البُنَى الأُسلُوبيَّة في شِعْرِ مُحمَّد مَسعود الفَيْفِي

مُنى محمَّد عيسى مسملي*

الملخص

سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن المستويات الأسلوبية في ديوان محمد مسعود الفيفي، الذي عنونه باسم (أغنيات الورَّاد)، وذلك عن طريق استخدام آليات المنهج الأسلوبي في تحليل قصائده العمودية، واقتضت طبيعة البحث أن ينقسم على ثلاثة محاور، يسبقها تمهيد، وتعقبها خاتمة. ففي التمهيد تطرَّقت الباحثة إلى جزئيتين، إحداهما: حياة الشَّاعر ونَتَاجه الشِّعري، والأخرى التَّعريف بالمنهج الأُسْلُوبي.

وتناول المحور الأول البنية الصَّوتيَّة، وانقسم على: البنية الإيقاعيَّة الثَّابتة، والبنية الإيقاعيَّة المتغيِّرة، في حين تناول المحور الثَّاني البنية التَّركيبية، وانقسم على: الأساليب الإنشائية، والتَّقديم والتأخير، والحذف. واقتصر المحور الثالث على البنية الدلاليَّة، وانقسم على مبحثين: آلياتُ تشكيل الصُّورة الشِّعريـة، والتناص في شعره، ثم جاءت الخاتمة، وتضمّنت أهم النتائج التي توصّلت إليها الدراسة، وتلتها قائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: البنى الأسلوبية، شعر، الفيفي، أغنيات الورّاد.

* طالبة دكتوراه ،قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص الدراسات الادبية والنقدية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة جازان.

Stylistic Structures in Poetry of Muhammad Issa Al-Fifi

Mona Mohammed E Masmali*

Abstract:

This study wanted to reveals the stylistic levels of the poems collection of Muhammad Masood Al-faifey, entitled “the songs of the roses”, by using the stylistic method mechanisms in the analysis of his vertical poems.

The research is divided into three chapters preceded by a foreword and followed by a conclusion. In the foreword, the researcher discussed two parts. The first part dealt with the poet's life and his poetic output, while the second part discussed the familiarization with the stylistic approach.

The first chapter, entitled acoustic structure, dealt with two issues: the steady rhythmic structure and the changing rhythmic structure.

In the second chapter, entitled structure, the researcher dealt with three topics: the first topic involved structural methods, the second topic mentioned the anastrophe in the poet's works and the third topic addressed the elision in his poetry.

The third Chapter, entitled semantic structure, dealt with only two important issues: the poetic image construction mechanisms and the intertextuality in his poetry.

The conclusion included the most important results of the study, then, the research references and sources.

PhD student، Department of Arabic Language and Literature، Specialization in Literary and Critical Studies، Jazan University.

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فالاحتفاء بالشعر مقصد إبداعي، وتحليل القصيدة بغية تصنيف عناصرها وبيان مركّباتها؛ هو ما يزيل عنها اضطراب الرؤية، ويُسهم في استطلاع المقاصد الأساسية للشعراء، واستجلاء كوامن رؤاهم ونظراتهم إلى الحياة، وقد تجاوز الشعر الوظيفةَ الإعلاميَّةَ إلى أن أصبح نمطًا إبداعيًّا مميزًا، لا يمكن تحليله إلا بأدوات مخصوصة، وبخطى متقصّدة وواضحة.

وقد سعت الدراسة الحالية إلى سبر أغوار ديوان أغنيات الورَّاد؛ للكشف عن شخصية شاعر من شعراء المملكة، هو مُحَمَّد مَسعود الفَيْفِي، وذلك عن طريق المنهج الأسلوبي، الذي يحتفي بالصوت والكلمة والتركيب والدلالة، في تنظيم هرمي يرمي إلى إبراز الأنماط والأساليب التي اعتمد عليها الشاعر؛ لبيان مستهدفاته الشعرية.

و**تبرز أهمية الدراسة** في كون الشَّاعِر لم يُدرسْ شعرهُ من قبل، كما تتمثّل في أهمية التَّعرّفِ إلى مستوى الشَّاعِر الإبداعي، وأسلوبه في النَّظم.

وللشَّاعِرِ ديوانٌ واحد عنونه ب(**أغنيات الورَّاد**)، تكوّن من إحدى وثلاثين قصيدةً، تتفاوت في طولها وقصرها، وفي موسيقاها العمودية والحرَّة، فهناك ثلاث وعشرون قصيدةً عمودية، وثماني قصائد من الشِّعر الحر. ويقع الديوان في ثمانين صفحةً، وطبع في القاهرة بمطبعة الطاووس عام 2015م، وتقتصر الباحثة في بحثها على شعرِه الموزونِ المقفَّى حَسب.

والشَّاعِر محمد مسعود الفَيْفِي – نسبةً إلى فَيْفَاء– واحد من الشعراء السعوديينَ، الَّذِين نلمح في شعرهم مراوحَةً بين التَّقليد والتَّجديد، وكما التزمَ القصيدة العمودية فإنه اهتمَّ بشعر التفعيلة، وكما زاوج في الموسيقى؛ فإنه زاوج في اللغة والمعجم، ودار شعره بين لغتين: لغة القدماء نصاعةً وأصالة، ولغة العصر رقَّةً وعذوبةً، كما نوَّع في معجمه؛ حيث دارَ حول حقولٍ دَلاليَّةٍ عديدة: كالطبيعة، والحُبِّ، والشِّعْر وغيرها، والتزم في صوره منهجَ الاتباع والابتداع.

وقد انجذبت الباحثة إلى لغة هذا الشَّاعر الرَّصينة، الَّتي تتسمُ بالطلاوة والفصاحةِ والرَّقة والعُذُوبة، فضلًا عن رغبتي في دراسة شعر أحد الشُّعراء السعوديينَ، وقراءته وَفْقَ منهجٍ نقديٍّ نَسقِي حديث، مع ما رأيته من صدوف الباحثينَ عن دراسة شعره – رغمّ تفرده– فكل هذا دفع الباحثة إلى دراسة البُنى الأسلوبيَّة في شعره، لعلها تسهمُ في الكشفِ عن ملامحِ الأدب الجيزاني خاصةً من خلالِ هذا الشَّاعِر.

واقتضت طبيعة الدراسة أن تنقسم على ثلاثة محاور، يسبقها تمهيد، وتعقبها خاتمة. ففي التمهيد تطرَّقت الباحثة إلى جزئيتين، إحداهما: نُبذةٌ مختصرة عنِ الشَّاعِر ونتاجه الشِّعري، والأخرى التَّعريف بالمنهج الأُسْلُوبي. وتناول المحور الأول المعنون باسم (البنية الصَّوتيَّة) عنصرين أحدهما: البنية الإيقاعيَّة الثَّابتة، والآخر: البنية الإيقاعيَّة المتغيِّرة.

في حين تناول المحور الثَّاني الَّذِي عنونته باسم (البنية التَّركيبية)، ثلاثة عناصر: الأول تضمّن الأساليب الإنشائية، في حين تناول الثاني التَّقديم والتأخير، وتطرَّق الثالث إلى الحذف في شعره، واقتصر المحور الثالث المعنون باسم (البنية الدلاليَّة) على عنصرين، أحدهما: آلياتُ تشكيل الصُّورة الشِّعْرِيَّة، والآخر: التناص في شعره، ثم جاءت الخاتمة، وتضمّنت أهم النتائج التي توصّلت إليها الدراسة، وتلتها قائمة المصادر والمراجع. واختارت الباحثة المنهج الأسلوبي، فدراسة البني الأسلوبية في ديوانه تطمحُ إلى الإفادة من معطياتِ الاتجاهات الحديثة في الدرسِ اللّغوي، ممثّلة في هذا المنهج، الَّذِي يتيحُ المتابعةَ الدقيقة للنص الشعري بمستوياته المختلفة والمتعددة؛ ليكشف عن قيمه الجمالية ومهيمناته الأسلوبية، الّتي تعكس رؤية الشَّاعِر للحياة والعالم المحيط به.

ولم تجد الباحثة دراسة سابقة تهتم بشعر الفيفي إطلاقًا، وهي إحدى الصعوبات التي وقفت أمامي في إعداد هذه الدراسة، ويضاف إلى ذلك:

- تولَّى جامِعو شعر الشَّاعر مهامَ جمعه في ديوانٍ دون التَّقيد بذكر الأوزانِ؛ لذا وزنتُ كلَّ قصائده.
- قصائد الدِّيوان غير مشكولة؛ لذا ضبْطتُ جميع الأبيات الَّتي وردت في الدراسة ضبطًا يعينُ الْمُتَلَقِّي على سَلامةِ نُطقهَا اللغَوي، فضلًا عن الوصول إلى الدَّلالاتِ المضْبوطة الَّتي رَامها الشَّاعر.
- عدم ترقيم الأبيات في القصائد.
- شيوع الألفاظ الغريبة والغامضة، فهو شاعرٌ مُتمكِّنٌ من ناصيةِ اللغةِ بشكلٍ كبير، وكان يركن إلى المراوحة بين السَّهل المألُوف والصَّعب غير الذَائع.

وتتلخص **أهداف الدراسة** في: السعي إلى التعريف بشاعر من شُعراء جازان لم يُدرس سابقًا، والتعمُّق في المنهج الأسلوبي، والوقوف على مدى قدرته على اختراق النصوص الشِّعرية وتحليلها، والتّعرّف إلى شاعرية الشَّاعِر الفَيْفِي، واستجلاء بعض خصائص تجربته الشِّعرية الثَّرية بأشكالها ومضامينها المختلفة، والكشف عن مدى تفرّده في هذا الديوان.

تمهيد:

أولًا: نُبذةٌ مختصرةٌ عنِ الشَّاعِر ونتاجه الشِّعري:

هو محمد بن مسعود بن يحيى بن جابر بن علي بن مهطل العبدلي الخولاني نسبًا الفَيْفِي مولدًا، وُلد يوم الثلاثاء الأول من ذي الحجة سنة 1382 هجرية في بيت اللفجة، في بقعة اللفجة غربي جبل آل عبدل.

وقد اهتدتِ الباحثةُ إلى بعض المعلومات عن الشَّاعِر، عن طريق التَّواصل مع الأستاذ عبد الله بن علي آل طارش الفيفي، من خلال كتاب يعدّه للطبع عنونه ب (مشايخ وأعلام من فيفا)، منها: أنَّه عاش في شظف من العيش، وتعلّم في سن مبكرة آيات كتاب الله، والتحق بمدرسة نير أبار الابتدائية؛ لكنه لم يكمل دراسته فيها. وعاش في الطائف والتحق بحلقة الشَّيخ محمد العيافي، ثم التحق بالعمل في سلك الجندية بسلاح الشرطة الجوي، ثم عُيّن موظفًا في مكتب صحيفة المدينة بالطائف، ثم في صحيفة البلاد، وهو عضو في عدد من الأندية الأدبية والهيئات الثَّقافية.

وانتقل إلى العمل الصحافي في مدينة جازان – أوائل عام 1416م، وفي أوائل عام 1418م قام بجولة ميدانية في جبال العبادل وبني معين، وخرج من هناك

بحصيلة لغوية وتحقيقات مصورة لصحيفة البلاد، وكان تركيزه على الضمائر وأسماء الإشارة في لهجات المنطقة، ثم غادر جازان إلى كوخ قديم بغرب فيفاء، وانقطع في عزلة عن العالم لمدة سبع سنوات، وبعدها عاد إلى التواصل مع أدباء المنطقة ومثقفيها. وللشَّاعر ديوان واحد فقط عنونه ب (أغنيات الورَّاد).

أعماله الوظيفية:

يعدُّ الفَيْفي من الشُّعراء السعوديين المتمرّسين، وهو عضو فاعل في كثير من الأندية والجمعيات بمجالاتِ الأدبِ والثَّقافة، ومنها:

- عضو نادي الطائف الأدبي عام 1406هـ.
- عضو جمعية الثقافة والفنون بالطائف عام 1409هـ.
- عضو نادي جازان الأدبي 1415هـ.
- عضوية اللجنة الإعلاميَّة بإمارة منطقة جازان في خلال المدة 1417- 1419هـ.
- عضوية تحرير العدد الأول من مجلة مرافئ الصَّادرة عن نادي جازان الأدبي عام 1419هـ.
- عضو مؤسس في مركز فيفاء الثقافي عام 1429هـ ( ).[1]

ثانيًا: التَّعريف بالمنهج الأُسْلُوبي:

الأسلوبية منهج من مناهج النقد الحديث، ويعدّ من مناهج الحداثة، وهو متفرّع من شجرة اللسانيات، وهي علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تُكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشِّعْرِيَّة، فتميّزه عن غيره، وتبحث عن الظواهر الأسلوبية بالمنهجية الأسلوبية، وتعدّ الأسلوبيَة ظاهرة لغوية تُدرس في النصوص وسياقاتها.

وعرّفها **جاكبسون** بأنها: "البحث عما يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولًا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيًا، ويرى أنَّها فن من فنون شجرة اللسانيات."

والأسلوبية تدرس كلَّ ما يتصلُ بمظاهر (الانحراف الجمالي)، أو الانزياح أو العدول في النص الأدبي، وتهتم بكل ما يتصل باللغة: من أصوات، وكلمات، وصيغ، وتراكيب، ونحو، وصرف، ودلالة.

ويتمثّل مفهوم العدول أو الانحراف أو الانزياح في الخروج على المألوف في اللغةِ: أي مخالفة النَّسق الثَّابت للغةِ. إنه: الانحراف عن النموذج الثابت، والأهم الوظيفة التي يؤديها الانحراف.

والأسلوبيَّة "توصيف دينامي لتضاريس النص والوقوف على مناطق التشفير، ومبادرة الوجدان اللغوية، وتسجيل واعٍ لتعددية الخصب، والرصد للاستخدام المتراخي لثنائياتها، فهي رؤيةٌ شُمُوليةٌ في قراءةِ النص، من حيث إنها لا تحاورهُ من زاوية المكون الإشاري الدَّال منعزلًا عن السياق، وإنما من خلال قيمته الشموليَّة وطاقته التَّوزيعية"( ).[2]

فاللغة أهم مستهدفات المنهج الأسلوبي؛ إذ عن طريق اللغة يجري تحليل النصوص، وباللغة تُوصف العلاقة بين التراكيب والمفردات، ومستويات الأسلوبية: الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية هي ذاتها مستويات علم اللغة المعاصر.

لذا يمكن القول إن: "طول الجملة أو قصرها، وغلبة الأفعال فيها أو الأسماء، واستخدام الحروف بطرائق

معينة، ووفرتها أو ندرتها، وتحليل الأصوات اللافتة للانتباه، ودراسة الأوزان ودلالاتها، وغير ذلك من ملامح وخصائص يتصف بها النَّص؛ هذا كله هو مجال بحث الأسلوبية"(٣).

المحور الأول: البنية الصَّوتيَّة:

إن البحثَ عن مكامنِ الإبداع في النَّص يستوجبُ التوقُّفَ عند البنى الصَّوتية التي تمثل جزءًا من هيكلية القصيدة، وقد عمدَتِ الباحثة إلى تقسيم المستوى الصَّوتي على **نمطين:** نمط إيقاعي ثابت، وهو الَّذِي له ثبات موقعي في البيت أو الجملة، ويشمل الوزن والقَّافية. ونمط إيقاعي غير ثابت، وهو الَّذِي لا يملك ثباتًا في البيت أو الجملة .

1)- البنية الإيقاعيَّة الثَّابتة:

أولًا: بنيةُ الإيْقَاع الخَارِجي:

أ) الأوزان:

يُعدُّ الْوَزْن مِنْ أبرز الخَصَائص الصَّوتيَّة في القَصيدة العَربيَّة؛ فقد اقترن الشِّعرُ العربي على امتداد تاريخه بالْوَزْن، إذ إنَّه واحِدٌ من عَنَاصِره الرَّئيسة. والْوَزْن هو انتظام الألفاظ في إيقاع موسيقي خارجي. ويتميَّزُ الْوَزْن الشِّعري عنْ غيره بأنَّه وزنٌ عدديٌّ، بتعاقبِ الحَرَكات والسَّكنات، التي تُشكِّلُ الأسباب والأوتاد والفَوَاصل. وتكرارها على نحوٍ منتظم، كي يتساوى عددُ حروف هذه المقاطع من أزمنة النُّطق بها في كُل فَاصِلةٍ مِنْ فَواصِل الإيْقَاع(٤).

وإذا ما تطرَّقْتِ الباحثةُ إلى الأوزان الَّتي استخدمها الشَّاعِر، ينبغي أنْ تشير إلى أنَّها ستتناولُها من خلال النِّقطتين الآتيتين:

1- البُحُورُ الَّتِي استخدمَها الشَّاعِر:

يُعدُّ البَحْرُ من الخَصَائص الرَّئيسَة الَّتي تتميَّزُ بها موسيقى الشعر، إذ يحتكم على وفق مِعيارِه عند نظم الشِّعر، ويُحقّق مَظْهرًا شَكليًّا لِهَنْدَسةِ البناءِ النَّغمِي للقَصِيدة ( ).

وباستقراء القَصَائد الَّتي نظَمهَا الشَّاعِر نَجدُ أنَّهُ اسْتخدمَ ستة أبحر من بُحُورِ الشِّعْرِ العَرَبِي، وهي: (الطويل، والبَسيط، والرَّمل، والْمُتَقَارِب، والْوَافِر، والكامل).

والجدول الآتي يوضح ذلك:

جدول (**1**): البحور التي استعملها الشاعر.

م	البحر	عدد المرات	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
1	الطويل	10	%43.48	111	%42.20
2	البسيط	8	%34.78	113	%42.96
3	الرمل	2	%8.69	16	%6.08
4	المتقارب	1	%4.35	15	%5.70
5	الوافر	1	%4.35	4	%1.52
6	الكامل	1	%4.35	4	%1.52
المجموع	-	23	%100	263	%100

ويتضح من هذا الجدول السابق الآتي:

- جاءت عشر قصائد منها **على** (بحر الطويل) المركّب، الَّذِي يتكون من تتابع التفعيلتين (فعولن مفاعيلن). وهو بحر يتميز بطوله وكثرة حروفه، ما يعطي مساحة كبيرة للشاعر؛ لكي يصوغ عليه أغراضه. ويُعد بحر الطويل أحد أكثر البحور العربية انتشارًا، ووصفه بعض الباحثين بأنه أجمل البحور العربية على الإطلاق.( ) . وقد استغل الشَّاعِر بحر الطويل في بث أحَزانه وأشجانه، وحنينه إلى ذكرياته في أطلال المبتع أرض الأهل والربع، وذكرى حبه وأمل لقاء جديد؛ إذ إن بحر الطويل يناسب التعبير عن الحزن؛ لأنه بطيء والحزين بطيء الحركات والكلمات( )
- نظم ثماني قصائد من (بحر البسيط)، وهو بحر مركَّب يتكون من تتابع التفعيلتين (مستفعلن فاعلن)

أربع مرات في كل بيت، وهو ثاني أكثر البحور في عدد الأحرف، ويعطي مساحة كبيرة للشاعر من أجل تهيئته لغرضه المطلوب.

- ثمة قصيدتان على (بحر الرَّمَل)، وهو بحر صاف ذو تفعيلة واحدة تتكرر باستمرار، وهي (فاعلاتن)، ويُوصف بحر الرمل باللين والرقة، وذكر المشاعر الرَّهيفة.

- لم ينظم في أبحر (الوافر والكامل والمتقارب) سوى قصيدةٍ واحدةٍ لكل بحر، ويعني ذلك أننا إذا استثنينا خمس قصائد حسب فسيكون الديوان بالكامل مقصورًا على بحري الطويل والبسيط، ما يعكس ميلًا إلى الحزن والشكوى، والإحساس بفقد المحبين والانعزال، فإذ أضفنا قصيدتي الرمل، فيمكن القول إن الديوان برمته مترع بالأحزان والأشجان.

2- الأحاديَّة والازدواجيَّة في تفعيلات البحور:

تعني الأحادية أن يتكونَ البحرُ من تفعيلةٍ واحدةٍ مَكْرُوْرَةٍ. أمَّا البحَورُ المزْدوجة، فهي تلك التي تتكوَّنُ من تفعيلتيْنِ مُخْتلفتيْنِ مَكْرُورتَيْن. والجدول الآتي يقدِّم بيانًا بتقسيم الأبحر الَّتي استعملها، من حيث هي أحادية ومزدوجة:

جدول (2): الأحاديَّة والازدواجيَّة في تفعيلات البحور

النوع	العدد	النسبة	الأبيات	النسبة
المزدوج	2	٪33.33	224	%85.17
الأحادي	4	٪ 66.85	39	%14.66
المجموع	6	-	263	-

والأبحر الأحادية الَّتي استخدمها شاعرنا هي: (الْكَامِل والْوَافِر والرمل الْمُتَقَارِب). ولم يستعمل من البحور المزدوجة سوى بحري (الطَّوِيْل، والْبَسِيْط). ومن خلال إحصاء هذه عدد الأبحر اتضح أنه يميل إلى البحور الأحادية، فقد بلغت نسبتها 66.85%. ولكن حينما ننظر إلى عدد الأبيات سنجد أنَّه مال إلى الأبحر المزدوجة؛ فقد بلغت نسبتها 85.17%؛ فالبحور الأحاديَّة بها رُتوبٌ موسيقي، وتؤدي إلى الملال والسَّأم، أمَّا التَّنويعُ في التَّفعيلات فهو يثري النُّصُوصَ الشِّعْرِيَّة.

ب)القوافي:

تعرف القوافي بأنها "مجموعة أصوات تكوّن مقطعًا موسيقيًا واحدًا، يرتكز عليه الشَّاعِر في البيت الأول فيكرره في نهايات أبيات القصيدة كلها"[٨]. وقد اختلف العروضيون في تحديد القافية، والرأي السائد عندهم هو رأي الخليل، فهي عنده ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الَّذِي قبل الساكن[٩].

أ) حروف الرَّوِي:

الرَّوي كما ذكر المعرِّي هو أثبتُ حُرُوفِ البيتِ، وعليه تبنى المنظومَات، وهو يكون من أي حروف المعجم، إلا حُرُوفًا تضعفُ ولا تَثبتُ[١٠]. وهو من حُدُود الشِّعر الضِّمنيَّة، تَرْتفعُ به شِعريَّة الملفُوظ أو تَنْخفِض[١]. وقد استخدم الشَّاعِر من حُرُوف الرَّوِي ثمانيةَ أحرف من حُرُوف الهجاء، والجدول الآتِي يوضِّح ذلك:

جدول (3): حروف الروي في ديوان الشاعر.

م	حرف الروي	النصوص	النسبة	الأبيات	النسبة
1	الراء	5	%21.73	72	%27.38
2	الدال	5	%21.73	58	%22.05
3	الباء	4	%17.39	52	%19.77
4	الميم	2	%8.69	30	%11.42
5	النون	1	%4.34	11	%4.18
6	القاف	1	%4.34	10	%3.80
7	العين	1	%4.34	10	%3.80
8	الفاء	1	%4.34	6	%1.52
9	اللام	1	%4.34	6	%2.28
10	الشاء	1	%4.34	4	%1.52
11	الهمزة	1	%4.34	4	%1.52
_	المجموع	23	%100	263	%100

ومن الملاحظ أن أكثر أحرف الرَّوِي شيوعًا في شعره هي (الدَّال، والرَّاء، والباء، والميم)؛ فقد وردت في مئتين واثني عشر بيتًا، بنسبة 89.83 % وهذه الأحَرْف كما ذكر د. عبد الله الطَّيب من القَوَافي الذَّلل التي كثُرتْ على الألسُنِ( )، كما أنَّها من الحروف الشَّائعة كما ذكرَ د.إبراهيم أنيس.

ب) حروف الرَّوِي بين الجهر والهمس:

الصَّوت المجهور هو الصَّوت الَّذِي تتذَبذبُ الأوتار الصَّوتية حال النُّطق به. أمَّا الصوتُ المهموس فهو الَّذِي لا تتذبذَبُ الأوتارُ الصَّوتية حَال النُّطق به( ) . والجدول الآتي يوضح ذلك:

جدول (4): حروف الرَّوِي بين الجهر والهمس

النَّوْعُ	الأحرف المتممة له							الأبيات	النسبة
المَجهور	الراء [72]	الدال [58]	الباء [52]	الميم [30]	النُّون [11]	العَيْن [10]	اللام [6]	239	٪91.87
المهموس	القَاف [10]	الفاء [6]	التاء [4]	الهمزة [4]				24	٪9.12

فيبدو من خلال هذا الجدول أنه كثيرًا ما آثر استعمال الأحَرْف المجهورة رويًّا، فقد وَرَدَتْ في مئتين وتسعة وثلاثين بيتًا، بِنِسْبَةٍ 91.87 %.

- الْقَافِيَة بين الإطلاق والتقييد:

الْقَافِيَة إمَّا مطلقةٌ مَتحرِّكةٌ أو مقيَّدةٌ ساكنةٌ، ولم يستخدم شاعرنا – فيما توافر لدينا من شعره – القَوَافي المقيدة إلاَّ مرة واحدة حسب، في حين وردت القوافي المطلقة في ثنتين وعشرينَ قصيدةً بنسبةٍ بلغت95.65%. ويُعزى هذا الاهتمام بالْقَافِيَة المطلقة إلى ما تؤديه من وظيفة أسْلُوبيَّةٍ تتمثّل في "لفت الاهتمَام بإطالة حركة الرَّوي، فتجعل الكلمة منبورةً من جانب وتقف عليها من جانبٍ آخر، فيؤدي الوَقْفُ دلالةً خاصةً في تعلق السَّمع في الإنشاد بكلمة الْقَافِيَة"(١) .

جدول (5): الْقَافِيَة بين الإطلاق والتقييد.

النمط	النُّصُوص	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
الروي + الوصل	18	%81.81	215	%86.69
الردف+ الروي + الوصل	2	%9.09	17	%6.85
التأسيس + الدخيل + الرَّوي + الوصل	2	%9.09	16	%6.45
المجموع	22	%100	248	%100

وباسْتِقْرَاء ما توافَّر لنَا من شِعْرِه، وجدت أنَّ الْقَافِيَة المطلقةَ قد وَرَدَتْ في ثلاثة أنماطٍ، والجدول الآتِي يوضح ذلك: ٣ ١

وقد تبيَّن هنا أنَّ الرويَّ الموصول، قد جاء في الصَّدارة، وتقدمَ على نظيريه، فقد وَرَدَ في مئتين وخمسة عشر بيتًا، بنِسْبَةٍ بَلَغَتْ86.69 % والوصْلُ – كما أطبقَ علماءُ اللغة– هو "حَرْف مدٍّ ناشئ عن إشباع حركة الرَّوي أو هاءٌ تلي الرَّويَّ" ( )، والجدول الآتِي يقدِّمُ بيانًا بْأحَرْف الوصل الَّتي وَرَدَتْ في قوافي شعره:

جدول (6): أحرف الوصل

حروف الوصل	النصوص	النسبة	الأبيات	النسبة
الواو	9	%40.91	104	%41.93
الياء	7	%31.81	87	%35.08
الألف	6	%27.27	57	%22.98
المجموع	22	%100	248	%100

ومن الواضح هنا تفوق نسبة الرَّوي الموصول بالواو في شعره؛ فقد ورد في مئة وأربعة أبيات، بِنِسْبَةٍ بَلَغَتْ 41.93 %. ثم يليه (الياء) ثم (الألف)، ولم ترد (الهاء) لاحقة في شعر الفَيْفِي.

2)– البنية الإيقاعيَّة المتغيرة:

على الرغم من أهمية الموسيقى الخارجية في صياغة موسيقى الشعر، لا يمكن أن يهمل أثر الموسيقى الداخلية في تشكيل موسيقى القصيدة وإعطائها طابعها المميز، فإذا كانت الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية هي الجانب الَّذِي يشترك في استخدامه كل الشعراء على الرغم من خصوصية استخدامهم له، فإن الموسيقى الداخلية تبقى الطابع الخاص الَّذِي يميز أسلوب الشَّاعِر عن الآخرين.

إن المقدرة الشِّعْرِيَّة للمبدع لا تنحصر في زاوية ما، بل تتسع السبل، ومن هذه السبل المتغيرات الإيقاعية التي تنساق على وفق نظام صوتي معين، يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة في القصيدة.

إن استقراء الباحثة لشعر الفَيْفِي أفضى إلى أن تلك المنبهات الصوتية هي الأكثر توافقًا مع الحالة النفسية، التي مثل الصوت بالنسبة لها مرتكزًا رئيسًا في إبراز التأثر، فضلًا عن التأثير في المتلقي بما تمنحه هذه الإيقاعات من أثر دلالي ونفسي، تشحن النص بمعطيات التجربة الشِّعْرِيَّة.

أولًا: التَّصْرِيْع والتَّقفية:

التَّصْرِيْعُ والتَّقفيةُ مؤشِّران أسْلُوْبِيَّان لافتان في خِطَابِ شاعرنا الشِّعْري. وهما متشابهان لدرجَةٍ كبيرة، حتَّى إنَّ هناك نقَّادًا وعُلماءَ كُثْرًا يخلطونَ بينهما. فالتَّصريع آليةٌ إيقاعيَّةٌ تكثر فِي مَطَالع القصائدِ والمقَطَّعَات، وعرَّفَه ابنُ رشيق القَيرواني بقوله: "هو ما كانتْ عَروضُ البيْتِ فيه تَابِعةً لِضَرْبه، تنقصُ بنقصِهِ وتزيدُ بزيادتِهِ"( ).

وللتَّصْريع وظيْفةٌ إيقاعيةٌ وأخرى تأثيريَّةٌ؛ فـ "يكُونُ له فِي أوائل القصائدِ طلاوةٌ وموقعٌ في النفس؛ لاستدلالها به على قافيةِ القصيدة قبل الانتهاء إليها، لمناسبةٍ تحصل لها بازدواج صيغتي الْعَرُوْض والضَّرب، وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك"( ). ونجدُ الْعَرُوْضَ تتبعُ الضَّرْبَ بالزيادَة فِي قولِ شاعِرنا ( )(من بحر الطويل): [٨]

إذَا غِبْتُ عَنْ مَغْنَاكِ رَحَلْتُ إلى كونٍ نسجتيهِ
واجْتَاحِنِي البُعْدُ يا دَعْدُ
فينمو على وينثالُ عطرًا
أحْدَاقِهِ بالُمنى حلَّه

فمن الملاحظِ في مَطلعِ قصيدتِهِ أنَّه عَمَدَ إلى التَّصْرِيْع بين الْعَرُوْض والضَّرب. فتفعيلة الضَّرْبِ جاءت سالمةً صحيحةً من دون علل، فغيَّرتِ الْعَرُوْضُ شَكْلَ تفعيلتها الْمَعْهُوْدَةِ، وجاءت على النَّحْو نفسه. ومما يؤَكِّدُ ذلك أنَّ تَفعيلةَ الْعَرُوْض في الأبيات الَّتِي تَلِي البيْتَ الأوَّل، جَاءتْ على صِيغةِ ''مفَاعِلُنْ //٥//''. فالنَّاتج الإيقاعي الذي تحلق منه هو تكثيف الجرس الموسيقي في البيت. وحينما ننعمُ النَّظرَ في النَّاتج الدَّلالي الَّذي تخلَّقَ من جرَّاء هذا التَّصريع، سنجدُ أنَّ الشَّاعرَ أطلعَ المتلقِّي – أوَّلَ وَهْلَةٍ– على فحوى هذه القصيدة، فهي تدور في بؤرتين مهمتين، وهما ''البعد، ودعد''. فهو مفتونٌ بدعدٍ، وحينما يُكرهُ على البعد تظلُّ ماثلةً أمامه لا تغيب، ويرحل إلى كونها المنسوج بالعطر والألق والهوى.

وقد تتبعُ الْعَرُوْضُ الضَّرْبَ بالنَّقْصِ فِي قولِ شاعِرنا ( )(من بحر البسيط): [٩]

قفْ هنا على مقامٍ
[٦]واسْتمعْ نبضًا شجيٍّ يطربُ

فمن الملاحظ هنا أنَّهُ عَمَدَ إلى التَّصْرِيْع بين الْعَرُوْض والضَّرب، فتفعيلة الضَّرب **(فَعْلنْ)** دخلت عَلَيها عِلَّةُ [١]

القطع، وهي تَتمثَّلُ في حذف آخر الوتد المجموع، وتسكين ما قبله ( ). أي تحوَّلت تفعيلةُ الضَّرْبِ من فاعلن) /ه//ه) إلى (/ه/ه). وجاءت تفعيلةُ الْعَرُوْض أيضًا على النَّحْوِ نفسِهِ، أي أنَّها تغيرت فجاءت مثل صيغة الضَّرب. ولولا التَّصْرِيْع لجاءت تامةً (**فاعلن**). أو ربما جاءت **مَخبونة** كما هو شائعٌ في بحر البَسيط، ومما يؤَكِّدُ ذلك أنَّ تفعيلةَ الْعَرُوْض في الأبيات الَّتي تلي البيتَ الأول، جاءتْ مخبونةً على صيغة (فَعِلُنْ ///ه)، فها هو يقول( ):

غالبْتُــهُ بجيــوشِ الصَّــبرِ قيودهُ آبقًا من بين أسواري فانكســـــــــــرت

/ه//ه/ ///ه //ه//ه/ //ه//ه/
/ه/ه//ه/ ///ه /ه/ه//ه/ /ه/ه/

أمَّا التَّقْفِيَة فهي وسيلةٌ إيقاعيَّةٌ داخليةٌ تكثر أيضًا في المطَالع، وتتمثَّلُ في: "أنْ يأتيَ الشَّاعِر في عَرُوْضِ البيتِ بما يلزمُهُ في ضَرْبه، من غير أنْ يردَّ الْعَرُوْض إلى صِيغَةِ الضَّرْبِ"( ).

وقد عرَّف ابنُ الدَّهان النَّحوي المصطلحَ بوضوحٍ فقال: "أنْ يكونَ البيتُ الأولُ مُعتدلَ الشَّطرين فتكون عَروضُهُ مثل ضَرْبِهِ في الاستعمال، فتجعل لها قافيةً مثل قافيته، ولوازم كلوازمهِ من الحُرُوف والحَرَكات: أي أنْ يتساوى الجُزْءانِ – الْعَرُوْض و الضَّرْب – من غير نقصٍ ولا زيادة، فلا تتبع الْعَرُوْض الضَّربَ في شَيءٍ إلاَّ في السَّجع خاصة"( ).

وكثيرًا ما اسْتَشْرَت التَّقفيةُ في مَطَالعِ قَصائدِ الشَّاعِر، وقد تفوَّقت على التَّصريعِ بشكلٍ لافتٍ وهيمنتْ على مُختلفِ الأبحرِ الَّتي استعملها، فقد وردت في قوله ( )(من بحر البسيط):

قصيدتي يعْتريْهَا البؤْسُ كأنَّمـا حلَّهَـا في مهـدِهَا والْكَمَـــــــــــدُ الحَسَـــــــــــــدُ

//ه//ه /ه//ه //ه//ه /ه//ه
/ه/ه//ه /ه/// /ه/ه//ه ///ه

فالتَّقْفية إيتاؤه في قافية النصف بالدَّال رويًّا، والواو وصلاً، ولا تتبع الْعَرُوْضُ الضَّرْبَ في شيءٍ إلاَّ في السَّجع حسب. فكلُّ ما لم يختلف عروضُ بيتهِ الأوَّل مع سائر أعاريض القَصِيدة إلاَّ في السَّجع حسب فهو مُقفًّى.

فالتَّصْريعُ والتَّقفية إذًا مِنْ عَلامات إجادة الشَّاعِر، وسَعَة فصاحتهِ، وغزارة مخزونه اللغوي، ورغبته في تكثيف التماثل الصَّوتي في المطالع. وهما يوحِيان بأن الشَّاعِر قد حدَّد قافيته الَّتي يبني عليها قصيدته. أمَّا من جهةِ المتلقِّي فإنَّهما يهيئانه لمعرفةِ هذه القافيةِ وتقبُّلِها.

ثانيًا: التكرار:

يُعد التكرير أحد المظاهر التي حافظ الشَّاعِر عليها في قصائده، سواء أكان التكرار على مستوى الحرف أم الكلمة أم الجملة؛ وذلك لتعميق المعنى ودلالاته، مما يضفي على النصوص جمالًا مميزًا.

أ) تكرار الحروف:

يعد التَّكرار الحرفي من الأدوات التي استعان بها الشَّاعِر في تشيد الإيقاع داخل النص الشعري، ونعني به تكرار الحرف أو أكثر في عدد الأبيات داخل النص. كما يكون تكرار الحرف حين تشترك الألفاظ في حرف واحد، سواء أكان في أول الكلمة أم في وسطها أم في نهايتها، مما يثري الموسيقى الداخلية، ويجعلها أكثر ارتباطًا بالمعنى. ولتكرار الحرف في ديوان شاعرنا حضور واضح، على نحو ما نجد في قوله( )(من بحر البسيط) :

صُبِّي لي الشّعرَ يا حدراءُ كالنورِ كالصُّبحِ كالإشّراقِ
وانطلقي كالفلقِ

ويشتمل الشطر الثاني على تكرار حرف الكاف، الَّذِي أعطى جمالًا موسيقيًا للبيت، "فالشَّاعِر يكرر الكاف هنا ويؤثرها على واو العطف؛ لأنها تحدد التشبيه وتقويه محتفظة له بيقظة القارئ كاملة"[٦]. والكاف حرف مهموس ومن حروف الشدة (الانفجارية)، فهو يخرج بعد انحباس النفس فيعطي ذلك الصوت المعبر عن تولد نغمي واضح وجميل، يبلغ بالدلالة النفسية للشاعر مداها في إطلاق مكبوتاته النفسية ولواعج شغفه بحدراء وولهه بأنغام شعره، التي يريد لها أن تُصب زلالًا متدفقًا: (كالنورِ كالصبحِ كالإشراقِ كالفلقِ)، ومن ثمَّ يبرز التَّكرير ملمحًا أسلوبيًا لدى الشَّاعِر الفَيْفِي.

وفي لوحة أخرى نراه يكرر صوت (الميم) في قوله[٧] (من بحر الطَّويل):

أتيتُ وفي عينيكِ تغفو ومن خافقي ترنو إليك
المواسمُ الملاحمُ
أتيتُ على الميقات ما بوادي طِوى ضج النوى

في هذه الأبيات كرر الشَّاعِر حرف (الميم) **أربع عشر مرة**، في الألفاظ: (المواسمُ، من، الملاحمُ، الميقات، ما شمتُ، المتلاطمُ، الظلماء، مواجعي، والدمعُ، ساجمُ). وعند ترديد هذه الأبيات يتضح النغم الموسيقي، الَّذِي يدل على صوت الألم والحزن، كما عبرت عن آهات الشَّاعِر المنبثقة من موقف التوجع والشكوى لزيارته إلى (صخرة الحبيب)، حيث الذكريات التي مضت وهي الآن غير ذات تجدد. ويساعد حرف الميم وتكراراته على بث هذا الوجع من خلال كونه من الأصوات المائعة، فمخرجه من الشفة مع توقف حركة اللسان وانحباسها في قاع الفم بما يسمى (الاستفال- الإذلاق). كما أن كونه من الأصوات المجهورة فهذا يضفي وضوحًا دلاليًّا وانعكاسًا على أصوات الأنين المكرورة، التي ينبغي للشاعر الإفصاح عنها؛ لتصير حركة تردد صوت الميم واهتزاز الأوتار الصوتية به معادلًا[٢] نغميًّا لنفس الشَّاعِر. وهو ملمح أسلوبي امتلكه الشَّاعِر تمكن فيه من الموائمة بين حالته النفسية وأصوات حروفه المكرورة.

وتكرر أيضًا صوت التاء في الأبيات نفسها، ولاسيما في البيت الثاني في كلمات متقاربة: (أتيتُ، الميقات، ما شمتُ، صخرة)، في شطر واحد دلالة على دوافع نفسية في نفس الشَّاعِر، وهي تتجسد من خلال إلحاحه في العبارة، وله دوافع فنية تتمثل في تحقيق النغمة في هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة وتغني المعنى، وللتكرار[٢] "خفة وجمال لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس، حيث إن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يُفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة؛ مما يجعل حاسة التأمل لديهم ذات فعالية عالية". يعني أن الحروف المكررة تؤدي مهمة في تشكيل الطابع الإيقاعي للنص الشعر.

ب) تكرار الدَّوال:

منْ مظاهرِ الإيْقَاع الدَّاخلي الَّتي كثيرًا ما اسْتَشْرتْ في شِعْر الفَيْفِي التَكْرِار. ويشكِّلُ حضورُه في الْخِطَابِ الشِّعْرِي فعاليةً كَبيرةً؛ إذ يلفت انتباهَ الْمُتَلَقِّي إلى الصُّورة المكْرورة وما تمنحهُ من عطاءاتٍ إيحائيَّةٍ. "فالصُّورةُ المكْرورةُ في الشِّعر تتعدَّى الدَّلالةَ الأولى إلى دلالةٍ ثانيةٍ بمجرد خضوعها للتَكْرِيْر، إذ نقرأ في الصُّورة المكرورة شَيئًا آخَر غير الَّذِي سبق، وهذا التَّكرار يُسهم في عملية

الإيحاء، وتعميق أثرِ الصُّورة في نفس القارئ" (٢) يقول (٩) (من بحر الطويل):

فلست على مَا تعَهَدِين وقَدْ خانَني أهلٌ، وربعٌ، فأي مقام أمتطي حلّ وأي رويّ سوف أوفي باكيًا وأحسنُ

فتكرار لفظة (أي) أعطاها جرسًا موسيقيًّا، كما جاء التَّكرير ليؤكد الحيرة التي يشعر بها؛ ليسهل على القارئ ويلفت نظره إلى ما يمر به في حياته، من خيانة الأهل والربع والموطن، فتكرار الدال هنا يكشف عن بؤرة التوتر عند الشَّاعِر وثمة تكرار آخر ورد في إحدى قصائده الرائية؛ إذ يكرر الشَّاعِر نداء الأم، بصيغة (يا أماه)، في ثلاثة أبيات متتاليات(١٠)(من بحر البسيط):

ولم أجد من يَذِدْ أُمَّاهُ، سورَتَها كم أقصدتني بأنيابٍ

وأظفارٍ؟ مَازال في مَسْمَعِي أُمَّاهُ أغنيةً ابني أنا يَا رعَاك

الخالقُ الباري أقدامُك الطهرُ يا أُمَّاه ألثمُهـــا وأطلبُ

الصفحَ عن أثمي وأوزارِي

هذا التَّكرار فيه نوع من الالتجاء إلى الأم وحنانها من وحشة هذا العالم، وفيه دليل على اقترابه إليها، وعزمه على الهروب إليها. لقد أثار هذا التَّكرار جرسًا ونغمًا موسيقيًا بُكائيًا شجيًّا، امتاحه الشَّاعِر من مروره بوادي المبتع، وانسدال ذكريات طفولته وهياج أشجانه وأشعاره، فهو يقول(١١):

يـــا دَوحـــــة المبتـــع أتيـــت أتْلُـــو تَرانيمِـــي

جاء يتلو ترانيم ذكرياته ويسرد لواعج أحزانه لعهد مضى كان يجمعه بأمه وأهله، أما اليوم فلم يبق إلا الذكريات، ذكريات أربعين عامًا مضت، يقول(١٢):

أُمَّـاهُ يـا أمهـاتي أرْبَعُـون كـــم دثـــرتني بِأحـــزان مضـــــــــــتْ وأكـــــــــــدار؟

من هنا بدأ مولد نغمه يسترسل في الأنين، مكررا تلك اللفظة المحببة لكل البشر(أماه)؛ لتتماهى مع حالته البكائية، ونشيجه المتتالي أيضًا، في تطابق لفظي نحوي دلالي، يكشف إمكانات الشَّاعِر الأسلوبية في المواءمة بين مشاعره وتعبيره. فالشَّاعِر يقف في مواجهة الحياة أعزل، وهذه السنون التي يعاني صولاتها وجراحات أنيابها وأظافرها، ولم يجد المحامي المدافع عنه، ومن ثم يستدعي زمنًا كان يرتع فيه ويلعب صبيًّا وأمه تحوطه وتحميه وتؤنسه وتظله بظلالها. وهيهات أن يغادر حصنه ويترك حماه في عجالة، فلجأ إلى الأسلوب النغمي التَّكراري؛ ليستعيد لحظة الأمان التي افتقدها، ولكي يستمر بصحبتها نفسيًّا بتلك الترددات المكثفة الممتدة في ثلاث أبيات من نَفَسِه الشعري.

ج) تكرار الجمل:

في قصيدة (قلادة) يتخذ التَّكرار صيغة أخرى؛ إذ يقول في البيت الرابع (أنا عبدلي)(١٣)(من بحر الطَّويل):

أنـا عَبـْدلي نالـه منـكِ فَعَمَّ بـني قَوْمِي وأصْلِي

ويكرر الجملة نفسها في البيت السابع، فهو يقول(١٤) (من بحر الطَّويل):

أنـــا عـــبْدْليٌّ القـــوْل، أتيـــتُ هُنـــا حمـــدًا وذا

تكرار الشَّاعِر جملة (أنا عبدلي)، دلالة على اعتزازه بقومه، وانتمائه إلى هذه الأرض الطيبة، فأحدث تكراره جرسًا إيقاعيًّا موسيقيًّا، ونجده يختتم قصيدة (النداء الأخير) بتكرار جملة (يردك اللهُ)، فهو يقول(١٥) (من بحر البسيط):

يـــردُّكِ اللهُ يـــا نـــثري يـــردكِ اللهُ ربِي الواحـــدُ

ونجده يكرِّرُ جملةَ (**صبي لي الشعر**) ثلاث مرات، في قصيدتهِ القافيَّةِ: **الأولى** في العنوان، **والثانية** في البيت الأول، والثالثة في صدر الشطر الأول من البيت الثامن، ففي البيت الأول يقول الشَّاعِر[ ] (من بحر البسيط):

صُـــبي لي الشِّـــعرَ يا كـــالنورِ كالصـــبحِ

وفي البيت الثامن من القصيدة يقول الشَّاعِر[ ]:

صُـبي لي الشِّـعرَ يـا تسـْري مـع الكواكـبِ

بما أن الكلمات تتكون من أصوات؛ فإن تكرارها أحدث نغمًا موسيقيًّا داخليًّا، كما أنَّ النَّاتج الدَّلالي للتكرار هو الإلحاح على المحبوبة التي آثرتِ الصَّد والبعد، حتَّى جفَّ معين شعره.

د) التَّمَاثلُ الحَرَكِي:

من أنْماطِ التَكْرِار الأخرى الَّتي بَدتْ في شعره التَّماثل الحَرَكِي، المُتمثِّلُ في التَّنوين. ومن المعلوم أنَّ التنوينَ هو"نون سَاكنةٌ زائدةٌ، تلحقُ آخر الأسماء المنصرفة وصلاً ولفظًا، وتفارقه وقفًا وخطًّا"[ ]. والنُّطق بالتَّنوين الَّذِي يلفظُ على هيئة نونٍ، مَصْحوبةٍ بغُنَّةٍ لطيفةٍ تطرب لها الأذن. وكثيرًا ما استشرت هذه الظاهرة في القرآن الكريم. وهذه النُّون تعطي جرسًا موسيقيًّا رائعًا لدى الْمُتَلَقِّي، تألفه نفسه وتستمتع به. ورصدتُ له في هذا السِّياقِ قوله [ ] (من بحر الطويل):

ويحتلُّني هـمٌّ، ينـوءُ بِحَملـهِ صـبُورٌ، وموتـورٌ، وحـرٌّ،
فلست على مَا تعَهَـدِين ومـــــــــــؤمن
مُغـــــــــــــــردَا وقَـدْ خـانَني أهـلٌ، وربْـعٌ،
فـأي مقـامٍ أمتطـي حـلّ ومْوطـــــــــــــنُ
بَاكـــــــــــــيًا وأي رويٍّ ســـــوَف أوفِي
وأحســـــــــــــنُ

فالتَّماثل الحَرَكي جاء من خلال تكرار تنوين الضم، في قوله (همٌّ، صبورٌ، موتورٌ، حرٌّ، أهلٌ، ربعٌ) وثَمَّةَ تماثل حركيٌّ من خِلال تنوين الكسر، في البيت الثالث، وذلك في قوله: (مقامٍ، رؤيٍّ). وقد أسْهَمَ هذا النَّمط من الإيْقَاع في تكثيف البُعد الصَّوتي في هذه الأبيات، وجذب انتباه الْمُتَلَقِّي نحو هذا الهمّ الَّذِي ينقضُّ عليه، ولا يقوى عليه أحد.

ثالثًا: التوازي:

التوازي "تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية"[ ] فالتوازن يعتمد على أنساق صوتية ودلالية؛ تمثل مرتكزات أسلوبية يعتمدها المبدع في سبيل تحقيق غايات نفسية وفنية تمنح اللوحة الإبداعية تلونًا جذابًا ينسجم مع البنية الدلالية، ويحدث التوازي من تكرار "أجزاء متساوية في الشعر تكون بين الأجزاء المكررة علاقة مشابهة أو مطابقة أو مماثلة، فيُنتج إيقاعًا صوتيًّا يشارك في موسيقى الشعر ويسهم كعنصر بنائي فيه"[ ] فالتوازي يوجد بشكل واضح في الشعر، حيث ينشأ بين بيت شعري وآخر.

ويختلط الجانبان النحوي والصوتي ويتشابكان من أجل إثراء دلالة البيت، بذلك يكون التوازي توازيًا **أولًا**: على مستوى الصيغ المتقاربة، **ثانيًا**: على مستوى التراكيب المتشابهة، وصولًا إلى دلالتين متقاربتين، ففي قصيدة (النداء الأخير) ثمة توازٍ بين الشطرين الأولين من هذين البيتين، يقول[ ] (من بحر البسيط): [٢]

هيَا اقْبِلِي إن شِعْري لا صدُّ الحبيب ولا الحرمانُ
هيَا اقبلي إن كأسِي غير ولم يعد لِمَعِيني ظَامئ يَرِدُ

ولوحِظَ أن التوازي هنا أقرب ما يكون للانطباق، إذ يتكون الشطر الأول من البيت الأول من الآتي: (هيا اقبلي، إن شعري لا يفجره)، التركيب الأول (جملة فعلية) وقبلها أداة تنبيه، التركيب الثاني جملة اسمية دخلت عليها (إن) الناسخة + اسمها وخبرها المنفي (لا يفجره). ويكون الشطر الثاني هكذا (هيا اقبلي/ إن كأسي غير مترعة) ويتكوَّن من الجملة الفعلية المسبوقة بحرف التنبيه، الجملة الاسمية الداخل عليها إن الناسخة + اسمها وخبرها المنفي (غير مترعة).

استعمل الشَّاعِر التوازي في هذين البيتين في كشف الإبانة عن عواطف الغضب الثائرة وتكثيفها، ومن ثمَّ نقلها للمتلقي في شكل إيحاءات صوتية تساعده في بلورة الموقف العاطفي؛ حين أراد أن يصور حالة الترقب والشوق الشديد. فالنسق التركيبي هنا حقق توازنًا دلاليًّا وصوتيًّا ونحويًّا، أدى إلى الانسجام التام بين الإيقاع والتركيب، فالنص مكثف الدلالة من خلال استخدام التقنيات الصوتية المعبرة.

فالتراكيب جاءت على النحو الآتي:

1	2	3	4	5	6
هيا	اقبلي	إن	شعر+ ي	لا	يفجره
هيا	اقبلي	إن	كأس+ ي	غير	مترعة

يتضح من الجدول وجود التوازي الكلي في ثلاثة دوالٍ في الأعمدة (1-2-3). والتوازي النحوي والصرفي في العمود (4)، حيث اتفاق البنية الصرفية الثلاثية في (شعر/ كأس) إضافة إلى اللاحقة المتوازية (ضمير الملكية الياء). وهناك التوازي النحوي الدلالي في العمود (5)، فهما متوازيان دلاليًّا ونحويًّا، في الدلالة على النفي (لا / غير). وثمَّة تواز دلالي في قوله (لا يفجِّره) و(غير مترعة)؛ فشعره لا يتفجر معنه، وكأسه فارغة، حتَّى صار فارغًا من كل شيء.

وأخيرا، ارتكز هذا الفصل على دراسة البنية الصوتية في شعر الشاعر، فقد استخدم ستة أبحر من بحور الشعر العربي، وكان بحرا الطويل والبسيط أكثر الأبحر تواترًا في خطابه الشعري. كما ارتكز الإيقاع الداخلي على تقنية التكرار على اختلاف ضروبه، والتصريع، والتقفية، والتوازي، بوصفها ظاهرة إيقاعية تندرج تحت البنية الإيقاعية المتغيرة، ولها أثر مهم في تشكيل الإيقاع الداخلي للنَّص الشعري.

المحور الثاني: البنية التركيبية:

يعد النظام النحوي لب الدراسات اللغوية، وهو الحلقة الوسيطة بين النظام الدلالي والنظام الصوتي. واهتم علم الأسلوب بدراسة التراكيب بوصفها الأساس في عملية (التشكيل الأسلوبي)[ ] , ويرمي هذا الفصل إلى دراسة المستوى التركيبي (النحوي)، وذلك بتحليل البنى التركيبية في ديوان أغنيات الورَّاد، وينطلق من الظواهر اللغوية النحوية؛ للكشف عن القوانين الداخلية، التي تسهم في ضبط الممارسة الكلامية، حيث يتشكل هذا المستوى عن طريق قدرة المبدع على الاختيار الأمثل والتوزيع

المناسب؛ بحيث يكون هذا الاختيار بطريقة فنية مخالفًا المألوف الَّذِي اعتاده الناس، ومقصودًا من قِبل المبدع( )، وهذا ما يُعرف بالانحراف، بهدف عرض علاقات تجاورية في الجمل، وتوليدها بشكلٍ جديد.

1) الأساليب الإنشائيَّة:

ينقسم الكلام من حيث معناه على خبر وإنشاء. كما قال القزويني: "الكلام إما خبر أو إنشاء؛ لأنه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه. أو لا يكون لها خارج، الأول الخبر، والثاني الإنشاء"( ). ويمكن بواسطة الخبر والإنشاء التعبير عما يدور في الذهن من خبايا وملامح، تكشف للمتلقي الحالة النَّفسية التي يكتب بها المبدع عند إنتاجه النص، وذلك من خلال توظيفه الأسلوب بطريقةٍ تجعل من نصوصه الشِّعْرِيَّة رسالة للمتلقي، يستمتع بها عند قراءته للنص.

أولًا: الإنشاء الطلبي الأمري:

يتفرَّدُ كل نص أدبي بنظام فني خاص تبعًا للمؤشر الأسلوبي المكون له، وهو الَّذِي قد يَرد في سياقه بنسبة عالية، يجعله "يتميز عن نظائره في المستوى والموقف، ويساعدنا على فك شفرة النص، وإدراك كيفية أدائه لدلالته"( ) . وبارتباط المؤشر الأسلوبي الواضح بالدلالة، يكون النَّص إبداعيًّا.

وأسلوب الأمر هو: "طلب الفعل على وجه الاستعلاء واللزوم، إذا كان الأمر حقيقيًا"( ). وتتناول الباحثة أسلوب الأمر في شعر الفَيْفِي على أنه أسلوب إنشائي اختياري انزاح به الشَّاعِر عن "معناه الأصلي، و هو طلب الفعل على الاستعلاء والإلزام إلى معانٍ أخرى تفهم من سياق الكلام"( ) وقرائن الأحوال، مثل: (التمني، والرجاء، والاستعطاف، والدعاء...).

وللأمرِ في ديوان الفَيْفِي أثر مهم، إذ أدى مهمة كبرى في التعبير عن مشاعره، وانفعالاته، وحالاته النفسية. فمن خلال أسلوب الأمر تراءت علاقات الشَّاعِر بالآخر، ومن خلاله –أيضًا– تراءت مشاعر الفقد والحنين وشوقه لمن يحب، ومفاخره واعتزازه بنفسه. فجاء الأمر ليعبر عن كل تلك المعاني، فقد وظفه الشَّاعِر؛ ليوصّل من خلاله كلَّ تلك المشاعر والانفعالات والأفكار. يبدأ ديوان الشَّاعِر بقصيدة تقاسيم على مقام وادي الفاحم بفعل الأمر (**قفا**) ( )(من بحر الطَّويل):

قِفا نحوَ آطَامٍ إلى السفحِ وانْظرَا أمَا زال يحوي بين جَنْبيه معْشرَا؟! هم الدار والأحبابُ والأهل والمُنى تركَت بِهم فِي أولِ العهدِ جؤذرَا

ففي البيت الأول أسلوب إنشائي طلبي، وله دلالة تتجاوز الطلب من الصاحبين المتخيَّلين (جريًا على عادة الشعراء القدماء) التماس الرؤية؛ إذ بهذه الرؤية تتكشف طبيعة هجرة المحبوب، وابتعاد الديار والنأي.

وفي البيت الخامس من القصيدة نفسها يعود الشَّاعِر إلى فعل الأمر في قوله مواجهًا محبوبته( )(من بحر الطَّويل):

**تعالي إلى وادٍ بِهِ الدّوحُ باسَقٌ		فلم تلتمحْ مِيقاتنا أعينُ الورى**
**ولمَا تَلاقينا على ماءِ فاحمٍ		ذهَبنا نلفُّ القلبَ في أوثقِ العُرى**

ويقول في سياق آخر( )(من بحر البسيط):

صُبِي لي الشِّعْرَ ياحدْراءُ كالنُّورِ كالصُّبحِ كالإشْراقِ
وانْطلقِي كالفَلَقِ

وذَوِّبِي الحلْـمَ في أعْطَـافِ واسْـتلهِمِي الـوزنَ مِـنْ خَـوفِي
قافيـــــــــةٍ ومِـــــــنْ قلقـــــــي
رَدِّي إلَى الأمْـــــسِ ريَّاهُ وطـوِّفِي بي علـى السَّـاحَات
وبَهجتَـــــــــــهُ والطُّـــــــــــرقِ

فقد استشرى أسْلُوب الأمر في هذه الأبيات بشكلٍ لافت، وذلك في قوله: (صبي)، (وانطلقي)، و(ذوبي)، و(استلهمي)، و(ردّي)، و(طوفي). وهذا الأسلوب انزاحَ إلى دلالة التوسُّل والتَّرجّي، فهو يتوسَّل إلى محبوبته كي تعيده إلى عهد ألقه ووهجه، وانثيال الشعر دون أدنى عائق. فالمحبوبة الملهمة هي التي تقدح زناد شعره، وهي التي تشعل نور ألقه.

ويقول في سياقٍ مغاير[١] (من بحر الرَّمل)[٢]:

عـــذِّبِي مـــا شـــئتِ قلبِـــي عذِّبِـــي عَلِّلِيـــــهِ بالأمانـــــي واكْذِبِـــــي
واغْـــرِسِي حُلـــمًا علـــى أعـــتابِه معبـــدَ الشَّمـــسِ ولَيـــلُ الـــ(نَّكْـــرِبِ)
واسْـــأَلِي خـــولانَ عَـــنْ قافيَـــةٍ تَـــزْرَعُ النَّـــبعَ بقلـــبٍ مُجْـــدِبِ
(جنَـــتْ يا صَـــنْعا) فُـــؤَادِي عطشَـــي ذَوِّبِي الملـــحَ بكأســـي واسْـــكِبِي
واكْبِحِـــي مِـــنْ صَـــافناتٍ خُمَّـــا يَمَّمَـــتْ في رَكْضِهـــا للمغـــرِبِ
لَـــيسَ ذَنْـــبِي أنَّـــنِي أحبَبْتُهـــا ثُمَّ نادَيْـــتُ القَـــوافِي أوِّبِي
فاحْمِـــلِي الحُكْـــمَ عَـــذَابًا بالهَـــوَى (فعَـــذَابُ الحُـــبِّ أشْـــهَى مطلَـــبِي)

فالشَّاعِر هنا يعين المخاطب في أسلوب الأمر، حيث بدأ قصيدته بخطاب (صنعاء)، يقول: لها (عذبي ما شئت قلبي عذبي)، وأنهى الأبيات- أيضًا- بأسلوب الأمر، غير أن الشَّاعِر قد لا يُعَيّن المسند إليه أحيانًا، وقد يعينه إيهامًا وليس حقيقة، وكأنه يرمي من وراء ذلك إلى جعل دلالة الأمر بعيدة عن شبهة الاستعلاء والإلزام.

ففي الأبيات السابقة وجه الشَّاعِر خطابه في أوامر عدة ، ويلاحظ تكرار بعض الأفعال؛ ليعبر بها عن حبه لصنعاء. ولعل أول ما يجذب الانتباه في شأن طرائق استخدام الفَيْفِي لأسلوب الأمر، هو استخدامه له على نحو مكثف مقارنة باستخدام الشَّاعِر لبقية الأساليب الإنشائية الطلبية الأخرى؛ وذلك لأن طبيعة تجربة الشَّاعِر تقوم في أهم وجوهها على الطلب (طلب وصال المحبوبة، وطلب استدعاء الشعر، وطلب الرجوع إلى الوطن والأهل...)، ومن ثمَّ فلا سبيل للشاعر في هذه الحال إلا أن يكثِّفَ فعل الأمر.

فهذه القصيدة التي تبلغ أحد عشر بيتًا تعجُّ باثني عشر فعلًا من أفعال الأمر، التي يقدمها بين يدي معشوقته، ورجاء يطلب به عطفها عليه. إنه يستمرئ عذابها له ويستلذه، بل ويستزيد منه في سلسلة أوامر المطلع: (**عذبي** ما شئت قلبيْ **عذبي**)، إنه يعادل بين (الحبيبة) المعشوقة والمدينة اليمنية (صنعاء)، في شعور وجداني فياض مَاهي فيه بين المعشوقة (الفتاة / والمدينة). إنه يخشى الصد ومن ثمَ يطلب منها أن تكذب عليه حتى إن كانت ترفض حبه، فيستخدم فعليْ الأمر (**عللِيه** بالأماني **واكذبي**)، إنه يطلب حتى كذبة منها يتعلق بها ويتعلل؛ كي يستمر في هذا الحب (العذاب).

ويتقابل فعلا الأمر في صدر البيت الأول مع فعلي الأمر في عجز البيت الأول (المطلع): (عذبي.... عذبي) (عليه.. واكذبي). لكن سرعان ما يتجاوز ذلك التوحد بين المعشوقتين(الفتاة – صنعاء) ؛ ليبرز تقدم المعشوقة(صنعاء) في الخطاب وقصديته من السرد الشعري عبر فعلي الأمر (اغرسي – واسألي) في البيتين (الثالث والرابع). ومن فعل الأمر هنا لم تعد تخفى ولم يعد فيها اشتباه، بل تجلت في مطلبين صريحين يعودان لفاتنته المدينة (صنعاء) عبر قرينتين لفظتين تعودان على هذه

المدينة، وهما(معبد الشمس – المكرب) في (البيت الأول) و(خولان) في (البيت الثاني)، وتنصرف أفعال الأمر هنا إلى معان بلاغية، يخاطب فيها الجماد مخاطبة الإنسان على سبيل المجاز لا الحقيقة.

ويقف أخيرًا على بيت القصيد ومسمى عنوان القصيدة؛ لنكشف ذلك الحب والعشق متجليا في ثلاثة من أفعال الأمر هي: (مدي – ذوبي – اسكبي)، يقول( ):

جِئْـــتُ يَا (صَـــنْعَا) ذوِّبِي المِلْـــحَ بِكَأسِـــي
فَمُـــدِي عَطَشِـــي وَاسْـــــــــكُبِي

تتلاشى المسافة بين الآمر والمأمور مكانيًّا وشعوريًّا، فها هو الضيف وهي المضيفة، لكنه لا يطلب منها أن تسقيه ما يروي عطشه، كلا، بل ما يزيد عطشه، ويطيل بقاءه في جوارها ضيفًا، تصب له مزيج الماء والملح فلا يرتوي ولا يغادر مشهدها. في قصة حب أسطورية تنسجها أفعال الأمر المبثوثة بكثافة في هذا المشهد التمثيلي بين العاشق ومعشوقته (الشَّاعِر / صنعاء).

ثانيًا: الإنشاء بالاستفهام:

يعد الاستفهام من أساليب التعبير التي وظّفها الشَّاعِر في مخاطبة الآخر، وشكل هذا الأسلوب ظاهرة أسلوبية في ديوانه؛ إذ استخدمه للتعبير عن مشاعره تجاه قضايا تتعلق بالذات وتبحث عن إجابتها في ذهن الآخر المخاطب الضمني في واقع وأجواء العملية الحوارية، أو في أجواء أخرى تمتد عبر زمن تداول النص وترديده من قبل المتلقي اليوم وغدا وإلى ما لا نهاية.

وهو واحد من أكثر الأساليب الإنشائية استعمالًا وأهمية "فهو لون من ألوان التعبير ينقل أدق المشاعر وأعمق الأحاسيس، ويبث أخفى الخواطر والهواجس، باعثًا في نَفْس المتلقي شتى الإيحاءات المتوهجة الداخلة"( ). يريد به الشَّاعِر الفهم ومعرفة ما هو خارج الذهن. وقد اعتمد الفَيْفِي على التنويع في أداة الاستفهام، وهذا التنوع يكشف عما في نفسه من حيرة وقلق دائمين. وليس المهم هو المعنى الظاهر للاستفهام، وإنما ما خلف هذا الاستفهام من دلالات جديدة وغايات مقصودة، فهو يقول( ) (من بحر الوافر) :

علـــى ذكـــرِ لعلـــي في حِمـــى
القصـــيدةِ أيـــن الأحبـــابِ أحْـــدو

فقد افتتح القصيدة بالاستفهام (..**أين هند؟**) بما تستدعيه هند من تراكمات ثقافية أدبية وتاريخية، وبما يتضمنه السؤال الاستفساري من استثارة لمطالع القصائد القديمة، وبكاء الديار والأحباب، وما تضمنته تلك المطالع والقصائد من أسماء لفتيات كهند ودعد وليلى وعبلة.. إلى آخر قاموس السرد العشقي الَّذِي عاشه الشعراء منذ القدم، ويستدعيه الشَّاعِر؛ ليجمع كل ذلك التراث بلفظتين هما: أداة استفهام + اسم الحبيبة (أين + هند).

فيعبر من خلال هذا التذكر إلى أفق بعيد حيث كان يجتمع القصيد بالحب، والإبداع بالعشق. أين هند؟ تبعث رغبات شتى، رأى الشَّاعِر نفسه خاليًا منها في لحظته الحالية، فلا هند ولا القصيدة. ولو وجدت هند لوجدت القصيدة. هذه العلاقة الطردية بين هند والقصيدة. أو لنقل إنها حالة التماهي والمزاوجة والاتحاد بين هند والقصيدة. هذه العلاقة المفتقدة هي التي يطلب الشَّاعِر حضورها؛ إذ شعر بالعجز في موقفه الإبداعي

ذاك، يريد أن يقول فلا يقدر، ومن ثمَّ صرخ تلك الصرخة الطلبية باحثًا عن هند؛ لتغيثه في هذا الموقف البائس حيث توقف عن صياغة قصيدته.

الاستفهام هنا رغبة من الشَّاعِر في الانبعاث من السَّلبية والعجز إلى الإيجابيَّة والعطاء:

يَا ربَّـةَ الـدَّوْحِ غـنِّي لوعـةً وكْـرري الشَّـدوَ مجْروحًـا
وأســـــــــــــــىً ومُنْكســـــــــــــــرَا
ويممي باسقات الأيكِ من فربمـا الأيـكُ عنـكِ يـدفعُ
خُلـــــــــــــــبٍ الخـــــــــــــــطرَا

- أين هند لتبعث في الدافع لترديد النغم؟
- أين هند لتستثير حكايات العشق والحب فتحيي في قلبي ما أماته الزمان؟
- أين هند لتذكرني بالنغم الجميل الشادي في التراث العربي؟
- أين هند (لعلي في حِمى الأحبابِ أ حْدو)؟

ويقول في القصيدة نفسها ( ):

بِلحـــــنٍ لم يمـــــسَّ ولم يخـطرْ لشـادٍ حيـن

لحن أسطوري فريد لم يسمع مثله ولم يخطر ببال شاعر مثله. ولم ينل الشَّاعِر ما تمناه من استدعائه لهند، ولم يحقق أمنيته في قول تلك الفريدة العصماء، فقد أبت هند الاستجابة لمخيلته ورفضت الحضور، وضاع سؤاله أدراج الرياح فلم ينتج في لحظة بحثه عن هند الغائبة في تلك اللحظة سوى أربعةِ أبيات، هي كل محصوله من ذلك السؤال الباحث (أين)؟ والَّذِي باء بالفشل في العثور على هند؛ لأن نفَسَه الشعري لم يتمكن من بلوغ مبتغاه وتقطع في صحراء الشعر دون الوصول، فلا هند التقاها، ولا الشعر ألفاه، فقد ضاعت هند، وضاع الشعر، وضاع العمر، يقولُ( ): ٧

أنا يا هنـدُ أضـعْتِ ليَ وعُمْـرًا، كيـف عُمـرٌ
القَـــــــــــــوافي يُســـــــــــــتردُّ؟

كما بدأ هذه القصيدة الباكية المتحسرة باستفهام أنهاها باستفهام، بدأها بسؤال البحث عن المكان، وأنهاها بسؤال البحث عن الكيفية. والحسرة التي أصابته بسبب هند، حيث أضاع القصيدة والعمر وكل ذلك بسبب ضياع هند.

ثالثًا: النداء:

يُعدُّ أسْلُوْبُ النِّدَاء من الأساليب المهمَّة التي أسْهَمَتْ في تشكيل الخِطَاب الشِّعْرِي لدى الفَيْفِي، سواء أكانَ الخِطَابُ بالنِّدَاء لفظًا أمْ بالحروف أم بحذفها. ويتطلَّبُ أسْلُوْب النِّدَاء إقبال المخاطب، بوساطةِ أحد حروف النِّدَاء، ملفوظًا كانَ حَرْف النِّدَاء أم ملحوظًا( ). ٨

ولو كان "المنادى بعيدًا، أو في حكمه، فله من حروف النِّدَاء: **(يا، وأيْ، وآ، وهيا)**. وإنْ كان قريبًا فله **الهمزة،** نحو: (أزيدُ أقْبِلْ)، وإن كان مندوبًا – وهو المتفجع عليه أو المتوجَّع منه – فله والنحو: (وا زيداه، وا ظهراه)، و**(يا)** أيضًا عند عدم التباسه بغير المندوب، فإنِ الْتَبَسَتْ تعيَّنتْ (وا) وامْتَنَعَتْ **(يا)** ( ). ٩

وقد شاع استخدام أسلوب النداء في نتاجه الشعري، وأول ما لاحظته الباحثة من خلال تقصّي أساليب النداء في ديوانه، أن أداة النداء(يا)، قد جاءت بشكل لافت للنظر.

فأسلوب النداء في شعر الفَيْفِي حاضرٌ بنسبة عالية جدًّا، واستشرى بشكل لافت في قصيدة (دمعة فوق أطلال المبتع). فالشَّاعِر المبدع المتمكن هو الَّذِي يملك قدرة البناء والتجاوز، والمقصود بذلك؛ تمكنه من استحضار

القواعد النحوية، وتجاوزها في الوقت ذاته إلى عالم من الخيال والإبداع، كي تعطي النداء وتثريه بدلالات جديدة تتجاوز جبرية الالتزام في القواعد النحوية، يقول الشَّاعِر( )(من بحر البسيط) :

بدأ الشَّاعِر البيت بأسلوب النداء، ثم اتبعه بجملة أمر، وهذا التنوع في الأساليب الإنشائية يؤثر في المتلقي، ويؤثر في لغة النص؛ إذ يثري دلالات الأبيات. فهو يعبر بذكر أداة النداء عن شدة حاجة نفسه لما يدعو به، أو يعبر عن ألمه أو استغاثته أو ضيق صدره. فالشَّاعِر هنا ينادي طير الحمام؛ ليشكي لوعة الحنين والجرح والانكسار في البعد عن الموطن والأهل. خرج النداء في هذه الأبيات إلى دلالة أخرى تفهم من خلال السياق، وهي التحسر، ويقول الشَّاعِر( )(من بحر البسيط):

يا جانب الشطِّ آهٍ كم تقطَّعت مهجتي من لافحِ الضَّرم
بجانبه

سكبتُ فيه الصِّبا حتى انتشى ثملًا وأخضرَّ في جانبيهِ يابسُ النشمِ

ينادي الشَّاعِر ذكريات الأيام الماضية، فيقول: (يا جانب الشط)، وهو نداء تعظيمي لأيام الصبا، ولهذا الموضع الأثير لديه، وفيه أيضًا نوع من الرجاء المشوب بالحزن، في استذكار هذه المواضع. ويتكرر النداء في قصيدة (أخاديد الظما)، يقول الشَّاعِر( )(من بحر الرَّمَل):

يَا حَبِيبًا رِفْتُ فِيهِ وَطَنًا جِئْتُكَ اليَومَ اشْتِيَاقًا وانكسارًا

يظهرُ النداء في البيتين السابقين درجة المحبة وقربه إلى هذا الحبيب من جهة، كما أن فيه نوعًا من الفتور والابتعاد بعض الشيء؛ إذ النداء هنا كان للنكرة غير المقصودة، بما يشعر ببعض الجفاء والحزن من حاله الآن.

2) التقديم والتأخير:

التَّقديمُ والتَّأخِير ظاهرةٌ أسْلُوبيةٌ تُعْنَى بتغيير تَرتِيب العنَاصِر الَّتي يتكوَّنُ منها البيْتُ، بمعنى العُدول عنِ الأصل العام الَّذِي يقوم عليه بناء الجملة العربيَّة والتَّشويش على رتبتها. ومن ثمَّ يجبُ التَّفرقة بين البؤرة النَّحوية والبؤرة الْخِطَابيَّة، فإذا كانتِ البُؤرةُ النَّحويةُ تتحدَّدُ بموقعها، فإنَّ البؤرةَ الْخِطَابيَّةَ مقصديَّةٌ مُتَعلِّقةٌ بنوايا الْمُبْدِع والْمُتَلَقِّي( ). وثَمَّةَ رُتَبٌ محفوظةٌ استخلصها علماؤنا القُدامى من مُجْمل نصوص اللغة، وتأسيسًا على هذه الرتب المحفوظة، وصفوا أنماطَ التقديم والتأخير على وفق كونها من مظاهر العدول والانْزِيَاح عن الرتب المحفوظة من قواعد اللغة ( ).

لذا يتجلّى شكل الانزياح على المستوى التركيبي من خلال "ظاهرة التقديم والتأخير أي التغيير في رتب الكلمات وطبيعة درجتها"( )؛ إذ تخضع أجزاء الجملة إلى ترتيب ينبني عنه أن يكون لكل جزء من أجزائها وظيفة لغوية تؤديها.

وباستقراء شعر الفَيْفِي وجدت الباحثة أن ظاهرة التقديم والتأخير تمثل ظاهرةً أسلوبيةً، وظفها الشَّاعِر لإثراء دلالته وتعميقها، فالشَّاعِر يأتي بأسلوب التقديم والتأخير منزاحًا عن الأصل اللغوي؛ تحقيقًا لمقتضيات معنوية، وأغراض دلالية هي أساس هذه الظاهرة، وأخرى 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، يقول ( )(من بحر الطويل): ٦

قفـــا نحـــو آطـــامٍ إلى أما زال يحوي بين جنبيه

قدم الشَّاعِر شبه الجملة (بين جنبيه)، على المفعول (معشرا). فالأصل في الجملة تقدم أركانها الأساسية الفعل والفاعل والمفعول به. والتقديم والتأخير يحمل هنا غرضًا بلاغيًا مرده التركيز على العنصر المقدم (بين جنبيه)، وهو يحمل دلالة شعورية وعاطفية، يسلط الشَّاعِر الضوء عليها؛ لإبراز قيمتها ودلالاتها في السياق. فضلاً عن محافظته على القافية بحيث جعل (معشرًا) قافية؛ موافقة لما سيليه من الأبيات. كما أنَّ للتقديم والتأخير هنا غرضًا آخر يتعلق بالتشويق وصرف الاهتمام إلى ما سيأتي بعده، فهذا المحب يحوي بين جنبيه ما يثير الاهتمام، وهو دفقة مشاعر تشبه المعشر.

ويقول الشَّاعِر ( )(من بحر البسيط): ٧

بين اليَسِيرِ وبئرِ الغمْر عند الطُّلول وحينَ النور

مـــــــــــوردُنا في الرمَـــــــــــقِ

نلهـو مـع المـاءِ رقراقًـا إلى السواقِي وسنبوكًا من

نســـــــــــيّره الـــــــــــورقِ

فثمَّةَ تقديم وتأخير في الشطر الأول من البيت الأول، وذلك في قوله "**بين التيسير وبئر الغمر موردنا**"؛ إذ إن الخبر المقدم هنا شبه جملة من الظرف (بين) والمضاف (التيسير)، و(موردنا) هو المبتدأ المؤخر، وهو معرفة، فلا مبرر نحويّ لتأخره، وإنما أراد الشَّاعِر تقديم الأماكن إذ بها تُستهل الذكريات وتتابع، وعليها يأتي الاهتمام والتركيز، في حين يتأخر (موردنا)؛ إذ إن أهميتها تأتي في المرتبة الثانية بعد استذكار الأماكن، والاهتمام بها. ويقول أيضًا( )(من بحر البسيط): ٨

يا ربة الفنَّ هل لي بعض قافيةٍ أبثها الشّوق مما خافقي وزَرَا

وهنا يؤكد الشَّاعِر أنه المختص بالرجاء، وأنه يسعى لبعض قافية، وقد قدم في سبيل ذلك شبه الجملة (لي) المتعلقة بالخبر، وأخّر المبتدأ المعرف بالإضافة (بعض قافية)، وليس من مبرر نحوي لهذا التقديم والتأخير؛ وإنما لغرض بلاغي هو التَّخصيص والتَّوكيد.

3) الحذف:

يعدُّ الْحَذْف إحْدى الظَّواهر الأسْلُوْبيَّة الرئيسَة، الَّتي تجلَّتْ في شِعْرِ شاعرنا، وهو يتوجَّه نحو توليد الإيحاء، وتوسيع الظاهرة الدَّلاليَّة. فهو "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ... ترى به تركَ الذِّكرِ، أفصحَ من الذِّكر، والصَّمت عن الإفادة، أزيدَ للإفادة، وتجدُكَ أنطقَ مَا تكونُ إذا لمْ تنطِقْ، وأتم مَا تكونُ بيانًا إذا لم تُبنْ"( ). ٩

فالذِّكر "يُضعفُ من رُدُود فعل الْمُتَلَقِّي إزاء الْخِطَاب، بخلاف الْحَذْف فإنهُ يأتي مُخالفًا عملية التَّوقّع، مما يثير ذات الْمُتَلَقِّي، ويجعلُ حُضُورهُ أكثر فاعلية"( )؛ لأنَّهُ يحاولُ بشتَّى السُّبل الوقوف على المعنى المحذوف، كي تتحقق له المتعة الَّتي يصبو إليها.

ذلك أن الجهل بالشَّيء – كما أشار د. مُحَمَّد عبد المطلب – "يصيبُ النَّفس بألمٍ فإذا ما اهتدتْ إلى القرينةِ تفطَّنت إليه، فيحصلُ لها اللذَّة بالعلم. واللذَّةُ الحاصلةُ بعد الألم أقوى من اللذَّة الحاصلة ابتداء. إنَّ الْحَذْف يدخل البنية دائرة الكثافة، بحيث لا يخترقها الْمُتَلَقِّي إلاّ بعد معاناة، فيكون اكتسابُ المعنى شبيهًا باكتسابِ

التصور فيزداد الكلام حسنا، وتزداد النفس لذة. وأما اكتمال الصياغة فإنَّه يدخلها منطقة الشَّفافِية، التي يستطيع الْمُتَلَقِّي اختراقها سريعًا إلى النَّاتج الدَّلالي، فلا تحصلُ للنَّفس لذَّةُ ولا ذوق"( ) ، يقول الشَّاعِر( )(من بحر الطويل):

حسينيةُ الآلاء حوريـةُ تمـيسُ مـع الأفـلاكِ في

في الشطر الأول (**حسينية الآلاء، حورية الشذى**)، خبر لمبتدأ محذوف، وحذف المبتدأ هنا جاء على الجواز، إذ أغنى ذكر الخبر عنه، فبدا من تتالي الصفات أن المقصود هو محبوبته ؛ إذ إنها ذات آلاء حسينية، وذات شذى عظيم.

ويقول الشَّاعِر أيضًا ( )(من بحر البسيط): ٣

دُنيـا أعاجيـبُ تـؤتِي كـلَّ داهيـــــــــــة تسقيكِ شهدًا إذا ما أزمعت صـــــــــــابا

والمحذوف هنا هو المبتدأ إذ المقصود أنها دنيا أعاجيب، أو هي دنيا أعاجيب، وبذلك يكون المبتدأ قد حُذف لتركيز الأهمية على الخبر المذكور. فالدنيا التي تصيب بالأرزاء والموت والمصائب، والتي تقلب لك الحقائق وتعطيك حينما لا تريد، وتحرمك حينما ترغب، لا شك أنها دنيا أعاجيب، ولما أراد الشَّاعِر أن يؤكد صفة العجب، حذف المبتدأ الَّذِي يشير إليها، بما يسهم في عمومية دلالتها.

وقد نجدُ الشَّاعِر يرْكَنُ إلى حَذْفِ بَعْضِ البنيَاتِ الصَّرفيَّة في خِطَابِهِ الشِّعري، ورصدت له في هذا السِّياقِ قوله ( ) (من بحر البسيط): ٤

صُبِي لي الشِّعر يَا حدرا تسـري مـع الكواكـبِ معلَّقـــــــــةٌ الـــدريّ في الغســـقِ

فثمَّةَ انتهاكٌ في صدر البيتِ لبنيةِ دَال (**الحدراء**) عن طريق قصْر الممدود؛ لذا تحوَّلَ دال (الحدراءُ) إلى (حدرا). والنَّاتجُ الدَّلالي من جرَّاء صنيعه هذا هو الإيجاز، وفيه تسْهيل على النطق بما يشي بقربْ هذه الحدراء إلى قلبه ولسانه، حتى حُذفت الهمزة تخفيفًا؛ لكثرة استحضار الاسم. فضلاً عن رغبته في عدم خرق النسق العروضي لصدر البيت، وحفاظه على وزن البيت بحر البسيط، والكلام نفسه ينسحب على قوله( ) (من بحر البسيط):

الـذَّاهِبُونَ إلَى دَار الْبَقَـا سَـــــــــــعِدُوا مـنْ سـار يا (رُنـدُ) عـن مغنـــــاك مـــــا آبَا

وقوله ( ) (من بحر الرَّمَل): ٦

جِئْتُ يَا صَنْعَا فَمُدِي ذوِّبِي الْمِلْـــح بِكَأسِـــي عَطَشِـــــــــي وَاسْـــــــــكُبِي

وقوله ( ) (من بحر البسيط): ٧

الصَّـابِرونَ عَلـى بَلْوائِهَـا وادَّثَّـروا مـنْ ردا السُّلْوان ظفِـــــــــروا جلبَـــــــــابا

وقد يحذف حرف النداء كما في قوله( ) (من بحر البسيط): ٨

أمـاهُ يا أُمَهـاتي أربعـونَ كـم دثـرتني بأحـزانٍ مضَـــــــــتْ وأكـــــــــدار

فقد حذف أداة النداء في مستهل البيت، واكتفى بالثانية، فهو يفيد في جانبين، جانب التخفيف والتسهيل، وجانب الاكتفاء بذكر (أماه) وحذف النداء؛ للقرب والشعور بأنه جزء منها فلا يحتاج إلى ندائها، إذ ليست عنه مباينة، وكأنها تسكنه، فقد كَانَ للانزيَاحِ التَّرْكِيْبِي أَثَرٌ مُهِمٌ في شِعْره، وأحْدَثَ تنوُّعًا دَلاليًّا كبيرًا فيه،

وتمركز في: التَّقديم والتَّأخير، والأساليب الإنشائيَّة، والحَذْف.

المحور الثالث: البنية الدلالية:

يعد علم الدلالة أحدث فروع اللسانيات الحديثة، ويُعْنى بدراسة معاني الألفاظ والجمل دراسة وصفية موضوعية. وقد ظهر الاهتمام بالدِّراسات الدَّلاليَّة في أوروبا الغربية. وأول من استعمل علم الدلالة اللساني الفرنسي بريال. وتباينت تعاريف علم الدلالة عند الدارسين المحدثين، فعرفها بعضهم بدراسة المعنى، أو العلم الَّذِي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من علم اللغة الَّذِي يتناول نظرية المعنى( ) , أو ذلك الفرع الَّذِي يدرسُ الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرًا على حمل المعنى.

1) آليات تشكيل الصورة:

تعد الصورة الشِّعْرِيَّة من أبرز عناصر التواصل الفني بين النص والمتلقي، لما توفره من مساحة تخيلية، وأدلة وبراهين قادرة على التأثير في المتلقي. فالمبدع يشرع في البحث عن الإطار الفني القادر على نقل ما يُكنُّه في نفسه؛ إذ يتفاعل المتلقي مع الصور أكثر من تفاعله مع اللغة المألوفة.

والصورةُ هي أساسُ البناء الشِّعري والأدبي، وعمادهُ القائم عليه، وهي أحدُ عناصر الإبداع الشِّعري، وأهم مميزاته التَّعبيريَّة الَّتي يطلبها الشَّاعِر؛ ليصُوغَ الواقعَ صياغةً جمالية. يَقُوْل ساسين عساف: "عندما توجدُ الصُّورة يوجد بالضَّرورة الشِّعر، وعندما يوجد الشعر تظهر تلقائيًّا الصورة"( ). فالشعر كان ولا يزال عاكسًا للتَّجْرِبة الإنسانيَّة المختلفة بعواطفها، وأحاسيسها وفكرها، فهي "أداة الخيال ووسيلته المهمَّة، الَّتي يمارسُ بها ومن خِلالها فعاليته ونشاطه"( ).

إن الكشف عن المنبهات الأسلوبية ضمن النص، يؤكد قدرة المبدع على تطويع اللغة؛ لتتوافق تمامًا مع ما يريده من معنى، فيعمد لتنويع خطابه الشعري بالانزياحات المقصودة.

والانْزِيَاحُ في الصُّورة الشِّعْرِيَّة هو بعد عن مطابقة الكلام للواقع، باستعمال عباراتٍ متعددة ومختلفة عن المألوف، منها: (الرَّمز، والتَّشبيه، والاستعارة، والخيال)، "ويتمثل بتغيرات لغوية فنية تهجم على جسدِ النَّصِّ الشِّعري إلاَّ أنها تُضفي عليه مسحةً من الإبداعِ والجمال اللغوي حسب قدرة الشَّاعِر على استعمال الاستعارة والتشبيه والخَيال، فهو في الواقع تفوق اللغةُ على اللغةِ، لتدخل في إطار عدولٍ لغويٍّ متمرِّدٍ على اللغةِ الَّتي انزاحَ عنها الشَّاعِر"( )؛ مما يبعث الْمُتَلَقِّي على التأمل والتأويل لاستكناه هذا المعنى المجازي، الَّذِي يفتقرُ إلى كدِّ الذهن والإمعان في ترصد المعنى الآخر المنشود.

أ) الصور الحسيَّة:

اهتمَّ النقَّاد القدامَى والمحدثونَ بالصورة الحِسِّيَّة، بوصفها وسيلة التَّعبير الأولى، التي يَلجَأ إليها الشَّاعِر للإفصَاح عمَّا يَمُورُ في صدره، ويَختلجُ في نفسهِ، من أهواء وآراء وعَواطفَ وانفعالات؛ "إذ عَنْ طريقِها يَستطيعُ الشَّاعِر تقديْمَ صُوْرة صادِقة لواقعِهِ النَّفسِي الدَّاخلِي، وواقعه الخارجي المحيط به".( )

والصورة الحِسِّيَّة هي تَجْرِبةٌ حِسيَّةٌ، نقلت بطريق البَصَر، أو السَّمع، أو الذَّوق، أو الشَّم، أو اللمس. فتشكيلاتها

إذن مستمدةٌ مِن عَملِ الحَواسِ الخَمْسِ: أي أنَّ الحَواسَ هي الوسيطُ الأول بين الإنسان ومحيطه الخارجي.

وحينما نجيلُ النَّظرَ في شعرِ الفَيْفِي، نجده مُتْرعًا – بشكلٍ يسترعي النَّظر- بالصُّور الشِّعْرِيَّة الحِسِّيَّة البَصَرِيَّة. وتجلَّتْ في جُلِّ شِعره، وبرزتْ في سِياقاتٍ شتَّى، واتجاهاتٍ متباينةٍ. يقول الشَّاعِر في سياق افتخاره بأهله ( )(الطويل): ٤

رجال بهم تزدانُ فيْفَا وتَخْتالُ من بطشٍ على وتَزْدهي كُلِّ معتدي
يكونون كالسُّمِ الزّعافِ وأما لذي قُربَى فكالماءِ على العِدَى للصَّدِى

انبثقت الرؤية الجماليةُ في البيت الأول، بوساطة الانْزِيَاح الاستعاري الَّذِي تجلَّى فيه. إذ اقترن المسند إليه الحِسِّي (فيفاء) بمسند ليسَ من عالمِهِ، وحدث امتشاج بينه وبين الأفعال (تزدان)، و(تزدهي) و (تختال). والقاعدة تقتضي صحَّة الإسنادِ بين المسند والمسند إليه، وتوفر شرط الملاءمة؛ لتحقيق معنى الفهم( ) ولكنَّ انتهاكَ هذه القَاعدة – مثلما حدث هنا – أفضي إلى بروز خصائص اللغة الشِّعْرِيَّة. فثَمَّةَ انزياحٌ في هذه الاستعارة؛ لأنَّ الإسناد ها هنا غير مَألوف، وانحَرْف عَنِ الكلام العادي. فقد انتقلت مدينة (فَيْفاء)من عالمها المعهود إلى فضاء الإنسان الرّحب، وبدتْ وكأنها امرأةٌ بارعةُ الحُسنِ تتزيَّن وتزدهي وتختال من شدَّة جمالها وألقها على كل معتدٍ آثم. "والأفعالُ الإنسانيَّة باقترانِها بما هو غير إنسانيٍّ تفضِي إلى حركية التَّشخيص بتكثيفِ الدَّلالة وتعميقها"( ). ونجده في البيت الثاني يُشبِّه الشُّرفاء الأكفَاء بالسُّم الزُّعاف تارةً، وبالماء الزُّلال تارة أخرى. وحينما نتأمَّلُ هاتيْنِ الصُّورتيْنِ نجد أنَّه شبه في كلِّ واحدةٍ منهما شيئًا حسيًّا بآخر حسي. وتقوم كلُّ صورة منهما على المماثلة والتفاعل والتَّساوي بين طرفيها، فالرجال يشبهون السُّمَّ الزُّعاف القاتل الَّذِي ينكِّل بالأعداء، ويشبهونَ في الأخرى الماءَ الزُّلالَ العذب الصَّافي للأحبَّاء والظِّماء الَّذِي يفتقرونَ إليهم، ولا يتربصون بهم.

ويقول أيضًا ( )(من بحر الطَّويل): ٧ ٨

غَزلتِ خُيُوطَ الشَّمسِ يُخَلِّدُها مَا سَار ضوءٌ ثوبًا لِأُمَّةٍ لِفرقد

فقد تجلَّى الانْزِيَاح الدّلالي في البيتِ من خلال ارتكازه على صورةٍ حِسِّيَّةٍ بصريَّة. وطرفا الصُّورة –خيوط الشمس والثوب – يبدوانِ مُتباعديْنِ مُتناقضيْنِ إلاَّ أنَّ الجَمْعَ بينهما، ووضعهما في كِفَّة المماثلة يجعلُ هذا الأمرَ جديدًا شائقًا. فقد استطاع الشَّاعِر من خلال هذه الصُّوْرة الَّتِي يَتعَالقُ فيها الحِسُّ بالحسِّ أنْ يضفيَ على أشياء تبدو متباعدةً متناقضةً تَجانسًا، وهو أمر يشبه الاكتشاف؛ لأنه يقدم شيئًا مجهولًا، فيصبحُ معلومًا مما يتيح للصورة أنْ تسهمَ في تقدم عملية الكشف، والتَّعرُّف إلى جوانبَ جديدةٍ غير مطروقة ( ). فخيوط الشَّمس الَّتي تشعُّ نورًا وألقًا خرجت ها هنا على المألوف والسَّائد، وصاغت منها المحبوبةُ ثوبًا نورانيًّا. "والتشبيه مُنتجٌ بارعٌ للصورة الحسيَّة، فهو إطارٌ حسيٌّ تنضوي فيه تفاصيلُ تلك الصُّورة"( ). ويقول الشَّاعِر أيضًا ( )(البْسيط): ٨ ٠

إنِّي وقَفْتُ عَلَى الخَنْسَاءِ بَاكِيَةً وَتُرْسِلُ الدَّمْعَ أمْوَاجًا وأسْرَابَا

فالشَّاعِر ها هنا في سياق حنينه إلى ذكرياته، ووقوفه على **الخنساء**، أيقونة البكاء في التراث الشعري العربي،

مستعينًا بصورتين تشبيهيتين حِسّيتينِ بصريتين في عَجُز البيت: شبَّه في إحداهما الدَّمع بالأمواجِ المتلاطمة. وشبَّه في الأخرى الدَّمعَ بأسراب الطيور المحلقة في السَّماء. والنَّاتج الدَّلالي من هاتين الصورتين هو تأكيد كثرة دموعها، وانثيال شلالُ أحزانها، على فراق شقيقها، وكأنَّ ثمَّة تماهيًا بينه وبينها. وحينما نتأمَّلُ هاتيْنِ الصُّورتيْنِ نجد أنَّ المشبه واحد وهو الدمع، أما المشبه به فهو الأمواج تارة، وأسراب الطيور تارة أخرى. والطرف الأول من الصورة (الدَّمع) والطرف الآخر هو (الأمواج والأسراب) يبدوانِ مُتباعديْنِ مُتناقضيْنِ إلاَّ أنَّ الجَمْعَ بينهما، ووضعهما في كِفَّة المماثلة يجعلُ هذا الأمرَ جديدًا شائقًا.

ب) الصُّور الذهنيَّة (العقليَّة):

الصور الذِّهنيَّة هي تلك الصُّور المجرَّدة الَّتي تعتمدُ على العقلِ بالدَّرجة الأولى، وتستمد موضوعاتها منه. فالعقل هنا هو الَّذِي يسيطرُ على جموح الحواس. فهي ليستْ وليدة الإحساس المباشر، وإنَّما هي وليدة شاعريةٍ مركَّبةٍ من خيالٍ وفكرٍ، إنَّها صادرةٌ عنِ العقلِ والتَّفكير ( ).

وحينما يألفُ الشَّاعِر عالمَ الإدراك الحِسّي، يحاولُ أنْ ينزعَ في صورهِ إلى مستوى أرقى من الشُّمُوليَّة والتَّجريد، فالصُّورة الذِّهنيَّة إذًا "تشتغلُ في المِجال التَّجريدي بوصفهِ حيزًا للتَّخييل، عبر الوسيطِ اللغوي وتقنية الانزياح. ولعلَ معيارية هذا الفهم تحقق في الصُّور التي تتخطَّى المألوف الصوري السَّائد إلى إنشاء الصُّور ذات التأثيث غير المألوف"( ).

ومن ثمَّ يتجه الشَّاعِر إلى خلق صُورةٍ فنيةٍ جديدةٍ فريدة، تكونُ "غير واقعيةٍ، وإن كانت منتزعةً من الواقع؛ لأنَّ الصُّورةَ الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"( ).

وكثيرًا ما تجلَّتِ الصُّورُ الذِّهنيَّةُ في شعره، ونرصدُ ها هنا قوله ( )(من بحر الطويل):

يَـؤُوبُ مِـنَ الشُّـطآن ويَغْتالُـهُ التَّسْـهيدُ أنَّ
يَجْتَاحُـــهُ النَّـــوَى تَـــــــــــذَكَّرَا

فالانْزِيَاح الدَّلالي أدَّى مهمة بارزة في هذا البيت، فثمَّة صورتان معبرتان أنتجتا قيمًا دلاليةً وجماليَّةً من ناحيةٍ وأسهما في تحفيز المتلقي على اختراق النَّص من ناحية أخرى. فالصورة الأولى بدت في مستهل الشَّطر الأوَّل، ونلمح من خلالها انزياحُ استعاريٌّ، فقد أضفَى على أمر مَعنوي مجرد (**النَّوى**) خِلالًا متعلِّقةً بالإنسان؛ إذ استعار الشَّاعِر للنَّوى خوضَ الحروب واجتياح الأماكن وإهلاكها وغزوها، وكأنَّ النوى مُقاتلٌ صِنديدٌ غير رِعْديدٍ، يحاربُ قلبَهُ ويجورُ عليه. وثمة انزياح دلالي آخر في مُستهل عَجُز البيت؛ إذ جعلَ التسهيد ذلك الدَّال المعنوي ــ جيشًا قويًّا عتيًّا، قاهرًا قادرًا، يستعينُ به الفِراقُ على إسقاط حُصُون الشَّاعِر. وقد انعتق ها هنا من سجن المألوف؛ ليهنأ بما هو غير متوقع، ويجعل الْمُتَلَقِّي يشاركُهُ هذه المتعة. وليس ثَمَّةَ شكٌّ في أنَّ هذه الصور الذهنيَّة أحدثت خللاً في توقع الْمُتَلَقِّي، وعَمَدَتْ إلى خرق نظام اللغة، مُحْدِثة بذلك تشويشًا في المعنى المِعْياري.

2) التناص:

ارتبط مفهومُ التَّنَاصِ في النَّقدِ الأدبِي الحديث بالباحثة البلغارية **جُوليا كريستيفا**، التي ألفت فيه دراساتٍ عدة . فكثيرًا ما أكدت انفتاحَ النُّصوصِ وتداخلها مع نُصُوصٍ وخطاباتٍ أخرى. وثَمَّةَ نقَّادٌ كُثْرٌ جَالُوا في ميدان

التَّنَاص، واقتربوا إلى مفهومه، ومنهم **رولان بارت**، فهو يَقُوْل: "إنَّ كُلَّ نَصٍّ جديد نسيجٌ جديدٌ لاقتباسات ماضِية، ويرى بارت أنه لا يقتصر التَّنَاص على مسألة المصدر أو التأثير، فالنَّصُّ حقلٌ عام من تراكيبَ مغفلةٍ، من النَّادر إدراك أصلهما، ومن اقتباساتٍ غير واعيةٍ أو آلية تقدم بين مُزدوجين" ( ).

وتناولَ مُصْطلحَ التَّنَاصِ ثُلَّةٌ من النُّقادِ العَرَب، كان منْ أبرزهم مُحَمَّد مفتاح، فقد عرفه قائلاً: ''هو فسيفساء من نُصُوصٍ أخرى، أدمجت فيه بتقنياتٍ مختلفةٍ وممتص لها يجعلها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده، ومحولها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها "( ).

وتتعدَّدُ أشكالُ التَّنَاص، فثَمَّةَ تناصٌّ مباشر وغير مبَاشِر. أمَّا المباشِرُ فيتمثل في اجتزاء قطعة من النَّص أو النُّصُوْص السَّابقة ووضعها في النَّص الجديد، ويكون تامًّا أو مجْزوءًا أو محوَّرًا، ولا يَجدُ الْمُتَلَقِّي لأيًا أو عنتًا في اكتشافه. أمَّا غير المباشر فهو الَّذِي يستنبطُ مِنَ النَّصِّ استنباطًا، ويرجعُ إلى تناصِ الأفكار أو المقروء الثقافي، أو الذاكرة التاريخيَّة التي تستحضر مخزونه الثقافي لحلِّ إيماءات النَّص وشفراته وترميزاته ( ).

وكثيرًا ما وردَ التَّناص المبَاشر الوَاضِح في خِطَابِ الفَيْفِي الشِّعْري. وقد أظهر براعةً فائقةً في تعاملهِ مع النُّصُوص الَتي استلهمها، أو امتصَّها في كثير من قصائده، فقد طبعها بِطابعهِ الخاص، وحمَّلها شحناتٍ دَلاليَّة خاصَّة، وهذا ما نجده في كثير من شعره.

أ) التناص مع القرآن الكريم:

يسمى بعض النقاد التناص مع القرآن الكريم بالاقتباس، الَّذِي هو شكل من أشكال التناص، واستلهام للنص القرآني أو تغير سياقه إلى سياق شعري جديد. استحضر الشَّاعِر لغة القرآن وآياته، فكان لها أثر في إكساب المعنى عمقًا وتفاعلًا، وأثرى نصوصه أيما إثراء. "وللتناص القرآني ثراؤه واتساعه؛ إذ يجد الشَّاعِر فيه كل ما يحتاجه من رموز تعبر عما يريد من قضاياه، من غير حاجة إلى الشرح والتفصيل" ( ). وبهذا يعد القرآن رافدًا مُهمًا للشعر العربي الحديث والمعاصر.

فللثقافة الدينية عند الشَّاعِر أثر كبيرٌ في التناص مع نصوصه، إذ يتأثر بألفاظ القرآن الكريم، فالمعجم القرآني كان أحد أهم المجالات التي استقى منها الشَّاعِر مادته، ويظهر ذلك في قول الشَّاعِر( )(من بحر البسيط):

ربَيتُ فيهم صبيًا لم يـــــزلْ غَـــــرِدا في عقدِه الفذِّ ألهو بين أنظـــــــــــارِي

يسعى الشَّاعِر هنا لتصوير طفولته، والحي الَّذِي كان يسكن فيه مستدعيًا أحداث الماضي، فإنه استدعى هنا -أيضًا - وعن قصد القرآن في قوله تعالى: ﴿**قَالَ أَلَمْ نُرَبِّكَ فِينَا وَلِيدًا وَلَبِثْتَ فِينَا مِنْ عُمُرِكَ سِنِينَ**﴾( ) وهو قول فرعون لموسى لما جاءه بعد أن اصطفاه ربه للنبوة، ويبدو التأثر الكبير و التناص مع الآية بالمعنى وبدلالة لفظة (ربيت)، التي جاءت في القرآن بصيغتها المضارعة وبالجزم (ألم نربك).

ثم إن الشَّاعِر قد يستعير اللفظة القرآنية ويتناص مع الآية، ثم يحول التعبير عن مراده، ويتجه به إلى أفق جديد، يقول الشَّاعِر ( ) (من بحر الطويل):

فوليت وجهي شطر ترتيل ساجع ليرْفُـوَ لي صـدعًا غـدا متجـددا
وفي قاصـراتِ الطَّـرفِ للـروح تحيل سـرابَ البيدِ ظـلًا ومـوردا

فالشَّاعِر هنا يصف خجل محبوبته، ويخرج منه إلى أن الإنسان حين يحصل على قاصرة طرف خجول، فإنه بذلك نال كل ما يشغل دنياه بالخير، ويحيل الصحراء إلى حقول مخضرة. وهو هنا يتناص مع الآية من سورة الرحمن: ﴿**فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنسٌ قَبْلَهُمْ وَلاَ جَانّ**﴾( ) ، غير أن الآية تصف[٢] نعيم المؤمنين السَّرمديَّ في الجنة، والشَّاعِر يصف النَّعيم المتلاشي في الدنيا.

ويستدعي الشَّاعِر من القصص القرآني قصَّةَ سيدنا يوسف، ووقوعه في الجب، وذلك في قوله( )(من بحر الطَّويل):

فكن بَاسِمًا للدَّهرِ دومًا تميسُ بقيدِ الظلمِ والحَقُّ فإنَّمَـــــــــا بـــــــــيِّنُ
سَيُنْجِيك مَنْ أنْجَى مِنَ ويَكْفيْكَ مَنْ للشَّرِّ يُخْفِي الجُـــبِّ يُوْسُـــفًا ويُـــــــــبْطِنُ

وقع التناص في الشطر الأول من البيت الثاني، فثمة تناص مع قصة يوسف ومع مسار أحداثها، فكما نجى الله يوسف U من كيد إخوته بإلقائهم إياه في البئر، فإن الله سينجيه من شرور الخائنين الماكرين سواء أأظهروا الشَّر أم أخفوه.

ب) التناص الأدبي:

يتناص الشَّاعِر مع إحدى قصائد الشعراء المحدثين، إذ يقول( ) (من بحر الرَّمل):

(عذِّبي مَا شِئْتِ قَلْبي عَذِّبي عَلِّليـــهِ بِالأمَـــانِي وَاكْـــذِبِي
فاجعلِ الحُكمَ عذابًا بِالهَوى (فَعَذَاب الحُبِّ أسْمَى مطلبِي)

وثمَّة تعالقٌ في بيتيْ الشَّاعِر، مع قصيدة **إيليا أبي ماضي** البائيَّة، التي قال فيها( ) (من بحر الرَّمَل):

عـذِّبِي مـا شِـئْتِ قَلْـبي فعَـذَاب الحُـبِّ أسْمَـى
عـــــــــــذِّبِي مَطلَـــــــــــبِى

فالشَّاعِر تعالق في قصيدته مع بيتِ **إيليا أبي ماضي** الَّذِي ذكرناه آنفًا، ولكنه قسم بيته على قسمين، فأخذ[١] الشطر الأول واستهل به قصيدته، ثم أخذ الشطر الثاني من البيت، واختتم به قصيدته. ولوحظ ها هنا أنه وضع قوسين قبل الجملة المتناصة وبعدها، في تأكيده أن هذا البيت لغيره، وإنما وافق اتجاهه النفسي، ويعني أن ثقافة الشَّاعِر تصنع ما يشبه الأرشيف الَّذِي يسارع إلى الكشف عنه وإلى الأخذ منه كلما جاءته فرصة من دون أن يخلّ بالأمانة العلمية، في نسبة كل شطر أخذه عن غيره إلى صاحبه، وإن لم يصرح باسمه، بل أضاف القوسين؛ لتأكيد مذهبه. فهو أراد أن يستدعي المعنى ذاته الَّذِي دار فيه هذا الشَّاعر، ويريد أن يقول: إن هُيَامَهُ مقرون بالعذاب، وقد اعتاد أنْ يرشفَ العذاب في حبِّه، حتى بات مَطلبًا يصبو إليه.

وقد نجده يستدعي إحدى الشاعرات الجاهليات المشهورات في تراثنا الشعري، كما بدا في قوله( )(الطويل):

إني وقفـت علـى الخَنْسَـاءِ بَاكيـةً وترسـلُ الـدمعَ أمواجًـا وأسـرابا
تبْكِي أخًا إذ طواهُ اللحدُ وانقطعت أسـبابُه والمنـايا كـن أسـبابا

فالشَّاعِر هنا يستدعي شخصية الخنساء في الجاهلية، وهي أيقونة البكاء في التراث الشعري – كما ذكرت الباحثة آنفًا – ويطوّع الشَّاعِر هذا التناص في قصيدته جاعلًا من هذه الصورة الحزينة، أحد الروافد التي تغذي شعره، فالأحزان عنده تشبه أحزان الخنساء على أخيها صخر، وقد كانت شديدة الحزن وتبكيه كل حين، وتنظم فيه غرر القصائد.

ويظهر مما سبق؛ أن دراسة الصورة الشعرية قادرة على كشف سمات ومؤشرات أسلوبية مهمة تختص بمجال الصورة كما لُوحظ عند الشاعر؛ إذ كان للانزياح الدَّلالي أثر رئيسٌ في شعره، وقد تنوَّعت الصُّورُ ما بين حِسيَّةٍ وعقليَّة، كما كانَ للتّناص دورٌ واضحٌ في شعره، حيث شاع في شعره التَّناصُ الدّيني والأدبي.

الخاتمة:

بعد هذا التطواف الشَّائق في ديوان (أغنيات الورَّاد)، للشَّاعر السعودي محمَّد بن مسعود الفَيفي، يمكن القول: إن هذا الديوان تميز بغناه وسَعة مفرداته وتراكيبه، وأن صغر حجمه لم يمنع الشَّاعِر من استثمار حواسه الإبداعيَّة في توسيع دائرة الأساليب والخيال. وقد توصّلت الباحثة إلى عَددٍ من النَّتائج، وهي:

1- يعدُّ الشَّاعِر محمَّد مسعود الفَيْفي مِنْ الشُّعراء السُّعوديين المتمرّسينَ، الَّذِين نلمح في شعرهم مراوحَةً بين التَّقليد والتَّجديد، وكما التزمَ القصيدةَ العموديَّة، فإنه اهتمَّ بشعر التَّفعيلة. وكما زاوج في الموسيقى، فإنه زاوج في اللغة والمعجم، فدار شِعرهُ بين لغتين: لغة القُدَماء فصاحةً وأصالةً، ولغة العصر رقَّةً وعُذُوبةً.

2- يتضمّن ديوانهُ الشِّعري ثلاثةً وعشرينَ نصًّا، ويُقدَّر عددُ أبيات هذه النُّصُوْص بمئتين وثلاثة وستين بيتاً .

3- اسْتخدمَ ستة أبحر من بُحُورِ الشِّعْرِ العَرَبِي، وهي: (الطويل، والبَسيط، والرَّمل، والْمُتَقَارِب، والْوَافِر، والكامل).

4- أكثر الأبحر تواترًا في خطابه الشِّعري هما بحرا (الطويل والبسيط)؛ فقد وردا في ثمانية عشر نصًّا، ويُقدَّرُ عددُ أبيات هذه النُّصوص بمئتين وأربعة وعشرين، بِنِسْبَةٍ بَلَغَتْ 85.17 %.

5- كانت الأبحر المزدوجة التفعيلة أكثر حظًّا في شعره من البحور الأحادية التفعيلة، وبلغت نسبتها 85.17 %.

6- استخدم في حروف الرَّوِي أحدَ عشر حَرْفًا من حروف الهجاء.

7- أكثر أحرف الرَّوِي شيوعًا في شعره هي: (الدَّال والرَّاء والباء والميم)، فقد وردت في مئتين واثني عشر بيتًا، بنسبة بلغت 9.83 %.

8- كثيرًا ما آثر استعمال الأحَرْف المجهورة رويًّا، فقد وَرَدَتْ في مئتين وتسعة وثلاثين بيتًا، بِنِسْبَةٍ بَلَغَتْ91.87 %

9-آثر استعمال القوافي المطلقة؛ فقد بدت في اثنين وعشرين نصًّا، بنسبةٍ بلغت95.65 % ولم تلح لنا القوافي المقيدة إلاَّ مرة واحدة فقط.

10- جاءَ الرويُّ الموصول في الصَّدارة، وتقدّمَ على نظيريه فقد وَرَدَ في مئتين وخمسة عشر بيتًا، بِنِسْبَةٍ بَلَغَتْ 86.69 %.

11- تفوّقت نسبة الرَّوي الموصول بالواو في شعره، فقد ورد في مئة وأربعة أبيات، بِنِسْبَةٍ 41.93%، ثم يليه (الياء)، ثم (الألف)، ولم ترد (الهاء) لاحقة في شعره.

12- ارتكز الإيْقَاع الداخلي في شعره على تقنية التَّكْرِار على اختلاف ضروبه واطراد وروده، فقد شَحَن نُصُوصَه بطاقاتٍ إيحائِيَّةٍ وإيقاعيةٍ، أضفت عليها أصداء موسيقية مؤثرّة ومركزة، كما ارتكز الإيْقَاع الداخلي على: التَّصريع والتَّقفية والتَّوَازِي.

13- كَانَ للانزيَاحِ التَّرْكِيْبِي أَثَرٌ مُهِمٌ في شِعْرِه، وأحْدَثَ تنوُّعًا دَلاليًّا كبيرًا فيه، وتمركز في: التَّقديم والتَّأخير، والأساليب الإنشائيَّة، والحَذْف.

14- كان للانزياح الدَّلالي أثر رئيسٌ في شعره، وتنوَّعت الصُّورُ ما بين حِسيَّةٍ وعقليَّة.

15- كانَ للتّناص أثر واضحٌ في شعره، وشاع في شعره التَّناصُ الدِّيني والأدبي.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

1- القرآن الكريم.

2- الفَيْفِي، محمد مسعود. 1436هـ. ديوان أغنيات الوراد. (الطبعة الأولى). دار الطاووس.

ثانيًا: المراجع العربية:

1- البادي، حصة. 2009. التَّناص في الشِّعر العربي الحديث: البرغوثي نموذجًا. دار كنور المعرفة العلمية.

2- البحراوي، سيد. 1993. الْعَرُوْض وإيقاع الشعر العربي. الْهَيْئَة المصرية العامة للكتاب.

3- بشر، كمال. 1994. علم الأصوات. (الطبعة الأولى). دار غريب للطِّبَاعَةِ والنَّشْرِ.

4- البطل، علي. 1981. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، (دراسة في أصولها وتطورها). (الطبعة الثانية). دار الأندلس للطِّبَاعَةِ والنَّشْرِ والتوزيع.

5- التبريزي، الخطيب. 1994. كتاب الكافي في العروض والقوافي. تحقيق: الحساني حسن عبد الله، (الطبعة الثالثة). مكتبة الخانجي.

6- التنوخي، أبو يعلي. د.ت. كتاب القوافي. تحقيق: عوني عبد الرؤوف. مكتبة الخانجي.

7- الجبوري، سامي شهاب أحمد. 2011. شعر ابن الجوزي: دراسة أسلوبية. دار غيداء للنشر والتوزيع.

8- الجرجاني، عبد القاهر. 2000. دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

9- الجمل، عبد الرحمن. المغني في علم التجويد، برواية حفص عن عاصم. (الطبعة الثانية). آفاق للطباعة والنشر والتوزيع.

10- الخريشة، خلف. 2014. جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي لبحر الطويل. مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 41، ملحق 2.

11- الداية، فايز. 1996. علم الدلالة العربي، (النظرية والتطبيق). (الطبعة الثانية). دار الفكر.

12- دراز، صباح عبيد. 1986. الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم. مطبعة الأمانة.

13- رماني، إبراهيم. 2007. الغموض في الشعر العربي الحديث. د. ط، وزارة الثقافة.

14- سليمان، فتح الله. 2004. الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية. مكتبة الآداب.

15- الشيخ، عبد الواحد حسن. د.ت. البديع والتوازي. مكتبة الإشعاع الفنية، القاهرة.
16- الطيب، عبد الله. 1989. المرشد إلى فهم أشعار العرب. (الطبعة الثالثة). الكويت.
17- عباس، عنوز صباح. 2013. دلالة الصورة الحسية في الشعر الحسيني. وحدة الدراسات التخصصية في الإمام الحسين، كربلاء.
18- عبد الجليل، عبد القادر. 2002. الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية. دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع.
19- عبد العزيز، ألفت مُحَمَّد. 1983. نظرية الشِّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد. دار التنوير للطباعة والنشر.
20- عبد المطلب، مُحَمَّد. 1995. جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم. الشركة المصرية العالمية (لونجمان).
21- عساف، ساسين. 1982. الصورة الشِّعْرِيَّة ونماذجها في إبداع أبي نواس. المؤسسة الجامعية للدراسات والنَّشر.
22- عسران، محمود. 2006. البنية الإيقاعية في شعر شوقي. مكتبة بساتين المعرفة للطباعة والنشر.
23- ابن عقيل. 1980. شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك. نشر: محمد محي عبد الحميد. (الطبعة الثانية). دار التراث، دار مصر للطباعة.
24- علي، عبد الرضا. 1997. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه. دار الشروق.
25- فارس، أحمد محمد. 1998. النداء في اللغة والقرآن. دار الفكر اللبناني.
26- فضل، صلاح. 1987. إنتاج الدلالة الأدبية. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع.
27- القزويني، الخطيب. 2003. الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع. دار الكتب العلمية.
28- القيرواني، ابن رشيق. د.ت. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. د.ط.
29- الكندي، محمد علي. 2003. الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر. دار الكتب الوطنية.
30- أبو ماضي، إيليا. د.ت. الديوان. دار العودة. د.ط.
31- محمد، عزة شبل. 2009. علم لغة النص: النظرية والتطبيق. مكتبة الآداب.
32- محمود، زكي نجيب. 2020. قشور ولباب. مؤسسة هنداوي.
33- مصلوح، سعد. د.ط. *في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية*. عين للدراسات والبحوث والاجتماعية.
34- مطلوب، أحمد. 1980. أساليب بلاغية: الفصاحة- البلاغة- المعاني. وكالة المطبوعات في الكويت.
35- مطلوب، أحمد. 1983. معجم المصطلحات البلاغية ونطورها. مطبعة المجمع العلمي العراقي.
36- المعري، أبو العلاء. 1924. ديوان اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم. تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال، ومكتبة الخانجي.
37- مفتاح، محمد. 1986. تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص. (الطبعة الثانية). المركز الثقافي العربي.
38- الملائكة، نازك. 1967. قضايا الشعر المعاصر. (الطبعة الثالثة). منشورات مكتبة النهضة.
39- النحوي، ابن الدهان. 1998. الفصول في القوافي. تحقيق: صالح بن حسين العايد، مركز الدراسات والإعلام، دار إشبيليا.

40- هيمة، عبد الحميد. البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر: شعر الشباب نموذجًا. (الطبعة الأولى). مطبعة هومة.

41- الورتاني، خميس. 2005. الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل خاوي نموذجًا). دار الحِوار للنشر والتوزيع.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

42- ساميول، تيفين. د.ت. التناص ذاكرة الأدب. ترجمة: نجيب غزاوي، طبعة اتحاد الكتاب العرب.

43- كوهن، جان. 1986. بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار تويفال للنشر.

رابعًا: المجلات:

44- عيسى، حميد فرج. 2017. أنماط الصورة في شعر الخوارج. مجلة جامعة ذي وقار، ج12، ع3.

الهوامش

(1) رسالة بريدية من ولد الشاعر متضمنة سيرة الشاعر بتاريخ 4/27/ 1443هـ.

(2) عبد الجليل، عبد القادر. 2002. الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية. (الطبعة الأولى). دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع: 133-134.

(3) سليمان، فتح الله. 2004. الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية. (الطبعة الأولى). مكتبة الآداب:44.

(4) ينظر: عبد العزيز، ألفت مُحَمَّد كمال. 1983. نظرية الشِّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، (الطبعة الأولى). دار التنوير للطباعة والنشر :248.

(5) ينظر: البحراوي، سيد. 1993. الْعَرُوْض وإيقاع الشعر العربي. الْهَيْئَة المصرية العامة للكتاب :17.

(6) ينظر: الخريشة، خلف. 2014. جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي لبحر الطويل. مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 41، ملحق 2: 787.

(7) محمود، زكي نجيب. 2020. قشور ولباب. د.ط، مؤسسة هنداوي:56.

(8) علي، عبد الرضا. 1997. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه. (الطبعة الأولى). دار الشروق: 168.

(9) المرجع السابق: 169.

(10) ينظر: المعري، أبو العلاء . 1924. ديوان اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم. تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، ج1، مكتبة الهلال، ومكتبة الخانجي:2.

(11) ينظر: الورتاني، خميس. 2005. الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل خاوي نموذجًا). (الطبعة الأولى). دار الحِوار للنشر والتوزيع:305.

(12) ينظر: الطيب، عبد الله. 1989. المرشد إلى فهم أشعار العرب. ج1، (الطبعة الثالثة). الكويت: 58، 75، 79.

(13) ينظر: بشر، كمال. 1994. علم الأصوات. (الطبعة الأولى). دار غريب للطِّبَاعَةِ والنَّشْرِ:17.

(14) عسران، محمود. 2006. البنية الإيقاعية في شعر شوقي. (الطبعة الأولى). مكتبة بساتين المعرفة للطِّبَاعَةِ والنَّشْرِ: 150.

(15) التِّبريزي، الخطيب. 1994. كتاب الكَافِي في العَرُوْض والقَوافِي. تحقيق: الحَسَّاني حسن عبد الله، (الطبعة الثالثة). مكتبة الخانجي: 152.

(16) القيرواني، ابن رشيق. العمدة في محاسن الشِّعْر وآدابه ونقده. (ج1)، 173

(17) القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 283.

(18) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد:62.

(19) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد:40.

(20) ينظر: يعقوب، إميل بديع. المعجم المفصل في علم الْعَرُوْض والقافية وفنون الشعر:377.

(21) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد:40.

(22) التُّنوخي، أبو يَعْلى. د.ت. كتاب القوافي. تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي:75.

(23) النَّحوي، ابن الدَّهَّان. 1998. الفصول في القوافي. تحقيق: صالح بن حسين العايد، (الطبعة الأولى). مركز الدراسات والإعلام، دار إشبيليا:97.

(24) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد:38.

(25) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد:17.

(26) الملائكة، نازك. 1967. قضايا الشعر المعاصر. (الطبعة الثالثة). منشورات مكتبة النهضة:239.

(27) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد: 54.

(28) هيمة، عبد الحميد. 1998. البنيات الأُسْلُوْبية في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الشباب نموذجًا). (الطبعة الأولى). مطبعة هومة: 46.

(29) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد: 46.

(30) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد: 40.

(31) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(32) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(33) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد: 26.

(34) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(35) المصدر نفسه: 39

(36) المصدر نفسه: 17.

(37) المصدر نفسه: 18.

(38) الجمل، عبد الرحمن. 1999. المغني في علم التجويد، برواية حفص عن عاصم، (الطبعة الثانية). آفاق للطِّبَاعَةِ والنَّشْرِ والتوزيع:76 .

(39) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد:46.

(40) الشيخ، عبد الواحد حسن. 1999. البديع والتوازي. (الطبعة الأولى). مكتبة الإشعاع الفنية:7.

(41) المرجع نفسه:9-10.

(42) الفَيْفِي محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد: 38.

(43) ويقابله (التشخيص الأسلوبي) الذي هو نشاط تحليلي يقوم به الباحث؛ بهدف الكشف عن الهوية الأسلوبية للنص. مصلوح، سعد. في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية، (الطبعة الأولى). عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية:41.

(44) يُنظر: عبد المطلب، محمد. 1995. جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم. (الطبعة الأولى). الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان: 3.

(45) القزويني، الخطيب. 2003. الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع. (الطبعة الأولى). دار الكتب العلمية: 24.

(46) فضل، صلاح. 1987. إنتاج الدلالة الأدبية. (الطبعة الأولى). مؤسسة مختار للنشر والتوزيع:257.

(47) مطلوب، أحمد. 1983. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. (الطبعة الأولى). مطبعة المجمع العلمي العراقي:313.

(48) مطلوب، أحمد. 1980. أساليب بلاغية (الفصاحة- البلاغة- المعاني). وكالة المطبوعات في الكويت: 111.

(49) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الوراد:15.

(50) المصدر نفسه: 15.

(51) المصدر نفسه:17.

(52) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الوراد: 48.

(53) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد:48.

(54) دراز، صباح عبيد. 1986. الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم. (الطبعة الأولى). مطبعة الأمانة:107.

(55) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد:37.

(56) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الوراد: 37.

(57) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(58) يُنظر: فارس، أحمد مُحَمَّد. 1989. النداء في اللغة والقرآن. (الطبعة الأولى). دار الفكر اللبناني:78.

(59) ابن عقيل. 1980. شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك. نشر: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، ج3، (الطبعة الثانية). دار التراث، دار مصر للطباعة،: 256.

(60) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد:21.

(61) المصدر نفسه:35.

(62) المصدر نفسه:73.

(63) يُنظر: مِفتاح، مُحَمَّد. 1992. تحليل الخطاب (إستراتيجية التناص). (الطبعة الثالثة). المركز الثقافي العربي:70.

(64) يُنظر: عبد المطلب، مُحَمَّد. 1995. جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم. (الطبعة الأولى). الشركة المصرية العالمية (لونجمان):161-162.

(65) رماني، إبراهيم. 2007. الغموض في الشعر العربي الحديث. د.ط، وزارة الثقافة:255.

(66) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد:15.

(67) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد: 18.

(68) المصدر نفسه:21.

(69) الجرجاني، عبد القاهر. 1992. دلائل الإعجاز. تحقيق: د. مُحَمَّد رضوان الداية، وفائز الداية، (الطبعة الثالثة). دار الفكر: 146.

(70) عبد المطلب، مُحَمَّد. 1997. البلاغة العربية: قراءة أخرى. (الطبعة الأولى). الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان):216.

(71) المرجع نفسه: 221.

(72) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد:15.

(73) المصدر نفسه:30.

(74) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد: 18.

(75) المصدر نفسه:29.

(76) المصدر نفسه: 48.

(77) المصدر نفسه:30.

(78) المصدر نفسه: 40.

(79) يُنظر: الداية، فايز. 1996. علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق. (الطبعة الثانية). دار الفكر: 6.

(80) يُنظر: عساف، ساسين.1982. الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس. (الطبعة الثانية). المؤسسة الجامعية للدراسات والنَّشر: 60.

(81) البطل، علي. 1981. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها. (الطبعة الثانية). دار الأندلس للطِّبَاعَةِ والنَّشْرِ والتوزيع: 15.

(82) باسودان، عبد الله علي. د.ت. مقدمة في ظاهرة الانْزِيَاح في الشِّعر. مقال بشبكة الإنترنت، ملتقى منابر ثقافية.

(83) علي، إبراهيم جابر. 2007. المستويات الأُسْلُوْبية في شعر بلند الحَيدري. (الطبعة الأولى). دار العلم والإيمان:419.

(84) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد: 27.

(85) يُنظر: كوهن، جان. 1986. بنية اللغة الشعرية. ترجمة: مُحَمَّد الولي ومُحَمَّد العمري. (الطبعة الأولى). دار توبقال للنشر: 133.

(86) الجبوري، سامي شهاب. 2011. شعر ابن الجوزي: دراسة أسلوبية. (الطبعة الأولى). دار غيداء للنشر والتوزيع: 43.

(87) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد:26.

(88) يُنظر: الكندي، مُحَمَّد علي. 2003. الرَّمز والقناع في الشِّعر العربي المعاصر. (الطبعة الأولى). دار الكتب الوطنية:45.

(89) عباس، عنوز صباح. 2013. دلالة الصورة الحسيَّة في الشعر الحسيني. (الطبعة الأولى). وحدة الدراسات التخصصية في الإمام الحسين، كربلاء:36.

(90) الفَيْفِي، محمد مسعود: ديوان أغنيات الورّاد:29.

(91) يُنظر: عساف، ساسين. الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس: 38.

(92) عيسى، حميد فرج. 2017. أنماط الصورة في شعر الخوارج. مجلة جامعة ذي وقار، ج12، ع3: 293.

(93) إسماعيل، عز الدين. د.ت. الشعر العربي المعاصر. (الطبعة الثالثة). دار الفكر العربي: 127.

(94) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد:16.

(95) ساميول، تيفين. التناص ذاكرة الأدب. ترجمة: نجيب غزاوي، طبعة اتحاد الكتاب العرب:14.

(96) مِفتاح، مُحَمَّد. تحليل الخطاب (إستراتيجية التناص):121.

(97) يُنظر: محمد، عزة شبل. 2009. علم لغة النص (النظرية والتطبيق). (الطبعة الثانية). مكتبة الآداب: 80.

(98) البادي، حصة. 2009. التناص في الشعر العربي الحديث: البرغوثي نموذجًا. (الطبعة الأولى). دار كنور المعرفة العلمية: 41.

(99) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد:40.

(100) سورة الشعراء: آية 18.

(101) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد: 67.

(102) سورة الرحمن: آية 56.

(103) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد:46- 47.

(104) المصدر نفسه: 49.

(105) ديوان إيليا أبي ماضي. دار العودة. د.ط:167.

(106) الفَيْفِي، محمد مسعود. ديوان أغنيات الورّاد: 29.