ظاهرة الجناس في شعر أبي تمام (ت231هـ):
دراسة إيقاعية ـ دلالية

* أ. د. رود محمّد خبّاز ** عائشة الآفه

(الإيداع: 27 .,2025jl، القبول: 15 آيلول 2025)

الملخص:

يسعى البحثُ إلى دراسةِ فاعلية إيقاع الجناس في شعر أبي تمام دراسةً دلالية ــ إيقاعية؛ لذا يبدأ البحثُ بمقدمةٍ تتضمنُ الكلامَ على دلالةِ المصطلح، ثم يدرس الكثافة الدّاخلية للجناس، عن طريق ملمَحَيْن هما: الكثافة الكليّة والكثافة الجزئيّة، ثم يشفعُ ذلك بدراسة الكثافة الخارجيّة للجناس، والتي تقع أيضاً في ملمَحَيْن هما: التّكاثف الصّامتي، التّكاثف الصّائتي. ليثبت قدرة الجناس على رفعِ وتيرةِ المُوسيقا الدّاخليّة للنّص، كما أنّ وظيفته لا تتوقف عندَ حدودِ المستوى الإيقاعي فحسب؛ بل تتعدى إلى المستويين الدلالي والانفعالي، منجزاً بذلك ما يحتاجه النص من تماسك وترابط.

الكلمات المفتاحيّة: أبو تمام، الجناس، الإيقاع، الدلالة، التماسك.

*أستاذ في قسم اللغة العربية، اختصاص موسيقا الشعر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حماة.

** طالبة دكتوراه، قسم اللغة العربية، الشعبة اللغوية. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حماة.

The effectiveness of the rhythm of alliteration in the poetry of Abu Tammam (231 H)

* Professor Dr. Rawd Khabbaz **Aisha Alaafh

(Received: 27 July,Accepted: 15 September 2025)

Abstract:

The research seeks to study the effectiveness of the rhythm of alliteration in Abu Tammam's poetry through a semantic–rhythmic study. Therefore, the research begins with an introduction that includes a discussion of the meaning of the term, then it proceeds to study the internal density of alliteration, through studying two features: total density and partial density. This is then followed by a study of the external density of alliteration, which also falls into two features: consonant density and vowel density.

To prove the ability of alliteration to raise the pace of the internal music of the text, and its function does not stop at the limits of the rhythmic level only; rather, it extends to the semantic and emotional levels, thus achieving what the text needs in terms of coherence and connection

The Keywords: Abu Tammam, assonance, rhythm, meaning, cohesion.

* Professor, Department of Arabic Language, Specializing in Poetry Music, Faculty of Arts and Humanities, University of Hama.

**PhD student, in the Arabic Language, Linguistic Section. College of Arts and Humanities, University of Hama.

المقدمة:

تتفق تعريفات أغلب البلاغيين القدماء حول مفهوم الجناس بكل تفريعاته على: اختلاف المعنى، وتماثل اللفظين أو تقاربهما[1].

والمتأمل لهذا لمفهومه يلحظ أن بنية الجناس تنهض على أمرين:

1. البعد التَّكراري الشكليّ؛ الذي يبرز دوره الإيقاعي المتمثل بالتجانس الصوتي.
2. الاختلاف الدلالي بين الكلمتين المتجانستين.

على هذا فإنَّ للجناس مستويين: **المستوى السطحي** الذي يتصل بحاستين: حاسة السمع التي تستطيع تتبع إيقاع الأحرف عند تجاورها لتكون كلمة أو بعض كلمة، وحاسة البصر التي تعمل على تتبع رسم الأحرف وما بينهما من توافق أو تخالف. و**المستوى العميق** وفيه تظهر وظيفة المتلقي؛ وذلك باستحضار حاسة التوقع الذي يقتضي تماثلاً عميقاً يقابل التماثل السطحي، ولكن الناتج الدلالي يكسر التوقع؛ فيخالف المستوى العميق المستوى السطحي، وبهذا تتكاثر المنبهات التعبيرية التي تؤكد شعرية الصياغة [2] ؛ لذا فبنية التجانس تخضع لعمليتين[3] :

الأولى: اختيار مفردتين متطابقتين صوتياً؛ إذ المنبه التعبيري أقوى تأثيراً، وهنا يكون الجناس التام.

والثانية : اختيار مفردتين بينهما من التماثل أكثر مما بينهما من التخالف، وعندها يكون المنبه التعبيري أقل تأثيراً، وهو ما أطلق عليه البلاغيون الجناس الناقص أو غير التام، وهو أكثر حضوراً من سابقه .

ترتيباً على ما تقدم يعد الجناس خصيصة أسلوبية صوتية متميزة تجمع بين التكرار واختلاف المعنى؛ وعن طريق التكرار يمتلك قدرة عالية على إحداث موسيقى مميزة داخل النَّص الواحد؛ إذ تعد الكثافة أهم المؤشرات الفعالة التي تسهم في إعطاء التشكيلات الصوتية جانباً إيقاعياً، يقول محمد العمري في هذا الصدد عن الكثافة والتراكم: إنهما يعدان" الشرط الأول لبروز الموازنات وفاعليتها، وهذه القضية تكاد تكون بديهية عند الباحثين في هذا الموضوع مهما اختلفت الزاوية التي ينظرون منها ".[4]

ومن الجدير بالذكر أنَّه يُقصدُ بالإيقاع: ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات، ولا يهم أن تكون مواضع التّرجيع متقاربة أو متباعدة؛ إنّما يهم أن تكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم، يخلق إيقاعاً متجانساً يرسم صلة متفاعلة بين بنية المنطوق مع بنية المدلول، فيتحول النّسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي كما يتحول البناء إلى حركة[5].

هدف البحث:

البحث في فاعلية الجناس في شعر أبي تمام، وقد تمثلت في دراسة الكثافة الداخلية، والخارجية له.

---

1) ينظر: ابن المعتز، البديع، ص25، وينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص163، وينظر: العسكري، كتاب الصناعتين، ص321، وينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ص262/1، وينظر: الخفاجي، ابن سنان، أسرار الفصاحة ص183، وينظر: الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 7، وينظر: الرماني، النكت، ص 99–100.

1) ينظر: عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997م، ص 373

2) المرجع السابق، ص 373

4) العمري، محمد، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص63

5) ينظر: المسدي، عبد السلام، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح الكويت، ط4، 1993، ص24.

مادة البحث:

وقع اختيار البحث على شـعر أبي تمام ليكون مدار البحث التطبيقي؛ لأنه شـاعر عباسـي له مذهبه الخاص في توظيف البديع في شعره الذي شكّل تياراً تجديدياً مهماً في الشعر العربي العباسي.

وقد كان الطائي مكثراً من الاعتماد على الجناس؛ فقد تتوالى الأبيات في قصائده، ولا يخلو بيت من هذه الظاهرة البديعيّة.

منهج البحث:

يدرس هذا البحث فاعلية الجناس في شعر أبي تمام ضمن دائرة علم البديع، متبعاً المنهج الوصفي التحليلي؛ بوصفه المنهج الأقرب لتحقيق أهداف البحث، فضلاً عن الاستعانة ببعض الأدوات الإجرائية للمنهج النفسي.

الدّراسات السّابقة:

لاشـك أنَّ دراسـاتٍ كثيرةً قد عُنيت بالبحث في ظاهرة الجناس في شـعر أبي تمام؛ بيد أنَّ طبيعة التحليل والدراسـة فيها مباينة تماماً لهذا البحث؛ لأنّه يهدفُ إلى دراسة الجناس دراسة صوتية موظفة في إنجاز البنية الإيقاعية والدلالية والانفعالية وهو ما لم تتناوله الدراسَات السابقة:

1. فن الجناس في المذهب الشعري لأبي تمام، فائز طه عمر، مجلة كلية الآداب، بغداد، العدد60.
2. جماليات التَّشكيل الشِّعري ـــ أبو تمام أنموذجا، رسالة ماجستير، إعداد الطَّالب: سمير عوجيف، إشراف: أ. د. عبد القادر سكران، جامعة وهران، الجزائر.
3. بنية التَّكرار في شـعر أبي تمام، رسـالة دكتوراه، إعداد الطَّالب: أحمد محمد طالب المسـيعدين، إشـراف: أ. د. خليل الرفوع، جامعة مؤتة، الأردن،2017.
4. بلاغة بنية قصـــيدة أبي تمام في فتح عمورية، خالد عبد الرؤوف الجبر، جامعة البتراء الأردن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مجلة دراسات، المجلد 41، ملحق2، 2014.
5. شعرية أبي تمام، ميادة إسبر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة دمشق، بلاط، 2001.

واضحٌ من خلال ما ذكره البحث آنفاً أنَّ كثافة الجناس ترتبط بطريقة تكرار الحروف في ألفاظ الجناس، ويمكن تقسيمها إلى نوعين:

أولاً: الكثافة الداخلية: وهي على ملمَحَيْن:

1ـ الكثافة الكليّة (الجناس التام):

يُقصـــد بالكثافة الكلية: اتحاد المتجانِسَـــيْن في الحروف البانية والحركات، مع اختلاف المعنى، وهو ما يُعرف لدى البلاغيين القدماء بالجناس التام[1]، ومن أنواعه التي ذكرها البلاغيون: تجنيس المماثلة، وهو:" إعادة اللفظ الواحدة بالعدد باختلاف المعنى مرتين فصاعداً"[2]، فإذا كان من نوعين كاسم وفعل، سمي: المستوفى[3]، ومن أنواعه المطابق وهو:" ما يشترك في لفظة واحدة بعينها"[4].

ومن نماذج الكثافة الكلية قول أبي تمام[5] مادحاً الحسن بن وهب: [الطويل]

---

1) ينظر: ابن المعتز، البديع، ص 25. وينظر: ابن الأثير، المثل السائر، 263/1. وينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية بيروت، ط2، 1987م،ص 429.

2) ينظر: السجلماسي، أبو القاسم محمد، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف الرباط، ط1، 1980، ص 482. وينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 323/1.

3) ينظر: الجرجاني، علي بن عبد العزيز القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 42.

4) ينظر: ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، ص 162.

5) أبو تمام، الديوان، ص 43.

أعَاذلتي مَا أخشنَ الليلَ مَركباً! و أخشنَ منه في المُلِمّاتِ* راكبهْ
ذَرِيْنِي وَ أهوالَ الزّمَانِ فإنّهَا فأهوالُهُ العُظْمَى تَلِيْهَا رَغَائِبُهْ

تتحقق الكثافة الكلية من ركني الجناس المستوفى (ما أخشنَ!، أخْشَنَ)؛ إذ تتحد الكلمتان في البنية نفسها؛ وهذا يُولد إيقاعاً منتظماً في البيت الشعري، ويبدو أنّ الجناس المستوفى يُفصح عن فكرة مفادها أنّ هذا المسافر هو أخشن من الليل، وبتعبير أدق إذا كان التعبير الأوّل: (ما أخشنَ!) قد صِيغ بطريقة التعجب للتعبير عن الخشونة والصعوبة التي يجدها مسافر ما في أثناء الليل ـــ أي فكرة مجردة تتصل بفعل دينامي هو (السير) ـــــ فإن التركيب الثاني (وأخشن): هو اسم تفضيل استُخدم بمعنى (أقوى) معبراً في سياقه عن رؤية كونية قوامها أنَّ في وسع الإنسان أن ينتصر على ذاته التي تمثلت له بامرأة (أعاذلتي) تغريه بالركون إلى المكان، لكنه يُفضِّلُ الارتحال إلى الصعاب وخوض الأهوال، سلاحه الأمل النابت من قلب الشدة، لعل هذا ما يومئ به مجيء اسم التفضيل في التعبير الثاني: (وأخشنَ منه في الملمات) بدلاً أن يقول: (وأخشنْ براكبه في الملمات!)، ومن الجلي هنا أنَّ الشاعر أراد تمجيد الإنسان مستعملاً الفعل (خشن) بصيغة الجناس المجازي الذي بدا تحت ستار التكرار، كاشفاً عن عملية معنوية تجري انطلاقاً من جذر واحد، وتمنح الكلمات التي بُنيت على هذا الجذر معاني مختلفة لا تشير إلى تشكيل الصوت فحسب، بل إلى رؤية عميقة للحياة لدى أبي تمام أيضاً؛ لينهض الجناس التام على التماثل الصوتي والاختلاف الدلالي مضفياً على البيت الشعري ما يحتاجه من تماسك وانسجام، ومبرزاً مخزونه الانفعالي.

ويقول أبو تمام[1] مادحاً أبا دُلف القاسم بن عيسى العجليّ، وهي من عيون القصائد: [الطويل]

أَقولُ لِقُرحانٍ مِنَ البَينِ لَم يُضِف رَسيسَ الهَوى تَحتَ الحَشا وَالتَرائِبِ*
أَعِنّي أُفَرِّقْ شَمْلَ دَمْعِي فَإِنَّني أُرى الشَملَ مِنهُم لَيسَ بِالمُتَقارِبِ

تنجلي الكثافة الكلية في قول الشاعر: (شمل دمعي، الشمل)، مانحة النص مسحة إيقاعية؛ بيد أنها تحمل مفارقة دلالية بين (شمل الدموع) في استعماله المجازي، و(شمل القوم) في استعماله الحقيقي[2]؛ من خلال تعضيد شمل الدمع، ودمجه في تركيب إضافي يضفي عليه صفة التوحد والتلاحم (شمل دمعي) ، في مقابل الشمل الثاني: الذي اكتفى بإيراده معرّفاً، وتزداد المفارقة بين الشملين المتحِدَيْن صوتياً المُفْتَرِقَيْن دلاليّاً؛ من خلال تصوير الشّمل الحقيقي في صورة المشتت المتباعد، وتصوير الشمل المجازي في صورة المتحد المتعانق الذي يُجاهد في تشتيته وتفريقه؛ لذا فهو يطلب العون من القوم الذين لم يقاسوا من ألم الهوى ما عانى[3]، وبذلك يشفُّ الجناس ذو الطابع المتناقض عن حالة حنين خانق يعيشها الشاعر في قرارة نفسه، وهي في حقيقتها تجسيد للحياة الغائبة التي تبدو صعبة المنال، وبذلك يغدو الجناس المهيمن على العناصر المشكلة

---

*) الملمات: المصائب الشديدة. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، مادة [لمم].

1) التبريزي، الخطيب، شرح ديوان أبي تمام، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، بيروت، ط5، د.ت، ص199/1. وفي ديوان أبي تمام (دعني)، أبو تمام، الديوان، فسر ألفاظه اللغوية: محيي الدين خياط، طُبع مرخصاً من نظارة المعارف العمومية الجليلة، د. ط، د.ت، ينظر: ص40.

*) لقرحانٍ: أي لقومٍ لم يقاسوا البَيْن أي الفراق ما قاسيتُ منه. ينظر: التبريزي، الخطيب، شرح ديوان أبي تمام، 199/1. الرسيس: الشيء الثابت الذي قد لَزِمَ مكانه، ورسَّ الهوى في قلبه: أي دخل وثبت. ينظر: لسان العرب، مادة [رسس]. الترائب: عظام الصدر. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة [ترب].

2) ينظر: الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب صناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، د.ط ، د.ت، ص193/2.

3) ينظر: التبريزي، الخطيب، شرح ديوان أبي تمام، 199/1.

للبيت الشعري سبيلاً إلى تماسكه وترابطه، بناء على هذا لا ينبغي النظر إلى وظيفته " على أساس أنها خارج حدود الشعر، وإنما على أساس أنها جزء فاعل يأخذ من الكل ويعطيه "[1].

و تظهر الكثافة الكلية في قوله مادحاً أبا الحسين محمد بن الهيثم : [الطويل]

لَيَالِيْنَا بالرَّقّتَيْنِ و أهلِهَا سقى العهدَ منكِ العهدُ و العهدُ و العهدُ[2]

وظّف الشـــاعر الكثافة الكلية في الجناس المطابق في قوله: (العهدَ، العهدُ، العهدُ، العهدُ)، فانبجس داخل النَّص إيقاع متحصـل أساسـاً من المجاورة التي أسـهمت في تدفق نغميته، ويبدو أن الدفق الإيقاعي للجناس يتضـافر مع المعنى الذي يشـير إلى عودة النشـاط والحيوية والحياة لديار الأحبة بعد الدعاء لها بالسـقيا، وهو ما عبر عنه الفعل (سـقى) الذي جاء على صـيغة الماضـي، وحمل معنى الدعاء؛ ليدل على اليقين والثبات، وكأن الدعوة بالسـقيا حاصـلة محققة، وقد انسـحبت على العهود كافة، وكأنه قال: إنَّ المكان قد أصـبح مخضـلاً بسـقيا المطر الغزير المتصـل إيذاناً بالميلاد والحياة، ولعل ما زاد إيقاع النَّص بناؤه على تفعيلات بحر الطويل ذي التفعيلات المتعددة الممتدة والإيقاع الرحب الذي يسـمح بتسـريع وتيرة الموسـيقا ، وهو ما يتناسـب مع طلب الإحياء للمكان الذي اتصـف بالحركة الدائبة، وما يتصـل بها من حركة ونشـاط وإن هجره ساكنوه، وبدا أنَّ هذه التراكمات الصوتية في البيت الشعري حققت له لُحْمة تشد من أزر الألفاظ المشكلة له؛ مما يؤكد أنَّ " دراسـة الإيقاع في الشِّـعر بمعزل عن المعنى محاولةٌ مشـكوك في قيمتها؛ بما أنَّ المعنى هو بلا شـك العامل المهيمن في اختيار الشَّاعر للمؤثرات الإيقاعية التي يُحْدِثُها"[3].

ويقول أبو تمام[4] مادحاً أبا الحسن محمد بن الهيثم بن شبانة: [الوافر]

نَوَارٌ في صَوَاحِبِها نَوَارُ كما فاجَاكَ سِرْبٌ أو صِوَارُ

تكذَّبَ حَاسِدٌ فنأتْ قُلُوْبٌ أَطَاعَتْ وَاشِياً ونَأتْ ديارُ

لعل للكثافة الكلية في الجناس المطابق في قول الشـاعر:(نوارٌ، نوارُ) إيقاعاً عذباً محبباً للنفس؛ فالشـاعر يكرر اسم حبيبته قاصـداً بالأول: أن يذكر اسم المحبوبة، وبالثاني: أن يصـف نفورها؛ فكأنّ قطيعاً من الظباء أو قطيعاً من البقر[5] قد فاجأها فهربت منه، وكأنه يريد أن يقول: إنَّ وصـالها صـعب المنال؛ فهي شـديد البعد والهجران؛ لأنها تصـدِّقُ الكاذب، وتطيع الواشي، ولعله يستعين بتكرار اسمها على جهة التشوق والاستعذاب، مؤكداً بذلك على صدق العاطفة، وجدارته بالوصال، وهذا يعبر عن تمسكه بالحبيبة على الرغم من نفورها، وربما أراد أن يتمسك بشيء من الأمل؛ ليعيد لتلك المشاعر الملتهبة في داخله بعضاً من السكون والأمان، ويبدو أن الإيقاع الموسيقي الناتج عن الترديد: (نَوَّار، نَوَّار) يجعل أذن السامع تعتاد هذا التكرار الذي يعزز موقف الشـاعر؛ إذ " كلما تشـابهت البنية اللغوية، مثّلت بنية نفسـيّة متشـابهة ومنسـجمة؛ تهدف إلى تبليغ رسالة عن طريق الإعادة والتكرار"[6]، ويكشف عن قدرته في تشكيل بناء متماسك ومترابط.

2. الكثافة الجزئية (الجناس الناقص):

---

1) الرباعي، عبد القادر، في تشـكيل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصـرة، الأهلية للنشـر والتوزيع الأردن، ط1، 1998م، ص52.

4) أبو تمام، الديوان، ص 121. يذكر الخطيب التبريزي أنَّ المقصود بالعهد الأوّل يحتمل وجهين: أحدهما المنزل، و الآخر العهد الذي هو لقاء واجتماع ...والعهد الثاني وما بعده: المطر في إثر المطر؛ كأنّه قال: سقاك السحابُ والسحابُ، أي تكررت السحبُ عليكَ. ينظر: التبريزي، الخطيب، شرح ديوان أبي تمام، ص85/2.

3) عياد، محمد شكري، موسيقى الشعر العربي، ص 154.

4) أبو تمام، الديوان، ص 140.

5) ينظر: الصولي، شرح ديوان أبي تمام، تح: خلف رشيد نعمان، جامعة الأزهر كلية اللغة العربية، مصر، ط1، 1976م، ص355.

6) مفتاح محمد، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، 2000م، ص98.

تكون الكثافة الجزئية باتحاد المتجانِسَيْن في أغلب الحروف، وهو ما يُعرف لدى البلاغيين بالجناس الناقص[1] ، وهو على ضربين: الجناس الاشتقاقي: ويتميز بأن الكلمتين المكررتين تنتميان إلى جذر معجمي واحد، بناء على ذلك يعرفه ابن ابي الإصبع بأنه" اشتراك المعاني في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق" [2]. والتجنيس الناقص: وهو أن تكون الكلمتان قريبتين في اللفظ، بعيدتين في الاشتقاق[3]، ويسميه بعضهم: تجنيس المضارعة، وهو " إعادة لفظين بمعنيين مختلفين بزيادة حروف أو نقصها أو قلبها، أو تقاربها سمعاً أو خطاً، و أصل المضارعة أن تتقارب مخارج الحروف"[4].

ومن نماذجها قول أبي تمام[5]: [الطويل]

إذا زهَّدتْني في الهَوَى خِيْفَة الرَّدَى جَلَتْ لِيَ عن وَجْهٍ يُزهِّدُ في الزُّهْدِ

تظهر الكثافة الجزئية للجناس الاشتقاقي في قول الشاعر:(زهَّدَتْني، يُزهِّدُ، الزُّهدِ)؛ لتلتقي المباينة الدلالية بالتقارب الصوتي؛ إذ ترتبط الكلمات بأصل اشتقاقي واحد (زهد)؛ هو مصدر التنوع والتعدد؛ وهذا يمسح البيت الشعري بدفقة نغمية طافحة زاد من وتيرتها مجيء لفظي (يُزهِّدُ، الزُّهدِ) متجاورين، ولعل هذه الحركة النغمية المتكاثفة تكشف عن صورة من التأزم النفسي إلى حد التشتت لدى الشاعر مبعثه ظهور وجه الحبيبة الذي يحرك سواكن النفس؛ فيختلط الزهد بالرغبة، والإحجام بالإقدام؛ فكلما طلبت منه المحبوبة عدم التعلق بها خشية الهلاك بسبب الهجر أو القتل، أظهرت له من حُسْنِ مُحيَّاها ما يُعيد لديه الرغبة في الوصال؛ فإذا انساقت النفس إلى الزهد تجددت في داخلها بواعثُ تمنعها منه (يُزَهِّدُ في الزُّهْدِ)، وهو ما يوحي به مجيء الفعل بصيغة المضارع (يزهد) الذي يدل على التجدد والاستمرار؛ فيغدو النَّص محاطاً بتكرار دائري، ومنغلقاً عليه؛ وليس بخفي أن علاقة التجانس التي تنتظم البيت الشعري كله تعمل على تماسكه وترابطه.

والشاعر يطيل الوقوف على الطلل ويعيد السؤال، قائلاً: [الكامل]

طَلَلٌ عَكَفْتُ عَلَيْهِ أَسْأَلُه إلى أنْ كَادَ يُصبحُ رَبْعُهُ لِيَ مَسْجِدَا

ما زِلْتُ أُنْشِدُهُ وَ أُنْشِدُ أَهْلَهُ وَ الحُزْنُ خدْني[6] نَاشِدَاً أو مُنْشِدَا[7]

تتتالى البنى المتجانسة (أنشده، أنشد، ناشداً، مُنشِدا) ذات الجذر اللغوي الواحد (نَشَدَ)؛ لتشكل كثافة جزئية مسبغة على النَّص ضرباً من التواتر الإيقاعي العالي الرنين، ويبدو أنَّ جوهر المجانسة في النَّص يعتمد على الترديد الصوتي القائم على المشابهة الصوتية، والمقابلة في المعنى؛ مما يؤكد حس التداخل؛ إذ يؤكد الشاعر دوام الاتصال بالطلل من خلال إنشاد الشعر؛ فيمنح السكون القابع في مفاصل الطلل حركة وحيوية؛ فيغدو الإحياء مقابل الموت، والإنشاد حذو التلاشي، وكأن الوقوف على الطلل أصبح مطلباً حيوياً للشاعر لا بدَّ أن يُعطيه حقه شعراً لتعلق روحه به؛ لذا فهو تارة يُعَرِّفُ الربع بأصحابه، وتارة أخرى يَطلبُ ساكِنِيْهِ وأهلَهِ، والهمُّ ملازم له في الحالتين، ومن ثمَّ يحمل هذا التكرار المنظم لعبارات الجناس تلاحماً دلالياً، يعاضده أداء إيقاعي له أثر في تماسك البيت الشعري وترابطه؛ لأنَّ تكرار صيغه " ليس ظاهرة عابرة ، أو

---

1) ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، 268/1. وينظر: الجرجاني، علي بن عبد العزيز القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 43.
43. وينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص 429.
2) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، د.ط ،1963م، ص 102. وينظر: ابن المعتز، البديع، ص 25. وينظر: ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، ص 163.
3) ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 324/1.
4) السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص485.
5) أبو تمام، الديوان، ص 115.
6) الخدن: الصاحب، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة [خدن].
7) أبو تمام، الديوان: ص 125.

توقيعاً موسيقياً رتيباً فحسب؛ إنما تشكيلاً فنياً يكشف عن بناء القصيدة من الناحية الفنية، وهذا ما يجعلنا نأخذ بالاعتبار الجانب الدلالي الذي تحمله في طياتها"[1].

وأبو تمام[2] يدعو إلى السلام على الطلل وهذه التحية دعوة ضمنية للاستمرارية والتغلب على مظاهر الفناء عندما يقول: [البسيط]

سَلِّمْ عَلَى الرَّبْعِ مِنْ سَلْمَى بِذِي سَلَمِ عَلَيهِ وَسْمٌ مِنَ الأَيَّامِ و القِدَمِ

شكلت الكثافة الجزئية للجناس الاشتقاقي (سَلِّمْ، سلمى، سَلَمٍ) إيقاعاً يتردد فيه الجذر اللغوي (سَلِمَ)؛ منسجاً مع المعنى؛ فسلام الشاعر على الربع يحمل الأمن والحياة؛ إذ لم تفلح السنون التي وسمت الطل بالقِدَم في تدميره، وإذا كان الواقع المادي للطلل قد جسد العدم والبلى؛ فإن الواقع المعنوي المتمثل في وفاء الشاعر للطلل وسلامه عليه مثّل نوعاً من الإحياء والمقاومة والاستمرارية، ولعل استعمال الفعل (سَلِّمْ) من بداية النَّص الشعري يشكل مظهراً من مظاهر التفاعل، وسمة من سمات الحياة؛ ويحمل رغبة دفينة لدى الشاعر في وصال المحبوبة (سلمى)؛ لذا كان الدعاء للطلل بأن تدب فيه الحياة، ويسلم من البلى والقِدَم؛ و بذا تغدو علاقة المرأة بالطلل علاقة إحياء وإماتة؛ فوجودها يعني الحياة للطلل، ورحيلُها يحمل الموت والخراب له، وللشاعر أيضاً، ويبدو أنَّ الشاعر قد غاص في ذاته يبحث عن إحساس مشترك يحمل المتلقي على الاقتناع بالرعب الكامن في قانون الترحال؛ فكان الشوق هو هذا الإحساس المعذب الذي يجعل الذات ممزقة بين الحاضر والماضي؛ بل هاربة من حاضرها لتحتضن اللحظة الماضية في محاولة جاهدة لاستعادة شيء من السعادة المدبرة، وبذا نلحظ أنّ الإيقاع الذي تأتى من الجناس قد حقق تلاحم النَّص وتماسكه.

وفي فتح عمورية يقول أبو تمام[3]: [البسيط]

السَّيفُ أصدقُ إنباءً من الكُتُبِ في حدِّه الحدُّ بينَ الجدِّ و اللّعبِ

في الكلمات (حدِّه، الحدُّ، الجدَّ) تجاوب إيقاعي شكلته الكثافة الجزيئة للجناس الناقص في الشطر الثاني من البيت الشعري؛ فالشاعر في الشطر الأول يقرر حقيقة عامة بلغة هادئة غير قلقة؛ هي أنَّ الإقدام على خوض الحرب أصدق من كتب المنجمين الذين ادعوا أنَّ عموريّة لا تُفتح في هذا الوقت من السنة، وقد كان هذا باعثاً على ما في الشطر الثاني من توتر سرى في كل نبرة من نبرات الألفاظ التي ترابطت واتَّحدت في مكان بدا كثيف النغمة قَوِيَّ الحروف (الدال، الجيم، والعين)[4]، وقد ساعد على هذا تشديد (الدال) تشديداً متلاحقاً، ويظهر أنَّ النَّص يفصل بين طرفين؛ الأول: القوة العادلة التي تُوقن بالنَّصر؛ لأنه بتقدير الله تعالى، وهذا ما جعل كوامن القوة ، وصلابة الإرادة تتفجر متحدية خرافات المنجِّمين، والثاني: الروح الانهزامية المستسلمة السطحية مضطربة، التي تأخذ بظاهر الأمور وتغيب عنها دقائقها؛ لذا جاء الكلام في الشطر الثاني حاملاً شحنة انفعالية كبيرة، ولو حاولنا رسم مسار اللسان المتردد بين الكلمات المجلوبة فيه لبرز هذا المسار شبيهاً بمسار السيف في ساحة المعركة، يتردد نزولاً وارتفاعاً بين الرؤوس. بناء على هذا بدا أنَّ الإيقاع الصوتي في الجناس ثمرة انفعال نفسي، ومقوداً للدلالة في البيت الشعري؛ لأنّ" الصوت في حقيقة الأمر صدى للمعنى "[5]، وقد ترتب على ذلك تماسك البيت الشعري وتلاحم أجزائه.

و يبدو أنَّ المقارنة في البيت السابق بين الإيمان بالقوة العادلة، والاستسلام للروح الانهزامية، حلت هي نفسها في علاقات أخرى كالعلاقة بين الصفائح والصحائف؛ إذ يقول: [البسيط]

---

1) عودة، خليل، المنهج الأسلوبي في دراسة النَّص الأدبي، مجلة جامعة النجاح، مجلد 2، عدد8، ص107.

2) أبو تمام، الديوان، ص 267.

3) المصدر نفسه، ص 7.

4) ينظر: أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 51،70،75.

5) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص54.

بيضُ الصّفائحِ لا سودُ الصّحائفِ في متونهنَّ جَلاء الشَّكِّ و الرّيَبِ[1]

تنهض الكثافة الجزيئة للجناسالناقص المعكوس[2] في قوله: (الصفائح، الصحائف)، وواضح أن هاتين الكلمتين مؤلفتان من الحروف نفسها، مع تغيير في ترتيبها؛ إذ تحرك حرف (الحاء) من آخر كلمة الصفائح إلى الوسط في كلمة الصحائف؛ بيد أن هذا التحريك قد نتج عنه اختلاف كبير في المعنى؛ فإذا كانت الصفائح ترمز إلى النَّصر وكشف الحق؛ لذلك صبغها بالبياض؛ فإن صحائف المنجمين تمثل وجه الحياة الآخر المتمثل بالهزيمة والانكسار؛ لذا فهي سوداء مظلمة على هذا يغدو إيقاع الجناس جسراً لتماسك البيت الشعري وترابطه.

ثانياً: الكثافة الخارجية للجناس في شعر أبي تمام:

يبدو أن البلاغيين القدماء لم يعتنوا عناية واضحة بهذه الظاهرة ؛ إذ انحصر اهتمامهم بدراسة الجناس معزولاً عن تفاعلاته مع البنى الأخرى في النَّص؛ بيد أنَّ الدراسة الأسلوبية الحديثة اعتنت بدراسة التفاعلات التي " تكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة، وبين الدوال من جهة أخرى" [3].

وقد وجد البحث من خلال تتبعه لهذه الظاهرة أنه يمكن دراستها في مَلمَحَيْن؛ الأول: التكاثف الصامتي : وهو اشتراك جناسين مختلفين بصامت أو أكثر والثاني: التكاثف الصائتي: وينهض على اشتراك جناس أو جناسين بأحد الصوائت[4]*.

لعله من المفيد أن نذكر أنَّ الحرف المجرد لا قيمة له منفرداً؛ إنّما تظهر قيمته الإيقاعية عندما يدخل السياق ويلتحم بالمعنى؛ لأنَّ " طبيعة الأفكار تغذي الأصوات بألوان إيقاعية لا تملكها هذه الأصوات في وضعها المجرد، ولا تكتسبها إلا من خلال إيقاع الجملة، والعلاقة بين الصوت والمعنى، وقوة الكلمات الإيحائية " [5] التي تتآلف جميعاً في التشكيل.

أ . التكاثف الصامتي في الجناس:

ومن نماذج هذا الشكل قول أبي تمام[6] مادحاً مالك بن طوق التغلبيّ: [الكامل]

تغزو فتغلبُ تغلبٌ مثلَ اسْمِهَا وتَسِيْحُ غَنْمٌ في البلادِ فَتَغْنَمُ

يتكرر صامت الغين بين الجناسين في قوله: (تغلبُ، تغلبٌ)، و(غنمٌ، تغنمُ)؛ وقد أدى هذا إلى إبراز الصفة الجهرية[7] لهذا الصامت، فضلاً عن ذكره في كلمة (تغزو)؛ قد أكسب الإيقاع امتلاءً صوتياً لعله يتناسب مع الحديث عن الغزو، وما يتبعه من اضطراب وفوضى؛ وربما يحاكي أحد معاني الغين؛ فمنها " الاهتزاز والاضطراب والبعثرة... فصوته عندما يخرج من

---

1) أبو تمام، الديوان، ص7.

2) الجناس المعكوس وهو على ضربين إما عكس الألفاظ، أو عكس الحروف. ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ص 273/1.

3) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 191.

*) الصوامت: مفردها صامت وهو: صوت مجهور أو مهموس له ناطق محدد، ونقطة نطق محددة، وهو انفجاري أو مزجي أو احتكاكي أو أنفي أو جانبي أو انزلاقي، ويقابله الصائت.

والصوائت: مفردها صائت وهو: صوت فموي وسطي رنيني مجهور يصدر عادة من دون أية إعاقة لتيار النفس، وهي على قسمين: صوائت طويلة (أي أصوات اللين الطويلة) وهي: ياء المد أي الكسرة الطويلة، وواو المد أي الضمة الطويلة، والألف أي الفتحة الطويلة. وصوائت قصيرة وهي: الفتحة، الضمة، الكسرة التي اصطلح القدماء على تسميتها (الحركات). ينظر: الخولي، محمد، علي، معجم علم الأصوات، ط1، 1982م، ص101،98، 105. وينظر: أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ، مطبعة نهضة مصر، د.ت، د.ط، ص 38ـــ39.

5) صابر، محمد عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية، والبنية الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، د. ط، ص57.

6) أبو تمام، الديوان، ص273.

7) ينظر: أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 75.

فوهة الحلق إنما يخرج مخرجاً ممحوّ الألوانِ مجلباً بالسواد، وهكذا نسمع هذا الحرف مثلما نرى الليل المظلم البهيم"[1]، وهذا يتواءم مع جو الحرب وما يرافقه من قتال، وما يترتب عليه من غلبة، وجمع للغنائم، وربما لتكرار صـــامت الغين في الجناسين الذي يلف النَّص من أوله إلى آخره دوره في التجلي الصوتي للنص؛ وأثره في تماسك مكونات البيت الشعري وتلاحمها.

ويبدو التكاثف الصامتي في قول أبي تمام[2] : [البسيط]

بيضٌ إذا انْتُضِيَتْ من حُجْبِهَا رَجَعَتْ أَحَقَّ بِالبِيْضِ أَبْدَاناً مِنَ الحُجُبِ

فقد بُنيت الكثافة الخارجية في هذا البيت عن طريق تكرار صـــامت الباء في الجناســين: الأول تام: (بيضٌ، بالبيضِ)، والثاني ناقص: (حجبها، الحجبُ)؛ هذا التكرار للباء وهو صوت شفوي انفجاري مجهور[3] من دلالاته " الانبثاق و الظهور"[4]، جعله يحاكي صـــورة انبثاق صـــوته؛ فحرف الباء يحدث عندما تنغلق الشـــفتان إغلاقاً تاماً أمام تيار الهواء، ثم تنفتح الشفتان ويخرج الحرف؛ ليريح الإنســان من معاناة حبس الهواء[5]، وكذلك السيوف تُحبس في أغمادها، ثم تجرّدُ منها عند محاربةِ العدو؛ لذا فهي أولى بالستر والحفظ من النساء البيض الجميلات، وبذلك أعطى هذه التكرار في بنيتي الجناسين بعداً موسيقياً فعالاً، فضلاً عن انسجامه مع المعنى؛ منجزاً ترابط النَّص وتماسكه.

ويقول أبو تمام[6] في أثناء مدحه لأحمد بن المعتصم: [الكامل]

إنَّ الذي خَلَقَ الخَلائِقَ قاتَهَا أقواتها لتَصَرُّفِ الأَحْرَاسِ

يشكل صامت القاف عنصراً مشتركاً بين الجناسين (خلق، الخلائق)، (قاتها، أقواتها)، ولعل الاتكاء على تكرار حرف القاف وهو صوت شديد مجهور[7]من معانيه " القساوة والصلابة والشدة"[8]، جاء متناسقاً مع الموقف الانفعالي للشاعر الذي وجد في هذا التكرار متنفساً للتعويض عن ثغرة النقص، وخيبة الأمل من قلة عطايا الخليفة؛ فغدا شديداً صلباً متمسكاً برداء الحكمة؛ فالرزق من الخالق العظيم الحكيم الذي يقسِّمُه بين عباده؛ فلا يضرهم تغيّر أحوال الدهر فيهم، وبذلك جاء تكرار هذا الصامت مثيرا لنغمة موسيقية تتناسب مع قوة اليقين والتوكل على الله، فضلاً عن أثره في جعل كلمات النَّص تشد من أزر بعضها بعضاً.

التكاثف الصائتي الطويل في الجناس:

تعد الصوائت الطويلة المتمثلة في " ياء المد أي الكسرة الطويلة، وواو المد أي الضمة الطويلة، و الألف أي الفتحة الطويلة "[9] قادرةً على إنتاج امتدادات نغمية واضحة، ولعل ما زاد من قدرة هذه الأصوات على الانتظام الموسيقي أن حروف المد تعد" أساساً لقوة الإسماع Sonority في هذه اللغة الراسخة القِدم في المشافهة ...وقد لاحظ العروضيون أهمية حروف العلة للعروض؛ فعنوا برصدها في موازين الشعر واعتبروها على عكس ما فعله الصرفيون أهم من الحروف الصحيحة"[10]؛

1) عبّاس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1998م، ص 126.
2) أبو تمام، الديوان، ص 11.
3) ينظر: أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 47.
4) عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 101.
5) ينظر: أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص47.
6) أبو تمام، الديوان، ص 173.
7) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص73.
8) عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص145.
9) الخولي، محمد، علي، معجم علم الأصوات، ص101.
10) حسان، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م، ص72.71.

من هنا كان لها دور مهم في النَّص الشعري؛ لأنّ " الأصوات الصائتة تعد من أوضح الأصوات في لغتنا العربية، ويعود السبب في وضوح هذه الأصوات إلى الحزم الصوتية التي تشكل طبيعتها الفيزيائية"[1].

كما أنَّ المكون الصوتي لا ينفصل بحال عن المعاني التي ينطوي عليها السياق، وبعبارة ثانية: إن أصوات المد لا يمكن أن تدرك منفصلة عن المعنى ومعزولة عن طريقة صياغته.

وسيحاول البحث في الصفحات الآتية الكشف عن الطاقة الإيقاعية للصوائت بوصفها مكوناً من مكونات الكثافة الخارجية للجناس في شعر أبي تمام.

يتضح صائت الألف في قول أبي تمام[2] مادحاً الحسن بن سهل: [الطويل]

سَلَبْنَا غِطَاءَ الحُسْنِ عَنْ حُرِّ أَوْجُهٍ تَظَلُّ لِلُبِّ السَّالِبِيْهَا سَوَالِبَا

إذ يتقاسم الجناس: (سلبنا، السالبيها، سوالبا) صائتا واحداً هو الألف، فضلا عن اختياره قافية مطلقة تضفي على إيقاع النَّص امتداداً لافتاً ، ولعل ذلك يدل على رغبة في رفع الصوت للتعبير عن حالة الانبهار والذهول التي أصابتهم سحراً وافتناناً حين نزعت النسوة الخمار فبدت وجوههن الحِسّان؛ فسرقن عقولهم من شدة جمالهنَّ، وكأنّ النَّص يقع تحت سيطرة الفعل: (سلب)؛ الذي يمثل نوعاً من الاستسلام الكلي لنفوذ الشعور العاطفي الذي يغطي مساحة الموقف كله بدلالة الفعل: (تظلّ) المضارع الذي يشير إلى التجدد والاستمرار، وبذا لا ينفصل تكرار هذا الصائت الذي بث نغمة موسيقية في البيت الشعري عن معالم الحالة الشعورية، وعن علاقة الترابط التي تجمع أجزاء البيت الشعري؛ مما يفضي إلى تماسكه وانسجامه.

ونلحظ الدور الإيقاعي لصائت الألف في قول أبي تمام[3] في سياق مدحه لمحمد بن يوسف: [الخفيف]

كلُّ دَاءٍ يُرجَى الدَّوَاءُ لهُ إلْ لا الفَظِيْعَيْن: مِيْتَةً و مَشِيْبَا

إذ يشكل صائت الألف في ركني الجناس (داء، دواء) جرساً موسيقياً يتصاعد نحو الأعلى، ويدفع بجهرية الحروف (الدال، الواو) [4] السابقة له نحو الامتلاء والامتداد، ولعل هذا يستوعب الحالة الانفعالية للشاعر التي تجسد صورة التمزق الداخلي والضياع، والركون إلى الواقع المحقق؛ فالموت والمشيب لا دواء لهما؛ إنما هما أمران نازلان لا مفر منهما؛ بذا يُقتنص منه شيئين: الشباب والحياة؛ فيرفع الصوت تعبيراً عن الاستسلام واليأس من الخلاص، والعجز التام الذي تسقط معه الحيلة، مشيراً إلى حكمة خالدة مفادها: أنَّ المصير الحتمي النازل بالإنسان (الشيب، الموت)، والحاصل أن البنية الإيقاعية متجاوبة مع البناء الكلي للبيت الشعري الذي بدا متماسكاً مترابطاً.

فيما يظهر صائت الياء في قول أبي تمام[5] مادحاً عياش بن لهيعة الحضرميّ: [الطويل]

أَحَاوَلْتَ إِرْشَادِي فَعَقْلِيَ مُرْشِدِي أم اسْتَمْتِ تأديبي فدهري مؤدبي

يتردد صائت الياء الطويل في الجناسين (إرشادي، مرشدي) (تأديبي، مؤدبي)، فضلاً عن ذكره في (عقلي، دهري)؛ مما يحقق وقعا متعاضداً مع ما يتصل من أصوات مجهورة (الدال، الباء) [6]، فيُشعر القارئ بالاستفال الموسيقي الذي يتجاوب مع رغبة الشاعر في خفض أصوات من يريد أن يحاول إرشاده وتأنيبه؛ فعقله ودهره كفيلان بذلك، وربما عمد إلى ذلك حرصاً منه على الظهور بمظهر الإباء والثقة بالنفس والعنفوان؛ لذا يطيب له أن يجعل تلك الأصوات تخمد في مراقي الصمت، وتسري متجاوزة له من غير ضجيج، ومن هنا نفهم دور الإيقاع في تشكيل البنية الدلالية والشكلية للنص؛ فيتبدى

1) البريسم، قاسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 2000، ص47.
2) أبو تمام، الديوان، ص 17.
3) أبو تمام، الديوان، ص 26.
4) ينظر: أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص38،51.
5) أبو تمام، الديوان، ص 24.
6) ينظر: إبراهيم، أنيس، الأصوات اللغوية، ص47،51.

متماسكاً مترابطاً، كما لا يخفى ما لذلك من أثر" يفضي إلى تجدد في الاستجابة لدى القارئ، وإلى تنشيط الذائقة المستقبلة للنص" [1].

ويتشارك ركنا الجناس (واعَدُوا، أَوْعَدُوا) في صائت الواو، وذلك في قول أبي تمام[2] مادحاً المعتصم بالله: [البسيط]

قَوْمٌ إِذَا وَاعَدُوْا أَوْ أَوْعَدُوا غَمَرُوا صِدقاً ذوائبَ مَا قَالُوا بِمَا فَعَلُوا

مما يحقق توقيعاً موسيقياً ممتداً امتداداً أفقياً، ولا سيما أن هذا الصائت الطويل متفشٍ في أغلب ألفاظ البيت الشعري (غمرُوا، قالُوا، فعلُوا)، ولعل هذا الامتداد الصوتي ـ فضلاً عن إمداده النَّص بالغزارة الموسيقية ـ فإنه يدل على رفع الصوت للإشادة بهؤلاء القوم وإظهار محاسنهم، وهذا يتشاكل تشاكلاً بارزاً مع دلالة النَّص المدحي؛ فالقوم غمروا قولهم حتى استغرقوه بأفعالهم؛ كأنه يريدُ أنّ يخبرنا أنّ فعلهم يفضل عن قولهم ويزيد، فضلاً عمّا يضيفه هذا التكرار على النَّص من التماسك والانسجام في بنيته الشكلية والدلالية.

نتائج البحث:

إنَّ ما ناقشه البحث من أبيات من شعر أبي تمام، تُظهر ما للجناس من قدرة على إثراء البناء الإيقاعي للنص، وخدمة المعنى، ولا ريب أن قدرة الصوت على تمثيل المعاني تأتي انعكاساً للتجربة الشعرية؛ ذلك أننا لا نفكر أبداً في القيم الصوتية معزولةً عن المعنى، بل نفكر في المعنى من خلال مستويات متعددة؛ تتجاوب تجاوباً لا يسمح بالتمييز بينها، ولا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها.

ولعل البحث لا يجانب الصواب حين يذهب إلى أنَّ دراسة تكرار الحروف الصامتة والصائتة في الجناس وأثرها في النَّص الشعري؛ إنما اعتمد على الذوق في المقام الأول؛ لأنَّ الباحثين لم يضعوا شروطاً كافية ووافية لضبطها؛ لذا فالبحث لم يخضع لأسس ثابتة، كأن يقال: إن تكرار الصوامت كالغين أو السين أو الباء أو الميم وغيرها، وتكرار الصوائت الطويلة يخدم غرضاً واحداً في القصائد التي يرد فيها كلّها، كما أنه لا يمكن بحال من الأحوال تجاهل مثل هذا التكرار؛ إنما ينبغي على الباحث أن يربطه بسياقه الذي ورد فيه، وهو ما يذهب إليه مؤلفا نظرية الأدب من أنَّه لا يمكن لأي دراسة مهما كانت أن تلغي تكرار الحرف؛ فهي ظاهرة موجودة، وما على الباحث إلا اكتناه دورها؛ لأنَّ عزل صوت الحرف عن المعنى افتراض لا يمكن إثبات صحته، كما لا يمكن التوصل معه إلى نظرية ثابتة، لكن الأمر الذي لا يختلف عليه اثنان؛ أنه لا وجود لشعر موسيقي من دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو في الأقل لنغمته الانفعالية[3]، بيد أنّ من المسلَّم به أن تكرار الحروف يحدث نغمة موسيقية لافتة للنظر تسهم في تهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة الشعرية، ولعل هذا يُبقي الباب مفتوحا للاهتمام بهذا المجال، وربما كان تعدد الآراء فيه دليل غنى وثراء[4].

وقد بدا للبحث أنّ الكثافة الكلية والكثافة الجزئية متفشيتان تفشياً واضحاً في شعر أبي تمام، ولاسيما الكثافة الجزئية؛ فهي كثيرة طافحة إلى حد الغزارة، وقد أحسن الشاعر توظيفهما في نصوصه، ولعل طلب الطائي للمجانسة راجع إلى رغبته في بثِّ تجاوب صوتي قادر على إحداث إيقاع أراد أن يُشيعَهُ فيها، فضلاً عن الكشف عما يعتري وجدانه من انفعالات؛ فمن تتبع الإيقاع اهتدى إلى تماسك الوصال الإيقاعي مع المستويين الدلالي والانفعالي؛ وبذا ينقل للمتلقي كل ما يحمله من

---

1) فلفل، محمد عبدو، صور من التحليل النحوي للنص الشعري، منشورات الهئية العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د.ت، 2021م، ص178.

2) أبو تمام، الديوان، ص229.

3) ينظر: وليك رينيه، وآرون آستون، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض المملكة العربية السعودية، د. ط، 1992م، ص 213- 214.

4) ينظر على سبيل المثال كتاب حسن عباس (خصائص الحروف العربية ومعانيها) الذي اعتمد عليه البحث في تحليل الكثافة الخارجية للجناس.

مكنونات النفس والشـعور، بيد أنَّ البحث لا يجزم أنّ الألفاظ المتجانسـة أقوى من غيرها في تقديم المعاني؛ ذلك أنَّ المتلقي لا يسترعي انتباهه الإيقاع فقط؛ بل يشده بناء التّركيب بشكل عام.

المصادر والمراجع:

1. ابن الأثير(ت637هـ)، ضـياء الدين نصـر الله بن محمد بن عبد الكريم الشـيباني، الجزري، المثل السائر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، د. ط، د. ت.
2. ابن أبي الإصبع (ت 654هـ)، أبو محمد عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظاهر المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، د.ط ،1963م.
3. أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ، مطبعة نهضة مصر، د.ت، د. ط.
4. أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م.
5. البريسم، قاسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 2000م.
1. التبريزي (ت 502هـ)، أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني، شرح ديوان أبي تمام، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، بيروت، ط5، د.ت.
2. أبو تمام (ت 231هـ)، حَبِيب بن أَوس بن الحَارِث الطَّائِيّ، الديوان، فسـر ألفاظه اللغوية: محيي الدين خياط، طُبع مرخصاً من نظارة المعارف العمومية الجليلة، د. ط، د. ت.
3. الجرجاني (ت471هـ)، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ط، د. ت.
4. الجرجاني(ت 366هـ)، علي بن عبد العزيز بن الحسن بن علي القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، د. ط، د. ت.
5. ابن جعفر، قدامة بن زياد الكاتب (ت337هـ)، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، د. ط، د. ت.
6. حسان، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.
7. الخفاجي (ت466هـ)، ابن سنان، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1982م.
8. الخولي، محمد، علي، معجم علم الأصوات، ط1، 1982م.
9. الرباعي، عبد القادر، في تشـكيل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصـرة، الأهلية للنشـر والتوزيع الأردن، ط1، 1998م.
10. الرماني (ت 384هـ)، أبو الحسن علي بن عيسى بن علي بن عبد الله، النكت في إعجاز القرآن الكريم، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، د. ت.
11. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1988م.
12. السـجلماسـي (ت704هـ)، أبو محمد القاسـم بن محمد بن عبد العزيز الأنصـاري، المنزع البديع في تجنيس أسـاليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف الرباط، ط1، 1980م.

13. السـكاكي، (ت 626هـ)، أبو يعقوب يوسـف بن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية بيروت، ط2، 1987م.
14. صـابر، محمد عبيد، القصـيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية، والبنية الدلالية، منشـورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، د. ط.
15. الصـولي (ت336هـ)، أبو بكر محمد بن يحيى، شـرح ديوان أبي تمام، تح: خلف رشـيد نعمان، جامعة الأزهر كلية اللغة العربية، مصر، ط1، 1976م.
16. الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب صناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، د.ط ، د.ت.
17. عبّاس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1998م.
6. عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشـرون، بيروت، ط1، 1997م.
7. العسكري(ت395هـ)، أبو هلال، الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: محمّد علي البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، شركة عيسى البابي الحلبي، ط1، 1952م.
8. عصفور، جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للثقافة، قبرص، ط4، 1990م.
9. العمري، محمد، تحليل الخطاب الشـعري، البنية الصـوتية في الشـعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضـاء، ط1، 1990م.
10. عودة، خليل، المنهج الأسلوبي في دراسة النَّص الأدبي، مجلة جامعة النجاح، مجلد 2، عدد8.
11. فلفل، محمد عبدو، صور من التحليل النحوي للنص الشعري، منشورات الهئية العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د.ت، 2021م.
12. القيرواني، أبو علي الحسـن بن رشـيق، العمدة في محاسـن الشـعر وآدابه، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م.
13. كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.
14. المسدي، عبد السلام، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح الكويت، ط4، 1993م.
15. ابن المعتز (ت 296هـ)، عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل، البديع، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م.
16. مفتاح، محمد، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، 2000م.
17. وليك رينيه، وآرون آستون، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض المملكة العربية السعودية، د. ط، 1992م.