المعرف الرقمي DOI
https://doi.org/10.59151/.v8i4.415

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 6-4-2024
تاريخ القبول: 3-8-2024

دورية نماء
فصلية محكمة متخصصة في علوم الوحي والدراسات الإنسانية

التَّكرار والجناس وبناء المعنى وتأويله
في تجربة الشاعر ابن الأبار القضاعي البلنسي

عبد الحق إسماعيلي علوي(*)

abdoalaoui186@gmail.com

الملخص:

تسعى هذه الدراسة الموسومة، بـ: «التَّكرار والجناس وبناء المعنى وتأويله في تجربة الشاعر ابن الأبار القضاعي البلنسي» إلى بيان الدور الذي يقوم به البديع الصوتي -باعتباره فرعًا من فروع علم البلاغة- في بناء المعنى الشعري وتأويله في الشعرية العربية القديمة. وذلك في إطار ثنائيتي التلقي والتأويل التي تؤدي إلى خلق تواصل فعال غير مباشر بين المبدع والمتلقي، وقد وقع اختيارنا على التجربة الشعرية في الغرب الإسلامي مع أحد روادها البررة، وهو الشاعر ابن الأبار القضاعي البلنسي، نظرًا لتجربته الشعرية الملهمة التي تأرجحت بين التعبير والإبلاغ والتأثير. وتم الاقتصار على ثنائيتي التكرار والجناس للوقوف عند فحوى هذه الثنائية البلاغية في بناء المعنى وتلقيه في الشعرية العربية القديمة .

الكلمات المفتاحية:

التكرار ، الجناس، المعنى، التأويل، تجربة الشاعر ابن الأبار القضاعي البلنسي.

(*) باحث، بسلك الدكتوراه - كلية الآداب والعلوم الإنسانية بني ملال - جامعة السلطان مولاي اسليمان المغرب.

للاقتباس: علوي، عبد الحق إسماعيلي، التَّكرار والجناس وبناء المعنى وتأويله في تجربة الشاعر ابن الأبار القضاعي البلنسي، مجلة نماء، مركز نماء، مصر، مج8، ع4، 2024، 46 - 75.

© نشر هذا البحث بموجب ترخيص (CC BY-NC4.0) المفتوح، الذي يسمح لأي شخص تنزيل البحث وقراءته والتصرف به مجانًا، مع ضرورة نسبته إلى صاحبه بطريقة مناسبة، مع بيان إذا ما قد أُجري عليه أي تعديلات، ولا يمكن استخدام هذا البحث لأغراض تجارية.

OPEN ACCESS
Received: 2024-4-6
Accepted : 2024-8-3

دورية نماء
فصلية محكمة متخصصة في
علوم الوحي والدراسات الإنسانية

Repetition, Alliteration, and The Construction and Interpretation of Meaning in the Poetic Experience of Ibn Al-Abar Al-Quda'i Al-Balansi

Abdulhaq Esmaili Aloui[2]

abdoalaoui186@gmail.com

ABSTRACT

This study seeks to demonstrate the role played by phonetic rhetoric - as a branch of rhetoric - in constructing and interpreting poetic meaning in ancient Arabic poetry within the framework of the duality of reception and interpretation, which leads to the creation of effective indirect communication between the creator and the recipient. We chose the poetic experience in the Islamic West with one of its righteous pioneers, the poet Ibn Al-Abar Al-Quda'i Al-Balansi, due to his inspiring poetic experience that oscillated between expression, communication, and influence. The study was limited to the duality of repetition and alliteration to stand on the content of this rhetorical duality in constructing meaning and receiving it in ancient Arabic poetry.

Keywords:

Repetition, Alliteration, Meaning, Interpretation - Ibn Al-Abar Al-Quda'i Al-Balansi's Poetic Experience.

(2) PhD Scholar - Faculty of Arts and Humanities, Beni Mellal - Sultan Moulay Slimane University, Morocco.

ite this article as: Alaoui , Abdelhaq Ismaili , Repetition, Paronomasia, and the Construction and Interpretation of Meaning in the Poetic Experience of Ibn Al-Abbar Al-Quda'i Al-Balansi, Journal of Namaa, Nama Center, Egypt, V 8, issue 4, 2024, 46 - 75.

© This research is published under an open license (CC BY-NC 4.0), which allows anyone to download, read and use the research for free, provided it is properly acknowledged, indicating if any modification has been made to it. This research shall not be used for commercial purposes.

المقدمة:

سنحاول من خلال هذه الدراسة مقاربة مظاهر البديع الصوتي وذلك بالتطرق لدور كل من بنيتي التكرار والجناس، وخدمتهما للدلالة والمعنى، فضلًا عن صلتهما القوية بإدراك المتلقي، وبهذا يمكن أن نتنبأ أن هذه الظواهر الصوتية لا تقتصر فقط على الجانبين الموسيقي والنغمي، بل تفوقهما إلى فتح آفاق للقراءة والتأويل، بالإضافة إلى الوظائف التأثيرية والإبلاغية والجمالية التي تنتج عن بنيتهما الإيقاعية.

وتسعى هذه الدراسة الاستجابة لمطلب الجدة من خلال دراسة أشعار ابن الأبار دراسة إيقاعية، تتغيا الكشف عن صلة إيقاع البديع الصوتي بالمعنى وما قد يفتحه من آفاق للقراءة والتأويل لدى المتلقي في سعيه لإماطة اللثام عن مقصدية الباث للرسالة الشعرية. وقصد تحقيق ذلك سنحلل هذا المعطى وفق ثنائيتي التكرار والجناس للوقوف عند فحوى هذه الثنائية البلاغية في بناء المعنى وتلقيه في الشعرية العربية القديمة.

كما يثير هذا البحث إِشْكَالَ علاقة ثنائتي التكرار والجناس بالدلالة والمعنى في النص الشعري العربي القديم. وذلك قصد فتح إمكانات القراءة والتأويل التي تتيحها عناصر البديع الصوتي للمتلقي، وهو يحاول بناء معنى النص انطلاقًا من القول الشعري.

ومنهجنا في ذلك استقراء مختلف النتائج وأهميتها التحليلية في الوقوف على المعنى والدلالة انطلاقًا من إيقاع الأبيات الشعرية عند الشاعر ابن الأبار. وقد قسمنا البحث إلى مقدمة وأربعة محاور وخاتمة تبرز النتائج المتوصل إليها.

المحور الأول: التكرار مفهومه ودوره في بناء وتأويل معاني الشعرية العربية القديمة:

لقد انبثق مفهوم التكرار بِعَده لونًا بديعيًّا في البيئة العربية منذ أيام الجاهلية الأولى، وكان سمة بارزة في الكثير من أشعار الجاهلية. وقد ورد في الشعر العربي بين الحين والحين. ويظل -التكرار- شديد الارتباط بالمعنى العام للقصيدة الشعرية، لكونه يخضع لكل ما يخضع له الشعر عمومًا من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية. ويتطلب من المبدع أن يحرص على عدم تكرير الألفاظ الضعيفة التي من شأنها الإخلال بالمعنى وتنفير السمع. وينقسم إلى عدة أنواع من قبيل: تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار

العبارة، وتكرار المقطع[3]. لنتساءل: إلى أي حد يسهم التكرار باعتباره أسلوبًا بديعيًّا صوتيًّا في تأويل معاني الشعرية العربية القديمة؟

جاء في تعريف التكرار لغة: «والتكريرُ هو مثال أول لقولهم: «كرر تكريرًا: ردد وأعاد». والتكرار فيه (هو) بنية مبالغة وتكثير، وهو من باب ما تكثر فيه المصادر من فَعَّلْتُ بلحاق الزيادة وهي الفاء المفتوحة من أوله لقصد المبالغة فصار بناؤه بناء آخر على غير ما يجب للفعل كالتَّهْدَارِ والتَّلْعَابِ والتَّصْفَاقِ والتَّرْدادِ والتَّجْوالِ والتَّقتَالِ والتَّسْيَارِ»[4]

قصد الإجابة عن السؤال المطروح آنفًا، نعرج على البعد الاصطلاحي لمفهوم التكرار ليجيبنا بشكل واضح وملموس عن العلاقة التي تجمع التكرار بالمعنى. لنلفي أن المراد به: «أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد»[5]. تجمع بين التكرار وحالة الشاعر النفسية وما يرمي إليه من أغراض ومقاصد علاقة ترابط وانسجام. فقد يكرر الشاعر في غرض المدح اسم الممدوح تنويهًا به، وإشارة بذكره، وتفخيمًا له في القلوب والأسماع. وفي العتاب الموجع على سبيل الوعيد والتهديد. وقد يتكرر الكلام في غرض الرثاء، لهول المصيبة والفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع. أو على سبيل الاستغاثة وتكون في باب المديح. ويقع التكرار في الهجاء على سبيل الشهرة، وشدة التوضيع بالمهجو. كما يقع أيضًا على سبيل الازدراء والتهكم والتنقيص[6].

يذهب ابن الأثير –أيضًا- إلى ربط مفهوم التكرار بالمعنى؛ أي الغرض الذي يروم الشاعر تحقيقه، بتأكيد المعنى لدى المتلقي الذي وجه له القول الشعري. ذلك: «أن المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدًا له وتشييدًا من أمره. وإنما يُفْعَلُ ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كَرَّرْتَ فيه كلامك؛ إما مبالغة في مدحه، أو في ذمه أو غير ذلك، ولا يأتي إلا في أحد طرفي الشيء المقصود الذكر، والوسطُ عارٍ مِنه، لأن أحد الطرفين هو المقصود بالمبالغة، إما بمدح أو ذم أو غيرهما، والوسطُ ليسَ من شرطِ

---

(3)* طالب باحث بسلك الدكتوراه، بـ: «كلية الآداب والعلوم الإنسانية بني ملال- المغرب»، تخصص: الأدب المغربي والأندلسي. أستاذ التعليم الثانوي، مدرس مادة اللغة العربية.

*A doctoral student in the Faculty of Arts and Humanities at Beni Mellal, Morocco, specializing in Moroccan and Andalusian literature. Also, a secondary school teacher, teaching Arabic language.

() انظر: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، منشورات دار النهضة، (ط.1)، 1962 م، (ص/230-231).

(4) السجلماسي، أبو محمد القاسم، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تق- وتح: علال الغازي، مكتبة المعارف الرباط، المغرب، الطبعة الأولى: 1980، الرباط. (ص/ 476).

(5) المصري، ابن أبي الإصبع (585هـ- 654هـ)، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تق، وتح: الدكتور حنفي محمد شرف، ج:2، تق، وتح: الدكتور حنفي محمد شرف (د.ط)، (د.ت)، (ص/ 375).

(6) انظر: القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد بن علي جيلاني، ج: 2، الطبعة الأولى، المكتبة التوفيقية، 2013م. (ص/ 21-23-22).

المبالغة، وغير المفيد لا يأتي في الكلام إلا عَيًّا وَخَطْلاً من غير حاجة إليه»[7].

يظهر جليًّا أن للتكرار وظائف عديدة؛ فهو ذو وظائف: تعبيرية وإبلاغية وتأثيرية، تنقل المعنى وتؤكده لدى السامع بواسطة الإيقاع النغمي الموسيقي. يقول –الباحث سعيد الأيوبي-: «التكرار عنصر أساسي في كافة فروع الموسيقى، بل يمكن القول إن الفنون بأنواعها -والشعر منها وهو فن من الفنون- تشتمل على عنصرين هما التكرار والتنوع، فالموسيقي يكرر نغمة بعينها في أنماط محددة، وكذلك الشاعر فهو يكرر أصواتًا بعينها في أنماط بعينها وهو بهذا يحقق لقصيدته النظم الجيد والبناء المحكم المتين والانسجام والتناغم»[8]

يؤكد الباحث سعيد الأيوبي أن الصفات المذكورة أعلاه مجتمعة، هي ما يحقق للقصيدة وحدتها الصحيحة. فقد يلجأ الشاعر إلى تكرار أصوات أو حركات أو مقاطع أو ألفاظ، كما قد يكرر شطر بيت بأكمله، قصد تحقيق أثر موسيقي تسر الأذن لسماعه، من أجل توكيد المعنى لدى المتلقي، ومن أجل إعطاء القصيدة تكاملها الفني على مستوى النغم والشكل والمضمون»[9].

نجد عند نازك الملائكة العراقية في مبحث مفصل من كتابها: «قضايا الشعر المعاصر»، ربطًا واضحًا لمفهوم التكرار بالمقاصد التي يروم المبدع تحقيقها، والمتمثلة بالدرجة الأولى في إبلاغ المعنى للمتلقي. وهذا ما نقصد إثارته أيضًا -في هذا المقام العلمي- بتوضيحنا العلاقة التي تربط التكرار بالمعنى. ذلك أن: «التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه... فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها. أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسًا عاطفيًّا من نوع ما»[10].

ويخضع التكرار لقانون التوازن. ذلك أن التكرار غير المتوازن يخل بالهندسة الكلية للمعنى أو الغرض العام -إن صح القول- الذي ترمي إليه القصيدة. وبناءً على هذا الأساس يكون: «في وسع التكرار غير الفطن أن يهدم التوازن الهندسي ويميل بالعبارة كما تميل حصاة دخيلة بكفة ميزان... فتقرر أن

(7) ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، (ج: 3)، (د.ط)، القاهرة الفجالة - دار نهضة مصر للطبع والنشر، (د.ت) (ص/4).

(8) الأيوبي، سعيد، **عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي**، (د.ط)، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع،1986م، (ص/109).

(9) المرجع السابق، (ص/ 109).

(10) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، (ص/ 242-243).

التكرار يجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها ولا يميل بوزنها إلى جهة ما»[11].

يقوم التكرار بدور تنبيهي للمتلقي ليستنتج من خلاله ما يرمي إليه الشاعر من معانٍ ودلالات، فالشاعر يكتفي بتكرار العبارة أو اللفظ، لتعصف بذهن المتلقي فيفهم من خلاله المعنى المروم إبلاغه. وربما هذا هو السر خلف تأكيد ابن رشيق القيرواني حسن عدم اجتماع اللفظ والمعنى في التكرار، لأن له مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها[12].

يرتبط التكرار بالمعنى العام للقصيدة أي الغرض الأساس الذي نظمت لأجله. كما ترتبط بالمعاني الجزئية التي تحملها القصيدة في طياتها، لكنها تخدم المعنى الكلي وهو وحدة الموضوع. فعلى خلاف ابن رشيق القيرواني الذي ربط التكرار باللفظ بشكل أكبر، ونفى اجتماع المعنى مع اللفظ في ذات الوقت، نجد عبد الله الطيب يدعم جوهرية المعنى الكلي في القصيدة الذي تجتمع مجموعة من العناصر لبنائه. ولعل أبرزها الخطابة، والمراد بها: «أن يعمد الشاعر إلى تقوية ناحية الإنشاء؛ أي ناحية العواطف، كالتعجب، والحنين، والاستغراب، وما إلى ذلك من طرق التكرار»[13]. وقد قسّم عبد الله الطيب التكرارَ إلى ثلاثة أنواع جاءت كالآتي[14]:

1. التكرار المراد به تقوية النغم.
2. التكرار المراد به تقوية المعاني الصورية.
3. التكرار المراد به تقوية المعاني التفصيلية.

وصفوة القول، فإن التكرار يسهم بدور فعال في بناء معاني الشعرية العربية القديمة. فضلًا عما له من وظائف حُبْلَى تتمخض عنها دلالات شتى -لا تقبل الحصر- تفتح النص على مصراعيه أمام القارئ؛ من قبيل: الوظائف التعبيرية والانفعالية النفسية والتنبيهية... هذه الوظائف تنصهر وتتكامل فيما بينها إيقاعيا، لتولد تناغمًا موسيقيًّا يولد جوًّا من الطرب والتشوق والاستعذاب، ليوقع بالمتلقي بفضل ما يرمي إليه -النص الشعري- من دلالات سواء أكانت إيحائية أو مباشرة، فيتفاعل معها -المتلقي- من دون مقاومة لسحرها الغلاب المتزن نغميًّا وإيقاعيًّا، وهذا ما يخلفه الأثر الفني لبنية التكرار من جمالية تضفي على المعنى حلاوة لدى السامع، فلا يمل منه ولا يكل، بل يقبل عليه ولا يدبر.

(11) المرجع السابق، (ص/ 243-244).
(12) انظر: القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (ص/20).
(13) الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، (ج:2)، الكويت، الطبعة الثالثة،1989 م، (ص/59).
(14) المرجع السابق، (ص/ 59).

المحور الثاني: الجناس مفهومه ودوره في بناء وتأويل معاني الشعرية العربية القديمة:

يعد الجناس من أبرز الظواهر البديعية التي تؤسس المعاني وتبني الدلالات على مستوى القصائد الشعرية. وقد تعددت بصدده التعريفات. نأخذ في تعريفه من الناحية اللغوية، ما ورد عند ابن منظور في لسان العرب: «الجنس الضرب من كل شيء وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة. قال ابن سيده: وهذا على موضوع عبارات أهل اللغة وله تحديد والجمع أجناس وجنوس»[15].

وإذا رُمْنَا تعريفه من الناحية الاصطلاحية، فإننا نلفي بوضوح العلاقة الجامعة بينه وبين ما يرمي إليه من تبليغ للمعاني باعتبارها مقاصد شعرية: «وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها. وقال الخليل: الجنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو، فمنه: ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها، مثل قول الشاعر (من الكامل):

يَوْمَ خَلَجْتَ عَلَىَ ٱلْخَلِيجِ نُفُوسَهُمْ

أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى مثل قول الشاعر (من البسيط):

إِنَّ لَوْمَ ٱلعَاشِقِ ٱللَّوْم»[16]

يجمع ابن أبي الإصبع المصري في كتابه: «تحرير التحبير في صناعة الشعر وبيان إعجاز القرآن»، اجتهادات النقاد العرب القدامى في حد التجنيس في باب وسمه، بـ: (باب التجنيس). وكل الاجتهادات التي جاء بها تجمع على علاقة التجنيس بالمعنى. وقد: «حد الرماني التجنيس بأن قال: هو بيان المعاني بأنواع من الكلام يجمعها أصل واحد من اللغة، وجعله قسمين: جناس مزاوجة، وجناس مناسبة... وأما قدامة وابن المعتز وإن اختلفا في تسمية هذا الباب فقد اتفقا على معناه، فقال قدامة في حده: هو اشتراك المعاني في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق... وقال ابن المعتز: هو أن تجيء الكلمة مجانسة أختها»[17].

---

(15) ابن منظور، لسان العرب، مادة (جنس). (ج:6)، الطبعة الثالثة، دار صادر- بيروت،(1414هـ).

(16) ابن المعتز، عبد الله (المتوفى 399هـ)، **كتاب البديع**، شر، تح: عرفان مطرجي، الطبعة الأولى، مؤسسة الكتب الثقافية، لبنان-بيروت، 1433هـ/ 2012م، (ص/ 36).

(17) ابن أبي الإصبع المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، (ص/ 102-103).

يعود أصل الجناس بِعَدِّهِ مكونًا إيقاعيًّا إلى رعاية المقام التخاطبي للقول الشعري وإبلاغ الدلالة إلى المتلقي. فقد: «درجت الدراسات البلاغية على تناول هذا النمط الإيقاعي ضمن (علم البديع) أو (اللطيف)، وهو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة»[18]. وبما أن الجناس يؤدي وظيفة صوتية إيقاعية، فإن تحديد ماهيته تكمن في إقحام المعنى[19].

يعد الجناس ناصرًا للمعنى ومؤكدًا له، حيث صار (التجنيس) –وخصوصًا المستوفي منه المتفق الصورة- من حُلَى الشعر، ومذكورًا في أقسام البديع. فقد تبين لك أن ما يعطي (التجنيس) من الفضيلة، أمر لم يتمَّ إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسنٌ، ولما وجد فيه معيب مستهجن. ولذلك ذُمَّ الاستكثار منه والولوع به. وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خَدَمُ المعاني والمصرَّفَةُ في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقة طاعتها. فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جِهَتِهِ وأحالهُ عن طبيعته، وذلك مظنة الاستكراه، وفيه فتحُ أبواب العيب، والتَّعرُّضُ للشَّين. ولهذه الحالة كان كلام المتقدمين الذين تركوا فضل العناية بالسجع، ولزموا سجية الطبع، أمكن في العقول، وأبعد من القلقِ، وأوضح للمراد، وأفضل عند ذوي التحصيل، وأسلم من التفاوت، وأكشف عن الأغراض، وأنصر للجهة التي تنحو نحو العقل، وأبعد عن التَّعَمُّلِ الذي هو ضرب من الخداع بالتزويق، والرضى بأن تقع النقيصةُ في نفس الصورة. وإن الخِلقةَ، إذا أكثر فيها من الوشم والنقش، وأثقل صاحبها بالحلي والوشي، قياس الحلي على السيف الدَّدَان، والتوسع في الدعوى بغير برهان، كما قال المتنبي (من الطويل):

إِذَا لَمْ تُشَاهِدْ غَيْرَ حُسْنِ شِيَاتِهَا وَأَعْضَائِهَا فَالحُسْنُ عَنْكَ مُغَيَّبُ

وقد تجد في كلام المتأخرين الآن كلامًا حمل صاحبه فرطُ شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم في البديع، إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم، ويقول ليبين، ويخيل إليه أنه إذا جمع بي أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناه في عمياء، وأن يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده، كمن ثقل العروس بأصناف الحلى حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها»[20].

(18) البايبي أحمد، **القضايا التطريزية في القراءات القرآنية دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية**، (ج2)، الطبعة الأولى، الأردن- إربد، عالم الكتب الحديث2012 م (ص/ 156).

(19) المرجع السابق، (ص/158).

(20) الجرجاني، عبد القاهر (المتوفى سنة 441 أو سنة 474هـ)، **أسرار البلاغة**، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، الطبعة الأولى، دار المدني للنشر جدة، 1991م. (ص/9).

يؤكد عبد القاهر الجرجاني -كما اتضح ذلك في النص أعلاه-، أهمية الوظيفة التأثيرية التي يؤديها الجناس. والمتمثلة في تأكيد المعنى لدى المتلقي المستمع لنغم القصيدة وجرسها الموسيقي؛ فبغض النظر عن الوظيفة الجمالية التي يؤديها الجناس-والتي تضطلع بدور مهم في الإيقاع بالمتلقي لينساق مع جمالية القول الشعري، فيتأثر بالمعنى الذي يود الشاعر إبلاغه وهذا سر من أسرار الشعرية العربية القديمة- فإن تكرار اللفظ بطريقة سليمة يصنع إيقاع القصيدة الخاص الذي يؤدي دورًا إبلاغيًّا إفهاميًّا. ليظل بذلك في منأى عن كل ما من شأنه أن يشوش على الدلالة ويدرجها في خانة الاختفاء، ويؤدي إلى طمس هوية الغرض الأساس من استخدام التجنيس بحُسبانه آلية بديعية، والمتمثل في القصدية التي يروم الشاعر إبلاغها.

وتفتحنا التفريعات المختلفة للجناس من لدن النقاد والبلاغيين على آفاق تأويلية شتى للنص الشعري العربي القديم. ذلك أن كل تقسيم أو تفريع له غاية ووظيفة يؤديها، وعليه فلجوء الشاعر إلى استعمال أحد أنواع الجناس ليس من قبيل المصادفة، بل لحاجة في نفسه يود البوح بها إلى المتلقي. ونجد عند السجلماسي في تقسيماته لأنواع الجناس وشرحه لدورها، ما يؤكد هذا الطرح العلمي الذي ندعيه في السياق.

لقد قسم السجلماسي الجناس إلى أربعة أقسام رئيسة؛ وهي: تجنيس المماثلة، وتجنيس المضارعة، وتجنيس التركيب، وتجنيس الكناية[21]. والمتأمل في الشروحات التي قدمها السجلماسي لأنواع التجنيس، يلفي الأبعاد التأويلية التي ترمي إليها؛ ذلك أنه لكل واحد منها بعد من الأبعاد التدليلية التي توحي بها للقارئ، فالمبدع على وعي بدورها الفعال الذي تؤديه داخل المقول الشعري لينقل تأثيره إلى القارئ وينصت إلى معانيه الجوهرية. فالمراد بجناس المماثلة: إعادة اللفظ الواحد بالعدد باختلاف المعنى مرتين فصاعدًا. ويقصد به –أيضًا- تكرار اللفظ باختلاف المعنى. أما تجنيس المضارعة؛ فهو: إعادة لفظين بمعنيين مختلفين بزيادة حروف أو نقصها أو قلبها أو تقاربها سمعًا أو خطًّا. وأصل المضارعة أن تتقارب مخارج الحروف. وينقسم بدوره إلى أربعة أنواع: الزيادة والنقص، والقلب، والسمع، والخط وهو التصحيف، وهو ما يصح تصحيفه. والمراد بتجنيس التركيب؛ إعادة كلمة في موضعين من القول هي في أحدهما بسيطة وفي الآخر ملفقة من كلمتين. وهذا النوع من جنس متوسط تحته نوعان: أحدهما: التلفيقُ، والثاني: التغييرُ، وذلك لأنه إما أن تكون إحدى الكلمتين -وهي المركبة- تساوي الأخرى بمجرد التركيب فقط من غير زيادة ولا نقص بحسب مواجب أحكام وضع اللسان، وهذا هو الملقب بالتلفيق.

(21) أبو محمد القاسم السجلماسي، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تقديم وتحقيق: علال غازي، الطبعة الأولى، المغرب - الرباط، 1980م.(ص/ 482).

وإما أن يساويها بزيادة أو نقص وهذا هو الملقب بالتغيير، ولا خفاء بسداد تلقيبه بالتغيير عن تلقيبه بالإسقاط. وبخصوص تجنيس الكناية؛ فالمرام منه: إعادة كلمتين بمعنيين مختلفين في موضعين من القول هي في أحدهما مصرح بها، وفي الآخر مكنّى بها عن الأولى[22].

تبين إذن، أن ضرورة ما يقتضيه السياق الشعري من معان تناسب الغرض الذي يَتَقَصَّدُ الشاعر تحقيقه؛ هي ما يستدعي نوعًا من أنواع الجناس بعينه. وعلى هذا الأساس: «فإنك لا تجد جناسًا مقبولًا، ولا سجعًا حسنًا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نَحْوَهُ، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً، ولا تجد عنه حِوَلاً، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعهُ وأعلاهُ، وأحقه بالحُسنِ وأولاهُ... فقد تبين من هذه الجملة أن المعنى المقتضى اختصاص هذا النحو بالقبول، هو أن المتكلم لم يَقُدِ المعنى نحو التجنيس والسجع، بل قاده المعنى إليهما، وعثر به عليهما»[23].

المحور الثالث: بنية التكرار ودورها في تأويل المعنى الشعري في ديوان ابن الأبار:

يجب التنويه بدءًا، وقبل تحليل القول في ظاهرة التكرار عند ابن الأبار، إلى أن ظاهرة التكرار في بعديها الإيقاعي والبلاغي، تحظى بأهمية خاصة في مباحث الشعر العربي عمومًا، والقصيدة التقليدية على وجه الخصوص، حيث إنها تمتد من الإيقاع الوظيفي في بعده الجمالي إلى بعد أوفر حظًّا من الجمال والكمال؛ وهو البعد الدلالي والمعنوي -بالنظر إلى كونه تجسيدًا وتأكيدًا أحيانًا- للحالة النفسية للشاعر، ولانفعاله الشعوري داخل حدود البيت الشعري، وما يكتسيه هذا الأخير من أثر موسيقي. وبناءً على هذا القول فظاهرة التكرار ليست ضربًا من ضروب الإيقاع فحسب، وإنما تصير -كما عبر عن ذلك عبد الفتاح كيليطو- «فضيلة في الشعر»[24]، إلى درجة أن صفاء القصيدة منه أحيانًا صفاء من الموسيقى، وفقدان لإيقاعية القول الشعري في المحصلة الأخيرة. وقد برز اهتمام جليل من قِبل ابن الأبار لهاته الظاهرة في شعره. ديدنه في ذلك، ديدن الشعراء المتقدمين، وسنستهل حديثنا عن جوانب التكرار لديه بالتكرار الصوتي.

---

(22) المصدر السابق، (ص/ 482-496).

(23) الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، تحقيق: أبو فهر محمود محمد شاكر، الطبعة الأولى، دار المدني للنشر جدة، 1991م (ص/ 11-14).

(24) كيليطو عبد الفتاح، **الأدب والغرابة** - دراسات بنيوية في الأدب العربي، الطبعة الأولى، لبنان – بيروت - دار الطباعة والنشر،1982م،(ص /10).

1- التكرار الصوتي:

يمثل التكرار الصوتي أهم مستويات الإيقاع، كيف لا وهو أس القافية والموسيقى، فالمتصفح لأي قصيدة مبنية على نظام الشطرين يلفي أن صوت الروي أو الوصل أو التأسيس يتكرر في كل أبيات القصيدة، وهو ما يضفي على القصيدة بعدًا موسيقيًّا ودلاليًّا يتصل بنفسية المبدع وما يهدف إلى إبلاغه للمتلقي. «في سياق مساهمة منها في التعبير عن جزء من المعنى، سواء تجسد ذلك في ظواهر مثل الجناس أو تجسد في تراكم يظل ناتئًا في السياق، وهو ما يمكن أن نطلق عليه مفهوم الموازنات الصوتية»[25]. وإذا عدنا أدراجنا إلى ديوان ابن الأبار، سنلفي فيه أمثلة كثيرة عن التكرار الصوتي منها قوله (في الوافر)[26]:

تَمَلَّ شَبَابَ مُلْكِكَ فِي سُرُور وَسَرْوُكَ وَالْعُلَى مِلْءَ السَّرِيرِ
وَدُمْ لِلدِّينِ وَالدُّنْيَا أَمِيراً وَمَا غَيْرُ الْمُهَنَّدِ مِنْ وَزِير

ونلاحظ من خلال هذين البيتين، أن الشاعر قد استهل أشطرهما بصوت الواو، (واو الوصل)، التي تمثل في هذا السياق الدلالي معنى المشاركة في إحصاء مناقب ومحامد الممدوح، وقد عززت الواو هنا ترابط أجزاء أبيات القصيدة، ويطلق على التكرار الذي يأتي في استهلال المصاريع أو الأبيات؛ التكرار الاستهلالي. لم يقتصر تكرار الواو في هذين البيتين، على وظيفة الربط بين الأجزاء وحسب، بل أسدى خدمة للترابط الفني والموضوعي للقصيدة على حد السواء، حيث إن استمرارية الأبيات مثلت استمرارية في المعنى الذي يروم الشاعر إيصاله للمتلقي.

وفي هذين البيتين تكرر صوت الواو بدرجة عالية، تكرار أضفى على القصيدة لمسة إيقاعية سحرية تأخذ بتلابيب شعور المتلقي وإحساسه، وتتناسب أيضًا وإحساس المحبة والوفاء اللذيْن يكنهما الشاعر لممدوحه. فتكرار الواو هنا أحدث نقلة دلالية، كما شكّل جسرًا صوتيًّا، يؤلّف بين مختلف أصوات القصيدة بخيط ناظم. ذلك أن «تعدد الأصوات نوع من تعدد المستويات في الأداء اللغوي للنص الشعري الذي يمكن من قياسه والقبض عليه»[27]. وإلى جانب صوت الواو، نلفي صوت الراء، «الذي

(25) العمري، محمد، **تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر**، الطبعة الأولى، المغرب- الدار البيضاء الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، 1990م، (ص/11).

(26) ابن الأبار، **الديوان**، (ص/208).

(27) قاسم الزبيدي، علي، **دراسة النص الشعري، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، وعبد العزيز القالح**، الطبعة الأولى، سوريا - دمشق، دار الزمان، 2009م، (ص/99).

يعطي دلالة على الإلحاح في طلب الشيء، ويترك أثرًا بالغًا في نفسية المتلقي ويعلق صداه في ذهنه»[28]. وهو أمر دعا الشاعر إلى تكثيف حضوره دلالة الإلحاح في مشاعر المحبة والولاء، في محاولة منه إلى جعل المتلقي يشاركه مشاعر الحب والمودة تلك.

وقوله من الرجز[29]:

عِصَابَةٌ قُدْسِيَّةُ الْمَوَالِدِ يُولَدُ كُلٌّ مِنْهُمْ بِحَاسِدِ
وَدُمْ لِلدِّينِ وَالدُّنْيَا أَمِيراً وَأَوْجَدُوا لِعَدَمِ الشَّدَائِدِ

حيث كثف الشاعر من صوت الدال في هذين البيتين، خدمة للمعنى العام، مستعينًا به على وصف عصابة الملوك وأبناء الخلائف، ويسبغ عليهم من نعم النصر والتأكيد، وشيم الفحولة والنسب الرفيع.

وهذا التكرار يحدث موسيقى داخلية مطربة، لعلها تلحظ أكثر في الإنشاد المنغم للأبيات، وهو ما كان الشاعر [القديم] يحرص عليه كل الحرص، ولكن الثقافة الكاتبة قد جنت على الإنشاد الشعري جناية عظيمة، فقل الالتفات إلى هذه الزخارف والإيقاعات اللفظية التي لا يكاد يحس بها قارئ الشعر[30]. وعليه يمكن أن نقول إن الكتابة تزحف على مظاهر إيقاعية القول الشعري، وإن الأداء مكن المعنى والدلالة. التي يمثلها التكرار بعده «إعادة منتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية»[31].

2- تكرار المفردة:

معلوم أن الكلمات الشعرية المتوافرة شديدة الصلة بتجربة الشاعر، ومشاعره، لذا وعملًا منه على التأثير في المتلقي، يمكن أن نعد لجوءه إلى تكرار ألفاظ ومفردات بعينها، مطلبًا في الجمال الشعري وإيقاعه ونغمه، بل ويعد أيضًا من أهم مطالب المخيلة الشعرية، ومظهرًا فريدًا من مظاهر جمال الشعر عن غيره من فنون القول. وديوان ابن الأبار يحبل بجملة من مظاهر تكرار المفردات، نفرد لها

(28) صفاء عبيد حسين الحفيظ، **فاعلية التكرار في شعر عبد الأمير جرص**، تارا خالد خلفه السلطاني، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، مج: 14، ع: 14، 2017م، (ص/6).

(29) ابن الأبار، **الديوان**، (ص/ 144).

(30) سيد خضر، **التكرار الإيقاعي في اللغة العربية**، الطبعة الأولى، بيلا - كفر الشيخ، دار الهدى للنشر، 1998م، (ص/ 10).

(31) بودوخة، مسعود، **الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية**، الطبعة الأولى، الأردن - إربد، علم الكتب الحديث، 2011م، (ص/50).

في هذا المبحث مثالين، أولهما ذاك الذي يقول فيه (من الوافر)[32]:

وَيَسْتَشْرِي أُرْتِيَاحُهُمْ كَأَنِّي أَصْرِفُ بَيْنَهُمْ صَرْفَ الْخُمُورِ
فَبُشْرَى ثُمَّ بُشْرَى ثُمَّ بُشْرَى مُكَرَّرَةً عَلَى كَرِّ الْعُصُورِ

ولعل المتأمل في هذين البيتين؛ سيلفيهما في نغم وإنشاد يشد بأهداب نفس المتلقي وشعوره، هذا الأخير الذي يسلو بنفسه، نظرًا للأثر الذي يتركه فيه وقع هذين البيتين في ذهنه ونفسيته، بدءًا من نسمة الارتياح الطافحة على البيت الأول، وانتهاءً عند نغمه كر الدهر والأيام التي تغلب على إيقاع البيت الذي يليه. ويتساوق هذا التناغم الموسيقي والإنشادي، مع تجربة الشاعر النفسية، من خلال لجوئه إلى أسلوب التكرار، بتكراره في البيت الأول (صرف)، التي تدل على التحول، وكأن طابع النشوة والارتياح يحولان الشاعر من غليان الغضب، إلى هدأة الروح والخاطر، تمامًا كما تفعل الخمرة بعقل الشارب أول وهلة من شربها. وتكرار كلمة (بشرى) ثلاث مرات في المصراع الأول من البيت الثاني، ولا غرو أن توافر الألفاظ المكررة هذا دليل على التوكيد. والشاعر إنما يحاول بث استبشار نفسه وانشراحها على طول المدى وتكرار العصور ما دام من رعايا الخليفة الذين يطالهم جوده وكرمه والذي يتوجه له بالمدح في هذين البيتين.

ويجب التنويه كذلك إلى ملاحظة جزئية وبسيطة، لكنها في الآن ذاته ملاحظة جديرة بالعناية، وهي أن المفردتين المكررتين، تنوعتا بين اسم وفعل، حيث إن اللفظ المكرر في البيت الأول (صرف)، فعل يقوم به الشاعر نفسه، والثاني اسم (بشرى)، يكون بمثابة ثمرة لكل مستظل بظل الخليفة وخيراته. ويمكن القول إذن إن التكرار أسعفه في نقل واقعته الشعورية والنفسية لأنه حسب جورج مولونيه «يعد الوسيلة الوحيدة التي لا خلاف حولها لاكتشاف واقعة لغوية وتحديدها في البراغماتية الأدبية»[33].

ومن هذا الضرب قوله كذلك (من البسيط)[34]:

يَا قُرَّةَ الْعَيْنِ إِنَّ الْعَيْنَ تَهْوَاكِ فَمَا تَقَرُّ بِشَيْءٍ غَيْرَ مَرْآكَ

(32) ابن الأبار، **الديوان**، (ص/ 205).
(33) مولينيه جورج، **الأسلوبية**، تر: بسام بركة، الطبعة الأولى، لبنان - بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2006م، (ص/ 183).
(34) ديوان ابن الأبار، **الدويان**، (ص/ 231).

لِلهِ طَرْفَيْ أَضْحَا لَا يَشُوقُهُمَا إِلَّا سَنَاكَ وإِلَّا طِيبَ مَغْنَاكَ
قَدْ أَخْجَلَ الشَّمْسَ أَنَّ الشَّمْسَ غَارِبَة وَمُذْ تَطَلَّعْتِ لَمْ يَغْرُبْ مُحَيَّاكَ

فتكراره مفردات (العين والشمس)، وحرف (إلا)، زادا من نغمية البيتين، وأسهما في نقل تجربة العشق التي يحس بها الشاعر إلى المتلقي، ذلك أنه يحاول استدرار عاطفة المتلقي ليستشعر مدى تعلق قلبه بمحبوبته، فجعل الهوى يأخذ بلبه، والطيب والسنا بلبان عقله، والنور والبهاء بأسنة روحه. فكرر الشمس في معرض الحديث عن جمال المحبوبة فناسب المقام المقال وأجاد بالنغم المكرر تجسيد الحال.

3- تكرار العبارة:

لا يقف التكرار عند حدود الأصوات أو العبارات فحسب، بل يتجاوزهما إلى تكرار العبارة، ولا غرو أن هذا الضرب من ضروب التكرار يكسب القصيدة طاقة إيقاعية أكبر بفعل اتساع مداها وأفقها الصوتي وانتشاره كذلك. علاوة على قيمته الإنشادية والنغمية، كما سيتجلى لنا من خلال هذين المثالين.

يقول ابن الأبار (من الطويل)[35]:

أَحَدَّ لِسَانَ الشكْرِ جَلْبَ ٱلْمَنَائِح فَلَا غَرْوَ أَنْ غَارَتْ عُيُنُ ٱلْمَدَائِحِ
وَمَا هُوَ إِلَّا الجُودُ رَبَّ صَنِيعَهُ فَأَرْبَى عَلَى شُمَّ ٱلْأَمَانِي ٱلطَّوَائِحِ
وَمَا هُوَ إِلَّا ٱلْمَجْدُ عَبَّ عُبَابُهُ فَأَزْرَى بِتَيَّارِ ٱلْبِحَارِ ٱلطَّوَافِحِ

يلاحظ من تكرار عبارة (وما هو إلا) أن الشاعر في معرض عده لخصال الممدوح وأمجاده، وقد مكنته هذه العبارة من أن يشدو ويسلو بنفس المتلقي، وأن يؤكد له صفتي المجد والجود اللتين تمثلان هذا الممدوح، واللتان فطر عليهما أيضًا، فهذه الأبيات الجزلة أتت لتزكي سطوة مشاعر الحب والفرح مع الإلحاح عليها، متخذة من المعنى الرئيس والموحد موجة للشعور والمشاعر. مستميلًا القارئ إلى هذا الممدوح العظيم والقوي الشكيمة.

ويقول كذلك (من الطويل)[36]:

(35) ابن الأبار، **الديوان**، (ص/ 130).
(36) ابن الأبار، الديوان، (ص/382).

فَكَمْ عَادَ مُخْضَراً مِنَ الْعَيْشِ أَغْبَرَا ا وَكَمْ عَادَ مُغْبَرًّا مِنَ الْعَيْشِ أَزْفَغَا

يجيد الشاعر وصف مناقب ممدوحه، ومآثره، من خلال الإشادة بنعماء العيش والاستقرار اللذيْن تتمتع بهما رعيته، بيد أن هذا الأمر لم يكن لينطوي على جمال وبهاء معنوي دلالي، وإيقاعي إنشادي لولا عنايته بأسلوب التكرار، من خلال تكراره عبارة (كم عاد)، والتي تفيد التساؤل كما هو معلوم، لكنه تساؤل استنكره عمل الشاعر من خلاله على إقرار المعنى في نفس السامع. نلاحظ من خلال هذه الأمثلة، أن ابن الأبار بدت لديه عناية واضحة بأسلوب التكرار الإيقاعي، نظرًا لجمالية هذا الأخير ولقيمته الدلالية والإيقاعية على حد سواء. «وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تقيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»[37].

المحور الرابع: بنية الجناس ودورها في تأويل المعنى الشعري في ديوان ابن الأبار:

يُعَدُّ الجناس من أبرز مظاهر البديع الصوتي، التي تترك أثرها الفني في المتلقي. وما يترك هذا -الأثر الفني- من وقع موسيقى، تتولد عنه أبعاد إيقاعية ترخي بظلالها على المستمع ليستشف ما تضمه بين طياتها من دلالات شتى -لا تقبل الحصر- مما يبرز أهميته في نقل ما تفيض به التجربة الشعرية من دلالات، لتخلق تواصلًا فعالًا بين الباث للرسالة الشعرية والمستمع لها. وما تفريعاته -يعني الجناس- المختلفة التي وضعها النقاد العرب القدامى إلا أبعاد تأويلية تترك أبواب القراءة الدلالية مفتوحة على مصراعيها أمام القارئ، ليتيه بين بياضات المعنى محاولًا وضع يده على المقاصد التي يرمي إليها الشاعر بانفعالاته المختلفة التي تولد ألفاظًا متشابهة على المستوى الصوتي النطقي، ومختلفة في الآن نفسه من ناحية الدلالة. لنتساءل: إلى أي حد يسهم الجناس في تأويل المعنى في شعر ابن الأبار؟

يؤدي الجناس بنوعيه البارزين: الجناس التام، والجناس غير التام، دورًا جوهريًّا في إثارة المتلقي وجعله مشاركًا في بناء معاني النص الشعري ودلالاته. «فالجناس التام – كما هو معلوم- هو ما تتفق اللفظتان في كل شيء عدا المعنى، أي في نوع الحروف، وترتيبها، وحركاتها، وعددها. أما الجناس غير التام فهو ما اختلفت فيه اللفظتان من حيث نوع الحروف، والترتيب، والحركات، والعدد. والمتأمل في ديوان ابن الأبار يلفي أنواعًا شتى لهذه الظاهرة البديعية الصوتية –لا تقبل العد ولا الحصر- التي تفتح أفق القراءة التأويلية للمعاني الناتجة عن تجربته الشعرية المتراكمة حسب الزمان والمكان في البيئتين الأندلسية والمغربية.

(37) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، مرجع سابق، (ص/ 242).

1- الجناس التام ودوره في تأويل المعنى الشعري في ديوان ابن الأبار:

1-1- الجناس المماثل[38]:

يبرز دور الجناس التأويلي -بِعَدِّه من أبرز ألوان البديع الصوتي– في كونه ذا وظائف متعددة لا تنحصر في الوظيفة التزيينية التي تسعى إلى التنميق فقط، بل له وظائف أخرى؛ من قبيل: الوظيفة المقامية والتعبيرية والتأثيرية. ذلك أن مبدع الرسالة الشعرية على وعي تام بأهمية، هذا العنصر البلاغي –نقصد الجناس بأنواعه- في تأدية ما يروم تحقيقه من مقاصد تنقل صداها التأثيري إلى المتلقي. ولإبراز معالم دور الجناس –خصوصًا الجناس التام (خاصة الجناس المماثل) في هذا السياق- في بناء المعنى الشعري لدى ابن الأبار، نستحضر هذه الأبيات الشعرية المنتقاة من شعر ابن الأبار من قصيدة غزلية. (من الكامل)[39]:

مَهْلاً أُمَامَةُ كَمْ تَطُولُ نَوَاكِ ... وَالقَلْبُ قَدْ هَجَرَالحِسَانَ سِوَاكِ

يَهْوَاكِ دُونَ الغَانِيَّاتِ وَعِنْدَهُ ... أَنَّ المُوَفَّقَ مَنْ غَدَا يَهْوَاكِ

وَيَرَاكِ مَاثِلَةً لَهُ بِضَمِيرِهِ ... وَإِنَّ اللَّيَالِي بَاعَدَتْ مَثْوَاكِ

يَا هَذِهِ نَفْسِي لَدَيْكِ رَهِينَةٌ ... فَهَبِي لَهَا يَا هَذِهِ رُحْمَاكِ

مُنِّي عَلَيَّ بِرَشْفَةٍ تُشْفِي الْصَّدَى ... إِنَّ الْصَّدَى يَشْفِيهِ رَشْفُ لَمَاكِ

يتغزل الشاعر – ابن الأبار- بمحبوبته أُمامةَ معبرا لها عن مشاعره الجياشة تجاهها، وعن حبه العفيف. وقد أسعفه الجناس التام –خصوصًا منه المماثل بين فعلين والمماثل بين اسمين- في الإفصاح عن مشاعره تجاه محبوبته بشكل بليغ. ذلك أن الجناس المماثل قد أدى وظيفة إبلاغية تأثيرية، وقد قامت الأبعاد الإيقاعية للجناس بجرسها الموسيقي في شد انتباه المتلقي والتأثير فيه، فضلًا عن الوظيفة الجمالية التزيينية. فقد لجأ الشاعر في البيت الشعري الثاني إلى الجناس المماثل بين فعلين؛ حيث ورد فعل (يَهْوَاكِ) في بداية الصدر وتكرر في نهاية العجز كما يتضح أعلاه. والمتمعن في الظاهرة

(38) يراد **بالجناس المماثل**: «ما كان ركناه أي لفظاه من نوع واحد من أنواع الكلمة، بمعنى أن يكونا اسمين، أو فعلين، أو حرفين». عتيق عبد العزيز، في البلاغة العربية علم البديع، (د.ط) لبنان- بيروت، دار النهضة العربية، (د، ت)، (ص/ 197).

(39) ابن الأبار، **الديوان**، (ص/ 233).

الصوتية للجناس المماثل بين فعلين –يهواك التي تكررت مرتين- يَلْحَظُ أن الكلمتين اتفقتا على مستوى أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات. لكن ما يجب أن ما يثير انتباهنا هو اختلاف المعنى، وهذا ما يشد انتباه المتلقي ولا يدرجه في خانة التكرار الممل؛ فالشاعر يركز على الوظيفة التعبيرية، والإبلاغية، والتأثيرية، أكثر من الوظيفة التزيينية.

إن مقصدية الشاعر في هذا السياق، تصبو إلى إبلاغ المعنى إلى المتلقي. وقد اتضح ذلك بتعبير عن تجديد الحب والوفاء لمحبوبته، فحب الشاعر محبوبتَه أمامة ما زال صامدًا في وجه الحسان والغواني، فالبرغم من جمالهن فإن الشاعر هجرهم وأصر على تجديد وصاله بمحبوبته رغم إطالتها الغياب، فقلبه ما زال معلقًا بها. ويبرز اختلاف المعنى بين يهواك الأولى ويهواك الثانية، في كون الأولى تدل على حب الشاعر العفيف محبوبتَه، بالرغم من وجود الغانيات. في حين يهواك الثانية تدل على استسلام قلب الشاعر أمام المحبوبة، فالبرغم مما أبداه من ولع بها فإنه لم يوفق في الظفر بها، لأنها باعدت بينه وبين السكن إليها.

أما فيما يخص الجناس المماثل بين اسمين، فالمتمعن في البيت الشعري الخامس، ينتبه منذ الوهلة الأول إلى وجود تماثل بين لفظتي (الصدى/ الصدى)، ورغم التماثل الحاصل بين اللفظيتين -على جميع المستويات- إلا أن دلالة مستقلة لكل لفظة على حدة. فلفظة الصدى الأولى –الواردة في صدر البيت الخامس- توحي –بمعناها- إلى أنين الأصوات الناتجة عن نبضات قلب الشاعر التي لا تلقى أي رد من قِبل محبوبته؛ لذلك يطلب الشاعر منها أن تَمُنَّ عليه برشفة تكون بمثابة الماء الذي يطفئ النيران المفتعلة في قلبه، والتي خلفت أصواتًا من الأنين والتوجع تخرج وتعود دون تجاوب، لعلها تشفي أنينه. بينما تجود مفردة الصدى الثانية، بمعنى آخر؛ وهو الصدى المتردد بين الجبال. وهنا يرسم الشاعر صورة شعرية راقية بجعل رشفة المحبوبة؛ أي النظر إليها يشفي الأنين والوجع وإن كان بمثابة الصدى الذي يتردد بين الجبال.

2-1- الجناس المستوفى[40]:

يقول ابن الأبار: (من مجزوء الرجز)

لَـمْ يَبْقَ رَسْـــمٌ لِلأَدَبْ أَوْدَى ضَيَاعـــاً وَذَهَـــبْ

(40) ينقسم الجناس التام إلى ثلاثة أقسام؛ وهي: المماثل، والمستوفى بفتح الفاء، وجناس التركيب. ويقصد بالجناس المستوفى: «ما كان ركناه، أي لفظاه، من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، بأن يكون أحدهما اسماً والآخر فعلاً، أو بأن يكون أحدهما حرفاً والآخر اسماً أو فعلاً». في البلاغة العربية علم البديع، عبد العزيز عتيق، (ص/197-200).

أَوْفَدْتُـــهُ فَلَـــمْ يُفِـــدْ مِنْ فِضَّـــةٍ وَلاَ ذَهَـــبْ

إن المتأمل في البيتين أعلاه، في كلمة (ذَهَبْ) في البيت الأول يلاحظ الاتفاق الحاصل بينها وبين الكلمة نفسها (ذَهَبْ) في البيت الثاني، من ناحية أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات؛ لكن الاختلاف حصل في المعنى، ذلك أن كلمة (ذَهَبْ) في البيت الأول، تدل على فعل وهو (الذهاب). وهنا يخبر الشاعر المتلقي باندثار معالم الأدب وآثاره التي تدل عليه، في حين يقدم دلالة أخرى للكلمة نفسها في البيت الثاني، حيث جاءت –كلمة ذهب- اسماً يدل على معدن من الحلي والجواهر، وهو الذهب. فالشاعر يتحسر على الأدب الذي لم تعد له أية قيمة تذكر في نظره، فلا هو يوزن بالفضة ولا الذهب. هكذا إذن، تتضح أهمية الجناس الإيقاعية في تأكيد المعنى لدى السامع، لينتبه إلى تعدد المعاني التي تؤدي بدورها- معنى كليًّا وهو التعبير عن ضياع الأدب. وقد أدى الجناس التام المستوفى في هذا السياق مجموعة من الوظائف، من قبيل: الوظيفة الإبلاغية، والتأثيرية، والجمالية. ولعل أبرز وظيفة -خدمت جل هذه الوظائف- هي الوظيفة الإيقاعية ببعدها الصوتي الذي خدم المعنى الذي يروم الشاعر إبلاغه، عن طريق التكرار والترجيع.

3-1- جناس التركيب[41]:

يقول أيضًا[42] (من الطويل):

وَإِلَّا فَمَا لِي بَاتَ مَالِي مُجَمَّعاً وَأَصْبَحَ فِي أَيْدِي العُفَاةِ مُقَسَّمَا

نلاحظ من خلال تأملنا في البيت الشعري أعلاه، أن كلمتي (مالي/ مالي) جاءتا متشابهتين لفظًا وخطًّا. وهذا النوع من الجناس المركب ينتمي إلى ضرب الجناس المتشابه، وبالرغم من التشابه الحاصل بين الكلمتين الذي أدى إلى الكمال الإيقاعي وأسهم في موسيقية البيت الشعري؛ فإنه يحيلنا على تركيب وبناءً للمعنى المزدوج الذي تحمله اللفظة المكررة نفسها -من ناحية الحركات والسكنات والحروف

(41) جناس التركيب: «وهو ما كان أحد ركنيه كلمة واحدة والأخرى كلمتين: وهذا الجناس ثلاثة أضرب تأتي على هذا النحو: أ- المتشابه: وهو ما تشابه ركناه، أي الكلمة المفردة والأخرى المركبة لفظًا وخطًّا. ب- المفروق: وهو ما تشابه ركناه، أي الكلمة المفردة والأخرى المركبة لفظًا لا خطًّا. ج- المرفَّو: وهو ما يكون فيه أحد الركنين كلمة والآخر مركبا من كلمة وجزء كلمة». عتيق عبد العزيز، «**في البلاغة العربية علم البديع**»، (ص/ 202- 203-204).

(42) ابن الأبار، **الديوان: (ص/** 284).

والعدد والهيئة- فالكلمة (مالي) تدل على ذات الشاعر، والثانية (مالي) تدل على شيء مادي وهو المال. وهنا تبدو وظيفة التأثير والإبلاغ جلية الأثر في هذا النوع من الجناس، فقد استطاع المبدع أن يوقع بالمتلقي في شراك بناء المعنى، ناقلًا إياه – يعني المتلقي- من الدهشة الجمالية الأولى التي أصابته – عندما اعتبر أن الكلمتين متشابهتين حتى من ناحية المعنى- إلى مرحلة التأثر والانتباه إلى المعنى المزدوج الذي تحمله المفردة نفسها.

يقول[43] (من المديد):

لَمْ يَخُنْ فِي الحُــبِّ تَأْوِيلِي هَذِهِ الحَسْنَـــاءُ تَـــأْوِي لِي

نستشف من البيت الشعري الماثل أمامنا، أن البنية الإيقاعية للجناس المركب برزت من خلال كلمتين، الأولى وردت في نهاية صدر البيت الشعري (تأويلي)، والثانية في نهاية عجزه (تأوي لي). وكما هو معلوم؛ فهذا النوع –من ضروب جناس التركيب- يطلق عليه الجناس المفروق. وقد ساعد هذا اللون البديعي الشاعر في ترويض خيال المتلقي وإيقاظ فكره في الآن ذاته، ليعيش معه التجربة الشعرية. لقد تمكن الشاعر -في هذا السياق- من خلق وظيفة إيقاعية صوتية متينة البنيان، سعى من خلالها إلى وظيفة أهم، تتمثل بالأساس في الوظيفة الدلالية (الإبلاغية). وبالعودة إلى سياق النص، فكلمة (تأويلي الأولى) تعود على ذات الشاعر، الذي كان يقوم بفعل التأويل متشبثًا بالآمال في حبه لوطنه الأندلس وعودته إلى أحضانه. أما بخصوص كلمة (تأوي لي) المركبة فتشير إلى دلالة الإيواء والسكن والطمأنينة، ويتضح هذا الأمر جليًّا في كون الشاعر وصف بلاد الأندلس بالحسناء التي تعود إلى حضن حبيبها. وما يدل على ذلك هو مدحه أبا زكرياء يحيى ووصفه لإعادة الأندلس من أيدي النصارى، في قصيدة مطولة بلغت أربعة وخمسين بيتًا شعريًّا، منها البيت الشعري قيد التحليل والدراسة الإيقاعية والذي جاء مطلعًا للقصيدة.

لقد أدى الجناس التام (جناس التركيب)، إلى إنهاء المعنى كاملًا (تامًّا) إلى ذهن المتلقي لتحصل لديه فائدة كلية لا تقف عند حدود ما هو جمالي، بل تتعداه إلى الإبلاغ والتأثير –كما سبق وأشرنا- وحجر الزاوية –في هذا الصدد- هو البنية الإيقاعية التي أسهمت بمكونها الموسيقي في إشراك المستمع في عملية بناء معنى النص.

(43) المرجع السابق، (ص/ 245).

2- الجناس غير التام[44] ودوره في تأويل المعنى الشعري في ديوان ابن الأبار:

2-1- جناس المضارعة[45]:

يقول ابن الأبار[46] (من المديد):

أَبْصَرَتْ صَبْرِي عَلَى كَلَفِي	بَيْنَ تَنْكِيبٍ وَتَنْكِيلِ
وَدَرَتْ أَنْ لَيْسَ يَدْرَأُ بِي	طُولُ تَعْذِيبٍ وَتَعْذِيلِ
فَكَفَتْ وَكْفَ الجُفُونُ دَماً	حَالَ تَسْبِيحٍ وَتَسْبِيلِ
وَشَفَتْ مَا شَفَّنِي فَإِذَا	صَعْبُ تَسْهِيدِي لِتَسهيلي
مِقَةٌ جَادَتْ بِرِقَّتِهَا	بَعْدَ تَخْيِيبٍ وتَخْيِيلِ
لاَ مُبَالاَةٌ بِعَاذِلَةٍ	دُونَ تَسْوِيفٍ وَتَسْوِيلِ
فِي لِدَاتٍ يَنْتَمِي عَلَى	عِفَّةٍ فِي الدِّينِ للدِّيلِ
كَجَوَارِي الرَّمْلِ جَارِيَةً	كُلُّ تَعْطِيرٍ بِتَعْطِيلِ

جادت الأبيات الشعرية أعلاه، بأنواع شتى من جناس المضارعة الذي أضفى على أبيات القصيدة المدحية للشاعر ابن الأبار -يمدح فيها أبا زكرياء يحيى ويصف إعادته للأندلس ضد النصارى- بهاء إيقاعيًّا صوتيًّا يترك صداه لدى المتلقي بشكل بارز. وقد أسهم التجاور الصوتي بين مجموعة من الكلمات في إضفاء موسيقية أكبر أرخت بظلالها على سياق القصيدة وأبرزت وصف الحدث العظيم المتمثل في إعادة الأندلس، من قبل الأمير الحفصي. ونبرز دور هذا المكون الصوتي البديعي في بناء المعنى الشعري –عند الشاعر ابن الأبار- على النحو الآتي:

---

(44) الجناس غير التام: «وهو ما اختلفت فيه اللفظتان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها». عتيق عبد العزيز، **في البلاغة العربية علم البديع**،(ص/ 205).

(45) جناس المضارعة: «هو ما كان فيه الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج، سواء كانا في أول اللفظ، أو في الوسط، أو في الآخر». نفسه، ص: 205.

(46) ابن الأبار، **الديوان**، (ص/ 245).

تَنْـــكِيـــبٍ	تَنْكِيـــــلِ
ص مص ص/ ص مص مص/ ص مص ص + صامت (التنوين في حرف الباء)	ص مص ص /ص مص مص/ ص مص مص + صائت (لا وجود لتنوين في حرف اللام)

استنتاج: بالرغم من التشابه الحاصل بين الكلمتين على مستوى عدد المقاطع الصوتية، إلا أن الصامت الناتج عن التنوين في حرف (ب) والصائت الناتج عن روي (ل)، يضع المتلقي أمام معنيين مختلفين على مستوى الدلالة والمعجم. ذلك أن وجود الصامت الأول ينبه المتلقي إلى اختلاف المعنى بالرغم من التجاور الصوتي الحاصل بين اللفظين، لأنه أسهم في نغمية المقطع الذي سبق بكسرة طويلة ممدودة. ونتج عن ذلك اختلاف في المعنى فكلمة (تنكيب) تدل على ما عاشته الأندلس من نكبات قبل استعادتها من أيدي النصارى من قبل الممدوح (أبي زكرياء يحيى)، والشاعر يعبر عن كلفه ببلاده الأندلس وتجلده، فبلاده تبصر كلفه بها، قبل إنقاذها. في حين ترمز لفظة (تنكيل) إلى العذاب الذي كان يعيشه سكان بلاده في الأندلس، وتشوفهم للخروج من المحن التي ألمت بهم. لكن لم يكن بيده حيلة غير الصبر حتى مجيء الفرج، فالشاعر كان يتعذب ويعاني كما تعاني بلاده متلهفًا لاحتضان ترابها.

برزت إيقاعية الجناس غير التام (جناس المضارعة)، من خلال حصول توازن صوتي بين مجموعة من الألفاظ في هذه القصيدة المدحية المطولة التي بلغ عدد أبياتها أربعة وخمسين بيتًا شعريًّا. وقد تمكن الشاعر من إبراز طاقاته اللغوية في خلق هذا التجانس والانسجام بين الألفاظ على مستوى التقارب في مخارج الأصوات بين الكلمات، وتأدية معانٍ مختلفة تصف الحدث البارز –المتمثل في إبراز شجاعة الممدوح واستبساله في الذود عن أرض الأندلس- وقد ظهر هذا الأمر جليا عبر مجموعة من التوازنات الصوتية التي تقاربت من الناحية الصوتية، لكنها اختلفت في المعنى مؤدية دورًا مهمًا يكمن في تعدد الدلالة وإبلاغ مقصدية المبدع، لتظهر تكاملًا على مستوى الوظائف الإبلاغية والتأثيرية والجمالية، أبرزتها البنية الإيقاعية الموسيقية التي أداها البديع الصوتي.

2-2- الجناس اللاحق[47]:

يقول ابن الأبار[48] (من الطويل):

وَطَائِفَـةٌ فِي الحَرْبِ طَائِفَـةٌ بِهِ عَلَى وَاضِحِ المِنْهَاجِ فِي الخَوْصِ والخَرْصِ

يتضح للمتلقي جليًّا عند نطقه لكلمتي (الخَوْصِ/ الخَرْصِ)، أن ثمة تباعدًا على مستوى مخارج النطق بين حرفي (الواو والراء). فعلى الرغم من تجانس الكلمتين في البداية والنهاية، فإنه حدث تغيير في وسط كل كلمة على حدة؛ وهذا ما أدى إلى جناس غير تام لاحق في وسط اللفظتين. وقد أسهم هذا الأمر في وضع المتلقي أمام دلالتين مختلفتين. واستند الشاعر ابن الأبار إلى هذا المكون البديعي، ليرسم صورة لممدوحه -مدح بها أبا زكرياء- وهو يخوض المعارك الحربية. وتدل لفظة الخَوْصِ على فرس الأبطال الذين يحومون بالممدوح. في حين تعود كلمة الخَرْصِ على السنان والرمح اللطيف، وأتى الشاعر بالكلمتين كناية عن المعركة والحرب. وقد نقل هذا المكون الصوتي الإيقاعي –الناتج عن الكلمتين- أثره إلى المتلقي ليشارك في بناء المعنى ويجول بخياله داخل هذه الصورة البيانية، ويعلم مدى شجاعة الممدوح في ساحة الوغى. ليؤدي بذلك الجناس غير التام (الجناس اللاحق)، وظيفة إيقاعية ضمت في طياتها وظيفة جمالية وتأثيرية.

2-3 - الجناس الناقص[49]:

يقول ابن الأبار[50] (من الطويل):

أَمَا وَمَغَازِيكَ التِي دُونَ مَحْوِهَا وَقَائِـعُ خَطَّتْهَا القَنَـا والقَنَابِـلُ

برز الجناس الناقص في هذا البيت الشعري، من خلال كلمتي (القنا/ القنابل)؛ حيث تمت زيادة

(47) الجناس اللاحق: «وهو ما كان الحرفان فيه متباعدين في المخرج، سواء أكانا في أول اللفظ، أو في الوسط، أو في الآخر، عتيق عبد العزيز». **في البلاغة العربية علم البديع**، (ص/ 206-207).

(48) ابن الأبار، الديوان، (ص/513).

(49) الجناس الناقص: «إن اختلف اللفظتان في أعداد الحروف سمي الجناس ناقصاً وذلك لنقصان أحد اللفظين عن الآخر، وهو يأتي على ضربين: أ- ما كانت الزيادة في أحد لفظيه بحرف واحد، سواء كان ذلك الحرف في أول اللفظ، أو في وسطه، أو في الآخر. ب- ما كانت الزيادة في أحد لفظيه بأكثر من حرف واحد في آخره وسمي هذا النوع (مذيلا). عتيق عبد العزيز، **في البلاغة العربية علم البديع**، (ص/ 206-207).

(50) ابن الأبار، **الديوان**، (ص/ 248).

حرفين هما الباء واللام في آخره، ليأتي مذيلاً. وقد استعمل الشاعر –ابن الأبار- هذا النوع من الجناس لتأدية غرضه الأساس المتمثل في المدح –مدح أبي زكرياء إثر العفو عنه- فالشاعر –في هذا السياق- يشيد بشجاعة ممدوحه في الغزوات التي يخرج إليها، والتي تشهد لها الأحداث التي رافقت المعارك التي خاضها الممدوح. وقد تمخض عن هذا النوع من الجناس -الناقص المذيل- معنيان، فالشاعر يضع المتلقي أمام تشابه صوتي على مستوى الإيقاع، فيتوهم أن اللفظة الأولى ما هي إلا اختصار للثانية؛ لكن –الأمر غير ذلك- الزيادة الناتجة عن تذيل اللفظة الثانية بزيادة حرفين، أدت إلى تغيير على مستوى الدلالة. ذلك أن كلمة (القنا) الأولى يقصد بها الشاعر الرماح التي تشهد على شجاعة الممدوح في المعارك التي خاضها ضد أعدائه، بينما تدل لفظة (القنابل) على طائفة من الناس والخيل التي تؤكد شجاعة الممدوح في مواجهة أعدائه. وقد أسهم التجانس الصوتي بين الكلمتين في تأدية وظيفة إيقاعية موسيقية، تصبو إلى التأثير والإبلاغ، فضلًا عن دورها الجمالي البارز من خلال المحسن البديعي (الجناس الناقص غير التام).

4-2- الجناس المحرف [51]:

يقول الشاعر[52] (من الطويل):

تَخَيَّرْتَ مُخْتَارَ الخَلِيفَةِ لِلْعَهْد ... فَرَوَيْتَ أَمْحَالِ البَسِيطَةِ كَالعَهْدِ

وَأَسْعَفْتَ أَهْلَ الْعَقْدِ والحَلِّ فِي التِّي ... تَقَلَّدَهَا أَبْهَى نِظَامَا مِنَ الْعِقْدِ

نستقي من خلال تفحصنا للفظتي (الْعَقْدِ / الْعِقْدِ)، حصول تجانس وانسجام بين الكلمتين، من ناحية عدد الحروف وترتيبها. وهذا في إطار دهشة جمالية أولية، تصيبنا إثر عملية تفاعلية سريعة من عملية التلقي. لكن سرعان ما تذوب –هذه الدهشة- مع قراءة إيقاعية واعية. وهذا ما يقود المتلقي إلى ملاحظة الفرق على مستوى الدلالة، الناتج عن اختلاف بين الحركات (الفتحة/الكسرة). وهنا يسقط المتلقي في فخ البياضات التي تركها الشاعر -ابن الأبار- ذلك أن كلمة (الْعَقْدِ) الأولى -التي وردت في

(51) إن اختلف اللفظان في هيئة الحروف الحاصلة من الحركات والسكنات والنقط، فإن الجناس يأتي فيه على ضربين: محرف، ومصحف. الجناس المحرف: «هو ما اتفق ركناه، أي لفظاه في عدد الحروف وترتيبها، واختلفا في الحركات سواء كانا من اسمين أو فعلين أو من اسم وفعل أو من غير ذلك، فإن القصد اختلاف الحركات». عتيق عبد العزيز **في البلاغة العربية علم البديع**، (ص/208).

(52) ابن الأبار، **الديوان**، (ص/ 172).

صدر البيت الثاني- تعود على عملية البيعة والثقة التي حظي بها الممدوح –أنشأ الشاعر هذه القصيدة بمناسبة إسناد ولاية العهد لمحمد المستنصر في رجب 646هـ، بعد موت أخيه زكرياء في عهد الدولة الحفصية- من قِبل رعايا الدولة الحفصية.

يتضح لنا جليًّا، أن مقصدية الشاعر تنحو منحى الإبلاغ بعد التأثير. وعليه فالجناس المحرف –غير التام- أدى في هذا السياق وظيفة إيقاعية تصبو إلى استمالة المتلقي عن طريق التأثير والإبلاغ، واضعًا بذلك –يعني الشاعر- ممدوحه في مرتبة القدرة على سياسة شؤون الدولة الحفصية، وتنظيمها بهاء ولطف يفوقان النظام الذي يكون عليه، أما فيما يخص كلمة (الْعِقْدِ) الثانية التي وردت في العقد المرصع بالجواهر والدرر المنظومة. وقد تولدت عن الجناس المحرف، وظيفة جمالية تجسدت من خلال عنصر التشبيه البليغ، حيث سما الشاعر بممدوحه بجعله المسؤولية التي تقلدها –الممدوح- بمثابة عقد منظوم يفوق في نظمه العقد المادي –الذي يرصع بالجواهر والدرر النفيسة ويعلق على العنق- وإذا نظرنا إلى علاقة البيت الأول بالثاني سنلفي ترابطًا معنويًّا يقود –المتلقي- إلى وظيفة إفهامية، فالشاعر شبه الممدوح في عهده بالمطر المتصل الذي يجود دون انقطاع.

5-2- الجناس المصحف[53]:

يقول ابن الأبار[54] (من الكامل):

يـاَ صَـارِمَ الإيمـَانِ لاَ حجبَتْ	حَدَّيْكَ عَنْ أَبْصَارِنَا اُلْخِلَلُ
الأَزْرُ مَشْـــدُودٌ فَلاَ وَهَـنٌ	وَالثَّغْـــرُ مَسْدُودٌ فَلاَ خَلَـل
هِيَّ دَوْلَـــةٌ عُمَـــرِيَّةٌ سِـيَراً	خَضَعَـتْ لِعِزَّةِ أَمْرِهَا الـــدُّوَلُ

يتجسد الشاهد في الأبيات الشعرية أعلاه، في لفظتي (مَشْدُودٌ/ مَسْدُودٌ)، حيث وقع تصحيف بين الكلمتين بين حرفي الشين والسين، فالكلمة الأولى جاءت منقوطة، عكس الثانية التي لم يحصل فيها نقط. وقد وقع تجانس بين اللفظتين من ناحية عدد الحروف وترتيبها، وهذا ما يحذو بالمتلقي في الوهلة إلى التوهم بأن اللفظتين تؤولان إلى المعنى نفسه، وهذا ما تقود إليه الخاصية الموسيقية المتجانسة.

(53) الجناس المصحف: «هو ما اتفق فيه ركنا الجناس، أي لفظاه في عدد الحروف وترتيبها واختلفا في النقط». عتيق عبد العزيز، **في البلاغة العربية علم البديع**، (ص/210).
(54) ابن الأبار، الديوان، (ص/ 255).

لكنه عندما يردد ويكرر اللفظتين، فإنه يقف أمام الوظيفة الإفهامية التي يود إبلاغها الشاعر. ذلك أن الجناس المصحف (غير التام)، يضعنا أمام اختلاف واضح على مستوى الدلالة. وبالعودة إلى السياق العام للقصيدة –الذي أخذت منه هذه الأبيات- فالشاعر -يمدح أبا زكرياء ويستشفع ولي عهده محمدًا أواخر 646هـ أو أوائل 647هـ، وكان السلطان في مرض أبل منه- يعبر لممدوحه عن قوة الدولة الحفصية التي لا تعرف الضعف نظرًا للتآزر الحاصل بين جميع مكوناتها من جيش وعبيد وإماء وخدم وحشم، فالكل يسعى جاهدًا لخدمة الدولة. وهذا ما تعبر عنه لفظة(مَشْدُودٌ)التي تعود على فعل التآزر الحاصل في الدولة. في حين تعود دلالة (مَسْدُودٌ)، على أفواه الأعداء والوشاة التي لا تستطيع النطق ببنت شفة في وجه الدولة الحفصية وأمجادها، نظرًا لصيت وباع هذه الدولة التي تمتد جذورها إلى الفاروق عمر. فالدولة تظل قوية دائمًا ومتأهبة للرد على العدو تحت أي ظرف وفي أي مكان. تحققت الوظيفة الإيقاعية لجناس التصحيف، عبر تأرجحها بين التأثير والإبلاغ في ثوب إيقاعي جمالي يقود المتلقي بتجانسه نحو الفهم.

6-2- الجناس المقلوب[55]:

يقول الشاعر[56] (من الخفيف):

يَا سَقَى اللَّهُ شَادِناً بَاتَ يَسْقِي ... مَا حَكَاهُ لَمَاهُ صِرْفاً عَتِيقاً

هَابَ وَارْتَابَ لاِتِّقَادِ سَنَاهُ ... أَرَحِيقاً يَصُبُّهُ أَمْ حَرِيقاً

حصل تجانس بين كلمة (رَحِيقاً) ولفظة (حَرِيقاً)، وهو تجانس صوتي من ناحية البنية الإيقاعية. لكن ما يثير انتباه المتلقي هو الاختلاف الحاصل على مستوى ترتيب الحروف؛ حيث تم تقديم حرف

(55) إن اختلف اللفظان في ترتيب الحروف سمي (جناس القلب)، وسماه قوم (جناس العكس). وهذا الجناس يشتمل كل واحد من ركنيه على حروف الآخر من غير زيادة ولا نقص ويخالف الآخر في الترتيب. وهو يأتي على أربعة أضرب: 1- قلب كل: وذلك إذا جاء أحد اللفظتين عكس الآخر في ترتيب حروفه كلها. 2- قلب بعض: وهو ما اختلف فيه اللفظتان في ترتيب بعض الحروف. 3- قلب مجنح: وهو ما كان فيه أحد اللفظتين وقع بينهما القلب في أول البيت والثاني في آخره، كأنهما جناحان للبيت. 4- مستو: وهذا النوع سماه قوم المقلوب، وسماه السكاكي مقلوب الكل، وعرفه الحريري في مقاماته بما لا يستحيل بالانعكاس، وهو أن يكون عكس لفظي الجناس كطردهما، بمعنى أنه يمكن قراءتهما من اليمين والشمال دون أن يتغير المعنى. وهناك نوع من الجناس غير الأنواع السابقة يسميه علماء البديع (الجناس الملفق). وحد الملفق أن يكون كل من الركنين مركباً من كلمتين، وهذا هو الفرق بينه وبين (جناس التركيب) الذي أحد ركنيه كلمة مفردة والثاني مركب من كلمتين. عتيق عبد العزيز، في البلاغة العربية علم البديع، (ص/211-212-213-214- 215).

(56) ابن الأبار، **الديوان**، (ص/ 404).

الراء في الكلمة الأولى، وتغييره بحرف الحاء في الكلمة الثانية ليحل ثانيًا. وقد تعمد الشاعر عملية القلب بين هذين الحرفين دون سواهما –وهذا النوع من الجناس المقلوب يسمى قلب البعض- لتأدية مقاصده التي يروم إبلاغها إلى المتلقي. والمتأمل في اللفظتين يلاحظ أن القلب الذي حصل على مستوى ترتيب الحروف، أدى إلى اختلاف على مستوى الدلالة. ذلك أن لفظة (رحيقًا)، تدل على عصارة الخمرة المعتقة، والتي يشع منها الضوء المتقد. والشاعر يصور لنا صورة الشادن، وهو يسقي الخمر، حتى يصل إلى عصارته التي تشع ضوءًا شبيهًا بالنيران الملتهبة التي جعلت الساقي يرتاب في أمرها أهي رحيق أم حريق؟! وقد أسعف التجانس الصوتي -الحاصل بين الكلمتين- الشاعر في نقل هذه الصورة إلى المتلقي. وقد يقود -هذا النوع من الجناس- المتلقي أمام إلى دلالة أخرى، فقد يكون المقصود بالرحيق رحيق الزهور التي تفوح بمسكها الفواح حين تسقى، فتزداد لمعانًا وينتشر عطرها كاللهيب الحارق،

وسنا الضوء المشع يكون هو الرائحة الفائحة في الهواء. وهنا يضع الجناس المقلوب المتلقي أمام دلالات منفتحة، تؤدي معنى واحدًا وهو مقصدية الإبلاغ التي سعى الشاعر إلى تحقيقها في هذا المقام.

نخلص من خلال تعقبنا -بالدراسة والتحليل- لبنية الجناس ودورها في تأويل المعنى الشعري في ديوان ابن الأبار، إلى أن هذا الأخير -بنوعيه التام وغير والتام، وما ينتج عنهما من فروع متشعبة- يعد من أهم الركائز البديعية الصوتية التي تسهم ببنيتها الإيقاعية في وضع المتلقي أمام دلالات شتى – لا تقبل الحصر- باحثًا في متاهاتها عن مقصدية الشاعر ابن الأبار، التي تتمثل أساسًا في الغرض الجوهري الذي يقود إلى المعنى الجامع داخل بناء كلي هو القصيدة. وتخفي البنية الإيقاعية للجناس خلفها وظائف شتى تتأرجح بين التعبير، والتأثير، والإبلاغ، الذي يقود المتلقي إلى الفهم. وما يميزها -يعني بنية الجناس- بِعَدِّهَا مكونًا بديعيًّا صوتيًّا، هو إيقاعها المتجدد الذي يقود بتكراره وتردده إلى معانٍ مختلفة. كما أن الشاعر ابن الأبار سعى من خلال إسرافه في استخدام هذا اللون البديعي إلى الإبلاغ أكثر من التزويق والتنميق، فما يهم الشاعر بدرجة أكبر هو بناء المعنى وفق مراحل متسلسلة، تهدف إلى استدراج المتلقي. وهذا ما يتأكد من خلال تعدد الوظائف في بنية الجناس، التي تميل إلى إفهام المتلقي. كما أن التشابه الحاصل في بنية الجناس –في ديوان ابن الأبار- على مستوى التجانس الصوتي لا يقود المتلقي إلى الإيمان بالترادف على مستوى المعنى، بل يجعله ينتقل بتراتبية زمنية بين الوظائف إلى أن يقف عند حدود الدلالة المتعددة التي تضعه أمام المعنى الكلي (الغرض) الذي يود المبدع إبلاغه إلى المتلقي المتعقب معانيَ الرسالة الشعرية.

الخاتمة:

نخلص من خلال هذه الورقة البحثية إلى أن بلاغة البديع الصوتي، تؤدي عملية التواصل بين المتلقي والمبدع في النص الشعري العربي القديم. وهذا ما تأكد لدينا من خلال مقاربتنا التجربة الشعرية عند الشاعر ابن الأبار القضاعي البلنسي، وذلك ما تأتى لنا توضيحه بالاشتغال على ثنائيتي التكرار والجناس لبيان دورهما في بناء المعنى من لدن المبدع (الشاعر) وتلقيه وتأويله من قِبل القارئ. وقد خلصنا بذلك إلى أن التكرار –بأنواعه المختلفة- من أبرز مظاهر البديع الصوتي في ديوان ابن الأبار، التي تنقل تأثيرها إلى المتلقي ليؤول الدلالات الناتجة عن موسيقى هذا اللون البديعي بحثًا عن المعنى. وقد حضر في التجربة الشعرية للشاعر ابن الأبار بشكل بارز بمظاهره المختلفة، من تكرار للحروف والعبارات والكلمات. كما أنه يؤدي مجموعة من الوظائف؛ من قبيل: الوظيفة التأثيرية، والإبلاغية، والإفهامية، والجمالية.

كما أبرزت بنية الجناس دورها المهم في تأويل المعنى الشعري في ديوان ابن الأبار، إلا أن هذا الأخير -بنوعيه التام وغير والتام، وما ينتج عنهما من فروع متشعبة- يعد من أهم الركائز البديعية الصوتية التي تسهم –ببنيتها الإيقاعية- في وضع المتلقي أمام دلالات شتى-لا تقبل الحصر- باحثًا في متاهاتها عن مقصدية الشاعر ابن الأبار التي تتمثل أساسًا في الغرض الجوهري الذي يقود إلى المعنى الجامع داخل بناء كلي هو القصيدة. وتخفي البنية الإيقاعية للجناس خلفها وظائف شتى تتأرجح بين التعبير، والتأثير، والإبلاغ، الذي يقود المتلقي إلى الفهم. وما يميزها -يعني بنية الجناس- بِعَدِّهَا مكونًا بديعيًّا صوتيًّا، هو إيقاعها المتجدد الذي يقود بتكراره وتردده إلى معانٍ مختلفة. كما أن الشاعر ابن الأبار سعى من خلال إسرافه في استخدام هذا اللون البديعي إلى الإبلاغ أكثر من التنميق، فما يهم الشاعر بدرجة أكبر هو بناء المعنى وفق مراحل متسلسلة، تهدف إلى استدراج المتلقي. وهذا ما يتأكد من خلال تعدد الوظائف في بنية الجناس، التي تميل إلى إفهام المتلقي.

وبناءً على هذا الأساس، يمكن القول: إن بنيتي التكرار والجناس، يربطان بين المعنى والمتلقي، مما يفتح آفاق القراءة والتأويل أمامه، بالإضافة إلى الوظائف التأثيرية والإبلاغية والجمالية التي تنتج عن بنيتهما الإيقاعية. وهذا ما يؤكد صلة إيقاع البديع الصوتي بالمعنى وما وربطه بالمتلقي في سعيه لإماطة اللثام عن مقصدية الباث للرسالة الشعرية.

المراجع:

1. ابن الأبار، **الديوان**، تحقيق: عبد السلام الهراس، الطبعة الثانية، المملكة المغربية وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، (1420هـ-1999م).
2. ابن أبي الإصبع المصري (585هـ- 654هـ)، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، (ج:2)، (د.ط)، تقديم، وتحقيق: الدكتور حنفي محمد شرف، (د.ت).
3. ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، (ج:3)، (د.ط)، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة، (د.ت).
4. الأيوبي، سعيد، **عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي**، (د.ط)، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، 1986م.
5. البايبي أحمد، **القضايا التطريزية في القراءات القرآنية دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية**، (ج: 2)، الطبعة الأولى، الأردن - إربد، عالم الكتب الحديث، 2012م.
6. بودوخة مسعود، **الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية**، علم الكتب الحديث، الأردن إربد، الطبعة الأولى، 2011م.
7. الجرجاني، عبد القاهر (المتوفى سنة 441 أو سنة474هـ)، **أسرار البلاغة**، تحقيق: أبو فهر محمود محمد شاكر، الطبعة الأولى، دار المدني للنشر جدة، 1991م.
8. خضر، سيد، **التكرار الإيقاعي في اللغة العربية**، الطبعة الأولى، دار الهدى للنشر، بيلا- كفر الشيخ، 1998م.
9. رشيق، أبو علي الحسن، (المتوفى سنة 463هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد بن علي جيلاني، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، المكتبة التوفيقية 2013م.
10. الزبيدي، علي القاسم، **دراسة النص الشعري، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، وعبد العزيز القالح**، دار الزمان، سوريا، دمشق، الطبعة الأولى، 2009م.
11. السجلماسي، أبو القاسم، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تقديم وتحقيق: علال الغازي، الطبعة الأولى، المغرب، الرباط، مكتبة المعارف ،1980م.
12. صفاء عبيد حسين الحفيظ، تارا خالد خلفه السلطاني، **فاعلية التكرار في شعر عبد الأمير جرص**، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، مج: 14، ع: 14، 2017م.
13. الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج:2، الطبعة الثالثة، الكويت ،1989م.

14. عتيق عبد العزيز، في البلاغة العربية علم البديع، دار النهضة العربية بيروت- لبنان- (د،ط)- (د، ت).
15. العمري، محمد، **تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر**، الدار العالمية للكتاب، المغرب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990م.
16. كيليطو، عبد الفتاح، **الأدب والغرابة - دراسات بنيوية في الأدب العربي**، دار الطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1982م.
17. ابن المعتز، عبد الله (المتوفى 399هـ)، **كتاب البديع**، شرح، وتحقيق: عرفان مطرجي، الطبعة الأولى، مؤسسة الكتب الثقافية، لبنان- بيروت، 1433هـ/ 2012م.
18. ابن منظور، لسان العرب، ج:6، الطبعة الثالثة، دار صادر - بيروت،1414هـ.
19. مولينيه جورج، **الأسلوبية**، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2006م،
20. نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، الطبعة الأولى، منشورات دار النهضة، 1962م.

Arabic reference

1. Ibn al-Abbār, al-Dīwān, Ed: ʿAbd al-Salām al-Harrās, al-Ṭabʿah al-thāniyah, al-Mamlakah al-Maghribīyah Wizārat al-Awqāf wa-al-Shuʾūn al-Islāmīyah, (1420-1999).
2. Ibn Abī al-Iṣbaʿ al-Miṣrī (585h-654h), taḥrīr al-Taḥbīr fī ṣināʿat al-shiʿr wa-al-nathr wa-bayān Iʿjāz al-Qurʾān, (J : 2), (D. Ṭ), Ed: al-Duktūr Ḥanafī Muḥammad Sharaf.
3. Ibn al-Athīr, Ḍiyāʾ al-Dīn, al-mathal al-sāʾir fī adab al-Kātib wa-al-shāʿir, Ed: Aḥmad al-Ḥūfī wbdwy Ṭabānah, (J : 3), (D. Ṭ), al-Qāhirah, Dār Nahḍat Miṣr lil-Ṭabʿ wa-al-Nashr al-Fajjālah.
4. Al-Ayyūbī, Saʿīd, ʿAnāṣir al-Waḥdah wa-al-rabṭ fī al-shiʿr al-Jāhilī, (D. Ṭ), Maktabat al-Maʿārif lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ, 1986.
5. Albāyby Aḥmad, al-qaḍāyā altṭryzyh fī al-qirāʾāt al-Qurʾānīyah dirāsah lisānīyah fī al-ṣawwātah al-īqāʿīyah, (J : 2), St: 1, al-Urdun-Irbid, ʿĀlam al-Kutub al-ḥadīth, 2012.
6. Būdūkhah Masʿūd, al-uslūbīyah wa-khaṣāʾiṣ al-lughah al-shiʿrīyah, ʿilm al-Kutub al-ḥadīth, al-Urdun Irbid, St:1 , 2011.
7. Al-Jurjānī, ʿAbd al-Qāhir (al-mutawaffá sanat 441 aw snt474h), Asrār al-balāghah,

Ed: Abū Fihr Maḥmūd Muḥammad Shākir, St:1, Dār al-madanī lil-Nashr Jiddah, 1991.

8. Khiḍr, Sayyid, al-Takrār al'yqāʿy fī al-lughah al-ʿArabīyah, St: 1, Dār al-Hudá lil-Nashr, bylā-Kafr al-Shaykh, 1998.
9. Rashīq, Abū ʿAlī al-Ḥasan, (al-mutawaffá sanat 463h), al-ʿUmdah fī Maḥāsin al-shiʿr wa-ādābuh wa-naqdih, Ed: Muḥammad ibn ʿAlī Jīlānī, al-juz' al-Thānī, al-Ṭabʿah al-ūlá, al-Maktabah al-Tawfīqīyah 2013.
10. Al-Zubaydī, ʿAlī al-Qāsim, dirāmīyah al-naṣṣ al-shiʿrī, dirāsah fī shiʿr Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, wa-ʿAbd al-ʿAzīz alqālḥ, Dār al-Zamān, Sūriyā, Dimashq, al-Ṭabʿah al-ūlá, 2009.
11. Al-Sijilmāsī, Abū al-Qāsim, al-Manzaʿ al-Badīʿ fī tjnys Asālīb al-Badīʿ, taqdīm wa-Ed: ʿAllāl al-Ghāzī, St:1 , al-Maghrib, al-Rabāṭ, Maktabat al-Maʿārif, 1980.
12. Ṣafā' ʿUbayd Ḥusayn al-Ḥafīẓ, Tārā Khālid khallafahu al-Sulṭānī, fāʿilīyat al-Takrār fī shiʿr ʿAbd al-Amīr jrṣ, Majallat al-ʿUlūm al-Insānīyah, Kullīyat al-Tarbiyah lil-ʿUlūm al-Insānīyah, V: 14, Issue: 14, 2017.
13. Al-Ṭayyib, ʿAbd Allāh, al-Murshid ilá fahm ashʿār al-ʿArab wa-ṣināʿatihā, J : 2, St2, al-Kuwayt, 1989.
14. ʿAtīq ʿAbd al-ʿAzīz, fī al-balāghah al-ʿArabīyah ʿilm al-Badīʿ, Dār al-Nahḍah al-ʿArabīyah byrwt-lbnān.
15. Al-ʿUmarī, Muḥammad, taḥlīl al-khiṭāb al-shiʿrī, al-binyah al-ṣawtīyah fī al-shiʿr, al-Dār al-ʿĀlamīyah lil-Kitāb, al-Maghrib, al-Dār al-Bayḍā', St: 1, 1990.
16. Kīlīṭū, ʿAbd al-Fattāḥ, al-adab wālghrābh-Dirāsāt binyawīyah fī al-adab al-ʿArabī, Dār al-Ṭibāʿah wa-al-Nashr, Bayrūt, Lubnān, St: 1, 1982.
17. Ibn al-Muʿtazz, ʿAbd Allāh (al-mutawaffá 399h), Kitāb al-Badīʿ, Ed: ʿIrfān mṭrjy, St: 1, Mu'assasat al-Kutub al-Thaqāfīyah, lbnān-Bayrūt, 1433/ 2012.
18. Ibn manẓūr, Lisān al-ʿArab, J : 6, St:3 , Dār Ṣādir-Bayrūt, 1414.
19. Mwlynyh Jūrj, al-uslūbīyah, Ed: Bassām Barakah, al-Mu'assasah al-Jāmiʿīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ, Bayrūt, Lubnān, al-Ṭabʿah al-thāniyah, 2006,
20. Nāzik al-Malā'ikah, Qaḍāyā al-shiʿr al-muʿāṣir, St:1 , Manshūrāt Dār al-Nahḍah, 1962.