Linguistic and Philosophical Investigations
ISSN: 1841-2394, e-ISSN: 2471-0881
Vol 25 (1), 2026
pp. 1075–1085

The structure of the rhyme scheme in Samarra

Dr. salem benselilih

[1:] University of Algiers 2 Abu al-Qasim Saadallah -Algeria, salem.benselilih@gmail.com

Abstract:

This study seeks to examine paronomasia (*jināS*) in the poetry of Ibrāhīm al-Sāmarrā'ī as an active rhythmic structure in the production of meaning, rather than a merely ornamental rhetorical phenomenon sufficient unto itself. It proceeds from a central problematic: paronomasia in al-Sāmarrā'ī's poetic experience transcends its conventional function of verbal embellishment, becoming instead a foundational rhythmic element in the construction of the poetic text—one that regulates its internal cadence and directs the course of its reception. The study posits that paronomasia in al-Sāmarrā'ī's poetry possesses a distinctive rhythmic structure, constituted through the convergence of phonetic symmetry and semantic tension, and productive of a multidimensional rhythmic signification. Methodologically, the study adopts an integrative approach that draws upon the analytical tools of Arabic rhetoric in examining paronomasia, while engaging the insights of modern rhythmic stylistics in tracing its structural operations. The corpus of Ibrāhīm al-Sāmarrā'ī's poetry was selected for its rich convergence of profound philological erudition and refined rhythmic sensibility—a convergence that renders paronomasia in his work a conscious, deliberate practice rather than a spontaneous one. In his poetry, paronomasia constitutes a central rhythmic structure that collaborates with other phonetic and semantic elements to shape a distinctive poetics, one that moves beyond inherited rhetorical convention toward a renewed creative horizon.

Keywords: alliteration, rhythm, structure, samurai, poetry.

Received: 15 /08/ 2026 **Accepted:** 26 /08/ 2026 **Published:** 05 /09/ 2026

بنية إيقاع الجناس عند السامرائي

د. بن سليليح سالم [1]

[1]: جامعة الجزائر –2– أبو القاسم سعد الله، الجزائر، salem.benselilih@gmail.com

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة الجناس في شعر إبراهيم السامرائي، بوصفه بنية إيقاعية فاعلة في إنتاج الدلالة، لا ظاهرة بديعية زخرفية مكتفية بذاتها. وتنطلق من إشكالية مركزية مفادها أن الجناس في التجربة الشعرية للسامرائي يتجاوز وظيفته التقليدية القائمة على التحسين اللفظي، ليصبح عنصرًا إيقاعيًا مؤسِّسًا في بناء النص الشعري، يضبط إيقاعه الداخلي ويوجه مسار تلقيه. وتفترض الدراسة أن للجناس عند السامرائي بنية إيقاعية مخصوصة، تتشكل من التماثل الصوتي والتوتر الدلالي معًا، وتنتج عنها دلالة إيقاعية متعددة الأبعاد. وتعتمد الدراسة في معالجتها على مقاربة تكاملية تستثمر أدوات البلاغة العربية في تحليل الجناس، ومنجزات الأسلوبية الإيقاعية الحديثة في تفكيك بنيته. وقد وقع الاختيار على شعر إبراهيم السامرائي لكونه مدونة خصبة تتآزر فيها الثقافة اللغوية العميقة مع الحساسية الإيقاعية المرهفة، مما يجعل الجناس عنده ممارسة واعية لا عفوية، تمثل بنية إيقاعية مركزية تتضافر مع سائر العناصر الصوتية والدلالية لتشكيل شعرية خاصة، تتجاوز المألوف البلاغي إلى أفق إبداعي متجدد.

الكلمات المفتاحية: الجناس، إيقاع، بنية، السامرائي، الشعر.

مقدمة:

يُعدّ الجناس من أبرز الظواهر الأسلوبية التي قامت عليها البلاغة العربية القديمة، وشكّل محورًا جوهريًا في الدرس النقدي والبلاغي منذ أن التفت إليه النقاد الأوائل بوصفه ضربًا من ضروب التحسين اللفظي والمعنوي. غير أنّ النظرة إلى الجناس ظلّت في كثير من مراحلها، أسيرةَ مقاربةٍ زخرفيةٍ تختزله في كونه تلاعبًا لفظيًا أو توشيةً بديعية، تُطلب لذاتها وتُدرج في باب التزيين والتجميل. وهذا التصور، على رسوخه في المدونة البلاغية التراثية، لم يعد كافيًا لاستيعاب ما ينطوي عليه الجناس من طاقات إيقاعية ودلالية عميقة، تجعله فاعلًا مركزيًا في بناء النص الشعري، لا مجرد حليةٍ سطحية تُضاف إليه من الخارج.

وإذا كانت الدراسات الأسلوبية والنقدية الحديثة قد أولت عنايةً متزايدة بالظواهر الصوتية والإيقاعية في الشعر، فإنّ الجناس يظلّ من أكثرها حاجةً إلى إعادة قراءةٍ تتجاوز التصنيفات البلاغية التقليدية، وتنفتح على آليات التحليل الإيقاعي والدلالي الحديثة. ذلك أنّ الجناس، بوصفه تقابلًا صوتيًا بين ألفاظٍ تتفق في بنيتها الصوتية وتختلف في دلالتها، يشكّل حدثًا مزدوجًا في النص: فهو من جهةٍ بنية صوتية إيقاعية تفرض

على السمع توقفًا وتأملًا، ومن جهةٍ أخرى بنية دلالية تفتح أفقًا تأويليًا متعددًا ينتج عن التوتّر بين التماثل اللفظي والتغاير المعنوي. ومن هنا تنبثق الدلالة الإيقاعية للجناس، بوصفها أثرًا ينشأ من التفاعل بين البنية الصوتية والبنية الدلالية، ولا يتحقق إلا في سياق النص الشعري الكلي.

وتأسيسًا على ذلك، تسعى هذه الدراسة إلى إعادة النظر في الجناس من منظورٍ إيقاعي دلالي، منطلقةً من إشكالية مركزية مفادها: كيف يتحوّل الجناس من ظاهرة بديعية لفظية إلى بنية إيقاعية منتجة للدلالة في النص الشعري؟ وما الكيفية التي يشتغل بها الجناس بوصفه عنصرًا إيقاعيًا فاعلًا في تشكيل المعنى، لا مجرد مصاحبة صوتية عابرة؟ وستتخذ الدراسة من قصائد ديوان(من ملحمة الرحيل) للشاعر إبراهيم السامرائي مادةً إجرائية للتحليل، معتمدةً على مقاربة تكاملية تستثمر أدوات الدرس البلاغي القديم من جهة، ومنجزات الأسلوبية الصوتية والشعرية الإيقاعية الحديثة من جهة أخرى.

2/الجناس بين اللغة والاصطلاح

التّجنيسُ، الجناسُ، المُجانسةُ، أسماءٌ مُتعدّدةٌ لمُسمّى واحدٍ مصدره (الجنس)، يقول ابن منظور: " الجنس: الضّربُ من كلّ شيءٍ، والجنس أعمُّ من النّوع، ومنه المُجانسةُ والتّجنيسُ، ويُقالُ هذا يُجانِسُ هذا أيْ يُشاكِلُهُ"[1]

فالمفهوم اللّغويّ إذن ينحصر في معنى المُشاكلة والاتّحاد في الجنس، وهو المعنى الذي نجده في المفهوم الاصطلاحي، فالتّجنيسُ " تشابُه اللّفظتيْنِ في النُّطق مع اختلافهما في المعنى، وهو تامٌّ إن اتّفق اللّفظان في عدد الحروف ونوعها وشكلها، وترتيبها ، وغيرُ تامٍّ إذا اختلف اللّفظان في واحدٍ من هذه الأربعة"[2]، ويُعرّفه أحمد حسن المراغي في كتابه علم البديع بقوله :"أن يحدث تجانُسٌ وتشابهٌ بين كلمتيْن في النُّطق، ويكون معناهما مُختلفا"[3]

ويتّضح من خلال هذه التّعريفات أنّ الجناس ضربٌ من ضروب التّكرار الصّوتي، "فهو يُمثّلُ لوناً من ألوان التّكرير على نحوٍ من الأنحاء، تتواردُ فيه اللّفظتان مع اختلاف مدلولهما، وقد يصلُ التّطابقُ التّكراري بين اللّفظتيْن إلى حدِّ الكمال في اللّفظ والوزن والحركة"[4]

يلعبُ الجناسُ دوراً هامّاً في البنية الدّاخليّة للنّصّ الشّعري فهو من جهةٍ يُحقّقُ مُخالفةً وتوتُّراً في المعنى، ومن جهة أخرى تناسُباً وتجانُساً في الصّيغة اللّفظيّة، ذلك أنّه "يقومُ على مُفارقةٍ بين وجْهيْ العلامة اللّغويّة، إذ الأصلُ فيها أن يُطابق وجهها الحسّي(الدّال) مدلوله، ولكن الجناس يُشوّشُ ذلك التّطابُق، فيفتقُ تلك اللُّحمة، ويخيّلُ بوحدة صوتيّة بين ألفاظ مُتباعِدةٍ في الخطاب، ولكنّها تُخفي اختلافاً في الدّلالة، فتكونُ للمُتقبّل لذّتان: الأولى صوتيّة موسيقيّة يُحدِثُها التّناغم الذي يُوجِدُه الجناس، والثّانيةُ دلاليّةٌ، إذ يبحثُ عن المعنى المخفيّ وراء تشابُكٍ صوتيّ صِيغيّ"[5]

وتمتدُّ فاعليّة الجناس إلى المتلقّي من خلال عنصر المفاجأة التي يتضمّنُها، فهو يكسِر أُفُق التّوقُّع لديه، مُستعمِلاً ثُنائيّة المُجانسة الصّوتيّة والمُخالفة المعنويّة، ممّا يفتح لديه آفاقاً تأويليّة، ومُؤثّرات تنبيهيّةٍ، تضعُه في صُلب العمليّة التّفاعُليّة بينه وبين النصّ الشّعري، "فالمُتلقّي يتوقّعُ أن يُؤدّي التّماثُلُ الشّكلي إلى تماثُلٍ دلاليٍّ، وهُنا يحدُثُ غيرُ المُتوقّع، إذ يقومُ التّماثُلُ إلى التّخالُف، وبهذا تتكاثر المُنبّهات التّعبيريّة، التي تفعل في الموقف الشّعري بأكمله، وتدفعه إلى تكامُله الثُّلاثي: المبدع،المتلقي، الخطاب"[6]

لقد كان عنصر الجناس حاضراً عند السامرائي بدرجاتٍ مُتفاوتةٍ تبعاً لأنواعه، وقبل الشّروع في تحليل الشّواهد الشّعرية، حَرِيٌّ بنا أن نُميّز بين نوعين من الجناس، الجناس التامّ، والجناس النّاقص.

3/ الجناس التّامّ: يُعرّفه البلاغيّون بأنّه "ما اتّفق فيه اللّفظان في أربعة أمورٍ هي : أنواع الحروف وأعدادُها، وهيئتُها الحاصلة من الحركات والسّكنات، وترتيبُها، وهذا هو أكملُ أنواع الجناسِ إبداعاً وأسماها رُتبةً"[7]

إنّ المُتفحِّصَ لديوان السّامرّائي لا يجد من الشّواهد ما يُثبتُ حضوره واستعماله، فقد تحاشى الشّاعرُ استعمال هذا النّوع من التّجنيسِ، بالرّغم من أنّه يُحقّقُ مستوىً عالياً من الجماليّة الإيقاعيّة بصورة إيراد الكلمتيْن المتطابقتين صوتيّاً والمختلفتين دلالياً، ولعلّ عُزوف السّامرّائي عن ذلك راجعٌ إلى أنّه يميلُ إلى البساطة والوُضوح في استخدام التّقنيّات الصّوتيّة والإيقاعيّة، بالقدر الذي يساعد المتلقّي على إدراك المفاهيم والمدلولاتِ بعيداً عن التباس المعنى، الذي قد يتسرّبُ إلى ذهن القارئِ في حال إيراد الكلمة نفسها بدلالتين مُختلِفتيْن في سياقٍ واحدٍ، ولعلّ هذا العُزوف سببُه أيضاً تجنّب التّكلّف الذي قد يقع فيه الشاعر إن أساء استخدام الجناس التام، فالأمرُ بالغ الحساسيّة لاسيّما حين تتواجد الكلمتان المتكرّرتان صوتيّا في نطاق ضيّقٍ، في صورة البيت الشعري ضمن مستواه الأفقي.

4/ الجناس النّاقص: " وهو ما اختلف فيه اللّفظان في واحد من الأمور الأربعة السّابقة، التي يجبُ توافُرها في الجناس التام، وهي أنواع الحروف، وأعدادها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبُها"[8] ، وقد استفاض البلاغيُّون القدامى في تفصيل أنواع الجناس النّاقص، ما أفرز أصنافاً مُتعدّدة تندرج ضمنه، ومختلفين في مُنطلقاتهم التّأسيسيّة لهذه الأصناف، لاعتبارات كثيرة منها، مدى درجة التّجانُس بين الكلمتين تارة، أو العلاقة الصّوتية بين الحروف المتجانسة للكلمتين تارة أخرى، أو مواضع مجيء الكلمتين المتجانستين في مقام آخر.

ولقد اعتمدنا في مقاربة بنية الجناس في شعر السّامرّائي على مدى تفنّن الشاعر في رسْم هندسته الموضعيّة، وإيراده في أشكالٍ تتابُعيّة وتناظريّة مُختلفةٍ، فقد بلغت عناية الشاعر بهذا النّوع من الجناس درجة كبيرةً، أفرزت شواهد عديدة، يُمكن حصرُها – انطلاقا من تموقعه في جسد البيت الشعري- في نوعين رئيسيين هما: الجناس التّجاوري و الجناس التّناظُري، نُضيفُ إليهما نوعاً آخر يتأسّسُ على العلاقة الصّرفية بين الكلمتين المتجانستين وهو الجناس الاشتقاقي، وتلك هي السّمات البارزة لبنية التّجنيس عند السّامرّائي.

أ-الجناس التّجاوري: ويسمّيه بعضهم "الجناس المزدوج أو المكرّر أو المُردّد، وهو ما تجاور فيه المتجانسان مُطلقاً"[9] ، ويتحقّق ذلك بأن يأتي المتكلّم بكلمتين متجانستين، بحيث لا يفصل بينهما فاصلٌ، كما في قول السّامرّائي:[10]

يا حنيني ويا أنيني أعِنّي فطريقي إلى الدّيار طويلُ

فقد جانس الشّاعر بين المنادى الأول والثاني في الصدر (حنيني-أنيني) بإيرادهما في البيت متتابعيْنِ، ولم يفصل بينهما إلاّ واو العطف، وقد تموقع هذا الجناس المُكثَّف في بُؤرة دلاليّة واحدة، تصدّرت البيت، واتّكأت على أسلوب النّداء المتكرّر، والعلاقة بين المتجانسين(حنيني-أنيني) وطيدةٌ، وذات أبعاد دلالية ونفسية، لها علاقةٌ بتجربة الشّاعر الخاصة، فهو عندما يستحضر حنينه إلى وطنه ويناجيه بأسلوب النّداء، فإن هذا الحنين في الحقيقة يتولّد عنه أنينٌ وألمٌ نابعٌ من البعد والاغتراب، الذي طالما صرّح به الشّاعر في معظم قصائده، فالوشاجة الدّلالية بين المتجانسين حاضرةٌ، وتجسّدت في النّداء المتكرّر تواليا في موضعٍ مُتفرّدٍ ألا وهو صدر البيت وفاتحته.

https://philolinginvestigations.com

وقد يردُ الجناسُ المتتابع والمتجاور في عجز البيت كما في قوله:[11]

وأرى القريبَ يكاد من نَصبٍ ومن وصبٍ يذوبُ

فقد وردت اللّفظتان المتجانستان في مُفتتح العجز (نصب-وصب) ، وانتقل التّراكم الصّوتي للجناس من الصّدر إلى العجُز في هذا المثال، فالشّاعر بصدد تفصيل تداعيات حالة (القريب)، حيث حشد لعرض هذه الحالة مُسبّبيْن هما (النّصب والوصب) ، فالنّصبُ هو التّعب والإعياءُ، والوصبُ هو الوجع والمرضُ، فالمعنى الثاني نتيجةٌ عن الأوّل، لذلك تسلسلَ عرضُ المشهد بما يتناسب مع أسبقيّة وطبيعة حدوث الفعل، والتّشابه الدّلالي واضِحٌ في هذا المثال بين الكلمتين المتجانستين أيْضاً، "والجناسُ قد يرِدُ لمعنى خاصّ هو التّقارب بين مدلوليْ المتجانسين اعتماداً على تناسُبهما"[12]

وقد يُؤجِّل السامرائي إيراد الجناس في البيت إلى مختتمه كما في قوله :[13]

وما انتفاعُك من قومٍ تُجاورهم لا يُشبهونك لا خلْقاً ولا خُلُقاَ

فقد ورد الجناس في نهاية العجز بين كلمتي: (خلْقاً ، خُلُقاَ)، وهو موقعٌ مُتميّزٌ، مكّنه من الالتباس بالقافية، فالكلمة الثانية (خُلُقا) مثّلت البنية الصّوتية للقافية، سبقتْها كلمةٌ تُجانسُها في نوع الحروف وترتيبها وعددها، ليقتصر الاختلاف بينهما في حركة الحروف فقط، مع اختلاف في دلالة كلٍّ منهما، فـ(الخَلق) هو الجانب الشّكلي للإنسان، و(الخُلُق) جانبٌ معنويٌّ، يشمل مجموعة من الصّفات الحميدة في الغالب، ويحتلّ الجناس في هذا الشّاهد موقعاً مُتميّزاً ، كون الكلمة الأولى تمهيدٌ للثّانية، وإيذانٌ بحضور كلمة تُجانسُها في القافية، وممّا زاد هذا الجناس جماليّةً وتميُّزاً بالإضافة إلى موقعه، هو ما أضافه للمعنى من ثُنائيّة ضدّيّة بين (الخلْق) و (الخُلُق) ، فلم تقتصرْ العلاقة بين اللّفظتيْن على الاختلاف والتّمايُز، بل أضافت قيمةً أخرى تمثّلت في الضّدّية الدّلاليّة بين الخَلق والخُلُق، فعلى مستوى الاستعمال يوحي الأول بمجال نقيضٍ للمجال الثاني ومضادّ له، " فوظيفة الجناس هنا لا تقتصر على التّوقيع الصّوتي، بما تحمله الكلمات من مُوازنة، بل يتعدّى ذلك إلى إثارة الخيال عبر تقديم جوّيْن مُتضادّيْنِ مُتنافِريْن"[14] ، والشّاعر هنا يُعزّزُ دلالة هذه الثّنائيّة الضّدّية عندما يجعلها مُقترنةً بأسلوب النّفي المُتكرّر (لا)، فهو ينفي عن نفسه مظاهر الشّبه بينه وبين من يُجاورُهم ويُقيمُ عندهم، مُعبّراً عن حالة اللاّانتماء التي يشعر بها بعيداً عن ذويه وأهله ووطنه الحقيقي.

ب-الجناس التّناظُري: وهو أشهرُ أنواع الجناس و أكثرها شُيُوعاً، ويتمُّ بأن تتباعد اللّفظتان المُتجانستان، بحيثُ يفصل بينهما كلمة أو مجموعةٌ من الكلمات، وكثيراً ما ترد الكلمتان المُتجانستان في الشّعر مُتناظرتيْن على مستوى الشّطريْن، كأن تأتي إحداهما في الشّطر الأوّل، والثّانية في الشّطر الثّاني، وهو ما تواترَ عند السّامرّائي كقوله:[15]

أَأراك في هُونٍ وتُمتهنُ وتجوسُ في سُوءٍ وتُمتحنُ

ورد هذا البيت في مطلع القصيدة، ويُلاحظ التّناظر الصّوتي بين النّهايتين، نهاية الصّدر ونهاية العجز، وقد تجاوز هذا التناظر تقنيّة التّقفية التي تقوم على تماثُل حرف الرّويّ مع آخر حرفٍ في الصدر، كما تجاوز هذا التّناظر تقنيّة التّصريع التي تُساوي بين بنية التّفعيلتيْن ، تفعيلتي العروض والضرب، ليطال بالإضافة إلى كلّ ذلك بنية الكلمتين المتناظرتين (تمتهن-تمتحن) فقد تجانستا في عدد الحروف وحركاتها وترتيبها مع اختلافٍ بسيطٍ في الحرف الرّابع، فبدت الكلمة الأخيرة المشكلة للقافية (تُمتحنُ) وكأنّها ترجيعٌ صوتيّ للكلمة التي تُناظِرها وتسبقها في مُختتم الصّدر (تُمتهن)، ممّا أغنى إيقاع البيت وشكّل تناغُماً صوتيّا لافتاً، زاد من

https://philolinginvestigations.com

وضوحه وجماله الموازنةُ الصّوتية بين الشطر الأول والشطر الثاني على مستوى البناء التركيبي، فكلّ كلمة في العجُز تُقابلُها كلمةٌ على وزنها في الصّدر على النّحو التّالي:

(أراك – تجوسُ) فعلان متناظران

(في هون – في سوء) تركيب نحوي متجانس متناظر (جار ومجرور)

(تُمتهن – تُمتحنُ) جناس ناقص تناظري+ فعلان متناظران

ويلوحُ لنا شاهدٌ آخر عن هذا النّوع من الجناس القافوي والذي غالباً ما يوظفه الشّاعر في مطالع القصائد، كمثل قوله في مُفتتح قصيدته" من ملحمة الرحيل":[16]

ما للحمى رِيعَ؟ بل ديستْ **مشاعره** أو هالني حرمٌ ضيمت **شعائره**

ويتجلّى الحضور اللاّفت للجناس في موضعٍ مُتميّزٍ من البيت كالعادة (مشاعره-شعائره) كما تمتد هذه الموازنة الصّوتيّة لتطال الكلمتين اللتين تسبقان المتجانسيْن (ديستْ-ضِيمتْ) بحيث وازن الشاعر بينهما على المستوى الصرفي والنحوي، فكلاهما فعلٌ ماضٍ مبنيٌّ للمجهول، مُتّصلٌ بتاء التّأنيث، كان لهما دورٌ كبيرٌ في زيادة التّوقيع الصوتي والترجيع النّغمي المكثف، وقد أدّتا وظيفة المنبّه الإيقاعي الذي يُهيّء الأسماع لتلقّي المماثلة والمجانسة في نهاية الشّطرين.

والحقيقة أن مواضع الجناس التّناظري القافوي في شعر السامرائي لا تقتصر على مطالع القصائد، فأحيانا نجده حاضراً في ثنايا القصائد كمثل قوله:[17]

أَأقنعُ بالذي أصْمى **لساني** وقد فُلّ المُرزّأُ من **سناني؟**

فقد ورد هذا البيت في الترتيب 12 من جملة قصيدة بلغت أبياتها 19 بيتاً، وتظهر المجانسة بين (لساني-سناني) على مستوى نوع الحروف وترتيبها، مع تغايُرٍ دلالي واضحٍ، يصل درجة التّضادّ والتّناقض، فقد عقد الشاعر ثنائيّةً ضدّيّة من خلال هذا الجناس بين (لساني) التي تمثل بؤرة دلالية تجتمع فيها معاني التعبير بالكلمة والشعر والحكمة والكتابة والسلمية، في مقابل كلمة (سناني) التي تمثّل هي الأخرى بؤرة دلالية تجمع معاني العنف والحرب والقتال، وقد أضاف هذا الجناس المتموقع في جسد القصيدة خاصية التصريع الداخلي، الذي وظّفه السامرائي في غير المطلع، بغية الانتقال الدلالي من قضية إلى أخرى، "فقد يستعمل الشاعر ذلك في موضع من القصيدة، وذلك إذا أراد الخروج من قصة إلى قصة أخرى، ومن وصف شيء إلى وصف غيره، فيُؤذن بذلك أنه منتقلٌ من حالٍ إلى حالٍ أخرى"[18]

ويطالعنا السامرائي في ديوانه بنوع آخر من الجناس التّناظري، لم ينحصر في بنية القافية، بل أتى في مفتتح الشّطرين توالياً، كما في قوله مخاطباً أحد أصدقائه:[19]

شممتُ عطرك في همّي وفي أدبي **وشِمتُ** برقكَ يهمي في سنا لهَبي

بحيث تتصدر الكلمتان المتجانستان مفتتح كلِّ شطر، حاجزتين مكاناً ابتدائيّاً متميّزا، يُبوّؤهما أولوية الحضور وتصدّر المشهد الدّلالي والصّوتي، فالتّماثل الصّوتي بين الكلمتين واضحٌ (شممت – شمت) بحيث تختلف الاولى عن الثانية بزيادة حرف الميم، في حين تتّفقان في نوع الحروف وترتيبها، وفي كونهما فعلان

ماضيان مُسندان إلى تاء المتكلم، بينما يلوح التّغايُر الدّلالي في كون الأولى تدلّ على الشمّ، بينما تعني الثانية (شِمتُ) التّرقّب والتّطلّع.

إنّ هذا الجناس التّناظري المتمركز في بداية الكلام من كل شطر ذو دورٍ إيقاعيّ هامّ، يتمثّل في ربط جزئي البيت ببعضهما، فلا يكاد ينتهي الشطر الأول، حتى يُطالعنا الشطر الثاني بكلمةٍ من جنس الكلمة الواردة في مطلع الشطر الأول، فالجناسُ هنا يؤدي دور الرّابط الإيقاعي في بنية البيت الشعري.

إنّ الجناس التّناظري في هذا الديوان لا يتمركز بالضرورة في بنية القافية أو في بداية الشطرين توالياً، بل إننا نجده أحياناً يتوسّط البيت، ومثاله هذا البيت الذي يخاطب فيه السَّامرائي أحد أصدقائه المقربين:[20]

أخي أخا الصّبح **بسّاماً** بطلعته كفسحة العلم **بصّاماً** به جدلا

فلفظ (بسّاماً) في وسط الصدر صيغةُ مبالغة من الابتسام، أمّا (بصّاماً) الثانية والتي تتوسط العجز، فهي اسم صديقه الذي يُخاطبه، ونلاحظ تنازُل الجناس في هذا الشّاهد عن موضعه المُعتاد في بنية القافية أو في مُفتتح الشّطرين، لكنّ صفة الانتظام والتّناظر الموضعي لازالت حاضرةً، فموقع الكلمة الأولى (بسّاماً) متوسطة الشطر الأول، مكّنها من التّناظر مع كلمة (بصّاماً) التي وردت في منتصف الشطر الثاني، وفي الموضع نفسه تقريباً يرد الجناس كما في هذا الشّاهد:[21]

ذكرتُ **أمْسِي** فلم أحمدْ نهايته وضِيم **غرْسِي** فما يبغيه مُختضرُ

والمُلاحظ أن السّامرائي في توظيفه للجناس لا يعتني دائماً بهذا التّناظُر الموضعي المُنظّم، فقد يرد الجناسُ عنده مُرسَلاً دون ضابطٍ تنظيمي منسّقٍ، وشواهد ذلك كثيرةٌ في شعره منها قوله:[22]

وجدتُ نفسي ومالي غير **مُدّخر** وغير **مُدّكرٍ** والنّجم قد أفلا

فلم يحفل الشاعر بضبط موقع الكلمتين المتجانستين على المستوى الأفقي كعادته في الشواهد السابقة، بحيث تذيّلت الكلمة الأولى (مدّخر) نهاية الصدر، في حين جاءت الكلمة الثانية (مُدّكر) في عجز البيت مسبوقة بكلمة(غير) التي أفادت تكرار النَّفي في الموضعين، ويعزّز ذلك قوله في قصيدة أخرى :[23]

قابلتُ **ليلَى** وهْي في سَعةٍ **ليْلٌ** تناهبني به السّهرُ

بحيثُ تبرز المجانسة بين لفظتيْ (ليلَى – ليلٌ) باسطةً جماليّتها وشاعريّتها على المشهد الشعري، فليلَى رمز المحبوبة والمعشوقة في التاريخ العربي، يُقابلُها ما توحي به كلمة (ليل) من شجى وحزن وسهر، كما يقول في موضع آخر:[24]

إنّي لأُنسب للبعيـــــــدِ وهلْ لمهجورٍ نصيبُ؟

للأشْقياء وليس فيـــــــهم من **أشقّاءٍ** عـريبُ

فقد تصدّر الطّرف الأوّل من الجناس(الأشقياء) صدر هذا البيت، بينما توسّط الطّرف الثّاني (أشِقّاء) عجُزه ، وبالرّغم من أنّ هذه الشّواهد التّجنيسيّة لا تخضع لشكلٍ تنظيميٍّ مُعيّن، إلاّ أنّها لاتخلو من قيمٍ صوتيّة وإيقاعيّة ذات فاعليّة على البنية الإيقاعية للقصيدة، "فما ورد مُرسَلاً، غيرَ مُقيَّدٍ بتصديرٍ، ولا بمقادير مُعيّنةٍ حظُّه من الموسيقى فيما يتولّد عن أصواتٍ دالّةٍ"[25].

وقد يُضيّق السّامرّائي من دائرة امتداد الجناس التّناظُري لتقتصرً على بُنية الشّطر الواحد، بحيثُ يحصر التّراكم التّجنيسي على مُستوى أحد الشّطريْن، قد يكون الصّدر مثلاً، كما يتوضّح في هذا البيت:[26]

أُعيذُك أن ينالكَ من **عذابي** وكنت أتيت تسألني جوابي

وقوله في موضعٍ آخر:[27]

فليْلِي كان من **ليلَى** حزيناً تَضيَّفني به صبرٌ سليبُ

ففي كلا البيتين اقتصر حضور الجناس على مُستوى الشّطر الأوّل من البيت (أعيذك-عذابي) (ليلِي-ليلَى)، لِتنحصر أدواره الإيقاعية والموسيقية في رقعة ضيّقةٍ، وقد يحدثُ ذلك في عجُز البيت، كما في قوله:[28]

متى غِبْتُ عن أهلي وشكلي وصاحِبي فذاك **اغْترابي** وافْتقادُ **رغائبِي**

فقد حُصر الجناس في عجُز البيت (اغترابي-رغائبي) دون أن يمتدّ إلى مواضع أخرى من البيت، ويُعدّ هذا النّوع من الجناس ذا تواتُرٍ ضعيفٍ في ديواننا هذا، فلمْ يتّكِئْ عليه السّامرّائي في توظيفه لتقنية الجناس ، نظراً لمحدوديّة الرّقعة التي يقع فيها، بالمُقابل فضّل الشّاعر بسْط التّجنيس على امتداد البيت الشّعري، حيثُ كانت فعاليّته الإيقاعيّة أوضح وأظهر، وقيمته النّغميّة أكثر امتداداً واحتواءً للمجال الأفقي للبيت الشّعري.

ج-الجناس الاشتقاقي: وهو أن تتجانسَ الألفاظُ في الاشتقاق إلى أصلٍ واحدٍ، بحيثُ يُورِدُ المُتكلِّمُ لفظاً، ثُمّ يُتبِعُه بلفظ آخر على أن يكونا من أصْلٍ اشتقاقيٍّ واحد، وقد ورد في شعر السّامرّائي في مواضع كثيرة منها قوله :[29]

لك **العُتبَى** إذا صرّحت حتّى أراك بما وجعت من **العتابِ**

فاللّفظتان المُتجانستان في هذا البيت هما (العُتبى-العتاب)، وقد حصل اشتقاقُهما من الفعل (عتب)، وإليه يرجع اللّفظان في مصدرهما، وتنحصر وظيفة هذا النّوع من الجناس غالباً في تأكيد المعنى، وتنغيم الإيقاع كما في قوله أيضاً:[30]

فلا رعى الله لي عصْراً بُليتُ به ما ضمّني في **هجيرٍ** لا **أُهاجِرُه**

وقوله أيْضاً:[31]

لقد **ركنتُ** إلى ما لم أنلْ أبداً عن بعض ما ليس من أمْري **بمركونِ**

فنجدُ في المثال الأوّل تجنيساً اشتقاقيّا متجاورا بين (هجير-أهاجره)، وكلا الكلمتين ترجعان إلى أصل واحد هو (هجر)، بينما في المثال الذي يليه، يظهر التّجنيس الاشتقاقيّ بين (ركنتُ-مركون)، فلا تعدو الكلمة الثّانية أن تكون اسم مفعولٍ للفعل (ركن)، في إعادة واضحةٍ للمعنى بصيغةٍ مُختلفة، وتبلغُ درجة الاحتفاء بهذا النوع من التّجنيس عند السّامرّائي، عندما يعمدُ إلى المُزاوجة بين أكثرَ من تجنيسٍ في بيتٍ واحدٍ، وهو ما حدث في قوله :[32]

قد بِنتُ عنها ولي **كِبرٌ أُكابره** وقد نأيتُ ولي **صبرٌ أُصابرهُ**

https://philolinginvestigations.com

فقد تكرّر حضور الجناس الاشتقاقي في نهاية الصّدر (كبرٌ-أُكابِره) وفي نهاية العجُز (صبرٌ-أُصابره) مُحدِثاً نوعاً من التّناظُر الصّوتي والتّوازن الإيقاعي، وقد يعمد الشاعر إلى تكثيف حضور هذا النّوع من الجناس لتتجاوزَ المُشاكلة بين لفظين ، إلى ثلاثة ألفاظ كما في قوله:[33]

وهي التي رُحتُ أرجوها وبي حزَنٌ ألاّ **تُطيلَ** بما **طالتْ** به **طِوَلا**

فقد جانسَ الشّاعر بين ثلاث كلمات (تُطيلَ - طالتْ – طِوَلا) في موضِعٍ واحد من البيت، وهو ما تكرّرَ حُدوثُه في شاهدٍ آخر أيضاً حين يقولُ:[34]

وجعلتُ من أنْفي **الحميّ** **حِمىً** فكان به **احتمائي**

بحيثُ توزّعت الكلمات المتجانسة اشتقاقيّا على امتداد البيت (الحميّ-حمىً-احتمائي) لتبسُط سيطرتها وحضورها، مُستحوِذةً على الفضاء الدّلالي و الصّوتي للبيت، وغالباً ما يُفضي هذا النّوع من التّجنيس التّراكُمي، الذي يقومُ على حشْد المُشتقّات إلى الجُنوح بالأسلوب نحو التّكلّف، والتّكرار المُمِلّ، وهو ما أشار إليه ابن رشيق بقوله: "فما كان من التّجنيس هكذا فهو الجيّد المُستحسَنُ، وما ظهرتْ فيه الكُلفةُ فلا فائدة فيه"[35]

إنّ وظيفة الجناس الاشتقاقي لا تعدو أن تتجاوز حدود المُبالغة المعنويّة والتّنغيم الصّوتي، ذلك أنّ التّغايُر الدّلالي الذي يصنع المُفارقةَ والجماليّة في الجناس ، يبدو هنا أقلّ حِدّةً، فمن المعروف أنّ المعنى تابعٌ للمبنى، يتغيّرُ بِتغيُّره، إلاّ أنّه في الجناس الاشتقاقي لا يعدو أن يكون تكراراً وَترديداً للمعنى نفسِه بِصِيغٍ مختلفة في غالب الأحيان، فاللّفظتان المُتجانِستان لا تبتعدان في معناهما عن معنى الجذر الأصلي الذي اشتُقّتا منه، لذلك كان إيرادُ الكلمتين المُتجانستين نوعاً من المُبالغة والتّأكيد على المعنى، والإلحاحُ عليه، ممّا يضعُ هذا النّوع من الجناس في رُتبةٍ أقلّ من الأنواع الأخرى نظراً لمحدوديّة فاعليّته على المستوى الموسيقي والدّلالي.

خاتمة:

وفي ختام حديثنا عن مظاهر الجناس في شعر السّامرّائي، نودُّ أن نُذكِّر بأنّ الشّاعر اقتصر في توظيفه لتقنية التّجنيس على الجناس النّاقص، فلم نعثُرْ طيلةَ تفحُّصنا لديوانه على ما يُثبت وجود الجناس التّامّ، فقد تحاشى استعمالَه نظراً لما يتطلّبه من عناية وحذَرٍ، كيْ لا يخرج عن إطاره الجمالي إلى مجال التّكلّف والتّصنّع والمبالغة في الزّخرفة اللّفظيّة، وهو ما يتنافى مع شعريّة السّامرّائي، التي تتّسم بالتّلقائيّة والوضوح، وحسن استثمار التّقنيّات الإيقاعيّة والصّوتيّة، بما يخدمُ جماليّة الشّكل وبلوغ الدّلالة، فقد بدا واضحا اتّكاؤه على الجناس النّاقص بمختلف ضروبه وأنواعه، مُوظِّفاً خاصّية التّغايُر الموضعي، مُستثمِراً قدْر الإمكان جُغرافيّة البيت الشّعري بامتداده المحدود على المستوى الأفقي، ونجح إلى حدٍّ كبيرٍ في الاستفادة من فعاليّته على المستوى الصّوتي بما يُحقّقه من جرسٍ وتناغُمٍ مُوسيقيّ، نابعٍ من خاصّية التّماثل والمُشاكلة التي يتّسم بها، دون إغفال قيمته الفنّية على المستوى الدّلالي من خلال إثراء المعنى، بما يُوفّره من تغايُرٍ دلاليٍّ عفويٍّ، دون الحاجة إلى إقحامه واجتلابه، "وعلى الجملة فإنّك لا تجدُ تجنيساً مقبولاً، ولا سجْعاً حسناً، حتّى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساقه نحوه، وحتّى تجده لا تبتغي به بدلاً، ولا تجد عنه حِولاً، ومن هنا كان أحلى تجنيسٍ تسمعه وأعلاه، وأحقّه بالحسن وأولاه، ما وقعَ من غير قصْدٍ من المُتكلّم إلى اجتلابه، وتأهُّبٍ لطلبه"[36].

https://philolinginvestigations.com

هوامش البحث:

[1] – ابن منظور – لسان العرب –مجلد6– ص :43

[2] – مجدي وهبة وكامل المهندس– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب– مرجع سابق– ص: 138

[3] – احمد حسن المراغي –علم البديع – دار العلوم العربية– بيروت –لبنان–ط1–1991 ص: 109

[4] – محمد عبد المطلب– جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم –الشركة المصرية العالمية للنشر– القاهرة– ط1– 1995 ص: 146

[5] – الأزهر الزناد– دروس البلاغة العربية –المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع بيروت –ط1–1992–ص: 156

[6] – محمد عبد المطلب– بناء الأسلوب في شعر الحداثة– دار المعارف– مصر– ط2–1995–ص: 330

[7] – عبد العزيز عتيق– علم البديع –دار النهضة العربية– بيروت– لبنان– د ت–ص: 197

[8] – عبد العزيز عتيق– علم البديع– ص: 205

[9] – عز الدين علي السيد– التكرير بين المثير و التأثير– ص: 207

[10] – – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل– ص: 17

[11] – المصدر نفسه – ص: 250

[12] – محمد الهادي الطرابلسي – خصائص الأسلوب في الشّوقيّات –منشورات الجامعة التونسية–تونس–1981–ص: 69

[13] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 171

[14] – مقداد قاسم– البنية الإيقاعية في شعر الجواهري –ص: 151

[15] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 84

[16] – المصدر السابق – ص: 179

[17] – المصدر نفسه –ص: 158

[18] – ابو الحسن العروضي – الجامع في العروض والقوافي –ص: 176

[19] – إبراهيم السامرائي – ديوان من ملحمة الرحيل –ص:167

[20] – المصدر نفسه – ص: 105

[21] – المصدرنفسه – ص: 240

[22] – المصدر نفسه– ص: 106

[23] – المصدر نفسه – ص: 369

[24] – المصدر نفسه – ص: 375

[25] – محمد الهادي الطرابلسي– خصائص الأسلوب في الشّوقيّات –ص: 67

[26] – إبراهيم السامرائي– ديوان من ملحمة الرحيل –ص: 161

[27] – المصدر نفسه – ص: 316

[28] – المصدر نفسه – ص: 165

[29] – المصدر نفسه – ص: 176

[30] – المصدر نفسه – ص: 182

[31] – المصدر نفسه – ص: 195

[32] – المصدر نفسه – ص: 183

[33] – المصدر نفسه – ص: 106

[34] – المصدر نفسه – ص: 49

[35] – ابن رشيق– العمدة– ج1– ص: 329

[36] – عبد القاهر الجرجاني–أسرار البلاغة– قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر– دار المدني–جدة–السعودية–1991– ص:11

المصادر والمراجع:

1/ المصادر:

إبراهيم السامرائي، ديوان من ملحمة الرحيل، دار عمار، عمان الأدرن، ط1، 2002

2/المراجع:

1- ابن رشيق- العمدة- ج1-
2- ابن منظور – لسان العرب –دار صادر- بيروت لبنان، د ت
3- ابو الحسن العروضي – الجامع في العروض والقوافي- دارالجيل – بيروت- لبنان-ط1- 1996
4- احمد حسن المراغي -علم البديع – دار العلوم العربية- بيروت –لبنان-ط1-1991
5- الأزهر الزناد- دروس البلاغة العربية –المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع بيروت –ط1-1992-
6- عبد العزيز عتيق- علم البديع –دار النهضة العربية- بيروت- لبنان- د ت-
7- عبد القاهر الجرجاني-أسرار البلاغة- قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر- دار المدني-جدة-السعودية-1991
8- عز الدين علي السيد- التكرير بين المثير و التأثير- علم الكتب ط1،القاهرة 1978
9- مجدي وهبة وكامل المهندس- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب-مكتبة ناشرون- لبنان- 1984
10- محمد الهادي الطرابلسي – خصائص الأسلوب في الشّوقيّات –منشورات الجامعة التونسية-تونس-1981-
11- محمد عبد المطلب- بناء الأسلوب في شعر الحداثة- دار المعارف- مصر- ط2-1995-
12- محمد عبد المطلب- جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم –الشركة المصرية العالمية للنشر- القاهرة- ط1- 1995
13- مقداد قاسم- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري –دار دجلة- العراق-ط1- 2008