة ميمونة ".[2]

و لم تكن الغربة إلا في سبيل طلب الرزق والبحث عنه وإنما هروبا من الحرب والاستعمار والبحث عن الاستقرار والحرية:

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص ص 35 – 36.

(2) – المصدر نفسه، ص 37.

" الحرب ويل الحرب كم طحنت فتى

يوما وكم عبثت بكل وهاد

كم فرقت ولدا وكم شقت يدا

من خيرة الأحفاد والأجداد ".[1]

و في قصيدة أخرى من ديوان 'رياح العودة' والتي عنوانها 'الأرض والميلاد والدموع' نجد فيها صورة الغربة وذلك في الأبيات التالية الذكر:

" لغز الجبين محاصر

لما يوَزَعون

لمِا يرحلون؟

و الجرح يحلم بالزهور وبالضياء

يقتات جهد الكادحين

و النازحين شظايا

و الهاربين من البحار إلى البحار

وطني المنى ".[2]

ففي هذه الأبيات نلاحظ أن الهجرة والغربة اضطرارية وذلك للهروب من الاستعمار من أجل البحث عن الحرية والاستقرار.

و قد تصارع كل من الحنين والغربة في ديوان محمود بن حمودة إذ نجد الحنين هو الآخر أخذ نصيبا من أشعاره و" إذا كانت الغربة تعني الشقاء والضياع والألم، فإن الحنين (Nostalgie) بكل طاقاته يعني حياة السرور والبهجة والفرح، لأنه يجسد لحظة أمل يعيشها الشاعر في ساعة من ليل أو نهار، وإذا كانت الغربة تعني البعد والنوى، فإن الحنين يعني القرب والعودة تفصل بينهما لحظة زمنية معينة يسبقها الشعور الطاغي بالحنين إلى الوطن، والحنين عاطفة سامية أودعها الله في الإنسان منذ الأزل، وهي إحساس وشوق ولولاها لقعد الإنسان عن آماله ونكص على نفسه (...) فالحنين دواء ناجع لكل الغرباء، فأينما وجدت غريبا قابلك حنينه وبقدر مفهوم

(1) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 36.

(2) – المصدر نفسه، ص 97.

الغربة يكون الحنين ".[1]

ومعنى هذا أن الغربة والحنين مصطلحان متوازيان ولصيقان ببعضهما البعض، أنما تكون الغربة يتبعها الحنين، فهما وجهان لعملة واحدة.

وكلمة حنين على اختلاف مسمياتها ومشتقاتها فهي كلها تعبر عن شفافية ورهافة الإحساس، وتحمل في ثناياها الإشفاق.

"فالحنين عند الإنسان العربي يتصل اتصالا وثيقا بالمفهوم المكاني للغربة، فالغربة الشائعة عندهم هي الناتجة عن البعد عن الوطن فيتبعها الحنين إليه، غير أن مفهوم الحنين قد تعدد على مر العصور بتعدد مفاهيم الغربة التي اتخذت أبعادا أكبر من مجرد البعد إذ نافسها الخروج المعنوي فأصبح بعض الشعراء يحسون بالغربة داخل أوطانهم والحنين في الحالتين يعني الانتماء إلى شيء مفقود، سواء كان ماديا أو معنويا ".[2]

و هذا يعني أن العرب اقتصروا في وضع مفهوم للحنين على مفهوم الغربة المكاني؛ والذي يكون بالخروج من مكان إلى آخر ومن وطن إلى وطن، ومن مدينة إلى مدينة أخرى ... الخ، لكن مفهوم الحنين يبقى خاضع للتعود في مفاهيم الغربة؛ أي أنه كلما تغير مفهوم الغربة تغير مفهوم الحنين، فهذا الأخير يكون دائما لصيقا بالأول.

" وقد يتعلق الحنين بمكان معين كما نجد ذلك لدى الوزير أبي محسن محمد المهبلي، الذي يحن إلى بغداد".[3]

و يبدو الحنين في شعر محمود بن حمودة جليا في القصيدة التي عنوانها 'قسنطينة' ونلاحظ " بأن الحنين قد يأتي بأسلوب صريح "[4]، وذلك لما استخدم الشاعر كلمة إليك أعود وكأنه يحصل على شيء مفقود، وأصل الحنين هو الانتماء إلى شيء مفقود والابتعاد عنه، فهو بهذه الافتتاحة يظهر الشوق والحنين والحب إلى مدينة 'قسنطينة' وهي شيء مادي " فقد يغترب الإنسان عن وطنه فيحن إلى أشياء مادية كالقرية وما يحيط بها من علاقات عامة وقد يغترب عن تقاليد زائفة دخيلة حملها فكر أجنبي عن البلاد فيحن إلى قيمه الأصلية إلى نبعها

(1) – عمر بوقرورة: الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945 – 1962)، ص 13.
(2) – المرجع نفسه :ص 20.
(3) – إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائري (1925 – 1962)، ص 22.
(4) – المرجع نفسه :ص 22.

الصافي ".[1]

والمقصود من هذا الكلام أن الحنين قد يكون إلى المكان وقد يكون إلى أشياء معنوية، فحنين الشاعر يكون إلى قيم مادية وهي 'قسنطينة' فقوله: " وأحمل ذكرى الأصيل ".[2]

فالذكريات تظهر تعلقه الكبير بقسنطينة فالشيء الذي تتعلق به كثيرا وتتأثر به هو الذي يبقى عالقا في الذاكرة وقوله: " تموج كبحر وتنمو بعمق الفؤاد ".[3] ، فهو يريد أن يوضح لنا بأنه يحب قسنطينة من أعماق قلبه.

8- صورة الطفولة:

و لعل أزهى صور الحنين عند محمود بن حمودة هو ما انطوى على عالم الطفولة والتي تعتبر الدراسات النفسية واللغوية أول الدراسات التي تناولت موضوع الطفل فهي تعتبر مرحلة الطفولة إحدى مراحل الحياة الهامة كما تهبها قيمتها الخاصة كمرحلة من مراحل العمر بالدرجة الأولى (...) هذه النظرة تنطوي على احترام كبير لشخصية الطفل "[4]، كما نجد تعريف بسيط للطفولة في الأدب كما يلي:

" الطفولة هي ذلك الإطار الزمني الذي يجد الأديب نفسه مشدودا إليه صوب الماضي النابع عن إثارة حاضره، أو بعبارة أخرى هي تلك المسافة الزمنية التي يقطعها الأديب باتجاه حادثة قوية ماضية أو تجارب وذكريات سابقة أثارتها تجربة حاضرة محددة تعددت فيها ظروف استدعائها ".[5]

" فإذا تمعنا في هذا التعريف نلاحظ أن الطفولة تتمحور حول ثلاث نقاط:

أولا: أنها بعد زمني.

ثانيا: أنها ذكرى.

---

(1) – عمر بوقرورة: الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945 – 1962)، ص 20.

(2) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 77.

(3) – المصدر نفسه: ص 77.

(4) – وليس بوتر: التربية و سيكولوجية الطفل، تر. أديب يوسف، المطبعة التعاونية، دمشق، ط1، 1958، ص 53، نقلا عن: سليمة عكروش: صورة الطفولة في الشعر العربي المعاصر، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، د ط، 2002، ص 05.

(5) – المرجع نفسه :ص 08.

ثالثا: أنها حادثة ".[1]

كما نجد تعريف آخر للطفولة من طرف الشعراء، وهؤلاء لم يخرجوا عن الإطار العام لمعنى الطفولة " من أنها فترة يمر بها الإنسان في حياته، لكنهم نظروا إلى هذه الفترة فاستنطقوها وأعادوا تشكيل تجاربهم وفقها، فكانت نظرتهم موسومة بكثير من الذاتية ".[2]

و هذا التعريف يعني أن الشعراء استخدموا الطفولة موضوعا لهم في أشعارهم، وأن الطفولة عندهم تعني فترة زمنية من حياة الإنسان، ولكن إذا ما أخذوا هذه الفترة فإنهم يتصرفون فيها بمحض خيالهم، أي يضفون عليها من ذواتهم.

لكن الطفولة عند الشاعر شملت نوعين هما: طفولته وطفولة أولاده، فحديثه عن طفولته هو " أن الطفولة التي يعيشها الإنسان تترك آثارها في نفسه بحكم أنها المرحلة التي تتم فيها أول تجاربنا في الحياة، فلابد أن تنطبع في ذاكرتنا، لكن مع هذا لا نستبعد أن يكون لهذه الطفولة نصيب من خيالنا ".[3]

من خلال هذا الكلام نلاحظ تقسيم الطفولة إلى طفولة واقعية معاشة مما ترك في الذاكرة آثار غائرة، وطفولة خيالية يعيشها الشاعر بمحض خياله، يبدوا الحديث عن طفولته في قوله:

" وأحمل ذكرى الأصيل

و تلهمني الذكريات

تموج كبحر وتنمو بعمق الفؤاد ".[4]

و لابد أن " وعي الشاعر بالحالة القاسية التي يمر بها في حاضره المتأزم يجعله يرى ماضيه الطفولي – الخالي من هذا الوعي الذي يجتاز به هذه المرحلة، ولذلك فإن الطفولة النفسية ليست هي دائما الطفولة الزمنية لأن تعلقنا بالطفولة ليس تعلقا بهذه المرحلة بحد ذاتها، وإنما هو تعلق بالذكريات التي تركت في نفوسنا آثارا قوية بالغة ".[5] فالشاعر من خلال هذه الأبيات يعيش طفولة نفسية والتي تكون عن طريق الذكريات وتفعيل الخيال، "

(1) – سليمة عكروش: صورة الطفولة في الشعر العربي المعاصر، ص 08.

(2) – المرجع نفسه: ص ص 07 – 08.

(3) – المرجع نفسه: ص 08.

(4) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 77.

(5) – سليمة عكروش: صورة الطفولة في الشعر العربي المعاصر، ص 09.

وذكرى الطفولة هي كل ما اكتسبه الإنسان وهو طفل من تجارب تركت في نفسه آثار بليغة ".[1]

و طفولة واقعية وهي الطفولة الصعبة التي عاشها حينما كان صغيرا والدليل على ذلك استعماله لكلمة الأصيل؛ وهو وقت غروب الشمس أين يكون الحزن ويحل الظلام، وغروب الشمس يبشر بمجيء الليل والظلام مما يدل على ظلمة حياته. ويفصح الشاعر عن الوضع المزري الذي يعيشه من خلال الأبيات التالية:

"إلام السواد يعتم وجهي الوسيم؟

إلام يكفكف دمعي؟

حتام نودع وجه الغروب؟

تجعد وجهي

تجعد ملأ الضجر ".[2]

كل هذه الأبيات تدل على معاناة الشاعر في غيابه عن أهله وأولاده وعن القرية التي يعيش فيها والدليل على ذلك استخدامه لهذا السيل من الكلمات (نودع، السواد، يكفكف، دمعي، تجعد، الضجر) كما يستخدم كلمة الغراب؛ والتي كان يستخدمها الشعراء القدامى للدلالة على التشاؤم والغربة، حيث تذكر المصادر العربية أن الإنسان الجاهلي قد ربط بين الغربة وكثير من المعاني التي تتعلق بها، فيذكر الجاحظ كلاما كثيرا عن تشاؤمهم بالغراب اشتقوا من اسمه الغربة والاغتراب والغريب "[3] ويعلل الجاحظ لهذا الالتحام بين الغربة والغراب فيقول: " إنما لزمه هذا الاسم لأن الغراب إذا بان أهل الدار للنجعة وقع في مرابض بيوتهم يلتمس ويتقمم فيتشاءمون ويتطيرون منه، إذا كان لا يعتري منازلهم إلا إذا بانوا فسموه غراب البين ".[4]

و نجد الشاعر يحن أيضا إلى طفولة أولاده وذلك من خلال الأبيات التالية:

" فأذكر تلك الصبايا

يعانون وجع الأصيل ".[5]

(1)- يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، مصر – القاهرة، ط8، 1982، ص 253، نقلا عن: المرجع السابق، ص 10.

(2) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 78.

(3) – الجاحظ:الحيوان، ج02، تح عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، نقلا عن عمر بوقرورة: الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945 -1962)، ص 14.

(4) – المرجع نفسه: ص 14 .

(5) – محمود بن حمودة: رياح العودة، ص 77.

فعن طريق الذكريات عاش الشاعر طفولته التي مضت منذ سنين ويذكر طفولة أولاده المريرة التي هي أيضا، وكأنه أراد أن يوصل لنا فكرة أن كلا منه ومن أولاده عاشوا طفولة حافلة بالمعاناة والحزن، فأولاده كانوا يحزنون ويعانون في غيابه وذلك بسبب قساوة ظروف العيش ومن ثمّ حنينه إليهم، والدليل على معاناتهم استخدامه لكلمتي يعانون، وجع، ثم نجد الشاعر يتساءل إلى أي مدى ستبقى هذه المعاناة وإلى أي وقت تبقى دموع الأطفال تسيل من شدة المعاناة في غياب والدهم، ثم يبدو الشاعر متشائما بتحقق الفرج له ولأولاده وعليه نجده يستخدم كلمة الغراب.

خاتمة

خاتمة

بعد أن انهينا بحثنا سنحاول أن نجمع النتائج التي توصلنا إليها،من خلال هذه الدراسة المتواضعة: تحت عنوان الصورة الشعرية في شعر محمود بن حمودة رياح العودة–أنموذجا .

تناولنا فيه بعض المصطلحات المفاهيمية والمتمثلة في مفهوم الصورة،مفهوم الصورة الشعرية ،مفهوم الشعر،هذه المصطلحات التي تلقفها الباحثين والدارسين من نقاد وفلاسفة وأدباء، وقد سجلنا تفاوت وتباين واختلاف فيها وهذا راجع إلى الاختلاف في وجهات نظر هؤلاء الدارسين.

من خلال دراستنا للديوان نلاحظ بأن الشاعر كان متأثرا ببيئته وثقافته خاصة الثقافة الدينية منها، فثقافة الشاعر متنوعة وذلك راجع إلى تعدد البيئات التي عاش فيها الشاعر، وقد غلب عليها الطابع الديني.

الخيال الإبداعي والصورة الشعرية متكاملان، فكلا مكما للآخر على نحو يسمح بتبادل دوري للعمل في سياق العلاقة بين الفعل والافتعال.

للانزياح بنوعيه التركيبي والاستبدالي مهمته الرفيعة في إضفاء الشعرية على النص الإبداعي حيث

يتمثل الانزياح التركيبي فيما يلي:

- أسلوب التقديم والتأخير في الجملة الاسمية(المبتدأوالخبر) بزحزحة الكلمة عن أصل تواجدها هدفه التأثير في المتلقي.

أسلوب الحذف لم يوظفه الشاعرإعتباطية ، وإنما يوحي بالتمايز، ودفع المتلقي إلى التوقف لما له من إيحاء ودلالة.

- أسلوب الالتفات من المزايا الفنية في التنقل بالكلام من حال إلى حال طبقا لمقتضى الدلالة.

في حين يتمثل الانزياح الاستبدالي في تمحور دراستنا حول الجانب الاستعاري من الصورة البيانية فيما يلي:

- الاستعارة المتنافرة (مخالفةالصفة لموصوفها) .

- اعتمد الشاعر محمود بن حمودة على رموز متنوعة منها رموز طبيعية (الجبل، الأرض والطيور، النخيل، النجوم...).
- رموز دينية لأشخاص، فكان الرسل عنده رمز للعزة والشهامة.
- رموز تاريخيةلأشخاص أيضا،حيث رمز للشخصية صلاح الدين الأيوبي وشخصية هارون الرشيد بالقوة والرجولة والثقل التاريخي.

عمد الشاعر إلى استخدام التناص بأنواعه وعبر بصدق عن الواقع وبحرارة الانفعال (تناص ديني في قصة ويوسف- عليه السلام-مع زليخة،تناص مع الثراث الشعري مع الشاعرين نزار قباني شاعر المرأةوالوطن،أين كتب على شاكلته في التعبيرعن واقع الأمة العربية،وكذا حديثه عن المرأة لان نزار ومع الشاعر مفدي زكريا في حديثه عن الثورةأيضا،كما إعتمد ألفاض وعبارات من تراثنا الشعري(مثل عبارة "رياح الجنوب"،التي استلهمها من الروائي عبد الحميد بن هدوقة) .

- لقد استخدم الشاعر محمود عن حمودة الإيقاع في شعره،باعتباره المقوم الأساسي للجمال الشعري، وقد استخدمه بمفهومه القديم والحديث، فالقديم يتمثل في الوزن والقافية والروي.

▪ الوزن: استخدم محمود بن حمودة الوزن في شعره وقد تنوعت البحور الشعرية في ديوانه بين الكامل والرمل والمتدارك والمتقارب، وهذان الأخيران يسجلان أكبر تجليا واستخداما من غيرهما، وكغيره من الشعراء المحدثين فقد استطاع المزج بين بحرين أو أكثر في شعره.

▪ القافية والروي: وهي لازمة إيقاعية تتجسد في تكرار أصوات معينة تنسجم والحالة النفسية للشاعر، وقد سجلت القافية تنوعا في ديوان الشاعر وذلك للتنوع والتغير في الحالة النفسية والشعورية للشاعر.

▪ الروي: هو الآخر سجل تنوعا واختلافا في خصائصه وهذا يعود إلى انفعالات الشاعر وردود أفعاله.

أما في العهد الحديث فقد تجاوز الإيقاع الوزن والقافية إلى ظواهر صوتية من شأنها أن تعمل على تعويض الإيقاع الغائب في القصيدة ومن هذه الظواهر:

✓ التكرار حيث اتخذ إشكالا مختلفة (كتكرار الكلمة، الحرف، الجملة أو الصيغة الصرفية).

✓ التدوير الذي من شأنه منع الوقفات العروضية والتدفقات الشعرية، وقد مسّ الشعر العمودي فقط.

✓ اللغة جاءت سهلة سلسلة موحية مألوفة بعيدة عن الغرابة، فقد استخدم الشاعر لغة بسيطة استطاعت أن تجلس مع الناس في المقاهي، وتصاحب الصغار في المدارس، وذلك لأنه يعالج قضايا اجتماعية بارزة في المجتمع تعبر عن الواقع المعاش.

وإذا قلنا أن محمود بن حمودة استخدم لغة بسيطة فهذا لا يعني خلوها من اللغة الإيحائية التي تتجاوز

المعنى المباشر العادي إلى المعنى الإشاري والرمزي.

➢ لقد تفنّن محمود بن حمودة في توظيف الصور المختلفة، حيث جمع في ديوانه بين الصور الاستعارية والتشبيهية والكنائية بكرة في شعره، مما أضفى على شعره مسحة جمالية زاده سلاسة ورونق.

➢ لقد أفرط الشاعر في استخدام الصور البيانية ولكن بتفاوت، بحيث استخدم الصور الاستعارية والتشبيهية بكثرة مقارنة بالكنائية التي تكاد تنعدم، وهذا الإفراط والتفاوت لم يؤثر على قصائده وإنما زادها رونقا وجمالا فنيا، فقد تألق الشاعر في فن التصوير تألقا لا حدود له:

إن تنوع الصور البيانية والتنوع في ثقافته والبيئات التي كانت تتأرجح بينها أدت إلى التنوع في مضامين الصورة الشعرية في شعر محمود بن حمودة، هذه المضامين تمثلت في:

❖ صورة الثورة (قضية الثورة الجزائرية، قضايا الأمم العربية).

❖ صورة الطبيعة(لجأ الشاعر إلى الطبيعةقصد تشخيص مظاهرها،وكذا الهروب والتملص من الواقع المؤلم الذي تعيشه الأمة العربية، كذلك لإبراز الصلات المضمرة بين الأشياء).

❖ صورة اليهودي: (إبراز جرائم ودسائس اليهود في مختلف البلدان العربية).

❖ صورة المرأة والرجل (التعبير عن الحالات النفسية التي يعيشها كلا منهما مع الآخر، وتبيان الصراع بينهما .

❖ صورة المدينة والريف (لتوضيح الصراع الحاصل بينهما، وكذلك حبه لكل منهما ومحاولة إعطاء كل واحد حقه).

❖ صورة المرأة والمجتمع (لتصوير بعض المشاكل التي تثيرها المرأة في المجتمع مثل: مشكلة الحجاب، الزواج أو المهر.....)

❖ صورة الغربة والحنين (تبيان التلازم الحاصل بينهما وقدر ما تكون الغربة يكون الحنين)

❖ صورة الطفولة: (عادة ما يرجع الشعراء إلى أيام وذكريات الطفولة للهروب من الواقع المرير الذي يعيشونه، وإبراز نوعي الطفولة: طفولة واقعية، طفولة خيالية تكون من محض الذكريات).

وفي النهاية يمكن القول أن الشاعر محمود بن حمودة إستطاع أن ينحت صور شعرية رائعة في قمةالجمال في ظل هذا الديوان الشعري،فالقارئ لشعره يحس وكأنه بداخله منبعا هائلا من الصور.

وعلى هذا يمكن تعريف الصورة الشعرية في شعره بقولنا: أنها تركيبة فنية معقدة يتداخل فيها عالم الأفكار بعالم المحسوسات الذي شكل قاعدة مشتركة، بعد أن يكون الشاعر قد أعاد بناء صورة الأشياء وفق رؤاه ومعاناته

النفسية.

في الأخيرنستطيع القول بأن موضوع الصورة الشعرية موضوع واسع ومتشعب وصعب المنال بجميع خصائصه،وما دراستنا سوى لإثارة المتلقي ،واعتبار موضوعها نقطة انطلاق الدراسات اللاحقة ،وبالتالي هي دعوة منا للجميع لإتخاد الموضوع كعنوان بحث قصد الوقوف على ما لم نستطع نحن الوصول إليه.

ولكن نرجوا أن نكون قد افدنا ولو بمثقال ذرة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر

1. ابن جني: الخصائص، تح.محمد علي نجار، ج1، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 1952

2. أبو عثمان بن بحر (الجاحظ): البيان والتبيين، تح : عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر وال توزيع، 1898م

3. : الحيوان، ج3، تح عبد السلام هارون، دار إحياء التراث، بيروت، ط3

4. : الحيوان ج02، تح عبد السلام هارون، دار إحياء التراث، بيروت، ط3

5. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامية لبنان، 1981م، ط 2

6. الزمخشري: الكشاف ضبطه يوسف الحمادي، دار مصر للطباعة، مصر، (د ط)، (د ت)

7. السكاكي :مفتاح العلوم، تح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت1983

8. عبد القادر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة، ط3، 1992م

9. أبي بكرعبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني :أسرار البلاغة، مطبعة المدني بالقاهرة، مطبعة المدني بجدة، 1979

10. : أسرار البلاغة، تح. محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 1999 م

11. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

12. محمود بن حمودة ، رياح العودة مطبعة الفينيق، الميلية، 1991م

المراجع

1. إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1966

2. إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائري (1925- 1962)، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002

3. أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر و التوزيع، الاسكندرية، د.ط، 2002م

4. إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت

5. أحمد أحمد البدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة، دط، 1996م

6. أحمد حسن: نصف قرن مع العروبة و قضية فلسطين، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، د ت

7. أحمد عامر: من قضايا التراث العربي، النقد والناقد، منشأة العلوم، الإسكندرية، دط، دت

8. أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله و اتجاهاته، د ط، دار النهضة العربية للطباعة و النشر بيروت، 1981 م

9. أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة حلب، بيروت، ط 1، 2005 م

10. بدوي طبانة: قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، لأنجلو المصرية، القاهرة، 1963م

11. بشير تاور ياريت: الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ،دط، 2010 م

12. : استراتيجية الشعرية والرؤية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006

13. تودوروف: الشعرية، ترشكي المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987

14. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983

15. : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1983م

16. جان كوهين: النظرية الشعرية، تر أحمد درويش، ج1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 1979.

17. حسام البهنساوي : الدراسات الصوتية عند العلماء العرب و الدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2005م

18. حسني عبد الجليل يوسف: عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2007م.

19. خالد ألغربي : في قضايا النص الشعري العربي الحديث، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع صفاقص، تونس، ط1،مارس 2007.

20. سامي أبو شاهين: المرأة في شعر عمر أبو ريشة، دار الفكر العربي- مؤسسة ثقافية للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 2006م

21. سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية -في ديوان " البرزخ و السكين" للشاعر عبد الله حمادي، - عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2010م

22. السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984

23. سليمة عكروش: صورة الطفولة في الشعر العربي المعاصر، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، دط، 2002

24. الطاهر بن حسين بومزبر: أصول الشعرية العربية للعلوم –نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر العاصمة، ط1، 1428 هـ، 2007م

25. عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الجزائري المعاصر، دار هومةللطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، 2005

26. عبد القادر الرباعي: الصورة الشعرية في شعر أبي تمام: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1999

27. عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم، دار السعادة للطباعة، جامعة الأزهر، د ط، 1419 هـ 1998م

28. عبد الله إبراهيم، الشعرية وتباين الرؤية، مجلة الأقلام العراقية، العدد، 2، 1، 2001م

29. عبد الله رضوان: البنى الشعرية – دراسة تطبيقية في الشعر العربي، دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع، الأردن – عمان، د ط، 2005

30. عبد الله ناصح علوان: الإسلام و القضية الفلسطينية، دار السلام للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، ط2، د ت،

31. عبد الوهاب بوقرين: ثورة اللغة الشعرية، بحث في البنية اللغوية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دار المعرفة، د ب، ط1، 2004

32. عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة، الرياض، ط 1، 1984

33. علي الجارم وآخرون: البلاغة الواضحة- البيان، المعاني، البديع، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2004

34. علي الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، ط1، 2003م

35. عمر بوقرورة: الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945 – 1962)، منشورات جامعة باتنة، د ط، د ت

36. كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البناء العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، دط، 1987م

37. كمال أبو ديب: في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، (د، ط)، (د، ت).

38. مبادئ النقد الأدبي 5151 ريتشاردز، تر مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر.

39. محمد الدوسوقي: البنية التكوينية للصورة الفنية، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، شارع الشركات، ميدان المحطة، 2009م

40. محمد الولي:الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، دط، دت

41. محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب

42. محمد عبد الله القاسمي: التكرارت الصوتية في لغة الشعر، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، ط1، 1431-2010

43. محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، المكتبة العصرية، لبنان، ط 1، 1994
44. محمد عزام: الحداثة الشعرية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 1995
45. محمد غنيمي هلال: الموقف الأدبي، دار الثقافة، بيروت، دط، 1977م
46. :النقد الأدبي الحديث، دار النهضة–مصر، القاهرة، دط، دت
47. محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد، المتحدة، ليبيا، ط1، 2004،
48. محي الدين ديب: علوم البلاغة، البديع، البيان، المعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب طربلس، لبنان، ط1، 2003م
49. مصطفى الصاوي الجويني:البلاغة العربية، منشأة المعارف، دط، 1985 م
50. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 3، 1983
51. : الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1984
52. منير سلطان :البديع في شعر المتنبي والمجاز، منشأة الاسكندرية، دط، 1996م
53. موسى سامح ربابعة : جماليات الأسلوب و التلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع، أربد –الأردن، ط1، 2000م
54. ناصر لوحيشي: الميسر في العروض و القافية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 2007م
55. نسيمة بوصلاح :تجلي الزمن في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية الوطنية 04 شارع مصطفى بوحير دار الطباعة دار هومه، ط1، 2003م
56. نوال السعداوي: عن المرأة، مكتبة مدبولي، عربية للطباعة و النشر، القاهرة، ط2، 2006 م
57. وليس بوتر: التربية و سيكولوجية الطفل، تر. أديب يوسف، المطبعة التعاونية، دمشق، ط1، 1958
58. يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، مصر – القاهرة، ط8، 1982

المجلات

59. رواية (رقية)، التبيين–مجلة ثقافية محكمة ومنوعة– الجزائر، 36، 2011
التبيين، مجلة ثقافية محكمة فصلية تصدر عن الجمعية الثقافية الجاحظية، العدد 31، 2008 م

60. مجلة آفاق عربية: السنة الثالثة عشر، شباط 1911، ينظر: صورة المرأة في الشعر العربي: قاسم حسين صالح، ص ص 87 – 89، نقلا عن فرح غانم صالح البيرماني: المرأة في شعر السياب، الدار العربية للموسوعات، بيروت – لبنان، ط1، 1430 هـ 2010 م

61. محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1998، بإشراف أحمد مشاري العنواني 1923- 1990، العدد 143

62. مصطفى البشير قط : الأبعاد النفسية للصورة الشعرية، التبيين، مجلة ثقافيةمحكمة نصف سنوية، تصدر عن الجمعية الثقافية الجاحظية، العدد27، 2007م، ص 42، مجلة ورقية

63. ناصر معماش و آخرون : الناص، التراث الشعري العربي القديم وجديد القراءات الحديثة، مجلة نصف سنوية محكمة تصدر عن قسم اللغة و الأدب العربي بجامعة جيجل، الجزائر – العددان الثاني و الثالث (أكتوبر... مارس 2004م/ 2005م)

64. يوسف ناوري: جماليات اشتغال النص الشعري المعاصر، علامات، مجلة تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج 59، مج 15، 1427 هـ / مارس 2006 م

الرسائل والأطروحات

65. حامد سالم درويش الرواشدة: الشعرية في النقد العربي الحديث-دراسة في النظرية والتطبيق-رسالة دكتوراه، جامعة مؤته، السنة الجامعية2006م

66. دعموش بن الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين اللمساني-دراسة أسلوبية بلاغية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر-باتنة، السنة الجامعية 2009-2010.

67. رشيدة كلاع: الخيال و التخييل عند حازم القرطاجي – بين النظرية و التطبيق – رسالة ماجسير في الأدب العربي، جامعة منتوري بقسنطينة، 2004- 2005م

68. عبد الكريم شبرو :التجربة الشعرية عند أبي القاسم سعد الله، رسالة ماجستير في الادب العربي الحديث، خطوطة، جامعة باتنة، 2006_ 2007

69. على على محمد ال موسى، شعرية القلق عند بدر شاكر السياب، أطروحة دكتوراه، جامعة الملك سعود، 2007م

70. عمار بن لقريشي: الصورة الفنية عند الاخضر فلوس، دراسة تحليلية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية وأدابها، 2001

71. فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال و وظيفته في النقد القديم و البلاغة، رسالة دكتوراه في النقد و البلاغة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1989

72. هاشمي قاسمية :تجليات الشعرية في منظومة المناهج النسقية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر –باتنة، السنة الجامعية 2007-2008م

73. يوسف محمد جابر اسكندر:تأويلية الشعر العربي نحو نظرية تأويلية في الشعرية(رسالة دكتوراه)، جامعة بغداد، 2005.

المقابلات الشخصية :

74. أغلب الملاحظات حول السيرة الذاتية للشاعر استقيناها من خلال سلسلة من اللقاءات أجريت معه شخصيا أيام 10-11-12 ماي 2015.

المعاجم

75. ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف- القاهرة، (د، ط)، ج4.

المحاضرات

76. محاضرات حسين خمري في السميائيات و التي ألقاها بجامعة منتوري، قسنطينة، 2000م

مراجع أجنبية

77. T. Todoroy, O Ducrot: Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1983.

الفهرس

الفهرس

مقدمة ..... أ

مدخل ..... ج

1 – مفهوم الصورة: 4

1 – 1 – لغة: 4

1 – 2 – إصطلاحا: 5

1 – 2 – 1 – مفهوم الصورة في الفكر الغربي : 5

1 – 2 – 2 – مفهوم الصورة في الفكر العربي: 7

2 – مفهوم الصورة الشعرية 11

2 – 1 – الصورة الشعرية في الفكر الغربي 11

2 – 2 – الصورة الشعرية في الفكر العربي: 12

3 – مفهوم الشعرية ..... **Erreur ! Signet non défini.**

3 – 1 – الشعرية الغربية ..... **Erreur ! Signet non défini.**

3 – 2 – الشعرية العربية ..... **Erreur ! Signet non défini.**

4 – مفهوم الشعر: 17

4 – 1 – في الفكر الغربي 17

4 – 2 – في الفكر العربي: 18

الفصل الأول: المرجعية السياقية وخصائص الصرة الشعرية في ديوان محمود بن حمودة **20**

1 – المرجعية السياقية **21**

1 – 1 – البيئة 21

1 – 2 – الثقافة: 23

2 – خصائص الصورة الشعرية **24**

2 – 1 – دور الخيال في صناعة الصورة الشعرية عن الشاعر محمود بن حمودة: 24

2 – 1 – 1 – مفهوم الخيال في النقد القديم: 24

2– 1 – 2 – مفهوم الخيال في النقد الحديث: 25

2 – 1 – 3 – فعالية الخيال في تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعر محمود بن حمودة: 26

2 – 2 - الانزياح..... 29
2 - 2 – 1 - الانزياح الاستبدالي (الدلالي): 29
2 – 2 – 2 - الانزياح التركيبي: 31
2 – 3 - الرمز: 46
2 – 3 – 1 - الرمز الديني:..... 46
2 – 3 – 2 - الرمز التاريخي: 47
2 - 3 - 3 - الرمز الطبيعي: 49
2 - 4 - التناص: 50
2 – 4 - 1 - التناص القرآني: 51
2 – 4 – 2 - التناص مع التراث: 52
2 – 5 – الإيقاع 53
2 - 6 - اللغة الشعرية 78
الفصل الثاني: أنواع الصور البيانية في ديوان محمود بن حمودة..... **90**
1- الصورة التشبيهية:..... 91
1 – 1 - تشبيهات حسية:..... 92
1 - 2 - شبيهات معنوية..... 93
1- 3- تشبيهات تجمع بين الحسي والمعنوي: 94
2- الصورة الإستعارية:..... 96
3 – الصورة الكنائية: 106
الفصل الثالث: مضامين الصورة الشعرية في ديوان محمود بن حمودة..... **110**
1 - صورة الثورة:..... 111
2 - صورة الطبيعة:..... 112
3- صورة اليهودي:..... 115
4- صورة المرأة والرجل: 117
5- صورة المدينة / الريف:..... 127

6- صورة المرأة بالمجتمع: 132
7- الغربة / الحنين: 140
8- صورة الطفولة: 144
خاتمة **148**
خاتمة 149
قائمة المصادر والمراجع **150**
الفهرس **150**