الجمهوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمـة

الكلية: الآداب واللغات

القسم: اللغة والأدب العربي

مخبر التوطين: مخبر الدراسات اللغوية والأدبية

أطروحة

لنيل شهادة دكتوراه علوم

الميدان: اللغة والأدب العربي الشعبة: دراسات لغوية

الاختصاص: علوم اللسان

من إعداد:

سعيدة رحامنية

بعنوان:

خصائص الأسلوب في مختارات من ديوان الإمام الشافعي

بتاريخ: 29/ 12/ 2020. أمام لجنة المناقشة المكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة		
السيدة: فريدة زرقين	أستاذة التعليم العالي	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
السيد: العياشي عمياز	أستاذ محاضر أ	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا
السيد: عمر لحسن	أستاذ التعليم العالي	بجامعة باجي مختار عنابة	ممتحنا
السيدة: وردة بويران	أستاذة محاضرة أ	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا
السيد: وليد بركاني	أستاذ محاضر أ	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا
السيد: عبد الرحمن جودي	أستاذ محاضر أ	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2019 / 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى كل من علمني حرفًا في
هذه الدنيا الفانية
أبي العزيز "عبد الرحمن" أطال
الله عمره.
إلى أمي الغالية التي أفنت
عمرها لأجلنا " خيرة" جعلها الله ذخرًا
لنا.
إلى كل إخوتي وأخواتي
إلى جميع أفراد الأسرة التربوية في
قسم اللغة العربية وآدابها.
أهدي هذا العمل المتواضع

مقدمة

شهدت الحركة اللسانية العربية حديثًا ازدهارًا واسعًا، يرجع إلى فعل المثاقفة الواقعة التي فرضتها التطورات الحالية، وكذا استيعاب الباحثين العرب للمناهج الغربية وانفتاحهم على الآخر، ومن هذه المناهج نُلفي الممارسة الأسلوبية الحديثة؛ التي اهتمّ لسانيين العرب بها تنظيرًا وتطبيقًا، فضلاً عن دورها الفعال في محاورة النصوص الأدبية.

إذ تُعد الأسلوبية فرعًا مهمًا من فروع اللسانيات؛ فلم تلبث أنْ حظيت باستقلاليتها واتّخذت الخطاب الأدبي موضوعًا لها؛ فهي ترمي إلى دراسة مختلف العلاقات الموجودة بين العناصر المشكلة للخطاب، وتحاول تخطي الدراسات البلاغية المعيارية التقليدية في أثناء تحليلها ودراستها للنصوص في جانبها النظري والتطبيقي.

بالإضافة إلى بحث الظاهرة الأسلوبية في مختلف الخطابات الأدبية انطلاقًا من المنهج اللساني الحديث، بداية من أصغر وحدة لغوية غير دالة تتمثل في الفونيم (الصوت) ضمن المستوى الصوتي، وصولًا إلى أكبر وحدة لغوية تتعين بالأبنية التركيبية المختلفة للجمل.

وتمثل الأسلوبية منهجًا مهمًا من المناهج النقدية الحديثة التي تسعى إلى دراسة النص الأدبي موظفة آليات التحليل والتفسير؛ فقد تمكنت من تجاوز حالات الضعف والقصور، التي عانت منها البلاغة العربية القديمة، فضلًا عن أنّها عملت على تجاوز البحث الجزئي أو الشكلي إلى بحث أعمق وأشمل.

صحيح أنّ الأسلوبية كانت بداياتها الأولى اعتمادًا على الدرس اللغوي اللساني، واستفادت منه كثيرًا إلا أنّها مع مرور الزمن حددت مسارها، وتوجهها الذي يكمن في دراسة الظواهر اللغوية في النصوص الأدبية وتحليلها، بالإضافة إلى ذلك تمكن باحثو الأسلوبية من أن يستفيدوا من الدراسات اللسانية الحديثة نقديًا وبلاغيًا.

ويتّسم المنهج الأسلوبي بالموضوعية بعيدًا عن الإغراق في الذاتية والفردانية، باعتبار المحلل الأسلوبي يتعامل مع ألفاظ النص الأدبي ولغته، ويقدم وصفًا للبنية الأسلوبية انطلاقًا من هذه المكونات اللغوية التي يتألف منها النص دون أن يولي اهتمامًا لصاحب النص.

ولما كانت الأسلوبية منهجًا يقارب النصوص الأدبية بدراسة الأسلوب داخل النصوص بعيدًا عن المؤثرات الخارجية، مما جعلنا نحاول تطبيق مختلف الوسائل الإجرائية، والآليات التحليلية على قصائد مختارات من شعر الإمام الشافعي.

وهناك **أهداف** نسعى لتحقيقها انطلاقًا من اختيارنا لهذا الخطاب الشعري؛ من نحو:

- إحياء التراث الشعري العربي القديم، كون المدونة قديمة.
- إظهار فعالية المنهج الأسلوبي في مقاربة الخطاب الشعري القديم.
- إبراز السمات والخصائص الجمالية الأسلوبية، والكشف عن البصمات اللغوية المتضمنة في الخطاب الشعري لشاعرنا.
- وصف عناصر الإبداع في الخطاب الشعري لدى الإمام الشافعي.
- توضيح طبيعة العلاقات بين البنيات اللغوية التركيبية المشكلة للخطاب الأدبي، وإظهار أهميتها ودرجة قبولها من قِبل القارئ أو المتلقي الأسلوبي.
- الاطلاع على رؤى الشاعر، ومحطات حياته، وملامح تفكيره، وشخصيته انطلاقًا من تجربته الشعرية وتاريخ أحداثها المبثوثة بين أسطر مدونته الشعرية بتنوع موضوعاتها.
- الإسهام في إثراء المكتبة الجامعية الجزائرية، والعربية بإضافة هذه الدراسة الأسلوبية.
- محاولة تدعيم الدراسات الأسلوبية في جانبها التطبيقي.

وقد فرضت طبيعة الموضوع صياغة **الإشكالية** على النحو الآتي: لماذا استخدم الإمام البنيات الأسلوبية بهذه الكثرة في شعره؟ وهل استخدامه لهذه البنيات الأسلوبية كان مقصودًا؟ وما لهدف من استخدامه لهذه البنيات الأسلوبية؟ وهل نجح في توظيف البنيات الأسلوبية في قصائده؟

ولهذا وضعنا **عنوانًا** ل دراستنا حددناه بـ: "**خصائص الأسلوب في مختارات من ديوان الإمام الشافعي**" محاولة دراسته أسلوبيًا.

ولضمان سير البحث وفق منهجية محددة، كان لابد أن ننتقي منهجًا يتوافق، وطبيعة الدراسة، وقد وقع اختيارنا على **المنهج الوصفي** كوننا إثر دراسة مدونة محددة بزمان ومكان معينين، فضلًا عن الاستعانة

بالإحصاء لحصر عيّنات الدراسة، وتحليلها وفق معطيات وأليات الأسلوبية علنا نتوصل إلى تحليل علمي مميز للظاهرة الأسلوبية في النص الشعري.

وتكمن **أهمية** الموضوع في:

_ حاجتنا لمثل هذه الدراسة التطبيقية، التي تتناول البنيات الأسلوبية عند الإمام الشافعي.

_ معرفة كيف وظّف الإمام البنيات الأسلوبية في شعره.

ومثل باقي الدراسات فقد أفدنا من شروح الديوان المختلفة لتتضح لنا صورة الشاعر ورؤيته، وسياقات نصوصه التي تبدو عاملًا مهمًا لفهم دواخل النصوص، أبرزها: جمع وشرح نعيم زرزور عن دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1984م، والثاني: جمعه وحققه: الدكتور مجاهد مصطفى بهجت، بدار القلم، ط1، دمشق، 1999م، والثالث: شرحه وضبط نصوصه وقدّم له: الدكتور عمر الطباع عن دار الأرقم بن الأرقم، بيروت، لبنان.

واعتمدنا جملة من **المصادر والمراجع** يسّرت لنا سُبل البحث، ووجدناها وثيقة الصلة بموضوع الدراسة بالإضافة إلى بعض الرسائل الجامعية التي مثلت منارات استعنّا بها في أثناء البحث، واستوحينا منها بعض الأفكار، من نحو:

_ كتاب "البنية اللغوية لبردة البوصيري" دراسة أسلوبية للدكتور رابح بوحوش، وهي دراسة مهمة في هذا المجال.

_ "الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي.

_ "خصائص الحروف العربية ومعانيها" لحسن عباس.

_ كتاب "ظواهر أسلوبية في لامية العرب للشنفرى" للدكتورة وردة بويران.

_ رسالة الدكتوراه "الأسلوب في ديوان ليلى الأخيلية" للدكتورة وردة بويران.

كما اعتمدنا في البحث والتحليل على ديوان الإمام الشافعي المحقق من قِبل إميل بديع يعقوب.

ثم إنّ **الدراسات** التي تناولت شعر الإمام الشافعي بالبحث والشرح، والتي وقفتُ من خلالها على بعض النقاط التي أغفلتها أو سقطت منها، من نحو: البنية اللغوية وأبعادها الدلالية في القافيتين الميمية

والنونية من ديوان الشافعي "لصاحبها منير عقون" التي اقتصر فيها صاحبها على القصائد ذات القافية الميمية والنونية فقط _وهي مدونة ضيقة_ مقارنة مع مدونتنا كوننا اشتغلنا على أغلب القوافي الواردة في الديوان، ثم إنّ هذه الدراسة كانت وصفية محض لم تهتم بالجانب الدلالي عكس دراستنا، وغيرها كثير من الدراسات.

وتطلّبت الدراسة تقسيم بحثنا إلى: مقدمة، وفصل نظري، وثلاثة فصول تطبيقية، وخاتمة، متبوعة بقائمة للمصادر والمراجع، ففهرس للموضوعات.

أما **المقدمة**؛ فجعلناها بمثابة الباب الذي نلج منه إلى صميم الموضوع، بحيث تطرقنا فيها إلى عرض بسيط لمختلف أجزاء البحث، وتقسيماته، والمنهج المتّبع، والخطة، والمصادر والمراجع، مرورًا بنتائج الدارسة.

أما **الفصل النظري الأول**: فوسمناه ب: "**مفاهيم واصطلاحات نظرية**" ويضمّ الحديث عن مفهومي الأسلوب والأسلوبية عند العرب، والغرب، واتجاهاتها، ومبادئها، وأهم أعلامها، لنعرج في آخر الفصل إلى الحديث عن الديوان وصاحبه.

أما **الفصل التطبيقي الثاني**: فعنوناه ب "**البنية الصوتية والإيقاعية**" وقد اقتضى هذا الفصل ثلاثة مباحث يمكن بيانها كالآتي:

المبحث الأول: موسوم ب "**الموسيقى الداخلية**" ودرسنا فيه بعض ما يتعلق بالأصوات اللغوية حيث اعتنينا فيه بالأبنية الصوتية الداخلية للخطاب الشعري انطلاقًا من خاصية التكرار، وصولًا إلى التحليل الدلالي، وتمثل في مطلبين هما:

المطلب الأول/ الأصوات اللغوية بين التعبير والإيقاع: وركزنا فيه على مفهوم الصوت اللغوي، وصفات الأصوات ومميزاتها، وقمنا بعملية إحصائية للأصوات الأكثر تواترًا في الديوان، ثم عكفنا على تحليل بعض النماذج الشعرية واستكشاف دلالات الصوامت والصوائت المتواترة فيها.

وتطرقنا في **المطلب الثاني/ أشكال البنية المقطعية وتعبيراتها**: إلى البنيات المقطعية المتضمنة في النصوص الشعرية، وعالجناها بالدراسة والتمحيص بعد إحصائها، وتحليل نماذج من الديوان، وبيان دورها في تكوين، الأنغام الداخلية للنص الشعري وتنويعها انطلاقًا من تضافرها مع أحاسيس الشاعر، وانفعالاته.

ويندرج ضمن **المبحث الثاني/ الموسيقى الخارجية:** مطلبان هما:

المطلب الأول/ بنية الأوزان الشعرية في الديوان: وتناولنا فيه مختلف الدلالات التي تنتج عن الأوزان الشعرية، ومدى قدرتها على وصف الانفعالات، والأحاسيس المختلفة المتضمنة في أعماق النصوص الشعرية على اختلاف موضوعاتها، وتباين بحورها، ثم تعرضنا لأهم زحافاتها وعللها بالدراسة والتحليل.

المطلب الثاني/ أنواع القوافي وإيقاعاتها: وركّزنا فيه على القافية وأنواعها، وألقابها المختلفة التي وردت بشكل ضروري في النصوص الشعرية، والتي مثّلت سمة أسلوبية يستحيل غض البصر عنها كونها تمثل وحدة صوتية مهمة لها وزنها، وثقلها في تنويع موسيقى النص الشعري.

وبعدها تناولنا **صوت الروي،** حيث عكفنا على إحصاء أصوات العربية التي وظّفها شاعرنا رويًا في قصائده، وقمنا بتعيين دلالاتها في النصوص الشعرية وبيان أهميتها فيها.

وأما المبحث الثالث/ التشكيل الصوتي بين التوازن والتكرار وأثره في المعنى: فاهتممنا فيه بالموازنات الصوتية كونها عنصرًا بلاغيًا مهمًا يؤدي وظائف أسلوبية متنوعة تتراوح بين الجمالية والتأويل.

وقد تضمن هذا **المبحث مطلبين** كما يلي:

المطلب الأول/ الجناس ودلالاته التكرارية.

المطلب الثاني/ الترصيع بين المتوازي والمتوازن.

أما **الفصل الثالث:** الموسوم ب (**تنوع المورفيمات في النص الشعري ووظائفها**) فتطرقنا فيه إلى المورفيمات المتواترة بشكل لافت في النصوص الشعرية استنادًا إلى التقييد، والانطلاق في **مبحثين** كما سيأتي:

المبحث الأول/ المورفيمات الحرة ودلالاتها في النص الشعري: واهتممنا فيه بالوحدات الصرفية التي تحمل دلالاتها في ذاتها دون اعتمادها على غيرها، كونها أشكالًا أسلوبية ديناميكية ضمن الخطاب الشعري، وهذا ما جعلها تتسم بالتلون، والتغير الدلالي، وانقسمت بدورها إلى **مطلبين:**

المطلب الأول/ المورفيمات الطليقة ووظائفها: عرضنا فيه للمورفيمات التي قدمت وظائفها انطلاقًا من ذاتها في تضافرها مع سياقها الشعري بعيدًا عن غيرها من المورفيمات، من نحو: مورفيمات الجمع،

والتعريف، والتنكير مما أكسبها القدرة على التصريح بأهداف الشاعر ومراميه التي تتراوح بين: التعظيم، والتحقير، والمبالغة، والتوكيد.

أما **المبحث الثاني/ المورفيمات المقيدة ووظائفها في النص الشعري**: فانقسم إلى مطلبين هما:

المطلب الأول/ المورفيمات المتصلة بالمركبات الفعلية ودلالاتها الصرفمية: ركّزنا فيها على المورفيمات التي تمثل أدنى وحدة صوتية تحمل معنى في تعالقها بوحدة أكبر منها، من نحو: مورفيمات الزيادة، ومورفيمات المضارعة، مرورًا إلى مورفيمات الجنس، والعدد، وأهميتها كلها في تكوين النص الشعري وبنائه.

المطلب الثاني/ المورفيمات المتصلة بالمركبات الاسمية ودلالاتها الصرفمية: وانشغلنا فيها بالمورفيمات التي تدل على التعريف (ال) مثل: (ال) الجنسية في ارتباطها بالمركبات الاسمية المختلفة، وما نتج عنها من دلالات.

أما في **الفصل الرابع**/ الموسوم ب "**البنية التركيبة في النص الشعري**" فتطرقنا فيه إلى مفهوم الجملة عند اللغويين القدماء، واللسانيين المحدثين، وقد تطلب هذا الفصل **ثلاثة مباحث** كما تمّ بيانه:

المبحث الأول/ أبنية الجمل في الديوان: وعرضنا فيه لمختلف الجمل الإنشائية، وقد تطلب هذا المبحث مطلبين كما يلي:

المطلب الأول/ المكونات الإنشائية: وعنينا فيه بالجمل الإنشائية في الخطابات الشعرية ودلالاتها في تضافرها مع سياقاتها، مثل: جملة الأمر، وجملة النهي، وجملة التمني، وجملة الاستفهام.

المطلب الثاني/ أبنية الجملة الشرطية: وركزّنا فيه على مختلف الجمل الشرطية التي وظّفها الشاعر أثناء نظمه، وبيان ما ينبثق عنها من دلالات تخدم غايات الشاعر.

المبحث الثاني/ أبنية المكونات ذات الوظائف النحوية: عرضنا فيه إلى الجمل ذات الوظائف النحوية المتواترة في النصوص الشعرية، من نحو: جملة الخبر، جملة الفاعل، وجملة المفعول به... وما نتج عنها من دلالات في النصوص الشعرية من خلال تضافرها مع سياقاتها.

أما **المبحث الثالث/ دلالة الأبنية التركيبية المجازية**: وقسمناه إلى أربعة مطالب كما يلي:

تناولنا في **المطلب الأول/ التراكيب الاستعارية ودلالاتها** مختلف الصور الاستعارية الواردة في ديوان الإمام الشافعي.

أما **المطلب الثاني/ التراكيب التشبيهية ودلالاتها** فأدرجنا فيه مختلف الصور التشبيهية التي وظّفها الإمام في أثناء نظمه.

أما في **المطلب الثالث/ التراكيب الكنائية ودلالاتها** فقد أشرنا إلى أبرز الصور الكنائية التي طرحها الشاعر في ثنايا خطابه.

أما **المطلب الرابع/ العدول في المستوى التركيبي** فقد تخلل بعض صور التقديم والتأخير في الديوان، وما تحققه من دلالات في الخطابات الشعرية في النصوص الشعرية للديوان، وقد اخترنا عيّنات قمنا بتحليلها، و

إبراز دلالاتها في الخطاب الشعري.

وأدرجنا في **الخاتمة** جملة من أهم النتائج المتوصل إليها من الدراسة والبحث، مذيلة **بقائمة للمصادر والمراجع، ففهرس للموضوعات.**

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بأسمى معاني الشكر، والتقدير، والعرفان إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل منذ بدايته إلى نهايته، كما نتوجه بالشكر إلى أعضاء اللجنة التي اطّلعت على الدراسة، وكانت لها تقييماتها التصحيحية والتوجيهية.

الفصل الأول:

مصطلحات ومفهومات

أولاً/ مفهومات نظرية عامة.

ثانيًا/ وقفة عند حياة الإمام الشافعي، وأهم مناقبه (المخاطِب).

ثالثًا/ الديوان في ميزان البحث (الخطاب والمخاطَب).

أولًا/ مفهومات نظرية عامة:

تمثل الأسلوبية تصورًا نقديًا أدبيًا، وممارسة علمية لسانية حديثة؛ تبحث في الآليات التحليلية والإجراءات المنهجية المستمدة من أدوات الوصف اللغوي اللساني التي تجعل الخطاب الأدبي يحمل خصائص، وملامح تعبيرية وشعرية متميزة، وقد برزت خلال القرن العشرين منهجًا لتحليل النصوص يعمل على دراسة الأسلوب، فضلًا عن أنّها استفادت من ميادين شتى في مقدمتها اللسانيات، والشكلانية الروسية، والشعرية، والبلاغة الجديدة، والنقد والمناهج المعاصرة. ومما لا شك فيه أنّ هذا المنهج يهتم باستجلاء الإمكانات اللغوية، والخصائص الأسلوبية التي تجعل الخطاب الأدبي يتحول من سياقه الإخباري العادي إلى وظائفه التأثيرية، والجمالية، والإقناعية، بالإضافة إلى دراسة النصوص الأدبية كما هي بعد إنتاجها، ولا تحتم أي قيود على المبدع.

ولسبر أغوار هذا المنهج وتفحص خصائصه وآلياته التي يقوم عليها، ارتأينا الإجابة على هذه التساؤلات: إلى أي حد أسهم المنهج الأسلوبي في مقاربة النص الأدبي القديم، والكشف عن الخصائص الأسلوبية، والمكامن الجمالية فيه؟ وما هي مختلف الآليات التحليلية، والإجراءات المنهجية للتحليل الأسلوبي؟ وأين تكمن أبرز السّمات الأسلوبية على مستوى البنيات الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والمعجمية التي جعلت نظم الإمام يتّسم بالتميز، والتفرد الأسلوبي؟

1_ مفهوم البِنية:

انطلاقًا من (آنية) دي سوسير ارتأت طائفة من اللغويين تأسيس قاعدة علمية للدراسات الأدبية فضلًا عن اعتبار الظاهرة الأدبية كيانًا منفردًا بذاته لا يمكن دراسته إلا من الداخل، ولعلّ معالم هذه الرؤية اتّضحت على يد البنويون، حيث اعترفوا باستقلالية الأدب ورفضوا بُعدَه التاريخي، وقاموا بوصف النص الأدبي وفق رؤية لسانية آنيًا كونه نظام مستقل بذاته، وبِنية كلية قائمة بنفسها، مغلقة بذاتها بعيدة عن كل السياقات الخارجية.

وبهذا تغير الخطاب النقدي كلية في أواخر السبعينيات من القرن الماضي، فأضحت القراءة النصية "تعرية لعالم الرموز، وتأسيسًا لجمالية التلقي"[1]. فتجاوز السياقات أصبح شيئًا ضروريًا، فأضحت بنية النص وشعريته، وانزياحاته، وحمولته الدلالية هي مدار المحلل والناقد اللساني.

أ_ مفهوم البنية لغة: إنّ الأصل اللغوي الغربي لكلمة (بِنية) structure يعود إلى الكلمة اليونانية struere، والتي تعني البناء أو الطريقة التي يكون عليها بناء ما، ثم توسع هذا المفهوم ليشمل وضع الأجزاء في مبنى معين من الناحية المعمارية، وقد استعمل فنانو المعمار هذا المصطلح منذ منتصف القرن السابع عشر.[2]

لكلمة (بِنية) مدلولات عديدة تصل إلى حد التراكم، وانطلاقًا من بعض المعاجم العربية نجد أنّها تحيل على معانٍ كثيرة، من نحو:

ففي لسان العرب "فالبِنْية، والبُنْية: ما بَنَيْتَه، وهو البِنَى، والبُنَى؛ وأنشد الفارسي علي أبي الحسن قائلًا:

قــومٌ، إنْ بنــوْا أحســنوا البُــنى وإن عاهدوا أوْفوا، ولإن عقدوا شَدُّوا.

ويروى: أحسنوا البِنى؛ قال أبو إسحاق: إنّما أراد بالبِنى جمع بِنْية، وإن أراد البناء الذي هو ممدود جاز قصره في الشعر.

يقال: بِنية: وهي مثل رِشوة ورِشا، كأن البِنية الهيئة التي تُبنى عليها، مثل المِشية والرِكبة، وبنى فلان بيتًا بناءً وبنًى مقصورًا شُدّد للكثرة، وابتنى دارًا وبنى بمعنى".[3]

فبنية اللفظة تعني جسدها، وهيأتها التي تكون عليها نطقًا، وكتابة، وعليه فمصطلح بنية وما يتصل به من باقي المشتقات بمختلف مدلولاته الحسية، والمعنوية لا يفتأ يخرج عن هياكل الأشياء وهيئتها ومكوناتها.

كما تدل (البِنية) في المعجم الوسيط على "هيئة البناء، ومنه بنية الكلمة؛ أي صيغتها، وفلان صحيح البُنية".[4]

---

[1]: إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية (قراءات في الأدب الجزائري الحديث)، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1992م، ص97.

[2]: ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط2، دار الأفاق الجديدة للنشر، بيروت، 1980م، ص175.

[3]: ابن منظور: لسان العرب، ج1، ط3، تح: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي للطبعة النشر والتوزيع، بيروت، 1999م، ص510.

[4]: مجمع اللغة العربي: المعجم الوسيط، القاهرة، ص92. (مادة ب ن ى)

ب_ مفهوم البِنية اصطلاحًا: ظهر مصطلح البِنية (structure) نتيجة للدراسات التي قدّمها علماء اللسانيات مع مطلع القرن العشرين. فالبِنية اللغوية خاضعة لمبدأ عام، أو جهاز مخصوص يعمل وفقًا لقوانين معينة، حيث يعدّ العالم اللساني فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) أول من أسس للبِنية اللغوية ضمن اتّجاهها البنوي، غير أنّه لم يستخدم هذا المصطلح في كتاباته، وإنما استعمل مصطلحي (نسق) و(نظام)، إلا أنّه تعرض لمضمون البِنية ومكوناتها، وأُستعمل هذا المصطلح بشكل صريح أول مرة في مؤتمر اللغويين السُلاف slave سنة 1929م، بحضور رومان جاكبسون (Roman Jakobson)، وتروباسكوي (trobesskoy).[1]

فالبِنية اصطلاحًا هي "ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة، وعمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة".[2]

وانطلاقًا من هذا المفهوم، فإنّ البِنية لا يمكن أن تواجد بعيدة عن سياقها. ومن التعريفات التي يمكن الاستناد إليها قول الدكتور (الزواوي بغورة): "تعني البِنية الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما؛ أي أنّها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى، وحيث يتحدد هذا العنصر أو ذاك بعلاقته بمجموعة العناصر".[3]

يتبين من هذا المفهوم أنّ البنية تتألف من مجموعة عناصر ومكونات متناسقة، ومنسجمة، ومتلاحمة فيما بينها؛ ويتعلق كل عنصر فيها بالآخر.

أما ليفي ستراوش: Lévi Strauss فيطلق عليها التعريف التالي: "البنية تحمل _أولًا وقبل كل شيء_ طابع النسق أو النظام. فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث

[1]: ينظر: لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007م، ص95.

[2]: صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3، دار الأفاق الجديدة، 1985م، ص121.

[3]: الزواوي بغورة، مفهوم البنية، مجلة المناظرة (مجلة فصلية تعنى بالمفاهيم والمناهج) ملف خاص؛ حول البِنية، جامعة قسنطينة، السنة 3، العدد 5، يونيو 1992م، ص95.

تحولًا في باقي العناصر الأخرى"[1]. فقيمة البنية وأهميتها تكمن في مختلف العلائق الداخلية التي تُكوِن عناصرها، ومدى ارتباط بعضها ببعض.

مما سبق يمكن القول: إنّ البنوية تسعى إلى البحث في القوانين، والأنساق الداخلية للعمل الأدبي باعتبار النص عالمًا قائمًا بذاته، مغلقًا على نفسه؛ فهي تحاول الاطلاع على بنياته الداخلية ومكامنه الدلالية.

2_ الأسلوبية: المفهوم وإشكالياته:

النشأة، التاريخ، والترجمة: لقد بالغ النقاد والدارسون في تداول مسائل الأسلوب، والأسلوبية ووضع تحديدات لهما، فسبّب ذلك غموضًا والتباسًا شديدين، فاختلفوا في تاريخ ظهور الأسلوبية، ونشأتها الفعلية، واعتمادها مصطلحًا في النقد الأدبي الحديث. إذ يرى بيير جيرو أنّ "نوفاليس Novalis هو أول من استخدم هذا المصطلح، والأسلوبية بالنسبة إليه تختلط مع مصطلح البلاغة، وسيقول عنها "هيلانغ" Heilang فيما بعد إنّها علم بلاغي".[2]

بينما يُرجع بعضهم أنّ بوادرها الأولى ارتبطت ارتباطًا وثيقًا باللسانيات، وكان أول مرة بألمانيا في منتصف القرن التاسع عشر حين عنون بها الألماني "إرنست برجي" "Ernest berger" كتابه "الأسلوبية اللاتينية" "stylistiche Übungen der lateinischen sprache" وقد ترجم إلى اللغة الفرنسية بعنوان "stylistique latine" من قبل المترجمْين: فرديناند قاش "Ferdinand gâche" وماكس بوني " max bonnet" عام 1913م".[3]

في حين ذهب آخرون بالقول: إنّ نشأتها كانت انطلاقًا مما ذكره الفرنسي "جوستاف كويرتنج" Gustav cowerting عام 1886م "إنّ علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تمامًا حتى الآن...فواضعو الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم تبعًا للمناهج التقليدية...لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة على التعبير الأسلوبي أو

[1]: إبراهيم زكريا: مشكلة البنية (مشكلات فلسفية)، مكتبة مصر_ الفجالة، 1990م، ص31.

[2]: بيير جيرو: pierre guiraud: الأسلوبية: تر: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1994م، ص9.

[3]: ينظر: الأسلوبية على الموقع الإلكتروني: http://www.elcso.org/bayanat/stylistic.htm

ذاك، وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعهما الأسلوبية في الأدب كما تكشف بنفس الطريقة عن التأثير الذي مارسته هذه الأوضاع".[1]

فوظيفة الأسلوبية تتمثل في رصد مختلف الطاقات، والسّمات التي يحتويها الخطاب الأدبي بمختلف أنواعه مع الاطلاع على مختلف العلائق فيه؛ كونه "العلم الذي يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية، والذوقية، وتهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية، والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلل، واقتحام عالم الذوق، وهتك الحجب دونه، وكشف السر في ضروب الانفعال التي يخلقها الأثر الأدبي في متقبليه"[2].

ثم إنّ مصطلح الأسلوبية "Stylistique" انطلاقًا من ترجمته إلى العربية يتشكل من "دال مركب جذره "أسلوب" "Style" ولاحقة "ية" "ique" وخصائص الأصل تقابل انطلاقًا من أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلمي العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسلوب "Science du style"؛ لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[3].

بينما ذهب جون ديبوا "Jean Dubois" إلى تحديد الأسلوبية بقوله: "العلم الذي يدرس الأسلوب"[4]؛ أي أنّ الأسلوب هو موضوع الأسلوبية.

ويمكن الاستدلال بتعريف آخر يتمثل في: "إن الأسلوبية هي دراسة الأسلوب في مختلف تجلياته الصوتية، والمقطعية، والدلالية، والتركيبية، والتداولية، ومن ثَم فهي تهتم باستكشاف خصائص الأسلوب

[1]: صلاح فضل: علم الأسلوب والنظرية البنائية، مج1، ط1، دار الكتاب المصري، القاهرة، وط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2008م، ص29.

[2]: حمادي صمود: المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية "سلسلة اللسانيات، واللغة العربية"، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، والاجتماعية، ع4، تونس، 1981م، ص230.

[3]: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2006م، ص31.

[4]: وردة بويران: محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، دار خالد اللحياني، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، 2018م، ص8.

الأدبي، وغير الأدبي مع جرد مواصفاته المتميزة، وتحديد مميزاته الفردية، واستخلاص مقوماته الفنية والجمالية، وتبيان آثار كل ذلك في المتلقي"[1].

وعليه تبتغي الأسلوبية: "النظر في الإنتاج الأدبي؛ وهو حدث لغوي لساني، أما منهجها في النفاذ إلى أسلوب النص؛ فهو منهج لغوي يروم الوقوف على الخصائص اللغوية فيه، وعلى العلاقة الرابطة بين هيكله اللغوي ووظيفته الشعرية".[2]

كل هذه المفاهيم تتقارب وتتشابه فيما بينها، وتصل إلى نتيجة مفادها أن الأسلوبية ما هي إلا وصف للنص حسب طرائق مستقاة من اللسانيات. فهي سعت لأن تصبح علمًا تحليليًا تجريديًا من طريق منهج عقلاني، غرضه تحليل النصوص ودراستها وفق منهج لساني حديث بعيد عن الأحكام المعيارية والنمطية التي سيطرت على البلاغة القديمة، وبهذا الثراء استثمرت الأسلوبية في التوسع والانتشار باعتبارها منهج جديد تحكمه أسس ومبادئ ومرتكزات علمية وموضوعية.

3_ مفهوم الأسلوب:

جاء في لسان العرب لابن منظور: "ويقال للسطر من النخيل أسلوبًا، وكل طريق ممتد، فهو أسلوبُ، قال: والأسلوبُ الطريق، والوجهُ، والمذهبُ، يقال: أنتم في أسلوب سوْء، ويجمع أساليب والأسلوبُ: الطريق تأخذ فيه والأسلوبُ بالضم الفنٌّ، يقال: فلان في أساليب من القول، أي: أفانينٌ منه، وإن أنفَهُ لفي أسلوب"[3].

عندما نتأمل كلام ابن منظور نلحظ أن الأسلوب هو: ذلك المسلك المنظم، والمجرى، والمذهب، والمأخذ، والمأتى الذي يسلكه الكاتب، أو المبدع لترجمة فكرة معينة هدفه منها التأثير في المتلقي؛ فهو تنظيم لأفكاره وفقًا لأساليب محددة، فالأسلوب هو فن قولي، وخط يتبعه المبدع في أثناء نظمه.

---

[1]: جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، ط1، مكتبة المثقف، 2015م، ص 7.

[2]: الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرًا وتطبيقًا، ط1، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1992م، ص14.

[3]: ابن منظور: لسان العرب، مج6، مصدر سابق، ص 319 (مادة سلب).

وجاء في أساس البلاغة "...لسلكت أسلوب فلان: طريقته، وكلامه على أساليب حسنة..."[1].

تُجمع أغلب المعاجم العربية القديمة على أنّ الأسلوب ينحصر في معنى واحد وهو: الطريق المنظم.

أ_ **عند القدماء:** وتناولنا الأسلوب في كل من التراث الغربي والعربي فيما يلي:

- **الأسلوب في التراث الغربي:**

إنه من الاستحالة بمكان وضع مفهوم جامع مانع لمصطلح الأسلوب، وضبط حدوده، وهذا ما دعا إلى القول ب: "وليس لهذا الجذر اللغوي في اللغة العربية أية صلة بالجذر اللساني لكلمة "style" في اللغة الإنجليزية، فكلمة "style" تشير إلى "مرقم الشمع" وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع، ولقد اشتقت من الشكل اللاتيني "stylus" إبرة الطبع (الحفر)، ومن هنا تبدو كلمة "style" لصيقة بالمفهوم العام للأسلوب في الثقافة الغربية ما دامت تشير إلى أداة الكتابة"[2].

وتناول أرسطو في كتابه "الخطابة" تجليات الأسلوب في بواكيره الأولى "حيث بيّن الجميل منه والقبيح، وقسّمه إلى أسلوب متصل وآخر دوري، إذ وضع بذلك لكل فن أدبي قواعده، وميزات أسلوبه"[3].

فيما عمد "جاينوس" "janus" في كتابه (الأسلوب الرفيع) إلى القول إنَّ تأثير المفردات في نفوس المتلقين تعود إلى جمال الأسلوب خصوصًا إذا أحسن المبدع استخدام الصور البيانية، والمجازات، ولاسيما عند ذكر "كونتليان" في القرن الميلادي الأول مسائل فنية تتعلق بالأسلوب: كالفصاحة، والرشاقة والوضوح، والملاءمة، وقال: إنّ أفضلية نص على نص أخر تتوقف على المقدرة الإبداعية للشاعر، وعلى حسن تصرفه بالمادة المستعملة في كتابة النص. [4]

---

[1]: أبو القاسم جار الله أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998م، مادة "سلب"، ص468.

[2]: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 15/ وينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية: مدخل نظري، ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص 39/ وينظر: أيوب جرجس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2014، ص 11.

[3]: وردة بويران: محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص13.

[4]: ينظر: بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والاشكالات النظرية والتطبيقية، ط1، دار الفجر للطباعة والنشر، 2006م، ص161.

ليس هذا فحسب فإنّ كتب البلاغة اليونانية قد تعرضت لمصطلح الأسلوب ضمن الأشكال التعبيرية مثل: دراسة الصور البيانية (كالاستعارة، والكناية) والقواعد اللغوية في تركيب الكلم.[1]

أمّا فرجيل "Virgile" فلم يبتعد كثيرًا عما قال به سابقيه، فقد قسّم الأسلوب بحسب طبيعة المتكلمين وأوضاعهم الفكرية، والاجتماعية "إذ اكتسبت كلمة أسلوب شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقر عليه بلاغية العصور الوسطى، حتى ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأسلوب هي: الأسلوب البسيط والأسلوب المتوسط، والأسلوب السامي؛ وهي تمثلها عندهم ثلاثة نماذج كبرى في إنتاج الشاعر الروماني (فرجيل: Virgile) الذي اشتهر في القرن الأول قبل الميلاد بديوانه (قصائد ريفية: bucoliques) يُعد نموذجًا للأسلوب البسيط، وديوانه الأخلاقي الذي يحث الرومان على التمسك بأرضهم الزراعية (قصائد زراعية: Géorgiques) فيعد نموذجًا للأسلوب المتوسط، أما ملحمته الشهيرة (الإنيادة: L'Enéide) فتُعد نموذجًا للأسلوب السامي".[2]

مما سبق يتضح أنّ الأسلوب هو طريقة في الأداء تميز كل شخص من غيره، من حيث الألفاظ المختارة، والأصوات الرنانة، والسلوكيات، والتعاملات، والثقافات المختلفة.

ويعرفه الفيلسوف الألماني "Schopenhauer" "شوبنهاور" بقوله: الأسلوب هو انعكاس للعالم الروحي للمبدع[3].

فالأسلوب حسب شوبنهاور: Schopenhauer الأسلوب: هو التعبير عن نفسية المبدع وعواطفه، وما يعتريه من أحاسيس يترجمها في شكل أفكار.

---

[1]: ينظر: علي بوملحم: في الأسلوب الأدبي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2008م، ص6.

[2]: أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية: مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، مجلد5، العددان 1و2، 1984م، ص61.

[3]: ينظر: سندريس: Sundrises: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، ط1، دار الفكر، سوريا، دمشق، 2003م، ص30.

- **الأسلوب في التراث العربي:**

أجمع كثير من الدارسين العرب أنّ للأسلوبية الغربية جذورًا في موروثنا العربي: البلاغي، والأدبي والنقدي، ومن أبرز علماء اللغة الذين وضعوا تحديدًا للأسلوب:

الأخفش سعيد بن مسعدة (207هـ)، والفراء (208هـ)، وأبو عبيدة (210هـ) وغيرهم كثير كان لهم الفضل الكبير في إثراء مفهوم الأسلوب في الشعر العربي.

أما إذا ما توجهنا صوب البلاغيين فإننا نُلفي كوكبة منهم تناولت مفهوم مصطلح الأسلوب وعلى رأسهم:

ابن سنان الخفاجي (466 هـ) الذي وصف لفظة الأسلوب بالفصاحة "ونعلم أن مسيلمة وغيره لم يأت بالمعارضة على الحقيقة، لأن الكلام الذي أورده خالٍ من الفصاحة التي وقع التحدي بها في الأسلوب المخصوص"[1].

فالأسلوب عند ابن سنان لا يتوقف على الكلام اليومي العادي، وإنما لا بد فيه من مراعاة عامل الفصاحة.

فيما عرفت تحديدات عبد القاهر الجرجاني (471هـ) للأسلوب نظرة عميقة إثر حديثه عن الاحتذاء، ويتضح ذلك في قوله: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر، وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له، وغرض الأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه"[2].

ساوى الجرجاني بين الأسلوب والنظم؛ فالأسلوب عنده ضرورة توخي معاني النحو وقواعده في أثناء الكتابة؛ الذي يُعنى بالانسجام والاتساق، والتآلف فيما بين الكلم، إذ ركّز على النحو في الدرجة الأولى مع المحافظة على دلالة المعنى؛ فهو بمثابة الضرب من النظم، والطريقة فيه حتى يستقيم الأسلوب، ويستوي المعنى مع مراعاة مقتضى الحال لكي يحصل التجانس والتناسق فيما بين الكلم.

---

[1]: محمد كريم الكواز: الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ط1، دار الكتب، بنغازي ليبيا، 1926م، ص 42.

[2]: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، تح: السيد محمد رشيد رضا، مطبعة الموسوعات، باب الخلق، مصر، د ت، ص 338.

أمّا حازم القرطاجني (ت684هـ) فقد نظر للأسلوب نظرة مغايرة لسابقيه فأفرد له فصلًا في كتابه وعدّه فنًا قائمًا بذاته؛ فهو عنده تلك السبل أو الطرق المتبعة في ضمّ الأفكار الصغيرة وتأليفها داخل الغرض الشعري، ويتضح ذلك من قوله: "كان الأسلوب بمنزلة الأفكار من النظم في الألفاظ، الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ، والعبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع، وأنحاء التأليف"[1].

فهو يجعل الأسلوب مقتصرًا على الأمور المعنوية، في مقابل النظم الذي ينصب على التأليفات اللفظية على عكس نظرة الجرجاني.

أما العلماء العرب المتأخرون من أمثال ابن خلدون فإنّه لم يبتعد كثيرًا(ت808هـ) في تعريفه للأسلوب عن القدماء فقد استلهم جهود سابقيه من بلاغيين، ونقاد، وعمّق نظرته للأسلوب فالأسلوب عنده: عبارة عن صورة ذهنية يعتمل بها الذهن وتغمر النفس ويكتسبها المبدع بالقراءة المتكررة، والمستمرة للنصوص الإبداعية ذات المستوى المتميز، والأبعاد الجمالية الأصيلة المتكررة، ومن هذه الصورة تتألف التراكيب التي تُكون ما يسمى بالأسلوب.

فالأسلوب عنده مجموعة من التصورات (الصور) الذهنية المنتظمة الكامنة داخل (العقل البشري) والتي يعكسها المبدع في نصوصه. [2]

فكل من هؤلاء العلماء نظر إلى الأسلوب من جهة محددة فابن خلدون ربطه بالقالب "صورة الألفاظ"، في حين اختصّه حازم القرطاجني بالمعاني، أمّا الجرجاني فنظر إليه من زاوية النظم الذي يضم الصورتين المعنوية واللفظية، وهذه هي النظرة الأشمل للأسلوب.

يكاد علماء العرب القدامى يجمعون على أنّ الأسلوب، وإن اختلفوا في مسمياته، وأهداف دراسته إلا أنّه طريقة تركيب الكلام، وترتيبه، ونظمه بشكل مستوٍ ومستقيم، يوصل إلى المعنى الدقيق والمقصود من القول، وقد كانت هذه المعالم التي وضعها القدماء بمثابة الانطلاقة الجدية في مسيرة الأسلوبية.

---

[1]: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، مصدر سابق، ص 45.

[2]: ينظر: ابن خلدون: المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، ط1، دمشق، 2004م، ص397.

ب_ الأسلوب في الدرس اللساني الحديث:

يُعد مصطلح الأسلوب من المفاهيم المهمة التي نالت حظًا واسعًا في الدرس البلاغي القديم بيد أنّ لظهور اللسانيات في العصر الحديث الفضل في بعث هذا المصطلح من جديد، مما أدى إلى أفول نجم فن البلاغة، وهذا ما يسّر المجال لظهور علم جديد؛ وهو علم الأسلوب، وقد عرف هذا العلم تحولات كبيرة منذ نشأة بذرته الأولى في الساحة العلمية، حيث تناول الدارسون (عرب منهم وغرب) موضوع الأسلوب بالبحث والدراسة، والتمحيص، واتجهت جلّ جهودهم إلى محاولة وضع أسس، ومفاهيم لهذا المصطلح على الرغم من اختلاف توجهاتهم ومشاربهم.

أفاض العلماء الحديث في مفهوم الأسلوب إلا أنّ الانطلاقة الجوهرية له كانت على يد العالم الشهير بوفون "buffon" (1707م_ 1788م) الذي صرّح قائلًا: "إنّ الأسلوب من الشخص نفسه "[1]. Le style est l'homme même، فالأسلوب من هذا المنطلق يمثل الطابع الشخصي لصاحبه؛ وهو بمثابة توقيعه، فالمبدع لابد أن يمتلك أسلوبًا خاصًا به، يتفرد عن بقية الأساليب، ويكون معروفًا به، أصيلًا لذاته، دالًا عليه.

ويرى الشايب أنّ الأسلوب من منظور الأدب فن كلامي قد يكون قصصًا، أو حوارًا، أو تشبيهًا، أو كناية، أو مجازًا. وعليه فهو أوسع من كونه عنصرًا لفظيًا، بل يتخطاه إلى ذلك الفن الأدبي الذي يتّخذه المبدع وسيلة إقناعية أو تأثيرية في المتلقي[2]، فالأسلوب عند الشايب يُعد فنًا كلاميًا أدبيًا هدفه الإقناع، والإمتاع، والتأثير في المتلقي، فحسبه أنّه لكل نوع أدبي طريقة تخصه في الصياغة، والتعبير تختلف عن الأنواع الأخرى، فللقصة طريقتها، وللحوار طريقته... والمعنى هنا يكمن في الطريقة التي يتبعها المبدع في كل فن أدبي.

[1]: مصطفى الجويني: الفكر البلاغي الحديث، د ط، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1999م، ص49_ 50.

[2]: ينظر: أحمد الشايب: الأسلوب، مرجع سابق، ص 41/ وينظر: محمد كريم الكواز: الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، مرجع سابق، ص 67.

أما أحمد حسن الزيات فيعرفه بقوله: "هو مظهر الهندسة الروحية لهذه الملكة النفسية"[1]؛ فهو تلك الأفكار والصور الذهنية داخل فكر الإنسان يترجمها في شكل إبداعي معين.

في حين نجد بشرى موسى صالح تعرفه بقولها: "... أما الأسلوب فهو مِلكٌ خاص، لا يباع ولا يعَلَّم يختص بملكيته المبدعون أصحاب الأساليب الخلاَّقة، فالأسلوب يعني الخلق والإنشاء والإبداع"[2].

وحصيلة قول حميد آدم ثويني: إنّ مفهوم الأسلوب في معناه الواسع إنما هو السبيل العام الذي يسلكه كاتب أو شاعر ما، بالإضافة إلى طريقته في التأليف، والتعبير، والنظم، والتفكير، والإحساس.[3]

فلكل شخص أسلوبه الذي يحمل ميزات أساسية، وملامح خاصة به تميزه عن غيره من الأساليب الأخرى، وتشي به.

4_ زوايا الحكم على الأسلوب:

لا شك في أن وضع تحديدات جامعة مانعة للأسلوب ضرب من الاستحالة بمكان في هذا العصر فليس هناك تعريفٌ واحدٌ للأسلوب، أو نظرية اجتمع عليها العلماء والدارسون، ويمكن استخلاص مفاهيم الأسلوب انطلاقًا من النموذج التواصلي الشهير كما يلي: -المبدع (المخاطب) -المتلقي (القارئ) -الخطاب (النص) وكل دارس منهم قد ركّز على عنصر معين، ومن خلاله قدموا تعريفاتهم للأسلوب كالتالي:

أ_ فمن زاوية المتكلم (المخاطِب): وتندرج ضمنه العديد من التعريفات التي ترى الأسلوب من زاوية المرسل، فالأسلوب من منظور بوفون: buffon هو الذي يزيل الستار عن فكر صاحبه؛ فهو حسبه الإنسان ذاته[4].

فالأسلوب حسبه هو انبثاق لتلك الأفكار، والإبداعات المختزنة والكامنة في فكر كل مبدع، وهذه الأفكار هي المادة الخام للأسلوب أي أنّ كل مبدع له أسلوبه المخصوص به.

---

[1]: عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ط2، دمشق، 2006م، ص 168.

[2]: محمد كريم الكواز: الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، مرجع سابق، ص 70.

[3]: ينظر: حميد آدم ثويني: فن الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2006م، ص18.

[4]: ينظر: منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط2، مركز النماء الحضاري، 2002م، ص32/ وينظر: عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، مرجع سابق، ص 134/ وينظر: محمد كريم الكواز: الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، مرجع سابق، ص 51/ وينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، ليبيا، طرابلس، 1984م، ص 67.

وذهب آخرون إلى اعتبار الأسلوب يتمحور حول مختلف السمات، والخصائص النادرة في الخطاب التي تشي بعبقرية مبدع النتاج الأدبي، وتبين براعته فيما يكتب ويلفظ[1].

أما المسدي فيعرفه بقوله: "بأنه قِوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه"[2]، فكل أسلوب هو صورة جلية خاصة بصاحبه تبين كيفية تفكيره، وتحليله للأشياء.

أما بروست فيعرف الأسلوب بقوله: "بصمات تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التي لا تمحي"[3]. أي تلك السمات التي يتميز بها خطاب عن الآخر.

في حين نجد "سبيتزر" "Spitzer" يؤكد أن الأسلوب: إنما هو قيام المبدع بتوظيف أدوات اللغة المختلفة توظيفًا منهجيًا ضمن إبداعه[4].

من التعريفات السابقة يتضح أن الأسلوب يكمن في الصورة العاكسة لشخصية الكاتب (المخاطب) الفنية وسماته الفكرية، والذهنية، وطبائعه المختلفة.

ب_ من زاوية المخَاطَب (المتلقي):

من المعروف أنّ الأسلوب موجه للقارئ وتكمن أهمية المبدع في مدى قدرته، وبراعته على إحداث هزة تأثيرية في نفس المتلقي، حيث يقول ستندال: Stendalالأسلوب هو أن يضيف المبدع إلى نتاجه الأدبي بعض الملابسات التي تؤدي إلى التأثير والإقناع.[5]

أما الأسلوب عند ريفاتير: Riffaterre فهو تلك القوة الضاغطة التي يحملها العمل الأدبي من شأنها التأثير في القارئ وشدّ انتباهه إلى النتاج الأدبي وإحداث هزّة في نفسه[6]. وهو مفهوم قائم على العلاقة بين الخطاب والمتلقي "فليس ثمة إحساس بقيمة النص إلا بمتلقيه، فالنص والقارئ عنصران مؤثران كلٌّ في الآخر،

---

[1]: ينظر: أيوب جرجس: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 12/ وينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 70.

[2]: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 64.

[3]: المرجع نفسه، ص 70.

[4]: ينظر: المرجع نفسه، ص 76.

[5]: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007م، ص37.

[6]: ينظر: يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1999م، ص162.

الأول يؤثر من حيث إنّه أداة للإقناع والتأثير وهما غاية كل شكل فني، وتأثير الثاني يتمثل في أنه يبعث الحياة في النص، ويبث فيه الروح".[1]

إذ يتناول هذا الاتجاه الوسائل والأدوات التي تؤثر في المتلقي لغرض إقناعه، أو إمتاعه، مما جعل المتلقي محور العملية التخاطبية التواصلية.

ويقول كل من "فاليري" Valery"وجيد" Gide: إنّ الأسلوب هو أن يُضفي المبدع إلى فكر متلقيه بعض الملابسات التي يمكن التأثير بها في المتلقي وجذب انتباهه، وإقناعه بمحتوى العمل الأدبي[2]، حيث ينطلق هذا المنظور من فكرة أن الكاتب يعبر عن مكامن نفسه، ولكنه لا يكتب لها، فإبداعاته نابعة من ذاته، ولكنها موجهة لغيره وهدفه إقناع الآخر والتأثير فيه.

ج_ من زاوية الخطاب (النص):

هناك من الدارسين من نظر إلى الأسلوب من زاوية الخطاب انطلاقًا من مقولة (موت المؤلف وحضور سلطة النص) التي قال بها (رولان بارت: Roland Barthes) (1915م/1980م). فأغلب الأسلوبيين يعتبرون الأسلوب موجودًا لذاته، وفي ذاته، إذ حصر "بالِي Bally" الأسلوب في: "تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة بخروجها عن عالمها إلى حيز الوجود اللغوي"[3]. بإبراز مختلف الطاقات التعبيرية التي تختزن في اللغة، للتعبير عن أفكار المبدع وأحاسيسه.

في حين نجد (جيرو: Guiraud) يعرف الأسلوب قائلاً: "هو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب"[4].

---

[1]: فتح الله سليمان: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2008م، ص23.

[2]: ينظر: عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص 135.

[3]: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 135/ وينظر عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية، مرجع سابق، ص 44.

[4]: صلاح فضل: علم الأسلوب، ط1، دار الشروق، مصر، القاهرة، 1998م، ص 126-127.

أما "ماروزو"" Marouzeau" فقد عرفه بقوله: هو ذلك الاختيار للكاتب الذي يجعل الخطاب يتحول من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب أدبي له مميزات خاصة....[1]

وعلى هذا الأساس، يكون الأسلوب هو الوظيفة الأساسية المنظمة للخطاب، إذ يقوم المتكلم بانتقاء أهم أدواته التعبيرية وأبرزها من المعجم اللغوي، والقيام بتركيبها مع مراعاة قواعد النحو في أثناء الكتابة.

تناول الأسلوبيون مصطلح الأسلوب من زوايا ثلاث، فمن زاوية المخاطِب؛ هو المفصح عن فكر صاحبه، أما من زاوية المتلقي؛ فهو يحاول تحقيق هدفين هما: الإقناع والإمتاع. أما من زاوية الخطاب فقد رأى الأسلوبيون أنّه ذلك التفرد في اختيار الأدوات التعبيرية، والانزياح بها عن المألوف اللغوي.

5_ الأسلوب والأسلوبية بين فوضى المصطلح وتداخله:

إنّ المتتبع لتاريخ الدراسات اللغوية يدرك أنّ اللسانيات علم حديث وافد إلينا من الثقافات الغربية وهذا ما جعل جلّ مصطلحاته ليست عربية الأصل.

فأرجع الدكتور عبد السلام المسدي هذا التباين بين العلماء العرب حول تعدد المصطلح اللساني كونهم ينهلون من مصادر لاتينية وسكسونية وألمانية، وسلافية. كما لا ننسى تطور هذا العلم بسرعة، وكثرة المدارس والاتجاهات التي تبنت الدراسات اللغوية الحديثة "ومما ازداد به الأمر تفاقمًا دوران المعرفة اللغوية بين متصورات مستحدثة، ومفاهيم متوارثة وكثيرًا ما يتجاذب الميراث الاصطلاحي ذوي النظر فينزعون صوب إحياء اللفظ واستخدامه في غير معناه المدقق فإذا بالمدلول اللساني يتوارى خلف المفهوم النحوي، ويتسلل أحيانًا أخرى وعليه مسحة من الضباب تعتم صورته الاصطلاحية فتتلابس القضايا، ويعسر الجدل بين المتخاصمين أ على هوية اللفظ يتحاورون أم على مضمون الدلالة".[2]

إذ تمخض عن نقل المصطلحات اللسانية إلى ثقافتنا العربية واقعٌ مصطلحيٌ فوضويٌ ومشوشٌ، ومضطربٌ أنتجته جملة من العوامل يمكن رصدها فيما يلي:

---

[1]: ينظر: عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 44/ وينظر عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، مرجع سابق، ص 135.

[2]: عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات مع مقدمة في علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، تونس، طرابلس، ص55_ 56/ وينظر: أحمد مطلوب: بحوث مصطلحية، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 2006م، ص176_ 177.

1_ الترجمة والمثاقفة:

تؤدي الترجمة دورًا أساسيًا في نشر الثقافات، وتبادل المعارف والعلوم بين الشعوب، ولاسيما أنها ساحة لقاء بين الثقافة العربية وثقافة الآخر، فهي الآلية الأساسية المعتمدة في نقل المعرفة من أمة إلى أمة أخرى، ومن حضارة إلى حضارة أخرى، ولما كانت الترجمة هي سبيلنا إلى الانفتاح على الآخر والجسر الذي نعبره للوصول إليه، والعمود الفقري لهذه العملية؛ فهي أساس التفاعل الثقافي "فإنّ الترجمة تصبح بدورها عملية مثاقفة، تُدخل ثقافة القارئ في حوار جدلي مع ثقافات أخرى ماضية أو راهنة، وتحثه على المعاصرة في متاهات المعرفة البشرية، ليس للانصهار والذوبان فيها بل لمعرفة مكانه فيها، ومدى إسهام ثقافته في بنائها".[1]

فأثر الترجمة الإيجابي يجعلنا نستقبل الآخر من داخل ثقافتنا لأنّ "الثقافة تتبدى من خلال الترجمة، ولا يمكنها أن تتجدد وأن تدرك خصوصيتها إلا من خلال إدخال النصوص الجديدة في كنفها...فالتثاقف أو المثاقفة محكوم بمجموعة مراحل... الاستيعاب الثقافي، والتحول الثقافي، والانصهار الثقافي، ... أو هي المرور من ثقافة إلى ثقافة قصد استيعابها والانصهار فيها، كما أنّ هذا المرور يعني الالتقاء الثقافي مع الالتحام الذي يؤدي إلى هوية ثقافية تركيبية جديدة".[2]

يرى كثير من الدارسين في الترجمة غيابًا لهويتنا وكسرًا لماضينا وحاضرنا لكونها "مصدرًا رئيسًا لغربتنا الثقافية، وصورة من صور التغلغل أو الغزو الثقافي الأجنبي وهي خطر على هويتنا وثقافتنا الحضارية".[3]

وقد انقسم الدارسون حول أهمية الترجمة وأضرارها على المكتسبات الثقافية للغتنا العربية، فمنهم من يدعو إلى الحفاظ على تراثنا والاستقاء منه، وهم المحافظون المتقدمون المعارضون، فهم يدعون إلى كبح عجلة الترجمة، والحدّ من تأثيرها، وحصرها في أضيق نطاق ممكن، ويرون ثقافتهم أعلى من الثقافات الأخرى، ومن هنا فلا حاجة للتفاعل، وآخرون ينادون بتبني الترجمة، ويشجعون عليها لأنّها تثري نتاجنا الفكري واللغوي

---

[1]: مجاب الإمام، محمد عبد العزيز: الترجمة وإشكالات المثاقفة، ط1، منتدى العلاقات العربية والدولية، قطر، الدوحة، 26/ 27 فبراير 2014م، ص191.

[2]: المرجع نفسه، ص249-250.

[3]: عبود عبدة: هجرة النصوص: دراسات في الترجمة والتأويل والتبادل الثقافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995م، ص10.

والمعرفي، فهم يُحملون الثقافة العربية مسؤولية الاعتناء بالتفاعل مع الثقافات الأجنبية، فلا غضاضة في الأخذ بما هو غربي، إذ ينطلقون من الانفتاح على الآخر، وأنّ التقوقع يُفسر بنقص الثقة بالثقافة القومية، وأنّها من جهة أخرى غير قادرة على مجاورة الثقافات الأخرى من موقع النِّدية. [1]

فنجد للمصطلح اللساني الواحد عدة مقابلات، من نحو ذلك: مصطلح (اللسانيات) ما يزال يعاني الاختلاف وعدم الاستقرار، ووجد له أكثر من خمسة وعشرين مصطلحًا منه: "علم اللغة، فقه اللغة، اللسانيات، علم اللسان، علم اللسانة، وقد أخذ المشرق بعلم اللغة، وهناك من مال إلى مصطلح (علم اللسان) الذي أطلقه الفارابي على العلوم اللغوية، ويوافقه ابن خلدون ب (علوم اللسان) وهي عنده: علم النحو، وعلم البيان، وعلم الأدب، وعلم اللغة..." [2]، ليس هذا فحسب فجلّ المصطلحات الغربية المترجمة يعتريها كثير من اللّبس والتعدد في أثناء نقلها إلى العربية، ومنها: مصطلح (الأسلوبية) حيث يقول عنه يوسف وغليسي: "انتقل مصطلح stylistique إلى العربية بتسميات قليلة متقاربة لا تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة يهيمن عليها المقابل الشائع الأسلوبية". [3]

فعند سعد مصلوح ورابح بوحوش "الأسلوبيات"، وعند عزّة آغا ملك "علم الإنشاء"، وعند محمد عزام "الأسلوبية"، وعند عبد السلام المسدي "الأسلوبية والأسلوب"، أما صلاح فضل فيطلق عليها "علم الأسلوب". كما نجد أنّ لمصطلح "الانحراف" مقابلات عديدة قد تجاوز استخدامات العرب له أربعين مصطلحًا، ومنها: المفارقة، العدول، التجاوز، الكسر، الاستبدال، الانزياح، الخرق... [4]

2_ غياب التنسيق في الوطن العربي، وغياب مراكز متخصصة موحدة لوضع أسس وضوابط ترجمة المصطلحات العلمية.

[1]: ينظر: عبود عبدة: هجرة النصوص: دراسات في الترجمة والتأويل والتبادل الثقافي، مرجع سابق، ص11.

[2] ثامر فاضل: اللغة الثانية في إشكالية المنهج، والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994م، ص174_ 175.

[3]: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط2، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2010م، ص84.

[4]: خليفة صبرينة: فوضى المصطلح النقدي العربي وسبل توحيده، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص5.

3_ الذاتية والارتجال في الترجمة الذي وسم المصطلح اللساني بالفوضوية، وعدم وجود هيئات جماعية تترجم، وادعاء السبق والريادة.

4_ أخذ كل ما هو مترجم، وعدم إخضاعه للتراث العربي. [1]

5_ اعتماد الدارسون العرب في الدرس اللساني على الغرب منهجًا وتنظيرًا.

6_ تعدد مشارب المترجمين، واختلاف منابع التكوين المعرفي والعلمي، والثقافي والجهل بأصول علم المصطلح، وانعدام المنهجية الموحدة "مازلنا نترجم الآداب الروسية، والصينية، واليابانية، والهندية، وآداب أوربا الشرقية عن طريق لغة وسطية هي الإنجليزية أو الفرنسية، وبذلك نبتعد عن الأصل بمرحلتين". [2]

7_ تباين وسائل توليد المصطلحات، فمنهم من يعتمد على الاقتراض، ومنهم من يعتمد على التعريب لأجل إضفاء صيغة العربية على المصطلح، ومنهم من يعتمد على النحت والتركيب.

8_ كون المصطلحات اللسانية حديثة، لأنّ واقع الحال عندنا هو استعمال مصطلحات مبهمة غير مفهومة "وهذا ينتج للقارئ العربي لا لأنّ المصطلح جديد، فالمشكلة ليست في المصطلح، ولكن لأنّ المفاهيم جديدة، وأبناء العربية لم يتعودوا عليها، ولم يفهموها، وكان ينبغي تقريب المفهوم إلى أذهانهم، ثم يُبتدع المصطلح في مرحلة لاحقة". [3]

ولما كانت الترجمة تهدف إلى الإفهام وليس دور المترجم اكتشاف المجهول، وفي هذا الصدد يقول عبد الله إبراهيم: "لقد أصبح الآن معروفًا أنّ المعرفة هي خلاصة الممارسات العقلية للإنسان تُشكل ضمن أطر معرفية ثقافية وحضارية محددة، وتدخل في علاقة حوار أو مثاقفة أطر ثقافية وحضارية أخرى اصطلاحية تستند عليها الحاجة المباشرة في عملية التكوين المعرفي". [4]

---

[1]: ينظر: عمر شادلي: مصطلح التناص في خطاب محمد عزام، كتاب النص الغائب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2011م_ 2012م، ص45.

[2]: مجاب الإمام، محمد عبد العزيز: الترجمة وإشكالات المثاقفة، مرجع سابق، ص217.

[3]: المرجع نفسه، ص252-253.

[4]: إبراهيم عبد الله: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ط1، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010م، ص129.

على الرغم من اختلاف العلماء في الترجمة بين مؤيد ومعارض إلا أنّها تعد الوسيلة الرئيسة للتواصل والاحتكاك الثقافي بين الأمم والشعوب، فيمكن أن نُخضع مصطلحاتنا المترجمة للغربلة، فنأخذ الأصوب ونترك الذي يجلب علينا البلبلة والشك.

ولكي نجعل من الترجمة والمثاقفة مشروعًا ناجحًا يحد من فوضى المصطلح اللساني، ويمكننا من الاطلاع على فكر الآخر واستيعابه كان لابد من:

_ التخطيط للترجمة من قبل هيئات متخصصة، لأجل تخطيط مُحْكم واضح المعالم يحد من تعدد المصطلح لكيلا يصاب الباحث العربي بتخمة الترجمة التي نتجت عن كثرة المصطلحات للمفهوم الواحد.

_ صياغة المصطلحات صياغة دقيقة، وتوحيدها ووضعها ضمن معاجم عربية متخصصة تُراعى فيها خصائص التفكير اللساني العربي الأصيل، لأجل التخلص من التبعية الثقافية الغربية، ويعود إليها الباحثون في كل تخصص.

6_ اتجاهات الأسلوبية وأبرز أعلامها:

لم يظهر مصطلح الأسلوبية إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللسانية الحديثة، بداية من أعمال "دي سوسير""De Saussure" التي ضمت مجموعة من اللغويين الفرنسيين التي رفضت اعتبار " اللغة جوهرًا ماديًا خاضعًا لقوانين العالم الطبيعي الثابتة، إذ إنّها خلق إنساني، ونتاج للروح البشرية، تتميز بدورها كأداة للتوصيل، ونظام من الرموز... لنقل الفكر، فهي مادة صوتية... ذات أصل نفسي واجتماعي"[1].

إثر هذه النظرية نشأ اتجاهان في علم الأسلوب يتمثلان في: -علم أسلوب التعبير (الأسلوبية التعبيرية) -وعلم الأسلوب الفردي (الأسلوبية الفردية)، حيث يرتكز كل منهج نقدي على مبادئ فكرية، ومنطلقات معرفية تؤسس له. ولكي تتضح هذه المنطلقات لابد من تحديد المفاهيم الإجرائية التي توظف في تحليل النصوص الأدبية، لأنه ليس "مُعطى مدركًا دفعة واحدة، وبشكل نهائي، إنّه مدرك بالممارسة لأنها إنجازه وهو مستمر بها لأنها سفينه إلى الدوام قراءة، وتفسيرًا، وتأويلًا، والأسلوبية في درسها له لا تعنى به من حيث

[1]: محمد شفيق لاشين: "شعر عمر أبو ريشة" قراءة في الأسلوب، مرجع سابق، ص 207.

هو جوهر ثابت، بل هي لا تراه كذلك... ولما كان حالها معه كذلك فقد انقسمت طرائق قددًا، وصار الأسلوب بالنسبة إليها: ليس تعبيرًا عن جواهر، وإنما هو تعبير عن متغيرات لا تنتهي"[1].

من هذا المنطلق تعددت اتجاهات الأسلوبية، وتعددت رؤيتها للأسلوب كونه ظاهرة لغوية لها أبعادها ومن يتتبع تاريخ الدراسات الأسلوبية يتيقن أنها مرت بمراحل أبرزها:

- مرحلة أسلوبية المؤلف.
- مرحلة أسلوبية النص، وانعكست في الأسلوبية الوظيفية.
- مرحلة أسلوبية المتلقي، كانت على يد ميشال ريفاتير "Michel Riffaterre."[2]

أ_ الأسلوبية التعبيرية (الوصفية): (شارل بالي: Charles Bally 1865م_ 1947م)

وهي التي قلّدت البلاغيين الأقدمين في توجههم حيث تقوم على دراسة العلاقة بين الفكر واللغة[3].

قام الأسلوبيون التعبيريون بتغيير منهجية البحث الأسلوبي من الوجهة التاريخية إلى الوجهة الوصفية القائمة على عدّ اللغة ملكة إنسانية ذات أبعاد ثلاثة: البعد الاجتماعي، البعد الذهني، والبعد التاريخي، وقد تزعم لواء هذه الأسلوبية رائدها الأول (شارل بالي Charles Bally).

فجاء هذا العالم ليشرح مفاهيم دي سوسير في اللسانيات التطبيقية، ليعكف بعدها على دراسة الأسلوب، فكان أول من أرسى قواعد الأسلوبية المعاصرة منذ 1902م، بنظريته التي تقوم على دراسة الجانب العاطفي والتعبيري الذي تحتويه اللغة، وبذلك فقد أحدث نقلة نوعية جديدة بعيدة عن الدراسات البلاغية المعيارية القديمة[4]، إذ ينطلق من فكرة أن اللغة وسيلة للتعبير عن العواطف، ولهذا فالأسلوبية عنده "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[5].

---

[1]: منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص37.

[2]: ينظر: وردة بويران: محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص31.

[3]: محمد شفيق لاشين: "شعر عمر أبو ريشة" قراءة في الأسلوب، مرجع سابق، ص 208.

[4]: ينظر. أيوب جرجس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 152.

[5]: حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002م، ص31.

واتكأت هذه الأسلوبية على أساسيات لغوية عديدة كان النحو في مقدمتها؛ فهي وصفية بحتة، ولا تعترف إلا بالبنية اللغوية، ووظائفها داخل النظام اللغوي من طريق مستويات اللغة.

وحدد "بالي""Bally" حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام بمعنى "ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية، والإرادية، والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية"[1].

وعليه فإن الأسلوبية التعبيرية منهج وصفي تحليلي، قائم على تحليل وحدات اللغة المنطوقة، والكلام المحكي اعتمادًا على الجانب التعبيري المشحون عاطفيًا بوساطة مجموعة من الآليات والأدوات، حيث تؤكد هذه الأسلوبية أنّ العواطف هي العامل الأساس للعملية التواصلية بين المخاطِب والمتلقي مستعينًا ببعض الآليات التي تثير فكر القارئ: كالأمر، والنهي،... وتُعد اللغة عند "بالي" "Bally" المترجم للفكر بمختلف المواقف الوجدانية "فأسلوبية التعبير _ كما صممها بالي _تعبيرية بحتة، ولا تعني إلا الإيصال المألوف العفوي وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي"[2].

قصر "بالي" "Bally" دراسته على اللغة الشائعة، لغة التواصل اليومي بعيدًا عن اللغة الأدبية، لأنّ الأسلوب عنده "تتبع السّمات والخصائص داخل اللغة اليومية ثم اكتشاف الجوانب العاطفية التأثيرية، والانفعالية التي تميز الأداء عن أداء من شخص إلى شخص، ومن بيئة إلى بيئة"[3].

كما قدّم "بالي" "Bally" أسس أسلوبيته التي اعتمد فيها الجانب الوجداني والعاطفي للغة أساسًا لدراسته؛ فهو يبحث عن الآثار الوجدانية في اللغة، مما يحيد بأسلوبيته إلى تقصي الكثافة الشعورية الوجدانية التي يشحن بها المبدع نصه في استعمالاته النوعية.

ومن أهم أعلام الأسلوبية التعبيرية: جاكوبسون (R. Jacobson)، ليفي شتراوس (Lévi Strauss)، وبيير جيرو (pierre Guiraud).

---

[1]: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 41/ وينظر: أيوب جرجس عطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 208.

[2]: بيير جيرو: Pierre Guiraud: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مرجع سابق، ص67.

[3]: رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ط1، دار المعارف، مصر، 1993م، ص31.

فالأسلوبية التعبيرية بالأساس تكشف عن الأساس الوجداني للمتكلم، أو الكاتب، ونلحظ هذا فيما يسمى بالآثار الطبيعية، والأثار المنبعثة "ويقصد بالآثار الطبيعية العلاقة ...بين الصوت والمعنى؛ فهي وقائع تعبيرية طبيعية للغة، أما الأثار المنبعثة فهي نتيجة المواقف الحياتية؛ وتستمد أثرها التعبيري من الجماعة... التي تستعملها كالفارق بين (النبل) و(الابتذال) في الاستعمال اللغوي"[1].

يمكن القول: إنّ أسلوبية التعبير جاءت للتفريق بين أسلوبين: أحدهما ينشد التأثير في القارئ، والآخر لا يعنيه إلا إيصال الأفكار بدقة، وهي تدرس القيم الانفعالية المكونة للنظام التعبيري اللغوي للغة ما في فترة محددة، ولا تعطي أهمية للأدب ولا للكُتّاب المبدعين؛ أي أنّها لا تعني إلا الإيصال المألوف، والعفوي وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي؛ فهي تنطوي على الاهتمام بأسلوبية الكلام التلقائي الطبيعي المتداول يوميًا بعيدًا عن المؤلفات الأدبية، باعتباره ترجمانًا للأفكار، وتقوم على دراسة الخطاب الشفوي من طريق المنهج الألسني.

ب_ الأسلوبية النفسية (التكوينية):(ليو سبيتزر: Léo Spitzer) (1887م_ 1960م)

وقد جاءت هذه الأسلوبية رد فعل على الأسلوبية التعبيرية التي تهتم باللغة المنطوقة والكلام المحكي بعيدًا عن اللغة الأدبية خصوصًا أنّ الدارس الألماني (ليو سبيتزر: Léo Spitzer) (1887م_ 1960م) لا يؤمن بفكرة تفرقة اللغة عن الأدب.

وتُعنى الأسلوبية التكوينية بدراسة الآثار الأدبية الذاتية، وما تحمله من أسلوب أدبي متفرد، فضلًا عن اهتمامها بالعبارة على حساب التخاطب والتواصل، وتتخذ النصوص الأدبية الراقية والمتميزة بخصائصها الأسلوبية وقيمها الجمالية موضوعًا لها، كما تقوم الأسلوبية الفردية بدراسة العلاقة بين التعبير والأشخاص المتحدثين[2] فالأثر الأدبي حسبهم آلية لاكتشاف نفسية مبدعه.

[1]: عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، مرجع سابق، ص136.

[2]: ينظر: محمود شفيق لاشين: شعر عمر أبو ريشة قراءة في الأسلوب، مرجع سابق، ص 208.

وعليه فإن "أسلوبية الفرد تُعنى بدراسة النص اللغوي وعلاقته بشخصية الكاتب ونفسيته وتكوين رؤية فنية اتجاه النص، ولهذا سميت بالتكوينية"[1]، فأسلوبية الفرد تهتم بالذات المبدعة وخصوصية أسلوبها بالاعتماد على تفردها في أثناء الكتابة.

فالأسلوبية التكوينية تدرس النص الأدبي من حيث إنّه بِنية تحتوي على مكنوناتها المعجمية والتركيبية لتلك اللغة الحاملة لخطاب المبدع، ليتمكن الباحث في هذا الاتجاه من الوصول إلى نفسية المرسل انطلاقًا من مضمون إبداعه الخطابي، وفك شفراته اللغوية. ويتّسم هذا الاتجاه ب "فردية الذات المبدعة وتفرّدها في الأسلوب داخل وسط اجتماعي يتطور تاريخيًا كما المنحى الاجتماعي، بعدِّها جزءًا من شريحة اجتماعية ضخمة، وهي كذلك واحدة من سلاسل أفراد وجماعات لها روحها العام بجانب روح الذات الخاص"[2].

أحدث (سبيتزر: Spitzer) تحولًا جوهريًا في أثناء دراسته للوقائع اللغوية المبثوثة في النصوص الأدبية بمختلف أنواعها وقد تبنى في دراساته عوامل منها: الحدس، والشرح، والتأويل "إنّه قد خرق مبدأ النص، ولم يبحث عن الدلالة داخله، وإنّما بحث عنها في البنية الذهنية للمؤلف عن طريق الحدس (أو البديهة). وعليه فإنّ حجر الزاوية الذي يؤسس عليه (سبيتزر: Spitzer) استقصاءاته الأسلوبية هو المعرفة الحدسية لعنصر معين أو جانب من النص؛ وهي معرفة يتم اكتسابها من خلال اللقاء الودي بين القارئ والعمل الأدبي، ويبقى الحدس ممثلًا للعامل النووي للبحث الأسلوبي"[3]. ويظهر هذا الطرح في أبحاثه، والتي منها: "دراسات في الأسلوب 1928م، واللسانيات وتاريخ الأدب 1948م، والأسلوبيات 1955م"[4]، فالحدس من أبرز العوامل التي تتوافر في أثناء التحليل الأسلوبي، فضلًا عن صعوبة هذا المصطلح وشفافيته، وارتباطه بجوانب فيزيولوجية، أو نفسية، أو قدرات عقلية إلا أنّه يحتلّ موقعًا مهمًا في الدراسات الأسلوبية حديثًا، فالمنهج "...إذا أُريد له أن يكون علمًا بهذا الشكل أصبح مستحيلًا... وليس هناك من حل سوى الاختيار

[1]: أيوب جرجس عطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 155.

[2]: رجاء عيد: البحث الأسلوبي، مرجع سابق، ص53.

[3]: سليمان العطار: الأسلوبية وعلم التاريخ، مجلة فصول، المجلد 1، ع 2، 1981م، ص139.

[4]: رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة، ص34.

المسبق، ولابد أن يعتمد هذا الاختيار على الحدس"[1]، إذ يحيل الحدس المحلل الأسلوبي على الجوانب الخصبة، والثرية في النص الأدبي فضلًا عن اختصاره لوقت المحلل وجهده.

وباختصار، فإنّ أسلوبية (سبيتزر: Spitzer) قد اتكأت على عدة مبادئ يمكن تلخيصها فيما يلي:

- ✓ الكشف عن شخصية المؤلف انطلاقًا من المعالجة النصية، دون الاعتماد على مؤشرات خارجية أو أفكار مسبقة.
- ✓ الأسلوب انعكاس لصاحبه من خلال الاستعمال اللغوي المألوف.
- ✓ تبدأ أسلوبية الكاتب باللغة النصية وصولًا إلى نفسية الكاتب وشخصيته، مع اكتشاف سماته الأسلوبية انطلاقًا من نسيجه اللغوي الإبداعي؛ أي الانتقال من معالجة البنيات السطحية وصولا إلى العميقة، إذ إنّها "في البداية اهتمت بربط النص في مختلف تجلياته الأسلوبية بنفسية المبدع، أو الكاتب... فشخصية الكاتب هي التي تضفي على العمل الأدبي اتّساقه وانسجامه، كما أنّ خصوصية الأثر تتجلى في الانزياح عن المعيار أو المألوف".[2]
- ✓ إنّ التغلغل في أعماق النص يكون عبر الحدس، والذي يقوم على الملاحظات والاستنتاجات.
- ✓ إنّ العمل الإبداعي هو ترجمان لفكر المبدع ونفسيته، مشحون بأفكار وأحاسيس لها القدرة على التأثير في المتلقي.

مما سبق يمكن القول: إنّ الأسلوبية النفسية اهتمت كثيرًا بذوات المبدعين في أثناء اهتمامها بالجوانب النفسية في النص الأدبي، وجعلت أساليب الكُتّاب في انزياحاتهم عن العرف والمألوف ميدانًا للدراسة والتمحيص، فيقول (سبيتزر: Spitzer) بما أنّ أحسن سجل لنفسية أمّة هو أدبها، وبما أنّ أدبها لا يعدو أن يكون كما دوّنها خيرة المتكلمين بها، أفلا يجوز لنا أن نأمل في أن نضع أيدينا على روح الأمة من خلال لغة أعمالها الأدبية الكبرى".[3]

---

[1]: صلاح فضل: علم الأسلوب، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م، ص142.

[2]: جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، ط1، دار الألوكة للنشر والتوزيع، 2015م، ص15.

[3]: شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، مرجع سابق، ص60_61.

ولما كانت الأسلوبية النفسية تقوم على دراسة النصوص باعتبارها كيانًا مستقلًا يلتمس وجوده وكينونته، فقد جاءت الاتجاهات التي بعده كردة فعل على هذا الاتجاه محاولة تدارك مختلف السقطات التي وقع فيها، لكي تستطيع بناء منهج علمي متكامل وشمولي، وهو ما دفع عبد السلام المسدي إلى القول: "ولعلّ أوفق السبل إلى نظرية شمولية أن نتنبه إلى أنّ النظرية النقدية تجسم تقاطع ظواهر ثلاث: حضور الإنسان مؤلفًا كان أو مستهلكًا أو ناقدًا، وحضور الكلام فحضور الفنّ".[1]

ج_ الأسلوبية البنوية:

لقد أدرجت اللسانيات الحديثة مصطلح "البِنية" في مجال الدراسات الأسلوبية، حيث كانت البداية الأولى للسانيات البنوية من المفاهيم التالية "البنية، اللغة والكلام، الوظائف اللغوية الست الوحدات الصوتية المميزة، القيمة الخلافية، الرؤيتان الأنية والزمانية، محور التأليف والاختيار".[2]

1_ البنية "Structure":

إذ يعرفها بياجيه بقوله: "إنّ البنية لهي نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقًا (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر) علمًا بأنّ من شأن هذا النسق أن يظل قائمًا ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه"[3]، إذ يعد أدق، وأشمل مفهوم للبنية.

ومن أبرز الخصائص التي وضعها بياجيه ما سيأتي:

أ_ الكلية: "**Totalité**" والتي يراد بها التماسك الداخلي للوحدة؛ وهو أنّ "البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن (الكل) بل تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق، ولا

[1]: فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج، والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي)، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، لبنان، 1994م، ص92.

[2]: رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، ط2، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2009م، ص43.

[3]: زكريا إبراهيم: مشكلات البنية، مكتبة مصر، الفجالة، القاهرة، 1990م، ص30.

ترتد قوانين تركيب هذا النسق إلى ارتباطات تراكمية... باعتبارها سمات مميزة عن خصائص العناصر... والمهم في البنية هو العلاقات القائمة بين العناصر...".[1]

ب_ التحولات "Transformation": هي عملية توليد ينتج عنها عدد من الجمل المتباينة تركيبيًا، انطلاقًا من النسق النسيجي للخطاب اللغوي.[2]

ج_ التحكم الذاتي "Autoréglage": فالبنية هي "كل متكامل، موحد ومغلق على نفسه، مكتفٍ بها دون تدخل العوامل الخارجية، تحكمها قوانين تضمن لها وجودها واستمرارها، والمحافظة على ذاتها".[3]

فالبنية هي كل متكامل متناسق تحكمه قوانين صارمة، وتعرف البنية انطلاقًا من العلائق التي تحكم مكوناتها الداخلية، فهي موحدة قائمة بذاتها مستغنية بنفسها مما جعل "لالاند" "Lalande"يقول: "إنّ البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلّا بفضل علاقته بما عداه"[4] ومما لا شك فيه أن هذا التعريف يصدق على جميع أنواع البنيات إلا أنّ البنويين المعاصرين حرصوا على تأكيد حقيقة أخرى، وهي "أنّه لا يمكن أن تكون ثمة (بنية) إلا حيث تكون ثمة (لغة)...".[5]

2_ اللغة والكلام: (Langue/Parole)

كان ل (دي سوسير: De Saussure) الفضل في إدخال هذين المصطلحين المتقابلين اللذين كان لهما أهمية في فهم أسلوب التفكير، فقد ميّز بين اللغة والكلام، فاللغة عنده نظام نظري للغة معينة، وبنيتها هي مختلف القواعد، والقوانين التي يخضع لها متكلمو هذه اللغة في أثناء تواصلهم، أما الكلام فهو الاستعمال اليومي لهذا النظام من لدن متكلمي هذه اللغة.[6]

---

[1]: زكريا إبراهيم: مشكلات البنية، مرجع سابق، ص30.

[2]: ينظر، المرجع نفسه، ص30.

[3]: م.ن، ص31.

[4]: م.ن، ص39.

[5]: م.ن، ص38_39.

[6]: ينظر: ليفي ستراوس: Lévi Strauss وآخر: البنيوية وما بعدها، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد 206، د ط، 1978م، ص12_13.

وللتفرقة بين اللغة والكلام أهمية "في التنبيه إلى وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة بالقوة يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته؛ أي إنّ هناك فرقًا بين مستوى اللغة، ومستوى النص".[1]

3_ الوظائف اللغوية الست: (Six fonctions du langage)

يستند التواصل اللغوي حسب رومان جاكبسون: Roman Jakobson إلى ستة عناصر أساسية، ولكل عنصر وظيفة يمكن توضيح ذلك فيما يلي:

1_ المرسل: وهو المنتج للرسالة والموجه لها، قد يكون شخصًا أو عدّة أشخاص، ووظيفته انفعالية.

2_ المرسل إليه: وهو المستقبل للرسالة الموجهة له، ويكون شخصًا أو عدة أشخاص، ووظيفته تأثيرية إقناعية.

3_ الرسالة: هو محتوى الرسالة من أخبار أو معلومات، ووظيفتها شعرية.

4_ القناة التبليغية: وهو الطريق الذي يمرر من خلاله المرسل رسالته إلى المرسل إليه؛ وهي تتعدد وتختلف حسب طبيعة الرسالة، ووظيفتها انتباهية.

5_ المرجع: ويتصل بالظروف والمقامات التي تحيط بالرسالة، ووظيفته مرجعية.

6_ السنن –الشفرة-: وهي مختلف القوانين والعلامات التي يستخدمها المرسل في أثناء رسالته، ووظيفتها ما وراء لغوية (ما وراء لسانية).

وتكمن أهمية الوظائف الست في تركيزها على الوظيفة الشعرية التي يخضع لها الخطاب الفني؛ فهي وظيفة "مركزها سنن الكلام في جهاز التحاور، ويقودنا هذا الاعتبار إلى تحديد الخطاب الأدبي بأنّه رسالة تركّبت في ذاتها ولذاتها، ومعناه أنّ الكلام الإنشائي يقوم ببنيته اللغوية رقيبًا على نفسه، إذ ليس منطلقه، ولا مرماه أن نصف صورة من العالم الواقعي أو التجربة المعيشة فعلًا، فليس الكلام فيه أداة للإبلاغ بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته وصياغته".[2]

[1]: أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية مدخل في مصطلح وحقول البحث ومناهجه، مرجع سابق، ص65.

[2]: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ط1، منشورات أمية ودار العهد الجديد، 1989م، القاهرة، ص47_48.

وللوظيفة الشعرية ميزات مكنتها من اعتلاء صدارة الأهمية بين مختلف الوظائف، أهمها:

- تخضع إلى قوانين اللغة بين المخاطب والمتلقي.
- تنعكس هذه الوظيفة انطلاقًا من البِنية اللغوية للنص.
- تبتغي الوظيفة الشعرية الإمتاع الجمالي، وتسعى لتحقيق أبلغ التأثيرات في المتلقي.
- تعمل على الجمع بين كل الوظائف التواصلية كما تساعدها على تأدية دورها كاملًا.
- يعد الأسلوب نتيجة لهذه الوظيفة ناتج الامتزاج بين بنية النص والسمات الإبداعية.[1] التي "تتحدد بنسيج الروابط بين الطاقتين التعبيريتين: طاقة الإخبار، وطاقة الإيحاء".[2]
- الظاهرة الشعرية تتوقف على بنية النص الذي تسيطر عليه الوظيفة الشعرية التي تنتج الأسلوب كنتاج لتوافق التأليف (التركيب) والاختيار (الاستبدال).

4_ الوحدات المميزة: (Les phonèmes)

يعد موضوع الوحدات المميزة من أبرز الموضوعات التي تُعنى بها اللسانيات الوظيفية، إذ ترى هذه الأخيرة أنّ كل لغة من لغات العالم ينطوي تحتها عدد معين من الوحدات الصوتية، التي تكون مادة لهده اللغة، حيث تتمايز هذه الأصوات فيما بينها لتشكل عددًا كبيرًا من الألفاظ والمعاني، من نحو: قال_ جال/ سار_ صار/ عطر_ قطر/ فاختلاف الأصوات: القاف، والجيم، والسين، والصاد، والعين، والقاف ساعد على تباين هذه الألفاظ على مستوى المعاني.

5_ العلامة اللسانية أو الدليل اللغوي: الدال والمدلول (Signifiant et Signifié)

وقف (دي سوسير: De Saussure) مطولًا عند مصطلح (العلامة اللغوية) ورأى أنها تدل على كل ما يتألف من صورة سمعية؛ فهي ليست ذلك الصوت المادي الفيزيائي، وإنما الأثر النفسي الذي يتركه الصوت في الذهن والتي أطلق عليها لفظ الدال اللغوي، وهو الصورة اللفظية أو التتابع الصوتي للكلمة مثل:

[1]: ينظر: وردة بويران: محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص41.

[2]: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، مرجع سابق، ص48.

شجرة، أما المدلول فهو ذلك الوجود الذهني لتلك الصورة اللّفطية، وتربط بين الدال والدلول علاقة اعتباطية.

العلامة اللسانية =المكون الذهني/ صورة سمعية صوتية (ش ج ر ة) + الوجود العيني لشكل الشجرة، وتربط بين الدال والمدلول علاقة قوية جدًا هذا الأمر جعل أحدهما يستدعي الآخر.

وقد درس الأسلوبيون العلامة اللسانية لأجل البحث في مختلف العلائق الحاصلة بين الدال والمدلول والتي تحكمها علاقات (اعتباطية، عرفية، وضعية) من خلال التحليل الدقيق للرابطة بين كل الدّوال والمدلولات مع مراعاة تكاملها النهائي للتفرقة بين أهمها وأخطرها.[1]

6_ الآنية والزمانية: (Synchronie et Diachronie)

إنّ المنهج الآني يقوم على دراسة اللغة وظواهرها في فترة زمنية محددة، أما المنهج التزامني فإنّه يتتبع الظاهرة اللغوية في تطورها التاريخي في مراحل زمنية متعاقبة.[2]

فدي سوسير: De Saussure لم يرفض المنهج التاريخي في أثناء دراساته اللغوية، وإنّما حاول التفرقة بين المنهجين.

7–القيمة الاختلافية: كان للقيمة الاختلافية أهمية محورية في نظرية دي سوسير: De Saussure؛ فهي تبرز فكرة النظام وتقويه، إذ تحدث عنها دي سوسير: De Saussure وعدّها أدق وألطف لأنّها تحصل انطلاقًا من علاقة الدليل اللغوي بغيره من الوحدات اللغوية الأخرى؛ وهي تتجاوز نطاق الوحدة الواحدة، ولا تدرك إلا داخل النظام ويمكن أن نبين صحة هذا القول بضرب المثال التالي: "إنّ اللفظة الفرنسية الحديثة mouton (غنم) يمكن أن تكون لها نفس الدلالة التي للكلمة الإنجليزية sheep ولكن لا يمكن أن تكون لها نفس القيمة لأسباب كثيرة أهمها: أنّ الإنجليزية تستخدم mutton وليس sheep عند الكلام عن قطعة لحم

[1]: ينظر: رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، مرجع سابق، ص45.

[2]: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص101_ 102.

جاهزة على مائدة الطعام، فالفرق في القيمة بين sheep وmouton يرجع إلى أنّ sheep في الإنجليزية لها لفظة أخرى تستعمل معها وهي mutton في حين ليس للكلمة الفرنسية كلمة أخرى".[1]

فالكلمات التي تدل على أفكار متقاربة في اللغة الواحدة تعرف بعضها بعضًا، فالمرادفات مثل: الفرح، السرور، السعادة تستمد قيمتها من التقابل الواقع بين معانيها.[2]

ثم إنّ قيمة اللفظة لا تتحدد بمجرد القول: إنّ اللفظة يمكن تغييرها بفكرة معينة؛ أي أنها تحمل هذه الدلالة أو تلك، بل يتوجب مقارنتها بكلمات تشابهها وتتقابل معها، فمضمون الكلمة يتحدد انطلاقًا من مجموع الأشياء الخارجية عنها.

وقد أفرزت هذه المنطلقات جل المدارس اللسانية النقدية منها المدرسة البنوية التي مرت بمرحلتين مهمتين هما: الأسلوبية الوظيفية بزعامة "رومان جاكبسون""Roman Jakobson" وأسلوبية التلقي بزعامة "ميشال ريفاتير""Michael Riffaterre" وفيما يلي توضيح لهاذين الاتجاهين:

1_ الأسلوبية الوظيفية (رومان جاكبسون Roman Jacobson 1896_1982م):

وتعد امتدادًا لأسلوبية "بالي: Bally" حيث ترى الأسلوبية الوظيفية أن المنابع الحقيقية للظواهر الأسلوبية لا تكون في اللغة ونمطيتها فقط وإنما في وظائفها، وأنها لا تعترف بتعريف الأسلوب خارج الخطاب اللغوي.[3]

انطلاقًا من تعريف "رومان جاكبسون" "Roman Jakobson" لعلم الأسلوب يمكننا تقصي مفهوم الأسلوب من منطلق البحث عن الشعرية في النص الأدبي، فالأسلوبية عنده "بحث عما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولًا، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيًا"[4].

---

[1]: فرديناند دي سوسير: Ferdinand De Saussure: علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، 1984م، ص135.

[2]: ينظر: المرجع نفسه، ص134.

[3]: ينظر: عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، مرجع سابق، ص 140.

[4]: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص86.

فيتضح أنّ الأسلوبية تقوم على دراسة الأسلوب الفني الراقي للخطاب الأدبي المتميز بعيدًا عن أنواع الخطابات الأخرى غير الأدبية.

يتّضح أنّ المحلل الأسلوبي الوظيفي في تحليله للنص الأدبي ينطلق من البِنيات اللغوية المكونة لها، ومدى انسجامها وتضافرها داخليًا، لتشكل كلاً متكاملاً، تحكم العلائق بينها قوانين خاصة.

كان لـ "رومان جاكبسون" "Roman Jakobson" الفضل الكبير في التأسيس للتحليل الأسلوبي، وقد اتخذ منطلقه في ذلك "أنّ الأدب أبعد من المعنى، والعمل الأدبي يمثل كل طرائق الأسلوب هو البطل الوحيد في الأدب"[1]. ويؤكد جاكبسون: Jakobson أن لكل خطاب أدبي (رسالة) مقاصد، وغايات، وأهدافًا.

تتعلق الظاهرة الأسلوبية ببنية النص الأدبي الذي تطغى عليه الوظيفة الشعرية؛ فهو نص يتألف من بنيات لغوية من ذاتها وفي ذاتها.[2]

انطرحت الأسلوبية الوظيفية على أسس علمية وموضوعية، فضلًا عن تناولها للأسلوب في ظل البنيات اللغوية التي تُكون الظواهر اللغوية، التي تنسجم وتتناسق في وحدة داخلية متكاملة تمثل ما يعرف بالنص إذ "ليس النص الأدبي نتاجًا بسيطًا من العناصر المكونة، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها، وتعتمد صفة كل عنصر من العناصر على بنية الكل، وعلى القوانين التي تحكمه، ولا يمكن أن يكون للعنصر وجود قبل وجود الكل، وعليه فإنّه لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية، أو التضادية مع العناصر الأخرى في إطار بنية الكل".[3]

كما اهتم رومان جاكبسون: Roman Jakobson بالوظيفة الشعرية التي يتحول بفضلها الأسلوب من اللغة التقريرية المباشرة إلى لغة إيحائية جمالية فنية أدبية؛ فهي في نظره أهم وظيفة من وظائف النص الأدبي التي تنتج انطلاقًا من محوري الاختيار والتركيب "إنّ الوظيفة الشعرية تكمن في إسقاط مبدأ التعادل من مبدأ الاختيار على مبدأ التركيب". [4]

---

[1]: رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراثًا، مرجع سابق، ص48.

[2]: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 141.

[3]: محمد عزام: الأسلوبية، منهجًا نقديًا، ط1، وزارة الثقافة السورية، 1989م، ص110.

[4]: موسى سامح ربابعة: الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي، إربد، الأردن، 2003م، ص13.

فيقوم كل من الاختيار والتركيب بوظيفة أساسية تخضع لانتقاء بدائل لغوية مختلفة ومتعددة وتتخذ التراكيب أشكالًا واحتمالات كثيرة وفق مبدأ التعادل، ويمكن توضيح ذلك: [1]

محور الاختيار

الشباب حميد ذو التعاجيب – محور التركيب –

إذ إنّ الظاهرة اللسانية تخضع للاختيار والانتقاء اعتمادًا على مبدأ التعادل، حيث يقوم المتكلم بانتقاء مجموعة من الدوال اللغوية التي تتعادل دلاليًا، ويرى أنها مناسبة لمقامه اللغوي، وذلك انطلاقًا من مبدأ التأهيل كأن يختار لفظة – سافر–من بين عدد من المعطيات الأخرى – راح، ذهب، انتقل، ...–في التركيب (سافر علي إلى دولة غربية) كونها تعد أبرز الألفاظ التي يمكن أن نختارها في هذا المقام اللساني، وما ساعدها على اعتلاء هذه المكانة تحررها من السياق في ظل مبدأ التماثل الذي أضفى عليها لمحة من الغموض، والتشفير إلى حد ابتعادها عن التداول والتواصل، ومن هنا يتضح عدم اهتمام جاكبسون: Jakobson بالمتلقي في خضم العملية التواصلية. [2]

ويمكن تلخيص أهداف الدرس الأسلوبي من وجهة نظر الاتجاه البنوي كما يلي:

- الاعتناء بالبحث عن علائق التناقض والتكامل بين الوحدات اللغوية المكونة للخطاب الأدبي.
- البحث عن مكامن الإيحاء التي تنمو بشكل منسجم، ومتّسق في النص الأدبي.
- الاهتمام بالوظائف اللغوية في النص.
- استخراج القوانين والضوابط التي تنظم الظواهر اللغوية.[3]

[1]: ينظر: موسى سامح ربابعة: الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، مرجع سابق، ص14.

[2]: ينظر: مرجع نفسه، ص14.

[3]: ينظر: منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 2002م، ص94.

ولما أغفلت الأسلوبية الوظيفية أهمية المتلقي في العملية التواصلية ظهرت أسلوبية التلقي بزعامة "ريفاتير""Riffaterre" لتعطي للمتلقي أهميته في أثناء التخاطب.

2_ أسلوبية التلقي والانزياح: (ميشال ريفاتير/ Michael Riffaterre)

كان ل "ميشال ريفاتير" "Michael Riffatèrre"دور كبير في تأصيل أسلوبية التلقي في النصف الثاني من القرن العشرين من خلال كتابه (محاولة في الأسلوبية) Essais Stylistique Structurale.

اهتم ريفاتير: Riffaterre بلسانية الأسلوب، وتفكيك السنن التواصلي في علاقة المرسل بالمرسل إليه، فقد تمحور تركيزه على أثار الأسلوب في علاقتها بالقارئ وجدانيًا وذهنيًا.

كما أنّه تعرض لمفهوم الانزياح في تعارضه مع القانون اللغوي والمعيار، فضلًا عن اعتنائه بالألفاظ من خلال تموقعها السياقي؛ أي أن ريفاتير: Riffaterre كان يتناول الأساليب بنويًا وسياقيًا ثم عرض عن ذلك إلى سيميوطيقا الشعر وإنتاج النص[1]، مركزًا اهتمامه على القارئ النموذجي.

ثم اتكأ ريفاتير: Riffaterre على دراسة بعض الظواهر التي يبرز من خلالها الأسلوب، فهو يعرفه بقوله "الأسلوب إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة مما يسمح بتقرير أنّ الكلام يعبر، والأسلوب يبرز".[2]

إنّ أبرز القضايا التي تحدث عنها ريفاتير: Riffaterre في طرحه العلمي هو الاهتمام بالوحدات الأسلوبية في النص لتمييز الوحدات اللسانية التي لا تقع ضمن الأسلوبية، خصوصًا أنّها تنطلق من مبدأ الاختيار والانتقاء في عملية البناء، ثم المعالجة فالقراءة.[3]

---

[1]: Duculot, texte method du Maurice delcroix et fernand hallyn et autres, Paris, 1987, p90_91.

[2]: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص66.

[3]: ينظر: موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، مرجع سابق، ص16.

يرى ريفاتير: Riffaterre أنّ المبدع شديد الوعي بخطابه الأدبي الذي لا يتحقق إلا بتواصل المتلقي معه فعلى الكاتب شحن خطابه الأدبي بوسائل وأدوات تعبيرية أسلوبية تمكن المتلقي الأسلوبي من تفكيك شفرات النص اللغوي ومضامينه.[1]

من هنا تتحدد الأسلوبية بأنّها "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ التي بها يستطيع أيضًا فرض وجهة نظره على الفهم والإدراك".[2] ففي أثناء تحليل نصوصه الأدبية ركّز ريفاتير: Riffaterre على النص والقارئ، وأغفل الكاتب، ومرجع النص.

ومن ثمة يركز على فكرة "التواصل" التي تحمل طابع شخصية المبدع في سعيه إلى جذب انتباه القارئ فهو تجاوز ما جاء به جاكبسون: Jakobson، إذ إنّ الرسالة الأدبية لا يمكن أن تتواجد لذاتها، فلابد من علاقة تنشأ بين الرسالة والمخاطب، فأسلوبية التلقي لا تدرس فعل التواصل كإنتاج صرف لمتسلسلة لفظية، بل كأثر شخصية المتحاور وكانتباه المرسل إليه "فاللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانات تحققها اللغة، ويستغل أكبر قدر ممكن منها الكاتب الناجح، أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى فحسب، بل يبتغي إيصال المعنى بأوضح السبل، وأحسنها وأجملها، وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب".[3]

فالعلاقة بين الرسالة والمخاطب عنصر مهم من العناصر الأسس التي أرسى عليها ريفاتير: Riffaterre أسلوبيته وهي تتجاوز كون الأسلوبية تحليلًا ألسنيًا يميز عناصر الأسلوب في رسالة ما، ويكون للقارئ دور في فك شفرات العناصر الأسلوبية وإدراك وظائفها اللغوية في النص، فكلما كانت التقنيات التعبيرية أكثر تعقيدًا كلما أصبحت فنًا لغويًا.[4]

---

[1]: ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص140/ وينظر: موسى سامح ربابعة: الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، مرجع سابق، ص15.

[2]: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 141.

[3]: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 67.

[4]: ينظر: موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، مرجع سابق، ص15.

ثم أصبحت عملية التواصل عند ريفاتير: Riffaterre تقتصر قيمتها على الباث أو المخَاطب "فإذا كانت غاية الباث في عملية الإبداع العادي أن يصل بالمتقبل إلى مجرد تفكيك الرسالة اللغوية لإدراكها، فإنّ غاية الباث في عملية الإبلاغ الأدبي تتمثل في توجيه المتقبل توجهًا يقود إلى تفكيك الرسالة اللغوية على وجه معين مخصوص، فيعتمد الباث عندئذٍ إلى شحن تعبيره بخصائص أسلوبية تضمن له هذا الضرب من الرقابة المستمرة على المتقبل في تفكيكه للمضمون اللغوي".[1]

ومما أفرزته أيضا نظرية ريفاتير: Riffaterre تلك الظاهرة التي سارت وفق أسس نفسية، وسلوكية بتركيزه على المثير والمنبه الأسلوبي الذي يستوجب استجابة من المتلقي، وعلى هذا الأساس ركّز ريفاتير: Riffaterre على القارئ وأطلق عليه لقب "القارئ العمدة = Architecteur" فهو يتطلب قارئ متمرس، ومتفرد، ويتّسم بالحذاقة والفطنة، وله مرجعية ثقافية غزيرة، واطلاع مميز، كما يتمتع بذوق فني وجمالي رفيع "وهو أساس محصلة ردود أفعال عدد من المخبرين اللغويين اتجاه النص بضمهم نقاد ومترجمون وعلماء وشعراء..."[2].

ويربط ريفاتير: Riffaterre الأسلوب من وجهة نظر أسلوبية التلقي بعنصر المفاجأة، ثم يقرر أنّ "قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبًا طرديًا، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق".[3]

فالطاقة التأثيرية للنصوص الأدبية تتعمق انطلاقًا من خرق المبدع لأفق انتظار المتلقي، فمفهوم الأسلوب عند ريفاتير: Riffaterre يتكئ على مفهوم الانزياح؛ فهو حسب رأيه خرق للمألوف، والخروج عن الأصل اللغوي.

قامت أسلوبية ريفاتير: Riffaterre على تجاوز أطروحات "بالي" و"سبيتزر""Spitzer" على الرغم من أنهما كانا منطلقها العلمي، فلمّا كانت الأسلوبية التعبيرية تقوم على دراسة الطاقات التعبيرية الكامنة في

[1]: موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، مرجع سابق، ص17.

[2]: المرجع نفسه، ص18.

[3]: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 68.

اللغة والأسلوبية التكوينية تعمل على ربط العلاقة بين الأسلوبية وشخصية الكاتب فإنّ الأسلوبية البنوية لم ترض إلا بالنص موضوعًا تنطلق منه وفق أسس علمية موضوعية بعيدًا عن كل انطباع وتذوق.

على الرغم مما قدّمته الأسلوبية البنوية إلا أنها عرفت نقدًا كبيرًا من قبل الدارسين، وذلك سببه إفراطها في الاعتناء بالشكل دون المعنى، فقد انصبّ جل اهتمامها بالبنية بعيدًا عن الدلالة، كما أنّها أقصت كل العوامل والمؤثرات المساعدة على فهم الخطاب الأدبي، والولوج إلى أسراره، والكشف عن أعماقه وجمالياته الفنية. [1]

د_ الأسلوبية الإحصائية:

يعد بيير جيرو (Pierre Guiraud) من أبرز المؤسسين للأسلوبية الإحصائية، كما لا ننسى شارل مولر (Charles Muller) في كتابه (المعجمية الإحصائية: مبادئ ومناهج) .

لقد انصبّ اهتمام هؤلاء الدارسين باللغة المعجمية موظفين الدراسة الإحصائية في استكشافها، من خلال إحصاء بنيات المعجم الأسلوبي عند جملة من المبدعين أمثال: فاليري: Valery، وكورناي: Corneille، وغيرهم...وقد اهتم بالكلمات الموضوعات التي تخص كل مبدع على حدة، وقام بإحصائها كالترديد، والتكرار، والضبط، والعزل والجرد، والتصنيف...فهو يبحث في كل ما يتعلق بأسلوب المبدع، ويوضح شخصيته ويبين مميزات إبداعه. [2]

يتضح أنّ أصحاب هذا الاتجاه قد انقسموا فريقين: الأول يقول إنّ الأسلوب مفارقة أو انحرافًا فيما يرى الثاني أنّه اختيار أو انتقاء لسمات لغوية مميزة، فيقول بييرجيرو: pierre Guiraud"وإذا كان ذلك كذلك فإنّ الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات، والمنهج الذي يسمح بملاحظتها، وقياسها، وتأويلها ولذا فإنّ الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب". [3]

أما إذا قلنا إنّ الأسلوب يقوم على عملية انتقاء واعية لوحدات لغوية محددة، واستخدامها في النص الأدبي بهدف التأثير في المتلقي مما يتحتم على الباحث الأسلوبي توظيف بعض الوسائل القياسية

[1]: ينظر: رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص41.

[2]: ينظر: جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، مرجع سابق، ص16-17.

[3]: بيير جيرو: Pierre Giraud: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2008م، ص133.

الناجعة التي تدله على مواضع التأثير فيستند على العلاقات التي تبنى بين معدلات تكرار لمختلف الأبنية اللغوية، وعلاقتها بسياقها اللغوي "فالتحليل الأسلوبي عند أنصار الاتجاه الإحصائي يعتمد على معدلات تكرار العناصر في نص ما؛ ويركز عندئذٍ على الاحتمالات السياقية... فلكي نحلل أسلوبيًا إحدى قصائد امرئ القيس... فإنّ القاعدة الملائمة ذات العلاقات السياقية المختلفة لابد أن تشمل الشعر الجاهلي وخمرياته، ووصفياته، وشعر امري القيس بأكمله كل ذلك كي نقيم تضادًا موسعًا يوضح خصائص قصيدة امرئ القيس المختارة".[1]

يسعى الاتجاه الإحصائي إلى علمنة التحليل الأسلوبي، وإلباسه ثوب الموضوعية، بعيدًا عن الذاتية والذوقية "وإضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وكذلك محاولة تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معين، أو حتى تشخيصه".[2]

وتستعين الدراسة الأسلوبية بالإحصاء في المجالات التالية:

- ✓ تساعد على اختيار العيّنات المناسبة انتقاءً دقيقًا، بحيث تمثل المجتمع الذي يريد دراسته.
- ✓ قياس كثافة المميزات الأسلوبية عند مختلف المبدعين، وفي أعمال معينة.
- ✓ تساعد على المقارنة بين تكرار ظاهرتين مختلفتين في الخطاب الأدبي، وذلك عبر حساب نسبة كل ظاهرة، وهذا التكرار يكسبها قيمة أسلوبية، حيث تقوم الأسلوبية الإحصائية "بتعداد العناصر المعجمية في النص، وهذا من أجل الوصول إلى الملامح الأسلوبية التي يحتويها النص"[3]
- ✓ يمكننا الإحصاء من معرفة النزعات المركزية في الخطابات الأدبية.[4]

[1]: صلاح فضل: علم الأسلوب والنظرية البنائية، مرجع سابق، ص224.

[2]: حسن ناظم: البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، مرجع سابق، ص48.

[3]: بليت هنريش: Heinrich Blitz: البلاغة الأسلوبية، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999م، ص 58.

[4]: ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط3، عالم الكتب، القاهرة، 1992م، ص57-59.

تتّخذ الأسلوبية الإحصائية الإحصاء الرياضي مطية للولوج في خبايا النص ومكنوناته لأجل الكشف عن السّمات، والخصائص الفنية للخطاب "فكلما كانت المقاييس المعتمدة متنوعة كلما كانت الإجراءات الإحصائية دقيقة، وكلما كان المتن المحلل واسعا، كلما كانت نتائج الإحصاء أكيدة"[1].

فللأسلوبية الإحصائية مزايا تتمثل في أنّها: "...لا تساهم في تحديد القرابة الأدبية وحسب، بل تعمل على تخليص ظاهرة (الأسلوب) من الحدس الخالص، لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه".[2]

فيهدف التحليل الإحصائي للأسلوب إلى "تمييز السّمات اللغوية فيه، وذلك بإظهار معدلات تكرارها، وبهذا التكرار ولهذه الطريقة في التحليل أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي المبدع"[3].

كان العالم الألماني أ بوزيمان (A. Busemann) أول دارس اقترح تقديم معادلة إحصائية، وطبّقها على بعض النصوص من الأدب الألماني ضمن دراسة نشرت له عام 1925م.[4]

ثم إنّ معادلة بوزيمان: Busemann تقوم على "تحديد النسبة بين مظهرين من التعبير أولهما: التعبير بالحدث active aspect، وثانيهما: التعبير بالوصف qualitative aspect، ويعْني بوزيمان: Busemann بأوّلهما الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل، وبالثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما".[5]

فيعتمد الباحثون الإحصاء بوصفه وسيلة علمية تقوم على دراسة الأسلوب، فضلًا على أنّه يتسم بضوابط، وقوانين مضبوطة تُمكن من الوصول إلى نتائج موضوعية، وذلك انطلاقًا من معادلة بوزيمان: Busemann التي تتم بإحصاء عدد الألفاظ من النوع الأول، وعدد ألفاظ النوع الثاني ثم يحسب حاصل القسمة بين المجموعتين.

---

[1]: بليت هنريش: Heinrich Blitz: البلاغة الأسلوبية، مرجع سابق، ص 58/ وينظر: جميل الحمداوي: اتجاهات أسلوبية، مرجع سابق، ص 16.

[2]: المرجع نفسه، ص 60.

[3]: نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، ج1، دار هومة، الجزائر، 2010م، ص112.

[4]: ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص76.

[5]: المرجع نفسه، ص 77.

ويمكننا هذا الإحصاء من إصدار حكمنا على الأسلوب، وتحديد أدبيته من علميته، فعندما يكون حاصل القسمة مرتفعًا فإنّ ذلك يدل على أنّ اللغة تميل إلى الأسلوب الأدبي، أما لما يكون حاصل القسمة منخفضًا فهذا يعني أنّ طابع اللغة يميل إلى الأسلوب العلمي.[1]

ويمكن صياغة معادلة بوزيمان: Busemann كما يلي:

نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال ÷ عدد الصفات

ويطلق على هذه المعادلة (ن ف ص) أي نسبة الأفعال إلى الصفات، وهذه المعادلة تستخدم "كمؤشر لقياس مدى انفعالية، أو عقلانية اللغة المستخدمة في النصوص، ومن ثمّ استخدمت مقياسًا لتشخيص الأسلوب".[2]

إنّ هذه المعادلة تشتمل جميع الأفعال باستثناء:

- الأفعال الناقصة التي تتمثل في كان وأخواتها.
- الأفعال الجامدة من نحو: بئس، نعم.
- أفعال الشروع والمقاربة، مثل: كاد وأخواتها.

أما من ناحية الصفات فقد أخرج منها الجملة التي تتخذ موقع الصفة في النحو التقليدي، سواء وردت جملة فعلية، أو اسمية، أو شبه جملة متعلق بمحذوف.[3]

يعمل هذا الاتجاه على إحصاء مختلف الظواهر الأسلوبية المنتشرة في الخطاب الأدبي مستعينًا بآلية التحليل لأجل الكشف عن مقاصده، ومن هنا فالأسلوبية الإحصائية تهدف إلى تحري الدقة العلمية والموضوعية، وتحاشي الذاتية والمعيارية.

ومن أبرز أعلام الأسلوبية ومؤلفاتهم: إنّ لكل علم أعلامه الذين أسالوا حبرًا كثيرًا من أجل دراسته، وإظهار ملامحه، كذلك الأمر بالنسبة لعلم الأسلوب الذي عمل كثير من الدارسين (العرب، والغرب) على دراسته واستجلاء خصائصه وإبرازها، ومنهم:

---

[1]: ينظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص77.

[2]: مرجع نفسه، ص 78.

[3]: ينظر: م ن، ص 78.

_ شارل بالي Charles.bally 1865م_ 1947م "مصنف الأسلوبية الفرنسية".

_ جورج بيفون Jorge buffon: في كتابه "حديث في الأسلوب" وكتاب "مقالات في الأسلوب".

_ ميشال ريفاتير Michael.Riffaterre: "محاولات في الأسلوبية البنيوية".

_ ليو سبيتزر Léo spitzer 1887م_ 1960م: "دراسات في الأسلوب" وكتاب "الأسلوبية والنقد الأدبي".

_ هنري بليت:Heinrich blitz في كتابه "البلاغة والأسلوبية" وغيرهم كثير.

وقد تطورت الدراسات الأسلوبية الحديثة مع العديد من المؤلفين العرب أمثال:

_ أمين خولي: في كتابه "فن القول".

_ أحمد الشايب: في كتابه "الأسلوب".

_ سعد مصلوح: في كتابه "الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية".

_ حميد الحميداني: في كتابه "أسلوبية الرواية: مدخل نظري".

_ الهادي الجطلاوي: في كتابه "مدخل إلى الأسلوبية".

صلاح فضل: في كتابه "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته".

نورالدين السد: في كتابه "الأسلوبية وتحليل الخطاب".

سعد مصلوح: في كتابه "البلاغة العربية والأسلوبية اللسانية".

حسن غزالة: في كتابه "الأسلوبية والتأويل والتعلم" ...الخ.

كل هذه المؤلفات تهدف إلى دراسة الأسلوبية؛ واستجلاء ملامحها وخصائصها، والأسس العلمية التي تقوم عليها.

7_ مبادئ الأسلوبية وآلياتها الإجرائية:

ينطلق البحث الأسلوبي في مقاربته للخطاب الأدبي انطلاقًا من المقولات التالية: الاختيار، التركيب والانزياح، والتكرار.

فينصب الاهتمام الأسلوبي على اللّغة الأدبية التي تساعد المبدع على اختيار ألفاظه بوعي، وتمكنه من الانحراف عن النسق اللغوي المألوف إلى غير المألوف بخلاف اللغة العادية التي تَسِمُها التلقائية، ولا تختلف في الاستعمال من فرد إلى آخر، فتعمد الأسلوبية إلى عنصر الاختيار، وتبين دلالته، وأثره الفني في المتلقي.

ولما كانت الأسلوبية تقتصر على المكونات الداخلية في النص ولا تتعداها إلى عوامل خارجية فإنّها تنطلق في مقاربتها للنص الأدبي من المقولات السابقة:

أ_ التكرار:

وهو من الأساليب البلاغية المهمة التي تعني تكرار الشيء مرة، وفيه إعادة اللفظ وترديده في النص الأدبي.[1]

لا ينحصر التكرار في تلك الآلية ذات الأبعاد اللغوية، والبلاغية فحسب؛ إنما هو آلية معقدة تستلزم تأملًا طويلًا من شأنه رصد حركيتها.[2]

فالتكرار آلية من آليات الأسلوبية الحديثة، على الرغم من وجوده في الشعر العربي القديم، إلا أنّه عند المحدثين أخذ منحىً جديدًا على خلاف ما كان عليه عند القدامى، فنجده عند المحدثين أمثال نازك الملائكة التي تقول عنه: "إنّ التكرار في حقيقته إلحاح من جهة هامة في العبارة يعتني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنًا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها".[3]

فالتكرار حسب نازك هو ذلك التكرير والإلحاح من قبل المبدع لعبارة ما لتسليط الضوء عليها؛ فهي لديه تمثل مكمن الاهتمام، وبؤرته.

---

[1]: ينظر: الشريف الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1985م، باب التاء، ص30.

[2]: ينظر: ثائر عبد المجيد العذاري: الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق (رسالة ماجستير مخطوطة)، كلية التربية، جامعة بغداد، العراق، 1989م، ص218.

[3]: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط1، منشورات مكتبة النهضة، 1962م، ص242.

"فهو ينعكس من البنية العميقة التي تحكم حركية المعنى في أصناف البديع وألوانه، ولا يكمن استجلاء عن هذه الحقيقة إلا بتتبع الألفاظ البديعية في شكلها السطحي ثم ربطها بحركية المعنى الباطني.[1]

تنبثق أهمية التكرار انطلاقًا من البنية السطحية لمختلف مفردات البديع داخل السياق اللغوي.

"فالتكرير منبثق عن المثير النفسي مفضيًا إلى نفس المخاطَب بأثره (...) إذ يدق اللفظ بعدد ما يتكرر أبواب القلوب، موحيًا بالاهتمام الخاص بمدلوله فيشعل شعور المخاطَب إذا كان خافتًا، ويوقظ عاطفته إن كانت غافية".[2]

يشكل التكرار نظامًا خاصًا داخل كيان القصيدة، فضلًا على أنّه يساعدها على تأدية دورٍ شعريٍ مهمٍ.

ب_ الاختيار:

ويقصد به اختيار المرسل لسمات لغوية محددة تمكنه من التعبير عن الموقف الذي يريد الحديث عنه فالاختيار يعد خاصية من خصائص التحليل الأسلوبي، فعند كتابة المبدع لأي إبداع عليه بالرجوع إلى المعجم اللغوي حتى ينتقي منه بعناية، ودقة المفردات التي تصيب ما يعتريه من عواطف، وأحاسيس، والتي تصب في موضوعاته من أجل إحداث الأثر الفني؛ أي أنّ المؤلف يوظف ذخيرته اللغوية التي يمتلكها، في زمن معين، ثم إنّ ما يميز هذه الأساليب هو اختيار المؤلف للألفاظ المناسبة في سياقاتها المناسبة، وتوزيعها وتشكيلها[3].

ولما كانت اللغة تحتوي كمًا هائلًا من الألفاظ، فكان لزام على الشاعر انتقاء الكلمات التي تحمل دلالات تتعلق بالسياقات العامة لنصه الشعري "إن الاختيار نظرة شائعة جدًا إلى الأسلوب، فالمؤلف يختار سمات معينة من الموارد الكلية للغة... وبهذا المعنى الواسع للاختيار لا يختلف الكُتّاب عن جميع مستعملي اللغة، فهو جزء من قدرتنا (notre compétence) بوصفنا متكلمين أصليين، إذ نختار الفونيمات المناسبة

[1]: ينظر: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1995م، ص109.

[2]: عزالدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، ط2، عالم الكتب، بيروت، 1986م، ص198.

[3]: ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص53.

والتركيب المناسب، والمعجم المناسب والمفردات المناسبة... لتتناسب مع ما نعنيه في القول، وفي السياق الذي ستقال فيه"[1].

فعملية الاختيار أساسية في الإبداع الأدبي، فاختيار الشاعر لكلمة دون غيرها دلالة على أهمية هذه الكلمة، إذ يعني "الاختيار وجود تعبيرين أو أكثر لهما المعنى نفسه، بيد أنهما يختلفان في طرائق تأدية ذلك المعنى".[2]

ثم إنّ مبدأ الاختيار يقوم على عنصري التناسل والتوالد ضمن دائرة معينة، وهو بذلك غير خاضع للحرية التامة، كونه محكومًا بقواعد وأسس.[3]

وعملية الاختيار لا تعني انتقاء الألفاظ المناسبة للسياق بقدر ما تتصل بعملية التركيب، وتشكيل النسق "فلذلك لم تحالف المحاولة لمقارنة ما يختار مع ما يحتمل اختياره في مجال التركيب، وإنّ المحاولات التي بذلت من خلال النحو التحويلي جعل الاختيار الأسلوبي ذا جدوى لم يكتب لها النجاح تماما في حين أنّ الاختيار من المعجم يظل أمرًا عمليًا وممكنًا".[4]

فقد ارتبط مفهوم الاختيار بمفهوم الأسلوب، وعدّه الدارسون حدًّا فاصلًا بين ما هو جمالي، وما هو غير جمالي، فالكلام الأدبي لا يمكن أن يكون أسلوبًا إلا إذا تحققت فيه جملة من المسالك التعبيرية، والظواهر التي ينتقيها المبدع.[5]

من هنا يخلق الأسلوب نتيجة "لانتقاء المؤلف من بين إمكانيات اللغة الاختيارية التي تقوم بينها علاقة التبادل مما يجعل من الميسور ملاحظة الفوارق الأسلوبية في نصوص تنتمي لنفس اللغة عندما تؤدي جميعها المحتوى الإعلامي ذاته بأشكال مختلفة، ويمكن تأسيسًا على ذلك أن تدخل نظرية التوصيل في هذا التصور

---

[1]: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص53_ 54.

[2]: م.ن، ص56.

[3]: ينظر: موسى ربابعة: الأسلوبية، مفاهيمها واتجاهاتها، مرجع سابق، ص27.

[4]: موسى ربابعة: الأسلوبية، مفاهيمها واتجاهاتها، مرجع سابق، ص27.

[5]: ينظر: حليمة واقوش: بنية الخطاب الشعري عند يوسف وغليسي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري قسنطينة 1، 2012م/ 2013م، ص56.

الأسلوبي على اعتبار أن النظام اللغوي ينتج للمتكلم فرصًا عديدة وإمكانيات مختلفة للتعبير من واقع محدد مع ملاحظة ما يتمتع به الكاتب من حرية حقيقية في اختياراته"[1]

فيغدو الاختيار مبدأ تكتسيه المقصدية من قبل المبدعين، فعند تقديم الكاتب لدوال لغوية وتأخير أخرى في أثناء كتاباته، هذا ليس لغوًا لغويًا، إنما وراء هذه الحركة الفنية وعيًا وإدراكًا مقصودان.

ويحكم عنصر الاختيار عدة عوامل كالقصد من الرسالة، أو الهدف منها، والسياقات والمواقف التي كتبت فيها، ومختلف القواعد النحوية والمعجمية.

إلا أنّ سعد مصلوح قد قسم الاختيار إلى نوعين: الانتقاء النفعي المقامي الذي يخضع لسياق المقام، والانتقاء النحوي الذي يخضع لمقتضيات التعبير الخاصة، والأسلوب ينصرف إلى النوع الثاني. [2]

يقوم المبدع بانتقاء الدوال اللغوية من بين إمكانات اللغة التي تتناسب مع سياقاته، ويعمل على تركيبها تركيبًا سليمًا وفق متطلبات التعبير الخاصة.

ج_ التركيب:

وهو مظهر الأدبية، وفيه تتجلى العلائق الوظيفية بين العناصر البنائية التي تتجاور في نسق لغوي واحد، ولهذا التجاور، والتناسق في السلسلة الخطية أهمية قصوى تتمثل في تعدد دلالات الظواهر اللغوية مركزًا اهتمامه على البعد الوظيفي لها، من نحو: التقديم والتأخير، أو الحذف والذكر، لتتضح السّمات الأسلوبية البارزة التي تنتج عنها جمالية للنص الأدبي، وهذا ما دفع ريفاتير: Riffaterre إلى التركيز على الخطاب وجعله بؤرة اهتمامه كونه "تركيب جمالي للوحدات اللغوية، تركيب يتوخى في سياقه الأسلوبي معاني النحو، ومن هنا يكتسب وظيفة الأدبية التي هي سرّ من أسرار خصائصه التركيبية البنيوية والوظيفية". [3]

[1]: موسى ربابعة: الأسلوبية، مفاهيمها واتجاهاتها، مرجع سابق، ص29.

[2]: ينظر: المرجع نفسه، ص32.

[3]: نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص190.

وتقوم ظاهرة التركيب من منظور المحلل الأسلوبي انطلاقًا من ظاهرة الاختيار، فيعد عنصر التركيب أساسًا في الظاهرة اللغوية، وبوساطته يكون الكلام سليمًا، كما يجب تناول النص في كليته وعموميته، لأنّ هذا المظهر يمثل أدبيته، إذ يعرف جاكبسون: Jakobson الحدث اللساني بقوله: "تركيب عمليتين متواليتين في الزمن، ومتطابقتين في الوظيفة وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيبًا تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف في الاستعمال، فإذا بالأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين؛ أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع مما يفرز انسجامًا بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط".[1]

فعندما يكون اختيار الشاعر موفقًا فإنّه يخدم الخطاب الشعري، مما يؤدي إلى سلامة التركيب إذ "ترى الأسلوبية أنّ الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه، ولا عن تصوره للوجود، إلا انطلاقًا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبًا يفضي إلى إفراز الصورة المنشودة والانفعال المقصود"[2]فشخصية الشاعر وعواطفه تظهر من خلال كتاباته، وتتجسد من خلال تراكيبه.

ثم إنّ الثقافة الخاصة بالمبدع وانفعالاته الداخلية لها دور في نظم تراكيبه للتأثير في متلقيه "فكل كاتب له مزاجه النفسي، وثقافته المتميزة، كما أنّ لكل عنصر سماته الثقافية، ومزاجه الفكري، ومن ثم يختلف أسلوب كاتب عن كاتب، كما يختلف أسلوب عنصر عن عنصر، إنّ الموقف وطبيعة القول وموضوعه كل ذلك سوف يفرض بالضرورة أداء يختلف عن أداء، بل إنّ ذلك قد يكون لدى كاتب واحد".[3]

أجمع الدارسون على أهمية عنصر التركيب في الدراسات الأسلوبية، إذ يعد طرفًا فاعلًا في العملية الإبداعية.

---

[1]: عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، ط1، دار هومة، الجزائر، 2010م، ص187.

[2]: نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص 187.

[3]: رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، مرجع سابق، ص39.

د_ الانزياح:

إنّ اكتشاف ملامح الاختلاف بين الأساليب يتوقف على مدى خرق المبدعين للنمط المألوف للغة في أثناء كتاباتهم، فالانزياح من هذا المنطلق هو قدرة المبدع على انتهاك المعروف من القواعد اللغوية، إذ ربط "جون كوهن" "Jean Cohen" التباين بين أساليب المبدعين بمدى خرقهم للمألوف ف "الأسلوب هو كل ما ليس شائعًا ولا عاديًا، ولا مطابقًا للمعيار العام المألوف... إنّه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي أنّه خطأ، ولكنه خطأ مقصود".[1]

وظهر هذا المصطلح عند الشكلانيين الروس إلا أنّهم لم يصرحوا به مباشرة، بل هو...كامن في العديد من المصطلحات الإجرائية اللسانية كالأدبية، والوظيفة الشعرية المهيمنة، وكذا خيبة الانتظار[2].

يكاد ينعقد الإجماع على أنّ الانزياح هو "خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنّه يخدم النص بصورة أو بأخرى، وبدرجات متفاوتة".[3]

ويظهر الانزياح بتسميات متباينة، فهو الانزياح (L'écart) أو التجاوز (L'abus) عند فاليري (Valery)، والانحراف (La déviation) عند سبيتزر: Spitzer، والانتهاك (Le viol) عند كوهن (Cohen)، واللحن (L'incorrection) أو خرق السنن (La violation des normes) عند تودوروف: Todorov، والعصيان (La transgression) عند أراغون (Aragon) ... وخيبة الانتظار عند جاكبسون: Jakobson.[4]

[1]: جون كوهن: Jean Cohen: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص15.

[2]: ينظر: عمر أوكان: اللغة والخطاب، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2001م، ص169.

[3]: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص180.

[4]: ينظر: المرجع نفسه، ص181.

إنّ اتساع دائرة المفاهيم حوله "جعله يكتسب تنوعًا معجميًا، ودلاليًا يمنحه خصوصية التميز باختراق قوانين اللغة في إطار ما يقرّه الاستعمال اللغوي، وتجاوز حدود المألوف بحسب ما تؤديه وظيفة الكلمة المستمدة من ردود فعل الأحاسيس والمشاعر".[1]

وقد فضّل أغلب الدارسين استخدام مصطلح الانزياح دون بقية المصطلحات، ومنهم "نعيم اليافي" الذي يقول: "قد آثرنا استخدام الانزياح ليس لأنّه الأكثر شيوعًا والأكثر دورانًا على الألسنة، وإنما لأنّه بخلاف سواه يحمل دلالة توصيفية لا تمت إلى القيمة _ولاسيما الأخلاقية منها_ بصلة، فالتشويه مثلا أو الخطأ أو الشناعة، أو العصيان. تحمل شيئًا من ذلك، وتشير إليه، ومن ثمّ وهي لا تسعفنا في الدراسة ولا تلبي مطلبنا في حيادية المصطلح واستقراره".[2]

وتكمن أهمية الانزياح في أنه يتم توظيفه في اللغة لإخراجها من دائرة المعاني المعجمية الضيقة، التي تحمل الطابع المعياري المحدد ونقلها إلى دائرة النشاط الإنساني الحي.[3]

وهناك عدد من الغايات التي يتوخاها الانزياح منها: لفت انتباه المتلقي، ومفاجأته بالجديد، كما يهدف إلى تفجير جماليات النص، حيث يقول برند شبلنر في كتابه (علم اللغة والدراسات الأدبية): "ولا يستطيع أحد إنكار أنّ محاولة إدراك الأسلوب على أنّه انحراف عن المعيار الموجود خارج النص، وعلى أنّه انحراف مقصود من المؤلف لأغراض جمالية محددة تبدو مقبولة في النظرة الأولى على الأقل".[4]

فضلًا عن ذلك يمكن اختصار غايات الانزياح فيما يلي:

1_ تقنية جمالية تبتغي جذب انتباه القارئ، وإحداث هزة تأثيرية به.

2_ تكثيف الخطاب اللغوي بصور إيحائية تزيد من جمالية النص لا يدركها إلا المختصون.

---

[1]: خيرة حمزة العين: الانزياح، دراسة في جمال العدول، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، 2011م، ص07.

[2]: نعيم اليافي: الانزياح والدلالة، مجلة الفيصل، ع226، أوت/ سبتمبر، 1995م، ص28.

[3]: ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص184.

[4]: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص185.

3_ إحداث ما يسمى عند "جاكبسون" "Jakobson" بخيبة الانتظار عبر ذلك الانتهاك الذي أصاب اللغة أي خرق أفق انتظار المتلقي.

فضلًا عن ذلك أقام شكري عياد تفرقة بين الاختيار والانزياح فقال:

1_ الاختيار محدود بالإمكانيات المتعارفة للغة؛ وهو يوجد في اللغة الجارية أي لغة الحديث، في حين أنّ الانزياح يخص اللغة الفنية الراقية.

2_ الاختيار قائم على المبدع ومرتبط به، وقلما يشعر به المتلقي، أما الانزياح فعكس ذلك، قد ينطلق من المبدع عفو الخاطر، إلا أنّ المتلقي يشعر به بصفة قوية وفي كل أحواله.[1]

- **العدول والانزياح بين التشابه والاختلاف:**

إنّ الحديث عن الانزياح يقودنا إلى القول: إنّه مفهوم ومصطلح صعب للغاية، بسبب عدم ثباته واستقراره في جانبه النظري، وكذلك حدود اشتغالاته.

وقد ظهر مفهوم الانزياح موازاة مع ظهور الشعرية الحديثة، وذلك أنّ اللغة العلمية التقريرية لها معنى واحدًا، أما اللغة الأدبية فهي إيحائية تأويلية، تدفع المتلقي إلى إنعام النظر فيها للخوض في معانيها، وفهم أبعادها العميقة، وقد ربط الباحث العربي "كمال أبو ديب" في كتابه (في الشعرية) مفهوم الانزياح بما سماه (إحداث الفجوة = مسافة التوتر: "هي انتقال حاد من كون إلى كون؛ أي خلق لمسافة توتر، هذا هو ما يولّد الشعرية"[2] داخل النص الشعري، فيرى كمال أبو ديب أنّ الشعرية "خصيصة علائقية؛ أي أنّها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أنّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية ... للشعرية ومؤثر على وجودها".[3]

---

[1]: ينظر: أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005م، ص78_79.

[2]: كمال أبو ديب: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987م، ص28.

[3]: المرجع نفسه، ص14.

ثم إنّ اللغة الشعرية لا تقتصر على الغرابة في الاستعمال فحسب؛ بل هي ضدّه لأنّ جوهرها في خرق القواعد اللغوية.[1]

فلغة الانزياح الشعري تعتمل بالإيحاءات التي تتملص من شحنتها الموروثة التقليدية، وتملؤها بشحنات جديدة، فتنزاح بها وتخرق نظامها العادي ودلالاتها الشائعة.

فالانزياح آلية أسلوبية يُعنى بها الدرس اللساني الحديث؛ وهي ظاهرة يتّسم بها الأسلوب الشعري من غيره "لأنّه عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوجهها"[2]، إذ ينتج عن الانزياح تأثيرات فنية، وجمالية، وأبعاد إيحائية تخرق أفق توقع المتلقي.

أما العدول فيعد من المصطلحات التراثية التي وردت في الكتب البلاغية القديمة، والنقد بداية من سيبويه، وابن جنّي، وعبد القاهر الجرجاني...الخ ليعتمده حديثًا بعض الباحثين أمثال: مصطفى السعدني وعبد الله صولة، وعبد السلام المسدي الذي ذهب إلى القول: إنّ مصطلح الانزياح يقابل في الإنجليزية (l'écart) على الرغم من صعوبة هذا المصطلح، وعدم استقراره في أثناء ترجمته، بيد أنّ بعضًا من البلاغيين والنحويين ارتأوا إحياء المصطلح البلاغي القديم (العدول).[3]

فبرجوعنا إلى المعنى اللغوي لكل من الانزياح والعدول نُلفي الأول يعني "زاح الشيء يُزيح زيحًا، وزيُوحًا وزِيوحًا وزيْحانًا، وانزاح: ذهب وتباعد"[4] أي الإزالة والترك كلية للمألوف اللغوي لأنّ المبدع مضطرًا لابتكار الجديد ومن هذا المنطلق يقول المسدي "بأنّه عندما استعمل مصطلح (الانزياح) ترجمة لمفهوم (l'écart) أول مرة كان يقصد إبراز سمة الجدّة من حيث هو متصور إجرائي طارئ على سنن التأليف في اللغة العربية، ثم جاء مصطلح العدول إحياءً لمصطلح بلاغي تراثي لم يعد يجر محاذير الالتباس"[5] ، مما ينتج عنه شعرية أكثر، فاللغة الشعرية انفلتت من قبضة المعيارية والتقعيد الصارخين، كتلك التي

[1]: ينظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب، وعلم النص، عالم المعرفة، العدد 164، الكويت، 1992م، ص64.

[2]: موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، مرجع سابق، ص43.

[3]: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص124.

[4]: ابن منظور: لسان العرب، ط4، مج4، دار صادر، بيروت، ص84.

[5]: أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، الكويت، مارس 1997م، ص64.

نستشعرها في كثير من بلاغتنا القديمة، وانطلاقًا من هذا تصبح "القصيدة الشعرية هي كيمياء الفعل التي تحدث عنها الشاعر الفرنسي أ رامبو A/Rimbaud تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة"[1] في حين يعني الثاني الميل والبعد فعن ابن منظور "عدل عن الشيء يعدِلُ عَدْلًا، وعدولًا حاد عن الطريق... عدل عليه عُدولًا: رجع...وعدل عن الطريق: مال..."[2]؛ أي الانصراف عن شيء إلى شيء أخر، فالعدول يقوم على الاختيار فالمبدع له اختيارات وبدائل كثيرة؛ فيعدل عن الأول لأجل الثاني.

كما يعمل الانزياح على خرق قوانين اللغة المعيارية، وكسر قواعدها اللغوية في مرحلتها الأولى، ثمّ يعيد بناءها من خلال تأويلها لأنّ "الانزياح ليكون شعريًا ينبغي أن يتّبع إمكانيات كثيرة لتأويل النص وتعدّديته"[3]، وتتحقق شعرية الانزياح خلال الفجوة أو مسافة التوتر التي تنتج عن الخطاب المنزاح بين البنية السطحية والبنية العميقة التي تترك أثرًا فنيا وإيحاءً.

أما العدول فهو الانحراف عن القاعدة اللغوية المعتادة والمتداولة إلى قاعدة لغوية منحرفة لكنها محافظة على صحتها النحوية.[4]

"والانزياح يخصّ فقط اللغة الفنية، ولو لم يكن كذلك لما عرف على أنّه الخروج عن الطرق المتعارفة في التعبير ولذلك لا يُقْدِم عليه إلا من كان أديبًا متمكنا...فالانزياح يصدر من المبدع بصورة عفوية إذا انطلق في التعبير، ولكن المتلقي يشعر به شعورًا قويًا في جميع الأحوال"[5]، فهو جوهر وأحد أعمدة اللغة الشعرية، والأثر الجمالي له يتمثل في الجدّة والابتكار والغرابة التي يحققها.

---

[1]: جون كوهن: Jean Cohen: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص113.

[2]: ابن منظور: لسان العرب، ط3، ج9، تص: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، 1999م، ص86. (مادة عدل)

[3]: نورالدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، مرجع سابق، ص214.

[4]: مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة، د ت، ص22.

[5]: أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص79.

تبنيت في أثناء دراستي مصطلح العدول بدل الانزياح لأنّ الشاعر وظّف لغة تعليمية إرشادية تقريرية وصفية بسيطة، ترتكز على الوظيفة النفعية والإبلاغية، كما أنّ الشاعر لم يقل الشعر بدافع الفن والجمال بقدر ما كان يبتغي جانب الحكمة والموعظة.

ثانيًا/ وقفة عند حياة الإمام الشافعي (المخاطِب):

هو أبو عبد الله محمد بن إدريس المطلبي، القُرشي، ولد سنة 150 هـ الموافق ل 767 م من وقد قيل أنه ولد في اليوم الذي توفي فيه الإمام أبو حنيفة، وقد اختلف الرواة في مكان ولادته، فبعض العلماء يقول أنه ولد بغزة (فلسطين)، ومنهم من يقول بعسقلان ومنهم من يقول باليمن، ولكن الأقرب إلى الصحة أنه ولد بغزة، وقد حملته أمه وانتقلت به إلى مكة، وهو صاحب سنتين من عمره بعد وفاة والده حتى لا يضيع نسبه، فترعرع ونشأ في مكة، وقد حفظ القرآن الكريم بها وعمره لا يتجاوز السبع سنوات، وهو ثالث الأئمة الأربعة عند أهل السنة والجماعة، وصاحب أبرز وأكثر المذاهب الإسلامية انتشارًا في العالم الإسلامي بعد المذهب الحنفي وهو "المذهب الشافعي"، وهو مؤسس علم الأصول.

وقد كان الشافعي كثير الترحال، والانتقال، حيث هاجر إلى المدينة المنورة، وعمره لم يتجاوز العشرين لطلب العلم على يد الإمام مالك بن أنس، ثم ارتحل إلى اليمن وعمل فيها، ثم انتقل إلى بغداد سنة 184هـ، وطلب العلم فيها عند القاضي محمد بن حسين الشيباني، وقد درس المذهب الفقهي الحنفي، وبذلك اجتمع له فقه الحجاز (المذهب المالكي) وفقه العراق (المذهب الحنفي).

عاد الشافعي إلى مكة، وأقام بها قرابة تسع سنوات، وبدأ بإلقاء دروسه الفقهية في الحرم المكي، ثم عاد إلى العراق مرة أخرى، فقَدِمها سنة 195 هـ، وقام بتأليف كتاب الرسالة الذي وضع به الأساس لعلم أصول الفقه[1].

ولم يزل مقيمًا بالعراق حتى توفي بها يوم الجمعة، آخر يوم من شهر رجب سنة أربع ومائتين (204هـ) ودفن بعد العصر من يومه بالقرافة الصغرى.

[1]: ينظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان، وأنباء أبناء الزمان، ج4، مج4، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 164-165/ وينظر: محمد ابراهيم سليم: ديوان الإمام الشافعي، مكتبة ابن سينا، مصر الجديدة، القاهرة، ص 4-5.

وقد تميزت هذه الشخصية اللغوية بميزات ومناقب قلما نجدها في شخصية أخرى، فبالإضافة إلى العلوم الدينية، اتّصف الشافعي بالفصاحة، وكان شاعرًا فاضلا، وراميًا ماهرًا، ورحالة ومسافرًا، حيث أكثر العلماء من الثناء عليه، إذ قال فيه أبو حسان الزيادي: "ما رأيت محمد بن الحسن يعظم أحدًا من أهل العلم تعظيمه للشافعي... فهو أول من تكلم في أصول الفقه، وهو الذي استنبطه".[1]

ماذا أقول في إمام يلتقي مع رسول الله (صلى الله عليه وسلم) في عبد مناف، ثم ينتهي به النسب الكريم إلى العدنان؟

فابن خلكان يقول عنه: "كثير المناقب جم المفاخر، منقطع القرين (النظير)، اجتمع فيه من العلوم: العلم بكتاب الله عز وجل، وسنة نبيه صلى الله عليه وسلم، وكلام الصحابة رضي الله عنهم، وآثارهم واختلاف أقاويل العلماء، وغير ذلك في معرفة كلام العرب، واللغة العربية والشعر حتى إن الأصمعي – مع جلالة قدره–قرأ عليه شعر الهذليين، وذلك ما لم يجتمع في غيره".[2]

"وما من عالم أو لغوي في زمانه إلا وأثنى على علمه، وأدبه، وأخلاقه، فقد قال فيه الإمام أحمد بن حنبل حينما سأله ابنه: أي رجل كان الشافعي فإني سمعتك تكثر الدعاء له؟، فقال: يا بني كان الشافعي كالعافية للبدن وكالشمس للدنيا"[3].

ومما يذكر عنه ممن عاصروه أنه كان كثير الأدب، رفيع الأخلاق، حسن السلوك والتعامل مع الناس مما أكسبه حب الناس واحترامهم، توافر لديه كل صفات الداعية الناجح فقد كان مسلمًا ورعًا، ورجلًا مستقيمًا، تميز بسمات رفيعة وأخلاق نبيلة، وكان حليمًا متواضعًا، صاحب فكر نيّر، وزهد، وفصاحة بارعة، وبلاغة بيّنة، وكان كثير التأني، بعيدًا عن الغضب، وكان مشرق الوجه، مبتسم الثغر، متقبلًا لمنتقده، بعيدًا عن التعصب.[4]

---

[1]: الديوان، ص 164.

[2]: المصدر نفسه، ص 4.

[3]: ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مصدر سابق، ص 159.

[4]: ينظر: محمد ابراهيم سليم: ديوان الشافعي، مصدر سابق، ص 7.

"فإذا ذهبنا نتقصى شخصيته الإنسانية وجدناها غاية في القوة، والسمو والحيوية، وتعدد الجوانب وسعة الأفق، وذلك بالإضافة إلى ما أُثر عنه من براعة الذكاء"[1].

إنّ الشافعي امرؤ هذّبته الشريعة الإسلامية، فقوّمت أخلاقه، وكبحت جِماح نفسه، وأبعدته عن كل ما يُشين بالمسلم أو يحطّ من شأنه، أو يضع من قدره؛ وهو في جلّ أشعاره يحاول أن يُجسد الأحكام الدينية الإسلامية، وقيّمها الرفيعة فنلحظ إلحاحه من خلال دعوات متكررة على مكارم الأخلاق كالصدق، والسّخاء، والسماحة، والوفاء، والصبر.

هكذا اجتمع في الإمام الشافعي العلم والأدب والأخلاق والإنسانية، فاستحق ما قيل فيه.

ثالثًا/ الديوان في ميزان البحث (الخطاب والمخاطَب):

- **الضبط والتحقيق:**

كان الإمام الشافعي حريصًا على أن يكون فقيهًا وأصوليًا، لا أن يكون شاعرًا وناظمًا، لأنّه يعتقد أنّ الشعر يزري بصاحبه وينتقص من قيمته، قائلاً:

ولـــو لا الشـــعر بالعلمـــاء يُـــزري لكُنـــتُ اليـــوم أشـــعرَ مـــن لبيـــدِ.

وهذا لا يعني إنكارًا كليًا لقول الشعر، وإنما يريد عدم صرف همّته إليه لكي لا يكون شغله الشاغل حيث إنّه لم يرد على فِيهِ أحد من الرواة أنّ للشافعي ديوان شعر، وقد نبّه القدماء على قدرته على قول الشعر، لكن شهرته الفقهية طغت على شاعريته. ولعل أوّل من اهتمّ بجمع أشعاره ونشرها محمد مصطفى وصادف ذلك سنة 1903م، إذ أصدر في القاهرة مجموعة من شعره في ديوان أسماه ب (الجوهر النفيس في أشعار الإمام أحمد بن باديس) تقع في سبعٍ وأربعين صفحة. ثم أعاد إصدار هذا الديوان محمود إبراهيم بتحقيق جديد سنة 1911م، وفي سنة 1961م قام زهدي يكن بنشر هذا الديوان مجددًا، وبعدها أقبلت دور النشر بكل أصنافها وأنواعها على نشر هذا الديوان وهذا بسبب الإقبال الكبير للقراء عليه لوقعه في أنفسهم وقعًا جميلًا، وقد اختلفت طبعات هذا الديوان، وتفاوتت أحجامها وشروحها، ودقّتها من حيث التحقيق، وعدد القصائد والمقطّعات من محقق إلى آخر ومن دار نشر إلى أخرى، ولعل أبرز هذه الطبعات

[1]: الديوان، ص 6-7

انتشارًا، وأفضلها تحقيقًا تلك التي نُشرت في مطبعة دار الجيل التي أعدّها محمد الزعبي، وتعدّ أفضل طبعة من حيث التحقيق التي طُبعت في دار الكتب العلمية التي أعدّها نعيم زرزور، أمّا أكثرها اقتناء من قبل القراء والدارسين والمحققين فطبعة دار الثقافة التي قام بنشرها زهدي يكن.[1]

إذ ظهرت هذه الأخيرة في عصرنا محاولة لجمع شعره، وهي على قصورها، وضعفها حققت بعض الأهداف في نشرها، إذ قام "زهدي يكن" بافتتاح ديوانه بمقدمة يسيرة تتحدث عن سيرة الإمام الشافعي الأدبية، وكان عمله فيه موجهًا إلى فئة الشباب للكشف عن القيّم الأخلاقية، والمثل الرفيعة التي تتضمنها أشعاره، كما أنّه قام بشرح أهم مفرداته الصعبة.

أما المحاولة الثانية فكانت على يد "عبد العزيز سيد الأهل" والتي قام بنشرها سنة 1966م بالقاهرة، إذ قدّم عبرها ترجمة موجزة لحياة الإمام، كما أنّه أشار للمصادر التي أخذ منها أشعاره، وتميزت طبعته بطابعها الصوفي الوعظي، فضلًا عن شرحه الأدبي الجيد، ومختلف تعليقاته النقدية البناءة لبعض النصوص الشعرية، مبرزًا خلالها شاعرية الإمام مستبعدًا بعض النصوص التي تتميز بالركاكة ويشك في عدم نسبتها للإمام الشافعي.[2]

أما المحاولة الثالثة فكانت لمحمد عفيف الزعبي، وكان ذلك سنة 1971م، إذ تميزت طبعته بترجمة موجزة للديوان اعتنت بحياة الإمام، وتعداد خصاله، والإشارة إلى علمه وفصاحته، وقد أدرك ما فات سابقيه.

وقد قام المحققون بدراسة حياة الإمام الشافعي باحثين من خلالها عن الأسباب والدوافع وراء اختياره لكل الألفاظ والكلمات التي استخدمها في أثناء نظمه، فضلًا عن فهم مختلف التجارب الحياتية التي عاشها ومختلف الأحداث التي مرّ بها، وقد تبين أنّ الجوانب الفقهية قد غلبت على شخصيته.

قام المحقق إميل بديع يعقوب بتحقيق هذا الديوان لأنّه يرى أنّ الطبعات المحققة التي سبقته تحتاج إلى الدّقة والتمحيص، والمنهجية العلمية في تحقيق الأبيات والمقطّعات والقصائد؛ فهي لم تتوخ ذكر مختلف

[1]: ينظر: ديوان الشافعي، تح: محمد إبراهيم سليم، مصدر سابق، ص34.

[2]: يُنظر: الإمام الشافعي: ديوانه، تح: مجاهد مصطفى بهجت، ط1، دار القلم، دمشق، 1999م، ص21.

القصائد المنسوبة إلى الشافعي، فعمد إلى تحقيقه مستعينًا بالطبعة التي أصدرها (زهدي يكن) والتي أصدرها الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، كما أنّه اتكأ على العديد من المصادر والمراجع الأدبية واللغوية التي ساعدته على إخراج كل بيت على حدة؛ فهو يبتغي الدقة، ويحرص على إثبات روايات عديدة للبيت الواحد، مقسمًا ديوانه إلى قسمين: اعتمد في القسم الأول منه الأشعار التي لم تنسب إلا إلى الإمام الشافعي أما القسم الثاني فقد أورد فيه الشعر الذي نُسب إلى الشافعي ولغيره.[1]

وقد حرص المحققون على وضع عناوين مناسبة ومطابقة لمحتوى المقطّعات الشعرية، يبتغون منها ترجمة تلك الحالة النفسية والشعورية التي نظم في أثنائها الشافعي أشعاره.

- **موضوعاته وأغراضه:**

من يتتبع شعر الإمام الشافعي يلحظ أنّه كان يميل إلى المقطّعات دون القصائد، ومن يطّلع على أغراض الشعر من المدح، والهجاء، والغزل، والفخر يُلفي أنّ الإمام الشافعي قد نأى عن هذه الأغراض، ولم ينظم فيها شعرًا.

وقد كان شعره قائمًا على شرف المعنى؛ فهو أقرب إلى بابي الخاطرة والحكمة كما يتّضح ذلك من خلال موضوعاته التي تندرج جلّها في فلك حُكم القضاء والقدر، والمروءة، والسماحة، والشجاعة، وعظة الأيام، ومخالفة الأهواء، بالإضافة أنّها تميل إلى منطق العقل، وعدم الركون إلى لذّات الدنيا وشهواتها، والاغترار بها، كما أنّ شعره يؤثر في الوجدان دونما سطحية، أو ابتذال، فقد تميز شعره بنقاء الألفاظ، وصفاء الكلمات الخالية من السفاهة والرداءة، والخوض في أهواء القلب وتقلباته، ومردّ هذا النظم المهذّب نفس صاحبها التي عانقتها الأخلاق الحميدة، والتقوى والصلاح التي استقاها صاحبها من المبادئ والشرائع الدينية.

كما أنّه يحث من خلال شعره على الوفاء بين الأصحاب، والإخوان، ويمجّ الخيانة والظلم، فضلًا عن إلحاحه على الصبر على ملمّات الدنيا وأهوالها، والإيمان التام بقضاء الله وقدره.

[1]: ينظر: الديوان، تح: محمد إبراهيم سليم، مصدر سابق، ص35.

ولما أدرك أنّ النفوس البشرية تعتمل بالغدر، والشرّ، والنميمة، والخداع فقد حثّ على مكارم الأخلاق، ودعا إلى التسامي أمام مصائب الدنيا، وعدم الركون والخضوع لرزايا الدنيا وغرورها.

يتضح أنّ جلّ شعر الشافعي يصب في غرضي الحكمة، والنصح والإرشاد، وهو يمتاز بالسهولة والسلاسة، والإيجاز، وانتقاء أفضل العبارات وأكثرها بيانًا، وفصاحة، كل ذلك راجع إلى حسن السبك ومتانة العبارة، والذي يلفت النظر في نظم الشافعي أنّ أغلب شعره كان عبارة عن مقطّعات لا قصائد؛ فهو لم ينظم قصائد طوالًا، وذلك بسبب مقته للشعر وعزوفه عن نظمه، وقد سلك في أكثره سبيل الارتجال وكانت غاياته الأساسية النصح والإرشاد، وهذا ما يتناسب مع المقطّعات القصار.[1]

يعد شعر الإمام كنزًا من كنوز الأدب، ونبعًا صافيًا نقيًا لدروس العلم والحكمة والإرشاد، وزبدة أشكال مختلفة من خبرات تجاربه الحياتية التي قدمها من خلال معايشتها طوال حياته.[2]

اعتمد الشافعي الألفاظ السهلة، والسلسة، والتي تتميز بدقة الفهم، بعيدًا عن الغريب والمعقد من الكلام بأسلوب ليّنٍ مرنٍ حتى يتمكن من إيصال أفكاره والتأثير في متلقيه.

كان لشعره مذاقٌ خاصٌ، ونكهة مميزة تنتج من خلال الحكم، والمواعظ والإرشادات المنتشرة بين طياته، ولاسيما أنّ الشاعر عمد إلى أسمى أغراض الشعر، وأرقاها: شعر الحكمة والنصح والإرشاد والتجربة الحياتية، بعيدًا عن الفخر والمدح، والغزل، والاعتزاز.

- **الديوان بين الدرس القديم والحديث:**

أجاز المؤرخون شعر الشافعي، وذكروه في ثنايا كتبهم، ومنهم على سبيل المثال: ابن خلكان، وشهاب الدين الحنبلي، فضلًا عن ذلك تميز العصر العباسي بظاهرة السرقات والانتحال، فنجم عنها اختلاط شعر الإمام مع غيره من شعراء هذا العصر، فأصاب شعره شيء كبير من التنازع في نسبته، بالإضافة إلى الموضوعات المتشابهة والمتداخلة من حيث المعاني، والدلالات التي كان ينظم فيها الشعراء شعرهم في هذا

[1]: ينظر: الديوان، مصدر سابق، ص34.

[2]: ينظر: الإمام الشافعي: ديوانه، تح: محمد سليم إبراهيم، مرجع سابق، ص8.

العصر، مما جعل أمر جمع شعره، وتوثيقه، وتحقيقه في ذلك العصر أمرًا عسيرًا يصل إلى حد عدم نسبة كثير من النصوص الشعرية إلى الإمام الشافعي.

ولما كانت أشعار الشافعي تصب في قالب الحكمة والموعظة فقد عرفت هذه الأشعار انتشارًا واسعًا في مختلف الكتب القديمة، إذ استعملها العلماء القدامى للاستشهاد بها.

أما في عصرنا الحديث فتجدر الإشارة إلى أنّ الديوان قد نال اهتمام الباحثين والدارسين فتكالبوا عليه دراسة وتمحيصًا، ويمكن أن نذكر بعض هذه الدراسات اللغوية والموضوعية على سبيل المثال لا على سبيل الحصر:

_ رسالة ماجستير بعنوان "الجملة الطلبية في شعر الشافعي (دراسة تركيبية دلالية) لصاحبها فهد حسن هجرس بن غيام، نُوقشت في 8/ 01/ 2014م بجامعة الشرق الأوسط، كان يتوخى صاحبها الوقوف على تجليات الدلالة، والتركيب في الجملة الطلبية في شعر الإمام الشافعي.

_ مذكرة ماستر أكاديمي بعنوان: "البنية اللغوية وأبعادها الدلالية في القافيتين الميمية والنونية من ديوان الشافعي" لصاحبها منير عقون، نُوقشت يوم 23/ 05/ 2017م بجامعة محمد بوضياف، المسيلة.

_ مذكرة ماستر تحت عنوان: "الربط المعجمي ودوره في اتساق المقطوعات الشعرية في ديوان الإمام الشافعي" لصاحبتها خيرة طويل، سعت من خلالها الطالبة إلى دراسة أدوات التماسك النصي، واتساقه وفق المفهوم المعجمي، وقد نوقشت سنة 2015م.

_ بحث بعنون "أسلوب الشرط في ديوان الشافعي (دراسة نحوية)" لصاحبها الدكتور: إبراهيم أحمد سلام الشيخ، إذ تناول فيها الجمل الشرطية بالدراسة وصفًا وتحليلًا، مع فحص جمل الشرط في الديوان ومعرفة مكوناتها لأجل إبراز سمة نحوية، وقد نُشر في مجلة بكلية الآداب واللغات، بجامعة الأقصى، غزة، فلسطين في 2012م.

_ بحث موسوم ب "اسم الفاعل في ديوان الشافعي (دراسة نحوية صرفية)" حيث عمل صاحبها على الوقوف على توظيف اسم الفاعل في الديوان صرفيًا ونحويًا، نشر في مجلة جامعة الأقصى، العدد 2، 2015م.

_ بحث بعنوان "الأثر الدلالي للنواسخ الحرفية في تحويل الجملة الاسمية (دراسة وصفية تحليلية لديوان الشافعي)، إذ عمد صاحبها إلى بيان القيمة المعنوية للنواسخ الحرفية عند دخولها على الجملة الاسمية وذلك من خلال معانيها المجردة وسياقاتها اللغوية، نُشر بمجلة جامعة الأقصى، العدد 44، 2018م.

_ بحث بعنوان "البحث الدلالي عند الإمام الشافعي" لصاحبه السيد سعد أحمد إبراهيم، والسيدة هدى صلاح رشيد، وقد نُشر في مجلة العلوم الإعلامية، العدد العاشر، سنة 1433هـ.

_ بحث بعنوان "الجملة الظرفية وعوارض تركيبها (دراسة تطبيقية في شعر الإمام الشافعي) لصاحبها عماد حسن أبو دية، نُشر في مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية 2013م، المجلد 15، العدد 1.

يهدف صاحبها إلى التعرف على واحدة من أنواع الجمل العربية وهي (الجملة الظرفية) في ديوان الشافعي، وما اعتراها من عوارض تركيبية تسهم في خدمة المعنى، وفهم الأفكار.

_ بحث موسوم ب "القيّم التربوية عند الإمام الشافعي من خلال شعره" لصاحبتها الدكتورة: دلال كاظم عبيد، تهدف صاحبته إلى دراسة القيم الأخلاقية المبثوثة ضمن أشعار الشافعي، ودورها في تربية الأجيال، وإمكانية تطبيقها في المناهج التربوية، وغيرها من الدراسات التطبيقية الكثيرة.

فهذه الدراسات لم تأت من العدم _وقد استفدت منها في أثناء دراستي_ من حيث أوجه مختلفة، وأغراض متباينة، ومستويات متعددة.

لا تخلو دراستنا من الجانب التطبيقي، فبعد هذا الكم من المفاهيم النظرية المقتضبة لابد من دراسة تطبيقية تدعم هذه المصطلحات وتثري موضوع البحث كما سيأتي في بقية الفصول التطبيقية.

الفصل الثاني:

البنية الصوتية الإيقاعية

المبحث الأول: الموسيقى الداخلية

المبحث الثاني: الموسيقى الخارجية

المبحث الثالث: التشكيل الصوتي بين التوازن والتكرار وأثره في المعنى

المبحث الأول: الموسيقى الداخلية: يتمثل هذا المبحث في المطالب التالية:

المطلب الأول: الأصوات اللغوية بين التعبير والإيقاع:

تُعد الأصوات اللغوية المادة الخام في إنتاج اللغة، ولهذه البنية الصوتية مساحة بارزة في النص الشعري، ويظهر ذلك جليًا في أثناء التحليل الأسلوبي في مستواه الصوتي الذي يعكس نتائج تتجلى في الدلالات الصوتية التي تنبثق من مكنونات الشاعر، وما يعتريه من أفكار، وانفعالات، وأحاسيس، خصوصًا وأنّ اللغة عبارة عن "أصوات يُعبر بها كل قومٍ عن أغراضهم"[1]. وهذه الأصوات تتشكل لتنسجم وتلتحم فيما بينها لتُكون مادة للتواصل بين أفراد المجتمع؛ فهي "تمثل الجانب العملي للغة، وتقدم طريق الاتصال المشترك بين الإنسان وأخيه الإنسان مهما قلّ حظّه في التعليم...ومعنى هذا أنّ الصوت اللغوي يُصاحب في العادة كل نشاط إنساني يشترك فيه اثنان أو أكثر".[2]

ولهذه الأصوات دور مهم في تشكيل لغة الشعر، فإذا كانت اللغة العادية تعبر عن فكر الأمم، وعن أخلاقيات الشعراء وأحاسيسهم، فإنّ اللغة الأدبية تتكئ على خصائص فنية ترتقي بها إلى مستوى أعلى من الكلام العادي، إذ تعتمد على أساليب عديدة في التفكير، والتشكيل، والإيقاع، والمعنى.

وإذا كان النص الشعري عبارة عن أصوات متعددة يسعى من خلالها الأديب أو الشاعر لإيصال أفكاره، وترجمة أحاسيسه، وتبيان تجاربه، وتقديم رسائله للمتلقين، فإنّ ظاهرة التكرار فيه تُقدم دورًا مهمًا في إبراز مراميه، وأهدافه، واستكناه غاياته الدلالية.

والإيقاع الداخلي: "موجة صوتية داخلية في صميم البناء الإيقاعي للشعر، تسير سير الشاعر، وتردد صدى أنفاسه، وتلون رؤيته بجمال أصدائها، فترسم من خلال نغمها أجمل لوحة فنية".[3]

وعليه يمكن النظر في دراسة الأصوات اللغوية في ديوان الإمام الشافعي.

---

[1]: عصام نورالدين: علم وظائف الأصوات اللغوية (الفونولوجيا)، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1992م/ ويُنظر: محمد محمد داود: العربية وعلم اللغة الحديث، ص15/ ويُنظر: غانم قدوري: المدخل إلى علم أصوات العربية، ص43.

[2]: حازم كمال الدين: دراسة في علم الأصوات، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1999م، ص05.

[3]: عبد الرحمن ألوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد، دمشق، 1989م، ص80.

1_ مفهوم الصوت اللغوي: عرّف الجاحظ (255هـ) الصوت بقوله: "هو آلة اللفظ؛ وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظًا ولا كلامًا موزونًا ولا منثورًا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلامًا إلّا بالتقطيع والتأليف".[1] بمعنى أنّ الشعر والكلام يقوم على عدد من الحروف التي تتشكل في شكل أصوات يُعبر بها.

بينما يرى ابن جنّي أنّ: "الصوت اللغوي عرض مستطيل يخرج من النفس مستطيلًا متّصلًا حتى يعرض له في الحلق والفم، والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيُسمى المقطع أينما عُرض له حرفًا"[2]، يتّضح أنّ الصوت عند اللغويين العرب يتمثل في الجرس.

أما كمال بشر فيعرفه بقوله: "الصوت اللغوي هو أثر سمعي يصدر طواعية واختيارًا عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزًا أعضاء النطق. والملاحظ أنّ هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدلة وموائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة، ويتطلب الصوت اللغوي وضع أعضاء النطق في أوضاع محددة، أو تحريك هذه الأعضاء بطرق معينة ومحددة أيضًا؛ ومعنى ذلك أنّ المتكلم لابد أن يبذل مجهودًا ما كي يحصل على الأصوات اللغوية".[3]

2_ الصوامت والصوائت وتعبيراتها في النص الشعري: لما كانت الأصوات المادية وتلك المعاني المجردة لا تحمل قيمة لها في حدّ ذاتها إذا كانت بمعزل عن النسق اللساني كان لابد من دراستها، ومعرفة قيمتها الوظيفية والدلالية من خلال ورودها في نسقها التركيبي.[4]

وتتمثل **الموسيقى الداخلية** في إيقاع هامس ينتج عن الكلمة المفردة الواحدة بالإضافة إلى تأليفها الذي يصدر صدى ووقع مستساغ، كما تحمل رهافة، ودقة في التأليف، واتّساق في الأحرف بعيدًا عن الغريب والمعقد من الكلم، وتقارب المخارج.[5]

---

[1]: أبو عثمان عمرو بن الجاحظ: البيان والتبيين، تح: ع السلام محمد هارون، ج1، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998م، ص79.

[2]: عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي (في الدراسات العربية)، دار الفكر، دمشق، 1998م، ص216.

[3]: كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص119.

[4]: يُنظر: أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، ط2، منشورات كلية الدراسات، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2013م، ص81.

[5]: ينظر: عبد الرحمن ألوجي: الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص74.

وكان لظاهرة التكرار الفضل العظيم في فهم النصوص الشعرية؛ كونه يعد من أبرز الوسائل الأسلوبية التي عرفتها النصوص العربية بمختلف أشكالها انطلاقًا من العصر الجاهلي مرورًا إلى العصر الحديث...إذ قد برز التكرار بشكل جلي في الشعر القديم، وهذا الانتشار ليس اعتباطيًا بل لإبراز وظيفة من الوظائف يريد الشاعر تقديمها، فضلًا عن كونه _التكرار_ ميزة أساسية في النصوص الشعرية، فإنّ لديه وظيفة دلالية على مستوى الصيغة والتركيب، حيث تقول نازك الملائكة: "التكرار هو أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها".[1] فحين تعتري الشاعر حالة نفسية شعورية يُصبح فكره مشحونًا بتلك الموسيقى الجياشة التي تصدر منها الألفاظ التي تنبعث من ذهنه، مما يجعله يستخرج العديد من الكلمات الكامنة داخله، والتي أنتجتها موسيقى الحالة الشعورية[2]، ومما لا شك فيه أنّ للموسيقى الداخلية وقعًا وتأثيرًا متميزًا في أذان السامعين.

3_ الأصوات اللغوية في العربية: لقد ميّز العلماء قديمًا بين نوعين من الأصوات:

أ_ الصوائت (الحركات): وهي التي تشمل الفتحة القصيرة، والضمة القصيرة، والكسرة القصيرة، والفتحة الطويلة التي تمثلها (الألف)، والضمة الطويلة والتي تمثلها (الواو)، والكسرة الطويلة والتي تمثلها (الياء).

و**الصائت:** "وهو الصوت المجهور الذي يحدث في تكوينه أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق، والفم، وخلال الأنف معهما أحيانًا، دون أن يكون ثمة عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضًا تامًا، أو تضييق لمجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكًا مسموعًا".[3]

ب_ **الصوامت:** وهي الحروف (الأصوات) الصامتة "ويحدث في أثناء نطقها غلق لمجرى النفس، أو تضييق كبير في مخارجها يؤدي إلى حدوث احتكاك تتفاوت شدّته بتفاوت درجة التضييق أو الغلق"[4]، وتصنف هذه الأصوات وفقًا للمخارج التالية: _ أوضاع أعضاء النطق.

_ درجة انفتاح الممر الهوائي.

---

[1]: محمد راضي جعفر: الاغتراب: دراسة في الشعر العراقي المعاصر، اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1999م، ص100.

[2]: يُنظر: المرجع نفسه، ص131.

[3]: حازم علي كمال الدين: دراسة في علم الأصوات، ص52/ ويُنظر: غانم قدوري الحمد: المدخل إلى علم الأصوات العربية، ص76.

[4]: عازي مختار طليمات: في علم اللغة، ط2، دار طلاس، دمشق، 2000م، ص136.

_ عمل بعض الأعضاء على جهر الصوت.

1_ صفات الأصوات عند المحدثين: الجهر والهمس صفتان متخالفتان بحسب اهتزاز الأوتار الصوتية؛ أي من حيث درجة جهرها.

أ_ الأصوات المجهورة: هي "في أثناء النطق ببعض الأصوات يكون الوتران الصوتيان متقاربين حيث لا يسمحان بمرور الهواء الصادر من الرئتين دون أن يهتزّ اهتزازًا منتظمًا، فيحدث ما ينعت بالذبذبة، ففي حالة الجهر تنقبض فتحة المزمار، ويقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار، ولكنها تسمح بمرور النَفس الذي يندفع فيها فيهتزّ الوتران الصوتيان حيث تحدث الأصوات المجهورة"[1] وهذه الأصوات هي: [الباء، الجيم، النون، والهاء] تضاف إليها الصوائت.

ب_ الأصوات المهموسة: وصفة الهمس عكس الجهر من حيث التقابل العضوي "وهو جريان النَفس عند النطق بالحرف لضعف الاعتماد على المخرج؛ أي عند حدوث هذه الأصوات لا يهتز الوتران الصوتيان"[2] والأصوات المهموسة هي: [التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الفاء، الطاء، القاف، والكاف]، أما الهمزة فلها وضع خاص "فهي صوت شديد لا هو بالمجهور ولا هو بالمهموس".[3]

ويقسم إبراهيم أنيس الحروف العربية من حيث صفاتها إلى أصوات شديدة (انفجارية)، وأصوات رخوة (احتكاكية)، وأصوات مائعة (متوسطة بين الشدّة والرخاوة).

- ✓ **أصوات انفجارية:** "تحدث عند انحباس الهواء انحباسًا كاملًا خلف أعضاء النطق، ثم تنفتح هذه الأعضاء، فيندفع الهواء محدثًا نوعًا من الانفجار".[4] والأصوات الانفجارية هي: [الباء، الدال، الضاد، التاء، الطاء، الكاف، القاف، والهمزة].

---

[1]: أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، مرجع سابق، ص210/ ويُنظر: حامد بن أحمد بن سعد الشنبري: النظام الصوتي في اللغة (دراسة وصفية تطبيقية، مركز اللغة العربية، القاهرة، 2004م، ص14.

[2]: أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، مرجع سابق، ص211.

[3]: سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية (معجميًا، صوتيًا، صرفيًا، نحويًا، كتابيًا)، دار المريخ، السعودية، 1998م، ص21.

[4]: حازم علي كمال الدين: دراسة في علم الأصوات، مرجع سابق، ص37.

✓ **أصوات احتكاكية:** هو احتكاك الهواء بأعضاء النطق عند المرور بها، وهذا الاحتكاك ناتج عن ضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين"[1]، والأصوات الاحتكاكية هي: [الفاء، والثاء، والذال، والظاء، والزاي، والسين، الصاد، السين، العين، الخاء، الغين، الحاء، الهاء].

ومن أجل استجلاء الأصوات (الصوامت، والصوائت) البارزة والأكثر تواترًا في ديوان الشافعي كان لابد من التحليل الصوتي اللغوي للنص، حيث يتم من طريقه الكشف عن مواضع الهمس والجهر، والشدّة والرخاوة "لأنّ تضافر هذه الوحدات الصوتية يسهم في تشكيل المعنى، كما أنّ هذه الوحدات تشكل الإيقاع اللغوي، الذي بدوره يؤدي إلى اكتمال المعنى الدلالي في النص".[2]

ولهذا ارتأينا بناء **جدول إحصائي لتواتر الأصوات في المدونة:**

إحصاء الصوامت والصوائت المتواترة في المدونة من (1 إلى 6)

القصائد		الرضا بقضاء الله		آل محمد		مظاهر الشيب...		الحث على الترحال		القناعة ومصير...		حديث الضيف	
		الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي
		13	الهمزة	09	الباء	15	الباء	08	الباء	10	الباء	08	الجيم
الرقم	الصامت	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%
1	ء	32	%11.9	19	%8.4	32	%7.9	17	%7.5	11	%4.3	10	%5.6
2	ب	09	%3.3	23	%10.2	35	%8.6	17	%7.5	19	%7.5	09	%5.0
3	ت	06	%2.2	05	%2.2	14	%3.4	05	%2.2	13	%5.1	06	%3.3
4	ج	04	%1.5	07	%3.1	17	%4.2	03	%1.3	08	%3.1	13	%7.2
5	ح	08	%3.00	08	%3.5	09	%2.2	04	%1.8	07	%2.7	-	_
6	خ	04	%1.5	03	%1.3	07	%1.7	_	_	_	_	05	%2.8
7	د	14	%4.8	08	%3.5	10	%2.5	08	%3.5	10	%3.9	14	%7.8
8	ذ	05	%1.9	07	%3.1	07	%1.7	07	%3.1	07	%2.7	_	_
9	ر	17	%6.3	14	%6.2	38	%9.3	21	%9.2	15	%5.9	20	%11.1

[1]: حازم علي كمال الدين: دراسة في علم الأصوات، مرجع سابق، ص38.

[2]: مراد عبد الرحمن مبروك: دراسة في الصوت اللغوي (من الصوت إلى النص)، عالم الكتب، 1993م، ص26.

10	س	15	%5.6	07	%3.1	13	%3.2	09	%3.9	10	%3.9	03	%1.7
11	ش	03	%1.1	05	%2.2	11	%2.7	02	%0.9	_	_	04	%2.2
12	ص	_	_	05	%2.2	_	_	_	_	05	%2.0	_	_
13	ط	_	_	_	_	06	%1.5	05	%2.2	_	_	_	_
14	ع	14	%5.2	09	%4.0	24	%5.9	12	%5.3	12	%4.7	17	%9.4
15	ف	07	%2.6	05	%2.2	14	%3.4	17	%7.5	11	%4.3	07	%3.9
16	ق	12	%4.5	08	%3.5	12	%2.9	10	%4.4	09	%3.5	10	%5.6
17	ك	10	%3.7	08	%3.5	09	%2.2	03	%1.3	08	%3.1	04	%2.2
18	ل	34	%12.6	19	%8.4	40	%9.8	20	%8.8	37	%14.5	19	%10.6
19	م	22	%8.2	22	%9.4	41	%10.1	24	%10.5	24	%9.4	15	%8.3
20	ن	28	%10.4	25	%11.1	34	%8.4	23	%10.1	20	%7.8	10	%5.6
21	ه	_	_	06	%2.7	06	%1.5	03	%1.3	06	%2.4	03	%1.7
22	و	06	%2.2	07	%3.1	08	%2.0	10	%4.4	08	%3.1	05	%2.8
23	ي	20	%7.4	06	%2.7	20	%4.9	08	%3.5	15	%5.9	06	%3.3
المجموع		269	%100	226	%100	407	%100	228	%100	255	%100	180	%100

إحصاء الصوامت المتواترة في المدونة من (1 إلى 06)

القصائد		الرضا بقضاء الله		آل محمد		مظاهر الشيب...		الحث على ...		القناعة ومصير...		حديث الضيف	
		الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي
		13	الهمزة	09	الباء	15	الباء	08	الباء	10	الباء	08	الجيم
الرقم	الصائت	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسب%	التواتر	النسبة%
01	ا	61	%41.8	21	%45.6	85	%78.7	23	%62.2	55	%72.4	32	%68
02	و	05	%3.4	08	%17.4	03	%2.8	03	%8.1	02	%2.6	02	%4.3
03	ي	80	%54.8	17	%37	20	%18.5	11	%29.7	19	%25	13	%27.7
المجموع		146	%100	46	%100	108	%100	37	%100	76	%100	47	%100

إحصاء الصوائت المتواترة في المدونة من (1 إلى06)

القصائد		أتاني عذر منك		صفو الوداد		الحظ		لا أوجه علمي...		وداع الدنيا...		الصوامت ونسبتها في النصوص الشعرية	
		الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي		
		التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%		
1	ء	14	%8.0	09	%4.8	23	%8.2	09	%5.0	45	%6.5	221	%7.2
2	ب	14	%8.0	08	%4.3	11	%3.9	06	%3.3	35	%5.1	186	%6.0
3	ت	03	%1.7	03	%1.6	03	%1.1	06	%3.3	12	%1.7	76	%2.5
4	ج	04	%2.3	03	%1.6	08	%2.9	03	%1.7	24	%3.5	94	%3.1
5	ح	04	%2.3	02	%1.1	12	%4.3	03	%1.7	14	%2.0	71	%2.3
6	خ	_	_	07	%3.7	04	%1.4	_	_	09	%1.3	39	%1.3
7	د	17	%9.8	16	%8.5	17	%6.1	15	%8.3	33	%4.8	161	%5.2
8	ذ	08	%4.6	03	%1.6	04	%1.4	02	%1.1	16	%2.3	66	%2.1
9	ر	12	%6.9	12	%6.4	20	%7.2	14	%7.8	46	%6.6	229	%7.4
10	س	05	%2.9	05	%2.7	09	%3.2	07	%3.9	22	%3.2	105	%3.4
11	ش	04	%2.3	_	_	03	%1.1	_	_	10	%1.4	42	%1.4
12	ص	03	%1.7	08	%4.3	_	_	_	_	07	%1.0	28	%0.9
13	ط	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_	11	%0.4
14	ع	07	%4.0	09	%4.8	10	%3.6	14	%7.8	38	%5.5	166	%5.4
15	ف	06	%3.4	15	%8.0	08	%2.9	07	%3.9	40	%5.8	137	%4.5
16	ق	10	%5.7	10	%5.3	22	%7.9	02	%1.1	22	%3.2	127	%4.1
17	ك	04	%2.3	10	%5.3	06	%2.2	06	%3.3	15	%2.2	83	%2.7
18	ل	11	%6.3	28	%14.9	35	%12.5	21	%11.7	66	%9.5	330	%10.7
19	م	10	%5.7	12	%6.4	36	%12.9	29	%16.1	88	%12.7	323	%10.5
20	ن	23	%13.2	11	%5.9	26	%9.3	19	%10.6	82	%11.8	301	%9.8
21	ه	03	%1.7	04	%2.1	05	%1.8	08	%4.4	22	%3.2	66	%2.1
22	و	03	%1.7	07	%3.7	06	%2.2	03	%1.7	27	%3.9	90	%2.9
23	ي	09	%5.2	06	%3.2	11	%3.9	06	%3.3	19	%2.7	126	%4.1
المجموع		174	%100	188	%100	279	%100	180	%100	692	%100	3078	%100

إحصاء الصوامت المتواترة في المدونة من (07 إلى 11)

القصائد		أتاني عذر منك		صفو الوداد		الحظ		لا أوجه علمي		وداع الدنيا...		الصوائت المتواترة في النصوص الشعرية ونسبتها	
		الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي		
		07	الدال	07	الفاء	11	القاف	07	الميم	26	الميم		
الرقم	الصائت	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	التواتر	التواتر	النسبة
1	ا	19	%55.9	34	%82.9	27	%77.1	16	%53.4	94	%76.4	467	%64.6
2	و	07	%20.6	02	%4.9	05	%14.3	04	%13.3	10	%8.1	51	%7.0
3	ي	08	%23.5	05	%12.2	03	%8.6	10	%33.3	19	%15.5	205	%28.4
المجموع		34	%100	41	%100	35	%100	30	%100	123	%100	723	%100
%23.49													

إحصاء الصوائت المتواترة في المدونة من (07 إلى 11)

نلحظ من الإحصاء الكلي للصوامت والصوائت في المدونة تواتر تسعة صوامت كما سيأتي:

القصائد		الرضا بقضاء الله		آل محمد		مظاهر الشيب		الحث على الترحال		القناعة ومصير		حديث الضيف	
		الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي
		13	الهمزة	09	الباء	15	الباء	08	الباء	10	الباء	08	الجيم
الرقم	الصامت	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة
1	ل	34	%12.6	19	%8.4	40	%9.8	20	%8.8	37	%14.5	19	%10.6
2	م	22	%8.2	22	%9,7	41	%10.1	24	%10.5	24	%9.4	15	%8.3
3	ن	28	%10.4	25	%11.1	34	%8.4	23	%10.1	20	%7.8	10	%5.6
4	ر	17	%6.3	14	%6.2	38	%9.3	21	%9.2	15	%5.9	20	%11.1
5	ء	32	%11.9	19	%8.4	32	%7.9	17	%7.5	11	%4.3	10	%5.6
6	ب	09	%3.3	23	%10.2	35	%8.6	17	%7.5	19	%7.5	09	%5.0
7	ع	14	%5.2	09	%4.0	24	%5.9	12	%5.3	12	%4.7	17	%9.5
8	د	13	%4.8	08	%3.5	10	%2.5	08	%3.5	10	%3.9	14	%7.8
9	ف	07	%2.6	05	%2.2	14	%3.4	17	%7.5	11	%4.3	07	%3.9
المجموع		176		144		268		159		159		121	
النسب %		%9		%7		%13		%7		%7		%6	
القصائد		أتاني عذر منك		صفو الوداد		الحظ		لا أوجه علمي		وداع الدنيا والتأهب		الصوامت الأكثر تواترًا في النصوص الشعرية	
		الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي	الأبيات	الروي		
		07	الدال	07	الفاء	11	القاف	07	الميم	26	الميم		
الرقم	الصامت	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%	التواتر	النسبة%
1	ل	11	%6.3	28	%14.9	35	%12.5	21	%11.7	66	%9.5	330	%16.1
2	م	10	%5.7	12	%6.4	36	%12.9	29	%16.1	88	%12.7	323	%15.7
3	ن	23	%13.2	11	%5.9	26	%9.3	19	%10.6	82	%11.8	301	%14.7
4	ر	12	%6.9	12	%6.4	20	%7.2	14	%7.8	46	%6.6	229	%11.1
5	ء	14	%8.0	09	%4.8	23	%8.2	09	%5.0	45	%6.5	221	%10.8
6	ب	14	%8.0	08	%4.3	11	%3.9	06	%3.3	35	%5.1	186	%9.1
7	ع	07	%4.0	09	%4.8	10	%3.6	14	%7.8	38	%5.5	166	%8.1
8	د	17	%9.8	16	%8.5	17	%6.1	15	%8.3	33	%4.8	161	%7.8
9	ف	06	%3.4	15	%8.0	08	%2.9	07	%3.9	40	%5.8	137	%6.6
المجموع		114		120		186		134		473		2054	%100
النسب %		%6		%6		%9		%7		%23		%66.73	

إحصاء الصوامت الأكثر تواترًا في المدونة من (01 إلى 06) ومن (07 إلى 11)

أفرزت نتائج الإحصاء الصوتي للصوامت الأكثر تواترًا في المدونة أنّ عددها قد بلغ تسعة (09) صوامت بتواتر قُدر ب (2054) صامتًا، وبنسبة مئوية تعادل (66,73%) من مجموع الأصوات الكلي، أما الصوامت الطويلة فقد بلغ تواترها (723) صائتًا ما يعادل (23,49%) من مجموع كل الأصوات.

فأخذت (الألف) الصدارة من حيث درجة تواترها، إذ بلغت (467) صائتًا؛ أي ما يوازي (64,60%) من مجموع كل الصوائت، ثمّ يليه (الياء) بتواتر قُدّر ب (20ث5) صائتًا؛ أي بنسبة مئوية بلغت (28,40%)، فيما نجد (الواو) قد بلغ تواتره (51) صائتًا؛ ما يعدل (7,00%) من المجموع الكلي للصوائت.

من هذه النتائج يمكن تصنيف هذه الصوامت وفقًا لأحيازها، ومخارجها، وصفاتها وذلك اعتمادًا على ما اجتمع عليه علماء الصوتيات.

يتّضح من الجدول أعلاه أنّ الأصوات التسعة (09) [اللام، الميم، النون، الراء، الهمزة، الباء، العين، الدال، الفاء] هي التي استأثرت بصدارة التواتر في المدونة، ولكل صامت من هذه الصوامت صفات، ومميزات، وأحياز، ومخارج تتجلى منها كما يلي:

1_ المخرج الحنجري: يمثل هذا المخرج في المدونة صوت "الهمزة"، وقد سُمي هذا الصوت بالحنجري نسبة إلى الحنجرة، ويتم نطق هذا الصوت "بإغلاق الأوتار الصوتية إغلاقًا تامًا يمنع مرور الهواء، فينحبس خلفها ثم تُفتح فجأة فينطلق الهواء متفجرًا"[1] مع عدم اهتزاز الأوتار الصوتية بسبب إغلاقها، والهمزة "صوت حنجري شديد مهموس، منفتح غير أنّ بعض اللغويين رأى أنّها صوت ليس بالمجهور، ولا بالمهموس لأنّ فتحة المزمار معها مغلقة إغلاقًا تامًا فلا تسمح لها بذبذبة الوترين الصوتيين، ولا يسمح للهواء بالمرور إلى الحلق إلى حين تنفرج فتحة المزمار، ذلك الانفراج الفجائي الذي يُنتج الهمزة".[2] ويمكن القول إنّ لهذا الصوت معانٍ يمكن تبيانها انطلاقًا من قول حسن عباس "وفي الحقيقة إنّ صوت الهمزة يوحي بالبروز،

[1]: سميح أبو مغلي: علم الصرف، ط1، دار البداية، الأردن، 2010م، ص117.

[2]: المرجع نفسه/ وينظر: عبد الله صالح الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، ص142.

والنتوء أكثر مما يوحي بالقوة"[1]. ولما كان مفهوم الجهد لدى المحدثين يتمثل في تذبذب الأوتار فإنّ الأصح أن نعد الهمزة مهموسة[2]، وهناك من علماء العربية من رأى أنّ الهمزة تدل على الجوفية.[3]

تواتر صوت الهمزة في المدونة (221) مرة من مجموع الصوامت الأكثر تواترًا؛ أي ما يعادل (10,8%) محتلة بذلك المرتبة الخامسة، ويظهر هذا التواتر بشكل لافت في قصيدة "الرضا بقضاء الله": (الوافر).[4]

دَعِ الأَيّـــامَ تفْعَـــلُ مَـــا تَشَـــاءُ ... وَطِـبْ نفْسًـا إِذَا حَكَـمَ القَضَـاءُ
ولا تجـــزعْ لحادثـــة اللّيَـــالِي ... فَمَـــا لِحـــوادِثِ الـــدُّنْيا بَقَـــاءُ
وكُـنْ رجُـلًا عَلـى الأهـوالِ جَلْـدًا ... وشِـــيمتُكَ السَّـــمَاحَةُ، والوَفَـــاءُ
وإنْ كثُـــرتْ عُيُوبُـــك في البَرايَـــا ... وَسَـــرَّكَ أنْ يَكُـــونَ لهَـــا غِطَـــاءُ
تَسَـــتَّرْ بِالسَّـــخَاءِ فَكُـــلُّ عيْـــبٍ ... يُغطِيـــهِ _كَمَـــا قِيـــلَ_ السَّـــخَاءُ
ولَا تُـــرِ لِلْأعَـــادِي قَـــطُّ ذُلًّا ... فَـــإِنّ شَمَاتَـــةُ الأعْـــدَا بَـــلَاءُ
وَلاَ تَـــرْجُ السَّـــمَاحَةَ مِـــنْ بَخِيـــلٍ ... فَمَـــا فِي النَّـــارِ للظَمْـــآنِ مَـــاءُ
ورِزقُـــكَ لـــيْسَ يُنقِصُـــهُ التَّـــأنِي ... وَلَـــيْسَ يَزِيـــدُ فِي الـــرِّزْقِ العَنَـــاءُ
وَلَا حُـــزْنٌ يـــدُومُ، وَلاَ سُـــرُورٌ ... وَلَا بُـــؤْسٌ عَلَيْـــك وَلَا رَخَـــاءُ
إِذَا مَـــا كُنْـــتَ ذَا قَلْـــبٍ قَنُـــوعٍ ... فَأَنْـــتَ وَمَالِـــكُ الـــدُّنْيا سَـــواءُ
وَمَـــنْ نَزلَـــتْ بِسَـــاحتِهِ المَنَايَـــا ... فَـــلاَ أَرْضٌ تقِيـــهِ وَلَا سَمَـــاءُ
وأَرْضُ اللهِ وَاسِـــعَةٌ، وَلكِـــنْ ... إِذَا نَـــزَلَ القَضَـــا، ضَـــاقَ الفَضَـــاءُ
دَعِ الأيّـــام تغْـــدِرُ كُـــلَّ حِـــينٍ ... فَمَـــا يُغْـــنِي عَـــنِ المَـــوْتِ الـــدَّوَاءُ

نلحظ في هذه الأبيات أنّ الشاعر قوي شجاع، له من العلم والبروز ما لم يحظ به غيره، وبما أنّ الهمزة تحمل صفة الوضوح وقوة الصوت وعلوه[5] فإنّ هذه الدلالة تتلاءم وهدف الإمام، كونه يسعى إلى

[1]: حسن عباس: خصائص حروف العربية ومعانيها، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م، ص40.
[2]: يُنظر: عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي، مرجع سابق، ص61.
[3]: يُنظر: سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، مرجع سابق، ص20.
[4]: الإمام الشافعي: ديوانه، تح: إميل بديع يعقوب، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996م، ص39.
[5]: يُنظر: عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي، مرجع سابق، ص184.

تبليغ نصائح، وإرشادات للمتلقين ويشدّد لهجته بأسلوب واضح، وسلس، وجدّي يدعو فيه إلى التسليم بقضاء الله وقدره، ويؤكد أنّ الأيّام لا راد لحادثاتها إلا الإيمان، والخضوع لقضاء الله، مكرراً صوت الهمزة (32) مرة، الذي يخرج من أقصى الحلق؛ وهو ما يفي بجهد مضاعف من قِبل الشاعر، لأجل الحث على الصبر في مواجهة نوائب القدر، ونكباته. ونجده حريصًا على توظيف بعض من الأساليب التي تساعده على نقل أفكاره من نحو: أسلوب الشرط الذي يبتغي منه التأكيد على أهمية السّخاء، والعطاء لأجل ستر العيوب، بالإضافة إلى أسلوب النهي الذي يرمي إلى التحلي بمكارم الأخلاق، والامتثال لأوامر الله، ولعلّ هذه الصعدات، والنزلات في التعبير التي استخدمها الشاعر تتناسب والحالة الشعورية التي تنتاب نفسه من خشوع، وخضوع وروحانية ممتزجة بحبه الشديد لله عزّ وجل، وقد تميزت نبرته الصوتية بالشدّة والقوة حينًا، وبالليونة والسلاسة حينًا آخر. ولعلّ هذا التضافر بين النبرتين يعود إلى طبيعة صوت الهمزة الذي يتراوح بين الهمس والجهر، إذ يقول إبراهيم أنيس "الصوت المجهور صوت متمكن مشبع فيه وضوح، وقوة"[1].

وما كثّف قوة التعبير وزاد تناسقه ذلك التجاور والتضافر بين الأصوات الشديدة الانفجارية فيما بينها، وندرك ذلك في الألفاظ التالية: "أيّام، ليّالي..." حيث تحمل هذه الأصوات من القوة والشّدة ما يتساوق وغايات الشاعر، إذ نجده يجهر بنصائحه مؤكدًا قوة إيمانه ويقينه أنّ الدنيا لا تساوي شيئًا، لهذا علينا الالتزام بالصبر، والسّخاء، والاستعداد التام، والكلي للآخرة، لأنّها دار القرار والثبات، فالشاعر استمدّ معانيه من طبيعة صوت الهمزة.[2] وقد تضافر صوت الهمزة مع بقية الأصوات الأخرى لتنتج هذه المعاني.

ولما كانت موضوعات القصيدة ذات أهمية قصوى كان واجبًا على الشاعر الجهر بأوامره، ونواهيه، ورفع صوته بذلك حتى يستطيع إيصال صوته إلى الأغلبية، خصوصًا أنّ الأصوات المجهورة غالبًا "ما تتوافق مع ارتفاع الصوت بالنسبة للشخصية الشعرية، كما تتوافق مع النزعة الحماسية في القصيدة مع الوضع في الاعتبار أنّ هذه الدلالة الصوتية لا تأتي منعزلة عن السياق".[3] ولما كان صوت الهمزة يخرج من أعماق النفس، ويتضمنه تعب، وجهد في الأداء، وثقل في المعنى فقد تناسب مع ما يحمله الشاعر بين أضلعه من أعباء الدعوة، والحكمة، والإرشاد، وما تحمله الأيام الصعبة من شدّةٍ وتعبٍ.

---

[1]: عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي، مرجع سابق، ص184.

[2]: صالح الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص47.

[3]: مراد عبد الرحمن مبروك: دراسة النص الشعري من الصوت إلى النص، عالم الكتب، 1993م، ص30.

2_ المخرج الشفوي: وتمثله في المدونة صوتا "الباء" و"الميم"، فيحدث صوت "الباء" عندما تنطبق الشفتان فلا تسمحان للهواء بالخروج مدة من الزمن ثم تنفرجان فيندفع الهواء محدثًا انفجارًا يسمى الباء.[1]

وهذا الصوت يحمل معانٍ ودلالات مميزة تظهر جلية من وروده في سياق معين "...والباء تدل على بلوغ المعنى في الشيء بلوغًا تامًا..."[2].

وقد تخلل ديوان الإمام الشافعي تواترًا واسعًا لصوت "الباء" إذ بلغ (186) مرة؛ ما يعادل (5,1%) من مجموع الأصوات الأكثر تواترًا، وتصدرت أغلبية تواتره في قصيدة (مظاهر الشيب، ومحاسن الأعمال) وكان تواتره فيها قد بلغ (35) مرة.

يتجلى حزن الشاعر وألمه بشكل واضح لما أدركه الشيب، وما حلّ به إثره، حيث انطفأت نار الحماسة، والهمة لديه، وأصبحت الحسرة رفيقًا له؛ فها هو شاعرنا يصف ذلك التحول الذي طرأ على شكله وحياته، ويشكو مواجعه موظفًا صوت "الباء" المجهور الذي مكّنه من التعبير عن أحاسيس الألم والحسرة قائلًا: (الطويل)

خَبَتْ نَارُ نَفسِي باشْتِعالِ مَفَارِقِي وأَظْلَمَ لَيْلِي إذْ أَضَاءَ شِهَابُهَا
أيَا بُومَة قَدْ عَشَّشَتْ فوْقَ هَامتِي عَلَى الرُغْمِ مِنّي حِينَ طَارَ غُرابُها
رَأَيْتِ خَرَابَ العُمرِ مِنّي فَزُرتِنِي وَمَأوَاكِ فِي كُلّ الدّيَارِ خَرَابُهَا

عمد الشاعر إلى استعمال صوتي "الشين" و"السين" الذين يحيلان على دلالة الألم، والحسرة بسبب زوال الشباب، وحلول الشيب مكانه، فيقول:

أَأَنعَمُ عَيشًا بَعدَمَا حَلَّ عَارِضِي طَلَائِعُ شَيْبٍ لَيسَ يُغنِي خِضَابُهَا؟

إنّ تكرار الأصوات المهموسة من نحو صوتي "السين" و"الشين" قد أضفى نوعًا من الضعف، والأسى على حال الشاعر، حيث تنساق هذه الأصوات مع الحالة الشعورية المتأزمة للشاعر، ومع الموقف

[1]: رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة (ومناهج البحث اللغوي)، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997م، ص25.
[2]: مراد عبد الرحمن مبروك: دراسة النص الشعري من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص19.

الحياتي الكئيب الذي يحياه، والذي يبغي التعبير عنه[1]، حتى يتمكن من التنفيس عن مكامنه من انفعالات، وعواطف تحمل أوجاعًا وآلامًا شديدة.

على الرغم من الألم الشديد الذي حلّ بالشاعر فإنّه يحاول خلق توازن في مشاعره وأحاسيسه بالرضا به، إذ لم ييأس من رحمة الله كونه صاحب شخصية متينة، ومتّزنة لا تثور ضد أحداث القضاء والقدر.

أكثر الشاعر من استخدام صوتي "الباء" المجهور و"الشين" المهموس، فالأول مشحون بدلالة الثقل، ووطأة الأيام بسبب حوادثها، ونوازلها، أما الثاني _السين_ فإنّه يتناسب ونذير الشيب، وطلائعه، وتلك البومة التي عشّشت في رأسه، حيث إنّها لا تعشش إلا في المواطن الخربة، والمهجورة، إذ إنّ "التماثل بين الأصوات وتنوعها في النص يحدث إيقاعًا صوتيًا يُسهم في تشكيل المعنى وإبرازه".[2]

زاوج الشاعر بين الأصوات المهموسة، والمجهورة إلا أنّه آثر استخدام الأصوات المجهورة بتواتر أوسع ليتمكن من ترجمة الحالة الشعورية التي تنتابه، وتلك الأحاسيس المؤلمة للإنسان إزاء رغبته في الخلود، والبقاء.

إلا أنّ الأمر لا يختلف كثيرًا إذا ما توقفنا عند قصيدة (وداع الدنيا والتأهب للأخرة)، حيث نظمها صاحبها على قافية الميم، فيقول: (الطويل)

ولمّا قَسَا قَلْبِي وَضَاقَتْ مَذَاهِبِي ... جَعَلْتُ الرَّجَا مِنّي لِعَفْوِكَ سُلَّمَا
تَعَاظَمْنِي ذَنبِي فَلَمَّا قَرَنْتُهُ ... بِعفْوكَ رَبِي كَانَ عَفْوكَ أَعْظَمَا
فَمَا زِلتَ ذَا عَفوٍ عنِ الذنْبِ لم تَزلْ ... تجُودُ وتعفُو منّةً، وتكرُما
فلولَاكَ لم يَصْمُدْ لِإبليسِ عَابِدٌ ... فَكيفَ وقدْ أغْوَى صَفيْك آدَمَا

الإمام الشافعي كثير توظيف الأصوات المجهورة، وكان لصوتي "الميم" و"الباء" تواترًا معتبرًا في هذه القصيدة، فالميم يدل على الانجماع.[3]

[1]: ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك: دراسة النص الشعري من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص29.
[2]: ينظر: المرجع نفسه، ص19.
[3]: ينظر: م.ن، ص32.

وبما أنّ أغلب موضوعات الشافعي تتمثل في النصح، والإرشاد، والموعظة، وطلب العلم، والرضا بأقدار الله كان لزامًا على الشاعر تبني الأصوات المجهورة كونها تتمتع بقوة الوضوح السمعي، والسهولة في النطق.

ثمّ إنّ الأصوات المجهورة أصوات متمكنة مشبّعة يعتريها وضوحٌ شديدٌ، وفيها قوة[1]، لذلك اعتمد الشاعر كثيرًا على هذه الأصوات من نحو: "الباء" و"الميم" لأجل الجهر بذنوبه لله عز وجل وطلب المغفرة منه. ففي صوت الباء دلالة قوة إيمان الشاعر، ويقينه بعفو الله له لأنّ "الباء لغلظتها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض..."[2].

تميز إمامنا بجرأته في الحق، وفصاحته، وضلوعه في العربية، إذ نظم قصيدة (آل محمد) على بحر الطويل في حق ريحانة رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، يصف من خلالها حزنه المضني، وألمه الشديد بسبب ما يحدث لآل النبي، فيقول:[3]

لَـئِنْ كَـانَ ذَنـبِي حُـبُّ آلِ مُحَمَـدٍ فَـذَلِكَ ذنْـبٌ لَسْـتُ عنْـهُ أتُـوبُ

وظّف الشاعر صوت "الباء" بشكل لافت في جلّ قصيدته؛ وهو صوت يحمل دلالة الشّدة، والقوة، ويتّسم بالجهر، وهذا ما يتلاءم وغاية الشاعر؛ فهو يُعبر عن جزعه الشديد، والواضح اتجاه ما يحصل لعلي (كرم الله وجهه) وأهله، إذ ربط الشاعر بين شجونه، وعطفه على حالة الحُسين رضي الله عنه، في المقابل يصف حُبّه الشديد للنبي عليه الصلاة والسلام؛ فهو صاحب الشفاعة يوم لا ينفع فيه مال ولا بنون إلا من أتى الله بقلب سليم.

فالإمام صارم في خطابه، شديد الإنكار بصورة علنية ضد ما يحدث من تضييق واستبداد ضد أهل البيت؛ فهو شديد الانفعال تجاههم، ونلمس ذلك في ألفاظه "كئيب، عجيب، قلوب، خضيب، نحيب" وهذا يتناسب ودلالة صوت "الباء" الذي ورد رويًا للقصيدة، إذ ينسجم مع بنائها الموسيقي، فالشاعر يجهر بحبه، وعواطفه لآل البيت، ولا يخشى في ذلك لومة لائم، إذ يُفجر مكامنه على الملإ محدثًا صوتًا انفجاريًا

[1]: عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي، مرجع سابق، ص99.

[2]: صالح الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص92.

[3]: الديوان، ص48.

مدويًا تمثل في صوت "الباء"؛ وهو ما يتفق وطبيعة أحاسيسه، ومشاعره إزاء تحدي كل من ينفي حبّه لآل البيت.

نلحظ تواترًا واضحًا للوحدات الصوتية المكررة في الوزن، والقافية تولد عن تكرار الألفاظ التي اختارها الشافعي لتؤدي وظيفة إيقاعية ملائمة، وموضوع القصيدة، فضلًا عن تلك الرصانة في الألفاظ، والعذوبة في الإيقاع، والانسياب في النغم.

فالشاعر يمدّ المتلقي بقدر من الدلالة الكامنة في وجدانه، وتلك الشحنات الانفعالية لم يكن يتوصل إليها، أو يفهمها لو لم يستعمل صوت "الباء" الشديد الانفجاري، وفي تواتر الأصوات المجهورة دلالة على قوة ما يشعر به الشاعر من انفعالات، كما نتلمس ذلك الانسجام في موسيقاه الشعرية، وذلك التناسق والتناغم في نصوصه الشعرية. وقد تضافرت مختلف الأصوات لتمدنا بهذا المعنى.

3_ المخرج الأنفي: ويمثله صوت "الميم"؛ وهو صوت أنفي شفوي مجهور "لا هو بالشديد، ولا هو بالرخو"[1]، و "للنطق به تلتقي الشفتان التقاءً محكمًا بحيث يمنع خروج الهواء من الفم، وتتدلى اللهاة في نفس الوقت، فتفتح الممر الأنفي للهواء فيخرج منه، وتكون الأوتار الصوتية في حالة تذبذب"[2]، ويعدُّ صوت الميم من الأصوات المتوسطة مثله مثل صوت "النون" و"اللام" و"الراء" والتي يطلق عليها المحدثون "الأصوات المائعة"، وقد برهن العلماء المحدثون على أنّ هذه الأصوات تمتاز عن بقية الصوامت بقوة الوضوح السمعي.[3]

ومن دلالات هذا الصوت ما ذكره حسن عباس "يقول العلايلي: صوت الميم للمص، وللانجماع؛ وهو يوحي بالليونة والمرونة، والتماسك مع شيء من الحرارة"[4]، وقد وظّفه الإمام بشكل لافت في قصيدته (لا أوجه علمي إلى ذوي الجهل): (الطويل)

---

[1]: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، ص48.

[2]: عبد الرحمن أيوب: أصوات اللغة، ط2، مطبعة الكيلاني، القاهرة، 1966م، ص199.

[3]: ينظر: غانم قدوري الحمد: المدخل إلى علم أصوات العربية، مرجع سابق، ص107/ وينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص28.

[4]: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص72.

أأنثُـــرُ دُرّا بـــيْن سَـــارِحةِ الـــبَهَمْ وأنظِـــمُ منثُـــورًا لِراعِيـــةِ الغَـــنَمْ؟
سَـــأكتُمُ عِلمِـــي عَـــنْ ذوِي الجهْـــلِ ولَا أنثُـرُ الـدُّرّ النفِيسِ عَلَى الغَنمْ

يطرح شاعرنا في هذين البيتين قضية مهمة؛ تتمثل في العلم وأهميته؛ إذ يرى أنّه يجب أن يُبذل لمن يستحقه، ويكون أهل لذلك لأنّ تقديم العلم لغير أهله كالذي يقدم الدّر النفيس للغنم، فلا هو أفاد ولا استفاد، فالشاعر يلح على حفظ العلم من الضياع موظفًا صوت "الميم" الذي يترجم معانٍ كالمرونة، والسلاسة، والليونة، والانسجام فيما بين الوحدات الصوتية المكونة لنظمه، حيث إنّ "في النص الشعري يسهم الهمس، والجهر في تشكيل المعنى، وتوضيحه، كما أنّه يتوافق مع الحالات الشعورية، والنفسية، ومع المواقف الحياتية التي يبغي الشاعر التعبير عنها".[1]

ففي البيت الثاني يصمم الشاعر على كتم علمه، ويعمل جاهدًا ليتمكن من ستره، ومواراته عن أعين الجُّهال ما استطاع إلى ذلك سبيلاً؛ فهو يعلم أنّ الذي يضع العلم في غير محله، كالذي ينثر الذهب على قطيع من الغنم، مستعينًا في ذلك بضمير المتكلم "الأنا" ليبرز دلالة الحضور لنفسه التي تزخر بكم علمي كبير، وثروة معرفية معتبرة، فصوت "الميم" في تضافره مع صوت التاء والفاء والهاء أعان على توضيح أحاسيس الشاعر، ومشاعره ومدى أهمية العلم لديه، فراح يصف أولئك الذين لا يستحقونه بالبهم، والغنم، ثم يقسم بحفظ العلم قائلًا[2]:

لَعَمْرِي لئنْ ضُيعتُ فِي شَرّ بَلْدةٍ فَلسْتُ مُضَيعًا فِيهمُ غُرُر الكَلِمِ
لـــئنْ سَـــهّلَ اللّهُ العزيـــزُ بِلُطْفِـــهِ وَصَـادَفْتُ أهـلًا للعُلُـومِ ولِلحِكـمْ
بثثْـتُ مُفيـدًا واسْـتفدتُ وِدَادَهُـمْ وَإلاّ فَمَخـــزُونُ لَـــدَيّ ومُكْتَـــتَمْ

وبعدها يبين الإمام أنّ المرء إذا دخل بلدة غريبة، وأراد ألا يتيه فيها فعليه بمصاحبة أهل العلم، والحكمة وهكذا لن يناله سوء، بل سينال خيري الدّنيا والأخرة؛ فهو يحث على الأمر ويؤكد على أهميته.

وقد تواتر صوت "الميم" (29) مرة في هذه القصيدة؛ بنسبة قدرت ب (16,10%)، حيث استخدم الشاعر هذا الصوت لكي يستطيع إيصال أفكاره، والتأثير في متلقيه، ولما كان صوت "الميم" مجهورًا

[1]: عبد الرحمن مبروك: دراسة النص الشعري من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص29.
[2]: الديوان، ص125.

فقد مثّل الحدّة، والشدّة، مما أحدث تناسقًا وانسجامًا بين أجزاء التراكيب، ووضوحًا للموضوع وسهولة لمضامينه وهذا راجع لصوت "الميم" الذي يتميز بالسهولة في النطق، والسلاسة في النظم، والوضوح في السمع.

ومن دلالات صوت "الميم" ما ذكره الفاخري "الميم يدل على الانقطاع والاستئصال"[1]، وقد ترجم هذا المعنى بشكل واضح في هذا النظم، حيث إنّ الشاعر يريد استئصال العلم وقطعه عن أولئك الذين يريدون استغلاله لمصالح دنيوية للوصول إلى مناصب معينة لمخالفة أهل الفضل من العلماء، فقرر الشاعر قطع العلم عنهم.

4_ المخرج الشفوي الأسناني: ويمثله في المدونة صوت "الفاء"؛ وهو صوت أسناني شفوي احتكاكي مهموس "يتكون بأنْ يندفع الهواء مارًا بالحنجرة دون أن يتذبذب معه الوتران الصوتيان، ويتّخذ الهواء مجراه في الحلق، والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت؛ وهو بين الشفة السفلى، وأطراف الثنايا العليا، ويضيق المجرى عند مخرج الصوت، فتسمع نوعًا عاليًا من الحفيف؛ وهو الذي يميز الفاء بالرخاوة"[2]، فصوت الفاء لرقته كثيرًا ما يضفي "معنى الضعف، والوهن على الألفاظ التي يدخل في تركيبها"[3]، أما الفاخري فيرى أنّ صوت الفاء يحيلنا على دلالة الإبانة، والوضوح، والظهور.[4]

بلغ تواتر صوت "الفاء" في قصيدة (صفو الوداد) (15) مرة؛ ما يعادل (8,00%) من مجموع كل الأصوات.

يمتلك الإمام الشافعي رصيدًا لغويًا واسعًا، وثقافة معرفية متنوعة، كما أنّه خاض في تجارب الثقافة الإنسانية الاجتماعية بشكل أوسع؛ هذا ما دفعه إلى نظم هذه الأبيات يبين من خلالها ما يتوجب توافره من شروط في العلائق الاجتماعية، وخصوصًا في أثناء إقامة علاقة صداقة بين شخصين، حاثًا على ترك

[1]: صالح عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص151.

[2]: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص48.

[3]: حسن عباس: خصائص الحروف العربية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص132.

[4]: صالح الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص151.

الوِدّ المتكلف، والصداقة الزائفة، ففي الترك خير، وفي غيرهم بديل، مع التحلي بالصبر على هؤلاء، في قوله:[1]

إذَا المـــرءُ لاَ يَرعَـــاكَ إلَّا تَكَلُّفَـــا ... فَدَعْـهُ ولَا تُكثِـرْ عليـهِ التَّأسُـفَا
ففِـي النّـاسِ أبْـدَالٌ، وفِي الـترْكِ رَاحَـةٌ ... وَفِي القلْبِ صَبْرٌ لِلْحَبيبِ وَلوْ جَفَا
فَمَـا كُـلُّ مَـنْ تَهْـواهُ يَهْـواك قَلبُـهُ ... ولَا كُـلُّ منْ صافيتهُ لَكَ قدْ صَفَا

ولما كان الصفاء، والوفاء، والحبُّ ينبع من أعماق القلب، فقد عبّر عن ذلك الضعف، والوهن، والاستسلام الذي ينتاب المرء لما يحب شخصًا ما فإنّه سيكون مستسلمًا له خاضعًا لأوامره، ضعيفًا أمامه، رقيقًا معه، وهذه المعاني استمدّها من صوت "الفاء"، أما إذا كان ذلك الحبّ متكلفًا لوصول الأشخاص إلى مآربهم، ومصالحهم فلا خير فيهم، ويجب تركهم والابتعاد عنهم، والصداقة أمر مهم في حياة المرء، حيث إنّه لا يمكن للإنسان أن يعيش وحيدًا دون أصدقاء، لذلك وجب عليه انتقاء أصدقائه بحكمة، وعقلانية، وبما أنّ صوت "الفاء" يحمل دلالة الإبانة، والوضوح في تضافره مع أصوات من نحو: الكاف، واللام التي وضّح الشاعر بها أنّه لا خير في خليل يخون خليله، ويُفشي أسراره، ولا خير في هذه الدنيا إن لم يكن بها صديق صدوق صادق الوعد منصف.

وعند الانتقال إلى قصيدة (وداع الدّنيا والتأهب للأخرة) التي يتمحور موضوعها حول اللحظات الأخيرة في الدنيا، والانتقال من دار الفناء، إلى دار البقاء؛ وهو بصدد الحديث عن هذا الأمر الجلل استعان بصوت "الفاء" الذي بلغ تواتره (40) مرة؛ ما يعادل نسبة قُدرت ب (5,8%)، فينشد قائلًا:

ولمّـا قَسَـا قَلـبِي وَضَـاقتْ مَـذَاهِبِي ... جَعَلـتُ الرّجَـا مِـنِي لِعفـوِك سُـلّمَا
تَعَـــاظمنِي ذنْـــبِي فَلَمَّـــا قَرَنْتُـــهُ ... بِعفِـوكَ رَبِي كَـانَ عَفُـوكَ أعْظَمَـا
إلَيْـكَ ـــإلـهَ الخَلـقِـ أرْفَـعُ رَغبَـتِي ... وإنْ كُنـتُ يَـا ذَا المـنّ والجُـودِ مُجرِمَـا
فَمَا زِلتَ ذَا عَفْوٍ عَنِ الذَنْبِ لمْ تزلْ ... تجُـــودُ وتعفُـــو مِنّـــةً وتكرُمـــا

[1]: الديوان: ص100.

تخللت ألفاظ هذه الأبيات صوت "الفاء" مثل "عفوك، عفو، أرفع، تغفر..."حيث سردت هذه الألفاظ معانٍ نابعة من وجدان الشاعر تتمثل في الذُّل، والخشوع، والخضوع لله عزّ وجل مبرزًا خشيته من المصير، والمآل الذي سيلقاه بعد الموت، ولما كان صوت "الفاء" يحمل دلالة الضعف، والوهن في الألفاظ التي دخل في تركيبها، فقد اتّسق هذا المعنى، وانسجم مع مبتغى إمامنا، وحالته النفسية المتأزمة، والخاضعة لله، والواثقة من موعوده عزّ وجل، ولاسيما أنّ الشاعر التزم حالة من السكون، والدعاء، والرجاء.

فيما نجد أنّ الشاعر استعان بأصوات المد؛ كصوت "الألف" الذي اتّخذه ملجأ يلتجئ إليه للجهر بصوته، والتنفيس عن تلك الآهات، والعبرات التي تعتري وجدانه لأنّ حروف المد "تتناسب والتمديد، والاتساع، والإطالة في النفس الشعري"[1] من أجل الاسترسال في الدعاء، فالشاعر مستمر في دعائه، مُلحٌّ في مطلبه من طريق هذه الألفاظ "مغنما، منعما، أجسما، أعجما، آدما، مسلما، أعظما، مجرم..."، حيث وظّف الإمام أصوات المد التي تضافرت مع صوت "الفاء" ليتمكن من خلالها من تهدئة روعه، وإظهار رضاه التام بقضاء الله وقدره.

5_ مخرج أسناني لثوي: ويمثله في المدونة صوت "الدال"؛ وهو صوت أسناني _لثوي_ انفجاري مجهور؛ وللنطق به "يتكون بأن يندفع الهواء مارًا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يأخذ مجراه في الحلق، والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت فينحبس هناك فترة قصيرة جدًا لالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاءً محكمًا، فإذا انفصل اللسان عن أصول الثنايا سمع صوت انفجاري نسميه بالدال"[2].

لكل صوت من أصوات العربية خصائص ودلالات حيث إنّ "الدال أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدّة والفعالية الماديتين، وعلى التحطيم والدعس"[3]، أما عبد الرحمن مبروك فيرى أنّ صوت "الدال

[1]: عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2013م، ص211.

[2]: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص51.

[3]: سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، مرجع سابق، ص68.

يدل على التصلّب، والتغيير المتوزع"[1]، بينما الفاخري فيرى أنّ صوت الدال يرتبط غالبًا بمعاني النعومة، والليونة[2].

تواتر صوت الدال (161) مرة في المدونة؛ ما يعادل (7,80%) من مجموع كل الأصوات، في حين نجده تواتر (17) مرة في قصيدة (أتاني عذر منك)، ما يساوي نسبة قدرت ب (9,80%)، إذ نظمها صاحبها على بحر الطويل لكي يعاتب قريبه اليمني، يندد له بعدم الاعتذار عن حسن ضيافته قائلًا:[3]

أَتَـانِي عُـذْرٌ مِنْـكَ فِي غـيرِ كُنْهِـهِ كأنّـكَ عـنْ بِـرّي بِـذَاكَ تحِيـدُ
لِسَـانُكَ هـشٌّ بِـالنّوالِ، ومَـا أرَى يمينُـك إنْ جَـادَ اللّسَـانُ تجُـودُ

يبين الإمام الشافعي في هذين البيتين أنّ المرء إذا أبعد أقاربه، وقرّب الأباعد فإنّه لا محالة سيندم على فعلته، ولا يجد من يساعده من أهله في حال احتياجه، وكان الإمام منددًا بهذا الفعل، شديد النبرة الصوتية في عتابه لقريبه، فضلاً عن تناسب هذا المعنى وصوت "الدال" الذي يوحي بالشدّة، والفعالية، وكان للعتاب أثره وفق قول شاعرنا:[4]

إذَا كَانَ ذُو القُرْبَى لدَيكَ مُبْعَدَا وَنـاَلَ الـذي يَهـوَى لَـديْكَ بَعِيـدُ
تَفـرّقَ عَنْـكَ الأقربُـونَ لِشَـأْنِهِمْ واشْتقْتَ أنْ تَبقَى، وأنْتَ وَحِيدُ

يُحذر إمامنا قريبه، وينهيه عن فعله، وينصحه بالتراجع عنه، وإلا فإنّه سيلقى نفسه وحيدًا غريبًا بين أهله، وصافته، لا قريب يسانده، ولا أخ يواسيه.

6_ المخرج اللثوي: وتمثله في المدونة ثلاثة أصوات: "اللام" و"الراء" و"النون".

أ_ صوت اللام: صوت أسناني لثوي (جانبي=انحرافي) متوسط مجهور مرقق، وينطق هذا الصوت "بأن يلتقي اللسان باللثة، ويبتعد جانبًا عن جداري الفم بحيث يخرج الهواء من جانبي اللسان دون إحداث

[1]: عبد الرحمن مبروك: دراسة النص الشعري من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص19.
[2]: ينظر: صالح الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص150.
[3]: الديوان، ص67.
[4]: المصدر نفسه، ص68.

احتكاك مسموع، وينطلق الهواء من الرئة محدثًا ذبذبة الأوتار الصوتية إلى مخرجه من الفم مارًا بجانبي اللسان".[1]

يحمل صوت "اللام" صفة الانحراف ويتجلى ذلك في قول سيبويه: "والمنحرف هو صوت شديد جرى فيه الصوت لانحراف اللسان مع الصوت، ولم يعترض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة"[2] فضلًا عن ذلك يرى "حسن عباس" أنّ صوت "اللام" المجهور المتوسط الشدّة تنتج عنه دلالة المزج بين الليونة حينا والمرونة حينًا آخر، وكذا التماسك والالتصاق[3]، ليس هذا فحسب؛ فصوت "اللام" يحمل صفة قوة الوضوح السمعي بالقياس على بقية الصوامت الأخرى[4].

وبالرجوع إلى مدونتنا نُلفي أنّ هذا الصامت أخذ صدارة التواتر التي بلغت (330) مرة، ما يعادل (16,10%).

تميز إمامنا بحبه الشديد والظاهر لله عزّ وجل، وعُرف بخضوعه التام لأوامره، ويمكن استنباط ذلك من خلال قصيدة (مظاهر الشيب، ومحاسن الأعمال) (الطويل)، فقد تكرر صوت "اللام" فيها (40) مرة ما يعادل نسبة قدرت ب (9,80%).

يشكو الشاعر خلالها مختلف الآلام والمواجع التي أصابته جراء حلول الشيب به، قائلًا: (الطويل)[5]

خَبَتْ نَارُ نَفسِي بِاشْتِعالِ مَفَارِقِي ... وَأظْلَمَ لَيْلِي إِذْ أضَاءَ شِهَابُهَا
أياَ بُومة قدْ عَشّشَتْ فوْقَ هَامَّتِي ... عَلى الرُغْمِ مِنّي حِينَ طَارَ غُرابُهَا
رَأَيتِ خَرابَ العُمْرِ مِني فزُرتِنِي ... ومَأْواكِ فِي كُلّ الدّيارِ خرابُهَا
أأَنْعمُ عَيشًا بعدَمَا حَلّ عَارِضِي ... طَلائِعُ شيْبٍ ليْسَ يُغنِي خِضابُهَا

إنّ مخاطبة البومة أمر غير متوقع لدى المتلقي، فوقع انحراف يعد خروجًا عن النمط التعبيري المألوف، حيث وظّف الشاعر أسلوب مخاطبة الحيوان _غير العاقل_ وندائه له يشكوه أحزانه، وحسراته على زوال

[1]: عبد الرحمن أيوب: الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص203.
[2]: غانم قدوري الحمد: المدخل إلى علم أصوات العربية، مرجع سابق، ص126.
[3]: يُنظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية، مرجع سابق، ص79.
[4]: ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص174.
[5]: الديوان، ص50.

شبابه، فمخاطبة الشاعر للبومة له وظيفة مستمدة من طبيعة تلك المعتقدات، والمسلّمات المتجذرة في فكر الشاعر؛ بأنّ البومة رمز، ومثال للشؤم، والخراب، والفناء.

ولما كان صوتي "اللام" و"الميم" يوحيان بالانجماع، والتماسك، والتعلق فقد تظافرا معًا واتّسقا مع مبتغى الشاعر؛ الذي يحثُّ من خلاله على التعلق بحبل الله وحده لا شريك له، والتمسك بالأخلاق الحميدة، والقيّم النبيلة، من نحو: الزكاة، والإحسان، والتواضع، والعمل بمحكم التنزيل حتى ينال المرء جنة النعيم، بالإضافة إلى توظيفه الواسع لأسلوب الأمر "دع، أدّ، أحسن..." الذي كثّف الموسيقى الداخلية للنص الشعري.

ونلحظ انحراف صوت "اللام" عن صفة الليونة، والمرونة في "مغلّقة، تولّى، باطل، كلاب" ليحمل معاني الشدّة، والحزم مما يُترجم الانفعالات النفسية التي تنتاب الشاعر؛ وهو يحاول إقناع متلقيه أنّ الدنيا زائلة، وفانية، ويجب عليهم تدارك ما ضاع منها من أعمال خير، وعدم الركون إليها؛ ففي قوله "أظلم" فإنّ صوت "اللام" عكس حالة نفسية متأججة تراود كل إنسان تتمثل في رغبته الملحة في البقاء الأزلي، بينما نتج عنها في "تولّى" دلالات الزوال الكلي لشبابه الذي يشير إلى بدايات الزوال، والانتهاء، فخلق هذا الانحراف صراعًا شديدًا بين الزوال، والبقاء.

ب_ صوت الراء: وهو صوت لثوي متردد (مكرر) مجهور، يُنطق هذا الصوت بأن "يترك اللسان مسترخيًا في طريق الهواء الخارج من الرئتين، فيرفرف اللسان، ويضرب طرفه في اللثة ضربات مكررة، وتكون الأوتار الصوتية في حالة تضييق مما يجعلها تهتز عند مرور الهواء بها".[1]

وصوت "الراء" يشبه كثيرًا الصوائت (الحركات)؛ فعند النطق به يظهر نوع من الحرية التي تنتج عن الاتصال، والانفصال المكررين، ولهذا يحدث نوع من الوضوح السمعي أقوى مما يحدث في بقية الصوامت الأخرى.[2]

[1]: حازم كمال الدين: دراسة في علم الأصوات، مرجع سابق، ص203.

[2]ينظر: سليمان فياض: استخدمات الحروف العربية، مرجع سابق، ص61.

ويتميز صوت "الراء" عن بقية الصوامت بصفة التكرير؛ وهو "ارتعاد طرف اللسان بالراء"[1] ويحصل ذلك بأن يعمل طرف اللسان على طرق اللثة طرقًا ليّنًا يسيرًا مرتين أو أكثر، أما سيبويه فقال عنه: "ومنها المكرر؛ وهو حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره، وانحرافه إلى اللام فتجافى للصوت كالرخوة، ولو لم يكرر لم يجر الصوت فيه، والراء إذا تكلمت بها خرجت كأنّها مضاعفة، والوقت يزيدها إنصاحًا".[2]

فصوت "الراء" يدلنا –في أكثر_ أحواله على التكرار، وديمومة الحدث، واستمراره.[3]

يقرر حسن عباس أنّ صوت الراء لو غاب من اللغة العربية لفقدت كثير من المرونة، والحيوية، والرشاقة، والقدرة الديناميكية التي تتمتع بها.[4]

تواتر صوت "الراء" (229) مرة؛ ما يعادل (11,10%) وبذلك يكون قد احتلّ المرتبة الرابعة (04) من حيث نسبة تواتر الصوامت في المدونة، فقد عرف صوت "الراء" تواترًا معتبرًا في قصيدة (مظاهر الشيب، ومحاسن الأعمال) (الطويل)[5]

خَبــتْ نَــارُ نَفسِــي بِاشْــتِعالِ مَفَــارِقِي وَأظْلَــم لَيْلِــي إِذْ أضَــاءَ شِــهَابُهَا

....

أيَــا بُومــة قــدْ عشّشَــتْ فــوْق هَــامَّتِي عَلى الرُغْمِ مِني حِينَ طَارَ غُرابُهَا

رَأَيْــتِ خَــرابَ العُمْــرِ مِــنِي فَــزُرتِنِي ومَــأوَاكِ فِي كُــلّ الــدّيَارِ خَرابُهَــا

وعِــزّة عُمْــرِ المــرْءِ قبْــل مَشِــيبِهِ وقــدْ فَنِيــتْ نفْــسٌ تــوَلّى شَــبَابُهَا

ارتبط صوت "الراء" في هذه الأبيات بتكرار الآلام التي تصيب المرء بعد حلول الشيب به واستمرارها، وديمومة هذا الأخير يجعله دائم الوجع والحسرة، فنجده يعدد الأوضاع التي حلّت به من بزوغ للشيب، وأفول للشباب، واصفرار لبشرة، وضعف لبدن...كل هذه الأمور تدل على قرب الموت والزوال لشخص هذا المرء.

[1]: غانم قدوري: المدخل إلى علم أصوات العربية، مرجع سابق، ص128.

[2]: المرجع نفسه، ص129.

[3]: ينظر: صالح الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص150.

[4]: ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص84.

[5]: الديوان، ص50.

ولما كان صوت "الراء" يدل على الملكة وشيوع الوصف على رأي العلايلي[1]، فإنّ هذا المعنى ظهر من خلال اشتعال الرأس بالشيب؛ ولاسيما أنّه شاع وانتشر في كل جزء من أجزاء الرأس، أما في كلمة "اصفرّ" فقد نتج عن صوت "الراء" أحاسيس الضعف، والوهن الشديدين الذين حلا بالشاعر، وما زاد المعنى توكيدًا قوله "اشتعل" هذه الصيغة التي أفادت طغيان الشيب وشيوعه بشكل كلي في كل شعرة من رأسه، بالإضافة إلى استلهام الإمام هذا التركيب من القرآن الكريم من خلال قوله تعالى: "إِنِّي وَهَنَ العَظَمُ مِنِّي واشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا ولَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ ربِّي شَقِيًّا (4)"[2]. (سورة مريم: الآية 4)

وحينما كان صوت "الراء" مترددًا تكراريًا، فإنّه أكسب هذه الكلمات التي دخل في تركيبها "اصفرّ، الأحرار، فاخرًا، غرور..." صفة المعاودة، والاستمرار، بالإضافة إلى موسيقى اهتزازية تتلاءم والحالة النفسية التي يبتغي الشاعر التعبير عنها، ومن ذلك قوله: (الطويل)[3]

وَأَدّ زَكَـــاةَ الجَـــاهِ واعلَـــمْ بِأَنَّهَـــا كَمِثْـــلِ زَكَـــاةِ المِـــالِ تَمَّ نِصَـــابُهَا
وأحسِـــنْ إِلى الأَحْـــرارِ تملِـــكْ رِقَـــابَهُمْ فخيْـــرُ تِجَـــاراتِ الكِـــرامِ اكتسَـــابُهَا
ولَا تمشـــينْ فِي مَنْكَـــبِ الأَرْضِ فَـــاخِرًا فَعَمَّـــا قَلِيـــلٍ يَحتَوِيـــكَ تُرابُهَـــا

تواتر صوت "الراء" في هذه الأبيات وكانت دلالاته تصب في معاني التكرار والاستمرار، فالشاعر يحث المرء، ويلح عليه بهجر قبيح الأعمال، ويدعوه للتحلي بأحسن الأخلاق، وأطيبها إذا اصفرّ لونه، وابيضّ شعره، لأنّ ذلك نذير شؤم له بقرب نهايته؛ فهو يحاول دقّ ناقوس الخطر، ووعظ نفسه وتنبيهها، وتهذيبها قبل فوات الأوان.

ج_ صوت النون: وهو صوت أسناني لثوي أنفي مجهور متوسط بين الشدّة، والرخاوة، فعند النطق به "يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة فيقف الهواء، أو يحبس، وينخفض الحنك الليّن

[1]: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص83.
[2]: سورة مريم، الآية: 4
[3]: الديوان، ص51.

فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف، وتتذبذب الأوتار"[1]، وصوت "النون" يشبه كثيرًا صوت "الميم" إلا أنّهما يختلفان في أنّ طرف اللسان مع صوت النون يلتقي بأصول الثنايا العليا.[2]

ثمّ إنّ صوت "النون" يلتقي مع الصوائت (الحركات) في أهم خواصها التي تتمثل في قوة الوضوح السمعي؛ فالهواء في أثناء النطق بصوت "النون" يخرج طليقًا حرًا لا تعترضه عوارض، أو عوائق مثل الصوائت تمامًا، إلا أنّ هذا الهواء مع الصوائت يخرج من وسط الفم، ومع صوت "النون" يخرج من الأنف.

يؤدي الصوت في العربية وظيفة دلالية في السياق الذي يكون فيه، مما جعل العلايلي يقول عن صوت "النون": "وهو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم، والخشوع. على أنّ صون النون إذا لُفِظ مرققًا أُوحي بالأناقة، والرّقة، والاستكانة، وإذا لُفِظ مشددًا بعض الشيء أُوحي بالانبثاق والخروج عن الأشياء تعبيرًا عن البطون والصميمية".[3]

تواتر صوت "النون" في المدونة (301) مرة؛ ما يعادل (14,70%) من مجموع كل الأصوات، وقد بلغ تواتره في قصيدة (آل محمد) (11,10%) من مجموع كل الأصوات، من نحو قوله: (الطويل)[4]

تـــأَوّهَ قَلـــبِي وَالفُـــؤَادُ كَئِيـــبُ وأرّقَ نـــوْمِي فَالسُّـــهَادُ عَجِيـــبُ
فمـــنْ مُبلِـــغ عـــنّي الحُسَـــيْن رِسَـــالةً وإنْ كَرِهتْهـــا أنْفُـــسٌ، وقُلُـــوبُ
ذَبـــيحٌ بِـــلاَ جُـــرمٍ كَـــأنّ قمِيصُـــهُ صَـــبِيغٌ بِمَـــاءِ الأُرجُـــوانِ خَضِـــيبُ

تبدو أنّ عاطفة الشاعر جياشة، وصادقة اتّجاه النبي (عليه الصلاة، والسلام) وآله، إذ افتتح قصيدته بالتأوه بسبب حزنه العميق، وألمه المضني على مُصاب آل البيت، مع حضور تلك الآهات، والعبارات النفسية الدفينة التي بلغت أوُجها بسبب موت الحسين (رضي الله عنه)، وبتوظيف الشاعر المتكرر لصوت النون ساعده على ترجمة مكنوناته، وأحاسيسه الأليمة، والحزينة، ولاسيما أنّ شعر الرثاء يتناسب وما يحمله

[1]: كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص297/ وينظر: عبد الرحمن أيوب: أصوات اللغة، ص202.
[2]: ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص58.
[3]: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص160.
[4]: الديوان، ص48.

صوت "النون" من دلالة على مشاعر الألم، والحسرة، حيث إنّه يُثير _صوت النون الرنان_ في النفس مشاعر الحنين، والخشوع، والألم الدفين.[1] كما تضافرت النون مع باقي الأصوات لتعطي هذا الإحساس.

ثم إنّ هذه الأبيات تشي بشكل واضح بالحزن الذي ألمّ بالشاعر جراء مصاب آل البيت؛ فصوت "النون" عبّر بأسى، وحسرة عن الألم، والحزن الذي سيطر على الشاعر بسبب موت الحسين رضي الله عنه.

ولما كان صوت "النون" يعبر عن البطون في الشيء، أو تمكن المعنى تمكنًا تظهر أعراضه، فقد نتج عنه مشاعر، وأحاسيس، وانفعالات نفسية باطنية للشاعر اتّجاه آل البيت ويتجلى ذلك في قوله: (الطويل)[2]

لـئِنْ كَـانَ ذنْـبِي حُـبُّ أَلِ مُحمـدٍ فَـذلِكَ ذنْـبٌ لسْـتُ عنْـهُ أتُـوبُ

أسهب الشاعر في مدح آل البيت، ورثا الحُسين، وصرّح بمكانتهم العظيمة، كما أنّه عّدد فضائلهم وأخلاقهم، وأكدّ أنّهم أهل الفضل، والشفاعة، والخلاص يوم القيامة، فتكرار صوت النون في النص الشعري منحه طاقة تعبيرية، وأنغامًا موسيقية مؤثرة، بل وأسهمت هذه الأصوات متضافرة مع بقية الأصوات المهموسة في تشكيل بنائية نصه الشعري.

7_ المخرج الحلقي: ويمثله في المدونة صوت العين؛ وهو صوت حلقي احتكاكي مجهور متوسط الشدّة، مخرجه وسط الحلق "فعند النطق به يندفع الهواء مارًا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين حتى إذا وصل إلى الحلق ضاق المجرى، ولكن ضيق مجراه عند مخرجه أقل من ضيقه مع الغين مما جعل العين أقل رخاوة".[3]

وقد دعا كثير من العلماء إلى عدم اعتبار صوت "العين" من الأصوات الاحتكاكية، وإنما جعلها من الأصوات المتوسطة "المائعة".

ولضعف حفيف صوت "العين" عند النطق بها ما قرّبها من الميم، والنون، واللام وجعلها أقرب إلى طبيعة أصوات اللين.[4] بالإضافة إلى أنّ صوت "العين" يوحي بالفعالية، والظهور، والإشراق، والسمو.[5]

---

[1]: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص163.

[2]: الديوان، ص48.

[3]: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص75/ وينظر: سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، ص87.

[4]: المرجع نفسه، ص75.

[5]: ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص211.

تواتر صوت "العين" في مدونة الإمام الشافعي (166) مرة؛ أما عن أكثر تواتر له فقد كان في قصيدة (وداع الدنيا والتأهب للأخرة) الذي بلغ (38) مرة، يقول الشاعر: (الطويل)[1]

خُـفِ اللهَ، وارْجُـهُ لِكُـلّ عظِيمَـةٍ ولا تُطِـعِ الـنّفْس اللّجُـوج فتنْـدما
وكُـنْ بـيْن هـاتيْنِ مِـن الخـوْفِ والرّجـا وأبْشِـر بِعفْـوِ اللهِ إِنْ كُنْـت مُسْـلِمَا
ولمِـا قَسَـا قَلْـبِي وَضَـاقَتْ مَـذَاهِبِي جَعلْـتُ الرّجَـا مِـني لِعفْـوُك سُـلَّمَا

أبـان الشـاعر عـن خوفـه، وخشـيته مـن الله عـزّ وجـل؛ فهـو سـجين الألم، والحسـرة علـى ذنوبـه، ومعاصيه، غير أنّه يحس بسمو ورفعة حينما يتذكر أنّ الله عفو، غفور، فالشاعر يحاول التعبير عن مكامنه الشعورية من ألم وحسرة، وضعف، ووجع.

تـواتر صـوت "العـين" في ألفـاظ مختلفـة مـن هـذه الأبيـات، مثـل "تعفـو، تطـع، بعفـو، جعلـت، عفوك..." فكل هذه الكلمات توحي بخشوع الشاعر، وخضوعه لله وحده، فقد انحرفت دلالة "العين" من معنى الظهور والإشراق إلى معنى باطني نفسي روحاني يتمثل في علاقة الشاعر بربه.

انساق صوت "العين" الحلقي ليعبر عمّا يجيش في نفس الشاعر من آهات، وعبرات كونه صوت سهل لا يحتاج إلى جهد عضلي كبير ليتمكن إمامنا من نطقها، فقد ساعده هذا الصوت على تبديد مخاوفه وسمو نفسه بعفو الله له.

يتّسم صوت "العين" بالطلاقة، ووضوح الجرس، حيث يقول فيه الخليل: "ففي العين قوة، وصحة جرس..."[2]

وقد استثمر الشاعر هذا المعنى ليعبر به عن إيمانه الكبير، وثقته التامة بموعود الله؛ فهو متيقن من اعتقاده، ولما كان صوت "العين" يتميز بالطلاقة، والوضوح من جهة، وبالقوة، والشدة من جهة أخرى فقد ساعد على إبراز مكامن الشاعر من خوف ورجا؛ فهو يبين عن شدّة خوفه من الله عز وجل، ثم يعود ويتدارك نفسه ويؤكد تصديقه التام لموعود الله بالعفو له.

[1]: الديوان، ص128.

[2]: كمال بشر: علم الأصوات، مرجع سابق، ص366.

ويبدو أنّ صوت "العين" انحرف من معنى القوة إلى معنى الضعف، والوهن، والخضوع في قوله: "أرفع رغبتي" فالشاعر خاضع، ذليل راجيًا لله عزّ وجل ليغفر ذنوبه، ويتوب عن معاصيه.

مما سبق يتّضح أنّ الأصوات الثلاثة (اللام، والميم، والنون) قد تصدرت المجموعة بأعلى درجة تواتر كونها الأكثر حضورًا في المدونة، وذلك لأنّ هذه الصوامت تتميز بالوضوح في السمع، والسهولة في النطق، وهذا راجع إلى أنّها تتّسم بدرجة جهر أعلى من بقية الصوامت الأخرى، بيد أنّه تربط بين الأصوات (الفاء، والميم، والباء، والراء، والنون، واللام) صفة مميزة تتمثل في الذلاقة.

أما الذلاقة في الأصوات؛ فاسم يندرج تحته نوعان من الأصوات:

أ_ **الأصوات الشفوية**: ذات المخرج الشفوي؛ وهي ثلاثة أصوات: الفاء، والميم، والباء.

ب_ **الأصوات الذلقية**: ولهذه الأصوات مخرج واحد يتمثل في ذلق اللسان؛ أي من طرفه المستدلق، وتتمثل في: الراء، والنون، واللام.[1] إذ تتميز هذه الأصوات مجتمعة بصفة الشدّة، والوضوح السمعي مع أنّها أصوات متوسطة (مائعة)، أما بقية الأصوات فإنّها تشترك في صفة الجهر.

لوّن الشافعي نصوصه الشعرية بالأصوات المجهورة التي أضفت جوًا موسيقيًا بارعًا يترجم الحالة الشعورية التي تنتاب الشاعر، مما يدل على البراعة اللغوية لإمامنا، وضلوعه في العربية، وتمكنه من ناصيتها، وامتلاكه لفنياتها.

المطلب الثاني/ أشكال البنية المقطعية وتعبيراتها:

1_مفهوم المقطع: تتشكل كل لغة من لغات العالم من وحدات صوتية صغيرة مكونة من صوامت، وصوائت تنتظم فيما بينها لتكون وحدات كبرى؛ وهذه الوحدات البسيطة تكون ما يسمى بالمقطع (Syllabe).

يعود مصطلح المقطع عند العرب للفارابي؛ فهو أول من ذكره "كل حرف مصوت اتّبع بمصوت قصير قرن به فإنّه يسمى (المقطع القصير) والعرب يسمونه الحرف المتحرك"[2]، والظاهر أنّ أول من اعتمد

[1]: ينظر: خليل إبراهيم عطية: في البحث الصوتي عند العرب، دار الجاحظ، بغداد، 1983م، ص52_53.

[2]: عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي، مرجع سابق، ص274.

هذه التسمية هو الفارابي، وقد تطرق إلى نوعين من المقاطع، وقد ربطهم بمصطلحات العروضيين "الأسباب والأوتاد".[1]

لم يتطرق علماء العربية بعد الفارابي إلى هذا المصطلح، وقد عنوا به؛ وهو متصل اتّصال وثيق بالجانب الصوتي، وتحديده يتّصل بالأوزان، والموسيقى أكثر من اتّصاله بالأداء اللغوي.

ومع وضوح معنى المقطع عمليًا إلا أنّ علماء اللغة لم يتمكنوا من "إعطاء وصف شامل ودقيق له".[2]

فاختلفت أراء العلماء، وتباينت في مفهوم المقطع الصوتي لكننا سنقف عند المفهوم الذي يتوافق وطبيعة الدراسة الشعرية، والمفهوم الأقرب إلى هذه الدلالة يتمثل في تعريف رمضان عبد التواب: "أنّه كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة، ويمكن الابتداء بها والوقوف عليها".[3]

أما الدكتور إبراهيم أنيس فقد أطلق عليه تعريفًا محتواه أنّه: "عبارة عن حركة قصيرة، أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة".[4]

جل هذه التعريفات تفسر المقطع، إلا أنها لا تعطيه مفهومًا جامعًا، مانعًا، حيث يعد تعريف الدكتور التميمي أكثر تقييدًا لمفهوم المقطع فيعد المقطع عنده "مجموعة صوتية تبدأ بصامت يتبعه صائت، وتنتهي قبل أول صامت يرد متبوعًا بصائت، أو عند انتهاء الكلام قبل مجيء القيد".[5] ويعد هذا المفهوم جامعًا مانعًا.

2_ أشكال (أنواع) المقاطع في العربية: والمقاطع في العربية خمسة (05) أنواع، حيث لم يعتبر الدكتور إبراهيم أنيس، وتمام حسان إلا بالأنواع الخمسة للمقاطع التالية:

أ_ مقطع قصير: ولا يكون إلا مفتوحًا، ويتألف من (صامت ساكن+ صائت قصير) ويرمز للصوت

---

[1]: ينظر: عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي، مرجع سابق، ص275.

[2]: المرجع نفسه، ص276.

[3]: رمضان عبد التواب: التطور اللغوي (مظاهره وعلله وقوانينه)، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997م، ص94.

[4]: فوزي الشايب: أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2004م، ص99.

[5]: عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي، مرجع سابق، ص278.

الساكن، أو الصامت بالرمز (ص) أو (C) والصائت بالرمز (ح) أو (V) وعليه فإنّ هذا المقطع رمزه (ص ح) أو (CV)، مثل: كَ في كَتَبَ.

ب_ مقطع متوسط مفتوح: يتكون من (صامت+ صائت طويل)، ويرمز لهذا المقطع بالرمز (ص ح ح) أي (CVV) مثل: كَا في كَاتِب.

ج_ مقطع متوسط مغلق: ويتكون من (صامت+ صائت قصير+ صامت) ويرمز له بالرمز (ص ح ص) أو (CVC) مثل: قِلْ في (عَاقِلْ).

د_ مقطع طويل مغلق بصامت: ويتكون من (صامت+ صائت طويل+ صامت) ولا يكون إلا في حالة الوقف، أو إذا جاء في وسط الكلام المصوت الطويل قبل حرف مدغم.

هـ_ مقطع طويل مغلق بصامتين: ويتكون هذا المقطع من (صامت+ صائت قصير+ صامتان) ولا يكون إلا في حالة الوقف.

وهناك مقطع سادس أضافه بعض الباحثين يتمثل في:

و_ مقطع زائد الطويل: ويتكون هذا المقطع من صامت يليه صائت طويل مع صامتان، وهذا المقطع لا يكون إلا في الوقف في آخر الكلام[1] مثل: حَالْ.

أما فيما يخص المقاطع الثلاثة الأولى فهي المقاطع الأكثر شيوعًا في الشعر العربي لما لها من توافق حركي سريع مع مختلف الانفعالات، والحالات الشعورية التي تنتاب الشاعر في أثناء نظم قصائده، بينما المقطعين الأخيرين لا يتوافقان مع الحالات الشعورية، والانفعالية الكامنة في الذهن، والفكر إلا في حالات الوقف، أو في نهاية الكلام ثم يتوافق مع هواء زفيري طويل يقتضي الوقف بعدها ليتمكن الشاعر من استعادة أنفاسه والتقاطها، تلك الأحاسيس المتباينة كالحزن الطويل، أو الفرح الشديد، أو الأمل الممتد إلى ما لانهاية، إنّه يتوافق وظاهرة الاختفاء التدريجي للصورة الأدبية.[2]

[1]: ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك: دراسة النص الشعري من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص32_33.

[2]: ينظر: المرجع نفسه، ص33.

وهذه المقاطع الصوتية تسهم في إبراز مختلف الوظائف الفنية للنص الشعري، حيث تحدث في أثناء تناسقها وانسجامها إيقاعيًا ولغويًا، إذ يسهم هذا الإيقاع في تشكيل جماليات النص الشعري، ويتوافق هذا الإيقاع مع قدرة الشاعر في اختياره للمقاطع المناسبة لعواطفه، وانفعالاته "لأنّ تضافر هذه الوحدات الصوتية يُسهم في تشكيل المعنى، كما أنّ هذه الوحدات تشكل الإيقاع اللغوي الذي بدوره يؤدي إلى اكتمال المعنى الدلالي في النص".[1]

3_ خصائص البنية المقطعية: تتميز المقاطع الصوتية بالخصائص التالية:

1_ تبتدئ جميع المقاطع الصوتية بصوت صامت (حرف)، حيث إنّه لا يمكن لها أن تبتدئ بصائت (حركة).

2_ لا يمكن أن تتكون كلمة في العربية من صامتين متتالين إلا في حالة الوقف، حيث يقول بروكلمان: "لا يمكن بحسب قوانين المقاطع في اللغات السامية أن يلتقي صوتان صامتان في الكلمة، وكذلك فإنّه إن وُجد مثل هذين الصوتين في صيغة ما نشأت حركة جديدة قبل الصوت الأول، ونادرًا بعده، وكونت معه مقطعًا مستقبلًا".[2]

3_ لا يمكن أن تتكون كلمة في العربية من صائتين متتاليين في مقطع واحد.

4_ إنكار العربية لتوالي المقاطع القصيرة، وتوالي المقاطع الطويلة المفتوحة.

5_ تميل اللغة العربية إلى إغلاق المقاطع المفتوحة في غير الشعر.[3]

وفيما يلي يوضح التقطيع الصوتي في المدونة النتائج التالية:

جدول إحصائي للمقاطع الصوتية القصيرة، والمتوسطة في المدونة

عنوان القصيدة	الروي	ع الأبيات	تواتر ص ح	تواتر ص ح ص	تواتر ص ح ح	ص ح%	ص ح ص%	ص ح ح%	الأبيات %	المجموع	النسبة%
آل محمد	الباء	09	113	76	50	%7	%7	%7	%7	239	%7
مظاهر	الباء	15	179	132	106	%12	%13	%15	%12	417	%13

[1]: مراد عبد الرحمن مبروك: دراسة النص الشعري من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص26.

[2]: فوزي الشايب: أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، مرجع سابق، ص104.

[3]: ينظر: عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية (رؤية جديدة في الصرف العربي)، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1980م، ص41_42.

الشيب											
القناعة	الباء	10	132	77	70	%9	%7	%10	%8	279	%8
أتاني عذر منك	الدال	07	86	65	35	%6	%6	%5	%6	186	%6
صفو الوداد	الفاء	07	86	70	40	%6	%7	%6	%6	196	%6
لا أوجه علمي	الميم	07	94	74	29	%6	%7	%4	%6	197	%6
وداع الدنيا	الميم	26	320	241	164	%21	%23	%23	%21	725	%22
الرضا بقضاء الله	الهمزة	13	149	86	76	%10	%8	%11	%11	311	%9
حديث الضيف	الجيم	08	119	51	50	%8	%5	%7	%7	220	%7
الخط	القاف	11	147	99	52	%10	%9	%7	%9	298	%9
الحث على الترحال	الباء	08	105	80	33	%7	%8	%5	%7	218	%7
العدد: 11	07	121	1530	1051	705	%100	%100	%100	%100	3286	%100

من نتائج الجدول أعلاه يتّضح أنّ المقطع القصير المفتوح (ص ح) قد أخذ صدارة التواتر في النصوص الشعرية للإمام الشافعي بتواتر قُدّر ب (1530) مرة؛ ما يعادل (47%) من مجموع كل المقاطع.

أما المقطع المتوسط المغلق فإنّه يعتلي المرتبة الثانية بتواتر بلغ (1051) مرة؛ وبنسبة قدرت ب (32%)، فيما نجد المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) قد أخذ الرتبة الثالثة بتكرار قدر ب (705) مرة؛ ما يعادل نسبة مئوية بلغت (21%) من مجموع كل المقاطع.

ولكي نبرز مدى ارتباط الدلالة المقطعية الصوتية بالنسيج النصي، نتخير نماذج من النصوص الشعرية، ونقوم بتقطيعها صوتيًا:

نظم الإمام جلّ قصائده على بحر الطويل؛ وهو بحر يتناسب وموضوعات الحكمة، والنصيحة، والإرشاد، حيث يقول في قصيدة (آل محمد) (الطويل)

تأوّه قَلْبِي وَالفُؤادُ كَئِيبُ وأرّق نَومِي فَالسُّهادُ عَجِيبُ

-/--/-./--.- -/--/--/-.-[1]

[1]: نرمز للمقطع (ص ح) بالرمز "-"، وللمقطع (ص ح ح) بالرمز "/"، والمقطع (ص ح ص) بالرمز "."

فمــنْ مُبلِــغ عــنّي الحُســيْن رِسَــالةً وإنْ كرِهتْهَــــا أنْفُـــسٌ وقُلُـــوبُ

– . . – . . . – – . – / – . – / – – . – . / .–.– –

ذبــيحٌ بِــلا جُــرمٍ كــأنّ قمِيصُــهُ صــبِيغٌ بِمــاءِ الأُرجُــوانِ خَضِــيبُ

– / – . / – . . – – / – – . – . . / – – / – – / –

يتّضح من هذا التقطيع الصوتي تواتر المقاطع الصوتية القصيرة بشكل لافت للانتباه، وهذا لا ينفي تواتر المقاطع الصوتية المتوسطة (المغلقة، والمفتوحة) حيث إنّه "لما يتطلب الحديث الهدوء، والتأني في التعبير فإنّ الشاعر يلجأ إلى وزن كثير المقاطع".[1] كما أشار بعض العلماء والدارسين إلى اعتماد اللغة العربية على هذه المقاطع الثلاثة مع بعضها بعض، فيقول إبراهيم أنيس: "والأنواع الثلاثة الأولى من المقاطع الصوتية هي الشائعة، وهي التي تكون الكثرة الغالبة في الكلام العربي".[2]

مال الشاعر إلى المقاطع الصوتية المفتوحة وذلك من أجل تسريع الإيقاع؛ فهو في حالة إنكار للوضع الذي يتعرض له آل البيت، ولاسيما أنّه استعان كثيرًا بالمقاطع القصيرة المفتوحة التي تتضافر مع المقاطع الطويلة المفتوحة، من نحو(فؤاد، كرهتها، سهاد، أرجوان) لاحتواء هذه الكلمات على حروف المدّ ولما لهذه الصوائت من ميزة النفس الطويل ليستطيع من طريقها مدّ صوته، والتنفيس عمّا يشعر به من ألم، وحزن مما زاد في حركية نصوصه الشعرية وديناميكيتها إذ يحاول الشاعر من خلالها الإفصاح عمّا يجول في خلجه من أفكار، ومبادئ وقيّم، كما يسعى إلى توصيل تلك المشاعر الدفينة التي يحسّها اتجاه رسول الله (عليه الصلاة والسلام) وآله.

أسهم المقطع القصير في تماسك الوحدات اللغوية وانسجامها بطريقة منظمة، مما أدى إلى تشكيل موسيقى إيقاعية تعكس الانفعالات، والحالات النفسية التي يمر بها الإمام إذ ترجمت هذه الحالة قوة الشاعر الإيمانية، وحبّه الشديد لآل البيت، كما اعتمد المقاطع المتوسطة المغلقة ليترجم بها سكونه وهدوءه، والتزامه

[1]: إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص180.

[2]: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص93.

بالدفاع عن آل البيت، خصوصًا وأنّ شاعرنا يتّسم بنفس عزيزة تأبى الإهانة، ولا ترضى الذُّل والهوان لها، فما بالك وأنّ الأمر يتعلق بخير الخلق وآل بيته رضوان الله عليهم.

وظّف الشاعر المقاطع الصوتية الثلاثة، فضلًا على أنّه مزج بين المقاطع القصيرة، والمقاطع المتوسطة (المغلقة، والمفتوحة) وهذا إن دلّ إنّما يدل على شخصية إمامنا التي تتّسم بالرصانة، والوداعة، والاتزان.

أحدث التوزيع المقطعي لهذه الأصوات وظائف دلالية، وأبرز قيمًا جمالية ظهرت جليًا من خلال تتبع أسلوب شاعرنا في طريقته لاختيار الألفاظ المناسبة وانسجامها.

وإذا ما انتقلنا إلى قصيدة (الرضا بقضاء الله) (الوافر) فإنّ الأمر لا يختلف كثيرًا عن سابقتها، ويمكن توضيح ذلك من طريق البيتين الشعريين التاليين:

دَعِ الأيّـــام تفْعَـــلُ مَـــا تَشَـــاءُ وطِـبْ نفْسًـا إذَا حَكَـمَ القَضَـاءُ

– / – – . – / – / – –. . . – / – – – – / – –

ولا تجْـــزعْ مِـــنْ حَادِثَـــةِ اللَّيَـــالِي فَمَـــا لِحِـــوَادِثِ الـــدُّنْيَا بَقَـــاءُ

– / . . _ / _ _ . _ _ / / _ / _ _ / _ . . / _ / _

تواترت المقاطع القصيرة المفتوحة بشكل واضح، إذ صورت المقاطع القصيرة القوة الإيمانية للشاعر، وتجلّده اتّجاه حادثات الليالي، ومصائب الزمان، فأدركه الخشوع، والخضوع أمام أقدار القضاء؛ فهو متيقن أنّ هذه الشدائد لن تدوم، وستزول مع الزمن، وهذا ما يعكسه المقطع القصير الذي يتميز بالخفة، والرشاقة، والانتقال السريع بين الوحدات اللغوية.

في حين تواترت المقاطع المتوسطة المغلقة لتعبر عن الحزن الدفين، والألم العميق الذي ينتاب الشاعر إثر نزول الحوادث به، غير أنّه متمسك بحبل الله، راضٍ بأقداره كونه يتميز بقوة إيمانية، وقدرة روحانية مكنته من عدم الجزع من الملمات، وعدم الاستسلام أمامها.

استعمل إمامنا المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة في كلمات، من نحو: "القضاء، بقاء، وفاء، غطاء، سخاء، ..." ليحاول التنفيس عن مشاعره، وأحاسيسه من خلال التمديد الصوتي الحاصل في هذه الألفاظ، فضلًا عن استخدامه للألفاظ المشدّدة، مثل: "الأيّام، اللّيالي..." التي تترجم ثِقل الشاعر، وثباته، وسكونه أمام حادثات الدنيا، فنجد الشاعر قد عالج في هذه القصيدة أسمى الأخلاقيات الإسلامية، وأجلّ

القيّم الدينية، مما مكّنه من اختيار أفضل الألفاظ التي تشكل المقاطع الصوتية الثلاثة مما نتج عنها قوة في المعاني، وتوضيح للمقاصد.

مزج الإمام الشافعي بين الأنواع الثلاثة للمقاطع الصوتية ليتمكن من خلق توازن في قصائده، خصوصًا أنّه في مقام النُصح والإرشاد، مما يستوجب تمتعه بشخصية العالم الناضج، والمعلم الحاذق، والمتزن في أقواله، مما مكّنه من انتقاء الألفاظ المناسبة، وأحسن توزيع المقاطع الصوتية في قصيدته، خصوصًا أنّ العربية "تكره تتابع المقاطع القصيرة لما تسببه من توتر، وإجهاد للناطق؛ فإنّها تكره تتابع المقاطع المتوسطة المفتوحة لأنّها تَسِمُ الصيغة بالضعف، والوهن".[1]

إنّ كثرة المقاطع الصوتية (ص ح+ ص ح ص+ ص ح ح) التي بلغت (311) مقطعًا صوتيًا عبّرت عن تلك النفس الهادئة، والروح المتزنة، والشخصية الفاضلة الواثقة من موعود الله عزّ وجل؛ وهو ما يتوافق، ومنطق النصح، والوعظ، والدعوة إذ لابد أن يكون الشاعر واثقًا من أفكاره، مُسلّمًا بها لكي يستطيع تبليغها لمتلقيه.

يقول الشاعر في قصيدة (القناعة ومصير الظالمين) منشدًا:

بَلَـوْتُ بَـنِي الـدُّنْيَا فَلَـمْ أرَ فِـيهُمْ سِوَى مَـنْ غَـدَا وَالبُخْـلُ مِـلءُ إِهَابِـهِ

_ . _ _ . . / _ _. _ / . _ / _ . _ _ . . / _ . / _ _

فجـرّدتُ مِـنْ غِمْـدِ القناعـةِ صـارِمًا قطعْـــتُ رجـــائِي مِـــنْهُمُ بِذُبابِـــهِ

_ . . _ . . . _ / _ _ / _ . / / _ _ . _ _ _ _ / _ _

مثّل المقطع القصير صدارة التواتر والذي بلغ (28) مرة من مجموع (55) مقطع، في حين تواتر المقطع المتوسط المغلق (17) مرة، بينما تواتر المقطع المتوسط المفتوح (10) مرات، وكل مقطع من هذه المقاطع يعبر عن حالة من الحالات الشعورية التي تنتاب الشاعر "حيث قد توصل الباحثون إلى وجود صلة بين عاطفة الشاعر وما يتخيره من أوزان لشعره، وإن كان يستطيع في النفس الواحد أن ينطق بمقاطع كثيرة، إلا أنّ قدرته في هذا محدودة، راجعة إلى حالته النفسية؛ وهو حين يكون هادئًا وادعًا أقدر على النطق

[1]: فوزي الشايب: أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، مرجع سابق، ص140.

بمقاطعه الكثيرة دون أن يشوبها إبهام في لفظها؛ وهو أقل قدرة على هذا حين يكون متلهفًا سريع التنفس كما هو الحال في الانفعالات".[1]

يُظهر الشاعر في هذه الأبيات تلك المفارقات بين القانع، والبخيل؛ فالأول شخص غني النفس، مُستغني بالله وحده عن غيره، في حين أنّ البخيل، أو فقير النفس مهما أتاه الله من خير أو مال فإنّه سيبقى فقيرًا في داخله، فلا يقنع في حياته بشيء.

يؤكد شاعرنا من هذه المقاطع القصيرة قناعته التامة، وعدم افتقاره للناس؛ فهو مستعين بالله وحده متكل عليه "بَ، لَ، فَ، سِ، غَ، لُ، يه..." توحي بتسارع الأحداث، وتواترها الواحدة تلو الأخرى.

يصف الشاعر الأحاسيس، والمشاعر التي تنتابه إزاء اختباره للناس، فلم ير فيهم إلا البخيل، فقرر التسلح بالقناعة، وأن يستلّ سيفًا قاطعًا ليقطع به كل أمل من البخلاء، مستعينًا بالمقاطع الصوتية المتوسطة المغلقة "لوْ، دُنْ، لَمْ، هُمْ..." "والسبب هو أنّ المقاطع المنتهية بتأكيد الجرس الصوتي للحرف الساكن أكثر انسجامًا مع فكرته، وانفعالاته"[2]؛ فهو يدعو إلى التحلي بالقناعة منددًا بالبخلاء، مؤكدًا تمسكه بحبل الله وحده.

على الرغم من السليقة اللغوية، والحنكة الأدبية التي يتمتع بها إمامنا إلا أنّه خرج عن المألوف، وأجاز لنفسه توالي أربعة أصوات قصيرة في قوله: "مِنهُمُ بِذُبابِهِ" لأن اللغة العربية "تميل إلى المقاطع الساكنة...ويقل فيها توالي المقاطع المتحركة".[3]

حذف الشاعر الصوت الساكن وعوضه بمتحرك حتى يزيد من حركية، وحيوية مضامين الكلمات ودلالاتها إلا أنّه انزاح عن المألوف، وكسره لأنّ "اللسان العربي ينفر من توالي أربعة مقاطع متحركة"[4].

إلا أنّ العربية تجيز توالي المقاطع الصوتية، ولا تجد بدًا في ذلك، بل تحببه لأنّ ذلك التنويع يخفف من ثقل الكلام، وييسر نطقه "وتوالي المقاطع من النوع الأول (ص ح) والثالث (ص ح ح) جائز مستساغ في

[1]: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص173.

[2]: محمد النويهي: الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)، ج1، الدار القومية، القاهرة، ص51.

[3]: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص91.

[4]: المرجع نفسه، ص92.

الكلام العربي، وإن كانت اللغة العربية تميل إلى التخلص من توالي النوع الأول، أما توالي النوع الثاني (ص ح ص) فهو مقيد غير مألوف في الكلام العربي، ولا يسمح الكلام العربي من توالي أكثر من اثنين من هذا المقطع".[1]

شدّدت العربية على هذا الأمر لما فيه من ثقل ونشاز، وخروج عن الطبيعة اللغوية الصحيحة "إنّه يكثر في الأول "النثر" توالي ثلاثة مقاطع قصيرة أو أكثر في كلمة واحدة، أو في كلمات متتالية...وهذا لا يمكن أن يحدث في الشعر إذ لا يمكن ان تتوالى فيه أكثر من ثلاثة مقاطع قصيرة في أي بحر من البحور بحال من الأحوال".[2]

والمقاطع القصيرة تساعد على حِدّة التعبير، وتجسيد قوة النبر عند الشاعر الذي يجعل المعنى متمكنًا في القلب، فجاءت الدلالة المتولدة من خلال الكلمات الممثلة له مرتبطة بدلالات معانيها، أما استخدامه للمقاطع الطويلة فقد خلق تأزمًا نفسيًا عند الشاعر الذي أراد أن يعبر عن هواجسه من خلال كلمات موحية بمعانٍ تحمل في طياتها أحزانه، وآلامه، وإذا ما تحولنا إلى أبيات أخرى نجد قوله:

فَكَـــمْ قــدْ رأيْنــا ظَالِمــا مُتمَــرِدًا ... يَـرَى النّجْمَ تِيهًـا فَـوْقَ ظِـلّ رِكَابِـهِ

_ . . _ . / / _ . _ _ . _ . ... _ . . _ / . . _ . _ _ / _

فَعَمّــا قَلِيــلٍ، وهْــوَ فِي غَفَلاَتِــهِ ... أنَاخَـتْ صُـرُوف الحَادِثَـاتِ بِبابِـهِ

_ . / _ / . . _ / _ _ / _ _ ... _ / . _ / . / _ / _ _ / _

استعان الإمام بالمقاطع المتوسطة المغلقة ليصف هدوءه، وثقته بموعود الله، وأنّ الظالم مهما طغى، وتجبّر، وتكبر فإنّ الله سيأخذه أخذ عزيز مقتدر، والأيام كفيلة لتظهر له ذلك "كـمْ، نَجْ، فَوْ، خَتْ..." في حين تحتاج المقاطع المفتوحة إلى قراءة طويلة النفس تشبع آهات الشاعر[3] ثم راح يستنجد بالمقطع المتوسط المفتوح ليمد صوته، ويفرغ آهاته من خلال استخدامه لأصوات المد في هذه الألفاظ "إهابه، صارمًا، ذبابه، بابه، اكتسابه، حسابه" لما لهذه الحروف من خاصية النفس الطويل، وقد نتج عن هذه الأصوات أنغامًا

[1]: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص93.

[2]: رمضان عبد التواب: فصول في فقه العربية، ط6، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1999م، ص158.

[3]: محمد النويهي: الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)، مرجع سابق، ص54.

موسيقية تجذب أسماع المتلقين "ثمة قيم موسيقية لحروف المد، وثمّة علاقات بين هذه القيم تُحدث تأثيرًا نفسيًا شبيهًا بالتأثير الذي يحدثه لحن موسيقي".[1]

يخفض الشاعر صوته في أثناء نطقه بالمقاطع المغلقة التي تمثل مختلف الوقفات، والأنّات التي تعكس رضا الشاعر وإيمانه، ثم يحاول رفع صوته من جديد لكي يستطيع الاسترخاء واسترجاع أنفاسه، بعد إخراج أحاسيس الأسى والحزن التي تنتاب وجدانه "والآهات الحبيسة التي يخرجها الأديب في شكل دفقات شعورية صوتية تتجسد في الصيغة اللغوية للمقاطع، وتتراص مع المقاطع الصوتية الأخرى".[2]

وظّف شاعرنا المقاطع الصوتية الثلاثة في كل قصائده وهذا عائد إلى التنوع الوظيفي، والفني والدلالي للنص الشعري "ومن اللافت للنظر أنّ المقاطع الثلاثة الأولى (ص ح، ص ح ص، ص ح ص) هي الأكثر شيوعًا في الشعر العربي لما لها من توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية، والتنفسية، في حين أنّ المقطعين (ص ح ح ص، ص ح ص ص) لا يتوافقان مع الحالات الشعورية، والأحاسيس التنفسية إلا في حالات الوقف، أو نهاية الكلام".[3]

استعان الشاعر بالمقاطع الصوتية الثلاثة في مدونته لأجل بناء نظام متجانس يمتزج وأحاسيسه، وعواطفه، إذ يُضفي عليه أفكاره لينتج شعرًا مؤثرًا.[4]

ثم إنّ وظيفة المقاطع الصوتية لا تقتصر على توضيح المعنى فحسب، وإنما تتعداه إلى تنظيم الكلام، وتنسيقه وفق نظام محدد "ومن شأن هذا النظام المتناسب المتناسق أن يحقق في هذه الأبيات موسيقى متّزنة خاصة من شأنها أن تثير انتباهًا عجيبًا، كذلك الذي يثيره عقد منظوم تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما شكلًا خاصًا، وحجمًا، ولونًا خاصًا".[5]

---

[1]: عبد الرحمن ألوجي: الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص78.

[2]: مراد عبد الرحمن مبروك: دراسة النص الشعري من الصوت إلى النص، مرجع سابق، 34.

[3]: المرجع نفسه، ص33

[4]: ينظر: مصطفى كسواني وآخرون: المدخل إلى تحليل النص، ط1، دار صفاء، عمان، الأردن، 2010م، ص40.

[5]: مهدي عناد أحمد قبها: التحليل الصوتي للنص (بعض قصار سور القرآن الكريم أنموذجًا)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 2011م، ص82/ وينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص11.

استند الشاعر إلى هذه المقاطع الصوتية مجتمعة في أغلب أشعاره لأنّها أسهل المقاطع الصوتية نطقًا، وأكثرها سهوله؛ وهي بعيدة عن الثقل الذي تمجُّه النفس.

عند قراءتنا لقصائد الشافعي نتلمس ذلك الانسجام بين المقاطع الصوتية التي نتجت عنها موسيقى شعرية، وإيقاع فني رفيع زاد من جمال الوحدات اللغوية التركيبية، وأسهمت في إضفاء تناسق، وتناغم بين أجزاء النص الشعري.

المبحث الثاني: الموسيقى الخارجية: ويتضمن هذا المبحث المطالب الآتية:

المطلب الأول: بنية الأوزان الشعرية في الديوان:

لكل شكل أدبي مورفولوجيته الخاصة به، كذلك الشعر لديه شكل خاص به، وهذا الشكل يحمل ميزات تجعله يختلف عن بقية الكتابات الأدبية الأخرى "إنّه الوزن" الذي يتمثل في "مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت"[1] إذ يعدُّ ركنًا أساسيًا لنظم الشعر؛ فهو يمثل إطارًا خارجيًا يحمي القصيدة من التبعثر والفوضى.[2]

فيمتزج الوزن مع مختلف العناصر الأخرى ليكون الإيقاع في نسق تتولد عنه مختلف الدلالات، والمعاني التي يود الشاعر نظمها من خلال وزنه "حيث يجعل من الإيقاع قوة فاعلة قادرة على ترك أثر ممتع في القصيدة على المستوى العقلي، والجمالي، والنفسي".[3]

و**الإيقاع:** "ذلك الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات، ودلالاتها حينًا، أو بين الكلمات بعضها ببعض حينا آخر".[4] فضلًا عن ذلك فإنّ للإيقاع أهمية خاصة في تشكيل الخطاب الشعري، وما الشعر "إلا تسليط نظام إيقاعي على نظام لغوي".[5]

---

[1]: أماني داوود سليمان: الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2002م، ص35.

[2]: ينظر: المرجع نفسه، ص34.

[3]: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين لبنية الدلالية، والبنية الإيقاعية، اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 2001م، ص32.

[4]: عبد الله حمد خضر: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق، ص198.

[5]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد خاض في مفهوم الشعر العديد من العلماء، والدارسين العرب، وفي مقدمتهم ابن سنان حيث يقول: ذلك كلام المخيّل الذي يتألف من أقول موزونة متساوية، ومقفاة.[1]

ينبني الشعر حسبه على التخييل مع مراعاة الوزن والقافية، بينما يراه أخرون أنّه "لمعة خيالية يتألف وميضها في سماوة الفكر فتنبعث أشعتها إلى صميم القلب فيفيض بلآلئها نورًا يتصل خطه بأسلة اللسان فينبعث بألوان من الحكمة ينبلج الحالك، ويهتدي به ليلها السالك، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه، وائتلفت معانيه".[2] إذ لا يمكن نظم الشعر العربي إلا على الأوزان العروضية التي قام بوصفها الخليل بن أحمد الفراهيدي، فالوزن حسب تينيانوف ذو وظيفة بنائية للإيقاع دائما فيما هي بنائية للبيت والنص.[3]

ولموسيقى الشعر العربي أساليب كثيرة، ومتنوعة أجلُّها "الوزن" و"القافية" وربما هذا ما جعل لعروض الخليل الصدارة في أي حديث يتناول أركان الشعر العربي.

ولهذا ارتأينا تناول مدونة الشافعي بالدراسة، والتحليل العروضي لأجل استجلاء الأوزان الشعرية التي تبناها الإمام في أثناء نظمه، ومدى معالجتها للأغراض الشعرية حيث: "نرمي في هذه المعالجة إلى استجلاء خصائص البنية العروضية عبر استكناه موسع للتمظهرات الإيقاعية التي تولد الأوزان الشعرية".[4] في مجموعة من أشعار الإمام الشافعي:

الوزن (البحر)	عدد القصائد	النسبة على القصيدة	عدد الأبيات	النسبة على الأبيات
الطويل	53	%30	207	%36
البسيط	33	%19	111	%19
الوافر	29	%17	96	%17
الكامل	28	%16	78	%14
الخفيف	10	%6	22	%5
السريع	6	%3	14	%2

[1]: ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، ط4، دار توبقال، الدار البيضاء، 2000م، ص141.

[2]: يوسف حسن نوفل: أصوات النص الشعري (الشعر والشعراء)، ط1، دار نوبار، القاهرة، 1995م، ص8.

[3]: ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص150.

[4]: حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002م، ص85.

المتقارب	%5	%3	14	%2
الرمل	5	%3	11	%2
المنسرح	3	%2	7	%1
الرجز	2	%1	12	%2
المجموع	174	%100	572	%100

جدول يوضح تواتر البحور التي نظم عليها الإمام أشعاره

يبدو أنّ الشاعر قد التزم عشرة (10) بحور في ديوانه موزعة بحسب تواترها كما سيوضحه الجدول في حين ارتأينا دراسة (11) قصيدة مختارة على (04) أبحر يأتي بيانها فيما يلي:

البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الطويل	07	%64	81	%67
الكامل	02	%18	19	%16
الوافر	01	%9	13	%11
البسيط	01	%9	8	%6
المجموع	11	%100	121	%100

أفرزت نتائج إحصاء البحور الشعرية التي نظم عليها الشاعر ديوانه أنّها استوعبت (10) بحور شعرية محققًا بذلك تنوعًا، وتنقلًا مقتدرًا في شعره، ولكن كان أكثر البحور اعتمادًا البحور الطويلة، من نحو "الطويل، البسيط، الوافر، الكامل".

ويتصدر بحر الطويل طليعة هذه البحور، حيث نظم عليه الشاعر (81) بيت شعري؛ ما يعادل نسبة قُدرت ب (67%) من مجموع بقية البحور، وقد كانت لقصائد هذا البحر النسب المئوية التالية: فقصيدة (وداع الدنيا والتأهب للأخرة) احتلت المرتبة الأولى بنسبة مئوية بلغت (31%)، في حين نجد قصيدة (مظاهر الشيب، ومحاسن الأعمال) بلغت نسبتها (19%)، بينما قصيدة (القناعة ومصير الظالمين) قدرت ب (12%)، واحتلت كل من (أتاني عذر منك) و(صفو الوداد) و(لا أوجه علمي إلى ذوي الجهل) نسبة مئوية وصلت إلى (09%).

سار الشافعي على نهج القدماء، كونه نظم أغلب شعره على بحر الطويل، فيقول في ذلك إبراهيم أنيس: "ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي من هذا الوزن".[1]

نظم إمامنا قصيدة (وداع الدنيا والتأهب للأخرة) على بحر الطويل، التي احتوت على (26) بيت شعري، حيث ورد فيها (47) تفعيلة (فعولن) مقبوضة في كل من العروض، والضرب، والحشو؛ ما يعادل (45%) من كل التفعيلات. في حين وردت تفعيلة (فعولن) صحيحة بتواتر قُدّر ب (57) مرة؛ ما يعادل (55%) من المجموع الكلي للتفعيلات.

أما تفعيلة (مفاعيلن) فقد قُبضت (52) مرة؛ ما يعادل (50%) من كل التفعيلات، فيما نجد التفعيلات الصحيحة وردت بالقيمة نفسها؛ أي (52) مرة، ما يعادل (50%) من كل التفعيلات. وكانت تفعيلات (مفاعلن) المقبوضة كلها تفعيلات الضرب والعروض دون الحشو.

1_ أهم أعاريض الطويل وأضربه:

سمي طويلًا كونه أطول بحور الشعر، فليس من الشعر ما يصل عدد حروفه إلى الثمانية والأربعين التي يجمعها ثمانية وعشرون مقطعًا، وكذلك كونه طال بتمام أجزائه، ثم إنّ الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب فسُمي لذلك طويلًا.[2]

أما الصيغة العروضية له هي: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن.

أما فيما يخص أهم الأعاريض والأضرب الواردة في مدونة إمامنا كالآتي:

1_ العروض مقبوضة، والضرب مقبوض.

2_ العروض مقبوضة، والضرب مقبوض ومحذوف.

3_ العروض مقبوضة محذوفة، والضرب مقبوض محذوف.

[1]: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الإنجلو مصرية، القاهرة، 1952م، ص57.

[2]: ينظر: الخطيب التبريزي: الكافي في العروض، والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م، ص22.

نظم الشاعر خمس (05) قصائد على الحالة الأولى (العروض مقبوضة، والضرب مقبوض) أما قصيدة (أتاني عذر منك) قد وردت على الحالة الثانية (العروض مقبوضة، والضرب مقبوض محذوف) في حين قصيدة (آل محمد) تواترت فيها حالتان (العروض مقبوضة، والضرب مقبوض محذوف)، وكذلك (العروض مقبوضة محذوفة، والضرب مقبوض محذوف).

ومما نظم الشاعر على الحالة الأولى نجد قوله من (وداع الدنيا والتأهب للأخرة) (الطويل)[1]

خُفِ الل/ه وارجُهُ/ لِكُلّ /عظِيمةٍ ولا تُ/طِعِ النّفْس ال/جُوحِ/

فعولن/ مفاعلن/ فعول/ مفاعلن فعول/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعلن.

نلحظ أنّ كلًا من تفعيلات العروض، والضرب والحشو قد زُحفت بزحاف القبض كما يلي:

فعولن/قبض/ فعول، مفاعيلن/ قبض/ مفاعلن.

فالقبض: يتمثل في حذف الصوت الخامس الساكن.[2]

التزم الشاعر هذا الزحاف في كامل القصيدة، حيث لم يخل بيتًا في هذه القصيدة من زحاف القبض سواء في العروض أو الضرب.

بيد أنّ قصيدة (مظاهر الشيب، ومحاسن الأعمال) التي نظمها صاحبها على بحر الطويل ب (15) بيت شعري، قد تخللت تفعيلاتها بعض التغييرات البسيطة التي زادت الشعر رونقًا وجمالًا "لأنّ الموسيقى في الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام وأدقها، لأنّ نظامها لا يمكن الخروج عنه".[3]

يعبر الإمام في قصيدة (مظاهر الشيب، ومحاسن الأعمال) عن حالة البؤس والشقاء التي آلت إليها حياة المرء جراء حلول الشيب به، واصفرار لون بشرته، وتنغيص لأيامه، إذ يُترجم انفعالات الحزن، والألم بسبب زوال الشباب، التي تنساق مع الآهات الطويلة التي تتناسب مع المدات الطويلة لبحر الطويل (عي، فا، عو) من طريق توظيف هذه المدات الطويلة في الألفاظ التالية: (شهابها، غرابها، خرابها، خضابها) ليستطيع استخراج تلك الزفرات الكامنة داخله، ثم يعود ويسترجع أنفاسه ليتمكن من إكمال نظم أبياته من

[1]: الديوان، ص128.

[2]: ينظر: عبد الرحمن تبرماسين: العروض، وإيقاع الشعر العربي، ذ1، دار الفجر، القاهرة، 2003م، ص24.

[3]: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص14.

خلال تلك المقاطع القصيرة المتتالية (لُ، عِ، فَ، مَ) فهي بمثابة وقفات سريعة لاستدراك الأعمال الحسنة، من زكاة، وإحسان، وتواضع...

وظّف الشاعر زحاف القبض في كل أعاريض البحر وأضربه، وذلك للتأكيد على بلوغ الشيب ذروته، ثم تتثاقل حركات الشاعر، وتنخفض لأجل إبراز مدى حزنه، وألمه بسبب الشيب الذي حلّ به.

ولما كان البحر الطويل يقوم على الأوتاد (فعو، ومفا) وهي الأساس الذي ينبني عليه الشعر فإنّها عكست تلك القوة، والشدّة حيث لم يطرأ عليها أي تغيير بينما نجد أنّ الأسباب الخفيفة قد تعرضت لزحاف القبض في كل من التفعيلة الخماسية (فعولن)، والتفعيلة السباعية (مفاعيلن) وبلغ تواتر زحاف القبض (54) مرة، لكن هناك (30) تفعيلة من (مفاعيلن) وردت مقبوضة، ما يقارب (50%) من كل التفعيلات، و(50%) من هذه التفعيلات بقيت على حالها.

أما التفعيلة الخماسية (فعولن) فإنّها زُوحفت بتكرار قدر ب (24) مرة؛ ما يعادل نسبة قدرت ب (40%) في حين بقيت صحيحة (36) تفعيلة خماسية؛ ما يعادل (60%) من مجموع كل التفعيلات.

ويبرز بوضوح سيادة البحر الطويل على مدونة شاعرنا "وهو بحر شائع الاستعمال في الشعر العربي نظم عليه ما يقارب من ثلثه، خاصة لما يتعلق الأمر بالموضوعات الجدّية، والجليلة".[1]

ويعود سبب شيوع البحر الطويل في الشعر العربي "لإمكاناته المتسعة التي تتيح للشاعر توظيفه في شتى الموضوعات التي تحتاج إلى طول النفس كونه سخي النغم، يقع في ثمانية وأربعين صوتًا، وهذا الكم من الأصوات يتراوح بين متحرك، وساكن ليعطي الشاعر حرية التصرف للتعبير عما يجول في رؤياه من قوالب إيقاعية تمنحه إحساسًا موسيقيًا".[2]

وبالتطرق إلى قصيدة (آل محمد) نجد أنّ صاحبها قد نظمها على البحر الطويل ليبين مدى حبّه لآل البيت وتأثره بمصابهم، في تسعة (09) أبيات متتالية، لأنّ بحر الطويل من أنسب البحور للتعبير عن المواقف، والتجارب الحياتية.

---

[1]: ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص189.

[2]: خلف خازر الخريشة: جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي لبحر الطويل، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج41، ملحق 2، 2014م، ص59.

تخللت تفعيلتي العروض، والضرب في هذه القصيدة بعض التغييرات سنعرض لها فيما يلي:

1_ **العروض مقبوضة، والضرب مقبوض محذوف:** يتّضح أنّ زحاف القبض، وعلة الحذف قد مست هذه الأبيات من القصيدة، إذ يقول الشاعر: (الطويل)[1]

فمـنْ مُبْلِـغ عـنّي الحُسـيْن رِسـالةً وإنْ كَرِهتهَـــا أنْفُـــسٌ وقُلُـــوبُ

ذبِـيحٌ بِـلا جُـرْمٍ كـأنّ قمِيصُـهُ صــبِيغٌ بِمــاءِ الأُرجُــوانِ خَضِــيبُ

فللسّــيفِ أغْــوالٌ، ولِلــرُّمْحِ رنّــةٌ ولِلخيْـلِ مِـنْ بعـدِ الضّـهِيلِ نحِيـبُ

فأضحت التفعيلات بعد دخول الزحاف، والعلة عليها كما يلي:

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعي/فعولن

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعي/ فعولن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعي/ فعولن

مفاعيلن /قبض/ مفاعلن / حذف/ مفاعي، ويمكن قياس على (فعولن) المساوية لها في الحركات والسكنات (0/0//).

والقبض هو زحاف يتمثل في "حذف الخامس الساكن".[2] ويتّضح عبر هذه القصيدة أنّ كل أعاريضها وردت مقبوضة "والقبض في عروض الطويل...يجري مجرى العلة في اللزوم".[3]

أما الحذف فهو علة من علل النقص يتمثل في "إسقاط السبب الأخيرة من التفعيلة".[4]

مفاعيلن/ حذف فتصبح مفاعي، وتنقل إلى (فعولن) التي تساويها في الحركات، والسكنات (0/0//)، وقد توزعت تفعيلة (فعولن) المقبوضة في حشو القصيدة بتواتر قدر ب (20) مرة؛ ما يعادل (56%) من مجموع كل التفعيلات.

[1]: الديوان، ص48.

[2]: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ط4، دار الحكمة، الجزائر، 1994م، ص25.

[3]: المرجع نفسه، ص45.

[4]: محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص124.

أما تفعيلات (مفاعيلن) المقبوضة فقد توزعت على أعاريض القصيدة، وأضربها بتواتر قدر ب (17) مرة، وبلغت نسبتها (47%) من مجموع كل التفعيلات.

مفاعيلن/ قبض/ مفاعلن (حذف حرف الياء الخامس الساكن).

2_ **العروض مقبوضة محذوفة، والضرب مقبوض محذوف:** وهذه التغييرات نجدها في البيت الأول من القصيدة، يقول الشاعر: (الطويل)[1]

تـــأوّهَ قَلـــبِي وَالفُـــؤادُ كَئِيـــبُ وأرّقَ نـــومِي فَالسُّـــهَادُ عَجِيـــبُ

فعول/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعي (فعولن) فعول/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعي (فعولن)

بلغ تواتر تفعيلات (العروض، والضرب) (مفاعيلن) المحذوفة (10) مرات؛ ما يعادل (28%).

أكثر الإمام من زحاف القبض في قصيدته، وهذا يتناسب وموضوعه الذي يتمثل في تحدي كل من ينفي حبّه لآل البيت، إذ لا يساور أحد قط الشكّ في ذلك، إذ إنّ لجوء الشاعر إلى هذا الزحاف يعد "تنويعًا في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى أخرها".[2]

ولما كانت جميع أضرب القصيدة محذوفة كان لزام على الشاعر أن يقبض تفعيلة (فعولن) التي قبلها "يشترط في تشكيلة الثالث (المحذوف) أن تجئ التفعيلة التي تسبق الضرب مقبوضة (فعولُ)"[3] وقد اتّبع الشاعر هذا النهج في كل قصائده، ليتمكن من تنويع الإيقاع، وجعل المعنى أكثر وضوح لأنّه "كلما اشتدّ الانفعال، وتغيرت الحالة النفسية في المقطع الجديد بدأت الأبيات بأكبر عدد من التفعيلات الزاحفة، أما شيوع الزحاف بشكل عام في المواقف المنفعلة، أو المميزة في الحالة النفسية فيمكن تفسيره بأنّ شدّة الانفعال يرافقها في الأداء اللغوي، أو الموسيقى نوع من السرعة الملموسة...".[4]

[1]: الديوان، ص48.

[2]: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص36.

[3]: عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي (قديمه وحديثه)، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 1997م، ص133.

[4]: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص37.

انساق الشاعر يعبر عن حبّه الشديد لآل البيت، وحزنّه المضني لمصاب الحسين (رضي الله عنه) ملتزمًا علة الحذف في كل أضرب القصيدة، ليتمكن من تسريع الإيقاع، ولإضفاء بعض الرشاقة، والخفة عليه، والقضاء على ذلك الثقل الذي يتعب الشاعر، ويزيد من حزنه.

لجأ الشاعر إلى علة (الحذف) لتساعده على التنفيس عن تلك الأثقال، والأحزان، والمكبوتات النفسية التي أثقلت كاهله جراء مصاب آل البيت.

ولما كانت الأوتاد والأسباب تمثل تلك القوة النبرية الصوتية لدى الشاعر فإنّه استثمر تلك الأوتاد الأساسية وحافظ عليها في قصيدته، غير أنّه أدخل الزحاف على الأسباب الثانوية.

أما في قصيدة (وداع الدنيا والتأهب للأخرة) التي نظمها صاحبها على (بحر الطويل)؛ وهو "بحر خضم يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني، ويتّسع للفخر، والحماسة، والمدح...وسوء الحوادث، ووصف الأحوال، ولهذا كان نصيبه عند المتقدمين، والمتأخرين أوفر من سائر البحور".[1] واشتملت هذه القصيدة على (26) بيت شعري.

أما عن أهم أعاريض هذه القصيدة، وأضربها فقد وردت كلها مقبوضة، وتوزعت تفعيلة (فعولن) المقبوضة في الحشو بتواتر قدر ب (47) مرة، بينما بلغت نسبتها (45%)، في حين وردت تفعيلة (فعولن) صحيحة بتواتر قُدّر ب (57) مرة، ما يعادل (55%) من المجموع الكلي للتفعيلات.

بينما نجد (مفاعيلن) قُبضت (53) مرة؛ ما يعادل (51%) من مجموع كل التفعيلات الموزعة بين الحشو، والعروض، والضرب.

التزم الشاعر زحاف القبض في كل أعاريض القصيدة، وأضربها لأنّ "قبض (فعولن) حسن لاعتماده على وتدين قبلي، وبعدي، وقبض مفاعيلن في الطويل قبيح، أما قبض العروض فواجبٌ".[2] حيث يقول صاحب الكافي: "والزحاف جائز كالأصل، والكسر ممتنع، وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل".[3]

---

[1]: محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 1996م، ص22.

[2]: موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض، والقوافي، مرجع سابق، ص72.

[3]: أحمد كشك: الزحاف والعلة (رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع)، مكتبة النهضة، القاهرة، ص61.

ويمكن توضيح ذلك من خلال هذه الأبيات: (الطويل)[1]

خَــفِ اللهَ وارجُــهُ لِكُــلّ عَظِيمَــةٍ ولاَ تُطِـعِ الـنّفْسَ اللّجُـوجَ فتنْـدَمَا
وكـنْ بـيْنَ هـاتيْنِ مِـنَ الخـوْفِ والرّجَـا وأبْشِـرْ بِعفـوِ اللهِ إنْ كُنْـتَ مُسْـلِمَا
ولمـا قسَـا قَلـبِي وَضَـاقَتْ مَـذَاهِبِي جَعلْـتُ الرّجَـا مِـنِي لِعفـوِكَ سُـلّمَا
تَعَــاظَمَنِي ذَنْــبِي فَلَمّــا قَرَنْتُــهُ بِعفْـوك رَبِي كَـانَ عفُـوكَ أعْظَمَـا
إلَيْــكَ إلَــهَ الخَلْــقِ أرْفــعُ رغْبَــتِي وإنْ كُنْتُ يَا ذَا المنِّ والجُودِ مُجرمَا
فَمَا زِلْتَ ذَا عفْوٍ عَنِ الذّنْبِ لمْ تَزلْ تجُــودُ وتعْفُــو مِنّــة وتكَرُمَــا
فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

سكب الشاعر انفعالاته النفسية في تفعيلات بحر طويل المقاطع، ممتد الأصوات ليتمكن من ترجمة تجاربه الشعورية، والتنفيس عن الألآم والأحزان التي تعتريه من خشيته لله عز وجل، وهلعه من يوم اللقاء، فانساقت تلك المدّات الطويلة "تندما، مسلما، أعظما، مجرما، تكرما..." لتمدنا بالمقاطع العروضية التالية "فا، عو، عي" التي تظهر مختلف الآهات، والعبرات، والأحزان الدفينة في نفس الشاعر، ومن حين لآخر يتوقف لاسترداد أنفاسه، واستجماع أفكاره من خلال المقاطع القصيرة، من نحو: "مَ، عِ، لُ..."؛ فهي تمثل تلك الوقفات السريعة، والمتأنية للشاعر التي يسعى من خلالها للتأكيد على إيمانه الشديد ويقينه الثابت بعفو الله له، ويبدو أنّ الشاعر تمكن من خلال توظيف هذا التناوب بين المقاطع الطويلة الممتدة، والقصيرة السريعة أن يغير من حركية الإيقاعات النغمية، مما كثّف جمال الإيقاع، ووضح معنى النص الشعري.

[1]: الديوان، ص128.

وكلما أراد الشاعر قبض الأصوات، والوقوف عليها لجأ إلى زحاف القبض ليعبر عن خشيته من أهوال يوم القيامة، فلابد من التأهب لأنّه لا محالة سيأتي يوم الرحيل المنتظر، إذ عمل هذا الزحاف على تغيير المقطع الطويل (لن) من (فعولن) و (عي) من (مفاعيلن) إلى (فعول) بحذف (النون)، و(مفاعلن) بحذف (الياء) لتصبح المقاطع قصيرة، ليتمكن الشاعر من خلالها من إضفاء بعض الثقل والرصانة على كلامه، لتتناسق مع ثقل الشاعر وخوفه المضني.

ولما مثّلت الأوتاد (فعو، مفا) القاعدة الأساسية التي تُبنى عليها القصيدة في كل المدونة، فقد انبرى عنها معاني القوة، والشدّة، والثبات التي تميز الشاعر، فرغم أنّ الموضوع تهتز له الأبدان إلا أنّ إمامنا متزن متثاقل قوي، متيقن بعفو الله، ورحمته له، بينما نجد أنّ الأسباب الخفيفة (لن، عي) قد أصابها زحاف القبض.

وكان لتناوب التفعيلة الخماسية (فعولن)، والتفعيلة السباعية (مفاعيلن) الأثر البالغ في القصيدة، مما أضفى إيقاعات شعرية جياشة على النص الشعري، بالإضافة إلى أنّه أكسب الموسيقى جمالًا، وحلاوة، وطلاوة، كما أنّ هذه التفعيلات قد جعلت القصيدة لحمة واحدة مُحْكمة، ومنتظمة، وقد منح هذا التعاقب التفعيلات طاقة تعبيرية، وصدى موسيقي مؤثر لنصوصه.

ويحتل المرتبة الثانية في المدونة _بحر الكامل_ وهو البحر الذي يلي البحر الطويل من حيث نسبة تواتره التي قدرت ب (18%) من مجموع البحور الشعرية التي تم توظيفها في الديوان.

"سُمي كاملًا لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره، والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل فإنّ في الكامل زيادة ليست في الوافر، وذلك أنّه توفّرت حركاته، ولم يجئ على أصله، والكامل توفرت حركاته، وجاء على أصله".[1]

والكامل بحر من البحور المفردة _البسيطة_ الصافية التي تتّسم بتكرار تفعيلة واحدة؛ فضلًا على أنّه سداسي التفعيلات، فهو يتألف من تفعيلة (متفاعلن) ست مرات[2]. فيكون بذلك وزنه العروضي كالآتي:

[1]: عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص55/ وينظر: نورالدين السالمي العماني: المنهل الصافي عن فاتح العروض والقوافي، ط3، عمان، 1993م، ص102.

[2]: ينظر: المقري: العروض والقوافي، تح: يحي بن علي يحي المباركي، ط1، دار النشر، 2009م، ص25.

مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفَاعِلُن

وقد حاز هذا البحر على نصيب كبير من الشعر العربي، واستعمل تامًا ومجزوءًا.

والكامل "أتمّ الأبحر السباعية؛ وهو يصلح لكل نوع من أنواع الشعر... وهو أقرب إلى الشدّة منه إلى الرقة".[1] لذلك استعمله الشعراء في الأمور الجدية، وفي الموضوعات الجليلة "ولما كان الكامل من أكثر بحور الشعر العربي غنائية، وليّنًا، وانسيابية، وتنغيمًا واضحًا إلى جانب كونه يتألف من وحدة صافية مفردة مكررة، فإنّ الشعراء استثمروا إيقاعه، وحلاوته فنظموا فيه كثير من تجاربهم الفنية".[2]

وبحر الكامل من أكثر البحور سرعة، وعجلة؛ فهو يتّسق مع العاطفة القوية التي تتميز بالنشاط والحركة... فكلما زادت حدة العاطفة، واهتزازها ناسبها بحر الوافر.[3]

وقد نظم الشاعر على هذا البحر قصيدة (الحظ) التي تتألف من إحدى عشرة (11) بيت يتمحور فيها الحديث عن حظوظ الناس، ويبدو أنّ بعض تفعيلاتها قد مستّها بعض التغييرات البسيطة، والتي يطلق عليها "الزحافات، والعلل"، فالزحاف "هو كل تغيير يتناول الحرف الثاني من السبب، ويكون الزحاف إمّا بتسكين الثاني المتحرك، أو حذفه، أو حذف الساكن. والزحاف إن وقع في جزء من الأجزاء لم يلزم فيما عداه من أبيات القصيدة، وقد يكون الزحاف مزدوجًا؛ أي في موضعين من التفعيلة".[4]

أما العلة فهي "تغيير لازم تختص بالأسباب، والأوتاد وتختص بالأعاريض، والضرب دون الحشو من الأجزاء".[5]

وظّف الشعراء العرب الزحافات، والعلل كثيرًا في أشعارهم، فلا تكاد تخلو قصيدة من هذه التغييرات "فالزحاف جائز كالأصل، والكسر ممتنع، وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل".[6]

---

[1]: صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري، والقافية، ط5، منشورات مكتبة المتن، بغداد، 1977م، ص95.

[2]: عبد الرضا علي: الشعر العربي (قديمه وحديثه)، مرجع سابق، ص44.

[3]: ينظر: محمد النويهي: الشعر الجاهلي في دراسته وتقويمه، مرجع سابق، ص61.

[4]: صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، مرجع سابق، ص41/ وينظر: الفارابي: الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب، القاهرة، ص1090.

[5]: عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص20.

[6]: أحمد كشك: الزحاف والعلة (رؤية في التجريد، والأصوات، والإيقاع)، مرجع سابق، ص61.

2_ أعاريض الكامل وأضربه:

ويمكن استجلاء أهم أعاريض بحر الكامل، وأضربه من قصيدة (الحظ) كما يلي:

1_ **العروض صحيحة، والضرب صحيح**: وذلك من نحو قوله: (الكامل)

إنّ الـذِي رُزِق اليسَـارَ فَلـمْ ينَـلْ أجْـــرًا ولَا حمْـــدًا لِغَـــيْرِ مُوفِـــقِ
لـوْ كَـانَ بِالحِيـلِ الغِـنى لوجَـدْتنِي بِنُجُـومِ أقْطـارِ السَّـمَاءِ تَعَلُّقِـي
لكِـنّ مـنْ رُزِقَ الغِـنَى حُـرِمَ الغِـنى ضِـــدّانِ مُفْترِقـــانِ أيّ تفـــرُّقِ
0//0///0//0///0//0/0/ 0//0///0//0///0//0/0/
متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

وردت كل من العروض، والضرب صحيحة (سالمة) في هذه الأبيات (مُتَفاعلن)؛ أي لم يطرأ فيها أي تغيير من زحاف، أو علة.

وردت تفعيلة (متفاعلن) صحيحة في هذه القصيدة (33) مرة؛ ما يعادل (50%) من مجموع كل التفعيلات.

2_ **العروض صحيحة، والضرب مضمر**: ووردت هذه الحالة في الأبيات التالية: (الكامل)[1]

مَـــا هِمّـــتِي إلاّ مُطَالَبَـــةُ العُـــلاَ خَلْـــقُ الزّمَـــانِ وهِمّـــتِي لمْ تخْلُـــقِ
ومِـنَ الـدّليلِ عَلى القَضَـاءِ وحُكْمِـهِ بُؤْسُ اللّبِيبِ وطِيبُ عيشِ الأحْمقِ
0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن

نلحظ في هذه الأبيات أنّ العروض وردت صحيحة (سالمة) (متَفاعلن)، أما الضرب فقد أصابها الإضمار (متْفاعلن) فسُكِن الحرف الثاني منها، والإضمار: "هو تسكين الحرف الثاني المتحرك".[2] ونتج عن هذا الزحاف تغييرًا في الجرس الموسيقي لإيقاع القصيدة.

[1]: الديوان، ص106.

[2]: مصطفى خليل كسواني وآخرون: المدخل إلى تحليل النص، مرجع سابق، ص210.

3_ **العروض مضمرة، والضرب صحيح**: وتتمثل هذه الحالة في البيتين التاليين:[1]

فَـإِذَا سِمْعْـت بِـأنّ مجـدُودًا حَـوَى عُـودًا فَـأثْمر فِي يدَيـهِ فَصَـدّقِ

وإذا سِمْعْـتَ بِـأنّ محرُومًـا أتَـى مَـاءً ليشْـرَبَهُ فَغَـاضَ فَحَقّـقِ

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

متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن متفاعلن

وردت في هذين البيتين العروض مضمرة (مُتْفاعلن) والضرب صحيحة كما يلي: متفاعلن/ إضمار/ مُتْفاعلن والتي تقاس على مستفعلن.

4_ **العروض مضمرة، والضرب مضمر**: ونجد هذه الحالة في الأبيات التالية:[2]

والجـدُّ يُـدنِي كُـلّ أمْـرٍ شَاسِـعٍ والجـدُّ يفْـتحُ كُـلّ بَـابٍ مُغْلـقِ

والنّـاسُ أعيُـنُهُمْ إلى سَـلْبِ الغِـنى لَا ينْظُـرون إلى الحِجَـا والأوْلـقِ

ولرُبمـا عرَضَـتْ لِنفْسِـي فِكـرةٌ فـأودُّ مِنْهـا أنّـنِي لمْ أَخْلُـقِ

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

متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن متفاعلن

جاءت تفعيلات (مُتْفاعلن) المضمرة في هذه الأبيات بتواتر قدّر ب (33) مرة؛ ما يعادل نسبة مئوية قدرت ب (50%) من مجموع كل التفعيلات.

أراد الإمام الشافعي من هذه الأبيات أن يُثني على نفسه قائلًا:[3]

مَـا هِمّـتِي إلاّ مُطَالبَـةُ العُـلاَ خَلْـقُ الزمَـانِ وهِمّـتِي لمْ تخْلُـقِ

إنّ الـذِي رُزِق اليسَـارَ فلـمْ ينَـلْ أجـرًا، ولَا حَمْـدًا لِغـيْرِ مُوفّـقِ

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

مُتْفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن.

[1]: الديوان، ص106.

[2]: المصدر نفسه، ص105.

[3]: م ن، ص105.

تشير هذه الأبيات إلى أنّ الشاعر ليس همّه في هذه الحياة جمع المال، وطلب الجاه، وإنما يسعى إلى طاعة الله تعالى، والعمل بما جاء في الذكر الحكيم، إذ تخللت تفعيلة (العروض) في البيت الأول زحاف (الإضمار) "فدخول الإضمار في عروض الكامل الأولى قبيح مستبشع، ودخولها في ضربها الثاني مقطوع حسن".[1] ولاسيما أنّ هذا الزحاف غيّر الحرف الثاني المتحرك من تفعيلة (متفاعلن) إلى حرف ساكن، عمل على نقل السبب الثقيل (مُت) من الفاصلة الصغيرة (متفا) من الحركة إلى السكون (متْ) فأصبح السبب الحفيف "لأنّ اللغة العربية تميل إلى المقاطع الساكنة".[2]

ولما كانت العربية تكره تتابع المحركات التجأ الشاعر إلى تسكين الصوت الثاني من التفعيلة لكي يتمكن من تسريع الأحداث، والتقليل من الثقل الذي تحدثه المقاطع القصيرة في الفاصلة الصغيرة (مُتَفا) إذ يحاول الشاعر من طريق زحاف الإضمار إخفاء حاجته، وضعفه، وهوانه على الناس، ثم يؤكد أنّ ملجأه الوحيد إلى الله وحده.

يرى الإمام أنّ كثير من الناس الأثرياء لم ينالوا هذا الثراء من حظوظ فقط رفعتهم إلى الأعلى، وأنّ المرء إذا لم يكن له حظ في هذه الدنيا سيصبح من ذوي الحاجة، والفاقة، وبالتالي يصاب بالشلل حتى ولو اجتهد في عمله.

وَالجَـــدُّ يُـــدنِي كُـــلّ أمْـــرٍ شَاسِـــعٍ والجِـدُّ يفْـتحُ كُـلّ بَـابٍ مُغْلـقِ
وَإذَا سَمِعْـتَ بِـأنّ مجْـدُودًا حَـوَى عُـودًا فَـــأثْمَرَ فِي يَدَيْـــهِ فَصَـــدِقِ
وَإذَا سَمِعْـــتَ بِـــأنَّ مَحْرُومًـــا أتَـــى مَـــاءً ليشـــربهُ فَغَـــاضَ فَحَقّـــقِ

فكثير من الناس لا يفرقون بين الذكي الفطن، وذلك الأبله الغبي، حيث إنّ الإنسان الذي لم يحظ في هذه الدنيا بحظ جيد، ولم ينل ما يريده من متاعها؛ فهو دائم البكاء، والنحيب على حاله "وقد لعب الكامل دورًا في إذكاء الحزن، وتأجيج الشجن لأنّه مناسب للتجارب ذات الحس الحزين القاتم".[3] بالإضافة إلى زحاف الإضمار الذي كان له دور بارز في هذه القصيدة، فزاد في فعالية الأبيات، وأضفى عليها طاقة

[1]: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص136.
[2]: حامد سعد الشنبري: النظام الصوتي للغة العربية (دراسة وصفية تطبيقية)، مركز اللغة العربية، القاهرة، 2004م، ص214.
[3]: محمد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر (مرحلة الرواد)، مرجع سابق، ص159.

حركية سريعة "فالزحاف الذي يأتيه الشعراء في بعض الأحيان ليس عيبًا في الشعر كما يُظن، وإنما هو رخصة يأتيها الشاعر المجيد عن قصد..."[1]. فلمّا أصاب زحاف الإضمار تفعيلة (متفاعلن) عمل على تسكين الحرف الثاني المتحرك منها، فأصبحت (مْتفاعلن) ثم نُقلت إلى (مستفعلن) المساوية لها في الحركات والسكنات.

ثم يسترسل الشاعر قائلًا:[2]

ومِنَ الدّلِيلِ عَلى القَضَاءِ وَحُكْمِهِ بُؤْسُ اللّبِيبِ وطِيبُ عيْشِ الأحْمقِ

هكذا كان يقين إمامنا التام، وتسليمه الجازم بقضاء الله، فهو يعتقد بأنّ الأرزاق ما هي إلا أقدار قد ترفع الحمقى والبلهاء وتمدّهم بعيش كريم، وحياة طيبة، في مقابل ذوي الألباب والعقول الذين يعانون الحاجة، والفاقة.

في حين يحتل المرتبة الثالثة من حيث تواتره في مدونة الإمام بحر الوافر.

بحر الوافر: من البحور المركبة، لكن وزنه في الدائرة العروضية يوحي بأنّه من البحور البسيطة السداسية، حيث تتكرر فيه (مفاعلتن) ستّ مرات.

في حين أنّ المستعمل منه في التام يكون دائما مقطوفًا (العروض، والضرب) ويكون وزنه:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن[3]

وقد سُمي وافرًا لتوفر حركاته (فمتفاعلن) "هي أكثر التفاعيل حركات، وسُمي وافرًا لوفور أجزائه؛ وهو يستعمل تامًا بكثرة، ومجزوءًا بقلة. وهذا البحر لم يرد صحيحًا أبدًا... إذن فلابد من القطف فتصير مفاعلتن (فعولن)"[4].

أثنى الشعراء، والدارسون على بحر الوافر لما يمتاز به من ميزات حسنة؛ فهو "ألين البحور وزنًا وأكثرها مرونة، يشتدّ إذا شددّته، ويرقّ إذا رققته، وهو في كلا الحالتين يشيع فيه نغم جميل، وموسيقى عذبة

[1]: عبد الرحمن ألوجي: الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص68.

[2]: الديوان، ص107.

[3]: ينظر: عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص109.

[4]: عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص54.

تنساب في أطواء أجزائه ... وهو من أكثر البحور استعمالًا".[1] فهو بحر يتميز بمرونته، وطواعيته لمعانٍ، وأغراض جليلة.

نظم الشافعي (13) بيتًا على بحر الوافر من قصيدة (الرضا بقضاء الله) وقد بلغت نسبة اعتماده في المدونة (11%) من مجموع كل الأبيات، وقد تضمنت (13) بيتًا شعريًا ليعبر فيها الشاعر عن تلك التجارب الثلاث مع الأيام، ومع النفس، ومع القضاء.

يحثُّ الشاعر على ترك ملذات الدنيا، وعدم الركون إليها، والإيمان بالقضاء خيره، وشرّه، وعدم الجزع من الأيام وحادثاتها لأنّه لا رادع لها، غير أنّها ستزول لا محالة، كما يدعو إلى التحلي ببعض القيم الدينية، والأخلاقية من خلال قصيدة (الرضا بقضاء الله) (الوافر)

دَعِ الأيّـــام تفْعــلُ مَــا تَشَــاءُ وطِـبْ نفْسًـا إذَا حَكَـمَ القَضَـاءُ
ولا تجْـــزعْ لِحادِثَـــةِ اللَّيَـــالِي فَمَـــا لِحـــوادِثِ الـــدُّنْيا بَقَـــاءُ
وكُـنْ رجُـلًا عَلَـى الأهْـوالِ جَلْـدًا وشِـــيمتُكَ السَّـــمَاحَةُ والوَفَـــاءُ
مفاعيلن مفاعلتن فعولن مفاعيلن مفاعلتن فعولن
مفاعيلن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعيلن فعولن
مفاعلتن مفاعيلن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

3_ أعاريض الوافر وأضربه:

جاءت كل أعاريض القصيدة وأضربها مقطوفة، إذ وردت (مفاعلتن) مقطوفة بتواتر قدر ب(26) مرة؛ ما يعادل (100%).

والقطف "علة مؤلفة من علة (الحذف): وهي إسقاط السبب الخفيف (تن) من آخر التفعيلة+ زحاف العصب: وهو إسكان الخامس المتحرك (اللام)"[2] فتصير (مفاعلتن) كما يلي: مفاعلتن/ حذف/ مفاعلْ/ عصب/ مفاعلْ، وتقاس على فعولن التي تساويها في الحركات والسكنات.

[1]: محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص33.

[2]: عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي (قديمه وحديثه)، مرجع سابق، ص109.

تواترت تفعيلة مفاعلتن معصوبة (25) مرة؛ ما يعادل نسبة مئوية قدرت ب (48%)، في حين جاءت صحيحة بتواتر قدر ب (27) مرة، وبنسبة بلغت (52%) من مجموع كل التفعيلات.

فالعصب: زحاف يتمثل في تسكين الخامس المتحرك، كما سنبين ذلك فيما سيأتي:

مفاعلتن/ عصب/ مفاعلْتن، وتنقل إلى مفاعيلن المساوية لها في الحركات، والسكنات (مفاعلْتن= //0/0/0، مفاعيلن= //0/0/0) "ولعل دخول زحاف العصب في حشو الوافر هو الذي مكّنه من التلوين في الإيقاع، ولذلك فهو بحر يصلح لكل أمر من شأنه استثارة السامع، أو كسبه، أو إغراقه في الحزن حتى الفجيعة لذلك كثر استخدامه في الفخر، والرثاء، والاستعطاف".[1]

كان للزحاف دور كبير في إشباع المعنى وإضفاء ملامح إيقاعية خلابة للنص الشعري، وقد آثر الشاعر النظم وفق هذا البحر لأنّه يريد إثارة انتباه متلقيه عن طريق أوامره ونواهيه، لأنّ "الوافر بحر يميل إلى التدفق السريع، ويمتاز باستثارة المتلقي، وهو يتقبل شحناته الخطابية".[2]

ولما كان الشاعر بصدد الإرشاد والالتماس من باب الوعظ خصوصًا أنّه يتمتع بشخصية العالم الجليل، المتزن في أقواله وأعماله، الواثق مما يقول وهذا ما دفعه للإكثار من زحاف العصب في تفعيلاته لأنّ "السواكن إذا كثُرت ثقُل مسموع الكلام... فلذلك يستحسن الزحاف في بعض أجزاء الأقاويل الموزونة".[3] وهذا ما يتوافق وثِقل الشاعر، ورزانته، ووقاره.

ثم إنّ كل من الزحافات والعلل تكثف الموسيقى الشعرية، وتزيد من رصيدها الخصب...[4].

ولما كانت الرنّات الموسيقية لتفعيلات الوافر تتميز بالسرعة الشديدة في الأداء، والخفة في النطق والأداء فقد توافقت، وتضارعت حمولتها الصوتية، ونغماتها مع الحالة النفسية للشاعر التي يتغيا منها عصب المتلقي، وإلزامه بالكف عن تتبع تقلبات الأيام، وتحولات صروف الدهر، ثم إنّ الإنصات للدفق الموسيقي

[1]: عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي (قديمه وحديثه)، مرجع سابق، ص111.

[2]: المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[3]: الفارابي: الموسيقى الكبير، مصدر سابق، ص1090.

[4]: ينظر: عبد الرحمن ألوجي: الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص68.

الذي تولده جملة الأمر، أو المتواليات اللسانية لأفعال الأمر الثلاثية، من نحو: (دع، طب...) يجعلنا نرجح رغبة الشاعر للميل إلى الاختزال، والتكثيف، ومحاولة تبليغ المعنى بأقل عبارة، وحمولة صوتية لكي يستوعبها المتلقي.

ولا يمكن أن يرد بحر الوافر إلا وهو مقطوفًا "... وعلى هذا فليس لهذا البحر إلا نوع واحد من القصائد هي التي تنتهي أشطر أبياتها بالمقياس (فعولن)".[1] وقد كان هذا واضح في قصائد الإمام.

ويحتل المرتبة الرابعة من حيث درجة التواتر في أشعار إمامنا بحر البسيط بتواتر قُدّر ب (06%) من مجموع أبحر الديوان، إذ "سُمي بسيطًا لأنّ الأسباب انبسطت في أجزائه السُباعية، وقيل سُمي بسيطًا لانبساط الحركات في عروضه، وضربه".[2]

بالإضافة إلى أنّ بحر البسيط من البحور المركبة (الممزوجة) التي تتكرر فيها هاتين التفعيلتين المختلفتين المتمثلتين في (مستفعلن، فاعلن) أربع مرات؛ وهو أصل في هذا البحر.[3]

ويعدُّ البسيط من أفضل البحور الشعرية وأهمها؛ فهو "من بحور الدرجة الأولى، وشكله تام بصنفيه، مستعمل بكثرة من طرف الشعراء، وهو يأتي مباشرة بعد الطويل فيما يخص مسبة الاستعمال".[4]

وإذا تفحصنا تراثنا الشعري فإننا نُلفي أكثر من أربعة أخماص ما أحصي من الشعر من الأبحر التالية: الطويل، والكامل، والوافر، والبسيط.[5]

ولما كان البسيط من أهم بحور الشعر العربي، فإننا لا نكاد نجد ديوانًا شعريًا إلا وقد نظمت بعض قصائده وفقًا لهذا البحر، وهذا راجع لتلك الصفات التي يتميز بها بحر البسيط، فيقول عنه البستاني:

---

[1]: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص76.

[2]: الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص39/ وينظر: ابن جني: العروض، تح: أحمد فوزي الهيب، ط2، دار القلم، الكويت، 1989م، ص74.

[3]: ينظر: المقري: العروض والقوافي، مرجع سابق، ص21.

[4]: مصطفى حركات: أوزان الشعر، ط1، دار الثقافة، القاهرة، 1998م، ص77.

[5]: ينظر: يوسف حسن نوفل: أصوات النص الشعري، مرجع سابق، ص279.

"البسيط يقرب من الطويل، ولكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب، والألفاظ مع تساوي أجزاء البحرين وهو من وجه آخر يفوقه رقّة، وجزالة".[1]

وقد بلغ البسيط في المدونة نسبة (06%) من مجموع كل البحور، فنجده يحثُّ على الترحال، وتغيير المقام لكي ترتاح النفس، ويهدأ البال في قصيدته الموسومة ب (الحث على الترحال) إذ "نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أنّ الشاعر في حالة اليأس يتخير وزنًا طويلًا يصب فيه من أشجانه ما يتنفس عنه حزنه، وجزعه..."[2]. فالإمام كان شديد الحماسة، وهو يحث على السفر، ويدعو إلى الترحال والتنقل من بلاد إلى أخرى لأجل تغيير الحال، والأحوال خصوصًا لما ييأس المرء من حاله، وبلاده لذلك استخدم الإمام المقاطع الطويلة التي تفسح له المجال لينفعل، ويعبر عمّا يعتريه من خواطر، وأحاسيس ويبين عن انفعالاته النفسية المختلفة.

فالشاعر يصف السفر، وفوائده على المرء؛ فهو مما تنفعل له النفس، ولكي يتمكن الشاعر من إقناع المتلقي بأفكاره، فلابد أن يحتكم إلى العقل، ويلتزم الهدوء، والتروي، والتأني في التعبير لذلك وظف وزنًا كثير المقاطع، متعدد النغمات.

4_ أعاريض البسيط وأضربه: ففي هذه القصيدة وردت أعاريض البحر وأضربه على الحالة التالية:

1_ **العروض مخبونة، والضرب مخبون:** ويندرج هذا الزحاف ضمن كل أعاريض القصيدة، وأضربها كما يلي:

مَا فِي المُقَامِ لِذِي عقْلٍ وذِي أدبٍ ... مِنْ رَاحَةٍ فَدَعِ الأَوْطَانِ وَاغْتَرِبِ

سَافِرْ تجِدْ عِوضًا عَمّنْ تُفَارِقُهُ ... وَانصَبْ فإنّ لَذِيذَ العيْشِ مِنَ النَّصَبِ

إنّي رَأيْتُ وُقُوفَ الْمَاءِ يُفْسِدُهُ ... إنْ سَاحَ طَابَ وإنْ لم يجرِ لمْ يطِبِ

والأُسْدُ لوْلا فِراقُ الأرْضِ ما افْترستْ ... والسَّهْمُ لولَا فِرَاقُ القوْسِ لمْ يُصِبِ

مستفعلن فعِلُن مستفعلن فعِلُنْ ... مسفعلن فعِلُنْ مستفعلن فعِلُن

[1]: غازي يموت: بحور الشعر العربي (عروض الخليل)، ط2، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1992م، ص64.

[2]: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص175.

مستفعلن فعِلُن مستفعلن فعِلُن مستفعلن فعِلُن مستفعلن فعِلُن

مستفعلن فعِلُن مستفعلن فعِلُن مستفعلن فعِلُن مستفعلن فعِلُن

مستفعلن فعِلُن مستفعلن فعِلُن مستفعلن فعِلُن مستفعلن فعِلُن

ففي هذه الأبيات وردت كل أعاريض البحر، وأضربه مخبونة تفعيلة (فاعلن)

فاعلن / خبن / فعِلُن. والخبن: هو زحاف "يتمثل في حذف الثاني الساكن".[1]

ورد في هذه القصيدة (25) تفعيلة (فاعلن) مخبونة؛ ما يقارب (78%) من مجموع كل التفعيلات في حين وردت تفعيلة (فاعلن) صحيحة (07) مرات؛ أي بنسبة بلغت (22%).

بينما نجد أنّ تفعيلة الحشو (مستفعلن) تعرضت لزحاف الخبن كما يلي: مستفعلن / خبن / مُتفْعلن ويمكن قياسها على مفاعلن.

ويبدو أنّ هذه الحالة ظهرت خمس (05) مرات، ما يعادل (16%) في قوله:

وَالشَّمسُ لوْ وَقفتْ فِي الفُلْكِ دَائِمةً لمَلّها النَّاسُ مِنْ عُجْمٍ ومِنْ عَربِ

وَالبَدْرُ لوْلَا أُفُولٌ مِنْهُ مَا نَظَرتْ إِلَيْهِ فِي كُلّ حِينٍ عَيْنُ مرْتقِبِ

فَإِنْ تَغَرّبَ هَذَا عَزَّ مَطلبُهُ وَإِنْ تَغَرَّبَ ذَاكَ عَزَّ كَالذَّهَبِ

ووزنه هو: مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مفاعلن فعلن مستفعلن فعلن مفاعلن فعلن مفاعلن فعلن

"والخبن في العروض، والضرب لازم، لأنّه هنا زحاف يجري مجرى العلة، أما في حشوه سواء أكانت في (مستفعلن) أم في (فاعلن) فإنّه جائز غير لازم".[2]

نظم الشاعر قصيدته (الحث على الترحال) على بحر البسيط لِما يتّصف به هذا الأخير من رِقّة، وأجراس موسيقية تتراوح تفعيلاتها بين الارتفاع، والانخفاض مما ساعد الشاعر على ترجمة أفكاره، وصياغتها بالشكل المنسجم، والمتناسق وموضوع القصيدة، وقد كان لزحاف (الخبن) دور مهم في تحسين صورة

[1]: محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص63/ وينظر: عبد الرحمن ألوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص68.

[2]: عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص120.

القصيدة، ونغمات التفعيلات ، مع حذف السبب الخفيف (فا) فأصبحت التفعيلة (فعلن) وحذف صوت السين من السبب الخفيف (مسْ) من تفعيلة (مستفعلن) فأضحت (مُتَفْعلن) لتقاس على (مفاعلن) المساوية لها في الحركات، والسكنات، لأنّ "السكون يحدّ من تدفق الحركة، ويحد من سرعة الإيقاع".[1]

حاول الشاعر في زحاف الخبن أن يُضفي نوعًا من الحركة على بحره، ويزيد في تسارع تفعيلاته الموسيقية، وبالتالي يستطيع التعبير عن كل أفكاره التي يستطيع من طريقها إقناع المتلقي بفكرة (السفر والترحال)، وهذا ما جعل زحاف الخبن يتناسب وتلك الحركة والنشاط الذي يستوجب توافره في طالب العلم، ليتمكن من تطوير ذاته، وتغيير واقعه، ومواكبة التطورات العالمية، فربما يكسب ذلك التغيير _الزحاف_ المقاطع الصوتية حسنًا في الإيقاع لا يتحقق من أداء التفعيلة بصورتها الأصلية، كما أنّ هذه التغييرات في التفاعيل تمنح الشاعر حرية في التلوين الإيقاعي بما يتلاءم وموضوعه، وحالته النفسية وصوغ تجاربه بالشكل النغمي المؤثر.

وظّف إمامنا أسلوب الأمر في قوله: (سافرْ، وانصبْ) الذي كان له دور في بعث الحركة، والحيوية في الأجراس الصوتية، والإيقاعية للبيت الشعري، وهذا ما يتوافق والتوتر الانفعالي الناجم عن تنبيه المتلقي، وحثه على المشاركة في الحالة الشعورية التي يحياها الشاعر، وقد صَاحَب هذا الأسلوب إيقاع سريع متموج ارتفاعًا، وانخفاضًا.

ولما كان البسيط يتكون من تناوب التفعيلة السباعية (مستفعلن) التي بدورها تتألف من سببين خفيفين (مسْ+ تف) ووتد مجموع (عَلُنْ) والتفعيلة الخماسية (فاعلن) التي تتكون من سبب خفيف (فا) ووتد مجموع (عِلُنْ) فإنّ الشاعر حافظ على سلامة الأوتاد (عَلُنْ، عِلُنْ) في حين ألحق الزحاف بالأسباب، لأنّ الأوتاد تمثل الركيزة الأساسية التي يُبنى عليها البيت الشعري.

ويرجع تكثيف الشاعر من التفعيلات المخبونة في قصيدته إلى الاضطرابات النفسية، والشعورية التي تعتريه من حين إلى أخر، فالخبن في هذا المضمار مثّل الدلالة العميقة في النص الشعري، والتي تمثلت في حُب الإمام للسفر، والحث عليه لأجل طلب العلم، وقد مثّل له بينبوع الماء الصافي الذي إن بقي في مكانه

[1]: محجوب موسى: الميزان (علم العروض كما لم يعرض من قبل)، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1997م، ص175.

دون حراك فإنّه لا محالة سيفقد قيمته، ويصبح غير صالح للاستعمال، مثل الشمس التي إن بقيت في مكانها ولم تبرحه فإنّ الناس سيملوا من وجودها، هكذا هو طالب العلم فإنّ بقاءه في مكان واحد دون حراك أو مثابرة، أو اجتهاد سيفقده قيمته العلمية، ووجوده المعرفي، لذلك استوجب عليه السفر، والتنقل والبحث المستمر الدؤوب.

المطلب الثاني: أنواع القوافي وإيقاعاتها:

1_ مفهوم القافية تعد القافية من أهم أركان الشعر العربي؛ فهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية"[1] حيث اختلف الدارسون في مفهوم القافية، فقال عنها الخليل بن أحمد الفراهيدي: "هي من آخر البيت إلى أقرب ساكنٍ يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[2]، على هذا الأساس نجد أنّ القافية قد تكون بعض كلمة، أو كلمة، أو كلمتين.

وقال الأخفش: " هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سُميت قافية لأنّها تقفو الكلام؛ أي تجئ في آخره، ومنهم من يُسمي البيت قافية، ومنهم من يُسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو الروي هو القافية".[3]

وتعد القافية في الشعر جزء له أهمية كبيرة في بيت الشعر، وقد تعرّض لها كثير من الباحثين بالدراسة، والتمحيص كمبحث مهم في كتب العروض فهي إلى جانب التفعيلات أهم الظواهر الصوتية التكرارية في بناء القصيدة العربية، فضلًا على أنّها تمدّها بصورتها الشعرية المميزة، فلا يمكن نظم شعر بلا وزن أو قافية.[4]

أما إبراهيم أنيس فيعرفها بقوله: "ليست القافية إلا عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءًا مهمًا من الموسيقى الشعرية".[5]

---

[1]: السيد خضر: التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، ط1، دار الهدى، 1998م، ص56.

[2]: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981م، ص119.

[3]: المرجع نفسه، ص152/ وينظر: الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص149.

[4]: ينظر: محمد سليمان عبد الله الأشقر: معجم علوم اللغة، ص311.

[5]: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص244/ وينظر: حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 1998م، ص42.

فالقافية حسب إبراهيم أنيس تتمثل في مجموعة من الأصوات التي تتردد في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، والتي ينتج عنها نغمًا موسيقيًا جياشًا يشد الأسماع، فوجود القافية أمر ضروري لوجود شعر دقيق في تكوينه الموسيقي، إذ يمكننا أن نعد الشعر العربي من أدق أنواع الشعر العالمية من حيث الموسيقى الشعرية، ويعود الفضل في ذلك إلى تلك القواعد العروضية، والفنية التي يلتزمها الشاعر في أثناء نظمه لقصائده.[1]

تعمل القافية على ضبط الإيقاع الموسيقي للقصيدة، كما تزيد في قوة التعبير، إذ تعد ركنًا أساسيًا من أركان الإيقاع الذي لا يكتمل من دونها، فتعمل على ضبط الشعر، واستكمال البناء الموسيقي له "وحلاوة قوافي الشاعر هي التي تمنح القصيدة كلها جمالًا ومتى ما استطاع الشاعر أن يسيطر على القوافي سيطرة دقيقة تمكن من تملك ناصية النظم الأصيل دون منازع".[2]

فلا يمكن أن يُنظم شعر دون احتوائه على قافية، وهذا ما يدل على أنّ الوزن والقافية ركنان متكاملان لا يستقيم واحد منهما بغياب الآخر؛ وهي تأتي فطريًا في نظم الشاعر، ثم يقوم بالتزامها في كل أبيات القصيدة.

تمكن الشاعر من خلال ديوانه من تحقيق مقدرة شعرية عالية في تباين أوزانه، واختياره لأهم قوافي الشعر العربي بعيدًا عن المتنافر، والشاذ منها "فليس جمود الوزن مما يعيق الشعر العربي، أو أي شعر في قليل أو كثير، فالشاعر الماهر، وإن قلت أوزانه، ولم تتنوع قوافيه يستطيع أن يجيد، وأن يطرُب الأسماع كما يهز القلوب".[3]

[1]: ينظر: صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، مرجع سابق، ص215.

[2]: المرجع نفسه، ص224.

[3]: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص16.

2_ أشكال القوافي في النصوص الشعرية:

والجدول الموالي يوضح أهم القوافي التي وظّفها الإمام في قصائده:

عنوان القصيدة	كلمة القافية	لقب القافية	نوع القافية	روي القافية
الرضا بقضاء الله	ضاَءُ 0/0/	المتواتر	مطلقة مردوفة مجردة من التأسيس	الهمزة
آل محمد	جِيْبُ 0/0/	المتواتر	مطلقة مردوفة مجردة من التأسيس	الباء
مظاهر الشيب ومحاسن الأعمال	هَابُها 0//0/	المتدارك	مطلقة مردوفة موصولة بهاء الضمير	الباء
الحث على الترحال	واغْترِبِ 0///0/	المتراكب	مطلقة مجردة من التأسيس والردف	الباء
القناعة ومصير الظالمين	هابِهِ 0//0/	المتدارك	مطلقة مردوفة مجردة من التأسيس موصولة بهاء الضمير	الباء
حديث الضيف	عاجُهُ 0//0/	المتدارك	مطلقة مردوفة مجردة من التأسيس موصولة بهاء الضمير	الحيم
أتاني عذر منك	جِيْدُ 0/0/	المتواتر	مطلقة مردوفة مجردة من التأسيس	الدّال
صفو الوداد	أسُّفا 0//0/	المتدارك	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بحرف لين	الفاء
الحظ	تَخْلُقِ 0//0/	المتدارك	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بحرف لين	القاف
لا أوجه علمي إلى ذوي الجهل	ية الغَنَمْ 0//0/	المتدارك	مقيدة مجردة من التأسيس والردف	الميم
وداع الدنيا والتأهب للأخرة	تَنْدَمَا 0//0/	المتدارك	مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بحرف لين	الميم

من خلال الجدول يتّضح أنّ أغلب هذه القصائد جاءت على القافية المطلقة، وهذا إن دل إنّما يدل على تلك الديناميكية، والحيوية التي تعتري النصوص الشعرية لإمامنا، وما تتميز به من أثر موسيقي مناسبًا لموضوعات قصائده، فضلًا عن ارتباط موسيقاها بدلالة القصائد معنى، ومبنى.

وتتّضح لنا وظيفة القافية في أنّها ركنٌ أساسيٌ يسهم مع بقية الوحدات اللغوية في ترابطات متّسقة، ومنسجمة مكونة البنى العروضية للقصائد.

نستنتج من الجدول أعلاه أنّ هناك أنواع مختلفة للقوافي يمكن تصنيفها كما يلي:

1_ **قافية مطلقة مجردة من التأسيس،** والتي نجدها في قصيدة (الحث على الترحال) ولقب هذه القافية هو: المتراكب (/0///0) ومقاطعها الصوتية هي: (ص ح ص، ص ح، ص ح، ص ح)؛ وهي في هذه القصيدة (واغترِبِ).

2_ **قافية مطلقة مردوفة من التأسيس،** والتي نجدها في ثلاث قصائد وهي على التوالي: (الرضا بقضاء الله، وآل محمد، وأتاني عذر منك) ولقب هذه القافية (المتواتر) (/0/0) ومقاطعها الصوتية هي: (ص ح ح/ ص ح) (ص ح ح/ ص ح) (ص ح ح/ ص ح) وهي في هذه القصائد تمثلها هذ الكلمات: (ضاءُ/ جِيبُ/ حِيدُ).

3_ **قافية مطلقة مجردة موصولة بحرف لين؛** والتي نجدها في القصائد التالية: (صفو الوداد، الحظ، وداع الدنيا والتأهب للأخرة) ولقب هذه القافية: (المتدارك) (/0//0)، ومقاطعها الصوتية (ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح) (ص ح ص/ ص ح/ ص ح) (ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح) وهي في هذه القصائد تمثلها هذه الكلمات: (أسُّفا، تَخْلُقِ، تَنْدما).

4_ **قافية مطلقة مردوفة مجردة من التأسيس موصولة بهاء الضمير،** والتي نجدها في القصائد التالية: (القناعة ومصير الظالمين، وحديث الضيف، ومظاهر الشيب ومحاسن الأعمال) ولقبها (المتدارك) ومقاطعها الصوتية هي: (ص ح ح/ ص ح/ ص ح) (ص ح ح/ ص ح/ ص ح) (ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح) وتتمثل في الآتي (هَابِهِ، عَاجُهُ، هابُها).

5_ **قافية مجردة موصولة بحرف لين**، والتي نجدها في قصيدة (لا أوجه علمي إلى ذوي الجهل) ولقب هذه القافية (المتدارك) ومقاطعها الصوتية هي (ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص) وهي في هذه القصيدة يمثلها المقطع (يةِ الغَنَمْ).

بالنظر إلى التناسق، والانسجام بين الوحدات المكونة للقافية ندرك أنّها تكونت من مقاطع صوتية متنوعة (ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح) ويظهر هذا بشكل واضح في قول إمامنا: (الطويل)

وكُنْ بيْن هَاتيْنِ مِن الخوْفِ والرّجا وأبْشِرْ بِعفْوِ اللهِ إنْ كُنْت مُسْلِمَا

مسلما (ص ح ص/ص ح/ص ح ح)

فلما كان الموقف يتطلب الهدوء، والرصانة، والتأني وردت قافيته على وزن كثير المقاطع[1]. "ولعل لجوء الشاعر إلى التنويع المقطعي يؤدي إلى التلون، والاختلاف الذي قد يعود إلى تلوّن الدّفقة الشعورية من الضيق المتمثل في المقطع الطويل المغلق؛ وهو النواة الشعورية من حيث هو بداية القافية، ومنتهاها إليه، إلى تنازل النبرة الإيقاعية بانتظام من مغلق إلى مفتوح قصير (ص ح) فمفتوح طويل (ص ح ح)، ومنه يتدرّج الإيقاع نحو الانفراج عودًا إلى بدْءٍ، وهكذا تدور الدائرة المقطعية، وتدور معها دائرة الشعور من تأزم، وشحن إلى إيذان بالإفراج، وأخيرًا يأتي الخلاص به".[2]

حرص الشاعر على تنويع المقاطع الصوتية (ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح) ليتمكن من إضفاء التناسق، والانسجام فيما بين الوحدات اللغوية المكونة من الصوامت، والصوائت "فالمقاطع القصيرة تمثل عنصر التوتر في الصيغة بسبب تتابعها السريع، في حين تمثل المقاطع المتوسطة عنصر التغلغل، والضعف في الصيغة، وذلك بسبب الفسحة الزمنية التي تفصل بين المقطع المتوسط المفتوح، والمقطع الذي يليه، ومن ثمّ جاءت الكلمة العربية _في أغلب الأحوال_ معتدلة في نسجها تجمع بين القوة، والضعف أو بين التوتر والتخلخل، وبعبارة أخرى بين المقاطع القصيرة، والمتوسطة".[3]

[1]: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص180.

[2]: وردة بويران: الأسلوب في ليلى الأخيلية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، باجي مختار، عنابة، 2014م/ 2015م، ص73.

[3]: فوزي الشايب: أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، مرجع سابق، ص128.

وهذا ما يدفعنا إلى القول: إنّ الشاعر وظّف هذه المقاطع ليستطيع جعل وحدات القافية كتلة واحدة منسجمة ومتناسقة فيما بينها، بينما نجد أنّ صوامت القافية قد تنوعت بين أربعة صوامت، وصائت طويل كما يلي: إذ ابتدأت بالميم الشفوي الأنفي الذي يليه صوت السين الاحتكاكي المهموس الضعيف، ثم ينحرف إلى الصوت الأسناني اللثوي المنحرف صوت اللام، وبعدها تعود وتنغلق القافية بصوت الميم الشفوي الأنفي المقترن بالصائت المدي (الألف) لكي يُنفس الشاعر عمّا يعتريه من أحاسيس، وينتابه من مشاعر دفينة، "فصوت الميم يستخدم للمص، والانجماع"[1] حسب حسن عباس، كما أنّ نطق هذا الصوت يوحي بالليونة، وسهولة ويسر، يصحبه وضوح في السمع.

عمد الشاعر إلى صوت الميم ليجعله رويًا في قصيدته حتى يكشف اللثام عن عواطفه المشحونة بحبّه الشديد لله عزّ وجل، ويبين عن ثقته الكبيرة به، مؤكدًا عدم يأسه من رحمته قط، فمزج الشاعر بين المقاطع الثلاثة معتمدًا صوت الميم ليظهر اعتداله بين الرّجا من الله حينًا، وخشيته حينًا آخر.

أضفى هذا التنوع المقطعي على النص الشعري نغمًا جرسيًا موسيقيًا قيّمًا يتناسب والحالات الشعورية، والنفسية التي سعى الشاعر للتعبير عنها، كما نلحظ أنّ الشاعر اتّبع أسلوب التنويع المقطعي في الوحدات اللغوية المكونة لقوافيه في أغلب قصائده، غير أنّه في قصيدة (الحث على الترحال) وظّف توالي المقاطع الصوتية القصيرة (ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح) على الرغم من أنّ "العربية تكره تتابع المقاطع القصيرة لما تسببه من توتر، وإجهاد للنطق... فإنّها تكره تتابع المقاطع المتوسطة المفتوحة، لأنّها تسِمُ الصيغة بالضعف".[2]

عمل الشاعر على تكثيف قوافي قصيدته (الحث على الترحال) بالمقاطع الصوتية القصيرة، ويرجع ذلك إلى رشاقة هذه المقاطع ودلالتها على الحركة، والتغير، والتحول كون الشاعر يحثُّ على الترحال، والحث على التنقل من مكان إلى أخر لتحسين الحال لأنّ "اللغة العربية قد استثمرت عنصر التوتر الذي يسببه تتابع المقاطع القصيرة فاستخدمها كثيرًا في الأبنية التي تدل على الحركة، والسرعة، والاضطراب".[3]

---

[1]: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص72.

[2]: فوزي الشايب: أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، مرجع سابق، ص78.

[3]: المرجع نفسه، ص139.

ويتّضح هذا في البيت الشعري التالي: (البسيط)

إِنِّي رأيْــتُ وُقُــوف المَــاءِ يُفْسِــدُهُ إِنْ سَاحَ طَابَ، وإِنْ لَمْ يجْرِ لَمْ يطِبِ

لم يطب (ص ح ص، ص ح، ص ح، ص ح)

يحمل المقطع القصير المتتابع بعض الثقل الذي يوحي بمدى رزانة الشاعر، وثقله، وترويه في تقديم أحكامه، إذ يتّضح توالي ثلاثة مقاطع صوتية قصيرة مفتوحة في هذه القافية التي يؤكد من طريقها أنّ البحث الدؤوب، والحركة المستمرة في طلب العلم شبيهة بذلك الماء الذي إذا بقي في مكانه من دون أن يتغير عنه فإنّه سيفسد؛ أي أنّ على طالب العلم إذا أراد أن يتعلم ويطور ذاته، وقدراته الفكرية والعلمية، فعليه بالبحث، والحركة، والتغير والتنقل المستمر، وإلا فلن ينال شيئًا، وقد عملت المقاطع الصوتية القصيرة على توضيح الدلالة، وبث نغم موسيقي جذاب للأسماع، بالإضافة إلى توظيف الشاعر لصوت (الباء) روي لقافيته "وهو صوت انفجاري أكثر تمثيلًا لمعاني البقر، والبجع، وأكثر إيحاءً بمعاني الشّدة، والقوة".[1] إذ ترجمت صفتي الجهر، والانفجار في هذا الصامت قوة الشاعر وتشديده على دعواته.

يحث الشاعر على السفر ويؤكد عليه مستعملًا أسلوب الأمر: (البسيط)[2]

سَــافِرْ تجِــدْ عِوضًــا عَمّــنْ تُفَارِقُــهُ وانْصَبْ فإِنّ لَذِيذ العيْشِ فِي النّصبِ

استعان الإمام بفعلي الأمر (سافر، وانصب) ولاسيما أنّها تحمل دلالة التنقل، والتغير، والترحال من مكان إلى أخر، فالشاعر يُرغب في الترحال، ويدعو إليه لما له من فوائد على المرء "فأسلوب الأمر كان له دور فعال في بعث الحيوية، والنشاط في الحركة الإيقاعية للبيت، وذلك تبعًا للتوتر الانفعالي الناجم عن تنبيه المتلقي، ودفعه للمشاركة في الحالة التي يعيشها الشاعر، وقد صاحبه إيقاع سريع".[3]

وبالرجوع إلى جدول القوافي نستخلص النتائج التالية:

---

[1]: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص78.

[2]: الديوان، ص53.

[3]: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، تح: أحمد عبد الله فرهود، ط1، دار القلم العربي، حلب، سوريا، 1997م، ص218.

_ التزم الشافعي الردف بالألف في قصيدة (الرضا بقضاء الله) في حين أنّه التزم التبادل بين الواو، والياء ردفًا في قصيدة (آل محمد) أي أنّه ناوب بين استخدام (الواو) و(الياء).

_ أما في قصيدة (مظاهر الشيب، ومحاسن الأعمال) فقد عمد إلى الردف بالألف الموصولة بهاء الضمير والألف المدّية استعملها خروج.

_ أما في قصيدة (القناعة ومصير الظالمين) التزم صائت الألف ردفًا، وقد وصله بهاء الضمير، بينما في قصيدة (حديث الضيف) وظّف الألف ردفًا موصولًا بهاء الضمير، أما في قصيدة (أتاني عذر منك) فقد ناوب بين الواو، والياء ردفًا لأبياته، أما في قصيدة (صفو الوداد) فهي خالية من الردف لكنها موصولة بألف المد الطويلة.

_ بالإضافة إلى ذلك كان الشاعر يميل إلى وصل قوافيه المردوفة، وغير المردوفة بالمد، أو بهاء الضمير.

_ لم يعتمد الإمام القافية المقيدة إلا في قصيدة واحدة لما يحدثه التقييد من رتابة، وثقل للحركة، وتقييد لمشاعره، وأحاسيسه في أثناء نظمه.

فالقافية ليست مجرد تطابق، وانسجام، وتناسق بين الأصوات اللغوية فحسب بل هي ظاهرة مهمة من الظواهر الإيقاعية الموسيقية.

تعد القافية "ترنيمة إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبرًا، وقوة جرس، يصب فيها الشاعر دفقهُ حتى إذا استعاد قوة نفَسَه بدأ من جديد".[1] فهي تفتح المجال أمام الشاعر ليعبر عمّ يعتريه، ويصبّ انفعالاته، ويجدد نشاطه.

وعندما لا يتكلف الشاعر حروف قوافيه، وتأتي وفقًا لسليقة لغوية كما هو الحال في أشعار إمامنا فإنّ "قيمة القافية الناجحة تكمن في تحويل النهاية المجتلبة للتوافق الصوتي إلى ضرورة تحتمها طبيعة التداعي الدلالي، بحيث إذا ذهبت تبحث عن بديل لها لم تعثر على أوفق من نفس الكلمة".[2]

[1]: عبد الرحمن ألوجي: الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص71.

[2]: المرجع نفسه، ص71.

التزم إمامنا القافية الواحدة، وصوت الروي الواحد في كامل القصيدة؛ فهو لم يحد عن نهج القدماء في نظم الشعر "وقد عدّ القدماء كثرة الأصوات المكررة براعة في القول لولا ما دخل هذه الكثرة في العصور المتأخرة من تكلف أخرجها عن حُسن القول".[1]

مما سبق يتّضح أنّ شعر إمامنا يتّصف برهافة الحسّ، ودقّة الذوق مفعمًا بالحيوية، والحركة فقد زينه بقوافي من المتدارك، والمتراكب، والمتواتر تميزت بحلاوته، وسهولتها، وبساطتها في النطق، فضلًا عن جمالها وحسن إيقاعها الموسيقي، كما أنّه استند إلى الوضوح في نصوصه بعيدًا عن كل تعقيد سواء من ناحية الأفكار، أو اللغة، بيد أنّ الشاعر لم يستخدم المتكاوس في قوافيه "ويظهر أنّ المتكاوس قليل الوقوع في الشعر العربي لأنّ مثاله قد تناقله أصحاب العروض في كتبهم، وقد يلحق به المترادف لأنّ تتابع الساكنين قليل حتى وإن كان في آخر البيت من الشعر، وإن كان موضعًا من مواضع الوقف".[2]

نوّع الإمام في قوافي مدونته وهذا دليل على قدرته الفنية، ووعيه العروضي حيث إنّه لم يستخدم قافية المتكاوس لأنّها تحدث نوعًا من الثقل في الكلام.

3_ صوت الروي وإيقاعاته:

لما كانت القافية تتكون من مجموعة من الأصوات المهمة، فإنّ صوت الروي يعد من أبرز هذه الأصوات "فلا يكون الشعر مُقفى إلا بأن يشمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده، ولم يشترك مع غيره من الأصوات عدّت القافية حينئذٍ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية".[3] فصوت الروي ركن مهم جدًا في القصيدة.

فالروي يمثل ذلك الصوت الذي تُبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه... ولذلك لزم أن يشترك في جميع قوافي القصيدة.[4]

---

[1]: سيد خضر: التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، ط1، دار الهدى للكتاب، كفر الشيخ، 1998م، ص60.

[2]: أمين علي السيد: في علم القافية، مرجع سابق، ص40.

[3]: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص245.

[4]: ينظر: أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية، مرجع سابق، ص46/ وينظر: السكاكي: مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987م، ص571.

وبالرجوع للشعر العربي القديم منه والحديث نلحظ أنّ جل الحروف الهجائية العربية يمكن أن تكون حرف روي.[1]

والجدول الآتي يوضح **أهم حروف الروي التي وُظّفت في الأشعار، ومخارجها، وصفاتها:**

صوت الروي	مخرجه ومميزاته	عناوين القصائد	تواتره	نسبته المئوية %
الهمزة	حنجري شديد مهموس منفتح.	الرضا بقضاء الله	01	%09
الباء	شفوي مجهور شديد مرقق ذلق منفتح.	آل محمد، مظاهر الشيب، الحث على الترحال، القناعة ومصير ...	04	%37
الجيم	حلقي مجهور شديد منفتح.	حديث الضيف	01	%09
الدال	أسناني لثوي، شديد مجهور منفتح.	أتاني عذر منك	01	%09
الفاء	شفوي، مهموس، رخو مرقق، ذلق.	صفو الوداد.	01	%09
القاف	لهوي، مجهور، شديد، منفتح.	الحظ.	01	%09
الميم	شفوي، مجهور، متوسط، مرقق، ذلق	لا أوجه علمي، وداع الدنيا والتأهب للأخرة.	02	%18

يتّضح من الجدول أعلاه أنّ كلا من صوت الروي المتمثل في صوتي (الباء، والميم) كانا الأكثر تواترًا في الأشعار بنسبة قدرت ب (55%)، في حين مثلت بقية الصوامت (الهمزة، والجيم، والدال، والفاء، والقاف) نسبة مئوية بلغت (45%) من مجموع كل الأصوات.

[1]: ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص245.

يظهر بشكل لافت اكتساح الأصوات المجهورة، والشديدة للنصوص الشعرية، في مقابل الأصوات المهموسة والرخوة، حيث بلغت الأصوات المجهورة الشديدة (71,4%) في حين نجد المجهورة المتوسطة بلغت (14,30%) وكذلك المهموسة الرخوة بلغت (14,30%) من مجموع كل الأصوات.

نلحظ هذا التوزع للروي الذي جعل صوتي (الباء، والميم) في المرتبة الأولى، وبقية الأصوات تأتي بعدها في المرتبة الثانية، وهذا إن دلّ إنما يدل على مراعاة شاعرنا لقوانين الروي وقواعده التي وضعها العلماء القدامى في أشعارهم، حيث يقول إبراهيم أنيس: "ويمكن أن نقسم حروف الهجاء التي تقع رويًا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

1_ حروف تجئ رويًا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، والدال.

2_ حروف متوسطة الشيوع، وتلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، والجيم.

3_ حروف قليلة الشيوع: الظاء، الطاء، الهاء.

4_ حروف نادرة في مجيئها رويًا: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الضاد، الواو".[1]

يبدو أنّ الشاعر أحسن اختيار أصوات الروي، حيث نظم قصائده على أصوات سهلة، يسيرة النطق، سلسة المعنى، قريبة إلى الأذان، مؤثرة في القلوب؛ كصوت (الباء) وصوت (الميم) الشفويين؛ ولاسيما أنهما وردا بنسبة (55%)، أما الصامت الشفوي الأسناني (الفاء) فقد ورد بنسبة (09%) بينما نجده وظّف كل من الصوت الحنجري (الهمزة)، والصوت الأسناني اللثوي (الدّال) بالنسبة نفسها؛ أي (19%) وكذلك الصامت الحلقي (الجيم).

هذا ما يدفعنا إلى القول: إنّ الشاعر عمل على تنويع أصوات الروي، واختلافها، وقد اختار لقصائده أصواتًا كثيرة توزعت على مختلف المخارج النطقية، ثم إنّ إكثار الشاعر من الأصوات المجهورة روي لقصائده إنما يدل على رغبته الملحة، ودعوته الشديدة في الجهر بوصاياه، وإرشاداته وحِكمِهِ، كما أنّه حاول

[1]: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص246.

التنفيس عن شعوره، وانفعالاته الروحانية، لتقديمها للمتلقي في أفكار منظومة؛ وقد مال الشاعر إلى الأصوات التي تتميز بالسهولة في النطق، والميسورة في الفهم ليتمكن من إيصال أفكاره، وإمتاع متلقيه بها.

ومن جهة أخرى نجد أنّ إمامنا قد نوّع من حركات الروي غير أنّه أكثر من الرفع (الضمة) "أما عن سبب غلبة الروي المضموم في نسبة الشيوع لأنّ الشعر العربي القديم يعتمد في الأغلب على القافية المضمومة، وهي الأكثر ورودًا فيه".[1] لذلك نجد شاعرنا لم يخرج عن هذا المعتقد، وربما يعود توظيفه للضمة كونه عاش في قبيلة بني هُذيل (17) سنة "إنّ البدو يميلون إلى الضم في مقابل ميل الحضر إلى الكسر".[2]

ولما كانت الضمة تمثل في طياتها القوة، والصرامة، والفخامة لهذا آثر الشاعر توظيفها في أشعاره فتواترت (36%) ثم يليها كل من الروي المخفوض، والمفتوح بنسب متعادلة قدرت ب (27%) ثم يأتي الساكن بنسبة (10%).

وقد أُدرج الروي المضموم في قصائد مختلفة، ومن أمثلة ذلك نجد: (القضاءُ، تخلقُ، تحيدُ، عجيبُ، معاجهُ) ثم يليه الروي المكسور، والروي المفتوح (إهابهِ، واغترِبِ، فتندما، أدما) وبعدها يليه الروي الساكن (غنمْ، كلمْ...).

آثر الشاعر استخدام الروي المرفوع في ديوانه، وهذا دليل على قوة الشاعر، وإيمانه الشديد، ومقدرته الشعرية، فضلًا عن انسجام صائت الضمة مع أصوات الجهر الشديدة، فالشاعر قوي صارم في توجيهاته، وأحكام دينه كونها تعكس قيمًا دينية وآدابًا أخلاقية في حياة المسلم.

ولما كانت الأصوات التي وظّفها الشاعر رويًا تتميز بالسهولة، والبساطة في النطق، كما أنّها تتّسم بالليونة حينًا، والشدّة والانفجار حينًا آخر وهذا ما ينسجم وموضوعات إمامنا التي تتراوح بين الترغيب والترهيب، والحث والالتماس؛ فهو وسطي بين الليونة، والشدّة فلا يقصو فتبتعد عنه القلوب، وتأباه النفوس، ولا يلين حتى تستضعفه العقول؛ ففي أغلب الأحيان يُؤْثِر الشاعر ترديد صوت الروي مما يعطي جرسًا موسيقيًا محببًا للنفوس، وموضحًا للمعاني النصية ودلالاتها.

---

[1]: نبيل قواس: سجنيات أبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008م/ 2009م، ص34.

[2]: محمد محمد داود: الصوائت والمعنى في العربية (دراسة دلالية ومعجم)، دار غريب، القاهرة، 2001م، ص41.

المبحث الثالث/ التشكيل الصوتي بين التوازن والتكرار وأثره في المعنى: وفيما يلي سنعرض لبعض أنواع البديع التي وردت في لغة الإمام الشافعي:

المطلب الأول/ التجنيس ودلالاته التكرارية:

يعد التكرار منبهًا بلاغيًا أسلوبيًا مهمًا في الأدب العربي، فقد عرفه العرب منذ الجاهلية الأولى فيعمِل على إغناء المعنى أو يحطّ من شأنه لارتباطه الوثيق بالهيكل العام للقصيدة الشعرية، ويخضع لقواعد جمالية، وبيانية، وذوقية.[1]

إذ أعانت هذه الوسيلة الفنية، والآلية الجمالية على خلق علاقات مختلفة فيما بين أجزاء الكلم داخل البيت الشعري الواحد دون أن تتخطى بذلك إلى بناء القصيدة كلها، مما جعلها آلية جزئية، وقد كشفت هذه الوسيلة على الاستعمالات، والإمكانات المختلفة للغة، وطريقة اعتمادها، واستيعابها لكثير من مظاهر المرونة في أثناء الأداء اللغوي.

ولما كان الجناس فنًا من فنون البديع التي تنطوي تحت التوازي الصوتي فإنّه يضفي جمالًا إيقاعيًا على أجزاء البيت الشعري، كونه يتكئ على ترديد أصوات لغوية بعينها؛ حيث إنّ الجناس مصطلح يتّصل "باللفظ أي بالإطار الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية الدنيا، وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية، والدلالة السياقية".[2]

فالجناس هو "أن تتشابه اللفظتان في الشكل الخارجي، وتختلفان في المعنى؛ وهو نوعان: تام، وغير تام، أما الجناس التام: وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة (04) أمور هي: نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها".[3]

---

[1]: ينظر: رامي علي أبو عايشة، اتجاهات الدرس الأسلوبي، ط1، دار ابن الجوري، مجلة فصول، 2010م، ص137.

[2]: فاضل عبود: البديع في الدرس البلاغي والنقدي العربي من الرؤية البلاغية إلى الرؤية الأسلوبية، العدد 25، مجلة ديالى، 2007م، ص14.

[3]: محمد علي سلطان: المختار في علوم البلاغة والعروض، ط1، دار العصماء، دمشق، سوريا، 2008م، ص163/ وينظر: عبد الفتاح لاشين: البديع في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، نصر، القاهرة، 1999م، ص163.

"فالبديع أصبح وسيلة تعبيرية من الطراز الأول حيث يجعل من المفارقة الحدية أو المعنوية لغة أصلية كما يجعل من الإيقاع التكراري طرازًا يرتبط بالواقع مصدرًا أو مرجعًا... وذلك يحتاج إلى مهارة حرفية وخبرة بأساليب الإيقاع، والتناسب، وإدراك لإمكانات الأداة التعبيرية في نقل تجربة الشاعر إلى المتلقي".[1]

وظّف الإمام الشافعي في مدونته الجناس بنوعيه (المتماثل، والمستوفى) باعتباره من أبرز مظاهر البديع التي تنبثق عنها موسيقى إيقاعية انطلاقًا من خاصية التكرار والترجيع اللذان يسمحان بتكثيف جرس الأصوات وإبرازها.[2]

ويمكن وضع أمثلة توضيحية للجناس التام، والمماثل كما يلي:

يقول الشاعر: (الكامل)

والجـدُّ يُـدنِي كُـلّ أمْـرِ شَاسِـعٍ والجِـدُّ يَفـتَحُ كُـلَّ بَـابٍ مُغْلـقِ

فالجناس جلي بين اللفظتين المتشابهتين (الجَدُّ، الجِدُّ) وقد اتفقتا في الأصوات اللغوية، واختلفتا في المعنى، ف (الجَدُّ) الأولى تعني الحظ، في حين تعني (الجِدُّ) الثانية الاجتهاد، والمثابرة في العمل، وقد أدى الجرس الصوتي لهذه الأصوات المتماثلة إلى تلوين الكلام بموسيقى فنية، كما عمل على تعميق الإيحاء، وتقوية الدلالة المتباينة بين اللفظتين، مما أضفى على الإيقاع مسحة من الحماسة، والقوة تترك في النفس إحساسًا بالعمل، والاجتهاد، وتنتج عنه إثارة لذهن المتلقي، وقلبه، وقد ساعد الانسجام الصوتي بين اللفظتين المتجانستين على وضوح العلاقة بينهما.

ووظفّ إمامنا الجناس المتماثل في قوله: (البسيط)

فَـإنْ تَغَـرَّبَ هَـذَا عَـزَّ مَطْلَبُـهُ وَإنْ تَغَـرَّبَ ذَاكَ عَـزَّ كَالـذَّهَبِ

والمتأمل لهذا البيت الشعري يلحظ جناس بين اللفظتين (عزّ، عزّ) وقد اتّفقتا اللفظتان في الوحدات الصوتية، واختلفتا في المعنى، ف (عزّ) الأولى تعني: بعيد المنال؛ أي غالي القيمة، وهذا المعنى مادي، أما (عزّ) الثانية بمعنى أصبح قريبًا من النفس، والوجدان؛ وهو معنى معنوي، وقد حقّق هذا الجناس نوعًا من التوازي بين اللفظتين.

[1]: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1995م، ص92.

[2]: ينظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص302.

وهذا التناسب، والتوازي، والتناسق فيما بين اللفظتين جاء من خلفية تكرارية للأصوات، إذ يتّسق الإيقاع النغمي للجناس نتيجة لاتّصال النطق، حيث يستشعر المتلقي أنّ لفظتي التجانس لحمة صوتية واحدة تحمل معانٍ متباينة، إذ حقّق الجناس التام التوافق الصوتي على الرغم من الاختلاف الدلالي الذي أدى إلى تماثل إيقاعي.

وهذا النوع من الجناس إذا ورد في نصٍ ما بطريقة عفوية غير متصنعة، فإنّه يُحدث تأثيرًا بليغًا في نفس المتلقي، فلا شكّ أنّ للجناس "جمالًا يزيد أداء المعنى حسنًا لما فيه من حسن الإفادة مع أنّ الصورة صورة الإعادة ففيه خلابة للأذهان، ومفاجأة تثير الذهن، وتقوي إدراكه المعنى المقصود... وكذلك ما فيه من الموسيقى المؤثرة في النفس، ولكنه لا يكون حسنًا مقبولًا إلا إذا طلبه المعنى".[1]

أما الجناس غير التام (الناقص): فهو ما تباينت فيه اللفظتان في شيء من الأشياء الأربعة المذكورة سلفًا المفروض توافرها في الجناس التام.[2]

استعان الإمام بهذا النوع من الجناس بكثافة في ديوانه، ونستطيع أن نستجلي ذلك من خلال قوله: (الطويل)

فَإِنْ تَجْتَنِبْهَا كُنْتَ سَلِمًا لِأَهْلِهَا وَإِنْ تَجْتَذِبْهَا نَازِعَتْكَ كِلَابُهَا

ومن ينعم النظر في هذا البيت الشعري يلحظ وجود توازي بين جملتين شرطيتين، إضافة إلى التوازي الصوتي الذي يمثله الجناس الناقص بين اللفظتين (تجتنبها، وتجتذبها) حيث تتفقان في عدد الحروف، وهيئتها، وترتيبها بينما تختلفان في صوتي (النون، والذّال)، وقد أحدث هذا الاختلاف الصوتي نغمًا موسيقيًا جياشًا "فالنقص في الجناس الناقص يُلبي حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين، كما يلبي الجناس التام حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرر".[3]

إنّ هذا التلاؤم الصوتي بين اللفظتين أسهم في وضوح الصورة الفنية، ووضّح المعاني التي يبتغي الشاعر تبليغها، باعتبارها وردت عفو الخاطر منه من غير تكلف، أو تصنع "فالفنان المبدع الماهر يغلف لغته

[1]: عبد العاطي غريب علام: دراسات في البلاغة العربية، ط1، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا، 1997م، ص215.

[2]: ينظر: المرجع نفسه، ص209.

[3]: منير سلطان: البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986م، ص82.

بالكثير من حرارة الانفعال، والعاطفة فتخرج مُفعمة موحية، موشاة بألوان من التعابير البديعية الفنية بخلاف آخر يستخدم اللغة دون بصر، وتدبر فيفسدها، ويُهجّنها فتقبح ألفاظه، وتطمس معانيه، لأنّه لم يفطن لعناصرها الفنية الأصلية، فتخرج لغته عارية خالية من حرارة الانفعال الفريد الأصيل".[1]

وسم الجناس هذا البيت الشعري بانسيابية، وهدوء مما نتج عنه جذب انتباه المتلقي، ونجد أسلوب التجنيس المتوازي العمودي في قصيدة (صفو الوداد) (الطويل)

فَفِـي النَّـاسِ أبْـدَالٌ، وفِي التّـرْكِ رَاحَـةٌ وفِي القَلْـبِ صَبْرٌ لِلْحبِيـبِ، ولـوْ جَفَـا
فَمَـا كُـلُّ مَـنْ تَهْـواهُ يَهـوَاك قَلْبُـهُ وَلَا كُـلُّ مـنْ صـافيْتهُ لـك قـدْ صَـفَا
ويُنكِـرُ عيْشًـا قَـدْ تَقَـادَمَ عَهْـدُهُ ويُظهِـرُ سِـرًّا كَـانَ بِـالأمسِ قَـدْ خَفَـا

جانس الشاعر بين الألفاظ الثلاث (جفا، صفا، خفا) واتّفقت هذه الألفاظ في عدد الأصوات، وترتيبها، وهيئتها، واختلفت في الصوت الأول من كل لفظة.

ساعد التوازي الصوتي الصرفي في هذه المركبات الفعلية على منح البيت الشعري نغم موسيقي، وجرس إيقاعي تطرب له الأسماع، وتتلذذ به القلوب.

والنظر إلى بنية التجانس في هذه الأبيات الشعرية يُظهر توازٍ بشكل عمودي منذ السطر الأول بتراكم صوت الفاء الذي يحدث نوعًا من الاحتكاك المهموس يوائم خروج الدلالة من الذهن بشكل بطيء تبعًا لثقل الموقف النفسي في رؤية الشاعر لمضامين الصداقة.

لوّن الشافعي نصوصه بالجناس الناقص في قوله: (الطويل)[2]

وَمَـنْ يَـذُقِ الـدُّنْيَا فَـإِنِّي طَعِمتُهَـا وسِـيق إِلَيْنَـا عَـذْبُهَا، وَعَـذَابُهَا

يكمن الجناس من خلال هذا النص الشعري بين اللفظتين (عذبها، عذابها) اللتين تتوافقان في الأصوات وهيئتها، وترتيبها، إلا أنّ (عذابها) تزيد بصائت (الألف) على (عذبها) وكل لفظة تختلف عن الأخرى في المعنى، مما أنتج جرسًا موسيقيًا وضّح التوازي الصوتي التقابلي بين الكلمتين، وهذا الاشتراك

[1]: عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، 1999م، ص38.
[2]: الديوان، ص51.

الصوتي بين اللفظتين (ع، ذ، ب، ه) مثّل انحرافًا أسلوبيًا صوتيًا أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للنص الشعري.

وظّف الإمام جناس القلب في قصيدته (الحث على الترحال) (البسيط) [1]

والتّـبرُ كَـالتُرْبِ مُلْقَـى فِي أمَاكِنِـهِ وَالعُـودُ فِي أرْضِـهِ نـوْعٌ مِـن الحَطَـبِ

استخدم الشاعر الجناس بين اللفظتين (التبر، والترب) حيث اتّفقتا في نوع الأصوات، وعددها، وهيئتها، ولكن اختلفت في ترتيبها، وهذا ما نتج عنه ما يسمى جناس (قلب الكل) "وهو من الجناس التام؛ وهو أن تختلف اللفظتان المتجانستان في ترتيب الحروف".[2]

ونتج عن تجانس لفظتي (التّبر: اسم الذهب قبل استخراجه، والترب) تكرار صوت الراء الذي أدى إلى إحداث ترجيع صوتي جرسي، ونغم موسيقي تكراري يهزّ النفوس، وتطرب له الأذان، ولاسيما أنّ للفظتين الأصوات اللغوية نفسها إلا أنهما يختلفان في الدلالة، فقد وضّحت قدرة الشاعر على الجمع بين المختلفين في سياق واحد للتضافر داخل النص.

وظّف الشاعر الجناس الناقص المستوفى في قوله:[3]

مَـاذَا يُخْـبِرُ ضَـيْفُ بيْتـكَ أهْلَـهُ إنْ سِـيلَ كَيـفَ مَعَـادُهُ وَمَعَاجُـهُ

تُـرْبِى عَلَـى رَوْضِ الرُّبـا أزْهَـارُهُ وَيَـرِفُّ عَلَـى نَـادِي النَّـدَى دِبَاجُـهُ

يكمن الجناس الناقص في البيت الأول بين اللفظتين (ضيف، كيف) و(نادى، الندى) ونلحظ وجود جناس مستوفى بين (تربى، الرُّبا) (فتربى بمعنى: تزيد؛ وهي فعل، وتدل على الأرض الأكثر خصوبة) في حين (الرُّبا الأماكن المرتفعة حيث يكون زرعها وزهرها أكثر جمالًا؛ وهي اسم)

فتجانس الأصوات في هذه الألفاظ أدى إلى تماثل إيقاعي صوتي، واختلاف دلالي، ثم إنّ هذا التلاؤم والانسجام بين الأصوات أسهم في وضوح الصورة الفنية للبيت الشعري، وعمل على توضيح تجارب

[1]: الديوان، ص52.

[2]: بدوي طبانة: معجم الباغة العربية، ط3، دار المنار، جدة، 1988م، ص554.

[3]: الديوان، ص60.

إمامنا مع موضوع الضيافة "فالقيمة الفنية، والجمالية نابعة من حسن السبك، وجودة التأليف وخفته على الأذن، مما يطرب نفس السامع فيهش لها عند سماعها".[1]

كما نجد التجنيس الاشتقاقي في قول شاعرنا: (الطويل)

سَــلامٌ عَلَــى الــدُّنْيَا إِذَا لَمْ يَكُــنْ بِهَــا صَدِيقٌ صَدُوقٌ صَادِقَ الوَعْدِ مُنْصِفَا

وظّف الشاعر في هذا البيت الشعري التجنيس الاشتقاقي في (صديق، صدوق، صادق)؛ وهي كلمات ثلاث لجذر واحد (ص د ق) فضلًا عن أنّه انحراف صوتي نتج عنه إثراء للموسيقى الداخلية للنص الشعري. فلا شك أنّ التجاوب الموسيقي الإيقاعي الصادر عن تماثل الكلمات تماثلًا كاملًا، أو ناقصًا تطرب له الأذان، وتهتز له القلوب... إذ يوهم الجناس أنّه وقع على مسمع من المتلقي معنى متكررًا، أو لفظًا مردودًا لا فائدة من ورائه غير الإطناب في الكلام، فإذا هو يروع، ويأتي بمعنى مخالف لما سبقه فتأخذ الدهشة السامع، ويخرق أفق توقع المتلقي.[2]

مثّل الجناس في النصوص الشعرية للإمام أفضل نموذج للتوازي الصوتي بكل معاييره، وأبعاده؛ فهو وسيلة فنية، وجمالية أخاذة استعان بها الشاعر لتلوين أشعاره، وتزيين مضامين كلامه، وإضفاء جرس موسيقي على الألفاظ ليزيدها معنى ووضوحًا وبهاءً.

إنّ الجناس باعتباره محسنًا بديعيًا يُضفي جمالًا، ورونقًا على الصيغة خصوصًا إذا ورد في الكلام بطرق عفوية دون أي تكلف، أو تصنع فإنّه يكون خفيفًا تستسيغه الأذن بما يتركه من جرس موسيقي عذب تطرب له الأسماع، وترتاح له النفوس، ثم إنّه ذلك المحسن البديعي اللطيف الذي يثير ذهن السامع حين يفاجئه بالتجانس الحاصل بين العبارات، فيدفعه إلى التفكير لمعرفة الاختلاف، واكتشاف جمال التعبير، والأداء.

[1]: عبد الواحد حسن شيخ: البديع والتوازي، مرجع سابق، ص26.

[2]: ينظر: عبد الفتاح لاشين: البديع في ضوء أساليب القرآن، مرجع سابق، ص169.

المطلب الثاني/ الترصيع بين المتوازي والمتوازن:

الترصيع: هو نوع من أنواع البديع، تكون فيه الألفاظ مستوية الأوزان، متفقة الأعجاز، ويعرف بالتناسب الصوتي، والتوافق الموسيقي بين مقاطع الكلام، وحشو البيت مسجوعًا.

و**الترصيع:** "هو أن يتوخى في تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع، أو شبيه به، أو من جنس واحدٍ في التصريف".[1]

أما السكاكي فقد ارتضى الإشهاد بتعريف الرازي للترصيع "أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز".[2] أو هو "إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعدًا هو فيهما متّفق النهاية بحرف واحد".[3] وهو ثلاثة (03) أنواع تتمثل في: المتوازي، المتوازن، المطرف.

أ_ المتوازي: هو "عبارة عن تماثل، أو تعادل المباني، أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذٍ بالمطابقة، أو المتعادلة، أو المتوازية سواء في الشعر أو النثر".[4]

أكثر الإمام من تبني أسلوب التوازي في نصوصه الشعرية، ومن أبرزها ما ورد في قصيدة (الرضا بقضاء الله) (الوافر)[5]

دَعِ الأيّـــام تَفْعَـــلُ مَـــا تَشَـــاءُ ... وطِـبْ نفْسًـا إِذَا حَكَـمَ القَضَـاءُ

ولا تجْـــزعْ لِحادِثَـــةِ اللَّيَـــالِي ... فَمَـــا لِحـــوادِثِ الـــدُّنْيَا بَقَـــاءُ

وكُـنْ رجُـلًا عَلَـى الأهْـوَالِ جَلْـدًا ... وشِـــيمَتُكَ السَّـــمَاحَةُ، وَالوَفَـــاءُ

تَسَـــتّرْ بِالسَّـــخَاءِ فَكُـــلُّ عَيْـــبٍ ... يُغطيِـهِ _كَمَـا قِيـل_ السّـخاءُ

وَلاَ تُـــرِ لِلأَعَـــادِي قَـــطُّ ذُلًّا ... فَـــإِنّ شَمَاتَـــةَ الأعْـــدَا بَـــلاَءُ

---

[1]: إنعام نوال عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة (البديع، والبيان، والمعاني)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1996م، ص306.

[2]: المرجع نفسه: ص307.

[3]: محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996م، ص98.

[4]: عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مرجع سابق، ص7.

[5]: الديوان، ص39.

وَرِزقُـــكَ لَـــيْسَ يُنقِصُـــهُ التَّـــأَنِي وَلـــيْسَ يَزِيـــدُ فِي الـــرِزقِ العَنَـــاءُ

التوازي الصوتي في هذه الأبيات يكمن في التكرار العمودي للألفاظ (قضاءُ، بقاءُ، وفاءُ، سخاءُ، بلاءُ، عناءُ) وقد مثّل هذا التوازي عنصرًا مهمًا من عناصر الإيقاع، ثم إنّ التطابق الوزني بين هذه الألفاظ زاد من تكثيف الدلالة، فالشاعر فضّل هذا النوع من التوازي ليبين للمتلقي أنّ الإيمان بالقضاء خيره، وشره هو السبيل الوحيد للعيش بسعادة، وهناء في الدارين، ثم إنّ كلا من (وفاء، سخاء، قضاء) أوحت بدلالات قيم دينية سامية يسعى الشاعر لنقلها للمتلقي.

وقد مثّل التوازي سمة أسلوبية بارزة في هذه القصيدة، إذ ساعد على خلق التماسك والانسجام بين أجزاء الكلم.

ولما كان التوازي عبارة عن "تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها، هذه العلاقة بين الطرفين تنبني على مبدأين هما التشابه، والتضاد".[1] فقد استثمر إمامنا هذا المفهوم ووظّفه في نصوصه الشعرية، من نحو قصيدة (حديث الضيف) في قوله:[2]

مَـــاذَا يُخْـــبِرُ ضَـــيْفُ بيْتِـــك أهْلَـــهُ إِنْ سِـــيلَ كيْـــفَ مَعَـــادُهُ وَمَعَاجُـــهُ

استخدم الإمام الشافعي التوازي الدلالي بالترادف في (معاده، معاجه) ولاسيما أنهما يحملان المعنى نفسه الذي يتمثل في (العودة، والرجوع) فوسم هذا التوازي الصيغة بجرس موسيقي إيقاعي رنان، وقد ترجمت الأصوات المكونة للفظتين مُبتغى الشاعر، وهدفه؛ وهو سؤاله عن أحوال ضيافته من قبل قريبه اليمني.

ونجد هذا النمط من التوازي في قوله: (الطويل)[3]

فَـإِنْ تعْـفُ عَـنّي تَعْـفُ عَـنْ مُتمـرّدٍ ظَلُـــومٌ غَشُـــومٌ لاَ يُزايـــلُ مَأثَمَـــا

يتمثل التوازي الدلالي بالترادف (التماثل) بين لفظتي (ظلوم، غشوم) إذ إنّ معناهما واحد؛ وهو (الجور والاستبداد) وهما متوازيان في الصيغة (فعول)، وقد أضفى هذا التوازي الدلالي بالترادف جرسًا

[1]: منير سلطان: البديع تأصيل وتجديد، مرجع سابق، ص15.

[2]: الديوان، ص60.

[3]: المصدر نفسه، ص125.

موسيقيًا أثرى الإيقاع الداخلي للنص الشعري، وقد أوحت أصوات اللفظتين بالدلالة التي يسعى الشاعر إلى تبليغها؛ وهو حديثه عن خضوعه لله عزّ وجل.

أدرج الشافعي نمط آخر للتوازي؛ وهو التوازي الدلالي بالتضاد، الذي نجده في قصيدة (لا أوجه علمي إلى ذوي الجهل) (الطويل) فأنشد قائلًا:

وَمَنْ مَنَحَ الجُهَّالَ عِلْمًا أَضَاعَهُ وَمَنْ مَنَعَ المُسْتوجَبِيَن فَقَدْ ظَلَمْ

في قوله (منح، منع) وقع توازي دلالي بالتضاد، حيث إنّ اللفظتين لهما الوزن الصرفي نفسه (فَعَلَ) لكنهما يتقابلان في المعنى بالتضاد، للدلالة على قيمة العلم عند الشاعر، وأنّه لو قُدّم للجهال سوف يضيع، فيجب وضعه الوضع الأنسب له "فلما كان التنسيق الصوتي في التوازي يتم عن طريق توزيع الألفاظ في الجملة، أو العبارة توزيعًا قائمًا على الإيقاع المنسجم للفظ، أو الصوت سواء في الجمل المتصلة ببعضها أو المترتبة على بعضها عن طريق التضاد، أو التشابه في المعنى، أو في الصياغة النحوية فإنّه يتلاقى مع البديع".[1]

فالتوازي "يمنح القصيدة بِنية متصاعدة متنامية، وبذلك يخرج عن وصفه ظاهرة صوتية، أو شكلية، أو جمالية ليكسب قِوامًا بِنائيًا، وأسلوبيًا يرفد النص بالكلام، والتلاحم، والترابط".[2]

استعان الإمام الشافعي بالتوازي الصرفي، ونجد هذا في قصيدة (آل محمد): (الطويل)[3]

تَــأوَّهَ قَلْــبِي، وَالفُــؤَادُ كَئِيــبُ وَأرّقَ نَــوْمِي، فَالسُّــهَادُ عَجِيــبُ

فَمَــنْ مُبْلِـغ الحُسَـينَ عَـنّي رِسَـالةً وَإنْ كَرِهتْهَــا أنْفُــسٌ وقُلُــوبُ

ذَبِـيحٌ بِـلَا جُـرمٍ كَـأنّ قَمِيصُـهُ صَـبِيغٌ بِمَـاءِ الأُرجُـوانِ خَضِـيبُ

فَلِلسَـيْفِ أغْـوَالٌ، ولِلـرُّمْحِ رَنَّـةٌ وَلِلخيْـلِ مِـنْ بَعـدِ الصَّـهِيلِ نَحِيـبُ

ورد التوازي الصرفي أفقيًا بين اللفظتين (كئيب، عجيب) أما عموديًا فكان بين (عجيبُ، خضيب، نحيب) فهذه الألفاظ الثلاث تتوازى في الميزان الصرفي لها، فهي على وزن (فعيل) إذ حقق هذا التوازي

[1]: عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مرجع سابق، ص28.

[2]: عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق، ص254.

[3]: الديوان، ص48.

ترابطًا أفقيًا، وعموديًا بين أجزاء الكلم، وقد كان لهذا النوع من التوازي الفضل في إثراء الجرس الإيقاعي للنص الشعري، وتكثيف دلالاته، كما يوضح مقدرة الشاعر على خلق تناسق، وانسجام إيقاعي موسيقي وضحّ المعنى، إذ جعل هذا التوازي القصيدة كتلة واحدة متماسكة، ومتناسقة، ومنسجمة.

ب_ المتوازن: هو تكرار اللفظ الواحد بالنوع في موضع مختلفة من القول، ولكل لفظ نهاية تختلف عن الآخر؛ أي بحرفين متباينين.[1]

استعان الإمام بهذا الأسلوب في نصوص متفرقة منها قوله: (الطويل)[2]

ذَبِـيحٌ بِـلَا جُـرْمٍ كَـأَنَّ قَمِيصُـهُ صَـبِيغٌ بِمَـاءِ الأُرجُـوانِ خَضِـيبُ
فلِلسَّـيْفِ أغْـوَالٌ، ولِلـرُمْحِ رَنَّـةٌ وَلِلخيْـلِ مِـنْ بعْـدِ الصَّـهِيلِ نَحِيـبُ
وَغَـارَتْ نُجُـومٌ واقْشَـعرَّتْ كَواكِـبُ وَهُتّـكَ أَسْـتَارٌ، وَشُـقّ جُيُـوبُ
فَمَـنْ مُبْلِـغ عَـنّي الحُسَـيْن رِسَـالةً وإنْ كَرِهتْهَـا أنْفُـسٌ وقُلُـوبُ

يتوزع التوازن الصرفي أفقيًا بين (ذبيحٌ، خصيبٌ) و(سيف، خيل) و(صهيل، نحيب) و(نجوم، جيوب)، وتنوعت الأوزان، والصيغ الصرفية لهذه الأمثلة فمثلت التوازن الدلالي ل (ذبيح، خضيب على وزن فعيل)، و(سيف، خيل) على وزن (فعْل) و(نجوم، جيوب) على وزن (فعُولُ) وقد خلق هذا التنويع في الصيغ الصرفية قمة الإيقاع الموسيقي، وعبّر عن لوعته الفنية العالية ليكشف اللثام عن الحسرة الشديدة، والحزن المضني الذي يعيشه الشاعر جراء مصاب آل البيت.

عمد الشاعر إلى التوازن بالتضاد في قوله: (الطويل)[3]

فَـلاَ ذَا يَـرانِي وَاقِفًـا فِي طَرِيقِـهِ وَلاَ ذَا يَـرانِي قَاعِـدًا عِنْـدَ بَابِـهِ

من أول وهلة نلحظ توازي تركيبي بين شطري البيت الشعري، بالإضافة إلى تساوي الوحدات اللسانية التركيبية بين شطري البيت، وقد عمّق هذا التوازي الدلالة، مثلما أضفى على النص الشعري جرسًا

[1]: ينظر: محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، مرجع سابق، ص98.
[2]: الديوان، ص48.
[3]: المصدر نفسه، ص54.

موسيقيًا، في حين نُلفي التوازن بالتضاد بين (واقفًا، قاعدًا) فاللفظتان تتفقان في التشكيل الصرفي (الوزن الصرفي) وتختلفان في المعنى، والصامت الأخير في كل منهما، وقد أثنى ابنُ الأثير على أسلوب الموازنة قائلًا: "للكلام بذلك طلاوة، ورونق، وسببه الاعتدال لأنّه مطلوب في جميع الأشياء، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة، وقعت في النفس موقع الاستحسان، وهذا لا مراء لوضوحه".[1]

ومن أمثلة المتوازن بالترادف في نصوص شاعرنا قوله: (الطويل)[2]

وَأَدّ زَكَـــاةَ الجَـــاهِ واعْلَـــمْ بِأَنَّهَـــا كَمِثْـــلِ زَكَـــاةِ المِـــالِ تَمَّ نِصَـــابُهَا

وقع التوازن بالترادف بين (الجاه، المال) حيث اتفقتا في كل الوزن الصرفي والدلالة، واختلفتا في من الصامت الأخير من كل لفظة، وقد نتج عن هذا التوازي نغم موسيقي أثرى البيت الشعري، وعمّق دلالاته وزادها وضوحًا. بالإضافة إلى هذا نجد الإمام يُنشد قائلًا: (الوافر)[3]

وَلَا حُـــزْنٌ يَـــدُومُ وَلاَ سُـــرُورٌ وَلاَ بُـــؤْسٌ عَلَيْـــكَ وَلاَ رَخَـــاءُ

يتمثل التوازن بالترادف بين الكلمتين (حزنٌ، بؤسٌ) فقد تماثلت كلا من اللفظتين في الوزن، واختلفت في الصامت الأخير، كما اتّفقتا في المعنى، وهو ما قرّب الدلالة، وعمّقها في ذهن المتلقي، إضافة إلى تكثيف الإيقاع الداخلي للبيت، والقصيدة ككل.

يتّضح أنّ التوازن في هذا البيت حقّق ترابطًا، وتناسبًا، وانسجامًا، وتماسكًا بين أجزاء البيت الشعري فقد أحسن الشاعر اختيار لفظتين متناسقتين معنى ومبنى.

وهكذا مثّل الترصيع بمختلف أنواعه سمّة أسلوبية بارزة ضمن النصوص الشعرية للإمام الشافعي، وعبّر عن المقدرة الشعرية التي يمتلكها، ولما كانت هذه الفونيمات تمثل الجانب الصوتي الإيقاعي في نصوصه، فقد وظّفها الإمام بكثرة في قصائده. فما محل المورفيمات بمختلف أنواعها، وأصنافها، وما مدى أهميتها في شعر الإمام الشافعي؟

[1]: عائشة حسين فريد: وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، دار قباء، القاهرة، 2000م، ص213.

[2]: الديوان، ص50.

[3]: المصدر نفسه، ص39.

الفصل الثالث:

تنوع المورفيمات في النص الشعري ووظائفها الصرفمية

المبحث الأول: المورفيمات الحرة ودلالاتها في النص الشعري

المبحث الثاني: المورفيمات المقيدة ووظائفها في النص الشعري

المبحث الأول/ المورفيمات الحرة ودلالاتها في النص الشعري: وينقسم هذا المبحث إلى المطالب التالية:

المطلب الأول/ المورفيمات الطليقة ووظائفها:

يعد الدرس الصرفي في العصر الحديث فرعًا من فروع اللسانيات، ومستوى من أبرز مستويات التحليل اللغوي؛ يعمل على دراسة البِنية التي تمثلها الصيغ الصرفية، ومختلف العناصر الصوتية التي تقدم وظائف صرفمية أو نحوية، ويطلق الباحثون المحدثون على هذا الدرس بالمورفولوجي "Morphologie " وهو "العلم الذي يتناول الناحية الشكلية التركيبية للصيغ، والموازين الصرفية"[1]، حيث يسعى هذا الدرس إلى البحث في الوحدات الصرفية المسماة بالمورفيمات " Les morphèmes".

وتدرس مقاربتنا في هذا الفصل الناحية الشكلية للصيغ الصرفية ووظائفها الصرفمية للمورفيم الذي يتمثل في أصغر وحدة صرفية لها دلالة وظيفية في بنية الكلمة[2] قاعدة للتحليل الصرفي للصيغ والأبنية الصرفية مما جعل هذا المستوى في اللغة العربية من أهم مستويات التحليل اللساني والأسلوبي للخطاب الأدبي.

ومن الجدير بالذّكر أنّ دراستنا في هذا المستوى ستعتمد الرصد والإحصاء لمختلف المورفيمات الوظيفية التي تتصل بالمركبات الاسمية وأوزانها، والتي ترتبط بالمركبات الفعلية في مدونة الشافعي محاولين من طريق هذا الرصد الإحصائي الوصول إلى الدلالة الشعرية التي تشكلت على هيئة مورفيمات صوتية، وذلك حسب السياقات اللغوية، والأحوال المقامية للنصوص الشعرية.

ويصنف اللسانيون المورفيمات إلى نوعين: مورفيمات حرة (مطلقة)، ومورفيمات مقيدة (متصلة).

_ **فالمورفيمات الحرة: free morphèmes**: وهي تلك التي بإمكاننا استعمالها مستقلة لوحدها[3].

---

[1]: عبد المقصود محمد عبد المقصود: دراسة البنية الصرفية في ضوء اللسانيات الوصفية، ط1، الدار العربية، بيروت، لبنان، 2006م، ص93_ 94.

[2]: ينظر: خليل حلمي: الكلمة: دراسة لغوية ومعجمية، ط2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998م، ص52.

[3]: ينظر: أشواق محمد النجار: دلالة اللواصق في اللغة العربية، ط1، دار دجلة، عمان، 2006م، ص39.

_ **والمورفيمات المتصلة: found morphèmes**: وهي تلك المورفيمات لا يمكن بأي حال من الأحوال توظيفها بشكل مستقل، بل تكون متصلة بمورفيم آخر[1].

- **سمات المورفيم**: ولهذه الوحدات الصرفية خصائص يمكن إيجازها فيما يلي:

1_ إنّه كلمة أو جزء منها يحمل معنًى، وبعبارة أدق إنّه مكوّن من فونيم أو أكثر.

2_ لا يمكن اختزاله إلى أجزاء أصغر منه، لأنّه يفقد معناه، ويصبح فونيمًا.

3_ تظهر المورفيمات في مواضع مختلفة بحيث تكون دلالاتها شبه مرتبطة.[2]

حيث نهتم في هذا الجزء من بحثنا بالصيغ باعتبارها مورفيمات حرة تحتوي على أبنية صرفية مختلفة ومتنوعة تنتج عنها وظائف صرفمية محددة، وقد تكتسي هذه الصيغ دلالات جديدة، وذلك يقتصر على الأحوال اللغوية، والسياقات الخطابية التي وردت فيها.

أبنية الأسماء ودلالاتها:

للاسم أهمية كبيرة في الدراسات الصرفية؛ فهو يشي بوظيفته الصرفية وذلك تبعًا لبنائه الصرفي "فالاسم هو ما دلّ على ذات أو مسمى، وليس الزمن جزءًا منه، ويفيد الثبوت لا التجدد، والحدوث من نحو: قلم، كراس..."[3]. ومن أبرز أنواع الأسماء ما سيأتي:

1_ مورفيمات الجمع ودلالاتها:

وإذا يمّمنا وجوهنا شطر مورفيمات الجمع في الخطاب الشعري للإمام الشافعي وجدناها قد مثّلت ظاهرة أسلوبية بارزة وفقًا لصيغ مختلفة، وأوزان متنوعة، ويمكن توضيح ذلك من خلال هذا الجدول الإحصائي، وأملنا في هذا وصف النظام البنوي الصرفي للجموع في المدونة للكشف عن مختلف الدلالات الأسلوبية التي تكتنفها وتتضمنها:

---

[1]: ينظر: أشواق محمد النجار: دلالة اللواصق في اللغة العربية، مرجع سابق، ص39

[2]: ينظر: المرجع نفسه، ص39.

[3]: محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة (دراسة في الدلالة الصوتية، والصرفية، والنحوية، والمعجمية)، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2011م، ص63/ أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، ط3، دار الفكر، دمشق، 2008م، ص209.

النص الشعري وصفحته	مورفيمات الجمع	تواترها	نسبتها
الرضا بقضاء الله ص (39_ 41)	**أفعال**: الأيام×2_ الأهوال _ الأعداء/ **فَواعِل**: حوادث/ **أفَاعِل**: الأعادي/ **فَعَالى**: البرايا_ منايا/ **فُعُول**: عيوب/ **فَعَالي**: ليالي.	10	%15
وداع الدنيا والتأهب للأخرة ص (128_ 31)	**مَفَاعل**: مذاهب/ **أفْعال**: أجفان_ أيّام_ أوزار/ **أفْعُل**: أنْجُم.	05	%8
صفو الوداد ص100	**أفعال**: أبدال.	01	%01
أتاني عذر منك ص (67_ 68)	**أفْعال**: أسلاف/ **فُعُول**: جُدود.	02	%03
مظاهر الشيب ومحاسن الأعمال ص (50 _ 52)	**مَفَاعل**: مفارق/ **فِعَال**: رقاب_ كرام_ ديار-كلاب×2/ **فَعَائل**: طلائع/ **أَفْعال**: أيام_ أحرار_ أبواب/ **فُعُول**: أمور.	11	%17
القناعة ومصير الظالمين ص (54 _ 55)	**فَعَالِي**: الليالي/ **فُعُول**: صروف.	02	%03
آل محمد ص48	**أفْعُل**: أنفس/ **فُعُول**: قلوب_ نجوم_ خطوب_ جيوب/ **أفْعال**: أغوال_ أستار/ **فِعَال**: جبال/ **فَواعل**: كواكب/ **فعلاء**: شفعاء/ **فعْل**: خيل.	11	%17
حديث الضيف ص (61_ 62)	**أفْعال**: أمواج_ أزهار/ **فِعال**: شعاب_ فجاج/ **فُعلاء**: شعراء/ **فُعَل**: رُبا/ **فواعيل**: يواقيت.	07	%11
الحث على الترحال ص 53	**أفعال**: أوطان/ **فُعْل**: أُسْد_ عُجْم/ **فَعَل**: عرب/ **أفاعل**: أماكن.	05	%08
لا أوجه علمي إلى ذوي الجهل ص (125_ 26)	**فَعَل**: البهم_ الغنم×2/ **فَعِل**: كلم/ **فُعُول**: علوم/ **فِعَل**: حكم/ **فُعّال**: جهّال.	07	%11
الحظ ص (106_ 107)	**فِعَل**: حيل/ **فُعُول**: نجوم/ **أفعال**: أقطار/ **أفْعُل**: أعين.	04	%06

جدول يوضح مورفيمات الجمع وأوزانها المختلفة

يتضح من الجدول الإحصائي لمورفيمات الجمع التكسيري، ذلك التنوع والاختلاف لصيغ الجمع، ويمكن إحصاء تواتر هذه المورفيمات، ونسبتها كما سيأتي:

أفعال	فُعُول	فِعال	فَعَل	أفْعُل	فَعَالي	فَعَالى	مفاعل	فواعل	أفاعل	فعلاء	فُعْل	فِعَل	المجموع
18	10	08	04	03	02	02	02	02	02	02	02	02	59
%30	%17	%14	%7	%5	%3	%3	%3	%3	%3	%3	%3	%3	%97
فعّال	فعائل	فواعيل	فُعَل		فَعِل	فعْل				المجموع والنسبة			
01	01	01	01		01	01				06			65
%0,5	%0,5	%0,5	%0,5		%0,5	%0,5				%3			%100

توصل إحصاء مورفيمات جمع التكسير إلى النتائج المبينة في الجدول أعلاه، والتي تبرز نتائج تواتر مختلف صيغ الجمع في المدونة، وقد شكّلت سمة أسلوبية بارزة تقتضي التحليل والبحث كما سيأتي:

1_ **أفْعال**: احتلت "أفعال" الصدارة من حيث نسبة التواتر والتي قدرت ب 30% من مجموع كل مورفيمات الجمع الواردة في الخطابات الشعرية، إذ وردت في سياقات متعددة لتبرز لنا قيّمًا أسلوبية مهمة حيث "يطّرد أفعال في جميع الأسماء الثلاثية على أي وزن كانت إلا التي على وزن فُعَل...".[1]

الصورة (1): قال الشاعر:[2] (الوافر)

دَعِ الأيّـامَ تفعـلُ مـا تشـَـــــاءُ وطِبْ نفسًا إذا حَكمَ القضاءُ.
وكـنْ رجـلًا عَلـى الأهـوالِ جَلْـدًا وشيمتُكَ السماحةُ والوفَـــاءُ.
ولا تـــرِ للأعـــــادِي قـــطٌّ ذلًّا فـإنّ شماتـةُ الأعـدَا بـــَـلاءُ.
دَعِ الأيّـــامَ تَغـــدِرُ كُـــلَّ حـــينٍ فمـا يُغـني عـنِ المـوتِ الـدواءُ.

عمد الإمام في هذا الخطاب الشعري إلى استخدام مورفيم جمع التكسير للقلة (أفعال) من خلال المورفيمات التالية: (أيّام، أعداء، أهوال) والتي مفردها على التوالي (يوْم، عدُو، هوْل) ليُحاول الشاعر في هذا السياق التركيبي تهدئة روع المهمومين والمصابين، والتقليل من آلامهم، والتخفيف من أحزانهم، فالشاعر يحاول مواساتهم.

سلك الشاعر هذا الأسلوب في كلامه كونه على يقين من زوال هذه الأيام المفزعة المريرة، إذ أعطى هذا البناء دلالة الوقوع المتكرر، والمعاودة أكثر من مرة.

[1]: محمد فاضل السامرائي: الصرف العربي أحكام ومعانٍ، ط1، دار ابن كثير، دمشق، سوريا، 2013م، ص104.
[2] : الديوان، ص39_ 41.

أما في قوله:[1] (من الطويل)

ويَـذكُرُ أيّامًـا مَضـتْ مـنْ شَـبابِهِ ومَـا كَـان فيهـا بالجهَالـةِ أجْرمَـا.

عَسَى منْ له الإحسانَ يغفرُ زَلّتِي ويَسـتُر أوْزَارِي، ومـا قـدْ تقـدّمَا.

آثر الإمام الشافعي استعمال مورفيم جمع القلة "أفعال" من خلال المورفيمات الاسمية "أيام، أوزار" حيث تنبع دلالة أفعال في هذين البيتين من خلال هذين المورفيمين، وما ينبثق من السياق اللغوي، فقد قدّم الشاعر "أيامًا" التي تنسجم مع دلالة القلة، والتي تعبر عن أيام العزّ والشباب والقوة التي يخشى الشاعر أن يكون قد قضاها في معصية الله من خلال المورفيم الاسمي الدال على الجمع "أوزار" الذي انحرف بها إلى دلالة الكثرة.

وظّف الإمام "أفعال" بشكل موازٍ تمامًا للقواعد التي وضعها النحاة، وقد وردت دلالتها ضمن سياقاتها العامة التي تفرض على الشاعر الدعوة إلى التصبر والتحلي بمكارم الأخلاق.

2_ فُعُول: في حين يحتل المرتبة الثانية مورفيم الجمع على زنة "فُعُول" بتواتر قدر ب 10 مرات، وبنسبة مئوية بلغت 17%، وقد ورد في أغلبه جمعًا للاسم الثلاثي على وزن "فَعْل".

- **فُعُول جمعًا للمعنويات/** ونجده في قول الشاعر:[2] (الطويل)

لـــئِنْ سَـــهّلَ اللهُ العزيـــزُ بلطفـــهِ وصَادفتُ أهلًا للعلومِ والحِكَمِ.

يتحسر الشاعر في هذا النص الشعري مستنكرًا على ما ضاع من جهد، ووقت في سبيل كسب تلك الثروة العلمية التي يحتويها، وأنّه لم يجد الشخص المناسب لتقديمه له، وقد ارتأ استخدام مورفيم جمع التكسير "فُعُول" الذي اقترن بالاسم المعنوي "عُلُوم" في هذا المقام في دلالة منه على تعظيم وتفخيم قيمة العلم الذي يحمله بين أضلعه، في مقابل تحقير أولئك الذين لا يستحقون بذله، ولاسيما أنّ هذا المورفيم يشير إلى أنّ الشاعر قد أطلق حكمًا شاملًا، وعامًا لكل أصحاب العلوم، فالشاعر يحاول رسم تلك الصورة العظيمة للعلم عبر جمع التكسير فعول.

فُعُول جمعًا للماديات/ في قول الشاعر:

[1]: الديوان، ص130.

[2]: المصدر نفسه، ص125.

وغَـارتْ نجُـومٌ، واقشـعرتْ كَواكِـبٌ وهُتّـكَ أسْـتارٌ، وَشُـقّ جيُـوبُ.
فإنْ قلتَ: لِي بيتٌ، وسِبطٌ، وسِبطةٌ وأسْـلافُ صِـدْقٍ قـد مَضُـوا

ارتبطت مورفيمات جمع التكسير في هذا السياق بالماديات من الأسماء "نُجُومٌ" و"جُيوبُ" التي مفردها على التوالي "نَجْمٌ" و"جَيْبٌ" على وزن "فَعْل" إذ "يطّرد فُعُول في الاسم الذي على وزن فَعْل وليس عينه واوًا".[1]

حملت مورفيمات الجمع على وزن "فُعُول" دلالة الشمول، والتعميم للمعنى، إذ ساق الشاعر هذا المورفيم الجمعي حتى يستطيع وصف محبوبه (صلى الله عليه وسلم) وينساق إلى دلالة المبالغة في مدحه إلى درجة أنّ النجوم غارت حزنًا عليه، وشُقّت لأجله الجيوب.

ويبدو أنّ البيت الشعري غني بمورفيمات الجمع المختلفة التي تضافرت فيما بينها لتكوّن المعنى، وما زاد الأسلوب جمالًا ورونقًا ذلك الانزياح الدلالي الذي اتّبعه الشاعر، حيث شخّص النجوم ليؤكد للمتلقي أنّ النبي (عليه الصلاة والسلام) خير الأنام فالكواكب والنجوم تكاد تأفل وتنتهي بسبب حزنها العظيم على النبي وآله.

أما في البيت الثاني فقد عدل الشاعر عن جمع القلة (أجدَادُ) إلى جمع الكثرة (جُدودُ) في هذا التناوب الصرفي للمبالغة في التباهي بكثرة جدوده، وبنسبه العريق، والفخر بأصله الرفيع والشريف، إذ قام بكسر القياس الصرفي لخرق أفق توقع المتلقي، وإثارة دهشته، وإعمال ذهنه.

3_ فِعَال: وردت صيغة الجمع (فِعال) في المرتبة الثالثة من حيث درجة تواترها في المدونة والذي قدر ب 8 مرات، وقد استعملها الشاعر في دلالات مختلفة تبعًا للسياق الذي وردت فيه، حيث قال الشاعر:[2] (الطويل)

أَحْسِـنْ إلَى الأحْـرَارِ تملـكْ رِقـابَهُمُ فَخـيرُ تِجـاراتِ الكِـرامِ اكتِسَـابُهُا.
ومَـا هِـيَ إلَّا جِيفَـةٌ مُسْـتحِيلةٌ عَليهَـا كِـلابٌ هَمُّهُـنَّ اجتـذَابُهُا.
فـإنْ تَحتبِهَـا كُنـتَ سَـلِمًا لأهلِهَـا وإنْ تَجتـذبْهَاَ نَازعتْـكَ كِلابُهـا.

[1]: محمد فاضل السامرائي: الصرف العربي أحكام ومعانٍ، مرجع سابق، ص172.
[2]: الديوان، ص51_ 52.

انتشرت مورفيمات الجمع على زنة "فِعال" في هذه الأبيات مثل: رِقاب، كِلاب وهذه المورفيمات جمعًا لأسماء ما عدا "كِرام" فهي جمع لصفة (كَرَمْ) حيث "ينقاس فِعال على كل اسم أو وصف ليست عينهما ياء على وزن فَعْل أو فعْلة، وفي كل اسم صحيح اللام غير مضاعف على وزن فَعَل أو فَعَلَة".[1]

ففي عرض الشاعر لقيمة الإحسان وأهميته، فإنّه استند إلى أسلوب الجمع على زنة (فِعال) وقد عكس مورفيمي الجمع (رِقاب، وكِلاب) دلالة الكثرة للاسم المقصود، فرقاب مفردها رَقَبَة على زنة (فَعَلة) وكلاب مفردها كلْب على زنة (فعْل).

ولما كان مورفيم الجمع الطليق (كلاب) نكرة فقد انساق إلى دلالة الذم وزاد المعنى وضوحًا وبروزًا.

ولما كانت صيغة فِعال من الصيغات التي تطّرد في الاسم المفرد على زنة (فعْلة) و(فعْل) فإنّ الشاعر أحسن استغلال هذه الصيغ في التعبير عن أهمية الإحسان إلى الناس، وهذا الأخير يمُكن المرء من امتلاك قلوب الكثير من الناس "الرقاب".

وما زاد التعبير جمالًا، والأسلوب إثارة توظيف الشاعر لمورفيم الجمع (كلاب) الذي ترجم كثرة أولئك الذين تكالبوا على حب الدنيا وشهواتها، يبتغي المبالغة في تحقير الدنيا وازدرائها والاستخفاف بالذين تعلقوا بها ونسوا الأخرة، ولشدّة بغضه لهم نعتهم بالكلاب للوضع من شأنهم، وتحقير لذاتهم التي تفتقد للعزة والكرامة.

وما يلفت النظر استعمال الشاعر لمورفيمات الجمع على صيغة (فِعال) لكل من الأسماء المفردة (كلْب، رقبة) على زنة (فعْل، فَعَلَة) والصفة (كرام) مفردها (كرم) على زنة (فَعَل) وهذا الازدواج بين الأسماء والصفات خلق سمة أسلوبية جسّدت ذلك التفاعل والتلوين بين الأسماء، والصفات في النص الشعري.

أما في قوله:[2] (من الكامل)

---

[1]: محمد فاضل السامرائي: الصرف العربي أحكام ومعانٍ، مرجع سابق، ص106/ وينظر: إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في الجموع، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004م، ص23/ وينظر: ديزيرة سقال: الصرف وعلم الأصوات، ط1، بيروت، 1996م، ص89.

[2]: الديوان، ص61.

وَرَقَيْـــتُ فِي دَربِ العُـــلَا فتَضَـــايقْتُ عَمَّـا أُرِيـدُ شِـعَابُهُ وفِجَاجُـهُ.

فلما كان مورفيم الجمع (فِعال) "يختص بالأمور المادية"[1] فإنّ الشاعر استفاد من هذه الخاصية وأدرج في هذا البيت الشعري مورفيمين للجمع هما (الشّعاب، والفجاج) ليعكسا مدى كثرة الصعوبات التي اعترضت الشاعر في أثناء سفره، ومعاناته مع قريبه اليمني الذي أساء ضيافته.

أما في قوله:[2] (من الطويل)

تَزَلْزلـــــتِ الـــــدُّنيَا لآلِ مُحمـــــدٍ وكَادتْ لهمُ صُمُّ الجِبَالِ تَذُوبُ.

ففي أثناء ثناء الشاعر ومدحه للنبي وآله، ورثائه لوفاة الحسين بن علي (كرّم الله وجهه) استند إلى مورفيم الجمع على زنة (فِعال) في المورفيم الاسمي (جِبال) في معانٍ منسجمة ومتسقة مع دلالة المبالغة في وصف النبي (صلى الله عليه وسلم) ومدح خصاله النبيلة، وأخلاقه الرفيعة لإثارة الانفعال في نفوس القُراء بالإضافة إلى بكائه وحسرته لفقد الحُسين (رضي الله عنه)، فقد تزلزلت الدنيا، وكادت الجبال تذوب لشدّة حزنها على فراقه.

عمد الإمام في هذا المقام التركيبي إلى مورفيم جمعي مادي ملموس ليعبر من خلاله عن مدى حُبّ وتأثر كل الموجودات بالنبي (عليه الصلاة والسلام) وآله.

4_ فَعَل: احتل مورفيم الجمع (فَعَل) المرتبة الرابعة من حيث نسبة تواتره في الخطاب الشعري والتي قدرت ب 7% ونجده في قوله:[3] (الطويل)

أَأَنثـــرُ دُرًّا بـــينَ سَـــارحَةِ الـــبَهْمِ وأَنْظِـــمُ مَنثُـــورًا لِرَاعيـــةِ الغَـــنَمْ؟

سَـأكتُمُ عِلمِـي عـنْ ذوِي الجَهْـلِ ولَا أَنثُرُ الدُّرّ النَفيسَ عَلَى الغَنَمْ.

يقول سيبويه في هذا الصدد "وأما ما كان على ثلاثة أحرف، وكان فَعَل فإنّ قصته كقصة فَعْلٍ كبقرة، وبقرات، وبقر".[4]

---

[1]: السامرائي: معاني الأبنية في العربية، مرجع سابق، ص146.

[2]: الديوان، ص48.

[3]: المصدر نفسه، ص125.

[4]: سيبويه: الكتاب، ج3، تح: ع السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 45.

برز مورفيم الجمع (فَعَل) في هذا السياق اللغوي في كل من المورفيمات (غنم×2، بهم) ليحيلنا هذا الجمع الذي لا مفرد له على دلالة الحسرة، والإنكار لأولئك الجهّال الذين يريد الشاعر منع العلم عنهم، إذ يحمل المورفيم (غَنَمْ) في طياته معاني التحقير والازدراء والاستخفاف، فهم لا يستحقون بذل العلم، والأولى بهم رعي الغنم والضأن أفضل لهم، فالشاعر يحاول التعبير عن أهمية العلم وقيمته لديه.

5_ أفْعُل: من أوزان القلة التي كان لها حضور في الخطابات الشعرية للإمام الشافعي المورفيم الجمعي على زنة (أفْعُل) إذ يحتل المرتبة الخامسة من حيث نسبة تواتره التي بلغت 5% من نسب بقية الجموع الأخرى، وقد توزعت على ثلاثة مورفيمات وردت في قول شاعرنا:

حَـوَالِي إِينـاسٌ مـن اللهِ وحـدَهُ يُطـالِعُنِي في ظُلمَـةِ القَـبْر أنْجُمَـا.
فمَـنْ مُبْلِـغَ عَـنّي الحُسـيْنَ رِسَـالةً وإنْ كَرِهتْهَـا أَنْفـسٌ وقُلُـوبُ.
والنَّـاسُ أعْيُـنهُم إلَى سَـلْبِ الغِـنَى لَا يَنْظُـرونَ إلَى الحِجَـا والأَوْلَـقِ.

إنّ المتأمل لمورفيمات الجمع (أنْفُس، أعيُن، أنجُم) تتراءى له من أول وهلة دلالتها على جمع القلة إلا أنّ المتمعن فيها يجد أنّها تنحرف إلى دلالات أخرى.

إنّ هذا الجمع "يطّرد في كل اسم غير صفة على وزن فَعْل صحيح العين سواء أكان صحيح اللام أو معتلها، فاؤه غير واو خالٍ من التضعيف".[1]

ومن هنا تغدو دلالة التوكيد المعنوي، والتخصيص الذي يحمل بين طياته الوصف الدقيق لموصوفه فالشاعر على الرغم من أنّه في القبر إلا أنّ الله قد وهبه نورًا يعتمل قلبه، ويتسلل كالأنجم في ظلمة قبره لينيرها، فهو على ثقة كبيرة من عفو الله له، فالشاعر يحاول إظهار يقينه وحبه وعلاقته الروحانية الشديدة بربه.

أما في قوله "الأعين" فهو لا يبتغي منها معنى القلة في الجمع، وإنما تتولد عنها دلالة الأعين الباصرة التي تحيلنا على أعين الناس التي لا تبصر إلا الغني صاحب الجاه والمال، وتستحقر الفقير ذي الحاجة والفاقة

[1]: دزيرة سقال: الصرف وعلم الأصوات، مرجع سابق، ص84/ وينظر: محمد فاضل السامرائي: الصرف العربي أحكام ومعانٍ، مرجع سابق، ص103.

"إنّ العرب خصوا التوكيد المعنوي بلفظ الأنفس والأعين ولم يستعملوا النفوس ولا العيون، فالعين يراد منها الأعين الباصرة، وليس القلة".[1]

في حين نجد أنّ مورفيمات الجمع على زنة (فعالَى، فعالِي، مفاعل، فواعل، أفاعل، فعلاء، فُعْل، وفِعَل) قد تساوت من حيث نسبة حضورها في النصوص الشعرية، والتي قدرت ب 3%، وتبعًا لهذا التنوع والاختلاف المورفيمي ارتأينا انتقاء بعض من هذه المورفيمات الجمعية التي يتغيا منها الشاعر وظائف استدعاها السياق، وسنتناولها بالبحث والتحليل، ومن أبرزها نجد:

6_ **فَعَالَى**: ورد هذا المورفيم الجمعي بنسبة قدرت ب 3% وقد توزع على مورفيمين في قول شاعرنا:[2] (الوافر)

وَإِنْ كَثُـــرتْ عُيوبُـــكَ في البرَايَـــا وسَـرَّكَ أنْ يكُـونَ لهَـا غِطَـاءُ.

تَســتّرْ بالسَّـــخَاءِ فَكُـــلُّ عيْـــبٍ يُغطّيهِ _كَمَا قِيل_ السَّخَاءُ.

ومـــنْ نَزلَـــتْ بِسَـــاحَتِهِ المنايَـــا فـــلاَ أرْضٌ تَقِيـــهِ ولَا سَمَـــاءُ.

ولما كان الشاعر يصبو إلى الحديث عن الموت كان لزام عليه التأكيد على عِظم المصيبة وهولها في نفوس البشر، وقد تساوقت هذه الدلالة مع استخدامه للمورفيم الجمعي (فَعَالَى) خصوصًا في لفظة (منايا) وهو أنسب في هذا السياق، وله من الدلالة والإيحاء على أحاسيس الحزن، والألم ما لم يكن لغيره من الصيغ.

ولما كانت المنية أبغض شيء لدى البشر فقد عبّر الشاعر عنها بصيغة مورفيم الجمع حتى يزيد المعنى تهويلًا والدلالة تعظيمًا "وهو جمع لما دلّ على آفة من هلاك أو نقص... ودلالة هذا الجمع بيّنها النحاة وهي الدلالة على الآفات والمكروه والهلاك والتوجع".[3]

وشت صيغة (فعالَى) بدلالة مشحونة بعواطف الحزن، والأسى، والألم الممتزج بيقين الشاعر التام والمنقطع بأنّ المنية إذا أزفت فلا راد لها.

---

[1]: السامرائي فاضل صالح: معاني الأبنية في العربية، مرجع سابق، ص122.

[2]: الديوان، ص39_ 40.

[3]: السامرائي فاضل صالح: معاني الأبنية في العربية، مرجع سابق، ص140.

بثّ الإمام الشافعي من خلال المورفيم الجمعي (فعالَى) أحاسيس الأسى، والتوجع، والفقد والفناء وما كثّف دلالة هول المنية ارتباطها بمعنى الزمن الماضي الذي يزيد من قوة الفعل (نزلتْ) إذ أفاد هذا الوصف توكيد الحدث وتقويته، وتثبيته في ذهن المتلقي.

أما مورفيم الجمع (برايا) فإنّه يحمل في ثناياه دلالة الكثرة والمبالغة التي توحي بعدد الناس الذين كشفوا عيوب الشخص الذي يخاطبه الشاعر، فهذا الأخير يريد تهوين الأمر على المخطئ، في المقابل ينصحه بالسّخاء ليكون له حِصنٌ حَصينٌ يدرأ عنه العيون والأبصار.

انساق مورفيم الجمع (برايا) في هذا المقام إلى دلالة التكثير والمبالغة في القول، وكأنّ الشاعر يريد القول إنّ كل البرية اطّلعت على أخطاء الذي كثرت معاصيه وذنوبه.

7_ مَفاعِل: استعان الشاعر بها في مدونته مرتين بنسبة عدلت 3% من مجموع كل مورفيمات الجمع إذ ارتسمت في قوله: (من الطويل)

خَبَتْ نَارُ نَفْسِي باشْتِعالِ مَفَارِقِي وأَظْلَمَ لَيْلِي إذْ أضَاءَ شِهَابُهَا. [1]

ولمّا قَسَا قَلبِي وضَاقَتْ مَذَاهِبِي جَعَلْتُ الرَّجَا مِنّي لِعفُوِكَ سُلَّمَا.[2]

يسوق الشاعر مورفيم الجمع (مفاعل) من خلال هذين الاسمين (مفارق، ومذاهب) المتصلين بمورفيم النسبة، إذ نسب شاعرنا كلا من المفارق، والمذاهب لنفسه استنكارًا لحاضره والمآل الذي آلت إليه حالته النفسية والجسدية، إذ لا يهدف الشاعر من وراء هذا الجمع إلى التكثير العددي بقدر ما يحيلنا على دلالة الشمول والعموم لكل جزء من أجزاء مفارق الرأس؛ فهو يصف إحساسه بالتعب والحزن والألم متكئًا على هذا المورفيم الجمعي الذي يبرز مراميه، وأهدافه، ومفاعل "جمع للثلاثي المزيد في أوله ميم".[3]

لا يرمي الشاعر من هذا الأسلوب الجمعي إلى المبالغة في تكثير الموصوف، بقدر ما يعبر عن مكامن الخوف، والألم، والأسى، والتحسر الذي انتابه جراء اشتعال رأسه شيبًا، فالشاعر وظّف هذا المورفيم

[1]: الديوان، ص50.

[2]: المصدر نفسه، ص128.

[3]: فخر الدين قباوة: تصريف الأسماء والأفعال، ط2، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1988م، ص218.

الجمعي استزادة للمبالغة، وتسويغًا للاستنكار للظروف التي يحياها، ولواقعه المرير الذي يعيشه بسبب حلول الشيب به.

8_ فُعلاء: تواترت هذه الصيغة مرتين في المدونة، وبنسبة بلغت 3% "وهي صيغة تطّرد في وصف على زنة (فاعل) دال على معنى كالغريزة".[1] ونجد هذا الوزن الصرفي في قول الشاعر:

وَعَـــدَاوةُ الشُّـــعَرَاءِ دَاءٌ مُعْضِـــلٌ وَلَقَدْ يَهُونُ عَلَى الكَرِيمِ عِلاَجُهُ.

هُـمُ شُـفَعَائِي يَـومَ حَشْـرِي وَمَـوقِفِي إِذَا مَـا بَـدَتْ للنَـاظِرِينَ خُطُـوبُ.

سيق المورفيم الجمعي على زنة "فعلاء" من طريق المركبين الاسمين الدالين على الجمع (شعراء، وشفعاء) مبالغة في وصف سجاياهم، وطباعهم "والذي يبدو لي أنّ "فعلاء" يكاد يختصّ بالأمور المعنوية".[2]

إذ نتلمس من المركب الجمعي (شعراء) ماهية الغريزة اللغوية الفذّة، والسّجية الإبداعية، والفنية ولاسيما قوة الردّ، والمدح، والذّم التي يمتلكها الشعراء الفحول، فعداوتهم تشبه المرض المزمن الذي لا شفاء منه، فهم ينفثون سمّ كلامهم القاتل في عدوهم كما ينفث الثعبان سمه في ضحيته.

أما في المركب الاسمي (شفعاء) فقد استعار الشاعر المورفيم الضميري الحر (هم) وأسنده إلى المورفيم الجمعي (شفعاء) وهذا الأخير اتّصل به مورفيم النسبة على سبيل التعظيم والتمجيد لشأن الرسول (صلى الله عليه وسلم) فلا نجاة ولا فوز دون شفاعته، إذ يعد بمثابة جواز السفر إلى جنّات النعيم، والذي زاد المعنى بروزًا والدلالة وضوحًا ورود المورفيم الجمعي (شفعائي) الذي أخضع المعنى إلى دلالة تخصيص النبي (صلى الله عليه وسلم) بالشفاعة دون غيره من البشر.

9_ فُعّال: استعان الشاعر بالمورفيم الجمعي على وزن (فُعّال) مرة واحدة في المدونة، ما يعادل 0,5% وفُعّال "بضم الفاء وتشديد العين يطّرد جمعًا لوصف صحيح اللام مع فاعل لمذكر"[3] ونجد هذا المعنى في قول الشاعر: [4](من الطويل)

---

[1]: صلاح مهدي الفرطوسي، هشام طه شلاشي: المهذب في علم التصريف، ط1، مطابع بيروت الحديثة، 2011م، ص180.

[2]: فاضل صالح السامرائي: معاني الأبنية في العربية، مرجع سابق، ص146.

[3]: صلاح مهدي الفرطوسي، هشام طه شلاشي: المهذب في علم التصريف، مرجع سابق، ص130.

[4]: الديوان، ص126.

وَمَــنْ مَــنَحَ الجُهّــالَ عِلْمًــا أَضَــاعَهُ ومَـنْ مَنَـعَ المسْتَوْجِبينَ فقَـدْ ظَلَـمْ.

ارتبط المورفيم الدال على معنى الجمع في هذا المقام التركيبي بتكرار الحدث، واستمرار الفعل على سبيل الكثرة والمبالغة، فمورفيم التضعيف المقحم في اللفظة (جُهّال) عمل على إطالة صوت الهاء، إذ اتّصل هذا الجمع بالتعبير عن صفة الجهل، ومبالغة في الوصف، وبيان مناقب المذموم، ولاسيما وأنّ مورفيم الجمع (جُهّال) قد خرج إلى معاني التحقير، والاستهزاء، والازدراء، والتصغير والتهوين لمن اتّصفوا بصفة الجهل "وأشهر دلالة لهذا البناء هي التكثير والمبالغة في القيام بالفعل، فإنّ لم يكثروا القيام بالفعل فلا يطلق عليهم هذا الجمع".[1]

أبان الشاعر عبر المورفيم الجمعي (جُهّال) على معاني الاستمرار، والتكرار، والإعادة، والتجدد لهذه الصفة التي ينبري عنها المعاناة الملازمة للشاعر جراء خوفه منح العلم للجهّال، فيؤدي ذلك إلى ضياعه.

إذ تعد صيغة (فُعّال) من أقوى صيغ المبالغة التي تدل على الشيء الذي يتكرر عدّة مرات كما تحيلنا على ملازمة الشيء لصاحبه حتى يصبح حرفة ملازمة له.

2_ دلالة المورفيمات على التعريف والتنكير:

من الآليات الأسلوبية التي تقتضيها أحوال المخاطبين، ويبتغيها المتكلم "أسلوب التنكير والتعريف" ومن القضايا البارزة التي نالت قسطًا وافرًا من الاهتمام من قِبل العلماء والباحثين لما لها من دور فعال في إضفاء قيم فنية، وجمالية على النصوص الشعرية.

أ- المورفيمات ودلالتها على التنكير:

نتناول في هذا السياق المورفيمات الاسمية الدالة على التنكير فالنكرة "كل اسم شائع في أفراد جنسه لا يختص به واحد دون غيره... وهي ما لا يُفهم منها مُعيّن"[2] وقد بيّن العلماء أن علامة تنكير الاسم تنوينه "والعلم وحده هو الذي تنظر فيه أن نرى ... أنّ التنوين فيه يدل على معنى التنكير".[3]

---

[1]: فاضل صالح السامرائي: معاني الأبنية في العربية، مرجع سابق، ص130.

[2]: أحمد الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص77.

[3]: إبراهيم مصطفى: إحياء النحو، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، 2012م، ص104.

استعان الشاعر بالمورفيمات الاسمية الدالة على التنكير ليستعيض بها إلى أهداف، ومرامٍ يبتغي بيانها "ففي هذا شهادة نحويٍّ وعربيٍ أنّ التنوين مناطه التعيين"[1] حيث إنّ المتأمل لأشعار الإمام الشافعي يلحظ أن هذه السمة الأسلوبية قد عرفت حضورًا واسعًا، ويمكن عرض ذلك فيما سيأتي:

1- **التنكير لغرض التعميم والاستغراق (توكيدًا ومبالغة)**: في قول شاعرنا[2] (من البسيط)

والشَّمسُ لوْ وقفتْ فِي الفَلكِ دَائِمةٌ لمَلّهَا النَّاس مِنْ عُجْمٍ وَمِنْ عَرَبٍ.

ساق الشاعر المورفيمات الاسمية الدالة على التنكير (عجمٍ، عربٍ) المنونة بالكسر في هذا المقام لتحيلنا على غرض الاستغراق الكلي للذوات البشرية (الحي العاقل) من مختلف الأجناس (عربية، وأعجمية) حيث حُوّلت مورفيمات التنكير بالتنوين الذي لحقها إلى التوسط بين التنكير والتعريف على سبيل الاستغراق الكلي لجنس الإنسان، مبتغيًا بذلك المبالغة والتأكيد على أنّ كل البشرية ستسأم من وقوف الشمس في مكان واحد دون أن تبرحه على الرغم من جمالها وأهميتها في حياة البشر.

أما في قوله:[3] (من البسيط)

وَالبَدْرُ لَوْ لَا أُفُولٌ مِنْهُ مَا نَظَرتْ إليْهِ فِي كُلِّ حينٍ عَينٍ مُرْتَقِبِ.

ارتبطت المورفيمات الدالة على التنكير بالاستغراق الكلي لكل العيون الناظرة للذوات (الناطقة وغير الناطقة، وللعاقل وغير العاقل، وللمؤنث وللمذكر) إذ حمل التركيب معنى كل الكائنات التي لها عيون، وبذلك فقد خرج مورفيم التنكير إلى دلالة الكلية في استغراق كل حي على وجه الأرض على سبيل المبالغة والتوكيد.

أما في قوله:[4] (الكامل)

وَالجَدُّ يُدنِي كُلَّ أمْرٍ شَاسِعٍ وَالجِدُّ يَفْتَحُ كُلَّ بَابٍ مُغْلَقِ.

[1]: إبراهيم مصطفى: إحياء النحو، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مرجع سابق، ص109.

[2]: الديوان، ص53.

[3]: المصدر نفسه، ص53.

[4]: م.ن، ص106.

تضافرت المورفيمات الاسمية الدالة على التنكير (أمر، باب، مغلق) لينبثق عنها معنى الاستغراق الكلي، في بيان أنّ كل محظوظ يحقق كل ما يتمناه في حياته، وأنّ كل مجتهد سيحقق نجاحه الذي يصبو إليه لا محالة.

إذ يُظهر أسلوب التنكير جماليته انطلاقًا من الأسماء النكرات المسبوقة ب "كل" في وصف دقيق وتصوير بارع، وما زاد المعنى مبالغة اتصال المورفيمات الحرة النكرة بالمروفيم "كل" الذي استزاد من استغراقها.

أما في قوله:[1] (الوافر)

وَلَا حُــزنٌ يَــدُومُ ولَا سُــرُورٌ وَلَا بُــؤسٌ عَلَيْــكَ، وَلاَ رَخَــاءُ.

انساقت مورفيمات التنكير المنونة بالضم في هذا السياق إلى هدف الاستغراق الكلي لهذه المسميات والأوصاف التي تضافرت مع لام النافية، التي أفادت معنى النفي المطلق والشامل على سبيل التأكيد على زوال كل شيء وانتهائه بنية النصح والإرشاد للتطلع والتأمل بغدٍ أفضل، وهكذا هو شأن أحوال الدنيا.

2_ مورفيم التنكير لغاية التعظيم والتمجيد: يكثر هذا النوع من الأسلوب في قصائد الإمام الشافعي، ومنها قوله:[2] (الطويل)

وَغَـارَتْ نُجُـومٌ، واقْشَـعَرتْ كَوَاكِـبٌ وَهُتّـكَ أسْـتارٌ، وَشُـقّ جُيُـوبُ.

لـئِنْ كَـانَ ذنْـبِي حُـبُّ آلِ مُحَمـدٍ فَذلِكَ ذَنْبٌ لَسْتُ عَنْهُ أتُوبُ.

أبانت المورفيمات الدالة على التنكير بإحرازها مكانة مهمة في رقعة الخطاب إلى تمجيد النبي (صلى الله عليه وسلم) وتعظيم شأنه، على سبيل المبالغة في وصف صفاته الكريمة، إذ لا يضاهيه شيء في كمال أخلاقه، وجميل خصاله، وإظهار حبه الكبير لهم إلى درجة أنّ الجبال كادت تذوب لأجله، والنجوم تأفل، والكواكب تقشعر من شدّة الولع عليه، وحزنها على فراقه.

[1]: الديوان، ص40.

[2]: المصدر نفسه، ص48.

أما في قوله:[1] (الطويل)

فَـإِنْ قُلْـتَ: لِي بيـتٌ، وسِـبْطٌ، وَأَسْـلَافُ صِـدْقٍ قَـدْ مَضُـوا وَجُـدُودُ.
غَـنِيٌّ بِـلَا مَـالٍ عَـنِ النَّـاسِ كُلِهِـم ولَـيسَ الغِـنَى عـنِ الشـيْءِ إِلَّا بِـهِ.[2]

اتصلت المورفيمات الاسمية الدالة على التنكير في هذا المضمار بدلالة الفخر، والاعتزاز، وتعظيم الشاعر لنفسه لبيان نسبه العريق، وأصله الجليل الذي يعود إلى نسل النبي (صلى الله عليه وسلم)، أما في البيت الثاني فهو يزهو بنفسه، مفتخرًا بذاته، كونه عزيز نفس، عظيم شأن، لا يقبل المهانة، غنيٌ إلى الله وحده، وقد تشاكلت هذه المسميات الدالة على التنكير مع التنوين الذي أفادها إطلاقًا وعمومًا لمعانيها على سبيل المغالاة في وصف ذاته.

3_ مورفيم التنكير لغرض التهويل: يتكئ الشاعر في بعض المواضع من أشعاره على مورفيمات التنكير لنقل بعض تجاربه مع الحياة، والناس، والأيام التي يشملها التهويل الذي يضفي ملامح وطاقات تعبيرية على نصوصه يبتغي منها غالبًا النصح والإرشاد، ومن ذلك قوله:

وَلَا تُـــرِ للأَعَـــادِي قَـــطُّ ذُلًا فَـإِنَّ شَمَاتَـةُ الأَعْـدَا بَـلَاءٌ.[3] (الـوافر)
أَيَـا بُومَـة قـدْ عَشّشَـتْ فـوقَ هَـامَتِي علـى الـرُغْمِ مِـنّي حِـينَ طَـارَ غُرَابُهَـا.[4]
أَأَنْعَـمُ عَيْشًـا بَعـدَمَا حَـلّ عَارِضِـي طَلَائِعُ شَيْبٍ لَيْسَ يُغنِي خِضَابُهَا. (الطويل)
وعـــزّة عمـــر المـــرءِ قبـــلَ مشـــيبِهِ وقـد فنيـت نفـسٌ تـولّى شـبابها. (الطويـل)

يصف الشاعر إظهار الذّل للأعداء بالبلاء العظيم لغرض تهويل الأمر لدى المتلقي، ثم ينتقل في البيت الثاني ليعبر من خلال المورفيم الدال على التنكير عن حالة البؤس والشقاء التي حلّت بالمرء، فهو يصف هول ما آلت إليه حاله بعد اندثار سواد الشعر، وحلّ محلّه البياض، حينها أدرك أنّه لا تنفع حيلة مع الشيب إلا طاعة الله وحده، ولا عزّ للمرء إلا بقوته وشبابه، حيث انساقت مورفيمات التنكير في هذه الرقعة الخطابية لوصف هول الحياة بعد حلول الشيب على سبيل الحسرة والندامة التي حلّت بالمرء.

[1]: الديوان، ص67.
[2]: المصدر نفسه، 54.
[3]: م.ن، ص40.
[4]: م.ن، ص50_ 51.

4_ مورفيم التنكير لغرض الازداء والتحقير: نجد ذلك في قول شاعرنا:[1] (من الطويل)

فَلَـــمْ أَرَهَـــا إِلَّا غُـــرُورًا وَبَـــاطِلًا كَمَـا لَاحَ فِي ظَهْـرِ الفَـلاَةِ سَـرَابُهَا.

وَمَـــا هِـــيَ إِلَّا جِيفَـــةٌ مُسْـــتحِيلَةٌ عَليهَـا كِـلاَبٌ هَمُّهُـنَّ اجتـذَابُهَا.

إنّ المتتبع لهذا التصوير الشعري يلحظ أنّ مورفيمات التنكير قد اكتسبت دلالة الازدراء، والتحقير والاستهجان من قبل الشاعر، في تموقعه بين القصر والاستغراق الحاصل في (إلا غرورًا وباطلًا، إلا جيفة مستحيلة، عليها كلابٌ) إذ قصر الشاعر الدنيا على الغرور والباطل وذلك السراب الذي يحسبه الظمآن من شدّة الحرّ في الصحراء ماء، حيث استغرقت الدنيا بصفاتها كل معاني الذم، والقدح، والتحقير، والازدراء وذلك لدقة الوصف بالتنكير بغرض التعميم الكلي للوصف.

3_ المورفيمات الدالة على التعريف: "أسماء العلم"

نتناول في هذا الصدد المورفيمات الدالة على التعريف، ونتوقف في هذا السياق عند اسم العلم "وهو اللفظ الذي يدل على تعيين مسماه تعيينًا مطلقًا من غير تقييد بقرينة؛ فهو غني بنفسه مقصور على مسماه، من نحو: إبراهيم، فاطمة..."[2].

وهو ثلاثة أقسام: اسم، ولقب، وكنية فكل هذه المعارف تدل على التعيين لذواتها.

يحفل ديوان الإمام الشافعي بأسماء الأعلام خصوصًا في قصيدته التي يرثي فيها علي (كرم الله وجهه) لأنّ ذلك يوافق موقعة تاريخية كان ضحيتها عليّ وآل بيته، ويمكن توضيح ذلك كما يلي:

مورفيمات العلم (الأسماء)	تعيينه وسياقه
الحسين	الحسين بن علي كرم الله وجهه، وهو سبط النبي صلى الله عليه وسلم أي ابن ابنته فاطمة رضي الله عنها.
محمد	هو رسول الله صلى الله عليه وسلم.
آل هاشم	نسب النبي عليه الصلاة والسلام.
آل محمد	هم أهل بيت الرسول صلى الله عليه وسلم.

[1]: الديوان، ص52.

[2]: عزيزة فوّال يابتي: المعجم المفصل في النحو العربي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1992م، ص685.

عجم	هم القوم الذين لا يتكلمون العربية.
إبليس	من الجنّ وهو المطرود من رحمة الله.
آدم	اسم أول البشرية، وأبو الأنام، وهو أول نبي عليه الصلاة والسلام.
الفلاة	اسم مكان (الصحراء الواسعة).
الفُرات	اسم نهر بالعراق.
جهنم	اسم مكان في الأخرة.

عند تأمل الأبيات الشعرية للإمام الشافعي يتبين أنه تحدث عن عدد من الشخصيات، والأعلام التي استدعى ذكرها السياق التاريخي، والمقامي، ومنها قول الشاعر:

فَمَـــنْ مُبْلِـــغَ عَـــنّي الحُســـيْنَ رِسَـــالةً وإنْ كَرِهَتْهَـــا أنْفُـــسٌ وقُلُـــوبُ.

....

تَزَلْزَلَـــــتِ الـــــدُّنْيَا لِآلِ مُحَمَـــــدٍ وكَـادَتْ لهُـمُ صُـمُّ الجِبَـالِ تَـذُوبُ.

يُصَـلَّى عَلَـى المَبْعُـوثِ مِـنْ آلِ هَاشِـمٍ وَيُغْـزَى بَنُـوه!! إنّ ذَا لَعَجِيـبُ.

لـئنْ كَـانَ ذَنْـبِي حُـبُّ آلِ مُحَمَـدٍ فَـذَلِكَ ذَنْـبٌ لَسْـتُ عَنْـهُ أتُـوبُ.

"ولما كان اسم العلم الشخصي يدل على مسمّاه دون أن يحتاج إلى سياق مقامي أو مقالي يتحقق فيه، ويفرز الوظيفة المرجعية كونه يعيّن مفردًا، ويُشير إلى كائن محدد قد يكون شخصًا، أو مكانًا"[1] فقد نشده الإمام الشافعي أسلوبًا وتعيينًا في أشعاره.

فلو ذهبنا نتحدث عن الرثاء لجال في خاطرنا الخنساء ورثائها لأخيها صخرًا، فإن ذُكّر الإمام الشافعي استدعى الفكر آل البيت، وتعظيمه لهم، حبًا وتلذذًا بذكرهم.

تُحيلنا أسماء الأعلام في سياقات الكلام في هذه الأبيات إلى معيّن ومعرّف في ذاكرة الجماعة (شخصًا أو مكانًا)، فيترجم التكرار اللافت لآل محمد حب الشاعر الكبير لهم، واعتزازه بذكرهم، والتلذذ بتكرار أسمائهم، ويبين مكانتهم العظيمة، والجليلة لديه في سياقات تركيبية تراوحت بين الماضي والحاضر، فالشاعر

[1]: وردة بويران: الأسلوب في ديوان ليلى الأخيلية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة باجي مختار، عنابة، 2014م/ 2015م، ص128.

يشير إلى أنّه يجلُّ آل البيت وسيبقى كذلك، لأنّهم أهل الفضل والشفاعة، وخير الأنام، مما جعل الجبال تكاد تذوب من شدّة حزنها على فراقهم، فالشاعر وظّف هذه الكنية (آل محمد) ليستعيض بها عن موقعة تاريخية وقعت في ذلك الزمن من حياة الشاعر وأثّرت في كيانه وروحه.

4_ مورفيمات الجر ووظائفها ومدلولاتها:

تتسم مورفيمات الجر بمدلولاتها المختلفة، ما يساعدها على التواجد في سياقات لغوية متباينة لأجل جمال الأسلوب وبلاغته، إذ وردت مورفيمات الجر في أشعار الشافعي حاملة لمعانٍ مختلفة استدعاها السياق حينًا، وترجع لطبيعة المورفيم نفسه حينًا آخر، وفيما يلي جدول إحصائي لها، مع إبراز أهم وظائفها في الجمل والسياقات التي ترد فيها:

جدول إحصائي لمورفيمات الجر ودلالاتها في الأشعار

مورفيمات الجر	معانيها في أشعار الإمام الشافعي	تواترها	نسبتها %
مِنْ	**أ_ التبعيض**: وهي أن تحمل معنى البعض من الكل. **ب_ ابتداء الغاية وانتهائها.** **ج_ سببية/ تعليلية.** **د_ الفصل: بين المتضادين.** **هـ_ زائدة لتوكيد الاستغراق.** **و_ لبيان الجنس.** **ز_ تخصيص.**	21	%30
على	**أ_ ظرفية**: معنوية/ مجازية. **ب_ تعليلية تفسيرية.** **ج_ استعلاء حقيقي.**	10	%14

	د_ استعلاء مجازي. **منزاحة عن معناها بالتناوب.**		
عن	**أ_ مجاوزة/ مزايلة.** **ب_ تعليلية.**	11	%16
اللام	**أ_ اختصاص.** **ب_ ملكية.** **ج_ تعليل وتفسير.**	13	%19
في	**أ_ احتواء ووعاء.** **ب_ ظرفية مجازية.** **ج_ تعليلية/ سببية.**	15	%21

ويمكن تقديم عرض لتحليل هذه المورفيمات كما يلي:

1_ مِنْ: نلحظ أنّ الإمام الشافعي استعان كثيرًا بمورفيم الجر (من) الذي كانت له حصة الأسد في صدارة الحضور والتواتر في قصائده، إذ لوّن هذا المورفيم أشعار الإمام بشتى المعاني، والوظائف الصرفية والتي يمكن بيانها كما يلي:

أ_ التبعيض: ويتمثل هذا المعنى في قول الشاعر:

ويَـذكُرُ أيّامًـا مَضَـتْ مـنْ شَـبَابِهِ ومَـا كَـانَ فيهَـا بِالجَهَالَـةِ أجْرَمَـا. (الطويـل)

حَـوَالَي فَضْـلُ اللهِ مِـنْ كُـلِّ جَانِـبِ وَنُورٌ مِنَ الرَّحمَنِ يفْتَرشُ السَّمَا. (الطويـل)

....

رَأَيْـتِ خَـرَابَ العُمـرِ مِـنّي فَـزُرتِنِي وَمَـأْوَاكِ في كُـلّ الـدّيَارِ خَرَابُهَـا. (الطويـل)

إِذَا اصْـفَرَّ لَـوْنُ المـرءِ، وابَّـيضّ شَـعرُهُ تَـنَغّصَ مِـنْ أيَّامِـهِ مُسّـتَطَابُها. (الطويـل)

....

والشَّمسُ لَوْ وَقفَتْ في الفُلْكِ دَائِمَةً لملّهَا النَّاسُ مِنْ عُجْمٍ، ومِنْ عَرَبِ.
والبَدْرُ لَوْ لَا أُفُولٌ مِنهُ مَا نَظَرَتْ إليهِ في كُلِّ حِينٍ عينُ مُرتقِبِ. (البسيط)

تنساق مورفيمات الجر (من) في هذه الأبيات الشعرية إلى معنى التبعيض، مبرزة تلك الحنكة الأسلوبية التي وشت ببراعة الشاعر في تشكيله النظمي للتضافر المورفيمي بين مورفيم الجر (من)، والمورفيم الطليق (كل) الذي يحيل على دلالة الجمع، إذ ينسجمان المورفيمان لتنتهيا بالنص الشعري إلى معاني التبعيض والتقليل والعموم والمبالغة في فضل الله واحتوائه لعباده، ويكمن ذلك في البيت الثاني.

أما في البيت الأول فالشاعر يتّخذ من مورفيم الجمع (أيام) المتضافر مع مورفيم الجر (من) معنى القلة إذ أسهم المورفيمان مجتمعان في الخروج بالمعنى إلى دلالة التبعيض، والإحالة على أيام الشاعر القليلة التي قضاها في شبابه عاصيا لله عزّ وجل.

ب_ ابتداء الغاية وانتهائها: ورد هذا المعنى في قول شاعرنا:

ولمّا قَسَا قَلبِي وضَاقَتْ مَذَاهِبِي جَعَلْتُ الرّجَا مِنّي لِعَفُوِكَ سُلَّمَا.[1]
فَللسّيْفِ أغْوالٌ، وللرُمحِ رَنّةٌ وللخَيْلِ مِنْ بعدِ الصَّهيلِ نَحِيبُ.[2]

تكمن أهمية مورفيم الجر (من) في هذين النموذجين في خروجه إلى معنى ابتداء الغاية وانتهائها، ويتجلى بشكل واضح في البيت الأول إذ رسم الشاعر صورة واضحة للخضوع والذّل لله عزّ وجل مبرزًا أنّه إذا ضاقت به الدنيا فلا موطن له إلا الله.

إذ يتغيا الشاعر من وراء استخدامه لمورفيم الجر (من) العفو، فابتداء الإنسان يكون من الله وانتهاؤه إليه، فعلى الرغم من ذنوب الشاعر، ومعاصيه إلا أنّه يريد إنهاءها طمعًا بعفو الله ومغفرته له، لأنّه لا مفر ولا ملجأ من الله إلا إليه، فقد اتّخذ الشاعر الرجاء بداية لينتهي إلى عفو الله له.

ج_ لتوكيد الاستغراق: والتي يطلق عليها النحاة "الزائدة"، ونجد هذا المعنى في قول الشاعر:[3] (الطويل)

حَوالِي فَضْلُ اللهِ مِنْ كُلّ جَانِبٍ ونُورٌ مِنَ الرَّحمَنِ يَفتَرِشُ السَّمَا.

[1]: الديوان، ص128.
[2]: المصدر نفسه، ص48.
[3]: م.ن، ص131.

ارتبط مورفيم الجر (من) في هذا السياق التركيبي بمعنى توكيد الاستغراق، وهي حرف زائد، وما زاد من قوة هذا المورفيم اتصاله بالمورفيم (كل) الدّال على معنى العموم، والمبالغة الذي زاد المعنى توكيدًا واستغراقًا ففضل الله قد شمِل عبده من كل نواحيه، مما أكدّ استغراقه لكل جوانبه في الحياة.

د_ لإفادة الفصل (التبيين): من نحو قول إمامنا:[1] (الطويل)

فَجُرمِي عَظِيمٌ من قَدِيمٍ وحَادثٍ وعَفُوكَ يأتِي العَبدَ أعْلَى وأَجْسَمَا.

انساق مورفيم الجرّ (من) في هذا المقام اللغوي لإفادة التبيين، فضلًا عن توضيح ذلك الغموض الذي يعتري السياق التركيبي الذي بيّن أنّ جرم الشاعر كان عظيمًا في قديم الزمان وفي حديثه.

إذ توسط مورفيم الجر (من) بين مبهمين نكيرين منونين، مما دفع الشاعر للاستعانة بهذا المورفيم الذي أزال الإبهام من على التركيب، مبينًا أنّ معاصيه ليست هيّنة أو حديثة إنما هي قديمة، فهو يعبر عن عظم مصابه إلا أنّه يرتجي عفو الله له، فهو غير يائس من مغفرة الله له وقَبول توبته.

هـ_ لبيان الجنس: من نحو قول الشاعر:[2] (الطويل)

وَمَنْ يعتصِمْ باللهِ يَسْلَمْ منَ الوَرَى ومَنْ يَرجُهُ هَيهَاتَ أَنْ يتندّمَا.

خرج مورفيم الجر (من) في هذا السياق اللغوي إلى دلالة (بيان الجنس) إذ وضّح هذا المورفيم ما أبهم، وغمُض من الكلام الذي سبقه، فلو قال قائل: ومن يعتصم بالله يسلم، ثم سكت لما كان للكلام معنى أو بيان، وبفضل مورفيم الجر (من) اتّضح الجنس الذي يسلم منه المرء إذا اعتصم بالله وهو (الورى).

أما في قوله:[3] (الطويل)

يُصَلَّى عَلى المبعُوثِ مَنْ آلِ هَاشِمٍ ويُعْزَى بَنُوه!! إنْ ذَا لَعَجِيبُ.

سرى مورفيم الجر (من) في هذا المقام لبيان الجنس، ففي الحديث عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أراد الشاعر بيان أصل الرسول الشريف، ونصبه الأصيل، فأدرج الاسم الجنسي (آل هاشم) الذي تضافر مع مورفيم الجر (من) في خروجهم إلى دلالة الفخر والاعتزاز بنسب النبي وأصله الشريف، وتمجيد لشأنه العظيم.

---

[1]: الديوان، ص130.

[2]: المصدر نفسه، ص131.

[3]: م.ن، ص48.

و_ سببية تعليلية: ويبرز هذا المعنى في قول الشاعر:[1] (الطويل)

يُقـيمُ إذَا مَـا اللَّيْـلُ مَـدّ ظَلَامُـهُ عَلى نَفْسِـهِ مـنْ شِـدّة الخَـوفِ مَأتمَـا.
وَكُـنْ بـيْن هَـاتيْن مـنَ الخَـوفِ والرَّجَـا وأبْشِـرْ بعفُـوِ اللهِ إنْ كُنـتَ مُسْـلِمَا.
رَأَيـتِ خَـرابَ العُمـرِ مـنّي فَـزُرتنِي ومَـأوَاكِ فِي كُـلِّ الـدّيَارِ خَرَابُهـا.[2]

بثّ مورفيم الجر (من) في النماذج الشعرية الثلاثة معنى السببية والتعليل، إذ انساق في البيت الأول مورفيم الجر في تضافره مع المقامات اللغوية ليترجم سبب إقامة الشاعر في الليل في مكانٍ واحدٍ دون حراك بشدة الخوف والهلع الذي يحسه في ذلك الوقت، في حين ينبثق في البيت الثاني سبب اطمئنان قلب الشاعر، وتأمله بعفو الله في خوفه منه حينًا، ورجاه له حينًا آخر، بيد أننا حين نلج إلى صميم البيت الثالث نلمح استخدام الشاعر الاستعارة ليشرح من خلالها أنّ سبب زيارة البومة له هو ذهاب شبابه، وحلول الشيب محله، مما جعل حياته كالديار الخربة التي هجرها أهلها من سنين بعيدة، واكتسحتها العتمة والغربة والظلام.

ز_ للتخصيص: ومن أبرز المعاني التي دلّ عليها مورفيم الجر (من) في هذه السياقات معنى التخصيص ونجد ذلك في قول شاعرنا:

أتَـانِي عُـذْرٌ منْـكَ فِي غـيْرِ كُنْهِـهِ كَأَنَّـكَ عَـنْ بَـرّيِ بِـذاكَ تَحِيـدُ

استند الشاعر في أثناء حديثه عن قريبه اليمني وسوء ضيافته له إلى توظيف مورفيم الجر (مِنْ) المتصل بكاف الخطاب العائدة على قريبه، للدلالة على التخصيص لشخص مخاطبه معاتبًا له على معاملته البذيئة ومندّدًا بفعلته الدنيئة، مخصصًا إياه بالعتاب دون غيره باعتباره أساء ضيافته لما نزل ضيفًا عنده، فلم يفيه حقّ الضيافة التي يستحقها، والتي تستوجب منه.

2_ على: في أثناء عرض الشاعر لمختلف تجاربه الحياتية، وحديثه عن القضاء، والقدر استعان بمورفيم الجر (على) الذي خرج إلى أغراض متنوعة، ودلّ على معانٍ مختلفة، ومنها نجد:

أ_ الاستعلاء المعنوي: من نحو قول الشاعر:[3] (الطويل)

---

[1]: الديوان، ص129.

[2]: المصدر نفسه، ص51.

[3]: م ن، ص125.

سَـأَكتُمُ عِلمِـي عـن ذَوِي الجَهْـلِ طَـاقَتِي وَلَا أَنثُـرُ الـدُرَّ النَفِـيسِ عَلَـى الغَـنَمْ.

....

عِنـــــدِي يَواقِيـــــتُ القَـــــرِيضِ وَدُرُّهُ وعَلـــيَّ إِكلِيـــلُ الكَـــلاَمِ، وَتَاجُـــهُ.

وافق المورفيم المستخدم الموضوع المطروق من قِبل الشاعر، إذ خرج مورفيم الجر (على) في هذا المقام إلى معنى الاستعلاء، ليعبر عن أهمية العلم، ومكانته، ويؤكد استحالة نثره على الغنم الذين لا يستحقون بذل العلم، إذ تناسب الاستعلاء مع حرمان الشاعر للجهال من العلم، وترفعه عنهم، وعدم مخالطته لهم.

أما في معرض الفخر والاعتزاز بزاده العلمي، ينساق الشاعر للتعبير عن تلك الدرر الثقافية والفكرية، والثروة اللغوية التي يكتنزها، وراح يشبهها بالإكليل الذي يحوي كل أصناف الأزهار، والورود باختلاف ألوانها وأشكالها كناية منه على كثرة ثروته اللغوية والعلمية وتنوعها، إذ استخدم مورفيم الجر (على) للاستعلاء المعنوي الذي تناسب مع علو مكانته العلمية والدينية، وتنوع زاده اللغوي، فكان مثالًا يُحتذى به في اكتساب العلم.

ب_ تعليلية/ سببية: يتخلل هذا المعنى في قول الشاعر:

وَمِنَ الدَّلِيلِ عَلَى القَضَاءِ وَحُكمِهِ بُؤْسُ اللَّبِيبِ، وَطِيبِ عَيْشِ الأَحمَقِ.[1](الكامل)

....

سَلاَمٌ عَلَى الدُّنيَا إِذَا لَمْ يَكُن بِهَا صَدِيقٌ صَدُوقٌ صَادِقَ الوَعْدِ مُنْصِفَا.[2](الطويل)

ورد مورفيم الجر (على) في هذه المقامات لإفادة معنى التعليل، إذ آثر الشاعر استعمال مورفيم الجر في البيت الأول ليعلل خطابه الشعري، ويُوضح أنّ الوجود والعطاء ما هي إلا أقدار، وحظوظ قد تمنح الأحمق العيش الكريم والطيب على الرغم من بلاهته، وفي المقابل تمنع اللبيب لذيذ الحياة ورونقها، وتقدم له البؤس والشقاء، هكذا هي الدنيا يلعب فيها القضاء والقدر لعبته.

أما في الخطاب الشعري الثاني فقد انساق مورفيم الجر (على) إلى معنى التعليل، إذ استخدمه الشاعر ليبين أهمية الصداقة في حياة المرء، حريصًا على قيمتها، خصوصًا لما يتخللها الصدق، والوفاء والإخلاص،

[1]: الديوان، ص108.

[2]: المصدر نفسه، ص100.

والمودة، والصفاء بين الصادقيْن، موضحًا أن حياة بلا صديق صدوق صادق الوعد منصف لا قيمة لها، ولا أهمية فيها، منددًا بالصفا المخادع، والصداقة الزائفة، مشددًا الخطاب على ترك الودّ المتكلف.

ج_ ظرفية مكانية: ورد هذا المعنى في قول الشاعر:[1] (الكامل)

تُـــرْبَى عَلَـــى رَوْضِ الرُّبَـــا أزهَـــارُهُ وَيـرِفُّ فِي نَـادِي النَّـدَى دِيبَاجُـهُ.

خرج مورفيم الجر (على) في هذا المقام إلى معنى الظرفية المكانية، ولما كان الشاعر بصدد الحديث عن سليقته اللغوية وقدرته الشعرية، فقد استعار لفظة الأزهار ليبين بها غنى ثروته اللغوية وتنوعها، تلك الورود التي لا تنمو إلا في الرُّبا والأعالي، فقد أراد أن يبين أن زاده المعرفي واللغوي والفكري غزير ومتنوع، ويتلون كتلون الأزهار، والورود البهية في أعالي الرُّبا، وكان لتضافر هذه التراكيب مع مورفيم الجر (على) الفضل في بروز معنى الظرفية المكانية.

3_ عن: ورد مورفيم الجر (عن) بشكل معتبر، وكان في أغلبه بمعنى المجاوزة/ المزايلة، فضلاً عن وروده في تركيبين اثنين بمعنى التعليل، فالمجاوزة هي "أشهر معانيها، ولم يُثبت لها البصريون غير هذا المعنى..."[2]

أ_ المجاوزة: ويسميها أخرون **المزايلة**، وهو أصل معانيها: ومن ذلك قول شاعرنا منشدًا:

دَع الأيَّـــامَ تَغْـــدِرُ كُـــلَّ حِـــينٍ فَمَـا يُغْنِي عَـنِ المَوْتِ الـدُّعَاءُ.[3] (الـوافر)

....

سَأَكتُمُ عِلمِي عَنْ ذَوي الجَهْل طَاقَتِي وَلاَ أَنثُـرُ الـدُّرّ النَفِـيس عَلَـى الغَـنَمْ.[4]

....

تَفـــرَّقَ عَنْـــكَ الأَقرَبُـــونَ لِشَـــأْنِهِم وَأَشْـفَقْتَ أنْ تَبقَـى، وَأَنـتَ وَحِيـدُ.[5]

....

فَمَـــنْ مُبلِـــغَ الحُســـينَ عَـــنّي رِسَـــالَةً وَإِنْ كَرِهَتْهَـا أَنْفُـسٌ وَقُلُـوبُ.[6] (الطويـل)

---

[1]: الديوان، ص62.

[2]: الحسن بن قاسم المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص245.

[3]: الديوان، ص41.

[4]: المصدر نفسه، ص125.

[5]: م.ن، ص68.

[6]: م.ن، ص48.

تضمن مورفيم الجر (عن) دلالات التفرقة، والابتعاد، والترك، والمجاوزة، والإزالة ففي البيت الأول انحرف (عن) إلى معنى الفناء وعدم البقاء في تضافره مع مورفيم النفي "ما" مبينًا أنّ الإنسان مهما عمّر في هذه الأرض فإنّه لابد من يوم الرحيل الحتمي فالدواء لا يزيل الموت، ولا يرد الميت حيًا.

فيما دلّ هذا المورفيم في البيت الثاني عن معنى المجاوزة والمنع، فالشاعر يصرُّ على منع علمه على الجهال، وإخفائه عنهم، في حين خرج هذا المورفيم في البيت الثالث إلى دلالة الترك والإعراض، والبعد، والفرقة بين الأقارب، إذ يؤنب الشاعر قريبه الذي أبعد أقاربه بأنهم سيتفرقون عنه، ولا يحبذون قربه، وسيكون وحيدًا غريبًا بسبب فعلته.

ب_ التعليل: أنشد شاعرنا قائلاً:[1] (الطويل)

فَإِنْ تَعْفُ عَنّي تَعْفُ عَنْ مُتمَرِدٍ ظَلُومٍ غَشُومٍ لَا يُزايلُ مَأْثَمَا.

لجأ الشاعر في هذا المقام إلى استخدام مورفيم الجر (عن) ليبين علة حكمه، إذ تضافر هذا المورفيم مع التراكيب اللغوية للسياق اللغوي ليوضح من خلاله الشاعر أنّ الله إذا عفا عنه فإنّه عفا عن إنسان متمرد، كثير المعاصي والذنوب، شديد الظلم، لا يكاد يفتأ يترك إثمًا إلا ووقع في غيره، لو لم تتولاه رعاية الرحمن، وقدرته بحفظه، وستره.

4_ اللام: استند الإمام الشافعي إلى مورفيم الجر (اللام) ليستعيض به إلى معانٍ عديدة تنبثق من المقامات اللغوية ومن أبرز صورها:

أ_ الاختصاص: ومن أطرف ما قال في هذا الشأن نجد:

وَلَا تَرجُ السّمَاحَةَ مِنْ بَخيلٍ فَمَا فِي النَّارِ للظَمْآنِ مَاءُ. [2] (الوافر)

....

أَ أَنْثُرُ دُرًّا بَيْنَ سَارِحةِ البَهَمِ وَأَنْظِمُ مَنْثُورًا لِرَاعيةِ الغَنَمْ؟ [3] (الطويل)

لئن سَهّل اللهُ العَزيزُ بِلُطفِهِ وَصَادَفتُ أهلًا للعُلُومِ وللحِكَمِ.

....

[1]: الديوان، ص130.

[2]: المصدر نفسه، ص40.

[3]: م.ن، ص125.

وَلمـــا قَسَـــا قَلـــبِي، وَضَـــاقَتْ مَـــذَاهِبِي جَعَلْـتُ الرَّجَـا مِـنّي لِعفُـوكَ سُـلّمًا.[1] (الطويـل)

....

تَفَـــرّقَ عَنـــكَ الأقْرَبُـــونَ لشـــأنِهم وأَشْفقتَ أنْ تَبقَى، وَأَنْتَ وَحِيدُ. [2](الطويـل)

....

فَللســـيفِ أَغـــوالٌ، وَللـــرُمحِ رَنَّـــةٌ وَللخَيلِ مِنْ بعدِ الصَّهيلِ نَحِيبُ.[3] (الطويـل)

تحفل هذه الأمثلة بمورفيم الجر (اللام) الذي يكتنز بدلالة الاختصاص، إذ ينبثق معنى الاختصاص في البيت من خلال تخصيص الشاعر حديثه عن الظمآن دون غيره، فهو يبين أن الظمآن في نار جهنم لا يمكن أن تمدّه النار بالماء، مثله مثل البخيل الذي لا تُرجى سماحته أبدًا.

وراح الشاعر في اليت الثاني يُشبّه أهل الجهل براعية الغنم، إذ اختصّهم بهذا الوصف استنكارًا منه ونبذٍ لهم، حيث تضافر مورفيم الجر (اللام) مع لفظة (راعية) ليؤكد من خلالها أنّه يحتقر أهل الجهل، ويستبعدهم، ولا يرجو الخير منهم، ولا يمكن أن يُبذل لهم العلم.

واسترسل الشاعر في حديثه عن أهمية العلم، وقد بيّن أنّه لن يبذله إلا لمن يستحقه، إذ اختصه بأهل العلم والحكمة، والتقوى، والإيمان.

في حين أنّ شاعرنا اقتصر شكواه لله وحده، فهو أهل العفو والمغفرة، ولا يمكن أن يرتجي غيره، فقد اختصّ دعاءه لله دون غيره.

بينما نجده في البيت السادس عمل على تخصيص كل آلة بصفة معينة، فاختصّ الأغوال للسيف، والرّنة للرمح، والصهيل والنحيب للخيل.

ب_ الملكية: ونلتمس هذا المعنى في الأبيات الأتية، حيث يقول الشاعر:

فَـإنْ قُلـتَ: لِي بيـتٌ، وَسِـبْطٌ، وسِـبطةٌ وأسْلافُ صِدقٍ قدْ مَضُوا، وَجُدُودُ.[4]

....

[1]: الديوان، ص128.

[2]: المصدر نفسه، ص68.

[3]: م.ن، ص48.

[4]: الديوان، ص67.

عَسَى مَنْ لهُ الإحسَانَ يغفِرُ زَلتِي ويستُر أوزارِي، ومَا قدْ تقَدَمَا.[1]

فلولَاكَ لمْ يصْمُد لإبلِيسِ عابدٌ فَكيفَ، وقدْ أغْوَى صَفِيّكَ آدَمَا؟

انساق مورفيم الجر (اللام) في هذه الأبيات إلى معنى الملكية، لتتوضح هذه الدلالة من خلال التضافر الحاصل بين مورفيم الجر (اللام) ومختلف المقامات اللغوية (بيت، وسبط، وسبطة) ليتبين أنّ الشاعر أكرمه الله ببنين وبنات، وأحفاد، ولاسيما أنّه يمتلك أجدادًا، فهو ذو أصلٍ شريف، ومنبعٍ صافٍ، وفي هذا التضافر خرج التركيب اللغوي إلى غرض يبتغيه الشاعر يتمثل في الفخر، والاعتزاز بأصله ونسبه، أما في البيت الثالث فتتّضح دلالة الملكية التي تعود على إبليس الذي يسعى جاهدًا لأجل غواية البشر لولا رأفة الله بهم.

ج_ التعليل: ويبرز هذا المعنى في قول الشاعر:[2] (الطويل)

لئنْ سَهّلَ اللهُ العَزِيزُ بلطفِهِ وصَادَفتُ أهْلًا للعُلُومِ، والحِكَمِ.

خرج مورفيم الجر (اللام) في هذا التركيب اللغوي إلى معنى التعليل؛ فالشاعر مصمم على إخفاء العلم ومداراته على أهل الجهل، إلا أنّه إذا حدث وأن وجد أهلًا للحكمة والعلم فإنه سيقدمه لهم، ولا يتركه في جعبته.

5_ **في**: كان لمورفيم الجر (في) حضور مميز، وقد ورد بدلالات مختلفة بحسب السياق التركيبي، ومن هذه الدلالات نجد:

أ_ احتواء ووعاء: وتمثلت هذه الدلالة في قول شاعرنا:[3] (الطويل)

فِفِي النَّاسِ أبْدالٌ، وفِي التركِ رَاحَةٌ وفي القَلبِ صَبرٌ للحَبيبِ وَلو جَفَا.

مِثل بقية المورفيمات عمد الإمام الشافعي في هذا السياق التركيبي بالخروج بمورفيم الجر (في) إلى دلالة الوعاء والاحتواء، ليرتبط هذا الأخير في هذا المقام في الشطر الثاني من البيت الشعري بتحقيق احتواء القلب للصبر، وجعله بمثابة ذلك الوعاء الذي يحتوي الحبيب، ويضمه بين أضلعه، على الرغم من جفاء الحبيب

[1]: الديوان، ص130.

[2]: المصدر نفسه، ص125.

[3]:م ن، ص100.

وبغضه له كما يحتوي الوعاء ما بداخله، فمورفيم الجر (في) في تضافره مع المورفيم الاسمي (القلب) وشى بدلالة الاحتواء والوعاء والتضام.

ب_ الظرفية المكانية: وتتجلى هذه الدلالة في قول الإمام الشافعي:[1] (الطويل)

ولَا تمشِينْ فِي مَنكَبِ الأرْضِ فَاخِرًا فَعَمّـا قَلِيـلٍ يحتويـكَ تُرابُهـا.

وقال أيضًا:[2] (البسيط)

مَـا فِي المَقَـامِ لـذِي عَقـلٍ، وذِي مِـنْ رَاحَـةٍ، فـدَعِ الأوْطَـانَ واغـتَرِبِ.

انساق مورفيم الجر (في) في هذين البيتين الشعريين إلى دلالة الظرفية المكانية، فالشاعر يحذر المرء من صفة التكبر، ويحظُّه على التحلي بالتواضع في البيت الأول، كما يُشجع في البيت الثاني على السفر، ويدعو إلى ترك الأوطان، والترحال لأجل كسب العلم والمعرفة، ولما كانت كلّا من "منكب الأرض" و"المقام" تمثل أماكن فقد تناسبت مع الدلالة التي أفادها مورفيم الجر (في) الذي أحالنا على معنى الظرفية المكانية.

ج_ تعليلية: ونجد هذه الدلالة تتجسد في البيتين الشعريين التاليين، من خلال قول الشاعر:[3] (الوافر)

وَإنْ كثُـرتْ عُيوبـكَ في البرايـا وسَـرّكَ أنْ يكُـونَ لهَـا غِطَـاءُ.

تسَـتّرْ بالسَّـخَاءِ، فكُـلَّ عَيـبٍ يُغطِيـهِ _كمَـا قِيـل_ السَّـخَاءُ.

في معرض الحديث عن أهمية السخاء، وقيمته في درء العيوب وسترها عن أعين البرايا، استخدم الشاعر مورفيم الجر (في) الذي أحال السياق إلى دلالة التعليل والسببية، ليبين الشاعر من خلال تضافره مع المورفيم الجمعي (برايا) أنّ أنجع وسيلة لستر الخطايا، والعيوب، وتغطيتها عن أعين البشر هو البذل، والعطاء.

عملت مورفيمات الجر في أثناء ورودها في النصوص الشعرية للإمام الشافعي على الربط بين أجزاء التركيب.

---

[1]: الديوان، ص51.

[2]: المصدر نفسه، ص53.

[3]: م ن، ص39.

5_ المكونات الخبرية: "ونقصد بها ما دلّ على معنى يتعلق بموقف المخاطب من موضوع الحديث، وقد أطلق لفظ الخبر عند أهل البيان على الكلام التام غير الإنشائي".[1]

فالجملة الخبرية "هي المحتملة التصديق، والتكذيب في ذاتها بغض النظر عن وظائفها، فكل كلام يوصف بالصدق أو الكذب فهو خبر".[2]

وتنقسم الجمل الخبرية إلى ثلاثة أنواع من الجمل:

1_ الخبرية المثبتة.

2_ الخبرية المؤكدة.

3_ الخبرية المنفية: **و**يعد النفي من الآليات الأسلوبية المهمة في الخطاب الشعري.

فالنفي "ضد الإثبات، ويُراد به النقض والإنكار وهو نفي صريح ويتم بأدوات هي: ما، لا، ليس، ولا النافية للجنس...".[3]

ويعد أسلوبًا ينفي حكمًا إيجابيًا، بالإضافة إلى ذلك يرد دائمًا خبريًا يحتمل التكذيب والتصديق.[4]

ولما كان النفي من الأساليب اللغوية التي تحدد من خلال السياقات القولية، والتي تعمل على دفع الشك من ذهن المتلقي والتي تحوّل معاني الجمل من الإثبات إلى السلب وذلك بحسب أدواتها فقد حفل ديوان الإمام الشافعي بهذا الأسلوب المميز.

1_ مورفيمات النفي في المدونة ودلالتها:

تمثل مورفيمات النفي والتحقيق عاملًا مهمًا في البِنية اللغوية للخطاب الشعري بشكل عام، وفي البنية الصرفمية بشكل مخصوص، إذ تتضافر هذه البنيات مع غيرها من المركبات الاسمية، والفعلية وفق تناسب محوري بين استبدالي عمودي، وأخر اختياري، وذلك في إبداع شعري يتوخى صاحبه المنحى الأسلوبي[5]،

---

[1]: عبد الفتاح البركاوي: دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الكتب، مصر، 1991م، ص233.

[2]: محمود عكاشة: تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2014م، ص174/ وينظر: فاضل السامرائي: الجملة العربية: تأليفها وأقسامها، ط2، دار الفكر، عمان، الأردن، 2007م، ص170.

[3]: محسن عطية: الأساليب النحوية (عرض وتطبيق)، مرجع سابق، ص185/ وينظر: عبد المجيد بن محمد بن علي الغيلي: المعاني النحوية أساليبها وألفاظها عند العرب، موقع رحى الحرق، 2003م، ص31.

[4]: ينظر: أحمد الخوص: قصة الإعراب، ج6، مرجع سابق، ص140.

[5]: يُنظر: وردة بويران: الأسلوب في ديوان ليلى الأخيلية، مرجع سابق، ص142.

فيقول إبراهيم مصطفى: "ولو أنّها جمعت في باب وقُرنت أساليبها، ثم وُزِن بينها وبين ما ينفي الحال، وما ينفي الاستقبال، وما ينفي الماضي، وما يكون نفيًا لمفرد، وما يكون نفيًا لجملة، وما يخص الاسم، وما يخصّ الفعل، وما يتكرر، لأحطنا بأحكام النفي وفقهنا أساليبها، ولظهر لنا من خصائص العربية، ودقّتها في الأداء شيء كثير أغفله النحاة، وكان علينا أن نتتبعه، ونتبيّنه".[1]

عرفت المورفيمات المركبة انتشارًا مميزًا في ديوان الإمام الشافعي، مما جعلها سمة أسلوبية بارزة، وفيما يلي عرض لمورفيمات[2]النفي والتحقيق على اختلاف أنواعها وفقا للجدول التالي:

مورفيمات النفي في الديوان	مرات تواترها
الرضا بقضاء الله: لا حزن، لا سرور، لا رخاء، لا بؤسٌ، فلا أرضٌ، ما كنتَ، ما يُغني، ليس يُنقصه، ليس يزيد، فما لحوادث، فما في النار، لا سماء.	12
لا أوجه علمي إلى ذوي الجهل: فلستُ مضيّعًا، لا أنثر.	02
وداع الدنيا والتأهب للآخرة: فما زلتَ، لم تزلْ، لم يصمد، ما كان، لا زلتَ، ما كنتَ، لا يُزايلُ	07
الحظ: ما همتي، لم تخلقِ، فلم ينلْ، ولا حمدًا، لا ينظرون، لم أخلُقْ.	06
أتاني عذر منك: ما أرى.	01
صفو الوداد: لا يرعاك، فما كل، لم يكن، فلا خير×2، لم يكنْ، لا كلُّ.	07
مظاهر الشيب ومحاسن الأعمال: لم أرها، ليس يُغني، ما هي.	03
آل محمد: لستُ أتوب، ما بدتْ.	03
حديث الضيف: لم أنلْ.	01
الحث على الترحال: ما في المقام، لم يجرِ، لم يطبِ، ما افترست، لم يُصبِ، ما نظرتْ.	06
القناعة ومصير الظالمين: فلم أر، فلا ذا يراني×2، ليس الغنى، لا به، لم يكن، لا مال، لا جاه، لا حسنات.	10
مجموع مورفيمات النفي في الديوان	**58**

[1]: إبراهيم مصطفى: إحياء النحو، ط2، مطبعة لجنة الترجمة، والنشر، القاهرة، 1992م، ص05.

[2]: المورفيم: أصغر وحدة لغوية مجردة ذات معنًى، وهي وحدة أوسع من وحدة المقطع/ ينظر: إديث كريزويل: تعريف بالمصطلحات الأساسية الواردة في كتاب (عصر البنيوية)، تر: جابر عصفور، ط1، ص395.

مورفيمات النفي في الجمل الفعلية	تواترها في الديوان	نسبتها%
لم	14	%25
ما	15	%27
لا	20	%37
ليس	06	%11
المجموع	**55**	%100

الصورة (1): مورفيم النفي لم+ المسند: "لم تفعل" ومن ذلك قول الشاعر: [1](الطويل)

فَمَا زِلتَ ذَا عفوٍ عنِ الذنْبِ لمْ تزلْ تجُــودُ، وتَعفُــو مِنّــةً وتَكرُّمــا.
فَلــولَاكَ لم يصْــمُد لإبلــيسِ عابــدٌ فَكيفَ، وقدْ أغْوَى صَفِيكَ آدَمَا.

وكذلك قوله: [2]

مَــا هِمــتِي إلاَّ مُطَالبــةُ العُــلَا خُلِـقَ الزّمَـانُ، وَهمّـتي لمْ تَخلُـقِ.
إنَّ الــذي رُزِقَ اليسَــارَ لمْ ينــلْ أَجــرًا، ولَا حمْــدًا لغــيرِ موفــقِ.
وَلَربمَــا عَرضَــتْ لنفسِــي فِكــرَة فَــأودُّ مِنهَــا أنّــني لمْ أَخلُــقِ.

نلحظ في هذه الأبيات تواتر مورفيم "لم"[3] الذي دخل على الأفعال المضارعة (تخلُقِ، تزلْ، يصمدْ، ينلْ، أخلُقِ) فنقل زمنها من الحال إلى زمن الماضي المنقطع.

ففي البيتين الشعريين الأوليين، ولما كان الشاعر بصدد التضرع لله عزّ وجل لطلب العفو منه فإنّ جملة النفي حملت دلالة الماضي المستمر، فالشاعر متيقن من عفو الله المستمر والدائم له الذي لا ينقطع ولا ينتهي؛ على الرغم من ذنوبه التي يرتكبها كل يوم، إلا أنّه واثق من رحمة الله له مؤكدًا ذلك من خلال مورفيم

[1]: الديوان، ص129.
[2]: المصدر نفسه، ص106_ 107.
[3]: لم: من حروف النفي المختصة بالدخول على المضارع، إذ تنفيه وتجزمه، وتقلب زمنه من الحال إلى الماضي/ ينظر: محسن علي عطية: الأساليب النحوية، مرجع سابق، ص190.

النفي "لم"، إذ قد أشار النحويون أنّ التركيب المنفي يحمل بين طياته معنى التوكيد، فقال عنه سيبويه: "لقد فَعَل فإنّ نفيهُ ما فعل، لأنّه كأنّه قال: والله لقد فَعل، فقال: والله ما فعل".[1]

أما في باقي الأبيات ولما وقع مورفيم النفي في سياق الفخر، فقد ارتبط معناه بالماضي المنقطع ولاسيما أنّه يحمل أخبارًا تقريرية، ومما زاد الدلالة قوة والمعنى وضوحًا حضور إنّ الناسخة التوكيدية التي رفعت من حدّة الخبر، واللام الداخلة على (لغير موفق) وزادت تأكيده في ذهن المتلقي، وهذا دليل على أنّ هذين المؤكدين قبل دخولهما على الجملة، تشير إلى أنّ المتلقي يعتريه الشك أو الإنكار حول مضمون الخبر إلا أنّ الشاعر يرى أنّ الإنسان الذي أعطاه الله الرزق الوافر، فبخل به، ولم يبذله لمن يستحقه، ومنعه عن خلقه، فإنّه لا يناله التوفيق في حياته، أما في البيت الأخير حيث نستشف حال الشاعر لما تجول في خلده فكرة، ولا يتمكن من تحقيقها على أرض الواقع بسبب انعدام المال لديه، إذ دلّ مركب النفي في (لم أخلق) على الماضي المنقطع المشحون بدلالة التمني.

أما في قوله: [2]

إذَا لم يَكُـنْ صـفُو الـوِدَادِ طبيعـةٌ فَـلاَ خَـيرَ في خِـلٍّ يجـئُ تَكلّفَـا.

سَـلَامٌ عَلَـى الـدُّنيَا إذَا لمْ يكُـن بهـا صَدِيقٌ صَدُوقٌ صَادِقَ الوَعْدِ مُنصِفَا.

دلّ مركب النفي في هذا التركيب على الماضي المستمر، وما يؤكد ذلك المركب الفعلي (يجئ تكلّفا) الذي نقل الدلالة من الماضي إلى الحاضر، وقد ارتبط النفي في هذا التركيب بمعنى التحذير والتنبيه على حسن انتقاء الأصدقاء، وأكّد الشاعر على أنّ الصداقة لابد فيها من صدق المشاعر والأفعال، وما يدل على ذلك تكراره للجذر الاشتقاقي: صديق، صدوق، صادق فقد ورد على صيغ مختلفة أحالت على دلالة المبالغة في القول (فعيل، فعول).

وقد مثّل هذا التركيب جملة الشرط (لم يكن) وجملة جواب الشرط (فلا خير) ونتج عنها علاقة اختلاف من حيث البناء كون الأولى فعلية والثانية اسمية، وعلاقة ائتلاف من حيث النفي، فكلاهما وردت منفية.

[1]: سيبويه: الكتاب، ج3، مصدر سابق، ص117.

[2]: الديوان، ص100.

ويقول في سياق آخر: (الطويل)[1]

فَلَـــم أرهَـــا إلَّا غُـــرورًا وبَـــاطِلًا كَمَـا لَاحَ في ظَهـرِ الفَـلاَة سَـرَابُها.

ارتبط مورفيم النفي (لم أرها) في هذا المقام بزمن الماضي المنقطع، وقد ورد النفي مرتبطًا بمطلق النفي للفعل (أرى) على سبيل تأكيد عدم رؤية الدنيا في الماضي، وإنّ رؤيتها تنحصر وتختص بالغرور والباطل فيما ارتبط النفي في هذا السياق بدلالة تحقير الدنيا، ونبذها من قبل الشاعر، وما زاد من كثافة الدلالة وقوى مضامينها ذلك الانحراف الدلالي غير المألوف الذي اتكأ من خلاله على تشبيه الدنيا بتلك الصورة الزائفة للماء في الصحراء القاحلة، فيبدو أنّ الشاعر لم يُلقِ حكمه على الدنيا إلا بعد أن أنعم النظر إليها والتأمل فيها، وعايش حلوها ومرّها، فالسياق المقامي الذي أورد فيه الشاعر مورفيم النفي جاء لتوكيد الخبر، وتثبيته في ذهن المتلقي.

الصورة (2):

حفلت مدونة الشافعي بمورفيم النفي "لا" وهو "من الأدوات التي تنفي المضارع، وهي حرف نفي غير عامل تدخل على المضارع كثيرًا فتقلب زمنه من الحال إلى الماضي، وهي تستعمل لنفي الحدث في الزمن الماضي" كما أنها "تنفي الحال والمستقبل".[2]

فيما نجد أنّ مورفيم النفي "لا" النافية "خصّها تمام حسان بالمستقبل البسيط"[3]، وقد ورد هذا المعنى في قول الشاعر:[4] (الطويل)

سَـأكتُم عِلمِـي عـن ذَوِي الجَهْـلِ وَلَا أنثُـرُ الـدُّرّ النفِـيس عَلَـى الغَـنَمْ.

خلصت أداة النفي "لا" الفعل المضارع "أنثر" من الحال إلى الاستقبال مع الاستمرار البسيط في الحدث، فالشاعر لا يريد منع علمه جملة عن كل الناس، وفي كل زمان ومكان، وإنما هدفه الحرص على حمايته من الوقوع في أيدي الجُهّال ليجعلوه وسيلة للوصول إلى مآربهم الفاسدة، ويؤكد أنّه إذا وجد أهلًا للعلوم فإنّه سيمنحه إياهم، وما زاد الدلالة قوة والمعنى وضوحًا والفعل إثباتًا اتصال المركب الفعلي (أكتم)

[1]: الديوان، ص52.

[2]: محسن علي عطية: الأساليب النحوية، مرجع سابق، ص190_ 193.

[3]: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص248.

[4]: الديوان، ص125.

بالسابقة المورفيمية (السين) فهي حرف تفيد المستقبل القريب.[1] فهو يأمل في إيجاد أهل للعلم والمعرفة في المستقبل القريب حتى يمدهم بتلك الثروة العلمية، والمعرفية التي يحملها في جعبته، فالشاعر شديد الحرص على حفظ العلم من الضياع، والفساد على أيدي من لا يستحقونه، فقرر حفظه وكتمه إلى أن يجد من هم أهل لبذله حتى يقدمه لهم وهو مطمئن.

فعند دخول مورفيم النفي "لا" على الفعل المضارع "أنثر" فقد نفى الحدث في زمن المستقبل؛ وهو حرف غير عامل في الجملة الفعلية لعدم اختصاصه بها، فالشاعر من خلالها يتوعد بمنع العلم على الجهّال ويؤكد التزامه بموقفه.

ويقول الشاعر في مقام أخر:[2] (الطويل)

فإنْ تَعْفُ عَنّي تَعفُ عَن مُتمرِدٍ ظَلُومٍ غَشُومٍ لاَ يُزايلُ مَأثَمَا.

ورد هذا السياق مرتبطًا بمطلق النفي غير المرتبط بزمن معين لفعل المزاولة على الإثم، وقد ارتبط بدلالة الدعاء، فهو يُشيد بعفو الله له على الرغم من كثرة آثامه واستمراره فيها ف "لا إذا وليها فعل مضارع، ويكون مرفوعًا ودلالتها الأصلية هي النفي مطلقًا فهو يدل على النفي المطلق دون تقييده بزمنٍ ماضٍ أو حال أو مستقبل".[3]

ـ مورفيم النفي "لا " النافية للجنس: أفادت هذه الصورة نفي الخبر عن الجنس الواقع بعدها نفيًا عامًا على سبيل الاستغراق، من نحو قول الإمام الشافعي:[4] (من الطويل)

وَلاَ خَيرَ فِي خِلٍّ يخونُ خَلِيلَهُ ويلقَاهُ مِنْ بعدِ المودَةِ بالجَفَا.

إذَا لمْ يكُن صَفُو الوِدَادِ طبيعةٌ فَلَا خَيرَ في خِلّ يجيءُ تَكلُّفَا.

انساق مورفيم النفي "لا" في هذا المركب الاسمي إلى معنى النفي المطلق والدائم، فهو توبيخ وتحقير وازدراء بذلك الصديق الذي يخون صديقه بعد المودة ويلقاه بالجفاء بعد المعاشرة والمحبة، فهو لا يرجى منه الخير، ولا يؤتمن جانبه.

---

[1]: ينظر: فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، مرجع سابق، ص26.

[2]: الديوان، ص130.

[3]: عبد المجيد علي الغيلي: المعاني النحوية (أساليبها وألفاظها عند العرب)، مرجع سابق، ص37.

[4]: الديوان، ص100.

عملت "لا" النافية للجنس على نفي الخير بشكل شامل وعام لكل خائن لا يحفظ مودة ومحبة لخليله.

فعلى المرء أنّ يتحلى مع أصدقائه بالوفاء، والإخلاص، والمحبة النقية الطاهرة التي تأتي عفو الخاطر منه لا يعتريها شك، ولا ينتابها ريب قوامها النزاهة والصفاء.

6_ مورفيمات التوكيد والتحقيق: فالجملة المؤكدة هي "ما كانت الجملة المثبتة فيها مؤكدة بوسيلة أو أكثر من وسائل التوكيد". [1]

ولتأكيد الجمل المثبتة أدوات خاصة منها: إنّ وأنّ، وقد، ولقد التحقيقيتين.

ولهذا الأسلوب اللغوي أهمية كبيرة في تقوية المعاني، وتأكيد الدلالة، لذلك استعان بها كثيرًا الإمام الشافعي في شعره، ف "الجمل المؤكدة تعطي دفقًا شعريًا، ومزيدًا من الوهج والتأثير للخطاب الأدبي والتوكيد في الجمل الشعرية لا يسعى إلى الإصرار على صحة الخبر بقدر ما يهدف إلى إبراز اللغة الشخصية لكل شاعر". [2]

دلالات مورفيمات التحقيق "قد" و"لقد": وظّف الشاعر مورفيمات التوكيد والتحقيق "قد" في مدونته لأسباب دلالية مختلفة، وفيما يلي جدول يوضح ذلك:

توزع مورفيمات التحقيق في المدونة	تواترها
أتاني عذر منك: قد مضوا.	01
لا أوجه علمي إلى ذوي الجهل: فقد ظلم.	01
وداع الدنيا والتأهب للأخرة: قد أغوى_ وما قد تقدما.	02
مظاهر الشيب ومحاسن الأعمال: قد عشّشَتْ_ قد فنيتْ.	02
القناعة ومصير الظالمين: فكم قد رأينا.	01
حديث الضيف: وقد طغت أمواجه_ لقد يهون.	02
صفو الوداد: قد تقادم_ قد خفا_ قد صفا.	02
المجمـــــــــــــــــــــوع	11

[1]: محمود أحمد نحلة: لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1981م، ص468.

[2]: بوديسة بولنوار: الخطاب الشعري المغربي من خلال كتاب: أنموذج الزمان في شعراء القيروان_ دراسة أسلوبية مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008م/ 2009م، ص138.

نلحظ من خلال الجدول أعلاه أنّ الشاعر استخدم صورة واحدة لهذا الأسلوب وهي "قد+ الفعل" ومن ذلك قوله:[1] (الطويل)

أَيَا بُومَة قدْ عَشّشَتْ فوقَ هَامتِي عَلى الرُغم مِنّي حِين طَار غُرابُها.
وعِزّة عُمرُ المرءِ قبل مَشِيبِهِ وقدْ فَنيتْ نفْسٌ تَولّى شَبَابُها.

ويقول أيضا:[2] (الطويل)

فَلولَاكَ لم يَصمُد لإبليسِ عَابِدٌ فكيفَ وقدْ أغْوَى صَفِيكَ آدَمَا.
عَسَى منْ لهُ الإحسَانَ يغفِرُ زَلتِي ويَسّتُر أوْزَارِي ومَا قدْ تَقدَّمَا.

تشير هذه المورفيمات في تضافرها مع سياقاتها المتنوعة، مع تعزيزها بمختلف القرائن المتممة للمقامات إلى الماضي المنتهي بالحاضر، والتي تحيلنا على دلالة التحقيق والتوكيد.

ثم إنّ هذه المورفيمات باختلاف معانيها ترتبط بالحدث الفعلي في زمن الماضي المثبت تحقيقه الذي يقصد منها المرسل إقرار الحدث الكلامي، وتأكيده في ذهن متلقيه.

فقد حملت المركبات الفعلية (قد عشّشتْ، قد فنيتْ) معنى التحقيق، وتوكيد وقوع الحدث سواء أكان ذلك في زمن الماضي، أم المستقبل؛ لأنّها دخلت على الفعل الماضي، فالشاعر متيقن أنّ الشباب إذا فارق صاحبه فهذا نذير له بقرب الفناء لا محالة ف "قد" في هذا السياق تحيلنا على أنّ الموت سيتحقق، وهذا شيء مؤكد لا شكّ فيه، فهو حكم قطعي مؤكد.

في حين انساقت "قد" في قوله (قد تقدّما) إلى دلالة التحقيق، فالشاعر يرجو أن يغفر الله له ذنوبه ومعاصيه ما تقدم منها وما تأخر، ويتمنى أن يسترها الله عليه.

[1]: الديوان، ص50.

[2]: المصدر نفسه، ص129.

المبحث الثاني/ المورفيمات المقيدة ووظائفها في النص الشعري: ينقسم إلى المطالب التالية:

المطلب الأول: المورفيمات المتصلة بالمركبات الفعلية ودلالاتها الصرفمية:

ندرس في هذا الجزء من البحث المورفيمات المقيدة (المتصلة) والتي تتجلى في مختلف الأفعال الماضية التي تدل على جانبها المعجمي، وكيفية تحولها إلى مورفيمات ذات أبنية مختلفة، وذلك من خلال اتصالها بمورفيمات مقيدة فتنبثق عنها دلالات، ومعانٍ جديدة لم تكن لتكون لولا هذه المورفيمات المقيدة (كالتعدي، والصيرورة، والمطاوعة، والمبالغة، ...) بالإضافة إلى دراسة مورفيمات المضارعة التي جمعت في كلمة (أنيت) وما ينتج عنها من دلالات، كما سنتطرق إلى المورفيمات الدالة على العدد (المفرد والمثنى والجمع) ومورفيمات الدالة على الجنس (التأنيث، والتذكير).

أولًا: مورفيمات الزيادة:

تعمل مورفيمات الزيادة في أثناء اتّصالها بالمركب الفعلي على تشكيل نوعين من المورفيمات أحدهما يمثل المورفيمات الحرة المعجمية للأفعال، والثاني المورفيمات المقيدة التي تتصل بالمورفيم الحر لتقدم دلالات جديدة بحسب السياق الذي ترد فيه، ولا يمكن للمورفيم الحر تقديمها لوحده، حيث إنّ هذين المورفيمان يتحدان لأجل بلورة المعنى الذي يحاول الشاعر ايصاله للمتلقين، وسبيله إلى ذلك اللعب بأبنية اللغة وأوزانها المختلفة، وتشير الدراسة إلى أنّ الإمام الشافعي قد وجد في مورفيمات الزيادة ما يصبو إليه من قدرات لغوية، وطاقات تعبيرية، ووصفية تتغير وتتحول بتحول أبنية هذه المورفيمات مكنته من ترجمة أفكاره في أفضل صورة.

وترد المورفيمات المتصلة بالمركب الفعلي في صور متعددة إما أن تكون صائتًا طويلًا يتمثل في صوت الألف من نحو (فاعل) أو مقطعًا قصيرًا، والتي يتمثل في صوت الهمزة في قوله (أفعل) أو الصوت المقحم في وسط الفعل مثل التضعيف في الصوت الثاني في (فعّل) أو باتصال الفعل بمقطعين قصيرين أو أكثر مثل (تفاعل، تفعّل، افتعل، انفعل، استفعل...).

وإذا ما عرّجنا على الملكوت الشعري للإمام الشافعي ألفيناه زاخرًا بالإمكانات الوظيفية لمورفيمات الزيادة في أثناء اتصالها بالمركب الفعلي، وقد استغلها الشاعر في خطاباته، ووظّفها بشكل لافت، كما سيأتي بيانها:

أفعل/الهمزة: مقطع قصير **يُفْعِل**	**فاعـل** ـــــ صـائت طويـل: الألف **يُفَعَّل**	**فعّل** ـــــ مقطع قصير	**افتعـــل**: همـــزة وصـــل+ صامت
الرضـــا بقضـــاء الله: يُنقصـــه، يُغني.	/	/	/
لا أوجـــه علمـــي إلـــى ذوي الجهل: أضاعه، يريده.	صادفتُ.	ضُيّعْت، سهّل.	/
وداع الدنيا والتأهب للأخرة: أعْظـم، أرفـع، أغـوى، يُقـيم، أقبلتُ، أدخلوا، أعلم، أحفظُ، أظلم، أضاء.	قـارب، يطـالعني، تلاحـق، تزايل.	يُدنّسه.	يفترس، يعتصم.
الحظ: يُدني، أثمر، يُبلي.	/	/	
أتـاني عـذر منـك: أشـفقت، أصبحت، تريد.	/	خرّبت.	/
مظـاهر الشـيب ومحاسـن الأعمال: يُغني، أودعتْ.	نازعتك.	/	يحتـوي، تجتنـب، تجتـذبها، تلتقي.
القناعـة ومصـير الظـالمين: أصبح.		جرّدتُ.	تلتقي.
حـديث الضـيف: أريـد، يُخْـبر، تُخبر.	جاوزتُ.	يُخَبَّرُ.	/
الحتُّ على الترحال: يُفسده.	تُفارق، سافر.	/	افترست.
صـفو الـوداد: تُكثـر، يُنكـرُ، يُظهرُ.	صافيته.		/
آل محمد:		هُتّك، أُرّق.	/
30	10	08	08

تفعَّل	تفاعل	استفعل	انفعل	افعّل
لا أوجـه علمـي إلـى ذوي الجهل:		استفدتُ.	/	/
وداع الـــدنيا والتأهـــب للأخرة:	تعاظمني×2		تنتقم.	
أتاني عذر منك: تفرّق.	/	/	/	/
صفو الوداد: تنغّص.	تقادم.			
مظـاهر الشـيب ومحاسـن الأعمال: تولّى.				ابيضّ، اصفرّ.
القناعة ومصير الظالمين:		يستحسن.		
حديث الضيف:	تضايقتُ.			
الحـــثّ علـــى الترحـــال: تغرّب×2				
آل محمد: تأوه.				
06	04	02	01	02

توصلت نتائج الإحصاء إلى أبنية متعددة ودلالاتها المختلفة، والتي يمكن توضيحها كما يلي:

1_ **أفْعُل (بزيادة صوت الهمزة):** تواترت صيغة "أفعل" في المدونة (30) مرة في سياقات خطابية وشعرية مختلفة، نتجت عنها المعاني التالية:

أ_ التعدية: أسهم مورفيم الزيادة "الهمزة" في نقل مدلول الفعل من اللازم الذي يقتصر على الفاعل إلى فعل متعدٍ إلى مفعول به "فزيادة الهمزة في أول الفعل الثلاثي تفيد نقل معنى الفعل إلى مفعوله، ويصير بها الفاعل مفعولًا"[1]؛ فهو لم يلزم فاعلًا بل تعداه إلى مفعولًا به.

[1]: أيمن أمين عبد الغني: الصرف الكافي، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، 2010م، ص52.

فالتعدية لا تعدو أن تكون وصفًا للفعل يحوّلها من حالة اللزوم إلى حالة التعدي في ظاهرها، ولها جانب دلالي.

فنقل المورفيم المتصل بالفعل الثلاثي من فعل مجرد إلى فعل مزيد، ومن فعل لازم إلى متعدٍ، إذ عمل على تكثيف اللغة في سياقاتها المطلوبة؛ لأجل تعبير الشاعر عمّا يريده كما في قوله:[1] (الطويل)

فلـولَاكَ لمْ يَصْـمُدْ لإبلـيسِ عَابِـدٌ فَكَيفَ، وقَدْ أغوَى صَفيِك آدَمَا.

فَـإنْ تَنـتَقِم مِـنّي فَلَسْـتُ بِـآيسٍ ولَـو أدْخَلُـوا نَفسِـي بِجـرمِ جَهنمَـا.

أصُـونُ وِدَادِي أنْ يُدنِسَـه الهَـوى وأَحفَـظُ عَهْـد الحُـبِّ أن يَتثلَمَـا.

قدمت مورفيمات الزيادة في هذه الأبيات دلالة التعدية، إذ حوّلت الأفعال المجردة اللازمة (غوى، دخل، حفظ) إلى أفعال متعدية مما جعلها تتطلب مفعولًا به لإتمام المعنى.

ب_ الدخول في الزمان: ونجد هذا المعنى في قول الشاعر:[2] (الطويل)

فَأَصـبَحَ لَا مَـالَ وَلَا جَـاهَ يُرتجَـى وَلَا حَسَـناتِ تَلتقِـي فِي كِتابِـهِ.

إن الفعل (أصبح) قد دلّ على وقت الصبح (الصباح)، أي أنّ وقوع الحدث كان في زمن الصُبح فزيادة صوت الهمزة إلى هذا المركب الفعلي أفادت دلالة الدخول في الزمان، فبعد أن كان المرء غنيًا مكتفيًا أصبح فقيرًا محتاجًا، لا مال ولا جاه، ولا حسنات له.

ج_ مجيء أفعل بمعنى فَعَل: ومن الدلالات التي يقدمها المورفيم "أفْعَل" هو "فَعَلَ" وقد ترد "أفعل" بمعنى "فَعَل"/ من نحو: قِلْتُ البيع، أقلته"[3] مثلما هو الحال في قول الشاعر: (الطويل)

خَبتْ نَارُ نَفْسِي باشتِعَالِ مَفَارِقِي وَأَظْلَـمَ لَيلِـي إذْ أضَـاءَ شِـهَابُهَا.[4]

تَعَـاظمنِي ذَنْـبِي فَأقبلـتُ خَاشِـعًا وَلولَا الرِضَى مَا كُنت يا رب مُنعِما.[5]

---

[1]: الديوان، ص129_ 131.

[2]: المصدر نفسه، ص55.

[3]: الأستربادي: شرح شافية ابن الحاجب، تح: محمد نور الحسن وآخرون، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982م، ص91.

[4]: الديوان، ص50.

[5]: المصدر نفسه، ص128.

إنّ كلا من (أفعل وفَعَل) متفقين في الدلالة، وقد جعل العلماء الفعلين (أضاء، وأقبلت) من الأفعال التي تتفق فيها مورفيم الزيادة "أفعل" مع المورفيم "فَعَل"، وقد انبثقت دلالتها من خلال السياق الخطابي الذي زاد توكيد الحدث من خلال المورفيمين الفعلين (أضاء، وأقبلتُ).

د_ أن يجيء أفعل لمعنى في نفسه: من نحو قول الشاعر:[1] (من الطويل)

تفــرّقَ عَنــكَ الأقرَبــونَ لشَــأنهم وأَشـفَقْتَ أنْ تَبقَـى، وأنـتَ وَحِيـدٌ.

عمل مورفيم الزيادة (الهمزة) بدخوله على الفعل اللازم (شفق) على إعطاء المعنى الأصلي للمركب الفعلي الذي يصور حال قريب الشاعر، وهو وحيد؛ فهو يستحق الشفقة، فقد حفظ المركب الفعلي "أشفقت" على دلالته التي تحمل في ثناياها أحاسيس الوحدة، والغربة، والحزن "وقد يجيء أفعل لغير هذه المعاني، وليس له ضابط كضوابط المعاني المذكورة كأبصره أي رآه، وأوعزت إليه أي تقدمت".[2]

هـ_ الصيرورة: وورد على هذا النسق قول الشاعر:[3] (من الكامل)

فَـإذَا سَمعــتَ بِـأنّ مجَـدُودًا حَـوَى عُـودًا فـأثمَرَ في يَديـهِ فَصـدِقْ.

دلّ مورفيم الزيادة (الهمزة) المتصل بالمركب الفعلي (أثمر) على معنى الصيرورة في حدوث الفعل فنقول أثمرت الشجرة، أي أصبحت ذات ثمار، فهي صارت مثمرة بعد أن كانت خالية من الثمار، وهذه الدلالة تعكس دلالة مجازية للخطاب الشعري حيث إنّ المحظوظ إذا غرس عودًا فإنّه سيثمر من باب المبالغة في القول، إذ بثّ الفعل (أثمر) معنى الصيرورة، فصار مثمرًا بعد ما كان عودًا لا ثمار فيه.

2_ **فاعل/ صائت طويل:** وينحرف هذا المورفيم الذي زيد فيه الصائت الطويل الذي يتوسط الفاء والعين إلى دلالات مختلفة يستغلها الشاعر لأجل بث أحاسيسه، والتعبير عن أفكاره ومن أبرز هذه الدلالات نجد:

أ_ المشاركة: وهو اشتراك اثنين في حدوث فعل ما بينهما في الأغلب ومنه قول الشاعر:[4] (الطويل)

فَـإن تَجتنِبْهَـا كُنـتَ سَـلِمًا لأَهْلِهَـا وإنْ تَجتــذِبها نَازَعَتْــكَ كِلَابُهَــا.

---

[1]: الديوان، ص68.

[2]: الأستربادي: شرح شافية ابن الحاجب، مرجع سابق، ص92.

[3]: الديوان، ص107.

[4]: المصدر نفسه، ص52.

نلتمس في هذا السياق الشعري نوع من الاتفاق في حدوث الفعل، واشتراكه بين اثنين فالمركب الفعلي "نازعتك" على هذه الحالة لا يكون إلا في حضور اثنين، وهو مقام اشترك فيه المؤمن التقي والكلاب لأجل إبراز صورة الدنيا، وتحقير الذين يجتذبونها، حيث قال ابن الحاجب: "وفاعل لنسبة أصله إلى أحد الأمرين متعلقًا بالآخر للمشاركة صريحًا، فيجيء العكس ضمنًا، نحو: ضاربته، وشاركته".[1]

فالشاعر يحذر المؤمن من التمسك بالدنيا لأنّه ستنازعه عليها كلابها المتشبثة بإغراءاتها الزائلة، لذلك استوجب عليه تركها والاستغناء عن ملذاتها الزائلة.

في سياق آخر وفي هذا المعنى يقول الشاعر:[2] (الطويل)

لـــئنْ سَـــهّلَ اللهُ العزيـــزُ بِلُطفِـــهِ وصَادَفْت أهْلًا للعُلُومِ وللحِكَمِ.

واللافت للنظر في هذا الخطاب الشعري هو ذلك التقارب بين دلالة المورفيم (فاعل) ومدلول الفعل الذي ورد على صيغته (صادفت) الذي ينبثق عنه دلالة المشاركة للفعل بين الشاعر، وأهل العلوم والحكم ولاسيما أن المركب الفعلي (صادفت) حمل معنى الدعاء والتمني؛ فهو يتمنى أن يصادفه في حياته أهل للعلم والحكمة، والعلوم ليتمكن من بذل هذا الأخير لهم، حتى لا يضيع ولا يُمنح لغير أهله الذين لا يستحقونه.

ب_ المطاوعة: ونستجلي هذا المعنى في قول شاعرنا:[3] (البسيط)

سَافِرْ تجدْ عِوضًا عَمَنْ تُفَارِقَهُ وانصبْ فَإنّ لَذِيذَ العَيشِ في النَصَبِ.

نلمح في هذا التركيب الشعري مطاوعة المركب الفعلي (سافر) الذي ورد على الوزن الصرفي (فاعل) للوزن (فَعَلَ) حيث إنّ فاعل وفَعَل يحملان الدلالة نفسها التي تنتج عن مورفيم الزيادة (الألف الطويلة) فالمركب الفعلي (سافر) يطاوع المركب الفعلي (سفر) وهذه الدلالة تتناسب مع مضمون النص، فالسفر يجعل من الشخص مطاوعًا، سهل التلاحم والاختلاط مع الأجناس البشرية المختلفة.

ج_ الدلالة على التكثير: ونلمح هذه الدلالة في قول الإمام الشافعي:[4] (الطويل)

وَفِي القَلبِ إشْراقُ المحِبُ بوصْله إذَا قَارَبَ البُشرَى وجَازَ إلَى الحِمَى.

---

[1]: الأستربادي: شرح الشافية، ج1، مرجع سابق، ص96.

[2]: الديوان، ص125.

[3]: المصدر نفسه، ص53.

[4]: م ن، ص131.

ارتبط مورفيم الزيادة في هذا التركيب الشعري بدلالة التكثير، فقلب الشاعر ممتلئ بحب الله، فهو يهيم به عشقًا، ومحبة.

3–فعّل: بتضعيف الصوت الثاني:

إنّ صيغة فعّل مثلها مثل بقية الصيغ الصرفية الأخرى تتفرع إلى معانٍ تثري الخطابات الشعرية، وهذا راجع إلى تنوعها بحسب السياقات التي ترد فيها، ولهذا نجد شاعرنا قد استخدم هذه الصيغة لأجل إثراء خطاباته وتكثيفها، ومن أبرز معاني هذه الصيغة نجد:

أ_ إفادة التعدية: ورد مضمون هذه الدلالة في قول الشاعر:

صَدَقْتَ، ولكِنْ أنْتَ خرّبتَ مَا بَنُوا بِكَفيكَ عَمْدًا، وَالبِنَاءُ جَدِيدُ.[1]

....

لئِنْ سَهّلَ اللهُ العَزيزُ بِلُطفِهِ وَصَادَفْتُ أهْلاً للعُلُومِ وللحِكَمِ.[2]

إنّ المركبات الفعلية (خرّب، وسهّل) لا تحمل بين طياتها في بنيتها السطحية سوى دلالاتها المعجمية في حين أننا إذا تعمّقنا في تلك المورفيمات التضعيفية التي التحمت بها، واتصلت بجذورها يتضح أنها تحمل دلالات عميقة نتجت تبعًا للسياق الذي وردت فيه، حيث نقل مورفيم التضعيف المركبين (خَرِب، وسَهُل) من صفة اللزوم إلى صفة التعدية، فهذا التغّير الذي حصل للفعلين المتصلين بمورفيم الزيادة للتضعيف، الذي نقل المركبين الفعليين من التجرد إلى الزيادة، ومن وضعية اللزوم لفاعل إلى وضعية التعدية إلى مفعول من شأنه أن يخدم المعنى اللغوي الذي يريد الشاعر تقديمه للمتلقي.

ب_ فعّل بدلالة التكثير والمبالغة: ونستشف هذا المعنى في قول الشاعر:[3] (من الطويل)

فَجرّدْتُ مِنْ غِمدِ القَنَاعَةِ صَارِمًا قَطَعْتُ رَجَائِي مِنهُم بِذُبَابِهِ.

أفاد مورفيم الزيادة للتضعيف في هذا السياق معنى التكثير والمبالغة في الحدث، فنفس الشاعر عزيزة تأبى أن توقعه مواقع الذلّ، والمهانة بعد أن خَبر الناس فَعَلِم فيهم الحرص على الدنيا، والبخل بالدرهم والدينار، فاحتمى بدرع القناعة، ولبس لباس التقوى والورع، والزهد راضيًا بما آتاه الله، وقطع رجاءه من كل

[1]: الديوان، ص67.

[2]: المصدر نفسه، ص125.

[3]: م ن، ص54.

البشر وتمسك بحبل الله وحده، وهذه من شيّم الكرام، وهنا نلمح المبالغة في شدة الزهد والقناعة وغِنى النفس.

ج_ فعّل بمعنى أفْعل: ومن أبرز مواضعه قول الشاعر:[1]

مَـاذَا يُخَبّـرُ ضَـيفُ بَيتـكَ أَهلـهُ إنْ سِيل كَيـفَ مَعَـادُهُ، وَمَعَاجُـهُ؟

انحرفت الصيغة الصرفية (فعّل) في هذا السياق التركيبي في أثناء مطاوعتها لصيغة (أفعل) إلى معنى التعدية، فنقلت المركب الفعلي (خبّر) إلى (أخبر) المتعدي إلى مفعول به، مستنكرًا سوء الضيافة التي تلقّاها من قريبه، مؤكدًا عِظم السؤال الذي يخشى الإجابة عليه، إذ يبتغي التحفظ بسبب شيمه الرفيعة، وأخلاقه النبيلة التي تجعله يترفع عن سوءات الأمور.

د_ فعّل بمعنى الصيرورة: ونجد هذا المعنى في قول الشاعر:[2] (الطويل)

أَصُـونُ وِدَادِي أنْ يُدنّسَـهُ الهَـوىَ وَأحفَـظُ عَهـدَ الحُـبِ أنْ يَتَثَلّمَـا.

تلونت لغة الإمام الشافعي بألوان دلالية استدعتها مختلف المقامات التركيبية، فلا نراه إلا وقد انحرف في هذا السياق اللغوي بصيغة (فعّل) إلى دلالة الصيرورة، فنقول دنّس ثوبه أي صار دنسًا، والتي تنسجم مع حسّه الديني الذي يخشى على نفسه الوقوع في الهوى، وتصير علاقته بدينه وربه مدنّسة، إذ يعمل جاهدًا على حفظ تلك العلاقة الطاهرة، والودودة، والنقية التي تربطه بربه عزّ وجل.

4_ تفعّل: من الصيّغ التي استعان بها الإمام الشافعي في أثناء خطاباته الشعرية لإثرائها دلاليًا، وأسلوبيًا وهذا يرجع إلى تلك الدلالات التي تنبثق عنها في مختلف السياقات، والأحوال اللغوية، ومن أهم هذه المعاني نجد:

أ_ الصيرورة: وتتبلور هذه الدلالة في قول شاعرنا:[3] (البسيط)

فَـإنْ تغـرّبَ هَـذَا عَـزَّ مَطلَبـهُ وَإنْ تَغَـرّبَ ذَاكَ عَـزَّ كَالـذَهَبِ.

[1]: الديوان ، ص61

[2]: المصدر نفسه، ص131.

[3]: م.ن، ص54.

ارتبط مورفيم الزيادة في أثناء اتصاله بالمركب الفعلي (تغرّب×2) بمعنى الصيرورة والتغيّر، إذ انساق المقام الشعري مع معنى التغرّب والوحدة، فبعد أن كان المرء يعيش في أرضه، ومع أهله، وله من يؤنسه صار بعد تغرّبه وحيدًا غريبًا، لا أهل يحتمي بهم، ولا وطن يسكن إليه ويأنس به.

ب_ مطاوعة فعّل: ونتلمس هذا المعنى في قول الشاعر: (الطويل)

إذَا اصـفَرّ لـونُ المـرءِ وابـيضَّ تـــنغّصَ مـــنْ أيامِـــهِ مُســـتَطَابُها.[1]

تـــأوّهَ قَلْـــبِي، وَالفُـــؤادُ كَئِيـــبُ وَأرَّقَ نَـــومِي فالسُّـــهَادُ عَجِيـــبُ.[2]

نقل مورفيم الزيادة المتصل بالمركبات الفعلية (تنغّص، وتأوّه) في مطاوعته (فعّل) إلى دلالة المبالغة في القول والتكثير في المعنى، نلمح ذلك في الدلالة القوية والشديدة للفعل (تنغّص) الذي يحمل دلالة التعاسة وتكدير الحياة التي حلّت بالمرء بعد اصفرار بشرته، وبياض شعر رأسه، وقد صار قلب الشاعر متأوهًا جزعًا على النبي وآله من شدّة خوفه عليهم، وحزنًا على مصابهم.

ج_ تفعّل بمعنى التفاعل: ويبرز هذا المعنى في قول الشاعر:[3] (من الطويل)

تَفـرّقَ عَنـكَ الأقربُـونَ لشـأنِهم وَأَشْفَقتَ أنْ تَبقَى، وَأنتَ وَحيدُ.

يصف الشاعر ذلك القريب اللئيم البخيل الذي لا يُؤدي حق أقاربه عندما ينزلون عنده ضيوفًا مستعينًا بمورفيم الزيادة في الصيغة الصرفية "تفرّق" التي حملت بين طياتها دلالة "تفارق"، فسوء معاملته للأقارب جعلهم يبعدونه عنهم ويفارقونه، منددًا له محذرًا إياه من نتائج فعلته الوخيمة.

5_ افْتعَل: وتصب هذه الدلالة في معانٍ مختلفة نوضحها كما يلي:

أ_ للطلب والمبالغة: ونستقي هذا المعنى في قول الشاعر:[4] (من البسيط)

وَالأُسْدُ لولاَ فِراقَ الأَرضِ ما افترسَتْ والسّـهمُ لـولاَ فِـراقَ القَـوسِ لِم يُصـبِ.

---

[1]: الديوان، ص51.

[2]: المصدر نفسه، ص48.

[3]: م.ن، ص68.

[4]: م.ن، ص53.

فالأسود إذا لم تفارق عرينها وتخرج للصيد والافتراس فإنّها لا يمكن أن تأكل، بينما حين تخرج طلبًا للفريسة فإنّها لا محالة ستتحصل على مطلبها، كذلك حال السهم لكي يصيب الهدف عليه بمفارقة القوس، مثلهم مثل طالب العلم الذي يتوجب عليه التنقل والترحال لكسب العلم والمعرفة.

ب_ مطاوعة الفعل الثلاثي المجرد فَعَلَ:

ورد هذا المعنى في قول شاعرنا:[1] (من الطويل)

فَـإنْ تجْتنبْهَـا كُنـتَ سَـلِمًا لِأهلهَـا وَإنْ تجْتَـذبْها نَازعتْـكَ كِلاَبُهَـا.

يدعو الشاعر من طريق هذه الصيغة إلى تجنب الدنيا، ويحذر من الوقوع في شهواتها، ويندد بالاستغناء عن ملذّاتها حتى يسلم فيها من الورى، إذ أحال الفعل اجتنب الدنيا على معنى جَنَبَ، أي تخلّى عنها وابتعد عن شهواتها، وملذاتها القابلة للزوال والفناء.

ج_ افتعل بدلالة استفعل:

ويرد هذا المعنى في قول شاعرنا:[2] (الطويل)

وَمَنْ يَعتَصِم بِاللهِ يَسْلمْ مِنَ الوَرَى وَمَـنْ يَرجُـهُ هَيهَـاتَ أنْ يَتنَـدّمَا.

إنّ المتأمل لهذا السياق التركيبي يلحظ أنّ الفعل "يعتصم" يشير إلى الاستعصام بالله وحده، أي أنّ من استعصم بالله وطلب العصمة منه فإنّه سيسلم من الخطأ والغواية، ولن يندم أبدًا؛ فهو خير عاصم يستعصم به المرء في الحياة الدنيا حتى يسلم من الورى، ويهنأ فيها بالقرب من المولى عزّ وجل، ويعمل بموجب تنزيله، ولا يحيد عن سراطه المستقيم، فينال خيري الدنيا والأخرة.

6_ افعلّ: ورد لهذه الوحدة الصرفية معنًى واحد تمثل في:

- **الدلالة على قوة اللون، وقوة العيب**: وكان لها حضور في قول الشاعر:[3] (من الطويل)

إذَا اصْـفرَّ لـونُ المـرءِ وابـيضَّ شَـعرُهُ تَـنعّصَ مِـنْ أيَامِـهِ مُسـتَطَابُها.

إنّ المرء لما يبلغ من العمر عتّيا فإنّه ستظهر عليه علامات الشيخوخة والتقدّم في السنّ، انطلاقًا من لون البشرة الذي سيصبح شديد الاصفرار، فضلًا عن لون الشعر الذي سيتحول من سواد إلى بياض قاتم

[1]: الديوان، ص52.

[2]: المصدر نفسه، ص131.

[3]: م.ن، ص51.

فعبّر هذا المورفيم التصريفي (اصفرّ) على قوة اللون، وانتشاره في كل أجزاء الجسم، وأحالنا على معاني الضعف، والوهن، والمرض، والسقم الذي ما فتئ أن حلّ بالمرء، في حين أشار المورفيم المزيد (ابيضّ) إلى معنى العموم، والانتشار المطلق والشامل لكل مفارق الرأس الذي انساق إلى دلالة المبالغة من قِبل الشاعر في وصف هذه الصورة، وهو يعبر عن ملامح الشيب ويصورها.

7_ انْفعل: جيء بهذه الصيغة لدلالة واحدة انبثقت من السياق كما سيأتي:

أ_ التعدية: نجد ذلك في قول الشاعر:[1] (من الطويل)

فَـإنْ تَنـتقِمْ مِـنّي فَلَسْـتُ بِـآيسٍ وَلوْ أَدْخَلُوا نَفسِي بِجرمِ جَهنّمَا.

أراد الإمام من هذا المورفيم الصيغي دلالة التعدية (وقد انسبك في جملة شرطية)؛ أي الاستجابة لفعله المجرد بحيث يقوم الفاعل بالفعل بنفسه، فالفعل "انتقم" متعديًا بحرف الجر (من)، إذ يؤكد من خلال هذا الاستعمال أنّه لن ييأس من رحمة الله، حتى لو انتقم الله منه، فهو واثق من مغفرته له، فالشاعر يحاول تجسيد حبه وثقته اللامتناهية بالله عزّ وجل.

8_ تفاعل: ورد لها دلالة واحدة في الديوان يمكن توضيحها فيما يأتي:

_ التدرج في حدوث الفعل "حدوث الفعل شيئا فشيئا": نسج الشاعر هذه الدلالة في قوله:[2] (من الطويل)

وَيُنكِـرُ عَيشًـا قـدْ تَقَـادَمَ عَهْـدُهُ وَيُظهِـرُ سِـرًّا كَـانَ بِـالأمسِ قـدْ خَفَـا.

تَعَـاظَمْنِي ذَنـبِي فَلمّـا قَرَنْتُـهُ بِعفُـوكَ رَبِي كَـانَ عَفُـوكَ أَعْظَمَـا.[3]

يعبر الشاعر من خلال المركب الفعلي (تقادم) عن تلك الصداقة القديمة والطويلة التي لا يصونها من ليس أهلاً لها، وهو معنى انبثق عن تلك الزيادة الحاصلة في المركب الفعلي، إذ انبرى "تقادم" على دلالة التدرج في القدم شيئًا فشيئًا، فالصديق غير الوفي تهون عنده الصداقة، وينساها خطوة خطوة كأنْ لم تكن موجودة في يوم من الأيام، فكان لمورفيم الزيادة الفضل في إبراز دلالة السياق وتوضيحها.

[1]: الديوان، ص131.

[2]: المصدر نفسه، ص100.

[3]: م ن، ص128.

ثانيًا/ مورفيمات المضارعة ودلالتها: وهي تلك الأصوات الزائدة التي تلتصق بأول الفعل الماضي سواء أكان مجردًا أو مزيدًا لتفيد معنى المضارعة، وللفعل الثلاثي المجرد أوزان هي: فَعَلَ/ يفْعَل_ فَعَلَ/ يفْعِل_ فَعَلَ/ يفْعُلُ_ فَعِل/ يفْعَل_ فَعِل/ يفْعِل_ فعُل/ يفْعُل، في حين الفعل الثلاثي المزيد بحرف أو أكثر، فيُزاد في أوله أحد مورفيمات المضارعة كما يلي: أفعل، فاعل، يفاعل، استفعل...

ومورفيمات المضارعة تضم "الهمزة، والنون، والتاء، والياء" وهي خاصة بالأفعال تلتحق بأوائل الفعل المضارع، ولها دلالات تصريفية تحدد الشخص، والجنس، والعدد، والزمن.

يتعيّن أنّ حروف المضارعة هي مورفيمات مقيدة تتصل بمورفيمات حرة، وتشكل علامات للفعل المضارع، ودالة عليه، يبدأ بها فيتحول من ماضٍ إلى مضارع.

فالمورفيمات المضارعية "تكمن دلالتها في تحديد الشخص، والنوع، والعدد تتحول من دلالاتها الأصلية إلى دلالات معنوية ثانية".[1]

أبنية الأفعال المزيدة	المتصلة بالهمزة	المتصلة بالنون	المتصلة بالياء	المتصلة بالتاء	المجموع	النسبة %
الفعل الثلاثي المجرد	16	00	35	23	74	%69
الثلاثي المزيد بأنواعه	00	00	25	09	34	%31
مجموع كل الأفعال الثلاثية	16	00	60	32	108	
النسبة المئوية	%15	00	%55	%30	%100	

وقد وردت في التصاقها بالأفعال في شعر الإمام الشافعي بأشكال متنوعة، ومعانٍ مختلفة تتراوح بين الجنس، والشخص، والعدد والجدول الموالي يوضح ذلك:

[1]: أشواق محمد النجار: دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص233.

نلحظ من خلال نتائج الجدول أنّ الفعل الثلاثي المجرد هو أكثر الأفعال التي اتصلت بها مورفيمات المضارعة في المدونة، ويمكن بيان ذلك في الجدول التالي:

القصائد	نسبة تواتر مورفيمات المضارعة في المدونة		
	فَعَل+ فَعِل/ يفْعَل	**فَعَل، يفْعِل**	**فَعَل/ يفْعُلُ**
الرضا بقضاء الله	تفْعل، لا تجْزع، لا تُرِ.	يزيد، تقيه، تغْدِر.	أنْ يكون، لا ترْجُ، يدوم.
لا أوجه علمي إلى ذوي الجهل		أنظِم.	أأنثُر، سأكتُم، لا أنثُر، يبوء.
وداع الدنيا والتأهب للأخرة	فتندم، أرفع، لم تزل، أعلم، أحفظ، يسلم.	تفيض، يغفِر، يأتِي، أعرِف.	تجود، تعفو، لم يصمد، يذكر، يقول، يستر، فإن تعْفُ×2، يعفُو، أصون، من يرجه.
الحظ	فلم ينَلْ، يفتَحُ، ليشربه، لا ينظرون.		لم تخلُق، أودُّ، لم أخلُق.
أتاني عذر منك	يهوى، أن تبقى	تحيد.	تجود.
صفو الوداد	لا يرعاك، تهواه، يهواك، يلقاه	يجيء	لم يكن×2، يخون
مظاهر الشيب، ومحاسن الأعمال	أأنعم، فلم أرها.	تملك، لا تمشين.	من يذُقِ.
القناعة ومصير الظالمين.	فلم أر، يراني×2، يرى.	ستَدْعِي.	لم يكن.
آل محمد			تذُوب، أتوبُ.
حديث الضيف	لم أنلْ، ترْى.	يرِفُّ.	يقول، يهون.
الحث على الترحال		لم يجدْ، لم يطِبِ.	
المجموع	**27**	**16**	**31**

وقد نتج عن إحصاء تواتر أبنية الفعل الثلاثي المجرد المورفيمات المضارعية التالية:

1_ **الياء:** احتل مورفيم المضارعة "الياء" المرتبة الأولى من حيث درجة تواترها في المدونة حيث قدّر ب 60 مرة، ما يعادل 55% من مجموع كل مورفيمات المضارعة، وقد تنوع هذا المورفيم الدال على الغائب المفرد، والجمع، ومن ذلك نجد قول شاعرنا:[1] (الطويل)

فَـلَا ذَا يَـرَانِي وَاقِفًـا فِي طَرِيقِـهِ وَلاَ ذَا يَـرانِي قَاعِـدًا عِنـدَ بَابِـهِ.

[1]: الديوان، ص54.

إنّ المركب الفعلي المكرر "يراني" المتصل بمورفيم المضارعة "الياء" خرج إلى الدلالة على الحال والاستقبال، إذ حوّل مورفيم المضارعة المركب الفعلي من حالة المضي إلى زمن الحال والاستقبال، وقد تُرجم هذا التحوّل بالمضارعة استمرار الحدث، وتجدده، وتغيره، ويبرز ذلك بشكل جلي في قوله:[1] (الطويل)

وَيَـذكُرُ أيَامًـا مَضَـتْ مِـنْ شَـبَابِهِ ومَا كَانَ فيهَا بِالجَهَالَةِ أجْرمَا.

نلحظ في هذا السياق التركيبي أن مورفيم المضارعة الياء قد نقل مدلول الفعل من الحدث في الماضي إلى مدلول الاستمرار والتجدد، والتغير في الحدث الفعلي المرتبط بالضمير الغائب، والعائد على "العارف الندب" وهذا التغيير الأسلوبي يشير إلى أهمية مورفيم الغائب لدى الشاعر. أما في قوله:

إذَا كَـانَ ذُو القُـربَى لـدَيكَ مُبعَـدَا وَنَـالَ الـذِي يَهْـوَى لـدَيكَ بَعيـدُ. [2]

تنبثق دلالة مورفيم المضارعة "الياء" المتصلة بالمركب الفعلي "يهوى" الذي حوّل معنى الحدث وزمنه من الماضي المنقضي إلى دلالة الحال والاستقبال، حيث منح المعنى حركية، وحيوية ما كانت هذه الدلالة لتكون موجودة بغياب هذا المورفيم، إذ يعمل على تحويل بنية الفعل من "فعل" إلى "يفعل".

2_ **التاء:** تواتر مورفيم المضارعة "التاء" في المدونة 32 مرة وبنسبة مئوية تبلغ 30% من مجموع كل مورفيمات المضارعة، ويتموقع هذا المورفيم في أول الفعل ليحيلنا على دلالة المخاطب المفرد، وقد اعتمده الشاعر في نصوصه ليدلّنا على المؤنث الغائب حينًا، وعلى المذكر الغائب حينًا آخر، ويبرز ذلك في قول شاعرنا:[3] (الوافر)

وَمَـنْ نَزلـتْ بَسَـاحَتِهِ المَنَايَـا فَـلاَ أرْضٌ تَقِيـهِ، وَلاَ سَمَـاءٌ.

انتقل مورفيم المضارعة "التاء" في هذه المقامات التركيبية من دلالة الماضي إلى دلالة الحاضر، وبالتالي فقد عكس هذا المورفيم معاني التجدد والاستمرار والحدوث في الحدث الفعلي المرتبط بالزمن الحاضر.

[1]: الديوان، ص130.

[2]: المصدر نفسه، ص68.

[3]: م.ن، ص40.

دَعِ الأيَّـامَ تَغـدِرُ كُـلَّ حِـينٍ فَمَـا يُغـنِي عَـنِ المـوتِ الـدَواءُ.[1]

في هذا النص الشعري تكتسب مورفيمات المضارعة أهميتها من خلال ذلك التضافر الأسلوبي الحاصل بين "التاء" و"الياء" في قوله: "تغدر، يُغني" وهو ما انبرى عنه دلالة التقابل بين المؤنث والمذكر، ولاسيما ذلك التنوع والاختلاف بين المورفيم الجمعي "الأيام" والمورفيم الاسمي الدال على المفرد "الدواء".

بالإضافة إلى مورفيمات المضارعة المتصلة بالفعل الثلاثي المجرد، فقد اعتمد الشاعر تلك المورفيمات المضارعية المتصلة بالفعل الثلاثي المزيد بأنواعه، ويمكن توضيح ذلك فيما يلي:

النصوص الشعرية	أفْعَـــل/ يُفْعِل.	فعَّـل/ يُفعّـل+ تفعّـل/ يتفعّل.	فاعل، يُفاعِل/ افتعل، يفْتَعِل.	اســـتفعل، يسْتفعِل.
الرضا بقضاء الله	يُنقصـــه، يُغني	يُغطّيه		
لا أوجه علمي إلى ذوي الجهل	يريده			
وداع الدنيا والتأهب للأخرة	لا تُطـــع، يُقيم	يُدنّســه، يتثلّمـــا، أن يتندما	لا يزايـــل، يفـــترش، تنـــتقم، يطالعني، تلاحق، يعتصم.	
الحظ	يُـــــدني، يُبلي.			
أتاني عذر منك	تُريد.			
صفو الوداد	لا تُكثـــر، يُنكـــــر، يُظهر			
مظاهر الشيب	يغني		يحتويـــك، إن تجتنبهـــا، إن تجتذبها	
القناعـــة ومصـــير الظالمين			تلتقي	يستحسن

[1]: الديوان، ص41.

حديث الضيف	لتُخـــبرنَّ، يُخْبر، أريد	يُخَبّرُ		
الحث على الترحال	يُفسـده، لم يُصِبِ.		تُفارِقه	
المجموع	**17**	**05**	**11**	**01**

ومن أبرز ما قيل في هذا المضمار قول الشاعر:[1] (البسيط)

سَـافِرْ تجـدْ عِوضًـا عَمـنْ تُفارقُـهُ وانصبْ فإنَّ لذِيذَ العيشِ فِي النَصَبِ.

إنِّي رأيـتُ وُقـوفَ المـاءِ يُفسِـدُهُ إنْ سَاحَ طَابَ، وإنْ لم يجْرِ لمْ يطِبِ.

وقوله في مقام آخر:[2] (الطويل)

فـإنْ تَعْـفُ عَـنّي تَعْـفُ عـنْ مُتمـردٍ ظَلُـومٍ غَشُـومٍ لَا يُزايـلُ مَأثَمَـا.

فَـإِنْ تَنـتقِمْ مِـنّي فَلَسْـتُ بَـآيسٍ وَلَـوْ أَدخَلُـوا نَفسِـي بِجـرمِ جَهنّمَـا.

تكتسي هذه المركبات الفعلية دلالاتها، وذلك من خلال التضافر الأسلوبي القائم بين مورفيمات الزيادة، ومورفيمات المضارعة إذ تنبع عنها دلالة الاستمرارية والحدوث والتجدد الذي تحيلنا عليه هذه المورفيمات، والمقامات التركيبية للخطابات الشعرية.

فالمركب الفعلي "يُفسده" يتجلى حدوثه واستمراره وتجدده إذا ما بقيت القرائن السياقية ثابتة لا تتغير ولا تتحول.

أما المورفيم الفعلي المزيد "تفارقه" فإنه ينسجم مع الدلالة التي تنساق إلى معنى التجدد، والحدوث والتغير الذي يتناسب مع السياق اللغوي للنص الذي يبين أن المسافر عند ترك أهله وخاصته فإنّه لا محال سيلتقي بمن هم أهل للودّ والمحبة، فيأنس بهم، ويرتاح لصحبتهم.

ثالثًا/ مورفيمات الجنس والعدد: تعد مورفيمات الجنس والعدد إحدى البِنى الأسلوبية في التراكيب اللغوية في أثناء اتصالها بالمركبات الفعلية، يضاف إليها الأحوال الزمنية والمكانية للخطاب.

[1]: الديوان، ص53.

[2]: المصدر نفسه، ص130.

إنّ الحديث عن مورفيمات العدد والجنس يقودنا إلى الحديث عن تلك الوظائف المورفيمية التي تضيفها إلى مختلف التراكيب اللغوية بحسب السياقات التي وردت فيها، وتعد هذه المورفيمات وحدات صرفية تلتصق بالمركبات الفعلية الحرة، وظائف دلالية كتحديد الشخص، والنوع، والعدد.[1]

إنّ تعدد هذه المورفيمات وتداخلها في النصوص يجعلها في منآى عن الرتابة لأجل إنتاج معانٍ متعددة وإيحاءات للخطاب الشعري.

إنّ مهارات الإبداع للإمام الشافعي مكّنته من استغلال هذه المورفيمات، وتوظيفها أحسن توظيف في شعره، ويأتي بيانها فيما يلي:

جدول إحصائي لمورفيمات العدد والجنس في الأشعار

القصائد	تواتر مورفيمات الجنس والعدد في المدونة		
	الغائب	المخاطب	المتكلم
الرضا بقضاء الله	كثُرتْ، يُعطّيه، يُنقصه، نزلتْ، تقيه	سرّك، كُنتَ	
وداع الدنيا والتأهب للأخرة	ضاقتْ، مضتْ، أدخلوا، يُدنّسه، يرجه، يشربه، قرنته.	إنْ كنتَ، فما زلتَ، لازلت، ألست.	جعلتُ، تعاظمني×2، إن كنتُ، غذّيتني، هديتني، ما كنتُ، أقبلتُ، وجدني، لستُ، يُطالعني.
لا أوجه علمي إلى ذوي الجهل	أضاعه، يريده.		ضُيّعتُ، لستُ، صادفتُ، بثثتُ، استفدت.
أتاني عذر منك	مضوا، ما بنوا.	صدقتَ، أنت خرّبتَ، أشفقتَ، قُلتَ، أصبحتَ.	أتاني.
صفو الوداد	يلقاه، تهواهُ، صافيته.	لا يرعاك، يهواكَ.	
القناعة ومصير الظالمين	أناخت		يراني×2، رأينا، بلوتُ، جرّدتُ، قطعتُ.
آل محمد	تزلزلتْ، كادتْ، غارتْ، اقشعرت، ما بدتْ، إنْ كرهتها		لستُ.
حديث الضيف	قد طغتْ		جاوزتُ، رقيتُ، فتضايقتُ.
الحث على الترحال	تُفارقهُ، يُفسدهُ، افترستْ، لو وقفتْ، ما نظرتْ.		إنّي رأيتُ.
الحظ	يشربهُ، لا ينظرون، عرضتْ.	سمعت ×2	وجدْتني.

[1]: ينظر: أشواق محمد النجار: دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص156.

مظاهر الشيب ومحاسن الأخلاق	خبتْ، عشّشتْ، قد فنيتْ، أودعتْ.	رأيتِ، يحتويكَ، كنتَ، نازعتكَ.	زرتني، طعمتُ.
المجموع	**39**	**19**	**31**

يتضح من هذا الجدول المترجم لتواتر مورفيمات الجنس والعدد أنّ الوحدات الصرفية الدالة على الغائب قد استأثرت بالنصيب الوافر من حيث التواتر الذي قدّر ب 41 مرة.

الغائب						**المتكلم**			**المجموع الكلي**	
المفرد			**الجمع**			**المفرد**		**الجمع**	89	
المؤنث		**المذكر**	**المؤنث**		**المذكر**	**المؤنث**		**مؤنث+ مذكر**	**الغائب**	
ال تاء	الهاء	الهاء	التاء	الهاء	الــواو+ النون	التاء	الياء	نا	التواتر	النسبة %
08	00	15	11	01	04	19	11	01	39	%44
39						31			المتكلم	
المخاطب									التواتر	النسبة
المفرد						**الجمع**			31	%35
المؤنث			**المذكر**			00			**المخاطب**	
الياء		التاء	التاء		الكاف	00			التواتر	النسبة%
00		01	13		05	00			19	%21
19									%21	
المجمــوع									89	

تتعدد التقنيات الأسلوبية في صياغة التراكيب اللغوية للنصوص الشعرية، ومن أبرز الظواهر التي استعان بها الشاعر في أثناء نصوصه تعدد المورفيمات الضميرية بين الغائب، والمتكلم، والمخاطب، ولكل هذه السّمات أبعاد جمالية أسلوبية، ودلالية تتضح من خلال السياقات التي ترد فيها.

المورفيمات الدالة على المؤنث: تتمثل فيما يلي:

1_ مورفيمات الغائب الجمعية والإفرادية:

أ_ التضافر بين التاء والهاء: ورد مورفيم التاء المقيد الدال على الغائب 19 مرة، فيما وردت الهاء 16 مرة وارتبطت بالمفرد والجمع المؤنث منه، والمذكر الدالان على الفاعل الغائب مفردًا كان أو جمعًا يحيلنا حينًا على العاقل، وحينًا آخر على غير العاقل، ومن ذلك قول الشاعر:[1] (من الطويل)

خَبـتْ نَـارُ نَفسِـي باشْـتِعالِ مَفَـارِقِي وَأظْلَـمَ ليلِـي إذْ أضَـاءَ شِـهَابُهَا.
أيَـا بُومـةُ قـدْ عشَّشَـتْ فـوقَ هَـامَتِي عَلـىَ الـرُغْمِ مِـنّي حِـينَ طَـارَ غُرابُهَـا.
وعِـزّةُ عُمـرِ المـرءِ قبـلَ مَشـيبِهِ وَقَـدْ فَنيـتْ نَفْـسٌ تَـوَلّى شَـبَابُهَا.
تَزلْزَلـتِ الـدُّنيَا لآلِ مُحمـدٍ وكَـادَتْ لهـم صُـمُّ الجِبَـال تَـذُوبُ.[2]

وقوله: [3](من البسيط)

والشَّمسُ لـو وَقَفَـتْ في الفُلـكِ دَائمَـةٌ لمّهَـا النَّاسُ مِـنْ عُجْـمٍ، وَمِـنْ عَـرَبِ.

عمل مورفيم التاء التصريفي في هذه النماذج الشعرية في اتصاله بالوحدات اللسانية الفعلية (خبتْ، عشّشتْ، فنيتْ، كادتْ، ...) على إنتاج دلالة الفاعل الدال على الغائب المؤنث المفرد غير العاقل.

فعبّر الشاعر في هذه الأبيات على حالة الحزن، والأسى التي تعتري المرء حين يحل به الشيب والضعف مرورًا إلى مدحه للنبي (صلى الله عليه وسلم) مع ذكر خصاله الكريمة، وأخلاقه النبيلة، موظفًا في ذلك متتاليات فعلية وأحداثًا تحيلنا على فاعل مؤنث متعدد تمثل في (النار، البومة، النفس، الدنيا، صم الجبال، الشمس) وذلك تبعًا لاختلاف المقامات الخطابية.

وقد يرتبط مورفيم التأنيث في نصوص الإمام الشافعي بالفاعل الدال على معنى الجمع، ومن ذلك قول الشاعر:

وَإنْ كَثُـرتْ عُيوبـكَ في البرَايَـا وَسَـرّك أنْ يَكُـونَ لَهَـا غِطَـاءٌ.

[1]: الديوان، ص50_ 51.
[2]: المصدر نفسه، ص48.
[3]: م.ن، ص53.

فَعمّـــا قَلِيـــلٍ وهـــوَ فِي غَفَلاَتِـــهِ أناَخَـــتْ صُـــروفَ الحَادثَـــاتِ بِبَابِـــهِ.
فَمَـــنْ مُبلِـــغَ الحُســـيْن عَـــنِّي رِسَـــالَةً وَإنْ كَرِهَتْهَـــا أنْفُـــسٌ وقُلُـــوبٌ.
وَغَـــارَتْ نُجُـــومٌ، واقشَـــعَرتْ كَواكِـــبٌ وَهُتّـــكَ أسْـــتَارٌ، وَشُـــقّ جَيـــوبُ.
هُـــمُ شُـــفعَائِي يَـــومَ حَشـــرِي وَمَـــوقِفِي إذَا مَـــا بَـــدَتْ للنَـــاظِرِينَ خُطُـــوبٌ.
والأسْدُ لوْ لَا فِرَاقُ الأرْضِ مَا افترسَتْ والسَّهْمُ لَوْ لَا فِراقُ القَوسِ لمْ يُصِبِ.

إنّ مورفيم التاء الساكن في أثناء اتّصاله بالمركبات الفعلية (كثرتْ، أناختْ، كرهتها، بدتْ، افترستْ) قد أحال على معنى الفاعل غير العاقل الذي يشير إلى معنى الجمع، إذ يُفضي هذا الأخير إلى التضافر الحاصل بين المؤنث والمذكر الدالان على الجمع غير العاقل، في تشكيل معاني النص، وترجمة أفكار الشاعر فانساق مورفيم التاء إلى دلالة مطلقة على الغائب.

ب_ واو الجماعة: ورد بتواتر قدّر ب 04 مرات في الأشعار لإنتاج دلالات تعود في جلّها إلى جمع المذكر العاقل، ومن ذلك قول الشاعر:

فـإنْ قُلـتَ: لِي بَيـتٌ، وسِـبْطٌ، وسِـبْطةٌ وأسْـلافُ صِـدقٍ قـدْ مَضُـوا وَجُـدُودُ.
صَـدَقْتَ، وَلَكِـنْ أنـتَ خرّبـتَ مَـا بَنُـوا بِكفيـــكَ عَمْـــدًا، والبِنَـــاءُ جَدِيـــدُ.
والنَّـــاسُ أعيـــنُهُم إلَى سَـــلْبِ الغِـــنَى لاَ يَنظُـــرونَ إلَى الحِجَـــا وَالأوْلَـــقِ.
فَـــإنْ تنـــتقِمْ مـــنِّي فَلسْـــتُ بَـــآيسٍ وَلَـــو أدْخَلُـــوا نَفسِـــي بجُـــرمِ جَهنمَـــا.

إنّ مورفيم جمع مذكر (الواو) في اتصاله بالمركبات الفعلية (مضوا، بنوا، ينظرون، أدخلوا) كان المغزى منه الإحالة على من قام بالحدث، والدلالة على جمع الذكور العاقلين كما يلي (أسلاف صدق، الأجداد، الناس) وهذه مورفيمات اسمية حرّة دالة على الجمع المذكر، تطلبت مورفيمات التذكير المتصلة بأفعالها لتتميز عن جمع الإناث.

ولما أنتجت واو الجماعة معاني الجنس وعدده في هذه التراكيب، فقد انبرى عنها ذلك التشاكل الحاصل بين الفعل وفاعله من حيث الجنس والعدد.

2_ مورفيمات التذكير للمتكلم: عرف مورفيم تذكير المتكلم تواترًا قدّر ب 20 مرة وارتبط في جلّه ب "الأنا" الذاتي والفردي للشاعر، ولسان حاله من نحو قوله:

لَعَمْـرِي لـئنْ ضُـيّعتُ في شـرِّ بَلـدَةِ فَلسْـتُ مُضَـيعًا فـيهم غُـرُرَ الكَلِـمِ.
لـئنْ سَـهّلَ اللهُ العزيـزُ بِلُطفِـهِ وصَـادفتُ أهْـلًا للعُلُـومِ والحِكَـمِ.
بَثثـتُ مُفِيـدًا، واسْـتفدتُ وِدَادَهُـم وإلَّا فَمخُـزونٌ لَـديّ ومُكتـتَمُ.
وَرقَيـتُ في دَرجِ العُـلَا فتَضَـايقتُ عمّـا أريـدُ شِـعابُه وفِجَاجُـهُ
وإن تَنـتقِمْ مِـنّي فلسْـتُ بَـآيسٍ ولَـو أَدْخَلُـوا نفسِـي بجـرمِ جَهنمَـا.

يُحيل مورفيم تذكير المتكلم "الأنا" إلى الذات الفردية للشاعر، حيث يشير الخطاب إلى ذات مفردة مذكرة، والتي عكست معاني الفخر، والاعتزاز بالمكانة العلمية، والرصيد اللغوي والديني الذي يمتلكه، وقد كشفت هذه المورفيمات دلالات شعرية، وفنية يبتغي الشاعر توصيلها للمتلقي، فنتج عن مورفيم التكلم معنى الحضور المطلق لذات الشاعر.

_ نون جمع المتكلمين: كان لمورفيم المتكلمين حضورٌ محتشمٌ في قصائد الإمام الشافعي والذي ورد مرة واحدة في قول الشاعر:[1] (من الطويل)

فكـم قـد رأينـا ظالمِـا متمـردًا يرى النجم تيهًا تحت ظل ركابه.

فمورفيم جمع المتكلمين (نا) في اتصاله بالمركب الفعلي (رأينا) ابتغى الشاعر في توظيفه إلى إظهار دلالة الفاعلية، والإشارة إلى من قام بالحدث الفعلي، ولاسيما أنّه دلّنا على جمع الذكور المتكلمين العاقلين مبرزًا من خلاله كثرة الظالمين الذين سعوا فسادًا في الأرض.

3_ مورفيمات المخاطب:

أ_ مورفيمات التذكير للمخاطبين: وشى مورفيم الخطاب في اتصاله بالمركبات الفعلية بحضورٍ واسعٍ في أشعار الإمام الشافعي، ويتّضح ذلك من خلال هذه النماذج الشعرية، من نحو قول الشاعر:

وإنْ كثُـرتْ عُيوبـك في البرَايَـا وسَـرّكَ أنْ يكُـونَ لهَـا غِطَـاءٌ. [2] (الـوافر)
إذَا مَـا كُنـتَ ذَا قَلـبٍ قَنُـوعٍ فَأَنـتَ ومَالـكَ الـدُّنيَا سَـواءٌ. (الـوافر)
فـإنْ قلـتَ: لِي بيـتٌ، وسِـبْطٌ، وسِـبْطةٌ وأسْـلافُ صِـدقٍ قـد مَضُـوا وجُـدُودُ. [3] (الطويل)

[1]: الديوان، ص55.
[2]: المصدر نفسه، ص39.
[3]: م.ن، ص67_ 68.

صَدَقتَ، ولكِنْ أنتَ خَرّبتَ مَا بَنُوا بِكفيكَ عَمْدًا، والبِنَاءُ جَدِيدُ. (الطويل)
تَفرّقَ عَنكَ الأقْربونَ لشَأنِهِم وأشْفقْتَ أنْ تَبقَى، وَأنتَ وَحِيدُ. (الطويل)

وجّه الشاعر خطابه إلى مخاطبين مختلفين بحسب المقامات اللغوية، ناصحًا حينًا، ومعاتبًا حينًا آخر في خطابه، إذ يغلب عليه طابع الحكمة والاعتدال، يتراوح بين الإثبات والنفي لتعيين مورفيم التخاطب الذي يعود على المفرد المذكر العاقل في الكلمات التالية (سرّك، كنتَ، قلتَ، صدقتَ، أشفقت...)، وكان للتنوع المورفيمي التخاطبي بين (التاء، والكاف) الفضل في بيان مرامي الشاعر وتعيين أفكاره.

ب_ مورفيمات التأنيث للمخاطبات: استعان الشاعر بمورفيم التأنيث للخطاب مرة واحدة في أثناء مخاطبته للبومة في قوله:[1] (الطويل)

أيَا بُومةٌ قدْ عشّشَتْ فوقَ هامَتِي عَلى الرُغمِ مِنّي حِينَ طَارَ غُرَابُها.
رَأيْتِ خَرَابَ العُمرِ مِنّي فَزُرتِني ومَأواكِ في كُلِّ الدّيَارِ خَرابُها.

يصور الشاعر أوجاعه للبومة مخاطبًا لها مجازيًا، في أسلوبٍ يعانقه النداء، ويُغلفه الحزن والأسى إذ ورد مورفيم المخاطبة في هذا السياق الطلبي دالًا على المخاطب المؤنث المفرد غير العاقل الذي يشير إلى البومة، حيث يوحي خطاب الشاعر للبومة إلى تشخيصها كظاهرة فنية إبداعية.

مما سبق نستطيع القول: إنّ مورفيمات العدد والجنس في ارتباطها بالمركبات الفعلية كان لها دور فعال في تعيين الشخص المتحدث عنه، بالإضافة إلى تحديد جنسه، والإحالة على نوعه، كما أنّه يُفضي إلى ضبط سياقه من الخطابات الشعرية (الغائب، أو المتكلم، أو المخاطب) وتعمل هذه المورفيمات الضميرية على اتساق النصوص، وانسجامها والإيجاز في التعبير، وتفادي الحشو، والإطناب، فضلًا عن التكرار المخِلّ بالمعنى العام للتركيب اللغوي، وهذا ما جعل هذه المورفيمات مفارقات لغوية ومظاهر أسلوبية، وأفعالًا شعرية مميزة، لا لعبة لغوية بسيطة.

المطلب الثاني/ المورفيمات المتعلقة بالمركبات الاسمية ودلالاتها الصرفمية:

يعد التعريف والتنكير ظاهرتين لسانيتين أساسيتين في العربية، فالأولى تحيل على معنى شيء محدد، أما الثانية فهي تشير إلى الدلالة على العموم، وتتم ظاهرة التعريف بأشكال شتى، ومنها التصاق العنصر اللغوي

[1]: الديوان، ص50_ 51.

المقيد "ال" التعريف بالمورفيم الاسمي الحر، حينها يصبح الاسم معرفًا، إذ يعمل هذا المورفيم التعريفي على نقل الاسم من حالٍ إلى حالٍ، وتلبيسه دلالة التعريف، ونقله من معنى النكرة إلى معنى المعرفة، كما يعمل على إزالة الغموض والإبهام من على الألفاظ التي يلتصق بها، وتعيين مراد الشاعر ومبتغاه، ومنه يمكن للباحث الأسلوبي أن يستفيد من هذا المعطى الصرفي ليتمكن من استخراج بعضٍ من أسرار النص الأدبي، إذ تظهر الأسماء المعرفة بال التعريف بكثافة في شعر الإمام الشافعي، فهي ملمح أسلوبي بارز، حيث ورد هذا المورفيم في خطاباته على النمط التالي:

_ ال الجنسية: "وهي التي تدخل على الجنس ولا يراد بها واحد معين من أفراد الجنس كما في العهدية، يراد بمصحوبها واحدًا بعينه من أفراد الجنس"[1] وقسموا "ال" الجنسية إلى أقسام انطلاقًا من دلالتها المعنوية والتعريفية، بيانها كما يلي:

1_ "ال" التي للاستغراق: وهي على قسمين:

أ_ التي تفيد استغراق جميع أفراد الجنس: وهي التي تخلفها "كل" حقيقة، من نحو قول الشاعر:

والشَّمسُ لـوْ وقفـتْ في الفَلـكِ دَائمـةٌ لمَلّهَـا النَّـاسَ مِـنْ عَجَـمٍ وَمِـنْ عَـرَبِ.[2]

غَـنِيٌّ بِـلاَ مَـالٍ عَـنِ النَّـاسِ كُلهـم ولـيسَ الغِـنَى عـن الشَـيء إلَّا بِـه.

دَعِ الأيَّـامَ تفعَـلُ مَـا تَشَـاءُ وَطِبْ نفْسًا إذَا حَكَمَ القَضَاءُ.[3] (الوافر)

يتحدث الشاعر عن الأهمية الجليلة للسفر بالنسبة لطالب العلم، إذ شبّه بقاءه في مكان واحد دون تنقل بالشمس التي تركن فيمجّها كل الناس في كل المعمورة، أما في البيت الثاني فالشاعر يفتخر بذاته ويزهو بنفسه، كونه شخص قنوع لا يغريه مال، ولا جاه؛ فهو غني عن كل الناس، يرجو الغنى من الله وحده.

إنّ دخول "ال" مورفيم التعريف على المركب الاسمي الحر "ناس" أفاد شمول كل الأشخاص في المجتمع والإحاطة بهم جميعًا دون استثناء على سبيل الاستغراق الكلي لكل أجناس البشر.

ففي البيت الثاني يصف الشاعر الحالة التي آل إليها من حاجة وفاقة، إلا أنّه عزيز نفسٍ، قانع بما أتاه الله، مترفع عن سؤال كل الناس، يرجو العطاء من الله وحده.

---

[1]: فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، مرجع سابق، ص115.

[2]: الديوان: ص53.

[3]: المصدر نفسه، ص39.

ب–"ال" التي تفيد استغراق جميع خصائص الأفراد تجوزًا، ومبالغة في المدح والذم: ونجد هذا في قول الشاعر:

ومَـنَ الـدَّليلِ عَلَـى القَضَـاءِ وحُكمِـهِ بُـؤسَ اللَّبِيـبِ وطِيـبِ عَـيْشِ الأحمَـقِ.
فَـدَعْ عَنـكَ سَـوْءاتِ الأمُـورِ فَإنّهـا حَـرَامٌ عَلـى نَفـسِ التَّقِـي ارتِكَابُهـا.
وَأَحْسِـن إلَى الأحْـرارِ تملـكْ رقَـابَهم فَخـيرُ تجَـارَاتِ الكِـرامِ اكتسَـابَهَا.
بَلـوتُ بَـنِي الـدُّنيَا فلـمْ أجِـدْ فـيهم سِـوَى مَـنْ غَـدَا، والبُخـلُ مِـلء إهَابِـهِ.
تَزلّزَلـتِ الـدُّنيَا لآلِ مُحمـــــدٍ كَـادَت لهُـم صُـمُّ الجِبَـالِ تَـذُوبُ.

إنّ كلا من الوحدات الصرفية (التقي، الأحرار، الكرام، البخل، الدنيا، الجبال) هي فرد من جنس تحوّل في أثناء اتصاله بمورفيم التعريف المقيد "ال" إلى دلالة شمول كل الأفراد الذين يحملون هذه الصفات فذكر هذه المورفيمات الاسمية يدل دلالة أكيدة بوصول هذه الألفاظ إلى ذروة معانيها، واحتوائها لكافة متعلقاتها، فمثلا: التقيّ هي صفة تحمل بين طياتها صفة قمة التقوى والإيمان، في حين نجد لفظتي (الدنيا، والجبال) في البيت الأخير تنساق إلى دلالة المبالغة في الاعتزاز بأل النبي (رضي الله عنهم)، وتمجيدهم، حيث يقول عبد القاهر الجرجاني: "اعلم أنّك تجد الألف واللام في الخبر على معنى الجنس، ثم ترى به وجوهًا أن تقصر جنس المعنى على المخبر عنه لقصدك المبالغة، وذلك قولك: زيد هو الجواد، وعمرو هو الشجاع؛ تريد أنّه الكامل؛ إلا أنّك تخرج الكلام من صورة توهم أنّ الجود، والشجاعة لم توجد إلا منه".[1]

2_ "ال" التي لبيان الحقيقة: وهي التي تبين حقيقة الجنس، وماهيته، وطبيعته وهي التي لا تخلفها "كل" ومن ذلك قول الشاعر:

والشَّمسُ لو وَقَفتْ في الفَلْك دَائمة لمَلّهَـا النَّـاسُ مِـن عُجْـمٍ ومِـنْ عَـرَبِ.
ولتُخـبرنَّ خَصَاصَـتِي بتمَلُقِـي والمِـاءُ يُخـبرُ عـن قُـذَاهُ زُجَاجُـهُ.
إنّي رَأيـتُ وُقـوفَ المِـاءِ يُفسِـدُهُ إنْ سَاحَ طَـابَ، وإنْ لمْ يجـرِ لم يَطِـبِ.
وعَـدَاوة الشُـعراءُ داءٌ مُعضِـلٌ ولقـدْ يهـونُ عَلَـى الكَـرِيمِ عِلاَجُـهُ.
والتّـبرُ كـالترُبُ مُلقَـى في أمَاكِنِـهِ والعُـودُ في أرْضِـهِ نـوَعٌ مِـنَ الحَطَـبِ.

[1]: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: علي محمد زينو، ط1، مؤسسة الرسالة ناشرون، 2005م، ص132.

انساقت هذه المركبات الاسمية (الشمس، الماء×2، الشعراء، التّبر، العود) إلى بيان حقيقة الشيء وماهيته في أثناء اتصالها بالمورفيم التعريفي "ال" حيث ارتبط في المركب الاسمي "الشعراء" بالمرض الفتاك الذي لا يرجى الشفاء منه، أما العود فهو نوع من أنواع الخشب، وقد وظّف الشاعر التعريف للإفصاح عن عديد المعاني، والدلالات التي يكتنفها النص الشعري، كانت لن تكون لو كانت الأشكال الدالة على هذه المدلولات نكرة، وتكمن جمالية التعريف في هذه الأمثلة في مجازيتها التي عكست مقدرة شعرية وإبداعية للإمام الشافعي.

مما سبق يمكن القول: إنّ الإمام الشافعي قد وظّف المورفيمات الاسمية التصريفية المطلقة والمقيدة بمختلف أصنافها لخدمة النصوص الشعرية، وإبراز دلالات، ومعانٍ يريد الشاعر بعثها في نصه، وتبليغها لمتلقيه، هكذا كان توظيفه لها، فكيف كان توظيفه للتراكيب النحوية بمختلف أنواعها؟

الفصل الرابع:

البنية التركيبية في النص الشعري

المبحث الأول: أبنية الجمل في الديوان

المبحث الثاني: أبنية المكونات ذات الوظائف النحوية

المبحث الثالث: دلالة الأبنية التركيبية المجازية

المبحث الأول: أبنية الجمل في الديوان:

تعد الجملة العربية من أبرز المفهومات التي عُني بها اللغويون عناية كبيرة؛ وهي في اصطلاح النحاة "الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيدٌ مستقل".[1]

في حين يعرفها علماء اللسانيات بقولهم "هي وحدة تركيبية تؤدي معنًى دلاليًا واحدًا، واستقلالها فكرة نسبية، تحكمها علاقات الارتباط والربط والانفصال في السياق".[2]

بينما يراها آخرون أنّها "الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أية لغة من اللغات؛ وهي المركب الذي يبين المتكلم به أنّ صورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهنه، ثم هي الوسيلة التي تنقل ما جال في ذهن المتكلم إلى ذهن السامع".[3]

وهي تمثل الركيزة الأساسية للنحو العربي، حيث تقوم دراستها على تحليل مختلف التراكيب والأساليب النحوية المختلفة، وربطها بمختلف الوسائل النحوية والأدوات التركيبية التي تعمل على تحقيق وظائف جمة في الكلام، وفي مقدمتها إعطاء معنًى للقول.

إذ بيّن اللسانيون المحدثون أهمية النظرية التوليدية في إبراز مختلف الوظائف والطاقات المختزنة في البنيات المختلفة والمتولدة عن النسيج النصي اللغوي، ومكامنه.

وقسّم أتباع النحو التوليدي مضامين اللغة إلى بنيتين هما: البنية السطحية، والبنية العميقة "وتمثل البنية العميقة الصورة المثالية الكاملة للجملة كما ترسمها قواعد النحو التقعيدي".[4]

وانطلاقًا من هذا التصور يمكن إماطة اللّثام عن مختلف التراكيب اللغوية بمختلف أنواعها البسيطة، والمركبة واكتشاف أهم خصائصها، وسماتها ووظائفها الأسلوبية.

---

[1]: عبده الراجحي: التطبيق النحوي، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999م، ص83.

[2]: مصطفى حميدة: نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997م، ص148.

[3]: مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، ط2، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1986م، ص31.

[4]: شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ط5، أصدقاء الكتاب، 1996م، ص159. البنية السطحية نرمز لها بالحرف ب (س) والبنية العميقة بالحرف (ع)

المطلب الأول/ المكونات الإنشائية:

الكلام الإنشائي هو: ذلك الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب لذاته، ولا يمكننا أن نحكم على قائله بالصدق أو الكذب لعدم تحقق مدلوله في الخارج، وتوقفه على النطق به[1] وهو قسمان: الإنشاء الطلبي، والإنشاء غير الطلبي.

أولًا/ أسلوب جملة الأمر: فالأمر يتمثل في طلب محدد يوجه إلى مخاطب ما، ويراد منه أن يقوم بأمر ما، وقد يحمل معنى تعبيري بلاغي بعيدًا عن أصل وظيفته، وذلك من خلال خروجه إلى دلالات شتى يمكن التماسها في السياق الذي يرد فيه.[2]

2.1 الجمل المركبة: "التي تشتمل أو تتضمن علاقتي إسناد فأكثر، سواء اشتملت على متعلقات بعناصر الإسناد أم لم تشتمل، وقد تكون العلاقة بين الإسنادين أو الإسنادات علاقة ارتباط".[3]

عمد الإمام الشافعي في ديوانه إلى استخدام أنماط مختلفة من جمل الأمر المركبة كما سيأتي:

النمط الأول/ فعل الأمر بالصيغة: استعان الإمام بهذا النمط مرتين في خطابه على التوالي:

الصورة الأولى: فعل أمر+ فاعل /مضمر في ب س+ مفعول به +جملة متعلقة بمحذوف حال + اسم موصول/ مفعول به + جملة الصلة لا محل لها من الإعراب، في قوله:[4] (من الوافر).

دَعِ الأيّـامَ تَفعَـلُ مَـا تَشَـاءُ وَطِبْ نَفْسًا إذَا حَكَـمَ القَضَـاءُ.

تألفت بنية الأمر في هذا السياق من: فعل الأمر "دع" وفاعل مضمر في ب س مقدر له في ب ع بضمير المخاطب "أنت" ومفعول به "الأيام" وجملة فعلية/ فعلها مضارع في محل نصب حال واسم موصول مبني في محل نصب مفعول به "ما" و"تشاء" موصولية لا محل لها من الإعراب.

---

[1]: ينظر: عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2001م، ص13.

[2]: ينظر: أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2002م، ص135/ وينظر: عبد العزيز عتيق: علم المعاني، ط1، دار النهضة، بيروت، لبنان، 2009م، ص75_ 76.

[3]: مصطفى حميدة: نظام الارتباط والربط، مرجع سابق، ص149

[4]: الديوان، ص39.

يتضح أنّ بنيتي السطح والعمق اختلفتا من حيث الإظهار والإضمار، ويبدو أنّ فعل الأمر قد أخذ دلالة مجازية غير دلالته الحقيقية، إذ عدل عن معناه الحقيقي المتمثل في طلب الفعل على وجه الوجوب والإلزام إلى دلالة النصح والإرشاد، فالشاعر يدعو الناس إلى تقبل أحكام القضاء والقدر والتسليم بحكم الله عز وجل، وعدم الجزع من حادثات الزمان، ومواجهة صروف الدهر ونوائبه بكل جلادة وعزمٍ.

الصورة الثانية: فعل أمر +فاعل مضمر +مفعول به + جملة فعلية متعلقة بمحذوف حال + مفعول به + متضايفين، في قوله:[1] (من الوافر).

دَعِ الأيّـــامَ تَغـــدِرُ كُـــلَّ حِـــينٍ فمَـا يُغـنِي عَـنِ المـوتِ الـدَّواءُ.

تكونت جملة الأمر من أمر صريح "دع" + فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير المخاطب "أنت" + مفعول به + جملة فعلية/ حال + مفعول به + متضايفين.

إنّ جملتي السطح والعمق مختلفتان من حيث الإضمار والإظهار، ومتفقتان من حيث التقديم والتأخير، والأمر في هذا السياق خرج عن معناه الأصلي إلى معنى التأديب والتنبيه والإرشاد.

النمط الثاني/ فعل الأمر المبني على السكون: وتمثل في الصور التالية:

الصورة الأولى: فعل أمر صريح + فاعل مضمر + شبه جملة "جار ومجرور" متعلق بمحذوف مفعول به، في قوله:[2] (من الوافر).

تَسَـــتّرْ بِالسَّـــخَاءِ، فَكُـــلُّ عَيـــبٍ يُغطيـهِ _ كَمَـا قِيـلَ _ السَّـخَاءُ.

تكونت جملة الأمر في هذا التركيب الإنشائي من فعل أمر صريح "تستر" + فاعل/ مضمر في ب س يقدر في ب ع بضمير المخاطب "أنت" + شبه جملة جار ومجرور "بالسخاء" متعلقة بمحذوف مفعول به.

يبدو أنّ بنية السطح اختلفت عن بنية العمق من حيث الإضمار والإظهار، فأما الإضمار فدال عليه فعل الأمر "تسترْ" فانزلقت الدلالة عن الغرض الحقيقي للأمر لتنقله إلى غرض مجازي يتمثل في النصح

[1]: الديوان، ص41.

[2]: المصدر نفسه، ص39.

والإرشاد، والتنبيه فدعا الشاعر إلى بذل العطاء، وتقديم يد العون للناس وحذّر من البخل، وأكّد أنّ الذنوب والعيوب يسترها العطاء ويمحوها.

الصورة الثانية: فعل أمر + فاعل مضمر + شبه جملة "جار ومجرور" + مفعول به مؤخر مخصوص بالإضافة + مضاف إليه، في قوله:[1] (من الطويل).

فَدَعْ عَنكَ سَوْءَاتِ الأُمُورِ، فَإنّها حَرَامٌ عَلَى نَفسِ التَّقيّ ارْتكَابُها.

تألفت جملة الأمر في هذا التركيب من فعل الأمر "دعْ" + فاعل مضمر في ب س مقدر له في ب ع بضمير المخاطب "أنت" + شبه جملة "عنك" + مفعول به مؤخر وجوبًا "سوءات".

تقدم شبه الجملة "عنك" وجوبًا على المفعول به "سوءات" وذلك لأجل إقامة الوزن والحفاظ على الإيقاع.

تشير جملة الأمر أنّ هناك تباينًا بين بنيتي السطح والعمق من حيث الإضمار والإظهار، وكذا من التقديم والتأخير.

إذ يلتمس الإمام من المرء أن يهجر ــ وقبل حلول الشيب ــ كل ما ساء وقبُح من الأفعال والأقوال من باب التنبيه على حرمة الأمر، والتحذير من مخاطره من باب الالتماس لأنّ المرء النقي الذي يخشى الله عز وجل، ويخافه لا يتجرأ على مثل هذه الأمور.

الصورة الثالثة: فعل أمر + فاعل مضمر + جملة فعلية متعلقة بمحذوف مفعول به + مفعول به، في قوله:[2] (من البسيط).

سَافرْ تَجِدْ عِوضًا عَمَّن تُفارِقُهُ وانصَبْ فَإنَّ لذِيذَ العَيشِ في النَّصبِ.

تألف هذا التركيب النحوي من فعل الأمر "سافرْ" مبني على السكون + فاعل مضمر في ب س، مقدر له في ب ع بضمير المخاطب "أنت" يعود على "طالب العلم" + جملة فعلية "تجد" في محل نصب مفعول به للفعل سافر + مفعول به + ...

نلحظ أنّ بنية السطح اختلفت عن بنية العمق من حيث الإضمار والإظهار، وقد ورد المفعول به جملة فعلية لأنّ الشاعر مستمر في دعوته، مرغّب في السفر والتنقل لأنّ فيه خيرًا وسعادة؛ فهو دعوة إلى

[1]: الديوان، ص51.

[2]: المصدر نفسه، ص53.

الحركة وعدم الركون إلى مكان واحد، ذلك أنّ المرء في أثناء سفره وتنقله سيلتقي بأناس غير ناسه، وأوطانٍ غير وطنه مما يشعره بالراحة والطمأنينة بعد التعب والتوتر، وهكذا أمرنا ديننا الحنيف في محكم التنزيل ﴿**فَإِذَا فَرَغْتَ فَانصَبْ** (7) **وَإِلَىٰ رَبِّكَ فَارْغَبْ** (8)﴾. (سورة الشَّرحْ، الآية: 07)[1]

يبدو أنّ جملة الأمر فارقت دلالتها الأصلية في هذا السياق، وأُشربت دلالة انفعالية مستحدثة تتواءم وانفعالات الشاعر ومراميه، وهي التنبيه حينًا والنصح والإرشاد حينًا آخر.

الصورة الرابعة: جملة فعلية منسوخة ب "كان" + اسمها مضمر في ب س + شبه جملة متعلقة بمحذوف خبر كان، في قوله:[2] (من الطويل).

وَكُنْ بيْنَ هَاتَيْنِ مِنَ الخَوفِ والرَّجَا وأبشِرْ بعَفْوِ اللهِ إنْ كُنْتَ مُسْلِمَا.

يتكون التركيب الأمري في هذا البناء من: فعل أمر مبني على السكون "كن" واسم كان مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير المخاطب "أنت" و "بين هاتين" شبه جملة ظرفية في محل نصب خبر كان + جار ومجرور + معطوف.

يتبين من هذا التركيب أنّ بنيتي السطح والعمق اختلفتا في الإضمار والإظهار، وورد الخبر شبه جملة لأنّ الشاعر يدعو إلى السكون والثبات، والإيمان التام بعفو الله له، فانحرفت جملة الأمر من معناها الحقيقي إلى معنى يخدم الغرض النصي وهو التنبيه والتحذير مما يجعل المرسل ملتمسًا وناصحًا ومرشدًا، وفي هذا انحراف عن الأصل الذي يفيد الإلزام مما يؤدي إلى شد انتباه المتلقي وإثارة فضوله.

النمط الثالث: فعل الأمر بصيغة "أفعل": تمثل هذا النمط في صورتين في الخطاب الشعري:

الصورة الأولى: فعل أمر بصيغة "أَفْعِلْ" + شبه جملة متعلقة بمحذوف مفعول به.

استخدم الإمام أسلوب الأمر بصيغة "أَفْعِلْ " كتقنية أسلوبية مهمة يحثّ من طريقها على الإحسان، في قوله:[3] (من الطويل).

وَأَحسِنْ إلَى الأَحْرَارِ تملِكْ رِقَابَهُم فَخَيرُ تِجَاراتِ الكِرَامِ اكتسَابُهَا.

---

[1]: سورة الشرح، الآية: 07.

[2]: الديوان، ص128.

[3]: المصدر نفسه، ص51.

تكونت بنية الأمر في هذا التركيب من فعل الأمر "أحسنْ" + فاعل مضمر في البنية س مقدر في ب ع بضمير المخاطب "أنت" + شبه جملة "إلى الأحرار" متعلقة بمحذوف مفعول به.

اختلفت بنية السطح عن بنية العمق من حيث الإضمار والإظهار، والتحويل حيث حوّل المفعول به المفرد المتعلق بالفعل (أحْسِنْ) الذي يتعدى بوساطة حرف الجر "إلى".

انحرف فعل الأمر من معناه الأصلي إلى معنى الالتماس من باب النصيحة والإرشاد، والترغيب في الإحسان إلى خلق الله، وكأنّ الشاعر يريد أنّ يبثّ قيمًا أخلاقية دينية تجعل المجتمع متماسكًا.

الصورة الثانية: فعل أمر بصيغة "أفْعِلْ" + فاعل مضمر + شبه جملة متعلقة بمحذوف مفعول به + متضايفين، ونجد هذه الصورة في قول شاعرنا:[1] (من الطويل).

وَكُنْ بينَ هَاتَيْنِ مَنَ الخَوفِ والرَّجَا وأبشِرْ بِعفُو اللهِ، إنْ كُنتَ مُسْلِمَا.

تركبت جملة الأمر في هذا السياق من فعل الأمر "أبشر" + فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير المخاطب "أنت" + شبه جملة/ جار ومجرور/ بعفو/ مبنية في محل نصب مفعول به وهو مضاف + لفظ جلالة مضاف إليه.

وردت جملة الأمر في هذا التركيب تحمل دلالة الترغيب، والاطمئنان، والبشرى بأنّ الله يغفر ذنوب عباده، ويعفو عنهم على سبيل النصح والتنبيه.

3.1 جملة الأمر البسيطة:

النمط الأول/ فعل الأمر الصريح بالصيغة: وتمثله الأبيات التالية:[2] (من الطويل)

1_ خَفِ اللهَ، وَارجُه لِكُلِّ عَظيمةٍ وَلَا تُطِعِ النَّفْسَ اللَّجُوجَ فَتَنْدَمَا.

2_ وَأَدّ زَكَاةَ الجَاهِ واعْلَمْ بأنّهَا كَمِثْلِ زَكَاةِ المَالِ تَمَّ نِصَابُهَا.

الصورة الأولى: فعل أمر صريح + فاعل مضمر + لفظ جلالة "مفعول به" +واو العطف + فعل أمر + فاعل مضمر + مفعول به "الهاء المتصلة بالمركب الفعلي" + جار ومجرور + صفة.

[1]: الديوان، ص128.

[2]: المصدر نفسه، ص128.

ورد فعل الأمر صريحًا "خفِ" وفاعل مضمر في ب س مقدر له بضمير المخاطب "أنت" ولفظ الجلالة مفعول به وواو العطف وفعل أمر وفاعل مقدر في ب س مقدر له في ب ع بضمير المخاطب "أنت" وهاء ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به.

نلحظ أنّ بنيتي السطح والعمق مختلفتان من حيث الإضمار والإظهار، حيث تألفت كل من الجملتين من علاقة إسناد واحدة، يحث الإمام الشافعي من خلالها على طاعة الله، والعمل على تهذيب النفس وصقلها، منحرفًا جملة الأمر التي خرج فيها عن الأصل إلى أغراض مجازية تتداخل بين النصح والإرشاد حينًا، والتنبيه والتحذير حينًا آخر، ويظهر أنّ النص الشعري يحمل قيما أخلاقية، ودينية مميزة.

الصورة الثانية: فعل أمر + فاعل مضمر + مفعول به + متضايفين:

وظّف الشاعر أسلوب الأمر في هذا التركيب البسيط، حثّ فيه كل إنسان راشد على أداء ركن مهم من أركان الإسلام وهو الزكاة إذ خرج عن المعنى الأصلي للأمر إلى معنى مجازي تمثل في النصح والإرشاد والتنبيه.

الصورة الثالثة: فعل أمر + فاعل مضمر + مفعول به + واو العطف + فعل أمر + فاعل مضمر، في قول شاعرنا:[1] (من البسيط).

مَـا فِي المَقَـامِ لـذِي عَقـلٍ وذِي أَدَبٍ مِـنْ رَاحَـةٍ فَـدَعِ الأَوْطَـانَ، واغْـترِبِ.

تألف الشطر الثاني في ذا البيت من جملة الأمر "دع الأوطان" التي عطفت على جملة أمر ثانية "اغترب" وفعل الأمر الصريح "دع واغترب" الذي قدّره بضمير المخاطب "أنت"، ففي السفر فوائد لا يدري بها إلا من ضاق حلاوة الترحال والتنقل، وعاش مختلف مراحله.

النمط الثاني/ فعل الأمر المبني على السكون:

الصورة الأولى: فعل أمر صريح + فاعل مضمر في ب س + مفعول به "ضمير الهاء المتصل بالمركب الفعلي" + جار ومجرور + متضايفين، في قول الشاعر:[2] (من الطويل).

[1]: الديوان، ص53.

[2]: المصدر نفسه، ص54.

فَكِلْـــهُ إِلَى صَـــرفِ اللَّيـــالِي فَإِنّهـــا سَـتُدعَي لَـهُ مَـا لم يَكُـنْ فِي حِسَـابِهِ.

نلحظ أنّ بنية السطح اختلفت عن بنية العمق من حيث الإضمار والإظهار، وكذا التحويل فقد حوّل المفعول به من اسم ظاهر إلى ضمير متصل بالمركب الفعلي.

يتحدث الإمام في هذا النص الشعري على ذلك الظالم الذي يتمادى في ظلم الناس، ولا يأبه لدعوات المظلوم، غير أنّ الله تعالى سيقف له بالمرصاد، إذ يُوكل له صروف الدهر ونوائب الليالي تأديبًا ومعاقبة له على سوء أفعاله في الوقت الذي لم يكن ينتظر فيه العقاب، محذرًا ومنبهًا له، وباستخدامه هذا التركيب الأمري أراد الشاعر منه مفاجأة المتلقي ولفت انتباهه.

الصورة الثانية: جملة فعلية منسوخة مصدّرة بفعل ناسخ + اسم كان مضمرًا + خبر كان + جار ومجرور متعلق بالفعل الناقص + صفة في قوله:[1] (من الوافر).

وَكُـنْ رجـلًا عَلَـى الأَهْـوَالِ جَلْـدًا وشِـيمتكَ السَّـمَاحَةُ، والوَفَـاءُ.

تألفت بنية الأمر من فعل ناسخ "كنْ" المجزوم واسمها "مضمر في ب س مقدر له في ب ع بضمير المخاطب "أنت" وخبرها ظاهر "رجلًا" وجار ومجرور "على الأهوال" وصفة "جلدًا".

عمل الشاعر في هذا الخطاب الإنشائي على إضمار اسم كان في ب س، وإظهاره في ب ع وانحرف فيه عن المعنى الحقيقي للأمر إلى دلالة مجازية تتمثل في بعدها الدلالي المتمثل في النصح والإرشاد، إذ إنّ جل البشر عند نزول الحادثات ينفد صبرهم، ولا يستطيعون تحمل المصائب ويجزعون عندها، إلا أنّ الشاعر يُحاول إقناع هؤلاء بالتحلي بالصبر، ويدعوهم إلى تحمل مكاره الدنيا، ومشكلاتها بكل شدّة، وقوة، وجلادة، لأنّ الصبر يجعل صاحبه قادرًا على تحمل الابتلاءات.

النمط الثالث/ فعل مضارع متصل باللام أو بصيغة "ليفعل" المتصل بنون التوكيد الثقيلة، في قول الشاعر:[2] (من الكامل).

وَلتُخـــبِرنَّ خَصَاصَـــتِي بِتَمَلُقِـــي والمِـاءُ يُخـبِرُ عـنْ قُـذاهُ زُجَاجُـهُ.

[1]: الديوان، ص39.

[2]: المصدر نفسه، ص61.

لام الأمر الجازمة + فعل مضارع مجزوم بلام الأمر متصل بنون التوكيد + فاعل مضمر + مفعول به + متضايفين + جار ومجرور.

لم يقتصر الإمام الشافعي في أثناء نظمه لجمل الأمر على صيغ الأفعال الصريحة فحسب بل تعداه إلى صيغة الفعل المضارع المقترن بلام الأمر الجازمة باعتبارها تقنية أسلوبية مهمة، إذ مثلت مثيرًا أسلوبيًا لشدّ انتباه المتلقي.

انحرف الشاعر في هذا التركيب الإنشائي الطلبي عن الغرض الأصلي للأمر إلى غرض الحسرة الشديدة، والحزن المضني على سوء أحواله، مؤكدًا ذلك من خلال توظيفه لنون التوكيد الثقيلة، ويبدو أنّ الشاعر يتوجه بخطابه إلى متلقٍ حاضر أمامه.

النمط الرابع/ جملة الأمر تمثلت في جملة جواب الشرط المقترن بالفاء، في قول شاعرنا:[1] (من الطويل).

إذَا المــرءُ لاَ يرعَــاكَ إلاَّ تَكلّفًــا فَدعْـهُ، ولاَ تُكثـرْ عليـه التَّأسُّـفَا.

فاء الرابطة بين جملتي الشرط والجواب + فعل أمر صريح + فاعل مضمر في ب س يُقدر في ب ع بضمير المخاطب "أنت" + "الهاء" ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به، وجملة "فدعه" جواب الشرط.

اختلفت بنية السطح عن العمق في الإضمار والإظهار والتحويل، إذ حوّل المفعول به من اسم ظاهر إلى ضمير متصل بالمركب الفعلي، حيث عدل الشاعر في هذا التركيب الأمري عن معناه الصحيح إلى معنى التنبيه، والنصح، والإرشاد.

تعود كثرة أفعال الأمر التي استخدمها الشاعر وتنوعها إلى اختلاف مشاعره، وعواطفه النفسية، ولاسيما أنّها تقوم على استثارة المتلقي وتنبيهه لكي يتأكد الشاعر أنّ المتلقي على درجة عالية من الاستماع واليقظة، ويتيقن من تمام تحقيق ذروته الاتصالية بينه وبين المتلقي.

كما يمكن القول: إنّ الإمام لم يخاطب نفسه، بل توجه بخطاباته إلى الآخر، فهو يسعى إلى تشجيع المتلقي، ودفعه إلى التحلي بالقيم المثلى، والأخلاق الرفيعة، فالمتلقي في جلّ قصائده يمثل مرتكز رسائله، وفحوى قوله، وبؤرة اهتمامه.

[1]: الديوان، ص53.

إنّ توظيف الشاعر المكثّف لجمل الأمر ما هو إلا إصرار منه وإلحاح على تلقين ما يريده لمخاطبيه، فهو تعبير عن شدة اهتمامه بوضعية مجتمعه، إذ عكس هذا الأسلوب الحالة الشعورية، والنفسية للشاعر.

ثانيًا/ أسلوب جملة النهي: النهي من الأساليب الإنشائية الطلبية المهمة في اللغة؛ وهو "الكف عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام"[1] وللنهي صيغة واحدة، وهي المضارع المقرون بلا الناهية الجازمة "لا تفعلْ".

"وتتصف بنيته –كباقي الأساليب الطلبية_ بالبنية التوليدية من حيث خروجها عن أصل وضعها إلى معانٍ مجازية تفهم من خلال السياق _ مما يجعلها _ تنزاح إلى سياقات أخرى بعيدة عن المعنى الأصلي لها لتمارس إنتاج دلالات بديلة".[2]

وظّف الإمام الشافعي جملة النهي في خطابه في مواضع مختلفة، وذلك تبعًا لنمط واحد كما يلي:

النمط الأول/ فعل النهي المصدر بلا الناهية الجازمة، ومن صوره:

الصورة الأولى: أداة النهي "لا" + فعل مضارع مجزوم + فاعل مضمر في ب س + جار ومجرور + متضايفين، في قوله:

1_ وَلَا تجـــزعْ لِحَادِثـــةِ اللَّيَـــالِي فَمَا لِحوادثِ الدُّنيَا بَقَـــاءُ.[3] (من الوافر)

2_ وَلَا تُـــرِ للأَعَـــادِي قَـــطُّ ذُلًا فَإِنَّ شَمَاتةَ الأَعْدَا بـــَـــلاَءُ. (من الوافر)

3_ إذَا المـــرءُ لَا يَرعَـــاكَ إلا تكلّفَـــا فدَعهُ، ولَا تُكثِرْ عليهِ التَّأسُفَا.[4] (من الطويل)

1_ الواو بحسب ما قبلها + لا الناهية الجازمة + فعل مضارع مجزوم + جار ومجرور + متضايفين.

يبدو أنّ الفاعل أضمر في ب س ليقدر في ب ع بضمير المخاطب "أنت"، إذ اختلفت البنية السطحية عن البنية العميقة من حيث الإضمار والإظهار في دعوة منه للتصبر التماسًا لغرض النصح والإرشاد.

---

[1]: عبد العزيز عتيق: علم المعاني، مرجع سابق، ص84/ وينظر: عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية، مرجع سابق، ص15/ السيد أحمد هاشمي: جواهر البلاغة، ص76/ وينظر: عبد الرحمن الهاشمي: تعلم النحو والإملاء والترقيم، ط2، دار المناهج، عمان، الأردن، 2008م، ص76/ وينظر: الهادي الفضلى: مختصر النحو: ط7، دار الشروق، جدة، السعودية، 1980م، ص192.

[2]: عبد الله خضر: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق، ص92.

[3]: الديوان، ص39.

[4]: المصدر نفسه، ص100.

2_ لا الناهية الجازمة + فعل مضارع مجزوم + جار ومجرور + حال + مفعول به.

ورد الفاعل مضمرًا في ب س ومقدر في ب ع بضمير المخاطب "أنت"، إذ اختلفت بنية السطح عن بنية العمق من حيث الإضمار والإظهار، ومن حيث التقديم والتأخير، فقد قُدم شبه الجملة "للأعادي" على المفعول به "ذلًا" لأهمية المتقدم، فهو يمثل بؤرة اهتمام الشاعر، يبتغي منه التحذير والتنبيه.

3_ أداة عطف + لا الناهية الجازمة + فعل مضارع مجزوم + جار ومجرور + مفعول به مؤخر.

الصورة الثانية: أداة النهي "لا" + فعل مضارع مجزوم + فاعل مضمر في ب س + مفعول به + جار ومجرور، في قول الشاعر:[1] (بحر الوافر).

وَلَا تَــرَجُ السَّــمَاحَةَ مِــنْ بخيــلٍ فمَــا في النَّــار للظَمْــآنِ مَــاءُ.

_ البنية السطحية والعميقة مختلفتان من حيث الإضمار والإظهار، ومؤتلفتان من حيث التقديم والتأخير، وجملة النهي تحمل دلالة النصح والإرشاد في طابعها الحكمي.

الصورة الثالثة: أداة النهي والجزم "لا" + فعل مضارع مجزوم + فاعل مضمر + مفعول به + صفة، في قوله:[2] (من الطويل).

خَــفِ اللهَ وَارجُــهُ لِكُــل عَظيمــةٍ وَلاَ تُطِعِ النَّفْسَ اللَّجُوجَ فَتَنْدَمَا.

ورد النهي على حقيقته في هذا البناء التركيبي، ذلك أنّ من يُسيره هواه فإنّ مآله الندم لا محالة، فالنص الشعري يحمل دلالة التحذير الحقيقي من غضب الله.

الصورة الرابعة: أداة النهي "لا" + فعل مضارع متصل بنون التوكيد الخفيفة، وقد استعان الشاعر بهذا النمط مرة واحدة في صورة واحدة، سنوضحها فيما يلي:

أداة نهي "لا" + فعل مضارع مبني على الكون متصل بنون التوكيد الخفيفة + جار ومجرور + متضايفين + حال مفردة منصوبة، في قوله:[3] (من الطويل).

وَلَا تَمشِيْنْ فِي مَنْكِبِ الأرْضِ فَاخِرًا فَعَمّــا قَلِيــلٍ يحتوِيــكَ تُرابُهــا.

[1]: الديوان، ص39.

[2]: المصدر نفسه، ص128.

[3]: م.ن، ص51.

اختلفت بنية السطح عن بنية العمق من حيث الإضمار والإظهار، ومن حيث التقديم والتأخير، وقد اتصلت نون التوكيد الخفيفة بالفعل.

أورد الشاعر أسلوب النهي بدلالة التوكيد في إحالة على تواضع الشاعر، وخضوعه لله عزّ وجل، حيث اعتمد الشافعي أسلوبي الأمر والنهي اللينين بعيدًا عن الخطاب الشعري الغليظ التماسًا منه لجذب انتباه المتلقين.

ثالثًا/ جملة النداء: النداء هو أسلوب إنشائي من أساليب الكلام التي تكتسي مكانة بارزة في اللغة العربية، وهو قسم من أقسام الطلب، كما يعدُّ موضوعًا من موضوعات البلاغة الذي يُضفي ملمحًا جماليًا واضحًا على الكلام.

وقد عرّفه البلاغيون بقولهم: "هو طلب المتكلم إقبال عليه بحرف من حروف النداء ينوب مناب "أدعو" أو "أنادي" المنقول من الخبر إلى الإنشاء، وقد يحذف حرف النداء إذا فُهم من الكلام، والأصل في النداء هو التصويت بالمنادى لإقباله عليك".[1]

وفيما يلي عرض جمل النداء في مدونة الإمام الشافعي:

النمط الأول/ جملة النداء المصدرة تراكيبها بأداة النداء "يا": استعان الإمام بهذا النمط في ثلاث مواضع من خطابه في الصور التالية:

الصورة الأولى: يا "أداة نداء" + منادى "مخصوص بالإضافة" + مضاف إليه + واو العطف + اسم معطوف + خبر كان، في قول الشاعر:[2] (من الطويل).

إليكَ ــ إلهَ الخَلقِ ــ أرفَعُ رَغبَتِي وإنْ كُنتُ يَا ذَا المِنّ والجُودِ مُجرِمًا.

ورد المنادى "ذا" مخصص بالإضافة، دال على الله عزّ وجل، وقد أخّر الشاعر خبر كان وقدّم جملة المنادى لإبراز أهمية الله ومكانته في قلبه، إذ خرج أسلوب النداء إلى دلالة الدعاء، والرجاء، والخضوع للمولى تعالى.

[1]: أحمد محمد فارس: النداء في لغة القرآن، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1989م، ص156.

[2]: الديوان، ص129.

الصورة الثانية: أداة النداء "يا" + منادى + خبر كان مؤخر، في قوله:[1] (من الطويل).

تَعـاظَمْنِي ذَنـبِي فَأَقبَلـتُ خَاشِـعًا وَلـوْ لَا الرِّضـى مَـا كُنـتَ يـا رَبِ

نلحظ أنّ جملة النداء وردت واضحة بأداة النداء "يا" مناديًا من خلالها الشاعر ربه داعيًا لكي يغفر ذنوبه، ويعفو عنه، فكان يحيل هذا النداء الدعاء والرجاء، إذ داء ليصف لنا ما يجول في خاطر الشاعر من آمال وطمعه في رضا الله.

الصورة الثالثة: فاء العاطفة + أداة نصب وتمنٍ + منادى مخصوص بالإضافة + مضاف إليه + ...

في قوله:[2] (من الطويل).

أَصبحْتَ بـينَ الحَمْـدِ والـذَّمِ وَاقِفًـا فيَـا ليْـتَ شَـعرِي أيُّ ذَاكَ تَخِيـدُ.

وردت جملة النداء مقترنة بأداة التمني "ليت" التي أخرجت مضمون النداء إلى دلالة التمني، فالنداء بمكوناته اللغوية، وعناصره الفنية أبرز دلالته المجازية التي تميل إلى دلالة التمني بعيدًا عن النداء الحقيقي "فأسلوب النداء في هذا النسق البلاغي قدّم شحنة عاطفية عالية في الوقت الذي أسس لمفهوم الانزياح التركيبي في التفريق بينه وبين الإخبار فانطوى على توهج جمالي في الأسلوب والدلالة".[3]

فهذه الخاصية الأسلوبية المنبثقة من هذه المكونات اللغوية تبين شحنها بالعفوية والعاطفة المشخصة مما أضفى عليها حيوية وجمالية لأنّ "أسلوب النداء ذا جمالية إشارية في تعانقه مع اللغة، والمتكلم، والمخاطب لأنّه منطلق وغاية في تحولاته وأنواعه".[4]

وعليه فالقيمة الفنية والجمالية لهذا النمط الندائي لم تنبع من عناصره المكتملة في التصوير فقط، وإنما انبثقت من التصوير المجازي المرتبط بمشاعر الشاعر وانفعالاته، ومحاولة تثبيت هذه الأحاسيس في نفوسهم.

---

[1]: الديوان، ص130.

[2]: المصدر نفسه، ص68.

[3]: حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005م، ص155.

[4]: المرجع نفسه، ص147.

النمط الثاني/ جملة النداء المصدرة تركيبها بأداة النداء "أيا": ورد هذا النمط في قول الشاعر:[1] (من الطويل).

أيَا بُومة قَدْ عَشّشَتْ فَوقَ هَامتِي عَلىَ الرُّغم مِنّي حِينَ طَارَ غُرَابُها.

أداة النداء "أيا" + منادى + قد تحقيقية + فعل ماضٍ + ظرف مكان + متضايفين.

لما بلغ الشاعر قمة الانفعال، استبدل الشاعر أداة النداء "يا" بالأداة "أيا"، إذ مثّل النداء انعكاسًا لحالته فلجأ لهذه الأداة "أيا" للتنفيس عن ذلك الضغط النفسي، والشعور الحزين الذي ألمّ به.

فلأداة النداء "أيا" وظيفة تنفسية اتكأ عليها الشاعر رغبة منه في نداء البومة يشتكي إليها وجعه، حتى تواسيه وتقلل من ألمه، إذ نتلمس نبرة خطابية حزينة وكئيبة يملأها الألم، والحسرة على زوال شبابه، وعنفوانه، وحلول الشيب والضعف والوهن به.

إذ وردت بنية السطح مؤتلفة مع بنية العمق من حيث الإضمار والإظهار، والتقديم والتأخير، وقد انحرف الشاعر في هذا التركيب عن المعنى الحقيقي للنداء إلى غرض الحسرة، والألم والتفجع على فوات الشباب والقوة.

النمط الثالث/ جملة النداء محذوفة الأداة: وردت هذه الحالة في قول الشاعر:[2] (من الطويل)

إليكَ ــ إلهَ الخَلقِ ــ أرْفَعُ رَغبَتِي وَإنْ كُنتُ يَا ذَا المنّ والجُودِ مُجرِمَا.

جار ومجرور متعلق بالفعل أرفع + منادى مخصوص بالإضافة + مضاف إليه + جملة فعلية مضارعية/ فعل مضارع + فاعل مضمر + مفعول به مضاف + مضاف إليه.

وتوازيها في البنية العميقة الصورة التالية:

جار ومجرور متعلق بالفعل أرفع + أداة نداء "يا" + منادى مخصوص بالإضافة + مضاف إليه + جملة فعلية مضارعية/ فعل مضارع مرفوع + فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير المتكلم "أنا" + مفعول به مخصوص بالإضافة + متضايفان.

[1]: الديوان، ص50.

[2]: المصدر نفسه، ص129.

تباينت بنية السطح عن بنية العمق من حيث الإضمار والإظهار، حيث أضمر الشاعر أداة النداء "يا" جوازًا لأنّ المنادى ورد في جملة النداء مضافًا لا مندوبًا، أو ضميرًا أو مستغاثًا.[1]

ارتأى الشاعر مناداة الله عزّ وجل مباشرة _دون أداة النداء_ لقرب المنادى منه، ولمكانته في قلبه، فهو خصّص صفة المنّ والجود لله وحده، يبتغي الدعاء والتضرع والاستغاثة بالله تعالى وحده دون غيره.

رابعًا/ أسلوب جملة الاستفهام: إنّ حقيقة الاستفهام في العربية تتجلى في طلب الفهم، فالاستفهام " طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل، وهو الاستخبار الذي قالوا فيه: إنّه طلب خبر ما ليس عندك أي طلب الفهم"[2] فهو أسلوب لغوي يُعنى بطلب الفهم.

ثم إنّ أسلوب "الاستفهام في البنى الأسلوبية ليس مجرد طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل، لأنّ الوقوف عند البنى اللسانية للقصيدة على مستوى المفردات، والتراكيب يقود إلى إدراك خصوصية اللغة لدى الشاعر التي تقوم على إدراك الدور الوظيفي للمفردات، والتراكيب بواسطة مجموعة من الأدوات النحوية التي يرتكز عليها في بناء الجملة الشعرية".[3]

وللجملة الاستفهامية معانٍ تدرك من خلال السياق التركيبي الذي ترد فيه، وقد ورد الاستفهام في الخطاب الشعري للإمام الشافعي على الأنماط التالية:

النمط الأول/ الجملة الاستفهامية المصدّرة تركيبها بأداة الاستفهام الهمزة "أ":

الصورة الأولى: أداة الاستفهام "الهمزة" + فعل مضارع + فاعل مضمر في ب س + مفعول به + ظرف + متضايفات + واو العطف + فعل مضارع + فاعل مضمر في ب س + مفعول به + جار ومجرور + متضايفين، في قوله:[4] (من الطويل).

أَأَنْثُرُ دُرًّا بينَ سَارِحَةِ الـبَهَمْ وَأَنْظِمُ مَنثُورًا لِرَاعيةِ الغَنَمْ؟

[1]: ينظر: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ج2، تح: هادي حسن حمودي، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996م، ص140_ 141.

[2]: أحمد مطلوب: أساليب بلاغية: الفصاحة، البلاغة، المعاني، مرجع سابق، ص118/ وينظر: محمد خير حلواني: بدر الدين حاضري: المنجد في الإعراب والبلاغة والإملاء، ص296.

[3]: عبد الله خضر: الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق، ص96.

[4]: الديوان، ص 125.

نلحظ في هذا التركيب الاستفهامي جملة من الآليات الأسلوبية كما يلي:

_ أنّ بنية السطح اختلفت عن بنية العمق من حيث الإضمار لأنّ الفاعل مضمر في ب س يقدر له في ب ع بضمير المتكلم "أنا" الذي يعود على شخص الشاعر، كما ائتلفت بنيتا السطح والعمق من حيث التقديم والتأخير.

_ تعدد العناصر المضافة والمجرورة في هذا النمط.

_ يعود ارتباط الفعل المضارع المثبت بأداة الاستفهام "الهمزة" إلى غرض أسلوبي هو التهكم والسخرية، والاستهزاء بأولئك الجُهّال من الناس وازدرائهم.

_ إنّ دخول همزة الاستفهام على الفعل المضارع نقلت زمنه للمستقبل، وأضفت عليه دلالة أسلوبية تمثلت في الحسرة والإنكار التوبيخي، فالشاعر ينكر إعطاء العلم للجُهّال، ويستهزأ بهم ويسخر منهم، وقد عدل الشاعر عن مخاطبة المتلقي وطلب الفهم منه إلى مخاطبة نفسه مستفهمًا أ ينثر العلم للجُهّال أو يتركه لنفسه إلى أن يجد من يستحق بذله له.

الصورة الثانية: همزة الاستفهام + فعل ناسخ + ضمير التاء المتصل بالفعل مبني في محل رفع اسم الفعل الناسخ + اسم موصول/ خبر للناسخ + فعل + فاعل/ ضمير متصل + مفعول به/ "ني" + واو العطف + فعل + فاعل متصل + مفعول به متصل بالمركب الفعلي + فعل + التاء/ اسم زال + جار ومجرور +...، في قول الشاعر:[1] (من الطويل).

أَلسْتَ الذِي غَذَّيْتَنِي وَ هَدَيتَنِي وَلَازِلتَ مَنَّانًا عَليّ وَمُنعِمَا؟

تميزت جملة الاستفهام في هذا التركيب بالطول، إذ ائتلفت عناصر البنيتين: السطحية والعميقة من حيث الإضمار والإظهار، وكذا من حيث التقديم والتأخير.

_ تعدد النواسخ في التركيب وكذلك الأفعال "ألست، لازلت، غذيتني، هديتني" وقد افتتح الشاعر بيته الشعري بالنفي "ألست" لدفع الشك، وطلب التصديق، إذ يتضح أنّه خرج بجملة الاستفهام من معناها

[1]: الديوان، ص130.

الأصلي إلى دلالة أسلوبية مفادها الإقرار والإثبات بأنّ الله هو الذي يخلق ويهدي، وينعم علينا بكل أنواع النعم وحده لا شريك له، إذ افتتح الاستفهام بجملة منفية تُحمل المخاطَب على الإقرار بالإجابة.

الصورة الثالثة: أداة الاستفهام "أ" + فعل مضارع + فاعل مضمر + فعل ماضٍ +فاعله/ ضمير التاء المتصل بالفعل +مفعول به + واو العطف + أداة نفي وجزم + فعل مضارع مجزوم + فاعل مضمر وجملة مقول القول/ في محل نصب مفعول به للفعل يقول، في قوله:[1] (من الكامل).

أَيَقُـولُ: جَـاوزَتُ الفُـراتَ، ولمْ أنَـلْ رَيًـا لديـهِ، وَقَـدْ طَغَـتْ أمْواجُـهُ؟

اتسمت جملة الاستفهام بطولها، وكثرة الأفعال التي تراوحت بين الماضي والمضارع وقد ارتبطت همزة الاستفهام بفعل القول "يقول".

ـ اختلاف عناصر بنيتي السطح والعمق من حيث الإضمار والإظهار، إذ أضمر الفاعل في قوله "أ يقول" في ب س، وقدر في ب ع بضمير الغائب "هو".

ـ يبدو أنّ الجملة الاستفهامية خرجت عن أصل وضعها إلى دلالة أسلوبية حملتها الهمزة هي طلب التصديق والإقرار بما يتساءل عليه الشاعر، فهو محتار من حال قريبه الذي لا يجود بعطاءٍ، فهو متردد عند عودته لأهله أيخبرهم أنّه كان في ضيافة نهر الفرات الذي يعجّ بالخيرات، ولكنه لم ينل منه شيء أم لا.

الصورة الرابعة: همزة الاستفهام + فعل مضارع + فاعل مضمر في ب س+ تمييز + ظرف زمان + ما زائدة + فعل ماضٍ + مصدر مؤول في محل جر بالإضافة + مفعول به + متضايفين، في قوله:[2] (من الطويل).

أَأَنْعَـمُ عَيشًـا بَعـدَ مَـا حَـلَّ عَارِضِـي طَلَائِـعُ شَـيْبٍ لـيسَ يُغنِي خِضَـابُهَا؟

اتصلت أداة الاستفهام "الهمزة" بالفعل المضارع "أنعم" الدي عدل فيه الشاعر من مخاطبة الآخر إلى مخاطبة نفسه متسائلًا: هل يستطيع الإنسان أن يتنعم، ويتمتع بحياته في ظل الشيب والضعف، مما جعل التركيب ينحو إلى دلالة أسلوبية مجازية غرضها التحسر والأسى والألم والإنكار على ضياع الشباب وفواته، وعمد الشاعر إلى استخدام الهمزة بعيدًا عن بقية أدوات الاستفهام وذلك طلبًا للحقيقة والإقرار بأهمية فترة

[1]: الديوان، ص61.

[2]: المصدر نفسه، ص 51.

الشباب في حياة المرء، وقيمتها لدى الإنسان، مما يجعلنا نؤمن بصعوبة الحياة بعد وصول المرء إلى سن الشيخوخة.

_ نلحظ تباين بنيتي السطح والعمق من حيث الإضمار والإظهار، ومن حيث التقديم والتأخير، كما تميزت جملة الاستفهام بطولها الواضح، لأجل تعميق الدلالة وايصالها للمتلقي.

النمط الثاني/ الجملة الاستفهامية المصدرة تركيبها بأداة الاستفهام "من":

استعان الشاعر بهذا النمط مرة واحدة في مدونته في قوله:[1] (من الطويل).

فَمَنْ مُبلِغَ عَنّي الحُسَيْنَ رِسَالَةً وَإِنْ كَرِهَتْهَا أَنْفُسٌ وَقُلُوبُ؟

فاء استئنافية + "من" استفهامية مبنية في محل رفع مبتدأ + خبر مرفوع + شبه جملة متعلق بالخبر + مفعول به أول لاسم الفاعل + مفعول به ثانٍ + إن شرطية جازمة + فعل ماضٍ + "الهاء" ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به مقدم+ فاعل مؤخر + واو العطف وجملة "جواب الشرط" محذوفة دلّ عليها ما قبلها.

حمل هذا التركيب الاستفهامي دلالة أسلوبية مفادها التمني وإثبات القول، وتأكيده، وقد اتسمت هذه الجملة بطولها، وتعدد إسناداتها، وقد ائتلفت بنية السطح مع بنية العمق من حيث الإضمار والإظهار، واختلفت من حيث التقديم والتأخير.

النمط الثالث/ الجملة الاستفهامية المصدرة تركيبها بالأداة "ماذا": ونظامها التركيبي هو:

أداة استفهام "ماذا" مبنية في محل رفع مبتدأ + خبر/ جملة فعلية فعلها مضارع + فاعل مضاف + مضاف إليه + "الكاف" ضمير متصل في محل جر بالإضافة + مفعول به وهو مضاف + "الهاء" ضمير متصل في محل جر بالإضافة + جملة فعلية في محل رفع خبر، في قول شاعرنا:[2] (من الكامل).

مَاذَا يُخبرُ ضَيفُ بَيتكَ أَهلهُ إِنْ سِيلَ كَيفَ مَعَادُهُ وَمَعَاجُهُ؟

التزم الاستفهام في هذا التركيب دلالة حقيقية تمثلت في التساؤل على حال الضيف.

يبدو أنّ جمالية الاستفهام "إنما تنبثق من شبكة العلاقات المعنوية بين الكلمات وهي تؤسس سياقات، ومقاصد يجتهد المتكلم في ايصالها إلى المخاطب دون حاجة إلى ردّ أو جواب".[3]

---

[1]: الديوان، ص48.

[2]: المصدر نفسه، ص61.

[3]: حسين جمعة: جمالية الخير والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية، مرجع سابق، ص146.

يمكن القول إن إنعام النظر في الاستفهامات يبين أن لها قدرة على التناسب والانسجام الذي ينتج عنه المتعة الفنية، يخلق ذلك التلائم بينها وبين جوهرها الذي تتضمنه في تنظيم دقيق.[1]

نخلص إلى القول: إنّ أسلوب الأمر كان أكثر جمل الإنشاء حضورًا في المدونة فقد بلغت جمل الأمر "15" جملة، لأنّ الشاعر في حالة تخاطب، وقد استخدمه في معانيه المجازية المنحرفة أراد من خلالها أن يُفضي بمكنوناته، وعواطفه ودواخله النفسية، وترجمة مختلف المعاني التعبيرية، من خلال خطاباته الشعرية التي زادت النصوص جمالًا وثراءً ومعنًى.

كانت صدارة التواتر لكل من الأمر والاستفهام في خطاب الإمام الشافعي ثم يأتي النداء، والنهي، أما التمني فلم يُشكل حضورًا يذكر أمام هذه الأساليب، دليل أنّ المتلقي هو محور اهتمام الشاعر وبؤرة ارتكازه، ومكونًا مهمًا في ديوانه.

اعتمد الشاعر الخطاب الخبري التقريري الموّشى بظلال جمالية لافتة للانتباه ممتزجة بطابع الحكمة والموشاة ببهاء الإنشاء ذو البعد الجمالي المعبر والمثير للنفوس والأذهان، كما عملت جمل الإنشاء على بث روح الانسجام والاتساق للنصوص الشعرية.

إنّ استخدام الشاعر للبنيات الاستفهامية وسم الكلام بالحركية بعيدًا عن الجمود الذي يولده الخبر المتوالي في النص.

مما سبق نتوصل إلى أنّ عناصر تأليف الكلام في شعر الإمام تتناغم فيما بينها لتخلق جوًا من التناسب والاتساق بين الوحدات الكلامية للنصوص الشعرية، مما يحقق لها نوعًا من الانسجام والتلاحم.

المطلب الثاني/ أبنية الجملة الشرطية: من الأساليب التي استعان بها الشاعر في بناء تراكيبه الشعرية أسلوب الشرط، وهو "أسلوب لغوي ينبني على جزئين: الأول منزل منزلة السبب، والثاني منزل منزلة المسبب، يتحقق الثاني إذا تحقق الأول، وينعدم الثاني إذا انعدم الأول".[2]

---

[1]: ينظر: حسين جمعة: جمالية الخير والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية، مرجع سابق، ص137.

[2]: مهدي المخزومي: في النحو العربي (نقد وتوجيه)، ط2، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1986م، ص284/ وينظر: محسن علي عطية: الأساليب النحوية، عرض وتطبيق، ط1، دار المناهج، عمان، الأردن، 2007م.

_ إذ تتألف جملة الشرط من أداة الشرط + جملة فعل الشرط + جملة جواب الشرط، وتقوم أداة الشرط بربط شقي الشرط ربطًا وثيقًا.

_ يبدو أنّ أسلوب الشرط عرف تواترًا واسعًا ومميزًا في مدونة الإمام الشافعي، وبأنماط متعددة، بحسب أدوات الشرط المستعملة، إذ توزعت هذه الأنماط كما سيأتي:

النمط الأول/ الجملة الشرطية المتصدرة بالأداة "إذا": ويتمثل هذا النمط في:

الصورة الأولى: أداة الشرط "إذا" + جملة الشرط (فعل الشرط ماضٍ + فاعل ظاهر مضاف + مضاف إليه) + واو العطف + فعل ماضٍ + فاعل ظاهر مضاف + مضاف إليه + عبارة الجواب/ فعلها ماضٍ + جار ومجرور + فاعل مؤخر مضاف + مضاف إليه، في قوله:[1] (من الطويل).

إِذَا اصْفَرَّ لونُ المرءِ، وابْيَضَّ شَعرُهُ تَـنغّصَ مِـنْ أيّامِـهِ مُسْـتَطَابُهَا.

من خلال هذا التركيب الشرطي تتضح بعض الظواهر الأسلوبية كما يلي:

- وردت عبارتا الشرط والجواب مؤتلفتين من حيث البناء، لأنّ كلتا الجملتين فعليتين.
- إنّ العبارتين متفقتان من حيث الزمن النحوي لأنّ كلا منهما ماضوية، وقد ارتبطت كلا العبارتين بالضعف والوهن، والحزن والأسى وثقل الحياة.
- تبدو العلاقة بين عبارتي الشرط وجوابه قائمة على الارتباط السببي، لأنّ تنغيص الأيّام وتكديرها واصفرار لون المرء، وبياض شعره سببها التقدم في العمر.
- إنّ البنيتين السطحية والعميقة مختلفتان من حيث التقديم والتأخير، ومتفقتين من حيث الإضمار والإظهار.

الصورة الثانية: أداة الشرط "إذا" + جملة الشرط/ فعلها ماضٍ + الفاء الرابطة + جملة جواب الشرط/ فعلها طلبي: أمر، وتتمثل هذه الصور في الأبيات التالية: [2](من الكامل).

1_ فَـإِذَا سَمِعـتَ بِـأَنَّ مَجْـدُودًا عُـودًا فَـأَثْمَرَ فِي يدَيـهِ، فَصَـدّقْ.

[1]: الديوان، ص61.

[2]: المصدر نفسه، ص107.

2_ وَإِذَا سَمِعتَ بَأَنَّ مَحْرُومًا أَتَى مَـاءً لِيَشـربه فَغَـاضَ، فَحَقِــقْ.

تميزت هذه الجمل الشرطية بما يلي:

_ جاءت عبارتا الشرط والجواب مؤتلفتين من حيث البناء، غير أنّهما تختلفان من حيث الزمن النحوي، فالأولى ماضوية "سمعت ×2"، والثانية طلبية، أمرية: زمن المستقبل: فحقق، فصدق".

_ البنيتان السطحية والعميقة مختلفتان من حيث الإضمار والإظهار، فالفاعل في فعل الأمر "فصدق" مضمر في البنية السطحية، مقدر في البنية العميقة بضمير المخاطب "أنت".

_ تقوم العلاقة بين عبارتي الشرط والجواب على الارتباط التلازمي، أي أنّ جملة الشرط تستلزم جملة الجواب، فعند سماعنا بأن الشخص المجد والمحظوظ عندما زرع شيء فأثمر يستلزم التصديق، وعندما نرى محرومًا أتى ماءً ليشربه فألفاه فاسدًا يستوجب التحقيق، فقد مارس الشاعر نوعًا من الضغط على المتلقي عبر هذا التركيب الشرطي، ويبدو أنّ الجواب ارتبط بالفاء في دلالة منه على الطلب.

الصورة الثالثة: أداة الشرط "إذا" + جملة الشرط/ جملة فعلية منسوخة فعلها ناقص + جواب الشرط/ جملة اسمية، بينهما رابط، وردت هذه الصورة مرتين كما يلي:[1] (من بحر الوافر).

1_ إِذَا مَـا كُنْـتَ ذَا قَلْـبٍ قَنـوُعٍ فَأَنــتَ، وَمَالِــكَ الــدُّنْيَا سَــواءُ.

إذا: حرف شرط غير جازم + ما زائدة لا محل لها من الإعراب + عبارة الشرط/ فعل ناسخ + التاء ضمير متصل مبني في محل رفع اسم كان + ذا اسم إشارة مبني على السكون في محل نصب خبر كان، وهو مضاف + قلب مضاف إليه + صفة + عبارة الجواب/ اسمية مقترنة بالفاء الرابطة + أنت ضمير رفع منفصل مبني على الفتح في محل رفع مبتدأ + واو العطف+ معطوف على المبتدأ مرفوع + اسم مجرور + خبر المبتدأ.

نلحظ في هذا السياق التركيبي السمات التالية:

_ ارتباط جملة الشرط بجوابها بالفاء الرابطة وجوبًا، لأنّ جواب الشرط ورد جملة اسمية.

[1]: الديوان، ص40.

ـ وردت عبارتا الشرط والجواب مختلفتين من حيث البناء لأنّ الأولى فعلية منسوخة، والثانية اسمية مقترنة بالفاء.

ـ وردت كل العبارتين مؤتلفتين من حيث الإثبات فكلاهما مثبتة.

ـ يظهر أنّ العلاقة بين الشرط وجوابه يحكمها الارتباط التلازمي.

2ـ إِذَا لَمْ يَكُنْ صَفْوُ الوِدَادِ طَبِيعَةً فَلَا خَيرَ فِي خِلٍ يَجِئُ تَكَلُّفَا.[1]

أداة الشرط "إذا" + جملة الشرط/ فعلها مضارع ناقص مسبوق بلم النافية التي تقلب زمنه من الحاضر إلى الماضي "لم يكن" + اسمها ظاهر وهو مضاف "صفو" + مضاف إليه + جملة جواب الشرط/ اسمية مقترنة بالفاء الرابطة.

من هذا التركيب الشرطي نتوصل إلى:

ـ وردت عبارتا الشرط والجواب مختلفتين من حيث البناء لأن الأولى فعلية، والثانية اسمية.

ـ يتضح أنّ العبارتين مؤتلفتين من حيث النفي والإثبات، فكلاهما منفيتان، الأولى ب "لم" والثانية ب "لا" النافية للجنس.

ـ تقوم العلاقة بين الشرط وجوابه على الارتباط التلازمي، لأنّ وجود الصداقة بين شخصين تستلزم الحب والودّ.

الصورة الرابعة: أداة الشرط "إذا" + عبارة الشرط/ فعلية، فعلها ماضٍ + عبارة جواب الشرط/ فعلية ماضوية، وتمثلت هذه الصورة في قول الشاعر:[2] (من بحر الطويل).

1ـ إِذَا كَانَ ذُو القُربَى لَدَيكَ مُبعَدًا وَنَالَ الذِي يَهْوَى لَدَيكَ بَعِيدُ.

2ـ تَفرّقَ عَنْكَ الأقْرَبُون لِشَأنِهم وَأَشْفَقْتَ أَنْ تَبْقَى، وَأَنتَ وَحِيدُ.

- ائتلفت عبارة الشرط مع عبارة جواب الشرط من حيث البناء، وكذلك من حيث الزمن النحوي الدال على الماضي.
- وردت جملتا الشرط والجواب مختلفتين من حيث التقديم والتأخير.

[1]: الديوان، ص100.

[2]: المصدر نفسه، ص68.

- ارتبطت عبارة الشرط وجوابه بعلاقة سببية، لأنّ تفرّق الأقارب وبعدهم عن قريبهم سببه أنّ قريبهم كان يبعدهم، ولا يحب قربهم.

الصورة الخامسة: أداة ربط "الواو" + عبارة الجواب/ طلبية: فعل أمر + فاعل مضمر + مفعول به + أداة الشرط "إذا" + عبارة الشرط/ جملة فعلية/ فعلها ماضٍ + فاعل ظاهر.

تتمثل هذه الصورة في الشطر الثاني من البيتين التاليين: (من بحر الوافر).

1_ دَعِ الأيّـامَ تَفعَـلُ مَـا تَشَـاءُ وَطِـبْ نَفْسًـا إِذَا حَكَـمَ القَضَـاءُ.

2_ سَلَامٌ عَلَى الدُّنْيَا إِذَا لَمْ يَكُنْ بِهَا صَدِيقٌ صَدُوقٌ صَادِقَ الوَعْدِ مُنصِفَا.

فيصبح أصل التركيب الشرطي كما يلي:

إذا حكم القضاء، فطبْ نفسًا.

_ ورد ترتيب الجملة الشرطية عكسيًا، إذ سبقت عبارة الجواب عبارة الشرط، وعملت أداة الشرط على الربط بينهما في علاقة تلازمية، حيث إنّ نزول القضاء يستلزم الرضا والخضوع، فهو نتيجة حتمية.

_ يبدو أنّ عبارتي الشرط والجواب مؤتلفتين من حيث البناء، إلا أنهما تختلفان من حيث الزمن النحوي، لأنّ الأولى/ عبارة الشرط: فعلها ماضٍ، أما عبارة الجواب/ ففعلها فعل أمر يدل على زمن المستقبل.

_ نلحظ ائتلاف بين العبارتين من حيث النفي والإثبات، فكلاهما مثبتتين.

_ مثّل هذا التركيب الشرطي دائرة مغلقة تبدأ من الجواب لتنتهي إليه، وهو أسلوب يلائم ما يريد الشاعر التعبير عنه من أفكار ومبادئ.

_ تتسم الجملة الشرطية في هذه الصورة بالحكمة والإيمان، فهي تترجم عواطف الخضوع والتقبل لنوازل الحياة وملمّاتها.

فهذا التركيب البنائي يُفسر تلك الشخصية الإبداعية للإمام الشافعي.

الصورة السادسة: تمثلت هذه الصورة في البيتين التاليين: (من بحر الطويل).

1_ إِذَا المـرءُ لاَ يَرعَـاكَ إِلَّا تَكَلُّفَـا فَدَعْـهُ، وَلَا تُكثِـرْ عَليـهِ التَّأسُّـفَا.

2_ إِذَا ظَـالمُ يَسْتحسِـنُ الظُّلـمَ مَـذْهبَا وَلَجَّ عُتُـوًا فِي قَبِـيحِ اكتسَـابِهِ.

3_ فَكِلْـهُ إلَى صَـرفِ اللّيَـالِي، فَإنّهَـا سَـتُدعَى لـهُ مَـا لمْ يَكُـن فِي حِسَـابِهِ.

أداة الشرط "إذا" + ما زائدة + عبارة الشرط/ فعلها مضمر في البنية السطحية + فاعل ظاهر + جملة فعلية + عبارة الجواب/ فعلها فعل أمر + فاعله مضمر + ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به.

ويمكن تبيين مكونات عبارة الشرط كما يلي:

_ عبارة الشرط يفسرها الفعل الموجود بعبارة الشرط "يستحسن"، ويقدر في البنية العميقة ب "يستحسن هو".

_ فعبارة الشرط مؤلفة من: مبتدأ/ المرء + جملة فعلية/ فعلها مضارع.

وعليه يمكن تقدير الجملة الشرطية في الصورة (1) كما يلي:[1] (من الطويل).

1_ إذَا يَسْتَحسِنُ الظَـالِمُ الظُلمَ مَـذهَبًا ولجَّ عُتّـوًا فِي قَبـيحِ اكتِسَـابِهِ.

2_ فَكِلْـهُ إلَى صَـرفِ اللَّيَـالِي فَإنَّهَـا سَـتُدعَى لـهُ مَـا لمَ يَكُـنْ فِي حِسَـابِهِ.

من هذا التركيب الشرطي نصل إلى ما يلي:

_ الائتلاف بين عبارتي الشرط والجواب من حيث البناء.

_ اختلاف عبارتي الشرط والجواب من حيث الزمن النحوي فالأولى مضارعية، والثانية أمرية.

_ العلاقة بين شقي التركيب الشرطي قائمة على الارتباط التلازمي، لأنّ الظلم يستلزم العقاب.

_ أما إذا ما رجعنا إلى رأي الأخفش "فإنّنا نقر بالاختلاف التام بين شقي التركيب الشرطي على أنّ الأول جاء مركبًا اسميًا، والشق الثاني ورد مركبًا فعليًا".[2]

النمط الثاني/ الجملة الشرطية المتصدرة بالأداة "إنْ": ويتشكل هذا النمط من الصور الموالية:

الصورة الأولى: أداة الشرط "إنْ" + عبارة الشرط/ فعلها ماضٍ + عبارة جواب الشرط/ فعلها ماضٍ، وردت هذه الصورة في الأبيات التالية:

1_ إنّي رَأَيـتُ وُقُـوفَ الْمَـاءِ إنْ سَـاحَ طَـابَ، وَإنْ لمْ يَجْـرِ لمْ يَطِـبِ.

2_ فَـإنْ تَغَـرَّبَ هَـذَا عَـزَّ مَطْلَبُـهُ وَإنْ تَغَرَّبَ ذَاكَ عَزَّ كَالذَّهَـبِ. (البسيط)

[1]: الديوان، ص45.

[2]: وردة بويران: ظواهر أسلوبية في لامية العرب للشنفرى، مرجع سابق، ص130.

3_ فَـإِنْ قُلـتَ: لِي بَيـتٌ وَسِـبْطٌ وَأَسْلافُ صِدقٍ قَدْ مَضُوا وَجُدُودُ. (الطويل)

4_ صَدَقْتَ، وَلَكِنْ أَنتَ خَرَّبتَ بِكَفيكَ عَمدًا، وَالبِنَاءُ جَدِيـــدُ. (الطويل)

_ البناء السطحي:

_في التركيب الشرطي "إنْ ساح طاب" جاء الفاعل مضمرًا في عبارة الشرط، والجواب في البنية السطحية ويقدر على مستوى البنية العميقة ب "الماء".

_تبنى العلاقة بين شقي التركيب الشرطي على الاتفاق من حيث البناء، والزمن النحوي.

_تقوم العلاقة بين عبارتي الشرط والجواب على الارتباط التلازمي، لأنّ بقاء الماء عذبًا صافيًا يستلزم جريانه، وعدم ركونه في مكان واحد.

الصورة الثانية: أداة الشرط "إنْ"+ عبارة الشرط/ فعلها مضارع + فاعل مضمر + عبارة جواب الشرط/ فعلها مضارع +فاعل مضمر، نجد هذه الصورة في البيتين التاليين:

1_ فَإِنْ تَعْفُ عَنّي تَعْفُ عَن مُتمَرِدٍ ظَلُـومٍ غَشُـومٍ، لَا يُزايـلُ مَأثَمَـــا.[1] (الطويـل)

2_ إِنّي رَأيـتُ وُقُـوفَ المـاءِ يُفسِـدُهُ إِنْ سَـــــاحَ طَـــــابَ، وإِنْ لمْ يَجْـــــرِ لمْ

تمثلت جملة الشرط في الشطر الأول من البيت الشعري.

_ جاءت عبارتا الشرط وجوابه مؤتلفتين من حيث البناء، لأنّ كلاهما جملة فعلية، وكذا مؤتلفتين من حيث الزمن النحوي لأنّ كلاهما في الزمن المضارع.

_ اتفقتا عبارتا الشرط والجواب من حيث الإثبات.

_ يقدر الفاعل المضمر في البنية السطحية في كل من عبارة الشرط والجواب بلفظ الجلالة "الله" في البنية العميقة.

- يبدو أنّه تجمع بين شقي الشرط علاقة سببية.

الحالة الثانية:

إِنّي رَأيـتُ وُقـوفَ المـاءِ يُفسِـدُهُ إِنْ سَاحَ طَابَ، وَإِنْ لمْ يَجرِ لمْ يَطِبِ.

[1]: الديوان، ص129.

[2]: المصدر نفسه، ص53

بنية السطح: أداة الشرط "إنْ" + عبارة الشرط/ فعلها مضارع مسبوق ب لم + جملة جواب الشرط/ فعلها مضارع مسبوق ب لم.

بنية العمق: أضمر الفاعل في الفعل "لم يجر"، وفي الفعل "لم يطب" ويقدر في البنية العميقة بقولنا: إنْ لم يجر الماء لم يطب الماء.

_ ائتلفت عبارة الشرط وجوابه من حيث البناء والزمن النحوي الذي يدل على الماضي لأنّ "لم تقلب زمن الفعل من الحاضر إلى الماضي المنقطع"

_ ائتلفت عبارتا الشرط وجوابه من حيث النفي، فكل منهما وردت منفية ب لم.

_ تربط بين جملة الشرط وجوابه علاقة تلازم، لأنّ بقاء الماء في مكان واحد يستلزم فساده.

الصورة الثالثة: أداة الشرط "إنْ" + عبارة الشرط/ مضارعية مثبتة + عبارة الجواب/ ماضوية، وتمثلت هذه الصورة في قول الشاعر:[1] (من الطويل).

فَـإِنْ تَجتنِبْهَـا كُنْـتَ سَـلِمًا لأَهلهَـا وَإِنْ تَجتـذبْهَا نَازَعَتْـكَ كِلاَبُهَـا.

تتألف جملة الشرط في هذا التركيب مما يلي:

1_ إنْ: أداة شرط + عبارة الشرط/ فعلها مضارع: تجتنبها + فاعلها مضمر في البنية السطحية مقدر في البنية العميقة بضمير المخاطب "أنت" + ضمير متصل بالفعل مبني في محل نصب مفعول به + عبارة الجواب/ فعلها ماضٍ ناقص + فاعلها ضمير متصل بالفعل + مفعول به + جار ومجرور.

2_ أداة عطف + إنْ: أداة شرطية + عبارة الشرط/ فعلها مضارع + فاعل مضمر في البنية السطحية مقدر في البنية العميقة بضمير المخاطب "أنت" + ضمير متصل بالفعل مبني في محل نصب مفعول به + جملة فعلية/ فعل + مفعول به + فاعل مؤخر.

من خلال التركيب البنائي نلحظ ما يلي:

_ اختلفت جملتا الشرط والجواب من حيث الإضمار والإظهار.

_ ائتلفت عبارتا الشرط والجواب من حيث البناء، واختلفت من حيث الزمن النحوي، لأنّ عبارة الشرط فعلها مضارع، وعبارة جواب الشرط فعلها ماضٍ.

[1]: الديوان، ص52.

_ أُضمر الفاعل في جملة الشرط في البنية السطحية، ويقدر في البنية العميقة بقولنا: فإن تجتنب أنت الدنيا.

_ نشأت بين عبارتي الشرط والجواب علاقة قائمة على الارتباط التلازمي، لأنّ السلامة من مغريات الدنيا وشهواتها يستلزم اجتنابها وعدم الركون إليها.

الصورة الرابعة: أداة الشرط "إنْ" +عبارة الشرط/ فعلها ماضٍ + عبارة جواب الشرط/ فعلها فعل أمر، وجاءت هذه الصورة في قول الشاعر:[1] (من الوافر).

وَإنْ كَثُـــرتْ عُيوبـــكَ فِي البَرَايَـــا وَسَـرّكَ أَنْ يَكُـونَ لهَـا غِطَـاءٌ.

تَسَـــتّرْ بِالسَّـــخَاءِ، فَكُـــلُّ عَيـــبٍ يُغطِيـهِ –كَمَـا قِيـلَ– السَّـخَاءُ.

البناء السطحي:

_ أُضمر فاعل عبارة الجواب في البنية السطحية، وقدّر له في البنية العميقة بضمير الغائب "هي" العائد على "الذنوب الكثيرة".

_ اتفاق عبارتا الشرط والجواب من حيث البناء، إلا أنهما اختلفتا من حيث الزمن النحوي، فعبارة الشرط فعلية ماضوية، بينما عبارة الجواب/ أمرية في زمن المستقبل.

_ تقوم العلاقة بين شقي الشرط على مبدأ التلازم، لأنّ كثرة الذنوب وسترها عن البرايا يستوجب تغطيتها بالسخاء.

الصورة الخامسة: أداة الشرط "إنْ" + عبارة الشرط/ فعلية ماضوية + عبارة الجواب/ فعلية ماضوية، ونجد هذا في قول الشاعر:

لِسَـانُكَ هَـشٌّ بِـالنّوالِ وَمَـا أَرَى يَمينـكَ إنْ جَـادَ اللّسَـانُ تَجُـودُ.[2] (الطويل)

مَـاذَا يُخْـبِرُ ضَـيفُ بَيتـكَ أَهلـهُ إنْ سِيلَ كَيفَ مَعَادُهُ وَمَعَاجُهُ؟[3] (الكامل)

إنْ: شرطية جازمة + فعل الشرط: جاد وجملة جواب الشرط محذوفة دلّ عليها السياق الكلامي، والتي يمكن تقديرها في البنية العميقة بقولنا: إنْ جاد اللسان جدّنا.

---

[1]: الديوان، ص39.

[2]: المصدر نفسه، ص67

[3]: م ن، ص61.

ترجم هذا التركيب ما يلي:

_ عبارتا الشرط والجواب مؤتلفتين من حيث البناء، والزمن النحوي.

_ مختلفتان من حيث الإضمار والإظهار.

_ تربط بين شقي جملة الشرط علاقة ارتباط تلازمي، فالبناء التركيبي الذي أورده الشاعر في جملته الشرطية جعل المتتالية اللسانية الأولى (جملة الشرط) متعلقة بالمتتالية الثانية (جملة الجواب)، وهو ما حقق الاستلزام بالجود.

النمط الثالث/ الجملة الشرطية المتصدرة بأداة الشرط "منْ"، ويتمثل هذا النمط في الصور التالية:

الصورة الأولى: أداة الشرط "منْ" + عبارة الشرط/ مضارعية + عبارة جواب الشرط/ مضارعية.

نلمح هذه الصورة في قول شاعرنا:[1] (من الطويل).

وَمَنْ يَعتَصِمْ بِاللهِ يَسْلَمْ مِنَ الوَرَى وَمَنْ يَرجُهُ هَيهَاتَ أَنْ يَتَنَدّمَا.

تألف هذا التركيب مما يلي:

منْ: شرطية جازمة + عبارة الشرط/ فعلها مضارع: يعتصم + فاعله مضمر في ب س + جار ومجرور + عبارة الجواب/ فعلها مضارع: يسلم +فاعله مضمر في ب س.

وعليه فإنّ جملة الشرط تميزت بالخصائص التالية:

_ اتفاق عبارتا الشرط والجواب في البناء، وكذلك من حيث الزمن النحوي، الذي يدل على زمن الحاضر.

_ اتفاق شقي الشرط من حيث الإضمار والإظهار، إذ أُضمر فاعل عبارة الشرط في ب س، ويقدر في ب ع بقولنا: ومن يعتصم هو يسلم هو من الورى، الذي يعوضه ضمير الغائب "هو" الذي يعود على الذي يتمسك بحبل الله.

_ تربط بين عبارتي الشرط علاقة قائمة على الارتباط التلازمي، لأنّ السلامة من الورى في الدنيا يستلزم الاعتصام بالله والتمسك بحباله.

الصورة الثانية: أداة الشرط "منْ" + عبارة الشرط/ فعلها ماضٍ + عبارة الجواب/ فعلها ماضٍ.

[1]: الديوان، ص131.

تنعكس هذه الصورة في البيت التالي:[1] (من الطويل).

وَمَـنْ مَـنَحَ الجُهّـالَ عِلمًـا أَضَـاعَهُ وَمَـنْ مَنَـعَ المستَوجِبينَ فَقَـدْ ظَلَـمْ.

نتوصل من خلال هذا البناء الشرطي إلى النتائج التالية:

أداة الشرط "منْ" + عبارة الشرط/ فعلها ماضٍ: منح + فاعل مضمر في ب س + مفعول به + مفعول به ثانٍ + عبارة الجواب/ فعلها ماضٍ: أضاعه + فاعل مضمر + ضمير متصل بالفعل مبني في محل نصب مفعول به ×2.

_ تتفق عبارة الشرط والجواب في البناء، وكذا من حيث الزمن النحوي.

_ يتفق شقي الجملة الشرطية من حيث الإضمار والإظهار.

_ تنشأ بين عبارة الشرط والجواب علاقة ارتباط تلازمي، لأنّ تقديم العلم لغير أهله سيؤدي بالضرورة إلى ضياعه.

الصورة الثالثة: أداة الشرط "منْ" + عبارة الشرط/ فعلها ماضٍ + رابط+ عبارة الجواب/ جملة اسمية: تمثلت هذه الصورة في النص التالي:[2] (من الوافر).

وَمَـــنْ نَزلَـــتْ بِسَـــاحَتِهِ المَنَايَـــا فَـــلَا أَرْضٌ تَقِيـــهِ وَلَا سَمَـــاءُ.

أداة الشرط "منْ" + عبارة الشرط/ فعلها ماضٍ: نزل + جار ومجرور + فال مؤخر + عبارة الشرط/ اسمية مسبوقة ب لا النافية للجنس + مبتدأ: أرض + تقيه/ جملة فعلية في محل رفع خبر لا، وربط الشاعر عبارتي الشرط والجواب بالفاء الرابطة لأنّ جواب الشرط عبارة عن جملة اسمية.

من هذا التشكيل الشرطي تتبين النتائج التالية:

_ تختلف عبارة الشرط عن جوابه من حيث البناء، وكذلك الزمن النحوي، لأنّ عبارة الشرط فعلية، وعبارة الجواب اسمية.

_ في جملة الشرط علاقة تربط بين طرفي البناء قائمة على الارتباط التلازمي، لأنّ نزول المنايا لا راد له، فالأمر يستلزم الرضا التام والخضوع الكلي.

---

[1]: الديوان، ص126.

[2]: المصدر نفسه، ص40.

النمط الرابع/ الجملة الشرطية المتصدرة بأداة الشرط "لولا":

تمثل هذا التركيب الشرطي في الصور التالية:

الصورة الأولى: أداة الشرط "لولا" + عبارة الشرط/ اسمية + عبارة جواب الشرط/ فعلية مضارعية منفية، في قوله:[1] (من الطويل).

فَلـولَاكَ لَمْ يَصـمُدْ لِإبلـيسِ عَابـدٌ فَكَيفَ، وَقَدْ أَغْوَى صَفيّكَ آَدَمَا؟

لولا: حرف شرط غير جازم + الكاف: ضمير متصل/ مبتدأ + عبارة الجواب/ لم يصمد: فعل مضارع منفي بلم التي قلبت زمنه من الحاضر إلى الماضي.

يتميز هذا التركيب الشرطي مما يلي:

_ اختلاف عبارة الشرط عن عبارة الجواب في البناء لأنّ الأولى اسمية، والثانية فعلية مضارعية منفية ب "لم".

_ أما العلاقة القائمة بين طرفي الشرط فيحكمها الارتباط السببي، لأنّ الشاعر يعتبر أنّ الله عز وجل يعصم المؤمنين من كيد إبليس.

الصورة الثانية: أداة الشرط "لولا" + عبارة الشرط/ مبتدأ مضاف + مضاف إليه + عبارة الجواب/ ما: أداة نفي + فعل ماضي، في قوله:[2] (من البسيط).

وَالأُسْـدُ لـوْلَا فِـراقُ الأرْضِ مَـا وَالسّهْمُ لولاَ فِراقُ القَوْسِ لمْ يُصِبِ.

_ ائتلاف عبارتا الشرط وجوابه من حيث البناء لأنّ كلا منهما اسمية.

_ تربط بين شقي الشرط علاقة الارتباط التلازمي، لأنّ حصول الأسد على الفريسة والطعام يستلزم مفارقة العرين وافتراس الطرائد، ولكي نصيب الهدف يستلزم إطلاق السهم، هكذا يجب على طالب العلم أن يترك مكانه، وبلده وأهله لأجل طلب العلم.

النمط الخامس: الجملة الشرطية المتصدرة ب "لو"، ورد هذا النوع من الجمل في الصور التالية:

[1]: الديوان، ص129.

[2]: المصدر نفسه، ص53.

الصورة الأولى: أداة الشرط "لو" + عبارة الشرط/ فعلها ماضٍ منسوخ + عبارة الجواب/ فعلها ماضٍ.

ونجد هذه الصورة في قول الشاعر:[1] (مَن الكامل).

لَوْ كَانَ بِالحِيلِ الغِنَى لَوجَدْتَنِي بِنُجُومِ أَقْطَارِ السَّمَاءِ تَعَلُّقِي.

لو: أداة شرط غير جازمة تفيد الامتناع للامتناع + عبارة الشرط/ كان: فعل ماضي ناقص + جار ومجرور + اسمها/ الغنى + عبارة الجواب/ فعلها ماضٍ + ضمير متصل مبني في محل رفع فاعل + الياء: ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به، مقرونة باللام للتوكيد والتثبيت.

يتسم هذا التركيب الشرطي بما يلي:

_ ائتلفت عبارة الشرط مع عبارة الجواب من حيث البناء وكذلك الزمن النحوي.

_ اختلفت عبارة الشرط والجواب من حيث التقديم والتأخير.

_ العلاقة القائمة بين شقي الشرط تقوم على الارتباط التلازمي، لأنّه لو كان الغنى بالحيلة والذكاء لاستلزم أن يكون الشاعر أغنى الناس.

الصورة الثانية: أداة الشرط "لو" + عبارة الشرط/ فعلها ماضٍ + عبارة الجواب/ فعلها ماضٍ.

تمثلت هذه الصورة في قول الشاعر: (من البسيط).

وَالشَّمسُ لَوْ وَقَفَتْ فِي الفُلكِ لمّلَهَا النَّاسُ مِنْ عُجْمٍ، وَمِنْ عَرَبِ.

أداة الشرط "لو" + عبارة الشرط/ وقفت + جار ومجرور + حال + عبارة الجواب/ ملّها: فعل + مفعول به مقدم + فاعل مؤخر + جار ومجرور.

نلحظ في هذه الجملة الشرطية ما يلي:

_ ائتلاف عبارة الشرط وجوابه من حيث البناء، والزمن النحوي، أي أنّ كلا من جملة الشرط وجملة الجواب وردا فيهما كلاهما فعلًا في زمن الماضي.

_ اختلاف عبارة الشرط وجوابه من حيث الإضمار والإظهار، ومن حيث التقديم والتأخير.

[1]: الديوان، ص107.

_ أُضمر الفاعل في عبارة الشرط في ب س، ويقدر في ب ع بقولنا: لو وقفت الشمس لملّها الناس/ فالفاعل يعود على الشمس.

_ تظهر العلاقة بين عبارتي الشرط وجوابه قائمة على الارتباط التلازمي؛ أي أنّ بقاء الشمس بشكل دائم في مكانها يستلزم الملل منها من قِبل كل البشر.

النمط السادس/ الجملة الشرطية المتصدرة باسم الشرط "لما":

له صورة واحدة نظامها التركيبي كما يلي:

اسم الشرط "لما" + عبارة الشرط/ فعلها ماضٍ + عبارة الجواب/ فعلها ماضٍ، كما في قول الشاعر:[1] (من الطويل).

ولما قَسَا قَلبِي وَضَاقَتْ مَذَاهِبِي جَعَلْتُ الرَّجَا مِنّي لِعفُوكَ سُلّمَا.

يتمثل هذا التركيب الشرطي في:

أداة الشرط: لما + عبارة الشرط/ فعل: قسا+ فاعل/ قلبي+ متضايفين+ أداة عطف+ جملة فعلية+ عبارة الجواب/

جعلت: فعل + فاعل + مفعول به/ الرجا.

_ عبارتا الشرط والجواب مؤتلفتان من حيث الدلالة على الزمن الماضي، ومن حيث البناء.

_ يربط بين شقي الشرط علاقة ارتباط سببي.

_ مما سبق نستنتج أنّ أسلوب الشرط في ديوان الإمام الشافعي يهدف إلى توكيد المعاني، وتثبيتها في نفس المتلقي.

_ كما شكّلت كل من الأدوات الشرطية "إذا، إنْ، منْ" سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري، وهذا ما يتلاءم مع ما ورد في كتب النحو، فقد ذكر النحاة أنّ هذه الأدوات هي الأساسية في أسلوب الشرط.

_ تنوعت علاقات الارتباطات الشرطية بين عبارتي الشرط والجواب، وقد قامت على دلالتين هما: السببية والتلازمية.

[1]: الديوان، ص128.

المبحث الثاني/ أبنية المكونات ذات الوظائف النحوية: ويتمثل هذا المبحث فيما سيأتي:

أولًا/ الجمل الفعلية: تمثلت في الجمل التالية:

1_ الجملة الواقعة موقع الخبر: شكّلت جمل الخبر حضورًا واسعًا ومميزًا في ديوان الشافعي، توزعت على الأنماط التالية:

النمط الأول/ الخبر جمل مضارعية:

الصورة الأولى: الخبر جملة مضارعية مثبتة: تمثلت هذه الصورة في المدونة في الأبيات التالية:

1_ مَـاذَا يُخْـبرُ ضَـيفُ بيتـك أهْلُـهُ ... إنْ سِـيلَ كَيـفَ مَعَـادُهُ، وَمُجَاجُـهُ؟

2_عَسَى مَنْ لهُ الإحسَانُ يَغفِرُ زلتِي ... وَيسْترُ أوزَارِي، وَمَا قَدْ تَقَدّمَا. (الطويل)

3_ وَكَـاتِمُ عِلـمُ الـدّينِ عَمّـنْ يُريـدُهُ ... يَبُـوءُ بِـإثمٍ زَادَ، وَإثمٍ إذَا كَـتَمْ. (الطويـل)

4_ فَمَا زِلتَ ذَا عَفْوٍ عَنِ الذنبِ لمْ تزَلْ ... تَجُـودُ، وَتعفُـو مِنّـةً وتَكرُّمَـا. (الطويـل)

5_ وَمَـنْ نَزلَـتْ بِسَـاحَتِهِ المنَايَـا ... فَـلاَ أَرضٌ تَقيـهِ وَلَا سَمَـاءُ. (الـوافر)

6_ وَالجَـدُّ يُـدنِي كُـلَّ أَمـرٍ وَاسِـعٍ ... الجِدُّ يفتحُ كُـلَّ بَـابٍ مُغلَـقٍ. (الكامـل)

7_ وَلتُخـبرنْ خَصَاصَـتِي بتمَلُقِـي ... وَالماءُ يُخبرُ عنْ قُذَاهُ زُجَاجُهُ. (الكامل)

8_ أَتَـانِي عُـذرٌ مِنـكَ فِي غـيرِ كُنهِـهِ ... كَأَنّكَ عنْ بِرّي بِـذَاكَ تَحِيـدُ. (الطويل)

9_ تَزلزَلـتِ الـدُّنيَا لآلِ مُحمـدٍ ... وَكَـادَتْ لهُـم صُـمُّ الجِبَـالِ تَـذُوبُ.

10_ فَمَـا كُـلُّ مـنْ تَهـوَاهُ يَهـوَاكَ قَلبُـهُ ... وَلَا كُـلّ مـنْ صَـافيتَهُ لـكَ قَـدْ صَـفَا.

11_ وَإِنِّي لَآتِي الـذّنْبَ أعْـرِفُ قَـدْرَهُ ... وَأَعلَـمُ أَنَّ اللهَ يَعفُـو مِنَّـة وتَكَرُمـا.

12_ حَـوالِي فَضْـلُ مـنَ اللهِ وَحـدَهُ ... وَنُورٌ مِنَ الرحمَنِ يَفترشُ السَّمَا. (الطويل)

13_ إذَا لمْ يَكُـنْ صَـفُو الـودَادِ طَبيعـةً ... فَلَا خَير فِي خِلٍ يَجِئُ تَكلُّفَا. (الطويل)

14_ فَللّـه دُرُّ العَـارِفِ النّـدبِ إنَّـهُ ... تَفِـيضُ لفَـرطِ الوَجـدِ أَجفَانَـهُ دَمًـا.

15_ فَجُرمِي عَظيمٌ منْ قَـدِيمٍ وحَادثٍ ... وعَفُـوكَ يَـأتِي العَبـدَ أعلَـى وَأَجسَـمَا.

16_ فَكِلْـهُ إلَى صَـرفِ اللّيَـالِي فَإنّهَـا ... سَـتُدعَى لـهُ مَـا لمْ يَكـنْ فِي حِسَـابِهِ.

17_ فَأَصبَحَ لاَ مَـالَ، وَلَا جَـاهَ يُرتَجَـى ... وَلَا حَسَنَاتِ تَلتقِي فِي كِتَابِهِ. (الطويل)

18_ وَلَا حُـــزنٌ يَـــدُومُ، وَلاَ سُـــرورٌ وَلَا بُـؤسٌ عَليـكَ، وَلَا رَخَـاءٌ. (الـوافر)

19_ فَـلاَ ذَا يَـرانِي وَاقفًـا فِي طَرِيقِـهِ وَلَا ذَا يَرانِي قَاعِدًا عِندَ بَابِهِ. (الطويل)

1_ "يُخبر" فعل مضارع + "ضيف" فاعل + "بيتك" مفعول به مضاف وجملة "يخبر" مضارعية مثبتة في محل رفع خبر "ماذا".

2_ "يغفر" فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س يقدر في ب ع بضمير الغائب "هو" والذي يعود على لفظ الجلالة "الله" عزّ وجل+ مفعول به مضاف+ مضاف إليه "ضمير النسبة المتصل بالاسم"، والجملة الفعلية المضارعية "يغفر زلتي" مبنية في محل نصب خبر عسى.

3_ "يبوء" فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير الغائب "هو" الذي يعود على "كاتم علم الدين"+ جار ومجرور والجملة الفعلية "يبوء" مضارعية مثبتة مبنية في محل رفع خبر للمبتدأ المركب.

4_ "تجود" فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير المخاطب "أنت" الذي يعود على "الله" سبحانه وتعالى، والجملة "تجود" فعلية مضارعية مثبتة في محل نصب خبر زال.

5_ "تقيه" فعل مضارع+ فاعر مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير الغائب "هي" الذي يعود على "الأرض"+ مفعول به "ضمير الهاء المتصل بالفعل"، والجملة الفعلية "تقيه" مضارعية مثبتة في محل رفع خبر لا النافية للجنس.

6_ "يدني" فعل مضارع+ فاعل مستتر تقديره "هو" يعود على "الجَدُّ"+ مفعول به+ صفة+ صفة2، والجملة الفعلية "يدني كل أمر شاسع" مبنية في محل رفع خبر المبتدأ "الجدّ".

6_ "يفتح" فعل مضارع+ فاعل مضمر يعود على "الجِدُّ"+ مفعول به مضاف+ مضاف إليه، والجملة الفعلية المضارعية المثبتة "يفتح كل باب مغلق" مبنية في محل رفع خبر "الجِدُّ".

7_ "يخبر" فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير الغائب "هو" والذي يعود على "الماء"+ جار ومجرور مضاف+ مضاف إليه+ فاعل مؤخر مضاف، والجملة الفعلية المضارعية المثبتة "يُخبر" مبنية في محل رفع خبر المبتدأ "الماء".

8_ "يجيد" فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير المخاطب "أنت"، والجملة الفعلية المضارعية المثبتة "تجيد" مبنية في محل رفع خبر كأنّ.

9_ "تذوب" فعل مضارع+ فاعل مضمر مقدر بضمير الغائب "هي" التي تعود في هذا السياق على الجبال، والجملة الفعلية "تذوب" مضارعية مثبتة مبنية في محل نصب خير كاد.

10_ "يهواك" فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير المخاطب "أنت"، والكاف ضمير متصل بالمركب الفعلي مبني في محل نصب مفعول به، والجملة "يهواك" فعلية مضارعية مثبتة مبنية في محل نصب خبر "ما".

11_ لام الابتداء+ فعل مضارع+ فاعل مستتر في ب س مقدر في ب ع بضمير المتكلم "أنا"+ مفعول به، والجملة "لآتي الذنب" فعلية مضارعية مثبتة مبنية في محل رفع خبر إنّ.

11_ "يعفو" فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير الغائب "هو" الذي يعود على لفظ الجلالة "الله"، والجملة الفعلية "يعفو" مضارعية مثبتة مبنية في محل رفع خبر أنّ.

12_ "يفترش" فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س، مقدر في ب ع بضمير الغائب "هو" والذي يعود على "نور"+ "السما" مفعول به، والجملة "يفترش السما" فعلية مضارعية مثبتة مبنية في محل رفع خبر المبتدأ "نور".

13_ "يجيء" فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير الغائب "هو" الذي يعود على "الخِلّ"، والجملة الفعلية "يجيء" مضارعية مثبتة مبنية في محل رفع خبر لا النافية للجنس.

14_ "تفيضُ" فعل مضارع+ فاعل مؤخر+ جار ومجرور مضاف+ مضاف إليه، والجملة الفعلية "تفيض" مضارعية مثبتة مبنية في محل رفع خبر "إنّ".

15_ "يأتي العبد" فعل مضارع+ فاعل مضمر+ مفعول به، والجملة "يأتي العبد" مضارعية مثبتة مبنية في محل رفع خبر عفو.

16_ "ستدعى" فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير الغائب "هي" التي تعود على "صرف اللّيالي"+ جار ومجرور، والجملة الفعلية "ستدعى له" مضارعية مثبتة مبنية في محل رفع خبر "إنّ".

17_ "تلتقي" فعل مضارع+ فاعل مستتر تقديره في ب ع بضمير الغائب "هي"، والتي تعود على الحسنات+ جار ومجرور مضاف+ مضاف إليه، والجملة الفعلية "تلتقي في كتابه" مضارعية مثبتة مبنية في محل رفع خبر "لا" النافية للجنس.

18_ "يدوم" فعل مضارع+ فاعل مضمر يقدر في ب ع بضمير الغائب هو؛ الذي يعود على الحزن، والجملة "يدوم" فعلية مضارعية مثبتة مبنية في محل رفع خبر "لا" النافية للجنس.

19_ "يراني" فعل مضارع+ فاعل مضمر والنون للوقاية+ "الياء" ضمير متصل بالمركب الفعلي، مفعول به+ مفعول به ثانٍ+ جار ومجرور مضاف+ مضاف إليه، والجملة "يراني" فعلية مضارعية مبنية في محل رفع خبر المبتدأ "ذا".

نلحظ من خلال الجمل الخبرية السابقة أنّ بعضها وقع خبرًا لناسخ، والأخرى خبرًا لمبتدأ، وقد وردت الجمل "2_ 3_ 4_5_ 6_ 7_ 8_ 9_ 11_ 12_ 13_ 14_ 15_ 16_ 17_18_ 19" مختلفة العلاقة بين بنيتي السطح والعمق، وذلك من حيث إضمار الفاعل في البناء السطحي لكل تركيب، أما في الجمل "1و 10" فقد وقع اتفاق بين بنيتي السطح والعمق من حيث إظهار الفاعل.

الصورة الثانية: الخبر جملة فعلية مضارعية منفية: وردت هذه الصورة في الأبيات التالية:

1_ أَأَنعَمُ عَيشًا بعدَمَا حَلَّ عَارِضِي طَلَائِعُ شَيبٍ لَيْسَ يُغنِي خِضَابُهَا. (الطويل)

2_ لئِنْ كَانَ ذَنبِي حُبُّ آلِ مُحمدٍ فَذَلِكَ ذَنبٌ لَستُ عَنهُ أَتُوبُ. (الطويل)

3_ وَلَرُبَمَا عَرَضَتْ لِنفسِي فِكْرَةٌ فَأَوَدُّ مِنهَا أَنَّنِي لَمْ أَخْلُقِ. (الكامل)

4_ وَرِزقُكَ لَيسَ يُنقِصُهُ التأني وَلَيسَ يَزِيدُ فِي الرّزقِ العَنَاءُ. (الوافر)

1_ "يُغني" فعل مضارع+ "خضاب" فاعل وهو مضاف+ مضاف إليه "الها"، والجملة الفعلية "يُغني خضابها" مضارعية منفية ب ليس في محل نصب خبر ليس.

2_ "أتوب" فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير المتكلم "أنا"، وجملة "أتوب" فعلية مضارعية مبنية في محل نصب خبر ليس.

3_ "لم أخلق" فعل مضارع منفي ب لم الجازمة التي قلبت زمن الفعل من الحاضر إلى الماضي، والفاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير المتكلم "أنا"، والجملة "لم أخلق" فعلية مضارعية منفية ب لم مبنية في محل رفع خبر "أنّ".

4_ "ينقصه التأنّي" فعل مضارع+ مفعول به "ضمير الهاء المتصل بالمركب الفعلي"+ فاعل مؤخر، والجملة "ينقصه التأني" مضارعية منفية ب ليس مبنية في محل نصب خبر ليس.

_ "يزيد" فعل مضارع+ "العناء" فاعل مؤخر+ جار ومجرور، والجملة الفعلية "يزيد في الروق العناء" مضارعية منفية في محل نصب خبر ليس.

واللافت للنظر أنّ هذا البيت جاء في شكل خبران منفيان، وتبدو الإثارة واضحة في هذا التركيب على التوالي بين النواسخ وخبرها.

يظهر أنّ الشاعر استخدم أسلوب النفي في هذه التراكيب النحوية لإثبات معانيها العكسية؛ فهو يقصد من هذا النفي أنّ الرزق لا يُنقصه التأنّي، ولا يغيره، ويُثبت بالمقابل أن الرزق لا يزيده العناء.

النمط الثاني/ الخبر جملة فعلية ماضوية:

الصورة الأولى: الخبر جملة فعلية ماضوية مثبتة: وتبلورت هذه الصورة في الأبيات التالية:

1_ صَدَقتَ، وَلكِنْ أنتَ خَرّبتَ مَا بِكَفيكَ عَمْدًا، وَالبنَاءُ جَدِيدُ.

2_ يُقيمُ إذَا مَا اللّيلُ مَدّ ظَلَامَهُ عَلَى نَفسِهِ مَنْ شِدّة الخَوفِ مَأتَمَا.

1_ "خرّبت" فعل ماضٍ+ فاعل "ضمير متصل بالمركب الفعلي: التاء"، والجملة الفعلية الماضوية المثبتة "خرّبت" مبنية في محل رفع خبر لكن.

2_ "مدّ ظلامه" فعل ماضٍ+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير الغائب "هو" الذي يعود على "الليل"+ مفعول به مضاف+ مضاف إليه، والجمل "مدّ ظلامه" فعليه ماضوية مثبتة مبنية في محل رفع خبر الليل.

الصورة الثانية: الخبر جملة فعلية ماضوية مؤكدة: وتتمثل هذه الصورة في الأبيات التالية:

1_ فَـإذَا سَمِعـتَ بِـأَنَّ مَجـدُودًا حَـوَى عُـــودًا فَـــأَثْمَرَ فِي يَديـــهِ، فَصَـــدّقْ.

2_ وَإِذَا سَمِعــتَ بِــأَنَّ مَحرُومًــا أتَــى مَـــاءً لِيشـــربه فَغَـــاضَ فَحَقِـــقْ.

3_ وَمَـنْ يَـذُقِ الـدُّنيَا فَـإنّي طَعمْتُهَـا وَسِـــيقَ إِلينَـــا عَـــذبُهَا، وَعَـــذَابُهَا.

4_ وَيُنكِـرُ عَيشًـا قَـدْ تَقَـادَمَ عَهـدُهُ وَيُظهِـرُ سِـرًّا كَـانَ بِـالأمسِ قَـدْ خَفَـا.

5_ إِنّي رَأيـتُ وُقـوفَ المـاءِ يُفسِـدُهُ إِنْ سَـاحَ طَـابَ، وَإِنْ لمْ يَجْـرِ لمْ يَطِـبِ.

1_ "حوى عودًا" فعل ماضٍ+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير الغائب "هو" الذي يعود على "مجدود"، والجملة "حوى عودًا" فعلية ماضوية مؤكدة ب "أنّ" مبنية في محل رفع خبر "أنّ".

2_ "أتى" فعل ماضٍ+ فاعل مضمر+ مفعول به منصوب، والجملة "أتى ماءً" فعلية ماضوية مؤكدة مبنية في محل رفع خبر "إنّ".

3_ "طعمت" فعل ماضٍ+ ضمير متصل بالمركب الفعلي في محل رفع فاعل+ ضمير متصل بالمركب الفعلي "الهاء" في محل نصب مفعول به، والجملة "طعمتها" ماضوية مؤكدة مبنية في محل رفع خبر إنّ.

4_ "قد خفا" فعل ماضٍ+ فاعل مضمر، والجملة الفعلية "قد خفا" ماضوية مؤكدة مبنية في محل نصب خبر كان، وهي في الأصل "خفا هو".

كانت العلاقة بين بنيتي السطح والعمق في الجمل الماضوية قائمة على الائتلاف من حيث الإظهار حينًا، والاختلاف حينًا آخر، إذ وردت عناصر الجملة في البنية السطحية ظاهرة في خمسة 05 نماذج، وقد أُضمر الفاعل من الجملة الخبرية في 06 نماذج، وورد الإخبار من طريق الجمل المؤكدة حينًا والمثبتة حينًا آخر، إذ يسعى الشاعر من خلالها إلى الوصف الكافي لسياقات شعره، وأهدافه، وهو التعبير عن الأحداث تعبيرًا دقيقًا وواضحًا.

5_ "رأيت" فعل ماضٍ+ ضمير متصل بالمركب الفعلي في محل رفع فاعل+ مفعول به، والجملة "رأيت وقوف" فعلية ماضوية في محل رفع خبر إنّ التوكيدية.

النمط الثالث/ الخبر جملة شرطية: تمثل هذا النمط في الأمثلة التالية:

1_ ومنْ (نزلت بساحته المنايا...فلا أرض تقيه ولا سماء).

2_ ومنْ (منح الجهّال علما أضاعه).

3-ومن (منع المستوجبين فقد طلمْ).

4_ ومنْ (يعتصم بالله يسلم من الورى).

5_ ومن (يرجه هيهات أنْ يتندّما).

1_ فعل ماضٍ+ جار ومجرور مضاف+ فاعل مؤخر+ فاء الرابطة لجواب الشرط+ لا النافية للجنس+ اسمها+ خبرها/ جملة فعلية مضارعية: فعل +مفعول به + عاطف+ لا النافية للجنس+ اسمها، والجملة الماضوية (نزلت بساحته المنايا، فلا أرض تقيه ولا سماء) مبنية في محل رفع خبر المبتدأ منْ.

2_ فعل ماضٍ+ فاعل مضمر+ مفعول به+ تمييز+ فعل+ فاعل مضمر+ مفعول به، والجملة (منح الجهال علمًا أضاعه) ماضوية شرطية مثبتة في محل رفع خبر المبتدأ "منْ".

3_ فعل ماضٍ+ فاعل مضمر+ مفعول به+ أداة عطف+ حرف تحقيق+ فعل ماضٍ، والجملة (منع المستوجبين فقد ظلم) ماضوية شرطية مثبتة في محل رفع خبر المبتدأ "منْ".

4_ فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير الغائب "هو"+ جار ومجرور+ فعل جواب الشرط/ فعل مضارع+ فاعل مضمر+ جار ومجرور، والجملة الشرطية (يعتصم بالله يسلم من الورى) فعلية مضارعية مثبتة شرطية في محل رفع خبر "منْ".

5_ فعل ماضٍ+ فاعل مضمر + "الهاء" ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به/ عبارة الشرط+ عبارة الحواب/ هيهات: اسم فعل ماضٍ بمعنى بعد+ أداة النصب+ فعل مضارع منصوب، والجملة (يرجه هيهات أن يتندّما) شرطية في محل رفع خبر "منْ".

يتضح جليًا أنّ أهم خاصية تميزت بها الجملة الخبرية هي هيمنة الإخبار بالفعل المضارع الذي مثّل النسبة الأكبر في المدونة ثم يليه الإخبار بالفعل الماضي، ولاسيما أنّ الموضوعات التي تطرق إليها الإمام تحتاج إلى الخفة والسرعة في الوصف، والتعبير.

كما استعان الشاعر بالأدوات الأسلوبية في أثناء الإخبار كالإثبات، والتوكيد، والنفي وهي وسائل تجذب المتلقي، وتشدّ انتباهه.

ونشير في هذه الدراسة إلى أنّ الشاعر قد أكثر من توظيف الجمل الخبرية المثبتة، وهي خاصية أسلوبية مهمة ارتبطت بالأفعال (المضارعية والماضوية) لتبرز معاني التجدد، والتغير والاستمرار والحدوث.

2_ الجملة الواقعة موقع الحال: عرفت جملة الحال حضورًا متميزًا في الخطاب الشعري للإمام الشافعي وذلك تبعًا للأنماط التالية:

النمط الأول/ الحال[1] **جملة فعلية مضارعية**: وتمثل هذا النمط في الصور التالية:

الصورة الأولى: الحال جملة فعلية مضارعية مثبتة: وردت هذه الصورة في بيتين من المدونة في قول الشاعر:

1_ دَعِ الأيَّامَ تَفعَلُ مَا تَشَاءُ وَطِبْ نَفسًا إِذَا حَكَمَ القَضَاءُ. (الوافر)

2_ دَعِ الأيَّامَ تَغدِرُ كُلَّ حِينٍ فَمَا يُغنِي عَنِ المِوتِ الدَّواءُ. (الوافر)

1_ تفعل: فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير الغائب "هي" الذي يعود على الأيام، وجملة (تفعل) فعلية مثبتة في محل نصب حال، والشيء نفسه بالنسبة إلى المثال الثاني.

الصورة الثانية: الحال جملة فعلية مضارعية مؤكدة: وتتمثل هذه الصورة في البيت الموالي:

1_ وَإِنِّي لآَتِي الذَّنبَ أَعرِفُ قَدرَهُ وَأَعلَمُ أَنَّ اللهَ يَعفُو مِنّة وتَكرُمَا.

1_ أعرف: فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر له في ب ع ضمير المتكلم "أنا"+ مفعول به+ متضايفين، وجملة (أعرف قدره) فعلية مضارعية مؤكدة بإنّ مبنية في محل نصب حال.

الصورة الثالثة: الحال جملة فعلية مضارعية منفية: ويبدو أنّ هذه الصورة وردت في البيتين التاليين:

1_ إِنَّ الذِي رُزِقَ اليسَارَ، فلمْ ينَلْ أَجرًا، وَلَا حَمدًا لِغيرِ مُوفقِ. (الكامل)

2_ والنَّاسُ أعَينهُم إلَى سَلْبِ الغِنَى لَا يَنظُرونَ إلَى الحِجَا وَالأوْلَقِ.

[1]: (تعد جملة الحال من الوظائف النحوية التي يمكن أن ترد جملة معاقبة للمفرد فتأتي هذه الجملة لتبين هيئة صاحبها، ومحلها النصب، وقد تكون اسمية أو فعلية) / ينظر: رابح بومعزة: الجملة الوظيفية في القرآن الكريم، صورها، بنيتها العميقة، توجيهها الدلالي، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2009م، ص355.

1_ لم ينل: فعل مضارع مجزوم بأداة النفي لم التي قلبت زمنه من الحاضر إلى زمن الماضي المنقطع القريب+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير الغائب هو الذي يعود على اليسار، وجملة (لم ينل) فعلية مضارعية منفية بلم في محل نصب حال.

2-لا النافية+ فعل مضارع+ واو الجماعة/ فاعل، وجملة (لا ينظرون) فعلية مضارعية منفية في محل نصب حال "فاعلم أنّ كل جملة وقعت حالًا ثم امتنعت من الواو فذلك لأجل أنك عمدت إلى الفعل الواقع في مصدرها فضممته إلى الفعل الأول في إثبات واحد...".[1]

النمط الثالث/ الحال جملة فعلية ماضوية: ويتمثل في الصور التالية:

الصورة الأولى: الحال جملة فعلية ماضوية مثبتة: تمثلت هذه الحالة في قول الشاعر:[2] (من الطويل)

تَعَـاظَمْنِي ذَنْـبِي فَأَقبَلـتُ خَاشِـعًا وَلولاَ الرّضَا مَا كُنت يَا رَبِ مُنعِمَا.

أقبلت: فعل ماضٍ+ التاء: ضمير متصل بالمركب الفعلي مبني في محل رفع فاعل+ حال، والجملة الفعلية الماضوية المثبتة (فأقبلت خاشعًا) مبنية في محل نصب حال.

يبدو أنّ الضمير المستتر هو الذي ربط الحال بصاحبها في هذه الأنماط، إلا في حالتين (الجملة المنفية ب لا والجملة الماضوية المثبتة) فقد ورد الرابط ضمير متصل.

3_ النعت جملة فعلية: ورد هذا التركيب في نمطين كما يلي:

النمط الأول/ النعت جملة فعلية مضارعية مثبتة: ويظهر أنّ هذا النمط ورد مرتين في المدونة في قوله:[3]

1_ تَسَـترْ بِالسَّـخَاءِ فَكُـلُّ عَيـبٍ يُغطِيهِ _كَمَا قِيل_ السَّخَاءُ. (الوافر)

2-وَأَحَـقُّ خَلـقِ اللهِ بِـالهَمِ امـرُؤ ذُو همّة يُبلِي بِرزقٍ ضَيقٍ. [4] (الكامل)

1_ يغطيه: فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع، ويعود على العيب + الهاء المتصلة بالمركب الفعلي في محل نصب مفعول به، وجملة (يغطيه) فعلية مضارعية مثبتة في محل جر نعت.

---

[1]: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984م، ص213.

[2]: الديوان، ص128.

[3]: المصدر نفسه، ص39.

[4]: م.ن، ص108.

2_ يبلي: فعل مضارع+ فاعل مضمر تقديره هو يعود على امرؤ، والجملة (يُبلي) فعلية مضارعية مثبتة مبنية في محل جر نعت.

النمط الثاني/ النعت جملة فعلية ماضوية: ويتمثل هذا النمط في صورتين كما سيأتي:

الصورة الأولى: النعت جملة فعلية ماضوية مثبتة: وردت هذه الصورة في ثلاثة أبيات كما يلي:

1_ وَمَــنْ مَــنَحَ الجُهّــالَ عِلمًــا أَضَــاعَهُ وَمَنْ مَنَعَ المستوجِبينَ فَقدْ ظَلَمْ. (الطويل)

2_ وَيــذْكُرُ أَيّامًــا مَضَــتْ مِــنْ شَــبَابِهِ وَمَا كَانَ فيهَا بِالجَهَالةِ أَجرَمَا. (الطويل)

3_ وَعِــزةُ عُمــرِ المــرءِ قَبــلَ مَشِــيبِهِ وَقَدْ فَنيتْ نَفسٌ تَولىَ شَبَابُها. (الطويل)

1_ فعل ماضي+ فاعل مضمر+ الهاء: ضمير متصل بالمركب الفعلي في محل نصب مفعول به، والجملة (أضاعه) فعلية ماضوية مثبتة في محل نصب نعت.

2_ فعل ماضي+ فاعل مضمر+ جار ومجرور مضاف+ مضاف إليه، وجملة (مضت من شبابه) فعلية ماضوية مثبتة مبنية في محل نصب حال.

3_ فعل ماضي+ فاعل مضاف+ مضاف إليه، وجملة (تولى شبابها) فعلية ماضوية مثبتة في محل رفع نعت.

الصورة الثانية: النعت جملة فعلية ماضوية مؤكدة: وردت هذه الصورة في الديوان مرة واحدة في قول الشاعر:[1] (من الطويل)

ويُنكِــرُ عَيشًــا قَــدْ تَقَــادَمَ عَهــدُهُ وَيُظهِــرُ سِــرًّا كَــانَ بِــالأمسِ قَــدْ خَفَــا.

_ فعل ماضي+ فاعل ظاهر مضاف+ ضمير متصل بالفاعل في محل جر مضاف إليه، وجملة (تقادم عهده) فعلية ماضوية مؤكدة ب قد مبنية في محل نصب نعت.

ورد النعت جملة فعلية مضارعية مثبتة مرتين في المدونة في الجمل (يعطيه، ويبلي) التي تتسم بالتغير والتجدد، والحركية والاستمرارية، باعتبار السخاء دائم الستر للعيوب.

أما العلاقة بين بنيتي السطح والعمق فهي قائمة على الاختلاف من حيث الإضمار في الجملتين 1و2 المثبتتين، إذ قام الشاعر بإضمار الفاعل في البنية السطحية، وتقديره في البنية العميقة بضمير الغائب "هو".

[1]: الديوان، ص100.

_ يتضح من خلال الجملة الماضوية المؤكدة (قد تقادم عهده) أنّ الشاعر أراد تأكيد الخبر، وتحقيقه، وتثبيته في ذهن المتلقي، أي تأكيد صفة القِدم للموصوف وهو العيش.

_ تراوحت الجمل الوصفية بين الجمل المضارعية المثبتة، والجمل الماضوية المثبتة حينًا والماضوية المؤكدة حينًا آخر.

_ تبرز الجمل النعتية حاملة دلالة تأكيد الصفات لموصوفاتها، التي يسعى الشاعر لإثباتها في ديوانه.

4_ الجملة الواقعة موقع المفعول به:

الصورة الأولى: المفعول به جملة فعلية مضارعية مثبتة: وتبرز هذه الصورة في البيتين التاليين:[1] (من البسيط)

1_ إنّي رَأيــتُ وُقُــوفَ المِــاءِ يُفسِــدُهُ إنْ سَــاحَ طَــابَ، وَإنْ لمْ يجْــرِ لمْ يَطِــبِ.

2_ سَــافِرْ تَجِــدْ عِوضًــا عَمّــنْ تُفَارقُــهُ وَانصَــبْ فَــإنَّ لذِيــذَ العَــيشِ فِي النّصَــبِ.

1_ يفسد: فعل مضارع+ فاعل مضمر + ضمير متصل بالمركب الفعلي في محل نصب مفعول به، وجملة (يُفسده) فعلية مضارعية مثبتة في محل نصب مفعول به للفعل رأيت.

2_ تجد" فعل مضارع+ فاعل مضمر تقديره "أنت"، وجملة (تجد) فعلية مضارعية مبنية في محل نصب مفعول به.

الصورة الثانية: المفعول به جملة فعلية مضارعية مؤكدة: يبدو أنّ هذه الحالة وردت مرة واحدة في المدونة في قول الشاعر:[2] (من الطويل)

تَفَــرّقَ عَنــكَ الأقرَبــونَ لِشَــأنِهِم وَأَشْــفقتَ أنْ تَبقَــى، وَأَنــتَ وَحيــدٌ.

تبقى: فعل مضارع مسبوق بأنْ+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير الخطاب "أنت"، وجملة (أنْ تبقى) فعلية مضارعية مؤكدة ب أنْ مبنية في محل نصب مفعول به للفعل أشفق.

الصورة الثالثة: المفعول به جملة مقول القول ماضوية مثبتة: تمثلت هذه الصورة في قول الشاعر:[3] (من الكامل)

[1]: الديوان، ص53.

[2]: المصدر نفسه، ص68.

[3]: م.ن، ص61.

أَيَقُولُ: جَاوزتُ الفُراتَ، ولمْ أنَلْ رَيًّــا لديــهِ، وَقَــدْ طَغَــتْ أمواجُــهُ؟

_ أداة استفهام (الهمزة)+ فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير الغائب "هو"+ فعل ماضٍ+ الفاعل ضمير نتصل بالمركب الفعلي+ مفعول به، وجملة (جاوزت الفرات) جملة مقول القول مبنية في محل نصب مفعول به.

استعان الشاعر بتراكيب مقول القول جملة مفعولية ليبرز الطابع الحواري في خطابه الشعري، الذي يترجم ذلك الحوار القائم بين الضيف وأهله.

5_ الجملة الواقعة موقع الفاعل:

النمط الأول/ الفاعل جملة فعلية مضارعية: ولهذا النمط صورتين كما يلي:

الصورة الأولى: الفاعل جملة مضارعية منسوخة مؤكدة:

وَإِنْ كَثُــرتْ عُيوبــكَ فِي البَرَايَــا وَسَــرّك أنْ يَكُــونَ لهَــا غِطَــاءٌ.[1]

_ فعل مضارع منسوخ مسبوق بأداة توكيد أنْ+ شبه جملة مقدر محذوف خبر كان+ اسمها مؤخر، والجملة الفعلية (أنْ يكون لها غطاءٌ) مضارعية مؤكدة مبنية في محل رفع فاعل للفعل سرّ.

الصورة الثانية: جملة فعلية مضارعية مؤكدة: في قول شاعرنا: (من الطويل)

_ فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير الغائب "هو" الذي يعود على الذي يعتصم بالله، والجملة الفعلية المؤكدة (أنْ يتندّما) مبنية في محل رفع فاعل هيهات.

6_ الجملة الواقعة موقع المضاف إليه:

النمط الأول/ المضاف إليه جملة ماضوية واقعة عبارة الشرط: وردت هذه الحالة في الجمل التالية:

1_ إذا حكم القضاء.

2_ إذا نزل القضاء.

3_ فإذا سمعت بأنّ مجدودًا حوى عودًا فأثمر في يديه...وإذا سمعت بأنّ محرومًا أتى ماءً ليشربه فغاض.

4_ إذا كان ذو القربى لديك مبعدا.

[1]: الديوان، ص39.

5_ إذا اصفرّ لون المرء، وابيضّ شعره.

6_ إذا ما كنت ذا قلب قنوع.

7_ لما قسا قلبي، وضاقت مذاهبي.

8_ فلمّا قرنته بعفوك ربي.

_ الجمل (1و 2) = فعل ماضٍ+ فاعل، والجمل (حكم القضاء، ونزل القضاء) ماضوية في محل جر بالإضافة.

3_ فعل ماضٍ+ فاعل/ ضمير متصل بالمركب الفعلي+ أداة نصب وتوكيد+ اسمها+ خبرها/ جملة فعلية: فعلها ماضٍ+ فاعل مضمر+ مفعول به+ فعل ماضٍ+ جار ومجرور، والجملة الفعلية الماضوية (سمعت أنّ مجدودًا...في يديه) في محل جر بالإضافة.

5_ فعل ماضي ناقص+ اسمها مضاف+ مضاف إليه+ جار ومجرور+ خبر كان، والجملة (كان ذو القربى لديك مبعدًا) ماضوية في محل جر بالإضافة.

6_ فعل ماضٍ+ فاعل مخصوص بالإضافة + مضاف إليه+ معطوف+ جملة فعلية/ فعل+ فاعل مخصوص بالإضافة+ مضاف إليه، والجملة (اصفر لون المرء وابيضّ شعره) ماضوية مبنية في محل جر بالإضافة.

7_ ما زائدة+ فعل ماضي ناقص+ اسم كان متصل بالمركب الفعلي+ خبرها مضاف+ مضاف إليه، والجملة (ما كنت ذا قلبٍ قنوع) مبنية في محل جر بالإضافة.

8_ فعل ماضٍ+ فاعل+ أداة عطف+ جملة فعلية/ فعل ماضٍ+ فاعل مخصوص بالإضافة، والجملة (قسا قلبي وضاقت مذاهبي) ماضوية مبنية في محل جر بالإضافة.

9_ فعل ماضٍ+ فاعل متصل+ مفعول به ضمير متصل+ جار ومجرور مضاف، والجملة (قرنته بعفوك ربي) ماضوية مبنية في محل جر بالإضافة.

النمط الثاني/ جملة المضاف إليه مضارعية واقعة عبارة الشرط: ويتمحور هذا النمط في النماذج التالية:

1- إذا لم يكن صفو الوداد طبيعة.

2- إذا لم يكن بها.

3- إذا ظالم يستحسن الظلم مذهبا.

4- إذا المرء لا يرعاك إلا تكلُّفا.

1_ أداة شرط غير جازم "إذا"+ فعل مضارع ناقص مسبوق بلم النافية والجازمة التي قلبت زمنه من الحاضر إلى الماضي+ اسمه مضاف+ مضاف إليه، والجملة الفعلية المضارعية (لم يكن صفو الوداد) وقعت مضافة إلى ظرف.

2_ أداة الشرط غير الجازم "إذا"+ أداة نفي وجزم+ فعل مضارع ناقص+ شبه جملة "جار ومجرور" متعلق بخبر كان مقدم+ اسمها مؤخر، والجملة المضارعية (لم يكن بها) في محل جر بالإضافة.

3_ أداة شرط غير جازمة "إذا"+ فاعل لفعل محذوف وجوبًا في البنية السطحية يفسره الفعل الموجود بعبارة الشرط (يستحسن) ويقدر في البنية العميقة ب (يستحسن هو)، والجملة الفعلية (يستحسن الظلم) في محل جر بالإضافة.

فالجمل التي تقع بعد "إذا" يبتغي منها تحديد الظرف النهائي وتخصيصه "إذ تنشأ العلاقة بين المضاف والمضاف إليه لإفادة التخصيص، أو الوصف، أو التمييز، أو الربط، وتبلغ قوة الارتباط بين المتضايفين إلى حد أنّها قادرة على النشوء حين يكون المضاف إليه جملة"[1].

ثانيًا/ الجمل الاسمية:

1_ الحال جملة اسمية: ويمكن أن نورد جمل الحال الاسمية في الجدول التالي:

صاحب الحال	جملته	الرابط	تركيب الجملة
1_ الفؤاد.	والفؤاد كئيب.	واو الحال.	مبتدأ+ خبر مفرد/ واو الحال+ جملة اسمية.
2_ السهاد.	والسهاد عجيب.	واو الحال.	
3_ أنت.	وأنت وحيد.	واو الحال.	مبتدأ+ خبر مفرد.
4_ همتي.	وهمتي لم تخلق.	واو الحال.	مبتدأ+ خبر مفرد.
5_ البناءُ.	والبناء جديدُ.	واو الحال.	مبتدأ+ خبر/ جملة فعلية فعلها

[1]: مصطفى حميدة: نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، مرجع سابق، ص169.

6_ البخلُ	والبخلُ ملء إهابه.	واو الحال.	مضارع. مبتدأ+ خبر. مبتدأ+ خبر/ جملة فعلية فعلها ماضٍ.

_ وردت الجمل في هذه التراكيب اسمية مقترنة بالواو "...وكل جملة جاءت حالًا ثم اقتضت الواو فذلك لأنك مستأنف بها خبرًا غير قاصد إلى أن تضمها إلى الفعل الأول في الإثبات... وتسميتها واو الحال لا يخرجها عن أن تكون مجتلبة لضم جملة إلى جملة".[1] فأفادت هذه الصفات (كئيب، عجيب، وحيد، جديد...) الثبات والسكون، والقرار.

_ وارتبطت جملة الحال بصاحبها بوساطة واو الحال ف "في العموم تفيد الاجتماع... فهي تفيد التشريك في الحكم".[2]

_ اعتمد الشاعر الجمل الحالية، جملة اسمية مثبتة مبرزًا الثبات، والسكون لصفاته.

_ تأتي جملة الحال مبيّنة لهيئة صاحبها، فمثلا (وأنت وحيدًا) جيء بها لتأدية وظيفة لغوية مخصوصة هي بيان هيئة، وحال الضيف بعد فراقه لأقربائه، وبعدهم عنه، وتخصيص بقائه وحيدًا.

2_ المفعول به جملة اسمية:

النمط الأول/ المفعول به جملة اسمية مؤكدة: وردت هذه الصورة في المدونة في الأبيات التالية:

1_ وَإِنّي لأَتِي الـذَّنبَ أعـرِفُ قَـدرُهُ وَأَعلَمُ أنَّ اللهَ يَعفُو مِنّة وَتَكَرُّمَا. (الطويل)

2_ فَـإذَا سَمِعـتَ بِـأنّ مَجـدُودًا حَـوَى عُـودًا فِي يديهِ فَـأَثمَرَ، فَصَـدِقْ. (الكامـل)

3_ وَإِذَا سَمعـتَ بِـأنّ مَحرُومًـا أتَـى مَـاءً ليشـرُبهُ فَغَـاضَ، فَحَقِـقْ. (الكامـل)

1_ أداة نصب وتوكيد+ لفظ جلالة اسم أنّ+ خبرها/ جملة فعلية مضارعية: يعفو، وجملة (أنّ الله يعفو) اسمية مؤكدة مبنية في محل نصب مفعول به.

[1]: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص214.

[2]: فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، مرجع سابق، ص296.

2_ أنّ: ناسخ للنصب والتوكيد+ اسمها+ خبرها/ جملة فعلية: حوى، والجملة (بأنّ مجدودًا حوى) اسمية مؤكدة مبنية في محل نصب مفعول به للفعل سمع.

3_ أنّ: أداة نصب وتوكيد+ اسمها+ خبرها/ جملة فعلية: فعل+ فاعل مضمر، وجملة (أنّ محرومًا أتى) اسمية مؤكدة مبنية في محل نصب مفعول به.

النمط الثاني/ المفعول به جملة اسمية مثبتة "الجار والمجرور": وردت هذه الصورة ثلاث مرات في الخطاب الشعري للإمام الشافعي من خلال قوله:

1_ أَحْسِنْ إِلَى الأَحرَارِ تَملكْ رِقابَهم فَخَيرُ تِجارَاتِ الكِرامِ اكتِسَابُها. (الطويل)

2_ وَكُنْ بينَ هَاتينِ مِنَ الخَوفِ وَالرَّجَا وَأَبشِرْ بِعفُو اللهِ إنْ كُنتَ مُسْلِمَا.

3_ تَسَتّرْ بِالسَّخَاءِ فَكُلُّ عَيبٍ يُغطِيه _كَمَا قِيلَ_ السَّخَاءُ. (الوافر)

ويمكن توضيح مكونات الجملة المفعولية في الجدول التالي:

جملة المفعول به	تركيبها	فعلها	أداة الربط
إلى الأحرار	جار+ اسم مجرور.	أحسنْ.	الجار: إلى.
بعفو الله	جار+ اسم مجرور مخصوص بالإضافة.	أبشرْ.	الجار: الباء.
بالسخاء	جار+ اسم مجرور.	تستّرْ.	الجار: الباء.

النمط الثالث/ المفعول به جملة اسمية (جملة مقول القول): تمثلت هذه الصورة في بيتين شعريين من الخطاب الشعري للإمام الشافعي كما يلي:

1_ يَقُولُ: حَبيبي أَنتَ سُؤلِي، كَفَى بِكَ للرَّاجِينَ سُؤلًا، وَمَغنَمَا. (الطويل)

2_ فَإنْ قُلتَ: لِي بَيتٌ، وَسِبْطٌ، وَأسْلافُ صِدقٍ قَدْ مَضُوا وَجُدُودٌ.

1_ فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير الغائب "هو"+ منادى+ مبتدأ+ خبر+ أداة عطف+ معطوف على الخبر، وجملة (حبيبي أنت سؤلي وبغيتي) اسمية مقول القول في محل نصب مفعول به للفعل يقول.

2_ الفاء: بحسب ما قبلها+ حرف شرط جازم مبني على السكون+ فعل ماضٍ+ فاعله/ ضمير متصل بالمركب الفعلي+ جار ومجرور متعلق بخبر محذوف تقديره "موجود"+ مبتدأ نكرة مؤخر+ واو العطف+ اسم معطوف+ معطوف مضاف+ مضاف إليه، وجملة (لي بيت) مبنية في محل نصب مفعول به.

3_ الخبر جملة اسمية: تميزت جملة الخبر بحضورها المكثف في المدونة وتمثلت فيما يلي:

النمط الأول: الخبر جملة اسمية:

الصورة الأولى: الخبر شبه جملة "جار ومجرور": تمثلت هذه الصورة في الأمثلة الموالية، والتي بلغ تواترها خمس مرات في المدونة كما سيأتي:

1_ سلامٌ على الدنيا إذا لم يكن بها.

2_ فعما قليلٍ، وهو في غفلاته.

3_ فطوبى لنفسٍ.

1_ مبتدأ نكرة+ خبر شبه جملة، وجملة (على الدنيا) اسمية مثبتة مبنية في محل رفع خبر (سلام).

2_ مبتدأ معرف "هو"+ خبر/ شبه جملة مخصوص بالإضافة+ مضاف إليه، وجملة (في غفلاته) اسمية مثبتة في محل رفع خبر الضمير "هو".

3_ فاء بحسب ما قبلها+ مبتدأ+ خبر/ شبه جملة جار ومجرور، وجملة (لنفسٍ) اسمية مثبتة في محل رفع خبر (طوبى).

الصورة الثانية/ الخبر شبه جملة: جار ومجرور مقدم على المبتدأ: وردت هذه الصورة 17 مرة في الخطاب الشعري كما يلي:

1_ لله درُّ العارفِ الندبِ. 2_ ففي يقظتي شوقٌ، وفي غفوتي منًى.

3_ ففي النَّاسِ أبدالٌ، وفي التركِ راحةٌ. 4_ وفي القلبِ صبرٌ للحبيب، ولو جفا.

5_ فللسيف أغوالٌ، وللرمح رنّةٌ. 6_ وللخيل من بعد الصهيل نحيبٌ.

7_ ومِنَ الدَّليلِ على القضاءِ وحكمهِ بؤسُ اللَّبيبِ، وطِيبُ عيشِ الأحمقِ.

8_ وسرّك أن يكون لها غطاء. 9_ عليَّ إكليل الكلام، وتاجه.

10_ عليها كلابٌ همهنّ اجتذابها. 11_ فإن قلت: لي بيتٌ، وسبطٌ، وسبطةٌ.

1_ لله: خبر شبه جملة/ جار ومجرور+ مبتدأ نكرة مؤخر مخصوص بالإضافة+ مضاف إليه+ صفة، وجملة (لله) اسمية مثبتة مبنية في محل رفع خبر مقدم ل درُّ.

2_ ففي يقظتي: خبر مقدم مخصوص بالإضافة+ مبتدأ مؤخر نكرة، وجملة (ففي يقظتي) اسمية مثبتة في محل رفع خبر مقدم وجوبًا ل شوقٌ.

3_ أداة عطف+ خبر مقدم/ جار ومجرور+ مبتدأ مؤخر وجوبًا نكرة غير مخصصة، وجملة (في الناس) اسمية مثبتة في محل رفع خبر مقدم للمبتدأ أبدالٌ.

4_ في القلب/ خبر مقدم+ مبتدأ نكرة غير مخصصة، وشبه الجملة (في القلب) اسمية مثبتة في محل رفع خبر المبتدأ صبر.

5_ خبر مقدم شبه جملة+ مبتدأ مؤخر نكرة غير مخصصة، وجملتي (للسيف، وللرمح) اسميتين مثبتتين في محل رفع خبر للمبتدأ (أغوال، ورنة).

6_ شبه جملة/ جار ومجرور متعلقة بخبر محذوف تقديره "كائن" مقدم+ مبتدأ مؤخر، ويفضل بين المبتدأ والخبر _جملة الجار والمجرور_ وجملة (للخيل) اسمية مثبتة مبني في محل رفع خبر المبتدأ النكرة غير المخصصة نحيبٌ.

7_ خبر مقدم/ جار ومجرور+ مبتدأ مؤخر مركب (بؤس اللبيب)، ويفصل بين الخبر جملة والمبتدأ الجار والمجرور وجملة معطوفة عليها، وجملة (من الدليل) اسمية مثبتة مبنية في محل رفع خبر المبتدأ المركب (بؤس اللبيب).

8-لها: خبر مقدم+ اسم كان مؤخر نكرة غير مخصوصة، وجملة (لها) اسمية مثبتة مبنية في محل نصب خبر يكون.

الصورة الثالثة: الخبر شبه جملة ظرفية: وردت هذه الصورة مرة واحدة في المدونة في قول الشاعر: (من الطويل).

وكنْ بينَ هَاتَيْنِ مِنَ الخَوفِ وَالرَّجَا وَأَبشرْ بِعفُو اللهِ إنْ كُنتَ مُسلِمَا.

_ فعل أمر ناسخ+ اسمه مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير المخاطب "أنت"+ شبه جملة ظرفية/ بين هاتين+ جار ومجرور+ أداة عطف+ معطوف، والجملة الظرفية (بين هاتين) اسمية مثبتة مبنية في محل نصب خبر كان.

الصورة الرابعة: الخبر شبه جملة ظرفية مقدم: وتمثلت هذه الصورة في ثلاث نماذج في الخطاب الشعري:

1_ حوالي فضل الله من كل جانبٍ.

2_ حوالي إيناس من الله وحده.

3_ عندي يواقيت القريض، ودرّه.

في الجمل (1و 2) حوالي: شبه جملة ظرفية خبر مقدم+ مبتدأ نكرة مخصوص بالإضافة+ لفظ جلالة مضاف، وجملة (حوالي) ظرفية اسمية مثبتة في محل رفع خبر مبتدأ مؤخر "فضل ووحده ".

3_ عندي: ظرفية مضافة+ مضاف إليه+ مبتدأ مؤخر مخصوص بالإضافة+ مضاف إليه، وجملة (عندي) ظرفية اسمية مبنية في محل رفع خبر مقدم للمبتدأ يواقيت.

الصورة الخامسة: الخبر شبه جملة/ جار ومجرور مقدم منفي: وردت هذه الحالة مرتين في المدونة كما يلي:

1_ فما لحوادث الدنيا بقاء.

2_ سلام على الدنيا إذا لم يكن بها صديق.

1_ ما النافية لا محل لها من الإعراب+ خبر مقدم/ جار ومجرور مخصوص بالإضافة+ مضاف إليه+ مبتدأ مؤخر، وجملة (لحوادث) اسمية منفية ب ما مبنية في محل رفع خبر مقدم.

2_ مبتدأ نكرة+ خبر/ جار ومجرور+ أداة شرط غير جازمة+ أداة جزم+ فعل مضارع منسوخ+ اسم كان مؤخر+ خبرها/ شبه جملة، وجملة (بها) اسمية منفية ب لم مبنية في محل نصب خبر يكون.

الصورة السادسة: الخبر جملة حالية سدت مسد خبر غدا: تمثلت هذه الصورة في البيت التالي: (من الطويل).

بَلوتُ بَنِي الدُّنيَا فَلَمْ أَرَ فِيهم سِوَى مَنْ غَدَا، والبُخلُ مِلْءُ إِهَابِهِ.

_ فعل+ فاعل متصل بالفعل+ مفعول به مضاف+ مضاف إليه+ فاء العطف+ حرف جزم+ فعل مجزوم+ جار ومجرور+ مفعول به مضاف+ مضاف إليه+ فعل ماضي ناقص+ اسمها مضمر+ واو الحال+ مبتدأ+ خبر مضاف+ مضاف إليه، وجملة (والبخل ملء إهابه) اسمية حالية سدت مسد خبر غدا.

_ وردت الجمل الخبرية في الخطابات الشعرية متنوعة مبنًى ومعنًى، وقد اتسمت بسمة الإخبار بوساطة أفعال مختلفة، وذلك تبعًا للأحوال الزمنية التي تستدعي السرعة في توصيل الخبر، والديناميكية في وصف الأحداث.

5_ الجملة المعطوفة: تنوعت هذه الجملة تبعًا للأنماط التالية:

النمط الأول/ جملة المعطوف مضارعية: وتمثلت في الأبيات التالية: (من الطويل)

1_ فَمَا زِلتَ ذَا عَفْو عَنِ الذَّنبِ لمْ تَزلْ تَجُـــودُ، وَتَعفُـــو مِنَّـــة وتَكَرُّمَـــا.

2_ عَسَى مَنْ لهُ الإحسانَ يغفِرُ زِلتِي وَيسْـــترُ أَوزَارِي، وَمَـــا قَـــدْ تَقَـــدَّمَا.

3_ وَإِنِّي لَأَتِي الـــذَّنبَ أعـــرِفُ قَـــدرُهُ وَأَعْلَـــــمُ أَنَّ اللهَ يَعفُـــــو ترحُمَـــــا.

4_ أَصُـــونُ وِدَادِي أنْ يُدنِسَـــهُ الهَـــوَى وَأَحفَـــظُ عَهـــدَ الحُـــبِّ أنْ يَتثلَّمَـــا.

5_ ويُنكِـرُ عَيشًـــا قَـــدْ تَقَـــادَمَ عَهـــدُهُ وَيُظهِـــرُ سِـــرًّا كَـــانَ بِـــالأمسِ قَـــدْ خَفَـــا.

6_ فَـــإِنْ تَجتنِبْهَـــا كُنـــتَ سَـــلِمًا لِأَهلهَـــا وَإِنْ تَجتـــــذِبْهَا نَازَعتْـــــكَ كِلَابُهَـــــا.

7_ إِذَا المـــرءُ لَا يَرعَـــاكَ إِلَّا تَكَلُّفَـــا فَدَعـــهُ، وَلَا تُكثِـــرْ عليـــهِ التَّأَسُّـــفَا.

1_ فعل مضارع+ فاعل مضمر في ب س مقدر في ب ع بضمير المخاطب أنت، وجملة (تعفو) معطوفة على جملة لها محل من الإعراب (تجود) في محل نصب.

2_ فعل مضارع+ فاعل مضمر+ مفعول به مضاف+ مضاف إليه، وجملة (يستر أوزاري) فعلية مضارعية معطوفة على جملة يغفر زلتي في محل نصب.

3_ فعل مضارع+ فاعل مضمر+ أداة نصب وتوكيد+ لفظ جلالة اسم أنّ، وخبرها/ جملة فعلية مضارعية: يعفو، وجملة (أعلم أنّ الله يعفو) مضارعية مثبتة معطوفة على جملة (أعرف قدره) في محل نصب.

4_ فعل مضارع= فاعل مضمر+ مفعول به مضاف+ مضاف إليه، وجملة (أحفظ عهد الحب) فعلية مضارعية مثبتة معطوفة على جملة (أن يدنسه الهوى) في محل نصب.

5_ فعل مضارع+ فتعل مضمر+ مفعول به، وجملة (يُظهر سرًّا) مضارعية مثبتة معطوفة على (قد تقادم عهده) مبنية في محل نصب.

6_ أداة شرط+ فعل مضارع+ فاعل مضمر+ مفعول به/ ضمير متصل بالمركب الفعلي، وجملة (إن تحتذبها) فعلية مضارعية مثبتة معطوفة على جملة (كنت سلمًا لأهلها) في محل جزم.

7_ أداة نهي لا+ فعل مضارع+ فاعل مضمر+ جار ومجرور+ مفعول به مؤخر، وجملة (لا تكثر عليه التأسُّفا) مضارعية مثبتة معطوفة على جملة (فدعه) في محل جزم.

الصورة الثانية: جملة المعطوف مضارعية منفية: وردت هذه الصورة مرة واحدة في المدونة في قوله: (البسيط)

إنّي رَأيتُ وُقُوفَ المـاءِ يُفسِدُهُ إنْ سَاحَ طَابَ، وَإنْ لمْ يجرِ لمْ يَطِبِ.

_ أداة شرط وجزم+ أداة جزم+ فعل مضارع مجزوم، وجملة (إن لم يجر) مضارعية منفية ب لم معطوفة على جملة (طاب) في محل جزم.

النمط الثاني: جملة المعطوف ماضوية مثبتة: استعان الشاعر بهذا النمط في الأبيات التالية:

1_ ولما قَسَا قَلبِي، وَضَاقَتْ مَذَاهِبِي جَعَلتُ الرَّجَا مِني لِعفُوكَ سُلمَا. (الطويل)

2-فَإِذَا سَمِعتَ بِأَنَّ مَجدُودًا حَوَى عُودًا فَأَثمَرَ فِي يدِيهِ، فَصَدِقْ. (الوافر)

وَإِذَا سَمِعْتَ بِأَنَّ مَحرُومًا أَتَى مَاءً ليشرُبهُ، فَغَاضَ فَحَقِقْ. (الوافر)

3_ تَفَرَّقَ عَنكَ الأَقربُونَ لِشَأنِهِم وَأَشْفَقتَ أَنْ تَبقَى وَأَنتَ وَحِيدُ. (الطويل)

4_ وَأَصَبحتَ بينَ الحَمدِ وَالذَّمِ وَاقِفًا فَيَا لَيتَ شِعرِي أَيّ ذَاكَ تَحِيدُ. (الطويل)

5_ إِذَا اصْفرَّ لونُ المرءِ، وابْيضَّ تَنغَّصَ مِنْ أَيَّامِهِ مُسْتَطَابُها. (الطويل)

6_ إِذَا ظَالمٌ يَسْتحسِنُ الظُلمَ وَلجّ عُتوًا فِي قَبيحِ اكتسَابِهِ. (الطويل)

7_ تَأوّهَ قَلبِي، وَالفُؤادُ كَئيبُ وَأَرّقَ نَومِي، فَالسُّهادُ عَجِيبُ. (الطويل)

8_ تَزَلزَلَتِ الدُّنيَا لآلِ مُحمدٍ وَكَادَتْ لهُم صُمُّ الجِبَالِ تَذُوبُ. (الطويل)

وَغَارَتْ نُجُومٌ، واقشَعَرتْ كَوَاكِبٌ وَهُتّكَ أَسْتَارٌ، وَشُقَّ جُيوبُ.

9_ فَإِنْ تَغرَّبَ هَذَا عَزَّ مَطلبهُ وَإِنْ تَغَرَّبَ ذَاكَ عَزَّ كَالذَّهَبِ. (البسيط)

1_ فعل مضارع+ فاعل مضاف+ مضاف إليه، وجملة (ضاقت مذاهبي) فعلية ماضوية معطوفة على جملة (قسا قلبي) في محل جر.

2_ أداة شرط+ فعل ماضٍ+ فاعل/ ضمير متصل، وجملة (إذا سمعت) فعلية ماضوية معطوفة على جملة (فصدق) في محل جزم.

3_ فعل ماضٍ+ فاعل متصل بالمركب الفعلي، وجملة (أشفقت) فعلية ماضوية معطوفة على (تفرّق عنك الأقربون لشأنهم) في محل جزم.

4_ فعل ماضي ناقص+ اسمه/ ضمير متصل بالفعل+ ظرف مكان مفعول فيه مضاف+ مضاف إليه+ واو العطف+ اسم معطوف+ خبر أصبح مؤخر، وجملة (أصبحت بين الحمد والذم واقفًا) معطوفة على جملة (وأنت وحيد) في محل نصب.

5_ فعل ماضٍ+ فاعل مضاف+ مضاف إليه، وجملة (ابيضّ شعره) ماضوية مثبتة معطوفة على جملة (اصفرّ لون المرء) في محل جزم.

6_ فعل ماضٍ+ فاعل مضمر+ حال، وجملة (لجّ عتوًا) فعلية ماضوية مثبتة معطوفة على (يستحسن الظلم مذهبا) في محل جزم.

7_ فعل ماضٍ+ فاعل مضاف+ مضاف إليه، وجملة (أرق نومي) فعلية ماضوية مثبتة معطوفة على (والفؤاد كئيب) في محل نصب.

8_ فعل ماضٍ+ فاعل ظاهر، وجملة (غارت نجوم) ماضوية مثبتة معطوفة على جملة (تذوب) في محل نصب.

9_ أداة شرط وجزم+ فعل ماضٍ+ فاعل، وجملة (إنْ تغرّب ذاك) ماضوية مثبتة معطوفة على جملة (عزّ مطلبه) في محل جزم.

النمط الثالث/ جملة المعطوف اسمية:

الصورة الأولى: جملة المعطوف اسمية مثبتة: استعمل الشاعر هذه الصورة ثلاث مرات في خطابه الشعري: (من الطويل).

1_ فَلّلسـيفِ أغْـوالٌ، وللـرُّمحِ رَنَّـةٌ وَللخَيلِ مَنْ بَعدِ الصَّهيلِ نَحِيبُ. (الطويل)

2_ فَفِي يقَظَتِي شَوقٌ، وَفِي غَفوَتِي مُنًى تُلَاحِقُ خَطْوِي نَشوَةً، وَتَرَنُّمَا. (الطويـل)

3_ وَمَنْ يَعتَصِمْ بِاللهِ يَسلَمْ مِنَ الوَرَى وَمَنْ يَرجُهُ هَيهَاتَ أَنْ يَتنَدَّمَا. (الطويـل)

1_ جار ومجرور: شبه جملة متعلقة بخبر محذوف مقدم+ مبتدأ نكرة مؤخر، وجملة (للرمح) اسمية مثبتة معطوفة على جملة (فللسيف) في محل رفع.

2_ جار ومجرور: متعلق بخبر محذوف مقدم+ مبتدأ مؤخر، وجملة (في غفوتي) اسمية مثبتة معطوفة على جملة (ففي يقظتي) في محل رفع.

3_ اسم شرط مبني في محل رفع مبتدأ+ خبره/ جملة فعلية مضارعية: فعل+ فاعل مضمر+ مفعول به/ الهاء المتصلة بالفعل، وجملة (من يرجه) اسمية مثبتة معطوفة على جملة (يسلم من الورى) في محل جزم.

الصورة الرابعة: جملة المعطوف جملة اسمية منفية: استعان الشاعر بهذه الصورة مرة واحدة في خطابه الشعري في قوله:

فَمَـا كُـلُّ مَـنْ تَهْـوَاهُ يَهْـوَاكَ قَلبُـهُ وَلَا كُـلّ مَـنْ صَافَيتَهُ لَـكَ قَدْ صَفَا. (طويـل)

_ لا النافية+ مبتدأ مخصوص بالإضافة+ اسم موصول مبني في محل جر مضاف إليه+ فعل ماضٍ+ التاء: ضمير متصل في محل رفع فاعل+ والهاء: ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به، وجملة (لا كل من صافيته) اسمية منفية معطوفة على جملة (يهواك قلبه) في محل نصب.

والجدولان المواليان يلخصان الجمل الفعلية والاسمية في الديوان: مجموع ونسبة **الجمل الفعلية (البسيطة والمركبة)** في المدونة:

الجمل الفعلية البسيطة/ أنماطها وصورها	مجموعها		الجمل الفعلية المركبة (أنماطها وصورها)	مجموعها	
جملة الخبر: مضارعية مثبتة.	22	34	الخبر: جملة شرطية:	03	05
مضارعية منفية.	05		_ ماضوية.	02	
ماضوية مثبتة.	02		_ مضارعية.		
ماضوية مؤكدة.	05				
جملة الحال:		06	**جملة الشرط:** ماضوية مصدرة ب إذا.	05	24
مضارعية مثبتة.	02		مضارعية مصدرة تراكيبها ب إذا.	01	
مضارعية مؤكدة.	01		ماضوية مصدرة تراكيبها ب إنْ.	07	
مضارعية منفية.	02		مضارعية مصدرة تراكيبها ب إنْ.	03	
ماضوية مثبتة.	01		مضارعية منفية مصدرة تراكيبها ب إنْ.	01	
			مضارعية مصدرة تراكيبها ب منْ.	02	
			ماضوية مصدرة تراكيبها ب منْ	03	
			ماضوية مصدرة ب لو.	01	
			ماضوية مصدرة ب لما.	01	
جملة النعت: مضارعية مثبتة.	02	06	**جملة المفعول به:** جملة مقول القول:	01	01
ماضوية مثبتة.	03		ماضوية.		
ماضوية مؤكدة.	01				
جملة المفعول به: مضارعية مثبتة.	02	03	**مجموع الجمل الفعلية المركبة**	30	
مضارعية مؤكدة.	01				
جملة الفاعل:		02	مجموع الجمل الفعلية:	124	
مضارعية منسوخة مؤكدة.	01		بنسبة مئوية قدرت ب: 75,81%		
مضارعية مؤكدة.	01				
جملة المضاف إليه: واقعة عبارة الشرط:		13			
ماضوية.	09				
مضارعية.	04				
جملة المعطوف: مضارعية مثبتة.	07	17			
مضارعية منفية.	01				
ماضوية مثبتة.	09				
جملة الأمر: فعلية أمرية.	07	07			
جملة النهي:		06			
فعلية مسبوقة بلا الناهية.	06				
المجموع الكلي للجمل الفعلية البسيطة	94				

وفيما يلي جدول يوضح **الجمل الاسمية (البسيطة والمركبة)** في المدونة:

الجمل الاسمية البسيطة (أنماطها وصورها).	**تواترها ومجموعها**		**الجمل الاسمية المركبة (أنماطها وصورها).**	**تواترها ومجموعها**	
الخبر: شبه جملة مثبتة.	03		**الخبر:** جملة حالية سدت مسد خبر غدا.	01	01
_ شبه جملة مقدم على المبتدأ.	15				
_ شبه جملة ظرفية.	01	24			
_ شبه جملة ظرفية مقدم على المبتدأ.	03				
_ شبه جملة جار ومجرور منفية.	02				
الحال: اسمية مثبتة.	06	06	**جملة الشرط:** مصدرة ب لولا.	03	08
			منسوخة مصدرة ب لو.	01	
			منسوخة منفية مصدرة ب إذا.	02	
			منسوخة مصدرة ب إذا.	02	
المفعول به: اسمية/ جار ومجرور مثبتة.	03	03	//		
المعطوف: اسمية مثبتة.	03	03	**مجموع الجمل الاسمية المركبة**		09
اسمية منفية.	01				
مجموع الجمل الاسمية البسيطة	37		مجموع الجمل الاسمية: بنسبة مئوية قدرت ب 24,19%		46

ارتبطت الجمل الفعلية بمعاني التجدد، والتغير، والاستمرارية، وهذا ما يتلاءم مع تلك السياقات اللغوية والخطابات الشعرية الواردة في المدونة، فالشاعر يدعو المتلقي للترحال، وتغيير الأوطان، حيث ينتقل لطلب العلم والمعرفة، وهو مستمر في أوامره ونواهيه لأنّه متيقن مما يقول، فضلًا عن أنّه بصدد نقل نصائح وإرشادات تحمل رسالة دينية أخلاقية، وقيمًا روحية سامية.

بينما تتسم الجمل الاسمية بدلالات الوصف، والتي وظّفها الشاعر لوصف تجاربه الحياتية، والتعبير عن أحداثها المختلفة، فهذه الجمل تحمل معاني السكون، والثبات فهي تعكس ثبات الشاعر أمام حوادث الدنيا ومصائبها، ساكنًا واثقًا من موعود الله، إذ تتضارع هذه التراكيب الاسمية وتتضافر مع التراكيب الفعلية لتكون صورًا فنية شعرية بديعة تعكس شخصية لغوية، وأدبية فذّة، كما تعلن عن تجارب دينوية، وتترجم قوة الشاعر الإيمانية.

يتضح هيمنة الجمل الفعلية على حساب الجمل الاسمية ، وهذه الهيمنة تشكل معادلًا موضوعيًا لحركة الأيام، وتقلباتها، وحركة المسافر، وطالب العلم مستوحى من حركية الجملة الفعلية ، وعدم استقرارها، فالشاعر رتّب المتواليات اللسانية لمدونته بناءً على حمولاتها الدلالية مما جعل الخطاب الشعري نابضًا بروح الشعر على الرغم من غاياته الوعظية الصريحة، إذ منح الشاعر الروح لألفاظه التي يتصورها المتلقي للوهلة الأولى تقريرية خطابية مباشرة، لكن إذا أنعمنا النظر فيها جعلنا نميل إلى القول بأنّ الشاعر يعتمد على تفجير تلك الطاقات اللغوية الكامنة لديه، والاشتغال داخل المعنى.

إنّ هذه المكونات الوظيفية التي وردت في قصائد الإمام الشافعي تعكس مقدرة شعرية، وإبداعًا لغويًا فذًّا للشاعر، يلتمس من خلالها التأثير في المتلقي، وجذب انتباهه، فبالرجوع إلى الجمل الخبرية نلحظ تجسيد الأحداث بأفعال ارتبطت بأزمنة محددة، ومستمرة، ومتغيرة، أما الحالية منها فقد أكدت حال المجتمع الإسلامي، في حين نجد الجمل النعتية قد أجاد الشاعر صياغتها، ونظمها على الوجه الذي تستدعيه النصوص الشعرية، فضلًا عن أنّه تمكن من توظيفها أحسن توظيف.

المبحث الثالث/ دلالة الأبنية التركيبية المجازية:

تعد الصور الشعرية من أبرز مقومات جمال الشعر العربي، مما جعل الشاعر يستعين بها في أثناء نظمه، ولما كانت "الجملة بوصفها مركبًا لفظيًا تتلاشى فيها فردية الكلمة وسلطتها لتنشأ علاقة الجزء بالكل، وبالعكس...."[1] فقد نشأت الصور الشعرية الناتجة من الانحرافات اللغوية عن القواعد اللغوية التماسًا لجمال الأداء وعمقه.

ومن هنا أضحت الصور الفنية بمختلف أنواعها تمثل بالنسبة إلى المتلقي الوسيلة الأساسية التي يستكشف بها أغوار القصيدة، وغرض الشاعر منها، وموقفه اتجاه الواقع، وهي إحدى أهم المعايير التي يستنجد بها من أجل الحكم على أصالة التجربة الشعرية، والمقدرة النظمية للشاعر في سياق يحقق متعة التذوق وخبرة التجربة لدى المتلقي.

والصور الشعرية "ليست إلا تعبيرًا عن حالة نفسية يعاينها الشاعر إزاء موقف معين من مواقف الحياة، وإنّ أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، وإنّ من مجموع الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتمي إليها القصيدة".[2]

ويمكن القول إنّ الصور الشعرية " تتميز باتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة والانشغال ببناء وجود فني مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها لا عن عناصر الواقع الحسية".[3] فيما يرى كوهن: Cohen أنّ الصورة الشعرية "خرق لقانون اللغة أي انزياحًا لغويًا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة "صور بلاغية" وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي".[4]

---

[1]: كمال عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية (دراسة في الشعر العربي الحديث)، ط1، الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971م، ص133.

[2]: السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، ط2، دار المعارف، 1983م، ص93.

[3]: المرجع نفسه، ص145.

[4]: أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مصدر سابق، ص112.

المطلب الأول/ التراكيب الاستعارية ودلالاتها:

تعد الاستعارة من أبرز الأدوات الأسلوبية التي تضفي جمالًا وحيوية على النص الشعري وذلك بفعل العدول الدلالي الذي تحدثه مكوناتها اللغوية.

فالاستعارة "هي مجاز لغوي علاقته المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي تشبيه سُكت عن أحد طرفيه "هو المشبه عادة" وذُكر فيه الطرف الآخر وأُريد به الطرف المحذوف... فالمتكلم يستعير لفظ المشبه به ليستعمله للدلالة على المشبه ثم يرفعه إلى مجاله الأصلي".[1]

فضلا عن أنّها حِلية شعرية تستند إلى الاستبدال؛ أي استبدال لفظة بلفظة أخرى تربطهما علاقة مشابهة[2] وهي أكثر بلاغة من التشبيه.

ويمكن أن تُوصف الاستعارة عند المحدثين "بأنّها انزياح موضعي في اللغة العادية، ويكون الانزياح عدولًا عن البنية السطحية لا العميقة لأنّ الثانية فرض غير مرتبط بالاستعمال".[3]

عند تتبعنا للصور الشعرية الواردة في مدونة الإمام اتّضح أنّ أغلبها ينتمي للصورة التقليدية وهذه الخاصية الأسلوبية مرجعها إلى طريقة نظم الشاعر ويمكن توضيح ذلك من خلال هذه الأمثلة:

أولًا/ الاستعارات المكنية التشخيصية:

_ **الصورة الاستعارية الأولى**: قال الإمام:[4] (الوافر).

دَعِ الأيّـام تفْعـلُ مَـا تَشَـاءُ وَطِبْ نَفْسًا إِذَا حَكَمَ القَضَاءُ.

وظّف الإمام الشافعي العدول الدلالي في هذا النص الشعري القائم على إحداث المشابهة بين مشبهين مختلفين تمامًا في البنية السطحية، إذ شبّه الأيّام وهي شيء معنوي بالإنسان وهو "حي" وحذف المشبه به "الإنسان" واستعار له صفة إنسانية "القيام بالفعل" على سبيل الاستعارة المكنية، ومن ثمّ فقد

[1]: الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية (نحو رؤية جديدة)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992م، ص59_ 60.

[2]: ينظر: محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990م، ص41.

[3]: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، مصدر سابق، ص187_ 188.

[4]: الديوان، ص39.

أُسند "الفعل: يفعلُ" إلى غير فاعله "الأيّام"، إذ إنَّ الأيّام لا تفعل إنّما الإنسان هو الذي يفعل، وبهذا الإسناد غير المعتاد للغة خرق الشاعر به المألوف، وخرج عن نظامه اللغوي، إذ نقل صفة من صفات الإنسان وأسقطها على الأيام لينتج من ذلك: استعارة مكنية تشخيصية، فضلًا على أنّه بث الحياة في الأيّام وصيّرها تتحرك وتتكلم وتعبر.

إنّ هذا التشكيل الأسلوبي أقدر على توصيل الأفكار، وتجسيد الأحاسيس والتجارب الشعورية من الشاعر إلى المتلقي.

أوحت هذه الصورة الاستعارية بمدى إيمان الشاعر ورضاه التام بقضاء الله وقدره، وقد ربط بين الاسم "الأيام" والفعل المضارع "تفعل" لأجل تأكيد قوله.

الصورة الاستعارية الثانية: قال الشاعر:[1] (الوافر)

دَعِ الأيّام تغدرُ كُلَّ حِينٍ فَمَا يُغنِي عَنِ المِوتِ الدَّواءُ.

جمع الشاعر في هذا التركيب الاستعاري بين "الأيام" مفعول به والفعل المضارع "تغدر" مما أدى به إلى الانحراف عن المتوقع، ولاسيما أنّه استعار صفة من صفات الإنسان "الغدر" وألبسها للأيّام من باب الاستعارة المكنية، فالفعل "تغدرُ" نُقل من دلالته الأصلية المعجمية إلى دلالة مجازية بأنْ أُقترن بالأيام.

عمد الشاعر في هذا التركيب الاستعاري إلى تشخيص الأيّام، من خلال استخدام لفظتين متناقضتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى شيء معنوي، وبهذا التعبير حقق الإبداع الناتج عن الخرق اللغوي، حيث عكست هذه الصورة علاقة استبدالية قائمة على المنافرة بين طرفي التشبيه، مما يخلق المفاجأة لدى المتلقي.

مثّلت هذه الصورة الاستعارية ملمحًا أسلوبيًا، وسمة بارزة اتكأ عليها الشاعر لأجل التعبير عن مكامنه ومشاعره التي تحملها البنية العميقة، والتي تتمثل في أنّ الموت لا راد له، ويجب على المرء أن يكون على يقين تام، واستعداد كلي له، لأنّه لا محالة واقع.

[1]: الديوان، ص41.

الصورة الاستعارية الثالثة: قال الشاعر:[1] (الطويل)

وَغَارَتْ نُجُومٌ واقشَعَرتْ كَواكِبٌ وَهُتّـكَ أَسْـتَارٌ، وَشُـقَّ جُيُـوبُ.

أضفى الإمام الشافعي شجونه وعواطفه وانفعالاته في هذه الصورة الشعرية الاستعارية التي تمكنت من منح المجرّدات والجوامد من مظاهر الطبيعة ك "الكواكب والنجوم" صفات إنسانية "الغيرة والقشعريرة" وهذا ما أدى إلى رفع كثافة الأسلوب، وشحنه مما جعل المتلقي في غاية الدهشة والحيرة.

فوقع تنافر دلالي بين الوحدتين اللغويتين "النجوم ≠ الغيرة" و"الكواكب≠ القشعريرة" إذ لا يمكن أن يتخيل القارئ أنّ النجوم تغار، والكواكب تقشعر، لأنّ من يغار لابد أن يكون كائنًا حيًّا إنسانيًا أو حيوانيًا.

عمل الشاعر إلى إضفاء الصفات الحسية والحركية على الماديات والجوامد على سبيل الاستعارة المكنية التشخصية، إذ عمد على إحياء الجوامد، وبث روح الحياة فيها.

وأضفت الصورة الشعرية حيوية وحركية على النص الشعري، وقد استوحاها صاحبها من خياله المبدع، ومقدرته اللغوية.

عملت الصورة الاستعارية على تحقيق الإيحاء في مستوى التركيب اللغوي فتحقق بذلك "عامل الاقتصاد اللغوي بما تنتجه من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، وتحقق تلاؤمًا مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق"[2] انبرى عنه العديد من الدلالات العميقة.

أراد الشاعر منح صفات إنسانية لكل من الكواكب والنجوم حتى يتمكن من وصف النبي "عليه الصلاة والسلام" مفتخرًا به، مصورًا مدى إعجابه به، مؤكدًا حزن النجوم والكواكب الشديد عليه.

فكل هذه الصور تمثل بؤرًا شعرية غنية بالإيماءات الإيمانية، والروحانية التي تعتمل وجدان الشاعر، وتترجم حبه الكبير للرسول "صلى الله عليه وسلم" فيبدو أنّ الإمام أحسن الوصف، وأتقن التصوير،

[1]: الديوان، ص48.

[2]: صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، بيروت، 1998م، ص303/ وينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب والنظرية البنائية، مج1، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2007م، ص277.

فحققت هذه الصورة المبالغة في القول، والإيجاز في تصوير علو مكانة آل البيت، وقد منحت التعبير جمالًا خلاقًا، نابضًا دفع المتلقي إلى تخيّل علاقة المنافرة بين المشبهين.

الصورة الاستعارية الرابعة: قال الإمام الشافعي:[1] (البسيط)

وَالشَّمسُ لَوْ وَقَفَتْ فِي الفُلْكِ لمّلهَا النَّاسُ مِنْ عُجْمٍ وَمِنْ عَرَبِ.

من أبرز الصور الاستعارية التشخيصية[2] للإمام الشافعي إسناده صفة إنسانية لشيء للشمس، وبذلك أحدثت الصورة الشعرية خرقًا لغويًا ظاهرًا تمثل في أنّ اللفظ انحرف عن الأصل المعتاد والمسلك المألوف الذي وُضع له، وراح يتحرك في إطار جديد، ولاسيما أنّ صفة الوقوف هي صفة يتميز بها الإنسان، إلا أنّ السياق خلق كسرًا غير متوقع حينما نسب صفة الوقوف إلى الشمس مما نتج عنه علاقة منافرة إذ لا يمكن للشمس أن تقف في مكان واحد، فخلق هذا الكسر الدلالي جوًا جماليًا، ومسحة فنية زينت الأسلوب.

فالبنية السطحية الاستعارية تمثلت في "الشمس واقفة" التي تحيلنا على الدلالة الإيحائية العميقة التي تعكس دعوة الشاعر للناس عامة، ولطالب العلم خاصة، وتشجيعهم على السفر والترحال والتنقل من بلد إلى بلد، وعدم الركون إلى مكان واحد لأنّ في ذلك مللًا وسآمة وأنّ المرء إذا أراد اكتساب العلوم والمعارف عليه بالتنقل والحركة والبحث الدؤوب.

ولعل هذا الأسلوب في البناء من طريق هذا التركيب الدلالي يعكس مدى التنوع الأسلوبي لدى الشاعر، وكثافته الشعرية، ومدى استقطابه للمتلقي.

إنّ نجاح الشاعر في رسم هذه الصورة الفنية يعود إلى مقدرته اللغوية الفذّة في انتقاء أهم الوحدات النحوية، والمورفيمات التلميحية التي زادت من عمق الدلالة وقوة التصوير.

الصورة الاستعارية الخامسة: قال الشاعر[3] (الوافر)

وَأَرْضُ اللهِ وَاسِعةٌ، وَلكِنْ إِذَا نَزَلَ القَضَا ضَاقَ الفَضَاءُ.

---

[1]: الديوان، ص53.

[2]: التشخيص: هو أن تكتسب الجمادات صفات الكائنات الحية والأشخاص أيا كانت، وتصدر عنها أفعالها.

[3]: الديوان، ص41.

يتضح من خلال هذه الصورة البيانية أنّ الشاعر شبّه القضاء بالإنسان ثم حذف المشبه به وهو "الإنسان"، وأبقى على ما يدل عليه وهو "النزول" من قبيل الاستعارة المكنية التشخيصية، إذ نقل "القضاء" من عالم مجرد معنوي إلى تشخيص، إذ مثّلت هذه الميزة سمة أسلوبية بارزة، ويعود سر جمال هذه الصورة الفنية إلى عامل التشخيص.

عملت هذه الصورة الاستعارية على تفعيل الطاقة الإيحائية بين البنية السطحية البسيطة لهذه الصورة "نزل القضا وضاق الفضاء"، وتلك البنية العميقة التي تحيلنا على مدلولات عديدة أهمها أن الموت أمر حتمي لابد منه، ولا راد له وإذا نزل لا يمكن رده.

الصورة الاستعارية السادسة: قال الشاعر [1](الوافر)

وَمَـنْ نَزَلَـتْ بِسَـاحَتِهِ المَنَايَـا فَـلاَ أَرْضٌ تَقِيـهِ، وَلَا سَمَـاءٌ.

شبّه الإمام الشافعي المنايا بالإنسان، ثم حذف المشبه به "الإنسان"، وأبقى على ما يحيل عليه وهو "النزول" من قبيل الاستعارة المكنية، وقد كسر الشاعر المتوقع، وذلك من خلال نقل المنايا من معنوي مجرد إلى حيوي متحرك، إذ بثّ روح الحياة في المنايا فانبثق عن هذا التركيب اللغوي استعارة مكنية تشخيصية "والتشخيص صفة تتسرب في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة"[2] حيث أُسند فعل النزول إلى المنايا.

ونتج عن هذه الصورة الفنية منافرة بين الوحدات اللغوية المكونة لطرفي التشبيه وهما "المشبه: المنايا" و"المشبه به: الإنسان" لأنه لا يمكن أن يتصور المتلقي أنّ المنايا تنزل.

الصورة الاستعارية السابعة: قال الشاعر[3] (الكامل)

وَلتُخـبرنْ خَصَاصَـتِي بتَمَلُقِـي وَالمِـاءُ يُخـبرُ عَـنْ قُـذَاهُ زُجَاجُـهُ.

عمد الشاعر في هذا التصوير الفني إلى تشبيه الزجاج بالإنسان، ثم حذف المشبه به وأبقى على ما يحيل عليه من قبيل الاستعارة المكنية التشخيصية.

---

[1]: الديوان، ص40.

[2]: محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، مرجع سابق، ص253.

[3]: الديوان، ص61.

شخّص الإمام الشافعي الزجاج فجعله حيًا يعبر ويُخبر وهي صورة تعكس ذلك التنافر والتباين بين الدلالة الحقيقية والدلالة المجازية لعناصر الصورة الاستعارية إذ صيّر الزجاج من شيء مادي جامد إلى شخص يتكلم ويخبر عن جزئيات القذى الموجودة في الماء.

ولعلّ لهذا الاستبدال "الزجاج ≠ الإنسان" الذي استثمره الشاعر أثر بليغ في كسر أفق توقع المتلقي بفعل تلك المنافرة التي انبرى عنها استحالة تكلم الزجاج، وإخباره عن القذى.

وقد وشت الدلالة المجازية في هذا السياق اللغوي من طريق هذه الصورة الاستعارية بغرض الشاعر، والذي يصور حالة الفقر التي يعاني منها، وهي واضحة وبارزة للعيان كوضوح ذرات القذى في الماء الصافي من خلال الآنية الزجاجية.

استخدم الشاعر أساليب لغوية مميزة أظهرت براعته في تعامله مع نصوصه اللغوية، إذ اعتمد عددًا من الصور الاستعارية المكنية التشخيصية التي زادت الدلالة وضوحًا والمعنى بروزًا.

ثانيًا/ الاستعارات المكنية التجسيدية:

الصورة الاستعارية الأولى: قال الشاعر:[1] (الوافر)

تَسـتَّرْ بِالسَّـخَاءِ فَكُـلُّ عَيـبٍ يُغطِيهِ _ كَمَا قِيلَ _ السَّخَاءُ.

شبّه الإمام الشافعي "السّخاء"؛ وهو شيء معنوي بالغطاء؛ وهو شيء مادي ملموس يستتر به المرء، ثم أخفى المشبه به "الغطاء"، وأبقى على لازم من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية التجسيدية، مما نتج عنها علاقة استلزام لأنّ ستر العيوب يستلزم تغطيتها ومواراتها عن أعين الناس، حيث عدل الشاعر عن المألوف وانحرف عنه بنقل الشيء المعنوي إلى مادي ملموس.

يظهر في هذا السياق تشكيل مجازي ينبثق عنه مدلول عميق، ومبتكر للغة الشعرية، فالجمع بين السّخاء والغطاء أمر غير مألوف حيث استبدل الشاعر وحدته اللغوية الشعرية "السّخاء" الدالة على المعنى الحقيقي بالوحدة اللغوية "الغطاء" الدالة على المعنى المجازي لغرض أسلوبي تمثل في تجسيد السّخاء لأجل تعظيمه وإبراز أهميته في المجتمع، ولكن رؤية الشاعر وتجاربه الحياتية أدت به إلى هذا التعبير المجازي الذي

[1]: الديوان، ص39.

اندرج وفق صورة استعارية، يؤكد من طريقها الإمام على قيمة السّخاء وبذل العطاء، وتقديم يد العون لمن يستحقون ذلك طاعة لله عزّ وجل، لأنّ محو الذنوب والآثام يتساوق وبذل العطاء، والأخلاق الكريمة، ومما زاد الدلالة وضوحًا، والمعنى بلاغة وتأكيدًا تكراره للفظة السّخاء في طرفي النص الشعري.

حققت الاستعارة في هذا التركيب الشعري مفارقة دلالية، إذ تجاوزت هذه الدوال دلالاتها الأصلية السطحية إلى دلالات مجازية عميقة فرعية تعكس رؤى الشاعر، وقدراته الشعرية والأسلوبية.

الصورة الاستعارية الثانية: قال الشاعر[1] (الطويل)

وَمَنْ يَذُقِ الدُّنيَا فَإِنّي طَعِمْتُهَا وَسِيقَ إِلينَا عَذْبُهَا وَعَذَابُهَا.

إنّ المألوف لا يُبيح لنا إسناد التذوق إلى الدنيا، ولكن الشاعر كسره وخرج عن نظامه، وانزلق عن الأصل اللغوي منحرفًا إلى دلالة مجازية تمثلت في تحقير الدنيا وتصغيرها في أعين الناس مما أدى إلى إحداث كسرٍ في توقع المتلقي.

شبّه الإمام الدنيا بالطعام، وحذف المشبه به "الطعام" وأدرج ما يدل عليه وهو "التذوق" على سبيل الاستعارة المكنية التجسيدية، حيث نقل الدنيا من شيء معنوي مجرد إلى شيء مادي ملموس، كي يعبر عن مدى ازدرائه ومقته إياها.

إنّ الوضع النفسي الذي يعاني منه الشاعر هو الذي دفعه إلى تجسيد الدنيا، ونقلها من مجرد معنوي إلى شيء مادي ملموس، وقد مثلت هذه الخاصية سمة أسلوبية بارزة في مدونته.

استطاع الشاعر أن يوفق بين طرفي التشبيه "الدنيا والطعام" ويحيل المتلقي على تلك العلاقة بينهما إذ اعتملت الاستعارة بالدلالة المكثفة التي نشأ عنها تلك الدلالات العميقة التي يبتغي الشاعر من ورائها إلى نبذ الدنيا وتحقيرها، ودعوة الناس إلى عدم الركون إليها وانشغالهم بملذاتها، فلابد من الاستعداد لليوم الآخر.

[1]: الديوان، ص51.

إنّ هذا الخرق الدلالي الذي أحدثه الشاعر ضمن هذه الصورة الشعرية أدى إلى شدّ انتباه القارئ، وإثارة فضوله، وتحريكه لتقديم ردة فعل معينة، كما ترك مقدارًا من المفاجأة والدهشة في نفسه اتجاه علاقة المنافرة القائمة بين "الدنيا والطعام".

يتضح من هذه الاستعارة أنّ غرض الشاعر لم يكن فنيًا جماليًا إبداعيًا بقدر ما كان تعليميًا أخلاقيًا دينيًا، فهو بمثابة مثير للمتلقين ومنبهًا لهم.

الصورة الاستعارية الثالثة: قال الشاعر[1] (الطويل)

تَزَلزَلَـــتِ الـــدُّنيَا لآلِ مُحمـــدٍ وَكَـادَتْ لهـمْ صـمُ الجِبـالِ تَـذُوبُ.

شبّه الإمام الشافعي الدنيا بالأرض التي تتزلزل، وأغفل المشبه به "الأرض" ودلّ عليه بالفعل "تزلزل" على سبيل الاستعارة المكنية التجسيدية.

يتضح أنّ الإمام ينحو أسلوبًا لغويًا بسيطًا هو سهم يخترق به لب الفكرة[2]، ويختزل الخطب المطولة في ألفاظ يسيرة يوصل من خلالها أفكاره بشكل مباشر إلى ذهن المتلقي.

حدثت علاقة منافرة بين الدنيا والأرض، فلا يمكن أن تتزلزل الدنيا، وقد نتج عن هذه الصورة البيانية دلالات انبثقت عن رؤى الشاعر وأفكاره التي يبين من خلالها اعتزازه الكبير، وفخره الشديد بالنبي وآله، وتعظيمه لمكانتهم وشأنهم بين الأنام.

ثالثًا/ الصورة الاستعارية الرابعة: تمثلت في استعارة تمثيلية تجسيدية: كما في قول الشاعر:[3] (الطويل)

أَأَنثـرُ دُرًّا بـينَ سَـارِحَةِ الـبهْمِ وَأَنظِـمُ مَنثـورًا لِراعيـةِ الغَـنَمْ؟

استعار الشاعر الدرر واللآلئ من ياقوت ومرجان ليشبه بها تلك الثروة المعرفية من فقه وعلم وحِكمٍ التي يكتنزها في صدره، كما أنّه مثّل للذين لا يستحقون أخذ العلم ب "سارحة البهم" على سبيل الاستعارة التمثيلية التجسيدية، لينتج عن ذلك علاقة تقابل بين "الدرر والعلم" وبين "أهل الجهل وسارحة البهم" فتبرز تلك الدلالة الإيحائية حيث استبدل الألفاظ المجازية والأكثر إيحاءً بالألفاظ المعجمية، فكانت أبلغ تصوير،

[1]: الديوان، ص48.

[2]: ينظر: شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ط2، أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1996م، ص88.

[3]: الديوان، ص125.

ولما كانت هذه الصورة تقوم على تجسيم "التجسيد" والتخييل فقد مثلت هذه الظاهرة سمة أسلوبية بارزة في المدونة.

جاء أسلوب الشاعر مقترنًا بصورة "الأنا" "وتتصف الأنا بأنها شعورية؛ أي أنّ مكوناتها يمكن الشعور بها أو بأثارها"[1]، وقد أسهم هذا المثير الأسلوبي في رسم هذه الصورة الساخرة وأكدّ صدق تجربته الشعرية في الحفاظ على العلم.

فالمعنى الحقيقي للنص الشعري تمثل في نثر الدرر من ذهب ولؤلؤ على سارحة البهم، في حين أنّ الشاعر لم يقصد هذا المدلول الحقيقي، وإنما انزلق إلى الدلالة المجازية التي وردت في صور استعارية تبلورت في نثر الدرر من العلوم والمعارف والحِكم لأولئك الذين لا يستحقونها لعلاقة الشبه بينهما على سبيل الاستعارة التمثيلية[2] التجسيدية.

عمل الإمام الشافعي على نقل المفاهيم من معانيها المجردة إلى المجسدة، وهذا ما يتوافق ومكامنه النفسية، وشحناته العاطفية، حيث رسم لوحته الفنية الشعرية الاستعارية بأسلوب لغوي خلاق مما استدعى إثارة لذة القراءة لدى المتلقي.

رابعًا/ الاستعارة التصريحية التجسيدية:

الصورة الاستعارية الأولى: قال الشاعر:[3] (الطويل)

خَبَتْ نَارُ نَفسِي بِاشتعَالِ مَفَارِقِي وَأَظْلَــمَ لَيْلِــي إِذْ أَضَــاءَ شِــهَابُهَا.

شبّه الإمام الشافعي "بياض الشيب" بالشهب المضيئة اللامعة، مما دعاه إلى إخماد نار الحماسة في نفسه، وقد أخفى المشبه وهو "بياض الشيب" وأشار إليه من خلال المشبه به "الشهب" على سبيل الاستعارة التصريحية التجسيدية.

---

[1]: محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، مرجع سابق، ص260.

[2]: الاستعارة التمثيلية: هي تركيب يستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي/ يُنظر: عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1985م، ص192.

[3]: الديوان، ص50.

إنّ اشتعال اللون الأبيض في شعر الإمام يعود إلى الانتشار السريع للشيب فيكتسب بياضًا لامعًا كلمعان الشهب، وقد استند الشاعر إلى الفعل "اشتعل" ليحيلنا على دلالة عموم الشيب وشموله لكل جزء من أجزاء مفارق الرأس؛ فهي علاقة قائمة على التجانس بين لمعان الشعر ولمعان الشهب.

إنّ هذا التركيب الذي يتكئ على بنية الاستعارة يجذب المتلقي، ويشدّ انتباهه، ليتمكن من خلاله فهم العلاقة القائمة بين طرفي الوحدات التشبيهية، حيث عمل الشاعر على إلباس المعنويات صور الماديات، وبذلك فقد جسّد بياض الشيب وأعطاه صفة الشهب المضيئة، وهذا ما نجده في قول عبد القاهر الجرجاني "فإنك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخُرّس مُبيّنة، والمعاني الخفية بادية جلية ".[1]

استعار الشاعر أضواء الشهب واستخدمها لتشبيه بياض الشيب بها، وقد ترك هذا الأمر في نفس المرء إحساسه بمرارة الشيخوخة، وبذلك الضعف الذي انتابه بسبب زوال الشباب، وقوته وعنفوانه، إذ بلغ الشاعر قوة الانفعال النفسي، وهو يصف الحزن والألم المضني الذي حلّ بالمرء جراء نزول الشيب به، فالشاعر أراد تجاوز هذا الجو الحزين والكئيب والتخفيف من آلامه، وهمومه من خلال مشاركتها للمتلقين.

الصورة الاستعارية الثانية: قال الشاعر[2] (الوافر)

وَلَا تَجْـــزعْ لِحَادِثَـــةِ اللّيَـــالِي فَمَـــا لحَـــوادِثِ الـــدُّنيَا بَقَـــاءُ.

شبّه الإمام الشافعي مصائب الدنيا وحادثاتها التي تنزل بالإنسان ب "حادثة الليالي" ثم حذف المشبه "المصائب" وأبقى على المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية.

عمل الشاعر على إخراج تراكيبه من واقعها المألوف، وعدل بها إلى الخيال الذي ترجم ذلك التباين الواضح، وعلاقة التجانس بين البنية السطحية التي تمثلت في (عدم الجزع من حادثات الدنيا) والبنية العميقة التي تمثلت في دعوة الشاعر إلى التصبر، والتحمل، وعدم القنوط من رحمة الله، وأن الآلام والأحزان لا يمكن لها أن تدوم.

[1]: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط1، مطبعة المدني، القاهرة، 1412هـ، 1991م، ص43/ وينظر: محمد أبو موسى: التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، ط3، مكتبة وهبة، القاهرة، 1999م، ص183.

[2]: الديوان، ص39.

ولما كانت الصورة تعد مثيرًا أسلوبيًا متميزًا فقد عدت أهم سمة لها ذلك "الخرق الدلالي المنطقي قبل كل شيء".[1]

وشت الصورة الاستعارية بتلك الدلالات العميقة التي يشع نورها من خلال النص الشعري، ولما كان الإمام الشافعي يمتاز بالأسلوب الخطابي الديني الراقي في مختلف النصوص الشعرية التي قدّمها، فقد امتازت لغته بأسلوب روحاني بسيط، وألفاظ سهلة فضلًا على أنّه لم يكن يهدف إلى نظم شعر فني جمالي بقدر ما هو تعليمي أخلاقي، فظهرت ملامح التأثر بالأسلوب القرآني.

لوّن الإمام الشافعي نصوصه الشعرية بالصور الاستعارية المتنوعة بين المكنية والتمثيلية والتصريحية، كما أنّه أدرج كلًّا من الاستعارة التشخيصية، والتجسيدية والإيحائية إلا أنّه ارتكز على الاستعارة المكنية في مقابل الاستعارة التصريحية التي وردت بشكل محتشم في المدونة، ويرجع ذلك إلى سطحية البناء التركيبي للاستعارة التصريحية، وهي أقل كثافة دلالية من الاستعارة المكنية.

بعد التطرق إلى الصور الاستعارية في الديوان، سنحاول تناول صور العدول الدلالي في مستوى الصور التشبيهية.

المطلب الثاني/ التراكيب التشبيهية ودلالاتها:

يعد التشبيه من أهم الصور الشعرية، والمنبهات الأسلوبية المهمة في النص الشعري؛ وهو من الصور البيانية التي ترفع من شعرية النصوص، وذلك بفضل تضافر تراكيب وحداتها اللغوية، لذلك أولى له الدارسون شديد الاهتمام.

والتشبيه: هو "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، وهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين

[1]: كمال عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية (دراسة في الشعر العربي الحديث)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2012م، ص256.

الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة".[1]

إنّ وظيفة التشبيه في النص الشعري تكمن في "إنجاز قدر من الحقيقة الشعرية عن طريق المحاكاة التصويرية أي بمعدل فني من نوع متميز لا يقاس بشكل كمي، مثل القياس المنطقي، وإنما بمدى قدرته على التعبير عما لا يعبر عنه نثرًا أي بمعدل قدرته التخيلية".[2]

ولما كان التشبيه يعبر عن ذلك العدول الدلالي في مستوى اللغة الشعرية، فقد كان له الفضل الكبير في مساعدة المبدع على تلوين نصوصه الشعرية، وتجسيد أحاسيسه، ومشاعره من خلال تلك العلاقات التي يقيمها بين الوحدات اللغوية المكونة للنص الشعري وما يلحقها من كسر وخرق دلالي.

استعان الإمام الشافعي ببعض الصور التشبيهية المتنوعة لإبراز بعض الدلالات، يمكن توضيحها كما يلي:

الصورة التشبيهية الأولى: قال الشاعر:[3] (الطويل)

وَمَـــا هِـــيَ إِلَّا جِيفـــةٌ عَليهَـــا كِـــلَابٌ هُمُّهُـــنَّ

فَإِنْ تَجتنِبْهَا كُنتَ سَلمًا وَإِنْ تَجتـــذِبْها نَازَعتْـــكَ

في هذا التركيب التشبيهي أورد الشاعر طرفي التشبيه شيئًا معنويًا، والآخر حسيًا، إذ انزلق عن المألوف، وشبّه الدنيا بالجيفة الميتة على سبيل التشبيه البليغ[4] الذي يرتكز على حذف ركنين من أركان التشبيه وهما (أداة التشبيه، ووجه الشبه)، لأنّ الشاعر يبتغي غرض المبالغة لوصف سفالة الدنيا وحقارتها والإغراق في تصويرها، فهو ارتأى المطابقة بين الدنيا والجيفة في صفة من صفاتها، ولما عدل الشاعر عن

[1]: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992م، ص172.

[2]: عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق، 157.

[3]: الديوان، ص52.

[4]: التشبيه البليغ: هو التركيب الذي يُحذف منه (أداة التشبيه، ووجه الشبه) / ينظر: أيمن أمين عبد الغني: الكافي في البلاغة البيان، والبديع، والمعاني، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، 2011م، ص48/ وينظر: صلاح الدين محمد أحمد: التصوير المجازي الكنائي (تحرير وتحليل)، ط1، مكتبة سعيد رأفت، عين شمس، 1988م، ص41.

الأصل المتعلق بالاستغناء عن أدوات التشبيه فقد زاد من عمق الدلالة بين طرفي التشبيه إلى درجة المطابقة بينهما من جميع صفاتهم، وأحوالهم، وهذا التعبير أقدر على استفزاز المتلقي حين تختفي هذه الوسائط التشبيهية. ولاسيما أنّ الشاعر لم يكن غرضه من هذا التصوير الفني الجانب الحسي بقدر ما كان تأثيريًا انفعاليًا نفسيًا، فهو يتمتع بنفس كريمة وعزيزة تأبى كل وضيع، مُنكرة لملذات الدنيا، مترفعة عن شهواتها، مكتفيًا فيها بالزهد والورع وطاعة الله عزّ وجل.

ولما عمد الشاعر إلى تجسيم الدنيا[1] في صورة جثة نتنة فقد نتج عنها أثر بلاغي وجمالي، ومثلت سمة أسلوبية مهمة وضّحت المعنى وزادته قوة وبروزًا.

جاء هذا التركيب الصوري وفق أسلوب خبري انحرف إلى دلالة مجازية يبتغي الشاعر من ورائها تحقير الدنيا، ونبذها واستصغارها والاستهانة بأولئك الذين يتكالبون عليها، ويتنافسون على اجتذابها مثل الكلاب الجائعة التي تفترس الجيفة.

ولما كان الشاعر ينحو منحًى تقريريًا فإنّه اعتمد الوصف باعتباره وسيلة لشدّ انتباه القارئ، وإثارة فضوله، ودهشته، حيث يقول أندريه بروتون: André Proton"إنّ الصورة إبداع خالص للذهن Esprit، ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة أو التشبيه، إنها نتاج التقريب بين متباعدين قليلًا أو كثيرًا، وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية، وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة الشعر".[2]

أضفى التشبيه في هذا السياق التركيبي مسحة جمالية على النص الشعري، وزاد من تعميق الدلالة وترجم مكامن الشاعر من يقين وإيمان بالله تعالى، مؤكدًا أنّ الدنيا لا تساوي جناح بعوضة، ولما كانت صفة الجثة المنتنة يستحيل مطابقتها مع الدنيا فإنّ هذا التشبيه قام على التخييل لأنّه موجود على سبيل التأويل.

الصورة التشبيهية الثانية: قال شاعرنا:[3] (الكامل)

---

[1]: التجسيم: يجعل الأمر المعنوي محسوسًا نلمسه ونراه/ ينظر: أيمن أمين عبد الغني: الكافي في البلاغة، مرجع سابق، ص59.

[2]: محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، مرجع سابق، ص16.

[3]: الديوان، ص62.

وَالشَّـاعِرُ المنطِيـقُ أسْـودٌ سَـالِخٌ وَالشّـعرُ منـه لُعَابُـهُ وَمُجَاجُـهُ.
وَعَـدَاوةُ الشُّـعَراءِ دَاءٌ مُعْضِـلٌ وَلَقَدْ يَهُونُ عَلَى الكَرِيمِ عِلَاجُهُ.

تتحقق المشابهة في هذا التصوير التشبيهي بين الشاعر المنطيق والكائن الحي الأسود السالخ الذي يكون في الأصل حيوانًا، حيث تربط هذه المشابهة الحي العاقل، والحي غير العاقل، فالحي العاقل هو الإنسان، والحي غير العاقل هو الثعبان الشرس من قبيل التشبيه البليغ "فالغاية من الغلو من التشبيه هو نقل الأفكار وإمتاع النفوس بالصور والأخيلة، والسمو به من أرض الواقع إلى فضاء الخيال، وكلما تدرّج المرء في هذا الارتفاع كان تصويره أبعد أثرًا في القلب وأشدّ رسوخًا في النفس"[1] وقد حمل هذا التشبيه علاقة تقابل بين طرفي التشبيه.

تنعكس مقاصد الجمع بين الإنسان والحيوان في صلب المكون التشبيهي اعتمادًا على العلاقة القائمة بينهما، وتنتج تبعًا لغرض الصورة التشبيهية[2]؛ ففي هذا السياق يحذر الشاعر من معاداة الشعراء لأنّهم بمثابة الدّاء الذي لا يُرجى شفاءه، وهم ينفثون كلامهم نفثًا كما ينفث الثعبان الأسود سمّه في ضحيته.

تكمن بلاغة هذا التصوير في تلك الدقة، وذلك الغموض الذي يكتنف وحداته اللغوية المكونة لأجزائه، فكلما كانت الهوة أكثر تباعدًا واتساعًا بين طرفي التشبيه، كانت أكثر وقعًا للنفوس "إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب".[3]

يبتغي الشاعر من خلال هذه الصورة التشبيهية التحذير من معاداة الشعراء، لأنّه لا مفر من ألسنتهم التي تكتنز ثروة لغوية وأدبية تمكنهم من هجاء من يعاديهم وينتقص من أهميتهم، مهددًا ذلك الكريم الذي يعادي فحول الشعراء والمقتدرين، وما يجلبه عليه من ضرر، ويفتح عليه من بلاء.

---

[1]: عبد الله خضر: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق، ص160_ 161.

[2]: ينظر: وردة بويران: الأسلوب في ديوان ليلى الأخيلية، مرجع سابق، ص216.

[3]: محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، مرجع سابق، ص80.

سيق هذا التقابل بين الحي العاقل والحي غير العاقل في معرض تهديد، وتحذير ممتزج باعتزاز الشاعر بمكانة الشعراء اللغوية في توازٍ دلالي يتبعه ذلك التباعد بين طرفي التشبيه.

الصورة التشبيهية الثالثة: قال الشاعر[1] (الوافر)

وَلَا تَـرجُ السَّـمَاحَةَ مِـنْ بخِيـلٍ فَمَـا فِي النَّـارِ للظَمْـآنِ مَـاءُ.

شبّه الإمام الشخص البخيل الذي لا يجود بالسماحة بالظمآن الذي لا يمكن للنار أن تجود عليه بالماء في حر نار جهنم ولهيبها الشديد من قبيل التشبيه التمثيلي "وهو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من عدة أمور"[2] حيث يكمن وجه الشبه المحذوف في التركيبين التشبيهيين في "الجود والكرم والعطاء" المقدر في البنية العميقة التي تحيل عليه الدلالة المجازية القائمة على المشابهة.

استلهم الإمام تركيبه الصوري من ثروته اللغوية والدينية وحياته العربية، وقد كانت هذه الصورة التشبيهية بمثابة مرآة عاكسة لمكامن الشاعر وشحناته العاطفية التي تفجرت من خلالها دلالات عميقة بينت لنا أن الشاعر متيقن من عدم عطاء البخيل، ومتأكد أنه لا جدوى منه، ولا أمل يرتجى فيه.

نتج عن هذا التركيب التشبيهي دلالة المبالغة والتأكيد ممتزجة بروح جمالية أسهمت في تشكيل الصورة الفنية.

الصورة التشبيهية الرابعة: قال الشاعر[3] (البسيط)

مَا فِي المَقَامِ لِذِي عَقلٍ وَذِي أَدَبٍ مِـنْ رَاحَـةٍ فَـدَعِ الأَوْطَـانَ واغْـتَرِبِ.
إِنّي رَأيـتُ وُقُـوفَ المـاءِ يُفسِـدُهُ إِنْ سَـاحَ طَـابَ، وَإِنْ لَمْ يَجْـرِ لَمْ
وَالأُسْـدُ لَـوْلَا فِـراقُ الأَرْضِ مَـا وَالسَّهمُ لولاَ فِرَاقُ القَوسِ لَمْ يُصِبِ.
والتـبرُ كَـالتُّرِبِ مُلْقَـى فِي أَمَاكِنِـهِ وَالعُـودُ فِي أَرْضِـهِ نَـوعٌ مِـنَ الحَطَـبِ.

[1]: الديوان، ص39.

[2]: ينظر: أيمن أمين عبد الغني: الكافي في البلاغة، مرجع سابق، ص51/ وينظر: عبد العزيز عتيق: في علم البلاغة (علم البيان) / مرجع سابق، ص86

[3]: الديوان، ص53.

ينتج المكون التشبيهي في هذا السياق من طريق الجمع بين مجموعة من العلاقات التشبيهية المختلفة للوحدات اللغوية، والتي تتناسق وتأتلف في دلالتها لتخدم التشبيه.

انتقى الإمام هذه الوحدات البنائية التعبيرية التي تعكس تلك الصور الفنية البارعة من خلال تجاربه لحالات السفر والغربة والترحال الدائم، إذ يؤكد الإمام أهمية التنقل وما ينتج عنه من علو همّة، واكتساب علم ومعرفة.

امتزجت هذه الصورة التشبيهية في هذا المقام بمجموعة من العناصر الاستبدالية التي لم تُصرح بطرفي التشبيه في الدلالة السطحية، إذ تساوقت هذه العناصر التي اختلفت مكوناتها اللغوية، وائتلفت معانيها لتُكون وجهًا واحدًا للتشبيه، فشبّه الإمام طالب العلم الذي يقيم في مكان واحد ولا يبرحه بالأسود التي تبقى في عرينها لا تفترس، ولا تحصل على طعام يسد رمقها؛ وهو ما يماثل ذلك الماء الذي لا يتحرك من مكانه فإنّه لا محالة سيفسد ويفقد قيمته، وفق تشبيهات ضمنية.[1]

يعد التشبيه أحد مقاييس البلاغة التي تبين عن بلاغة البليغ وأصالته، إلا أنّ ذلك لا يجعل البلغاء يحصرون الدلالة على براعة التشبيه على إجادته فحسب إنما يتجاوزون ذلك إلى توظيف تشبيهات عديدة في بيت واحد[2] وهذا ما قام به الشاعر في هذا البيت الشعري الأخير الذي انتقل من خلاله إلى التشبيه المباشر باستخدام أداة التشبيه "الكاف" وهو تشبيه قديم بين عنصرين مختلفين في الشكل ومؤتلفين في الدلالة، حيث شبّه طالب العلم الذي لا يتحول من مكانه ولا يجدّ، ولا يجتهد بفتات الذهب التي لا تتحول ولا يتم تصنيعها، وبالتالي تبقى ملقاة في التراب لا قيمة لها، ولا فائدة ترجى منها مثلها مثل أعواد البخور ليست أكثر قيمة من أعواد الحطب في أرضها إذا لم تؤخذ من مكانها.

[1]: التشبيه الضمني: تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة بل يُلمحان في التركيب، وهذا الضرب من التشبيه يُؤتى به ليفيد أنّ الحكم الذي أُسند إلى المشبه ممكن/ ينظر: في البلاغة العربية (علم البيان)، عبد العزيز عتيق، ص107/ وينظر: أيمن أمين عبد الغني: الكافي في البلاغة، ص54.

[2]: ينظر: عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم البيان)، مرجع سابق، ص114.

تزدحم الصور التشبيهية في هذا السياق التركيبي مكونة فضاءً أسلوبيًا كثيفًا تعتريه مختلف الشحنات العاطفية، والأحاسيس الوجدانية التي تبرز لنا مدى أهمية السفر والتنقل للحصول على العلم واكتساب المعارف.

الصورة التشبيهية الخامسة: قال الشاعر[1] (البسيط)

فَـإِنْ تَغَـرَّبَ هَـذَا عَـزَّ مَطلبُـهُ وَإِنْ تَغـرَّبَ ذَاكَ عَـزَّ كَالـذَّهَبِ.

تتواصل السياقات التشبيهية في المدونة مبرزة المقدرة الشعرية للإمام الشافعي حيث نشأ المكون التشبيهي في هذا التركيب في الجمع بين المعنوي "الغربة" والمادي "الذهب" في دلالة منه على إبراز أهمية الغربة بالنسبة إلى الطالب العلم، أي أنّ المرء إذا سافر وتنقل في طلب العلم فإنّه سوف يكتسب علوم ومعارف كثيرة تعلي من شأنه، وترفع قيمته بين بني جلدته.

بعدها قام الشاعر بتشخيص المعنويات وقلبها إلى محسوسات "وتجسيم المعنويات المجردة، وإبرازها أجسامًا أو محسوسات على العموم، وإنّه ليصل في هذا المعنى إلى مدى بعيد حتى ليعبر به في مواضع حساسة جد الحساسية"[2]، بينما أغفل الشاعر أدوات التشبيه من نحو: الكاف وأحلّ محلّها "كأنّ ومثل" وقد مثلت هذه الظاهرة سمة أسلوبية في النص الشعري للإمام الشافعي، ومن أمثلته نجد قوله: (الطويل)

وَأَدِّ زَكَـاةَ الجَـاهِ واعْلَـمْ بِأَنَّهَـا كَمِثْـلِ زَكَـاةِ المَـالِ تَمَّ نِصَـابُهَا.

فَلَـمْ أَرَهَـا إِلَّا غُـرُورًا وَبَـاطِلًا كَمَـا لَاحَ فِي ظَهرِ الفَلَاةِ سَرَابُهَا.

وقوله:

أَتَـانِي عُـذرٌ مِنـكَ فِي غَـيرِ كُنْهِـهِ كَأَنَّـكَ عَـنْ بـرّي بِـذَاكَ تَحِيـدُ.

وضّحت هذه الصورة عمق الإحساس النابع من وجدان الشاعر، وقوة الدلالة التي تبين أهمية الزكاة في حياة المسلم، وما تعود به من أثر إيجابي على المرء، فضلًا عن تأكيده حقارة الدنيا، فهي سراب لا بقاء

[1]: الديوان، ص54.

[2]: السيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، ط16، دار الشروق، القاهرة، 1968م، ص72.

له، إذ أوحت هذه الصور بمدى القوة الإيمانية للإمام، يبتغي من وراء هذه الصورة التأثير في المتلقي وتأكيد أفكاره.

إنّ التراكيب التشبيهية للإمام الشافعي نابعة من إيمانه الشديد، ويقينه بالأحكام القرآنية، وتشبعه بالثقافة الدينية، والقيم الأخلاقية التي جعلت له رؤية خاصة للعالم، وقد انعكس ذلك كله في تراكيبه الصورية التي تدفع المتلقي إلى الغوص في ثنايا النظم وتدبّره، فضلًا عن توظيفه عناصر التراكيب اللغوية توظيفًا مباشرًا وبسيطًا وسهلًا.

المطلب الثالث/ التراكيب الكنائية ودلالاتها:

تعد الكناية آلية أسلوبية، ووسيلة من وسائل البيان المهمة التي تؤدي دورًا بارزًا في تصوير المعاني، ونقلها من طريق التعبير بالتلميح.

والكناية في اصطلاح البلاغيين "لفظ أُطلق، وأُريد به لازم معناه الحقيقي مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي مع المعنى المراد".[1]

بينما نجد الجرجاني (ت471هـ) يضع لها مفهومًا لا يبتعد كثيرًا عن التعريف السابق، إذ يقول: "والمراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنًى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلًا عليه".[2]

ولما كانت الكناية تعد انزياحًا استبداليًا يقوم على اللغة الغامضة، والإيحائية، كما يستند إلى الترميز والتلميح، فقد عدّها اللسانيون "عدول عن تصريح بالمعنى المراد إثباته إلى ذكر ما يلزم عن هذا المعنى، فيذكر ألفاظًا ذات دلالات تتضمن معنى يكون ممهدًا للمعنى المطلوب في ذهن المتكلم، والتعبير بها ليس تعبيرًا

[1]: محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب: علوم البلاغة (البديع، والبيان، والمعاني)، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003م، ص241/ وينظر: محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، ط3، مكتبة وهبة، القاهرة، 1993م، ص369.

[2]: الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج2، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، دار التراث، القاهرة، 1984م، ص301.

مباشرًا، وهنا تكمن قيمته في إغناء النصوص الشعرية، فالكناية عن المعنى، والتعريض به أجمل وأبلغ من التصريح به أو الإفصاح عنه".[1]

فالكناية تخترق اللغة الصريحة إلى تلك اللغة الإيمانية، والتلميحية من أجل إنتاج أسلوب إبداعي عميق.

للصورة الكنائية بعدٌ جماليٌ ودلاليٌ ينبثق من أسلوب التلميح، والتعمية المصحوب بالدليل في تجسيم المعاني، وإيجازها مما ينتج عنه انزلاقٌ دلاليٌ يحدث متعة وهزّة لا يحدثها التعبير الحقيقي.

لم يكن تواتر الكنايات في شعر الإمام الشافعي وافرًا مثل ما هو الأمر مع الصور الاستعارية، والتشبيهية، ومع ذلك فقد أوردها صاحبها في لوحات فنية وضّحت المعنى، وعمّقت الدلالات الإيحائية، وفيما يلي توضيح لذلك من خلال نماذج للاستعمال الكنائي لدى الإمام الشافعي:

الصورة الكنائية الأولى: قال الإمام الشافعي:[2] (بحر الطويل)

إِذَا اصْفَرَّ لَوْنُ المرءِ وابيَضَّ شَعرُهُ تَنغَّصَ مِنْ أيّامِهِ مُسْتَطابُهَا.

إنّ البنية الكنائية "اصفرّ لون المرء وابيضّ شعره" تحيلنا على دلالة التقدم في السن، وما ينجر عنه من ضعف عضوي وهزل جسدي، وألم نفسي.

وشى هذا العدول الدلالي بإيحاءات أسلوبية كثيرة حول الواقع المرير الذي صوّره الإمام لذلك الإنسان الذي بلغ مبلغًا من العمر، مما أدى إلى اصفرار لون بشرته، وبياض شعره فتنغّصت حياته، وتأزمت نفسيته.

إنّ اصفرار لون البشرة، وبياض الشعر ما هي إلا صفات انزلق الشاعر من خلالها عن المألوف وكسر المتوقع لأجل ترجمة مشاعر الألم والحسرة ومكنوناته، بسبب نزول الشيب بالمرء، فقد استند الشاعر إلى هذه الصورة الكنائية بغية تفريغ مختلف الشحنات السلبية وآهات الألم التي تنتاب هذا الشخص، مما جعل اللونين الأبيض والأصفر يرمزان إلى الإحباط والتشاؤم الذي حلّ بالشخص الذي نزل به الشيب.

[1]: عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق، ص174.

[2]: الديوان، ص51.

الصورة الكنائية الثانية: قال الشاعر:[1] (الطويل)

فَطُوبَى لِنفْسٍ أَوْدَعَتْ قَعرَ دَارِهَا مُغَلَّقــةُ الأبــوَابِ مُرْخَــى حِجَابُهَــا.

انحرف الشاعر في هذا التركيب الشعري عن الخطاب المباشر محاولًا تغطية المعنى الصريح، والتلميح عنه من خلال الصورة الكنائية، فالبنية السطحية "مغلّقة الأبواب مرخى حجابها" تحيلنا إلى تلك الدلالة العميقة التي تتمثل في التزام الشاعر الزهد في الدنيا، والاستغناء عنها، وترك التنازع من أجلها، حيث تبلغ الكناية ذروتها الدلالية القصوى كلما كانت الفجوة عميقة بين البنيتين السطحية والعميقة.[2]

إنّ الصورة الكنائية عرضت المدلول المعنوي في صورة تجسيدية واضحة، ففي الكناية لابد من تجاوز المعنى الأولي للغة الظاهر، وهدمها لذلك لابد أن نؤول دلالة المعنى السطحي الخارجي للوصول إلى الدلالة الإيحائية الكنائية العميقة.

الصورة الكنائية الثالثة: قال الشاعر:[3] (الطويل)

وَلَا تَمشــــينْ فِي مَنكَـــــبِ الأَرْضِ فَعَمَّــا قَليــلٍ يَحتويــكَ تُرابُهــا.

تتواصل المقامات الكنائية مبرزة مقدرة شعرية فريدة للشاعر استمدها من بيئته العربية، وثقافته الدينية الواسعة، فالتركيب الكنائي السطحي "ولا تمشينْ في منكب الأرض فاخرًا" يحيلنا على المدلول الإيحائي العميق وهو التحلي بصفة التواضع، والتخلي عن الكبر والتفاخر، والتعالي، ونلحظ جليًا استلهام الإمام تركيبه الصوري من القرآن الكريم، انطلاقًا من قول الله تعالى:﴿ **هُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ ذَلُولا فَامْشُوا فِي مَنَاكِبِهَا وَكُلُوا مِن رِّزْقِهِ وَإِلَيْهِ النُّشُورُ**﴾. (سورة: الملك، الآية 15)[4].

لم ينحُ الشاعر الطريق المباشر والصريح في الحديث عن سمة التواضع، بل لجأ إلى التلميح والكناية، وقد تغيرت الدلالة الحقيقية من معنى المشي على الأرض إلى مدلول مجازي يفيد معنى التواضع، وأضحت هذه الدلالة المجازية الإيحائية الجديدة دلالة حقيقية في الاستعمال اللغوي، فقد أسهمت هذه الصورة في إثراء

[1]: الديوان، ص52.

[2]: ينظر: وردة بويران: ظواهر أسلوبية في لامية العرب للشنفرى، مرجع سابق، ص191.

[3]: الديوان، ص51.

[4]: سورة الملك، الأية: 15.

المعجم اللغوي، وتكثيف الأسلوب وإغنائه بالشحنات الدلالية، فضلًا عن تصوير المعنى، وتمكينه في ذهن المتلقي.

الصورة الكنائية الرابعة: قال الشاعر:[1] (الطويل)

فَإِنْ قُلتَ: لِي بيْتٌ، وَسِبْطٌ، وَسِبْطَةٌ وَأَسْلَافُ صِدْقٍ قَدْ مَضُوا وَجُدودُ.

أقرّ الإمام الشافعي في هذا الخطاب الشعري بملامح العدول الدلالي في مستوى الصورة الكنائية الذي يصف من خلاله رؤية واقعية لحال قريبه اليمني.

عمد الإمام إلى ستر الدلالة الحقيقية وإخفائها التي تحملها البنية السطحية "لي بيت، وسبط، وسبطة، وأسلاف صدق مضوا وجدود" وأومأ إليها بالدلالة المجازية من طريق الأسلوب الكنائي، فانحرف المعنى إلى مدلول يشير إلى أنّ قريبه اليمني كان رفيع المكانة بين أهله، يعيش حياة مترفة، ونسله يعود إلى آباء وأجداد فُضلاء.

عبّر الشاعر عن هذا التركيب الصوري من خلال تجسيد معنوياته انطلاقًا من الكناية التي تعمل على تجسيد المعاني فتعبّر عنها في صور حسية ملموسة، بل وتنقل المعنويات إلى ماديات في صور حسية تدهش القارئ، وتشدّ انتباهه، وتحرك شعوره، بل وتبهره.[2]

تعالقت مختلف الوحدات اللغوية المكونة للصورة الكنائية لتشكل لوحة فنية عمّقت المعنى وزادته تأكيدًا في ذهن المتلقي.

الصورة الكنائية الخامسة: قال الشاعر:[3] (الطويل)

دَعْ عنْـــكَ ســـوْءاتِ الأُمـــورِ فَإنّهَا حَرَامٌ عَلَى نَفْسِ التَّقِي ارتكَابُهَا.

فالتركيب اللغوي "سوءات الأمور" يشير إلى دال لفظي في مستواه السطحي الذي يحيلنا على دلالات، وإيحاءات عميقة تصور غرض الإمام من الصورة الكنائية، إذ انحرف هذا الدال إلى مدلول يصف من خلاله تلك الصفات القبيحة، والخصال الرديئة التي تحطُّ من قيمة الإنسان، حيث عمل السياق اللغوي

[1]: الديوان، ص67.

[2]: ينظر: أبو منصور الثعالبي: الكناية والتعريض، تح: أسامة البحيري، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977م، ص45.

[3]: الديوان، ص51.

على إخفاء الدلالة اللغوية السطحية الظاهرة ل "سوءات الأمور" ونقلها لدلالة محدثة مجازية عميقة، فالإمام يلتمس من المتلقي اجتناب قبيح الأعمال والابتعاد عن ارتكاب كل محرم من شأنه أن يسقط قيمة المؤمن التقي.

الصورة الكنائية السادسة: قال الشاعر:[1] (الطويل)

أَيَـا بُومَـة قَـدْ عَشَّشَـتْ فـوقَ هَـامَتِي عَلَى الرُّغمِ مِنّي حِينَ طَارَ غُرَابُهَا.

تجاوزت الصورة الكنائية القيمة الفنية الجمالية للبنية السطحية "أيا بومة، وطار غرابها" إلى دلالة عميقة.

إنّ نداء الشاعر للبومة مثّل خرقًا دلاليًا مفاجئًا، مما خلق كسرًا في توقع المتلقي، فقد صيّرها كائنًا عاقلًا يشكوه أحزانه وأوجاعه.

عدل الشاعر عن الخطاب الصريح المألوف إلى الخطاب الكنائي ليصور البومة وقد عبّرت عن دلالة عميقة تمثلت في حلول الشيب، وما ينتج عنه من آلام، وأوجاع، وحسرات، أما "طار غرابها" فتحيلنا على دلالة زوال الشباب وانتهائه، فمثلت البومة رمزًا للشؤم والخراب، في حين مثّل الغراب رمز الشباب، والنشاط، والحركة، والحيوية، فالشاعر يدعو الإنسان العاقل المسلم إلى استغلال شبابه في طاعة الله لأنّ بعد فواته لا يقدر على فعل شيء.

أخرجت الصورة الكنائية البناء التركيبي عن أصله الوضعي إلى معانٍ مجازية تُفهم من السياقات اللغوية.

أجاد الشاعر التعبير، وأحسن التصوير من خلال هذه الصور الفنية الكنائية، فتجسدت قدراته اللغوية والشعرية، خصوصًا أنّ الكناية من أبرز "أساليب البيان التي لا يقوى عليها إلا بليغ متمرس بفن القول"[2] فهي أبلغ من الإفصاح وأدعى إلى التقديم.

---

[1]: الديوان، ص50.

[2]: عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص223.

المطلب الرابع/ العدول في مستواه التركيبي:

1_ أسلوب التقديم والتأخير:

تمهيد: يمثل أسلوب التقديم والتأخير عاملًا مهمًا في إثراء اللغة الشعرية، وخصيصة من خصائص الجملة العربية، لذلك يلجأ إليه المبدع لأجل خلق صورة فنية مميزة، حيث إنّ هذا الأسلوب يدفع القارئ إلى تدقيق النظر في التراكيب بُغية الوصول إلى الدلالة الكامنة وراء مختلف التحولات والانحرافات اللغوية.

فيعد "ظاهرة أسلوبية تلد تراكيب جديدة مغايرة للتركيب الأول محققًا بذلك مستوًى دلاليًا جديدًا، لأنّ أهمية المعنى تكمن في أهمية موقع الكلمة في التركيب، إذ إنّ تحريك الكلمة أفقيًا إلى الأمام أو إلى الخلف يساعد في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي".[1]

إلا أنّه في الدراسات الأسلوبية الحديثة "يشكل خرقًا وانزياحًا عن النمط المألوف لتركيب الجملة العربية".[2]

ثم إنّ هذه الظاهرة تشكل منبهًا أسلوبيًا، تناولها بالدراسة والتمحيص كلٌّ من البلاغيين والنحويين، وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) حيث يعده "باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لايزال يفتر لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة".[3]

ومن هذا المنطلق فإنّ هذا الكسر في نظام الجملة يقوم على شحن التراكيب بطاقات تأثيرية، وإيحائية، وتكثيفات أسلوبية، تزيد المعاني وضوحًا وتأكيدًا في نفس المتلقي.

ولما كان التقديم والتأخير يعمل على انتهاك نظام الرتبة في اللغة، فقد لجأ إليه الشاعر كثيرًا في مدونته، حيث عمد إلى تحويل الألفاظ من أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى لأغراض فنية ودلالية.

"ويمثل التقديم والتأخير واحدًا من أبرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي ليحقق غرضًا نفسيًا ودلاليًا يقوم بوظيفة جمالية؛ باعتباره ملمحًا أسلوبيًا خاصًا، ويتم عن طريق كسر العلاقة المألوفة بين المسند، والمسند إليه في الجملة ليضعها في سياق جديد، وعلاقة مميزة".[4]

---

[1]: عبد الله حمد خضر: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، مرجع سابق، ص67.

[2]: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص191.

[3]: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص106.

[4]: راشد بن هاشل الحسني: البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية، ط1، دار الحكمة، لندن، 2004م، ص233.

ومن يُنعم النظر في سياقات التقديم والتأخير في شعر الإمام الشافعي يلحظ أنها تمثل سمة أسلوبية تشدُّ انتباه القارئ بسبب الانحراف اللغوي، والعدول التركيبي، وفيما يلي رصد لهذه الظاهرة في الخطاب الشعري للإمام:

1_1 مواضع التقديم والتأخير في المدونة:

نماذج من المدونة	حالات التقديم والتأخير
1_ لله درُّ العارف الندب.	1_ تقديم الخبر شبه جملة جار ومجرور على المبتدأ النكرة.
2_ حوالي فضل الله من كل جانب.	2_ تقديم الخبر شبه جملة ظرفية على المبتدأ نكرة.
3_ وفي القلب إشراق.	3_ تقديم الخبر شبه جملة جار ومجرور على المبتدأ نكرة.
4_ ففي يقظتي شوق.	4_ //
5_ وفي غفوتي منًى.	5_ //
6_ عندي يواقيت القريض.	6_ تقديم خبر شبه جملة ظرفية على المبتدأ نكرة.
7_ عليها كلاب همهن اجتذابها.	7_ // جار ومجرور.
8_ عليّ إكليل الكلام وتاجه.	8_ //
9_ إليك _إله الخلق_ أرفع رغبتي.	9_ //
10_ حوالي إيناس من الله وحده.	10_ // ظرفية.
11_ ففي الناس أبدال.	11_ // جار ومجرور.
12_ وفي الترك راحة.	12_ //
13_ وفي القلب صبرٌ.	13_ //
14_ فللسيف أغوالٌ، وللرمح رنّةٌ.	14_ //
15_ وللخيل من بعد الصهيل نحيب.	15_ //
16_ ومن الدليل على القضاء وحكمه... بؤس اللبيب وطيب عيش الأحمق.	16_ //
17_ تنغّص من أيامه مستطابها.	17_ تأخير الفاعل
18_ صبّ عليه الله سوط عذابه.	18_ //
19_ فما يُغني عن الموت الدواءُ.	19_ //
20_ ولقد يهون على الكريم علاجهُ.	20_ //
21_ لاح في ظهر الفلاة سرابُها.	21_ //

22_ تُربى في روض الرُّبا أزهاره.	22_	//
23_ ترفٌ في نادي الندى ديباجه.	23_	//
24_ ولربما عرضت لنفسي فكرة.	24_	//
25_ والماءُ يُخبر عنى قذاه زجاجه.	25_	//
26_ وأحق خلق الله بالهم امرؤ.	26_	تأخير خبر المبتدأ
27_ حرام على نفس التقي ارتكابُها.	27_	//
28_ ولا تمشين في منكب الأرض فاخرًا.	28_	تأخير الحال
29_ وأصبحت بين الحمد والذم واقفًا.	29_	تأخير خبر أصبح
30_ فصيحًا إذا ما كان عن ذكر ربه.	30_	تقديم جواب الشرط من فعل الشرط.

ولهذه الظاهرة الأسلوبية فوائد ومزايا جمّة تجعل النظم أحلى والوصف أجمل والمعنى أوصل، وأبلغ، وفيما يلي سنحاول تناول بعضًا من هذه الأمثلة في المدونة بالدراسة والتحليل، ومن أمثلة التقديم نجد:

2_1 تقديم الخبر "شبه جملة" ظرفية أو جار ومجرور على المبتدأ:

قال الشاعر:[1]

عِنـــدِي يَواقِيـــتُ الفَـــريضِ وَدرُّهُ وعليَّ إِكليلِ الكَلَامِ، وَتَاجه.

افتتح الشاعر الشطر الأول لبيته الشعري بمحذوف خبر "شبه جملة" ظرفية "عندي" مقدم على المبتدأ المؤخر "يواقيت" المخصوص بالإضافة، لكي يتمكن من وصف قدراته الإبداعية في إجادة الشعر وقوله، ويبدو أنّ الشاعر يتقن انتهاك رتبة الألفاظ في التراكيب كما أنّه يمتلك ناصية اللغة، والأسلوب، وقدّ عبّر عن معانيه بالإكليل الذي يحتوي الأزهار المتنوعة، ذوات الألوان المختلفة، والعطور الفواحة، وقد شبّه عقله بهذا الإكليل لتنوع ثرواته، ومكتسباته اللغوية والفكرية، والأدبية، واستعار لفظة التاج ليبين من خلالها لغته التي تتميز بالعراقة، والتي يتولد منها نفيس القول، والكلام؛ ففي هذا التركيب تخصيص الشاعر لمكانته الشعرية واللغوية، والفنية.

[1]: الديوان، ص62.

أما قوله:

إليــكَ ــإلــهَ الخَلْــقِ أَرفَــعُ رَغبَــتِي وَإِنْ كُنتُ يَا ذَا المِنّ وَالجُودِ مُجرِمَا.[1]

قدّم الشاعر الخبر شبه جملة "جار ومجرور" "إليك" على المبتدأ المؤخر "إله الخلق" إبرازًا له تخصيصًا وتأكيدًا على أهميته في الكلام، وقد غيّب الشاعر أداة النداء "يا" من التركيب الندائي للضرورة الشعرية، وطلبًا لسلامة الوزن، وإقامة الإيقاع.

إذ نلحظ تقسيم الشاعر التركيب الندائي إلى قسمين، ووضع جملة النداء في الوسط من أجل إثارة المتلقي وتشويقه لانتظار ما ستجود به قريحته، لأنّ كل ما هو مخالف للمألوف هو أكثر إثارة واندهاشًا في نظر المتلقي.

استند الشاعر إلى هذا التركيب للكشف عن ملامح أسلوبية وراء هذه الخلخلة، والعناية بالعنصر المقدم، ولاسيما أنّ الشاعر قام بتخصيص دعائه لله وحده دون غيره.

أما في قوله:

وفي القلب إشراق المحب بوصله إذا قارب البشرى وجاز إلى الحمى.[2]

حــوالي إينــاس مــن الله وحــده يطــالعني في ظلمــة القــبر أنجمــا

ففي يقظتي شوق وفي غفوتي منى تلاحــق خطــوي نشــوة وترنمــا

إنّ من ينعم النظر في هذه الأبيات يلحظ أنّ تراكيبها تحفل بظاهرة التقديم والتأخير، حيث استهلّ الشاعر أبياته الشعرية بهذا الخرق في سياق التركيب البنائي للمتتاليات اللسانية من خلال الانحراف الذي أصاب رتبة الجملة الاسمية، وذلك بتقديم شبه جملة متعلقة بخبر محذوف تقديره "كائن أو موجود" وتأخير المبتدأ "إشراق" وكذلك الحال مع باقي الأبيات.

إذ يمنح الدال "إشراق" دلالة الأمل والتفاؤل من قبل الشاعر، ويهب "الجار والمجرور" دلالة الكينونة والوجود، ويغدو التركيب اللغوي "وفي القلب إشراق" دالًا تتولد عنه دلالة الفرحة والغبطة.

[1]: الديوان، ص129.

[2]: المصدر نفسه، ص131.

ولما كان مصطلح "الإشراق" صوفي يمثل درجة من درجات الحلول المادي الملموس، فهو يجسد تلك العلاقة، والصلة القوية القائمة بين المخلوق؛ وهو الشاعر والذات الإلهية، وقد ركّز الشاعر على القلب لتخصيصه والاعتناء به، وجعله بؤرة اهتمامه، مما خلق خرقًا في أفق توقع القارئ الذي كان يتوقع من الشاعر أنّ يقول "وفي القلب عشق، أو حب أو..." لكنه خرق المألوف وكسره وعدل عنه إلى لفظة الإشراق، وبهذا الانحراف غير المتوقع في ترتيب أركان الجملة قدّم الشاعر دلالة مميزة للقصيدة، مما أضفى عليها أثرًا جماليًا متميزًا للمتلقي، زاده نشوة وغبطة، وقد تنوعت أشكال هذا الأسلوب تبعًا لتنوع التجارب الشعرية، وذلك أنّ "الطبيعة الفكرية، والنفسية للغرض الشعري تؤثر على التركيب اللغوي، وأحيانًا تتدخل في اختيار مفرداته، وذلك من خلال رؤية الفنان، وتجربته التي خاضها".[1]

أما في قوله: "ففي يقظتي شوق" يتأمل الشاعر تغيير الواقع الذي يعيشه، ويصبو إلى تحقيق أحلام يرى أنها صعبة الحدوث، وبعيدة المنال؛ فهو يتمنى بشدة تحقيقها، ويصبو للوصول إليها في واقعه، وقد دلّ هذا التقديم على الاختصاص، والتوكيد على مطلبه، مما زاد المعنى وضوحًا، وأزال اللَّبس من على الألفاظ، إذ يبتغي الشاعر وراء هذا الكسر المتعمد إبراز بلاغة الخطاب الشعري، وتفجير جمالياته.

يتكئ الشاعر على هذه الظاهرة الأسلوبية ليضفي على إبداعه شعرية تختلط بالبهاء، توضيحًا للمعاني، وانعكاسًا لأفكاره، ولفت لفكر المتلقي، كما تنتابه موسيقى إيقاعية تزيد من جمال النظم وفنياته.

أما في قوله:

فَللّهِ دُرُّ العَارِفِ النَدبِ إِنَّهُ تَفِيضُ لَفَرطِ الوَجدِ أجْفَانهُ دَمَا.

مخّضت هذه الدوال اللسانية التي تشكلت منها هذه الجملة الشعرية معنى التحبب، والتقرب إلى الله، فقد قدّم الباث لفظ الجلالة ليجعله مستهلًا يطرق به ذهن السامع، ويحاول أنّ يجعل حمولته المقدسة مقدمة صغرى يسرب خلالها الدعوة إلى الالتزام بالندب بأهمية المعنى الكلي للجملة الشعرية حتّمت على الشاعر أن يسلك سبيلًا محببًا للذائقة؛ وهو الابتداء باسم الله، وإذا يممنا وجوهنا شطر المسند إليه المتأخر فإنّنا سنقف على معنى الثبات المستوحى من الجملة الاسمية (العارف الندب) اسم فاعل، لكن هذا الثبات

[1]: منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام (الكلمة والجملة)، ط3، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1997م، ص364.

ليس أزليًا لأنّ الفعل الذي اشتق منه اسم الفاعل هنا فعلًا متعديًا، مما يخلخل ثبات الجملة، ويمنحها دينامية، وحركية في فعلها الإنجازي، وهذه الحركية تضارع في غايتها رغبة المرسل في إرسال معناه إلى أكثر من متلقٍ؛ فهو في مستواه العميق يتغيا تحريك ذهن المتلقي، فعمل الأصل الفعلي لاسم الفاعل على تشييد هذا المعنى، وتبليغه إلى المتلقي بيسر، وسهوله، متوسمًا بلفظ الجلالة بوصفه لفظًا له حمولته الكبرى في ذهن المرسل إليه، فيحث الالتزام التوجيهي الذي يتغياه الشاعر من النص برمته.

1_3 تأخير اسم الفعل الناسخ: ومن أبرز الشواهد التي ذكرها الشاعر في ديوانه قوله: (من الوافر)

وَإِنْ كثُـــرَتْ عُيوبـــكَ فِي البَرَايَـــا وَسَـرَّكَ أَنْ يَكُـونَ لهَـا غِطَـاءُ.[1]

وَرِزقُـــكَ لـــيسَ يُنقِصُـــهُ التَّـــأنِي ولـيسَ يَزيـدُ فِي الـرِزقِ العَنَـاءُ.

سَـلاَمٌ عَلَـى الـدُّنيَا إِذَا لمْ يَكُـنْ بِهَـا صَـدِيقٌ صَـدُوقٌ صَـادِقَ الوَعـدِ

قدّم الشاعر في هذه الأبيات خبر الفعل الناسخ، والذي ورد تارة شبه جملة "جار ومجرور" وتارة أخرى جملة فعلية/ فعلها مضارع "لها، يزيد، بها" على الاسم المؤخر "غطاءُ، العناءُ، صديقٌ" حيث استطاع هذا الانحراف الذي أصاب ترتيب أركان الجملة أن يضفي دلالات بلاغية أفادت التخصيص والتوكيد، بالإضافة إلى مراعاة حسن النظم وتأليف الكلام، ثم إنّ الإمام قد التزم القاعدة النحوية في البيتين "1_2" ولم يخرج عن قانونها اللغوي.

انحرف الشاعر عن النمط التعبيري المعتاد للجملة المنسوخة في البيتين "1_2" وذلك من خلال تأخير اسم الفعل الناسخ لأجل ضبط الوزن الشعري وسلامة القافية حتى تتناسب نهايات القصيدة.

عمل هذا العدول التركيبي على نقل اللغة من مستواها العادي إلى عالم جديد من التراكيب اللغوية التي يمنحها تميزها وتفرّدها الأسلوبي، ويحقق لها "أهدافًا جمالية لا يحققها الالتزام بالرتبة العادية للعبارة".[3]

أخّر الشاعر الاسم وقدّم الخبر للتركيز على معاني العناصر التي تقدمت، فهو يولي اهتمامًا بالعيوب ويتحدث على مدى قُبحها واستهجانه لها، أما في البيت الثاني فهو يبين أنّ العناء لا يزيد من الرزق شيئًا،

[1]: الديوان، ص39_ 40.

[2]: المصدر نفسه، ص100.

[3]: فتح الله سليمان: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص29.

أما في البيت الثالث فيبتغي من تقديم الخبر إلى التنبيه على أهميته في السياق الكلامي للجملة "ولاتزال ترى شعرًا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك أنْ قُدّم فيه شيء، وحُوِل اللفظ عن مكان إلى مكان".[1]

2_ تأخير الفاعل ووقوعه مقطعًا:

اعتمد الشاعر التأخير سبيلًا لنقل دلالات شعرية، وقد وظّف هذه السمة الأسلوبية بشكل متميز لأغراض فنية وأخرى معنوية في سياقات خطابية مختلفة، ومنها قوله:[2] (من الطويل)

إِذَا اصْفَرَّ لونُ المرءِ وابيضَّ شَعرُهُ تَنغَّصَ مِنْ أيّامِهِ مُستَطَابُها.

إنّ لتأخير الفاعل في هذا التركيب النحوي قيمة شعرية، تنبض دلالتها من خلال إيقاع شعري بديع من جهة، والعناية بالمقدم من جهة ثانية، إذ جعل الطاقة التعبيرية تتوجه إلى المقدم "وهذا الأسلوب من شأنه أن يشحن العبارة بطاقة تعبيرية تزيدها دقة وتأكيدًا".[3]

فينتج عن هذا الانحراف التركيبي تشكيل تراكيب لغوية جديدة مشحونة بقوة تعبيرية تؤدي إلى التأثير في المتلقي.

كما نجد أنّ الفاعل المخصوص بالإضافة "مستطابها" ورد متأخرًا لجملة من المسوغات البلاغية التي استدعتها مقامات الخطاب الشعري، ومنها تفادي التعقيد اللفظي، وتشويق المتلقي إلى معرفة الفاعل، وكذا تأكيد الخبر وتثبيته في ذهن المتلقي، إذ أراد الشاعر أن يبين للقارئ أنّ أيام المرء الطيّبة قد نغّصت بسبب الشيب والضعف.

3_ تقديم الجار والمجرور والفصل بين الصفة والموصوف:

إنّ الجملة العربية لا تتميز بالقداسة في ترتيب أركانها، وما يطرأ عليها من كسر في بنياتها التركيبية ما هو إلا خروجًا عن القواعد المعيارية للغة إلى وظائف إبداعية، ومن أمثلة هذا الخرق في مستواه التركيبي نجد قول الشاعر:[4] (من الوافر)

---

[1]: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص106.

[2]: الديوان، ص51.

[3]: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص277.

[4]: الديوان، ص39.

وَكُـنْ رَجُـلًا عَلَـى الأهـوَالِ جَلْـدًا وشِـيمتكَ السَّـماحَةُ والوَفَـاءُ.

قدّم الشاعر الجار والمجرور "على الأهوال" على الصفة "جلدًا" والأصل في القواعد النحوية العربية ألا يفصل بين الصفة والموصوف، غير أنّ الإمام الشافعي خرق هذا النظام، وانحرف عن معتقده، وكسر مألوفه، لأجل إبراز دلالة متمثلة في الدعوة إلى التصبر، وعدم الجزع من الملمّات، فالنص يحمل رسالة تبعث على النصح، والإرشاد والتنبيه على زوال الصعوبات، والتجلد لمجابهتها بكل عزم وقوة.

4_ تقديم عبارة جواب الشرط على عبارة الشرط: نجده في قول شاعرنا:[1] (من الطويل)

فَصِيحًا إذَا مَا كَانَ عَنْ ذِكرِ ربهِ وَفيمَا سِواهُ فِي الوَرَى كَانَ أَعجَمَا.

عند تأمل البيت الشعري نلحظ وجود ظاهرة أسلوبية مميزة تظهر في حقيقتها براعة لغة صاحبها، وهذه الظاهرة هي تقديم عبارة جواب الشرط على عبارة الشرط والأداة، إذ أتقن الشاعر نظم هذا النص الشعري، وأجاد تأليفه، وتركيبه، مبرزًا دلالات الإثبات والتأكيد لمضمون الخطاب الشعري.

كثّف هذا التبادل في مواقع الجمل المعنى، وزاده انسجامًا وتناسقًا قلّما نجده في التراكيب الأصلية للجملة الشرطية، فمثلا لو قلنا: "فصيحًا، إذا ما كان عن ذكر ربه" لكان أكثر جاذبية وسلاسة في أذن المتلقي، وأحسن نغم وإيقاع على الوجدان من أن نقول: "إذا ما كان عن ذكر ربه كان فصيحًا" لأنّ التقديم والتأخير "صيغة جمالية تحقق أغراضًا دلالية للمنشئ لا تتحقق بالترتيب النمطي لأجزاء التراكيب".[2]

وبذلك فقد بدا تركيب الجملة الشرطية أشبه ما يكون ببناء دائري ينشأ من الجواب لينتهي إليه، حيث تلتقي أواخر الجملة بأوائلها.

قام الشاعر بتخصيص الفصاحة لمتحدثه إذا ما ذكر ربه، أما فيما عدا ذلك فهو أعجمي اللسان، واللغة.

فالتقديم والتأخير من الآليات الأسلوبية التي تدلّ على براعة الشاعر، وقدراته الفنية في اللعب بالتراكيب، والألفاظ، لأنّ فيه خرقًا للمألوف وانحرافًا عنه، مما يستدعي إثارة المتلقي وإعمال فكره.

---

[1]: الديوان، ص129.

[2]: جبارا اهليل زغير محمد المياحي: أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، 2011م، ص214.

مما تقدم نجد أنّ الاستعمال الواسع لهذا الأسلوب من قبل الإمام الشافعي يرجع إلى دوافع نفسية، وأخرى بلاغية فنية مختلفة دفعته إلى العدول عن النمط التركيبي العادي، والمألوف للكلام العربي، لغرض تأكيد المتقدم أو لإبراز معنًى ما، أو فكرة معينة، مراعيًا في ذلك المقتضيات السياقية للخطابات الشعرية المختلفة لإثارة المتلقي، ودفعه للانتباه، وتشويقه لفهم المعاني، وخرق أفق التوقع لديه.

مثّل التقديم والتأخير سمة مهمة من سمات الإبداع الأسلوبي، ومظهرًا يُترجم انفعالات الشاعر وأحاسيسه؛ وهو عنصر مهم في تجسيد تجربته الشعرية التي تنمّ على تشكيل أساليبه في أنساق لغوية بديعة تحقق المتعة والمفاجأة للمتلقي.

الخاتمة

كشف الشاعر في ديوانه عن تجربته الشعرية ضمن لغة متميزة، أُنتجت من خلال تضافر أبنيتها المختلفة (الصوتية، والصرفية، والنحوية، والدلالية)، وانسجام وحدات خطابه الشعري؛ فكان خطابه مثال يُحتذى به في فصاحة اللسان، ودقة اللفظة، وبلاغة المعنى، وقد أظهرت هذه الدراسة تنوع السمات الأسلوبية المتضمنة في هذا الخطاب الأدبي، كما سيأتي:

حيث اتكأت الباحثة على المنهج الوصفي فضلًا عن الاستعانة بالإحصاء لرصد عيّنات الدراسة، معتمدة على النصوص الشعرية التي لا تقل على سبعة (07) أبيات.

وعملت في هذه الدراسة على إبراز ملامح الأسلوب بشتى أشكاله، واستجلاء بصمات صاحبه من خلال لغته، وتبيان طبيعة العلائق بين البنيات اللغوية المكونة للخطاب الأدبي؛ في محاولة للوصول إلى مواطن التميّز والتفرد في الديوان.

وقد أسفرت الدراسة الأسلوبية للنصوص الشعرية لديوان الإمام الشافعي على نتائج مختلفة تنوعت بحسب تنوع مستويات التحليل اللغوي نكشف على أبرزها كالآتي:

على صعيد البنية الصوتية الإيقاعية:

إنّ الحديث عن البنية الصوتية في الخطاب الشعري للإمام الشافعي يقودنا إلى القول إنّها اتّسمت بالتناسق، والانسجام، فلما كان الصوت اللغوي يمثل المادة الخام للتواصل والتعبير عن حاجاته فقد وظّف الشاعر الأصوات الأكثر ملاءمة وانسجامًا مع موضوعاته، وتجاربه.

غلبت على النصوص الشعرية للإمام الأصوات المجهورة التي تتصف بالقوة، والجهر، والعلو والسهولة، والبساطة في النطق؛ ذلك أنّ الشاعر متوجها بخطابه لكل فئات المجتمع؛ فهو يسعى لنقل إرشاداته، ونصائحه، مع الحرص والإلحاح على ذلك.

عرفت الموسيقى الصوتية الداخلية ديناميكية وخفة واضحة، فضلاً عن ذلك التنوع بين المقاطع الصوتية التي تبناها الشاعر في أثناء نظمه؛ (المقطع القصير، والمتوسط المغلق، والمتوسط المفتوح).

اتّسمت الموسيقى الخارجية بحركية منتظمة، يمثلها نسقٌ عروضيٌ متميزٌ، يتصدر طليعتها البحر الطويل، وهذا راجع لإمكاناته الواسعة التي تفتح المجال أمام الشاعر لتوظيفه في شتى الموضوعات الفكرية، وترجمة لطاقاته

النفسية في نظم شعري بديع، كما نُلفي أنّ إمامنا لم يعْدِل عن سبيل القدماء في اعتماده لبحور عروض الخليل بزحافاتها وعللها.

وردت كل قوافي قصائده مطلقة، وهذا إن دلّ إنما يدل على تلك الديناميكية، والحيوية التي تعتري نصوصه الشعرية، وما تحمله من أثر موسيقي مناسب لموضوعاته معنًى ومبنى، مما جعل خطابه الشعري يحمل أبعادًا دلالية تترجم حالاته الشعورية، وتجاربه الحياتية، فضلًا على أنّ القافية تعد محددًا أساسيًا يمنح الإيقاع ثباته واستقراره.

اعتمد الإمام الشافعي الأصوات المجهورة والشديدة رويًا لقصائده، من نحو: الباء، والميم، والهمزة، والجيم، والدال، والقاف في مقابل الأصوات المهموسة والرخوة.

التجنيس:

مثّل التجنيس أفضل نموذج للتوازي الصوتي في النصوص الشعرية للإمام الشافعي، فقد أحسن توظيفه، وأبدع نظمه، مما عمل على تكثيف أشعاره.

وظّف الإمام الجناس بأشكال متنوعة، ومتباينة من نحو: الجناس التام، الجناس الناقص المستوفى، الجناس المتوازي الأفقي، والجناس المتوازي العمودي...

لم يستعن الشاعر بالتجنيس بمختلف أشكاله لأجل إثراء الجانب الموسيقي والإيقاعي لتراكيبه فحسب بل ليبين عن الثروة اللغوية التي يكتنزها.

الترصيع:

لما كان الجناس يقوم على تكرار الصوامت اللغوية، والكلمات فإنّ الترصيع ينبني على تكرار الأبنية الصرفية المتماثلة، والمتشابه.

يمثل الترصيع مقومًا بلاغيًا فنيًا، وسمة أسلوبية جمالية يعمل على إثراء الإيقاع الموسيقي للأبيات الشعرية وتكثيفها.

وظّف الإمام الشافعي التوازي الصوتي بشتى أشكاله التي تحمل خاصيتي التكرار، والترجيع اللذين يسمحان بتكثيف الجرس الموسيقي للأصوات والألفاظ، وإبراز دلالاتها في النص الشعري؛ حتى يستطيع الشاعر نقل تجاربه الحياتية للمتلقي والتعبير عنها للتأثير فيه.

على صعيد البنية المورفولوجية ودلالاتها:

تبنى الشاعر في المستوى الصرفي المورفيمات الحرة، والمقيدة، ووظّفها وفق ما تستدعيه المقامات والسياقات، والأحاسيس؛ مما جعله يستخدم مورفيمات متنوعة فضلًا عن إمكاناته اللغوية، وقدراته الوصفية والتعبيرية.

نتج عن المورفيمات الحرّة معانٍ متنوعة تبعًا لسياقاتها وأغراضها، خصوصًا تلك التي دلّت على جموع التكسير بمختلف أنواعها؛ والتي عدت سمة أسلوبية بارزة، بالإضافة إلى مورفيمات التنكير التي خرجت إلى دلالات متنوعة تطلّبتها سياقاتها.

عرفت الجموع تنوعًا معتبرًا، وتلونًا أسلوبيًا مميزًا، مما جعل الشاعر موفقًا في اختياراته المستعملة في ظل سياقاتها ومقاماتها المستحقة.

تنوعت مورفيمات الجر التي وظّفها الشاعر في أثناء نظمه، وقد أفضت إلى معانٍ متنوعة بحسب سياقاتها التي كانت خادمة لمقاماتها، بالإضافة إلى مورفيمات النفي والتحقيق، ودورهما الفعال في اتساق الخطابات وانسجامها.

استعان الشاعر بالمورفيمات المقيدة التي اتّصلت بالمركبات الفعلية، والاسمية مما حمّلها معانٍ مختلفة نتج عنها تضافر واتساق عناصر الخطاب الشعري من خلال الزيادة والتجريد...

على صعيد البنية النحوية التركيبية ودلالاتها:

تشكلت من البنيات التركيبية البسيطة، والمركبة وظائف متنوعة تمثلت في (جمل الخبر، جمل الفاعل، جمل المفعول به، جمل الحال، جمل المضاف إليه، جمل النعت، بالإضافة إلى جمل الأمر، والنهي، والاستفهام، والشرط).

التنويع في توظيف الأساليب الإنشائية التي تراوحت بين (جملة الأمر، وجملة النهي، وجملة النداء، وجملة الاستفهام) استجابة لغايات، وأغراض فنية، وجمالية، ودلالية استدعتها السياقات، وتطلّبتها المقامات.

عرفت تراكيب الأمر حضورًا واسعًا في شعر الإمام الشافعي، وهذا إن دل إنّما يدل على أهمية المتلقي عنده؛ فهو يمثل بؤرة اهتمامه ومركزيته.

غلبت في نظم الإمام الألفاظ والتراكيب الدينية التي تحمل أبعادًا وعظية، وحكمية، وإرشادية، واجتماعية وهذا ليس بالشيء الغريب باعتباره رجل علم ودين، وفقيه وصاحب مذهب.

تصدرت الجمل الفعلية غلبة التواتر بنسبة مئوية قدرت ب: (75.81%) وهذا راجع لملاءمتها للسياقات الشعرية التي وردت فيها، والتي تنساق بها إلى الحركية، والديناميكية، والتجدد والتغير، والاستمرار، في حين نجد الجمل الاسمية التي تحيلنا على معاني التعبير، والوصف، والتصوير الدقيق لحقائق الأمور، وتجارب الحياة بشكل بسيط وسهل، ويسير.

على صعيد البنيات الدلالية:

عمل الإمام على توصيل مضامينه الفكرية، والشعورية انطلاقًا من الوسائل الفنية التي وظّفها في أثناء نظمه: كالاستعارة، والتشبيه، والكناية، والتي كان لها دور بارز في تصوير أحداث أشعاره ووقائعها.

فكان توظيفه للصورة الاستعارية واسعًا كونها أكثر الصور تصويرًا وأبلغها تعبيرًا لحياته وموضوعات قصائده التي تراوحت بين المكنية التشخصية، والتجسيدية، والتصريحية يليها الصور التشبيهية التي اعتملت بالإبداع والفنية، حيث استوحاها صاحبها من الطبيعة العربية في عصره، وقد غلب عليها حسّه اللغوي، مستعينًا بأدوات التشبيه المختلفة، فضلًا عن ذلك فإنّ الإمام لم يخرج عن القدماء في تشكيل البناء المجازي لصوره الشعرية المختلفة.

نخلص إلى القول: إنّنا حاولنا إبراز مواضع الجمال، وإظهار مواطن التفرد، وانتقاء الفوارق الأسلوبية في شعر الإمام الشافعي، وقد توصلنا إلى أنّ الشاعر يمتلك لغة شعرية إبداعية، وزادًا معرفيًا وفيرًا، كما أنّ له مقدرة فنية، ولغوية متميزة، فضلاً عن براعته في نظم الوحدات اللسانية لتراكيبه الخطابية، التي تتميز بالتناسق والانسجام والتلاحم، فالإمام يسعى جاهدًا إلى ترسيخ الأحكام الدينية، والقيم الأخلاقية، والمبادئ الإنسانية في المجتمع المسلم بكل فئاته.

وتميزت لغة إمامنا بالسهولة والبساطة والواقعية والجدّية، ويبدو أنّ بساطة التعبير في لغته هي التي أسهمت في بلاغة التركيب، فضلًا عن تأثيره في المتلقي وإقناعه بنصائحه، وإرشاداته، كما أنّها تَنِمُّ عن فكر نيّر، ومُتشبع بقيم أخلاقية ودينية.

وختامًا أحسب أنّ البحث قد توارى عنه اللّبس، وانقشعت عنه الضبابية التي كانت تعتريه بداية، إلا أنّني ما زلت أطمح إلى الوصول إلى نتائج أفضل تعكس صورة أشمل له من التي توصلتُ إليها، فالباحثة على الرغم من محاولاتها في سد ثغرات البحث إلا أنّها في كل مرة تظهر ثغرة أخرى تستلزم الوقوف عندها إضافة وتعديلًا، وتحليلًا ومناقشة، ونأمل أن يكون هذا في دراسات مستقبلية على أيدي باحثين أخرين، بالإضافة إلى ذلك ندعو كل القراء والباحثين إلى تفحص هذا الديوان جيدًا، والغوص في ثناياه، والتعمق في دلالاته، والبحث في معانيه، قصد فتح أبواب أخرى للبحث مواصلة للمسيرة العلمية.

ثبْتُ المصادر والمراجع

القرآن الكريم: ورش عن نافع. مراجعة وتدقيق: الحافظ هشام بشير بويجرة، ط2، دار ابن الهيثم، القاهرة.

قائمة المصادر والمراجع:

✓ **المصادر**

1. **ديوان الإمام الشافعي**: جمعه، وحققه، وشرحه: إميل بديع، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1996م.
2. **ديوان الإمام الشافعي**: تح: محمد ابراهيم سليم، مكتبة ابن سينا، مصر الجديدة، القاهرة.
3. **ديوان الإمام الشافعي**: تح: مجاهد مصطفى بهجت، ط1، دار القلم، دمشق، 1999م.

✓ **المراجع بالعربية:**

ابتسام أحمد حمدان:

4. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر البلاغي، تح: أحمد عبد الله فرهود، ط1، دار القلم، حلب، سوريا، 1997م.

إبراهيم أنيس:

5. الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر.
6. موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952م.

إبراهيم عبد الله:

7. الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ط1، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010م، ص129.

إبراهيم مصطفى:

8. إحياء النحو، ط2، مطبعة لجنة الترجمة، والنشر، القاهرة، 1992م.
9. إحياء النحو، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، 2012م.

إبراهيم رماني:

10. أسئلة الكتابة النقدية (قراءات في الأدب الجزائري الحديث)، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1992م.

أحمد الشايب:

11. الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط8، مكتبة النهضة، القاهرة،1991.

أحمد الهاشمي:

12. القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

أحمد حساني:

13. كتاب مباحث في اللسانيات، ط2، منشورات كلية الدراسات، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2013م.

أحمد كشك:

14. الزحاف والعلة (رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع)، مكتبة النهضة، القاهرة.

أحمد محمد فارس:

15. النداء في لغة القرآن، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1989م.

أحمد محمد قدور:

16. مبادئ اللسانيات، ط3، دار الفكر، دمشق، 2008م.

أحمد محمد ويس:

17. الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005م.

أحمد مطلوب:

18. بحوث مصطلحية، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 2006م.

الأزهر الزناد:

19. دروس في البلاغة العربية (نحو رؤية جديدة)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992م.

الأستربادي (رضي الدين محمد بن الحسن النحوي):

20. شرح شافية ابن الحاجب، تح: محمد نور الحسن وآخرون، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982م.

أشواق محمد النجار:

21. دلالة اللواصق في اللغة العربية، ط1، دار دجلة، عمان، 2006م.

أماني سليمان داود:

22. الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2002م.

أمين علي السيد:

23. في علم القافية، مكتبة الزهراء، القاهرة.

أيمن أمين عبد الغني:

24. الكافي في البلاغة البيان، والبديع، والمعاني، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، 2011م.

أيوب جرجس العطية:

25. الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2014م.

بشير تاوريريت:

26. محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والاشكالات النظرية والتطبيقية، ط1، دار الفجر للطباعة والنشر، 2006م.

تمام حسان:

27. اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994م.

ثامر فاضل:

28. اللغة الثانية في إشكالية المنهج، والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994م.

جابر عصفور:

29. الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992م.

الجاحظ (أبو عثمان عمرو):

30. البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998م.

جميل حمداوي:

31. اتجاهات الأسلوبية، ط1، دار الألوكة للنشر والتوزيع، 2015م.

ابن جني (أبو الفتح عثمان):

32. كتاب العروض، تحقيق: أحمد فوزي الهيب، ط2، دار القلم، الكويت، 1989م.

حازم علي كمال الدين:

33. القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 1998م.

34. دراسة في علم الأصوات، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1999م.

حامد بن أحمد بن سعد الشنبري:

35. النظام الصوتي في اللغة العربية (دراسة وصفية تطبيقية)، مركز اللغة العربية، القاهرة، 2004م.

الحسن بن قاسم المرادي: (بدر الدين أبو محمد)

36. الجنى الداني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

حسن عباس:

37. خصائص حروف العربية ومعانيها، منشورات الكتاب العربي، 1998م.

حسن ناظم:

38. البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002م.

حسين جمعة:

39. جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005م.

حميد آدم ثويني:

40. فن الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2006م.

الخطيب التبريزي (يحي بن علي):

41. الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م.

ابن خلدون: (عبد الرحمن بن محمد)

42. المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، ط1، دمشق، 2004م.

ابن خلكان: (أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر)

43. وفيات الأعيان، وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، مج4، ج4، دار صادر، بيروت، لبنان.

خليل إبراهيم عطية:

44. في البحث الصوتي عند العرب، دار الجاحظ، بغداد، 1983م.

خليل حلمي:

45. الكلمة: دراسة لغوية ومعجمية، ط2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998م.

خيرة حمزة العين:

46. الانزياح، دراسة في جمال العدول، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، 2011م.

ديزيرة سقال:

47. الصرف وعلم الأصوات، ط1، بيروت، 1996م.

رابح بوحوش:

48. اللسانيات وتحليل النصوص، ط2، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2009م.

رامي علي أبو عائشة:

49. اتجاهات الدرس الأسلوبي، ط1، دار ابن الجوزي، مجلة فصول، 2015م.

ابن رشيق: (أبو علي الحسن)

50. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ط5، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، لبنان، 1981م.

رمضان عبد التواب:

51. التطور اللغوي (مظاهره وعلله وقوانينه)، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997م.

52. المدخل إلى علم اللغة (ومناهج البحث اللغوي)، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997م.

53. فصول في فقه العربية، ط6، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1999م.

عبد الرحمان الوجي:

54. الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد، دمشق، 1989م.

عبد الرحمان أيوب:

55. أصوات اللغة، ط2، مطبعة الكيلاني، القاهرة، 1966م.

عبد الرحمان تبرماسين:

56. العروض وإيقاع الشعر العربي، ط1، دار الفجر، القاهرة، 2003م.

عبد الرحمن الهاشمي:

57. تعلم النحو والإملاء والترقيم، ط2، دار المناهج، عمان، الأردن، 2008م.

عبد الرضا علي:

58. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 1997م.

الزركشي (أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق):

59. البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج2، ط3، دار التراث، القاهرة، 1984م.

زكريا إبراهيم:

60. مشكلات البنية، مكتبة مصر، الفجالة، 1990م.

أبو القاسم جار الله بن عمر الزمخشري:

61. أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998م.

سعد مصلوح:

62. الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط3، عالم الكتب، القاهرة، 1992م.

السعيد الورقي:

63. لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، ط2، دار المعارف، 1983م.

السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي):

64. مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987م.

سليمان فياض:

65. استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريخ، السعودية، 1998م.

سميح أبو مغلي:

66. علم الصرف، ط1، دار البداية، عمان، الأردن، 2010م.

سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر):

67. الكتاب، تح: ع السلام هارون، ج3، مكتبة الخانجي، القاهرة.

سيد خضر:

68. التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، ط1، دار الهدى للكتب، كفر الشيخ، 1998م.

السيد قطب:

69. التصوير الفني في القرآن الكريم، ط16، دار الشروق، القاهرة، 1968م.

70. شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: هادي حسن حمودي، ج2، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996م.

عبد السلام المسدي:

71. الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، ليبيا، طرابلس، 1984م.

72. النقد والحداثة، ط1، منشورات أمية ودار العهد الجديد، 1989م.

73. الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2006م.

عبد السلام هارون:

74. الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2001م.

شكري عياد:

75. اتجاهات البحث الأسلوبي، ط5، أصدقاء الكتاب، 1996م.

عبد الصبور شاهين:

76. المنهج الصوتي للبنية العربية (رؤية جديدة في الصرف العربي)، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1980م.

صفاء خلوصي:

77. فن التقطيع الشعري والقافية، ط1، منشورات مكتبة المتن، بغداد، 1977م.

صلاح الدين محمد أحمد:

78. التصوير المجازي الكنائي (تحرير وتحليل)، ط1، مكتبة سعيد رأفت، عين شمس، 1988م.

صلاح فضل:

79. علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، بيروت، 1998م.

80. علم الأسلوب والنظرية البنائية، مج1، ط1، دار الكتاب المصري، القاهرة، وط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2008م.

صلاح مهدي الفرطوسي، هشام طه شلاشي:

81. المهذب في علم التصريف، ط1، مطابع بيروت الحديثة، 2011م.

عائشة حسين فريد:

82. وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، دار قباء، القاهرة، 2000م.

عبد العاطي غريب علام:

83. دراسات في البلاغة العربية، ط1، منشورات جامعة قاريونس، ليبيا، 1997م.

عبده الراجحي:

84. التطبيق النحوي، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999م.

عبود عبدة:

85. هجرة النصوص: دراسات في الترجمة والتأويل والتبادل الثقافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1995م.

عبد العزيز الصيغ:

86. المصطلح الصوتي (في الدراسات العربية)، دار الفكر، دمشق، 1998م.

عبد العزيز عتيق:

87. علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1985م.

88. علم المعاني، ط1، دار النهضة، بيروت، لبنان، 2009م.

عبد الفتاح البركاوي:

89. دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الكتب، مصر، 1991م.

عبد الفتاح لاشين:

90. البديع في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، نصر القاهرة، 1999م.

عبد القاهر الجرجاني:

91. دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1375هـ.

عبد الله خضر حمد:

92. أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ط1، عالم الكتب، إربد، الأردن، 2013م.

عدنان بن ذريل:

93. اللغة والأسلوب، ط2، دمشق، 2006م.

عزالدين علي السيد:

94. التكرير بين المثير والتأثير، ط2، عالم الكتب، بيروت، 1986م.

عزالدين منصور:

95. دراسات نقدية، ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ط1، مؤسسة المعارف، بيروت، 1985م.

عصام نور الدين:

96. علم وظائف الأصوات اللغوية (الفونولوجيا)، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1992م.

علي بوملحم:

97. في الأسلوب الأدبي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، دت، 2008م.

غازي مختار طليمات:

98. في علم اللغة، دار طلاس، دمشق، سوريا، 2000م.

غازي يموت:

99. بحور الشعر العربي (عروض الخليل)، ط2، دار الفكر، لبنان، 1992م.

الفارابي: (أبو نصر محمد بن محمد)

100. الموسيقي الكبير، دار الكتاب، تح: غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة.

فاضل ثامر:

101. اللغة الثانية (في إشكالية المنهج، والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي)، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، لبنان، 1994م، ص92.

فاضل السامرائي:

102. الجملة العربية: تأليفها وأقسامها، ط2، دار الفكر، عمان، الأردن، 2007م.

فتح الله سليمان:

103. الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2008م.

فخر الدين قباوة:

104. تصريف الأسماء والأفعال، ط2، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1988م.

فوزي الشايب:

105. أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2004م.

كمال أبو ديب:

106. في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987م.

كمال بشر:

107. علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، 2000م.

كمال عبد الرزاق العجيلي:

108. البنى الأسلوبية (دراسة في الشعر العربي الحديث)، ط1، الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971م.

109. البنى الأسلوبية (دراسة في الشعر العربي الحديث)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2012م.

مجاب الإمام، محمد عبد العزيز:

110. الترجمة وإشكالات المثاقفة، ط1، منتدى العلاقات العربية والدولية، 2014م.

محجب موسى:

111. الميزان (علم العروض كما لم يعرض من قبل)، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1997م.

محسن علي عطية:

112. الأساليب النحوية، عرض وتطبيق، ط1، دار المناهج، عمان، الأردن، 2007م.

محمد أبو موسى:

113. التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، ط3، مكتبة وهبة، القاهرة، 1999م.

محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب:

114. علوم البلاغة (البديع، والبيان، والمعاني)، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003م.

محمد راضي جعفر:

115. دراسة في الشعر العراقي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، 1999م، ص 100.

محمد النويهي:

116. الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج1، الدار القومية، القاهرة، د ت.

محمد الولي:

117. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990م.

محمد بنيس:

118. الشعر العربي الحديث (بنياته وإبداعاته)، ط4، دار توبقال، الدار البيضاء، 2000م.

محمد راضي جعفر:

119. الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر ـمرحلة الرواد منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م.

محمد صابر عبيد:

120. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

محمد عبد المطلب:

121. بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1995م.

محمد عزام:

122. الأسلوبية، منهجًا نقديًا، ط1، وزارة الثقافة السورية، 1989م.

محمد علي سلطاني:

123. المختار في علوم البلاغة والعروض، ط1، دار العصماء، دمشق، سوريا، 2008م.

محمد فاضل السامرائي:

124. الصرف العربي أحكام ومعانٍ، ط1، دار ابن كثير، دمشق، سوريا، 2013م.

محمد كريم الكواز:

125. الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ط1، دار الكتب، بنغازي ليبيا، 1926م.

محمد محمد أبو موسى:

126. التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، ط3، مكتبة وهبة، القاهرة، 1993م.

محمد محمد داود:

127. الصوائت والمعنى في العربية (دراسة دلالية ومعجم)، دار غريب، القاهرة، 2001م.

محمود أحمد نحلة:

128. لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1981م.

محمود عكاشة:

129. التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة (دراسة في الدلالة الصوتية، والصرفية، والنحوية، والمعجمية)، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2011م.

130. تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2014م.

محمود فاخوري:

131. موسيقى الشعر العربي، مدرسة الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 1996م.

مختار عطية:

132. التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة، د ت.

مراد عبد الرحمان مبروك:

133. دراسة في الصوت اللغوي (من الصوت إلى النص)، عالم الكتب، 1993م.

مصطفى حركات:

134. أوزان الشعر، ط1، دار الثقافة، القاهرة، 1998م.

مصطفى حميدة:

135. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997م.

مصطفى خليل الكسواني وآخرون:

136. المدخل إلى تحليل النص، ط1، دار صفا، عمان، الأردن، 2010م.

المقري (أبي إسماعيل ابن أبي بكر):

137. العروض والقوافي، تح: يحي بن يحي المباركي، ط1، دار النشر، القاهرة، 2009م.

عبد المقصود محمد عبد المقصود:

138. دراسة البنية الصرفية في ضوء اللسانيات الوصفية، ط1، الدار العربية، بيروت، لبنان، 2006م.

منذر عياشي:

139. الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط2، مركز النماء الحضاري، 2002م.

منير سلطان:

140. البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1986م.

141. بديع التراكيب في شعر أبي تمام (الكلمة والجملة)، ط3، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1997م.

مهدي المخزومي:

142. في النحو العربي (نقد وتوجيه)، ط2، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1986م.

موسى الأحمدي نويوات:

143. المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ط4، دار الحكمة، الجزائر، 1994م.

موسى ربابعة:

144. جماليات الأسلوب والتلقي (دراسات تطبيقية)، ط1، دار جرير، عمان، الأردن، 2011م.

145. الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي، إربد، الأردن، 2003م.

نازك الملائكة:

146. قضايا الشعر المعاصر، ط1، منشورات مكتبة النهضة، 1962م.

نعمان عبد السميع متولي:

147. إيقاع الشعر العربي (في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر)، ط1، دار العلم، 2013م.

نور الدين السالمي العماني:

148. المنهل الصافي في العلم وفن القوافي، ط1، مطابع سجل العرب، عمان، 1993م.

نورالدين السّد:

149. الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، ج1، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2010م.

الهادي الجطلاوي:

150. مدخل إلى الأسلوبية تنظيرًا وتطبيقًا، ط1، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1992م.

الهادي الفضلى:

151. مختصر النحو: ط7، دار الشروق، جدة، السعودية، 1980م.

وردة بويران:

152. محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، دار خالد اللحياني، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، 2018م.

يوسف أبو العدوس:

153. البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عنان، الأردن، 1999م.

154. الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007م.

يوسف حسن نوفل:

155. أصوات النص الشعري (الشعر والشعراء)، ط1، دار نوبار للطباعة والنشر، القاهرة، 1995م.

✓ **المراجع المترجمة:**

بييرجيرو:

1. الأسلوبية: تر: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1994م.

2. الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2008م.

جان كوهن:

3. بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

ساندريس فيلي:

4. نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، ط1، دار الفكر، سوريا، دمشق، 2003م.

فرديناند دي سوسير:

5. علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد، 1984م.

هنريش بليت:

6. البلاغة الأسلوبية، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان.1999م.

✓ **المعاجم العربية والمترجمة:**

ابن منظور (محمد بن مكرم بن يحي أبو الفضل جمال الدين):

1. لسان العرب، مج1، مج6، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1999م.

إديث كريزويل:

2. تعريف بالمصطلحات الأساسية الواردة في كتاب (عصر البنيوية)، تر: جابر عصفور، ط1.

إميل بديع يعقوب:

3. المعجم المفصل في الجموع، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004م.

إنعام نوال عكاوي:

4. المعجم المفصل في علوم البلاغة (البديع، والبيان، والمعاني)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1996م.

بدوي طبانة:

5. معجم البلاغة العربية، دار المنار، جدة، 1988م.

الرومي: (محمد بن محمد بن حسين بهاء الدين)

6. معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان، 1993م.

الشريف الجرجاني (علي بن محمد):

7. التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1985م.

عزيزة فوّال يابتي:

8. المعجم المفصل في النحو العربي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1992م.

✓ **الرسائل الجامعية:**

بوديسة بولنوار:

1. الخطاب الشعري المغربي من خلال كتاب: أنموذج الزمان في شعراء القيروان_ دراسة أسلوبية مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008م/ 2009م.

ثائر عبد المجيد العذاري:

2. الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق (رسالة ماجستير مخطوطة)، كلية التربية، جامعة بغداد، العراق، 1989م.

مهدي عناد أحمد قبها:

3. التحليل الصوتي للنص (بعض قصار سور القرآن الكريم أنموذجا)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 2011م.

نبيل قواس:

4. سجينات أبي فراس الهمداني دراسة أسلوبية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009/2008م.

وردة بويران:

5. الأسلوب في ديوان ليلى الأخيلية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة باجي مختار، عنابة، 2014م/ 2015م.

✓ **المجلات والحوليات:**

أحمد درويش:

1. الأسلوب والأسلوبية: مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، مجلد5، العددان 1و2، 1984م.

أحمد محمد ويس:

2. الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، الكويت، مارس 1997م.

حمادي صمود:

3. المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية "سلسلة اللسانيات، واللغة العربية"، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، والاجتماعية، ع4، تونس، 1981م.

خلف خارز الخريثة:

4. جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي لبحر الطويل، دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية، مجلد 41، ملحق2، 2014م.

رابح بوحوش:

5. الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة.

سليمان العطار:

6. الأسلوبية وعلم التاريخ، مجلة فصول، المجلد 1، ع 2، 1981م.

صلاح فضل:

7. بلاغة الخطاب، وعلم النص، عالم المعرفة، العدد 164، الكويت، 1992م.

عمر شادلي:

8. مصطلح التناص في خطاب محمد عزام، كتاب النص الغائب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2011م_ 2012م.

فاضل عبود:

9. البديع في الدرس البلاغي والنقدي من الرؤية البلاغية إلى الرؤية الأسلوبية، مجلة ديالى، عدد 25، 2007م.

ليفي شتراوس وآخرون:

10. البنيوية وما بعدها، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد 206، د ط، 1978م.

نعيم اليافي:

11. الانزياح والدلالة، مجلة الفيصل، ع226، أوت/ سبتمبر، 1995م.

✓ **مراجع أجنبية:**

1. Duculot, texte method du Maurice delcroix et fernand hallyn autres, Paris, 1987, p90_91.

✓ **مواقع إلكترونية:**

1. الأسلوبية على الموقع الإلكتروني: http://www.elcso.org/bayanat/stylistic.htm

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ _ ز
الفصل الأول: مصطلحات ومفهومات.....	**1 _ 58**
أولًا: مفهومات نظرية عامة	**1_ 58**
1_ مفهوم البنية	**01**
أ_ لغة	**02**
ب_ اصطلاحًا	**03**
2_ الأسلوبية: النشأة _التاريخ_ الترجمة	**04**
3_ مفهوم الأسلوب	**06**
أ_ عند القدماء	**07**
الأسلوب في التراث الغربي	**07**
الأسلوب في التراث العربي	**09**
ب_ الأسلوب في الدرس اللساني الحديث	**11**
4_ زوايا الحكم على الأسلوب	**12**
5_ الأسلوب والأسلوبية بين فوضى المصطلح وتداخله.....	**15**
6_ اتجاهات الأسلوبية وأبرز أعلامها	**19**
7_ مبادئ الأسلوبية وآلياتها الإجرائية	**40**
أ_ التكرار	**41**
ب_ الاختيار	**42**
ج_ التركيب	**44**
د_ الانزياح	**46**
ثانيًا/ وقفة عند حياة الإمام الشافعي وأهم مناقبه (المخاطِب).....	**51**
ثالثًا/ الديوان في ميزان البحث (الخطاب والمخاطَب)	**53**
1_ الضبط والتحقيق	**53**

2_ موضوعاته وأغراضه	**55**
3_ الديوان بين الدرس القديم والحديث	**56**
الفصل الثاني: البنية الصوتية الإيقاعية	**59_ 142**
المبحث الأول: الموسيقى الداخلية	**60_ 98**
المطلب الأول: الأصوات اللغوية بين التعبير والإيقاع	**60 _ 87**
1_ مفهوم الصوت اللغوي	**61**
2_ الصوائت والصوامت وتعبيراتها في النص الشعري	**61**
3_ الأصوات اللغوية في العربية	**62**
المطلب الثاني: أشكال البنية المقطعية وتعبيراتها	**87_ 98**
1_ مفهوم المقطع	**87**
2_ أشكال (أنواع) المقاطع في العربية	**88**
3_ خصائص البنية المقطعية	**90**
المبحث الثاني: الموسيقى الخارجية	**98_ 131**
المطلب الأول: بنية الأوزان الشعرية في الديوان	**98_ 120**
1_ أعاريض الطويل وأضربه	**101**
2_ أعاريض الكامل وأضربه	**110**
3_ أعاريض الوافر وأضربه	**114**
4_ أعاريض البسيط وأضربه	**117**
المطلب الثاني: أنواع القوافي وإيقاعاتها	**120_ 131**
1_ مفهوم القافية	**120**
2_ أشكال القوافي في النصوص الشعري	**122**
3_ صوت الروي وإيقاعاته	**128**
المبحث الثالث: التشكيل الصوتي بين التوازن والتكرار وأثره في المعنى	**131_ 142**
المطلب الأول: التجنيس ودلالاته التكرارية	**132_ 137**
المطلب الثاني: الترصيع بين المتوازي والمتوازن	**138_ 142**

الفصل الثالث: تنوع المورفيمات في النص الشعري ووظائفها	**143**
المبحث الأول: المورفيمات الحرة ودلالاتها في النص الشعري	**144_ 180**
المطلب الأول: المورفيمات الطليقة ووظائفها في النص الشعري.....	**144 _ 180**
1_ مورفيمات الجمع ودلالاتها	**145**
2_ دلالة دلالة المورفيمات على التعريف والتنكير.....	**156**
3_ المورفيمات الدالة على التعريف (أسماء العلم)	**160**
4_ مورفيمات الجر ووظائفها ومدلولاتها	**162**
المبحث الثاني: المورفيمات المقيدة ووظائفها في النص الشعري.....	**181_ 202**
المطلب الأول: المورفيمات المتصلة بالمركبات الفعلية ودلالاتها الصرفمية....	**181**
المطلب الثاني: المورفيمات المتصلة بالمركبات الاسمية ودلالاتها الصرفمية...	**202_ 205**
الفصل الرابع: البنية التركيبية في النص الشعري	**206_ 296**
المبحث الأول: أبنية الجمل في الديوان	**207**
المطلب الأول: المكونات الإنشائية	**208_ 225**
أولًا/ جملة الأمر	**208**
ثانيًا/ جملة النهي	**216**
ثالثًا/ جملة النداء	**218**
رابعًا/ جملة الاستفهام	**221**
المطلب الثاني: أبينة الجمل الشرطية	**225_ 238**
المبحث الثاني: أبنية المكونات ذات الوظائف النحوية	**239_ 264**
أولاً/ الجمل الفعلية	**239**
1_ جملة الخبر	**239**
2_ جملة الحال	**246**
3_ جملة النعت	**247**
4_ جملة المفعول به	**249**
5_ جملة الفاعل	**250**

ثانيًا/ الجمل الاسمية	252
1_ جملة الحال	252
2_ جملة المفعول به	253
3_ جملة الخبر	255
4_ الجملة المعطوفة	258
المبحث الثالث: دلالة الأبنية التركيبية المجازية	265_ 296
المطلب الأول: التراكيب الاستعارية ودلالاتها	266_ 276
أولًا/ الاستعارات المكنية التشخيصية	266
ثانيًا/ الاستعارات المكنية التجسيدية	271
ثالثًا/ الاستعارة التمثيلية التجسيدية	273
رابعًا/ الاستعارة التصريحية التجسيدية	274
المطلب الثاني: التراكيب التشبيهية ودلالتها.....	276_ 283
المطلب الثالث: التراكيب الكنائية ودلالتها.....	283_ 287
المطلب الرابع: العدول في المستوى التركيبي	288_ 296
1_ تقديم الخبر شبه جملة على المبتدأ	290
2_ تأخير اسم الفعل الناسخ	293
3_ تأخير الفاعل ووقوعه مقطعًا	294
4_ تقديم الجار والمجرور والفصل بين الصفة والموصوف.....	294
5_ تقديم عبارة الجواب على عبارة الشرط	295
خاتمة.....	297_ 302
ثبت المصادر والمراجع	303_ 320
فهرس الموضوعات	321 _ 325

ملخص البحث:

خصائص الأسلوب في مختارات من ديوان الإمام الشافعي

تتبوأ الدراسات الأسلوبية اليوم أهمية قصوى ضمن الطرح العلمي اللساني الحديث، ولاسيما أنّ المنهج الأسلوبي يعرف استقلالية مكّنته من امتلاك آليات تحليلية، وأدوات إجرائية مما دفعنا إلى معالجة شعر الإمام الشافعي وفقًا لهذا المنهج لإلحاح الأستاذ المشرف عليه، نهدف من خلاله إلى استجلاء مختلف الخصائص، والسّمات الأسلوبية.

وعليه تناولنا في هذا البحث من منظور المنهج الأسلوبي قضية لسانية مهمة في الدراسات اللغوية الحديثة؛ وهي الأسلوب وخصائصه في النص الأدبي، وقد اتّخذنا من ديوان الإمام الشافعي مدونة للبحث فيه، وسطرنا خطة توزعت على ثلاثة فصول تطبيقية مسبوقة بمقدمة، وفصل نظري ومتبوعة بخاتمة، وقائمة للمصادر والمراجع ففهرس للموضوعات.

وقد سارت هذه الدراسة على المنهج الوصفي بالإضافة إلى الاستعانة بالإحصاء الذي نبتغي منه إضفاء سمة العلمية على النص الأدبي، ومن ثمة الوقوف على خصائص هذا الأخير وتحليله وفق معطيات المنهج الأسلوبي علنا نتوصل إلى تحليل علمي مميز للظاهرة الأسلوبية في النص الشعري.

وقد انتهت الدراسة إلى النتائج التالية:

1_ اتّسمت البنية الصوتية للخطاب الشعري للإمام الشافعي بالتناسق والانسجام، حيث وظّف الشاعر الأصوات الأكثر ملائمة وانسجامًا مع موضوعاته.

2-عرفت الموسيقى الصوتية خفة واضحة، وحركية بارزة ناتجة عن التنوع بين المقاطع الصوتية التي تبناها الشاعر في أثناء نظمه.

3_ وظّف الإمام في البنية المورفولوجية مورفيمات متنوعة تراوحت بين المطلقة، والمقيدة استدعتها المقامات، والسياقات ونتج عنها معانٍ متنوعة يبتغي الشاعر تبليغها للمتلقي.

4_ استعان الإمام بأساليب إنشائية مختلفة خدمت الدلالة النحوية، وزادتها وضوحًا فضلًا عن الوظائف النحوية التي كان لها دور فعال في بعث المعنى.

5_ غلبت على لغة الإمام الألفاظ والتراكيب الدينية التي استلهمها صاحبها من القرآن الكريم.

6_ استخدم الإمام الصور الشعرية لتصوير أحداث موضوعاته، وتجاربه الحياتية كونها أكثر الصور تصويرًا، وأبلغها تعبيرًا عن موضوعاته.

7_ تميزت لغة إمامنا بالسهولة والبساطة فضلًا عن البلاغة التي تضمنتها تراكيبه لأجل التأثير في المتلقي، وإقناعه بأفكاره.

ملخص البحث

Résumé :

Le titre de la recherche : **La caractéristique du style dans Une anthologie du recueil poèmes de l'imam Ash-Shâfi'î -**

Les études stylistiques jouissent aujourd'hui d'une importance capitale dans le discours scientifique moderne, d'autant plus que la méthode stylistique connaît une indépendance qui lui a permis de posséder des mécanismes analytiques et des outils procéduraux, ce qui nous a motivé à analyser la poésie de l'imam Ash-Shâfi'î selon cette méthode compte tenu de l'insistance de l'encadreur ; grâce auquel nous visons à clarifier diverses caractéristiques et traits stylistiques.

Nous avons donc abordé dans cette étude, du point de vue de la méthode stylistique, une question importante dans les études linguistique contemporaine; qui est le style et ses caractéristiques dans le texte littéraire; nous avons choisis le recueil de l'imam Ash-Shâfi'î comme corpus d'étude, et nous avons esquissé un plan de recherche réparti sur trois chapitres pratique, précédés d'une introduction, d'un chapitre théorique et suivi d'une conclusion, d'une liste de références bibliographique, puis un sommaire.

L'étude a adopté l'approche descriptive, en plus d'utiliser la statistique qui nous aidera à conférer au texte littéraire un caractère scientifique, et par conséquent établir les caractéristiques et analyser ce dernier selon les données de la méthode stylistique en vue de parvenir à une analyse scientifique caractéristique au phénomène stylistique dans le texte poétique.

L'étude a abouti aux résultats suivants :

1-La structure phonétique du discours poétique de l'Imam Ash-Shâfi'î était cohérente et symétrique, le poète employant les sons les plus appropriés en accord avec ses thèmes.

2- La musique sonore était clairement légère, et une dynamique remarquable résultant de la diversité de syllabes sonores adoptées par le poète au cours de la composition du recueil.

3-L'Imam a employé dans la structure morphologique diverse morphèmes, allant du libre au restreint, conditionnés par des situations et des contextes, résultant en diverses significations que le poète voulait notifier au destinataire.

4_ L'Imam a utilisé divers styles narrative qui ont servi la sémantique grammaticale, et a renforcé sa visibilité ainsi que les fonctions grammaticales qui ont joué un rôle actif dans la renaissance du sens.

5- la langue de l'Imam a été dominée par des termes et des expressions religieuses inspirées du Saint Coran.

6- l'Imam a utilisé les images poétiques pour illustrer ses thèmes, ses expériences de vie étant les images les plus représentatives, et les plus expressives de ses thèmes.

7-La langue de notre Imam était accessible et simple, ainsi que la rhétorique contenue dans son syntaxe en vue d'influencer le destinataire et le convaincre de ses idées.

ملخص البحث

Abstract :

The title of the research: **The characteristics of the style in an anthology from the poem of Imam Ash-Shâfi'î -**

Stylistic studies are now of paramount importance in modern scientific discourse, especially since the stylistic method has an independence which has enabled it to possess analytical mechanisms and procedural tools, that motivated us to analyze the poetry of Imam Ash-Shahi'i according to this method given the insistence of the supervising professor; through which we aim to clarify various characteristics and stylistic features.

We have therefore approached in this study, from the point of view of the stylistic, an important question in contemporary linguistic studies; which is the style and its characteristics in the literary text; and we have chosen the collection of Imam Ash-Shefi'î as a corpus of study, and we have sketched a research plan divided into three practical chapters, preceded by an introduction, a theoretical chapter and followed by a conclusion, and a list of bibliographic references, then a synopsis.

The study adopted the descriptive approach, in addition to using the statistical method that will help us to give the literary text a scientific character, and therefore establish the characteristics and analyse the latter according to the data of the stylistic method with a view to arriving at a scientific analysis characteristic of the stylistic phenomenon in the poetic text.

The results of the study were as follows:

1-The phonetic structure of the poetic discourse of Imam Ash-Shafi'î was consistent and symmetrical, the poet using the most appropriate sounds in accordance with his themes.

2- The sound music was clearly light, and a remarkable dynamic resulting from the diversity of sound syllables adopted by the poet during the composition of the collection.

3-The Imam used in the morphological structure various morphemes, ranging from free to restricted, conditioned by situations and contexts, resulting in various meanings that the poet wanted to notify to the recipient.

4_ The Imam used various narrative styles that served grammatical semantics, and strengthened its visibility as well as grammatical functions that played an active role in the rebirth of meaning.

5- The language of the Imam was dominated by religious terms and expressions inspired by the Holy Quran.

6- The Imam used poetic images to illustrate his themes, his life experiences being the most representative and expressive images of his themes.

7-The language of our Imam was accessible and simple, as well as the rhetoric contained in his syntax in order to influence the recipient and convince him of his ideas.

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de L'enseignement Supérieur Et de la recherche scientifique
Université 8 mai 1945- Guelma

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA

Faculté : faculté des lettres et des langues
Département: langue et littérature arabe
Laboratoire de domiciliation: Laboratoire des études Linguistiques et Littéraires

THÈSE

EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME DE DOCTORAT EN SCIENCES

Domaine : langue et littérature arabe Filière : Etudes linguistiques

Spécialité : Sciences du langage

Présentée par

Nom et Prénom: Rehamnia Saida

Intitulée

Soutenue le : 29/12/2020 Devant le Jury composé de :

La caractéristique du style dans Une anthologie au recueil poèmes de l'imam Ash-Shâfi'i

Nom et Prénom	**Grade**		
Mrs : farida zerghine	*Professeur*	*Univ. de 8 mai 1945- Guelma*	*Président*
Mr : layachi amiar	*MCA*	*Univ. de 8 mai 1945- Guelma*	*Encadreur*
Mr: omar lahcen	*Professeur*	*Univ. Badji mokhtar – Annaba*	*Examinateur*
Mrs: ouarda bouirane	*MCA*	*Univ. de 8 mai 1945- Guelma*	*Examinateur*
Mr: oualid berkani	*MCA*	*Univ. de 8 mai 1945- Guelma*	*Examinateur*
Mr: abderrahmane djoudi	*MCA*	*Univ. de 8 mai 1945- Guelma*	*Examinateur*

Année Universitaire : **2019 /2020**