مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (39) العدد (3)2017
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (39) No. (3) 2017

الجناس في شعر ابن الحدّاد الأندلسيّ (ت480هـ)
دراسة بلاغيّة تحليليّة

د. محمّد هيثم غرّة*

حسن يوسف اسمندر**

(تاريخ الإيداع 30 / 11 / 2016. قبل للنشر في 11 / 5 / 2017)

□ ملخّص □

يؤسّس فنّ الجناس الإيقاع الأكثر حضوراً في النّتاج الشّعريّ، ولاسيّما إذا امتلكَ خاصّيّة التّعالق الدّلاليّ مع فنون بلاغيّةٍ أخرى كالإرصاد والتّرديد، والطّباق، وغيرها من فنون الإيقاع اللّفظيّ والتّشاكل الصّوتيّ، إلّا أنّ ذلك الحضور لا يقتصرُ على الجوانب الموسيقيّة والإيقاعيّة؛ فللدّلالة نصيبها أيضاً في ذلك التّنغيم، لا بل إنّها مقتضىً أساسيٌّ من مقتضيات تحقيق الجناس لشروط البلاغة المُعتمَدة في سُلَّم الإبداع الأدبيّ.

ونظراً لأهمّيّة هذا الفنّ جاءتْ هذه الدّراسة في شعر ابن الحدّاد الأندلسيّ في محاولةٍ منها لاستنطاق الأهمّيّة الإيقاعيّة وعلاقتها بالجانب الدّلاليّ، والتّأكيد على دَور السّياق في فهم تَموضُعات الجناس داخل البيت الشّعريّ، وكذلك مَعرفة المكَوّن الثّقافيّ للمُبدع والمتلقّي، وأثر الزّمان والمكان في الوصول إلى خطابٍ إبداعيٍّ يَسعى إلى الخُلود بالانفلات مِن إسار الزّمكانيّة الّتي تَبدو مقيِّدةً لكثيرٍ من الأعمال الإبداعيّة – على أهمّيّتها– ذات الانعكاس المباشر لقضايا الفَرد والمجتمع.

الكلمات المفتاحيّة: فنّ الجناس، التّشاكل الصّوتيّ، السّياق، التّناغم الإيقاعيّ والدّلاليّ، التّداعي الواعي.

* أستاذ ، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم اللّغة العربيّة، جامعة دمشق، سورية.

**طالب دكتوراه ، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم اللّغة العربيّة، جامعة دمشق، سورية.

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (39) العدد (3)2017
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (39) No. (3) 2017

Paronomasia Rhetorical analytical education in Ibn Al-Haddad al- Andalusi's poetry

Dr. Mohammad Gora*
Hsian Esmander**

(Received 30 / 11 / 2016. Accepted 11 / 5 / 2017)

□ ABSTRACT □

Paronomasia art based rhythm most present in the output poetic, Especially if you owned a Feature Semantic Correlation with other Rhetorical arts as like as Verbal expectation, Antithesis, and other rhythm of the verbal arts and voice isomorphism. But that audience is not limited to musical and rhythmic aspects, for Significance also share the toning, It is essential achieve the requirements of the appropriate paronomasia art terms rhetoric adopted in the ladder of literary creativity.

Given the importance of this art this study came in the poetry of Ibn Al-Haddad Al-Andaluse in an attempt for questioning the rhythmic importance and its relationship with the semantic aspect, and emphasize the role of context in understanding has been put the Paronomasia inside the poetic part. As well as knowledge of the cultural component of the creator and the recipient and the impact of time and space to reach creative speech it seeks to immortality using freedom from restrictions time and place that looks restrainer for a lot of creative works, their importance, direct reflection of the individual community issues.

Key words: Paronomasia art, Voice isomorphism, Context, Rhythmic harmony and semantic, Conscious evoke.

* **Professor in the Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Damascus University, Syria.**
** **Postgraduate Student, Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Damascus University, Syria.**

مقدّمة:

الجناس لغةً: المشاكلة، ومنها المجانَسة والتّجنيس، وهو كلّ ضرْبٍ من الشّيء، ومن النّاس، ومن الطّير، وجانسَه: اتّحد في جنسه، ومنه قولك: فلانٌ جانس الأشياء؛ أي شاكل بين أفرادها[1]، وقال صاحب المقاييس:[2]"الجيم والنّون والسّين أصلٌ واحدٌ، وهو الضّرب من الشّيء".

والجناس اصطلاحاً: هو أن يتشابهَ اللّفظان في حروفهما مع اختلافهما في المعنى[3].

واختلف البلاغيّون في تعريفهم لفنّ الجناس، كما اختلفوا في أنواعه أيضاً، ويعدّ هذا الفنّ من أكثر الفنون تفريعاً وتبويباً، وكان الخليل بن أحمد الفراهيديّ (ت175هـ) قد ذكره في أبحاثه، وكذلك الأصمعيّ ألّف كتاباً بعنوان (الأجناس)، وجعله ابن المعتزّ الباب الثّاني من أبواب كتابه (البديع)، وعرّفه بقوله:[4]"هو أن تجيءَ الكلمةُ تُجانس أُخرى في بيت شعرٍ وكلامٍ، ومجانستها لها أن تُشبهَها في تأليف حروفها".

وتذكر كتب البلاغة أنّ أوّلَ مَن تحدّثَ عن الجناس هو ثعلب (ت291هـ)، وذلك عندما سمّى تكرير اللّفظة بمعنيَيْن مختلفَيْن بـ (المطابق)، ثمّ مثّل لذلك بشواهدَ تضمّ الجناس التّامّ، والجناس النّاقص مع طباق السّلب[5]، وأوّل مَن عرّفه باسم التّجنيس هو ابن المعتزّ (ت296هـ)[6]، واستمرّت هذه التّسمية إلى أيّامنا هذه.

إنّ التّفريعاتِ الّتي طرأتْ على هذا الفنّ جعلتْ منه فنّاً شائكاً تكادُ تذهب غايات الباحث عن جماليّاته في البحث عن المسمّيات الكثيرة الّتي وضعها البلاغيّون وأصحاب البديعيّات؛ الأمر الّذي أثّر أيّما تأثيرٍ في تناول القضايا الجماليّة الّتي يحقّقها هذا الفنّ في النّصّ الشّعريّ.

وفي محاولةٍ منّا لتحديد أقسام الجناس أجرَيْنا تقسيمه إلى قسمَيْن رئيسَيْن، تتفرّع منهما ألوانٌ أخرى سنقوم بشرحها واستيفاء تفريعاتها، معتمدين ديوان ابن الحدّاد وسيلة إيضاحيّة لتلك التّفريعات، ومن تلك الأقسام على سبيل المثال لا الحصر:[7]

---

[1]– انظر: الزّبيديّ(ت 817هـ)، محمّد مرتضى الحسينيّ. *تاج العروس من جواهر القاموس* . تحقيق: مصطفى حجازيّ، راجعه: عبد السّتّار أحمد فرّاج، ط/ 1، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، (1393هـ – 1973م)، ج/15، ص515، و مجمع اللّغة العربيّة في مصر، المعجم الوسيط، ط/4، مكتبة الشّروق الدّوليّة، مصر، (1425هـ – 2004م)، ص140.

[2]– ابن فارس، أبو الحسين أحمد(ت 395هـ). معجم *مقاييس اللّغة* . تحقيق وضبط: عبد السّلام هارون، ط/ 1، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، مصر، (1399هـ – 1979م)، ج/1، ص486.

[3]– انظر: القزوينيّ، جلال الدّين(ت 739هـ). *الإيضاح في علوم البلاغة* . وضع الحواشي: إبراهيم شمس الدّين، ط/ 1، دار الكتب العلميّة، لبنان، (1424هـ – 2002م)، ص 288. و الصّعيديّ، عبد المتعال. *بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة*، ط/ 1، مكتبة الآداب، القاهرة، (1420هـ – 1999م)، ج/4، ص69.

4– ابن المعتزّ، عبد الله(ت 296هـ). *كتاب البديع* ، علّق عليه، إغناطيوس كراتشقوفسكي، ط/ 3، دار المسيرة، لبنان، (1402هـ – 1982م)، ص25.

5– ثعلب، أبو العبّاس أحمد بن يحيى (ت 291هـ). *قواعد الشّعر* ، تحقيق: د. رمضان عبد التّوّاب، ط/ 2، مكتبة الخانجي، القاهرة، (1367هـ – 1948م)، ص60، و فريد، د. عائشة حسين، *وشي الرّبيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربيّة* ، ط/1، دار قباء للطّباعة والنّشر، القاهرة، (2000م)، ص162.

[6]– انظر: لاشين، د. عبد الفتّاح. *البديع في ضوء أساليب القرآن*، ط/1، دار الفكر العربيّ، القاهرة، (1419هـ – 1999م)، ص75.

[7]– انظر تفصيل أقسام الجناس: القزوينيّ، *الإيضاح في علوم البلاغة* ، ص288، و السّكّاكيّ (ت 626هـ)، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمّد بن عليّ، *مفتاح العلوم* . ضبطه وشرحه: نعيم زرزور، ط/ 2، دار الكتب العلميّة، لبنان، (1407هـ – 1987م)، ص429، و العلويّ (ت749هـ)، يحيى بن حمزة بن عليّ بن إبراهيم اليمنيّ، *الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز* ، تحقيق: د. عبد

أوّلاً: الجناس التّامّ : وهو أن لا يتفاوتَ المتجانسان في اللّفظ؛ بمعنى أن يتّفقَ اللّفظان في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها.

ويتفرّع الجناس التّامّ إلى أنواعٍ[1] سيحاول البحث تقديمها، واستنطاق ملامحها الدّلاليّة والإيقاعيّة داخل البيت الشّعريّ لابن الحدّاد الأندلسيّ.

ثانياً: الجناس غير التّامّ: وهو أن يختلفَ اللّفظان المتجانسان في واحدٍ من الأمور الأربعة المطلوبة للجناس التّامّ؛ وهي: أنواع الحروف، عددها، هيئتها، ترتيبها. وله صُوَرٌ يحدّدها الاختلاف الطّارئ على الحروف[2].

وألحق البلاغيّون بالجناس ألواناً أخرى، أهمّها:[3]

جناس الاشتقاق: وهو ما يجتمع فيه اللّفظان في أصل الاشتقاق، كما في قوله – جلّ وعلا–:{فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ الْقَيِّمِ مِن قَبْلِ أَن يَأْتِيَ يَوْمٌ لَا مَرَدَّ لَهُ مِنَ اللهِ يَوْمَئِذٍ يَصَّدَّعُونَ} الرّوم/43، فالجناس بين (أقم) و(القيّم)؛ بمعنى "قم قصدك لاتّباع الدّين القيّم، وهو الإسلام المستقيم"[4].

جناس المشابهة: وهو أن يجتمعَ فيه اللّفظان في المشابهة فقط دون الاشتقاق، كما في قوله – تعالى–: {مُتَّكِئِينَ عَلَى فُرُشٍ بَطَائِنُهَا مِنْ إِسْتَبْرَقٍ وَجَنَى الْجَنَّتَيْنِ دَانٍ} الرّحمن/54. فـ(جنى) و(جنّتَيْن) يَرجِعان إلى اشتقاقٍ مختلفٍ، مع تشابههما في اللّفظ.

كما أنّ للجناس أضرباً أخرى ذكرَتْها كُتب البلاغة، ونظم فيها أصحاب البديعيّات أبياتاً كثيرةً، وتحتاج إلى بحثٍ قائمٍ بحدّ ذاته، على أنّ العامل الرّئيس في بلاغة تلك الصّور من الجناس هو الذّوق الفنّيّ والأدبيّ، والأسلوب البلاغيّ البعيد عن التّكلّف والصّنعة.

الحميد الهنداويّ، ط/ 1، المكتبة العصريّة، لبنان، (1423هـ – 2002م)، ج/2، ص185، والبابرتيّ (ت786هـ)، محمّد بن محمّد بن محمود بن أحمد، *شرح التّلخيص*، تحقيق: د. محمّد مصطفى رمضان صوفيه، ط/ 1، المنشأة العامّة للنّشر والتّوزيع، ليبيا، (1983م)، ص665، و الحنبليّ، مرعي بن يوسف، *القول البديع في علم البديع* ، تحقيق: محمّد بن عليّ الصّامل، ط/ 1، كنوز إشبيليا للنّشر، الرّياض، (2004م)، ص60، و الإيجي (ت756هـ)، عضد الدّين، *الفوائد الغياثيّة في علوم البلاغة* ، تحقيق: عاشق حسين، ط/ 1، دار الكتاب اللّبنانيّ، لبنان، (1991م)، ص167، و المصريّ(ت654هـ)، ابن أبي الإصبع. *تحرير التّحبير*. تحقيق: د. حفني محمّد شرف، دار نهضة مصر للنّشر، مصر، (د. ت)، ص 102، و الصّعيدي، عبد المتعال، *بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة*، ص69.

[1]– انظر لتفصيل أنواع الجناس التّامّ: المصريّ، ابن أبي الإصبع، *تحرير التّحبير* ، ص 105، وكان ابن أبي الإصبع قد أسماه بجناس التّماثل، وجعله على نوعَيْن؛ نوع تتماثل فيه الكلمتان سواءٌ أكانتا اسمَيْن أم فعلَيْن في اللّفظ والخطّ، ونوع لا تتماثل فيه الكلمتان إلّا من جهة الاشتقاق، سواءٌ أكانتا اسمَيْن أم فعلَيْن. وانظر كذلك: البابرتيّ، *شرح التّلخيص* ، ص 665، و أبو ستيت، د. الشّحّات محمّد. *دراسات منهجيّة في علم البديع*، ط/1، دار خفاجي للطّباعة والنّشر، القاهرة، (1994م)، ص198 وما بعدها.

[2] – انظر لتفصيل أنواع الجناس غير التّامّ: السّكّاكيّ، *مفتاح العلوم*، ص429، و البابرتيّ، *شرح التّلخيص*، ، ص667، و أبو ستيت، د. الشّحّات محمّد. *دراسات منهجيّة في علم البديع*، ص203–211.

[3]– القزوينيّ، *الإيضاح في علوم البلاغة* ، ص293 وما بعدها.

[4]– ابن الجوزيّ (ت597هـ)، جمال الدّين بن عبد الرّحمن بن عليّ بن محمّد. *زاد المسير في علم التّفسير* ، ط/3، المكتب الإسلاميّ، لبنان، (1404هـ – 1984م)، ج/6، ص307.

***– محمّد بن أحمد بن الحدّاد، الوادي آشيّ، يُكنّى أبا عبد الله، شاعرٌ مفلّق، وأديبٌ شهيرٌ، مشارٌ إليه بالتّعاليم، منقطع القرين في الموسيقى، مضطلعٌ بفكّ المعمّى، سكن المريّة، واشتُهِرَ بمدح رؤسائها من بني صُمادح. انظر: : التّلمسانيّ، أحمد بن محمّد المقرّيّ. *نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب*، حقّقه: د. إحسان عبّاس، دار صادر، ط/ 1، لبنان، (1388هـ – 1968م)، ج/7، ص26.**

أهمّيّة البحث وأهدافه:

تكمن أهمّيّة البحث في تناوله لفنّ الجناس بالدّراسة والتّطبيق، وإثبات قدرته البلاغيّة في الخطاب المرسَل، فليس التّزيينُ اللّغويّ وحده هدفَ فنون البديع اللّفظيّة، بل هناك إيقاعاتٌ واستقطاباتٌ دلاليّةٌ مرمّزةٌ تحمل ثقل المعاني المرادة من الخطاب اللّغويّ، إلّا أنّها متذبذبةٌ ومتقلّبةٌ تسمو وترتفع حيناً، وتنخفض وتسفّ حيناً آخر. وسيحاول البحث استنطاق ظاهرة الجناس في الخطاب الشّعريّ لابن الحدّاد الأندلسيّ [*]، حيث سيقف على أمثلةٍ جديدةٍ تحيل إلى ارتباط الجناس بالطّبيعة البشريّة، والعصر الّذي تنتمي إليه تلك الطّبيعة، والانحراف اللّغويّ الّذي قد يُمليه الإيقاع الخارجيّ والدّاخليّ على نصّ المبدع.

منهجيّة البحث:

يستند البحثُ إلى مجموعةٍ من الوسائل والإجراءات التّحليليّة الّتي تساعد في استقراء الظّاهرة ومناقشتها بهدف تحقيق نتائجَ وأهدافٍ تؤكّد أهمّيّة فنّ الجناس، والدّور الإيقاعيّ الّذي يقوم به داخل الخطاب الشّعريّ.

النتائج والمناقشة:

فنّ الجناس فنٌّ لغويٌّ يقوم في أساسه على التّشابهات اللّفظيّة، و" تزويد النّصّ بغريب اللّغة من خلال الإتيان بألفاظٍ متشابهة الحروف مختلفة المعنى " [1]؛ إلّا أنّ تلك التّشابهات تختلفُ في تكوينها المعنويّ عن التّكرار؛ ذلك أنّ التّكرار "إلحاحٌ على جهةٍ هامّةٍ مِن العبارَة، يُعنَى بها الشّاعر أكثر مِن عنايته بسواها "[2]، في حين يتأنّق الجناس داخل الكلام المُرسَل ليؤطّرَ لتنويعاتٍ دلاليّةٍ قد تحتاجُ المتلقّي لإنعام النّظر، وتأويل العبارة لتصبح أكثر بُعداً داخل الأفق الإبداعيّ، ولا نذهبُ بهذا الكلام إلى المفاضلة بين الجناس والتّكرار، فلكلّ فنٍّ مكانته المحفوظة في سلّم الإبداع الأدبيّ.

الجناس في شعر ابن الحدّاد الأندلسيّ:

يكثر هذا الفنّ البديعيّ في شعر ابن الحدّاد؛ حيث يُمكن للباحث أن يجد أنواعاً مختلفةً للجناس في القصيدة الواحدة، وسيحاول البحث أن يقف على أبرز تلك الأنواع، ويفصّل دلالاتِها، والأثرَ الإبداعيَّ لها، ولقيمتها الفنّيّة داخل الخطاب الشّعريّ.

أوّلاً: الجناس التّامّ:

يتّفق في هذا الجناس الجانب الدّلاليّ والإيقاعيّ أيّما اتّفاقٍ؛ وذلك لأنّ التّوازي القائم على أساس التّفعيلات العَروضيّة ينفلتُ من إسارِهِ القواعديّ ليسيرَ في ركْبِ التّشابهات الدّلاليّة والشّكليّة على حدٍّ سواءٍ؛ ذلك أنّ " ترتيبَ التّوازي يسند إلى كلّ مُشابهةٍ وإلى كلّ تباينٍ وزناً خاصّاً، إنّنا نرى مباشرة العلاقة بين الشّكل الخارجيّ والدّلالة " [3]. إلّا أنّ هذا النّوع من الجناس لا يكادُ يُشكّلُ ظاهرةً مستقلّةً في ديوان ابن الحدّاد، ولكن كان لابدّ من الوقوف على نماذجَ

---

[1] – **محمّد، د. عزّة شبل، *علم لغة النّصّ النّظريّة والتّطبيق* ، تقديم أ.د. سليمان العطّار، ط/ 2، مكتبة الآداب، جامعة القاهرة، مصر، (1430هـ – 200م)، ص130.**

[2] – **شرتح، عصام. *ظواهر أسلوبيّة في شعر بدويّ الجبل* ، ط/1، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (2005)، ص7.**

[3] – **جاكوبسون، رومان *قضايا الشّعريّة* ، تر: محمّد الولي، ومبارك حنون، ط/ 1، دار طوبقال، المغرب، (1988م)، ص106.**

منه لنوضّح الأثر الدّلاليّ والإيقاعيّ له، والمعطى الجماليّ الّذي يُحدثه في الخطاب الإبداعيّ، وذلك وفق التّقسيمات الآتية:

أ – الجناس التّامّ بين اسمَيْن:

يحقّق الاسم في سياقه أثراً من الاستقرار والثّبات، ويتّسعُ ذلك الأثر مع اتّساع التّكرار الإيقاعيّ، وتنامي المساحة الدّلاليّة للحروف المكرّرة، ولعلّ في تشابه المأخذ أو المنبع اللّغويّ (اسم/اسم، فعل/فعل، حرف/حرف) [*] ما يعمّق إحساس المبدع بالقضيّة الّتي يعرضُ لها، ومن هذا قول ابن الحدّاد في المعتصم بن صمادح – من البسيط—[1]:

وقد هوَتْ بهوى نفسي مها سَبَأٍ فهلْ دَرَتْ مُضَرٌ مَنْ تَيَّمَتْ سَبأُ؟

يحتاج الجناسُ في هذا البيت إلى إنعام النّظر؛ وذلك أنّ لفظة (سبأ) تشكّل بُعداً دلاليّاً وإيقاعيّاً مضاعفاً داخل سياقها اللّغويّ، فـ (سبأ) تدلّ على الجمال والجاه والقوّة معاً وذلك إذا ما تذكّرنا الملكة بلقيس ملكة سبأ، وقصّتها المشهورة في القرآن الكريم. وتدلّ أيضاً على سلْبِ العقول لارتباط دلالاتها بالخَمر [2]، فتلك الـ(مها) تذهب العقول بجمالها، وكذلك فقد كنّى الشّاعر بـ (سبأ) عن قبيلة المحبوب في مقابل كنايته بـ (مضر) عن قبيلته. هذا التّشظّي الدّلاليّ للجناس التّامّ أحدثَ أفقاً حُرّاً للمتلقّي يُمكّنه من تخيّل العلاقة القائمة بين الشّاعر ومحبوبته، ناهيكَ عن أهمّيّة تموضع الجناس في صدر البيت وعجُزه، فالوقفُ الحاصل على العَروض والضّرب، وعلّة الخَبن الّتي أصابت كلّاً منهما، ذلك كلّه يمنح البيت بُعداً إيقاعيّاً يَرسمُ جماليّات التّعبير الشّعريّ للتّجربة الإبداعيّة.

ومن ذلك قوله – من الطّويل–[3]:

وفي زَنْدِهِ الرَّيّانِ سُورٌ تعضُّهُ فيَدْمَى كما ثارَ الشَّرارُ مِن الزَّنْدِ

يشكّل التّجانس الحاصل في لفظ (زند) صورتَيْن دلاليّتَيْن؛ الأولى صورة معصم المحبوب/الممدوح، والثّانية صورة العود الّذي يُقدح به لإشعال النّار، ولعلّ في هذه الصّور المتقابلة ما يسمح للمتلقّي برسم معالم المشهد الإبداعيّ، فمعصم المحبوب (الرّيان؛ النّاعم) محاطٌ بسِوارٍ يكادُ ذلك السّوار، مع جماليّته، يُدمي ويؤلم يد المحبوب، ولعلّ استحضار الشّاعر لصورة قدح النّار بالعود يُقابل اللّون الّذي يُخلّفه ضيقُ السّوار في يد المحبوب البيضاء النّاعمة. إنّ التّجانسُ اللّفظيّ في هذا البيت ذهبَ بالشّاعر والمتلقّي إلى تجانسٍ آخر عبّرت عنه الألوان أحسن تعبيرٍ، وفي ذلك ما يُعمّقُ مكانة الممدوح ويوضّح صورته في ذهن المتلقّي.

وتقوم أصوات الحروف في ترتيبها المتشابه الرّسم والنّغم بدورِ التّوصيل الإيقاعيّ للمعاني، فالحروف المكوّنة للجناس لا تكتسبُ إيقاعاتها الدّاخليّة والخارجيّة من ذاتها وحسب، إنّما تتحلّى بحُلَى السّياق والمكان الّذي يقعدُ فيه داخل البيت الشّعريّ أو الخطاب الإبداعيّ؛ فالأثر الّذي يُحدثه الجناس في المثال الأوّل (سبأ)، وتموضعه في عروض البيت وضَربه قد يكون أكثر نغميّةً ممّا نجده في المثال الثّاني (زند)، مع تأكيدنا على خصوصيّة المكوّن الصّوتيّ لكلا اللّفظَيْن.

*** – يُسمّى هذا الجناس بالتّامّ المماثل، لتماثل الألفاظ في المأخذ اللّغويّ لها؛ أي في نوع الكلمة، اسمَين، حرفَين، فعلَين.**

[1] – ابن الحدّاد، *الدّيوان*، تحقيق: د. يوسف عليّ طويل، ط/1، دار الكتب العلميّة، لبنان، (1410هـ – 1990م)، ص109.

[2] – سبى الخمر: حملها من أرضٍ إلى أرض، وسبأها: اشتراها. انظر: ابن فارس، *مقاييس اللّغة* ج/3، ص130. والحسينيّ الزّبيديّ، *تاج العروس*، ج/1، ص262.

[3] – ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص198.

ب – الجناس التّامّ بين اسمٍ وفعلٍ:

ويُسمّى الجناس التّامّ المستوفَى، ولعلّ في تسميته دليلاً واضحاً على استيفاء المعاني للألفاظ، وكذلك استيفاء الألفاظ للإيقاع؛ ذلك الاستيفاء الّذي يثير المتلقّي، ويجذب انتباهه، ويحثّه على البحث عن جماليّات التّركيب اللّغويّ، وعلى الرّبط بين مستويات الدّلالة المعجميّة، والسّياقيّة؛ وذلك لأنّ الفكرة في هذا الجناس بُنيَت على (المخادعة) أو كما يُسمّيها الجرجانيّ، (التّوهّم) [1]، فالقارئ أو السّامع عندما ترد عليه اللّفظة مكرّرةً يتوهّم أنّ تكرارها هذا يضمّ المدلول ذاتَه، ولكنّه ما يلبث أن يعودَ إلى طرف الجناس الأوّل ليتأكّد مِن أنّ مثل هذا التّكرار لم يأتِ بسياقٍ مشابهٍ، بل حمل مع تكراره سياقاً جديداً، يختلف عن السّياق الأوّل بمدلولاته المعجميّة، ويكتسي مدلولاتٍ حيويّةً إذا كان الطّرف الّذي نتحدّث عنه (فعلاً)، ودلالاتٍ أخرى تتّصف بالثّبات والتّأكيد على صاحب الفاعليّة في الفعل، إذا كان الطّرف الّذي نتحدّث عنه اسماً.

ومن ذلك قول ابن الحدّاد – من البسيط– [2]:

فراحَ نحوَ دَمِ الأبطالِ تحسبُهُ راحاً لها بالقنا العسّالِ مُستَبَأُ

يُوحي الجناسُ في هذا البيت بقُدرةِ الشّاعر اللّغويّة على الإتيان بألفاظٍ مشتركة الجذر ومختلفة النّوع؛ فالفعل (راح) الماضي بما يحمله من دلالات التحقّق والتّوكيد، وموقعه في مطلع البيت محمّلٌ بدلالات الاندفاع والانطلاق، ولاسيّما عند معرفة وجهةِ هذا الفعل (نحو دمِ الأبطال)، ثمّ المشاكلة اللّفظيّة بين هذا الفعل والاسم (راحاً) الّذي يعني الخَمر، ليكتمل مشهد البطولة الّذي يرسمه الشّاعر لممدوحه، ذلك الممدوح الّذي جعل دمَ الأعتياء من الأعداء خمراً يبتاعها فيديرُ كؤوسها على ندمانه، وهنا أيضاً نجد تجانساً آخر بين لون الدّماء ولون الرّاح/الخمر لتكتمل ملامح الصّورة في ذهن المتلقّي.

إنّ قيام علاقات التّجانس بين فعلٍ واسمٍ يؤكّد تقاسمَ كلٍّ منهما الإيقاعَ المناسب الّذي يحقّق الأثر البلاغيّ والتّأثّر الإبداعيّ، فـ" الكلمتان المتجانستان تجانساً تامّاً هما في الواقع إيقاعان موسيقيّان تردّدا في مساحة البيت الشّعريّ .."[3] وكذلك يحقّق الجناس ما يُمكن تسميته بالاقتصاد اللّغويّ، حيثُ يختصرُ التّجنيس بين اسمٍ وفعلٍ دلالاتِ ومقاصدَ المبدع، الأمر الّذي يؤدّي إلى ربط المتلقّي بالنّصّ أيّما ارتباط، سواءٌ عن طريق تلقّف أذن ذلك المتلقّي لسماع تواتر إيقاعات الألفاظ، أم لرغبته في تحليل العلاقات المتداخلة بين ألفاظ الجناس والتّداخل الدّلاليّ بينها وبين الألفاظ المكوّنة للرّسالة الإبداعيّة في البيت الشّعريّ.

ثانياً: الجناس غير التّامّ:

وهو الجناس الأكثر حضوراً في شعر ابن الحدّاد، حيث سيقف البحث على أنواعه المتعدّدة، وسيعرضُ لأهمّ الأمثلة ويناقش القضايا المتعلّقة به، وذلك وفق الأقسام الآتية:

القسم الأوّل:

الاختلاف في نوع الحروف: فإذا اختلف اللّفظان في نوع الحروف كان الجناس على ضربَيْن: جناسٌ مضارعٌ، وجناسٌ لاحقٌ.

---

[1] – **الجرجانيّ، عبد القاهر. *أسرار البلاغة*، قرأه وعلّق عليه: محمود محمّد شاكر، دار المدنيّ بالقاهرة، مصر، (د. ت)، ص 17.**

[2] – **ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص135.**

[3] – **سلطان، د. منير، *البديع تأصيل وتجديد*، ط/1، منشأة المعارف بالاسكندريّة، مصر، (1986م)، ص83.**

أ – الجناس المضارع:

وهو اختلافٌ في حرفٍ واحدٍ مِن حيث المخرج بين لفظَيْن متجانسَيْن، على أن يكون الحرفان المختلفان متقاربَيْن في المخرج، ولهذا اللّون من الجناس أثرٌ كبيرٌ في الجانب الإيقاعيّ، ولاسيّما إذا علمْنا أنّ التّوافق في زِنة اللّفظَيْن شرطٌ رئيسٌ لتحقيق جماليّات الإيقاع الدّاخليّ والخارجيّ لهذا الجناس.

ومن أمثلة الجناس المضارع في شعر ابن الحدّاد، قوله – من السّريع–[1]:

قَلبي في ذاتِ الأُثَيْلاتِ رهينُ لَوعاتٍ ورَوعاتِ

المبدعُ – هنا– ينقلُ مشهدَيْن: الأوّل حركيٌّ خارجيٌّ (مكانيٌّ)، والثّاني حسّيٌّ داخليٌّ (زمانيٌّ)، حيث يرسمُ لوحة لقائه بالمحبوبة، تلفّهما الأشجار الكثيفة، فيحنّ إلى ذلك المكان الّذي أصبحَ أسيْراً للمحبوبِة فيه، ولكن أيّ أسيرٍ، إنّه أسيرُ محبٍّ تتنازعهُ مشاعرهُ ورغباته من جهةٍ، وقلقه وخوفه من جهةٍ أخرى، وقد يحملُ الخوفَ هنا دلالتَيْن اثنَتَيْن أيضاً؛ فخوفه من المكان الّذي يجمعهما أمرٌ، والأمر الثّاني خوفه مِن عدم تحقيق الخاتمة السّعيدة الّتي يسعى إليها في علاقته بمحبوبته، ذلك كلّه يُمكن أن يُلخّصه لنا الجناس الحاصل بين لفظَي (لوعات وروعات)، أضف إلى ذلك إيقاع التّصريع الّذي عمّقَ الإحساس بموسيقى الجناس؛ فحرف الرّويّ المطلق والوَصل (حرف الياء النّاشئ عن إشباع حرف الرّويّ) في عَجُز البيت، يُوازي من حيث الإيقاع الدّلاليّ والنّغميّ لفظ (أثيلات) الموجود في صَدر البيت، ليجد المتلقّي نفسه أمام مطلعٍ مفعمٍ بالإيقاع يعزّز بوساطته الحضور الدّلاليّ والمعنويّ لألفاظ الشّاعر. إذن؛ إنّ أثر الجناس في هذا البيت يُلحظُ من توالي الإيقاع المتشابه أوّلاً، ثمّ من تشابه الحروف وتآلفها من حيث المخرج الصّوتيّ ثانياً، ولعلّ الصّوت ودلالته في إحداهما استدعَتِ الصّوت المشابه ودلالته أيضاً في الثّانية، فالتّقطيع الصّوتيّ انسجم – هنا – مع المشهد المصوَّر؛ أي مع التّقطيع الدّلاليّ، وكأنّ في الإشباع الصّوتيّ انعكاساً للانفعال الإبداعيّ، وارتداداً شعوريّاً يتناسب والمشهدَ الفنّيّ المعروض:

لوعاتٍ – شدة الحبّ – /5/5/5

روعاتِ – شدّة الخوف – /5/5/5

وبذلك يحقّق التّجانس تجانساً آخر عندما تتّحد المستويات الإيقاعيّة مع المستويات الدّلاليّة لتؤدّي كلٌّ منهما رسالةً إبلاغيّةً إفهاميّةً انفعاليّةً في نفس المبدع أوّلاً وفي جمهور المتلقّين ثانياً.

ومن أمثلة الجناس المضارع في شعر ابن الحدّاد، قوله في وصف قصر المعتصم بن صمادح – من الكامل–[2]:

وكأنّ بانِيَهُ سِنِمَّارٌ فما يَعدُوهُ تَحسِبْنٌ ولا تَحصِينُ

يُمكن أن نقفَ على الجناس في هذا البيت من زاويةٍ أخرى؛ حيثُ يُشكّلُ تداعي المدلولات قوام الجناس الحاصل بين لفظَي (تحسين، وتحصين)، فاسمُ العَلَم (سنمّار) (*) كدالٍّ في عمليّة الخطاب والإرسال الإبداعيّ يُوحي للمتلقّي

---

[1] – ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص156. الأثيلات: جمع أثيلة، وأثلة، والأثلة شجرٌ عظيمٌ يُعرف حَبُّه عند العَارين بالعَذْبَة.

[2] – ابن الحدّاد، الدّيوان، ص275.

(*)– بنّاءٌ روميّ بنى قصر (الخَوَرْنَق) بظهر الكوفة للنّعمان بن امرئ القيس بن عمرو بن عديّ بن نصر بن ربيعة اللّخميّ(الملقّب بالنّعمان الأكبر)، ولمّا فرغَ من بنائه عجبوا من حُسنه وإتقان عمله، ويُقال: إنّ النّعمان كره أن يَعمل (سنمّار) قصراً مثله لغيره، فأمَرَ بإلقائه من أعلى القصر، وأصبح (سنمّار) مثلاً في الإتقان والسّبق في الجودة، ومثلاً لكلّ مَن فعل خيراً وجزيَ بضدّه، فقيل: (جزاهُ جزاء سنمّار). انظر: الزّركليّ، خير الدّين. *الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرّجال والنّساء من العرب والمستعربين والمستشرقين* ، ط/15، دار العلم للملايين، لبنان، (أيّار/2002م)، ج/3، ص142.

بمدلولات التّحسين والتّحصين؛ أي يُوحي بألفاظ الجناس، ولاسيّما إذا أنعم المتلقّي السّمعَ في الأبيات السّابقة للقصيدة، فالدّالّ يقود إلى المدلول الّذي رسَم الجناس معالمه إيقاعيّاً، و(التّحسين والتّحصين) أصواتٌ متينة العلاقة (دلاليّاً وإيقاعيّاً) بالدّالّ، فالجناس الّذي جاء من باب تداعي المترادفات والدّوالّ أدّى وظيفته الإبلاغيّة والإبداعيّة للرّسالة التّعبيريّة الشّعريّة.

ومن ذلك– أيضاً– قوله – من المتقارب–[1]:

وسَيْبُكَ صَوبُ ندىً مُغْدقٍ أَقَامَ لنا هامِلاً هامِرا

يسعى الجناس المضارع في هذا البيت إلى استثمار المستوى الصّوتيّ استثماراً دلاليّاً وإيقاعيّاً يحقّق غَرَض الشّاعر التّعبيريّ والوصفيّ، ويُوصِل المتلقّي إلى القَصد الحقيقيّ من الرّسالة الإبلاغيّة، ولعلّ في الانسجام على المستوى الصّرفيّ – أيضاً– ما يُضفي على الجناس بُعداً إيقاعيّاً ودلاليّاً يُعمّقُ جماليّته وأثره داخل البيت الشّعريّ أوّلاً، وفي أذن المتلقّي ونفسه ثانياً.

إنّ التّجانسَ اللّفظيّ لا يقفُ على حدود الإيقاع الصّوتيّ وحسب، إنّما يتعدّاهُ ليشكّل بِنيةً دلاليّةً قد تكون بذاتها بؤرةَ القَصد الإبداعيّ؛ فإنعام النّظر في لفظَي الجناس (هامل – هامر) يؤسّس المعنى الدّقيق الّذي يسعى الشّاعر إلى إيصاله لذهن الممدوح أو المتلقّي، وذلك بما تتضمّنه تلك البنية الصّوتيّة من دلالاتٍ على السّخاء والعطاء الّذي لا حدود له، وهو في الحقيقة ما أراد الشّاعر قوله في هذا البيت.

إنّ التّقاربَ اللّفظيّ الّذي نجدهُ في هذا النّوع من الجناس يُحقّق نغميّةً للدّلالات الّتي يحملها ذلك المقطع الإبداعيّ، فـ" تكرار الحروف المتشابهة أو المتقاربة يخلقُ نمطاً من الجمال تألفه العَين وتأنسه الأذن "[2].

ب – الجناس اللّاحق:

وهو اختلافٌ في حرفٍ واحدٍ مِن حيث المخرج بين لفظَيْن متجانسَيْن، على أن يكون الحرفان المختلفان متباعدَيْن في المخرج. وتكثُر أمثلة هذا الجناس في قصائد ابن الحدّاد حيث كان له الأثر الواضح في تعزيز الإيقاع الدّلاليّ والنّغميّ للرّسالة الإبداعيّة.

ومن أمثلة هذا الجناس في قصائد ابن الحدّاد، قوله – من المتقارب–[3]:

هوَ البدرُ والغُصْنُ خَدّاً وقَدّا كما أنّهُ الظّبيُ لَحظاً وَجِيدا

إنّ تباعدَ مخارج الحروف في هذا الجناس يمثّلُ انزياحاً صوتيّاً يتمثّلهُ المُبدع قبلَ المتلقّي؛ حيث يحقّق ذلك الانزياحُ شدّةً أو رخاوةً في الصّوت يقرعُ أذن المتلقّي، فحرف الخاء (خدّاً) من الحروف الصّامتة المستعلية المرقّقة الحركات في النّطق، وصوته صوتٌ احتكاكيٌّ مهموسٌ مخرجه من أقصى الحنك، في حين أنّ صوت القاف صوتٌ لهويٌّ انفجاريٌّ مجهور [4]، ولعلّ دلالة هذَيْن الحرفَيْن تنطبقُ مع فنّ اللّفّ والنّشر؛ ذلك أنّه عندما أراد تشبيه الممدوح بالبدر أتى بصوتٍ مهموسٍ هو (الخاء)، ثمّ جانسَ اللّفظ مستخدماً صوتاً آخر هو (القاف)؛ وهو صوتٌ انفجاريٌّ قويٌّ ينسجمُ مع تشبيه الممدوح بالغصن. إنّ البِنية الدّلاليّة لهذا الجناس تتشكّلُ من خلال إيقاع الأحرف لترسمَ ملامحَ

---

[1] – ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص211. ويُمكن أن نجد أمثلةً الجناس المضارع في ص: 156، 159، 248، 275.

[2] – الصّائغ، عبد الإله، *تداعي الحروف في النّصّ العربيّ*، مجلّة أقلام، العدد (10)، 1986، ص70.

[3] – ابن الحدّاد، *الدّيوان* ، ص195.

[4] – فيّاض، سليمان. *استخدامات الحروف العربيّة، معجميّاً، صوتيّاً، صرفيّاً، نحويّاً، كتابيّاً* ، ط/1، دار المريخ للنشر، الرّياض، (1998)، ص50 و96.

الممدوح، وتؤكّد صفاته في ذهن المتلقّي، فإيقاع الجناس يدخلُ في تشكيل الإيقاع العامّ للقصيدة والّذي يُعدُّ " حالةً تتعلّق بحركة النّفس الدّاخليّة، وفَورة الشّعور في جيشانه، أكثر ممّا تتعلّق بمكوّنٍ من مكوّنات النّصّ الجزئيّة، إضافةً إلى أنّه يختصّ بمساحة النّصّ كلّها وهو ما يبعدهُ عن كونه مجرّد تناسقٍ صوتيٍّ أو انسجامٍ نغميٍّ، فهو الحركة الخفيّة الّتي تساعد تلك العناصر على إبرازها"[1].

ومن أمثلة الجناس اللّاحق قوله – من الكامل–[2]:

تَوريْدُ خَدِّكِ للصَّبابةِ مَوردٌ وفُتُورُ طَرْفِكَ للنّفوسِ فُتُونُ

إنّ الجناس اللّاحق الّذي يحقّقه صوت الرّاء في لفظ (فتور) وصوتُ (النّون) في لفظ (فتون) يمثّلُ تمسّكاً بدلالة الأنَفَة والمكانة وكذلك الجمال الّذي يتمتّعُ به المحبوب؛ فالتّنويع الصّوتيّ لهذا الجناس أفاد الاستغراق الدّلاليّ، فالفتور في النّظر يُوحي بدلالات الجمال والتّرفّع على الآخرين، كما أنّ لفظ (فتون) يؤكّد ذلك الجمال ويعمّقُ حضوره في ذهن المتلقّي، فالبِنية الصّوتيّة الّتي أسّسها الجناس في هذا البيت تشكّل بحدّ ذاتها المعنى الدّقيق الّذي أراد الشّاعر إيصاله إلى جمهور المتلقّين.

قوله – من الوافر–[3]:

حقيقٌ أنْ تَصُولَ بيَ الرّماةُ وأنْ تَعنُو لِصَولَتي الكُماةُ

يتحدّث الشّاعر في هذا البيت عن (القَوس) ويعدّه معادلاً موضوعيًّاً له، فهي – كما يراها– الأداةُ الّتي يَجبُ أن يَحسبَ لها الأبطال حساباً في ساحات القتال، وقد جاء بلفظَيْن متجانسَيْن تمكَّنَ بهما من اختصار مشهد المعركة الّتي لربّما كانت معركةً من نوعٍ آخر، معركةً أدبيّةً تُثبتُ للذّات المُبدعة وجودها في بلاط المعتصم بن صمادح، وكأنّ قصره تحوّل – من وجهة نظر الشّاعر– إلى ساحةِ سَبْقٍ وإثباتٍ للوجود أشبَهت ساحات القتال، ولعلّ في هذا التّشبيه وهذه المعارضة والمقابلة في التّصوير مبالغةً أراد من خلالها الشّاعر تأكيد حضوره وتثبيت قدَمه في بلاط الممدوح، ولعلّ فيه أيضاً ما ينسجم مع الفِكر الأندلسيّ القائم على صراع الإمارات والسّيادات، ليبدوَ المشهد أقرَب إلى ذهن المتلقّي. وقد تمكّن الجناس من رَسم المعالم الدّقيقة لمشهد المعركة مشهد التّنافس بين شعراء البلاط الأندلسيّ؛ ذلك أنّه ليست مهمّة الجناس إيقاعيّةً وحسب، وإنّما تشكّل الدّلالة قوامَ ذلك الإيقاع؛ إذ " إنّ القِيَم الصّوتيّة لجِرس الحروف والكلمات عند التّكرار لا تفارق القيمة الفكريّة والشّعوريّة المعبّر عنها "[4]

ومن الجناس اللّاحق قول ابن الحدّاد – من الطّويل–[5]:

أرى كُلَّ ذي سَلوَى رآكِ ، مُتيَّماً فَمَا أَكْثَرَ البَلوَى بِحُسْنِكِ والشَّكوَى

---

[1] – **وقّاد، مسعود، *جماليّات التّشكيل الإيقاعيّ في شعر عبد الوهاب البيّاتيّ دراسة في الجذور الجماليّة للإيقاع* ، أطروحة دكتوراه في الأدب العربيّ ونقده، جامعة الحاج لخضر– باتنة، الجمهوريّة الجزائريّة الدّيموقراطيّة الشّعبيّة، (2010م) ، ص25.**

[2] – **ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص269.**

[3] – **ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص155.**

[4] – **عليّ السّيّد، د. عزّ الدّين، *التّكرير بين المُثير والتّأثير*، ط/2، عالم الكتب، لبنان، ، (1407هـ – 1986م)، ص84.**

[5] – **ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص305. ويُمكن أن نجد أمثلةً الجناس اللّاحق في ص: 142، 155، 195، 204، 232، 266، 269، 287، 305، 308.**

فالتّجانس بين لفظَي (سلوَى) و(بَلوَى) يُحدِثُ تغايُراً إيقاعيّاً تسبّبه مخارج الحروف المتباعدة بين حرف السّين أسنانيّ المخرَج، وحرف الباء شفويّ المَخرَج، ذلكَ التّغايُر لا يلبثُ أن يحقّق توافقاً إيقاعيّاً من حيث التّكوين البنائيّ لتفعيلة (مفاعيلن) الّتي تأخذ كلا اللّفظَيْن دونما نقصان:

أرى كُلّ ذي سَلوَى = فما أكثرَ البَلوى

5/5// – 5/5/5// = 5/5// – 5/5/5//

هذا التّغاير اللّفظيّ ومن ثمّ التّوافق الإيقاعيّ يشكّل ثنائيّةً ضدّيّةً (سَلوى # بلوى) تحقّق الغرَض الإبلاغيّ الّذي يريده المبدع من رسالته، ويبدو لفظ (سلوى) أكثر حيويّةً دلاليّةً، حيثُ تتّسع مدلولاته ليُصبحَ شاملاً لكلِّ إنسانٍ محبٍّ للجمالِ أوّلاً، ومن ثمّ فإنّه يُشير إلى كُلِّ عاشقٍ أحبَّ ونسيَ محبوبته؛ بمعنًى آخر فإنّ المحبوبة الّتي أرادها الشّاعر في هذا البيت يُتَيَّمُ بِها كلّ مَن يُحبّ الجمال، وكذلك كلّ مَن عشقَ قبلها عندما يراها لابدَّ أن يقع في حبِّها.

ولعلّ في حضور لفظ (بلوى) واقترانها إيقاعيّاً ودلاليّاً بالقافية (شكوى) انعكاساً للأثر النّفسيّ الّذي اعترى الشّاعر مع كلّ أحاسيسه بذلك الجمال الّذي أظهر فيه المحبوبة، فذلك كلّه محفوفٌ بإعْرَاضِ تلك المحبوبة وصدّها له، الأمر الّذي سيجلبُ له البلوى والشّقاء في علاقته تلك.

إنّ تمييز البلاغيّين بين الجناس المضارع والجناس اللّاحق يؤكّد أهمّيّة إيقاع الحروف، صحيحٌ أنّ الفَرقَ داخل القصيدة قد لا يبدو واضحاً هذا الوضوح القويّ، إلّا أنّ استعمال فنّ الإلقاء مِن قِبَل المبدع أوّلاً، واستعمال فنّ الإصغاء مِن قِبَل المتلقّي ثانياً يُحقّقُ تمايُزاً إيقاعيّاً للأحرف وللكلمات تُصبِحُ فيها المعاني والدّلالات تتزيّن بِالحُلَى الصّوتيّة المثيرة لأذن المتلقّي ولأحاسيسه.

القسم الثّاني:

الاختلاف في عدد الحروف: وذلك عندما يختلف اللّفظان في عدد الحروف، وسُمّي هذا النّوع بالجناس النّاقص؛ وذلك لنقصان أحد اللّفظَيْن عن الآخر في عدد الحروف، وله ضربان: الزّيادة بحرفٍ واحدٍ، والزّيادة بأكثر من حرفٍ.

أ – الزّيادة بحرفٍ واحدٍ:

وقد يكون هذا الحرف زائداً في أوّل الكلمة، أو في وسط الكلمة، أو في آخر الكلمة، ولكلّ مَوضِعٍ أثرُهُ الدّلاليّ والإيقاعيّ في بناء الرّسالة الإبلاغيّة للنّصّ الإبداعيّ.

ومِن أمثلة المزيد بحرفٍ في أوّل الكلمة قول ابن الحدّاد – من الطّويل–[1]:

حديثُكِ ما أَحلَى! فَزِيدي وحَدِّثِي عَنِ الرَّشَأِ الفَرْدِ الجَمالِ المُثَلَّثِ

ولا تَسْأَمي ذِكْراهُ فالذِّكْرُ مُؤنِسي وإنْ بَعثَ الأشواقَ مِنْ كُلِّ مَبْعَثِ

يبدو التّجانُس الإيقاعيّ واضحاً في الخطاب الشّعريّ لهذا البيت بين لَفظَي (بَعَثَ، ومَبْعَثِ)، ولذلك التّجانس أثره في حضور مدلول كلٍّ منهما؛ حيث يُعزّز الشّاعر من خلال ذاك التّجانس الإيقاعيّ بُعداً عاطفيّاً يَسعى إلى تحقيقه في ذهن المحبوب/ المتلقّي.

إنّ مثل هذا النّوع مِنَ الجناس يؤسّس لنغميَّةٍ متشابهةٍ في أذن المتلقّي لا تلبثُ تلك النّغميَّة أن يَطرأ عليها تغييرٌ في مفتاحٍ صوتيٍّ لحرفٍ ما، ذلك التّغيير قد يُحدثُ مفارقةً أو مقاربة دلاليَّةً تتحدّد من خلال السّياق العامّ للخطاب

---

[1] – **ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص170. قال ابن الخطيب في حديثه عن هذه الأبيات: " كان مُنِيَ في صباه بصبيّةٍ مِنَ الرّوم، ذهبت بلبّه وهواه، وكَثُرَ نسيبهُ بها "، انظر: ابن الخطيب (ت 776هـ)، لسان الدّين، *الإحاطة في أخبار غرناطة* ، تقديم ومراجعة وتعليق: بوزياني الدّرّاجيّ، ط/1، دار الأمل، الجزائر، (2009م)، ق/2، ص864 وما بعدها.**

الشّعريّ. ولعلّ ما حدثَ في البيت السّابق كان مِن قَبيلِ المقاربة الدّلاليّة (بعث، مبعث)، وفي هذا تحقيقٌ لإيقاعٍ خارجيٍّ نغميٍّ، وداخليٍّ دلاليٍّ للقصد الّذي يسعى المبدع إلى إيصاله، وهو – هنا– الاستغراق والمبالغة في وصف الحالة الشّعوريّة المعبَّر عنها.

أمّا فيما يتعلّق بالمفارقة الدّلاليّة الّتي قد يُحدثها تغييرٌ في مفتاحٍ صوتيٍّ ما؛ فإنّ ذلك التّغيير والمفارقة لا تعني الخروج على الانعكاسات الدّلاليّة المطلوبة من الخطاب الشّعريّ بقدر ما تعني اهتزازاً دلاليّاً يُعانقُ المقاصد الشّعريّة بأسلوب المغايرة الإيقاعيّة. ومن ذلك قول ابن الحدّاد – من الطّويل–[1]:

تَدِيْنُ يداهُ دِيْنَ كَعْبٍ و حاتمٍ فحَتْمٌ عليها الدّهرَ وَصْلُ صِلاتِها

إنّ حَرف المضارعة (التّاء) في الفعل (تدين) ومجانسته الإيقاعيّة والدّلاليّة للمفعول (دين) يُحقّق نغميَّةً شعريّةً تَسِمُ البَحر العَروضيّ بسمةِ التّلاحق الإيقاعيّ المتشابه، ولاسيّما إذا نظَرْنا إلى المتجانسات الأخرى (حاتم/ حتم، وصل/ صلاتها)، إلّا أنّ ذلك الإيقاع المحقّق في لفظَي (حاتم/ حتم) وإن كان يتّصل بالدّلالة العامّة للقصد الشّعريّ، إلّا أنّه يختلف دلاليّاً؛ فاسمُ العَلَم (حاتم) يُشير إلى شخصيّةٍ معروفةٍ بالكَرَم والمروءة، في حين أنّ لفظ (حتم) يؤكّد حدوث الشّيء، وتحقّقه، صحيحٌ أنّ الدّلالاتِ المحمولةَ للمتلقّي في هذا البيت مترابطةٌ، إلّا أنّ القَصد – هنا– أنّ المترادفاتِ الدّلاليّةَ الّتي تدخل في باب الجناس قد تخرج من باب الاتّفاق الإيقاعيّ والدّلاليّ إلى باب المفارقة في إحداهما، وتلك المفارقة تُحدثُ أثراً إيقاعيّاً ودلاليّاً يُغني المقاصد الشّعريّة، ويُثير انتباه المتلقّي نحو الخطاب الشّعريّ. ونلاحظ أنّ الزّيادة في هذا المثال كانت في وسط الكلمة.

ومن أمثلة الزّيادة في آخر الكلمة قول ابن الحدّاد مهنّئاً المؤتمن(*) بمولودٍ جديدٍ – من المتقارب–[2]:

فبَشِّر سماءَ السّنا والسَّناءِ بنَجمِ هُدىً لاحَ في آلِ هُودِ

فالعلاقة الإيقاعيّة والدّلاليّة تبدو واضحةً على الرّغمِ من الحذف الّذي نجدهُ في اللّفظ (السّنا) والزّيادة الّتي طرأتْ على لفظ (السّناء).

إنّ التّماسك الإيقاعيّ لا يتوقّف على حذف صوتٍ أو إضافة صوتٍ آخر بقَدْرِ ما يتوقّف على تآلف المخارج الصّوتيّة المكوِّنة للّفظ، فكلّما تناسبَت مخارج الأصوات داخل اللّفظ الواحد كلّما ازداد الأثر الإيقاعيّ حضوراً وتأثيراً في أذن المتلقّي، وكلّما استطاعَ التّقارب الإيقاعيّ تحقيق نغميّةٍ خاصّةٍ للبحر العَروضيّ المكوِّن له كلّما ازدادَت مساحة الإيقاع حيويَّةً وتأكيداً داخل النّفس المتأمّلة، فالموسيقى مشاعرُ متجسّمةٌ ومبنيّةٌ تشكّلها الحروف والكلمات.

ب – الزّيادة بأكثر مِن حرفٍ:

وربّما كانت الزّيادة في أكثر من حرفٍ، ويُسمّى ذلك تجنيساً أيضاً، ولعلّ مثل هذه الزّيادة تدخلُ في ما يُمكن أن نسّميه الإيقاع المفارق، فالدّلالة – هنا– لا تخرجُ مِن إسار التّرادف بل تشكّلُ معاني أخرى توسِّعُ دائرة الخطاب

---

[1] – ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص165.

[2] – نفسه، ص203. ويُمكن أن نجد أمثلة هذا الجناس في: ص132، 170، 196، 283، 287.

(*)– المؤتمن يوسف بن المقتدر، ولي الحجابة لأبيه، وبعد وفاة أبيه سنة (475هـ) ولي مملكة سرقسطة، وكان قائماً على العلوم الرّياضيّة، وله فيها (الاستكمال، والاستهلال، والمناظر)، توفّي سنة (478هـ). انظر: الشّنتريني، أبو الحسَن عليّ بن بسّام. *الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة* ، تحقيق: د. إحسان عبّاس، ط/ 1، دار الثّقافة، بيروت، (1417هـ – 1997م)، ق/1، ص727، والمرّاكشيّ، ابن عذارى. *البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب* ، تحقيق: ج.س كولان، وَ إ. ليفي بروفنسال، ط/ 5، دار الثّقافة، لبنان، (1998م)، ج/4، ص5.

الشّعريّ، وتؤكّد حضوره من خلال علاقات التّقارب الدّلاليّ، وكذلك فإنّ التّشابه الخطّيّ يُشكّلُ سمةً لافتةً في هذا الجناس، حيث تنطبعُ صور الكلمات بقوّةٍ في ذهن المتلقّي وذاكرته.

ومن أمثلة هذا الجناس في شعر ابن الحدّاد قوله – من الكامل–[1]:

هيهات ما تُغْنِي القَنابِلُ والقَنا والمَشرِفيَّةُ في مُلاقاة المَنَى

فالقنابلُ – ههنا– جمع قَنْبَلَة: وهي طائفةٌ مِن النّاس ومن الخَيل [2]، أمّا القَنا: فهي الرِّماح، فقد أراد الشّاعر في هذا البيت أن يُؤكِّدُ العَجزَ البشريّ أمامَ المَوت الّذي لا يقفُ شيءٌ في وجهه، مهما بلَغَت قوّة ذلك الشّيء، وعَظُمَ شأنه.

إنّ التغايُرَ الإيقاعيّ شكّلَ فُسحةً دلاليّةً سَمَحتْ للمبدِع بإحاطة المقاصدِ الشّعريّة والإبلاغيّة بأسلوبٍ فنّيٍّ كان الجناسُ وسيلةً إيجابيّةً وفاعلةً في تحقيق تلك المقاصد، والوصول إلى ذهن المتلقّي بطريقةٍ سهلةٍ واضحةٍ ومؤثّرةٍ.

القسم الثّالث:

الاختلاف في هيئة الحروف: ويكون إذا اختلف اللّفظان في هيئة الحروف الحاصلة من الحركات والسّكنات والنّقط، وله ضربان: محرّفٌ، ومصحّفٌ.

أ – الجناس المُحَرَّف:

هو ما اختلف فيه اللّفظان في الحركات والسّكنات، واتّفقا في عدد الحروف وترتيبها، سواءٌ أكانا اسمَيْن أم فعلَيْن أو غير ذلك. ويُمكن أن نقفَ على أمثلةٍ لهذا الجناس في شعر ابن الحدّاد نستنطقُ من خلالها الأثر الدّلاليّ والإيقاعيّ لهذا النّوع في بناء الخطاب الشّعريّ، فمن ذلك قوله – من البسيط–[3]:

خُنْ عَهدَها مِثْلَ ما خانَتْكَ مُنْتَصِفاً وامنَحْ هَـواها بِنِسْيَانٍ وسُلْوانِ

فالغِيْدُ كالرَّوضِ فِيْ خَلْقٍ وفي خُلُقٍ إنْ مَرَّ جانٍ أَتَى مِنْ بَعْدِهِ جانِ

إنّ ما قُلْناهُ في الأنواع السّابقة من الجناس يُمكننا أن نقوله هنا، إلّا أنّ القَصديّة أو–لِنكُنْ أقلّ حدّةً في الحُكم– التّداعي الواعي المركّز يبدو أكثر فاعليّةً في جناس التّحريف وكذلك التّصحيف، صحيحٌ أنّ انقيادَ الإيقاع العَروضيّ للمبدِع قد يكون أسهل مِن انقياد الإيقاع اللّفظيّ، إلّا أنّ ما يَطرأ على تلك الأوزان العَروضيّة من زِحافاتٍ وعللٍ ما هو إلّا تطويعٌ لإيقاع الألفاظ والكلمات داخل الإيقاع الأوسع وهو إيقاع البحر الشّعريّ.

إنّ الخَبنَ (حذف الثّاني السّاكن) الّذي طرأ على تفعيلة البسيط (فاعلن) فأصبحت (فعِلن)، ليسَ حاصل عمليّةٍ رياضيّةٍ بِقَدر ما هو ناتج عمليّةٍ إبداعيّةٍ لا شعوريّةٍ أو شعوريّةٍ تتأتّى نتيجة التّراكم اللّفظيّ والدّلاليّ الخلّاق للغة التّواصل الإبداعيّ والشّعريّ؛ بمعنًى آخر: إنّ إيقاع الألفاظ هو النّواة الأولى لإيقاع البحور الشّعريّة، ولذلك فإنّ معاني ودلالات تلك الألفاظ لا ينبغي لها أن تكون محدودةً لكي لا يَعصى أيّ معنًى من المعاني عند استعماله من قِبَل المُبدع داخل نصٍّ شعريٍّ ينتمي – مثلاً– إلى البحر البسيط أو لغيره. ولذا فإنّنا نجد الزّحافات والعلل، كما نجد عيوباً شعريّةً، و ذلك كلّه يرجع في الحقيقة إلى إيقاع الألفاظ داخل النّصّ الشّعريّ، كما يَرجع إلى المعنى والإحساس والانفعال الإبداعيّ وإلى التّأثّر والتّأثير بالمكوّن اللّغويّ (الدّالّ والمدلول) للخطاب الإبلاغيّ والتّواصل الإبداعيّ.

ومن أمثلة جناس التّحريف قول ابن الحدّاد – من الكامل–[4]:

---

[1] – **ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص279.**

[2] – **ابن منظور، جمال الدّين محمّد بن مكرم الإفريقيّ، *لسان العرب*، دار صادر، لبنان، م/11، ص569.**

[3] –**نفسه، ص293.**

[4] – **ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص302.**

والجِدُّ دُونَ الجَدِّ ليسَ بنَافِعٍ والرُّمْحُ لا يَمضِي بغيرِ سِنانِهِ

الجناسُ المُحرَّف جاء بين لَفظَي (الجِدّ) و (الجَدِّ)؛ فاتّفاقُ اللّفظَيْن في الإيقاع اقتضى حصول زِحاف الإضمار داخل البحر الكامل، وهو تَسكين الثّاني المتحرّك، ولا يعني ذلك أنّ جناس التّحريف يقتضي دائماً حصول الزّحاف داخل البحر الشّعريّ، إلّا أنّ القَصدَ من قولنا السّابق هو الوقوف على خصوصيّة إيقاع اللّفظ في جناس التّحريف. أمّا فيما يتعلّق بالإيقاع الدّلاليّ فيبدو أنّ السّياق العامّ والنّظام اللّغويّ للبيت الشّعريّ كجزءٍ، وللنّصّ أو للقصيدة ككُلٍّ هو الّذي يُحدّد الإيقاع الدّلاليّ للألفاظ؛ ذلك أنّ السّياق " هو النّصّ الآخر، أو النّصّ المُصاحب للنّصّ الظّاهر، وهو بمثابة الجسر الّذي يربط التّمثيل اللّغويّ ببيئته الخارجيّة " [1]، كما أنّ النّظام اللّغويّ هو " مجموعةٌ من الفوارق الصّوتيّة المتآلفة مع مجموعةٍ أخرى من الفوارق الفكريّة، إلّا أنّ هذه المقابلة بين عددٍ من الرّموز السّمعيّة وعددٍ آخر من الأفكار تولِّدُ نظاماً مِنَ القِيَم الخلافيّة، هذا النّظام هو الّذي يُمثّل الرّابطة الفعّالة بين العناصر الصّوتيّة والنّفسيّة داخل كلّ رمزٍ "[2].

ب – الجناس المُصحّف:

هو ما اختلف فيه اللّفظان في نقط الحروف، واتّفقا في عدد الحروف وترتيبها، ويندرُ هذا النّوع في شعر ابن الحدّاد، ومنه قوله – من الكامل–[3]:

عُجْ بالحِمَى حيثُ الغِياضُ الغِيْنُ فعَسى تَعِنُّ لنا مهاةُ العِيْنُ

إنّ إيقاع الجناس يتوقّف على تمَوضعه داخل البيت الشّعريّ، فمجيئه في ضَربِ البيت وعَروضه يمنح تنغيماته إيقاعاً مُضاعفاً، ولاسيّما عندما تعزّز القافية حضورها عبر حركاتها كالرّويّ المُطلَق، والوَصل، وغيرها من الحركات الّتي تمنح الجناسَ قوّةً إيقاعيَّةً مضاعفةً ليستحيل الجناس جِرساً يقرَعُ أذن المتلقّي، ويلفت انتباهه إلى العلاقات الدّلاليّة المرجوّة من هذا التّنغيم المتكرّر.

القسم الرّابع:

الاختلاف في ترتيب الحروف: ويُطلَق عليه اسم جناس القلب، وهو على ضربَيْن: قلب الكلّ، وقلب البعض، ولم نجدْ سوى مثالاً واحداً للضّرب الأوّل؛ إذ يقول ابن الحدّاد – من الطّويل–[4]:

ففي أَنْفُسِ الحُسَّادِ منها هَزاهِزُ وفي ألسُنِ النُّقَّادِ منها زَهَازِهُ

إنّ القصد من هذا المثال هو الوقوف على أثر البناء الصّوتيّ للأحرف، ودور ذلك البناء في رسم ملامح المعاني صَوتيّاً في ذهن المتلقّي، فالوَقفُ الّذي يحصلُ بينَ شَطرَي البيت يُعطي انطباعاً للمتلقّي بالتّوازن الصّوتيّ، ولاسيّما أنّ تفعيلة العَروض والضّرب في البحر الطّويل متساويتان، وبتعبيرٍ آخر: إنّ مخارج أصوات الأحرف في هذا الجناس تعمّق الإحساسَ بوجوده داخل البيت الشّعريّ، وتحضّ القارئ على البحث عن آثار هذا التّأثير الصّوتيّ في

---

[1] – **نور عوض، د. يوسف، *علم النّصّ ونظريّة التّرجمة*، ط/1، دار الثّقة للنّشر والتّوزيع، مكّة المكرّمة، (1410هـ)، ص29.**

[2] – **فضل، د. صلاح ، *نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ*، ط/1، دار الشّروق، مصر، (1419هـ – 1998م). ص27.**

[3] – **ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص265. الغياض: جمع غَيْضَة، الأجمة ومجتمع الشّجر. الغِين: كثيرة الورق والملتفّة الأغصان. وجناس التّصحيف هذا هو الوحيد الّذي وجدْناه في ديوان ابن الحدّاد.**

[4] – **ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص304. زهازه: كلمةٌ غير عربيّةٍ يستعملها الفُرس عند استحسانهم الشّيء، واستعملها الشّاعر ليُظهرَ استحسان النّقّاد لشعره، وانتشار شهرته في معظم الأقطار.**

الجانب الدّلاليّ، كما تدفع القارئ إلى محاولة الكشف عن آليّة حدوث مثل هذا الجناس، هل جاء من باب القصديّة، أم أنّ الشّاعر انقادَ لا إراديّاً إلى هذا الاستخدام!

على أيّة حالٍ، إنّ قضيّة التّداعي الواعي الّتي تحدّثْنا عنها فيما سبقَ من أمثلةٍ عن الجناس تبدو أقرب إلى تأويل حصول مثل هذا النّوع منه، إلّا أنّ المهمّ في ذلك كلّه انسجام مخارج أصوات الحروف في حدوث هذا الجناس، لأنّ التّغاير في المخارج يجبُ ألّا يكون عبثيّاً أو بعيداً عن ذهن المتلقّي؛ ففي المثال السّابق نجد أنّ ابن الحدّاد خرجَ على اللّغة العربيّة وجاء بلفظٍ فارسيٍّ ليؤدّي الدّلالة الّتي يرمي إليها، صحيحٌ أنّ ذلك يدلّ عل ثقافةٍ واسعةٍ، إلّا أنّ تلك الدّلالة لها حدودٌ تتوقّف على عتباتِ المتلقّي، والمتلقّي هو الفيصل في عمليّة استحضار ألفاظٍ من ثقافاتٍ أخرى، كما أنّه الهدف الرّئيس لكلّ عمليّة تواصل قصديٍّ، فبالعودة إلى القصيدة نجد أنّها في المديح، وهو – هنا– في البيت الشّاهد يريد أن يفنّدَ ما قيلَ عنه، ويثبتَ سَبقَه وقدرته الشّعريّة، وقد أصابَ من جهةٍ وأخطأ مِن جهةٍ أخرى؛ أصابَ في كون المتلقّي ماثلاً أمامه، أو في زمانه على أقصى تعبيرٍ، وأخطأ في اقتصاره على ذلك؛ لأنّ القصيدة الخالدة تحتاجُ متلقّياً لا يموت، فإذا مات المتلقّي ماتت معه القصيدة.

إذن؛ جناس القلب يجبُ أن يمتلك الانسجام الصّوتيّ، والقُدرة الإيضاحيّة، ولعلّ في المثال السّابق ما يُوحي بذلك، صحيحٌ أنّ استعمال ابن الحدّاد لم يكن بهذا الحجم من البُعد عن ثقافة المتلقّي، وقد نبدو وكأنّنا تجاوزْنا الخطوط الحُمر في أحكامنا السّابقة، إلّا أنّ التّنويه على كيفيّة استعمال القلب اللّغويّ ضروريٌّ في مسألة الجناس، ولاسيّما إذا استذكرْنا الكُتب والمعاجم الكثيرة الّتي أُلِّفَت في هذا الموضوع، كما أنّ السّعيَ إلى تحقيق الإيقاع ليس أمراً سهلاً لأنّه " من أصعب الآليّات المتحكِّمة في النّصّ الشّعريّ؛ لأنّه يقوم على دعامة التّوازي بين المحورَيْن الصّوتيّ والدّلاليّ "[1].

ثالثاً: جناس المشابهة:

وهو نوعٌ من المشاكلة الصّوتيّة الّتي تقتربُ في تكوينها اللّغويّ من الجناس الأصليّ أو المباشر القائم على التّشابه الشّكليّ والصّوتيّ، ولكن دونَ أن تصل حدّ ذلك التّشابه؛ إذ يُمكن لهذا التّجانس أو التّشاكل الصّوتيّ أن يستغرِقَ دلالاتٍ جديدةً تتجاوزُ في مضمونها ودلالاتها الجناس المباشر، ليبقى السّياقُ القاسمَ المشتركَ الّذي يضعُ حدوداً لتلك الدّلالات مهما تباعدَتْ أو تقاربتْ بين المتجانسَيْن.

ومن أمثلة هذا الجناس في شعر ابن الحدّاد قوله – من البسيط–[2]:

وتـلكَ عنقاؤُنا وَافَـتْكَ مُـغْـرِبَـةً بِحُسْنِها فـاستَوَى الـــعِقْبَانُ والـحِدَأُ

بِدْعٌ مِنَ النَّظْمِ مَوشِيُّ الحُلَى عَجَبٌ تُنْسِي الفُحولَ وما حاكُوا وما حَكَأُوا

يسعى الشّاعر في هذَيْن البَيتَيْن إلى إثباتِ ذاته الإبداعيّة أمام الممدوح (المعتصم بن صمادح)، فشعرهُ عجيبٌ متميّزٌ كطائر العنقاء الأسطوريّ الّذي لا يشبهه طائرٌ آخر، ولعلّ في المعجم الدّلاليّ المستخدم في هذَيْن البَيتَيْن إشارةً إلى الصّراع القائم في بلاط الممدوح حول تأكيد الأفضليّة أو الاستحقاق الإبداعيّ لأدباء البلاط الملكيّ. وقد جاءَ البيت الثّاني ليُثبتَ هذه الفكرة الّتي يسعى الشّاعر إلى إيصالها لممدوحه، فقصائدهُ تفوقُ قصائد فحول الشّعراء، ولعلّ في جناس المشابهة ما يؤدّي هذه الدّلالة تماماً، فالأصل اللّغويّ لِلَفظَي الجناس مختلِفٌ، وعليه فإنّ هناك اختلافاً دلاليّاً يُحقّق غرضه في ذهن المتلقّي؛ لأنّ حِياكة القصيدة يعني نَسجها وتأليفها، أمّا الحَكَأُ فيعني إحكام العُقد، وشدّها، ولكنّ

---

[1] – **الغرفي، حسن، *حركيّة الإيقاع في الشّعر العربيّ المعاصر*، ط/1، إفريقيا الشّرق، مصر، (2001م)، ص60.**

[2] – **ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص136. الحِدَأ: جمع حِدَأة، طائرٌ مِن أصيَد الجوارح في عهد النّبيّ سُليمان عليه السّلام. انظر: الحسَينيّ الزّبيديّ، *تاج العروس*، ج/1، ص188.**

هذا الاختلاف في أصل الاشتقاق لا يعني التّضادّ في الدّلالة، وهنا يكمن دَور السّياق الّذي يفسِّر للمتلقّي العلاقة الجامعة بين ألفاظ جناس المشابهة، كما يُفسِّر للألفاظ ذاتها الأبعاد الدّلاليّة الّتي تجمع بين متجانسَيْن ينتمي كلٌّ منهما لجذرٍ لغويٍّ مغايرٍ عن الآخر. وعليه فإنّ حياكة القصيدة يستلزم من المُبدع إحكامَها وشدّ دلالاتها بعضها إلى بعضٍ لكي تحقّق غايتها التّواصليّة والحواريّة مع العالم الدّاخليّ للذّات الشّاعرة، وكذلك مع العالم الخارجيّ لجمهور المتلقّين.

وكذلك فإنّ للمستوى الإيقاعيّ حضوره في جناس المشابهة، حيث تتقاربُ أنغامُ الألفاظ المتجانسة لتصلَ حدّ الإيهام المعجميّ، بمعنى أنّ المتلقّي قد يحتاجُ تفسيراً ليصِلَ إلى جذر اللّفظَيْن المتجانسَيْن، إلّا أنّ حضور العلاقات السّياقيّة، وقُدرة المبدع على احتواء دلالات الألفاظ من خلال وسائل التّماسك النّصّيّ يُخَفّفُ ذلك الإيهام ويحوّل مسارَه – إيقاعيّاً ودلاليّاً– ليصبّ في خدمة القَصد الإبلاغيّ الّذي يسعى إليه المبدع. ومن ذلك قول ابن الحدّاد – من مجزوء الوافر –[1]:

عساكِ بِحَقِّ عِيسَاكِ مُرِيْحَةَ قَلْبِيَ الشَّاكِي

فالتّجانُس بين لفظَي (عساكِ) و(عيساك) قد يُوهم المتلقّي بأنّ الجَذرَ اللّغويّ الّذي يجمع بينهما واحدٌ، إلّا أنّ الأولى تعود للجذر الثّلاثيّ (ع، س، ي)، والثّانية تعود للجذر الثّلاثيّ (ع، ي، س). قد تبدو مثل هذه التّعليقات على الجَذر اللّغويّ باهتةً، إلّا أنّ القَصد من ذلك هو إثارة قضيّةٍ دلاليّةٍ تخصّ جناس المشابهة، وهي جماليّة الهندسة البنائيّة لألفاظ الجناس، تلك الجماليّة الّتي لا يُمكن أن يصلَ إليها المبدع بسهولةٍ، وإن تمكّنَ من الوصول إليها فإنّه سيجد نفسه أمام قواعد الإيقاع الخارجيّ للنّصّ الإبداعيّ/ القصيدة، وكذلك سيواجه القُدرات الدّلاليّة للألفاظ داخل سياقٍ لغويٍّ لا يَجدرُ به إلّا أن يكون إبداعيّاً.

ومن جناس المشابهة قول ابن الحدّاد – من الكامل–[2]:

لا تَرجُ إبقاءَ البَقاءِ على امرئٍ كلُّ النّفوسِ تَحلُّ أَفنِيَةَ الفَنا

تَـجِدُ الـحياةَ نَفيسَـةً، ونُفوسُـنا غُرباءُ تَرغَبُ عِندَها مُتَوَطَّنا

يبدو فنّ الجناسُ واضحاً في هذَيْن البَيتَيْن، إلّا أنّ القَصدَ فيهما إلى جناس المشابهة بين لفظَي (غرباء / ترغب)، فالإنسانُ غَريبٌ عابِرٌ في هذه الحياة، ولا بدّ له أن يتذكّر ذلك دائماً إذا أراد أن يتّخذَ منها موطناً له. إنّ فنّيّة هذا الجناس تكمنُ في الضّدّيّة الّتي يتمتّع بها لفظ (ترغب)، إذ يُمكن أن تكون بمعنى (تُعرض)، فالنّفوس في الحياة (غريبةٌ) ونتيجةً لغرابتها تُعرِضُ عن البقاءِ في الحياة فتفارقها.

ويُمكن أن تدخلَ المشاكلة الصّوتيّة للجناس في بابٍ آخر للتّشكيل الإيقاعيّ كالتّصدير مثلاً، ومن ذلك قول ابن الحدّاد – من البسيط–[3]:

يجيءُ كالهَصِرِ الفَضْفاضِ مُقتَتِلاً أَصَمُّ كالأرقَمِ النّضنَاضِ إذْ يَجَأُ

فالتّجانس الإيقاعيّ بين لفظَي (يجيءُ) و(يجأُ) جاء مُحقّقاً لشُروط فنٍّ آخر هو التّصدير، ويُسمّى في بابه (تصديرُ الطّرفَيْن)، إلّا أنّ التّشاكُل الّذي يحكمُ علاقات جناس التّصدير هو تشاكلٌ لغويٌّ بحتٌ، وعليه فـ " إنّ التّرجيع الصّوتيّ الّذي تقوم عليه كلّ موسيقى هو في موسيقى الألفاظ أوضح مظهراً وأبلغ خطورةً ذلك أنّه يتّصل باللّفظ أي

---

[1] – **نفسه، ص241.**

[2] – **ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص281. ويُمكن أن نجد أمثلة هذا الجناس في: ص 123، 136، 138، 180، 233، 250، 279، 280، 286.**

[3] – **نفسه، ص135.**

بالإطار الصّوتيّ الّذي يمثّل الوحدة الدّنيا، وفي اللّفظ تبدأ عمليّة التّفاعل بين الدّلالة اللّغويّة والدّلالة السّياقيّة" [1]. ولعلّ من مفرزات ذلك التّفاعل حدوث مثل هذه التّقارُبات اللّفظيّة والشّكليّة، ولعلّه أيضاً سببٌ رئيسٌ في التّقسيمات الّتي طرأتْ على فنون البديع. إلّا أنّه يجبُ الاعتراف ونحن في حضرة السّياق أنّ فنّ الجناس يشكّل التّربة الخصبة لإيقاع النّصّ الإبداعيّ، كما أنّه يتجاوز الإيقاع الخارجيّ ليشكّلَ بُعداً دلاليّاً جديداً يمنَح النّصّ حركيّةً وديناميّةً تتماشى وتعدّدَ آراء المتلقّين على اختلافِ ثقافاتهم وتطلّعاتهم.

جناس الاشتقاق:

هو تشاكلٌ صوتيٌّ وتشابهٌ أصليٌّ في الجذر اللّغويّ للّفظَيْن المُتجانسَيْن، ولكنّ ذلك التّشابه في الجذر اللّغويّ لا يعني تشابه الدّلالة، ذلك أنّ العلاقات الّتي يكوّنها السّياق، والتّماسك النّصّيّ الّذي تؤلّفه الجمل هو ما يحدّد معايير ذلك التّشابه اللّغويّ والصّوتيّ، والتّقارب الدّلاليّ والتّعبيريّ.

ومن أمثلة هذا الجناس في شعر ابن الحدّاد قوله – من الطّويل–[2]:

وتَيْمَاءُ للقَلبِ المُتَيَّمِ مَنزِلٌ فَعُوجَا بِتَسْلِيْمٍ على سَلَماتِها

إنّ تشارُك لَفظَي الجناس في الجذر اللّغويّ لا يعني تكرار المعاني أو تنويعَ الدّلالات وحسب، بل إنّ ذلك التّشارك قد يَرقى إلى درجة المُغايَرة الكُلّيّة للمعنى المَعروض عبر الجناس، فالتّيماء – هنا– إشارةٌ إلى الفلاة والبادية، والمتيّم هو المحبّ والعاشق، كما أنّ التّسليم هو التّحيّة، بينما (سلماتها) فإنّها تدلّ على الأشجار الموجودة حول منزل المحبوب / الممدوح. وهنا نستذكرُ قضيّة التّداعي الواعي لألفاظ الجناس، فاستعمال الشّاعر للفظ (تيماء) يُوحي لمخزونه الفِكريّ – وهو العاشق الهائم– بلفظ (المتيّم)، كما أنّ استحضار مشهد ديار المحبوب يُوجبُ على المحِبِّ / الشّاعر التّحيّة والسّلام، وهذا ما أدّى به لاستحضار لفظ (سلماتها)، ولاسيّما أنّ مثل هذا المشهد من تحيّةٍ وتسليمٍ على ديار المحبوب هو مشهدٌ كلاسيكيٌّ وأنموذجيٌّ لدى كثيرٍ من شعراء العَرب منذ زمنٍ بعيدٍ وربّما حتّى يَومنا هذا.

وفيما يخصّ الإيقاع الخارجيّ لهذا الجناس، فممّا لاشكّ فيه أنّ التّشاكل الصّوتيّ يبدو واضحاً مع وجود مغايرةٍ بسيطةٍ قد تؤدّي لتطويل النّغمة أو اختصارها، وذلك كلّه يدخل في باب المؤثّرات السّمعيّة للخطاب الإبداعيّ، ويسترعي انتباه المتلقّي، كما يُشكّلُ مُتنفَّساً للمبدع ذاته، ولاسيّما في حالاتٍ خاصّةٍ كحالة الإلقاء المباشر للقصيدة.

ومن جناس الاشتقاق قول ابن الحدّاد من الطّويل–[3]:

أَيَا شَجَراتِ الحَيِّ مِن شَاطئ الوادي سَقاك الحَيا سُقْيَاكِ للدَّنِفِ الصَّادي

....

فَيَا شَجراتٍ أَثْمَرَتْ كلَّ لَذّةٍ جَناكِ لَذيذٌ لَو جَنَيْتِ على الغَادي

يُمكن للمتلقّي في البيت الثّاني أن يُخمّنَ حدوث الجناس بين لفظَي (جناك، وجَنيت)؛ ذلكَ أنّ الاشتقاق الجامع لحدوثه يُسهّلُ عمليّة التّوقّع لدى المتلقّي، كما أنّ التّجانس اللّفظيّ يَرقى إلى فنٍّ آخر، هو فنّ الطّباق على الرّغم من انتماء الأوّل للفنون اللّفظيّة والثّاني للفنون المعنويّة – حسب التّقسيمات البلاغيّة لفنون البديع– إلّا أنّ المعاني الّتي

---

[1] – الطّرابلسيّ، محمّد الهادي. *خصائص الأسلوب في الشّوقيّات*، ط/1، منشورات الجامعة التّونسيّة، (1981م)، ص73.

[2] – ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص162. أرض تيماء: فلاة، قفرة مضلّة للسّاري. والمتيّم: مَن اشتدّ به الوجد حتّى ذهب عقله. سلماتها: شجَرٌ ليسَ من عظام الشّجر ولا من عِضاتِها. انظر (ت، ي، م): الحسَينيّ الزّبيديّ، *تاج العروس*، ج/31، ص348 وما بعدها. وكذلك الجذر الثّلاثيّ (س، ل، م): نفسه، ج/32، ص380.

[3] – نفسه، ص205.

تبنيها إيقاعات الألفاظ ترسمُ دلالات الطّباق في البيت الشّعريّ؛ فنداءُ الشّاعر ومخاطبته الشّجراتِ المثمرةَ (جناكِ لذيذٌ) فيه رمزٌ للحياة الرّغيدة، أمّا التّمنّي (لو جَنيْتِ) ففيه تلويحٌ بالتّخلّص من ذلك الغادي الّذي يُعكّر صفوَ اللّقاء بين المحبّ والحبيب.

إنّ العرضَ السّابق لفنّ الجناس، وتأويله بعلاقاتٍ دلاليّةٍ مع فنّ الطّباق قد يبدو متكلّفاً بالنّسبة للقارئ، إلّا أنّ القَصدَ من ذلك العَرض التّأكيد على تجاوز فنّ الجناس لحدود الإيقاع الخارجيّ، وقُدرته على نسجِ علاقاتٍ دلاليّةٍ مع فنونٍ أخرى لتشكيل صُورةٍ بلاغيّةٍ ترقى إلى درجات الإبداع والتّأليف. ولعلّ في التّقسيمات الّتي نجدها في فنّ الطّباق من طباقٍ معنويٍّ، وطباقٍ مجازيٍّ، وطباقٍ خفيٍّ، ما يُفسّر شَرْحَ ما ذهبْنا إليه في البيت السّابق[1].

أضِفْ إلى ذلك فإنّ التّوافقَ في الجَذر اللّغويّ لألفاظ الجناس يؤسِّسُ في ذهن المتلقّي لفنّ الإرصاد أو التّسهيم، ولاسيّما إذا كان اللّفظُ المُجانِسُ للآخر في مَوضِع الضّرب من البيت الشّعريّ (آخر كلمةٍ في البيت).

ومن الأمثلة على ذلك قول ابن الحدّاد – من الطّويل–[2]:

وإنْ تَبْغِ إحسَاناً وإحمادَ مَقْصَدٍ فَحَسبُكَ أنْ تَلقَى ابنَ مَعْنٍ مُحمَّدا

يُمكن للمتلقّي من خلال العلائق الإيقاعيّة والدّلاليّة لجناس الاشتقاق أن يَصِلَ إلى ضَربِ البيت، ولاسيّما أنّ المَقام الّذي قِيْلَت فيه واضِحُ الدّواعي والمقاصد، وبذلك فهو يمثّل في البيت الشّعريّ مرتكزاً إيقاعيّاً أوّلاً ودلاليّاً ثانياً، ويُمكن أن يَصِلَ في حدوده الإيقاعيّة حدّ القافية، على الرّغم من كونه جزءاً من عالم الإيقاع الّذي تتمتّع به اللّغة الإبداعيّة في نصٍّ شعريٍّ، كما أنّه يشكّل في حدّ ذاته الدلالة الكُبرى داخل مجموعة الدّلالات الّتي تضمّنها الخطاب الإبداعيّ.

وقد تعدّد حضور هذا الجناس في شعر ابن الحدّاد بين تأكيدٍ على الدّلالة ذاتها، وتنويعٍ في دلالاتٍ أخرى، وذلك ضمن عمليّة التّجانس والتّشاكل القائم على علاقات الاشتقاق.

وهكذا فإنّ " الفعاليّة الإيقاعيّة لهذه الظّواهر ليسَت بسيطةً أو عَرَضيّة؛ بَل هي ركنٌ هامٌّ في بناء العمل الفنّيّ، بوَصفهِ كُلّاً مُتكاملاً، ولا رَيبَ أنّ دَورها الإيقاعيّ له شَأنٌ كبيرٌ، فهو أبرزُ خصائصها الفنّيّة، لأنّ نظرةً سوْيعةً في تكوينها الفنّيّ أو المعنويّ تجعلنا نُدرِكُ أنّها تقومُ أساساً على نُظُمٍ إيقاعيّة تتمثّل في عناصر يُمكن أن تنضَويَ تحت مبدأَي: التّشابه والاختلاف، أو الوحدة والتّنوّع " [3]، أو غيرها مِن المبادئ الّتي يقومُ عليها البناء الإيقاعيّ، وكذلك الدّلاليّ، للنّصّ الشّعريّ.

الخاتمة:

نستطيعُ ممّا سبَقَ أن نضعَ شروطاً لكي يُحقّقَ الجناس غاياتِه البلاغيّةَ مِن إيصالٍ للمعنى، وتأثيرٍ في الجمهور، وذلك بأن يكون بعيداً عن الصّنعة والتّكلّف، وألّا يكون الهمّ فيه البحث عن الإيقاع، والانحدار إلى الغموض؛

---

[1] – انظر: ، وللمزيد من الشّرح والتّوضيح انظر: ابن أبي الإصبع المصريّ، *تحرير التّحبير*، ص115، و المدنيّ(ت1120هـ)، السّيّد عليّ صدر الدّين بن معصوم. *أنوار الرّبيع في أنواع البديع*، حقّقه وترجم لشعرائه: شاكر هادي شكر، ط/ 1، مكتبة العرفان، العراق، (1969م) ، ج/2، ص39.

[2] – ابن الحدّاد، *الدّيوان*، ص191. ويُمكن أن نجدَ حضور جناس الاشتقاق في: ص 132، 136، 162، 165، 175، 192، 266.

[3] – حمدان، د. ابتسام أحمد، *الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ في العصر العبّاسيّ* ، ط/ 1، دار القلم العربيّ، سوريا، (1418هـ–1997م)، ص289.

لأنّ المعنى لا يقف على الجناس، فعندما ينبع الجناس من عفويّة الشّاعر ودفقته الشّعريّة يصل إلى المعنى ويلامس بإيقاعاته أذن المتلقّي، فيحدث في نفسه اهتزازاً تطرب له القلوب والعقول، وكان (الجرجانيّ) قد أشار إلى ذلك عندما قال[1]:" إنّك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حَسَناً، حتّى يكون المعنى هو الّذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، .. ومن ههنا كان أحلى تجنيسٍ تسمعُه وأعلاه، وأحقّه بالحُسن وأَولاهُ، ما وقع من غير قصد المتكلِّم إلى اجتلابه، وتأهُّبٍ لطلبه، ... ولن تجدَ أيمن طائراً، وأحسن أوّلاً وآخراً، وأهدى إلى الإحسان، وأجلبَ للاستحسان، من أن تُرسلَ المعاني على سجيّتها، وتَدَعها تطلب لأنفسها الألفاظَ، فإنّها إذا تُرِكَت وما تُريد لم تكتسِ إلّا ما يليق بها، ولم تَلبَس من المَعارض إلّا ما يَزينها، فأمّا أن تضعَ في نفسكَ أنّه لا بُدّ أن تُجنّسَ أو تَسْجعَ بلفظَيْن مخصوصَيْن، فهو الّذي أنت منه بِعَرَضِ الاستكراه ".

تلك هي الحدود الّذي جعل منها (الجرجانيّ) مقياساً لبلاغة الجناس؛ إذ ليس الأثر الإيقاعيّ، أو التّشابه اللّفظيّ هو الّذي يُعطي صور الجناس رونقها، بل المعنى هو الحدّ الّذي يجب أن تتطلّع إليه أنواع الجناس جميعُها، فهو الرّسالة الّتي يبثّها الشّاعر ويأمل أن يجدَ في جمهوره مَن يتقّبلها ويفسّرها ويفكّ معالمها.

وفيما يخصّ ابن الحدّاد ولغته الشّعريّة فيُمكن أن نقعَ على استخداماتٍ غير مألوفةٍ للّغة العربيّة، ولعلّ ذلكَ مردّه إلى الزّمان والمكان اللّذَيْن أثّرا على ألفاظه حتّى بدَتْ خارجةً على اللّغة العربيّة، كلفظة (زهازه) الّتي أشرْنا إليها في جناس القَلب، إلّا أنّ ذلك لا يَعني سَلب شعريّة المبدع أو الحدّ من ثقافته العربيّة بقَدر ما يعني توجيهه الخطاب إلى جمهورٍ يشتركُ معه في الزّمان والمكان، والقول بأنّ القصائد المبدعة خارجةٌ على الحدود الزّمانيّة والمكانيّة لا يُلغي الالتزام بثقافة المتلقّي في عصرٍ محدّدٍ وبيئةٍ محدّدةٍ أيضاً.

وعلى الجهة المقابلة لهذا الكلام نقول: إنّ التّشكيلَ الصّوتيّ لفنّ الجناس يَخرجُ في كثيرٍ من الأحيان على إسارِ القيود الوزنيّة، ومحاولة إخضاع هذا التّشكيل – وإن بَدَتْ مُجديةً– للدّراسة الوزنيّة الّتي تخصّ تفعيلات البحور الشّعريّة لا يصبُّ إلّا في إطار البُعد الجماليّ للتّنويع الصّوتيّ القائم على التّشابه، كما يؤكّد على جماليّاتٍ أخرى تخصّ تفعيلات الشّعر العربيّ، وتدعو للتّمسّك بها. ولعلّ في الخَرق الّذي نجدهُ في تفعيلات الشّعر وجوازاته مِن عِلَلٍ وزِحافاتٍ وعيوبٍ في القوافي، وكذلك الخَرق الأخير الّذي أوجدتْه فنونٌ أخرى كشِعر التّفعيلة والخاطرة وغيرها.. لعلّ ذلك كلّه يُؤكّد أنّ جماليّات الإيقاع للفنون اللّفظيّة ليست بحاجةٍ إلى تَقنينٍ لنُظهِرَ دَورها وقُدرتها في بناء النّصّ الشّعريّ، فالجناس لم يكن له الدّور نفسه في الأمثلة الشّعريّة السّابقة؛ إذ يُمكن للمتلقّي الواعي أن يُعطي درجةً محدّدةً لكلّ جناسٍ وأن يقسم تلك الدّرجة إلى قسمَيْن: قسمٌ خاصٌّ بالإيقاع الخارجيّ وموسيقى الأحرف وأصواتها، وقسمٌ يتعلّق بالأثر الدّلاليّ وقُدرته على إيضاح المعنى واستنطاق الحالة المَعروضة، وهذا ما اتُّفِقَ على تسميته بالإيقاع الدّلاليّ / الدّاخليّ. ولعلّ ما جاء به صاحب أكثر النّظريّات حضوراً في الدّرس البلاغيّ يؤكّد العلاقة الجامعة بين الجِرس الصّوتيّ للجناس، والدّلالة الّتي يحملها، ذلك " أنّك لا تَستحسن تجانس اللّفظَيْن إلّا إذا كان موقع معنيَيْهِمَا مِن العقل موقِعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمىً بعيداً "[2] فوقعُ الصّوت لدى النّفْس لا يتوقّفُ على الصّوت نفسه بِقَدر ما يتوقّف على ظروفه المحيطة به؛ أي على مقدار ما بينه وبين ما قبله وما بعده من الأصوات من الانسجام، فإنّ هذه الأصوات تتآلف وتكوّن شبكةً محبوكة النّسيج، وإنّ الكلمة الّتي تستطيع أن تقع مَوقِع الرِّضا والقَبول لدى هذه الأصوات جميعها،

---

[1] – **الجرجانيّ، *أسرار البلاغة*، ص11و14 وما بعدها.**

[2] – **الجرجانيّ، *أسرار البلاغة*، ص7.**

وتنسجم معها كلّها في وقتٍ واحدٍ، هي الكلمة الّتي تظهر بمَظهر الفَوز الموسيقيّ " [1]. إنّ البناء الصّوتيّ للجناس يتشكل منه قدرٌ من التناغم والانسجام بين الحروف والكلمات، وذلك مظهرٌ من مظاهر الجمال في الأسلوب الّذي يعوّل في إدراكه على الحسّ والفطنة والذّوق للمبدع وللمتلقّي في آنٍ معاً.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

1 - ابن الجوزيّ (ت597هـ)، جمال الدّين بن عبد الرّحمن بن عليّ بن محمّد. زاد المسير في علم التّفسير، ط/3، المكتب الإسلاميّ، لبنان، (1404هـ - 1984م).

2 - ابن الحدّاد، الدّيوان، تحقيق: د. يوسف عليّ طويل، ط/ 1، دار الكتب العلميّة، لبنان، (1410هـ - 1990م).

3 - ابن الخطيب (ت 776هـ)، لسان الدّين، الإحاطة في أخبار غرناطة، تقديم ومراجعة وتعليق: بوزياني الدّرّاجيّ، ط/1، دار الأمل، الجزائر، (2009م).

4 - ابن فارس، أبو الحسين أحمد(ت395هـ). معجم مقاييس اللّغة. تحقيق وضبط: عبد السّلام هارون، ط/ 1، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، مصر، (1399هـ - 1979م).

5 - ابن المعتزّ، عبد الله. كتاب البديع، علّق عيه، إغناطيوس كراتشقوفسكي، ط/ 3، دار المسيرة، لبنان، (1402هـ - 1982م).

6 - ابن منظور، جمال الدّين محمّد بن مكرم الإفريقيّ، لسان العرب، دار صادر، لبنان، (د. ت).

7 - أبو ستيت، د. الشّحّات محمّد. دراسات منهجيّة في علم البديع، ط/ 1، دار خفاجي للطّباعة والنّشر، القاهرة، (1994م).

8 - الإيجي (ت756هـ)، عضد الدّين، الفوائد الغياثيّة في علوم البلاغة، تحقيق: عاشق حسين، ط/ 1، دار الكتاب اللّبنانيّ، لبنان، (1991م).

9 - البابرتيّ (ت786هـ)، محمّد بن محمّد بن محمود بن أحمد، شرح التّلخيص، تحقيق: د. محمّد مصطفى رمضان صوفيه، ط/1، المنشأة العامّة للنّشر والتّوزيع، ليبيا، (1983م).

10 -التّلمسانيّ، أحمد بن محمّد المقرّيّ. نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، حقّقه: د. إحسان عبّاس، دار صادر، ط/1، لبنان، (1388هـ - 1968م).

11 -ثعلب، أبو العبّاس أحمد بن يحيى (ت 291هـ). قواعد الشّعر، تحقيق: د. رمضان عبد التّوّاب، ط/ 2، مكتبة الخانجي، القاهرة، (1367هـ - 1948م).

12 -جاكوبسون، رومان قضايا الشّعريّة، تر: محمّد الولي، ومبارك حنون، ط/ 1، دار طوبقال، المغرب، (1988م).

13 -الجرجانيّ، عبد القاهر. أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمّد شاكر، دار المدنيّ بالقاهرة، مصر، (د. ت).

[1] - **انظر: خلف الربيعي، د. حامد صالح، *مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء*، جامعة أم القرى، المملكة العربيّة السّعوديّة، (1416هـ - 1996م)، ص183.**

14 -حمدان، د. ابتسام أحمد، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ في العصر العبّاسيّ، ط/ 1، دار القلم العربيّ، سورية، (1418هـ-1997م)،

15 -الحنبليّ، مرعي بن يوسف، القول البديع في علم البديع، تحقيق: محمّد بن عليّ الصّامل، ط/ 1، كنوز إشبيليا للنّشر، الرّياض، (2004م).

16 -خلف الربيعي، د. حامد صالح، مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، جامعة أم القرى، المملكة العربيّة السّعوديّة، (1416هـ - 1996م).

17 -الزّبيديّ(ت817هـ)، محمّد مرتضى الحسينيّ. تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق: مصطفى حجازيّ، راجعه: عبد السّتّار أحمد فرّاج، ط/1، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، (1393هـ - 1973م).

18 -الزّركليّ، خير الدّين. الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرّجال والنّساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ط/15، دار العلم للملايين، لبنان، (أيّار/2002م).

19 -السّكّاكيّ (ت626هـ)، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمّد بن عليّ، مفتاح العلوم. ضبطه وشرحه: نعيم زرزور، ط/2، دار الكتب العلميّة، لبنان، (1407هـ - 1987م).

20 -سلطان، د. منير، البديع تأصيل وتجديد، ط/1، منشأة المعارف بالاسكندريّة، مصر، (1986م).

21 -شرتح، عصام. ظواهر أسلوبيّة في شعر بدويّ الجبل، ط/ 1، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (2005).

22 -الشّنتريني، أبو الحسَن عليّ بن بسّام. الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: د. إحسان عبّاس، ط/ 1، دار الثّقافة، بيروت، (1417هـ - 1997م).

23 -الطّرابلسيّ، محمّد الهادي. خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، ط/ 1، منشورات الجامعة التّونسيّة، (1981م).

24 -العلويّ، يحيى بن حمزة. الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: د. عبد الحميد الهنداويّ، ط/1، المكتبة العصريّة، لبنان، (1423هـ - 2002م).

25 -عليّ السّيّد، د. عزّ الدّين، التّكرير بين المُثير والتّأثير، ط/2، عالم الكتب، لبنان، (1407هـ - 1986م).

26 -عوض، د. يوسف نور ، علم النّصّ ونظريّة التّرجمة، ط/ 1، دار الثّقة للنّشر والتّوزيع، مكّة المكرَّمة، (1410هـ).

27 -الغرفي، حسن، حركيّة الإيقاع في الشّعر العربيّ المعاصر، ط/1، إفريقيا الشّرق، مصر، (2001م).

28 -فريد، د. عائشة حسين. وشي الرّبيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربيّة، ط/ 1، دار قباء للطّباعة والنّشر، القاهرة، (2000م).

29 -فضل، د. صلاح ، نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، ط/1، دار الشّروق، مصر، (1419هـ - 1998م).

30 -فيّاض، سليمان. استخدامات الحروف العربيّة، معجميّاً، صوتيّاً، صرفيّاً، نحويّاً، كتابيّاً، ط/ 1، دار المريخ للنشر، الرّياض، (1998).

31 -القزوينيّ، جلال الدّين. الإيضاح في علوم البلاغة، وضع الحواشي: إبراهيم شمس الدّين، ط/ 1، دار الكتب العلميّة، لبنان، (1424هـ - 2002م).

32 -لاشين، عبد الفتّاح. البديع في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربيّ، القاهرة، (1419هـ - 1999م).

33 -لصّعيديّ، عبد المتعال. بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ط/ 1، مكتبة الآداب، القاهرة، (1420هـ – 1999م).

34 -مجمع اللّغة العربيّة في مصر، المعجم الوسيط، ط/ 4، مكتبة الشّروق الدّوليّة، مصر، (1425هـ – 2004م).

35 -محمّد، د. عزّة شبل، علم لغة النّصّ النّظّريّة والتّطبيق، تقديم أ.د. سليمان العطّار، ط/ 2، مكتبة الآداب، جامعة القاهرة، مصر، (1430هـ – 200م).

36 -المدنيّ، السّيّد عليّ صدر الدّين بن معصوم. أنوار الرّبيع في أنواع البديع، حقّقه وترجم لشعرائه: شاكر هادي شكر، ط/1، مكتبة العرفان، العراق، (1969م).

37 -المرّاكشيّ، ابن عذارى. البيان المُغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق: ج.س كولان، وَ إ. ليفي بروفنسال، ط/5، دار الثّقافة، لبنان، (1998م).

38 -المصري، ابن أبي الإصبع. تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: د.حفني محمّد شرف، ط/ 1، الجمهوريّة العربيّة المتّحدة، المجلس الأعلى للشّؤون الإسلاميّة، لجنة إحياء التّراث الإسلاميّ، مصر، (1963م).

39 -وقّاد، مسعود، جماليّات التّشكيل الإيقاعيّ في شعر عبد الوهاب البيّاتيّ دراسة في الجذور الجماليّة للإيقاع، أطروحة دكتوراه في الأدب العربيّ ونقده، جامعة الحاج لخضر– باتنة، الجمهوريّة الجزائريّة الدّيموقراطيّة الشّعبيّة، (2010م).

المجلّات والدّوريّات:

40 -الصّائغ، عبد الإله، تداعي الحروف في النّصّ العربيّ، مجلّة أقلام، العدد (10)، 1986.