ظواهر تعبيرية في ديوان الإمام الشافعي – مقاربة مفتوحة

د. محمد إسماعيل حسونة

أستاذ الأدب والنقد المشارك

مساعد الرئيس لشئون التنمية وخدمة المجتمع

جامعة الأقصى – غزة

ملخص البحث

كلُّ نصٍّ فني هو نتاج لغة خاصة تتمظهر في الظواهر التعبيرية المتنوعة المنتشرة في مسافات النص الورقية وفي دلالاتها على ثقافة وأيدلوجية سياقية متعددة يتحرك في فضائها المبدع، ومثل هذه اللغة تضعنا، نحن النقاد، حيال صورة جامعة تفرض علينا لنصل إلي الدلالة أن نتعامل مع أجزائها المكونة لها، صحيح إن وسيلة قولية محددة تجعلنا على شفا دلالة، بينما الكل أو بعضه يضعنا عند دلالة مماثلة لتلك النائمة في بطن الفنان، ولعل هذا ما يبرر اختيارنا للمقاربة المفتوحة ؛ لأن مثل هذه المقاربة تمنع النص من أن يغطَّ غطيطاً خادعاً[1]. وقد جاءت هذه الدراسة في محورين اثنين هما: ١- التنظير ويتناول اللغة والنص والمبدع والنص والقارئ ٢- الممارسة وتتناول بعضاً من الظواهر التعبيرية في ديوان الشافعي وهي: التلاشي والاتساع والشرط والنفي،وتلا هذين المحورين أهم النتائج وقائمة المراجع والمصادر.

Abstract

Graphical phenomena in alshafi court

An open approach

Every techical text is aproduct of aparticuiar language which show in adiverse graphical phenomena which diffuse in distances of paper text and its semantics in culture and multiple ideology move in its creative speace like this langnge put critics in avarsity imag impose us to reach to scmantice to deal with parts which component it.

Really that aspecific way in volv words make us reach to significance while all or some of puts us in indication of similar and this explain why we choose an open approach because this approach can penevent text from error deceptive.so this approach came in two ways :

1-theorizing deals with: 1-languge and text

(١) يقول امرؤ القيس:

يَغُطُّ غطيطَ البكر شُدَّ خناقُه ليقتلني والمرءُ ليس بقتالِ

فامرؤ القيس يصور في هذا البيت غضب رجل أظهرت امرأته ميلاً نحو الشاعر،فيشبه غطيط أي صوت هذا الرجل بغطيط فتى الإبل الذي يشدُّ حبلُ في خناقه لترويضه. ينظر: ديوان امرئ القيس: تحقيق: مصطفى عبد الشافعي، الطبعة الخامسة،دار الكتب العلمية،٢٠٠٤.

2-creative،text and deals some of graphical phenomena in alshafi court 1-vanishing، widening،cordrtion، text and it was followed by impotant، result، and alist of references and resources.

تنظير:

١ –اللغة–النص.

عندما يشيد الفنان معمارية نصوصه؛فإنه لا يلجأ إلا إلى اللغة التي بدونها لا يكون هنالك نص، واللغة المقصودة،هنا،لغة خاصة تنبع خصوصيتها من ذات المبدع بكل أبعادها الأيدلوجية والثقافية ومن مهاراته في النحت والتصميم، وهذا يعنى أننا سنكون أمام لغة ذاكرة جمعية ولغة تمارس سطوة وسلطة الأيدلوجيا.

يقول **رولان بارت**(١).

"اللغة سلطة تشريعية، اللسان قانونها.إننا لا نلحظ السلطة التي ينطوي عليها اللسان، لأننا ننسي أن كل لسان تصنيف ينطوي على نوع من القهر...إن كل لهجة تتعين أكثر مما تتعين، لا بما تُخوِّل بقوله، بل بما تُرغم على قوله"،وهذه اللغة المقصودة والخاصة التي يصممها الفنان يجب أن تأخذ نمطاً متغيراً تغيراً مقصوداً يؤهلها للتضافر من أجل إنتاج الدلالة، وتشتد أزمة الفنان عندما يجد نفسه أمام دلالة معقدة متشابكة؛ لأن ذلك يفرض عليه تشييداً فوق المستوى للتعابير حتى تَعْدِل هذه الدلالة،وإذا كانت هذه الدلالة المتشابكة وما يتمخض عنها من تصميمات تعبيرية تضع الفنان في أزمة، فإنها، أيضاً، تضع الناقد أمام إشكالية كبيرة قد تدفعه إلى النكوص أو الانتقاء، فيتعامل بذلك مع سياق مبتور ينتج دلالة مشوهة، وحتى يتلاشى الناقد النكوص والانتقاء ينبغي أن تكون له قدرات فذة متضافرة تضافر هذه التشكيلات المشيَّدة حتى يصل إلى المنابع، وبالتالي إلى تحديد الدلالات الناتجة عنها، والناقد في مثل هذا الحال يتحرر من الاستسهال الناتج عن الانتقاء ومن سطوة المنهج النقدي الواحد ومن اجتماع أكثر من منهج نقدي، لأن مثل هذا الاجتماع يخلق فوضى عارمة في النص موضع الدراسة.

(١) درس في السيمولوجيا: بارت رولان (١٩٨٦)،، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ط،٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء: ١٢.

إن إيجاد حالة من التضافر بين التشكيلات اللغوية في النص تتمظهر،أولاً، من خلال غرس سمات محددة فيها تؤهلها للتضافر مع غيرها لإنتاج الدلالة، وتفتح المجالات أما المستويات المختلفة لها لأن تتضافر فيما بينها، وتمكنها من ذلك على الرغم من تباينها انتشاراَ في مسافات النص الورقية.

وإذا كانت حالة التضافر شاقة في صناعتها؛ فهي عسيرة، كذلك، في التقاطها من قبل الملتقى(القارئ أو الناقد) وخاصة الناقد؛ لأن مهمته سوف لا تقف عند حدود التقاط هذه التشكيلات الجمالية، بل ستتجاوزها إلى الالتفات إلى نفعية هذه الجمالي،"إذ لابد، في ذات الوقت، من الالتفات إلى نفعية هذا الجمالي: أي المعني، والأيدبوجيا، واللاشعور... وكل ماله علاقة بإ نتاج النص وتلقيه. فلم يعد ممكناً إغماض العينين_أكثر مما حدث سابقاً– عن ثأ ثير كل ذلك باعتباره وعياً كامناً يبحث عن حضور"[١].

٢– المبدع –النص–القارئ.

إن أول ما يعنُّ لي في جزء هذه التوطئة سؤال يتصل بملابسات ولادة النص؛ لأنه على أساس ذلك تتحدد طبيعة القراءة، والإجابة تقطع، بلا جدل، أن النص يولد في وعي وعقل باطن متفاوت متغاير[٢]، كلما ازداد حدة ازداد النص سطوة تأثير.

صحيح إن كثيراً من النصوص ينشأ في فيزيقيا الوعي، بيد أنها لا تدفعها إلى فضاء إبداعية النصوص وليدة مدار اللاوعي الذي تتحطم فيه العلاقات المألوفة ويتم إعادة صياغتها من جديد، وهذا التحطيم كلما ازداد حدة وكماً؛ ازداد النص شاعرية وتأثيراً.

إن حالة اللاوعي التي يمر بها المبدع وهو يدفع بالنص إلى الوجود تعتقه من الواقع وتظهره بشخصية مغايرة تمكنه من تشييد معمارٍ صادمٍ للمألوف.

---

(١) خضرعطية محجز (٢٠٠٩)، النص والواقع دراسة في أربعة نصوص سردية للقاص عمر حمش، مجلة جامعة الأزهر بغزة سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد: ١١، العدد،: ١b١٤١–١٧٦.

(٢) بحث في علم الجمال، جان برت يملي، ترجمة، أنوار عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، القاهرة، ١٩٧٠، ٧٤ وما بعدها.

وانظر: مشكلة الإبداع الفني،على عبد المعطى محمد،، دار الجامعات المصرية القاهرة،١٩٧٧، ١٣٩ وما بعدها.

وانظر: الخطيئة التكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله الغذامي، الطبعة الرابعة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،،٩١،١٩٩٧.

وهذا اللاوعي الحتمي الذي يمر به المبدع، وهو ينشئ النص، لا بد وأن يَعْدِلَه أو حتى يقاربه لاوعي عند القارئ؛ حتى تتحقق لذة،وهذا شرط أساسي في كثير من الممارسات الإنسانية السلوكية. خلاصة القول: إن حالة اللاوعي ينبغي لها أن تسود في الإبداع على مستوى المبدع والنص والقارئ، لأن الأخير يبدع نصاً نقدياً لا يقل شأناً عن النص الإبداعي، كما أن هذه الخلاصة ترفع عني حرج اللاوعي الخالص وأنا أقارب نصوص الإمام الشافعي الشعرية ؛ لأنه لاوعي ضروري للتحليق في فضاء سياقي حضاري ثقافي يجمع النص والمبدع والقارئ.

في الممارسة:

الممارسة،هنا، سوف تتحرك في فضاء أربعة ظواهر تعبيرية شكلت محطة بارزة في إنتاج الدلالة، وهذه الظواهر:

أولاً – الانتهاء والتلاشي.

متى يبدأ النص؟ وهل ينتهي ؟ وهل له بداية ولانهاية له؟

الإجابة عن هذه الأسئلة الافتراضية تضعنا أمام أجوبة تشبه أسئلتها؛لأن نهاية النص شبيهة ببدايته، فهو أي النص، يتلاشى فقط وليس ينتهي، وهذا يعنى أن البداية متلاشية وكذلك النهاية.

"إن القصيدة تبدأ منبثقة كانبثاق النور أو كهطول المطر، وتنتهي نهاية شبيهة ببدايتها وكأنها تتلاشي فقط وليس تنتهي، ودائماً تأتي الجملة الأولى في القصيدة وكأنها مد لقول سابق أو استئناف لحلم قديم وإنها لكذلك ؛ لأنها نص يأتي ليتداخل مع سياق سبقه إلى الوجود"(١)

ولا يعنى التلاشي، هنا، الانكفاء والاندثار، بل الاستقبال والامتداد والاستئناف، فكما أن الحصاد لا يمثل قمة النضج ومن ثم نهاية الإخصاب، وإنما يحمل بذور زرع جديد لتأخذ الحياة ذروتها مرة أخرى.وهذا الاستئناف والامتداد من القوة بحيث لا تستطيع العناوين أن تدمره وتحدد نهاياته، لندرة ذلك الأمر، وإن حدث"فإن العنوان حينئذ يكون صوتياً لا دلاليا"(٢)

وينضاف إلى ذلك أن العنوان من جهة ولادته، مسألة جدلية؛أي هل هو قبل أم بعد النص؟ وهل هو متعال أم منبثق عن النص ومثل هذا الميلاد السائب يحدُّ من قدرته على تحديد بداية أو نهاية النص أو حتى ممارسة سلطة نافذة في النص.

(١) الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية،عبد الله الغذامي، مرجع سابق، ٩٠.

(٢) المرجع السابق، ٢٦١.

ومجمل القول إن تلاشى النص ونفي انتهائه يدعونا إلى إخراج جديد لديوان الإمام الشافعي يتمحور حول تلاشي البحور الشعرية المستخدمة في الديوان، ولإيضاح ذلك نقدم الجداول الإحصائية التالية:

جدول رقم (١)

جدول يبين نسبة تردد تفعيلات البحور المستخدمة في ديوان الشافعي:

م	البحر	مرات تردده	النسبة المئوية
١	الطويل	٢٨٢٨	%١٤.٨
٢	الوافر	٢٢٠٤	%١١.٤
٣	البسيط	١٩٢٨	%١٠.١
٤	المتقارب	١٦٨٨	%٨.٨
٥	مخلَّع البسيط	١٥١٢	%٧.٩
٦	الهزج	١١٤٠	%٦
٧	مجزوء الخفيف	١٠٤٢	%٥.٤
٨	مجزوء الكامل	٩٨٦	%٥.١
٩	الخفيف	٩٧٠	%٥.١
١٠	مجزوء الرجز	٩٠٧	%٧،٤
١١	الكامل	٨٣٤	%٤.٣
١٢	المديد	٧٥٧	%٣.٩
١٣	المنسرح	٦١٤	%٣.٢
١٤	مجزوء الوافر	٥٠٠	%٢.٦
١٥	الرجز	٤٦٦	%٢.٤
١٦	السريع	٢٨٨	%١.٥
١٧	الرمل	١٨٤	%٠.٩
١٨	مجزوء الرمل	١٨٢	%٠.٩
	إجمالي	١٩٠٣٠	

جدول رقم (٢)

جدول يبين عدد أبيات وقصائد البحور المستخدمة في الديوان:

م	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية	مجموع القصائد	النسبة المئوية
١	الطويل	٢٨٤	%٣٢	٧٩	%٣٠
٢	الكامل	١٣٩	%١٥	٣٩	%١٥
٣	البسيط	١٣٧	%١٥	٤٢	%١٦
٤	الوافر	١٢٩	%١٣.٨	٣٨	%١٣
٥	المتقارب	٤٩	%٥.٥	٨	%٣.٠٧
٦	مجزوء الكامل	٣٨	%٤	١٠	%٣.٨٤
٧	الخفيف	٣١	%٣.٥	١٣	%٥
٨	السريع	٢٦	%٢.٩	١١	%٤
٩	مخلَّع البسيط	١٨	%٢	٥	%١.٩٢
١٠	مجزوء الرجز	١٣	%١.٤	٤	%١.٥٣
١١	المنسرح	١٠	%١	٤	%١.٥٣
١٢	الرمل	٧	%٠.٦	٣	%١.١٥
١٣	المديد	٢	%٠.٢٢	١	%٠.٣٨
١٤	مجزوء الوافر	٢	%٠.٢٢	١	%٠.٣٨
١٥	مجزوء الخفيف	٢	%٠.٢٢	١	%٠.٣٨
١٦	مجزوء الرمل	٢	%٠.٢٢	١	%٠.٣٨
١٧	الهزج	١	%٠.١١	١	%٠.٣٨
١٨	الرجز	١	%٠.١١	١	%٠.٣٨
	إجمالي	٨٨٥		إجمالي	٢٦٠

جدول رقم (٣)

جدول يبين عدد الأبيات الناتجة عن تردد تفعيلات البحور المستخدمة في ديوان الشافعي:

م	البحر	مرات التردد	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	مخلَّع البسيط	٤÷١٥٢٤	٣٧٨	%١٠.٨٧
٢	الوافر	٦÷٢٢٠٤	٣٦٧	%١٠.٣٨
٣	الطويل	٨÷٢٨٢٨	٣٥٣	%١٠

٤	الهزج	١١٤٠÷٤	٢٨٥	%٨.٢٠
٥	المتقارب	١٦٨٨÷٦	٢٨١	%٨
٦	مجزوء الخفيف	١٠٤٢÷٤	٢٦٠	%٧.٨٤
٧	مجزوء الكامل	٩٨٦÷٤	٢٤٦	%٧
٨	البسيط	١٩٢٨÷٨	٢٤١	%٦.٩٣
٩	مجزوء الرجز	٩٠٧÷٤	٢٢٦	%٦.٥٠
١٠	الخفيف	٩٧٠÷٦	١٦١	%٤.٦٣
١١	الكامل	٨٣٤÷٦	١٣٩	%٤
١٢	المديد	٧٥٧÷٦	١٢٦	%٣.٦٢
١٣	مجزوء الوافر	٥٠٠÷٤	١٢٥	%٣.٥٩
١٤	المنسرح	٦١٤÷٦	١٠٢	%٢.٩٣
١٥	الرجز	٤٦٦÷٦	٧٧	%٢
١٦	السريع	٢٨٨÷٦	٤٨	%١.٣٨
١٧	مجزوء الرمل	١٨٢÷٤	٤٥	%١٠٢٩
١٨	الرمل	١٨٤÷٦	٢٤	%٠.٦٩
إجمالي			٣٤٨٤	

جدول رقم (٤)

جدول يبين الفارق بين عدد الأبيات الناتجة عن التردد والوارد في الديوان:

البحر	أبيات التردد	أبيات بدون التردد	المجموع
مخلَّع البسيط	٣٨١	١٨	٣٦٣
الوافر	٣٦٧	١٢٩	٢٣٨
الطويل	٣٥٢	٢٨٤	٦٨
الهزج	٢٨٥	١	٢٨٤
المتقارب	٢٨١	٤٩	٢٣٢
مجزوء الخفيف	٢٦٠	٢	٢٥٨
مجزوء الكامل	٢٤٦	٣٨	٢٠٨
البسيط	٢٤١	١٣٧	١٠٤

مجزوء الرجز	٢٢٦	١٣	٢١٣
الخفيف	١٦١	٣١	١٣٠
الكامل	١٣٩	١٣٩	٠
المديد	١٢٦	٢	١٢٤
مجزوء الوافر	١٢٥	٢	١٢٣
المنسرح	١٠٢	١٠	٩٢
الرجز	٧٧	١	٧٦
السريع	٤٨	٢٦	٢٢
مجزوء الرمل	٤٥	٢	٤٣
الرمل	٢٤	٧	١٧

قبل التعليق على الجداول الإحصائية السابقة أود الإشارة إلى أن الجداول (١،٢،٣) كان لابد منها حتى نبين كيف توصلنا إلى الجدول الرابع الذي سيكون بؤرة تحليلنا من أجل توضيح ظاهرة التلاشي التي امتاز بها شعر الإمام الشافعي. مع ملاحظة أننا سوف نستثني ما يتقاطع من البحور مع البحر الأول مما يليه وهكذا.

١-الجدول الرابع يشير إلى أن البحر"مخلَّع البسيط"احتل المرتبة الأولى، وهذه المرتبة تزداد في عدد أبياتها إذا أضفنا إليها البحور التي تتقاطع معه في بعض التفعيلات، وهي: مجزوء الخفيف،البسيط،مجزوء الرجز،الخفيف،المنسرح،الرجز،السريع، المديد [١]، وهذه الإضافة تعني تلاشياً لهذه البحور في بحر"مخلَّع البسيط"،وبذلك يصبح عدد أبياته هي مجموع عدد أبيات هذه البحور كما هو واضح في الجدول الرابع.

٢-وفق الجدول الرابع،أيضاً، يحتل البحر الوافر المرتبة الثانية وهذه المرتبة تزداد في عدد أبياتها إذا أضفنا إليها البحور التي تتقاطع معه في بعض التفعيلات، وهي: الطويل،الوافر،مجزوء الوافر،وهذه الإضافة تعني تلاشياً لهذه البحور في البحر الوافر،وبذلك تصبح عدد أبياته هي مجموع عدد أبيات هذه البحور كما هو واضح في الجدول الرابع.

٣-ويأتي الهزج في المرتبة الثالثة بعد الوافر كما يشير الجدول الرابع مع العلم بأن هذا البحر لا إمكانية لأن يتقاطع مع غيره وفق الملحوظة التي أشرنا إليها في استهلال التعليق على الجداول.

(١) موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ط٤، دار القلم، بيروت، ١٩٧٢، ٧١.

٤- وفي المرتبة الرابعة يأتي مجزوء الكامل الذي يتقاطع مع الكامل ومن بعدهما يأتي مجزوء الرمل الذي يتقاطع مع الرمل.

٥- هذا يعني أنَّ البحور الشعرية المستخدمة في الديوان سوف تتلاشى في خمسة بحور بدلاً من ثمانية عشر بحراً، وسوف يتلاشى عدد القصائد إلى خمسة قصائد بدلاً من مائتين وستين قصيدةً.

٦-هذا التلاشي يعني احتواء الديوان لمناورات فذة تشكل عتبات تعبيرية تسهم بطرائق مختلفة في إيصال الفكرة والرؤية.

ثانياً - الاتساع:

تعد ظاهرة الاتساع من الظواهر التي استحوذت اهتمام العلماء من لغويين وبلاغيين ونحويين وفقهاء، وقد كان لكل منهما وجهة نظر وتعريف، والاتساع لغة مصدر من الفعل (اتسع) الذي على ورن افتعل من الفعل المجرد الثلاثي (وسع) ووسع كلمة تدل على خلاف الضيق والعسر، والوسع يعنى الجد والطاقة والغني الواسع الغنى[١].

وفى الاصطلاح قالوا:"إن اللفظة المختارة تتعدى الدلالة الأولى أو الدلالة الذاتية إلى الدلالة الحافة، فإذا كانت اللسانيات قد أقرت أن لكل دال مدلوله، فإن الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مدا ليله وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بمصطلح الاتساع[٢] وقصدوا بالدلالة الحافة تلك التي تتخطى الدلالة الذاتية أو الوضيعة التي تمتلكها الألفاظ ويمدنا بها الإيحاء الذي يمتلكه النص الأدبي، وحتى تتمكن اللفظة من تعدية الدلالة الأولى إلى الحافة ينبغي لها أن تخضع لمقياسي الاختيار والتوزيع"لا يكون اختيار الكلمات مفيداً إلا إذا أحكم توزيع هذه الكلمات وهى تتوزع على مستويين حضوري وغيابي... فتدخل، إذن في علاقة جدولية أو استبدالية ؛ فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية ومجموعة علائق مع بعضها البعض"[٣] وكيفيات اتساع مداليل اللفظة المختارة متنوعة ومتعددة، وهى كيفيات وليدة سياق حضاري ثقافي للمبدع وللنص وللقارئ.

---

(١) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث: توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤، ٨٧.

(٢) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: بشرى موشى صالح،ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب،١٩٩٤.ص٨٢.

(٣) محمد فكري الجزار،(١٩٩٩): الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند درويش، مجلة الشعراء"عدد خاص"، بيت الشعر، فلسطين، ١٦٣-٢١٦.

في الصفة الجامعة:

عندما نقول الصفة الجامعة،فمعنى هذا القول أننا سنكون أمام أمرين أو أكثر تجمع بينهما صفة مشتركة أو مجموعة صفات، مما يؤدي إلى تشبيه أو استعارة على اعتبار أن الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه، وأنه أي كان المحذوف فلا بد أن تجمعه بالمذكور صفة أو صفات.وهذه الصفة الجامعة تكوّن كائنات لغوية شعرية أو نثرية تشكل مراكز فاعلة في إنتاج الدلالة.

والذي نريد أن نقرَّه هنا، أنه ليس من الضرورة أن تكون هذه الصفة متحققة في الواقع، أو حتى في واقع المبدع الفني وسياقاته المختلفة،بل إن الشاعر قد يعجز،في بعض الأحايين، عن تحديدها، كما ولا يمكن أن تكون أقوى في طرف دون الطرف الآخر؛لأن مثل هذا الأمر يجعل المبدع يستسلم لواقع يعيشه أو لواقع مغلق هو يصنعه، فالفنان عندما يتحرر من واقعية الوجود، للصفة الجامعة وواقعية انحسارها، قوةً، في المشبَّه به يجعلنا أمام صور صادمة قادرة على إنتاج دلالات و إحداث تأثيرات هائلة، ومن أمثلة ذلك ما نجده عند امرئ القيس في قوله [1]:

وليل كموج البحر أرخى سدوله

عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

فإذا سلمنا بأن الصفة الجامعة بين الليل وموج البحر هي: التتابع والاستمرار، في لحظة نفسية خاصة، فإن تتابع هذه الهموم مرتبط بالليل وتعاقبه مما يزيد من حدة وشدة هذا التعاقب، مما دعا الشاعر إلى عقد مشابهة بينه وموج البحر من أجل إيضاح ذلك، وبذلك انتقل الشاعر من عالم غير مرئي إلا منه إلى عالم آخر مرئي من الكل من أجل الكشف عن عنف وشدة توالى هذه الهموم، وهذا ما يدحض فكرة انحسار القوة في المشبَّه به وكذلك الصفة الجامعة في الواقع المعيش، فهي صفة قد تحققت في واقع فني مفتوح تجلى في تعاقب الهموم على الشاعر قبل أن يتحقق في واقع توالي موج البحر.

بل وقد يقف الشاعر في موقف تقديري لهذه الصفة الجامعة؛ مما يزيدها ضبابية، ويتجلي ذلك في قول المتنبي[2]:

وزائرتي كان بها حياء

فليست تزور إلا في المساء.

(١) ديوان امرئ القيس: أوس بن حجر"امرؤ القيس"تحقيق: مصطفى عبد الشافعي،ط٥،دار الكتب العلمية،٢٠٠٤.

(٢) ديوان المتنبي: أحمد بن حسين المتنبي أبو الطيب،دار بيروت للطباعة والنشر،١٩٨٣.

فنحن هنا لا نستطيع أن نقدر الصفة الجامعة بين حمى المتنبي والزائرة؛ لأننا، أولاً، أمام زائرة خاصة جداً لا يريد الشاعر ولا يقوى على أن يكشف شيئاً منها، وإن فعل ذلك فهو يخدعنا بذكر صفة تقارب الحياء ولكنها ليست منه، وإن حاول أن يكشف عن ذلك بقوله:"فليست تزور إلا في المساء". لذا فنحن أمام صفة جامعة ليست موجودة في الواقع ولا في الوافع الفني للشاعر ولسنا أمام صفة متمركزة، بناء على ذلك، في المشبَّه ولا في المشبَّه به.

وعلى أساس هذا التبيين سيكون تعاملنا مع هذه الظاهرة التعبيرية المتمثلة في الاتساع. وهي ظاهرة تكررت ١١٧مرة ؛ مما يؤهلها لأن تكون مرتكزاً أساسياً اعتمده الشاعر في إيصال فكرته ورؤيته إلى الملتقى، ولعل الأبرز في هذه الظاهرة اتكاؤها على الإنسان كخزان يرفد طرفي المشابهة بالصفات؛ مما جعلنا أمام كائنات لغوية شعرية في غاية الغرابة والجمال.

جدول يبين ظاهرة الاتساع المرتكزة على الإنسان:

المستعار له	المستعار منه
الأيام	تفعل
الأيام	تغدر
الدهر	يظمأ
الحب	يمضى
النجوم	تغار
الكواكب	تقشعر
الزمان	الإنجاب
الليالي	الكشف
الدراهم	النطق
الدراهم	النطق
المكارم	الموت
الزجاجة	الروي
الأيام	الخيانة
المشكلات	التصدي
المشكلات	التقنع
الضمير	الخرس

البلاد	التنكر
الأيام	الاسترجاع
الحبر	الدنو
الحبر	الفتح
القناعة	أذيال العروسة
الدنيا	الجوع
الشيب	يدب
الزمان	يهجي
المطامع	يموت
الزمان	يجور
الدهر	يبغي
الكف	ينازع
الهم	يقنع
الهمة	يجهل

وفق الجدول السابق فإن الإمام الشافعي:

– قد استطاع أن يصمم كائنات لغوية ورقية لا وجود لها في واقعنا الحياتي، وإنما لها وجود في الواقع الفني، الذي هيّأ مناخاً مناسباً لإنتاج هذه الكائنات الورقية بمؤازرة رؤية وفلسفة خاصة تتحرك في دواخل الشاعر الشافعي.

– ليس هناك صفة جامعة واقعية بين أطراف المشابهات الواردة في الجدول السابق فعلى سبيل المثال: ما هي الصفة الجامعة بين الإنسان والأيام ؟، وما هي العلاقة بين النجوم والإنسان،والدراهم والإنسان ؟ فإن كانت هناك علاقة فلا يمكن لها أن تصل إلى حدود الفعل أو الغيرة أو النطق وغير ذلك من أوجه الصفات الجامعة المذكورة في الجدول أعلاه.

وإذا سلمنا (وفق الواقع الفني أو العلاقة بين الأطراف) فإن هذه العلاقة لا يمكن أن تكون أقوي في الإنسان منها في المستعار له، فالغيرة عند الكواكب مثلاً. في ظننا أقوى وأغرب منها عند الإنسان لأنها عند الإنسان مألوفة بينما هي عند الكواكب غير مألوفة ودائما غير المألوف هو الأغرب والأقوى.

ولتوضيح ذلك نأخذ عينة من الشواهد الشعرية التي تتجلى فيها ظاهرة الاتساع، ومن ذلك قوله(١):

وغارتْ نُجومٌ، واقْشَعَرَّتْ كَواكِبُ وهُتِّكَ أستارٌ، وشُقَّ جُيُوبُ

فالشافعي يعقد هنا مشابهة بين النجوم والإنسان فيستعير منه صفة"الغيرة"، وبين الكوكب والإنسان فيستعير منه صفة:"القشعريرة"،أي أن الصفتين الجامعتين هما:"الغيرة والقشعريرة"وهما صفتان لايمكن أن نحدهما بالإنسان أو النجوم أو حتى الكواكب،وإنما هما مشتركتان بينهما،على الأقل في هذا البيت، أي أننا أمام غيرة إنسان ونجوم معاً وأمام قشعريرة كواكب وإنسان معاً، وهما غيرة وقشعريرة لايمكن لهما أن تتحققا في الواقع الحياتي،ولا يمكننا أن ندعي أنهما أشد عند الإنسان من النجوم والكواكب وإلا لما استعان الشافعي بالإنسان لتوضيحهما.

وكذلك قوله(٢):

تنكَّرتِ البلادُ ومَنْ عليها كأنَّ أُناسَها ليسُوا بِنَاسِ

يشابهه الشافعي بين"البلاد والإنسان"في التنكر، وهي صفة منتزعة منهما معاً، وهي أشد في البلاد منها عند الإنسان؛ لأن البلاد جماد،فالشاعر لم يأتِ بها على سبيل المجاز، فتصور معي كيف يكون حال التنكر عندما يبديه جماد ؟.أعتقد أن مثل هذا التصور المحايد يرشح ارتكاز قوة التنكر في البلاد لاالناس.

وقوله(٣):

وإني لَمشتاقٌ إلى أرضِ غزَّةٍ وإنْ خَانني بعدَ التَّفرُّقِ كِتْمَاني

يجمع الشافعي بين الكتمان والإنسان في صفة جامعة هي: الخيانة،وهو بذلك يضعنا أمام خيانة غير مألوفة ؛لأنها مشتركة بين الإنسان والكتمان،وهذا الاشتراك تمَّ في واقع فني،وكانت الصفة الجامعة أشد في الكتمان منها عند الإنسان.

(١) ديوان الإمام الشافعي: محمد بن إدريس بن شافع الهاشمي،اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي،ط٣،دار المعرفة،بيروت،٢٤،٢٠٠٥.

(٢) ديوان الإمام الشافعي: ٦٧.

(٣) السابق: ١٢٠.

التركيب الشرطي:

والظاهرة التعبيرية الثالثة في ديوان الإمام الشافعي هي: التركيب الشرطي، فقد بلغ مجموع هذه التراكيب مائتين وثمانية وثمانين تركيبا، بمعدل تركيب لكل ثلاثة أبيات؛مما يعنى أننا أمام ظاهرة تعبيرية لها قيمتها في إنتاج الدلالة في الديوان.

والتركيب الشرطي مظهر من مظاهر الحركة الرأسية؛ لأنه ترابط ترتيبي بين جملتي الشرط، فحرف الشرط يعلق إحدى الجملتين بالأخرى، ويجعل الأولى شرطاً في حدوث الثانية؛ ولذا تكون الثانية مترتبة على الأولى أو جواباً لها(١)؛ لذا فإنَّ إدراك العلاقة بين الجملتين يفرض على المتلقي أن يرتد بجواب الشرط إلى فعله وأداته في حركة تراجعية مكونة للحركة الرأسية دليل المتلقي في هذا الارتداد الرابط الشرطي بين أطراف الكلام.

ولا تكمن قيمة الشرط في فائدته النحوية واكتنازه بالمعاني وزخمه المعتمد على التمركز المنطقي(٢) الذي يكشف لنا مدلولات داخلية تتحرك في داخل الشاعر لما يريد أن يكون عليه الواقع، أو ما يجب أن يكون عليه الأمر الذي يتحدث عنه أو لوضع تصورات لشيء يختمر في ذهنه وأنه لو حدث المحرك أو الشرط لهذا الشيء لحدث ولأرضى عاطفته نحوه، وإنما تكمن أيضاً في الطبيعة التأثيرية التنغيمية الواردة منه أيضاً(٣).

ومقاربتنا للتركيب الشرطي في ديوان الشافعي لن نتناول كيفية الصياغة بل ما تنتجه هذه الكيفية من أشكال بديعية تعضد من تأثير التراكيب الشرطية الدلالية والتنغيمية.

ومن هذه الأشكال البديعية:

المقابلة والطباق:

إن صناعة الشرط للمقابلة والطباق، أمر من وجهة نظرنا، لا غرابة فيه؛ لاشتراكهما ، في تحقيق الإيقاع وتكوين المفارقات،"فالطباق والمقابلة فيهما عنصر الإيقاع المعنوي؛ ولذا جعلهما قدامة بن جعفر من بديع المعاني(٤)، والطباق والمقابلة يساعدان على تحقيق المفارقات في الشعر ويعنى بها(٥).

(١) محمد حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة العربية،ط١، دار الشروق،القاهرة،١٧٠،١٦٩،١٩٩١.

(٢) الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي: مرجع سابق،٩٧.

(٣) السياب ونازك والبياتي"دراسة لغوية": مالك المطلبي: ط٢، دار الشروق الثقافية العامة،بغداد،٦٧،١٩٨٦.

(٤) نقد الشعر: قدامة بن جعفر،تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي،طبعة دار الكتب العلمية،بيروت،د.ت.

(٥) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والإنجاب في الشعر: عبد العزيز الأهواني،،مكتبة الأنجلو المصرية،١٩٦٢،.

ومن هذه المقابلات التي أنتجها الشرط قوله[1]:

ماذا تُؤمِّلُ مِنْ قومٍ إذا غَضِبُوا جاروا عليكَ وإنْ أرضيتَهم مَلّوا[2]

فاسْتَغْنِ باللهِ عَنْ أَبوابِهم كَرَماً إنَّ الوقوفَ على أبوابِهم ذُلُّ

إنْ كُنتَ منبسطاً سمّوكَ مسخرةً أو كُنتَ مُنْقَبِضاً، قالوا: به ثِقَلُ

وإنْ سألتهم ماعونَهُم مَنَعوا وإن تَعفَّفْتَ قالوا: قد طَغَى الرَّجُلُ

وإنْ تخالطهمُ قالوا: به طمعٌ وإنْ تُجبهم قالوا: به مَلَلُ

وإنْ تعرَّيتَ قالوا: لا جَمالَ له وإنْ تلبَّستَ قالوا: قد زَها الرجلُ[1]

وإنْ تصوَّفتَ قالوا: فيه منقصةٌ وإنْ تزهَّدتَ قالوا: كلّها حِيَلُ

وإنْ تعفَّفْتَ عن أموالهمِ كَرَماً قالوا: غنيّ، وإنْ سألتَهم بخِلُوا

فالمواجهة الصياغية التي رصفها الشافعي في هذه الأبيات باستخدام أساليب الشرط قد شكلت مقابلة أي أسلوبا تعبيرياً يقوم على مبدأ التضاد بين المعاني والألفاظ والأفكار والصور من أجل غايات فكرية وبلاغية وهي طريقة في أداء المعاني وإبراز تضادها وتناقضها.

ومن الطباق قوله[2]

ولَيْسَ بباقٍ بُؤسُها ونَعِيمُها إذا كَرَّ ليلٌ ثم كَرَّ نَهارُ

فالتكوين الصياغي للشرط سواء من جهة البنية أو الرتبة قد هيَّأ الفرصة لظهور الطباق وإن أي تحريك للصياغة سواء من جهة التوزيع أو الاختيار يمحي الطباق مما يعني قصدية في الاختيار والتأليف.

(١) ديوان الإمام الشافعي: ٩٤-٩٥.

(٢) ديوان الإمام الشافعي: ٥٦.

وقوله[1]:

وما للفتى في حادثِ الدَّهْرِ حِيْلةٌ إذا نَحْسُهُ في الأَمْرِ قابَل سَعْدَهُ

إنَّ صيغة النفي لجواب الشرط المنفي المتقدم هي التي أتاحت فرصة زرع الطباق في جملة فعل الشرط الأمر الذي أكد النفي في جوابه.

وقوله[2]:

فإنِّي وَجَدْتُ الحُبَّ في القلبِ والأذى إذا اجتمعَا لم يَلْبثِ الحبُّ يَذْهَبُ!

الشطر الأول من هذا البيت يحمل طباقاً فرض على أسلوب الشرط أن يحمل طباقاً من أجل أن تتحقق موازنة موسيقية وأخرى دلالية.

التصدير"رد الصدر على العجز":

ويأتي التصدير ثاني الألوان البديعية التي أنتجها الشرط ومما سهل عملية الإنتاج هذه الاشتراك في وظيفتي الربط والإيقاع.

يقول الدكتور محمد عبد المطلب:"ومن أنواع التكرار التي تمثل في نمطيتها حلقة مغلقة يرتبط بها أول الكلام بآخره وما ورد تحت"رد العجز على الصدر"حيث يرد اللفظ في النمطي الذي درج عبيه الشعراء منذ القدم"[3]، كما أن الترديد المتمثل في اللفظتين يعطي

لوناً من الإيقاع الموسيقي يتقارب مع الغناء والذي يطلب فيه ترداد بعض ألفاظ بعينها يدركها السامعون على البديهة بمجرد الإنشاء"[4].

ومنه قوله[5]:

فللَّهِ فانصَحْ يابنَ آدم إنَّهُ متى ما تُخادِعه فنفسكَ تخدعُ

(١) السابق: ٤٠.

(٢) السابق: ٢٣.

(٣) البلاغة و الأسلوبية، محمد عبد المطلب،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٤،٢٩٩.

(٤) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، إبراهيم سلامة، مطبعة الأنجلو١٩٥٢، ١٢٢.

(٥) ديوان الإمام الشافعي: ٧٦،٧٧،٧٨،٨٤.٩٦.

تورغتُ أن أغتابَهُ مِنْ ورائه وما هو إذ يغتابني مُتَورِّعُ
لو كانَ حُبُّك صادقاً لأطعتَهُ إنَّ المحِبَّ لِمَن يُحِبُّ مُطيعُ
إذا ضاقَ صَدْرُ المرءِ عن سِرِّ نفسِهِ فصَدْرُ الذي يستودِعُ السِّرَّ أَضْيَقُ
ولا خيرَ في ودِّ امرىءٍ مُتَلَوِّنٍ إذا الريحُ مالتْ مال حيثُ تميلُ

استخدام التركيب الشرطي في الأبيات السابقة بهذه الكيفية هو الذي كّون هذا المحسن البديعي"رد العجز على الصدر"وأي تحريك للصياغة يعدم ظهور هذا المحسن الفظي،الذي صعد من وتيرة الموسيقى في الأبيات من خلال تضافره مع أسلوب الشرط والتكرار الذي يحتويه.

الجناس:

ويأتي ثالث هذه الأشكال البديعية التي أفرزتها أساليب الشرط، وهو يشترك مع أسلوب الشرط في الاشتراك والإيقاع أيضاً، الجناس"اشتراك المعاني في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق[١] وهو كما يقول الدكتور عبد المطلب"أقرب النمطيات إلى الناحية الصوتية الخالصة"[٢].

ومنه قوله[٣]:

أَلَذُّ وأَحْلَى مِنْ مَقَالٍ وخَلفهُ يُقالُ إذا ما قُمْتَ: أنتَ كَذُوبُ
العبدُ حُرٌّ إنْ قَنِعْ والحرُّ عَبْدٌ إنْ طمعْ
وإنَّ كبيرَ القومِ لا عِلمَ عِندهُ صَغيرٌ إذا التفَّتْ عليهِ الجَحافِلُ[4]
وإنَّ صغيرَ القومَ إن كان عالِماً كبيرٌ إذا رُدَّتْ إليهِ المَحَافِلُ

الصياغة القصدية للأبيات السابقة قد شيدت الجناس الذي ضاعف من موسيقاه احتواؤه للتكرار والطباق ومجيئه في سياق التركيب الشرطي.

(١) الصناعتين: أبو هلال العسكري،تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ط١،دار إحياء الكتب العربية،عيسى الحلبي،٣١٦،١٩٥٢.
(٢) البلاغة والأسلوبية،محمد عبد المطلب: ،٢٩١.
(٣) ديوان الإمام الشافعي: ٩٥،٧٩،٢٥.

ومن أشكال البديع التي أنتجها أسلوب الشرط حسن التقسيم، ومن ذلك قوله: [1]

أحقُّ بالصَّفْعِ في الدّنيا ثمانيةٌ لا لومَ في واحدٍ منهم إذا صُفِعا:
لِلْمُسْتخِفِّ بسُلْطانٍ يُحدِّثُهُ وداخلِ الدَّارِ تَطفيلاً بغيرِ دُعا
ومُتْحِفٍ لحديثٍ غيرِ سامعِهِ وجالسٍ مجلساً عن قَدْرِهِ ارتفعا
ومنفذٍ أَمْرَهُ مِنْ غيرِ موضعِهِ وداخلٍ في حديثِ اثنينِ مُنْدَفِعَا
وطالبِ العَوْنِ مِمَّنْ لا خَلاقَ لَهُ وطالبِ النَّصْرِ مِنْ أعدائِهِ، طمَعا[3]

الذي كوَّن حسن التقسيم في هذه الأبيات مجيؤه أسلوب الشرط في نهاية الشطر الثاني من البيت الأول،والدليل إلى ذلك أننا لو أزلنا هذا الشطر لما كان هنالك حسن تقسيم يتضافر ترتيبه مع ترتيب الشرط فيضفي موسيقى تكشف دلالات عديدة.

رابعاً – اقتران النفي:

في النفي:

النفي يبدأ من دائرة الإثبات حقيقة أدركها المبرد وغيره من أعلام البحث اللغوي القديم[٢]، وهو أسلوب لغوي يرسم ملامحه السياق،"النفي أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول، وهو أسلوب نقضٍ وإنكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب[٣]، وهذا الأسلوب اللغوي تتعدد صيغه"النفي باب من أبواب المعنى، يهدف به المتكلم إخراج الحكم في تركيب لغوي مثبت إلى ضده، وتحويل معنى ذهني فيه الإيجاب والقبول إلى حكم يخالفه إلى نقيضه، وذلك بصيغة تحتوى على عنصر يفيد ذلك، أو يصرف ذهن السامع إلى ذلك الحكم عن طريق غير مباشرة من المقابلة أو ذكر الضد أو بتعبير يسود في مجتمع ما فيقترن بضد الإيجاب والإثبات[٤].

نفي النفي:

(١) السابق: ٧٣.

(٢) المقتضب: المبرد، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،١٣٩٩هـ/٢١٦.

(٣) في النحو العربي"نقد وتوجيه": مهدي المخزومي، بيروت، ٢٤٦/١٩٦٤.

(٤) أسلوبا النفي والاستفهام في العربية: خليل أحمد عمايرة،د. ت/٥٦.

يقال إن نفي النفي إثبات، فلو قلنا مثلاً:"لا لم يقرأ أحمد الدرس". فإننا هنا، ووفق ما قاله أهل اللغة والنحو نثبت نفي القراءة عن الدرس من قبل أحمد، باعتباره فاعلاً لم يقم بالفعل. والسؤال الذي نطرحه هنا، ماهو الحرف الذي قام بالنفي ؟ وما هو الحرف الذي نهض بإثبات هذا النفي ؟، فإن الإجابة عن هذا السؤال تقتضي أن تقول: إن الحرفين معاً قاما بذلك، فلا يمكن أن تقوم"لم"بالنفي أو"لاً"بإثباته إلا وهما مجتمعتان معاً، بدليل أن واحدة منها مهما كانت،"لم أو"لاً"لا تقوم إلا بوظيفة النفي فقط ولا يمكن لها أن تقوم بغير ذلك كالإثبات مثلاً.إن حرف النفي"لا"قد قام بوظيفة نفي النفي عن"لم"التي قامت هي، كما في المثال السابق، بوظيفة نفي القراءة عن الدرس.

هذا بالإضافة إلى أن الحرف"لا"قد جرد"لم"من معنى واحد من معانيها وهو النفي دون أن يمس بالمعنيين الآخرين: الجزم والقلب. بدليل أن الفعل ما زال مجزوماً وأن زمنه قد قلب إلى المضي، فالإثبات الذي حل محل النفي في"لم"بفعل الحرف"لا"قد أبقي على وظيفة الجزم وكذلك القلب، فالإثبات أصبح كذلك في المضي والحال والاستقبال كما النفي قبل أن يدخل حرف النفي"لا"على الجملة.

اقتران النفي:

هل يمكننا أن نقول إن اقتران النفي إثبات، كما قلنا إن نفي النفي إثبات، لنرى، فلو قلنا مثلا: لا أحمد ولا يوسف حضرا إلى الجامعة،فالنفي تحقق في الجملة السابقة عن طريق حرف النفي"لا"الذي نفي الحضور عن أحمد ويوسف إلى الجامعة، أي أن النفي هو القائم ولم يحل محله الإثبات، إنما الذي حصل أن دائرة المنفيات قد اتسعت فبدلاً من أن تشمل أحمد شملت أيضاً يوسف.ففي نفي النفي نكون أمام إثبات وفي الاقتران نكون أمام اتساع،والذي دعانا إلى مثل هذه المقابلة ظاهرة اقتران النفي التي لمعت وسط تراكيب النفي المستخدمة في الديوان والتي سارت في اتجاهين

١- اقتران المتماثلين:

"لا، لا."

ومن ذلك قوله: (١)

ولا حُـزْنٌ يَـدُومُ، ولا سُـرُورٌ ولا بُـؤْسٌ عـلـيـكَ ولا رخـاءُ(5)

(١) ديوان الإمام الشافعي: ١٧.

ففي هذا البيت الشعري يأخذ النفي شكلاً دائرياً، بمعنى أنه يبدأ من حيث ينتهي وينتهي من حيث يبدأ،مما أتاح أمام حرف النفي"لا"لأن يقوم بعملية نفي مسحية للحزن والسرور والبؤس والرخاء تنفي عنهما الديمومة على الإنسان.

"ليس، ليس"ومن ذلك قوله(١):

ورِزْقُكَ ليسَ يُنْقِصُهُ التَّأنِّي ولـيسَ يَزِيدُ في الرِّزْقِ العَنَاءُ

اقتران النفي في هذا البيت الشعري يترك ثغرة أمام الرزق،مما يعني أنه خارج دائرة تسلط النفي كاسم ظاهر قبل وجود"ليس"التي طالته نفياً كضمير ؛ مما أدى إلى انتفاء النقصان عنه تماماً.

"لم، لم"ومنه قوله(٢):

إنِّي رأيتُ وُقُوفَ الماءِ يُفْسِدُهُ إنْ ساحَ طابَ وإنْ لَمْ يَجْرِ لم يَطِبِ

يتجلى اقتران النفي"لم،لم"في هذا البيت الشعري في جملة الشرط التي هي في الأصل تفيد التقييد،الذي زاده تماسكاً ومتانة اقتران النفي الذ ي عمق من انتفاء صفة"الطيب"عن الماء الذي"لم يجرِ.

ومن ذلك قوله (٣):

فَلَمْ أَرَ فيما ساءَني غيرَ شامِتٍ ولَمْ أَرَ فيما سرَّني غيرَ حاسِدِ

أيضاً في هذا لبيت شكل النفي الذي اتخذ شكل القصر حلقة دائرية حددت ما وقعت عليه الرؤية: الشامت والحاسد.

"ما،ما"ومن ذلك قوله(٤):

ما أنا عَادمُ الجوابِ ولكنْ ما من الأُسْدِ أنْ تجيبَ الكِلابْ

(١) ديوان الإمام الشافعي: ١٨.
(٢) السابق: ٢٨.
(٣) السابق: ٥٠.
(٤) السابق: ١٣٢.

يبدأ هذا البيت بالنفي"ما"الذي يأخذ دلالة التوكيد، أي توكيد عدم انعدام الجواب،وهذا التوكيد يؤسس لنفي استهله الشافعي باستدراك"ولكن"، أي أن انعدام الجواب فقط يكون من الأسد للكلاب.

٢-**اقتران المختلفين.**

"ليس،لا"ومنه قوله(١):

أَوَ لَيْسَ بَرْحاً أن تُحِبَّ ولا يُحِبُّكَ مَنْ تُحِبُّهُ؟!

الشاعر يستهل هذا البيت باستفهام"همزة الاستفهام"مما يجعل النفي"ليس"تحت طائلة هذا الاستفهام الذي يفرغه من دلالة السلب ويشحنه بدلالة التقرير التي شحنت في"ليس"عبر الاستفهام.

ومن ذلك قوله(٢):

غَنِيٌّ بلا مالٍ عن النَّاسِ كُلِّهِمْ وليس الغِنى إلا عن الشيءِ لا بِهِ

في هذا البيت اقترن النفي"لا"التي أفادت العموم بالنفي"ليس"التي أفادت التخصيص من خلال الاستثناء، بيد أن هذا التخصيص قد من زاد العموم الذي أفاده النفي ب"لا"."ما، لا."

ومنه قوله(٣):

فَما عادُوا، على جارٍ بخَيْرٍ ولا رَفَعُوا المكْرُمةِ بُيُوتَا

شكل النفي في هذا البيت شكلاً دائرياً مغلقاً تسلط على كل ما انحصر في هذه الدائرة، فلا الخير عاد على الجيران ولا البيوت للمكرمة رُفعت.

وقوله(٤):

وما يُبْغَى الصديقُ بكلِّ عَصْرٍ ولا الإخوانُ إلا للتَّآسي

في هذا لبيت يشكل النفي في سياق القصر"إلا"التي جمعت بين"ما،لا"في حلقة دائرية حددت مجال البُغية للصديق والإخوان في كل عصر وهي التأسي.

"لا، ليس"ومن ذلك قوله(١):

---

(١) ديوان الإمام الشافعي: ٢٦.

(٢) السابق: ٢٩.

(٣) السابق: ٣٣.

(٤) ديوان الإمام الشافعي: ٦٩.

وفي السماء نجوم لاعداد لها وليس يكسف إلا الشمس والقمرا

النفي"لا"في هذا البيت قد أفاد الإطلاق ؛ مما مهد الصياغة لاستيعاب النفي ب"ليس"التي أفادت التخصيص من خلال سياق القصر.

الخاتمة

وبعد هذا الاستعراض التحليلي للظواهر التعبيرية الواردة في ديوان الشافعي، والتي شكلت متضافرة مع وسائل قولية أخرى قواعد أساسية لإنتاج الدلالة تبين لنا ما يلي:

١-الإمام الشافعي ساحر يجيد اللعب باللغة، أو بمعنى أدق يدرك تماماً، أسرار اللغة إدراكاً مكَّنه من صناعة صياغات لغوية فذة تتخذ حجة وشاهد.

٢-استطاع الشافعي"في إطار الظواهر التعبيرية محل الدراسة أن يوظف أسلوب الشرط في خلق أدوات تضافرت معه في إنتاج الدلالة ومنها الألوان البديعية: المقابلة، الطباق،الجناس، وحسن التقسيم.

٣-يوظف أسلوب النفي في خلق دوائر نفي تعمق من مساحاته ودلالاته.

٤-يوظف ظاهرة الاتساع في إنشاء كائنات ورقية شعرية تجمعها صفة جامعة متحققة في واقع فني أضفى عليها غرابة وطرافة،ومكَّنها من تشكيل محطات لإفراز الدلالات.

٥-توظيف ظاهرة التلاشي في تهيئة أبيات الديوان لأن تلتئم فيما بينها لتشكل من رؤاه ومضامينه أكثر من شكل قصائدي يضيف دلالات متعددة ومتجددة.

٦-الخطاب الشعري عند الإمام الشافعي، كله متجه إلى بناء الإنسان الأمر الذي جعله يرقي إلى مصاف النماذج القولية العليا التي جعلت همها الأول بناء الإنسان وفق معايير ودينية واجتماعية منبثقة عن القصيدة والإيمان.

٧-الخطاب الشعري عند الإمام الشافعي منفتح على أفق وثقافة دينية أكسبته أصالة وعراقة.

المصادر والمراجع

١- ابن سناء الملك ومشكلة العقم والإنجاب في الشعر: عبد العزيز الأهواني،،مكتبة الأنجلو المصرية،١٩٦٢.

٢-أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث: توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤.

٣- أسلوبا النفي والاستفهام في العربية: خليل أحمد عمايرة،د. ت/.

٤-بحث في علم الجمال، جان برت يملي، ترجمة، أنوار عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، القاهرة، ١٩٧٠.

٥- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، إبراهيم سلامة، مطبعة الأنجلو،١٩٥٢.

(١) السابق: ٥٧.

٧-البلاغة و الأسلوبية، محمد عبد المطلب،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٤.

٨-بناء الجملة العربية: محمد حماسة عبد اللطيف،ط١، دار الشروق،القاهرة،١٩٩١.

٩- الخطيئة التكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله الغذامي، الطبعة الرابعة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

١٠- درس في السيمولوجيا: بارت رولان (١٩٨٦)، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

١١- ديوان الإمام الشافعي: محمد بن إدريس بن شافع الهاشمي،اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي،ط٣،دار المعرفة،بيروت ٢٠٠٥.

١٢- ديوان امرئ القيس: اوس بن حجر"امرؤ القيس"تحقيق: مصطفى عبد الشافعي،ط٥،دار الكتب العلمية،٢٠٠٤.

١٣- ديوان المتنبي: أحمد بن حسين المتنبي"أبو الطيب"، دار بيروت للطباعة والنشر،١٩٨٣.

١٤- السياب ونازك والبياتي"دراسة لغوية": مالك المطلبي: ط٢، دار الشروق الثقافية العامة،بغداد ١٩٨٦،.

١٥- الصناعتين: أبو هلال العسكري،تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ط١،دار إحياء الكتب العربية،عيسى الحلبي،١٩٥٢.

١٦- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: بشرى موشى صالح،ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب،١٩٩٤.

١٧- في النحو العربي"نقد وتوجيه": مهدي المخزومي، بيروت،١٩٦٤.

١٨- مشكلة الإبداع الفني،على عبد المعطى محمد،، دار الجامعات المصرية القاهرة،١٩٧٧.

١٩- المقتضب: المبرد، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،١٣٩٩هـ.

٢٠- موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ط٤، دار القلم، بيروت، ١٩٧٢.

٢١- نقد الشعر: قدامة بن جعفر،تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي،طبعة دار الكتب العلمية،بيروت،د.ت.

الدوريات:

١- خضرعطية محجز (٢٠٠٩)، النص والواقع دراسة في أربعة نصوص سردية للقاص عمر حمش، مجلة جامعة الأزهر بغزة سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد: ١١، العدد،: ١٤١b١- ١٧٦.

٢- محمد فكري الجزار،(١٩٩٩): الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند درويش، مجلة الشعراء"عدد خاص"، بيت الشعر، فلسطين، ١٦٣-٢١٦.