الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

فنية الضمير في قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

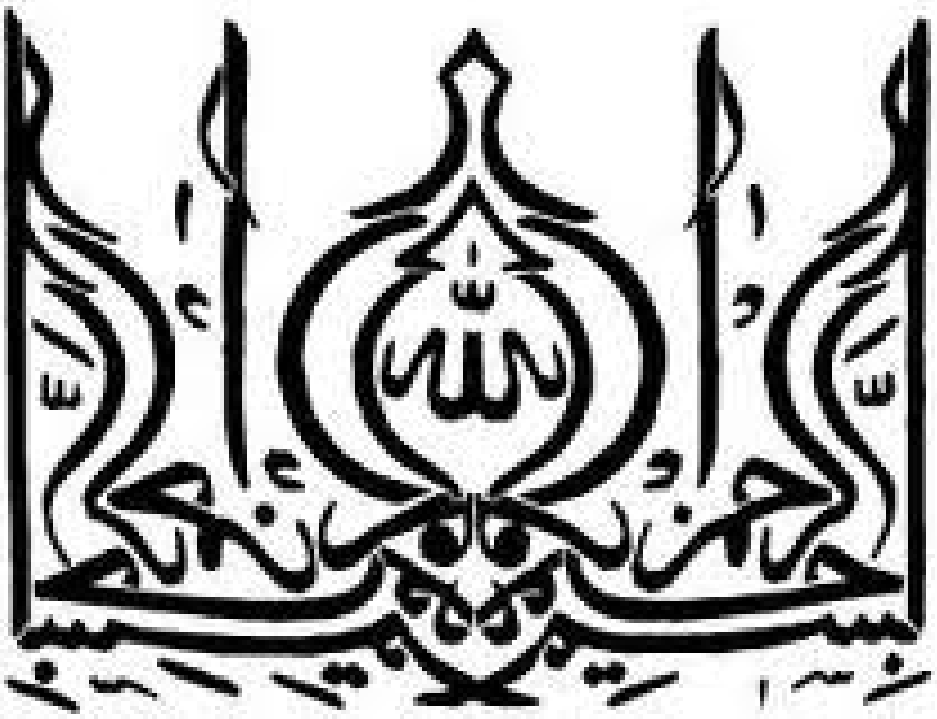
الشعبة: لغة وأدب عربي

التخصص:
أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالب(ة):
لويزة محي الدين.

إشراف الأستاذ(ة):
بوزيدي زهيرة

السنة الجامعية: **2015/2014**


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

قال تعالى " **لئن شكرتم لأزيدنكم**"

الحمد لله الذي أنار دربي، ووجه طريقي وأنار عقلي بالعلم ومنحنى القوة لتجاوز الصعاب ووفقني في انجاز هذا العمل.

ليس من المروءة أن أطوي صفحات هذه المذكرة دون أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من قام بمساعدتي، وأخص بالذكر الأستاذة المحترمة "زهيرة بوزيدي" التي كان لها الفضل في إتمام هذا العمل من خلال توجيهاتها ونصائحها وإرشاداتها.

دون أن أنسى أن أتقدم بالشكر إلى كل من قام بمساعدتي وأتوجه بالشكر إلى أختي "فيروز" وزوجها المحترم السيد "إسماعيل بن زرافة".

كما أشكر زميلتي "زينب" والأخت "نورة" على المجهود الذي بذلتاه إلى جانبي في كتابة هذه المذكرة.

كما لا أنسى أن أقدم شكري إلى زميلي "طلحة عبد الباسط" على المساعدة التي قدمها لي وأطلب من الله التوفيق له والنجاح في مسيرة حياته.

وأخيرا أشكر كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد ولو حتى بكلمة تشجيع فجزاهم الله عني جميعا أحسن الجزاء.

الويزة محي الدين

الإهـــــــدا ء

أهدي ثمرة جهدي لعائلتي في المقام الأول.
إلى حبيبتي أمي.. إلى ملاكي في الحياة.. إلى من تحت قدميها الجنان.. إلى معنى الحب والحنان.. إلى صاحبة العطاء دون انتظار امتنان.. إلى من كان دعاؤها سر نجاحي في هذا الزمان.
إلى من كلّله الله بالهيبة والوقار.. إلى من أحمل اسمه بكل افتخار أتمنى أن يبارك الله في عمره حتى يرى ثمارًا آن قطفها بعد انتظار، أبي العزيز "إبراهيم".
إلى إخوتي وأخواتي، من الكبير إلى الصغير وأخص منهم، أخي وصديقي وسندي إلى الذي أجده في كل محنة إلى من قدم لي العلم على طبق من ذهب أخي العزيز "فريد".
إلى زوج أختي الموقر والمحترم.. دعمني بالنصيحة وشجعني على التفاني في العمل.. إسماعيل بن زرافة.
في المقام الثاني: أذكر رفيقات دربي
إيمان، نور الهدى، نجاة، صفاء، نوال، زهرة، دلال أسماء وفاطمة، أهدي لكن جميعا ثمرة هذا العمل وأتمنى من الله أن يوفقكن لما يحبه ويرضاه.

الويزة محي الدين

مقدمة

مقدمة:

يعد نظم الشعر من الاستعمالات الخاصة للغة، حيث يملك الشّاعر بين يديه مادة خام يشكلها بإبداعه تحفة فنية تطرب لها الآذان ويتفاعل معها القلب، وتستفز معرفة وفضول الباحث الذي يسعى لكشف المعاني والدلالات العميقة والإيحائية وإبراز الجمالية التي يوصف بها الشّعر.

ولمّا كان الشّاعر الفاعل الأساسي في العملية الإبداعية، كان موضوع بحثي دراسة فنية الضمير في قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي، والمقصود بالضمير هو ضمير المتكلم "أنا" فقد سعيت في هذه الدراسة إلى إبراز "صوت الأنا" والبحث في الذات الشاعرة من خلال التجربة الشّعرية انطلاقا من بناء القصيدة، حيث شكّل حضور الأنا في الشّعر العربي قديمه وحديثه ظاهرة تستدعي الاهتمام والدراسة، إذ من الشّعراء من جعل قصائده أشبه باليوميات أو الاعترافات الشخصية العاكسة لحياته بما فيها من لحظات هادئة أو تجارب مريرة، وعليه كان النموذج الذي تطرقت لدراسته تجربة أليمة عانى الشّاعر إبراهيم ناجي فيها آلام الفراق فتشكل للأنا/الشاعر حضور طاغ على القصيدة، لذلك حاولت الإجابة عن مجموعة من التساؤلات شكلت محور إشكالية بحثية وهي: ما هو الضمير؟ وكيف عبر إبراهيم ناجي عن تجربته الفردية وهو الذي ألفها وتكلم فيها، وعرض نفسه من خلالها بكل أبعادها وخصائصها؟، كيف تجلى الضمير على مستوى القصيدة ؟ ، فيما تظهر جمالية التوظيف الفني لضمير "الأنا" في قصيدة الأطلال؟ وهل استطاع الشاعر أن يطوع الخصائص الأسلوبية لتدل على السِّمات الفردية والأناوية ؟

وعليه كانت هناك أسباب ذاتية وموضوعية ساهمت في بلورة أطر هذا البحث أهمها:

- إثراء المكتبة الأدبية بدراسات تخص الحقل الفني والجمالي.
- محاولة معرفة مدى أهمية ارتباط الشاعر بما ينظمه في ضوء صدق التجربة الشعرية.
- كون الدراسة المقدمة تخدم اختصاصي الدراسي.
- حبي وميلي الشديدين للشّعر العربي الحديث.

ولإثراء المناقشة في محاولة لحل هذه الإشكالية اعتمدت على مجموعة مصادر ومراجع أهمها: ديوان إبراهيم ناجي،شرح ديوان ابراهيم ناجي لمجيد طراد،بالإضافة إلى كتاب الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية لعبد الواسع الحميري، و كتاب بعنوان : في بلاغة الضمير و التكرار لفايز عارف القرعان.

و بما أنّ على الباحث اتباع منهج معين في الدراسة و ذلك لضبط سيرورة هذه الأخيرة اعتمدت بدوري على المنهج الفني بآليتي الوصف والتحليل وذلك لإبراز و توضيح مسالك الأنا وتعرجاتها داخل القصيدة، وقد اتبعت خطة تمثلت في: مقدمة، مدخل، فصلين وخاتمة.

حيث تضمن المدخل الموسوم: "الضمير" (مفاهيم ومصطلحات) مبحثين، الأول مفهوم الضمير من الناحية اللغوية والاصطلاحية، أما المبحث الثاني فقد تطرقت فيه إلى دراسة شعرية الضمير من خلال اللغة وتراكيبها واستعمالاتها البلاغية.

وخصصت الفصل الأول والمعنون "الذات في الشعر الرومنسي دلالة الحضور والغياب" لعرض أهم العناصر، حيث افتتحته بالمبحث الأول والمتضمن لمفهوم الذات لغة واصطلاحا، والمبحث الثاني الذي احتوى حضور الضمير في الخطاب الشعري أما المبحث الثالث فعرضت فيه ملامح النزعة الذاتية في الشعر الرومنسي واختتمته بمبحث رابع أشرت فيه إلى الحضور والغياب في الشعر الرومنسي.

أما الفصل الثاني الموسوم "إستراتيجية التوظيف الفني للضمير في قصيدة الأطلال"، حيث استهللته بنص القصيدة "الأطلال"، ثم درست تجليات الضمير (الأنا) في النص كمبحث أول، أما المبحث الثاني فقد تطرقت فيه إلى إبراز جماليات الأنا في النص وذلك من خلال الأسلوب والصورة الفنية، والإيقاع الموسيقي وكان المبحث الثالث دراسة حول دلالة حضور "الأنا" في النص.

وفي الأخير جاءت الخاتمة وكانت عبارة عن جملة من النتائج المتوصل إليها من خلال البحث والتحليل، في محاولة للإجابة عن التساؤلات المطروحة.

و لما كان لكل باحث معوقات و صعوبات تواجهه في مسيرة البحث ، أذكر أنه واجهتني بعض من هذه الصعوبات التي أن من الممكن تجاوزها عدا مشكلة ضيق الوقت و التي منعتني من الإلمام بجميع نواحي الدراسة إلا أنني حاولت تدارك ذلك قدر الإمكان.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر للأستاذة المشرفة "زهيرة بوزيدي" على تأطيري وتوجيهي حيث كانت سندا لي بفضل إرشاداتها القيمة، كما أشكر كل من قدر واحترم هذا الجهد البسيط المتواضع، وأقول أنني إن أخطأت فمن نفسي وإن أصبت فمن الله عز وجل، وإن أغفلت أو نسيت أمورا فجلّ من لا يسهو، ولا أصف نفسي بالكمال لأن صاحب الكمال ترفع إلى العرش نسبح بحمده ونشكره.

و على الله قصد السبيل

مدخل

مدخل: الضمير (مفاهيم ومصطلحات)

أولا: تعريف الضمير.

1. لغة.
2. اصطلاحا.

ثانيا: شعرية الضمير.

1. لغويا.
2. بلاغيا.

أولا:تعريف الضمير:

إذا أردنا التعرف على الضّمير كمصطلح فلابد لنا من الكشف عن مفهومه في اللغة والاصطلاح وذلك لتوضيح معالم وحدود أهم عنصر في بحثنا هذا وهو مصطلح «الضمير»

1. لغة:

لقد وردت كلمة الضّمير في الكثير من المعاجم والقواميس حيث ذُكرت في لسان العرب في مادة ضَمَرَ حيث قيل: «ضمر: الضُّمْرُ والضُّمرُ، مثل العسر والعسر: الهزال ولحاق البطن»[1] ومعناه أيضا «...الضمير: العنب الذابل: وضمرت الخيل، علفتها القوت بعد الليث، الضمير الشيء الذي تضمره في قلبك: تقول ... وأُضْمِرُ في نفسي شيئا، والاسم الضمير، والجمع الضمائر...وأضمرت الشيء أخفيته...»[2]

وظهر الضمير في المعنى ذاته في معجم الوجيز «الضمير ما تضمره في نفسك، ويصعب الوقوف عليه و-: استعداد نفسي لإدراك الخبيث والطيب من الأعمال والأقوال والأفكار والتفرقة بينهما واستحباب الحسن واستقباح القبح منها...»[3]

وجاء في الوسيط: «والشاعر: استعمل الإضمار في شعره، والحيوان جعله يضمر والشيء: أخفاه، ويقال أضمر في نفسه أمرا، عزم عليه بقلبه»[4]

إذا لاحظنا التعاريف السابقة نجدها تتفق في أن الضمير هو ما يخفيه الإنسان في قلبه والشيء المضمر هو الغائب الخفي الذي لا يظهر بوضوح، ويقال أيضا أن الإنسان الذي يتعامل بغير ما يضمر فذلك منافق وتختلف في بعض الزيادات الموجودة في كل تعريف مثل أن الضمير هو العنب الذابل، وأنه الهزال ولحاق البطن بالإضافة إلى تعريفه كمقياس لمعرفة الصواب من الخطأ. كان هذا تعريفا لغويا لمادة ضمر، فما هو الضمير اصطلاحا؟

2. اصطلاحا:

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار الصبح وإديسوفت، لبنان، 2006، ج8، (ص ص) (78، 79).

2- المرجع نفسه: ص ن.

3- مجموعة مؤلفين: المعجم الوجيز،دط، وزاوة التربية و التعليم، مصر، 1994، ص 382.

4- مجموعة المؤلفين: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ص543.

ورد الضّمير في كثير من الدراسات وفي كثير من العلوم، إلا أنه في البدايات الأولى له كان يدل على ضمير الإنسان، والذي يعرف عنه أنه حي أي أنه خاصية توجد في داخل الإنسان يتحول إلى حالة نفسية من اللّوم والتأنيب إذا ما كان الإنسان على طريق الخطأ، أو أنه ارتكب ذنب ما، فتتحرك في الإنسان مشاعر تختلف بين التردد والخوف والندم واللّوم على ما فعله، وهذا في حالة كان الإنسان ذا ضمير حي، فأي إنسان له جانب من الخير يطغى على الشر الموجود في داخله، كما يوصف كذلك الضمير بالموت وذلك في حالة ظهور شر في الإنسان يتلبسه ويمثل شخصيته وكل هذا نجده ينتمي إلى الجانب الأخلاقي في النفس البشرية.

فالضمير« أخلاقيا، خاصة يصدرها الإنسان أحكاما مباشرة على القيم الأخلاقية لأعمال معينة، فإن تعلق بما وقع صاحبه ارتياح أو تأنيب، وإن تعلق بما سيقع كان آمرا أو ناهيا وقد عني به الحدسيون وعدّوه قوة فطرية تدرك الخير أو الشر حدسيا من غير خبرة سابقة، وأنكر الطبيعيون ذلك ورجعوا به إلى التجربة، وربطوا الحكم على أخلاقية الأفعال بنتائجها»(5)

ومن هنا إذا أردنا التعرف على ضمير الإنسان فلابد لنا من معرفة الإنسان في ذاته وهذا يشكل لنا شخصية ذلك الإنسان وبالتالي ننتبه إلى أنّ الضمير يدل على الأنا ويشير إليها ويعرفنا بشكل أو بآخر عليها. فالأنا والضمير متلازمان بجدلية الأنا إلى الضمير وجدلية عكسية من الضمير إلى الأنا في ثنائية الثواب والعقاب والخطأ والصواب. « يولد الطفل بريئا، تلقائي التصرف، سليم الطوية، وفي سنوات التنشئة الأولى يتكون لهذا الطفل ضمير هو في الواقع رافد من ضمير والديه، فمن خلالهما يعرف قاعدة الثواب والعقاب إذا أحسن – من وجهة نظر والديه– يثاب، وإذا أساء – من وجهة نظر والديه أيضا– كان العقاب.»(6)

كما أنّ للضمير مرادف ومعنى في الشريعة الإسلامية وقد جعله بعض العلماء النفس الأمارة بالسوء والنفس اللّوامة والنفس المطمئنة، فالضمير هو النفس بما تأمرك، بالخير كان أو بالشر، فإن فعلت شرا تلومك – أي تلوم نفسك وهذا يمثل تأنيب الضمير– وإن فعلت خيرا ترتاح نفسك ومنه تحصل على راحة الضمير. وإما يكون ضميرك ميتا برضاك عن

5– مجموعة من المؤلفين: المعجم الفلسفي،دط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983، ص110.

6– أحمد عكاشة: «ثقوب في الضمير»، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1993، (ص ص) (8،7).

أفعالك مهما كانت، فالضمير هبة من الله عز وجل«... هو تلك القوة الروحية التي تحكم مواقف الإنسان وتفكيره وتجعله يميز بين الخطأ والصواب، وهو منحة الله عز وجل للإنسان يدله من خلالها على ما فيه من خيره وصلاحه ومرضاة الله عز وجل، وهذا ما يكسب الضمير صفة العمومية التي هي أحد أهم صفاته، فلا يمكن لحكم الضمير أن يتغير من شخص لآخر مع أخذ الظروف بعين الاعتبار...»[7]

نجد للضمير مكانا في النحو والصرف، حيث يدل على الضمائر المختلفة منها: ضمير المتكلم، ضمير المخاطب، ضمير الغائب، حيث تصرف الأفعال وفقا لهذه الضمائر في المفرد والجمع في الحاضر أو الغائب... وغير ذلك، إذ يعرف على أنه «...اسم جامد يدل على: متكلم أو غائب... والضمير بأنواعه الثلاثة السالفة، اسم جامد مبني...»[8]

نلاحظ من خلال التعاريف السابقة أن للضمير مكانة ذات أهمية في الحياة والأدب، فالتصرف في الضمير يكون لنا جمل مفيدة، وأخلاق سوية، فالأول يدل على القاعدة اللغوية ودلالة الضمير بأنواعه فيها، والثاني يدل على الاستعمال اليومي ضمن الدائرة الإنسانية فالضمير يقود إلى الفطرة وفعل الخير من خلال تأنيبات ولوم وهذا ما يشكل لنا الضمير الجماعي أو الوعي الجماعي كما يعرف عنه في علم الاجتماع.

والضمير الذي نحن بصدد التطرق إليه سيكون على مستوى القصيدة العربية التي تعتمد بشكل أو بآخر على تحديد توجهاته الإبداعية داخل الخطاب الشعري بمختلف السياقات الذي يتشكل فيها الضمير، وسيكون ضمير المتكلم أو صوت «الأنا» هو محور الدراسة، وما قد يتجلى فيه من صور كثيرة، ظاهرة ومضمرة وقد كشفت على حقيقة عميقة مثلت آلام ومعاناة الشاعر التي حكاها وسردها قصيدة تتضح بمفاهيم المتغير الذاتي وانفعالاته القريبة والبعيدة وسط مجتمعه.

وقد أدى التصرف بالضمائر وتوظيفها وتكرارها إلى أن تكون علامة مميزة في الأعمال الأدبية وخاصة في الشعر وأصبحت تعرف بأسلوب الالتفات في الشعر؛ فلالتفات «...ظاهرة

---

[7]– هارون يحي: «أهمية الضمير في القرآن الكريم»، ت ر مصطفى السبتي، ص10.

[8]– عباس حسن: النحو الوافي، ط3، دار المعارف، مصر، 1984، (ص ص) (217، 218).

أسلوبية تثري النصوص الأدبية بالدلالات التي تنتجها من خلال تفاعل الضمائر مع الدلالات النصية، وقد اهتمت الدراسات النقدية حديثا بهذه الظاهرة...»[9]

لقد توجه هذا الأسلوب إلى الضمائر ودلالاتها مع المعنى العام للنص « ومن يعرض إلى الدراسات البلاغية والنقدية يجدها قد أدخلت ظاهرة الالتفات بصورة جلية في التصرف بالضمائر مع وحدة مرجعها، بحيث أصبحت الضمائر هي العلامة المميزة للالتفات مع أن أصحاب هذه الدراسات توسّعوا في مفهومها إلى شكلين أسلوبيين آخرين: يتناول الأول منهما الفعل في صوره الزمنية، ويتناول الثاني المعنى من حيث الانصراف من معنى إلى آخر»[10]

أسلوب الالتفات في شكله الأول يهتم بالفعل من حيث زمنه حاضرا أو ماضيا أو مستقبلا بالإضافة إلى انصراف المتكلم عن المعنى إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وأما في شكله الثاني فهو الانتقال عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر.

من خلال هذا التعريف لأسلوب الالتفات الذي تطرقنا فيه إلى مفهوم الضمير وتوظيفه في العمل الإبداعي وخاصة الشعر نشرع في الولوج إلى شعرية الضمير وتحديد معالمها ومحاولة الكشف عن جماليات الضمير في القصيدة الشعرية.

ثانيا: شعرية الضمير:

كنا في البداية قد تطرقنا لتعريف الضمير ومعرفة حدوده لذلك لابد لنا من معرفة الشعرية وأهميتها وعلاقتها بالظاهرة الأدبية.

من صفات لغتنا العربية وجود المرادفات ومن ذلك كان للشعرية أسماء كثيرة منها الأدبية والجمالية، وهي ما نادى بها الشكلانيون حيث يرتبط مفهومها «برومان جاكبسون» الذي كان يسخر من التفسير الإيديولوجي للفن، فالأفكار في الأدب مثل الألوان على اللوحة الفنية، فبالنسبة «لرومان جاكبسون» موضوع الأبحاث الأدبية ليس هو الأدب عموما وإنما ما فيه من أدبية أو جمالية.

وعليه «... تعرف (الأدبية)، في النظرية السميائية للأدب بكونها تسمح بتمييز كل نص أدبي، بالنسبة للنصوص غير الأدبية، في دراسة الشكلانيين الروس خاصة. ... وليس موضوع علم الأدب عند (جاكبسون)، هو الأدب، بل هو (الأدبية)، أي ما يجعل من عمل

9– فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير والتكرار، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص5.

10– المرجع نفسه: ص6.

ما، عملا أدبيا، ويضعف من مبدأ السببية مباشرة، بين ظروف الكاتب وإنتاج أدبي، مما يسمح بتفسير دوافع الإنتاج، الإنتاج ذاته»[11]

أي أنه في البحث عن الشعرية أو الأدبية على مستوى العمل الإبداعي يجعل الانتباه إلى الدوافع والمسببات التي جعلت الأديب أو الشاعر يكتب هذا العمل الأدبي ضعيف، فهذه الرؤية هي أشبه بكثير بما يوجد في نظرية التعبير التي تنادي بالفن للفن، ولكنها ربما ليست بذلك التعصب الذي تدعو إليه نظرية التعبير، بالإضافة إلى ذلك فقد نادى الشكلانيون بفكرة أنّ الأدب يكتب بالكلمات، هذه الكلمات التي تنبع من لغة شعرية، وهذه الأخيرة تسهم بشكل كبير في تحديد معالم الشعرية، فالشعرية تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليس دليلا عن الشيء المسمى بها، بل لها وزنها وقيمتها الخاصة، وهنا نستحضر فكرة أن الشعر استعمال خاص للغة من خلال النظم والدفقة الشعورية. فهو يختلف كلية عن اللاشعور الذي يرتبط بوظيفة اللغة التواصلية و«ترتب عن ذلك عندهم أن الكلمات في الأدب ليست مجرد شرط لابد منه، أو طريقة لقول شيء ما ولكنها هي نَفَسُ مادة العمل الأدبي الذي يتكون من كلمات ومن هنا تحكمه القوانين التي تحكم اللّغة، فالشاعر عندهم يعمل في اللغة بنفس الطريقة التي يعمل بها الموسيقي بالأصوات والأنغام، والرسام بالألوان... ومن هنا فإنّ الأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية، حيث تنطلق منه – على حد تعبيرهم– المادة اللغوية في مجموعة من الأنظمة الرمزية... فإن العمل الشعري عند الشكلانيين إنما هو تصرف في اللغة لا تمثيل للواقع.»[12]

وإذا ما كانت اللغة هي القلب النابض للنص الأدبي فعليها تمييزه عن باقي الأجناس الفنية حتى تضمن المتعة الجمالية واستمرارية التأثير فكانت الشعرية ضرورة ذاتية للغة في القصائد.

1.لغويا:

اللغة هي أداة التواصل والتعبير، حيث أن كيفية استعمالها وتوظيفها يعد دورا مهما في العملية الإبداعية، وبما أن الشعر هو استعمال خاص للغة فمن الطبيعي أن تتجسد لنا القيم

11– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1985، ص32.

12– عبد الناصر حسن: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، د.ط، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999، ص25.

الجمالية ومفهوم الأدبية بشكل واضح، وهذا ما يعطي للنص شعريته ويميزه عن غيره من النصوص بشكل عام وعن النصوص الأدبية بشكل خاص. لذلك فإن الجانب اللغوي مهم جدا باعتبار اللغة هي المادة الخام في العمل الأدبي.

نلاحظ أن الشعرية تتسم بطابعها اللغوي بالدرجة الأولى لذلك فإن بين اللغة والضمير رابطا قويّا، فالضمائر التي نستعملها في الصياغة الأدبية لموضوع ما تحتم علينا وجودها في اللغة بشكل أو بآخر.

و حديثنا عن اللغة يأخذنا إلى الحديث عن المتحكم بهذه الأخيرة و هو المتكلم أو الأديب أو المبدع أو الشاعر أو الكاتب دون الذهاب إلى مدى أبعد، إلى القارئ عموما وإلى من وجه له الشاعر ما يكتبه خصوصا، وإلى غير ذلك من الشخصيات المصنوعة من حبر الفنان واقعية كانت أو خيالية، فالعمل الإبداعي يعج بالضمير سواء كان المتكلم أو المخاطب أو الغائب.

وتتمثل شعرية الضمير من خلال اللغة في الكثير من الأفكار والجوانب والمستويات الدلالية والتركيبية والأسلوبية، بالإضافة إلى الكلمات وكيفية توظيفها ووجود الضمير فيها والهدف من تكراره وتبيان الضمير الغالب الاستعمال في العمل الأدبي.

وعليه «يتأمل الناقد الكلمة المفردة في البداية، ثم يتأمل العلاقة اللغوية بين كلمتين أو أكثر، ثم يصل إلى الدلالة الكلية للمعنى الذي يطرحه البيت الشعري ثم يطرح بعد ذلك ما يمكن أن تعطيه علوم أخرى مثل علم الاجتماع وعلم النفس الأدبي والدراسة السيميولوجية حول الصوت والإيقاع وغيرها...»[13]

وإذا كان الناقد يتأمل في الكلمة، فدراستنا هذه توجهنا نحو التأمل في الضمير، إما ضمير واحد وربطه مع باقي الضمائر الموجودة على مستوى القصيدة، وإما دراسته تكرار هذا الضمير، أو علاقة الضمائر على مستوى القصيدة بعضها ببعض وتحديد دلالتها وكيفية توظيفها والغاية أو الهدف من توظيفها في هذا الشكل التركيبي، بالإضافة إلى محاولة تحديد الدلالة الكلية وتقسيمها إلى وحدات ودراسة كل وحدة على حدة.

13– أمجد الريان: صلاح فضل والشعرية العربية، د.ط، دار قباء، القاهرة، 2000، ص16.

كما لا يجب أن نغفل في الجانب اللغوي عن الأسلوب الذي استعمله المبدع في توظيفه للضمير فاللغة يتبعها الأسلوب بشكل طبيعي فهما يتلازمان ويتموضعان في شكل ثنائية تحت كل دراسة أو موضوع للبحث.

تتمتع اللغة بميزة أنها نظام إيحالي يحيل إلى ما هو غير لغوي فاللغة تحيل إلى مسميات موجودة في الواقع مادية كانت أو معنوية (قيم، أخلاق... الخ)، والضمير في هذه اللغة يعمل العمل نفسه، فأحيانا نكون على علم بحقيقة هذا الضمير ونعرفه حق المعرفة، وأحيانا أخرى يتوجب علينا البحث عنه على المستوى اللغوي بمحاولة إظهاره إذا كان مستترا أو ظاهرا، وفي حالة كان مجهولا في الوهلة الأولى أو في القراءة الاستطلاعية، وبالتالي فالضمير يحيلنا إلى شيء ما، والفائدة من توظيفه غالبا هي تجنب التكرار.

تحدثنا سابقا عن ثنائية اللغة والأسلوب، كما تحدثنا أيضا عن الضمير بمعناه الاصطلاحي حيث يعرف بأسلوب الالتفات، فإذا قمنا بجمع هذه العناصر سنحصل على نتيجة مفادها: الأسلوب اللغوي للضمير في كيفية توظيفه والذي سيكشف لنا عن تواجد الضمير كبنية موجودة داخل العمل الأدبي غير أنه سيظهر بشكل أدق على مستوى الجانب البلاغي لشعرية الضمير.

وعندما كان « ...لكل كاتب لغة خاصة به يتحكم فيها الذوق الشخصي والأسلوب، لكن ما يميز كاتبا عن آخر هو كيفية بناء تلك اللغة كونها ألفاظ متناثرة في المعاجم قبل أن تصير كما صاغها هو... إن اللغة تمر بمراحل قبل صورتها النهائية التي تحقق من خلالها وظيفتي التواصل والإمتاع الفني، لأنها أول الأمر تكون مادة خام، ألفاظ قابعة في المعاجم في متناول كل كاتب، والمرحلة الثانية تتمثل في كيفية اختيار الكاتب لهذه الألفاظ أولا ثم تركيبها ثانيا وهنا تتدخل كفاءات كل كاتب.»**(14)**

فاللّغة الشعرية تتميز عن اللغة العادية في الكثير من الجوانب أما الأولى فقد «بنيت على نسق شعري في أصوله الفنية والموسيقى فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان

14– رشيد غانم: «اللغة الواصفة في نقد عبد المالك مرتاض»، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، لم تنشر، جامعة مولود معمري تيزي وزو 2011، ص68.

والأصوات لا تنفصل عن الشعر في الكلام تألفت منه ولو لم يكن منه كلام الشعراء... »(15)

بالإضافة إلى أنّ اللغة الشعرية تتسم بالانزياح أو ما يعرف بانْزِيَاحَات اللّغة، وهو الانحراف عن المعنى الأصْلي والابتعاد عنه إلى معان أو معنى آخر، فالانزياح "طابع يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية هي بمنطلق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية»(16)

فالشاعر يتصرف في الضمائر بشكل يبدو لنا عاديا كأي كاتب يستعمل الضمائر ولكنّها في حقيقة الأمر ليست كذلك، بل هناك فنية وراء استخدام هذه الضمائر بطريقة تكسبها صفة الشعرية، تتمظهر لنا من خلال الدراسة والتحليل اللغوي، " توصف في كتب النحو الكلمات التي تحل محل الأسماء لأنها ضمائر: بمعنى أدق التي تقوم مقام ضمائم اسمية، ولها محتوى دلالي أصغر. وينحصر معناها أساسا في وسم الجنس النحوي(Genus): وهي بذلك تعد بحق المفاهيم العليا الأعمّ لأقسام الاسم.»(17)

ومن هنا نستنتج أن للغة استخداماتها ووظائفها، كما نكشف عن الدلالات والاستخدامات التي تكسب الضمير صفة الشعرية في القصيدة العربية خصوصا.

2.بلاغيا:

البلاغة ميدان خصب لنمو وتطور استعمال الضمائر، ومساعد ينمّي قدرات الناقد على اكتشاف الثابت والمتحول داخل القصيدة فيمثل الجانب البلاغي في دراسة شعرية الضمير، في موضوعات متعددة منها الصور الفنية، الأسلوب الذي ينتمي إليه هذا النوع من استعمال الضمير وتوظيفه على هذا النحو، بالإضافة إلى تشكل الدلالات وتركيبها وبيان إيحاءاتها وانزياحاتها ومجازاتها.

15– إبراهيم لقان: ملامح المقاومة في شعر محمد العيد آل خليفة، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، لم تنشر، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 2008، ص136.

16– خوش جار الله حسين ذره: البحث الدلالي لكتاب سبوية، ط1، دار دجلة، ناشرون وموزعون، المكتبة الهاشمية، 2007، ص395.

17– كلاوس برينكر: التحليل اللغوي للنص، ت ر سعيد حسن بحيري، ط1، مؤسسة المختار، مصر، 2005، ص44.

فالبلاغة «عند أهل اللغة هي حسن الكلام مع فصاحته وأدائه لغاية المعنى المراد»[18] يمكننا القول أن هذا التعريف يندرج ضمن تعريف لغوي للبلاغة، أما في الاصطلاح فالبلاغة هي: « مطابقة الكلام بمقتضى الحال من يخاطب به مع فصاحة مفرداته وجمله... وكلما كان الكلام مع فصاحة مفرداته وجملة أكثر مطابقة لحال المخاطب وتأثيرا في نفسه، كان على حسن، وأرفع منزلة في مراتب البلاغة ودرجاتها، وتتنازل الدرجات وتنحط بمقدار بعد الكلام عن مطابقته مقتضى حال المخاطب، وضعف تأثيره في نفسه»[19]

تخدمنا البلاغة خدمة كبيرة على مستوى النص الأدبي حيث؛ تقدم لنا صور فنية وتعابير بليغة التأثير في القارئ من خلال الصور البيانية والتشبيهات والمجازات ومن خلال أسلوب التلميح المشبع بالروح الأدبية، فالصورة الشعرية، تعتبر أسمى الصور وأقصاها حدا في الإبداع والتصوير، حيث تعمل على تنشيط مخيلتنا وجعلنا نختبر الصورة المحسوسة بشكل ملموس،«وهي مكون هام داخل البناء الشعري بحيث يتم من خلالها تجسيد المعنى وتوضيحه وتقديمه بالكيفية التي تضفي عليه جانب من الخصوصية والتأثير...»[20]

فمن خلال الصورة الشعرية نلمس التجربة الشعرية، ونجدها تعبر بصدق عن آلام وأحزان الذات الشاعرة، فهي ترتبط بالحالة النفسية للإنسان وبنظرية المعرفة، فالحالة النفسية للرسام تنعكس على اللوحة التي يرسمها من خلال وضعية الصورة وحالة الألوان داكنة أو فاتحة، وغيرها، وكذلك بالنسبة للشاعر فاختيار المفردات والألفاظ وتركيبها في صورة تعبيرية وحبكها وانسجامها فيما بينها يجعلنا نتخيل حالة المبدع النفسية المختلفة.

فالصورة عالم خيالي مجسد حيث ظهر« ... مصطلح الصورة بداية عند النقاد والبلاغيين عند محاولتهم الربط بين الرسم والشعر والتقديم الحسي للأشياء والانفعالات والحقائق، فالجاحظ يعد من أوائل النقاد العرب الذين تنبهوا إلى هذه الصلة التي تربط بين الشعر والتصوير...»[21]

18– عبد الرحمان حسن حبنلة الميداني: «البلاغة العربية»، ط1، دار القلم، دمشق1996، ج1، ص128.

19– المرجع السابق: (ص ص) (129،130).

20– فاطمة، دخية : « قراءة في جماليات الصورة الشعرية في القصيدة القديمة»، مجلة المخبر،العدد السادس، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة الجزائر،2010، ص2.

21– المرجع نفسه: ص ن.

وإذا أردنا النظر إلى الصورة من هذه الناحية، نجد أنها ترتبط – من زاوية الإبداع – في علاقتها بالذات المبدعة ومن هذا المنطلق نتخذ الضمير كصورة فنية تصور لنا التجربة الشعرية فنجد أن ضمير المتكلم يعمل من خلال إحالته على الذات الشاعرة يصور لنا حالة مضطربة ويتخذ المبدع من صوت «الأنا» كإشارة وإحالة على ذاته في ضوء مجموعة من التراكيب والصور البيانية التي تطابق حال الشاعر، مستخدما في ذلك الألوان والأحاسيس والأدوات، بشكل يصف لنا فيه ظروفه التي عاشها في ظل هذه التجربة التي مر بها.

إن إحالة الضمير أنواع هناك الإحالة الداخلية والإحالة الخارجية، وكمثال على الإحالة الخارجية، إحالة ضمير المتكلم إلى ذات صاحبه، التي تمثل الحضور القوي لثنائية المتكلم والمخاطب بطريقة تفاعلية تبادلية فإذا كان الأنا موجودا فلابد له من الآخر لإثبات وجوده، فحضور المخاطب هنا يكون حضورا حقيقيا أو مقدرا.

كما نجد للضمير مكانا يشكل لنا من خلاله الصورة الشعرية والذي نعرفه في البلاغة في قسم البيان بالصورة البيانية حيث تعددت مصطلحات الضمير وتسميته، فقد عرف بالكناية والمكنّى، وذلك لا يكون بذكر المكنّى بشكل صريح وإنما بالإشارة إليه فقط عن طريق القرائن اللفظية أو المعنوية، ومن ذلك « ...لا يترك الضّمير إلى استخدام معرفة أخرى في مقام التكلم أو الخطاب أو الحديث عن الغائب الذي يلائمه الكناية عنه بالضمير للإيجاز والربط بين الكلام إلا لداع من الدواعي البلاغية التي تستدعي ذلك، وسيأتي إن شاء الله بيان هذا في بحث «الخروج عن مقتضى الظاهر» الشامل لأمور كثيرة غير العدول عن الضمير الملائم إلى غيره.»[22]

فالكناية من الصور البيانية التي يتجلى فيها الضمير في صورته الفنيّة البلاغية، حيث تنقسم الكناية إلى ثلاثة أنواع كناية عن صفة وكناية عن موصوف وكناية عن نسبة، أما الثانية فهي بيت القصيد في هذا المقام، فالموصوف لا يذكر بشكل صريح وإنما يتمظهر لنا من خلال القرائن الدالة عليه سواء كانت مادية أو معنوية.

نلاحظ من خلال ما سبق أن الضمير صورة فرع يشكل لنا صورة الأصل والتي تمثل الصورة الشعرية في العمل الإبداعي وذلك بفضل صفة الإضمار أو الكناية، فرسم ملامح

22– عبد الرحمان حسن حبنّلة الميداني: البلاغة العربية، ص412.

المتكلم خاصة إذا كان يتكلم عنها هو شخصيا، تجعلنا نتخيل هذه اللوحة الفنية أو الصورة التعبيرية وتقرب إلى أذهاننا الشكل بهيئة أوضح، وتجعلنا نحس ونعيش التجربة معه بعواطفنا وجوارحنا.

إن اللغة هي المادة الخام للبلاغة هذه الأخيرة التي تتصرف في اللغة بشكل يجعلها ملائمة للتواصل بطريقة فنية إبداعية، فتعطيها صفة الفصاحة والجمالية والشعرية من خلال التراكيب الدلالية والصور الفنية والتعبيرية.

فالضمير يمكن أن يكون صورة فنية، أو دلالة جمالية تحرك العمل الإبداعي على أوتار إيقاعية وموسيقية يرسم لنا أحاسيس المبدع ويجسد لنا فكره من خلال صوت «الأنا» ضمير المتكلم أو الذات الشاعرة، في حالات كثيرة سواء كان لذاته متحدثا عنها أو للآخر الحاضر والغائب.

من هنا تتمظهر لنا أهمية الضمير ومكانته من خلال استعماله لغرضه الذي وجد له أو للذهاب به إلى حد أبعد، يجعله ذا حركة فاعلة تتشكل من التراكيب الدلالية واصطباغه بالإيحائية والشعرية، وذلك بتحويله محورا للدراسة والانتباه إلى الجماليات البلاغية وانسجامه مع وحدة النص، كونه جزء مهما من أجزاء الصورة الفنية للدلالة على الذات الشاعرة وأحوالها الشخصية.

الفصل الأول

الفصل الأول: الذات في الشعر الرومنسي "دلالة الحضور والغياب."

المبحث الأول: مفهوم الذات.

1. **لغة.**
2. **اصطلاحا.**

المبحث الثاني:النزعة الذاتية في الشعر الرومنسي.

1. **تعريف الرومنسية وتطورها التاريخي.**
2. **الشعر الرومنسي.**
3. **الذاتية في الشعر الرومنسي.**

المبحث الثالث: حضور الضمير "الأنا" في الخطاب الشعري.

المبحث الرابع: الحضور والغياب في الشعر الرومنسي.

أولا: مفهوم الذات:

3. **لغة:**

وردت لفظة الذات في المعاجم اللّغوية والاصطلاحية حيث جاءت في معجم الوسيط:«...(ذات): مؤنث "ذو" بمعنى صاحب، يقال هي ذات مال وذات أفنان، ومثناها ذواتا. وفي التنزيل العزيز(وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِۦ جَنَّتَانِ ﴿٤٦﴾ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿٤٧﴾ ذَوَاتَآ أَفْنَانٍ ﴿٤٨﴾)...{سورة الرحمان الآية:46،48} ووضعت المرأة ذات بطنها: ولدت... وأصلح ذات بينهم الحال التي يتصافون بها...»[23]

أما في معجم الوجيز فذات الشيء «... حقيقته وخاصته، يقال عيب ذاتي: جِبلّيٌ وخلقيٌ... ج ذوات... وتكون ظرفية زمانية، مثل: (لقيته ذا يوم)، وظرفية مكانية، مثل: (ذهبوا ذات الشمال: وذات اليمين... و(ذات الصدر): سريرة الإنسان وفي القرآن الكريم: ﴿وَأَسِرُّواْ قَوۡلَكُمۡ أَوِ ٱجۡهَرُواْ بِهِۦٓۖ إِنَّهُۥ عَلِيمُۢ بِذَاتِ ٱلصُّدُورِ ﴿١٣﴾ ﴾{سورة الملك الآية:13}، وذات الرئة،التهاب يصيب فصا أو فصوصا من الرئة، وذات الجنب التهاب في الغشاء المحيط بالرئة.»[24]

وفي الذكر الحكيم: (يَسۡـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلۡأَنفَالِۖ قُلِ ٱلۡأَنفَالُ لِلَّهِ وَٱلرَّسُولِۖ فَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ وَأَصۡلِحُواْ ذَاتَ بَيۡنِكُمۡۖ وَأَطِيعُواْ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥٓ إِن كُنتُم مُّؤۡمِنِينَ ﴿١﴾)،{سورة الآية :1 }«قال أبو العباس أحمد بن يحي: أراد الحالة التي للبين...ويقال: جاء من ذي نفسه ومن ذات نفسه أي طَيِّعَا...»[25] فنجد الذات هنا تدل على النفس والشخص ومن ذلك قولهم ذات الإله «... فقد استهوى أكثر الناس –لاسيما المتكلمين– القول فيها أنها في معنى النفس والحقيقة ويقولون: ذات الباري هي نفسه ويعبرون بها عن وجوده وحقيقته.»[26]

نلاحظ من خلال التعاريف السابقة أن لفظة الذات لها معاني كثيرة ومختلفة، فهي تدل على الملكية والحيازة، كما تدل كذلك على الفطرة والجبلّة في النفس البشرية، بالإضافة إلى أنها تدل على تركيبا الزمان والمكان ولا ننسى كذلك معناها في حالة البين.

23– مجموعة مؤلفين: "المعجم الوسيط"، ص307.

24– مجموعة مؤلفين: "المعجم الوجيز"، ص242

25– ابن منظور: "لسان العرب"، ج17، ص1476.

26– أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن أيوب ابن قيم الجوزية: "بدائع الفوائد"، ت علي بن محمد العمران، دار عالم الفوائد، المجلد الأول، ص400.

غير أن المثير للانتباه أن الذات تكسب دلالاتها من خلال ارتباطها بما يليها من معان فهي مفردة (القصد دون ارتباطها بأي لفظة أخرى) تدل على النفس وحقيقة وجود الإنسان، أما في باقي المعاني فهي تحمل معنى مقترنة بما يأتي بعدها من لفظ ومن هنا يمكننا أن نقتاد إلى المعنى الاصطلاحي.

4. اصطلاحا:

الذات في الاصطلاح هي نفس الإنسان وشخصه، فهي الدليل الذي يشير إلى الإنسان أو الفرد وتشتمل على كل ما يرتبط بهذا الإنسان من مشاعر وأحاسيس وميولات وأفكار وذوق وإبداع ومن ذلك قولنا الذات المبدعة أو الذات الشاعرة حيث إن «الذات هي حقيقة الموجود ومقوماته وتقابل العرض، وعند الكلام عن الله عز وجل يقال: الذات الإلهية...»[27]

جاءت الذات في نظرية المعرفة « فتقف الذات على الواقع وتتقبل الرغبات والمطالب وتوجد الصور الذهنية، وتقابل العالم الخارجي، ويطلق اللفظ الأجنبي على ما يساوي الماهية وهي الخصائص الذاتية لموضوع معين، وتقابل الموجود Essence et existences ومنه التعبير الشائع: الوجود والماهية»[28]

فالذات تمثل لنا الإنسان العاقل المفكر، تمثل لنا ماهيته ووجوده في الحياة وإنتاجه المادي والمعنوي، فالمبدع عبارة عن ذات مبدعة؛ حيث أن الذاتية اشتقت من الذات وهي نقيض الموضوعية تعني«التركيز على النفس وانشغال الشخص بنفسه أو الكاتب بمراده وإغفاله عن الموضوعية، وتشير الذاتية إلى طريقة في الكتابة تضع في المحل الأول التعبير عن المشاعر والتجارب الشخصية مثل الكثير من الأعمال التي تكاد أن تكون سيرة ذاتية.»[29]

من هذا المنطلق تصبح الذاتية تهتم بالعالم الداخلي للكاتب ويصبح هذا الأخير في غنى عن العالم الخارجي وما يدور فيه من ظروف سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية منفصلا في

27– مجموعة مؤلفين: "المعجم الفلسفي"، ص87.

28– المرجع نفسه، ص ن.

29– إبراهيم، فتحي: "معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية"، تونس، 1986، ص165.

كتاباته هن أي طبقة أو أي اتجاه وإنما تصبح قبلته نفسه وصلاته وأحزانه وسرده لقصة حياته.

فالذاتية تدلنا أيضا على أفكار ومشاعر الشخصيات الأدبية حيث أن العالم الداخلي للشخصية هو العنصر الأساسي وذلك ما نجده في روايات السير وتراجم الحياة، فهي تدرس في المقام الأول الشخصية القصصية وهو ما يعرف بالسيكولوجية.

فمن ناحية الخطاب «إنه ليكاد يتعذر الحصول على نص لا نستشف فيه حضور الذات الناطقة به، إن هذه الأخيرة تسجل دائما حضورها في ملفوظها، بيد أن هذا الحضور قد يكون مرئيا إن قليلا أو كثيرا...»[30] فإذا كان من يكتب الخطاب ذات فلابد من حضوره بصفته الذات المتلفظة أو الفاعلة ولكنّ وجوده مرهون بإرادته إما ظاهرا أو مضمرا.

نجد في الفلسفة حضورا لمصطلح الذات حيث «...أشار أرسطو في قوله: إن ذات الشيء هي موضوع الفلسفة الأساسية، وهي ما لا يمكن، بأي شكل من الأشكال نسبته إلى موضوع، وهي التي يتصل بها نوعان من الأعراض: الأعراض الناتجة عنها والأعراض المفاجئة وغير المتوقعة.»[31]

ميز ديكار وسبينوزا بين الذات والماهية، وذلك «لأن الذات تختلف عن الماهية بأنها لا تمتلك الوجود ولأنها بالنسبة إلى الوجود، كالممكن بالنسبة للواقع، فهي تحدد الكائن في حين أن الوجود هو حدوث الكائن وتحقيق الإمكانية المؤلفة للذات ، وقال سبينوزا: الذات هي المبدأ الأول الداخلي في كل ما يرتبط بإمكانية وجود شيء»[32]

وقد عرفت الذات مفهوما في علم الجمال، فهي الأحكام الجمالية التي يصدرها الناس ليست مجرد أذواق فردية ومنه جاء ما يسمى بالنقد الانطباعي الذاتي، وذلك باعتبار أن الحكم الجمالي يكون ذاتيا، فالجمال يتعلق بالنفس، وبالتالي فهو يختلف من شخص لآخر

30– دومينيك، مانغونو: "المصطلحات المفتاحية لتحليل الخطاب"، تر محمد يحياتن، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، 2008، ص122.

31– عبد النور، حيور: "المعجم الأدبي"، ط1، دار العلم للملايين، لبنان، 1979، ص116.

32– المرجع نفسه، ص ن.

فما أراه جميلا ربما يبدو قبيحا لدى الآخر، أي أن الجمال ظاهرة سيكولوجية ذاتية، ومن ذلك خضع النقد الفني منذ القدم على نوعين أو اتجاهين، النقد الموضوعي والنقد الذاتي أما الثاني فهو « اتجاه يقيم العمل الفني بمقدار ما يثيره في الجمهور من تأثير أو يحدثه في النفس الإنسانية من بهجة، ويمكن أن يوصف هذا النقد بأنه نقد تأثيري أو انطباعي أو ذاتي. فالناقد هنا لا يقيم العمل الفني بمعايير موضوعية؛ وإنما يقيمه بمقدار ما يثيره في نفسه من تأثير.»[33]

وجدت الذات مكانا في الأخلاق، فهي نزعة تذهب إلى أن تحديد الخير والشر خاص بكل فرد على حدة، أي أن الاعتبارات الشخصية لكل إنسان أو إن صح التعبير لكل ذات تحدد لنا مقياس الخير والشر، وبهذه الطريقة يصبح كل إنسان يحدد الخير والشر من خلال ما يراه أي من وجهة نظره الخاصة[34]

تتشكل شخصية الإنسانية من الذات التي هي "الأنا" «ويشير مفهوم الذات إلى أنه: "ذلك التيار من التفكير الذي يكون إحساس المرء بهويته وذاته الشخصية، وتتحقق الذات من خلال التواصل والتداخل في علاقتهما المتشابكة مع الآخر، فطبيعة (الأنا) خبرة شعورية تتجسد فيها وظيفة توحيد أشكال وضروب نشاط الإنسان...»[35] فالذات من هذا المقام تمثل لنا الهوية، حيث إن ذات الإنسان هي هويته التي تختلف عن الآخر وتميزه عنه بمكوناتها وثقافتها وإيديولوجيتها وأفكارها، بالإضافة إلى الآمال والطموحات والصراعات والتوترات التي ربما لا تكون موجودة عند الآخر، وتكفل له سنن التعامل معه.

ثانيا: النزعة الذاتية في الشعر الرّومنسي:

أ- تعريف الرّومنسية وتطورها التاريخي:

الرومنسية مذهب أدبي من المذاهب الأدبية الحديثة التي جاءت على أنقاض الكلاسيكية، والتي هي حركة عقلية واقعية يغلب عليها التفكير العقلاني بعيدا عن العاطفة وأوهامها،

33- أميرة حلمي مطر: "فلسفة الجمال"، دار المعارف،القاهرة، ص13.

34- ينظر: مجموعة مؤلفين، "المعجم الفلسفي" ، (ص ص) (87،88).

35- سعد فهد الذويخ: "صورة الآخر في الشعر العربي المعاصر الحديث"، ط1، عالم الكتب الحديث، 2009، ص7.

فالرومنسية «... هي الفن الذي يقدم للناس أعمالا أدبية قادرة على أن تهبهم أعظم قدر من المتعة بالنظر إلى عاداتهم الحالية ومعتقداتهم الحالية»[36]

ظهرت الرومنسية في أوروبا وذلك لتوجية الفكر الأوروبي في بداية القرن 19م، حيث عرف باصطلاح الرومنتيكية، والحركة الرومنتيكية هي.. حركة شملت أوروبا بأكملها ومن الصعب على المؤرخ تحديد تعريف لها، ولكن يمكننا القول أن الرومنتيكية في جوهرها تمجيد للحياة والنفس وهي «... مذهب أدبي، يمثل رد فعل اتجاه تعقيدات الكلاسيكية والرومنسية نزوع ذاتي إلى استنطاق الـ(أنا)، وتغليب تصورها للعالم... هي مخاصمة للواقع ومصالحة للأحلام»[37]

كانت الولادة الأولى لهذا المذهب الجديد في فرنسا وباريس التي عرفت بعاصمة الرومنسية وما زالت إلى يومنا هذا، حيث «بدأت تباشير الرومنسية تظهر وكانت فرنسا مسرحا رحبا لاحتضان الرومنطيقيين... »[38] وقد ساعدت بعض العوامل على نمو وتطور هذا المذهب حتى ساد أوروبا بأكملها من بينها:

1- كتابات جون جاك روسو.
2- الصراع السياسي الذي عايش الثورة الفرنسية 1789م والدعوة الفكرية التي عكستها هذه الثورة وفوضى النظم التعليمية بالإضافة إلى ما ساد العالم في تلك الفترة من اضطرابات بما في ظلها جيل الشباب في ذلك الزمان.
3- عودة المهاجرين أو المنفيين من فرنسا إلى بلادهم محملين بأفكار وتجارب اكتسبوها من احتكاكهم بالشعوب الأخرى[39].

قامت الرومنسية على مجموعة من المبادئ مثل تغليب العاطفة على الأقل والاهتمام بالأحوال الشخصية للذات الشّاعرة وأحوالها المضطربة، فهي في جوهرها تمجيد لحياة

36- شكري محمد عياد: "المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين"، عالم المعرفة، 177، المجلس الوطني للثقافة والفنون الأدبية، الكويت، 1978، ص139.

37- سعيد علوش: "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة"، ص107.

38- شفيق البقاعي: "الأنواع الأدبية"، ط1، مؤسسة عز الدين، لبنان، 1985، ص217.

39- ينظر: المرجع السابق: (ص ص) (217،218).

والنفس، بالإضافة إلى اللّجوء للخيال والطبيعة، أكدت أيضا على حرية الفنان في التعبير عن ذاته وإطلاق العنان لمشاعره الخاصة. « لقد تحدثت مدام دي ستايل عن هذا الأدب الجديد الذي ظهر في ألمانيا وأصبح يعرف باسم الأدب الرومنسي، أدب أكثر جرأة وأقل التزاما بالقواعد، ولكنه أقرب إلى عواطفنا، فالأدب القديم الذي يكتبه المحدثون أدب مجتلب، ولكن الأدب الرومنسي نابع من بيئتنا، ومصادره من ديننا، ونظمه، وتراثه هو شعر التروبادور وقصص الفروسية وعجائب العصر الوسط، وهو يستعيد تاريخنا... وهو وحده الأدب القادر على النماء لأنه ينبت في أرضنا ويستمد من تراثنا»[40]

ب- الشعر الرومنسي:

الشعر الرومانسي هو الشعر الذي تغلب عليه العواطف والأحاسيس والمشاعر، وغالبا ما تكون موضوعاته حول الحب والغزل، حيث يصف الشاعر الحبيب وما خلفه من فراقه أحزانا ومعاناة، فيحكي الأشواق والحنين، وينقل إلينا تجربته في شكل قصيدة، ولذلك «نجد الرومنسية موقفا أدبيا وفلسفيا يتجه نحو وضع الفرد في مركز الحياة والتجربة، وهي تمثل تحولا من الموضوعية إلى الذاتية، وقد أسهمت تلك التصورات الرومنسية في تأسيس عالم حديث دافع عن درجة من درجات الديموقراطية»[41]

فقد اتسع ميدان الشعر وغزر الإنتاج فيه، حيث كان القرن التاسع عشر غنيا بشعرائه الحاملين لواء التجديد في الموضوعات والمعاني والمجالات على غير ما كان في الحقبة الكلاسيكية، وكان أبرز مجال تجلى فيه الشّعر الرومنتيكي بشكل بارز، مجال الحب «وكان طابعه العام الحزن والشكوى من عدم وفاء الحبيب، وقلما كان يُعنى الرومنتيكي بلذائذ الحب الحسية، وإنما كان حبه عاطفيا حالما، يمتاز بأنه يضيق بالعقبات التي تعترض طريقه، ويثور عليها ولو كان مصدرها القوانين، أو نظم المجتمع... »[42]، ولم ينحصر معنى الحب في هذا المجال بالحبيب فقط بل تعدى ذلك إلى مسائل اجتماعية وفلسفية وصوفية، فيرى « جابر عصفور أن ثمة اعتبارات دينية وميتافيزيقية تؤكد إمكانية التشابه بين الرومنسيين

40- شكري محمد عياد: "المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين"، ص162.

41- إبراهيم فتحي: "معجم المصطلحات الأدبية"، ص188.

42- محمد غنيمي هلال: "الرومنتيكية"، د.ط، نهضة مصر، القاهرة، (ص ص) (175،176).

ومتصوفة الإسلام أمثال ابن عربي، من حيث النظرة إلى الخيال فكلا الفريقين يرفض التفسير "الميكانيكي" للعالم على أساس أنه تفسير يتغافل عن الدور الذي يلعبه الوعي الداخلي والتجربة الروحية للإنسان، وكلا الفريقين يرى أن إثبات العام والوصول إلى إدراك المطلق إنما هو أمر يعتمد على الذوق والتجارب الروحية أكثر مما يعتمد على العقل والمنطق»[43]

كما أمتد مجال الرومنتيكيين إلى الفلسفة أيضا، بما فيها الشّعر الفلسفي الديني الذي كان ميدان تجديد آخر، حيث ابتعدت الرومنسية عن الوصف الجاف للظاهرة وبدلا من ذلك ساهمت في مناقشة تساؤلات عدة عن مصير الإنسان والإنسان، وأصبحت تبحث فيما وراء الطبيعة، تثري كجدلية الحياة والموت، كما تغذت من الفلسفة المثالية «في المثالية الألمانية بوجه خاص، وكانت قد أكدت على الوظيفة الخلاقة للعقل، فتوسع تطبيق هذه الفكرة ومزجت مع فكرة الرومنتيكية عن الفكر الذي هو في صيرورة دائمة من هذا المزج، وخرجت مذاهب الفلاسفة الألمان فشته (1762–1814م) وشلنج (1775–1854م) وعلى الأخص هيجل (1770–1831م)»[44]

إلا أن المثالية الرومنتيكية تختلف عن المثالية التي ظهرت قبيل الكلاسيكية فهي تدور ما بين كونها الروحي والإنساني والاجتماعي «ولكنها تلتقي في غايتها من السمو بالإنسان نحو خالقه، أو من نشدان مثل عليا للإنسانية والمجتمعات ونضرب مثلا لذلك بالملحمة الفلسفية للامارتين، وعنوانها "زلة ملك" وفيها يعبر لامارتين تعبيرا فلسفيا رمزيا عن صراع الإنسان بعد نفيه من عالم السماء»[45]

بالإضافة إلى الفلسفة توجه الشّعراء الرومانسيون إلى الطبيعة، وذلك للخلو بأنفسهم والابتعاد عن ضجيج المدينة، ويستوحي الشاعر الرومانسي من الطبيعة الجمال والعزلة والهدوء، كما يحن فيها إلى الحياة الفطرية ومناظرها الخلابة. إن «ما ذهب إليه أهل الفن

43– إبراهيم محمد منصور: "الشعر والتصوف في الشعر العربي المعاصر"، دار الأمين، (ص، ص) (84،85).

44– بوتشنسكي: "الفلسفة المعاصرة في أوروبا"، تر عزت قرني، عالم المعرفة، 165، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، ص29.

45– محمد غنيمي هلال: "الرومنتيكية"، ص178.

أنفسهم في بداية عهدهم بالتفكير في الجمال الفني، فقد رأوا في الفن مجرد محاكاة للطبيعة، كما ذهبوا إلى أنه ليس في الطبيعة ما هو دميم على الإطلاق، وربما كان أول مذهب فلسفي حديث نجد فيه أعلى صور تمجيد الطبيعة هو مذهب روسو.»[46] غير أننا يجب أن نعقب على فكرة أن الفن مجرد محاكاة للطبيعة؛ فالشعر الرومنسي لا يمثل لنا الطبيعة لمجرد التمثيل وإنما يقيس على أحوالها ومناظرها وفصولها، أحواله الشخصية المختلفة وبالتالي فهو لا ينظر لشروق الشمس كظاهرة طبيعية فقط وإنما يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، فهو دلالة الأمل والفرح واليسر بعد العسر وإشراقات القلب بالحب والعشق فيصبح الشروق من مجرد ظاهرة طبيعية إلى صورة فنية ذات دلالات إيحائية « ولم يكن اتصال الشعراء بالطبيعة في الحركة الرومنتيكية اتصالا فنيا فحسب، يستمدون من جمالها الوحي، بل كان رياضة روحية عنيفة، وتجاوز شعرهم أحيانا حدود الغزل الصوفي ذاته فكان تعبيرا كاملا عما يرى الموجود في ساعة الوجد، لذا قرأ بعض النقاد في عبادة الطبيعة طابع الوثنية وقرأ آخرون فيها طابع الدين الجديد.»[47]

وتطرق الشّعراء الرومنسيون كذلك للنظرة إلى الجمال فكانت لهم نظرتهم الخاصة حول الجمال، من حيث تحديد الجميل من القبيح، فالجمال نسبي ذاتي، ولا يقصدون إلى الجمال في قيمته المطلقة، فتقدير الجمال ذاتي فيما يهم الإنسان ويروقه، فلو وصف منظرا من المناظر لا يثير الإعجاب، إلا أنه يقصد من وراء ذلك الوصف كقيمة خلقية أو إنسانية، كان الجمال ينسب للقصد، فالجمالية في دلالة الصورة وليست في الصورة ذاتها فالشّعر رسالة إنسانية لأن هذه القيمة لا تختص بالفرد بل تشمل المجتمع وبالتالي يتفاعل بعواطفه مع المجتمع بغض النظر إذا كانت ثورية أو سليمة فهي تمس الأنسنة.[48]

ما يقودنا إلى الجمال وفهم قيمته الفنية الخيال الذي يمثل عنصرا مهما في الشّعر الرومانسي، فلا يخلو هذا الأخير تقريبا من الخيال، يمثل الخيال أساس العملية الإبداعية فهو ملجأ الشاعر المعتمد للتنفيس والترفيه، فيصنع عالما آخر جديدا ويتحرك فيه بكل حرية ويكسر كل القيود التي تمنعه من سعادته، ويهبه المتعة والقدرة على جعل المستحيل ممكنا

46– زكريا إبراهيم: "مشكلة الفن"، مكتبة مصر، ص42.

47– إبراهيم محمد منصوري: "الشعر والتصوف في الشعر العربي المعاصر"، ص76.

48– ينظر: محمد غنيمي هلال: "الرومنتيكية"، ص182..

وعليه «حملت النظرية الرومنتيكية فكرة مختلفة في طابع الخيال الشّعري ووظيفته... ولقد كان الخيال عند الرومنتيكيين أحب من عالم الحقيقة المحدود، وذلك أنه يفتح أمام الشعراء رصيدا إلى اللامتناهي. ... ولعل هذا الوعي الخيالي باللامتناهي هو الذي جعلهم يتوقون إلى الكشف عن أسرار الطبيعة...وقد تناول بعض الكتاب والشعراء الرومنتيكيين الظاهرة وتأملوها، وأطلق وردزورث*wordsworth* على الخيال مصطلح الكيمياء العقلية.»[49]

ظهرت الرومنيسية للتخلص من هيمنة الآداب الإغريقية والرومانية، والرومنسية لم تظهر من العدم فقد دعمت ظهورها عوامل عدة بما يتناسب والتغيرات التي حدثت أنذاك حيث كان أعلامها ومفكريها الأوائل "جون جاك روسو"، "شاتوبريان"، "شيلي"، وغيرهم فتأثر أدباؤنا العرب بهذه الحركة والقيم والرؤى، وساروا على خطى الشعراء والأدباء الرومنتكيين الغربيين، من أهمهم علي محمود طه، أحمد عبد المعطي حجازي، أمين الريحاني، إبراهيم ناجي، محمود درويش، صلاح عبد الصبور...

ج- الذاتية في الشعر الرومانسي:

كانت وظيفة الشّعر لدى الرومنسيين كالتعبيرية تأثيرية وليست توجيهية وتمثل في الخطاب الشعري العربي الحديث إحياء النموذج، ولم تكن محاكاة للواقع فقط وإنما كان الشّعر منبع ذات الشاعر فالشّعر «تعبير عن الذات... كما يتضمن القول بأن الشّعر تأمل في العالم، وبأن المعاني الشّعرية هي خواطر المرء وآرائه وتجاربه وأحوال نفسه...»[50]

إذا أردنا التحدث عن الذات فإننا هنا نتحدث عن الذات المبدعة التي تجعلنا ننتبه من خلال العملية الإبداعية إلى أن هناك رؤية تحرك الظاهرة الأدبية وتتحكم فيها، هذه الرؤية تمثلها شخصية من شخصيات المجتمع، تتحدث عن تجربة معينة هي الشاعر أو المبدع فنجده غالبا ما يجسد لنا أجزاء من حياته إذا ما جمعناها نجدها شبيهة بالسيرة الذاتية أو اليوميات، وبما أننا تطرقنا في هذه الدراسة إلى الشعر، فإننا نجد هذه النزعة عند أصحاب

49- عاطف جوده نصر: "الخيال مفهوماته ووظائفه،" الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، (ص ص 283،284).

50- أدونيس: "الثابت والمتحول"، ط7، دار الساقي، لبنان 1991، ج3، ص74.

الشعر الرومنسي، فكأن الشاعر يكتب لنا قصة عن حياته يجعلها في أجزاء من ديوانه وهذه الأجزاء هي قصائده التي كتبها طوال حياته «إذا ما سألنا لماذا يواظب الناس على تدوين يومياتهم؟؟ أو لماذا يكتبون سيرهم الذاتية فإن الإجابة لن تكون مباشرة، ولكنها سترتبط دون شك مع ذلك الإحساس باستمرارية الذات الفردية التي اتضح أنه ذو قيمة فريدة بالنسبة للبشر، إن قيمة أن أكون نفسي، كشخص ظل يحيا عبر الزمن، وهي قيمة يحس بها على حد سواء الأشخاص الاعتياديون تماما والأفراد أصحاب القدرات الاستثنائية وأحيانا التبشيرية وهم كتاب محترفون.»[51]

إن ما ألفناه في الشّعر الرومنسي أنه يحتكم إلى العاطفة، والعاطفة فردية بطبيعتها فالأدب الرومنتيكي قد أطلق العنان للإحساس الفردي للشاعر المبدع، وعلى ذلك كان الطابع الذي يميز الشعر في تلك الفترة هو الذاتية، ولما كان الفن يختلف عن العلم كان الإنتاج الفني «كما يقول لالاند هو نقيض الإنتاج الآلي، ولأن الأثر الفني –أيا كان نوعه– ليس نتيجة تثبتها التجربة العملية، وإنما هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية، بل إن قيمة الأثر الفني لترتفع وتسمو كلما كان هذا التباين، وتلك الفردية مظهرين واضحين في الإنتاج الفني، وهذه الفردية أو الذاتية التي تميز الفن عن العلم... هي العنصر الأساسي الذي يجعل الفن عند خلقه يتسم بسمة الأصالة.»[52]

وحديثنا عن الفن بشكل عام يقودنا إلى الشعر، لأن الشّعر فن فإذا كان الرسام يعبر عن مكنوناته في شكل لوحة فنية فالشّاعر أيضا يصور لنا مشاعره وعواطفه، وتوظيفه الخيال في قصيدة تتضمن صور تعبيرية، فالشعر كلما كان فرديا واصطبغ بالذاتية كان أقرب لجوهر الشّعر« وليس الشعر في نشأته مدينا بشيء للمحاكاة الخارجية كما فهمها أرسطو ولكن للمحاكاة الذاتية والعواطف المشبوهة، حين يشعر المرء بحاجته إلى التعبير عما يجيش بذات نفسه، فالشعر في نشأته تاريخيا، وفي جوهره فنيا، لا يكون شعرا إلا بما يحتوي عليه من عناصر غنائية ذاتية تعتمد أول ما تعتمد على الصور...»[53] فأصبح الشاعر هو صانع

51– ميري ورنوك: "الذاكرة في الفلسفة والأدب"، ثر فلاح رحيم، ط1، دار الكتاب الجديد ة المتحدة، لبنان، 2007 ص159.

52– محمد زكي العشماوي: "فلسفة الجمال في الفكر المعاصر"، دار النهضة العربية، بيروت، 1980، ص28.

53– محمد غنيمي هلال: "دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده"، نهضة مصر، ص73.

الصور فالصورة الفنية ذاتية بطبعها ولا تقتصر على الشعر الرومنسي فحسب بل تنطبق على الشعر بصفة عامة، إلا أنها خاصية يمتاز بها الشعر الرومنسي.

إن ما نقصد به "النزعة الذاتية" هو ذات الشاعر، أو المبدع هذا الأخير الذي يملك ملكة التعبير الفني والقدرة على الإبداع، هذه المقدرة التي يغلب عليها الطابع الفطري "ومن هذا القبيل القدرة على استخدام الألفاظ تبعا لقيمتها الصوتية، والقدرة على صب التعبير في قالب، والقدرة البنائية الفائقة..."[54] هذه الذاتية الرومنتيكية لها خصائص تظهر من خلال التقلبات والاضطرابات النفسية التي يمر بها الشّعراء " على الأخص في عدم الرضا بالحياة في عصرهم، وفي القلق أمام عالمهم وما يعج به من أحداث، وفي الحزن الغالب على أنفسهم في كل حال دون أن يجدوا له سببا. وهذه الحالة ناشئة من عدم توازن القوى النفسية عند هؤلاء الذين طغى الشّعور عليهم بذات أنفسهم طغيانا دفعهم دفعا إلى النقمة على كل ما هو موجود."[55]

فعدم الاتزان النفسي لدى هؤلاء لم يتولد من فراغ، وإنما راجع إلى التغيرات والاضطرابات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، في عصر تزلزلت فيه الأسس الاجتماعية وضعفت فيه سيطرة العقائد الدينية، وضعف فيه سلطان العقل حتى أصبح ينادي بأن الحقيقة العميقة لا يصل إليها الإنسان إلا إذا كان ذو عاطفة عميقة.

وقد ارتبط مفهوم النزعة الذاتية بالتجربة الشعرية التي تتجلى فيها الذات الشّاعرة بشكل واضح، فلكل شاعر مرحلة مميزة من حياته تبقى هاجسه في الحياة، فينقل لنا هذه التجربة في قالب شعري، فيصور لنا صراعات النفس مع الآخر الذي قد يكون من الجنس الآخر أو المجتمع أو حتى النظم السياسية والاقتصادية والقوانين التي تبدو في نظر الشاعر عقبات تعرقله نفسيا وعاطفيا. فالتجربة هي "الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشّاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره وإحساسه وفيها يرجع الشّاعر إلى اقتناع ذاتي، وإخلاص فني، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم، بل إنه ليغذي شاعريته بجميع الأفكار النبيلة، ودواعي

54– مصطفى سويف: "الأسس النفسية للإبداع الفني"، ط4، دار المعارف، القاهرة، ص313.

55– محمد غنيمي هلال: "الرومنتيكية"، ص47.

الإيثار التي تنبعث عن الدّوافع المقدسة، وأصول المروءة النبيلة تكشف عن جمال الطبيعة والنفس.»[56]

فالتجربة الشّعرية هي خواطر الشّاعر وتفكيره، فهي تحتوي على ثلاث عناصر أساسية، الفكر ، الخيال والعاطفة، هذه العناصر مجتمعة مع صدق الشّاعر تنقل إلينا تجربة شعورية صادقة حيث أنه « لم تصدر التجارب الشعرية العالمية الخالدة إلا عن تجارب عاش لها أصحابها، وغاصوا في أعماق أنفسهم يتأملون ويسجلون المشاعر والحقائق فجاءت صورا نفسية عميقة.»[57]

فالذاتية تشمل المبدع بكل كيانه بل تتعداه إلى كونه جزء من المجتمع والبيئة المحيطة به، فتمثل الذات في الضمير والأنا والأنا الأعلى، في العقل الذي يمثل فكر الشّاعر وتوجهه بالإضافة إلى نفسيته وما تعانيه من اضطرابات، وبالتالي فكل ذلك ينعكس على الشّعر وتظهر فيه شخصية الشّاعر وخاصة الشّاعر الرومنسي المرهف الحس، الذي يشعر بكل ما حوله والذي يحكي لنا مكبوتاته وأحواله النفسية المختلفة ومن ثمة حاولت مدرسة التحليل النفسي من خلال النظرية السيكولوجية «استخلاص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان.»[58] وإيديولوجيتها وأفكارها، بالإضافة إلى الآمال والطموحات والصراعات والتوترات التي ربما لا تكون موجودة لدى الآخر.

ثالثا: حضور الضمير "الأنا" في الخطاب الشعري:

لقد تطرقنا في بداية مسيرة هذا البحث إلى مفهوم الضمير متوجهين نحو المفهوم اللغوي والاصطلاحي، حيث عرفنا أن للضمير جوانب إنسانية وفلسفية واجتماعية وأدبية كذلك، كما عرفنا أيضا أنه يدل على الأنا أو الذات، غير أنه يختلف من مجال إلى آخر فهناك من يفرق بين الضمير والأنا والذات، وهناك ما يجعلها تصب في المعنى ذاته وذلك لكونها تعود في نهاية المطاف على الشّخص أو النفس الإنسانية، فكلها تعبر عن الفردية والإنسان، حيث تمثل لنا دواخله وأفكاره ومشاعره وأحاسيسه وذوقه وتجربته.

56– محمد غنيمي هلال: "النقد الأدبي الحديث"، ط6، نهضة مصر، 2005، ص363.

57– المرجع نفسه: ص364.

58– مصطفى عبدو: "فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني"، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص32.

ومن هذا المنطلق، ارتأينا الخوض في الذات الشّاعرة ومعرفة مكانتها في الخطاب الشّعري، والكشف عن حضور الضمير في القصيدة الشّعرية العربية، وقد عرفنا فيما سبق أسلوب الالتفات الذي يمكننا القول عنه، أنه خير تمثيل على حضور الضمير على مستوى القصيدة، فالدراسة لن تكون حول الأسلوب بقدر ما سيكون هذا الأسلوب مساعدا لمعرفة أهمية الضمائر أو الضمير في القصيدة العربية، بالإضافة إلى تقنية الإحالة، هذه الأخيرة التي تهتم بالضمائر وتوظيفها على مستوى الخطاب الشعري.

يمكننا تقديم مثال حول حضور الضمير في النص القرآني كاستهلال وتوضيح «فمن أمثلة التفات انتهاك المطابقة الضميرية قوله تعالى: ﴿ **إنا أعطيناك الكوثر، فصل لربك وأنحر، إن شانئك هو الأبتر.**﴾ {سورة الكوثر الآية:1،2،3}. إن الصياغة القرآنية هنا، أسندت الضمير (أنا) إلى الذات الإلهية (المتكلم) الذي يشكل مرجع هذا الضمير (نحن) وهو ضمير المتكلم (ضمير الجمع) الذي تعلق به الدال (أعطيناك)»[59] وذلك لعظمة قدرته عزّ وجل وجلال إرادته.

كان هذا مثالا عن طريقة لتوظيف الضمير وهو خير مثال لأنه من الذكر الحكيم نعود إلى الشّعر، لماذا يتكلم الشّاعر عن نفسه؟، حتى في بعض الأبيات نجده يتحدث إلى المجهول أو إلى مخاطب ما ولكنه في الحقيقة يقصد بالحديث إليه نفسه، يشكو له حاله وأحواله وهناك بعض الشعراء من يجعلون من "الأنا" موضوعا لشعرهم فخرا ومدحا وتباهيا مثل المتنبي«... فالشّاعر بوصفه إنسانا يحتاج لأن يشعر بذاته من خلال البحث عنها حتى يحس بها من ناحية، ويكشف عما تعانيه من ناحية أخرى. وهو استعداد إنساني وعلامة فريدة للفرد كما يقول رولو ماي: " هذا الشعور بالذات، هذا الاستعداد لأن يرى المرء ذاته وكأنه يلحظها من الخارج هو الصفة المميزة للإنسان."» [60]

فنجد أن لضمير المتكلم حضورا فعالا في القصيدة العربية فمن ينتج هذه القصيدة هو المبدع أو الشّاعر، فمن الطبيعي أن نجد الحديث في المقام الأول عن نفسه، ونجد في المقام الثاني المخاطب وهو الذي يوجه له الشاعر كلامه أو شعره. وجدير بالذكر في هذه

59– فايز عارف القرعان: "في بلاغة الضمير والتكرار"، ص9.

60– المرجع السابق: ص59.

النقطة بأنه ليست كل الأشعار يكون المتحدث فيها أو الشاعر يتكلم عن نفسه فهناك شعر الحكمة وهذا الأخير لا نجد فيه حضورا للأنا المتكلمة وإنما تنعدم فيه تقريبا الذات المتكلمة أو بعبارة أخرى لا تشعر بوجودها في محتوى الأبيات وغالبا ما نجدها موجهة بالكلام للإنسانية عامة، أو لصاحب موقف معين أو حادثة ما، نحو قول أبي الفتح السبتي:

« زيادة المرء في دنياه نقصان وربحه غير محض الخير خسران

من كان للخير مناعا فليس له على الحقيقة إخوان وأخدان»[61]

وقول بن عبيد الأبرص الأسدي:

«الخير يبقى وإن طال الزمان به والشر أخبث ما أوعيتَ من زاد»[62]

وبالعودة إلى الخطاب الشّعري، الذي يعد من أبرز أنواع الخطابات الأدبية إلى جانب الخطاب السردي، والقصيدة الشعرية لها ملمح خاص بها يمكن أن نميزه عن طريق وحدة الشكل ووحدة الدلالة وكل علامة في النص تقوم بالتعبير عن التعديل المتواصل لمبدأ المحاكاة فهي هامة للقيمة الشّعرية للنص.

وقد استحوذت على الشّعر منذ بدايته أغراض معروفة مثل الغزل والمدح والفخر والهجاء والرثاء والعتاب والاعتذار، وكلها أغراض إما للمخاطب أو الشّاعر في حد ذاته حيث احتوت على الضمائر الغائب و المخاطب و المتكلم والذي لا يلعب دور الراوي فحسب وإنما دور البطل وخاصة في غرض الغزل، غير أن هذه الأغراض لم تول اهتماما للذات بقدر ما اهتمت بمناسبة القصيدة هذا المصطلح الذي عزل الذات وغطاها وحجب عنها الرؤية، حيث أنه«بين المناسبة وأغراض الشعر صلة رحم قوية – فقد انطمرت هذه الذات أحيانا كثيرة تحت تراب المناسبات ولا سيما مناسبات المديح، وبرزت عارية لا يسترها ستر أو بقية من ستر تحت أضواء مناسبات أخرى ولا سيما مناسبات الفخر، فكأنما كُتِبَ على هذه "الذات" أن تكون خرساء لا تنطق بكلمة أو ثرثارة لا تكف عن الكلام. إنها ذات منفعلة تلقنها

61– سراج الدّين محمد: "الحكمة في الشعر العربي"، موسوعة المبدعون، دار الراتب الجامعية، لبنان، ص72.

62– المرجع نفسه: ص73.

المناسبة الخارجية ما ينبغي فتوصد في وجهها أبواب الحلم، وتسد من حولها ثغور المخاوف، فإذا لكل مناسبة أو حالة قول نقي صرف لا تشوبه أطياف ولا وساوس »[63]

هذه الذات أو هذا الحضور للضمير، ضمير الأنا في القصيدة ليس من العدم إنه يعبر عن ثقافة كاملة وعن بيئة وعن مجتمع، فالشّاعر لا يعبر عن ذاته فحسب وإنما يعبر عن روح عصره، كما يعبر أيضا عن أحاسيسه ومشاعره ومعاناته، هذه الأخيرة التي تختلف بين أبناء المجتمع الواحد ولكن في ذات الوقت يمكن أن تكون مشتركة بينهم بطريقة أو بأخرى، فالقارئ حين تعرضه لنص شعري فهو يبحث عن ذاته فيه، وتتصادف المشاعر والمواقف في بعض الحالات بين القارئ والكاتب،«وسنجد نص نازك يستثمر فضاء الكتابة، ويستفيد من سطح الورقة، ليضع القارئ في لغز (الأنا) الذي أغرقت فيه الشاعرة نفسها وشعرها وقارئها أيضا»[64] حيث كانت قصيدة نازك الملائكة صريحة التعبير فيها عن ذاتها، عن أعماقها وما تشعر به من الضياع وسؤال الذات في قصيدتها المعنونة "أنا"

«كما لاحظ الشّاعر حميد سعيد وهو يكتب مقدمة لديوان (حديقة علي) اسقاطية أخرى في ارتباكات شعورية يمر بها رشدي، وحين يحدد الشاعر أبعاد عالمه لا يعسر عليه أن يصير كل شيء شعرا.. شعرا أليفا بسيط التراكيب، عالي النبرة، موسيقيا، تنتحر معانيه من أجل حياة قافيته وإيقاعيته في الشّعر لا تقف الأشكال عنده في حدود ما... حيث قلت إن رشدي قد وجد خطابه عبر نبرة غنائية وجو رومانسي يؤطر قصائده... فيعلو صوته ويتجه إلى الخارج، مبرزا ذاته لتكون (بؤرة) تنطلق منها إشعاعات نصه حتى تلامس الخارج، لكنها مشدودة إلى مركز بدايتها: الذات...»[65]

ونجد حضور الذات أو الضمير في القصيدة أو على مستوى العمل الإبداعي في انفصامها عن العالم وهذا في نوعها الأول، غير أن الانفصام ليس مطلقا فلابد للذات من آخر حتى تثبت وجودها، فغياب الآخر في الخطاب الشّعري أخذ شكلين سلبي وإيجابي فالشكل الإيجابي: «تمثل في حضوره –لغويا– في بنية الخطاب الإبداعي... تأخذ تجربة

63– وهب أحمد رومية: "شعرنا القديم والنقد الجديد"، عالم المعرفة، ع 207، سليمان العسكري، 1990، ص180.

64– حاتم الصكر: "كتابة الذات، دراسة في واقعية الشعر"، ط1، دار الشروق، لبنان، 1994، ص249.

65–المرجع السابق: ص283.

الانفصام عن الآخر معنى رفضه أو التمرد عليه.»[66]، أما الشكل السلبي ويمكننا القول المطلق أي شكل سلبي مطلق فقد «تمثل في غيابه حتى على مستوى البنية اللغوية للخطاب.»[67] هذا الشكل تأخذ فيه تجربة الانفصام معنى التجاوز والتحرر من ضغط الآخر.

أما النوع الثاني فهو انفتاح الذات على العالم حيث تتجلى في تجربة الانفتاح على الآخر الإنساني، أو واقعه، غير أن هذه التجربة كذلك أخذت شكلين مختلفين، التجلي والخفاء « فحين يتجلى الآخر –لغويا– في بنية الخطاب الإبداعي تأخذ علاقة الذات به معنى الحلول فيه أو الاندماج به.»[68] أما في شكل الخفاء «... يختفي الآخر –لغويا– عن بنية الخطاب الإبداعي تأخذ تلك العلاقة معنى التحول عن الآخر، إلى عالم ممكن، هو انبثاق عن عالم هذا الآخر.»[69]

في ما يلي بعض الأمثلة على حضور الضمير في النص الشعري.

يقول عفيف التلمساني:

أُحِبُ حَبِيبًا لاَ أُسَمِّيـهِ هَيْبَةً وَكَتْمُ الهَوَى لِلْقَلْبِ أَنْكَى وَأَنْكَأُ

أَخَافُ عَلَيْهِ مِنْ هَوَايَ فَكَيْفَ لا أَغَارُ عَلَيْهِ مِنْ سِوَايَ وَأَبْرَأُ

أَبِيتُ أُعَانِي فِيه حَرَّ جَوَانِحِي وَبَيْنَ جُفُونِي مَدْمَعٌ لَيْسَ يَرْفَأُ[70]

ويقول خليل مطران:

أَبْكِي إِذَا غَدَتِ الظِّبَاءُ فَلَمْ أَرَ زِينَة الأَتْرَابِ فِي السِّرْبِ

فَارَقْتُهَا أَبْغِي سَعَادَتَهَا والحُبُ فِي القُرْبَان لاَ الْقُرْبِ[71]

66– عبد الواسع الحميري: "الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية"، ط1، المؤسسة الجامعية، لبنان، 1999، ص75.

67– المرجع نفسه: ص ن.

68– المرجع نفسه: ص25.

69– المرجع نفسه: ص ن.

70– عفيف التلمساني: "الديوان"، ت ح يوسف زيدان، دار الشروق، ج1، ص70.

71– خليل مطران: "الديوان"، مطبعة دار الهلال، مصر، 1949، ج3، ص24.

يقول إسماعيل صبري:

فُؤَادِي مَما شَاءَتْ لِحَاظُ غَزَالِي جَرِيحٌ، فَمَا لِلعَاذِلِين وَمَالِي

دَمْعِي نَظِيمٌ فَوْقَ خَدي كأَنَّني أَمَرْتُ دُمُوعِي أَنْ تَخُطَّ مَقَالِي

لِيَلْمَحَهَا اللاَّحي فَيَرْثِي لِصَوتِي وَيَقْرَأُهَا الوَاشِي فَيَرْحَمَ حَالِي[72]

من خلال النماذج السابقة نلاحظ أن ضمير المتكلم له استخدام فني جمالي إما بشكل أو عن طريق الآخر أو المخاطب فالرثاء مثلا، نجد الشاعر يرثي حبيبه أو أخاه أو صديقه فنلاحظ القول حول هذا المخاطب ولكنه في حقيقة الأمر عزاء لذات الشاعر ونفسه الحزينة، فذات الشّاعر هنا لها حضور فني يعطي لنا دلالة على غيابه في ظاهر الأمر ولكنه حاضر إذا ما نظرنا بشكل أعمق.

فعليه كانت «القصيدة الشّعرية تنهض من أفاق أفكار الشّاعر نفسه، لأنه بدرجة أولى يجسد فيها أقواله هو وشعوره أيضا، فهي تعبير عن تجربته الذاتية، هذا ما يجعلها تصطبغ بصفة الذاتية والأنوية (الأنا)، لأن التعبير عن النفس يكون بضمير المتكلم "أنا" الذي يُظهر له أفكاره ويُترجم وجدانه»[73]

حتى القصيدة الجاهلية التي كان الشّاعر يتغنى فيها بالقبيلة وأمجادها وفخرها لم تخل هذه القصيدة من الذاتية، ومن حضور ضمير المتكلم بداية من البكاء على الأطلال والآثار الدارسة، فأصبح الشّاعر يتغنى بذاتيته في القصائد « في مرحلة ما من مراحل التحولات في العصر الجاهلي، نتج عنه أن الشعر تحول من كونه صوتا للقبيلة، وتخلى عن هذا الدور...، من متحدث باسم الجماعة إلى متحدث باسم الفرد، فإن ذلك يعني أن الخطاب الثقافي صار خطابا ذاتيا وفرديا، وسيعزز قيم الفردية والمصلحة الخاصة.»[74]

72– سراح الدين محمد: (الغزل)، موسوعة المبدعون، ص74.

73– حسينة بولقرون: "الأنا بين الثابت والمتغير الاجتماعي"، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر، لم تنشر، المركز الجامعي لميلة، 2014، ص32.

74– عبد الله الغذامي: "النقد الثقافي في قراءة في الأسناق الثقافية العربية"، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب 2008، ص118.

كان للضمير "الأنا" حضور بارز في الشّعر العربي على مر العصور فحتى لو أراد الشاعر إخفاء نفسه، لكنه المعبر عنها، فالشّعر تعبير عن المجتمع والشاعر جزء من المجتمع وفرد منه، فهو يعبر عن نفسه بالدرجة الأولى، بضمير المتكلم أو بالنحن القبلية التي هي إثبات لذاته وتأكيد لها.

رابعا:الحضور والغياب في الشّعر الرومنسي:

تحتوي الظاهرة الشّعرية على ثنائيات جدلية من بينها الحضور والغياب وهذه الثنائية هي مرجع أساسي ينضوي تحته المعدوم والموجود، حيث تحاول الظاهرة من خلالهما القبض على المرجع الغائب في النص الشعري. ولما كان الحضور ضد الغيبة فإن "الحضور حضور القلب بالحق عند غيبة عن الخلق"»[75] كما سماه جمهور الصوفية.

ويقابل الحضور بالمناقض الغياب، إذا نظرنا من جانب الفكرة مثلا نجد أن ظهور الأول يقتض اختفاء الثاني وإلغاءه فلا يمكن للشيء أن يكون حاضرا غائبا في الوقت ذاته وقد أشار الدارسون في أن هاذين المصطلحين نزلهما الفلاسفة في إطار قضية اللفظ والمعنى التي شغلت النقاد العرب القدامى وعلماء البلاغة فاللفظ يمثل الحضور والمعنى يمثل الغياب، فالمعجم اللغوي ثري وغزير المادة وكذلك المعنى ولكن في دلالته المعجمية فقط أما في السياق فتختلف المعاني وربما تذهب دلالة الكلمات إلى مستوى أبعد وأعمق مما يظهر لنا، وذلك بسبب ما تحمله الألفاظ من الترميز والقناع والإيحاء وعليه يمكننا القول أن الحضور يمثل الشكل والغياب يمثل الدلالة.

إذا أسقطنا هذه الجدلية بين الحضور والغياب على النص الشّعري وخاصة النص الشّعري الرومنسي الذي تتجلى فيه علاقات الحضور والغياب بشكل واضح وذلك لاتسامه –كما ذكرنا سابقا– بالخيال واللجوء إلى الطبيعة والتعبير عن الذات وعالمها الداخلي فالنص الشّعري « يفعل إبداعية الكشف عن أعماق الذات، فيكرس سمة الغموض التي هي خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها وباختصار، فإنه ملمح لازم للشّعر، خاصة عندما يحاول أن يتوجه إلى الكون الذي هو كله رموز، ويشتغل على عالمين، عالم

75– حسين خمري: "الظاهرة الشعرية– الحضور والغياب"، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص15.

الذات الداخلي والكون في خفاياه، فينشأ التخيل الشّعري كمغامرة في المجاهيل، فتتشكل الصورة الشّعرية التي تفعِّل الكثافة الترميزية فتتعدد الدلالات.»[76]

فالغموض يولد تعدد الدلالات، ومن ذلك تكشف عن دلالات غائبة وفي الوقت نفسه تبقى دلالات أخرى غائبة، فالسياق يحدد لنا المعنى الذي يتناسب معه، ويلغي باقي الدلالات الأخرى، بالإضافة إلى عنصر التخييل الذي يلعب دورا مهما في هذه النقطة فمثلا نجد «المتخيل الشعري عند أدونيس يُفعل تغييب الدلالة، لأنه يشتمل على صورة تنفي الامتلاك الدلالي والأدوات التي من خلالها يستثمر الخيال كثيرا، والحمولات المعرفية التي يتحرك بها الشّاعر متوجها إلى الخيال بكل أشكاله المتنوعة المشارب.»[77]

ما نستنتجه من خلال هذا الطرح أن للخيال مساهمة كبيرة تمكننا من الكشف عن علاقات الحضور والغياب في النص الشّعري، فللخيال خلفيات معرفية كثيرة وذلك راجع إلى ثقافة الشاعر وتنوعها، فنجد المرجعيات الفلسفية، الصوفية، التاريخية، الأسطورية الدّينية... الخ، ومما يجعل الشّاعر ينفتح على الدلالة ويُصبح من ذلك الأثر الأدبي يبحث عن قارئ متميز يتعمق في الكشف عن هذه المرجعيات الدَّلالية.

ونجد أن أفاق الخيال توسعت في العصر الحديث، وبالخصوص مع الرومانسيين الذين أعادوا النظر في ثنائية الواقع والخيال، فالخيال بالنسبة لهم ليس منافيا للواقع بقدر ما هو تفسير وكشف له.

إن ما يحيلنا على الدلالة هو المرجع الذي يتصف أحيانا بالغياب، حيث أن لكل كلمة دلالة معجمية في ذاتها ولكن هذا الغياب يحدث في حالة وضع الكلمة في جملة ومن ذلك تكتسب هذه الأخيرة الدلالة التي يمنحها السياق، والتراكيب النحوية (العلاقات السياقية) «إلا أن المشكلة الحقيقية التي تطرحها الدلالة في هذا الشأن، تكون عند دخول هذه الجملة في سياق تركيب أدبي، وبخاصة في تلك التراكيب التي تكون فيها العلاقة منطقية أو مرجعية إلى عالم واقعي وهذا النوع يغلب استخدامه في التراكيب الأدبية وخاصة الشّعرية

76– راوية يحياوي: "شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة"، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، لم تنشر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، (ص ص) (364،365).

77– المرجع نفسه: (ص ص) (368،369).

منها...»[78]، فالمرجعية الدلالية إن لم تكن عائدة إلى عالم الواقع فالحل هنا يستدعي البحث عن مرجعية الدلالة إلى عالم آخر نسج من خيال الشّاعر، وبالتالي تتطلب الدلالة إحالة إلى واقع خيالي غير موجود، فتتعدد التأويلات وإذا تعددت التأويلات غاب المرجع وتنوعت مراصده.

وقد تحدث الغذامي عن دلالة الحضور والغياب، حيث أنها في نظره أهم عناصر تكوين النص وأبعاده الجمالية «ذلك أن الجرجاني ركز على أسس هذه الجماليات المتمثلة في:

أ- التركيب والتأليف في مقابل (المفردة) التي تم رفضها وصار مجموع الكلام هو مجال المقارنة والتشريح، وهذا يساوي (البنية).
ب- باطن الدلالة في مقابل ظاهرها حيث الظاهر هو المعنى أما ما يتلو ذلك فهو معنى المعنى، وهذا يساوي دلالة (الغياب) »[79]

وما نستنتجه من كلام الغذامي أن المعنى لا يشكل الغياب المطلق، حيث ذكرنا في ما سبق أن اللفظ يمثل الحضور والغياب يمثله المعنى، إلا أن المعنى يكون موجودا من خلال الدلالة المعجمية، يبقى المستتر هو معنى المعنى من خلال الدلالة السياقية.

تعمل علاقات الحضور والغياب في الإطار الجمالي، فجدلية هذه الثنائية في العمل الأدبي تكشف الشّعرية، فهناك عناصر غائبة من النص ولكنها حاضرة في ذاكرة القراء الجماعية ويقول صلاح فضل أن علاقات الحضور «هي علاقات تصوير وتكوين، حيث تتراءى الأحداث وتشكل الشخصيات فيما بينها مجموعات متقابلة متدرجة – لا رموزا- وتتآلف الكلمات داخل علاقة دلالية بقوة البنية – لا بالإيحاء- وباختصار فإن الكلمات والأحداث والشخصيات لا تعني غيرها ولا ترمز إليه ولكنها تتحاور معه وتتركب به»[80]

أما علاقات الغياب «تقابل العلاقات الخلافية أو الاستبدالية بيد أن الأدب ليس نظاما رمزيا أوليا مثل فن الرسم مثلا، أو مثل اللغة إلى حد ما، لكنه يتخذ من مادة له عناصر

78- محمود الضبع: "هيمنة غياب المرجع في النص الشّعري"، مجلة علامات، النادي الثقافي، جدة، 2007، ص221.
79- عبد الله الغدامي: "المشاكلة والاختلاف"، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص40.
80- صلاح فضل: "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص205.

مأخوذة من نظام آخر سابق عليه وهو اللّغة، مما يجعل علاقاته أشد تركيبا وتعقيدا... نستطيع أن نميز بين ثلاث قطاعات من المشاكل التي تعرض لنا في التحليل الأدبي فأولها يتصل بالمظهر اللغوي للنص والثاني بالجانب النحوي – بالمعنى الشامل لهذه الكلمة الذي يتضمن علاقات الحضور– والثالث بالجانب الدلالي الذي يمس بطبيعة الحال علاقات الغياب...»[81]

نجد معظم الشّعراء الرومنسيين يعيشون تجارب الوفاق والفراق فتتجلى هذه التجارب في قصائدهم وملاحمهم، فتحتوي على جزئين، حضور الشخصية التي تدور حولها التجربة وغيابها في مقاطع من الملحمة، فنكشف عن وحدات الانفصال والاتصال مع الموضوع ، وهذا الغياب تمثله التراكيب الدلالية الموجودة على مستوى القصيدة بالإضافة إلى التراكيب السياقية والعقول الدلالية التي تصور لنا حالات اتصال الشّاعر وانفصاله عن موضوعه، وتوصف بأنها علاقات معنى وترميز، ولفك شفرة هذا الترميز نحتاج إلى القراءة التأويلية، أي محاولة استحضار هذه العلاقات على مستوى النص وعليه فنحن بحاجة في هذه الحالة إلى نظرية التأويل والتي تقوم على التفسير والفهم، أي أننا نحتاج إلى التأويل وذلك لأنها «عملية فك الرموز التي تمضي من المحتوى الظاهر أو المعنى الظاهر إلى المعنى الكامن الخفي»[82]

تعمل علاقات الحضور والغياب على كشف الغموض الموجود على مستوى النص الشعري، ونجد أن الشّعر الرومنسي من خلال عنصر الخيال، يحتوي على نسبة من الغموض، فيكفي أنه يحكي تجربة الشّاعر، هذا الأخير الذي هو جزء من المجتمع فيلجأ إلى الخيال للبحث عن عالم أفضل يتسم بالمثالية، وعلى القارئ البحث بدوره في مرجعيات هذا العالم والكشف عن خلفياته الأسطورية والفلسفية وغيرها، ومن ذلك نكشف عن عوالم حاضرة وأخرى غائبة من خلال السياقات والتراكيب الدلالية، كما يمس ذلك موضوع الشّاعر الذي يحاول بكل الطرق تحقيق الاتصال معه، حيث يمثل لنا مراحل الفراق والألم والمعاناة، كل

81– المرجع نفسه: ص205.

82– عادل مصطفى: "فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا"، ط1، رؤية للنشروالتوزيع، القاهرة، 2007، ص77.

هذا يمكننا الكشف عنه من خلال المستوى الدلالي في إطار العلاقات الداخلية للعمل الأدبي التي من بينها الحضور والغياب.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: استراتيجية التوظيف الفني للضمير"أنا" في نص القصيدة الأطلال.

المبحث الأول: تجليات الضمير في النص.

1. حول القصيدة.
2. تجليات الضمير على مستوى القصيدة.

المبحث الثاني: جماليات "الأنا" في النص.

1. على مستوى الأسلوب.
2. الصور الفنية.
3. الإيقاع الموسيقي.

المبحث الثالث: دلالة الحضور على مستوى القصيدة.

1. الأنا الإجتماعي.
2. الأنا الديني.
3. الأنا السياسي.
4. الأنا الفلسفي.
5. الأنا الأسطوري.

الأطلال

يَا فُؤَادِي رَحِمَ اللهُ الهَوَى كَانَ صَرْحًا مِنْ خَيَالٍ فَهَوَى

اسْقِنِي واشْرَبْ عَلَى أَطْلاَلِه وارْوِ عَنِّي طَالَمَا الدَّمْعُ رَوَى

كَيفَ ذَاكَ الحُبُّ أَمْسَى خَبَرًا وَحَدِيثًا مِنْ أَحَادِيثِ الجَوَى

وَبِسَاطًا مِنْ نَدَامَى حُلْمٍ هُمْ تَوَارُوا أَبَدًا وَهُوَ انْطَوَى

*****

يَا رِيَاحًا لَيْسَ يَهْدَأُ عَصْفَهَا نَضُبَ الزَيْتُ وَمِصْبَاحِي انْطَفَأ

وَأَنَا أَقْتَاتُ مِنْ وَهْمٍ عَفَا وَأَفِي العُمْرَ لِنَاسٍ مَا وَفَى

كَمْ تَقَلَّبْتُ عَلَى خِنْجَرِهِ لاَ الهَوَى مَالَ وَلاَ الجَفْنُ غَفَا

وَإِذَا القَلْبُ عَلَى غُفْرَانِهِ كُلَمَا غَارَ بَهِ النَصْلُ عَفَا

*****

يَا غَرَامَا كَانَ مِنِّي فِي دَمِي قَدَرًا كَالمَوْتِ أَوْ فِي طَعْمِهِ

مَا قَضَيْنَا سَاعَةً فِي عُرْسِهِ وَقَضَيْنَا العُمْرَ فِي مَأْتَمِهِ

مَا انْتَزَاعِي دَمْعَةً مِنْ عَيْنِهِ وَاغْتِصَابِي بَسْمَةً مِنْ فَمِهِ

لَيْتَ شِعْرِي أَيْنَ مِنْهُ مَهْرَبِي أَيْنَ يَمِضِي هَاربٌ مِنْ دَمِهِ

*****

لَسْتُ أَنْسَاكَ وَقَدْ أَغْرَيْتَنِي بِفَمٍ عَذْبِ المُنَادَاةِ رَقِيقْ

وَيَدٍ تَمْتَدُ نَحْوِي كَيَدٍ مِنْ خِلاَلِ المَوْجِ مُدَّتْ لِغَرِيقْ

آهِ يَا قِبْلَةً أَقْدَامِي إِذَا شَكَتِ الأَقْدَامُ أَشْوَاكَ الطَّرِيقْ

وَبَرِيقًا يَضْمَأُ السَّارِي لَهُ أَيْنَ فِي عَيْنَيْكَ ذِيَاكَ البَرِيقْ

*****

لَسْتُ أَنْسَاكَ وَقَدْ أَغْرَيْتَنِي بِالذَرَى الشَّمِ فَأَدْمَنْتُ الطُّمُوحْ

أَنْتَ رُوحٌ فِي سَمَائِي وَأَنَا لَكَ أَعْلُو فَكَأَنِّي مَحْضُ رُوحْ

يَا لَهَا مِنْ قِمَمٍ كُنَّا بِهَا نَتَلاَقَى وَبِسِرِّيْنَا نَبُوحْ

نَسْتَشِفُّ الغَيْبَ مِنْ أَبْرَاجِهَا وَنَرَى النَّاسَ ضِلاَلاً فِي السُفُوحْ

*****

أَنَتْ حُسْنٌ فِي ضُحَاهُ لَمْ يَزَلْ وَأَنَا عِنْدِي أَحْزَانُ الطَفَلْ

وبَقَايَا الظَلِ مِنْ رَكْبِ رَحَلْ وَخُيُوطِ النُّورِ مِنْ نَجْمٍ أَفَلْ..

أَلْمَحُ الدُنْيَا بِعَيْنِي سئم وأَرَى حَوْلِي أَشْبَاحَ المَلَلْ

رَاقِصَاتٌ فوَقَ أَشْلاَءِ الهَوَى معولات فوْقَ أَحْدَاث الأَمَلْ

*****

ذَهَبَ العُمْرُ هبَاء فَاذْهَبِي لَمْ يَكُنْ وَعْدُكِ إلاَ شَبَحًا

صَفْحَةً قَدْ ذَهَبَ الدَّهْرُ بِهَا أَثْبَتَ الحُبُ عَلَيْهَا وَمَحَا

أَنْظُرِي ضَحِكِي وَرَقْصِي فَرَحًا وَأَنَا أَحْمِلُ قَلْبًا ذُبِحَا

وَيَرَانِي النَّاسُ رُوحًا طَائِرًا والجَوَى يَطْحَنُنِي طَحْنَ الرَّحَا؟

*****

كُنْتَ تِمْثَالَ خَيَالِي فَهَوَى المَقَادِيرُ أَرَادَتْ لاَ يَدِي

وَيْحَهَا لَمْ تَدِرِ مَاذَا حَطَّمَتْ حَطَّمَتْ تَاجِي وَهَدَّمَتْ مَعْبَدِي

يَا حَيَاةَ اليَائِسِ المُنْفَرِدِ يَا يَبَابًا مَا بِهِ مِنْ أَحَدٍ

يَا قِفَارًا لاَفِحَاتٍ مَا بِهَا مِنْ نَجيٍّ.. يَا سُكُونَ الأَبَدِ..

*****

أَيْنَ مِنْ عَيْنِي حَبِيبٍ سَاحِرٍ فِيهِ نُبْلٌ وجَلاَلٌ وَحَيَاءْ

وَاثِقُ الخُطْوَةِ يَمْشِي مَلِكًا ظَالِمُ الحُسْنِ شَهِيُّ الكِبْرِيَاءْ

عَبِقُ السِّحْرِ كَأَنْفَاسِ الرُّبَى سَاهِمُ الطَّرْفِ كَأَحْلاَمِ المَسَاءْ

مُشْرِقُ الطَّلْعَةِ فِي مَنْطِقِهِ لُغَةَ النُّورِ وَتَعْبِيرُ السَّمَاءْ

*****

أَيْنَ مِنِّي مَجْلِسٌ أَنْتِ بِهِ فِتْنَةٌ تَمَّت سَنَاءٌ وَسَنَى

وَأَنَا حُبٌ وَقَلْبٌ وَدَمٌ وَفِرَاشٌ حَائِرٌ مِنْكَ دَنَا

وَمِنَ الشَّوْقِ رَسُولٌ بَيْنَنَا وَنَدِيمٌ قَدَّمَ الكَأْسَ لَنَا

وَسَقَانَا. فَانْتَفَضْنَا لَحْظَةً لِغُبَارِ آدَمِيٍّ مَسَّنَا!

*****

قَدْ عَرَفْنَا صُولَةَ الجِسْمِ التِّي تَحْكُمُ الحَيَّ وَتَطْغَى فِي دِمَاهْ

وَسَمِعْنَا صَرْخَةٌ فِي رَعْدِهَا سَوْطُ جَلاَّدٍ وَتَعْذِيبُ إِلَهْ

أَمَرَتْنَا فَعَصَيْنَا أَمْرَهَا وَأَبَيْنَا الذُّلَّ أَنْ يَغْشَى الجِبَاهْ

حَكَمَ الطَاغِي فَكُنَا فِي العُصَاهْ وَطُرِدْنَا خَلْفَ أَسْوَارِ الحَيَاةْ

*****

يَا لِمَنْفِيينَ ضَلاَّ فِي الوُعُورْ دُميًا بِالشَّوْكِ فِيهَا وَالصُخُورْ..

كُلَّمَا تَقْسُو اللَّيَالِي عَرَفَ رَوْعَةَ اللآَلاَمِ فِي المَنْفَى الطَّهُورْ..

طُرِدَا مِنْ ذَلِكَ الحُلْمِ الكَبِيرْ لِلْحُظُوظِ السُّودِ وَاللَّيْلِ الضَّرِيرْ

يَقْبِسَانِ النُّورَ مِنْ رُوحَيْهِمَا كُلَّمَا ضَنَتِ الدُّنْيَا بِنُورِ

*****

أَنْتَ قَدْ صَيَّرْتَ أَمْرِي عَجَبًا كَثُرَتْ حَوْلِي أَطْيَارَ الرُّبَى

فَإِذَا قُلْتُ لِقَلْبِي سَاعَةً قُمْ نُغَرِدُ لِسِوَى لَيْلَي أَبَى

حُجِبْتَ تَأْبَى لِعَيْنِي مَأْرَبَا غَيْرَ عَيْنَيْكِ وَلاَ مَطْلَبَا

أنتِ مَنْ أسْدَلَهَا تَدَّعِي أَنَّنِّي أَسْدَلْتُ هَذِي الحُجُبَا

*****

وَلَكُمْ صَاحَ بِي اليَأْسُ انْتَزِعْهَا فَيَرُدُ القَدَرُ السَّاخِرُ: دَعْهَا

يَا لَهَا مِنْ خُطَّةٍ عَمْيَاءَ لَوْ أَنَنِي أُبْصِرُ شَيْئًا لَمْ أُطِعْهَا

وَلِي الوَيْلِ إِذَا لَبَّيْتُهَا وَلِي الوَيْلُ إِذَا لَمْ أَتَّبِعْهَا

قَدْ حَنَتْ رَأْسِي وَلَوْ كُلُّ القُوَى تَشْتَرِي عِزَّةَ نَفْسِي لَمْ أَبِعْهَا

*****

يَا حَبِيبًا زُرْتُ يَوْمًا أَيْكَهُ طَائِرَ الشَّوْقِ أُغَنِّي أَلَمِي

لَكَ إِبْطَاءُ الدَّلاَلِ المُنَعِمِ وَتَجَنِّي القَادِرِ المُحْتَكِمِ

وَحَنِينِي لَكَ يَكْوِي أَعْظُمِي وَالثَّوَانِي جَمَرَاتٌ فِي دَمِي

وَأَنَا مُرْتَقِبٌ فِي مَوْضِعِي مُرْهَفُ السَّمْعِ لِوَقْعِ القَدَمِ

*****

قَدَمٌ تَخْطُو وَقَلْبِي مُشْبِهْ مَوْجَةً تَخْطُو إِلَى شَاطِئِهَا

أَيُهَا الظَالِمُ بِاللهِ إِلَى كَمْ أَسْفَحْ الدَّمْعَ عَلَى مَوْطِئِهَا

رَحْمَةً أَنْتَ فَهَلْ مِنْ رَحْمَةٍ لِغَرِيبِ الرُّوحِ أَوْ ضَامِئِهَا

يَا شِفَاءَ الرُّوحِ رُوحِي تَشْتَكِي ظُلْمَ آسِيهَا إِلَى بَارِئِهَا

*****

أَعْطِنِي حُرِيَّتِي أُطْلِقُ يدِيّ إِنَنِّي أَعْطَيْتُ مَا اسْتَبْقَيْتُ شَيّ

آهٍ مِنْ قَيْدِكَ أَدْمَى مِعْصَمِي لِمَ أُبْقِيهِ وَمَا أَبْقَى عَلِيّ

مَا احْتِفَاظِي بِعُهُودٍ لَمْ تَصُنْهَا وَإِلاَمَ الأَسْرِ وَالدُنْيَا لَدِيّ

هَا أَنَا جَفَّتْ دُمُوعِي فَاعْفُ عَنْهَا إِنَّهَا قَبْلَكَ لَمْ تُبْذَلِ لِحَيّ

*****

وَهَبَ الطَّائِرُ عَنْ عُشِّكِ طَارَا جَفَّتِ الغُدْرَانُ وَالثَّلْجُ أَغَارَ

هَذِهِ الدُّنْيَا قُلُوبٌ جَمَدَتْ خَبَتِ الشُّعْلَةُ وَالجَمْرُ تَوَارَى

وَإِذَا مَا قَبَسَ القَلْبُ غَدَا مِنْ رَمَادٍ لاَ تَسَلْهُ كَيْفَ صَارَ

لاَ تَسَلْ وَاذْكُرِ عَذَابَ المُصْطَلِيّ وَهُو يُذْكِيهِ فَلاَ يَقْبَسُ نَارًا

*****

لاَ رَعَى اللهُ مَسَاءًا قَاسِيًا قَدْ أَرَانِي كُلَّ أَحْلاَمِي سُدَى

وَأَرَانِي قَلْبَ مَنْ أَعْبُدُهُ سَاخِرًا مِنْ مَدْمَعِي سُخْرَ العِدَا

لَيْتَ شِعْرِي أَيُّ أَحْدَاثٍ جَرَتْ أَنْزَلَتْ رُوحُكِ سَجَنًا مَوْصِدًا

صَدِئَتْ رُوحُكِ فِي غَيْهَبِهَا وَكَذَا الأَرْوَاحُ يَعْلُوهَا الصَّدَا

*****

قَدْ رَأَيْتُ الكَوْنَ قَبْرًا ضِيِّقًا خَيَّمَ اليَأْسُ عَلَيْهِ وَالسُّكُوتْ

وَرَأَتْ عَيْنِي أَكَاذِيبَ الهَوَى وَاهِيَاتٍ كَخُيُوطِ العَنْكَبُوتْ

كُنْتَ تَرْثِي لِي وَتَدْرِي أَلَمِي لَوْ رَثَى الدَّمْعُ تِمْثَالٌ صَمُوتْ

عِنْدَ أَقْدَامِكِ دُنْيَا تَنْتَهِي وَعَلَى بَابِكِ أَمَالٌ تَمُوتْ

*****

كُنْتَ تَدْعُونِي طِفْلاً كُلَّمَا ثَارَ حُبِّي وَتَنَدَّتْ مُقَلِي

وَلَكَ الحَقُ لَقَدْ عَاشَ الهَوَى فِيَّ طِفْلاً وَنَمَا لَمْ يَعْقِلِ

وَرَأَى الطَّعْنَةَ إِذْ صَوَّبْتُهَا فَمَشَتْ مَجْنُونَةٍ لِلْمَقْتَلِ

رَمَتْ الطِفْلَ فَأَدْمَتْ قَلْبَهُ وَأَصَابَتْ كِبْرِيَاءَ الرَّجُلِ

*****

قُلْتُ لِلنَّفْسِ وَقَدْ جُزْنَا الرَّصِيدَا عَجِّلِي لاَ يَنْفَعُ الحَزْمُ وَئِيدَا

وَدَعِي الهَيْكَلَ شَبَّتْ نَارُهُ تَأْكُلُ الرُّكَعَ فِيهِ وَالسُّجُودَا

يَتَمَنَّى لِي وَفَائِي عَوْدَةً وَالهَوَى المَجْرُوحُ يَأْبَى أَنْ نَعُودَا

لِي نَحْوَ اللَّهَبِ الذَاكِي بِهِ لَفْتَةُ العَوْدِ إِذَا صَارَ وَقُودَا

*****

لَسْتُ أَنْسَى أَبَدًا سَاعَةً فِي العُمْرِ

تَحْتَ رِيحٍ صَفَّقَتْ لِإِرْتِقَاصِ المَطَرِ

نَوَّحَتْ لِلذَّكَرِ وَشَكَتْ لِلْقَمَرِ

وإذا ما طربت عربدت في الشجر

هَاكَ مَا قَدْ صَبَتْ الرِيـ ـحُ بِإِذْنِ الشَّاعِرِ

وَهِيَ تُغْرِي القَلْبَ إِغْرَاءَ النَّصِيحِ الفَاجِرِ

*****

أَيُهَا الشَّاعِرُ تَغْفُو تَذْكُرُ العَهْدَ وَتَصْحُو

وَإِذَا مَا الْتَأَمَ جُرْحٌ جَدَّ بِالتِّذْكَارِ جُرْحُ

فَتَعَلَّمْ كَيْفَ تَنْسَى وَتَعَلَّمْ كَيْفَ تَمْحُو

أَوْ كُلُّ الحُبِّ فِي رَأْ يِكِ غُفْرَانٌ وَصُفْحُ

*****

هَاكَ وَانْظُرْ عَدَدَ الـ رَّمْلِ قُلُوبًا وَنِسَاءْ

فَتَخَيَّرْ مَا تَشَاءْ ذَهَبَ العُمْرُ هَبَاءْ

ضَلَّ فِي الأَرْضِ الذِّي يَنْشُدُ أَبْنَاءَ السَّمَاءْ

أَيْ رُوحَانِيَّةٍ تَعْصَـ رُ مِنْ طِينٍ وَمَاءْ..

*****

أَيُهَا الرِّيحُ أَجْلْ لَكِنَّمَا هِيَ حُبِي وَتَعِلاَّتِي وَيَأْسِي

هِيَ فِي الغَيْبِ لِقَلْبِي خُلِقَتْ أَشْرَقْتْ لِي قَبْلَ أَنْ تُشْرِقَ شَمْسِي

وَعَلَى مَوْعِدِهَا أَطْبَقْتُ عَيْنِي وَعَلَى تِذْكَارِهَا وَسَّدْتُ رَأْسْي

*****

جَنَتِ الرِّيحُ وَنَادَتْهُ شَيَاطِينَ الظَّلاَمْ..

أَخْتَامًا كَيْفَ يَحْلُو لَكَ فِي البَدْءِ الخِتَامْ

يَا جَرِيحًا أَسْلَمَ الجُـ رْحَ حَبِيبًا نَكَأَهُ

هُوَ لاَ يَبْكِي إِذَا النَّـ ـاعِي بِهَذَا نَبَأَهُ

أَيُهَا الجَّبَارُ هَلْ تَصْرَعُ مِنْ أَجْلِ امْرَأَةٍ

*****

يَا لَهَا مِنْ صَيْحَةٍ مَا بَعِثَتْ عِنْدَهُ غَيْرَ أَلِيمِ الذِّكْرِ

أَرْقَتْ فِي جَنْبِهِ فَاسْتَيْقَظَتْ كَبَقَايَا خِنْجَرٍ مُنْكَسِرِ

لَمَعَ النَّهْرُ وَنَادَاهُ لَهُ فَمَضَى مُنْحَدِرًا لِلنَّهْرِ

نَاضِبَ الزَادِ وَمَا مِنْ سَفَرِ دُونَ زَادٍ غَيْرَ هَذَا السَّفَرِ

*****

يَا حَبِيبِي كُلُّ شَيْءٍ بِقَضَاءْ مَا بِأَيْدِينَا خُلِقْنَا تُعَسَاءْ

رُبَمَا تَجْمَعُنَا أَقْدَارُنَا ذَاتَ يَوْمٍ بَعْدَمَا عَزَّ اللِّقَاءْ

فَإِذَا أَنْكَرَ خِلٌ خِلَّهُ وَتَلاَقِيْنَا لِقَاءَ الغُرَبَاءْ

وَمَضَى كُلٌّ إِلَى غَايَتِهِ لاَ تُقُلْ شِئْنَا! وَقُلْ لِي الحَظُّ شَاءْ

*****

يَا مُغَنِّي الخُلْدِ ضَيَّعْتَ العُمْرَ فِي أَنَاشِيدَ تُغَنَّى لِلْبَشَرْ

لَيْسَ فِي الأَحْيَاءِ مَنْ يَسْمَعُنَا مَا لَنَا لَسْنَا نُغَنِيَّ لِلْحَجَرْ

لِلْجَمَارَاتِ التِّي لَيْسَتْ تَعِي وَالرَّمِيمَاتِ البَوَالِي فِي الحُفَرْ

غَنِّهَا سَوْفَ تَرَاهَا انْتَفَضَتْ تَرْحَمُ الشَّادِي وَتَبْكِي لِلْوَتَرْ

*****

يَا نِدَاءً كُلَّمَا أَرْسَلْتُهُ رُدَّ مَقْهُورًا بِالحَظِّ ارْتَطَمْ

وَهُتَافًا مِنْ أَغَارِيدِ المُنَى عَادَ لِي وَهُوَ نَوَاحِلٌ وَنَدَمْ

رُبَّ تِمْثَالٍ جَمَالٍ وَسَنَا لاَحَ لِي العَيْشُ شَجَوَ وَظُلْمْ

اِرْتَمَى اللَّحْنُ عَلَيْهِ جَاثِيًا لَيْسَ يَدْرِي أَنَهُ حُسْنٌ أَصَمْ

*****

هَدَأَ اللَّيْلُ وَلاَ قَلْبَ لَهُ أَيُّهَا السَّاهِرُ يَدْرِي حِيرَتَكْ

أَيُّهَا الشَّاعِرُ خُذْ قِيثَارَتَكْ عَنْ أَشْجَانِكَ وَاسْكُبِ دَمْعَتَكْ

رُبَّ لَحْنٍ رَقَصَ النَّجْمُ لَهُ وغَزَا السُّحُبَ وَبِالنَّجْمِ فَتَكْ

غَنِّهِ حَتَّى نرَى سَتْرَ الدُجَى طَلَعَ الفَجْرُ عَلَيْهِ فَانْهَتَكَ

*****

وَإِذَا مَا زَهَرَاتُ ذُعِرَتْ وَرَأَيْتَ الرُّعْبَ يَغْشَى قَلْبَهَا

فَتَرَفَّقْ وَاتَئِدْ وَاعْزِفْ لَهَا مِنْ رَقِيقِ اللَّحْنِ وَامْسَحْ رُعْبَهَا

رُبَمَا نَامَتْ عَلَى مَهْدِ الأَسَى وَبَكَتْ مُسْتَصْرِخَاتٍ رَبَّهَا

أَيُّهَا الشَّاعِرُ كَمْ مِنْ زَهْرَةٍ عُوقِبَتْ لَمْ تَدْرِ يَوْمًا ذَنْبَهَا

أولا: تجليات ضمير "الأنا" في النص:

83– إبراهيم ناجي: ديوان ليالي القاهرة، ط3، دار الشروق، القاهرة، 1996م، ص(33–43).

1. حول القصيدة:

قصيدة الأطلال من أشهر ما قدم إبراهيم ناجي حتى عُرف بشاعر الأطلال، حيث جاءت في ديوانه الثاني الموسوم "بليالي القاهرة" «وفيه تصوير للظلام العصي الذي خيم على القاهرة إبان الحرب العالمية الثانية التي اندلعت في عام 1939م... تقع في هذا الديوان على ملحمة "الأطلال" وملحمة "السراب" وهي قصائد طويلة تعبر عن وجدان الشّاعر وتصور آلامه وهواجسه... »[84]

وقد ورد كلام عن هذه القصيدة في الديوان بأنها «قصة حب عاثر التقيا وتحابا ثم انتهت القصة بأنها هي صارت أطلال جسد، وصار هو أطلال روح، وهذه الملحمة تسجل وقائعها كما حدثت»[85]

تضم القصيدة 134 بيتا مقسمة إلى أربعة أبيات في كل مقطع ويختلف مقطع عن آخر في القافية، إلا أن حرف الروي يتكرر في بعض المقاطع، فالقصيدة عبارة عن قصة يسرد لنا الشّاعر أحداثها متتابعة، فهي تشبه المسرحية التي تحتوي على فصول ومشاهد يمثل كل مقطع مشهد يصوره لنا الشّاعر عن طريق الوصف والسرد.

سميت القصيدة بالأطلال لأن حزن الشّاعر على فراق الحبيب يشبه بكاء الشّاعر القديم على أصحاب المعلقات، والذي كان يبكي الآثار الدارسة والأماكن الخالية التي عاش فيها قرب الحبيب، فإبراهيم ناجي هنا يتذكر الأيام التي عاش فيها مع حبيبته ويتذكر أيام ازدهار الحب والود بينهما حتى جاءت لحظة الفراق فاندثرت أحلام الشّاعر وآماله، فصار يبكي نفسه ويرثيها ويتمنى عودة تلك الأيام، فنجد أن الشّاعر هو الراوي وفي الوقت نفسه يمثل بطل هذه الملحمة، وعليه ستكون وجهتنا الرئيسية في دراسة القصيدة ضمير المتكلم والذي يمثل حيزا كبيرا من النموذج بل يمكننا القول إن صح التعبير أنها معاناة الذات الشّاعرة.

2. تجليات الضمير في النص:

84– مجيد طراد: "شرح ديوان إبراهيم ناجي"، ط1، دا ر الفكر العربي، لبنان، 205، ص10.

85– إبراهيم ناجي: "ديوان ليالي القاهرة، ص33.

تُشكل الضمائر جزءً مهما من نسج النص الأدبي والنص الشّعري خصوصا، حيث يلفت انتباهنا الاستعمال الخاص للضمائر بما يخالف قواعدها الأصلية، فقد قرر الدارسون وعلماء الألسن المعاصرين أن الضمائر لا تستعمل دائما لما وضعت له في أصولها اللغوية.

وفي النموذج الذي نحن بصدد دراسته سنتجه إلى ضمير المتكلم أو الضمير"الأنا" محاولين الكشف عن كيفية توظيف هذا الضمير على مستوى القصيدة، وبداية نسعى إلى معرفة تجلي هذا الضمير وظهوره على مستوى النص.

يمثل ضمير المتكلم في القصيدة صوت الأنا أو بعبارة أخرى صوت الذات الشاعرة فالشّاعر يقدم لنا تجربته في شكل قصيدة تتقاطع أبياتها لترسم لنا مشاهد عاشها الشّاعر في مرحلة من مراحل حياته.

نلاحظ أن الشّاعر يتحدث عن نفسه، فقد مرت عليه تجربة قاسية أثرت على نفسيته كشخص، وعلى نفسيته كفرد من أفراد المجتمع، فنجده يمثل لنا "الأنا" المتسائلة، التي تطرح الاستفهامات وتبحث عن جواب لها، فمرة يسأل نفسه ومرة يسأل الآخر المقابل الذي يمثل الموضوع المنشود الذي يسعى إلى وصاله وهو الحبيبة التي قاسمها المشاعر وعاش معها فترة جميلة من فترات حياته، بالإضافة إلى الأنا التائهة التي تبحث عن الدليل ليوجه مسيرتها. الأنا التي تلوم نفسها ولم يسأل عنها، ثم يعود ليصف الأماكن واللحظات الجميلة التي جمعته مع حبيبته، فهو أيضا يمثل الأنا الحائرة، الحيرة بين التذكر والنسيان بين العيش مع هذه الذكريات أم جعلها طي النسيان من صفحات الماضي. ويمكننا تحديد أنواع لحالات الشّاعر النفسية من خلال أبيات القصيدة:

أ- الأنا المناجية:

وهنا نجد الشّاعر ينادي قلبه، وينادي الطبيعة التي أصبحت ملجأه الوحيد فجعل من هذه الطبيعة بيئة عاصفة لا تهدأ وفي صورة تعبيرية عن تضارب مشاعره ما سبب له الألم والعذاب، يقول إبراهيم ناجي:

يافؤادي رحم الله الهوى كان صرحا من خيال فهوى[86]

يا رياحا ليس يهدأ عصفها نضب الزيت ومصباحي انطفأ[87]

ثم يقول:

يَا غَرَامًا كَانَ مِنِّي فِي دَمِي قَدَرًا كَالمَوْتِ أَوْ فِي طُعْمِهِ[88]

يَا حَيَاةَ البَائِسِ المُنْفَرِدِ يَا يَبَابًا مَا بِهِ مِنْ أَحَدِ[89]

فالشّاعر هنا ينادي الغرام الذي يسري في عروقه كالدماء؛ فقد كُتب عليه هذا العشق فلا يستطيع التخلص منه فأصبح قدره ، فالغرام يسكن القلوب والقلب يمثل الشّاعر بكل كيانه فكأنه ينادي مكنونات فؤاده علّها تسمعه وتكف عن تعذيبه بهذا العشق الذي ولّى ولن يعود.

أما في البيت الثاني، فهو ينادي حياته اليائسة والتعيسة ينادي الخراب والدمار الذي أصاب هذه الحياة، فإذا أردنا فهم هذه الصورة علينا العودة إلى الشّعر القديم لبرهة فالخراب هنا يوازي الآثار الدارسة التي يتغنى بها الشّاعر القديم، فيبكي حياته الماضية التي كانت تعج بالسعادة والحيوية فيحن إلى قبيلته وأيامها الخوالي بمعية حبيبته، فإبراهيم ناجي يبكي الحياة التي صار يعيش فيها وحيدا بعدما تركه الأحباب ويقف على الخراب الحالي ليكمل النداء قائلا:

يَا قِفَارًا لاَفِحَاتٍ مَابِهَا مِنْ نجَي... يَا سُكُونَ الأَبَد[90]

فالقفار هي؛ الأراضي الواسعة البعيدة والخالية من الناس، فتحولت إلى قفار تحرقها أشعة الشمس عمّها السكون والهدوء.

ثم ينادي الحبيب قائلا:

يَا حَبِيبًا زُرْتُ يَوْمًا أَيْكَهُ طَائِرَ الشَوْقِ أُغَنِي أَلَمِي[91]

ثم ينادي الشفاء، فالظاهر نداء لكنه يسأل الشفاء، يطلبه لروحه الجريحة، ويشتكي ظلم المخلوق للخالق، فربما يجد العزاء أو الجواب، فيقول:

يا شفاء الروح روحي تشتكي ظلم آسيها إلى بارئها... [92]

86– الديوان: ص 33.

87– المصدر نفسه: (ص، ص) (34،33).

88– المصدر نفسه: ص 34.

89– المصدر نفسه: ص 36.

90– الديوان: ص36.

91– المصدر نفسه: ص39.

ثم في البيت التالي يخاطب ناجي الإنسان، ناجي الشّاعر عتابًا ولومًا عما يفعله بنفسه فهو يؤدي بها للهلاك حيث ينصحه أن يتعلم النسيان، وأن يمحي الذكريات من عقله فيقول:

أيها الشّاعر تغفو تذّكر العهد وتصحو

وإذا ما لتأم جرح جد بالتذكار جرح

فتعلم كيف تنسى وتعلم كيف تمحو

أو كل الحب في رأ يك غفران و صفح[93]

ثم يعود لمناداة الحبيب مرة أخرى، فيخبره أن هذا الحزن وهذه التعاسة في تجربة حبهما ليست بأيديهما ولكنها قضاء وقدر، فهو يعزي نفسه بهذه المناداة، فكأن هذا الحبيب مازال يرغب في لقائه وما زال يُكِّن له المودة والمحبة، فتكلم الشّاعر على لسانه ليواسي نفسه فيقول:

يا حبيبي كل شيء بقضاء ما بأيدينا خلقا تعساء[94]

يستمر الشّاعر في ندائه، فيتجه هذه المرة إلى مغني الخلد، ويقصد بها المتغني بالشّعر الذي يبقى خالدا وتبقى كتاباته حتى بعد وفاة صاحبها، فهو يعطينا صورة، أن الشّاعر بقي يقول شعرا طوال حياته في هذا الحبيب الذي نسيه فضيع عمره وشبابه في هذا الشّعر الذي يقوله لبشر فان، فيقترح عليه التغني بأشياء أخرى فربما تكون أجدر وأكثر قيمة، من هذا الحبيب الذي لا يحرك ساكنا رغم كل هذه الأشعار التي يبكي لها الحجر والتي لاَن لها الوتر، فالشّاعر هنا كأنه يعاتب نفسه، فقد أهدر عمره وشِعره لمن لا يسمعه منتظرا من الرد وتلبية النداء.

يقول الشّاعر:

يا مغني الخلد ضيعت العمر في أناشيد تغنى للبشر. [95]

ويكمل قائلا:

يا نداء كلما أرسلته رد مقهورا بالحظ ارتطم. [96]

92– المصدر نفسه: ص40.

93– المصدر نفسه: ص43.

94– المصدر نفسه: ص44.

95– المصدر نفسه: ص 45.

96– المصدر نفسه: ص ن.

فيجمع الشّاعر في هذا البيت كل النداءات والمناجاة من بداية القصيدة، هذه الأخيرة التي كللت بالفشل، فقد نادى قلبه الذي لم يصغ إليه واستمر ينبض بالهوى والعشق دون توقف نادى الرياح التي لم تهدأ أبدا، نادى الغرام الذي يسكن قلبه، نادى حياته البائسة أن تتحسن نادى طلبا للشفاء فلم يظفر به، نادى في أعماقه الشّاعر ليستيقظ من غيبوبته، فما بقي له إلا أن ينادي هذه النداءات كلها فيخبرنا أنه رغم إرسالها، إلا أنه لم يتلقّ أي رد تلبية للنداء وذلك بفعل الحظ أو القدر أو القضاء، الذي ارتطمت به كل هذه النداءات، فكان متمنيا أن تأتي هذه النداءات بنتيجة ربما تحقق له مبتغاه لكن القضاء حال دون ذلك، بعد هذه المعاناة والمناجاة.

يعود الشّاعر إلى مخاطبة نفسه السّاهرة الشّاعرة وذلك في يأس أطبق على مشاعره فرغم كل هذه المناجاة والنداء المتواصل إلا أنه وصل إلى طريق مسدود فيقول:

هدأ الليل ولا قلب له أيها الساهر يدري حيرتك

أيها الشاعر خذ قيثارتك عن أشجانك واسكب دمعتك[97]

فعلى الرغم من كل المحاولات فإنه لا أحد يدري الحيرة التي تعتري الشّاعر، ليخاطب الشّاعر في أعماقه أن يتخذ من الموسيقى والدموع ملجأ حتى تلتئم جراحه، ليكمل في البيت التالي أن هذه التجربة لم يكن أول وآخر إنسان يمر بها حيث يقول:

أيها الشاعر كم من زهرة عوقبت لم تدر يوما ذنبها[98]

نلاحظ في الظاهر أن النداء يختلف من بيت لآخر، ولكنه في الحقيقة واحد في كل هذه الأبيات تدل على الشّاعر، فالروح والفؤاد أو القلب والشّاعر والشفاء فكلها تمثل الذات الشّاعرة فالأنا استعملها الشّاعر من خلال مكوناتها، فالمتكلم هو"الذات المحورية في إنتاج الخطاب، لأنه هو الذي يتلفظ به من أجل التعبير عن مقاصد معينة وبغرض تحقيق هدف فيه، لهذا فهو يعتمد استراتيجيات خطابية خاصة به تمتد من مرحلة السياق ذهنيا والاستعداد له، لما في ذلك اختيار العلامة اللغوية الملائمة، وبما يضمن تحقق منفعته الذاتية بتوظيف كفاءته للنجاح في نقل أفكاره بتنوعات مناسبة."[99]

97– الديوان: ص 46.

98– المصدر نفسه: ص 47.

99– ثقبايب حامدة: قضايا التداولية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، لم تنشر جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012، 61.

فقد قسم الشّاعر هذه الأنا بأشكال مختلفة إلا أنها تصب في المعنى ذاته وتدل على صوت الأنا في القصيدة، إلا في حالة نداء واحدة وهي نداءه للحبيب.

ب- الأنا المغتربة:

جُبِلَ الإنسان على السؤال يسأل عن الوجود، عن الخلق، يبحث في الغيبيات فضولا في معرفة المجهول. فالسؤال أساس المعرفة، فلو لم يطرح الإنسان بعض الاستفهامات لما وصل إلى المعرفة ولما استطاع فك بعض الرموز ومعرفة مصدر الأشياء ومكوناته وعليه فالاستفهام «هو طلب معرفة أمر لم يكن معلوما عند الطلب »[100] إلا أن الاستفهام قد يخرج عن غرضه الحقيقي إلى أغراض أخرى، مثل التعجب، يقول الشاعر:

كيف ذاك الحب أمسى خبرا وحديثا من أحاديث الجوى[101]

فالشّاعر يتساءل متعجبا ومندهشا، أن هذا الحب الذي دام مدة طويلة عبر عن مشاعر صادقة، يصبح في لحظة من صفحات الماضي وينتهي في وقت قصير، فالسؤال هنا ليس بغرض معرفة المجهول بقدر ما هو إعلان عن دهشة الشّاعر وعدم تصديقه لما حدث فجأة فالشّاعر يسأل نفسه، ينفصم عن ذاته ليلعب دور السائل والمسؤول معا وينتظر الجواب. ثم يكمل الشّاعر تساؤلاته فيقول:

ليت شعري أين منه مهربي أين يمضي هاربٌ من دمه[102]

فالشّاعر يسأل عن مخرج ومهرب لهذا الغرام الذي ظل فيه أسيرا، فقد أصبح عشقه لحبيبته يسري مجرى الدم في عروقه فكيف وأين يهرب منه.

يقول الشّاعر:

وبريقا يضمأ الساري له أين في عينيك ذياك البريق؟[103]

فالشّاعر يسأل بحثا عن البريق الذي ينير ليله المظلم، فقد أصبحت حياته كمن يمشي ليلا في الظلام الحالك، فأصبح يبحث عن نور يضيء حياته ويزيل الضباب والحزن الذي ملأ كيانه هذا النور كان يراه في عيني الحبيب في ساعات اللقاء، لينتقل إلى السؤال عن

100- عبد الكريم محمد يوسف:"أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم"، ط1، مكتبة الغزالي، دمشق، 2000، ص17.

101- الديوان: ص 33.

102- المصدر نفسه: ص 34.

103- المصدر نفسه: ص ن.

مكان هذا الحبيب شخصيا، فالبحث الأول كان فقط عن الجزء الذي ينير حياته وهو عينيه، لكنه انتقل إلى الكل وهو الحبيب الذي وصفه بالساحر والنبيل والجليل والحياء حيث يقول:

أين من عيني حبيب ساحر فيه نبل وجلال وحياء[104]

فانتقل الشّاعر من البحث عن عيني حبيبه إلى بحث عينيه عن حبيبه، فقد أراد أن يمتع نفسه بلقائه والنظر إلى سحر حبيبته، وجمالها، وحيائها، ونبلها، وجلالها.

ثم ينتقل إلى السؤال عن المجلس الذي كان يجمعهما معا:

أين مني مجلس أنت به فتنة تمت سناء وسنى[105]

ما نلاحظه أن أسئلة الشّاعر ترسم لنا صورة عبر أجزاء متسلسلة، في البداية تعتريه الدهشة لما آل إليه هذا الحب وكيف أمسى خبرا، ثم يحاول أن يبين لنا سبب هذه الدهشة من خلال ؛ حيث لا يجد مهربا من هذا العشق فقد تمكن منه حتى أصبح يسري مجر الدم والبريق الذي كان يراه في عيني حبيبته في كل لقاء، والحياء والجلال الذي يميز هذه الحبيبة، وفي المجالس التي كانت تجمعهما، فهذا الحب لم يكن نزوة عابرة بالنسبة للشّاعر بل كان يمثل جزء مهما من حياته، مما جعلته يطرح استفهامات لم تكن لمعرفة المجهول بقدر ما كانت تبحث عن تفسير لكل هذه المعاناة علّها تنعم ببعض الراحة.

وما ننتبه إليه في هذه الأبيات أنها تحوي دلالات على أن الشّاعر يسأل نفسه، فهو لم يوجه الحديث إلى أحد، فقد انفصم عن ذاته وجعل منها ذاتا ثانيا يحاورها ويسألها وينتظر منها أن تجيبه، ومن هذه الدلالات: ليت شعري، مهربي، من عيني، أين مني؟، وتعتبر هذه من خاصيات ضمير المتكلم حيث يفسر وجود صاحبه وقت الكلام.

يقول الشّاعر في البيت التالي:

أي روحانية تعـ ـصر من طين وماء؟[106]

فهنا الشّاعر يعاتب نفسه ، حيث أن ذات الإنسان تعاتب ذات الشّاعر وتحدثه على الكف عن هذا الضلال؛ فهي مجرد أوهام والدعوة به إلى العودة إلى الواقع، فيقول:

ضل في الأرض الذي ينشد أبناء السماء.[107]

104– الديوان: ص 36.

105– المصدر نفسه: ص 37.

106– الديوان: ص 43.

فكأنه يسأله استهزاءً أضل في الأرض الذي ينشد أبناء السماء والمقصود بأبناء السماء الملائكة، فلم يبق من يؤمن أن هناك ملائكة في صورة بشر، أو أن هناك من البشر من يتصف بالنقاء والصفاء كالملائكة، فأي روحانية تأتي من البشر الذين صنعوا من الطين والماء، فأي روح هذه التي تدعوها وتحبها فما هي إلا بشر، فكأن الشّاعر تمادى وبالغ في هذا العشق ورسم له صورة مثالية.

من خلال استفهامات الشّاعر يمكننا القول أنه يبحث عن الحقيقة والأمل، فهو لا يبحث في الماديات بقدر توجهه للمعنويات من مشاعر وأحاسيس، فأسئلته نوعا ما فلسفية فالسؤال الذي تطرحه الفلسفة، هو هل لكل سؤال جواب؟، وهذه قضية فلسفية.

وهناك فرق بين السؤال الفلسفي والسؤال العلمي، فالسؤال العلمي يتناول الظواهر المحسوسة ويدرسها دراسة تجريبية ويحمل نتائج قطعية غالبا، أما السؤال الفلسفي فهو الذي يتناول المواضيع المعنوية والميثافيزقية، ويدرس المواضيع دراسة عقلية نظرية.

وعليه فإن الفلسفة تطرح إشكالية هل لكل سؤال جواب؟. فينقسم العلماء بين من يقرون بأن لكل سؤال جواب بالضرورة وبين من يقول العكس وأغلب من يؤيدون هذا الرأي هم الفلاسفة، فأغلب الأسئلة التي لا تحمل إجابة قطعية وتبقى قيد التحليل والتفسير والافتراض هي أسئلة انفعالية وفلسفية وكذلك أسئلة شاعرنا.

ت- الأنا الحائرة:

يمر الشّاعر بفيض من المشاعر والأحاسيس التي تتضارب في قلبه وأعماقه فأحيانا يكون متناقضا وأحيانا ليس كذلك، فهو يشعر بالحيرة، ليترك عنه هذا العشق الذي سبب له ألما نفسيا، أم يُبقى عليه أملا في أن يظفر به.

إذ يقول الشّاعر في هذا المقطع:

يا رياحا ليس يهدأ عصفها نضب الزيت ومصباحي انطفأ

وأنا أقتات من وهم عفا وأفي للناس ما وفى

كم تقلبت على خنجره لا الهوى مال ولا الجفن غفا

وإذا القلب على غفرانه كلما غار به النصل عفا[108]

107- المصدر نفسه: ص ن.

108- الديوان: ص 34.

فهو في حيرة من أمره فمن جهة يصف ما يختلج صدره من رياح عاصفة ثم من جهة أخرى يصفه بالوهم وأنه أهدر العمر سدى في الجري خلفه، بالإضافة إلى أنه يتقلب بين الغفران والعفو للحبيب وبين النسيان.

ثم يتغنى بحبه لها ويصف جمالها وحسنها معترفا بعدم نسيانها:

يا غراما كان مني في دمي قدرا كالموت أو في طعمه[109]

إلى أن يقول:

راقصات فوق أشلاء الهوى معولات فوق أجداث الأمل

لتصحو فيه الكرامة وعزة النفس فيقول:

ذهب العمر هباء فاذهبي لم يكن وعدك إلا شبحا

صفحة قد ذهب الدهر بها أثبت الحب عليها ومحا

أنظري ضحكي ورقصي فرحا وأنا أحمل قلبا ذبحا[110]

فالشّاعر لا يستطيع تحديد ما يريده فمرة ينتابه الشوق والحنين فيبدع في الوصف والخيال وتشكيل الصور الفنية، ومرة يستيقظ فيه الشاعر وينبهه ويعاتبه فهو يسير بنفسه للهلاك.

أيها الشاعر تغفو تذكر العهد وتصحو

فتعلم كيف تنسى وتعلم كيف تمحو[111]

إن هذه الحيرة التي تعتري الشّاعر يمكننا القول أنها نابعة من شعوره بالوحدة، فالأنا هنا تبحث عن الآخر أو عن "النحن" لدفع هذا التوتر والقلق حيث أن «هذا التوتر العام الناتج عن بروز الحاجة إلى "النحن" مما يدفع الشخصية إلى محاولة إيجاد "نحن" جديدة تتوفر فيها مستلزمات الاتزان للأنا... ومن ثمة فكل منا معرض لبروز الحاجة إلى "النحن" ومعاناة ضغطها وهو بالفعل يعاني هذا الضغط من حين لآخر فيكشف سلوكه عن كثير من مظاهر الاتجاه نحو تحقيق التكامل الاجتماعي.»[112] فكان الخطاب للشّاعر الذي كان يمتلك أداة التعبير السحرية.

ث- الأنا العاشق (الشاعر العاشق):

109- المصدر نفسه: ص ن.

110- الديوان: (ص، ص) (35،36).

111- المصدر نفسه: ص 43.

112- مصطفى سويف: "الأسس النفسية للإبداع الفني"، ط4، دار المعارف، القاهرة، (ص، ص) (316،317).

تعتبر المرأة موصوفا محوريا في الشّعر العربي منذ القدم فطالما بكى الشّاعر على فراق الحبيبة وتغنى بجمالها وحسنها، وتغزل فيها بما طابت له نفسه وما أخرجت قريحته فكانت المرأة مصدر إلهام الشعراء وما زالت إلى يومنا هذا، والنموذج الذي بين أيدينا يحكي عن عشق المرأة، فالشاعر يمثل في هذه القصيدة الأنا /الشّاعر/ العاشق، «... انطلاقا من عدّنا العذرية مذهبا فنيا يمثله العديد من الشعراء بعيدا عن الانتساب الجغرافي يعبر الأنا الشّاعر الذي يعيش العشق بمفهوم خاص نابع عن رؤية متميزة للحب، يجسد من خلالها الأنا /الشّاعر/ العاشق مكابدة العشق الممزوج بعاطفة مرهفة أساسها نوع من الوصالية المبنية على الوقوف عند المقدمات، وعلى نوع من فن إمساك مؤلم لذيذ في الوقت نفسه... »[113]

وتفسير إمساك النفس ليس مرجعه الخضوع للقواعد والقوانين التي تمنع المتعة، وإنما هو تنظيم لهذه المتعة حتى لا تتجاوز الحد، وهو ما يدفع الشّاعر/العاشق إلى التعبير بضمير المتكلم (أنا) عن تجربته العشقية والتي تجسد الافتقار العشقي، الذي يحمل دلالات الشكوى والعتاب والشوق إلى الحبيب والحنين إليه.

فالمرأة تمثل تجربة الشّاعر، فهي موضوع الظاهرة الأدبية بحيث نجد أن كل شيء يتعلق بها بالنسبة للشّاعر، حياته في المجتمع، الحيز الزماني والمكاني، حيث يتذكر اللحظات التي جمعته مع حبيبته، ويقف على الأماكن التي خلدت تلك اللحظات الجميلة بالإضافة إلى السعادة والحزن فالسعادة تغمره في وصاله مع حبيبته وتفارقه بفراقها الحرية والسجن نجده أيضا مرهونا بهذه المرأة التي عشقها.

فقد كان الحب الرومنسي سِلْوَ جماعة أبولو التي ينتمي إبراهيم ناجي إليها حيث اتسمت هذه الجماعة بالاتجاه الوجداني في الشّعر، من خلال التجربة النفسية والوجدانية في عملية الإبداع الشّعري، فتحولت من قضايا المجتمع إلى قضايا الذات.

يعاني الأنا/العاشق آلام الشوق وتباريحه المؤدية إلى الموت حيث يواصل تساؤلاته – كما أشرنا سابقا للأنا المغتربة– التي تبرز في تفجر الصراع بين استمرارية التجربة العشقية بما تحمل من عذاب وضنى، وإيقاف الشوق والخلود إلى النسيان، فنلاحظ أن الأنا المتسائلة تتداخل مع الأنا العاشقة وتولد صراعا داخليا يختلج نفسية الشّاعر، إن «الافتقار إلى

113– رضوان جنيدي: "جماليات الأنا في الشعر المغرب القديم"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، لم تنشر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2013، ص28.

المحبوب يؤجج الحرمان الضروري ليكون العشق ويتغنى به، ويدفع الأنا/العاشق إلى التلذذ بموضوعه العشقي لما فيه من رقة حب وانكسار وقسوة الحزن وصفائه ولهفة الخائب وصبوة المشبوب الذي لا يستطيع أن يتوب عن الشوق... فيبوح مصورا خيبة وسقامة،... وإصراره يدفع إلى بروز صوت الأنا وهو يعلن دخوله عالم العشق... »[114]

يا حبيبا زرت يوما أيكه طائر الشوق أغني ألمي

لك إبطاء الدلال المنعم وتجني القادر المحتكم[115]

وحنيني لك يكوي أعظمي والثواني جمرات في دمي

وأنا مرتقب في موضعي مرهف السمع لوقع القدم[116]

إذا نظرنا إلى حالة الشّاعر من الجانب النفسي فإن لفرويد رأي فيما يخص "الحب" حيث ينظر إليه كحالة مرضية وفسر ذلك بأن جميع مرضى الهستيريا الذين درسهم دون استثناء هم مرضى الحب Love sik، حيث «كانوا مرضى بسبب عجزهم عن الحب، أو بسبب عجزهم عن الحب مرة ثانية، فكل واحد منهم كان قد فشل في المحافظة على بعض التعلقات السابقة، وكان فشلهم بالطبع عاطفيا، إذ أنهم لم يستطيعوا استرداد حريتهم من التعلق المبكر فالألم الذي كابدوه في مرحلة حياتهم، استمر معهم في شكل أعراض مرضية وفسر"فرويد" ذلك بأن الشخص يظل متعلقا بأي شيء يستطيع التأثير فيه بقوة وسمَّى هذا التعلق بـ ((الحب))»[117]

فالحب بالنسبة لفرويد حالة مرضية يجب معالجتها، ولكن الغريب في الأمر أن العاشقين نفسهم يشتكون من آلام الحب ومعاناتهم من الحبيب، كمن يشتكي من المرض والأكثر من ذلك أنهم وُصفوا بالجنون، والجنون هو حالة مرضية نفسية من فقدان الاتزان العقلي.

من خلال ما سبق نجد أن الشّاعر يمثّل ذوات كثيرة من خلال هذه القصيدة، حيث يتحرك ضمير المتكلم (أنا) في القصيدة بأشكال مختلفة وأنواع أيضا، مما يكشف لنا صراع

114– رضوان جنيدي: "جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم"، ص31.

115– الديوان: ص 39.

116– المصدر نفسه: ص 39.

117– فارس كمال نظمي: "الحب الرومنسي بين الفلسفة وعلم النفس"، ط1، العراق، 2007 ص85.

الشّاعر يكابده بين نفسه وقلبه وروحه وكلها تجتمع لتشكل كينونة الشّاعر وصوت الأنا في القصيدة.

هذه الكينونة التي تتمظهر لنا؛ من خلال تكرار توظيف هذا الضمير على مستوى القصيدة من خلال بعض المظاهر التي تبرزها الصياغات الأدبية على مستوى الأبيات.

- **ياء المتكلم:**

تأخذ هذه الياء مكانتها في النموذج الشّعري بل أنها تستحوذ عليه، وتأخذ النسبة الأكثر في تواجدها من ضمير "الأنا" نفسه، حيث أنها تعود على الشّاعر وتنسب إليه كل دلالة صريحة وكل معنى متضمن في السياق ويمكننا إظهارها كالتالي:

(فؤادي، اسقني، عنّي، مصباحي، أفي، منّي، دمي، انتزاعي، أغريتني، عندي، حولي يراني يطحنني، خيالي، يدي، تاجي، معبدي، عيني، منّي، أمري، قلبي، بي، لي، رأسي نفسي حنيني، أعظمي، روحي، أعطني، حريتي، إنّني، معصمي، علّي، احتفاظي، لدي دموعي أراني، شعري، تدعوني، حبّي، مقلي، فيّ، وفائي، شمسي، تعلاتي، يأسي حبيبي).

يمكننا أن نصنف هذه المفردات في فئتين اثنتين هما، الأولى الدالة على الملكية فهي ما تختص بالشّاعر وما ملكه،(فؤادي، مصباحي دمي، عبدي، خيالي، يدي، معبدي عيني أمري قلبي، لي، رأسي، نفسي، حنيني، أعظمي، روحي، حريتي، معصمي، دموعي لدي، شِعري حبي، مقلي، وفائي، شمسي، تعلاّتي، يأسي، حبيبي...).

فكلها تختص بما يملكه الشّاعر أو ما يجعله منسوبا إليه بالملكية، فنجدها دلالات معنوية وأخرى مادية، فالمعنوية هي غير المحسوسة وهي ما تمثله مشاعر الروح الذات الشّاعرة من الحب والحنين واليأس والتعلّة والخيال، الحرية، أما المادية فقد جسدها لنا في أعضاء من جسمه مثل: القلب، اليد، المعصم، العين، الرأس، المقل، العظم، ومنها ما يدل على غير أعضاء الجسد مثل: المعبد، التاج، الشمس.

ما نلاحظه من خلال هذه الدلالات أن هذه الأنا تعاني ليس آلام نفسية فقط، وإنما تعدى ذلك إلى مرض الجسد، فهو يعاني بكل كيانه جسدا وروحا. بالإضافة إلى أنَّ الشّاعر يرسم لنا من خلال هذه الدلالات فضاءه الخاص من خلال مجموعة من الأدوات مثل: المصباح والمعبد والتاج والشمس، فهو يحاول أن يقرب لنا الصورة حتى تتضح في الأذهان، والتي توضح عدم استسلامه ورضوخه.

أما الفئة الثانية وهي الدالة على الفعل (اسقني، أفي، انتزاعي، أغريتني، يراني يطحنني أعطني، احتفاظي، أراني)، فمرة يكون الشّاعر فاعلا (أفي، انتزاعي، أراني) ومرة مفعولا به (يطحنني، يراني) وما ننتبه إليه الخلفية الدينية للشّاعر حيث يستعمل صيغ قرآنية مثل أراني، « قال الله تعالى: (وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسِّجۡنَ فَتَيَانِۖ قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَعۡصِرُ خَمۡرٗاۖ وَقَالَ ٱلۡأٓخَرُ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَحۡمِلُ فَوۡقَ رَأۡسِي خُبۡزٗا تَأۡكُلُ ٱلطَّيۡرُ مِنۡهُۖ نَبِّئۡنَا بِتَأۡوِيلِهِۦٓۖ إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلۡمُحۡسِنِينَ ٣٦) {سورة يوسف الآية:36}.

فالرؤية في الآية الكريمة من الشخص لنفسه أي أنه يقول: "إني أرى نفسي في المنام" أما الشّاعر ففعل الرؤية لم يقم به بنفسه، وإنما قصد أن الأمسية التي فرقته عن حبيبته هي التي جعلته يرى أن أحلامه ذهبت سدى وأن القلب الذي ظل يعبده سخر منه ومن دموعه كما يسخر العدو من عدوه.

أما ضمير (الأنا) فيثبت وجوده ليس من خلال ياء المتكلم فحسب بل من خلال ضمائر أخرى مثل ضمير المخاطب المؤنث أَنْتِ وضمير الغائب ويتجلى ذلك "أغريتني" فالإغراء فعل وقع على الشّاعر من قبل المخاطب أنْتِ/الحبيبة، فهناك جدلية (أنا/أنت) (ياء المتكلم/ضمير المخاطب أَنْتِ)، بالإضافة إلى ضمير الغائب "يطحنني" إنه من الصعب تحديد مرجع الضمير الغائب وذلك لأنه يتسم بالاستتار والغموض، ولكن من خلال السياق يمكننا تحديد هوية هذا الضمير، يقول الشّاعر:

ويراني الناس روحا طائرا والجوى يطحنني طحن الرّحى[118]

فالضمير هنا يعود على الجوى، الذي يعتصر الشّاعر من الرحى التي تطحن حبات القمح، فهي تشبيه بليغ عن المعاناة التي يمر بها الشّاعر في داخله.

- **ضمير المتكلم "أنا":**

(وأنا أقتات، وأنا عندي أحزان الطفل، وأنا أحمل قلبا ذبحا، وأنا حبُ وقلب ودم، وأنا مرتقب، ها أنا جفت دموعي)

إذ يظهر لنا ضمير"الأنا" بارزا، عندما يريد الشّاعر التأكيد على نفسه في موقف معين أو في مخاطبة مع الآخر فتظهر جدلية (الأنا/الأنت)، أما في الصياغة الأولى فالشّاعر على

118– الديوان: ص 36.

الرغم من أن كل شيء انتهى، إلا أنه ما زال يجري وراء الوهم غير الموجود في الأصل فالموقف يستدعي هنا تأكيد الأنا مع حضور ضمير المتكلم "أنا" وذلك بوصف الموقف أو الصورة التي يرسمها لنا الشّاعر عن حالته.

أما فيما يأتي من الصيغ فإنه نابع من الثنائية، حيث يتوجه بالحديث إلى حبيبته ويشير إليها بالضمير المخاطب المؤنث أنْتِ، وبالضرورة لا بد من العودة لنفسه بضمير المتكلم "أنا" فيصنع جدالا يتخلله الوصف والعتاب والتحسر بين الأنا والآخر لأنها منه وهو منها فالهُم كلي لا جزئي يقول الشّاعر:

أنت روح في سمائي وأنا لك أعلو فكأني محض روح

أنت حسن في ضحاه لم يزل وأنا عندي أحزان الصفل[119]

وعليه «لابد من الإشارة إلى أن صورة الذات مرآة لصورة الآخر أو العكس، فلا وجود "أنا" دون وجود الآخر، واستخدام أي منها يستدعي صورة الآخر، فصورتنا عند ذواتنا لا تتكون بمعزل عن صورة الآخر لدينا، ولذلك قيل: الأنا والآخر مولودان معا»[120]

إن شعور الإنسان بذاته يجعله يتخذ لها مقابلا والآخر وذلك ما يجعله يتحدث عن نفسه من خلال ذاتين «ذات تتخذ ضمير(الأنا) الذي يؤول إلى التكلم، وذات تتخذ ضمير (الأنت) الذي يؤول إل الخطاب، ليبث في تجربته الشّعرية مشاعره العميقة المتعلقة بمفردات الحياة التي يتعامل معها.»[121]

- **ضمير المتكلم "نحن":**

(قضينا، بيننا، لنا، سقانا، فانتفضنا، مسنا، طردنا، تلاقينا، يجمعنا، أقدارنا، خلقنا بأيدينا، عرفنا، سمعنا، أمرتنا، فعصينا، وأبينا، فكنا، جُزْنَا).

تجلى ضمير "نحن" من خلال هذه المفردات على نوعين، فالنوع الأول: تنفصم فيها ذات الشاعر إلى ذاتين فيصبح يخاطب نفسه على أنها ذات أخرى يقول:

ما قضينا ساعة في عرسه وقضينا العمر في مأتمه.

119– المصدر نفسه: ص 35.

120– سعد فهد الدويخ: "صورة الآخر في الشعر العربي"، ص9.

121– فايز عارف القرعان: "في بلاغة الضمير والتكرار"، ص59.

فالمقصود هو الشّاعر وقلبه فهو يخاطب الغرام الذي يسكن قلبه ونجد كذلك كلمة (جزنا) في البيت الشعري:

قلت للنفس وقد جزنا الرصيدا عجلي لا ينفع الحزم وئيدا.

فهنا يتحدث الشّاعر مع نفسه فيجعل منها اثنين الذات الشّاعرة والنفس الإنسانية نظرا لذلك التشتت الذي يعيشه، حسب الضغط الواقعي المسلط عليه.

أما النوع الثاني: فهو الشاعر والحبيبة، فالنحن تعود عليهما حيث أن الشّاعر يصف أيام اللقاء ولحظات الوصال مع حبيبته فيقول:

أين مني مجلس أنت به فتنة تمت سناء وسنى

ومن الشوق رسول بيننا ونديم قدم الكأس لنا[122]

(سقانا، فانتفضنا، مسنا، طردنا، عرفنا، سمعنا، أمرتنا، فعصينا، أبينا، خلقنا، بأيدينا تلاقينا، يجمعنا، أقدارنا..)

وتتجلى هذه الثنائية في جدلية الأنا والآخر «في هذه الجدلية، إذا سلمنا بوجودها... إنما تعترف بالغيرية، أي بوجود الفرد والشخص البشري المختلف عن غيره بالرغم من الانتماءات المشتركة، وكذلك بوجود تعددية اجتماعية لا بد من القبول بها وعندما نسلم بهذه المعطيات نفتح الباب واسعا أمام معرفة الآخر»[123]

إن الآخر هنا يتمثل في الحبيبة التي يعاني الشّاعر من فراقها فالمرأة هنا موضوع قائم بذاته، يسعى الشّاعر من خلال التحليل والتركيب والكشف عن الإحساسات الدفينة وبيان العلاقة القائمة بينهما، وهي هنا تعتبر مستوى من مستويات القصيدة، فيصورها الشّاعر بصورة مثالية خالية من العيوب، حتى يظن القارئ أنها من نسج خياله وليست واقعية ولكن الشّاعر يصور لنا هذه المرأة في حياته وأنها لعبت دورا مهما في مرحلة ما، مما يجعلنا نحس بصدق التجربة الشعورية .

اتخذ ضمير "الأنا" أشكالا مختلفة على مستوى النموذج الشّعري بين الدلالة والتوظيف حيث حمل دلالات اليأس والحيرة وكل ما يدل على اضطرابات نفسية يمر بها الشّاعر ولقد وظف هذا الضمير بأشكاله المختلفة من "أنا" إلى ياء المتكلم وضمير المتكلم للجمع "نحن"

122– الديوان: ص 37.

123– سليم دكاس اليسوعي: "قراءات في جدلية الأنا والآخر"، المشرق الرقمية، العدد الرابع، حزيران 2014، ص1.

وتاء الفاعل الدالة على الذات الشّاعرة، فالشّاعر استعمل صيغ مختلفة لصوت الأنا المتحرك في تراكيب دلالية على مستوى القصيدة.

ثانيا: جماليات الأنا في النص:

إذا أردنا دراسة جماليات الأنا على مستوى النموذج الذي بين أيدينا، فعلينا بداية إلقاء نظرة حول مفهوم الجمالية.

الجمالية أو علم الجمال مصطلح يستعمل في الفكر المعاصر للدلالة على تخصص من تخصصات العلوم الإنسانية التي تعنى بدراسة الجمال من حيث هو مفهوم في الوجود، ومن حيث أنه تجربة فنية في الحياة الإنسانية.

فالجمالية تبحث في معنى الجمال، حيث أنها تبحث فيه عن حقيقة جوهرية وغاية مقصدية، حيث بحثت الفلسفة في الجمال وعليه «إن حكمنا على شيء معين بأنه جميل يثير في الفلسفة مشكلة من أكبر المشكلات: ذلك لأن الفلاسفة متى يدموا يتناقشون حول معنى الجمال فسرعان ما يختلفون: فبعض لا يرى في الجمال أكثر من انفعال ذاتي شأنه شأن الشّعور بالبرودة أو بالحرارة»[124]

فعلم الجمال يعد فرعا من فروع الفلسفة، فهو يهتم بطبيعة الجمال والفن والذوق وإبداع وتقدير الجمال. لا يحمل الجمال تعريفا شاملا على سبيل التحديد، يمكننا القول أنه زئبقي أي لا يمكن إيجاده في تعريف ثابت محسوس وعليه تضاربت أراء الفلاسفة حول الجمال والحكم بالجميل على شيء ما.

وقد تطرق أفلاطون لتعريف الجمال « بأنه موضوع محبة النفس لأنه من طبيعتها وهو ينتمي إلى عالم الحقائق العقلية، فهو بطبيعته أقرب إلى النفس منه إلى طبيعة المادة.. لذلك يرى أفلاطون أن كل ما تشكل بحسب فكرة معقولة صار أجمل، فالجميل هو المصور والقبيح وهو ما يخلو من الصور العقلية..»[125]

فالآراء تختلف حول تعريف الجمال، فموضوع الدراسة ليست الإحاطة بنشأة الجمال وأشكاله منذ القديم حتى العصر الحديث، وإنما الإحاطة بمفاهيم التجربة الجمالية، وأن تقف عند بعض مفاهيم الجمال للوصول إلى التجربة الجمالية على مستوى النصوص الشّعرية.

124– أميرة حلمي مطر: "فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها"، دار قباء، القاهرة، 1998، ص29.

125– المرجع نفسه: ص89.

ومن ذلك تكون الجمالية "منهج يتناول دراسة موضوع جمالي بالتركيز على جانبية: الشكل والمضمون، والحكم عليه بأحكام جمالية، يتم فيها النظر إلى الشكل الفني للتعبير الأدبي من خلال الألفاظ والتراكيب والصور والإيقاع، ومدى تناسبها مع المعنى، وهذا التكامل والتناسب هو قلب الجمالية وجوهرها."[126]

إن فكرة الدراسة الجمالية على مستوى النص الشّعري تكمن في أنه تجربة ذاتية للمبدع وذلك في محاولة للكشف عن الأسرار الجمالية المتفجرة من روح الشّاعر، حيث " يركز علماء الجمال على الفردية ويرون أن الأثر الفني هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية... ويرون أن هذه الذاتية المميزة للفن هي العنصر الأساس لأصالة العمل الإبداعي وهذه الأصالة هي التي تجعل من كل أثر فني صورة متميزة تحمل روح صاحبها ومزاجه ولفتات ذهنه وقدراته على التعبير."[127]

ويتجلى الجمال الأدبي في كل النص أو في أحد عناصره المتعددة والمتنوعة فهو" محصلة التجربة والفكرة والأسلوب والصورة والإيقاع واللغة أي مجمل العناصر البنائية التي تقع في الظل أو في الضوء، بالنسبة للمبدع وللمتلقي على حد سواء"[128]

وعليه ستعتمد على هذه العناصر في دراسة جماليات الأنا في النص من خلال الأسلوب الصورة الفنية والإيقاع الموسيقي.

1. الأسلوب:

لكل شاعر أسلوبه الخاص في التعبير والإبداع وفئات توظيف ضمير "الأنا" في قصيدة "الأطلال" منبه أسلوبيٌ لعلاقته بالضمائر الأخرى في بناء القصيدة، فدراسة الأسلوب من أهم الدراسات التي تهتم بها الدراسة الأدبية سواء في الشّعر أو النثر، لأن الأسلوب يعبر غالبا عن شخصية الشّاعر.

إن ما نلاحظه في أسلوب إبراهيم ناجي، تأكيده المتواصل على إبراز ذاته ليس كمتلفظة فقط وإنما كفاعلة في التجربة الشّعرية، ونذكر أن ذلك راجع أولا إلى سيرته الذاتية والتي

126– رضوان جنيدي: "جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم"، ص8.

127– المرجع نفسه: (ص، ص) (8،9).

128– محمد صالح خرفي: "جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر"، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم لم تنشر، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006، ص16.

يعترف فيها قائلا تأثره بالمتنبي حيث يقول: « هناك الكثير من الشّعراء الذين استهواني شعرهم ولكنني سأقتصر على شاعرين اثنين فقط... الأول "شكسبير"... الثاني "المتنبي" الذي جعلني أحب رجولته التي تبدو في كل بيت، وأحبه أيضا لأنه كان إنسانا يتكلم بلسان الإنسانية بأجمعها، يشرح القلق المستمر في أعماقها...»[129]

إن ما يلفت انتباهنا في الأسلوب على مستوى القصيدة هو توظيف الضمائر، حيث نجد الشاعر استثمر إمكانات اللغة في أشكالها المتنوعة من الأساليب ليجسد صوت "الأنا" في القصيدة وذلك من خلال توظيف الضمائر التي تحيل إلى المتكلم مثل"أنا"، و"ياء" المتكلم فقد كثر استعمالها في القصيدة بشكل ملفت شكل ذلك ظاهرة أسلوبية لغوية.

ومن بين الأساليب التي يتجلى من خلالها الضمير، أسلوب التجريد حيث أن « التجريد ظاهرة أسلوبية في النصوص الأدبية يستخدمها المبدع لتكون أداة توصلها إلى المقاصد الدلالية التي تثري العمل الأدبي من ناحية، ومشكلة موافقة الذاتية من الموضوعات التي يتعامل معها في تجربته الإبداعية من ناحية أخرى»[130]

فأسلوب التجريد يؤدي دورا في تجلي المواقف المختلفة لذات الشّاعر في الأبنية التي يتعامل معها بواسطة الضمائر وينقسم التجريد إلى نوعين: تجريد المحض تجريد غير المحض) أما الأول فهو: « أن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك، وأنت تريده لنفسك..»[131]ونجد ذلك في النص الشّعري في قول الشّاعر:

أيها الشاعر تغفو تذكر العهد وتصحو

وإذا ما التأم جرح جدّ بالتذكار جرح

فتعلم كيف تنسى وتعلم كيف تمحو

أو كل الحب في رأ يك غفرانٌ وصفح[132]

فالظاهر أن الشّاعر أجرى الخطاب على غيره، لكنه يريد به نفسه، وذلك حتى يتمكن من ذكر ما يجعله يستيقظ من الأوهام التي يعيشها وحتى يأنِّبه وينبِّهه مما هو غارق فيه وذلك

129– مجيد طراد: "شرح ديوان إبراهيم ناجي"، ص5.

130– فايز عارف القرعان: "في بلاغة الضمير وتكرار"، ص 59.

131– المرجع السابق: ص60.

132– الديوان: ص 43.

بدعوته إلى النسيان والتحلي ببعض الكرامة لنفسه، فقد جرد الخطاب عن نفسه وأخلصه لغيره، وهنا تظهر لنا جمالية "الأنا" التي يتميز بها النموذج الذي بين أيدينا.

وقد تجلى التجريد المحض في غير هذه الأبيات حيث يقول الشّاعر:

هاك وانظر عدد الرمـ ـل قلوبا ونساءْ[133]

فتخير ما تشاء ذهب العمر هباءْ

ضل في الأرض الذي ينشد أبناء السماءْ

أي روحانية تعصـ ـر من طين وماءْ. [134]

ومنه نلمس الجمالية في فوائد التجريد البلاغية حيث يذكره ضياء الدين بن الأثير قائلا: «وقد تأملته، فوجدت له فائدتين إحداهما أبلغ من الأخرى. فالأولى: طلب التوسع في الكلام، فإنه إذا كان ظاهره خطابا لغيرك، وباطنه خطابا لنفسك، فإن ذلك من باب التوسع وأظن أنه شيء اختصت به اللغة العربية دون غيرها من اللغات. والفائدة الثانية: وهي الأبلغ، وذاك أنه يتمكن المخاطب من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه إذ يكون مخاطبا بها غيره، ليكون أعذر وأبرأ من العهدة فيما يقوله غير محجور عليه.»[135]، إضافة إلى هذه الفوائد يعتبر هذا النوع من محاسن التجريد.

النوع الثاني ويتمثل في تجريد غير المحض، فهو يختلف عن الذي قبله، فإنه خطاب لنفسك لا لغيرك فالأول (أي النوع الأول) « أولى أن يسمى تجريدا، لأن التجريد لائق به وهذا هو نصف تجريد، لأنك لم تجرد به نفسك شيئا، وإنما خاطبت نفسك بنفسك، كأنك فصلتها عنك»[136]

يقول الشّاعر:

قلت للنفس وقد جزنا الرصيدا عجلي لا ينفع الحزم وئيدا[137]

133– المصدر نفسه: ص ن.

134– المصدر نفسه: ص ن.

135– ضياء الدين بن الأثير: "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، قدمه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط2، دار نهضة مصر، القاهرة، قسم الثاني، ص160.

136– الديوان: ص163.

137– المصدر نفسه: ص 42.

ويقول أيضا:

قد رأيت الكون قبرا ضيقا خيم اليأس عليه والسكوت[138]

فالنفس هنا هي نفس الشاعر، وقد سبقها تأكيد على ضمير المتكلم في الفعل"قلت" فالشاعر يتحدث عن نفسه بنفسه. يكشف لنا التجريد عن جمالية "الأنا" عن طريق التوظيف الفني لها في بنية النص وذلك من خلال استعمالات الشّاعر المتعددة للضمير بطرق مختلفة، مثال ابتداء الشّاعر بضمير الخطاب الذي يعود في الأصل على الشّاعر.

يا فؤادي رحم الله الهوى كان صرحا من خيال فهوى[139]

فهنا جعل الشّاعر يوجه الخطاب إلى الفؤاد والذي ينتمي إليه فهو جزء منه ويشكل مصدر الانفعال والإحساس. وفي موضع آخر تغيب "الأنا" ظاهريا، لتتضمن الخطاب فيحمل دلالة استنباطية، تحتم علينا استخراجه من خلال السياق، فيقول الشّاعر:

يا مغني الخلد ضيعت العمر في أناشيد تغنّى للبشر

ليس في الأحياء من يسمعنا ما لنا لسنا نغني للحجر

للجمارات التي ليست تعي والرميمات البوالي في الحفر

غنّها سوف تراها انتفضت ترحم الشادي وتبكي للوتر[140]

فمغني الخلد هنا هو الشّاعر، حيث انفصم عن ذاته وجعل منها ذاتين، الذات الشاعرة والذات المغنية التي تتغنى بالشعر فقد استعمل الشّاعر ضمير "نحن" في البيت الثاني ليبين أنه يتحدث إلى نفسه في شكل حوار داخلي، أو ما يعرف عنه في السرد " المونولوج".

وعليه نجد الشّاعر تفنن في استعمال صوت "الأنا" في شكل الخطاب لآخر يمثل ذاته معبرا عنها بضمير "نحن" من باب المواساة والتعزية للنفس الوحيدة والمتألمة.

من بين الأساليب التي انتبهنا إلى وجود مظاهرها في النص هو أسلوب الالتفات، حيث أن الالتفات هو ظاهرة أسلوبية تثري النصوص الأدبية بالدلالات التي تنتجها من خلال

138– المصدر نفسه: ص 41.

139– المصدر نفسه: ص 45.

140– الديوان: ص 33.

تفاعل ضمائرها مع الدلالات النصية، وفي اصطلاح البلاغيين هو« التحويل في التعبير الكلامي من اتجاه إلى آخر من جهات أو طرق الكلام الثلاث: "التكلم- الخطاب- والغيبة".»[141]

إلا أننا لن نتعرض لهذا الأسلوب في صورته الكاملة وإنما في قسم من أقسامه والذي يخدمنا في دراسة النموذج الشّعري ونحاول من خلاله إبراز جمالية "الأنا" حيث أن «الالتفات من الأساليب البلاغية ذات اللطائف النفسية... وهو فن بديع من فنون القول يشبه تحريك آلات التصوير السينمائي بنقلها من مشهد إلى مشهد آخر... ويهدي الدوق الأدبي السليم إلى استخدام الالتفات استخداما بارعا يحقق به البليغ فوائد في نفس المتلقي أو فكره...»[142]

وقد وردت مظاهر هذا الأسلوب لدى شاعرنا حيث يقول:

أنت روح في سمائي وأنا لك أعلو فكأني محض روح.[143]

إن بنية الالتفات هنا تمثلت في أن الصياغة الشّعرية استخدمت ضمير الخطاب "أنت" ثم تحولت منه إلى ضمير التكلم "أنا" وكذلك تكررت هذه الصياغة في أبيات مثل:

أنت حسن في ضحاه لم يزل وأنا عندي أحزان الطفل[144]

ويقول أيضا:

ذهب العمر هباء فاذهبي لم يكن وعدك إلا شبحا

صفحة قد ذهب الدهر بها أثبت الحب عليها ومحا

أنظري ضحكي ورقصي فرحا وأنا أحمل قلبا ذبحا

ويراني الناس روحًا طائرًا والجوى يطحنني طحن الرحا؟[145]

فتمثل الخطاب في "اذهبي"، "أنظري"،" أقصي" والتكلم في "أنا أحمل"، "يراني" "يطحنني".

يقول أيضا:

141- عبد الرحمان حبنلة الميداني: "البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها"، ط1، دار القلم، دمشق، 1996، ص479.

142- المرجع السابق: ص480.

143- الديوان: ص 35.

144- المصدر نفسه:ص 35.

145- المصدر نفسه: (ص، ص) (35، 36).

أنت قد صيرت أمري عجبا كثرت حولي أطيار الربى

فإذا قلت لقلبي ساعة قم نغرد لسوى ليلي أبى

حجبت تأبى لعيني مأربا غير عينيك ولا مطلبا

أنتِ من أسدلها تدّعي أنني أسدلت هذي الحجبا[146]

فالشّاعر هنا ينتقل من المخاطب "أنت" بهذه الصيغة الضميرية والتي يتبعها الفعل صيرتِ إلى المتكلم من خلال الفعل "قُلْتُ"، "أَسْدَلْتُ".

ويقول أيضا:

يا حبيبا زرت يوما أيكه طائر الشوق أغني ألمي

لك إبطاء الدلال المنعم وتجني القادر المحتكم

وحنيني لك يكوي أعظمي والثواني جمرات في دمي

وأنا مرتقب في موضعي مرهف السمع لوقع القدم[147]

وفي قوله كذلك:

يا رياحا ليس يهدأ عصفها نضب الزيت ومصباحي انطفأ

وأنا أقتات من وهم عفا وأفي العمر لناس ما وفى[148]

في هذه الأبيات وغيرها مما سبق نلاحظ أن الالتفات تمظهر في صيغة التحول من الخطاب إلى التكلم.

أما في النوع الثاني فهو انتقال التكلم إلى الخطاب، يقول الشّاعر:

قد رأيت الكون قبرا ضيقا خيّم اليأس عليه والسكوت

ورأت عيني أكاذيب الهوى واهيات كخيوط العنكبوت

كنت ترثي لي وتدري ألمي لو رثى الدمع تمثال صموت

عند أقدامك دنيا تنتهي وعلى بابك أمال تموت[149]

146– المصدر نفسه: (ص، ص) (38،39)

147– الديوان: ص 39.

148– المصدر نفسه: ص 34.

149– الديوان: (ص، ص) (41، 42).

حيث يتجلى ضمير المتكلم في الفعل "رَأَيْتُ" وضمير الخطاب في الفعل "كُنْتَ"، حيث أن الصياغة الشعرية تحولت من ضمير المتكلم "أنا" إلى ضمير الخطاب"أنْتَ" وذلك أيضا ما نعهده في الأبيات التالية:

قلت للنفس وقد حزنا الرصيدا عَجِّلي لا ينفع الحزم وئيدا[150]

فانتقل الشاعر من المتكلم "أنا" "قُلْتُ" إلى الخطاب "أنْتِ" وهو خطاب النفس وهو مخاطبة الشاعر لنفسه.

لست أنسى أبدا ساعة في العمر
تحت ريح صفقت لارتقاص المطر
نوّحت للذكر وشكت للقمر
وإذا ما طربت عربدت في الشجر
هاك ما قد صبت الريح بإذن الشاعر[151]
أين مني مجلس أنت به فتنة تمت سناء وسنى[152]

ولكم صاح بي اليأس انتزعها فيرد القدر الساخر: دعها[153]

من خلال هذه النماذج نجد أن الصيغة الشّعرية تنتقل من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب.

إن الجمالية التي نبحث عنها، تكمن في تقنية العدول أو الالتفات، حيث أن الشاعر يسعى إلى التنويع والتجديد في استخدام ضمير المتكلم، وذلك حتى لا يمل المتلقي من تكرار الضمير بصيغة واحدة في القصيدة كلها، فالتأثير يكمن في التحديث والتطوير في فنون القول، فالانتقال من أسلوب يضيف نوعا من الحيوية والجمال ويساعد على تعزيز الصورة الفنية، من خلال الانتقال من حال إلى حال، فالالتفات من القيم البلاغية التي يتجلى فيها حضور المبدع الذي يتطلع إلى إيصال رسالة إلى المتلقي بكل ما فيها من قيم جمالية.

150– المصدر نفسه: ص 42.

151– المصدر نفسه: ص 43.

152– المصدر نفسه: ص 37.

153– المصدر نفسه: ص 39.

2. الصورة الفنية:

الشعر استعمال خاص في التعبير الأدبي وهذه الخصوصية هي الجوهر والأساس في التعبير وذلك لأنها تعبر عن التجربة الشّعورية التي يمر بها الشّاعر بل هي تجسد هذه التجربة في أبلغ تعابيرها، ويعرف التصوير الفني أنه «... إحدى الخواص النوعية الأصيلة في كل تعبير أدبي، بل لا نغالي إذا قلنا أنه أصل تلك الخواص وجوهرها الثابت وأساسها المتين، فإذا كانت مادة الأدب هي ألفاظ اللغة وأنماطها التعبيرية، فإن فنيته إنما تتمثل في استثمار إمكانات تلك المادة، وتوظيفها في خلق "صورة فنية" تجسد تجربة الأديب وتوحي بأعماق أغوارها وغوصها في نفسه وخلجات وجدانه.»(154)

فالصورة في الأصل ذاتية التركيب، فمصدرها الشّاعر الذي يتحكم في تشكيلها وفقا لحالته النفسية ووالوجدانه والخياله، حيث « تعد الصورة الشّعرية أبرز الأدوات الشّعرية التي يستخدمها الشّاعر... في صياغة تجربته الشّعرية، فيها تتجسد الأحاسيس وتشخيص الخواطر والأفكار، وتكشف رؤيته الخاصة عن العلاقات الخفية والحقيقية في عالمه، وهي أيضا وسيلته في معرفة النفس وأقاليمها الغامضة...»(155)

وتتكون الصورة الشّعرية من الصور: الكلّية والصور الجزئية مثل الاستعارة والكناية والتشبيه، فإذا تحدثنا عن النموذج الذي نحن بصدد دراسته، فنجد الصورة الكلية التي يجسدها لنا هي صورة الفراق والبعد والهجر، فيمثلها في كل صورها الجزئية، وهذه الصور الجزئية تكمل بعضها في شكل سلسلة أو تتابع أحداث، وتعج القصيدة بهذه الصور ولذلك سنختار أهما.

وبما أن الجمالية تتمحور حول الذات أو "الأنا" فستكون وجهتنا الصور الذاتية، والتي تصور لنا الشّاعر وتحولاته النفسية، حيث سنحاول استخراج الصور ووضع عنوان لكل صورة، وذلك لتعدد الصور واختلافها على مستوى القصيدة.

154– حسن طبل: "الصورة البيانية في الموروث الإسلامي"، ط1، مكتبة الإيمان، المنصورة، 2005، ص15.

155– مصطفى السعدني: "التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل"، دار المعارف، الإسكندرية، ص85.

أ- صورة الحزن:

ونجد الشّاعر يغلب عليه الحزن والألم واليأس وتمثل ذلك في أبيات تتضمنها صور شعرية تعبيرية، تدل على الشعور الذي يعتري الشّاعر:

يا فؤادي رحم الله الهوى كان صرحا من خيال فهوى

اسقني واشرب على أطلاله وارو عني طالما الدمع روى[156]

فللحزن مساحة كبرى في هذه القصيدة، ولا عجب في ذلك كون الشاعر رومنسي الصوت واللكنة، إضافة إلى قلبه المعلول من الدهشة والعجب كيف ذلك الحب أصبح من أحاديث الأمس.

كيف ذاك الحب أمسى خبرا وحديثا من أحاديث الجوى[157]

فالشّاعر يرسم لنا صورة حزينة مؤثرة حيث وقف على أطلال الماضي يرثيه ويبكيه وخاصة في فترة الحب الذي عاشه لأنه موطن الذكريات والأشجان القديمة، كما يصور ملامح تجربته الشعورية بصدق فيقول:

يا غراما كان مني في دمي قدرا كالموت أو في طعمه[158]

يا رياحا ليس يهدأ عصفها نضب الزيت ومصباحي انطفأ

وأنا أقتات من وهم عفا وأفي العمر لناس ما وفى[159]

فهنا يتحسر على نفسه وعلى ما آلت إليه حاله، فالرياح هنا دالة على ما يختلج صدره من انفعالات وأحاسيس لا تهدأ مثل العواصف في شكل كناية، أما الصورة الثانية فهي دلالة على جفاف الدموع وانطفاء شعلة الأمل في قلبه "نضب الزيت ومصباحي انطفأ".

أنت حسن في ضحاه لم يزل وأنا عندي أحزان الطفل

وبقايا الظل في ركب رحل وخيوط النور من نجم أفل[160]

156- الديوان: ص 33.

157- االمصدر نفسه: ص ن.

158- الديوان: ص 34.

159- المصدر نفسه: ص 34.

160- المصدر نفسه: ص 35.

ويقول في صورة أخرى عن قلبه المجروح:

أنظري ضحكي ورقصي فرحا وأنا أحمل قلبا ذبحا[161]

في صورة تشبيه بليغ فقد أراد الشّاعر أن يعبر عن مدى تضرر قلبه ومدى ألمه.

كما تجلت مظاهر اليأس في القصيدة في صور جسدها الشّاعر في الأبيات التالية:

يا حياة اليأس المنفرد يا يبابا ما به من أحد

يا قفارا لافحات ما بها من نجي.. يا سكون الأبد[162]

ألمع الدنيا بعيني سئم وأرى حولي أشباح الملل[163]

راقصات فوق أشلاء الهوى معولات فوق أجداث الأمل[164]

فقد صور لنا اليأس في شكل أرض مدمرة يباب، لا فيها أشجار ولا أعشاب فهي قفار تحرقها أشعة الشمس اللافحة، كما يصوره أيضا في شكل موت الأمل الذي أصبح قبورا فصورة اليأس تكمن في موت الأمل وهو تعبير في صورة شعرية تحمل قيمة جمالية لصورة الأنا اليائسة التي فقدت الأمل في الحياة.

ويقول في موضع آخر:

ولكم صاح بي اليأس انتزعها فيرد القدر السّاخر، دعها[165]

قد رأيت الكون قبرا ضيقا خيم اليأس عليه والسكوت

عند أقدامك دنيا تنتهي وعلى بابك آمال تموت[166]

ويستمر الشّاعر في تصوير أحزانه أملا في اللقاء فيقول:

161– المصدر نفسه: ص 36.

162– الديوان: ص 36.

163– ا المصدر نفسه: ص 35.

164– المصدر نفسه: ص ن.

165– المصدر نفسه: ص 39.

166– المصدر نفسه: (ص، ص) (41،42).

يا حبيبي كل شيء بقضاء ما بأيدينا خلقنا تعساء

ربما تجمعنا أقدارنا ذات يوم بعدما عز اللقاء

فإذا أنكر خل خله وتلاقينا لقاء الغرباء

ومضى كل إلى غايته لا تقل شيئا! وقل لي الحظ شاء[167]

يبكي الشّاعر في صور حزن الزمن الضائع الماضي، يبكي الفراق والرحيل، يبكي أيام الحب الجميلة، يبكي استهزاء الحبيب وسخريته، تعتريه الكآبة والحيرة، والملل وفقدان الأمل، فشكل هذه الصور الجزئية بضمير "الأنا" بمستويات يختلف كل منها عن الآخر من حيث التعبير والتصوير الفني.

ب- صورة الحب:

يمثل الشّاعر لنا الحب في صورة أحاسيسه وانفعالاته وما يشعر به اتجاه الحبيب فيصفه ويصف الحب في قلبه حيث يقول:

يا غراما كان مني في دمي قدرا كالموت أو في طعمه[168]

لست أنساك وقد أغريتني بفمٍ عذبِ المناداة رقيق

ويد تمتد نحوي كيد من خلال الموج مدت لغريق

آه يا قبلة أقدامي إذا شكت الأقدام أشواك الطريق

وبريقا يضمأ الساري له أين في عينيك ذياك البريق[169]

أنت روح في سمائي وأنا لك أعلو فكأني محض روح

يا لها من قمم كنا بها تتلاقى وبسرينا نبوح[170]

167- المصدر نفسه: (ص، ص)(44،45).

168- الديوان: ص 34.

169- المصدر نفسه: ص ن.

170- المصدر نفسه: ص 35.

أين من عيني حبيب ساحر فيه نبل وجلال وحياء

واثق الخطوة يمشي ملكا ظالم الحسن شهي الكبرياء

عبق السحر كأنفاس الربى ساهم الطرف كأحلام المساء

مشرق الطلعة في منطقه لغة النور وتعبير السماء[171]

فالشّاعر هنا يصور جمال الحبيب هذا الجمال الذي رآه من قبل ويتوق إلى رأيته مرة أخرى، فالشاعر هنا يبدو واصفا لجمال الحبيب لكنه يصفه بغاية أنه يبحث عنه وذلك جلي في عبارة "أين مني" فهذه الصورة المركبة في صورة تعبر عن شوق الشّاعر لرؤية الحبيب والتمتع بجماله.

ويقول:

وأنا حب وقلب ودم وفراش حائر منك دنا[172]

لست أنسى أبدا ساعة في العمر

تحت ريح صفقت لارتقاص المطر

نوّحت للذكر وشكت للقمر

وإذا ما طربت عربدت في الشجر

هاك ما قد بت الري ح بإذن الشاعر

وهي تغري القلب إغراء النصيح الفاجر[173]

في الأبيات التالية اعتراف صريح للشّاعر:

أيها الريح أجلْ لكنما هي حبي وتعلاتي ويأسي

هي في الغيب لقلبي خلقت أشرقت لي قبل أن تشرق شمسي

وعلى موعدها أطبقت عيني وعلى تذكارها وسدت رأسي[174]

171– الديوان: (ص، ص) (36، 37).

172– المصدر نفسه: ص 37.

173– المصدر نفسه: ص 43.

174– المصدر نفسه: (ص، ص) (43،44).

فصورة الحبيبة التي يمثلها الشّاعر تعبر عن وجوده في الحياة، فهي بالنسبة له الحب هو الصحة والمرض واليأس أي تمثل حياته بكل مفارقاتها، حتى إنه إذا أغمض عينيه يتخيل موعده معها وإذا نام يحلم بها.

ما نلاحظه في التصوير الفني للحب أن الشّاعر جعله يتعلق بكل ما في حياته، فالغرام أصبح في مجرى الدم، وأصبح مقدرا عليه مثل الموت، وأصبحت مرارته مثل مرارة الموت عند فقدان شخص عزيز ليفسح المجال لخياله، في رسم صورة للحبيب كأنه روح في سماء الشّاعر وهو يحاول الارتقاء إليها. فكأنها إله يسكن السماء والشّاعر محض روح تعلو لتصل إلى مصاف الإله.

وللتشخيص دور في تجسيد التجربة الفنية والتعبير عن المفردات، فهي طاقة خالقه يستمدها المبدع من سعة الشعور ودقته، وبالتالي يستوعب هذا الشعور الأراضي والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة.

ومن ذلك وصف الشّاعر للطبيعة التي تحيا لساعة من العمر كما يقول، هذه اللحظة التي لن ينساها، فقد شاركه فيها الريح والمطر والقمر، حيث رسم لنا من خلالها صورة الرومنسية والمشهد الرومنسي الذي عاشه الشّاعر في لحظة من حياته.

تعتبر هذه الصور صور كلية لمشاهد من حياة الشّاعر، وبالتالي تتخللها صورة جزئية مثل الاستعارة والتشبيه والكناية مثال: الاستعارة الموجودة في عبارة "ريح صفقت": وهي استعارة مكنية، حيث شبه الريح بالإنسان الذي يصفق فذكر المشبه وهو الريح وحذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى على قرينة تدل عليه وهي التصفيق، وغيرها من الصور الأخرى مثل: ارتقاص من المطر، شكت الأقدام، التشبيه في كيد.. مدت لغريق، كأني محض روح هي... أشرقت لي، ...إلخ.

ت- صورة الانفصال/ الفراق:

يمكننا القول أن الفراق هو موضوع هذه القصيدة فكما ورد في الديوان أن هذه القصة هي «قصة حب عاثر، التقيا وتحابا ثم انتهت القصة بأنها صارت أطلال جسد وصار هو أطلال روح، وهذه الملحمة تسجل وقائعها كما حدثت.» [175]، وإذا أردنا اختيار عنوان آخر لهذه الملحمة فيمكن أن يكون "ملحمة الفراق"

يقول الشّاعر:

يا حبيبي كل شيء بقضاء ما بأيدينا خلقنا تعساء

ربما تجمعنا أقدارنا ذات يوم بعدما عز اللقاء

فإذا أنكر خل خله وتلاقينا لقاء الغرباء

ومضى كل إلى غايته لا تقل شيئا! وقل لي الحظ شاء[176]

فمن خلال الأبيات نجد الشّاعر صور لنا الفراق في ما يناقضه وهو اللقاء، حيث يخاطب حبيبته مخبرا إياها أن الفراق قضاء وقدر، فربما تجمعنا الأقدار يوما بعدما أصبح اللقاء بيننا شبه مستحيل.

ويقول في موضع آخر:

ذهب العمر هباء فاذهبي لم يكن وعدك إلا شبحا

صفحة قد ذهب الدهر بها أثبت الحب عليها ومحا [177]

فعبارة "لم يكن وعدك إلا شبحا" يمكننا اعتبارها دلالة على الانفصال، فقد وعدت هذه الحبيبة الشّاعر بالحب لكنها تراجعت عن وعدها، ومن ذلك التراجع يمكننا تأويلها على أنها كناية عن الرحيل والهجر.

كما يقول:

وأنا أقتات من وهم عفا وأفي العمر لناس ما وفى[178]

175– الديوان: ص 33.

176– المصدر نفسه: (ص، ص) (44، 45).

177– المصدر نفسه: ص 35.

178– الديوان: ص 34.

فالوهم الذي عفا والوفاء للحبيب الذي نسيه ولم يقدر هذا الوفاء، فهذه الصورة يمثل فيها نسيان الحبيب له كصورة أقرب وأصدق تعبيرا عن الفراق والفصال فبعد المسافات يولد النسيان الذي يولد ألما في نفس الشّاعر أكثر. إن ما يميز كل هذه الصور أنها لا تخلو من الضمير "أنا" إما بشكل صريح يعبر فيها الشّاعر عن حزنه أو اضطرابات نفسية أخرى مثل:

أعطنِي حرِّيَتِي أَطْلِقْ يدي إنني أعطيْت ما استبقيتُ شَيْ[179]

فالصيغة الشّعرية جاءت على ضمير الخطاب "أنت" ولكنها تقترن بياء المتكلم في كل مخاطب مما يجعل الصورة تعبر عن الشّاعر أكثر مما تبدو عليه وذلك لأنها تتوجه بالحديث إلى الضمير المخاطب في حكم اللائم و المعاتب.

وعلى هذا المنوال كانت معظم الصور الموجودة على مستوى النص الشعري، على شكل صور استعارية مما أعطاها قيمة جمالية ومن ذلك يقول« فايز الداية في قوله: المجاز الاستعاري يكتسب قيمته الجمالية من قدرته على مقل حالة شعورية يحياها الأديب وهذا يتطلب خلق تصورات غير مألوفة في سياق القصيدة أو العمل النثري الفني".»[180]

وكون الشّاعر رومنسي فلا شك أن الصور التي يقدمها الشاعر مستمدة من الخيال والعاطفة وكلاهما يكونه الشاعر وبالتالي تتصف الصورة بالذاتية «ففي الرومنتيكية يعبر "وردزورث" عن التجربة الفنية أنها فيض تلقائي للعواطف القوية... أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما للحظة أصيلة في شكلها ولونها...»[181]

ويقول الغذامي عن الصورة الفنية: «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي... وظيفتها التمثيل الحسي للتجربة الشّعرية الكلية، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، فإنه لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرهما دون ربط التشابه بالشّعور

179– المصدر نفسه: ص 40.

180– زكية يحياوي: الصورة الفنية في التجربة الرومنسية "ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي أ نموذجا"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، لم تنشر، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011، ص86.

181– محمد غنيمي هلال: "النقد الأدبي الحديث"، ص389.

المسيطر على الشّاعر في نقل تجربته، وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطا بذلك الشّعور كانت أقوى صدقا وأعلى فنا.»[182]

ما يقصده الغذامي أنّ الصورة تعتبر من الأدوات البلاغية الجوهرية التي تعبير عن إحساسات الشاعر وتسهم في نقل تجربته الشعرية بصدق من خلال التمثيل الحسي لها.

3. دراسة الإيقاع في القصيدة:

يعد الإيقاع روح الشعر، والهواء الذي يتنفسه، فما يميز الشعر عن النثر هو تلك النغمة الفريدة والنظم الخاص لمجموعة من الألفاظ التي تحمل دلالة لتشكل بنية القصيدة فذلك النظم هو الاستعمال الخاص للغة لتجد وقعا على الأذن وعلى القلب والمشاعر، فينتبه إليها المتلقي دون وعي منه وذلك بفضل تلك النغمة التي تتكرر في آخر كل بيت فتطرب لها الأذن، ويميل إلى سماعها القلب.

وعليه فإن«موسيقى الشّعر ليست شيئا خارجا عن الشّعر، بل هي نابعة منه، تظهر من خلالها أحاسيس الشاعر وأفكاره، وتبرزها عاطفته، لكونها نابعة منها ومتأصلة فيها...»[183] من خلال هذا التعريف نكشف عن ما حاولنا الوصول إليه، وهو بيت القصيد في هذا البحث، حيث أن الموسيقى الشعرية متعلقة بالذات الشّاعرة، فتتحرك هذه الموسيقى على إيقاعات الذات، من أعماقها، أحاسيس، وأفكار، وعاطفة، وتبرز تغيرات الذات واضطراباتها فالموسيقى تكشف عن التجربة الشعرية وظروفها.

ومن ذلك «... يحدثنا من كتبوا في علم النفس الموسيقي عن كيفية شعور المرء بتغير الكلام، فيقولون: إن هناك ميلا غريزيا في كل كتلة من عدة مقاطع تشبه الفقرات القصار والعبارات الصغيرة.»[184] فالإيقاع الموسيقي يتعلق بالجانب النفسي للشاعر ويرتبط مع حالته الشّعرية، وينسجم كذلك مع تجربته الشّعرية، وذلك يكسب القصيدة الشعرية أو الجمالية «فمنذ

182– المرجع نفسه: (ص، ص) (419، 420)

183– حافظ محمد عباس الشمري: "الفكر في الشعر الحديث"، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2013، ص90.

184– إبراهيم أنيس: "موسيقى الشعر"، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952، ص09.

أن عُرف هذا الفن في العصور السحيقة، والموسيقى تلون الكلمات، لكي تبدو أكثر جمالا ونصاعة، ولكي يظهر فيها جمال أخاذ للمعنى الشعري..»[185]

❖الإيقاع الخارجي:

يُعنى الإيقاع الخارجي بالبحر والوزن والقافية، بنيت الأطلال على بحر الرمل حيث نجد أن ابراهيم ناجي في هذه القصيدة سار على منوال الموشحات الأندلسية التي اعتمدت أيضا على هذا كثيرا وذلك لملائمته أغراض الغزل ووصف الطبيعة، حيث يمتاز هذا البحر بالرقة ولذلك أكثر شعراء الغزل من النظم فيه.

ما نلاحظه في القصيدة أنها تعتمد على تنويع القافية من مقطع إلى مقطع آخر، وهناك بعض القوافي المكررة، ويعد هذا من التجديد على مستوى القصيدة العربية الحديثة، ولا يمكن الجزم بأنه تجديد بالمعنى المطلق وإنما نجده سار على خطى من سبقوه من شعراء الأندلس في الموشحات معتمدا على نظام الشطرين في الوقت نفسه.

إن هذا التنويع في القوافي يكشف لنا عن الحالة النفسية للشّاعر، فكل قافية تعبر عن اضطرابات الشّاعر وتكرر بعضها يشير إما إلى التأكيد أو التذكير، فهذه الإيقاعات المتنوعة إنما تتبع نبضات القلب «على أن نبضات القلب تزيد كثيرا في الانفعالات النفسية، تلك التي قد يتعرض لها الشّاعر في أثناء نظمه، فحالة الشّاعر النفسية في الفرح وغيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع، ولا بد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية...»[186]

فالقصيدة التي بين أيدينا تتغير قوافيها حسب الحالة الشعورية التي تنتاب الشّاعر، فقد تشكلت في مقطوعات تحمل كل قطعة قافية معينة، وما نلاحظه على هذا التنوع هو أنه ينقسم إلى نوعين متحرك وساكن، فالمتحرك ظاهر وجلي، أما الساكن فمرة تكون السكون ظاهرة على الحرف مرة مضمرة في حرف العلة أو المد.

185– حافظ محمد عباس الشمري: "الفكر في الشعر العربي الحديث"، ص91.

186– إبراهيم أنيس: "موسيقى الشعر"، ص173.

وبما أننا سندرس الإيقاع انطلاقا من "الأنا" الشّاعرة فهذين النوعين { متحرك و ساكن } يمثلان لنا هذه الأنا فالأنا التي يعمها التشاؤم والحنين والحزن والموت والهدوء، تتجسد في السكون على اختلاف حرف الروي مثل: (القاف والحاء، اللام والهاء، الراء والتاء،... إلخ)، كما تجسد لنا دلالات أخرى مثل التذكر والخيال والوصف، فحالة الوصف تتسم بالثبات والسكون كما أن للسكون معنى التفجع والحسرة لأنه يثبت ألما داخليا غير ظاهر فيحدثه صوت التسكين في حرف الروي وعليه يقول الشاعر:

أَنَتْ حُسْنٌ فِي ضُحَاهُ لَمْ يَزَلْ وَأَنَا عِنْدِي أَحْزَانُ الطَفَلْ

وبَقَايَا الظَلِ مِنْ رَكْبِ رَحَلْ وَخُيُوطِ النُّورِ مِنْ نَجْمٍ أَفَلْ..

أَلْمَحُ الدُنْيَا بِعَيْنِي سئم وأَرَى حَوْلِي أَشْبَاحَ المَلَلْ

رَاقِصَاتٌ فَوقَ أَشْلاَءِ الهَوَى معولات فوْقَ أَحْدَاث الأَمَلْ[187]

وتجسد الحركة على اختلاف حرف الروي موعدا أو حركات معينة، أو لحظة يصفها لنا الشّاعر في تحركاته وحبيبته وتحولاته النفسية والاجتماعية، من السيئ إلى الأحسن أو العكس، فكثيرا ما يكون حرف الروي المتحرك دالا على الحيوية والحركة والدينامكية.

يا حبيبا زرت يوما أيكه طائر الشوق أغني ألمي

لك إبطاء الدلال المنعم وتجني القادر المحتكم

وحنيني لك يكوي أعظمي والثواني جمرات في دمي

وأنا مرتقب في موضعي مرهف السمع لوقع القدم

❖الإيقاع الداخلي:

يعنى الإيقاع الداخلي بدراسة علاقة المعاني بالألفاظ والتراكيب، وإذا كان الإيقاع الخارجي تطرب له الأذن فإن الإيقاع الداخلي يطرب له الفكر والوجدان، فهو يتخلل ثنايا النص، حيث «يتبلور الإيقاع الداخلي للشعر العمودي من خلال رصد العناصر الصوتية والأساليب البلاغية المعروفة كالجناس والطباق والتصريح والتكرار والتصدير. كما يؤثر

187– الديوان: ص 35.

تكرار الحروف وتجانسها وعلاقتها المتباينة تأثيرا فاعلا ومُهما في صنع الإيقاع الداخلي.»[188]

ونجد على مستوى القصيدة أن الإيقاع الداخلي يعبر عن حالة اليأس والحزن وذلك جلي في مطلع القصيدة حيث يقول الشّاعر:

يَا فُؤَادِي رَحِمَ اللَهُ الهَوَى كَانَ صَرْحًا منْ خَيَال فَهَوَى[189]

فالشّاعر استخدم الجناس والتصريع في مقام واحد؛ فالهوى في الشطر الأول يقصد به العشق والحب، أما في الشطر الثاني فهو الاختفاء والانهيار والسقوط، فالألفاظ هنا شكلت نغمة موسيقية بين الشطرين في شكل التصريح مع دلالة معنوية تشكل لنا صورة الحب الذي اندثر وسقطت معالمه، فقد كان نسجا من الخيال فذهب، وكلا الهوائين يمثل مرحلة لتملك الذات عاطفة الحب العارمة بحيث كان السقوط قاتلا.

ويبدوا أن تشكيل الشاعر لموسيقاه الداخلية، يدل على القدرة الشعرية، وطبيعة ملاءمة الشاعر بين موسيقاه الداخلية وبين حالته النفسية، لذا نجد أن الإيقاع يتمثل في الحركة الفكرية والذهنية وهي ليست مجرد ألفاظ وإنما هي كالموسيقى الشعرية صورة لتحولات وتغيرات نفسية.

وتضمنت الموسيقى الداخلية في القصيدة على الثنائيات المتناغمة في بنية القصيدة والتي تفسر لنا التجربة الشعورية، هذه الثنائيات تجسدت في (الحيات/الموت) (الحب/الكره) (الفراق/الوصال)، (البعد/القرب)، (اليأس/الأمل)، (الحزن/الفرح)، ويعبر الشاعر عن ذلك في شكل مقابلة أو طباق فيقول:

وَإِذَا مَا الْتَأَمَ جُرْحٌ جَدَّ بِالتِّذْكَارِ جُرْحٌ[190]

أَيُهَا الشَّاعِرُ تَغْفُو تَذْكُر العَهْدَ وتَصْحُو[191]

مَا قَضَيْنَا سَاعَةً فِي عُرْسِهِ وَقَضَيْنَا العُمْرَ فِي مَأْتَمِهِ[192]

188– حافظ محمد عباس الشمري: "الفكر في الشعر العربي الحديث"، (ص، ص) (97، 98).

189– الديوان: ص 33.

190– الديوان: ص 43.

191– الصدر نفسه: ص ن.

يا نداءً كلما أرسلته رد مقهورا وبالحظ أرتطم

وينقطع الصوت في هذا البيت مع وجوب استمراره حيث (أرسلته) استمرار للصوت (درَّ) هو انقطاع له «ومن هذا يمكننا أن نقول أنّ الإيقاع الداخلي هو نغم يجمع بين اللفظ والصورة، أي بين وقع الكلام وحالة الشّاعر النفسية وبذلك يصبح الإيقاع الداخلي عاملا أساسا يجسد كلية النص لأنه يحتوي العناصر كلها.»[193]

وكثر التصريع وتكرار بعض الألفاظ في القصيدة حيث يكاد لا يخلو مقطع من التصريع في أوله أو وسطه أو آخره وغالبا ما يدل التصريع على انتقال الشّاعر من موضوع لآخر فيكون التصريع تنبيها على هذا الانتقال، والتصريع من الفنيات الجمالية للنص، وتجلت هذه الجمالية في القصيدة أنها مزجت بالطباق والجناس، فبعض الأبيات يكون فيها التصريع بين كلمتين متضادتين أو كلمتين من نفس الأصوات ولكنها تختلف في المعنى، ومن ذلك يقول الشّاعر:

وَلَكم صاح بِي اليَأْس انتزعها فيرد القدر الساخر: دعها[194]

أو ألفاظ تصب في حقل دلالي واحد على سبيل التصريع أيضا مثل:

أنت حزن في ضحاه لم يزل وأنا عندي أحزان الطفل

وبقايا الظل من ركب رحل وخيوط النور من نجم أفل[195]

فكلمة (رحل) و(أفل) تصبان في المعنى نفسه الذهاب والهجر والفراق والاختفاء.

وفي معنى الانتقال من حال إلى حال يجسد هذا البيت هذه الصورة حيث يقول الشّاعر:

وإذا ما قبس القلب غَذَا من رَمَاد لا تسله كيف صَار[196]

192– المصدر نفسه: ص 34.

193– حافظ محمد عباس الشمري: الفكر في الشعر العربي الحديث، ص98.

194– الديوان: ص 34.

195– المصدر نفسه: ص 35.

196– المصدر نفسه: ص 41.

حيث يحاول الشّاعر تمثيل صورة قلبه كيف غذا وكيف صار فالنغمة الموسيقية بين الشطرين تحيل على الدلالة التي يحملها البيت ويساعد على تجسيد الصورة الشّعرية انطلاقا من الحالة النفسية للشّاعر.

يمكننا القول أن الإيقاع الداخلي له أثر مهم في البنية الموسيقية «كون للصورة الصوتية قدرة على خلق دهشة تشد الذهن، وتثير الانتباه، إذ أن انسجام بعض الحروف وتكرارها داخل النص الشعري يثير انتباه المتلقي واهتمامه... وإن اختلاف الشعراء في استعمال الصوت دلالة جمالية ودلالة معنوية من شاعر إلى شاعر حسب قدراتهم العقلية والفكرية ومواهبهم العلمية.»[197]

يتميز الإيقاع الموسيقي على مستوى القصيدة بالتجديد والتقليد، أما التقليد فهو الالتزام بالشكل العمودي الذي عهدته القصيدة العربية منذ القديم، وأما التجديد فهو تنوع القافية من مقطع لآخر، ويرجع هذا المزج –إن صح القول– إلى حالة الشّاعر المضطربة فهذا الاضطراب والانفعال والتوتر والقلق والحيرة، يولد لنا نغمات متواترة ومختلفة، فكأنك تعزف لحنا وأنت تتداخل في نفسك الأحاسيس والمشاعر مرة بالحزن ومرة بالفرح بالتردد بين النسيان والتذكر، في صراع النفس بين الماضي والحاضر بين الحب والكره بين الشوق والحنين. فالشاعر إن صح التعبير مقيد بالبكاء على هذه "الأنا" الطاغية في الحضور فترقص أو تتمايل هذه الأنا على أوتار مختلفة عن طريق الإيقاع الموسيقي المتنوع ولكنه حر في كيفية التعبير عن هذا البكاء ويتجلى ذلك من خلال إيقاعات القصيدة وذلك بحسب الحالة الشعورية النفسية للشّاعر.

ثالثا: دلالة حضور الأنا في النص:

197– حافظ محمد عباس الشمري: "الفكر في الشعر العربي الحديث"، ص105.

لا يقتصر الشّعر على كونه تجربة ذاتية فنية فحسب، بل تتعدى ذلك إلى كونها تجربة قائمة على الفكر، فالشاعر يكتب انطلاقًا من فكره وتوجهه ومبادئه في الحياة وعليه أخذ «الشعراء يخوضون في شتى جوانب الحياة الفلسفية والدّينية والسياسية والاجتماعية والأسطورية، لذلك كان طبيعيا أن تترك آثارهم على البناء الفكري للشعر كونه بناء علائقيا يقوم على العلاقات بين العناصر كل منها حاكم للآخر ومحكوم به.»[198] ولذلك سنقسم دلالة "الأنا" إلى الاجتماعي والسياسي والديني والفلسفي والأسطوري.

1. الأنا الاجتماعي:

يظهر لنا "الأنا" الاجتماعي في القصيدة في حياة الشّاعر وعلاقته بالآخر، الذي مثله في حبيبته التي أحبها وكان على علاقة معها، ولكنها انتهت بالفراق، فقد تركته هذه الحبيبة وخانت العهد بينها وبين الشّاعر وهجرته، حيث يصور لنا معاناته وألمه وأنه أصبح يعيش حياة تكون أقرب إلى الأموات منها للأحياء فقد أصبح جسدا بلا روح، جثة هامدة لا أكثر. ويصور أنه في مجتمع انهارت فيه معاني الحب والإنسانية واندثرت فيه القيم النبيلة مثل الحب والعلاقات الإنسانية التي يميزها الوفاء والإخلاص.

وأنا أقتات من وهم عفا وأفي العمر لناس ما وفى[199]

ونجد هذا التصوير نابع من الظروف الاجتماعية التي عاشها الشّاعر، فقد كتب هذه القصيدة بعد الحرب العالمية الثانية أين كانت الظروف ليس في مصر فقط وإنما في العالم العربي ككل في تدهور تام من الناحية المادية والمعنوية.

فالشّاعر يصور لنا انعكاس هذه الظروف على نفسه من خلال حياته الاجتماعية التي أثرت عليها هذه الظروف، فهذه رؤية الشّاعر لواقعه من خلال كل ما يدور حوله من صراعات وجدل وطموحات وآمال، فالشّاعر يسعى بطريقة غير مباشرة في صميم تجربته الشّعرية إلى عودة القيم الإنسانية الفاضلة التي اختفت وفُقدت مثل الأمل والحب والوفاء والإخلاص.

أين من عيني حبيب ساهر فيه نبل وجلال وحياء
واثق الخطوة يمشي ملكا ظالم الحسن شهي الكبرياء[200]

198– حافظ محمد عباس الشمري: "الفكر في الشعر الحديث"، ص199.

199– الديوان: ص 34.

ويقول أيضا في وصفه لحياته:

كنت تمثال خيالي فهوى المقادير أرادت لا يدي

ويحها لم تدر ماذا حطمت حطمت تاجي وهدمت معبدي

يا حياة اليائس المنفرد يا يبابا ما به من أحد

يا قفارا لافحات ما بها من نجي.. يا سكون الأبد..[201]

فالشّاعر يصور بؤس الحياة وأسقامها وعناءها، يتفجر لوعة وشجنا وأسى، فهذه الأبيات انعكاس لحيرته وقلقه الفكري ودماره الشعوري، وما استقر في أعماقه من عواطف الألم والتمرد والحنين ومحاولة الهروب إلى الخيال، كملجأ لهذه الآهات وهذه الأنا الصارخة التي تبكي نفسها صورة لمجتمعها المفكك في تجربة الضياع فقد عبر عن آلام الإنسانية الضائعة.

يا لمنفيين ضلاّ في الوعور دميا بالشوك فيها والصخور..

كلما تقسو الليالي عرف روعة اللآلام في المنفى الظهور..

طردا من ذلك الحلم الكبير للحظوظ السود والليل الضرير

يقبسان النور من روحيهما كلما ضنت الدنيا بنور[202]

ويقول أيضا:

قد رأيت الكون قبرا ضيقا خيّم اليأس عليه والسكوت

ورأت عيني أكاذيب الهوى واهيات كخيوط العنكبوت

كنت ترثي لي وتدري ألمي لو رثى الدمع تمثال صموت

عند أقدامك دنيا تنتهي وعلى بابك أمال تموت[203]

وننتبه في بناء القصيدة استعمال الشّاعر لكلمة "تمثال" فالتمثال نموذج لإنسان فهو صورة منحوتة من الحجر أو الطين؛ لتجسد لنا صورة إنسان فدلالة التمثال تدل على الجماد والسكون والبرودة في المشاعر والأحاسيس وردّات الفعل، فالحياة الاجتماعية التي يصورها الشّاعر أصبح الناس فيها تماثيل جثث تمشي دون تحديد وجهة، تعيش دون أسباب ولا أهداف ولا حتى غاية، وهذا شعور ينتاب الشّاعر أيضا بمعنى الاغتراب.

200– الديوان: ص 36.

201– المصدر نفسه: ص ن.

202– المصدر نفسه: ص 37.

203– الديوان: (ص، ص) (41،42).

2. الأنا الديني:

يحمل كل شاعر فكر ديني بالفطرة قبل أن يكون مكتسبا ولكن مع تطور الحياة الاجتماعية وخبرة الحياة، يتطور هذا الفكر الديني ليشمل شتى ميادين الحياة، ويصبح توجه الشّاعر وفكره انطلاقا من معتقده وما يؤمن به، فتتشكل لديه مجموعة من المبادئ يسير عليها في رحلة الحياة.

وتكمن أهمية الفكر الديني كونه أحد الوسائل التي اعتمدها الشّعراء في التعبير عن أفكارهم وتقريبها وزيادة إيضاحها للتأثير في السامع، «فلم يعد الشّعر يقتصر على حلاوة اللّفظة وجمال التركيب اللّذين يثيران العواطف، وإنما ينطلق في الغالب من عقيدة ويصدر عن إيمان، عقيدة حكمت الفرد والأمة، وإيمان يضبط الفكر والعاطفة.»[204]

تبرز لنا "الأنا" الدينية في صورتها المؤمنة بالقضاء والقدر بالإضافة إلى بعض الصيغ والألفاظ المقتبسة من الذكر الكريم يقول إبراهيم ناجي:

يا حبيبي كل شيء بقضاء ما بأيدينا خلقنا تعساء[205]

يا شقاء الروح روحي تشتكي ظلم آسيها إلى بارئها[206]

فالشكوى هنا لله عز وجل فهو يشكي ظلم المخلوق للخالق فتظهر النزعة الدينية للشّاعر وإيمان الشّاعر بالله وبقضائه وقدره واضح من خلال الأبيات السابقة؛ فيتجلى لنا الفكر الديني للشّاعر من خلال الألفاظ والدلالات والاقتباسات من القرآن الكريم مثل: (نجم أفل المعبد النور، رسول، العصاة، الدنيا، الروح، القدر، القضاء الويل، باللّه، آسيها، بارئها أعبده خيوط العنكبوت، وئيدًا، الركوع، السجود...).

فهذا الحقل الدلالي يدل على إيمان الشّاعر وعلى ثقافته الدينية الواسعة، حيث لجأ لهذه الثقافة لتكون العزاء له في ألمه ومعاناته، فكانت خير مواساة له في هذه التجربة، وإن صح لنا القول أنها كانت نوعا من التطهير النفسي ومساعدا على تصوير صدق التجربة الشّعورية، فليس هناك تعابير أبلغ من الصيغ القرآنية وأصدقها في توصيل إحساس الشّاعر.

204– حافظ محمد عباس الشمري: "الفكر في الشعر الحديث"، ص218.

205– الديوان: ص 44.

206– المصدر نفسه: ص 40.

يظهر الفكر الديني لدى إبراهيم ناجي من خلال اهتمامه بالقرآن والحديث، مما جعل التعابير والصيغ الشعرية التي تتضمن دلالات دينية تكسب بنية القصيدة بالاتزان والروية حيث أن هذه النزعة الدينية سارت جنبا إلى جنب مع عواطفه وأشجانه، كما تظهر إيمانه بعقيدته وشعوره الإسلامي، اتسمت قصيدته بالتنوع والتلون فمرة يشكي ويبكي لله ومرة تغمره عاطفة الحزن، ومرة تكون تصويرا لخيبة الأمل ... إلخ. كما تميزت أفكاره ومعانيه بالصدق الفني الذي يمنح الشعر قيمة أدبية في نظر بعض الباحثين.

3. الأنا السياسي:

كتب الشّاعر هذه القصيدة إبان الحرب العالمية الثانية التي اندلعت عام 1939م حيث مرت مصر في تلك الفترة بأسوأ أيامها ولياليها وسادت أجواء الكآبة والحزن.

هذه المرحلة التي أثرت على الكثير من الشّعراء وخاصة الرومنسيون منهم، حيث تعد هذه المرحلة من أصعب المراحل التي مرت على مصر والعالم العربي، "التاريخ الذي وجد الإنسان فيه نفسه مثقلا بمخلفات الحرب المدمرة، حيث ضاعت القيم النبيلة التي كانت تساعد على العيش الكريم، فلا ثقة ولا أمن ولا أسرة... ولكن واقعا مليئا بالحزن والغبن والتشتت والغربة والعبثية يسعى إلى بسط سلطته على الحياة."[207]

فقد اهتم الشّعراء بالقضايا السياسية التي تسود عصرهم لذلك كانت السياسة سببا من أسباب شهرة هؤلاء الشّعراء، فلا عجب أن يثور الشّعراء قبل غيرهم من مفكري الأمة فهم ضميرها الحساس، ووجدانها المرهف، ويمثلون دعاة التجديد والإبداع والحرية.

وفي صدد ذكر الحرية نجد لشاعرنا ميولا سياسيا نستنتجه من خلال الألفاظ التي تولد دلالات الحس السياسي لدى الشّاعر، وعلى الرغم من أن موضوع القصيدة الأساسي هو الحزن على فراق الحبيب والتغزل فيه وفي صفاته، إلا أن ذلك لا يمنع من وجود الدلالات التي تنم عن ميول الشّاعر السياسي؛ فإن صورة الفراق والبعد التي يصورها الشعر في الظاهر على أنها تتعلق بحبيبته . إن هذه الصورة الظاهرة تحمل صورة مضمرة تعبر عن الفراق والشتات الذي مسّ الأمة المصرية فلم تتجسد في الحبيب الواحد الذي يدل على العشيقة أو على العلاقة بين المرأة والرجل فقط، وإنما هناك معاني كثيرة لهذا الحبيب الذي

207– مسعود وقاد: "جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، لم تنشر جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011، ص55.

قد يكون الأب والأم، والأخ والأخت، والصديق والأقارب، فمن مخلفات الحرب إما فقدان أو موت بعض أفراد العائلة والأقرباء والأحبة، وكذلك يفعل الاستعمار تحت شعار فرق تسد.
يقول الشّاعر:

اَعْطِنِي حُرِّيَتِي أُطْلِقْ يَدِيّ إنني أعطيت ما استبقيت شيّ

آه من قيدك أدمى معصمي لم أبقيه ما أبقى عليّ

ما احتفاظي بعهود لم يصنها وإلام الأسر والدنيا لديّ

فالحرية حق لكل إنسان، فالشّاعر يطلب الحرية، يطلب أن يطلق سراحه من القيد والأسر الذي يعيش تحت سيطرتهما فالحرية هنا تحمل دلالات كثيرة، التحرر من الحب كدلالة رئيسية، التحرر من الأسر والألم والحزن الذي تعيشه الأمة في فترة الحروب والاستعمار الدعوة إلى التحرر والإبداع، من خلال الفن الشّعري والأدبي والتطور والتقدم في هذا المجال.

وبشكل عام يمكننا القول أن حالة اليأس والذُّل التي يصورها الشّاعر في معاناته وشقائه في هذا الحب تمس جميع جوانب الحياة، والظروف السياسية السيئة التي مر بها مجتمعه وبما أن ناجي كان شاعرا رومنسيا فطبيعي أن نجده يتعلق بمجتمعه وظروفه ليست السياسية فقط بل الاجتماعية والتاريخية وغيرها، فالتقدم السياسي يجب أن يخدم التقدم الاجتماعي، ولا يتحقق التقدم الاجتماعي إذا تم على حساب الأفراد وفي مصلحة أغلبية ما في المجتمع، ثم إن المنافع الفردية لطائفة المستغلين تمحو في المجتمع المعاني الإنسانية.»[208] التي هي المطلب الأساسي الذي يسعى الشّاعر الرومنسي لتحقيقه من خلال جميع جوانب الحياة، حيث يريد إضفاء لمسة الإنسانية على الجانب المادي الجاف في المجتمع.

ومما يعطينا أيضا ملمحا عن الأنا السياسي في القصيدة المظاهر التي عادة ما نجدها في مجالات السياسة مثل: الظلم، الموت، الاستعباد، الانتفاض، الأكاذيب.. فهذه الألفاظ تحمل دلالات عن المظاهر السياسية مثل المظاهرات، والوعود الكاذبة، والظلم والاستعباد تحت شعار الأنظمة والقوانين التي ينصها السياسيون.

4. الأنا الفلسفي:

208– عبد الله الغذامي: "الرومنتيكية"، (ص، ص) (122، 123).

تعد الفلسفة من بين الاتجاهات الأكثر ميولا من قبل الشعراء، فكتبوا في فلسفة الحب والذات والطبيعة والقيم والمبادئ الإنسانية، وحتى في فلسفة الحياة بما تحمله من ظواهر وأخلاق وفضائل، فلكل شاعر تفسيره الخاص عن الذات الإنسانية وعن الحياة، وقد عُنيَ بالفكر الفلسفي في الشّعر الرومنسي إذ جسدت نظرة الشعراء للحياة وما بعدها في تأملاتهم للطبيعة، واتخاذها ملجأ للهرب من الواقع الأليم، وكذلك في فلسفة الحب وما يتعلق به من جوانب أخرى.

ونجد إبراهيم ناجي مثَّل لنا الفكر الفلسفي في الكثير من المواقف وأول ما تطرق إليه هو فلسفة الحب من خلال التأملات العذبة والأصيلة؛ التي يقدمها الشّاعر حيث يحاول أن يجسد لنا هذه القيمة النبيلة في شكل صورة محسوسة نستطيع تلمسها والشعور بها، فقد قال أحدهم «إنه لا حاجة بالحب إلى فلاسفة أو محللين، بل هو في حاجة إلى شعراء وفنانين.»[209] فالتجربة الشّعرية تظهر لنا أن الشّاعر عظيم، فهو عالم مستقل بذاته، فالحب قيمة إنسانية كما يحاول الشّاعر أن يظهرها على مستوى القصيدة.

فالشّاعر يبحث عن المثالية في الحب من خلال تمثيله لتجربته التي اعتراها النقص من الطرف الآخر الذي شوه الصورة المثالية، فأصبحت مزيفة تشوبها العيوب فأصبح الشّاعر يبحث عن المكملات والأخيلة، التي نسجها في رحلة من الذكريات إلى الطبيعة بحثا عن الحب المثالي.

ومما يؤمن به الرومنسيون على خلاف المثالية في الحب، هو الحرية، وهذا ما ثار من أجله هؤلاء من أجله حيث كسروا القيود العقلية التي تحصر الحب في دائرة لا يخرج منها فدعت الرومنسية إلى الحرية في التعبير، وإطلاق المشاعر والأحاسيس فهي حقيقة عاطفية وليست عقلية بل إنها تتعالى عن المنطق العقلي –في نظرهم–.

فقد صور لنا الشّاعر هذا الحب بكل صراعاته وتوتراته وجماله وبشاعته من خلال أفكار فلسفية فرعية، تصب في الموضوع ذاته مثل فلسفة الحياة/الموت، «ويبدو أن الموت الفلسفي الرمزي نمط من أنماط الموت من أجل الانبعاث، مفعم بالرّوح الفلسفية.»[210]

فالشّاعر ينظر إلى الموت في شكلين، الشكل الأول الإعلان عن موت الحب حيث يقول:

209– إبراهيم زكريا إبراهيم: "مشكلة الحب، مشكلات فلسفية"، 05، مكتبة مصر، ص19.

210– حافظ محمد عباس الشمري: "الفكر في الشّعر الحديث"، ص196.

يا فؤادي رحم الله الهوى كان صرحا من خيال فهوى. [211]

ويقول:

حكم الطاغي فكنّا في العصاة وطردنا خلف أسوار الحياة. [212]

ويقول:

عند أقدامك دنيا تنتهي وعلى بابك أمال تموت. [213]

ويقول:

لك الحق لقد عاش الهوى فيَّ طفلا ونما لم يعقل
ورآى الطعنة إذ صوبتها فمشت مجنونة للمقتل[214]

أما الشكل الثاني فهو موت الشّاعر الذي أصبح جسدا بلا روح؛ وهنا يتجسد الموت الفلسفي حيث غادرت الروح في رحلة الحب وتحررت من الجسم، لتبدأ في رحلتها الخيالية من تأملات في الطبيعة والركون إلى أحضانها، وصولا إلى ثنائية البشر والطبيعة فالطبيعة تمثل الحب البديل للشّاعر أثناء رحلة البحث عنه فهي في نظره تعوض النقص الذي يشعر به.

كما يتجلى لنا الفكر الفلسفي للشّاعر أيضا في حديثه المتواصل عن الرّوح والنفس والجسد هذه الثلاثية التي أثارت جدال الفلاسفة منذ القديم، فالشّاعر يريد التحرر من سجن الجسد فقمة التفلسف هي الانقسام إلى ثنائية الجسد/الروح، تكون فيه السلطة للروح فالشّاعر يسعى لاتحاد الأرواح في السماء، ويرسل خيالاته راسما الحياة الروحية في السماوات.

بالإضافة إلى القيم الإنسانية التي تتكون منها الفلسفة الخير والحق والجمال، فتحدث عن الجمال المادي والمعنوي وبعض القيم مثل الصدق والوفاء والإخلاص، فمزج هذه القيم بمظاهر الطبيعة مثل: المطر والريح والسماء والحجر... إلخ.

يبدو الشّاعر متأثر بالفلسفة، فقد تبين ذلك من خلال شعره، إذ هناك ملامح ودلالات فلسفية، فطاف جوانب الكون والحياة والروح وغاص في أعماق نفسه، لشعوره بخيبة الأمل في عدم تحقيق أحلامه وآماله، بالإضافة إلى الصياغة الفنية والرؤية الجمالية الزاخرة.

5. الأنا الأسطوري:

211– الديوان: ص33.

212– المصدر نفسه: ص38.

213– المصدر نفسه: ص42.

214– المصدر نفسه: ص ن.

يتميز الشعر الرومنسي بالتعبير الرمزي الأسطوري، ولكن رموزهم كانت سهلة وشفافة ومن بين هذه الرموز التي وظفها الشّاعر "المعبد، الإله، المنفى الطهور"، يقول الشاعر:

قد عرفنا صولة الجسم التي تحكم الحي وتطغى في دماه

وسمعنا صرخة في رعدها سوط جلاد وتعذيب إله

أمرتنا فعصينا أمرها وأبيْنا الذل أن يغشى الجباه

حكم الطاغي فكنا في العصاه وطردنا خلف أسوار الحياة[215]

ويقول:

ويحها لم تدر ماذا حطمت حطمت تاجي وهدت معبدي[216]

فذكر الطائر والتمثال الذي يمثل في الأساطير اليونانية والإغريقية (طائر الفنيق الأسطوري)، فقد استخدم الشّاعر الطائر لما له من قدرات أسطورية خارقة للطبيعة فيقول:

يا حبيبا زرت يوما أيكه طائر الشوق أغني ألمي[217]

فقد صنع الطائر من الشوق وجعل تغريده غناء الألم، فالطائر الذي صنعه الشّاعر يشبه الأوصاف الأسطورية التي عهدناها في الأساطير والقصص الخرافية، بالإضافة إلى التمثال الذي يدل على الوثنية، وعلى الآلهة المتعددة عند اليونانيين والرومان القدامى:

كنت تمثال خيالي فهوى المقادير أرادت لا يدي.

فالتمثال تجسيد للآلهة منذ القديم، وقد تعددت الآلهة عند اليونانيين والرومان على حسب الظواهر الطبيعية والقيّم الإنسانية والأخلاق.

كما ذكر الشعلة التي تمثل رمزا أسطوريا أيضا وذلك ما نجده في *أسطورة بروميثيوس الذي سرق شعلة النار أو شعلة المعرفة من كبير الآلهة زيوس، يقول الشّاعر:

هذه الدنيا قلوب جهدت خبت الشعلة والجمر توارى[218]

215– الديوان: (ص، ص) (37، 38).

216– المصدر نفسه: ص36.

217– المصدر نفسه: ص39.

* أسطورة بروميثيوس (سارق شعلة النار): بروميثيوس الذي سرق شعلة المعرفة من عند زيوس كبير الآلهة ليعطيها للبشر. كان بروميثيوس إلها أيضا لكنه ارتأى أن المعرفة لا يصح أن تبقى لدى الآلهة فقط. فبالرغم من تحذيرات زيوس له بأن المعرفة المقدسة لا تصلح للبشر فقد خدعه بروميثيوس وأعطى للبشر شعلة النار المقدسة التي أضاءت الكهف المظلم فتفجر الإبداع عند البشر وبدا لهم أنهم قد يصيرون هم أيضا آلهة أو أشباه آلهة؛ فعاقبه زيوس بأن علقه على جبل القوقاز عاريا بينما النسر الإلهي يأكل كبده وكلما انتهى خلق له كبدا جديدا حتى يدوم عقابه إلى الأبد.

218– الديوان: ص41.

لقد اطلع الشّاعر على الأساطير العالمية والأساطير القديمة، فاستفاد منها وتأثر بها وذلك واضح من خلال توظيفه لبعض الرموز الأسطورية على مستوى القصيدة، فقد كان ذا مخيلة واسعة قادرة على الخلق والتصوير، فنفذ فكره إلى الأساطير مستعينا بها للتعبير عما يجول في مخيلته.

تعد الأسطورة واحدة من تلك الأدوات التعبيرية الجمالية التي اهتدى إليها الشّاعر الحديث، وقد عظُم توظيفها في الشعر المعاصر، حتى غدت أكثر الظواهر الفنية بروزا وأصبح استعمالها ميزة أسلوبية بارزة في البناء الفني للنص الشّعري.

نلاحظ في هذه القصيدة الحضور الدائم والبارز للذات الشّاعرة ليس كمتلفظة فحسب وإنما كفاعلة أيضا على مستوى البناء الشعري لها، فقد جعل الشّاعر لنفسه حيزا كبيرا يعبر فيه عن نفسه فجعل منها عالما من نسيج خياله، حقق فيه جميع جوانب الحياة بكل قيمها وظواهرها ولكنه حصرها في الحقل الدلالي للحزن والبكاء فرسم السماء والماء الأشجار والأحجار، اللّيل والنهار، الأمطار والرياح وغيرها مما تجلى على مستوى الظواهر الطبيعية، وجملها ببعض القيم الإنسانية كالحب والوفاء والإخلاص والأمل جاعلا لها أضداد (الكره والخيانة واليأس) لتعيش جدلية سقته من كأسها المرير من البعد والفراق هذه الأنا الذي سخر لها الشاعر ملحمة من مائة وأربع وثلاثين بيتا، حيث شكلت الأنا مركزا يدور النص الشعري حوله ويؤكد حضورها اللافت للانتباه في تداخلاتها وتفاعلاتها وعلاقاتها المتشابكة مع الآخر.

الخاتمة

الخاتمة:

من خلال هذه الدراسة توصلنا إلى معرفة مجموعة من النتائج في قصيدة "الأطلال" واستراتيجية التوظيف الفني للضمير فيها وهي:

- إن الشاعر هو الذات المتلفظة ومن ذلك شكلت الأنا مركزا تدور حوله الكثير من المعاني الشعرية، ويؤكد حضورها اللافت للإنتباه وتوظيفها بأشكال نحوية وتركيبية، تبرزها كثرة استخدام ضمير المتكلم بكل أنواعه المتصلة والمنفصلة.
- جسدت الأنا في الشعر ظاهرة متميزة عبرت في تداخلاتها وتفاعلاتها وعلاقاتها المتشابكة مع الآخر، نموذجا مثاليا للمجتمع البشري وعلاقاته المختلفة.
- كشف البحث على مستوى الظاهرة الأدبية عن جمالية "الأنا" من خلال جمالية الأسلوب والصورة الفنية والايقاع الموسيقي والتي تتعلق كلها بصوت "الأنا" في شكل صورة شعرية ترسم لنا الذات الشّاعرة في مواقفها المتباينة تحت إيقاعات الحزن والأم وصوت البكاء بأسلوب جميل نسج الشّاعر من خلاله هذه الملحمة "ملحمة الأطلال".
- عذرية الأنا العاشقة في "الأطلال" مشابهة لتجارب العاشق القديم، حيث تأرجح إبراهيم ناجي بين التذكر والبكاء في تجربته العشقية، بحث عن المرأة فلا يجدها يجاهد الاخفاق ويتحول شعره إلى تأوهات تناجي وتستلذ عذابات العشق.
- المرأة رمز يوظفه توظيفا جماليا يحاول من خلاله اسقاط معوقات حياة الشاعروصعوباتها.

قائمة المصادر و المراجع

❖ **القرآن الكريم**

قائمة المصادر:

1. إبراهيم ناجي: ديوان ليالي القاهرة

قائمة المراجع:

1-ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية، الجمهورية التونسية، 1986.

2-إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين.

3-أحمد عكاشة: ثقوب في الضمير، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1993.

4-أدونيس: الثابت والمتحول، ط07، دار الساقي، لبنان،1991، ج3.

5-أمجد الريان: صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء، القاهرة، 2000.

6-بوتشنسكي: الفلسفة المعاصرة في أروبا، ت: عزت قرني، عالم المعرفة 165، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.

7-حاتم الصكر: كتابة الذات، دراسة واقعية الشعر، ط01، دار الشروق، لبنان 1994.

8-حسن طبل: البيانية في الموروث الاسلامي، ط01، مكتبة الإيمان، المنصورة 2005.

9-حسين خمري: الظاهرة الشعرية – الحضور والغياب-، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001.

10- خليل مطران: الديوان، مطبعة دار الهلال، مصر 1949، ج3.

11- خوش جار الله حسين ذرة: البحث الدلالي لكتاب سبوية، ط01، دار دجلة ناشرون وموزعون، مكتبة الهاشمية، 2007.

12- دومينيك مانغونو: المصطلحات المفتاحية لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن ط01، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2007.

13- زكريا ابراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر.
14- سراج الدين يحياوي: (الغزل)، موسوعة المبدعون.
15- سراج الدين يحياوي: الحكمة في الشعر العربي، موسوعة المبدعون، دار الراتب الجامعية، لبنان.
16- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط01، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1985.
17- شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية، ط01، مؤسسة عز الدين، لبنان، 1985.
18- شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة 177، المجلس الوطني للثقافة والفنون الأدبية، 1978.
19- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط01، دار الشروق، القاهرة 1998.
20- ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه أحمد الحوفي وبدوي ضبابة، ط02، دار نهضة مصر، القاهرة، القسم الثاني.
21- عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، ط01، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.
22- عاطف جودة نصر: الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، 1984.
23- عباس حسن: النحو الوافي، ط03، دار المعارف، مصر، 1984.
24- عبد الرحمان حسن حنبلة الميداني: دار البلاغة العربية ، ط01، دار القلم دمشق، ج1، 1996.
25- عبد الله الغدامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط01، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2008.

26- عبد الله الغدامي: المشاكلة والاختلاف، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994.

27- أبو عبد الله بن أبي بكر بن أيوب ابن قيم الجوزية: بدائع الفوائد، تر، علي بن محمد العمران، دار عالم الفوائد، المجلد 01.

28- عبد الكريم محمد يوسف: أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم، ط01، مكتبة الغزالي، دمشق، 2000.

29- عبد الناصر حسن: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، الممكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999م.

30- عبد النور حيور: المعجم الأدبي، ط01، دار العلوم للملايين، لبنان، 1979.

31- عبد الواسع الحيميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط01 المؤسسة الجامعية، لبنان، 1999.

32- عفيف التلمساني: الديوان، تر، يوسف زيدان، دار الشروق، ج01.

33- فارس كمال نظم: الحب الرومنسي بين الفلسفة وعلم النفس، ط01، دار ناراس للطباعة والنشر، العراق، 2007.

34- فاطمة دخية: قراءة في جماليات الصورة الشعرية في القصيدة القديمة، مجلة مخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، الجزائر.

35- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ط01، دار الصبح واد يسوفت، لبنان، 2006، ج08.

36- فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير والتكرار، ط01، عالم الكتب الحديث الأردن، 2010.

37- كلاوس بونيكر: التحليل اللغوي للنص، تر، سعيد حسن بحيري، ط01، مؤسسة المختار، مصر، 2005.

38- مجموعة مؤلفين: المعجم الوجيز، ط01، 1980.

39- مجموعة مؤلفين: المعجم الوسيط، ط04، مكتبة الشروق الدولية، 2004.
40- مجموعة مؤلفين: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية 1983.
41- مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، ط01، دار الفكر العربي، لبنان 2002.
42- محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية بيروت، 1980.
43- محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر.
44- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط06، نهضة مصر، 2005.
45- مسعود بودوخة: الأسلوب وخصائص اللغة الشعرية، ط01، عالم الكتب الحديث، أأردن، 2011.
46- مصطفى السعدني: التصوير في شعر محمود حسن إسماعيل، دار المعارف الاسكندرية.
47- مصطفى عبدو: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ط02، مكتبة مدبولي، القاهرة.
48- ميري ورنوك: الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر، فلاح رحيم، ط01، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، 2007.
49- هارون يحي: أهمية الضمير في القرآن الكريم، تر، مصطفى الستيتي.
50- وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، 207، سليمان العسكري، 1990.

قائمة الرسائل والأطروحات:

1-إبراهيم لقان: ملامح المقاومة في شعر محمد العيد آل خليفة، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، لم ينشر، جامعة منتوري، قسنطينة.

2-تقايب حامدة: قضايا التداولية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني مذكرة لنيلشهادة الماجستير، لم تنشر، جامعة ملولود معمري، تيزي وزو 2012.
3-حسينة بولقرون: الأنا بين الثابت والمتغير الاجتماعي، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر، لم تنشر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.
4-راوية يحياوي: شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، أطروحة لنيل درجة الدكتراه، لم تنشر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.
5-رضوان جنيدي: جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراة، لم تنشر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2013.
6-رشيد غام: اللغة الواصفة في نقد عبد الملك مرتاض، بحث مقدم لنيل شهادة الماستر، لم تنشر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو. 2011.
7-زكية يحياوي: الصورة الفنية في التجربة الرومنسية، ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي "نموذجا"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستر، لم تنشر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو. 2011.
8-محمد صالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراة العلوم، لم تنشر، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006.

قائمة المجلات والجرائد:

1-سليم دكاس اليسوعي: قراءات في جدلية الأنا والآخر، مجلة المشرق الرقمية العدد الرابع، حزيران، 2014.
2-محمود الضبع: هيمنة غياب المرجع في النص الشعري "مجلة علامات النادي الثقافي" جدة، 2007.

الملخص

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن ذاتية الشاعر، وذلك من خلال دراسة فنية ضمير "الأنا" على مستوى النص الشعري حيث كان النموذج المدروس "قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي"، إذ تضمنت الدراسة مدخلا وفصلين، أما المدخل فقد درست فيه الضمير من ناحية المفاهيم والمصطلحات، لغويا واصطلاحيا بالإضافة إلى شعرية الضمير من جانبيها اللغوي والبلاغي.

وتحدثت في الفصل الأول الموسوم "الذات في الشعر الرومنسي دلالة الحضور" عن الحضور البارز للضمير في الخطاب الشعري، والكشف عن النزعة الذاتية في الشعر الرومنسي، الذي يمثله إبراهيم ناجي، ثم اكتشفت دلالة الحضور والغياب "للأنا" في الشعر الرومنسي.

وتناولت في الفصل الثاني، الجانب التطبيقي من الدراسة حيث عنونته بإستراتيجية التوظيف الفني للضمير في قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي، حيث حاولت إبراز تجليات الضمير على مستوى القصيدة، بالإضافة إلى دراسة جماليات الأنا في النص من خلال الأسلوب والصورة الفنية والإيقاع الموسيقي ومجموع تمثلات دلالة حضور "الأنا" في النص اجتماعيا، سياسيا، دينيا، فلسفيا وأسطوريا.

وقد أرفقت الدراسة بمقدمة عرفت فيها الموضوع، وخاتمة أتيت فيها بأهم النتائج التي توصلت إليها.

الكلمات المفتاحية:

الشعر، قصيدة، الأنا، الضمير، ذاتية الشاعر، الخطاب الشعري، الشعر الرومنسي إستراتيجية، تجليات الضمير، دراسة فنية الضمير،جماليات الأنا.

Résumé’:

Cette recherche vise à révéler l’auto-poète à travers une étude technique de la conscience du moi «l’ego» au niveau du texte poétique, où il a le modèle étudie c’est «les ruines de poème» d’Ibrahim Naji, l’étude a inclus une introduction et deux chapitres, j’ai étudie dans l’introduction la conscience au terme de concepts et la terminologie linguistiquement et conventionnel en plus de la poésie de la conscience de ses côtes linguistique et rethorique.

Et j’ai parlé dans le premier chapitre marqué par «le soi dans la poésie romantique» sur l’indication de la présence pour détecter la présence supérieure de la conscience dans le discoure poétique et la divulgation de la tendance subjectivité dans la poésie romantique représentée par Ibrahim Naji, puis j’ais découvert la présence et l’absence significative de l’ego dan la poésie romantique.

Et l’objet du 2eme chapitre c’est le côte pratique de l’étude où j’ai le titre avec une stratégie d’emploi technique de la conscience dans le poème les ruines d’Ibrahim Naji, où j’ai essayé de mettre en évidence les manifestations de la conscience au niveau du poème, en plus d’étudier l’esthétique de l’ego dans le texte, grâce à la méthode et l’image technique et la musique rythme.

En plus de l’ensemble des représentations de l’ego dans le texte : politiquent, socialement, religieuse, philosophiquement et légendaire.

J’ai joint l’étude avec un prologue où j’ai résumé les résultats les plus importants que j’ai trouvé.

Les mots clé :

- L’auto-poète ذاتية الشاعر
- L’étudie technique de la conscience. دراسة فنية الضمير
- Le discoure poétique. الخطاب الشعري
- La poésie romantique. الشعر الرومنسي
- La stratégie. إستراتيجية
- Les manifestations de la conscience. تجليات الضمير
- L’esthétique de l’ego. جماليات الأنا
- La conscience الضمير

- L’égo. الأنا
- La poésie. الشعر
- Le poème. القصيدة

الفهارس

الفهرس

مقدمة.....أ- ت
مدخل:.....04
أولا: تعريف الضمير.....06
1. لغة 06
2. اصطلاحا 07

ثانيا: شعرية الضمير 10
1. لغويا 11
2. بلاغيا.....14

الفصل الأول.....18
الذات في الشعر الرومنسي " دلالة الحضور و الغياب".18
أولا: مفهوم الذات 20
1. لغة 29
2. اصطلاحا.....21

ثانيا:النزعة الذاتية في الشعر الرومنسي.....23
1. تعريف الرومنسية و تطورها التاريخي.....24
2. الشعر الرومنسي 25
3. الذاتية في الشعر الرومنسي 28

ثالثا:حضور ضمير أنا في الخطاب الشعري.....32
رابعا:الحضور والغياب في الشعر الرمنسي.....37
الفصل الثاني.....42
الأطلال.....44
أولا:تجليات ضمير الأنا في النص.....55
1. حول القصيدة.....55
2. تجليات الضميرفي النص.....56
أ. الأنا المناجية.....57
ب. الأنا المغتربة.....61
ج. الأنا الحائرة.....64
د. الأنا العاشق (الشاعر العاشق).....65
- ياء المتكلم.....68
- ضمير المتكلم "أنا".....70
- ضمير المتكلم "نحن" 71

ثانيا:جماليات الأنا في النص.....74
1. الأسلوب.....74
2. الصورة الفنية.....82
أ. صورة الحزن.....83
ب.صورة الحب.....86
ج. صورة الانفصال/الفراق..... 89
3. دراسة الايقاع في القصيدة 91
أ. الإيقاع الخارجي.....92
ب.الإيقاع الداخلي.....94

ثالثا:دلالة حضور الأنا في النص.....98
1. الأنا الاجتماعي..... 98
2. الأنا الديني.....100
3. الأنا السياسي.....101
4. الأنا الفلسفي.....103
5. الأنا الأسطوري.....106

الخاتمة.....109
قائمة المصادر و المراجع.....111
الملخص بالعربية.....119
الملخص بالفرنسية.....120