جامعـــــة الأقصـــــى-غـــــزة
عمـــــادة الدراســـــات العليـــــا
كليـــة الآداب والعلـــوم الإنســـانية
قســـــم اللغـــــة العربيـــــة
تخصـــــــص أدب ونقـــــــد

شعر الإمام الشافعي دراسة فنية تحليلية

إعداد الطالبة:

منال محمد عبيد

إشراف:

أ.د. محمد إسماعيل حسونة

قُدِّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير

في اللغة العربية – أدب ونقد

1439هـ - 2017م

إقرار

أقر أنا الموقعة أدناه مقدم الدراسة التي تحمل عنوان:

شعر الإمام الشافعي دراسة فنية تحليلية

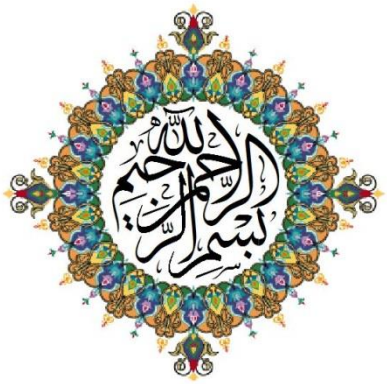
بأن ما اشتملت علية هذه الدراسة، إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل، أو أي جزء منها، لم يقدم من قبل لنيل درجة أو لقب علمي أو بحث لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

DECLATION

The work provided in these theses, unless otherwise referenced, is the researchers own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

الباحثة: منال محمد عبيد

التوقيع: منال عبيد



قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ وَرَسُولُهُۥ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَۖ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَٰلِمِ ٱلۡغَيۡبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ﴾

[التوبة:الاية، 105]

الملخص

تتناول هذه الدراسة شعر الإمام الشافعي دراسة فنية تحليلية، معتمدة على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقوم على رصد وتحليل الجوانب الفنية، وكشف الدلالات التي منحت النص شاعريته وجماله.

وقد جاءت الدراسة في مقدمة، وتمهيد وثلاثة فصول، وخاتمة، حيث شملت المقدمة عدة محاور تمثلت في: أهمية الدراسة، وأسباب اختيار الموضوع، وأهدافها، وحدودها، والدراسات السابقة، وأقسام الدراسة، والمنهج المتبع، أما التمهيد فتناولت التعريف بالشاعر من حيث حياته وعلمه، وتضمن الفصل الأول دراسة التراكيب اللغوية، واشتمل على أربعة مباحث، تناول المبحث الأول " التقديم والتأخير " والمبحث الثاني " الاعتراض "، والبحث الثالث " الحذف " والمبحث الرابع " التكرار ".

وتحدث الفصل الثاني عن الصورة الفنية البلاغية في شعر الإمام الشافعي، واشتمل على أربعة مباحث، المبحث الأول " الصورة الفنية بين القدماء والمحدثين "، أما المبحث الثاني " التشبيه لغة واصطلاحاً، وأنواع التشبيه في شعر الشافعي "، والمبحث الثالث " الاستعارة ومفهومها وأقسامها وفائدتها"، والمبحث الرابع " الكناية من حيث التعريف اللغوي والاصطلاحي، وأنواعها في شعر الشافعي".

وتناولت في الفصل الثالث الموسيقى بنوعيها: الخارجية والداخلية، وعرضت في الموسيقى الخارجية الوزن والقافية، أما الموسيقى الداخلية فتضمنت الجناس، والتصريع ورد العجز على الصدر، والطباق، والمقابلة، والتقسيم.

وانتهت الدراسة بالخاتمة التي تضمنت خلاصة الرسالة ونتائجها المهمة.

Abstract

This study addresses Shafi'e hair analytical technical study, supported on descriptive analytical, which is based on monitoring and analysis of technical aspects, revealing the semantics given he text and its beauty.

The study has signed on the front, smoothing and three chapters, and a conclusion, covering front hubs: the relevance of the study, the reasons for choosing a topic, its goals, and its borders, and previous studies, study sections, and the approach, either boot it had known the poet since his life and his knowledge, and ensure First semester study of linguistic structures, and included four detectives, eating the first section "Introduction" late "objection" and the second section, and find the delete third and fourth section "repetition."

Chapter II talked about professional image in the poetry of Imam Al-shaafa'i, and included four detectives, the first section of "artistic image between ancient and modern, while the second section" metaphor and language conventionally, and the types of analogy in Shafi'i, and third discourse "metaphor and concept and its usefulness" , And the fourth episode "metonymy in terms of linguistic and terminological definition, and types in the poetry of Shafi'i".

Chapter III dealt with both types of music: external and internal, and external music offered weight and rhyme, either internal music included an anagram, waltsaria mentioned the deficit on the chest, and counterpoint, and interview, and partition.

The study concluded that the finale, which included the most important results of the message digest.

إهداء

إلى معلم البشرية ومنبع العلم نبينا محمد (صلى الله عليه وسلم)

وإلى حملة الإسلام العظيم الذين يرتقون بدينهم من شاهق إلى شاهق، يصدعون بأمر الله ولا يخافون لومة لائم . .

إلى الباحثين عن الحقيقة . .

إلى أصحاب الفكر . .

إلى المصلحين . .

إلى الذين يعملون دائماً للحفاظ على لغة القرآن الكريم . .

إلى أهلي وأحبابي، ومن مهد الطريق أمامي لإنجاح هذا الجهد المتواضع . .

الباحثة/

منال محمد عيد

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك، ولا يطيب النهار إلا بطاعتك، ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ، ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك، ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك ... الله جل في علاه.

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة ، إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد "صلى الله عليه وسلم".

انطلاقاً من قول رسولنا الكريم "لا يشكر الله من لا يشكر الناس ". رواه (أحمد والبخاري)

فأتقدم بخالص شكري وامتناني إلى هذا الصرح العلمي العظيم إلى الجامعة الأم جامعة الأقصى التي ستبقى بإذن الله كوكبة العلم و العلماء ، وإلى كلية الآداب وجميع القائمين عليها، أخص بالذكر أساتذتي في قسم اللغة العربية كلٌ باسمه ولقبه لجهودهم الطيبة .

كما أخص بالشكر والامتنان إلى صاحب الفضل بعد الله عز و جل إلى الأستاذ الدكتور محمد إسماعيل حسونة على ما بذله من جهد ووقت في الإشراف على هذه الرسالة ، فوجدت منه رحابة الصدر ، وغزارة العلم ، وحسن الخلق ، وطيب التعامل ، رغم كثرة أعبائه ومسئولياته ، فكانت بصماته وتوجيهاته وملحوظاته العلمية الأثر الكبير في إتمام هذا العمل، وإخراجه إلى حيز النور ، فاللهم أجزه عني وعن جميع طلاب العلم خير الجزاء .

كما وأتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذيين الجليلين عضوي لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور سعيد محمد الفيومي و الدكتور بسام علي أبو بشير، اللذين شرفاني بقبول مناقشة هذه الدراسة، وجهودهما في إثراء هذه الدراسة وتحسينها وخروجها بأفضل صورة .

كما وأشكر زوجي وأبنائي وأم زوجي الذين آزروني إلى أن حان قطاف بحثي، وأخص بالذكر ابني (أحمد) طالب اللغة العربية الذي ساعدني في إنجاز هذا البحث .

والشكر موصول بالعرفان لمدرستي وأخص بالذكر إدارة المدرسة على وقوفها إلى جانبي في رحلة بحثي .

إلى جميع الأهل و الأحباب و الأصحاب .

وأتمنى من الله أن يكون هذا العمل صدقة جارية ينتفع بها في ميادين العلم و التربية.

الباحثة

فهرس المحتويات

إقرار ..... أ

الملخص ..... ت

Abstract ..... ث

..... ج

شكر وتقدير ..... ح

فهرس المحتويات ..... خ

فهارس الجداول ..... ذ

المقدمة 1

التمهيد 5

الفصل الأول التراكيب اللغوية 7

المبحث الأول: التقديم والتأخير 4

المبحث الثاني: الاعتراض 18

المبحث الثالث: الحذف 28

المبحث الرابع: التكرار 40

الفصل الثاني الصورة الفنية 58

المبحث الأول: الصورة الفنية بين القدماء والمحدثين 59

أولاً: مفهوم الصورة: 59

ثانياً: الصورة بين مفهوم القدماء والمحدثين العرب 59

المبحث الثاني: التشبيه المدخل النظري 64

التشبيه بين اللغة والاصطلاح: 64

أغراض التشبيه: 71

فائدة وأهمية التشبيه في البلاغة: 72

المبحث الثالث: الاستعارة 84

الاستعارة في البلاغة: 84

الاستعارة في اصطلاح البلاغيين القدماء: 84

الاستعارة في اصطلاح النقاد والبلاغيين المحدثين: 86

أقسام الاستعارة: 87

الاستعارة وعلاقتها بفنون البلاغة الأخرى: 89

فائدة ووظيفة الاستعارة: 91

المبحث الرابع: الكناية 103

أولاً: الحدّ اللغويّ: 103

ثانياً: الكناية اصطلاحاً: 103

الفرق بين الكناية والتعريض: 104
أقسام الكناية: 105
الفصل الثالث الموسيقى 121
تمهيد: 122
المبحث الأول: الموسيقى الخارجية 123
أولاً: الوزن: 123
ثانياً: القافية: 138
المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية 148
الجناس (التجنيس): 148
التصريع: 160
رد العجز على الصدر (التصدير): 168
الطباق: 178
المقابلة: 184
التقسيم (صحة الاقسام): 189
الخاتمة 199
الفهارس العلمية 203
فهرس الآيات القرآنية 204
فهرس الأحاديث 207
المراجع والمصادر 208
أولاً: المصادر: 209
ثانياً: المراجع: 212
ثالثاً: الأطروحات والأبحاث العلمية: 216

فهارس الجداول

جدول (1) يوضح الأوزان الشعرية ونسبة استعمالها 125
جدول (2) يوضح أحرف الروي ونسبة استعمالها 141
جدول (3) يوضح مجرى الروي، ونسبة استعماله 145
جدول (4) يوضح نسبة القوافي المطلقة والمقيدة وترددها في شعر الشافعي 146

المقدمة

الحمد لله نور السموات والأرض الذي أنار بنوره عقول العلماء، فكان منهم العلم والضياء ومنا الاستفادة والدعاء، والصلاة والسلام على حبيبنا وصفينا محمد المبعوث رحمةً للعالمين وبعد.

إنَّ العمل الأدبي نسيجٌ لغوي يستمد المبدع مادته من موروثه الأدبي واللغوي، وهذا يوحي أن النَص ناتج عن تفاعل بين الشاعر وموروثه، فهو لا يخرج إلى حيز الوجود إلا من خلال عملية توليد النصوص بعضها من بعض. وهذا ما تجلى عند الإمام الشافعي حيث نسج شعره على منوال خاص نتج عن تفاعله الخلاق مع تقاليد الشعر العربي القديم من حيث الجانب الفني للنّص على الرغم من أنَّ موضوعات شعره تهتم بالفكرة أكثر من تزيين اللفظ.

فمنذ بداية وعيي، ولشعر الشافعي وقع جميل خاص في نفسي، وعندما أتيحت لي فرصة البحث تذكرت هذا الوقع، فقررت أن أدرس شعر الإمام الشافعي من حيث الجوانب الفنية، التي لم تحظ بالدارسة المتأنية التي تتناسب وحجم الدلالة التي يفرضها ديوانه، والقيم الأخلاقية التي تطرحها تراكيبه. وكان و ما زال للإمام الشافعي منزلةً كبيرة في الشعر والفقه وقد ظهر مذهبه الفقهي بشكل جلي في ديوانه الشعري الذي امتاز بالوضوح والسهولة، لا غرابة في ألفاظه ولا صعوبة في معانيه؛ وذلك لما تحمله من قيم الإرشاد والوصايا والحكمة التي يحتاج إليها جميع الناس، والقارئ لشعر الإمام الشافعي يجد فيه أيضاً إبراز وتحسين الكلام وفائقة المعنى.

وسأبدأ في دراستي من فكرة أن النّص الأدبي هو وسيلة إبداع الشاعر، وتصوير أفكاره، إذ إنّ اللغة في الأدب وسيلة تعبير وليس مجرد وسيلة اتصال.

وتعد هذه الدراسة محاولة متواضعة لإبراز جمالية الدلالة، والتراكيب في شعر الإمام الشافعي.

أهمية الدراسة:

تتجلى الأهمية بوصفها الدراسة التحليلية المتأنية الأولى للجوانب الفنية في شعر الإمام الشافعي، وبيان جمالية أسلوبه وحسن توظيفه الجوانب الفنية، وكشف النقاب عنها من رصد للظواهر التركيبية، والتصويرية والإيقاعية، وإبراز قيمتها الدلالية والجمالية، وهل أضفت البهاء والرونق على قصائده وزادتها متعة وتأثيراً؟

أسباب اختيار الموضوع:

1- الكشف عن شاعر هو في ذهن المتلقين ،والقراء إمام وعالم دين.
2- تسليط الضوء على الجوانب الفنية في شعره، وإبراز قيمتها الدلالية والجمالية.
3- الرغبة الجامحة في دراسة شعر الشافعي لما له من مميزات خاصة ينفرد بها عن النصوص الأخرى موضوعياً وفكرياً.

أهداف الدراسة:

- الكشف عن الأبيات التي تتضمن الجوانب الفنية في شعر الشافعي، ومدى تحقيق الانسجام والتآلف مع بعضها البعض.
- بيان كيفية تسخير الشافعي للسمات الفنية للكشف عن القيم الأخلاقية والقضايا التوجيهية التي يطرحها عبر الجانب الفني لشعره.
- سبر أغوار النص الشعري عند الإمام الشافعي من خلال الظواهر الفنية المتمثلة في التراكيب اللغوية، والصور الفنية، والموسيقى بنوعيها: الخارجية والداخلية.

حدود الدراسة:

تقتصر هذه الدراسة على شعر الإمام الشافعي من خلال تحليل شعره من حيث الجانب الفني والكشف عن الدلالة التركيبية والصورة الفنية والموسيقى بنوعيها، إذ ستتخذ من ديوان الشافعي[1] حداً لها، مستعينة بكتب علوم البلاغة.

الدراسات السابقة:

ومن الدراسات السابقة التي تتصل بالموضوع:

- رسالة دكتوراه، بعنوان: "لغة الإمام الشافعي في مؤلفاته" لجاسم الزوبعي. (2005)، وفيها سلط الباحث الضوء على الجانب اللغوي في كلام الشافعي حيث كان الهدف من هذه الدراسة بيان آراء الشافعي في المستويات اللغوية.
- رسالة ماجستير، بعنوان:" الجملة الطلبية في شعر الشافعي" "دراسة تركيبية دلالية"، للباحث: "مهند حسن هجرس بن غيام" 2014م، وتناول الباحث تجليات الدلالة والتركيب في الجمل الطلبية.
- بحث جامعي بعنون " السجع والموازنة في ديوان الإمام الشافعي " دراسة تحليلية بلاغية للطالبة " سوياتون "، الجامعة الإسلامية الحكومية مالانج، 2007م، تناولت في هذا البحث الأبيات في شعر الإمام الشافعي التي تتضمن السجع والموازنة.

---

(1) ديوان الإمام الشافعي: جمع وشرح: محمد عبد الرحيم، دار الفكر، بيروت، 1997.

- قراءة بلاغية في ديوان الإمام الشافعي، أ. د. نعمان علوان، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد التاسع عشر، العدد الثاني، ص923 – ص972، 2011م، الجامعة الإسلامية، وتناولت الدراسة عدداً من القضايا منها: حياته وعلمه، ثم أظهرت عدداً من الإشارات البلاغية المتعلقة بعلمي المعاني والبديع.

منهج الدراسة:

اعتمدت الباحثة في دراستها في شعر الإمام الشافعي على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقوم على رصد وتحليل الجوانب الفنية، وكشف الدلالات التي منحت النص شاعريته وجماله..

أقسام الدراسة:

قسمت الباحثة شعر الإمام الشافعي إلى مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول، وخاتمة، وجاءت على النحو الآتي:

المقدمة:

وقد اشملت على أهمية الدراسة، وأسباب اختيار الموضوع، وأهدافها، وحدودها، والدراسات السابقة، ومنهجها، وأقسامها.

التمهيد:

تناولت التعريف بالشاعر من حيث حياته وعلمه، ويتضمن: مولده ونشأته وشيوخه وشعره وفقهه.

الفصل الأول: التراكيب اللغوية.

تناولت في هذا الفصل التراكيب اللغوية في شعر الإمام الشافعي، حيث قسمت هذا الفصل إلى أربعة مباحث:

المبحث الأول: التقديم والتأخير.

مبينة دور هذه الظاهرة في بنية التركيب من حيث تنوعها ووظائفها الدلالية التي تظهر قدرة الشاعر الإبداعية.

المبحث الثاني: الاعتراض.

بوصفه ظاهرة تركيبية بارزة، فوقفت الباحثة على أهم مظاهر الاعتراض الواضحة في شعر الإمام الشافعي.

المبحث الثالث: الحذف.

تناولت الحذف في شعر الشافعي مبينةً طبيعته وصوره المتنوعة وأشكاله المتعددة، حيث استطاع الشافعي عن طريق الحذف أن يخرج من اللغة المألوفة إلى اللغة غير المألوفة ليكشف عن الدلالات التي قصدها في أقل قدر ممكن من الكلمات.

المبحث الرابع: التكرار.

تناولت ظاهرة التكرار في شعر الشافعي من حيث مفهومها وأشكالها المتعددة على مستوى الكلمة، ومستوى الجملة، والتكرار النسقي.

الفصل الثاني: الصورة الفنية.

وعرضت الباحثة في هذا الفصل أربعة مباحث.

المبحث الأول: الصورة الفنية.

حيث تناولت مفهومها ما بين القدماء والمحدثين.

المبحث الثاني: التشبيه.

وتناولت من خلاله تعريف التشبيه لغةً واصطلاحاً، وأنواع التشبيه الذي جاء بها الشاعر في قصائده.

المبحث الثالث: الاستعارة.

وتناولت الباحثة مفهوم الاستعارة عند القدماء والمحدثين، ثم أقسام الاستعارة، وفوائدها ووظيفتها في الشعر. ثم عرض وتحليل الأبيات الشعرية التي تناولت الاستعارة في ديوان الشافعي.

المبحث الرابع: الكناية.

عرضت الباحثة من خلاله التعريف اللغوي والاصطلاحي للكناية، ثم عرض الكناية في شعر الشافعي.

الفصل الثالث: الموسيقى الشعرية.

تناولت الباحثة في هذا الفصل الموسيقى بنوعيها الخارجية والداخلية، وعرضت في الموسيقى الخارجية الوزن والقافية، أما الموسيقى الداخلية، فتضمنت الجناس، والتصريع، ورد العجز على الصدر، والطباق، والمقابلة، والتقسيم.

الخاتمة:

وفي الخاتمة عرضت الباحثة لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وأخيراً ما كان لهذه الدراسة أن تظهر بهذه الصورة، لولا فضل الله في توفيقه، والدعم الجلي من عائلتي وأساتذتي، وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور: محمد إسماعيل حسونة، واسأل الله العلي القدير أن يجعل عملي في هذه الدراسة خالصاً لوجهه الكريم، وأن يثيبني بقدر ما بذلت فيه من جهد، وأن يغفر لي ما وقعت فيه من الزلل والنقص إنه سميع مجيب.

التمهيد

بطاقة تعريفية للإمام الشافعي:

هو محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن عبد يزيد بن هاشم بن مطلب بن عبد مناف بن قصي ... يلتقي مع النبي (صلى الله عليه وسلم) مع جد جده(عبد مناف) .

ولد الإمام الشافعي بغزة هاشم بفلسطين : عام مئة وخمسين من الهجرة النبوية المشرفة، في السنة التي توفي فيها الإمام الأعظم أبو حنيفة النعمان رحمه الله تعالى ، وحملته أمه – وهي من الأزد – إلى عسقلان القريبة من غزة ، ولما بلغ سنتين ، حولته أمه إلى الحجاز فدخلت به إلى قومها – وهم من أهل اليمن – فنزلت فيهم ، ولما بلغ السنة العاشرة خافت أمه على نسبه من الضياع ، فحولته إلى مكة المكرمة[1]، حفظ رضي الله عنه القران الكريم في السابعة من عمره ، وحفظ موطأ الإمام مالك وهو ابن عشر سنين ، وكان في بداية أمره يطلب الشعر والأدب – ثم أخذ بالفقه بعد ذلك وقرأ أشعار هذيل – القبيلة العربية المعروفة بالفصاحة والبلاغة – وطلب كتب الفراسة باليمن حتى حفظها[2] .

كان الشافعي فصيح اللسان ناصع البيان، تأدب بأدب البادية وأخذ العلوم والمعارف عن أهل الحضر، وظهرت علامات النبوغ عند الشافعي صغيراً، وأتقن القرآن تلاوةً وتجويداً وتفسيراً وهو في سن الثالثة عشرةً، وعني بتعليم قواعد العربية وكلماتها[3] .

وتتلمذ الشافعي على عدد من الشيوخ منهم الذي عني بالحديث، ومنهم الذي عني بالفقه ومنهم الذي عني بالرأي، ومنهم المعتزلي، فمن شيوخ الشافعي : مسلم بن خالد

---

(1) ينظر : معجم الأدباء : ياقوت الحموي، مطبعة دار المأمون، الطبعة الأخيرة، د. ت، ج17، 281– 283 . الأئمة الأربعة : أحمد الشرباصي، دار الهلال، د.ط، د.ت، ص 121 ،122

(2) ينظر : آداب الشافعي ومناقبه : عبد الرحمن بن أبي حاتم (الرازي)، تحقيق : عبد الغني عبد الخالق، دار الكتب العلمية ، لبنان ،ط 1 ،2003، ص22 .

(3) ينظر : معجم الأدباء : ياقوت الحموي، ج17،ص 300 .

الزنجي، و الإمام مالك بن أنس، وإبراهيم بن سعد الأنصاري، ومحمد بن الحسن، وكما كثر شيوخه كثر تلاميذه، فمنهم : الإمام أحمد بن حنبل، ويوسف بن يحيى البويطي[1] .

أثنى جهابذة العلماء– قديماً وحديثاً –على إمامنا ثناء عطراً يليق بمقامه ،ومن ذلك قول : أحمد بن حنبل :" ما أحدٌ مسَّ محبرةً ولا قلماً، إلا وللشافعي في عنقه مِنّة "[2]

للشافعي تصانيف كثيرة أهمها:

–الأمُّ –المسند في الحديث –أحكام القران الكريم –السنن –الرسالة –اختلاف الحديث –السبق والرمي –فضائل قريش –أدب القاضي –المواريث –ديوان الإمام الشافعي –إثبات النبوة.

الشافعي الشاعر:

قد يكون عجباً للناس الذين لم يحيطوا بسيرة الشافعي علماً أن يقال لهم أنه كان شاعراً، ولكن هذا هو الذي كان، فإن الشافعي كان شاعراً يجيد قول الشعر، إن لم ينصرف إليه ولم يتوسع فيه، إذ كان مقلاً منه لانشغاله بالفقه والعلم، وهذا هو المبرد يقول:" كان الشافعي من أشعر الناس، وآدب الناس، وأعرفهم بالقراءات "[3] .

وحق للشافعي العالم الفقيه أن يجيد قول الشعر الحسن بجوار علمه وفقهه .

وفاته :

وفي ليلة الجمعة في الثامن والعشرين من رجب من عام مائتين وأربع للهجرة الموافق ثمانمائة وعشرين للميلاد، غادر إمامنا الجليل دنيا الفناء في طريقه نحو دنيا الخلود، عن عمر بلغ الرابعة والخمسين، ودفن في الفسطاط في مصر .[4]

رحم الله الإمام الشافعي ...

رحم الله إمام الأمة ...

---

(1) ينظر : الأئمة الأربعة : د. أحمد الشرباصي، ص 127 – 129

(2) سير أعلام النبلاء : الإمام شمس الدين محمد بن عثمان الذهبي – تحقيق نخبة من الأساتذة – مؤسسة الرسالة – ط3 – 1985م : ج10، ص 47 .

(3) الأئمة الأربعة : أحمد الشرباصي، ص 142 .

(4) المرجع السابق، ص 155 .

الفصل الأول

التراكيب اللغوية

التراكيب اللغوية :

إنّ من ركائز الدراسة التحليلية، وأهمها المستوى التركيبي الذي يعتمد في جوهره على اللغة، وطريقة تشكيل المبدع لهذه التراكيب التي تنشأ من ترابط الألفاظ بعضها مع بعض، لتكون نسيجاً لغوياً مميزاً هو النَّص الأدبي، كما عبَّر عنها عبد القاهر الجرجاني بقوله:" واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الذي يقتضيه علم النحو، وتعلم قوانينه، وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها "[1].

ونرى استخدام الأديب لهذه اللغة مكوناً منها التراكيب لا يكون عبثاً أو اعتباطاً، بل عن قصدية تامة، حيث إنَّ " أي تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليها بالضرورة تغيير الدلالة وانتقالاتها من مستوى إلى آخر "[2]، ونلاحظ أن المستوى التركيبي يمتلك قدرة فعالة على إعطاء الصياغة صيغتها الجمالية، وهذا يتطلب من الأديب أن يمتلك قدرة كبيرة من المعرفة بالخصائص التركيبية للغة التي يستخدمها في النص الأدبي، " فلا يمكن أن يكون هناك إبداع إلا حيثما يوجد تفكير عميق في الطبيعة التركيبية للغة، وإلا حيثما يوجد خلق جديد لهذه التركيبات"[3].

ولا شك أن طريقة التركيب اللغوي تحمل في طياتها مقاصد المبدع والمغزى العميق لما يكتبه، ويحمل في أحايين أخرى رموزاً جمالية وقدرة فائقة لاستجابة المتلقي والتأثير فيه، إذ " إن صياغة التراكيب الإبداعية، إنما تمثل في حقيقتها قدرة الفنان على تشكيل اللغة جمالياً، بأن يخترق إطار المألوف أحياناً، أو يصنع منها شيئاً شبيهاً بغير المألوف "[4].

وإذا نظرنا إلى طبيعة المستوى التركيبي فترى أنها تتصل باللغة والنظام الذي يحكمها، ونظام مفرداتها الذي له أصول في تجاور بعض المفردات وارتباطها بموضع معين في الصياغة، ثم ارتباطها بسياق محدد ترد فيه، ولكن عندما يقدم المبدع عملاً فنياً فإنه لا يحافظ على كل ذلك، وإنما يحاول تجاوزه لخلق مستويات في الأداء ترتبط به وتنم عليه[5].

---

(1) دلائل الإعجاز: الإمام عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة 1984م، ص 81.

(2) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، لمكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1994م، ص 250.

(3) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم: د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، 1995م، ص 161.

(4) المرجع السابق، 161 .

(5) ينظر: جدلية الإفراد والتركيب، ص 159.

أي أنّ استخدام المبدع لهذه المفردات بطريقة ما، يجعل منه مختلفاً عن غيره، وذلك عن طريق تركيبه ونسجه لها، إذ تمنحه أسلوباً مغايراً لغيره.

ومن ثم فإنني سأتناول الظواهر التركيبية البارزة في شعر الإمام الشافعي؛ لأكشف عن خصوصية التركيب لديه، وعن مدى مساهمتها في إنتاج الدلالة.

المبحث الأول: التقديم والتأخير

إنَّ التقديم والتأخير أحد أساليب البلاغة، وهو دلالة على التمكن في الفصاحة وحسن التصرف في الكلام، ووضعه في الموضع الذي يقتضيه المعنى لذلك يعدُّ " من أهم المهيمنات الأسلوبية على المستوى التركيبي، ومن التقنيات اللسانية التي تعتمد على خرق المألوف، وصولاً إلى اللامألوف "[1]، وقد وعي لهذه الظاهرة نقادنا القدامى، ووردت في كتب البلاغة والنقد القديم، حيث اهتم البلاغيون بالبحث عن ظاهرة التقديم والتأخير، فذكرها عبد القاهر الجرجاني بأنها:" باب كثير الفوائد جمّ المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعته، ويفضي بك إلى لطيفته ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه... إلى مكان "[2].

والتقديم عند الجرجاني وجهان: تقديم على نية التأخير، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول به إذا قدمته على الفاعل، وهناك تقديم لا على نية التأخير، ولكنْ على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم آخر، وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل أن يكون كل منها مبتدأ، ويكون الآخر خبراً له متقدم مرة هذا على ذلك، وأخرى ذلك على هذا، حيث تقول مرة: (زيد المنطلق) وأخرى (المنطلق زيد)[3].

ويبدو أن عبد القاهر الجرجاني أدرك تركيز النحاة على جانب التقديم والتأخير دون العناية الكافية بالمعنى المترتب على ذلك، وأفرد فصلاً للتقديم والتأخير في كتابه " دلائل الإعجاز " وظف فيه ارتباط علم المعاني بعلم النحو، إذ يرى أن التركيب النحوي الصحيح هو الذي يأتي بوظائف مختلفة[4].

ويشير ابن الأثير في كتابه " المثل السائر " إلى ضربين من التقديم والتأخير، الأول يختص بدلالة الألفاظ على المعاني، ولو أُخّر المقدم أو قُدّم المؤخر لتغير المعنى، وهو ينقسم إلى قسمين: أحدهما يكون التقديم فيه هو الأبلغ، والآخر يكون التأخير فيه هو الأبلغ.

فأما القسم الذي يكون التقديم فيه هو الأبلغ، تقديم المفعول به على الفعل، نحو: محمداً ضربت، وكذلك تقديم خبر المبتدأ عليه، نحو: قائم زيد، وكذلك يجري الحكم في تقديم الظرف، نحو: إنّ إليَّ مصير هذا الأمر ويجري الأمر في الحال والاستثناء.

---

(1) رسائل ابن الأثير: دراسة أسلوبية، أسماء أديب عباس، ص 131.

(2) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، ص 96.

(3) المرجع السابق، ص 96، 97.

(4) التقديم والتأخير في المثل العربي: غادة أحمد البواب، مطبعة السفير، عمان، 2011م، ص 46.

أما القسم الثاني فهو أن يقدم ما الأَوْلَى به التأخير؛ لأن المعنى يختل بذلك ويضطرب، وهو ما يطلق عليه المعاضلة المعنوية، كتقديم الصفة أو ما يتعلق بها على الموصوف، وتقديم الصلة على الموصول، فالتأخير هو الأبلغ. أما الضرب الثاني: يختص بدرجة التقدم في الذكر لاختصاصه بما يوجب له ذلك، ولو أُخّر لما تغير المعنى [1].

أما البلاغيون المحدثون، فلهم جهود في تناولهم التقديم والتأخير، فيرى محمد عبد المطلب "أن البلاغيين وجهوا اهتماماً خاصاً لهذا المبحث، ورصدوا كثيراً من التعبيرات التي توفرت فيها هذه الظاهرة، وما يمكن أن تفيد منه الدلالة، أو بمعنى أصح ما يمكن أن تتغير به الدلالة تغيراً يوجب لها المزية الفضيلة"[2].

وهناك من عدّ التقديم والتأخير تكنيك لغوي استقطب أثره انتباه البلاغيين من ناحية، والنحاة من ناحية اخرى، كما حظي بعناية كبيرة منهم إلا أن هناك فرقاً واضحاً بين موقف النحاة، وموقف البلاغيين نحو تلك الظاهرة، فالنحاة اهتموا بترتيب الجمل الثابت منها والمتغير، وما يجوز أن يتقدم على غيره، وما لا يجوز، أي يرصدون الظاهرة فقط، أما البلاغيون فقد اهتموا بظاهرة التقديم والتأخير ليكشفوا عن قيمتها الدلالية والفنية في العمل الأدبي، إيماناً منهم بأن ظاهرة التقديم والتأخير تؤدي غرضاً بلاغياً تثري به الدلالة إلى جانب تأثيرها على المتلقي[3].

وقد أدرك نقادنا أن جمالية الأدب لا تتجلى إلا من خلال "الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية"[4]، ويتضح من كلام محمد عبد المطلب أنه لا يكون الإبداع إلا من خلال خرق لنظام الجملة وترتيبها المتعارف عليه، فتكون بذلك ملمحاً وتركيباً أسلوبياً.

ومن الآراء السابقة لتلك الظاهرة، نرى أن التصرف في اللغة لا يأتي عشوائياً أو اعتباطياً، بل لحاجة ملحة وغاية فنية، تؤثر في المعنى تأثيراً بالغاً، لأن " أي تغير في النظام التركيبي للجملة، تترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة وانتقالها من مستوى إلا آخر"[5]، وهذا التغيير يعطى جواً من المتعة والجمال للأدب، فالأديب يعلن تمرده على اللغة ويقفز فوق حاجزها، ليمنح

---

(1) ينظر: المثل السائر: أبي الفتح ضياء الدين بن الأثير، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد، ج2، 38د، ت، ص 46.

(2) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص 329.

(3) ينظر: شعر الراعي النميري: دراسة أسلوبية، د. عبد الجليل حسن صرصور، مكتبة القدس، ط1 ،2004م، ص 4، 5.

(4)البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص 329.

(5) المرجع السابق، ص 331.

ألفاظها دلالات جديدة وتركيب لغوي تنتقل بها من المستوى العادي إلى المستوى غير العادي فتؤثر في المتلقي[1].

ومن النقاد من عرّف التقديم "هو تبادل في المواقع، تترك الكلمة مكانها في المقدمة لتحل مكانها كلمة أخرى، لتؤدي غرضاً بلاغياً، ما كانت لتؤديه لو أنها بقيت في مكانها الذي حكمت به قاعدة الانضباط اللغوي"[2]، والتقديم ملازم للتأخير، أي "التقديم يستلزم تأخيراً، فكل تقديم يلزمه تأخير بالضرورة"[3].

أما عبد العزيز عتيق فيرى أن " تقديم جزء من الكلام أو تأخيره لا يرد اعتباطاً في نظم الكلام وتأليفه، وإنما يكون عملاً مقصوداً يقتضيه غرض بلاغي أو داع من دواعيها"[4].

وحديث عبد العزيز عتيق يؤكد ما ذهب إليه البلاغيون من تركيزهم على المعاني والدلالات، وما وراء التقديم والتأخير من أسرار بلاغية تعدُّ شرطاً من شروط الفصاحة والبيان، وقد حاول البلاغيون حصر مسوغات ودواعي التقديم والتأخير باستقرائهم لكلام العرب ومن أهمها[5]:

- التشويق إلى المتأخر إذا كان المتقدم مشعراً بغرابة.
- تعجيل المسرة أو المساءة للتفاؤل أو التطير.
- كون المتقدم محط الإنكار والتعجب.
- النّص على عموم السلب أو سلب العموم.
- تقوية الحكم وتقريره.
- التخصيص، أي أن المسند إليه قد يقدم ليفيد تخصيصه بالخبر الفعلي بشرط أن يكون مسبوقاً بحرف نفي.
- التنبيه على أن المتقدم خبر لا نعت.
- التلذذ والتبرك.

---

(1) رسائل ابن الأثير: دراسة أسلوبية، اسماء اديب عباس، ص 132.

(2) بلاغة الكلمة والجملة والجمل: د. منير سلطان، منشأة المعارف بالإسكندرية، الإسكندرية،ط1، 1996، ص 108.

(3) المرجع السابق، 108 .

(4) علم المعاني: د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2009، ص 136.

(5) ينظر: علم المعاني: عبد العزيز عتيق، ص 136، 140، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: السيد أحمد الهاشمي، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط1، 1999، من بلاغة القرآن (علم المعاني): نعمان علوان، الجامعة الإسلامية، النسخة الأخيرة، 1987، ص 57 – 61.

- الاهتمام بالمقدم.

تلك هي بعض الأغراض والدواعي البلاغية التي تقتضي التقديم والتأخير أحياناً بين المسند والمسند إليه ويكون التقديم والتأخير لغايات بلاغية.

ومن هنا نرى أن التقديم والتأخير من أهم مباحث علم المعاني، كما يعدُّ من أهم الظواهر اللغوية التي منحت اللغة مرونتها وطواعيتها.

وسأقوم بدراسة هذه الظاهرة في شعر الإمام الشافعي.

فن التقديم والتأخير في شعر الإمام الشافعي

أولاً / تقديم الجار والمجرور:

1- تقدم الجار والمجرور على المفعول به:

يقول الشافعي في (حقيقة الإخوان) من البحر الطويل:

أُحِبُّ مِنَ الإخْوانِ كُلَّ مُوَاتي* وَكلَّ غَضِيض الطَّرْفِ عَن عَثَرَاتي[1]

يبين لنا الشافعي في هذا البيت صفات الشخص الذي يحبُّه ويقربه منه، وهذه الصفات تتلخص في (الموافقة – غض النظر عن الزلات والسقطات).

بالنظر للشطر الأول من البيت نجد أن هناك تقديم وتأخير، إذ تقدم الجار والمجرور (من الإخوان) على المفعول به (كل مواتي)، وجاء هذا التقديم؛ لتقريب المعطوف عليه من المعطوف حتى تكون الألفاظ متفقة مع الدلالة ذاتها، إضافة إلى توحيد الوزن والقافية.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: الحرص على موسيقى البيت، حيث يتفق عروض البيت مع ضربه.

2- تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

يقول الشافعي في (الأيام) من البحر الوافر:

وَمَنْ نَزَلَتْ بِسَاحَتِهِ الْمَنَايَا فلا أرضٌ تقيهِ ولا سماءُ[2]

يقرُّ الشافعي في هذا البيت سنة إلهية ألا وهي الموت، فالذي يصيبه الموت أو يصيب المقربين منه، فلا رادع له، ولن يقيه من الموت لا أرض ولا سماء.

---

* مواتي: موافق.

(1) الديوان: ص 163.

(2) الديوان : ص 113.

قدم الشافعي شبه الجملة (بساحته) على الفاعل (المنايا)؛ ليدل على مدى قرب الموت من الإنسان، وليلفت النظر إلى أنَّ كلَّ إنسانٍ على هذه الأرض مصيره الموت، فعليه أن يجهزَّ نفسه لهذا الموعد دائماً.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: العناية بفكرة الموت والاهتمام بتهيئة النفس لهذه اللحظة.

3- تقديم الجار والمجرور على نائب الفاعل:

يقول الشافعي في (الأيام) من البحر الوافر:

يُغَطّى بِالسَّمَاحَةِ* كُلُّ عَيْبٍ وكمْ عَيْبٍ يُغَطِّيهِ السَّخَاءُ[1]

يرى الشافعي في هذا البيت أنَّ العيوب يمكن تغطيتها وإخفاؤها بالسماحة والكرم.

في هذا البيت تقدم الجار والمجرور (بالسماحة) على نائب الفاعل (كلُّ عيبٍ)؛ ليقرر التخصيص – تخصيص السماحة بتغطية العيوب. ولتحبيب المنصوح بالنصيحة، حيث تقديم فعل الخير ألا وهو (السماحة) على فعل الشر ألا وهو (العيب) يكون ألطف وأقرب لاستجابة المتلقي للنصيحة.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: تخصيص سبل مداراة العيوب عن أعين الناس.

4- تقديم الجار والمجرور على النعت:

يقول الشافعي في (الأيام) من البحر الوافر:

وكنْ رجلاً على الأهوالِ جلداً* وشيمتكَ السماحةُ والوفاءُ[2]

يحثنا الشافعي في هذا البيت على تحمل المصائب والصبر عليها دون أن تؤثر علينا بالسلب، فرغم المصائب التي نتعرض لها يجب علينا أن نكون أوفياء وكرماء في المقابل.

بالنظر للشطر الأول من البيت نجد أن هناك تقديماً وتأخيراً، إذ تقدم الجار والمجرور (على الأهوال) على النعت (جلداً)، وجاء هذا التقديم؛ يعظم هذه المصائب، وأولوية الانتباه لها والالتفات إليها؛ لكي نكون حذرين منها قادرين على تجاوزها.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: تنبيه المتلقي إلى الظروف التي ينبغي أن يكون فيها رجلاً قوياً حمولاً.

---

* السماحة: الجود والكرم.

(1) الديوان: ص 112.

* جلداً: قوياً.

(2) الديوان: ص 111.

5- تقديم الجار والمجرور على الحال:

يقول الشافعي في (الحظ) من البحر الوافر:

تموتُ الأسُدُ في الغابات جُوعاً ولَحْمُ الضَّأنِ تأكلُهُ الكِلابُ[1]

يصف لنا الشافعي في هذا البيت حال الناس في الدنيا، حيث الشرفاء والملوك وسادات القوم يموتون من الجوع، والحقراء وأنذال القوم يأكلون ما لذَّ وطاب، وهذا دليلٌ على غدر الزمان بأهله.

قدم الشافعي في هذا البيت الجار والمجرور (في الغابات) على الحال (جوعاً)؛ ليفيد التخصيص – تخصيص موضع موت الأسود –، وتحديد البعد المكاني للصيغة، وللتأكيد على أهمية الحظ في دنيا الناس، حيث رغم وجود عديد من الفرائس في الغابات يستطيع أن يتغدى عليها الأسد إلا أنَّ حظه وقف دون ذلك.

وأعتقد أنَّ إمامنا العظيم يقصد بالحظ هنا : الحذر من غدر الدنيا؛ لأن الحظ يتناقض مع القضاء والقدر .

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: الزيادة في المعنى مع تحسين اللفظ، حيث من المعلوم لدينا أنَّ الأسود توجد غالباً في الغابات .

6- تقديم الجار والمجرور على المتعلق بخبر محذوف على المبتدأ:

يقول الشافعي في (الرقيب) من البحر الطويل:

إذا ما خلوْتَ، الدّهرَ، يوْماً، فلا تَقُلْ خَلَوْتُ ولكِنْ قُلْ عَلَيَّ رَقِيبُ[2]

يرشدنا الشافعي في هذا البيت إلى حسن التعامل مع هذه الدنيا، وعدم اتخاذها كأنها دائمةٌ أبداً، فعندما تنفرد لوحدك بعيداَ عن أنظار الناس فلا تعتقد بأنك قد انفردت وخلوت؛ لأنك لن تغيب عن أنظار الله الرقيب.

نلاحظ في البيت أن الشافعي قدم الجار والمجرور (عليَّ) على المبتدأ (رقيب). ويعود الجار والمجرور على الإنسان المنفرد. وقد أفاد تقديم الجار والمجرور القصر والتخصيص.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: رد الخطأ في التعيين، حيث إن الإنسان إذا انفرد بنفسه ظن أنه بعيداً عن المراقبة، فذكرّه الشافعي بالمراقبة الإلهية.

---

(1) الديوان: ص 125.

(2) الديوان: ص 129.

7- تقديم الجار والمجرور على الخبر:

يقول الشافعي في (السكوت عن اللئيم جواب) من البحر الخفيف:

قل بما شئت في مسبَّة عرضي فسكوتي عن اللئيم جوابُ[1]

يبين الشافعي في هذا البيت أسلوب وطريقة تعامله مع اللئيم الذي يسبه في عرضه ألا وهو السكوت؛ لأن السكوت سيميته كمداً وقهراً.

قدم الشافعي في هذا البيت الجار والمجرور (عن اللئيم) على خبر المبتدأ (الجواب)، وهو هنا يفيد تخصيص نوعية الأشخاص الذين يصلح السكوت عن أقوالهم وأفعالهم.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: تخصيص نوعية الناس الذين يجب علينا السكوت عن الرد على سفاهتهم.

8- تقديم الجار والمجرور في الجملة المنسوخة.

يقول الشافعي في (راحة البال) من البحر الوافر:

خفيف الظهر ليس له عيالٌ خليٌّ من حرمت ومن دهيت [2]

يكشف لنا الشافعي في هذا البيت عن مدى راحة البال التي يتلقاها الذي ليس له عيال ولا أولاد؛ وذلك حسب رأي الشافعي لأنَّه لا يشكو فقراً ولا هماً.

في هذا البيت قدم الشافعي الجار والمجرور (له) على اسم ليس (عيالٌ)؛ ليفيد التوكيد والتخصيص.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: التفاؤل بعدم الحصول على الأولاد وإن كانوا نعمةً يتمناها الإنسان دائماً؛ لما له من فوائد جمة ذكرها الشافعي في هذا البيت.

ثانياً / تقديم الظرف:

1- تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل:

يقول الشافعي في (النظرة) من البحر الطويل:

وَلَيْسَ اكْتِحَالُ الْعَيْنِ بِالْعَيْنِ رِيبَةً إِذَا عَفَّ فِيمَا بَيْنَ ذَاكَ الضَّمَائِرِ [3]

يرى الشافعي في هذا البيت أن هناك نظرة من قبل الرجل إلى المرأة تكون حلالاً بشرط عفة القلب والمقصد.

---

(1) الديوان: ص 143.

(2)الديوان: ص 159.

(3)الديوان: ص 221.

قدم الشافعي في الشطر الثاني في البيت الظرف والمضاف إليه (بين ذاك) على الفاعل (الضمائر) واقترانه بالمضاف إليه جعله يحدد الفترة الزمنية للصياغة، وتقدم الظرف والمضاف هنا أفاد التركيز على تلك الفترة الزمنية بين النظرتين التي حددتها لنا الدلالة.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: التشويق إلى الفترة الزمنية التي تكون فيها النظرة ليس فيها شكٌ أو ريبةٌ.

2- تقديم الظرف والمضاف إليه على المفعول به:

يقول الشافعي في (المال) من البحر الطويل:

وأنطقتِ الدَّراهمُ بعدَ صمتٍ أناساً بعدما كانوا سكوتا[1]

يوضح لنا الشافعي في هذا البيت قدرة المال العجيبة على تغيير النفوس وإنطاق الساكتين من بعد سكوتهم.

قدم الشافعي في هذا البيت الظرف والمضاف إليه (بعد صمت) على المفعول به (أناساً) للتخصيص – تخصيص الفترة الزمنية للنطق، وتخصيص حالة الناس قبل امتلاك الدراهم – وللتأكيد على قوة الدراهم على تغيير حال الإنسان.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: التعجب من قدرة المال على إنطاق الساكتين بعد سكوتهم.

3- تقديم الظرف والمضاف إليه على الخبر:

يقول الشافعي في (أفضل الناس) من البحر البسيط:

وأفضَلُ الناسِ ما بين الوَرَى رَجُلٌ تُقْضَى على يَدهِ للنَّاسِ حَاجَاتُ[2]

يرى الشافعي في هذا البيت أن أفضل الناس في رأيه هو الرجل الذي يقضي حاجات الناس ويلبي مطالهم.

تقدم في هذا البيت الظرف والمضاف إليه (بين الورى) على خبر المبتدأ (رجلٌ) بغرض لفت الانتباه إلى الصفة التي تجعل هذا الرجل هو الأفضل في رأي الشافعي، حيث وجود هذه الصفة بين الناس نادرٌ، لذلك خصصها.

---

(1) الديوان: ص 161.

(2)الديوان: ص 157.

* يواقيت: أحجار كريمة.

* إكليل: تاج.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: التشويق إلى معرفة صفات الشخص الذي هو أفضل الناس في رأي الشافعي.

4- تقديم الظرف والمضاف إليه المتعلق بخبر محذوف على المبتدأ:

يقول الشافعي في (حديث الضيف) من البحر الكامل:

عِنْدِي يَوَاقِيتُ * الْقَرِيضِ وَدُرُّهُ وَعَلَيّ إِكْلِيلُ * الْكَلاَمِ وَتَاجُهُ[1]

يفخر الشافعي في هذا البيت ببراعته في صياغة الشعر وتأليفه، حيث يمتلك أجود الشعر وأفضل الكلام وأحسن البلاغة وأبلغ الصياغة.

قدم الشافعي في هذا البيت الظرف والمضاف إليه (عندي) على المبتدأ (يواقيت). ويعود الظرف والمضاف إليه على الإمام الشافعي. وقد أفاد تقديم الظرف والمضاف إليه التأكيد على امتلاك الموهبة وتخصيص أفضل الصفات الشعرية لنفسه.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: موافقة كلام السامع، حيث يسأل الشافعي: ماذا عندك ؟ فيجيبه الشافعي: عندي يواقيت القريض ودرُّه.

5- تقديم الظرف والمضاف إليه في الجملة المنسوخة.

يقول الشافعي في (البرّ) من البحر الطويل:

وَأَصْبَحْتَ بَيْنَ الْحَمْدِ وَالذَّمِّ وَاقِفًا فَيَا لَيْتَ شِعْرِي أَيَّ ذَاكَ تُرِيدُ[2]

يخاطب الشافعي في هذا البيت العاق لأهله البارَّ بالغرباء، حيث وصل هذا الشخص إلى مرحلةٍ يُحمد فيها من الغرباء ويُذَّم فيها من الأهل، فيتعجب الشافعي من وصوله إلى هذ المرحلة ويسأله أي جانب تريد وفي أي صف ستقف ؟

تقدم الشافعي في هذا البيت الظرف والمضاف إليه (بين الحمد) على خبر أصبح (واقفاً)؛ ليوضح مدى الحيرة التي وصل إليها هذا المخاطب، ويؤكد على عدم العقلانية في التصرف، ويخصص نتائج هذا التصرف في حالتين لا ثالث لهما: إما الحمد أو الذم.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: إظهار التألم والحسرة بسبب الحيرة الناتجة عن تقريب الغريب وإبعاد القريب حتى صار وحيداً.

---

(1) الديوان: ص 172.

(2)الديوان: ص 182.

ثالثاً / تقديم المفعول به:

1- تقديم المفعول به على الفاعل:

يقول الشافعي في (الخطوب) من البحر الطويل:

وَهَلْ أَحَدٌ يُصْغِي إِلَى عُذْرِ كَاذِبٍ إِذَا قَالَ لَمْ تَأْبَ* المَقَال قُلُوبُ[1]

يتساءل الشافعي في هذا البيت هل يسمع أيُّ شخصٍ إلى حجة شخصٍ مشهورٍ بالكذب إذا كانت القلوب لم تقبل هذه الحجة الكاذبة.

قدم الشافعي في هذا البيت المفعول به (المقال) على الفاعل (قلوب) للأهمية؛ لأنَّ الأعذار الكاذبة لا يقبلها عقلٌ ولا قلبٌ، هنا المفعول به المقدم أعظم شأناً من الفاعل ويمثل نقطة المحور التعبيري في الصياغة، وأن المفعول به المقدم هو الغرض المتعمد بالذكر الذي سيق الكلام على هذا النسق لأجله.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: الحرص على موسيقى النص الشعري، حيث إن قافية هذا النص تتمثل في حرف (الباء).

2- تقديم المفعول به على الفعل والفاعل:

يقول الشافعي في (البرَّ) من البحر الطويل:

وَأَصْبَحْتَ بَيْنَ الْحَمْدِ وَالذَّمِّ وَاقِفًا فَيَا لَيْتَ شِعْرِي أَيَّ ذَاكَ تُرِيدُ[2]

يخاطب الشافعي في هذا البيت العاق لأهله البارَّ بالغرباء، حيث وصل هذا الشخص إلى مرحلةٍ يُحمد فيها من الغرباء ويُذَّم فيها من الأهل، فيتعجب الشافعي من وصوله إلى هذ المرحلة ويسأله أي جانب تريد وفي أي صف ستقف ؟

في هذا البيت قدم الشافعي المفعول به (أي ذلك) على الفعل والفاعل المستتر (تريدُ)، وأفاد هذا التقديم لفت الانتباه إلى نتائج عقوق الأهل والبر بالغرباء، ويوحي هذا التقديم إلى صعوبة الاختيار التي يتعرض له العاق بأهله البار بالغرباء.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: التعجب من حال الإنسان عندما يفضل الغرباء على الأقرباء.

---

* تأب: ترفض.

(1) الديوان: ص 138.

(2)الديوان: ص 182.

رابعاً / تقديم الحال:

يقول الشافعي في (السكوت جواب السفيه) من البحر الوافر

إذا نطق السَّفِيهُ فلا تُجِبْه فخيرٌ مِن إجابتِه السُّكوتُ
فإن كلَّمته فرَّجت عنه وإن خلَّيته* كمدًا يموتُ[1]

يبين لنا الشافعي في هذا البيت كيفية التعامل مع السفهاء، حيث السكوت عندما ينطقون؛ لأنك لو كلمته كشفت عنه غمه، ولو تركته يموت من الغيض والحزن الشديد.

قدم الشافعي في هذين البيتين الحال (كمداً) على الفعل والفاعل المستتر (يموت)؛ للفت الانتباه إلى الحالة التي سيصل إليها السفيه عندما لا تجبه على كلامه، وللتأكيد على ضرورة معاملة السفيه بهذه الطريقة حتى تستطيع أن تنجو منه ومن سفاهته.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذين البيتين: لفت الانتباه إلى الحالة التي سيصل إليها السفيه عند تجاهله.

خامساً / تقديم الخبر على المبتدأ:

يقول الشافعي في (حلاوة العلم) من البحر الكامل:

وَأَلَذُّ مِنْ نَقْرِ* الفتاة لِدُفِّهَا نقري لألقي الرَّملَ عن أوراقي[2]

يرى الشافعي في هذا البيت أن المتعة التي يحققها من إزالة الرمل عن أوراقه أفضل من المتعة التي تحققها الفتاة من ضربها للطبول.

في هذا البيت نلاحظ أن الشافعي قدم الخبر (ألذُ) على المبتدأ (نقري) لتوضيح مدى المتعة التي يحصل عليها من إلقاء الرمل عن أوراقه؛ لأنه من المعروف لدينا أن متعة الفتاة في دق الطبل لا تضاهيها متعة، ولكن الشافعي يؤكد على أنَّ متعته في إزالة الرمال عن أوراقه– وهو يقصد حلاوة العلم – أفضل من متعة الفتاة في دق الطبول.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: تشويق المتلقي لمعرفة حلاوة العلم عند الشافعي بمقدارٍ أكثر من ضرب الفتاة لطبلها.

---

* خليته: تركته.

(1) الديوان: ص 155.

* نقر: ضرب.

(2) الديوان: ص 303.

سادساً / تقديم الخبر في الجملة المنسوخة:

يقول الشافعي في (أكثِر من الإخوان) من البحر الطويل:

وليس كثيراً ألفُ خِلٍ* لعاقلٍ وإن عدواً واحداً لكثيرُ [1]

يرى الشافعي في هذا البيت أن كثرة الأخلاء أمرٌ ضروري، وأنه لو وصل عددهم ألف خليلٍ فليس بالكثير، ولكن لو كان هناك عدو واحد فهذا هو الكثير، بمعنى آخر: يريد الشافعي منا أن نكثر من الأصدقاء.

في هذا البيت تقدم الخبر (كثيراً) على اسم ليس (ألفُ خلٍّ)؛ لإبراز أهمية كثرة الأصدقاء، وليلفت الانتباه إلى ضرورة صنع الصداقات على حساب العداوات.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: رد الخطأ في التعيين، حيث كثرة الأصدقاء أفضل من اتخاذ عدوٍّ واحدٍ.

سابعاً / تأخير الفاعل:

يقول الشافعي في (أبي حنيفة) من البحر الوافر:

لقد زان البلادَ ومن عليها إمَامُ المسْلِمينَ أبُو حَنِيفة

بـأحكـامِ وآثـارِ وفقـهٍ..... كآيَاتِ الزَّبُورِ عَلَى الصَّحِيفَة[2]

يمدح الشافعي في هذين البيتين أبا حنيفة من خلال نتاجاته في الدين والفقه والقضاء، حيث إنَّ هذه النتاجات زينت بلاد المسلمين وأعانتهم على فهم الدين، حالها كحال الزبور الذي أعان بني اسرائيل.

تأخر في البيت الأول الفاعل (إمام المسلمين) وتقدم المفعول به (البلاد) والمعطوف (من عليها)؛ لخلق نوعٍ من الترقب والجذب للانتباه، وهذا يجعل المتلقي أكثر تشوقاً ومتابعةً لمعرفة الفاعل، بالإضافة إلى ضرورة تقتضيها بنية الوحدة الشعرية حتى تتحقق النغمة الموسيقية الناتجة من توحد القافية.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: الزيادة في المعنى وتحسين اللفظ، فمن منا لا يعرف فضل أبي حنيفة على الإسلام والمسلمين؟

---

* خل: صديق مخلص.

(1) الديوان: ص 219.

(2)الديوان: ص 286.

ثامناً/ تأخير الخبر:

يقول الشافعي في (الصديق) من البحر الوافر:

صَدِيقٌ لَيْسَ يَنْفَعُ يَوْمَ بُؤْسٍ قَرِيبٌ مِنْ عَدُوٍّ في الْقِيَاسِ.[1]

يرى الشافعي في هذا البيت أن الصديق الذي لا ينفع صديقه في أيام الشدة والفقر يتساوى هو والعدو في التقدير؛ لأنه كما قيل في الأثر: "الصديق وقت الضيق ".

تأخر في هذا البيت الخبر (قريب) على المبتدأ (صديق) وتقدم النعت (ليس ينفع يوم بؤس)؛ للتوضيح والتفضيل، وجعل المتلقي في حالة تأهب لسماع الخبر.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: تخصيص صفة الصديق التي تجعله هو والعدو في منزله واحدة في رأي الشافعي.

تاسعاً / تأخير مقول القول:

يقول الشافعي في (الحذر والقدر والكدر) من البحر البسيط:

تاه الأعيرج* واستغلى به الخطر فقل له خير ما استعملته الحذر[2]

يبين الشافعي في هذا البيت أنه إذا اشتد علينا الخطر وحفت بنا المخاطر، فخير ما نستعمله الحذر؛ حتى لا نقع فريسة لهذا الخطر.

تأخر في هذا البيت مقول القول (خير ما استعملته الحذر) وتقدم الجار والمجرور (له)؛ لتخصيص وتحديد الشخص الذي وجه له الشافعي القول.

وبلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: تشويق المتلقي وإثارة فضوله لمعرفة ماذا يريد أن يخبر الشافعي الذي يخاطبه ؟

عاشراً / التقديم في التركيب الشرطي.

يقول الشافعي في (التسليم إلى الله) من البحر الطويل:

أَسَلِّمُ إِنْ أَرَادَ اللَّهُ أَمْرَاً فَأَتْرُكُ مَا أُرِيدُ لِمَا يُرِيدُ[3]

---

(1) الديوان: ص 248.

* الأعيرج: حية صماء كالأفعى، والجمع: الأعيرجات.

(2) الديوان: ص 215.

(3) الديوان: ص 183.

يؤكد الشافي في هذا البيت أنَّه مسلِّمٌ أمره كله لله، فإذا أراد الله شيئاً وأراد الشافعي شيئاً آخراً فإنه يترك ما يريد ويهتم بما يريده الله.

تقدم في هذا البيت جواب الشرط (أسلم) على أداة الشرط وفعل الشرط (إِنْ أَرَادَ اللَّهُ أَمْرَاً)؛ ليلفت الانتباه إلى طريقة تعامل الشافعي مع قضاء الله وقدره، وإبراز مدى إيمان الشافعي بقضاء الله وقدره.

بلاغة التقديم والتأخير في هذا البيت: التبرك بالله والاستلذاذ بطاعته والاستسلام لإرادته.

وهكذا فإن ظاهرة التقديم والتأخير قد تنوعت وأدت وظائف دلالية مختلفة تظهر قدرة الشافعي الإبداعية التي استخدمها في تحقيق أغراضه الجمالية والدلالية.

"والحقيقة أن التقديم والتأخير يرتبط بنفسية الشاعر وما يحتمل فيها من أحاسيس ومشاعر قد تكون من الأهمية له فتشغله بحيث تتصدر كلامه فيقدمها، وقد تشغله عنها عناصر أخرى فتأتي متأخرة وتتقدم العناصر الأخرى على التبادل "[1]، وعليه فإن التقديم والتأخير لا يتجاوز التغيير في ترتيب عناصر الجملة مع بقاء هذه العناصر ثابتة ومحتفظة بموقعها وعلامتها الإعرابية، وبالتالي تؤدي وظيفتها في السياق دون إخلال بالتركيب، وكل ما يفعله الشاعر أنه يحركها من موقعها الأساسي حركةً أفقيةً من موقع إلى موقع آخر سواء أكانت هذه الحركة إلى الأمام أم كانت إلى الخلف دون أن ينقص التركيب أي عنصر، وبالتالي يظل التركيب كما هو من حيث عدد المكونات الأساسية.

ولكن لا ننسى أن الشاعر يعتمد في تحريك مفرداته من أماكنها الأصلية في هذا الخط الأفقي على هدف محدد بحيث يؤدي به إلى غاية مقصودة، وليس الأمر في التقديم والتأخير" مجرد نقل عشوائي دون غاية تتصل بالمقاصد الواعية للمبدع "[2].

هذا ولا يغيب عن بالنا أن بعض ألوان التغيير قد تأتي من طبيعة التركيب النحوي، ولسبب من أسبابه فيفقد بذلك قدرته التأثيرية ويضاف إلى الترتيب الأصلي في عناصر الكلام.

---

(1) انظر: اسرار اللغة: د. إبراهيم انيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 1975، ص 33.

(2) جدلية الإفراد والتركيب، ص 165.

المبحث الثاني: الاعتراض

اعتنى البلاغيون والنقاد العرب القدامى بأسلوب الاعتراض في تراثهم النقدي والبلاغي، ويكاد البلاغيون القدماء يجمعون على أن الاعتراض يعتمد على تحريك عناصر التركيب اللغوي تحريكاً أفقياً من أماكنها الأصلية لتسمح بدخول عنصر أو عناصر جديدة تؤدي وظيفة بلاغية يقصدها المبدع[1].

وقد ورد في خزانة الأدب " أن الاعتراض هو عبارة عن جملة تعترض بين الكلامين، تفيد زيادة في معنى غرض المتكلم "[2]، وتعرض أبو هلال العسكري في تعريف حد الاعتراض فيقول:" إنه اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه "[3]، أما ابن الاثير فحدده بقوله:" بأنه كل الكلام أدخل فيه لفظ مفرد أو مركب، لو أسقط لبقي الأول على حاله "[4] وتعقيباً على رأي ابن الأثير فقد تحفظ الدكتور محمد صلاح أبو حميدة على الجزء الأخير من كلام ابن الأثير، حيث يرى أن وجود دال أو غيابه، لابد أن يحدث تغييراً في الناتج الدلالي[5].

ونرى صاحب كتاب (لباب المعاني) تناول التعريف من حيث الوظيفة البلاغية للاعتراض فيقول:" أن يؤتى في أثناء الكلام أو بين كلامين متصلين في المعنى بجملة أو اكثر – لا محل لها من الإعراب – لفائدة سوى دفع الإيهام لأغراض بلاغية "[6].

ومن خلال دراستنا للاعتراض، نراه يكثف النص، ويبدو مَعلماً من مَعالمه، وهناك من يرى أن الاعتراض يعتمد على إقحام عنصر أو عناصر جديدة عنوة بين عناصر التركيب اللغوي الأساسية التي من خواصها الترابط والتسلسل، لم يكن لهذه العناصر الجديدة مكان من قبل، إذ إنها تحاول خلق هذا المكان لنفسها فتختاره بين عناصر الجملة الأساسية، لكن هذا لا يحدث تغييراً في مكان أي عنصر من العناصر الأساسية[7].

---

(1) شعر الراعي النميري، د. عبد الجليل حسن صرصور، ص 23.

(2) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله الحموي ، دار ومكتبة الهلال–بيروت، الطبعة الأخيرة، 2004م ، ص 248.

(3) الصناعتين: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تح، مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1984، ص 441.

(4) المثل السائر، ج2، ص 183.

(5) الخطاب الشعري عند محمود درويش: د. محمد صلاح أبو حميدة، ص 276 .

(6) لباب المعاني: د. محمد حسن شرشر، دار الكتب، ج1، ط1، 1985، ص 252.

(7) شعر الراعي النميري، د. عبد الجليل حسن صرصور، ص 23.

والكلام المعترض به يترك له مكان، مع محافظة كل العناصر الأساسية على موقعها الإعرابي دون تغيير، " فدخول هذا العنصر يقطع الدلالة المتصلة في التركيب الأصلي، ثم يعود التركيب إلى تمامه بعد دخلوه فيتم المعنى في الكلام، بحيث لو أسقط الدخيل لبقي الأول على حاله في الإفادة "[1] ويمكن القول إنه لا يعني ذلك أن الكلام المعترض به لا دلالة له، ولو كان الأمر كذلك ما أتى به المبدع في رسالته، وإنما يقوم الاعتراض بدور دلالي واضح ينبثق من خلال تأثيره على المفردات السابقة واللاحقة[2].

فالأديب عندما يقوم بهذه العملية الإبداعية رغبةً منه في تنبيه المتلقي إلى أمر هام له علاقة بالسياق اللغوي، وهذا يوضح دور الاعتراض في إبداع الدلالة، ويبدو أن الأثر الدلالي الأشمل وراء الاعتراض يتمثل في أن حركة الصياغة بهدف إفساح المجال لما يعترض به ليست أمراً متوقعاً، فتكون الإفادة مثل الحسنة تأتي من حيث لا ترتقبها[3].

ويمكن القول إن الاعتراض ظاهرة لغوية لها وظائفها، " ومن الوظائف التي يؤديها الاعتراض في الصياغة، ما يصل بالجانب الدلالي كالتنزيه، والدعاء، والتعظيم، والتحفيز، والتأكيد والتقدير، ومنها ما يتصل بالجانب التأثيري الذي يتعلق بالمتلقي، حيث إن تحريك العناصر اللغوية عن أماكنها يؤدي إلى انقطاع الخط الدلالي من ناحية، ويسمح ببروز عنصر غير متوقع من ناحية ثانية، ومن هاتين العمليتين تتولد صدمة مؤثرة في ذهن المتلقي، تنبهه وتوجه عنايته إلى دلالة محدودة ومقصودة "[4]، لذا سنعرض أنماط الاعتراض وأشكاله في شعر الشافعي؛ ليصبح أكثر فهماً ووضوحاً.

ظاهرة الاعتراض في شعر الإمام الشافعي

أولاً / الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية:

أ- الاعتراض بالجار والمجرور:

1- بين الفعل والفاعل:

يقول الشافعي في (ميز كلامك قبل الجواب) من البحر المتقارب:

---

(1) جدلية الإفراد والتركيب، محمد عبد المطلب، ص 166.

(2) شعر الراعي النميري، د. عبد الجليل حسن صرصور، ص 23.

(3) جدلية الإفراد والتركيب، محمد عبد المطلب، ص 169.

(4) الخطاب الشعري عند محمود درويش: محمد صلاح أبو حميدة، مطبعة المقداد – غزة، ط1، 2000، ص 276.

تقعْ في مواقعَ تردى* بها وتَهْوِ إليكَ السهامُ الصَّيابُ[1]

يحذر الشافعي في هذا البيت من التسرع عند الإجابة والكلام، فلا بد للإنسان من أن يميِّز ما يريد قوله ويتفحصه جيداً قبل أن يدلي به؛ حتى لا يندم في وقت لا ينفع فيه الندم.

اعترض الجار والمجرور (إليك) بين الفعل (تهوى) والفاعل (السهام) تخصيصاً للشخص الذي لا يميز كلامه قبل الإجابة، وتخصيص الشعور بالندم والتأسف على هذا الشخص.

وبلاغة الاعتراض في هذا البيت: الإدلاء بالحجة والبرهان بعد تقرير الواقع في الندم على ما يبدر من المتكلم من خطأ في التعامل مع الموقف.

2- بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية ثانية:

يقول الشافعي في (الإحسان) من البحر الطويل:

جَزَى الله عنّا جعفراً حين أزلقت* بنا نَعلنا في الواطِئينَ فزلّتِ[2]

يدعو الشافعي في هذا البيت لقوم جعفر؛ لأنهم أنقذوه حيثما كاد أن يقع في الخطأ وتزل قدمه في وحل المصائب والأشواك.

جاء الاعتراض بالجار والمجرور (عنا) بين الفعل (جزى) والفاعل (الله) من ناحية والمفعول به (جعفراً) من ناحية ثانية.

وقد أفاد هذا الاعتراض بشبه الجملة تخصيصاً للذي زلت قدمه، وتخصيصاً للذي أنقذه من زلة القدم. ونحن في هذا البيت أمام تواضع كبير من الإمام الشافعي وهو إمام المسلمين يعترف لغيره بفضله عليه من خلال إنقاذه من الوقوع في الأخطاء.

وبلاغة الاعتراض في هذا البيت: الدعاء والمديح لقوم جعفر جزاءً بما صنعوا من الخير.

ب- الاعتراض بالظرف والمضاف إليه.

1- بين الفعل والفاعل:

يقول الشافعي في (النظر) من البحر الطويل:

وليس اكتحال العين بالعين ريبة إذا عف فيما بين ذاك الضمائر[3]

---

* تردى: تهلك.

(1) الديوان: ص 136.

* أزلقت: زلت.

(2) الديوان: ص 166.

(3) الديوان: ص 221.

يرى الشافعي في هذا البيت أنَّ النظرات الأولى بين الرجل والمرأة ليس فيها شك ولا ريبة إذا كان قصد القلب عفيفاً.

اعتراض الظرف والمضاف إليه (بين ذلك) بين الفعل (عف) والفاعل (الضمائر)؛ تخصيصاً للشرط الذي يجعل النظرة ليست فيها شبهة، وحصر تحديد الحرمانية من عدمها في قصد القلب ونيته.

وبلاغة الاعتراض في هذا البيت: التأكيد على أهمية تحقيق شرط عفة القلب لإجازة النظرة الأولى.

2- بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية أخرى:

يقول الشافعي في (المال) من البحر الوافر:

وأنطقتِ الدَّراهمُ بعدَ صمتٍ أناساً بعدما كانوا سكوتا[1]

يتعجب الشافعي في هذا البيت من تأثير الدراهم على النفوس، أنها جعلت الساكتين من بعد سكوتهم ناطقين يؤخذ بنطقهم ورأيهم.

جاء الاعتراض بالظرف والمضاف إليه (بعد صمت) بين الفعل (أنطقت) والفاعل (الدراهم) من ناحية والمفعول به (أناساً) من ناحية أخرى؛ تخصيصاً للبعد الزماني الذي دار التحول فيه من حالة السكوت إلى حالة النطق والتكلم.

وبلاغة الاعتراض في هذا البيت: التنبيه إلى الحالة التي كان عليها الساكتون قبل امتلاكهم للمال.

ت- الاعتراض بالمضاف إليه بين المفعولين:

ثانياً/ الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية:

أ- الاعتراض بالجار والمجرور بين المبتدأ والخبر:

يقول الشافعي في (العيب) من البحر الوافر:

ديانتنا التصنع والترائي فنحن به نخادع من يرانا[2]

يوضح لنا الشافعي في هذا البيت صفات ناس عصره وأخلاقهم، فقد أصبح الرياء والخداع ديدنهم ودينهم وحياتهم.

اعترض الجار والمجرور (به) بين المبتدأ (نحن) والخبر (نخادع) الجملة الفعلية؛ لتخصيص الوسيلة التي من خلالها يخدع الناس بعضهم، ولتحميلها بؤرة دلالة البيت لطالما كان

---

(1)الديوان: ص 161.

(2) الديوان: ص376.

الشطر الأول من البيت يتحدث عن هذه الوسيلة فجاء الشطر الثاني ليكمل الحديث عنها وها هي استخداماتها عند الناس، فالاعتراض في هذا البيت يفيد التركيز على المحور الذي يصنع للبيت فكرته.

وبلاغة الاعتراض في هذا البيت: التحقير لصفتي الرياء والخداع، والدهشة من شجاعة الناس في الاتصاف بهما.

ب- الاعتراض بالمضاف إليه بين المبتدأ والخبر:

يقول الشافعي في (عواقب الأمور) من البحر الطويل:

عواقب مكروهِ الأمورِ خيارُ وأيَّام شرٍّ لا تدومُ قِصارُ[1]

تتجلى حكمة الشافعي في هذا البيت من خلال التأكيد على سنة كونية لا مفر منها تتلخص في أن خاتمة التصرفات الخاطئة على صاحبها عواقبها وخيمة، وأنَّ أيام الشر والضنك قصيرة لا تدوم.

اعترض المضاف إليه (مكروه) و (الأمور) بين المبتدأ (عواقب) والخبر (جبار)؛ لتحديد مفهوم (عواقب) في هذا البيت، حيث إن العاقبة قد تكون خيراً وقد تكون شراً، فجاء بالمضاف إليه ليخصصها على عواقب الشرِّ؛ وذلك لكي يتفق الشطر الأول من البيت مع الشطر الثاني من حيث المعنى والفكرة والدلالة، إذ جاء الشطر الثاني يتحدث عن أيام الشر ويحدد بعدها الزماني.

وبلاغة الاعتراض في هذا البيت: التنبيه إلى نوعية العواقب التي يحذرنا الشافعي من ارتكاب ذنوب تجعلنا نؤول إليها.

ت- الاعتراض بالجار والمجرور والظرف بين المبتدأ والخبر:

يقول الشافعي في (الهم) من البحر الكامل:

وتبسم من تحته قلب شجي* قد صادفته غمة لا تنجلي[2]

يصف الشافعي في هذا البيت معاناة المهموم، حيث إنه يبتسم رغم أنه قد أصيب بغمةٍ لا تنكشف، وقلبه دائماً حزين وكئيب، إلا أنّه لا يظهر هذا الهم لأحد.

وقع الاعتراض بحرف الجر والظرف (من تحته) بين المبتدأ (تبسم) والخبر (قلبٌ)، وأفاد هذا الاعتراض وصف حالة المهموم المتبسم وصفاً دقيقاً، حيث التناقض بين ما يظهره وما

---

(1)الديوان: ص 216.

* شجي: حزين.

(2) الديوان: ص 333.

يخفيه في قلبه، ثم جاءت تكملة هذا الوصف في الشطر الثاني؛ للتأكيد على هذا التخصيص لحالة المبتسم المهموم.

وبلاغة الاعتراض في هذا البيت: المطابقة والاستعطاف لحالة المهموم الذي يتبسم لكي يخبئ عن الناس همومه.

ثالثاً / الاعتراض بين عناصر الجملة المنسوخة:

أ- الاعتراض بالجار والمجرور:

1- بين اسم كأن وخبرها:

يقول الشافعي في (السر الخفي) من البحر البسيط:

وَمِنْ ضَعِيفٍ ضَعِيفُ الْعَقْلِ مُخْتَلِطٌ كَأَنَّه مِنْ خَلِيجِ الْبَحْرِ يَغْتَرِفُ[1]

يبين الشافعي في هذا البيت أسرار الله في خلقة، حيث كم من عاقلٍ رزقه قليل وكم من سفيه رزقه كثير كأنه يغرف من البحر.

اعتراض الجار والمجرور (من خليج البحر) بين اسم كأن (ضمير الهاء) وخبرها (يغترف) الجملة الفعلية؛ لتحرير البعد المكاني خاصةً وأنَّ هذا البعد جاء في صيغة التشبيه. وجاء البعد المكاني في هذا التشبيه (خليج البحر) للدلالة على كثرة الرزق، أي تناسب البعد المكاني مع البؤرة الدلالية لهذا التشبيه.

وبلاغة الاعتراض في هذا البيت: إظهار التألم والضجر من حظ الناس في هذه الدنيا الغريبة.

2- بين اسم إنَّ وخبرها:

يقول الشافعي في (طاعة المحبوب) من البحر الكامل:

لَوْ كانَ حُبُّكَ صَادِقاً لأَطَعْتَهُ إنَّ الْمُحِبَّ لِمَنْ يُحِبُّ مُطِيعُ[2]

يخاطب الشافعي في هذا البيت العاصي لله من خلال المنطق والحجة باستخدام أسلوب الشرط، حيث إنَّ الذي يحب الله حباً صادقاً يطيعه في السراء والضراء، وبرهن على وجهة نظره من خلال علاقات الحب الدنيوية التي يحاول المحب فيها طاعة محبوبه في كل أمر حتى يرضى عنه.

---

(1) الديوان: ص 283.

(2)الديوان: ص 269.

اعترض الجار والمجرور (لمن يحب) بين اسم إنَّ (المحبَّ) وخبرها (مطيع)؛ لتخصيص الطاعة للمحبوب، ولأن الحب يترجم بالطاعة. والاعتراض في الشطر الثاني للبيت كان بمثابة برهان للشطر الأول للبيت، فجاء تكملة لعملية الاقناع بوجهة النظر.

وبلاغة الاعتراض في هذا البيت: الإدلاء الحجة والبرهان بعد تقرير مفهوم الحب الصادق.

3- بين اسم ما وخبرها:

يقول الشافعي في (ألسن الناس) من البحر الطويل:

وَمَا أَحَدٌ مِنْ أَلْسُنِ النَّاسِ سَالِماً وَلَوْ أَنَّهُ ذَاكَ النَّبِيُّ المُطَهَّرُ[1]

يؤكد الشافعي في هذا البيت على صفة يتصف بها الناس في كل زمان ومكان وهي صفة الخوض في أعراض الناس، حيث يرى أنه لن يسلم أحد من ألسن الناس ولو كان النبي محمد (صلى الله عليه وسلم).

جاء الاعتراض في هذا البيت بين اسم ما (أحد) وخبرها (سالماً) بالجار والمجرور (من ألسن الناس)، وأفاد هذا الاعتراض التأكيد على صفة الخوض في الأعراض للناس، وتخصيص الخطر الذي يوقعه الناس على غيرهم باللسان، والتأكيد على نفي السلامة من هذا الخطر من خلال الشطر الثاني الذي يؤكد على انَّ النبي رغم عصمته وطهره إلا أنه لن يسلم أيضاً من ألسن الناس.

وبلاغة الاعتراض في هذا البيت: بيان إيضاح مصدر الخطورة عند الناس وهو اللسان.

4- بين اسم كان وخبرها.

يقول الشافعي في (الخلفاء الراشدون) من البحر الطويل:

وَأَنَّ أَبَا بَكْرٍ خَلِيفَةُ رَبِّهِ وكان أبو حفصٍ على الخير يحرصُ[2]

يمدح الشافعي في هذا البيت أبا بكر وعمر (رضي الله عنهما) في فترة الحكم، حيث كان ابو بكرٍ خليفة لربه على عباده، وكان عمر حريص على نفع الأمة وإرشادها إلى الخير دائماً.

اعترض الجار والمجرور (على الخير) بين اسم كان (أبو حفص) وخبرها (يحرص) الجملة الفعلية؛ لتخصيص الاتجاه والمبدأ الذي يسير عليه عمر بن الخطاب في حكمه، ولتحديد نوعية القرارات التي كان يتخذها لتحقيق مصلحة الأمة وخيرها.

---

(1) الديوان: ص 238.

(2)الديوان: ص 257.

وبلاغة الاعتراض في هذا البيت: المديح من خلال بيان أولويات واهتمامات عمر بن الخطاب.

ب- الاعتراض بالظرف بين اسم كان وخبرها:

يقول الشافعي في (الشعر) من البحر الوافر:

فلولا الشِّعْرُ بالعُلماءِ يُزْرِي* لكنتُ اليومَ أَشْعَرَ من لَبِيدِ*[1]

يبين لنا الشافعي في هذا البيت مدى موهبته الشعرية وقدرته على النظم من خلال أداة الشرط التي تفيد الامتناع للوجود (لولا) حيث يرى أن الشعر ينقص من قدر العلماء، ولو لم يكن كذلك لكان أشعر من لبيد بن ربيعة.

اعترض ظرف الزمان (اليوم) بين اسم كان (الضمير التاء) وخبرها (أشعر)، لتحديد البعد الزماني الذي يثبت فيه الشافعي شاعريته، وجاء الظرف (اليوم) بمثابة التوكيد على قول الشافعي، حيث استخدمه الشافعي كأداة توكيد أي لغرض دلالي آخر غير الذي يحققه.

وبلاغة الاعتراض في هذا البيت: تقرير الكلام والتأكيد على فكرة وتخصيص مرحلة الإيداع.

ت- الاعتراض بالقسم بين اسم إن وخبرها:

يقول الشافعي في (الفقيه والصوفي) من البحر الطويل:

فقيهاً وصوفياً فكن ليسَ واحداً فَإني وَحَقِّ اللَّهِ إيَّاكَ أَنْصَحُ[2]

ينصحنا الشافعي في هذا البيت بأن نكون فقهاء وصوفيين، أي الاثنين معاً، وعدم تفضيل منهج على آخر وطريق على آخر.

اعترض أسلوب القسم (وحق الله) بين اسم إن (ياء المتكلم) وخبرها (أنصح) الجملة الفعلية، وأفاد هذا الاعتراض تخصيص قصد الشافعي من هذا القول وهو النصيحة، ومن المعروف أن لأسلوب القسم دلالة توكيدية استعان بها الشافعي ليوضح مقصده من رأيه ومشورته.

وبلاغة الاعتراض في هذا البيت: زيادة الرد على المخاطب من خلال سؤال المخاطب للشافعي أهذه نصيحة ؟ فيجيبه الشافعي: نعم إني وحق الله أنصحُ.

---

* يزري: يعيب.

(1) الديوان: ص 197.

* لبيد: هو لبيد بن ربيعة بن مالك، أحد الشعراء الفرسان الأشراف في الجاهلية.

(2) الديوان: ص 177.

ث- الاعتراض بالصفة بين اسم إن وخبرها:

يقول الشافعي في (أكثر من الإخوان) من البحر الطويل:

وليس كثيراً ألفُ خِلٍ وصاحبٍ وإنَّ عدواً واحداً لكثيرُ[1]

يرى الشافعي في هذا البيت أنَّ العاقل هو الذي يكثر من الأصدقاء ويقلل من الأعداء، وأنَّ الأصدقاء لو كان عددهم ألفاً ليس كثيراً، وأن الأعداء لو كان عددهم واحداً فهو كثير جداً.

جاء الاعتراض في هذا البيت بين اسم إنَّ (عدواً) وخبرها (لكثير) بالصفة (واحداً)؛ لتخصيص عدد الأعداء، وللدلالة على خطورة الأمر حتى وإن كان هيناً.

وبلاغة الاعتراض في هذا البيت: تعظيم وتهويل مدى خطورة الموقف عند أتخاذ بعض الناس أعداءً.

رابعاً / الاعتراض بين القول ومقول القول بأسلوب شرط:

يقول الشافعي في (جامع المال) من البحر البسيط:

وَلاَ تَكُنْ كَالَّذِي قَدْ قَالَ إِذْ حَضَرَتْ وَفَاتُهُ ثُلْثُ مَالِي لِلْمَسَاكِينِ[2]

يحذر الشافعي في هذا البيت الإنسان المهتم بجمع المال وعدم الإنفاق في سبيل الله من عواقب هذا الأمر، وأن لا يكون كالذي يوصي بإعطاء ثلث ماله للمساكين عند وفاته لأنه وقتها سيكون قد سبق السيف العدل.

اعترض أسلوب الشرط (إذ حضرت وفاته) بين القول (قال) وبين مقول القول (ثلث مالي للمساكين)، فالكلام المعترض به جاء مرتبطاً بمقول القول، حيث جعل الشافعي جملة مقول القول نتيجةً لها، فالاعتراض – هنا – يستقطب انتباه المتلقي ويجعله يتابع القول بشغف لمعرفة مقول القول، كما أنَّ الاعتراض يفيد الدهشة والاستغراب.

وبلاغة الاعتراض في هذا البيت: التحسر على فوات الأوان والتذكر في وقت لا يفيد فيه التذكر.

وبهذا نرى أنَّ الاعتراض الذي ورد في ديوان الشافعي بصوره المتعددة وأشكاله المختلفة يعكس لنا حاجة الشافعي إلى تقرير بعض المعاني التي لا تتحملها الجملة النحوية بمتعلقاتها، فلا يجد الشافعي سبيلاً سوى أن يفصل بين هذه المتعلقات بالجمل أو بالكلمات أو بأشباه الجمل

---

(1) الديوان: ص 219.

(2)الديوان: ص 393.

التي من شأنها أن تفي بالغرض الذي أراده الشافعي عند إضافتها بين تركيباته المختلفة، وجمله المتنوعة رغم أنها تقطع الاتصال الدلالي في التركيب الذي أقحمت فيه ولكن سرعان ما يعود التركيب إلى حالته التامة بعد الانتهاء من النطق بالكلام المعترض به، حيث تبدأ عملية الترابط والتسلسل للتركيب اللغوي بنفس التركيب الذي كانت عليه قبل أن يدخل عليها هذا الكلام الاعتراضي.

ولا يعني استخدام الشافعي للاعتراض أن الجملة النحوية جاءت مخلخلة ومنقطعة التماسك، إنما جاء الاعتراض بدلالات أراد الشافعي أن يحققها في التركيب اللغوي لرسالته، إذ إننا وجدنا الكلام المعترض به في بعض المواطن يلتئم مع التركيب الأصلي، ويؤدي دوراً بارزاً في اكتمال الدلالة المنشودة.

ومما لا شك فيه أن الشافعي أوجد الاعتراض في بنيته التركيبية؛ ليدفع بالمتلقي إلى التأمل بين طرفي التركيب، وتنبيهه إلى الدلالات الطريفة التي أضيفت إلى دلالة التركيب الأصلية، فيزداد تأثيراً وفهماً إلى جانب ما يضيفه الاعتراض بأشكاله المختلفة من دلالات إضافية تثري الدلالة التي تنفجر من خلال إبداعية النص الشعري.

المبحث الثالث: الحذف

الحذف ظاهرة لغوية تشترك فيها اللغات الإنسانية، ويلاحظ أن ثبات هذه الظاهرة في اللغة العربية، ووضوحها يفوق غيرها من اللغات؛ لما جبلت عليه العربية في خصائصها من ميل إلى الإيجاز.

والحذف أسلوب بلاغي قديم عرفه البلاغيون قديماً وحديثاً، واكتشفوا قيمته الدلالية والتركيبية، وتحدث عن هذه الظاهرة الإمام عبد القاهر الجرجاني بقوله (هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، وأزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطِقَ وأتم ما تكون بياناً إذا لم تُبن)[1].

ويعدُّ الحذف من أبرز الظواهر التعبيرية الجمالية في فن القول، حيث تسهم في خلق أبعاد دلالية خاصة، وذلك بخروج المبدع عن إطار اللغة المألوفة إلى إطار اللغة غير المألوفة الموحية المؤثرة.

ونظراً لأهمية الحذف بوصفه خاصية تركيبية دلالية، اهتم به النقاد والبلاغيون اهتماماً كبيراً، فالعلوي يقرر أن " مدار الإيجاز على الحذف لأن موضوعه على الاختصار، ذلك إنما يكون بحذف ما لا يخل بالمعنى ولا ينقص من البلاغة، بل أقول لو ظهر المحذوف لنزل قدر الكلام عن علو بلاغته ولصار إلى شيء مسترذل، ولكان مبطلاً لما يظهر على الكلام من الطلاوة والحسن والرقة "[2].

ولا بد للمنشئ عند الحذف من أن يكون على درجة كبيرة من الدراية بمواضعه والعلم الدقيق بوظائفه، حتى لا يفقد الصلة بالمتلقي، ولا تنكص الرسالة عن وظيفتها، فالحذف بقدر ما فيه من مآثر ومحاسن بلاغية، بقدر ما فيه من مزالق قد يقع فيها المبدع[3]، لذلك قرر علماء البلاغة بأنه " لا بد من الدلالة على الحذف، فإن لم يكن هناك دلالة عليه، فإنه يكون لغواً من الحديث ولا يجوز الاعتماد عليه "[4]

فالحذف ليس حرية مطلقة يلجأ إليها المبدع وقتما شاء وكيفما شاء، بل إنَّ هناك قيوداً وضوابط لا بد من اتباعها والالتزام بها، لذلك قرر ابن الأثير بقوله:" بأنَّ الأصل في المحذوفات

---

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص 146.

(2) الطراز، يحيى العلوي، مطبعة المقتطف، مصر، ج2، 1914، ص 92.

(3) الخطاب الشعري عند محمود درويش، د. محمد صلاح أبو حميدة، ص 230.

(4) الطراز، يحيى العلوي، ج2، ص 92.

جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنه لغو من الحديث، ولا يجوز بوجه ولا سبب "[1]،

وإذا كان المحذوف غائباً عن الصياغة في الظاهر، فلا بد أن يكون حاضراً فيها في الباطن، أو بعبارة أخرى إذا كان غائباً عن الصياغة على المستوى السطحي، فهو قائم فيها على المستوى العميق، بحيث يستحضره المتلقي من خلال القرائن الحالية والمقالية التي تحيط به[2]، ولذلك يمكن القول بأن الحذف: " لا يدل على نقص في الدلالة أو خطأ في التركيب، ولكنه يحدث لغرض فني لا يتحقق بالعدول عنه "[3]، ونلاحظ أن " منطلق البلاغيين في هذا المبحث، أن النظام اللغوي في الأصل يقتضي وجود أطراف يجمعها إسناد ظاهر أو مقدر ولكن التطبيق اللغوي قد يسقط أحدها اعتماداً على دلائل القرائن المقالية والحالية "[4].

والسؤال الذي يطرح نفسه، لماذا يلجأ الشاعر إلى الحذف؟

ويمكن القول، يعمد الشاعر إلى الحذف ليوفر لإبداعه القدرة على تحريك خيال المتلقي، بهذا يقيم علاقة اتصال بين المتلقي والرسالة[5]، ونعلل ذلك أنه من خصائص أساليب العربية ومن أهم مزاياها تنشيط السامع أو القارئ بإشراكه في موضوع العبارة؛ ليكون على درجة من الوعي بما يلقى عليه، وبعد هذا التوضيح لمفهوم الحذف ودلالته سنعرج إلى ذكر أشكاله في شعر الشافعي.

فن الحذف في شعر الإمام الشافعي

أولاً / حذف العناصر الأساسية:

1- حذف المسند إليه (المبتدأ) في الجملة الاسمية:

يقول الشافعي في (غنيَّ بلا مال) من البحر الطويل:

غنيٌّ بلا مالٍ عن النَّاس كلهم وليس الغنى إلا عن الشيء لا بهِ[6]

(1) المثل السائر، ابن الأثير، ج2، ص 81.

(2) الخطاب الشعري عند محمود درويش، د. محمد صلاح أبو حميدة، ص 230.

(3) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص 170.

(4) جدلية الإفراد والتركيب، محمد عبد المطلب، ص 182.

(5) شعر الراعي النميري " دراسة أسلوبية "، د. عبد الجليل صرصور، ص 69.

(6) الديوان: ص 148.

يثبت الشافعي في هذا البيت صفة الغنى لنفسه، ولكنَّه غنيٌّ بلا مال ولا جاه عن احتياجه للناس؛ فهو يرى أنَّ الغني ليس بامتلاكه الشيء وإنما الغني الذي لا يحتاج لهذا الشيء غنيٌّ عنه.

نلاحظ في البيت أنَّ الشافعي حذف المسند إليه (المبتدأ) من صدر البيت وتقديره (أنا)؛ بغرض إبراز الذات والتفخيم والتعظيم لها، والالتفات إلى موقفه وأهميته. وبقي المسند (الخبر) في مطلع البيت؛ ليصبح هو محور الحديث وبؤرة الدلالة التي بني عليها البيت.

وبلاغة الحذف في هذا البيت: التعظيم والتفخيم، حيث يفخر الشافعي بصفة الغنى عن الناس، والابتعاد عن التذلل لهم، فكان حريٌّ به أن يعظم نفسه.

2- حذف المسند (الخبر) في الجملة الاسمية بعد لولا:

يقول الشافعي في (التغرُّب) من البحر البسيط:

والأسدُ لولا فراقُ الأرض ما افترست والسَّهمُ لولا فراقُ القوسِ لم يصب[1]

يؤكد الشافعي في هذا البيت على حقيقة دنيوية لا مفرَّ منها وهي (التغرب)، حيث لو أنَّ الأُسدَ لم تفارق مكانها وبحثت عن فريستها، لما استطاعت أن تجد طعامها (فريستها) وتفترسه، وكذلك لو أنَّ السهم لم يخرج من قوسه لما أصاب أحداً.

نلاحظ في البيت أن الشافعي حذف المسند (الخبر) من الشطر الأول في قوله (لولا فراقُ الأرض) ومن الشطر الثاني في قوله: (لولا فراقُ القوسِ) وذكر المسند إليه (المبتدأ) (فراق الأرض) و(فراق القوس) بعد (لولا) الشرطية التي تفيد الامتناع لوجود الشرط – اعتماداً على أن الخبر بعد لولا يكون كوناً عاماً مطلقاً والتقدير (لولا فراق الأرض موجود) و(لولا فراق القوس موجود)– فلو أنه ذكر ولم يحذف لضعفت الجملة وفقدت جمالها السياقي وإيقاعها الموسيقي، فغرض الحذف هنا التأكيد على حقيقة دنيوية لا مفر منها.

وبلاغة الحذف في هذا البيت: الاختصار اقتصاداً في التعبير، واحترازاً عن العبث عن تحقق المطلوب بظهور المعنى المراد لدى المتلقي، ككون المذكور لا يصلح إلا للمحذوف.

(1) الديوان: ص 151.

3- حذف المسند والمسند إليه (الخبر والمبتدأ) في الجملة الاسمية:

يقول الشافعي في (الدُّعاء) من البحر الطويل:

وَحَسْبُكَ* أنْ يَنْجُو الظَّلُومُ وَخَلْفَهُ سِهَامُ دُعَاءٍ مِنْ قِسِيٍّ رُكُوعِ

مُرَيّشَةً * بالْهُدْبِ مِنْ كُلِّ سَاهِرٍ منهلةً* أطرافها بدموع[1]

يذكر لنا الشافعي في هذين البيتين أهمية الدعاء، حيث لا يمكن أن ينجو الظالم بفعلته لو دعا عليه المظلوم؛ لأنَّ هذا الدعاء يكون كالسهام تفتك بمن تصيبه، وكأني بهذا المعنى أقرأ قول رسول الله (صلى الله عليه وسلم): (اتَّقِ دَعْوَةَ الْمَظْلُومِ فَإِنَّهَا لَيْسَ بَيْنَهَا وَبَيْنَ اللَّهِ حِجَابٌ)[2].

ثم يصف لنا الشافعي أحوال هذه السهام كأنها حقيقية، فهي سهامٌ مصنوعةٌ من شعر أهداب المظلوم مكسوةٌ من دموعه.

نلاحظ في البيت الثاني أن الشافعي حذف المسند إليه (المبتدأ) والمسند (الخبر) من صدر البيت وتقديرهما (هي سهامُ ودعاء)؛ بغرض تكثيف دلالة الوصف التي تجعل المتلقي يشعر بأنَّ الدعاء سلاحٌ فتاك بيد المظلوم، وهذا يجعله أكثر ارتباطاً ومتابعةً لقراءة وتفهم تلك الصفات، ولكنه أبقى بعض متعلقات الجملة التي تشير إلى عملية الحذف في البيت، وهو في ذلك يعتمد على القرينة اللفظية السابقة على المحذوف أكثر من غيرها.

وبلاغة الحذف في هذين البيتين: التخفيف، نظراً لمعلومية المحذوف وإمكانية التخمين له، لذلك كان حذفه أبلغ لإيصال الدلالة التي ركز عليها الشافعي في هذين البيتين.

4- حذف كان واسمها:

يقول الشافعي في (الإحسان) من البحر الطويل:

فَصِيحاً إِذَا مَا كَانَ فِي ذِكْرِ رَبِّهِ وَفِي مَا سِواهُ فِي الْوَرَى* كَانَ أَعْجَمَا[3]

يصف الشافعي في هذا البيت العابد المتورع المخلص في عبادته لربِّه، حيث إنَّ هذا العابد يكون لسانه فصيحاً عند ذكر ربه وعبادته، وفي أيِّ موقف غير موقف العبادة يكون لسانه

---

* حسبك: كفاك.

* مريشة: مسننة.

* منهلة: مرتدية.

(1) الديوان: ص 279.

(2) رواه البخاري ومسلم.

* الورى: الدهر.

(3) الديوان: ص 354.

أعجمياً لا علاقة له باللغة العربية، وهذا يدلُّ على مكانة الله في نفس هذا العابد حيث يختصُّ الله فقط بفصاحته لعظمة قدر الله في نفسه.

نلاحظ في البيت أن الشافعي حذف كان واسمها من صدر البيت والتقدير (كان العابد)؛ بغرض التعظيم والتوقير وإبراز تقوى وورع هذا العابد، وقد أصبح الخبر في مطلع البيت، فأصبح بمثابة مفتاحه الذي تتبني عليه الفكرة والمعنى، بل وربما يمتد إلى بقية أبيات القصيدة.

وبلاغة الحذف في هذا البيت: التعظيم؛ لأن المذكور لا يصلح إلا للمحذوف، حيث لا يكون فصيحاً عند ذكر الله إلا العابد الصالح، فحدث الحذف لتقوية المعنى المراد إيصاله للمتلقي.

5- حذف المسند (الفعل) في الجملة الفعلية:

يقول الشافعي في (كساني ربي) من البحر الطويل:

وقيدني ربي بقيد مداخل فأعيت بيميني حلَّه* وشماليا[1]

يذكر الشافعي في هذا البيت فضل ربِّه عليه، حيث أنعم الله عليه بعلمٍ كبيرٍ وكثيرٍ وعظيمٍ، سواء كان هذا العلم دنيوياً أو دينياً، ويرى الشافعي أن هذا العلم كأنَّه قيدٌ قيَّده الله به حتى أنَّ يده اليمنى واليسرى عجزت عن فكِّه، فهذا العلم جعل الشافعي يخشى الله في كل صغيرةٍ وكبيرةٍ وجعله محبوساً في نقل هذا العلم إلى غيره، وكأني بهذا المعنى أقرأ قوله تعالى: "إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ"[2].

نلاحظ في هذا البيت أن الشافعي حذف المسند (الفعل) من عجز البيت والتقدير (وأعيت شماليا) اعتماداً على القرينة اللفظية السابقة له.

وحذف الفعل سلط الأضواء على الفاعل، وجعله أكثر بروزاً وحضوراً في ذهن المتلقي.

وبلاغة الحذف في هذا البيت: التنبيه على أن الوقت مع الحدث لا يتسع للتصريح بالمحذوف، وأن الاشتغال بالتصريح به يفضي إلى تفويت أمرٍ مهم.

---

* حله: فكه.

(1) الديوان: ص 415.

(2) سورة فاطر: الآية 28.

6- حذف المسند والمسند إليه (الفعل والفاعل) في الجملة الفعلية والاكتفاء بالمفعول المطلق:

يقول الشافعي في (ما أقرب الفرجا) من البحر المنسرح:

صَبْراً جَمِيلاً ما أقربَ الفَرَجَا* من رَاقَبَ اللَّهَ فِي الأمورِ نَجَا[1]

يحثنا الشافعي في هذا البيت على الصبر؛ لأنَّ الصبر مفتاح الفرج، ويحثنا أيضاً على مراقبة الله في كل قولٍ أو فعل نقوم به؛ لأنَّ مراقبة الله وخشيته منجيةٌ لنا، وكأني بهذا المعنى أقرأ قول الله تعالى على لسان يعقوب عليه السلام: " فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ "[2].

فنلاحظ في البيت أن الشافعي حذف المسند والمسند إليه (الفعل والمفاعل) من صدر البيت والتقدير (اصبروا صبراً) واكتفى بالمفعول المطلق؛ ليزيد من جمال وتوضيح أهمية الصبر.

وهذا الحذف أدى دوراً بارزاً في تكثيف الدلالة في نقطة واحدة مركزها المفعول المطلق، ونرى أن موقع المصدر توافق مع الغرض الدلالي.

بلاغة الحذف في هذا البيت: إبراز التفاؤل والتركيز على أهمية الصبر، وتحقيق الدلالة المنشودة من هذا البيت، خاصةً وأن هذا البيت هو نصيحةٌ يقدمها الشافعي للمتلقي.

ثانياً / حذف المكملات:

1- حذف المفعول به:

يقول الشافعي في (الطبيب والدواء) من البحر الكامل:

هَلَكَ الْمُدَاوِي وَالْمُدَاوَى وَالَّذِي جَلَبَ الدَّوَاءَ وَبَاعَهُ وَمَنِ اشْتَرَى[3]

يؤكد الشافعي في هذا البيت على سنة إلهية في كونه وعباده ألا وهي الموت، حيث يموت الطبيب والمريض والمستورد للعلاج والبائع له والمشتري له أيضاً، وخير دليلٍ على هذا المعنى قوله تعالى: " كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ "[4].

ونلاحظ في هذا البيت أن الشافعي حذف المفعول به (الدواء) وسلط الرؤية على المشتري نفسه، والشافعي حذف المفعول به لإبراز الحدث والتأكيد على دخوله ضمن نطاق الهلكى؛ حتى

---

* الفرج: انكشاف الغم.

(1) الديوان: ص 174.

(2) سورة يوسف: الآية 18.

(3) الديوان: ص 441.

(4) سورة الرحمن: 26.

لا يشغل ذهن المتلقي عن الفعل والفاعل بالمفعول به، وهذا بدوره يعمل على زيادة قوة الفعل وإطلاق العنان له بقدر زيادة عدد المفاعيل وإطلاقها، كما يعمل على تعميق المعنى الكلي المضاد من التركيب اللغوي للجملة.

وبلاغة الحذف في هذا البيت: التخفيف؛ لكثرة دورانه في الكلام، حيث أن تكراره لا يكون له تأثيراً بلاغياً على الدلالة المرجو تحقيقها في هذا البيت.

2- حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه:

يقول الشافعي في (العلم في غير أهله) من البحر الطويل:

أأنثرُ دراً بين سارحةِ البهمَ وأنظمُ منثوراً لراعية الغنمْ؟[1]

يسأل الشافعي نفسه في هذا البيت مستنكراً كيف ينثر كلاماً لؤلؤاً بين أناس هم والأنعام سواء، وكيف ينظم شعراً حكيماً عظيم الأثر لأناسٍ هم والغنم سواء.

نلاحظ في البيت أن الشافعي حذف الموصوف من التركيب وأبقى على الصفة لتحل مكانه وتؤدي ما يؤديه في مواطن متعددة من البيت، والتقدير هو: (كلاماً دراً) و(شعراً منثوراً).

فالشافعي يعمد إلى تكثيف الدلالات المتنوعة التي تنبثق من حذف الموصوف (كلاماً) و(شعراً) بحشدٍ من الصفات المتعددة التي انتشرت في البيت والتي وصف بها بلاغته وشاعريته. وهذا الوصف يصور لنا مقياساً من مقاييس بلاغة الشافعي وشاعريته، فكل صفة من هذه الصفات التي نابت عن موصوفها صارت علماً دالاً عليه واسماً من أسمائه؛ لأنها تصدر عنه، وتقوم بما يقوم به، وبناءً على هذا تصبح الصفة جوهراً، لا مظهراً في التركيب، وتشارك الموصوف في الدلالة على الذات الواحدة المتحدث عنها، بل ربما تبرز الصفة أحياناً أكثر من الموصوف المحذوف، فلفظة (دراً) – مثلاً – لها من التأثير والدلالة أكثر من موصوفها المحذوف (كلاماً)؛ لأن الكلام كثير.

وبلاغة الحذف في هذا البيت: الاختصار والإيجاز؛ لأن ذكره يشغلنا عن المعنى الذي يريد الشافعي التركيز عليه في هذا البيت، ولأن ذكره يؤثر على بؤرة التركيز الدلالي في هذا البيت وهي النعت.

---

(1) الديوان: ص 359.

* معاجه: رجوعه وذهابه.

3- حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه.

يقول الشافعي في (حديث الضيف) من البحر الكامل:

ماذا يخبِرُ ضيفُ بيتكَ أهلهُ إن سيلَ كيفَ معادهُ ومعاجه*

أيقولُ: جاوزتُ الفراتَ ولم أنل ريَّاً لديهِ وقد طغت أمواجهُ.[1]

يحثنا الشافعي في هذين البيتين على إكرام الضيف، فالشافعي يخشى إن سأل أهلُ الضيف الضيف كيف كانت زيارتك للشافعي وعودتك من عنده، فيجيبهم أنَّه لم يسقه شربة ماءٍ وهو كنهر الفرات في كرمه، فهذه الإجابة مسبة للشافعي عند أهل الضيف.

نلاحظ في البيت الثاني أن الشافعي حذف المضاف وأبقى على المضاف إليه ليحلَّ مكانه ويؤدي ما يؤديه في التركيب المتواجد في البيت، والتقدير هو: (نهر الفرات). فالشافعي عمد إلى حذف المضاف لوجود قرينةٍ عقليةٍ دلت عليه، حيث إن المعنى لا يستقيم – عقلياً – دون تصور المحذوف، أو أنَّ الشافعي حذف المضاف لشيوع المضاف إليه، وارتباطه ذهنياً به، بحيث لا يذكر المضاف إليه، حتى يستحضر المتلقي في مخيلته المضاف المحذوف دون عناء.

وواضح أن الحذف – هنا – لا يؤدي إلا غرض التخفيف اللغوي وسرعة الأداء.

وبلاغة الحذف في هذا البيت: الاقتصاد في التعبير والاحتراز عن العبث عن تحقق المطلوب، خاصةً وأن المذكور لا يصلح إلا للمحذوف، فمن المعلوم لدينا أن لفظ (الفرات) نعني بها النهر الموجود في العراق.

ثالثا / حذف الحروف:

1- حذف ياء النداء:

يقول الشافعي في (الحسد والحسَّاد) من البحر البسيط:

إِنِّي نَشَأْتُ وَحُسَّادِي ذَوُو عَدَدٍ رَبَّ الْمَعَارِجِ لا تَقْنِي لَهُمْ عَدَدًا[2]

يخبرنا الشافعي في هذا البيت عن معاناته مع حساده منذ نشأته، حتى أنَّه اضطر إلى أن يدعو ربه بأن لا يبقى لهم وجوداً.

فنلاحظ في البيت أنَّ الشافعي حذف حرف النداء لقرب ربَّه من قلبه ولسانه فهو لا ينفك يذكره قلباً ولساناً، والتقدير (يا ربَّ المعارج). وغرض الحذف في هذا البيت: إبراز المنادى بلفظه الذي يستجمع قوى المتلقي الإدراكية ويجعله في بؤرة شعور المتلقي وموطن اهتمامه، ونلاحظ أن ياء النداء تحذف – غالباً – في بداية الأبيات الشعرية.

---

(1) الديوان: ص 171.

(2)الديوان: ص 187.

وبلاغة الحذف في هذا البيت: إظهار مدى القرب الحاصل بين الشافعي وربه، وبيان مدى قوة العلاقة الحاصلة بين الشافعي وربه، فحذف ياء النداء تكثف دلالة القرب من الله، ولو ذكرت لأفسدت هذا التكثيف الدلالي.

2- حذف رُبَّ:

يقول الشافعي في (الحسود) من البحر الطويل:

وَرُبَّ ذِي حَسَدٍ يَغْتَابُنِي حَيْثُ لا يَرَى مَكَانِي وَيُثْنِي* صَالِحًا حَيْثُ أَسْمَعُ[1]

يبين لنا الشافعي في هذا البيت حال حاسده في موقفين، فهو يغتاب الشافعي عندما لا يكون موجوداً، ويمدحه عندما يكون الشافعي موجوداً.

نلاحظ في هذا البيت أن الشافعي حذف (ربَّ)، فأفاد الحذف – هنا – ربط السياق الذي يبدو للوهلة الأولى أنَّه غير مترابط الأجزاء، وكذلك مضاعفة الدلالات بفضل إفادتها التكثير، وجاءت (ربَّ) المحذوفة أيضاً في هذا البيت تمثل ذروة الوصف لحال الحسود الذي يتقلب بين موقفين: غيبة، ومدح، واقتران (ربَّ) المحذوفة بحال الحسود يجعل المتلقي يعايش حاله ويتفهم موقف الشافعي منه.

وبلاغة الحذف في هذا البيت: الربط والتقريب بين عناصر الجملة، والتأكيد على الفكرة المراد إيصالها للمتلقي من هذا البيت، وتقرير الكلام المرجو فهمه بعد الحذف.

3- حذف فاء جواب الشرط:

يقول الشافعي في (المنايا) من البحر البسيط:

من كانَ لَمْ يُؤْتَ عِلْماً في بقاءِ غدٍ ماذا تفكرهُ في رزقِ بعد غدِ[2]

يبعث الشافعي لنا رسالة اطمئنان على أرزاقنا من خلال هذا البيت، وهذه الرسالة مصحوبة ببرهان يؤكد صحة رسالته، حيث إذا كان الإنسان لا يعلم ما هو حاصلٌ في يوم غدٍ؛ فلماذا يفكر في رزقه في المستقبل وقد قال الله تعالى: " وَفِي السَّمَاءِ رِزْقُكُمْ وَمَا تُوعَدُونَ "[3].

نلاحظ في هذا البيت أن الشافعي حذف (الفاء) في جواب الشرط (ماذا تفكره) والأوْلى أن تذكر. وإن هذا الحذف " يجهد المتلقي في تعيين حدود الجملة داخل التركيب الشرطي، ويوهم

---

* يثني: يمدح.

(1) الديوان: ص 272.

(2)الديوان: ص 201.

(3) سورة الذاريات: 22.

بأن جملة جواب الشرط مستقلة عن جملة الشرط وليست معلقة عليها، ولكن سقوطها لا يفقد التركيب خصائصه الشرطية "[1].

وبلاغة الحذف في هذا البيت: إظهار مدى براعة الشافعي في إيصال المعنى المقصود من البيت حتى وإن كان الحذف يعيق هذه العملية، والتأكيد على فكرة (المعنى أهم من اللفظ).

4- حذف لام الجواب:

يقول الشافعي في (عمر الفتى) من البحر الخفيف:

عمرُ الفتى لو كان في كفِّه رمى به بعد أحبَّائهِ[2]

يرى الشافعي في هذا البيت أنَّ الإنسان لا يستطيع أن يعيش حياةً سعيدةً بعيداً عن أصدقائه وأحبابه، ولو كان عمره بيده لرماه بعيداً وتخلى عنه لو فارق أحبابه وأصدقاءه.

نلاحظ في البيت أن الشافعي حذف (اللام) في جواب الشرط (رمى به) والأَوْلى أن تذكر هذه اللام مؤكدة للمعنى، وحذفها الشافعي لأنه ليس في حاجة إلى تأكيد مصير الإنسان بعد فراق الأحبة والأخلاء.

وبلاغة الحذف في هذا البيت: تحقيق السرعة في تتابع الأحداث، وظهور النتائج فور حدوث الحدث، فلو ذكرت (لام الجواب) لأدى ذلك إلى الإطالة في وصول المعنى، ولتركيز الدلالة على النتيجة أكثر من الحدث نفسه.

رابعاً / حذف التخفيف:

يقول الشافعي في (الأيام) من البحر الطويل:

وأرضُ اللَّهِ واسعةٌ ولكـنْ إذا نَزَلَ القَضا ضَاقَ الفَضَـاءُ[3]

يؤكد الشافعي في هذا البيت على أن أرض الله التي يعيش عليها واسعة يستطيع أن يتأكد المتلقي من ذلك بنفسه، ولكنها تضيق عند نزول البلاء والسخط والغضب من ربِّ الأرض والسماء.

نلاحظ في هذا البيت أن الشافعي حذف الهمزة من كلمة (القضاء)؛ للتخفيف وللضرورة الشعرية حتى يستقيم الوزن.

---

(1) شعر الراعي النميري : دراسة أسلوبية : د. عبد الجليل حسن صرصور، ص 84 .

(2) الديوان: ص 115.

(3)الديوان: ص 113.

بلاغة الحذف في هذا البيت: الحرص على موسيقى البيت الشعري، والتخفيف لطالما كان المعنى هو نفسه لو لم يحذف.

خامساً / حذف المسند في إطار أسلوب القسم والاكتفاء بالمقسم به:

يقول الشافعي في (دع ما هويت) من البحر المتقارب:

لَعَمْرُكَ مَا الرَّزِيَّةُ فَقْدُ مَالٍ وَلاَ شَاةٌ تَمُوتُ وَلاَ بَعِيرُ
وَلَكِنَّ الرَّزِيَّةَ* فَقْدُ حُرٍّ يَمُوتُ لِمَوْتِهِ خَلْقٌ كَثِيرُ[1]

يُقسم الشافعي في هذين البيتين بأنَّ المصيبة ليست في هدم بيت ولا موت شاة ولا بعير، إنما المصيبة في رأيه موت الحر الذي يموت لموته كثير من الناس.

نلاحظ في البيت الأول أن الشافعي حذف المسند والتقدير (لعمرك قسمي) ولكنه أبقى على ما يدل على ذلك وهو (لام القسم). وبهذا الحذف أراد الشافعي أن يكثف الدلالة الموجودة في البيتين في نقطة واحدة مركزها المخاطب عن ماهية المصيبة. وبهذا فإن الحرف – هنا – يوضع أهمية الخبر أكثر من المخاطب عند الشافعي.

بلاغة الحذف في هذين البيتين: التأكيد على الخبر الذي يريد الشافعي إيصاله للمتلقي، وتقوية الدلالة الناتجة عن أسلوب القسم، خاصةً وأن هذا الأسلوب هو نوع من أنواع التوكيد الجازم.

سادساً / الحذف في التركيب الشرطي:

يقول الشافعي في (النظر) من البحر الطويل:

وَلَيْسَ اكْتِحَالُ الْعَيْنِ بِالْعَيْنِ رِيبَةً* إِذَا عَفَّ فِيمَا بَيْنَ ذَاكَ الضَّمَائِرِ[2]

يرى الشافعي في هذا البيت أنَّ نظرة الرجل إلى عين امرأة ليس فيها شبهةُ تحريم أو شك بشرط أن يكون القصد شريفاً وأن يكون القلب عفيفاً.

نلاحظ في البيت أن الشافعي حذف قدر جواب الشرط المحذوف؛ لتقدمه على جملة فعل الشرط وأداته، ومن ثم فلا داعي لتكراره.

---

* الرزية: المصيبة.

(1) الديوان: ص 218.

* ريبة: شك.

(2) الديوان: ص 221.

وهذا النوع من الحذف لا يخترق النظام الشرطي القائم على تعليق جملة جواب الشرط على جملة فعل الشرط، ولكنها تقدم جمل جواب الشرط على جمل فعل الشرط والأداة. ولذلك وجب حذفها بعدهما؛ لأن هذا يغني عن تكرارها،

والمتلقي بدوره كشريكٍ للمبدع يتخيل ما هو محذوف ويستحضره ويصوغه على نحو يؤدي إلى اكتمال المعنى.

وبلاغة الحذف في هذا البيت: التشويق، وإثارة المتلقي للمشاركة في تقرير المعنى المقصود وتخمين اللفظ المحذوف؛ ليحدث تناسباً بين المعنى واللفظ.

وهكذا نرى أن الحذف من الظواهر الأسلوبية البارزة في شعر الإمام الشافعي، استخدمها في صور متنوعة وأشكال متعددة؛ ليدلل بها على ما لا يرغب في ذكره من أشخاص وأماكن أو ما إلى ذلك، أو للتأكيد على حكمة، أو وصف تجاربه، أو حنكته في التعامل مع الناس.

وهذا عكس لنا قدرة الشافعي على تشكيل بنية نصه الشعري، حيث إنه خرج بلغته الشعرية – عن طريق الحذف – من اللغة العادية المألوفة إلى اللغة غير المألوفة ذات الإيحاء والأثر العميقين؛ ليكشف من دلالته التي تثري الدلالة قصدها في أقل قدر ممكن من الكلمات بعيداً عن التكرار الممل.

كما أنه أوجد الحذف في بنيته التركيبية؛ ليدفع بالمتلقي إلى البحث عن العنصر المفقود؛ ليصبح – المتلقي – طرفاً فاعلاً في العملية الإبداعية للنص.

المبحث الرابع: التكرار

تعدُّ ظاهرة التكرار من الظواهر اللغوية التركيبية والبلاغية التي حظيت باهتمام بالغ من قبل النقاد والبلاغيين، وقد تعددت المؤلفات النقدية والبلاغية التي تناولت مصطلح التكرار حيث اختلف مفهومه من منظور النقاد والدارسين، فكلَ له نظرته الخاصة وآراؤه النقدية التي يستند إليها في تعريفه لمصطلح التكرار، ومنها قول ابن الأثير في تعريفه للتكرار إذا يقول فيه:" وأما التكرير فإنه دلالة اللفظ على المعنى مردداً "[1]، أما ابن أبي الإصبع فقد ربط مصطلح التكرار بما يؤدي من وظيفة، فالتكرار عنده أنْ " يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد "[2].

ولم يعارض أبو محمد القاسم السجلماسي السابقين في تعريفه للتكرار، الذي يتمثل في " إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع، أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع في القول مرتين فصاعداً، والتكرار اسم لمحمول يشابه (به) شيءٌ شيئاً في جوهره المشترك لهما "[3].

ويمكن القول إن مفهوم التكرار عند السجلماسي استمده من التراث العربي الأصيل، حيث حرص على إيضاح الغامض وتبنيه، وعرض الرأي وترجيحه.

ومن خلال التعريفات السابقة لمفهوم التكرار عند عدد من النقاد، نرى أن التكرار مصطلح نقدي برز في الدراسات النقدية القديمة، إذ تلتقي رؤية النقاد القدماء لحقيقة متشابهة إلى حدٍّ ما، حيث لم تخرج عن حدود إعادة كلمة أو أكثر في اللفظ أو المعنى لغرض ما.

وبعد هذه الجولة النقدية لمصطلح التكرار ومفهومه ورأي القدماء فيه، سنعرج إلى مدى حضوره وأهميته في الشعر العربي الحديث.

يعد التكرار في الدرس اللغوي الحديث من أبرز الظواهر التركيبية الماثلة في بنيته، فقد اعتمد شعراء الحداثة اعتماداً كبيراً يفوق المتقدمين من أسلافهم سواء أكان ذلك في أنماطه المتعددة أم في دلالاته الزاخرة[4]، وتعد نازك الملائكة من بين النقاد الذين أبحروا وتوسعوا في باب التكرار، وتجلى ذلك في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) ومن قولها:" على الرغم من أن

---

(1) المثل السائر، ابن الأثير، ج2، ص 157.

(2) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي الإصبع، ص 129.

(3) المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع، السجلماسي، ص 476.

(4) الخطاب الشعري عند محمود درويش، محمد صلاح أبو حميدة، ص 300.

التكرار كان معروفاً للعرب منذ أيام الجاهلية الأولى، إلا أنه في الواقع لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا"[1].

ونلاحظ من قول نازك الملائكة أنها تقرّ بأن عصرها له اليد الفضلى في بسط نظرة جديدة إلى التكرار، ويمكن القول بأن أسلوب التكرار هو السهل الممتنع، وهذا ما نفهمه من قول نازك الملائكة:" ومن المؤكد أن الاتجاه نحو هذا الأسلوب التعبيري ما زال في اطراد بحيث يصح أن نرقبه، ونقف منه موقفاً يقظاً، أقول هذا، لا لأني أعده أسلوباً رديئاً، فهذا بعيد عن رأيي وإنما لأنه – حين يعد أسلوباً سهلا – يستطيع أن يردي شعر أي شاعر إلى الهاوية "[2]، والمتأمل في قول نازك الملائكة، يري أنها دعوة لتناول هذا الأسلوب بنوع من الدقة واليقظة والحذر لأنه سهل الاستخدام.

" ومما يلاحظ عند شعراء الحداثة، أنهم لم يقفوا – في استخدامهم للتكرار – عند أشكال معينة، بل ظلوا في حركة دائبة، تتوق إلى التجديد والتطور من أجل تنويع التركيب، وإثراء الدلالة والإيقاع "[3].

أما التكرار عند محمد عبد المطلب ينعته بالتأكيد ويقسمه إلى تأكيد في اللفظ والمعنى، وتأكيد في المعنى دون اللفظ وفيه المفيد وغير المفيد[4].

وينظر عز الدين السيد إليه بقوله:" التكرير مرادفه العام التكرار، وإن فرق بينهما فقهاً، يظهر في كل منهما حرف الراء مرتين "[5].

ومما ينبغي الإشارة إليه أن التكرار ليس مجرد ترديد لكلمة معينة، أو لعبارة ما، إنما هو وسيلة لغوية تنبض بإحساس الشاعر وعاطفته أي يرتبط تعبيرياً بالحالة الشعورية الملحة على الشاعر وعاطفته[6].

ولأهمية هذا التركيب اللغوي الفعال في سبك المعنى وحبك الفكرة، وكما يمثل نمطاً تعبيرياً غير مألوف في الكتابة، لذلك سنرصد أنماط التكرار وأشكاله في شعر الإمام الشافعي سواء على مستوى الكلمة أو على مستوى الجملة، آخذين في الاعتبار دورهما التأسيسي في إنتاج الدلالة.

---

(1) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 230.

(2) المرجع السابق، ص 231.

(3) الخطاب الشعري عند محمود درويش: محمد صلاح أبو حميدة، ص 301.

(4) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص 296 – 297.

(5) التكرير بين المثير والتأثير: عز الدين علي السيد، ص 11.

(6) ينظر: الخطاب الشعري عند محمود درويش: محمد صلاح أبو حميدة، ص 301.

فن التكرار في شعر الإمام الشافعي:

التكرار اللفظي:

أولاً / بنية الترديد:

1- بداية البيت الشعري بما انتهى به البيت السابق:

يقول الشافعي في (الأيام) من البحر الطويل:

وَإِنْ كَثُرَتْ عُيُوبُكَ فِي البَرَايَا* وَسَرّك أَنْ يَكُونَ لَهَا غِطَاءُ
يُغَطّى بِالسَّمَاحَةِ كُلُّ عَيْبٍ وكَمْ عَيْبٍ يُغَطِّيهِ السَّخَاءُ[1]

أبقى الشافعي في البيتين السابقين باب الأمل موارباً لمن كثرت عيوبه في الدينا، حيث يمكن للعاصي أن يغطي هذه العيوب بالتحلي بأخلاق الإسلام من سماحةٍ وكرمٍ ومعاملة حسنة.

تجلت بنية الترديد في البيتين السابقين بترديد لفظة (غطاء) من خلال الفعل المضارع المبني للمجهول (يُغطّي)، فالعلاقة بين الغطاء والعيوب في البيت الأول سببية تعبر عن المعاناة التي لحقت بصاحب العيوب، ولم يكرر الشافعي تلك اللفظة في البيت الثاني ليصله بالبيت الأول فحسب؛ وإنما ليجعل منه بنيةً مترابطة الأجزاء؛ وليقدم الحل الناجع لتلك المعاناة التي حلت بصاحب العيوب.

وقد يبدو للقارئ العادي أن ترديد (غطاء) لا يفيد جديداً، ولكن النظرة المتأنية بين لنا أنَّ البيت الأول يظل مشدوداً ومرتبطاً بالبيت الثاني ارتباطاً ضرورياً؛ لفهم الدلالة؛ لأنَّ ما نستوعبه من البيت الأول يظل غامضاً إلى أن يأتي البيت الثاني الذي يكتمل به المعنى بعد أن يبين لنا نوع هذا الغطاء، وكأن الشافعي أراد أن يوزع لنا الفائدة الدلالية على بيتين، إذ جاء المعنى في البيت الأول عبارة عن مشكلة يُراد لها حلٌّ، ثم وجدناه يقدم هذا الحل في البيت الثاني. وبناء على ذلك يفقد اللفظ (غطاء) في البيت الأول قيمته الدلالية بمجرد تكراره في بداية البيت الثاني وينكشف إبهامه عن طريق توضيح نوع الغطاء (بالسماحة والسخاء) الذي خصص دلالته وأزال غموضه.

ونلاحظ أن البنية الترديدية – هنا – اعتمدت على التنويع بين الصيغة الاسمية (غطاء) والصيغة الفعلية (يُغطي) مما أضفى عليها نوعاً من التغيير، لكنه تغيرٌ فيه أملٌ وتفائل، وعليه يؤدي الترديد غرضين: أحدهما فني، وقد تمثل في ذلك التلاحم والترابط التعبيري بين البيتين؛ لأن المتلقي لا يقف إلا مع نهاية البيت الثاني الذي يكتمل به المعنى المراد. أما الغرض الثاني

---

* البرايا: المخلوقات.

(1) الديوان: ص 111- 112.

فهو دلالي، وقد تمثل في توضيح ما كان غامضاً في البيت الأول بتفصليه في البيت الثاني وإزالة إبهامه.

وبلاغة التكرار في هذا البيت: تكثيف الدلالة ضمن النص وإعطاء قيمة معنوية ذات بعد نفسي أثرت في استجلاء الحالة النفسية للمخاطِب والمخاطَب.

2- وقوع الكلمة الأولى في النصف الأول من الشطر الأول، ووقوع الكلمة الثانية عروضاً للبيت:

يقول الشافعي في (دع ما هويت) من البحر المتقارب:

فَدَعْ مَا هَوَيتَ، فَإِنَّ الهَوَى يَقُودُ النُّفُوسَ إِلَى مَا يُعَابُ[1]

يدعونا الشافعي في هذا البيت إلى ترك هوى النفوس والعقول؛ لأنَّ الهوى يجعلنا في نهاية المطاف نقوم بأشياء ونرتكب أفعالاً تعيبنا وتقللُ من قدرنا.

وقد اعتمدت البنية الترددية في هذا البيت على التنويع في صيَغ الألفاظ ما بين الفعل (هويت) والاسم (الهوى)؛ ليضفي على الدلالة نوعاً من التغيير التفصيلي، حيث إنَّ الفعل الماضي يدل على حدوث الأمر، ولأن الأمر قد وقع؛ جاء الشافعي بالاسم في جملةٍ منسوخة بالحرف (إنَّ)؛ ليصحح ما تم وقوعه.

والتناوب بين الفعل والاسم يضفي لدلالة البيت قوةً وعمقاً في المعنى، خاصة أن الموقف الوارد في البيت يحتاج إلى هذه القوة وهذا العمق؛ لإيصال التحذير إلى المخاطب.

وبلاغة التكرار في هذا البيت: التأكيد على الكلام والتركيز على الفكرة وتقرير القصد المنشود، خاصةً وأن هذا البيت هو نصيحة يقدمها الشافعي للمتلقي.

3- وقوع الكلمة الأولى في حشو الشطر الأول، ووقوع الكلمة الثانية في حشو الشطر الثاني:

يقول الشافعي في (حب آل محمد) من البحر الطويل:

لئن كان ذَنبي حُبُّ آلِ محمدٍ فذلك ذنبٌ لستُ عنه أتوبُ[2]

يؤكد الشافعي في هذا البيت على حبه لآل محمد (صلى الله عليه وسلم) ويقول لمن يرى أنَّ هذا الحب ذنب قد اقترفه الشافعي، أنه لن يتوب عن هذا الذنب.

استخدم الشافعي بنية الترديد؛ ليعمق الإحساس بالمعنى، فجاء لفظ (ذنب) مكرراً مرتين في البيت السابق، مرة في الحشو كل شطر؛ ليكسب الصياغة بعداً دلالياً ممتداً بجانب التفصيل والتوضيح الذي أزال الغموض والإبهام عن موقف الشافعي من الذين يرونه مذنباً وموقفه من هذا

(1) الديوان: ص 118.

(2)الديوان: ص 124.

الذنب كما يرى أعداء الشافعي، ولو لم يتكرر اللفظ في الشطر الثاني لما انكشف لنا موقف الشافعي – هنا –، إذ إنَّ المعنى بالتكرار يكتمل؛ لأنَّ اللفظين يشكلان شقين متكاملين لصيغة واحدة توضح المعنى.

وبلاغة التكرار في هذا البيت: إغناء المعنى، ورفعه إلى مرتبة الأصالة، خاصةً وأن الفكرة تدور حول حبٍ من نوع خاص هو من أعظم صور الحب على الإطلاق.

4- وقوع الكلمة الأولى في حشو الشطر الأول، ووقوع الكلمة الثانية في مطلع الشطر الثاني:

يقول الشافعي في (الرقيب) من البحر الطويل:

إذا ما خلوْتَ، الدّهرَ، يوْماً، فلا تَقُلْ خَلَوْتَ ولكِنْ قُلْ عَلَيَّ رَقِيبُ[1]

يردُّ الشافعي في هذا البيت على من يعتقد أنَّه بابتعاده عن أنظار الناس يستطيع ارتكاب المعاصي دون أن يعاتبه أحد أو يكشف أمره أحد، بأنه لن يغيب عن أنظار الله ومراقبته، لقوله تعالى: " إِنَّهُ يَعْلَمُ الْجَهْرَ وَمَا يَخْفَىٰ"[2].

جاءت بنية الترديد في هذا البيت قائمة على تصحيح اللَبْسِ والفهم الخاطئ لموقف الاختلاء، فاللفظة الأولى (خلوت) جاءت على لسان المُخاطَب حيث الفهم الخاطئ لمعناها، واللفظة الثانية (خلوت) جاءت على لسان الشافعي حيث تصحيح هذا الفهم الخاطئ، وعليه اكتسبت اللفظة المكررة بعداً دلالياً امتد على المساحة التعبيرية للوحدة الشعرية التي تكررت بها.

وبلاغة التكرار في هذا البيت: إبراز الفكرة والعناية بها؛ لأنها محور الاهتمام ومحور التركيز الدلالي القائم عليه هذا البيت.

ثانياً / رد العجز على الصدر:

1- وقوع الكلمة الأولى في صدر الشطر الأول، ووقوع الكلمة الثانية في عجز الشطر الثاني:

يقول الشافعي في (أفضل الناس) من البحر البسيط:

قد ماتَ قومٌ ومَا مَاتَتْ مكارِمُهم وعَاشَ قومٌ وهُم فِي النَّاسِ أمْواتُ[3]

يرى الشافعي في هذا البيت أنَّ الموت لا يتمثل بانقضاء الأجل إنما بانقضاء المكارم والأخلاق، حيث يموت أناسٌ ويبقى ذكرهم خالداً بسبب أخلاقهم ومكارمهم، ويعيش أناسٌ ذكرهم قد مات بسبب انقضاء مكارمهم وأخلاقهم.

---

(1) الديوان: ص 129.

(2) سورة الأعلى: 7.

(3) الديوان: ص 157.

الحقل الدلالي الذي يدور فيه البيت يتمثل في الموت، فبدأ البيت وانتهى بكلمةٍ تفيد معنى الموت الذي أتى في أقوى صورة من صور التأكيد التي اكتسبها من التقابل بين صيغة الفعل الماضي التي تفيد الإطلاق في المعنى في الكلمة الأولى وبين صيغة الاسم في الثانية والتي تفيد الحضور والاستجابة وتنفيذ متطلبات الموت من خلال التخلي عن الأخلاق والمكارم.

وبلاغة التكرار في هذا البيت: تركيز الإيقاع، وتكثيف حركة التردد الصوتي في القصيدة، حيث كانت البداية مشابهة للنهاية، فبذلك يبقى القارئ في داخل الجو الدلالي الذي ركز عليه هذا البيت.

2- وقوع الكلمة الأولى في حشو الشطر الأول، ووقوع الكلمة الثانية في عجز الشطر الثاني:

يقول الشافعي في (ميِّز كلامك قبل الجواب) من البحر المتقارب:

إذَا احْتَجَبَ النَّاسُ عَنْ سَائِلٍ فَمَا دُونَ سَائِلِ رَبِّي حِجَابُ[1]

يبين الشافعي في هذا البيت أنَّ سائل الناس مردودٌ عليه سؤاله، وأنَّ سائل رب الناس مجاب له سؤاله.

في هذا البيت نرى أن الصيغة الدلالية تدور حول السؤال الذي بين السائل والمسؤول، ففي الشطر الأول كان السؤال من السائل إلى الناس فكانت الإجابة الاحتجاب ورد السؤال عليه، وفي الشطر الثاني كان السؤال من السائل إلى ربِّ الناس فكانت الإجابة عدم الاحتجاب وتلبية هذا السؤال، وكأن الشافعي بهذا التكرار أراد أن يبين للسائل إلى من يتجه في السؤال من خلال ذكر أنموذجين من المسؤولين وذكر موقف كلٍّ أنموذج اتجاه سؤاله، وعلى الرغم من توافق اللفظين فإن نتاجهما الدلالي يؤكد اختلافهما في الوظيفة، فالاحتجاب الاول جاء واقعاً ومنفذاً، أما الاحتجاب الثاني جاء منفياً غير واقعٍ أو منفذٍ، فيترك الأمل عند السائل قائماً، ففائدة التكرار هي إحداث المقارنة بين أنموذجين من المسؤولين.

وبلاغة التكرار في هذا البيت: إقامة علاقات تكميلية بين الكلمات وخلق قدر كبير من التجانس بين وحدات البيت وتنوع المعنى والتراكم الصوتي.

3- وقوع الكلمة الأولى في نهاية الشطر الأول، ووقوع الكلمة الثانية في نهاية الشطر الثاني:

يقول الشافعي في (البرِّ) من البحر الطويل:

إذا كان ذو القربى لديك مبعدا ونال الذي يهوى لديك بعيد
تفرق عنك الأقربون لشأنهم واشتقت أن تبقى وأنت وحيد[2]

(1)الديوان: ص 135.

(2) الديوان: ص 181 – 182.

يُظهر الشافعي في هذين البيتين عاقبة إهمال الأقارب والاهتمام بالغرباء، والتي تتمثل في تفرق الأقربين عن مهملهم وبقائه وحيداً ينُظر إليه بعين الشفقة.

جاء التكرار في البيت الأول قائماً على التركيب الشرطي؛ ليتحقق المعنى الذي أراده الشافعي، وعليه اكتسبت اللفظة المكررة بعداً دلالياً امتد على المساحة التعبيرية للوحدة الشعرية التي تكررت بها.

على الرغم من هذا التكرار الحاصل في البيت الأول إلا أنَّه يحتاج إلي البيت الثاني لكي يوضحه، حث جاء التكرار في البيت الأول يقارن بين موقفين يقوم بهما الإنسان، ثم جاء البيت الثاني ليوضح نتائج هذين الموقفين.

وبلاغة التكرار في البيت الأول: تقرير وجهة نظر معينة أراد الشافعي توضيحها، وتوكيدها للتعبير عن الدهشة والاستغراب.

4- وقوع الكلمة الأولى في صدر الشطر الثاني، ووقوع الكلمة الثانية في عجزه:

يقول الشافعي في (السكوت جواب السفيه) من البحر الخفيف:

سكتُّ عن السفيه فَظَنَّ أنِّي عييتُ عن الجواب وما عييتُ[1]

يرد الشافعي في هذا البيت على السفهاء الذين ظنُّوا أنَّ سكوت الشافعي عن إجابتهم ضعفٌ وعجزٌ منه فأجابهم بأَّنه ليس بعاجزٍ، وإنما يمتثل لقوله تعالى:" وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا ".

جاء التكرار في هذا البيت للإشارة إلى التفسير الخاطئ الذي وقع به السفيه اتجاه سكوت الشافعي عنه، فاللفظة الأولى تمثل فهم السفيه لموقف الشافعي، واللفظة الثانية تمثل تفسير الشافعي لموقفه من خلال نفي تفسير السفيه.

وتكرار الفعل (عييت) في نهاية البيت له أهميته الدلالية: إذ إنه يؤدي دوراً تصحيحياً وتفسيرياً لموقف الشافعي من السفيه.

وبلاغة والتكرار في هذا البيت: تحقيق النغمية والخفة في الأسلوب، مما يضفي على النص قدرةً أكبر في التأثير على المتلقي.

(1)الديوان: ص 156.

ثالثاً / بنية التجاور:

أ- **التكرار الأفقي:**

1- وقوع الكلمتين المتجاورتين ملتصقتان أو منفصلتان في النصف الأول من الشطر الأول:

يقول الشافعي في (أمطري لؤلؤاً) من البحر الخفيف:

همتي همَّةُ الملوكِ ونفسي نَفْسُ حُرٍّ تَرَى الْمَذَلَّةَ كُفْرَا[1]

يبين لنا الشافعي في هذا البيت أنَّ عزمه كعزم الملوك، ونفسه حرَّةٌ لا تقبل مذلة؛ لأنَّها تراها كفراً.

والبيت في مجمله يدور حول موقف دلالي واحد وهو (همة الشافعي) التي تشبه همة الملوك، وانطلاقاً من هذا الموقف الدلالي تدخل بنية التجاور بين اللفظتين، بتعميق الإحساس لهذا الوصف النفسي لشخصية الشافعي.

وجاء لفظ (همَّة) مكرراً مرتين في البيت السابق، لكن تختلف في المرة الثانية عن المرة الأولى، إذ إنَّ تكراره أفاد على مستوى الدلالة تخصيص (همة الملوك) بعد العموم في اللفظة الأولى.

وبلاغة التكرار في هذا البيت: إثراء العاطفة ورفع درجة تأثيرها، حيث جاء التكرار ضمن مفهوم الافتخار بالنفس وتنشيط همتها وتبديد أي تكاسل أو ضعف يصيب النفس، فأثرت العواطف بأفكارٍ وأحاسيسٍ تنقذ النفس من الخضوع والمذلة.

2- وقوع الكلمتين المتجاورتين ملتصقتان أو منفصلتان في النصف الثاني من الشطر الثاني شريطة أن تكون الكلمة الثانية ضرباً للبيت:

يقول الشافعي في (الأصدقاء) من البحر الطويل:

فَمَا كُلُّ مَنْ تَهْوَاهُ يَهْوَاكَ قلبهُ وَلا كلُّ مَنْ صَافَيْتَه لَكَ قَدْ صَفَا[2]

يؤكد الشافعي في هذا البيت حقيقة دنيوية تتعلق بالطباع البشرية، حيث ليس كل من نحبه يحبنا، وليس كل من صافيناه صفى لنا.

إن تكرار الشافعي للبنية التجاورية – هنا – جاء نابعاً بإحساسه وبحكمته اتجاه الطبيعة البشرية، وإذ إنَّه يريد أن يؤكد على اختلاف الطباع والأذواق البشرية في المحبة والصفاء؛ فأتى بما يبرهن به على ذلك بتكرار لفظ (صافية) مرتين، فالأولى جاءت معبرة عن موقف إيجابي

---

(1) الديوان: ص 223.

(2) الديوان: ص 285.

صادر عن طبيعةٍ بشرية، والثانية جاءت معبرة عن موقف سلبي صادر عن طبيعة بشرية مختلفة عن الأولى؛ ليوضح العمق الدلالي في اختلاف الطبيعتين.

وبلاغة التكرار في هذا البيت: إقامة علاقات تكميلية بين الكلمات وخلق قدر كبير من التجانس بين وحدات البيت وتنوع المعنى والتراكم الصوتي.

3- وقوع الكلمتين المتجاورتين ملتصقتان أو منفصلتان في الشطر الأول شريطة أن تكون الكلمة الثانية عروضاً له:

يقول الشافعي في (الحثُّ على التعلم) من البحر الطويل:

تعلم فليسَ المرءُ يولدُ عالماً وَلَيْسَ أخو عِلْمٍ كَمَنْ هُوَ جَاهِلُ[1]

يحثنا الشافعي في هذا البيت على التعلم؛ لأنَّ الإنسان لا يولد عالماً، ثم يؤكد وجهة نظره بالطباق الحاصل بين " أخو علم " و " جاهل "، حيث لا يتساوى العالم مع الجاهل، فالطباق يوضح المعنى ويبرزه، كأني بهذا المعنى أقرأ قول الله تعالى: "هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ ".[2]

تتجلى البنية التجاورية في هذا البيت في قوله (تعلم وعالماً) لتعمق إحساس الشافعي بأهمية العلم للإنسان، فجاء لفظ (تعلم) الأول فعل أمر؛ لأنه يقع في بداية البيت حيث يكون التركيز الأكبر عليه، ثم أتى باللفظ الثاني (عالماً) في صيغة الجملة المنفية المعللة لبدء الشافعي بفعل أمر، فالإيحاء الدلالي للفظة الأولى أقوى منه في اللفظة الثانية؛ لأن التركيز الدلالي ومحور التمركز الفكري للبيت يتمثل في بدايته.

وبلاغة التكرار في هذا البيت: إبراز الفكرة والعناية بها لأنها محور الاهتمام والتركيز الدلالي في هذا البيت.

4- وقوع الكلمتين المتجاورتين في كل شطر على أن تكون الأولى عروضاً للبيت والثانية في صدر الشطر الثاني:

يقول الشافعي في (ميز كلامك قبل الجواب) من البحر المتقارب:

يَعُودُ بِفَضْلٍ عَلَى مَنْ رَجَاهُ وَرَاجِيهِ* فِي كُلِّ حِينٍ يُجَابُ[3]

---

(1)الديوان: ص 311.

(2) سورة الزمر، آية 9.

* راجيه: داعيه.

(3) الديوان: ص 135.

يوضح الشافعي في هذا البيت كيفية تعامل المولى – عزل وجل – مع عباده الراجين من فضله، فالله – سبحانه وتعالى – لا يرد سائلاً أبداً، وسائل الله في كل وقت يجيب الله سؤاله وذلك يتمثل في قول الله تعالى: " وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِي إِذَا دَعَانِ "[1]

كرر الشافعي لفظ (رجا) مرتين، في المرة الأولى فعلاً ماضياً، وفي المرة الثانية اسم فاعل، فالاختلاف اللفظي بين الكلمتين نتج عنه اختلاف دلالي، فاللفظة الأولى تدل على عدم الالتزام في السؤال والرجاء وعند تكرارها في اللفظة الثانية ألزم لها المداومة على الرجاء والسؤال، والتشابه بين اللفظتين وقع في استجابة الله في المرتين سواء الاتصال أو الانفصال في الرجاء.

وبلاغة التكرار في هذ البيت: إغناء المعنى ورفعه إلى مرتبة الأصالة، حيث التركيز في هذا البيت حاصلٌ على معنى يخضع ضمن شروط توحيد الألوهية، وهل هناك مفهوم أكثر أصالة وأرفع مرتبة من هذا المفهوم ؟

ب–التكرار الرأسي:

1– وقوع الكلمة الأولى في صدر الشطر الأول من البيت الأول، ووقوع الكلمة الثانية في صدر الشطر الأول من البيت الثاني:

يقول الشافعي في (الصبر على الأحباء) من البحر المتقارب:

ومن يتمن العمر فليدرع صبرا على فقد أحبائه
ومن يعمر يلق في نفسه ما يتمناه لأعدائه[2]

إنَّ الشافعي في هذين البيتين يدعونا إلى الصبر على فراق الأحبة إذا تمنينا طول العمر، ويحذرنا من تمني طول العمر؛ لأن الإنسان لو عمر سوف يصل إلى مرحلة من العجز والشيخوخة والهذي في الكلام كما يتمنى أن يحدث في أعدائه.

إن التكرار الرأسي في البيتين جاء نابضاً بحكمة الشافعي وخبرته في هذه الدنيا، فكرر أسلوب الشرط (ومن) مرتين؛ ليثير انتباه المخاطب إلى ما سيقوله، وذكره لاسم الشرط (من) في مطلع البيتين يمثل العمومية والشمول في الخطاب الذي جعله محور الكلام.

ومن الملاحظ أن الصيغة الاسمية التي كررها الشافعي في البيتين لم تكتسب أهميتها من تكرارها فحسب وإنما من ارتباطها بمدى حكمة الشافعي التي أراد أن يوصلها إلينا والتي سيطرت على الصيغة أيضاً.

---

(1) سورة البقرة، الآية 186.

(2) الديوان: ص 117.

وبلاغة التكرار في هذين البيتين: تكثيف الدلالة ضمن النص وإعطاء قيمة معنوية ذات بعد نفسي أثرت في استجلاء الحالة النفسية للملقي وللمتلقي.

2- وقوع الكملة الأولى في حشو الشطر الأول من البيت الأول، ووقوع الكلمة الثانية في مطلع البيت الثاني:

يقول الشافعي في (يوم الدعاء) من البحر الطويل:

أنت الميسر و المسبب و المسهل و المساعد
يسر لنا فرجا قريبا يـا إلـهي لا تـباعد[1]

يناجي الشافعي في هذين البيتين ربه ويطلب عونه للتغلب على مصاعب الحياة، فيناديه بصفاته المناسبة لموقف المناجاة (كالميسر والمسبب والمسهل والمساعد).

فالشافعي كرر الكلمة التي بمعنى (التيسير) مرة في كل بيت؛ ليبقى على نفس النهج في المناجاة، ولطالما ناداه بـ (الميسر) في البيت الأول؛ فكان لابد له أن يطلب طلباً مناسباً لهذه الصفة عن طريق فعل الأمر (يسر) بغرض الدعاء والمناجاة.

وهذا التكرار يثير شعور المتلقي بأهمية ما أراد الشافعي أن يناجي ربه بسببه.

وبلاغة التكرار في هذين البيتين: تحقيق النغمية والخفة في الأسلوب ؛ مما يضفي على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي ، خاصة وأن الفكرة الموجودة في البيتين ذات بعد تأثيري إسلامي يتمثل في اللجوء إلى الله في الشدائد والكروب.

3- وقوع الكلمة الأولى في صدر الشطر الثاني من البيت الأول، ووقوع الكلمة الثانية في صدر الشطر الأول من البيت الثاني:

يقول الشافعي في (الوزن) من البحر مجزوء الكامل:

من جا إليكَ فرح إليه وَمَنْ جَفَاكَ فَصُدَّ* عَنْهُ
مـن ظـنَّ أنّك دونـهُ فاترك هواهُ إذن وهنهُ[2]

يرى الشافعي في هذين البيتين أنَّ معاملة الناس بالمثل هي أفضل طريقة للعيش في هذه الدنيا في سلام واطمئنان، فالذي يزورك زره والذي يهجرك اهجره، والذي يقلل من شأنك قلل من شأنه.

---

(1)الديوان: ص 212.

* فصد: اهجره.

(2) الديوان: ص 396.

إنَّ التكرار الرأسي الذي شكلته البنية التجاورية يؤكد كيفية تعامل الشافعي مع الناس من خلال مواقفهم معه، فكرر قوله (من) اسم الشرط مرتين في بيتين متتاليين مضيفاً إليه في كل مرة ملمحاً يختلف عن الملح الأول، إذ إنها في المرة الأولى جاءت في موقف الجفاء والهجران، وفي المرة الثانية جاءت في موقف التقليل من الشأن، وإن اتفقت في المرتين في أنها جاءت في صيغة التركيب الشرطي؛ لأنها في المرتين جاءت تعطي برهاناً ودليلاً على وجهة نظر الشافعي، وهذا التكرار يدلل على مدى خبرة الشافعي بأهل زمانه وكل زمان.

وبلاغة التكرار في هذين البيتين: إقامة علاقات تكميلية بين الكلمات وخلق قدر كبير من التجانس بين وحدات البيت وتنوع المعنى والتراكم الصوتي.

4- وقوع الكلمة الأولى عروضاً للبيت الأول، ووقوع الكلمة الثانية عروضاً للبيت الثاني:

يقول الشافعي في (ابتغاء الغنى) من البحر الطويل:

لمست بكفي كفه أبتغي الغنى ولم أدر أن الجود من كفه يعدي
فلا أنا منه ما أفاد ذوو الغِنَى أَفَدْتُ وأعْدَانِي فَأَفْنَيْتُ ما عندِي[1]

يفخر الشافعي في هذين البيتين بجوده وكرمه رغم فقره، فهو يحاول التقرب من الأغنياء، ليكون غنياً مثلهم ولكن هؤلاء الأغنياء هم كرماء أيضاً مثله فيعدونه بكرمهم، فما فاده تقربه منهم بل عدوه بجودهم.

يكرر الشافعي لفظ (الغنى) مرتين بشكل متوالٍ؛ ليدلل على مدى حرصه أن يكون غنياً، وبذلك فإن عملية التكرار عمقت دلالة الإصرار على الغنى في ذهن المتلقي بصورة مباشرة في نقطة بعينها من البيتين.

وبلاغة التكرار في هذين البيتين: تقرير وجهة نظر معينة ، وتوكيدها في ذهن المتلقي، حيث يمكن للمتلقي الاتفاق معها أو الاختلاف.

5- وقوع الكلمة الأولى ي عجز الشطر الثاني من البيت الأول، ووقوع الكلمة الثانية في عجز الشطر الثاني من البيت الثاني:

يقول الشافعي في (جهد البلاء) من البحر الخفيف:

أَكْثَرَ النَّاسُ في النِّسَاءِ وَقالُوا إنَّ حُبَّ النّسَاءِ جَهْدُ الْبَلاءِ
ليسَ حبُ النساءِ جهداً ولكنَ قُرْبُ مَنْ لاَ تُحِبُّ جُهْدُ الْبَلاءِ[2]

يعارض الشافعي في هذين البيتين قول الناس بأن الإكثار من حب النساء هو جهد البلاء، حيث يرى أن قرب من لا تحب ولا تهوى هو جهد البلاء.

---

(1)الديوان: ص 202.

(2) الديوان: ص 116.

كرر الشافعي لفظ (جهد البلاء) مرتين، ولكن تختلف دلالة كل منهما عن الأخرى، ولا يعني هذا أن الاختلاف ينقص من الناتج الدلالي، وإنما هذا الاختلاف يجعل (جهد البلاء) توحد بين الطرفين وتجعل الدلالة أكثر عمقاً وفاعلية، إذ إنَّ تفسير الشافعي لمفهوم البلاء كان بناءً على خطأ الناس في تفسيره، فإن البنية الترديدية تقوم على السبب بمعنى أن العنصر الأول يتسبب في حدوث العنصر الثاني.

وبلاغة التكرار في هذين البيتين: إبراز الفكرة والعناية بها؛ لأنها محور الاهتمام، وتركيز الإيقاع وتكثيف حركة التردد الصوتي في القصيدة.

تكرار الجملة:

يقول الشافعي في (صون النفس) من البحر مخلع البسيط:

وَمَنْ رآنِي بِعَينِ نَقْصٍ رَأَيْتُـهُ بِـالتِي رَآنِـي
وَمَنْ رَآنِـي بِعَيـنِ تَمٍّ رَأَيْتُـهُ كَامِلَ المَعَانِي[1]

يحدد الشافعي في هذين البيتين استجابته لموقفين متناقضين، فالموقف الأول: أنَّه لو انتقص منه شخصٌ سينتقص الشافعي منه، والموقف الثاني: أنَّه لو قدر شخصٌ الشافعي حقَّ قدره سيقدره الشافعي حقَّ قدره، أي المعاملة بالمثل.

يكرر الشافعي في هذين البيتين (ومن رآني بعين... رأيته) مرتين معتمداً في ذلك على نمو الحدث وتطوره باعتبارها مفتاح البيتين الشعريين الذين تشعبت منهما الدلالة وتخصصت عندما ارتبطت بالموقف الذي كان بناءً عليه سيحدد الشافعي استجابته له.

وهذه الجملة تمثل محوراً أساسياً في البيتين يأتي بها الشافعي؛ ليؤكد فكرة معينة تعد بؤرة النص الشعري، لكنها لا تؤدي وظيفتها الدلالية على أكمل وجه إلى مع اكتمال عنصر الجملة النحوية أو الشعرية، فيكررها الشافعي مع تغيير في بقية المكونات لها.

وكما هو واضح من البيتين السابقين أن النسق التركيبي يتكرر بصوة مماثلة في البيتين، حيث يبدأ كل بيت ب: (واو الاستئنافية + اسم الشرط + فعل الشرط + اسم مجرور + مضاف إليه + جواب الشرط).

ويتعمق النسق التركيبي بتساوي المساحة التعبيرية التي يتكون منها البيتين، ما عدا اختلاف بسيط كسر فيه حدة الرتابة بجعل المضاف إلى (العين) في البيت الأول موقف سلبي بينما المضاف إلى (العين) في البيت الثاني موقف إيجابي.

---

(1)الديوان: ص 387.

وبلاغة التكرار في هذين البيتين: تحقيق النغمية والخفة في الأسلوب مما يضفي على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي.

التكرار النسقي:

يقول الشافعي في (الحث على التعلم) من البحر الطويل:

وإنَّ كَبِير القَوْمِ لاَ علْمَ عِنْدَهُ صَغيرٌ إذا الْتَفَّتْ عَلَيهِ الْجَحَافِلُ
وإنَّ صَغيرَ القَومِ إنْ كانَ عَالِماً كَبيرٌ إذَا رُدَّتْ إليهِ المحَافِلُ[1]

يرى الشافعي في هذين البيتين أنَّ كبير القوم لو كان بلا علم يسنده فهو صغير ولو التفت حوله الجيوش، وأنَّ صغير القوم لو كان صاحب علم فهو كبيرٌ ولو طردوه من كل حلقات العلم.

من الملاحظ في هذين البيتين أنَّ الشافعي كرر النسق التركيبي بصورة مماثلة في البيتين، حيث بدأ كل بيت ب: (واو الاستئنافية + حرف ناسخ + اسم إن + مضاف إليه + نعت + خبر إن + أسلوب شرط). ومما يلاحظ على تكرار النسق التركيبي الذي يأتي في كل بيت أنَّ الشطر الأول في البيت الأول يتكون من نفس مكونات الشطر الأول في البيت الثاني، وكذلك الشطر الثاني في البيت الأول يتكون من نفس مكونات الشطر الثاني في البيت الثاني، ولم يأتِ الشافعي بجميع الأشطر متساوية بل جعل بينهما اختلاف ، وهو اختلاف أتى به الشافعي على سبيل المراوحة بين الأنساق المتكررة كي يكسر من حدة رتابتها، حيث إنَّ هذا النمط لا بد أن يكون متراوحاً؛ لأنه لو توالى كله لأصبح ثقيلاً، وانعكس تأثيره.

وبلاغة التكرار في هذين البيتين: تحقيق النغمية والخفة في الأسلوب مما يضفي على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي.

وبعد هذه الوقفة الطويلة مع التكرار نجد أنه يتحقق في النص الشعري عند الإمام الشافعي عبر أنماط مختلفة وأشكال متعددة استثمرها عن طريق التنوعات اللفظية المؤثرة في الأداء الإيقاعي والدلالي؛ لإثراء نصه الشعري.

وإذا كان الإيقاع هو السمة المميزة للشعر، فإن تكراره لحفظ الشعر من خطر التحلل والضياع، ويضفي على النص الشعري دلالات تخرج به من الجمود إلى الحيوية والخيال.
وهذا ما تميز به الشافعي، حيث استثمر أنماط التكرار في بناء النص الشعري، وجعل منها وسيلة هامة في إثراء الناتج الدلالي والإيقاعي لنصه الشعري.

---

(1) الديوان: ص 311.

الفصل الثاني

الصورة الفنية

المبحث الأول: الصورة الفنية بين القدماء والمحدثين

أولاً: مفهوم الصورة:

تعد الصورة من أكثر الموضوعات التي شغلت النقاد والباحثين، إذ إنّها البؤرة التي يركز عليها النّص الشعري، ولعل اختلاف الباحثين والنقاد في تحديد مفهوم الصورة، يجعل من الصعوبة بمكان الاتفاق على تعريف جامع ومحدد لهذا المصطلح، وعلى الرغم من هذا الاختلاف، اجتمعوا على أن الصورة الفنية واحدة من أبرز الأدوات الي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم والتعبير عن أفكارهم "مرتبطة بالإبداع الشعري، وهذا ما أكده قول جابر عصفور "ما بذلته من جهد في هذا السبيل جعلني أقتنع اقتناعاً عميقاً بأن قضية الصورة في التراث النقدي العربي مشكلة جوهرية لا تحتاج إلى دراسة واحدة فحسب بل إلى عديد من الدراسات الدقيقة المتخصصة " [1].

وقد اهتم الشعراء المحدثون بالصورة الفنية اهتماماً كبيراً، من حيث طريقة تشكيلها وبنائها وبطبيعة العلاقات القائمة بين عناصرها المختلفة، ودليل هذا قول محمد هلال:" فبواسطة هذه الصورة يستطيع الشاعر أن يغير من طبيعة الألفاظ وخواصها ويكتشف علاقات جديدة حتى تصبح اللغة شخصية" [2].

ثانياً: الصورة بين مفهوم القدماء والمحدثين العرب

أ- الصورة عند القدماء:

للصورة الفنية مفاهيم ممتدة ومختلفة باختلاف الأزمنة، فنرى مفهومها القديم يختلف عن مفهومها الحديث، وقد ورد ذكر الصورة على ألسنة بعض النقاد القدماء، ولعل أقدم ما ورد في هذا الشأن، قول الجاحظ (ت 255هـ):" إنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير "[3].

ويبدو أن الجاحظ يقصد بالتصوير، صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديماً حسياً، وتشكيله على نحو تصويري.[4]

---

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، ص 9.

(2) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص 442.

(3) الحيوان، الجاحظ، ج3، ص 12.

(4) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى صالح، ص 21.

ويطلعنا قدامة ب جعفر (ت 320) بحديثه " إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كان كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل:" الخشب للنجارة والفضة للصياغة ".[1]

ونفهم من حديث قدامة بأن الصورة هي الركيزة الأساسية المكونة للشعر فبغيرها لا يطلق على الشعر شعراً.

ولعل ما جاء به قدامة من تحديد لمفهوم الصورة، بدا امتداداً للتصوير الجاحظي المتمثل في حسية الصورة. [2]

وأول من أبان بأن مفهوم الصورة هو التعبير المحسوس، عبد القاهر الجرجاني.

"وقد عرّف الصورة بأنها تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي ندركه بأبصارنا "[3].

تنتظم أجزاء الصورة بالعلائق والصلات: "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك، أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض ". [4]

ونرى هنا أن عبد القاهر الجرجاني فضل إخراج الصياغة من تشتت العموم إلى حدود الخصوص، حيث تم ذلك بإدراكه أن مقياس التشابه لا يعد مقياساً فنياً فأهمله، وجعل من خصوصية الصورة الأساس الفني المطلوب في التقويم، فالجودة في رأيه تقاس بالصورة وليس باللفظ أو المعنى.[5]

ومن خلال ما تم عرضه لبعض الآراء لنقادنا العرب القدماء، تبين بأن الصورة الفنية ليست اختراعاً شعرياً حديثاً، وإنما هي أداة من الأدوات المعينة للشاعر لرسم الصورة، وتجسيد أحاسيسه ومشاعره في ثنايا أبياته ومنها التشبيه والاستعارة والكناية.

ونرى أن حديث القدماء عن الصورة جاء من خلال " النماذج التي حللوها فهم لم يضعوا كتباً مستقلة فيها ولا حتى مباحث تتناولها، بل جاء حديثهم عنها ضمن تناولهم لقضيتي اللفظ والمعنى ".[6]

ونرى أن مفهوم الصورة لم يكن ذا معنى محدود في كتب البلاغة القديمة لذلك استخلص معناها من ثنايا سطور مؤلفاتهم، حتى جاء عبد القاهر الجرجاني بنظرية النظم.

---

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص 31.

(2) الصورة الشعرية، النقد العربي الحديث، بشرى صالح، ص 22.

(3) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص 255.

(4) المرجع نفسه، ص 97.

(5) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى صالح، ص 24.

(6) الصورة الفنية في شوقيات حافظ، عبد اللطيف الحديدي، ص68 – 79.

ب-الصورة عند المحدثين:

جاء اهتمام النقاد العرب المحدثين بالصورة، امتداداً لاهتمام النقاد القدماء بها تحت مسمى الصورة أو التصوير أمثال الجاحظ وقدامة والعسكري وعبد القاهر الجرجاني كونها عنصراً مهماً من عناصر العمل الادبي.

ونلاحظ أن هذا المصطلح يتردد في كتابات الباحثين والنقاد بحيث أصبح " لا يوجد باحث يتصدى لدرس الشعر ونقده، وتمييز جيده من رديئة، والمقارنة بين شاعر وآخر دون أن تكون الصورة ذروة عمله وسنامه وجوهر بحثه ولبابه ".[1]

ونرى نظرة النقاد المحدثين للصورة الفنية قد تعددت مفاهيمها وتنوعت، إذ يعرفها عبد القادر الرباعي بأنها " هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن واحد، ولكن هذا المفهوم العام للصورة، أما المجال التفصيلي له فيجعل الصورة تركيبة عقلية " [2].

وقد اعتبر الرباعي الصورة من خلال التعريف السابق تشكيلا عقلياً.

في حين ربط علي البطل مفهوم الصورة بشكلها فقال:" الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها". [3]

أما الصورة عند عبد القادر القط هي:" الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والإيقاع ". [4]

ولعلنا نفهم من القط أنه رفض التفسير البلاغي التقليدي للصورة لذلك حاول جاهداً تحويل مفهوم الصورة من المعنى البلاغي إلى المفهوم الحديث.

ويرى نعيم اليافي بأن:" الصورة هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل نفسه ". [5]

ونفهم من تعريف اليافي أنه جعل الصورة أساس وجوهر ولب العمل الفني باعتبارها وحدات تركيبية مكونة اللبنة الأساسية للعمل الأدبي.

---

(1) الصورة الشعرية في شعر شوقي الغنائي (أنواعها، مصادرها، سماتها) عبد الفتاح محمد عثمان، ص 319.

(2) الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، عبد القادر الرباعي ، ص 42.

(3) الصورة في الشعر العربي، علي البطل، ص 30.

(4) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبدالقادر القط، ص 435.

(5) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافي، ص 40.

في حين أشار جابر عصفور إلى الصورة من زاويتين ، تراعي كل منهما جانباً من جانبي الصورة في مفهومها القديم، فالجانب الأول اعتبارها نوعاً بلاغياً، هي بمثابة انفعال في الدلالة لعلاقة مشابهة كما حدث في التشبيه أو الاستعارة ، أما الجانب الثاني يعالج طبيعة الصورة باعتبارها تقديماً حسياً للمعنى. (1)

ورأى بأن الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صورة بصرية فقط، بل تثير صوراً لها صلة بكل الاحساسات الممكنة التي يكون فيها نسيج الإدراك الإنساني ذاته، فالصورة في الشعر نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات. (2)

فالصورة عند عصفور ليست مقتصرة على الصورة البصرية؛ بل تثير في نفس المتلقي صوراً بكل الإحساسات الممكنة.

أما الناقد مصطفى ناصف يرى في كتابه (الصور الأدبية) بأن الصورة " كلمة تستعمل للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات ". (3)

ولعلنا نلاحظ تأثر مصطفى ناصف بالبلاغة العربية القديمة، عندما أطلق الاستعارة للدلالة على مفهوم الصورة.

ويطل علينا الدكتور علي صبح برؤية أخرى لمفهوم الصورة، بأنها هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر المطلق من عالم المحسات؛ ليكشف عن حقيقة المشهد في إطار قوي ومؤثر، على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الأخرين. (4)

ومن خلال التعريف السابق أراد صبح أن يؤكد على أن الشاعر في ذروة ونشوة العمل الفني يحس بتجرد تام من أثقال المادة، وينصهر في ذاته خيالاً وفكراً وشعوراً وعاطفةً مجرداً من الماديات.

وهناك من ربط تعريف الصورة بالوجدان من خلال قول عز الدين إسماعيل:" الصورة تركيبة وجدانية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع" (5).

ومن خلال ما تم عرضه من آراء لنقادنا العرب المحدثين على سبيل المثال وليس الحصر، نلاحظ أن هناك تباين في المواقف والآراء لمفهوم الصورة عندهم، إلا أن هذه الآراء تتفق

---

(1) الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، جابر عصفور، ص 10.

(2) المرجع السابق، ص 309.

(3) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف ص 3.

(4) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، علي علي صبح، ص 11.

(5) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص 127.

وتتلاقى في نقطة معينة وهي كون الصورة وسيلة لنقل التجربة الشعورية من المبدع إلى المتلقي بصورة إبداعية ولذلك فإن الباحثة ترى أن الصورة هي ميدان العمل الأدبي الذي تظهر فيه مقدرة الشاعر وتبرز تمكنه من الصفة الشعرية وهي أداة المبدع في التعبير عن أفكاره من خلال البناء الفني اللغوي الجمالي الموجه إلى المتلقي معبراً عن الحالة الشعورية بطريقة من الإبداع والتميز.

المبحث الثاني: التشبيه المدخل النظري

التشبيه بين اللغة والاصطلاح:

أولاً: المعنى اللغوي:

الشبهة والشبه والشبيه: المثل والجمع أشباه، وأشبه الشيء: ماثله، والتشبيه هو التمثيل، وهو مصدر من الفعل (شبّه)[1].

إن المعنى اللغوي (للتشبيه) أثار قضية التفريق بين التشبيه والتمثيل وهي قضية من أبجديات التشبيه التي أدلى فيها البلاغيون ما بين نافٍ لوجود فرق بينهما، وبين مثبت لها.

فأما الرأي الأول للإمام البلاغي (ابن الأثير) فقد جعلهما في مقام واحد، بل عاب على الذين فرقوا بينهما بقوله:" وجدت علماء البيان قد فرقوا بين التشبيه والتمثيل، وجعلوا لهذا باباً مفرداً وهما شيء واحد لا فرق بينهما في أصل الوضع ". [2]

وأما الرأي الثاني، فتزعمه إمام البلاغة العربية (عبد القاهر الجرجاني) " التشبيه عام، والتمثيل أخص منه، فكل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلاً، وكل ما لا يصح أن يسمى تمثيلاً فلفظ المثل لا يستعمل فيه أيضاً ". [3]

وهنا جعل الجرجاني بينهما عموماً وخصوصاً، فالتشبيه أعم من التمثيل، فكل تمثيل تشبيه دون العكس.

ثانياً: التشبيه في اصطلاح البلاغيين القدماء:

يعد التشبيه من فنون البلاغة العربية، ويدل على سعة الخيال وجمال التصوير، ولم يهتم النقاد القدماء بتعريف التشبيه اصطلاحاً، بقدر اهتمامهم ببيان صوره وفروعه[4]، وقد تعددت التعريفات الاصطلاحية للتشبيه عند البلاغيين القدماء، وسنورد بعضاً منها:

الجاحظ (ت 255هـ) رأى بأن "التشبيه من الصور البيانية التي لها دورها الخطير في التعبير الفني"[5].

---

(1) لسان العرب، لابن منظور، ج4، ص 2189.

(2) المثل السائر، لابن الأثير، ج3، ص 153.

(3) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 72.

(4) ينظر: البيان في ضوء أساليب القرآن، عبد الفتاح لاشين، ص 23.

(5) الحيوان، للجاحظ، ج2، ص 139.

ونلاحظ أن الجاحظ أشار إلى أهمية التشبيه في تشكيل الصورة، ولم يعط تعريفاً دقيقاً للتشبيه.

ويرى قدامة بن جعفر (ت 337هـ) أن " التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تجمعهما، ويوصفان بها، وافتراق في أشياء يتفرد كل واحد منهما بصفتهما " [1]

أما أبو هلال العسكري (ت، 395هـ)فقد حاول وضع تعريف للتشبيه:" هو الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينبْ " [2]

وتحدث ابن رشيق القيرواني (ت، 456هـ) عن التشبيه، وخصه بباب من كتاب (العمدة)، وقال: صفة الشيء بما قاربه، وشاكله من جهة أو من جهات كثيرة، لا من جميع جهاته ". [3]

ويرى السكاكي (ت 626هـ) " وصف الشيء بمشاركة المشبه به في أمر " [4]

أما الخطيب القزويني (ت، 739هـ) سار على طريق السكاكي بقوله:" التشبيه: الدلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى". [5]

فعلى الرغم من تعدد تعريفات النقاد القدماء لمصطلح التشبيه فإن التعريفات تتقاطع دلالة لا لفظاً، ونلاحظ أن هؤلاء الجهابذة قد كشفوا في تعريفاتهم مزايا التشبيه وخصائصه.

ثالثا: التشبيه في اصطلاح البلاغيين المحدثين:

لا يختلف تصور النقاد المحدثين عن القدماء حول مصطلح التشبيه فنلاحظ أن تعريفهم يستند بشكل واضح على وجود علاقة مقارنة بين شيئين [6]، فيعرفه جابر عصفور " بأنه علاقة مقارنة تجمع بين طرفيين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال"[7].

وللتشبيه تعريفات كثيرة ترمي إلى إيضاحه، وبيان حده، ونلاحظ أن هذه التعريفات وإن اختلفت لفظاً إلا أنها تتفق معنى.

ومن هذه التعريفات ما يقوله غازي يموت: "إن التشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في وجه أو أكثر من الوجوه، أو في معنى أو أكثر من المعاني"[8].

---

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص 124.

(2) الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص 245.

(3) العمدة، ابن رشيق القيرواني، ص 286.

(4) مفتاح العلوم، السكاكي ، ص 177.

(5) الايضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص 328.

(6) يُنظر: في البلاغة العربية علم البيان، د. مصطفى محمد هدارة ص 33 – 34.

(7) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص 172.

(8) علم أساليب البيان، غازي يموت، ص 94.

ويطل علينا الدكتور فضل حسن عباس بتعريف آخر فيقول:" هو إلحاق أمر بأمر بأداة التشبيه لجامع بينهما ". [1]

ويمكن القول بعد هذا كله أن نختصر إجماع علماء البلاغة في عقدنا على أن التشبيه " هو جمع فني بين طرفيين أو أكثر لصفة مشتركة بينهما أو أكثر ". [2]

ونلاحظ من تلك التعريفات وجود أربعة أمور، وهي التي سموها علماء البلاغة، أركان التشبيه، وهي: المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه.

وستبدأ الباحثة بالحديث عن أقسام التشبيه المتعارف عليها.

أولاً: تقسيم التشبيه من حيث الطرفين [3]:

القسم الأول: من حيث المادة:-

1- **الحسيان:** وهو ما يدرك بإحدى الحواس الخمس الظاهرة أي البصر، السمع، التذوق، الشم، اللمس.

ومنه قول الشاعر أبي قيس بن الأسلت: حيث يشبه الثريا بعنقود الكرم المنور.

وَقَد لاحَ في الصُبحِ الثُرَيّا لِمَن يَرى كَعُنقودِ مُلّاحِيَّةٍ حينَ نَوَّرا [4]

2- **العقليان:** ما يدركان بالعقل، كتشبيه الإيمان بالحياة والكفر بالموت، كقوله عز وجل: " أَوَمَنْ كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ " [5].

ويدخل فيه ما يعرف بالتشبيه (الوهمي) وهو ما ليس مدركاً بإحدى الحواس الخمس، لكنه لو أدرك، لكان مدركاً لها، كما في قوله تعالى في شجرة الزقوم التي تخرج في أصل الجحيم: " طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ " [6].

ويدخل في العقلي ما يدرك بالوجدان، كاللذة والألم، والشبع والجوع، والفرح والغضب، الطمأنينة والخوف، وقد ألحقوا هذه الوجدانيات بالطرفين العقليين؛ لأنها لا تدرك بالحواس.

3- **المختلفان:** وله وجهان:

1- ما كان المشبه عقلياً، والمشبه به محسوساً كتشبيه رعاية الإيمان برعاية الطفل، والأفكار بالنبات.

---

(1) أساليب البيان، فضل حسن عباس، ص 217.

(2) علم البيان بين النظريات والأصول، ديزيره سقال، ص 148.

(3) علم البيان، عبد العزيز عتيق، من 66-70، أساليب البيان، فضل عباس، من ص 223 - 229.

(4) ملاحية: عنب أبيض طويل.

(5) سورة الأنعام: الآية 122.

(6) سورة الصافات: الآية 65.

2- ما كان المشبه محسوساً، والمشبه به عقلياً كتشبيه العطر بالخلق الكريم، والليل بالهدوء.

القسم الثاني: من حيث الإفراد والتركيب:-

1- **المفردان:** وهو تشبيه المفرد بالمفرد، وهما إما:

- **مطلقان:** مثل تشبيه الشعر بالليل، والوجه بالبدر.
- **مقيدان:** مثل تشبيه الرجل الكريم بالورد العاطر، فقد قيدت المشبه به المفرد (الرجل) بالنعت (كريم)، و(الورد) بالنعت (العاطر). [1]
- **مختلفان:** فيكون أحدهما مقيد والآخر مطلقاً مثل: نوم العالِمِ عبادة

2- **المركبان:** وهو تشبيه المركب بالمركب:

وهو ما كان كل من المشبه والمشبه به صورة مركبة من عدة أمور ومنه قول الشاعر بن بردة:

كأنَّ مُثارَ النقع فوقَ رؤوسِنا وأسيافَنَا ليلٌ تهاوى كواكبُهُ

3- **المختلفان:** وهما إما أن يكون المشبه مفرد، والمشبه به مركب، أو أن يكون المشبه مركب، والمشبه به مفرد، كقول الشاعر:

كنتُ مثلَ الكتابِ ، أخفاه طَيٌّ فاستَدَلُّوا عليه بالعُنوانِ

القسم الثالث: من حيث تعدد الطرفين:[2]

ينقسم التشبيه باعتبار تعدد طرفيه أربعة أقسام:

1- **التشبيه الملفوف:** وهو جمع كل طرف من طرفي التشبيه مع مثله، كجمع المشبه مع المشبه ، والمشبه به مع المشبه به كقول الشاعر:

ليلٌ وبدرٌ وغصنٌ شعرٌ ووجهٌ وقدٌّ

خمرٌ ودرٌّ وورْدٌ ريقٌ وثغرٌ وخدَّ

فقد جمع الشاعر هنا المشبه به في الشطر الأول من كل بيت، والمشبه في الشطر الثاني من كل بيت.

2- **التشبيه المفروق:** وهو جمع كل مشبه مع ما يشبه به، كقول ابن سينا:

---

(1) علم البيان بين النظريات والأصول، ديزيره سقال، ص 150.

(2) المرجع السابق، ص 151 – 152.

إنّما النفسُ كالزجاجةِ، والعِلم سراجٌ، وحكمةُ الله زيتُ

فقد شبه النفس بالزجاجة و العلم بالسراج، وحكمة الله بالزيت وجمع كل مشبه مع المشبه به.

3- **تشبيه التسوية:** وهو أن يكون المشبه متعدداً، والمشبه به واحداً وبذلك تتساوى المشبهات كلها مع المشبه به، كقول الشاعر:

العمر والإنسان والدنيا هم كالظل في الإقبال والإدبار

فقد شبه الشاعر كلاً من العمر والإنسان بالدنيا في الإقبال والإدبار بمشبه به واحد وهو الظل، أي تعدد المشبه دون المشبه به.

4- **تشبيه الجمع:** وهو بعكس تشبيه التسوية، أي أن يكون المشبه واحد ويتعدد المشبه به، كقول الشاعر:

فكم معنى بديع تحت لفظٍ هناك تزاوجا كل ازدواج

كراح في زجاج أو كروح سرت في جسمٍ معتدل المزاج

فقد شبه الشاعر المعنى البديع المختبئ في اللفظ، بالخمر في كأس الزجاج وبالروح التي تسري في جسم ذي المزاج المعتدل ونلاحظ هنا تعدد المشبه به، دون المشبه.

ثانياً: تقسيم التشبيه من حيث الأداة[1]:

الأداة هي الرابط الذي يربط طرفي التشبيه، وتنقسم إلى حروف وأسماء وأفعال، لذلك لنا وقفة قصيرة مع أداوت التشبيه.

1- الحروف:

وهي أشهر هذه الأدوات، وأكثرها استعمالاً وهي:

- **الكاف:** وهي أشهر الأدوات، قال تعالى: " وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ ".[2]
- **كأن:** ويرى بعض العلماء أن " كأن " مركبة من كلمتين (الكاف) و(أن) الدالة على التأكيد، وذهب بعض العلماء إلى أنها بسيطة وليست الكاف أصلا، وهذا رأي بعض علماء البصرة، قال تعالى:" كَأَنَّهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ " [3].

2- الأسماء:

وقد تأتي أداة التشبيه اسماً وهي مثل ومثيل، وشبه وشبيه، كقول أبي بكر الخالدي:

---

(1) أساليب البيان، فضل حسن عباس، ص 229.

(2) سورة النور: الآية 39.

(3) سورة الرحمن: الآية 58.

يا شَبِيهَ البَدْرِ حُسْناً وَضِياءً وَمِثَالاَ

أنْتَ مِثْلُ الوَرْدِ لَوْناً وَنَسيماً ومَلاَلا

3- الأفعال:

وقد يدل على الأداة فعل ليس فيه معنى التشبيه، كأفعال اليقين والرجحان نحو:علمت خالداً أسداً، وقوله تعالى:" إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَّنثُورًا " [1]، وهناك أفعال تفيد التشبيه صراحة، وهي كل فعل اشتق من مادة التشبيه مثل: يحكي، يشابه، يماثل، يضاهي، كقول الشاعر:

وَطُنبورٍ مَليحِ الشَّكلِ يحكِي بِرَنَّتِهِ الفصيحةِ عَنْدَليبَا

وينقسم التشبيه من حيث الأداة إلى:[2]

1- **التشبيه المرسل:** وهو ما ذكرت أداته، وفيه قول الشاعر:

فكأنما أثر الدموع نجدها طلّ تناثر فوق ورد يافع

2- **التشبيه المؤكد:** ما حذفت منه الأداة، وهو أبلغ من المرسل؛ لأنه يجعل المشبه مشبهاً به دون واسطة، كقوله تعالى: " اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ "[3].

ثالثا: تقسيم التشبيه من حيث وجه الشبه [4]:

وجه الشبه هو المعنى الذي يشترك فيه طرفا التشبيه، لجامع بين المشبه والمشبه به، أي الصفة المشتركة بينهما.

- ينقسم التشبيه باعتبار وجه الشبه إلى:

1- **التشبيه المفصل:** وهو ما ذكر فيه وجه الشبه، وذلك نحو قول الشاعر:

أَنْت كالبحْر في السَّماحةِ، والشَّمسِ عُلُوًّا، والْبدْر في الإشراقِ

2- **التشبيه المجمل:** وهو ما حذف منه وجه الشبه أو ما يدل عليه، فلم تذكر القرينة التي تربط المشبه بالمشبه به، كقول النابغة الذبياني:

فإنكَ شمسٌ ، والملوكُ كواكبٌ إذا طلعتْ لم يبدُ منهنّ كوكبُ

---

(1) سورة الإنسان: الآية 19.

(2) ينظر: التشبيه والاستعارة، يوسف العدوس، ص 47، علم البيان، عبد العزيز عيق، ص 81، علم البيان بين النظريات والأصول، د. ديزيره سقال، ص 154.

(3) سورة النور: الآية 35.

(4) ينظر: علم البيان، د. عبد العزيز العتيق، ص 83 – 94، اساليب البيان، د. فضل حمدي، ص 246 – 251، علم البيان بين النظريات والأصول، د. ديزيره سقال، ص 152 – 153.

3- **الترتيب المبتذل:** وهو ما ينقل فيه من المشبه إلى المشبه به من غير تدقيق نظر، ويسهل فيه العثور على وجه الشبه كقول الشاعر:

للورد عندي مَحَلٌّ لأنـه لا يُـمـلُّ

كُلُّ الرياحينِ جندٌ وهْوَ الأميرُ الأجَلُّ

4- **البعيد الغريب:** وهو لا ينتقل فيه من المشبه إلى المشبه به إلا بعد فكر، أي يصعب فيه العثور على وجه الشبه، نحو قول الشاعر:

والشَّمْسُ كَالْمِرْآةِ فِي كَفِّ الْأَشَلْ لما بدت من خدرها فوق الجبل

5- **التشبيه التمثيلي:** وهو ما كان وجه الشبه فيه منتزعاً من متعدد كقول أبي فراس:

وَالمَاءُ يَفْصِلُ بَيْنَ رَوْضِ الزَّهْرِ فِـي الشَّـطَّيْنِ فَصْـلًا

كَـبـسَـاطِ وَشْـيٍ جَـرَّدَتْ أَيْدِي القُيُونِ عَلَيهِ نَصْلَا

6- **التشبيه غير التمثيلي:** ما لم يكن وجه الشبه منتزعاً من متعدد، بل من صورة واحدة ومنه قول امرئ القيس:

ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَـهُ عَلَـيَّ بِأَنْوَاعِ الـهُمُـوْمِ لِيَبْتَلِي

وهناك أغراض أخرى من التشبيه:

1- **التشبيه البليغ:** ما ذكر منه الطرفان فقط، وحذفت منه الأداة ووجه الشبه، وسمي بليغاً لأن حذف الأداة ووجه الشبه يوهم اتحاد الطرفين وعدم تفاضلهما، فيعلو المشبه إلى مستوى المشبه به، وهنا تكمن المبالغة في قوة التشبيه [1]، لقول الشاعر:

فالأرض ياقوتة والجو لؤلؤة والنبت فيروز والماء بلور

2- **التشبيه الضمني:** هو تشبيه لا يوضح فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، وإنما يلمح التشبيه ويعرف من قرينة الكلام ومضمونه. ومثاله قول ابي فراس الحمداني: [2].

سَيَذْكُرني قَوْمي إذا جدّ جِدُّهمْ وفي اللَّيْلَة الظَّلْماءِ يُفْتَقَدُ الْبَدْر

3- **التشبيه المقلوب:** " هو جعل المشبه مشبهاً به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر " [3]، وقد سمى ابن جني هذا التشبيه " غلبة الأصول على الفروع "[4]، وكان ابن الأثير

---

(1) علوم البلاغة (البيان، المعاني، البديع) د. أحمد مصطفى المراغي، ص 233.

(2) التشبيه والاستعارة (منظور مستأنف)، د. يوسف أبو العدوس، ص 51.

(3) علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، ص 95.

(4) الخصائص، ابن جني، ج1، ص 300.

قد أطلق عليه (الطرد والعكس) [1]، أي يجعل المشبه به مشبهاً والمشبه مشبهاً به، كقوله تعالى: " إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبَا ۗ " [2] وكقول البحتري:

في حُمرَةِ الوَرْدِ شَكْلٌ من تَلَهّبِها، وللقَضِيبِ نَصِيبٌ مِنْ تَثَنّيهَا

أغراض التشبيه:

أغراض التشبيه كثيرة، توقف عندها علماء البيان مطولاً، ومنها إمكان وجود المشبه، وبيان حال المشبه، أو تقريره، ونرى أن حصرها غير جائز بسبب ارتباطه بمدلول النّص ومعناه العام [3]، ويلجأ المتكلم لأسلوب التشبيه بأنواعه المتعددة؛ ليصيب غرضاً معيناً؛ وليزيد المعنى المراد وضوحاً، وأغراض التشبيه متعددة، وهي تعود في الغالب إلى المشبه؛ للوجود فيها [4]:

1- بيان إمكان وجود المشبه:

وذلك عندما يكون المشبه أمراً غريباً لا يتصور وقوعه، ولا تزول غرابته إلا بذكر شبه له، والمشهور فيه قول المتنبي:

فإن تَفُقِ الأَنامَ وأنتَ مِنهُم فإنَّ المِسكَ بَعضُ دَمِ الغَزَالِ

2- بيان حال المشبه:

وذلك عندما تكون صفة المشبه مجهولة أو في حكم المجهولة، فنأتي بمشبه به معلوم؛ لنبين به حال ذلك المشبه المجهول، فلابد أن يكون المشبه به معلوما في هذه الحالة كقول النابغة:

فإنكَ شمسٌ ، والملوكُ كواكبٌ إذا طلعتْ لم يبدُ منهنّ كوكبُ

3- بيان مقدار حال المشبه:

أما هذه الحالة، فيكون المشبه معروفاً إجمالاً، لكن مقداره قوة أو ضعفاً أو كثرة أو قلة هو المجهول؛ فيشبه بشيء معلوم المقدار؛ ليبين مقدار هذه الصفة، وذلك نحو قول عنترة:

فِيهَا اثْنَتانِ وأَرْبعونَ حَلُوبَةً سُوداً كَخافيةِ الغُرَابِ الأَسْحَمِ

---

(1) المثل السائر، ابن الأثير، ج3، ص 146.

(2) سورة البقرة: آية 275.

(3) علم البيان بين النظريات والأصول، د. ديزيره سقال، ص 157.

(4) ينظر: علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، ص 105- 111، فن التشبيه (بلاغة، أدب، نقد) د. علي الجندي، ص 200- 230.

4- تقرير حال المشبه:

أي تثبيت حاله في نفس السامع وتقوية شأنه لديه، ويكثر هذا الغرض في تشبيه الأمور العقلية بأمور حسية واضحة، ومثاله قوله تعالى: "وَالَّذِينَ يَدْعُونَ مِن دُونِهِ لَا يَسْتَجِيبُونَ لَهُم بِشَيْءٍ إِلَّا كَبَاسِطِ كَفَّيْهِ إِلَى الْمَاءِ لِيَبْلُغَ فَاهُ وَمَا هُوَ بِبَالِغِهِ ۚ "[1]

5- تزيين المشبه:

ويقصد به تحسين المشبه والترغيب فيه عن طريق تشبيهه بشيء حسن الصورة أو المعنى وفيه قول المعتز في وصف الهلال:

وانظرْ إليه كزورقٍ من فِضَّـةٍ قد أثقلتْهُ حمولـةٌ من عَنْبَرِ

6- تقبيح المشبه:

وذلك بإلحاقه بمشبه به استقر في النفس قبحه، ويكون في الهجاء والسخرية والتهكم، ومن أمثلة ذلك قول المتنبي في الهجاء:

وَإذا أشَارَ مُحَدّثاً فَكَأنّهُ، قِرْدٌ يُقَهْقِهُ أوْ عَجوزٌ تَلْطِمُ

فائدة وأهمية التشبيه في البلاغة:

- يعد التشبيه كغيره من أساليب القول وفنونه جيء به ليؤدي رسالة ذات أثر، وليحقق أغراضه النفسية المقصودة من علم البيان، ونرى لأمر ما أنه كثر في كلام الله تعالى وكلام نبيه " صلى الله عليه وسلم "، وفي الكلام البليغ للأقدمين والمحدثين على السواء؛ لذلك التشبيه ليس وسيلة نتوصل به إلى معرفة أسلوب آخر وإنما هو مقصود لذاته [2].
- ولقد كان التشبيه من أول الأساليب التي أشار إليها الأقدمون، فنجد له أصولاً عند الجاحظ والفراء والمبرد وغيرهم، كما اهتم به المحدثون، وقد حصر الدكتور علي الجندي فوائد التشبيه في أربع نقاط هي [3]:

1- الإيجاز والاختصار:

يلاحظ أن العرب كانت تشبيهاتها تتصف بالاختصار، كما تتفاوت في الإيجاز حتى يكون بعضها أوجز من بعض، ومنها ما يبلغ في إيجازه درجة التركيز، ومنه قول زهير:

بُكُورًا وَاسْتَحْرَنَ بِسُحْرَةٍ فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَمِ

---

(1) سورة الرعد: الآية 14.

(2) البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)، د. فضل حسن عباس، ص 18.

(3) ينظر: فن التشبيه (بلاغة، ادب، نقد)، د. علي الجندي، ص 58-75.

2- إزالة اللبس :

فمن مميزات التشبيه إزالة اللبس عن المعنى وتقريبه إلى الذهن، لذلك يعد أقبح التشبيه الغامض المبهم؛ لأن ذلك ينافي الغرض الذي من أجله قد سيق وهو الوضوح وإزالة الغموض، ومن ذلك قول الطرماح في وصف ثور وحشي:

يبدو وتضمره البلاد كأنه سيف على شرف يسل ويغمد

3- التوكيد:

وقد تناول هذه الفائدة ابن الأثير بقوله:" فإنك إذا مثّلت الشيء فإنما يقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه أو بمعناه، وذلك أوكد في الترغيب فيه والتنفير منه " [1]. ويحقق التوكيد في التشبيه المحسوس بشكل واضح أكثر من غيره، وقد تحدث في هذا المقام العسكري بقوله:" والتشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه " [2]

4- المبالغة:

ويقصد بها الصاق المشبه بصورة المشبه به، أو بمعناه سواء أكان ذلك من باب المدح أو الذم أو الترغيب أو الترهيب، وقد اختلفت درجة المبالغة بين البلاغيين، فمنهم من كرهها في التشبيه كالأصمعي، ومنهم من آثرها وفضلها باعتبارها غاية الغايات في الجودة ومن هؤلاء: النابغة الذبياني، ومن ذلك قول امرئ لقيس:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

وللتشبيه روعة وجمال وموقع حسن في البلاغة، وذلك لإخراجه الخفي إلى الجليْ، وإدنائه البعيد من القريب، كما أنه يزيد المعاني رفعة ووضوحاً، ويكسبها جمالاً وفضلاً، فهو فن واسع النطاق فسيح الخطو، دقيق المجرى، غزير الجدوى [3].

وعليه فإن الباحثة ترى بأن فوائد التشبيه التي تم عرضها، تعطي التشبيه منزلة مرموقة بين فنون البلاغة، ومن أكثر أساليب البيان تأثيراً في النفوس، وهو كنز من كنوز البلاغة.

---

(1) المثل السائر، ابن الأثير، ج3، ص 155.

(2) الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص 231.

(3) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، مكتبة الإيمان، الطبعة الأولى، 1999، ص 205.

فن التشبيه في شعر الإمام الشافعي

سنتحدث في هذا الجانب عن الأبيات الشعرية التي تناولت التشبيه بأنواعه في ديوان الشافعي ومنها:

التشبيه المفرد، يقول الشافعي في (حب آل محمد صلّى الله عليه وسلم) من البحر الطويل:

فَمَنْ مبلغٌ عنِّي الحسينَ رسالةً وإنْ كرِهَتْها أنفسٌ وقلـوبُ
ذبيحٌ بلا جرمٍ* كأنّ قميصهُ صبيغٌ بماءِ الأرجوانِ خضيبُ[1]

حيث شبه الشافعي في هذا البيت الدم الذي يملأ قميص الشهيد الحسين بن علي بصبغة الأرجوان ذات الرائحة العطرة بجامع اللون الأحمر في كل منهما.

وبهذا التشبيه أراد الشافعي أن يبيِّن لنا مدى طهارة دم الحسين وطيب رائحته كأنَّه الأرجوان، ومع أنَّه أستخدم التشبيه ليثبت ذلك إلَّا أنَّها حقيقةٌ كان يعلمها الشافعي وكل مسلم؛ لما للحسين من فضلٍ كبيرٍ ذكره الرسول (صلى الله عليه وسلم) في قوله " الحسن والحسين سيدا شباب أهل الجنة"[2].

وجمال التشبيه في هذا البيت يقع في الإتيان بكلمة (خضيب) نعت للمشبه به (صبغة الأرجوان)؛ ليبيّن لنا كثرة كميَّة الدماء التي سالت من الحسين حتى غيرت لون القميص الذي كان يلبسه إلى اللون الأحمر بفعل هذه الدماء.

ونوع التشبيه هنا مفرد، حسي بحسي؛ ليظهر لنا الشافعي الغرض من هذا التشبيه الذي يتمثل في بيان حال المشبّه.

والتشبيه هنا بطبيعة الحال مرسل؛ لذكر أداة التشبيه (كأنَّ) التي يأتي دائماً ورائها المشبه مباشرةً، وهو أيضاً تشبيه مجمل؛ لحذف وجه الشبه الذي يعلمه المتلقي.

ومن التشبيه المفرد يقول الشافعي في (الشَّيب نذير الفناء) من البحر الطويل:

وَمَنْ يَذُقِ الدُّنيا فإنّي طَعِمْتُهَا وَسِيقَ إِلَيْنا عَذْبُهَا وَعَذَابُهَا
فلَمْ أَرَها إلّا غُرُراً وَبَاطِلاً كَمَا لاَحَ في ظهْرِ الفلاةِ* سرابُها[3]

---

* جرم: ذنب، جريمة.

(1) الديوان: ص 122.

* الفلاة: الصحراء.

(2) رواه الترمذي.

(3) الديوان: ص 127– 128.

حيث يشبه الشافعي لنا الدنيا بغرورها وباطلها وكثرة مفاسدها وقدرتها على الإغراء بالسراب، بجامع الزوال في كل منهما.

واستخدم الشافعي التشبيه المفرد في توضيح حقيقة الدنيا؛ لإقناع المتلقي برؤيته التي تتمثل في أنّ الدنيا ما هي إلّا سرابٌ نلحق بها ونستمتع بها ونعاني بها ولكنها في النهاية إلى زوال وليست دائمة مثلها مثل السراب في الصحراء حيث يتعلق به الضائع ويجري خلفه ويؤمّل نفسه، وفي النهاية يكتشف أنّه خيال لا حقيقة فيه.

وهذه الرؤية التي يعبر عنها الشافعي ما هي إلّا رؤية القرآن في قوله تعالى " وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ "[1].

والتشبيه هنا مركب تمثيلي، عقلي بحسي والغرض منه هو تقرير حال المشبه في ذهن السامع – تثبيت حال المشبه في ذهن السامع وتقوية شأنه عنده – وهو بطبيعة الحال تشبيه مرسل؛ لذكر أداة التشبيه (حرف الكاف)،وهو أيضاً تشبيه مجمل؛ لحذف وجه الشبه المعلوم لدى المتلقي.

ومن التشبيه المفرد يقول الشافعي في (التَّغرُّب) من البحر البسيط:

والتِّبْرُ * كالتُّرْبِ مُلْقَى في أَمَاكِنِهِ والعودُ في أرضه نوعٌ من الحَطَبِ

فإن تغرَّب هذا عزَّ مطلــبهُ وإنْ تَغَرَّبَ ذَاكَ عَزَّ كـالـذَّهَبِ[2]

في هذين البيتين جاء الشافعي بثلاثة تشبيهات: الأول تشبيه فتات الذهب قبل أن تصاغ بالتراب بجامع عدم الأهمية والإهمال في كل منهما، والثاني تشبيه عود البخور وهو في أرضه بالحطب بجامع عدم الأهمية والإهمال في كل منهما، والثالث تشبيه عود البخور عندما يشح ويقل ويعز مطلبه بالذهب. بجامع الأهمية والنفاسة في كل منها.

يتضح لنا أن الشافعي كنّى عن الناس بأمثلة من الطبيعة؛ لكي يقرب فلسفته في دنيا الناس من المتلقي.

نلاحظ أنّ في التشبيه الأول يشبه الشافعي فتات الذهب قبل أن تصاغ بالتراب؛ لأنّ كلاهما لا أهمية لهما ولكن بمجرد أن يشح فتات الذهب ويتغرب يصبح ذا أهمية ويزيد الطلب عليه، وفي التشبيه الثاني يشبه الشافعي عود البخور وهو في أرضه بالحطب؛ لأنّ كلاهما لا

---

(1) سورة آل عمران: الآية 185.

* التِّبْر: فتات الذهب

(2) الديوان: ص 152.

أهمية لهما لأنّهما متواجدان بكثرة وفي أماكن كثيرة، وفي التشبيه الثالث يشبه الشافعي عود البخور عندما يتغرب فيعز مطلبه بالذهب؛ لأنّ كلاهما يصبحان مهمان بالنسبة للناس.

نرى أنّ الشافعي يقسم الناس إلى قسمين: قسم عندما يكون قريباً ومقيماً، وقسم عندما يبتعد ويتغرب، ويوضح هذه الفلسفة من خلال الاستعانة بالتشبيه الأول والثاني للقسم الأول وبالتشبيه الثالث للقسم الثاني.

وجمال هذه الصور التشبيهية يكمن في التشبيه الثاني والثالث اللذان يعتمدان على بعضيهما – تشبيه تدريجي – فعود البخور وهو كثير لا يهتم الناس بوجوده كثيراً ولكنه عندما يقل يصبح ذا أهمية عند الناس، كذلك هو الإنسان عندما يكون قريباً منا لا نهتم به ولكنه عندما يبتعد يصبح ذا أهمية بالنسبة لنا.

ونوع التشبيه الأول مفرد، مرسل – أداة التشبيه حرف الكاف – ، مجمل – وجه الشبه محذوف –، حسي بحسي ؛ لغرض تقبيح المشبه.

ونوع التشبيه الثاني مفرد، بليغ – أداة التشبيه محذوفة ووجه الشبه محذوف – حسي بحسي؛ لغرض تقبيح المشبه والتأكيد على حال المشبه.

ونوع التشبيه الثالث مفرد، مرسل، مجمل، حسي بحسي؛ لغرض تزيين المشبه.

ومن التشبيه المفرد يقول الشافعي في (ترك المعاصي) من البحر الوافر:

شَكَوْتُ إلَى وَكِيعٍ* سُوءَ حِفْظِي فَأَرْشَدَنِي إلَى تَرْكِ المعَاصي
وَأَخْبَرَنِي بأَنَّ العِلْمَ نُـورٌ ونورُ الله لا يـهدى لـعاصي[1]

يشبه الشافعي في البيت الثاني العلم بالنور بجامع التنوير والقدرة على رؤية الأمور بشكل أوضح في كل منها.

يقرُّ الشافعي في البيت الثاني أهمية العلم والتعلم، فهو بمثابة النور للعقل مثل الضوء الذي هو نور العين، ولكن الفرق بين هذين النورين: أن النور الأول لا يحصل عليه إلا المتَّقون، أما النور الثاني فكلُّ خلق الله يحصلون عليه؛ وذلك بسبب أهمية العلم الخاصة وأنَّه بمثابة مكافئةٍ للعبد على طاعته وتقواه.

ونوع هذا التشبيه مفرد، بليغ – أداة التشبيه محذوفة ووجه الشبه محذوف –، عقلي بحسي؛ لغرض تزيين المشبه.

---

* وكيع: هو وكيع بن الجراح بن مليح الرؤاسي، حافظاً للحديث، كان محدث العراق في عهده، ولد بالكوفة سنة 129 هـ.

(1) الديوان: ص 262.

ومن التشبيه المفرد يقول الشافعي في (اختيار الأصدقاء) من البحر البسيط:

لَمَّا بَلَوْتُ* أخِلائي وَجَدْتُهُمُ كالدَّهرِ في الغدرِ لم يبقوا على أحدِ[1]

يشبه الشافعي في هذا البيت أصحابه عندما احتاج إليهم بالدهر، بجامع الغدر في كل منهما.

نرى أنّ الشافعي في هذا البيت يوضح لنا من هو الصديق الحق وكيف نستطيع أنّ نعرفه، وذلك من خلال اختباره عند الملمات.

فهنا الشافعي يشكو فشله في اختيار الصديق حيث اختبر أصدقاءه ولكنهم غدروا به ولم يساعدوه كالدهر الذي ليس هو حليفاً ولا صديقاً لأحد.

والتشبيه هنا مفرد، مرسل، مفصل – وجه الشبه مذكور – ، حسي بعقلي، وهو تشبيه سهل جاء في أبسط صورة خال من التعقيدات؛ وذلك لأنّه وقع في حالة شكوى من غدر الأحباب.

ومن التشبيه المفرد يقول الشافعي في (محن الزمان) من البحر الكامل:

مِحَنُ* الزَّمانِ كَثِيرةٌ لا تنقضي وسرورهُ يأتيكَ كالأعيادِ[2]

حيث شبه الشافعي في هذا البيت أفراح الزمان ومسراته بالأعياد ، بجامع قلة وندرة الحدوث.

فالشافعي في هذا البيت يظهر لنا كثرة محن الزمان ومآسيه التي غلبت في الكثرة أفراحه وسروره، وهو يؤكد هذا المعنى من خلال تشبيه هذه الأفراح والمسرات عند إتيانها بالأعياد التي تأتي مرتين في السنة فقط عند المسلمين.

وجمال هذا التشبيه يكمن في أنه أتى ليوضح رأي الشافعي في الزمان وهو المشهور بحكمته ورؤيته الثاقبة؛ فاستخدم التشبيه المفرد، المرسل ، المجمل ، حسي بحسي ؛ بغرض تقرير حال المشبه في ذهن السامع.

ومن التشبيه التمثيلي يقول الشافعي في (عود البخُّور) من البحر الوافر:

---

* بلوت: اختبرت.

(1) الديوان: ص 192.

* محن: مصائب.

(2) الديوان: ص 204.

يُخَاطِبُنِي السّفِيهُ بِكُلّ قُبحٍ فأَكْرَهُ أَنْ أكُونَ لَهُ مُجِيبَا
يَزِيدَ سَفاهَةٌ* فَأَزِيدُ حلْماً كَعُودٍ زَادَهُ الإِحرَاقُ طِيبَا[1]

يشبه الشافعي نفسه وهو حليم على سفاهة السفيه بعود البخور الذي كلما احترق صدر عنه رائحة طيبة، بجامع جمال رد الفعل في كل منهما.

فالتشبيه هنا تمثيلي أي حالة بحالة، حيث يشبه الشافعي لنا مدى حلمه وصبره على السفيه الذي يخاطبه بسفاهة كأنّه عود البخور الذي كلما زدنا في إحراقه يزيد في نشر الطيب منه.

وروعة التشبيه هنا تكمن في إظهار رد الفعل الصادر عن الشافعي على سفه السفيه كأنّه يريد إرسال رسالة إلى المتلقي بأن يتحلى بخلق الحلم والصبر اللذان هما من أخلاق المسلم الحق.

واستخدم حرف التشبيه الكاف كأداة لتشبيه؛ ليقرب لنا المشبه به (عود البخور) ويقرر حال المشبه (الشافعي) في ذهن السامع ويؤثر به تأثيراً قوياً وسريعاً.

والتشبيه هنا تمثيلي، مرسل، عقلي بحسي؛ لتثبيت حال المشبه وتقوية شأنه، وهو تشبيه قريب من حيث وجه الشبه المحذوف – تشبيه مجمل –؛ لأنّ المشبه به سهل الحضور إلى ذهن السامع وليس فيه تفصيل كثير.

ومن التشبيه التمثيلي يقول الشافعي في (حقُّ الأديب) من البحر البسيط:

والنَّاسُ يَجْمَعهُمْ شَمْلٌ، وَبَيْنَهُم في الْعَقْلِ فَرْقٌ وفي الآدَابِ وَالْحَسَبِ
كمثْلِ ما الذَّهبِ الإبريز* يشركه في لَوْنِهِ الصُّفْرُ، والتَّفْضِيلُ لِلذَّهَبِ[2]

يستخدم الشافعي في هذين البيتين التشبيه التمثيلي حيث شبه الناس رغم أنهم في جماعات إلّا أنّ بينهم اختلاف في القدرات العقلية وفي الآداب وفي الحسب والنسب بالذهب الخالص رغم أنّه يشاركه في لونه الأصفر العديد من الأشياء إلّا أنّ التفضيل يبقى لصالحه، بجامع الأصالة في كل منهما.

فالشافعي في هذين البيتين يميز بين الناس – رغم اشتراكهم في كثير من الأمور – من خلال العقل والآداب والحسب والنسب التي تميز كل شخص عن الأخر، كالصائغ الذي يميز بين المعادن ذات اللون الأصفر ويعرف الذهب الخالص منها رغم تشابه اللون.

** سفاهةً : جهلاً

(1) الديوان: ص 144.

* الإبريز: الذهب الخالص.

(2) الديوان: ص 147.

ويثبت الشافعي من خلال هذا التشبيه مدى قدرته على الحكم على الناس والتفريق بينهم ومعرفة الطيب منهم والخبيث، كأنّ الناس معادن وهو صائغ يستطيع تمييز المعدن الأصلي من المعدن المزيف.

ومن الملاحظ أنّ الشافعي استقى هذه الصورة التشبيهية من حديث الرسول صلّ الله عليه وسلم: "تجدون الناس معادن فخيارهم في الجاهلية خيارهم في الإسلام "[1]

ومن روعة التشبيه في هذين البيتين أنّ الشافعي استخدم أداتين للتشبيه (حرف الكاف) و(مثل)؛ ليؤكد على ووجود تقارب بين المشبه والمشبه به، ويؤكد على حسن اختياره للمشبه به.

ونوع التشبيه هنا تمثيلي، مرسل، عقلي بحسي؛ لغرض إقرار حال المشبه في ذهن السامع.

ومن التشبيه التمثيلي يقول الشافعي في (كاحل العين) من البحر الطويل:

سُقْيَاً لِدَهْرٍ مَضَى مَا كَانَ أَطْيَبَهُ لَوْلَا التَّفَرُّقِ وَ التَّنْغِيص بِالسَّفَرِ
إِنَّ الرَّسُولَ الَّذِي يَأْتِي بِلَا عِدَةٍ* مِثْلَ السَّحَابِ الَّذِي يَأْتِي بِلَا مَطَرِ[2]

في هذه اللوحة يستخدم الشافعي التشبيه التمثيلي حيث يشبه الرسول الذي يأتي بلا رسالة بالسحاب الذي يأتي بلا مطر، بجامع عدم القيام بالمهمة المطلوبة في كل منهما.

يتضح لنا أنّ الشافعي هنا يشكو مرارة التفرق والتنغيص بسبب السفر عن محبوبه حتى أصبح ينتظر من محبوبه أن يرسل له رسالة تصبره وتدخل السرور إلى قلبه، فلما جاء الرسول خال الوفاض لا يحمل أي رسالة شبهه بالسحاب الذي ننتظره ليمطر فيأتي وهو لا يحمل معه المطر، أي أن الرسول لم يقم بمهمته التي من اختصاصه فخيب أمل الشافعي كما خيب السحاب الذي أتى من غير مطر آمال الناس الذين ينتظرون الغيث بفارغ الصبر.

الشافعي في هذه اللوحة يعبر عن مأساته من خلال استغلال الطبيعة؛ لكي تساعده في توضيح هذه المأساة وتبسيطها وشرح جميع جوانبها للمتلقي.

فنرى أنّ التشبيه هنا تمثيلي حيث شبه حالة بحالة، وكذلك مرسل حيث ذكر أداة التشبيه (مثل) وكذلك حسي بحسي؛ بغرض بيان حال المشبه.

ومن التشبيه التمثيلي يقول الشافعي في (طريق النجاة) من البحر البسيط:

يا واعظَ الناس عمَّا أنتَ فاعلهُ يَا منْ يعَدُّ عَلَيْهِ العُمْرُ بِالنَّفَسِ

---

(1) رواه مسلم.

* عِدَّة : أدوات (الرسالة) .

(2) الديوان: ص 239.

احفظ لشبيكَ من عيبٍ يدنسهُ إنَّ البياض قليلُ الحملِ للدنسِ*
كحاملٍ لثياب النَّاسِ يغسلها وثوبهُ غارقٌ في الرَّجسِ والنَّجسِ[1]

يشبه الشافعي في هذه اللوحة الشيخ الأشيب الواعظ للناس وهو مليء بالعيوب والدنس بالشخص الذي يحمل ثياب الناس ليغسلها وثوبه مليء بالرجس والنجس، بجامع إفادة الناس وعدم الاهتمام بالنفس.

يبدع الشافعي في هذا التشبيه التمثيلي الذي يصور فيه الرجل الكبير في السن الذي يعظ الناس وينسى نفسه غارقة في الذنوب والمعاصي كأنه رجل يحمل ثياب الناس ليغسلها من الأوساخ وينسى ثوبه غارقاً في الأوساخ والنجس.

أراد الشافعي أنّ يوضح للوعاظ أنهم كما يدعون الناس إلى الخير عليهم أنّ يدعوا أنفسهم من قبل، فنراه قد استقى هذا المعنى من قول الله تعالى: " أَتَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبِرِّ وَتَنسَوْنَ أَنفُسَكُمْ "[2].

ومن الملاحظ أن معظم شعر الشافعي معانيه يستقيها من البيئة الإسلامية المتمثلة في كتاب الله وسنة نبيه.

وجاء المشبه به من الواقع قريب من ذهن المتلقي ليعتبر ويتعلم بسرعة ويكون التأثير على السامع قوياً.

فنجد أنّ التشبيه هنا تمثيلي، مرسل، عقلي بحسي؛ لبيان حال المشبه، ومن الجمال في هذا التشبيه أنه بعيدٌ وقريبٌ من حيث وجه الشبه: فهو قريب؛ لأنّ المشبه به سهل الحضور إلى الذهن، وبعيد؛ لكثرة التفصيل في المشبه.

ومن التشبيه التمثيلي يقول الشافعي في (فضل العلم) من البحر الطويل:

فَمَنْ حَوَى* العِلْمَ ثُمَّ أَوْدَعَهُ بجَهْلِهِ غيرَ أهلِهِ ظلَمه
وَكَانَ كَالْمُبْتَنِي البِنَاءَ إِذَا تَمَّ لَهُ ما أَرَادَهُ هَدَمَهْ[3]

---

* للدنس: القذارة.

(1) الديوان: ص 252.

(2) سورة البقرة: آية 44.

* حوى: وعى.

(3) الديوان: ص 355.

* المحصب: موضع بين مكة ومنى.

* منى: بلدة قريبة من مكة وعرفات.

* خيفها: الأخياف من الناس، الضروب المختلفة الأشكال والأخلاق.

شبه الشافعي في هذين البيتين صورة الفرد المتعلم الذي يعظ الناس الجهلاء الأغبياء بالبنَّاء الذي يتم بناء المبنى ثم يهدمه، بجامع صنع المعروف في غير أهله في كل منهما.

يتبين لنا أنّ الشافعي في هذين البيتين يرشدنا إلى كيفية استغلال العلم الذي نتعلمه فيما يناسبه وعدم تضييعه في تعليم الأغبياء الجهلاء؛ لأننا إذا فعلنا هذا كأننا نبني بيتاً ونتمّه كما ينبغي ثم نهدمه بأيدينا.

ونجد أن المشبه به يوضح لنا مدى حرص الشافعي على الانتفاع بالعلم واختيار المتعلمين الذين يستحقون هذا العلم؛ لأنه من الجهل واللاوعي أن نبني بناء ثم نهدمه بعد عناء طويل، فالمشبه به هنا رادع زاجر عن القيام بالمشبه وهو إعطاء العلم لغير أهله.

فالتشبيه هنا تمثيلي، مرسل، مجمل، عقلي بحسي؛ لغرض تقبيح المشبه.

ومن التشبيه التمثيلي المرسل يقول الشافعي في (المحصِّب ومِنَى) من البحر الكامل:

يَا رَاكِبَاً قِفْ بِالْمُحَصِّبِ* مَنْ مِنَى* وَاهْتِفْ بِقَاعِدِ خَيْفِها* وَالنَّاهِضِ
سَحَرَاً إِذَا فَاضَ الحَجِيجُ إِلَى مِنَى فَيْضَاً كَمُلْتَطِمِ الفُرَاتِ الفَائِضِ[1]

حيث شبه الشافعي الحجيج الذين ينصرفون من عرفات إلى منى قبيل الصبح بأمواج ماء نهر الفرات الزائد المتلاطمة المتضاربة بعضها ببعض، بجامع الكثرة والازدحام في كل منهما.

يؤكد الشافعي مرة أخرى أنّه وإن كتب الشعر قليلاً إلا أنّه من أربابه وجهابذته، وهذا يتضح في التشبيه الموجود في هذا البيت الذي يوضح كمَّ الحجيج الموجودين في منى كأنهم أمواج متلاطمة لكثرتهم وازدحامهم.

أراد الشافعي أن يثبت للمتلقي صدق مقاله باستخدام مشبه به يُوْفي بهذا الغرض حيث استقاه من الطبيعة وهل أصدق من الطبيعة وأكثر تأثيراً في النفس منها؟

يتضح لنا أنّ التشبيه هنا تمثيلي، مرسل، مجمل، حسي بحسي؛ بغرض بيان مقدار حال المشبه.

ومن التشبيه التمثيلي المرسل يقول الشافعي في (الوَرَع) من البحر المنسرح:

الْمَرْءُ إنْ كَانَ عَاقِلاً وَرِعاً أشغلهُ عن عيوبِ غيرهِ ورعُهْ
كما العليلُ السقيمُ* أشغلهُ عن وجعِ الناسِ كلِّهم وجعُهْ[2]

(1) الديوان: ص 266 – 267.

* السقيم: العليل، المريض.

(2) الديوان: ص 268.

يشبه الشافعي في هذه اللوحة صورة المرء العاقل المدرك الورع التقي الذي يشغله عن عيوب الناس ورعه وتقواه بصورة العليل المريض الذي يشغله عن وجع الناس وجعه ومرضه، بجامع الانشغال بالنفس في كل منهما.

يبدع الشافعي في تحقيق أسلوب التوبيخ عن طريق استخدامه لصورةٍ تشبيهية مهذبة مقنعة مؤثرة، فهو هنا يوبخ الرجل الذي لا يتحلى بالورع والتقوى أو كان يتحلى بهما ولكنه مشغول عنهما بالكشف عن عيوب الناس، فتذهب هاتين الصفتين عنه.

ثم يدعم الشافعي قضيته من خلال إيراد مشبه به مستقى من الحياه اليومية للناس وهو المرض والسقم، وهذه رسالة تهذيبية يبعث بها الشافعي إلينا؛ للاعتبار.

ونرى نوع التشبيه هنا تمثيلي، مرسل، عقلي بحسي؛ بغرض بيان حال المشبه، وهو بطبيعة الحال تشبيه قريب من حيث وجه الشبه؛ لسهولة توارد المشبه به إلى الذهن.

ومن التشبيه الضمني يقول الشافعي في (طريق النجاة) من البحر البسيط:

تَبْغي النَّجَاة وَلَمْ تَسْلُكْ طَرِيقَتَهَا إنَّ السَّفِينَة لاَ تَجْرِي عَلَى اليَبَسِ*[1]

حيث شبه الشافعي حال من يطلب النجاة من عذاب الآخرة ولم يسلك طريقها من العبادة والقنوت والأعمال الصالحات بحال السفينة التي تحاول الجري على أرض يابسة وهي لم تُهيّأ لذلك، بجامع الاجتهاد في طلب الشيء مع ترك أسبابه في كل منهما.

ونرى الشافعي يأتي بالتشبيه الضمني – هو التشبيه الذي لا يوضع على أي صورة من صور التشبيه المعروفة وإنما يفهم ضمناً من السياق –؛ لكي يوضح رؤيته في كيفية سلوك طريق النجاة وما هي الاستعدادات التي يجب أن يأخذ بها المسلم لتحقيق ذلك.

ومن روعة الصياغة التشبيهية في هذا البيت هو أنّ الشافعي أتى بمشبه به يكون برهاناً على إمكان الحكم الذي أُسنِدَ إلى المشبه ووجوده.

ونجد المشبه في هذا البيت عقلي والمشبه به حسي؛ بغرض بيان حال المشبه.

ومن تشبيه التسوية يقول الشافعي في (أبي حنيفة) من البحر الوافر:

لقد زان* البلادَ ومن عليها إمَامُ المسْلِمينَ أبُو حَنِيفة
بأحكامِ وآثارِ وفقـــهٍ كآيَاتِ الزَّبُورِ عَلَى الصَّحِيفَة[2]

---

* اليبس: ما أصله اليبوسة ولم يعد رطباً.

(1) الديوان: ص 252.

* زان: حسّن وجمل.

(2) الديوان: ص 286.

حيث يشبه الشافعي في البيت الثاني أحكام وآثار وفقه أبي حنيفة النعمان بآيات الزبور التي نزلت على سيدنا داود – عليه السلام –، بجامع الثقة والإعجاز في كل منهما.

نرى الشافعي يمدح في هذا البيت إمام الأمة أبا حنيفة النعمان عن طريق مدح نتاجاته الفقهية الإسلامية، وقد بالغ الشافعي في هذا المدح إلى درجة تشبيه كلام أبي حنيفة وهو مخلوق بكلام الله الذي يتمثل في صحف الزبور وهو الخالق، ولعلنا نجد أنّ الغرض من هذا التشبيه بيان مكانة المشبه ورفعته لا مساواته مع المشبه به؛ لأنّه لا يمكن مساواة كلام البشر بكلام رب البشر.

ويتضح لنا أن هذا التشبيه هو تشبيه تسوية؛ لتعدد المشبه دون المشبه به؛ وذلك لعظمة المشبه به.

ونوع التشبيه هنا مرسل، مجمل، حسي بحسي؛ لغرض تزيين المشبه.

ويلاحظ مما تم عرضه أن التشبيه كان أداة الشافعي الأساسية في بناء صورته الشعرية، وكثرة اعتماده على الصورة الحسية؛ ليحقق التناسب بين المشبه والمشبه به، بما يتناسب مع طبيعة أغراض الإمام الشافعي الشعرية.

ونلاحظ في ديوان الشافعي أن التشبيهات كانت متنوعة من حيث المادة وهذا إن دل على شيء فهو يدل على مدى معرفة الشافعي لأهمية التشبيه في تقريب الأفكار التي يطرحها على المتلقي.

ونلاحظ أيضاً أن الشافعي كان يأتي بالمشبه به من الطبيعة أي تشبيهات حسية وذلك من أجل جعل صورة التشبيه ملموسة لدى السامع، وبذلك يستطيع الشافعي إيصال فكرته لدى المتلقي دون أي تعقيد، لذلك نجد أن شعر الشافعي يتسم بالبساطة والوضوح.

وكذلك يستقيه من البيئة الإسلامية، وهذا أمرٌ طبيعي؛ لأنَّه عالمٌ في الفقه إمامٌ في علوم القرآن والسنة.

المبحث الثالث: الاستعارة

الاستعارة في البلاغة:

من العارية، معنى أعار: رفعَ وحوّلَ "ومنه إعارة الثياب والأدوات، واستعارة فلان سهماً من كنانته، رفعه وحوله منها إلى يده " [1].

الاستعارة في اصطلاح البلاغيين القدماء:

عرّف البلاغيون القدماء الاستعارة بتعريفات عدة نذكر منها:

الجاحظ (ت 255هـ) عرفها بقوله " إن الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه "[2].

ولعلنا من التعريف السابق يمكن القول بأن أول من عرّف الاستعارة تعريفاً عاماً هو الجاحظ، وهو أقرب إلى المعنى اللغوي منه إلى الأدبي.

لكننا نجد: ابن قتيبة (ت 276هـ) يرى في باب الاستعارة بقوله:" العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة، إذا كان المسمى بسبب من الأخرى، أو مجاوراً لها أو مشاكلاً، فيقولون للنبات نوء؛ لأنه عن النوء عندهم، ويقولون للمطر سماء؛ لأنه من السماء ينزل" [3].

في حين أن: ابن المعتز (ت 296هـ) عرفها بأنها: "استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عُرف بها" [4]، وتعريفه عام قد يشمل صنوف المجاز الأخرى.

الرماني (ت 386هـ): " الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له من أصل اللغة على جهة النقل للإبانة" [5].

أما: أبو هلال العسكري (ت، 396هـ): فقد عرفها بقوله:" نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك إما أن يكو شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيد المبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه "[6].

وهنا يبدو تأثر أبي هلال بابن المعتز في تعريفه، ولكن زاد عليه بيان أغراضها التي يتوخاها المستعير.

---

(1) لسان العرب، ابن منظور، (مادة: عير)، ج6، ص 302، 303.

(2) البيان والتبيين، الجاحظ، ج2، ص 153.

(3) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، ص 361.

(4) البديع، ابن المعتز، ص 2.

(5) النكت في إعجاز القرآن، الرماني، ص 79.

(6) الصناعتين، أبو هلا العسكري، ص 274.

السكاكي (ت 626 هـ) عرفها: " أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به" [1].

ابن الأثير (ت 637 هـ) تحدث عن الاستعارة قائلاً:" إنه نقل المعنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بينهما مع ذكر المنقول إليه " [2].

القزويني (ت 739 هـ) عرفها بقوله:" هي ما كانت علاقته تشبه معناه بما وضع " [3].

ولعل أول من يمكن اعتباره كأول بادرة متناسبة مع المعنى الاصطلاحي الدقيق للاستعارة هو تعريف القاضي الجرجاني (ت 366هـ 9) لها بقوله:" الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونُقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الأخر"[4]. وهو أكثر تحديداً من سابقيه وأكثر شمولاً لخصائص الاستعارة، وملامحها البيانية.

ثم استقرت آراء البلاغيين على تعريف مستمد من تعريفات الجرجاني والعسكري وغيرهما من وجهة نظر القدماء وهو: (استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى الأصلي للكلمة والمعنى الذي نقلت إليه الكلمة مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي).

الاستعارة في اصطلاح النقاد والبلاغيين المحدثين:

إن الرؤية الحديثة المعاصرة للاستعارة قد تجاوزت ما وصف القدماء لمفهومها كونها نقل للعبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة.

وهذا ما أكده شعيب خلف في قوله:" الاستعارة بنية بلاغية تجاوزت حدود علم البلاغة لتلتقي مع ما أفرزه النص القرآني، ومن هنا أضافت الاستعارة إلى حقولها التي نشأت في كنفها حقولاً معرفية تجعل المتتبع لتراثنا يلاحظ كيف سمت هذه الظاهرة، وصارت بنية معرفية لا يمكن حصرها في حدود البلاغة المعروفة" [5].

ويطالعنا (يوسف أبو العدوس) في دارسة " النظرية الاستبدالية للاستعارة " التي قامت على المقابلة بينها وبين النظريات الحديثة، وأهمها النظرية التفاعلية والنظرية السياقية، يقول:"

---

(1) مفتاح العلوم، السكاكي، ص 3.

(2) المثل السائر، ابن الأثير، ج3، ص 83.

(3) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ج1، ص 407.

(4) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، ص 41.

(5) التشكيل الاستعاري في شعر أبي علاء المعري، د. شعيب خلف، ص 44.

النظرية الاستبدالية للاستعارة تتلخص في أن الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة شأنها في ذلك شأن التشبيه؛ ولكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة أي أن المعنى لا يقدم بطريقة مباشرة بل يقارن ويستبدل بغيره على أساس من التشابه "[1].

أما (مصطفى ناصف): " إن المشابهة الموضوعية لا وجود لها في الاستعارة غالباً، ومن الواضح أننا لسنا أمام أشياء تتداعى لاشتراكهما في صفة أو صفات، فالاستعارة بنت الحدس، والحدس تعاطف يتجاوز المشابهة ولا يتقيد بها "[2].

ولعلنا نفهم من ذلك أن (ناصف) لا يؤيد رأي القائلين بأن الاستعارة قائمة على التشبيه، كما أنه يؤكد على أهمية الحدس في فهم الاستعارة وتحليلها.

وهنا (جابر عصفور) يؤكد في قوله: إنها في أبسط أِشكالها " عبارة عن فكرتين لشيئين مختلفين تعملان معاً، خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين، ويكون معناها – أي الاستعارة – محصلة لتفاعلهما" [3].

ويرى (شوقي ضيف) " أن الاستعارات هي التي تلائم ثورة العاطفة وحدَّة الوجدان، فتخرج الكلمات ملتهبة حادة، بفضل ما في المجاز والاستعارة من تركيز وإيجاز وتبلور يعطي التعبير قوة، وفي أثناء ذلك يتحول الشاعر إلى ما يشبه صانعاً جديداً للغة، فهو يسمي الأشياء بغير أسمائها ويصفها بصفات أشياء أخرى معبراً عن علاقات فكرية لها جديدة "[4].

أما عبد العزيز عتيق فيرى أن الاستعارة:" صورة من صور التوسع والمجاز في الكلام، وهي من أوصاف الفصاحة والبلاغة العامة التي ترجع إلى المعنى " [5].

وبعد أن عرضنا بعض أراء البلاغيين والنقاد العرب المحدثين، نستطيع أن نتوصل إلى الرؤية المعاصرة الحديثة لمفهوم الاستعارة، وهي أن الاستعارة تفاعل بين الطرفين ، المستعار والمستعار له وليست نقلاً أو ادعاءً، كما أن الاستعارة تمثل عنصراً أساسياً في تشكيل الصورة المعاصرة وليست مجرد حلية جمالية، وأن العلاقة التي تنشئها الاستعارة بين الأشياء ليست علاقة منطقية بقدر ما هي من عمل الخيال وخلق الجديد منها.

---

(1) النظرية الاستبدالية للاستعارة، يوسف أبو العدوس، ص 9.

(2) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، ص 142.

(3) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 227.

(4) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، ص 171.

(5) علم البيان، عبد العزيز عتيق، ص 196.

أقسام الاستعارة:[1]

القسم الأول: باعتبار الطرفين: تنقسم الاستعارة باعتبار ما يذكر من طرفيها إلى قسمين:

1- **الاستعارة التصريحية:** وهي ما حذف منها المستعار له (المشبه)، وذكر المستعار منه (المشبه به)، وسميت تصريحية لأنه؛ صرح فيها بلفظ المشبه به ومنها قوله تعالى: "كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِ رَبِّهِمْ " [2].

2- **الاستعارة المكنية:** وهي ما حذف منها المستعار منه (المشبه به)، وظلت في الكلام قرينة تدل عليه، وذكر المستعار له (المشبه)، كقوله تعالى: " وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً" [3].

القسم الثاني: باعتبار اللفظ المستعار: وتنقسم الاستعارة باعتبار اللفظ المستعار إلى أصلية وتبعية.

1- الاستعارة الأصلية:

هي ما كان الفظ المستعار اسماً جامداً لا مشتقاً، سواء أكانت الاستعارة تصريحية أم مكنية، مثال ذلك لفظة (كوكباً) في قول الشاعر التهامي راثياً ابناً صغيراً له:

يا كَوكَباً ما كان أقصَرَ عُمرُهُ وكذا تكونُ كَواكبُ الأسحَارِ

2- الاستعارة التبعية:

وهي ما كان اللفظ المستعار اسماً مشتقاً أو فعلاً أو حرفاً، وقال السكاكي: " هي ما تقع في غير أسماء الأجناس كالأفعال والصفات المشتقة منها وكالحروف" [4]، ومثال ذلك لفظة (سكت) من قوله تعالى:" وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَبُ " [5].

القسم الثالث: الاستعارة باعتبار الملائم:

وتنقسم إلى مرشحة ومجردة ومطلقة:

---

(1) ينظر: علم البيان بين النظريات والأصول، ديزيرة سقال، ص 162، البلاغة والبيان وفصاحة اللسان عند سيدنا الإمام، راضي نواحرة، ص 70، علم البيان، عبد العزيز عتيق، ص 176.

(2) سورة إبراهيم: الآية 1.

(3) سورة مريم: الآية 4.

(4) مفتاح العلوم، السكاكي، ص 380.

(5) سورة الأعراف: الآية 154.

1- الاستعارة المرشحة:

وهي ما ذكر معها ما يلائم المستعار منه، أي المشبه به، والترشيح في اللغة التقوية كقوله تعالى: " أُولَٰئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَىٰ فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُوا مُهْتَدِينَ" [1].

2- الاستعارة المجردة:

وهي الاستعارة و التي ورد فيها ما يلائم المستعار له (المشبه) كقول الشاعر:

ولَيْلَةٍ مَرِضَتْ من كُلِّ ناحِيَةٍ فلا يُضيءُ لها نَجْمٌ ولا قَمَرُ.

3- الاستعارة المطلقة:

وهي ما لم يذكر فيها ما يلائم المستعار له أو المستعار منه، أو هي ما ذكر فيها ما يلائم المستعار منه والمستعار له معاً، كقوله تعالى:" إِنَّا لَمَّا طَغَى الْمَاءُ حَمَلْنَاكُمْ فِي الْجَارِيَةِ" [2].

القسم الرابع: باعتبار الافراد والتركيب [3]:

تنقسم الاستعارة من حيث الافراد والتركيب إلى مفردة ومركبة.

1- **المفردة:** هي ما كان المستعار فيها لفظاً مفرداً كما هو الشأن في الاستعارة التصريحية والمكنية.

2- **المركبة:** فهي ما كان المستعار فيها مركباً، وهذا النوع من الاستعارة يطلق عليه البلاغيون اسم " الاستعارة التمثيلية "، وهم يعرفونها بقولهم اللفظ المركب المستعمل فيما شُبِّه بمعناه الأصلي تشبيه التمثيل للمبالغة في التشبيه "[4].

القسم الخامس: من حيث الوظيفة:

قسم (عبد القاهر الجرجاني) الاستعارة من حيث الوظيفة إلى:

1- **الاستعارة المفيدة:** ما كان باستعارته فائدة، ومعنى من المعاني، وغرض من الأغراض، ولولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك الفائدة، وذلك لغرض التشبيه ومثال ذلك: رأيت أسداً وأنت تعني بذلك رجلاً شجاعاً.

2- الاستعارة غير المفيدة:

---

(1) سورة البقرة: الآية 16.

(2) سورة الحاقة: الآية 11.

(3) علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، ص 192.

(4) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: عبد المتعال الصعيدي، الجزء الثالث، الطبعة الرابعة، (الجماميز ومطبعتها)، ص 146.

وهو أن موضعه نقله حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد التوسع في أوضاع اللغة، كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف الحيوان، مثل:الشفة للإنسان، والمشفر للبعير، والحفلة للفرس [1].

الاستعارة وعلاقتها بفنون البلاغة الأخرى:

أولاً: الاستعارة والتشبيه:

ولقد لفت البلاغيون إلى العلاقة بين التشبيه والاستعارة فقال الجرجاني:" وإن الاستعارة من شأنها أن تسقط المشبه، وتطرحه، وتدعي له الاسم الموضوع للمشبه به، لقصد أن تبالغ فيه، بحيث يتخيل أنك رأيت نفس الأسد في قولك: (رأيت أسداً)، (نريد رجلاً شجاعاً) [2].

ومن هنا يتبين بأن الاستعارة ليست التشبيه، ولكنها تكون من أجل التشبيه وهو كالغرض فيها، أو كالسبب في فعلها، ولكن التشبيه يحصل بالاستعارة على وجه خاص وهو المبالغة، كما أن التشبيه القائم على وجه المبالغة غرض في الاستعارة[3].

ونفهم من قول الجرجاني بأنه يريد إعطاء الاستعارة الاستقلال والتميز عن التشبيه.

ورأى غيره أنها " ليست إلا تشبيهاً مختصراً؛ ولكنها أبلغ منه " [4].

وعلى هذا يمكن أن نحمحدد الاستعارة بأنها تشبيه حذف ثلاثة من أركانه، ولعل هذا التحديد هو الأبسط والأسلم لأنها بمنزلة التشبيه، ولكننا لا نجد فيها أداة تشبيه ولا وجه شبه مذكوراً، ونجد طرفاً واحداً فقط من طرفي التشبيه [5].

ونرى (أحمد الصاوي) يوضح الفروقات بين الاستعارة والتشبيه الاصطلاحي فيقول:

- أن التشبيه يقوم على عمادين اثنين المشبه والمشبه به، أما الاستعارة فمدار حديثها عن المشبه به.
- الاستعارة والتشبيه يتفقان في كونهما مشاركة أمر لأمر في معنى؛ لكن هذه المشاركة تختلف وسيلتها في التشبيه بالطرفين سواء ذكر الأداة والوجه أم لا، أما في الاستعارة استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة [6].

---

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 29-35.

(2) أسرار البلاغة، ص 209.

(3) المرجع السابق، ص 209 .

(4) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، ص 251.

(5) علم البيان بين النظريات والأصول، د. ديزيره سقال، ص 160.

(6) فن الاستعارة، د. أحمد عبد السيد الصاوي، ص 198-199.

وخلاصة القول ترى الباحثة أن العلاقة بين التشبيه والاستعارة علاقة وثيقة، فالاستعارة تشبيه مختصر وهي من فروع التشبيه ولكن أبلغ منه؛ لأن التشبيه يؤدي إلى الاستعارة وهي مترتبة عليه أي أنها تبدأ من حيث انتهى التشبيه، لذلك فالاستعارة أعلى منزلة من التشبيه.

ثانياً: الاستعارة والكناية:

هناك أوجه للتفرقة بين الاستعارة والكناية تحدث عنها (ابن الأثير) وهي:

- إن الكناية جزء من الاستعارة، فالاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المستعار له، وكذلك الكناية فإنها لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المكنى عنه، ونسبتها إلى الاستعارة نسبة خاص إلى عام، أي كل كناية استعارة، وليس كل استعارة كناية.
- الكناية يتجاذبها أصلان: حقيقة ومجاز، بخلاف الاستعارة لا تكون إلا مجازاً، أما الكناية فهي دالة على المعنيين: الحقيقة والمجاز على الإطلاق.
- تحدث عن لفظ الاستعارة بأنه لفظ صريح وهو ما دل عليه ظاهر لفظه، أما الكناية فإن دلالتها على معناها المجازي ليس من جهة التصريح بل من جهة الكناية؛ لأنها عدول عن ظاهر اللفظ [1].

ويمكن القول: إن الكناية والاستعارة يوجد بينهما اتفاق في الأثر والقصد، واستعمال الأسلوب الكنائي بدلاً من التصريح؛ وذلك من أجل الستر والخفاء في المعاني التي يراد إخفاؤها.

فائدة ووظيفة الاستعارة:

يكثر البلاغيون من ذكر فائدة وفضل الاستعارة، وعظيم مكانتها في عالم البيان الساحر، والتصوير الباهر، فالاستعارة عالم من الابداع البياني اتخذه الشعراء طريقاً إلى القول الجميل، والخيال المثير، والعاطفة الفياضة، والفكر المحلق، وبالاستعارة يُشخّص المادي، فتدب الحياة في جميع مجالات الطبيعة، حيث تشاركنا مشاعرنا[2].

ويطالعنا (محمد أبو موسى) بقوله عن قيمة وفائدة الاستعارة:" فالاستعارة ليست حركة في ألفاظ فارغة من معانيها، ولا تلاعب بكلمات، وإنما هي إحساس وجداني عميق، ورؤية قلبية لهذه المشبهات التي تشكلت في الكلمات المستعارة، فالاستعارة إدراك مغاير للأشياء يمنحها أوصافاً وأشكالاً وأحوالاً مغايرةً، ويحدث فيها ضرباً من التأويل الشعري " [3].

---

(1) المثل السائر، ابن الاثير، ج3، ص 55.

(2) علم أساليب البيان، د. غازي يموت، ص 270-272.

(3) التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. حمد محمد أبو موسى، ص 196.

وفي حديث آخر عن قيمة الاستعارة بأنها أدق أساليب البيان تعبيراً، وأرقها تأثيراً، وأجملها تصويراً، وأكملها تأدية، للمعنى [1].

وهي على حد تعبير الجرجاني:" أحد ميداناً، وأشد افتاناً، وأكثر جرياناً وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً، مدَّت في الشرف والفضيلة باعاً لا يقصُر، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر " [2].

ولعلنا نفهم من قول الجرجاني فائدة من فوائد الاستعارة آلا وهي التزيين والتجميل، فلا شك من أن للاستعارة قيمة جمالية تخدم المعرفة وتوسع سبل الابتكار والإبداع.

ونواصل حديثنا عن فائدة الاستعارة من خلال قول الجرجاني: " ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر " [3]، وتتجلى هنا فائدة الاختصار والإيجاز، أي أن الاستعارة تختصر المسافات بين المعاني، حيث تعطي المعنى الكثير باللفظ القليل. وهي فائدة عظيمة.

وكان (الجرجاني) قد أقام عنصر الجدة على أساس من نظريته النظم، فنظام العبارة وطريقة البناء والتركيب والترتيب التي يلحظها بدقة، ونظرته الجمالية، كل ذلك يعطي الاستعارة عنصر الجدة [4].

وهناك وظيفة وفائدة أخرى للاستعارة هي التوضيح والتبيين من خلل قول الجرجاني: " فإنك ترى بها الجمال حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، والأوصاف الجسمانية عادت روحانية لا تدرك الإعجاز إلا بالأفكار والظنون".

ونلاحظ أن المقصود بالتوضيح في استخدام الألفاظ والصور استخداماً فيه نوع من الإخفاء والتعمية، وليس كما يستخدمه عامة الناس؛ لتتميز اللغة الأدبية عن غيرها.

وفي نهاية الحديث عن فائدة ووظيفة الاستعارة بأنها تعد من أهم أساليب الكلام، وسر بلاغتها تتجلى في اللفظ والابتكار، في عالم من الإبداع البياني.

---

(1) أساليب البيان، د. فضل حسن عباس، ص 306.

(2) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 48، 49.

(3) المرجع السابق، ص 50.

(4) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص 83.

فن الاستعارة في شعر الإمام الشافعي:

سنتحدث في هذا الجانب عن الأبيات الشعرية التي تناولت الاستعارة بأنواعها في ديوان الشافعي ومنها:

الاستعارة المكنية، يقول الشافعي في (القضاء) من البحر الوافر:

دَعِ الأَيَّامَ تَفْعَل مَا تَشَاءُ وطب نفساً* إذا حكمَ القضاءُ[1]

حيث شبه الشافعي في هذا البيت الأيام بشخص يفعل ما يشاء وما يحلو له، بجامع عدم الاهتمام، وحذف المشبه به (الإنسان)وأبقى على لازمة من لوازمه وهي الفعل والعمل على سبيل الاستعارة المكنية، وبما أنه ذكر ملائماً يتعلق بالمشبه به (طب نفساً) فهي استعارة مرشحة، وبما أن الاستعارة حدثت في فعل (تفعل) فهي استعارة تبعية، وبما أن الاستعارة حدثت بين مفردين فهي استعارة مفردة.

نرى الشافعي في هذا البيت يوكل كل ما يحدث في هذه الدنيا إلى الله ولا يلقي له بالاً؛ لأنه يعلم أن الله هو المدبر للأمور، وهذا المعنى يؤكده الشافعي في هذه الاستعارة حيث يشبه الأيام بالإنسان الذي يفعل ما يحلو له دون أن يجد من يُلقي بالاً أو يهتم بما يفعله؛ لأن الله يعلم ما يفعله هذا الإنسان وسيحاسبه عليه.

ثم نجد الشافعي يبرهن هذا المعنى الذي تؤكده الاستعارة في الشطر الأول من خلال الإتيان بما يعزّي النفس في الشطر الثاني الذي يقول فيه: أنه إذا قدر الله شيئاَ أن يقع فعلى النفس الإنسانية أن تطمئن وتسلم أمرها إلى الله.

إذن الاستعارة في هذا البيت مكنية، مرشحة، تبعية، مفردة.

ومن الاستعارة المكنية يقول الشافعي في (القضاء) من البحر الوافر:

دَعِ الأَيَّامَ تَغْدِرُ كُلَّ حِينٍ* فما يغني عن الموت الدواءُ[2]

يشبه الشافعي في هذا البيت الأيام بشخص يغدر في كل وقت، بجامع الغدر، وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على لازمة من لوازمه وهي الغدر على سبيل الاستعارة المكنية، وبما

---

* طب نفساً: طابت نفسه بالشيء، أي وافقها فارتاحت إليه.

(1) الديوان: ص 111.

* حين: وقت.

(2) الديوان: ص 113.

أنه ذكر ملائماً يتعلق بالمشبه به (الموت) فهي استعارة مرشحة، وبما أن الاستعارة حدثت في فعل (تغدر) فهي استعارة تبعية، وبما أن الاستعارة حدثت بين مفردين فهي استعارة مفردة.

يتضح لنا أن الشافعي في هذا البيت لا يعاتب الدنيا على غدرها ولا يلقي بالاً لهذا الغدر ولا يجعله يؤثر على مجريات حياته ، وهذا المعنى يؤكده الشافعي في هذه الاستعارة حيث يشبه الأيام بالإنسان الذي يغدر دائماً دون أن يعاتبه أحد أو يحاسبه على غدره؛ لأنه من المدرك أن عاقبة الغدر وخيمة.

ثم نرى الشافعي يبرهن هذا المعنى الذي تؤكده الاستعارة في الشطر الأول من خلال الإتيان بما يصبر النفس على غدر الدنيا في الشطر الثاني الذي يقول فيه: أنه عندما يحلّ الموت لن يمنعه دواء، وأن نهاية كل إنسان هي الموت الذي لا مفر منه، وكأنه يقول لنا: لا تهتم بغدر الأيام لأن هذه الأيام غير دائمة وإلى زوال كالإنسان تماماً.

إذن الاستعارة في هذا البيت مكنية، مرشحة، تبعية، مفردة.

ومن الاستعارة المكنية يقول الشافعي في (مشاكلة الناس) من البحر الطويل:

وَأَنْزَلَنِي طُوُل النَّوَى* دَارَ غُرْبَةٍ إِذَا شِئْتُ لَا قَيْتُ امْرَءاً لَا أُشَاكِلُهُ*[1]

أُحَامِقُهُ حَتَّى يُقَـالَ سَجِيَّــةٌ * وَلَوْ كَانَ ذَا عَقْلٍ لَكُنْتُ أَعَاقِلـه

حيث شبه الشافعي في البيت الأول طول البعد بإنسان يجبره على مفارقة الوطن، بجامع الإجبار في كل منهما، فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي الإنزال على سبيل الاستعارة المكنية، وبما أنه لم يذكر ما يلائم المشبه ولا المشبه به فهي استعارة مطلقة، وبما أن الاستعارة حدثت في الفعل (أنزلني) فهي استعارة تبعية، وبما أن الاستعارة حدثت بين مفردين فهي استعارة مفردة.

يشرح لنا الشافعي مدى تحامله على نفسه لمفارقته وطنه وملاقاته أشخاصاً لا يوافقونه في الرأي والطبع والعقل بل هم أدنى منه في ذلك، وهو يثبت هذا المعنى في الاستعارة الموجودة في البيت الأول من خلال تشبيه طول البعد بإنسان أنزله رغماً عنه في دار غربة.

---

* النوى: البعد.

* أشكاله: أوافقة.

* سجية: الخلق الغريزة الطبيعة.

(1) الديوان: ص 315.

ويبرهن الشافعي على هذه المعاناة في البيت الثاني حيث عندما قابل من هم أدنى منه فكراً وعملاً تحامل على نفسه وحامق من هو أحمق إلى حد يقال أن طبع الشافعي الحماقة، ولكنه عاد ليواسي نفسه ويقنع المتلقي عندما قال أنه لو قابل رجلاً ذا عقلٍ لعاقلهُ وتصرف معه وهذا هو طبع الشافعي كما نعلم.

إذن الاستعارة في البيت الأول مكنية، مطلقة، تبعية، مفردة.

ومن الاستعارة المكنية يقول الشافعي في (تأديب الدهر له) من البحر مجزوء الرمل:

كلَّما أدَّبَنِي الدّهْرُ أَرانِي نَقْصَ عَقْلِي*[1]

وإذا ما ازدَدْت عِلْماً زادنِي علْماً بِجَهْلي

يشبه الشافعي في البيت الأول الدهر بإنسان يؤدبه ويعلمه ويريه نقص علمه، بجامع التأديب والتعليم في كل منهما، فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي التأديب على سبيل الاستعارة المكنية، وبما أنه ذكر ما يلائم المشبه به (أراني) فهي استعارة مرشحة، ولطالما أن الاستعارة حدثت في الفعل (أدبني) فهي استعارة تبعية، وبما أن الاستعارة حدثت بين مفردين فهي استعارة مفردة.

نرى الشافعي في هذين البيتين يذكر فضل الدهر عليه من ناحية التعليم والتأديب كأنه إنسان معلم للشافعي، وقد أبدع الشافعي في ترتيب طرق التأديب، فبدأ بالتعليم عندما لم يكن يعلم شيئاً ثم أتى بالتعليم عندما كان يعلم ما يتعلمه ثم ختم بالفائدة الكبرى من التأديب التي تتمثل في أن المتعلم مهما تعلم وازداد علما يبقى جاهلاً بعلوم أخرى.

إذن الاستعارة في البيت الأول مكنية، مرشحة، تبعية، مفردة.

ومن الاستعارة المكنية المطلقة يقول الشافعي في (أصحابه) من البحر الطويل:

أَجَاعَتْهُمْ الدُّنْيَا فَخَافُوا وَلَمْ يَزَلْ كَذَلِكَ ذُو التَّقوىَ عَنْ العَيْشِ مُلْجَمَا*[2]

حيث يشبه الشافعي في هذا البيت الدنيا بإنسان يُجَوِّعُ الناس ويحرمهم من الطعام، بجامع التجويع والحرمان، فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي التجويع على سبيل الاستعارة المكنية، ولطالما أنه لم يذكر ما يلائم المشبه والمشبه به فهي استعارة مطلقة، وبما أن

---

* أراني نقص عقلي: أراني نقص فهمي وعلمي.

(1) الديوان: ص 332.

* ملجما: لجم فلان عن حاجته: كف.

(2) الديوان: ص 344.

الاستعارة حدثت في الفعل (أجاعتهم) فهي استعارة تبعية، وبما أن الاستعارة حدثت بين مفردين فهي استعارة مفردة.

يتضح لنا أن الشافعي يمدح أصحابه ذوي التقوى الذين أجاعتهم وحرمتهم من ملذات الحياة دنيا الإيمان والتقوى كأن هذه الدنيا هي إنسان جبار متغطرس يتحكم في حياة الناس ويحرمهم من الطعام والشراب والعيش في سعة ورغد.

إذن الاستعارة في هذا البيت مكنية، مطلقة، تبعية، مفردة.

ومن الاستعارة المكنية المرشحة يقول الشافعي في (مغفرة الله) من البحر الطويل:

خفِ اللَّـهَ وارجُهُ لكلِّ عظيمةٍ ولا تُطِعِ النَّفْسَ اللَّجُوجَ* فَتَنْدَمَا[1]

يشبه الشافعي في هذا البيت النفس بإنسان يطاع، بجامع الطاعة في كل منهما، فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي الطاعة على سبيل الاستعارة المكنية، ولطالما أنه ذكر ما يلائم المشبه به (اللجوج) فهي استعارة مرشحة، ولطالما أن الاستعارة حدثت في الفعل (تطع) فهي استعارة تبعية، ولطالما أن الاستعارة حدثت بين مفردين فهي استعارة مفردة.

هنا الشافعي يوقد نار المخافة والرجاء في قلوبنا من خلال نصيحته لنا بأن نخاف الله ونرجوه عند كل ململة تلم بنا.

ثم ينهانا عن إطاعة النفس الملحة على ارتكاب المعاصي فنندم في الدنيا ونلق العقاب في الآخرة كأن هذه النفس إنسان سيء يأمرنا بمعصية الله.

يتضح لنا من هذا البيت أن الشافعي أورد كيفية النجاة من عذاب الآخرة أولاً في الشطر الأول ثم أتى في الشطر الثاني بالنهي عن السبب الذي يجعلنا معرضين للعقاب من الله، فهو بدأ بأسلوب الترغيب ثم أتى بأسلوب الترهيب على طريقة الدعاة، وهو ليس بغريب عنه لطالما كان فقيه الأمة.

إذن الاستعارة في هذا البيت مكنية، مرشحة، تبعية، مفردة.

ومن الاستعارة المكنية يقول الشافعي في (العلم في غير أهله) من البحر الطويل:

أَأَنْثُرُ دُرَّاً بَيْنَ سَـارِحَـةِ البَهَمْ وَأَنْظُمُ مَنْثُوراً لِرَاعِيَةِ الغَنَمْ

لَعَمْرِي لَئِنْ ضُيِّعْتُ في شَرِّ بَلْدَةٍ فَلَسْتُ مُضِيعاً فِيهِمُ غُرَر الكَلِمْ[2]

---

* اللجوج: اللحوح.

(1) الديوان: ص 352.

(2) الديوان: ص 359.

يشبه الشافعي في البيت الأول كتاباته النثرية والشعرية بكبار اللؤلؤ بجامع النفاسة والقيمة العظيمة في كل منهما، فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي النَّثر على سبيل الاستعارة المكنية، ولطالما لم يذكر ملائماً يتعلق بالمشبه ولا المشبه به فهي استعارة مطلقة، ولطالما حدثت الاستعارة في الفعل (أنثر) فهي استعارة تبعية، ولطالما حدثت الاستعارة بين مفردين فهي استعارة مفردة.

ونلاحظ أن الشافعي بدأ البيت الأول بسؤال يخاطب فيه نفسه، فهو يسأل نفسه هل الناس الذين ينشر بينهم كتاباته وشعره بشر يعقلون ويفهمون هذا النتاج الأدبي أم أنهم كما الأنعام يأكلون ويشربون ولا يفهمون، ويتضح هذ المعنى في الاستعارة التي استعان بها حيث شبه نتاجه الأدبي بالدرر وكبار اللؤلؤ وشبه الناس الذين ينشر بينهم نتاجه الأدبي بالأنعام.

ولعل الشافعي يواسي نفسه بسبب عدم رواج نتاجه الأدبي ويرجع هذا الأمر إلى خلل في أذواق وعقول الناس، أو بطريقة أخرى يريد الشافعي أن يرسل لنا رسالة مضمونها: عدم نشر العلم في غير أهله.

ثم يأتي في البيت الثاني بقسم (لعمري) يؤكد من خلاله أنه لن ينشر علمه الجليل في غير أهله، وكأنه يطلب منا أن نسلك مسلكه.

إذن الاستعارة في البيت الأول مكنية، مطلقة، تبعية، مفردة.

ومن الاستعارة المكنية يقول الشافعي في (الطَّمع) من البحر الوافر:

أَمَتُّ مَطَامِعي فأرحْتُ نَفْسي فإنَّ النَّفسَ ما طيعت تهونُ

وَأَحْيَيْتُ القُنُوع وَكَانَ مَيْتاً ففي إحيائهِ عرضٌ مصونُ[1]

يشبه الشافعي في البيت الأول مطامع النفس بإنسان يميته ويقتله، بجامع الخطر في كل منهما، فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي الموت على سبيل الاستعارة المكنية، وبما أنه ذكر ملائماً يتعلق بالمشبه به (ما طيعت) فهي استعارة مرشحة، وبما أنه حدثت الاستعارة في الفعل (أَمَتُّ) فهي استعارة تبعية، وبما أنه حدثت الاستعارة بين مفردين فهي استعارة مفردة.

ويشبه الشافعي في البيت الثاني القنوع والرضى بإنسان كان ميتاً فأحياه، بجامع الإحياء بعد الموت، فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي الإحياء بعد الموت على سبيل الاستعارة المكنية، ولطالما ذكر ملائماً يتعلق بالمشبه به (إحيائه) فهي استعارة مرشحة، ولطالما

(1) الديوان: ص 362.

حدثت الاستعارة في الفعل (أحييت) فهي استعارة تبعية، ولطالما حدثت الاستعارة بين مفردين فهي استعارة مفردة.

إن الشافعي يقدم لنا درساً في الأخلاق، ويتمثل هذا الدرس في قتل مطامع النفس وشهواتها وعدم طاعتها؛ لأن طاعتها تؤدي إلى الهلاك، ويتمثل أيضاً في إحياء القنوع وتربيته جيداً؛ لأنه في إحيائه وقاية لنا.

ويتبين هذا المعنى واضحاً في الاستعارتين حيث يشبه هذه المطامع بإنسان يجبره على ارتكاب الحماقات مما يجعله يقتل هذا الإنسان أي المطامع لكي يريح نفسه، ويشبه القنوع بإنسان عزيز كان ميتاً فأحياه لكي يصونه ويحافظ عليه من الوقوع في التهلكة.

ولابد أن الشافعي استقى المعنى في البيت الثاني من قول الله تعالى: " أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ"[1]، فالشافعي لا يقصد بالإحياء بعد الموت أنه إحياء حقيقي؛ لأن هذا الأمر لا يقدر عليه إلا الله وحده، ولكن يقصد الشافعي بهذا الإحياء إرجاع القناعة من جديد وغرسها في طباعه بعد أن ذهبت عنه.

إذن يحتوي هذان البيتان على استعارتين:

أ- استعارة مكنية، مرشحة، تبعية، مفردة.

ب- استعارة مكنية، مرشحة، تبعية، مفردة.

<u>ومن الاستعارة المكنية يقول الشافعي في (العيب) من البحر الوافر:</u>

نَعيبُ زَمانَنا وَالعَيبُ فينا وَما لِزَمانِنا عَيبٌ سِوانا[2]

حيث شبه الشافعي الزمان بإنسان به عيوب فَيُعَاب، بجامع كثرة العيوب في كل منهما، فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي العيب على سبيل الاستعارة المكنية، وبما أنه ذكر ما يلائم المشبه به (والعيب فينا) فهي استعارة مرشحة، وبما أن الاستعارة حدثت في الفعل (نعيب) فهي استعارة تبعية، وبما أن الاستعارة حدثت بين مفردين فهي استعارة مفردة.

في هذا البيت تتضح لنا رؤية وفلسفة الشافعي في هذه الدنيا، وهذه الرؤية مضمونها: أننا نعيب ونسبُّ الزمان وهو بريء؛ لأن العيب فينا نحن بني آدم، بل إذا أردنا أن نعيب الزمان

(1) سورة الأنعام: الآية 122.

(2) الديوان: ص 376.

فعيبه الوحيد هو نحن بني آدم، فعندما خُلِقَ الإنسان ونزل الأرض ليسكن فيها بدأت أول سلسلة من الجرائم التي تعيبنا ودنَّسنا الزمان بمكرنا وريائنا وتحامل بعضنا على بعض.

واستخدم الشافعي الاستعارة المكنية؛ لكي يثبت هذه الرؤية ويشرحها بصورة بسيطة، حيث شبه الزمان بإنسان بريء خالٍ من العيوب الكبيرة ورغم براءته إلا أن الناس يُعِيبُونَ عليه ويسبُّونه، ولو كان لهذا الإنسان عيب فهو هؤلاء الناس الذين يُعِيبُونهُ.

إذن الاستعارة في هذا البيت مكنية، مرشحة، تبعية، مفردة.

ومن الاستعارة المكنية يقول الشافعي في (طلاق الوالي) من البحر الكامل:

اذْهَبْ فَؤُدُّكَ مِنْ فُؤَادِي طَالِقٌ أَبَدَاً وَلَيْسَ طَلَاقَ ذَاتِ البَيْنِ[1]

يشبه الشافعي حُبَّهُ ووده لصديق كان عزيزاً عليه بامرأة طلقها طلاقاً فيه رجعة، بجامع الكره والفراق، فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي الطلاق على سبيل الاستعارة المكنية، ولطالما أنه ذكر ملائماً للمشبه به (طلاق ذات البين) فهي استعارة مرشحة، ولطالما أن الاستعارة حدثت في اسم الفاعل المشتق (طالق) فهي استعارة تبعية، ولطالما أن الاستعارة حدثت بين مفردين في استعارة مفردة. في هذا البيت يتضح لنا أن الشافعي قد قطع علاقته بصديقه الذي أصبح وَالٍ وتغيرت عاداته ولا رجعة لهذه العلاقة إلا إذا رجع صاحبه إلى أصله وطباعه الحميدة كما يطلق الرجل زوجته طلاقاً لا رجعة فيه إلا إذا صلحت واعتبرت.

ومن المفارقات العجيبة في هذا البيت أن الشافعي أراد أن يثبت للمتلقي أنه وإن كتب الشعر فهذا لن ينسيَه أنه فقيهاً وعالماً بالإسلام شريعةً وعقيدةً وفقهاً وأحكاماً، وهذا كله يتضح في قوله: وليس طلاق ذات البين وهو أحد أنواع الطلاق في الإسلام الذي لا يعرفه إلا العلماء أمثال الشافعي، والتي تتمثل في (الطلاق السني " أ- طلاق أحسن، ب- طلاق حسن " / الطلاق البدعي / الطلاق الرجعي / الطلاق البائن بينونة صغرى / الطلاق البائن بينونة كبرى / الطلاق الصريح / الطلاق بالكناية / الطلاق المنجز)[2].

إذن الاستعارة في هذا البيت مكنية، مرشحة، تبعية، مفردة.

ومن الاستعارة المكنية يقول الشافعي في (غزة) من البحر الطويل:

---

(1) الديوان: ص 380.

(2) معجم لغة الفقهاء: الدكتور محمد قلمجي والدكتور حامد قنيبتي، دار النفائس، بيروت، ط2، 1988م، ص 219 – 220.

وَإِنِّي لَمُشْتَاقٌ إِلَى أَرْضِ غَزَّةٍ وَإِنْ خَانَنِي بَعْدَ التَّفَرُّقِ كِتْمَانِي[1]

يشبه الشافعي في هذا البيت كتمانه لاشتياقه بإنسان خانه وهو في أشد الحاجة إليه وسر جماله التشخيص، بجامع الخيانة عند وقت الحاجة في كل منهما، فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي الخيانة على سبيل الاستعارة المكنية، وبما أنه لم يذكر ما يلائم المشبه ولا المشبه به فهي استعارة مطلقة، وبما أن الاستعارة حدثت في الفعل (خانني) فهي استعارة تبعية، وبما أن الاستعارة حدثت بين مفردين فهي استعارة مفردة.

في هذا البيت يشركنا الشافعي معه في مشاعر الاشتياق إلى غزة التي هي مكان ولادته ونشأته، ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يبوح بهذا الاشتياق علناً بين الناس حتى ظنوا أنه قد نسي بلده ووطنه، وهو في الشطر الثاني في هذا البيت يوضح لنا لماذا لم يبح بهذا الاشتياق؟ والسبب يتمثل في خيانة كتمانه له الذي أبعده قسراً عن غزة.

وهذا المعنى يتضح جليَّاً في الاستعارة التي استخدمها حيث شبه الكتمان بإنسان خائن أبعده قسراً عن وطنه.

ونحن نجد أن المتنبي قد تأثر بهذا البيت في قوله:

مَا لاحَ بَرْقٌ أَوْ تَرَنّمَ طائِرٌ إلاّ انْثَنَيْتُ وَلي فُؤَادٌ شَيّقُ[2]

إذن الاستعارة في هذا البيت مكنية، مطلقة، تبعية، مفردة.

ومن الاستعارة المكنية يقول الشافعي في (الكرم) من البحر البسيط:

لَبَّيْكَ* يَا كَرَمِي لَبَّيْكَ ثَانِية لَبَّيك ثالِثَة مِنْ حَيْثُ تَدْعُونِي[3]

يشبه الشافعي في هذا البيت كرمه بإنسان يدعوه فيلبيه، بجامع المناداة والتلبية في كل منهما، فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي لبيك على سبيل الاستعارة المكنية، وبما أنه ذكر ما يلائم المشبه به (من حيث تدعوني) فهي استعارة مرشحة، وبما أن الاستعارة حدثت في المفعول المطلق (لبيك) فهي استعارة أصلية، وبما أن الاستعارة حدثت بين مفردين فهي استعارة مفردة.

---

(1) الديوان: ص 391.

(2) معجم البلدان، ياقوت الحموي، ص 202، القصيدة رقم 112.

* لبيك: إجابة لك، ولزوماً لطاعتك (وهو مصدر مثنى منصوب على أنه مفعول مطلق).

(3) الديوان: ص 392.

* صرفه: حيله.

نرى أن الشافعي في هذا البيت يدلل على كرمه وجوده من خلال الاستعانة بالاستعارة المكنية حيث شبه كرمه وجوده بإنسان يدعوه فيلبيه.

ومن روعة الاستعارة في هذا البيت أن الشافعي يؤكد كرمه وجوده من خلال تكرار المفعول المطلق (لبيك) حيث يدل هذا على أن كرمه لحوح عليه لا يفارقه ولا يتركه كأنه إنسان يلح على الشافعي لتلبية دعوته.
إذن الاستعارة في هذا البيت مكنية، مرشحة، أصلية، مفردة.

ومن الاستعارة المكنية يقول الشافعي في (الأشراف واللِّئام) من البحر الطويل:

فَمَنْ عَرَفَ الدَّهْرَ الخَؤُونَ وَصَرْفَهُ* تَصَبَّرَ لِلْبَلْوَى وَلَمْ يُظْهِرِ الشَّكْوَى[1]

حيث شبه الشافعي في هذا البيت الدهر بإنسان خؤون، وسر جماله التشخيص، بجامع الخيانة في كل منهما، فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي الخيانة على سبيل الاستعارة المكنية، ولطالما ذكر ما يلائم المشبه به (وصرفه) فهي استعارة مرشحة، ولطالما حدثت الاستعارة في الصفة (خؤون) فهي استعارة تبعية، ولطالما حدثت الاستعارة بين مفردين فهي استعارة مفردة.

هنا في هذا البيت ينقل لنا الشافعي خبرته بهذه الدنيا ومعرفته بهذا الدهر حيث يعلم أن الدهر خائنٌ لا يبقي على أحد ولا يكون حليفاً لأحد، حيث أكد هذا المعنى من خلال الاستعارة المكنية التي استعان بها حيث شبه هذا الدهر الذي لا يبقي على أحد بإنسان يخون أصحابه وأحبابه ولا يبقي على أحد منهم.

ونجد الشافعي يواسينا قبل أن يواسي نفسه من خلال استخدام أسلوب الشرط في بداية هذا البيت، حيث يقول لنا: أن من عرف أن الدهر خائن وذو حيلةٍ يستطيع أن يصبر على مصائبه دون أن يشتكي، وكأنه يريد أن يوضح أنه إذا أردنا أن نتحمل المصائب والملمات التي نتعرض لها في حياتنا دون أن نشتكي فعلينا أولا أن نعرف أن هذا الدهر ذو خيانة وحيلة ولا يرحم أحداً وليس لأحدٍ عنده خاطرٌ.

إذن الاستعارة في هذا البيت مكنية، مرشحة، تبعية، مفردة.

ومن الاستعارة المكنية والتصريحية يقول الشافعي في (المكر والملق) من البحر البسيط:

لَمْ يَبْقَ فِي النَّاسِ إِلَّا الْمَكْرُ وَالْمَلَقُ* شَوكَاً إِذَا لَمَسُوا زَهَرًا إِذَا رَمَقُوا

(1) الديوان: ص 410.

فَإِنْ دَعَتْــكَ ضَرُورَاتٌ لِعشْرَتِــهِمْ فَكُـنْ جَحِيمًا لَعَلَّ الشَّوكَ يَحْتَـرِقُ[1]

حيث شبه الشافعي في الشطر الأول من البيت الثاني الضرورات التي تجبرنا على معاشرة الماكرين والمتملقين بإنسان يجبرنا على فعل شيء لا نريده، بجامع الإجبار على فعل شيء لا نريده، فحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي الدعوة والإجبار على سبيل الاستعارة المكنية، وبما أنه ذكر ما يلائم المشبه به (لعشرتهم) فهي استعارة مرشحة، وبما أن الاستعارة حدثت في الفعل (دعتك) فهي استعارة تبعية، وبما أن الاستعارة حدثت بين صورتين فهي استعارة تمثيلية.

ويشبه الشافعي في الشطر الثاني من البيت الثاني المتملقين والماكرين بالشوك الذي يحترق، بجامع الكره والاشمئزاز في كل منهما، وادعى أن المشبه (المتملقين والماكرين) من جنس المشبه به (الشوك) وداخل فيه، فحذف المشبه وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية، وبما أنه ذكر ما يلائم المشبه والمشبه به (يحترق) فهي استعارة مطلقة.

وبما أن الاستعارة حدثت في الاسم (الشوك) فهي استعارة أصلية، ولطالما أن الاستعارة حدثت بين مفردين فهي استعارة مفردة.

في هذه اللوحة يقدم لنا الشافعي خبرة من خبرات حياته ألا وهي أنه لم يبق من الناس في هذه الدنيا إلا الماكرون والمتملقون، ولأننا مجبرون على معاشرتهم يجب علينا أن نكون صارمين أشداء في التعامل معهم لعلهم يتركون ما هم عليه.

ومن جمال هذه اللوحة أن الشافعي استعان باستعارتين تعتمد كل منها على الأخرى؛ لكي يبسط ويشرح هذه الخبرة الحياتية و النصيحة التي أراد أن يوصلها لنا بصورة بسيطة.

إذن البيت الثاني يحتوى على استعارتين:

أ- استعارة مكنية، مرشحة، تبعية، تمثيلية.

ب- استعارة تصريحية، مطلقة، أصلية، مفردة.

ومن الاستعارة التصريحية يقول الشافعي في (الدعاء) من البحر الوافر:

سِهَامُ اللَّيْلِ لَا تُخْطِي وَلكِنْ لَهَا أَمَدٌ* وَلِلأَمدِ انْقِضَاءُ[2]

---

* الملق: النفاق.

(1) الديوان: ص 292.

* أمد: هدف وغية.

(2) الديوان: ص 114.

نجد الشافعي في هذا البيت يشبه دعاء الليل بالسهم الذي يقصد هدفه ولا يخطئ، بجامع دقة الهدف، وادعى أن المشبه من جنس المشبه به (السهم) و داخل فيه، وحذف المشبه (الدعاء) وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة، ولطالما ذكر ما يلائم المشبه (الليل) وذكر ما يلائم المشبه به (لا تخطي) فهي استعارة مطلقة، ولطالما أن الاستعارة حدثت في اسم (سهام) فهي استعارة أصلية، ولطالما أن الاستعارة حدثت بين مفردين فهي استعارة مفردة.

فالشافعي في هذا البيت يصف الدعاء الذي يقوم به الإنسان في وقت الليل بأنه سهام موجهةٌ إلى هدفها (الله)، ويؤكد الشافعي هذا المعنى في هذه الاستعارة حيث يشبه دعاء الإنسان ربه في الليل كأنه يطلق سهاما متتالية إلى هدف محدد دون أن يخطئ.

ثم نرى الشافعي يعقب على هذا المعنى الموجود في الشطر الأول بمعنى يؤكده في الشطر الثاني ويذيله بحقيقة لا منكر لها وهي: أن لكل شيء أجل وهذا الأجل لابد أن ينقضي، كأنه يريد أن يوضح لنا أن هذا الدعاء مهما طال زمن الاستجابة أو قصر فإنه مستجاب لا محالة؛ لأننا نقصد به من لا يرد الدعاء وهو الله.

إذن الاستعارة في هذا البيت تصريحية، مطلقة، أصلية، مفردة.

نلاحظ مما تم عرضه حول الاستعارة في شعر الإمام الشافعي أن أبياته تناولت كثيراً من ألفاظ الاستعارة ومع ذلك فإنها لا تأتي في كل بيت من أبياته الشعرية بل كانت متناثرة في أبيات ديوانه، حيث كانت متنوعة كالاستعارة التصريحية ، والمكنية، والتبعية، والمطلقة، والتمثيلية.

وترى الباحثة أن فوائد الاستعارة قد تجلت في شعر الشافعي من حيث الإيجاز والاختصار واستخدام المبالغة لما فيها من مبالغة في قياس التشبيه.

كما نلاحظ أنه عن طريق الاستعارة صور المعاني المجردة، وأبرزها عن طريق التجسيم في صورة حسية مشاهدة وملموسة، وأيضاً عن طريق التشخيص من خلال بث الحياة في الجمادات والمعنويات وتصويرها في هيئة أشخاص تتحرك وتتكلم وتحس.

المبحث الرابع: الكناية

أولاً: الحدّ اللغويّ:

أن تتكلم الشيء وتريد غيره، وكنا عن الأمر بغيره يكني كناية، إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه نحو: الرفث والغائط، وقد تكني: أي تستتر من كنى عنه إذا وري [1].

ثانيناً: الكناية اصطلاحاً:

" لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى " [2].

الكناية عند علماء البلاغة القدماء:

يعد أبو عبيدة بن المثنى (ت 209هـ) من أقدم البلاغيين الذين تحدثوا عن الكناية فيقول:" ما فهم من الكلام ومن السياق من غير أن يذكر اسمه صريحاً في العبارة " [3].

تحدث ابن المعتز (ت 296هـ) عن الكناية وقرنها بالتعريض، ولم يعدها فناً من فنون البديع الرئيسة، بل جعلها من محاسن الكلام، ولم يقدم تعريفاً لها، بل اكتفى بأمثلة من الشعر والنثر التي تفيد في توضيح المقصود بهما [4].

قدامة بن جعفر (ت 337هـ) لم يسم الكناية باسمها، بل أطلق عليها مصطلحاً آخر هو الإرداف، ثم وصفها بأنها:" من أنواع ائتلاف اللفظ والمعنى " [5]. ثم وضع لها تعريفاً ضمنياً:" أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى وهو يردفه وتابع له، فإن دل على التابع أبان عن المتبوع " [6].

ثم جاء أبو هلال العسكري (ت 395هـ) وقرن الكناية بالتعريض على نحو ما فعل (ابن المعتز)، وهما عنده شيء واحد، وعرفهما بقوله:" الكناية والتعريض: أن يكنى عن الشيء ويعرض به، ولا يصرح على حسب ما عملوا بالتورية عن الشيء"[7].

---

(1) لسان العرب، ابن منظور، مادة (كنى)، ج 4، ص 2469.

(2) علم البيان، عبد العزيز عتيق، ص 203.

(3) مجاز القرآن، أبو عبيدة، ج 2، ص 73.

(4) ينظر، البديع، ابن المعتز، ص 460.

(5) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص 178.

(6) المرجع نفسه، ص 178 وما بعدها.

(7) الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص 268.

ولقد عرفها الإمام عبد القاهر الجرجاني بقوله:" هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلاً عليه " [1].

وأما التعريف الذي استقرت عليه الكناية فهو تعريف الإمام الخطيب القزويني لها وهو:" لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي " [2]، ولازم المعنى هو المعنى البلاغي أو المجازي، كمعنى الكرم من قولنا:" فلان كثير الرماد "، ومعنى طول القامة:" فلان طويل النجاد ".

ومن خلال الآراء السابقة يتضح المفهوم الاصطلاحي للكناية، وقد استقر ونضج من خلال تعريف القزويني.

الفرق بين الكناية والتعريض:

اهتم كثير من علماء البلاغة بتوضيح الفرق بين الكناية والتعريض، ومن هؤلاء (ابن الأثير) الذي فرق بين الكناية والتعريض من جهة خفاء الدلالة ووضوحها، حيث عرف التعريض بقوله:" هو اللفظ الدال على الشيء عن طريق المفهوم لا بالوضع الحقيقي ولا المجازي "[3]. ثم فرق بينهما من جهة اللفظ بقوله:" واعلم أن الكناية تشمل اللفظ المفرد والمركب معاً، فتأتي على هذا تارة وعلى هذا أخرى، وأما التعريض فإنه يختص باللفظ المركب، ولا يأتي في اللفظ المفرد البته، والدليل على ذلك أن التعريض لا يفهم المعنى فيه من جهة الحقيقة، ولا من جهة المجاز، وإنما يفهم من جهة التلويح والإشارة، وذلك لا يستقل به اللفظ المفرد، ولكنه يحتاج في الدلالة عليه إلى اللفظ المركب " [4]. ومن الأمثلة على التعريض: قوله تعالى:" قَالُوا أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ، قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِنْ كَانُوا يَنْطِقُونَ " [5].

فجاء رد سيدنا إبراهيم على سبيل الاستهزاء، والقول فيه أن قصد إبراهيم – عليه السلام – تعريض يبلغ فيه غرضه من إلزام الحجة عليهم والاستهزاء بهم.

ويمكن أن نوجز الفروقات بين الكناية والتعريض في أمرين:

---

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص 105.
(2) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ص 154.
(3) المثل السائر ، ابن الأثير، ص 56.
(4) المرجع السابق، ص 57.
(5) سورة الأنبياء: الآية 62 – 63.

الأمر الأول: التعريض أخفى من الكناية من حيث خفاء الدلالة ووضوحها.

الأمر الثاني: التعريض يقع في اللفظ المركب دون المفرد من حيث اللفظ، في حين تقع الكناية في اللفظ المفرد والمركب

أقسام الكناية:

تنقسم الكناية باعتبار المكنى عنه إلى ثلاثة أقسام:[1]

1- **كناية عن صفة:** وهي التي يطلب بها نفس الصفة. والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية، كالجود والكرم والشجاعة وأمثالها، كقول الخنساء في أخيها صخر:

طويلُ النِّجادِ رَفِيعُ العِمَادِ كثيرُ الرَّمَادِ إذا مَا شَتَا

فطويل النجاد كناية عن شجاعته، ورفيع العماد كناية عن عظمته في قومه، وكثير الرماد كناية عن كرمه، وكل هذه الكنايات كُنّى بها عن صفات.

2- **كناية عن موصوف:** وهي التي يكون المعنى المكنّى عنه موصوفاً، فننتقل من صفته إليه. ويستلزم هذا أن تكون الصفة مذكورة. كقول الشاعر في مدح دار للعلوم

وجدتْ فيك بنت عدنان داراً ذكرّتها بدَاوَةَ الأعرابِ

فلفظة (بنت عدنان) كناية عن اللغة العربية وهي هنا موصوف وصفتها أنها مختصة بعدنان وغيره من الأقوام.

3- **كناية عن نسبة:** ويراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه، أو بعبارة أخرى يطلب بها تخصيص الصفة بالموصوف.

إنَّ السَّماحَةَ وَالمُروءَةَ وَالنَّدى في قُبَّةٍ ضُرِبَت عَلى ابنِ الحَشرَجِ

فقد نسب الشاعر السماحة والمروءة والندى للخيمة المضروبة على الأمير ابن الحشرج، ونسبة الصفات الحميدة لقبته كناية عن نسبتها لابن الحشرج نفسه.

أقسام الكناية باعتبار الوسائط (اللوازم): تنقسم الكناية باعتبار الوسائط إلى أربعة أقسام[2]:

---

(1) ينظر، علم البيان، عبد العزيز عتيق، ص 212- 218، علم البيان بين النظريات والأصول، ديزيره سقال، ص 178 - 180.

(2) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، ص 273-274.

1- **التعريض:** " أن يطلق الكلام ويشار به إلى معنى أخر يفهم من السياق "، نحو: قولك للمؤذي (المسلم من سلم المسلمون من لسانه ويده) فالمعنى الأصلي انحصار الإسلام فيمن سلم الناس من يده ولسانه، والمعنى الكنائي اللازم للمعنى الأصلي انتفاء الإسلام عن المؤذي مطلقاً، وهو المعنى المقصود من اللفظ.

2- **التلويح:** وهو كناية كثرت فيها الوسائط بين اللازم والملزوم، ونحو: (أولئك قوم يوقدون نارهم في الوادي)، انتقل من اشعال النار في الوادي المنخفض، إلى إخفاء النيران، ومنه إلى عدم اهتداء الضيف اليهم، وبالتالي بخلهم.

3- **الرمز:** هو كناية قلت وسائطها، مع خفاء اللزوم بلا تعريض، نحو: (غليظ الكبد) كناية عن القسوة، (عريض الوسادة) كناية عن البلاهة.

4- **الإيماء أو الإشارة:** هو الذي قلت وسائطه، مع وضوح اللوازم، بلا تعريض، نحو: قول البحتري:

أَوَ مَا رأيتَ الْمَجْدَ أَلْقَى رَحْلَه في آلِ طَلْحَةَ ثمَّ لم يَتَحَوَّلِ

بلاغة وجمالية الكناية:

للكناية محاسن عديدة، ذكرها أهل البلاغة ورأوا فيها مظهراً من مظاهر البلاغة، وأسلوباً من أساليب البيان، وغاية لا يقوى على الوصول إليها إلا كل بليغ متمرس، لطف طبعه، وصفت قريحته، والسر في بلاغتها أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها [1]. مثال على ذلك قول البحتري:

يَغُضُّونَ فَضْلَ اللَّحْظِ مِنْ حَيْثُ مَا بَدَا لَهُمْ عَنْ مَهِيبٍ فِي الصُّدُورِ مُحَبَّبِ

فالشاعر كنى عن إكبار الناس للممدوح بغض البصر الذي هو في الحقيقة دليل على الهيبة والإجلال.

ولعل أسلوب الكناية من بين أساليب البيان هو الأسلوب الوحيد الذي يستطيع به المرء أن يتجنب التصريح بالألفاظ الخسيسة أو الكلام الحرام [2].

تحدث عبد العزيز عتيق عن بلاغة **وخصائص الكناية وهي**[3]:

1- إعطاء المعنى مصحوباً بالدليل كقول ابي فراس:

---

(1) المرجع السابق، ص 277.

(2) علم البيان، عبد العزيز عتيق، ص 226.

(3) ينظر، علم البيان، عبد العزيز عتيق، ص 223-225.

وَقد كنتُ أخشَى الهجرَ والشملُ جامعٌ وفي كلِّ يومٍ لقيةٌ وخطابُ

فكيفَ وفيما بيننا ملكُ قيصرٍ وَللبَحْرِ حَوْلي زَخْرَةٌ وَعُبَابُ

فكنى الشاعر بقوله (ملك قيصر، عباب) عن صفة البعد الشاسع بينهما، فجمال هذه الكناية ليس في المعنى المكنى عنه بل في الاتيان بالدليل على هذا البعد، وهو الاتيان بملك قيصر والبحر الزاخر والعباب وإثباته للمكنى عنه في صورة برهان محسوس.

2- تجسيم المعاني وإخراجها صوراً محسوسة تزخر بالحياة والحركة: كما في قوله تعالي: "فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَىٰ مَا أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبِّي أَحَدًا " [1]

وفي الآية كناية عن صفتي الندم والحصرة، وهما صفتان معنويتان، فدخلت فيهما الكناية فجسمتهما في صورة إنسان اعتراه الذهول من هول ما أصاب بستانه، فوقف يقلب كفيه حسرة وندامة على أمله المنهار أمام ناظريه.

3- تفخيم المنعى في النفوس: كما في قوله تعالى: " الْقَارِعَةُ، مَا الْقَارِعَةُ، وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ"[2].

فلفظة القارعة كناية عن موصوف هو القيامة، وقد عدل السياق عن التصريح بلفظ القيامة إلى التكنية عنها بلفظ القارعة لإثبات شاهده ودليله وهي أنها تقرع القلوب، وذلك تفخيماً لشأن القيامة بالنفوس.

1. التعمية والتغطية خوفاً على المكنى عنه أو خوفاً منه: كقول الشاعر:

أَلماً بِذاتِ الخالِ فَاستَطلِعا لَنا عَلى العَهدِ باقٍ وُدُّها أَم تَصَرَّما

فقد كنى الشاعر بلفظ (ذات الخال) عن اسم إحدا صاحباته حرصاً على سمعتها وصوناً لاسمها عن الابتذال.

وأخيراً لا ننسى وظيفة مهمة تؤديها الكناية حين يريد المتكلم الاقتصاد في التعبير والابتعاد عن التزيد في الأداء اللغوي، وتجنب الحشو وتقليل الألفاظ، وفي الوقت نفسه تؤدي إلى التوصل للكثير من المعاني عن طريق الإيحاء

فن الكناية في شعر الشافعي:

سنتحدث في هذا الجانب عن الأبيات الشعرية التي تناولت الكناية بأنواعها في ديوان الشافعي ومنها:

---

(1) سورة الكهف: الآية 42.

(2) سورة القارعة: الآية 1-3.

الكناية عن صفة يقول الشافعي في (القضاء) من البحر الوافر:

وَكُنْ رَجُلاً عَلَى الأَهْوَالِ* جَلْدَاً* وَشِيمَتُكَ السَّمَاحَةُ وَالوَفَاءُ[1]

في هذا البيت يكنِّي الشافعي بـ (كن رجلاً جلداً) عن صفة الصبر والتحمل فهي كناية عن صفة – هي التي يُطْلَب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية – حيث أطلق لفظ (رجلاً) وأراد به لازم معناه (التحمل) مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

حيث نجد الشافعي في هذا البيت يأمر المتلقي بأن يتحمل ويصبر على مصائب الدنيا وأهوالها، وأن لا تؤثر هذه الأهوال على طباعه وأن تبقى شيمته السماحة والوفاء والكرم، فكنَّى عن الصبر والتحمل بلفظةِ (رجلاً) تفخيماً للمعنى في نفس السامع.

إذن الكناية في هذا البيت: كناية عن صفة، والغرض منها تفخيم المعنى في النفوس.

ومن الكناية عن صفة يقول الشافعي في (عمر الفتى) من البحر الخفيف:

وَاحَسْرَةً للفتى ساعةً يَعِيشُها بعَد أَوِدَّائِه*

عمرُ الفتى لو كان في كفِّه رمى به بعد أحبَّائِهِ[2]

في البيت الثاني يكنِّي الشافعي بـ (رمى به بعد أحبائه) عن صفة شدة الحسرة والندامة فهي كناية عن صفة – هي التي يُطْلَب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية – حيث أطلق لفظ (رمى به) وأراد به لازم معناه (الحسرة) مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

فنرى الشافعي في هذين البيتين يبيّن لنا حسرة الإنسان على فقده أحبابه ، وأن حياة المرء بعد فقد الأحباب لا معنى لها ولو كان الأمر بيده لاستغنى عن هذه الحياة المليئة بالتحسُّر والندم، فكنَّى عن الحسرة والندم بلفظ (رمى به بعد أحبائه) تجسيماً للمعنى وإخراجه صورةً محسوسةً تزخر بالحياة والحركة.

إذن الكناية في البيت الثاني: كناية عن صفة ، والغرض منها تجسيم المعنى وإخراجه صوراً محسوسةً تزخر بالحياة والحركة.

ومن الكناية عن صفة يقول الشافعي في (الحظ) من البحر الوافر:

---

* الأهوال: المصائب.

* جلداً: قوياً.

(1) الديوان: ص 111.

* أودائه: أصحابه.

(2) الديوان: ص 115.

تَمُوتُ الأُسْدُ فِي الغَابَاتِ جُوعاً وَلَحْمُ الضَّأْنِ* تَأْكُلُهُ الكِلَابُ[1]

في هذا البيت يكنِّي الشافعي بـ (تموت الأسد... الكلاب) عن صفة الحظ السيء للأشراف والحظ الجيد للِّئام فهي كناية عن صفة– هي التي يُطْلَب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية – حيث أطلق البيت كله وأراد به لازم معناه (الحظ) مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

فنرى الشافعي في هذا البيت يوضح ما آل الزمان إليه حيث أصبح للوضيع حظ أشرف من حظ الشريف، فالشافعي استخدم الحيوانات لكي يثبت معناه في هذه الكناية؛ لأننا نعلم أيَّ الحيوانات أشرف وأيَّها أوضع مكانة فيسهل علينا فهم المعنى الذي يريد أن يوصله الشافعي إلينا.

إذن الكناية في هذا البيت: كناية عن صفة، والغرض منها تجسيم المعاني وإخراجها صوراً محسوسةً تزخر بالحياة والحركة.

ومن الكناية عن صفة يقول الشافعي في (حق الأديب) من البحر البسيط:

وَالعُودُ لَوْ لَمْ تَطِبْ مِنْهُ رَوَائِحُهُ لَمْ يَفْرِقِ النَّاسُ بَيْنَ العُودِ وَالحَطَبِ[2]

في هذا البيت يكنِّي الشافعي بـ (البيت كله) عن صفة التميُّز والاختلاف فهي كناية عن صفة– هي التي يُطْلَب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية – حيث أطلق لفظ (البيت كله) وأراد به لازم معناه (التميز) مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

فنجد الشافعي في هذا البيت يظهر لنا كيفية التمييز بين البشر من حيث العلم والأخلاق والحسب والنسب، وقد استطاع أن يوصل لنا هذا المعنى من خلال استخدام الكناية عن صفة، حيث كنَّى عن صفة التميز والاختلاف بـ (البيت كله) إتياناً بالمعنى مصحوباً بالدليل.

إذن الكناية في هذا البيت: كناية عن صفة، والغرض منها الإتيان بالمعنى مصحوباً بالدليل.

ومن الكناية عن صفة بالتعريض يقول الشافعي في (التَّغرُّب) من البحر البسيط:

وَالشَّمْسُ لَو وَقَفَتْ فِي الفُلْكِ دَائِمَةً لَمَلَّهَا النَّاسُ مِنْ عُجْمٍ وَمِنَ عَرَبِ[3]

---

* لحم الضأن : الخراف

(1) الديوان: ص 125.

(2)الديوان: ص 147.

(3) الديوان: ص 151.

في هذا البيت يكنِّي الشافعي بـ (والشمس... دائمة) عن صفة التغرُّب فهي كناية عن صفة– هي التي يُطْلَب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية – حيث أطلق لفظ (والشمس... دائمة) وأراد به لازم معناه (التغرَّب) مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

حيث نرى الشافعي في هذا البيت يُظهر أهمية السفر والتغرُّب للإنسان؛ لأن الإنسان يحصل على علم أكثر من خلال السفر ويتعرض لتجارب كثيرة تفيده في حياته ويعوده على تحمل الصعاب والمشقات، وكيف لا وهو كان كثير السفر حتى أصبح عالم الأمة، وهو يؤكد هذا المعنى من خلال الاستعانة بالطبيعة بل بأهم عنصر من عناصر الطبيعة وهي الشمس، حيث يقول الشافعي أن الشمس لو بقيت في مكان واحد لا تتحرك إلى غيره لَمَلَّهَا النَّاسُ جميعاً، حيث كنَّى عن التغرَّب بـ (والشمس... دائمة) إتياناً بالمعنى مصحوباً بالدليل.

ونلاحظ أن في هذا البيت أيضاً كناية بالتعريض – هو إطلاق الكلام والإشارة به إلى معنى آخر يُفهم من السياق – فالمعنى الصريح للبيت (أن الشمس لا تقف في مكان واحد، ويلزم منه أن الشمس متحركةٌ).

إذن الكناية في هذا البيت: كناية عن صفة، و كناية بالتعريض، والغرض منها الإتيان بالمعنى مصحوباً بالدليل.

ومن الكناية عن صفة يقول الشافعي في (أفضل الناس) من البحر البسيط:

لا تَمنعَنَّ يدَ المعروفِ عن أَحدٍ ما دُمْتَ مُقْتَدِرًا فالسَّعْدُ تاراتُ[1]

في هذا البيت يكنِّي الشافعي بـ (يد المعروف) عن صفة العطاء والجود فهي كناية عن صفة– هي التي يُطْلَب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية – حيث أطلق لفظ (يد المعروف) وأراد به لازم معناه (العطاء) مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

حيث نجد الشافعي في هذا البيت يقدم لنا نصيحة دنيوية نحصل من خلالها على أجر في الدنيا ونعيم في الآخرة وتتمثل في قوله: لا تمتنع عن تقديم العطاء للناس ما دمت تملك المقدرة على العطاء؛ لأنه يجلب لك السعادة في الدنيا والأخرة، واستطاع الشافعي أن يعبر عن هذا المعنى من خلال استخدام الكناية عن صفة حيث كنَّى بـ (يد المعروف) عن صفة العطاء تفخيماً للمعنى في نفس السامع.

إذن الكناية في هذا البيت: كناية عن صفة، والغرض منها تفخيم المعنى في النفوس.

ومن الكناية عن صفة يقول الشافعي في (عزَّة النفس) من البحر الطويل:

---

(1) الديوان: ص 157.

عَلَيَّ ثِيَابٌ لَوْ يُبَاعُ جَمِيعُهَا بِفَلْسٍ* لَكَانَ الفَلْسُ مِنْهُنَّ أَكْثَرَا[1]

في هذا البيت يكنِّي الشافعي بـ (البيت كله) عن صفة الفقر الشديد فهي كناية عن صفة– هي التي يُطْلَب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية – حيث أطلق لفظ (البيت كله) وأراد به لازم معناه (الفقر الشديد) مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

فنجد الشافعي في هذا البيت يصف حالة الفقر الشديد التي كان يعيش فيها إلى حد وصل فيه أن ثيابه رثَّة بالية لا تساوي فَلساً واحداً، فأظهر هذا المعنى من خلال الاستعانة بالكناية عن صفة حيث كنَّى عن صفة الفقر الشديد بـ (البيت كله) تجسيماً للمعنى وإخراجه صورةً محسوسةً تزخر بالحياة والحركة.

إذن الكناية في هذا البيت: كناية عن صفة، والغرض منها تجسيم المعاني وإخراجها صوراً محسوسة تزخر بالحياة والحركة.

ومن الكناية عن صفة يقول الشافعي في (الحذر) من البحر الخفيف:

وَاغْسِلْ يَدَيْكَ مِنَ الزَّمَانِ وَأَهْلِهِ وَاحْذَرْ مَوَدَّتَهُمْ تَنَلْ مِنْ خَيْرِهِ[2]

في هذا البيت يكنّي الشافعي بـ (واغسل يديك... وأهله) عن صفة الحذر فهي كناية عن صفة– هي التي يُطْلَب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية – حيث أطلق لفظ (واغسل يديك... وأهله) وأراد به لازم معناه (الحذر) مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

في هذا البيت تتضح إحدى خبرات الشافعي التي حصل عليها من خلال تجاربه في هذه الحياة والتي تتمثل في قوله: احذر مودة الزمان وأهل الزمان ولا تنخدع بهما ولا تُعَوِّل كثيراً عليهما؛ لأنهما ذوا غدرٍ وخيانة، فهو يؤكد هذا المعنى من خلال استخدام الكناية عن صفة حيث كنَّى عن صفة الحذر بلفظ (واغسل يديك من الزمان وأهله) تفخيماً للمعنى في نفس السامع.

إذن الكناية في هذا البيت: كناية عن صفة، والغرض منها تفخيم المعنى في النفوس.

ومن الكناية عن صفة يقول الشافعي في (الاعتماد على النفس) من البحر مجزوء الكامل:

ما حكَّ جلدكَ مثلُ ظفركَ فَتَوَلَّ أنْتَ جَميعَ أمركْ[3]

---

* الفلس: عملة، سدس الدرهم.

(1) الديوان: ص 225.

(2) الديوان: ص 234.

(3)الديوان: ص 242.

في هذا البيت يكنِّي الشافعي بـ (ما حك جلدك مثل ظفرك) عن صفة الاعتماد على النفس فهي كناية عن صفة– هي التي يُطْلَب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية – حيث أطلق لفظ (ما حك جلدك مثل ظفرك) وأراد به لازم معناه (الاعتماد على النفس) مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

حيث نجد الشافعي في هذا البيت ينقل إحدى خبرات حياته لنا والتي تتمثل في قوله: لا يحك جلدك بالشكل الذي ترضى عنه إلا ظفرك، وأنه لن يقوم بجميع أمورك بالشكل الذي ترضاه إلا نفسك، وأكد هذا المعنى من خلال الاستعانة بالكناية عن صفة حيث كنَّى عن الاعتماد على النفس بـ (ما حك جلدك مثل ظفرك) تجسيماً للمعنى وإخراجه صورةً محسوسةً تزخر بالحياة والحركة.

إذن الكناية في هذا البيت: كناية عن صفة، والغرض منها تجسيم المعاني وإخراجها صوراً محسوسةً تزخر بالحياة والحركة.

ومن الكناية عن صفة يقول الشافعي في (الجود) من البحر الطويل:

إِذَا لَمْ تَجُودُوَا وَالأُمُورُ بِكُمْ تُمْضَى وَقَدْ مَلَكَتْ أَيْدِيكُمُ البَسْطَ والقَبْضَا

فَمَاذَا يُرَجّى مِنْكُمُ إِنْ عَزَلْتُمُ وَعَضَّتْكُمُ الدُّنْيَا بأَنْيابِهَا عَضَّا

وَتَسْتَرْجِعُ الأَيّامُ مَا وَهَبَتْكُمُ وَمِنْ عَادَةِ الأَيَّامِ تَسْتَرجِعُ القَرْضَا[1]

في البيت الأول يكنِّي الشافعي بـ (البسط) عن صفة الجود والكرم، وبـ (القبض) عن صفة الشح والبخل فهي كناية عن صفة– هي التي يُطْلَب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية – حيث أطلق لفظي (البسط) و (القبض)وأراد بهما لازم معناه (الكرم) و(البخل) مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

فالشافعي في هذا البيت يشرح حقيقةً دنيويةً يعلمها القاصي والداني ألا وهي: أنه إذا لم نَجُدْ ونحن نملك المال فمتى نَجود ؟

أنجود ونحن لا نملك المال والدنيا قد اشتدت علينا ؟، ثم يأتي الشافعي في البيت الأخير ليقرر المعنى الموجود في البيتين السابقين فها هو يقول: أن الأيام ستسترجع ما وهبتنا إياه؛ لأنه من عادة الأيام أن تسترجع ما قرضته لنا.

إذن الكناية في هذا البيت: كناية عن صفة، والغرض منا الإتيان بالمعنى مصحوباً بالدليل.

---

(1) الديوان: ص 264.

ومن الكناية عن صفة يقول الشافعي في (حب أهل البيت) من البحر الطويل:

فَلاَ زِلْتُ ذَا رَفْضٍ وَنَصْبٍ كِلاَهُمَا بحبَّيهِما حَتَّى أُوسَّدَ فِي الرَّمْلِ[1]

في هذا البيت يكنِّي الشافعي بـ (ذا رفض) و(ذا نصب) عن حبه لِعَلِيٍّ بن أبي طالب في الأولى وعن حبه لأبي بكر الصديق في الثانية فهي كناية عن صفة– هي التي يُطْلَب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية – حيث أطلق لفظي (ذا رفض) و(ذا نصب) وأراد بهما لازم معناه (حب علي) و(حب أبي بكر) مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

فنجد الشافعي في هذا البيت يعترف بأنه رافضي ناصبي طالما الناس يرون أن حبه لعلي يجعله من الروافض وكذلك حبه لأبي بكر يجعله من النواصب، وهو يصرُّ على حبهما حتى يموت، حيث أكد هذا المعنى من خلال استخدامه للكناية عن صفة في الشطر الثاني، وذلك عن طريق الكناية بـ (أوسد في الرمل) عن صفة الموت.

إذن الكناية في هذا البيت: كناية عن صفة، والغرض منها الارتفاع بمستوى الحديث.

ومن الكناية عن موصوف يقول الشافعي في (حبَّ آل محمد صلّ الله عليه وسلم) من البحر الطويل:

يُصَلَّى عَلَى المَبْعُوثِ مِنْ آلِ هَاشِمٍ وَ يُعْزَى بَنُوهُ! إنَّ ذَا لَعَجِيبُ[2]

في هذا البيت يكنِّي الشافعي بـ (المبعوث) عن موصوف (محمد) فهي كناية عن موصوف – هي أن يُذكر في الكلام صفة أو عدة صفات، يُراد بها موصوف معين، وهي تختص بالمكنى عنه – حيث أطلق لفظ (المبعوث) وأراد به لازم معناه (مُحَمَّد) مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

حيث نجد الشافعي في هذا البيت يتعجب من حال أتباع محمد وما وصلوا إليه في هذه الدنيا، وفي نفس الوقت يُصلَّى على نبيهم، فيبين الشافعي مدى المفارقة العجيبة بين هذين الأمرين، فكنَّى عن النبي محمد بلفظ (المبعوث) تفخيماً للمعنى في النفوس.

إذن الكناية في هذا البيت: كناية عن موصوف، والغرض منا تفخيم المعنى في النفوس.

ومن الكناية عن موصوف يقول الشافعي في (تمييز الكلام قبل الإجابة) من البحر المتقارب:

سَيُفْتَحُ بَابٌ إِذَا سُدَّ بَابُ نَعَمْ، وَتهُونُ الأُمُورُ الصِّعَابُ[3]

---

(1)الديوان: ص 326.

(2) الديوان: ص 123.

(3) الديوان: ص 134.

في هذا البيت يكنِّي الشافعي بـ (سيفتح... باب) عن موصوف (فرج الله) فهي كناية عن موصوف – هي أن يُذكر في الكلام صفة أو عدة صفات، يُراد بها موصوف معين، وهي تختص بالمكنى عنه – حيث أطلق لفظ (سيفتح باب) وأراد به لازم معناه (فرج الله) مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

حيث نرى الشافعي في هذا البيت يقرر حقيقة إلهية معروفة عند جميع عباد الله وهي أن فرج الله لا ينقطع فإذا قطع الله من هنا وصل من هنا، وإذا ضاقت من هنا فُرِجت من هنا، وأن الأمور مهما صَعُبَت وتعقدت فإنها عند الله هيِّنة فيهوِّنها على عباده، حيث أكد الشافعي هذا المعنى من خلال استخدام الكناية عن موصوف فكنَّى عن فرج الله بلفظ (سيفتح باب) تجسيماً للمعنى وإخراجه صورةً محسوسةً تزخر بالحياة والحركة.

إذن الكناية في هذا البيت: كناية عن موصوف، والغرض منها تجسيم المعاني وإخراجها صوراً محسوسة تزخر بالحياة والحركة.

ومن الكناية عن موصوف يقول الشافعي في (راحة البال) من البحر الوافر:

خَفِيفُ الظَّهرِ لَيْسَ لَهُ عِيَالٌ خليٌّ منْ حُرِمتُ وَمنْ دُهيْتُ[1]

في هذا البيت يكنِّي الشافعي بـ (خفيف الظهر) عن موصوف (الرجل الذي لا عيال له) فهي كناية عن موصوف – هي أن يُذكر في الكلام صفة أو عدة صفات، يُراد بها موصوف معين، وهي تختص بالمكنى عنه – حيث أطلق لفظ (خفيف الظهر) وأراد به لازم معناه (الرجل الذي لا عيال له) مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

حيث نجد أن الشافعي في هذا البيت يتحدث عن راحة البال ويذكر صورةً من صور هذه الراحة التي تتمثل في: الرجل الذي لم ينجب عيالاً مرتاح البال؛ لأنه غير مشغول في مشاكل وهموم الأطفال، فأكد هذا المعنى من خلال استخدام الكناية عن موصوف حيث كنّى عن الرجل الذي لا عيال له بلفظ (خفيف الظهر) تعبيراً عن المعنى المجرد والغيبي الذي لا يمكن إيصاله بالألفاظ المباشرة.

إذن الكناية في هذا البيت: كناية عن موصوف، والغرض منها التعبير عن المعاني المجردة والغيبية التي لا يمكن إيصالها بالألفاظ المباشرة.

ومن الكناية عن موصوف يقول الشافعي في (كيف الوصول إلى سعاد) من البحر الكامل:

(1) المرجع نفسه، ص 159.

كيفَ الوُصولُ إلى سُعادَ ودُونها قُلَلُ* الجبالِ ودونهُنَّ حُتوفُ

والرِّجلُ حافيةٌ ولا ليَ مَركَبٌ والكَفُّ صِفرٌ والطّريق مَخُوفُ[1]

في البيت الأول يكنِّي الشافعي بـ (سعاد) عن موصوف (الله) فهي كناية عن موصوف – هي أن يُذكر في الكلام صفة أو عدة صفات، يُراد بها موصوف معين، وهي تختص بالمكنى عنه – حيث أطلق لفظ (سعاد) وأراد به لازم معناه (الله) مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

حيث نرى الشافعي في هذين البيتين يسير على نهج الشعراء في العصر الجاهلي في المقدمة الطلليَّة، حيث بدأ بالوقوف على الأطلال ثم الاستعارة باسم سعاد ليعبر به عن محبوبه الأكبر وهو الله جلَّ جلاله ، ثم يصف المصاعب والعراقيل التي تواجهه في طريقه إلى الله من معاصٍ وذنوبٍ والخلاء من الحسناتِ وأعمال الخير، فهو يؤكد هذا المعنى من خلال التكنية بـ (مصاعب السفر إلى ديار المحبوبة)عن (مصاعب الطريق إلى الله وجنته) تعميةً وتغطيةً خوفاً من المكنى عنه.

إذن الكناية في هذا البيت: كناية عن موصوف، والغرض منها التعمية والتغطية خوفاً من المكنى عنه.

ترى الباحثة فيما تم عرضه حول الكناية في شعر الإمام الشافعي، أنه استخدم من أقسام الكناية: الكناية عن صفة وقد كثر ترددها في أبياته، بحيث يمكن القول: إنها المحور الرئيسي للصورة الكنائية، وذلك يرجع إلى قيمتها التأكيدية الواضحة، التي تنعكس على السياق.

كما استخدم الكناية عن الموصوف وهي جاءت بعد الكناية عن الصفة في شعر الشافعي، أما الكناية عن نسبة لم نرصد أي وجود لها.

ويفسر كثرة تردد الكناية عن صفة؛ لأنها أثبت وأبقى من الموصوف، فالموصوف يذهب وتبقى الصفات.

---

* قلل: المفرد: قُلّة: أعلى الجبل.

(1) الديوان: ص 284.

الفصل الثالث

الموسيقى

تمهيد:

اهتم العرب منذ القدم بموسيقى الشعر، وامتاز شعرهم بعموديته الموسيقية، وتتأصل موسيقى الشعر عندهم بعلم العروض الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي، ويعدّ – الخليل بن أحمد – من أبرز علماء العرب الذين منهجوا الدراسة الموسيقية.

وتعد الموسيقى أبرز صفات الشعر، حيث كان علماء العربية القدماء لا يرون في الشعر أمراً جديداً يميزه عن النثر إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي، وكان قبلهم (أرسطو) يرى أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين: الأولى غريزة المحاكاة أو التقليد، والثانية غريزة الموسيقى والإحساس بالنغم[1]، ثم جاء النقاد العرب في العصور المتأخرة فعدوا الموسيقى من مكونات بنية القصيدة، ومن العناصر الرئيسة في العمل الفني وتجلى ذلك في تعريفهم المأثور للشعر بأنه" الكلام الموزون المقفى "[2].

وترى الباحثة أن هذا التعريف أعطى الموسيقى أهمية خاصة، ومكانة الصدارة في تمييز الشعر عن غيره من فنون الأدب.

وتلعب الموسيقى دوراً أساسياً في تنسيق البناء العام للقصيدة وتوحيده، والفصل بين الشعر وغيره " فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[3].

وهناك من ينادي بأن " الموسيقى الشعرية نغمات توحي بقيم المجتمع وما فيه من مُثل وعادات وتقاليد كما أنها استجابة حية لنداء الفكر والعاطفة، فالموسيقى الشعرية تعبير عن احتياجات المجتمع ودعوة لبناء أصوله ونداء لسمة التطور البشري "[4].

وتعد الموسيقى الشعرية إحدى الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها، بالإضافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية، وعلى هذا الأساس نستطيع أن نخلص إلى أن النظم – أي موسيقى الشعر – يعتبر من المقاييس الأساسية التي تميز فن الشعر عن فن النثر.[5]

---

(1) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص 12.

(2) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص 13.

(3) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص 15.

(4) الموسيقى الشعرية قيم وإلهام وأصول، د. نادية أحمد مسعد، ص 13.

(5) الأدب وفنونه، د. محمد مندور، ص 27.

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

وأستهل دراستي بنوع من أنواع الموسيقى، وهي الموسيقى الخارجية التي تركز بشكل أساسي على الوزن والقافية.

أولاً: الوزن:

يعد الوزن من الأركان الأساسية التي يقوم عليها بناء الشعر، وهو أحد العناصر المهمة التي ينصهر بها الشعر ويتطور، ويعرّف الوزن بأنه:" مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية "[1]، ولا شك أن الوزن كان ولا يزال من أهم أركان الشعر، فالقصيدة إذا فقدت الوزن خرجت عن دائرة الشعر إلى دائرة الفن النثري، وأكد على ذلك ابن الرشيق القيرواني بقوله:" إن الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاه به خصوصية "[2].

ولا ريب أن الوزن يبث في الشعر صفة التنظيم الرنان عبر توالي الحركات والسكنات، لذلك " يبدو أن الحركة المنتظمة للوزن شبيهة بالحركة المنتظمة لإيقاع الموسيقى؛ لأن كلاً منهما يقوم على نفس المبدأ، وهو تناسب حركة الأصوات في تعاقبها المنتظم الرنان "[3]، ولا يعد الوزن صفة شكلية للشعر فحسب، بل إنه يتعدى الشكل إلى المضمون، فيؤثر في اختيار الشاعر للألفاظ وتأليفها مع بعضها البعض، كما يبعث في الكلمة أو العبارة المألوفة روحاً من الإيحاء والتأثير ما لا يكون لها في النثر[4].

ولا يعدُّ الوزن في الشعر صورة موسيقية فرضت عليه فرضاً لتكون حلية تزينه، بل يمكن القول: إنّ الوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة ولا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً؛ لأن العاطفة بطبيعتها قوة نفسية وجدانية لها مظاهر جسمية تبدو على الإنسان الغاضب أو الفرح أو الحزين[5].

ونرى تأكيداً للرأي السابق، فقد ربط الدكتور إبراهيم أنيس بين الوزن وبين نبض القلب، حيث رأى أن هناك صلة بين النبض وما يقوم به الجهاز الصوتي وقدراته على النطق بعدد من المقاطع، فتزداد نبضات القلب مع الانفعالات النفسية التي يتعرض لها الشاعر أثناء نظمه

---

(1) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص 436.

(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبن رشيق القيرواني، ص 78.

(3) مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، جابر عصفور، ص 296.

(4) شعر الفتنة الكبرى دراسة موضوعية فنية، د. عبد الجليل صرصور، ص 414.

(5) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ص 299.

للقصيدة، فحالته النفسية في الفرح غيرها في اليأس والحزن، والنبضات سريعة يكثر عددها في الحالة الأولى، في حين هي بطيئة تقل في الحالة الثانية[1].

ومن الآراء السابقة ترى الباحثة أن الوزن أحد أركان الموسيقى الخارجية وله دور أساسي في موسيقى الشعر ولكن ليس الدور الوحيد في الموسيقى، ولكن يظهر دوره وأهميته في الموسيقى الشعرية بتآزره وتلاحمه مع عناصر أخرى في نسج اللغة الإبداعية، وهذه العناصر تتمثل في اللفظ والوزن والمعنى والقافية.

الوزن في شعر الإمام الشافعي:-

بعد تتبع شعر الشافعي آثرت الباحثة الوقوف على بعض الخصائص الوزنية الخاصة بشعره، حيث وجدت الباحثة أن النتاج الشعري للشافعي بلغ ثمانمائة بيت شعري عزفها الشافعي على بحور شعرية متنوعة بلغ عددها أحد عشر بحراً.

(1) انظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 173.

جدول (1): يوضح الأوزان الشعرية ونسبة استعمالها

الوزن	عدد القصائد	عدد المطوعات	عدد النتف	عدد الأبيات اليتيمة	مجموع الأبيات	النسبة المئوية
الطويل	13	27	26	9	301	%37,625
البسيط	2	19	14	4	120	%15
الوافر	1	22	10	–	117	%14,625
الكامل	2	13	13	4	106	%13,25
المتقارب	2	3	1	–	42	%5,25
الخفيف	–	5	7	1	31	%3,875
مجزوء الكامل	–	5	5	1	30	%3,75
مخلع البسيط	–	2	3	0	17	%2,125
السريع	–	1	2	–	8	%1
الرمل	–	1	2	–	7	%0,875
الرجز	–	–	2	1	5	%0,625
المنسرح	–	–	2	–	4	%0,5
مجزوء الرمل	–	–	2	–	4	%0,5
مجزوء الرجز	–	1	–	–	4	%0,5
المديد	–	–	1	–	2	%0,25
مجزوء الوافر	–	–	1	–	2	%0,25

تبين للباحثة من الإحصاء السابق أن الشافعي استخدم أحد عشر بحراً وهي (الطويل، البسيط، الوافر، الكامل، المتقارب، الخفيف، السريع، الرَّمل، الرجز، المنسرح، المديد)، كما استخدم بعض مجزوءات البحور مثل: (مجزوء الكامل، مجزوء الوافر، مجزوء الرمل، مجزوء الرجز) بالإضافة إلى (مخلع البسيط)، والبحور السابقة أخذت من مجموع ستة عشر بحراً، حدد الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة عشر بحراً منها، وأضاف عليها تلميذه الأخفش بحر المتدارك[1].

كما اتضح من الجدول أن بحر الطويل بإيقاعه المزدوج (فعولن – مفاعلين) قد احتل المرتبة الأولى من استخدام الشافعي، إذ نظم فيه ثلاثمئة وواحد بيتاً شعرياً، وبلغت نسبته من

(1) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص 50.

مجموع الديوان سبعة وثلاثين بالمائة تقريباً، توزعت على ثلاث عشرة قصيدة، وسبع وعشرين مقطوعة وست وعشرين نتفة، وتسعة أبيات يتيمة.

والشافعي كغيره من الشعراء العرب آثر استخدام هذا البحر، فهو الوزن الذي اتخذه القدماء ميزاناً لأشعارهم[1]، وكان من أكثر أوزان الشعر شيوعاً؛ إذ ليس بين أوزان الشعر العربي ما يضارعه في ذلك؛ فقد جاء ما يقارب ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن[2].

ويمتاز الطويل بالرصانة والجلال في نغماته، وذبذباته الهادئة؛ لذلك كان أصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجادة التي تحتاج إلى طول نفس[3].

وهذا ما نلاحظه في الموضوعات التي تناولها الشافعي في ديوانه، نجدها تحتاج إلى طول نفس؛ لأن معظمها جادة مثل الحكمة ومكارم الأخلاق وغيرها.

كما نلاحظ أن الشافعي نظم في بحر الطويل أعلى نسبة من القصائد، ونعلل ذلك أن الشافعي استثمر قريحته الشعرية، وموهبته الفذة، وثراءه المعجمي، وامتلاكه زمام اللغة، وزمام الإبداع، مما جعله يطلق العنان لشعريته، وطول نفسه الشعري وقدراته الإبداعية على نظم هذه القصائد.

وليبدو واضحاً وجلياً من ديوان الشافعي اهتمامه بالبحر الطويل، مما يؤكد لنا فهمه لمقاطع البحر، التي تبلغ حروفه ثمانية وأربعين حرفاً.

ويحتل المرتبة الثانية من البحور الشعرية في الديوان، البحر البسيط، إذا بلغ عدد أبياته الشعرية مائة وعشرين بيتاً، بنسبة خمسة عشر بالمائة توزعت على قصيدتين، وتسع عشرة مقطوعة وأربع عشرة نتفة، وأربعة أبيات يتيمة، وهذا الوزن لا يقل أهمية عن الأوزان العروضية مختلفة التفعيلة، إذ كثيراً ما استعمله الشعراء لصياغة أفكارهم الشعرية، وبمختلف الفنون، وخصوصاً الجادة منها، وهو في ذلك قريب من الطويل، ويأتي معه في الشيوع أو بعده بقليل؛ إذ يعد قرينه[4]، وسمي هذا الوزن بالبسيط لأن " الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 189.
(2) المرجع السابق، ص 57.
(3) شرح تحفة الخليل من العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، ص 104.
(4) المرجع السابق، ص 138.

كل جزء من أجزائه سببان فسمي بسيطاً، وقيل سمي بسيطاً لانبساط الحركات في عروضه وضربه "[1].

ويحتل المرتبة الثالثة من تردد البحور الشعرية في ديوان الشافعي، بحر الوافر، إذ بلغ عدد أبياته مائة وسبعة عشر بيتاً، بنسبة أربعة عشر بالمائة، توزعت على قصيدة واحدة واثنتي وعشرين مقطوعة وعشرة نتف.

ويمتاز هذا الوزن بالإيقاع الخفيف، وسمي بالوافر، لتوفر حركاته فليس في الأجزاء أكثر حركات من (مفاعلتن)، وقيل سمي وافراً لوفور أجزائه[2].

ويأتي في المرتبة الرابعة بحر الكامل، إذ يبلغ عدد الأبيات التي نظمت عليه مائة وستة بيتاً نسبته ثلاثة عشر بالمائة، وتوزعت على قصيدتين وثلاث عشرة مقطوعة، وثلاث عشرة نتفة، وأربعة أبيات يتيمة، وسمي بالكامل لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة والفرق بين الوافر، والكامل أن الكامل توفرت حركاته وجاء على أصله، أما الوافر توفرت حركاته ولم يجئ على أصله[3].

ومن الملاحظ أن الكامل من الأوزان الأربعة في شعر الشافعي التي لها الصدارة، وهي (الطويل، البسيط، الوافر، الكامل)، ومقارنة ذلك بتواترها في الشعر الجاهلي الذي احتل فيه بحر الطويل المرتبة الأولى ثم البسيط والكامل في المرتبة الثانية، ثم الوافر والخفيف، وذلك الترتيب حسب الإحصاءات التي أجراها الدكتور إبراهيم أنيس على المفضليات والأغاني وبعض الدواوين[4]، نجد هناك تشابهاً كبيراً بينهما، فبالرجوع إلى الجدول السابق نرى أن الشافعي التزم بنفس البحور التي استخدمها الشعراء الجاهليون.

أما المتقارب بتفعيلته (فعولن) فقد احتل المرتبة الخامسة، فبلغت أبياته اثنين وأربعين بيتاً، بنسبة خمسة بالمائة، وتوزعت على قصيدتين وثلاث مقطوعات، ونتفة واحدة، وسمي بالمتقارب لتقارب أوتاره بعضها من بعض[5].

وجاء الخفيف في المرتبة السادسة بتفعيلته المزدوجة (فاعلاتن مستفعلن) فبلغ عدد أبياته واحداً وثلاثين بيتاً، بنسبة ثلاثة بالمائة تقريباً، وتساوى مجزوء الكامل مع الخفيف بنسبة ثلاثة

---

(1) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص 39.

(2) المرجع نفسه، ص 51.

(3) المرجع نفسه، ص 58.

(4) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص 189.

(5) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص 129.

بالمائة تقريباً، ثم جاء مخلع البسيط بسبعة عشر بيتاً بنسبة اثنتين بالمائة من المجموع الكلي للديوان ويشتق هذا الوزن من مجزوء البسيط نتيجة لدخول الخبن والقطع معاً على عروضه فصارت (مستفعلن) و(متفعل) التي تساوي فعولن، فيصبح وزنه (مستفعلن – فاعلن – فعولن) في الصدر ومثله في العجز[1] ، ويعد هذا الوزن من الأوزان القصيرة الذي لم يكن معروفاً عند الجاهليين[2].

ثم جاء البحر السريع بنسبة ضئيلة وهي واحد بالمائة.

وهناك أوزان لم تلق اهتمام الشافعي في نظم قصائده أمثال الرمل، والرجز، والمنسرح ومجزوء الرمل، ومجزوء الرجز، والمديد، ومجزوء الوافر فنسبة استعمالها أقل من واحد بالمائة.

ولو تحدثنا عن المجزوءات في شعر الشافعي فقد نظم فيها ما يقارب خمسة بالمائة فقط، وكان مجزوء الكامل أعلاها نسبة حيث بلغت ثلاثة بالمائة، ومن الملاحظ أن المديد ومجزوء الوافر تذيلا قائمة الأوزان ببيتين لكل واحدٍ، والمديد من البحور قليلة الاستعمال[3].

ونلاحظ أن الشافعي توجه إلى البحور مزدوجة التفعيلية مثل الطويل والبسيط والخفيف والسريع والمنسرح، ونعلل ذلك لما تمتاز به هذه الأوزان من ثراء موسيقي متنوع، وأنغام متعددة تجلب انتباه المتلقي.

وقد آثرت الباحثة الوقوف عند بعض الأوزان التي استخدمها الشافعي، واحتلت الصدارة في نسبة استعمالها، وسيتم دراستها من حيث التفعيلات، وما اعترى البحور من أوجه بعض الزحاف والعلة:

1- الطويل:

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ

ويتكون البحر الطويل من تكرار التفعيلتين(فعولن، مفاعلين) مرتين في الصدر ومثلها في العجز، ومن مزاياه أنه يأتي تاما غير ناقص، وسبب عدم استعماله مجزوءاً القاعدة التي تقول:

(1) علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، ص 40.
(2) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس. ص 194.
(3) علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، ص 33.

بعدم جواز الجزء في حالة كون التفعيلة المحذوفة أكثر حروفا من التفعيلة التي قبلها، ولا يسوغ الجزء إذا كان ما ألغي أقل أو مساويا لما تبقى كعروض وضرب[1].

وللطويل ثلاثة أنواع وهي على النحو الآتي:-

أ- **الطويل الصحيح:** هو ما كانت عروضه مقبوضة(مفاعلن) وضربه صحيحاً(مفاعلين).

ب- **الطويل المقبوض:** وهو ما كانت عروضه مقبوضة(فعول) وضربه مقبوض (مفاعلن).

ج- **الطويل المحذوف:** وهو ما كانت عروضه مقبوضة وضربه محذوف (مفاعي) فتتحول إلى (فعولن)[2].

يقول الشافعي في (الغرُّ في الدنيا) من البحر الطويل:

أرى الغرَّ في الدنيا إذا كان فاضلاً تَرَقَّى عَلَى رُوس الرِّجَال وَيَخْطُبُ

وَإِنْ كَانَ مِثْلي لا فَضِيلَةَ عِنْدَهُ يُقَاسُ بِطِفْلٍ في الشَّوَارِعِ يَلْعَبُ[3]

0//0/	0/0/0//	0/0//	0//0/	0/0//	0/0/0//	/0//	0//0/
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن
سالمة	سالمة	سالمة	مقبوضة	سالمة	سالمة	مقبوضة	مقبوض
0/0//	0/0/0//	0/0//	0//0/	0/0//	0/0/0//	/0//	0//0/
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن	فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن
سالمة	سالمة	مقبوضة	مقبوضة	مقبوضة	سالمة	مقبوضة	مقبوض

نلاحظ في البيتين السابقين أن الشافعي استطاع توظيف زحاف (القبض)* في عروض، وحشو، وضرب البيت الأول، وفي حشو، وعروض، وضرب البيت الثاني.

إذن هذان البيتان من البحر الطويل المقبوض، ولابد أن نشير إلى أن القبض في (مفاعيلن) التي أصبحت (مفاعلن) هو زحاف يجري مجرى العلة.

2- البحر البسيط:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ

(1) فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ص 44.

(2) الإيقاع في الشعر العربي، ص 123-125.

(3) الديوان: ص 119.

* القبض: حذف الخامس الساكن، ينظر علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، ص 142.

لا يقل هذا الوزن أهمية عن الأوزان العروضية مختلفة التفعيلة، إذ كثيراً ما استعمله الشعراء لصياغة أفكارهم الشعرية وبمختلف الفنون وخصوصاً الجادة منها وهو في ذلك قريب من الطويل، ويأتي معه في الشيوع أو بعده بقليل؛ إذ يعد قرينه[1]، وسمي هذا الوزن بالبسيط؛ لأن " الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في كل جزء من أجزائه سببان فسمي بسيطا، وقيل سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه "[2] ، ويبنى بيت البسيط على ثمانية أجزاء(مُسْتَفْعِلُنْ- فاعِلُنْ) أربع مرات في الصدر ومثلها في العجز[3]، بتغيير تفعيلتي العروض والضرب نتيجة لما يصيبها من زحافات وعلل، مما أدى إلى خروج البسيط على وفق أنواع عدة أهمها:

أ- العروض مخبونة والضرب مخبون:

مُستَفْعِلُنْ فاعِلنْ مُستفعلِنْ فعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ فاعِلنْ مُستفعلِنْ فعِلُنْ

ب- العروض مخبونة والضرب مقطوع[4]:

مُستَفْعِلُنْ فاعِلنْ مُستفعلِنْ فعلُنْ مُستَفْعِلُنْ فاعِلنْ مُستفعلِنْ فَعْلُن

يقول الشافعي في (اعوجاج النّاس) من البحر البسيط:

قَدْ عَوَجَ النَّاسُ حَتَّى أَحْدَثُوا بِدَعَاً فِي الدِّينِ بِالرَّأْيِ لَمْ تُبْعَثْ بِهَا الرُّسُلُ
حَتَّى اسْتَخَفَّ بِحَقِّ اللهِ أَكْثَرُهُمْ وَفِي الَّذِي حَمَلُوا مِنْ حَقِّه شُغُلُ[5]

(1) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد راضي، ص 138.

(2) الكافي في العروض والقوافي، ص 31.

(3) المرجع السابق، ص 31 .

(4) بحور الشعر العربي: ص 66-67.

(5) الديوان: ص 314.

* الطي: حذف الرابع الساكن، ينظر علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، ص 142.

* الخبن: حذف الثاني الساكن، ينظر علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، ص 142.

0///0/	0//0/	0//0/0/	0///	0///0/	0//0/	0//0/0/	0///
مستعلن	فاعلن	مستفعلن	فَعِلُن	مستعلن	فاعلن	مستفعلن	فَعِلُن
مطوية	سالمة	سالمة	مخبونة	سالمة	سالمة	سالمة	مخبون
0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0//	0///	0//0/0/	0///
مستفعلن	فَعِلُن	مستفعلن	فَعِلُن	متفعلن	فَعِلُن	مستفعلن	فَعِلُن
سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة	مخبونة	مخبون	سالمة	مخبون

نلاحظ في البيتين السابقين أن الشافعي استطاع توظيف زحاف (الطّي)* في حشو البيت الأول، وقام بتوظيف زحاف (الخبن)* في عروض وضرب البيت الأول، وحشو وعروض وضرب البيت الثاني.

إذن هذان البيتان من البحر البسيط الذي صورته: العروض مخبونة والضرب مخبون، ولا بد أن نشير إلى أن الخبن في (فاعلن) التي أصبحت (فَعِلُن) هو زحاف يجري مجرى العلة.

3- البحر الوافر:

مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن

يمتاز هذا الوزن بإيقاع يجذب حالات الفرح والنشوة ويعطي رنينا صافياً[1]، ويتحقق هذا الرنين عن طريق تفعيلات وزنه الأصلي: مفاعلتن- مفاعلتن فعولن في الصدر ومثلها في العجز[2]، إلا في دائرة الخليل التي يقوم فيها الوافر على تكرار(مُفاعَلَتُنْ) ثلاث مرات في العجز ومثلها في الصدر، وسمي الوافر وافرا؛ لتوفر حركاته؛ لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من(مُفاعَلَتُنْ)، وما يفك منها وهو مُفاعَلْتُنْ وقيل أيضا لوفور أجزائه[3].

ويأتي الوافر تاماً، أو مجزوء، ويكون مجزوء بحذف تفعيلتي العروض والضرب[4]، وقد توافق العروضيون على عد تفعيلتي العروض والضرب في البحر الوافر ثابتتين على مقياس واحد (مفاعِل- فعولن)[5] وأصلهما (مُفاعَلَتُنْ) وحين قطفتا أصبحتا على وزن (مفاعِل- فعولن)، أما أنواعه فله من حيث العروض والضرب نوع واحد وقد أشرنا إليه آنفا بثبوت (مَفاعِل)

(1) دراسات في النص الشعري في العصر العباسي د/عبدة بدوي: ص 202.

(2) الإيقاع في الشعر العربي: ص 107.

(3) الكافي في العروض والقوافي: ص 40.

(4) الإيقاع في الشعر العربي: ص 107.

(5) بحور الشعر العربي، ص 90، فن التقطيع الشعري والقافية: ص 86-87.

(0/0//) التي تساوي (فعولن) في العروض والضرب، ومن حيث الحشو، فالأخير يتألف من تفعيلة مفاعَلَتُن مكررة أربع مرات في كل بيت وكثيرا ما يصيبها زحاف العصب وفيه تصبح (مُفاعَلْتن) أي بتسكين الحرف الخامس منها.

يقول الشافعي في (أدب المجالس) من البحر الوافر:

إِذَا رُمْتَ الدُّخُولَ عَلَى أُنَاسٍ فَكُنْ مِنْهُمْ بِمَنْزِلَةِ الأَقَلِّ

فَإِنْ رَفَعُوكَ كَانْ الفَضْلُ مِنْهُمْ وَإِنْ أَبْقُوكَ قُلْ هَذَا مَحَلِّي[1]

0/0// مفاعلْ (فعولن) مقطوف	0///0// مفاعلَتن سالمة	0/0/0// مفاعلْتن معصوبة	0/0// مفاعلْ (فعولن) مقطوفة	0///0// مفاعلَتن سالمة	0/0/0// مفاعلْتن معصوبة
0/0// مفاعلْ (فعولن) مقطوف	0/0/0// مفاعلْتن معصوبة	0/0/0// مفاعلْتن معصوبة	0/0// مفاعلْ (فعولن) مقطوفة	0/0/0// مفاعلْتن معصوبة	0///0// مفاعلَتن سالمة

نلاحظ في البيتين السابقين أن الشافعي استطاع أن يوظف زحاف (العصب)* في حشو البيت الأول والثاني، وقام بتوظيف علة (القطف)* في عروض وضرب البيت الأول والثاني.

إذن هذان البيتان من البحر الوافر المقطوف، ولابد أن نشير إلى أن العصب في (مفاعلَتن) التي أصبحت (مفاعلْتن) زحاف يجري مجرى العلة.

4- البحر الكامل:

مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن

(1) الديوان: ص 324.

* العصب: تسكين الخامس المتحرك، ، ينظر علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، ص 142.

* القطف: تسكين الخامس المتحرك مع إسقاط السبب الخفيف من أخر التفعيلة (عصب مع حذف)، ينظر علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، ص 149.

يعد الكامل من الأوزان الأثيرة لدى الشعراء؛ لأنه يوفر لهم كثيراً من حاجاتهم الإيقاعية وصياغتهم العروضية بوصفه وزناً طيعاً سلساً لا وعورة فيه[1]، ونظراً لما يتمتع به الكامل من جمع بين الفخامة والرقة، أصبح أشد توافقاً مع العاطفة القوية والنشاط والحركة[2]، وسمي الكامل كاملاً ؛ لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل، فإن في الكامل زيادة ليس في الوافر؛ وذلك لأن الوافر توفرت حركاته ولم يجئ على أصله، والكامل توفرت حركاته وجاء على أصله، فهو أكمل من الوافر، فسمي لذلك كاملا[3].

أما بيت الكامل فيتكون من تكرار التفعيلة(مُتفَاعِلُن) (/ / /0 / /0) ثلاث مرات في الصدر ومثلها في العجز، وكثيراً ما تتحول(مُتفاعلن) إلى (مُتْفاعِلن) (/0 /0 / /0) التي تساوي (مُسْتَفعِلن)[4] أي بالإضمار.

كما أن وزن الكامل يصلح لكافة الفنون الشعرية، ويجود في الخبر أكثر منه في الإنشاء، ولقد نظمت فيه معلقتان من المعلقات الجاهلية، إحداهما للبيد، والأخرى لعنترة[5]، وحظي الكامل بأهمية كبيرة في الشعر الحديث حتى أنه أنزل الطويل من علياءه[6].

أما أنواع الكامل فعلى النحو الآتي:-

أ- العروض صحيحة والضرب صحيح (متَفاعلن)، وقد تأتي العروض في هذا النوع مضمرة (مُتْفاعِلُن) فتساوي (مسْتَفعِلُن).

ب- العروض صحيحة (مُتفاعلُن) والضرب مقطوع (مُتفاعِلْ)، وقد تأتي العروض صحيحة وقد تأتي صحيحة مضمرة، من دون أن يكون الإضمار ملزماً وكذلك الضرب فقد يأتي مقطوعاً وقد يأتي مقطوعاً مضمراً.

ت- العروض صحيحة (مُتْفاعِلُن) والضرب أحذ مضمر مَتفاعِلنُ ← مُتْفاعِل← مُتَفْا.

ث- العروض حذاء (مُتَفا) والضرب (مُتَفا)[7].

---

(1) شعر الأيبوردي، دراسة أسلوبية، أكرم علي عنبر، ص 26 (أطروحة دكتوراه).

(2) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، ص 1 - 61.

(3) الكافي في العروض والقوافي، ص 46.

(4) موسيقى الشعر العربي، ص 64.

(5) فن التقطيع الشعري والقافية، ص 95-96.

(6) المرجع السابق، ص 97.

(7) بحور الشعر العربي، ص 92 -96.

يقول الشافعي في (الوصول إلى سعاد) من البحر الكامل:

كَيْفَ الوُصُولُ إِلَى سُعَادَ وَدُونَهَا قُلَلُ الجِبَالِ وَدُونَهُنَّ حُتُوفُ

وَالرِّجْلُ حَافِيَةٌ وَلَا لِي مَرْكَبٌ وَالكَفُّ صِفْرٌ وَالطَّرِيقُ مَخُوفُ[1]

0/0///	0//0///	0//0///	0//0///	0//0///	0//0/0/
متَفاعلْ	متَفاعلن	متَفاعلن	متَفاعلن	متَفاعلن	متْفاعلن
مقطوع	سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مضمرة
0/0///	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0/0/
متَفاعلْ	متْفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن	متَفاعلن	متْفاعلن
مقطوع	مضمرة	مضمرة	مضمرة	سالمة	مضمرة

نلاحظ في البيتين السابقين أن الشافعي استطاع أن يوظف زحاف (الإضمار)* في حشو البيت الأول والثاني، وقام بتوظيف علة (القطع)* في عروض وضرب البيت الأول والثاني.

إذن هذان البيتان من البحر الكامل المقطوع، ولا بد أن نشير إلى أن الإضمار في (متَفاعلن) التي أصبحت (متْفاعلن) هو زحاف يجري مجرى العلة.

5- البحر المتقارب:

فَعُولُن فَعُولُن فَعُولُن فَعُولُن فَعُولُن فَعُولُن فَعُولُن فَعُولُن

من الأوزان المتميزة الإيقاع، اختصت تفعيلة (فَعولُن) بتشكيل بيت المتقارب، فهو يتكون من تكرارها أربع مرات في صدر البيت ومثلها في عجزه.

وسمي المتقارب متقاربا ؛ لتقارب أوتاده بعضها من بعض، وسبب هذا التقارب، هو وصل الأوتاد بوساطة الأسباب إذ يصل بين كل وتدين سببٌ واحد فتتقارب الأوتاد[2]

---

(1) الديوان: ص 284.

* الإضمار: تسكين الثاني المتحرك، ينظر علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، ص 142.

* القطع: حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله، ينظر علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، ص 149.

(2) الكافي في العروض والقوافي: ص 100.

ومن صفات هذا الوزن أن فيه رنةً ونغمةً مطربة، ويصلح للعنف وللرفق[1]، وقد تفرد هذا الوزن عند الخليل بدائرة المتفق، كما أنه وزن شائع في الشعر القديم، وأكثر شعراء التفعيلة ينظمون عليه[2]، وللمتقارب أنواع على النحو الآتي[3]:

أ- **المتقارب الصحيح:** ما كانت عروضه صحيحة وضربه مثلها، وقد تقبض عروضه أو تحذف.

فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ

ب- **المتقارب المقصور**: ما كان ضربه مقصورا(فعولْ)وعروضه صحيحة مع جواز قبضها.

فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُ

يقول الشافعي في (دع ما هويت) من البحر المتقارب:

إِذَا حَارَ ذِهْنُكَ فِي مَعْنَيَيْنِ وَأَعْيَاكَ حَيْثُ الهَوَى وَالصَّوَابُ

فَدَعْ مَا هَوَيْتَ فَإِنَّ الهَوَى يَقُودُ النُّفُوسَ إِلَى مَا يُعَابُ[4]

0/0//	/0//	0/0//	/0//	0/0//	0/0//	0/0//	0/0//
فعولن	فعولُ	فعولن	فعولُ	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
سالمة	مقبوضة	سالمة	مقبوضة	سالمة	سالمة	سالمة	صحيح
0/0//	/0//	0/0//	0//	0/0//	/0//	0/0//	0/0//
فعولن	فعولُ	فعولن	فعو	فعولن	فعولُ	فعولن	فعولن
سالمة	مقبوضة	سالمة	محذوفة	سالمة	مقبوضة	سالمة	صحيح

نلاحظ في البيتين السابقين أن الشافعي استطاع أن يوظف زحاف (القبض) في حشو البيت الأول والثاني ، وقام بتوظيف علة (الحذف)* في عروض البيت الثاني.

(1) بحور الشعر العربي: ص 197.

(2)**شعـر أبـي بحـر التُجيبـي دراسة أسلوبية : ابتهال تركي عبد الحسين الغزي، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة بغداد، العراق، 2013م، ص 37 .**

(3) بحور الشعر العربي، ص 198-200، الإيقاع في الشعر العربي: ص 99- 100.

(4) الديوان: ص 118.

إذن هذان البيتان من البحر المتقارب الصحيح ، ولا بد أن نشير إلى أن القبض في (فعولن) التي أصبحت (فعولُ) هو زحاف يجري مجرى العلة.

6- البحر الخفيف:

فَاْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاْعِلاتُنْ ** فَاْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاْعِلاتُنْ

يعد الخفيف من الأوزان ذات الإيقاعات الراقصة الشائعة، "وهو من دائرة المجتلب وأكثر أوزانها دوراناً وشيوعاً عند القدامى والمحدثين، غني بموسيقاه، فهو صالح لاستيعاب المواقف العاطفية والانفعالات الجياشة"[1]، وسمي خفيفاً ؛ "لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب والأسباب أخف من الأوتاد"[2]؛ مما جعله أكثر الأوزان خفة على الطبع، وأسلسها للسمع، وليس في جميع الأوزان وزناً نظيره يصح للتصرف بجميع المعاني[3].

أما بيته فيتكون من تفعيلتي (فاعلاتنْ- مُسْتَفْعلنْ) على وفق الشكل الاتي:-

فاعِلاتُن مُسْتَفع لنْ فاعِلاتُن فاعِلاتُنْ مُسْتَفع لنْ فاعِلاتُنْ.

أما أنواع الخفيف فقد ذكر العروضيون له خمسة أنواع، لم يشتهر منها سوى الخفيف الصحيح، وقد كانت بقية الأنواع الأخرى ثقيلة على الذوق، وقد استعملت مؤخراً بسبب تحوير دخل عليها فخفف من ثقلها[4]، وفي ما يأتي أنواع هذا الوزن:

أ- العروض صحيحة وضربه مثلها.

فاعِلاتُن مُسْتَفع لنْ فاعِلاتُن فاعِلاتُنْ مُسْتَفع لنْ فاعِلاتُنْ

ب- العروض صحيحة والضرب محذوف.

فاعِلاتُن مُسْتَفع لنْ فاعِلاتُن فاعِلاتُنْ مُسْتَفع لنْ فاعلن

ج- عروضه محذوفة وضربه محذوف.

فاعِلاتُن مُسْتَفع لنْ فاعِلن فاعِلاتُنْ مُسْتَفع لنْ فاعِلنْ[5]

يقول الشافعي في (عمدة الخير) من البحر الخفيف:

---

(1)**شعر أبي بحر التُجيبي دراسة أسلوبية : ابتهال تركي عبد الحسين الغزي، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة بغداد، العراق، 2013م، ص 32 .**

(2)**الكافي في العروض والقوافي**، ص 84.

(3) بحور الشعر العربي، ص 135.

* الحذف: إسقاط السبب الخفيف من أخر التفعيلة، ينظر علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، ص 149.

(4) الإيقاع في الشعر العربي، ص 135.

(5) بحور الشعر العربي،162-164، والإيقاع في الشعر العربي، ص 135-137.

عُمْدَةُ الدِّينِ عِنْدَنَا كَلِمَاتٌ أَرْبَعٌ مِنْ كَلامِ خَيْرِ الْبَرِيَّهْ
اتَّقِ الشُّبُهَاتِ، وَازْهَدْ، وَدَعْ مَا لَيْسَ يَعْنِيكَ، وَاعْمَلَنَّ بِنِيَّهْ[1]

0/0//0/	0//0//	0/0///	0/0//0/	0//0//	0/0//0/
فاعلاتن	متفع لن	فعلاتن	فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	مخبونة	سالمة	مخبونة	صحيح
/0//0/	0//0//	0/0//0/	0/0//0/	0//0//	0/0///
فاعلاتُ	متفع لن	فاعلاتن	فاعلاتن	متفع لن	فعلاتن
مكفوفة	مخبونة	صحيحة	سالمة	مخبونة	مخبون

نلاحظ في البيتين السابقين أن الشافعي استطاع أن يوظف زحاف (الخبن) في حشو وعروض البيت الأول، وفي حشو وضرب البيت الثاني، وقام بتوظيف زحاف (الكف)* في حشو البيت الثاني.

إذن هذان البيتان من البحر الخفيف الصحيح، ولا بد أن نشير إلى أن الخبن في (مستفعلن) التي أصبحت (متفعلن) و(فاعلاتن) التي أصبحت (فعلاتن) هو زحاف يجري مجرى العلة.

وفي النهاية يمكن للباحثة أن تصل إلى هذه النتيجة، وتتمثل في أنه قد أصاب شعر الشافعي بعض الزحافات والعلل، وكان لأغلبها دور كبير في تسويغ الإيقاع الخارجي للبحور، كما لها دور آخر وهو أنها تعمل على تآلف التفعيلات من حيث النغمة، أي أنها تقلل من الفوارق الإيقاعية بين تفعيلة وأخرى داخل نظام البيت الشعري.

وللزحافات والعلل أسس وقواعد ينبغي على الشاعر أن يأخذ بها، ويبدو أن الشافعي على دراية بهذه القواعد والأسس.

ويقول صاحب العمدة: " وقال الأصمعي: الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، لا يقدم عليها إلا فقيه "[2]، فنرى أن الشافعي فقيه في الدين ضليع في الشعر.

(1) الديوان: ص 405.

* الكف: حذف الساكن السابع، ينظر علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، ص 142.

(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ص 81.

ثانياً: القافية:

تعدُّ القافية العنصر الثاني من عناصر الموسيقى الشعرية الذي يضبط الموسيقى الظاهرة، حيث لا تقل أهميته عن الوزن فهما متلازمان في الشعر العربي، فلا يكتمل العمل الفني إلا بهما مجتمعين، وهذا ما أكده (القيرواني) في كتابه العمدة قائلاً:" القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية "[1]، وقد اختلف القدماء في تعريف القافية فمنهم (الأخفش) عرفها:" إنها الكلمة الأخيرة في البيت أجمع "[2]، ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية[3]، وهناك من يعرفها " بأنها حرف الروي أي الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وهذا التعريف قاله ثعلب، ولم يأخذ به علماء العروض بعده "[4].

أما تعريف القافية عروضياً، هو الثابت والأكثر شيوعاً في كتب العروض فهو تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يرى القافية " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " [5].

وهذا التعريف سأعتمد عليه من خلال الجانب العملي لشعر الإمام الشافعي.

أما الدكتور إبراهيم أنيس فله تعريف آخر للقافية قائلاً:" ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة "[6].

والنقاد القدماء لا يعتبرون الشعر شعراً حتى يكون له وزن وقافية ونرى قدامة بن جعفر اشترط أن تكون القوافي " عذبة الحروف سلسة المخارج " [7].

ومعرفة القافية وبحثها لا يقل في أهميته عن معرفة أجزاء البيت من الشعر ووزنه؛ لأن من جهل أصول القافية تعرض لمخالفة النسق الذي رسم للشعر العربي عند ذوي الذوق السليم[8].

---

(1) المرجع نفسه، ج1، ص 151.

(2) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب البتريزي، ص 149.

(3) المرجع السابق، ص 149 .

(4) موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، ص 99.

(5) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ج1، ص 151.

(6) موسيقى الشعر، د. إبراهيم انيس، ص 244.

(7) نقد الشعر، جعفر بن قدامة، ص 30.

(8) في علم القافية، د. أمين علي السيد، 26.

وبناء على ما سبق من تعريفات للقافية، فهي التي تضبط الموسيقى ووحدة النغم بالقصيدة، كما إنها تتضمن أجزاء صوتية ودلالية.

وسأقوم بدراسة القافية من حيث حرف الروي، والتقييد والإطلاق، وذلك من خلال الاستعانة بالجداول الإحصائية من أجل الكشف عنها في شعر الإمام الشافعي.

حرف الروي:

أحد حروف القافية وأهمها، وهو النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة؛ ليكون الرابط بين هذه الأبيات، الذي يساعد على حبكة القصيدة وتكوين وحدتها[1].

ويعرف الروي بأنه:" الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها، ولا بد لكل شعر قل أو كثر من روي "[2]، ولا يكون الشعر مقفى إلا إذا اشتمل على الروي وتكرر في جميع الأبيات، فالروي فيه من التمكن ما ليس في غيره من الحروف اللازمة في القوافي؛ لأننا قد نجد شعراً خالياً من بقية هذه الحروف، ولا يوجد شعر مقفى يخلو من الروي[3]، وهذا ما أكده عبد العزيز عتيق بقوله:" فالرويّ إذن عماد القافية ومركزها "[4].

وهناك ما يتبع حرف الروي الحركات ومنها ما يسمى المجرى، فتعريفه عند التبريزي[5]، " حركة حرف الروي " نحو كسرة اللام من قوله:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ

وضمة الميم من قوله:

سُقيت الغيث أيتها الخيامُ

ولمجرى الروي أهمية خاصة حيث تتحدد فيها نوع القافية إلى مطلقة أو مقيدة.

---

(1) تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، ص 307.

(2) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، 149، وينظر: في علم القافية، د. أمين علي السيد، ص 42، الكافي في علم القوافي، ابن السراج الشنتريني، ص 38.

(3) القافية في العروض والأدب، د. حسين نصار، ص 41.

(4) علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، ص 112.

(5) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص 157.

أنواع القافية:

تأتي القافية على نوعين تبعاً لمجرى الروي، فإما مطلقة، أو مقيدة، فإن تقييد القافية وإطلاقها مرتبط بسكون الروي أو حركته[1].

1- القافية المطلقة:

وهي التي يكون فيها الروي متحركاً بإحدى الحركات التالية (الكسرة، الفتحة، الضمة).

2- القافية المقيدة:

وهي التي يكون فيها الروي ساكناً، أي لزم حركة واحدة وهي السكون[2].

عيوب القافية:

إن الشاعر المتمكن من أدواته الفنية، ووسائله الإبداعية عليه أن يكون محافظاً على تلك الحدود التي ارتضاها الذوق الفني والرهف السمعي عند شعراء العرب المبدعين، وجماهير متلقيين[3]، لذلك أصبح الإخلال وعدم الالتزام في القافية من خلال حروفها وحركاتها عيباً يشين القافية نفسها ويؤخذ على الشاعر.

ومن تلك العيوب التي عرفها العرب، وهذه العيوب كثيرة أهمها:[4]

1- التضمين:

وهو ألا يستقل البيت بمعناه، بل يكون المعنى جزءاً بين بيتين وبعبارة أخرى أن يكون البيت الثاني مكملاً للبيت الأول في معناه.

2- الإيطاء:

وهو إعادة كلمة الروي بلفظها ومعناها من غير أن يفصل بين اللفظين المكررين سبعة أبيات أو أكثر.

3- الإقواء:

وهو اختلاف المجرى الذي هو حركة الروي المطلق بكسر وضم وفتح .

القافية في شعر الإمام الشافعي:-

تحدثت سابقاً عن القافية من حيث حرف الروي، والتقييد والإطلاق، وسأقوم بتطبيق تلك الدراسة على شعر الإمام الشافعي، وأوضح بالجدول الإحصائي أحرف الروي التي استخدمها في ديوانه.

---

(1) علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، ص 136.

(2) انظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس،258، علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، ص 136.

(3) التوليد العروضي، د. ممدوح عبد الرحمن، ص 319.

(4) انظر: علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، ص 137 – 139.

جدول (2): يوضح أحرف الروي ونسبة استعمالها

الروي	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد النتف	عدد الأبيات اليتيمة	مجموع الأبيات	النسبة المئوية
الباء	5	6	9	2	109	%13,625
النون	1	14	12	5	90	%11,25
الميم	5	6	4	1	89	%11,125
الراء	1	12	15	1	81	%10,125
الدال	2	12	7	1	79	%9,875
اللام	1	9	10	3	68	%8,5
القاف	1	4	8	1	44	%5,5
التاء	–	8	5	–	44	%5,5
العين	–	6	5	2	34	%4,25
السين	–	5	–	–	27	%3,375
الهاء	–	4	4	–	25	%3,125
الهمزة	1	1	3	–	22	%2,75
الفاء	1	2	1	2	18	%2,25
الياء	1	1	2	–	17	%2,125
الجيم	1	–	2	–	12	%1,5
الحاء	–	1	3	1	10	%1,25
الضاد	–	3	–	–	10	%1,25
الصاد	–	1	1	–	8	%1
الألف المقصورة	–	2	–	–	7	%0,875
الكاف	–	1	1	1	6	%0,75

يتضح من الجدول السابق أن الإمام الشافعي اختار عشرين حرفاً من الحروف الهجائية لتكون حروف الروي في أشعاره، ونلاحظ أن حروف (الباء والنون والميم والراء والدال واللام) تتصدر القائمة بأكثر من نصف إنتاج الشافعي بنسبة 64,5% تقريباً، أما بقية الحروف التي استخدمها الشافعي وعددها أربعة عشر حرفاً فإنها تشكل باقي النسبة وهي 35,5%، وأصوات الروي التي استخدمها الشافعي في شعره على الترتيب التنازلي (الباء، النون، الميم، الراء، الدال،

اللام، القاف، التاء، العين، السين، الهاء، الهمزة، الفاء، الياء، الجيم، الحاء، الضاد، الألف المقصورة، الصاد، الكاف).

كما لم نجده ينظم على الأحرف الهجائية التالية: الثاء، الذال، الزاي، الشين، الطاء، الظاء، الغين، الواو، وهي حروف نادرة مجيئها روياً[1].

وتبين من الجدول الإحصائي السابق أن حرف الباء هو أكثر روي نظم عليه الشافعي في شعره، حيث بلغ مجموع ما نظمه مائة وتسعة بيتاً، ما نسبته 14% من المجموع الكلي، حيث توزعت هذه الأبيات على خمس قصائد، من بينها أطول قصيدة في الديوان، وست مقطوعات، وتسع نتف، ويتيمين، والباء صوت صامت شفوي وقفته انفجارية مجهورة[2].

فترى الباحثة أن هذه الصفات أتاحت للشافعي قدرة إبداعية في استخدامه للموضوعات التي تلائم هذا الحرف – الباء – ومنها الحكمة ومكارم الأخلاق، واستخلاص التجربة من الحياة، ومن أمثلة ذلك في شعره يقول:[3]

يُخَاطِبني السَّفيهُ بِكُلِّ قُبْحٍ فأكرهُ أن أكونَ له مجيبا

يزيدُ سفاهةً فأزيدُ حلماً كعودٍ زادهُ الإحراقُ طيبا (الوافر)

لو تتبعنا هذين البيتين، ثم أمعنا النظر في ألفاظهما، لوجدنا هذه الألفاظ تقترب من الصفات النطقية لروي الباء، حيث استخدم الشافعي مفردات بسيطة مفهومة الدلالة لا تحتاج إلى عناء وتأويل لفهمها، فالمتبصر في اللغة يدرك أن الشافعي أراد من هذين البيتين أن الإغضاء عن السفيه يزيد صاحبه رفعةً.

أما حرف الروي (النون) فقد جاء بالمرتبة الثانية بعد روي الباء، وهو صوت أسناني لثوي مجهور[4]، وبلغ تردده تسعين بيتاً شعرياً، ما نسبته 11%، وتوزعت الأبيات على قصيدة واحدة وأربع عشرة مقطوعة، واثنتي عشرة نتفة، وخمسة أبيات يتيمة.

وصوت النون بصفته النطقية جاء مناسباً لمعظم الموضوعات التي تناولها الشافعي باستخدام هذا الروي – النون – ومنها نيل العلم. والصبر وصالح الأعمال وغيرها من الحكم وتجارب الحياة، ومن أمثلة ذلك قول الشافعي:[5]

---

(1) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص 246.

(2) علم الأصوات، د. كمال بشر، ص 248.

(3) الديوان: ص 144.

(4) علم الأصوات، د. كمال بشر، ص 348.

(5) الديوان: ص 278.

أَخي لَن تَنالَ العِلمَ إِلّا بِستَّةٍ سَأُنبيكَ عَن تَفصيلِها بِبَيانِ

ذَكاءٌ وَحِرصٌ وَاِجتِهادٌ وَبُلغَةٌ وَصُحبَةُ أُستاذٍ وَطولُ زَمانِ (الطويل)

ونلاحظ من خلال البيتين السابقين أن الشافعي أراد أن يمدنا بسبل نيل العلم وبلوغه من خلال الأمور الستة الواردة في البيتين، وقد اتضح جلّ حكمته وخبرته في الحياة.

ويأتي روي الميم في المرتبة الثالثة، وهو صوت شفوي أنفي مجهور[1]، وهو لا بالشديد ولا بالخفيف، كما أنه يمتاز عن بقية الأصوات الساكنة بقوة في الوضوح السمعي[2]، مما أهله لأن يكون من الأصوات الأكثر استعمالاً وشيوعاً في الشعر العربي كحرف روي، لذلك احتلَّ مكانة لا بأس بها عند الشافعي، فبلغ عدد الأبيات تسعة وثمانين بيتاً، كونت نسبة 11% تقريباً من المجموع الكلي للديوان في خمس قصائد، وست مقطوعات وأربع نتف وبيت يتيم واحد.
وللشافعي أبيات ضمن هذا الروي فيقول من[3]:

ثَلاَثٌ هُنَّ مُهْلِكَةُ الأنامِ وداعيةُ الصحيحِ إلى السِّقامِ

دَوامُ مُدَامَةٍ وَدَوَامُ وطءٍ وإدخالُ الطَّعامِ على الطعامِ (الوافر)

نلاحظ من خلال البيتين السابقين أن الشاعر تعامل مع صوت الميم ببراعة، حيث نجد رقة صوت الميم وحفيفه وعذوبته خلق جواً وبيئةً صالحين لتقديم النصيحة والخبرة، فقدم لنا الشافعي الأشياء المهلكة للصحة من خمر ووطء وكثرة الطعام الزائد عن حاجة الإنسان.

أما حرف الروي (الراء) فيأتي في المرتبة الرابعة حيث شغل واحداً وثمانين بيتاً بنسبة 10% تريباً، موزعة على قصيدة واحدة، واثنتى عشرة مقطوعة، وخمس عشرة نتفة وبيت يتيم واحد.

ويتصف حرف الراء كما جاء به كمال بشر بأنه صامت ترددي لثوي مجهور يمتاز بكونه يفخم ويرقق حسب مواضع معينة[4].

ومن الأبيات التي نظمها الشافعي ضمن حرف الروي الراء، فيقول[5]:

---

(1) علم الأصوات، كمال بشر، ص 348.
(2) المرجع نفسه، ص 366.
(3) الديوان: ص 356.
(4) علم الأصوات، د. كمال بشر، ص 174.
(5) الديوان: ص 229.

الدَّهْرُ يَوْمَانِ ذا أَمْنٌ وَذَا خَطَرُ وَالْعَيْشُ عَيْشَانِ ذَا صَفْوٌ وَذا كَدَرُ

أَمَا تَرَى الْبَحْرَ تَعْلُو فَوْقَهُ جِيَفٌ وَتَسْتَقِرُّ بأَقْصى قَاعِهِ الدُّرَرُ (البسيط)

لقد وفق الشافعي في استخدامه صوت الراء روياً للبيتين السابقين، حيث جاء الراء بصفته الترددية القوية، ملائماً للقيمة التقسيمية للدهر وعمر الإنسان بنعتهما يومين أحدهما أمن واطمئنان، والآخر خطر وهلاك، كذلك قسم العيش عيشين: أحدهما الصفاء والآخر الكدر وأكد ذلك التقسيم بأن البحر تعلوه الجيف وكذلك تستقر في قاعه الدرر من اللؤلؤ.

أما حرف الروي الدال، بلغت عدد الأبيات تسعة وسبعين بيتاً، بنسبة 9% تقريباً من المجموع الكلي للديوان، انقسمت هذه النسبة إلى قصيدتين، واثنتي عشرة مقطوعة، وسبع نتف، وبيت يتيم واحد، وقد احتل المرتبة الخامسة.

ومن صفات هذا الحرف أنه صامت انسدادي حلقي شفوي شديد ومجهور[1]، ولقد وظف الشافعي هذه الصفات من خلال نظمه أبياتاً تتضمن حرف الروي الدال، فيقول[2]:

تَغَرَّبْ عَن الأَوْطَانِ في طَلَبِ الْعُلَى وَسَافِرْ فَفِي الأَسْفَارِ خَمْسُ فَوَائِدِ

تَفَرُّجُ هَمٍّ، وَاكْتِسابُ مَعِيشَةٍ وَعِلْمٌ، وَآدَابٌ، وَصُحْبَةُ مَاجِدِ (الطويل)

في هذين البيتين وظف الشافعي قوة صوت الدال توظيفاً قوياً مؤثراً في المتلقي، وقد استثمر شدة الدال ليعطي دلالات صوتية، وهذا ما نلاحظه من خلال معنى البيتين السابقين، حيث أجاد في توضيح فوائد السفر نظراً لحكمته وخبرته في الحياة.

ومن الملاحظ أن الحروف الأكثر شيوعاً في شعر الشافعي هي (الباء والنون والميم والراء والدال واللام)، وهو بذلك يتفق مع بعض حروف الروي الأكثر شيوعاً في أشعار الشعراء، وإن اختلفت نسبة شيوعها وتلك هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال[3].

أما مجموعة الحروف التي جاءت متوسطة الشيوع في نتاج الشافعي هي: (القاف، التاء، العين، السين، الهاء)، فنلاحظ تساوي حرفي الروي (التاء والقاف) بتردد أربعة وأربعين بيتاً بنسبة 5% تقريباً ثم يأتي حرف الروي (العين) بنسبة 4%، ثم حرف الروي (السين) بنسبة 3%، و(الهمزة) بنسبة 2,75%، أما مجموعة الحروف التي جاءت نادرة الشيوع في شعره هي (الفاء، الياء، الجيم، الحاء، الضاد، الصاد، الألف المقصورة، الكاف)، وقد تراوحت عدد الأبيات ما بين

(1) علم الأصوات، د. كمال بشر، ص 115.

(2) الديوان: ص 193.

(3) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص 246.

ثمانية عشر بيتاً وستة أبيات، وبنسبة تتراوح ما بين (2,25% – 0,75%)، حيث يحتل حرف الروي (الكاف) المرتبة الأخيرة بنسبة 0,75% بمجموع ستة أبيات موزعة على مقطوعة واحدة، ونتفة، وبيت يتيم واحد.

مجرى الروي في شعر الشافعي:

ويقصد بمجرى الروي حركة حرف الروي، وله أهمية خاصة حيث تتحدد فيها نوع القافية إذا كانت مطلقة أو مقيدة.

ونظراً لهذه الأهمية، رأت الباحثة دراسة مجرى الروي في شعر الشافعي، ليساعدها في تحديد نوع القافية من حيث الإطلاق والتقييد.

جدول (3): يوضح مجرى الروي، ونسبة استعماله

مجرى الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الكسرة	295	%36,875
الضمة	254	%30,625
الفتحة	170	%21,25
السكون	81	%10,125

ونلاحظ من خلال الجدول السابق، أن الكسرة جاءت بالمرتبة الأولى في نسبة استعمال الشافعي لها، وبواقع مائتين وخمسة وتسعين بيتاً، وبنسبة 36% من مجموع شعر الشافعي.

أما الضمة جاءت بالمرتبة الثانية، حيث بلغ عدد الأبيات المستعملة مائتين وأربعة وخمسين بيتاً، بنسبة 30% تقريباً من المجموع الكلي لشعر الشافعي.

واحتلت الفتحة المرتبة الثالثة بواقع مائة وسبعين بيتاً، وبنسبة 21%، أما السكون فاحتل المرتبة الرابعة والأخيرة بتردد واحد وثمانين بيتاً، وبنسبة 10%.

أنواع القافية في شعر الشافعي:

ستقوم الباحثة بدراسة أنواع القافية في شعر الشافعي من حيث الإطلاق والتقييد من خلال الجدول الإحصائي التالي:

جدول (4): يوضح نسبة القوافي المطلقة والمقيدة وترددها في شعر الشافعي

نوع القافية	المطلقة	المقيدة
عدد الأبيات	719	81
النسبة المئوية	%89,875	%10,125

يتضح من خلال الإحصاء السابق، أن الشافعي آثر استعمال القافية المطلقة في شعره فبلغ عدد أبياتها سبعمئة وتسعة عشر بيتاً (719)، ما نسبتها (89,875%)، أما القافية المقيدة، فعدد أبياتها واحد ثمانين بيتاً، ما نسبتها (10,125%).

وما تلاحظه الباحثة أن الشافعي يتفق مع الشعراء في إيثارهم القافية المطلقة، وهذا ما يؤكده الدكتور (إبراهيم أنيس) أما القافية المقيدة فهي قليلة الحضور في الشعر العربي[1].

عيوب القافية في شعر الإمام الشافعي

تخلل شعر الشافعي بعض العيوب التي أصابت قوافي الشعر العربي وفيها:

1- الإقواء: " **اختلاف المجرى** "

وقد تم تعريفه سابقاً في المجال النظري . لقد لمسنا عدول الشافعي عن الفتح إلى الكسر، وذلك في البيتين التاليين من البحر (الكامل) يقول [2]:

من نال مني أو علقتُ بذمتِه أبرأتُه لله راجي منتَه
كي لا أعوقَ مؤمناً يومَ الجزاءِ ولا أسوءَ محمداً في أمتِه

نلاحظ أن مجرى الروي في البيتين اختلف، بعد أن كانت الحركة في البيت الأول فتح (منتَه) عدل عنها إلى الكسرة في البيت الثاني (أمتِه).

(1) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص 288.

(2) الديوان: ص 169.

2- التضمين:

وهو أن يكون البيت الثاني مكملاً للبيت الأول في معناه وهو من العيوب التي أصابت قافية الشافعي ونلمسه في قصيدته (سفن النجاة) من البحر الطويل فيقول[1]:

ولمّا رأيتُ الناس قد ذهبت بهم مذاهبُهم في أبحرِ الغيِّ والجهلِ

ركبتُ على اسم الله في سفن النَّجا وهم آلُ بيت المصطفى خاتمِ الرُّسْلِ

من الملاحظ أن في البيت الأول لم يكتمل معناه إلا بالبيت الثاني، فأراد الشافعي أن يقول أنه عندما رأى الناس أن مذاهبهم التي استخدموها في استنباط الأحكام الشرعية، أوقعتهم في الظلال والجهل، فلم يكتمل المعنى إلا في البيت الثاني عندما قال إنه اتبع سفن النجاة عن ذلك الظلال باسم الله واتبع المصطفى محمد (صلى الله عليه وسلم).

3- الإيطاء

وهو إعادة كلمة الروي بلفظها ومعناها.

ونلمس ذلك في البيتين التاليين من البحر الخفيف فيقول[2]:

أَكْثَرَ النَّاسُ في النِّسَاءِ وَقالُوا إنَّ حُبَّ النِّسَاءِ جَهْدُ الْبَلاءِ

ليسَ حبُ النساءِ جهداً ولكنَ قُرْبُ مَنْ لاَ تُحِبُّ جَهْدُ الْبَلاءِ

نلاحظ أن الشافعي كرر لفظة (جهد البلاء) في البيتين السابقين وهما نفس اللفظ والمعنى دون أن يفصل بين اللفظتين المكررتين سبعة أبيات أو أكثر، وهذا من شروط جواز تكرار اللفظين.

وترى الباحثة أن قلة العيوب التي وقعت في قوافي الشافعي، تؤكد مهارته الفنية وإمكاناته الموسيقية المتميزة، وأن هذه الهفوات ربما وقع فيها الشافعي رغبةً منه ليخفف من حدة الرتابة التي تخلقها قوافي الحركات، وعدم تجانسها مع بعضها، أو لشيء في نفس الشافعي.

---

(1) الديوان: ص 334.

(2)الديوان: ص 116.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

إن الشعر لا يعتمد في موسيقاه على الوزن والقافية فحسب، وإنما يتجاوزهما إلى ما يسمى بالموسيقى الداخلية ذات الأهمية الكبرى، وللموسيقى الداخلية أثر عميق في التشكيل الشعري.

وتعد الموسيقى الداخلية: موسيقى خفية لا تدرك للوهلة الأولى، وتقوم على عدة أشياء منها: اختيار الشاعر لألفاظه ، وتفاعل الألفاظ مع بعضها – وهو ما ينتج عن إهماله حدوث التنافر – واتساق الصور الفنية في النص، وتناسب الأساليب المستخدمة وتكاملها، وترجع الموسيقى الداخلية إجمالا إلى عدة أسباب، كالملكة الشعرية للشاعر ومدى نضجها، واستغراق الشاعر في تجربته الشعورية من عدمه، وصدقه الفني، ومدى تمكنه من أدوات الشعر الفنية.

ومن المعروف أن الموسيقى الداخلية لها علاقة وثيقة بالبديع؛ لأن البديع اللفظي " ليس إلا تفنناً في طرق ترديد الأصوات في الكلام، حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الأذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، فهو مهارة في نظم الكلمات، وبراعة في ترتيبها، وتنسيقها، ومهما اختلفت أصنافه، وتعددت طرقه، يجمعهما أمر واحد: وهو العناية بحس الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع "[1].

فكما اهتم علماء العروض والقافية بالموسيقى الخارجية، اهتم علم البديع وبعض علوم اللغة بالموسيقى الداخلية، والبحث في مقوماتها وأسباب جمالها.

ومصادر هذه الموسيقى متعددة، منها الألوان البديعية اللفظية، والألوان البديعية المعنوية، وستقوم الباحثة بدراسة بعض هذه الألوان البديعية اللفظية مثل: الجناس، التصريع، رد العجز على الصدر، والألوان البديعية المعنوية مثل: الطباق، المقابلة، التقسيم.

الجناس (التجنيس):

الجناس من فنون البديع اللفظية، ويعدُّ عبد الله بن المعتز من أوائل من فطنوا إليه، حيث عدّه في كتابه ثاني أبواب البديع المحسنة الكبرى.

(1) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص 42، 43.

الحدّ اللغوي:

مصطلح الجناس هو مصطلح محدث ومشتق، ونرى المعاجم المشهورة تفتقد إلى هذه المادة، لكنّ المعجم الوسيط: ورد فيه لفظ: جنس الأشياء: شاكل بين أفرادها ونسبها إلى أجناسها، وتجانساً: اتَّحدا في الجنس.[1]

المفهوم الاصطلاحي:

عرّفه ابن المعتز (الجناس) بقوله:" أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت الشعر والكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها "[2]، فمفهوم الجناس عند ابن معتز مقصور كما نرى على تشابه الكلمات في تأليف حروفها، من غير الإفصاح عما إذا كان هذا التشابه يمتد إلى معاني الكلمات المتشابهة الحروف أم لا[3].

وقد عرّف أبو هلال العسكري الجناس قائلاً:" التجنيس أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها، فمنه ما تكون الكلمات تجانس الأخرى لفظاً واشتقاق معنى، ومنه ما يجانسه في تأليف الحروف دون المعنى.[4]

أما ابن رشيق القيرواني، فالتجنيس عنده " ضروب منها المماثلة وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى "،[5] فحقيقة الجناس عنده أن يكون اللفظ واحداً، والمعنى مختلفاً.

وعلى هذا فالجناس هو:" تشابه اللفظتين في النطق و اختلافهما في المعنى، وهذان اللفظان المتشابهان نطقاً، المختلفان معنىً، يسميان ركني الجناس، ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف، بل يكفي في التشابه ما نعرف به المجانسة "،[6] أي أن تعريف المحدثين أكثر دقةً وهو: أن يتشابه اللفظان نطقاً، ويختلفان معنىً.

---

(1) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية مادة (جنس)، (ج1/ ص 140).

(2) البديع، ابن المعتز، ص 14.

(3) علم البديع، د. عبد العزيز عتيق، ص 151.

(4) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص 97.

(5) العمدة، ابن رشيق القيرواني، ص 220.

(6) علم البديع، د. عبد العزيز عتيق، ص 152.

أقسام الجناس:

والجناس ينقسم إلى قسمين: تام وغير تام (ناقص).

1- **الجناس التام:** وعرّفه السكاكي: "أن لا يتفاوت المتجانسان في اللفظ كقولك: رحبة رحبة"[1]. وهو أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها، وترتيبها، وهو أكمل أنواع الجناس إبداعاً، وينقسم إلى ثلاثة أقسام:[2]

أولاً: الجناس المماثل:

ما كان فيه اللفظان المتجانسان من نوع واحد من أنواع الكلمة، بمعنى أن يكونا اسميين، أو فعلين، أو حرفين.

فمن أمثلة الجناس المماثل بين اسمين في قوله تعالى: " وَيَوْم تَقُوم السَّاعَة يُقْسِم الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْر سَاعَة "،[3] فالجناس هنا اسمين متماثلين في كل شيء هما (الساعة، ساعة) الأولى بمعنى يوم القيامة، والثانية بمعنى مطلق الوقت.

ومن أمثلة الجناس المماثل بين فعلين نحو (لمّا قال لديهم قال لهم) فقال الأولى بمعنى نام وقت القيلولة، والثانية بمعنى تكلّم.

أما الجناس المماثل بين حرفين، نحو: (قد يجود الكريم، وقد يعثر الجواد) فقد الأولى تفيد التكثير، والثانية تفيد التقليل.

ثانياً: الجناس المستوفي:

وهو ما كان اللفظان المتجانسان فيه من نوعين مختلفين كاسم وفعل كقول أبي تمام:

ما ماتَ مِنْ كرمِ الزَّمانِ فإنَّه يحْيا لَدى يحْيى بْنِ عَبدِ اللهِ

فالجناس بين (يحيا) الفعل، و(يحيى) الاسم.

ومن الجناس المستوفي بين الفعل والحرف في قول الشاعر:

ولو أنّ وصلاً عللوه بقربه لَما أنّ مِن حَمْلِ الصّبابةِ والجوى

فالجناس بين (أنّ) الأولى حرف توكيد ونصب ، و(أنّ) الثانية فعل ماضٍ من الأنين.

---

(1) مفتاح العلوم، السكاكي، ص 429.

(2) ينظر: علم البديع، عبد العزيز عتيق، 153- 159، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، ص 114 – 115.

(3) سورة الروم: الآية 55.

ثالثاً: جناس التركيب:

وهو ما كان أحد ركنيه كلمة واحدة والأخرى مركبةٌ من كلمتين، وهذا الجناس ثلاثة أضرب تأتي على النحو التالي:

أ- **المتشابه:** وهو ما تشابه ركناه، أي الكلمة المفردة، والأخرى المركبة لفظاً وخطاً كقول البستي:

إِذَا مَلِكٌ لَمْ يَكُنْ ذَا هِبَهْ فَدَعْهُ فَدَوْلَتُهُ ذَاهِبَهْ

فاللفظان متشابهان، ولكن الأول مركب من (ذا) بمعنى صاحب ، وهبة، والثاني غير مركب.

ب- **المفروق:** وهو ما تشابه ركناه، أي الكلمة المفردة والأخرى المركبة لفظاً لا خطاً كقول الشاعر:

لِنَفْسِكَ أيُّ الضَّرْبِ يُوجِعُها ضَرْبُ النَّواقِيسِ أَمْ ضَرْبُ النَّوى قِيسِي

فالجناس بين اسم مفرد (النواقيس) جمع ناقوس، ومركب من اسم وفعل (النوى) اسم بمعنى الفراق، و(قيسي) الأمر المسند إلى ياء المخاطبة من قاس، يقيس وقد تشابه به الركنان لفظاً لا خطاً مع اختلاف المعنى.

ت- **المرفوّ:** وهو ما يكون فيه أحد الركنين كلمة والآخر مركباً من كلمة وجزء من كلمة، نحو قول الحريري:

ولا تلهُ عن تَذكارِ ذنبِكَ وابكِهِ بدمعٍ يُضاهي المُزْنَ حالَ مَصابِهِ

ومثِّلْ لعينَيْكَ الحِمامَ ووقْعَهُ وروْعَةَ مَلْقاهُ ومطْعَمَ صابِهِ.

والجناس في مصابه في البيت الاول وهو تام، غير أنه مركب في الثاني (مطعم، صابه) فقد أخذت الميم المفتوحة من مطعم وأضيفت إلى (صابه) وهو شجر مُرّ المذاق.

2- الجناس غير التام:[1]

وهو ما اختلف فيه اللفظان في نوع الحروف أو عددها، أو هيئتها، أو ترتيبها.

أولاً: الاختلاف في نوع الحروف: ويشترط أن لا يكون الاختلاف بأكثر من حرف واحد، وهو ضربان:

أ- **جناس مضارع:** وهو ما كان فيه الحرفان المختلفان بينهما تقارب في المخرج.

---

(1) ينظر: دراسات في علم البديع، د. مصطفى السيد جبر، 124- 130، علم البديع، د. عبد العزيز عتيق، ص 159- 166.

- ويكون ذلك إما في أول اللفظ كقول الحريري:" بيني وبينكِنّ ليل دامس، وطريق طامس " فالدال والطاء في: دامس، وطامس متقاربان في المخرج وهو طرف اللسان.
- وأما في الوسط كما في قوله تعالى:" وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْأَوْنَ عَنْهُ "،[1] الهاء في " ينهون " والهمزة في "ينأون " من حروف الحلق.
- وأما في الآخر كما في قوله– صلى الله عليه وسلم– " الخَيْلُ مَعْقُودٌ فِي نَوَاصِيهَا الخَيْرُ إِلَى يَوْمِ القِيَامَةِ "[2]، الاختلاف بين اللام من (الخيل)، والراء من (خير).

ب– **جناس لاحق:** وهو ما كان الاختلاف بين حرفين متباعدين في المخرج.

- سواء في أول اللفظ نحو قوله تعالى:" وَيْلٌ لِكُلِّ هُمَزَةٍ لُمَزَةٍ " [3]، الهاء واللام من " همزة "، و" لمزة " متباعدتان في المخرج، فالهاء من حروف الحلق ، واللام من الحروف اللسانية.
- وأما في الوسط كما في قوله تعالى: " وَإِنَّهُ عَلَىٰ ذَٰلِكَ لَشَهِيد، وَإِنَّهُ لِحُبِّ الْخَيْرِ لَشَدِيدٌ "[4] الهاء من " لشهيد " من حروف الحلق، والدال من " لشديد " من الحروف اللسانية.

ثانياً: الاخلاف في عدد الحروف، ويسمى هذا النوع " الجناس الناقص " وهو ضربان"

أ– أن يختلفا بزيادة حرف واحد في الأول كما في قوله تعالى: " وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ، إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ"،[5] والزيادة في كلمة " المساق " حرف اليم عن " الساق ".

- وأما في الوسط كقول الرسول – صلى الله عليه وسلم –"مَا أَنْزَلَ اللَّهُ دَاءً إِلَّا أَنْزَلَ لَهُ دَوَاءً"[6] الجناس بين " داء "، و" دواء ".
- وأما في الآخر كما في قول أبي تمام:

يَمُدُّونَ منْ أَيْدٍ عواصٍ عواصِمٍ تَصولُ بأسيافٍ قواضٍ قواضِبِ

الجناس بين: عواص، وعواصم، وبين قواض، وقواضب.

وربما يسمى هذا القسم " مطرّفاً " كقول الخطيب القزويني:" ووجه حسنه أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة – كالميم من عواصم – أنها هي التي مضت، وإنما أتى بها للتأكيد حتى

---

(1) سورة الأنعام: آية 26.
(2) رواه مسلم .
(3) سورة الهمزة: آية 1.
(4) سورة العاديات: آية 7 – 8.
(5) سورة القيامة: آية 29–30.
(6) رواه البخاري .

إذا تمكن آخرها في نفسك، ووعاها سمعك انصرف عنك ذلك التوهم، وفي هذا حصول الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها ".[1]

ب–أن يكون الاختلاف بزيادة أكثر من حرف واحد في آخره كقول الخنساء:

إِنَّ الْبُكاءَ هُوَ الشِّفَا ءُ مِنَ الجَوَى بَيْنَ الْجَوَانِحِ[2]

والزيادة هنا حرفان بين (الجوى، والجوانح).

وهذا الضرب يسمى:" مذيّلاً "، ومما تجدر ملاحظته هنا أن بين المطرّف والمذيّل التقاء من وجه، حيث يلتقيان في أن كليهما زيادة في طرف أحد ركني الجناس، وافتراقاً من وجه وهو أنهما يفترقان في أن زيادة المطرّف حرف واحد، أما المذيل فتكون الزيادة فيه بأكثر من حرف.

ثالثاً: الاختلاف في هيئة الحروف، وهو ضربان:

أ– **الجناس المحرّف:** وهو ما كان الاختلاف فيه بين اللفظين في الحركة والسكون كقول أبي العلاء المعري:

والحُسنُ يَظهرُ فِي شيئين رَوْنقُه بيتٍ من الشِّعْرِ أو بيْتٍ من الشَّعَرِ

الجناس بين (الشِّعْر) بالشين المكسورة والعين الساكنة، و(الشَّعَر) بالشين والعين المفتوحتين.

ومن أمثلة اختلاف الحروف في التخفيف والتشديد كقولهم: (الجاهل إما مفرط أو مفرّط) الأولى من الإفراط وهو: مجاوزة الحد، والثاني من التفريط وهو: التقصير.

ب–**الجناس المصحف:** وهو ما كان الاختلاف فيه بين اللفظين في نقط الحروف وفيه قول أبي فراس الحمداني:

مِنْ بَحْرِ شِعْرِكَ أغْتَرِفْ و بفضلِ علمكَ أعترفْ

الجناس بين: أغترف، وأعترف.

رابعاً: الاختلاف في ترتيب الحروف:

قال الخطيب القزويني[3]:" وإن اختلفا في ترتيب الحروف سمي: جناس القلب وهو ضربان:

- قلب الكل: كقولهم:" حُسامه فتحٌ لأوليائه، حَتْفٌ لأعدائه "

الجناس بين (فتحٌ، وحتفٌ).

---

(1) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص 291.

(2) الجوى: حرقة القلب، الجوانح: الضلوع.

(3) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص 292.

- قلب البعض: كما جاء في الخبر:" اللهم استر عوراتنا، وآمن روعاتنا " الجناس بين (عوراتنا، وروعاتنا).

وهناك نوع آخر من الجناس يسمى:

جناس الاشتقاق:

قال الخطيب القزويني:" واعلم أنه يلحق بالجناس شيئان: أحدهما أن يجمع اللفظين الاشتقاق "[1] كقوله تعالى:" فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ الْقَيِّمِ " [2].

فالجناس الاشتقاقي بين " أقم"، و" القيّم".

بلاغة وجمال الجناس:

الجناس فن من فنون البديع، له أهمية في البناء الفني للموسيقى، " وهو عظيم الموقع في البلاغة، جليل القدر في الفصاحة، ولولا ذلك لما أنزل الله كتابه المجيد على هذا الأسلوب، واختاره له كغيره من سائر أساليب الفصاحة ".[3]

والجناس من الحلي اللفظية التي لها تأثير بليغ، حيث يجذب السامع، ويحدث في نفسه ميلاً إلى الإصغاء والتلذذ بنغمته العذبة، كما تجعل العبارة على الأذان سهلة ومستساغة، فتجد من النفس القبول، وتقع من القلب أحسن موقع.[4]

ويرجع جمال الجناس إلى ثلاثة أسباب:[5]

الأول: تناسب الألفاظ في الصورة كلها أو بعضها، وهو ما يطمئن إليه الذوق وترتاح له.

الثاني: التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلاً كاملاً أو ناقصاً فيطرب الأذن ويونق النفس ويهز أوتار القلب.

الثالث: التلاعب الأخّاذ الذي يلجأ إليه المجنس لاختلاف الأذهان واختداع الأفكار.

---

(1)الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص 293.

(2) سورة الروم: الآية 43.

(3) الطراز، يحيى بن حمزة اليمني، ص 196.

(4) دراسات في علم البديع، د. مصطفى السيد جبر، ص 118.

(5) فنون بلاغية، (البيان – البديع)، أحمد مطلوب، ص 236.

فن الجناس في شعر الإمام الشافعي:

سنتحدث في هذا الجانب عن الأبيات الشعرية التي تناولت الجناس في ديوان الشافعي ومنها:

يقول الشافعي في " الجهل يزري بأهله " من البحر الطويل:

فَوَاللهِ لَوْلَا العِلْمُ مَا فَصَحَ الهُدَى وَلَا لَاحَ* مِنْ غَيْبِ السَّمَاءِ لَنَا رَسْمُ[1]

يقسم الشافعي في هذا البيت بالله – عزَ وجل – أنه لولا العلم لما كان الرسول (صلى الله عليه وسلم) فصيحاً، ولا وصلتنا المعرفة بالله – عز وجل –، ولا عرفنا القراءة والكتابة، وهذا دليل على أهمية العلم ومدى تأثيره في الأمم والشعوب .

جاء الشافعي في هذا البيت بلفظتين يجمعهما الجناس وهما :" لا " و " لاح "، فالأولى بمعنى حرف نفي، والثانية بمعنى ظهر، ونوع هذا الجناس : جناس مطرَف – هو ما كانت الزيادة في أحد لفظيه بحرف واحد في آخره –، فنجد أن الزيادة حصلت في اللفظة الثانية بحرف الحاء .

وسر جمال الجناس في هذا البيت: تناسب الفظين في بعض الصورة، مما ينتج عنه اطمئنان الذوق إليه وارتياح الأذن له.

يقول الشافعي في " الشيب نذير الفناء " من البحر الطويل:

فَإِنْ تَجْتَنِبْهَا كُنْتُ سِلْمَاً لِأَهْلِها وَإِنْ تَجْتَذِبْهَا نَازَعَتْكُ* كِلَابُهَا[2]

يفرِّق الشافعي في هذا البيت بين حالتي الناس مع هذه الدنيا، فالحالة الأولى: إذا اجتنبت الدنيا وابتعدت عن ملذاتها وملهياتها ساد السلم والأمان بينك وبين أهلها ولم يحدث بينك وبينهم صراعاً أو اقتتالاً عليها، والحالة الثانية: إذا جذبت الدنيا إليك وحصلت على متعها وملذاتها ساد النزاع بينك وبين أهلها خاصة كلابها الذين يلهثون خلفها وخلف مغرياتها الزائلة.

جاء الشافعي في هذا البيت بلفظتين بجمعهما الجناس وهما:" تجتنبها " و " تجتذبها "، فالأولى بمعنى تبتعد عنها، والثانية بمعنى تحصل عليها، ونوع هذا الجناس: جناس لاحق – هو ما كان الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف متباعدين في المخرج – ، فنجد أن مخرج النون في " تجتنبها " بعيد عن مخرج الذال في " تجتذبها " .

---

* لاح : ظهر

(1) الديوان : ص 341 .

* نازعتك : صارعتك وقاتلتك .

(2) الديوان: ص 128.

وبلاغة الجناس في هذا البيت: التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل اللفظتين تماثلاً ناقصاً، فتطرب له الأذن وتهتز له أوتار القلوب.

يقول الشافعي في (التَّغرُّب) من البحر البسيط:

والتِّبْرُ كالتُّرْبِ مُلْقَىً في أَمَاكِنِهِ وَالعُودُ* فِي أَرْضِهِ نَوْعٌ مِنْ الحَطَبِ[1]

يتضح لنا أن الشافعي كنّى عن الناس بأمثلة من الطبيعة؛ لكي يقرب فلسفته في دنيا الناس من المتلقي.

نلاحظ أنّ الشافعي يشبه فتات الذهب قبل أن يصاغ بالتراب؛ لأنّ كلاهما لا أهمية لهما ولكن بمجرد أن يشح فتات الذهب ويتغرب يصبح ذا أهمية ويزيد الطلب عليه، وأيضاً يشبه الشافعي عود البخور وهو في أرضه بالحطب؛ لأنّ كلاهما لا أهمية لهما لأنّهما متواجدان بكثرة وفي أماكن كثيرة، كذلك الناس من يرونه كثيراً يشعرون أنه لا أهمية له في حياتهم ولكن بمجرد أن يتغرب عنهم يصبح له أهميةٌ كُبرى عندهم.

جاء الشافعي في هذا البيت بلفظتين يجمعهما الجناس، وهما: " التبر " و " الترب "، فالأولى بمعنى فتات الذهب قبل أن يصاغ، والثانية بمعنى التراب، ونوع الجناس في هذا البيت: جناس قلب بعض – هو ما اختلف فيه اللفظان المتجانسان في ترتيب بعض الحروف – ، فنجد أن " التبر " حرف الباء فيها وقع في الوسط، أما " الترب " فنجد أن حرف الباء فيها وقع في النهاية.

وسر جمال الجناس في هذا البيت: التلاعب الأخَّاذ الذي يلجأ إليه المجنس لاختلاف الأذهان واختداع الأفكار.

يقول الشافعي في (راحة البال) من البحر الوافر:

قَلِيْلُ المَالِ لاَ وَلَدٌ يَمُوْتُ وَلاَ هَمٌّ يُبَادِرُ* مَا يَفُوْتُ[2]

حيث نجد أن الشافعي في هذا البيت يتحدث عن راحة البال ويذكر صورةً من صور هذه الراحة التي تتمثل في: قلة المال، وعدم الإنجاب، وعدم الحزن على ما مضى ؛ لأن الإنسان في

---

* العود: عود البخور.

(1) الديوان: ص 152.

* يبادر: يسرع ويعجل.

(2) الديوان: ص 159.

* إلفِ: أنيس ومحب.

هذه الحالات الثلاثة لا يكون مشغولاً بجمع مالٍ أو مراعاة طفلٍ أو ندم على ما مضى، حيث أن هذه الأمور تكدر العيش و تتعب النفس وتسلب اللُّبَّ.

جاء الشافعي في هذا البيت بلفظتين يجمعهما الجناس وهما: "يموت" و"يفوت"، فالأولى بمعنى قضاء الأجل، والثانية بمعنى يمضي ويذهب، ونوع الجناس في هذا البيت: جناس مضارع – هو ما كان الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج – ، فنجد أن مخرج الميم في " يموت" قريب من مخرج الفاء في " يفوت " فهما يخرجان من الشفتين.

وبلاغة الجناس في هذا البيت: التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل اللفظتين تماثلاً ناقصاً، فتطرب له الأذن وتهتز له أوتار القلوب.

يقول الشافعي في " عزَّة النفس " من بحر مخلع البسيط:

ونفخُ نارٍ وحملُ عارٍ وبيعُ دارٍ بربعِ فلس
وبيعُ خفَّ وعدمُ إلفِ* وضربُ إلفٍ بحبلِ قلسِ[1]
أهونُ من وقفة الحُرِّ يرجو نوالاً ببابِ نحسِ

يذكر الشافعي في أول بيتين عدة أمور لو قام بها المرؤ خيرٌ له من سؤال اللئيم كما هو قائل في البيت الثالث، فالحدادة وارتكاب ما يعيب المرء وبيع البيت بثمن بخس وبيع النعال وفقدان الحبيب وضرب الحبيب بحبل ضخم خير من وقوف الكريم يسأل العطاء من بخيل.

جاء الشافعي في أول بيتين بلفظتين يجمعهما الجناس وهما: " فلس " و "قلس "، فالأولى بمعنى عملة نقدية، والثانية بمعنى الحبل الضخم، ونوع الجناس في هذين البيتين: جناس مصحَّف – هو ما اتفق فيه لفظا الجناس في عدد الحروف وترتيبها واختلفا في النقط فقط – ، فنجد أن الفاء في " فلس " تحتوي على نقطة واحدة، وأما القاف في " قلس " تحتوي على نقطتين.

وسر جمال الجناس في هذين البيتين: أنه يجذب السامع، ويحدث في النفس ميلاً إلى الإصغاء والتلذذ بنغمته العذبة.

يقول الشافعي في " ترك المعاصي " من البحر الوافر:

شَكَوْتُ إلَى وَكِيعٍ* سُوءَ حِفْظِي فَأَرْشَدَنِي إلَى تَرْكِ المعَاصي
وَأَخْبرَنِي بأَنَّ العِلْمَ نُورٌ ونورُ الله لا يهدى لعاصي.[2]

---

(1) الديوان: ص 255.

(2) الديوان: ص 262 – 263.

* سنتي : نومي وغفلتي .

يشكو الشافعي في هذين البيتين إلى صديقه وكيع سوء حفظه – مع أنَّه حفظ القرآن الكريم وهو ابن سبع سنين، وحفظ " الموطأ " وهو ابن عشر سنين –، فدلَّه على الطريق الذي يساعده على الحفظ ألا وهو ترك المعاصي، ثم زاد وكيعٌ الشافعي في النصيحة، وأتاه بحقيقة إلهية لا ريب فيها ألا وهي أنَّ العلم نورٌ وهدى، وأن الله لا يهدي العاصي لهذا النور.

جاء الشافعي في هين البيتين بلفظين يجمعهما الجناس وهما:" معاصي " و" عاصي " فالأولى بمعنى الذنوب، والثانية بمعنى المذنب، ونوع ذا الجناس: جناس ناقص – هو ما اختلف فيه اللفظان المتجانسان في عدد الحروف – ، فنجد أن لفظه " معاصي " حروفها أكثر من حروف لفظة " عاصي "، وكانت الزيادة في لفظ الأولى في أول الكلمة بحرف الميم.

وبلاغة الجناس في هذا البيت: التحلية اللفظية التي لها تأثيرٌ بليغٌ، حيث يجعل العبارة على الأذن سهلة ومستساغة.

يقول الشافعي في " اللهم رحمتك " من البحر البسيط:

وَمَا تَقَلَّبْتُ مِنْ نَوْمِي وَفِي سِنَتِي* إِلَّا وَذِكْرُكَ بَيْنَ النَّفْسِ والنَّفَسِ[1]

يناجي الشافعي في هذا البيت ربه ويسأله رحمته، فيبين لربه الأمور التي يقوم بها لكي يستحق رحمته، ومن هذه الأمور : أنه لا ينسى ذكر الله بل يذكر عند نومه وصحوه، وعند كل نفس يتنفسه .

جاء الشافعي في هذا البيت بلفظتين يجمعهما الجناس وهما :" النَّفْس " و" النَّفَس " فالأولى بمعنى النفس البشرية، والثانية بمعنى التنفس، ونوع هذا الجناس : جناس محرَّف – وهو ما اختلف فيه اللفظان المتجانسان في الحركات –، فنجد لفظة " النَّفْس " فاؤها ساكنة، ولفظة " النَّفَس " فاؤها فُتِحَت .

وسر جمال الجناس في هذا البيت: أنها تجد من النفس القبول، وتقع من القلب أحسن موقع.

يقول الشافعي في " اعرف الحق " من بحر مجزوء الرمل:

اعرف الحقَّ لذي الحقِّ إذا حقَّ* له الحَقُّ[2]

---

(1) الديوان : ص250 .

* حقَّ: ثبت.

(2) الديوان: ص 291.

* الرَّحم: العطف والرحمة.

يوجِّه الشافعي في هذا البيت لنا أمراً بمعرفة الحقِّ والصواب لصاحب الحق إذا ثبت له هذا الحق سواء كان هذا الحق: قول الصدق أو نصيب من تركة أو غيرهما، وهذا الأمر غرضه النصح والإرشاد.

جاء الشافعي في هذا البيت بلفظتين يجمعهما الجناس وهما: "حقَّ " و" الحقُّ "، فالأولى بمعنى ثبت بلا شك، والثانية بمعنى النصيب الواجب، ونوع هذا الجناس: جناس تام مستوفي – وهو ما كان ركناه من نوعين مختلفين من أنوع الكلام: اسم وفعل، أو حرف وفعل –، فنجد في هذا البيت أن الجناس المستوفي حصل بين فعل واسم.

وبلاغة الجناس في هذا البيت: التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل اللفظتين تماثلاً كاملا، فتطرب له الأذن، وتهتز له أوتار القلوب.

يقول الشافعي في " أدب الأسفار " من البحر الوافر:

إِذَا رَافَقْتَ فِي الأَسْفَارِ قَوْمَاً فَكُنْ لَهُمْ كَذِي الرَّحِمِ* الشَّفِيقِ

لَعَيْبُ النَّفْسِ ذَا بَصَرٍ وَعِلْمٍ وَأَعْمَى العَيْنِ عَنْ عَيْبِ الرَّفِيق

وَلاَ تَأْخُذْ بِعَثْرَةِ كُلِّ قَوْمٍ وَلكِنْ قُلْ هَلُمَّ إِلَى الرَّفِيقِ[1]

يقدم الشافعي في هذه الأبيات مجموعة من الآداب التي يجب أن يتحلى بها المسافر مع الجماعة، تتمثل في: العطف والرحمة معهم، وعدم انتقاد أخطائهم وغض البصر عنها، ودَلَّهم إلى الطريق الصحيح بدلاً من معايرتهم بتضييعهم إيَّاه.

جاء الشافعي في البيتين الثاني والثالث بلفظتين يجمعهما الجناس وهما:" الرَّفيق " والرَّفيق "، فالأولى بمعنى الصديق، والثانية بمعنى الطريق، ونوع هذا الجناس: جناس تام متماثل – هو ما كان ركناه متماثلين في اللفظ مختلفين في المعنى –، فنجد أن نطق الفظتين متماثل ولكنهما مختلفتان في المعنى.

ومن جمال الجناس في هذا البيت: تناسب اللفظتين في الصورة كلها، وهو ما يطمئن إليه الذوق، وترتاح له النفس.

يقول الشافعي في " سفن النجاة " من البحر الطويل:

لمّا رأيتُ الناس قد ذهبت بهم مذاهبُهم في أبحرِ الغيِّ* والجهلِ

ركبتُ على اسم الله في سفن النَّجا وهم آلُ بيت المصطفى خاتمِ الرُّسْلِ[2]

---

(1) الديوان: ص 296.

* الغي: الظلم.

(2) الديوان: ص 334.

يوضح لنا الشافعي في هذين البيتين طريق النجاة في وقت الفتن والظلم والجهل، وطريق النجاة كما يرى الشافعي هو السير على طريق الرسول " صلى الله عليه وسلم " وآل بيته، والتمسك بسيرتهم العطرة وسنَّتهم العظيمة.

جاء الشافعي في البيت الأول بلفظتين يجمعهما الجناس وهما:" ذهبت " و" مذاهبهم "، فالأولى بمعنى مشت واتخذت لها طريقاً، والثانية بمعنى الفرق الإسلامية، ونوع هذا الجناس: جناس اشتقاق – هو ما كان فيه اللفظان المتجانسان يجمعهما أصلٌ واحد –، فنجد أن لفظة الجناس في هذا البيت يجمعهما اشتقاق واحد ألا وهو الفعل (ذهب).

وبلاغة الجناس في هذا البيت: التلاعب الاخّاذ الذي يلجأ إليه المجنس لاختلاف الأذهان واختداع الأفكار.

وفي النهاية توصلت الباحثة إلى أن الشافعي أدرك أهمية الجناس ومدى بلاغته وكيف يمكنه أن يضيف إلى شعره جمالاً فوق جماله، وماله من قيمة على المستويين الدلالي والإيقاعي؛ لذا قد وظّفه بما يخدم غرضه مبتعداً عن التكلّف والزخرفة، ليعطينا انطباعاً أن الشافعي الشاعر كان حاضراً مع الشافعي الفقيه؛ لذا فالجناس بأسلوبيته الفنية شكل عنصراً مهماً من عناصر الإيقاع في ديوان الشافعي.

إن كثافة الجناسات في الأبيات السابقة توحي بأن الشافعي يمتلك أسلوباً دقيقاً في التعامل مع الأساليب الصوتية مستثمرا طاقاته اللغوية والإبداعية جميعها التي تسهم في نجاح نصوصه الشعرية.

إن الجناسات السابقة لها أثر مهم في تفعيل موسيقى الألفاظ وذلك يحدث بوساطة العديد من الظواهر الأسلوبية التي يخلفها الجناس.

لذا ترى الباحثة استيفاء الشافعي لجميع أنواع الجناس – التام بأنواعه، الناقص بأنواعه – له دلالة على أن الشافعي ذو نظرة فنية ثاقبة، وحس موسيقي جياش، وعبقرية بلاغية فذة.

التصريع:

يعدُّ التصريع من فنون البديع اللفظية، فهو تقنية صوتية يتناولها القدماء والمحدثون.

الحدّ اللغوي:

جاء في معجم لسان العرب: في مادة " صرع ": " والصرع: علة معروفة، والصريع: المجنون، والصُّرعة: الحليم عند الغضب؛ لأنَّ حلمه يصرع غضبه على ضد معنى قولهم: الغضب غول الحلم "[1].

(1) لسان العرب، ابن منظور، مادة " صرع "، ص 365.

المفهوم الاصطلاحي:

عرّفه ابن رشيق القيرواني:" فأما التصريع، فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته "[1].

أما ابن أبي الإصبع المصري، فقد قسمه على قسمين، يقول:" التصريع على ضربين عروضي، وبديعي، فالعروضي: عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها، لتلحق الضرب في زينته، والبديعي: استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية "[2].

ويقول قدامة بن جعفر في نعت القوافي:" أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها "[3].

ثم يطالعنا ابن سنان الخفاجي بقوله:" وأما التصريع، فيجري مجرى القافية وليس الفرق بينهما، إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت، والقافية في آخر النصف الثاني منه "[4].

ويحده القزويني في قوله:" جعل العروض مقفاه تقفية الضرب "[5].

أقسام التصريع:

نظر (ابن الأثير) إلى التصريع نظرة مغايرة لم يسبقه فيها أحد، فيقول:" وهو عندي ينقسم إلى سبع مراتب، وذلك شيءٌ لم يذكره على هذا الوجه أحدٌ غيري "[6].

من خلال التعريف السابق، فالتصريع عند ابن الأثير سبعة أقسام، منها ما يرتبط بالمصراعين بكل ما يحملان من معانٍ، ومنها ما يرتبط باللفظتين المصرّعتين فقط.

لذلك سأتناول في دراستي أقسام التصريع في ضوء (التقسيم الأثيري).

أقسام التصريع:[7]

1- المرتبة الأولى " التصريع الكامل ":

وهو أعلى التصريع درجة، حيث يكون كل مصراع من البيت مستقلاً بنفسه في فهم معناه، غير محتاج إلى الذي يليه، كقول أمرئ القيس:

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ص 102.

(2) تحرير التجبير، ابن أبي الإصبع، ص 99.

(3) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص30.

(4) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ص 188.

(5) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص 298.

(6) المثل السائر في أدب الكتاب، ابن الأثير، ج1، ص 259.

(7) المرجع نفسه، ج1، ص 259- 262.

أفاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وإِنْ كُنْتِ قَدْ أزمعْتِ هَجْرَاً فَأَجْمِلِي

فإن كل مصراع من هذا البيت مفهوم المعنى بنفسه، غير محتاج إلى ما يليه.

2- المرتبة لثانية:

أن يكون المصراع الأول مستقلاً بنفسه، غير محتاج إلى الذي يليه، فإذا جاء الذي يليه كان مرتبطاً به، كقول أمرئ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِل بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

فالمصراع الأول غير محتاج إلى الثاني في فهم معناه، لكن لما جاء الثاني صار مرتبطاً به.

3- المرتبة الثالثة " التصريع الموجَّه ":

أن يكون الشاعر مخيراً في وضع كلّ مصراع موضع صاحبه، كقول ابن الحجاج البغدادي:

مِنْ شُرُوطِ الصَّبُوح في الْمِهْرَجَانِ خَفَّةُ الشُّرْبِ مَعْ خُلُوِّ المَكَانِ

فإن هذا البيت يُجعل مصراعه الأول ثانياً، ومصراعه الثاني أولاً، وهذه المرتبة من التصريع كالثانية في الجودة.

4- المرتبة الرابعة " التصريع الناقص ":

وهو أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه، ولا يفهم معناه إلا بالثاني ووصفه (ابن الأثير) بأنه ليس بمرضيٍّ ولا حسن، كقول المتنبي:

مَغَاني الشِّعْبِ طِيباً في المَغَاني بمَنْزِلَةِ الرّبيعِ منَ الزّمَانِ

فإن المصراع الأول لا يستقل بنفسه في فهم معناه دون أن يذكر الثاني.

5- المرتبة الخامسة " التصريع المكرر ":

أن يكون التصريع في البيت بلفظة واحدة وسطاً وقافيةً، وهو ينقسم إلى قسمين، فالأول: أن يكون بلفظة حقيقية لا مجاز فيها، وهو أنزل الدرجتين، كقول عبيد بن الأبرص:

وكُلُّ ذي غَـيْبـةٍ يَـؤوبُ وغـائِبُ المَـوْتِ لا يَؤوبُ

أما القسم الآخر: أن يكون التصريع بلفظة مجازية يختلف المعنى فيها كقول أبي تمام:

فَتًى كانَ شَرْباً لِلعُفَاةِ ومَرْتَعاً فأَصْبَحَ لِلهِنْدِيَّةِ البِيضِ مَرْتَعا

6- المرتبة السادسة " التصريع المعلق ":

وهو أن يذكر المصراع الأول، ويكون معلقاً على صفة يأتي ذكرها في أول المصراع الثاني (وابن الأثير) يعيب هذا النوع بقوله:" وهذا معيب جداً "، والباحثة تؤيد رأي ابن الأثير، لما في التعليق من عارض تصطدم به الحركة الغنائية وغياباً للفاصلة المصنوعة بآلات هذا الفن. ومثال على هذا القسم قول أمرئ القيس:

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ، وَمَا الإِصْبَاحُ منِكَ بِأَمْثَلِ

فإن المصراع الأول معلق على قوله:" بصبح "، وهذا معيب جداً.

7- المرتبة السابعة " التصريع المشطور ":

وهو أن يكون التصريع في البيت مخالفاً لقافيتين، وهو أنزل درجات التصريع وأقبحها، وتضم الباحثة صوتها لرأي ابن الأثير، وذلك لأنه يؤثر في التلوين الصوتي بين مصراعي البيت، حيث لا يتكفل باستحسان سماع إيقاعهما والاندماج معه، وهذا النوع توظيفه في الشعر قليلاً نادراً، كقول أبي النواس:

أقلني قد ندمت على ذنوب وبالإقرار عدت من الجحود

فصرَّع بحرف الباء في وسط البيت، ثم قفاه بحرف الدال.

بلاغة وجمال التصريع:

يعدُّ التصريع ظاهرة فنية لها ما عليها في إعلاء الجانب الصوتي للمقطع الشعري، كما تعدُّ بمثابة الطاقة التي أسبغها الشعراء على مطالع قصائدهم، وإنْ صحّ التعبير فهي التقنية التي أسعفتهم فيها قابلية فنية، تجمع لفظتين متساويتين وزناً وإعراباً وتقفية، حيث يتدفق منهما إيقاع ينادي إلى الضرب، فهما تمتلكان جرساً جهوري الصوت.

والتصريع ميزة بلاغية لا تحاكي النص الشعري فقط؛ بل " هي شيء جوهري يساعد في نسيج النظام العام للقصيدة "[1]؛ حيث يبرز مفاتنها المكنونة، مما جعل البلاغة القديمة تولي اهتماماً بمطالع القصيدة على وجه الخصوص، فالبيت الأول من كل قصيدة هو العتبة الأولى التي ندلف من خلالها إلى بهو النّص.

وطالعنا (ابن الأثير) بفائدة التصريع من خلال قوله " وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تُعلم قافيتا، وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام "[2].

---

(1) قراءة النص الشعري الجاهلي، موسى ربابعة، ص 176.

(2) المثل السائر، ابن الأثير، ج1، ص 259.

فالتصريع في مطلع القصائد ذو أهمية بالغة، ونرى (حازم القرطاجني) من بين القدماء الذين أشاروا إلى جمالية التصريع بما له من طلاوة وأثر على النفوس بقول:" فإن للتصريع في أول القصائد طلاوة، وموقعاً من النفس، لاستدلالها به على قافية القصيدة مثل الانتهاء إليها "[1].

ونلاحظ أن مطلع القصائد جلّها مصرعة، مما يدلل على القيمة الموسيقية للتصريع ومن هذا المنطلق، قد يكون التصريع بمثابة المقياس، أو هو " دليل على نباغة الشاعر ومدى تحكمه في بلاغته وسعة فصاحته، والتخلي عن هذه الظهارة في نظرهم ينقص من قيمة النّص الشعري"[2].

- أما (الخطيب القزويني)، فيرى في هذا الفن ما يساعد المتلقي في مجال الميزان الصرفي للبيت، إذا ما وقع بين مصراعيه اختلاف، فيقول:" وهو مما استحسن، حتى أن أكثر الشعر صُرّع البيت الأول منه، ولذلك متى خالفت العروض الضرب في الوزن، جاز أن تجعل موازنة له، إذا كان البيت مصرّعاً "[3].

والواقع أننا نشعر بانسجام كبير في موسيقى هذه القصائد، حيث نحس بنشوة السماع والإلقاء ونحن نردد الأبيات الشعرية المصروعة.

فن التصريع في شعر الإمام الشافعي

سنتحدث في هذا الجانب عن الأبيات الشعرية التي تناولت التصريع بأنواعه في ديوان الشافعي ومنها:

يقول الشافعي في " الأيام " من البحر الوافر:

دَعِ الأَيَّامَ تَفْعَل مَا تَشَاءُ وطب نفساً* إذا حكمَ القضاءُ[4]

يؤكد الشافعي في هذا البيت على مبدأ التسليم لقضاء الله وقدره من خلال استعمال فعل الأمر " دع " بغرض الحث على فعل الشيء وفعل الأمر " طب " كذلك، فهو يرى أنه ينبغي على المؤمن أن لا يتدخل في حكمة وحكم ربه وترك الأيام تفعل ما تريد بنا، وإذا قضى الله أمراً ينبغي أن نتقبل هذا الحكم والقضاء بنفس طيبة طائعة راضية بحكم الله وقضائه.

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص 254.

(2) بناء القصيدة في ضوء النقد العربي القديم، يوسف بكار، ص 322.

(3) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص 299.

* طب نفساً: الرضا والقناعة.

(4) الديوان: ص 111.

* حسبي: ما يعده المرؤ من مفاخر آبائه وقدره وعدده.

ونجد في هذا البيت أنَّ لفظة العروض " تشاءُ " ولفظة الضرب " القضاءُ " يجمع بينهما تصريع، ونوع هذا التصريع: تصريع كامل – هو أعلى التصريع درجةً، حيث يكون كل مصرع من البيت مستقلاً بنفسه في فهم معناه، غير محتاج إلى الذي يليه –، فنرى أن الشطر الأول من البيت قد وضح معناه دون الحاجة إلى الشطر الثاني منه.

ومن جمال التصريع في هذا البيت: أنه قبل كمال البيت علمنا قافيته، وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام.

يقول الشافعي في " أنت حسبي " من البحر الخفيف:

أَنْتَ حَسْبِي* وَفِيكَ لِلْقَلْبِ حَسْبُ وَلِحَسْبِي إِنْ صَحَّ لِي فيك حَسْبُ[1]

إنَّ القارئ لهذا البيت يرى مدى تعلق الشافعي بربه ومدى حبه له، فهو يرى أن الله هو حسبه وخير من يتوكل عليه في كلِّ الأمور، وأعتقد أنَّ الشافعي قال هذا البيت في مرضه؛ لأنَّ المؤمن عندما تحضر منيته يسلم أمره لله لأنه لا يعلم إلى الجنة هو ذاهب أم إلى النار.

ونجد في هذا البيت أن لفظة العروض " حسب " ولفظة الضرب " حسب " يجمع بينهما تصريع، ونوع التصريع: تصريع مكرر بلفظة حقيقية لا مجاز فيها – هو تكرار لفظة التصريع بنفس اللفظ والمعنى لا تغيير فيها – ، فنرى أن لفظتي التصريع " حسب " بمعنى واحد هو: ما يعده المرؤ من مفاخر آبائه.

وبلاغة التصريع في هذا البيت: أنه دليل على بلاغة الشافعي ومدى تحكمه في بلاغته وسعة فصاحته.

يقول الشافعي في " البراءة والشكر " من البحر الكامل:

من نال مني* أو علقت بذمته أبرأته لله شاكر منَته[2]

يتضح لنا من هذا البيت الطريقة التي يتعامل بها الشافعي مع من ينال منه بسوء أو بشرٍّ.

فالذي ينال من الشافعي أو يمسه بسوء أو بِشَر لا ينتظر من الشافعي أي رد أو استجابة، أو أن يسير على مبدأ العين بالعين أو السن بالسن والبادي أظلم، بل يتركه الشافعي لربه، ليأخذ له حقه منه، وعندما يأخذ الله الحق للشافعي فإن الشافعي يشكر الله على هذه المنَّة.

---

(1) الديوان: ص 120.

* نال مني: سبَّني.

(2) الديوان: ص 169.

* المعاد: يوم القيامة.

ونجد في هذا البيت أنَّ لفظة العروض " ذمَّته " ولفظة الضرب " منته " يجمع بينهما تصريع، ونوع التصريع: تصريع موجه – هو أن يكون الشاعر مخيراً في وضع كل مصراع موضع صاحبه –، فنرى أنه يمكننا تبديل المصراعين، حيث يصبح المصراع الثاني بدلاً من المصراع الأول، وكذلك المصراع الأول بدلاً من المصراع الثاني، فيصبح البيت:

أبرأته لله شاكر منَته من نال مني أو علقت بذمته

ومن جمال التصريع في هذا البيت: أننا نشعر بانسجام كبير في موسيقى هذا البيت، حيث نحس بنشوة السماع والإلقاء ونحن نردد هذا البيت.

يقول الشافعي في " طلب العلم " من بحر مخلع البسيط:

من طَلَبَ العِلمَ لِلمَعادِ* فازَ بِفَضلٍ مِنَ الرشادِ[1]

يحث الشافعي في هذا البيت على طلب العلم ولكن بشرط أن يكون سبب طلب العلم هو الفوز في الآخرة ومن أجل الآخرة، فمن يطلب العلم لهذا السبب سيفوز حتماً بالاستقامة على طريق الحق في الدنيا، فالذي تقدمه لله يجزيك الله عليه.

وأفضل دليل على ذلك قول المصطفى (صلى الله عليه وسلم):" مَنْ سَلَكَ طَرِيقًا يَلْتَمِسُ فِيهِ عِلْمًا سَهَّلَ اللَّهُ لَهُ بِهِ طَرِيقًا إِلَى الْجَنَّةِ"[2].

ونجد في هذا البيت أن لفظة العروض " للمعاد " ولفظة الضرب " الرشاد " يجمع بينهما تصريع، ونوع التصريع: تصريع ناقص – هو أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه، ولا يفهم معناه إلا بالثاني – ، فنرى أن البيت عبارة عن أسلوب شرط ومن المعلوم أن لأسلوب الشرط ثلاثة أركان: أداة الشرط، فعل الشرط، جواب الشرط، والمصراع الأول تضمن أداة الشرط وفعله، والمصراع الثاني تضمن جواب الشرط، وهذا دليل على أنه تصريع ناقص.

وبلاغة التصريع في هذا البيت: أنه يساعد في نسج النظام العام للقصيدة: حيث يبرز مفاتنها المكنونة.

يقول الشافعي في " اللهم رحمتك " من البحر البسيط:

قلبي برحمتكَ اللهمَّ ذو أنسِ* في السِّرِّ والجهرِ والإصباحِ والغلسِ.[3]

---

(1) الديوان: ص 205.

(2) رواه الترمذي.

* أنس: ذهاب الوحشة والطمأنينة.

(3) الديوان: ص 250.

إن القارئ لهذا البيت يرى مدى تعلق قلب الشافعي برحمةِ ربه، وهذا الأمر لا يقتصر على الشافعي فقط، بل قلوب المؤمنين جميعاً متعلقة برحمة ربها، فالشافعي يُذهِبُ وحشته وخوفه ويبدلهما طمأنينة عندما يتعلق قلبه بربه، ومناجاة الله وطلب رحمته تكون في كل وقت وفي أي حالٍ: في السر والعلانية وفي أول النهار وفي آخر الليل.

ونجد في هذا البيت أن لفظتي العروض والضرب " أُنُس " و" غَلَسِ " يجمع بينما تصريع، ونوع هذا التصريع: تصريع معلق – هو أن يذكر المصراع الأول، ويكون معلقاً على صفة يأتي ذكرها في أول المصراع الثاني – فنرى أن الشافعي ختم المصراع الأول بنقص في اكتمال المعنى، حيث أن قلبه يأنس برحمة ربه، ثم ذكر أوقات هذا الأنس في المصراع الثاني فأصبح المعنى معلق بالصفة الواردة في المصراع الثاني.

ومن جمال التصريع في هذا البيت: أنه ساعد على إعلاء الجانب الصوتي لهذا البيت، وفي جذب انتباه القارئ إلى هذا النوع من التحسين البديعي.

يقول الشافعي في " المكر والملق " من البحر البسيط:

لَمْ يَبْقَ فِي النَّاسِ إِلَّا الْمَكْرُ وَالْمَلَقُ* شَوكَاً إِذَا لَمَسُوا زَهَرًا إِذَا رَمَقُوا[1]

يشكو الشافعي في هذا البيت الناس الذين يعيشون في عصره، فهو يرى أنه لم يبق في هذه الدنيا إلا الماكرون والمتملقون والمتوددون، ثم يؤكد على صحة شكواه من خلال التشبيه، فشبه الناس بالشوك إذا لمسوا بعضهم البعض، ويشبههم بالزهر الذي له ضوء لامع إذا نظروا، كناية عن أنهم ينظرون بأعين تملؤها الشر والحقد والغيرة.

ونجد في هذ البيت أن لفظتي العروض والضرب " الملق " و" رمقوا " يجمع بينهما تصريع، ونوع التصريع: تصريع شبيه بالكامل – هو أن يكون المصراع الأول مستقل بنفسه، غير محتاج المصراع الذي يليه، فإذا جاء الذي يليه كان مرتبطاً به –، فنرى أن المصراع الاول في هذا البيت قد أتم معناه، ولكن عندما جاء المصراع الثاني أصبح المعنى لا يتم إلا به.

وبلاغة التصريع في هذا البيت: أنه يساعد المتلقي في جمال الميزان الصرفي للبيت حيث وقع بين مصراعيه اختلاف؛ حيث وزن العروض يختلف عن وزن الضرب.

يقول الشافعي في " فضل العلم " من البحر الطويل:

العلمُ من فضلهِ، لمن خدمهُ أن يجعلَ النَّاسَ كلَّهم خدمهْ.[2]

---

* الملق: التودُّد.

(1) الديوان: ص 292.

(2) المرجع نفسه، ص 355.

يدلِّل الشافعي في هذا البيت على أهمية وفضل العلم على صاحبه، حيث من فضل العلم على صاحبه أنه يجعل الناس كلهم يخدمونه ويحترمونه ويأخذون برأيه ويحسبون له ألف حساب. ونجد في هذا البيت أن لفظتي العروض والضرب " خَدَمَهْ " و" خَدَمَهْ " يجمع بينهما تصريع، ونوع هذا التصريع: تصريع مكرر بلفظة مجازية – هو تكرار لفظة التصريع بنفس اللفظ ولكن بمعنى مختلف – ، فنرى أن " خدمة " في المصراع الأول بمعنى " صاحب العلم "، و" خدمه " في المصراع الثاني بمعنى " خادم صاحب العلم ومطيع له ".

ومن جمال التصريع في هذا البيت: أنه دليل على نباغة الشافعي ومدى تحكمه في بلاغته وسعة فصاحته.

يقول الشافعي في " أفضل العلوم " من البحر البسيط:

كلُّ العُلُومِ سِوى القُرْآنِ مَشْغَلَةٌ * إلاَّ الحَديث وَعِلْمِ الفِقْهِ في الدِّينِ[1]

يرى الشافعي في هذا البيت أن أعظم العلوم هو علم القرآن، وما دونه من علوم هي ملهاة، إلا تعليم الحديث والفقه، وأنا أقف موقف المؤيد لرأي الشافعي؛ لأنَّه لا يمكننا تعلم القرآن وفهمه إلا من خلال تعلم الحديث والفقه وفهمهما جيداً.

ونجد في هذا البيت أن لفظتي العروض والضرب " مشغلة " و" الدين " يجمع بينهما تصريع، ونوع هذا التصريع: تصريع مشطور – هو أن يكون التصريع في البيت مخالفاً لقافيته، وهو أنزل درجات التصريع وأقبحها –، فنرى أن الشافعي صرع بحرف التاء في وسط البيت ، ثم قفاه بحرف النون.

وسبب قبح هذا التصريع؛ أعتقد أنه لا يضيف إلى البيت بلاغة أو جمالاً، ويكفي البيت بلاغة معناه ومقصده.

ترى الباحثة فيما تم عرضه حول التصريع في شعر الإمام الشافعي، أنه استخدم التصريع بكافة أنواعه، وجاء هذا التنوع في التصريع عند الشافعي لسببين:

الأول: تأكيد الشافعي على مهارته وموهبته الشعرية الفذة.

الثاني: ليمنع تسلل الملل والرتابة إلى نفس القارئ.

رد العجز على الصدر (التصدير):

يُعدّ التصدير (رد العجز على الصدر) من فنون البديع اللفظية، وأول من تكلم عنه، عبد الله بن المعتز، وجعله أحد فنون البديع الخمسة الكبرى.

---

* مشغلة: تضييع وقت.

(1) الديوان: ص 388.

الحدّ اللغوي:

التصدير لغةً: قال الخليل صاحب العين:

"والتصدير حبل يصدر به البعير إذا جرَّ حمله إلى الخلف، فالحبل اسمه التصدير والفعل التصدير، والتصدر نصب الصدر في الجلوس، ويقال صدر فلان فلاناً إذا أصاب صدره بشيء".[1]

المفهوم الاصطلاحي:

أول من تحدث عن هذا الفن ابن المعتز بقوله:" هو رد أعجاز الكلام على ما تقدمها "[2]، أما المتأخرون من علماء البديع فمنهم من سمى هذا الفن " رد العجز على الصدر"، ومنهم من سماه "التصدير"، لأن هذه التسمية في نظرهم أدل على المطلوب، وأخف على المستمع، وأليق بالمقام[3].

والخطيب القزويني وهو من المتأخرين حيث يقرر أن رد العجز على الصدر يرد في النثر والشعر على السواء، بقوله وهو في النثر:" أن يجعل اللفظين المكررين أو المتجانسين، أو الملحقين بهما، في أول الفقرة، والآخر في آخرهما، وفي الشعر:" أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني "[4]، واللفظان المكرران هما المتفقان في اللفظ والمعنى، أما المتجانسان هما المتشابهان في اللفظ دون المعنى، والملحقان بهما أي بالمتجانسين فهما اللفظان اللذان يجمعهما الاشتقاق أو شبهه[5].

أقسام التصدير " رد العجز على الصدر ":

قام ابن المعتز بتقسيم فن التصدير إلى ثلاثة أقسام وهي[6]:

1- ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في نصفه الأول.

2- ما يوافق آخر كلمة في البيت أول كلمة في نصفه الأول.

3- ما يوافق آخر كلمة في البيت بعض ما فيه.

---

(1) كتاب العين، الخليل بن أحمد، مادة (صدر) ج7، ص 95.

(2) البديع، ابن المعتز، ص 13.

(3) علم البديع، د. عبد العزيز عتيق، ص 175.

(4) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ص 294.

(5) علم البديع دراسة تاريخية وفنية، د. بسيوني عبد الفتاح، ص 311.

(6) البديع، ابن المعتز، ص 26.

أما رد العجز على الصدر " تصدير " في الشعر فيرد على الصور التالية[1]:

أ- في اللفظين المكررين:

1- ما يكون أحد اللفظين المكررين أي المتفقين لفظاً ومعنى في آخر البيت والثاني صدر المصراع الأول، كقول الشاعر:

سُكْرَانِ: سُكْرُ هَوًى وَسُكْرُ مُدَامَةٍ وَمَتَى إِفَاقَةُ مَنْ بِهِ سُكْرَانِ؟

2- ومنه ما يكون أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والثاني في حشو المصراع الأول، كما في قول الشاعر جرير:

سقى الرمل صوب مستهل غمامه وما ذاك إلا حب من حل بالرمل

3- ومنه ما يكون أحد المكررين في آخر البيت والثاني في آخر المصراع الأول، كقول أبي تمام:

ومَنْ كان بالبيض الكواعِب مُغْرَماً فمَا زِلْتَ بالبيض القَواضِب مُغْرما

4- ومنه ما يكون أحد المكررين في آخر البيت، والثاني في صدر المصراع الثاني، كالبيت الثاني من قول ذي الرقة:

أَلِمَّا عَلى الدَّارِ التي لَوْ وجَدْتُها بهَا أهلُها مَا كانَ وحْشاً مَقِيلهَا

وإِنْ لَمْ يكُنْ إلا مُعَرَّجُ ساعَةٍ قَليلاً فإِنِّي نَافعٌ لِي قَليلُها

ب-في اللفظين المتجانسين:

1- ما يكون أحد اللفظين المتجانسين، أي المتشابهين لفظاً لا معنى في آخر البيت، والثاني في صدر المصراع الأول، كقول القاضي الجرجاني:

دَعانِي مِنْ مَلامِكُما سَفاهاً فَداعِي الشَّوْقِ قَبْلَكُما دَعانِي

فلفظ " دعاني " الأول فعل أمر بمعنى اتركاني، ولفظ " دعاني " الثاني في آخر البيت فعل ماض من الدعاء بمعنى الطلب.

2- ومنه ما يكون أحد المتجانسين في آخر البيت، والثاني في حشو المصراع الاول، كقول الثعالبي:

وإذا البلابلُ أفْصَحَتْ بلغاتِها فانْفِ البلابلَ باحتساءِ بلابلِ.

---

(1) ينظر: علم البديع، د. عبد العزيز عتيق، ص 176- 181، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح عبد المتعال الصعيدي، ص 87 – 91.

"فالبلابل" الأول جمع بلبل وهو الطائر المعروف، و" البلابل " الثاني جمع بلبال وهو شدة الحزن والهم، و" البلابل " الثالث جمع بلبلة وهو إبريق الخمر.

3- ومنه ما يكون أحد المتجانسين في آخر البيت، والثاني في آخر المصراع الأول، كقول الحريري:

فمشغوف بآيات المثاني ومفتون برنات المثاني

فلفظ " المثاني " الأول يراد به " القرآن الكريم "، ولفظ " المثاني " الثاني في آخر البيت يراد به " المزامير " فاللفظان متشابهان لفظاً مختلفان معنى.

4- ومن ما يكون أحد المتجانسين في آخر البيت، والآخر في الأول المصراع الثاني، كقول القاضي الجرجاني:

أَمَّلْتُهمْ ثمَّ تأملتهمْ فَلاحَ لي أَنْ لَيْسَ فِيهِمْ فَلَاحْ

"فلاح" الأول فعل ماض بمعنى ظهر، و" فلاح " في آخر البيت اسم من الإفلاح، بمعنى الفوز، فاللفظان متشابهان لفظاً مختلفان معنى.

ت-في اللفظين الملحقين بالمتجانسين للاشتقاق:

1- ما يكون اللفظان الملحقان بالمتجانسين يجمعهما الاشتقاق، وأحدهما في آخر البيت والثاني في صدر المصراع الأول كقول البحتري:

ضرائب أبدعتها في السماح فلسنا نرى لك فيها ضريبا

"فضرائب" جمع ضريبة وهي السجية والطبيعة والفطرة، و" الضريب " في آخر البيت بمعنى النظير والمثيل، " فالضريبة، والضريب " راجعان إلى أصل واحد في الاشتقاق

2- ومنه ما يكون اللفظان الملحقان بالمتجانسين يجمعهما الاشتقاق وأحدهما في آخر البيت، والثاني في حشو المصراع الأول، مثل قول امرئ القيس:

إذا الْمَرْء لم يخزن عَلَيْهِ لِسَانه فَلَيْسَ على شَيْء سواهُ بخزّان

فالفعل " يخزن "، وصيغة المبالغة " خزان " في آخر البيت يرجعان في الاشتقاق إلى أصل واحد.

3- ومنه ما يكون اللفظان الملحقان بالمتجانسين يجمعهما الاشتقاق وأحدهما في آخر البيت والثاني في آخر المصراع الأول، كقول ابن عيينة المهلبي:

فَدَعِ الوَعيدَ فما وَعِيدُكَ ضائري أطنينُ أَجْنِحَةِ الذُّبابِ يَضيرُ؟

4- ومنه ما يكون اللفظان المحلقان بالمتجانسين يجمعهما الاشتقاق، وأحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الثاني، كقول أبي تمام:

وقد كانت البيض القواضب في الوغى بواتر فهي الآن من بعده بُتْر

" فالبواتر، والبُتْر " بضم فسكون يرجعان في أصلهما إلى اشتقاق واحد.

ث-في اللفظين الملحقين بالمتجانسين لشبه الاشتقاق:

1- ما يكون اللفظان المحلقان بالمتجانسين يجمعهما شبه الاشتقاق وأحدهما في آخر البيت، والثاني في صدر المصراع الأول، كقول الحريري:

ولاحَ يلْحَى على جرّي العِنانَ إلى ملْهًى فسُحْقاً لهُ من لائِحٍ لاحِ

فاللفظ " لاح " الأول فعل ماض بمعنى ظهر، و " لاح " في آخر البيت اسم فاعل من لحاه بمعنى أبعده، فهما متجانسان لفظاً مختلفان معنى، ويجمعهما شبه الاشتقاق.

2- ومنه ما يكون اللفظان الملحقان بالمتجانسين يجمعهما شبه الاشتقاق وأحدهما في آخر البيت والثاني في حشو المصراع الأول، كقول المعري:

لو اختصرتم من الإحسان زرتُكُمُ والعذبُ يُهجرُ للإفـراطِ في الخَصرِ

فلفظ " اختصر " الوارد في حشو المصراع الأول هو فعل ماض بمعنى قلّل، ولفظ " الخصر " في آخر البيت بمعنى البرودة، فاللفظان متجانسان لفظاً مختلفان معنى، ولهذا يجمعهما شبه الاشتقاق.

3- ومنه ما يكون اللفظان الملحقان بالمتجانسين يجمعهما شبه الاشتقاق، وأحدهما في آخر البيت، والثاني في آخر المصراع الأول، كقول الحريري:

مضطلع بتلخيص المعاني ومطلع إلى تخليص عاني

فاللفظ الأول " المعاني " من عنى يعني، والثاني " عاني " اسم فاعل من عنا يعنو فالجامع بينهما شبه الاشتقاق.

4- ومنه ما يكون اللفظان الملحقان بالمتجانسين يجمعهما شبه الاشتقاق وأحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الثاني، كقول الشاعر:

لعمري لقد كان الثريا مكانه ثراء فأضحى الأن مثواه في الثرى

فاللفظ الأول " ثراء " من الثروة، وفعله " ثرا " واللفظ الثاني من آخر البيت " الثرى " بمعنى التراب، وفعله " ثرى "، فاللفظان متجانسان لفظاً مختلفان معنى، ولكن يجمعهما شبه الاشتقاق.

بلاغة وجمال " التصدير " رد العجز على الصدر:

ترجع بلاغة هذا الفن إلى أمرين: أولهما: دلاليته على تأكيد المعاني وتقريرها، وذلك أن اللفظ يكرر أو يذكر مجانساً للآخر بتأكيد معناه في ذهن السامع ويتقرر، أما ثانيهما: دلالة أول الكلام على آخره، وارتباط آخره بأوله وتلك هي البلاغة، حيث كان صناع الكلام يفخرون بدلالة أول كلامهم على آخره، وارتباط آخره بأوله.[1]

لذلك فإن فن التصدير سيمنح موسيقاً جميلة، حيث إن الكلمتين تتكرران في مطلع البيت ونهايته.

ويرى إبراهيم علان:" التصدير يضفي جمالاً موسيقياً يقرب من موسيقى الغناء، والموسيقى كما هو معلوم تحلو على الترديد والتكرار ".[2]

وهناك من البلاغيين والنقاد ما يؤكد على أن هذا المحسن البديعي فيه تأكيد المعنى وتقريره، وذلك بإعادة اللفظ مرة ثانية ثم الارتباط بين أجزاء الكلام، وذلك بدلالة آخره على أوله وهذا يعدّ من بديع النظم.[3] وتحدث القيرواني عن بلاغة التصدير بقوله:" يكسب البيت الذي يكون فيه أبّهة، ويكسوه رونقاً وديباجية، ويزيده مائية وطلاوة "[4]، كما ييسر على المتلقي استنتاج وتوقع قوافي الشعراء[5]، حيث إنّ تكرار هذه الألفاظ يخلق إيقاعاً داخل البيت، فرنين أصواتها على مسامع المتلقي يرسخها في ذهنه.

فن التصدير في شعر الإمام الشافعي

سنتحدث في هذا الجانب عن الأبيات الشعرية التي تناولت التصدير في ديوان الشافعي ومنها:

يقول الشافعي في " الدعاء " من البحر الوافي:

أَتَهْزَأُ بِالدُّعَاءِ وَتَزْدَرِيهِ* وَمَا تَدْرِي بِما صَنَعَ الدُّعَاءُ[6]

---

(1) علم البديع دراسة تاريخية وفنية، د. بسيوني عبد الفتاح، ص 314، 315.

(2) البديع في القرآن، إبراهيم علان، ص 149، 150.

(3) دراسات في علم البديع، مصطفى جبر، ص 132.

(4) العمدة في محاسن الشعر و أدبه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ج2، ص 207.

(5) المرجع السابق، ص 207 .

* تزدريه: تسخر منه وتهزأ به.

(6) الديوان: ص 114.

يوبخ الشافعي في هذا البيت من يسخر بالدعاء وينتقص منه ويهمل أهميته، لأنَّ من يفعل ذلك هو حتماً لا يدري ماذا يصنع الدعاء للداعي، فالدعاء يرد القضاء ويفرج الهموم ويريح النفس؛ لأنه يجعلها متوكلة على الله مطمئنة له، وإني أرى الشافعي قد استند في توبيخه إلى قول المصطفى (صلى الله عليه وسلم):" لَا يَرُدُّ الْقَضَاءَ إِلَّا الدُّعَاءُ، وَلَا يَزِيدُ فِي الْعُمْرِ إِلَّا الْبِرُّ "[1] استعان الشافعي في هذا البيت بالتصدير، وأتى التصدير في هذا البيت في صورة لفظين مكررين، جاء أحدهما في آخر البيت " الدُّعاء " والآخر في حشو المصراع الأول " بالدُّعاء ".
وبلاغة التصدير في هذا البيت: دلالة أول البيت على آخره، وارتباط آخره بأوله.
يقول الشافعي في " الزيت المبارك " من البحر الطويل:

تأدمني* بالزيت قالتْ: مبارك وقد أحْرق الأكبادَ هذا المبارك[2]

يشكو الشافعي في هذا البيت مرارة العلاج؛ لأنَّه كان مريضاً، حيث وصف له الطبيب أن يأكل الخبز والزيت فقط فهو طعام مبارك أي فيه بركة، فيرد الشافعي: إنَّ هذا الطعام المبارك أحرق كبدي من كثرة تناولي إياه، أي أنه لا يأكل سواه منذ زمن بعيد.
جاء الشافعي في هذا البيت بالتصدير، وجاء التصدير في هذا البيت في صورة لفظين مكررين، جاء أحدهما في آخر البيت " المبارك " والآخر في آخر المصراع الأول " مبارك ".
ومن جمال التصدير في هذا البيت: دلاليته على تأكيد المعاني وتقريرها.
يقول الشافعي في " السكوت جواب السفيه " من البحر الوافر:

سكتُّ عن السفيه فَظَنَّ أنِّي عييتُ* عن الجواب وما عييتُ[3]

يتصرف الشافعي في هذا البيت مع السفيه بحكمة، حيث يسكت عن إجابته فيظن السفيه أنَّ الشافعي قد عجز عن إجابته ولكنَّه لم يعجز، بل الحكمة أولى في هذه المواقف من التصرف المتهور.
جاء الشافعي في هذا البيت بالتصدير، وأتى التصدير في هذا البيت في صورة لفظين مكررين، جاء أحدهما في آخر البيت " عييت "، والآخر في صدر المصراع الثاني " عييت ".

---

(1) رواه الترمذي.
* احتجب: استتر.
* تأدمني: تخلط الشيء بالخبز.
(2) الديوان: ص 308.
* عييت: عجزت.
(3) الديوان: ص 156.

وبلاغة التصدير في هذا البيت: دلالة على تأكيد المعاني وتقريرها، وذلك أنَّ اللفظ يتأكد معناه للسامع بتكراره.

يقول الشافعي في " فضل العلم " من البحر الطويل:

العلمُ من فضلهِ، لمن خدمهُ أن يجعلَ النَّاسَ كلَّهم خدمهْ[1]

يرى الشافعي في هذا البيت أنَّ العلم يجعل الناس كلهم خدماً لصاحبه، فالناس تحترم وتوقر وتخدم صاحب العالم.

جاء الشافعي في هذا البيت بالتصدير، وجاء التصدير في هذا البيت في صورة لفظين متجانسين، جاء أحدهما في آخر البيت " خدمه " بمعنى خدم صاحب العلم، والآخر في المصراع الأول " خدمه " بمعنى صاحب العلم.

وبلاغة التصدير في هذا البيت: دلالة أول الكلام على آخره، وارتباط آخره بأوله.

يقول الشافعي في: المنَّة " من البحر الطويل:

رَأيتُكَ تكويني بِميْسَمِ* مِنَّةٍ كَأنَّكَ كُنْتَ الأصلَ في يَوم تكْويني[2]

إن القارئ لهذا البيت يشعر كم كان الشافعي يغني نفسه عن سؤال الناس خشية المنَّة، فهو يعاتب أحدهم؛ لأنَّه يعيره بمنَّة كأنه هو الذي خلقه.

جاء الشافعي في هذا البيت بالتصدير، وجاء التصدير في هذا البيت في صورة لفظين متجانسين، جاء أحدهما في آخر البيت " تكويني " بمعنى خلقي ونشأتي، والآخر في حشو المصراع الأول " تكويني " بمعنى تحرق جلدي بمكواة.

وبلاغة التصدير في هذا البيت: أنَّه يضفي جمالاً موسيقياً يقرب من موسيقى الغناء.

يقول الشافعي في " ميز كلامك قبل الجواب " من البحر المتقارب:

إذَا احْتَجَبَ* النَّاسُ عَنْ سَائِلٍ فَمَا دُونَ سَائِلِ رَبِّي حِجَابُ[3]

يؤكد الشافعي في هذا البيت على أنَّ الدعاء ليس بينه وبين الله حاجب، ولو لم يعلم به الناس، فكم من فقير أو سائل له حاجة لا يعلمها الناس ولكن يعلمها رب الناس، وأرى أنَّ هذا

---

(1)الديوان: ص 355.

* ميسم: المكواة.

(2) الديوان: ص 386.

(3)الديوان: ص 135.

المعنى قد استقاه الشافعي من قوله تعالى: " وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ" [1].

أتى الشافعي في هذا البيت بالتصدير، وأتى التصدير في هذا البيت في صورة لفظين ملحقين بالمتجانسين للاشتقاق، جاء أحدما في آخر البيت " حاجب " والآخر في حشو المصراع الأول "احتجب "، وكلاهما مشتقان من كلمة " حجب ".

وسرُّ جمال التصدير في هذا البيت: أنه يضفي جمالاً موسيقياً يقرب من موسيقى الغناء، والموسيقى كما هو معلوم تحلو على الترديد والتكرار.

يقول الشافعي في " البر " من البحر الطويل:

إذا كان ذو قربى لديك مُبعَّداً ونال الندَّى* من كان عنك بعيدُ

تفرق عنك الأقربون لشأنهم وأشفقت أن تبقى وأنت وحيدُ[2]

يعاتب الشافعي في هذين البيتين من لا يبر بأهله ويبعدهم عن حياته ولا يعطيهم مما أعطاه الله، ويفضِّل الغريب عليهم في النوال والعطاء، ثم يشرح له الحال الناتج عن هذا الفعل؛ حيث سيصبح وحيداً وينصرف الأهل عنه ولن يجدهم في الملمات.

جاء الشافعي في البيت الأول بالتصدير، وجاء التصدير في هذا البيت في صورة لفظين ملحقين بالمتجانسين للاشتقاق، جاء أحدهما في آخر البيت "بعيد " والآخر في نهاية المصراع الأول " مبعداً"، وكلاهما مشتقان من كلمة " بعد".

وسر جمال التصدير في هذا البيت: أنه كساه رونقاً و ديباجية، وزاده مائية طلاوة.

يقول الشافعي في " الحسود " من البحر الطويل:

تورَّعتُ* أن أغتابَه مِن ورائِه وما هو إذ يغتابني متورعُ[3]

يبين الشافعي في هذا البيت الفرق بينه وبين حاسده؛ حيث يمتنع ويتحاشى عن اغتياب حاسده من وراء ظهره، ولكنَّ حاسده لا يمتنع ولا يتحاشى عن اغتياب الشافعي.

جاء الشافعي في هذا البيت بالتصدير، وجاء التصدير في صورة لفظين ملحقين بالمتجانسين للاشتقاق، جاء أحدهما في آخر البيت، " متورع " والآخر في المصراع الأول " تورعت "، وكلاهما اشتقاق من كلمة " ورع ".

---

(1) سورة البقرة: الآية 186.

* الندى: العطاء والنوال.

(2) الديوان: ص 181 – 182.

* تورعت: تحاشيت.

(3) الديوان: ص 272.

وبلاغة التصدير في هذا البيت: أنَّه ييسر على المتلقي استنتاج وتوقع قوافي الشعراء.

يقول الشافعي في " أدب التعلم " من البحر الطويل:

ومن فاتهُ التَّعليمُ وقتَ شبابهِ فكبِّر عليه أربعاً لوفاته[1]

يوضح هذا البيت مدى حرص الشافعي على التعلم، ومدى معرفته بأهميته، فهو يرى أنَّ الذي لم يتعلم في صغره أصبح والميت سواء لا فائدة منهما، وفي ذلك إشارة إلى قوله (صلى الله عليه وسلم):" مَثَلُ الَّذي يَتَعلَّمُ في صِغَرِهِ كَالنَّقشِ فِي الحَجَرِ، ومَثَلُ الَّذي يَتَعلَّمُ في كِبَرِهِ كَالَّذي يَكتُبُ عَلَى الماءِ. "[2].

جاء الشافعي في هذا البيت بالتصدير، وجاء التصدير في صورة لفظين ملحقين بالمتجانسين لشبه الاشتقاق، جاء أحدهما في آخر البيت "وفاته" والآخر في حشو المصراع الأول "فاته ".

وسر جمال التصدير في هذا البيت: أنه أكسبه أبّهةً، وكساه رونقاً و ديباجية، وزاده مائية طلاوة

يقول الشافعي في " العيب " من البحر الوافي:

ديانتنا التصنع والترائي* فنحن بهما نخادع من يرانا[3]

ينكر الشافعي في هذا البيت ما أصبح عليه حال الناس من كذب وزور ورياء، فهو يقرُّ بأنَّ حياتنا أصبحت كلها غشاً وخداعاً ونفاقاً؛ حيث نخدع بعضنا البعض، فنبين لمن يرانا بأننا خير أناسٍ وفي الخفاء نصاحب الشيطان.

جاء الشافعي في هذا البيت بالتصدير، وجاء التصدير في صورة لفظين ملحقين بالمتجانسين لشبه الاشتقاق، جاء أحدهما في آخر البيت " يرانا " والآخر في آخر المصراع الأول " الترائي.

وسر جمال التصدير في هذا البيت: أن يخلق إيقاعاً داخل البيت، فرنين صوته على مسامع المتلقي يرسخ كل الألفاظ في ذهنه.

لأن الباحثة تعلم مدى الصعوبات التي سيقابلها الشاعر عند تناوله لهذا الفن؛ يمكنها أن تثبت أن الشافعي شاعرٌ لا يشق له غبار، فبعد الرجوع إلى ديوان هذا الإمام واكتشاف كمِّ الأبيات التي تضمنت هذا الفن، استطاعت الباحثة أن تحصر جميع أنواع التصدير في الديوان.

---

(1)الديوان: ص 164.

(2) رواه الهيثمي.

* الترائي: الخداع والنفاق.

(3) الديوان: ص 376.

وكم من شاعرٍ له اسمه في تاريخ الشعر العربي ابتعد عن تناول هذا الفن في شعره، وما يدهشني أكثر: أن الشافعي استنفذ جميع أنواع التصدير ولم يكتف بالمرور مروراً عابراً عليه، فوجدناه تناول: التصدير في كلمتين مكررتين، وفي كلمتين متجانستين، وفي كلمتين ملحقتين بالمتجانستين للاشتقاق، وفي كلمتين ملحقتين بالمتجانستين لشبه الاشتقاق، أي أنه دقق وفصل واستوفى فكانت النتيجة أن الشافعي أثبت لنا أنه لولا انشغاله بفقه الدين لجاد بشعرٍ ملأ الدنيا من يوم ولادتها إلى يوم نهايتها، ولم يأت به زخرفةً وشكلاً فقط، بل أتى به ليخدم النصَّ والموضوع.

الطباق:

يعد الطباق من فنون البديع المعنوية، وقد فطن إليه كثير من علماء البلاغة قديماً وحديثاً، ويقال عنه: المطابقة، والتطبيق، والتضاد.

الحدّ اللغوي:

والطباق في أصل الوضع اللغوي:" المطابق، طابق الفرس في مشيه وجريه، مطابقة وطبقاً، وضع رجليه موضع يديه "[1].

المفهوم الاصطلاحي:

عرّفه القزويني[2] قائلاً:" أما المعنوي فمنه المطابقة، وتسمى الطباق والتضاد أيضاً، وهي الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة "، ويكون ذلك إما بلفظين من نوع واحد، مثل اسمين كقوله تعالى: " وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ " [3].

أو فعلين كقوله تعالى: " تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاء وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاء وَتُعِزُّ مَن تَشَاء وَتُذِلُّ مَن تَشَاء" [4].

كما أن الطباق قد يقع بين حرفين كقوله تعالى: " لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ" [5].

ثم أضاف القزويني[6] قائلاً: والطباق قد يكون ظاهراً، وقد يكون خفياً ونوعه طباق خفي كقوله تعالى: " مِّمَّا خَطِيَّٰتِهِمْ أُغْرِقُواْ فَأُدْخِلُواْ نَارًا " [7]، طباق بين " أُغْرِقُواْ " و " فَأُدْخِلُواْ نَارًا ".

---

(1) المعجم الوسيط، مصطفى الزيات، عبد القادر النجار، ج2، 1028.

(2) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ص 255، 256.

(3) سورة الكهف: الآية 18.

(4) سورة آل عمران: الآية 26.

(5) سورة البقرة: الآية 286.

(6) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ص 257.

(7) سورة نوح: الآية 25.

أما صاحب كتاب " الطراز " فيرى أن المطابقة " " ويقال الطباق أيضاً، والتضاد، والتكافؤ، والمقابلة، وحاصله الإتيان بالنقيضين والضدين "[1].

والطباق عند علماء البلاغة: هو الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في جملة، سواء كان هذا التقابل حقيقياً أو اعتبارياً كتقابل التضاد مثل: البياض والسواد، والعمى والبصر[2].

أقسام الطباق:

يرى علماء البلاغة أن الطباق أنواع فمنهم القزويني يقسمه إلى طباق إيجاب وآخر سلب[3]، وقد تطرق بعض العلماء إلى ذكر نوع آخر من الطباق وهو ما يسمى " طباق الترديد "، وقد عرف ابن أبي الإصبع (طباق الترديد) فقال:" هو أن يرد آخر الكلام المطابق على أوله، فإن لم يكن الكلام مطابقاً فهو رد الأعجاز على الصدر "[4] كقول الأعشى:

لا يرقع الناس ما أوهوا وإن جهدوا طول الحياة ويوهون ما رقعوا

كما يمكن تقسيم الطباق على النحو التالي:[5].

1- طباق الإيجاب:

وهو يكون بين الكلمات المتضادة من حيث الوضع اللغوي، وهو يكون بين الاسمية، والفعلية، والحرفية، أو بين نوعين مختلفين.

فمن أمثلة الطباق بين الفعلين كقوله تعالى:" تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاء وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاء وَتُعِزُّ مَن تَشَاء وَتُذِلُّ مَن تَشَاء " [6]، فالطباق بين الفعلين (تؤتي، وتنزع)، وبين (تعز، وتذل).

ومثال الطباق بين الاسمين كقوله تعالى: " وَلَهُمْ رِزْقُهُمْ فِيهَا بُكْرَةً وَعَشِيًّا " [7]، فالطباق بين البكرة والعشي.

ومن الطباق بين حرفين في قوله تعالى: " وَلَهُنَّ مِثْلُ الَّذِي عَلَيهِنَّ بِالمَعرُوفِ " [8]، فالطباق بين " اللام" و " على "

---

(1) الطراز، يحيى بن حمزة اليمني، ص 198.

(2) دراسات في علم البديع، د. مصطفى السيد الجبر، ص 20.

(3) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، ص 257.

(4) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي الإصبع، ص 15.

(5) ينظر: دراسات في علم البديع، د. مصطفى السيد جبر، ص 20- 31، علم البديع، د. عبد العزيز عتيق، ص 61- 64.

(6) سورة آل عمران: الآية 26.

(7) سورة مريم: الآية 62.

(8) سورة البقرة: الآية 228.

وقد يكون طباق الإيجاب بين كلمتين مختلفتين كما في قوله تعالى: " أَوَمَنْ كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ" [1]، فالطباق بين كلمة " ميتاً " وهي اسم ، و" أحيا " وهو فعل.

2- طباق السلب:

وهو ما اختلف فيه الضدان بالإيجاب والسلب، كقول امرئ القيس:

جَزَعتُ وَلَم أَجزَع مِنَ البَينِ مَجزَعاً وَعَزَّيتُ قَلباً بِالكَواعِبِ مولَعا

فالطباق في الجمع بين " جزعت، ولم أجزع"، وهي حاصلة بإيجاب الجزع ونفيه.

3- **إيهام التضاد:** وهو أن يوهم لفظ الضد أنه ضد مع أنه ليس بضد كقول الشاعر:

لا تَعجَبي يا سَلمُ مِنْ رَجُلٍ ضحكَ المشيبُ برأسهِ فبكى

فالضحك أريد به: ظهور الشيب على سبيل الاستعارة، وليس بضد (البكاء) ولكنه من جهة اللفظ يوهم المطابقة.

4- **الطباق الخفي:** وهو مقابلة الشيء بضده في المعنى لا في اللفظ[2]، كقوله تعالى: " أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ ۖ " [3]، فإن الرحمة مسببة عن اللين الذي ضد الشدة.

بلاغة وجمال الطباق:

مما لا ريب فيه أن الجمع بين الأمور المتضادة، يكسو الكلام جمالاً ويزيده بهاءً ورونقاً، فالضد يظهر حسن الضد، ولكن وظيفة الطباق لا تقف عند هذا الزخرف وتلك الزينة الشكلية، بل تتعداها إلى غايات أسمى، فلابد أن يكون هناك معنى لطيف ومغزى دقيق وراء جمع الضدين في إطار واحد، وإلا كان هذا الجمع عبثاً وضرباً من الهذيان[4].

ويرى القدماء أن الجمال في الطباق، والبلاغة في الأداء اللغوي الخاص به، يعودان إلى ترشيحه بنوع من البديع[5].

ولا شك في أن لأساليب الطباق والمقابلات، بلاغتها وأثرها، فهي من ذلك القبيل المحبب إلى النفوس والمستميل لها؛ كي تقبل على الكلام وتعي غاياته وأغراضه، حيث إن بها إبراز المعاني وجلائها[6].

---

(1) سورة الأنعام: الآية 122.

(2) معجم المصطلحات البلاغية، مطلوب، ج3، ص 67.

(3) سورة الفتح: الآية 29.

(4) علم البديع دراسة تاريخية وفنية، د. بسيوني عبد الفتاح، ص 136.

(5) علم الجمال اللغوي (المعاني – البيان – البديع). د. محمود سليمان ياقوت، ص 654.

(6) بلاغة الطباق والمقابلة، د. محمد علي أبو زيد، ص 9.

والطباق ليس بالضرورة ترفاً لفظياً فحسب، بل هو تعبير في أكثر الأحيان عن حركة نفسية متوهجة، وصراع بين ما هو كائن وما يجب أن يكون فكثرة المتعارضات تشف عن غليان داخلي ورفضٍ للأمر الواقع[1].

فن الطباق في شعر الإمام الشافعي

سنتحدث في هذا الجانب عن الأبيات الشعرية التي تناولت الطباق بأنواعه في ديوان الشافعي ومنها:

يقول الشافعي في " السكوت على جواب السفيه " من البحر الوافر:

إذا نطق السَّفِيهُ فلا تُجِبْه فخيرٌ مِن إجابتِه السُّكوتُ
فإن كلّمته فرَّجت عنه وإن خلَّيته* كمدًا* يموتُ
سكتُّ عن السفيه فظنَّ أني عييتُ عن الجواب وما عييتُ[2]

يبين لنا الشافعي في هذه الأبيات الطريقة التي يجب أن نتعامل بها مع السفيه، وتتمثل في:

عدم إجابته إذا تكلم فالأفضل من إجابته السكوت؛ لأنك لو كلمته كشفت عنه غمه، ولو تركته سيموت حزناً ومرضاً. ثم يُظهِرُ لنا الشافعي أن سكوته عن السفيه جعل السفيه يظن أن الشافعي يعجز عن الإجابة، وهو في الحقيقة لم يعجز بل أخذ بقوله تعالى: " وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلامًا " [3].

جاء الشافعي في البيت الثاني بلفظتين بينهما طباق وهما: " كلَّمتَه " و " خلَّيته "، فالأولى بمعنى تحدث معه، والثانية بمعنى تركته، ونوع هذا الطباق طباق إيجاب بين فعلين.

ومن جمال الطباق في هذا البيت: أنه يكسو الكلام جمالاً، ويزيده بهاءً ورونقاً، وينتج عنه زخرفة لغوية وزينة تشكيلية وموضوعية.

ثم جاء الشافعي في البيت الثالث بلفظتين بينهما طباق وهما " عييتُ " و " ما عييتُ "، فالأولى بمعنى عجزت، والثانية بمعنى استطعتُ، ونوع هذا الطباق: طباق سلب بين فعلين.

ومن جمال الطباق في هذا البيت: تحقيق المعنى اللطيف، والمغزى الدقيق.

يقول الشافعي في " الدهر يومان " من البحر البسيط:

الدَّهْرُ يَوْمَانِ ذا أَمْنٌ وَذَا خَطَرُ وَالْعَيْشُ عَيْشَانِ ذَا صَفْوٌ وَذا كَدَرُ

---

(1) علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني) د. حمد أحمد قاسم، د. محي الدين ديب، ص 69.

* كمداً: قهراً.

* خلَّيته: تركته .

(2) الديوان: ص 155 – 151.

(3) سورة الفرقان: آية 63.

أَمَا تَرَى الْبَحْرَ تَعْلُو فَوْقَهُ جِيَفٌ وَتَسْتَقِرُّ بِأَقْصى قَاعِهِ الدُّرَرُ[1]

بعد أن خاض الشافعي تجارب كثيرة في حياته توصَّل إلى حكمة لا بد أنها سنة كونية وحقيقة إلهية تتمثل في: أنَّ العمر يومان، يومٌ آمن ويومٌ يشوبه الخطرُ، وكذلك العيش عيشان، عيشٌ يكسوه الصفاء وعيش يكسوه الكدر والنكد والنزاع، ثم يثبت هذه الحقيقة بمثال من الطبيعة؛ لكي يقرِّب فلسفته التي توصل إليها من ذهن المتلقي، وهذا المثال هو: أنَّ البحر يكون على سطحه الجثث الميتة وفي قاعه كبار اللؤلؤ.

جاء الشافعي في البيت الثاني بلفظتين بينهما طباق وهي: " فوقه " و" أقصى قاعه "، فالأولى بمعنى أعلى منه ، والثانية بمعنى تحته أو أسفل منه، ونوع هذا الطباق: طباق خفي؛ لأن لفظ " فوق " يقابل " تحته أو أسفل منه " وهو المستفاد من قوله " بأقصى قاعه".

وبلاغة الطباق في هذا البيت أنه يُميلُ النفوس إليه؛ لكي تقبل على الكلام وتعي غاياته وأغراضه.

يقول الشافعي في " الحظ" من البحر الكامل:

وَالجَدُّ* يُدْنِي كُلَّ أَمرٍ شَاسِعٍ والجَد يَفْتَحُ كُلَّ بَابٍ مُغْلَقِ[2]

لا شك في أن الشافعي هو حكيم زمانه نظراً لكثرة تجاربه، حيث يقول أنَّ الحظَّ يقربُ كل أمرٍ بعيد، وأن الحظ يفتحُ كل باب مغلق، ولكنِّي أرى أنَّ الحظ في هذا البيت بمعنى الاجتهاد والسعي .

أتى الشافعي في هذا البيت بلفظتين بينهما طباق وهما:" يدني " و" شاسع "، وأيضاً " يفتح " و" مغلق "، فالأولى بمعنى يقترب، والثانية بمعنى بعيد، ونوع هذا الطباق: طباق إيجاب بين مختلفين، حيث " يدني " و" يفتح " أفعال، و" شاسع " و" مغلق " أسماء.

ومن سر جمال الطباق في هذا البيت: إبراز المعاني وجلاؤها، وإحداث أثر بلاغي في الكلام.

---

* جيفٌ: جثث الموتى.

(1) الديوان: ص 229.

* الجَدَّ: الحظ.

(2) الديوان: ص 299.

يقول الشافعي في " الفتنة العظيمة " من البحر الطويل:

فسَادٌ كَبيرٌ عَالمٌ مُتَهتِّكُ* وأَكبَرُ مِنهُ جَاهِلٌ مُتَنسِّكُ[1]

لعلَّ الناظر إلى هذا البيت يظنُّ أنَّ الشافعي وليدَ زماننا، لكثرةِ ما يطابق هذا البيت عصرنا الحاضر، ولكن لأنَّ الشافعي كان واسع الأفق وبعيد النظر؛ تنبأ بحدوث هذا عاجلاً أم آجلاً، حيث تنبأ الشافعي بوجود العالم الذي لا يبالي أن يُفضح سره، وبوجود الجاهل المتزهد العابد، واعتبر الشافعي هذين الأمرين فساداً كبيراً، وفتنته عظيمة حذرنا منها.

جاء الشافعي في هذا البيت بلفظتين بينهما طباق وهما:" عالمٌ " و" جاهلٌ "، ونوع هذا الطباق: طباق ايجاب بين اسمين.

وبلاغة الطباق في هذا البيت: التعبير عن حركة نفسية متوهجة، والصراع بين ما هو كائن وما يجب أن يكون.

يقول الشافعي في " الفقيه " من البحر الكامل:

إنَّ الفقيهَ هُوَ الفقيهُ بِفِعلِهِ ليسَ الفقيهُ بِنُطقِهِ ومَقالِـهِ[2]

بما أنَّ الشافعي كان عالماً وفقيها وإماماً للمسلمين، فهو أكثر الناس علماً بالفقهاء وبمواصفات الفقيه الحق، فهو يبين لنا أنَّ الفقيه بالأحكام الشرعية يكون فقيهاً بفعله وتطبيقه لهذه الأحكام الشرعية، ويعرف الحلال والحرام، ولا يكون فقيهاً بأن يقول قال الله وقال الرسول وهو لا يطبق شيئاً مما يقوله في حياته.

جاء الشافعي في هذا البيت بلفظتين بينهما طباق وهي:" إنَّ الفقيه " و" ليس الفقيه "، ونوع هذا الطباق: طباقاً سلب بين اسمين.

وبلاغة الطباق في هذا البيت: الكشف عن غليان داخلي، وعن الرفض للأمر الواقع.

يثبت الشافعي مرة أخرى أنه على دراية كافية بجميع المحسنات البديعية والألوان البلاغية من خلال تناوله لفن الطباق في شعره، حيث رأت الباحثة من خلال قراءتها المتأنية لديوان هذا الإمام، أن الطباق استحوذ على النسبة الكبرى من بين جميع المحسنات البديعية الأخرى.

ولا بد أن أشير إلى مدى عبقرية الشافعي في نظم شعره، ويمكنني أن أبرهن على هذه العبقرية من خلال تناوله لهذا الفن، حيث لا يمكن لأي شاعر بسيط مبتدئ أن يفهم الطباق الخفي، بل يحتاج هذا النوع من الطباق إلى شاعرٍ متمرسٍ متمكنٍ من هذه الحرفة.

---

* متهتك: لا يبالي بفضح سره.

(1) الديوان: 307.

(2) الديوان: ص 329.

المقابلة:

أولاً: التعريف اصطلاحاً:

يعد (قدامة بن جعفر) من أوائل من تحدثوا عن " المقابلة "، وقد عرفها في كتابه " نقد الشعر " بقوله:" وصحة المقابلة أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض المخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشترط شروطاً أو يعد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي في ما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفي ما يخالف بضد ذلك "[1].

ثم جاء أبو هلال العسكري بتعريفه للمقابلة بقوله: "هي إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة "[2].

وعرّف القزويني المقابلة قائلاً:" هي أن تأتي بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم يؤتى بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب[3]، ثم أضاف قائلاً:" والمراد بالتوافق خلاف التقابل وقد تتركب المقابلة من طباق وملحق به "[4].

ومن التعاريف السابقة يمكن القول بأن المقابلة هي: أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب[5].

وهناك قضية يجب أن نعرج إليها، وهي اختلاف البلاغيين في أمر المقابلة فمنهم من يجعلها نوعاً من المطابقة، ويدخلها في إيهام التضاد، وهناك من جعلها نوعاً مستقلاً من أنواع البديع[6].

وترى الباحثة أن الرأي الثاني هو الأصح؛ لأن المقابلة أعم من المطابقة، وقد جاء في باب صحة المقابلات لابن أبي الإصبع، ما يؤكد على أن هناك فرقاً بين المقابلة والمطابقة قائلاً:" والفرق بين المقابلة والمطابقة من وجهين: أحدهما أن الطباق لا تكون إلا بالجمع بين ضدين فذين، والمقابلة تكون غالباً بالجمع بين أربعة أضداد:" ضدان في صدر الكلام، وضدان

---

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص 141.

(2) الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص 227.

(3) الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، الخطيب القزويني، ص 259.

(4) المرجع السابق، ص 259 .

(5) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، ص 280-282.

(6) علم البديع، عبد العزيز عتيق، ص 66.

في عجزه "[1]، ثم قال:" والثاني أن المطابقة لا تكون إلا بالأضداد، والمقابلة تكون بالأضداد وبغير الأضداد"[2].

والقصد هنا بغير الأضداد هي المقابلة المعنوية، وسنتحدث إليها لاحقاً.

ثانياً: أنواع المقابلة:

أ- : المقابلة الحقيقية (المباشرة):[3]

وهي التي يكون فيها التضاد بين الجمل بشكل مباشر، ويأتي هذا النوع على أقسام وهي:

1- **مقابلة اثنين باثنين:** نحو قوله تعالى: " فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلًا وَلْيَبْكُوا كَثِيرًا " [4].

2- **مقابلة ثلاثة بثلاثة:** كقول أبي دُلامة:

مَا أَحْسَنَ الدِّينَ وَالدُّنْيَا إِذَا اجْتَمَعَا وَأَقْبَحَ الْكُفْرَ وَالإِفْلاَسَ بِالرَّجُلِ

3- **مقابلة أربعة بأربعة:** نحو قوله تعالى: " فَأَمَّا مَنْ أَعْطَى وَاتَّقَى، وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَى، فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَى، وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَاسْتَغْنَى، وَكَذَّبَ بِالْحُسْنَى، فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرَى " [5]

4- **مقابلة خمسة بخمسة:** كقول المتنبي:

أَزُورُهُمْ وَسَوَادُ اللّيْلِ يَشفَعُ لي وَأنثَني وَبَيَاضُ الصّبحِ يُغري بي

ونلاحظ أن مقابلة الليل بالصبح لا تحتسب إلا على المذهب القائل بجواز المقابلة بين الأضداد وغيرها.

5- **مقابلة ستة بستة:** كقول الشاعر

على رأسِ حرّ تاجُ عِزٍّ يزينهُ وفي رِجْلِ عبدٍ قيدُ ذُلٍّ يَشينهُ

ويرى علماء البديع أن أعلى رتب المقابلة، وأبلغها هو ما كثر فيها عدد المقابلات شريطة أن لا تؤدي هذه الكثرة إلى التكلف، كما يرون أن المقابلة بالأضداد أفضل وأتم، وهذا هو مذهب السكاكي.[6]

---

(1) تحرير التجبير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي الاصبع، ص 43.

(2) المرجع السابق.

(3) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، الخطيب القزويني، ص 259، 260، دراسات في علم البديع، مصطفى السيد جبر، ص 32، 33، 34، علم البديع دراسة تاريخية وفنية، د. بسيوني عبد الفتاح، ص 152، 154، علم البديع، عبد العزيز عتيق، ص 67، 69.

(4) سورة التوبة: الآية، 82.

(5) سورة الليل: الآيات 5 – 10.

(6) ينظر: علم البديع، عبد العزيز عتيق، ص 69، 70، علوم البلاغة، محمد أحمد قاسم، محيي الدين ديب، ص 47.

ب- المقابلة المعنوية (غير المباشرة):

والمقصود بالمقابلة المعنوية هو الذي يجري بغير الأضداد، أي تتجه إلى أن الكلمات فيها ليست بالمعاني أو الألفاظ الحقيقية بل بعضها حقيقي، والبعض الأخر غير حقيقي كقوله تعالى: " مَنْ كَفَرَ فَعَلَيْهِ كُفْرُهُ ۖ وَمَنْ عَمِلَ صَالِحًا فَلِأَنْفُسِهِمْ يَمْهَدُونَ " [1]، فالمقابلة المعنوية بين (من كفر فعليه كفره) وبين (من عمل صالحاً...).

بلاغة وجمال المقابلة:

لعلنا أدركنا الآن على ضوء دراستنا لكل من المطابقة والمقابلة مدى أثرهما في بلاغة الكلام، فكل منهما يضفي على القول رونقاً وبهجة، ويقوي الصلة بين الألفاظ والمعاني، ويجلو الأفكار ويوضحها، شريطة أن تجري المطابقة أو المقابلة مجرى الطبع، أما إذا تكلفها الشاعر أو الأديب فإنها تكون سبباً من أسباب اضطراب الأسلوب وتعقيده[2].

ومما تجدر الإشارة إليه أن المقابلة لها قيمتها الجمالية من حيث إعطاء جرس موسيقي، وقيمة فنية دلالية.

ولا شك في أن لأساليب الطباق والمقابلات، بلاغتها وأثرها، فهي من ذلك القبيل المحبب إلى النفوس والمستميل لها كي تقبل على الكلام وتعي غاياته وأغراضه، إذ إن بها إبراز المعاني وجلائها [3].

وتبدو بلاغة الطباق والمقابلة في الجمع بين الأمرين أو الأمور المتضادة، فالضد يُظهر حسن الضد، وهذا مما يزيد من جمال النّص ويرفع من قدره وحسنه.[4]

فن المقابلة في شعر الإمام الشافعي

سنتحدث في هذا الجانب عن الأبيات الشعرية التي تناولت المقابلة بأنواعها في ديوان الشافعي ومنها:

يقول الشافعي في " الأيام " من البحر الوافر:

وَرِزْقُكَ لَيْسَ يُنْقِصُهُ التَّأَنِّي* وليسَ يزيدُ في الرزقِ العناءُ[5]

---

(1) سورة الروم: الآية، 44.

(2) علم البديع، عبد العزيز عتيق، ص 70.

(3) بلاغة الطباق والمقابلة، د. محمد علي أبو زيد، ص 9.

(4) دراسات في علم البديع، د. مصطفى السيد جبر، ص 35.

* التأني: التمهُّل.

(5) الديوان: ص 112.

يؤكد الشافعي في هذا البيت حقيقة وسنة إلهية، حيث يرى أنَّ الرزق لا ينتقص بالتمهل والتأني، وأن الرزق لا يزيد بالجهد والتعب وبذل المجهود؛ لأنَّ الرزق بيد الله يرزق من يشاء بغير حساب، ويقدر على من يشاء دون عتاب.

يتضمن هذا البيت مقابلة بين اثنين: الأول " ينقصه " و" يزيد "، والثاني " التأني" و" العناء "، وإن كان الثاني ليس تضاد حقيقي؛ حيث ضد " التأني " هو " التسرع " وليس "العناء "، ولكن لما أجاز العلماء أن تصح المقابلة بين غير الأضداد اعتبرت هذا البيت يتضمن مقابلة معنوية.

وسر جمال المقابلة في هذا البيت: أنها أضفت على البيت رونقاً وبهجةً، وأمالت النفس إليه، وأبرزت معانيه وغاياته وأغراضه.

يقول الشافعي في " القناعة والطمع " من بحر مجزوء الكامل:

العبدُ حرٌّ إن قَنَعْ والحرُّ عبدٌ إن طمع[1]

إن الشافعي يقسم الناس في هذا البيت إلى أحرار وعبيد بناءً على القناعة والطمع وليس بناءً على الأسر والحرية أو على النسب والوضاعة؛ حيث يرى أن العبد وإن كان مملوكاً لغيره فهو حرٌ إذا تزين بالقناعة والرضا، وأن الحر وإن كان غير مملوكٍ لغيره فهو عبدٌ إذا شانه الطمع والسخط وعدم الرضا.

يتضمن هذا البيت مقابلة بين ثلاثة: الأول " العبد " و" الحر "، والثاني " حُرٌّ " و" عبد "، والثالث " قنع " و " طمع "، وهي مقابلة بين أضداد؛ لأنَّ كلَّ تضاد من هذه التضادات حقيقي.
وبلاغة المقابلة في هذا البيت: أنها ساعدت على تقوية الصلة بين الألفاظ والمعاني، وأنها أظهرت حسن الضد، وهذا يزيد من جمال البيت ويرفع قدره.

يقول الشافعي في " الحثُّ على التعلُّم " من البحر الطويل:

وإنَّ كَبِير القَوْمِ لاَ علْمَ عِنْدَهُ صَغيرٌ إذا الْتَفَّتْ عَلَيهِ الْجَحَافِلُ*.
وإنَّ صَغيرَ القَومِ إنْ كانَ عَالِماً كَبيرٌ إذَا رُدَّتْ إليهِ المحَافِلُ[2]

---

(1)الديوان: ص 280.

* الجحافل: الجيوش.

(2) الديوان: ص 311.

* جفاك: هجرك وقطع الوصال.

يحث الشافعي في هذين البيتين على التعلم من خلال ضرب مثال يجعل المتلقي يدرك أهمية العلم والتعلم، فكبير القوم إن كان جاهلاً فهو صغيرٌ ولو كان تحت إمرته الجيوش؛ لأنَّه من غير علم لا يستطيع قيادة هذه الجيوش، وصغير القوم إن كان عالماً فهو كبيرٌ ولو مُنِعَ من حضور مجالس العلم أو عقدها؛ لأنَّه عند الملمات سيعرف الناس قيمة علمه ويستعينون به ويتركون كبير القوم الجاهل.

يتضمن هذان البيتان مقابلة بين خمسة: الأول " كبير القوم " و" صغير القوم "، والثاني " لا علم عنده " و" إن كان عالماً "، والثالث " صغير " و" كبير "، والرابع " التفت " و" رُدَّت "، والخامس " عليه " و" إليه "، وجميعها تضادات حقيقية؛ لذلك هي مقابلة بين أضداد أي حقيقية.

وسر جمال المقابلة في هذين البيتين: أنها أبانت الفكرة ووضحتها، وأنها جرت مجرى الطبع لا تكلف فيها.

يقول الشافعي في " الوزن " من بحر مجزوء الكامل:

من جا إليكَ فرح إليه وَمَنْ جَفَاكَ* فَصُدَّ عَنْهُ[1]

يحدد الشافعي في هذا البيت طريقة تعامله في موقف حياتي دائماً ما يحدث أو نتعرض له، حيث يرى أن من يسأل عنك ويزورك ويتفقدك يجب عليك أن تزوره وتسأل عنه وتتفقده في المقابل، ومن قطع الوصال بينك وبينه ونشر الجفاء والبعد قابله بقطع الوصال أيضاً ونشر الجفاء والبعد، فهو يرى أن نعامل الناس بالمثل.

يحتوي هذا البيت على مقابلة بين ثلاثة: الأول "جا إليك" و" جفاك "، والثاني " فرح " و" فصد "، والثالث " إليه " و" عنه "، وجميعها تضادات حقيقية؛ لذلك هي مقابلة بين أضداد أي حقيقية.

وبلاغة المقابلة في هذا البيت: أنها أعطت البيت جرساً موسيقياً، وقيمة فنية دلالية.

يقول الشافعي في " الفقيه والسفيه " من البحر الوافر:

وَمَنْزِلَةُ الْفَقِيهِ مِنَ السَّفِيهِ كَمَنْزِلَةِ السَّفِيهِ مِنَ الْفَقِيهِ[2]

يرى الشافعي في هذا البيت سنة كونية دائمة الحدوث، حيث لا يرغب الفقيه العالم في أن يكون صاحباً وصديقاً ومجالساً للسفيه؛ لأنه قد يفسد فقهه بسفاهة السفيه، وكذلك لا يرغب السفيه

(1) الديوان: ص 396.

(2) الديوان: ص 404.

في أن يكون صاحباً وصديقاً ومجالساً للفقيه؛ لأنه يسير في طريق يكرهه ولا يحبذه الفقيه، فكلاهما متساويان في المكانة عند بعضهما.

تضمن هذا البيت مقابلة بين اثنين: الأول " السفيه " و" الفقيه "، والثاني "الفقيه" و"السفيه"، وكلاهما تضادان حقيقيان؛ لذلك هي مقابلة بين أضداد أي حقيقية.

ومن سر جمال المقابلة في هذا البيت: الجمع بين أمرين متضادين، فالضد يظهر حسن الضد، وهذا يزيد من جمال البيت ويرفع من قدره وحسنه.

ترى الباحثة فيما تم عرضه حول المقابلة في شعر الإمام الشافعي، أنه تناول معظم أنواع المقابلة، وهذا يؤكد على أن الشافعي – رغم أن شعره يصنف تحت باب الحكمة – اهتم بتزيين شعره، وهل هناك أجمل من المقابلة لتزيين الشعر.

إن الشافعي يطرح قضايا فكرية يستوجب على العقل أن يفهم مبتغاها ومقصدها، ولا يمكن طرح هذه القضايا إلا من خلال استعمال المقابلة التي تسهل على العقل فهم مقتضيات الأمور وتحليلها واستنتاج المطلوب منها.

التقسيم (صحة الاقسام):

أولاً: الحد الاصطلاحي:

التقسيم فن من فنون البديع المعنوي، ومن أوائل من تطرق له أبو هلال العسكري بقوله: " التقسيم الصحيح: أن تقسّم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جناس من أجناسه "[1].

وعرفه السكاكي بقوله:" وهو أن تذكر شيئاً ذا جزأين أو أكثر، ثم تضيف إلى كل واحدة من أجزائه ما هو له عندك "[2].

أما ابن أبي الإصبع أطلق عليه اسم (صحة الأقسام) قائلاً:" الأقسام عبارة عن استيفاء المتكلم أقسام المعنى الذي هو آخذ فيه، بحيث لا يغادر منه شيئاً، ومثال ذلك قوله تعالى: " هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا "[3]، وليس في رؤية البرق إلا الخوف من الصواعق، والطمع في الأمطار ولا ثالث لهذين القسمين "[4].

---

(1) الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص 230.

(2) مفتاح العلوم، السكاكي، ص 425.

(3) سورة الرعد: آية 12.

(4) تحرير التجبير، ابن أبي الإصبع، ص 39.

ومن التعريفات السابقة يمكن القول بأن التقسيم يقصد منه استيفاء المتكلم جميع أقسام المعنى أو الشيء، بحيث لا يترك مجالاً لمستزيد.

والتقسيم يرد في الكلام على عدة أمور:-[1]

1- **الأمر الأول:** استيفاء جميع أقسام المعنى، وقد ينقسم المعنى إلى اثنين لا ثالث لهما أو ثلاثة لا رابع له، او أربعة لا خامس لها، وهكذا.

- ومن تقسيم المعاني إلى اثنين لا ثالث لهما قوله تعالى: " هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا" [2].

وهذا أحسن تقسيم لأن الناس عند رؤية البرق بين خائف وطامع، لا ثالث لهما.

- ومن تقسيم المعنى إلى ثلاثة لا رابع لها قول الزهير:

فَإِنَّ الْحَقَّ مِقْطَعَهُ ثَلَاثٌ يَمِينٌ أَوْ نَفَارٌ أَوْ جِلَاءُ[3]

قسم الشاعر مفاصل الحق إلى ثلاثة أقسام لا رابع لهما: اللجوء إلى اليمين، أو التحاكم، أو وجود بينة قاطعة.

- ومن تقسيم المعنى إلى أربعة لا خامس لها، قول الله تعالى: " يَهَبُ لِمَنْ يَشَاء إِنَاثًا وَيَهَبُ لِمَن يَشَاء الذُّكُورَ، أَوْ يُزَوِّجُهُمْ ذُكْرَانًا وَإِنَاثًا وَيَجْعَلُ مَن يَشَاء عَقِيمًا " [4].

في الآية تقسيم أحوال العباد من حيث الإنجاب إلى أربعة أقسام لا خامس لها: قسم يهبه إناث، وقسم يهبه ذكور، وقسم يهبه إناث وذكور، وقسم يكون عقيماً.

2- **الأمر الثاني:** يطلق التقسيم عليه ويتمثل في ذكر أحوال الشيء مضافاً إلى كل حالة ما يلائمها ويليق بها، أي (تقسيم الإضافة) كقول طريح الثقفي:

إِنْ يَسْمَعُوا الْخَيْرَ يُخْفُوهُ وَإِنْ سَمِعُوا شَرًّا أُذِيعَ وَإِنْ لَمْ يَسْمَعُوا كَذَبُوا

فهنا أضاف الشاعر إلى سماع الخير حالة إخفائه، وإلى سماع الشر حالة إذاعته، وإلى عدم السماع حالة الكذب.

---

(1) علم البديع، د. عبد العزيز عتيق، ص 105 – 108.

(2) سورة الرعد: آية 12.

(3) النفار: التحاكم، الجلاء: البينة القاطعة التي تكشف حقيقة الأمر.

(4) سورة الشورى: الآية 49، 50.

3- **الأمر الثالث:** يطلق التقسيم عليه ويتمثل في التقطيع، ويقصد به تقطيع ألفاظ البيت الواحد من الشعر إلى أقسام تمثل تفعيلاته العروضية، أو إلى مقاطع متساوية في الون، ويسمى " التقسيم بالتقطيع "، ومن أمثلة ذلك من البحر الخفيف قول البحتري:

قِفْ مَشوقاً، أوْ مُسعِداً، أوْ حَزِيناً أوْ مُعيناً، أوْ عاذِراً، أوْ عَذُولا

فالبيت هنا مقسم ومقطع إلى ستة مقاطع كل واحد منها يمثل تفعيلة من تفعيلات البحر الخفيف.

وقد يأتي التقسيم بالتقطيع مسجوعاً، كقول مسلم بن الوليد:

كأَنَّهُ قَمرٌ أَو ضَيْغَمٌ هَصِرٌ أَو حَيَّةٌ ذَكَرٌ أَو عارِضٌ هَطِلُ

وقد أطلق قدامة على هذا النوع اسم " الترصيع "، وفضله، والقدماء لم يكثروا من هذا النوع كراهة التكلف.

عيوب التقسيم:[1]

والتقسيم إذا استوفى جميع أقسام المعنى أو جميع أحواله فهو التقسيم الصحيح الجيد، الذي يعد من فنون البديع المعنوي، ولكن التقسيم قد يعتريه بعض أمور تفسده وتنقص من قيمته ومن ذلك:

1- عدم استيفاء كل أقسام المعنى، كقول جرير:

صارتْ حنيفةُ أثلاثاً فثلثهمُ منَ العبيدِ وثلثٌ منْ مواليها

فقد ذكر أنهم صاروا ثلاثة أقسام ثم صرح بقسمين، وسكت عن القسم الثالث.

فالقسمة هنا رديئة، وقيل: إن جريراً أنشد هذا البيت ورجل من بني حنيفة حاضر، فقيل له: من أي قسم أنت؟ فقال: من الثلث الملغي ذكره.

2- دخول أحد القسمين في الآخر، كقول جميل يخاطب بثينة:

لَوْ كَانَ فِي قَلْبِي كَقَدْرِ قُلامَةٍ فَضْلٌ لِغَيْرِكِ مَا أَتَتْكِ رَسَائِلِي

فإتيان الرسائل داخل في الوصل، ولو قال: لزرتك أو أتتك رسائلي لصح المعنى، واستقام التقسيم.

3- تكرار الأقسام، كقول أمية بن أبي الصلت:

---

(1) ينظر: علم البديع دراسة تاريخية وفنية، د. بسيوني عبد الفتاح، ص 217، 218، علم البديع، د. عبد العزيز عتيق، ص 109.

لله نعمتنا تبارك ربّنا ربّ الأنام وربّ من يتأبّد

فمن (يتأبد) أي يتوحش داخل في الأنام، ولذا فسد التقسيم من أجل التكرار والتداخل.

بلاغة وجمال التقسيم:-

نرى أن السر البلاغي والجمالي لحسن التقسيم هو إبراز الطابع البلاغي والبديعي في الكلام، واكتساب صاحبها الخبرة والإدراك للمعاني ذات القيمة ونلاحظ أن العلوي أضاف قيمة أخرى فقال: " وإذا وقعت في الكلام بلغت مبلغاً في حسن التأليف وإعطاء الفصاحة حقها" [1].

نلاحظ أن فن حسن التقسيم من فوائده: حصر جوانب المعنى وترتيبها في ذهن السامع في جمل متناسقة، والتوضيح والبيان.

فن التقسيم في شعر الإمام الشافعي

سنتحدث في هذا الجانب عن الأبيات الشعرية التي تناولت التقسيم بأنواعه في ديوان الشافعي ومنها:

يقول الشافعي في " فوائد الأسفار " من البحر الطويل:

تَغَرَّبْ عَن الأَوْطَانِ في طَلَبِ الْعُلَى وَسَافِرْ فَفِي الأَسْفَارِ خَمْسُ فَوَائِدِ

تَفَرُّجُ هَمٍّ، وَاكْتِسابُ مَعِيشَةٍ وَعِلْمٌ، وَآدَابٌ، وَصُحْبَةُ مَاجِدِ[2]

لطالما كان الشافعي كثير السفر والترحال – وهو على هذا القدر من الذكاء والحكمة – فلا بد له أن يكتشف فوائد السفر، ولمَّا اكتشفها قالها في شعره، ولكنه رأى أفضل السفر والتغرب يكون في طلب العلم والمجد، ويرى الشافعي أنَّ فوائد السفر تتجلى في: انكشاف الهم والكسب الحلال والتعلم والتحلي بالأدب ومصاحبة الشريف الخيِّر.

جاء الشافعي في هذين البيتين بالمحسن البديعي التقسيم، فقسم فوائد السفر إلى خمسة أقسام لا سادس لها: تفريج هم، واكتساب معيشة، وعلم، وآداب، وصحبة ماجدِ.

ومن سر جمال التقسيم في هذين البيتين: إبراز الطابع البلاغي والبديعي في الكلام.

يقول الشافعي في " البلاء من البحر الكامل:

إني بُليتُ بأربع يرمينني بالنبل عن قوس لهنّ صريرُ

إبليسُ والدنيا ونفسي والهوى أنى يفرّ من الهوى نِحريرُ *[3]

---

(1) الطراز، العلوي، ج3، ص 78.

(2) الديوان: ص 193.

* نحرير: العالم الحاذق.

(3) الديوان: ص 214.

يلخص الشافعي في هذين البيتين أسباب عصيان الإنسان لربه، وصور هذه الأسباب كأنهن سهامٌ رُمِيت بواسطة قوس فخرج لهن صوت كصوت القلم عند الكتابة، ويرى الشافعي أنَّ أسباب العصيان تُعدُّ بلاءً يصيب الإنسان، ثم وضحّ الشافعي لنا هذه الأسباب في أربعة أمور تتمثل في: إبليس والدنيا والنفس الأمارة بالسوء والهوى، وإن استطاع الإنسان أن يتغلب على الشيطان وملهيات الدنيا والنفس الأمارة بالسوء فأنَّى له أن يفر من الهوى ولو كان عالماً حاذقاً في علمه.
قسم الشافعي في هذين البيتين البلاء إلى أربعة أقسام لا خامس لها: إبليس، والدنيا، والنفس، والهوى.
وبلاغة التقسيم في هذين البيتين:إكساب المتلقي الخبرة والإدراك للمعاني ذات القيمة.

يقول الشافعي في " الدَّهر " من البحر البسيط:

الدَّهْرُ يَوْمَانِ ذا أَمْنٌ وَذَا خَطَرُ وَالْعَيْشُ عَيْشَانِ ذَا صَفْوٌ وَذا كَدَرُ [1]

في هذا البيت يتضح لنا مدى الحكمة التي يمتلكها الإمام الشافعي فهو يعمل بقوله (صلى الله عليه وسلم):" الحكمة ضالة المؤمن أنَّى وجدها يأخذها "[2] فالشافعي يرى أنَّ عمر الإنسان يتلخص في يومين: يوم يسوده الأمان، ويوم يسوده الخطر، وكذلك عيش الإنسان يتلخص في مرحلتين: مرحلة الصفاء، ومرحلة الكدر.
قسم الشافعي في هذا البيت أيام العمر إلى قسمين لا ثالث لهما: يوم آمن، ويوم خطر، وكذلك قسم مراحل العيش إلى قسمين لا ثالث لهما: مرحلة الصفاء، ومرحلة الكدر.
وبلاغة التقسيم في هذا البيت: حصر جوانب المعنى وترتيبها في ذهن السامع في جمل متناسقة.

يقول الشافعي في "عزة النفس" من بحر مخلع البسيط:

لَقَلْعُ ضِرْسٍ وَضَرْبُ حَبْسِ ونزعُ نفسٍ وردُّ أمسِ.
وَقَـرٌّ* بـرَدٍ وَقَـوْدُ* فـرْدِ ودبـغُ جلدٍ بغير شمسِ
أهونُ من وقفة الحرِّ يرجو نوالاً ببابِ نحسِ[3]

(1) المرجع نفسه، ص 229.
(2) رواه ابن ماجة في سننه.
* قرٌّ: برد الشتاء.
** قود: القصاص .
(3) الديوان: ص 254.

يرى الشافعي أنَّ عزيز النفس أهون عليه أن: تقلع أسنانه، ويضرب في السجن، وتحتضر روحه، ويعود ماضيه، ويعاني من برد الشتاء، ويقتص منه لجرم ارتكبه، ويدبغ جلده على أن يقف بباب البخيل اللئيم ويرجو منه العطاء: لأنَّ فيها إذلالاً للنفس ونقصاً للمروءة وقتلاً للكرامة.

قسم الشافعي في هذه الأبيات الأعمال التي يقوم بها الحر أو يتعرض لها دون أن تهان كرامته إلى سبعة أقسام لا ثامن لها: قلع ضرس، وضرب حبس، ونزع نفس، و رد أمس، وقر برد، و قود فردٍ ودبغ جلد بغير شمس، ونوع التقسيم في هذه الأبيات: تقسيم تقطيع – تقطيع ألفاظ البيت الواحد من الشعر إلى أقسام تمثل تفعيلاته العروضية، أو أي مقاطع متساوية في الوزن – وقد يأتي تقسيم التقطيع مسجوعاً كما في الأبيات السابقة، وفي هذه الحالة يطلق عليه اسم تقسيم " الترصيع ".

ومن جمال القسيم في هذه الأبيات: أن بلغ مبلغاً عظيماً في حسن التأليف، وإعطاء الصفة حقها.

يقول الشافعي في " بلاء الملوك " من البحر البسيط:

مَاذَا تُؤَمِّلُ مِنْ قَوْمٍ إِذَا غَضِبُوا جَارُوا* عَلَيْكَ وَإِنْ أَرْضَيْتَهُمْ مَلُّوا[1]

بحكم معاشرة الشافعي لأمراء وخلفاء عصره استطاع أن يتوصل إلى هذه الحقيقة التي لا ريب فيها، فهو يرى أن الملوك في حالتي الغضب والرضا لن يسلم الرعية من أذاهم، وكأنني بهذا المعنى أقرأ قول الله تعالى: " إِنَّ الْمُلُوك إِذَا دَخَلُوا قَرْيَة أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّة أَهْلهَا أَذِلَّة " [2].

قسم الشافعي في هذا البيت أحوال الملوك إلى قسمين لا ثالث لهما: حالة الغضب على الرعية، وحالة الرضا عن الرعية، ونوع هذا التقسيم: تقسيم الإضافة – يتمثل في ذكر أحوال الشيء مضافاً إلى كل حالة ما يلائمها ويليق بها – ، فنجد أن الملوك في حالة الغضب يجورون على الرعية، وفي حالة الرضا يملون من الرعية.

ومن جمال التقسيم في هذا البيت: التوضيح والبيان، واستيفاء جميع أقسام المعاني.

ترى الباحثة فيما تم عرضه حول التقسيم في شعر الإمام الشافعي، أنه استخدم جلّ أنواع التقسيم – وإن كثر عنده التقسيم إلى اثنين –، ووجدت أيضاً تقسيم الإضافة وتقسيم التقطيع في شعره، وهذا وإن دلّ على شيءٍ فهو يدل مدى تمكن الشافعي في محسن التقسيم؛ لأن تقسيم الإضافة

---

* جاروا: ظلموا.

(1) الديوان: ص 310.

(2) سورة النمل: الآية 34.

وتقسيم التقطيع ليسا مشهورين مثل باقي أنواع التقسيم الأخرى. كما أنَّها لم تجد عيباً واحداً من عيوب التقسيم وقع فيه الشافعي، وهذا دليلٌ آخر على تمكن الشافعي في محسن التقسيم .

ولابد أن الشافعي يدرك مدى أهمية وجود التقسيم في شعره؛ لأن التقسيم يكشف عن مدى حكمة الشاعر ومدى استجابته لتجارب الحياة التي خاضها بلا شك، وهل هناك شاعر بعد المتنبي أكثر حكمةً من الشافعي.

ومن ناحية أخرى يمكننا الاحتجاج بهذا التحليل على أن الشافعي كان فقيهاً في الدين ضليعاً في الشعرِ، وهذا ليس رأي الباحثة فقط وإنما رأي الشافعي أيضاً من خلال قوله:

وَلَوْلا الشِّعْرُ بِالعُلَمَاءِ يُزْرِي لَكُنْتُ الْيَوْمَ أَشْعَرَ مِنْ لَبِيدِ[1]

(1) الديوان: ص 197.

الخاتمة

النتائج

وبعد النظرة المتأنية للجوانب الفنية في شعر الإمام الشافعي خرجت الباحثة بمجموعة من النتائج أهمها:

- لجأ الشافعي إلى ظاهرة التقديم والتأخير؛ لتعزيز دلالات سياقه الشعري بالجمالية، ولا سيما أن التقديم والتأخير في غالبيته عند الشافعي خرج لدلالة معينة إلا في القليل الذي جاء لخدمة الوزن، ومن هنا نستطيع القول بأن الشافعي امتلك قدرةً كبيرةً على التعامل مع الألفاظ الشعرية، وتحريكها وفق ما يتطلبه الموقف الشعري؛ لتعزيز السياق الدلالي.
- كشفت الدراسة أن الشافعي يلجأ أحياناً إلى عملية الاعتراض، ليس من أجل غرض بلاغي، وإنما من أجل إقامة الوزن والقافية، وفي حالات أخرى أراد بالاعتراض زيادة المعنى كثافة ووضوحاً، وجلب انتباه المتلقي، وجعله يواصل القراءة بحثاً عن اكتمال الدلالة.
- لجوء الشافعي إلى الحذف كظاهرة تعبيرية جمالية في فن القول؛ لتساعد في خلق أبعاد دلالية خاصة من خلال خروجه عن إطار اللغة المألوفة إلى غير المألوفة، التي تثري الدلالة وتبعده عن التكرار الممل.
- كان التشبيه أداة الشافعي الأساسية في بناء صورته الشعرية، وكثر اعتماده على الصور الحسية؛ ليحقق التناسب بين المشبه والمشبه به بما يتناسب مع طبيعة الأغراض الشعرية التي تضمنها ديوان الإمام الشافعي.
- ومن الملاحظ ان التشبيه المفرد احتل المركز الأول في الاستخدام عند الشافعي؛ وذلك ليتناسب مع وضوح وبساطة شعره، على النقيض نجد التشبيه الضمني قد احتل المركز الأخير في الاستخدام عند الشافعي؛ وذلك لبساطة الأفكار التي قدمها الشافعي للمتلقي بحيث لا يسع التشبيه الضمني أن يعبر عنها.
- كشفت الدراسة أن أكثر الاستعارات وروداً عند الشافعي الاستعارة المفردة بينما قلت الاستعارة التمثيلية، كما تبين أن الاستعارة المكنية أكثر شيوعاً وتنوعاً في شعره؛ لأنها تجعل الدلالات أكثر عمقاً وسعةً منها في الاستعارة التصريحية.

- لم نرصد أي ظهور للكناية عن نسبة في شعر الإمام الشافعي؛ رغبةً منه في عدم إتاحة أي مساحة لها لتكون بديلاً عن الكناية عن صفة.
- اتضح من الدراسة أنَّ البحر الطويل قد احتل المرتبة الأولى من استخدام الشافعي، إذ نظم ثلاثمئة وواحد بيتاً شعرياً، وبلغت نسبته من مجموع الديوان (37%) تقريباً، وسبب استخدام الشافعي لهذا البحر كغيره من الشعراء العرب؛ لأنه الوزن الذي اتخذه القدماء ميزاناً لأشعارهم، وهذا يؤكد لنا فهم الشافعي لمقاطع البحر.
- هناك أوزان لم تلق اهتمام الشافعي في نظم قصائده مثل: (الرمل، والرجز، والمنسرح، ومجزوء الرمل، ومجزوء الرجز، والمديد، ومجزوء الوافر) فكان استعمالها أقل من 1%.
- آثر الشافعي استعمال القافية المطلقة في شعره بنسبة 89.875%، أما القافية المقيدة بنسبة 10.125%.
- وظّف الشافعي الجناس في نتاجه الشعري بما يخدم غرضه مبتعداً عن التكلف والزخرفة؛ ليعطينا انطباعاً أن الشافعي الشاعر كان حاضراً مع الشافعي الفقيه.
- استحوذ الطباق النسبة الكبرى من بين جميع المحسنات البديعية الأخرى في ديوان الشافعي.
- ركز الشافعي على استخدام المقابلة عند طرحه قضايا فكرية تستوجب من العقل أن يفهم مبتغاها وقصدها.
- ركّز الشافعي في شعره على الفكرة أكثر من التشكيل اللفظي، ومع ذلك اهتم بالتزيين اللفظي واللغوي والموسيقي، على الرغم من أن شعره شعر حكمة وإرشاد ووصاية.

في النهاية إن الباحثة توافق الشافعي في أنه كان فقيهاً في الدين، ضليعاً في الشعر، من خلال قوله:

ولولا الشعر بالعلماء يزري لكنت اليوم أشعر من لبيد

التوصيات:

1- هناك جوانب أخرى في شعر الإمام الشافعي تستحق الدراسة، لذلك توصي الباحثة بدراستها، ولعل أهمها:

- البناء الإيقاعي الشعري.
- التناص وأشكاله.
- بناء الجملة في شعره.
- الجملة التي لا محل لها من الإعراب في شعره.

2- أوصي بضرورة التفات المناهج التعليمية إلى نتاج هذا الشاعر العظيم؛ نظراً لأهميتها وفائدتها.

الفهارس العلمية

فهرس الآيات القرآنية

م.	الآيــة	رقم الآية	رقم الصفحة
	سورة البقرة		
.1	" وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِي "	186	49، 176
.2	" إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبَا ۗ "	275	71
.3	" أَتَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبِرِّ وَتَنسَوْنَ أَنفُسَكُمْ "	44	80
.4	" أُولَٰئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَىٰ فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ "	16	88
.5	" لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ ۗ "	286	178
.6	" وَلَهُنَّ مِثْلُ الَّذِي عَلَيهِنَّ بِالمَعرُوفِ "	288	179
	سورة ال عمران		
.7	" وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ"	185	75
.8	" تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاء وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاء "	26	178، 179
	سورة الانعام		
.9	" أَوَمَنْ كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ "	122	66، 180
.10	" وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْأَوْنَ عَنْهُ "	26	152
	سورة الاعراف		
.11	" وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَبُ "	154	88
	سورة التوبة		
.12	" فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلًا وَلْيَبْكُوا كَثِيرًا "	82	185
	سورة يوسف		
.13	" فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ"	18	33
	سورة الرعد		
.14	"وَالَّذِينَ يَدْعُونَ مِن دُونِهِ لَا يَسْتَجِيبُونَ لَهُم بِشَيْءٍ"	14	72
.15	" هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا"	12	189
	سورة ابراهيم		
.16	"كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ "	1	87
	سورة الكهف		
.17	"فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَىٰ مَا أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ"	42	107

م.	الآيــة	رقم الآية	رقم الصفحة
.18	" وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ ۚ "	18	178
	سورة مريم		
.19	" وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً"	4	87
.20	" وَلَهُمْ رِزْقُهُمْ فِيهَا بُكْرَةً وَعَشِيًّا "	62	179
	سورة الانبياء		
.21	" قَالُوا أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ، قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ"	63-62	105
	سورة النور		
.22	" وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ "	39	69
.23	" اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ"	35	69
	سورة الفرقان		
.24	" وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الأَرْضِ هَوْنًا "	63	181
	سورة النمل		
.25	" إِنَّ الْمُلُوك إِذَا دَخَلُوا قَرْيَة أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّة أَهْلهَا أَذِلَّة "	34	194
	سورة الروم		
.26	" وَيَوْم تَقُوم السَّاعَة يُقْسِم الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْر سَاعَة"	55	150
.27	" فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ الْقَيِّمِ "	43	154
.28	" مَنْ كَفَرَ فَعَلَيْهِ كُفْرُهُ ۖ وَمَنْ عَمِلَ صَالِحًا فَلِأَنْفُسِهِمْ يَمْهَدُونَ"	44	186
	سورة فاطر		
.29	"إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ"	28	32
	سورة الصافات		
.30	" طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ "	65	67
	سورة الزمر		
.31	"هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ "	9	48
	سورة الشورى		
.32	" يَهَبُ لِمَنْ يَشَاء إِنَاثًا وَيَهَبُ لِمَن يَشَاء الذُّكُورَ، أَوْ يُزَوِّجُهُمْ ذُكْرَانًا وَإِنَاثًا وَيَجْعَلُ مَن يَشَاء عَقِيمًا "	50-49	190
	سورة الفتح		
.33	" أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ ۖ "	29	180

م.	الآيــة	رقم الآية	رقم الصفحة
.34	" وَفِي السَّمَاءِ رِزْقُكُمْ وَمَا تُوعَدُونَ"	22	36
	سورة الرحمن		
.35	" كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ"	26	33
.36	" كَأَنَّهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ "	58	69
	سورة الحاقة		
.37	" إِنَّا لَمَّا طَغَى الْمَاءُ حَمَلْنَاكُمْ فِي الْجَارِيَةِ"	11	88
	سورة نوح		
.38	" مِّمَّا خَطِيَّٰتِهِمْ أُغْرِقُواْ فَأُدْخِلُواْ نَارًا "	25	178
	سورة القيامة		
.39	" وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ، إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ"	30-29	152
	سورة الانسان		
.40	" إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَّنثُورًا "	19	69
	سورة الاعلى		
.41	" إِنَّهُ يَعْلَمُ الْجَهْرَ وَمَا يَخْفَىٰ"	7	44
	سورة الليل		
.42	" فَأَمَّا مَنْ أَعْطَى وَاتَّقَى، وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَى، فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَى "	10-5	185
	سورة العاديات		
.43	" وَإِنَّهُ عَلَىٰ ذَٰلِكَ لَشَهِيد، وَإِنَّهُ لِحُبِّ الْخَيْرِ لَشَدِيدٌ "	8-7	152
	سورة القارعة		
.44	" الْقَارِعَةُ، مَا الْقَارِعَةُ، وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ"	3-1	108
	سورة الهمزة		
.45	" وَيْلٌ لِكُلِّ هُمَزَةٍ لُمَزَةٍ "	1	152

فهرس الأحاديث

الرقم	طرف الحديث	راوي الحديث	الصفحة
1	اتَّقِ دَعْوَةَ الْمَظْلُومِ فَإِنَّهَا لَيْسَ بَيْنَهَا وَبَيْنَ اللَّهِ حِجَابٌ	رواه البخاري ومسلم	31
2	الحسن والحسين سيدا شباب أهل الجنة	رواه الترمذي	74
3	تجدون الناس معادن فخيارهم في الجاهلية	رواه مسلم	79
4	الخَيْلُ مَعْقُودٌ فِي نَوَاصِيهَا الخَيْرُ إِلَى يَوْمِ القِيَامَةِ	رواه مسلم	152
5	مَا أَنْزَلَ اللَّهُ دَاءً إِلَّا أَنْزَلَ لَهُ دَوَاءْ	رواه البخاري	152
6	مَنْ سَلَكَ طَرِيقًا يَلْتَمِسُ فِيهِ عِلْمًا سَهَّلَ اللَّهُ لَهُ بِهِ	رواه الترمذي	166
7	لَا يَرُدُّ الْقَضَاءَ إِلَّا الدُّعَاءُ، وَلَا يَزِيدُ فِي الْعُمْرِ	رواه الترمذي	174
8	مَثَلُ الَّذي يَتَعلَّمُ في صِغَرِهِ كَالنَّقشِ فِي الحَجَر	رواه الهيثمي	177
9	الحكمة ضالة المؤمن أنَّى وجدها يأخذها	رواه ابن ماجة	193

المراجع والمصادر

القرآن الكريم:

أولاً: المصادر:

1- آداب الشافعي ومناقبه : عبد الرحمن بن أبي حاتم (الرازي)، تحقيق : عبد الغني عبد الخالق، دار الكتب العلمية ، لبنان ،ط 1 ،2003 .

2- أسرار البلاغة: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، تعليق: السيد رشيد رضى، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، م1988.

3- الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني، والبيان، والبديع)، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن: الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، م2003.

4- البديع: عبد الله بن المعتز، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، نشر عيسى البابي الحلبي، مصر، د.ط، 1945.

5- البيان والتبيين: أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، تح، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، ج2، 1985.

6- تأويل مشكل القرآن: أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، مطبعة الحضارة العربية، القاهر، ط2، 1973.

7- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر: ابن أبي الإصبع، تح، حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي.

8- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: السيد أحمد الهاشمي، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط1، 1999.

9- الحيوان: لأبي عثمان بن بحر بن محبوب الكناني، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، بيروت، ط2، ج2، 1969.

10- الحيوان: لأبي عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني ،الجاحظ ،تح: محمد عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ج3، ط3، 1969.

11- خزانة الأدب وغاية الأدب، ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله الحموي ، دار ومكتبة الهلال–بيروت، الطبعة الأخيرة، 2004م.

12- الخصائص: صنعة أبي الفتح عثمان بن عبد الله بن جني، تح، محمد علي النجار، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط3، ج1، 1988.

13- دلائل الإعجاز: الإمام عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة 1984م.
14- ديوان الإمام الشافعي : جمع وشرح : محمد عبد الرحيم، دار الفكر، بيروت، 1997 .
15- سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، تح: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة الصبحي، القاهرة، د.ط، 1969.
16- سنن الترمذي: الإمام محمد بن عيسى بن سودة الترمذي 210-279هـ، دار الفجر ، القاهرة، 2009.
17- سير أعلام النبلاء : الإمام شمس الدين محمد بن عثمان الذهبي – تحقيق نخبة من الأساتذة – مؤسسة الرسالة – ط3 – 1985م : ج10 .
18- صحيح البخاري: الإمام الحافظ أبي عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم البخاري، قام بنشره: علي بن حسن بن علي بن عبد الحميد الحلبي الأثري، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، د.ط، د.ت.
19- صحيح مسلم ، الإمام أبي الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري ، 206هـ 261هـ، مكتبة الإيمان بالمنصورة.
20- الصناعتين: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تح، مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1984.
21- الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، مطبعة المقتطف، مصر، ج2، 1914.
22- العمدة في صناعة الشعر ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، مطبعة السعادة، مصر، ج1، ط1، م1907.
23- العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط5 ، 1981.
24- الكافي في العروض والقوافي: الخطيب البتريزي، تح: الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1994.
25- كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السمرائي، دار ومكتبة الهلال، د.ط، د.ت.
26- لسان العرب: ابن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ج6، 1965.

27- لسان العرب: لابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، ج4، (د.ت).

28- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد، ج2، 38د، ت.

29- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير، قدمه وعلق عليه: محمد الحوفي، محمد طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ج1، د.ت.

30- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير، تحقيق محمد الحوفي، محمد طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ج3، م1961.

31- مجاز القرآن: أبو عبيدة معمر بن المثنى التيمي، تعليق: محمد فؤاد، مكتبة الخاجني، القاهرة، ج2، 1954.

32- معجم البلدان : ياقوت بن عبد الله الحموي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة ، 1935.

33- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية: إبراهيم الزيات ، حامد عبد القادر ، محمد النجار ،ج1 ، دار الدعوة ، إسطنبول، 1989.

34- معجم لغة الفقهاء: الدكتور محمد قلمجي والدكتور حامد قنيبتي – دار النفائس – بيروت – ط2 – 1988م.

35- مفتاح العلوم: الإمام أبو يعقوب السكاكي، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العامة، بيروت، لبنان، ط2، 1987م.

36- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، لأبي محمد القاسم السجلماسي، تح، علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980.

37- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط3 ، 1986.

38- نقد الشعر: أبو فرج قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1982.

39- النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم: الرماني أبو الحسن علي بن عيسى، (ت384هـ)، حققها وعلق عليها محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

40- الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل، إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1966.

ثانياً: المراجع:

1- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: د. عبدالقادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.

2- الأدب وفنونه: د. محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر ، ط5 ، 2006.

3- أساليب البيان: فضل حسن عباس، دار النفائس، عمان، ط1، 2007.

4- أسرار اللغة: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1975.

5- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: مصطفى جمال الدين، النجف، ط2، 1974.

6- الائمة الاربعة : أحمد الشرباصي، دار الهلال، د.ط، د.ت،121 ،122

7- بحور الشعر العربي ، عروض الخليل: د. غازي يموت ، دار الفكر اللبناني ، ط2 ، 1992.

8- البديع في القرآن (أنواعه ووظائفه): إبراهيم محمود علان، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2002.

9- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: عبد المتعال الصعيدي، الجماميز ومطبعتها، ط3، ج3، د.ت.

10- بلاغة الطباق والمقابلة: د. محمد علي أبو زيد، دار الأرقم للطباعة والنشر ، ط1 ، 1991.

11- بلاغة الكلمة والجملة والجمل: د. منير سلطان، منشأة المعارف بالإسكندرية، الإسكندرية،ط1، 1996.

12- البلاغة فنونها و أفنانها (علم البيان والبديع): د. فضل حسن عباس، دار الفرقان للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1985.

13- البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، لمكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1994م.

14- البلاغة والبيان وفصاحة اللسان عند سيدنا الإمام: راضي نواحرة، د.ط، د.ت.

15- البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، علي علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، ط1، 1996.

16- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: د. يوسف حسين بكار، **دار** الأندلس، بيروت، ط2، 1982.

17- البيان في ضوء أساليب القرآن: عبد الفتاح لاشين، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

18- التشبيه والاستعارة منظور مستأنف: يوسف العدوس، دار الميسر للطباعة والنشر، ط3، 2015.

19- التشكيل الاستعاري في شعر أبي علاء المعري: د. شعيب خلف، دار العلم والإيمان، ط1، 2009.

20- التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان: د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1993.

21- التقديم والتأخير في المثل العربي: غادة أحمد البواب، مطبعة السفير، عمان، 2011م

22- التكرير بين المثير والتأثير: عز الدين علي السيد، عالم الكتب، بيروت، ط،1986

23- التوليد العروضي: د. ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، د.ط ، د.ت.

24- جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم: د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، 1995م.

25- الخطاب الشعري عند محمود درويش: محمد صلاح أبو حميدة، مطبعة المقداد – غزة، ط1، 2000.

26- دراسات في النص الشعري في العصر العباسي: د. عبده بدوي ، منشورات دار الرياض للنشر والطباعة ، ط2 ، 1984.

27- دراسات في علم البديع: د. مصطفى السيد جبر، دريم للطباعة ، ط4 ، 2007.

28- شرح تحفة الخليل من العروص والقافية: عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني ، بغداد ، 1968.

29- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966.

30- شعر الراعي النميري: دراسة أسلوبية، د. عبد الجليل حسن صرصور، مكتبة القدس، غزة ، ط1، 2004م،.
31- الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط6، 2003.
32- شعر الفتنة الكبرى دراسة موضوعية فنية: د. عبد الجليل صرصور، مكتبة القدس ، غزة ، ط1 ، 2003.
33- الصورة الأدبية: مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، ط2 ، 1981.
34- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: بشرى موسى صالح ،المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
35- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1974،3.
36- الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، عبد القادر الرباعي ، جامع اليرموك ، سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية، 1ط ، الأردن 1980.
37- الصورة الفنية في شوقيات حافظ: عبد اللطيف محمد الحديدي، 1997.
38- الصورة في الشعر العربي: علي البطل، ط3، بيروت، 1983.
39- علم أساليب البيان: د. غازي يموت، دار الفكر اللبناني، بيروت، د.ط، د.ت.
40- علم الأصوات: د. كمال بشر، دار غريب ، د.ط ، 2000.
41- علم البديع دراسة تاريخية وفنية: د. بسيوني عبد الفتاح فيّود، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع ، الأحساء ، ط2 ، 1998.
42- علم البديع: د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية ، د.ط ، د.ت.
43- علم البيان بين النظريات والأصول: ديزيره سقال، دار الفكر العربي، بيروت، د.ط، د.ت.
44- علم البيان: عبد العزيز عتيق، دار النهضة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
45- علم الجمال اللغوي (المعاني – البيان – البديع): د. محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية ، ط2 ، 1995.
46- علم العروض والقافية: د. عبد العزيز عتيق، الآفاق العربية ، ط1 ، 2000.
47- علم المعاني: د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2009.

48- علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني): محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب ،طرابلس ، لبنان ، ط1 ، 2003.

49- علوم البلاغة (البيان، المعاني، البديع،): د. أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2004.

50- فن الاستعارة – دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق علي الأدب: د. أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1979.

51- فن التشبيه (بلاغة، أدب، نقد)، د. علي الجندي، دار مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، د.ط، 1952.

52- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي ، منشورات مكتبة المثنى ، بغداد ، 1977.

53- فنون بلاغية، (البيان – البديع): أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية ، الكويت ، ط1 ، 1987.

54- في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط9، د.ت،.

55- في علم القافية: د. أمين علي السيد، مكتبة الزهراء ، د.ط ، د.ت.

56- القافية في العروض والأدب: د. حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية ، ط1 ، 2001.

57- قراءة النص الشعري الجاهلي: موسى سامح ربابعة، دار الكندي ، إربد ، د.ط ، 2002.

58- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار التضامن، بيروت، ط1، 1962.

59- لباب المعاني: د. محمد حسن شرشر، دار الكتب، ج1، ط1، 1985.

60- معجم المصطلحات البلاغية: أحمد مطلوب، ج3، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، العراق ، د.ط ، د.ت.

61- مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي): جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتب ، ط5 ، 1995.

62- مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، نعيم اليافي ، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1982.

63- من بلاغة القرآن (علم المعاني): نعمان علوان، الجامعة الإسلامية، النسخة الأخيرة، 1987.

64- موسيقى الشعر العربي: محمد شكري عياد ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط2 ، 1978.

65- موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.
66- الموسيقى الشعرية قيم وإلهام وأصول: د. نادية أحمد مسعد، دار الكتب، 1999.
67- النظرية الاستبدالية للاستعارة: يوسف أبو العدوس، حوليات كلية الآداب، الكويت، الحولية الحادية عشر، 1989.
68- النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، 442دار الثقافة،بيروت،1973.
69- النقد الادبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت ، 1973.
70- يُنظر: في البلاغة العربية علم البيان: د. مصطفى محمد هدارة، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1989.

ثالثاً: الأطروحات والأبحاث العلمية:

1- رسائل ابن الأثير (ت 637) دراسة أسلوبية: أسماء أديب عباس، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة بغداد، العراق، 2013.
2- شعر أبي بحر التُجيبي دراسة أسلوبية : ابتهال تركي عبد الحسين الغزي، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة بغداد، العراق، 2013م .
3- شعر الأبيوردي دراسة أسلوبية: أكرم علي عنبر، أطروحة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها، الجامعة المستنصرية، العراق، 2011.