ظواهر إيقاعية في شعر ابن جابر الأندلسي
(دراسة نقدية)

إعـــداد

د/ ناصر سليم الحميدي

أستاذ مساعد – جامعة تبوك

فرع الكلية الجامعية بامليج

مقدمة:

إنَّ حركية الإيقاع الشعري عند ابن جابر الأندلسي[١]، تستمد حركتها من علاقات اللغة بالبُنى المتنوعة، وبما تمتلكه من أجراس متوالية، وما تتميز به من جهر وهمس، وشدة ورخاوة، وبما تتركه في وجدان المتلقي من أثر عميق وممتع.

واللافت في شعر ابن جابر؛ تفننه في حركية الإيقاع المتنوعة، وخاصة الصوتية منها من مثل: الجناس، ورد العجز على الصدر، والتقسيم، والمقابلة، إضافة إلى إبداعه في العروض، والقوافي، والمعاني.

وكان شاعرنا محمد بن أحمد بن علي الضرير (٦٩٨هـ-٧٨٠هـ) هذا الشعر المتفرق في أثناء الكتب الأدبية[٢]، والذي يربو على ألفي بيت شعري. كغيره بجاري شعراء عصره، الذين أكثروا، وبالغوا حدَّ الإسراف في الزخرفة اللفظية في شعرهم. وظاهرة الإيقاع لديه واضحة إلى حدٍ بعيد؛ فلا يخلو بيت من أبياته من لون، أو لونين، أو أكثر. وهذا ما أغرانا لدراسة الشاعر ونصه، لما لها من أثر صوتي في المتلقي، ووقع في النفس.

وقد يكون لهذا الإسراف لديه تعويض عن فقد حاسة البصر؛ فمن يفقد حاسة يحاول تعويضها بأخرى، ويحاول لفت انتباه الآخرين إليه.

أهمية البحث:

ويستمدُّ البحث أهميته من أهمية حركية الإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي، والتي تُسهم إلى جانب التراكيب والأسلوب في تشكيل سماته الجمالية والدلالية عند ابن جابر الأندلسي والذي يُعدُّ من الشعراء المبدعين، والنحويين، والعلماء، وكان بارزاً في عصره، وإنَّ شعره لم يأخذ كفايته من الدراسة، والأبحاث التي تناولته لا تشفي غُلة القراء.

وتتضافر في إنتاج خطاب الحراك الإيقاعي العديد من العناصر التي تبلور مجتمعة حركية البنية الإيقاعية والشعرية والمتمثلة في الوزن والقافية، وهما بنيتان صوتيتان في أساسها، كما تتراقد بقية الأبنية في إنتاج النص جمالياً ودلالياً، معبرة عن أنا الشاعر، وعلائقه المتنوعة بذاته بدءاً، وبالآخر، والعالم.

ونأمل أن نوفق في بحثنا إلى إغناء جانب من جوانب شعره المتنوعة، وإلى سدّ ثغرة من ثغرات مكتبتنا العربية، والنظر في الحركية الإيقاعية عنده، هل كان سلبياً أم إيجابياً؟ فالجمال يتضمن الجميل والقبيح.

المبحث الأول:

المستوى الصوتي مدخل إلى دراسة جماليات النص الشعري:

اتسم العصر الذي عاش فيه ابن جابر بتطورات سريعة في بنية النص الشعري، وأغراضه، وطوله وقصره، وإيقاعه؛ نتيجة تفاعله مع الحياة العامة في خصائص حركية الإيقاع، التي سايرت حركة الشعر في ذلك الزمن، فأفاد الشاعر من ذلك التطور في الشكل الإيقاعي للنص والموسيقا الشعرية لها أهميتها الكبيرة ليس في الشعر فحسب، وإنما في نفوسنا؛ إذ تشبع فينا حاجات نفسية عميقة من حيث الراحة، والانسجام، والهدوء.

وعناصر الموسيقا كثيرة منها ما يتعلق بالوزن العروضي، ومنها ما يتعلق بالأصوات الداخلية التي تتردد داخل الأبيات، ويتفنن الشاعر في استخدامها ليزيد من جمالية شعره.

ومن أساليب التفنن، التي يلجأ إليها الشاعر: الإيقاع، وما يتعلق به من أنواع مختلفة، فالإيقاع ((ليس في الحقيقة إلا تفنناً في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقا، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، فهو مهارة في نظم الكلمات، وبراعة في ترتيبها وتنسيقها، ومهما اختلفت أصنافه، وتعددت طرقه؛ يجمعها أمر واحد، وهو: العناية بحسن الجرس، ووقع الألفاظ في الأسماع. ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه، وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم، مختلفة الألوان؛ يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية))[٣].

ويهتم الإيقاع بدراسة الألفاظ والمعاني من حيث صياغتها على نحو فني يثير الحس الجمالي عند القارئ؛ فهو يدرس جماليات الأداء، وصياغتها، وبالتالي وجوه تحسين الكلام.

وكان القدماء يطلقون على هذه المحسنات: (المحسنات اللفظية) من غير تعليل، ولكن يمكن أن نعلل سبب هذه التسمية، أو نوضحها بأنها: ((جماليات لفظية يحققها تركيب خاص للألفاظ، وعلاقات مرسومة على نحوٍ دقيق بين أصوات الكلمات، وأجراس الحروف، ويستطيع المبدعون في النثر والشعر أن يستغلوها خير استغلال في إحداث الاستجابة الفنية المنشودة من المتلقي، ولايعدم البيان العالي لمساتٍ من خلابة المحسنات اللفظية، وسحر الأداء المتميز))[٤].

والنقاد القدامى عرفوا شيئاً عن الموسيقا الداخلية المتمثلة في أنواع الإيقاع المختلفة، أو المتأتية من أصوات الكلمات وجرسها الداخلي، ((فالكلمات الشعرية قد تدل بأصواتها على حالات شعورية خاصة عند قائليها، وهذا يمكن أن يضاعف تأثر المتلقي، ويزيد من إحساسه بتجربة الشاعر))[٥].

فالانسجام، والتلاؤم، وجرس الحروف لايؤثر إيجابياً في المتلقي فحسب، وإنما يؤثر في العمل الشعري أيضاً، فيكون هذا التلاؤم محققاً في النص، وعند المتلقي، لأن ((تلاؤم حروف الألفاظ... يؤدي... إلى انسجام العمل، واكتماله، مما يحقق تذوقاً جمالياً يرضاه المتلقي، ويبهر به))[٦].

ونصل من الكلام السابق إلى أن الجرس الناشئ عن انسجام الحروف يعبر عن المبدع، ويثير المتلقي جمالياً ونفسياً، ويؤدي إلى تزيين النص، وانسجامه، وتكامله، ولكن إذا أحسن المبدع استخدام الألوان الإيقاعية المختلفة استخداماً موفقاً.

أنواع الإيقاع المتعلقة بالناحية الصوتية:

الإيقاع أنواعه كثيرة؛ نشير إلى ما يتعلق بالناحية الصوتية التي يركز عليها بحثنا، ومنها:

الجناس: الذي يتفق فيها اللفظان في وجه من الوجوه مع اختلاف المعنى، وجمالية هذا النوع البديعي ((راجعة قبل كل شيء إلى أنه يعيد على ذهن المتلقي الصورة اللفظية نفسها مع اختلاف الدلالة، وهكذا... يعيش المتلقي لحظة اندهاش واستغراب))[٧].

والطباق الذي يعرف بأنه: ((أن يجمع المتكلم في كلامه بين لفظين يتنافى وجود معنييهما معاً في شيء واحد في وقتٍ واحد))[٨] وهو لايتعلق بالناحية الصوتية مباشرة، ولكنه باجتماعه مع الجناس يسهمان في إغناء الجرس الصوتي ((فالجناس عامل يظهر أثره في وحدة الجرس، والطباق عامل يظهر أثره في تنويع هذه الوحدة))[٩].

وكذلك تكرار الألفاظ نفسها إما توكيداً أو جناساً له أثره الصوتي الواضح ـــ وهذا ما سنلاحظه عند شاعرنا كثيراً ـ فعندما يكون الربط بين الجمل من خلال تكرار الألفاظ فهو ((رابط أقوى من إعادة ضميره عليه؛ لأن لفظه أقوى من الكناية))[١٠] فالتكرار يقوي المعنى ويقوي جرس اللفظ.

ولدينا أيضا التسميط، وهو: ((أن يجعل الشاعر بيته على أربعة أقسام، ثلاثة على سجع واحد بخلاف قافية البيت))[١١].

والتشريع، وهو: ((أن يبنى البيت على قافيتين يصح المعنى عن الوقوف على كل منهما))[١٢].

والترصيع هو: ((توخي تسجيع مقاطع الأجزاء، وتصييرها متقاسمة الوزن، متعادلة الوزن، حتى يشبه ذلك الحلي من ترصيع جوهره))[١٣].

والتطريز: هو: أن يقع في أبيات متوالية كلمات متساوية في الوزن، فيكون كالطراز في الثوب))[١٤].

والمقابلة، وهي أن ((يؤتى بمعنيين متوافقين، أو عدة معانٍ متوافقة، ثم يؤتى بمقابلات لها على ترتيبها))[١٥]. فالمقابلة تجري على غرار الطباق في التضاد بين المعاني، ولكن هذا يكون في أكثر من لفظ، لذا فإنها تسعى إلى تحقيق الدقة في مقابلة الألفاظ.

وربما كانت الموازنة أكثر شمولية منها لأنها تعني: ((المساواة بين الشطرين في الوزن والتقفية))[١٦] إذ يقوم هذا اللون البديعي على التناظر الإيقاعي الكامل بين الشطرين، كل موضع من الشطر الأول له ما يقابله في الوزن من الشطر الثاني؛ مما يضفي على الأبيات حلّة موسيقية واضحة.

ولدينا أيضاً: رد العجز على الصدر: وهو ((أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني))[١٧].

والمحسنات اللفظية السابقة التي تنضوي تحت البديع اخترنا منها مايتعلق بالناحية الصوتية؛ التي تظهر جرساً معيناً عند قارئ الأبيات أو متلقيها، فالجرس كلمة يمكن أن يفهم معناها من قراءتها، فهي: ((لفظ واسع المدلول، ينضوي تحته كل مايتعلق بدندنة الألفاظ في البيان الشعري، فالوزن والقافية على ذلك طرف منه، وتبقى بعد الوزن والقافية فضلة... وهذه الفضلة يدخل فيها الجناس، والطباق، وسائر المحسنات اللفظية، مع تركيب الكلام، وترتيب الكلمات، وتخيرها، وكل ما من شأنه أن يعين على تجويد البنية والرنين في أبيات الشعر))[١٨].

فالجرس يتعلق بالموسيقا الخارجية (الوزن ــ القافية)، والداخلية المتمثلة في أنـــواع الإيقاع المختلفة التي يظهر الصوت من خلال ورودهـــا، وترجيعهـــا، وتكرارهـــا،... وبالتالي تترك انطباعاً ملذوذاً لدى المتلقي.

علاقة العمى باستخدام الإيقاع الصوتي:

من يفقد حاسة من حواسه يحاول تعويضها بأخرى، والعمى يعني فقـــد النـــور، وفقد النافذة التي يطل الإنسان من خلالها على المحيط من حوله، لذا فإن الله يعـــوض هذا الإنسان بأن يقوي لديه حواس أخرى، ويقول في ذلك بشار بن بـــرد: ((إن عـــدم النظر يقوي ذكاء القلب، ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من الأشياء، فيتوفر فرحـــه، وتذكو قريحته))[١٩].

ونحن نلحظ أن العميان يستخدمون التكرار اللفظي في كلامهم؛ محاولين توضيح الفِكَر لمستمعهم ((ولعل اتكاء الشاعر الأعمى على هذا الأسلوب يفوق من ســـواه مـــن الشعراء المبصرين؛ فهو يحتاج إلى الإعادة، والتكرار أملاً فـــي التوضـــيح لســـامعه، والتأثير، ولفت الانتباه إلى فكرته، وكأنما يظن انشغال السامع عنه؛ فيفسده بتكرار في اللفظ أو المعنى أو في كليهما معاً))[٢٠].

ويعود هذا الأمر إلى براعة الشاعر في إيراد التكرار، أو تنويع التعبير، أو غير ذلك، ليكون الأمر متقبلاً عند السامع.

وربما كان التكرار متجلياً في أسلوب الجناس البديعي، الذي يعد تكراراً من نوع خاص، فهو: ((فن بديعي يلحظ الباحث كثرة اتكاء الشعراء العميان عليه، على أن هذا الفن قد يبلغ عند بعض الشعراء العميان حداً فائضاً يدل على التكلف، ويدعو إلى تكثيف

الانتباه... ولكن الإلحاح عليه حتى يغدو دأب الشاعر ودينه؛ فيلعب وراء المفردات التي تحقق التجنيس المراد؛ هو ما نريد الإشارة إليه))[٢١].

هذه وجهة نظر سنؤكد صحتها أو قربها من الصواب من خلال استعراضنا لشواهد متنوعة من شعر ابن جابر، التي أكثر فيها من استخدام المحسنات اللفظية، ولاسيما الصوتية، لنرى مدى توفيق الشاعر في تسخيرها في إضفاء جمالية صوتية على شعره، ولكن يمكن ألا تكون جمالية معنوية، لأن التكلف في استخدام الألفاظ أحياناً قد يفسد المعنى، وقد يوفق الشاعر إلى التوفيق بين الأمرين.

المبحث الثاني:

البنيات الصوتية واللغوية في شعر ابن جابر الأندلسي

اخترع ابن جابر من ضمن نتاجه الشعري فناً أدبياً لم يكن معروفاً من قبل وهو: البديعيات، وهي قصائد ميمية من البحر البسيط في مدح الرسول صلى الله عليه وسلّم، ولكن المدح لم يكن الغرض الرئيس الوحيد فيها، وإنما كانت هناك غاية لدى الشاعر، وهي أن يضمن كل بيت من أبيات بديعيته نوعاً أو أكثر من أنواع البديع التي كثرت حتى زادت عن خمسين ومئة نوع، وقد عرفت هذه القصيدة ببديعة العميان، وسنرى مدى توفيق الشاعر في استخدام الأنواع المختلفة من البديع فيها، فهو يقول في بعض أبياتها:

((كفّ العداة، وكدّ الحادثان كفى ... فكم جرى من جدى كفّيه من نعمِ
وكم حبا وعلى المستضعفين حنا ... وكم صفا وضفا جوداً لجبرهمِ
مافاه في فضحه من فاءَ ليس سوى ... عذلٍ بعدلٍ ونصحٍ غيرِ مُتَّهمِ
حانٍ على كل جانٍ حاب إن قصدوا ... حامٍ شفى من شفا جهلٍ ومن عدمِ))(٢٢)

لو نظرنا إلى هذه الأبيات المقتطعة من بديعيته لوجدنا فيها كماً كبيراً من أنواع البديع؛ ففي البيت الأول لدينا جناس في: (كفّ-كدّ)، و (جرى-جدى)، و (كفّ-كفيه)، و (كفّ-كفى)، و (فكم)، وفيه حرفان متكرران كثيراً في هذا البيت وهما: الفاء والكاف: (كف-كد-كفى-فكم-كفيه)، مع وجود جناس بينها وبين الكلمة الأخيرة الموجودة في القافية: (فكم-نعم)، وإذا انتقلنا إلى البيت الثاني نجد (كم) تتكرر في أول الشطر الأول، وفي الثاني لتعطينا تنبيهاً معيناً بتكرارها (وكم-وكم)، ونجد جناساً في (حبا-حنا)، و (صفا-ضفا)، وفي البيت الثالث نجد أيضاً جناساً في قوله: (فاه-فاء)، و (عذلٍ-عدلٍ)، وفي البيت الرابع أيضاً يتكرر الجناس كثيراً في قوله: (حانٍ-جانٍ-حاب-حامٍ-شفى-شفا).

فالأبيات فيها موسيقا صوتية واضحة، ولكنها في الحقيقة مثقلة بالتكلف والرصف اللفظي الذي أثر في المعنى سلبياً، فالمعاني المطروقة جميلة، ولكن يمكن طرحها من دون هذا التكلف في رصف الألفاظ، ولكن أصحاب البديعيات عموماً حولوا هذا الفن إلى علم رياضيات إن صح التعبير، ((وكأن المسألة قد تحولت إلى تكاثر بالأرقام، ولم يلبث أصحاب البديعيات النبوية أن ظهروا مصورين في كل بيت من أبياتها فناً من فنون البديع، وبلغوا بها أكثر من خمسين ومئة فن، الأمر الذي حول البديع إلى صناعة وتكلف، وقوالب جامدة، وحيل لفظية، وحول الشعر إلى مهارة خاضعة لعمل فكري واعٍ، وأبعده من أن يكون تعبيراً عن حالة وجدانية، أو تجربة، وصارت غاية أصحابه أن يصلوا إلى نكتة بلاغية لم يصل إليها أحد من قبل، ولاسيما أنهم معتقدون أن المعاني قد سبقوا إليها))[٢٣].

وربما أوقعهم هذا التكرار اللفظي، واستخدام الكلمات المتشابهة والمتجانسة في السير إلى طريق مسدود، وإلى تكرار الألفاظ في القافية، والوقوع فيما يسمى بالإيطاء(*) وهو من عيوب كلمة الروي، مثال ذلك قول الشاعر:

((والماء والمالُ من كفيه قد جريا هذا لراجٍ وذا للجيش حين ظمي))(٢٤)

وقال بعد ثمانية أبيات، وضمن القصيدة نفسها:

((لو لم تحط كفّه بالبحر ماشملت كلَّ الأنامِ وأروت قلب كلّ ظمي))(٢٥)

فمهما كان قاموس الشاعر ثرّاً؛ فإنه سيضعف أمام كثرة الأبيات، وكثرة تكرار الكلمات، ولو لم يلجأ الشاعر إلى التكلف في استحضار الألفاظ المتجانسة لما وقع في هذه الأمور. وفي بديعيته أيضاً نجد موازنة بين شطري البيت الواحد من مثل قوله:

((دارّ شفيع الورى فيها لمعتصمٍ جارٌ رفيع الذرا ناهٍ لمجترمِ

فهجر ربعي لذاك الربع مغتنمي ونثر جمعي لذاك الجمع معتصمي))(٢٦)

فإذا لاحظنا الألفاظ المتوازنة بين كل شطر من البيت نجد موازنة صوتية واضحة، ويمكن أن نقول إن المعاني مقبولة إلى حدٍ ما، ولكننا نشعر أننا أمام لغز يحتاج إلى دقائق لكي يحل، فالموازنة تقع بين:

دارّ	شفيع	الورى	فيها	لمعتصم
↓	↓	↓	↓	↓
جارٌ	رفيع	الذرا	ناهٍ	لمجترمِ

فقد جمع الشطران بين الموازنة اللفظية، والإضافة المعنوية، فكل لفظ يقابله آخر متجانس معه، وعندما اختلفت لفظتا (فيها-ناهٍ) فإنهما على وزن عروضي واحد.

وقوله:

فجهر	ربعي	لذاك	الربع	مغتنمي
↓	↓	↓	↓	↓
ونثر	جمعي	لذاك	الجمع	معتصمي

هنا أيضاً الجناس، والموازنة اللفظية، والمعاني المتضادة (نثر-جمع) مقبولة من الناحية الصوتية، ولكن المعاني لاتدخل إلى القلب مباشرة، بل تحتاج إلى إطراق وتفكير حتى يفهمها السامع.

ونحن نعلم أن حسن اللفظ ((يكون ناتجاً عن خفته وانسجامه الصوتي، وبذلك يتقابل هذان العنصران مع عنصر "صحة المعنى" ليكونا دعامة الشعر: الصوت والدلالة، أو المسموع والمفهوم... فالشعر يقوم على "المسموع" و"المعقول" والمسموع هو الشرط الأساسي الذي لايتحقق الشعر بدونه، في حين يكون المفهوم شرط كماله))[٢٧].

إذاً: من شروط كمال الشعر، وتحقق طلاوته الانسجام بين الصوت والمعنى، لأن أحدهما يفتقد إلى الآخر في تحقيق جماليته بمفرده ذلك أن: ((ارتباط نعت الطلاوة خاصة بالجانب الصوتي، والأثر السمعي الناتج عن التوازن، في حين تنصرف الحلاوة أحياناً كثيرة إلى الصوت والمعنى معاً))[٢٨].

فشاعرنا يحقق التوازن الصوتي إلى حدٍ كبير، ولديه معانٍ سامية يريد إيصالها، ولكن هذه المعاني معقدة، وصعبة الفهم بسبب رجحان كفة اللفظ على سلامة المعنى ونحن لانقول يجب أن تكون المعاني واضحة جداً، أو نثرية السرد، ولكن مقبولة إلى حدٍ ما.

الطباق:

يستخدم الشاعر أسلوب الطباق إضافة إلى الأنواع الأخرى من البديع، وذلك حين يقول:

((وإنما الدهر له تقلُّبٌ إن ارتخى شَدَّ وإن شدَّ ارتخى))[٢٩]

فهنا الطباق بين (ارتخى-شدّ)، و(شدّ-ارتخى)، وفيه تكرار للفظين نفسهما، والمعاني هنا معروفة، وتقليدية، وكان يمكن أن يغير في النصف الثاني من الشطر الثاني بمعنى آخر، ولكن في الحقيقة؛ إنه قد أضفى على بيته وقعاً صوتياً معيناً بتكراره للألفاظ، ولكنه لم يعطنا معنى جديداً، ومن يجهد نفسه في اختيار هذه الأنواع البديعية ليظهر براعته فإنه يقع ضمن دائرة مغلقة، ويورد كلمات مكررة من غير إبداع.

وقوله في مكان آخر، مورداً طباقاً خالياً من الإبداع:

((ثقيلة أردافٍ فصعبٌ قيامها بما جعلت منها وسهل قعودها))[٣٠]

فالطباق كائن بين: (صعب-سهل)، و (قيامها-قعودها)، والمعاني هنا بسيطة، وليس فيها جمالية معنوية، وإنما موازنة صوتية بين الجملتين أثارت انتباهنا.

وقوله أيضاً:

((وأمّن من حرٍّ وبردٍ فلم يجد أذى بردها أو حرّها المتوقّدِ))[٣١]

فيه ما ينطبق على الأبيات السابقة من أنه طابق بين (الحر-البرد)، و (بردها-حرها) فالتكرار هنا فيه تنبيه صوتي، ولكنه لم يعط تجديداً للمعنى.

ولكن هذا الحكم لا ينطبق على شعر الشاعر كله الذي ورد فيه الطباق؛ إذ نجد له أبياتاً فيها طباق يضفي جماليته على الأبيات؛ مقل قوله:

((كانوا غيوثاً ولكن للعفاة كما كانوا ليوثاً ولكن في عُداتهمُ
أحبّ من حَبَّهُم من أجل من صحبوا أجَلْ وأبغضُ من يُعزى لبُغضهمُ))[٣٢]

فالشاعر هنا جمع بين أكثر من لون بديعي؛ من هذه الألوان: الطباق بين (غيوثاً-ليوثاً)، و (العفاة-العداة) ، و (أحب-أبغض)، و(حبهم-بغضهم)، إضافة إلى الجناس بين بعض الألفاظ، وإلى ماسبق من الطباق قوله: (من أجل-أجل)، والتكرار للكلمات: (أحب-حبهم)، (أبغض-بغضهم)، وتكرار الأحرف في البيت الأول: (كانوا-لكن-كما-كانوا-لكن)، فالكاف المكررة هنا أضفت على البيت جرساً موسيقياً معيناً، وكذلك النون، وكذلك الموازنة بين (كانوا ليوثاً - كانوا غيوثاً)؛ فالشاعر في هذين البيتين وفق إلى حدٍ ما في التوفيق بين هذه العناصر البديعية الصوتية المتنوعة، إضافة إلى توفيقه بين المعاني التي انساقت بسلاسة ضمن بيتيه؛ فلم نشعر بتكلفها كما في النماذج السابقة.

التكرار:

وإذا انتقلنا إلى التكرار الذي قد لايخلو بيت منه، ولا نبالغ إن قلنا ذلك، فهو متوافر في النماذج السابقة من الأبيات، إضافة إلى غيرها، سواء أكان ذلك عن طريق اللفظي، أم الحرفي، أم الجناس، وقد يكون الشاعر موفقاً فيه عندما يقصد تأكيد فكرة

ما، وقد يكون متكلفاً، ومعبراً عن ضعف قاموس الشاعر الذي وسم به بسبب تكلفه استحضار العناصر البديعية.

فمن تكرار الأحرف، ماجاء في قول الشاعر:

((دفاع لمكروهٍ، أمان لخائفٍ سحاباً لمستجدٍ، هلالاً لمستعدِ
دروباً على الحسنى، عفواً لمن جنى مثيب لمن أثنى، مجيباً لذي قصدِ
دع الغيب إن أعطى دع الليث إن سطا دع الروض إذ يُهدي، دع البدر إذ يَهدي))[٣٣]

فقد كرر الشاعر حرف الدال مبتدئاً به أبياته، وجعله روياً لها، إضافة إلى إيراده ضمن ألفاظ مكررة (دع) أربع مرات، إضافة إلى المقابلة التي جمعت مقابلة المعاني، والطباق، والجناس في بعض عباراتها، ففي البيت الأول مقابلة وطباق تمثلت في العبارات الأربع: (مستجد – مستعد)، والمقابلة في البيت الثاني عندما ذكر صفات الممدوح المتلاحقة: (دروب – عفو– مثيب – مجيب)، والجناس بين: (مثيب – مجيب)، والجناس في البيت الثالث: (الغيث– الليث)، و (يهدي – يهدي).

فالأبيات هنا بمثابة قطعة موسيقية؛ أثرتها عناصر البديع المتنوعة؛ والتي وفق الشاعر في تسخيرها إلى حدٍ كبيرٍ من أجل إضفاء جمالية موسيقية ومعنوية على أبياته.

ومن تكرار الألفاظ أو العبارات قوله:

((لقد قمت في دار النعيم بروضةٍ ومن قام في دار النعيم فلا يشقى
هي العروة الوثقى فإن كنت طالباً نجاتك فاستمسك بعروتها الوثقى))[٣٤]

فالشاعر يصف المدينة المنورة، ويصف طيب مقامه فيها، فتدور المعاني في خلده، ويستذكر مصير من زار هذه الديار، ونعم فيها بالهداية والقرب من الله، ويحاول تأكيد ذلك للمستمع فيكرر عبارتي (دار النعيم–العروة الوثقى)، وهنا المعاني بسيطة،

ولكنها معبرة عن صدق الشاعر، ورغبته في هداية، وحث من يستمع إليه من خلال التكرار.

وأحياناً يكرر معاني متقاربة؛ ليبالغ في الوصف؛ من ذلك قوله:

((حبيب لربّ العالمين فحبّه يخالط منّا العظم واللحم والعرقا))[٣٥]

فهنا يؤكد على مخالطه محبة الرسول (ص) لقلوب محبيه، فالمحبة وصلت إلى العظم، وهذا يعني أنها وصلت إلى الصميم، ولكن الشاعر يأبى إلاّ أن يؤكد شموليتها في أنها خالطت العظم، واللحم، والعروق، وهي كلها من أجزاء الجسم المتلاحمة.

وقد يحدث التكرار جرساً صوتياً، ولكننا نشعر عند قراءة المعاني بالتكلف، ومثل ذلك قول الشاعر:

((همُ مآلي وآمالي أميل لهم ولا يملّ لساني من حديثهم))[٣٦]

وكأن هذا البيت أحجية تتكرر فيها أحرف (الميم-اللام-الياء-الهمزة)، وهذا التكرار كان مستثقلاً في النطق، إضافة إلى إضفائه ضبابية على المعنى.

وقوله أيضاً:

((وجال أبو جهلٍ فحقق جهله غداة تردّى بالردى عن تذلّل))[٣٧]

الجيم أعطت جرساً عند تكرارها في: (جال-جهل-جهله)، والدال في: (تردّى-الردى) ، ولكن المعاني كانت سطحية، ومتكلفة.

التسميط:

ثم نأتي إلى التسميط، وهذه الظاهرة البديعية قليلة الورود في شعره إذا قيست بغيرها، فلا نكاد نجدها إلا قليلاً، ومثالها قول الشاعر:

((دروب على الحسنى، عفوٌ لمن جنى مثيبٌ لمن أثنى، مجيبٌ لذي قصدِ))[٣٨]

فهنا قسم الشاعر بيته إلى أربعة أقسام، ثلاثة منها على روي واحد، وهي: (الحسنى-جنى-أثنى)، وهي مخالفة للروي الأصلي الذي بنيت عليه القصيدة، وهو الدال في: (قصد)، وكما سبق أن أشرنا إلى هذا البيت، فهذا البيت فيه موازنة ضمن شطريه، وتقسيم ومقابلة بين كلماته:

دروب	على	الحسنى
عفو	لمن	جنى
مثيب	لمن	أثنى
مجيب	لذي	قصد

فالموسيقا لفظية، وإيقاعية، ولغوية، فهذا بيت واحد تضمن ضروباً متنوعة من ألوان البديع.

التشريع:

وكذلك التشريع قليل في شعره، فنجد منه قوله:

((يرنو بطرفٍ فاتر، مهما رنا فهو المنى، لا أنتهى عن حبه
يهفو بغصن ناضر، حلو الجنى يشفي الضنى، لاصبر لي عن قربه
لو كان يوماً زائري، زال العنا يحلو لنا، في الحب أن نُسمى به
أنزلته في ناظري، لمّا دنا قد سرّنا، إذ لم يَحُل عن صَبِّه))[٣٩]

فالأبيات من الرجز التام إن تركت كما هي، فإن حذف منها الربع الأخير صارت من الرجز المجزوء، وإن حذف الشطر الثاني كله صارت من مشطور الرجز، وإن بقي منها الربع الأول فقط صارت من منهوك الرجز، وذلك من غير أن يتأثر المعنى، وهي أبيات تدل على براعة الشاعر في نظمها، ورصفها، إذ بنيت على رويات عدة: (الراء-الألف-الهاء)، ومعانيها متناسقة في حال الإبقاء والحذف، وإن كان فيها شيء من التكلّف، وهذا التنوع في الرويات أعطاها تلويناً موسيقياً لافتاً يشدّ السامع.

الترصيع:

ومن الترصيع يمكن أن نجد قوله:

((ناديتُ من أسْري به بحياة من أُسري بهِ
سل مدمعاً تجري به بلواه في تجريبهِ))[٤٠]

فهنا في هذين البيتين نجد مايشبه السجع في قالب الترصيع والجناس ضمن الجزء الأخير من حشو وعجز البيتين، (فأسري) الأولى تعني شدة ولعه بالمحبوب و(أُسري به) أي النبي محمد صلى الله عليه وسلّم، و (تجري به) هنا الدموع التي تسير في مجرى معين من شدة الوجد، و (تجريبه) تعني من شدة معاناته في تجربته مع محبوبه، وصدّه، وردّه.

التطـريز:

ونجد له من فن التطريز أبياتاً متوالية فيها:

((للسير مبتدرٍ كالسّيل محتقـرٍ كالطيـر مشتملٍ بالليـل ملتثمِ
قصداً لمرتقبٍ لله منتصرٍ في الحق مجتهدٍ للرسل مختتمِ
من لي بمستسلمٍ للبيد معتصمٍ بالعيس لامسئمٍ يوماً ولا سئم
للبَر مقتحمٍ للبرّ ملتزم للقرب مغتنمٍ للترب ملتثم))[٤١]

فالكلمات (مرتقب- منتصر- مجتهد- مختتم- مبتدر- محتضر- مشتمل - ملتثم- معتصم- مقتحم- ملتزم- مغتنم- ملتثم) كلها على وزن واحد وهو صيغة اسم الفاعل من فوق الثلاثي، وقد تناثرت ضمن أبيات أربعة متوالية، وشكلت تصريعاً، وتطريزاً بآنٍ معاً، إضافة إلى وجود كلمات متجانسة (البَر-البِر)، و(ملتثم-ملتثم) وهما كلمتان متجانستان جناساً تاماً، ولولا اختلافهما في المعنى لقلنا إنه ــ الشاعر ــ وقع في عيب الإيطاء؛ لأنه كرّر الكلمة نفسها في القافية قبل انقضاء عشرة أبيات.

وقوله أيضاً:

((لمجتدٍ أو مقتدٍ أو معتدٍ أو مجتنٍ أو مشتكٍ خطباً جفا))[٤٢]

فالصيغ هنا متماثلة في البيت نفسه، وهي صيغة اسم الفاعل المنقوص (مجتدٍ- مقتدٍ -معتدٍ) وهي متجانسة، و(مجتنٍ-مشتكٍ) أيضاً، وقد أضفت موسيقا معينة من خلال تطريزها لهذا البيت.

كما كرر الشاعر كلمات في أول أبياتٍ ضمن قصيدة طويلة، فكانت كالطراز في هذه القصيدة، وذلك عندما كرّر (أليس) أكثر من مرة في بداية أبياته التي يقول فيها:

((أليس من القرآن جاء بمعجزٍ لكل مجيدٍ في البلاغة مجزلِ
أليس انشقاق البدر كان لأجله فشقّ على نفس الشقي المذلل
أليس الذي آلم الجذع فقده فأنّ أنين الشّيق المتململ
أليس الذي أعطى الغزالة عهده فعادت ولم تخلف ولم تتمهل
أليس بباب الغار حامت حمامة لتصرفهم عن قصده بالتخيل
أليس الذي كلم الضب سائلاً فقال مجيباً أنت آخر مرسل
أليس له الحوض الذي نأمن الظما إذا ما شربنا منه جرعة سلسل))[٤٣]

وقــوله عندما كــرر في القصيدة نفسها كلمة (ألم) في أبيات متتالية:

((ألم ينظــروا للدوح تسعى لقصده ألم يبصروا فعــل الغمام المظلل
ألم يبتــدره العنكبــوت بنســجه على الغار إذ جاؤوا فجالوا بأسفل
ألم ترَ أنّ الوحش والدوح سلمت عليه وما يلــقاه من كل جنــدل
ألم يسمعوا صوت الطعام مسبحاً لديه متى ما مــدّ كفّــاً لمــأكلِ))[٤٤]

فصيغة الاستفهام المتكررة بأســاليب متعددة مــرة بــ (أليس)، ومرة بــ (ألم) أضفت على الأبيات صبغة معينة تجعل القارئ يستزيد من طلب معرفة شــمائل هــذا النبي عليه الصلاة والسلام، إضافة إلى الصبغة الصوتية التي كانت تتكرر في بداية هذه الأبيات المتوالية فكان لها جرس موسيقي معين، وذلك عندما تتناغم مع روي الأبيات، ولاسيما أن في حرف اللام في (أليس-ألم)، وروي (اللام) في الأبيات تكرار، وتناغم، وإيقاع سمعي معين.

المقابلة:

وإذا انتقلنا إلى المقابلة نجد منها قوله:

((غِنىً لذي فقــرٍ وأمن لخــائفٍ ورشد لضــلاّل وهــدي لجهّل))[٤٥]

فهناك الطباق بين (الغنى-الفقر) و(الأمن-الخوف) و(الرشد-الضلال) و(الهدي-الجهل)، وهذه الجمل المتطابقة متقابلة فيما بينها، فنشعر بأننا نقف عند كل نهاية جملة، لنجد التالية متوازنة معها، فيقسم البيت إلى أربعة أقسام:

غنى لذي فقــر ــ أمن لخــائف ــ رشد لضــلاّلٍ ــ هــدي لجهّل

وقوله أيضاً:

((دمعٌ بلا مقــلٍ ضحك بغــير فــم كَتْــبٌ بغير يــدٍ خطٌّ بــلا قلم
جاروه يمنع ولُذ يشفع وسله يهب وعد يعد واستزد يفعل ودم يدمِ))[٤٦]

فالتقسيم ضمن البيت الأول في: (دمع بلا مقلٍ)، و (ضحك بغير فم)، و (كتب بغير يدٍ)، و (خط بلا قلم)، وفي البيت الثاني: (جاروه يمنع)، و (لذ يشفع)، و (سله يهب)، و (عد يعد)، و (استزد يفعل)، و (دم يدم)، إذ كثف الشاعر فيهما جملاً كثيراةً، فقابل بينها، وأوردها على صيغ متشابهة، وفي البيت الثاني أورد أفعال أمر متتالية، ورد على كل منها بجواب طلب، فكانت صيغها متطابقة، وإن كان في هذا البيت تكثيف متعب للقارئ أكثر من البيت الأول؛ مع أنه استخدم المقابلة في كليهما، اذا فإننا نجد أن المعاني الواردة جميلة وسامية، ولكنها متعبة، وفيها كد للذهن، وشيء من التكلف في إيراد هذا النوع البديعي.

الموازنة:

وفي الموازنة نجد ما وجدناه في المقابلة، ولكننا قد نكون بعيدين قليلاً عن موضوع الطباق بين المعاني الواردة، وهي كثيرة الورود في شعر ابن جابر، من ذلك قوله:

((كالغيث في كرمٍ، والليث في حرمٍ والبدر في أفق، والزهر في خلق))[٤٧]

هنا الموازنة بين جزئي الشطر، ثم بين الشطرين، فقد قسم البيت إلى أربعة أقسامٍ متساوية ووازن بينها على النحو الآتي:

كالغيث في كرمٍ
والليث في حرمٍ
والبدر في أفقٍ
والزهر في خلقٍ

فالكلمات الأربع الأول متساوية في الوزن، وفي الحرف الأخير (غيث- ليث)، و (بدر- زهر)، وكذلك أحرف الجر متماثلة (في)، والكلمات المجرورة متماثلة في الوزن، وفي الحرف الأخير (كرم-حرم)، و(أفق-خلق)، وهي كلها تشبيهات للممدوح فيها صفات متوالية، وفيها توازن موسيقي واضح ولافت.

ومن هذا النوع جمع فيه الشاعر بين الموازنة بين الشطرين، وبين كل نصف من شطر مع نصفه الآخر قوله:

((كالبدر في شيمٍ، والبحر في ديمٍ والزهر في نعمٍ، والدهر في نقمٍ))[٤٨]

فالموازنة هنا دقيقة جداً من حيث الروي، والوزن، وتماثل الأحرف على النحو الآتي:

كالبدر في شيمٍ
والبحر في ديمٍ
والزهر في نعمٍ
والدهر في نقمٍ

فالراء متماثلة، والمبتدأ معرف، وحرف الجر نفسه، وروي الميم منكرٌ متماثل، إضافة إلى تماثل وزن الكلمات تماماً.

وكذلك قوله:

((دارٌ شـفيع الـورى فيها لمعتصم جـارٌ رفيـع الـذرا ناءٍ لمجترمِ
فهجر ربعي لذاك الـربع مفتنمي ونثر جمعي لذاك الجمع معتصمي
وميل سمعي لنيل القرب من شيمي وسـيل دمعي بذيل الترب كالدّيمِ))[٤٩]

فالموازنة هنا بين شطرين، وكل بين فيه الشطر الأول مماثل تماماً للشطر الثاني من حيث وزن الكلمة، وصيغتها، ورويها، ونهاية كل حرف من كل كلمة، وهذا النوع البديعي يدل على براعة الشاعر، ولكن فيه من التكلّف في معانيـه مـا أفسـد علينـا الاستمتاع بجماله، وفي إيجاد كل كلمة مايقابلها أيضاً، مع أن موسيقاه واضحة، ومؤثّرة في السمع.

ومن هذا النوع من الموازنة لدينا أيضاً قول الشاعر:

((تبسّم لؤلؤاً، واهتزّ غصناً وأعرض شادناً، وبدا هلالاً))[٥٠]

ولكن هذه الموازنة أقل دقة من سابقتها، فأوزان الكلمات ليست متماثلة، ولكن صيغ الأفعال متماثلة، والصفات متماثلة من حيث صيغها:

تبسـم	لؤلؤاً
اهـتزّ	غصناً
أعرض	شادناً
بـــدا	هلالاً

رد العجز على الصدر:

يبقى النوع البديعي الأخير الذي سنتناوله في دراستنا، وهـو ردّ العجـز علـى الصدر، وهذا النوع كثير الورود جداً في شعر شاعرنا، إلى حدٍ يمكن أن نقول فيه: إنه لاتخلو قصيدة من قصائده من ورود عدد كبير من هذا النوع، ومن ذلك قوله:

((لك نفسي بـدت لك نجدٌ فلقد سرّنيَ الـزّمان بنجد
فلتلك الخيام عنديَ عهدٌ وأبى الله أن أضيع عهدي))[٥١]

فقد ردّ (نجد) على نجد التي وردت في نهاية صدر البيت، وكذلك (عهد). ولدينا أيضاً قوله في قصيدة:

((جمالُ هذا الغزال سحرٌ ياحبـذا ذلك الجمـالُ
هـلال خدّيه لم يغيّبْ عنّي وإن غُيّب الهـلالُ
غزالُ أنس يصيد أُسداً فاعجب لما يصنعُ الغزالُ
دلالـهُ دلّ كلّ شـوق علـيّ إذ زانـه الـدّلالُ
كمالُه لايخـافُ نقصاً دامَ لـه الحسـنُ والكمالُ
نيالُه قد رمـت فؤادي ياحبـذا تلكمُ النبـالُ
حلال وصلي له حرامٌ وحكـم قتـلي له حـلالُ
زلالُ ذاك الحمى حياتي وأيـن لي ذلك الـزلالُ
قتـاله لايـطاق لكنْ يعجبنـي ذلـك القـتالُ))[٥٢]

فأبيات القصيدة كلها فيها رد العجز على الصدر، وكل كلمة في أول كـل بيـت تكررت نفسها في آخره، وهذا يدل على براعة الشاعر، ولكننا كنا نشعر بتكلفـه فـي استحضار هذه الألفاظ المكررة، وسطحية معانيه، إضافة إلى أن هذه الأبيات لم تخـل من أنواع بديعية أخرى في أثنائها.

وكثيرة هي الشواهد التي وردت حول هذا النوع (رد العجـز علـى الصـدر)، ولكننا اكتفينا بما سبق منها، ويمكن أن نعلل كثرة انتشار هذه الأنواع البديعية وشيوعها إلى الرغبة في مجاراة المبصرين من عصره، فهو لايريد أن يقلّ عنهم في شيء مادام يمتلك الموهبة الشعرية، لأن الصنعة صارت في عصره ((الهواء الذي كـان يتنفسـه

الأدباء بعامة، إذ دخلت أساليبهم مع الحروف والألفاظ بل قبلها، وغدا الشعر صناعة لفظية بعد أن كان قريحة فطرية؛ لأن الشعراء قد أفرطوا في تحميل شعرهم بألوان البديع، وأصباغ المحسنات، وكان حظ المعنى عندهم دون حظ اللفظ، وعدوا ذلك مجال مهارة ولباقة، وكثير من الباحثين يسمي الشعر في هذا العصر شعر الألفاظ والزينة، كما يسمى العصر: عصر البديع أيضاً))[٥٣].

مجاراة المبصرين:

حاول الشاعر مجاراة المبصرين من خلال تدقيقه في بعض الأوصاف، مستخدماً الألوان المتنوعة في وصفه، وذلك في مثل قوله:

((**تشتكي الصفر من يديه وترضى السـ ـمر عن راحتيه عند الحروب**

أحمر السيف أخضر السيب حيث الـ أرض غبراء من سواد الخطوب))[٥٤]

لقد استخدم الشاعر كنايات كثيرة في وصفه للمدوح، فالدنانير الصفراء تشتكي من يديه فيطلقها عطايا، والرماح السمر ترضى عن بلائه في الحروب، وهو أحمر السيف لكثرة من يقتل في الحرب، كريم معطاء عندما تجدب الأرض، وبقل خيرها، فالألوان هنا (الصفر- السمر- أحمر- أخضر- غبراء- سواد) ألوان زين بها صوره، محاولاً مجاراة غيره، وكأنه يرى هذه الألوان، ويصفها بدقة، أو ربما حفظ هذه الكنايات عن غيره حفظاً؛ فضمنها شعره.

وقوله أيضاً عندما يصف المحبوبة في مقطوعات متلاحقة:

((**رفع الخصر فوق منصوبِ ردفٍ ولجزم القلوب فرعيه جَرّا**

مال غصناً، رنا رشأً، فاح مسكاً تاه درّاً، أرضى دجى، لاح بدرا))[٥٥]

وقد أظهر لنا براعته في استخدام أدوات نحوية: (رفع- نصب- جر- جزم)، إضافة إلى وصف الحركة الدقيق.

وقوله أيضاً:

((فوق خديه للعذار طريقٌ قد بدا تحته بياضٌ وحمرة
قيل ماذا فقلت أشكال حسنٍ تقتضي أن أبيع قلبي بنظرة))[٥٦]

وقوله أيضاً:

((في خدها شبهٌ للخال أو شيَه بما حوى الحسن من ألطاف أسرار
وشيٌ من الحسن لم يحتج لصنع يدٍ تبارك الله هذي صنعة الباري))[٥٧]

استخدم الشاعر الألوان في وصفه: (دجى- بياض- حمرة)، ووصف الحركة والنظرة بدقة: (مال- رنا- تاه- أرخى- لاح- ....)، ودقق في وصف جمال المحبوبة وكأنه يراها أمامه، ويرى أوصافها ربما أكثر من المبصرين، كما دقق في وصف الخال الذي في خدها إلى حدٍ نقول فيه إن يراه؛ لا يصفه سماعاً أو خيالاً.

وربما كانت ذاكرة الشاعر الشعرية هي التي تسعفه في إيراد هذه الصور والتراكيب الوصفية، أو خياله، أو رغبته القوية في إظهار براعته هي التي تدفعه إلى إيراد مثل هذه الأوصاف الدقيقة، والألوان المتنوعة.

الشعر الخالي من الصنعة البديعية:

كان شعر ابن جابر الذي يخلو من الصنعة البديعية رائعاً؛ ولا يقلّ في جماله عن جمال شعر الشعراء الفحول، ولكننا لا ندري لماذا كان متمسكاً إلى حدٍ بعيدٍ بالصنعة البديعية، وحشوها في كل شطر أو بيت من معظم شعره، فهو حين يقول:

((ضحكت فقلت كأنّ جيدك قد يهدي لثغرك من جواهر عقده
وكأن ورد الخدّ منك بمائه قد شاب عذب لماكٍ حالةَ ورده))[٥٨]

فالأبيات ليس فيهما صنعة بديعية، إلا ورود كلمتي: (ورد-وِرده) متجانستين، وهما بيتان معانيهما جميلة، ومتناسقة، والصورة فيهما دقيقة، لم نشعر فيها بتكلّف، بل بإبداع

حقيقي لها، فالجيد يهدي فم المحبوبة من جواهر عقده عندما تضحك، وهذا لشدة بياض أسنانها، وجمال ضحكتها، وخدها المتورد اللون قد لون شفتيها بلونه، ولونه المتورد ناتج عن الحياء الذي يصيب المحبوبة عندما ترى المحب.

وقوله أيضاً:

((عيبت عداهم فزانوهم بأن تركوا سيوفهم وهي تيجان لهامهم
تجري دماء الأعادي من سيوفهمِ مثل المواهب تجري من أكفهمِ))[٥٩]

فالأعداء فيهم عيوب كثيرة، أراد قوم الشاعر أن يغيروا هذه العيوب إلى محاسن، فتركوهم قتلى قد وضعت سيوفهم على رؤوسهم وهم أموات، وهذه كناية عن كثرة من قتل منهم، كذلك جرت دماء الأعادي من سيوف قوم الشاعر مثل المياه التي تجري من أكفهم، وهذه كناية أيضاً على كثرة القتل من الفريق الثاني.

والأبيات التي وردت خالية من البديع كانت قليلة، ولكنها لم تخل من الإبداع، وجمال الصورة، ودقتها، بل فاقت تلك الأبيات التي أثقلت بالبديع جمالاً وروعة.

الخاتـــمة

كثيرة هي الأسباب التي أدت إلى انتشار مذهب البديع في عصر شاعرنا، ولعل من أهمها علاقة البديع بروح العصر الذي سرى فيه، إذ لا يمكن فصلهما عن بعضهما، فالزخرفة مثلاً ((وجدت طريقها إلى المساجد منذ العصر الأموي، وسرت في العصر العباسي إلى الأواني والنسيج، ولا نستطيع أن نفصل أيضاً بينه وبين الترف المادي والعقلي الذي وصل إليه العالم العربي والإسلامي في أخريات القرن الرابع، وأوائل القرن الخامس؛ الأمر الذي لابد من أن ينعكس على الأدب، والمقاييس الذوقية والجمالية في الفن والنقد))[٦٠].

ولا يخفى ما تقوم عليه الزخرفة من تقابلٍ، وتساوٍ، ونظامٍ، وتكرارٍ، وتوازنٍ، والزخرفة فن من الفنون، وكذلك الأدب، ولاسيما الشعر، لذا يمكن أن تسود روح معينة، وتطغى على الفنون جميعها ضمن العصر الواحد.

وربما كان للأسباب السياسية، والأوضاع القائمة في ذلك العصر دور في شيوع هذه الألوان البديعية ((لما تتطلبه هذه الأوضاع من احتيالٍ في مخاطبة الحكام، والتواء ضروري في محادثتهم خوف غضبهم أو بطشهم))[٦١].

ولكن شعر ابن جابر كان يتصف بصبغة دينية بعيدة عن الغوص في المسائل السياسية، فربما أخذ الصبغة البديعية بعيداً عن أسبابها ودوافعها.

ولا ندري لماذا لم يقف النقد في ذلك العصر موقفاً حاسماً من موضوع البديع، ولاسيما أنه أثر سلبياً في شعر ذلك العصر عندما كثر كثرة مفرطة؛ إذ صار الاهتمام بالشكل، وإهمال المضمون إلى حدٍ كبيرٍ، وصار الشكل غايةً، وصار المعنى خادماً له،

ولم يعد الشكل خادماً للمضمون، إضافة إلى الركاكة، والتعقيد، والتكرار والسطحية؛ التي اتسم بها الشعر بسبب شيوع البديع، وانتشاره بكثرة مفرطة.

ولعل مستوى شعر ابن جابر كان يرتقي عندما يبتعد عن هذه الفنون، أو يخفف من استخدامها ؛ في الحدود الطبيعية، ولكنه عندما يكثر من استخدامها فإنه كان ينثرها متناسياً المعنى، مع أن معانيه جميلة، وشعره الديني كان فياضاً بالوجدانية، والصدق.

وربما فاق الشاعر في بعض أبياته جمال أبيات المبصرين، وجمال معانيهم، ولكن الكثرة المفرطة في استخدام هذا البديع في مكانه أو غير مكانه كانت مؤشراً سلبياً في شعر الشاعر.

وإن كان لا يخفى الأثر الصوتي والإيقاعي الذي كان واضحاً للسامع عند قراءة الأبيات، ولكن عند الغوص في المعاني كان هذا الأثر يتلاشى أو يضعف؛ فالشعر مزيج من اللفظ والمعنى، ولا ينفك أحدهما عن الآخر في إضفاء جمالية معينة على الشعر.

هوامش البحث:

١- الواحدي أبو الحسن علي بن أحمد بن محمد بن علي، سير أعلام النبلاء، الطبقة الرابعة والعشرون.

وصلاح الدين الصَّفَدِيّ أبو الصَّفاء خليل، الوافي بالوفيات، الناشر: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٠م.

٢- ابن جابر الأندلسي، شعر ابن جابر، صنعه: د. أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين، ط١، ٢٠٠٧.

٣- أنيس، إبراهيم، موسيقا الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٧٢، ص٥٣.

٤- العاكوب، عيسى علي، المفصل في علوم البلاغة العربية، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، عام٢٠٠٠م، ص٦٣١.

٥- العاكوب، عيسى علي، العاطفة والإبداع الشعري، دار الفكر-بيروت-ط١-٢٠٠٢-ص٢٤٥.

٦- عكو، سلمى، أسس النقد الجمالي، ط١، ٢٠٠٤- ص٨٣.

٧- العاكوب، عيسى علي، المفصل في علوم البلاغة، ص٦٣٩.

٨- المرجع السابق، ص٥٥٩.

٩- الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها /ج٢/-ص٦٩٥.

١٠ - حسان، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٧٩، ص٢١٦.

١١- العاكوب، المفصل، ص٦٥٦.

١٢- المرجع نفسه، ص٦٥٢.

١٣- الشوابكة ، وأبو سويلم ، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير ، عمان ، الأردن ، ١٩٩١، ص٦٠.

١٤- المرجع نفسه، ص٧١.

١٥- العاكوب، المفصل، ص٥٦٢.

١٦- المرجع نفسه، ص٦٥١.

١٧- الداية، فايز، البلاغة العربية (البيان والبديع)، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ١٩٨٩.

١٨- الطيب، المرشد، ج٢، ص٤٥٨-٤٥٩.

١٩- الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: إبراهيم الأبياري، مطبعة دار الشعب، ١٩٦٩، ج٣، ص٩٨٨.

٢٠- رضا، جهاد، التصوير في أدب العميان حتى القرن الخامس الهجري، رسالة دكتوراه، ١٩٩٢، ص٢٦١.

٢١- المرجع نفسه، ص٢٦٣.

٢٢- ابن جابر الأندلسي، شعر ابن جابر، صنعه: د. أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين، ط١، ٢٠٠٧، ص١٣٥.

٢٣- الهيب، أحمد فوزي، الحركة الشعرية في زمن المماليك في حلب الشهباء، مديرية الكتب والمطبوعات، حلب، ٢٠٠٦، ص٣٩٦-٣٩٧.

* **الإيطاء:** أن يعيد الشاعر ذكر كلمة الروي بلفظها ومعناها قبل انقضاء عشرة أبيات في القصيدة.

٢٤- شعر ابن جابر، ص١٤٣.

٢٥- المصدر نفسه، ص١٤٣.

٢٦- شعر ابن جابر، ص١٣٧.

٢٧- العمري، محمد، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، منشورات دار سال، مطبوعات النجاح، الدار البيضاء، ص٤٨.

٢٨- العمري، محمد، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، منشورات دار سال، مطبوعات النجاح، الدار البيضاء، ص٤٤.

٢٩- شعر ابن جابر، ص١٦٤.

٣٠- شعر ابن جابر ، ص٣٤.

٣١- المصدر نفسه ، ص٥١.

٣٢ - المصدر نفسه، ص١٤٤-١٤٦.

٣٣- شعر ابن جابر، ص٤٢.

٣٤- المصدر نفسه، ص٩٨-٩٩.

٣٥- شعر ابن جابر، ص٩٩.

٣٦- المصدر نفسه، ص١٤٦.

٣٧- المصدر نفسه، ص١١٧.

٣٨- المصدر نفسه ، ص٤٢.

٣٩- شعر ابن جابر ، ص٢٦-٢٧.

٤٠- شعر ابن جابر ، ص٢٦.

٤١- المصدر نفسه، ص١٣٧.

٤٢- المصدر نفسه، ص١٧٨.

٤٣- شعر ابن جابر، ص١١٨-١١٩.

٤٤- المصدر السابق، ص١١٨.

٤٥- شعر ابن جابر، ص١١٩.

٤٦- المصدر نفسه، ص١٤٠.

٤٧- المصدر نفسه، ص١٠١.

٤٨- المصدر نفسه، ص١٤٧.

٤٩- شعر ابن جابر، ص١٣٧.

٥٠- المصدر نفسه، ٦٩.

٥١ - المصدر نفسه، ص٦٩.

٥٢ - المصدر نفسه، ص١١١-١١٢.

٥٣ - الهيب، أحمد فوزي، الحركة الشعرية في زمن المماليك في حلب الشهباء، ص٣٩٤.

٥٤- شعر ابن جابر، ص٢٨.

٥٥- المصدر نفسه، ص٩٠.

٥٦- المصدر نفسه، ص٩٠.

٥٧- المصدر نفسه، ص٩٠.

٥٨- شعر ابن جابر، ص٦٧.

٥٩- المصدر نفسه، ص١٤٤.

٦٠- الهيب، أحمد فوزي، الحركة الشعرية في زمن المماليك في حلب الشهباء، ص٣٩٤.

٦١- المصدر السابق، ص٣٩٥.

المصادر والمراجع:

١. الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ج٣، مطبعة دار الشعب، ١٩٦٩ .
٢. أنيس، د.إبراهيم، موسيقا الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٧٢.
٣. ابن جابر الأندلسي، شعر ابن جابر، صنعه: د. أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين، ط١، ٢٠٠٧.
٤. حسان، د.تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٧٩، ص٢١٦.
٥. الداية، د. فايز، البلاغة العربية (البيان والبديع)، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، ١٩٨٩.
٦. رضا، د. جهاد، التصوير في أدب العميان حتى القرن الخامس الهجري، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، ١٩٩٢.
٧. الشوابكة، وأبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، الأردن، ١٩٩١.
٨. الطيب، د.عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، /ج ١ + ج٢/- بيروت، الدار السودانية، الخرطوم، ط ٢، ١٩٧٠ .
٩. العاكوب، د.عيسى علي، المفصل في علوم البلاغة العربية، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، عام٢٠٠٠م .
١٠. عكو، د.سلمى، أسس النقد الجمالي، ط١، ٢٠٠٤ .
١١. العمري، د. محمد، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، منشورات دار سال، مطبوعات النجاح، الدار البيضاء .
١٢. الهيب، د. أحمد فوزي، الحركة الشعرية في زمن المماليك في حلب الشهباء، مديرية الكتب والمطبوعات، حلب، ٢٠٠٦.