جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

البنيوية في شعر عبد الرزَّاق عبد الواحد
قصيدة (كُونِي حكِيمِي) – أنموذجاً

إعداد

د/ إسماعيل أحمد السيد إسماعيل
مدرس الأدب والنقد في كلية اللغة العربية بجرجا
جامعة الأزهر الشريف

(العدد الثامن والثلاثون)
(الإصدار الثالث .. أغسطس)
(١٤٤٧هـ - ٢٠٢٥م)

علمية- محكمة- ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

« البنيوية في شعر عبد الرزَّاق عبد الواحد – قصيدة كوني حكيمي – أنموذجًا»

إسماعيل أحمد السيد إسماعيل.
قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية بجرجا، جامعة الأزهر، جمهورية مصر العربية.
البريد الإلكتروني: ismailahmed.2024@azhar.edu.eg

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة قصيدة (كوني حكيمي، وكوني بعدها حكمي) للشاعر/ عبد الرزَّاق عبد الواحد، في ضوء المنهج البنيوي، الذي يعتمد في تشريح النص الشعري وتفكيكه على العلوم اللسانية، إذ يحلل القصيدة من خلال مكوناتها وخصائصها الأسلوبية مع إبراز جماليات تشكيلها الفني، ورصد أدوات البنيوية في القصيدة محل الدراسة ، وقد اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي مع الاستعانة ببعض المناهج الأخرى كالمنهج النفسي والإحصائي ؛ لأستطيع من خلاله الكشف عن أدوات البنيوية ومستوياتها في القصيدة، وتتم هذه الدراسة بإخضاع قصيدة (عبد الرزَّاق عبد الواحد – كوني حكيمي) للنظرية البنيوية عبر المستويات الآتية، المعجم الشعري الذي يتناول مفردات المعالم والأماكن وبعض الأدوات وألفاظ الطبيعة والصوت والأعلام... إلخ، المستوى الصوتي الذي يتناول الموسيقا الخارجية والداخلية للقصيدة، بينما المستوى التركيبي الذي يدرس الآليات التركيبية مثل نوعية الأفعال وزمنها، والتقديم والتأخير... إلخ، أما المستوى الدلالي فيتضمن الحقول الدلالية، والصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة والكناية، ومن خلال هذه المعالجة التطبيقية المتوافقة مع الأطر والمبادئ البنيوية يستطيع الباحث استخلاص الخصائص والسمات البنيوية المميزة، وقد توصلت من خلال هذا البحث إلى عدة نتائج من أبرزها مساهمة الأساليب الإنشائية في زيادة حيوية القصيدة من النواحي التركيبية والدلالية النفسية، وكذلك وفرة الأدوات الدالة على المنهج البنيوي في قصيدة (عبد الرزَّاق عبد الواحد – كوني حكيمي، وكوني بعدها حكمي).

الكلمات المفتاحية: البنيوية، شعر، عبد الرزَّاق عبد الواحد، كوني حكيمي، كوني بعدها حكمي.

" structuralism in the poetry of abdel razak abdel wahid - the poem "koni hakimi" - a model"

ismail ahmed el-sayed ismail
department of literature and criticism, faculty of arabic language, girga, al-azhar university, arab republic of egypt.
Email: ismailahmed.2024@azhar.edu.eg

abstract :
this research aims to study the poem "koni hakimi, and then koni hakimi" by the poet abdel razak abdel wahid, in light of the structuralist approach, which relies on linguistics to dissect and deconstruct the poetic text. it analyzes the poem through its components and stylistic characteristics, highlighting the aesthetics of its artistic formation, and identifying the structuralist tools in the poem under study. in this study, i relied on the descriptive analytical approach, with the assistance of some other approaches, such as psychological and statistical approaches, to uncover the structuralist tools and levels within the poem. this study examines the poem "abdul razzaq abdul wahid - be a wise man" (koni hakimi) through the structural theory at the following levels: the poetic lexicon, which addresses the vocabulary of landmarks and places, some tools, natural language, sound, and personalities, etc.; the phonetic level, which addresses the poem's external and internal music; the syntactic level, which studies structural mechanisms such as the type and tense of verbs, presentation and delay, etc.; and the semantic level, which includes semantic fields and rhetorical figures such as simile, metaphor, and metonymy. through this applied treatment, consistent with structural frameworks and principles, the researcher is able to extract its distinctive structural characteristics and features. through this research, i have reached several conclusions, most notably the contribution of structural methods to increasing the poem's vitality from both structural and psychological semantic perspectives, as well as the abundance of tools indicative of the structuralist approach in the poem "abdul razzaq abdul wahid - be a wise man, and be a wise man after that."

keywords: Structuralism, Poetry, Abdul razzaq abdul wahid, Be a wise man, Be a wise man after that that is a wise man .

✍ المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق وسيد المرسلين، سيدنا محمد النبي الهادي الأمين، وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين، والتابعين لهم بإحسان إلى يوم الدين... **أما بعد :-**

تُعَدُّ البنيوية من أبرز النظريات النقدية التي شغلت كثيرًا من الباحثين في العصر الحديث، فسعوا جاهدين إلى تجلية مفهومها، وإيضاح أبرز أدواتها التي تعين الباحث على الغوص في أعماق النص، واكتشاف ما فيه من إيجابيات وسلبيات، وانطلاقًا من مواكبة القضايا والنظريات النقدية والأدبية الحديثة وددتُ أَنْ أساهم – قدر استطاعتي – في هذا البناء الأدبي، سائلاً المولى – تبارك وتعالى – التوفيق والسداد، وقد وقع اختياري على قصيدة (كُونِي حَكِيمِي، وكُوني بَعْدَهَا حكمي!) للشاعر العراقي الكبير/ عبد الرزَّاق عبد الواحد، لأكشف من خلالها عن أدوات البنيوية ومستوياتها.

أسباب اختيار الموضوع:

- المساهمة في إبراز أهمية ومكانة الشاعر العراقي الكبير/ عبد الرزَّاق عبد الواحد من خلال دراسة قصيدة (كُونِي حَكِيمِي، وكُوني بَعْدَهَا حكمي!) وتسليط الضوء على جانب مهم من إبداعه الشعري، وسماته الفنية والنفسية.
- أهمية البنيوية في الكشف عن مكنونات القصيدة، ومكوناتها الداخلية وجمالها الشعري.
- إمكانية الكشف عن ملامح بنيوية مميزة من خلال القصيدة – محل الدراسة – فمن خلال تتبع السمات البنيوية في القصيدة، سنكتشف استخدامات متميزة للآليات الأسلوبية في المعجم الشعري وكذلك المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية .

الهدف من البحث :

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن مفهوم البنيوية، وأهميتها، ومستوياتها، وأدواتها، ومدى التحقق من وجود هذه المستويات والأدوات في القصيدة – محل الدراسة – .

معالجة البحث : تطرقت إلى عدة أمور من أهمها :

- ما المقصود بالبنيوية ؟ وكيف نشأت ومتى؟
- ما أهمية البنيوية؟ وكيف نحكم عليها؟
- مَنْ هو عبد الرزَّاق عبد الواحد؟ وما منزلته الشعرية؟
- المعجم الشعري، ودوره في القصيدة.
- ما مدى توافر وسائل وأدوات البنيوية في قصيدة (كُونِي حَكِيمِي، وكُوني بَعْدَهَا حكمي!)؟
- ما السمات البنيوية في المستوى الصوتي، والتركيبي، والدلالي؟

الدراسات السابقة :

تعددت الدراسات الأدبية التي تناولت البنيوية في الأدب العربي، ومن هذه الدراسات:

- البنيوية "والموقف الأدبي" بحث منشور لعبد الفتاح المصري، الناشر: اتحاد الكُتَّاب العرب – العدد ١٢٨ كانون الأول عام ١٩٨١م.
- مدخل إلى الإطار المعرفي للمنهج البنيوي، بحث منشور لسكينة زواوي، الناشر حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، العدد ١١٢، ديسمبر عام ١٩٩٤م.
- قضية البنيوية ، بحث منشور لعبد السلام المسدي، وغلاني وخالد عارض، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مجلد ٥ الجزء ٢٠ ، صفر – يونيو – عام ١٩٩٦م.

- قصيدة الخيل للبحتري ، دراسة تطبيقية في ضوء المنهج البنيوي، بحث منشور ، د/ عتاب بسيم السوداني، د/ حيدر جابر الموسوي، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، العدد ٧٤، الجزء ٢ ، ربيع الأول عام ١٤٤٥هـ/ تشرين الأول عام ٢٠٢٣م.

إلى غير ذلك من الدراسات المتعلقة بالبنيوية ، أما بالنسبة للشاعر/ عبد الرزَّاق عبد الواحد، فهناك بعض الدراسات التي تناولت شعره، ومن هذه الدراسات:

- البنية الدرامية في شعر عبد الرزَّاق عبد الواحد، ميسون سليمان محمد الشريعة – رسالة ماجستير، إشراف أ. د/ عزمي محمد شفيق الصالحي، الأردن ، جامعة الجرش، كلية الآداب ، عام ٢٠١٥م.
- عناصر الإبداع الفني في شعر عبد الرزَّاق عبد الواحد، محمد أحمد حسن أبو جامع، رسالة ماجستير، إشراف أ.د/ هاشم عبد الرحيم هاشم ، أ. د/ عبد الرحمن عبد الحكيم عبد الرحمن – كلية اللغة العربية بأسيوط، جامعة الأزهر الشريف، عام ١٤٤٠هـ – ٢٠١٨م.
- الأثر الديني في شعر عبد الرزَّاق عبد الواحد، بحث منشور للدكتور/ محمد حسون نهاي، المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، بيروت، لبنان ، العدد ٢٠، أبريل عام ٢٠٢١م.
- التصوير الفني الاستعاري في شعر عبد الرزَّاق عبد الواحد ، بحث منشور للدكتور/ مهدي شاهرخ، والدكتور/ مصطفى كمالجو، والباحثة علياء عبود علوان، مجلة آداب الكوفة العدد ٥٤، الجزء الأول، جمادى الأولى عام ١٤٤٤هـ/ كانون الأول عام ٢٠٢٣م.

ولم أجد – فيما علمت – دراسة تناولت البنيوية في القصيدة محل الدراسة للشاعر العراقي/ عبدالرزَّاق عبدالواحد.

منهج البحث :

اعتمدتُ في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، مع الاستعانة ببعض المناهج الأخرى؛ لأتمكن من خلاله من الوقوف على معنى البنيوية، ومدى تحققها في القصيدة محل الدراسة .

خطة البحث :

اقتضت طبيعة هذا البحث أن يُقَسَّم إلى مقدمة، وتمهيد ، وأربعة مباحث، وخاتمة، يليها فهرس المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات .

- **المقدمة:** تناولت فيها أسباب اختيار الموضوع، وأهميته، والهدف منه، والدراسات السابقة، ومنهج البحث وخطته.
- **التمهيد** : بيَّنْتُ فيه مفهوم البنيوية لغة واصطلاحًا، وأهميتها، وبداياتها، وتحدثت فيه بإيجاز عن الشاعر/ عبد الرزَّاق عبد الواحد، ثم ذكرت فيه نصَّ قصيدة (كُونِي حَكِيمِي، وكُوني بَعْدَهَا حَكَمِي!) ونبذة موجزة عنها.
- **المبحث الأول:** المعجم الشعري في بنيوية القصيدة .
- **المبحث الثاني:** السمات البنيوية في المستوى الصوتي.
- **المبحث الثالث:** السمات البنيوية في المستوى التركيبي.
- **المبحث الرابع:** السمات البنيوية في المستوى الدلالي.
- **الخاتمة:** وتحوي أبرز النتائج، وأهم التوصيات التي تم الوصول إليها .
- **فهرس المصادر والمراجع ، وفهرس الموضوعات .**

(وما توفيقي إلا بالله، عليه توكلت وإليه أنيب)

✍ التمهيد

المحور الأول: حول البنيوية :

أولاً: مفهوم البنيوية في اللغة، والاصطلاح :

ورد في المعاجم: بَنَى – بَنْيًا وبِناءً، وبنيانًا وبِنْيَةً وبِنَايَةً البيت: عكس هدمه، وبنى بالكلمة ألزمها البناء أعطاها بنيتها أي صيغتها، وبناء الكلمة وبنيتها أي صيغتها والمادة التي تبنى منها، كبناء الأمر مثلاً من المضارع، وحروف المباني، والحروف الهجائية[١] .

فهي مشتقة من الفعل الثلاثي، (بنى) ويقصد البناء أو الطريقة، وكذلك تدل على معنى التشييد والعمارة، والكيفية التي يمكن أن تكون عليها، فالمتحدث عن البناء اللغوي إنَّما يشير إلى وجود نسق عام لمجموعة من العناصر المتماسكة، ومن هنا جاء الحديث عن « بنية اللغة » وأنَّ أهم ما تتصف به هو النظامية[٢] .

وفي الاصطلاح : «هي نسق من التحولات يحتوي على قوانينه الخاصة علمًا بأنَّ من شأن هذا النسق أن يظل قائمًا، ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به هذه التحولات نفسها دون أَنْ يكون من شأن هذه التحولات أَنْ تخرج عن حدود ذلك النسق أو أَنْ تستعين بعناصر خارجية، وبإيجاز فإن البنية تتألف من ثلاث خصائص هي: «الكلية والتحولات والتنظيم الذاتي»[٣] .

---

(١) انظر: المنجد في اللغة والأعلام للمعلوف ص ٥٠، دار المشرق، بيروت، لبنان ط ٣٥ عام ١٩٩٦م، وراجع: المعجم الوجيز، لمجمع اللغة العربية بالقاهرة ص ٦٤، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية عام ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م، دون إشارة لرقم الطبعة.

(٢) انظر: مشكلة البنية – أضواء على البنيوية – د/ زكريا إبراهيم ص ٣٢، مكتبة مصر للطباعة والنشر، القاهرة عام ١٩٩٠م.

(٣) انظر: البنيوية – جان بياجيه ص ٨–١٦، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري ط٣، بيروت باريس، منشورات دار عويدات عام ١٩٨٢م.

وكان من الأحرى أَنْ يُطْلَقَ على البنيوية «البِنْيَة»؛ لأنَّها من الفعل الثلاثي «بَنَى» ولكن شاعت البنيوية بدلاً منه .

ثانيًا : البنيوية : المعنى، والبدايات، والأهمية :

بعدما تحدثنا وقدمنا من تعريفٍ بالبنية والبنيوية في اللغة والاصطلاح، وإيضاحٍ لسماتها يسهل القول بأنَّ البنيوية : هي اتجاه يهدف إلى دراسة بنى الظواهر والأشياء للكشف عن نظام عملها والقوانين التي تحكمها وتحكم علاقات عناصرها ببعضها البعض، فمتى ظهر هذا الاتجاه؟ ولمن يعود الفضل في ظهوره؟

هناك مَنْ الباحثين من يرى أن للبنيوية (في الفرنسية Structuralism) جذورًا قديمة، ويجعل من أعلامها أرسطو وروسو وكَانت، وهذا أمر مشكوك فيه(١).

ولكن كثيرًا من البنيويين المعاصرين يرون أَنَّ البنيوية لم تولد بين عامي ١٩٥٠م ، ١٩٦٠م، وكذلك لم توجد أو تولد في فرنسا وأنَّ أصول البنيوية تعود إلى عصر النهضة(٢).

ومما لا شك فيه أن مؤشرات البنيوية الحديثة ظهرت في المدة من عام (١٨٥٧م – ١٩١٣م) ، ولكن ظهور كلمة «البنية» فعليًا واستعمالها بالمعنى الذي نفهمها به اليوم ، كان في بيان أصدره ثلاثة من العلماء الروس هم (جاكسون وتر، وتروبسكوي، وكارشنكسي) وأعلنوه في المؤتمر الأول للغويين اليوغسلاف الذي انعقد في براج عام ١٩٢٩م، وفيه دعوا إلى اصطناع المنهج البنيوي بوصفه منهجًا علميًا صالحًا للكشف عن قوانين النظم اللغوية(٣).

---

(١) انظر: مشكلة البنية د/ زكريا إبراهيم ص ٣٨ .

(٢) انظر: البنيوية غياب الذات، د/ بشارة صارجي ص ١٩ مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد البنيوية دون تاريخ .

(٣) انظر: مشكلة البنية ص ٤٨ .

«فبدايات البنيوية إذن كانت مرتبطة بعلم اللغة، ولكن الذي أطلق شرارتها على نحو واضح هو عالم الاجتماع الفرنسي (كلود ليفي شتراوس) المولود في عام ١٩٠٨م، وذلك عام ١٩٥٨م، في كتابه المشهور «الأنثروبولوجية البنيوية» ومن ثَمَّ ظهرت في باريس بفرنسا بدءًا من عام ١٩٦٠م، وقد أفاد شتراوس من المنهج البنيوي اللغوي الذي طبقه على علم الاجتماع[١] ولذلك فقد اختلف الدارسون والنقاد في تبيان معنى ومفهوم البنيوية، حتى البنيويون أنفسهم نجدهم يوردون لها تعريفات مختلفة ومتباينة.

أهمية البنيوية :

للبنية نظام له آليته الخاصة التي تعمل بطريقة رمزية لا شعورية تكمن خلف العلاقات المدركة وتعمل عملها من وراء الوعي المباشر للأفراد، أو بمعنى آخر أنَّ البنية لا يمكن ردها إلى الواقع أو الخيال، وإنما مردها إلى نظام ثالث هو «الرمز» .

ومما تجدر الإشارة إليه والتنبيه عليه هو أنه قد يظن البعض أن البنيوية تهتم بالصورة والشكل وتهمل المضمون، وهذا ظن خاطىء، والحقيقة أنَّ النظرية البنيوية تقوم في جوهرها على التمييز بين الصورة، والمضمون، ولكن أصالتها تكمن في طريقة تصورها؛ لارتباط الصورة بالمضمون.

مستويات التحليل البنيوي:

البنيوية نظرية متكاملة، فهي مزيج من المستويات الأدبية التي يمكن من خلالها تحليل البنى اللغوية للنصوص الأدبية في ضوئها، وهذه المستويات هي:

المستوى الصوتي: والذي تُدرَسُ فيه أصوات النَّص، ومخارج الحروف

(١) البنيوية د/ عبد الفتاح المصري ص ٣٩، اتحاد الكُتَّاب العرب، العدد ١٢٨، كانون الأول عام ١٩٨١م.

وصفاتها والوزن والقافية والجناس والتكرار ... إلخ.

المستوى التركيبي : وتُدْرَسُ فيه تكوينات وتركيبات الجمل، وتأليفها، فهو يبحث في بناء الجملة سواء أكانت اسمية، أم فعلية، أم شبه جملة ... إلخ.

المستوى الدلالي: وتُدرَسُ فيه صور النَّص الأدبي، وأساليبه.

وسوف يتم تناول كل مستوى من هذه المستويات السابقة بشيء من التفصيل والتطبيق في المباحث القادمة – إن شاء الله تعالى – .

المحور الثاني: التعريف بالشاعر العراقي : عبد الرزَّاق عبد الواحد :

نسبه ونشأته:

هو: عبد الرزَّاق عبد الواحد فياض المراني، ولد عام ١٩٣٠م في بغداد[١]، لوالدين يدينان بالديانة الصابئية[٢] ، وفي الثالثة من عمره انتقلت عائلته إلى لواء ميسان، وسكن في بيت جده، وكان معه في البيت نفسه ابنتا خاله الشاعرة/ لميعة عباس عمارة، وتكبره بثلاث سنوات، وأختها مليحة وتكبره بعام واحد، عاش طفولته بين شبكات الأنهر في أرياف العمارة في جنوب العراق[٣].

يعتنق الشاعر / عبد الرزاق عبد الواحد، الديانة الصابئية، وهو ينتمي إلى أسرة متوسطة الحال، فقد كان والده صائغًا ويقضي معظم وقته خارج العراق، فيضطر إلى ترك عائلته سنوات طويلة طلبًا للرزق، ويعيش أفراد أسرته على ما يرسله لهم من نقود.

يقول الشاعر في وصف والده: «كان رجلاً طيبًا متناهي الطبيعة، وبسيطًا» ونظرًا لغياب والده المتكرر عن البيت كانت والدته هي المسئولة عن

---

(١) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، جمع وترتيب: هيئة المعجم ١٩٨/٣، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الطبعة الثانية، عام٢٠٠٢م.

(٢) الصابئة : هو اسم لطائفة دينية قليلة العدد، يعيش معظم وأكثر معتنقيها في العراق وإيران، ولهم لغة خاصة مقدسة عندهم، وأحكام دينية لا تشبه في جملتها دينًا واحدًا، ولكنها تشبه في بعض أجزائها ومعتقداتها كل دين، كما أن لهم كتبًا خاصة بهم، وينسبون أهمها كتاب (كنزه ربه)، إلى (آدم عليه السلام) . ينظر: الصابئة – رشدي عليان، ص ٣٦٩، مجلة كلية الآداب– بغداد – العراق – العدد ١٩ – التاسع عشر– عام ١٩٧٦م.

(٣) راجع: البنية الدرامية في شعر عبد الرزَّاق عبد الواحد، ميسون سليمان محمد الشريعة ص ٣١، رسالة ماجستير – إشراف أ. د/ عزمي محمد شفيق الصالحي، المملكة الأردنية الهاشمية، جامعة الجرش ، كلية الآداب ٢٠١٥م ، وانظر الموسوعة الحرة (ويكبيديا) .

أسرتها في غياب والدهم[١] .

تخرجه:

تخرَّج عبد الرزَّاق عبد الواحد في دار المعلمين العالية، قسم اللغة العربية[٢] ولقد كان وجود قسم اللغة العربية في الدار يعطي لها ميزة مهمة بين سائر الكليات بالنسبة للطلبة الذين لهم اهتمام بالأدب واللغة والشعر، إذ لم يكن في أية كلية قسم للتخصص في هذا المجال ، وهذا يفسر للدارس لماذا تخرج أكثر الشعراء والأدباء العراقيين في دار المعلمين العالية[٣] .

أساتذته :

لقد تتلمذ عبد الرزَّاق عبدالواحد في دار المعلمين العالية على أيدي أساتذة كبار، كانوا سببًا من الأسباب التي أَثْرَتْ شخصيته، ومهدت الطريق أمامه لدخول عالم الشعر والإبداع، فالشاعر يعزو لهم الفضل في تمكنه من اللغة العربية وعشقه لها ومن بين هؤلاء : د/محمد مهدي البصير، وكان معجبًا به أشد الإعجاب، ود/ هاشم عطية – أستاذ الأدب الجاهلي، ود/ أحمد عبد الستار الجوزي، ود/ سليم النعيمي، ود/ مصطفى جواد، ود/ جميل سعيد[٤] .

ثقافته وشاعريته :

الشاعر عبد الرزَّاق عبد الواحد، كان له نصيب كبير من الاطلاع والحفظ، فقد اطلع على الشعر العربي القديم، وحفظ الكثير منه، وحفظ ديوان المتنبي كاملاً، ولم يكتف بالشعر، فقد حفظ الكثير من القرآن الكريم، والنثر العربي

(١) البنية الدرامية في شعر عبد الرزَّاق عبد الواحد ص ٣١.

(٢) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ١٩٨/٣.

(٣) الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م، دراسة نقدية – يوسف الصائغ ص ٢٠، منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق عام ٢٠٠٦م.

(٤) ينظر: البنية الدرامية في شعر عبد الرزَّاق عبد الواحد ص ٣٩ – ٤٠.

القديم، وقرأ مراجع قواعد اللغة العربية[١] هذا كله بالإضافة إلى موهبة الشاعر الفطرية مما جعل منه شاعرًا مبدعًا.

أسرته وعائلته:

لقد كان الشاعر متزوجًا من ابنة خالته واسمها «سلوى عبد الله» وهي طبيبة وله منها ثلاثة أبناء وبنت[٢] ، ولقد خصها الشاعر ببعض قصائده الغزلية.

الوظائف التي تَقلَّدَهَا الشاعر:

مارس الشاعر التعليم الثانوي، ثم انتقل إلى وزارة الثقافة والإعلام في عام ١٩٧٠م، فكان سكرتيرًا لتحرير مجلة «الأقلام» ثم رئيسًا لتحريرها، ثم مديرًا للمركز الفلكلوري العراقي، ثم عميدًا لمعهد الدراسات، ثم مديرًا عامًا للمكتبة الوطنية، فمديرًا عامًا لثقافة الطفل، ثم صار مستشارًا ثقافيًا للوزارة[٣] .

الجوائز التي نالها وحصل عليها الشاعر:

حصل الشاعر الكبير/ عبدالرزَّاق عبدالواحد على وسام جامعة كمبردج وميدالية القصيدة الذهبية عام ١٩٨٤م، وجائزة صَدَّام للآداب عام ١٩٨٧م[٤] وغيرها العديد من الجوائز .

ألقابه التي اشتهر بها:

لقب الشاعر الكبير/ عبد الرزَّاق عبدالواحد بعدة ألقاب منها: «شاعر

(١) ينظر: أسئلة الشعر – حوارات مع الشعراء العرب – جهاد فضل ص ١٦٧ – ١٦٨، الدار العربية للكتاب، دون إشارة لتاريخ ورقم الطبعة.

(٢) ينظر: عبد الرزَّاق عبد الواحد– الموسوعة الحرة ويكبيديا.

(٣) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ١٩٨/٣.

(٤) المرجع السابق نفس الجزء والصفحة .

القادسية، وشاعر أم المعارك، والمتنبي الأخير»[١].

أعمال الشاعر الأدبية :

نشر الشاعر أول قصيدة له في عام ١٩٤٥م، تحت عنوان «إلى سائلة»[٢] ولقد تميز الشاعر بغزارة نتاجه، حيث تعددت دواوينه الشعرية لتصل إلى (٦٠) ستين ديوانًا، من أبرزها: «لعنة الشيطان» عام ١٩٥٠م، و«طيبة» عام ١٩٥٦م، و«أوراق على رصيف الذاكرة» عام ١٩٧٠م، و «خيمة على مشارف الأربعين» عام ١٩٧١م، و«الخيمة الثانية »عام ١٩٧٥م، و«أم المعارك» عام ١٩٩٣م، وقد جُمِعَتْ معظم أعماله الشعرية في (٤) أربعة مجلدات، وقد وضع الشاعر لكل ديوان من دواوينه عنوانًا ، وكذلك فعل مع كل قصيدة من قصائده، ولا شك أنَّ للعنوان أهمية كبيرة في الشعر الحديث؛ فهو أول ما يراه القارئ في النص الأدبي، ويُعَدُّ مدخلاً فنيًا لعالم القصيدة[٣] والمحور الذي تقوم عليه أفكارها، كما أنَّه يُعَدُّ جزءًا من البناء العضوي للقصيدة.

وفاته:

تُوفِّي الشاعر العراقي/ عبد الرزَّاق عبد الواحد في إحدى مستشفيات فرنسا في الثامن من شهر نوفمبر عام خمسة عشر وألفين من الميلاد ٢٠١٥/١١/٨م، عن عمر ناهز الخامسة والثمانين خريفًا.

---

(١) الموسوعة الحرة – ويكبيديا.

(٢) البنية الدرامية في شعر عبد الرزَّاق عبد الواحد ص ٤٥.

(٣) ينظر: التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث – دراسات وقضايا– د/ صابر عبد الدايم ص ٥٦ مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى، عام ١٩٩٠م.

المحور الثالث:

١- وصف القصيدة :

القائل : الشاعر العراقي الكبير/ عبد الرزَّاق عبد الواحد.

اللغة : اللغة العربية الفصحى.

مكان إلقائها : مهرجان الكتاب في القاهرة.

تاريخ نشرها: ١٩٨٩/١/٢٨م.

نشرها : جريدة القادسية.

٢- نَصُّ القصيدة [١]:

(كُونِي حَكِيمِي، وَكُونِي بَعْدَهَا حَكَمِي!) [٢] « من بحر البسيط »:

فِي مِصرَ، لا تَمْلأَنَّ الشِّعْرَ بِالْحِكَمِ ∴ خَفِّفْ قَلِيْلًا عَنِ القِرْطَاسِ والقَلَمِ

فَمِصْرُ دَهْشَتُكَ الكُبْرَى وَأَعْظَمُهَا ∴ أَنْ فِي ضَمِيرِكَ مِنْهَا هَيْبَةُ الحَرَمِ

إِنْ أَنْتَ لَمْ تَرْتَجِفْ حَتَّى الشِّغَافِ لَهَا ∴ فَمَا وُقُوفُكَ بَيْنَ النِّيلِ وَالهَرَمِ؟!

وَمَا ادِّعَاؤُكَ أَنَّ الشِّعْرَ مُعْجِزَةٌ ∴ إِنْ أَنْتَ عَقَّلْتَ فِيهِ ذُرْوَةَ الحُلُمِ؟!

لَا تُلْبِسِ القَلْبَ عقلًا كَيْ تُبَرِّئَهُ ∴ قَدْ يُصْبِحُ العَقْلُ حِيْنًا أَكْبرَ التُّهَمِ!

يَا مِصْرُ، يَا سَطْوَةَ المَجْهُولِ فِي قَلَقِي ∴ وَبَعْضُ مَجْهُولِ خَوْفِي مُوحِشُ القِدَمِ

أَزُورُ مَا جِئْتُكِ الأَهْرَامَ .. أَقْبَعُ مِنْ ∴ عَيْنَي أَبِي الهَولِ فِي مَرْمَاهُمَا الهَرِمِ

مُحَمْلِقًا فِيهِ .. لَا صَوْتٌ ، وَلَا نَفَسٌ ∴ حَتَّى لَأُحْصِي دَبِيْبَ الدَّهْرِ فِي الأَكَمِ!

---

(١) أُلْقِيَتْ هذه القصيدة في مهرجان الكتاب في القاهرة ، ونشرت في جريدة القادسية بتاريخ ١٩٨٩/١/٢٨م.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر العراقي/ عبد الرزَّاق عبد الواحد ، المجلد الرابع، (ديوان لغة الكبرياء) ص ٣٤٢- ٣٤٩، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط٢، عام ٢٠٠٢م.

وَتُسْرِعُ الأَرْضُ، تَطْوِي كُلَّ أَعْصُرِهَا ∴ فَتُوْقِظُ المَوْتَ وَالمَوْتَى مِنَ العَدَمِ
كَمْ مَرَّ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا مِنَ الأُمَمِ؟ظظظ ∴ كَمْ دَارَتِ الأَرْضُ.. ؟ كَمْ رِيْعَتْ فَلَمْ تَنَمِ؟
كَمْ أَطْلَعَتْ سُنْبُلاً مُرًا مِنَ الأَلَمِ؟ ∴ كَمْ مَرَّةً صَاحَ صَوْتُ اللهِ فِي إِرَمٍ؟!
وَالأَرْضُ تَطْوِي أَمَامِي عُمْرَهَا فَأَرَى ∴ عَيْنَي أَبِي الهَوْلِ مِصبَاحَيْنِ مِنْ ضَرَمِ
وَأُبْصِرُ الشَّمْسَ تَهْوِي خَلْفَ قُبَّتِهَا ∴ وَحَوْلَهَا مِنْ جِرَاحِ الأَرْضِ بَحْرُ دَمِ
هَذَا وَأُوصِيْتُ أَنْ أَنْأَى عَنِ الحِكَمِ ∴ وَأَنْ أَفِيءَ لِبُرْئِي لَا إِلَى سَقَمِي
وَأَدَّعِي أَنَّ لِي فِي مِصْرَ صَوْمَعَةً ∴ أَقْسَمْتُ فِيهَا، وَمَا حُلِّلْتُ مِنْ قَسَمِي
أَنَّ "الشَّرَابِيَّةَ"(١) السَّهْرَى سَأَجْعَلُهَا ∴ وَجْهِي، وَمَا أَنَا مِنْ عَبَّادَةِ الصَّنَمِ
لَكِنْ أُسَبِّحُ وَجْهَ اللهِ فِي بَشَرٍ ∴ فِيهِمْ مِنَ اللهِ مَا فِي مِصْرَ مِنْ كَرَمِ!
فَهَلْ تَرَانِي قَدْ أَسْرَفْتُ فِي حُلُمِي؟ ∴ هَلْ بَالَغْتُ مِصْرُ أَمْ بَالَغْتُ فِي عَشَمِي؟
إِنِّي تَخِذْتُكِ مِثْلَ الضِّلْعِ مِنْ رِئَتِي ∴ قَوْسًا عَلَى الرُّوحِ لَا خَوْفًا مِنَ الأَلَمِ
لَكِنْ لِأَبْقَى مُعَافَى فِي ذُرَى وَجَعِي ∴ بِمَا تَرُشِّيْنَ مِنْ ضَوْءٍ عَلَى ظُلَمِي
وَبَعْضُ عَافِيَتِي أَنْ كُلُّ مَائِلَةٍ ∴ فِي دَاخِلِي، إِنْ تُمَرَّرْ فِيكِ تَسْتَقِمِ!
إِنِّي ارْتَضَيْتُكِ مِيْزَانِي وَبُوصَلَتِي ∴ كُونِي حَكِيمِي ، وَكُونِي بَعْدَهَا حَكَمِي!
وَبِي مِنَ الكِبْرِ مَا لَوْ كَانَ بِي عَطَشُ الـ ـدُّنْيَا وَقِيْلَ انْفَطِمْ رَزَّاقُ أَنْفَطِمِ!
يَا مِصْرُ لَا يَقْتُلُ الإِنْسَانَ أَجْمَعَهُ ∴ فَرْطُ الهُزَالِ، وَلَكِنْ شِدَّةُ الوَرَمِ
وَنَحْنُ فِي زَمَنٍ آدَتْ مُرُوءَتَهُ ∴ لَا قِلَّةُ النَّاسِ لَكِنْ قِلَّةُ القِيَمِ!
يَا مِصْر، يَا مِصْرَ أَهْلِي عُمْرَ قَافِيَتِي ∴ لَمْ تَنْتَسِبْ لِفَمٍ فِي الأَرْضِ غَيرِ فَمِي
إِذَا قَرَأْتُ فَصَوْتِي وَحْدَهُ قَدَرِي ∴ وَإِنْ سَكَتُّ فَصَمْتِي وَحْدَهُ أَجَمِي
وَلَا أَلُوذُ بِهِ خَوْفًا ، وَلَا تَرَفًا ∴ لَكِنَّنِي أُشْهِدُ الدُّنْيا عَلَى سَأَمِي
هَذَا زَمَانٌ يَصِيرُ المَرْءُ مَحْضَ دَمٍ ∴ أَوْ لَا فَيُصْبِحُ مَأْخُوذًا بِأَلْفِ دَمِ!

(١) الشرابية: أحد الأحياء الشعبية في مصر القديمة.

يَـا مِصْـرُ، يَامَـا رَكِبْنَـا صَـهْوَةً شَـطَطًا ∴ يَامَـا سَـرَيْنَا بِـلَا سَـرْجٍ، وَلَا لُجُـمِ
وَكَـانَ أَجْمَـلَ مَـا فِيْنَـا بَرَاءَتُنَـا ∴ فَلَـمْ نُخَطِّـطْ، وَلَـمْ نَعْتِـبْ ، وَلَـمْ نَلُـمِ
كُنَّـا نُصَـادِفُ حَتَّـى مَوْتَنَـا عَجِـلاً ∴ فَلَـمْ يَقُـمْ لَـيْلًا فِيْنَـا، وَلَـمْ نَقُـمِ!
أَغْلَـى مَوَاعِيْـدنَا كَانَـتْ مُؤَجَّلَـةً ∴ مَـا دَامَ حَالِمُنَـا فِـي نَشْـوَةِ الحُلُـمِ
ثُـمَّ اسْـتَفَقْنَا .. عَلَـى مَـاذَا؟ مُكَـابَرَةً ∴ نَقُـولُ أَنَّـا بَلَغْنَـا مَبْلَـغَ النَّـدَمِ
مَـاذَا أَخَـذْنَا مِـنَ الـدُّنيَا، وَثَرْوَتُنَـا ∴ وَهْمٌ عَلَى القَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ[1]
وَبِاسْـمِهِ، وهُـوَ وَهْـمٌ، قَـدْ يُحَلِّـلُ ذُو ∴ رَأْيٍ دِمَانَـا وَلَـو فِـي الأَشْـهُرِ الحُـرُمِ!
يَـا مِصْـرُ صَـحْرَاءُ هَـذَا العُمـرِ أَجْمَعُهَـا ∴ آثَارُنَـا فَوْقَهَـا مَخْضُـوبَةُ القَـدَمِ
تَجْـرِي الحَيَـاةُ بِنَـا عَجْلَـى مُبَعْثَـرَةً ∴ جَـرْيَ الغَمَـامِ فِـي مُسْـتَنْفَرِ النَّسَـمِ
وَلَا نَقُـولُ لِـدَامِي جُرْحِنَـا التَـئِمَنْ ∴ مَـا دَامَ فِـي النَّـاسِ جُـرْحٌ غَيْـرُ مُلْتَـئِمِ
وَذَاكَ أَنَّـا شَـدَدْنَا كُـلَّ آصِـرَةٍ ∴ فِيْنَـا بِهِـمْ شَـدَّةَ الأَوْتَـادِ بِـالخِيَمِ!
يَـا أُمَّ شَـوقِي، وَشَـوقِي حِـيْنَ أَذْكُـرُهُ ∴ يَكَـادُ يَخْشَـعُ حَتَّـى الحِبْـرُ فِـي قَلَمِـي!
مَـا زِلْـتِ فِـي كُـلِّ يَـومٍ تَحْمِلِـيْنَ لَنَـا ∴ بِشَـارَةً .. قِمَّـةً تَعْلُـو عَلَـى القِمَـمِ
وَتَمْلَأِيْـنَ الـدُّجَى وَالرَّمْـلَ هَاطِلَـةً ∴ تَهْمِـي، وَفَيْضَـلَ بَـرْقٍ غَيْـرَ مُنْـثَلِمِ
حَتَّـى تُضِـيءَ وَتَسْـقِيَ كُـلَّ مُوْحِشَـةٍ ∴ وَتُـوقِظِي النَّسْـغَ فِـي بَوَّابَـةِ العَـدَمِ
يَا أُمَّ مَحْفُوظَ[2]، كَمْ مِنْ كَوْكَبٍ عجَبٍ ∴ أَطْلَعْتِـهِ مِـنْ ظَـلَامٍ مُـوْحِشِ العَـتَمِ
فَضَـاءَ حَتَّـى كَـأَنَّ اللَيـلَ قُبَّتُـهُ ∴ لِمَـا أَحَـاطَ بِمَسْـرَاهُ مِـنَ السُّـدُمِ[3]
مُشَعْشِـعًا ، كُـلُّ قَلْـبٍ مِنْـهُ فِـي وَهَـجٍ ∴ وَكُـلُّ غَفْـوَةِ عَـيْنٍ مِنْـهُ فِـي حُلُـمِ

(١) إشارة إلى قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي الشهيرة "نهج البردة" التي يقول في مطلعها (ريم على القاع بين البان والعلم...).

(٢) محفوظ: هذه الكلمة أتى بها الشاعر ممنوعة من الصرف مع أحقية صرفها؛ لاستقامة الوزن، فهي ضرورة شعرية .

(٣) السُّدُم: السَّديم: الضَّبَاب، المعجم الوجيز ص ٣٠٧.

إِنْ كَـانَ مَجْـدَ عَظِـيمٍ نُبْـلُ جَـوْهَرِهِ ∴ فَمَجْـدُ مَحْفُـوظَ فِيْنَـا بَـالِغُ العِظَـمِ

وَذَاكَ أَنَّ العِظَـامَ اسْـتَنْبَطُوا مُـثُلًا ∴ مِـنَ الحَيَـاةِ، وَأَحيَاهَـا مِـنَ الـرِّمَمِ!

هَـذَا الـذِي مَـا رَأَى نَفْسًـا مُعَذَّبَـةً ∴ إِلَّا وَكَانَـتْ لَـهُ أَدْنَـى مِـنَ الـرَّحِمِ

كَأَنَّمَـا رُوحُـهُ التَّعْبَـى مُوَكَّلَـةٌ ∴ بِكُلِّ مَا فَوقَ سَطْحِ الأَرضِ مِنْ أَلَمِ!

يَـا أَيُّهَـا العَلَـمُ العِمْـلَاقُ ... مَعْـذِرَةً ∴ أَنَّـا دَرَجْنَـا عَلَـى التَّشْـبِيهِ بِـالْعَلَمِ

لَكِنَّنِـي لَـوْ سُـئِلْتُ الآنَ عَـنْ صِـفَةٍ ∴ أَقُولُ لِلنَّجْمِ : يَـا مَحْفُـوظُ .. لَا تَـنَمِ!

أَكْـرِمْ بِمِصْـرَ، وَمِصْـرُ ذُرْوَةُ الكَـرَمِ ∴ بَيْـتُ الأَمَـانِ ، وَبَيْـتُ الخَيْـرِ وَالـنِّعَمِ

هِـيَ التِـي عَلَّمَتْنِـي أَنْ أَرَى فَرَحِـي ∴ فِي مَا أَرَى فِي وُجُوهِ النَّاسِ مِنْ قِيَمِ

أَنْ أَلْمَسَ الحُبَّ فِـي كُـلِّ الوُجُـوهِ بِهَا ∴ حَتَّـى لَأُوْقِظَـهُ فِـي الأَشْـهُرِ الحُـرُمِ!

بَيْنَـا أَرَى مَجْـدَ كُـلِّ الأَرضِ مُجْتَمِعًـا ∴ عَلَـى رَقِـيمٍ هُنَـا مِـنْ هَـذِهِ الـرُّقُمِ!

بين يدي القصيدة

تُعَدُّ قصيدة (كُونِي حَكِيمِي، وكُونِي بَعْدَهَا حَكَمِي!) للشاعر العراقي الكبير/ عبدالرزَّاق عبدالواحد من القصائد المتميزة التي تضمنتها الأعمال الكاملة، وقد حَلَّتْ في المجلد الرابع والأخير في ديوان جاء بعنوان (لُغَة الكبرياء) وعدة هذه القصيدة (٥٧) سبعة وخمسون بيتًا، فهي تعتبر من القصائد الطوال، وقد أجاد الشاعر فيها استخدام أدواته الفنية في رسم لوحة رائعة عن مصر، معبرًا فيها عن حبه لها واعتزازه بها، مبرزًا عظمتها، وتاريخها المجيد، والصعاب التي واجهتها ومرَّت بها وتغلبت عليها، كما لم يَنْسَ الشاعر معالمها التاريخية، المتمثلة في النيل والأهرامات، وأبي الهول، وأحيائها الشعبية...إلخ، وهذه القصيدة من الشعر العمودي، فقد نظمها الشاعر على منوال بحر "البسيط"، والتزم قافية موحدة هي "الميم المكسورة" من بداية القصيدة إلى نهايتها، وقد (أُلقيت هذه القصيدة في مهرجان الكتاب في القاهرة، ونشرت في جريدة القادسية بتاريخ ١٩٨٩/١/٢٨م) [١] وقد جاءت القصيدة زاخرة بالصور الجزئية والكلية، فهي مترابطة الأجزاء منسجمة الأركان، وظهرت فيها ملامح البنيوية ودلائلها بصورة واضحة جلية، كما برز في هذه القصيدة تأثر الشاعر واستدعاؤه لقصيدة أمير الشعراء / أحمد شوقي " نهج البردة " التي يقول في مطلعها (ريم على القاع بين البان والعلم...).

فهي قصيدة تنم عن براعة الشاعر، وحسه المرهف، وعاطفته الصادقة، وقدرته الفنية والشعرية العالية.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص٣٤٩.

✍ المبحث الأول

المعجم الشعري في بنيوية القصيدة

توطئة :

للشاعر الحرية الكاملة في اختيار مفرداته وألفاظه، بما يتلائم مع تجاربه الشعرية، فليست هناك قوانين تحدد حرية الشاعر في هذا الاختيار، معنى ذلك أَنَّ اختيار الشاعر لمفرداته وألفاظه يتسم بالذاتية ولا يتدخل في هذا الاختيار أحد، ولكن إذا أراد الشاعر إحداث تغييرات في تركيب الجملة؛ لأنه محكوم بقوانين وقواعد التغيير، يكون في إطار هذه القوانين وتلك القواعد، ولا تقتصر الحرية المتاحة للشاعر للألفاظ فقط، بل تمتد إلى معاني المفردات عن طريق شحن هذه المفردات بمعانٍ تتسم بالجِدَّة والطرَافَة، نتيجةً لتدخل الشاعر بحرية في اختيار المفردات والألفاظ والمعاني، والمعجم الشعري هنا لا يُقصد به دراسة المفردات من المنظور اللغوي فحسب، حيث يقسم المفردات إلى (أسماء وأفعال وصفات) والكشف عن مدى خصوبة حصيلة الشاعر اللغوية وثرائها، أو دراسة نوعية المفردات في أصولها من حيث هي (عامية أو فصيحة أو دخيلة أو أجنبية) ولكنَّ المقصود بالمعجم الشعري هنا هو الاستخدام الجملي لمفردات اللغة؛ وبذلك يمكن إجراء تصنيف معجمي للمفردات لمعرفة فهم الشاعر واستخدامه لهذه المفردات، والبعد عن منزلق الدراسة المعجمية المتمثلة في (بناء معجم لفظي للمفردات المتواترة في النَّصِّ الأدبي التي يفترض أن معناها يظل ثابتًا) [١] .

(١) جماليات اللون في القصيدة ، فصول ص ٤٩ مجلد ٥ عدد ٢ مارس عام ١٩٨٥م.

وسوف نتعرف في هذا المبحث – إن شاء الله تعالى – على الدلالات الشعرية التي توحي بها هذه المفردات في النص الشعري؛ والتي تحظى بنصيب وافر ويكثر ورودها في النَّص مثل :

١ – العنوان. ٢ – المطلع . ٣ – مفردات الطبيعة. ٤– مفردات المعالم والأماكن. ٥– مفردات الأعلام. ٦ – مفردات الزمان.

أولاً: العنوان : (كُونِي حَكِيمِي، وكُونِي بَعْدَهَا حَكَمِي!) :

يُعَدُّ العنوان من أهم الركائز في بناء النَّص ونسيجه، فهو الذي يُفصح لنا عن ملامح القصيدة وبؤرها وأفكارها ولذلك قيل : «العنوان صلة قائمة بين مقاصد المرسِل وتجلياتها الدلالية في العمل، وهكذا تُبْنَى علاقة أولية ونؤكد على أوليتها بين العمل وعنوانه»(١).

فالعنوان هو المُنَبِّهُ، ونقطة وحلقة الوصل إلى غرض القصيدة؛ لذا فقد جاء هذا العنوان **(كُونِي حَكِيمِي، وكُونِي بَعْدَهَا حَكَمِي!)** ملائمًا ومتسقًا مع غرض القصيدة، ومثيرًا لاهتمام القراء، ومحفزًا ومشوقًا لهم على قراءة نَصِّ هذه القصيدة، كما جاء مليئًا بالتعبيرات الجذابة المشوقة التي تدل دلالة واضحة على مضمون القصيدة والغرض منها.

كما يلحظ أنَّ العنوان جاء مكونًا من جملتين طلبيتين (كُونِي حَكِيمِي / كُوني بَعْدَهَا حَكَمِي) وهاتان الجملتان الطلبيتان تحملان في طياتهما معنى الشرط (كُونِي حَكِيمِي) وجوابه (كُونِي بَعْدَهَا حَكَمِي).

فالشاعر محب لمصر وشعبها وأرضها وسمائها وتاريخها، يرجوها أن تكون في أفضل حال وأرقى مكانة، كما يلحظ للعطف بين الجملتين الإنشائيتين

(١) العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، محمد فكري الجزار ص ٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٨م، دون إشارة لرقم الطبعة.

المبدوءتين بأسلوب الأمر إفادة التعدد والتنوع فيما يرجوه الشاعر لمصر من خير، فهو يريدها حكيمة رشيدة ، لتكون حاكمة وسيدة لقرارها، كما لا يخفى التجسيد والتشخيص، حيث جعل الشاعر من مصر شخصًا يخاطبه ويحاوره، وتلك دلالة على عشق الشاعر لمصر وهيامه بها.

ويعد العنوان مفتاحًا للقصيدة؛ فلذلك تجد أنَّ الشاعر قد اختاره بعناية فائقة، كي يعبر عن هذه المعاني والمشاعر بصدق، ولكي يكشف لنا عن تجربته الشعرية الصادقة ولم لا؟! فمن ذا الذي لا يعشق مصر ولا يهواها، وقد تَغَنَّى بها وبنيلها وبجمالها، وانتصاراتها كبار الشعراء قديمًا وحديثًا.

وبذلك يتسق العنوان مع القصيدة ويتماشى معها من بدايتها إلى نهايتها.

ثانيًا: المطلع :

كُنَّا قد تحدثنا عن عنوان القصيدة، وهو ليس بمعزل عن مضمون القصيدة أو مطلعها، حيث استطاع الشاعر بهذا العنوان أن يشعل في نفس المتلقي الشوق لتلقي القصيدة، فيستهل الشاعر قصيدته بهذا المطلع الذي يزيد هذا الشوق : (١)

فِي مِصرَ، لا تَمْلأَنَّ الشِّعْرَ بِالْحِكَمِ ∴ خَفِّفْ قَلِيْلًا عَنِ القِرْطَاسِ والقَلَمِ

كان الشاعر موفقًا في براعة الاستهلال في القصيدة حيث استخدم أسلوب التقديم في أول جملة «في مصر» حيث قدم الجار والمجرور على الجملة الفعلية «لاتملأنَّ الشعر بالحِكَم» للدلالة من أول وهلة على أنَّ حديثه سيكون خاصًا بمصر، ومقتصرًا عليها دون سواها، وفي تلك دلالة على سيطرة حب مصر على قلبه ومشاعره، وأسلوب التقديم يأتي به الشاعر في بداية القصيدة لعدة مغازٍ،

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص٣٤٢.

منها جذب انتباه القارئ، وتقديم فكرة رئيسة، أو لإبراز أهمية الموضوع وتهيئة القارئ للدخول في جو القصيدة.

وهذا مطلع يشبه مطلع القدماء من استوقافٍ للصحب، أو استوقاف أنفسهم وتجاذب أطراف الحديث معها، وقد يكون هذا الصاحب خياليًا يحاوره، ويتجاذب معه أطراف الحديث،

وتلك دلالة على مقدرة الشاعر الفنية، وموهبته الفذة في نظم القصيد وثقافته العالية.

وبذلك يتضح لنا – جليًا – أنَّ الشاعر قد استطاع أَنْ يربط بين عنوان القصيدة ومطلعها، بل وجميع أبياتها، وهذا يُعد دليلاً على وحدتها وتماسكها النصي فقد استطاع الشاعر أَنْ يأتيَ بقصيدته تلك ، وكأنها نسيج واحد متحد لا تستطيع أن تفصل أجزاءها عن عنوانها ولا عن بعضها البعض.

ثالثًا: مفردات الطبيعة :

يختلف مفهوم الطبيعة عند شاعر بعينه عن مفهومها لدى غيره من الشعراء، ومما لا شك فيه أَنَّ الشاعر العربي قد هام بالطبيعة التي عاش فيها، فتأملها، ووصفها بما تحمل من أرض، وسماء، وبرق، ورعد، وطيور، وحيوانات.

ومن ألفاظ الطبيعة الواردة في القصيدة يمكن إجمالها في ألفاظ « سنبلاً – الشمس – البحر – الضوء – الظلم – الرمل – النجم ... إلخ».

فعندما تحدث الشاعر عن الخير والعطاء فعبر عن ذلك بالسنبل أو سنبال القمح رمز الخير والنماء فيقول(١):

كَـمْ أَطْلَعَـتْ سُـنْبُلاً مُـرًا مِـنَ الأَلَـمِ؟ ∴ كَمْ مَرَّةً صَاحَ صَوْتُ اللهِ فِـي إِرَمِ؟!

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٣.

ولكن وصف هذه السنابل بالمُرَّة «سنبلاً مُرًا» ليشير الشاعر إلى أَنَّ هذا الخير والعطاء وهذا الاستمرار في الحياة لم يأت بسهولة أو يسر، بل كان نتيجة تضحيات جسام وصراعات مريرة على مر العصور.

كما تحدث عن الشمس رمز النور والمجد والحياة حيث يقول[١]:

وَأُبْصِرُ الشَّمْسَ تَهْوِي خَلْفَ قُبَّتِهَا ∴ وَحَوْلَهَا مِنْ جِرَاحِ الأَرضِ بَحْرُ دَمِ

فوصفه للشمس بأنها تهوي يشير إلى سقوط حضارات قامت على أرض مصر ثم زالت، أو زوال قوى عظمى، وقوله «قبتها» قد ترمز إلى رمز معماري عظيم مثل «قبة مسجد، أو معبد، أو حتى قبة السماء نفسها» كرمز للحضارة، ثم يشير في الشطر الثاني «وحولها من جراح الأرض بحر دم» «جراح الأرض» تعبير مجازي عن الحروب والنزاعات والظلم، والتضحيات البشرية التي حدثت على الأرض، و«بحر دم» للتعبير عن ضخامة الخسائر البشرية، والدماء التي أريقت نتيجة هذه الجراح جراء تصدي أهلها للأعداء المعتدين، فكثيرًا ما كانت مصر مطمعًا للغزاة، ولكنها كانت على الدوام مقبرةً لهم.

كما تحدث عن الضوء والظلام ، (فالضوء رمز للأمل، والظلام رمز للجهل واليأس) فيقول[٢]:

لَكِنْ لِأَبْقَى مُعَافَى فِي ذُرَى وَجَعِي ∴ بِمَا تَرُشِّيْنَ مِنْ ضَوْءٍ عَلَى ظُلَمِي

فالبيت يعبر عن التعافي الروحي والنفسي من خلال الانتماء لمصر التي تمد الشاعر بالأمل والنور في أحلك اللحظات – لحظات الألم والظلام – إنها بمثابة منارة ترشده وتشفيه ليصبح سليمًا معافى في وجه هذه الآلام والتحديات الجسام.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٤.

كما تحدث الشاعر في موضع آخر عن بعض مظاهر الطبيعة مثل(الدجى، والرمل، والبرق) حيث يقول: [١]

وَتَمْلَأيْنَ الدُّجَى وَالرَّمْلَ هَاطِلَةً ∴ تَهْمِي، وَفَيْصَلَ بَرْقٍ غَيْرَ مُنْثَلِمِ

فـ«الدُّجَى» يشير إلى الظلام الدامس والليل البهيم، و«الرمل» يرمز إلى اتساع الصحراء المصرية التي تشكل جزءًا كبيرًا من جغرافيتها التي تغطيها الرمال المترامية الأطراف، حيث تغمرها السحب الهاطلة والبرق المضيء .

رابعًا: مفردات المعالم والأماكن :

مفردات المكان في القصيدة مرتبطة بالأغراض التي يعالجها الشاعر في القصيدة، فنجد المفردات والأماكن من المعالم التي تشتهر بها مصر مثل الأهرام، وأبي الهول، والنيل... إلخ . فها هو يتحدث عن النيل والهرم حيث يقول[٢]:

إِنْ أَنْتَ لَمْ تَرْتَجِفْ حَتَّى الشِّغَافِ لَهَا ∴ فَمَا وُقُوفُكَ بَيْنَ النِّيلِ وَالهَرَمِ؟!

ويتحدث عن الأهرام وأبي الهول فيقول[٣]:

أَزُورُ مَا جِئْتُكِ الأَهْرَامَ .. أَقْبَعُ مِنْ ∴ عَيْنَي أَبِي الهَوْلِ فِي مَرْمَاهُمَا الهَرِمِ

مُحَمْلِقًا فِيهِ .. لَا صَوْتٌ ، وَلَا نَفَسٌ ∴ حَتَّى لَأُحْصِي دَبِيْبَ الدَّهْرِ فِي الأَكَمِ!

كما يتحدث الشاعر عن بعض الأماكن المُقدَّسة كالحرم، ويربطها بمصر حيث يقول[٤]:

فَمِصْرُ دَهْشَتُكَ الكُبْرَى وَأَعْظَمُهَا ∴ أَنْ فِي ضَمِيرِكَ مِنْهَا هَيْبَةُ الحَرَمِ

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٧.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٢.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٣.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٢.

كما ذكر الشاعر أحد أحياء القاهرة القديمة، وهو حي «الشرابية» حيث يقول[١]:

أنَّ "الشَّـرَابِيَّةَ"[٢] السَّـهْرَى سَـأَجْعَلُهَا ∴ **وَجْهِي، وَمَا أَنَا مِنْ عَبَّادَةِ الصَّنَمِ**

وذلك يدل على اعتزازه، ومعرفته بمصر وأحيائها الشعبية.

خامسًا: مفردات الأعلام :

من الطبعي أن يوظف الشاعر معارفه من ثقافات وأحداث ، وخبرته بالتراث في بناء عالمه الشعري، وهذا التوظيف من شأنه أن يُثْرِيَ النَّص الأدبي دلاليًا، وتوظيف الشاعر لأسماء الأعلام في القصيدة لا تجعل منها مجرد أعلام تكتفي بمدلولاتها الحرفية، بل على العكس من ذلك يشخصها بدلالات جديدة ؛ لتعكس رؤيته تجاه الحياة وتصبح رموزًا لها دلالاتها الثرية الخصبة.

ولم يذكر الشاعر في هذه القصيدة سوى اثنين من أعلام الأدب المصري والعربي، في العصر الحديث هما أمير الشعراء / أحمد شوقي[٣] ، والأديب الكبير / نجيب محفوظ[٤].

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٤.

(٢) الشرابية: أحد الأحياء الشعبية في مصر القديمة.

(٣) أحمد شوقي: أحمد شوقي بن علي بن أحمد شوقي، أشهر شعراء العصر الحديث، يلقب بأمير الشعراء مولده ووفاته بالقاهرة، وجُمِعَتْ أشعاره وأعماله في أربعة مجلدات تحت اسم (الشوقيات) (١٢٨٥ – ١٣٤١هـ / ١٨٦٨ – ١٩٣٢م) . انظر: معجم الشعراء العرب من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٠م، كامل سلمان الجبوري ١١٩/١ – ١٢٠، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، دون إشارة لتاريخ ورقم الطبعة.

(٤) نجيب محفوظ : أحد أدباء مصر الكبار في العصر الحديث ولد عام ١٩١١م، في حي الجمالية له عدة روايات شهيرة مثل (خان الخليلي، بين القصرين، السكرية) حصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٨م، رحل في أغسطس عام ٢٠٠٦م. ينظر: في حب نجيب محفوظ لرجاء النقاش ص ١٧ وما بعدها، بتصرف طبعة دار الشروق ط ١ عام ١٤١٥هـ / ١٩٩٥م، وراجع: صورة المجتمع المصري في أدب نجيب محفوظ بين الواقع والخيال =

فيقول عن أمير الشعراء/ أحمد شوقي مناديًا مصر[١]:

يَـا أُمَّ شَـوقِي، وَشَـوقِي حِـيْنَ أَذْكُـرُهُ ∴ يَكَادُ يَخْشَعُ حَتَّى الحِبْرُ فِي قَلَمِي!

ويقول عن الأدبي العالمي/ نجيب محفوظ مناديًا مصر – أيضًا – [٢]:

يَا أُمَّ مَحْفُوظ، كَمْ مِنْ كَوْكَبٍ عجَبٍ ∴ أَطْلَعْتِـهِ مِـنْ ظَـلَامٍ مُـوْحِشِ العَـتَمِ

فذكر الشاعر لهذين العلمين البارزين لم يأت من فراغ، فكل منهما كان ملء السمع والبصر في زمانه، وليس شيء أدل على ذلك من حصول / أحمد شوقي على لقب "أمير الشعراء" عام ١٩٢٧م، وذلك خلال حفل كبير أقيم في القاهرة، حيث بايعه شعراء العرب على هذا اللقب، وهو أو من أَلَّفَ مسرحيات شعرية من الشعراء العرب مثل مسرحية (مصرع كليوباترا، وقمبيز، ومجنون ليلى)، وكذلك الروائي والأديب الكبير/ نجيب محفوظ، حيث نال جائزة "نوبل" في الآداب، وذلك في عام ١٩٨٨م، كما تحولت العديد من أعماله إلى مسلسلات إذاعية وتليفزيونية، وأفلام سينيمائية مثل (قصر الشوق، وزقاق المدق، وبين القصرين، وغيرها) فهما علمان مصريان بارزان لهما مكانتهما التي لا ينكرها أحد.

سادسًا: مفردات الزمان :

مفردات الزمان كان لها حضور بارز في القصيدة للدلالة على قيام عدة حضارات على أرض مصر في أزمان مختلفة ... إلخ .

=

للدكتور/ يحيى القفاص ص ٢٣ – ٢٨ طبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب عام ٢٠١٧م.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٧.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٧.

ومن هذه الأزمنة (الأعصر– الأشهر الحرم – الليل) .... إلخ ، فيقول عن الحضارة المصرية[١]:

وَتُسْرِعُ الأَرْضُ، تَطْوِي كُلَّ أَعْصُرِهَا ∴ فَتُوْقِظُ المَوْتَ وَالمَوْتَى مِنَ العَدَمِ

فتلك دلالة على قيام العديد والعديد من الحضارات على أرض مصر على مَرِّ العصور، وتلك دلالة على عراقة مصر وأصالتها، فهي مهد الديانات، ومهبط الرسالات، وأرض الأنبياء، والعبَّاد، والصالحين.

ثم تحدث عن الأشهر الحرم؛ ليدلل على حرمة الحرب والدماء في هذه الأشهر فيقول[٢]:

وَبِاسْمِهِ، وهُوَ وَهْمٌ، قَدْ يُحَلِّلُ ذُو ∴ رَأْيٍ دِمَانَا وَلَو فِي الأَشْهُرِ الحُرُمِ!

فهذه الأشهر لها حرمتها وقدسيتها عند الله سبحانه وتعالى، حيث يقول في شأنها {إِنَّ عِدَّةَ الشُّهُورِ عِندَ اللَّهِ اثْنَا عَشَرَ شَهْرًا فِي كِتَابِ اللَّهِ يَوْمَ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ مِنْهَا أَرْبَعَةٌ حُرُمٌ} [٣] ، كما سبق وأن أشرت إلى أن الشاعر في هذا البيت متأثر بقصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي الشهيرة (نهج البردة) التي يقول في مطلعها (ريم على القاع بين البان والعلم)

ويتحدث الشاعر عن شهرة علماء مصر وآدبائها الذين ينيرون ظلام الليل فيقول: [٤]

يَا أُمَّ مَحْفُوظٍ، كَمْ مِنْ كَوْكَبٍ عجَبٍ ∴ أَطْلَعْتِهِ مِنْ ظَلَامٍ مُوْحِشِ العَتَمِ

فَضَاءَ حَتَّى كَأَنَّ الليلَ قُبَّتُهُ ∴ لِمَا أَحَاطَ بِمَسْرَاهُ مِنَ السُّدُمِ[٥]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٦.

(٣) سورة التوبة: من الآية (٣٦).

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٦.

(٥) السُّدُم: السَّديم: الضَّبَاب، المعجم الوجيز ص ٣٠٧.

✍ المبحث الثاني

السمات البنيوية في المستوى الصوتي

يُعَدُّ المستوى الصوتي أحد اهم مستويات الدراسة البنيوية للنَّصِّ الشعري، حيث يرتكز على الإيقاع الموسيقي وتحليله تحليلاً دقيقًا، لا سيما وأَنَّ الموسيقا تمثل عماد أمر القصيدة وركيزتها الأساسية التي تُبنى عليها، فهي ناقلة للشعور الداخلي والأثر النفسي من صورته المعنوية إلى صورة لفظية مدركة ملموسة، وبهذا الإيقاع تتشكل حالة من حالات التعاقد النفسي والتشارك الوجداني بين الشاعر والسامع، فمن خلال ضرباته، ونغماته، وأصواته يتمكن المتلقي من تحديد ما يمور في نفس الشاعر من منازع وخلجات نفسية متنوعة.

والدراسة البنيوية للإيقاع تتشكَّل من خلال الموسيقا الخارجية والداخلية على النحو الآتي:

أولاً: الموسيقا الخارجية :

ترتكز على ركني الوزن والقافية فهما يشكلان الإطار الخارجي للقصيدة الشعرية ولازمة من لوازمها .

١ – الوزن :

يمثل خصيصة من خصائص الشعر عبر إيقاعاته الموسيقية ودفقاته الشعورية التي تؤثر في السامع وتحوز اهتمامه ، فهو «أبعد من الموسيقا اللفظية نفسها، هو نغم المعنى الذي كان الوزن صداه»[١].

(١) قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة ص ١٨، دار العلم للملايين – بيروت – لبنان ، ط ٨ عام ١٩٨٩م.

وبهذا فإن توالي المقاطع في تفعيلات البحر أو البيت الشعري، من خلال حركات الأصوات «الحروف» وسكناتها يوجِد وحدة موسيقية ترتاح لها الأذن، وتُسَرُّ بها النفس، ويستسيغها القلب.

وأمَّا عن الموسيقا الخارجية في قصيدة (كُونِي حَكِيمِي، وكُونِي بَعْدَهَا حَكَمِي!) للشاعر العراقي/ عبد الرزَّاق عبد الواحد في حديثه عن مصر فقد اختار بحر "البسيط" لها وزنًا.

استخدم الشاعر في قصيدته بحر "البسيط"، ومن المعروف أَنَّ هذا البحر «أبياته قائمة على تفعيلتين مكررتين، يعبر عن أولاها بوزن «مستفعلن» وعن الأخرى بوزن «فاعلن» ويأتي البيت التام من هاتين التفعيلتين مكررتين أربع مرات في كل شطر اثنتان ، وقد يجيء الشطر الواحد مبنيًا على التفعيلة الأولى، فالثانية ، فالأولى، فيسمى حينئذ مجزوءًا[١] واستخدام الشاعر لهذا البحر لسببين هما :

الأول : إن كثرة ما يدخل تفعيلة (مستفعلن / ه/ه//ه) من زحافات يهب إمكانية الغناء، وهذا شيء حرص الشاعر على توافره في القصيدة، كما أَنَّ استخدام هذه التفعيلة يتيح للشاعر فرصة الخروج من غرض إلى غرض ببساطة وتلقائية شديدتين، كما أَنَّ إيقاع هذه التفعيلة يجمع بين نبرتين هما السكون في بعض الحالات، وارتفاع الإيقاع في حالات أخرى لدرجة بعيدة .

الثاني : «تفعيلة « فاعلن» فهي تتمتع بالجرس المنغم وهذا يسهم في تأكيد تلك النبرة الغنائية التي يختلط فيها الحزن بالإيقاع المتتالي، ويتميز بحر "البسيط" بالانبساط والانسيابية، فقد سُمِّيَ بهذا الاسم؛ لانبساط حركاته

(١) عود على بدء دراسة في إيقاع الشعر – د/ شفيق أبو سعدة ص ١٦٣ ، دون إشارة لدار، ورقم، وتاريخ الطبعة .

في عروضه وضربه حال خبنه وللبحر "البسيط" حالتان يأتي فيهما تامًا هما:

أ – العروض تامة مخبونة، والضرب تام مخبون، ويكون وزنه :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ∴ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

– وهذا هو الوزن الذي التزمه الشاعر في جميع أبيات القصيدة .

ب – العروض تامة مخبونة والضرب تام مقطوع ، ويكون وزنه :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ∴ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

– وهذا الوزن لم يستخدمه الشاعر أثناء نظمه لهذه القصيدة .

واستخدام الشاعر لبحر "البسيط " بصورته التامة أراد أَنْ يوحيَ بتمام واكتمال الحديث عن مصر قديمًا وحديثًا، وأَنَّ الحديث عنها دائم لا ينقطع أبدًا.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر(١):

فِي مِصرَ، لا تَمْلأَنَّ الشِّعْرَ بِالْحِكَمِ ∴ خَفِّفْ قَلِيْلًا عَنِ القِرْطَاسِ والقَلَمِ

ومن أمثلة التقطيع في القصيدة هذه الأبيات :

فِي مِصرَ، لا تَمْلأَنَّ الشِّعْرَ بِالْحِكَمِ ∴ خَفِّفْ قَلِيْلًا عَنِ القِرْطَاسِ والقَلَمِ

/ه//ه/ه//ه /ه//ه /ه//ه ∴ /ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ∴ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

إِنْ أَنْتَ لَمْ تَرْتَجِفْ حَتَّى الشِّغَافِ لَهَا ∴ فَمَا وُقُوفُكَ بَيْنَ النِّيلِ وَالهَرَمِ؟!

/ه//ه/ه//ه /ه//ه /ه//ه ∴ /ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ∴ متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

يَا مِصْرُ، يَا سَطْوَةَ المَجْهُولِ فِي قَلَقِي ∴ وَبَعْضُ مَجْهُولِ خَوْفِي مُوحِشُ القِدَمِ

/ه//ه/ه//ه /ه//ه٥ /ه//ه ∴ /ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ∴ متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٢.

فقد التزم الشاعر في تفعيلتي العروض والضرب الخبن من أول القصيدة إلى نهايتها، ومن الملاحظ – أيضًا – أَنَّ الشاعر في تفعيلات الحشو في تفعيلة (مستفعلن /ه/ه//ه) لم يحذف الرابع الساكن نهائيًا، ولكنه في بعض الأحيان يحذف الثاني الساكن، وهو ما يسمى (الخبن) فتصبح التفعيلة (متفعلن //ه//ه) .

وقد أكثر الشاعر من حذف الثاني الساكن في تفعيلة (فاعلن /ه//ه) فأصبحت (فعلن ///ه) حيث دخل التفعيلة الخبن .

فمن خلال العرض السابق يتضح الآتي :

١- الشاعر كان حريصًا على أن يوفر لقصيدته أكبر قدر من الإيقاع والنغمة الواحدة .

٢- التزام الشاعر بالعروض الخليلي ولم يخرج عنه، فقد التزم في تفعيلتي العروض والضرب (فعلن ///ه) دخل التفعيلة الخبن، وقد استخدمه في (مستفعلن /ه/ه//ه) لتصير (متفعلن //ه//ه) وهو زحاف يجري مجرى العلة من بدايتها إلى نهايتها .

٣- لم يستخدم الشاعر (الخبل) وهو اجتماع (الخبن مع الطي) نهائيًا، مما يدل على حرص الشاعر على إثراء القصيدة موسيقيًا وتوفير إيقاع مميز للقصيدة عن طريق التزامه في تفعيلتي العروض والضرب تفعيلة واحدة هي (فعلن ///ه) كما تدل على عمق تمسكه بالعروض الخليلي .

٤ – تفعيلات الحشو التي دخلها الزحاف مجازة عروضيًا، حيث يتعامل الشاعر من خلال التشكيلات الوزنية لتفعيلات الحشو، على أنها دال من دوال القصيدة .

٢ – القافية :

تُشكل القافية عند الشاعر بُعدًا أثيرًا، وهذا البُعد ظهر واضحًا في القصيدة، وتمسك الشاعر بالقافية في الإيقاع الزمني يؤكد أنه كان يُؤَصِّل للشعر في عصر ظهرت فيه الدعوة إلى ضرورة التخلص من القافية .

وقد عَرَّفَهَا كثير من العلماء بتعريفات شتى، فهناك «من يرى أنها الكلمة الأخيرة من البيت، وهناك من ذهب إلى أنها الساكنان اللذان في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن الأول » [١].

والشاعر في قصيدته تلك قد استخدم القافية ذات حرف الروي الواحد، وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويلتزمه الشاعر من بدايتها إلى نهايتها، كما التزم الشاعر بشروط القافية من حيث تعريفها، ومن حيث حروفها كالوصل، والخروج، والنفاذ، والحذو، والإشباع، والتوجيه.

استخدم الشاعر القافية ذات الروي الواحد وهو حرف «الميم المكسور» ولكن الملاحظ أن الشاعر استخدم من حروف الأبجدية العربية (١٧) سبعة عشر حرفًا كدخيل للروي وأكثر في استخدام بعضها، وبعضها جاء نادرًا (والحروف التي جاءت دخيلاً لحرف الروي هي : اللام – الراء – الهاء – الدال – الكاف – النون – الميم – القاف – السين – الطاء – الباء – الجيم – الهمزة – التاء – الظاء – الحاء – العين) .

كما يلاحظ أَنَّ القافية في هذه القصيدة قافية مطلقة أي أن رويها جاء متحركًا وليس ساكنًا.

ومن أمثلة هذه الشواهد على ما سبق ذكره يقول الشاعر: [٢]

يَا مِصْر، يَا مِصْرَ أَهْلِي عُمْرَ قَافِيَتِي ∴ لَمْ تَنْتَسِبْ لِفَمٍ فِي الأَرضِ غَيرِ فَمِي

إِذَا قَرَأْتُ فَصَوْتِي وَحْدَهُ قَدَرِي ∴ وَإِنْ سَكَتُّ فَصَمْتِي وَحْدَهُ أَجَمِي

وَلَا أَلُوذُ بِهِ خَوْفًا ، وَلَا تَرَفًا ∴ لَكِنَّنِي أُشْهِدُ الدُّنْيا عَلَى سَأَمِي

(١) عود على بدء – د/ شفيق أبو سعدة ص ٢١٢.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٥.

هَذَا زَمَانٌ يَصِيرُ المَرْءُ مَحْضَ دَمٍ ∴ أَوْ لَا فَيُصْبِحُ مَأْخُوذًا بِأَلْفِ دَمِ!

فالقوافي على التوالي (فَمِي – أَجَمِي – سَأَمِي – دَمِ) .

ففي القافية الأولى نجد حرف الروي (الميم) والياء الناتجة عن إشباع حركة الميم المكسورة في كلمتي (فمي) وصل .

والقافية الثانية نجد حرف الروي (الميم) والياء الناتجة عن إشباع حركة الميم المسكور في كلمة (أجمي) وصل .

والقافية الثالثة نجد حرف الروي (الميم) والياء الناتجة عن إشباع حركة الميم المكسور في كلمة (سأمي) وصل .

والقافية الرابعة والأخيرة نجد حرف الروي (الميم) والياء الناتجة عن إشباع حركة الميم المكسور في كلمة (دَمِ) وصل .

فمن خلال هذا العرض يتضح أَنَّ الشاعر :

١- قد استخدم في هذه القصيدة المقطع الشائع في الشعر العربي وهو المقطع القصير المفتوح؛ لما يتمتع به من توافق حركي سريع يتناسب مع الحالات الشعورية والنفسية.

٢- حرص الشاعر على ظهور النغم ووضوحه في نهايات الأبيات، وجذب انتباه القارئ إلى التماثل الصوتي الذي أحدثته القافية الموحدة؛ هذا التماثل من شأنه أن يحدِث وحدة وترابطًا صوتيًا ودلاليًا لأبيات القصيدة، ويعمل على إيجاد وحدة نفسية في القصيدة المتعددة الأغراض.

٣- القافية في القصيدة إحدى دوال النَّص، حيث أسهمت في بنائه مع غيرها من الدوال الأخرى، وذلك يحقق وظيفته النغمية .

ثانيًا: الموسيقا الداخلية :

الموسيقا الداخلية هي العنصر الثاني الذي يشكل مع الموسيقا الخارجية (الوزن والقافية) شكل الموسيقا الشعرية في إطارها النهائي، فإنْ نجح الشاعر في أَنْ يحافظ على هذا الإطار فقد سَطَّرَ لشعره الخلود في عالم الفن، كما أَنَّ

الموسيقا الداخلية ثرية متعددة الروافد والمصادر، واللفظ أساسها لما يتميز به من صوت ورنين وإيقاع نغمي ربما تكاد تنفرد به اللغة العربية عن غيرها، ومما يزيد من جمال اللفظ ورونقه دخوله في إطار الألوان البديعية، كالتصريع، والتكرار، والجناس، والطباق، والمقابلة، إلى غير ذلك من عناصر الموسيقا الداخلية، والتي لا يكاد يخلو منها شعر شاعر من الشعراء، ومن أمثلة الموسيقا الداخلية في القصيدة محل الدراسة ما يأتي :

١ – التصريع :

والبداية بالتصريع لها مدلول خاص، فالتصريع هو الذي يقع في البيت الأول من القصيدة، وهو أول ما يُلْقَى على السمع، والتصريع هو: «ما طرأ على عروضه من تغيير عما تستحقه بزيادة أو نقص، بُغْية إلحاقها بالضرب في الوزن والروي، فالعروض فيه تتبع ضربه تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته»(١).

وتبرز قيمة التصريع أنَّ له في «أوائل القصائد طلاوة وموقعًا من النفس للاستدلال على القافية قبل الانتهاء إليها، ولمناسبةٍ تحصل لها بازدواج صفي العروض والضرب»(٢).

وقد جاء المطلع عند الشاعر / عبد الرزَّاق عبد الواحد مصرَّعًا حيث يقول: (٣)

فِي مِصْرَ، لَا تَمْلَأَنَّ الشِّعْرَ بِالحِكَمِ ∴ خَفِّفْ قَلِيلًا عَنِ القِرْطَاسِ والقَلَمِ

فالتصريع هو: الاتفاق بين نهاية الشطر الأول (الحِكَمِ) ونهاية الشطر الثاني (القَلَمِ) ، وقد خلق هذا الاتفاق جرسًا موسيقيًا مميزًا، فكأنه رنين ومقدمة موسيقية تجذب انتباه السامع وتحثه على استكمال القصيدة، كما لا يخفى ما لهذا

(١) عود على بدء – د/ شفيق أبو سعدة ص ٢٥.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق / محمد الحبيب بن الخوجة ص ٢٨٣، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط٢ ، عام ١٩٨١م.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٢.

التصريع من دلالة تعبيرية تُبْرِزُ الحالة الوجدانية الانفعالية التي يحياها الشاعر عبد الرزَّاق عبدالواحد جراء حبه، وعشقه لمصر مما يعمِّق أثر التصريع في نفس المتلقي ووجدانه.

كما شاع التصريع والتقفية في ثنايا القصيدة، كما في قوله: (١)

كَمْ مَرَّ فِي هَذِهِ الدُّنيَا مِنَ الأُمَمِ؟ظظظ ∴ كَمْ دَارَتِ الأَرْضُ.. ؟ كَمْ رِيْعَتْ فَلَمْ تَنَمِ؟

كَمْ أَطْلَعَتْ سُنْبُلاً مُرًا مِنَ الأَلَمِ؟ ∴ كَمْ مَرَّةً صَاحَ صَوْتُ اللهِ فِي إِرَمِ؟!

وكذلك قوله: (٢)

هَذَا وَأُوصِيْتُ أَنْ أَنْأَى عَنِ الحِكَمِ ∴ وَأَنْ أَفِيءَ لِبُرْئِي لَا إِلَى سَقَمِي

وكقوله: (٣)

فَهَلْ تَرَانِي قَدْ أَسْرَفْتُ فِي حُلُمِي؟ ∴ هَلْ بَالَغَتْ مِصْرُ أَمْ بَالَغْتُ فِي عَشَمِي؟

وفي قوله: (٤)

هَذَا زَمَانٌ يَصِيرُ المَرْءُ مَحْضَ دَمٍ ∴ أَوْ لَا فَيُصْبِحُ مَأْخُوذًا بِأَلْفِ دَمِ!

وقوله: (٥)

أَكْرِمْ بِمِصْرَ، وَمِصْرُ ذُرْوَةُ الكَرَمِ ∴ بَيْتُ الأَمَانِ ، وَبَيْتُ الخَيْرِ وَالنِّعَمِ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٤.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٤.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٥.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٨.

٢- التكرار :

وهو «عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد أخرى» [١] ويقول عنه الإمام السيوطي - رحمه الله تعالى - «بأنه أبلغ من التوكيد، وهو من محاسن الفصاحة» [٢] .

ومن أمثلة التكرار في القصيدة:

أ - تكرار الحرف / الصوت :

الحرف في صورته المجردة لا يعبر عن شيء، ولا يكتسب قيمة موسيقية بمفرده، وإنما تَبْرُزُ خصائصه ومميزاته الإيقاعية من خلال ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية، وقد يعتري قيمته الصوتية التغيير والتحوير، تبعًا لاختلاف موقع الصوت من كلمة لأخرى [٣] .

ومن ذلك قوله: [٤]

كَمْ مَرَّ فِي هَذِهِ الدُّنيَا مِنَ الأُمَمِ؟ظظظ ∴ كَمْ دَارَتِ الأَرْضُ.. ؟ كَمْ رِيْعَتْ فَلَمْ تَنَمِ؟

كَمْ أَطْلَعَتْ سُنْبُلاً مُرًا مِنَ الأَلَمِ؟ ∴ كَمْ مَرَّةً صَاحَ صَوْتُ اللهِ فِي إِرَمِ؟!

وَالأَرْضُ تَطْوِي أَمَامِي عُمْرَهَا فَأَرَى ∴ عَيْنَي أَبِي الهَولِ مِصبَاحَيْنِ مِنْ ضَرَمِ

وَأُبْصِرُ الشَّمْسَ تَهْوِي خَلْفَ قُبَّتِهَا ∴ وَحَوْلَهَا مِنْ جِرَاحِ الأَرضِ بَحْرُ دَمِ

---

(١) التعريفات للقاضي الجرجاني، تحقيق/ نصر الدين يونس ص ١١٣ شركة القدس للتصوير، القاهرة، ط١عام ٢٠٠٧م.

(٢) الإتقان في علوم القرآن للإمام السيوطي ، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم ١٩٩/٣ المكتبة العصرية ، بيروت، لبنان ، عام ١٩٨٨م، دون إشارة لرقم الطبعة.

(٣) انظر: الصورة الشعرية عند الشابي، د/ مدحت الجيار ص ٤٨، دار المعارف، القاهرة عام ١٩٩٥م، دون إشارة لرقم الطبعة.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٣.

يلحظ في الأبيات السابقة عدة أمور منها:

- تكرار كم الخبرية خمس مرات؛ للإخبار بكثرة الصعوبات والتحديات التي واجهتها مصر.
- تكرار حرف الميم خمسًا وعشرين مرة .
- تكرار حرف الراء خمس عشرة مرة .
- تكرار حرف اللام ثلاث عشرة مرة.
- تكرار حرف الهاء سبع مرات .
- بالإضافة إلى تكرار حروف المد «الألف والياء» عدة مرات .

فتكرار هذه الحروف والأصوات والأدوات في الأبيات السابقة يتشاكل مع حروف المد «الألف والياء» من حيث سهولتها، وسهولة مجاورتها لحروف الهجاء، فيسهل النطق دون تعسر أو إعياء، مما يجعلها أكثر وضوحًا في النطق والتصاقًا بالسمع هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنَّ مجموع هذه الأصوات المتكررة جاء معبرًا عن دفقات شعورية يعانيها الشاعر، فيصف من خلالها بعض الصعوبات والعقبات التي واجهتها مصر وتغلبت عليها على مدى الدهر والعصور.

ب – تكرار الكلمة :

يراد به تكرار كلمات معينة في القصيدة أو في الأبيات، بحيث تكون هذه الكلمة المكررة تسيطر على الشاعر وتهيمن على تفكيره، فهي ذات صلة وثيقة بالمعنى العام للنَّص، فالشاعر في الأبيات السابقة كرر (كم) الخبرية خمس مرات ليبرز تضخيم معنى الكثرة والعظمة، فالشاعر لا يتحدث عن مجرد أحداث قليلة أو عابرة، بل يتحدث عن أحداث جسام لا تُعَدُّ ولا تُحْصَى، وعن عدد مهول لا يمكن حصره من الأمم والحضارات التي مرت وقامت على أرض مصر، كما يدل استخدام (كم الخبرية) على تعداد فضائل مصر وخيرها، وأفضليتها على جميع البلاد والعباد، و كذلك تكرار كلمة الأرض (ثلاث مرات) ليؤكد الشاعر

على شاهدية الأرض، ومركزيتها في هذه الأحداث، فالأرض هنا ليست مجرد مساحة جغرافية، بل هي كيان حي يعيش ويشهد ويحتفظ بذاكرة التاريخ، وهذا التكرار يعطي انطباعًا بأَنَّ الأرض نفسها هي السجل الحي لتاريخ الأمم، ومصر العريقة.

٣- الجناس:

هو «أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى» [١]، ويلجأ الشاعر إليه لخلق نوع من اللُّحْمَةِ والتآلف بين الألفاظ من خلال التناغم الموسيقي، كما أن الجناس له دور بارز في توضيح المعنى وتقويته وتأكيده .

وقد جاء الجناس في القصيدة في مثل قوله [٢]:

هَذَا وَأُوصِيْتُ أَنْ أَنْأَى عَنِ الحِكَمِ ∴ وَأَنْ أَفِيءَ لِبُرْئِي لَا إِلَى سَقَمِي

وَأَدَّعِي أَنَّ لِي فِي مِصْرَ صَوْمَعَةً ∴ أَقْسَمْتُ فِيهَا، وَمَا حُلِّلْتُ مِنْ قَسَمِي

فالجناس وقع بيت كلمات (سقمي) في البيت الأول، و(أقسمت، وقسمي) في البيت الثاني .

فالجناس يثير الذهن، ويجذب الانتباه، حيث يعطي جرسا موسيقيا ترتاح له الأذن وتطرب، وتسعد به النفس.

(١) البلاغة العربية ، أسسها وعلومها وفنونها ، وصور من تطبيقاتها ، تأليف / عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني ٤٣٦/٢، طبع الدار الدمشقية ، بيروت ، لبنان ط١ عام ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٤.

٤ – الطباق:

وهو: «أن تجمع بين ضدين مختلفين، كالإيراد والإصدار، والليل والنهار، والسواد والبياض» [١]، ومن ذلك قول الشاعر عن مصر: [٢]

إِنِّـي تَخِـذْتُكِ مِثْـلَ الضِّـلْعِ مِـنْ رِئَتِـي ∴ قَوْسًا عَلَى الرُّوحِ لَا خَوْفًا مِنَ الأَلَمِ

لَكِـنْ لِأَبْقَـى مُعَـافَى فِـي ذُرَى وَجَعِـي ∴ بِمَـا تَرُشِّيْنَ مِـنْ ضَوْءٍ عَلَـى ظُلَمِـي

فالطباق في الشطر الأول من البيت الثاني بين كلمتي (معافي – وجعي)، وكذلك في الشطر الثاني منه بين لفظي (ضَوء – ظُلَمِي) مما ساعد في إبراز المعنى وإيضاحه، وبضدها تتميز الأشياء .

وهناك نوع آخر من الطباق يُسَمَّى بطباق السلب وهو إثبات الشيء ثم نفيه كقوله [٣]:

وَلَا نَقُـولُ لِـدَامِي جُرْحِنَـا التَـئِمَنْ ∴ مَا دَامَ فِـي النَّاسِ جُرْحٌ غَيْرَ مُلْتَئِمِ

فطباق السلب جاء بين كلمتي (التئمن) في الشطر الأول، و(غير ملتئم) في نهاية البيت.

٥ – التدوير :

هو «عبارة عن البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني»[٤]، وجاء ذلك في بيت واحد فقط من القصيدة في قوله[٥]:

---

(١) نهاية الأرب في فنون الأدب، لأحمد عبد الوهاب القرشي ٩٨/٧، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ط١ عام ١٤٣٣هـ.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٤.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٧.

(٤) قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة ص ١١٢.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٥.

وَبِي مِنَ الكِبْرِ مَا لَوْ كَانَ بِي عَطَشُ الـ ـــدُّنْيَا وَقِيْـــلَ انْفَطِـــمْ رَزَّاقُ أَنْفَطِـــمِ!

ويؤكد ابن رشيق القيرواني على التدوير ودوره فيقول: «وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة»(١).

فالتدوير أدى دوره في استكمال المعنى؛ لأَنَّ الكل لا يتم إلا بجزئه، وما نشأ عن موسيقاه الداخلية فهو وسيلة مهمة في التعبير، حيث يربط بين المضمون والموسيقا.

(١) العمدة لابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ١/١٧٧ – ١٧٨ ، دار الجيل للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط٥، عام ١٤٠١هـ /١٩٨١م.

✍ المبحث الثالث

السمات البنيوية في المستوى التركيبي

يُعَدُّ المستوى التركيبي من أهم المستويات في الدراسات البنيوية، إذ يتوقف مفهوم ومدلول النَّص على كيفية تركيب الجمل ومقوماتها اللغوية داخل النَّص الأدبي .

فمن المعلوم أَنَّ مفردات اللغة وجُمَلها موضع اهتمام علماء العربية من خلال أركانها، وما لهذه الأركان من دلالات، ولم يقتصر الاهتمام على ذلك بل امتد ليشمل بعض الظواهر اللغوية ووظيفة كل ظاهرة، كما اهتموا بالاختلافات اللغوية التي تنبىء عن دلالات فنية في النَّص الأدبي، هذه الدلالات «قد تأتي من توافق الحروف، أو تخالفها، أو تأتي من توافق الكلمات أو تخالفها، أو تأتي من توافق الجمل أو تخالفها، ويمتد بحثهم في هذا المجال إلى تنويعات في التركيب يستند إلى عدد من المؤثرات الجديرة بالاعتبار، يمكن أن يكون لها صلة بالمبدع أو المتلقي، وهي مؤثرات تتحول وتتبدل وتنحرف – أحيانًا – عن مجراها في الاستعمال المألوف، لتكون في النهاية تنوعًا فرديًا أو جماليًا أسموه بالبديع» (١).

وقد رأي المحدثون أَنَّ هناك سمات خاصة بلغة الشعر تميزها عن لغة النثر يأتي في مقدمتها، «الانحراف أو التجاوز» فـ «شعرية اللغة تقتضي خروجها الواضح على العُرْف النثري المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوف

(١) البلاغة الأسلوبية ، د / محمد عبد المطلب ص ٢٨٩، الشركة المصرية العالمية للنشر "لونجمان"، عام ١٩٩٤م.

لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عما لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية» [١].

فشاعرية اللغة لا تقوم إلا هذا الانحراف، أو التجاوز الذي «يقوم على اختراق المألوف إلى غير المألوف الصياغي، أو المألوف الدلالي، وهو ما اصطلح عليه أسلوبيًا بالانحراف»[٢] .

فوسيلة الشاعر في هذا المستوى هو ما يحدثه من حالات التآلف والانسجام بين التراكيب والمفردات التي تتكَشَّف دلالالتها من خلال التجربة والغرض المقصود.

وقد وُفِّقَ الشاعر / عبد الرزَّاق عبد الواحد في استعمال، واستغلال طاقاته اللغوية وقدرته النحوية في صياغة قصيدته (كُونِي حَكِيمِي، وكُونِي بَعْدَهَا حَكَمِي!) في حديثه عن مصر وحبه لها، ويمكن دراسة المستوى التركيبي «النحوي» في هذه القصيدة من خلال الأبعاد الآتية : «الأفعال بين الماضي والمضارع والأمر ، والتقديم والتأخير، والخبر والإنشاء... إلخ».

أولاً : الأفعال بين الماضي، والمضارع، والأمر :

من خلال تتبع الأفعال الواردة في القصيدة تجدها تتنوع بين الماضي والمضارع والأمر، ونسبة ورودها يمكن حصرها في الجدول التالي :

الأفعال الماضية	الأفعال المضارعة	فعل الأمر
عقلنت / جئتك	تملأنَّ / ترتجف	خَفِّفْ / كُونِي
دارت / ريعت	تلبس / تبرئه	انْفَطِمْ / التَئِمَنْ
أطلعت / صاح	يصبح / أزور	

(١) إنتاج الدلالة: د/ صلاح فضل ص ٨٢ ، مؤسسة مختار للنشر، القاهرة، عام ١٩٩٧م.

(٢) هكذا تكلم النَّصُّ «استنطاق الخطاب الشعري» د/ محمد عبد المطلب ص ٣٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٩٧م.

الأفعال الماضية	الأفعال المضارعة	فعل الأمر
أوصيت / أقسمت	أقبع / أحصي	
حُلِّلْتُ / أَسْرَفْتُ	تسرع / تطوي	
بالغتْ / بالغتُ	توقظ / أبصر	
تخذتك / ارتضيتك	تهوي / أنأى	
آدت / قرأتُ	أفيء / أدَّعي	
سَكَتُّ / ركبنا	أجعلها / أُسَبِّح	
سَرَيْنَا / ركبنا	تَرْشِّينَ / تمرر	
كانت / استفقنا	تستقم / أَنْفَطِم	
بلغنا / أخذنا	يقتل / تنتسب	
ما دام / شددنا	ألوذ / أشهد	
ما زلت / أطلعته	يصير / يصبح	
ضاء / أحاط	نخطط / نعتب	
كان / استنبطوا	نَلُمْ / نصادف	
أحياها / رأى	يقم / يلاقينا	
درجنا / سئلت / علمتني	نقم / نقول	
	يحلل/ تجري	
	يكاد / يخشع	
	تحلمين / تملأين	
	تهمي / تضيء	
	تسقي / توقظ	
	أقول / ألمس	
	أوقظه / أرى	

مما سبق يتضح لنا غلبة الأفعال المضارعة في القصيدة ودلالة ذلك هو التعبير على حب الشاعر لمصر وأهلها وكل ما فيها، فهو يفيد التجدد والاستمرار واستحضار صورة مصر في ذهنه، فهي تعيش في كيانه لا تكاد تبرح خاطره أو تغادر خياله .

وأما عن حضور الأفعال الماضية، فيدل ذلك على الأثر الذي تركته مصر في نفس الشاعر، فهو أثر حسن لا يستطيع الفكاك عنه، فجملة هذه الأفعال الماضية تضع الحدث في إطار الماضي الذي لا رجعة عنه، كما أَنَّ هذه الأفعال في جملتها تترك المتلقي يدرك مدى إحساس عبد الرزَّاق عبد الواحد بأهمية مصر ودورها في التاريخ قديمًا وحديثًا، ولِمَ لا؟ فمصر هي أم العروبة ومهبط الرسالات، وأرض الأنبياء والمرسلين ، وقلب العروبة النابض، ومفتاح بلاد المشرق .

وأما قلة أفعال الأمر « أربعة أفعال فقط» فتلك دلالة على انشغال الشاعر بحديثه عن مصر وعشقه لها ولأهلها، وليكشف للسامعين عن مقدار هذا الحب ودور مصر قديمًا وحديثًا، وليكشف عن عظمة مصر وتاريخها التليد، وكل ذلك يحتاج في توضيحه وتجليته إلى الأفعال المضارعة، لإفادة التجدد والاستمرار، واستحضار الصور في ذهن الشاعر والمتلقي، وكذلك الأفعال الماضية لإفادة التحقق والتأكد والثبوت.

ولا يفيد في هذا الاطار والجو العام كثرة استخدام فعل الأمر ، وتلك إجادة لغوية من الشاعر.

ثانيًا : الأساليب بين الخبر والإنشاء :

من المؤكد أَنَّ الشاعر عندما يريد أن ينقل رؤيته إلى الواقع لا يعتمد على الأساليب الخبرية وحدها، ولكنه يعتمد – أيضًا – على الأساليب الإنشائية في تَمَثُّل إمكانات لغوية تساعد الشاعر على نقل رؤيته، كما أَنَّ استخدام الشاعر للأساليب الخبرية والإنشائية في أسلوب النَّص يُكْسِبُهُ الكثير من الحيوية والجدة،

بل من شأنه أَنْ يجعل المتلقي فاعلاً في النَّص، فهو شريك للشاعر في انفعالاته وعواطفه، وهذه المشاعر والعواطف والانفعالات لا تعكسها إلا الأساليب الإنشائية .

وقد استخدم عبد الرزَّاق عبد الواحد الأساليب– خبرًا وإنشاءً– في قصيدته تلك ، ومن الصور الخبرية قوله(١):

فَمِصْـرُ دَهْشَـتُكَ الكُبْـرَى وَأَعْظَمُهَـا ∴ أَنْ فِـي ضَـمِيرِكَ مِنْهَـا هَيْبَـةُ الحَـرَمِ

يفتتح الشاعر بيته بعبارة « **فَمِصْرُ دَهْشَتُكَ الكُبْرَى** » وهي جملة خبرية تؤكد على عظمة مصر وتفردها بين الأمم، ويتجاوز الشاعر الوصف المادي لمصر ليجعل منها «دهشة» أي أمرًا يثير الإعجاب الشديد والذهول، ووصفها بـ «الكبرى» يزيد من هذا الإحساس مؤكدًا أن هذه الدهشة تفوق كل دهشة أخرى وأنها في قمتها، فمصر ليست مجرد بلد، بل هي تجربة فريدة ذات تأثير عميق في النفس .

وأما الشطر الثاني من البيت «أَنْ فِي ضَمِيرِكَ مِنهَا هَيْبَةُ الحَرَمِ» يربط الشاعر بين عظمة مصر ومكانتها التاريخية والدينية والروحية، فكلمة «ضميرك» هنا لا تشير فقط إلى الضمير الأخلاقي، بل إلى الوجدان العميق، إلى ما ترسخ في النفس والروح، و«هيبة الحرم» تعبير قوي يحمل دلالات القداسة والإجلال والخشوع، فالحَرَمُ هو المكان المقدس الذي يحظى بالاحترام والتقدير الكبيرين كالحرم المكي أو القدسي.

فعندما يقرن الشاعر (هيبة مصر) بـ (هيبة الحرم) فإنه يرفع من قدرها إلى مستوى لا يصل إليه إلا الأماكن المقدسة، وهذا يعني أن مصر ليست عظيمة بمقوماتها المادية فحسب، بل إنها تمتلك في نفوس محبيها وعاشقيها وعارفيها

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٢.

مكانة روحية عميقة، يحفها التقديس والاحترام ذاك الذي تُكِنُّهُ للأماكن الدينية المقدسة، حيث يشعر المرء تجاهها بشعور مختلط من الإعجاب العميق، والتقدير الجليل، والخشوع الوقور، وتلك مبالغة محمودة تؤكد على تفرد مصر وعمق تأثيرها .

وأما الأساليب الإنشائية بما تحمله من قوة وتأثير وتجسيد للانفعالات الداخلية وتصوير للمشاعر الخفية فتزيد وهج الأسلوب وجماله، وتمنحه فاعلية خاصة، وصور وأساليب الإنشاء الطلبي وغير الطلبي في قصيدة عبد الرزَّاق عبد الواحد تتنوع بين (النداء، والنهي، والأمر، والاستفهام، وصيغ التعجب) :

١ – النداء:

من الأساليب الإنشائية التي استخدمها الشاعر في قصيدته، بل وأكثر من استخدامها، والنداء هو طلب الإقبال بحرف نائب مناب (أدعو) بحروف مخصوصة هي : الهمزة، أي، يا، هيا، وا) ولكن الشاعر استخدام أداة النداء (يا) فقط دون غيرها، وقد يستخدم النداء في غير معناه كالإغراء، والاختصاص، والتعظيم ... إلخ.

ومن أمثلة النداء عند الشاعر قوله[١]:

يَا مِصْر، يَا مِصْرَ أَهْلِي عُمْرَ قَافِيَتِي ∴ لَمْ تَنْتَسِبْ لِفَمٍ فِي الأَرضِ غَيرِ فَمِي

فأسلوب النداء في البيت السابق (يا مصرُ، يا مصرَ أهلي) فالشاعر هنا ينادي مصر في مرتين متتاليتين في الشطر الأول، وهذا النداء من الناحية المعنوية يدل على قرب مصر منه، فمصر في عقله، وفكره، وقلبه، ووجدانه لا تغيب عنه ولا تبرح خاطره أو خياله، فكان مقتضى الحال أن يستخدم أداة النداء (يا) وتلك دلالة على التعظيم والاحترام والتقدير لمصر وأهلها .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٥.

٢ – الأمر :

هو «طلب الاستعلاء والإلزام»[١] وتبرز أسلوبيته في مقدرة الشاعر على نقله من معناه الأصلي إلى معنى مجازي، يتمثل في نصح، وإرشاد، وتوجيه، ونحوها من المعاني»[٢].

٣– النهي :

وهو لون أسلوبي يصدر من القائل إلى المستمع لزجره ونهيه وكَفِّه عن إتيان فعل ما على جهة الاستعلاء والإلزام»[٣] ، وقد يخرج لأغراض بلاغية مجازية أخرى حسب السياق والغرض المقصود .

وقد جمع عبد الرزَّاق عبد الواحد بين هذين الأسلوبين – النهي والأمر – في مطلع القصيدة حيث يقول[٤] :

فِي مِصرَ، لا تَمْلأَنَّ الشِّعْرَ بِالْحِكَمِ ∴ خَفِّفْ قَلِيْلًا عَنِ القِرْطَاسِ والقَلَمِ

فاجتماع النهي **(لا تَمْلأَنَّ الشِّعْرَ بِالْحِكَمِ)** والأمر **(خَفِّفْ قَلِيْلًا عَنِ القِرْطَاسِ والقَلَمِ)**

(١) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها د/ أحمد مطلوب ص ١٨٤ مطبعة المجمع العراقي، بغداد عام ١٩٨٣م.

(٢) انظر: الأساليب الإنشائية في النحو العربي د/ عبد السلام هارون ص ١٤، ١٥، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، ط٢ عام ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م.

(٣) انظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ص ٦٦٧.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٢.

يُعَدُّ أسلوبًا بلاغيًا بديعًا يحمل دلالات عميقة وتوجيهات واضحة، وتبرز الفائدة فيما يأتي :

- التأكيد والتنويع : فبدلًا من الاكتفاء بصيغة واحدة، يعزز الشاعر رسالته باستخدام صيغتين متقابلتين، مما يضفي على الخطاب قوة وتأكيدًا، فالنهي يمنع المبالغة، والأمر يوجه إلى الحل، فيخلق هذا تنوعًا أسلوبيًا جذابًا .
- التوازن الدقيق: فالنهي عن الإفراط في الحكم ليس دعوة لتجريد الشعر منها تمامًا ، بل هو دعوة لعدم المبالغة فيها، والأمر يؤكد على هذا التوازن، مشيرًا إلى أنَّ القليل منها قد يكون مفيدًا ، ولكن الكثير من المبالغة يفسد جمال الشعر ورسالته.
- إظهار النصيحة المشفقة: على الرغم من أَنَّ النهي قد يبدو صارمًا، إلا أَنَّه هنا جاء ممزوجًا بنبرة من النصح والإرشاد والشفقة، فالشاعر لا يلوم ، بل يوجه وينصح بلطف ولين، وهذا يجعل المتلقي أكثر تفهمًا وتقبلاً للرسالة .
- الإيجاز والعمق : يختزل الشاعر في جملتين موجزتين فكرة عميقة تتعلق بفلسفة الشعر ومقاصده، بدلاً من إسهاب مطول، فهذا الإيجاز يجعلهما أكثر تأثيرًا في الذاكرة .
- لفت الانتباه: البدء بالنهي يجذب انتباه المتلقي فورًا إلى القضية التي يتناولها الشاعر، ثم يأتي الأمر ليقدم الحل والتوجيه العملي.

٤- الاستفهام :

«ظاهرة أسلوبية تضفي على الشعر نوعًا من الخيال وتنوع الدلالة وتعدد المعاني السياقية؛ لأَنَّ طبيعة الاستعمال قد تفرغ هذه الأدوات من دلالة الاستفهام

إلى دلالات بديلة تتخلق من السياق الذي تُغرَسُ فيه بحيث تؤدي دورًا ممزوجًا في الصياغة»[١] .

فالاستفهام في الشعر – غالبًا – ما يتجاوز وظيفته الأصلية ليحمل دلالات أسلوبية متنوعة تنتج من السياق مما يُثري النَّصَّ، ويعطيه عمقًا وتأثيرًا خاصًا .

وقد استخدم الشاعر من أدوات الاستفهام (ما، وهل، وماذا ... إلخ) فمن أمثلة الاستفهام المجازي بـ (ما) قول الشاعر[٢] :

إِنْ أَنْتَ لَمْ تَرْتَجِفْ حَتَّى الشِّغَافِ لَهَا ∴ فَمَا وُقُوفُكَ بَيْنَ النِّيلِ وَالهَرَمِ؟!

وَمَا ادِّعَاؤُكَ أَنَّ الشِّعْرَ مُعْجِزَةٌ ∴ إِنْ أَنْتَ عَقْلَنْتَ فِيهِ ذُرْوَةَ الحُلُمِ؟!

فالاستفهام في البيت خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى مجازي هو الإنكار والتعجب والتوبيخ، فالشاعر يرى أنَّ من لم يشعر بانفعال عميق يهز أعماق قلبه (الشِّغَاف) عند وجوده في مصر، فلا فائدة من وجوده المادي بين رموزها العريقة كالنيل والأهرام، فهو تساؤل إنكاري يشدد على أهمية الارتباط الوجداني بمصر، ثم يستمر الشاعر في الاستفهام الإنكاري في البيت الثاني ليؤكد أنَّ الادعاء بأنَّ الشعر معجزة يصبح باطلاً إذا تم التعامل معه بمنطق وعقلانية مفرطة، دون إفساح المجال للمشاعر والأحلام والخيال السامي الذي هو جوهر الإبداع الشعري.

(١) جدلية الإفراد والتركيب في النقد القديم، د/ محمد عبد المطلب ص ١٩٤، مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة، عام ١٩٨٤م.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٢.

فخروج الاستفهام هنا عن معناه الحقيقي يدفع المتلقي إلى التفكير والتأمل في علاقته بمصر، كما يؤكد الشاعر من خلال هذا الاستفهام أَنَّ الارتباط بمصر يجب أن يكون روحيًا عميقًا، وليس مجرد وجود مادي سطحي.

- الاستفهام بـ (هل) وذلك في قول الشاعر[1] :

فَهَلْ تَرَانِي قَدْ أَسْرَفْتُ فِي حُلُمِي؟ ∴ هَلْ بَالَغَتْ مِصْرُ أَمْ بَالَغْتُ فِي عَشَمِي؟

فالاستفهام في الشطر الأول (فهل تراني...؟) وفي الشطر الثاني (هل بالغت مصر...؟) هو استفهام إنكاري تعجبي يحمل في طياته معاني الأسى والحسرة واللوم، فالشاعر لا يسأل هنا لطلب المعرفة، بل ليعبر عن دهشته وألمه من الواقع الذي يراه أمام عينيه بخصوص مصر، فهو يتساءل عما إذا كان قد بالغ في أحلامه وتوقعاته لمستقبل مصر، أم أَنَّ الواقع قد خيَّب هذه الآمال؟! ، كما أنَّ تكرار الاستفهام بـ (هل) يفيد التأكيد على حالة الحيرة والقلق والتردد والألم النفسي التي يعيشها الشاعر، فهذا التكرار يعكس عمق الشك واللوعة في نفسه.

٥ – التعجب :

هو أسلوب يُستخدم في التعبير عن الدهشة والتعجب من شيء ما، وللتعجب صيغتان قياسيتان، هما (مَا أَفْعَلَهُ!، وَأَفْعِلْ بِه!).

وقد وردت صيغة (أَفْعِلْ بِه) في قصيدة الشاعر في قوله [2] :

أَكْرِمْ بِمِصْرَ، وَمِصْرُ ذُرْوَةُ الكَرَمِ ∴ بَيْتُ الأَمَانِ ، وَبَيْتُ الخَيْرِ وَالنِّعَمِ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٤.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٨.

جاء أسلوب التعجب في صدر البيت (أَكْرِمْ بِمِصْرَ) في مدحه لمصر، وهي صيغة بلاغية عميقة تحمل عدة فوائد ودلالات منها :

- الإعجاب والمدح الشديد : حيث تفيد هذه الصيغة التعجب من كرم مصر وأهلها، وشرفها وعظمتها على وجه المدح الشديد، فكأن الشاعر من فرط إعجابه بمصر لا يجد ما يصف به كرمها وشأنها فيلجأ إلى هذه الصيغة التي تضفي على المدح قوة وتأكيدًا.
- الدعاء والطلب غير المباشر : تحمل هذه الصيغة (أَفْعِلْ بِه!) معنى الدعاء وإنْ كان بصيغة التعجب، فالشاعر يدعو لمصر بدوام كرمها وشرفها وعزها، كما يطلب من الله – تعالى – أن يجعلها دائمًا (أكرم، وأعلى، وأعظم) .
- الإيجاز والتركيز : فهي توصل فكرة المدح والتعجب بكلمة واحدة، مما يجعلها أكثر تأثيرًا وتركيزًا كما أَنَّها تجذب الانتباه إلى المعنى المقصود مما يزيد من بلاغة التعبير .

سبب عدم استخدام صيغة (مَا أَفْعَلَه!) :

عدل الشاعر عن استخدام صيغة (مَا أَفْعَلَه!) مثل (مَا أَكْرَمَ مِصْرَ!) لعدة أسباب منها:

- **الفرق في الدلالة** : على الرغم من أَنَّ كلتا الصيغتين للتعجب، إلَّا أَنَّ صيغة (أَفْعِلْ بِه!) – غالبًا – ما تحمل معنى المدح الشديد والدعاء ، بينما صيغة (مَا أَفْعَلَه!) تركز فقط على مجرد التعجب من الفعل، أو الصفة دون إعطاء إحساس بالدعاء أو الطلب الذي تحمله صيغة (أَفْعِلْ بِه!) .
- **أَنَّ صيغة (أَفْعِلْ بِه!)** أقوى في إفادة المدح والتأكيد، فكأنَّ المتكلم يبالغ في وصف الممدوح لعظيم منزلته، مما يجعلها أكثر ملاءمة للتعبير عن مكانة مصر العظيمة، وتاريخها العريق.
- **الإيحاء بالإعجاز** : توحي صيغة (أَفْعِلْ بِه!) بالإعجاز والاستحالة، فكأن كرم مصر فاق الوصف، لدرجة أَنَّ الشاعر لا يجد ما يعبر به إلا بالتعجب من

عظمتها، وهو ما يرفع من قدر مصر في عين المتلقي، أضف لذلك تكرار (مصر) مرتين متتابعتين (أكرم بمصر، ومصر ذروة الكرم) يدل على اعتزاز الشاعر بمصر وتعظيمه لها.

ثالثًا: أسلوب الشرط :

مؤشر أسلوبي تركيبي يقوم على تعليق جملة بجملة من خلال أداة خاصة هي أداة الشرط. «إذا، إن، لو» بحيث تكون علاقة الجملة الأولى بالثانية علاقة سببية، أما التعليق فيتم في الماضي أو المستقبل(١).

ومن ذلك قول عبد الرزَّاق عبد الواحد في معرض حديثه عن نجيب محفوظ(٢):

يَـا أَيُّهَـا العَلَـمُ العِمْـلَاقُ ... مَعْـذِرَةً ∴ أَنَّـا دَرَجْنَـا عَلَـى التَّشْـبِيهِ بِـالْعَلَمِ

لَكِنَّنِـي لَـوْ سُـئِلْتُ الآنَ عَـنْ صِـفَةٍ ∴ أَقُولُ لِلنَّجْمِ : يَا مَحْفُوظُ .. لَا تَنَمِ!

«لـو» أداة الشـرط تفيـد الامتنـاع للامتنـاع، ، و«سـئلت» فعـل الشـرط، وجوابه: «أقول للنجم» وهو النتيجة المترتبة على وقوع فعل الشرط، و«لو» أداة شرط غير جازمة، تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط «أي لو لم يُسْأَل، لَمَا قال».

والمعنى : أَنَّ الشاعر يعبر في هذا البيت عن فكرة عميقة، مفادها أنه لو طلب منه وصف شيء ما، أو التعبير عن شعور معين، فإن إجابته ستكون دعوة للنجم – لا تنم.

والشاعر في هذين البيتين يتوجه بالنداء مباشرة إلى الأديب الكبير «نجيب محفوظ» لأنه يرى فيه رمزًا للوعي والإبداع، أو الذاكرة المستمرة فكأن الشاعر

---

(١) انظر: شرح التسهيل «تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، لابن مالك ، تحقيق محمد عبد القادر عطا، وطارق فتحي السيد ٣٨٦/٣، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، عام ٢٠٠١م.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٨.

يقول له: يا (نجيب محفوظ)، ابق مستيقظًا، لا تتوقف عن العطاء أو التأمل، وقد يكون ذلك تعبيرًا عن إعجاب الشاعر الشديد بعبقرية الأديب العالمي «نجيب محفوظ» أو دعوة للحفاظ على إرثه الأدبي والفكري حيًّا قائمًا بذاته.

رابعًا: التقديم والتأخير:

ظاهرة أسلوبية مشتركة بين النُّحاة والبلاغيين تتبدى أسلوبيتها في النَّص الأدبي من خلال مخالفة الترتيب المعتاد للجملة، رغبة في إثارة وعي المتلقي ولفت انتباهه للمعنى المقصود الذي لا يؤديه الترتيب المعتاد للجملة؛ لأَنَّ الترتيب المعتاد لا يقدِّم أسلوبًا بالمعنى الأدبي، وإنما المخالفة هي التي تَخْرُجُ بهذا الأسلوب من الابتذال إلى الجدة كما أنها هي التي تدلنا على الغرض العام وفي نفس الوقت الدلالة المقصودة[١]،وتتنوع ألوان هذا الأسلوب إلى أنماط عدة، ومما ورد في قصيدة (كُونِي حَكِيمِي، وكُونِي بَعْدَهَا حَكَمِي!) لعبد الرزَّاق عبد الواحد في حديثه عن مصر:

١ – تقديم شبه الجملة على الجملة الفعلية كما في قوله[٢]:

فِي مِصرَ، لا تَمْلأَنَّ الشِّعْرَ بِالْحِكَمِ ∴ خَفِّفْ قَلِيْلًا عَنِ القِرْطَاسِ والقَلَمِ

حيث قَدَّمَ الشاعر الجار والمجرور «في مصر» على الجملة الفعلية «لا تملأن الشعر بالحِكَمِ» وهذا من أجل الاختصاص والتوكيد، فهو يريد مصر لا غيرها ، والترتيب الطبيعي للجملة «لا تملأن الشعر بالحكم في مصر» .

(١) البلاغة الأسلوبية د / محمد عبد المطلب ص ٣٣٧.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٢.

٢- تقديم الجار والمجرور على المفعول به كما في قوله[١] :

وَمَا ادِّعَاؤُكَ أَنَّ الشِّعْرَ مُعْجِزَةٌ ∴ إِنْ أَنْتَ عَقْلَنْتَ فِيهِ ذُرْوَةَ الحُلُمِ؟!

حيث قَدَّم الشاعر الجار والمجرور «فيه» على المفعول به «ذروة الحلم» ولعل الشاعر عمد إلى هذا التقديم والتأخير دلالة على التخصيص والتوكيد؛ لأَنَّ معاملة الشعر بمبدأ العقل والمنطق وتجريده من الخيال والعاطفة يؤدي ذلك إلى فساده واضمحلاله، والترتيب المنطقي للعبارة هو «إن أنت عقلنت ذروة الحلم فيه» .

٣ – تقديم الجار والمجرور، خبر «أنَّ» على اسمها يقول الشاعر[٢] :

وَأَدَّعِي أَنَّ لِي فِي مِصْرَ صَوْمَعَةً ∴ أَقْسَمْتُ فِيهَا، وَمَا حُلِّلْتُ مِنْ قَسَمِي

قَدَّم الشاعر الجار والمجرور «لي في مصر» خبر «أنَّ» على اسمها «صومعةً» للأهمية والاختصاص بالمتقدم، وكما ذكرنا أنَّ الشاعر حديثه منصب على مصر دون سواها، والترتيب المنطقي هو «أنَّ صومعةً لي في مصر» وقد يكون ذلك – أيضًا – من أجل إحداث توازن، وطلبًا للقافية .

٥ – تقديم اسم (كان) عليها وعلى خبرها، كما في قوله [٣] :

أَغْلَى مَوَاعِيْدنَا كَانَتْ مُؤَجَّلَةً ∴ مَا دَامَ حَالِمُنَا فِي نَشْوَةِ الحُلُمِ

تقديم اسم (كان) عليها وعلى خبرها في هذا السياق لم يكن مجرد ترتيب نحوي، بل كان اختيارًا بلاغيًا مقصودًا يهدف إلى تعميق المعنى وإثارة العاطفة، وتركيز الانتباه على القيمة الفائقة للمواعيد المؤجلة، وما خَلَّفَهُ وتَرَكَهُ تأجيلها من أثر في نفس الشاعر، حيث قدم اسم كان «أغلى مواعيدنا» على «كان» نفسها

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٢.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٤.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٦.

وخبرها، كما أَنَّ هذا التقديم أعطى شعورًا بالمفاجأة والحسرة حيث جاء كلمة «مؤجلة» بعد تقديم الاسم لتشكل صدمة ومفاجأة للمتلقي بعد أَنْ هَيَّأ ذهنه لتلقي شيء إيجابي، مما يضاعف من شعور الحسرة والأسى الذي يريد الشاعر إيصاله، والترتيب الطبيعي «كانت أغلى مواعيدنا مؤجلة» فلو كان هذا الترتيب طبيعيًا لَقَلَّلَ ذلك من حدة المفاجأة وَلَكَانَ وَقْعُ الخبر أقل تأثيرًا .

خامسًا : الالتفات :

الالتفات : من أساليب الانزياح التركيبي التي تهتم بالتحول من حال إلى حال آخر، ويمكن إدراك هذا النسق من خلال : الالتفات في الأفعال، أو الالتفات العددي، أو الالتفات في الضمائر، هذا التحول المفاجيء من شأنه أَنْ يجذب الانتباه ويثير الذهن، ويضيف بُعدًا جماليًا ودلاليًا في النَّصِّ، ومن أنواع الالتفات في القصيدة محل الدراسة ما يأتي :

١ – الالتفات في الأفعال:

تقوم الأفعال في أصلها على الحركة والنشاط وعدم الثبات أو الاستمرار وتنويعها في النَّصِّ الشعري يؤدي إلى فاعلية مستمرة مما يُسْهِمُ في تقوية الإحساس الجمالي في النَّصِّ ، وقد راوح الشاعر في قصيدته بين الأفعال بأنواعها الثلاثة حيث يقول: (١)

وَبِي مِنَ الكِبْرِ مَا لَوْ كَانَ بِي عَطَشُ الـ دُّنْيَا وَقِيْلَ انْفَطِمْ رَزَّاقُ أَنْفَطِمِ!

حيث جاء بالفعل الماضي الناقص الناسخ (كان) ثم بالفعل الماضي المبني للمجهول (قِيلَ) ثم أردفه بفعل الأمر (انْفَطِمْ) المبني على السكون، ثم الفعل المضارع المجزوم (الواقع في جواب الطلب) وهو مبني على الكسر لمناسبة القافية فإن تتابع الأفعال الماضي ثم الأمر ثم المضارع في هذا البيت

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٥.

يبرز المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله، فالفعل الماضي (كان) يشير هنا إلى فرضية محققة أو أمر ثابت ومسلم به في سياق الشرط « لو كان بي عطش الدنيا» و «قِيلَ» استخدام هذا الفعل بصيغة الماضي المبني للمجهول يهيئ الذهن لقبول المبالغة الشديدة في الجملة الشرطية، فهو لا يتمنى أن يكون له عطش، بل يفترض وجوده بشكل قطعي في عالم «الفرض» ليبين عظم الكبر الذي يملكه، والفعل الأمر «انْفَطِمْ» هو نقل لقول موجه إليه، هذا القول يحمل دلالة الطلب الحاسم القطعي والجازم، وكون الفعل «قِيل» جاء مبنيًا للمجهول ثم الفعل الأمر «انْفَطِم» يضيف هذا الطلب طلبًا من السلطة أو الإلزام ، وكأن جهة عليا أو أمرًا محتومًا قد صدر ثم الفعل المضارع «أَنْفَطِمِ» يشير إلى النتيجة والتجدد والاستمرار والتأكيد على الحدوث، فالفعل «أَنْفَطِمِ» يعني أن الامتناع عن الماء يحدث بالفعل، وليس مجرد احتمال أو شك .

كما أن تزاحم الأزمنة الثلاثة في البيت السابق يعكس قدرة عبد الرزَّاق عبد الواحد اللغوية وبراعته الشعرية في تكثيف المعاني والأحاسيس في عدد محدود من الكلمات مما يخلق تأثيرًا عاطفيًا عميقًا لدى القارئ أو السامع.

٢- الالتفات العددي :

ويقصد به انتقال الشاعر من التعبير بالمعنى المفرد إلى المثنى أو الجمع، والعكس، ومن نماذجه قول عبد الرزاق عبد الواحد [١]:

يَـا مِصْـرُ لُا يَقْتُـلُ الإِنْسَـانَ أَجْمَعَـهُ ∴ فَـرْطُ الهُـزَالِ، وَلَكِـنْ شِـدَّةُ الـوَرَمِ

وَنَحْـنُ فِـي زَمَـنٍ آدَتْ مُرُوءَتَـهُ ∴ لَا قِلَّـةُ النَّـاسِ لَكِـنْ قِلَّـةُ القِـيَمِ!

(يا مصر) نداء لمفرد ، «يقتل» فعل مضارع للمفرد الغائب، ثم التفت من الإفراد في البيت الأول ثم إلى ضمير الجمع للمتكلم «نحن» في البيت الثاني،

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٥.

فانزاح من أسلوب المفرد إلى الجمع، ليبين أَنَّ ضعف المروءة وتردي المجتمع أصبح يشمل ويعم الجميع، وأن السبب في ذلك ليس قلة الناس، بل إن السبب في ذلك هو قلة القيم وفتور الأخلاق و شيوع الانحلال الأخلاقي الذي عَمَّ المجتمع، فهو بذلك جعل الدائرة أكثر اتساعًا وشمولية، وذلك ظاهر بَيِّنٌ في زماننا هذا .

٣- التفات الضمائر :

يقصد بهذا اللون الأسلوبي الذي ينتقل فيه الشاعر بين ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب، وذلك واضح جلي في البيت السابق من الخطاب (يا مصر) ثم الغائب (يقتل الإنسان أجمعه) ثم ضمير المتكلم للجمع (نحن) إلى غير ذلك من الأمثلة الشائعة في القصيدة ، ولقد لجأ الشاعر إلى التنويع بين الضمائر لتجسيد التقلبات النفسية التي يقاسيها، كما أَنَّ هذا التنويع يضفي الحيوية على النَّصِّ ويجعل الخطاب أكثر فاعلية وأثرًا في نفوس السامعين، ولكن يلاحظ غلبة ضمير المتكلم في ثنايا القصيدة على المخاطب والغائب، فقد جاءت من خصوصية هذا الضمير الذي يكشف عن (الأنا) الموجوعة، ودورها في تفريغ الشحنات النفسية الملتاعة لدى الشاعر.

سادسًا: الحذف :

الحذف ظاهرة انزياحية تركيبية تكتسب أهميتها، وحضورها في النَّصِّ الشعري كونها «خصيصة أسلوبية في صناعة الفن القولي، تتأتى أهميتها من دورها الفاعل في إنتاج الدلالة وإبداعها ، وكذا في إحداث شراكة لغوية بين البَاثِّ والمتلقي»[١].

(١) لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة ، دراسة أسلوبية بنائية د / فضل أحمد القعود ص ١٦١ ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان ، عام ٢٠١٢م.

فالحذف نقطة اتصال بين المبدع للنَّصِّ والمتلقي بواسطة دلالات تنبِّه إلى الحذف وتكشفه، ومن صور هذا اللون :

١- **حذف الفاعل:** قد يحذف الشاعر الفاعل للعلم به، أو لوجود دليل يدل عليه، فيضعنا مباشرة أمام المفعول به، ليستحوذ على اهتمامنا ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: (١)

وَأُبْصِرُ الشَّمْسَ تَهْوِي خَلْفَ قُبَّتِهَا ∴ وَحَوْلَهَا مِنْ جِرَاحِ الأَرضِ بَحْرُ دَمِ

حيث حذف الفاعل «أنا» بعد الفعل «أبصر» والضمير «هي» بعد الفعل «تهوي» وذلك للعلم بالفاعل ، وهذا من باب البلاغة والإيجاز.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٣.

✍ المبحث الرابع

السمات البنيوية في المستوى الدلالي

في هذا المبحث سيدور الحديث – إن شاء الله تعالى – حول سمة من أهم سمات اللغة الشعرية؛ ألا وهي «الصورة» فالاهتمام بالصورة يتباين بين القديم والجديد، وعلى الرغم من هذا التباين فلم تَعُد الصورة والاهتمام بها مجرد شكل يلجأ إليه الشاعر ليزين به قصيدته، إنما أصبحت تتعاون مع غيرها من مكونات القصيدة وتأكيد مضمونها .

ويرى الدكتور / عبد القادر القط أَنَّ الصورة هي: «الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والجناس، وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صُوَرَهُ الشعرية»[(١)].

وإذا كان المجاز – بصفة عامة – يُستخدم لإثراء اللغة وتوسيعها أحيانًا، فإنَّ الصورة «جاءت لتكميل الرسالة الأدبية ، وتنميقها وتحليلها للمتلقي في ثوب قشيب ومظهر عجيب، فكأنَّه العطر الذي يضمخ به النسيج الأدبي الذي يعبق تعبيره، وتألق أسلوبه، فإذا كانت المحسنات البلاغية زينة الكلام، فالصورة الأدبية زينة الزينة وجمال الجمال»[(٢)].

---

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، د/ عبد القادر القط ص ٤٣٥، مكتبة الشباب ، عام ١٩٧٨م.

(٢) الصورة الأدبية الماهية والوظيفة، علامات في النقد ، عبد الملك مرتاض ١٧٩/٢٢، عام ١٩٩٦م.

هذا وقد ربط النُّقاد بين شيئين لابد من توافرهما في الصورة هما «الشعور والإحساس» فالجانب الحسي وحده ليس كافيًا لإنتاج صورة جيدة، أما في حالة امتزاجهما فيستطيع الشاعر من تصوير المواقف والأحداث تصويرًا شعوريًا دقيقًا، فطرافة الصورة الأدبية وجدتها مرتبطة بقدرتها على الإيحاء بدلالات متعددة ومتنوعة، فإذا تناولنا طريقة الشاعر/ عبد الرزَّاق عبد الواحد في بناء صُوَرِهِ وخياله في القصيدة – محل الدراسة– (كُونِي حَكِيمِي، وكُونِي بَعْدَهَا حَكَمِي!) نجده قد اعتمد على التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز، وخبرته بالتراث، والجدة والطرافة، ويتمثل ذلك على النحو الآتي:

أولاً: التشبيه :

التشبيه هو الربط بين الشيئين على نحو خاص ، يؤدي هذا الربط إلى أن يشارك أحد الشيئين الآخر في صفة أو أكثر من صفاته، ولكن لا يشابهه في كل صفاته، ولن يجوز – كذلك – أن يكون أحد الشيئين هو الآخر بعينه، لأن ذلك محال، هذان الشيئان هما المشبه والمشبه به ، وقد اعتمد الشاعر في أشكال التشبيه المستخدمة على الأداة حينًا، وبدونها حينًا آخر ومن أمثلة التشبيه الذي جاء من دون استخدام الأداة قوله[1] :

فَمِصْرُ دَهْشَتُكَ الكُبْرَى وَأَعْظَمُهَا ∴ أَنْ فِي ضَمِيرِكَ مِنْهَا هَيْبَةُ الحَرَمِ

ففي هذا البيت يكمن التشبيه في مقارنة الشاعر بين هيبة مصر وهيبة الحَرَم الشريف، فلم يستخدم الشاعر أداة تشبيه صريحة مثل (كأنَّ أو مِثْل)، بل أتى بالمعنى بصورة تامة توحي بهذا التشبيه، مشيرًا إلى قدسية مصر ومكانتها الروحية العظيمة في نفس المتلقي، تمامًا كقدسية الحَرَم، وهذا التشبيه يرفع من قدر مصر وعظمتها، ويعيطها بعدًا روحيًا عميقًا.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٢.

ومن أمثلة التشبيه من دون استخدام الأداة – أيضًا – عند الشاعر ما ورد في قوله عن مصر(١) :

إِنِّي ارْتَضَيْتُكِ مِيْزَانِي وَبُوصَلَتِي ∴ كُونِي حَكِيمِي ، وَكُونِي بَعْدَهَا حَكَمِي!

يُعد هذا البيت مثالاً على التشبيه البليغ، وهو أحد أنواع التشبيه في لغتنا العربية الذي يحذف فيه وجه الشبه وأداة التشبيه، مما يجعل المشبه هو عين المشبه به، فيجعله أكثر قوة وتأثيرًا، وأركان التشبيه في هذا المثال تبدو جلية في:

- المشبه : هو مصر، وهي الكيان الذي يصفه الشاعر ويسند إليه صفات المشبه به ، فمصر هنا ليست مجرد أرض، بل هي كل ما تمثله من تاريخ وحضارة وانتماء.
- المشبه به : الميزان: ويرمز إلى العدل والدقة، والاتزان والتقييم، فعندما يجعل الشاعر مصر ميزانه، فكأنَّه يقول: إنَّ مصر هي المعيار الذي تُقاس به الأمور، وهي التي يُعتمد عليها في تحديد الصواب من الخطأ .
- البُوصلة : ترمز إلى التوجيه والإرشاد وتحديد الاتجاه الصحيح بجعل مصر بوصلته، حيث يعبر الشاعر عن أَنَّ مصر هي مرجعه في تحديد مساره في الحياة، وهي التي ترشده نحو الطريق الصواب في قراراته ومبادئه .
- الحَكِيم : يرمز إلى الحِكْمَة والرشاد والقدرة على فهم الأمور وتقديم النصح الصائب، فالشاعر يطلب من مصر أن تكون حكيمة، أي أن تكون مصدرًا للحكمة التي يقتدي بها، والتي تمنحه البصيرة والنصح.
- الحَكَم: يرمز إلى الفيصل، أو القاضي، أوالجهة التي تصدر القرار النهائي العدل، فبعد أن طلب الشاعر من مصر أن تكون حكيمة ، يطلب منها أن

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٥.

تكون حكَمَهُ، مما يعني أن قرار مصر ورأيها هو القرار الفصل الذي لا يُرد وهو الذي يُنْهِي المنازعات ويحسم الأمور .

- أداة التشبيه : محذوفة، وعدم وجودها يزيد قوة التشبيه ويجعله يبدو وكأن المشبه هو المشبه به ذاته، لا مجرد شبيه له.
- وجه التشبيه : محذوف على الرغم من حذفه إلا أنه يُفهم من السياق.
- ووجه المشبه المشترك بين مصر والميزان والبوصلة والحِكْمَة والحَكَم يتمثل في كونها – جميعًا – مرجعًا، ودليلاً، ومعيارًا للحق والصواب ومصدرًا للتوجيه الصائب، والاتزان في حياة الشاعر.

باختصار يجسد هذا التشبيه البليغ أعمق مشاعر الحب، والولاء والاعتماد على مصر، ويصورها كبوصلة توجه الحياة، وميزان يقيمها، مما يمنحها بُعدًا روحيًا ومعنويًا عظيمًا في نفس الشاعر.

إذا كان الشاعر في النماذج السابقة قد استخدم التشبيه من دون الأداة وهذا من شأنه أن يثري التشبيه ويزيد من كثافته، فقد استخدم – أيضًا – التشبيه مع الأداة، ومن ذلك قوله عن مصر – أيضًا – [1] :

إِنِّي تَخِذْتُكِ مِثْلَ الضِّلْعِ مِنْ رِئَتِي ∴ قَوْسًا عَلَى الرُّوحِ لَا خَوْفًا مِنَ الأَلَمِ

لَكِنْ لِأَبْقَى مُعَافَى فِي ذُرَى وَجَعِي ∴ بِمَا تَرُشِّيْنَ مِنْ ضَوْءٍ عَلَى ظُلَمِي

يعكس هذان البيتان عمق العلاقة التي تربط الشاعر بمصر وحبه لها، وفي هذين البيتين نوع من التشبيه يسمى بالتشبيه التمثيلي وقد يذكر فيه المشبه، والمشبه به، والوجه، والأداة.

حيث يتم فيه تشبيه هيئة بهيئة أخرى، بحيث يكون وجه الشبه مكونًا من صورة منتزعة من متعدد، أي مركبًا وليس مفردًا.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٤.

– فالمشبه : الضمير المتصل «التاء» في «تخذتك» والذي يعود على الشاعر نفسه، ومعه «الكاف» الذي يعود على «مصر» التي «اتخذها» الشاعر ضلعًا يحميه ويصد عنه الخطر .

– المشبه به : «الضلع من رئتي) و (قوسًا على الروح) .

– أداة التشبيه (مثل) .

فالشاعر يهدف إلى إظهار مدى حبه وتعظيمه لمصر، فيجعلها جزءًا حيويًا لا يمكن الاستغناء عنه ومصدرًا للقوة والعافية ، فهو يصور علاقته بمصر كعلاقة تكاملية حيوية، حيث تمثل مصر له السند والحماية والنور الذي يبدد الظلام – ظلام الألم – وتجعله قادرًا على الاستمرار معافى حتى في أشد لحظات الوجع والألم والخطر .

ثانيًا : الاستعارة :

تعتبر الاستعارة من أشهر صور المجاز فهي «مجاز مبني على التشبيه يتم فيه إطلاق الفعل على المشبه به دون ذكر المشبه والأداة على سبيل الادِّعاء»[١] .

وإذا كانت الاستعارة ترجع في أصلها إلى التشبيه إلا أنها أبلغ منه، وذلك لأنها تتكىء على الخيال الذي يلعب فيها دورًا رئيسًا عن طريق التشخيص والتجسيد «فإنك لترى بها الجماد حيًا ناطقًا والأعجم فصيحًا ، والأجساد الخرس مُبِينة ، والمعاني الخفية بادية جلية»[٢].

(١) إحياء البلاغة ، د/ عبد الحكيم العبد ٣/١٥ ط٣ ، عام ١٤٣٦هـ – ٢٠١٤م (دون إشارة لدار الطبع).

(٢) أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني ص٤٣ ، تعليق وتحقيق محمود محمد شاكر ، دار المدني بجدة ، المملكة العربية السعودية ، ودار المدني بالقاهرة ، دون ذكر لتاريخ ورقم الطبعة .

وهذا يبعث ويخلق في النَّصِّ الأدبي نوعًا من الحركة المحضة التي تطرب لها النفس وتستجيب لرقتها وعذوبتها وجمالها، فالاستعارة تعتمد على الخيال حيث يتوحد فيها الطرفان فيصبحان وكأنهما شيء واحد، أما التشبيه فإنه يظهر ويحدد الطرفين ، ويوضح معالمهما بالإضافة لاستخدامه – غالبًا – لأداة التشبيه.

وقد أجاد الشاعر في توظيف الاستعارة واستخدامها أيما إجادة، كما شاعت الاستعارة في ثنايا أبيات القصيدة ، ومن أمثلة الشاعر/ عبد الرزَّاق عبد الواحد في قصيدته (كُونِي حَكِيمِي، وكُونِي بَعْدَهَا حَكَمِي!) في حديثه عن مصر ما جاء في قوله[1]:

يَا مِصْرُ لُا يَقْتُلُ الإِنْسَانَ أَجْمَعَهُ ∴ فَرْطُ الهُزَالِ، وَلَكِنْ شِدَّةُ الوَرَمِ

وَنَحْنُ فِي زَمَنٍ آدَتْ مُرُوءَتَهُ ∴ لَا قِلَّةُ النَّاسِ لَكِنْ قِلَّةُ القِيَمِ!

في هذين البيتين استعارتان ، ففي البيت الأول يضرب الشاعر مثلاً طبيًا أو بيولوجيًا، فالإنسان لا يموت – غالبًا – بسبب شدة النحافة أوالضعف «الهزال» بقدر ما يموت بسبب الأمراض الخطيرة التي تسبب انتفاخات وأورامًا شديدة « شدة الورم» فالهزال هنا قد يشير إلى نقص أو ضعف طبيعي ، بينما الورم يشير إلى نمو خبيث أو مرض عضال.

وفي البيت الثاني يطبِّق الشاعر الفكرة نفسها على الوضع الاجتماعي والأخلاقي، فالمروءة هنا تعني الشهامة والكرم والأخلاق الحميدة ، فالشاعر يشبه تدهور المروءة – أو المجتمع بصفة عامة – ليس بقلة عدد الناس « وهو ما يعادل الهزال والنقص في البيت الأول» بل بقلة القيم والأخلاق «وهو ما يعادل

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٥.

الورم أو المرض الخبيث في البيت الأول»، حيث صور (الأورام والأمراض) بـ(عدو خبيث) يقتل الإنسان ويقضي عليه.

فالاستعارة هنا توضح أَنَّ الخطر الحقيقي لا يكمن في النقص الظاهر الجلي، بل في الأمراض الخفية المدمرة، وذلك واضح عن طريق التشخيص والتجسيد من خلال الاستعارة المكنية.

ومن أمثلة الاستعارة ما جاء في قوله عن مصر[١]:

يَا أُمَّ شَوقِي، وَشَوقِي حِينَ أَذْكُرُهُ ∴ يَكَادُ يَخْشَعُ حَتَّى الحِبْرُ فِي قَلَمِي!

في هذا البيت استعارة مكنية في الشطر الثاني في قوله « **يَكَادُ يَخْشَعُ حَتَّى الحِبْرُ فِي قَلَمِي!**» وذلك عن طريق التشخيص والتجسيد حيث شبه «الحبر» بالإنسان الخاشع المتذلل، ثم حذف المشبه به «الإنسان» ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو «الخشوع» على سبيل الاستعارة المكنية، والجامع «وجه الشبه» هو التعظيم، والتأثر الشديد ، فالخشوع يدل على التعظيم والتذلل والخضوع، حيث تعمل هذه الاستعارة على إبراز مدى تأثير الشوق إلى مصر في نفس الشاعر، لدرجة أنه يشعر بأَنَّ كل ما حوله يتأثر بهذا الشوق والحنين، حتى «الحبر» في قلمه، مما يدل على قدسية هذه المشاعر الجياشة وعمقها .

ثالثًا : الكناية :

من الصور البيانية التي استخدمها الشاعر في القصيدة (الكناية) ، والكناية هي «لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ ، كقولك فلان طويل النجاد، أي طويل القامة ... إلخ»[٢].

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٧.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني، والبيان، والبديع) للخطيب القزويني، شرح وتحقيق د/ محمد عبدالمنعم خفاجي ص ٣٤٥، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، عام ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٦م.

وقد رفع البلاغيون من شأن الكناية فقال الإمام عبد القاهر الجرجاني: «قد أجمع الجميع على أنَّ الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح ، وأنَّ للاستعارة مزية وفضلًا ، وأنَّ المجاز أبلغ من الحقيقة»(١).

ومن خلال تعريف البلاغيين للكناية، نجد أنها نوع من الانحراف الدلالي ؛ لأنَّ في هذا اللون البلاغي العدول عن الدلالة الأصلية للألفاظ التي وُضعت في المعجم، وتعارف عليها الناس، فاستخدام الشاعر لها بهذا المعنى يكون على علم أنَّ لها دورًا حيويًا في القصيدة، كما أنَّ لها قدرة عظيمة على الإقناع ؛ حيث إنها تثبت الصفة بإثبات دليلها .

ومن أمثلة الكناية في القصيدة قول الشاعر (٢):

فَمِصْـرُ دَهْشَـتُكَ الكُبْـرَى وَأَعْظَمُهَـا ∴ أَنْ فِـي ضَـمِيرِكَ مِنْهَـا هَيْبَـةُ الحَـرَمِ

فالشاعر هنا لا يقصد أَنَّ مصر مكان مقدس بالمعنى الديني الحرفي «الحَرَم» بل يكني عن عظمة «مصر» ومكانتها الشامخة وتقديرها العميق في النفوس بحيث يثير في قلب من يزورها أو يفكر فيها نفس الشعور بالهيبة والوقار والاحترام الذي يثيره (الحرم المقدس) ففي قوله « **أَنْ فِـي ضَـمِيرِكَ مِنْهَـا هَيْبَـةُ الحَرَمِ** » كناية عن الاحترام والتقدير الذي تثيره مصر في نفوس الناس، لما لها من عظمة وتاريخ ومكانة لا تُضَاهَى ، فهو كناية عن صفة .

ومن أمثلة الكناية – أيضًا – قوله وحديثه عن أبي الهول – رمز الشموخ والعظمة(٣) :

مُحَمْلِقًـا فِيـهِ .. لَا صَـوْتٌ ، وَلَا نَفَـسٌ ∴ حَتَّى لَأُحْصِي دَبِيْبَ الدَّهْرِ فِي الأَكَمِ!

---

(١) دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني ص ٢٠ تحقيق / محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢ عام ١٩٨٩م.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٢.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٣.

في هذا البيت الرائع الذي يصف فيه أبا الهول وشموخه، عدة كنايات ففي قوله(محملقًا فيه) كناية عن الدهشة والإعجاب بأبي الهول العملاق، كما توحي بالتأمل والتدبر في شكل أبي الهول وهيئته، كذلك في قوله: « لا صوت ولا نفس ... حتى لأحصى دبيب الدهر في الأكم» فهو لا يصف أبا الهول حرفيًا بأنه لا يصدر صوتًا ولا يتكلم ولا يتنفس، وإنما ذلك كناية عن ثبات أبي الهول وصموده الأبدي، وعن قِدَمِه وعراقته التليدية، وعن شموخه على مَرِّ العصور، فهو كناية عن صفة .

وجاءت الكناية – أيضًا – في تعظيم الشاعر لمصر ودورها الرائد أبد الدهر، فيقول:(١)

يَا أُمَّ مَحْفُوظ، كَمْ مِنْ كَوْكَبٍ عجَبٍ ∴ أَطْلَعْتِهِ مِنْ ظَلَامٍ مُوْحِشِ العَتَمِ

يتحدث الشاعر هنا عن عظمة الدور المصري عبر التاريخ في بناء الحضارة الإنسانية وتقديم الكفاءات التي غَيَّرت وجه العالم، وقدرتها على الإبداع والتجديد والابتكار في أحلك الظروف ، وأصعب اللحظات والمواقف.

ففي قوله في صدر البيت «يا أم محفوظ» كناية عن موصوف «مصر» فالشاعر لم يقل «يا مصر» مباشرة بل استخدم لها وصفًا بأنها «أم محفوظ» وهو وصف يدل على عراقتها وقدسيتها، وحفظها للتراث والعلم، أو أنها تحفظ أبناءها ، «فأم محفوظ» ذلك الأديب المصري الكبير، أحد أبناء مصر المخلصين، كما أَنَّ مثل هذا الاستخدام الشائع لوصف الأوطان بأنها «أم» يعكس مكانتها الأمومية في قلوب أبنائها، وأنها هي مصدر الحماية والعطاء، فجعلها بمثابة الأم الحاضنة لكل ما هو قَيِّمٌ ونافع .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٧.

وجملة «كم من كوكب عجب أطلعته .... إلخ» كناية عن صفة، حيث أبرز الشاعر الدور الحضاري لمصر في إخراج الكثير والكثير من العلماء والمفكرين، والقادة، والمبدعين، والمثقفين، والأدباء، ورجال الدين، الذين أناروا العالم ونقلوه من الجهل والتخلف إلى النور والعلم والتقدم، وما زالت هي كذلك إلى يومنا هذا، فالكواكب ترمز إلى النجوم اللامعة والمؤثرة، والظلام يرمز إلى عصور الجهل والتخلف.

وكل ذلك يزيد من تأثير المعنى ويجعله أكثر رسوخًا في الذهن، كما أَنَّ مثل هذه الصور المعبرة والكنايات المؤثرة تضفي نوعًا من التشويق والإيحاء والتفاعل والاندماج، فتجعل المتلقي يتأمل المعنى ويستنتجه بنفسه مما يزيد من عمق نظرته وتفاعله مع النَّصِّ.

رابعًا : الاقتباس أو التناص :

الاقتباس أو التناص يدور حول وجود تشابه بين قول الشاعر أو الأديب ، وبين نَصٍّ آخر سابق عليه من أي نوع أو فن من فنون القول شعرًا أو نثرًا، فهو يُقصد به «أن يُضَمِّنَ المتكلم كلامه من شعر أو نثر كلامًا لغيره بلفظه، أو معناه ، وهذا الاقتباس قد يكون من القرآن المجيد، أو من أقوال الرسول (ﷺ) أو من الأمثال السائرة، أو من الحِكَمِ المأثورة ، أو من أقوال كبار البلغاء والشعراء المتداولة، دون أن يعزو المقتبس القول إلى قائله»(١).

وفي الحقيقة فإنَّ الشاعر/ عبد الرزَّاق عبد الواحد لم يكن مكثرًا من هذا الاقتباس أو التناص، فقد جاء عنده في قصيدته هذه في موضعين اثنين فقط، موضع من القرآن الكريم ، والآخر من الشعر العربي الحديث في قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي " نهج البردة"، والتي بدا الشاعر/ عبد الرزَّاق عبد الواحد متأثرًا بها إلى حد بعيد.

(١) البلاغة العربية، عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني ٤٣٦/٢.

فأما تأثره بالقرآن الكريم، فقد جاء في قوله[١] :

وَنَحْـــنُ فِـــي زَمَـــنٍ آدَتْ مُرُوءَتَـــهُ ∴ لَا قِلَّـــةُ النَّـــاسِ لَكِـــنْ قِلَّـــةُ القِـــيَمِ!

فجملة « **آدَتْ مُرُوءَتَـهُ** » مأخوذة من قوله تعالى: {وَلَا يَـُٔودُهُۥ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ} [٢] .

فهي مأخوذة من مادة (أود) بمعنى (أثقلت) فالشاعر يريد أنْ يقول: إننا في زمن أثقلت المروءة فيه قلة القيم في المجتمع رغم كثرة الناس.

والموضع الآخر، من الشعر العربي الحديث في قصيدة (نهج البردة) لأمير الشعراء أحمد شوقي حيث يقول الشاعر/ عبد الرزَّاق عبد الواحد في ذلك الصدد: [٣]

مَـاذَا أَخَـذْنَا مِـنَ الـدُّنيَا، وَثَرْوَتُنَـا ∴ وَهْمٌ عَلَـى القَـاعِ بَـيْنَ الْبَـانِ وَالْعَلَـمِ

وَبِاسْـمِهِ، وهُـوَ وَهْـمٌ، قَـدْ يُحَلِّـلُ ذُو ∴ رَأْيٍ دِمَانَـا وَلَـو فِـي الأَشْـهُرِ الحُـرُمِ!

فهو مأخوذ من قول أمير الشعراء أحمد شوقي في نهج البردة في قوله: [٤]

ريمٌ عَلى القاعِ بَينَ البانِ وَالعَلَمِ ∴ أَحَلَّ سَفكَ دَمي في الأَشهُرِ الحُرُمِ

وقد يأتي الشاعر بالاقتباس أو التناص أيا كان المسمى، ليدلل على قوة شاعريته، أو غزارة ثقافته، وتمكنه من اللغة العربية، كما يأتي به الشعراء لتأكيد المعنى، أو توضيح الفكرة المرجوة ، وقد يأتي به الشاعر ليزين صياغته الشعرية في إطار صحيح يخدم الفكرة، ويؤكد المعنى ويوضحه لدى السامع أو القارىء.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٥.

(٢) سورة البقرة من الآية (٢٥٥) .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة م٤ ص ٣٤٦.

(٤) الشوقيات لأمير الشعراء أحمد شوقي ص ١٥٣/٢ ، راجعه وضبطه د/ يوسف الشيخ محمد البقاعي ، الناشر دار الكتاب العربي ، بيروت، لبنان، عام ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٦م.

✍ الخاتمة

الحمد لله على ما أنعم ، والشكر على ما جاد به وأكرم، والصلاة والسلام على صفوة خلقه وخاتم رسله، سيدنا محمد (ﷺ) وعلى آله وصحبه أجمعين ... وبعد :

فقد انتهيت بفضل الله (ﷻ) وتوفيقه من إعداد هذه الدراسة والتي جاءت تحت عنوان (البنيوية في شعر/ عبد الرزَّاق عبد الواحد «قصيدة كُونِي حَكِيمِي» أنموذجًا) ، وقد توصلت فيها إلى عدة نتائج، من أهمها ما يأتي :

١ – ظهرت مقدرة الشاعر عبد الرزَّاق عبد الواحد في المعجم الشعري ، فقد استطاع من خلال تنوع مفرداته وثراء لغته أن يعطي القارئ صورة عن حبه لمصر، وعن دورها الحضاري والتاريخي قديمًا وحديثًا، وصدق تجربته وقوة عاطفته.

٢ – براعته في المستوى الصوتي بشقيه (الموسيقا الخارجية والموسيقا الداخلية) ، ففي الموسيقا الخارجية (الوزن والقافية) استخدم بحر (البسيط) بتفعيلاته التي تعمل على سرعة الإيقاع الموسيقي لتلائم الحالة النفسية للشاعر، بينما جاءت القافية مطلقة موصولة بحرف المد الناشئ عن إشباع حركة الروي رغبة منه في إحداث كثافة موسيقية عالية ذات مستوى إيقاعي متناغم يوحي بالحزن والانكسار والضعف.

٣– في المستوى التركيبي عمد عبد الرزَّاق عبد الواحد إلى استخدام مؤشرات بنيوية تركيبية تحقق جمالية عامة لقصيدته في حبه لمصر وتاريخها العريق، فاعتمد على الأفعال الثلاثة الماضي والمضارع والأمر، ولعل غلبة الأفعال المضارعة تدل على تأثر الشاعر بمصر وأهرامها وتاريخها ونيلها ... إلخ فهي لا تزال تترد في وجدانه ، وتعيش في خاطره وخياله ، مما يدل على التجدد والاستمرار واستحضار الصورة في الذهن، وكذلك الأفعال الماضية ، فقد كانت حاضرة بقوة للدلالة على التأكيد والتحقق والثبوت .

وكذلك استخدامه لأسلوب التقديم والتأخير الذي يعمل على كسر أفق التوقع لدى المتلقي من خلال الانزياح عن الترتيب الأصلي للجمل، مما يكشف عن مكانة ومنزلة للفظ المتقدم في نفسية الشاعر الثائرة وذاته المتأججة .

وكذلك الحذف الذي يُعدُّ وسيلة من وسائل مشاركة السامع في بناء النَّص من خلال تأويل المحذوف وتقديره .

أما الالتفات فيزيد من إثارة العواطف وتحريك المشاعر من خلال نزوع الشاعر عبد الرزَّاق عبد الواحد إلى استخدام الالتفات وتحوله، وتنقله من صيغة إلى أخرى مما يثري من عملية الاندماج والتفاعل بين النَّصِّ والمتلقي .

٤ – أسهمت الأساليب الإنشائية في زيادة حيوية القصيدة من النواحي التركيبية والدلالية النفسية، فاستخدام الشاعر للأساليب (الطلبية وغير الطلبية بأنواعها وصيغها المتعددة من نداء، ونهي، واستفهام وتعجب ... إلخ) يكشف عن حدة الشوق والحنين والانفعال لدى الشاعر جراء حبه لمصر وتعظيمه لها ، فهذه الأساليب وسيلة للتنفيس والتعبير من جهة، ولون من ألوان المشاركة الوجدانية بينه وبين السامع و القارئ من جهة أخرى.

٥ – كشفت الأساليب والحقول والمفردات الدلالية المتنوعة في القصيدة عن مدى ارتباطها بالشاعر ارتباطًا مباشرًا يكشف عن خصوصية تجربته، مع محاولاته نقل خلاصتها والبوح بمآسيها وإيجابياتها للسامع ليشاركه الأحاسيس والمشاعر ذاتها .

٦ – أظهرت بنيوية (التشبيه والاستعارة والكناية والتناص) محاولات الشاعر عبد الرزَّاق عبد الواحد تغذية قصيدته بالعديد من الصور الخيالية المتنوعة، مما يعكس ثراء القريحة الشعرية لديه من جهة، ومن جهة أخرى فإنَّ الصورة الخيالية تطمح في القصيدة إلى أمور عدة منها : (الإقناع والتأثير

من خلال تقريب المعنى، وجعل المعقول في صورة المحسوس ، مما يشكل غناء اللفظ وقوته، وأثره في نفوس المتلقين) .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

وصلّ اللهم وسلِّم وزد وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .

✍ فهرس المصادر والمراجع

القرآن الكريم : جَلَّ من أنزله .

- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، د/ عبد القادر القط ، مكتبة الشباب ، عام ١٩٧٨م.
- الإتقان في علوم القرآن للإمام السيوطي ، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، بيروت، لبنان ، عام ١٩٨٨م، دون إشارة لرقم الطبعة.
- إحياء البلاغة ، د/ عبد الحكيم العبد، ط٣ ، عام ١٤٣٦هـ – ٢٠١٤م (دون إشارة لدار الطبع).
- الأساليب الإنشائية في النحو العربي د/ عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، ط٢ عام ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م.
- أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني ، تعليق وتحقيق محمود محمد شاكر ، دار المدني بجدة ، المملكة العربية السعودية ، ودار المدني بالقاهرة ، دون ذكر لتاريخ ورقم الطبعة .
- أسئلة الشعر – حوارات مع الشعراء العرب – جهاد فضل – الدار العربية للكتاب – دون إشارة لتاريخ ورقم الطبعة .
- الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر العراقي/ عبد الرزَّاق عبد الواحد ، المجلد الرابع، ديوان (لغة الكبرياء) ، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط٢، عام ٢٠٠٢م.
- إنتاج الدلالة ، د/ صلاح فضل ، مؤسسة مختار للنشر، القاهرة، عام ١٩٩٧م.
- الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني، والبيان، والبديع) للخطيب القزويني ، شرح وتحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، عام ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٦م.
- البلاغة الأسلوبية ، د / محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية

للنشر "لونجمان" عام ١٩٩٤م.

- البلاغة العربية ، أسسها وعلومها وفنونها ، وصور من تطبيقاتها ، تأليف / عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني ، طبع الدار الدمشقية ، بيروت ، لبنان، ط١ عام ١٩٩٦م.
- البنية الدرامية في شعر عبد الرزَّاق عبد الواحد، ميسون سليمان محمد الشريعة ، رسالة ماجستير – إشراف أ. د/ عزمي محمد شفيق الصالحي، المملكة الأردنية الهاشمية، جامعة الجرش ، كلية الآداب ٢٠١٥م.
- البنيوية – جان بياجيه ، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري ط٣، بيروت باريس، منشورات دار عويدات عام ١٩٨٢م
- البنيوية د/ عبد الفتاح المصري ، اتحاد الكُتَّاب العرب، العدد ١٢٨، كانون الأول ١٩٨١م.
- البنيوية غياب الذات، د/ بشارة صارجي ، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد البنيوية دون تاريخ .
- التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث – دراسات وقضايا– د/ صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، الطبعة الأولى، عام ١٩٩٠م.
- التعريفات للقاضي الجرجاني، تحقيق/ نصر الدين يونس، شركة القدس للتصوير، القاهرة، ط ١ عام ٢٠٠٧م.
- جدلية الإفراد والتركيب في النقد القديم د/ محمد عبد المطلب ، مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة، عام ١٩٨٤م.
- جماليات اللون في القصيدة ، فصول مجلد ٥ عدد ٢ مارس عام ١٩٨٥م.
- دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني تحقيق / محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢ عام ١٩٨٩م.
- شرح التسهيل (تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، لابن مالك) ، تحقيق محمد عبد القادر عطا، وطارق فتحي السيد ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ،

عام ٢٠٠١م.

- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م، دراسة نقدية – يوسف الصائغ منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب دمشق عام ٢٠٠٦م.
- الشوقيات لأمير الشعراء أحمد شوقي، المجلد الثاني ، راجعه وضبطه د/ يوسف الشيخ محمد البقاعي ، الناشر دار الكِتاب العربي ، بيروت لبنان عام ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٦م.
- الصابئة – رشدي عليان، مجلة كلية الآداب– بغداد – العراق – العدد ١٩ – التاسع عشر – عام ١٩٧٦م.
- الصورة الأدبية الماهية والوظيفة، علامات في النقد ، عبد الملك مرتاض ، عام ١٩٩٦م.
- الصورة الشعرية عند الشابي، د/ مدحت الجيار ، دار المعارف، القاهرة عام ١٩٩٥م، دون إشارة لرقم الطبعة.
- صورة المجتمع المصري في أدب نجيب محفوظ بين الواقع والخيال للدكتور/ يحيى القَفَّاص طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠١٧م.
- العمدة لابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط٥، عام ١٤٠١هـ /١٩٨١م.
- العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكُتاب، عام ١٩٩٨م، دون إشارة لرقم الطبعة.
- عود على بدء دراسة في إيقاع الشعر – د/ شفيق أبو سعدة ، دون إشارة لدار ورقم وتاريخ الطبعة .
- في حب نجيب محفوظ لرجاء النقَّاش، طبعة دار الشروق، ط ١ عام ١٤١٥هـ / ١٩٩٥م
- قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط ٨ عام ١٩٨٩م.

- لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة ، دراسة أسلوبية بنائية د / فضل أحمد القعود ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان ، عام ٢٠١٢م.
- مشكلة البنية – أضواء على البنيوية – د/ زكريا إبراهيم ، مكتبة مصر للطباعة والنشر، القاهرة عام ١٩٩٠م.
- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، جمع وترتيب: هيئة المعجم ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الطبعة الثانية، عام ٢٠٢٢م.
- معجم الشعراء العرب من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٠م، كامل سلمان الجبوري ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان دون إشارة لتاريخ ورقم الطبعة .
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها د/ أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد عام ١٩٨٣م.
- المعجم الوجيز، لمجمع اللغة العربية بالقاهرة ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية عام ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م، دون إشارة لرقم الطبعة.
- المنجد في اللغة والأعلام للمعلوف، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط ٣٥ عام ١٩٩٦م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق / محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط٢ ، عام ١٩٨١م.
- نهاية الأرب في فنون الأدب، أحمد عبد الوهاب القرشي ، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ط١ عام ١٤٣٣هـ.
- هكذا تكلم النَّصُّ «استنطاق الخطاب الشعري» د/ محمد عبد المطلب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٩٧م.

✍ فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة.	٢١٠٥
التمهيد.	٢١٠٩
المبحث الأول: المعجم الشعري في بنيوية القصيدة .	٢١٢٢
المبحث الثاني: السمات البنيوية في المستوى الصوتي.	٢١٣١
المبحث الثالث: السمات البنيوية في المستوى التركيبي.	٢١٤٢
المبحث الرابع: السمات البنيوية في المستوى الدلالي.	٢١٦٢
الخاتمة.	٢١٧٣
فهرس المصادر والمراجع.	٢١٧٦
فهرس الموضوعات .	٢١٨٠

تم بحمد الله تعالى وتوفيقه.