الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل ط1: 1535116872

رقم التسجيل ط2: 1535106377

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

شعرية القصيدة "عند إبراهيم ناجي الطائر الجريح" أنموذجا

إعداد الطالبين:

- مجناح وليد
- شريفي مبروك

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
خالد وهاب	أ م أ	جامعة المسيلة	رئيسا
مجناح جمال	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
نسيمة بغداد	أ م أ	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1440-1441هـ/ 2019-2020م

كلمة شكر

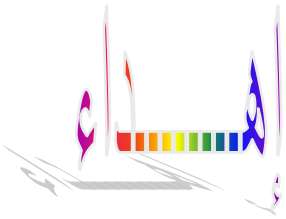
الحمد لله والشكر لله الذي أنزل علينا الكتاب وانار به دربنا ،وعلمنا ما لم نعلم وسدد خطانا في طلبنا العلم .

وسهل أمورنا ،وابلغنا هذا المبلغ منه ،ونسأله المزيد ما يجعلنا نخدم به إسلامنا وأمتنا .

بعد شكرنا الله جل وعلا الذي أكرمنا بإتمام هذا العمل ، نقدم الشكر للأستاذ المشرف مجناح جمال الذي قدم لنا يد العون في الأرشاد والتوجيه ولم يبخل علينا بشيء ،وضحى بوقته من أجل العلم ،له جزيل الشكر والعرفان .

كما لا يفوتنا تقديم الشكر لأساتذتنا الذين أنارو ا دربنا وساهموا في وصولنا الى هذا .

ونشكر كل من قدم يد العون والمساعدة سواءا بمعلومة او بنصيحة او حتى بالدعاء .



الى من كان لهما الفضل في إيصالي إلى هذا المستوى بالدعاء والصبر، والتحفيز. . . .

الوالدين الكريمين حفظهما الله

إلى إخوتي وأختي وزوجة أخي وكل العائلة

أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع

مقدمة

مقدمة:

يمثل الخطاب الشعري مجالا فسيحا تتجلى فيه الكثير من المظاهر الجمالية التي يحاول الناقد وبحس فنان استشعارها والكشف والتنقيب عنها، ولقد راهن الشاعر العربي القديم على أن يكون نصه الفني زخما من الفنيات والصورة الإبداعية ، سواء على مستوى اللغة أم على مستوى المضمون ولم يغفل الشاعر الحداثي عن مثل هذا المسعى لذلك أراد أن يكون خطابه مرشدا للقارئ على مهاراته في ,الكتابة بموجب البصمات الجمالية التي تنم عن قدرته في الإبداع .

أما موضوع الشعرية فهو خصب متجددا, استقطب كما هائلا من الدارسين وما زال تسعى كل دراسة إلى إنارة بعض الجوانب منه وقد تناوله الغرب والعرب بالبحث والدراسة وتبرز مظاهر الجدة في كل تناول لموضوع الشعرية .

ولخصوبة موضوع الشعرية وجدته ارتأينا أن يكون الموضوع الموسوم بشعرية القصيدة عند إبراهيم ناجي الطائر الجريح "انموذجا" هو مجال بحثنا ،وانطلاقا من الفكرة التي تبنى عليه الشعرية في مفهومها العام واستنادا للمادة العلمية التي تم جمعها جاءت هذه الدراسة مقسمة إلى العناصر التالية مقدمة وفصلين وخاتمة ،جاءت المقدمة عرضا لإشكالية البحث ومنهجه حيث تدور الإشكالية حول كيفية تناول العرب لمفهوم الشعرية ومدى حضورها كمفهوم ومصطلح؟ وهل من الضروري أن تتطابق خصائص الشعرية العربية والشعرية الغربية ؟ وهل ديوان الطائر الجريح حقق المفهوم العام للشعرية ؟

أما من حيث الفصلين فقد اعتمدنا على عناصر تتجلى في قسمين ،قسم نظري واخر تطبيقي يتناول الفصل النظري مصطلح "المفاهيم الشعرية " أدرجنا فيها عنصرين، فالعنصر الأول معنون "الشعرية عند الغرب" ،والثاني "بالشعرية عند العرب .

أما القسم التطبيقي فعنوناه ب: مظاهر الشعرية عند إبراهيم ناجي الطائر الجريح "انموذجا" ومن خلال المدونة حاولنا رصد المظاهر البيانية والإيقاعية والأسلوبية .

ولانجاز هذا البحث اعتمدنا على العديد من المراجع والمصادر أهمها :مفاهيم الشعرية "لحسن ناظم" والشعرية لتودروف والنظرية الشعرية لجون كوهن وفي الشعرية لكمال أبو ديب ،الشعرية والحداثة لبشير تاوريريت وكذا التنظير النقدي والممارسة الإبداعية "لمحمد بن عبد الحي" وغيرها كثير.

أما فيما يخص المنهج المتبع ضمن هذا البحث فقد استعنا بالمنهج التاريخي للتأصيل لموضوع الشعرية من حيث المفاهيم ،كما استعنا بالمنهج الوصفي التحليلي لفك رموز الخطاب الشعري للديوان.

أما عن الصعوبات التي اعترضتنا فتتمثل في صعوبة العثور على بعض المراجع ككتاب الخطيئة والتفكير "لعبد الله الغذامي" إضافة إلى اتساع وتشعب موضوع الشعرية بحيث يصعب الإحاطة بكل جوانبه في بحث تخرج .

وفي الأخير جاء البحث مذيلا بخاتمة راصدة للنتائج المتوصل إليها إضافة إلى ملحق للتعريف بالشاعر إبراهيم ناجي وقائمة المصادر والمراجع المعتمدة في البحث وأخيرا فهرس العناوين الأساسية والفرعية للبحث .

أسأل الله المولى عز وجل التوفيق والسداد ،فان أصبنا ولو بالقليل فتلك غايتنا و مبتغانا الذي نريده وان لم نصب فعزائنا أننا بذلنا قصارى جهدنا حتى نفي هذا الموضوع حقه.

ونقدم تشكراتنا إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في انجاز بحثنا هذا سواء بالكتب أو النصائح أو الكلمة الطيبة أو حتى بابتسامة تفتح باب الأمل والتفاؤل.

مدخل

مصطلح الشعرية

تحديد المفهوم

ظهر مصطلح الشعرية وانتشر، وتداول بكثرة بين الباحثين، وبزغ في سماء النقد وسحر المهتمين بالأدب عامة، والشعر خاصة، وأجهدهم بالبحث.

إن الشعرية مفهوم غامض، ولفظ ساحر ذلك أن " هذه المفردة الساحرة، ظفرت بما لم تظفر به، مفردة أخرى من اهتمام نقدي في التراث الأدبي، خصوصا ذاك الدائر حول الشعر، هذه المفردة، وقفت على حدين لا نحسبهما متناقضين، وإذا انتمى الأول إلى زمن عبد القاهر الجرجاني، والثاني إلى أهل الحداثة من عرب وغير عرب "[1]

وهذا المفهوم لم يستقر على تعريف واحد، ولم يكتف بمفهوم معين، وتعود طبيعة الاختلاف إلى اختلاف وجهة نظر كل باحث أو ناقد إلى العنصر الذي تتجلى فيه الشعرية، وإلى العنصر المهيمن والبارز في الشعر، فمنهم من يرى أن:" الشعر وزن وقافية، وأن الوزن اهم عنصر من عناصره، ويذهب بعض النقاد إلى أن الشعر فيما يحققه من مكاسب وفتوحات خيالية، ويرى أخرون أن الشعر في رسالته الإنسانية وفاعليته في التطهير والاختلاف والإيديولوجيات، أو مقدرته على الكشف عن الداخل الإنساني ويعتقد أخرون أن الشعرية في التوتر الذي تخلفه في القارئ أو هي في اللغة أو سواها" .[2]

ونظرا لهذا التعدد المفهومي لهذا المصطلح، الذي جله يصب في منبع واحد، وهو ما الشيء الذي يميز نص أدبي عن سواه، وما هو الشيء الذي يخلق جمالية النص، وبهذا الصدد يرى محمد شكري الجزار أن : "الشعرية خطاب جمالي يتقرد عن الخطابات الأخرى، بنوعية الدلالة التي تشكله" .[3]

ويظهر هذا الاختلاف جليا في بحوث القدامى والمحدثيين، وتتجلى الشعرية في

---

[1]– حسن محمد نور الدين، العرية وقانون الشعر، دار العلوم العربية و ط1, بيروت، لبنان، 2001, ص 9.

[2] –خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، د, ط, دمشق، 2008 و ص 13.

[3]– فوزي عيسى، تجليات الشعرية قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، د, ط، الإسكندرية، د, ت، ص5, نقلا عن محمد شكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د, ط، 1995, ص18 .

مستويين إثنين, وضحها حسن ناظم بقوله: "إن المستوى الأول يتلخص في مفهوم الشعرية، المستندة إلى المحاكاة والتخيل عند القرطاجني، أما المستولى الثاني، فتلخص في النظريات التي وضعت في إطار الشعرية مع إختلاف التصور، كما هو الحال في نظرية التماثل عند ياكبسون ونظرية الإنزياح عند جون كوين ، ونظرية الفجوة عند كمال أبو ديب".[1]

وبهذا يتضح أن الشعرية استخدمت عند القدامى والمحدثين، ولكن بمفاهيم مختلفة فالقدامى وظفوها للكشف عن قوانيين الإبداع، والتنظير للأدب، وهذا مفهوم عام وشامل على نحو ما نجد عند أرسطو والجرجاني والقرطاجني .

أما المحدثون فقد إستخدموها للبحث عن سر الإبداع كما هو الحال عند جون كوين، وياكيسون وكمال أبو ديب و ومن هنا نقول أن القدامى المنظرون والمحدثون مستنبطون للقواعد ، ويكمن الإختلاف بينهما في طريقة إستخدام مصطلح " الشعرية".

والشعرية كمفهوم مصطلحا مراوغا يصعب الإمساك به إلا من خلال توجه معين، أو مدرسة محددة من أجل " الإنتقال بها من الخفاء إلى التجلي ".[2]

وإذا كان الإختلاف في المدلول راجع في أغلب الأحيان إلى الباحثين الغربين، بإعتبارهم المنظرين الأوائل للشعرية، أي أن مصطلح الشعرية غربي المنشأ، وإنتقل إلى الدراسات العربية من خلال الإنفتاح على الأخر، وإنتشار عملية التأثير والتأثر.[3]

ولتحديد المصطلح أورد الباحثون العرب عدة تقابلات لمصطلح متمثلة POETIQUE

في عشر مصطلحات ذكرها حسن ناظم مع الإشارة إلى مستعمليها، إذ زبطها حسب الأسيقية في الظهور والتداول عند النقاد وهي كالتالي: الشعرية– الإنشائية – الشاعرية –علم الأدب – الفن الأبداعي – الإبداع – فن الشعر – نظرية الشعر – بيوطيق – وبوتيك.[1]

---

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية و المركز الثقافي الإسلامي، ط1و بيروت، 1994, ص9.

[2]– فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 103.

[3]– حسن محمد نور الدين، الشعرية وقانون الشعر، ص 10بتصرف.

ومن هنا يمكن القول إن الشعرية هي اللفظة الجامعة لكل تلك المفاهيم، وهي " مقابل مناسب لPOETIUEمن دون محاولة خلق جدل، يزيد المسألة تشابكا وتعقيدا ... وببساطة إلى أن لفظ الشعرية، قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد "[2]

ومهما تعددت المفاهيم وإختلفت التسميات لمصطلح الشعرية، لابد من العودة إلى أصل مصطلح الشعرية, سواء من حيث المفهوم أو التسمية, ويجب تحديد إستعماله الزماني والمكاني و فهو إستخدام قديم وحديث في أن واحد، قديم لأن جذوره تعود إلى اليونانيين وحديث لأنه إكتسى حلة جديدة ومعنى خاص، في مصطلح هذا القرن، مع الشكلانيين وأحدث ثورة في الستينات لدى المهتمين بالدراسات اللسانية والسيميولوجية، وأصحاب المذهب البنيوي والتفكيكي وما بعد البنيوية.[3]

إن هذه النظريات الجديدة التي ظهرت بالموازاة مع إنتشار وتداول مصطلح الشعرية لها تداخلات وعلاقات فيما بينهما فلاشئ يولد من العدم، فكل نظرية تظهر على أنقاض الأخرى " إذ أن إمتزاج الاختصاصات، وتداخلها أمر إيجابي لأن المعارف عندما تتقاطع تخصب، فيحصل التعاون والتكامل بينها "[4] . فالشعرية عرفت شهرة واسعة، وإتخذت مدلولات كثيرة بإكتشاف تداخلاتها، يزول غموضها ويتجلى مفهومها، ومن هذه التداخلات تم إختيار الشائع منها، فاكتفينا بالأدبية، بحيث حسن ناظم لم يذكر هذه اللفظة في خضم التعدد المصطلحاتي.

---

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص18 بتصرف.

[2]– حسن ناظم، المرجع السابق، ص 18

[3]– فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 101. بتصرف

[4]– رابح بحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، د, ط, عنابة، د,ت، ص62

وتعتبر الأدبية Litterarité من المصطلحات الجديدة، التي ظهرت في النقد الحديث، وهي أقرب إلى مفهوم الشعرية، بحيث إعتبر ياكبسون الوظيفة الشعرية هي نفسها الأدبية "الوظيفة الأدبية يدعوها بالوظيفة الشعرية أو الجمالية"[1]

وقد كان مصطلح الادبية، الأسبق في الظهور، من مصطلح الشعرية، ولكن هذا الأخير إنتشر أكثر، إلا أن هذين المفهومين متلازمين[2]

بحيث يتضح أن الأدبية هي التي ظهرت ثم جاء بعدها مصطلح الشعرية، ولكن مع الإستعمال المتداول إنتشرت الشعرية اكثر إذن الأدبية هي الفاتحة الأولى لظهور مصطلح الشعرية، فكلاهما كان ينحو منحنى علميا فهما يتسمان بالعلمية.[3]

فكل من الشعرية والأدبية يتسمان بصفة العلمية والموضوعية في دراسة النصوص ومعالجتها "فموضوع الأدب ليس الأدب، ولكن الأدبية، أي ما يجعل من عمل معطى عملا أدبيا."[4]

وقد كان للشكلانيين الروس الفضل في بلورة هذا المفهوم وتوجيه الدراسات الأدبية وجهة جديدة، ولرومان ياكبسون السبق في تطوير المفهوم، وربطه بمفهوم الشعرية و بعدما قدم نظرية التواصل ووظائفها الست.

ورغم كل هذا التداخل، إلا أن الشكلانيين يرون أن الأدبية، هي توسيع للشعرية بإعتبار هذه الاخيرة خاصة بالشعر، أي أنها شاملة لجميع الفنون الأدبية، سواء شعرا ونثرا، فهي دراسة كل الأعمال الإبداعية

---

[1]– بسام بركة، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، الشركة العالمية لونجمان، ط1، لبنان، 2002، ص 10

[2]– حسن ناظم، مفاهينم الشعرية، ص 35 بتصرف.

[3]– ، المرجع نفسه، ص 36 بتصرف.

[4]– عثمان الميلود، شعرية تودوروف، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 11، نقلا عن
ROOBESSON ;HUIT QUESTION DESPOETIQUES ; P16 ; RJ

لكن بعد تطور الأجناس الأدبية في القرن العشرين، وظهور أنواع متعددة من السرديات، تداخلت الشعرية بالأدبية، كما أوردها عدد من الباحثين والنقاد في أعمالهم أمثال: رولان بارت و تيزفتان و تودوروف و وغيرهم، ونجد هذا المفهوم قد إنتشر بكثرة عند البنيويين و أصبح متداولا، كمصطلح شعرية السرد.[1]

وبهذا التداخل يتوزع الشعرية مفهومان : "مفهوم عام و بمعنى الأدبية أي تلك القوانيين والخصائص والملامح التي تفرق الخطاب الأدبي وتميزه عن خطاب أخر، ومفهوم خاص بالخطاب الشعري دون النثري "[2]

فحقيقة العلاقة بين الأدبية و الشعرية، أن الأدبية شاملة لكل النصوص الإبداعية والفنية، وهي في الوقت نفسه ضالة الشعرية التي تسعى للكشف عنها بشتى الوسائل فالشعرية هي مجموع الخصائص المتوفرة في أي عمل أدبي ليكون أدبي حقا.

[1]–خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 247 –249. بتصرف.

[2]–عبد الرحمان القعود، شعرية الشعر، دار الجمهورية للصحافة، ط 1، 2007 و ص 8.

الفصل الأول

مفاهيم الشعرية

1) -الشعرية عند الغربيين

أ-الشعرية عند تودروف

ب-الشعرية عند رومان ياكبسون

2) -الشعرية غند العرب

أ-الشعرية عند كمال ابي ديب

ب-الشعرية عند عبدالله الغذامي

1- الشعرية عند الغربيين

أ-الشعرية عند تودوروف:

إن اهتمام تودوروف بالشعرية لم ينبع من العدم، بل من خلال اطلاعه على كتاب "فن الشعر" لأرسطو، والذي عده دعامة أساسية للتأسيس لعالم الشعرية، بوصفه عالما متموجا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة، ذلك أن الشعرية خاضعة لعالم التغير، ومن الصعب تحديد مفهوم قار لها .[1]

ان الشعرية من زاوية ما ليست إلا بلاغة جديدة كما يقول جيرار جينيت، ومنافذها وانشغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والإشغال ... كما ان هناك خبرات حديثة تريد إحياء مفهوم عام للبلاغة، يدمج الشعرية ضمنه... وتكون الشعرية عند هذا التيار الحديث المعرفة الشمولية للمبادئ العامة للشعر.[2]

تتبلور الشعرية عند تودوروف من مجهداته في النقد والتنظير والتطبيقية وتأسيسه لموضوع الشعرية نابع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي، وخصائصه ومكوناته البنيوية وكذلك الجمالية.[3]

ودعا تودروف إلى إستعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل الأدب أو العمل الأدبي ذلك لعدة إعتبارات منها، وجود علاقات بين الخطابات، سواء كانت أدبية أم غير أدبية وتحديد مفهوم الخطاب الأدبي يساعد على إبراز الخصائص التي تميزه عن غيره ويصف تودروف الخطاب الأدبي بقوله " خطاب إنقطعت الشفافية عنه، معتبرا أن الحدث اللساني العادي هو

---

[1] – بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد، وأفق النظرية الشعرية، دار سلان، ط1، سوريا، 2008، ص 34. (بتصرف)

[2] – تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر عثمان الميلود، ص 16 (بتصرف)

[3] – تزفيتان تودروف، الشعرية، تر، شكري المبخوث، رجاء بن سلامة، مطبعة يسو، د, ط, الدار البيضاء، المغرب، ص 31

خطاب شفاف نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه في ذاته ... بينما الخطاب الأدبي يتميز بكونه ثخنا غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه"[1]

إن العمل الادبي في أطروحات تودروف يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية، هذه الأدبية تقع مما في نظام اللغة من خلخلة واضطراب، يصبح هو نفسه نظاما لما فيه من انزياحات، تتحقق بموجبها الأدبية فتخرج من نطاقها السطحي إلى خطاب متميز بنفسه له استقلاليته الخاصة، وتبعا لذلك يري منذر العياشي أن الأدبية الخطاب هي نقيض للنفعية التي يتميز بها الكلام اليومي، لما فيه من قوة ايحائية مكثفة تسكن النص وتمتد على أطرافه حتى تضيق معها مساحة التهويج وتغير الى الأسلوبية للتعبير المباشر.[2] هكذا يتم الانتقال من لغة صريحة الى لغة التلميح، ومن لغة مباشرة الى لغة غير مباشرة، فالشعرية تتحقق حسب تودروف انطلاقا من الأدب نفسه فهي مجرد تحويل من خطاب الى خطاب ومن نص الى نص.[3]

إن جوهر الشعرية عند تودروف يقوم على خاصية البحث في أدبية الخطاب الادبي، أي البحث عن ادبية اللغة في صورتها الانزياحية، على البحث عن شعرية الانفتاح على " أفق المستقبل، إنها مقاربة لباطن النص لا ظاهر باطن البحث عن المعاني الثانية المتولدة من تعليم اللغة فن قول جديد لم يقل من قبل هكذا انتقل تودروف من تأسيس لشعرية النص الى الشعرية التلقي، فالشعرية عند تودروف هي عملية خلق لغة جديدة داخل لغة أخرى، أو هي توليد لغة جديدة توصف بأنها الشعرية.[4]

هكذا هي شعرية تودروف تهدف إلى البحث عن مختلف اللآلئ الجمالية، المتمثلة في

---

[1]– نور الدين السيد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، د ط، الجزائر، 1994، ص 265. بتصرف

[2] – المرجع السابق، ص67 بتصرف

[3]– تزفيتان تودروف، الشعرية، تر، شكري المبحوث، ورجاء بني سلامة، ص76.بتصرف

[4]– بشيري تاوريت، الشعرية و الحداثةص38–39. بتصرف

الأدبية والى تأسيس نظرية ضمنية للأدب، وكذا لتحليل أساليب النصوص والاستنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي، وذلك لأن مجال الشعرية لا يقتصر على ما هو موجود بل هي تتناسب في الأعمال المحتملة أكثر مما تتناسب في الأعمال الموجودة.[1]

ب-الشعرية عند رومان يا كبسون:

ينطلق رومان ياكبسون في نظريته الشعرية من أرضية ألسنة, فقد كان شكلانيا وبنيويا,اعتمد على الإرث السويسري واعتبر اللغة ذات وظائف, أهمها الوظيفة الشعرية وجعل الشعرية فرعا من اللسانيات تهتم بمعالجة الوظيفة الشعرية في علاقتها مع وظائف اللغة الأخرى, وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة ليس في الشعر فحسب ولكن حتى خارجه[2].

ويطرح ياكيسون تعريفا موجزا للشعرية قائلا: "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وللشعر على وجه الخصوص".

والحدث اللساني عند ياكبسون يتكون من ستة عناصر وكل عنصر يولد وظيفة لسانية فالمرسل الباث يوجه رسالة إلى المرسل إليه[3] ومثل لهذه العملية يهذا المخطط

سياق = Conteste

Addredder = مرسل رسالة =message مرسل إليه=addresser

اتصال =Contact

سند = Code

ويمثل للوظائف الستة:

مرجعية = Référentiel *

إفهامية poetic = شعرية إنفعالية = Emotir

[1]- المرجع نفسه، ص39(بتصرف)

[2]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دارتوبقال,ط1,المغرب,1988,ص35 بتصرف

[3] - المرجع نفسه, ص 79.

*- مخطط ياكبسون في توضيح عناصر الشعر.

Metaligwstic = مثاليسانية[1]

يدرس ياكبسون النص من زاوية أسلوبية, معتمدا على تقنيات خاصة تبعد الدارس من اللجوء إلى علوم أخرى, كعلم الاجتماع, وعلم النفس, ويسعى إلى ربط النظام الشكلي بالنظام الدلالي في الشعر, وذلك بتوظيف أساليب ألسنية، على الخصوص العلاقات الاستبدالية القائمة عليها عناصر النص ومبدأ التماثل والتجاور ومعالجة ياكبسون للنص تشتمل ناحيتيين الناحية الشكلية والناحية الدلالية, في الأولى يدرس هندسة القصيدة, وتجاور الكلمات، وأنواع الصيغ المستعملة، وبنياتها والعلاقات البلاغية والمظاهر النحوية وفي الناحية الثانية يعالج تحليل الكلمات وعلاقات بعضها ببعض وأثر هذه العلاقات في تكوين بنيتها الشكلية للنص ويتناول دلالات الكلمات المتنوعة (دلالة العاقل, ودلالة غير العاقل, الحسي وغير الحسي, الموجب والسالب، الصناعي والطبيعي), ويعالج أيضا التضادات الأساسية، وتداخل الموجب والسالب ويدرس الأفعال ملاحظا أزمنتها وعلاقة الأزمنة ببعضها كما يحلل الانفتاح والانغلاق وحركة الزمن والإبداع الشعري.[2]

يركز ياكبسون على ضرورة التماسك والوحدة في النص ومن خلال التحليل يحاول معرفة نظام القصيدة ومدى انفتاح النص وانغلاقه وحركة التدرج، ويعنى بالصورة الشعرية وعلاقتها بالسياق، وذلك لفهم النص وبنيته الكلية، وهذه الحركية تعبر عن مسار الشعرية [3]. أما الموسيقى عند ياكبسون في الشعر, ليس لها هدف خارج المرحلة, فهي تعبر عن نفسها ولا تعبر عن شيء مضمر في داخلها ولا عن عواطف وانفعالات ومشاعر.

[1] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 90-91.

[2]- مشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2, بيروت, لبنان,1985,ص74- 75بتصرف

[3]- مشال زكريا، المرجع السابق، ص 75. بتصرف

والقافية هي تكرار لبعض الفونيمات، فالبنية الشعرية –القصيدة– تعتمد على مبدأ التوازي، ما يسهل الحفظ، ويعطي جمالية للشعر وبفضل القافية والتوازي يأتي الإيقاع.[1]

وتبقى الغاية الأساسية عند ياكبسون من تحليل النص هو الوصول إلى معرفة عالم الشاعر رؤيته الشعرية تفاعله مع العالم وموقفه منه[2]، وهكذا شعرية ياكبسون لسانية أسلوبية سميولوجية أحيانا بنيوية وهي تخلق الماهيات الجزئية المرتبطة بالشعر واتحاد لعناصر التواصل، اللغة الغموض، والصورة والموسيقى[3]

2- الشعرية عند العرب:

أ- الشعرية عند كمال أبو ديب:

يخضع تحديد الشعرية عند ابي ديب الى درجة عالية من الدقة والشمولية وينبغي أن يتم ضمن معطيات العلائقية ذلك أن الظواهر المعزولة لا تعنى بها الدراسات اللسانية، وإنما تهتم بالعلاقات التي تندرج تحتها هذه الظواهر[4] وتوصف الشعرية عند أبي ديب انها لسانية قائمة على مبدا العلائقية، والكلية ،وتتحدد من خلال بنية كلية، وليس على أساس ظاهرة مفردة تستنبط من الوزن والقافية أو من التركيب، بل تحديدها يكون بنيويا ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص. فيعتمد أبو ديب في تحليلاته على لغة النص (مادته الصوتية والدلالية) مبعدا كل الوسائل التي تخضع لنقد في مستواه الآني.[5]

---

[1] – بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص49. بتصرف

[2] – مشال زكريا، المرجع السابق، الصفحة نفسها. بتصرف

[3] – بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، الصفحة نفسها. بتصرف

[4] – رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص60، كمال أبو ديب في الشعرية مؤسسة الأبحاث العربيةط1،بيروتلبنان1987، ص.13 بتصرف.

[5] – حسن ناظم مفاهيم الشعرية، ص 123بتصرف.

ينظر كمال أبو ديب الى الشعرية إنها وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التوتر والفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للغة أو لعنصر ينتمي إلى ما يسميه ياكبسون بنظام الترميز ،واستخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة الى طبيعة جديدة وهذا الخروج خلف لما يسميه أبو ديب بالفجوة مسافة التوتر.

إن تحديد أبو ديب لمفهوم الفجوة مسافة التوتر يحيل من جهة ما على مفهوم الانزياح عند جون كوهين، وذلك عبر تحول المكونات الأولية من نص في السياق لتكون دالة على الشعرية غير أن أبا ديب يلغي الامتياز الذي يخص به الشعر عن النثر ويلغي مفهوم الأصل والانحراف الذي يعتبر النثر أصلا والشعر انحرافا، وأشار إلى التشابه بين المفهومين الانزياح والفجوة مسافة التوتر، جاعلا الانزياح بمفهومه العام خالقا للفجوة مسافة التوتر،[1] بخلاف كوهين الذي اقتصرت دراسته التحليلية على القصائد الموزونة المقفاة. لذا فإن التشابه بين الانزياح ونظرية الفجوة مسافة التوتر، ليس مطلقا، وإن كان كوهن يضع مقابلة بين الشعر والنثر ضد النثر فذلك يعني أن شعريته مختصة بالشعر بينما يضع أبو ديب مقابلة بين الشعر واللاشعر، فهو يبحث في شعرية الخطاب الأدبي، ولايشترط الوزن والقافية في تحليل النصوص.

يدرس كوهن النص الشعري في علاقاته الداخلية ،مبعدا علاقات النص بما هو خارج عنه بينما أبو ديب يعتبر علاقات النص الخارجية أمرا ضروريا، معلنا شعرية الأشياء تلك التي نبذها كوهن.

إن مفهوم الفجوة مسافة التوتر هو مفهوم شامل يعطي التجربة الإنسانية، ومن هذا التصور تظهر شعرية كوهن لسانية خالصة تعالج الشعر بوصفه لغة فحسب، فالشعر عنده

[1]– بشير تاوريريت الشعرية والحداثةص90 .بتصرف

لا يترجم بدعوة أن لكل لغة خصوصياتها التي لا تنقلها الترجمة، بل تنقل الدلالة فقط، في حين تشمل الفجوة مسافة التوتر، التصورات والأشياء، فيمكن ترجمة القصائد والكشف عن شعريتها تصويريا[1].

هكذا حاول ابو ديب تنمية منهجه التحليلي البنيوي، السميائي وذلك من خلال مفهومي العلائقية، والكلية، ومفهوم التحول فهو يرى أن الشعرية هي وظيفة من وظائف ما أسماه بالفجوة مسافة التوتر، وللغة الشعر بدائل، لغة تتجدد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، ونشوء هذا التنظيم هو ما يخلق (الفجوة : مسافة التوتر)، وهي ميزة الشعرية[2]، وأي خلخلة في الوزن لا تؤدي إلى انعدام الشعرية بل انتقاء الفجوة مسافة التوتر هو ما يعدم الشعرية، إذ توفر الوزن لا يعني أبدا حضور الشعرية في القصيدة[3].

والشعرية بهذا المعنى ليست خصيصة تجانس وانسجام وتقارب بل هي اللاتجانس أو اللاتشابه، واللاتقارب هو ما يميز الشعرية[4]، ما يمكن أن يقال أخيرا عن شعرية كمال أبو ديب أن الشعرية ليست مجرد قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف الشعرية لا تنسلخ عن المصير الإنساني عن الرؤيا عن بطولة تبني الأنسان ومشكلاته وأزماته.

إن الشعرية والشعر هما جوهريا نهج من المعاينة وطريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى باب التناقضات الحادة التي تنسج في لحمته وسداه، والتي تمنح الجواد الإنساني طبيعة الضدية العميقة مؤسسات الولادة وبهجة الموت وبهجة الولادة ومؤسسات الموت.[5]

---

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص130. بتصرف

[2]– بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص95–97. بتصرف

[3]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص94. بتصرف

[4]– بشير تاوريريت، المرجع نفسه، ص 97. بتصرف

[5]– كمال أبو ديب، المرجع نفسه، ص143. بتصرف

ب- الشعرية عند عبد الله الغذامي:

لقد اقترح عبد الله الغذامي مصطلح الشاعرية كترجمة للمصطلح الأجنبي Poetices وينتقد ترجمة هذه الأخيرة إلى الشعرية كونها تتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر، ولكن حسن ناظم رد على رأي الغذامي بأن الشاعرية أيضا تتوجه بحركة زئبقية نحو الشعر، إذ أنها مشتقة من لفظة الشاعر.

هكذا كل من الشعرية والشاعرية لصيق بالشعر دون النثر والأدبية تجاري الأسلوبية حسب الغذامي وكلتاهما يتحدان معا في تكوين مصطلح يتجاوزهما هو poetices [1] وتتحدث شعرية الغذامي باهتمام عن القراءة والتلقي إذ تكسوها رؤية نقدية مستلهمة من روح الحداثة وهي لا تقتصر على الشعر فحسب بل تصف اللغة الأدبية في المستويين معا الشعر والنثر[2].

ويعرف عبد الله الغدامي الشعرية بأنها:" الكليات النظرية عن الأدب نابعة منه، هادفة إلى تأسيس مساره فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له [3]، وتتصف شاعرية الغذامي أنها متمردة بها عنصر الإدهاش، ترفض المألوف ولا ترضخ لقوانين العادة، مما يجعل اللغة تتحول من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه إلى أن تكون في نفسها عالما أخر ربما بديلا عن ذلك العالم.[4]

وتوجد الشاعرية في نصوص غير أدبية، فهي ليست حكرا على النص الأدبي، ولكنها تستأثر به لأنها سبب تلقيه وبدونها يحضى النص بسمته الأدبية[5]

---

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص .38 بتصرف

[2]– بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص 98 بتصرف

[3]– عبد الله الغدامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريعية، الهيئة المصرية للكتاب، ط4, مصر، 1988, ص23

[4]– بشير تاوريريت، المرجع السابق, الصفحة نفسها بتصرف.

[5]–عبد الله الغدامي: المرجع السابق، ص24

وصفت شعرية الغذامي بشعرية الانفتاح والتلقي وذلك لتركيزه على فعل القراءة فلهذه الأخيرة سلطة وفاعلية على النص وفي هذا يقول عبد الله الغذامي :" الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ليصوغو شعرا بيانيا.

يسرقون ما تبقى منا ومن أخيلتنا وليس لنا أن نسترد حقنا من سارقه فتحول النص إلينا عن طريق القراءة [1]

وهكذا هي القراءة عند الغذامي لاتتحدد بالسياق ولكنها محاولة للبحث عما يحدثه ذلك النص المقروء من أثر في نفسية المتلقي، وكل قراءة لنص هي صحيحة ولا وجود لقراءة خاطئة ولا شيء اسمه المعنى الثابت,[2] فالنص مفتوح على عدة قراءات ودلالات وكل قراءة حسب الغذامي صحيحة، لأنها ليست سوى أثر (دعوة) الطفل إلى أمه.[3]

وقارئ الغذامي لا يستهلك النص فحسب وإنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجه كما تكون القراءة محكومة بالعقل التوجيه الانفعالي، المتقن وليس المفرط في عملية تلقي النص الأدبي[4]، القارئ هو الذي يعيد إنتاج وجود شكلي للنص والثانية تمثل وجود فني لعالم النص الأدبي, وانبثاق القيم الجمالية في النص الأدبي، يتطلب قراءة خلاقة ومن هده الزاوية منحت للقارئ وزيادة في تتبع دلالات النصوص[5]، ويشترط عبد عبد الله الغذامي في القصيدة التي بلغت مستوى جيدا شروط لابد من توفرها، وذلك في صدد تحليله لقصيدة لصلاح عبد الصبور يقول :" لكي تتذوق القصيدة لابد أن تدرك أن للشعر نخوة تجعل القصيدة غيورة كأشد النساء غيرة وحصانة، فهي لا تسلم قيادها إلا لمن صدق في حبه لها وأخلص في ذلك وأتاها من أهم الأبواب وهو باب اللغة، أو الإيقاع أو الصورة، مفردة أو مركبة عندئذ سنجد القصيدة تتفتح أمامه باسطة يدها له. فإن لم يجد

---

[1] – بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص99. بتصرف

[2]– عبد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريعية، ص 268–289 بتصرف.

[3]– عبد الغدامي، المرجع نفسه، ص 289 .بتصرف .

[4] –حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 139.

[5]– بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص 100، بتصرف.

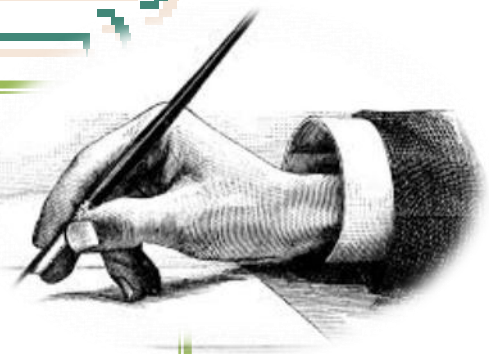
مبتغاه بعد طرق هده الابواب أو أحدها بإخلاص، ومعرفة فعندئذ نقول له أن القصيدة قد أخفقت في أن تبلغ مستوى الجودة.[1]

هكذا هي شعرية الغذامي شعرية الانفتاح والتساؤل وانفتاح متن النص الإبداعي حيث هو دلالات متعددة وهذه الخصائص هي التي يعول عليها الغذامي في صياغة جديدة لنسيج الشاعرية تنظيرا وممارسة[2].

[1]– عبد الله الغدامي: المرجع السابق، ص 166.

[2]– بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص100. بتصرف.

الفصل الثاني



مظاهر الشعرية عند إبراهيم ناجي

" الطائر الجريح " "أنموذجا"

1) –المظاهر البيانية
2) المظاهر الإيقاعية
3) المظاهر الأسلوبية

1- المظاهر البيانية : "شعرية الصورة"

أ- **مفهوم الصورة الشعرية** : إن الصورة الشعرية حسب التعريف الدي ورد في موسوعة لاروس هي: الأسلوب الذي يجعل الفكرة تظهر بكيفية أكثر حساسية وشاعرية، يعطي الشيئ المتكلم عنه أو الموصوف أشكالا وملامح مستعارة من أشياء أخرى تكون مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب، وذلك بأي وجه من الوجوه.[1]

وهناك تعريفات لا حصر لها للصورة الشعرية، غير أن التعريف السابق برأي الربيعي بن سلامة هو الأشمل والملم لأهم عناصر الصورة الشعرية.

يكون الصورة الشعرية كل من المجاز والرمز والأسطورة، واللغة الشعرية ذات بعدين، بعد إيقاعي وبعد دلالي يتمثل في الصورة الشعرية وهي أخص من اللغة الشعرية وأعم من المجاز[2] وقد يجتمع المجاز والرمز والاسطورة ...في الصورة الشعرية كما قد يغيب مكون من هذه المكونات مع ذلك تأتي الصورة فاعلة حيوية تعبر عن موضوع بشاعرية، وهذا ما يلاحظ على عناصر الصورة الشعرية الموظفة في ديوان "الطائر الجريح "إذ هيمن المجاز والرمز في المقابل ندر توظيف الأسطورة ومع ذلك جاءت الصورة الشعرية كثيفة متمازجة متداخلة ومتنوعة بتنوع وتعدد وجوهها وعناصرها.

تعددت الصورة البيانية في قصائد الديوان من استعارة مكنية وأخرى تصريحية وتشبيهات بليغة وضمنية مرسلة، وصور كنائية مختلفة, ولغة شعرية بألفاظها الشاعرية والرمزية المفتوحة على أكثر من دلالة, إضافة على اعتماد انزياحات أخرى أضفت على الصورة الشعرية جمالية وإبداعية.

---

[1]- الربيعي بن سلامة, تطور البناء والفني في القصيدة العربية, دار الهدى, د، ط, الجزائر 2006,ص157(بتصرف)

[2]- محمد بن عبد الحي, التنظير النقدي والممارسة الابداعية, منشأة المعارف, د, ط, الإسكندرية مصر و 2001, ص150 (بتصرف).

إن قصائد الديوان تشترك في اعتمادها معجم دلالي واحد هو معجم الحب، الذي استعان بمعجمين أخرين هما معجم الطبيعة بهدوئها وغضبها، والمعجم الدلالي الذي يعود إلى الذات الشاعرية إذ تحقق الجمع والمزاوجة والتداخل بين الطبيعة وهذه الذات، إن هيمنة ألفاظ الطبيعة والذات يخدم تصعيد الانفعال والإبحار والغوص في التجربة لحد الغرق أو الوصول إلى الشاطئ، وما يجدب ويثير إلى حد الإنبهار أن إبراهيم ناجي يشحن قصائده بطاقات عاطفية لا حدود لها، ما يجعل القارئ لأشعاره يبحر معه دون أن يسأل الى أين؟ وأهم ميزة لإبراهيم ناجي براي سلمى خضراء الجيوسي هي: "قدرته على بلوغ درجة من الرقة والتعاطف واللمسة الشخصية في شعره لم يستطع أن يدينها أحد من معاصريه، ويساعد ذلك كثيرا عذوبة النغمة في شعره، ثم إن شعر ناجي كان يدور بالدرجة الأولى حول تجربة الحب لديه"[1]

إن ألفاظ الطبيعة موظفة بكثافة في قصائد الديوان منها ما تكرر بكثرة, ما يدل على العلاقة الحميمية بين الشاعر والطبيعة، ولعل الهيمان بالطبيعة هي ميزة الرومانسيين الذين يعتبرونها ملاذهم الامن وأمهم الرؤوم ومن الألفاظ التي تخص الطبيعة وتكررت كثيرا في القصائد نجد "الربيع ,النجوم ,النار ,الزهر، الخمائل والخروف، الروض، البيد، القمر، الصباح، الأمواج، عباب البحر ,الربى، شاطئ والخريف الريح، الأصداف ,الصحراء والشمس ,ظلال، الورقاء، النجم."

هكذا جاءت ألفاظ الطبيعة لتعبر عن مختلف مظاهرها وتقلباتها، أما الألفاظ الخاصة بالذات الشاعرة وسلوكها والتي تكررت الكثير منها في مختلف قصائد الديوان و"وحدي ,وحيران، ناعم، هائم، مخطئ، الحلم, الكرى، جفنيك، طاعم ,أبكني، استبدبي، تلاقينا وخاصم، توأمان، دم, النفس, عينيك, خانت, العينيين, والروح...

[1]– سلمى خضراء الجيوسي، الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث, ترد عبدالواحد لؤلؤة مركز دراسات الوحدة العربية, ط1, بيروت, لبنان,2001,ص412.

وقد تزاوجت وتواشجت وتداخلت صور الطبيعة مع الصور النفسية هده المزاوجة التي خدمت في الأول والأخير عاطفة الحب التي تجلت من خلال معجم غني بالألفاظ المتناثرة في مختلف قصائد الديوان مثل:" الصبابة، الحب، الهوى, الحبيبين, العرس, قلبي, الجرح, صهبا، الوداء، الفؤاد، الحبيب، هوانا, عداب, سعد ,ضنى, غرامك، ولوعي ,أعشق ,عدبت, النوى، لهفة، نبض، مشتاقة..."

ولجعل الطبيعة تعبر عن تجارب الإنسان النفسية لابد من اعتماد مكونات الصورة من استعارة وتشبيه ورمز.

أ- **الإستعارة:** لقد تعددت المفاهيم التي تناولت الاستعارة وقد عرفها WHALEY والتي أنها وسيلة يمكن بواسطتها لدمج المشاعر من دون أن تفقد وضوحها الخاص المستقل ... إنها الطريقة الأساسية لتحويل المشاعر إلى الكلمات وهي العملية التي يمكن بواسطتها إقامة العلاقات الخاصة بالشعر[1], ولقد وظفت الاستعارات بكثافة في الديوان وتنوعت من مكنية إلى تصريحية، وتزخر القصائد بعديد من الاستعارات التي تخرج عن زاوية الطرفين التقليديين, المشبه والمشبه به ,على أطراف ثلاثية أو رباعية أو أكثر ما ينفي تماما البحث عن تلاقي بين حدود هذه الأطراف, فالمسافة بين أجزاء تصبح ذات أبعاد متعددة بعد أن كانت ذات بعد واحد, وهو المسافة الفاصلة بين المشبه والمشبه به.[2]

وفي كل بعد من ابعاد هده الصورة يتحول المشبه به إلى المشبه لينطلق منه الشاعر إلى مشبه به جديد الذي بدوره يتحول إلى مشبه في خطوة البعد التالي من الصورة[3] ومن الصورة الثلاثية الأطراف نجد في قصيدة يا دار هند "حملت عبير الغائب المتوسم[1]

---

[1]- سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص747.

[2]- الربيعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية ودار الهدى, د, ط, عين مليلة، الجزائر ,2006,ص170(بتصرف).

[3]- المرجع نفسه, الصفحة نفسها، ص170.

في هذا المقال جعل الشاعر للغائب عبيرا وهو صفة مستعارة من الأزهار أعارها للإنسان –الغائب–وهو المشبه, وعقد مشابهة بين الأزهار والإنسان والغائب وفي ذلك إحالة العبير إلى الأزهار وإحالة الذكريات إلى الغائب، وهده الاستعارة مكنية حذف المشبه به– الأزهار– وتركت لازمة من لوازمه هي العبير، وقد تداخلت هذه الاستعارة مع استعارة أخرى حين جعل الشاعر العبير يحمل–حملت عبير– فالعبير يشم ولا يحمل شبه شئ يحمل حذف المشبه به وترك لازمة من لوازمه هي الحمل فهي استعارة مكنية ثانية[2]

وإضافة الى توظيف الاستعارات في أبيات القصائد، وظفت أيضا في عناويين القصائد من مثل"في ظلال الصمت"[3] وردت في هذا العنوان استعارة مكنية ,إذ شبه الصمت بشئ له ظلال، حذف المشبه به وتركت لازمة من لوازمه هي الظل، ومثال آخر للاستعارة المكنية وردت في قصيدة "ففي ظلال الصمت" رفرف الصمت علينا [4] وذلك أن الصمت لا يطير ولا يحوم ,وغيرها من الاستعارات الكثيرة وما يلاحظ عليها أن الهيمنة كانت للمكنية مع تداخلها مع تشابيه أي تمازج الاستعارة مع التشبيه والكناية، وذلك ما اوجد صورة متعددة الأبعاد وتأتي الاستعارة في الوقت الذي تتدفق فيه المشاعر كالتيار[5]

ب– **التشبيه:** يحدد أدونيس التشبيه بقوله: "أنه يجمع بين طرفين محسوسين أنه يبقى على البشر الممدود فيها بين الأشياء، فهو لذلك ابتعاد عن العالم [6] وكثرت التشبيهات في الديوان من بينها:

- ✓ وَكَأَنَّ الصَّمْت مِنْ وَاحَة.

---

[1]– إبراهيم ناجي، الطائر الجريح, دار الشروق, ط3، بيروت, لبنان، 1996, ص129.

[2]– إبراهيم ناجي, الطائر الجريح, دار الشروق، ط3,بيروت، لبنان، 1996,ص129

[3]– إبراهيم ناجي :المصدر السابق، ص14

[4]– المصدر نفسه, الصفحة نفسها

[5]– سلمى الخضراء الجيوسي, الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث,ص748(بتصرف)

[6]– محمد بن عبد الحي, التنظير النقدي والممارسة الإبداعية, نقلا عن أدونيس وزمن الشعر, دار العودة وط2.بيروت، لبنان، 1978, ص155.

- ✓ غِرَّةً كَنَدَى الْأَزْهَار فِي وَجْه الصَّبِيح.
- ✓ الْعَمْر سَارّ كَأَنَّهُ الْعَدَم
- ✓ وَمَضَى النَّهَار وَالْأَنْهَار لِأَنَّهُ يَمْتَدّ عُنَّدِيٌّ كَالْفَرَاغ الْمُظْلِم
- ✓ وَالشِّعْر رَوَّض يَانِع.
- ✓ وَالْخَطّ مِثْلُ الرَّسْم.
- ✓ وَالْقَلْب كَالْوَتَر الدامي.
- ✓ صَدْرِيٌّ وِسَاد زَاخِر بِالْحَنَان.

من خلال هذه الأمثلة للتشبيه نلاحظ أنه موظف بكثافة في القصائد وتنوع من تشبيه بسيط تمثيلي إلى بليغ.[1]

وتظهر شعرية التشبيه في نقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبه، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال قليل الحظورة بالخيال كان التشبيه أورع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها وهناك تشبيهات بسيطة حيث أن المسافة بين المشبه والمشبه به ليست بعيدة والمشابهة مؤلوفة من مثل "غرة كندى الأزهار"

شبهت الغرة وهي مقدمة الرأس بكندى الأزهار وذلك في الصفاء والبياض وكذلك في "صدري وساد زاخر بالحنان" فالعلاقة بين المشبه والمشبه به وساد، قريبة لا تستدعي الخيال الواسع لاكتشافها، في حين هناك تشبيهات أخفت وجه الشبه فيها، وذلك ما يفتح باب التأويل من هذه التشبيهات، ورد في القصيدة المعنونة في ظلال الصمت هذا المثال للتشبيه، "وكأن الصمت منه واحة"[2]

شبه الصمت بالواحة وأخفى وجه الشبه ما فتح المجال لقراءة تأويله متعددة فقد تكون المشابهة في اخضرار الواحة وحيويتها وكذلك "الصمت "يجعل صاحبه أكثر تخيلا وإبداعا

[1]–رابح بحوش, اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري, دار العلوم, دط, عنابة، الجزائر,2000,ص153.
[2]–إبراهيم ناجي, الديوان, ص14.

أو فيما يوقد الصمت من ذكريات متأججة مثل الواحة التي تنضم الأزهار والاشجار المتنوعة أو في الهدوء الذي يوفره الصمت وكذلك توفر الواحة ذلك الهدوء، وفي مثال شبه النهار بالفراغ المظلم في قول الشاعر:

وَمَضَى النَّهَار لِأَنَّهُ يَمْتَدّ عُنَّدِيٌّ كَالفَرَاغ الْمُظْلِم[1]

والقارئ لهذا البيت يتفاجأ بالمشبه به الذي هو الفراغ المظلم، إذ الظلمة صفة لليل، وهذه المشابهة بعيدة المنال، وتفتح المجال لأكثر من تأويل، وبعد المشبه عن المشبه به أمر مستحسن جدا في استخدام التشبيهات المفردة.[2]

لا نجد إبراهيم ناجي يحفل بتوظيف التشبيهات المجتمعة بل يوظفها بانفراد، ويمكن أن تتوفر قصيدة واحدة على تشبيهين اثنين أو ثلاثة فقط مثل قصيدة "المحنة" التي ورد فيها تشبيهين اثنين ودلك في البيتين الآتيين:

وَكَـــــأَنَّ أَيَّـــــامِيَّ الّتـــــِي مِنْ مَصْرَع لَيْسَ تَفِيق
وَكَأَنَّ مَوْصُولَة الضَّنَى يَمْتَاح مِنْ جُرْح عَمِيق [3]

وقد لا نجد أي تشبيه في بعض القصائد مثل قصيدة "قسوة"

ج- الكناية: هي اسم جامع أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إراد ذلك المعنى والكناية عند البحتري كالدرة اليتيمة في العقد وكالخال في خد المسناء وكالزهرة الجميلة في الروضة الفيحاء تضفي على الإبداع الشعري جمالا أخاذا وسحرا حلال وتكسوه حسنا ورونقا فتستدعي الانتباه وتهز الألباب، فتهز الأنفس لجمالها وتتراقص العواطف تهيؤا لعناقها وتتحرك الاحاسيس مفتونتا بعذوبتها وملامحها [4]

---

[1]- ابراهيم ناجي ,الديوان, ص129.

[2]-سلمى الخصراء الجيوسي, الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث, ص780(بتصرف)

[3]-إبراهيم ناجي, الديوان، ص134.

[4]- رابح بوحوش, اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، د ط, عنابة, الجزائر، 2006, ص184,نقلا عند محمد السيد شبقون, الأسلوب الكتابي, نشأته وتطوره, بلاغة, مكتبة الكليات, د ط ,الأزهرية, مصر، 1978,ص87.

جاءت الصور الكنائية في الديوان بكثرة وهي بمثابة نواة فاعلة في النسيج الفني والعملية التواصلية [1]

وذلك ابتداء من عنوان الديوان "الطائر الجريح" الدي يفتح المجال لتأويل فيمكن أن تكون الكناية عن الذات الشاعرة وهي الإنسان رقيق القلب، المجروح من قبل الحبيب، أو كناية عن الإنسان الضعيف المستسلم ...

ومن الصور الكنائية المتناثرة في قصائد الديوان ونورد بعض الأمثلة:

" غَرَامكَ لِي مَعْبَد طَاهِر "[2]

كناية عن الحب العفيف الصادق

" أَبْقهَا أَشِدَد بِهَا أَزْرِيٌّ "[3]

هي كناية عن الاستئناس والأمان

" انَّ فِي صَمْتِ الْحَبيبَيْنِ عِبَادَةً "[4]

الكناية عن سمو عاطفة الحب الصادقة .

" رُبَّمَا يَبْكِي أُسُس كرِيسَةٍ "[5]

إِنَّ بَعْدَ الشّطّ فَقَدْ أنَّ لَهُ أنْ يَقرِبَا[6]

لم ترد الكناية لوحدها فقط منفردة بل جاءت جزء من صورة مركبة تضم الاستعارة أو التشبيه في مثل:

"وَطَرِيق مِنْ الْأسِنَّة والشو ك رَوَت أرْضهُ الدَّموع السواجم "[7]

---

[1] –المرجع نفسه، ص186

[2] –إبراهيم ناجي, الديوان، ص128.

[3] –إبراهيم ناجي, الديوان، ص12

[4]– إبراهيم ناجي, الديوان، ص14

[5]– المصدر نفسه، ص16

[6]– المصدر نفسه, ص61

[7]– كمال أبو ديب, في الشعرية، ص58(بتصرف).

الألسنة والشوك صورة كنائية عن الألم والمعانات وفي الشطر الثاني من البيت السابق شبهت الدموع بالأمطار التي تروي الأرض، حذف المشبه به وتركت لازمة من لوازمه، وبهذا تكون الاستعارة مكنية.

وتبرز شعرية الصورة الكنائية كما يرى كمال أبو ديب في النص الشعري في أنها باستمرار نص من الاحتمالات والإمكانيات لا نص تقريري، بحيث يمتلك أبعادا تبقى غير مكشوفة وأبعاد أخرى تتكشف بعد إلحاح، وأبعاد تتكشف خطوة خطوة وذلك لبناء النص على فجوة مسافة التوتر بين بنية سطحية وبنية عميقة.

والمقصود بالبنية السطحية: المعاني المباشرة والمعروفة التي تتبادر الى الذهن مباشرة بعد سماع أو قراءة لفظة ما أي المعنى الأصلي المتداول، لهذه اللفظة أما البنية العميقة فهي التأويلات المختلفة والقراءات المتعددة لصياغة ما أي الدلالات البعيدة والعميقة التي قد يتوصل إليها عن طريق القراءة الدواقة والحس الشعري كما قد لا يتوصل إليها وتبقى بعيدة عن الاكتشاف والكشف.

إن هذه الفجوة هي "عالم الإمكانيات والاحتمالات والظلال والأدباء والنغم الباطني، عالم التوتر القائم بين اللغة الاستعمارية والكنائية ولغة التقرير المباشر"[1].

والانتقال من البنية السطحية إلى البنية العميقة هو ما يخلق "الفجوة أو مسافة"

التوتر الشائعة بين الكونيين –البنية السطحية والبنية العميقة –وهدا الخلق هو الذي يولد الشعرية [2]

من خلال ولوج باب البيان في ديوان ابراهيم ناجي "الطائر الجريح" توصلنا الى أن الصورة الكنائية موجودة بغزارة وقد اوردنا بعضا منها كأمثلة توضيحية، وكثرة توظيف الصور الكنائية جعل اللغة أكثر حيوية وإبداعا، وهذا ليس غريبا على إبراهيم ناجي الشاعر الرومنسي المتميز بالحس الشعري والخيال الانفعالي الخلاق .

[1] –المرجع نفسه, الصفحة نفسها.

[2] –كمال أبو ديب, في الشعرية، ص28(بتصرف).

لا تقوم الصورة الشعرية في الديوان على البيان من استعارات وكنايات وتشبيهات فقط بل هناك أساليب اخرى كالرمز والتضمين اللذان هما منبعان ينهل منهما الشاعر لتوسيع تجربته الشعرية وإرواء الصورة الشعرية الكلية إذ أن "القصيدة الحقة عالم ذو أبعاد (.....) عالم متموج، متداخل كثيف ببشاعة، عميق يتلألأ، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليه، وتقودك في سديم من المشاعر والاحاسيس، سديم يستقل بقطاعه الخاص، تغمرك حين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج"[1]

ولكي تكون القصائد بهذا الوصف الجميل لابد من توظيف الرمز

د-الرمز : هو كلمة أو عبارة استخدمت لتدل على شيء أخر بالتشابه بل بالإحاء والإشارة وللشاعر حرية اختيار الرمز ويعتبره والي وسيلة لنقل المشاعر وحالات الوعي المعقدة النادرة [2].

وحفلت اللغة الشعرية في الديوان بالرمز الذي هو ميزة يتصف بها الرومانسيون، ومن بين الرموز الموظفة : القمر والليل والظلال، هند، النور والنجم ...إلخ

وَتَكُون النَّجَاة فِي الْقَمَر السا رِيّ عَلَى زَوْرَق مِنْ النَّور حَالِم[3]

فكل من القمر والزورق والنور يرمز إلى حياة هادئة بعيدة عن الضجيج

وَظِلَال مُشْت إِلَيْهُ الـليالي هَـاتِـكَات قـِنَاعه فـتَجـرُّد [4]

وفي القصيدة نفسها تكررت لفظة الليل

غَفَرَ اللهُ وَهَمُّهَا مِنْ ليالي صَوَّرَتْ لِي الرَّبِيعُ الرَّوْضَ أَجَرَّدَ [5]

[1]- محمد بن عبد الحي و, التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص169-170, نقلا عن أدونيس زمن الشعر, ص148.

[2] -سلمى الخضراء الجيوسي, الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث,ص781بتصرف

[3]- إبراهيم ناجي, الديوان, ص09

[4] -ابراهيم ناجي الديوان، ص109

[5] -المصدر نفسه, الصفحة نفسها

ويرمز الليل إلى المعاناة والهموم وإضاقة الى وجود رموز تقليدية متداولة لدى الشعراء: التمر، الليل والنجم ... الخ وجدت رموز أخرى تخص الشاعر دون غيره وهذه أكثر صعوبة في التأويل من بينها، لفظة "صمت " التي تكررت في قصائد الديوان وفي قصيدة واحدة أكثر من ستة مرات وهي ترمز الى الصفاء والنقاء والراحة.

وَبِهِ قَدْ رَفْرَف الصَّمْت عَلَيْنَا إِنَّ فِي صَمْت الْحَـــبيَيْنِ عِبَادَةً
تَـــزْدَحِـــمُ الْمَـــدِيـــنَةُ بِالســـكَّانِ كُنْتُ فِي حُسْنِكَ بِالصَّمْتِ أَغَنَّى [1]

وكما رمزت لفظة "ليل" الى الهموم والمعاناة وجدت في أبيات أخرى ترمز الى الحياة والسهر مثل في البيت السابق عندما يتكرر استخدام لفظ بعينه في مجاز بعينه عند شاعر تكرارا لافتا للنظر يتحول الى رمز[2].

وردت رموز دينية في الديوان كالصلاة، معبد، محراب، بعث، عبادة، واستعملت هذه الدلالة على غير معانيها الأصلية بل لبست معاني جديدة ومن الأبيات المتضمنة لها نجد :

وقسم الحبيب على الغريب فلا الدمع ولا الصلاة

غَرَامُكَ لِي مَعْبَدُ طَاهِرُ دَعَائِمُهُ شَيَّدَتْ مِنْ دُموع
تَعَهَّدَتْ مِحْرَابُهُ بِالْوَفَاءِ وَأَوْقَدَتْ فِيهِ الْهَوَى مِنْ شُمُوع [3]

وفي البيت الأول وظفت كلمة صلاة التي تعني في الأصل نوعا من العبادة الدينية التي توفر الهدوء والطمأنينة والخشوع والدعاء والاستعطاف والاستسلام، ولأجل هذه الصفات تم توظيفها كرمز وفي البيت الثاني استعمل الشاعر الصيغة اللفظية "معبد طائر " ليرمز الى الحب العفيف الصادق ورمزت لفظة "محراب " في البيت الثالث إلى الذكريات وغيرها من الرموز الكثيرة والمتنوعة في القصائد.

[1] – المصدر نفسه الصفحة نفسها.

[2] –محمد بن عبد الحي, التنظير النقدي الممارسة الإبداعية، ص173(بتصرف)

[3] –ابراهيم ناجي, المرجع السابق,ص129–132

تكمن شعرية الرمز في قدرته على الإحالة لشيء أخر وراء النص، فمعناه خفي إيحائي، ولغة تبدأ حين تنتهي لغة القصيدةّ أو هو القصيدة التي تتكون في الوعي بعد قراءة القصيدة وإنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستكشف عالما لا حدود له لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر [1].

من خلال ما استعرضناه عن الصورة الشعرية في ديوان "الطائر الجريح" لإبراهيم ناجي، يظهر أن العناصر المكونة لها من بيان ومجاز توليدي –الرمز– وظفت بكثرة باستثناء الأسطورة التي لم تحفل بها القصائد، ورغم أن القصائد زخرت بالصور البيانية وكان حضورها قويا تتقدمها الكنايات، ورغم حضور ألفاظ وصور الطبيعة بكثافة إلا أن الصورة الشعرية تعدت هذه الامور، إذ لابد أن تنطلق الصورة من تجربة خاصة بها ومعبرة عن موقف متميز يتطلبه سياق اللحظة الإبداعية، إذ العملية الإبداعية ومضة كلمع البرق لا يمكن أن يتكرر بالكيفية نفسها .[2]

2- المظاهر الإيقاعية

أ-الإيقاع الخارجي :

[1]–محمد بن عبد الحي التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص173,نقلا عن أدونيس، زمن الشعر، ص160

[2] –الربيعي بن سلامة, تطور البناء الفني في القصيدة العربية, ص180–181(بتصرف)

1-الوزن:

الإيقاع الخارجي هو ميزة أو ظاهرة تظهر بوضوح كبير في القصائد العمودية، أو يشمل هذا الإيقاع الوزن، البحر القافية والوقفة.

بعد تصفح ديوان " الطائر الجريح " تبين لنا أن كل قصائده عمودية يحكمها الوزن، الذي هو خاصية أساسية لموسيقى الشعر .

وقد اعتبره –البحر– تودروف المعيار الذي تنقاد له اللغة الشعرية وبأنه السمة التي تميز الأبيات الشعرية عن النثر .[1]

من خلال استقرائنا لعينات كثيرة من قصائد الديوان، لاحظنا تنوعا في الأوزان بحيث تم توظيف جل البحور الشعرية، غير أن الطغيان والهيمنة كان للبحر الكامل والبحر الرجز وذلك بصفة متقاربة، إذ تكرر إيقاع الكامل في القصائد أكثر من ستة عشر مرة وذلك بشكله التام والمجزوء ووتكرر إيقاع الرجز ما يزيد عن ستة عشر مرة، وشمل ذلك التام والمجزوء.

ينتمي كل من بحر الرجز وبحر الكامل إلى البحور الصافية، التي تعتمد على تفعيلة أحادية تتكرر ثلاث مرات بالنسبة للتام وهذا في الشطر الواحد من البيت الشعري ،وقد فضلت نازك الملائكة اعتماد الشاعر على تفعيلات البحور الصافية، إذ تقول في كتابها :" قضايا الشعر المعاصر ": " التفعيلات التي يحسن بالشاعر أن يتعامل معها هي التفعيلات التي تكون من البحور الصافية".[2]

---

[1]– حسن الغرفي, حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر إفريقيا, الشرق, د,ط, بيروت, لبنان,, 2001, ص175 نقلا عن:

Tzveton todorov. Theorie de la littérature.texte formalisation n tel . quel. Seile . 1er 1965 p 165

[2]– عبده بدوي, دراسات في النص الشعري, دار قباء، د,ط, القاهرة, ص53, نقلا عن نازك الملائكة, قضايا الشعر المعاصر, مكتبة النهضة, ط2, بغداد, 1965, ص20

ومن القصائد التي جاءت على إيقاع الكامل : " بقية القصة يا دار هند، شفاعة ،أما التي جاءت على الوزن المجزوء الكامل، ذنبي، قسوة، محنة ،وهذه بعض النماذج لقصائد جاءت على إيقاع الكامل التام وأخرى على مجزوئه قصيدة " يا دار هند" والتي مطلعها كالاتي:

إنْي لِأَقْنَعَ مَنْ ظَلَّا أَحِبَّتُي بِحَنَانٍ أَوْ بِكَفٍّ مُسْلِمِ [1]

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

من خلال التقطيع العروضي نقول أن القصيدة تنتمي إلى إيقاع الكامل التام، مع وجود زحافات أولها الزحاف الذي مس التفعيلة الأولى من مطلع القصيدة، متفاعلن، أصبحت متفاعلن، وهذا ما يسمى بالإضمار وهو تسكين المتحرك الثاني:

0//0/0/ =0//0///

وهذا نموذج أخر لقصيدة جاءت على وزن مجزوء الكامل وتحت عنوان " قسوة "هذا مطلعها :

قِسْتُ الْحَيَاةَ عَلَى الطَّرَبِ فَقُمْ بِنَا نَنْعَى الْحَيَاةَ [2]

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ويقال عن بحر الكامل أنه بحر غزير الموسيقى يساعد على التدفق والتموج والمرح وذلك لتماثل تفعيلاته[3]

[1]– ابراهيم ناجي, الديوان, ص 129

[2]– المصدر نفسه, ص 132

[3]– عبده بدوي, دراسات في النص الشعري الحديث, دار البيضاء, للنشر والتوزيع والطباعة، د,ط, القاهرة, مصر, 2006, ص129

لما كانت القصائد ترجمة لحالة الشاعر الشعورية التي يتعرض لها، لجأ الشاعر إلى تهدئة موسيقى البحر ذلك لأن الكمال الموسيقي في البحر يعطي النشوة والسعادة والانطلاق، فخرج عن التفعيلة الأصلية للكامل متفاعلن إلى متفاعلن فسكن المتحرك الثاني ما يعرف بالإضمار وهذا ما أحدث شرخا في موسيقى البحر وجعله منسجما مع حالة الشاعر النفسية وطبيعة التجربة.[1]

لعل القصائد التي جاءت على إيقاع الكامل تظهر من عناوينها أنها ذات دلالات تنم عن الحزن والانقباض من هنا كان الانزياح عن تفعيلات الكامل خادما لدلالات القصائد

ولعل هذا المعنى الذي اراده حسن توفيق عندما قال بأن يكون الإيقاع العروضي متماشيا مع الايقاع النفسي الذي يتردد في روح الشاعر عندما يشرع في التعبير عن تجربته[2].

كما طغى ايقاع الرجز الذي تتكرر فيه تفعيلة واحدة ثلاث مرات في شطر البيت الواحد ومرتين بالنسبة للمجزوء وهذه بعض نماذج لقصائد جاءت على إيقاع الرجز قصيدة " ذات ليلي، بقايا حلم، وأطول وأخر قصيدة في الديوان المتضمنة مئة وأربع وخمسين بيتا ومطلعها:

صَيَّرَكَ الْحُسْنُ أَميرُ الْوُجُودِ وَالشِّعْرِ مِنْ دُرَّاتِهِ كَلَّلَكَ [3]

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

مفتعلن مفتعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

[1]– المرجع نفسه, ص125، يتصرف.

[2]–كريم الوائلي التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة الحديثة, دار وائل للنشر, د,ط, 2008, ص20نقلا عن حسن التوفيق, اتجاهات الشعر الحر ص32

[3]–ابراهيم ناجي, الديوان وص145

والملاحظة من هذا التقطيع أن الزحافات كثيرة، إذ تحولت التفعيلات الأصلية لبحر الرجز مستفعلن الى مفتعلن، فاعلن ....

ومن القصائد الموزونة على مجزوء الرجز نجد "شعرت يوم الجمعة " وقصيدة " الطائر الجريح" والتي مطلعها كما يلي:

أَيَّ جَوَادٍ قَدْ كَبَا وَأَيَّ سَيْفٍ قَدْ نَبِيِّ [1]

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

مفتعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن

لقد ورد إيقاع الرجز في قصائد الديوان بانزياحات مختلفة فكان الطي، الخبن، الخبل، موسيقى القصائد التي تتميز بالغنائية خاصة وأن إيقاع الرجز يكثر فيه نظم القصائد الغنائية

هكذا اتسمت قصائد الطائر الجريح من حيث الإيقاع الخارجي بهيمنة لبحريي الكامل والرجز مع انفلات وخروج عن قيود التفعيلات الأصلية، وذلك ما جعل الايقاع أكثر تحررا من رتابة تكرار التفعيلة نفسها فكثرت الإنزياحات على مستوى العروض، ذلك ما خدم دلالات القصائد التي تراوحت بين: الحزن، الذكر، الحنيين.

2- القافية: يقوم الإيقاع الخارجي للشعر العمودي على عنصرين أساسيين أولهما الوزن الذي يشمل امتداد البيت حشوا وعروضا وضربا وثانيهما القافية التي تشمل أضرب الأبيات، وتختزل موسيقى البيت الشعري [2]، ذلك أنها تقع في نهايته و"القافية إيقاع يرتكز على نبرين ثابتين أحدهما يقع على القافية والأخر على الوقفة",[3]

---

[1]-المصدر نفسه وص58

[2]-حسن الغرفي, حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر, ص 134،بتصرف.

[3]-المرجع السابق, والصفحة نفسها, نقلا عن

Danial de las etjaque fillie let n lkguistique et poetique . la rouses 1er edition . paris . 1973 . p . 142

هذا ولما كانت قصائد الديوان عمودية فإن القافية تعتبر جزءا من موسيقا مهما إذ تحدث تناغما موسيقيا تشترك فيه الأبيات الشعرية وهناك أنواع للقوافي مترادفة ,متواترة, متداركة ,متراكبة, ومتكاومة وتنوعت قوافي الديوان باستثناء القافية المتكاوسة التي يفصل ببين ساكنيها أربع متحركات ,فوجدت القافية المترادفة تنتهي بساكنين ,في أكثر من قصيدة مثل قصيدة بقايا حلم, حيث تظهر القافية المترادفة وفي لحياه=/0//0 من صداه =/0//00,شفتاه=/0///00,وقد هيمنت قافيتين في الديوان هما القافية المتواترة التي يفصل ساكنيها متحرك واحد والقافية المتداركة التي يفصل ساكنيها متحركين التي يتلاءم إيقاعها مع إيقاع التفاعيل التالية, مفاعلن, متفاعلن, مستفعلن, فاعلن, فقد تلاءمت القافية المتداركة مع إيقاع الكامل والرجز وذلك لأن تفعيلات الكامل هي, متفاعلن ,تكررت ست مرات وتفعيلات الرجز مستفعلن تكررت ست مرات ومن بين القصائد التي وظفت فيها القافية المتداركة, يادار هند, قسوة, غيوم, والقصائد التي قافيتها متواترة نجد زازا ,نأي عني، وغيرهما ,كما وردت القافية المتراكبة التي يفصل ساكنيها ثلاث متحركات, في" قصة حب".

القافية هي النتيجة الطبيعية للأبيات مبنية على نفس عدد المقاطع[1], ويمكن للقصيدة أن تشترك في قافية واحدة ,كما قد لا تتشارك قافية واحدة ,خاصة إذا علمنا أن اختلاف أبيات القصيدة الواحدة في القافية أمر شائع بكثرة في الشعر الحديث، وهذا وارد في الديوان إذ تنوعت قوافي القصيدة الواحدة ,فوجدت القوافي المتراكبة والمتداركة والمتواترة كقصيدة "في ظلال الصمت "وغيرها.

هذا وعن صنف القوافي في الديوان من حيث هي مطلقة أو مقيدة القافية فقد هيمنت القافية المقيدة التي تحول عنها بدوي عبده تابعة للمعاني وليست متبوعة أو بعبارة أدق هي مصهورة بالمعاني صهرا شديدا وهي فاصلة تنتهي عندها موجة النغم انتهاء طبيعيا[2]، ومن القصائد التي هيمنت فيها القافية المقيدة قصيدة "رباعيات" التي وردت فيها مئة واثنتين

[1] – جون كوهن، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، اللغة العليا ت ر : أحمد درويش، دار غريب ط 4 ،القاهرة مصر 2000، ص 101 .

[2]– عبده بدوي, دراسات في النص الشعري وص 29.

وثلاثين مرة بينما المطلقة وردت ثماني عشر مرة.

وقد اتسمت بعض القصائد بظاهرة عروضية مست القافية فقد وجدت قوافي ملتبسة تتميز بطابعها البلاغي إذ الكلمات يربط بينها جناس غير تام على المستوى البلاغي فهي تتشابه في أغلب الفونيمات[1]، ومثال هذا الصنف في قصيدة "زازا" في صائم ,نائم ,طاعم ,خاصم, وفي قصيدة "يا نسيم البحر "يظهر تشابه كبير بين الفونيمات المكونة للقوافي مثل: الدبيب, الغريب، النجيب, وفي قصيدة "في ظلال الصمت", سعادة, سعاده, عباد, وساده.

ومن الحروف المكونة للقافية الروي وهو أخر حروف القافية ويعمل على إحداث تناغم موسيقى الذي بدوره يحدد معنى القافية بحيث تتفق مع أحاسيس الشاعر.[2]

ورد حرف الروي في الديوان متراوحا بين موحد ومتعدد في القصيدة الواحدة فمثلا روي قصيدة زازا موحد إلى أخرها وهو الميم وكذلك قصيدة "يا دار هند" وميزة صوت الميم أنه صوت مجهور لا هو شديد ولا رخو بل يسمى بالأصوات المتوسطة[3] كما توحد الروي في قصيدة "غيوم" في كامل القصيدة وهو الدال وصفته أنه صوت شديد مجهور أستاتي لثوي انفجاري مرقق[4], وحرف الروي في قصيدة "محنة "هو القاف وميزته أنه لهوي انفجاري[5].

أما في قصيدة "الحب والربيع "فيشترك حرف الروي "العين "مع أخر حرف في العنوان وأخر في الشطر الأول, بمطلع القصيدة وميزة العين أنه صوت مجهور مخرجه وسط الحلق[6] وهو أنصع الحروف ووجدت قصائد لا تشترك أبياتها في روي واحد, إذ يتوزع ويختلف من قبيل قصيدة ذهب العمر فالروي يتغير من الكاف إلى الهاء إلى الظاء واللام, وعرفت قصيدة "رباعيات" تغيرا وتنوعا كبيرا لحرف الروي.

---

[1]– حسن الغرقي, حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر, ص 140 بتصرف.

[2]– أبو السعود سلامة, الإيقاع في الشعر العربي دار الوفاء، د ط, الإسكندرية, 2002, ص97 .بتصرف

[3] –إبراهيم أنيس, الأصوات اللغوية, مكتبة الأنجلو العصرية, ط4, مصر, 1999, ص 44

[4]– حسام البهنساوي, علم الأصوات, مكتبة الثقافة الدينية, ط1, القاهرة, مصر, 2004, ص 67.

[5]– إبراهيم أنيس, المرجع السابق, ص75

[6]– إبراهيم انيس, المرجع السابق,ص77،

هكذا حرف الروي مهم في إكمال موسيقى القصيدة ودلالة الأبيات إذ هو جزء منها وقد تنوع وورد في الديوان بشكل ملفت.

3-الوقفة: لا تكون الوقفة ولا تتحقق إلا عند تمام الكلام في مبناه ومعناه،[1] فلا يمكن فهم الوقفة إلا في علاقاتها بالبياض ويعتبرها جون كوهن تدعيم للبياض عن طريق علامات الوقف، ويعرفها أنها حبس ضروري للصوت ولا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب لكنها محملة بدلالة بلاغية. [2]

وبما أن قصائد الديوان عمودية فالوقفة فيها يمكن أن تتحقق في نهاية الشطر الأول ويطلق عليها السكتة الوقفة المعلقة وهي مصحوبة بنغمة صاعدة غالبا ما تدل على تمام الكلام والوقفة الصحيحة تتحقق في نهاية البيت إذ لا تتحقق إلا بتمام المعنى والمبنى وتأتي مصاحبة بنغمة هابطة كدليل تمام الكلام غالبا.[3]

وترى نازك الملائكة أن الوقفة القيسرية الصحيحة تقدم للشاعر مساعدة كبيرة لأنها هي في ذاتها وقفة فلا يبقى على الشاعر إلا أن يختم المعنى وهنا تستطيع أية عبارة جهورية قاطعة أن تؤدي المهمة خاصة في قصائد الوصف والمناجاة ونحوها.[4]

وما يلاحظ على الوقفة المعلقة أو السكتة في قصائد الديوان أنها مست ببعض الخلخلة فقد ينتهي الشطر الأول في البيت دون انتهاء دلالته واختتام معناه فنجد اللفظة الأخيرة فيه تشترك كتابة ودلالة مع الشطر الثاني يمكن أن يكون تدويرا غير أن التضمين هو الموجود وبقوة في قصائد الديوان.

والوقفة التي تقع في نهاية البيت لا مفر منها إذ تنتهي الألفاظ وينتهي المعنى وتقوم

---

[1]- كمال بشر, علم الأصوات، دار غريب، القاهرة ظومصر,2000,ص544

[2]- جون كوهن, النظرية الشعرية "بناء لغة الشعر، اللغة العليا "تر :أحمد درويش,دار غريب,ط4,القاهرة,مصر, 20, وص55-56.

[3] - كمال بشر, المرجع السابق,ص555-557.بتصرف.

[4] - محمد عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص 8، نقلا عن نازك الملائكة قضايا الشعر المقام، مكتبة النهضة، ط 3، بغداد، 1965، ص 31.

حدود البيت واضحة فتميزه عن البيت الثاني.[1]

ب-الإيقاع الداخلي:

يتميز الإيقاع بمظاهر إيقاعية بارزة هي:

1-التكرار: يحفل الديوان بظاهرة إيقاعية وبارزة تتحدد على مستوى الإيقاع الداخلي للشعر ألا وهو التكرار ويشكل هذا الأخير نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم عبر تكرير النغمات الشعرية ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات متميزة, وللتكرار مزايا فنية وأسلوبية على مستوى التجربة وبناء الصورة والموسيقى حيث تتعدد وظائفه بين التوكيد والإيحاء وتراكيب الصورة وبناء القصيدة. [2]

وينبغي النظر الى التكرار من الزاوية الموسيقية، حيث يحدث التكرار الكلمات أو الأبيات أثرا موسيقيا والزاوية اللفظية إذ يكون الإلحاح على بعض الكلمات داخل تركيب يشير إلي ما يقدمه التكرار من معنى لا يتحقق إلا به.[3]

وقد تنوع التكرار في القصائد وأول نوع له هو التكرار الصوتي هو عبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية مقطع أو قصيدة ومثال هذا النوع في الديوان في قصيدة "بقايا حلم", حيث هيمن حرف التاء والهاء والنون في البيتين الأوليين من القصيدة وميزة "التاء" أنه صوت لثوي انفجاري مهموس مرقق وميزة "النون" أنه لثوي أنفي مجهور مرقق:[4]

اه مـــنْ جِدِّكَ يالهاجر اه تَتَمَنَّى أنْ تَرَاهُ لَنْ تَرَاهُ
خَدَعَتْنَا مَقْلَتَاهُ خُدْعَتُنَا وَجِنَّتُهُ خُـــدُعَتُنَا شَـــــفَتَاهُ

وتكرار حرف اللام لما في مرات في البيتين الأولين من قصيدة "قصة حب"

مَرَّتْ حَيَاتِيُّ دُونَ أمْنِيَّةٍ وَتَقـــلّبَتْ مَلَلَا عَلَى مَلـــلِ

---

[1]-محمد بن عبد الحي, المرجع السابق, الصفحة نفسها.

[2]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص81بتصرف

[3]-المرجع نفسه, ص82,نقلا عن صبري حافظ, إستشراق النص، الهيئة المصرية للكتاب، د ط, مصر، 1985,ص43

[4]- حسام البهنساوي، علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، ط1, القاهرة, مصر,2004, ص68.

حَتَّى لُقَيتِكَ ذَاتُ أمْسِيَّةٍ فَعَرَّفَتْ فِيكَ مُطَالِعُ الْأَمَلِ [1]

وميزة حرف اللام الذي جاء رويا في البيتين السابقين أنه صوت لثوي مجهور مرقق[2]

كما تكررت حروف كثيرة مثل حرف أين وما, ربا, الواو, ن, وتعمل هذه الحروف على الربط بين التعابير والألفاظ وإعطاء حركية للأشعار, وأبرز نوع للتكرار ورد في القصائد هو التكرار اللفظي الذي تتاثر في كل قصائد الديوان, فقد ترد لفظة واحدة ست مرات في القصيدة الواحدة إضافة إلى اشتمال العنوان عليها كلفظة "صمت" التي وردت ست مرات في قصيدة في "ظلال الصمت" إضافة إلى ورودها في العنوان, وكذا لفظة "ليل" تكررت ست مرات في القصيدة السابقة، "في ظلال الصمت"، ووجدت لفظة"حلم" ست مرات في قصيدة "بقايا حلم" ومع اشتمال العنوان عليها.

هكذا تفاقمت ظاهرة التكرار اللفظي لدرجة الاعتماد" على إيقاعها السمعي لإبراز المكرر باعتباره يمثل البؤرة الشعورية للتجربة في القصائد، فاللفظة المكررة تبرز مركز الانفعال والقلق والترقيب"[3]، كما نجد تكرار البداية أو تكرار الاستهلال وهو تكرار لفظة أو عبارة في بدايات الأبيات وذلك بشكل متتابع أو غير متتابع, ومثال هذا في الديوان كثير، فقد تكرر التركيب "ما الذي تصنع بالعيش" ثلاث مرات على التوالي، وتكررت صيغة التعبيرية و "أن يكون ذنبي" سبع مرات ابتداء من البيت الأول في كامل القصيدة وذلك بصورة غير متتابعة وغيرها من القصائد التي اعتمدت هذا النوع من التكرار "والذي يشكل موقعا لتناسل مجموعة من الإيحاءات التي تأتي وكأنها تفريعات في صورة جمل تابعة للمكرر الذي يحتل موقعا مركزيا مما يخول له توجيه تلك الجمل نحو الدلالة الموجودة للتعبير عنها"[4].

---

[1]– المصدر نفسه، ص22

[2]–حسن البهنساوي، علم الأصوات، ص64

[3]– محمد بن عبد الحي, التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص 274.

[4]– حسن الغرفي وحركية الإيقاع في العر العربي المعاصر، ص 91.

هناك نوع آخر للتكرار هذا هو "حركة التجاور الذي يقوم على التجاور بين الألفاظ المكررة أي أن النطق فيها يتلاءم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية والتقريرية".[1]

والنماذج من هذا النمط كثيرة في قصائد إبراهيم ناجي من مثل قوله:

خَدَعَتْنَا مَقَلَتَاهُ خُدْعَتُنَا وَوَجَّنَتَاهُ خُدْعَتُنَا شَفَتَاهُ [2]

في هذا تكررت لفظة "خدعتنا" ثلاث مرات وفي البيت التالي تتكرر كلمة "طريق" كذلك ثلاث مرات :

أَطَرِيقَانِ طَرِيقَ دونِهِ فِي حَيَّاتِيٍّ وَطَرِيقِ مَعَهُ [3]

والغاية من تكرار التجاور الفعلي هو تصعيد الفعل وتجسيد الاستمرارية [4].

الملاحظ أن تكرار التجاور يمكن أن يكون تكرار الألفاظ ذلك أن الألفاظ هي التي تتجاور برأي نازك الملائكة، تكررت الألفاظ في الديوان لمعانيها أي دون تغيير في المعنى وغايته إعطاء كثافة أكثر للمعني مع افتراض أن النقطة المتكررة هي بؤرة الانفعال القوية أو التوتر.

وتكرار الألفاظ دون تغيير المعنى وبشكل متجاور تطلق عليه نازك الملائكة التكرار اللاشعوري وتشترط فيه أن يجيئ في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة وباستثناء الشاعر لهذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ للألفاظ عن مدى كثافة الدورة العاطفية واللفظة المتكررة في هذا النمط تعبر عن بؤرة الانفعال القوية أي تكون مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقا مريرا على حالة حارة تؤلمه أو إشارة إلى حادث مثير يصحي فيه حزبا قديما أو ندما قائما أو سخرية موجعة.

---

[1]– المرجع نفسه، ص 93, نقلا عن محمد بن عبد المطلب, بناء الأسلوب في العر والحداثة، د ط، 1988,ص 416.

[2]–إبراهيم نابي، الديوان، ص10

[3]– المصدر نفسه, الصفحة 12

[4]– محمد بن عبد الحي، المرجع السابق، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية, ص 18 نقلا عن نازك الملائكة قايا العر المقام ومكتبة النهضة، ط3، بغداد, 1965.

2-التدوير: يعرف التدوير أنه اتصال شطري البيت العروضي بحيث عند قراءة البيت الشعري يدمج الشطرين معا دون وقفه عند نهاية الصدر وإذا أريد قراءة البيت إيقاعا فينظر إلى شق الكلمة التي تفصل الشطرين إلى شقين قسم في صدر البيت والأخر في عجزه.[1]

وتعرف نازك الملائكة البيت المدور هو ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول، وبعضها في الشطر الثاني ومعنى ذلك أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من الكلمة.[2]

انطلاقا من هاذين البيتين يظهر أنه يمكن اعتبار التدوير ظاهرة عروضية قليلة في ديوان "الطائر الجريح".

وذلك لندرة توظيفية وقلة وروده في الأبيات وقد وجدت تدوير في قصيدة "الطائر الجريح" في البيت التالي:

وَلَمْ أَجِدُ رُكْنًا غَنِيَّ يالحنان طَيِّبٌ [3]

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

متفعلن مستفعلن م ستفعلن متفعلن

ورد التدوير في كلمة "غني " ورد شق في الشطر الأول غني وشقها الأخر في الطر الثاني وتفعيلة مستفعلن المتم ورده في الشطر الاول ومستفعلن في الشطر الثاني .

هكذا التدوير ظاهرة عروضية قديمة وهي نادرة في الديوان ولعل سبب ذلك ان التدوير يخدم ويلائم أكثر العر الحر في حين يخرق نظام الوقفة في الشعر العمودي.

---

[1]- ينظر، كريم الوائلي, التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة الحديثة, ص32

[2]- رمضان الصباغ, في فقه الشعر العربي المعاصر, دار الوفاء, ط1و الإسكندرية, مصر, 2002, ص 232, نقلا عن نازك الملائكة, قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6, (د,ب)، 1981، ص 112

[3]-إبراهيم ناجي، الديوان, ص 60.

3-التضمين: إذا كان التدوير يخرق البنية الإيقاعية والدلالية للبيت الشعري فإن التضمين يعمل على خرق البنية الدلالية فقط عندما يقرأ البيت الشعري دون وقفة بين الشطرين وذلك لتقاسمهما كلمة واحدة، ويعرف جون كوهن التضمين بأنه :" عدم التوافق بين البحر والنحو[1]" وهذا يعني أن التفعيلة الأخيرة والشطر الأول وجزؤها الثاني في بداية الشطر الثاني للبيت.

هكذا يخلق التضمين نوعا من الموازاة العروضية وفي المقابل اللاموازاة الدلالية,[2] لأنه يحصل حين لا تقضية الدلالة فهو يفصل بين عناصر متعالقة تركيبيا ويصفه جون كوهن أنه حالة خاصة من التعارض بين الوزن والتركيب، إذ هذا التعارض يقوم على التنافس بينهما وإختزال هذا التعارض قد يستلزم لقاء تاما بين الوقفة العروضية والدلالية .[3]

هذا وقد كثر توظيف التضمين في الديوان " الطائر الجريح " فقد حفلت القصائد بهذه الظاهرة العروضية وومن بين النماذج التي هيمن فيها قصيدة " زازا" و" قسوة " ومن القصيدة الأولى نورد هذين البيتين :

أَيَّــهَا الطّاعِمَ الْكَرِّيَّ مَـلُّ جَفْــنِي ك مِـــنَ الْكـــرَى غَــيْرَ طَاعِــمِ
أَبْكِنِي وأستبدني وَأَقْضِي بماشا ء اِلْحَسِنَّ فِي وَظَلْمٌ وَخَاصَمَ [4]

والتضمين في البيتين السابقين في، جفنيك وماشاء

أما القصيدة الثانية " قسوة " نورد البيتين منها

قِسْتُ الْحَيَاةَ عَلَى الطّرَبِ دفــقم بِنَا نَبـضُ الْحَيَـــاةِ
وَقَسَّا الْحَبيبِ عَلَى الْغِرِّيِّ ب فَلَا دُموعٌ وَلَا صِلّاهُ [5]

والتضمين في البيت هما : الطريد، والغريب

---

[1]-جون كوهن، النظرية الشعرية, بناء لغة الشعر, اللغة العليا, تر, أحمد درويش وص 55.

[2]-حسن الغرفي، حركية الإيقاع في العالم العربي المعاصر، ص 91.

[3]-جون كوهن، المرجع السابق ذكره وص 60.

[4]-المصدر نفسه و, ص 05.

[5]-المصدر نفسه, ص 132

ومن خلال تفحص نماذج كثيرة من الديوان تبين أن التضمين حافل في القصائد بخلاف التدوير الذي ندر وجوده.

من خلال الوقوف على بابا الإيقاع بشقيه الخارجي والداخلي والإطلال على الظواهر العروضية في ديوان " الطائر الجريح " تبين لنا أن قصائده إعتمدت على الوزن والقافية والوقفة وعلى إيقاع داخلي غذته ظاهرة التكرار الملفتة، وتنوعه خدم الدلالات إظافة إالى التضمين الطي تناثر بين أشطر الأبيات.

وهذا الإيقاع جعل القصائد ذات حركية ما جعل الأشعار تنساب إلى النفس إستئذان، فهو يسير أغوار النفس لأنه يعبر عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه الحقة وهو مكمل لإيقاع الوزن والقافية إلى إنتهاء الألفاظ ومدى ملائمتها للمعنى وما تؤديه من دلالات موحية تنساب وتتناغم مع أعماق النفس الإنسانية.

ولعل شعرية الإيقاع تظهر في هذا الإنفراد والتميز في توظيف ظاهرة إيقاعية كالتكرار والإنزياحات الكثيرة في الموسيقى الخارجية وخاصة في الوزن.

3 – المظاهر الأسلوبية :

أ / الانزياح :

ان المتصفح لديوان إبراهيم ناجي الموسوم " بالطائر الجريح " يستوقفه هذا العنوان لا محالة ،لما فيه من جاذبية ،ولفت للإنتباه بحيث هذا العنوان هو كلام غير عادي لما فيه من جمالية شعرية تظهر من خلال هذه التركيبة الإنزياحية غير المألوفة ،بحيث خلق في نفس المتلقي استغرابا، وإبهاما، يفضي به إلى التساؤل والاستفسار .[1]

كيف هذا الطائر الجريح المتمتع بجناحين، ينقلانه أينما شاء، في لحظة واحدة يصبح قاصرا عن مواصلة مهامه لأنه جريح.

[1]–ماجدة حمودة ،رحلة في جماليات رواية إمرئ القيس اللاتينية، اتحاد كتاب العرب ،د–ط ،دمشق ،سوريا 2007 ،ص143 بتصرف.

حقا هذا العنوان فيه غموض بحيث إنه مركب من كلمتين، توهم المتلقي وتسبح به في بحر واسع، وجب غائر ،وهو الذي ينطوي تحت هذا العنوان المختصر الذي هو نص مختصر، بحيث رغم العدد المحدود من الكلمات، الذي يحتوي عليهم العنوان، إلا أنه يحمل عدد كبير من المعاني، تشمل أحيانا كل محتويات النص بحيث " لا يوجد أي حاجز بينه وبين مضمونه ،إنه الدليل إلى العالم الذي يحتويه هو الكلمات الأولى في النص الذي يضمه بين دفتيه ...".[1]

وهنا تظهر براعة الشاعر ،في اختزال هذا النص، بكل ما يحمل في بضع كلمات وهنا تشجع شعرية العنوان ،في هذه المفارقة وتلك الهيمنة على النص ككل .

وقد انطلق الشاعر من خلال هذا العنوان من ثنائية ضدية، الطائر مرة، والجريح مرة ثانية، وهذا العنوان عبارة عن إنزياح ومفارق جعلت القارئ يقع في تناقضات شتى واستفسارات جمة.

بحيث تتولد هذه المفارقة التي اعتمدها الشاعر لديوانه، وبعض القصائد في الديوان « من خلال تلك التقابلات القائمة على " التوهم " وهي بهذا المعنى تتمل في كثير من المشاهد والمواقف خاصة التي يبصر في الشاعر انكسارات الواقع ».[2]

بحيث أن الشاعر المتمكن، يستطيع أن يلعب بذهن القارئ، ويوهمه بأمور خيالية، ويصدم بها ذهنه، ويكون هذا من خلال المفارقة القائمة على الثنائية الضدية، وبعض الإنزياحات، غير العادية المتجسدة في قصيدة معينة .

والثنائية الضدية التي تركب منها العنوان " الطائر الجريح "مبنية على مفارقة خيالية بحيث نجد الشاعر انطلق من واقع جميل " الطائر " الذي هو رمز الحرية والسلام، والطلاقة

[1]–محمد القواسمية ،الخطاب الروائي في الأردن ،دار الفارس للنشر والتوزيع، ط4 ،الأردن ،2000 ،ص91 .

[2]–فوزي عيسى ،تجليات شعرية ،قراءة في الشعر المعاصر ،منشأة المعارف ،د–ط ،الإسكندرية ،ص51.

ومن خلاله صور طوقه الشديد إلى التمتع بالحرية المطلقة مثل الطائر الذي لا يحده أي حدود فهو دوما طليق في جوف السماء والفضاء يجوب كل أقطار الكون .

ولكن بالنظر إلى الشق الثاني من العنوان " الجريح " نجده نقيضا كليا للشق الأول فالجريح هو العاطل، هو العاجز عن أداء المهام والأحلام، وبهذا يدل على الواقع بعدم حركية الأفراد.

وبهذا نجد الشاعر قد وقع بين تناقض بين الواقع والطموح، فهو يريد أن يتحرر من جميع المعاناة، سواء النفسية أو الاجتماعية، وهذا المتمثل في توظيفه " الطائر " لكن في نفس الوقت هذا الطائر الجريح، وهذا هو الواقع ،فرض عليه محدودية الحركة .

وهكذا يمكن القول أن هذا الشاعر قد أوهم المتلقي لهذا العنوان ووضعه في حيرة من أمره، وقد حصره في أفق التصور.

إنَّ الشاعر عنون هذا الديوان بهذا الإسم، ونجده ايضا قد خصص قصيدة ضمن الديوان، ووسمها " بالطائر الجريح " وهذا التأكيد على أن الشاعر يطمح إلى شيء، وهذا الواقع يفرض عليه شيء آخر، فهذا التكرار دلالة على هذه المفارقة في نفسه، ونجد أن كل مضمون القصيدة نابع عن حالة شعورية بحيث كلها مبنية على ضدية تقابلية، وفي الوقت نفسه تشاؤمية وتفاؤلية في قوله:

فَرَاشَـــــــــــةَ حَـــــائـــــــــــــمَة ... عَلَى الْجَمَالِ وَالصّـــــــــبَا
تَعـــرَّضَـــتْ ... أَغْـــــتِيَّـــةٌ عَلَـتى
فَاِحْـتَـرَقـــــــتْ ... الرُّبَـــــى
تَـــنـــاثـــــرَتْ ... رَمَـــادُهَا رِيـــحَ
وَبَـــعْثـــــــرَتْ ... الصّـــــــبَا
أَمَشْي بِمِصْبَاحِيٍّ وَحَيَّ ... دَا فِـــي الرِّيَـــاحِ
مُتْعِـــــبًا

أَمَـــشْـــي بـــــهِ كَـــادَ بِـــهِ أنْ
وَزِيـــــتُهُ يَـــنْـــضـــبَا[1]

إن المتمعن في الأبيات يجد فيها نفس المحتوى الدلالي للعنوان الكلي، بحيث إستهل الشاعر البيت بالفراشة التي تؤدي نفس مهام الطير، فهي دائما هائمة في الجو، بحيث تحوم من زهرة إلى أخرى، لها الحرية، بالسباحة في كل أجواء البستان، تتذوق الجمال كما تراه، وهذا ما أراد أن يسقطه الشاعر على نفسه الطواقة إلى التحرر .

ولكن الشاعر في البيت الثاني، كان في حالة تمني وحلم والدليل على ذلك تعرض هذه الفراشة إلى صدود من خلال قوله :

" تعرضت فاحترقت " وهنا ثنائية ضدية، وصف فيها الشاعر أولا الفراشة وإنطلاقها ثم وظف مفردتي " إحترقت " و" تناثرت "، وكذلك نجد الشاعر في البيت الموالي أورد " المصباح " الذي يمشي به، وينير طريقه، ويستأنس به في وحدته، ولكن ما أن لبث حتى أفل ضوء هذا المصباح، ولكن ما أن لبث حتى أفل ضوء هذا المصباح، لأن الزيت التي شعلت نوره، أوشكت على الإنتهاء، وهذا يستلزم أفول ضوء المصباح .

وهذه هي نهاية الشاعر وطموحه وآلامه، فداخله وحلمه شيء والواقع الذي صدمه شيء آخر .

وبهذا يمكن القول أن الشاعر استطاع أن يصور هذه المعاناة في قالب شعري رائع، حيث لم يتكلم مباشرة عن الحزن والألم، بل مهد له بنوع من التفاؤل الذي يطمح إليه، ولكن في النهاية عاد إلى الواقع لا محالة، وهذا الذي فرض عليه هذه النهاية .

وهكذا تحايل الشاعر على هذه الحقيقة، وعبر بكل طلاقة وشاعرية متمثلة في هذه المفارقة .

ب/ التقديم والتأخير :

[1]–إبراهيم ناجي، الطائر الجريح، ص59 .

لقد انطلقنا في دراسة شعرية المفارقة من العنوان وهو " الطائر الجريح " لأن العنوان هو البداية الأولى للولوج إلى عالم النص، ثم تناولنا دراسة قصيدة موسومة بنفس العنوان الديوان " الطائر الجريح " لما لها من دلالات عميقة وجمالية اسلوبية وتركيبية .

ولقد تعددت دلالة العنوان وهيمنت على معظم قصائد الديوان إذ أن الشاعر عمد على عنونة قصائده بمدخل يثير التساؤل، بل وضعه كعتبة تستوقف كل طارق باب النص، والعنوان هو رسالة المضمون، ومفارقة بينه وبين النص .[1]

بحيث نجد في عناوين القصائد صبغة جمالية، تظهر في براعة توظيف الشاعر ،تراكيب إنزياحية غير عادية، وفي إنتقاء ألفاظ دالة على مضمون النص .

في قصيدة " قيثارة الألم " وظف الشاعر مفارقة دلالية غير عادلة بحيث مزج بين الفرح والألم، والعادة المتفق عليها أن القيثارة هي تعبير عن النشوة والفرح، والتي تنجم عن السعادة المطلقة .

ولكن توظيف القيثارة في النص هي بداية الألم والأسى، وهنا تكمن قمة المفارقة، فهو يتكلم، عن الهنا والهناك .

يتكلم عن " الهنا " السعيد المفرح، الذي دفعه إلى العزف عن أوتار القيثارة، والغناء على أنغامها، ولكن في نفس الوقت هو يعبر عن " الهناك " ذاك الواقع المر الحزين المملوء بالألم، الذي عبر عنه هو نفسه بالأمل، فهو صدم بهذا الواقع .

وبالولوج إلى عمق النص، نجد أبيات القصيدة لا تختلف عن العنوان، فقد بدأت مأساة الشاعر من البداية يقول :

مَا بَيْنَ ضَحِكِ الرِّيَاح وَقَهْقَهَاتُ الْغُيُوبِ
وَلّـــى خَيَـــــــالٌ وَحْلٌ ظَلَّ غَرِيبُ [1]

[1]–هامل بن عيسى، واقع الخطاب السنمائي في النقد الأدبي الجزائري ،مفارقة نقدية، مؤسسة الصحافة،ط1 ،الجزائر ،2007 ،ص32 ،بتصرف.

وَرَاحَ

ومن خلال الألفاظ المستعملة نستنتج أن الشاعر في غاية التيهان، وقد عبر بصورة وخيال بارع، صدم بها ذهن المتلقي، إن كيف تضحك الرياح ؟ وكيف تضحك الغيوب، إلى درجة القهقهة، والإفراط في الضحك ؟ فهو لا يبتعد عن الألفاظ التي تعبر عن الفرح مثل : " الضحك، القهقهة " ولكن في نفس الوقت أدرج ألفاظ في الواقع نقيض لها وهي " ولّى، راح، خيال، ظلّ " .

وهو بهذا في وهم وخيال، وهو ربما يترقب رأيه شخص عزيز، ولكن هيهات له أن يراه وسط الرياح الهوجاء، وسط الغروب، فقد ولّى خياله، وحلّ محله ظل غريب على حد تعبيره.

كذلك قوله :

وَهَذِهِ قِيثَارَتِي ذَاتُ الشَّجَى وَالأَنِينِ
وَهَذِهِ أَوْتَارِي أَصُرْتُ لَا تُطْرِبِينَ؟[2]

وهنا تكلم الشاعر بكل صراحة عن مهمة هذه القيثارة عنده، بحيث جعلها تغني وتعزف أشجانه وأحزانه، بدل أن تغني عن أفراحه .

كذا نجد قصيدة أخرى من بين عدة قصائد تحمل ثنائية ضدية في العنوان موسومة بـ " ما أضيع الصبر " وهده الأخيرة كذلك مركبة من ثنائية مختلفة، إذ كيف يمكن للصبر أن يضيع، والمعروف عن الصبر أنه لا يضيع، وهنا مفارقة بين الحفظ والضياع فالصبر هو من يلجأ إليه الانسان ليضم أحزانه وجراحه ،وإذا أوشك أي إنسان على الضياع يقال إنه فقد الصبر، وهو الذي يحفظ توازن الفرد، ويأمنه من الضياع .

لقد إستطاع الشاعر أن يوهم القارئ بحجته، وانحراف عن عادة القول، وإن كانت هذه المفارقة تدل على وعي الشاعر بأهمية مدخل النص، فهو يلجأ إلى ربط القارئ من الوهلة

---

[1]–إبراهيم ناجي ،الديوان ،ص87 .

[2]–إبراهيم ناجي ،المصدر السابق ،ص88 .

الأولى التي أطلق فيها إستفسارات إلى أن يختم النص، ويكتفي بالجواب كيفما يشاء، فالنص أصبح ملك للمتلقي، ويأوله كيفما يريد، ولكن قبل أن يحدد المفهوم والإجابة عن التساؤلات، حتى يجد نفسه تائه في عالم الزمن، فمرة يجد نفسه في قطار الحاضر ومرة أخرى يطير به إلى زمن مضى عبر سفينة أحلام الشاعر، ومراوغته في نقل عقل المتلقي، وترك الجسم يتصفح دفات الديوان .

ظهر هذا جليا في الديوان إلى درجة هيمنة الزمن الماضي في كل أجزائه، وكأننا بصدد سرد قصه مضت، بحيث نجد الشاعر متأثرا كثيرا بالماضي، لما فيه من أنس وحنين بالنسبة له ،بحيث يحن إليه وهدا يظهر في عدم قدرته على مفارقته والعودة إليه بين الفينة والأخرى، في محاوله منه لإحيائه، وإستنطاقه وإسقاطه على هذا الحاضر المشؤوم الذي عبر عليه غالبا بالأسى.

ونجد هذه الميزة طاغية عن الشاعر، فهو جد ملح على الماضي ،لما وجد فيه ما يتعلق بوجدانه، كذلك أعطى للنص متعة جمالية، تركت القارئ يستحضر ماضي الشاعر وكأنه يعيشه هو نفسه ،وهنا تكمن براعة الشاعر، بحيث جعل نصه خالدًا، وكل متلقي له يمكن له أن يسقطه ذاته عليه .

وهذه المفارقة الزمانية نجدها في معظم قصائده، وتتجلى بعودته إلى الورى من أجل التلذذ بزمن فات، لم يستطع أن يسترده في زمانه الراهن وسعى الشاعر بكل هدا إلى المفارقة الزمانية من أجل تضخيم الصورتين[1]، إذ أنه تناول صورة الماضي، الذي تأثر به أينما تأثر، فتكلم عليه بكل حصرة، وأسف مرة، وبمتعة مرة أخرى ،فصور هذا للقارئ كما عاشه ،وصور هذا الحاضر بما فيه، فترك ذهن المتلقي، متعلقا بزمنين الماضي والحاضر، وهنا تكمن شعرية القصيدة واستمراريتها رغم ماضيها، بحيث ذكر الماضي وكرره تقريبا في كل قصيدة، لما وجد فيه من سعادة وألفة، لحظة أصبح في تذكارًا وذكريات يحن إليها :

[1]–محمد سعيد محمد ،دراسات في الأدب الأندلسي ،منشورات جماعة سبها ،ط1 ،ليبيا ،2001 ،ص382 .

يقول الشاعر :

قَدْ نَأَى عَنِيُّ الَّذِي يرحمني وَالَّذِي يَفْهَمُ آلَامِيٌّ وَرُوحِيٌّ [1]

إنه يسترجع ذكريات الماضي، والتي هي عزاؤه مرة، ولذه في قلبه، مرة ثانية، من أجل نسيان هذا الحاضر، فهو يخفف بهذه الذكريات الحقيقية القاسية مع الحاضر .

وقد عمد الشاعر في نقل ماضيه كما هو وقد عرف به أكثر من خلال توظيفه ألفاظ تدل حقا على سعادته في ذلك الوقت مثل " يرحمني، يفهم، أعيد، الأزهار، أشتم ... " بحيث عند التمعن في دلالة هذه الألفاظ نجدها تعبر عن ماضي سعيد، وعند فقدانه إياه عاوده الحنين إليه، فعمد إلى ذكره دوما، لأنه وجد من يفهمه ويرحمه وهذا الإنسياق ذهب به إلى درجة التساؤل المستمر عن الذي كان مؤنسه وملهم أيامه، في قوله :

أَيْـــنَ سُلْطَانِيٍّ وَمَجْدِيٍّ وَالَّذِي حُـــبِّهِ مَـــجْدٌ وَسُلْطـــــَانٌ وَعِزَّهُ؟
أَيْـــنَ إِلْهـَامِيٍّ وَنُـــورِيٍّ وَالَّذِي أَيْقَظَ الْقَلْبُ إِلَى الْبَعْثِ وَهَزَّهُ؟[2]

الشاعر قد جعل حبه ،بمثابة بعث حياته من جديد وكيف لا وهي هيامه وسلطانه ومجده.

وبهذه المفارقة الزمانية، تداخل الماضي والحاضر ،تترائى قدرة الشاعر وابداعه، بحيث جعل لفته طبقية للتعبير في مقامه ،وتبرز قمة الجمالية في هذه المفارقة، عندما استدعى الماضي فجاء خاضعا له فتلاشت صورة الحاضر، خلف أستار حسن تصوير الماضي، وذكر الحاضر فكان تعبيرا عن الواقع، وهنا رسم لنا صورة مزدوجة، سعيدة وأليمة في نفس الوقت.

[1]–إبراهيم ناجي ،الديوان ،ص21 .

[2]–إبراهيم ناجي ،المصدر السابق ،ص 20 .

فالحديث عن الماضي يجعله يشعر بالنشوة، والحنين كذلك في المقابل يشعره بالحسرة والألم فهو يفرحه لأنه فيه أشرقت أيامه، ويحزنه لأنه بداية أقوال حياته واضمحلال سعادته.

يقول الشاعر :

مَا هَذِهِ الدُّنْـيَا الّتِي اِقْتَرَبَتْ فِيهَا الْمُنَـــى وَالظَلُّ وَالثَمَرُ؟
تَجْتَازُ وَامِضـــةٌ فَمُذْ وَثَبَتْ وَثَبَ الْهَـوَى وَتَمَهَّلَ الْقَدْرُ!
كَسَفِينَةِ خِفْتُ عَلَى اللّجَجِ نُشْوَى بِمَا حَمَلَتْ مِنَ الْفَرَجِ[1]!

الشاعر هنا في حيرة، لما تحمل هذه الدنيا من تناقضات ،فقد أظلمت أمامه، ولما اصطدم بالحاضر، تركت هذه الدنيا وراءها قلبه المعلق بهذا الماضي، بحيث شبه حياته بالسفينة، التي تجوب عرض البحر وتأتي محملة، ولكن عندما ترهو على الشاطئ تجد أن ما حملته هو ظل وهوى وهكذا هو، فرح في وقت معنى، وعندما جاء إلى الحاضر، وجد نفسه خالي الوجدان وبدأ يروي مجرد آثار قصة، فذلك الزمن ما هو إلاّ مجرد مسار عبر عليه وتعداه، ولا سبيل إلى العودة إلى الوراء، فماضيه فات وآن له أن يعيش واقعه .

ج/ توليد اللامتوقع / المفاجأة الاسلوبية :

من أشكال المفارقة التي اعتمدها الشاعر أيضا والحافلة بصور الإبداع وهامش هيمنة صور الإلتفات التي " تأتي بغير المتوقع لدى القارئ أو السامع، فيؤدي إلى حالة من التيقظ الذهني والنشاط العقلي " [2].

[1]–إبراهيم ناجي ،المصدر السابق ،ص 23 .

[2]–فتح الله سليمان ،الأسلوبية ،مدخل نظري ودراسة تطبيقية ،مكتبة الآداب ،د–ط ،القاهرة مصر ،د–ت ،ص229 .

بحيث نجد الشاعر لا يقدم شيئا جاهزا للمتلقي بل يجعله يتحير في استنباط المعنى، فهو في كل مرة، يتيه به بين جداول قصائده، من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، ومن المفرد إلى المثنى، وهذا بغية لفت الانتباه، وعدم إشعاره بالملل فهو وكأنه يروي حكاية وملزم القارئ أن يتابعه بإهتمام .

ومن صور الالتفات الموجودة بكثرة والملفتة للانتباه في الديوان الاخبار والالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب أو عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب فالالتفات هو التحول من معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر [1]ويحمل هذا الالتفات قيمة جمالية في النص، ينقل المتلقي من حالة إلى حالة، وهذا من أجل عدم سيرورة القصيدة من بدايتها إلى نهايتها على نمط واحد .

ومن الالتفات في القصيدة نجد :

الالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب، وترد هذه الظاهرة في عدة مواطن من قصائد الديوان .

يقول الشاعر في إحدى قصائده :

مَلَـكِيٌّ وَمِـحْرَابِـيٌّ وَقَـدْ سٍ فُـؤَادِيَّ الْـمُـتَـبَـتِّلِ
لِـمَنِ الْجَمَـالِ الْفَـخْمُ يـر فُلُّ فِي الْغَلَائِلِ وَالْحُلَيِّ؟!
مـتَأَلِّـقًا فِـي مُـتَـأَلِّـقًا فِـي
خَـاطِـرِي الْمـُحـَفِّلِ
وَأُبْـسُـطْ جَنَاحَكَ فَوْقَ قُلْ بَيـْنًا الْغـَدَاةَ
وظلِّ
طِـرْ حَـيْثُ شِـئْتَ فَإِنَّ دنوْ ت لِنَـاظِـرِي فـتـتمهَّلِ

[2]

وفي هذه الأبيات إلتفات من ضمير المتكل في البيت الأول والثالث في قوله " ملكي ومحرابي " " متألقا في خاطري " إلى التحول إلى ضمير الغائب في البيت الثاني في قوله " الجمال الفخم يرفل " ترفل تعود على ضمير هو، ثم يتحمل مرة ثانية إلى ضمير المخاطب في البيت الرابع، والأبيات التي تليها في قوله " ابسط جناحك فوق "" طر حيث

[1]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[2]–إبراهيم ناجي ،الديوان ،ص120

شئت " وتشجع ظاهرة الالتفات من بداية القصيدة إلى نهايتها وهنا الشاعر في حالة وصف مبالغ لجمال الفتاة التي وقعد عينه عليها، فقد جعل الجمال ملكه ومحرابه، فهذا الالتفات يفيد الحالة النفسية للشاعر، إذ إشتد ذهوله لجمال هذه الفتاة التي التقاها في المحفل .

كذلك من صور الالتفات الكثيرة، التحول من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم في قوله:

صَيَّرَكَ الْحُسْنُ، أَمِيرَ الْوُجُودُ وَالشِّعْــرُ مِنْ دُرَّاتِــهِ كَلَّلَــــــــكَ
مستلهمَا مِنْكَ معاني الْخُلُودَ فَكُلَّ تَاج فِي الْعَلَى مِنْكَ لَـكَ

إلى قوله :

وَذَلِـــكَ الْمَـــاسِّ الرَّفـــيعِ وَالْجَوْهَرَ الغالي الّذِي صِدْتُهُ
أُلْســـــنَا
أرَفـــــعٌ مِنْ فِـكْرِ الْوَرَى وَكُلَّ فَضْلِي أَنَّنِـــــــي ضُعْتُهُ!
مَعْـــــــدِنًا
لَا فِكْرٌ لِي، عِشْتُ عَلَى فكرتكْ أَقَبسٌ مَا آقبـــس مِنْ غُرَّتكْ[1]

يظهر لنا من خلال هذه الأبيات أن الشاعر إلتفت من ضمير المخاطب في مطلع القصيدة في قوله " صيرك، منك " ثم تحول إلى ضمير المتكلم في قوله " صيرته، أرفع، فضلي " ثم التحول مباشرة إلى المخاطب والتحول هنا لدى الشاعر بارز جدًا، إذ جعل هذا الشخص الذي يتكلم عنه أميرًا، ووصفه بكثرة، ووضعه في مرتبة عالية حتى خلده، ثم ينتقل إلى نفسه، التي إعتبرها هي السبب في رفع هذا الشخص فهو يساوي بين نفسه وبين الشخص الذي يصفه .

وبهذه الصورة نجد الشاعر قد تلاعب بالضمائر كيفما يشاء ،فقد انتقل من ضمير إلى ضمير دون حلل أو تغيير، بل العكس من ذلك أضفى على قصائده نوعا من الاهتمام، من طرف القارئ وتلذذه بقراءتها .

[1]–المصدر نفسه ،ص145 .

خاتمة

خاتمة:

من خلال الإطلاع على العديد من المؤلفات التي تناولت موضوع الشعرية بالبحث والدراسة ، والنظر في مختلف الآراء والروى المقعدة للنظرية الشعرية كآراء تودروق وورومان ياكبسون ،والتطرق إلى آراء عبد الله الغذامي وكمال أبو ديب وبعد رصد أم مظاهر الشعرية في ديوان الطائر الجريح لإبراهيم ناجي تةصلنا لبعض النتائج المهمة منها :

- وجهت إلى الشعرية اللسانية انتقادات عديدة هي إذ هي تكتفي بالدراسة الوصفية المحضة ولم تحاول الكشف عن السر الذي يجعل النصوص الأدبية دائمّا وأبدّا حية على الرغم من تغير الظروف المحيطة بها .
- إن الشعرية موضوع أوسع من أن يشمله الدرس اللساني ويظهر ذلك جليا في آراء عبد الله الغذامي إذ اتسمت شعريته بالانفتاح والتلقي .
- إن الخطاب الأدبي يفقد الكثير من شعريته بمجرد نقله من لغة إلى لغة أخرى .
- إن الشعرية موضوع متجدد خصب يصعب التنظير له ووضع قواعد مسبقة له .
- الشعرية لا تعني اجتماع خصائص معينة في نص أدبي بل قد تجعل خاصية واحدة من عمل ما عمل ابداعيا ،كرقة ٱحساس والصدق العاطفي في ديوان إبراهيم ناجي إذ جعل من قصائده تنساب إلى النفس بدون إستئذان .
- الشعرية لا تتجلى في الشعر فقط بل تتجلى في الخطاب الأدبي .
- إن الشعرية مثل الزئبق يصعب الإمساك بها وذلك لتدخل أمور كثيرة في طبيعتها كالخيال ، اللغة الشعرية الموهبة ، والذوق الذي له دور كبير في الحكم على العمل الأدبي بالإبداعية والشاعرية والجمالية .
- رغم البحوث والدراسات المتعدة التي تناولت موضوع الشعرية من مختلف جوانبه إلا أنه مزال يغري الباحثين والدارسين المتعطشين لسبر أغواره ويفتح شهية البحث.

الملحق

التعريف بابراهيم ناجي :

هو إبراهيم بن أحمد ناجي بن إبراهيم القصبحي ولد سنة 1898 م ،1316 هـ[1]

في شبرا بالقاهرة : تعلم في صباه في المدارس الابتدائية والثانوية, وقد استطاع أن يقرأ قصة تشارلز ديكنز, أوليفر توست, وهو في الحادية عشر من عمره [2]، بلغتها الأصلية وذلك لأن والده كان رجلا مثقفا واسع الاطلاع في الأدب الإنجليزي, اهتم بنشأة إبنه تنشأة أدبية, إذ تعلم ناجي الفرنسية والانجليزية والألمانية, وقد ترجم لبولدير دأب على مطالعة الأدب الإنجليزي وكان شديد الاعجاب به خليل مطرات وحافظ إبراهيم " أيم شبابه ولما كان على معرفة وثيقة بالشعر العربي قديمه وحديثه.

التحق بكلية الطب وتخرج منها سنة 1923 م واشتغل في الطب والأدب وكان إنساني النزعة يعيش الحياة يهتم بالمرأة, ويبدو أنه كان كثير العلاقات بالنساء طيلة حياته إذ عرف بشاعر الحب .[3]

نشرت أول قصائده بعنوان " صخرة الملتقى " في الصحيفة السياسية الأسبوعية عام 930 م, عندما قامت جمعة أبولو أختير ناجي وكيلا لها في عام 1934 م ظهر ديوانه الأول " وراء الغمام " الذي استقبل استقبالا قاسيا من طرف طه حسين والعقاد وذلك لأسباب غير أدبية, فتوقف ناجي عن قول الشعر حتى عام 1951م عندا صدر ديوانه الثاني " ليالي القاهرة " وصدر له ديوان " معبد الليل " و " الطائر الجريح " بعد وفاته بأربع سنوات ذلك سنة 1957م طبع ديوانه الكامل سنة 1960 على نفقة وزارة الثقافة وقد دست فيه بضع

[1]–كمال سليمان الجبوري ،معجم الأدباء من العصر الجاهلي إلى سنة 2002 ،مج 1، درات الكتب العلمية ،ط1 ،بيروت ،لبنان ،2003 ، ص83 .

[2]–إبراهيم خليل ،مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث ، دراسة المسيرة ، ك1 ، عمان الأردن ،2003 ، ص123 .

[3]– سلمى الخضراء الجيوسي ،الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،ص410.

عشرة قصيدة لكمال نشأت مما أثار ضجة كبيرة, ولإبراهيم ناجي عدة كتب نثرية منها " مدينة الأحلام " " رسالة الحياة " " أدركني يا دكتور " .[1]

توفي إبراهيم ناجي عام 1953 م 1372 هـ بعد أن أصيب بمرض ذات الرئة, ويقول عنه صلاح جودت : " وبينما هو يدني أذنه من قلب مريض عيادته يستمع دقاته إذا به يهوي وبهذا انتهت حياته, وبعد أرع عشرة سنة من وفاته ألقت الحكومة

المصرية لجنة لجمع دواوينه وما تفرق من نظمه في ديوان ناجي ،وقع أن عثر في هذا الديوان إثنتا عشرة قصيدة ليست من نظمه قصور الكتاب .[2]

إعتبر إبراهيم ناجي إضافة إلى علي حمود طه من أكثر الشعراء جماعة أبولو شهرة وذيوع صيتة بسبب اختيار قصائدهما وتلخيصها لتشدو بها حناجر كبار المطربين أمثال عبد الوهاب وكوكب الشرق السيدة أم كلثوم .

يدور شعر ناجي غالبا حول موضوع الحب والمرأة, وعلاقة العاشق بالمعشوق والشعور بالألم والإحساس بالغربة, أو الإغتراب في غيبة الحبيب, وهي موضوعات ليست جديدة, غير أن تناول الشاعر لما فيه تحدد فمثلا قصيدة " الغريب " موضوعها الحب لكن ناجي استطاع أن يصهر موضوع الغربية مع الحب أو الغزل الذي هو موضوع آخر .[3]

وكانت أهم ميزة لإبراهيم ناجي قدرته على بلوغ درجة من الرقة والتعاطف, واللمسة الشخصية في شعره لم يستطع أن يدينها أحد من معاصريه, وقد ساعد على ذلك عذوبة النغمة في شعره ثم إن شعر ناجي كان يدور بالدرجة الأولى حول تجربة الحب مما أدى لإطلاق تيار من المشاعر فبلغ درجة عالية من الصدق العاطفي أما قصائده في المناسبات العديدة فهي من مخلفات التقاليد الشعرية وليست دالة على موهبة ناجي الشعرية بحق بل

[1]–إبراهيم الخليل ،المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[2]–كمال سليمان الجبوري ، معجم الادباء عن العصر الجاهلي, 2002، م ج, ص83.

[3]–بتصرف : إبراهيم خليل ،مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث ، ص 124 .

شهرته تكمن في اطلاق عاطفة الحب والحنين للمرأة بحق إلى العواطف المكبوتة لدى جيل الشباب في زمنه ويرى مندور أنه نجح في تلك إستطاع أن يجعل هذه العواطف فنا جميلا[1].

ولم يكم ذلك لنجاحه الوحيد, إذ بلغ الشعر على يديه درجة عالية من البساطه, والحداقة في اللغة, فقد كان ناجي على انسجام كبير يفرق إنسجام شاعر معاصر هو علي محمود طه مع التيارات الحديثة وقد رافق هذه البساطة المعبرة وضوح في الصورة هو أقرب إلى وضوح الصورة في الشعر الكلاسيكي, وهذا لم يمنع أن تكون الصورة متماشية مع العجب والدهشة الذي يتوقع أن يجده المرء في شعر الثورة الرومانسية [2]مثل هذا البيت :

هَلْ رَأَى الْحُبُّ سَكَارَى مِثْلُنَا كَمْ بُنَّيِّنَا مِنْ خَيَالٍ حَوْلَنَا

وَمُشِّـينَا فِـي طَرِيــقٍ مُقْمِـرٍ تَـثُبِ الْفَرَحَــةُ فِيهِ قَبَّلَـنَا [3]

ورغم إبراهيم ناجي إلا انه أخذت عليه بعض المآخذ خاصة عندما تسربت بعض عيوب الرومانسية إلى شعره مثل الحشو واستخدام الصفات الكثيرة المتلاحقة ذات الطبيعة التزويقية مثل الصفات المتتابعة " ختر في العميق, البعيد, قاس معذب, وكانت هذه بعض نقاط الضعف في شعر ناجي ".

ومع ذلك يبق ناجي أحد دعائم الرومانسية الحديثة في مصر فقد ادخل البساطة والحداثة على لغة الشعر وفتح الطريق أمام الصدق العاطفي, والتجربة الحقيقة, أعنى الصورة الحديثة, أحدث تغييرا ملحوظا في لهجة لغة الشعر إضافة إلى أسلوبه المباشر المليء بالتواضع نحو المرأة .[4]

[1]– سلمى الخضراء الجيوسي ،الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،ص 13–14. بتصرف

[2]– سلمى الخضراء الجيوسي ،المرجع نفسه ،ص 412 . بتصرف

[3]–إبراهيم ناجي ،الديوان ،ص181 .

[4]–سلمى الخضراء الجيوسي ،المرجع السابق ،ص 413 . بتصرف

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1) ابراهيم خليل, مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث, دار المسيرة, ط1, عمان. الاردن, 2003.
2) أبو السعود، سلامة أبو السعود: الايقاع في الشعر العربي، دار الوفاء، د.ط، الاسكندرية، مصر، 2002.
3) أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسات العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1987.
4) أحمد سليمان، فتح الله: الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، مكتبة الآداب، د. ط، القاهرة، مصر، د.ت.
5) الأسلوبية وتحليل الخطاب، مديرية النشر، د.ط، عنابة، الجزائر، د.ت.
6) انيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، ط4، مصر 1999.
7) بدوي عبده، دراسات في النص الشعري الحديث، دار الضياء للنشر والتوزيع والطباعة، د. ط، القاهرة، مصر، 2006.
8) بركة بسام: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، الشركة العالمية لونجمان، ط1، لبنان 2002.
9) بشير كمال، علم الأصوات، دار غريب، د.ط، القاهرة، مصر 2000.
10) بن سلامة الربيعي: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2006.
11) بن عبد الحي محمد، التنظير النقدي والممارسة الابداعية، منشأة المعارف، د.ط، الاسكندرية، مصر 2001.
12) بن عيسى هامل: واقع الخطاب السيميائي في النقد الأدبي الجزائري، "مقاربة نقدية" مؤسسة الحياة الصحافة، ط1، الجزائر 2007.
13) البهنساوي حسام: علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، القاهرة، مصر،2004.
14) بوحوش رابح: اللسانيات: وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، د. ط، عنابة، الجزائر، 2000.
15) تشريح النص: المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2006.
16) تودروف ترفيتان: الشعرية، شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، مطبعة سبوه، د. ط، الدار البيضاء، المغرب، د. ت.
17) تاوريريت بشير، الشعرية الحداثة " بين افق النقد وافق النظرية الشعرية"، دار السلام، ط1، سوريا 2008.
18) ثامر فاضل: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب 1994.
19) الجيوسي سلمة الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز الدراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان 2001.

20) حسن العرفي, حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر.

21) الحطيئة والتكفير: "من البيوية إلى التشريحية"، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

22) حمو ماجدة: رحلة في جماليات أمريكا اللاتينية، اتحاد كتاب العرب، د. ط، دمشق، سوريا، 2007.

23) زكرياء ميشال: مباحث في النظرية الالسنية وتعلم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط2، بيروت، لبنان، 1985.

24) الصياغ رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر، "دراسة جمالية"، دار الوفاء، ط1، الاسكندرية، مصر، 2002.

25) العقود عبد الرحمان: شعرية الشعر، دار الجمهورية للصحافة، ط1، د. ت، 2007.

26) عيسى فوزي: تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، د. ط، الاسكندرية، مصر، د. ت.

27) القواسم محمد: الخطاب الروائي في الأردن، دار فارس للنشر والتوزيع، ط4، الأردن، 2006.

28) كمال سليمان الجبوري, معجم الادباء من العصر الجاهلي الى سنة 2002, مج1, دار الكتب العلمية, ط1, بيروت لبنان,2003.

29) كوهن جون: "النظرية العرية" بناء لغة الشعر، اللغة العليا"، ط1، د. ت، 2007.

30) محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الاندلسي، منشورات حماية سهباء، ط1، ليبيا، 2001.

31) الموسى خليل: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، د. ط، دمشق، سوريا، 2008.

32) ميلود عثماني، شعرية تودروف، دار قرطبة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

33) ناجي إبراهيم: الطائر الجريح، دار الشروق، ط3، بيروت، 1996.

34) ناظم حسين: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994.

35) نور الدين السيد, الأسلوبية في النقد العربي الحديث, د.ط, الجزائر,1994,ص265.

36) نور الدين، حسن محمدا: الشعرية وقانون الشعر، دار العلوم العربية، ط1، بيروت، لبنان، 2001.

37) الوانلي الكريم: التشكيلات الايقاعي والمكاني في القصيدة الحديثة، دار وائل للنشر، د. ط، د. ت، 2008.

38) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، المغرب، 1988.

فهرس محتويات

الفهـرس

المحتويات	الصفحة
شكر وتقدير	
اهداء	
مقدمة	أ- ج
المدخل	05
الفصل الأول: المفاهيم الشعرية	
1_ الشعرية عند الغربيين	11
أ الشعرية عند تودروف	11
ب الشعرية عند رومان ياكبسون	13
2- الشعرية عند العرب	15
أ الشعرية عند كمال أبي ديب	15
ب الشعرية عند عبد الله الغذامي	17
الفصل الثاني : مظاهر الشعرية عند إبراهيم ناجي الطائر الجريح "أنموذجا"	
1-المظاهر البيانية	21
مفهوم الصورة الشعرية	21
أ. الاستعارة	23
ب. التشبيه	24
ج. الكناية	26
د. الرمز	29
2-المظاهر الإيقاعية	32
❖ الايقاع الخارجي	32

أ. الوزن	32
ب. القافية	35
ج. الوقفة	38
❖ الايقاع الداخلي	39
أ. التكرار	39
ب. التدوير	42
ج. التضمين	43
3-المظاهر الأسلوبية	44
أ. الانزياح	44
ب. التقديم والتأخير	48
ج. توليد اللا متوقع/ المفاجأة الاسلوبية	53
خاتمة	57
الملحق التعريف بإبراهيم ناجي	59
قائمة المصادر والمراجع	63
فهرس محتويات	66

ملخص :

يعتبر موضوع الشعرية خصب و متجدد , استقطب كما هائلا من الدارسين و مازال تسعى كل دراسة إلى إنارة بعض الجوانب منه و قد تناوله الغرب و العرب بالبحث و الدراسة .

ولخصوبة موضوع الشعرية وجدته إرتأينا ان يكون الموضوع الموسوم بشعرية القصيدة عند (ابراهيم ناجي) الطائر الجريح "انموذجا" هو مجال بحثنا .

وانطلاقا من الفكرة التي تبنى عليها الشعرية في مفهومها العام و إستنادا للمادة العلمية التي تم جمعها , شملت هذه الدراسة المتواضعة على فصلين حيث إعتمدنا على عناصر تتجلى في قسمين : قسم نظري , و آخر تطبيقي , يتناول الفصل النظري مصطلح " المفاهيم الشعرية " ادرجنا فيه مبحثين , الأول معنون بالشعرية عند الغرب فأخذنا على سبيل المثال الشعرية عند كل من (تودروف و رومان ياكبسون) اما المبحث الثاني فعنوناه بالشعرية عند العرب فأخذنا أيضا على سبيل المثال الشعرية عند كل من (كمال ابي ديب و عبد الله الغذامي).

اما القسم التطبيقي فعنوناه بـ: مظاهر الشعرية عند (ابراهيم ناجي) الطائر الجريح "انموذجا" حيث تمخض هذا الفصل على ثلاث مباحث جاءت كلآتي المظاهر البيانية و المظاهر الايقاعية و المظاهر الأسلوبية لنعرج في كل مبحث على أهم ما يخدم الموضوع بحيث كانت هناك مجموعة من العناصر الجزئية فمثلا بالنسبة للمظاهر البيانية تم التطرق على سبيل المثال إلى الاستعارة و الكناية و التشبيه والرمز . أما المظاهر الايقاعية فكان المبحث عن الايقاع الخارجي (الوزن ,القافية , الوقفة) والايقاع الداخلي (التكرار ,التدوير , التضمين) أما المظاهر الأسلوبية فقد تم التطرق الى الانزياح , التقديم و التأخير , توليد اللامتوقع / المفاجئة الأسلوبية مع العلم اننا اعتمدنا في كل هذا على الديوان مصدر أساسي في التطبيق .

كما أننا أنهينا الدراسة بخاتمة حاولنا فيها إعطاء أهم ما توصلنا اليه من نتائج حول الدراسة و فرضيات وبعض التوجيهات لعلها تأخذ بعين الاعتبار في الدراسات اللاحقة .

الكلمات المفتاحية: شعرية القصيدة، الطائر الجريح

Summary:

The subject of poetry is fertile and renewed. It has attracted a huge number of scholars, and every study still seeks to illuminate some aspects of it, and the West and the Arabs have addressed it with research and study.

And due to the fertility of the poetic topic and its found, we decided that the topic marked by the poem of the poem of (Ibrahim Naji) the wounded bird be a "model" that is our field of research.

And based on the idea on which poetry is based in its general concept and based on the scientific material collected, this modest study included two chapters where we relied on elements that are manifested in two parts: a theoretical section, and another application. The theoretical chapter deals with the term "poetic concepts" in which we included two topics. The first one is concerned with poeticism in the West, so we took, for example, poetry in both (Todorov and Roman Capeson). As for the second topic, they called it poetry among the Arabs.

As for the applied section, they entitled it: The poetic manifestations of (Ibrahim Naji) the wounded bird as a "model". This chapter was based on three topics: graphical manifestations, rhythmic aspects and stylistic manifestations. In each topic we go to the most important thing that serves the topic, so that there were a group of elements. Partial, for example, with regard to the graphic manifestations, for example, metaphor, metaphor, simile and symbol are dealt with. As for the rhythmic aspects, the research was on the external rhythm (weight, rhyme, pause) and the internal rhythm (repetition, rotation, inclusion). As for the stylistic aspects, displacement, introduction and delay, generating stylistic unexpectedness / surprise were dealt with knowing that we relied in all this on Al-Diwan is an essential resource in the application.

We also finished the study with a conclusion in which we tried to give the most important findings about the study, hypotheses and some guidelines that may be taken into account in subsequent studies.

Keywords: poem poem, Wounded Bird