المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلية: اللغة العربية والدراسات الاجتماعية
قسم: اللغة العربية وآدابها

شعر إبراهيم مفتاح
دراسة أسلوبية
Ibrahim Meftah Poetry
A Stylistic Study

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الآداب
تخصص (دراسات أدبية/ أدب ونقد)

إعداد
صالح بن عبدالله بن إبراهيم العثيم
الرقم الجامعي: ٣٦١١٠٠١٤٥

إشراف
د. حمد بن عبدالعزيز السويلم
أستاذ النقد الأدبي المشارك بقسم اللغة العربية في جامعة القصيم

1439 – 2018

الله
بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص الرسالة (عربي)

تناولت عبر هذه الرسالة شعر إبراهيم مفتاح في ضوء المنهج الأسلوبي، وقد قامت هذه الدراسة على مبدأين بارزين لهما حظوة كبيرة لدى معظم النقاد الأسلوبيين، وهما: الاختيار والانزياح، وعلى هذا الأساس مضى هذا البحث في كشف مستويات الاختيار لدى الشاعر على صعيد الحرف والكلمة والجملة.

ثم تناولت الانزياح ممثلا في نوعيه: التركيبي والدلالي، وقد شمل الانزياح في المستوى التركيبي التقديم والتأخير والحذف والالتفات.

أما الانزياح في المستوى الدلالي فقد شمل التشبيه والاستعارة والكناية.

ثم تطرقت بعد ذلك إلى أبرز الجماليات الأسلوبية لدى الشاعر المتمثلة بالمفارقة والتكرار والتناص.

وقد حاولت عبر هذه الدراسة أن أثبت نتائج عملية ملموسة في إبراز ما يتميز به أسلوب الشاعر من تفرد وخصوصية .

Abstract

This thesis addressed the poetry of IBRAHIM MEFTAH in the light of the methodological approach, and is based on two prominent principles that have a great step for the most of the methodological critic that are: choice and linguistic displacement, therefore, on this base the research is going on to reveal of the choice levels for the poet in terms of letter, word and the phrase.

Then addressed the linguistic displacement represented in its two kinds:- synthetic and semantic linguistic displacement and the displacement in the synthetic level includes forward, block hold, omission and involvement.

Whereas the displacement in the semantic level includes the analogy, metaphor and metaphysics.

The thesis addressed also the most prominent stylistic aesthetics for the poet such as the paradox, repetition and complacency.

I tried through this study to prove tangible practical results in the most significant point of the poet's style of uniqueness and privacy.

المقدمة

وتشتمل على ما يلي:

- منهج الدراسة.
- سبب اختيار هذا الموضوع.
- أهم الدراسات السابقة حول شعر الشاعر.
- صعوبات البحث.
- التساؤلات بالبحث.
- خطة البحث.
- شكر وتقدير.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

يُعدُّ الشاعر إبراهيم مفتاح علامة فارقة في مسيرة الشعر؛ فهو يمثل حالةً شعريةً متميزةً في الشعرية العربية المعاصرة في السعودية خصوصًا، وفي الوطن العربي على وجه العموم.

ولما كانت اللغة الشعرية من أهم مرتكزات التجديد في الشعر عند الشاعر مفتاح، وجدت أن المنهج الأسلوبي هو أفضل مدخل لدراسة شعره، والمنهج الأسلوبي الذي يستمد إجراءاته من علم البلاغة من جهةٍ، ومن علم اللسانيات الحديث من جهةٍ أخرى، يعنى بدراسة النص الأدبي، ووصف طريقة الصياغة، من أجل استخراج الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي، ويكشف عن مواطن الإبداع ومظاهر الفرادة التي يستقل بها الشاعر ويمتاز بها عن الآخرين.

ولهذا عقدت العزم على أن يكون البحث دراسة لشعر إبراهيم مفتاح، وفق المنهج الأسلوبي القائم على ثلاث ركائز أساسية تبدأ بالوصف ثم التحليل ثم استخلاص النتائج، وتعود أسباب اختياري هذا العنوان إلى جملة من الدوافع يمكن تلخيصها في الآتي:

١- الرغبة في دراسة شعر أحد شعراء العصر الحديث وقراءته بمنهجٍ نقديٍّ نصيٍّ حديث.

٢- كون شعر إبراهيم مفتاح معدودًا من روائع الشعر العربي المعاصر، لما فيه من صفاء اللغة ورونق الأسلوب.

٣- أن شعر مفتاح -حسب علمي- لم يلتفت أحدٌ إلى دراسته دراسةً أسلوبيةً برؤيةٍ متخصصةٍ من قبل، فضلًا عن عدم وجود دراسةٍ مستقلةٍ بأي منهجٍ من مناهج النقد النصية التي تركز على الرسالة اللغوية.

وما وجدته من دراسات حول الشاعر جهودٌ تذكر وتشكر، بيد أن أغلب هذه الدراسات اهتمت بالوصف العام لشاعرية الشاعر مفتاح، وهي رؤيةٌ مختلفةٌ عن المنهج الذي سأسلكه في بحثي هذا، وأهم هذه الدراسات:

١- يمكن أن نعد الدكتور حسن بن أحمد إبراهيم النعمي أول من تناول الشاعر مفتاح -حسب علمي- حين تحدث عنه في كتابه (الشعر في منطقة جازان من ١٣٥١هـ - ١٤١٨هـ ١٩٣٢ — ١٩٩٨م دراسة موضوعية فنية)، الصادر من نادي جازان الأدبي، عام ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م، حيث تحدث عن مجموعةٍ من شعراء جازان، ومن ضمنهم: إبراهيم مفتاح، فقدم لنا ترجمة وافية عنه، كما تعرض لأبرز موضوعات شعره.

٢- تأتي بعد ذلك دراسة بعنوان (قراءة في تجربة الشاعر إبراهيم مفتاح الإبداعية)، الصادرة عن جامعة جازان، عام ١٤٣٦هـ، وهي عبارة عن ندوةٍ علميةٍ طُرِحَ فيها مجموعةٌ من الورقات العلمية لمجموعة من الأساتذة.

٣- كما تكلم الدكتور جبران بن سلمان سحاري في كتابه (شخصية العام الثقافية، الشاعر والأديب والمؤرخ الأستاذ/ إبراهيم بن عبد الله مفتاح، لعام ١٤٣٧هـ)، وشارك معه في الإعداد مجموعةٌ من الأساتذة، وهو من منشورات نادي جازان الأدبي عام ١٤٣٧هـ، وهو عمل توثيقي عن سيرته وأهم إنجازاته.

تلك أهم الدراسات السابقة، أما عن صعوبات البحث فلا يكاد يخلو بحثٌ من البحوث من صعوباتٍ تعيق خطواته، وقد سعيت جاهدًا في تخطي هذه الصعوبات، إذ تتمثل أهم هذه الصعوبات في تنوع المدارس والاتجاهات الأسلوبية التي ينطوي تحت كلِّ واحدٍ منها كثير من التفاصيل الدقيقة، والقيم الأسلوبية المتفاوتة.

وقد واجهتها بالمزج أثناء التحليل والقراءة بين أكثرها شيوعًا، وأقدرها على قراءة وتقويم الأساليب الشعرية عند الشاعر مفتاح، فهي وإن تداخلت وتقاطعت فإنها تنضوي جميعها تحت مصطلحٍ واحدٍ وهو (الأسلوبية).

أما عن أبرز التساؤلات التي كانت متعلقةً بالبحث قبل إجرائه ما يلي:

١- ما أبرز الخصائص والظواهر الأسلوبية التي تميزت بها لغة الشعر عند إبراهيم مفتاح؟ وكيف تجلت عبر مستويات النص؟

٢- ما طبيعة التراكيب والأساليب اللغوية التي امتازت بها لغة الشعر عند مفتاح؟ وما مدى الثبوت والانزياح في قواعدها واستعمالاتها؟ وما مدى مساهمتها في تشكيل الجو الشعري، وبلورة الرؤى والمواقف؟

وللإجابة عن التساؤلات السابقة وغيرها، جاءت هذه الدراسة بثلاثة فصولٍ، يسبقها مقدمة وتمهيد، وتتلوها خاتمة، ثم ثبت المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات، وفيما يلي تفصيلها:

التمهيد: سيكون للتعريف بالشاعر، وللحديث عن مفهوم الأسلوبية في التراث والفكر النقدي المعاصر، ذاكرًا أهم المعايير التي تعتمد عليها الدراسة الأسلوبية، والتي سيتم الاستعانة بها في قراءة وتحليل لغة الشعر عند إبراهيم مفتاح.

الفصل الأول: سيكون الحديث فيه عن مبدأ من أهم المبادئ التي تقوم عليها الأسلوبية، وهو الاختيار، تحت عنوان (الأسلوب بوصفه اختيارًا)، ويندرج تحته ثلاثة مباحث، وهي:

المبحث الأول: اختيار الشاعر مفتاح للأصوات، ويشمل: الموسيقى الخارجية، والموسيقى الداخلية.

المبحث الثاني: اختيار الشاعر مفتاح للكلمات، ويشمل: المعجم الشعري، والتوازي الصرفي.

المبحث الثالث: اختيار الشاعر مفتاح للجمل، ويشمل: أنماط الجمل الإنشائية الطلبية.

أما الفصل الثاني فسيكون الحديث فيه عن مبدأ آخر من أهم مبادئ الأسلوبية، وهو الانزياح، تحت عنوان (الأسلوب بوصفه انزياحًا)، ويتكون من مبحثين، وهما:

المبحث الأول: الانزياح في المستوى التركيبي، ويشمل: التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات.

المبحث الثاني: الانزياح في المستوى الدلالي، ويشمل: التشبيه، والاستعارة.

أما الفصل الثالث والأخير، فسأعرض فيه أهم الظواهر الأسلوبية الجمالية عند الشاعر، تحت عنوان (جماليات الأسلوب عند مفتاح)، وينقسم إلى ثلاثة مباحث، وهي:

المبحث الأول: المفارقة، وتشمل أنماطًا مختلفةً من المفارقة، كـ: مفارقة العنوان، والمفارقة اللفظية، ومفارقة السخرية، ومفارقة الإنكار، ومفارقة التحول، ومفارقة الفُجاءة، ومفارقة الأدوار.

المبحث الثاني: التكرار، ويشمل: تكرار الكلمات، وتكرار البداية، وتكرار اللازمة.

المبحث الثالث: التَّنَاصُّ، ويشمل التَّنَاصَّ مع القرآن الكريم، والتَّنَاصَّ مع الموروث الأدبي.

وسأتوج البحث في الأخير بخاتمةٍ تشتمل على خلاصة البحث، والتذكير بأهم ما تم إنجازه في ثنايا فصول ومباحث صفحات الرسالة، وعرض لأهم النتائج التي تُوصِلَّ إليها.

ويليها ثبت المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

وفي الختام يسعدني أن أصوغ كلمات الشكر والتقدير لكل من له فضلٌ عليَّ، مبتدئًا بالحمد والشكر لله عز وجل، الذي منَّ وأنعم عليَّ بإعداد وإتمام هذا البحث، والشكر موصول لوالديَّ الكريمين، وشكرًا لإخوتي وأخواتي، وشكرًا لزوجتي، وشكرًا لجامعة القصيم، وكلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، وقسم الدراسات العليا؛ لما وجدته من عونٍ ورعايةٍ تذكر فتشكر.

وأتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذي الفاضل الدكتور حمد بن عبدالعزيز السويلم الذي أشرف على هذه الرسالة، ولم يبخل عليَّ بنتاج علمه، وحصيلة خبرته، ووافر وقته، فأسدى إليَّ أراءً سديدةً، وتصحيحات دقيقةً مفيدةً، وأمدني بالمراجع حتى استقوى البحث على عوده، سائلًا الله عز وجل أن يجعل ذلك في موازين حسناته، وأن يجزيه عني خير الجزاء.

كما أزجي خالص شكري وتقديري للمناقشين الفاضلين على تفضلهما بقبول مناقشة هذه الرسالة، واعدًا إياهما بقبول آرائهما وإرشاداتهما.

هذا وأسأل الله تعالى أن يجعل هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم، فما كان فيه من صوابٍ فمن الله، وما كان فيه من خطأ فمن نفسي والشيطان، والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

التمهيد

ويشتمل على ما يلي:

أولًا: التعريف بالشاعر: إبراهيم بن عبد الله بن عمر مفتاح.

ثانيًا: مفهوم الأسلوبية في التراث والفكر النقدي المعاصر.

التمهيد

أولًا: التعريف بالشاعر: إبراهيم بن عبد الله بن عمر مفتاح:

تشهد الحركة الأدبية والثقافية في المملكة العربية السعودية في العقود الأخيرة حراكًا ملحوظًا في مختلف فروع الأدب وفنونه، وقد يكون التطور في وسائل الإعلام الحديث ساهم بهذا الحراك الأدبي، ويُعَدُّ الشاعر الأستاذ إبراهيم مفتاح من الشعراء السعوديين الذين أثروا الحركة الأدبية والثقافية في المملكة من خلال إسهاماته الأدبية والثقافية والإعلامية.

وقد ازدان إنتاج الشاعر مفتاح في الشعر بالظواهر الأسلوبية والخصائص الفنية واللغوية والجمالية، وقد سخَّر قلمه وقصائده في خدمة الإسلام والمسلمين، وفي شحذ الهمم والتذكير بعزة الإسلام وقوة المسلمين، ساعده في ذلك ثقافته الإسلامية، وقربه من الأحداث الإسلامية بكل تفاصيلها، من حروبٍ وثورات، وغيرها من الأحداث التي أثارت قريحته الشعرية ودفعته للتصدي لقضايا الأمة المهمة، فكتب مفتاح قصائد عن لبنان وعن قضية فلسطين، والكثير عن أحوال الأمة المختلفة.

كما سخَّر قلمه للحديث عن أهمية الوطن وعن مسقط رأسه جزيرة فرسان، فتحدث عن الوطن في كثير من قصائده وكذلك كتب عن جزيرة فرسان، وهناك مقولة متداولة عند الكثيرين من أهل جزيرة فرسان وغيرهم وهي: "من زار جزيرة فرسان ولم يلتقِ إبراهيم مفتاح فلم يزر فرسان"، وعلاوة على ذلك لقد لقبه البعض بـ "شاعر فرسان"[1].

(1) ندوة علمية ينظمها قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة جازان، قراءة في تجربة الشاعر إبراهيم مفتاح الإبداعية، جامعة جازان، إدارة المطبوعات بالجامعة، ط١، جازان، ١٤٣٦هـ، ص ١٩٥.

وقد ولد الشاعر إبراهيم مفتاح بجزيرة فرسان سنة ١٣٥٨هـ[١]، ونشأ في حجر والده الذي رعاه أتم رعاية، وربَّاه أفضل تربية، وكان هو المؤثر الأول في شخصيته الأدبية، فالشاعر قد أهدى ديوانه الثاني لأبيه قائلًا: "إلى من ورثت عنه شيئًا من موهبة الشعر، ومن علمني الوقوف على حافة النغم، إلى والدي العزيز أهدي ديواني هذا"[٢].

وقد عهد به والده إلى أحد الكتاتيب الفرسانية، فتلقى تعليمه فيه، وكان أول كتاب التحق به هو كتاب الشيخ محمد بن أحمد البهكلي إمام وخطيب جامع فرسان، وبعد تجاوزه الكتاب التحق بمدرسة فرسان الابتدائية، وحصل على شهادتها سنة ١٣٧٧هـ، ثم التحق بمعهد المعلمين في جازان وتخرج فيه سنة ١٣٨٠هـ.

وبعد تخرجه عُيِّن مدرسًا بمدرسة (بيش) الابتدائية، وبقي في بيش أربع سنوات نقل بعدها إلى المدرسة السعودية الابتدائية في جازان، ثم نقل بعد ذلك من المدرسة السعودية في جازان إلى مدرسة فرسان الابتدائية، وفي العام الدراسي٨٦ /١٣٨٧هـ حصل على دبلوم الدراسات التكميلية في الطائف[٣].

إنتاجه الشعري:

١- عتابٌ إلى البحر، صدر في طبعته الأولى سنة ١٤٠٤هـ.

٢- احمرار الصمت، طبع سنة ١٤٠٩هـ.

٣- رائحة التراب، طبع سنة ١٤١٦هـ.

---

(1) تم التواصل مع الشاعر بمكالمةٍ هاتفيةٍ بتاريخ ١٤٣٨/٨/١٠هـ، وأوضح الشاعر بأنه من مواليد آخر سنة ١٣٥٨هـ؛ كما هو موجود في ديوان الشاعر الأول (عتابٌ إلى البحر)، إذ إنني وجدت بعض المراجع تشير إلى أنه من مواليد ١٣٥٩هـ، فتم التواصل مع الشاعر لقطع هذا الاختلاف.

(2) إبراهيم عبدالله مفتاح، احمرار الصمت، دار الصافي للثقافة والنشر، ط١، الرياض، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م، ص ٦.

(3) ينظر: د/ حسن بن أحمد النعمي، الشعر في منطقة جازان من ١٣٥١هـ – ١٤١٨هـ ١٩٣٢-١٩٩٨م دراسة موضوعية وفنية، نادي جازان الأدبي، ط١،جازان، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م، ص ١٣٠١، ١٣٠٢.

إنتاجه العلمي:

١- فرسان.. جزائر اللؤلؤ والأسماك المهاجرة.
٢- فرسان.. الناس.. البحر و التاريخ.
٣- مقامات فرسانية.
٤- أدب الأشجار في جزر فرسان.
٥- فرسان بين الجيولوجيا والتاريخ.
٦- خرفٌ مبكر.
٧- الشعر الشعبي الفرساني.
٨- قرية القصار.
٩- رواية الصِّنجار.

إسهاماتٌ متنوعة:

١- مشرف على الآثار بجزر فرسان.
٢- عضو سابق في مجلس منطقة جازان.
٣- عضو سابق في مجلس إدارة نادي جازان الأدبي.
٤- عضو ملتقى شعراء جازان عام ١٤٣٦ هـ.

أبرز مشاركاته الشعرية والتكريمية:

١- ألقى مفتاح القصيدة الرئيسة في مهرجان الجنادرية الثامن عام ١٤١٤ هـ.
٢- حصل على جائزة الشعر الفصيح في جائزة أبها الثقافية لعام ١٤١٧هـ.
٣- مثَّل المملكة في الأسبوع الثقافي السعودي الذي أقيم في الشارقة في الإمارات العربية المتحدة عام ١٤١٧هـ.
٤- مثَّل المملكة في المؤتمر الثاني والعشرين للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب المهرجان الثالث والعشرين للشعر العربي عام ٢٠٠٣م في الجزائر.
٥- مثَّل المملكة في مهرجان الشعر العربي في جمهورية مصر العربية عام ٢٠٠٤م.

٦- تمَّ تكريمه في جامعة جازان عام ٢٠١٥م.

٧- تمَّ اختياره شخصية العام الثقافية بمنطقة جازان ١٤٣٧هـ[١].

وللشاعر مفتاح مشاركاتٌ صحفيةٌ كثيرةٌ، فقد عمل سكرتيرًا في تحرير مجلة الفيصل الثقافية الشهرية التي تصدر عن دار الفيصل الثقافية بالرياض، ونشر مقالاته فيها وفي غيرها من الدوريات السعودية، وشارك -أيضًا- في كثيرٍ من الندوات الفكرية، والأمسيات الشعرية، وهو عضوٌ فاعلٌ بمجلس إدارة نادي جازان الأدبي[٢].

ثانيًا: مفهوم الأسلوبية في التراث والفكر النقدي المعاصر:

تعددت جهود النقاد و الباحثين في محاولاتهم لوضع تعريف للأسلوبية، بيد أنه اعترف كثير منهم، "بأن كلمة أسلوبية لا يمكن أن تُعَرَّف بشكلٍ مرضٍ[٣]، وقد يكون هذا راجع إلى مدى رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها"[٤].

أما عن الأسلوب، فقد حاول عدد من الأدباء والنقاد القدامى الحديث عنه، فكان ذلك عند معالجتهم بعض القضايا النقدية والبلاغية وقضية إعجاز القرآن الكريم وغير ذلك من القضايا.

ويمكن الإشارة هنا إلى بعض الإضاءات والقضايا التي طرحها عدد من العلماء والنقاد حول الأسلوب، وهذه الإشارات لا تعني أن هؤلاء النقاد قد بحثوا كل قضايا الأسلوب والأسلوبية؛ إنما هي معالم واضحة لها دور -ولو بشكلٍ بسيطٍ- في تاريخ استخدام مصطلح (الأسلوب).

---

(1) ينظر: د. جبران بن سلمان سحَّاري، شخصية العام الثقافية الشاعر والأديب المؤرخ الأستاذ/ إبراهيم بن عبد الله مفتاح لعام ١٤٣٧هـ، من منشورات نادي جازان الأدبي، ط١، جازان، ١٤٣٧هـ-٢٠١٦م، ص ٧- ٩ بتصرف.

(2) ينظر: الشعر في منطقة جازان من ١٣٥١هـ – ١٤١٨هـ دراسة موضوعية وفنية، ص ١٣٠٢.

(3) ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، ط ١، الأردن، عمان، ٢٠٠٢، ص ٧. وكذلك ينظر: د. عمر عتيق، دراسات أسلوبية في الشعر الأموي، شعر الأخطل نموذجًا، دار جرير للنشر والتوزيع، ط ١، الأردن، عمان، ٢٠١٢، ص ١١.

(4) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط١، عمان، ٢٠٠٧، ص ٣٥.

إن كلمة (أسلوب) كانت تتردد في الخطاب النقدي منذ القدم، ولعلَّ أقدم استعمال ورد إلينا مستعملًا لفظ (أسلوب) كان في كلام (أرسطو)، وقد أراد به طريقة التعبير، فقال: "حقًّا لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب، ونرعى الأمانة من حيث هي لما كانت لنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته، ولكن علينا ألا نعتمد في الدفاع عن رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة، ولكن كثيرًا ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم، فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة"(١).

أما عن المعاجم اللغوية القديمة فيقال: "للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريقٍ ممتدٍّ فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجهة والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء... وتجمع على أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه. والأسلوب بالضم الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي: أفانين منه"(٢).

والأسلوب اصطلاحًا: "استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غاياتٍ أدبيةٍ، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تُحددُ معنى الأشكال وصوابها(٣)، وهناك من قال: أن اللغة مجموعة من وسائل التعبير التي تتناول مع الفكرة الدلالات المضافة إليها، وأن علم الأسلوب يُعنى بدراسة الوسائل التي يستخدمها المتكلم للتعبير عن أفكارٍ معينةٍ(٤).

وقد عُرف الأسلوب في التراث العربي، حيث "وجدنا في حركة النقد العربي القديم ما يقربه أو في معنى آخر يصله بحركة الدرس الأسلوبي، يتمثل ذلك في عملية التمازج بين النقد والبلاغة والنحو، كما وقفت حركة النقد والبلاغة القديمين على جوانب البحث الأسلوبي في غالب

(1) د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة ، ط١، لبنان، بيروت، ١٩٧٢م، ص ١١٦.
(2) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط٤، بيروت، ٢٠٠٥م، المجلد الأول، مادة سلب، ص ٢٠٥٩.
(3) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط٣، ليبيا-تونس، ص ٩.
(4) ينظر: د.صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٧٥.

الأحيان، وتوغلت فيه في القليل منها، لأنها تبدأ غالبًا من النص، وتنتهي به كما في الأسلوبية الحديثة"[١].

ومن هذه الإشارات ما وجد في دراستهم للأسلوب واختلافه بين فردٍ وآخر، وبين موقفٍ وآخر، وأيضًا "في دراستهم لأسلوب القرآن ومقارنته بغيره من أساليب العرب لإثبات إعجازه"[٢]، وأيضًا في دراستهم لبعض "الانحرافات السياقية كالتقديم والتأخير والتكرار والحذف والالتفات"[٣].

فوجدنا في تراثنا اللغوي والنقدي هناك من تحدث عن الأسلوب، إمَّا بالتصريح به وإما بالحديث عن بعض أساليب اللغة العربية، فعلى سبيل المثال، نجد من تحدث عن بعض الاستخدامات التي تشكل تعارضًا مع الأصل، كحديث سيبويه عن الحذف[٤]، وكذلك حديث الجاحظ عن فكرة تبيان مستويات الأداء اللغوي عند الناس[٥]،كما تحدث عبد القاهر الجرجاني عن تعريف الأسلوب من خلال مفهومه عن النظم[٦]، ونجد حازم القرطاجني[*] ممن أدرك قيمة الأسلوب وأثره على المتلقي[٧].

---

(1) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، ط١، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٧١، ١٧٢.

(2) نفسه، ص ١٠.

(3) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص ٢٤.

(4) ينظر: كتاب سيبويه، (ت١٨٠هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج١، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، القاهرة ، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م، ص ٢٤ وما بعدها.

(5) ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، (ت٢٥٥هـ)، ج١، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط٥، القاهرة، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م، ص ١٤٤.

(6) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (ت٤٧١هـ)، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط ٣، القاهرة، ١٤١٣هـ -١٩٩٢م، ص ٤٦٨ وما بعدها.

(*) تم ذكر العلماء الأربعة على سبيل المثال لا الحصر، وإلا كما نعلم أنه توجد اجتهادات كثيرة من العلماء السابقين من أمثال الفراء(ت ٢٠٧هـ) في كتابه "معاني القرآن"، وابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) له عدة كتب أهمها: "الشعر والشعراء"، و"تأويل مشكل القرآن"، وثعلب وابن المعتز والباقلاني وغيرهم الكثير مما لا يتسع المقام لذكرهم جميعًا.

(7) ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ت٦٨٤هـ)، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، لبنان، بيروت، ١٩٨٦م، ص ٣٦٣ وما بعدها.

وعند الانتقال إلى مفهوم هذا العلم في الفكر النقدي المعاصر، فلا يبدو أن هناك تعريفًا واحدًا يمكن أن يجمع ذلك التنوع والتعدد، وكذلك لا تبدو ملاحقة تلك التعريفات مجديةً أو كبيرة الفائدة، والأجدى من ذلك محاولة استخلاص بعض المبادئ الكبرى التي تتخذ سبيلًا للكشف عن الأسلوب وطريقة دراسته وتمييزه، مع الإشارة إلى بعض تلك التعريفات للبناء عليها.

يُعَدُّ الأسلوب هو المسلك إلى الأسلوبية لذلك الأسلوبية: "تحليل لغوي، موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية، وركيزته الألسنية"[١]، وتوصف بأنها: "البحث عن الأسس الموضوعية؛ لإرساء علم الأسلوب..."[٢]، ومهمة الأسلوبية البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى؛ لتشكل نظام الوسائل التعبيرية اللغوية المعبرة[٣].

أما مولد علم الأسلوب أو الأسلوبية في الفكر النقدي، فقد كان في إطار المناهج النقدية الحديثة التي تطورت بتأثير من اللغويات الحديثة، ودراسات علم اللغة التي وضع أساسها فرديناند دي سوسير، كما أنها وطيدة الصلة بالبلاغة، التي كانت قد نظرت في كثيرٍ من القضايا الأسلوبية على نحوٍ جزئيّ، كما تتصل الأسلوبية بكل ما له دورٌ في تشكيل النص من مكوناتٍ لغويةٍ أو صوتيةٍ أو دلاليةٍ أو جماليةٍ بتنوع العلوم الفرعية التي تنتمي إليها المكونات.

وهكذا تنبسط الأسلوبية على "رقعة اللغة كلها، فجميع الظواهر اللغوية ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيبًا، يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة، وجميع الوقائع اللغوية مهما تكن يمكن أن تكشف عن لمحةٍ من حياة الفكر... منظورًا إليها من زاوية خاصة"[٤].

---

(1) أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٤م ، ص ٣١.

(2) الأسلوبية والأسلوب، ص ٧٦.

(3) ينظر: نفسه، ص ٧٦.

(4) شكري محمد عيَّاد، اتجاهات البحث الأسلوبي دراسات أسلوبية، دار العلوم، ط ١، الرياض، ١٩٨٥، ص ٣١.

ثم جاء بعد دي سوسير تلميذه شارل بالي، الذي نشر وأرسى علم الأسلوب بشكلٍ أكبر؛ ففي عام ١٩٠٢م نشر كتابه "مقال الأسلوبية الفرنسية"، ثم تلاه بكتاب آخر هو "الوجيز في الأسلوبية"، على أن أسلوبية بالي لم تخرج من عباءة عالم اللغة كثيرًا.

وخلاصة القول عنده: إنَّ المضمون الوجداني للغة هو عماد أسلوبيته، وهو بذلك يهتم بدراسة اللغة مفردات وقواعد، ولا يهتم بدراستها على أنها أنموذج خاص يستخدمه الفرد في ظروف معينة لأهداف معينة، وقد رفض بالي أن يناقش الأسلوبية في مستوى اللسان –المكتوب– النص الأدبي، بل أنكرها فيه، ومستنده الفكري أنه كان يريد أن يبعث الروح في جسد اللغة الذي تعرَّف عليه أستاذه سوسير. فعلم اللغة الذي نظر إليه سوسير استخلاصٌ لبنية اللغة وهيكلها المادي فقط، ولم يدخل إلى روحها أو التأثير العاطفي لها، ولذا حاول بالي أن يثبت أن اللغة بقيمها السوسيرية هذه تحوي بعدًا عاطفيًا آتٍ من الأسلوب(١).

نخلص من هذا إلى أن بالي اهتم بالمحتوى العاطفي للغة، وهذا جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية، ومن ثم ركَّز على اللغة المنطوقة وهو ما صرفه عن العناية باللغة الأدبية، وتصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة في اللغة؛ شده إلى دراسة القوى التعبيرية في اللغة الجماعية دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها، وعليه فدراسته الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية(٢).

ولعلَّ المنبع الثر للدارس الأسلوبي كان بما قدمته النظرية التحويلية، " Transformational Genertive Grammar"لتشومسكي، الذي قسَّم اللغة إلى قسمين رئيسين، الأول: البنية السطحية Surface Structure، ويمثلها الكلام المنطوق، والقسم الآخر البنية العميقة Deep Structure، وهي الجذور التي تمدُّ البنية السطحية بمقوماتها وتحويلاتها(٣).

---

(1) ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص ٤٤.

(2) بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٥م، ص ٣٤ وما بعدها.

(3) تشومسكي، جوانب من نظرية النحو، ترجمة: مرتضى باقر، مطابع جامعة الموصل، ١٩٨٥م، ص ٢٨. ولمزيد من التفصيل حول تشومسكي ينظر: نوم جومسكي، البنى النحوية، ترجمة: يؤيل يوسف عزيز، مراجعة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

وأكد تشومسكي أنَّ ثمة جانبين ينبغي أخذهما بالاعتبار هما: الأداء اللغوي Performance، وتمثله البنية السطحية، والكفاية اللغوية Competence، وتمثله البنية العميقة، ووفق النحو التحويلي فإنَّ كل مبدع يصل إلى مرحلة النضج يستطيع أن يفهم وينتج تركيبات لا تنتهي. فاللغة بوسعها أن تستعين بعدد محدود من المسائل لتنتج عددًا لا يتناهى من الاستعمالات، وهذه الاستعمالات هي التي تركز عليها الأسلوبية في مظهرها الحسي، باعتبار أنَّ الكلام الأدبي مجموعة من الجمل لها وحدتها المميزة، ولها قواعدها ونحوها ودلالاتها، والأسلوبيون يتعاملون مع الجملة كتعاملهم مع النص بأكمله؛ لأنها قابلة للوصف على مستوياتها المتعددة، الصوتية والتركيبية والدلالية(١).

وبناءً على ما تقدم، فإن فكرة الاختيار النحوي في الأسلوبية إنَّما هي منطلقة من فكرة النحو التوليدي، فأحد تعريفات الأسلوب أنه اختيار نحوي، والمراد بالنحو هنا ما هو أعم من القواعد المعروفة، بحيث يشمل قواعد اللغة بعامةٍ في أصواتها وصرفها ومعجمها ونظم الجملة فيها، ويكون هذا الانتقاء حين يؤثر المنشئ كلمة على كلمة، أو تركيبًا على تركيب؛ لأنها أدق في توصيل ما يريد(٢).

وأما الأسلوب باعتباره انزياحا، فإنه يقع ضمن ما يسمى بالمقدرة اللغوية عند تشومسكي، فالسر في الانزياح يكمن في القوة التي يملكها المتلقي في قدرته اللغوية على المقارنة بين ما هو منزاحٌ في النص مع ما هو نمطٌ شائعٌ ومألوفٌ.

لقد تمخض عن النظرية التوليدية التحويلية منهجٌ من أهم مناهج الدرس الأسلوبي، وهو التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة، ومحاولة وضع قواعد لإمكانات هذه الطاقة(٣)، إذ إن اختيار الشاعر لبعض التحويلات اللغوية دون غيرها،

---

(1) ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص ٤٦.

(2) البلاغة والأسلوبية، ص ٤٢.

(3) ينظر: محمود عياد، الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول، مج١، ع٢، ١٩٨١م، ص ١٢٧، ١٢٨.

وإلحاحه عليها من بين مجموعة التحويلات الكامنة في النظام اللغوي، يُعَدُّ استخدامًا مميزًا لطاقات اللغة. فالتركيب المعطى يمكن تحويله إلى تراكيبٍ متعددة على مستوى السطح، وهذا يمثل بدائل خصبة للدارس الأسلوبي، ومن أهم الدراسات الأسلوبية التي أخذت هذا المنحى: دراسات أوهمان وهندريكس وغيرهما[١].

ومجمل القول: إن اللغة هي مجموع الإمكانات المتوفرة للتواصل عند جماعةٍ لغويةٍ واحدةٍ، ولا تشكل هذه الوسائل مجموعةً متجانسةً وواحدة، على الرغم من الأزمنة والأمكنة والمجموعات، وعلى العكس تمامًا توجد نظمٌ فرعيةٌ غالبًا ما تتداخل في ما بينها في النص من مهمة الأسلوبية أن تميزها وأن تفصح استعمالها[٢].

وخلاصة الأمر: أن الأسلوبية قد وجدت ضالتها في النظرية التحويلية، وما أفرزته من مقومات واصطلاحات لغوية، فوظفت هذه الاصطلاحات والمفاهيم في توضيح الدراسة الأسلوبية، وجعل عملها أكثر دقةً ووضوحًا من الناحية المنهجية والمضمونية.

وهو ما دفع الألماني ستفين أولمان عام ١٩٦٩م –أي في ذروة تقدم النظرية التحويلية– إلى التأكيد أن الأسلوبية قد استقرت علمًا لسانيًّا نقديًّا فيقول: "إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معًا"[٣].

إن الأسلوبية الحديثة خرجت من عباءة اللغة، ومن مدرسة سوسير على وجه التحديد، وفي الوقت الذي انفتحت فيه اللسانيات على شتى العلوم كالرياضيات والطب والفيزياء... أفاد الأسلوبيون من هذا الانفتاح، وهذه الإفادة هي التي أمدت الأسلوبية بالمنهج العلمي، الذي أفضى إلى استغلالها عن اللسانيات.

---

(1) الأسلوبية الحديثة، ص ١٢٨.

(2) ينظر: بول فابر، كرستيان بايلون، مدخل إلى الألسنية مع تمارين تطبيقية، ترجمة: طلال وهبه، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م، ص ٢١٩.

(3) محمد عبدالمنعم خفاجي، وآخرين، الأسلوبية والبيان العربي، دار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩م، ص ١٤.

فاهتمت الأسلوبية بدراسة النص دراسةً وصفيةً، وحللته بمعزل عن العوامل الخارجية والتي لازمت بعض أشكال النقد منذ أمدٍ بعيدٍ، فكان في كثير من الأحيان يبتعد عن النص المدروس لصالح ما هو خارجٌ عنه مسقطًا مفاهيم علم الاجتماع أو التاريخ أو الفلسفة أو علم النفس عليه، فجاءت الأسلوبية لترسم خطًّا جديدًا يعود بالنقد إلى طبيعة النص اللغوية والجمالية.

ومن خلال ما سبق يمكن أن نعد الأسلوبية منهجًا نقديًّا داخليًّا، يدرس السمات والخصائص التي تتميز بها اللغة الأدبية عن سائر أنماط الكلام. وبما أن المبدع يعتمد على اللغة بوصفها المادة الأساس في عمله الإبداعي، فإن الأسلوبية تتأمل طريقة استخدام اللغة، لتجمع من الجزئيات والتفاصيل ما يمكن الخروج به من تعميمات تحليلية تدل على طبيعة أسلوب الشاعر أو الكاتب، ويمكن أن يتم التحليل وفق مستويات التحليل الأسلوبي من الناحية العملية وهي: المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي.

أما أهم المعايير التي تعتمد عليها الدراسة الأسلوبية في سائر المستويات اللغوية، والتي تمت الاستعانة بها في قراءة وتحليل لغة الشعر عند الشاعر إبراهيم مفتاح، فيمكن إجمالها فيما يلي:

– الأسلوبية الوصفية (أسلوبية التعبير):

انبثقت الأسلوبية الوصفية من اللسانيات الحديثة التي أرسى دعائمها فرديناند دي سوسير في بدايات القرن العشرين، وكانت النقلة النوعية التي أحدثها الأسلوبيون الوصفيون قد تمثلت بتغيير منهجية البحث الأسلوبي من الوجهة التاريخية إلى الوجهة الوصفية، وصار الهدف معقودًا على دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها.

وممن تزعم لواء الأسلوبية الوصفية شارل بالي، أحد أشهر تلامذة سوسير، الذي اتجه باللسانيات التطبيقية إلى المنحى الأسلوبي من خلال نظريته القائمة على دراسة المحتوى العاطفي، ودراسة القيم التعبيرية التي ينطوي عليها الكلام، مخالفًا بذلك بعض الدراسات البلاغية القديمة القائمة على الأنماط والصور التقليدية المتداولة.

ويشارك بالي أستاذه سوسير في اعتقاده أن اللغة عبارة عن نظام له بنيته الداخلية البعيدة عن المؤثرات الخارجية، كالحضارة والتاريخ السياسي وعلم النفس، ويقوم هذا النظام على العلاقات الحضورية السياقية النحوية التي تمتد أفقيًّا، على العلاقات الإيحائية الغيبية المعجمية، إذ تستدعي الكلمات بعضها على سبيل الترادف أو التضاد أو التشابه بوجهٍ ما[١].

فالأسلوبية الوصفية "تدرس العلاقة بين اللغة والفكر، وتهتم بالأبنية اللغوية، ووظائفها المختلفة، ويطلق على هذا المنهج: أسلوبية التعبير"[٢].

فقد نقل شارل بالي الأسلوبية من ميدان اللسانيات إلى ميدان خاص مستقل، يقوم على علاقة اللغة بالتفكير، فهو يضع نظريته في التعبير المنطوق، فالأسلوبية عنده تبحث عن معنى العبارة وسماتها الوجدانية وموقعها في النسق التعبيري، ولا تبحث عن جماليات النص الأدبية. ويرفض قول بيفون: "الأسلوب هو الرجل"، لأن هذا يعني أن ندرس الأسلوبية الفردية.

وهذا ما لا يهدف إليه بالي، فأسلوبيته تعبيرية وصفية تهتم بالبنى ووظائفها وبالعلاقة بين الشكل والتفكير، واللغة اليومية المباشرة هي وحدها موضوع الأسلوب، ويقول عن الأديب إنه يصنع من اللغة عملًا إراديًّا واعيًا، والأسلوبية الداخلية عنده تدرس توازن العوامل المؤثرة أو تضادها في النص مقابل العناصر الذهنية في اللغة الواحدة، والأسلوبية الخارجية تقارن بين هذه العوامل في اللغة الواحدة وبين مثيلاتها في لغة أخرى[٣].

فتعد الأسلوبية التعبيرية ذات وظيفةٍ إبلاغيَّةٍ، وغايتُها إثبات إرادة المتكلم بالألفاظ، ودراسة الوسائل التعبيرية في المجال اللغوي الذي تلتقي فيه اللغة بالحياة[٤].

---

(1) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص ٩١، ٩٢.

(2) نفسه، ص ٩١.

(3) ينظر: الدكتور عدنان علي رضا النحوي، الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط١، الرياض، ٢٠٠٣م، ص ٦٨، ٦٩.

(4) ينظر: د.لطفي عبدالبديع، التركيب اللغوي للأدب، مكتبة النهضة، مصر، القاهرة، ط١، ١٩٧٠م، ص ١٠١.

حيث "إن اللغة الطبيعية كالتي نتكلمها جميعًا ليست في خدمة التفكير الصِّرف، ولا في خدمة الفن، ولا تأخذ في اعتبارها المنطق الأعلى، ولا المثل الأدبي الأعلى، إنما وظيفتها الأولية والثابتة ليست إقامة القياسات المنطقية، واختتام الجمل وفق التفاعيل الشعرية، إنها بكل بساطةٍ في خدمة الحياة، لا حياة الأقلية بل حياة الكل، وبكل مظاهرها، ووظيفتُها بيولوجية واجتماعية"(١).

فالمنهج الوصفي أصبح له قدراتٌ فائقةٌ في الوصف والتحليل، معتمدًا على الجانب الفكري والعاطفي للتعبير اللغوي، مما جعل إمكانية التقويم ممكنة للنصوص الأدبية، فقد بدأت دائرة الدراسات الأسلوبية اللاحقة تتسع، لتضع حدود القيمة، التي تشتمل عليها النصوص الأدبية، ومن الأمثلة على ذلك الدراسات التي قام بها جاكوبسون وليفي شتراوس لقصيدة (القطط لبودلير) سنة ١٩٦٢م في مجلة الإنسان، ومثل الدراسة الفنية العميقة حول (بناء لغة الشعر) التي خطها جان كوهين(٢).

أما الجانب الآخر الذي يقوم عليه المنهج الوصفي في الدراسات الأسلوبية فهو الجانب العاطفي، فقد أكَّد بالي أنَّ دراسة العلاقة القائمة بين المحتوى العاطفي والصيغة التي تساق على نحو خاص في اللغة المنطوقة، تكشف أن ثَمَّةَ علاقةً أسلوبيةً بين الصيغة وما تثيره من عاطفة كالحزن أو التعجب، وعليه فالصيغ التركيبية للتعبير اللغوي ترتبط بنزعة عاطفية كامنة فيه، وهو مجال من مجالات الدراسات الأسلوبية.

غير أن بالي وقع في مغالطةٍ بقوله: إنَّ الجانب العاطفي للصيغ التعبيرية ليس مرتبطًا بالجماعة اللغوية، مما جعل الذين جاءوا من بعده يصححون مسار الأسلوبية الوصفية، نحو جهود ليو سبتزر، الذي أظهر الجانب الفردي العاطفي في التعبير اللغوي، فيستند التحليل الوصفي للجانب

---

(1) الأسلوب والأسلوبية، ص ٣٨.

(2) ينظر: أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية: مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، مج٥، ع١،أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر،١٩٨٤م، ص ٦٦-٦٨.

العاطفي إلى تحليل القيم التعبيرية الكامنة في التعبير اللغوي الذي يتضمن خواص عاطفية جعلها بالي في الطابع العاطفي، الذي عدَّه عنصرًا ثابتًا في اللغة[١].

أما الجانب العملي للغة من منظورٍ أسلوبيّ في المنهج الوصفي، فيتمثل في استخدام الكلمات ضمن أساليب لغويةٍ في أثناء الممارسة الفعلية للكلام، أو من خلال استخدامها عنصرًا من عناصر النص الأدبي[٢]. فالتوظيف العلمي للكلمة في أسلوبٍ لغويّ كالترجي أو النهي أو النداء، هو ممارسةٌ عمليةٌ للغة النصية، إذ يحاول المتكلم من خلال هذه الممارسة أن يعطي رأيًا أو أفكارًا من خلال اللغة.

– الأسلوبية الإحصائية:

إننا نعيش في عصر الإحصاء، فلا يستغرب أن تنفذ الطرق العددية في كثيرٍ من أقسام اللغويات وعلم الأسلوب. ويمكن أن يقال إن دخول هذه الطرق في اللغويات جديرٌ بالاستحسان بوجهٍ عام، ولكن من الخطأ أن تُجعل صنمًا يعبد[٣].

إذ تطبق من خلال الاهتمام "بتتبع معدلات تكرار الظواهر الأسلوبية في النصّ، ليقيم تحليلاته بالاعتماد على ذلك التكرار كثرة أو قلة"[٤]؛ فالعنصر الذي يتكرر أكثر من غيره أولى بالدراسة، لأن تكراره قد يعني أنه سمةٌ أسلوبيةٌ في النص، وأن المبدع يعوّل عليه أكثر من غيره.

فالإحصاء ليس غاية في حد ذاته، بل هو نتائج تساعد الدارس الأسلوبي على تجلية النص وكشف جمالياته، وإعطاء صاحبه المكانة التي يستحقها، ولكن في الوقت نفسه الإحصاء وحده لا يكفي، فهو مؤشرٌ محضٌ تكتمل وظيفته ودلالته بالنفاذ إلى تفسيره وتحليله، والنفاذ إلى ما وراءه.

---

(1) ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص ٩٤، ٩٥.

(2) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٥، ١٦.

(3) اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ١٠٥، ١٠٦.

(4) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص ٩١.

كما أن المبالغة فيه قد تؤدي إلى قتل الدراسة الأدبية بتحويلها إلى جداول صمَّاء تخنق روح النص، وتكتم أنفاسه، وهذا ما تعاني منه بعض الدراسات الأسلوبية التي تجاوزت حدود المعقول في الإفادة من هذا المبدأ أو الأسلوب، بحيث نظرت إليه وكأنه غاية الدراسة الأسلوبية ومنتهاها.

فأهمية الإحصاء ترجع إلى أنه منهج يحقق بعدًا موضوعيًّا، يمكن بواسطته تحديد الملامح الأساسية للأساليب، أو التمييز بين السمات والخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية عن السمات التي ترد في النص ورودًا عشوائيًّا[١].

والحق أن منهج الإحصاء مع أهمية بعض جوانبه في الدراسات الأسلوبية، إلا أن له جوانب أخرى تبتعد عن أدبية الصياغة وشعرية النص، ولا تقدم للقارئ أهم خصائص النص وهي التأثير والإمتاع[٢].

ولا شك أن هناك اعتبارات جوهرية هي التي قللت من أهمية المنهج الإحصائي في البحث الأسلوبي، وحدَّت من فوائده، لعل أهمها ما يلي:

١- سيطرة الكم على الكيف في بعض الأعمال الإحصائية، مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسي.

٢- الطرق الإحصائية قد تساهم في عدم مراعاة التأثير السياقي للنص في بعض الأحيان، وهو مطلبٌ مهمٌّ من مطالب التحليل الأسلوبي.

٣- ربما أفْضَتْ قائمةٌ هائلةٌ من الأرقام إلى نتيجةٍ لم تكن لتخفى على العين المجردة، أو لتحتاج -لشدة وضوحها- إلى إثبات.

---

(1) سعد مصلوح، الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط٣، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٣٧.

(2) أحمد قاسم الزمر، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، دراسة وتحليل، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط١، صنعاء، ١٩٩٦م، ص ٧٦.

وعلى الرغم من كل هذه التحديات التي تواجه المنهج الإحصائي -إن صح أن نسميها تحديات- التي جعلت عددًا من الباحثين يعزفون عن ذلك المنهج، فإن هذا المنهج لا يخلو من جوانب إيجابيةٍ في دراسة النصوص الأدبية، أهمها:

١- إن التحليل الإحصائي يساعد في حل بعض المشكلات الأدبية كالتحقق من شخصية المؤلف، وتوثيق نسبة النص الأدبي إلى صاحبه، وفهم التطور التاريخي في كتابات الكتاب.

٢- الإحصاء يساعد في إعطاء نسب بعض الظواهر عن كثرتها أو قلتها في النص، إذ لا يستوي ورود الصيغة اللفظية أو الجملة مرة، أو ورودها عشر مرات في نصٍّ أدبيٍّ ما، مما يفضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات.

٣- يقدم الإحصاء المادة الأدبية التي يدرسها الباحث تقديمًا دقيقًا، والدقة في ذاتها مطلب علمي(*).

- مبدأ الاختيار:

وهو انتقاء الوسائل اللغوية المناسبة من النظام اللغوي لتأدية المعنى والتعبير عنه، و"يتم على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف، أي على أساس الترادف والتخالف"(١).

ومن القضايا التي أثارها الأسلوبيون مما يتصل بالاختيار، مدى حضور الوعي في عملية الاختيار الأسلوبي، ونجد في ذلك رأيين متباينين؛ ففي حين يركز أصحاب الاتجاهات المثالية القائلة بالعبقرية والإلهام على لا شعورية الاختيار، يذهب الأسلوبيون المحدثون إلى أن "الباث يتخير من الرصيد اللغوي دوال معينة يقحمها في ملفوظه عن قصد، وأن الخطاب الأدبي هو عمل يتم عن وعي، ويؤدي وظيفة قصدها الباث"(٢).

(*) ولمعرفة المزيد حول بعض الاعتبارات التي تحد من فائدة الإحصاء، وكذلك الجوانب التي قد تستفيد من المعايير العددية أو الإحصائية ينظر: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٠٦- ١٠٩.

(1) د. صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، مج٥، ع١، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر، ١٩٨٤، ص٥٦.

(2) توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤، ص٨٣.

وبهذا يحقق الاختيار مبدأ الخصوصية في تحديد الأسلوب، إذ إن "مجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين"(١).

وقبل هؤلاء نجد أن النقد العربي القديم اهتم منذ بداياته الأولى بصورةٍ من الصور التي تؤكد العلاقة بين الأسلوب والاختيار، وقد تمثل هذا الأمر بمقولةٍ أساسيةٍ من مقولات النقد العربي القديم، وهي مقولة "لكلِّ مقامٍ مقالٌ".

وهذا يعني أن موقف المبدع يجب أن يحدد طبيعة اختياره، فإذا خاطب العامة فعليه أن يخاطبهم بأسلوبٍ يلاءم مكانتهم ومنزلتهم وثقافتهم، وإذا خاطب الخاصة فعليه أن يخاطبهم وفقًا لمكانتهم ومنزلتهم وثقافتهم أيضًا.

وهناك إشاراتٌ وأمثلةٌ كثيرةٌ منثورةٌ في كتب النقد القديمة، تدل على أهمية الاختيار، فقد قيل: "وتخير الألفاظ، وإبدال بعضها من بعض يُوجِبُ التئام الكلام، وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته، فإن أمكن مع ذلك منظومًا من حروفٍ سهلة المخارج كان أحسن له، وأدعى للقلوب إليه، وإن اتفق له أن يكون موقعه في الإطناب والإيجاز أَلْيَق بموقعه، وأحق بالمقام والحال، كان جامعًا للحسن، بارعًا في الفضل؛ وإن بلغ مع ذلك أن تكون موارده تنبيك عن مصادره، وأوله يكشف قناع آخره، كان قد جمع نهاية الحسن، وبلغ أعلى مراتب التمام..."(٢).

وفي ضوء هذا النص وغيره الكثير –مما لا يتسع المقام للإتيان بهم جميعًا– تبرز مسألة التفات بعض النقاد العرب القدامى إلى قضية الاختيار على أنها عمليةٌ مهمةٌ من جانب المبدع، ومن جانب الناقد على حدٍّ سواء.

ومما يلزمنا توضيحه في مسألة الاختيار عند المبدع عمومًا عن كونها قصدية أم عفوية؛ إذ لا شك أن هناك اختيارات يعمد إليها بعض المبدعين وتكون مقصودة، إذ إن كاتبها يقصد من

---

(1) الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ص٣٨.

(2) أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، مصر، القاهرة، ١٩٥٢م، ص ١٤١.

ورائها هدفًا ما، إما لإقناع القارئ أو اللجوء إلى عدم المباشرة في الحديث عن الهدف أو الغاية المنشودة من العمل الأدبي.

وعلى هذا الأساس ينبغي على المرء ألا يغفل دور الاختيارات غير الواعية أو العفوية، إذ إنه لا يمكن أن تكون كل الاختيارات واعيةً ومقصودةً، بل هناك اختياراتٌ عفويةٌ تتسرب إلى العمل الأدبي.

ولذلك يغدو التمييز بين الاختيار الواعي والعفوي أمرًا ضروريًا. فكلنا يعرف بتجربته الخاصة أن هناك اختيارات لا شعورية تأتينا بطريقةٍ عفويةٍ غريزيةٍ للوهلة الأولى وبشكلٍ شبه آليّ.

بينما هناك اختياراتٌ أخرى مدبرة ومقصودة نتردد في القيام بها ونصحح ما انتهينا إليه منها، ونتأمل الكلمة أو العبارة الملائمة حتى نعثر منها على الشكل المناسب(١).

ومهما يكن، فإن تحديد الأسلوب على أنه اختيار، محورٌ أساسي من محاور الدراسات الأسلوبية، التي قدمت الأسلوب على أنه متصلٌ بوعي المبدع وبِذاتِيَّتِه التي تميزه عن الذوات الأخرى. فتفاوت الأسلوب ربما يكون قائمًا على طبيعة الاختيار الذي يعدُّ عنصرًا أساسيًّا من عناصر عملية الإبداع.

– مبدأ الانزياح:

الانزياح "تعبيرٌ يخرج عن المألوف في ترتيب تراكيبه وصياغة صوره، خروجًا إبداعيًّا مقصودًا، يهدف إلى البناء من خلال الهدم، وإلى المفاجأة ولفت الأنظار من خلال الخلق وترك المألوف، وهو مجموعة من المبادئ والقيم الجمالية التي يسعى لها المبدع في خطابه الأدبي عامةً والشعري خاصةً؛ لإكساب هذا الخطاب التميز والتفرد والبعد عن الأنماط المعيارية في النصوص الأخرى"(٢).

---

(1) علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص ٩٣.

(2) عبدالله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، ط١، إربد–الأردن، ٢٠١٣م، ص ٩.

إذ إن الانزياح بهذه الصورة هو "آلية الخروج عن سلطة اللغة، وتكرار تمظهراتها والدخول في مملكة حرية الكلام وإبداعيته، إنه انتقال الخطاب من جماعية اللسان وبلادة الأساليب إلى فردانية فعل التكلم، وحيوية الأسلوب"(١).

كما لا يعد كل انزياح أسلوبًا، إذ لا بد أن يصاحبه وظيفةٌ جماليةٌ وتعبيريةٌ، فيمكن أن تبدأ الخطوات في التحليل الأسلوبي، بـ "مراقبة الانحرافات كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلاتٍ متشابكةٍ من الجمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح، أو عكس ذلك كالغموض، أو الطمس المبرر جماليًّا للفروق"(٢).

وقد أصبح مفهوم الانزياح أكثر وضوحًا على يد الناقد الفرنسي (جان كوهن)، وفصل فيه في كتابه "بنية اللغة الشعرية"، حيث قام كوهن ببيان كيفية حدوث الانزياح في النص الشعري، حيث يرى أن الشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوًى أعلى، إذ يعقب النقض الذي تسببه الصورة البلاغية إعادة بناء من طبيعة أخرى... فالجانب الأساسي هو المرحلة السالبة؛ لأن هذه المرحلة شرط ضروري للمرحلة الثانية(٣).

وأخيرًا، فإن ما ذكرته سابقًا يُعَدُّ من أهم المبادئ الكبرى التي تتخذ سبيلًا للكشف عن الأسلوب وطريقة دراسته وتمييزه، وبناءً عليه يمكن أن أستخلص من اتجاهات الأسلوبية على اختلافها أن من أهم السمات المميزة للدراسة الأسلوبية أنها "تبدأ من العمل الأدبي نفسه، ومن الكلمات والطريقة التي ترتبط في القطعة الكتابية الخاصة، وليس ثَمَّةَ حدودٌ يحظر على طالب الأسلوب تجاوزها"(٤).

---

(1) أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص ٩.

(2) رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢، ص ٢٣١، ٢٣٢.

(3) ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، ط١، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص ٤٩.

(4) الأسلوب والأسلوبية، ص ٤٩.

الفصل الأوَّل

الأسلوب بوصفه اختيارًا

ويشتمل على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: اختيار الشاعر مفتاح للأصوات.

المبحث الثاني: اختيار الشاعر مفتاح للكلمات.

المبحث الثالث: اختيار الشاعر مفتاح للجمل.

المبحث الأوَّل

اختيار الشاعر مفتاح للأصوات

ويشمل على ما يلي:

توطئة.

أولًا: التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقى الخارجية عند مفتاح:

أ- القافية في ضوء التردد الفونيمي.

ب- القافية في ضوء الحركات الإعرابية:

١- القافية المطلقة والقافية المقيدة.

٢- الإشباع أو المدُّ.

٣- القوافي المردوفة.

ثانيًا: التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقى الداخلية عند مفتاح:

أ- التلاؤم الصوتي.

ب- الجناس.

توطئةٌ:

لما كان الشعر في شتى صوره في نظر الكثيرين يبنى على أساس الكلمات "التي تنتظم فيما بينها انتظامًا مخصوصًا، تبعًا لتعاقب الحركة والسكون، مما يضع للشعر وزنه المتميز وإيقاعه"(١).

فإن هذه الدراسة سوف تبدأ بمبحث اختيار مفتاح للأصوات، ويشمل: دراسة موسيقى مفتاح الصوتية الخارجية والداخلية.

يُعَدُّ الصوت وسيلة ضرورية لمعرفة كيفية عمل اللغة فهوعند الجاحظ، "آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف"(٢)، وقد ربطه ابن جني، في كتابه "الخصائص" باللغة، بل جعلها مؤلفة من أصوات فقال: "حدُّها -أي اللغة- أنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"(٣).

ويُعَدُّ المستوى الصوتي عنصرًا مهمًّا وأساسًا جوهريًّا من مكونات النص الشعري، حيث يتآزر مع بقية مكوناته وعناصره البنائية الأخرى في تشكيل اللغة الإبداعية. ومن ثَمَّ فلم يعد ينظر إلى المستوى الصوتي بمستوييه المتكاملين العروضي واللُّغوي في الدرس الأسلوبي باعتباره منفصلًا قائمًا بذاته بمعزلٍ عن مكونات النص الأخرى، لا يضيف إلى بنياته إلا جمالًا شكليًّا، وحليةً سطحيةً فحسب، وإنما أصبح ينظر إليه على أنَّه تجسيدٌ حيٌّ لبنية القصيدة وحركتها ومظهرها المادي المحسوس بتعلقاته الدلالية المتعددة.

وتتجلى أهمية المكونات الصوتية في كونها تمثل إحدى الوسائل الأسلوبية المهمة في الخطاب الشعري، والتي تجعل منه خطابًا يثير في نفس المتلقي الرقة والعذوبة، وعن طريقها يبرز الإبداع الشعري لدى الشاعر، فضلًا عن كونها تعمل إلى جانب المستويات الأخرى في تنوع البناء الأسلوبي.

---

(1) د. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، ط١، مصر، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٣٦٧.

(2) البيان والتبيين، ج١، ص ٧٩.

(3) ابن جني، الخصائص، (ت٣٩٢هـ) تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، ط٤، بغداد، ١٩٩٠م، ج١، ص ٣٤.

وينقسم هذا المستوى الصوتي إلى نمطين أساسيين يكمِّل أحدهما الآخر، وهما: الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، ففي الأول سأتناول القافية، أما الثاني فيتضمن أقسامًا بديعية سيأتي ذكرها بمشيئة الله.

أولًا: الموسيقى الخارجية:

القافية:

تُشَكِّلُ القافية في القصيدة لازمة من لوازم الإيقاع الشعري الخارجي، لأنها تجيء في الغالب على وتيرةٍ واحدةٍ في القصيدة، "والقافية من لوازم الشعر العربي، وجزءٌ من موسيقاه، بها تتم وحدة القصيدة، وتتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها"(١)، فهي قرار البيت، وعندها يصل اهتزاز اللحن إلى غايته، إذ يتم إيقاعه(٢).

لقد أولى النقّاد العرب القافية عناية خاصة، حتى إنّهم عدّوها مع الوزن من أهمِّ خصائص الشعر، فـ "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية"(٣)، والقافية مركز ثقل مهم فيه إلى حدٍّ أنه: "إذا كانت حوافر الفرس أوثق ما فيه وعليها اعتماده، فالقوافي حوافر الشعر، فهي مركز ونقطة تماسكه، وعليها جريانه واطِّراده"(٤).

وعلى أيَّة حالٍ فإن هذا الاهتمام الواضح بالقافية لم يأتِ من فراغٍ، وإنما من كون القافية تؤدِّي: "وظيفة مزدوجة تغذِّي طرفين من جديلة اللغة في الشعر: إحداهما: الوظيفة الإيقاعية بما توفره من تكرار عنصرٍ صوتي معيَّن يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات، والأخرى: دلاليةٌ بسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب، والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من جهارة وبروز من جانب آخر"(٥).

---

(1) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط٨، القاهرة، ١٩٧٢م، ص ٣٢٤، ٣٢٥.

(2) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط ٩، القاهرة، ص ٩٧.

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد قزقزان، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨، ج١، ص ١٢٨.

(4) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٧١.

(5) د. محمد حماسة عبداللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط ١، القاهرة، ١٩٩٠ م، ص ١٣١.

وتأسيسًا على ما سبق سيعالج الباحث في هذا الجانب ما يلي:

أ- القافية في ضوء التَّردد الفونيمي.

ب- القافية في ضوء الحركات الإعرابيَّة:

١- القافية المطلقة والقافية المقيدة.

٢- الإشباع أو المدُّ.

٣- القوافي المردوفة.

أ- القافية في ضوء التَّردد الفونيمي:

يطلق علماء العروض على الصامت المتكرر الأخير في القصيدة اسم (حرف الروي)، وهذا يكسب القصيدة تلونًا موسيقيًّا تميزت به القصيدة العربية. كما أنها تعطي إشارةً للسِّامع بانتهاء البيت، والاستعداد لتلقي معنى جديدًا.

ومن أجل كشف الفضاء الصوتي لإنجاز الشاعر مفتاح الشعري، سأضع في عين الاعتبار أواخر نهايات الأبيات (حرف الروي) الموحد فقط في كامل القصيدة؛ بصفته متغيرًا أسلوبيًّا اختاره الشاعر ليقف عنده(*).

وعليه فسأقدم أولًا جدولًا يكشف الفضاء الصوتي لأصوات الروي عند مفتاح في القصائد المدروسة (موحدة الرَّوِي)؛ حتى يتهيأ لي تحديد الحروف التي يستعملها مفتاح في إنتاجه الشعري، والجدول كما يلي:

(*) علمًا أنني خرَّجت حروف الرَّوِي كاملةً بحركاتها لكافة قصائد مفتاح، بيد أني بعد تحليلها رأيت أن حرف الروي المتغير في القصيدة الواحدة عند شاعرنا يفقد أسلوبيته؛ فلذلك أكتفي هنا بذكر إحصائية للقصائد الموحدة الروي.

م	الصوت الأخير (حرف الرَّويّ)	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	النون	٢٦١	%٢٧.٢
٢	الرَّاء	٢٣٧	%٢٤.٥٣
٣	الدَّال	٧٦	%٧.٨٧
٤	القاف	٦٩	%٧.١٤
٥	الكاف	٦٣	%٦.٥٢
٦	التّاء	٥٣	%٥.٤٩
٧	اللام	٤٧	%٤.٨٧
٨	الهاء	٤١	%٤.٢٤
٩	الميم	٣٩	%٤.٠٤
١٠	الباء	٣٥	%٣.٦٢
١١	العين	١٥	%١.٥٥
١٢	الهمزة	١١	%١.١٤
١٣	الفاء	١٠	%١.٠٤
١٤	السين	٩	%٠.٩٣
	المجموع	٩٦٦	%١٠٠

جدول (١): توزيع الحروف على قصائد مفتاح الموحدة الروي، ونسب تكرارها.

ملاحظاتٌ ونتائج:

-إنَّ أكثر الصوامت ترددًا في أشعار مفتاح هو حرف (النون)، الذي احتلَّ في ترتيبه المرتبة الأولى بالنسبة إلى تردد الصَّوامت في الأشعار، وهو صوتٌ مجهورٌ متوسطٌ بين الشِّدة

والرَّخاوة، وقد تردد في نهاية سبع عشرة قصيدة، فشغل نهاية مائتين وواحد وستين بيتًا، ونسبته المئوية: ٢٧.٠٢%.

-ومثَّلَ حرف (الرَّاء) المرتبة الثانية في تكرار الصوامت، وهو صامتٌ تكراريٌّ مجهورٌ متوسطٌ بين الشِّدة والرَّخاوة، وقد تردد في نهاية ثلاث عشرة قصيدة، فشغل نهاية مائتين وسبعة وثلاثين بيتًا، ونسبته المئوية: ٢٤.٥٣%.

-ومثَّلَ حرف (الدَّال) المرتبة الثالثة في تكرار الصوامت، وهو صامتٌ شديدٌ مجهورٌ، وقد تردد في نهاية ست قصائد، فشغل نهاية ستة وسبعين بيتًا، ونسبته المئوية ٧.٨٧%.

-ومثَّلَ حرف (القاف) المرتبة الرابعة في تكرار الصوامت، وهو صامتٌ شديدٌ مجهورٌ، وقد تردد في نهاية أربع قصائد، فشغل نهاية تسعة وستين بيتًا، ونسبته المئوية:٧.١٤%.

-ومثَّلَ حرف (الكاف) المرتبة الخامسة في تكرار الصوامت، وهو صوتٌ شديدٌ مهموسٌ، وقد تردد في نهاية ثلاث قصائد، فشغل نهاية ثلاثة وستين بيتًا، ونسبته المئوية: ٦.٥٢%.

-ومثَّلَ حرف (التَّاء) المرتبة السادسة في تكرار الصوامت، وهو صامتٌ شديدٌ مهموسٌ، وقد تردد في نهاية ثلاث قصائد، فشغل نهاية ثلاثة وخمسين بيتًا، ونسبته المئوية: ٥.٤٩%.

-ومثَّلَ حرف (اللام) المرتبة السابعة في تكرار الصوامت، وهو صامتٌ مجهورٌ متوسطٌ بين الشدة والرخاوة، وقد تردد في نهاية أربع قصائد، فشغل نهاية سبعة وأربعين بيتًا، ونسبته المئوية: ٤.٨٧%.

-ومثَّلَ حرف (الهاء) المرتبة الثامنة في تكرار الصوامت، وهو صامتٌ رخوٌ مهموسٌ، وقد تردد في نهاية قصيدةٍ واحدةٍ، فشغل نهاية واحد وأربعين بيتًا، ونسبته المئوية: ٤.٢٤%.

-ومثَّلَ حرف (الميم) المرتبة التاسعة في تكرار الصوامت، وهو صامتٌ مجهورٌ لا هو بالشديد ولا بالرخو، وقد تردد في نهاية ثلاث قصائد، فشغل نهاية تسعة وثلاثين بيتًا، ونسبته المئوية: ٤.٠٤%.

-ومثَّلَ حرف (الباء) المرتبة العاشرة في تكرار الصوامت، وهو صامتٌ شديدٌ مجهورٌ، وقد تردد في نهاية ثلاث قصائد، فشغل نهاية خمسة وثلاثين بيتًا، ونسبته المئوية: ٣.٦٢%.

-ومثَّلَ حرف (العين) المرتبة الحادية عشرة في تكرار الصوامت، وهو صامتٌ مهموسٌ متوسطٌ بين الشدة والرخاوة، وقد تردد في نهاية قصيدةٍ واحدةٍ، فشغل نهاية خمسة عشرة بيتًا، ونسبته المئوية: ١.٥٥%.

-ومثَّلَ حرف (الهمزة) المرتبة الثانية عشرة في تكرار الصوامت، وهو صامتٌ شديدٌ لا هو بالمجهور ولا بالمهموس، وقد تردد في نهاية قصيدةٍ واحدة، فشغل نهاية إحدى عشر بيتًا، ونسبته المئوية: ١.١٤%.

-ومثَّلَ حرف (الفاء) المرتبة الثالثة عشرة في تكرار الصوامت، وهو صامتٌ رخوٌ مهموسٌ، وقد تردد في نهاية قصيدةٍ واحدةٍ، فشغل نهاية عشرة أبيات، ونسبته المئوية: ١.٠٤%.

-ومثَّلَ حرف (السين) المرتبة الرابعة عشرة والأخيرة في تكرار الصوامت، وهو صامتٌ رخوٌ مهموسٌ، وقد تردد في نهاية قصيدةٍ واحدةٍ، فشغل نهاية تسعة أبيات، ونسبته المئوية:٠.٩٣%.

-وثَمَّةَ حروف لم ترد في نهايات أشعار مفتاح في القصائد المدروسة، وهي: (الثاء، الجيم، الحاء، الخاء، الذال، الزاي، الشين، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، الغين، الواو، الياء).

لقد جاء إحصائي لحرف رويّ مفتاح مقاربًا لما توصَّل إليه الدكتور إبراهيم أنيس، حين أحصى الصَّوامت الأكثر ترددًا في اللغة العربية، وصنفها إلى أقسام[1]، وتصنيفي لها عند مفتاح كالتالي:

١- أصوات كثيرة الاستعمال:

لقد جاء حرف (النون، الرَّاء) في المرتبة الأولى عند مفتاح، وهي في هذا متطابقة مع تصنيف الدكتور إبراهيم أنيس، بيد أنه تأخر حرف (اللام، الميم، الباء) من كونها تجيء كثيرة الاستعمال إلى متوسطة الاستعمال، وحرف (الياء) من كونه يجيء كثير الاستعمال إلى نادر الاستعمال في روي مفتاح الشعري في متنه المدروس.

(1) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، ط٥، مصر، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ٢٤٨.

٢- أصوات متوسطة الاستعمال:

كما جاء حرف (القاف، الكاف، التاء، العين، الهمزة، الفاء) في المرتبة الثانية عند الشاعر مفتاح، وهي في هذا متطابقة مع تصنيف الدكتور إبراهيم أنيس، بكونها تجيء متوسطة الاستعمال.

٣- أصوات نادرة الاستعمال:

كما جاء حرف (السين) في المرتبة الثالثة والأخيرة، وهو في هذا يختلف مع تصنيف الدكتور إبراهيم أنيس، فقد تأخر حرف (السين) من كونه يجيء متوسط الاستعمال إلى نادر الاستعمال في روي شاعرنا.

ب- القافية في ضوء الحركات الإعرابية:

يقول ابن جني: "اعلم إنَّ الحركات أبعاض حروف المدِّ واللين، وهي: الألف والياء والواو. فكما أنَّ هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاث وهي: الفتحة والكسرة والضمة. فالفتحة بعض الألف، والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو. وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والضمة الواو الصغيرة"(١).

"وقد سجل تاريخ الرَّويّ في القصيدة العربية مجيئًا متحركًا في القافية المطلقة، وهو أكثر شيوعًا من مجيء السَّاكن في القافية المقيدة. ويلتزم كثيرٌ من قدامى الشُّعراء تحريك الرَّويّ فيراعون ذلك مراعاةً تامةً؛ طلبًا لإحداث ركيزةٍ تتكرر من وقتٍ لآخر، لكي تحدث توازنًا موسيقيًّا في القصيدة كلِّها"(٢).

وسأسعى إلى رصد حركات الرَّويّ في المتن المدروس من شعر مفتاح، وصولًا إلى تحديد الاختيار الأسلوبي الذي يميل إليه شاعرنا، وتحديد درجة انحرافه بالنِّسبة إلى غيره من الشعراء.

---

(1) ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السَّقا، وآخرين، دار المعارف، ط١، مصر، القاهرة، ١٣٧٤هـ، ج١، ص ١٩.

(2) أ.د.عادل نذير بيري الحسَّاني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، عمان، ومؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، الحلة، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م ، ص ١٦٤، ١٦٥.

حيث سأوازن بين ما جاء في المتن المدروس بما جاء في متون المعطيات الشعرية المتوارثة التي لا زال ينهل منها الشعراء قديمًا وحديثًا؛ بصفتها منجزًا ثقافيًّا ينطلق منها الشاعر أكثر من غيرها.

١ – القافية المطلقة والقافية المقيدة:

تُعَدُّ القافية المطلقة، وهي ذات الرَّوِي المتحرك الأكثر شيوعًا في الشعر العربي، فهي حسب إحصاء الدكتور إبراهيم أنيس، تشكِّل: "نحو (٩٠) بالمئة من الشعر العربي قديمه وحديثه"[١].

ويبدو أن السَّر في توجُّه الشعراء إليها على هذا النحو، يكمن في أنها: "أوضح في السمع وأشدُّ أسرًا للأذن، لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد وتشبه حينئذٍ حرف مدٍّ"[٢]. هذا من ناحيةٍ، ولأنها تسمح للشاعر بالتعبير عن تجربته، وهو في سعة من الإنشاد والتصويت، من ناحيةٍ ثانية.

كما قدَّم الدكتور جمال الدّين بن الشيخ إحصاءً عامًّا لحركات الرَّوِي، وهي: (الرَّاء واللام والميم والدال والنون) في ثلاثة من متون الشعر العربي القديم، وخرج من هذا الإحصاء بالنتائج الآتية:

الحركة	عدد مرات تردد الحركة ونسبتها					
	أبوتمام		البحتري		الأغاني	
الكسرة	١٦٧	%٥١	٣٤٧	%٥٥	٣١٩٣	%٤٦
الضمَّة	١٠٧	%٣٢	١٧٣	%٢٧.٥	٢٠٩٦	%٢٩.٥
الفتحة	٤٨	%١٤.٥	٩٤	%١٤.٥	١٤٤٣	%٢٠
السُّكون	٦	%٢	١٩	%٣	٣٥٠	%٤.٥
المجموع	٣٢٨قصيدة		٦٣٣قصيدة		٧٠٨٢قصيدة	

جدول (٢): دراسة الدكتور جمال الدين بن الشيخ لتوزيع الحركات الإعرابية على ثلاثة من متون الشعر العربي القديم، ونسب تكرارها.

---

(1) موسيقى الشعر، ص ٢٨١.

(2) نفسه، ص ٢٨١.

تعكس نتائج الجدول المذكور –ما قدَّمه الدكتور جمال الدين بن الشيخ– ميل الشعر العربي القديم إلى تحريك رَوِيِّ النص وتفضيله للحركة على السكون؛ مما يسهل على المتلقي إدراك دلالات النَّصِّ إذا ما علمنا أنَّ الحركة الإعرابية تكشف عن دلالات المفردات من خلال تحديد رتبتها النحَّويَّة، ولعل التزام تحريك الرَّويِّ في الشعر القديم ناجمٌ عن اعتداد المبدع –آنذاك– بالنظام النحوي"[1].

أمَّا بالنِّسبة إلى ملخص حركات الرَّوِي في القصائد المدروسة (موحدة الرَّوِي) لمفتاح، فهي كالآتي:

الحركة	مجموع الحركات في الأبيات الشعرية	نسبة ظهورها على حرف الروي
الكسرة	٥١٢	%٥٣
الفتحة	٢٢١	%٢٢.٨٨
الضَّمَّة	١٠٨	%١١.١٨
السُّكون	١٢٥	%١٢.٩٤
المجموع	٩٦٦	%١٠٠

جدول (٣): توزيع الحركات الإعرابية على روي قصائد مفتاح المدروسة، ونسب تكرارها.

ملاحظاتٌ ونتائج:

– إن المتأمل في الجدولين السابقين يلحظ توافق شاعرنا مع إحصائية الدكتور جمال الدين في أمرين:

أولهما: أن القافية المطلقة ترد في شعر العرب أكثر من القافية المقيدة.

(1) الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، ص ١٨٣، ١٨٤.

الأمر الثاني: أن الرَّوِي المكسور هو الأغلب ورودًا في القافية المطلقة، فقد ورد في إحصائية الدكتور جمال الدين قرابة نصف متون الشعر العربي القديم (المدروس)، وكذلك الحال عند شاعرنا فقد تجاوز الرَّوِي المكسور نصف قصائد مفتاح.

أما الاختلاف فنجد أن الضمة والفتحة والسكون عند الشاعر مفتاح يختلف ترتيبها عن ما جاء عند الدكتور جمال الدين اختلافًا بسيطًا.

الرَّوِيُّ المكسورُ:

غلبت الكسرة على نهايات قوافي مفتاح، فالرَّوِيُّ عنده يَرِدُ مكسورًا فيما يزيد على نصف أشعاره، فقد وردت في نهاية خمسمائة وإثني عشر بيتًا، أي بنسبة ترددت ٥٣%، وهي نسبة عالية يمكن أن تكون مؤشرًا على علوِّ انفعال الشاعر، كما تتناسب مع مضمون الشاعر العام؛ فجاءت موافقة لحياة مفتاح الراغبة في الإصلاح والتغيير والتطور، كقصيدة: (نداء العصر[١]، تهنئة واعتذار[٢]، رجاء يا أبي[٣]، دعيني أحترق[٤]، موسم الحرف[٥]، هكذا تكلم العائد[٦]، احمرار الصمت[٧]، الوطن والعطاء[٨]، تقاطعات[٩]...).

الرَّوِيُّ المفتوحُ:

عند استعراض القوافي التي ختمت بفتحةٍ، يتبين أنها وردت في ما يقارب ربع أشعاره، إذ وقعت في نهاية مائتين وواحد وعشرين بيتًا، ونسبة ترددها: ٢٢.٨٨ %.

---

(1) إبراهيم عبدالله مفتاح، عتابٌ إلى البحر، مطابع الجامعة، جدة، ص ١٤.
(2) نفسه، ص ٢٨.
(3) نفسه، ص ٥٠.
(4) نفسه، ص ٧٥.
(5) احمرار الصمت، ص ١٠.
(6) نفسه، ص ١٤.
(7) نفسه، ص ٢٣.
(8) إبراهيم عبدالله مفتاح، رائحة التراب، الدار العربية للعلوم، ط١، جازان، ١٤٣٧هـ-٢٠١٦م، ص ١٣.
(9) نفسه، ص ٢٢.

ويمتاز الفتح عند النطق به بانعدام "أنواع الاعتراضات أو العقبات من طريق الهواء، وينشأ عن انعدام الاعتراضات أن ينعدم وجود أي احتكاكٍ يصاحب النطق"[١]، ولذا فإنها تُسْمَعُ بوضوحٍ من مسافةٍ أبعد كثيرًا مما يُسْمَعُ غيرها من الأصوات، ولما كانت أصوات اللين ذات نسبٍ مختلفةٍ في الوضوح السمعي –فأصوات اللين المتسعة أوضح من الضيقة– فإن الفتحة أوضح من الضمة والكسرة[٢].

ولعل الفتح ينسجم مع الوضوح والكشف؛ إذ نجد عند مفتاح قصائد تدل على ذلك، كقصيدة: (لقاء[٣]،مواكب الأفراح[٤]،وعاد الهوى[٥]، وعد لعينيك[٦]، ساعتي[٧]...).

الرَّوِيُّ الساكنُ:

أما القوافي ذات الرَّوِيّ الساكن (القافية المقيدة)، فقد جاءت في مائة وخمسة وعشرين بيتًا، أي بنسبة ١٢.٩٤%.

ومن القصائد عند مفتاح التي ختمت بالسكون كقصيدة: (وداعًا يابيش[٨]، النبض داخل الحروف[٩]، إيماءات أمام الوجه الأخر[١٠]، جفاف[١١]، لكي لا تجيء[١٢]...).

---

(1) سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، ط١، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢١٣.
(2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ٨٦، ٨٧.
(3) عتابٌ إلى البحر، ص ٨١.
(4) نفسه، ص ٨٨.
(5) نفسه، ص٩٥.
(6) احمرار الصمت، ص٥٣.
(7) رائحة التراب، ص٣٣.
(8) عتابٌ إلى البحر، ص ٤٧.
(9) احمرار الصمت، ص ٢٩.
(10) نفسه، ص ٣٥.
(11) رائحة التراب، ص ٤٦.
(12) نفسه، ص ٤٧.

الرَّوِيُّ المضمومُ:

أما الأبيات التي جاءت قافيتها مضمومةً، فقد بلغت نسبة استخدامه لها ١١.١٨%، وقد وردت في نهاية مائة وثمانية أبيات، وهي نسبةٌ أدنى من الكسر والفتح، ومن القصائد التي جاء رويها مضمومًا كقصيدة: (حديث البحر[١]،الرحيل إلى اخضرار التعب[٢]، وطنٌ على صدور الأوسمة [٣]...).

٢-الإشباع أو المدُّ:

الإشباع هو أن يميل بالإبعاض في الكسرة أو الضمة أو الفتحة إلى أصولها (الياء، الواو، الألف)، وملخص إشباع الروي عند مفتاح في القصائد المدروسة، كالآتي:

الإشباع أو المدُّ	عدد الأبيات	النسبة المئوية
إشباع الكسرة (الياء)	١٩٧	%٢٠.٣٩
إشباع الفتحة (الألف)	١١٦	%١٢.٠١
المجموع	٣١٣	%٣٢.٤٠

جدول (٤): توزيع إشباع الحركات الإعرابية على رَوِيّ القصائد المدروسة عند مفتاح، ونسب تكرارها.

ملاحظات ونتائج:

-يُشَكِّلُ الإشباع كما هو ملاحظٌ نسبة ٣٢.٤٠% من مجموع الحركات اللاحقة بالرَّوِي.

-نجد أننا أمام صوتين من أصوات المد (الياء والألف) قد تظافرا في إنتاج نهايات المتن المدروس، في حين أن المد (بالواو) لم نجده في نهايات المتن المدروس.

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٢٣.

(2) احمرار الصمت، ص ٣٩.

(3) رائحة التراب، ص ٩.

٣- القوافي المردوفة:

الرَّدف هو"حرف مد (ألف، أو واو، أو ياء سواكن) يكون قبل حرف الرَّويّ، سواء أكان الرَّويُّ ساكنًا أم متحركًا، والواو والياء تجتمعان في قصيدةٍ واحدةٍ، والألف لا يكون معها غيرها"[١].

وقد كثرت القوافي المردوفة عند مفتاح بشكلٍ لافتٍ، وفي أشكال عديدة منها تجيء ألفًا والتزم بها الشاعر على مدار القصيدة كقوله في قصيدة (تهنئة واعتذار)[٢]:

من حفيف النخيل خلف البحار ... صغت لحني وأورقت أشعاري

وعلى معزفي شدوت بلحني ... وأذبت الشجون في أوتاري[*]

فالألف التي جاءت قبل الرَّوِيّ (الراء) هي ما يسمى الردف، وقد تكررت بكامل القصيدة.

كما راوح مفتاح -في شكل آخر من القوافي المردوفة- بين حرفي المدِّ (الواو والياء)،كما في قوله في قصيدة (دعيني أحترق)[٣]:

وارشقي القلب ما استطعت سهامًا ... واعصفي بالفؤاد في كل حين

حطمي قلبي المعنَّى صدودًا ... مزقيه تلاعبي بشجوني

وهذي إحصائية للأبيات المشتملة على قوافٍ مردوفةٍ في القصائد المدروسة عند شاعرنا، والجدول التالي يوضح تواترها وكثرتها:

---

(1) أ.د.يوسف أبو العدوس، موسيقى الشعر وعلم العروض، دار جرير، ط١، عمان، الأردن، ١٤٣٥هـ - ٢٠١٥م، ص ٥٢.

(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٢٨.

(*) ملاحظة: الإحالة في بعض الشواهد الشعرية تشير إلى رقم صفحة القصيدة منذ بدايتها بصرف النظر عن صفحة وجود البيت الشعري المستشهد به؛ وذلك راجعٌ إلى كون كثيرٍ من الأساليب والظواهر الأسلوبية لا تنكشف إلا عند قراءة أبيات القصيدة من أولها، ويكون ذلك عندما أضع الإحالة عند عنوان القصيدة.

(3) عتابٌ إلى البحر، ص ٧٥.

القوافي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
القوافي المردوفة	٦٩٩	%٧٢.٣٦

جدول (٥): توزيع الأبيات المشتملة على قوافٍ مردوفةٍ عند الشاعر مفتاح.

والحقيقة أن هذا الميل الواضح من قبل الشاعر، في استخدام القوافي المردوفة، على هذا النحو، ينِمُّ عن رغبته الجامحة في إحداث كثافةٍ إيقاعيةٍ عالية المستوى لخطابه، عن طريق هذه الصوائت المتعددة المنتشرة في خواتيم أبياته.

هذا ما يختص بالموسيقى الخارجية في شعر مفتاح، ودورها الإيقاعي والدلالي في الأسلوب الشعري. وهذا يمهد للتعرف على طبيعة الموسيقى الداخلية في شعره، وعناصرها المختلفة، ودورها الإيقاعي والدلالي في الأسلوب.

ثانيًا: الموسيقى الداخلية:

تؤدي الموسيقى الداخلية بما تمتلكه من فاعليةٍ بوظيفةٍ بارزةٍ ومهمةٍ في إبراز فنية النص الشعري، وذلك بسبب تقديمها الصورة الفنية على وفق تجربة الشاعر من جهةٍ، وكونها معيارًا دقيقًا للتمييز بين شاعر وآخر، وقصيدة عن قصيدة من جهة أخرى وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء[١].

فهي ناشئةٌ من انتقاء الشاعر لمفرداته وتلاؤمها من حيث "تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلةٍ فنيةٍ خاصةٍ"[٢].

"ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهةٍ أخرى، حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة"[٣].

---

(1) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص ٩٧.

(2) رجاء عيد، الشعر والنغم دراسة في موسيقى الشعر، دار الثقافة، ط١، مصر، القاهرة، ١٩٧٥م، ص ٢١.

(3) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط٧، القاهرة، ص ٨٠.

ولعل نجاح النص الشعري –في جوهره– قائمٌ على موسيقاه الداخلية أكثر من موسيقاه الخارجية؛ لما لها من صلة "وثيقة بين التجربة الشعورية وموسيقى الشعر الداخلية، فكلما كان الشاعر منفعلًا وكانت عاطفته ثائرة، كانت موسيقى شعره سريعةً، سواء أكان شعره وصفًا أم مدحًا أم غزلًا"(١).

ونظرًا لأهمية وجمالية الإيقاع الداخلي، سأتحدث عنه من خلال محورين، وهما:

– التَّلاؤُم الصوتي.

– الجِناسُ.

أ– التَّلاؤمُ الصوتي:

كان ولايزال للشعر نواحٍ عدةٌ للجمال، "أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجامٍ في توالي المقاطع، وتردُّد بعضها بعدَ قدرٍ معينٍ منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر"(٢).

واستنادًا إلى هذا النص سيسعى الباحث إلى تأسيس فكرة تبين أهمية جرس الصوت في الخطاب الشعري عند الشاعر مفتاح، ومدى جماليته.

إن المقصود بالتَّلاؤم الصَّوتي هو "اعتماد الشاعر على صوتٍ معينٍ، أو مجموعةٍ من الأصوات بصورةٍ أكثر من غيرها في اللفظة الواحدة، أو في السياق ككل (سواء أكان سياق البيت، أو سياق القصيدة)"(٣).

إن مصطلح (التَّلاؤم الصوتي) عند نقادنا القدماء كانوا يستعملون لفظتي (الفصاحة والبلاغة). فقد رجحوا أن الفصاحة متعلقةٌ باللفظ، والبلاغة بالمعنى.

---

(1) أحمد نصيف الجنابي، موسيقى الشعر، هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه ؟، مجلة الاقلام، بغداد، السنة الأولى، ١٩٦٤، ج٤، ص ١٢٦.

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٨، ٩.

(3) نهلاء بنت سليمان الفلاج، شعر إبراهيم الدامغ دراسة أسلوبية، أطروحة ماجستير، جامعة القصيم، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، ٢٠١٥–٢٠١٦، ص ٤٧، ٤٨.

وبما أن الفصاحة متعلقةٌ باللفظ، فإنهم أخذوا يستعملون لفظة: (الفخامة، الجزالة، حسن الوصف، حسن الديباجة، الجودة، السلاسة، العذوبة...)، للدلالة عليها؛ لهذا يقول الجاحظ: "أن يكون لفظك رشيقًا عذبًا، وفخمًا سهلًا، ويكون معناك ظاهرًا مكشوفًا، وقريبًا معروفًا"(١).

وكذلك يقول أبو هلال العسكري: "إذا كان الكلام يجمع نعوت الجودة، ولم يكن فيه فخامةٌ، وفضل جزالةٍ سمي بليغًا، ولم يسم فصيحًا"(٢).

وكذلك نجد أن ابن الأثير قد أقرَّ هذه المسألة عن طريق استخدام الألفاظ المطابقة لمقتضى الحال وذلك بقوله: "فالألفاظ الجزلة تتخيَّل في السَّمع كأشخاصٍ عليها مهابةٌ ووقارٌ، والألفاظ الرَّقيقة تتخيَّل كأشخاص ذوي دماثة ولين أخلاقٍ ولطافة مزاجٍ"(٣).

ولعلَّ بعد ما ذكر نستطيع القول بأن التلاؤم الصوتي: "يقع في مفرداتٍ معينةٍ تأخذ مكانها ضمن نطاق التَّركيب من أجل تعميق المعنى، والدَّلالة الصوتية معًا. وبهذه الخاصية الفنية التي يمتلكها –الصوت– يكون قادرًا على إغناء البيت، وبعث الحياة فيه، لأن الشاعر يلجأ إليه بدافعٍ لا شعوري، تعويضًا عن الوزن والقافية في بعض الأحيان، وذلك من أجل منح أدائه قيمةً فنيةً عاليةً"(٤).

وانطلاقًا من هذه المؤشرات التي بينت فائدة الجرس وأهميته في تكوين الإيقاع، وأثرها في السمع، يمكن الجزم بأن لكل حرفٍ مزيةً خاصةً بما يمتلكه من صفاتٍ تجعله بارزًا ضمن السِياق الفنِّي، وذا أثرٍ فعالٍ خاصةً إذا تكرر في نصِّ المبدع عدة مرات.

---

(1) البيان والتبيين، مج ٣ ، ص ١٠٥.

(2) كتاب الصناعتين، ص ٨.

(3) ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبدالكريم، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (ت٦٣٧هـ)، تحقيق: د. أحمد الحوفي، و د. بدوي طبانة، ط١، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٩م، ج٢، ص ٢٢٥.

(4) سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢م، ص ١٤١، ١٤٢.

والدراسة –هنا– ستقتصر على المفردات ذات الأصوات الأكثر تكرارًا وحيويةً في البيت، والتي تمتاز بفنيةٍ عاليةٍ في إغناء البيت بالإيقاع الموسيقي من جهةٍ، وأهميتها في إفراز الدلالة من جهةٍ أخرى؛ لأن "ثمة ملفوظًا صوتيًّا تقابله قيمةٌ عامةٌ أو أحاديةٌ، وثمة ملفوظٌ صوتيٌّ ذو نبرٍ عفويٍّ تقابله قيمةٌ تعبيريةٌ، وثمة ملفوظٌ صوتيٌّ ذو نبرٍ إراديٍّ تقابله قيمةٌ قصديةٌ أو انطباعيةٌ"(١).

وسنتوقف إزاء بعض النماذج الشعرية التي يتوافر فيها التلاؤم الصوتي، لبيان أهميته في شعر مفتاح، وأثر تكراره في أبياته الشعرية، ومنها قوله في قصيدة (وداعًا أيها الحبيب)(٢):

أيــن شــعري وقــد فقــدت المعــاني ... أيــن نثــري وقــد أضــعت بيــاني
هــزني الخطــب فاضــمحل شــعوري ... ودهــاني المــصاب في أشــجاني
فتلمــــست للحــــروف ســــبيلًا ... غــــير أني رجعــــت بالخــــسران
لم أجــــدها ولم أجــــد كلمــــاتي ... مــا عــساني أقــول مــاذا عــساني
أيــــن ولى القــــصيد أيــــن القــــوافي ... أيــــن مــــني مقــــاطع الأوزان
ألهميــــني خــــواطري يــــا شــــجوني ... وأفيــــضي مــــدامع الأحــــزان

هذه القصيدة هي في غرض الرثاء، فالشاعر كتب هذه القصيدة وهو حزينٌ للفقيد الراحل الملك فيصل بن عبدالعزيز رحمه الله.

يستشف من هذه القصيدة إحساسٌ رقيقٌ وعاطفةٌ صادقةٌ، جاءت هذه الأبيات في غاية التناغم والانسجام مع المعنى الانفعالي والشعوري، فهي توحي بما اختلج في ذات الشاعر من مشاعر مفعمةٍ بالصدق وأحاسيس جياشةٍ بمحبة الملك. أما ألفاظها وحروفها فقد حققت تجانسًا صوتيًّا، وقد نجم ذلك عن حسن اختيار الشاعر مفرداته اللغوية بكل دقةٍ وعنايةٍ، فلا تنافر بين حروف اللفظة الواحدة من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى نجد السياقات اللغوية سياقات تمتاز بالبساطة والوضوح والبعد عن الغموض.

---

(1) د. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، سوريا، دمشق، ١٩٩٠م، ص ٣٨.

(2) عتابٌ إلى البحر، ص ١٨.

فالقارئ لهذه القصيدة يجد فيها تراكم أصواتٍ معينةٍ، ولا سيما حرف (الياء، النون، الألف)، إذا أمعنا النظر لتلك التكرارات لوجدناها أدت وظيفةً في تعميق دلالة الأبيات، فضلًا عن تأديتها الدور الإيقاعي. وطالما القصيدة في الرثاء، فإن ذلك يعني تضمنها أحزان وآهات أراد الشاعر أن يعبر عنها، واستعان لذلك بالوسائل التي وفرتها له اللغة ومنها: صوت المد (الألف) الذي تكرر في هذا المقطع عشرين مرة، ولهذا الصوت قدرة على الإسماع؛ "بسبب العلو النسبي لقوة الإسماع فيه"[١].

فضلًا عن كونه أقدر على التنفيس "لكون النفس في أثناء النطق به يمتد، ولا يعيقه عائقٌ فيمنع استمراره"[٢].

وفي المقطع نفسه نجد صوت المد الآخر (الياء) قد تكرر ثلاثًا وثلاثين مرة، وفي هذه الحالة فإن الشاعر عندما وَظَّفَ هذين الحرفين في غرض الرثاء، فكأنما يرفع صوته بالأنين؛ ليخفف ما في داخله من الألم. كما نجد الشاعر كرر حرف (النون) في هذا المقطع إحدى وعشرين مرة، وهو حرفٌ مجهورٌ متوسطٌ، وقد استخدمه الشاعر ليعبر به عن شدة الفراق، فهذه الأصوات الثلاثة كانت متوافقةً مع غرض الشاعر.

ونجد أن لصوتي المدِّ (الألف، الياء) عند مفتاح في إنتاجه الشعري النصيب الأوفر؛ إذ نراه يستخدمهما على نطاقٍ واسعٍ من أشعاره، ومن نماذجه قوله في قصيدة (مولد الشمس)[٣]:

موطني يا مولد الشمس ويا نبض الحياة ... موطني يا قبلة الدنيا وتمجيد الإله
موطني يا قبس النور الذي ... رشف الكون تباشير ضياه
شعَّ منك الفجر وانهار الدُّجى ... وعَنَت فيك لباريها الجباه
موطني ما أنت إلا نغمٌ ... تعشق الدنيا ترانيم صداه
أَنتَ في سمع الدُّنا أغنية ... طعَّمت بالحب أشواق الحياه

(1) د.كمال بشر، علم اللغة العام، الأصوات، دار المعارف، ط١، مصر، القاهرة، ١٩٧٥م، ص ٧٤.
(2) نفسه، ص ٨٠.
(3) احمرار الصمت، ص ٧.

ونمـــــت فيـــــكَ الأمـــــاني بعـــــدما أقفـــــر اللحـــــن وخانتـــــه الـــــشفاه

يفتخر الشاعر في هذه القصيدة بالوطن ، وقد كرر حرف (الألف) في هذه الأبيات الستة إحدى وخمسين مرة، وهو حرفٌ مجهورٌ، وكذلك تكرر حرف (الياء) في هذه الأبيات نحو اثنتين وعشرين مرة، وهو كذلك حرفٌ مجهورٌ.

فالشاعر مفتاح جمع في هذه القصيدة بين حرفين مجهورين بصورةٍ لافتةٍ أكثر من غيرهما من الحروف الأخرى، ولذلك لا يمكن أن يكون تكرار الشاعر لهما بلا هدف، ودون وظيفةٍ تنسجم مع السياق العام للقصيدة. فتكراره لصوتين مجهورين في قصيدةٍ بوطنه هي دلالةٌ أراد الشاعر أن يوصلها للقارئ على قوة هذا الوطن وهذه الأرض في القدم، منذ أن أوحي إلى النبي صلى الله عليه وسلم وإلى هذا اليوم.

كما كرر شاعرنا حرف (الياء) -أيضًا- ولكن جاء التكرار هذه المرة مقترنًا مع حرف (التاء) في قصيدة (موسم الحرف)[1] حيث يقول:

أتيـــت مكـــة في حـــرفي وفي قلمـــي معـــازفي ورؤاك البـــيض مـــلء فمـــي
أتيـــت مكـــــة والتـــــاريخ يملـــــؤني زهـــوًا فـــأهتز مـــن رأســـي إلى قـــدمي
أمـــام عيـــنَّي مـــن ماضـــيك ملحمـــة تختـــال في أحـــرفي مجـــدًا وفي كلمـــي
وفي خيـــالي مـــن ذكـــراك أجنحـــة مـــن البطـــولات بـــين " الحـــلِّ والحـــرم"
...القدس يا مكتي تشكو مواجعها وتمحي في عضال الداء والورم
وتلـــك بـــيروت قلـــب نـــازف ألمـــا يـــشكو التوجـــع للقـــربى وذي الـــرحم

ألقى الشاعر هذه القصيدة في أمسية شعرية في المهرجان الثقافي الذي نظمه "نادي مكة الأدبي" وذلك ضمن شعراء منطقة جازان عام ١٤٠٥هـ، ولقد كرر الشاعر حرف (الياء) ثلاثين مرة، وكرر حرف (التاء) تسعة عشر مرة، وحرف (التاء) حرفٌ مهموسٌ شديدٌ، ومخرجه طرف اللسان وأصول الثنايا العليا، وهكذا يجمع الشاعر في هذه القصيدة بين حرفين أحدهما مجهورٌ والأخر مهموسٌ، فهذا الجمع وهذا التكرار جاء منسجمًا مع الحالة الشعورية للشاعر.

---

(1) احمرار الصمت، ص ١٠.

فالشاعر من جهةٍ يفخر ويعتز بهذا الوطن، وجاء هذا الفخر استمرارًا للقصيدة السابقة (مولد الشمس) مستخدمًا صوتًا مجهورًا، ومن جهةٍ أخرى استخدم صوتًا مهموسًا لكي يهمس إلى كل مسئولٍ عربيٍّ أو مسلمٍ، يُذَكِّره بالقدس ومواجعها وببيروت وآلامها، وهذا الهمس جاء من أطهر بقاع العالم وأقدسها، حيث كان من مكة المكرمة، وقد جاء هذا الهمس كاشفًا عن مشاعر الشاعر، وموحيًا بمعاني الألم والحزن الذي يعتري الشاعر جراء ضعف أمته عن أهم قضية لها، وهي قضية فلسطين، وكذلك قضية لبنان.

وفي ظل الأزمات المتلاحقة التي حلَّت بالأمة العربية والإسلامية، وغياب الوحدة التي لم تقو الأمة في يومٍ من الأيام إلا بها، نجد الشاعر مفتاح يكتب قصيدته (لاخراج بعد المطر)[1]،هذه القصيدة التي فيها مفارقة بدءًا من عنوان القصيدة -سنكتب عنها في الفصل الثالث-،نجد الشاعر ساخطًا من ارتفاع الأصوات العربية التي لا نتائج إيجابية معها، والرعود المتوالية التي تهدر هنا وهناك، لكنها كلها بلا فائدةٍ، في ظل ذلك عاف الشاعر كل الرعود وكل التصريحات إذ يقول:

أمطري لا حيث شئت
... أمطري بعد ثوان
بعد يوم
بعد عام
أمطري سيَّان عندي
مطرٌ أو لامطر
زمني عاف الرعود
زمني عاف الوعود
زمني.. منذ زمان حدَّدته اللاحدود

(1) رائحة التراب، ص ٢٤.

نلاحظ أن الشاعر استخدم الأصوات التي تتلاءم مع الجو النفسي والشعوري للموقف الذي أنتج النص الشعري، إدراكًا منه أن ثمة ارتباطًا وثيقًا بين أصوات الحروف، "فالحرف في الشعر وترٌ يصدح بنغمٍ يهل أجواء من قلب الحروف، تزكي المعنى وتضفي عليه الظلال الإيحائية؛ لذلك فإن الشاعر لا يقصر انتباهه على معنى اللفظة دون جرسها، وإنما يتخذها جميعًا في عقله"(١).

ولذلك نراه يكرر بعض الحروف بكثرةٍ، فقد تكرر حرف (الميم) إحدى عشرة مرة، وكذلك حرف (الدال) إحدى عشرة مرة، أما حرف (الياء) فتكرر عشر مرات، وحرف (العين) تكرر تسع مرات، كلها أصوات مجهورة ليحاكي عاطفته وشعوره تجاه الموقف العربي، فهو في غاية الحزن على عدم الوحدة، لذلك نجده أكثر من الأصوات المجهورة وكأنه يصرخ ويعلي صوته، مطالبًا العرب بالوحدة والدفاع عن قضية فلسطين وغيرها، ولذلك يلحظ الدارس أن ثمة تلاؤمًا صوتيًّا بين هذه الأصوات والموقف الشعوري للشاعر.

كما يمكن القول بعد قراءة ما تمَّ تحليله من النماذج السابقة أن التَّلاؤم الصوتي "ليس مجرد زينة يؤتى بها في تضاعيف القول الشعري لتميزه موسيقيًّا فحسب، بل إنه جوهر ذلك القول، كونه يمثل صوتًا موسيقيًّا ومعنى دلاليًّا في الوقت نفسه"(٢)،حيث يلاحظ أن بعض الأصوات ذات قوةٍ تعبيريةٍ عن المعنى، وملائمة لموضوعها على وجهٍ خاصٍّ أكثر من غيرها من الحروف الأخرى.

كما لاحظت على محاولات مفتاح في تشكيل أصوات اللغة من حيث الإيقاع والدلالة بأنها جاءت أغلبها بدون تكلفٍ، أو إسرافٍ، أومغامرةٍ شكليةٍ خاصةٍ.

---

(1) سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء للطباعة، الإسكندرية، ٢٠٠٢، ص ٢٣.

(2) شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، ص ١٧١.

ب- الجِنَاسُ:

الجناس من الفنون التي من شأنها أن تزيد جمال الموسيقى في الشعر، لأنه يعتمد تكرار أصوات بعينها في البيت الشعري، وهو -لدى البلاغيين- "أن يتفق اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى"(١)، أي أن يكونا متفقين صوتيًّا في تأليف الحروف والوزن والحركات، ومختلفين دلاليًّا في معناهما.

وقد أطال بعض البلاغيين في تقسيم وتفريع الجناس، بيد أن الثابت للجناس أنه ينقسم إلى نوعين:

الجِنَاسُ التَّامُّ:

"وهو اتفاق لفظتين في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها، وترتيبها"(٢).

الجِنَاسُ النَّاقِصُ:

"وهو الذي تختلف فيه اللفظتان في أحد الأمور الأربعة: (نوع الحروف، وعددها، وهيأتها، وترتيبها)"(٣).

وقد جاء كثيرٌ من الألفاظ المتجانسة عند مفتاح من القسم الثاني، كما في قوله:

- هو نارٌ على القلوب ونورٌ وعناءٌ وبهجة في العيون(٤)
- وقد كنا ومازلنا حيارى في معانيك
وكم حاولت أن أنسى هيامي في مغانيك(٥)
- أشد الرحال همومًا تئن وقبل الرحيل أحط الرحال(٦)

---

(1) كتاب الصناعتين، ص ٣٥٣.

(2) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (ت٧٣٩هـ)، تحقيق: د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط٣، لبنان، ١٩٧١م، ج٦، ص ٩٠.

(3) ينظر: أحمد مطلوب، كامل البصير، البلاغة والتطبيق، مطابع دار الحكمة، ط٢، بغداد، ١٩٩٠م، ص ٤٥.

(4) عتابٌ إلى البحر، ص ٧٨.

(5) نفسه، ص ٨٥.

(6) احمرار الصمت، ص ٢٩.

- بـين هـذا الطـرح والجـرح فـم تبتـدي فيـه انحنـاءات الـسفرْ[١]
- إلى من أرى فيه هوى الروح والمنى وفي طرفه الساجي التكسر والحَورْ [٢]

من خلال هذه الأمثلة يظهر لنا أثر ظاهرة الجناس الصوتي، وعمله على تكوين إيقاع موسيقي ناتج عن الألفاظ المتجانسة، ففي المثال الأول يظهر لنا الجناس من خلال (نارٌ، نورٌ)، حيث جاءا متفقين في العدد والهيئة والترتيب، إلا أنهما يختلفان في أنواع الحروف، ويقع هذا الاختلاف في عين الاسم، ففي الاسم الأول حرف الألف، بينما في الاسم الثاني حرف الواو، وهذا ما يسمى بالجناس الناقص.

كما يلاحظ أيضًا أن الحرفين اللذين اختلفا هما من مخرجٍ واحد، حيث يخرجان من الجوف، ويسمى هذا النوع "الذي تتماثل مخارج حروفه أو تتقارب جِنَاسًا مضارعًا"[٣].

وكذلك الحال في المثال الثاني، إذ يظهر الجناس من خلال كلمة (معانيك) و(مغانيك)، حيث شكل الجناس عبر هاتين الكلمتين المختلفتين بالحرف اختلافًا بسيطًا في الإيقاع، وهذا أدى إلى تنوع الإيقاع واختلافه في البيت الشعري، فلا يشعر المتلقي بالملل من تكرار الإيقاع ذاته.

وفي المثال الثالث يكمن الجناس الناقص في (الرِّحال، الرَّحيل)، فالكلمتان متفقتان من حيث العدد والهيئة والترتيب، إلا أنهما يختلفان في أنواع الحروف، مما جعلهما في الجناس الناقص، وهذا الاشتراك الصوتي بين الكلمتين أضاف جرسًا موسيقيًّا إلى الإيقاع الداخلي، أما في المثال الرابع فيظهر الجناس من خلال المفردتين (الروح، الحور)، الكلمتان متفقتان من حيث نوع الحرف والعدد والهيئة، ولكنهما مختلفتان بالترتيب.

وهناك نوع آخر للجناس الناقص يسمى بالجناس اللاحق، وهو "الذي تتباعد فيه مخارج الحروف"[٤].

---

(1) احمرار الصمت، ص ٣٥.
(2) نفسه، ص ٧٠.
(3) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مكتبة الآداب، ط٢، ٢٠٠٥، ص ٣٢١.
(4) انظر: نفسه، ص ٣٢١.

ومن ذلك قوله:

– زمني عاف الرعود

زمني عاف الوعود[١]

– فيسقط جيب وجيب وجيب ويقتل طفل وأم ودار

ويهتك عرض وتسبى نساء وتغصب أرض وزرع وعار[٢]

يكمن الجناس الناقص في المثال الأول بين (الرعود، الوعود)، حيث يلاحظ في هذه المجانسة اختلاف حرف فيما بينهما، وهو حرف (الراء) وحرف (الواو)، وهما من مخرجين مختلفين حيث (الراء) مخرجه من طرف اللسان، و(الواو) مخرجه من الشفتين، وهذا النوع من الجناس الذي تتباعد فيه مخارج الحروف يسمى بالجناس اللاحق.

وكذلك الحال في المثال الثاني، إذ يظهر الجناس من خلال المفردتين (دار، عار)، وهما من الجناس الناقص، إلا أنه يلاحظ في هذه المجانسة اختلاف المخرج بين الحرفين، فحرف (الدال) مخرجه طرف اللسان، وحرف (العين) مخرجه وسط الحلق.

كما جاء الإيقاع الموسيقي عند مفتاح من خلال نوعٍ آخر من أنواع الجناس، وهو ما يسمى بالجناس الاشتقاقي، ويسميه بعض البلاغيين الاقتضاب أو المقتضب، وهو "أن يجيء بألفاظ يجمعها أصلٌ واحدٌ في اللغة"[٣]، فمن ذلك:

– دعموا هذا البلاد بعلم إن زاد العلوم أكرم زاد

...عصرنا يا شباب عصر علوم فارفعوا بالعلوم شأن البلاد[٤]

– لم تخنه ولم يخنه هواه إنما خنت نفسك المنهاره[٥]

(1) رائحة التراب، ص ٢٥.

(2) نفسه، ص ٦٣.

(3) راشد حمد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٧٦.

(4) عتابٌ إلى البحر، ص ١٥.

(5) نفسه، ص ٩٣.

يكمن الجناس الاشتقاقي في المثال الأول من خلال (بعلم، العلوم، علوم، بالعلوم)، إذ إنهما من أصل واحد وهو (ع ل م).

بينما جاء الجناس الاشتقاقي في المثال الثاني من خلال (تخنه، يخنه، خنت)، ذلك أنهم من أصلٍ لغويٍّ واحدٍ وهو (خ ا ن). وهذا النوع من الجناس الظاهر في هذه الأمثلة، وإن كان أقل في الجرس مقارنةً بأنواع الجناس الأخرى، إلا أنه ساهم في إحداث جرسٍ موسيقيٍّ يضاف إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة.

فالشاعر مفتاح –من خلال النماذج السابقة– كان واعيًا لأهمية الجناس في أسلوبه ونتاجه الشعري، مما أضفى جمالًا موسيقيًّا في شعره من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى شدَّ المتلقي عبر التنويع بين هذه الأساليب.

المبحث الثاني
اختيار الشاعر مفتاح للكلمات

ويشمل على ما يلي:

توطئة.

أولًا: المعجم الشعري:

١- حقل الجسد (الأعضاء).

٢- حقل المكان والزمان.

٣- حقل اللون.

٤- حقل البحر.

٥- حقل الصحراء.

٦-حقل الأفلاك.

٧- حقل الحيوان والطير.

ثانيًا: التوازي الصرفي.

توطئةٌ:

اللغة هي النافذة والمفتاح إلى آفاق النص ورحابه الواسعة في كل عملٍ فنيّ يستخدم الكلمة أداة للتعبير، وتُعدُّ لغة الشعر أعظم عنصرٍ من عناصره، وعاملًا أساسيًّا في فهم النص الشعري وإدراك حقيقته؛ إذ يمكن بتفكيك اللغة إلى كلمات يتم الوصول إلى دلالاتٍ كثيرةٍ يتضمنها النص الأدبي.

"ورغم كل الأهمية التي يكتسبها كل مستوى في تشكيل البنية الكلية للعمل، فإن الكلمة تبقى الوحدة الأساس للبناء الفني اللغوي... كما أن دراسة المعجم في كل قضيةٍ توصلنا إلى سماتٍ أولى في فهم النص، من شأنها تغني الدراسة، وتضع بين يدي القارئ تصورًا واضحًا لأصول البنية التي تكون منها النص في جملته؛ إذ إن بنية اللفظ هي الأساس الأول لبنية تركيب النص بعامة، ومعرفة سمات هذه البنية من الأهمية بمكان، لا لذاته –وإن كانت له قيمةٌ في ذاته–، ولكن باعتباره أصلًا لدراسة النص يتيح الكشف عن الحقول الدلالية، وتحديدها داخل النص كمفتاح لتحديد البنيات الأساسية لها"[1].

وهكذا نرى أن النقاد المعاصرين يولون المفردة في ذاتها قيمةً تنبني عليها مستويات تحليل النص الأخرى، فهي الأساس الذي يبنى عليه النص.

وسيكون تناولي لاختيار الكلمة عند الشاعر مفتاح في مساقين: أولهما: دراسة معجمه الشعري ، وثانيهما: دراسة التوازي الصرفي.

أولًا: المعجم الشعري:

على الرغم مما قد يتبادر إلى الذهن من أن مصطلح المعجم الشعري في الدراسات النقدية لا يحتاج إلى تحديدٍ أو تعريفٍ، إلا أن التعريف به وتحديد معناه يظل مسألة لابد منها ابتداء، وذلك لسببٍ جوهريّ يمكن اختصاره في أن "الفهم لمعنى هذا المصطلح ربما يتجه فقط إلى الأخذ بعين

---

(1) د. عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، اتحاد الكتاب العرب، ط١، سوريا، دمشق، ٢٠٠٠م، ص٦٥.

الاعتبار اللفظة المفردة التي ينتقيها الشاعر دون أن يتعداها إلى إطار الجملة كاملةً أو مجتزأةً، أو إلى ما يثيره التعبير مفردًا أو مجموعًا في الذهن من معانٍ وانفعالاتٍ وصورٍ"(١).

ومن الثابت في الشعر والنثر -أيضًا- أن اللفظة المفردة لا تبقى منعزلةً عما يجاورها من الألفاظ؛ إذ أن مجاورتها لما حولها من الألفاظ يحملها معنى أو جملة من المعاني المرادة.

وفي النقد العربي -القديم- لم يشكل المعجم الشعري استقطابًا لدراساتٍ منفصلةٍ قائمةٍ بذاتها، بل كان الحديث عنه من خلال البحث في مسائل أخرى كـ: (قضية اللفظ والمعنى، وقضية النظم) ونحو ذلك.

نجد من كبار النقاد القدامى من يرى أن العبرة ليست بالألفاظ، وإنما بنظم الكلام وسياقاته، لا تجد أحدًا يقول: "هذه اللفظة فصيحةٌ، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها"(٢).

وفي النقد الإنجليزي لم يأخذ مصطلح (poetic Dection) أهميةً كبيرةً إلا في مطلع القرن التاسع عشر، وذلك من خلال المقدمة التي كتبها الشاعر والناقد الانجليزي (وليم وردزورث) للمجموعة الشعرية المعروفة باسم (Lyrical Ballds) عام ١٨٠٠م، حيث تعتبر هذه المقدمة من أكثر الدراسات أهمية في هذا الموضوع(٣).

وعلى الرغم من أهمية المقدمة التي كتبها إلا أنها لم تحدد مفهوم المعجم الشعري كما حدده ناقدٌ آخر هو (أوين بارفيليد)، حيث خصص له كتابًا مستقلًّا بعنوان (Poetic Dection) عام ١٩٢٧م ، عرف فيه المعجم الشعري، بقوله: "في الوقت الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقةٍ معينةٍ، بحيث تثير معانيها أو يراد لمعانيها أن تثير خيالًا جماليًّا، فإن ذلك ما يمكن أن يطلق عليه المعجم الشعري"(٤).

---

(1) د. خالد سليمان، الجذور والأنساغ، دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، عمان، ١٤٣٠ هـ – ٢٠٠٩م، ص ١٦١.

(2) دلائل الإعجاز، ص ٤٤.

(3) ينظر: الجذور والأنساغ، دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، ص ١٦٢.

(4) نفسه، ص ١٦٢، ١٦٣.

وعليه فإذا كان بوفون قال: "الأسلوب هو الكاتب"، فإن المعجم الشعري هو الشاعر، أي أن لكل مبدعٍ معجمه الشعري الخاص به الذي يميزه عن غيره، "فالمعجم الذي يستخدمه الشاعر أو الكاتب من أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه، والمبنية عن سر طباعة الإنشاء عنده"(١).

حيث يرتبط المعجم ارتباطًا حيًّا بتجربة الأديب، وموقفه ورؤيته للحياة، والمعجم ابن البيئة، فالمجتمع والبيئة لهما تأثيرهما على معجم الشاعر اللغوي، كما سنشاهد ذلك الأثر عند الشاعر مفتاح.

إن دراستي لمعجم مفتاح الشعري ستكون بحصر الألفاظ التي استخدمها مفتاح بكثرةٍ، وإدراجها في حقول بارزة. ولاشك أن التعريف بهذه الألفاظ والمفردات يشكل مرحلة أولى ومهمة في الوقت نفسه في التعرف على لغة الشاعر وأسلوبه.

وقد أَوْلَت الدراسات الأسلوبية أهميةً خاصةً لما رسمته بالكلمات المفاتيح (key words)، وهي: "كلمات تزاد نسبة ورودها في عملٍ معينٍ ولدى كاتبٍ معينٍ، ويمكن تفسير ذلك سيكولوجيًّا أو وظيفيًّا، أي: أنها يمكن أن تعطي دلائل على نفسية الكاتب، وكذلك على البنية الداخلية لأعماله"(٢).

ولقد ارتأيت في هذا الجزء من الدراسة أن أتتبع أبرز المفردات التي أسهمت في تكوين وبناء النص الشعري عند الشاعر مفتاح، فتشكلت لدي حقولٌ لغويةٌ، هي كالتالي:

١- حقل الجسد (الأعضاء).
٢- حقل المكان والزمان.
٣- حقل اللون.
٤- حقل البحر.
٥- حقل الصحراء.

---

(1) د. سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، إصدار النادي الأدبي الثقافي، ط١، جدة، ١٩٩١م، ص٩٩.

(2) اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ١١٩.

٦- حقل الأفلاك.

٧- حقل الحيوان والطير.

١- حقل الجسد (الأعضاء):

يلاحظ اكتساب حقل الجسد (الأعضاء) حيزًا واسعًا في دواوين الشاعر إبراهيم مفتاح، فقد بلغت مفردات هذا الحقل من حيث التنوع والكثرة والتكرار مكانًا عاليًا، ويمكن أن يقسم هذا الحقل إلى المجموعات التالية وفق ما بينها من تجانسٍ أو تقاربٍ:

- العيون، الأحداق، البصر، الأجفان، الأهداب، المقلة.
- اليد، الكف، الساعد، المعصم، القبضة، الذراع، المرفق، الراحة.
- القلب، الفؤاد، العروق، الأوردة، الدم، الكبد.
- الفم، المبسم، الثغر، الشفتان، اللسان.
- الوجه، الخد، اللحية، الأنف، الجبين، الجبهة، الوجنة، الرأس.
- الجسم، الجسد، الكتف، الصدر، الضلوع، الظهر.
- الأرجل، الساق، الركبة، الفخذ، القدم.

يشكل هذا الحقل معجمًا واسعًا من الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان أو متعلقاته، إذ يقترب من مائتين وخمسين لفظة منثورة في دواوين الشاعر مفتاح، تتعدد أنماط استخدامها، وتتنوع دلالتها وفق السياق الذي ترد فيه.

ومعنى هذا أن مفتاح استعان بهذا المعجم في أداء دلالاته والوصول إلى معانيه، ويعني أيضًا أن الاختيار الذي عمد إليه الشاعر يمثل نمطًا أسلوبيًّا مميزًا للظاهرة الدلالية عنده.

وعند متابعة ورود ألفاظ هذا المعجم عند مفتاح، يلاحظ أنها ترد كثيرًا مضافة إلى ياء المتكلم، أو إلى ما يشير إلى ارتباطها بالشاعر نفسه، ويفضي ذلك إلى أن الشاعر يبدأ من ذاته ويعبر عن تجربته الخاصة.

وقد سجل تكرار مرتفع لكلمة (اليد) ومرادفاتها، لكونها الحاسة الفاعلة في الإنسان تعطي وتمنع، ومن نماذجها قول مفتاح في قصيدة (هكذا تكلم العائد)[١]:

ولم ترتعـــد في أكفـــي الرمـــاح ولا اتكـــأت راحـــة همـــتي
...فلا صمت قيدي على معصمي ولا رعـــب ســـجني بزنـــزانتي

وقوله -أيضًا- في قصيدة (الزهرة والتعلق بالتراب)[٢]:

يـــرش علـــى ثغـــره مـــن فمـــي رحيقًـــا وفي أذرعـــي يرتمـــي
وإن هـــزّ غـــصني عنـــاق الهـــوى يـــضم إلى كفـــهِ معـــصمي
فيثـــني قـــوامي علـــى ســـاعد يـــه ويلـــثم في رقـــةٍ ميـــسمي

وقوله -أيضًا- في قصيدة (على بوابة التثاؤب)[٣]:

وفي يد الحارس تفاحة
...هناك على مرفقيه استراح المكان
وحرك في غضبٍ راحتيه
...متى يكبر الوشم في معصميك ؟!
وتحلو الأساور في ساعديك

ونجد في شعر الأستاذ مفتاح تكرارًا مرتفعًا لكلمة (العيون)، وما يرادفها من مفرداتها، وربما يعود السبب إلى ذكره -العيون- المتكرر بمرادفاتها إلى إدراك الشاعر بأن العيون طريق الحب. وشاعرنا لم يكتف بتضمين أبياته بالعيون، بل نجده أيضًا ضمّن إحدى عناوين قصائده بهذه الكلمة وهي قصيدة (هات عينيك)، ويقول فيها[٤]:

اشـــتياقي محاصـــر في عيونـــك والأمـــاني تحـــوم حـــول جفونـــك

(1) احمرار الصمت، ص ١٤.
(2) نفسه، ص ٥٨.
(3) رائحة التراب، ص ٢٦.
(4) عتابٌ إلى البحر، ص ٦٨.

وقوله -أيضًا- في قصيدة (وطن على صدور الأوسمة)[١]:

هــذي المفــاتن في عينيــك تــأتلق وفي رحابــك هــذا الــسحر والألــق

...يغــازل الفجــر في عينيــكَ أغنيــةً ويزدهــي في سمــاك الليــلُ والــشفقُ

وقوله -أيضًا- في قصيدة (أبها داخل الأسئلة)[٢]:

كلمــا جئتــك يــا أبهــا الــرؤى أنبــتَ الحــسن بعيــني أعينــا

...فــسؤال الحــب نجــوى موعــدٍ تلتقــي الأعــينُ فيــه بيننــا

وقوله -أيضًا- في قصيدة (من وحي الغوص والسفر)[٣]:

كــل المــساراتِ في عينيــك إبحــارُ وكــل مــوجٍ علــى جفنيــك تيَّــارُ

٢- حقل المكان والزمان:

أ- المكان:

يشكل المكان في شعر مفتاح حضورًا طاغيًا، فهو يعد بمثابة وجود وهويةٍ، فالمكان ليس عنده مجرد مساحةٍ هندسيةٍ؛ بل يسترفد منه ذكرياته ومعطياته النفسية والاجتماعية، حيث شكلت ظاهرة المكان عنصرًا أساسيًّا في نسيج نصه الشعري، فظهرت علاقة التأثر والتأثير بين الشاعر والمكان واضحة، ولعل المتأمل لأشعاره يلحظ ذلك بجلاءٍ، لا سيما في ديوانه: "عتابٌ إلى البحر"، الذي يتجلى فيه المكان بصورةٍ لافتةٍ، فمن السهل جدًا أن تحكم من خلال قراءةٍ سريعةٍ في أشعار مفتاح بأنه ساهم بحديثه عن الوطن، وعن جزيرة فرسان، وعن القضايا العربية...، وسأقوم بتقسيم هذا الجزء إلى فرعين:

أ-١- المكان السعودي.

أ-٢- المكان العربي.

---

(1) رائحة التراب، ص ٩.

(2) نفسه، ص ٥١.

(3) نفسه، ص ٥٤.

أ-١- المكان السعودي:

ذكر الشاعر مفتاح العديد من الأماكن الجغرافية في ثنايا دواوينه، ومن هذه الأماكن:

جزيرة فرسان:

أول مكان نجده يلح على الشاعر هو مسقط رأسه (جزيرة فرسان)، فقد شغلته بموقعها وسحرها وخصوصيتها، فكتب عنها شعرًا كثيرًا، حتى وجدناه يلقب بـ"شاعر فرسان"[(١)]،نظير ما قدم لها -كما ذكرت ذلك سابقًا-، ومن ذلك قوله في قصيدة "تحية إلى فرسان"[(٢)]:

يـــا ابنـــة البحـــر ســـلامٌ مـــن فـــتى يلقـــاك يحلـــم
هاجـــه الحـــب فأمـــسى طـــائر الـــشوق متـــيم
أنـــا يـــا فرســـان قلـــبٌ ملـــؤه الحـــب المـــنغم

وقوله -أيضًا- في قصيدة (تأوُّهاتٌ في أحشاء الزمن)[(٣)]:

فرســـان كـــم أهـــواك يـــا فرســـاني عـــشت الزمـــان ترنمـــا وأغـــانِ

وكان للشاعر إبراهيم مفتاح ذكرياتٌ جميلةٌ، وأيامٌ سارةٌ قضاها في إحدى قرى النخيل في جزيرة فرسان، تسمى (القصار)، كان يقضي معظم سكان هذه الجزيرة أيام الصيف فيها، إلا أنه وبعد رحلةٍ طويلةٍ من السنين عاد الشاعر إلى هذه القرية، فوجدها خرائب وأطلالًا تبعث في النفس الأسى، فنجده يفتتح قصيدته كاشفًا عن شعوره الحزين، وحنينه إلى بعض معالمها، ثم نجده يسأل القرية المندثرة عن ذكرياته الرائعة التي قضاها أيام الطفولة، ثم يختم الشاعر بعد رحلة الذكريات، وعالم الأمنيات أن ما فات لن يعود، وأن تلك القرية الجميلة أصبحت حلمًا ضائعًا، فيقول في قصيدة "القصار"[(٤)]:

يـــا قـــصار الأمـــس حلـــمٌ طـــاف بي عنـــدما جئتـــك أشـــكو تعـــبي

(1) قراءة في تجربة الشاعر إبراهيم مفتاح الإبداعية، ص ١٩٥.
(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٣٦.
(3) احمرار الصمت، ص ٧٦.
(4) رائحة التراب، ص ٥٧.

...يـــا قِـــصَارَ الأمـــس مـــاذا بقيـــتْ مـــنْ لياليـــك ووِمْـــضِ الـــشُّهبِ ؟
... يـــا قـــصار الأمـــس حلـــمٌ ضـــائعٌ طعمـــــه في داخلـــــي كاللَّهَـــبِ

جازان:

وتأتي بعد جزيرة فرسان في الأهمية منطقة جازان، وذلك في قول الشاعر في قصيدة (تهنئة واعتذار)[1]:

لـــكَ جـــازان أعربـــت عـــن مناهـــا ولهـــا فيـــك أعظـــم الأوطـــار

بيش:

وقد حظيت محافظة بيش باهتمام الشاعر، وطبيعيٌّ أن تزاحم (بيش) (فرسان) في قلب الشاعر، فإذا كانت الثانية قد ولد على أرضها، فإن الأولى قد استأثرت به معلمًا في بدء حياته الوظيفية، فقضى بها أربع سنوات كاملة، ثم نقل منها فكان هذا الوداع إذ يقول في قصيدة (وداعا يا بيش)[2]:

بربـــك يـــا بـــيش هـــل تـــذكرين صـــفاء الليـــالي وطيـــب الـــسمر

ثم نجد الشاعر بعد فراق دام سبع وعشرين سنة، قُدِرَ له أن يزور بيش فقال في قصيدة (بيش بعد الغياب)[3]:

قد جئتك يا بيش من بحري ومن جزري لمـن تركـت علـى عرصـاتها صِـغري
سـبع وعـشرين يـا بـيش الهـوى عـبرتْ وأنـــت ماثلـــة في الـــسمع والبـــصرِ

أبها:

ونالت مدينة أبها قدرًا من اهتمام الشاعر، فقد كرر في قصيدةٍ واحدةٍ كلمة (أبها)، عشر مرات، فقال في قصيدته (تهوية على ربوع أبها)[4]:

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٢٨.
(2) نفسه، ص ٤٧.
(3) رائحة التراب، ص ٤٩.
(4) عتابٌ إلى البحر، ص ٤٣.

أبهـــا رويـــدًا أنـــت ســـيدة البهـــا أنـــت الجمـــال ومـــا الجمـــال ســـواك
أنـــا قـــادم أبهـــا وبـــين جـــوانحي شـــوق الخـــضم إلى عنـــاق ربـــاك
أنـــا قـــادم أبهـــا ومـــلء مـــشاعري بحـــر تمـــنى لحظـــة رؤيـــاك

وقد زار الشاعر أبها بعد عامين من زيارته الأولى لها، ونجده يتغزل بجمالها وحسنها، وقد تكررت كلمة أبها ثلاث مرات في قصيدة (أبها داخل الأسئلة)[1]:

هـــا أنـــا جئتـــك يـــا أبهـــا فهـــلْ تعـــرفين الآنَ مـــن كنـــتُ أنـــا
...أنـــا يـــا أبهـــا اشـــتعالٌ قـــادمٌ مـــن خلايـــا المـــوج محمـــرُّ الـــضنى
...كلمـــا جئتـــك يـــا أبهـــا الـــرؤى أنبـــتَ الحـــسن بعيـــني أعينـــا

مكة:

نجد الشاعر مفتاح تحدث -أيضًا- عن قبلة المسلمين مكة المكرمة، إذ يقول الشاعر في قصيدته (موسم الحرف)[2]:

أتيـــتُ مكـــة في حـــرفي وفي قلمـــي معـــازفي ورؤاك البـــيض مـــلء فمـــي
أتيـــت مكـــة والتـــاريخ يملـــؤني زهـــوًا فـــأهتز مـــن رأســـي إلى قـــدمي

الوطن:

وإذا انتقلنا إلى الوطن، وهو الجامع لكل الأماكن السابقة، نجد حب الشاعر للوطن لا حدود له، فنجده يفخر بماضيه العريق، وتاريخه المجيد، وحاضره المشرق المضيء، بل نراه يتغزل فيه كما لو كان يتغزل في معشوقةٍ حقيقيةٍ، كما في قوله في قصيدة (وطن على صدور الأوسمة)[3]:

هـــذي المفـــاتن في عينيـــك تـــأتلقُ وفي رحابـــكَ هـــذا الـــسحر والألـــقُ

(1) رائحة التراب، ص ٥١.
(2) احمرار الصمت، ص ١٠.
(3) رائحة التراب، ص ٩.

وفي ثـــراكَ مـــن التـــاريخ أوسمـــةٌ تلملـــم الـــشمس أعراسًـــا وتنطلـــقُ
فأنـــتَ يـــا مـــوطني مـــاضٍ يعانقـــهُ زهـــو البطـــولات والإشـــراق والعبـــقُ

وشاعرنا عاشقٌ للوطن بحقٍّ، فنجد له قصائد عديدة عن الوطن منها على سبيل المثال: قصيدة: (خفقة على رمش الوطن[١]، الوطن والعطاء[٢]، علمي[٣]، مولد الشمس[٤]، أنشودة لبلادي[٥]، هكذا تكلم العائد[٦]...).

أ-٢- المكان العربي:

ارتبط المكان العربي في الأغلب عند شاعرنا في المدن والدول العربية المنكوبة، والتي ذاقت من القتل والقصف والدماء والإبادة الشيء الكثير، وكان الدافع عند شاعرنا هو الانتماء العربي، والعمل على رفع الهمم العربية لنصرة إخوانهم، كما في فلسطين، حيث يقول في قصيدة (وداعًا أيها الحبيب)[٧]:

وفلـــــسطين لم تـــــزل تتلظـــــى تحـــت نـــير العـــدو والطغيـــان

وتحدث عن القدس، فقال في قصيدة (موسم الحرف)[٨]:

مـــاذا أقـــولُ وفي قدســـي قراصـــنةٌ مـــن الرعـــاع ومـــن قـــاذورة الأمـــم
يـــستنزفون ضـــروعَ الأرض إن نبتـــت ويطلقـــون عليهـــا صـــرخة العـــدمِ
القـــدس يـــا مكـــتي تـــشكو مواجعهـــا وتمّحـــي في عـــضال الـــداء والـــورمِ

(1) رائحة التراب، ص ١١.
(2) نفسه، ص ١٣.
(3) نفسه، ص ١٥.
(4) احمرار الصمت، ص ٧.
(5) نفسه، ص ١٣.
(6) نفسه، ص ١٤.
(7) عتابٌ إلى البحر، ص ١٨.
(8) احمرار الصمت، ص ١٠.

ونجد شاعرنا ذكر: (الشام [١]،وسيناء والسويس[٢]،والقيروان[٣]،ودجله والفرات[٤]). مرةً واحدةً فقط.

وتحدث شاعرنا عن قضية لبنان، فنجد الشاعر مفتاح يتحدث عن الصراع الدامي في بيروت بين الطوائف المختلفة، التي قسمتها أقسامًا، وتسأل لماذا القتال؟ فقال في قصيدة (وماذا بعد الغياب ؟؟)[٥]:

حبيبتي أنتِ يا بيروت هاك يدي ... أمدها كي تشم الأرضَ والوطنَا
وكي تمرَّ على جرحاك تسألهم ... فيم القتال؟ وفيم الحرب تأكلنا؟
...حبيبتي أنتِ يا بيروت كيف غدت ... ساحاتك الخضر لونًا داميًا ووني
بيروت أيتها الأنثى التي انتهكت ... ولم تزل بسمة عذراء تشعلنا
بيروت أيتها الأنثى التي انتظرت ... سنلتقي فاهمسي للأرز موعدنا

ب– الزمان:

أما حقل الزمان فتدور فيه مجموعةٌ من الدَّوال، وبنظرةٍ تأمليَّةٍ فاحصةٍ لمفردات هذا الحقل بكافة أنواعها أجد أنَّ الشاعر قد تعامل مع أنواعٍ كثيرةٍ من الزمن:

– كالزمن المقيد، نحو :(اليوم، الأمس، الغد، العام...).

– والزمن المرتبط بظواهر الطبيعة، نحو: (الليل، النهار، الفجر، الصبح، الضحى، المساء...).

– كما تعامل مع الزمن المرتبط بالتحولات الوجودية، نحو: (الشباب، العمر، الشيب...).

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٢٠.
(2) نفسه، ص ٢٠.
(3) نفسه، ص ٢٠.
(4) نفسه، ص ٣٢.
(5) احمرار الصمت، ص ٢٠.

وتعامل الشاعر مع الزمن على هذا النحو إن دل على شيءٍ فإنما يدل على احتفائه به في خطابه تمامًا كاحتفائه بالمكان، ولا غرو في ذلك فالمكان والزمان يشكلان ثنائيةً تكاملية عن طبيعة العالم من منظور الذات (ذات الشاعر).

لقد مثلت المفردات الزمنية محورًا لبعض القصائد، كقصيدة:(الربيع المختال[١]،أنا والليل[٢]، مولد الشمس[٣]، بين الحلم والظهيرة[٤]، ساعتي[٥]، شهر زاد تتحدث نهارًا[٦]...).

إن الزمن بالنسبة إلى مفتاح نجده ليس على حالٍ واحدةٍ، فتارةً يكون زمنًا جميلًا حافلًا بالخير والانتصار والتفاؤل والسعادة والحب، وتارةً يكون زمنًا صعبًا مقرونًا بالقلق والهموم والأحزان، وتارة يكون وسطًا بين هذا وذاك.

نلاحظ أن كلمة (الليل) على سبيل المثال وردت في شعر مفتاح لكل الحالات الثلاث، فتارةً نجد الشاعر مفتاح يثقله طول الليل وما فيه من قلق، حيث لم يعد له سحرٌ يؤذن بالفجر، فيقول في قصيدة (قلق)[٧]:

نجـــــوم الليـــــل تـــــصحبه ... مـــــع الأشـــــجان في سمـــــره
وطـــــول الوقـــــت يقلقـــــه ... وكـــم قـــد ضـــاق مـــن قـــصره
فيعـــــصر مهجـــــة حـــــرَّى ... ويـــــسكبها علـــــى وتـــــره
كـــــأن بـــــساطه وهـــــجٌ ... بقلبـــــه علـــــى شـــــرره
فتـــــصدر عنـــــه أنـــــات ... تـــــترجم منتهـــــى كـــــوره
بـــــلا طعـــــم مـــــشاعره ... ولا معـــــنى رؤى صـــــوره

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٧٩.
(2) نفسه، ص ٨٢.
(3) احمرار الصمت، ص ٧.
(4) نفسه، ص ٤٣.
(5) رائحة التراب، ص ٣٣.
(6) نفسه، ص ٦١.
(7) عتابٌ إلى البحر، ص ٨٦.

وأيـــــام الهـــــوى ذهبـــــت بليـــــل لم يعـــــد ســـــحُره

تحدث الشاعر عن الليل الطويل لما فيه من أحزانٍ وغمومٍ، لذلك طال على الشاعر، مع أنه قد يكون قصيرًا على أهل السعادة؛ فلذا يتمنى الشاعر أن يرى الصباح ليرى الأمل؛ لأن الصبح مقرونٌ به دائمًا، ولكن همه أن ينجلي من كآبة الوحدة، فيحس بالخروج من سجن الظلام، فلذا قال الشاعر: إن ليله لم يعد سحرُه.

وإن كان مفتاح قد اشتكى إبَّان حزنه وقلقه، من الليل وقسوته، وطوله ومرارته، إلا أنه في لحظات ثانية كان له مع الليل موقف مختلف عن الموقف السابق، فيقول في قصيدة (ولم يدرك صباح شهرزاد)[1]:

في ليالي الوصل كانت
ترتمي شمس النهار
تلد الأنجم والهمس
وأحيانًا تبوح
***

كان شعر الليل
مجدولًا على كتف المساء
وشفاه الأعين كانت
تحتسي طعم السهر
***

فالليل هنا لم يعد طويلًا، بل إنه يرحل والعيون خلفه حسيرة، تتمنى أن يقف ولو للحظات، وأصبح للسهر طعمٌ خاصٌّ، ولليل صورةٌ جميلةٌ كفاتنةٍ أسدلت شعرها على كتفها، ويستمر الشاعر إلى أن رحل الليل، فيقول في نفس القصيدة:

(1) احمرار الصمت، ص ٦٢.

رحل الليل ولم ينصت لشيء شهريار

لم يصح ديكٌ

ولم يدرك صباح شهرزاد

فكان رحيل هذا الليل هو الحزن نفسه؛ إذ قصة الحب لم تقف عند خاتمةٍ معينةٍ يصح الوقوف عليها، كما حصل في أسطورة ألف ليلة وليلة، إذ كان هناك ديكٌ يصيح، وصباح يحين لتتوقف الحكاية، أما هنا لا تزال الحكاية في ذروتها، ولحظات البوح في أوج حرارتها، ولكن الليل رحل.

فإن كان مفتاح في الصورة الثانية يرى أن الليل مرَّ سريعًا حينما كان للسهر طعمٌ خاصٌّ، بيد أنه في الصورة الأولى اشتكى من طول الليل إبَّان حزنه.

وهناك صورةٌ أخرى هي وسط بين الطول والقصر، وبين التفاؤل والتشاؤم، وبين الفرح والحزن، إذ يقول في قصيدة (أنا والليل)[1]:

إصـــغِ ياليـــل برهـــة لـــشجوني ... وترفـــق إذا تعـــالى أنيـــني

فحـــديثي عـــن العـــذاب طويـــل ... وحنيـــني يفـــوق كـــل حنـــين

كـــم توالـــت علـــى الفـــؤاد ســـهامٌ ... مـــزقتني ولم تـــزل تـــرميني

إصـــغِ ياليـــل هـــذه زفـــراتي ... لاهثـــات ولـــوعتي تـــضنيني

كيـف أشـكو إلى الهـوى مـا أعـاني ... مـن عـذاب ونـاره تكـويني

إصـــغِ ياليـــل لا تـــدعني وحيـــدًا ... لـــشقائي ولهفـــتي وظنـــوني

نجد الشاعر يطلب من الليل أن يقف برهةً، وأن يتريث بالمسير، لكي يصغي إليه، وفي نفس الوقت نجده متعذبًا من الحنين، ومن الأسهم التي توالت عليه، وحتى الليل جعله وحيدًا مع حزنه وعذابه. فالشاعر تارةً يجعل الليل له صديقًا يفضي له عما بداخله، ويكون الليل بذلك أنيسًا للشاعر، وتارةً أخرى يكون الليل طويلًا عليه لما يعانيه من الأنين والعذاب والحنين والزفرات والشقاء.

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٨٢.

٣- حقل اللون:

يتبين في حقل ألفاظ اللون، أن الألوان الواردة في دواوين مفتاح الثلاثة هي: (الأخضر، الأحمر، الأبيض، الأزرق، الأصفر، الوردي، العشبي، اللؤلؤي، الأسمر). وإن كان اللون (الأخضر) يبرز تفوقًا على بقية الألوان الأخرى حيث جاء ستًا وعشرين مرة، يليه (الأحمر)، حيث ذكر خمس عشرة مرة، يليهما (الأبيض، والأزرق)، حيث ذكر كل واحدٍ فيهما ثلاث مرات، ثم بقية الألوان بالتساوي على مرة واحدة.

نلاحظ أسبقية واضحة لورود اللون (الأخضر) في شعر مفتاح، ولا عجب في ذلك فهو الشاعر الذي عاش وسط النخيل ووسط الربيع وخضرة الأشجار، لذلك جاءت أبياته متأثرة بالبيئة التي هو يعيش فيها، وهذا ما لاحظته في الأبيات التي جاءت شاهدًا لحقل اللون إذ يقول:

كاخضرار الجنوب أورق شعري ... ودنا يانعًا جنى أشجاري[١]

ومثله -أيضًا- إذ يقول:

وكيف سأنسى اخضرار المروج ... وكيف سأنسى أريج الزهر[٢]

ومثله -أيضًا- قوله:

غدًا سوف يحنو علينا الربيع ... فتخضر حبًا ربى أرضنا[٣]

ومثله -أيضًا- إذ يقول:

واقرأ الجوَّ مساءً ربما ... صبحه يخضرُّ صحوًا وشجرْ[٤]

ومثله -أيضًا- قوله:

وأتت تتلو اخضرارًا قادمًا ... يجدل الغيمَ على رأس الفيافي[٥]

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٣١.
(2) نفسه، ص ٤٩.
(3) نفسه، ص ٨٩.
(4) احمرار الصمت، ص ٣٦.
(5) نفسه، ص ٤٥.

وجاء في المرتبة الثانية اللون (الأحمر)، ومثاله قول الشاعر:

يحمـرُّ صـمتُ الثـواني حـين يـشطرني فيهـا التـداخل بـين الـصبح والغـسَقِ

...هنا شربت صباحي وابتدأت ضحىً وسـاومتني انتظـارًا حمـرةُ الـشفقِ[1]

ونجد عند شاعرنا قصيدة مزج فيها خمسة ألوان، إذ يقول في قصيدة (في ظلال اللغة الدافئة)[2]:

تنامى دمها الأخضر

...وانشق القمر الأحمر

***

طعمٌ ورديٌ لرسالة هذا الطفل

لدفاتره ورقٌ عشبي اللون

لملامحه الأولى

وهج أسمر

٤- حقل البحر:

إن المتأمل في شعر إبراهيم مفتاح يجد سيطرة البحر ومفرداته على لغته، ولا سيما في ديوانه الأول (عتابٌ إلى البحر)، وليس هذا غريبًا على شاعر أين اتجه يجد الماء محيطًا به، إذ يعيش في جزيرة يحيط بها البحرمن كل الجهات، وقد قدَّم الشاعر ديوانه (عتابٌ إلى البحر) بمقدمةٍ أفصح فيها عن سرِّ استئثار البحر بلغته وصوره، فقال: "لعلك عندما تقرأ ديواني تشم فيه رائحة البحر، وتحس من خلاله اضطراب الأمواج. إذا شعرت بشيءٍ من ذلك فاعذرني، لأنني في أحضان البحر خلقت، وعلى شطآنه نشأت. لذلك ستجدني دائمًا ناشرًا شراعي، محركًا مجدافي، ولكنني رغم هذا وذاك مازلت أواصل الإبحار"[3].

---

(1) رائحة التراب، ص ٢٢، ٢٣.

(2) احمرار الصمت، ص ١٨.

(3) عتابٌ إلى البحر، ص ٩.

كما نجد أن عناوين قصائده قد حملت بعض مفردات البحر كـ: (حديث البحر[١]، فرسان تخاطب البحر[٢]، مناجاة على الشاطئ[٣]، عتابٌ إلى البحر[٤]، من وحي الغوص والسفر[٥]...).

ومن هنا فإننا نجد الشاعر قد أكثر من مفردات البحر في شعره نحو: (الأمواج، السواحل، المواني، الشواطئ، السفينة، الشراع، الزورق، المجاديف...).

إن المتتبع لشعر مفتاح يلاحظ بأن الشاعر في بعض مواضيعه يستخدم مشاهد من البحر والموج والشراع ونحوها، ففي رثائه للملك فيصل بن عبدالعزيز -رحمه الله- نجده يشبه صراع الملك فيصل ضدَّ الفساد الفكري بالفتن المحيطة بالبحَّار الذي يضطر إلى ركوب البحر وهو في أشد لحظاته هياجًا، فيصارع الأمواج العاتية والرياح الشديدة، ويتجاوز كل المخاطر ليصل إلى شط الآمان، فيقول في قصيدة (حديث البحر)[٦]:

وأتى الفيصل العظيم امتدادا ... لأبيه والشبل يحدو أباه
عاش والموج صاخب والمواني ... غارقات والركب يخشى سُراه
فتحدى الرياح واليم طاغ ... وتهادى سفينه حيث تاه
وإذا الريح والعواصف والموج ... نسيم يحيي النفوس شذاه

ونجد عددًا من الصور المتلاحقة وكلها مأخوذة من البحر ومتعلقاته، إذ يقول في قصيدة (الهوى المفقود)[٧]:

أيها السابح يم الذكريات ... أترى نرسو على شط النجاة

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٢٣.
(2) نفسه، ص ٣٢.
(3) نفسه، ص ٥٤.
(4) نفسه، ص ٧٢.
(5) رائحة التراب، ص ٥٤.
(6) عتابٌ إلى البحر، ص ٢٣.
(7) نفسه، ص ١٠١.

أترانـــــا نتلاقـــــى مـــــرة ... يـستعيد العمـر مـا في العمـر فـات
كلنـا يـسبح مـن غـير هـدى ... والقلـوع البـيض تحـت الظلمـات
أيهـا الـنجم الـذي نهـدى بـه ... والـصباح اللؤلـوي البـسمات
والمجـاديف الـتي نلهـو بهـا ... في لياليـنا وحلـو النغمـات

ولعل القارئ يلحظ وجود الألفاظ التي تنتمي إلى البحر مثل: (السابح، نرسو، شط، يسبح، القلوع، اللؤلؤ، المجاديف...).

ونجد الشاعر يتفاعل مع البحر ويعبر عن اشتياقه لأبها من خلال معجمٍ بحريٍّ، إذ يقول في قصيدة (أبها داخل الأسئلة)[١]:

أنـا يـا أبهـا اشـتعالٌ قـادمٌ ... مـن خلايـا المـوج محمـرُّ الـضنى
مـن هيـاج البحـر في روحـي دمٌ ... أخـضرُ النـبض فقـاعي الـسَنا
في شـفاهي موجـةٌ عاشـقةٌ ... وعلـى الـشطآن بحـري دنـدنا

٥- حقل الصحراء:

كما لاحظنا سابقًا بأن ديوان شاعرنا الأول حمل كلمة البحر حيث كان (عتابٌ إلى البحر)، نجد ديوان الشاعر الأخير يحمل مفردة من مفردات الصحراء (رائحة التراب)، وكذلك نجد بعض عناوين القصائد لهذا الديوان والدواوين الأخرى تحمل مفردات الصحراء نحو: (ربيع الحياة[٢]، الربيع المختال[٣]، إصغاء لخفيف الحجارة[٤]، لا خراج بعد المطر[٥]، رائحة التراب[٦]، سباعية للصهيل[٧]...).

---

(1) رائحة التراب، ص ٥١.
(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٦.
(3) نفسه، ص ٧٩.
(4) احمرار الصمت، ص ١٦.
(5) رائحة التراب، ص ٢٤.
(6) نفسه، ص ٣٥.
(7) نفسه، ص ٤٨.

ومن هنا نجد الشاعر قد استخدم مفردات الصحراء في شعره مثل: (الرمل، الثَّرى، القفار، الروض، الغار، الينابيع، الغدير، الظبا، المها، الغزلان، المراعي، الوادي، البئر...).

يلاحظ بأن الشاعر في بعض مواضيعه يستخدم مشاهد من الصحراء والرياح ونحوها، فقد ارتبطت الصحراء بالجدب والقحط، وذلك في قوله في قصيدة (رائحة التراب)[1]:

يا أيها الصوت المبلل بالمطر
هلاَّ أعرتَ جفافَ صوتي
رشةً
ونقضتَ عن وجهي الغبار ؟!
هلاَّ ملأتَ مزادتي
وسقيتني ماء الغدير؟!

وارتبط الجدب بالعطش والجوع نحو قوله في قصيدة (لا خراج بعد المطر)[2]:

فهنا أرضي يباب
وصحاريَّ عطاشى
ترتمي فيها ارتعاشاتُ السراب
لم تغادر قَيظها المِحمَر ساعاتُ الظهيرة
أوصَدتْ في شرفةِ الوقتِ ثوانيها الأخيرة
وارتدتْ سَغَبَ الهجير

٦- حقل الأفلاك:

ترددت في شعر مفتاح الكثير من مفردات الأفلاك، ومن نماذجها: (الشهب، النجم، البدر، السماء، القمر، الشمس، الأرض...)، وغيرها.

---

(1) رائحة التراب، ص ٣٥.
(2) نفسه، ص ٢٤.

فارتبط الشهب بدلالة علو المنزلة، وذلك في قوله في قصيدة (إلى شباب بلادي)[١]:

وعلـــى الـــشهب لنـــا منزلـــةٌ وبأعمـــاق الثـــرى ترســـو خطانـــا

ووردت كلمة النجم لتعبير عن الحزن والاغتراب، وذلك في قوله في قصيدة (تحية إلى فرسان)[٢]:

لم أعـــــد أهـــــوى الليـــــالي أو أرى في الليـــــل ســـــرا

لم أعـــــد للـــــنجم أرنـــــو لا ولا أشـــــهد بـــــدرا

وارتبط النجم -أيضًا- بدلالة الدليل الذي يهدي التائه في بحر الضياع، كما في قوله في قصيدة (تهنئة واعتذار)[٣]:

لم أُبَـــال الظـــلام والليـــل داجٍ وعلى البحر قد فرضت انتصاري

ودليلـــي إليكمـــو كـــان نجمًـــا لاح في الأفـــق فاســـتبنت نهـــاري

وورد النجم والغيم -أيضًا- بدلالة تمني فعل الخير للغير، وذلك في قوله في قصيدة (تمنيت لو...)[٤]:

تمنيـــت لـــو أننـــا نجمتـــان نلـــوح في الأفـــق للتـــائهين

...تمنيـــت لـــو أنـــني غيمـــةٌ فـــأمطر حُبًّـــا علـــى العـــالمين

كما جمع مفردات فلكية في لوحة شعرية كاملة للدلالة على حالة اليأس، نحو: (السماء، النجوم، الغيم، المطر، الريح، الرعود، الضباب)، وعنون لها بعنوان (القصيدة وإشكالية التخثر)[٥] حيث يقول:

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ١١.
(2) نفسه، ص ٣٦.
(3) نفسه، ص ٢٨.
(4) نفسه، ص ٧٠.
(5) احمرار الصمت، ص ٤١.

هلَّ ميلاد قصيده
وسماء الشعر لم تطلع نجوما
لم تقل للغيم أمطر
لم تقل للريح يجتث من الأفق الركامْ
***
... مزمنٌ هذا التخثُّر
وسماء الشعر مثقلة بدمدمة الرعود
والضباب الأحمر
مسفوح على وجه الحقول

٧- حقل الحيوان والطير:

أدرج مفتاح مفردات الحيوان الأليف في قاموسه الشعري، نحو: (الخيل، الناقة...)، بيد أنه لم يذكر أي حيوان مفترس في شعره، ولعل ذلك راجعٌ إلى عاطفة الشاعر وشخصيته التي لا تحب سفك الدماء ولا الاعتداء على الآخرين، مما جعل شعر مفتاح خالي من الحيوانات المفترسة.

أما عن الطيور فنجده استعمل بعض أنواعها، نحو:(الديك، القماري، الحمام، العصافير، البلابل...).

وقد أورد الشاعر بعض مفردات هذا الحقل في سياق توظيف أحداث تاريخية كحرب البسوس، إذ يقول في قصيدة (البسوس تهب من جهة أخرى)[1]:

في يومها المنحوس
قالت البسوس:
لابدَّ ناقتي تقوم
أو فاملأوا لي جلدها نجوم

(1) رائحة التراب، ص ١٩.

أو فافسحوا لتكلم الخريطةِ التي تمدّدتْ
مزهوَةً بُعْرفِ ذيلها الطويل
وجسمِ أمتي النحيل

وكذلك وَظَّفَ الشاعر في هذا الحقل موروثًا أسطوريًّا، ومن شخصيات (ألف ليلة وليلة)، وهو الديك، فقال في قصيدة (شهرزاد تتحدث نهارًا)[1]:

ولَمْ يـــكُ في الوقـــت ديـــكٌ يـــصيح ولا في المكـــانِ جَثـــا شـــهريار

هذا ما يختص باختيار مفتاح لمعجمه الشعري، ودلالة كل حقلٍ من الحقول اللغوية السابقة.

والآن سأنتقل إلى التعرف على الاختيار الثاني البارز والملموس للكلمات في أسلوب مفتاح الشعري، وهو التَّوازي الصَّرفي، وبيان دوره الإيقاعي والدلالي على البيت الشعري، أو القصيدة ككل.

ثانيًا: التَّوازي الصرَّفيُّ:

يلجأ الشاعر في خطابه الشعري إلى استخدام الأساليب المتنوعة بهدف تغذية مضمونه بدلالاتٍ خاصةٍ، لكون الخطاب في حقيقته يتشكل ويتنامى في العقل والنفس معًا، فيبدع الشاعر نصًّا جديدًا مما يجعله متميزًا في أسلوبه عن غيره من الشعراء. ومن تلك الأساليب التي تختصُّ باختيار الكلمات ما يعرف بـ (التوازي الصرفي).

لقد جاء في لسان العرب أنَّ الموازاة: "هي المقابلة والمواجهة... والأصل فيه الهمزة يقال: آزيتَهُ إذا حاذيتَهُ"[2].

والتوازي من المفاهيم اللسانية التي تسربت إلى النقد الأدبي عن طريق جهود وكتابات (رومان ياكبسون)، عندما عرض فكرة وجود تناسباتٍ تحدث أثناء الخطاب الشعري بمستوياته المختلفة، بيد أن (رومان ياكبسون) يعدُّ "مستوى تنظيم وترتيب التَّرادفات المعجمية وتطابقات المعجم

(1) رائحة التراب، ص ٦١.
(2) لسان العرب، حرف الواو، مادة (وَزِيَ)، ج ٣، ص ٩٢٢.

التامة"[١] من أفضل ركائز التوازي الصرفي. وبذلك يستطيع المتلقي دراسة التشابه في البناء الصرفي للكلمات، وجدوى مساهمتها في تكوين أنساق التوازي المختلفة.

أما عن تعريف مصطلح التوازي اصطلاحًا، فقد عرفه كل من (ج.مولينو)، و(ج. تامين) بأنه: "ظاهرة تتعلق بالمستوى الصرفي النحوي، وبدرجةٍ أقل بالمستوى المعجمي الدلالي[*].

فرأوا أنَّ التوازي بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي النحوي المصاحب بتكراراتٍ، أو باختلافاتٍ إيقاعيةٍ وصوتيةٍ، أو معجميةٍ دلاليةٍ"[٢].

وقد ظهر التوازي الصرفي في شعر مفتاح منذ البدايات الأولى للشاعر، فحافظ على وجوده مع شيءٍ من التطور في الديوانين الأخيرين.

ولقد تنوع التوازي الصرفي في مجيئه عند الشاعر مفتاح، وعند غيره من الشعراء، فمنه: ما غطى قصيدة كاملة، ومنه ما اشتمل على مقطوعةٍ واحدةٍ من القصيدة دون غيرها، أو على سطرٍ أو عدة سطورٍ منها.

وسنعرض لتكرار بعض الصيغ الصرفية مثل: اسم الفاعل، اسم المفعول، الجموع، أسماء وأفعال على وزن واحد.

وسأقف عند قصيدة لها إيقاعًا ساهمت الأسماء والأفعال فيه، إذ يقول الشاعر في قصيدة (شهرزاد تتحدث نهارًا)[٣]:

وبين الجدار وبين الجدار ... تئنُّ وعودٌ وينمو انتظار
وتهربُ من ليلها شهرزاد ... إلى موعدٍ مُثقلٍ بالنهار
لتنثر في بهوهِ وجهها ... وتُوقظَ فيه بقايا الحوار

(1) ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشِّعريَّة، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط١، المغرب الدار البيضاء، ١٩٩٨م، ص ١٠٦.

(*) ولذا سأتناول أسلوب التوازي في مستويين فقط، وهما: التوازي الصرفي المتعلق باختيار الشاعر للكلمات في هذا الجزء من الدراسة، والتوازي النحوي المتعلق باختيار الشاعر للتراكيب في المبحث الذي يلي هذا المبحث مباشرة.

(2) محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، نسخة إلكترونية، شوهدت بتاريخ ١٤٣٨/٧/٢٥هـ.

(3) رائحة التراب، ص ٦١.

يُـــدثِّرُها الـــصَّمتُ والمـــستحيلُ وبـــوْحُ الحـــديثِ الـــذي لا يُـــدار

في هذه القصيدة التوازي الصرفي غطى القصيدة كاملةً، فقد شغلت الأفعال والأسماء التي على وزن (فعال، الفعال) فكر الشاعر على مدى القصيدة، حيث وردت في أغلب الأبيات، وهي: (الجدار، الجدار، النهار، الحوار، يدار، الكبار، الستار، الخمار، المرار، القرار، القطار، الحصار، المدار، جدار، الدمار، الدوار، التتار).

وهناك -أيضًا- نموذجٌ يمثل إيقاعًا تكونه الأسماء، حيث يقول مفتاح في قصيدة (القصار)[1]:

وَلكَـــمْ فتَّـــشتُ عـــن مملكـــتي عُـــشتي بيـــتي عُـــروسِ القـــصبِ

عـــن جـــدارٍ يحتمـــي في ظلـــهِ جـــدتي جـــدي وأمّـــي وأَبي

التوازي الصرفي يكمن في الأسماء (عشتي، بيتي، جدتي)، والتي يلاحظ عليها أنَّها تلتقي في الوزن، وفي إضافة ياء المتكلم إليها. ولعلَّ المتفحِّص لهذه الأسماء يجد أنها تلتصق بحياة الإنسان، فالشاعر يحِنُّ للماضي بما فيه العشة وكذلك البيت، وكانتا في قرية القصار يمثلان الجانب الجامد، ويقابلهما الجانب الحي، الجدة والجد والأم والأب، وهذا يعكس جوًّا من الاشتياق، وملامح من الحنين للماضي في حياة الشاعر.

وسأقف عند نموذجٍ آخر يمثل إيقاعًا تكونه الأسماء في قصيدة (إيماءات أمام الوجه الآخر)[2] حيث يقول الشاعر:

اشـــرب الليـــلَ أدر وَجْـــه القمـــر امتـــشق نجمًـــا وحرفـــا وحجـــرْ

أســـرج الـــشمسَ أذب نكهتهـــا في خلايـــا الـــصبح جرحًـــا ووتـــرْ

بـــين هـــذا الطـــرح والجـــرح فـــمٌ تبتـــدي فيـــه انحنـــاءات الـــسفرْ

رعـــشة للـــصَّحْو عـــرسٌ للـــدُّجى فرحـــة للغـــيم حـــزنٌ للمطـــرْ

(1) رائحة التراب، ص ٥٧.

(2) احمرار الصمت، ص ٣٥.

وهــجٌ للنــوم في جفــن الــضحى انكــسارٌ فــوق أهــداب الــسهرْ

يكمن الإيقاع في الأسماء بين (الليل، القمر، الشمس، الصبح)، و(الطرح، الجرح، السفر، السهر)، ولعل المتفحص لهذه الأسماء يجد القسم الأول منها يرتبط بالكون والعالم الطبيعي، فإذا وُجِدَ القمر فهناك ليل، وإذا جاء الصبح أشرقت الشمس.

أما القسم الثاني منها يقترن بالإنسان، فإذا وجد الطرح الذي عند الشاعر فهناك سهرٌ، وإذا وجد هذا الجرح فهناك سفرٌ وابتعادٌ.

فلعلَّ الشاعر أوجد التوازي الصرفي لكي يؤكد بأن الكون يتعاقب ويتداخل بانتظامٍ وتفاهمٍ، ولا يؤدي ذلك إلى أي خلل بين الليل والصباح مما أدى إلى الاستمرارية، أما الإنسان أو (الوجه الآخر) كما عنون لقصيدته إذا كان هناك عدم تفاهم ووجود جرح بينهما، فإن ذلك يؤدي إلى السفر والابتعاد، مما يؤدي إلى عدم الاستمرارية، فعكس جوًّا من الاضطراب.

ومن هنا "فليست الموسيقى الخارجيَّة هي التي تشكِّل إيقاع القصيدة، وإنَّما يتعاضد الإيقاع الدَّاخليُّ مع الإيقاع الخارجيّ؛ ليصبح التأثير أعمق وأشمل وأقوى. فالبنى الصرفية لا تظلُّ خاليةً من مدلولاتٍ نفسية إيقاعية، وإنَّما هي متصلةٌ بنفس المبدع، ومحركةٌ لنوازع السَّامع ومشاعره"[١].

وسأقف عند نموذجٍ كرر فيه مفتاح صيغة جمع المذكر السالم، إذ يقول في قصيدة (تمنيت لو...)[٢]:

تمنيــــت لــــو أننــــا نجمتــــان نلــــوح في الأفــــق للتــــائهين
... لأعــرف مــاذا يكــن الزمــان ومــاذا علــى الــدرب للــسائرين
...تمنيــــت لــــو أن لي قــــوة تعيــــد الأمــــان إلى الخــــائفين
تمنيــــت لــــو أنــــني غيمــــةٌ فــــأمطر حُبــــا علــــى العــــالمين

(1) د. موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، الناشر: مجلة دراسات الجامعة الأردنية، ع٥، ١٩٩٥م، ص٢٠٣.
(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٧٠.

التوازي الصرفي يكمن في مجموع الصفات التي جمعت جمعًا مذكرًا سالمًا، وذلك كما في الآتي: (للتائهين، للسائرين، الخائفين، العالمين)، وجاءت صيغة الجمع مناسبةً لموضوع القصيدة – لأن الشاعر يتمنى مساعدة الآخرين ورفع الظلم عنهم– وذلك لأن الجمع –في بعض الأحيان– يكون لبيان الخطبِ وعظم الأمر، فما جمع الفاعل في وصفه إلا لعظم ذلك الأمر الذي احتاج إلى فاعلٍ موصوفٍ بالكثرة وليس بالقلة.

وهناك –أيضًا– اختار مفتاح أن يعبر باستخدام صيغة جمع المؤنث السالم، فقال في قصيدة (يا صباح الشعر)[1]:

وامنحـــوا حِـــبرَ القـــوافي رقـــةً ... ربمـــا تـــأتي ولاداتٌ جديـــدة
ربمـا الأفْـق الـذي عـافَ الـدُجى ... يرتـدي صـحوَ عبـاراتٍ وليـدة
...يـا صـباح الـشعر هـلَّا مطـرٌ ... يُـشعل الـدرب مـساراتٍ وطيـدة
يُـشعل الحـرف علـى معـصمه ... رقـةً نـشوى وخطـواتٍ عنيـدة

تطالعنا الأبيات السابقة ببعض الجموع: (ولادات، عبارات، مسارات، خطوات)، وهي في إطار جمع المؤنث السالم. ويعبر الشاعر –هنا– عن العمل والتفاؤل بالمستقبل، وقد جاءت متدرجةً في خدمتها لمعنى النص، فقد جاء عنوان القصيدة (يا صباح الشِّعر) فالصباح مقترن بالعمل والهمة والنشاط...، فلعلَّ الشاعر أراد بهذه الجموع الأربعة خطوات العمل، ولادات = تحديد المطلوب، عبارات = تحليل، مسارات = تنفيذ، خطوات = مراجعة.

وخلاصة القول فيما تقدَّم عرضه فيما يخص التوازي الصرفي: أنه يجب على الشاعر أن يراعي في اختيار البنى الأسلوبية الجزئية المعنى المعجمي الدقيق؛ والبنية الصرفية المناسبة، التي تولد في النهاية الدلالة السياقية المرمية؛ مما يُمكِّن من القول:–بعد دراسة المعجم الشعري ، ونماذج التَّوازي الصَّرفِيّ في شعر الشاعر مفتاح– إن مفتاح ما جاء بهذه الحقول اللغوية والبنى الصرفية لحليةٍ فنيةٍ، وزينةٍ جماليةٍ فحسب، بل جاء بها لغايةٍ قصديةٍ؛ للتعبير عن دلالاتٍ مخصوصةٍ، وللتأثير في نفس المتلقي، ومن ثم يصبح انتقاؤه للكلمة سمةً أسلوبيةً مميزةً لهذا الشعر عما سواه من الأشعار.

---

(1) رائحة التراب، ص ٤١.

المبحث الثالث

اختيار الشاعر مفتاح للجمل

ويشتمل على أنماط الجمل الإنشائية الطلبية في شعر مفتاح:

١- أسلوب الأمر.

٢- أسلوب الاستفهام.

٣- أسلوب النداء.

٤- أسلوب النهي.

توطئةٌ:

تمثل الأساليب الإنشائية القسم الثاني من قسمي عموم الكلام في العربية حسب تقسيم البلاغيين القدامى؛ إذ الكلام عندهم إما خبرٌ وإما إنشاءٌ. فأما الخبر فهو كل كلامٍ يحتمل الصدق أو الكذب. وأما الإنشاء فهو كل كلامٍ لا يحتمل شيئًا من ذلك، وهو على نوعين:

– طلبي: وهو"ما يستدعي مطلوبًا غير حاصلٍ وقت الطلب"(١)، ويشمل: (الاستفهام، الأمر، التمني، الترجي، النهي، النداء).

– غير طلبي: وهو "ما لا يستلزم مطلوبًا ليس حاصلًا وقت الطلب"(٢)، ويشمل: (أفعال التعجب، المدح والذم، القسم، صيغ العقود...)، ونحو ذلك.

والحق أنه إذا كان الأسلوب الخبري يمتاز بثبات الدلالة وركودها، فإن الأساليب الإنشائية تعدُّ: "أبرز مظاهر اللغة التي تُعْرب عن حيويتها"(٣)، من خلال ما تمتلكه من خصائص صوتيةٍ ونحويةٍ وبلاغيةٍ، تتجلى فاعليتها فيما تصنعه من تنامٍ لحركة الخطاب الأدبي، وتنشيطٍ لدلالته، ثم فيما تؤديه من دورٍ مهمٍّ وهو تحويل المتلقي من طرفٍ مستقبلٍ للإبداع إلى طرفٍ مشاركٍ فيه.

وقد عقدت العزم على تناول هذه الأساليب في خطاب مفتاح، لإيضاح آليات استخدام الشاعر لها، والكشف عن فاعليتها وتأثيرها، ومن ثم دلالاتها في هذا الخطاب.

بيد أنه يحسن الإشارة –هنا– إلى أن تناولي لهذه الأساليب سيكون مقتصرًا على الأسلوب الإنشائي الطلبي، نظرًا إلى أن معظم التراكيب التي تلحظ في شعر مفتاح تنتمي إلى اللغة الشعرية الانفعالية الطلبية لا غير الطلبية.

---

(1) محمد عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، ط٥، مصر، القاهرة، ٢٠٠١م، ص١٣.

(2) نفسه، ص ١٣.

(3) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، مصر، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٣٤٩.

وفي ضوء ما عرض، وانطلاقًا من قول الدكتور صلاح فضل من أن "الدراسة المتمهلة للنص بهدف اختيار أسلوبه تفترض التوقف بحكمة أمام الاستخدامات اللغوية الدالة فيه"[١]، فإنني سأهتم بالأساليب الإنشائية الطلبية، وأعرض لأكثرها حضورًا في شعر مفتاح.

أنماط الجمل الإنشائية الطلبية في شعر مفتاح:

١- أسلوب الأمر:

هو "طلب الفعل على وجه الاستعلاء واللزوم إذا كان الأمر حقيقيًّا"[٢].

وسأتناول أسلوب الأمر في خطاب مفتاح الشعري بما هو أسلوب إنشائي اختياري انزاح به الشاعر "عن معناه الأصلي، وهو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام إلى معانٍ أخرى تفهم من سياق الكلام"[٣]، وقرائن الأحوال، كـ: (التمني، والرجاء، والاستعطاف، والدعاء...).

ولقد اتّسم هذا الاستخدام للأمر باشتماله على صيغه كافةً. ويمكن –هنا– التمثيل لكل صيغةٍ من صيغ الأمر الأربع على النحو التالي:

١- صيغة فعل الأمر: وهي الصيغة الطاغية في خطاب مفتاح الشعري، فجاءت في المرتبة الأولى، ومنها قول الشاعر في قصيدة (عندما يورق الاشتعال)[٤]:

أفيضي صباحًا وانثري زرقة السما ... ولِي شتاتي في مسائك أنجما

ومدي يدًا للبعد تقصي مطالعي ... إليك لكي أتيك حقلًا وموسما

٢- صيغة المضارع المقرون بلام الأمر: فقد جاءت بنسبةٍ قليلةٍ، واحتلت المرتبة الثانية مع فارقٍ كبيرٍ عن المرتبة الأولى، ومنها قول الشاعر في قصيدة (نداء العصر)[٥]:

---

(1) د. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط١، مصر، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٢٥٩.

(2) د. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط١، بغداد، ١٩٨٣م، ص٣١٣.

(3) د. أحمد مطلوب، أساليب بلاغية (الفصاحة، البلاغة، المعاني)، وكالة المطبوعات في الكويت، ١٩٨٠م، ص ١١١.

(4) احمرار الصمت، ص ٦٠.

(5) عتابٌ إلى البحر، ص ١٤.

أنـــتم زهرهـــا وعطـــر شـــذاها فلتكونـــوا أدلـــة الـــرواد

٣- صيغة المصدر النائب عن فعل الأمر: وقد وردت أقل من سابقتها بنسبةٍ ضئيلةٍ، فاحتلت المرتبة الثالثة، ومنها قوله في قصيدة (تهويمة على ربوع أبها)[١]:

أبهـــا رويـــدًا أنـــت ســـيدة البهـــا أنـت الجمـال ومـا الجمـال سـواك

٤- صيغة اسم فعل الأمر، وقد جاءت بنسبةٍ ضئيلة جدًّا، ومنها قوله في قصيدة (الربيع المختال)[٢]:

رويـــــدك إني صـــــريع المقـــــل وحـــسبي أنـــت الهـــوى والغـــزل

وإن مما يستدعي النظر -أيضًا- في شعر مفتاح، استخدام الشاعر لأسلوب الأمر في مطالع الأبيات على نحوٍ قليلٍ، كما في قوله في قصيدة (دعيني أحترق)[٣]:

عـــــذبيني بلـــــوعتي عـــــذبيني وخـــذيني فالـــشك أوهـــى يقيـــني

كما جاء الأمر في حشو قصائد مفتاح على نحوٍ أكثر من السابق، كما في قوله في قصيدة (الرحيل إلى اخضرار التعب)[٤]:

ارجـع فـديتك يـا ركـضًا يبـيح دمـي وخـــذ بناصـــيتي للبعـــد يـــا ســـفرُ

وارســم علــى جبهــتي فلكــا وأشــرعةً وفارسًـــا بـــصهيل الخيـــل يعتمـــرُ

كما أتى به في خواتيمها بنسبةٍ قليلةٍ جدًّا، ومنها قوله في قصيدة (أبها داخل الأسئلة)[٥]:

هـــذه كفِّـــي فمُـــدِّي لي يـــدًا واحـــضنيني كلَّمـــا البعـــدُ دنـــا

ولابدَّ الإشارة في هذا الصدد إلى شيئين:

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٤٣.
(2) نفسه، ص ٧٩.
(3) عتابٌ إلى البحر، ص ٧٥.
(4) احمرار الصمت، ص ٣٩.
(5) رائحة التراب، ص ٥١.

أولهما: أن تضمُّن مطالع القصائد للأمر غالبًا ما يأتي في الصدارة منها، ويندر ما يأتي في غير الصدارة، ومما جاء من الأخير قوله في قصيدة (مناجاة على الشاطئ)[١]:

يـــا ميـــاه البحـــر غـــنِّ غـــنِّ فالـــشط معـــنى

أما ثانيهما: فهو أن الأمر في ثنايا القصائد غالبًا ما يأتي متفرقًا معزولًا، وقلَّما يأتي متجمعًا متواليًا، ومما جاء من الأخير، قوله في قصيدة (استفسار)[٢]:

مـا الهـوى يـا ابنـة المـساء ومـاذا خبريـني عـن سـره خبريـني
قالـت الأخـت والحـديث شـجونٌ لا تثيري الـشجى أخـاف شـجوني
فـدعينا مـن الهـوى ودعيـه ورجـاء أختـاه لا تـزعجيني
قالـت الأخـت في الـضلوع جحـيمٌ فـارحميني إذا اسـتطعت ارحميـني
فأجابـت هـو الغـرام احذريـه فأنـا عـاده أخـاف ظنـوني

يلاحظ –من كل النماذج السابقة– التنوع والكثرة لأفعال الأمر تجاوبًا مع تنوع مشاعر الشاعر وحالته النفسية، وكذلك يقوم هذا التنوع لأجل إكساب الخطاب حركةً متجددةً، إما على مستوى المبنى أو المعنى. كما يأتي استخدام الشاعر لأسلوب الأمر لتنبيه المتلقي وإثارته؛ إذ إنه يقوم بوظيفة المنبه، زد على أنه وسيلةٌ لتخفيف الملل الذي قد ينتاب المتلقي، ولا سيما في بعض القصائد الطوال[*]، فيقوم الشاعر بتنبيهه بين الفينة والأخرى، الأمر الذي يجعل ذهنه حاضرًا ومشدودًا إلى القصيدة، وبالتالي يدرك مرماها ودلالتها.

هذا وإن من مجالات النَّظر في استخدام الأمر في خطاب مفتاح، هيئة (المسند إليه) من حيث عدده وجنسه وتعيينه أو عدمه.

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٤.

(2) نفسه، ص ٧٧.

(*) وتأكيدًا لهذا الرأي وجدت أفعال الأمر تكثر عند شاعرنا في ديوانه الأول (عتابٌ إلى البحر)، وقد يكون إحدى الأسباب هو طول القصائد عنده في هذا الديوان على عكس الديوانين الآخرين.

● أما عدده: فقد ورد مفردًا في معظم خطاب الشاعر، وبنسبة طاغية فاحتلَّ المرتبة الأولى، ولعلَّ هذا يتضح من معظم نماذج الأمر السَّابقة الذِّكر، أما مجيئه في صيغة المثنى فلم أعثر على أمر بهذه الصيغة في مجمل أساليب مفتاح.

وبناءً على هذا، فيأتي في المرتبة الثانية ورود الأمر في صيغة الجمع، ومن نماذجه قول الشاعر في قصيدة (يا صباح الشعر)[1]:

افتحـــوا البـــاب إلى بهـــوِ القـــصيدة وأضـــيئوا عتمـــة النطـــقِ البليـــدة
وامنحـــــوا حِـــــبرَ القـــــوافي رقـــــةً ربمـــــا تـــــأتي ولاداتٌ جديـــــدة

● أما من ناحية جنس المسند إليه في أسلوب الأمر عند الشاعر، فقد جاء مؤنثًا في الغالب، كقوله في قصيدة (جازان)[2]:

فاعـذري الـشعر والهـوى والقـوافي واعـــــذريني إذا بـــــدا إخفـــــاقي
ودعيـــــني أقـــــول إن عروســـــي فتنـــــة للعيـــــون والأحـــــداق

كما جاء مذكرًا ولكن بنسبةٍ أقل من السابقة، ومن ذلك قول مفتاح في قصيدة (ازدواجية الحلوى واللغة)[3]:

راح يعـــــدو مترعًـــــا تـــــشعله فرحـــة يـــا بـــائع الحلـــوى تعـــالْ

● بقي أن أشير إلى ما يتعلق بشأن تعيين المسند إليه في أسلوب الأمر، إن شاعرنا ميالٌ إلى تعيين المسند إليه، غير أن هذا الميل لم يخل –كما قد يظن – من عدول الأمر عن معناه الأصلي، وهو الاستعلاء والإلزام إلى معانٍ أخرى مجازيةٍ[*].

---

(1) رائحة التراب، ص ٤١.
(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٣٩.
(3) احمرار الصمت، ص ٤٩.
(*) سأبينها على نحوٍ جليٍّ مفصلٍ فيما سيأتي عند الحديث عن دلالات أسلوب الأمر ومعانيه.

● على أن الشاعر قد لا يعين المسند إليه أحيانًا، وقد يعينه إيهامًا وليس حقيقةً، وكأني به قد رمى من وراء ذلك إلى جعل دلالة الأمر بعيدةً عن شبهة الاستعلاء والإلزام، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة (حالة عصيان استثنائية)[1]:

بعثر سؤالك حولي كي أجمعه واضمم جناح فمي صمتًا لتسمعه
وخذ بناصيتي بعدا يراكمني فواصلا في متاهات المدى معه

إنَّ المتأمل لإسناد الأمر في البيتين السابقين أعلاه يدل ظاهريًّا على أن إسناده إلى مذكر غير معين، على أنه يترجح هذا الإسناد -باطنيًّا- إلى ذات الشاعر على سبيل التجريد، حيث تنقسم الذات إلى قسمين متحاورين فيما بينهما، وعبر هذا التحاور تتجلى خفايا الشاعر وأفكاره وما يعتلج في نفسه.

● ومن الآليات اللافتة في استخدام مفتاح للأمر في خطابه قيامه على التكرار، وقد تجلى هذا التكرار في صورتين:

الأولى: التكرار على مستوى البيت الواحد، كقول الشاعر في قصيدة (مناجاة على الشاطئ)[2]:

امنح الشاطئ عطفًا امنح الشاطئ قبلة

أما الصورة الثانية: التكرار على مستوى البيتين، كما في قوله في قصيدة (ازدواجية الحلوى واللغة)[3]:

فاسقنيها قبل أن تنضجها سنوات العمر أحلى ما يقالْ
اسقنيها قبلةً ألصقها فوق خديك حنانًا وابتهالْ

ويعكس هذا التكرار للأمر، سيطرة حالات بعينها من الشعور المهيمن عليه، إلا أنه ميَّال في الغالب الأعم إلى تنويع أفعال الأمر؛ تجاوبًا مع تنوع مشاعره، وأمزجته النفسية.

---

(1) رائحة التراب، ص ١٧.
(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٤.
(3) احمرار الصمت، ص ٤٩.

وأخيرًا، نأتي على بيان دلالات الأمر التي انزاح بها الشاعر عن الأصل، فقد خرج أسلوب الأمر عند مفتاح إلى أغراضٍ أخرى مجازيةٍ كثيرةٍ، منها ما يلي:

١- الرجاء والاستعطاف: كقوله في قصيدة (أعطني لله)[١]:

امـــــنح المـــــسكين عطفًـــــا أعطـــــــــه لله شـــــــــيئا
فهنـــــاك الطفـــــل يبكـــــي ارحـــــم الطفـــــل البريئـــــا

٢- التحذير، كقوله في قصيدة (استفسار)[٢]:

فأجابـــت هـــو الغـــرام احذريـــه فأنـــا عـــادة أخـــاف ظنـــوني

٣- الالتماس، كقوله في قصيدة (أبها داخل الأسئلة)[٣]:

هـــذه كفِّـــي فمُـــدي لي يـــدًا واحـــضنيني كلَّمـــا البعـــدُ دَنـــا

٤- النصح والإرشاد، كقوله في قصيدة (أشواق !!)[٤]:

دعـــي المـــلام إلى وقـــت يلائمـــه فكلنـــا في الهـــوى شـــاكٍ إلى شـــاك

٥- التنبيه والتذكير، كقوله في قصيدة (وماذا بعد الغياب؟؟)[٥]

بـيروت أيتهـا الأنثـى الـتي انتظـرت سـنلتقي فاهمـسي لـلأرز موعـدنا

٦-التعليل، كقوله في قصيدة (وعاد الهوى)[٦]:

هـات كـأس الحـب لا تبخـل بهـا وأدرهـــــا اشـــــتَد لظانـــــا

... إلى آخر تلكم الدلالات.

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٦٦.
(2) نفسه، ص ٧٧.
(3) رائحة التراب، ص ٥١.
(4) عتابٌ إلى البحر، ص ٩٨.
(5) احمرار الصمت، ص ٢٠.
(6) عتابٌ إلى البحر، ص ٩٥.

نخلص مما سبق إلى أن مفتاح قد انزاح في خطابه بـ(الأمر) عن الأصل فيه، وهو الاستعلاء والإلزام إلى دلالات أخرى، غايتها الكشف عما في نفسه من رغباتٍ، وما في ذهنه من رؤى ومقاصد.

٢- أسلوب الاستفهام:

الاستفهام هو"أسلوبٌ يثير في النفس حركةً، ويدعو المخاطب إلى أن يشارك السائل فيما يحس ويشعر"(١).

فهو "إبداءٌ لما في النفس من فضولٍ معرفيّ، وبوحٌ لما في القلب من وجدان الذات، وكشفٌ عما في الضمير من حيرة حيرى، فإذا ما كان مخبوءًا يغتدي مكشوفًا، وإذا ما كان مستكينًا يمسي معرى"(٢).

والاستفهام في البنى الأسلوبية ليس مجرد "طلب العلم بشيءٍ لم يكن معلومًا من قبل"(٣)، بل إنه قد ينزاح به عن الأصل الذي وضع له في الكلام -وهو الاستخبار- إلى آفاقٍ أرحب؛ تحقيقًا لدلالاتٍ جديدةٍ وغاياتٍ مقصودةٍ؛ وما ذلك إلا لأن الشعر ليس بالفن التقريري المباشر الذي يتكئ على السطحية والنثرية حتى يجئ الاستفهام فيه لمجرد الاستخبار عن شيء ما، وتكون الإجابة بـ(نعم أو لا).

بل هو فنٌّ ذو لغةٍ خاصةٍ متفردةٍ تتمتع بالمغايرة والخروج عن السائد، ومن هنا تتأتى فاعليته وتأثيره وتميزه.

إن الشعر كما يقول (جول فاليري): "لغةٌ داخل اللغة"(٤)، وبالتالي فأنَّى للشعر -والأمر كذلك- أن يكون الاستفهام فيه لمجرد الاستخبار؟.

---

(1) د. عبد العليم السيد فودة، أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، مؤسسة دار الشعب، مصر، القاهرة، ص ٢٩٦.

(2) د. عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط١، سوريا، دمشق، ١٩٩٨م، ص ١٧٣.

(3) معجم المصطلحات البلاغية وتطويرها، ص ١٨١.

(4) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. أحمد درويش، دار المعارف، ط٣، مصر، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٥٦.

● ولعلَّ أول ما يطالعنا من شأن أسلوب الاستفهام عند مفتاح، هي أدوات الاستفهام التي استعملها شاعرنا، وهي: (كيف، الهمزة، ماذا، ما، كم، هل، أين، أي، من، متى)، بيد أن هناك أدوات استفهامية معينة قد تمتعت بحضورٍ واضحٍ، وهذه الأدوات هي كالآتي مرتبة حسب نسبة ورودها:

الأداة (هل)، ثم تليها (كم)، ثم (أين)، ثم (كيف)، ثم (الهمزة)، ثم (ماذا)، على حين ندرَ استخدام بقية الأدوات إذا ما قورنت بالأدوات السابقة المذكورة مؤخرًا، ولا شك في أن كل هذه الصيغ الاستفهامية جاءت معبرة عن كل تساؤل حيَّرَ الشاعر وأرهقه.

● أول ما يطالعنا من شأن الاستفهام في خطاب مفتاح هو المستفهم، الذي ورد فيه غير معين، كما في قوله في قصيدة (قلق)[١]:

وطـــــول الوقـــــت يقلقـــــه وكـــم قـــد ضـــاق مـــن قـــصره

كما ورد معيَّنًا، كما في قوله في قصيدة (أعطني لله)[٢]:

أيهـــــا الجـــــاه لمـــــاذا ؟ رافعًـــــا في الأفـــــق رأســـــك

● على أن المستفهم المعين قد جاء في خطاب مفتاح متنوعًا، إذ ورد ذاتًا، كقوله في قصيدة (تأوُّهاتٌ في أحشاء الزمن)[٣]:

مـــن للبنـــين إذا اشـــتكوا مـــن أنَّـــةٍ مـــن للبنـــات إذا الـــضنَّى أضـــناني ؟

وقد ورد شيئًا من الموجودات الجامدة، كما في قوله في قصيدة (ربيع الحياة)[٤]:

يـــا ربيـــع الحيـــاة أيـــن الربيـــع كـــل شـــيء مـــن الحيـــاة يـــضيع

... وغير ذلك.

والحقيقة أن هذه الصور قليلة الورود إذا ما قيست بكون المستفهم ذاتًا عاقلة.

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٨٦.
(2) نفسه، ص ٦٦.
(3) احمرار الصمت، ص ٧٦.
(4) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٦.

وإن من أحوال استخدام الاستفهام في خطاب مفتاح إتيانه متواليًا متجمعًا، لكن على نحوٍ قليلٍ، كقوله في قصيدة (احمرار الصمت)[1]:

أتسألني وتعجب من بياني ... وتعشق أحرفي ورؤى جناني؟
أيلهب فيك نار الشوق شعري ... وتحلو في مسامعك الأغاني؟
فهل يا صاحبي عانيتَ مثلي ... وهل أشجى فؤادك ما شجاني؟
وهل مرت عليك خُطى الليالي ... وتعذيب الدقائق والثواني؟
أما أبحرت في أحداق لبنى ... ورفت في جوانحك الأماني

على أن كثيرًا من أسلوب الاستفهام عند مفتاح يأتي مكررًا متفرقًا معزولًا عن بعضه، محكوم بالتباعد لكي يؤدي التماسك في بناء القصيدة، ومن ذلك قصيدته "مناجاة على الشاطئ"[2]، فقد افتتح المقطع الرابع بالاستفهام فقال:

كم عشقت الشمس إشراقا ... وناجيت الغروبا

فقد افتتح المقطع بالاستفهام، ثم أتبعه بجملة من الأخبار، وعندما انتابته حالةٌ جديدةٌ عمد إلى الاستفهام مرة أخرى، ليمكنه من الربط بين السابق واللاحق من وحدات النص، إذ يقول في نفس القصيدة:

كم على الشاطئ عشنا ... كم على الشاطئ تهنا

ثم أتبعه بجملة من الأخبار، وعندما باغتت الشاعر حاله غير السابقة لجأ إلى الاستفهام، إذ يقول في نفس القصيدة:

كم تغنيت على الشـ ... ـط وناجيت الشراعا
لم يزدني ذاك إلا ... فيك حبًّا والْتِيَاعا

(1) احمرار الصمت، ص ٢٣.
(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٤.

وهذا التكرار للاستفهام أفضى في النهاية إلى تمتع هذه القصيدة بالحيوية من جهة، وتجدد الدلالة من جهة أخرى، فضلًا عن دور أسلوب الاستفهام المكرر في تماسك بناء القصيدة وتلاحم نسيجها على نحوٍ بديعٍ.

● أما عن منازل الاستفهام ومواطنه في شعر مفتاح، فالشاعر لا يأتي به في منزلةٍ معينةٍ من قصائده، بل إنه ميالٌ إلى الإتيان به في منازل متنوعةٍ، فنجدها في المطلع والحشو والخاتمة. لكن استخدام الشاعر له في المطالع على سبيل الاستهلال جاء بصورةٍ أكثر من الموطنين الآخرين (الحشو، الخاتمة).

فمن نماذجه التي جاء الاستفهام في المطلع قول الشاعر في قصيدة (وداعا يا بيش)[1]:

بربك يا بيش هل تذكرين صفاء الليالي وطيب السمر؟

أما ما جاء في الحشو، كقوله في قصيدة (على بوابة التثاؤب)[2]:

ألا أيتها الطفلةُ القادمة

متى يكبر الوشم في معصميك؟!

وتحلو الأساور في ساعديك

ومثال ما جاء في الخاتمة، كقوله في قصيدة (إيماءاتٌ أمام الوجه الآخر)[3]:

هل عرس الجرح في موعده هل والساعة أزهى وأغرْ

وقد يأتي باستفهاميين أو ثلاثة في بيتٍ واحدٍ، فقد يكرر الأداة نفسها كما في المثال الأخير، وقد يخالفها، كما في قوله في قصيدة (وماذا بعد الغياب؟؟)[4]:

سألتها بعد نزف الجرح كيف أنا حقيقة أم أنا وَهمٌ وأين أنا؟

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٤٧.
(2) رائحة التراب، ص٢٦.
(3) احمرار الصمت، ص ٣٥.
(4) نفسه، ص ٢٠.

بيد أن هذا الشكل -إيراد أكثر من استفهامٍ في البيت الواحد- لا يشكل إلا نسبةً ضئيلةً إذا ما قورنت بإيراده لاستفهامٍ واحدٍ في بيتٍ واحدٍ.

- وبعد الحديث عن أحوال استخدام الاستفهام في خطاب مفتاح الشعري، فإن هذا يسلم إلى الحديث عن دلالاته التي انزاح بها الشاعر عن الأصل فيه، وهو الاستخبار والإلزام.

ومن الأغراض البلاغية التي خرج إليها الاستفهام عند مفتاح ما يلي:

١- الاستنكار، كما في قصيدة (نداء العصر)[1]، التي يقول فيها:

كيف ترقى الشعوب إن هي ظلت ... في دجى الجهل مغلقات الفؤاد
إنما العلم للشعوب حياةٌ ... هو صحو الحياة بعد الرقاد
يا شعاع الحياة يا أمل الفجر ... أنتم يا طلائع الأمجاد
غير كاف بأن نقول ورثنا ... سطوة السيف أو أصيل الجياد
نحن قوم لنا الصدور ونأبى ... راحة الذل في ظلال المعادي

فالشاعر في هذا الاستفهام يستحضر الماضي المجيد، وعلى هذا يكون استخدامه لهذا الاستفهام ليس استفسارًا، وإنما صرخة أصدرها الألم، مستنكرًا حين عقد المقارنة بين الماضي الزاهر والحاضر الأسر.

٢- إظهار الحسرة، كقوله في قصيدة (القصار)[2]:

يا قصار الأمس ماذا بقيت ... من لياليك ومْضِ الشُّهبِ ؟
...وَلَكمْ فتَّشتُ عن مملكتي ... عشتي بيتي عُروسِ القصبِ
عن جدار يحتمي في ظلِّهِ ... جدتي جدي وأمي وأبي

٣-التأمل والوصف، كقوله في قصيدة (خواطر أمسية)[3]:

أوتذكرين لقاءنا ... والشمس شاحبة الجبين

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ١٤.
(2) رائحة التراب، ص ٥٧.
(3) عتابٌ إلى البحر، ص ١٠٣.

لمـــــا تـــــزل في مقلـــــتي طيـــــف يمـــــر أتـــــذكرين
في عيـــــد مـــــيلاد الربيـــــع ألا يعـــــاودك الحنـــــين
الـــــوردة الحمـــــراء نلثمهـــــا نـــــشم اليـــــاسمين
نـــــصغي إلى اللحـــــن الطـــــروب ونـــــبرة الـــــنغم الحـــــزين
أوتـــــذكرين لقاءنـــــا والـــشمس يـــضنيها الغـــروب...

٤-التمني، كما في قوله في قصيدة (تمنيت لو...)[١]:

تمنيـــت يـــا قلـــب لـــو أنـــني طويـت الليـالي وعـشت الـسنين
لأعـــرف مـــاذا يكـــن الزمـــان ومـــاذا علـــى الـــدرب للـــسائرين

٥-التمني، كما في قوله في قصيدة (رائحة التراب)[٢]:

يا أيها الصوت المبلل بالمطر
هلاَّ أعرتَ جفافَ صوتي
رشَّةً
ونفضتَ عن وجهي الغبار؟!
هلاَّ ملأت مزادتي
وسقيتني ماء الغدير؟!

6-بيان الكثرة كقوله في قصيدة (موسم الحرف)[٣]:

وتلـك بـيروت قلـبٌ نـازف ألـمًا يـشكو التوجـع للقـربى وذي الـرحمِ
تـئنُّ مـن جُرحهـا الـدامي مرنحـةً كأنمـا هـي لا تـصحو ولم تـنمِ
والتربة البكر كم نادت وكم هتفت يا موكبَ العصرِ صافح موكبَ القِدَمِ

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٧٠.
(2) رائحة التراب، ص ٣٥.
(3) احمرار الصمت، ص ١٠.

٧-السخرية والاستهزاء، كقوله في قصيدة (حالة)[١]:

لماذا أنت مهتمٌّ؟!
تمهَّل ريثما يأتي
تفضّل خارج المكتب
زميلي بعد لحظات
سيأتي قبل موعده
...زميلي سوف يأتي الآن
وإن لم يأتِ؟!
يوم غدٍ سيفتح درجه السفلي...

8-الحيرة، كقوله في قصيدة (فلسفة أعمى)[٢]:

عبر السبيل ولا رفيق يدله إلا عصاه
قدماه تاهت في الطريق وضلت المسعى خطاه
... رباه أظلمت الدروب فأينها سبل الحياة

٩-اللوم والتقريع، كقوله في قصيدة (وماذا بعد الغياب)[٣]:

حبيبتي أنتِ يا بيروت هاك يدي أمدها كي تشم الأرض والوطنا
وكي تمرّ على جَرْحَاكِ تسألهم فيم القتال؟ وفيم الحرب تأكلنا؟

١٠-التضجر، كقوله في قصيدة (ربيع الحياة)[٤]:

يا ربيع الحياة أين الربيع كل شيء من الحياة يضيع
جف من وجهك الشباب المندّى وذوى الغصن والقوام البديع

(1) رائحة التراب، ص ٣٨.
(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٨.
(3) احمرار الصمت ، ص ٢٠.
(4) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٦.

١١- الاستبطاء والاستنكار، كقوله في قصيدة (أنا والليل)[١]:

فحـــديثي عـــن العـــذاب طويـــل وحنيـــني يفـــوق كـــل حنـــين

كـــم توالـــت علـــى الفـــؤاد ســـهامٌ مـــــزقتني ولم تـــــزل تـــــرميني

... إلى غير ذلك من تلكم الدلالات.

وهكذا يتبدَّى الاستفهام في خطاب مفتاح متغيرًا أسلوبيًّا منزاحًا عن أصله، وهو الاستخبار إلى آفاقٍ رحبة من الدلالات الجديدة. الشيء الذي جعله لا يهدف إلى إقامة حوار بين طرفين – بناء على الأصل فيه– وإنما يهدف إلى تمكين الشاعر من بثِ ما يصطرع في نفسه من همومٍ وأحزانٍ وغير ذلك، ومن ثمَّ تمكين المتلقي من تبيُّن الغرض الذي أوحى إليه الشاعر من خلال أسلوب الاستفهام.

٣– أسلوب النداء:

أسلوب النداء من الأساليب الإنشائية التي وَظَّفها الشاعر مفتاح كثيرًا في شعره، إذا إنه وسيلةٌ مهمةٌ من الوسائل البلاغية والنحوية التي لها وقعها الخاص في النصوص الشعرية؛ من حيث إضفاء الحيوية والحركية على المعاني، وتخفيف وطأة الطُّول في القصيدة عند مجيئه في استهلال المقاطع الداخلية.

كما يسهم هذا الأسلوب في بناء القصيدة الشعرية، "ويعيّن مراحلها، أو يفصل فيها موضوعًا عن موضوعٍ؛ إذ كثيرًا ما يتردد في أشباه المطالع"[٢]، التي هي بمثابة مفتاحٍ جديدٍ لموضوعٍ جديدٍ؛ حيث تفيد هذه المسافة الزمنية بين نداءٍ وآخر داخل إطار القصيدة نفسها في إعطاء فرصةٍ لتحليل وعرض الفكرة التي يريدها الشاعر، ومن ثم الانتقال إلى فكرةٍ جديدةٍ.

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٨٢.

(2) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٣٦٧.

والمقصود بالنداء رفع الصوت ومدُّه؛ لغرض تنبيه المخاطب ليصغي إلى ما يجيء بعده من كلام المنادى له، وليس المقصود منه الذات، ولا يكون الغرض منه في "مألوف العادة إلا التماسًا لحاجةٍ، وهو من أجل ذلك لا يصدر إلا عن محتاج إلى عون، أو راغب في صريخ..."[١].

● أول ما يطالعنا في خطاب مفتاح الشعري هو انزياح النداء عن معناه الأصلي، إذ ليس المرجو من ورائه تلبية النداء، ويمكن تبين ذلك في ضوء قول الشاعر في قصيدة (أشواق)[٢]:

يـا غـادتي لـيس لي قلـب أصـون بـه ... هـواك فلترحمـي مـن صـار مـضناك

... يـا وردة في ربيـع العمـر حالمـة ... إنـا فقـدنا الـرؤى لمـا فقـدناك

فبتأمل أسلوب النداء في البيتين السابقين أخرج بالنتائج الآتية:

١- أن النداء فيه منزاحٌ عن معناه الأصلي إلى معنى التحبُّب وطلب التقرب.

٢- أن الاستهلال بالنداء قد لعب دورًا فاعلًا، حيث أسهم في إبراز أزمة الشاعر في البداية تمهيدًا للشروع في تفاصيلها، وفي هذا ما فيه من لفت انتباه المتلقي؛ ذلك لأن النداء فيه تنبيه وإثارة اهتمام للمتلقي؛ ليكون مستعدًّا ذهنيًّا ونفسيًّا لتلقي ما بعد النداء.

٣- أن المنادى ليس طرفًا مشاركًا في بناء الموضوع كما يتراءى ظاهريًّا، بل هو لب الموضوع؛ إذ إنه مختصٌّ وحده بمضمون الكلام دون غيره، وبالتالي فإن الشاعر لا يتوقع من هذا المنادى تلبيةً أو جوابًا، وإنما غايته من هذا النِّداء تفجير ما تلاه من كلامٍ، وبث شكواه، والإفضاء بمكنون صدره ليس إلا.

وعلى أي حال فإن ما يحسن البدء به -هنا- هو طرائق استخدام الشاعر لهذا المتغير الأسلوبي البارز في خطابه، وأول ما يلفت الناظر المتأمل في دواوين الشاعر مفتاح هو افتتاحه لبعض قصائده بالنداء؛ ولعل الغرض من ذلك هو لفت انتباه المخاطب.

---

(1) شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، ص ٨٢.

(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٩٨.

وقد قمت بعمل إحصائيةٍ لمجموع قصائد ديوانه الأول (عتابٌ إلى البحر)، التي استخدم الشاعر في مطلعها أداة النداء فكانت النتيجة عشر قصائد من بين ثلاث وأربعين قصيدة[١]، أما الديوان الثاني (احمرار الصمت)، فكانت النتيجة أربع قصائد من بين ثمان وعشرين قصيدة[٢]، أما الديوان الأخير (رائحة التراب)، فكانت النتيجة أن ثلاث قصائد من بين أربع وعشرين قصيدة تبدأ بالنداء[٣].

هذا بالإضافة إلى القصائد التي استهلها مفتاح بمنادى دون ذكر أداة النداء،كقوله في قصيدة (أشواق!!)[٤]:

شـــط المـــزار فهـــلَّا بعـــد ألقـــاك وهـــل أروى غـــدًا مـــن طيـــب ريـــاك

- ومن الملاحظ أن شاعرنا يأتي بالنداء في مستهلِّ قصائده، وفي حشوها، وفي خاتمتها، وقد يقع النداء في المواضع الثلاثة من القصيدة ذاتها، كقوله في قصيدة (وداعًا يا بيش)[٥]:

المطلع:

بربـــك يـــا بـــيش هـــل تـــذكرين صـــفاء الليـــالي وطيـــب الـــسمر

الحشو:

تركتـــك يـــا بـــيش هـــل تـــسمعين أنـــين الفـــراق ونـــوح الـــسفر

الحشو:

ولـــولا ظـــروف الحيـــاة الـــصعاب لمـــا أخـــترت يـــا بـــيش عنـــك المفـــر

---

(1) انظر: عتابٌ إلى البحر، وعناوين تلك القصائد، هي: (نداء العصر، فرسان تخاطب البحر، تحية إلى فرسان، وداعًا يا بيش، تأملات، مناجاة على الشاطئ، ربيع الحياة، أنا والليل، هلَّا عدت؟، الهوى المفقود).

(2) انظر: احمرار الصمت، وعناوين تلك القصائد، هي: (مولد الشمس، أنشودة لبلادي، هكذا تكلم العائد، إليه).

(3) انظر: رائحة التراب، وعناوين تلك القصائد، هي: (رائحة التراب، بيش بعد الغياب، القصار).

(4) عتابٌ إلى البحر، ص ٩٨.

(5) نفسه، ص ٤٧.

الخاتمة:

سـأهتف يـا بـيش مـلء الوجـود وداعـــا وداعـــا إلى المنتظـــر

على أن استخدام الشاعر للنداء في حشو الأبيات وثناياها أكثر منه في مطالعها؛ مما يشير إلى وعي الشاعر بأهمية النداء في حشو الأبيات؛ "وذلك أنه يُحدث تنبيهًا متأزِّمًا على حدِّ النهاية، الأمر الذي يرفع من حيوية البيت الإيقاعية، ويزيد في الوقت نفسه من تفاعل الباثِّ والمتلقي على حدٍ سواء"[١].

وقد يجيء النداء أكثر من مرةٍ في خطاب مفتاح على مستوى البيت الواحد، كقوله في قصيدة (نداء العصر)[٢]:

يـا شـعاع الحيـاة يـا أمـل الفجـر أنـــتم يـــا طلائـــع الأمجـــاد

كما جاء النداء مكررًا على مستوى عدة أبياتٍ رأسيًّا دونما تنويعٍ باسم المنادى، كما في قصيدة (حديث البحر)، فقال[٣]:

يـا وفـود المليـك طبـتم مقامًـا في ضـــفاف يبـــثكم نجـــواه

... يـا وفـود المليـك لا تعـذلوني إنمـــا نحـــن في المـــنى أشـــباه

... يـا وفـود المليـك إني رسـولٌ مـن فـؤاد الخـضم أشـكو ضـناه

● إن المنادى -غالبًا- ما يأتي معيَّنًا في خطاب مفتاح، ولكنه لغير العاقل في الغالب، والواقع أن ميل الشاعر إلى مخاطبة الموجودات سواء أكانت حيةً أم جامدةً يعكس رغبته في الاندماج بالأشياء المحيطة به ليبثها نجواه، وذلك أنه "يحرص على إحياء الأشياء حوله وتأنيسها ومخاطبتها، وخلق الإحساس الإنساني فيها، فتبكي لأوجاعه، وتحن لحنينه وتسمع أقدس عواطفه وأنبل اختلاجاته"[٤].

---

(1) د. فاضل أحمد القعود، لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة دراسة أسلوبية بنائية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٢م، ص ١٩٥.

(2) عتابٌ إلى البحر، ص ١٤.

(3) نفسه، ص ٢٣.

(4) د. محمد أبو موسى، دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، ط٢، ١٩٨٧م، ص ٢٦٦.

فلاحظت عند شاعرنا مناداته للمدن بكثرةٍ، ولا عجب من ذلك، فالشاعر عنده حنينٌ إلى المكان، فهو العاشق والمتيم لهذه الأرض، فنجده أكثر من مناداة معشوقته (فرسان)، ورمز لها باسم (ابنة البحر) في قصيدته (تحية إلى فرسان)، إذ يقول[١]:

يـــا ابنـــة البحـــر ســـلامٌ ... مـــن فـــتى يلقـــاك يحلـــم
هاجـــه الحـــب فأمـــسى ... طـــائر الـــشوق متـــيم
أنـــا يـــا فرســـان قلـــبٌ ... ملـــؤه الحـــب المـــنغم

وكذلك قوله في قصيدة (تأوُّهاتٌ في أحشاء الزمن)[٢]:

فرســان كــم أهــواك يــا فرســاني ... عــشت الزمــان ترنمًــا وأغــانِ

ومن المحافظات التي جعلها منادى (بيش) كما مرَّ بنا في قصيدة (وداعًا يا بيش)، وفي قصيدةٍ أخرى (بيش بعد الغياب)[٣]، ومن المدن (أبها)، في قصيدة (أبها داخل الأسئلة)[٤]،و(مكة المكرمة)، في قصيدة (موسم الحرف)[٥]، و(بيروت)، في قصيدة (وماذا بعد الغياب)[٦]،... وغير ذلك.

وقد يكون المنادى ممثلًا في لفظ الجلالة، كما في قوله في قصيدة (فلسفة أعمى)[٧]:

رباه قيدني القضاء ولا مفر من القدر
رباه أسلمني الرفاق فعشت في دنيا الضجر

كما نادى الشاعر قلبه الذي هو مركز الإحساس، كما في قوله في قصيدة (تمنيت لو...)[٨]:

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٣٦.
(2) احمرار الصمت، ص ٧٦.
(3) رائحة التراب، ص ٤٩.
(4) نفسه، ص ٥١.
(5) احمرار الصمت، ص ١٠.
(6) نفسه، ص ٢٠.
(7) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٨.
(8) نفسه، ص ٧٠.

تمنيـــت يـــا قلـــب لـــو أنـــني طويـــت الليـــالي وعـــشت الـــسنين
... تمنيـــت يـــا قلـــب ألا أرى دمـــوع الحيـــارى علـــى الـــوجنتين

تتوجه الذات الشاعرة في البيتين السابقين إلى نداء فؤادها، ويبدو جليًّا أن هذا الفؤاد ما هو في الحقيقة إلا معادلًا لذات الشاعر، فالشاعر لا يخاطب الفؤاد حقيقةً، وإنما يخاطب ذاته، لكنه آثر مخاطبة الفؤاد؛ لأن الفؤاد هو موطن الرحمة عند الشاعر.

وهذا الأسلوب شائعٌ في الشعر القديم والحديث معًا، حيث "إن الشعراء يخاطبون أشياء وموضوعات لا تسمع ولا تجيب، ولكنهم يخاطبونها وينتظرون منها أن تفهم خطابهم، وهذا يعني أنهم يحولون هذه الموضوعات غير العاقلة إلى ذوات عاقلة فيؤنسونها بقوة الالتفات"[١].

ويتخذ أسلوب النداء في شعر مفتاح مواضع متباينة، حيث يأتي سابقًا أو تاليًا أو متوسطًا بين أحد الأساليب التالية:

- أسلوب الأمر، كقوله في قصيدة (الرحيل إلى اخضرار التعب)[٢]:

ارجـــع فـــديتك يـــا ركـــضًا يبـــيح دمـــي وخـــذ بناصـــيتي للبعـــد يـــا ســـفرُ

- أسلوب الاستفهام، كقوله في قصيدة (أبها داخل الأسئلة)[٣]:

هـــا أنـــا جئتـــك يـــا أبهـــا فهـــلْ تعـــرفين الآنَ مـــن كنـــتُ أنـــا

- أسلوب التمني، كقوله في قصيدة (فرسان تخاطب البحر)[٤]:

أنـــا يـــا بحـــر دائمًـــا أتمـــنى أن يـــرش الـــشذا علـــى خـــصلاتي

... وغير ذلك.

وأكثر أدوات النداء استخدامًا في خطاب مفتاح هي (يا)، ولا غرابة في ذلك فهي أم الباب والأداة المزدوجة السياق؛ إذ ينادى بها القريب والبعيد.

---

(1) سعيد الغانمي، أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، العراق، بغداد، ١٩٩١م، ص ٥٣.
(2) احمرار الصمت، ص ٣٩.
(3) رائحة التراب، ص ٥١.
(4) عتابٌ إلى البحر، ص ٣٢.

- إن النداء في خطاب مفتاح له دلالاته التي خرج بها عن الأصل، وهو التصويت للمنادى لاستجابته وإقباله، ومنها ما يلي:
- التحسر، كقوله في قصيدة (موسم الحرف)[١]:

القـــدس يـــا مكـــتي تـــشكو مواجعهـــا وتمّحـــي في عـــضال الـــداء والـــورم

- التعظيم، كقوله في قصيدة (مولد الشمس)[٢]:

مـوطني يـا مولـد الـشمس ويـا نـبض الحيـاة مـوطني يـا قبلـةَ الـدنيا وتمجيـد الإلـه
... مـوطني يـا مولـد الـشمس ويـا مـسرى النـبي مـوطني يـا مهـبط الـوحي ومهـدَ العـرب

- التعجب، كقوله في قصيدة (كبرياء)[٣]:

يـــا لقلـــبي وقـــد رعـــاك وديعـــا فتمـــردت واســـتبحت دمـــاره

... إلى آخر تلكم الدلالات.

وأخيرًا يمكن القول بأن أسلوب النداء مرتبطٌ بالحالات النفسية للشاعر مفتاح، خاصةً تلك الحالات التي يحسُّ فيها الشاعر بالبعد عن أهله وبيته وأصحابه والبحر...، ففي هذه الحالات تكون اللغة العادية عاجزةً عن استيعاب كل ما ينبعث من أعماق الشاعر، ومن ثم يكون مضطرًّا إلى الالتجاء إلى أسلوب النداء الذي يعد منفذًا أوسع، يستطيع استيعاب هذه الأحاسيس والمشاعر المختبئة في أعماقه، ومساعدته في التخلص منها بنفثها نحو الخارج.

٤- أسلوب النهي:

وهو في الأصل "طلب الكف عن الفعل على سبيل الاستعلاء والوجوب "[٤].

---

(1) احمرار الصمت، ص ١٠.
(2) نفسه، ص ٧.
(3) عتابٌ إلى البحر، ص ٩١.
(4) السكاكي، مفتاح العلوم، (ت٦٢٦هـ)، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ص ٥٤٥. ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص ٣٤٤.

وله صيغةٌ واحدةٌ هي المضارع المقترن بلا الناهية. بيد أن الشاعر ينزاح به عن دلالته الأصلية هذه إلى دلالاتٍ بديلةٍ، كما سنرى.

- إن لمفتاح في استخدام أسلوب النهي طرائق، فقد أتى به في حشو قصائده أكثر من مطالعها، حيث لم يأت به في دواوينه إلا في مطلع قصيدة (لا خراج بعد المطر)[١]:

أمطري لا حيث شئتِ

بيد أنه لم يأت النهي في خواتيم شعر مفتاح مطلقًا. في حين أتى به كثيرًا في حشو قصائده، كما في قوله في قصيدة (أبها داخل الأسئلة)[٢]:

لا تقـــولي عاشـــقٌ في رحلـــهِ يحمـل الـشكوى ويطـوي الوهنـا

وكذلك في قصيدة (دعيني أحترق)[٣]:

أتلظـــى علـــى مراجـــل شـــوقي وإذا مـــا اشـــتعلت لا تطفئيـــني

- ومفتاح يأتي بالمنهي عنه من حيث عدده (مفردًا) في معظم خطاباته الشعرية، كقوله: "لا ترحميني، لا تطفئيني، لا تخافي، لا تثيري، لا تزعجيني، لا تدعني...".

ولا يأتي به (مثنى) إطلاقًا، وقليلًا ما يأتي به (جمعًا)، كقوله في قصيدة (وداعًا أيها الحبيب)[٤]:

وبـــسيناء والـــسويس هتـــاف لا تـــدعنا ومـــا نـــزال نعـــاني

وأما من حيث جنسه -المنهي عنه- فغالبًا ما يجيء به الشاعر (مؤنثًا)،كما جاء به (مذكرًا)، كما في قوله في قصيدة (أنا والليل)[٥]:

إصـــغِ ياليـــل لا تـــدعني وحيـــدًا لـــشقائي ولهفـــتي وظنـــوني

---

(1) رائحة التراب، ص ٢٤.
(2) نفسه، ص ٥١.
(3) عتابٌ إلى البحر، ص ٧٥.
(4) نفسه، ص ١٨.
(5) نفسه، ص ٨٢.

- يأتي النهي في شعر الشاعر مفتاح في مواضع تتراءى في حالاتٍ نفسيةٍ متباينةٍ، منها ما يلي:

١- أن يأتي النداء سابقًا للنهي، كقوله في قصيدة (حديث البحر)[١]:

يـــا وفـــود المليـــك لا تعـــذلوني إنمـــا نحـــن في المـــنى أشـــباه

٢- وقد يأتي الأمر سابقًا له، كقوله في قصيدة (دعيني أحترق)[٢]:

واســـكبي الـــصد والعنـــاد ســـياطًا وإذا مـــا اســـتغثت لا تـــرحميني

... إلى غير ذلك من المواضع.

- ويأتي النهي مضمنًا دلالات مجازية انزاح بها الشاعر مفتاح في خطاباته الشعرية عن أصل وضعه، منها ما يلي ذكره:

١- الاستعطاف، كقوله في قصيدة (الربيع المختال)[٣]:

رويـــــدك لا تحـــــرمن الـــــشباب فمـــا العمـــر إلا ثـــوانٍ تـــذوب

٢- الاعتذار، كقوله في قصيدة (عفوًا... إنها خواطر)[٤]:

لا تلمـــــني فمـــــا الطريـــــق بخـــــالٍ وافـــتراس العيـــون مـــلء الطريـــق

٣- النصح والإرشاد، كقوله في قصيدة (استفسار)[٥]:

قالـــت الأخـــت والحـــديث شـــجون لا تثـيري الـشجى أخـاف شـجوني

٤- الزجر والتقريع، كقوله في قصيدة (ولم يدرك صباح شهرزاد)[٦]:

أيها الموعد الهارب من لحظته

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٢٣.
(2) نفسه، ص ٧٥.
(3) نفسه، ص ٧٩.
(4) احمرار الصمت، ص ٥٥.
(5) عتابٌ إلى البحر، ص٧٧.
(6) احمرار الصمت، ص ٦٢.

لا تدعني أمضغ الساعات
أجترُّ طوابيرَ الأرق
أختبِيء في العُقْم
أجثو تحت زخَّات الندم
... إلى غير ذلك من الدلالات.

وهكذا وجدتُ النهي في خطاب مفتاح الشعري منزاحًا عن الأصل، وهو الاستعلاء والإلزام إلى دلالاتٍ أخرى، أراد الشاعر من ورائها؛ الكشف عمَّا يضطرم في نفسه من رغباتٍ، وما يدور في ذهنه من رؤى ومقاصد، وهنا تتجلى شعرية هذا المتغير الأسلوبي.

أنتهي مما تقدم، إلى أن الأساليب الإنشائية الطلبية تُمَثِّل في خطاب مفتاح وسائل إبلاغيةً مؤثرةً، إذ استطاع الشاعر من خلال الانزياح بها عن الأصل الذي وقع لها في اللغة، أن يبث ما يصطرع في دواخل نفسه من مشاعر وأحاسيس، في سبيل الترويح عن هذه النفس من جهةٍ، والارتفاع بشعرية النص من جهةٍ أخرى. إضافة إلى أن هذه الأساليب قد أكسبت الخطاب شيئًا من الحيوية، ولا غرو فهي تمثل اللغة في جانبها المتحرك.

الفصل الثاني
الأسلوب بوصفه انزياحًا

ويشتمل على مبحثين:

المبحث الأول: الانزياح في المستوى التركيبي.

المبحث الثاني: الانزياح في المستوى الدلالي.

المبحث الأوَّل

الانزياح في المستوى التركيبي

ويشمل على ما يلي:

- توطئة.
- تعريف الانزياح.

أولًا: التقديم والتأخير.

ثانيًا: الحذف.

ثالثًا: الالتفات.

توطئةٌ:

تقوم الأبحاث الأسلوبية على دراسة النصوص الأدبية دراسةً لغويةً عميقةً، وقد أخذ هذا المنهج طريقه بعد سيطرة الأبحاث الانطباعية في دراسة الأدب على الساحة النقدية؛ مما جعل القراء في انتظار هذه الدراسات التي تتجه في طريقها لمعالجة النصوص اتجاهًا علميًّا لكن ليست بصورتها التامة؛ لأننا نتعامل مع فنٍّ إبداعي.

والانزياح من أهم أركان الأسلوبية، حتى عده مجموعة من أهل الاختصاص –من أمثال: د.شفيع السيد، د.شكري عياد، د.منذر عياشي– كل شيء فيها، وعرفوها بما عرفوها بأنها: علم الانزياحات؛ ولعل هذا يعود إلى أن: "الانزياح يعتبر من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الأدبي عن غيره؛ لأنه عنصر يميز اللغة العادية، ولذلك نرى كبار نقاد الأدب، من أمثال: (سبتزر)، و(جورج مونان)، و(تودوروف)، و(جان كوهن) يتخذون من ظاهرة الانزياح في النص الأدبي أساسًا للبحث في الخواص الأسلوبية التي يتميز بها مثل هذا النص"[(١)].

"والحق أن ما يجيز القول: أنَّ الانزياح يعدُّ من أهم ما قامت عليه الأسلوبية من أركان، وما سيجيزه على الدوام أمران اثنان:

أولهما: أن الأسلوب من حيث هو طريقة الفرد الخاصة في التعبير سيظل دائمًا مقترنًا بالانزياح أو العدول عن طرائق أخرى فردية (أساليب كتاب آخرين)، أو جماعية (أساليب الأدب واللغة عامة).

وثانيهما: أن الأسلوبية نفسها كانت قد جعلت الانزياح منذ نشأتها عماد نظريتها"[(٢)].

فقد اتخذ رواد الأسلوبية ولا سيما (سبيتزر) من مفهوم الانزياح "مقياسًا لتحديد الخاصية الأسلوبية عمومًا، ومسبارًا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها"[(٣)].

---

(1) أحمد غالب النُّوري خرشه، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، الكرك، ٢٠٠٨ م، نسخة إلكترونية، تمت زيارته بتاريخ ١٤٣٨/٨/١٧هـ، ص ٥، ٦.

(2) نفسه، ص ٦.

(3) الأسلوبية والأسلوب، ص ١٠٢.

كما يرى (سبيتزر) أنَّ الأسلوبية "تحلل استخدام العناصر التي تمدنا بها اللغة، وأن ما يمكِّن من كشف ذلك الاستخدام هو الانحراف الأسلوبي الفردي، وما ينتج من انزياح عن الاستعمال العادي"(١).

تعريف الانزياح:

الانزياح في اللغة:

جاء في اللسان: "(نَزَحَ): (نَزَحَ الشيءُ ينزحُ نزحًا ونزوحًا: بَعُدَ، وشيءٌ نزح ونزوح نازح. أنشد ثعلبٌ: (إن المذلة منزل نزح *** عن دار قومك فاتركي شتمي). ونزحتِ الدارُ فهي تنزحُ نزوحًا إذا بَعُدت، وقومٌ منازيحُ. قال ابن سيده، وقول أبي ذؤيب: (وصرَّح الموت عن غُلْبٍ كأنَّهم *** جربٌ يدافعها الساقي منازيحُ). إنما هو جمع منزاح، وهي التي تأتي إلى الماء عن بعد، ونزح به وأنزحَهُ، وبلدٌ نازحٌ، ووصل نازح: بعيد، وفي حديث سطيحٍ: عبدالمسيح جاء من بلد نزيحٍ أي بعيد، فعيل بمعنى فاعل. البئر ينزحها نزحًا وأنزحها إذا استسقى ما فيها حتى ينفذ، وقيل: حتى يقل ماؤها... وأنزح القوم: نزحت مياه آبارهم، والنزح: الماء الكدِر، وقد نزح بفلان إذا بَعُدَ عن دياره غيبة بعيدة..."(٢).

ويلاحظ أن مفهوم الانزياح لغةً في اللسان قد شمل انزياحا دلاليًّا فعليًّا في حدِّ ذاته، فقد دلَّ على معنى (البعد) وعلى معنى (النَّفاذ) في البئر التي ينفذ ماؤها أو يقلُّ وعلى (الماء الكدر) بلفظ النَّزح.

الانزياح في الاصطلاح:

الانزياح هو "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورًا استعمالًا يخرج به عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفردٍ وإبداعٍ وقوة جذبٍ وأسرٍ"(٣)،

---

(1) نور الدِّين السَّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، ط١، الجزائر،١٩٩٧م، ص ١٨٠.

(2) لسان العرب، ج١٣، حرف النون، مادة (نَزَحَ)، ص ٢٣١، ٢٣٢.

(3) الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ص ٨.

ويظهر من هذا التعريف أن الانزياح هو من الأشياء التي من خلالها تميز بين الكلام العادي والكلام الأدبي.

وبعبارة أخرى الانزياح هو "اختراق مثالية اللغة، والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف والمثالي، أو العدول في مستوى اللغة الصوتي والدلالي عما عليه هذا النسق"[1].

(1) عباس رشيد الدَّدة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، العراق، بغداد، ٢٠٠٩ م، ص ١٥.

المبحث الأول
الانزياح في المستوى التركيبي

الانزياح التركيبي هو "ما يتعلق بتركيب المادة اللغوية مع جاراتها في السياق الذي تردفه"[١]، ويناقش هذا النوع من الانزياح "طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعضٍ، انطلاقًا من العبارة الواحدة إلى التركيب والفقرة"[٢]، "فالعدول التركيبي يعدُّ خروجًا عن النظام النحوي المألوف وخرقًا لأصوله؛ لأن شعرية النص تنشأ من خلال كسر النمط الشائع من التركيب لتوغل في الاتساع، فتأتلف تراكيب جديدةٌ منزاحة لتشكل عالمًا لا تقع على مرجعه الذي نقل النص عنه، فيتجلى أمامك كيانًا مفردًا يدهشك بتجليه، وبما توحي به عناصره في النص"[٣].

وسأعرض في هذا المبحث لأهم الأنماط التي تشكل الانزياح التركيبي في شعر مفتاح، وهي: التقديم والتأخير، الحذف، الالتفات.

أولًا: التقديم والتأخير:

يعدُّ التقديم والتأخير من الأبواب التي طُرقت من قبل اللغويين والبلاغيين والنقاد القدماء، فقد عقد بعضهم له بابًا وتناولوا فيه بعض الشواهد الشعرية والقرآنية، التي تؤكد أثرها البالغ في إضفاء الصبغة الجمالية والفنية على النصوص الأدبية، تتجاوز الوظيفة الدلالية التي عني بها النحاة، فقيل عنه بأنه "هو بابٌ كثير الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعةٍ، ويفضي بك إلى لطيفةٍ، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[٤].

---

(1) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط١، الرياض، ٢٠٠٣م، ص ١١١.

(2) أحمد محمد ويس، الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا، ١٤١٦هـ-١٩٩٥م، ص ١٠٣.

(3) أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص ٦٦.

(4) دلائل الإعجاز، ص ١٠٦.

أما من حيث النقد الغربي فقد أثار هذا المفهوم (كوهن)، فأطلق عليه اسم (القلب) أو الانزياح عن القاعدة التي تمسُّ الكلمات، وقد درسه من خلال النعت[١].

والانزياح التركيبي "لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يُعَدُّ استثناءً أو نادرًا فيه"[٢]. حيث إن "اللغة العربية من مميزاتها بأنَّ الجملة فيها لا تخضع لقواعد صارمةٍ في ترتيب أجزائها، بل يملك المتكلمون بها الحرية في صوغ الجمل، وتقديم أو تأخير ما يشاؤون من عناصرها؛ لدوافع نفسيةٍ أو مجاراة لظروف القول وملابساته، ويحدث هذا الأمر ولا سيما في الشعر؛ لأن الشاعر لا يهدف من جملته إلى نقل الأخبار فحسب، وإنما يبتغي التأثير في السامع، فيوسعون طرائق التعبير من خلال تقديم ما حقه التأخير"[٣].

وباستقراء شعر مفتاح وجدت أنَّ ظاهرة التقديم والتأخير تمثل ظاهرةً أسلوبيةً وظفها الشاعر لإثراء دلالته وتعميقها، فالشاعر يأتي بأسلوب التقديم والتأخير منزاحًا عن الأصل اللغوي؛ تحقيقًا لمقتضيات معنوية، وأغراض دلالية هي أُسُّ هذه الظاهرة، وأخرى –لا شك– صوتية، فللأهداف المعنوية دلالات ومقاصد تثري فعالية الرسالة اللغوية مما يضاعف إحساس المتلقي بها فيزداد إبداع الدلالة الموقعية للفظة المختارة، ويرقى بارتباطاتها الدلالية إلى أبعد مستوى.

وقد أدرك الشاعر مفتاح أهمية هذه الظاهرة الانزياحية، وأثرها في فتح المجال أمامه للتعبير عما يريده، وإيصال أفكاره إلى المتلقي عبر هذه التراكيب المنزاحة، كما جاءت هذه الانزياحات في بعض المواضع لخدمة وزن قصائده وقوافيها إلى جانب خدمتها للمعنى.

ومن أبرز مظاهر التقديم والتأخير التي جاءت في شعر مفتاح:

١- تقديم الخبر على المبتدأ.

٢- تقديم المفعول به على الفاعل.

---

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية، ص ١٨٠.

(2) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد، الأردن، ١٩٩٩م، ص ٥٣، ٥٤.

(3) أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص٦٩.

٣- تقدم الجار والمجرور.

١- تقديم الخبر على المبتدأ:

تتكون الجملة الإسمية من عنصرين أساسيين هما: المسند إليه (المبتدأ)، والمسند (الخبر)، والذي يأتي بصورة المفرد أو الجملة أو شبه الجملة، والأصل في ترتيب هذه الجملة أن يتقدم المسند إليه على المسند، إلا أنه قد يحدث انزياح في ترتيب هذه الجملة فيتقدم الخبر على المبتدأ؛ مما يكسب البناء التركيبي دلالات عدة.

"وقد ذكر البلاغيون أن المسند قد يتقدم على المسند إليه، إما للاهتمام به، أو لتخصيصه، أو للتنبيه لكونه خبرا، أو التفاؤل، أو التشويق لذكر المسند إليه، أو لغيرها من المعاني التي تعود إلى انطباع المنشيء بالنسبة للمقدم وموقفه منه، إيجابًا وسلبًا، وهذا الانطباع النفسي يمثل من جانب آخر عناية واهتماما من المتكلم موجه إلى المقدم"[(١)].

- وقد جاء تقدم الخبر على المبتدأ في كثيرٍ من المواضع في شعر مفتاح، خاصةً حينما يكون الخبر شبه جملة (جارًا ومجرورًا)، ومن ذلك قوله في قصيدة (وطن على صدور الأوسمة)[(٢)]:

وفي ثـــراك مـــن التـــاريخ أوسمـــةٌ تلملـم الـشمس أعراسًـا وتنطلـق

يلاحظ أن الشاعر في هذا البيت عمل على التقديم والتأخير بين أطراف الجملة، حيث قدم الشاعر في هذا البيت الخبر شبه الجملة (في ثراك) على المبتدأ (أوسمة)، وهو نكرة لا مسوغ للابتداء بها، سِوى تقديم الخبر عليها، وذلك في مخاطبةٍ حميمةٍ لهذا الوطن، وقد أقحم نعت المبتدأ بينه وبين الخبر وهو قوله: (من التاريخ) وذلك في تقديمٍ له دلالته وأغراضه المعنوية التي تعبر عن قوة المعنى وتقريره في نفس المتلقي؛ لأن التعبير عن هذه المعاني بالجملة الإسمية يفيد ثبات هذا المجد لهذا الوطن.

ومن تقديمه للخبر على المبتدأ قوله في قصيدة (تحية إلى فرسان)[(٣)]:

وبعيـــــــــنيَّ طيـــــــــوف ســـــــــابحات تتغـــــــــنَّى

---

(1) الإيضاح في علوم البلاغة، ج٢، ص ١٣٥.

(2) رائحة التراب، ص ٩.

(3) عتابٌ إلى البحر، ص ٣٧.

حيث تقدّم الخبر شبه الجملة (بعيني) على المبتدأ (طيوف).

- ومن أنماط تقديم الخبر على المبتدأ عند مفتاح، نجده استخدم الألفاظ التي لها حق الصدارة في الكلام (كأسماء الاستفهام)، ومن ذلك قوله في قصيدة (ربيع الحياة)[1]:

يـــا ربيـــع الحيـــاة أيـــن الربيـــع كـل شـيء مـن الحيـاة يـضيع
... أيــن منــك الخريــر أيــن الــسواقي أيــن منــك الغــدير والينبــوع
أيــن منــك الــرؤى وأيــن الأمــاني أمــل ضــاحك وحلــم وديــع

لقد ضمت هذه الأبيات ست جملٍ حدث فيها تغييرٌ في ترتيب الجملة وهي الجمل التالية:

- أين الربيع.
- أين منك الخرير.
- أين السواقي.
- أين منك الغدير.
- أين منك الرؤى.
- أين الأماني.

وجاءت هذه الجمل على نمطٍ متقاربٍ، فقد ابتدأت جميعها بأسماء استفهام في موقع الخبر المقدم، واختتمت بأسماء جاءت بصيغة النكرة في موقع المبتدأ المؤخر.

والأصل في الخبر أن يتأخر ويأتي بعد المبتدأ، لكنه ورد في الجمل السابقة متقدمًا وجوبًا؛ لأن أسماء الاستفهام من الألفاظ التي لها الصدارة في الكلام، والشاعر مفتاح في ذلك يسير وفق نمط مستخدم من أنماط المبتدأ والخبر.

لكن اختياره لهذا النمط وبالتكرار الذي ورد فيه يشكل قيمةً أسلوبيةً اختيارية، فلعل تكرار أدوات الاستفهام في هذه القصيدة جاءت لتوحيد دلالتها من حيث انتفاء الجمال الماضي في الوقت الحاضر عند شاعرنا.

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٦.

٢- تقديم المفعول به على الفاعل:

يفرض ترتيب الجملة الفعلية في اللغة العربية أن يأتي الفعل يليه الفاعل ثم المفعول به، ولكن هذا النظام قد يعتريه انزياح يتمثله في "تحويل هذه الأطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبتها من نظام اللغة، إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل"[(١)]، مع احتفاظ هذه الأطراف بحكمها مهما كان موقعها في الجملة، فالمفعول به دائمًا يقع في محل النصب، سواء أتقدم على الفاعل أم استقر في موضعه.

- ومن صور تقديم المفعول به على الفاعل عند الشاعر مفتاح، أن يكون المفعول به ضميرًا متصلًا كقوله في قصيدة (وطن على صدور الأوسمة)[(٢)]:

وأنـــت في حاضـــرٍ تكـــسوه أجنحـــةٌ علوُّهَـا مِـنْ بيـاضِ الـصبحِ ينبثـقُ

وقوله في قصيدة (رائحة التراب)[(٣)]:

يأيها الصوت المبلل بالمطر
أنفاسنا تشتاق رائحة التراب
حينًا وينثرها العجاج على الرؤوس

الشاعر في المثال الأول، مزهوٌّ بمكانة وطنه وواقعه الذي ترفرف عليه أجنحة الخير والنعمة والأمان، فقدَّم المفعول به على الفاعل لتأكيد وقوع الفعل على المفعول به، فجملة (تكسوه أجنحة) جملة فعلية تقدم فيها المفعول به على الفاعل (أجنحة)؛ لأن المفعول به ضمير متصل بالفعل.

أما في المثال الثاني، أن هناك أناس يعرفون أوطانهم من رائحة التراب، فمن هذه الرائحة يقرر هذا وطنه أم أنه ما زال بعيدًا عنه.

وشاعرنا يؤكد ارتباطه بوطنه من خلال ظاهرة التقديم والتأخير التي تسهم بقدرٍ ليس يسيرًا في تقوية المعنى وفي ضبط الجرس والأسلوب، حيث يقول: (حينًا وينثرها العجاج)، فهو هنا يقدم المفعول به الضمير (ها) الذي يعود على رائحة التراب، ويؤخر الفاعل (العجاج)،

---

(1) البلاغة والأسلوبية، ص ٣٣٣.
(2) رائحة التراب، ص ٩.
(3) نفسه، ص ٣٥.

وقد جاء هذا التقديم لدلالة خاصة أرادها الشاعر، وهي إفادة الحصر للمفعول به، ذلك أن رائحة التراب هي التي من خلالها يعرف هل هو قريب من وطنه أم أنه ما زال بعيدًا عنه.

- ومن صور تقديم المفعول به على الفاعل، أن يتقدم مفعولين على الفاعل، كما في قوله في قصيدة (الغياب)[1]:

تُفاتحنـــــا صـــــمتها البوصـــــلة وترنـــو إلى وجهـــةٍ مُـــسدَلة

فقول الشاعر: (تفاتحنا) فعل مضارع له مفعولان تقدما على الفاعل (البوصلة)، المفعول الأول الضمير (نا) المتصل بالفعل، والمفعول الثاني (صمتها) الذي اتصل به ضمير يعود على الفاعل، وقد ساغ اتصال الضمير بهذا المفعول المتقدم، لأنه يعود على متأخرٍ لفظًا متقدمٍ رتبةً، ولو عاد على متأخرٍ لفظًا ورتبةً لما جاز ذلك ولما كان سائغًا.

ففي هذا البيت أساليب قياسية من التقديم والتأخير، ومع قياسية الأسلوب فقد وفق شاعرنا في توظيف الظاهرة في ضبط الوزن وانسجام الموسيقى وقوة المعنى.

- ومن صور تقديم المفعول به على الفاعل، أن يتكرر تقدم المفعول به على الفاعل في بيتين متتاليين كما في قوله في قصيدة (جفاف)[2]:

تُـــسامرني وحـــدتي في الغيـــاب وأنـــتِ تمـــرّين مـــرَّ الـــسحاب

أُعـــيرُ اشـــتياقي حنايـــا الغيـــوم فيملـــؤني رعـــدُها بالـــسراب

يُعبر الشاعر عن معاناته من خلال التقديم والتأخير، ففي مطلع هذه القصيدة يقدم المفعول وهو ذاته المتمثلة في ياء المتكلم المتصلة بالفعل (تسامر)، وقد تأخر الفاعل (وحدتي)، ثم يأتي شبه الجملة (في الغياب) وهي في محل نصب حال من الفاعل، فيشكو هذا الغياب وهذا البعد والفرقة وهي تمرُّ مرَّ السحاب، فكأن هذا الواقع يملأ عليه جنبات نفسه بالحسرة، فيعبر عنها بهذه الجملة الإسمية (وأنتِ تمرّين).

---

(1) رائحة التراب، ص ٢٨.

(2) نفسه، ص ٤٦.

ثم يعود إلى معاناته ليعبر عن وطأة هذه المعاناة وهذه الحسرة بأساليب التقديم والتأخير في البيت الثاني، فقدَّم المفعول وهي ياء المتكلم المتصلة بالفعل (يملؤني)، وقد تأخر الفاعل (رغْدُها) ليعبر عن معاناة هذه الفرقة والحسرة التي تمثلت في خيبة أمله، مستخدمًا أسلوب التقديم والتأخير.

٣- تقدم الجار والمجرور:

وهو من أبرز مظاهر التقديم التي وردت عند الشاعر مفتاح، وربما يعود ذلك إلى "طبيعة الجار والمجرور نفسها التي تتمتع بالمرونة وسهولة التحريك أفقيًّا"[(١)]، بالإضافة إلى ما تضفيه على النص من دلالات تختلف باختلاف السياق الذي تأتي فيه، فتارةً يأتي تقديمها للتأكيد والتخصيص أو التشويق، "أو للتفضيل والتوضيح وإزالة الإبهام"[(٢)]، أو بيان الاهتمام، وقد جاء تقديم الجار والمجرور في جميع أنواع الجمل عند مفتاح.

ففي الجملة الإسمية فإنه كثيرًا ما يتقدم الجار والمجرور على الخبر، كما في قول الشاعر في قصيدة (جزيرتي ولحظة الوداع)[(٣)]:

جزيرتي.. أحببتها
الشمس في أكفها أساور

ومن ذلك -أيضًا- قول الشاعر في قصيدة (وطن على صدور الأوسمة)[(٤)]:

هـــذي المفـــاتن في عينيـــك تـــأتلقُ وفي رحابـك هـذا الـسِّحر والألـقُ

حيث قدم الشاعر في المثال الأول الجار والمجرور (في أكفها)، وأخر الخبر (أساور)، وقد جاء هذا التقديم والتأخير لأطراف الجملة هنا لعدة اعتبارات:

أولًا: لبيان اهتمام الشاعر بجزيرته (جزيرة فرسان)، حيث إن شاعرنا مغرم وعاشق لهذه الجزيرة.

---

(1) لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة دراسة أسلوبية بنائية، ص ١٣٣.
(2) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٢٠٨.
(3) احمرار الصمت، ص ٢٦.
(4) رائحة التراب، ص ٩.

وهناك اعتبارٌ آخر: وهو إبراز المتعلق ففي قولنا: (الشمس أساور في أكفها)، يختلف عن قولنا: (الشمس في أكفها أساور)؛ ذلك أنه عندما قُدم الجار والمجرور أصبح في موضعٍ بارزٍ في الجملة، حيث وقع بين المبتدأ والخبر، وفي هذا دلالةٌ على أهمية هذا المتعلق في نفس الشاعر، ورغبته في أن يصبح نقطة الارتكاز الدلالي لهذه الجملة.

أما في المثال الثاني: فقد قدَّم الشاعر الجار والمجرور (في عينيك) على جملة الخبر (تأتلق)، فقدَّم الجار والمجرور على متعلقه، إذ التقدير: (هذي المفاتن تأتلق في عينيك)، فتقدَّم الجار والمجرور ليخدم عددًا من الأغراض الموسيقية والدلالية، فالموسيقية لكي يستقيم وزن البيت وموسيقاه الداخلية في جرس نغوم، وأما الدلالية فجاء لغرض التخصيص.

ثم يتكرر تقديم الجار والمجرور في الشطر الثاني من البيت ليخدم ذات الأغراض الدلالية والوزنية. وفي كل ذلك إشعارٌ بمكانة هذا الوطن من نفسه بدلالة الظرفية لحرف الجر (في) في كلا الشطرين.

أما في الجملة الفعلية فعند شاعرنا يكثر تقدم الجار والمجرور على المفعول به، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة (تهنئة واعتذار)[1]:

حفظ الله للبلاد مليكا ... خالد الذكر للعلى والفخار

ومن ذلك -أيضًا- قول الشاعر في قصيدة (حالة عصيان استثنائية)[2]:

طفل تراكمت الآلام في فمه ... وأُتخمت بصرير القيد أذرعه

في المثال الأول: جاء تقديم الجار والمجرور (للبلاد)، على المفعول به (مليكًا) لعدة اعتبارات؛ فمنها التشويق، ذلك أن تأخير ظهور المفعول به، يثير عقل المتلقي لمعرفته. وبجانب التشويق تظهر دلالةٌ أخرى لهذا الأسلوب، وهي إبراز المتعلق ففي قولنا: (حفظ الله المليك للبلاد) تختلف عن قولنا: (حفظ الله للبلاد مليكًا)، ذلك أنه عندما قدم الجار والمجرور أصبح في موضع بارز في الجملة، حيث وقع بين الفاعل والمفعول به، وفي هذا دلالة على أهمية هذا المتعلق في نفس الشاعر.

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٢٨.

(2) رائحة التراب، ص ١٧.

أما في المثال الثاني: فقد قدم الشاعر الجار والمجرور على المفعول به، محققًا بذلك توافقًا لقافية البيت مع بقية قوافي القصيدة، وغالبًا ما يحقق أسلوب التقديم والتأخير هذه الغاية حينما يأتي أحد أطراف الجملة في نهاية البيت الشعري.

وخلاصة القول: إن هناك مواضع أخرى كثيرة لأسلوب التقديم والتأخير في شعر مفتاح، قد اكتفيت بالحديث عمَّا شاع منها في إنتاج الشاعر، وقد اتضح لنا اهتمام الشاعر بهذه الظاهرة، وإدراكه لأهميتها، لكونها تضفي على النص نوعًا من قوة التركيب، وإثارة لعقل المتلقي الذي يفاجأ بترتيب الكلام الذي جاء مخالفًا لترتيب اللغة العربية، فقد بنى ورتب الشاعر جملته لكي يعبر عن المعاني التي أرادها الشاعر في نفسه ووجدانه.

ومن هنا يتبين أن ظاهرة التقديم والتأخير جاءت فقط مغيرة في ترتيب عناصر الجملة مع بقاء هذه العناصر ثابتة في إعرابها، مختلفة بمواقعها، وبالتالي في وظيفتها بالسياق، دون أن ينقص التركيب أي عنصر، فيظلُّ التَّركيب كما هو من حيث عدد المكونات، وهذا على عكس ظاهرة الحذف، حيث يهتم الشاعر فيها بإظهار عناصر وإهمال أخرى، وهذا ما سأعرض له في النمط التالي من أنماط الانزياح التركيبي.

ثانيًا: الحذف:

قضية الحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية والبلاغية بوصفها انحرافًا عن المستوى التعبيري العادي.

فالحذف في نظر النحاة له معايير تجيزه أو لا تجيزه، فمنهم من يرى في بعض ما يحذف زيادة لا مسوغ لذكرها ولا ضرورة، وبعضها واجب التقدير فقد قيل: "واعلم أن المحذوف في صناعتهم على ثلاث أقسام:

– فالأول: محذوف لا يتم الكلام إلا به، فحذف لعلم المخاطب به، كقولك لمن رأيته يعطي الناس: (زيدًا)، أي أعطِ زيدًا، فتحذفه وهو المراد، وأن أُظهر تم الكلام به، ولكن حذفه أوجز.

– والثاني: محذوف لا حاجة بالقول إليه، وإن ظهر كان عيبًا، كقولك: (أزيدًا ضربته).

– والثالث: المضمر، إذا أُظهر تغير الكلام عما كان عليه قبل إظهاره، كقولنا: (يا عبدالله)، وسائر المناديات، فهي منصوبة بفعل مضمر تقديره: أدعو أو أنادي، وهذا إذا أُظهر تغير المعنى وصار النداء خبرًا، بعد أن كان إنشاءً"(١).

أما البلاغيون فقد تجاوزوا ما يقوله النحاة، ورأوا في الحذف مظهرًا من مظاهر الإبانة والإفصاح؛ فالحذف ضرورة، وأفصح من الذكر عند البعض في بعض المواقف، فقيل عنه: "هو بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانيًا إذا لم تُبِنْ"(٢).

غير أن هذا لا يعني أن الحذف أفضل من الذِّكر في كلِّ الأحوال؛ إذ ثمة مواضع للحذف تؤدي إلى فساد الخطاب الأدبي، وقد تنبه لهذا بعض البلاغيين القدماء، فسارعوا في وضع مقياس عام يرتكز عليه الحذف، وهو أن "الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلُّ على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليلٌ على المحذوف، فإنَّه من لغو الحديث، ولا يجوز بوجه ولا سبب"(٣).

فأسلوب الحذف قد يؤدي إلى إثراء المعنى، وتعدد الدلالات، ولكن بشرط ألا يفضي إلى استحالة العثور على المعنى، أو استحالة الاقتراب منه، وألا يجعل النص غامضًا يُنفِّرُ المتلقي، ويبعده عن أجوائه، "إذ لا بدَّ للمنشئ عند الحذف من أن يكون على درجةٍ كبيرةٍ من الدراية بمواضعه والعلم الدقيق بوظائفه؛ حتى لا يفقد الصلة بالمتلقي، ولا تنكص الرسالة عن وظيفتها، فإذا أعوزه ذلك أسقط عمله في غياب من التَّعمية تبعد المتلقي عنه أكثر من أن تقربه إليه أو تجذبه نحوه، فالحذف بقدر ما فيه من مآثر ومحاسن بلاغية بقدر ما فيه من مزالق قد يقع فيها المبدع"(٤).

---

(1) ابن مضاء القرطبي، الرد على النحاة، (ت٥٩٢هـ)، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٧٩، ٨٠.

(2) دلائل الإعجاز، ص ١٤٦.

(3) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مج٢، ص ٧٧.

(4) لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، ص ١٦٠.

وعلى أية حال فإن الحذف يكتسب أهميته -على وجهٍ خاصٍّ- في كونه يمثل نقطة للالتقاء بين المرسل والمستقبل. فالحذف "خصيصةٌ أسلوبيةٌ باهرةٌ في صناعة الفن القولي، تتأتى أهميتها من دورها الفاعل في إنتاج الدلالة وإبداعها، وكذا في إحداث شراكة لغوية بين الباث والمتلقي"[١].

ولمَّا كان شأن الحذف، بما هو خصيصة أسلوبية، على هذا النحو، ونظرًا لتوفر خطاب الشاعر مفتاح عليه على نحوٍ لافتٍ، فقد أثرت الوقوف عليه في هذا الخطاب، لأجلو صوره ومظاهره، ومن ثم أسعى للكشف عن غاياته ومقتضياته، وما رمى الشاعر من ورائه.

إن الحذف قد جاء في خطاب مفتاح الشعري على صور متباينة في تراكيبه اللغوية، فمن أبرزها:

١- حذف المسند إليه (المبتدأ):

تتكون الجملة المفيدة من ركنين أساسين هما: المسند إليه، المسند.

والمسند إليه هو الفاعل ونائبه، المبتدأ، اسم الفعل الناقص، اسم الحرف الناسخ.

أما المسند فهو الفعل، اسم الفعل، خبر المبتدأ، خبر الفعل الناقص، خبر الحرف الناسخ.

والمقصود بالمسند إليه المحذوف في الجملة الإسمية الذي نتناوله هنا هو المبتدأ، وقد ورد في عدة أمثلة في شعر مفتاح، ومنها قول الشاعر:

فتنـــــة للعيـــــون والأحـــــداق ربــة الحــسن والمعــاني الــدقاق[٢]

حذف الشاعر المسند إليه في البيت السابق، والتقدير (أنتِ)، وهو الضمير العائد على مدينة جازان، إذ إن الشاعر كتب هذه القصيدة للتغزل ووصف مدينة جازان، وقد يكون السبب من حذف الشاعر المسند إليه -هنا- هو للدلالة على العناية والاهتمام بها، كما أن في هذا الحذف جعل من المتلقي شريكًا في العملية الإبداعية، من خلال إعمال التخييل عند المتلقي للوصول إلى الدال المحذوف.

---

(1) لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، ص ١٦١.

(2) عتاب البحر، ص ٣٩.

ومن ذلك قول الشاعر:

مزمن هذا التخثُّر

... مصلوبٌ على جذع الورمْ

... مسفوح على وجه الحقول

وممتدٌّ إلى كل الفصول[١]

فقد حذف المسند إليه الذي تقديره في كل سطر (هو) العائد على التخثر وإشكالية القصيدة عند شاعرنا، بهدف إبراز الحال التي عليها الشاعر، بالإضافة إلى ما لهذا الحذف من فاعليةٍ في تنشيط ذهن المتلقي، بحثًا عن الدال المحذوف. وبهذا فقد غدا المتلقي شريكًا في الإبداع من خلال استحضاره للعنصر الغائب.

ومن ذلك -أيضًا- قول الشاعر:

وقالت البسوس:

ناقتي.. لابدَّ تدخلُ الحقول[٢]

و"البسوس" لم تعد تلك الناقة التي اقتتل بسببها العرب سنين طويلة، بل أصبحت رمزًا لكل ظلم واعتداء يقع على أي مجتمع رغبةً في التوسع على حساب الآخرين، فعبر عن هذا الرمز الشاعر مفتاح في قصيدته (البسوس تهبُّ من جهةٍ أخرى)، حيث رمز بها لاعتداء صدام على الكويت، وزعم صدام أن الكويت امتداد له.

فنجد الشاعر في السطر الثاني قد حذف المسند إليه (هذه) بهدف تحقير هذا الفعل لدى المتلقي، وكذلك إشراكه في تقدير المحذوف.

٢- حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق:

"تشيع ظاهرة ورود المفعول المطلق والاستغناء عن المسند والمسند إليه في التراث العربي شيوعًا كبيرًا"[٣]، وقد برز هذا اللون من الحذف في خطاب مفتاح الشعري بصورةٍ واضحةٍ، ومن نماذجه قول الشاعر:

---

(1) احمرار الصمت، ص ٤١، ٤٢.

(2) رائحة التراب، ص ١٩.

(3) د. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، ط١، مصر، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ١٤٨.

عفـــوًا إذا جئـــتُكمْ يجـــترُّني أَرَقـــي فالعـابرونَ دروبي أنهكـوا طُرُقـي[١]

حيث حذف المسند إليه والتقدير: (أعفوا عفوًا) مكتفيًا بالمفعول المطلق، اقتضاءً لطبيعة الكلام في الحوار والمشافهة. كما أن في هذا الحذف تكثيفًا للدلالة في نقطةٍ واحدةٍ مركزها المفعول المطلق، هذا من ناحيةٍ، وكذلك تخفيفًا من كثرة الكلام وتواليه من ناحيةٍ أخرى. إضافة إلى ما في المفعول المطلق من تأكيد ومبالغة واختصار.

ومن ذلك قول الشاعر:

نـــسجت ركـــضًا خطـــى أرجلـــه وانحـنى في كفِّـه اليمـنى سـؤالْ[٢]

والتقدير: (أركض ركضًا).

ومن ذلك قول الشاعر:

أيـا ســاحر العينـين رفقًـا إذا مـشى بك العيسُ في زهوٍ وطاب لك السَّفر[٣]

والتقدير: (أرفق رفقًا).

3- حذف المضاف:

والحقيقة أن هذا اللون من الحذف لم يبدع الشاعر فيه كثيرًا، ومن ذلك قول الشاعر:

كيـف أشـكو إلى الهـوى مـا أعـاني مـن عـذاب ونـاره تكـويني[4]

حيث حذف الشاعر المضاف في البيت، والتقدير: (أشكو إلى أهل الهوى)، بغرض الإيجاز، ومراعاة للوزن، ذلك أن السياق دلَّ على المحذوف دلالة كافية.

٤- حذف التمييز:

إن من ضروب أسلوب الحذف عند الشاعر مفتاح حذف التمييز، ومن نماذجه قول الشاعر:

سـبعٌ وعـشرون يـا بـيش الهـوى عَبَـرَتْ وأنـت ماثلـةٌ في الـسمع والبـصر

---

(1) رائحة التراب، ص ٢٢.

(2) احمرار الصمت، ص ٤٩.

(3) نفسه، ص ٧٠.

(4) عتابٌ إلى البحر، ص ٨٢.

سبع وعشرون مرَّت يا معذبتي كاللحظة الملغاة من عمري[١]

فقد حذف الشاعر تمييز العدد (٢٧)، والتقدير سبع وعشرون سنة، فالشاعر كتب هذه القصيدة بعد سبع وعشرين سنة من الغياب عن محافظة بيش، فلما زارها كتب هذه القصيدة. وغاية الحذف كانت لإخفاء طول المدة التي تغيب شاعرنا عن هذه المحافظة الجميلة، التي بدأ فيها حياته الوظيفية وقد كانت في مهنة التدريس.

٥- حذف الحروف:

إن من الحروف التي كثر حذفها في خطاب مفتاح الشعري حروف النداء، مما شكل ظاهرةً بارزةً في شعره، ويقدر حرف النداء المحذوف في كل صور الحذف بـ (يا)، "ولا يقدر سواها عند الحذف؛ ذلك أن (يا) هي أم حروف النداء وأكثرها استعمالا"[٢]، أما عن مواقع حذف أداة النداء عند مفتاح، فوجدت في بدايات قصائده وفي وسطها وأحيانًا في آخرها[٣]، ومن ذلك قوله:

رباه قيدني القضاء ولا مفر من القدر
رباه أسلمني الرفاق فعشت في دنيا الضجر[٤]

وأيضًا قوله:

بارك الله خطى خالدنا حمل العلم سلاحًا وأمانا[٥]

جاء النداء في الأبيات السابقة محذوف الأداة المقدرة بـ (يا)، والقصيدتان السابقتان تشتركان في سمة الدعاء لله، وهذه السمة يتناسب معها حذف أداة النداء، تنزيها وتعظيما لله واستشعارًا منه بقرب الله عز وجل منه؛ امتثالا لقوله تعالى: ﴿ وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ فَلْيَسْتَجِيبُوا لِي وَلْيُؤْمِنُوا بِي لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ ﴿١٨٦﴾ ﴾[٦].

---

(1) رائحة التراب، ص ٤٩.
(2) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ١٥٨.
(3) وقد أشرت إلى ذلك سلفًا في الفصل الأول عند الحديث عن الأساليب الطلبية (النداء).
(4) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٨.
(5) نفسه، ص ١٣.
(6) سورة البقرة، آية ١٨٦.

كما جاء حذف حرف النداء مع المنادى المضاف إلى ياء المتكلم، ومن ذلك قوله:

حبيبي ليالي الأنس هلَّا نعيدها ... وهل تُرجع الأيام ما كان قد غبرْ؟[١]

وكذلك قوله:

حبيبتي أنتِ يا بيروت كيف غدت ... ساحاتك الخضر لونًا داميًا ووَنَى[٢]

جاء النداء في البيتين السابقين خاليًا من حرف النداء والمقدر بـ (يا حبيبي، يا حبيبتي).

كما حذف الشاعر أداة النداء مع المنادى غير المضاف إلى ياء المتكلم، ومن ذلك قوله:

أبها رويدًا أنت سيدة البها ... أنت الجمال وما الجمال سواك

أنا قادم أبها وبين جوانحي ... شوق الخضم إلى عناق رباك[٣]

٦- حذف الجواب عن سؤال ألقاه الشاعر:

يستخدم مفتاح هذا اللون من الحذف؛ ليترك للمتلقي فرصة التفكير في الإجابة، وبهذا يكون مشاركًا للمبدع في عملية الإبداع، ومن ذلك قول الشاعر:

من للبنين إذا اشتكوا من أنَّةٍ ... من للبنات إذا الضنَّى أضناني؟[٤]

وكذلك قوله:

أيها الجاه لماذا؟ ... رافعًا في الأفق رأسك

... أيها الجاه لماذا؟ ... أنت لا ترحم فقري

ولماذا أنت تقسو؟ ... أفلا دهرك دهري

...أيها الجاه اتخذني ... أنا في دنياك عِبْره

وإذا دهرك راضٍ ... هل كفاك الدهر غدره[٥]

---

(1) احمرار الصمت، ص ٧٠.

(2) نفسه، ص ٢٢.

(3) عتابٌ إلى البحر، ص ٤٤.

(4) احمرار الصمت، ص ٧٧.

(5) عتابٌ إلى البحر، ص ٦٦، ٦٧.

ففي الأبيات السابقة في كلتا القصيدتين ترك الشاعر الإجابة عن الأسئلة التي طرحها، على الرَّغم من كون الأسئلة تقريريَّة تحتاج إلى جواب، فالحذف في القصيدة الأولى فيه إيحاءٌ بأهمية (الأب، الزوج...) بعد الله، فالشاعر سأل ولم يجب، أما الحذف في القصيدة الثانية ففيه إيحاءٌ بمدى ما يضطرم في نفس الشاعر من ألمٍ وحزنٍ من صاحب الجاه المتكبر الذي لا يرحم الفقير.

فنجد شاعرنا قد ثقل عليه تقرير إجابات عن هذه الأسئلة وعن هذه الحالة المستعصية فألقاها في صور استفهامات محذوفات الإجابة؛ ليشرك المتلقي في معاناته، لكي يكون المتلقي شريكًا في عملية بناء النص الشعري.

- ومن خلال ما سبق يمكن القول: بأن أسلوب الحذف في خطاب مفتاح الشعري قد وظِّف توظيفًا جيدًا في إنتاج الدلالة وإبداعها، إذ استطاع الشَّاعر من خلاله تحقيق الغايات والدلالات التي رامَها، وتلبية المقتضيات التي تطلبتها شعرية الكلام. كما تظهر لنا أهمية هذه الظاهرة الأسلوبية ووظيفتها المزدوجة؛ لكونها أحد "الحيل التي يعتمد إليها الشاعر الحديث ليبرز حالة نفسية خاصة به"[١].

أما من ناحية المتلقي فإن هذه الظاهرة تعمل على ذبذبة مستويات التوقع عنده، وبالتالي شحن ذهنه وعقله "للبحث عن تخريجاتٍ أو تأويلاتٍ لمثل هذه الخروقات التي يراها أمامه"[٢]، مما يجعل كلًا من المتلقي والمبدع مشتركَينِ في عملية بناء النص الشعري بما يحمله من معانٍ ودلالات.

ثالثًا: الالتفات:

الالتفات من الأساليب التعبيرية الإبداعية في اللغة الأدبية، ويعني في اصطلاح البلاغيين: "التحول عن معنًى إلى آخر، أو عن ضميرٍ إلى غيره، أو عن أسلوبٍ إلى آخر"[٣].

---

(1) توفيق محمود القرم، الانزياح الأسلوبي في شعر السياب، نادي الأحساء الأدبي، ط١، ٢٠١٤م، ص ٨٧.

(2) نفسه، ص ٨٧.

(3) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٢٢٣.

ولم يفت البلاغيون القدماء أن ينبهوا على دوره الدلالي، فبعضهم ربط هذه الظاهرة بالفائدة الدلالية المتحصلة في الكلام؛ "لأن الكلام إذا انتقل من أسلوبٍ إلى أسلوبٍ، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوبٍ واحدٍ"[١].

وقد بانت هذه الظاهرة الأسلوبية في شعر مفتاح بصورةٍ جليةٍ منذ البدايات الشعرية الأولى حتى آخر أعماله الشعرية، وقد أسهمت مع الظواهر الانزياحية الأخرى في تقوية الإحساس الجمالي بالنص، إذ ظهر من الالتفات في شعر الشاعر مفتاح الأنواع الآتية:

١- الالتفات في الأفعال.

٢- الالتفات العددي.

٣- الالتفات الضميري.

وفيما يأتي نماذج لكل منها:

١- الالتفات في الأفعال:

للأفعال الأثر الكبير في تلوين الأساليب وتنويعها وإثارة فعاليتها، لما تحدثه من حركية في المعاني بفعل النشاط الذي تبثه في العبارات، وهذا النوع يقع بين صيغ الأفعال مثل: (من المضارع إلى الماضي، ومن المضارع إلى الأمر، ومن الماضي إلى الأمر، ومن الماضي إلى المضارع، ومن الأمر إلى المضارع، ومن الأمر إلى الماضي)، ومن ذلك قول الشاعر:

وجرحٌ كطعم الليل حين تضمه ... عيون ويؤويه حديث على اللُّمى

فهزي بجذع الصمت إن هلّ موعدٌ ... شهيٌ ورشّيه فصولا من النما

وصبي على الزهر المبعثر نشوةً ... تضم شذاه الفوضوي إذا همى

تذيب الأماسي المترعات توهجًا ... وتوقد أحداق الليالي ترنما

فربَّ اشتعال يورق الغصن بعده ... وربَّ لقاء يعقب البعد ربما[٢]

---

(1) الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، (ت٥٣٨هـ)، رتبه وضبطه: محمد عبدالسلام شاهين، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، ٢٠٠٣م، ج١، ص ٢٤.

(2) احمرار الصمت، ص ٦٠، ٦١.

نلاحظ وجود الالتفات الفعلي في الأبيات السابقة وذلك كالآتي:

(تضمه، يؤويه)= فعل مضارع ← (فهزي، ورشّيه، وصبي) = أفعال الأمر.

(تضم) = فعل مضارع ← (همى) = فعل ماض.

(تذيب، وتوقد، يورق، يعقب) = أفعال مضارعة.

يبدو أن الشاعر قد أحسَّ بألم فراق الحبيبة، فنجده يراوح بين الأفعال لكي يعبر عن ما أصابه من الهموم والألم بسبب ابتعاده عمن يحب، وأيضا لكي يتأكد الشاعر هل سيعقب البعد لقاء، إذن نستطيع القول بأن التركيب السطحي لهذه الأبيات -والمكون من الالتفات الفعلي بين الأفعال- مناسبٌ تمامًا لما يريده الشاعر بأن يعرفه من التغيرات والتطورات الحاصلة بعد فترة الانقطاع، فالشاعر استخدم كل صيغ الأفعال (الماضي والمضارع والأمر).

وخلاصة القول هنا: أن الالتفات الفعلي تفاعل مع مشاعر الشاعر؛ فالأفعال لها حظ في الالتفات، والتأثير في الأسلوب عند الشاعر لما تحمله من حركية والدلالة على الاستمرارية.

٢- الالتفات العددي:

وهو الانتقال من: (المفرد إلى الجمع وبالعكس، ومن المفرد إلى المثنى وبالعكس).

أ- الانتقال من المفرد إلى الجمع:

فمن ذلك قول الشاعر:

أيهـــــا الـــــسابح يمَّ الـــــذكريات أترى نرسو على شط النجاة؟[1]

أيها السابح (المفرد) ← نرسو (الجمع).

في صدر البيت وفي قوله: (أيها السابح) استخدم الشاعر صيغة المفرد مناديًا "الهوى المفقود" كما هو عنوان القصيدة، بيد أنه في عجز البيت وفي قوله: (نرسو) التفت إلى (الجمع)، إذ عدل عن أسلوب (المفرد) إلى (الجمع)، وكأنه داعيًا الهوى المفقود إلى موعد يجمعهما، وبهذا الأسلوب والالتفات يكون الشاعر قد أبدع في هذا التحول.

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ١٠١.

ب- الانتقال من الجمع إلى المفرد:

فمن ذلك قول الشاعر:

سـنونٌ تمـرُّ وتـأتي سـنة وفي القلبِ ينمو شذى سوسنه[١]

سنون (الجمع) ← سنة (المفرد).

لا يزال الشاعر يُمني النفس ولو بعد سنين بلقاء مع محبوبته، إذ نجده في هذه القصيدة يبدأ بصيغة الجمع (سنون)، وكأنه يتخيل الأيام الخوالي وما بها من لقاء إلا أنها انقطعت، فيتحول الشاعر عن أسلوب (الجمع) إلى (المفرد)، وقد يكون هذا الالتفات مناسبًا لحالة الشاعر؛ إذ أنه يُمني النفس ولو بلقاءٍ وحيد.

ج- الانتقال من المفرد إلى المثنى:

ومن ذلك قول الشاعر:

لفـاتنتي سـاعة سـاعتان وفي معـصمي سـاعةٌ واحـدة[٢]

ساعة (المفرد) ← ساعتان (المثنى) ← ساعة (المفرد).

الشاعر في هذا البيت بدأ وصف ما تحمله فاتنته بالمفرد، إلا أنه تدارك مباشرة وعبر عنها بالمثنى (ساعتان)، فقد يكون الشاعر أراد في هذا البيت أن يوضح لنا حالة فاتنته، بأنها في البداية كان لها حبٌ واحدٌ فعبر عنها بالمفرد، ثم عبر الشاعر بالمثنى حينما كان لها حبٌ ثانٍ جديد، فالشاعر قد يكون أراد أن يبين لنا سبب البعد عنها مستخدمًا أسلوب الانتقال من المفرد إلى المثنى؛ لإرسال رسالة تفيد بأنه ليس له إلا حبٌ واحدٌ، إذ نجد الشاعر بعد ذلك ينتقل إلى (المفرد) واصفًا ما يحمله فقال: "وفي معصمي ساعة واحدة".

٣- الالتفات الضميري:

يعدُّ الالتفات الضميري من الأكثر شيوعًا في الكلام، فقد استخدمه الشعراء كأحد التقنيات الأسلوبية التي تُظهر قدرة الشاعر على "التصرف والافتنان في وجوه الكلام"[٣]،

---

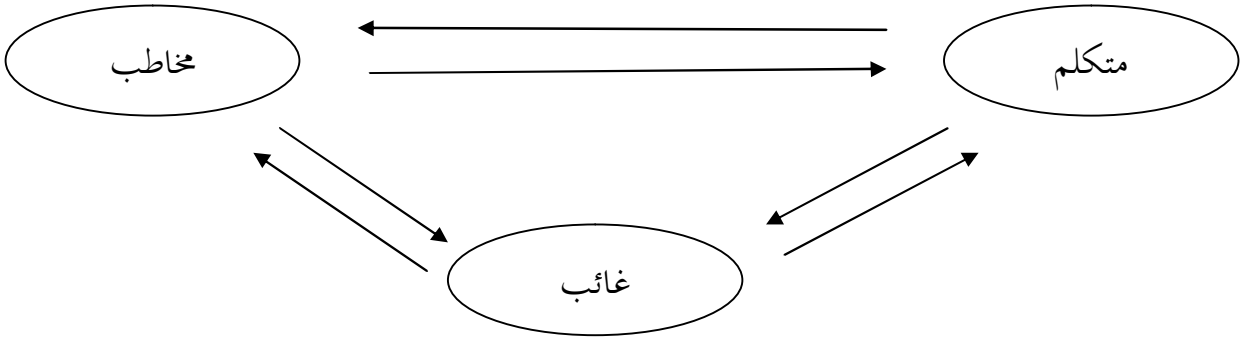
(1) رائحة التراب، ص ٤٨.

(2) نفسه، ص ٣٣.

(3) الكشاف، ج ٣، ص ٦٢.

وكما نعلم بأن التنويع في استخدام الضمائر يعدُّ كسرًا للسياق اللغوي، فيلفت انتباه المتلقي ويشوقه؛ لأن السياق إذا ما استمر على وفق نسقٍ بعينه سيكون سياقًا مشبعًا[١].

وينتج الالتفات في الضمائر من خلال "الانتقال من إحدى صيغ الضَّمائر (المتكلم / المخاطب / الغائب) إلى صيغة مغايرة، ستَّ صورٍ يُمكن استخلاصها في الخطاطة التالية:



[مخطط صور الالتفات في الضمائر في البلاغة العربية]"[٢].

أ- الانتقال من المتكلم إلى الخطاب:

يعد هذا النوع من الالتفات من الأكثر ورودًا عند شاعرنا لأغراضٍ وغاياتٍ متعددة، منها الشعر الاجتماعي.

سأقف عند نموذجٍ لقصيدةٍ كاملةٍ تُعدُّ من الشعر الاجتماعي، وظف الشاعر مفتاح فيها الالتفات بلغة جميلة من خلال استخدامه لضمير المتكلم، ثم ضمير المخاطب، ثم العودة مرة أخرى إلى ضمير المتكلم...، وهكذا حتى نهاية القصيدة، فنجده يفتتح القصيدة بالمبادرة منه بالحضور إلى مكة المكرمة للتعبير عن أوجاع المسلمين، إذ يقول في قصيدة (موسم الحرف)[٣]:

أتيـــتُ مكـــة في حـــرفي وفي قلمـــي معـازفي ورؤاك البـيض مـلء فمـي
أتيـــتُ مكـــة والتـــاريخ يملـــؤني زهـوًا فـأهتز مـن رأسـي إلى قَـدَمي

(1) ينظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٢٢٣، ٢٢٤.

(2) إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١، مصر، دسوق، ٢٠١٠م، ص ٢٨٤.

(3) احمرار الصمت، ص ١٠.

إن الشاعر اختار هذا الأسلوب: (أتيت) التاء للمتكلم، لغرض إلقاء العتاب واللوم على المستمع/ القارئ، في البيتين الأول والثاني قال: (أتيت) أراد أنه حتى لو أن هناك من تخلى عن بعض القضايا الإسلامية ومنها القدس ولبنان، إلا أنني بادرت بالحضور إلى مكة محاولًا نصرة إخواني المظلومين ولو بالحرف؛ إذ إنه سمى قصيدته "موسم الحرف" فقد يكون الشاعر بهذه التسمية أراد ذلك، ثم نراه يسترسل في الأبيات التي تلي هذين البيتين في استخدام ضمير المتكلم المفرد، ويلتفت إلى استخدام ضمير المخاطب قائلًا:

إني أتيتـــك والأشـــواق تعـــصف بي ... لكـي أغنيـك شعرًا صادقَ النَّغَمِ
لكـي أناجيـك مـن قلـبٍ يفـيض أسـى ... وتـستبد بـه ريـحٌ مـن النَّـدَمِ
أتيـــت مكـــة والأعبـــاء تثقلـــني ... وبـين جنـبي أنـواءٌ مـن السَّأمِ

... وهكذا نرى شاعرنا يستمر في استخدام ضمير المخاطب (الكاف)، ثم بعد ذلك ينتقل ليفصح عن أوجاعه وآلام إخوانه المسلمين، إذ يقول:

مـــاذا أقـــول لأوجـــاعي الـــتي أكلـــتْ ... روحي وجاز لها بالعنف مصّ دمي
مـــاذا أقـــولُ وفي قدســـي قراصـــنةٌ ... مـن الرعـاع ومـن قـاذورة الأمـمِ
يـــستنزفون ضـــروعَ الأرض إن نبتـــت ... ويطلقـــون عليهـــا صـــرخة العـــدمِ
القـدس يـا مكـتي تـشكو مواجعهـا ... وتمحـي في عـضال الـداء والـورمِ
وتلـــك بـــيروت قلـــبٌ نـــازف ألمـــًا ... يـشكو التوجـع للقـربى وذي الـرحم

إذن نجد أن الشاعر استطاع الإفصاح والدفاع عن القضية بطريقة إبداعية من خلال توظيف الالتفات الضميري.

ب- الانتقال من الخطاب إلى التكلم:

وفي هذا النوع من الالتفات ينتقل الشاعر من أسلوب الخطاب إلى التكلم، وفقًا لما تتطلبه الأفكار التي يطرحها الشاعر في النص الشعري فمن تلك الأفكار: رفع الهمم، ومنه قول الشاعر في قصيدة (نداء العصر)[1]:

شـــيدوا الـــصرح يـــا شـــباب بـــلادي ... وأعيـــدوا مكـــارم الأجـــداد

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ١٤.

لـــــن يفيـــــد الـــــبلاد إلا بنوهـــــا فلـــيكن صـــرحنا رفيـــع العمـــاد
... نحـــن في غابـــة الحيـــاة وشـــرعًا تحكـــم الغـــاب شـــرعة الآســـاد
نحـــن في عـــالم يمـــوج اضـــطرابًا ومـــصير الـــسبّاح رهـــن الأيـــادي

إن الالتفات يكمن في قوله: يا شباب بلادي (للمخاطبين) ← نحن (الجماعة المتكلمين).

بدأ الشاعر قصيدته بنداء لشباب بلاده، يطالبهم بالمحافظة على الإرث العظيم والمبادرة لكل علمٍ رفيعٍ، ثم نجده ينتقل من أسلوب المخاطب إلى جماعة المتكلمين (نحن) -من باب التغليب والتعميم- مبالغةً في وصف العالم المعاصر وما فيه من اضطراباتٍ تملَّكت العالم والناس، فالشاعر استخدم أسلوب الالتفات في هذه القصيدة لغرض مناجاة الشباب أصحاب الهمم العالية لترسيخ مبدأ الوحدة الإسلامية.

ج- الانتقال من الغيبة إلى المتكلم:

وتأتي هذه الطريقة لغايات وأغراض يحددها المعنى في السياق الشعري؛ فقد جاءت عند الشاعر مفتاح في بعض قصائده لعدة معاني منها: عدم تقديم العون من الآخرين كما في قوله في قصيدة (فلسفة أعمى)[1]:

عبر السبيل ولا رفيق يدله إلا عصاه
قدماه تاهت في الطريق وضلت المسعى خطاه
* * *
... رباه قيدني القضاء ولا مفر من القدر
رباه أسلمني الرفاق فعشت في دنيا الضجر
لا ألمح الظل المديد ولا أزاهير الشجر

فالشاعر انتقل -في المقطعين- من الغيبة إلى المتكلم لزيادة تأذي الشاعر مما يراه من الآخرين من عدم التعاون والتعاضد، ففي المقطع الأول بدأ الشاعر بضمير الغائب (هو) العائد إلى الأعمى، ثم انصرف في المقطع الثاني إلى ضمير المتكلم (أنا)، ونجده يبتدئ هذا المقطع

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٨.

بدعاء الله؛ موضحًا ما اعتراه من يأسٍ وضعفٍ تجاه حال بعض الناس وبعض الأحبة، ثم يستمر حتى آخر القصيدة ولا تزال النظرة التشاؤمية موجودة، فيقول:

رباه هل تحلو الحياة وكل ما حولي سدُم؟

د- الانتقال من التكلم إلى الغيبة:

فمن ذلك قول الشاعر في قصيدة (وداعًا أيها الحبيب)[1]:

أيــن شــعري وقــد فقــدت المعــاني ... أيــن نثــري وقــد أضــعت بيــاني

هــزني الخطــب فاضــمحل شــعوري ... ودهــاني المــصاب في أشــجاني

... مــات في الــشرق شــرقه وضــياه ... أتغيــب الــشموس قبــل الأوان؟

مــات في الــشرق صــوته حــين أمــسى ... يــسكب اللحــن في شــعور الزمــان

يظهر الالتفات -هنا- بين الضمير العائد إلى الشاعر (أنا)، وبين الضمير العائد إلى الملك فيصل بن عبدالعزيز رحمه الله وتقديره (هو)، وهذه القصيدة كما ذكرت في الفصل الأول -هي رثاء للملك فيصل- فالشاعر استطاع من خلال الالتفات من التكلم إلى الغيبة، أن يعبر عن حزنه للفقيد مستخدمًا هذه الظاهرة الأسلوبية.

هـ- الانتقال من الخطاب إلى الغيبة والعكس:

لم أجد هذا النوع -على حد علمي- في شعر إبراهيم مفتاح.

- كما وجدت في شعر الشاعر-صورة نادرة- وهي البقاء على ضميرٍ واحدٍ دون الالتفات إلى غيره، وذلك كما في قصيدة (قلق)[2]، التي يقول فيها:

تعثــــر في خطــــى فكــــره ... وأشــــقته رؤى عــــبره

ولم يكــــتم نوايــــاه ... فــــضاق بــــصدره خــــبره

ورغــــم تــــشدد الآهــــات ... والأطيــــاف في ســــهره

تــــدفق قلبــــه شــــدوًا ... كــــشدو الطــــير في شــــجره

وراح يــــردد الألحــــان ... قداسًـــا علـــى قـــدره

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ١٨.

(2) نفسه، ص ٨٦.

فـــــــصار كلامـــــــه شـــــــعرًا بكـــــل فـــــم ســـــنا دره
وهـــــا هـــــو ذا علـــــى أمـــــلٍ يـــذيب الغـــصن مـــن عمـــره
فـــــــلا ذكـــــــراه ترحمـــــــه ولا الأطيـــــاف في بـــــصره...

لقد استخدم الشاعر في هذه القصيدة ضمير الغائب (هو)، دون أن يلتفت إلى غيره من أول بيتٍ في هذه القصيدة إلى آخر بيتٍ فيها؛ ولعل السبب في هذا راجعٌ إلى كون الشاعر قلق كما عنون لقصيدته، فمع هذا القلق والانشغال بالماضي نجد الشاعر اكتفى باستخدام ضمير الغائب؛ لكونه لا يعلم عن المستقبل شيء فهو غائب في حديثه كما أنه لا يعلم عنه في الحقيقة.

- وأخيرًا فقد كانت أبرز الملحوظات التي توصلت إليها في أسلوب الالتفات عند مفتاح ما يأتي:

– بعد استقراء شعر مفتاح تبين أن أسلوب الالتفات ظاهر في شعره فتحدثت عن: (الالتفات في الأفعال، الالتفات العددي، الالتفات الضميري).

– لاحظت أن الالتفات في شعر الشاعر مفتاح يكون في الغالب لغاياتٍ وأغراض يريد إيصالها الشاعر للمتلقي عبر هذا الأسلوب.

- هذا وفي ختام دراسة المبحث الأول من الفصل الثاني من هذه الرسالة –الانزياح في المستوى التركيبي– يمكن القول:

إن جميع أنواع هذه الانزياحات السالفة الذكر ذات أبعاد دلالية، وقدرة فائقة على إطلاق طاقة اللغة الخلاقة، فهي تفسح المجال أمام المتلقي ليبدع في التأويلات والتفسيرات في ما كتبه الشاعر.

المبحث الثاني

الانزياح في المستوى الدلالي

ويشمل على ما يلي:

توطئة.

أولًا: التشبيه.

ثانيًا: الاستعارة.

توطئةٌ:

تتحقق الانزياحات الدلالية من خلال محاولة المبدع تطويع اللغة لتتناسب مع ما يريده من معنى، وذلك أن اللغة "خلقٌ إنسانيٌّ ونتاجٌ للروح، وإنها اتصالٌ ونظامٌ ورموزٌ تحمل الأفكار"[(١)]، وتظهر شعرية النص وقدرة المبدع من خلال عرض هذه الأفكار بنمطٍ إبداعيٍّ يغاير النمط التعبيري العادي الذي لا يحمل أي صنعة أدبية.

وهذا يعني أن التوصل إلى المعنى المراد يتم عن طريق مخالفة المعتاد، وهذه سمة أسلوبية تعتمد على كسر التوقع؛ لأن عدم التوقع يزيد من انتباه القارئ ويفاجئه، وهنا يظهر التأثير الأسلوبي الذي أدى لتوافق شدة التلقي مع شدة الإرسال[(٢)].

"والانزياح الدلالي متعلقٌ بجوهر المادة اللغوية مما أسماه كوهن بـ"الانزياح الاستبدالي"، فيحدث العدول بنقل الدلالات من سياقاتها المألوفة إلى سياقاتٍ أخرى مغايرة، بحيث تشتبك هذه الانحرافات في سلسلةٍ من العلاقات الانزياحية، تنشأ من التصادمات الدلالية بخروج الكلمات من مجال تصنيفها المعهود إلى نوعٍ من الهندسة الاستنباطية، تعيد رسم الحروف وتركيب الجمل وبناء الصور وانتظامها في تكاملٍ بيوطيقيٍّ متميزٍ"[(٣)].

أولًا: التشبيه:

يعد التشبيه أحد روافد التصوير البياني في التعبير، وهو من الأساليب البلاغية المهمة التي من شأنها أن ترفع من شعريَّة النصوص من خلال دوره في التقريب بين المتباعدات، أو "الجمع بين معنيين متباعدين"[(٤)]؛ لاشتراكهما في شيء ما، وقد عرف بأنه "الجمع بين شيئين أو الأشياء بمعنًى ما، بواسطة الكاف ونحوها"[(٥)].

---

(1) الأسلوب والأسلوبية، ص ٦٤.

(2) ينظر: ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتعليق: د. حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٣م، ص ٢٧.

(3) أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص ١٥٥.

(4) شكري محمد عيَّاد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، ط١، الرياض، ١٩٨٢م، ص ٥٦.

(5) يحي بن حمزة بن علي العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، (ت٧٤٩هـ)، دار الكتب الخديوية، ١٩١٤م، ص ٢٦٣.

وبأنه "مشاركة أمرٍ لآخر في المعنى"[١]، وهذا يؤكد على أن التشبيه "قائمٌ في أساسه على مبدأ المشابهة"[٢]، وهذا التشابه يكون بين دالين يرتبطان بأداة تشبيهيه؛ ليخرجا إلى دلالةٍ خاصةٍ تتوفر في صورةٍ فنيةٍ متكاملةٍ ناتجةٍ عن هذين الدالين (المشبه والمشبه به).

حيث يتجاوز فيها المتلقي "عن التشكيل اللغوي المباشر إلى الملازمات التي تصاحب اللغة، وتنقله عن اللغة العادية الوظيفية إلى اللغة الفنية، التي تجعله أقرب إلى فكر الشاعر وإحساسه وشعوره، وهذه التشكيلات هي التي تشكل أساس الدراسة الأسلوبية"[٣].

ويُعدُّ التشبيه "من أبرز أنواع التصوير اطِّرادًا في كلام البشر عامةً، المسموع منه والمقروء، فهو يوسع المعارف من حيث كونه يسهل على الذاكرة عملها، فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيءٍ على حدة، بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي يمكن بفضل القليل منها استحضار الكثير"[٤].

"إلا أن هذا الاطراد لم يسبب له جمودًا جراء التقليد والقوالب الجاهزة، بل إن الكتابة الفنية وخاصة الشعرية أكسبته تجددًا وأصالةً في بناء الصورة"[٥].

وقد وظف الشاعر مفتاح التشبيه في بناء الصورة الشعرية لإثرائها بالحركة والحيوية الناتجة من الدالين (المشبه والمشبه به)، واستثمره بأشكالٍ متعددةٍ مسايرًا فيها النسق البياني المتطلب لرسم الصورة ومدى تفاعله معها.

ومن ذلك قول الشاعر:

تـــــــدفق قلبـــــــه شـــــــدوًّا كـــشدو الطـــير في شـــجره[٦]

---

(1) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط١، ١٩٩١م، ص ٢٠٠.

(2) محمدشفيع السيد، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب، القاهرة، مصر، ١٩٩٩م، ص ٢٦٣.

(3) ميس خليل محمد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠٠٦م، ص ٨٥.

(4) البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص ٣٠٦.

(5) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ١٤٢.

(6) عتابٌ إلى البحر، ص ٨٦.

قام الشاعر بتشبيه صوت تدفق قلب الإنسان القلق كما عنون لقصيدته بـ"قلق"، بصوت وغناء الطير من أعلى الشجرة وهي تغني في كل الجهات، وفي لحظاتٍ متعددةٍ وبشكلٍ سريعٍ.

إذن استطاع الشاعر من خلال هذا البيت علاوةً على التشبيه البديع، أن يحول النص المكتوب لنصٍ مسموعٍ، وكأنك تسمع سرعة تدفق القلب لذلك الإنسان القلق التي توضح حاله بقية أبيات القصيدة.

ومن تشبيهاته -أيضًا- قوله:

أيها السابح يمَّ الذكريات أترى نرسو على شط النجاة؟
... أينه الأمس الذي كنا به كالعصافير على غصن الحياة
... أيها السابح هلَّا موعدٌ نسعد العمر وننسى الحسرات [1]

فالشاعر شبه ذكريات الأمس، وما بها من سعادةٍ وفرحٍ بالعصافير على غصن الحياة ترفرف بالحياة والفرح. فنجد الشاعر في القصيدة يحنُّ للماضي وما به من لقاءٍ وذكرياتٍ، ويختم قصيدته بالتمني ولو بموعدٍ يسعد عمره وينسيه الحسرات.

ومنه قوله أيضًا:

كإصرار قيدي على ساعدي أصرُّ أصرُّ على عودتي
... حملتك يا موطني في دمي خلايا ضياءٍ لحريتي [2]

وَسَمَ الشاعر قصيدته بـ"هكذا تكلَّم العائد"، وقد شبه ذاك الشخص الذي ضحى رغبةً وحبًّا للوطن، بالقيد الذي يصرُّ على الإمساك بالساعدين، فالشاعر بهذا الانزياح استطاع أن يقرب لنا هذا المعنى.

ومن ذلك أيضًا قوله:

كزرقةِ البحرِ كالأشجار كالمطرِ كلوعةِ النغمِ المفتون في الوترِ
كنشوة العشق في أحضان غانيةٍ تحنو عليه عناقيدٌ من الثمرِ

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ١٠١، ١٠٢.
(2) احمرار الصمت، ص١٤.

كغـــشقةٍ رشرشـــتْ عينيـــك بهجتهـــا ولملمتـــكَ اتـــساعًا فـــاتن الحـــورِ
كقُبلـــــةٍ في ضـــــنى طفـــــل تُـــــذوّبُها أمُّ لترشـــف منـــه وخـــزة الـــضررِ
هـــا أنـــت يـــا مـــوطني في داخلـــي وهـــجٌ وفي سمائي شعاع مطلق البصرِ[1]

نجد الشاعر عنون لقصيدته بـ"الوطن والعَطاء"، فمزج المشبه ووجه الشبه بالعنوان، وجعل المشبه به في الأبيات الشعرية، فاللون الأزرق يعطيك البعد في المساحة كما هو في البحار، ويدل على القوة وكذلك هو الوطن، أما الأشجار فمنها ما يعطي الثمار أو الظل أو الرائحة الزكية...، وأما المطر فهو الذي يعطي الأرض الحياة، وأما النغم في الوتر والعشق فيعطيان الفرح والسعادة والراحة، وكذلك قبلة الأم لطفلها تعطيه الراحة وتبعد عنه التعب، فكل ما سبق ينطبق على الوطن وعطاءه. فالشاعر استطاع أن يعبر عن الوطن عن طريق التشبيه.

ومن ذلك أيضًا قول الشاعر:

سـبعٌ وعـشرون يـا بـيش الهـوى عَبَـرَتْ وأنـــت ماثلـــةٌ في الـــسمع والبـــصرِ
ســـبع وعـــشرون مَـــرَّتْ يـــا مُعـــذبتي كـالحُلمِ كاللحظـةِ الملغـاةِ مـن عمـري [2]

الشاعر في البيتين السابقين يشبه محافظة بيش -التي مكث بها أربع سنوات كما ذكرت سابقًا عاملًا في مهنة التعليم فيها، ثم انتقل منها، وبعد سبع وعشرين سنة عاد إليها فكتب هذه القصيدة-، بالحلم الجميل وباللحظة الجميلة الملغاة من العمر، من حيث سرعة مرور هذه اللحظة، وكذلك هي السنوات الماضية مرَّت على الشاعر مفتاح كالحلم وكاللحظة الملغاة من عمره، فالشاعر عاد وهو كله شوق لها فقال:

ســبعُ وعـــشرون يـــا عمـــري أُجمّعهـــا شـوقًا إليـك فهـل مازلـت يـا قـدري[3]

ومنه قوله:

وفـــوق كفـــيَّ طعـــمٌ مـــن مـــصافحتي وفيهمـــا مـــن لظـــى التوديـــع آثـــارُ
وفي مـــــآقيَّ دمـــــعٌ حـــــائرٌ وضـــــنىً وفي فـــــؤاديَ دانـــــاتٌ وأشـــــعارُ

(1) رائحة التراب، ص ١٣.
(2) نفسه، ص ٤٩.
(٣) نفسه، ص ٤٩.

حـــين اشـــتَمَلْتُ علـــى كتْفـــيَّ أمتعـــتي كأنمـا أقفـرت مـن أهلهـا الـدارُ[١]

يصور الشاعر مفتاح في هذه الأبيات مشهد خروج المسافر طلبًا للرزق، وآثار التوديع في ذهن المسافر، وكذلك قام الشاعر بتشبيه أمتعة المسافر مستعينًا بالتشبيه في "تحويل صورة الواقع الخارجي إلى حالةٍ قريبةٍ من أذهان المتلقين"[٢]، حيث شبه الشاعر أمتعة المسافر من حيث هي خالية، شبهها بالديار الخالية من الناس دلالةً على الفقر ونفاذ ما يملك.

- لاحظت بأن أسلوب التشبيه عند الشاعر مفتاح كثيرًا ما يعتمد على ذكر أدوات التشبيه، إذ جاءت أكثر صوره التشبيهية مشتملةً على أداة التشبيه، وكانت أكثر الأدوات التشبيهية استعمالًا هي (الكاف، كأن)، ولا عجب في ذلك إذ إن أداة التشبيه " تُعدُّ المرتكز النفسي الأساسي الذي يوحي للمتلقي بأن المشبه غير المشبه به، مهما بلغت جهات الاشتراك بينهما وتعددت"[٣]، إلا أن الشاعر قد يقدم في بعض الأحيان بانزياحٍ أسلوبيٍّ ويحذف أداة التشبيه مع وجه الشبه، مما يؤدي إلى إلغاء الفواصل بين طرفي التشبيه، والقضاء على تمايزها "وإعطاء الصورة قيمةً جماليةً أكبر"[٤].

وقد عُدَّ هذا النوع عند البعض بأنه من التشبيه البليغ الموجز "أما كونه أبلغ فلجعل المشبه مشبهًا به من غير واسطة أداة، فيكون هو إياه، وأما كونه أوجز فلحذف أداة التشبيه"[٥].

وهذا يعني أن المشبه يكون نفس المشبه به، لا في الحقيقة، وإنما يكون هذا التقارب في ذهن الشاعر ووجدانه، ويظهره في تركيبٍ لغويٍّ يعكس شعوره، وقد بلغ هذا التقارب بين المشبه والمشبه به إلى درجةٍ لم يعد لذكر أداة التشبيه حاجة، ويعد هذا النوع من التشبيه مع سابقه من أكثر الانزياحات التي وظفها الشاعر مفتاح في شعره، ومن ذلك قوله:

---

(1) رائحة التراب، ص ٥٥.

(2) الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص ٥٨.

(3) مجيد عبدالحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٤م، ص ١٩٣.

(4) علي إسماعيل السامرائي، مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الأندلسي، دار غيداء، ط١، الأردن، ٢٠١٤م، ص ٢٢١.

(5) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج٢، ص ١٢١.

تمنيـــــت لـــــو أننـــــا موجتـــــان نقبـــل شـــط الهـــوى كـــل حـــين
تمنيـــــت لـــــو أننـــــا نجمتـــــان نلـــــوح في الأفـــــق للتـــــائهين[١]

جاءت بنية التشبيه في البيتين السابقين محذوفة الأداة ووجه الشبه، وهذه قد تكون دلالة على شدة التقارب بين المشبه والمشبه به، فقد شبه الشاعر بالبيت الأول بأنه يتمنى بأن يكونا كالموجتين من حيث القرب، وحذف الأداة ووجه الشبه.

وكذلك البيت الثاني يتمنى بأن يكونا كالنجمتين ليقدما المساعدة للتائهين، وقد حذف الأداة ووجه الشبه ليعطي "مجالًا للتفاعل النشط بين العناصر اللغوية التي يتألف منها التشبيه"[٢]، وفتح الدلالة مما يثير انتباه المتلقي وتجعله يحاول الوصول إلى فهم هذه الصورة وإيجاد التشابه بين طرفيها.

فالشاعر مفتاح أراد أن تتعانق صور القصيدة "وأجزاؤها مع السياق العام، الذي يولد علاقةً رمزيةً تشير إلى المتلقي تجاه نقاطٍ تفجر كل واحدةٍ منها طاقاتٍ فنية ذات آثارٍ نفسيةٍ خاصةٍ، وليس التشبيه إلا دعوةٌ لولوج المتلقي إلى ما ورائيات الأشياء، أو توجه إليه ليحتضن في معاطف مختلف الإيحاءات التي تظل تحوم فوق آفاق الصورة التشبيهية، ليحاول اقتناص ما أمكنه من طيورها المختلفة"[٣].

وبناءً على ذلك، فإن الصور الشعرية التشبيهية عند الشاعر مفتاح هي صورٌ نفسيةٌ قبل أن تكون حسيةٌ، فكما مرَّ معنا في صور تذكر الماضي والعائد إلى الوطن وغيرها من الصور الشعرية، فهي انفعالاتٌ وجدانيةٌ جسدها الشاعر من خلال التشبيه.

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٧٠.

(2) عبدالقادر الرباعي، تشكيل الصورة في شعر زهير بن أبي سلمى، مجلة كلية الأداب، جامعة الملك سعود، المجلد١١، العدد ٢، ١٩٨٤م، ص ٦١٧.

(3) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٧، ص ١٧٥.

ثانيًا: الاستعارة:

تُعدُّ الاستعارة من أهم معالم الأسلوبية التي تعتمد على نظام الانزياح؛ إذ "إنها تقوم على تحقيق علاقاتٍ تجاوريةٍ جديدةٍ للإسناد المألوف بين المفردات"(١)، فالاستعارة كما عرفها بعض البلاغيين بأن "تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مُدَّعِيًا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالًّا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"(٢).

فالاستعارة قائمةٌ على مبدأ التشابه، فالعلاقة بين الموصوف وصورته هي التشابه، غير أنه تشابهٌ كالتحام، وتقاربٌ كانسجام؛ لأنه مفضٍ إلى فناء أحد الطرفين في الآخر، وبذلك تتميز الاستعارة عن التشبيه بالعمق البالغ"(٣).

كما يميز الاستعارة بأن "لها القدرة على الجمع بين الأضداد والأشياء البعيدة، وذلك من خلال خلخلة العلاقة بين الدال والمدلول، وإعادة بنائها من جديد بخلق علاقاتٍ جديدةٍ بينها"(٤)، مما يتيح للمبدع الحرية في تكوين صُوَره حسبما يريد، فيلجأ للتشخيص وبث الحياة في الجمادات، وللتجسيم والتجسيد للمعنويات، بما يتناسب مع حالته الوجدانية، وانفعالاته العاطفية.

لذا تُعدُّ الاستعارة "نقلة هائلة ومفاجئة من واقعٍ تجريديٍّ جامدٍ إلى وجودٍ تأمليٍّ فكريٍّ وجدانيٍّ وشعوريٍّ، تتحرك الذات الحرة في أثناء انتقالها المتصاعد، لتصوغ أشياءها ورؤيتها فيه من وحي منظورها"(٥).

لذلك فإن الأبنية الاستعارية تتطلب وجود مبدع صاحب خيالٍ واسعٍ وعميق، مما يعينه على تكوين هذه الصور الاستعارية، وأيضا تتطلب متلقيًا ذا مستوًى ثقافيٍّ وفنيٍّ، قادرٌ على الإبحار والغوص في عمق هذه الاستعارات، للوصول إلى الدلالات التي خبأها الشاعر تحت طبقات التركيب اللغوي.

---

(1) أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص ١٦٣.

(2) مفتاح العلوم، ص ٣٦٩.

(3) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ١٦٢.

(4) أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص ١٦٤.

(5) تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، ص ١٦٨.

لذلك تعتبر العملية الاستعارية "عملية خيالية في المقام الأول"[١]، تقوم على "خرق المألوف في العلاقات اللغوية، وصهرها في كيانٍ واحدٍ، فتعمل على استثارة القارئ وتحفيز ذهنه، ليتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي يمكن الوصول إليها عبر عدد من القراءات المنتجة لأبعادها الإيحائية"[٢].

وقد تشكلت الصور الاستعارية في شعر الشاعر مفتاح في نسيجٍ لغويٍّ وخياليٍّ وجماليٍّ، تتجسد فيها نظرة الشاعر الخاصة لما حوله، وتعكس وجوده الاجتماعي والنفسي الذي يحيط به، وبما يتوافق مع إرادته ورغبته في نقل تفاصيل الصورة، والحرص على تأثيرها في المتلقي، وتحفيزه على التفاعل معها.

بحيث نجد التشخيص والتجسيد بما يتضمنها من حركة وحياة تمثل فكر الشاعر وروحه، بحيث تقوي التعاطف والتفاعل بينه وبين المتلقي، فالاستعارة في حقيقتها ضرب من الإدراك الروحي والرؤية القلبية للأشياء، وهذا هو مناط الفرق بينها وبين التشبيه[٣].

ولأهمية الاستعارة؛ نجد أن الشاعر مفتاح قد وظف كثيرًا من قصائده الشعرية بعددٍ كبيرٍ من الاستعارات المتنوعة، من بينها الاستعارة التشخيصية والأخرى التجسيد والتجسيم.

أ- الاستعارة التشخيصية:

وهي إحدى ألوان الصور الاستعارية وأنماطها، والتي تقوم على "إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له، كالأشياء الجامدة والكائنات المادية غير الحية"[٤]، إذ يجعل المبدع "من الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مُبينةً، والمعاني الخفية باديةً جليةً"[٥].

ومن هنا تظهر أهمية هذه الصورة من الناحية التعبيرية، حيث تتيح للشاعر أنسنة الماديات، "وإعطاءها صفات وأحوالًا أخرى، يفرغها الشاعر وفقًا لحسه وضروب انفعالاته وتصوراته"[٦].

---

(1) شفيع السيد، التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٨٨م، ص ١٤٦.

(2) جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج دراسة أسلوبية، دار دجلة، ط١، ٢٠١٠م، ص ٧٥.

(3) ينظر: محمد أبو موسى، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، ط٣، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٨٦.

(4) جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٨٤م، ص ٦٧.

(5) أسرار البلاغة، ص ٤٣.

(6) التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، ص ١٨٣.

كما تظهر أهمية هذه الصورة من الناحية الجمالية، إذ إنها تعمل على إثارة ذهن المتلقي وشد انتباهه، لأن المتلقي يقوم بعملية التخيل لفهم الصورة وإدراك معانيها.

ومن نماذج الاستعارة التشخيصية التي كوَّنها وأبدعها الشاعر ما كان في تشخيص الليل، من ذلك قوله:

بربك يا بيش هل تذكرين صفاء الليالي وطيب السمر
وليلًا كحيلًا غزير الجفون على مقلتيه معانٍ أُخر[١]

وقوله:

أعطني فالجوع أضناني وويلي من عنائه
...يملأ الهم طريقي وينام الليل عندي
أينما وليت يتبعني ويزعجه فراقي[٢]

وقوله:

إصغِ يا ليل برهة لشجوني وترفق إذا تعالى أنيني[٣]

بنى الشاعر مفتاح صورته في هذه الأبيات على أنسنة الليل، وإكسابه بعض الصفات البشرية، ففي الصورة الأولى التي يتحدث فيها الشاعر عن وداعه لمحافظة بيش جاء باستعارةٍ مكنيةٍ، حيث شبه الليل بالإنسان وحذف المشبه به وجاء بأحد صفاته، وهو غزارة الجفون نتيجة لهذا الوداع والابتعاد عن هذا المكان، وجاء الليل في هذا البيت إشارةً إلى تلك الليلة شديدة السواد وما بها من وحشةٍ، كما أشار الشاعر بغزارة الجفون إلى معنى الرغبة بعدم الابتعاد عن محافظة بيش، إلا أن سبب هذا الابتعاد لم يكن سببًا عاديًّا، بل لولا ظروف الحياة لما اختار الابتعاد، إذ يقول الشاعر:

ولولا ظروف الحياة الصعاب لما اخترت يا بيش عنك المفر[٤]

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٤٧.
(2) نفسه، ص ٦٦.
(3) نفسه، ص ٨٢.
(4) نفسه، ص ٤٨.

وفي المثال الثاني نجد الشاعر يشخص ويصور لنا حال الفقير المحتاج، ففي عجز البيت الثاني يشبه الليل بالإنسان الفقير، ولكنه لم يصرح بهذا الشبه، إنما جاء الليل مقترنًا بفعلٍ من أفعال الإنسان، ألا وهو النوم على سبيل الاستعارة المكنية، وكأن الشاعر ربط الفقر بالليل قاصدًا الوجود الدائم للفقر والمستمر الذي لا يغيب عند ذلك الرجل الفقير من غير أن يصرح بذكر المشبه به.

أما في المثال الثالث فقد اعتمد الشاعر في بناء صورته الاستعارية على تشخيص الليل، فقد جعل الليل وكأنه تلك المحبوبة التي يأمرها بأن تصغي إليه، وهي استعارة مكنية شبه الشاعر الليل بالإنسان، ولم يصرح بذكر المشبه به، بل جاء بأحد لوازمه وهو الإصغاء والسماع، وقد كان لهذا التشبيه أثرٌ قويٌّ على المتلقي مقارنة بالتشبيه العادي؛ وذلك لأن الشاعر استطاع أن يلفت سماع المتلقي بفعل الأمر (إصغ)، وجعل الإصغاء لليل الذي يمثل الهدوء والراحة.

ب- التجسيد والتجسيم:

تقوم الصور الاستعارية عند الشاعر مفتاح في كثيرٍ منها على التجسيد والتجسيم للمعاني المجردة، ونعني بالتجسيم "التعبير عن المجرد بالمحسوس، وعن الأفكار والمدركات العقلية بالصور المحسوسة"[(١)]، وهذا يعني تحول المعاني المجردة كالحب والعلم والجهل...، من مجالها التجريدي إلى المجال الحسي، بجامعٍ شبهيٍّ "يخرج المعنويات من كونها الشعوريّ إلى كونٍ ماديٍّ مرتبطٍ بتصوير الموقف الشعوري"[(٢)].

فالاستعارة التجسيدية ترسم لنا "المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، وكأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون"[(٣)].

ولكن من المهم إدراكه أن تحويل المعاني من مجالها التجريدي إلى المجال المادي المدرك حسيًّا ليس الغاية منه تحقيق القيمة الفنية الجمالية لوحدها، وإنما من أجل فهم هذه المعاني

---

(1) مراد وهبه، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، ط٤، القاهرة، ٢٠٠٧ م، ص ٣٦.

(2) فوزي علي صويلح، خصائص الأسلوب في شعر الجواهري، دار غيداء، ط١، ٢٠١٥م، ص ٣٨٠.

(3) أسرار البلاغة، ص ٤٣.

العقلية وإدراكها والتأثر بها، "ذلك أن كل معرفة تبدأ من التجربة، وأن كل أفكارنا إنما تحاك من الإدراكات الحسية، ولا يمكن أن تحاك من أي مادة أخرى"(١).

وقد وظف الشاعر مفتاح الاستعارة في تشكيل صوره الاستعارية التي تقوم على التجسيم، حين نقل العديد من المعاني من عالمها المجرد إلى عالم المحسوسات، فقد لاحظت أن الشاعر مفتاح قد أكثر من هذا النوع، في مواقف عديدة فمن أهمها حينما يصور لنا الأماكن التي أحبها فيتحول هذا المكان إلى معشوقته ومحبوبته، فمن ذلك تجسيد الشاعر وحبه لمدينة جازان، إذ يقول في قصيدة "جازان"(٢):

فتنـــــة للعيـــــون والأحـــــداق ... ربـــة الحـــسن والمعـــاني الـــدقاق
... تـــستمد الآهـــات منـــك شـــجاها ... وتناجيـــــك لوعـــــة الأشـــــواق
في روابيـــــك للـــــصبا خطـــــراتٌ ... ملؤهـــا الـــشوق للهـــوى والعنـــاق
يـــا ابنـــة الـــشط في فـــؤادي غـــرام ... شـــــاعريٌ ولهفـــــة للتلاقـــــي
... أرضـــك البكـــر أنبتتـــني اخـــضرارًا ... فنمـــا الخـــصب في ثـــرى أعمـــاقي
... فتـــصابيت واســـتذبت وطافـــت ... بـــك روحـــي وزاد فيـــك احتراقـــي
فمـــتى كـــان يـــا عروســـي حـــلالًا ... أن تبيحـــي مـــشاعر العـــشاق
... فتنتـــــني عيونهـــــا وســـــبتني ... لفتـــة الجيـــد والنحـــور العتـــاق
وســـقتني مـــن الـــصدود كؤوسًـــا ... لم أذقهـــا فـــذقت طعـــم الفـــراق
... فاعـذري الـشعر والهـوى والقـوافي ... واعـــذريني إذا بـــدا إخفـــاقي
ودعيـــــني أقـــــول إن عروســـــي ... فتنـــــة للعيـــــون والأحـــــداق

جسد الشاعر مدينة (جازان) وجعلها كالحبيبة؛ إذ قدمها الشاعر على أن لها صفات الكائن الحي من (الفتنة والحسن والشوق والعناق...)، ليسمو بها عن سائر الجمادات إلى منزلة الإنسان الذي يحاوره، ويعيش معه أجمل لحظات حياته.

---

(1) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط٣، ١٩٩٦م، ص ٢٩.

(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٣٩.

فحينما تسند الأفعال إلى غير العاقل (تستمد، تناجيك، تصابيت، استذبت...)، يفضي ذلك إلى إلغاء جميع المسافات بين الشاعر والمخاطب، حتى يكونا كالجزء الواحد الذي لا يتجزأ، فلم يعد الشاعر إلا صورةً من ذلك المخاطب، إذ نجد أن الشاعر لم يكتفِ بإسباغ صورة الكائن الحي على جازان، بل تعدى ذلك فقام بعملية تبادل الأدوار.

ففي البيت الخامس شبه نفسه وكأنه بتلك الأرض التي أنبتت اخضرارًا ونما خصبها، وهذا الاختيار دليلٌ على "الحرية التي تتيحها اللغة بسعتها وطاقاتها لاختيار ما يراه (المبدع) أَلْيَقُ بموضوع الكلام، أي أن الأسلوب ينطوي على تفضيل المبدع بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر في لحظاتٍ محددةٍ من لحظات الاستعمال لهذه اللغة"[1].

ومن جميل استعاراته ما كتبه عن معشوقته (أبها)، إذ يقول في قصيدة "تهويمة على ربوع أبها"[2]:

أنا قادم أبها لكي ألقاك ... أفتنصتين لبلبلٍ غناك
أفتنصتين لمستهام قلبه ... أنشودة ولهانة برؤاك
... رحماك بالقلب الذي كبلته ... حبا فلطفًا أكرمي أسراك
قلب برغم البعد عاش محلقًا ... بخياله يهفو ليوم لقاك
... إن عدت يا أبها إلى وطن الصبا ... وعبرت بحرًا طالما ناجاك
سأقص للأمواج كل حكايتي ... وأحدث الشطآن عن لقياك
أني قضيت بك الليالي حالما ... ورشفت في الأسحار قطر نداك
... ستظل يا أبها ليالي صبوتي ... مشتاقة عطشى إلى مرآك
إني نهلت فما قنعت ولا ارتوي ... ظمأ الفؤاد فهل أغثت الشاكي
سأظل أرشف ما استطعت وليتني ... أمتص يا أبها رحيق شذاك

توحي هذه الأبيات بأن الشاعر متشوق لزيارة معشوقته أبها، وبعد فترة من الزمن استطاع أن يلاقي معشوقته، فجسد هذه المدينة وحاورها كحبيبة واستعار بعض المفردات للدلالة على هذا العشق فمن ذلك: (ألقاك، أفتنصتين، ناجاك، لقياك...).

---

(1) الأسلوبية والأسلوب، ص ٧٥، ٧٦.

(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٤٣.

فقد جسد الشاعر مفتاح مدينة أبها، وأضفى عليها سمة الكائن الحي الذي من خصائصه الإنصات والمناجاة والاشتياق... للدلالة على الحب والشوق لهذا المكان، فالاستعارة هي التي منحت هذه الألفاظ شاعريتها، وأكسبتها قوةً ونضجًا من خلال هذا السياق.

ولم يكتفِ الشاعر بهذه القصيدة لمناجاة معشوقته (أبها)، بل نجده في قصيدة أخرى يجسد هذه العلاقة، إذ يقول:

هـــذه كفِّـــي فمُـــدِّي لي يـــدًا واحـضنيني كلَّمـا البعـدُ دَنـا[1]

وقريب من الاستعارتين السابقتين ما جاء في مناجاة محافظة بيش، ولكن هذه المرة على صورة الاستفهامات، إذ يقول في قصيدة "وداعًا يا بيش"[2]:

بربـــك يـــا بـــيش هـــل تـــذكرين صـفاء الليـالي وطيـب الـسمر
... تركتـك يـا بـيش هـل تـشعرين وقـد كـدت أفـرغ فيـك النظـر
تركتـــك يـــا بـــيش هـــل تـــسمعين أنـــين الفـــراق ونـــوح الـــسفر

جاءت هذه الصور الاستعارية ضمن سياق الحديث عن محافظة بيش، وهي استعاراتٌ مكنيةٌ، ففي البيت الأول شبه بيش بالإنسان الذي له مجلسٌ جميلٌ في صفاء الليالي وفيه طيب السمر، فحذف المشبه به وأبقى ما يدل عليه "تذكرين".

كما شبه الشاعر في البيت الثاني بيش بالإنسان الذي أفرغ ناظريه إليها من شدة الاهتمام وحبه لها، ثم حذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه "تشعرين".

وفي البيت الثالث شبه بيش بالإنسان الذي سمع (أنين الفراق ونوح السفر)، فحذف المشبه به وأبقى ما يدل عليه (تسمعين)، فالشاعر من خلال هذه الاستعارات قد جسد محافظة بيش، وأضفى عليها سمة الكائن الحي الذي من خصائصه التذكر والشعور والسماع.

---

(1) رائحة التراب، ص ٥٣.

(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٤٧.

ومن صور الاستعارة لدى الشاعر مفتاح قوله:

يـــــا ميـــــاه البحـــــر غـــــنِّ غـــــنِّ فالـــــشط معـــــنى
... امـــــنح الـــــشاطئ عطفًـــــا امـــــنح الـــــشاطئ قبلـــــة
أعطنـــــا حبـــــا ونـــــاجِ كـــــل عـــــين كـــــل مقلـــــة[1]

إذا أمعنا النظر في الأبيات السابقة، وجدنا الاستعارة تقوم على الحوار أو الصوت من طرفٍ واحدٍ بين الشاعر المسموع والآخر الذي يخاطبه الشاعر والذي رمز له بمياه البحر، فقد يكون الشاعر أراد بذلك (محبوبته)، حيث يبدو بأن الشاعر مسكون بالأمل والألم والرغبة بالقرب الشديد من الآخر، وذلك من خلال استخدام أفعال الأمر (غنِّ، امنح، أعطنا...)، فتكرار أفعال الأمر في هذه القصيدة ساهم في بناء الصورة وتناميها.

وقد يكون الشاعر اتكأ على هذه الأفعال ليستحضر الآخر كأنه يحاوره بشكلٍ غير مباشرٍ، كما أنها أدت إلى شدِّ انتباه المتلقي، فعن طريق التشخيص والتجسيم تحولت الجمادات (مياه البحر، الشاطئ) إلى أشخاصٍ تغني وتمنح وتناجي فبعثت الحيوية في مشاهد النص المختلفة.

ومما يلحظه المتلقي في هذه الصور الاستعارية، أنها مفعمة بالحيوية والحركة والدلالة والعمق، فقد جاءت موحيةً ومعبرةً عن حالة الشاعر النفسية، وأما من الناحية الفنية والجمالية فقد جند الشاعر مفتاح لها مجموعة من الألفاظ التي عمقتها ووضحتها، فالشاعر لا مناص له من اختيار اللفظ والتركيب الجميل، حتى لا يدع الحالة الشعرية وما صاحبها من توقدٍ ذهنيّ، تسرع إلى قوالب مألوفة محددة بجاذبيتها، ومحددة بصداها في النفوس، وكذلك بمضمونها المقرر[2].

ومن جانبٍ آخر بدا لنا أسلوب الاستعارة عند الشاعر من حيث الصور والسياقات التي أتى بها، قد مثلت ذات الشاعر ورؤاه، فقد أوحت بطبيعة تجربته الحياتية، ولذلك يصدق على صوره الاستعارية وصفها بأنها "خزان يحتقب كلًّا من التصورات الذهنية، والتفاعلات النفسية،

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٤.

(2) ينظر: أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧١م، ص ١٢٣.

أي رؤية الداخل المتمثلة في (ذات) الشاعر، للمحيط حوله وتمثله لذلك المحيط"[١]، المتجسد في تلك الصور الاستعارية من خلال التشخيص أو التجسيد والتجسيم.

وبعدُ فهذه عيناتٌ أسلوبيةٌ مختارة عند الشاعر مفتاح، وقد ظهر أن الشاعر وظف تلك الأساليب في سياقات مختلفة، وليس هذا بغريبٍ على الشاعر، فـ "إذا كانت فرادة الأديب تقاس باستقلاله في اختيار نماذجه اللغوية، وتفرده بها"[٢]، فإن مفتاح استطاع أن يوظف ظروف حياته التي عاشها ومشاعره في إنتاج أساليب أدبيةٍ ومنها التشبيه والاستعارة، فقد جاءت صوره متمازجة مع مشاعر النفس وخلجات القلب، ويمكن أن نعدها صورًا نفسيةً صادقةً لمشاعر الشاعر تجاه الموصوفات، والمعاني التي عبر عنها.

(1) يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق بالتعاون مع المطبوعات الجامعية بالجزائر، ط ٣، ١٩٨٣، ص ٢٩٨.

(2) علي جواد الطاهر، قحطان رشيد، جلال الخياط، التعبير والأسلوب، مطبعة جامعة بغداد، ط١، ١٩٨٠، ص ٥٥.

الفصل الثالث

جماليات الأسلوب عند مفتاح

ويشتمل على:

- المبحث الأول: المفارقة.
- المبحث الثاني: التَّكرار.
- المبحث الثالث: التَّناص.

المبحث الأول

المفارقة

ويشمل على ما يلي:

توطئة.

أنماط المفارقة في شعر إبراهيم مفتاح:

١- مفارقة العنوان.

٢- المفارقة اللفظية.

٣- مفارقة السخرية.

٤- مفارقة الإنكار.

٥- مفارقة التَّحول.

٦- مفارقة الفجاءة.

٧- مفارقة الأدوار.

توطئةٌ:

تُعدُّ المفارقة تقنيةً أسلوبيةً مهمةً من تقنيات بناء النص الشعري، ومن ثم فإن التعرف على هذه التقنية، وإماطة اللثام عنها تمثل مدخلًا نقديًّا وحيويًّا؛ للتَّعرف على شعرية الشاعر مفتاح من خلال دراسة شعره؛ باعتباره بنيةً نصيةً متكاملةً ذات علاقاتٍ متراكبةٍ، تمثل المفارقة جانبًا مهمًّا من جوانب هذه البنية، وأساسًا بارزًا من أسس إنتاج الدلالة فيها، ولما كانت المفارقة تشكل ملمحًا واضحًا في شعر إبراهيم مفتاح؛ كان اختياري لهذا المبحث.

والحقيقة أن دراسة شعره قد أتاحت طريقًا لمعرفة طبيعة المفارقة ووظيفتها الشعرية، وصورها المختلفة، كما أنَّ وقوع شعر الشاعر مفتاح تحت سيطرة المفارقة ليس بدعًا؛ ذلك أن المفارقة تبدو واضحةً في مظاهر الحياة جميعًا، بل إن المرء ليدَّعي "أن ليس من حياةٍ بشريةٍ أصيلةٍ ممكنة دون مفارقة"[١].

ونظرًا للأهمية التي تتمتع بها "المفارقة" سوف ننظر أولًا في المعنى اللغوي للمفارقة ثم ننتقل عبره إلى المعنى الاصطلاحي.

المفارقة لغةً: هي"فارقَ الشيء مفارقةً وفراقًا: باينه"[٢]، فالمعنى اللغوي للمفارقة هو التباين والاختلاف والتباعد، أما المعنى الاصطلاحي لها فهو: "قول شيءٍ بطريقةٍ تستثير لا تفسيرًا واحدًا بل سلسلةً لا تنتهي من التفسيرات المغيرة"[٣].

وتعتمد على التأويل الذهني، الذي لا يعتمد على تفسيرٍ واحدٍ، بل على تفسيراتٍ متعددةٍ فهي"سلسلةٌ من الاستعاضة وإحلال شيءٍ محل آخر"[٤].

---

(1) سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للنشر والترجمة، ط٢، العراق، بغداد، ١٩٨٧، مجلد٤، ص ٣٥.

(2) لسان العرب، ج١١، حرف الفاء، مادة (فَرَقَ)، ص ١٦٩.

(3) موسوعة المصطلح النقدي، ص ٤٣.

(4) وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر والترجمة، ط١، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٩٤.

وتقوم المفارقة على التناقض الحاصل بين طرفين متقابلين يجمعهما فضاء القصيدة الواحدة، فهي "تعبيرٌ لغويٌّ بلاغيٌّ يرتكز أساسًا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما تعتمد على العلاقة النغمية والشكلية"(١).

ويتخذ الشاعر أسلوب المفارقة وسيلةً للتعبير عن إحساسه تجاه العالم المتناقض الذي يعيشه، إذ يستطيع من خلاله أن يعبر عن تلك المشاعر والأحاسيس.

تعود النشأة الأولى للمفارقة إلى الأدب الغربي، على الرغم من أنَّ هذا المصطلح، لم يظهر إلا متأخرًا، فقد كانت هناك بعض الألفاظ التي كان يطلقها الأدباء الغربيون، يمكن أن نعدها البدايات الأولى للمفارقة مثل (يسخر، يهزأ، يعبّر، يغمز، يتهكم، يزدري، يحتقر، يهين)(٢)، فجميع هذه الألفاظ مهدت لولادة لفظ المفارقة.

وقد تطرق العرب إلى مفهوم "المفارقة" ولكنهم لم يعرفوه بهذا التحديد المصطلحي-على حد علمي- بل عبروا عنه بفنونٍ بلاغيةٍ أخرى مقاربة لمصطلح "المفارقة"، كـ"التعريض"، و"التشكيك"، و"المتشابهات"، و"تجاهل العارف"، و"تأكيد المدح بما يشبه الذم"، و"تأكيد الذم بما يشبه المدح"(٣).

فإذا رجعنا إلى تعريف تلك الفنون البلاغية، نجدها تقترب على نحوٍ أو آخر من مفهوم "المفارقة" الحديث، وتحمل بعض دلالاته.

وقد أظهرت الكثير من الدراسات التي تناولت مصطلح المفارقة دراسةً وتنظيرًا العديد من أنماط المفارقة، مثل (المفارقة اللفظية، والمفارقة الدرامية، ومفارقة الأحداث...الخ)، وكل نوعٍ من هذه المفارقات يُعبر عن الفضاء الذي يعمل فيه.

ولم يقتصر الأمر على هذا الحد، إذ نجد بعض المفارقات تقترن بأسماء أصحابها، فـ"لا نجد فقط مجرد مفارقة منمطة، أي مفارقة من نمط تنضوي تحت مفارقاتٍ مشابهةٍ لكُتَّابٍ آخرين، بل نجد مفارقات تتسم بسمات كتابها أكثر مما تتسم بانضوائها تحت أنماطٍ ثابتةٍ"(٤).

---

(1) نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان ٣-٤، ١٩٨٧، ص ١٣٢.

(2) ينظر: خالد سليمان، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، مجلد٩، العدد٢، ١٩٩١، ص ٦٢.

(3) نفسه، ص ٦٥.

(4) خالد سليمان، المفارقة في شعر محمد درويش، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد١٣، العدد٢، ١٩٩٥، ص ٢٢٦.

وتندرج القصيدة التي فيها مفارقة ضمن إطار القصيدة المركزة، لأن هدف المفارقة من الناحية الأسلوبية؛ "إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرًا[١].

إذ إن المفارقة تضع القارئ بإزاء طرفين متقابلين، وذلك لوجود مستويين من الكلام، المستوى الظاهري للمتلقي الذي يعبِّر عنه الشاعر، والمستوى الخفي، الواقع خلف المستوى الظاهري الذي يحاول القارئ عبر التأويل الوصول إليه[٢].

وذلك لأن المفارقة "لعبةٌ لغويةٌ ماهرةٌ وذكيةٌ بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحوٍ يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقةٍ تستثير القارئ، وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبًا ما يكون المعنى الضد"[٣].

إذ نجد أن اللغة المفارقة، لغةٌ منعزلةٌ، غالبًا ما تكون خارج الموضوع، وتتعمد أن تكون غير واضحة للمتلقي وعصيه على الإفهام، وتعتمد الإيحاء لا المباشرة.

لذا يتطلب هذا النمط من القصائد قدرًا كبيرًا من التركيز والتكثيف الشعري، الذي من خلاله يستطيع الشاعر إحكام السيطرة على قصيدته، لأن الشاعر من خلال المفارقة يضع المتلقي بإزاء معنيين مختلفين، معنًى سطحيٌّ يمكن للمتلقي فهمه، ومعنًى آخر كامنٌ مناقضٌ للمعنى الأول، وهو ما أراد الشاعر إيصاله، لذا يحتاج هذا النمط من القصائد إلى قارئ متميز يستطيع سبر أغوار النص، والكشف عما يخفيه النص خلف ذلك البناء اللغوي المتناقض الذي لم يصرح به على نحو مباشر.

من هنا نجد أن المفارقة، ليست وسيلةً تزينيةً يمكن بها تزين العمل الأدبي الذي ترد فيه، بل هي تقنيةٌ ذات مغزًى خاصٍ، فضلًا عن كونها "وسيلة بلاغية (rhetoric device) لإثراء شعرية النص...، ولإحداث أبلغ الأثر في المتلقي بأقل وسيلةٍ تعبيريةٍ ممكنةٍ"[٤].

وكذلك يمكن اعتبارها "تقنية تكثيفية تساهم مثل غيرها من التقنيات (بأسلوبها الخاص) في قول الموضوعات الجريئة بطريقةٍ تكثيفيةٍ فنيةٍ"[٥].

---

(1) المفارقة وصفاتها، ص ٦٣.

(2) نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص ١٣٣.

(3) نفسه، ص ١٣٢.

(4) المفارقة في شعر محمود درويش، ص ٢٢٨.

(5) أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدًّا، دار عكرمة للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٧م، ص ٤٤.

من خلال ما تقدم يمكن القول: بأن قصيدة المفارقة، ذات طابعٍ خاصٍّ تعتمد على التناقض اللغوي في بنائها، ولكنها تتطلب في الوقت عينه التركيز والتكثيف الشعري الذي من خلاله يستطيع الأديب التعبير عن طرفين متناقضين في آنٍ واحدٍ، وإلا فإنها تذهب ضحية الاستطالة.

وقد برزت هذه الظاهرة بصورةٍ واضحةٍ في شعر الشاعر إبراهيم مفتاح، وجاءت بأنماط مختلفة، وسأحاول فيما يلي تتبع هذه الأنماط.

أنماط المفارقة في شعر مفتاح:

١ – مفارقة العنوان:

تؤدي لغة العنوان وتركيبته الصوتية والسياقية دورًا فاعلًا في الإيحاء بدلالة النص لدى الشاعر مفتاح، ومن ثم جذب المتلقي إليه، فالشاعر يهتم بعنوان قصائده من خلال المفارقات الواضحة عبر التضاد أو التوازي(*).

وليس بالضرورة أن تشمل كل القصائد على مفارقة في عناوينها، ولكن يوجد الكثير من قصائد الشاعر مفتاح تحتوي على مفارقات في العنوان، جاءت بدلالات متعددة، منها –على سبيل المثال– ما جاء للدلالة العاطفية التي تتمثل في الشكوى من ظلم الحبيب وبعده وهجره.

كما جاءت بعض قصائد مفتاح التي تحتوي مفارقة في عنوانها، للدلالة على الواقع السياسي السلبي المعيش، ويمكننا الوقوف مع بعض العناوين لقراءتها، واستخلاص كوامن المفارقة فيها ومنها: قصيدته التي عنون لها بـ(دعيني أحترق)(1).

حيث تبدو المفارقة واضحةً فيها، فمن يرغب بك ويرغب أن تعيش لا يمكن أن يتركك تحترق، وعند قراءة القصيدة يتضح لِمَ يأمر محبوبته بأن تدعه يحترق؛ لأنه قد يكون أراد أن يعبر

(*) سيلاحظ القارئ أنني حين أفكك شفرات العنوان المفارق أسير على قاعدة النص الموازي لـ(جيرار جينيت)، وهو: الذي تشتد فيه علاقة العنوان بالنص، وتتشابك معه، فأربط بشدة بين العنوان المفارق والنص؛ لأبين العلاقة ذات الدلالة التلازمية بينهما.

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٧٥.

عن أقصى درجات المحبة والشوق لمحبوبته، فالشاعر بهذا الحب الذي عذبه يعاوده الحنين إليها، فلعلها تستفيق من هجرها له وتعاود الوصال، فيقول الشاعر في هذه القصيدة:

حطمـــي قلـــبي المعـــنَّى صـــدودًا ... مزقيـــه تلاعـــبي بـــشجوني
جرحـــي الجـــرح كـــي تـــسيل دمـــاه ... فأنـــا بالعـــذاب يـــسمو حنيـــني
وإذا مـــا خبـــا لهيـــب غرامـــي ... فرجـــائي إليـــك أن تـــشعليني
أججـــي شـــعلة الهيـــام إذا مـــا ... قـــدم العهـــد بيننـــا واتـــركيني
أتلظـــى علـــى مراجـــل شـــوقي ... وإذا مـــا اشـــتعلت لا تطفئيـــني
لا تخـــافي إذا انـــصهرت وذابـــت ... فيـــك روحـــي وراح يخبـــو أنيـــني
فاعـــصريني إذا وجـــدت بقايـــا ... وأملئـــي الكـــأس عنـــدها واشـــربيني
عـــلّ روحـــي تحـــس طعـــم وجـــودي ... ولعلـــي أفيـــق إن ترشـــفيني

ومنها –أيضًا– قصيدته التي عنونها بـ(الهوى المفقود)[1]. إذ جمع الهوى مع المفقود أو الضائع، فالهوى بدلًا من أن يكون موجودًا أصبح الهوى مفقودًا أو ضائعًا، فالشاعر قد يكون أراد بهذا العنوان أن يصور مبلغ الحب في قلبه تجاه محبوبته، ولكن هذا الهوى مفقود، ثم نجد الشاعر تساءل في مطلع القصيدة، هل بعد الضياع سنرسو على شط النجاة؟ إذ يقول:

أيهـــا الـــسابح يمَّ الـــذكريات ... أترى نرسـو علـى شـط النجـاة ؟
أترانـــا نتلاقـــى مـــرةً ... يستعيد العمـر مـا في العمـر فـات؟
...أصـــبح الماضـــي علـــى أعماقنـــا ... نغمـــة محنوقـــة بالعبـــارات
أيهـــا الـــسابح هـــلَّا موعـــدٌ ... نـسعد العمـر وننـسى الحـسرات

ومن العناوين التي تجلت فيها المفارقة بوضوحٍ (لا خراج بعد المطر)[2]، التي يستدعي فيها الشاعر مفتاح مقولة هارون الرشيد الشهيرة، التي خاطب بها السحابة وهي تمر أمام ناظريه،

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ١٠١.
(2) رائحة التراب، ص ٢٤.

فيعرض مفتاح تلك الحادثة في معرض فيه كثير من المفارقات، مفارقات أملاها واقع الأمة المعاصر، بدءًا من عنوان القصيدة.

فهناك عند الرشيد سيأتي الخراج حتمًا بعد المطر، وعند الشاعر لا خراج بعد المطر، وهناك في موقف الرشيد كان التفاؤل سيد الموقف، ولدى مفتاح كان التشاؤم هو المسيطر، فيقول في آخر قصيدته مخاطبًا السحابة:

أمطري بعد ثوانٍ

بعد يومٍ

أمطري سيَّانَ عندي

مطرٌ أو لا مطر

زمني عافَ الرعود

زمني عافَ الوعود

زمني منذ زمان حددته اللاحدود

كما حمل عنوان قصيدته (شهرزاد تتحدث نهارًا)[1]، مفارقةً واضحةً، ذلك أن المتلقي إذا سمع جملة (شهرزاد تتحدث) لا يتبادر إلى ذهنه إلا (ليلًا)، ولكن حين يتبعها الشاعر بكلمة (نهارًا) يجعلنا نصطدم بعكس المتوقع.

وما إن تقرأ القصيدة حتى يتضح أنها جاءت للحديث عن مأساة المسلمين في البوسنة والهرسك، إذ استخدم الشاعر مفتاح المفارقة بهذا العنوان للدلالة على أن النهار الآن لم يعد له ذلك الشوق والانتظار كما في حكاية شهرزاد، وإنما النهار في البوسنة والهرسك مليءٌ بالضحايا والظلم... إذ يقول الشاعر:

وبين الجدار وبين الجدار ... تئنُّ وعودٌ وينمو انتظار

وتهربُ من ليلها شهرزاد ... إلى موعدٍ مثقلٍ بالنهار

لتنثرَ في بهوهِ وجهها ... وتؤقظ فيه بقايا الحوار

...فلمْ يجد الطفلُ أمًا رؤومًا ... تُخّفِف عنهُ جحيمَ الحصار

(1) رائحة التراب، ص ٦١.

ولا مَـــــنْ يُلملـــــمُ أشـــــلاءهُ ويُـــسْبلُ عينيـــه في الاحتـــضار
ويُطعمـــــــه قُبلـــــةً للـــــوداع لتُنْبِـــتَ في أرضـــه الاخـــضرار

تلك بعض نماذج مفارقة العنوان عند الشاعر مفتاح، وغيرها الكثير مما لم يتسع المقام – هنا لعرضها جميعًا– وفي هذا دليلٌ واضحٌ على ميل الشاعر إلى استخدام هذه التقنية الأسلوبية كثيرًا حين يختار عناوين قصائده.

٢– المفارقة اللفظية:

يقصد بالمفارقة اللفظية: "إبراز التناقض بين طرفين متضادين أو متقابلين"(١)، أو هي: "نمطٌ لصيقٌ بالمباشرة يجمع بين متنافرين في الدلالة"(٢)، ويمكن تحديد المفارقة اللفظية على أنها "المفارقة التي يكون فيها المعنى الظاهري واضحًا ولا يتسم بالغموض، وذا قوة دلالية مؤثرة...، كما أن التضاد في المفارقة اللفظية يكون فيه المعنيان الظاهر والباطن في مواجهةٍ مباشرةٍ، على خلاف أنماط المفارقة الأخرى التي تتطلب خفاءً وعمقًا في البحث عن طرفي المفارقة داخل بنية القصيدة، وقد تحتاج إلى استنباط وتحليل لمجمل القصيدة، أو ربطها بسياق خارجي عن القصيدة نفسها"(٣).

فدواوين مفتاح الشعرية مليئة بالمفارقات اللفظية، وقد حصرت بعضًا من تلك المفارقات اللفظية التي رسمها الشاعر في لوحاته الشعرية في عناصر متعددة، منها الآتي:

أ– المفارقات اللفظية المتعلقة بعناصر الزمن كـ: (الليل والنهار، والصباح والمساء، والشروق والغروب، والغيم والصحو، والأمس واليوم والغد...).

فهذا النوع من المفارقات هو الأكثر ورودًا في دواوين الشاعر، وبعد طول تأمل في تلك المفردات المتناقضة وجدت أن الشاعر يوظفها في مواقف متعددةٍ، تتمثل في الآتي:

---

(1) كتاب الصناعتين، ص ٢٩٧.

(2) فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، ص ١٥.

(3) أسامة عبد العزيز جاب الله، جماليات المفارقة النصية، قراءة بدائية في ديوان (مجروح قوي) لمحمد صبيح، ص٢، ١٥ نيسان/ إبريل، ٢٠٠٨م، تمت زيارته بتاريخ: ١٤٣٩/١/٨هـ.

أ-١- أن يأتي ذكرها لغرض المدح والإطراء،كمدحه لوزير الزراعة والمياه في قصيدة (فرسان تخاطب البحر)[١]، والتي يقول فيها:

كنت بالأمس في النحور عقودًا وفتونًا في لفتة الغانيات
وانطلاقًا تنساب فيك الجواري في الصباح الضحوك والأمسيات
ورأيناك في السماء غيومًا تهب الخصب في ربوع الحياة
وأتى اليوم كي تضيف جديدًا للسجايا وأعظم المكرمات

تتضمن الأبيات السابقة مفارقتين لفظيتين، الأولى منهما تُحدُ بـ: (كنت بالأمس، وأتى اليوم)، والثانية منهما تُحدُ بـ: (في الصباح، والأمسيات)، حيث برزت فلسفة الشاعر في تعاقب الأمس واليوم وفي الصباح والمساء، وجاءت المفارقتان للدلالة على سرعة العمل وتنفيذ القرار من قبل الوزير، فقد كانت المناسبة افتتاح محطة تحلية للمياه بجزيرة فرسان.

أ-٢- أن يأتي أسلوب المفارقة اللفظية الزمنية محققًا لغرض الحب والشوق، ومن ذلك قوله في قصيدة (وعدٌ لعينيك)[٢]:

يومي يسابق أحلامي إليك غدًا وساعتي استبطأت في وعدك الزمنا
وشرفتي أملٌ تنشال لوعته على خطاك إذا وعد اللقاء دنا

جاءت المفارقة في الشطر الأول من البيت الأول ما بين (يومي وغد)، للدلالة على حب الشاعر لمحبوبته، ومن شدة حبه وشوقه لها يصور لنا ساعته وكأنها توقفت واستبطأت الحركة في ذلك اليوم، ولكنه كله أمل بغدٍ للوصول إلى موعد اللقاء.

ومن ذلك -أيضًا- قول الشاعر في قصيدة (أشواق)[٣]:

يا ربة الحسن ذكرى الأمس ما برحت في صفحة اليوم تشجيني فرحماك

كما جاءت المفارقة في البيت السابق للدلالة على استمرار حب الشاعر لمحبوبته.

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٣٢.
(2) احمرار الصمت، ص٥٣.
(3) عتابٌ إلى البحر، ص ٩٨.

أ-٣- أن يكون استخدام الشاعر مفتاح لأسلوب المفارقة اللفظية الزمنية لغرض العموم والشمول لكل الأوقات الزمنية، كقوله في قصيدة (إليه)[١]:

خففْ_ا حمْلتـكَ في الوجـدان يـا ولـدي ... ورعـشةً تعـتري قلبي وفي جـسدي

أخـشى عليـكَ أمـانِيَّ الـتي ارتـسمت ... على محيَّاك في أمسي ويوم غدي

ب- المفارقات اللفظية التي تبدو في أسلوبها ممكنةً وطبيعيةً؛ لكونها متعلقة بقدرة الذات الإلهية الخارقة، ومن نماذجها قول الشاعر:

كـــل شـــيء إلى زوال وتبقـــى ... آيــة الله فــوق صــوت الزمــان[٢]

ومن نماذجه -أيضًا- قوله:

هـــذه الـــشطآن كانـــت ... مرتعـــي منـــذ الطفولـــة

هـــذه الخلجـــان باتـــت ... حـــضن أحلامـــي الجميلـــة[٣]

وكذلك من نماذجه -أيضًا- قوله:

مـــن للبنـــين إذا اشـــتكوا مـــن أنَّـــةٍ ... من للبناتِ إذا الضنَّى أضناني؟[٤]

ج- المفارقات اللفظية بين لفظي (الماضي والحاضر)، فالشاعر استخدم هذه المفارقة للحديث وللتباهي بالوطن وقوته في الماضي والحاضر إذ يقول الشاعر عن الوطن:

فأنـــت يـــا مـــوطني مـــاضٍ يُعانقـــهُ ... زهـو البطـولات والإشـراق والعبـقُ

وأنـــتَ في حاضـــرٍ تكـــسوه أجنحـــةٌ ... علوُّهَـا مِـنْ بيـاضِ الـصبحِ ينبثـقُ[٥]

د- المفارقة بين لفظي (الحقيقة والوهم)، وهما متنافران في الدلالة، ومن نماذجها قول الشاعر:

سـألتها بعـد نـزف الجـرح كيـف أنـا ... حقيقـة أم أنـا وهـمٌ وأيـن أنَـا؟

وهـــل أنـــا قـــادمٌ بعـــد الغيـــاب إلى ... مـدائني أحمـل الآهـات والـشجنَا؟[٦]

---

(1) احمرار الصمت، ص ٤٧.
(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٢٢.
(3) نفسه، ص ٥٥.
(4) احمرار الصمت، ص ٧٧.
(5) رائحة التراب، ص ٩.
(6) احمرار الصمت، ص ٢٠.

٣- مفارقة السخرية:

ويقصد بها: أن يأتي موقف "يناقض ما يُنتظرُ فعله تمامًا، إذ يأتي الفعل مغايرًا للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها"[١]، كما أن توظيف السخرية في كشف الحالات السلبية في الشعر ليس بالأمر الهين؛ إذ إنها تحتاج إلى دراية وخبرة مؤثثتين بالذكاء والحنكة؛ لكي يستطيع الشاعر اقتناص اشتغالاته اللفظية والعقلية، وتوصيلها إلى القارئ بالأسلوب الذي يختاره، وهو في أغلب الأحيان يقودنا إلى الإضحاك بوصفه إطارًا للتحول الدلالي.

وتجلت سخرية الشاعر مفتاح في ظاهرةٍ اجتماعيةٍ عبر عنها بأسلوبٍ نادرٍ بارعٍ ممتعٍ معبرٍ، فضح من خلال هذه القصيدة الظاهرة السلبية، وهي صلف بعض الموظفين وغرورهم، وانشغالهم بأمورهم الخاصة، وتخليهم عن واجباتهم المنوطة بهم، وتأخير معاملات أصحاب المصالح المرتبطة بهم، والتسبب في معاناة طويلة لا حد لها، فالشاعر مفتاح سَخِرَ من ذلك الموظف الذي لا يقيم أي وزن أو اعتبار للمواعيد التي قطعت لمراجعيه، ولا فكَّر في تلك المعاناة التي تلحق بهم عندما تضيع مصالحهم، وذلك في قوله في قصيدة (حالة)[٢]:

تُراجع آخر الأسبوع
هنا في مكتبي ضيفٌ
أتى ليناقش الموضوع
***
أنا يا سيدي"...."
***
لماذا أنت مهتم؟!
تمهل ريثما يأتي
تفضل خارج المكتب
زميلي بعد لحظات
سيأتي قبل موعده

---

(1) فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، ص ١٨.

(2) رائحة التراب، ص ٣٨.

ولكن.. سيدي"..."

***

بلا لكن

أنا أدري بأنك جئتَ من أسبوع

وأنت الآن مشغول

وخلف شفاهك العجلى

سؤالٌ يرتمي جزَعًا

ونرفزةً بلا موضوع

***

ثم نجد الشاعر يسخر-أيضًا- من ذلك الموظف صاحب الإحساس البارد، الذي يدعو هذا المراجع المغلوب على أمره إلى المجيء غدًا، وربما بعد غدٍ، ويريه أنه هو المتفضل عليه حين يدعوه إذا جاء أن يأتي للمراجعة من الباب الخلفي، وهو بدوره سيخبر حارس البوابة بأن هذا القادم ضيف من ضيوفه، فيقول:

زميلي سوف يأتي الآن

و إن لم يأتِ؟!

يوم غدٍ سيفتح درجه السفلي

وينثرُ فوق مكتبه

مواعيدًا وأوراقًا

فهلاَّ جئت يوم غدٍ؟!

سأفتح بابي الخلفي

وأُخبر حارس المدخل

بأنَّكَ ضيفي الآخر

ولكن يا ترى هل تحقق لذلك المراجع ما يريد؟ هل أنجزت معاملته المرتبطة بذلك الموظف الذي لم يؤد أمانته، الجواب: هو ما عبر عنه الشاعر حين وصف مجيء ذلك المراجع تحمل آماله خطواته، ويسابق الزمن إلى الموعد الموعود، ولكنه للأسف وجد الباب موصدًا، فيقول:

وجئتُ وخطوتي الفرحى
تُداعبُ خضر أوهامي
وتقذفُ كل أيامي
التي مرّ الكسادُ بها
أتيتُ نهاية الأسبوع
ولكن وجدتُ الباب يرفضني
وفوق الباب تَرمقُني
رجاءً..فـ" الدخول ممنوع"

إذن الشاعر من خلال هذه القصيدة استطاع أن يسخر من ظاهرة اجتماعية سلبية من خلال أسلوب المفارقة.

٤- مفارقة الإنكار:

تعدُّ مفارقة الإنكار "منحنى يفيض بالسخرية، ولكنه يتوسل بالسؤال؛ لإظهار السخرية والإنكار لما يتحقق، ويرى أن الفرق بين مفارقة السخرية ومفارقة الإنكار يكمن في أن الأول يعتمد على اللغة الخبرية، في حين أن النمط الثاني يستخدم لغة الإنشاء"[١].

وقد ورد هذا النمط من المفارقة في شعر مفتاح، ومن أمثلته قول الشاعر:

كيف ترقى الشعوب إن هي ظلت ... في دجى الجهل مغلقات الفؤاد
إنما العلم للشعوب حياةٌ ... هو صحو الحياة بعد الرقاد[٢]

يتضمن البيت الأول أسلوب مفارقة إنكار؛ وذلك عن طريق استخدام أداة الاستفهام (كيف) التي تحمل معنى التعجب والإنكار من حال الشعوب التي ظلت، ويبين لنا الشاعر بأن الحل بعد هذا الجهل والرقاد هو بالتزود بالعلم فهو الذي فيه الحياة.

كما تبرز مفارقة الإنكار من خلال استخدام الشاعر لأداة الاستفهام (أين)، وذلك في قوله:

أين شعري وقد فقدت المعاني ... أين نثري وقد أضعت بياني

(1) فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، ص ٢٠.
(2) عتابٌ إلى البحر، ص ١٦.

...أيـــن ولى القـــصيد أيـــن القـــوافي أيـــن مـــني مقـــاطع الأوزان[١]

إن أداة الاستفهام (أين) في البيتين السابقين تكررت خمس مرات، جاء ذلك للدلالة على عمق حزن الشاعر على الفقيد الملك فيصل بن عبد العزيز رحمه الله، فالشاعر لم يستطع أن يكتب شعرًا ولا أن يصوغ فكرةً، وذلك من عظم الأمر، فالشاعر ينكر على نفسه بـ "لماذا ضاع بيانه وشعره ومعانيه؟" في هذا الموقف الصعب الذي يرغب أن يعبر عن عواطفه الجياشة تجاه الملك، ولكن وإن رحل الملك فحبه باقٍ إذ يقول الشاعر:

إن تكـــن قـــد رحلـــت حبـــك بـــاقٍ في حنايـــا القلـــوب جـــم المعـــاني

ومن مفارقة الإنكار- أيضًا- قول الشاعر:

قاســـيت فيـــك النـــوى نـــارًا مؤججـــة أتحـــرقين جـــوىً مـــا فيـــه إلاك

دعـــي المـــلام إلى وقـــت يلائمـــه فكلنا في الهوى شاكٍ إلى شاك[٢]

الشاعر في البيتين السابقين ينكر على من يحب من خلال استخدام أسلوب الاستفهام والإنكار (أتحرقين)، ويطالبها بأن تدع الملام في هذا الوقت وأن تؤجله إلى الوقت المناسب وبعد الإنكار يطلب منها الإصغاء والسماع بأسلوبٍ رائعٍ إذ يقول:

هـــذي مناجـــاة قلـــب لا يـــروق لـــه إلا ســـناك وهـــذا لـــيس يخفـــاك

إني أقـــول عـــسى أذنيـــك صـــاغية شـــط المـــزار فهـــلا بعـــد ألقـــاك

وسنقف عند نموذجٍ أخيرٍ برزت فيه مفارقة الإنكار بصورةٍ جليةٍ، وذلك عن الحرب في لبنان إذ يقول الشاعر:

حبيبـــتي أنـــتِ يـــا بـــيروت هـــاك يـــدي أمـــدها كـــي تـــشم الأرض والوطنـــا

وكـــي تمـــرّ علـــىَ جرحـــاك تـــسألهم فـيم القتـال؟ وفـيم الحـرب تأكلنـا؟[٣]

يخاطب الشاعر في البيتين السابقين أهل لبنان بشكلٍ عامٍّ، وأهل بيروت بشكلٍ خاصٍّ، وتبدأ المفارقة بتعليق الأحداث على المستبد والمتعدي، مستخدمًا السؤال وسيلة للوصول إلى درجة الإنكار (فيم القتال؟ وفيما الحرب تأكلنا)، ويستمر الشاعر بالإنكار ويقول:

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ١٨.

(2) نفسه، ص ٩٩.

(3) احمرار الصمت، ص ٢١.

حبيبـتي أنـتِ يـا بـيروت كيـف غـدت ساحاتك الخـضر لونًـا داميًـا ووىَ

فالشاعر من خلال الأبيات السابقة أنكر القتال والحرب اللذان بسببهما تحولت ساحات بيروت الخضراء إلى ساحات مليئة بالدم جرَّاء القتال.

٥- مفارقة التَّحول:

تبنى هذه المفارقة على "تحول في الدلالة فمن إيجابيةٍ إلى سلبيةٍ أو على العكس من سلبيةٍ إلى إيجابيةٍ"[(١)]، والمفارقة المبنية على التحول من الإيجاب إلى السلب عند الشاعر مفتاح جاءت أكثر من تلك المبنية على التحول من السلب إلى الإيجاب؛ ولعل هذا يعود إلى مواقف الشاعر تجاه قضايا الأمة العربية والإسلامية في العصر الراهن، ووضعها في مقابلةٍ ساخرةٍ مع حالها في زمن القوة في العصور الأولى للإسلام، وسأذكر لفرعي هذا النمط من المفارقة: الإيجابي والسلبي.

- فمن نماذج التحول من الإيجاب إلى السلب عند الشاعر مفتاح، قوله في قصيدة (نداء العصر)[(٢)]:

شـيدوا الـصرح يـا شـباب بـلادي وأعيـدوا مكـارم الأجـداد

لـن يفيـد الـبلاد إلا بنوهـا فلـيكن صـرحنا رفيـع العمـاد

... غـير كـاف بـأن نقـول ورثنـا سطوة السيف أو أصيل الجياد

نحـن قـوم لنـا الـصدور ونـأبى راحـة الـذل في ظـلال المعـادي

...نحـن كنـا دعـاة حـقٍ وكنـا في سـجل الأنـام خـير العبـاد

فلـيكن دربنـا طريـق امتـداد في كفـاح الآبـاء نحـو الرشـاد

تُظهرُ المقاطع الثلاث من الأبيات السابقة حرص الشاعر على شباب بلاده، وحرصه على واقع الأمة العربية والإسلامية، ففي كل مقطعٍ يتحول من الماضي الإيجابي إلى الواقع السلبي.

---

(1) ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، ص ٢٠٠.

(2) عتابٌ إلى البحر، ص ١٤.

ففي المقطع الأول يُذكِّر بمكارم الأجداد ويطالب بإعادتها، ولن يكون ذلك إلا من خلال الجد و الاجتهاد من أبناء هذا العصر.

أما في المقطع الثاني يُذكِّر بالإرث العظيم الإيجابي القائم على سطوة السيف وأصيل الجياد ويطالبهم بالابتعاد عن راحة الذل السلبية؛ لأننا قومٌ لنا الصدور ونأبى الذل.

وفي المقطع الأخير-أيضًا- يدعو إلى الإيجابية ويذكِّرنا بأننا كنا دعاةً للحق، فكانت النتيجة انتصارات عظيمة كانت خيرًا للعباد، فعلى ذلك يأمر شباب بلاده بالعلم والعمل لنصل بالكفاح إلى النجاح.

ومن ذلك-أيضًا- قول الشاعر في قصيدة (موسم الحرف)[1]:

أتيـــت مكـــة والتـــاريخ يملـــؤني ... زهـوًا فـأهتز مـن رأسـي إلى قَـدَمي
أمـام عيـنيَّ مـن ماضـيك ملحمـةٌ ... تختـال في أحـرفي مجـدًا وفي كلمِـي
وفي خيـالي مـن ذكـراك أجنحـةٌ ... مـن البطـولات بـين الخِـلّ والحـرمِ
...أتيـتُ مكـة والأعبـاء تثقلـني ... وبـين جنـبيَّ أنـواءٌ مـن السَّأمِ
... مـاذا أقـولُ لأوجـاعي الـتي أكلـتْ ... روحي وجـاز لها بـالعنف مصّ دمي
مـاذا أقـولُ وفي قدسـي قراصـنةٌ ... مـن الرعـاع ومـن قـاذورة الأممِ
يـستنزفون ضـروعَ الأرضِ إن نبتـت ... ويطلقـون عليهـا صـرخة العـدمِ
القـدس يـا مكـتي تـشكو مواجعهـا ... وتمحـي في عـضال الـداء والـورمِ
وتلـك بـيروت قلـبٌ نـازف ألمـا ... يـشكو التوجـع للقـربى وذي الـرحمِ
تـئنُّ مـن جُرحهـا الـدامي مرنحـةً ... كأنمـا هـي لا تـصحو ولم تـنمِ

هذه القصيدة امتدادٌ لروح القصيدة السابقة، فالشاعر يبدأ بذكر الماضي الإيجابي ثم يتحول إلى الواقع السلبي المر، ففي الأبيات الثلاثة الأولى يتخيل الماضي الجميل المليء بالانتصارات والبطولات، ولكنه سرعان ما يصحو من خياله، وإذا به في واقعٍ سلبيٍّ مليءٍ بالأعباء والأوجاع.

(1) احمرار الصمت، ص ١٠.

فهذه القدس تنزف وتصرخ وتشكو من مواجعها ومن محتلها، وتلك هي بيروت أيضًا تنزف دمًا وتئن من كثرة جرحاها، ثم يختم الشاعر قصيدته ببيت يذكر فيه المسلمين بأن حضارتنا السابقة بنيت بالسيف وبالعلم، إذا يقول:

تاريخنـــا أمـــةٌ تبـــني حـــضارتها بالسيف والرمح والقرطاس والقلم

- أما نموذج التحول من السلب إلى الإيجاب عند الشاعر مفتاح، مقارنته بين واقع سكان أرض المملكة العربية السعودية ما قبل مجيء الملك عبد العزيز رحمه الله وبعد مجيئه، إذ يقول في قصيدة (حديث البحر)[1]:

جـــاء عبـــد العزيـــز بعـــد زمـــانٍ طـــال بالـــشوق شـــوقه وعنـــاه
جـــــاء والعـــــابثون كـــــل تمـــــنى بالخيـــــالات أن يمـــــد رداه
بعـــضهم ينـــسج الأمـــاني وبعـــضٌ جعـــل الحقـــد والهـــوى ممتطـــاه
فأتاهـــــا بعزمـــــه حيـــــث داوى كـــل مـــن يـــشتكي الـــصداع هـــواه

حيث يلاحظ التحول من سكان أرض المملكة من الواقع السلبي الذي كانوا يعيشونه من سلبٍ ونهبٍ واعتداء...إلى جانبٍ إيجابي مع الملك عبد العزيز، مما جعلهم يسارعون بالانضمام تحت حكمه.

٦- مفارقة الفُجاءة:

ويقع هذا النوع من المفارقة على كسر أفق التوقع لدى المتلقي بصورةٍ مفاجئةٍ، وقد عبَّر بعض النقاد عن هذا النمط من المفارقة بمصطلح الفُجاءة؛ ذلك "لأن البرهة الزمنية التي تفصل بين التوقع والنتيجة قصيرة جدًّا"[2]، ومن نماذج ذلك في شعره قوله مصورًا معاناته مع الشوق والوجد:

فتنتـــــني عيونهـــــا وســـــبتني لفتـــة الجيـــد والنحـــور العتـــاق
وســـقتني مـــن الـــصدود كؤوسًـــا لم أذقهـــا فـــذقت طعـــم الفـــراق[3]

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٢٦.
(2) فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، ص ٢٨.
(3) عتابٌ إلى البحر، ص ٤١.

في هذا النص لعل الشاعر أراد أن يعكس خذلان تلك المحبوبة، ومن هنا تبرز المفارقة، إذ مثَّل الشاعر دور المحب العاشق المفتون الذي لا يرضَ بديلًا عن هذه المحبوبة، ولكن تظهر الفجاءة في كون هذه المحبوبة بدلًا من أن تسقيه (القرب والحب) سقته (البعد والصدود)، ليؤكد الشاعر من خلال أسلوب المفارقة مرارة طعم الفراق التي وصل إليها الشاعر.

ومن النماذج على هذه المفارقة قوله:

يـــا لقلـــبي وقـــد رعـــاك وديعًـــا فتمـــردت واســـتبحت دمـــاره
زرع الـــــشوق والأمـــــاني فلمـــــا كـــاد يجـــني مـــن الغـــرام ثمـــاره
خنـــت فيـــه الهـــوى وخنـــت الأمـــاني فـــذوى الـــروض حـــاملًا أزهـــاره
كـــان صـــرحًا مـــشيدًا أنـــت فيـــه قمـــة النبـــل والنقـــا والطهـــاره
فنـــــسفت البنـــــاء لؤمًـــــا وغـــــدرًا إذ هـــوى الـــصرح ســـاحقًا آثـــاره[1]

تعكس الأبيات السابقة مدى اهتمام العاشق بالمعشوق، ومدى خذلان المعشوق للعاشق، ومن هنا يبرز دور المفارقة، حيث يمثل الشاعر دور العاشق الذي زرع الشوق والمحبة، وبدلًا من أن يجني من الغرام الحب والإخلاص، فإذا به يفاجأ بالخيانة والخداع، فقد جاءت هذه الدلالات "لتعبر عن الحالات النفسية، والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المضادة وتتفاعل"[2]، في تشكيل رؤية الشاعر لواقعه.

٧- مفارقة الأدوار:

يعبر هذا النمط من المفارقة عن "تخلي صاحب الموقف الطيب عن موقفه الذي اقترن به في ذاكرة الثقافة؛ ليؤدي دورًا جديدًا مفارقًا لما عُرف به"[3].

وقد وجد هذا النوع من المفارقة عند الشاعر مفتاح، فمن نماذجه قوله في قصيدة (البسوس تهبُّ من جهةٍ أخرى)[4]:

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٩١.
(2) علي عشري زائد، في بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت،١٩٨١م، ص٨٠.
(3) فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، ص ٢٣.
(4) رائحة التراب، ص ١٩.

في يومها المنحوس
قالت البسوس:
لابدَّ ناقتي تقوم
أو فاملأوا لي جلدَها نجوم
أو فافسحوا لتكلم الخريطةِ التي تمدّدتْ
مزهوةً بِعُرفِ ذيلها الطويل
وجسمِ أمتي النحيل

حيث يبرز الشاعر هذه المفارقة من خلال استنكاره على اعتداء صدام على الكويت، فقد استخدم الشاعر (البسوس) رمزًا لظلم واعتداء حاكم العراق على الكويت، وتستمر المفارقة، إذ يقول:

وقالت البسوس:
ناقتي.. لابدَّ تدخلُ الحقول
من أجلها لابدَّ أن تُعدَّلَ الفصول
لينبتَ الجفاف في مواسم المطر
والعقمُ في سنابل الثمر
وترفضُ الأشجار خضرةَ الربيع
مُذْ قالتْ البسوس
إنها تريد من نجومنا ثمن
وإنها تريد
أن نصبَّ في جفاف جلدها توهُّجَ الزمن
وأن نعيد دورة الحياة في ضروعها
دمًا..وغلظة امتلاء

فقد تجلت مفارقة الأدوار حينما قال الشاعر: (وترفض الأشجار خضرة الربيع)، فالشجر في الربيع عرف بأنه يخضر بيد أنه هذه المرة أدى دورًا مغايرًا لما عرف عنه، وكذلك هي الدول المجاورة للكويت والعراق كانت على علاقة وئامٍ واتفاقٍ، ولكن حينما يكون هناك اعتداءٌ على الآخر تغير الحال إلى رفض المعتدي والوقوف مع المعتدى عليه.

وأخيرًا أقول إنه من خلال استقراء جميع النماذج التي أوردتها على كل نمطٍ من أنماط المفارقة، وغيرها الكثير مما لم يتسع المقام-هنا- لعرضها جميعًا، فقد توصلت إلى النتائج التالية:

١- لابدَّ أن يتمكن القارئ من الإمساك بمفاتيح النص الداخلية والخارجية؛ حتى يمكنه استشفاف ما إذا كانت الفقرة تحتوي على مفارقة أم لا؟ كما تمكنه من تحديد نمط المفارقة، وتوجيهها، وبيان بلاغة أسلوبها.

٢- إن أسلوب المفارقة يحقق أغراضًا عديدة كمباغتة القارئ لإثارة انتباهه، وتحفيزه على التأمل، وتنشيط فكره، ومنحه حسًّا اكتشافيًّا.

٣- تُعدُّ المفارقة تقنية أدبية، ووسيلة بلاغية للمراوغة، حملت إلينا الموقف الفكري للشاعر من العالم بأسره.

٤- يُظهرُ مفتاح بهذه التقنية الأسلوبية الفرق بين الحياة المعيشية، والحياة المأمولة بأسلوبٍ فنيٍّ واضحٍ، يتجسد في النهايات الساخرة المنكرة.

٥- استطاع الشاعر مفتاح من خلال أسلوب المفارقة أن يفصل بين التنامي الذي يحدث أثناء زمن القراءة للنهاية المتوقعة، وبين الانطباع الكلي عن القصيدة الذي لا يتولد إلا مع الكلمة الأخيرة غير المتوقعة.

٦- بعد أن تأملنا أنماط المفارقة عند الشاعر مفتاح نجد أن نمط المفارقة اللفظية ساد عنده أكثر من غيره.

٧- استطاع الشاعر مفتاح أن يضفي على لغته الشعرية من خلال المفارقة فرادةً وتميزًا.

المبحث الثاني

التكرار

ويشمل على ما يلي:

توطئة.

أنماط التكرار في شعر مفتاح:

١- تكرار الكلمات.

٢- تكرار البداية.

٣- تكرار اللازمة.

توطئةٌ:

يعد التكرار ظاهرةً أسلوبيةً في الشعر العربي قديمه وحديثه، "فقد وردَ التكرار في الموروث البلاغي، ووضعت له حدود تدور حول التأكيد، وبلاغته في رأي القدماء تتجسد في الفائدة"(١)، فقد حاز على اهتمام الكثير من النقاد باختلاف ثقافتهم؛ "فضلًا عن كون التكرار ظاهرة أسلوبية تستحق الحفاوة لذاتها، كان من أكبر الحوافز التي دعت كثيرًا من العلماء والباحثين إلى دراسته؛ ما وُجِّه إلى القرآن الكريم من طعنٍ بسبب كثرة التكرار فيه، وذلك ممن يجعلون مواءمة التكرار للفطرة أولًا، وأن له وظيفة مزدوجة الأداء ثانيًا، تحمل مع التوثيق للمعنى قيمةً صوتية وفنية تزيد القلب له قبولًا، والوجدان به تعلقًا"(٢).

ونظرًا للأهمية التي يتمتع بها التكرار، سوف ننظر أولًا في المعنى اللغوي للتكرار، ثم ننتقل عبره إلى المعنى الاصطلاحي.

التكرار لغةً: هو مأخوذ من الكر وهو الرجوع عن الشيء ومنه التكرار، والتكرار بالمعنى العام: الإعادة(٣)، أما في اصطلاح البلاغيين: سمي التكرار وقد يقال التكرير: فالأول اسم والثاني مصدر من كرر الشيء إذا أعدته مرارًا، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكتة، إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم...(٤).

لقد التفت العلماء والبلاغيون العرب القدماء إلى ظاهرة التكرار، فقد قيل: "وليس التكرار عيًّا ما دام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعيٍّ ما لم يتجاوز مقدار الحاجة، ويخرج إلى العبث... وجملة القول في الترداد: أنه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك على قدر المستمعين ومن يحضر من العوام

---

(1) د. محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من إبريل، ط١، ليبيا، بنغازي، ١٤٢٦هـ، ص ١٥٢.

(2) عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط١، لبنان، بيروت، ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م، ص٨٦.

(3) لسان العرب، ج٥، حرف الكاف، مادة (كَرَرَ)، ص ٣٨٥١.

(4) ينظر: السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط١، النجف الأشرف، ١٩٦٩، ج٥، ص ٣٤٥.

والخواص"[١]، ويفهم من الكلام السابق وجوب الحذر في استعمال أسلوب التكرار، فلا يستعمل إلا عند الحاجة، وعلى القدر اللائق.

ومنهم من يقرر أن: "للعرب المجازات في الكلام، ومعناها: طرق القول ومآخذه، ففيها: الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم، والتأخير، والحذف، والتكرار...."[٢]، كما يُبيِّنُ أن "التكرار مستخدمٌ في مذاهب العرب؛ بغية الإفهام والتوكيد، كما أن من مذاهبهم الاختصار؛ إرادة التخفيف"[٣].

ومنهم من تحدث عن أسلوب التكرار أثناء دفاعه عن القرآن الكريم، فقال: "إن تكرار الكلام على ضربين: أحدهما: مذمومٌ: وهو ما كان مستغنى عنه، غير مستفاد به زيادة معنى...، لأنه حينئذ يكون فضلًا من القول، وليس في القرآن شيء من هذا النوع، والضرب الآخر: ما كان بخلاف هذه الصفة..."[٤].

ومنهم من خصص في كتابه بابًا في الاحتياط، قال في مستهله: "اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له، ومن ذلك التوكيد، وهو على ضربين: أحدهما: تكرير الأول بلفظه...[وقد أورد له العديد من الأمثلة]. أما الضرب الثاني فهو تكرير الأول بمعناه...[وقد أطال في أمثلته كما صنع في الضرب الأول]"[٥].

ومنهم من وقف وقفة متأملة عند التكرار وبالأخص تكرار المعاني، فقال: "والتكرار لا يجب أن يقع في المعاني إلا بمراعاته اختلاف ما في الحيزين اللذين وقع فيهما التكرار من الكلام... فعلى هذه الأنحاء وما ناسبها يقع التكرار في المعاني فيستحسن"[٦].

---

(1) البيان والتبيين، مج٣، ص ٣١٤.

(2) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، (ت٢٧٦هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار التراث، ط٣، مصر، القاهرة، ١٩٧٣م،ص ٢٠.

(3) نفسه، ص ٢٣٦.

(4) للرماني، والخطابي، وعبدالقاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، القاهرة، ص ٤٧، ٤٨.

(5) الخصائص، مج٣، ص ١٠١.

(6) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٨.

ونجد منهم من ربط التكرار بمحاسن الفصاحة؛ لكونه مرتبطًا بالأسلوب، حيث يقول: "التكرير أبلغ من التأكيد، وهو من محاسن الفصاحة خلافًا لبعض من غلط"(١).

فأسلوب التكرار لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسته داخل النص الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالاتٍ نفسيةً وانفعاليةً مختلفةً تفرضها طبيعة السياق.

وإن أطلت العرض في جهود العلماء العرب الأوائل عن أسلوب التكرار؛ فذلك لبيان معرفتهم به وإحاطتهم بأشكاله، ومناقشتهم له في مؤلفاتهم، وإن اختلفوا فيما بينهم على قيمة التكرار بين مؤيدٍ ومعارضٍ، بيد أن حديثهم في جملته يدور حول بلاغة ظاهرة التكرار الأسلوبية، وذلك ببيان الداعي إلى وجودها، والغرض منها، إضافة إلى الاستشهاد عليها مما نزل من كتاب الله العزيز، ومن مأثور اللغة.

وخلاصة القول أن التكرار ولج في دائرة التوكيد، وذلك من حيث المعنى البلاغي العام لكونه فائدة للكلام، حيث يقال: الكلام إذا تكرر تقرر.

كما تطرق المحدثون من البلاغيين والنقاد إلى أسلوب التكرار، وتنبهوا إليه بوصفه سمة أسلوبية شائعة(*)، فمنهم من ذهب إلى أنه يمثل "إلحاح الشاعر على جهة هامة في العبارة يعنى بها أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنًا في كل تكرارٍ يخطر على البال.

فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو-بهذا المعنى- ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلل نفسية كاتبه"(٢).

---

(1) جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، (ت٩١١هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، ط١، لبنان، بيروت، ١٩٩٨م، ج٣، ص ١٩٩.

(*) إذ تعد الشاعرة والناقدة نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، من خير من كتبت في بحث ظاهرة التكرار في الشعر، إذ خصصت الفصل الثاني والثالث لدراسة موضوع (أساليب التكرار في الشعر الحديث).

(2) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط٨، لبنان، بيروت، ١٩٨٩م، ص ٢٦٧.

و"التكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي دورًا تعبيريًّا مهمًّا، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بشكلٍ أوليّ بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على تفكير الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ يظهر في أفق رؤياه بين وقتٍ وآخر"(١).

وقد حدد النقاد المحدثون شروط التكرار، أوجزها البعض في شرطين، هما: الأساس العاطفي، والأساس الهندسي للعبارة(٢)، بمعنى أن يكون المكرر وثيق الصلة بسياق النص كاملًا، وأن يلقى ما بعد اللفظ المكرر عنايةً من الشاعر أيضًا، ولا شك أن التكرار إذا فقد أحد هذين الشرطين فإنه سيؤدي إلى هلهلة القصيدة وضحالتها، إذ "إن من المهم أن يعرف الشاعر أن التكرار يجنح بطبيعته إلى أن يفقد الألفاظ أصالتها وجدتها، ويبهت لونها، ويضفي عليها رتابة مملة، ومن ثم فإن العبارة المكررة ينبغي أن تكون من قوة التعبير وجماله، ومن الرسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة"(٣).

وأما عن أهمية التكرار فإن "للتكرار وظيفةٌ هامةٌ تخدم النظام الداخلي للنص وتشارك فيه؛ لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهةٍ، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهةٍ أخرى"(٤).

أكتفي بما تم عرضه من جهود النقاد الأسلوبيين والبلاغيين المحدثين، وأنتقل إلى أسلوب التكرار في شعر إبراهيم مفتاح الذي هو محور الدراسة، وقد قسمت أسلوب التكرار في شعر مفتاح إلى ثلاثة أقسام وهي: تكرار الكلمات، وتكرار البداية، وتكرار اللازمة.

أما بالنسبة إلى نمط تكرار الحرف فقد سبق وأن تحدثت عنه في الفصل الأول في مبحث اختيار مفتاح للأصوات تحت مسمى (التلاؤم الصوتي)، والآن سأبدأ بتكرار الكلمات.

---

(1) قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٦٧.

(2) لمزيد من الاطلاع ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٦٦-٢٨٠.

(3) نفسه، ص ٢٦٣.

(4) مقالات في الأسلوبية، ص ٨٣.

أنماط التكرار في شعر مفتاح:

١- تكرار الكلمات:

تبرز في شعر الشاعر مفتاح ظاهرة تكرار الكلمات التي تشتمل على قيمةٍ إيقاعيةٍ ودلاليةٍ في آنٍ معًا، فتكرار لفظةٍ معينةٍ ينتج ضربات إيقاعيةً تترك أثرها في المتلقي، فهذا التوافق الصوتي من شأنه -أيضًا- أن يحدث موسيقى داخلية بالإضافة إلى موسيقى البيت، فنغمة الكلمات المتكررة تبرز بعض الأحيان إيقاع النفس المنفعلة والمندهشة، كما أن هذا التكرار يدل على أهميةٍ خاصةٍ لتلك الكلمة، ويبين قوة حضورها في ذهن الشاعر، فهو قد يريد من خلال تكرارها أن تحظى بقوة الحضور نفسه لدى المتلقي.

والكلمة المكررة تتشكل من أصواتٍ مركبةٍ وموزعةٍ داخل البيت الشعري أو القصيدة، وهذه الأصوات تتوحد في بنائها وتأثيرها سواء أكانت كلمة ذات صفةٍ ثابتةٍ كالأسماء، أم ذات طبيعةٍ متغيرةٍ تفرضها طبيعة السياق كالأفعال.

إن الكلمات المكررة "ربما لا تكون عاملًا مساهمًا في إضفاء جو الرتابة على العمل الأدبي، ولا يمكن أن تكون دليلًا على ضعف الشاعرية عند الشاعر، بل هي أداةٌ من الأدوات التي يستخدمها الشاعر؛ لتعين في إضاءة التجربة وإثرائها، وتقديمها إلى القارئ الذي يحاول الشاعر بكل الوسائل أن يحرك فيه هاجس التفاعل فيه مع تجربته"[١].

وقد يرد -في أحيانٍ كثيرةٍ- تكرار لكلمات معينة في أبيات من القصيدة، ولا شك أن التكرار لهذه الكلمات يؤدي غرضًا أساسًيا لا يمكن بتره عن السياق الذي ورد فيه بأي شكلٍ من الأشكال، فالكلمة المكررة -أحيانًا- "تشكل المفتاح الذي ينشر الضوء على القصيدة بأكملها؛ لاتصاله الوثيق بالوجدان، والكلمة المكررة -بوجهٍ عامٍّ- مصدرها الثورة، وهدفها الإثارة حبًّا أو بغضًا في أي غرضٍ من أغراض الكلام، ويرجع أثر التكرار إلى أنه يزيد الشيء المكرر تميزًا عن غيره، وهذه حقيقة لا مراء فيها"[٢].

---

(1) د. موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتابي، ودار الكندي، ط١، الأردن، عمان، ٢٠٠١م، ص ٣١.

(2) التكرار بين المثير والتأثير، ص ١٣٦.

وقد حدد البلاغيون والنقاد للتكرار أغراضًا عامةً، وأغراضًا جزئيةً تتخلل الأغراض العامة للكلام كـ: (الغزل، والفخر، والمدح، والرثاء، والهجاء، والوعظ، والتذكير...). إضافة إلى أن الأغراض الجزئية تعد كالعناصر اللامعة للأغراض الكبرى متى اندرجت في سياق التعبير عنها، وهي مراكز للقوى العاطفية التي تنطلق منها الإثارة؛ لقسر السامع على المشاركة الوجدانية التي هي الغاية من القول في كثير من فنونه(١).

وفي دواوين الشاعر مفتاح جملةٌ واسعةٌ من الكلمات المكررة، سواء في البيت الواحد أو في مقطوعة أو قصيدة بعينها، أو في أكثر من ديوان؛ ولا أبالغ حين أقول: أنه يندر أن تخلو قصيدةٌ من قصائده من استخدام هذا الأسلوب.

- فمن أنواع تكرار الكلمات عند الشاعر تكرار الأسماء، ومن النماذج على هذا النوع تكراره لمحافظة بيش في ديوانين، فمن الديوان الأول قصيدة (وداعًا يا بيش)(٢)، ومن الديوان الأخير قصيدة (بيش بعد الغياب)، إذ يقول في القصيدة الأولى:

بربك يا بيش هل تذكرين ... صفاء الليالي وطيب السمر
...تركتك يا بيش هل تشعرين ... وقد كدت أفرغ فيك النظر
تركتك يا بيش هل تسمعين ... أنين الفراق ونوح السفر
خيالك يا بيش في ناظري ... وهل يمنع الحب بعد المقر
ولولا ظروف الحياة الصعاب ... لما أخترت يا بيش عنك المفر
... سأصنع يا بيش فيك القصيد ... وأنظم يا بيش فيك الدرر
... سأهتف يا بيش ملء الوجود ... وداعًا وداعًا إلى المنتظر

وقال فيها في القصيدة الأخرى (بيش بعد الغياب)(٣):

قد جئت يا بيش من بحري ومن جزري ... لمن تركت على عرصاتها صغري
سبع وعشرون يا بيش الهوى عبرت ... وأنت ماثلةٌ في السمع والبصر

---

(1) لمعرفة المزيد حول الأغراض العامة للتكرير، والأغراض الجزئية للتكرير مع ضرب الأمثلة عليها للعديد من الشعراء ينظر: التكرير بين المثير والتأثير،ص ١١٧-١٩٧.

(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٤٧.

(3) رائحة التراب، ص ٤٩.

...يـا بـيش جئتـك وعـدا فـوق جبهتـه كـل اللقـاءات منـذ البـدء فـانتظري

إن أول شيءٍ يثير القارئ أو السامع في القصيدتين السابقتين هو تكرار الشاعر لحرف النداء والمنادى (يا بيش) المتفقة في شكلها، وعدد حروفها، إضافةً إلى جعلها حاملةً لعنوان القصيدتين، وهذا التكرار يُكوِّن توافقًا صوتيًّا من شأنه أن يحدث موسيقى داخليةً بالإضافة إلى موسيقى البيت، كما جاء هذا التكرار في القصيدة الأولى للدلالة على أثر الوداع على الشاعر لهذه المدينة، فهو قضى فيها أربع سنوات عمل فيها مدرسًا، فلما جاء الوداع حضرت هذه الأبيات الممتلئة بالأنين والحب، ثم يختم الشاعر هذه القصيدة بالالتزام بالعودة إليها.

وهذا ما تحقق بالقصيدة الأخرى، فبعد سبع وعشرين سنة عاد إليها الشاعر وكتب هذه القصيدة للدلالة على استمرارية المحبة.

وهناك مثالٌ آخر يعزز كثافة تكرار أسماء المدن عند الشاعر، وهذه المرة لمدينة أبها، إذ يقول في قصيدة (تهويمة على ربوع أبها)[1]:

أبهـــا رويـــدًا أنـــت ســـيدة البهـــا أنـت الجمـال ومـا الجمـال سـواك

أنـــا قـــادم أبهـــا وبـــين جـــوانحي شـوق الخـضم إلى عنـاق ربـاك

أنـــا قـــادم أبهـــا ومـــلء مـــشاعري بحـــر تمـــنى لحظـــة رؤيـــاك

وقال عن أبها في قصيدة (أبها داخل الأسئلة)[2]:

هـــا أنـــا جئتـــك يـــا أبهـــا فهـــلْ تعـــرفين الأنَ مـــن كنـــتُ أنـــا

...أنـــا يـــا أبهـــا اشـــتعالٌ قـــادمٌ مـن خلايـا المـوج محمـرُّ الـضنى

...كلمـــا جئتـــك يـــا أبهـــا الـــرؤى أنبتـــت الحُـــسن بعيـــني أعينـــا

يلاحظ من القصيدتين السابقتين أن شاعرنا قد أكثر من تكرار كلمة (أبها)، ففي القصيدة الأولى ذُكرت أبها في القصيدة عشر مرات، وفي القصيدة الأخرى ذُكرت ثلاث مرات، إضافة إلى جعلها حاملة لعنوان القصيدتين.

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٤٣.

(2) رائحة التراب، ص ٥١.

إن تكرار مدينة أبها بهذه الكثافة لم يأتِ دون أن يقدم تصورًا مهمًّا على مستوى السياق الذي ترد فيه، وإن هذا التصور المهم والجوهري يعكس الشعور المسيطر عند الشاعر، إذ أصبحت أبها ديدنه، وكأنه يحس بأنه مشدود إليها في كل لحظةٍ من لحظات حياته.

وإلى جانب الإيقاع الموسيقي المتكرر الناتج عن تكرار أبها، فإن لهذا التكرار وظيفةً أخرى، وهي خلق نوع من الترابط بين الأبيات في إطارها البنائي، فكل تكرار لأبها يكوّن بناء متشابكًا ومتداخلًا، كما أن الدليل على أن تكرار أبها لم يكن هامشيًا، إن كل تكرار لها يخدم انفعالًا أو موقفًا أو دلالةً جديدةً.

ففي البيت الأول من القصيدة الأولى يتحدث الشاعر مع أبها وكأنها صاحبته، ومع تكرار أبها نجده يكرر الجمال ويصفها بذلك، وفي البيت الثاني يبين شوقه لها ولعناق رباها، وأما في البيت الأخير يفصح عن مشاعره ويتمنى رؤياها ولو للحظة.

أما في القصيدة الأخرى فيبدأ بالبيت الأول بالتساؤل والاستفهام عن هل تعرف أبها من هو؟ ثم في البيت الثاني يبرز إعجابه بها، أما في البيت الأخير يصور تعلقه بها ويتخذ منه نقطة يتحدث فيها عن أوصافها ومحاسنها.

لوحظ من دواوين الشاعر بأنه إذ أحبَّ مدينة أو منطقة أو جزيرة يكرر اسمها في دواوينه ومن نماذجه: قصيدة (وماذا بعد الغياب)[1]، تكررت في هذه القصيدة مدينة بيروت، وفي قصيدة (تأوُّهاتٌ في أحشاء الزمن)[2]، تكررت في هذه القصيدة جزيرة فرسان... وغيرها الكثير.

ومن نماذج تكرار الاسم عند الشاعر مفتاح تكراره لكلمة (الحب) في قصيدة (وعاد الهوى)[3]، إذ يقول:

يـــا حبيـــبي نحـــن لم نقنـــع بمـــا ... قـــد جنينـــاه ولم يبلـــغ رضـــانا
كلمـــــا فـــــات لقانـــــا مـــــرةً ... جـــدد الحـــب نـــداه ودعانـــا

(1) احمرار الصمت، ص ٢٠.
(2) نفسه، ص ٧٦.
(3) عتابٌ إلى البحر، ص٩٥.

نحـــن مازلنـــا عطـــاش كلمـــا مـــلأ الكـــأس هوانـــا وســـقانا
هـــات كـــأس الحـــب لا تبخـــل بهـــا وأدرهـــا كلمـــا أشـــتد لظانـــا

في القصيدة السابقة تكررت جملة (يا حبيبي) ست مرات، وتكررت كلمة (الحب) أربع مرات، وكما يتبدى لنا من عنوان القصيدة، ومن مجمل أبياتها أنها احتفالية أو فرحة بعودة الهوى والحب، فالمشاعر السعيدة عند الشاعر لم تدفعه إلى اختيار الكلمة فقط، بل إلى تكرارها، ولو لم يكررها على هذه الشاكلة لما استطاعت أن تنقل تجربته العميقة، وأن تثير إحساسًا لدى المتلقي، "فالشاعر بشرٌ يتحدث إلى بشرٍ، ويعمل جاهدًا ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسقٍ، لكي يجعل تجربته تعيش مرةً أخرى لدى الآخرين"[(١)].

ونختم بهذا المثال لتكرار الأسماء، إذ يقول الشاعر في قصيدة (من وحي الغوص والسفر)[(٢)]:

يـــا بحـــر أغـــريتني بالـــصحو فانـــدفعتْ سـفائني وطـوى الأبعـادَ إبحـارُ
وراح يـــــسرُدُ بحـــــارٌ حكايَتَـــــه والليـــــل يُـــشعلهُ اهٌ وسُمـــــارُ
...يـا بحـر جئنـاك نـشكو جـرحَ غربتنـا حـين اسـتبدَّ بنـا رعـدٌ وأمطـارُ
...قالـت لنـا عنـدما عُـدْنَا سـواحِلُنا لا تـأمنوا البحـرَ إن البحـرَ مكَّـارُ
البحـــر إن هفهفـــتْ يومًـــا نـــسائمهُ فإنّـهُ بعـد حـال الـصحوِ غـدارُ

إن المتأمل في أسلوب الشاعر عامةً، وفي أسلوب تكرار الكلمات خاصةً، يجد أثر البيئة التي يعيش حولها مؤثرةً على أسلوبه -تحدثت عن ذلك في الفصل الأول في مبحث اختيار مفتاح للكلمات- وفي هذه القصيدة نلحظ تكراره لكلمة "البحر".

فشعر إبراهيم مفتاح يعكس لنا البيئة التي عاش فيها الشاعر، إذ يلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر كرر لفظة "البحر" خمس مرات، وقد جاءت نكرة مقصودة مرتين، ومعرفة بأل التعريف مرارًا، وهذا يعني أن الشعر الجيد هو ما جاء عن طبعٍ وسجيةٍ، ونأى عن التكلف

(1) اليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١، ص٢٩.
(2) رائحة التراب، ص٥٤.

والتصنع، وعبر عن الذات المبدعة بصدق، وهذا يشير إلى "أن العبرة في السمة الأسلوبية أن تفاجئ القارئ أو المستمع ولو مفاجأة خفيفة، وأن تكون لها دلالة مرتبطة بالموقف"[١].

ولعل في إلحاح الشاعر على هذه اللفظة ما يمثل تعبيرًا صريحًا عن تجربةٍ وخبرةٍ مرَّ بها، ذلك لأن "كل فكرةٍ أو معنًى أو مدلولٍ يتخير الدوال الصالحة للتعبير عنه"[٢]، فبالإضافة إلى أن هذه اللفظة شكلت مثيرًا أسلوبيًّا تخص المتلقي على تلمس الدلالات التي تخفيها، فهي تمنح النص الشعري إيقاعًا موسيقيًّا خاصًّا ذا دلالةٍ شعوريةٍ، "فالتكرار أحد العناصر التي يجرى بوساطتها توقيع الموسيقى، وذلك من أجل تقوية الدلالة وإيضاح المعنى"[٣].

- ومن أنواع تكرار الكلمات عند الشاعر مفتاح تكرار الأفعال، إذ تشكل عنصرًا جوهريًّا في العبارة، ولعل الاهتمام بالحدث وتنبيه السامع عليه وراء كثرة الجمل الفعلية، واتخاذها الأصل في كثيرٍ من التعابير في اللغة العربية[٤].

وقد تواترت في شعر مفتاح أشكالٌ مختلفةٌ من تكرار الفعل، ومنه تكراره في الشاهد الآتي لفعل الأمر (تعالي) أربع مرات، وذلك في قوله من قصيدة له بعنوان (مواكب الأفراح)[٥]:

تعـــــالي إلي تعـــــالي هنـــــا لنـــزرع حبًّـــا علـــى دربنـــا
لنفـــرش بـــالورد كـــل الطريـــق ونمـــلأ بالحـــب أعماقنـــا
تعـــالي لنقطـــف زهـــر الربيـــع وبـــالزهر نلهـــو مـــدى عمرنـــا
وعنـــد البحـــيرة أو في الغـــدير تعـــالي نبـــث رؤى حبنـــا

ومن الشواهد لتكرار الأفعال عند الشاعر، تكراره للفعل المضارع (يُشعل)، في قصيدة (يا صباح الشعر)[٦]:

---

(1) فاطمة محمد السويدي، الاغتراب في الشعر الأموي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٨٠.
(2) اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨، ص ١١٣.
(3) يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط٣، بيروت، ١٩٨٥، ص ٩٨.
(4) محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، ط٦، ١٩٧٥، ص ٢٦٠.
(5) عتابٌ إلى البحر، ص ٨٨.
(6) رائحة التراب، ص ٤١.

يـــا صـــباح الـــشعر هـــلَّا مطـــرْ يُـشعل الـدرب مـساراتٍ وطيـدة
يُـــشعل الحـــرف علـــى معـــصمه رقـــةً نـــشوى وخطـــواتٍ عنيـــدة

ومن الأفعال التي كررها الشاعر مفتاح الفعل الماضي (كان) وذلك في قصيدة (أبها داخل الأسئلة)[1]، إذ يقول:

هـــا هنـــا كنـــت أنـــا كنـــت هنـــا قبـــل عـــامين أضـــمُّ الوطنـــا
هـــا هنـــا كنـــت الـــضحى معتمـــرًا غيمـــة نـــشوى تجـــوبُ المنحـــنى
هـــا هنـــا كـــان صـــباحي موعـــدًا مطـــريَّ الآه غيمـــيَّ المـــنى
ومـــسائي كـــان نجـــوى ديمـــةٍ أنبتـــتْ عـــشقًا وأهمـــت شـــجنا

هذه أمثلة على أنواع الأفعال عند الشاعر، ولو ذهبنا نستعرض هذا النمط من التكرارات (تكرار الأفعال) لكثرت نماذجه، إذ قلما تخلو منه قصائده، وحسبنا أن نشير إلى هذه النماذج بوصفها مثالًا ودليلًا على هذه السمة الأسلوبية.

- ومن أنواع تكرار الكلمات عند الشاعر تكرار الأداة، ويتمثل هذا النمط من التكرار عند الشاعر مفتاح، بتكرار أدوات الاستفهام كثيرًا، وهذا اللون من التكرار قادر على إبراز التسلسل والتتابع بين الأبيات، والذي يعين في إثارة التوقع لدى المتلقي، فيكون أكثر تحفزًا لسماع الشاعر، والانتباه إليه، ومن أبرز نماذجه قول الشاعر في قصيدة (وداعًا أيها الحبيب)[2]:

أيـــن شـــعري وقـــد فقـــدت المعـــاني أيـــن نثـــري وقـــد أضـــعت بيـــاني
...أيـــن ولى القـــصيد أيـــن القـــوافي أيـــن مـــني مقـــاطع الأوزان

أسهمت أداة الاستفهام (أين)، في إثراء الإيقاع الداخلي، وأوحت دلالتها بالحزن الشديد لوفاة الملك فيصل رحمه الله.

ومن ذلك-أيضًا- قوله في قصيدة (ربيع الحياة)[3]:

---

(1) رائحة التراب، ص ٥١.
(2) عتابٌ إلى البحر، ص ١٨.
(3) نفسه، ص ٥٦.

يـــا ربيـــع الحيـــاة أيـــن الربيـــع كـل شـيء مـن الحيـاة يـضيع
... أيـن منـك الخريـر أيـن الـسواقي أيـن منـك الغـدير والينبـوع
أيـن منـك الـرؤى وأيـن الأمـاني أمـل ضـاحك وحلـم وديـع

إن أول شيءٍ يثير القارئ أو السامع في الأبيات السابقة هو تكرار الشاعر لأداة الاستفهام (أين)، المتفقة في شكلها وعدد حروفها، وهذا التكرار يُكوِّن توافقًا صوتيًّا، من شأنه أن يُحدث موسيقى داخلية بالإضافة إلى موسيقى البيت، كما أن في تكرار أداة الاستفهام هنا أدى إلى ثقل الدلالة، فقد أسهم التكرار في الإفصاح عن توترات الشاعر حول الحياة والربيع.

ومن شواهد تكرار أداة الاستفهام قول الشاعر في قصيدة (تحية إلى فرسان)[١]:

إيـــه يـــا مهـــبط رأســـي هيجـــت ذكـــراك نفـــسي
كـــم تلاقـــت فيـــك أشـــجاني وأفراحـــي وبؤســـي
...كـــم تـــذكرت الـــصبا يومًـــا وحنّيـــت لأمـــسي
...كـــم تـــذكرت عيونًـــا ســـحرها أودى بحـــسّي

نجد الشاعر-هنا- يضع الأسئلة، ويحاور نفسه ويناقشها؛ ليجسد من خلالها الصراعات الوجدانية التي يحس بها، ومن شأن هذه الصيغة كذلك فتح المجال الدلالي، وشحنه بقوةٍ إيحائيةٍ تعمل على استدراج القارئ إلى استكمال بنية النص، "وتدفعه إلى البحث عن عناصر وانفعالاتٍ نفسيةٍ متتاليةٍ تشحن الشاعر بطاقةٍ فاعلةٍ في ممارسة الحوار والجدل والمساءلة"[٢]، إضافة إلى ما في هذا التكرار من توافقٍ صوتيّ من شأنه أن يحدث موسيقى داخليةً بالإضافة إلى موسيقى البيت.

وقد ينوع الشاعر بين أدوات الاستفهام في قصيدة واحدة، كما في قصيدته التي بعنوان (احمرار الصمت)[٣]، إذ يقول:

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٣٦.
(2) د. مصطفى صالح علي، أسلوب التكرار في شعر نزار قباني، مجلة جامعة الأنبار للآداب واللغات، عدد٣، ٢٠١٠م، ص ٢٠٠.
(3) احمرار الصمت، ص ٢٣.

أتـــسألني وتعجـــب مـــن بيـــاني وتعـــشق أحـــرفي ورؤى جنـــاني؟
أيلهـــب فيـــك نـــار الـــشوق شـــعري وتحلـــو في مـــسامعك الأغـــاني؟
فهـــل يـــا صـــاحبي عانيـــت مثلـــي وهـــل أشـــجى فـــؤادك مـــا شـــجاني؟
وهـــل مـــرت عليـــك خُطـــى الليـــالي وتعـــذيب الـــدقائق والثـــواني؟
... وهـــل شـــاهدت يومًـــا في طريـــقٍ توسُّـــلَ بـــائسٍ ودمـــوع عـــانِ
... أتـــدري بعـــد مـــا ســـر انـــصهاري ومـــا ذوب القـــريض علـــى لـــساني
قـــضايا أمـــتي مأســـاة قدســـي وقهـــر إرادتي ممـــا أعـــاني

لقد نوع الشاعر في أبياته السابقة بين أداة الاستفهام (الهمزة) و(هل)؛ ليكشف عن حالة الذهول التي تعتريه أمام التحولات السريعة والقضايا العربية في هذا العصر، وكشف تكرار (هل) عن كثافةٍ عاطفيةٍ سيطرت على الشاعر وقت إبداع القصيدة، فكان تكرارها وسيلةٍ تعبيريةٍ في تشكيل مشهدٍ شعريّ متكاملٍ كان الألم والضعف والحزن عنوانه.

لقد تكررت أدوات الاستفهام كثيرًا في قصائد الشاعر مفتاح، والجدير بالذكر أن الشاعر عدل بها عن معناها الحقيقي إلى معاني متعددة، فوجهها إلى الاستنكار والحسرة والتأمل والتمني، وغيرها من المعاني والأغراض(*) التي جاءت في سياقات معبرة عن حالة فكرية، ومواقف شعورية راسخة في ذهن الشاعر ووجدانه.

فالشاعر طرح في ثنايا قصائده الكثير من الأسئلة المتلاحقة التي ألحت عليه، وفي ذلك تعبير عن الحالة النفسية عن المستوى الذاتي والاجتماعي، فكان هذا الاستفهام صرخة معبرة عن حالة الألم والحزن، ووسيلة تعبيرية لنقل التجربة الشعورية إلى المتلقي، ومن جانب آخر عزز تكرار الاستفهام من الإيقاع الموسيقي المتوالي والمتناغم داخل القصيدة.

هذا بالنسبة إلى استخدام الشاعر مفتاح لظاهرة تكرار الكلمات، وسأنتقل إلى النمط الثاني من أنماط التكرار لدى شاعرنا، وهو تكرار البداية.

(*) تم تحليل أدوات الاستفهام في المبحث الثالث من الفصل الأول، وذكر الأغراض البلاغية التي خرج إليها الاستفهام عند الشاعر مفتاح.

٢- تكرار البداية:

وهو"إعادة كلمة أو عبارة في بدايات أبيات، أو فقرات متتابعة"[١]. وقد أكثر الشاعر مفتاح من استخدام أسلوب تكرار البداية في لغته الشعرية، وهذا اللون من التكرار يلجأ إليه كثير من الشعراء في أشعارهم، "فهو بمثابة الحركة الفاعلة في القصيدة، كما يسهم مع غيره من آليات النص الشعري في تصوير التجربة الشعرية"[٢]، كما أن هذا اللون من التكرار قادر على إبراز التسلسل والتتابع بين الأبيات، وهذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى المتلقي فيكون أكثر تحفزًا لسماع الشاعر، والانتباه إليه.

ومن الأمثلة على هذا الضرب من التكرار، قول الشاعر مفتاح من قصيدة بعنوان (وداعًا أيها الحبيب)[٣]:

مـــات في الـــشرق شـــرقه وضـــياه أتغيـــب الـــشموس قبـــل الأوان ؟

مـــات في الـــشرق صـــوته حـــين أمـــسى يـــسكب اللحـــن في شـــعور الزمـــان

هذه القصيدة كُتبت بعد وفاة الملك فيصل رحمه الله، وجاء هذا التكرار ليثير في النفس تساؤلات على المستوى الانفعالي، كما جاء لينبئ عن الموقف الذي يقفه الشاعر، كما أنه يشكل بناءً متماسكًا يستطيع أن يعكس ترابط الأبيات بصورةٍ واضحةٍ.

فهذا التساؤل ما هو في الحقيقة إلا انعكاسٌ لما يدور في خلد الشاعر من أمور تتعلق بحقيقة الموت والحياة أو الفناء والبقاء، ولأنه يخضع لمثل هذا الصراع فإن التساؤل جاء ليدلل على حقيقة الفناء التي كان الشاعر يؤمن بها.

وثمة قصائد جنح الشاعر في بدايتها إلى تكرار الضمائر على اختلافها (المتكلم والمخاطب والغائب) سواء أكانت بالإفراد أم بالجمع؛ للتعبير عن الذات الفردية أو الجماعية، وما تحمله من مشاعر وأوصاف وأفعال تجاه الحياة، ومفارقاتها.

---

(1) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ١٦.

(2) هدى الفايز، لغة الشعر السعودي الحديث، دراسة تحليلية نقدية لظواهرها الفنية، نادي الرياض الأدبي، ط١، ٢٠١١، ص ١٤٥.

(3) عتابٌ إلى البحر، ص ١٨.

إن تكرار الضمائر في بداية الأبيات يمنحها تتابعًا شكليًّا يُثيرُ التوقع لدى المتلقي، ويعبر عن غنائية متسارعة تؤدي إلى تمجيد الذات، أو الترحم عليها، أو الإشفاق على حالها، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة (رجاء يا أبي)[١]:

إني أعـــيش بعـــصر كـــل قوتـــه سن اليراع إذا صالت على الطرس
إني أعيـــــد إلى قـــــومي ســـــيادتهم وأقـبر الـضعف في تاريخـه المؤسـي
إني أســـــير علـــــى درب مـــــشاعله نور الحقيقة يا بشرى بني جنسي

استهلال الشاعر بأداة التوكيد (إن) يدل على إيمان الشاعر بالمستقبل؛ فهو يراهن على الوعي والعلم والنور.

ومن تكراره -أيضًا- قوله من قصيدة بعنوان (نداء العصر)[٢]:

نحـــن في غابـــة الحيـــاة وشـــرعًا تحكـــم الغـــاب شـــرعة الآســـاد
نحـــن في عـــالم يمـــوج اضـــطرابًا ومـصير الـسبَّاح رهـن الأيـادي
... نحـن قـوم لنـا الـصدور ونـأبى راحـة الـذل في ظـلال المعـادي
نحـــن في حلكـــة الظـــلام حملنـــا مـشعل النـور في زحـام العـوادي
نحـــن كنـــا دعـــاة حـــق وكنـــا في ســـجل الأنـــام خـــير العبـــاد

يكشف تكرار ضمير الجماعة (نحن) عن توكيد الشعور بالذات، وهذا الشعور بالذات جعل الشاعر يكرر هذا الضمير على هذه الشاكلة. إن كل بيت من هذه الأبيات قد بدأ بالضمير (نحن)، وهذه البدايات المتساوية في الشكل اتبعت بشبه جملة يختلف عن الآخر إلا في البيت الثالث والخامس.

وكل بيت من هذه الأبيات قدم جانبًا من جوانب الشعور بالذات، ففي البيت الأول والثاني يتحدث الشاعر عن الواقع المرير، أما في الأبيات الثلاثة الأخيرة فالشاعر يفخر بمجد الماضي، ومن خلال هذا التتابع يحس المرء بغنائية متسارعة بالذات.

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٠.

(2) نفسه، ص ١٤.

كما أن هذه الأبيات استطاعت بأسلوبها التكراري أن تجعل القارئ أو السامع واقعًا تحت سلطان التنبؤ والتوقع، وذلك بأن يورد الشاعر الضمير نفسه مقدمًا تصورًا جديدًا في إطار الجو العام الذي يتحدث عنه.

وكما استخدم الشاعر مفتاح ضمير المتكلم المفرد والجمع (أنا، نحن)، فإنه استخدم – أيضًا– ضمير المخاطب المفرد (أنت)، حيث نجد الشاعر يكرر ضمير المخاطب المفرد في بداية عدد من أبيات قصيدة (هلَّا عدت؟)[1]، إذ يقول:

أنـــت يـــا حـــب قـــصيدي وقـــصتي ومقـــالي
أنـــت يـــا حـــب دمـــوعي إن أتـــى الـــشوق ببـــالي
أنـــت يـــا حـــب ســـناني حـــين يـــشتد نـــضالي

يجسد هذا التكرار صورة من صور الترابط القائم بين الأبيات، إذ إنه يظهرها على أنها بناء متراكب، كما أن هذه الأبيات تظهر من خلال التكرار الروح الغنائية، وفي هذا اللون تتجلى رؤية الشاعر، فهو يعيد في كل مرةٍ ضمير المخاطب المفرد، وكذلك النداء للنقطة المركزية التي يعود الشاعر إليها، وينطلق منها معبرًا عن موقف جديد مغاير للموقف السابق واللاحق، أي أن هذا يعني أن كل بيت من الأبيات ينطلق من مركزيته (أي التكرار)، لكنه يحمل في طياته تصورًا جديدًا.

وهناك الكثير من الأشعار التي وظف فيها الشاعر مفتاح أسلوب تكرار البداية للضمائر مما لا يتسع المقام –هنا– لحصرها، والتعليق عليها.

ومن تكرار البداية لغير الضمائر قول الشاعر في قصيدة (وماذا بعد الغياب؟؟)[2]:

بـــيروت أيتهـــا الأنثـــى الـــتي انتُهكـــت ولم تـــزل بـــسمة عـــذراء تـــشعلنا
بـــيروت أيتهـــا الأنثـــى الـــتي انتظـــرت ســـنلتقي فاهمـــسي لـــلأرز موعـــدنا

لقد أسهم تكرار البداية في البيتين الماضيين بامتلاء النص بشحنةٍ نفسيةٍ، فرسمت بذلك صورةً نفسيةً للشاعر الذي يصارع الدموع في عينيه والحب في قلبه، فالتكرار هنا يسلط الضوء

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٩٠.
(2) احمرار الصمت، ص ٢٠.

على نقطةٍ حساسةٍ لدى الشاعر، وهي الفتنة التي قامت في بيروت، ويكشف عن اهتمامه البالغ بها.

ومن ذلك –أيضًا– قول الشاعر في قصيدة (لا خراج بعد المطر)[1]:

زمني عاف الرعود

زمني عاف الوعود

زمني منذ زمانٍ حدَّدتهُ اللاحدود

هذه الأبيات تعكس رؤية الشاعر، وقد جاءت هذه الرؤية واضحة من خلال أسلوب تكرار البداية الذي جعل البناء بين هذه الأبيات متلاحمًا، بالإضافة إلى ما يثيره هذا التكرار من إحساس في نفس السامع؛ هو إبراز لقيمته ووظيفته.

فالشاعر في هذه الأبيات قد يكون ساخطًا من ارتفاع بعض الأصوات العربية التي لا نتائج إيجابية معها، والرعود المتوالية التي تهدر هنا وهناك، لكنها بلا فائدة، في ظل ذلك عاف الشاعر كل الرعود وكل التصريحات، ولسان حاله يقول: "ارتوت بعض الشعوب من الكلام، ولكن من الأفعال ماتت عطشًا!".

وقد يكرر الشاعر في بداية عدد من أبيات قصيدته، إحدى القرى التي كان يقضي فيها أحلى أيامه، إذ يقول في قصيدة (القصار)[2]:

يـــا قـــصار الأمـــسِ حلـــمٌ طـــاف بي عنـــدما جئتـــك أشـــكو تعـــبي

... يـــا قـــصار الأمـــس مـــاذا بقيـــت مـــن لياليـــك ومـــضِ الـــشهب ؟

...يـــا قـــصار الأمـــس حلـــمٌ ضـــائعٌ طعمـــه في داخلـــي كاللَّهَـــبِ

إن الشاعر في هذه القصيدة يعبر عما يحمله من مشاعر كامنة بداخله، فهذه القرية هي مكانٌ لرسم الفرحة؛ إذ يقضي معظم سكان جزيرة فرسان أيام الصيف فيها، فتقام فيها الأفراح والمناسبات...، إلا أن هذه القرية قد أصبحت خرائب وأطلالًا بعدما كانت ترسم الفرحة، الآن تبعث في النفس الأسى.

---

(1) رائحة التراب، ص ٢٤.

(2) نفسه، ص ٥٧.

فهذا التكثيف الواضح في تكرار جملة (يا قصار الأمس) له دلالاتٌ متباينةٌ، تتمثل في الفرح والسعادة والسرور وكذلك في الحزن والغم والكآبة، وكذلك ليعبر من خلال هذا التكرار عن مكانة قرية القصار في نفسه، فـ"العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة على درجة غير عادية تُغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده"(١).

ولعلي أكتفي بما تمَّ عرضه من نماذج تكرار البداية، وسأنتقل إلى النمط الثالث والأخير من أنماط التكرار في شعر مفتاح، وهو تكرار اللازمة.

٣- تكرار اللازمة:

وهي عبارة عن مجموعةٍ من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات والمقاطع الشعرية بصورةٍ منظمة، "واللازمة على نوعين: اللازمة الثابتة: وهي التي يتكرر فيها بيتٌ شعريٌّ بشكلٍ حرفيٌّ، واللازمة المائعة (غير الثابتة): وهي التي يطرأ فيها تغيرٌ خفيفٌ على البيت المكرر"(٢).

كما أن "التفسير السيكولوجي لجمال اللازمة المائعة أن القارئ إذا ما مرت به اللازمة، يتذكرها حين يعود إليها مكررة في مكانٍ آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعًا غير واعٍ أن يجده -البيت الشعري أو اللازمة- كما مر به تمامًا؛ ولذلك يحس برعشةٍ من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف، وأن الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لونًا جديدًا"(٣).

واللازمة لا يمكن أن تكون هامشيةً، وإنما هي "داخلةٌ في صميم تركيب النص الشعري؛ إذ أنها قادرة على منحه بنيةً متكاملةً متساويةً، فاللازمة الرنانة المنتظمة عنصر مهم في بناء القصيدة"(٤).

---

(1) التكرير بين المثير والتأثير، ص ٢٩٨.

(2) د.موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، ج٥، ع١، ١٩٩٠م، ص ٤.

(3) قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧٠.

(4) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ٦٦.

إن هذا اللون من التكرار يخدم بالدرجة الأولى الترابط والتلاحم بين أجزاء القصيدة، كما أنه يساعد على جعل القصيدة قادرة على تكوين تركيبٍ متناسقٍ، ليس من ناحية المواضيع التي يتطرق إليها الشاعر فحسب، بل من ناحية البناء أيضًا، وهو ما عبر عنه أحد النقاد بقوله: "إن تكرار اللازمة استطاع أن يكون بناءً متماسكًا متصلًا؛ مما أدى إلى تحويل الأداة الأسلوبية -اللازمة- إلى أداةٍ تركيبيةٍ"[١].

وتكرار اللازمة يأتي لرسم صورةٍ كاملةٍ؛ ولذا فهو يتكون من تكرار بيتٍ شعريٍّ بأكمله، وقد يمتد هذا التكرار ليشمل بيتين متتاليين أو ثلاثة...، تتكرر بعد كل مقطعٍ من مقاطع القصيدة. ولا شك أن الغرض العام من تكرار اللازمة هو: إثارة المتلقي، وتوجيه ذهنه نحو العبارة أو البيت المكرر؛ لخلق ما يسمى بلحظة التكثيف الشعوري، أو لحظة التوافق الشعوري بين المبدع والمتلقي.

وقد استخدم الشاعر مفتاح هذا النمط من التكرار؛ ليشكل في قصائده إيقاعًا موسيقيًّا قادرًا على نقل تجربته الشعرية، بجعل البيت المكرر المفتاح الأساسي للولوج إلى عالم النص الداخلي، والشاعر تبعًا لذلك يختار الأسلوب الذي يوافق موقفه، وينسجم معه.

ومن نماذج تكرار اللازمة الثابتة في شعر مفتاح التي تضبط بدورها إيقاع حركة الدلالات بما تبثه من حمولات عاطفية؛ لشحن المتلقي، وتوجهه نحو الاندماج مع موقف الشاعر، ورؤيته إلى العالم الخارجي، وقضاياه المحيطة به كقضية غزو صدام حسين للكويت، حيث استخدم الشاعر أسلوب تكرار اللازمة الثابتة ثلاث مرات في قصيدة (البسوس تهبّ من جهةٍ أخرى)[٢]، والتي يقول فيها:

في يومها المنحوس
قالت البسوس:
لابدَّ ناقتي تقوم
...وقالت البسوس:
ناقتي لابدَّ تدخلُ الحقول

---

(1) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص ٦٧.

(2) رائحة التراب، ص ١٩.

من أجلها لابدَّ أن تُعدَّلَ الفصول

...مذ قالت البسوس

إنها تريد من نجومنا ثمن

ولعل الهدف من التكرار كما يظهر جليًّا هو تحقير فعل صدام وعدوانه على الكويت، ولكن ما يلفت النظر في هذه القصيدة هو براعة الشاعر في جعل هذه اللازمة تشكل رابطةً بين أجزاء القصيدة، فمع أن هذه اللازمة قد تكررت ثلاث مرات إلا أننا لا نجدها مملةً، ولا ناشزةً عن سياقها، ولا ضعيفة الصلة بما قبلها ولا بما بعدها، ولاشك في أن هذا من الشروط التي تضمن نجاح التكرار[١].

كما أن الشاعر حمل همَّ القضايا العربية، واستخدم المفارقة وتكرار اللازمة في قصيدة (لا خراج بعد المطر)[٢]، إذ يقول:

أمطري لا حيثُ شئتِ

لا كما تهوين

أو تهوى اشتهاءاتُ الرياحْ

... أمطري لا حيث شئت

بعد أن يشرب خطوي

ظلُّكِ الممتد في كَبِدِ النهار

ويذيب الغيمُ صَحوي في انحاءات الطريق

أمطري لا حيث شئت

للمواعيد انتقاء

ربما تأتي المواعيدُ بما لا تشتهين

إن الشاعر من خلال تكرار اللازمة، قد جسد صراعًا عميقًا بين ثنائية الماضي والحاضر، الماضي بكل ما يحمله من انتصارات، والحاضر بكل ما يحمله من مرارة ومآسي تعيشها الأمة، فقد يكون سبب مجيء اللازمة بصيغة الأمر لغرض تقرير مصير حال الأمة وما وصلت إليه من

(1) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٢٦.

(2) رائحة التراب، ص ٢٤.

ذلة ومهانة، وكاشفة في الوقت ذاته عن حالة السخط التي وصل إليها الشاعر من بعض الأصوات العربية التي لا نتائج إيجابية معها تجاه القضايا العربية.

ومن أنواع تكرار اللازمة لدى الشاعر مفتاح، ما يكون مبنيًا على صيغة النداء، كقوله في قصيدة (رائحة التراب)[1]:

يا أيها الصوت المبلل بالمطر
هلَّا أعرتَ جفافَ صوتي
رشَّةً
...يا أيها الصوت المبلل بالمطر
أنفاسُنا تشتاقُ رائحةَ التراب
حينًا وينثُرها العجاجُ على الرؤوس
...يا أيها الصوت المبلل بالمطر
صوتي تُعتِّقه الجراح
وتنزُّ في وجهي الكلوم
دمعي دمٌ
قد عافَ رائحة التراب

من الملاحظ تكرار اللازمة الندائية ثلاث مرات، وهي بذلك تستثير الجدل والقلق لدى الشاعر، وتجسد ضغوطاتٍ وانفعالاتٍ نفسيةٍ متتاليةٍ، تشحن الشاعر بطاقاتٍ فاعلةٍ في ممارسة الحوار والجدل والمساءلة.

ويأتي النداء كذلك، في تذكر مسقط رأسه (جزيرة فرسان)، وهو في الدراسات التكميلية بالطائف فيقول في قصيدة (تحية إلى فرسان)[2]:

يـــا ابنـــة البحـــر ســـلامٌ ... مـــن فـــتى يلقـــاك يحلـــم
هاجـــه الحـــب فأمـــسى ... طـــائر الـــشوق متـــيم
...يـــا ابنـــة البحـــر ســـلامٌ ... كلـــه حـــبٌ وذكـــرى

(1) رائحة التراب، ص ٣٥.
(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٣٦.

وتحيـــــــــــات التيـــــــــــاع مـــــن ربى الطـــائف تـــترى
...يـــا ابنـــة البحـــر ســـلامٌ أنـــا في حبـــك مـــضنى
ناحـــــل الجـــــسم ســـــقيمٌ ذائـــب القلـــب معـــنّى

لقد جاءت الأبيات بعد النداء، مشحونةً بطاقةٍ دلاليةٍ تعبر عن حالة شوق الشاعر لأهله ولجزيرة فرسان، ويعكس هذا التكرار ما بنفس الشاعر من توقٍ شديدٍ إليها.

وقد تأتي اللازمة، للتعبير عن حالةٍ اجتماعيةٍ سلبيةٍ، كما في قول الشاعر في قصيدة (أعطني لله)[1]:

أعطـــــــــــــــــني لله إني في دروب الـــــــدهر تائـــــه
أعطـــــني فـــــالجوع أضـــــناني وويلـــــي مـــــن عنائـــــه
...أعطـــــــــني لله شـــــــيئًا إن في عمقـــــــي جوعـــــا
أعطـــــــــــــــــني لله إني طالمـــــا منيـــــت نفـــــسي
فـــــــإذا تلـــــك الأمـــــاني هـــــي آهـــــات وبؤســـــي
...أعطـــــــــني لله شـــــــيئًا أنـــــت لا تـــــدرك جـــــوعي
مـــــــزق الإجهـــــاد قلـــــبي وتلـــــــوّى في ضـــــلوعي

إن الشاعر في هذه القصيدة، يتخذ من خلال هذه اللازمة متكئًا وجدانيًّا وعاطفيًّا تتداعى عبره الخواطر، ويصل فيه الانفعال إلى ذروته بصخبٍ إيقاعيٍّ، متساويًا مع الحالة النفسية، فالشاعر يتحدث عن ما يضطرم في نفسه من ألمٍ وحزنٍ من الغني الذي لا يرحم الفقير ولا يعطيه، ويمثل بناء اللازمة على صيغة الأمر مكمنًا من مكامن الإثارة والتأثير، ووسيلةً لاستقصاء التفاصيل المتعلقة بالمواقف، وتقف بالشاعر على مشارف الاستنباط الذاتي لخلجات النفس وهواجسها، وتضطلع هذه اللازمة -أيضًا- بعبءٍ بنائيٍّ يصل أجزاء القصيدة ببعضها البعض.

ونختم تكرار اللازمة بهذا المثال، إذ كرر الشاعر في قصيدة واحدة لازمتين كما هو الحال في القصيدة السابقة، إذ يقول الشاعر في قصيدة (القصيدة وإشكالية التخثر)[2]:

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٦٦.
(2) احمرار الصمت، ص ٤١.

هلَّ ميلاد قصيدة
وسماء الشعر لم تطلع نجوما
...مزمن هذا التخثر
في دم الحبر وفي جسم الحروف
...مزمن هذا التخثر
وسماء الشعر مثقلة بدمدمة الرعود
...وهلَّ ميلادُ قصيدةْ
والسرى يمتص موَّال القوافل
...هل ستأتينا قصيدةْ؟
تمنح الجملة تاريخًا
وساعات ولادةْ
ويكون الحرف وشمًا للعبور

إن استخدام الشاعر في هذه القصيدة للازمتين أشبه بمؤشرٍ يؤدي إلى تكثيف الطاقات الكامنة في النص، إذ يتحول المتغير إلى شحنةٍ تتآزر مع ما سبقها وما لحقها مشدودة إلى وتر السياق العام، وذلك بتشكيلها فيضًا من الإيحاءات المتتالية التي تختزل أفكارًا متعددةً تسهم في تعميق رؤية النص، وتعدد إمكاناته، وطاقاته الدلالية(١).

وأخيرًا يمكن القول: بأن أسلوب تكرار اللازمة في جميع النماذج السابقة قد جاء محملًا بطاقةٍ دلاليةٍ، وإيقاعيةٍ معًا؛ لأن "تكرار اللازمة في كل مقطع شعري ينظم الدفقة الشعورية، ويمتع الأذن برنينه"(٢).

كما يمكن القول: بأن هذا المبحث الذي يتناول ظاهرة التكرار الأسلوبية في شعر إبراهيم مفتاح قد بين الجانب الوظيفي للتكرار في سياقه الذي ورد فيه، وهي ظاهرةٌ من ظواهر الأسلوب التي لا يمكن أن يكون وجودها في الشعر هامشيًّا، دون أن يكون مقترنًا بفائدةٍ

(1) ينظر: د. عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، سوريا، دمشق، ٢٠٠٥م، ص ٢٢.
(2) نفسه، ص ١٠.

تركيبيةٍ، وإيقاعيةٍ، وخاصةً إذا عرف الشاعر كيف يستخدم هذه التقنية الأسلوبية، ويحسن توظيفها.

فأسلوب التكرار ليس جمالًا يضاف إلى القصيدة فحسب، وإنما "هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات"(١).

كما أن الموقف والسياق يتدخلان في اختيار الشاعر للأسلوب، وانتقائه له، وليس من شك في أن التكرار يبرز إلحاح الشاعر على نقطةٍ معينةٍ يريد أن يؤكدها، ويبلورها لدى متلقيه، فلم يجد أسلوبًا أفضل من التكرار يقدم من خلاله رؤيته الشعرية.

ومن خلال استقراء جميع النماذج التي أوردتها على كل نمط من أنماط التكرار وغيرها الكثير مما لم يتسع المقام –هنا– لعرضها جميعًا، فقد توصلت إلى النتائج التالية:

١- يمثل التكرار ظاهرة أسلوبية يوظفها الشاعر مفتاح بكثافةٍ واضحةٍ، وبصورةٍ ملحةٍ في لغته الشعرية.

٢- إن التكرار يحقق غاية التواصل بين النص والمتلقي، ولا شك في أن هذا التواصل هو غاية الفنون جميعًا؛ لأنه يعيد خلق العمل الفني ويخلده.

٣- إن أغلب أنماط التكرار في شعر مفتاح تفجر طاقةً دلاليةً وجماليةً تتسم بها لغته الشعرية، وهذه الجمالية ليست من قبيل المصادفة أو الزينة الشكلية، بل هي تأتي عن طريق الوعي بالعالم المحيط؛ ليحدث من خلالها التفاعل بين المبدع والمتلقي.

٤- مثَّلَ التكرار خاصية بنائية، ومكونًا أساسيًّا من مكونات نصوص مفتاح الشعرية، عبرَّ من خلاله عن أرائه الفكرية والنفسية والسياسية والاجتماعية وتطلعاته إلى مستقبل الأمة العربية والإسلامية.

---

(1) قضايا الشعر المعاصر، ص ١٨٠، ١٨١.

المبحث الثالث

التَّناص

ويشمل على ما يلي:

توطئة.

أولًا: التَّناص مع القرآن الكريم.

ثانيًا: التَّناص مع الموروث الأدبي.

توطئةٌ:

يعد التَّناص من التقنيات الأدبية الحديثة التي عني بها أصحاب الشعر العربي المعاصر على وجه الخصوص، واحتفوا به بوصفه "ضربًا من تقاطع النصوص الذي يمنح النص ثراءً وغنًى، ويسهم في النأي به عن حدود المباشرة والمخاطبة"(١)؛ فبذل الدارسون المحدثون في التناص جهودًا مضنية، وقدموا مهادًا نظريًّا يتناول مفهوم التناص وآلياته وأشكاله.

فهناك دراسات تناولت التَّناص، سواء أكانت مؤلفات أم رسائل جامعية سماها مؤلفوها بالتَّناص في شعر شاعر معين، كما قد خصص بعضهم للتَّناص فصولًا أو مباحث من كتبهم، أو كتبوا فيه أبحاثًا نشرتها بعض المجلات العلمية، وامتدادًا لهذه الأعمال خصصت هذا المبحث لدراسة التَّناص في شعر إبراهيم مفتاح؛ لأقدم من خلاله جمال الأسلوب عند الشاعر لما يحتويه من دلالاتٍ قويةٍ، وطاقاتٍ إبداعيةٍ.

أما التَّناص في اللغة: فقد وردت بمعنى الاتصال والالتقاء، فقيل: "هذه الفلاة تناصُّ أرض كذا وتواصيها، أي: تتصل بها"(٢)، ووردت بمعنى الانقباض والازدحام، إذ يقال: "انتصَّ الرجل انقبض، وتناصَّ القوم ازدحموا"(٣)، ولعل التَّناص بمفهومه اللغوي (الاتصال والازدحام)، يتصل بالتَّناص بدلالته الحديثة، حيث يتصل أكثر من نص معين، ويظهر أثر الازدحام في جسد النص الحاضر.

أما عن ظهور هذا المصطلح: فقد ظهر صراحةً "حين استخدمته الناقدة اللسانية (جوليا كريستيفا)، وبهذا تُعدُّ بحق منشئة لمصطلح التناص في النقد الأدبي الحديث، وذلك من خلال كتاباتها لأبحاث ظهرت بين عامي ١٩٦٦-١٩٦٧م"(٤)، حيث تُعِدُّ التَّناص إحدى سمات النص الأدبي؛ لأنها تحيل دائمًا إلى نصوص أخرى سابقة على المقروء.

---

(1) صادق فتحي، تجليات التَّناص في شعر البارودي، مجلة اللغة العربية وآدابها، عدد ١٠، ١٤٣١هـ، ص ١١١.

(2) لسان العرب، ج١٤، حرف النون، مادة (نَصَصَ)، ص ٢٧٢.

(3) محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبدالعليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، ط١، الكويت، ١٩٨٤م، باب النون، فصل الصاد، مادة (نَصَصَ).

(4) نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، ١٩٩٣-١٩٩٤م، ص٢٧٠.

إذ إنها تنفي وجود نصٍّ مستقلٍّ بنفسه منعزلٍ عن غيره من النصوص، فلابد من مداخلات لنصوص أخرى، وهذا مما دفعها إلى القول: "بأن كل نصٍّ هو عبارة عن فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشربٌ وتحويلٌ لنصوصٍ أخرى"[١].

ولم تكن هذه الجهود وحدها حول هذا المصطلح على الساحة النقدية، بل سبقتها بعض الإشارات التي قدمها ميخائيل باختين، حيث حلل ظاهرة التَّناص، ولكنه لم يستعمل مقابلا في لغته ليطلقه على هذا المصطلح[٢].

وقد ورد في سياقات مختلفة: التَّناص أو تداخل النصوص أو التعالق النصي. ويعود إلى مصطلح Intertextuality بالانجليزية، Intertextualite بالفرنسية[٣].

وقد توالت الدراسات النقدية حول التَّناص عند عدد غير قليل من النقاد الغربيين، حيث أخذ الدارسون يتوسعون في تناول هذا المفهوم، فحددوا للتَّناص أصنافًا وأشكالًا، تنم عن فهم عميق واستنتاج قويم عند البعض.

أما في النقد العربي الحديث، فقد بحث النقاد العرب المعاصرون مفهوم التَّناص، وتمثلوه في العديد من مؤلفاتهم، وناقشوه نظريًّا وتطبيقيًّا، مع الفارق في مستوى الفهم والتطبيق بين ناقدٍ وآخر.

فهناك من النقاد من عرفه بأنه: "نصٌّ يتسرب إلى داخل نصٍ آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يع"[٤]، وهناك من عرفه بأنه: "هو تعالق نصوص مع نصٍّ حديثٍ بكيفياتٍ مختلفةٍ"[٥].

---

(1) عبدالله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ط٢، ١٩٩١م، ص ٣٢٢.

(2) ينظر: باقر جاسم محمد، التَّناص: المفهوم والآفاق، مجلة الآداب السنة(٣٩)، ع٧-٩، بيروت، ١٩٩٠،ص٥٦.

(3) أحمد الزعبي، التَّناص، نظريًّا وتطبيقيًّا، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٥، ص ٩.

(4) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ص ٣٢١.

(5) د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التَّناص، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، لبنان ، بيروت، ص ١٢١.

وهناك من قدم هذا المصطلح بصورةٍ مبسطةٍ، حيث يعني به "أن يتضمن نصٌّ أدبيٌّ ما نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقةً عليه، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نصًّا جديدًا واحدًا متكاملا"(١).

ومما لا شك فيه أن هناك جذورًا لهذا المصطلح في النقد العربي القديم، حيث لاحظ النقاد القدماء أن معاني بعض الشعراء تتكرر عند شعراء آخرين، فدرسوا ذلك تحت باب السرقات(٢)، وإلى جانب هذا المصطلح أضاف الناقد مصطلحات أخرى خدمت الهدف نفسه منها: (المعارضة، المناقضة، التضمين، الاقتباس، العكس...)(٣)، وغيرها من المصطلحات النقدية.

ويشكل التَّناص ظاهرةً من ظواهر الحداثة في الأدب الحديث، كما هي الحال في التضمين الذي يشكل ظاهرةً في الأدب العباسي، ولكن الذي يميز التَّناص في الأدب الحديث عن التضمين في الأدب العباسي هو أن التناص يتخذ شكلًا أكثر خفاءً وباطنيةً في النص الحديث، "فهو يبتعد عن المباشرة، ويوسع المسافة بين النص المشار إليه، والنص المشير"(٤)، فالنص يجب أن يُكوِّن زاوية رؤية يستشف من خلالها الأديب معطيات الماضي، وأبعاد الحاضر، وأفق المستقبل.

وأما عن وظيفة التَّناص فهي "تشكيل نصٍّ جديدٍ مع نصوصٍ سابقةٍ أو معاصرةٍ، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي أمحت بينها الحدود، وذلك طلبًا لتقوية الأثر، أو توسعًا في القول بالإحالة على نصوص أخرى"(٥).

---

(1) التَّناص نظريًّا وتطبيقيًّا، ص ٩.

(2) ينظر: التَّناص، المفهوم والآفاق، ص ٦٧.

(3) ينظر للاستزادة: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص ٢٨٧-٢٩٠.

(4) د. كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٤٠٤هـ -١٩٨٤م، مج ٤، ع٣، ص ٥٧.

(5) د. غانم صالح الحمداني، التَّناص في شعر بدر شاكر السياب، مجموع أنشودة المطر أنموذجًا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن، ٢٠١٤-٢٠١٥م، ص ٣٦.

يتضح من هذا أن التَّناص يقوي أو يؤكد الفكرة ويوسع المعنى من خلال الإحالة، لأنه ينقل النص من الموقف القديم الذي قيل فيه أو نشأ من أجله والهدف الذي يريد تحقيقه إلى موقفٍ جديدٍ، وهدفٍ جديدٍ، فضلًا عن أن التَّناص يسهم في تسهيل عملية إدراك النص.

وأخيرًا يمكن القول: بأن الدراسات النقدية الحديثة قد تنامت عند الجيل المعاصر من الدارسين العرب لمفهوم التَّناص وآلياته وأشكاله، فقد صدرت العديد من الدراسات العميقة والمتخصصة في هذا المجال لا يتسع المجال هنا لحصرها.

ملامح التناص وأشكاله عند مفتاح:

أولًا: التناص مع القرآن الكريم:

إن من أكثر ظواهر الاستدعاء كثافة في دواوين الشاعر مفتاح استدعاءه للخطاب القرآني، حيث يحاول الشاعر امتصاص الخطاب القرآني في قصائد بعينها؛ تحقق له أهدافه الدلالية.

فالقرآن الكريم يعد رافدًا غنيًّا، ومنهلًا عذبًا للشعراء؛ حيث استثمروه بما يساند ويدعم تجاربهم الشعرية، ومواقفهم الفكرية؛ وذلك لغنى آياته، ولاحتوائه على قيمٍ فكريةٍ، وتشريعاتٍ ساميةٍ جاءت بأسلوبٍ فنيّ معجزٍ، لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.

وحين الشروع في دراسة التَّناص مع القرآن الكريم عند الشاعر مفتاح نجده يأخذ أشكالًا مختلفةً تتضافر وتتفاعل مع النص؛ فتعطيه قيمة دلالية خاصة تنم عن إدراك الشاعر واستشرافه الديني وفي مقدمته القرآن الكريم.

فمن نماذجه قوله في قصيدة (مولد الشمس)[1]:

فيـــك باســـم الله"إقـــرأ" نُزِّلـــت واستساغ الحرف تخميس القلم

وكذلك قول الشاعر من قصيدة (حديث البحر)[2]:

هـــا هـــو"الغـــار" مـــا يـــزال طروبًـــا حـــين تتلـــى مـــن آيـــة "أن رآه"

---

(1) احمرار الصمت، ص ٧.

(2) عتابٌ إلى البحر، ص ٢٣.

يستحضر الشاعر في البيت الأول قوله الله تعالى: ﴿ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ۝١﴾[1]، أما في البيت الثاني فيستحضر آية من نفس السورة، وهي قول الله تعالى: ﴿أَن رَّءَاهُ ٱسۡتَغۡنَىٰٓ ۝٧﴾[2]، ففي كلا القصيدتين الشاعر يتحدث ويفخر بالوطن، فمما يفخر به أن القرآن الكريم نزل في هذه البلاد التي فيها الأرض المقدسة.

ولنفس الغرض-أيضًا- قال الشاعر في قصيدة (موسم الحرف)[3]:

ففي روابيك ذكرى الأمس مشرقةٌ ... وفي لياليك مسرى آية القلم

ومن نماذجه -أيضًا- قوله في قصيدة (علمي)[4]:

علمي أنت يا له من نداء ... رش سمع الزمان بالآلاء

عشت رمزًا ما مسه من لغوب ... أو توارت أنفاسه في اللقاء

فالشاعر في البيت الثاني يستدعي قول الله تعالى: ﴿وَلَقَدۡ خَلَقۡنَا ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ وَمَا بَيۡنَهُمَا فِي سِتَّةِ أَيَّامٖ وَمَا مَسَّنَا مِن لُّغُوبٖ ۝٣٨﴾[5]، حيث تبين الآية السابقة أن الله خلق السماوات والأرض وما بينهما في ستة أيام من غير تعبٍ أو إعياءٍ، والشاعر استخدم هذا المعنى (من غير تعبٍ أو إعياءٍ) لعلم المملكة العربية السعودية، مشيرًا بأن العلم عاش رمزًا ما مسه أي تعبٍ أو إعياءٍ.

كما قد يورد الشاعر تركيبًا معينًا يشير إلى اسم سورةٍ من سور القرآن الكريم، إذ أشار إلى سورة العاديات في قصيدتين، فقال في قصيدة (الغياب)[6]:

يُعانقها زهوُ رفْضِ الرياح ... وزهو ابتداء خُطا المرحلة

عقاربها تمتطي العاديات ... وحَمْحَةُ الكَرَّةِ المذهِلة

---

(1) سورة العلق، آية ١.

(2) سورة العلق، آية ٧.

(3) احمرار الصمت، ص ١٠.

(4) رائحة التراب، ص ١٥.

(5) سورة ق، آية ٣٨.

(6) رائحة التراب، ص ٢٨.

وقوله –أيضًا– في قصيدة (رائحة التراب)[١]:

يَمَّمْتُ وجهي للجهات
فأوصدتْ عيني الغيوم
وتعامد الليل الممض على رؤوسِ العاديات
فلم تذُق أبصارها
طعم النجوم

كما استحضر الشاعر مفتاح في شعره قصة من قصص القرآن الكريم، وهي قصة أيوب عليه الصلاة والسلام، وما كان ابتلاه تعالى به من الضر في جسده وماله وولده، حتى لم يبق من جسده مغرز إبرةٍ سليمًا سوى قلبه، ولم يبق له من الدنيا شيء يستعين به على مرضه وما هو فيه، غير أن زوجته حفظت وده لإيمانها بالله تعالى ورسوله، فكانت تخدم الناس بالأجرة وتطعمه وتخدمه نحو ثماني عشرة سنة، وقد كان قبل ذلك في مالٍ جزيلٍ وأولادٍ وسعةٍ طائلةٍ من الدنيا فسلب جميع ذلك، إلى أن أذهب الله ما به من البلاء[٢].

والشاعر يستحضر هذه القصة في مناسبة زيارته لمحافظة بيش بعد سبع وعشرين سنة غاب عنها، فكتب قصيدة (بيش بعد الغياب)[٣]،إذ يقول فيها:

رمـــت إلي ســـؤالًا فـــوق ســـاحلها ... يـا مـن أتـى مـن بعيـد يقتفـي اثـري
اركـــض برجلـــك هـــذا موعـــد وغـــدا ... سـنلتقي هـا هنـا في موسـم المطـر

وفيه يتمثل الشاعر قوله الله تعالى: ﴿ وَٱذۡكُرۡ عَبۡدَنَآ أَيُّوبَ إِذۡ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلشَّيۡطَٰنُ بِنُصۡبٖ وَعَذَابٍ ٤١ ٱرۡكُضۡ بِرِجۡلِكَۖ هَٰذَا مُغۡتَسَلُۢ بَارِدٞ وَشَرَابٞ ٤٢ ﴾[٤].

---

(1) رائحة التراب، ص ٣٥.

(2) ينظر: الإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن الكريم، (ت٧٧٤هـ)، راجعه ونقحه: الشيخ خالد محمد مجر، المكتبة العصرية، صيداء، بيروت، ٢٠٠٦م– ١٤٢٧هـ، مج٣، ص١٩٧.

(3) رائحة التراب، ص ٤٩.

(4) سورة ص، آية ٤١، ٤٢.

إن العلاقة بين النص القرآني والنص الشعري –هنا– متكئة على مشهد من مشاهد الصبر في النص القرآني وظّفه الشاعر لخدمة غرضه في هذه القصيدة، فالشاعر كأنه أصابه البلاء والتعب نظير عدم زيارته لمحافظة بيش، إلا أنه بعد هذا الصبر لسنوات طويلة جاء الفرج من عند الله وزارها، فتمثل الشاعر في قصيدته قصة النبي أيوب عليه السلام.

ثانياً: التَّناص مع الموروث الأدبي:

يعد الموروث الأدبي من أثرى المصادر وأقربها إلى نفوس الشعراء، ولا سيما أن تكوين الذاكرة الشعرية أمر يهم القدماء والمحدثين على السواء، وقد أشار إلى أهمية تكوين الذاكرة الشعرية عدد من النقاد القدامى(١)، وليس من شك في أن هذه الذاكرة الشعرية لها أهميةٌ كبيرةٌ في امتلاك الشاعر الحديث أدوات شعره، فهي كالأساس الذي يرفع عليها بناءه، وبسبب ضحالتها عند بعض الشعراء المحدثين تأتي أشعارهم باهتة المعنى، ركيكة اللغة.

فالذاكرة الشعرية مصدر لعبقرية الشاعر المبدع؛ لأنها تمكنه: "من أن يصل لحظة الإدراك المباشر التي تسمى (الإلهام) باللحظات الماضية التي حملت إليه انطباعات مماثلة، وهذا الوصل للانطباع الراهن بالانطباعات الماضية يمكن الشاعر من أن يخلق تأليفًا يدوم عبر الزمن، فالإبداع ليس تذكرًا وإنما هو حساسية خاصة للتعامل مع الذاكرة في ظل مناخ إنساني جديد، فالواقع أن الأشياء التي يلتقطها فكر الشاعر تبقى هناك معلقة إلى أن تلتقي معًا جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل وتتحد لتكوّن مركبًا شعريًّا جديدًا"(٢).

وسأبدأ بالولوج إلى عالم النص الشعري لدى الشاعر مفتاح، بحثًا عن تجليات التَّناص في نظمه مع أشعار الشعراء الآخرين من مختلف العصور الأدبية، فقد وجدت في شعر مفتاح تداخلات نصية مع نصوص شعرية أهمها: شعر العصر العباسي، فالشاعر قرأ بعض نصوص الشعراء العباسيين قراءةً واعيةً، وهضمها برؤيةٍ منتجةٍ تنسجم مع أبعاد تجربته الخاصة، ثم أنتج نصًّا جديدًا بألفاظ منتقاة، وأساليب متنوعة، ومعان مرموقة، ولا سيما أن شعراء العصر العباسي الذين قرأ لهم قد "سلكوا طريقًا تكاد تخالف من سبقهم من الشعراء، فنشأت معان

---

(1) لمزيد من الاطلاع ينظر: محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، (ت٣٢٢هـ)، تحقيق: د. عبدالعزيز ناصر المانع، دار العلوم، ط١، المملكة العربية السعودية، ١٤٠٥هـ، ص ١٦ وما بعدها.

(2) د. مصطفى السعدني، في التَّناص الشعري، منشأة المعارف، ط١، مصر، الإسكندرية، ٢٠٠٥م، ص ٨٢، ٨٣.

جديدة، وذهب الشعراء مذاهب شتى في التعبير عن هذه المعاني، ونشأ من هذه المذاهب المختلفة ضروب من التصرف في فنون القول، والاختيار بين ألوان الكلام، وذلك أن الحياة في العصر العباسي كانت جديدة من كل وجه"[١].

لقد حظي المتنبي بمكانةٍ مرموقةٍ من قراءات مفتاح الشعرية، حيث قرأ أشعاره، وتمثل نصوصه في أكثر من نصٍّ، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة (موسم الحرف)[٢]:

صوت من الحق يا بطحاء أسمعه يدعو إلى وحدةٍ في الرأي والهمم
تاريخنا أمةٌ تبني حضارتها " بالسيف والرمح والقرطاس والقلم"

يتضح في نص الشاعر مفتاح إبداعًا لغويًّا، ونسيجًا محكمًا، وخيطًا من العلاقات مع نص المتبني الذي يقول فيه:

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم[٣]

يشير الشاعر مفتاح في قصيدته السابقة إلى حالة الأمة كيف كانت من القوة والشجاعة والمكانة العظيمة، فيمتدح هذه الحضارة السابقة، متناص مع المتنبي حينما مدح نفسه في البيت السابق، فقد استطاع الشاعر مفتاح من خلال استحضاره لهذا المعنى أن يرسم ما كانت عليه الأمة من قوة وشجاعة ووحدة واعتزاز بذاتها، مع إضافة تراكيب وسياقات ومعانٍ جديدة.

ويقدم الشاعر مفتاح تناصًّا شعريًّا تراثيًّا يستحضر من خلاله رأيًا لأبي فراس الحمداني في البطولة والفداء والمروة، والحنين إلى الوطن والحرية، إذ يقول أبو فراس:

ونحن أناسٌ لا توسط عندنا لنا الصدر دون العالمين أو القبر[٤]

ويقول الشاعر مفتاح في قصيدة (نداء العصر)[٥]:

---

(1) طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، ط١٢، مصر، القاهرة، ١٩٧٥م، ج٢، ص ٢٠.

(2) احمرار الصمت، ص ١٠.

(3) ديوان أبي الطيب المتبني، (ت٣٥٤هـ)، بشرح: أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، لبنان، بيروت، ج٣، ص ٣٦٧.

(4) ديوان أبي فراس الحمداني، (ت٣٥٥هـ)، إعداد الدكتور محمد بن شريفة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٠، ص ١٢٤.

(5) عتابٌ إلى البحر، ص ١٤.

نحـــن قـــوم لنـــا الـــصدور ونـــأبى راحـــة الـــذل في ظـــلال المعـــادي

استلهم الشاعر فلسفة أبي فراس الحمداني حول البطولة والشجاعة في البيت السابق وأجاد بذلك.

ولم يقتصر الشاعر مفتاح في تناصه الأدبي على النصوص التراثية، بل اشتمل-أيضًا- على النصوص الحديثة، ولكن وجدت بأن الشاعر مفتاح في هذا النوع من التَّناص، لم يقدم جديدًا، على عكس ما سبق وكأنه تأثر التلميذ بالمعلم؛ إذ أن أغلب هذا النوع من التَّناص، جاء في بداية كتابة الشاعر مفتاح لشعره، ولا ضير في ذلك طالما أنها هي البداية، فوردت أغلب هذه القصائد في ديوان الشاعر الأول (عتابٌ إلى البحر)، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة (رجاء يا أبي)[1]:

دعـــني أذاكـــر في كراســـتي درســـي دعـني أهـيء في مـستقبلي نفـسي

...دعـــني أواصـــل تثقيفـــي بمدرســـتي وأدفن الجهل والماضي الذي يؤسي

فالشاعر بالقصيدة السابقة متأثر بقصيدة السنوسي (طموح)[2]، التي يقول فيها:

دعـــني أواصـــل تعليمـــي وتثقيفـــي يـا والـدي أنـا لا أرضـى بتـوظيفي

دعـــني أفكـــر في درســـي وفي كتـــبي أرجـوك أرجـوك مـن لـومي وتعنيفـي

وكذلك تأثر الشاعر مفتاح في قصيدته (ربيع الحياة)[3] التي يقول فيها:

يـــا ربيـــع الحيـــاة أيـــن الربيـــع كـــل شـــيء مـــن الحيـــاة يـــضيع

جـــف مـــن وجهـــك الـــشباب المنـــدّى وذوى الغـــصن والقـــوام البـــديع

بقصيدة السنوسي (يا ربيع الحياة)[4]، التي يقول فيها:

يـــا ربيـــع الحيـــاة أيـــن ربيعـــي أيـــن أحـــلام يقظـــتي وهجـــوعي

أيـــن يـــا رائـــع الـــشبية آمـــا لـــ شـــبابي وأمنيـــات يفـــوعي

---

(1) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٠.

(2) محمد بن علي السنوسي، الأعمال الكاملة، منشورات نادي جازان الأدبي، طبع مطابع الروضة، ط١، جدة، ١٤٠٣هـ، ص ٣٦٦.

(3) عتابٌ إلى البحر، ص ٥٦.

(4) الأعمال الكاملة، ص ٤١٠.

يتضح مما سبق أن تجربة الشاعر مع أغلب النصوص السابقة، أنضج منها مع نصي السنوسي؛ فبدت أكثرها متميزة في الأسلوب والرؤية، بخلاف النصين الأخيرين، فكانا متشابهين مع نص السنوسي بشكل واضح، سائرين على منواله في الصياغة الأسلوبية، والتجربة الشعورية، ولعل الباحث والقارئ يجد للشاعر مفتاح العذر في ذلك؛ لأن القصيدتين تعودان إلى مرحلة مبكرة من إبداع الشاعر.

وفي النهاية توصلت -بعد طول المعايشة لنصوص مفتاح الشعرية، وبعد كل ما سبق عرضه في التَّناص- إلى النتائج التالية:

١- إن الغرض من استخدام الشاعر للتَّناص يتفاوت بين تمجيد قيم البطولة والتضحية والفداء، وبين حالة الازدراء والضجر من ضعف الأمة الإسلامية -اليوم- وهوانها.

٢- لم يكن تناص الشاعر مفتاح مع النصوص السابقة الغائبة في درجةٍ واحدةٍ، بل كان هناك تناصٌّ إيجابيٌّ وآخر سلبيٌّ، ففي ديوان الشاعر الأول لم يقدم دلالات جديدة -في الغالب- بل جعله مرحلة تعلم؛ لأنها هي البداية للشاعر، على عكس ما قدمه في الديوانيين الأخيرين فتجاوز التكرار؛ لأنه حمل بذور النص الغائب مع محاورته وتحويره إلى صياغة نصٍ جديدٍ ذي دلالةٍ إنتاجيةٍ حديثةٍ.

الخاتمة

بعد أن انتهيت من دراسة شعر إبراهيم مفتاح، مستعينًا بالله أولًا، ثم بالمصادر والمراجع، بحثًا عن الحقيقة وسعيًا وراء كشف النتائج، شارفت والحمد لله على نهاية المطاف، إذ كانت غاية البحث دراسة شعر الشاعر دراسة أسلوبية، فقمت بدراسة الأسلوب بوصفه اختيارًا، والأسلوب بوصفه انزياحًا، وجماليات الأسلوب عند الشاعر مفتاح؛ من أجل معرفة مراسه وقدرة تفوقه اللغوي والأسلوبي. وقد تمخضت الرحلة عن مجموعة من النتائج، وهي على النحو الآتي:

١- ظهر إبداع الشاعر مفتاح في بناء إيقاع القصيدة الكلي من خلال استثمار عدة عناصر موسيقية خارجية، منها القافية؛ فقد أتى بها الشاعر مطلقةً ومقيدةً، غير أنه لم يكن ميالًا إلى استخدامها مقيدةً، وجاء ذلك مسايرًا على ما سار عليه معظم الشعراء، كما استثمر القوافي المردوفة فقد تواترت وكثرت في شعر الشاعر مفتاح رغبةً منه في إحداث كثافةٍ إيقاعيةٍ عالية المستوى في شعره.

٢- شكل الإيقاع الداخلي عبر التلاؤم الصوتي أداة إيقاعية عند الشاعر مفتاح بتكرار حرفٍ معينٍ وبكثافةٍ صوتيةٍ ملاحظةٍ، مما أدى إلى دلالاتٍ مختلفةٍ، تتغير وتتبدل باختلاف سياقها، وأما الجناس فقد أضفى جمالًا موسيقيا في شعر مفتاح، وكذلك أدى إلى شد المتلقي من خلال تنويع الأسلوب.

٣- كشفت الدراسة لخطاب مفتاح الشعري عن سبعة حقولٍ لغويةٍ دلاليةٍ، تفوق فيها حقلان رئيسان من حيث كثرة ورود مفرداتهما، إذ غلبا على مفردات الحقول اللغوية الأخرى، وهما: حقل الجسد وحقل المكان. أما حقل الجسد فقد لاحظت بأن ألفاظ هذا الحقل ترد كثيرًا مضافة إلى ياء المتكلم، أو إلى ما يشير إلى ارتباطها بالشاعر نفسه، ويفضي ذلك إلى أن الشاعر يبدأ من ذاته ويعبر عن تجربته الخاصة، أما حقل المكان فسبب الكثرة هو اهتمامه بالقضايا العربية وحبه للوطن ولجزيرة فرسان.

٤- كشفت الدراسة أن الشاعر يلجأ في خطابه الشعري إلى استخدام الأساليب المتنوعة بهدف تغذية مضمونه بدلالاتٍ خاصةٍ، فقد ظهر التوازي الصرفي في شعر مفتاح منذ البدايات الأولى للشاعر، فحافظ على وجوده مع شيءٍ من التطور في الديوانين الأخيرين.

٥- إن استتقصائي للجمل الإنشائية الطلبية في شعر مفتاح، وتدليلي على بروزها، لا يعني أن الجمل الخبرية عنده نادرة، وأن غيره من الشعراء لا يستعملها، فالجمل الإنشائية الطلبية من طبيعة الشعر، ولكن تراكم هذا النمط من الجمل، وتكرار أدوات الاستفهام والأمر والنهي والنداء، جعلني أؤكد أن هذه سمة من سمات شعره، تكثر أدواتها بشكلٍ لافتٍ، ولعل هذا راجع إلى بث الشاعر ما يصطرع في دواخل نفسه من مشاعر وأحاسيس، في سبيل الترويح عن هذه النفس من جهةٍ، والارتفاع بشعرية النص من جهةٍ أخرى.

٦- شكلت أنماط الانزياح التركيبي عند شاعرنا نقطة الالتقاء بينه وبين المتلقي؛ الأمر الذي عزز من شعريته، وعكس مدى فاعلية متلقيه مع خطابه. حيث أسهم التقديم والتأخير بالانحراف في نظام الجملة عن ترتيبها المألوف إلى تراكيب جديدةٍ، فأنشأ دلالاتٍ وإيحاءاتٍ متنوعةً أشير إليها في موضعها. كما ساهم أسلوب الحذف في إنتاج الدلالة وإبداعها، فاستطاع الشاعر من خلال هذا المتغير الأسلوبي تحقيق الغايات والدلالات التي رامها، وتلبية المقتضيات التي تطلبتها شعرية الكلام، كما تمكن بواسطته من إشراك المتلقي في العملية الإبداعية من خلال الدفع به إلى إعمال ذهنه في تقدير المحذوف. أما الالتفات فسعى إلى الكشف عن أنماط العلاقات المتنوعة بين النصوص، وإثارة عواطف المتلقي، وجاء في الغالب لغايات وأغراض يريد إيصالها الشاعر للمتلقي عبر هذا الأسلوب.

٧- تعددت أنماط الانزياح الدلالي عند شاعرنا فأكثر الشاعر من التشبيهات المحذوف منها وجه الشبه؛ مما فتح أفق الدلالة أمام المتلقي للبحث عن وجه الشبه بين ركني التشبيه. وتشكلت الصور الاستعارية التي استعان بها الشاعر على تحقيق المعنى المراد، وتقريبه إلى عقل المتلقي وفكره، عبر تشخيص المعاني تارةً، وتجسيمها وتجسيدها تارةً أخرى.

٨- كشفت الدراسة عن جماليات الأسلوب عند مفتاح، فالشاعر نوَّع من أنماط المفارقة في شعره، فحملت إلينا الموقف الفكري للشاعر من العالم من حوله، كما استطاع من خلالها استدراج المتلقي، والإيقاع به في فخ النهايات غير المتوقعة التي لا يتضح مغزاها إلا

مع الكلمة الأخيرة من القصيدة، كما كشفت لنا كثرة استخدامه لهذا الأسلوب، واتخاذها نسقًا شعريًّا؛ رغبةً منه لإثارة انتباه القارئ، وتحفيزه على التأمل، وتنشيط فكره.

٩- تبين للباحث ميل الشاعر مفتاح إلى استخدام أسلوب التكرار، فقد مثَّل أسلوب التكرار بأنواعه المختلفة عنصرًا إيقاعيًّا في وظيفة إنتاج الدلالة وإبداعها، ابتداء من تكرار الأصوات المفردة (التلاؤم الصوتي)، فعلى صعيد تكرار الأصوات رأيت الشاعر يوظفها بشكلٍ إيقاعيٍّ دلاليٍّ في بناء هيكل القصيدة، ولا يقل أسلوب التكرار سواء للكلمات على مستوى الأبيات، أو تكرار البداية في أشطر الأبيات، أو تكرار اللازمة على مستوى القصيدة براعة عن ذلك، إذ جاءت الألفاظ أو الجمل المكررة مؤديةً دورًا مزدوجًا دلاليًّا وإيقاعيًّا، وهذا نابع من حسِّه الشُّعوريِّ، ونفسه الشِّعريِّ في عرض تجاربه.

١٠- اظهر البحث في مبحث التَّناص تنوع ملامح التناص وأشكاله عند الشاعر مفتاح، فقد شكلت المفردات والتراكيب القرآنية عنصرًا أساسيًّا في تناص الشاعر، وهذا الأمر ناتج عن كون الشاعر نشأ منذ طفولته في بيئة دينية قرأ فيها القرآن الكريم، وإدراك ما للغة القرآن من قدرة على احتواء المعاني التي يرغب الشاعر في التعبير عنها من ناحية، وما تميزت به لغة القرآن من قوةٍ مؤثرةٍ في نفوس المتلقين من ناحية أخرى. كما ظهرت ثقافة الشاعر حينما استدعى الموروث الأدبي في لغته الشعرية، التي كانت هي الأساس مع القرآن الكريم في تكوين الشاعر إبراهيم مفتاح وفي قراءاته التي أتت من الماضي وبقيت مشدودة إليه سواء في الألفاظ أو في الأساليب والتراكيب اللغوية، أو في المضامين، أو في التضمينات المباشرة وغير المباشرة، فإعادة الماضي والتقاطع معه فيه دلالة أكيدة على براعة الشاعر أولًا، وثانيًا يعكس ثراء ذلك الماضي وامتلاءه بالدلالة الجمالية والثقافية.

وأخيرًا أقول: لقد طوفت في هذا البحث في شعرٍ ذي لغةٍ عاليةٍ، تمتاز بسمات أسلوبية متعددة، فالشاعر تأثر بأساليب الشعراء القدامى، وكذلك أساليب الشعراء المحدثين؛ الأمر الذي يجعلني أصنفه من الشعراء المزاوجين بين المحافظة والتجديد؛ فالشاعر في بداياته كان أقرب للشعراء المحافظين، إذ كان يميل إلى طرائق القدماء، أما في آخر مشواره وفي ديوانه الأخير فهو أقرب للتجديد من المحافظة؛ فكان له من الجديد تنوع الموضوعات، والاعتماد على الوحدة

العضوية، وتوظيف الرموز في بعض قصائده. كما لم أجد في شعره شيئًا من الغموض أو التعقيد، فوجدته صوَّر مشاعره ورسم آمال وآلام نفسه ومجتمعه من غير تكلف أو اصطناع.

وقد لاحظت في شعر مفتاح شيئًا من الأخطاء اللغوية والإملائية والوزنية، أغلبها في تجربته الأولى، وكان بودي لو أسترسل في تقصي هذه الظاهرة، لكن اختياري للمنهج الأسلوبي يحتم عليَّ التركيز عليه، ولعل دراسة أخرى تنهض بتناول هذا الجانب معتمدةً على المنهج الفني أو المنهج النفسي لتكون مكملة لهذه الدراسة.

وبعدُ، فتلك إلى حدٍّ ما أهم النتائج التي خلصت إليها في هذا البحث، آملًا أن أكون قد وفقت فيها ولو بعض التوفيق.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، الهادي إلى سواء السبيل، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين.

فهرس المصادر والمراجع

– القرآن الكريم.

– مصادر البحث الأصيلة:

م	اسم المؤلف	المصدر
١.	إبراهيم عبدالله مفتاح	عتابٌ إلى البحر، مطابع الجامعة، جدة.
٢.	إبراهيم عبدالله مفتاح	احمرار الصمت، دار الصافي للثقافة والنشر، ط١، الرياض، ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م.
٣.	إبراهيم عبدالله مفتاح	رائحة التراب، الدار العربية للعلوم، ط١، جازان، ١٤٣٧هـ – ٢٠١٦م.

– مصادر البحث ومراجعه:

م	اسم المؤلف	المصدر أو المرجع
١.	إبراهيم أنيس	الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، القاهرة، ١٩٧٩م.
٢.	إبراهيم أنيس	موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، ط٥، مصر، القاهرة، ١٩٧٨م.
٣.	إبراهيم جابر علي	المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١، مصر، دسوق، ٢٠١٠م.
٤.	ابن الأثير	المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي بطانة، مطبعة نهضة مصر، ط١، القاهرة، ١٩٥٩م.
٥.	ابن جني	الخصائص، تحقيق: علي النجار، دار الشؤون الثقافية، ط٤، بغداد، ١٩٩٠م.

م	اسم المؤلف	المصدر أو المرجع
٦.	ابن جني	سر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، دار المعارف، ط١، مصر، القاهرة، ١٣٧٤هـ.
٧.	ابن رشيق القيرواني	العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨م.
٨.	ابن طباطبا	عيار الشعر، تحقيق: د. عبدالعزيز ناصر المانع، دار العلوم، ط١، المملكة العربية السعودية، ١٤٠٥هـ.
٩.	ابن كثير	تفسير القرآن الكريم، راجعه ونقحه الشيخ: خالد محمد مجر، المكتبة العصرية، صيداء، بيروت، ٢٠٠٦م - ١٤٢٧هـ.
١٠.	ابن مضاء القرطبي	الرد على النحاة، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٢م.
١١.	ابن منظور	لسان العرب، دار صادر، ط٤، بيروت، ٢٠٠٥م.
١٢.	أبو الطيب المتنبي	الديوان، بشرح: أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة، لبنان، بيروت.
١٣.	أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ	البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط٥، القاهرة، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
١٤.	أبو فراس الحمداني	الديوان، إعداد الدكتور: محمد بن شريفة، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٠م.
١٥.	أبو القاسم جارالله محمود بن عمر بن محمد الزمخشري	الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، رتبه وضبطه: محمد عبدالسلام شاهين، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت،٢٠٠٣م.

م	اسم المؤلف	المصدر أو المرجع
١٦.	أبو محمد عبدالله بن مسلم ابن قتيبة	تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار التراث، ط٣، مصر، القاهرة، ١٩٧٣م.
١٧.	أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري	كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، مصر، القاهرة، ١٩٥٢م.
١٨.	أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي	مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت.
١٩.	أحمد جاسم الحسين	القصة القصيرة جدًا، دار عكرمة للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٧م.
٢٠.	أحمد الزعبي	التَّنَاصُّ نظريًّا وتطبيقيًّا، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٥م.
٢١.	أحمد الشايب	أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط٨، القاهرة، ١٩٧٢م.
٢٢.	أحمد قاسم الزمر	ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، دراسة وتحليل، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط١، صنعاء، ١٩٩٦م.
٢٣.	أحمد كمال زكي	دراسات في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧١م.
٢٤.	أحمد محمد علي آل رحيم	شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية، دار غيداء، ط١، ٢٠١٤.
٢٥.	أحمد محمد ويس	الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط١، الرياض، ٢٠٠٣م.
٢٦.	أحمد مطلوب	أساليب بلاغية (الفصاحة، البلاغة، المعاني)، وكالة المطبوعات في الكويت، ١٩٨٠م.

٢٧.	أحمد مطلوب	معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط١، بغداد، ١٩٨٣م.
٢٨.	أحمد مطلوب، كامل البصير	البلاغة والتطبيق، مطابع دار الحكمة، ط٢، بغداد، ١٩٩٠م.
٢٩.	أحمد الهاشمي	جواهر البلاغة، مكتبة الآداب، ط٢، ٢٠٠٥م.
٣٠.	اعتدال عثمان	إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨م.
٣١.	إليزابيث درو	الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.
٣٢.	أماني سليمان داود	الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، ط١، الأردن، عمان، ٢٠١٢م.
٣٣.	أيوب جرجيس العطية	الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٤م.
٣٤.	بول فابر، كرستيان بايلون	مدخل إلى الألسنية مع تمارين تطبيقية، ترجمة: طلال وهبه، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م.
٣٥.	بيير جيرو	الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٥م.
٣٦.	تشومسكي	جوانب من نظرية النحو، ترجمة: مرتضى باقر، مطابع جامعة الموصل، ١٩٨٥م.
٣٧.	توفيق الزيدي	أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤م.
٣٨.	توفيق محمود القرم	الانزياح الأسلوبي في شعر السياب، نادي الأحساء الأدبي، ط١، ٢٠١٤م.
٣٩.	جابر عصفور	مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، ط١، مصر، القاهرة، ١٩٨٢م.

٤٠. جاسم محمد الصميدعي شعر الخوارج دراسة أسلوبية، دار دجلة، ط١، ٢٠١٠م.

٤١. جان كوهن بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، ط١، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

٤٢. جبران بن سلمان سحاري، وآخرين شخصية العام الثقافية الشاعر والأديب المؤرخ الأستاذ/ إبراهيم بن عبدالله مفتاح لعام ١٤٣٧هـ، من منشورات نادي جازان الأدبي، ط١، جازان، ١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م.

٤٣. جبور عبدالنور المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٨٤م.

٤٤. جلال الدين السيوطي الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، ط١، لبنان، بيروت، ١٩٩٨م.

٤٥. جورج لايكوف، مارك جونسون الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبدالمجيد جحفة، دار توبقال، ط٢، ٢٠٠٩م.

٤٦. جون كوين بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. أحمد درويش، دار المعارف، ط٣، مصر، القاهرة، ١٩٩٣م.

٤٧. حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، لبنان، بيروت، ١٩٨٦م.

٤٨. حسن بن أحمد إبراهيم النعمي الشعر في منطقة جازان من ١٣٥١هـ - ١٤١٨هـ ١٩٣٢م - ١٩٩٨م دراسة موضوعية وفنية، نادي جازان الأدبي، ط١، جازان، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.

٤٩. خالد سليمان الجذور والأنساغ، دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، عمان، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.

٥٠. الخطيب القزويني الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: د. محمد عبدالمنعم

خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط٣، لبنان، ١٩٧١م.

٥١. راشد حمد الحسيني — البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، ط١، ٢٠٠٤م.

٥٢. رجاء عيد — الشعر والنغم دراسة في موسيقى الشعر، دار الثقافة، ط١، مصر، القاهرة، ١٩٧٥م.

٥٣. رجاء عيد — فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، ط٢، الإسكندرية، ١٩٩٧م.

٥٤. الرماني، والخطابي، وعبدالقاهر الجرجاني — ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، القاهرة.

٥٥. رومان ياكبسون — قضايا الشِّعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط١، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٩٨م.

٥٦. رينيه ويليك، أوستن وارين — نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢م.

٥٧. سامح الرواشدة — فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد – الأردن، ١٩٩٩م.

٥٨. سامي شهاب الجبوري — شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢م.

٥٩. سعد مصلوح — الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط٣، القاهرة، ١٩٩٢م.

٦٠. سعد مصلوح — دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، ط١، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٦١. سعد مصلوح — في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، إصدار النادي الأدبي الثقافي، ط١، جدة، ١٩٩١م.

٦٢.	سعيد الغانمي	أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، العراق، بغداد، ١٩٩١م.
٦٣.	سلامة أبو السعود	الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء للطباعة، الإسكندرية، ٢٠٠٢م.
٦٤.	السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني	أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط١، النجف الأشرف، ١٩٦٩م.
٦٥.	سي ميويك	موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون للنشر والترجمة، ط٢، العراق، بغداد، ١٩٨٧م.
٦٦.	شفيع السيد	التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٨٨م.
٦٧.	شكري محمد عيَّاد	اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، ط١، الرياض، ١٩٨٥م.
٦٨.	شكري محمد عيَّاد	مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، ط١، الرياض، ١٩٨٢م.
٦٩.	شوقي ضيف	الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط٧، القاهرة.
٧٠.	شوقي ضيف	في النقد الأدبي، دار المعارف، ط٩، القاهرة.
٧١.	صلاح فضل	إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط١، مصر، القاهرة، ١٩٨٧م.
٧٢.	صلاح فضل	علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، القاهرة، ١٩٨٥م.
٧٣.	طه حسين	حديث الأربعاء، دار المعارف، ط١٢، مصر، القاهرة، ١٩٧٥م.
٧٤.	عادل نذير بيري الحسَّاني	الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، عمان، ٢٠١٢م.

٧٥. عباس رشيد الدَّدة الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، العراق، بغداد، ٢٠٠٩م.

٧٦. عبدالسلام المسدي الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط٣، ليبيا – تونس.

٧٧. عبدالعليم السيد فوده أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، مؤسسة دار الشعب، مصر، القاهرة.

٧٨. عبدالفتاح محمد سلامة نظرات تطبيقية في علم البيان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣م.

٧٩. عبدالقاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط٣، القاهرة، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.

٨٠. عبدالقاهر الجرجاني أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط١، ١٩٩١م.

٨١. عبدالله خضر حمد أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، ط١، إربد– الأردن، ٢٠١٣م.

٨٢. عبدالله محمد الغذامي الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة لنموذج إنساني معاصر، ط٢، ١٩٩١م.

٨٣. عبدالملك مرتاض السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط١، سوريا، دمشق، ١٩٩٨م.

٨٤. عدنان حسن قاسم التصوير الشعري، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٨٠م.

٨٥. عدنان علي رضا النحوي الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط١، الرياض، ٢٠٠٣م.

٨٦. عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب للطباعة، ط٤، القاهرة.

٨٧. عز الدين علي السيد — التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط١، لبنان، بيروت، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.

٨٨. عصام شرتح — ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، سوريا، دمشق، ٢٠٠٥م.

٨٩. علي إسماعيل السامرائي — مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الأندلسي، دار غيداء، ط١، الأردن، ٢٠١٤م.

٩٠. علي جواد الطاهر، قحطان رشيد، جلال الخياط — التعبير والأسلوب، مطبعة جامعة بغداد، ط١، ١٩٨٠م.

٩١. علي صدر الدين بن معصوم المدني — أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط١، النجف الأشرف، ١٩٦٩م.

٩٢. علي عشري زائد — في بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٨١م.

٩٣. عمر عتيق — دراسات أسلوبية في الشعر الأموي، شعر الأخطل نموذجا، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، عمان، ٢٠١٢م.

٩٤. عمر محمد طالب — عزف على وتر النص الشعري، اتحاد الكتاب العرب، ط١، سوريا، دمشق، ٢٠٠٠م.

٩٥. عمرو بن عثمان بن قنبر — كتاب سيبويه، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، القاهرة، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.

٩٦. غانم صالح الحمداني — التناص في شعر بدر شاكر السياب، مجموع أنشودة المطر أنموذجًا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن.

٩٧. فاضل أحمد القعود — لغة الخطاب الشعوري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، عمان،

٢٠١٢م.

٩٨. فاطمة محمد السويدي الاغتراب في الشعر الأموي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٧م.

٩٩. فتح الله أحمد سليمان الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، ط١، القاهرة، ٢٠٠٨م.

١٠٠. فوزي علي صويلح خصائص الأسلوب في شعر الجواهري، دار غيداء، ط١، ٢٠١٥م.

١٠١. كمال بشر علم اللغة العام، الأصوات، دار المعارف، ط١، مصر، القاهرة، ١٩٧٥م.

١٠٢. لطفي عبدالبديع التركيب اللغوي للأدب، مكتبة النهضة، مصر، القاهرة، ط١، ١٩٧٠م.

١٠٣. مجيد عبدالحميد ناجي الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٤م.

١٠٤. محمد أبو موسى التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، ط٣، القاهرة، ١٩٩٣م.

١٠٥. محمد أبو موسى دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، ط٢، ١٩٨٧م.

١٠٦. محمد حماسة عبداللطيف الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠م.

١٠٧. محمد شفيع السيد قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب، مصر، القاهرة، ١٩٩٩م.

١٠٨. محمد عبدالسلام هارون الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، ط٥، مصر، القاهرة، ٢٠٠١م.

١٠٩. محمد عبدالمطلب البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، ط١، القاهرة، ١٩٩٤م.

١١٠. محمد عبدالمنعم خفاجى، وآخرين — الأسلوبية والبيان العربي، دار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩م.

١١١. محمد علي السنوسي — الأعمال الكاملة، منشورات نادي جازان الأدبي، مطابع الروضة، ط١، جدة، ١٤٠٣هـ.

١١٢. محمد غنيمي هلال — النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط١، لبنان، بيروت، ١٩٧٢م.

١١٣. محمد كريم الكواز — علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من إبريل، ط١، ليبيا، بنغازي، ١٤٢٦هـ.

١١٤. محمد المبارك — فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، ط٦، ١٩٧٥م.

١١٥. محمد مرتضى الزبيدي — تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبدالعليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، ط١، الكويت، ١٩٨٤.

١١٦. محمد مفتاح — تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التَّناص، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، لبنان، بيروت.

١١٧. محمد الهادي الطرابلسي — خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، مصر، القاهرة، ١٩٩٦م.

١١٨. مراد وهبه — المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، ط٤، القاهرة، ٢٠٠٧م.

١١٩. مصطفى السعدني — في التَّناصِّ الشعري، منشأة المعارف، ط١، مصر الإسكندرية، ٢٠٠٥م.

١٢٠. مصطفى ناصف — الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط٣، ١٩٩٦م.

١٢١. منذر عياشي — مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، سوريا، دمشق، ١٩٩٠م.

١٢٢. منصور عبدالرحمن — اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، ودار العلم للطباعة، القاهرة، ١٩٧٧م.

١٢٣.	موسى ربابعة	قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتابي، ودار الكندي، ط١، الأردن، عمان، ٢٠٠١م.
١٢٤.	ميخائيل ريفاتير	معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتعليق: د. حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.
١٢٥.	نازك الملائكة	قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط٨، لبنان، بيروت، ١٩٨٩م.
١٢٦.	نور الدين السَّد	الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، ط١، الجزائر، ١٩٩٧م.
١٢٧.	هدى الفايز	لغة الشعر السعودي الحديث، دراسة تحليلية نقدية لظواهرها الفنية، نادي الرياض الأدبي، ط١، ٢٠١١م.
١٢٨.	وليم راي	المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر والترجمة، ط١، بغداد، ١٩٨٧م.
١٢٩.	يحيى بن حمزة بن علي العلوي	الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب الخديوية، ١٩١٤م.
١٣٠.	يمنى العيد	في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط٣، بيروت، ١٩٨٥م.
١٣١.	يوسف أبو العدوس	الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط١، عمان، ٢٠٠٧م – ١٤٢٧هـ.
١٣٢.	يوسف أبو العدوس	موسيقى الشعر وعلم العروض، دار جرير، عمان، الأردن، ١٤٣٥هـ – ٢٠١٥م.
١٣٣.	يوسف اليوسف	مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق بالتعاون مع المطبوعات الجامعية بالجزائر، ط٣، ١٩٨٣م.

– الرسائل العلمية:

م	اسم المؤلف	اسم الرسالة
١.	أحمد محمد ويس	الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا، ١٤١٦هـ – ١٩٩٥م.
٢.	ميس خليل محمد عودة	تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠٠٦م.
٣.	نهلاء بنت سليمان الفلاج	شعر إبراهيم الدامغ دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة القصيم، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، ٢٠١٥ – ٢٠١٦م.
٤.	نور الدين السَّد	الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، ١٩٩٣ – ١٩٩٤م.

– الدوريات والمجلات والندوات:

م	اسم المؤلف	المرجع
١.	أحمد درويش	الأسلوب والأسلوبية: مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤م.
٢.	أحمد نصيف الجنابي	موسيقى الشعر، هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه، مجلة الأقلام، بغداد، السنة الأولى، ١٩٦٤م.
٣.	باقر جاسم محمد	التَّناص: المفهوم والآفاق، مجلة الآداب، ع٧-٩، بيروت، ١٩٩٠م.
٤.	خالد سليمان	المفارقة في شعر محمود درويش، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، مجلد١٣، ع٢، ١٩٩٥م.

م	اسم المؤلف	المرجع
٥.	خالد سليمان	نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد٩، ع٢، ١٩٩١م.
٦.	صادق فتحي	تجليات التناص في شعر البارودي، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع١٠، ١٤٣١هـ.
٧.	صلاح فضل	علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، ١٩٨٤م.
٨.	عبدالقادر الرباعي	تشكيل الصورة في شعر زهير بن أبي سلمى، مجلة كلية الآداب، جامعة الملك سعود، ١٩٨٤م.
٩.	كمال أبو ديب	الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، المجلد الرابع، ع٣، ١٩٨٤م.
١٠.	محمود عياد	الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول، مج١، ع٢، ١٩٨١م.
١١.	مصطفى صالح علي	أسلوب التكرار في شعر نزار قباني، مجلة جامعة الأنبار للآداب واللغات، عدد٣، ٢٠١٠م.
١٢.	موسى ربابعة	التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد٥، ع١، ١٩٩٠م.
١٣.	موسى ربابعة	ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، ع٥، ١٩٩٥م.
١٤.	نبيلة إبراهيم	المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان ٣ – ٤، ١٩٨٧م.
١٥.	ندوة علمية ينظمها قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة جازان	قراءة في تجربة الشاعر إبراهيم مفتاح الإبداعية، جامعة جازان، إدارة المطبوعات بالجامعة، ط١، جازان، ١٤٣٦هـ.

- المواقع الإلكترونية:

م	اسم المؤلف	المرجع
١.	أحمد غالب النُّوري خرشه	أسلوبية الانزياح في النص القرآني، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، الكرك، ٢٠٠٨م: https://search.mandumah.com.
٢.	أسامة عبد العزيز جاب الله	جماليات المفارقة النصية، قراءة بدائية في ديوان (مجروح قوي) لمحمد صبيح، ص٢، ١٥ نيسان/ إبريل، ٢٠٠٨م: http://www.kanadeelfkr.com .
٣.	محمد كنوني	التوازي ولغة الشعر: http://www.aljabriabed.net.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة.	٥
التمهيد.	١٠
أولًا: التعريف بالشاعر إبراهيم بن عبدالله بن عمر مفتاح.	١١
ثانيًا: مفهوم الأسلوبية في التراث والفكر النقدي المعاصر.	١٤
الفصل الأول: الأسلوب بوصفه اختيارًا.	٣٠
المبحث الأول: اختيار الشاعر مفتاح للأصوات.	٣١
توطئة.	٣٢
أولًا: الموسيقى الخارجية:	٣٣
أ-القافية في ضوء التردد الفونيمي.	٣٤
ب- القافية في ضوء الحركات الإعرابية.	٣٨
١- القافية المطلقة والقافية المقيدة.	٣٩
٢- الإشباع أو المد.	٤٣
٣- القوافي المردوفة.	٤٤
ثانيًا: الموسيقى الداخلية:	٤٥
أ- التلاؤم الصوتي.	٤٦
ب- الجناس.	٥٣
المبحث الثاني: اختيار الشاعر مفتاح للكلمات.	٥٧
توطئة.	٥٨
أولًا: المعجم الشعري:	٥٨
١- حقل الجسد (الأعضاء).	٦١
٢- حقل المكان والزمان.	٦٣

الموضوع	الصفحة
٣- حقل اللون.	٧٢
٤- حقل البحر.	٧٣
٥- حقل الصحراء.	٧٥
٦- حقل الأفلاك.	٧٦
٧- حقل الحيوان والطير.	٧٨
ثانيًا: التوازي الصرفي.	٧٩
المبحث الثالث: اختيار الشاعر مفتاح للجمل.	٨٤
توطئة.	٨٥
أنماط الجمل الإنشائية الطلبية في شعر مفتاح:	٨٦
١- أسلوب الأمر.	٨٦
٢- أسلوب الاستفهام.	٩٢
٣- أسلوب النداء.	٩٩
٤- أسلوب النهي.	١٠٥
الفصل الثاني: الأسلوب بوصفه انزياحًا.	١٠٩
توطئة.	١١١
تعريف الانزياح.	١١٢
المبحث الأول: الانزياح في المستوى التركيبي.	١١٤
أولًا: التقديم والتأخير:	١١٤
١- تقديم الخبر على المبتدأ.	١١٦
٢- تقديم المفعول به على الفاعل.	١١٨
٣- تقدم الجار والمجرور.	١٢٠
ثانيًا: الحذف:	١٢٢
١- حذف المسند إليه (المبتدأ).	١٢٤

الموضوع	الصفحة
٢- حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء بالمفعول المطلق.	١٢٥
٣- حذف المضاف.	١٢٦
٤- حذف التمييز.	١٢٦
٥- حذف الحروف.	١٢٧
٦- حذف الجواب عن سؤال ألقاه الشاعر.	١٢٨
ثالثًا: الالتفات:	١٢٩
١- الالتفات في الأفعال.	١٣٠
٢- الالتفات العددي.	١٣١
أ- الانتقال من المفرد إلى الجمع.	١٣١
ب- الانتقال من الجمع إلى المفرد.	١٣٢
ج- الانتقال من المفرد إلى المثنى.	١٣٢
٣- الالتفات الضميري.	١٣٢
أ- الانتقال من المتكلم إلى الخطاب.	١٣٣
ب- الانتقال من الخطاب إلى التكلم.	١٣٤
ج- الانتقال من الغيبة إلى المتكلم.	١٣٥
د- الانتقال من التكلم إلى الغيبة.	١٣٦
هـ- الانتقال من الخطاب إلى الغيبة والعكس.	١٣٦
المبحث الثاني: الانزياح في المستوى الدلالي.	١٣٨
توطئة.	١٣٩
أولًا: التشبيه.	١٣٩
ثانيًا: الاستعارة.	١٤٥
أ- الاستعارة التشخيصية.	١٤٦
ب- التجسيد والتجسيم.	١٤٨

الموضوع	الصفحة
الفصل الثالث: جماليات الأسلوب عند مفتاح.	١٥٤
المبحث الأول: المفارقة.	١٥٥
توطئة.	١٥٦
أنماط المفارقة في شعر مفتاح:	١٥٩
١- مفارقة العنوان.	١٥٩
٢- المفارقة اللفظية.	١٦٢
٣- مفارقة السخرية.	١٦٥
٤- مفارقة الإنكار.	١٦٧
٥- مفارقة التحول.	١٦٩
٦- مفارقة الفجاءة.	١٧١
٧- مفارقة الأدوار.	١٧٢
المبحث الثاني: التكرار.	١٧٥
توطئة.	١٧٦
أنماط التكرار في شعر مفتاح:	١٨٠
١- تكرار الكلمات.	١٨٠
٢- تكرار البداية.	١٨٩
٣- تكرار اللازمة.	١٩٣
المبحث الثالث: التناص.	٢٠٠
توطئة.	٢٠١
ملامح التناص وأشكاله عند مفتاح:	٢٠٤
أولًا: التناص مع القران الكريم.	٢٠٤
ثانيًا: التناص مع الموروث الأدبي	٢٠٧
الخاتمة.	٢١١

الموضوع	الصفحة
الفهارس الفنية للرسالة.	٢١٥
فهرس الآيات الكريمة.	٢١٦
فهرس المصادر والمراجع.	٢١٧
فهرس الموضوعات.	٢٣٢