ظاهرة التوازي
في شعر الإمام الشافعي*

د. عبد الرحيم محمد الهبيل**

* تاريخ التسليم: ٣٠/ ٩/ ٢٠١٢م، تاريخ القبول: ١/ ١٢/ ٢٠١٢م.
** أستاذ مساعد في البلاغة والنقد/ فرع خان يونس/ جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين.

ملخص:

الشعر كائن حي يستقي من البيئات الثقافية رحيقها، فلا القديم من الشعر يطويه البلى ،ولا الجديد منه يمحوه الردى، لأنه خطاب الروح، وحديث النفس، ونبض الفكر، وصفاء اللغة، وهو لا يختلف عن مكونات هذا الوجود الذي تتشابه فيه الأشياء وتختلف.

وإذا كان مصطلح التوازي قد برز حديثا على يد رومان ياكبسون، فإن البلاغة العربية قد عرفت كثيرا من المصطلحات التي تعبر عن جوهر التوازي، فالشعر العربي لم يفارق التوازي وأشكاله، ولكن تفاوتت في الحضور عبر العصور، وهذا البحث يسعى للوقوف على تجليات التوازي في شعر الإمام الشافعي، وكيفية تنظيم مكونات النص؛ الصوتية والتركيبية، فالتوازي تأسيسي وتنظيمي في أن واحد؛ ينظم علاقات المفردات والتراكيب، وينقل النص من السكون إلى الحركة. لذا قسمت هذا البحث إلى أربعة أقسام أساسية وتمهيد يشتمل على التعريف بالشافعي ومفهوم التوازي وعلاقته بالبلاغة العربية، أما الأقسام فهي؛ الأول: التوازي الصوتي، والثاني: التوازي الصرفي، والثالث: التوازي المعجمي، أما القسم الأخير: فقد جعلته خاصا بالتوازي النحوي (التركيبي) وأثره في تماسك النص، وقد حرصت في كل الأقسام على بيان أثر التوازي في الدلالة والإيقاع.

Parallelism in Imam Shafii Poetry

Abstract:

Poetry, an organism, derives its flavor from the cultural environments. Neither the old poetry is damaged nor the new one is erased by death because poetry is the speech spirit, the self talk, the pulse of thought, and the purity of the language. Poetry does not differ from the components of this universe where things are similar and different.

If parallelism as a term has emerged recently by Roman Aakpson, the Arabic rhetoric has known a lot of terms that reflect the essence of parallelism. The Arabic poetry never left parallelism and its forms, but it varied in existence through the ages. This research seeks to determine the manifestations of parallelism in the poetry of Imam Shafei, and how to organize the text components (both acoustic and synthetic components) .

Parallelism is both constitutive and organizational; it regulates the relations of vocabulary and structures, and it transmits the text from serenity to motion. So, the researcher divided this research into four main sections, and an introduction: which introduces Imam shafei and the concept of parallelism and its relationship with the Arabic rhetoric. The first section handles the acoustic parallelism; the second section: the morphological parallelism, the third section: the lexical parallelism; and the final section, is concerned with grammatical parallelism (synthetic) and its impact on the cohesion of the text. The researcher was keen in all categories on highlighting the impact of parallelism on indication and rhythm.

تمهيد- مفهوم التوازي وعلاقته بالبلاغة العربية:

تدور معاني التوازي في اللغة حول التعددية والتماثل والمحاذاة والتناظر والمواجهة والمقابلة، وتوازى الشيئان: بمعنى وازى أحدهما الآخر [١] . أما التوازي في الاصطلاح فهو يكشف عن»التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة شعرية». [٢] أو عن التماثل القائم بين طرفين في سلسلة لغوية ما، فقد عرَّف بأنه: «تشابه البنيات واختلاف في المعاني» [٣] ، وعرفته المعاجم الأدبية الأجنبية بأنه «عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية»، [٤] كما عُرِّفَ بأنه: «بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية دلالية» [٥] . وعرفه الدكتور الشيخ بأنه " عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة، أو المتوازية أو المتقابلة ". [٦]

ومهما تعددت تعريفات التوازي واختلفت، فإنها تشير إلى أنه تأليف ثنائي يقوم على أساس التماثل بين طرفين بينهما علاقة مشابهة أو تضاد، وهو أخص بالشعر، ويتجلى في اللغة الشعرية حينما يسقط الشاعر مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، [٧] أما معالجة البلاغيين والنقاد فإنها تتم أثناء تحليل دور التكرار في الشعر، فيوري لوتمان يعرف التوازي بأنه «مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر (...) ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص سلوك ثانيهما « [٨] فالتكرار يشكل ركيزة أساسية في أبنية التوازي، ولكن لا يعنى ذلك أن التوازي هو التكرار» فأي شكل من أشكال التوازي هو توزيع للثوابت والمتغيرات، وكلما كان توزيع الثوابت أدق كلما كانت القدرة على التمييز بين التوازي والتكرار، وقابلية التمييز وتأثير المتغيرات أكبر»، [٩] فالتوازي تكرار، لكنه تكرار غير كامل. [١٠] نتيجة للمتغيرات والاختلافات التي تداخل الطرفين فتنفي التطابق عن المتوازيات، فالتشابه في التوازي لا يصل إلى حد التطابق [١١] ، حيث إن التوازي يتشكل من «أبنية ذات صفات صوتية متقاربة» [١٢] ، ودلالات مختلفة تصل إلى حد التضاد أحيانا، حتى يصبح التوازي حينئذ أداة سبك تعمل على تماسك أجزاء النص ومكوناته. [١٣]

وبهذا نخلص إلى أن التكرار يؤدي دوراً جلياً في إبراز ملامح التوازي، خاصة البنية العروضية ومكوناتها الوزنية، «ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، والوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا؛

ويحظى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة «، [١٤] ولقد قيل إن «بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر» [١٥] . فالعلاقة بين التوازي والبنية العروضية علاقة وطيدة، ويزداد كل منهما قوة وحضورا بالآخر، لأن حركية التوازي وفاعليته على المستوى الأفقي تشابه حركية التفعيلات العروضية التي تتكون في الشطر الثاني بتكرار تفعيلات الشطر الأول، كما أن كلا من التوازي والبنية العروضية « طاقة إيقاعية وصوتية تنأى بالنص الشعري عن أن يكون نثرا، وتكسبه قدرا مهما من الشعرية «، [١٦] بل إن الشعر يكون أدخل في بابه إذا كان أكثر اشتمالا على صور من التوازي «لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية». [١٧] فالبعد الصوتي يبعد الشعر عن مذهب النثر، ويسهم في تشكيل المعنى والإيحاء، ويعيده إلى نشأته الأولى؛ الشفاهية التي كانت تبحث عن كل ألوان الصفاء والنقاء لتكون اللذة في الصفة النطقية، وفي الحركة التأليفية لأعضاء الكلام «، [١٨] ولعل حرص العرب على التصريع في مطالع القصائد، ووقوفهم كثيرا على قوافي الشعر خير دليل على إدراك العرب لملامح التوازي وأهميته في الكلام، خاصة «أن الاطراد والتناظر يشكلان حاجة من الحاجات الأولية للذهن الإنساني»، [١٩] وأن كل صنعة على حد قول هوبكنز: «تختزل إلى مبدأ التوازي». [٢٠]

وإذا كان التوازي قد شهد في الدراسات الحديثة تطوراً في المفهوم واختلافا في الأنواع والأشكال، فإن البلاغة العربية عرفت صورا عدة لهذا البعد الجمالي الهندسي، الذي يعين على التواصل والتتابع والترابط بين الأجزاء، بل إن العرب عرفوا التوازي منذ بدايات الشعر العربي في العصر الجاهلي، حين أمسك الشعراء بعنان الأوزان والقوافي، وسلكوا سبل التكرار والإيقاع، وحين ازداد شغف الشعراء بالتناغم الإيقاعي في العصر العباسي كثر البديع في أشعارهم تجسيداً لجماليات اللغة في معبد الفن.

وليس صحيحاً ما ذهب إليه موسى ربابعة من أن كتب النقد والبلاغة لم تذكر مفهوم التوازي بنصه وحرفه، [٢١] فالجاحظ (ت: ٢٥٥هـ) منذ بداية التدوين وقف على مصطلحات السجع والازدواج، وابن المعتز (ت: ٢٧٦هـ) حينما شرع في تأصيل البديع تناول التطبيق، ورد الأعجاز على الصدور والتجنيس، وقدامة بن جعفر (ت: ٣٣٧هـ) قال: (وأحسنُ البلاغة: الترصيعُ، والسَّجعُ، واتّساقُ البناء، واعتدالُ الوزنِ، واشتقاقُ لفظ من لفظ، وعكسُ ما نُظِمَ منْ بناء، وتلخيص العبارةِ بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتَّمام، وتَصحيح المُقابلةً بمعانٍ متعادلة، وصحّةُ التقسيم باتفاقِ النُّظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الرصف بتكرير الوَصف، وتكافؤُ المعاني في المقابلة، والتوازي، وإردافُ اللَّواحق، وتمثيل المعاني «، [٢٢] وأبو هلال العسكري (ت: ٣٩٤هـ) قال في باب السجع والازدواج: «وإن أمكن أيضا أن تكون الأجزاء متوازية كان أجمل» [٢٣] فالبلاغة

العربية عرفت المصطلح في الممارسات التطبيقية، وذكرت مصطلحات عديدة تصب في مفهوم التوازي؛ فقد عرفوا التلاؤم، والتناسب، والازدواج، والسجع، والجناس، والاطراد، وحسن النسق، والتشطير، والانسجام.

أشكال التوازي في شعر الشافعي:

قد يكون من المفيد أن نعرف بالشاعر الإمام الشافعي– رحمه الله– قبل الوقوف على أشكال التوازي في شعره، فهو محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع. ولد بغزة هاشم بفلسطين: عام مئة وخمسين من الهجرة النبوية المشرفة، حملته أمه – وهي من الأزد – إلى عسقلان القريبة من غزة، ولما بلغ سنتين انتقلت به أمه إلى الحجاز. فدخلت به إلى قومها وهم من أهل اليمن – فنزلت بينهم، ولما بلغ السنة العاشرة خافت أمه على نسبه من الضياع، فأخذته إلى مكة المكرمة. وفي شبابه عاش في المدينة المنورة ثم بغداد، وفي عام مائة وتسع وتسعين للهجرة ألقى عصا الترحال في مصر، ولم يزل فيها إلى أن وافته المنية. (٢٤)

تتلمذ الشافعي على عدد كبير من الأئمة، منهم عبد الله بن المبارك المرزوي (ت: ١٨١ هـ) الذي كان "يجمع بين حفظ الحديث والفقه على مذهب أبي حنيفة والأدب والنحو واللغة والشعر والفصاحة. واشتهر شهرة مدوية بنسكه وزهده" (٢٥) لذلك لم يكن غريباً أن يكون شاعرنا من الشعراء الذين وقفوا في وجه تيار المجون واللهو الذي كان ذائعاً في عصره على يد أمثال بشار بن برد (ت: ١٦٨ هـ) وأبي نواس (ت: ١٩٩ هـ) ، فأكثر شعر الشافعي يدور حول الأخلاق والعلم والصداقة والأصدقاء والقضاء والقدر والرزق، والقناعة والزهد. كما لم يكن غريبا أن يكثر من الألوان البديعية في شعره حيث أخذ أعلام الشعر منذ بدايات العصر العباسي في تجديد الموضوعات والأوزان والقوافي والإكثار من ألوان البديعية كالجناس والسجع وكل ما يزيد من التنغيم والإيقاع. (٢٦)

أما أشكال التوازي في شعر الإمام الشافعي فهي كثيرة، بل كان التوازي مهيمنا نصيا أساسيا في شعره، فالشعر العمودي قبل كل شئ "صورة صوتية تكرارية " (٢٧) ، تخضع لمبدأ التشابه، ليس على المستوى العروضي فقط، وإنما على المستوى التركيبي أيضا، فالعلاقة بين التركيب اللغوي والروح العروضية علاقة قوية؛ لأن بنية الأصوات إذا كانت «تخلق لوناً من التوازي الظاهري، لأنها تمارس فعلها على مستوى خط الكلمات، فإن بنية الوزن تخلق لوناً من التوازي الخفي الذي يساهم في بناء متواليات متوازية على المستوى الصرفي– النحوي، وذلك لوقوع صيغ متماثلة صرفياً بأدائها للوظائف النحوية نفسها في مواقع عروضية متماثلة». (٢٨)

وعلى نحو إجمالي فإن شعر الشافعي تكثر فيه الأشكال النحوية التكرارية والتباينات الحادة، وتتعدد ألوان التناظر والتوازن بين الألفاظ والتراكيب، بل تتداخل في كثير من الأحيان، وتطرد على امتداد القصيدة، فيهيمن التناغم الموسيقي على النص، وتتماسك أجزاؤه.

أولاً ـ التوازي الصوتي:

تعتمد دراسة التوازي الصوتي على كم الأصوات المتشابهة المتكررة والمتقابلة أحياناً وكثافتها، وكيفية توزيعها في بنية النص، لأن رصد الأصوات المتوازية من حيث تراكمها الصوتي، والفضاء التوازني، [٢٩] يمثل «عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها»، [٣٠] ولكن ذلك لا يعني التوقف عند كل تماثل أو تخالف صوتي، وإنما التقاط البنيات الصوتية البارزة، التي تعكس الجانب النفسي والانفعالي لدى الشافعي، وتعمل على إنتاج النغمة الإيقاعية السائدة في شعره. [٣١] يقول الشافعي: [٣٢]

ولا تــرِ للأعــداءِ قــط ذلاً ... فــإن شــماتةَ الأعــداءِ بــلاءُ
ولا تــرجُ الســماحةَ من بخيلٍ ... فمــا في النــارِ للظمــآنِ مــاءُ
ورزقُــك ليســ يُنقصُــه التأني ... وليســ يزيدُ في الــرزقِ العناءُ
ولا حــزنٌ يــدومُ ولا ســرورٌ ... ولا بُؤسٌ عليــكَ ولا رخــاءُ
إذا مــا كنــتَ ذا قلــبٍ قنــوعٍ ... فأنــتَ ومالــكُ الدنيــا ســواءُ
ومــن نزلــت بســاحتِه المنايا ... فــلا أرضٌ تقيــه ولا ســماءُ

فالمقطوعة السابقة تكشف بوضوح تكرار حروف محددة ، على النحو الآتي:

الحروف	العدد الإجمالي للتردد	البيت الأول	البيت الثاني	البيت الثالث	البيت الرابع	البيت الخامس	البيت السادس	مخارج الحرف وصفاته
اللام	٢٨	٥	٦	٥	٥	٣	٤	صوت لثوي جانبي مجهور
السين	٨	–	١	٢	٢	١	٢	أسناني لثوي احتكاكي مهموس
التاء	٩	٢	١	١	–	٢	٣	أسناني لثوي انفجاري مهموس
الياء	١٥	١	٢	٧	٢	١	٢	نصف حركة غاري مجهور
الواو	١٤	١	١	٢	٦	٢	٢	نصف حركة طبقي أو شفوي ثنائي مجهور

حيث يظهر الجدول أن الشافعي يكرر الأصوات على نحو متقارب تارة، وتارة أخرى على نحو متناظر. ومن الواضح أن صوت اللام أكثر الحروف تردداً، وأن حضور الحروف المجهورة يفوق الحروف المهموسة بكثير، وإذا ما انقطع حرف عن التردد، فإنه سيكون من

الحروف المهموسة، كما حدث في البيت الأول الذي خلا من حرف السين، وفي البيت الرابع الذي انقطع عنه حرف التاء المهموس.

ومن العلامات التي تشير إلى التناسب بين الأصوات والدلالة، أن تحقق الانقطاع الصوتي لحرف التاء في البيت الرابع توافق مع نفي ديمومة الحالات المتضادة التي يمر بها الإنسان. وأن ورود صوت الشين في البيت الأول (شماتة) تزامن مع غياب صوت السين، فكل منهما يقارب الآخر في المخرج، والصفات الصوتية.

ومن العلامات التي تشير إلى التناسب بين الأصوات والدلالة أيضا، الاعتماد على القافية الممطوطة من أول القصيدة إلى آخرها: (القضاء/ بقاء/ الوفاء/ الدواء) حيث يشير ذلك إلى ترابط ألفاظ القافية في الدلالة، فهي تحمل في ذاتها استطالة صوتية تجسد طموح الشافعي إلى تحمل محن الحياة ومآسيها؛ لأنها مهما كثرت وطالت، فإنها إلى زوال.

ومن الأمثلة على التوازي الصوتي قول الشافعي: [٣٣]

خبتْ نارُ نفسي باشتعالِ مفارقي وأظلم ليلي إذ أضـــاءَ شـــهابُها
أيا بومةً قد عشَّشَتْ فوقَ هامتي على الرَّغمِ منّي حين طارَ غرابُها
رأيتِ خرابَ العُمرِ منّي فزرْتَني ومـــأواكِ من كل الدّيـــار خرابُها
أأنعمُ عيشاً بعد ما حلَّ عارضي طلائعُ شيبٍ ليس يُغني خِضابُها

حيث إن حرف الباء الانفجاري المجهور في هذه المقطوعة تكرر عشر مرات، على النحو التالي: ٣// ٢// ٢// ٣ فتحقق التوازي في البيتين الثاني والثالث على التوالي، وفي البيتين الأول والرابع بالتناظر.

ومن الصوامت التي ترددت في هذه المقطوعة صوت الشين الاحتكاكي المهموس، حيث يشكل بتردده ست مرات ظهور نغمة متوازية ومعبرة، على امتداد المقطع الشعري، فالشين ترددت مرتين في كل بيت باستثناء البيت الثالث، الذي تلاشى فيه صوت الشين (قطع الامتداد الصوتي) من أجل أن يكتسب النص دلالة وجودية وقدرة على المفاجأة. [٣٤] خاصة أن الإمام الشافعي عاد مرة أخرى في البيت الرابع إلى التكرار الصوتي فترك شعورا بالكمال الشكلي والإيقاعي. [٣٥]

وبالربط بين التوازي الصوتي والدلالي نرى أن حديث الشاعر عن الشيب كان سبباً في الإكثار من صوتي (الباء والشين) ، فصوت الباء يتناسب مع دبيب الفناء، وثقل الأيام، وصوت الشين يتناسب مع هجمة الشيب، وخشخشة البوم والغربان في الأماكن الخربة، وفي الأشجار التي جفت عروقها.

وعلى الرغم من قدرة الشاعر على الجمع بين حروف الهمس والجهر في المقطوعة السابقة، فإنه آثر تعزيز الأصوات المجهورة، ليزيد من حركية الأصوات المولّدة للتوازي،

وليكون التوازي ملائما للحالة الشعورية التي تصور صراع الإنسان مع الوجود ورغبتة في البقاء، فمن مظاهر كثرة الأصوات المجهورة، وتناسبها مع الحالة الشعورية، لجوء الشافعي إلى حرف العين في النص السابق، فقد ذكره مرة واحدة في البيت الأول عند بداية الانفعال الشعوري، ومرتين عند علو الموجة الانفعالية كما في البيت الثاني حينما نادى الشيب (أيا بومة) لكراهيه هذا الكيان الغريب، أما في البيت الرابع فقد بلغ الانفعال ذروته بالاستفهام الإنكاري، فجاء حرف العين أربع مرات.

قد يكون صحيحا أن الأصوات داخل بنية الكلمات تتوزع بطريقة اعتباطية، فتفقد المتكلم قدرته على الاختيار، [٣٦] لكن الأمر عند الشافعي يختلف كثيراً، حيث إنه يحرص على ترديد الصوامت المجهورة بقصدية واضحة، تسهم في ظاهرة التكرار الجهوري الذي يماشي الحياة العربية القديمة التي كان الشعر فيها يعتمد على الإلقاء والإنشاد، [٣٧] ففي المقطوعة السابقة عزز صوت الباء بتردد العين إحدى عشرة مرة، و الدال أربع مرات، واللام اثنتا عشرة مرة.

وبالوقوف على مجمل الديوان نجد أن عدد أبيات الديوان أكثر من أربعمائة وخمسين بيتاً، كانت قافية الباء تعادل ١: ٩ من مجموع تلك الأبيات، حيث إنها خمسة وخمسون بيتاً، تردد حرف الباء في حشو تلك الأبيات ثلاثا وسبعين مرة، أي أن حرف الباء الانفجاري المجهور ورد في هذه الأبيات مائة وثمان وعشرون مرة.

ولا يختلف الأمر كثيراً إذا ما توقفنا عند قصيدة « وداع الدنيا والتأهب للآخرة»التي جاءت على قافية الميم، والتي يقول الشاعر فيها: [٣٨]

ولمَّا قسا قلبي وضاقت مَذاهبي ... جعلتُ الرجا منِّي لعفوكَ سُلَّما
تَعاظمنـــي ذنبـي فلَّما قرنتُه ... بعفْوكَ ربي كان عَفـوكَ أعْظما
فما زلتَ ذا عفوٍ عن الذنبِ لم تـزل ... تجـودُ وتعفـو مِنـــةً وتكرّمـا
فلولاكَ لـم يصمدْ لإبليـسَ عابـدٌ ... فكيفَ وقد أغـوى صَـفيـكَ آدمـا
فللـــه درّ العـــارفِ النّـــدبِ إنّه ... تفيض لفرطِ الوَجدِ أجفانُه دَمَا
يُقيـم إذا مـــا الليـلُ مدّ ظلامَـه ... على نفسه من شدّة الخـوف مَأتمـا
فصـــيحاً إذا ما كان في ذكرِ ربه ... وفيما سِواهُ في الورى كانَ أعْجَما
ويذكر أيامـاً مضت مـن شَبابـه ... وما كـان فيهـا بالجهالـة أجْرمـا
فصـــارَ، قرينَ الهمِّ طولَ نهـارِه ... أخاالشّهدوالنّجوى إذاالليلُ أظلمَـا
يقولُ حبيبي أنـتَ سُؤْلـي وبغيتـي ... كفى بكَ للراجينَ سُؤلاً و مغنمـا
ألستَ الـذي غَذَّيتنـي وهَديتنـي ... ولا زلـتَ مَنّانـاً علـيّ ومُنعمـا
عسى منْ لـه الإحسانُ يغفرُ زَلتي ... ويســترُ أوْزَاري وما قــدْ تَقدّما

حيث إن الشاعر قاوم المصادفة الاعتباطية لنظام الأصوات، بل حرص على تنمية الأصوات المجهورة على اختلاف مخارجها في النص، فصوت اللام تردد إحدى وأربعون مرة، والميم إحدى وثلاثون مرة، وكل منهما صوت مجهور مائع ذو وضوح سمعي، كما ترددت الياء ثلاثون مرة، والواو ثلاث وعشرون مرة، وكل منهما نصف حركة أو نصف صامت مجهور، لكن الياء غاري مجهورعند النطق به تفتح الشفتان باتساع واضح، أما الواو فهو طبقي أو شفوي ثنائي مجهور يتشكل بضم الشفتين إلى الأمام.

فالشافعي كان يميل نحو الأصوات الجهرية، بل يحرص دوما على تضمين قصائده أصواتا تشكل نظاما داخليا يتعاون مع نظام القافية الخارجي الصارم والمقنن في إمداد القصيدة بإيقاع ذي وضوح سمعي، [٣٩] فعلى سبيل المثال نجده يكثر في النص السابق من صوت الألف– الذي تردد تسعا وأربعين مرة – ليزيد من فاعلية (الواو والياء) وتأثيرهما النفسي، فحروف المد واللين تحدث أثرا نفسيا، شبيها بالأثر الذي يحدثه لحن موسيقي، وإن كان الأمر في الشعر أخفى منه في الموسيقى لانشغالنا بمعنى الشعر. [٤٠]

ثانياً ـ التوازي الصرفي:

يعتمد هذا النوع من التوازي على تكرار بنى لفظية ذات صفات متشابهة، كالصيغ الاشتقاقية أمثال اسم الفاعل واسم المفعول، لتعزيز الجانب الإيقاعي، ولعل المتأمل في ديوان الشافعي يدرك أن الشافعي يكثر من بنية اسم الفاعل، وأفعل التفضيل في إقامة التوازي، لكن ذلك لم يمنعه من استخدام صيغ أخرى، منها على سبيل المثال صيغة فعيل كما في قوله: [٤١]

صديقٌ ليس ينفعُ يوم بُؤسٍ قريبٌ من عَدوّ في القياسِ

فاللفظتان (صديق/ قريب) على وزن فعيل، ومتناظرتان فكلمة صديق في صدارة الشطر الأول، وكلمة قريب في صدارة عجز البيت، كما أنهما متماثلتان في مواقع متوازنة لأدائها الوظيفة النحوية نفسها.

أما صيغة أفعل التفضيل فقد وردت أكثر من صيغة فعيل، ومما جاء على صيغة أفعل التفضيل في حشو الأبيات على المستوى الرأسي قوله: [٤٢]

سَهري لتنقيحِ العلومِ ألذّ لي مِنْ وصلِ غانيةٍ وطيبِ عناقِ
وصريرُ أقلامي على صفحاتها أحلى من الدّوْكاءِ والعُشّرِ
وألذّ من نَقرِ الفتاةِ لدفها نقري لألقي الرّملَ عن أوراقِ
وتَمايلي طرباً لحلّ عَويصةٍ في الدرسِ أشهى من مُدامةِ ساقِ

فترددت صيغة أفعل على المستوى الرأسي في حشو الأبيات، مرتين بكلمة (ألذ) ؛ مرة في صدر البيت الأول، ومرة أخرى في صدر البيت الثالث، ومرتين بكلمتين (أحلى) و (أشهى) ؛ مرة في عجز البيت الثاني ومرة أخرى في عجز البيت الرابع، فكان البيت الثالث موازيا للبيت الأول، ومترادفان في الدلالة فكل منهما يتناول لذة الوصال، والبيت الرابع موازيا للبيت الثاني ومترادفان فكل منهما يتحدث عن لذة طلب العلم، وعلى الرغم من تحقق الترادف في كل فإن الشاعر استطاع عن طريق استخدام أفعل التفضيل أن يجعل الأبيات في مجموعتين متقابلتين؛ الأولى تدور حول المرأة والملذات الحسية، والثانية تبرز اللذة المعنوية للعلم.

ومن صور صيغة أفعل التفضيل في شعر الشافعي أنها ترد في قافية الأبيات، يقول:(٤٣)

علىَّ ثيابٌ لو تُباع جَميعُها بفلسٍ ... لكانَ الفلسُ منهنَّ أكْثرا
وفيهنَ نفسٌ لو تُقاس ببعضها ... نفوسُ الوَرى كانتْ أجلَّ وأكْبَرا

حيث كرر صيغة أفعل في (أكثرا/ أكبرا) على المستوى الرأسي في قافية البيتين المتتابعين، فأضاف كل من التماثل في الصيغة والتجنيس إلى القافية قوة ونشاطا.

أما صيغة اسم الفاعل فكانت أكثر الصيغ ترددا في شعر الشافعي، وأكثرها انتشارا على المستويين الأفقي والرأسي.

فمن صور اسم الفاعل أن يرد في حشو الأبيات على المستوى الأفقي، كما في قوله:(٤٤)

سَلِ المُفتي المَكِّيَّ هَلْ في تَزاورٍ ... وضَمَّة مُشتاقِ الفؤادِ جُناحُ

أقام توازنا وتناظرا بين الكلمة الثانية في صدر البيت والكلمة الثانية في عجزه، وجعل اسم الفاعل في الحالتين (المفتي/ مشتاق) مزيداً، ولكن الأول مزيدا بالهمزة، أما الثاني فكان مزيدا بالهمزة مع التاء.

ومن صور اسم الفاعل أن يرد في حشو الأبيات على المستويين الأفقي والرأسي، يقول الشافعي: (٤٥)

يا واعظَ النّاس عمّا أنتَ فاعلُهُ ... يا منْ يُعدّ عليه العُمرُ بالنّفس
احفظْ لشيبكَ من عيبٍ يُدنّسه ... إن البياضَ قليلُ الحَملِ للدّنس
كحامل لثياب الناس يَغسلُها ... وثوبُهُ غارقٌ في الرّجس والنّجس
تَبغي النجاةَ ولم تسلك طريقَتها ... إن السفينةَ لا تجري على اليَبس

ولكن في هذه الأبيات نجد الشاعر يقيم التوازي بين البيت الأول والثالث ،ولا يأتي على ذكر اسم الفاعل في البيتين الثاني والرابع على التوازي أيضا، أما الحركات الإعرابية

للكلمات (واعظ/ فاعله/ حامل/ غارق) فتختلف أحيانا وتتفق أحيانا أخرى، فالأول منادى منصوب والثاني خبر مرفوع والثالث اسم مجرور والثالث خبر مرفوع.

ومن صور ورود اسم الفاعل في شعر الشافعي أن يأتي في القافية، كما في قوله: (٤٦)

إذا سبني نذلٌ تزايدتُ رفعةً وما العيبُ إلا أن أكونَ مسابُه
ولو لم تكن نفسي عليَّ عزيزة لمكّنتها من كل نذلٍ تحاربُه
ولو أنّني أسعى لنفعي وجدْتني كثيرَ التّواني لّلذي أنا طالبُه
ولكنّني أسعى لأنفعَ صاحِبي وعارٌ على الشَّبعان إنْ جاع صاحبُه

حيث إنه عمل على تكرار اسم الفاعل (مسابه/ طالبه/ صاحبه) في القافية، ليزيد في إيقاع القصيدة، وحينما لجأ في آخر بيت إلى إيراد اسم الفاعل في الشطر الأول (صاحبي) ، فإنه أقام توازنا صوتيا آخر على المستوى الأفقي، ليزداد التناغم بين الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية في نهاية المقطوعة.

وهكذا فإن الشاعر أكثر من صيغة اسم الفاعل في قصائده على نحو يبرز التوازي في شعره، ليس للتناغم الإيقاعي فقط، وإنما ليفيد من هذه الصيغة في بناء مواعظه ونصائحه أيضا، فصيغة اسم الفاعل أو «الفعل الدائم»، (٤٧) تهب المتلقي دافعية لفعل الخير إن لم يكن من أهله، أما إذا كان من أهله فإنها تحفزه للاستمرارية في العمل. (٤٨)

ثالثاً ـ التوازي المعجمي:

يتمثل التوازي المعجمي بشكل أساسي في ترديد المفردات اللغوية على المستويين الأفقي والرأسي، حيث إن التوزيع المكاني للمفردات المكررة يكشف عن طاقتها الشعرية ودورها في البناء والدلالة، فالكلمات التي تتكرر في شعر الشافعي تضيء خطابه الشعري المكتنز بالقيم الأخلاقية والرؤى الفكرية.

ومن الملاحظ أن أشكال التوازي المعجمي في شعر الشافعي تتكاثر أحيانا وتتداخل فتحفل بالدلالة والإيحاء، ويزداد صخب الإيقاع. فما أشكال التوازي المعجمي البارزة في شعر الإمام الشافعي؟

١. التكرار:

والتكرار في المصطلح هو: « دلالة اللفظ على المعنى مرددا» (٤٩) للتأكيد على المعنى، وتحقيق التناسب بين الوحدات اللغوية، والتوافق في الإيقاع والدلالة، وكما يبدو فإن التكرار في شعر الشافعي من أكثر الأشكال التعبيرية التي يستخدمها في بناء قصائده، حتى يهب النص حركة زمنية توالدية متنامية تنبض بالحياة، فالتكرار يشكل ترجيعا نغميا يرفع

مستوى التأثير الانفعالي عند القراء، لما يصاحبه من « لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل والتأويل ذات فاعلية عالية» [٥٠] فالكلمات إذا تكررت في سياق شعوري محكم فإنها تكتسب دلالات جديدة، وتتلون بألوان الطيف الشعري. [٥١]

لاشك أن الشاعر استطاع عن طريق بنية التكرار أن يشيد أشكالا من التوازي، من أهمها وأكثرها وضوحا بنية رد العجز على الصدر، فالتصدير أو رد الأعجاز على الصدر ليس نوعا من أنواع التكرار فقط، [٥٢] وإنما وسيلة من وسائل بناء كثير من الألوان البديعية، التي تربط آخر الكلام بأوله، وتجعل لغة الشاعر متماسكة الأطراف حسنة السبك.

ومن أشكال التكرار، التي تمتزج بالتصدير على المستوى الأفقي، قول الشافعي: [٥٣]

ولا تجــزعْ لحادثــةِ اللّيــالي　　فمــا لحــوادثِ الدّنيــا بَقــاءُ

ففي هذا البيت كرر الشاعر كلمة (حادثة/ حوادث) ، فتشكل بين يديه عددا من الألوان البديعية، أهمها رد العجز على الصدر، فلفظة حوادث جاءت في عجز البيت بعد مجيئ لفظة (حادثة) في صدر البيت، ومن ثم تشكل ما يسمى في البلاغة بالتعطف الذي هو إعادة اللفظة بعينها أو بما يتصرف منها بشرط أن تكون كل لفظة في طرف من أطراف الكلام، [٥٤] وغاية هذا التكرار المحافظة على صدى أنغام اللفظة الأولى خشية تناسيها، وتماسك البناء التركيبي.

ومن التكرار على المستوى الأفقي أيضا، ما يمتزج بالجناس الذي هو تشابه في اللفظ واختلاف في المعنى، [٥٥] يقول الشافعي: [٥٦] :

فــإن تغرّب هــذا عَــزّ مطلــُه　　وإن تغــرّب ذاك عــزّ كالذهــبِ

فاللفظتان «عز وعز». تكرار فيه تصدير بألفاظ متجانسة تجانسا تاما، فالأولى بمعنى صار بعيد المنال، والثانية بمعنى أصبح محببا للقلب.

ومن ظواهر التكرار أيضا تكرار أدوات النفي على المستوى الأفقي، يقول: [٥٧]

ورزقُــك ليــس يُنقصُــه التأني　　وليــس يزيدُ في الــرزقِ العناءُ
ولا حــزنٌ يــدومُ ولا ســرورٌ　　ولا بُؤسٌ عليــكَ ولا رخــاءُ

ففي البيت الأول عمل على تكرار (ليس) ولكنه في الشطر الأول أتى بالأداة بعد كلمة رزقك ليكون الرزق خارج دائرة تسلط النفي، أما في الشطر الثاني فقدم (ليس) على (يزيد) لأن الرزق لا يزيد بالعناء. وفي البيت الثاني عمل على تكرار (لا) أربع مرات، مرتين في كل شطر بحيث تتماثل الثالثة والرابعة مع الأولى والثانية في المواضع.

وأحياناً يأخذ التكرار شكلاً آخر، فتكون الألفاظ متجاورة [٥٨] ، كما في قوله: [٥٩]

سلامٌ على الدنيا إذا لم يكن بها صديقٌ صدوقٌ صادقُ الوعدِ منصفا

فالشاعر ألح على التكرار كثيرا في بناء هذا البيت، بقوله: (صديق صدوق صادق) ، وعلى الرغم من «أن الصياغة في هذه البنية تأخذ شكلاً أفقياً، فإن المستوى العميق يأخذ شكلاً رأسيا، نتيجة للتراكم الدلالي بفاعلية التردد التجاوري الذي يحيل المعنى إلى طبقات بعضها فوق بعض «، [٦٠] فالتكرار هنا يؤكد قيمة الصديق إذا كان صادقا منصفا، فالدنيا لا قيمة لها إن لم يكن فيها صديق مخلص، كما أن التكرار كان صورة تمثيلية للعلاقة بين الأصدقاء المخلصين، حيث انه يظهر حميمية الصديق لصديقة في السراء والضراء وحين البأس، ولكن هذه الحميمية لا تجعل الصديق إلا منصفا، فالصديق لا يعين صديقه إلا على الخير.

ومن التكرار على المستوى الرأسي، ما يقوم بدور الرابط الدلالي والشعوري بين الأبيات، علاوة على القيمة الصوتية التي تصاحب التكرار عادة، يقول: [٦١]

اصبرْ على مرّ الجَفا من مُعلم فإن رسوب العلم في نفراته
ومنْ لم يذُق مُرَّ التَّعلم ساعةً تجرَّعَ ذلَّ الجهلِ طولَ حياته
ومن فاته التَّعليمُ وقتَ شَبابه فكبِّر عليه أربعاً لوفاته
وذاتُ الفتى – واللهِ – بالعلمِ والتّقى إذا لم يكُونا لا اعتبارَ لذاته

فالشاعر لجأ إلى التكرار بألفاظ يجمعها أصل واحد في اللغة، ليزيد من التوافق الصوتي، والإيقاع المتناغم، ولكن من الملاحظ أن الألفاظ التي ترددت في المقطوعة السابقة (المعلم/ العلم/ التعلم/ التعليم) لم تكن لغاية إيقاعية فقط، وإنما لغاية دلالية أيضا، حيث استطاع الشاعر من خلال هذا التكرار أن يقيم ثنائيات أساسها التضاد (الصبر/ النفرات) و (العلم/ الجهل) و (الشباب/ الوفاة) و (تحقيق الذات/ غياب الاعتبار) الأمر الذي جعل التقابل متناميا بتتابع الأبيات.

وأحياناً يأخذ التكرار بعداً أفقيا ورأسياً، مقترنا بالترديد، كما في قوله: [٦٢]

نُعيبُ زَماننَا والعيبُ فينا وما لزَمَاننا عيبٌ سوانا
ونهجو ذا الزّمانِ بغيرِ ذنبٍ ولو نَطقَ الزّمانُ لنا هَجَانَ

حيث إن الشاعر كرر في البيتين السابقين الكلمات التالية: (نعيب/ عيب) ، (زماننا/ زماننا) ، (نهجو/ هجانا) ، (الزمان/ الزمان) على المستوى الأفقي، وأما على المستوى الرأسي فقد وقع التكرار بقوله: (زماننا/ الزمان) . وقد تشكل في البيتين ما يعرف في

البلاغة باسم الترديد حيث ذكر في البيت الأول (زماننا/ زماننا) ، وفي البيت الثاني (الزمان/ الزمان) ، فالترديد يختلف عن التعطف في أمرين؛ "الأول: أن الترديد لا يشترط فيه إعادة اللفظة في المصراع الثاني، بل لو أعيدت في المصراع الأول صح بخلاف التعطف. الثاني: أن الترديد يشترط فيه إعادة اللفظة بصيغتها، والتعطف لا يشترط فيه ذلك، بل يجوز أن تعاد اللفظة بصيغتها وبما يتصرف منها". (٦٣)

٢. **التقابل**:

وليس المقصود هنا التضاد أو التطبيق وإنما كل الأشكال التي تقيم مفارقات تتفاعل وتنسجم مع سياق النص. كما أن قيمة التقابل ليس في إنتاج الدلالة فقط، وإنما في تقسيم الكلام أيضا إلى وحدات متناظرة. وبالنظر في الديوان الشافعي نجد أنه أقام توازنات كثيرة يضئ بعضها بعضاً.

فمن التقابل الدلالي على المستوى الأفقي، قوله: (٦٤)

فلا ذا يَــراني واقفــاً في طريقِه ولا ذا يَــراني قاعداً عنــد بابِه

على الرغم من التشابه بين الطرفين في الشطر الأول والشطر الثاني، الذي بلغ حد التطابق أحيانا، فإن دلالة الطرف الثاني تتعارض مع دلالة الشطر الأول، ولكن تتكامل معها وتتفاعل في تصوير بشاعة الاستجداء، خاصة في هذين الموقفين، وقد ساعده في رسم هاتين الصورتين؛ استخدم بنية الفعل المضارع (يراني) التي تصور الحدث تصويرا حيا. أما الحال في (واقفا/ قاعدا) فقد عمل على تثبيت هذه الصور أمام المتلقي وهي خالية من الحركة، لتصوير بشاعتها.

ومنه قوله: (٦٥)

ولا حــزنٌ يــدومُ ولا ســرورٌ ولا بُؤسٌ عليــكَ ولا رخــاءُ

ففي هذا البيت يتجلى التوازي فيكون أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق النفس فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة (٦٦) حيث تمكن الشافعي من إقامة التضاد بين ألفاظ كل شطر (الحزن/ السرور) ، و (البؤس/ الرخاء) . والتوقع التناظري بين المترادفات في الشطرين: (حزن/ بؤس) ، (سرور/ رخاء) ، وقد زاد الشافعي في محاسن هذا البيت حينما جعل الألفاظ (حزن/ سرور/ بؤس/ رجاء) نكرات فالتنكير أدخلها في عموم النفي، وأخرجها من حدود المكان والزمان، وأشار إلى سرعة زوالها، كما أن الإتيان بتلك الألفاظ مرفوعة لا مبنية على الفتح، ترك مجالاً للاستثناءات. ومن الملاحظ أن النفي هنا أخذ " شكلاً دائرياً، بمعنى أنه يبدأ

من حيث ينتهي وينتهي من حيث يبدأ، مما أتاح أمام حرف النفي (لا) أن يقوم بعملية نفي مسحية للحزن والسرور والبؤس والرخاء تنفي عنهما الديمومة على الإنسان" [٦٧] . فالأقسام الأربعة (لا حزن/ لا سرور/ لا بؤس/ لا رخاء) تتماثل في علاقتها الدلالية بالفعل المنفي (يدوم) .

ومن التقابل الدلالي على المستوى الرأسي، قول الشافعي: [٦٨]

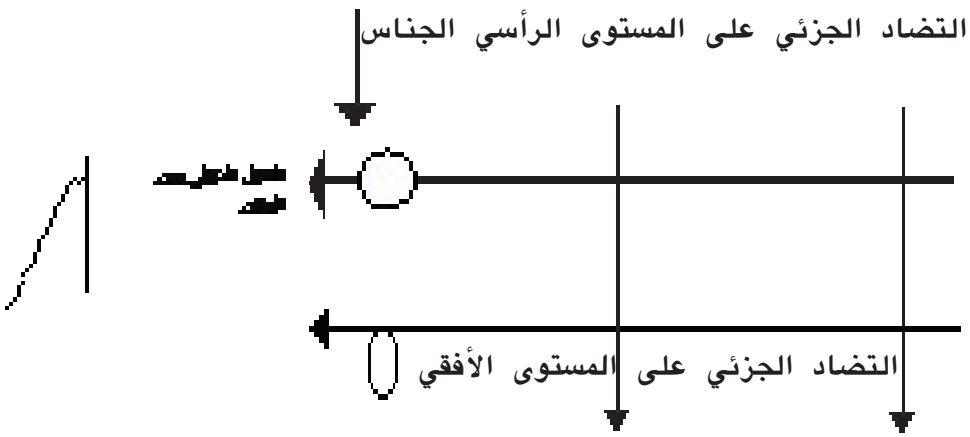
إذا لم تجودوا والأمور بكم تمضي وقد ملكتْ أيديكُمُ البَسط والقَبضا
فمـــاذا يُرجَّى منكـــم إنْ عزلتُم وعضَّـــتكُمُ الدَّنيا بأنيابَها عضَّا

ليس الطباق بين (البسط/ القبضا) سوى إشارة لحالتين متناقضتين يمر بهما الإنسان في علاقته بالمال، فإما أن يكون في حالة رخاء فتقضي الحكمة حينئذ أن يكون جوادا، وإما يكون في حالة عسر فلا يرجّى حينذاك منه شيئا.

وهناك نوع آخر من التقابل الدلالي في شعر الشافعي لا يتشكل في الأبيات المتتالية على المستوى الأفقي فقط، وإنما على المستوى الرأسي أيضا، كما في قوله: [٦٩]

وَإنّ كبـــيرَ القـــوم لا علْمَ عِندَهُ صغيرٌ إذا التفت عليه الجَحافلُ
وَإنّ صـــغيرَ القوم إنْ كان عالماً كبـــيرٌ إذا رُدتْ إليـــه المحافـلُ

فالشكل العام للبيتين يمكن أن يكون على النحو الآتي:



حيث إن الثنائية الضدية تتشكل على نحو جزئي في كل من البيت الأول والثاني؛ فعلى المستوى الأفقي نجد أن لفظتي (كبير/ صغير) في البيت الأول بينهما تضاد، وكذلك في البيت الثاني حيث نجد أن (صغير/ كبير) بينهما تضاد أيضا، ولكن على المستوى الرأسي نجد أن التضاد يأخذ بالاتساع حتى يشمل البيتين المتتالين، ومن جمالية هذين البيتين أن

الألفاظ المتطابقة فيهما تتماثل على المستوى الرأسي في مواقع متوازنة لأدائها الوظيفة النحوية نفسها. وأن القافية فيهما تتقارب في النطق لما بينهما من تجانس، مما يضيف قوة إلى التماسك الدلالي، والى الإيقاع تناغماً وتأثيراً فاعلاً، فجمال القافية كما يقول هوبكنس يكمن في «تشابه الأصوات أو تماثلها واختلاف المعاني أو تباينها» (٧٠) .

وثمة نمط آخر من التوازي المتضاد، يأتي فيه الطرف الثاني نافيا لما في الطرف الأول، كما في قول الشافعي: (٧١)

أكثرَ الناسُ في النِّساء وقالوا ... إنَّ حبَّ النِّساء جَهدُ البَلاء
ليس حب النِّساء جهدا ولكنْ ... قربُ من لا تُحبّ جُهدُ البَلاء

فالبيت الثاني ينفي أن يكون حب النساء جهد البلاء، لأن جهد البلاء لا يكون إلا بقرب من لا تحب، وعلى الرغم من صراع الأفكار الذي يتجلى بوضوح في بناء الأبيات، فإن تكرار الكلمات وتناوب التراكيب بين الإثبات والنفي عمل على تعزيز الجانب الإيقاعي الذي يسهم في إقناع المتلقي.

٣. **التجنيس**:

يتردد الجناس كثيراً في لغة الشافعي الشعرية خاصة في القافية، توسعا في إقامة التشابه بين نهايات الأبيات، حتى لا يكون التشابه بين القوافي في حرف الروي فقط، وإنما في حروف كثيرة لتحقيق المفارقة بتجاوز التكرار إلى التجنيس، فالتجنيس ليس تكرارا للفظ والمعنى، وإنما تشابه في اللفظ واختلاف في المعنى، لتحقيق الغموض الدلالي والتناغم الصوتي، فالتجنيس كما يقول عنه د. محمد عبد المطلب»أقرب النمطيات إلى الناحية الصوتية الخالصة». (٧٢)

ويكثر الشافعي من الجناس غير التام سواء على المستوى الأفقي أو المستوى الرأسي في حين لا يرد الجناس التام إلا قليلاً، وقد يقرن الشافعي بينهما في القافية كما في قوله:(٧٣)

رَأيتُكَ تكويني بميْسَم منَّة ... كَأنَّكَ كُنْتَ الأصلَ في يَوم تكْويني
فدعني منَ المنِّ الوخيمَ فلقمةً ... منَ العيش تكفيني إلى يوم تكفيني

فعلى المستوى الأفقي جانس الشافعي في كل بيت بين فعلين جناساً تاماً؛ ففي البيت الأول ردد كلمة (تكويني) مرتين؛ الأولى بمعنى: الكي، والثانية: بمعنى يوم خلقي، وفي البيت الثاني ردد كلمة (تكفيني) مرتين أيضا؛ الأولى: بمعنى الكفاية، والثانية: بمعنى موتي، فتحقق في الحالتين الجناس التام المماثل الذي يعمل «على توفير أقصى درجات التوازن « (٧٤) . وبالنظر إلى اللفظتين (تكويني/ تكفيني) كما وردتا في القافية فإننا سنجد

أنفسنا أمام جناس غير تام من النوع اللاحق لاختلاف الفاء عن الواو في المخرج. وعلى الرغم من قلة الجناس التام في شعر الشافعي فإنه لم يرد مستقلا في هذه المقطوعة، بل كان وسيلة لتحقيق الجناس غير التام.

أما أشكال الجناس غير التام على المستوى الأفقي، فمنه الجناس الناقص حيث يقول:(٧٥)

ومَنْ يَــذقِ الدّنيا فإنّي طَعمتُها وسِــيقَ إليْنا عَذبُهــا وعَذابُهَا

فالشاعر هنا يعالج قضية إنسانية عامة، وهي تكالب الناس على هذه الدنيا، التي يمتزج فيها العذب بالعذاب، فجمال الصورة ليس فيما تنقله لنا من أحاسيس وأثقال نفسية تجاه هذه الدنيا فقط، (٧٦) وإنما فيما يرافقها أيضا من إيقاع ودلالات متناقضة، تعمل على تماسك النص؛ فالجناس غير التام لم يتشكل من مترادفات تصب في اتجاه شعوري واحد، وإنما من ثنائية ضدية غنية بتكرار الأصوات (عذبها/ عذابها) ، كما أن لفظة (عذابها) أعادت إلى الآذان صدى أصوات (العين والهاء والألف) في (طعمتها/ الدنيا) وصدى صوت الذال في (يذق) .

ومنه جناس القلب، كقول الشافعي: (٧٧)

والتّبر كالتُّراب مُلقى في أماكنه والعود في أرضه نوع من الحطب

فاللفظتان (التبر والترب) وقع فيهما جناس من جهة؛ للتشابه بين اللفظين في النطق، واختلافهما في المعنى، وقلب من جهة ثانية، للتغيير في ترتيب الحرفين الأخيرين.

ومنه تجنيس القوافي الذي يتكرر كثيرا في شعر الشافعي ،يقول: (٧٨)

سأضربُ في طول البلاد وَعَرْضِهَا أنــالُ مُــرَادي أو أمــوتُ غَريبَا
فإنْ تلفَتْ نَفْســي فللّه دَرّهــا وإنْ سَــلمَتْ كان الرجوعُ قريبَا

فاللفظتان (غريبا وقريبا) بينهما جناس غير تام، من النوع اللاحق للتباعد في مخارج الحرفين المختلفين الغين والقاف. (٧٩) ومتساويتان في أطوالها، ومتجانسة في بنائها الصوتي. فالقافية في الشعر العمودي تسهم بوضوح في تشكيل الإيقاع، لما تتميز به من اطراد وتوالي وفق أزمنة محددة ومتساوية، ، كما أن تكرار حرف الروي في القوافي المتتالية، أو تجانسها أحيانا، يزيد في التناغم الموسيقي، ويوثق العلاقة الدلالية بين القافية والبيت من جهة، ودلالة النص من جهة أخرى. فالقافية زادت من فاعلية التقابل الدلالي القائم بين (الطول/ العرض) و (إن تلفت---/ إن سلمت) خاصة أن اللفظتين (غريباً وقريباً) متضادتان.

٤. التصريع:

ويتعاون في إقامة التوازي كل من التصريع الذي هو استواء آخر جزء في الصدر وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية [٨٠] مع الترصيع الذي تكون فيه ألفاظ البيت من الشعر منقسمة، كل لفظة تقابلها لفظة على وزنها ورويها [٨١]، وإن كانت فاعلية الترصيع في بناء الثنائيات المتتالية أكبر من التصريع الذي لا يتجاوز مطلع القصيدة عادة. يقول الشافعي: [٨٢]

لَقلــعُ ضرسٍ وضــربُ حَبس ... ونَــزعُ نفسٍ وردّ أمسِ
وقَــرّ بــردٍ وقَــود فَــردِ ... ودبــغُ جلــد بغــيرِ شــمسِ
وأكلُ ضَــبٍّ وصــيــدُ دُبٍّ ... وصرفُ حــبٍّ بأرضِ خَرسِ
ونفــخُ نــارٍ وحمــلُ عــارِ ... وبيــعُ دارٍ بربــعِ فلسِ
وبيــعُ خُــفٍّ وعــدمُ إلــفِ ... وضــربُ إلــفٍ بحبــلِ قلْسِ
أهــونُ مــن وقفــةِ الحــرِّ ... يَرجــو نَــوالاً ببــابِ نحسِ

فهذه الأبيات تتوالى بإيقاع سريع وشاعرية متصاعدة إلى أن تصل إلى غايتها في البيت الأخير، فكيف جسد الشاعر تلك الحركية والشاعرية المتصاعدة في النص؟

قد يكون من المفيد أن نضع الأبيات السابقة على النحو الآتي:

لقلع ضرس	وضرب حبس	ونــزع نفس	وردّ أمســس
وقــر بــرد	وقــود فــرد	ودبــغ جلد	بغير شــمس
وأكل ضــب	وصــيد دب	وصرف حب	بأرض خرس
ونفــخ نار	وحمــل عار	وبيــع دار	بربــع فلس
وبيــع خف	وعــدم إلف	وضــرب إلف	بحبــل قلس

أهــون مــن وقــفــة الحــر يــرجــو نــوالا بــبــاب نحس

يبدو أن الشاعر كان يريد أن يضع أمامنا في الأبيات الخمسة الأولى مجموعة من التماثلات الموسيقية المتتابعة، ليس على صعيد مطلع القصيدة وقافيتها فقط، بل في كل ركن من أركانها، ففي البيت الأول تحقق التصريع بين شطري البيت، حيث اتفق آخر جزء في الصدر وهو «حبس» وآخر جزء في العجز « أمس» في الوزن والإعراب والقافية. كما تحقق فيه الترصيع لأن الأقسام الأربعة جاءت على وزن واحد وقافية واحدة، «لقلع ضرس»، «وضرب حبس»، «ونزع نفس»، «ورد أمس»..

أما الأبيات التي توالت بعد ذلك باستثناء البيت الأخير فجاءت زاخرة بألوان البديع، حيث إن الشافعي قسمها إلى أربعة أقسام أيضا، القسم الأخير منها توافق مع قافية البيت الأول في حرف الروي والحالة الإعرابية، أما الأقسام الثلاثة الأولى في كل بيت فكانت تتفق فيما بينها على المستوى الأفقي في الوزن والقافية والإعراب، فتحقق ما يسمى بالتسميط، الذي هو" عبارة عن تصيير المتكلم مقاطع أجزاء الكلام من بيت شعر، أو جملة نثر مسجعة على روي تخالف روي قافيته ". (٨٣) وأما على المستوى الرأسي فقد اتفقت تلك الأقسام الثلاثة في الأبيات المتتالية في الوزن والإعراب دون القافية، وهو ما عرف في البلاغة باسم الموازنة التي هي»تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقفية». (٨٤)

ومن الملاحظ أن الشافعي في هذه القصيدة حرص على الجناس كثيرا على المستويين الأفقي والرأسي، ففي البيت الثاني ورد الجناس بين (برد وفرد) وفي البيت الثالث تحقق بين (دب وحب) وفي البيت الرابع بين (نار وعار ودار) ، أما على المستوى الرأسي فقد برز التجنيس بوضوح في القافية، حيث إن القوافي تجانست أحيانا مع سابقتها وأحيانا أخرى اختلفت عن غيرها– ليقيم أود النسق الثلاثي في هذه القصيدة التي تتشكل من مضاعفات هذا النسق– فقافية البيت الثاني تتجانس مع قافية البيت الأول (أمس وشمس) وهو جناس مضارع لتباعد المخارج بين الهمزة والشين، وفي البيت الثالث يترك الشافعي التجنيس ليعاوده في البيتين الرابع والخامس بين كلمات جديدة (فلس وقلس) وهو جناس مضارع لتقارب مخارج القاف والفاء. أما في البيت السادس (الأخير) فيتخلى الشافعي عن التجنيس والترصيع بشكل تام، لتحقيق حالة من التماثل مع البيت الثالث، وإعلانا منه عن وصول النص إلى غايته، أو الوصول به إلى بنية استقرار حال، حيث هدأت موسيقى القصيدة وإيقاعاتها الصاخبة في البيت الأخير على قاعدة الخبر المنتظر لكل مبتدأ تقدم في الأبيات الخمسة الأولى. فالبيت الأخير حضر بشكل ضمني مع نهاية كل متوالية من متواليات الأبيات الخمسة الأولى، وهي بذلك تعدُّ متوازنة بأدائها لنفس للوظائف النحوية نفسها ومتقابلة في علاقاتها بالبيت الأخير.

وهكذا فإن الشافعي اتخذ من التوازي سبيلاً للربط بين أجزاء القصيدة وتماسكها، فكثرت القوافي الداخلية، وتعددت الألوان البديعية، فالترابط والتماسك في شعر الشافعي لا يعني الإكثار من أدوات الربط بين الأجزاء المكونة للنص، وإنما قوة العلاقات بين الأبنية الفكرية والأبنية النحوية. كما أن الإيقاع ليس توالياً لأنواع البديع المختلفة، أو بنية مكملة للبنية الفكرية، وإنما هو « حركية الكلام في الكتابة». (٨٥)

رابعاً: التوازي النحوي: (التركيبي)

وهذا النوع من التوازي من أهم الأنواع وأبرزها، وأكثرها تأثيرا؛ حيث إن تكرار الصورة النحوية نفسها إلى جانب عودة الصورة الصوتية نفسها هو المبدأ المكون للأثر الشعري، [٨٦] ويتمثل التوازي التركيبي في»تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواضع متقابلة في الخطاب « [٨٧] من أجل أن يتحقق الانسجام والتنوع، والاتساق في البناء وتعزيزا للإيقاع. الذي لم يعد مكونا خارجيا في نظرية الشعر، وإنما مكون أساسي يحدد مجمل عناصره السمعية وغير السمعية.[٨٨] ومن الملاحظ أن نظم الجمل وبنائها في شعر الشافعي، يرتبط ارتباطا وثيقا بالتقابل الدلالي وهو ما يشير إلى قدرة الشاعر اللغوية على سبك الجمل والأبيات سواء على المستوى الأفقي أو الرأسي. فالتوازي التركيبي لا يكون في خط مستقيم فقط، وإنما يكون أيضا بشكل تعاقبي في مواقع متناظرة أو مخالفة لبعضها بعضاً. [٨٩] وهو في شعر الشافعي نوعان: الأول: التوازي الجزئي: ويكون بتكرار البنية النحوية في أجزاء محدودة في طرفي البيت الشعري أو الأبيات المتتالية. والثاني: التوازي الكلي: ويتحقق بتكرار البنية النحوية على نحو تام في طرفي البيت الشعري أو الأبيات المتتالية.

التوازي الأفقي الجزئي بين التراكيب:

ومنه قول الشافعي: [٩٠]

ويُنْكرُ عيشــاً قد تقــادم عهده ويُظْهرُ سراً كانَ بالأمسِ قدْ خَفا

حيث إن صدر الشطر الثاني يماثل صدارة الشطر الأول، فكل منهما يشتمل على فعل مضارع يتبعه مفعول به منصوب، وعلى الرغم من اختلاف المعنيين فإنهما غير متضادين بشكل واضح، ولكن يتعاون المعنيان في توضيح مساوئ أخلاقية.

ومنه قول الشافعي: [٩١]

إنْ غبتُ عنْهُمْ فشرّ الناسِ يَشتمُني وإنْ مَرضْــتُ فخيرُ الناسِ لمْ يَعُدِ

حيث تشابه الطرفان فكل منهما اشتمل على بنية الشرط، ولكن الشطر الأول انتهى بفعل مضارع مثبت، بينما انتهى الشطر الثاني بفعل منفي. كما أنهما يختلفان بزيادة الجار والمجرور (عنهم) في الشطر الأول. وغاية التكرار في هذا البيت تبرز من خلال اللفظة المكررة (الناس) فالناس جميعا في حالة غيابك عنهم لا يبادرون بخير.

التوازي الأفقي الكلي بين التراكيب:

ومنه قول الشافعي: (٩٢)

ومـــا موتُ من قد مات قبلي بضـــائري ولا عيشُ منْ قــدْ عاشَ بَعدي بمُخلِدي

فالشطر الثاني تطابق مع الشطر الأول في البنية النحوية حيث اشتمل كل طرف على: نفي+ اسم + حرف جر+ فعل ماض+ ظرف+ اسم مجرور، فتحقق في البيت أفضل أنواع التوازي النحوي لأمور ثلاثة؛ أولها: لاختلاف العناصر اللغوية في كل. وثانيها: التقابل الدلالي بين الطرفين، فدلالة الشطر الثاني تتعارض مع دلالة الشطر الأول، ولكن يتفاعل الطرفان في إبراز تعلق الشافعي بالله ورضاه بالقضاء والقدر. وثالثها: للمماثلة التي عرفها القزويني بأن يكون « ما في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثر ما فيها مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن». (٩٣)

ومنه قول الشافعي: (٩٤)

فتركــتُ أســفلَهم لكــثرةِ شرهِ وتركــتُ أعلاهُــم لقلــةِ خيرهِ

فالتناظر بين الأضداد في طرفي البيت: (أسفلهم/ أعلاهم) ، (كثرة/ قلة) ، (شره/ خيره) أفرز التقابل بين مجمل عناصر البيت، كما أوجد نسقا ثلاثيا من المتقابلات المتوافقة في البنية الصوتية والوظيفة النحوية. ومن الملاحظ أن هذا البيت تحقق فيه الترصيع؛ لأن جميع الألفاظ المتناظرة في طرفي البيت متساوية البناء متفقة الانتهاء». (٩٥)

ومن أمثلة التوازي النحوي على المستوى الأفقي تكرار بنية القصر، ومنه قوله: (٩٦)

فَلمْ أرَ فيما سَــاءني غيرَ شامتٍ وَلَم أرَ فيما سرَّني غيْرَ حاســدِ

لا تكاد مكونات الشطر الثاني تختلف عن مكونات الشطر الأول، فكل منهما يشتمل على أداة عطف +النفي (لم) +فعل مضارع مجزوم +حرف الجر المتصل باسم موصول (ما) + فعل ماض + المفعول به+مضاف ومضاف إليه، وعلى الرغم من تماثل الطرفين في البنية النحوية، فإنها يتعارضان في الدلالة على نحو تكاملي، حيث إن تكرار بنية القصر جعلت المعنى يدور لتحديد ما وقعت عليه الرؤية، فجعلتها محصورة في الشامت والحاسد. (٩٧) ومن صور التوازي في هذا البيت ما يعرف باسم المماثلة لاتفاق ألفاظ الطرفين في الوزن واختلاف (شامت/ حاسد) في التقفية.

ومن أمثلة التوازي النحوي على المستوى الأفقي، تكرار التركيب الشرطي، يقول الشافعي (٩٨)

وَإنْ رَأوني بخيرٍ ساءَهُمْ فرحي وَإنْ رَأوني بشـرّ سرَّهُـمْ نكدِي

حيث إن الجمل الشرطية تتابعت، حتى استقل كل شطر بشرط وإجابة، ولكن حرص الشاعر على تماسك طرفي البيت، جعله يناظر بين القسم الأول في كل شطر في الوزن والقافية (وإن رأوني بخير/ وان رأوني بشر) وأن يماثل بين شطري البيت في البنية النحوية والوزن، معتمدا في كل ذلك على علاقة خفية أساسها التضاد.

التوازي الرأسي الجزئي بين التراكيب:

ومنه قول الشافعي: (٩٩)

لا يُـدركُ الحكمـةَ مـن عُمرُهُ يَكـدحُ في مَصـلحةِ الأهـلِ
ولا ينـالُ العلـمَ إلا فتـىً خـالٍ مـن الأفكارِ والشّـغلِ

حيث إن الشافعي كرر نسقاً نحوياً واضحاً في بداية البيتين المتتاليين، وذلك بتعاقب نفي الفعل المضارع الذي يتبعه المفعول به (اسم) ، على المستوى الرأسي، لتأكيد الفكرة وعرضها على نحو تدريجي، فبدأ بالأعلى (الحكمة) ثم انتقل إلى الأدنى (العلم) وهو ما يعرف في البديع بالتدلي الذي يكون»بأن يذكر الأعلى ثم الأدنى». (١٠٠)

ومن صور التوازي النحوي في شعر الشافعي على المستوى الرأسي، التركيب الشرطي، الذي ظهر جليا في كثير من قصائده، كما في قوله: (١٠١)

فإذا سـمِعتَ بأن مجدُوداً حَوَى عُـوداً فأثمرَ في يَديه فصـدّقِ
وإذا سـمِعتَ بـأن محروماً أتى مـاءً ليشرَبَـهُ فَغاضَـن فحقق

فالتشابه بين المكونات النحوية في البيتين واضح، يمتد حتى بداية الشطر الثاني، وهو في الحالتين جمل شرطية يترتب على كل منها حدث يبرز في الشطر الثاني، لذا فإنَّ إدراك العلاقة بين (الشرط وجوابه) تأخذ بالمتلقي حين الوصول إلى جواب الشرط نحو فعل الشرط وأداته في حركة تراجع تزيد في التأثير التنغيمي لأنها تنسجم مع حركة التفعيلات العروضية التراجعية التي لا تكون في الشطر الثاني إلا تكرارا لما في الشطر الأول.

التوازي الرأسي الكلي بين التراكيب:

ومن صور التوازي النحوي تتابع الأبيات في بنائها اللغوي إلى حد التطابق النحوي

مع اختلاف الفكرة في كل بيت، كما في قوله: (١٠٢)

إنّ الفَقيْــهَ هــو الفَقيْــهَ بفعله ليســ الفَقيْــهُ بنُطقِــه ومَقالِه
وكذا الرَّئيسُ هو الرَّئيسُ بخلقه ليســ الرَّئيسُ بقومــه ورجالِه
وكــذا الغَنيُ هــو الغَنيُ بحاله ليســ الرَّئيسُ بقومــه ورجالِه

فالبيت الأول يبين فيه أن الفقيه بفعله لا بقوله، والبيت الثاني يوضح فيه أن الرئيس بخلائقه لا بعصابته، والبيت الثالث يكشف أن الغني بحاله لا بماله، وعلى الرغم من اختلاف الأفكار، فإن الحركات الإعرابية لا تكاد تختلف إلا في البيت الأول، للتشابه في طريقة البناء، فالأشطر الأولى للأبيات الثلاثة تتوالى فيها الجمل المثبتة، التي تتكون من مبتدأ+مبتدأ ثان +خبر+ جار ومجرور، والأشطر الثانية للأبيات الثلاثة تتوالى فيها الجمل المنفية « التي تتكون من أداة نفي + اسم + جار ومجرور + أداة عطف + اسم. ولو تأملنا في المقطع الثاني لكل بيت من الأبيات الشعرية الثلاثة لوجدنا أن النفي في أعجاز الأبيات جاء تأكيداً للإثبات في صدور الأبيات، (١٠٣) ، وقد جاء النفي مؤكدا بالباء ليكون نفيا قطعيا لا مجال فيه للشك والتردد.

ومن الملاحظ أيضا أن النسق الثلاثي يهيمن على هذا النص، فالأبيات ثلاثية، والألفاظ التي يكررها الشاعر على المستوى الرأسي ثلاثة أيضا، وكل لفظة منها يكررها ثلاث مرات على المستوى الأفقي، بحيث تتفق في التوزيع المكاني وتتماثل في الحكم الإعرابي، الأمر الذي عمل على تغذية حس التوقع، وإقامة الانسجام والتلاؤم بين الوحدات اللغوية.

وقد يكون من المفيد أن نشير إلى أن هذا النص صورة صادقة لظاهرة تكاثر ألوان التوازي وتداخلها في شعر الشافعي، حيث إن النص جاء متلاحما قوياً في الإقناع والإيقاع، فطباق السلب برز في جميع الأبيات حين جمع بين متضادين أحدهما مثبت والآخر منفي، فجاء الشطر الأول في الأبيات الثلاثة مثبت والشطر الثاني في نفس الأبيات منفي، كما ظهر الطباق الجزئي في البيت الأول (فعله ونطقه) ، والتصريع لم يكن في مطلع النص فقط وإنما في خاتمته أيضا، وفي البيت الأخير تشكل الجناس غير التام في لفظتي (حاله وماله) ، وعلى الرغم من كثرة هذه المفارقات والتشكيلات الإيقاعية فإن الشاعر لم يكتف بتلك التوازيات النحوية والصرفية والمعجمية بل ذهب إلى أبعد من ذلك بكثير حيث إنه لجأ إلى التوازي الصرفي بين (نطق وفعل وملك) ، كما أنه جعل الكلمات في بدايات الأشطر مرفوعة في الغالب ونهاياتها مجرورة دائماً، فأقام توازياً بين الصوائت أو الحركات، أما على مستوى القافية فمن الملاحظ أنه حرص على تكرار الألف قبل حرف الروي وهاء السكت من بعده ليمنح المتلقي فرصة لتأمل الكلام والتناغم مع المعاني.

وهكذا فإن تكرار النسق التركيبي في الشعر يزيده تماسكاً وقوة، ويكشف عن الحالة الشعورية للأديب، ويزيد في فاعلية الإيقاع، ويبرز النواة الدلالية التي تلتف حولها مجمل الدلالة الشعرية في الأبيات.

النتائج:

ومن خلال دراستي لظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، توصلت إلى الحقائق والنتائج الآتية:

♦ ليس التوازي إلا مصطلحاً لممارسات جمالية عرفتها الشعوب بعامة، والعربية بخاصة، لذا فإن التوازي هندسة جمالية كامنة في كل نص أدبي مهما ابتعد عنا مكانياً أو زمانياً.

♦ لم يكن التوازي أشكالاً عابرة أو جامدة في شعر الإمام الشافعي، بل كانت تتمحور في صياغاته الشعرية، وفق نسق جمالي يضاعف في تماسك النص. فطرق السبك تعددت في شعر الشافعي، ولكن التوازي كان من أقوى السبل في تحقيق السبك والانسجام في شعره.

♦ تعدد الألوان الإيقاعية في شعر الشافعي يشير إلى ارتباطات خفية بين أنواعها، حيث إن النسق الجمالي للون ما، قد يثمر ألوانا أخرى تضفي على النص سمات تزيد في محاسنه. ولكن لا يعنى ذلك أن الكثرة قيمة في ذاتها، فقد تكون بعض الألوان قليلة ونادرة كالتصريع ولكنها مدخل لكثير من الألوان البديعية الأخرى كالترصيع والتسميط.

♦ تنوعت العلاقات بين المتوازيات في شعر الشافعي، لكن التباين كان أقوى العلاقات وأكثرها بروزا في شعره. فالشافعي اعتمد في بناء المتوازيات على التقابل كمحور جمالي في إثارة الدلالة والإيقاع، فجعل من التقابل أساسا بنائيا، ومظهرا جماليا.

♦ يوظف الإمام الشافعي ظاهرة التلاشي في تجدد أبنية التوازي، وتكوين النسق الثلاثي، كما يستغل هذه الظاهرة في ربط الإيقاع بالدلالة، وزيادة مستوى البنية العميقة.

♦ توافقت بنية التوازي بجوانبها؛ الصوتية والصرفية والنحوية التركيبية مع ثقافة الشافعي وعصره، فالإمام الشافعي جمع في ديوانه تجاربه العملية، وآماله الذاتية، وأشواقه النفسية، فكانت أشعاره صورة صادقة عن إمام وفقيه يحلم بمجتمع صالح فيه الخير والوفاء. كما أن أشعاره كانت صورة صادقة لزمانه، بما يعتمد عليه من أصوات مجهورة تتوافق مع الشفاهية والرغبة في الإنشاد.

♦ تداخلت أنواع التوازي وتكاثرت في شعر الشافعي، فالشعر العربي قادر على أن يجيب عن كثير من التساؤلات اللسانية النصية الحديثة كغيره من النصوص العالمية.

♦ ساهم التكرار في بناء كثير من التوازيات في شعر الشافعي، لذلك قد يكون من المفيد توجيه الدراسات النقدية التطبيقية ناحية التكرار للوقوف على مزيد من فاعليته وجمالياته.

الهوامش:

١. انظر: مادة (وزي) القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي الشيرازي، دار الجيل، بيروت لبنان. ولسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٤١٤هـ. ومعجم مقاييس اللغة، لأبي الحسين احمد بن فارس بن زكريا، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٢هـ ١٩٧٢م.

٢. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٦، ص ٩٧.

٣. محمد مفتاح، مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، مج ١٦، ع ١، ١٩٩٧م: ص٢٥٩.

٤. موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، مجلة أبحاث اليرموك»سلسلة الآداب واللغويات»، المجلد ٢٢ (أ) ، العدد٥، ١٩٩٥م: ص ٢٠٣٠.

٥. المرجع نفسه: ٨٠.

٦. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى ١٩٩٩م: ص٢٤

٧. انظر: رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م: ص٣٣.

٨. انظر: محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد ١٨، ١٩٩٩م، ص١– ٢ www. 4shared. com/ office/ QbgWl2fy/ ___online. html

٩. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي: ص ١٨.

١٠. انظر: احمد قاسم الزمر، معالم أسلوبية عند ابن الأثير من كتاب المثل السائر، مجلة المورد، العدد٢، ٢٠٠٢م: ٣٦.

١١. انظر: ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص١٠٣.

١٢. سامح رواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك"سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد ١٦، العدد٢، ١٩٩٨، ص١٠.

١٣. انظر: ياكوبسون، قضايا الشعرية ١٠٦، ١٠٥، ١٠٢.

١٤. السابق: ١٠٨.

١٥. انظر: السابق: ٨٥ و١٠٥– ١٠٦.

١٦. سامح رواشدة، مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ٢٠٠٦، ص١٣١.

١٧. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعلق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ص٩٠.

١٨. انظر: بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م، ص ٣٨.

١٩. ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص٨٣.

٢٠. السابق: ص٤٧.

٢١. انظر: موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، ص٢٠٢٩.

٢٢. أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) ، جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م: ص٣.

٢٣. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية١٩٨٤م، ص٢٨٨. و يقول أيضا في باب السجع "فهذه الفصول متوازية". العسكري، الصناعتين، ص٢٨٧.

٢٤. انظر: ابن حجر العسقلاني، احمد بن علي، توالي التأسيس لمعالي محمد ابن إدريس، تحقيق: عبد الله القاضي، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٦ هـ، ص ٣٤. والصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك: الوافي بالوفيات، تحقيق: س، ديدرنغ، الطبعة الثانية، ١٣٩٤هـ، ٢/ ١٧٣.

٢٥. شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٦م، ص٤٠٣.

٢٦. انظر: السابق، ص١٩٤.

٢٧. ياكوبسون، قضايا الشعرية ٤٦.

٢٨. محمد كنوني التوازي ولغة الشعر، ص٥.

٢٩. انظر: محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠ م: ص ٥٣.

٣٠. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال، دار الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٨، ص١١٩.

٣١. انظر: محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، ص٥١.

٣٢. أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعي، ديوان الإمام الشافعي، جمعه وعلق عليه محمد عفيف الزعبي، مكتبة المعرفة ودار العلم للطباعة والنشر، سوريا وجدة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٤م، ص١٦.

٣٣. الديوان: ٢٠

٣٤. انظر: كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م، ص١١١.

٣٥. انظر: السابق: ص ١٣٤.

٣٦. انظر: محمد مفتاح، سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٩ م: ص٣٣.

٣٧. انظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٨٣م، ص ٢٨٠– ٢٨١.

٣٨. الديوان: ٧٨– ٧٩.

٣٩. انظر: جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤ م: ص٩٠.

٤٠. انظر: شكري عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) ، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م، ص١٢٣– ١٢٤.

٤١. الديوان: ٥٠.

٤٢. الديوان: ٦٣– ٦٤.

٤٣. الديوان: ٤٣– ٤٤.

٤٤. الديوان: ٣٣.

٤٥. الديوان: ٥١.

٤٦. الديوان: ٢٢.

٤٧. انظر: يحيي بن زياد الفراء، معاني القرآن، تحقيق، أحمد يوسف نجاتي، محمد علي النجار، ص١/ ٢٨٥. وأحمد بن يحيى، مجالس ثعلب تحقيق، عبد السلام هارون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٦ م، ص١/ ٣٢٧.

٤٨. ومن صور صيغة اسم الفاعل في ديوان الشافعي: ظالم/ ظالماً/ منصفاً/ المفتي/ شامت/ حاسد/ المنجم/ الناهض/ الفائض/ مسلم/ مسلما/ مجرما/ ساكنا/ راهبا/ صاحبا.

٤٩. ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار النهضة، مصر، ج٣، ص٣.

٥٠. عمران خضير حميد الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م، ص ١٨١.

٥١. انظر: غيورغي غانشف: حياة الوعي الفني، ترجمة نوفل نيوف، عالم المعرفة، العدد ٦٧، ص١٤٦.

٥٢. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، بيروت والقاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص٢٩٩.

٥٣. الديوان: ١٦.

٥٤. انظر: ابن أبي الإصبع، بديع القرآن، ص٩٧.

٥٥. انظر: جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، المعروف بالخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ص٣٨٢.

٥٦. الديوان: ٢٧.

٥٧. الديوان: ١٦.

٥٨. انظر: العسكري، كتاب الصناعتين، ص٤٦٦.

٥٩. الديوان: ٦٠.

٦٠. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص٣٦٩.

٦١. الديوان: ٢٩.

٦٢. الديوان: ٨٢.

٦٣. جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٩٦.

٦٤. الديوان٢٣.

٦٥. الديوان: ١٦.

٦٦. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧٧.

٦٧. محمد إسماعيل حسونة، ظواهر تعبيرية في ديوان الإمام الشافعي مقاربة مفتوحة، وقائع مؤتمر الإمام الشافعي، جامعة الأقصى، أيار٢٠١٢، ٢/ ٩٩٥.

٦٨. الديوان: ٥٥.

٦٩. الديوان٧١.

٧٠. ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص٤٧.

٧١. الديوان: ١٨.

٧٢. البلاغة والأسلوبية، ص٢٩٣.

٧٣. الديوان: ٨٧.

٧٤. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص٣٧٤.

٧٥. الديوان: ٢١.

٧٦. انظر: سعيد الفيومي، الصورة في شعر الإمام الشافعي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد السابع، نيسان ٢٠٠٦م، ص ٢٦٠.

٧٧. الديوان: ٢٧.

٧٨. الديوان: ٢٧.

٧٩. انظر: القزويني، الإيضاح، ٣٨٧.

٨٠. ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٣٠٥.

٨١. انظر: الإمام أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه الأستاذ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣م. ص٤٣١.

٨٢. الديوان: ٥٢.

٨٣. ابن أبي الإصبع، بديع القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، نهضة مصر، ص١٠١.

٨٤. عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م، ص٢٣٩.

٨٥. محمد كنوني التوازي ولغة الشعر، ص٤.

٨٦. سامح رواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص ١٩.

٨٧. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، العدد١٦٤، ١٩٩٢م، ص ٢١٥.

٨٨. انظر: سامح رواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص ٢٠.

٨٩. انظر، قضايا الشعرية: ص٣٣.

٩٠. الديوان: ٦٠.

٩١. الديوان: ٣٧.

٩٢. الديوان٣٧

٩٣. الإيضاح في علوم البلاغة، ص٣٩٩.

٩٤. الديوان: ٤٨.

٩٥. قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، ص٣.

٩٦. الديوان٣٧

٩٧. انظر: محمد إسماعيل حسونة، ظواهر تعبيرية في ديوان الإمام الشافعي مقاربة مفتوحة، ٢/ ٩٩٥.

٩٨. الديوان: ٣٧.

٩٩. الديوان: ٧١.

١٠٠. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٦م، ص٢٩٩.

١٠١. الديوان: ٦٤.

١٠٢. الديوان: ٦٩.

١٠٣. انظر: نعمان شعبان علوان، قراءة بلاغية في ديوان الإمام الشافعي، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد التاسع عشر، العدد الثاني، يونيو ٢٠١١، ص٩٥٨.

المصادر والمراجع:

أولاً ـ المراجع العربية:

١. أحمد بن يحيى، مجالس ثعلب تحقيق، عبد السلام هارون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٦ م.

٢. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٦م.

٣. ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار النهضة، مصر.

٤. ابن أبي الإصبع، بديع القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، نهضة مصر.

٥. ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة، ١٩٩٥م.

٦. ابن حجر العسقلاني، احمد بن علي، توالي التأسيس لمعالي محمد ابن إدريس، تحقيق: أبي الفداء عبد الله القاضي، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى،

٧. بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.

٨. أبو الحسين احمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٢هـ ١٩٧٢م.

٩. جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، المعروف بالخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة.

١٠. جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

١١. جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.

١٢. رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.

١٣. سامح رواشدة، مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، الموسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ٢٠٠٦.

١٤. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) ، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.

١٥. شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٦م

١٦. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، العدد١٦٤، ١٩٩٢م.

١٧. الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك: الوافي بالوفيات، تحقيق: س، ديدرنغ، الطبعة الثانية، ١٣٩٤هـ.

١٨. أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعي، ديوان الإمام الشافعي، جمعه وعلق عليه محمد عفيف الزعبي، مكتبة المعرفة ودار العلم للطباعة والنشر، سوريا وجدة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٤م.

١٩. عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م.

٢٠. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال، دار الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٨.

٢١. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى ١٩٩٩م.

٢٢. عمران خضير حميد الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.

٢٣. أبو الفرج قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.

٢٤. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعلق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

٢٥. كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.

٢٦. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، بيروت والقاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.

٢٧. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

٢٨. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠ م.

٢٩. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٦.

٣٠. محمد مفتاح، سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٩ م.

٣١. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي الشيرازي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت لبنان ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٤١٤هـ.

٣٢. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٨٣م.

٣٣. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية١٩٨٤م.

٣٤. يحيي بن زياد الفراء، معاني القرآن، تحقيق، أحمد يوسف نجاتي، محمد علي النجار.

٣٥. الإمام أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه الأستاذ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣م.

ثانياً ـ الدوريات:

١. احمد قاسم الزمر، معالم أسلوبية عند ابن الأثير من كتاب المثل السائر، مجلة المورد، العدد ٢، ٢٠٠٢م.

٢. سامح رواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة) ، مجلة أبحاث اليرموك، اربد الأردن، مج ١٦، ع٢، ١٤١٩هـ ١٩٩٨م. .

٣. سعيد الفيومي، الصورة في شعر الإمام الشافعي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد السابع، نيسان ٢٠٠٦م.

٤. غيورغي غانشف: حياة الوعي الفني، ترجمة نوفل نيوف، عالم المعرفة، العدد ٦٧.

٥. محمد إسماعيل حسونة، ظواهر تعبيرية في ديوان الإمام الشافعي مقاربة مفتوحة، وقائع مؤتمر الإمام الشافعي، جامعة الأقصى، أيار٢٠١٢.

٦. محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد ١٨، ١٩٩٩م

٧. محمد مفتاح، مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، مج ١٦، ع ١، ١٩٩٧م

٨. موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، مجلة أبحاث اليرموك»سلسلة الآداب واللغويات»، المجلد ٢٢ (أ) ، العدد٥، ١٩٩٥م.

٩. نعمان شعبان علوان، قراءة بلاغية في ديوان الإمام الشافعي، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد التاسع عشر، العدد الثاني، يونيو ٢٠١١.

ثالثاً ـ المواقع الالكترونية:

1. *www. 4shared. com/ office/ QbgWl2fy/ ___online. html*