الموسيقى الشعرية في شعر الزهد
عند أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي

أ.عبد الحميد جودي
جامعة بسكرة.

الملخص:

حافظ الشاعر أبو إسحاق الإلبيري كغيره من الشعراء العرب القدامى على الأوزان الخليلية، وسعى جاهدا إلى توفير النغم الموسيقي المنبثق من هذه الأوزان، محملا إياها معانيه وأحاسيسه المتراكمة، التي ضاق بها عالمه النفسي، والتي بلغنا صداها من خلال قصائده الزهدية المتناثرة في صفحات ديوانه الشعري.

فقد استأثر شعر الزهد عند الإلبيري بالبحور الكاملة ، لاسيما ذات المقاطع الكثيرة كالوافر والكامل ، كما اعتمد في سيره العام على نظام القافية المطلقة والروي الواحد للقصيدة ، إلا في بعض القصائد القليلة التي جاءت مقيّدة، وقصد التنويع الإيقاعي وظّف بعض التوازنات الصوتية كالتكرار والتجنيس و التصريع... الخ.

Resumé :

Comme tous les anciens poètes arabes, Abou Ishaq Al Albiri conservait les rythmes khalilites.Il a essayé avec toute force de donner le ton musical de ses rythmes en les remplissant de ses sens, de ses sentiments ascétiques accumulés qui nous touchent par leur poésie ascétique. La poésie ascétique de l'Albiri se distingue par les rythmes complets, notamment ceux qui se composent de plusieurs parties comme 'alWafer' et 'alKamel'. Il employait les rimes absolus sauf en quelques poèmes limités. Pour la diversification, il employait aussi l'assonance ; l'allitération, les rythmes variés…

الشعر صورة جميلة من صور الكلام ، جميل في ألفاظه وفي تشكيل عباراته وانسجامها ، وجميل في توالي مقاطعه وتآلفها، جميل حين تسمعه الآذان نغما موسيقيا منتظما فتطرب به .

والشاعر مبدع أدرك سحر الكلمات وتذوّق جمالها ، فجعل منها أوتارا تعزف نغما موسيقيا لحنه عواطفه وانفعالاته النّفسية، يستطيع أن ينقل به المتلقي من عالمه الحسّي إلى عالمه الشعري عن طريق الموسيقى، لأنّها تزيد من انتباهه وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها ، وبصقلها وتهذيبها تجعل معانيها تصل إلى قلب المتلقي بمجرد سماعها ، وكلّ هذا يثير فيه الرّغبة في قراءة الشعر وإنشاده مرارا وتكرارا.(1)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والموسيقى هي روح الشعر وجانب مهمّ من جوانب بنائه ، بل إنّ بعض النّقاد يرى أنّ الشعر موسيقى تحوّلت فيها الفكرة إلى عاطفة. (2)

فالموسيقى إذا ليست زينة أو حلية خارجية تضاف إلى الشعر، ولكنّها جزء من بنيته ، ووسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التّعبير عن دخائل النّفس لأنّنا حين نمعن النّظر في بنية القصيدة العربية نجد أنّ البناء الموسيقى يعدّ في مقدّمة البنى التي تتكوّن منها القصيدة عند العرب ، ويرى النّقاد أنّ البناء الموسيقي يتقدّم على البناء بالصورة ، لأنّ القصيدة إذا فقدت العنصر النّغمي تخرج عن دائرة الشعر، فالبناء بالموسيقي في القصيدة العربية لا يعدّ تعسفا ولا تحجّرا ، بل هو الأقرب إلى خصائص الشعر العربي، ويعد ظاهرة حضارية انطلاقا من مرتكزات أساسية في الحضارة العربية. (3)

والجدير بالذّكر أنّنا لسنا هنا بصدد مناقشة هذه الآراء والتّعريفات ، وإنّما يهمّنا منها أنّ أغلبها تشترك في التّأكيد على أهميّة الموسيقى للشعر،هذه الأهميّة هي التي دفعتنا إلى أن نعرج على النظام الموسيقي لشعر الزهد عند أبي إسحاق الإلبيري، لكي نستنبط خصوصيته ونقف على أهم مقوّماته المتمثّلة في الوزن والقافية، إلى جانب مقوّمات أخرى له فرضت نفسها.

1 الوزن :

إنّ الوزن بالنّسبة للشعر العربي حدّ من حدوده ،وركن من أركانه الأساسية ، فهو الذي يعطي للشعر نغمات موسيقية تستلذّه الأذن وتطرب له النّفس، والبيت الشعري هو الوحدة العروضية الأساسية في القصيدة ، ومنه نتعرّف على الوزن الشعري الذي هو عبارة عن وحدات مكرّرة يبنى عليها البيت والقصيدة ،(4) فبتكرار التّفعيلة في البيت يعرف الوزن أو ما يطلق عليه البحر، (5) ولعلّ الدّاعي إلى تسمية الأوزان بالبحور مردّه إلى كونها تستوعب المشاعر والأحاسيس التي تتلاطم وتترامى ترامي الفيافي والقفار.(6)

وتبدو أهمية الوزن وقيمته من خلال اهتمام النّقاد العرب وحرصهم على وجود الوزن والقافية كعنصر أساسي من عناصر الشعر ، ويبدو ذلك من خلال تعريفاتهم للشعر ،منهم قدامه بن جعفر الذي عرّفه بقوله:((أنّه قول موزون مقفّى يدلّ على معنى ، والأسباب والمفردات التي يحيط بها حدّ الشعر هي : اللّفظ والمعنى والوزن والتّقفية)). (7)

يفهم من هذا التّعريف أنّ الشعر ما توفّرت له هذه العناصر الأربعة: لفظ يحمل معنى موزون ومقفّى، وكل كلام فقد أحد هذه العناصر الأربعة لا يعدّ شعرا في نظر قدامه بن جعفر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أمّا ابن رشيق فيحدّد مكوّنات الشعر بقوله : ((إنّه مكوّن من أربعة أشياء وهي: اللّفظ والوزن والمعنى والقافية ، فهذا هو حدّ الشعر ، لأنّ من الكلام كلاما موزونا مقفّى وليس بشعر لعدم الصّنعة والنّية ، كأشياء انّزنت من القرآن ومن كلام النّبي - صلى الله عليه وسلم - وغير ذلك من مما يطلق عليه أنّه شعر)) .(8)

فابن رشيق أضاف ركنا آخرا إلى الأركان التي وضعها قدامه بن جعفر ، وهذا الرّكن هو النّية أو القصد ، ولا نحسّ هذا الركن محلّ توافق جميع النّقاد العرب القدامى والمحدثين ، لأنّه متعلّق بالشاعر وليس بالشعر، فقد يتبنّاه البعض ويسقطه البعض الآخر.

كما حملت بعض التّعاريف إشارات النّقاد في تعريفهم للشّعر على ضرورة وجود عنصرين في تعريف الشعر أحدهما : العاطفة المسندة بفكرة ، والآخر وسيلة من التعبير وهي الخيال واللغة الموزونة المقفّاة،(9)وهو ما ذهب إليه أحمد الشايب في تعريفه للشعر بقوله:((الكلام الموزون المقفى الذي يصور العاطفة والعقل)). (10)

بالإضافة إلى ربط العقل والعاطفة بالوزن ، ناقش كثير من النّقاد القدماء والمحدثين قضية ارتباط الوزن الشّعري والموضوع، فمنهم من ربط بين الموضوع الشّعري والوزن، ورأى أنّ لكلّ وزن طبعا يرافقه في شاعرية الشعراء ويميل إليه كلامهم، كحازم القرطاجني الذي يقرّ بهذه الرّابطة ، وهناك من لا يعتقد بصحة هذا الرّبط بين الوزن والموضوع الشّعري منهم إبراهيم أنيس الذي قال : ((إنّ استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يشعرنا بمثل هذا التّخير أو الرّبط بين موضوع الشعر ووزنه)) .(11)

ومهما يكن فإنّ للوزن صلة عضوية بالنص الشعري ، وذلك بما يبعثه من موسيقى مؤثّرة في النّفس والحسّ معا ، وهو ما يستفز فينا الفضول ويجعلنا نطرح التساؤل التّالي : ما هي الأوزان التي آثرها و تخيّرها شاعر الزهد أبو إسحاق الإلبيري ؟

وفي محاولة منّا للإجابة على هذا التّساؤل قمنا بإحصاء قصائد الزهد في ديوان أبي إسحاق الإلبيري ، مع تحديد الوزن الذي بُنيّت عليه ،و النّسبة المئوية لكلّ وزن، وخلصنا في الأخير إلى عدد من البحور المستعملة من طرف الشاعر ،والتي تساوي نصف عدد البحور الخليلية ،والتي نوضّحها في هذا الجدول.

البحور	الوافر	الكامل	الخفيف	الطويل	السريع	البسيط	المتقارب	المجموع
عدد القصائد	05	09	01	03	05	02	04	29
النسبة المئوية	17.24	31.03	03.44	10.34	17.24	06.89	13.79	%

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

انطلاقا من هذا الجدول يمكننا الاستنتاج أنّ الشاعر زاوج بين البحور البسيطة الصّافية والبحور المركّبة، والمقصود بالبحور الصّافية البحور ذات الأوزان الشّعرية البسيطة التي تتشكّل وحدة إيقاعها من تكرار تفعيلة واحدة، والبحور التي وردت في ديوان الإلبيري من هذا النوع هي :

الكامل : متفاعلن متفاعلن متفاعلن × 2

المتقارب : فعولن فعولن فعولن فعولن ×2

أمّا البحور المركّبة : فهي التي يتولّد إيقاعها من تكرار تفعيلتين مختلفتين ، ومن هذه البحور:

الوافر : مفاعلتن مفاعلتن فعولن ×2

الخفيف : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ×2

الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن ×2

السريع : مستفعلن فاعلن مستفعلن ×2

البسيط : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن ×2

يلاحظ المتأمّل في هذا الجدول الإحصائي ، أنّ نسبة توظيف البحور في قصائد الزهد للإلبيري متقاربة، وتتساوى في بعض الأحيان ، كما هو الشّأن بين (الوافر والسريع)، ممّا يعطي الانطباع بأنّ الشاعر يولي عناية لجميع البحور الخليلية ،و تمسّكه بعمود الشعر العربي القديم عملا بسيرة أسلافه الشعراء العرب الذين عُرفوا بميلهم الطّبيعي على المحافظة على القيّم الموروثة ، وخاصة فيما يتعلّق بالشعر الذي يعدّ ديوانهم ومرآة حياتهم وعلامة نبوغهم .(12)

كما يبيّن هذا الجدول أنّه في إطار البحور الكاملة احتلّت البحور الطويلة ذات المقاطع الكثيرة مثل الوافر والكامل والبسيط والطويل المنزلة الأولى ، فهي ملائمة لشعر الزهد من البحور الكاملة الأقلّ طولا ورحابة ، ومردّ ذلك في اعتقادنا إلى زيادة الجرعة الفكرية فيه، فالعنصر الفكري في شعر الزهد متشعّبا قد لا يتأتّى لكثير من الأغراض الشعرية الأخرى، لأنّه يقوم في جانب كبير منه على التّأمل والاستبصار، ويهتم بالنّصح والوعظ والإقناع ، ويتوسّل كثيرا بالحكم وأساليب الاحتجاج .

وسبب ثان لموافقة شعر الزهد للأوزان الطويلة يكمن في أنّ جانبا كبيرا منه ينزع إلى الخطابة، وفي هذا النّوع من الشعر يكون الشاعر حريصا على بناء إيقاعات مجلجلة تنتهي من وقت لآخر إلى وقفات عالية النّبرة، لكي يحدث التّأثير الأخّاذ للمتلقي.(13)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وسبب ثالث وراء إيثار شعر الزهد للأوزان الطويلة ، وهو أنّه يتميّز بالجدّية والرّزانة والوقار، على حين نجد البحور القصيرة والمجزوءة تناسب أحاسيس الطّرب والنّشوة، فهي لا تصلح إلاّ لمجرّد الدّندنة والتّرويح عن النّفس. (14)

فلو نظرنا مثلا إلى القصيدة الأولى من ديوان الإلبيري، والتي وقف فيها متأمّلا في الدنيا وحال النّاس فيها، فرآهم متهافتين عليها ، رغم حقارتها وغدرها بهم ، فوصف ذلك بقوله: (15) (من الوافر)

فَلَيْسَت هذه الدُّنيا بِشَيْءٍ تَسُوؤُكَ حِقْبَةً وَتُسَرُّ وَقْتًا

0/0// 0///0// 0///0// 0/0// 0/0/0// 0/0/0//

مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن

فلم يجد سوى البحر الوافر لوفرة حركاته،(16) ليلبسه تجربته الشّعرية التي عبَّر من خلالها عن نظرته للدّنيا،والتي يفهم منها كذلك زهده فيها، وقد جاء هذا الوزن المتكوّن من تفعيلات سباعية (مفاعلتن) مناسبا للحالة النّفسية التي كان عليها الشاعر، وهي نفسية هادئة متأمّلة ، وهذا التّأمل لا يناسبه الإسراع ، لذلك اختار البحر الوافر ، كما أنّه لجأ إلى الزّحاف ليستعين به على الحدّ من حركاته فجاءت (مُفَاعَلَتُنْ) معصوبة (مُفَاعَلَتُنْ) ، لأنّ السُّكون محطّة يتوقّف عندها الشاعر ليتمعّن ويتأمّل ويستنتج ، ثم يعبّر عن تلك التّجربة بهدوء وسكون.

وما يلاحظ على أبي إسحاق الإلبيري اهتمامه الكبير بالوزن وحرصه عليه، وقد أدّى به هذا الحرص إلى الوقوع في التّكرار أحيانا ، والذي نلمسه في أمثلة كثيرة من شعره ، نورد منها على سبيل التّمثيل قوله:(17) (من البحر السريع)

يَا أَيُّهَا الْمُغْتَرُّ بِاللّهِ فَرَ مِنَ اللّهِ إِلَى اللّهِ

0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0/ 0///0/ 0///0/

مستفعلن مستفعلن مستعلن مستعلن فعلن

وإذا تأمّلنا تفعيلات هذا البيت، نكتشف من الوهلة الأولى استعانة الشاعر بالزّحافات والعلل في ضبط الوزن ، فقد جاءت (مُسْتَفْعِلُنْ) مطوية (مُسْتَعِلُنْ) ، كما دخلت على (فاعلن) علّة القطع (فَعْلُنْ).

إنّ تكرار الشاعر للفظة الجلالة (اللّه) ثلاث مرّات وجعلها قافية في كل القصيدة البالغ عدد أبياتها ثلاثة وخمسين '53' بيتا، دليل على حرص الشاعر الشّديد على توفير النّغم الموسيقي الذي أضفاه تكرار هذه اللّفظة على القصيدة، لكنّنا لا نعتقد - غير جازمين - أنّه وُفّق في اعتماده البحر السّريع والاستعانة به في بناء هذه القصيدة ، أو كنغم موسيقي يطرب الآذان ويبهج النّفوس، فقد عابه البعض، منهم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إبراهيم أنيس في قوله:((والحق أنّنا حين ننشد شعرا من هذا البحر نشعر باضطراب في الموسيقى لا تستريح له الآذان إلاّ بعد مران طويل...)). (18)

أمّا البحر الأكثر توظيفا من قبل الإلبيري ، هو البحر الكامل الذي وظّفه الشاعر في تسع (9) قصائد زهدية ، فهذا البحر يضمّ في كل شطر ستّة مقاطع طويلة، واشتماله على ثلاثين حركة جملة واحدة ، وهو ما لم يحدث في الأوزان التي ذكرها الخليل بن أحمد ،(19) و نورد على سبيل التّمثيل قول الشاعر:(20) (من البحر الكامل) .

وهَجَرْتُ دنْيَا لَمْ تَزَلْ غَرَّارَةً بِمُؤَمِّلِيهَا الْمُمْحِضِينَ لَهَا الْوَفَا

0//0/// 0//0/0/ 0// 0 /// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///

متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن

سَحَقَتْهُمْ وَدِيَارَهُمْ سَحْقَ الرَّحَا فَعَلَيْهِمْ وَعَلَى دِيَارِهِمْ الْعَفَا

0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0//0///

متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

يعدّ هذان البيتان بما يحملانه من معنى مرآة عاكسة لعاطفة الشاعر الصّادقة ، ولنفسه المبغضة للدّنيا والزّاهدة فيها وفي متاعها ، فالبيتان يحملان معنى يناسب البحر الكامل ، لأنّه على رأي أحمد الشايب يصلح لأكثر الموضوعات ، وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء.(21)

وما يلفت الانتباه في هذين البيتين هو دخول زحاف الإضمار على مقياس (متفاعلن) في بعض المواضع، فجاءت متفاعلن مضمورة (مستفعلن) ، وهو أمر كثير الورود ، على رأي إبراهيم أنيس الذي قال في دراسته لهذا البحر: (ولكن كثيرا ما يحل محل هذا المقياس ، مقياس آخر هو مستفعلن، بل يندر أن نرى البيت الواحد من هذا البحر مشتملا على المقياس متفاعلن وحده ، ولهذا يحق لنا أن نعدّ المقياس مستفعلن مقياسا للبحر الكامل مثله مثل متفاعلن سواء بسواء).(22)

كما وظّف الشاعر أيضا البحر المتقارب في قوله مبغضا نفسه : (23)

وَأَبْغَضْتُ نَفْسِي لِعِصْيَانِهَا وَعَاتَبْتُهَا بِأَشَدِّ الْعِتَابِ

0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0 /0// / 0// 0/0// /0//

وَقُلْتُ لَهَا بَانَ عَنْكِ الصِّبَا وَجَرَّدَكِ الشَّيْبُ ثَوْبَ الشَّبَابِ

0// 0/0// 0/0// / 0 // /0// 0/0// 0/0// /0//

فعول فعولن فعولن فعو فعول فعولن فعولن فعول

ووظّف الإلبيري البحر البسيط أيضا في قوله : (24)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لاَ قوَّةٌ لِي يَارَبِّي فَانْتَصِرُ وَلاَ بَرَاءَةً مِنْ ذَنْبِي فَأعْتَذِرُ

0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0//

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

والبحر الطويل في قوله: (25)

تَمُرُّ لِدَاتِي وَاحِدًا بَعْدَ وَاحِدٍ وَأعْلَمُ أنِّي بَعْدَهُمْ غَيْرَ خَالِدِ

0//0// 0/0// 0//0/0// /0// 0//0/0// 0/0// 0//0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعل فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

كما استعمل كذلك البحر الخفيف ، لكن استعماله كان محدودا ، فقد استعمله مرّة واحدة في قوله مذكّرا بفناء العمر وانقضائه ، وذلك في قوله: (26)

قدْ بَلَغْتَ السِّتِّينَ وَيْحَكَ فَاعْلَمْ أنَّ مَا بَعْدَهَا عَلَيْكَ تَلَوَّمْ

0/0//0/ 0//0/0/ 0/0///0/ 0//0// 0/0///

فاعلاتن مستفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلاتن

فَإذا مَا أنْقَضَتْ سِنُوكَ وَوَلَّتْ فَصَلَ الْحَاكِمُ الْقَضَاءَ فَأبْرَمْ

وخلاصة القول إنّ الشاعر أبا إسحاق الإلبيري كغيره من الشّعراء العرب القدامى، حافظ على الأوزان الخليلية ، وسعى جاهدا إلى توفير النّغم الموسيقي المنبثق من هذه الأوزان ، و محمّلا إيّاها معانيه وأحاسيسه المتراكمة ، والتي ضاق بها عالمه النفسي، و بلغنا صداها من خلال قصائده الزهدية المتناثرة في صفحات ديوانه الشّعري.

2 / القافيـــة:

تعدّ القافية من الضّرورات الحتمية في النّص الشعري ، إذ إنّها عنصر جوهري في الصوت الموسيقي ، فتكرارها يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقّع السّامع تردّدها ، ويستمتع بهذا التّردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة.(27)

فهي إذن ركن أساسي من أركان القصيدة وحد من حدود الشعر، إذ لا يسمَى الشعر شعرا إلاّ إذا كان له وزن وقافية، (28) لذا أولاها النّقاد العرب القدامى والمحدثون عناية كبيرة، منهم واضع علم العروض الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي حدّدها في قوله: ((إنّها آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع ما قبله))،(29) كما حدّدها موسى الأحمدي نويوات في كتابه ـ المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي ـ في قوله:((القافية عبارة عن السّاكنين اللّذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحرّكة، ومع المحرّك الذي قبل الساكن الأول)) .(30)

أمّا سبب تسميتها بالقافية ، فلأنّها تقتفي الكلام أي تجيء في آخره .(31)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فمجموع هذه التّعاريف السّالفة تحدّد موقع القافية في البيت الشعري، وتبيِّن حروفها، فهي جزء من الوزن وشريكته في الاختصاص بالشعر .(32)

وأمّا عن مكانتها عند الشاعر الزاهد أبي إسحاق الإلبيري، فقد عني بها لحرصه الشّديد على الوزن الموسيقي ، حيث تبيّن لنا عند استقصاء شعره الزهدي، أنّه كان يلتزم بالقافية الموحّدة في القصيدة الواحدة ، مهما طالت القصيدة أو قصرت، والتزامه بالقافية يصحبه التزام بوحدة الرّوي ، إذ أنّه لم يلجأ إلى التّنويع لا في القوافي ولا في الرّوي.

والمتتبّع لشعره يجد أنّه استعمل القوافي المطلقة والمقيّدة ، لكنّه للقوافي المطلقة أكثر استعمالا من المقيّدة ،مثال ذلك قصيدته الثّائية التي جاءت في مائة وثلاثة عشر بيتا "113" كلّ قوافيها مطلقة ورويّها حرف التاء، من هذه القصيدة نستشهد بقول الشاعر:(33) (من الوافر)

تَفُتُّ فُؤادَكَ الأيّامُ فَتّا وتَنْحِتُ جِسْمَكَ السّاعَاتُ نَحْتَا

فالقافية هنا جاءت مطلقة متحرّكة الرّوي ، والإطلاق يساعد على امتداد الصوت ، والرّوي هنا هو "التاء" وهي حرف من حروف الهمس هادئ الصوت.

فالشاعر في هذه القصيدة اعتمد أسلوب الوعظ والنّصح والتّوجيه ، وفي اعتقادنا أنّ أحرف الهمس هي الأنسب في هذا المقام ، لأنّ الهمس يشعر السّامع بالأمان والاطمئنان ، ممّا يجعله أكثر تركيزا وإنصاتا.

ومن القوافي المطلقة كذلك ما ورد في قول الشاعر: (34) (من الوافر)

تُغَازِلُنِي الْمَنِيَّةُ مِنْ قَرِيبٍ وَتَلْحَظُنِي مُلاحَظَةَ الرَّقِيبِ

وَتَنشُرُ لِي كِتَابًا فِيهِ طَيِّي بِخَطِّ الدَّهْرِ أَسْطُرُهُ مَشِيبِي

فالقافية هنا أيضا جاءت مطلقة ـ متحرّكة الرّوي ـ والرّوي هنا هو الباء ، وهي حرف مجهور ذو رنين واهتزاز ،، وكأنّي بالشاعر يريد أن يرهبنا بالموت ويذكّرنا بحقيقته التي لا يمكن إخفاؤها أو الفرار منها .

ومن القوافي المقيّدة ـ رويّها ساكن ـ التي وردت في شعر أبي إسحاق الإلبيري، قوله : (35) (من الخفيف)

قَدْ بَلَغْتَ السِّتِّينَ وَيْحَكَ فَاعْلَمْ أنَّ مَا بَعْدَهَا عَلَيْكَ تَلَوَّمْ

فَإِذَا مَا انْقَضَتْ سِنوكَ وَوَلَّتْ فَصَلَ الْحَاكِمُ الْقَضَاءَ فَأَبْرَمْ

فقد قيّد الشاعر قافيته بروي ساكن وهو حرف الميم ، والميم من الحروف الجهرية متوسطة الشّدة ، (36) وهو ما يلائم أسلوب الوعظ الذي يعتمد اللّين أحيانا في بعض المواضع ، والحدّة في مواضع أخرى ، كما يصلح لمواقف الوصف والخبر.(37)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ استخدام الإلبيري للقافية المطلقة، و التي وردت في ستة وعشرين قصيدة زهدية من أصل تسعة وعشرين، أي بنسبة مئوية تقدر بـ 89.65 % ، والقافية المقيّدة في ثلاثة قصائد زهدية ، أي بنسبة مئوية تقدر بـ 10.34 % ، يتّفق واستخدام القدامى للقوافي المطلقة ، فالشعر العربي ينزع إلى القافية المطلقة أكثر من نزوعه إلى القافية المقيدة. (38)

ومن العناصر المكوّنة للقافية حرف له تأثير على أذن السّامع ، حرف له السلطة المطلقة على موسيقى الشعر، يتمثّل في حرف الرّوي.

3 /الـــرّوي:

أطلق أهل العروض اسم الرّوي على ذلك الصّوت الذي تبنى عليه الأبيات، ويتمركز آخر القافية ، ولا يكون الشعر مقفّى إلاّ إذا اشتمل على هذا الصوت المكرّر في أواخر الأبيات. (39)

وإذا تصفّحنا قصائد الزهد للإلبيري لوجدناها قد بنيت على أهمّ حروف الرّوي، وهي(:ب.ت.ح.د.ر. ز.ف.ك .ل.م.ن.هـ).

والرّوي الغالب في هذه القصائد هو حرف "النّون "، إذ ورد في خمس قصائد زهدية ، وهو من الحروف الجهرية ، التي تداعب الأوتار الصوتية فتعزف سيمفونية حزينة مشبعة بالأنين والآهات التي كابدها الشاعر ، ولعلّ هذا الجدول الإحصائي يعطي صورة تقريبية لأهمّ أحرف الرّوي التي وردت في قصائد الزهد للإلبيري.

حـــرف الروي	عـــــــــدد القصائد	النسبة المئوية %
ب	2	06.90
ث	4	13.80
ح	1	03.44
د	2	06.90
ر	2	06.90
ز	1	03.44

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ف	1	03.44
ك	2	06.90
ل	4	13.80
م	3	10.34
ن	5	17.24
هـ	2	06.90
12	29	%100

من هـــذا يتبيّن لنا الــشاعر الإلبيـري اثنتـــي حرفـــا خـــلال الجدول ، أنّ أبا إسحاق اســتعمل عـــشر (12) مـن حروف الهجاء رويّا لقوافيه ، إذ لم يهمل من الحروف الكثيرة الاستعمال سوى : الجيم .العين . السين . القاف. الهمزة ، ومن الحروف القليلة والنّادرة الاستعمال مثل: الصاد.الضاد. الطاء. الظاء. الذال. الغين. الخاء. السين. الواو. (40)

كما يتجلّى لنا كذلك من خلال هذا الجدول ، أنّ هناك حروفا هجائية كثيرة الشّيوع في شعره الزهدي وهي : التاء.اللام.الميم.النون.تتقارب في نسبة الاستعمال ، وكأنّ الشاعر عمد في هذا التّقارب إلى التنويع في الموسيقى من خلال تنويع الأصوات التي تمثّلت في تنوّع أحرف الرّوي .

كما يكشف لنا هذا الجدول أيضا عن تقارب نسبي آخر تمثّل في نسبة استعمال الحروف المجهورة والحروف المهموسة ،والذي نوضّحه في هذا الجدول.

المجهورة	ب.د.ر.ز.ل.م.ن	7	% 58.33
المهموسة	ت.ح.ف.ك.هـ	5	% 41.66

وما يلاحظ على هذه الحروف المنتخبة رويًّا ، أنّها حروف ذات وقع قويّ على النّفس والسّمع، وذلك يتلاءم مع الحالة النّفسية للشاعر،التي ميّزها الخوف والرّجاء والتّوبة إلى خالقها خاشعة طائعة.

فالشعر إذن يستمدّ قيمته من قدرته على إثارة المشاعر والأحاسيس بفضل موسيقاه العذبة النّاجمة عن الوزن والقافية وانسجام الحروف ومخارجها،(41) وهنا تبرز أهمية ظاهرة صوتية أخرى الممتثلة في التّصريع، والتي تؤدي دورا هاما في تأليف النّغم الموسيقي ، فما هو التصريع ؟ وما مدى اهتمام الشاعر الزاهد أبي إسحاق الإلبيري به؟.

4 /التّصريع :

التّصريع عبارة عن جعل مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، (42)وهو من الظّواهر الفنّية التي لفتت انتباه النّقاد أثناء دراستهم للوزن، وقد أقبل عليه الشعراء فصرّعوا مطالع قصائدهم وتعدّوا ذلك إلى جعله وسيلة من وسائل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرّبط بين موضوعاتهم، حتّى يظنّ الدّارس للشعر القديم أن التّصريع ضرورة شعرية لا يمكن مخالفتها، وعدّه النقاد القدامى دليلا على مقدرة الشاعر وسعة فصاحته.(43)

وأبو إسحاق كغيره من شعراء الزهد في الأندلس لم يشذ عن الشعراء العرب القدامى، فقد اقتفى أثرهم وسار على نهجهم ، فجاءت معظم مطالع قصائده مصرّعه(44) ،ومن الشواهد على ذلك قوله في وصف أهل النّار : (45)

وَيْلٌ لأِهْلِ النَّارِ فِي النَّارِ مَاذَا يُقَاسُونَ مِنَ النَّارِ

الملاحظ أنّ كلمة " النّار" جاءت في العروض والضّرب، وهي قافية القصيدة كلّها والبالغ عدد أبياتها ثمانية وثمانين (88) بيتا، فالشاعر لم يكتف بتوحيد الرّوي ، بل أعاد اللّفظة نفسها في الشّطر الأوّل والثّاني في مدخل القصيدة ، ثم كرّر لفظة النّار في قافية كلّ بيت من أبياتها ، الأمر الذي يظهر مقدرة الشاعر على حسن النّظم وحبك المعاني وجعلها منسجمة مع الألفاظ ، ممّا يجعل المتلقّي لا يشعر بأيّ انفصام في المعنى قد يحدثه سوء إقحام التّكرار ، بل العكس من ذلك ، فقد جعلنا الشاعر نحسّ مع كلّ لفظة أنّها جديدة تحمل معنى جديدا يكمل المعنى السّالف ، فنستسيغها ونستعذبها.

وفي قصيدة أخرى للشاعر الزّاهد أبي إسحاق الإلبيري ، وهي قصيدة طويلة اختار لها لفظ الجلالة "اللّه" قافية و تصريعا نجد الظّاهرة نفسها تتكرّر ، والتي يقول في مطلعها : (46)

يَا أَيّهَا الْمُغْتَرُّ بِاللّهِ فَرَّ مِنَ اللّهِ إِلَى اللّهِ

فقد جاء مطلع القصيدة مُصرّعا ، كما تكرّر لفظ الجلالة " اللّه" في البيت ثلاث مرّات ، وهو ما يعطي الانطباع بأنّ الشاعر في حالة خشوع وتضرّع لربّه ، كما نرى أنّ الشاعر من خلال بنائه لهذه القصيدة على لفظ الجلالة، قد ألزم نفسه بما لا يلزم، ومع ذلك لا نشعر بتكلّف أو تصنّع منه أثناء قراءة القصيدة ، بل خلاف ذلك فقد منح التّكرار هنا للقصيدة جرسا موسيقيا عذبا ، وأضفى عليها سمة روحية طابعها التّسبيح والتّهليل ، يحسّ القارئ أنّه في رحاب ربّه خاشعا محتسبا.

ومن ملامح التّصريع كذلك ما جاء في قول الشاعر معرّضا بالنّفس لميلها إلى الباطل المتمثّل في حب الدنيا ، ويهيب بالعاقل أن يزهد فيها ويحقّرها ، فيقول: (47)

مَا أَمْيَلَ النَّفْسَ إِلَى الْبَاطِلِ وَأَهْوَنَ الدُّنْيَا عَلَى الْعَاقِلِ

فقد تمثّل التّصريع في عروض البيت " الباطل" التّابعة لضربه " العاقل" ، فكلاهما ينتهي بحرف (اللام) المكسورة ، مبرزا من خلالها نغما موسيقيا داخليا شكّله

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا التّناظر بين شطري البيت ، و الأمر نفسه إذا جئنا إلى مطلع رائيّته التي يقول فيها:(48)

لاَ قوّةٌ لِي يَارَبِّي فَانْتَصِر وَلاَ بَرَاءَةٌ مِنْ ذَنْبِي فَأَعْتَذِر

يتّضح من هذه النماذج المُصرّعة أنّ الشاعر أبا إسحاق الإلبيري حرص على استعمال التّصريع في مطلع قصائده الزّهدية بشكل جليّ، يجعلنا نعدّه من أبرز الظواهر الصوتية في شعره ، ولعلّ هذا الجدول الإحصائي البسيط يدعّم هذا الحكم ، والذي نجمل فيه عدد القصائد الزهدية المصرّعة في البيت الأول.

عدد القصائد الزهدية	القصائد المصرّعة	القصائد غير مصرّعة
29	21	08
النسبة المئوية %	% 72.41	%27.59

فهذا الجدول يوحي بأنّ التّصريع قاعدة عامّة لدى الإلبيري ، شأنه في ذلك شأن شعراء الزهد (49) في بناء نصوصهم الشعرية، الأمر الذي يدل على نباغة الشاعر وتحكمه في بلاغته وسعة فصاحته .(50)

وحتى تتّسم دراستنا بالعمق والإحاطة ،وجب علينا أن نبحث في الإطار الأكثر خصوصية والتصاق بالنص وموضوعه ، وهو إطار الموسيقى الدّاخلية ، والتي تنتج عن كيفية اختيار الشاعر للكلمات وترتيبها، فبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء، (51) و بها تبرز خصوصية موضوعاتهم أيضا.

ونظرا لصعوبة تحديد هذا النّوع من الموسيقى ، فإنّنا سنتوقف عند بعض التّوازنات الصّوتية ، لنحاول التّعرف على مدى نجاح الإلبيري في تكييف موسيقى قصائده الزّهدية ذات الطابع الدّيني والتّربوي والإصلاحي.

وأمام تشعّب عناصر هذا النوع من الموسيقى كذلك وتداخلها ، فإنّنا سنكتفي بالإشارة إلى عنصرين بارزين في قصائده الزهدية وهما: التّجنيس و التّكرار.

5 /التّوازنات الصّوتية :

يُنظر إلى الشعر العربي القديم كعيّنة ثريّة بالتّأثيرات الصّوتية التّعبيرية ، والتي لا تظهر إلاّ إذا ساعفتها العوامل الدّلالية ، فإن لم تسعفها ، بقيت في الظل وتخلّت عن دورها.(52)

وهذا ما سنحاول الوقوف عليه من خلال تفكيك بعض الشّفرات الصّوتية التّعبيرية الملتقطة، والتي أرسلتها قصائد الزهد للإلبيري، محاولين بذلك رصد مميّزاتها الصّوتية وخصائصها الإيقاعية الدّاخلية ، بالوقوف على أهمّ المقوّمات التي تشكّل ما يسمى بالإيقاع الدّاخلي ، والتي تتمثّل في ظاهرتي التّجنيس والتّكرار.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

5 /1 :التّجنيس :

عني القدامى بالتّجنيس ، فأعطوا له عدّة مفاهيم متقاربة ، كعبد القاهر الجرجاني الذي عرّفه بقوله:((أمّا التّجنيس فإنّك لا تستحسن تجانس اللّفظتين إلاّ إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا))،(53) فالجرجاني لا يستحسنه إلاّ إذا كان اللّفظ خادما للمعنى ومساعدا له.

لكن يبدو أنّ النّقاد العرب القدامى استقرّوا على تعريف له، ومفاده أن يتّفق اللّفظان في النُّطق ويختلفان في المعنى.(54)

وبعيدا عن هذه التّعاريف وإشكالاتها، يجدر بنا أن ننقّب عن مكامن هذا الصوت وانزواءاته، وتأثيراته الإيقاعية في شعر الزهد للإلبيري.

يُمثّل التّجنيس ركنا أساسيا من أركان الإيقاع في شعر الزهد عند أبي إسحاق الإلبيري، فهو لجأ إليه في بعض المواضع نظرا لما يمدّه من إيقاع موسيقي تطرب له الآذان وتستمتع به (55)،ومن الشّواهد على ذلك قوله:(56)

نَسِيتَ يَوْمِي وَطُولَ نَوْمِي وَسَوْفَ تُنْسَى كَمَا نَسِيتْ

فالجناس الناقص يبدو في لفظتي (يومي ونومي) .

وفي شاهد آخر تجلّى فيه التّجنيس، والذي تمثّل في قول الشاعر في وصف حقيقة الدنيا، فيقول: (57)

وَلَمْ تخْلَقْ لِتَعْمرَهَا وَلَكِنْ لِتَعْبُرَهَا فَجِدَّ لِمَا خُلِقْتَا

فالجناس الناقص بدت ملامحه في الألفاظ التالية: (تعمرها ـ تعبرها) .

ومن الشّواهد كذلك التي ورد فيها الجناس الناقص ، قول الشاعر: (58)

وأيُّ مَعْنَى لِحُسْنِ مَغْنَى لَيْسَ لأَرْبَابِهِ ثُبُوتْ

فمن الواضح ورود الجناس الناقص في لفظتي (معنى ـ مغنى).

ومن أنواع الجناس الأخرى التي وظّفها الإلبيري ، ما يطلق عليه جناس القلب ، والذي يظهر في قوله: (59)

يَا مَنْ رَأى لِي عَالِمًا عَامِلاً فَالْزَمْ الْخِدمَةَ لِلْعَامِلِ

فهذا البيت اشتمل على جناس القلب، الذي ورد في لفظتي (عالما ـ عاملا) .

أما الجناس التّام الذي ورد بقلّة قليلة في قصائد الزهد للإلبيري فهو أقرب للنُّدرة، أمّا عدا ذلك فومضات تجنيسية شحّيحة لا ترقى إلى مستوى توفّر الجناس النّاقص ، الذي توفّر بشكل أفضل ، ومن الشّواهد التي ورد فيها الجناس التام ، قول الشاعر: (60)

لَوْ شُغِلَ الْمَرْءُ بتَرْكِيبِهِ كَانَ بِهِ فِي شُغْلٍ شَاغِلِ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويبدو الجناس التام في لفظتي (شغل ـ شغل) ، فاللفظتان اتفقتا لفظا واختلفتا في المعنى.

هذه بعض الأمثلة التي استقيناها من قصائد الزهد للإلبيري ، والتي تشير إلى مقصدنا في الاستشهاد بها كعيّنة استدلالية على اعتماد الشاعر أبي إسحاق الإلبيري الجناس كمصدر ثراء إيقاعي في بعض قصائده الزّهدية، خاصة الجناس الناقص الذي حفلت به معظم قصائده، والذي نعدُّ استخدامه من لدن الشاعر إدراكا منه لما له من أثر في النّفوس ولفت للانتباه ، الذي ينجم عن النّغم الموسيقي الذي يحدثه في النص الشعري.

2/5 التّكرار:

يعدّ التّكرار ظاهرة لغوية من حيث اعتماده ـ في صوره البسيطة والمركّبة ـ على العلاقات التّركيبية بين الكلمات والجمل ، وهو يعدّ وسيلة بلاغية ذات قيّم أسلوبية.

والمراد بالتّكرار، هو إعادة كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر، ومواضع متعدّدة،(61) فهو من الأساليب التّعبيرية التي تصوّر اضطراب النّفس ،وتحدّد مستوى تصاعد انفعالات الشاعر، ويعتمد الحروف المكوّنة للكلمة وعلى حركاتها أيضا في الإشارة ، إذ بمجرد تغيير حركة يتغيّر المعنى ويتغيّر النّغم. (62)

ويمكن لدارس الشعر أن يتلمس مواطن التّكرار فيه ، بالوقوف على مستويات منها: الحرف و الكلمة، وهي الخطوة التي ارتضينا أن نخطوها للوصول إلى هذه البؤر التّكرارية في شعر أبي إسحاق الإلبيري ، قصد تعرية هذه الظّاهرة لإبراز مفاتنها للمتلقّي الذي يستهويه كل جميل.

1/2/5: تكرار الحرف:

التفت الشاعر أبو إسحاق الإلبيري إلى ظاهرة التّكرار من خلال إعادته لوحدات صوتية معينة جعلت نصّه الشّعري حافلا بالإيقاعات المتنوّعة، التي أثرت الجانب الإيحائي والتّعبيري فيه.

وما يلاحظ على شعر الإلبيري استخدامه لحروف معيّنة بكثافة تفوق حروف أخرى، فقد يعزّز حرف القافية بتكثيف الحرف ذاته في حشو الأبيات ، أو يكثّف استخدام حروف معيّنة في حشو الأبيات مع اختلاف حرف القافية، وبيان ذلك تمثيلا قول الشاعر في قصيدة زهدية تألّفت من أربعة عشر بيتا(14)، ننتخب منها قوله:(63)

أاحُورُ عن قَصْدي وقدْ بَرَح الخَفَا وَوَقَفْتُ عَلى عُمْري القَصيرعلى شَفَا
وَأرَى شُؤُون العَين تُمْسِك ماءها ولَقَبْلُ مَا حَكَت السَّحَابَ الْوُكِّفَا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأخال ذاك لَعِبرَة عرَضَت لهَا مِنْ قسْوَة فِي القَلبِ أشْبَهت الصَّفَا
وَلَقَلَّ لِي طُول البُكاءِ لِهَفْوَتِي فَلَرُبَّمَا شَفَعَ البُكَاءُ لِمَنْ هَفَا
إنَّ المَعاصِي لاَ تُقِيمُ بِمَنْزِل إلاَّ لِتَجْعَلَ مِنْه قاعًا صَفْصَفَا
وَلَوْ أنَّنِي دَاوَيْتُ معْطَبَ دَائِهَا بِمَراهِمِ التَّقْوَى لَوَافَقَت الشِّفَا

فقد لجأ الشاعر في هذه الأبيات من القصيدة إلى تكرار حرف القاف في اثنتي عشرة لفظة هي: (قصدي، قد، وقفت، القصير، قبل ، قسوة، القلب، قل، تقيم، قاعا، التقوى، وافقت) ، وحرف القاف في ذاته يحمل قدرا من القوّة والقسوة والخشونة يزيد من صعوبة الكلمة. (64)

ولعلّ تكرار القاف إلى جوار ما يحمله من دلالة صوتية ، ينسجم مع الدّلالة التي يحملها النّص ويعمّقها ويؤكّدها، فتطلّع الشاعر أبي إسحاق الإلبيري إلى المغفرة والعفو الإلهي يدفعه إلى تعنيف نفسه، والتي يرى فيها العائق الأكبر الذي يجب اجتيازه كي يصل إلى دار الخلد والرضوان، وهو ما عبّرت عنه كلمة " قصدي".

وفي القصيدة ذاتها تبدو كثافة مماثلة لصوت القاف، المتمثّلة في صوت التاء، وهو صوت شديد مهموس. (65)

وهكذا يجمع الشاعر في هذه القصيدة بين حرفين مهموسين أحدهما فيه قيمة تفخيمية "القاف" والثاني يميل إلى التّرقيق، (66)فهما صوتان يحملان حقيقة الألم المتولّد من الحالة الوجدانية التي يعانيها الشاعر.

ومن الأصوات الاحتكاكية التي اعتنى بها الشاعر ، والتي تنتمي إلى أصوات الصّفير، ما ظهر في هذه القصيدة الزّهدية ذات الثلاثة عشر بيتا ، والتي ننتخب منها هذه الأبيات كعيّنة استشهادية ، والتي يقول فيها: (67)

مَا أوْعَظ القَبْرَ لَوْ قبِلْنَا مَوْعِظَةَ النَّاطِقِ الصَّموتِ
يُوحِي إلَى مُمْتَطِي الحَشايَا مَالَكَ عَنْ مَضْجَعِي عَمِيتْ
نَسِيتَ يَوْمِي وَطولَ نَوْمِي وَسَوْفَ تُنْسَى كَمَا نَسِيتْ
وَشِدْتَ يَا هَادِمِي قُصورًا نَعِمْتَ فِيهِنَّ كَيْفَ شِيتْ
مُعْتَنِقا لِلحِسانِ فِيهَا مُسْتَنْشِقًا مِسْكَهَا الْفَتِيتْ
تَسْحَبُ ذَيْلَ الصِّبَا وَتَلْهُو بِآنِسَاتٍ يَقُلْنَ هِيتْ

فقد تكرّرت أصوات الصّفير في حشو هذه الأبيات بشكل جليّ ، ممثّلة في أحرف(السّين ،الصاد ، الشين ،الفاء) مما أكّد القيمة التّعبيرية لها.

فحرف السّين في هذه الأبيات تكرّر تسع مرّات في الحشو مُمثّلا في هذه الألفاظ (نسيتَ، سوف، تنسى، نسيتْ، الحسان ،مستنشقا، مسكها، تسحب ، مستنشقا) بالإضافة إلى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حرف الشّين المُمثّل في الألفاظ التالية:(حشايا، شدت، شيت، مستنشقا)، فهذان الصّوتان يمتازان بصفيرهما العالي .

ولعلّ صوت النّون أوضح الأصوات المجهورة التي شاعت في شعره ، ويعرف من أمرها أنّها ترتبط بالبكاء وما يسببه ، مثلما أنّها تناسب في قيمتها الإيقاعية مع التّعبير عن هذا المعنى وأدائه،(68) وما يُمثّل شيوع هذا الصوت عند الإلبيري ، ما ورد في هذه القطعة الشّعرية ذات الأربعة أبيات ، والتي يقول فيها : (69)

كُلّ امْرئٍ فِيمَا يدِين يُدان سُبْحَانَ مَنْ لَمْ يَخْلُ مِنْهُ مَكَانُ
يَا عَامِرَ الدُّنْيَا لِيَسْكُنَهَا وَمَا هِي بالّتِي يَبْقَى بهَا مَكَانُ
تَفْنَى وَتَبْقَى الأَرْضُ بَعْدَكَ مِثْلَمَا يَبْقَى الْمَنَاخُ وَتَرْحَلُ الرُّكْبَانُ
أأسَرُّ في الدُّنيا بكلّ زيادة وزيادتي فيها هي النقصان !

والملاحظ أنّ هذا الصّوت قد استأثر بالقافية ، كما تكرّر في الحشو أربعة عشر مرّة ، الأمر الذي طبع هذه القطعة الشّعرية بمسحة أنين حزينة أوحى بها النّغم الموسيقي الذي أثاره تكرار صوت النّون، فالشاعر على مدار هذه الأبيات يصف ـ دون تصريح ـ حالته النّفسية المفعمة بالألم والخوف ، وهي مشاعر ينبض بها كلّ بيت ، وينسجم فيها مع صوت النّون.

هذه بعض الأصوات المُدندنة في شعر الزهد عند الإلبيري ، اقتطفناها كما تقتطف الأزهار من الرّوض الكثيف الزهر، غايتنا التّدليل على الوجود ، وليس إحصاء لكل الموجود، لأنّه من الصّعوبة أن تستوفي هذه الدّراسة كلّ الأصوات الإيقاعية الفاعلة في النّص الزُّهدي عند لشاعر، لكثافتها وانتشارها بين زوايا قصائده الزّهدية.

2/5 /2: تكرار اللّفظ:

شعر الزهد عند الإلبيري جملة واسعة من الألفاظ المكرّرة ، سواء في البيت الواحد أم في قصيدة بعينها، وهي بهذا التّكرار والحضور تحقّق قيمة إيقاعية واضحة من خلال نبضاتها المتكرّرة التي تثير التّأمل ، و تعدّ سببا لرصد معجمه الشعري، وولوج عالمه الدّلالي.

وما يمكن أن يوضّح هذه الظاهرة الإيقاعية قوله في قصيدة مؤلّفة من خمس وخمسين بيتا ختم أبياتها بلفظ الجلالة "اللّه"، فيقول: (70)

يَا أَيُّهَا الْمُغْتَرُّ باللّه فَرَّ مِنَ اللّهِ إِلَى اللّهِ
وَلُذْ بِهِ وَاسْأَلْهُ مِنْ فَضْلِهِ فَقَدْ نَجَا مَنْ لاَذَ باللّهِ
وقُمْ و اللَّيْلُ فِي جِنْحِهِ فَحَبَّذَا مَنْ قَامَ للّهِ
وَاتْلُ مِنَ الْوَحْيِ وَلَوْ آيَةً تُكْسَى بهَا نُورًا مِنَ اللّهِ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَعَفِّر الوَجْهَ لَهُ سَاجِدًا فَعَزَّ وَجْهُ ذَلَّ للّهِ

في هذه القصيدة ،والتي اخترنا منها بعض نماذج التّكرار فيها ، نجده يكرّر لفظ الجلالة "اللّه" سبع مرات، وذلك لتأكيد الحالة الرّوحية والنّفسية التي انتابت الشاعر، وهي حالة خشوع وخضوع لربِّ العزّة ، وعلى هذا اللّفظ المقدّس ، بنيت القصيدة كلّها، فهذا التّكرار منحها جرسا موسيقيا عذبا، وأضفى عليها جوّا روحيا خاصا وهالة من الخشوع ، فخرجت إلى طابع التّسبيح والتّهليل.

إنّ التّكرار في هذه الأبيات جاء على شكل تكرار للّفظة الواحدة داخل البيت الواحد (من اللّه إلى اللّه) و(لذ ـ لاذ) و(قم ـ قام) ، الأمر الذي نعدّه استقلالا إيقاعيا للبيت الواحد عن إيقاع النص الشّعري ، لكن دون إخلال منه بالتّركيبة الإيقاعية العامة لهذا النّص، ومثل هذا النّوع من التّكرار شائع في شعر الإلبيري بشكل مثير للانتباه ، والقصيدة الآتية أصدق مثال على ذلك ، والتي يقول في بعض أبياتها: (71)

وَيْلٌ لأَهْلِ النَّار فِي النَّار مَاذَا يُقَاسُونَ مِنَ النَّار

تَنْقَدُّ مِنْ غَيْظٍ فَتَغْلِي بِهِمْ كَمِرْجَلٍ يَغْلِي فِي النَّار

فالتّكرار اللّفظي في البيت الأول ، والذي شكّلته لفظة " النّار" التي تكرّرت ثلاث مرّات في بيت واحد ، وفي البيت الثاني شكّلته لفظتي " يغلي.تغلي" .

والشكل الثاني من التّكرار الذي استخدمه أبو إسحاق الإلبيري، هو تكرار اللّفظة الواحدة في بيتين أو ثلاثة ، وهو ما يمثّله هذان البيتان للإلبيري من القصيدة نفسها ، فيقول : (72)

يَطُوفُ مِنْ أَفْعَى إِلَى أَرْقَمٍ وَسُمُّهَا أَقْوَى مِنَ النَّار

وَكَمْ بِهَا مِنْ أَرْقَمٍ لاَ يَنِي يَلْسَعُ مَنْ يُسْحَبُ فِي النَّار

فالتّكرار هنا مثّلته لفظة " أرقم" التي وظّفها الشاعر في البيت الأول والثاني ، لغرض تفسيري لصورة غيبية مبهمة لجهنّم ، فجاء التّكرار لإزالة الغموض وتأكيد المعنى، في طابع سردي القصد منه التّخويف والتّرهيب من سوء المصير الذي قد يؤول إليه الإنسان الغافل عن أمر ربه.

كما جاء التّكرار في شعر الزهد للإلبيري في لون آخر مغاير لما سلف ، وهو ما اصطلح عليه التّكرار المعنوي ، والذي يتمثّل في تكرار اللّفظة ومعناها في السّياق الواحد، وهو ما يمثّله هذا البيت للشاعر في وصف الغافل عن هول النّار، فيقول: (73)

وَاعَجَبًا مِنْ مَرِحٍ لاَعِبٍ يَلْهُو وَلاَ يَحْفِلُ بِالنَّار

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فقد ورد التّكرار في لفظتي (مرحٍ ـ لاعب) اللّتين دلّتا على معنى التعجب ، الذي أبداه الشاعر من أمر هذا الإنسان الغافل الذي يقضي عمره في اللّهو والمرح ، ولا يدري أن عمره ينقضي ولا يعود ، ولا يبقى له إلاّ العمل الصّالح الذي يعصمه من النّار.

ومن الشّواهد كذلك التي ورد فيها هذا النوع من التّكرار،قول الشاعر في ذمّ الدنيا لغدرها بأهلها، فيقول: (74)

وَتَعْرَى إنْ لَبِسْتَ لَهَا ثِيَابًا وَتُكْسَى إنْ مَلأبسَهَا خَلَعْتَا

والتّكرار المعنوي يبدو في لفظتي (تعرى ـ خلعتا) و (تكسى ـ لبستا)، فالتّكرار الذي ورد في هذه الألفاظ ، يثبت مقصديه الشاعر في التّزهيد في الدنيا التي خبر عيوبها وتكشّفت له عوراتها ، لذلك يدعو إلى مخالفة سيرها وعدم الامتثال لها ، لأنّ الغدر طبعها ، فكيف الوثوق بمن تحلى بهذه الصفة السيئة.

وخلاصة القول ، إنّه من خلال ما تقدّم نستنتج أنّ التّكرار وسيلة تعبيرية امتطاها الشاعر ليبلغ مقصده الزهدي في الدنيا ومتاعها ، وليحمّلها إفرازاته الفكرية التي صقلتها تجاربه في الحياة ، ليقدّمها للمتلقي في تركيب إيقاعي جمالي ينبع من هذا المُوَظَّف الصوتي الذي استوطن بين جنبات شعره الزهدي، وأضفى عليه خصوصية متميّزة.

الهوامش:

1. أبو إسحاق الإلبيري: الديوان . ت.محمد رضوان الداية. مؤسسة الرسالة. بيروت.لبنان. ط1. 1976. ص 91
2. أبو إسحاق الإلبيري: نفسه.24
3. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر.مكتبة الانجلو مصرية .ط3. 1965 . ص16.
4. مصطفى سويف:الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة.دار المعارف.ط3 . 1969 .ص15
5. عبد الدايم صابر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور.مكتبة الخانجي.القاهرة. مصر. ط3 . 1993. ص18.
6. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب.دار العودة .بيروت .لبنان.ط4. 1981. ص 78-79 .
7. أحمد محمد الشيخ: دراسات في علم العروض والقافية .الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان. ليبيا.ط2 ص55.
8. أحمد محمد الشيخ :نفسه.55.
9. قدامه بن جعفر : نقد الشعر .تح.محمد عبد المنعم خفاجي .دار الكتب العلمية. بيروت .لبنان.ص3-7
10. ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر ونقده.ج1ص.77
11. سالم عبد الرزاق سليمان المصري: شعر التصوف في الأندلس . دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية .مصر. 321.
12. أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي .مكتبة النهضة المصرية. القاهرة .مصر. ط1 .2003. 298
13. إبراهيم أنيس :موسيقى الشعر.177
14. عمر الدقاق : ملامح الشعر الأندلسي . دار الشرق العربي.بيروت .لبنان. د ت. ص327.
15. عبد الستار محمد ضيف: شعر الزهد في العصر العباسي .مؤسسة المختار للنشر والتوزيع . القاهرة. مصر .ط1 .2005. ص630.
16. عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها .مطبعة الحلبي.ط1 .1374هـ . 1955م.ص 81-90
17. أبو إسحاق الإلبيري: الديوان.32

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

18. زينب بوصبيعة ،مجلة دراسات أدبية وفكرية .جامعة الأمير عبد القادر. قسنطينة. الجزائر.ع2. 1425 هـ.2004م. ص165
19. أبو إسحاق الإلبيري : نفسه.65
20. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر.90
21. ابن رشيق :العمدة.136
22. أبو إسحاق الإلبيري: الديوان.46
23. أحمد الشايب :أصول النقد الأدبي.123
24. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر.64
25. أبو إسحاق الإلبيري : الديوان.64
26. أبو إسحاق الإلبيري :نفسه.117
27. أبو إسحاق الإلبيري :نفسه. 105
28. أبو إسحاق الإلبيري : :نفسه. 50
29. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر.246
30. ابن طباطبا: عيار الشعر .تح. محمد زغلول سلام.دار المعارف. الإسكندرية . مصر. ط3. دت.ص43
31. إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر .دار الكتب العلمية .بيروت لبنان.ط1 . 1991. ص347.
32. موسى بن محمد المليانى الأحمدي نويوات : المتوسط الكافي في علم العروض القوافي. المؤسسة الوطنية للكتاب.الجزائر.ط3. 1983.ص353.
33. إميل بديع يعقوب: نفسه.347
34. ابن رشيق : العمدة.ج1. 151
35. أبو إسحاق الإلبيري: الديوان.19
36. أبو إسحاق الإلبيري : : نفسه.31
37. أبو إسحاق الإلبيري: نفسه.50
38. سالم عبد الرزاق سليمان المصري:شعر التصوف في الأندلس. 343
39. حسين الحاج حسين :أدب العرب في عصر الجاهلية .المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت .ابنان. ط1. 1984. ص 199.
40. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر.248
41. سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه.دار الشروق.بيروت .لبنان.دت.ص66
42. سالم عبد الرزاق سليمان المصري : شعر التصوف في الأندلس .340
43. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر . 249
44. قدامه بن جعفر: نقد الشعر.86
45. ابن رشيق: العمدة.ج1. 174
46. زينب بوصبيعة: مجلة دراسات أدبية وانسانية.ع2. 172
47. أبو إسحاق الإلبيري : الديوان.90.
48. أبو إسحاق الإلبيري : : نفسه. 65
49. أبو إسحاق الإلبيري: نفسه.59
50. أبو إسحاق الإلبيري : نفسه.117
51. زينب بوصبيعة : مجلة دراسات أدبية.174
52. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في ضوء النقد العربي القديم .دار الأندلس .بيروت . لبنان .ط2. 1982. ص74
53. . شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي.دار المعارف .القاهرة .مصر.ط6 .دت. ص 78.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

54. شكري محمد عياد :اتجاهات البحث الأسلوبي .أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع .مصر. ط2. 1996.ص34
55. عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة.تح.هـ. ريتر. دار المسيرة. بيروت. لبنان. ط3. 1983. ص8 .
56. عبد الرحمن تبرما سين :البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر.دار الفجر للنشر والتوزيع.القاهرة. مصر. ص229.
57. سالم عبد الرزاق سليمان المصري: شعر التصوف في الأندلس.346
58. أبو إسحاق الإلبيري:الديوان.63
59. أبو إسحاق الإلبيري:نفسه.24
60. أبو إسحاق الإلبيري:نفسه. 62
61. أبو إسحاق الإلبيري:نفسه.59
62. أبو إسحاق الإلبيري: نفسه.60
63. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر-دراسة جمالية- . دار الوفاء . الإسكندرية. مصر .ط1 . 1998. ص211.
64. عبد الرحمن تبر ماسين :البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر.194.
65. أبو إسحاق الإلبيري : الديوان.45
66. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر.31
67. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية. المكتبة الانجلو مصرية.القاهرة.مصر.ط5. 1979. ص61.
68. أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسن بن منصور الحلاج.وزارة الثقافة. عمان .الأردن.ط 1. 1423 هـ - 2002م.ص77
69. أبو إسحاق الإلبيري : الديوان.63.
70. أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفية. 85
71. أبو إسحاق الإلبيري : الديوان.119
72. أبو إسحاق الإلبيري: نفسه..65
73. ابو إسحاق الإلبيري: نفسه..90
74. أبو إسحاق الإلبيري:نفسه. 90

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com