ظواهرُ أسلوبيةٌ في شعرِ ابنِ دُرَيْدٍ

د. أمين يوسف عودة (*)

توطئة:

لعلّ الناظر فيما تركه أبو بكرٍ محمّدُ بنُ الحسنِ بنِ دُرَيْدٍ الأزديّ (ت٣٢١هـ)(١) من تآليفَ في اللغة والأدب، ينتهي إلى تقسيمها قسمين رئيسين هما: الصناعة اللغوية والصناعة الأدبية. والمقصود من مصطلح الصناعة اللغوية كلُّ ما يندرج في التصنيف اللغوي من مباحث معجمية وصرفية وتعليمية، منها كتاب الجمهرة في اللغة، وكتاب الاشتقاق، وكتاب اللغة، وكتاب غريب القرآن الذي لم يتمَّه، وكتاب فَعَلْتَ وأفعَلْتَ، وكتاب أدب الكاتب على مثال كتاب أدب الكاتب لابن قتيبة (ت٢٧٦هـ)، وكتاب المقصور والممدود، وكتاب تقويم اللسان، وكتاب الأمالي، وغير ذلك. والمراد من صنف الصناعة الأدبية، ما نظمه من قصائد وأشعار متفرّقة جُمعت في ديوانه المعروف(٢)، وفي مقدّمة هذه الأشعار

(*) أستاذ مشارك/ قسم اللغة العربية وآدابها جامعة آل البيت/ المفرق/ الأردن.

(١) أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، أزدي النسب. ولد بالبصرة ونشأ في عُمان، وأخذ عن أكابر علماء عصره. أصيب في آخر عمره بالفالج وبرئ منه، ثم توفي سنة (٣٢١هـ).

(٢) جمع شعره وحقّقه: السيد محمد بدر الدين العلوي، ونشرته مطبعة لجنة التراث والتأليف والترجمة والنشر بالقاهرة، ١٩٤٦. ثمّ أعاد نشره عمر بن سالم بطبعة جديدة فيها زيادات ليست في طبعة العلوي، الدار التونسية، تونس، ١٩٧٣. وسنعتمد في شرح غريب الألفاظ على شروح المحقّقين. وأما الاقتباسات الشعرية فستكون من طبعة عمر بن سالم.

مقصورتُه الطويلة التي راجت بين المشتغلين باللغة والأدب، وحظيت بشروح غير قليلة. أنشأها في مدح عبد الله بن مِيكَال وابنه أبي العباس إسماعيل، وقيل فيها بأنّها من أجود شعره، وكذلك الأحاديث النثرية التي رُويت عنه في كتاب الأمالي لأبي علي القالي (ت٣٥٦هـ). وهناك كتب أخرى يمكن أن تُدرج في هذا الصنف، وإن كانت تتعاطى الصناعة اللغوية في بعض مناحيها، منها كتاب صفة السرج واللجام، وكتاب الأنواء، وكتاب الملاحن، وكتاب السلاح، وصفة السحاب والغيث، وكتاب المطر(٣)، وسوى ذلك.

من البيّن أنّ عنايةَ ابنِ دريد كانت متوجّهةً نحو التصانيف اللغوية، وأنّ فضاءَ اشتغاله باللغة وفروعها يغلب فضاء اشتغاله بالأدب ولا سيما الشعر، ومع ذلك فقد مدحه جِلّة من العلماء في كلتا الصناعتين. قال المسعودي:«كان ابن دريد ممّن برعوا في زماننا هذا في الشعر، وانتهى في اللغة، وقام مقام الخليل بن أحمد، وأورد أشياء في اللغة لم توجد في كتب المتقدّمين، وكان يذهب في الشعر كلّ مذهب، فطورًا يجزل وطورًا يرقّ»(٤). وقال محمد بنُ رزق بنِ عليٍّ الأسدي:«كان يقال إنّ أبا بكرِ بن دريد أعلمُ الشعراء وأشعر العلماء»(٥) وقال أبو الطيّبِ اللغويُّ: «ابنُ دريدٍ هو الذي انتهت إليه لغة البصريين، كان أحفظَ الناس وأوسَعهم علمًا وأقدرَهم على شعر، وما ازدحم العلمُ والشعر في صدر أحد ازدحامَهما في صدر خلفٍ الأحمرِ وابن دريد، وتصدّر ابنُ دريدٍ في العلم ستين

(٣) انظر في تآليفة: مقدمة الديوان للعلوي، ص٢٣-٢٦.

(٤) مروج الذهب للمسعودي: ج٤، ص٥٢٥.

(٥) نزهة الألباء في طبقات الأدباء ص١٩١-١٩٢.

سنة»[٦]. ولعلّ ممّا يؤيّد كلام هؤلاء النفر من العلماء، قول ابن دريد نفسه يفصح عن اقتداره على ترويض القوافي واستخراج مخبّآت المعاني، وأنّ الشعر عنده سهل المُلتمس مبذول المنال، غير أنّه لا يحفل به ولا يلتفت إليه كبير التفات. يقول[٧]:

حَبَا الشِّعرَ تعظيمًا أُناسٌ وإنَّه ... لأَحْقَرُ عندي من نُفاثَةِ نافِثِ

وهل يَحْفِلُ البحرُ اللُّغامَ إذا غَمى ... فَطاحَ على تَيَّارِهِ المُتلاطِثِ!

فَلَوْ أَنَّني أَجْشَمْتُ نَفْسي انْبِعاثَهُ ... لأَخْرَجْتُ منه غامِضاتِ المَباحِثِ

أتى ابنُ دريدٍ في شعره على ذكر جملة من الموضوعات السائدة في حينه، كالنسيب والمديح والهجاء والرثاء والحماسة والوعظ والحكمة. ويظهر في أشعاره تباينٌ في حسن الصنعةِ الشعرية وإحكامِ النظم والإيقاع والتصوير، فهو تارة يصدر عن حسٍّ شعريٍّ تلْمَس فيه شخصيةَ ابنِ دريدٍ الشاعرِ الموهوب المطبوع، الذي يتحدّر الشعر على لسانه منساقًا لعاطفة أو موقف شعوريٍّ مؤثّر، لا يلتفت في نظمه إلى واسع بحثٍ في مفردات اللغة من حيث هو عالم بها، ولا إلى تكلُّف منطقِ العلم الصارمِ الذي يتقن تداولَه؛ وبذلك يحفظ على الشعر شعريّتَه المطبوعة، لغةً وإيقاعًا وتصويرًا. وممّا قد يُحمل على هذا اللون قولُه[٨]:

---

(٦) معجم الأدباء: ج٥، ص٢٩٧.

(٧) ديوان ابن دريد، تحقيق: عمر بن سالم، ص١٠٥. و حبا: أعطاه الحباء؛ أي ما يكرمه به من هدايا ونحوها من الجوائز. و يحفل: يبالي. واللُّغام: الزّبد. والتيّار: الموج. والمتلاطث: المتلاطم بعضه ببعض. و أجشمت نفسي: كبّدتها المشقّة.

(٨) الديوان، ص٣٧-٣٨. و الكاعب: الفتاة التي نهد ثديها. والرُّود: المهل، يقال: امش على رُوْدٍ: على مهل. و حوزتنا: ناحيتنا.

وليـلةٍ سامرَتْ عينـي كـواكبَـها نادمْـتُ فيهـا الـصِّبا والنَّـوْمُ مطـرودُ
يستنبطُ الراحُ ما تخفي النفوسُ وقد جـادتْ بـما منعتْـهُ الكاعـبُ الـرُّود
والـراح تفترُّ عن درٍّ وعن ذهـبٍ فالتِّبــرُ منــسبكٌ والــدرُّ معقــودُ
يـا ليلُ لا تُبحِ الإصباحَ حـوزتَنا وَلْـيَحمِ جــانبَه أعــطافُك الــسّودُ

فهو في هذه الأبيات وأشباهها تستجيب قريحته الشعرية إلى أساليب الشعراء المطبوعين، فيسمو بلغة الشعر ويرقى بالتعبير عن محتواه، على نحو تظهر فيه قدرته الإبداعية على تشخيص المعاني وتصويرها بالاستعارات والمجازات والتشبيهات، كما في قوله: «نادمت فيها الصِّبا والنوم مطرود» و«يستنبط الراح ما تخفي النفوس»، وهي كلّها استعارات مكنية تفضي إلى أنسنة الطبيعة وتشخيص الفكرة والمعنى.

بيد أنّه في تارة أخرى تأخذه أريحيّة العلمِ وسَوْرة العالم، فيستغرقه البحثُ والاستقصاء، وتشدّه صنعتُه اللغوية وإعمال العقل، ويتأنّى بأزيدَ ممّا ينبغي التأنّي له، فينساق بشعره نحو شعر العلماء الذي تغلِب عليه شعريةُ النظم المصنوع لا شعريّة الشعر المطبوع، ولعلّ ممّا يُحمل على هذا قولُه متغزّلا[٩]:

(٩) الديوان، ص١٠٠-١٠١. و أماطت: حسرت وأزاحت. الدمائث: جمع دمث: وهو المكان اللين. والأساريع: دويبات تكون في الرمل تشبّه بها أصابع النساء. الحقوف: جمع حِقْف، وهو المعوجّ من الرَّمل. العثاعث: جمع عثعث وهو السهل من الرمل. والجثجاث: نبات له زهرة صفراء طيبة الريح. والمرط: الإزار. الدعص: قطعة الرمل المستديرة، وأراد هنا عجيزتها. الغبّ: الشرب يوما بعد يوم. الدثائث: جمع السحائب ذوات المطر الخفيف.

أماطَتْ لثامًا عن أقاحِ الدمائِثِ بمثلِ أساريعِ الحُقُوفِ العَثاعِثِ
ونَصَّتْ عن الغصنِ الرَّطيبِ سوالفًا يَشُبُّ سناها لونَ أحْوى جَثاجِثِ
ولاثتْ تُثنِّي مِرْطَها دِعْصَ رَمْلةٍ سَقاها مُجاجُ الطَّلِّ غَبَّ الدَّثائِثِ

لقد غطّى ابنُ دريدٍ جمال المرأةِ التي يتغزّل بها بمروط خشنة من المفردات اللغوية التي لا يستعذبها سياق الغزل في النساء، ولا وصفُ جمالهنّ، فليست الدمائث والأساريع والحقوف والعثاعث والجثاجث والدثائث، ممّا هو مأنوس في هذين الحقلين الدلاليَّين، اللهم إلا إذا كان الشاعر ممّن بدَوا فجفَوا، وليس ابنُ دريدٍ كذلك، إنما الذي حرّكه إلى إثقال ما حقُّه التخفيف، وتغليظِ ما سمته الرقةُ والتلطيف، منزعُه العلميُّ في معرفة اللغة، ورغبتُه في إجالة فكره في مضمار غرائبها ونوادرها، واستدخالِ بعضها في شعره، ممّا يراه دالا على استبطانه دخائلَ اللغة، واستجلاءِ غوامضِها، واستخراج مخبآتها.

فابن دريد، إذن، يتنازعه في الشعر منزعان أسلوبيّان عامّان، أحدُهما يرقّ فيه وينساق إلي طبعه الشعري وقريحته الفنية، على حين غفلة من صنعته في علوم اللغة. والآخرُ يخشوشن فيه وينظِمه بعقلية العالم اللغويِّ والباحث المعجمي، فيهيمنُ منطقُ العقلِ والعلم على أغلب فضاء الشعر وأساليبه، وعلى نحو أقلَّ ينسرب منطقُ الشعور والوجدان والطبع الشعري. ومع هذا كلّه، فإنّ شعرَ ابنِ دريدٍ إذا ما قُورن بشعر غيره من علماء اللغة، فسوف يحوز قصبَ السبق، وستكون له في هذا المقام مزيّةٌ ظاهرة، وغرّة واضحة، وذلك لجودة طبعه وقريحته اللذين هما أصلان من أصول شعرية الشعر، وإن غارتا أحيانًا تحت ثقل العقل ومنطقه، والاستغراق في درس اللغة وعلومها وغرائبها.

الظاهرة الأسلوبية:

يقوم معنى الظاهرة الأسلوبية في سياق هذه الدراسة، على مفهومين رئيسين من ضمن مفهومات عديدة، ترمي إلى تفسير الأسلوب أو الظواهر الأسلوبية في النصوص الأدبية وغير الأدبية، أولهما: الاختيار (Choice) أو الانتقاء (Selection) ويعني مفهوم الاختيار أو الانتقاء أن يقوم مؤلّف النص باختيار سمات لغوية محدّدة، من بين فائض كبير من الإمكانات التعبيرية المتاحة، ويعمل على إنشائها وتنسيقها وتنظيمها من أجل التعبير عن مواقف معيّنة. ولا شكّ في أنَّ مجموعة الاختيارات الخاصّة بمؤلّف مُعَيَّن هي التي تكوّن سمات أسلوبه التعبيري الذي يجعله مختلفًا عن الآخرين(١٠). ثمّ إنّ دراسة هذه الاختيارات وتحليلها في إطار ثقافة المؤلّف وحياته الأدبية والنفسية، يمكن أن يفسّرا غير قليل من دواخل الشخصية الخفية، ومنازعها النفسية المقنّعة، ومضمراتها الثقافية والمعرفية، وغير ذلك ممّا قد تشير إليه مسالك الاختيار الأسلوبي عند المؤلّف. وثانيهما: يُلفى لدى ميشيل ريفاتير (Micheal Riffaterre) الذي يذهب إلى تفسير الأسلوب انطلاقًا من تأثيره الضاغط على حساسية القارئ واستجابته، فيعرّفه بقوله: «والأوضح والأخصر أن يقال: إنّ الأسلوب هو الإبراز الذي يفرض عناصر معيّنة في سلسلة الألفاظ على انتباه القارئ، بحيث لا يستطيع حذفها دون أن يشوّه النصَّ، ولا يستطيع ترجمة رموزها دون أن يجدها مهمّةً ومميّزةً».(١١) وإذا كانت اللغة عنده مجالا للتعبير، فإنّ الأسلوب مجال للإبراز

(١٠) الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية ص٢٣. ونحو نظرية أسلوبية لسانية ص١٢٤-١٢٥.

(١١) معايير لتحليل الأسلوب ص١٢٥.

والتأثير(١٢). ومن البيّن أنّ وجهة النظر الأولى تعتبر المؤلِّفَ في تعريف الأسلوب، والأخرى تعتبر القارئ. وهما وجهتان تكمل الواحدة منهما الأخرى، إذ لولا اختيارات المؤلّف وإلحاحه على استدعائها على نحو يبرزها ويمنحها سمات تأثيرية خاصّة، لما استرعت انتباه القارئ وتسلّطت عليه. ومثل هذه المؤثّرات الأسلوبية هي التي ستحاول القراءة الحاليّة الوقوفَ على بعض مظاهرها كما تتجلّى في شعر ابن دريد، والاجتهاد في مقاربتها وتأويلها.

١ – ظواهر أسلوبية من غريب اللغة:

لعلماء اللغة نوادرُ في هجاء أندادهم، لا سيما إذا انتقص الواحدُ من علم الآخر، ورماه في بضاعته العلمية بالضحالة وقلّة المعرفة والسطو على الآخرين. وقد اتّهمَ ابنَ دريدٍ خصومُه بشيء من ذلك محاسدةً ومنافسةً، ومن بين هؤلاء النحويُّ نِفْطَويه، والباهليُّ اللغويُّ الذي عرّض ابنُ دريدٍ به في قصيدة طويلة، حشد فيها جمعًا كبيرًا من غرائب اللغة التي يختبر بها علمَ الباهليِّ، ويسبرُ قدرتَه على فكّ معمّياتها. وفي مثل هذه القصائدِ اللغويةِ يغدو الشعر مرجعًا لغريب اللغة ومهجورِها، ومعجمًا لنوادرها ومبهماتها. وهي من طوال القصائد في الديوان، إذ يبلغ عدد أبياتها ستةً وخمسين بيتًا. وممّا جاء فيها قوله(١٣):

(١٢) علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته ص٨٥.

(١٣) الديوان، ص١٤٦. و الجامور: رأس النخلة. والساجور: القلادة التي توضع في عنق الكلب. والسكة: الطريق مثل السطر. والزردق: الصف. والنهسر: ولد الذئب. والهيشر: نبات أو شجر. ويأدو: يختل ويطلب الغفلة. والخرنق ولد الأرنب. والدهدن: الباطل. والدهداه: حواشي الإبل، أي صغارها وهي الخسيسة منها. والهلقامة: الكثير الأكل. والهدلق: الواسع الشدق.

وما الجامورُ والسَّاجو رُ في السِكَّة فالزَّرْدَقْ
وما النَهْسَرُ في الهيْشَـ ر يأدو غفلةَ الخِزْنِقْ
وما الدُهْدُنُّ والدَهْدا هُ والهِلْقامَة الهِدْلِقْ

إنَّ أظهرَ مؤشّرٍ أسلوبيّ في متن هذه المرسلةِ الشعرية، يتجلّى في معجمها اللغويِّ النادر الاستعمال على هذا النحو من الكثافة والاطّراد في المتن كلّه. ولمّا كان موضوع المرسلة الهجاءَ والتعريض، وكان المُرْسِلُ والمرسَلُ إليه كلاهما من علماء اللغة، وبينهما ملاحاةٌ ومنازعة، كان من الأجدى لابن دريدٍ أن يسلك مسلكًا لغويًّا يتحدّى به خصمَه بما يحسن معرفتَه، ويتقن صنعتَه؛ لتكون الغلبة– إن كانت– برهانًا حاسمًا على إسكات الخصم والظهور عليه.

وتكشف الأسلوبيةُ الإحصائية لقوافي الشعر في ديوان ابنِ دريد، مدى استغراقِ مرسلاتِه الشعريةِ في استرفاد القوافي ذواتِ الرويّ النادر وغيرِ المعهود في الشعر العربي، سواءٌ في موضوع الهجاء أم في غيره. فثمّة مئةُ قافيةٍ وواحدةٌ رويّ الثاء، أغلبها من غريب اللغة، منها: «هَثاهِث وكَثاكِث وشَرائِث ونَبائِث وأَواعِث ومَثائِث وحَفافِث...»(١٤) وتسعٌ وأربعون رويّ الطاء، لعلّ من غريبها: «عَطوط والشَّميط وإِعْليط والمَطيط ومَعْلوط...»(١٥) وخمْسَ عشْرَة رويّ الظاء، منها: «أَرْعاظ وأَوْشاظ وكِظاظ...»(١٦) أي بما مجموعه مئةٌ وخمس

(١٤) الديوان، ص١٠٢-١٠٣.
(١٥) الديوان، ٩٨-٩٩.
(١٦) الديوان، ص٦٣.

وستون قافيةً من أصل ألفٍ واثنتين وسبعين قافية، هي مجموع قوافي الديوانِ كلِّه خلا المقصورة. أمّا نسبة رويِّ الثاء وحده إلى مجموع الديوان فهو ٠،٠٩٥٪ وإذا قورنت هذه النسبةُ بنظيرتها في أحد دواوين الشعر العربي الكبيرة، من مثل ديوان ابنِ الروميِّ المعاصر لابن دريد، فإنّها ستفوقها بقَدْرٍ كبير، فقد بلغ رويُّ الثاء، وأغلبه من مأنوس اللغة لا من غريبها، في ديوان ابن الروميِّ، مئتين وثمانين رويًّا، من أصل ثلاثين ألفاً وخمسِمئةٍ وخَمْسَ عشْرَةَ قافيةً، أي بنسبة تساوي ٠،٠ ٠٩١٪، وهذا يعني أنّ ما ورد من رويّ الثاء في ديوان ابنِ دريدٍ، يبلغ نحوًا من عشرة أضعاف ما ورد في ديوان ابنِ الروميّ. ويمكن أن يُشار في هذا السياق إلى أنّ المتنبّيَ مثلا لم يستعمل رويَّ الثاء في ديوانه، مع أنّ حجمَه يبلغ ستةَ أضعاف حجم ديوان ابن دريد على وجه التقريب، وفي هذا المؤشّرِ الأسلوبيِّ علامةٌ بيّنة الدلالة على أنّ ابنَ دريدٍ كان معنيًّا باسترفاد متن لغويّ منتقًى ومخصوصٍ، ليدلَّ به على غزارة مرجعيّاته اللغوية، وعمق استيعابه لها، وقدرتِه السامقةِ على إضفاء الطابع الشعري على المتن اللغويِّ على غرابته وندرة تداوله، مستثمرًا متن القصيد في ذلك.

فهل يمكن التخمينُ في ضوء القراءة الثقافية لهذا الملمح الأسلوبيِّ، الذي يلحُّ على استدخال الغريب والنادر، بأنّه يخفي في ورائه النسقَ الغائر في لا وعي العقل العربي، والمتمثِّلَ في مفهوم الفحولة الذي يتقنّع بأقنعة شتّى، منها أقنعةُ القول الشعريِّ وجماليّاتِه، وهو ما دفع النقادَ القدماء إلى إطلاق صفة الفحولة على بعض الشعراء ؟ وهل يمكن القولُ في حالة ابنِ دريدٍ إنّ من وظيفة متنه الشعريِّ أن يكون منصةً إشهارية لمتنه اللغويِّ النادر الاستعمال؟ وأنّ هذا المتن اللغويّ هو المقصود بالإشهار، وأنّه يمثّل نسقا ثقافيًّا يضمر وجهًا من وجوه الفحولة اللغوية المقنّعة بقناع المتن الشعري؟

٢- ظواهر أسلوبية من علوم النّحو والصّرف:

يندرج في هذا المؤشّر الأسلوبيِّ لغةُ النحوِ ولغة الصرف اللتان يستدرجُهُما ابنُ دريد، ويوجههما توجيهًا شعريًّا محمّلاً بمعاني الهجاء والتعريض، ومن ذلك قولُه يهجو بعضَ النحويّين[١٧]:

عِفْظَـــيْرُ إنّـــا اختَلَفْنَـــا في الفِعْـــلِ مـــن فَـــاعِلَيْنِ
فـــقال قـــومٌ يُـــثَنَّى لـــجَمْعِنا الهـــمَزَتَيْنِ
وقـــال قَـــوْمٌ يُعَـــدّى بمـــلْتقى الـــساكِنَيْنِ
وأنـــت أعـــلَمُ مِنّـــا بـــذا وذاك وذَيْـــنِ
لأنّـــكَ الـــدَّهرَ فـــعْلٌ يُعْتَـــلُّ مـــن جِـــهَتَيْنِ

وثمّة مقطّعاتٌ شعرية أُخَرُ، خرجت عن سياق الهجاء إلى سياق تعليميٍّ في باب من أبواب علم الصرف، ليغدوَ الشعر نظمًا تعليميًّا محضًا، تستوطن فيه موادُّ لغوية صرفيةٌ بحتة. وله في ذلك ثلاث مقطّعات ذكر في أولاها ما يُذَكّر من الأعضاء ولا يؤنَّث، وفي ثانيتها ما يؤنَّث ولا يذكَّر من الأعضاء، وفي ثالثتها ما يذكَّر من الأعضاء ويؤنَّث. ومن الأخيرة قوله[١٨]:

(١٧) الديوان ص٧٥. و هذه الكلمة غير واردة في كتب اللغة. ولعل الصوب «عِظَيْر أو شِنْظَيْر» وكلاهما بمعنى واحد، وهو السيئ الخلق. انظر: الديوان بتحقيق العلوي، حاشية رقم (٢) ص١١٠.

(١٨) الديوان، ص١٤٣-١٤٤.

وهـذي ثـماني جارحـاتٍ عَـدَدْتُها تــؤنّث أحيانًــا وحــيناً تُذكَّــرُ
لسانُ الفتى والعُنْقُ والإبطُ والقفا وعاتِقُـهُ والمَـتْنُ والـضِّرْسُ يُـذْكَرُ
وعنـد ذراعِ المــرْءِ تــمَّ حـسابُها فأنّــثْ وذكِّــرْ أنــت في ذا مــخيَّرُ
كـذا كـلّ نحـويٍّ حكـى في كتابـه سـوى سـيبويهِ فهـو عـنهُمْ مـؤخَّرُ
يرى أنَّ تأنيـثَ الـذِّراعِ هـو الـذي أتـى ويـرى التـذكيرَ في ذاك مُنْكَـرُ

وأمّا مقصورته فهي مشهورة، وهي قصيدة طويلة ينتهي رويّها بالألف المقصورة، وقد استعمل فيها قريبًا من ثلث الأسماء المقصورة في العربية. وهي تختلف اختلافًا كبيرًا، في بنيتيها الفنية والموضوعية، عن سائر المقطّعات التعليمية؛ إذ إنّها انطوت على كثير من الأمثال السائرة، والأخبار النادرة، والحكم البالغة، والمواعظ الحسنة[١٩]. وهو ينحو في بنائها الفني منحى الشاعر المنهمك بإبداع الصورة الشعرية لا بالنظم فحسب، وفي الآن ذاته يجعل من رويّها مدخلاً للباحثين عن الأسماء المقصورة، ومريدي حفظها، فضلاً عمّا أدرجه في متنها؛ وبذلك يكون قد حفظ على المقصورة رونقها الشعري وهدفها التعليمي، دون أن يطغى أحدهما على الآخر.

وله متن شعريٌّ آخرُ يقارب متنَ المقصورة في خروجها عن النمط التعليمي المحض، بيد أنّه لا يضاهيها في جمالياتها الأسلوبيةِ مبنًى ومعنًى. وهذا المتن، وإن كان ذا منحًى تعليمي، لا يفارق شعريةَ الشعر مفارقة كلّيّة، ويرجع ذلك إلى

(١٩) شرح مقصورة ابن دريد ص٨.

المسلك الذي سلكه ابن دريد في تشكيل مبناه اللغوي والإيقاعي والدلالي والتصويري، من حيث هي مؤشّراتٌ أسلوبية تحيل إلى موسوعة ابنِ دريدٍ اللغوية، وإلى قدرته على التصرّف بموادّها التعليميةِ على نحو يضفي عليها مَسحة شعرية، فيها لون من العذوبة والرشاقة.

يقع هذا المتن الشعريُّ في سبعةٍ وخمسينَ بيتًا على رويِّ الهمزة، وفيه يجمع عددًا كبيرًا ممّا يُمَدّ من الأسماء ويُقْصر، مصنّفًا إيّاها في أبوابٍ هي: باب ما يُفتح أوّلُه فيُقصر ويُمَدّ والمعنى مختلف، وباب ما يُكسر أوّلُه فيُقصر ويُمدّ والمعنى مختلف، وباب ما يُكسر أوّلُه فيُقصر ويُفتح فيُمدُّ والمعنى واحد، وباب ما يُفتح أوّلُه فيُقصر ويُكسر فيُمدُّ والمعنى واحد، وأخيرًا باب ما يفتح أوّله فيقصر ويكسر فيُمدّ والمعنى مختلف. وممّا قاله في الباب الأول[٢٠]:

لا تـــركَنَنَّ إلـــى الـــهوى واذكُـــرْ مفارَقَـــةَ الـــهواءِ
يومـــاً تـــصيرُ إلى الثّـــرى ويفـــوزُ غـــيرُك بالـــثَّراءِ
كـــمْ مـــن صـــغيرٍ في رَجـــا بئـــرٍ لِمُنْقَطِـــعِ الـــرّجاءِ
غطّـــى علـــيه بالـــصَّفا أهـــلُ المـــودّةِ والـــصفاءِ

(٢٠) الديوان، ص١٣٨. الهوى: ميل النفس. والهواء: الرَّوْحُ الذي يملأ الفضاء. والثرى: التراب. والثراء: المال والثروة. والرجا: جانب البئر. والرجاء: الأمل في المستقبل ضد اليأس. والصفا: مفردها صفاة، وهي الحجر العريض الأملس. والصفاء: الانبساط والانشراح.

ويتأتّى الحكم النقديُّ على هذه الهمزيةِ من حيث إضفاءُ مَسْحة شعرية عليها، ممّا يتراءى فيها من تضافر مستوياتٍ أسلوبيةٍ ثلاثة، يُستقرأ أوّلُها في اختيار إيقاع عروضي قصير هو مجزوء الكامل، ولعلّ في هذا الاختيارِ تخفيفًا على الشاعر من مشقّة استطالة العبارة التي قد تستتبعُ تصنّعَ المعنى في مثل هذا السياق، فلا ينزلق إلى مزالق التكلّف الزائد والنظمِ اللغويِّ المجرّد ؛ وذلك أنّه ألزم نفسَه بلازمين اثنين، اللازمِ الأوّل أن يذكر في صدر البيت الواحد نوعًا من الأسماء المقصورة، ثمّ يردفه في موقع القافية من العَجُز باسمٍ آخرَ مجانسٍ له في حروفه، ومخالفٍ له في المعنى، وهو اللازم الثاني. وهكذا يفعل في سائر الأبيات، حيث يأتي باسمين جديدين في كلّ مرّة. وهو نمطٌ من أنماط ردّ الأعجاز على الصدور في علم البديع، فضلا عن كونه يمثّل نمطًا من أنماط الجناس الناقص، وكلاهما يُصَنَّفان في ضمن ظاهرة التكرير.

وثاني هذه المستوياتِ الأسلوبيةِ يتجلّى في حرص الشاعر على الإفلات من حقل المعاني الصرفية ذات الإنشاء التعليمي المحض، وإنشاء المعاني الشعرية في الأبيات، وأقصد بالمعنى الشعري ههنا ما يبدعه الشعراء في قصائدهم من تصوير لمعاني الوصف والحكمة والمدح والرثاء والغزل وسوى ذلك، وقد اشتملت أغلبُ أبيات الهمزية على معاني النصح والإرشاد والحكمة. وبذلك يكون قد انزاح بنظم القصيدة عن المعنى التعليميِّ المحض إلى مقاربة المعنى الشعري.

أمّا ثالثها، فيبدو ظاهرًا في نظام الإيقاع وهندسته الصوتية المتكرّرِ في الأبيات، نتيجةً لتعاقب ألوانٍ متباينةٍ من التجانس الصوتي، الذي تضفيه أزواجُ الأسماء المقصورةِ الموزّعة بانتظام على صدر كلّ بيت وعَجُزِه في القصيدة.

٣- ظواهر أسلوبية من بدائع البديع وهندسة الإيقاع:

ثمّة ألوان من الفنون البديعيّة في شعر ابنِ دريدٍ، تتّصل بموهبته الشعرية وخبرته الإبداعية وصنعته الفنية، وتكشف عن اتساع معرفته بالمعجم اللغويِّ، الذي يتيح له مجالاً مرنًا في اختيار المفردات المنشودة، لإنشاء أبنية شعرية ذات أنساق بديعية يخترعها اختراعًا، ويبدعها على نحو يلزم فيه نفسه بتقييداتٍ، في المبنى والمعنى، لا يُحسن ارتيادها ومكابدتها إلا مَن بلغ مبلغ ابن دريد في تضلّعه من اللغة، وإتقانه لعلوم اللسان، واستبصاره بقرض الشعر ومذاهب الكلام.

وترتبط هذه الأنماط البديعية المخترعة عند ابن دريد ارتباطًا عضويًّا بمسار القيم الصوتية والإيقاعية؛ إذ إنَّ احتباكها في متنه الشعري، هو الذي يضفي على موسيقاه نغمًا إيقاعيًّا إضافيًّا مُستَمَدًّا من لون البديع نفسه وجرسه الموسيقي. وممّا يدخل في ضمن هذه الأنماط ما يأتي:

محبوك الطرفين:

يقع هذا النمط الأسلوبي في مئةٍ وستةَ عَشَرَ بيتًا، أنشأها على هيئة مربّعاتٍ على حروف المعجم، وجعل لكلِّ مربّعة، أو أربعةِ أبيات، حرفًا يلتزم ذكرَه في مطلع البيت وفي آخره، وبذلك يكون للبيت الواحد رويّان اثنان، أحدهما في

البداية والآخر في النهاية. ويُسْمَى هذا النوعُ البديعيُّ محبوكَ الطرفين[٢١]، ويبدو أنّ ابنَ دريدٍ هو أوّلُ من اخترعه واستعمله في الشعر. ومن ذلك قولُه في مربَّعةِ حرف الثاء، وهي من الطويل[٢٢]:

ثوى بين أثناءِ الحَشا منكَ لَـوْعةٌ ... يـجِدُّ بنفـسي شَـوْقُها وهـو يَعْبَـثُ
ثللْتُ الهوى إن كنتُ أكرَهُ قُـرْبَه ... علـى أنَّـه الـدَّاءُ الـذي لا يُلَبَّـثُ
ثنى قلبَه لـمّا ثنَـتْ عـنه طَرْفَهـا ... عـلى مَـضَضٍ أحـشاؤه منـه تَفْـرُثُ
ثِقي بجفونٍ إنْ دَعا ماءَها الهوى ... بذكـرِكِ يومًـا أقبلَـتْ لا تُـمَكِّثُ

ويقول في مربّعة حرف الفاء، وهي من الكامل[٢٣]:

فـنـنٌ عـلى دِعـصٍ تـأَلَّقَ فـوقَهُ ... بـدرٌ يـضيءُ بـه الظَّـلامُ العـاكِفُ
فـاقَتْ محاسـنُهُ، وكـلُّ مُـسرْبَلٍ ... بالحُـسنِ عـن أدنـى مَـداهُ واقـفُ
فإذا بَدَتْ شمسُ النَّهارِ ووجهُـهُ ... رجَعَـتْ ولـونُ النّورِ منهـا كاسِـفُ
فَـرْدُ المحاسِـنِ لا يقـومُ بوصـفِهِ ... أبـداً وإنْ بـلغَ النِّهايـةَ واصِـفُ

والمتأمّل في هذه المربّعات التي يُنظر إليها على أنَّ كلَّ واحدة منها قائمة بنفسها منفصلة عن أختها، باعتبار اختلاف الروي والبحر- قد يحمله تأمُّله على اقتراح ترتيب جديد لها، بحيث تكون متّصلة متتابعة بلا فواصل، وكأنّها نُظمت على نسق قصيدة واحدة، عندئذٍ تستحيل هذه المربعات قصيدةً طويلة في

(٢١) تاريخ آداب العربية، مصطفى صادق الرافعي: ج٣، ص٣١٠.

(٢٢) الديوان، ص٤٢. وتفرث: تتفتّت.

(٢٣) الديوان، ص٤٦. والدعص: قطعة من الرمل مستديرة. يُشبَّه بها كَفَل المرأة.

موضوع الغزل والعشق وشؤونها، مبنيّةً على تسعة وعشرين رويًّا؛ أي على عدد حروف المعجم باعتبار اللام ألف، لكلّ أربعة أبيات رويٌّ موحّد، وتكون، فضلا على ذلك، متنوعة البحور؛ لأنّ المربعات نُظمت على أبحر مختلفة كما تقدّم. وإذا ما نُظر إليها بهذا الاعتبار، عُلم كم كان ابن دريد سابقًا عصره في مضمار الإبداع الشعري، وعلم أيضًا كم كان قادرًا على الاختراع، وحاذقًا لصنعته الشعرية.

ذوات القوافي:

وهو نمط أسلوبي ثانٍ أُنشئ على نوع آخرَ من البديع، يُعرف بغير مصطلح، منها: التشريع والتوءَم وذوات القوافي. وهو أن يعمِدَ الشاعرُ إلى إنشاء قصيدته على اعتبار وزنين من الأوزان الشعرية، وعلى قافيتين، قافيةٍ خارجيةٍ وهي القافيةُ المعروفة في نهاية البيت، وأخرى داخلية. فإذا وقف القارئ على القافية الأولى وقفَ على شعر كامل المعنى مستقيمِ اللفظ، وإذا وقف على الثانية؛ أي القافية الداخلية، وحذف ما بعدها، صار الشعر على وزن آخرَ، وكان شعرًا مستقيم المعنى أيضًا. أي إنّ القصيدة تنطوي على قصيدتين، وربما انطوت على ثلاث قصائدَ إذا بُنيت على قوافٍ ثلاث. ويقول صاحب الطِّراز: «وهذا التوشيح إنّما يقع ممّن كان يتعاطى التمكُّنَ من صناعة النظم، عظيمَ البراعة في ذلك مقتدرًا على كثير من الأساليب»[٢٤]. ولعلّ هذا النوع من مخترعات ابن دريد التي لم

(٢٤) كتاب الطراز: ج٣، ص٧٠-٧١.

يسبقه غيره إليها، وتقع قصيدته في ثمانيةٍ وثلاثين بيتًا، منها قوله[٢٥]:

سَدِكَتْ يمينُك بالأعنَّة والأسنْ نَة والمناصل فالأعادي عنك زُورُ
فكأنَّما يَلقى المَساعِرُ منكَ في رَهَج القنابل والرَّدى فيه يَسُورُ
ليثاً بِعَثَّرَ لا يروغُ ولا يَصُدْ دُعن الجحافلِ حين ينخزِلُ الجَسُورُ
لله آباءٌ سَمَوا بك في ذُرى الـ عزِّ الأطاولِ حين لا يسمو الفَخُورُ
حَلُّوا بِبَيْتِكَ مِ لْعُلا فوق الغوا رِبِ والكواهِل فالنُّجومُ إليك صُورُ

بُنيت القصيدة على الكامل التامِّ، وجعل ابنُ دريدٍ فيها رويًّا داخليا في أعجاز الأبيات هو رويُّ اللام، فإذا وقفتِ القراءةُ عليه وحُذف ما بعدَه، تولّدت قصيدةٌ أخرى مستقيمةُ المعنى من القصيدة الأمِّ على وزن مجزوء الكامل وبرويٍّ جديد، وتكون الأبياتُ الجديدة على النحو الآتي:

سَدِكَتْ يمينُك بالأعنْـ نَة والأسنَّة والمناصلْ
فكأنّما يَلقى المَسا عِرُ منكَ في رَهَج القنابلْ

(٢٥) القصيدة ملحقة في: شرح مقصورة ابن دريد للخطيب التبريزي ص ٨٥-٩٠. وسدك به: لزمه. والمناصل: جمع منصل، وهو السيف. والزور: جمع أزور، وهو المنحرف. والمساعر: جمع مسعر، وهو الفارس الذي يوقد الحرب. والرهج: الغبار. والقنابل: جمع قنبلة، وهي جماعة الخيل. ويسور: يثب ويعربد. وعثر: اسم موضع. والجحافل: جمع جحفل، وهو الجيش الكبير. و الأطاول: جمع أطول، وهي وصف للذرى. و م العلا: أي من العلا. والغوارب: جمع غارب، وهو مقدم الظهر. والكواهل: جمع كاهل، وهو ما بين الكتفين. والصور: المائلات المشتاقات. ومفردها أصور.

لـيـــثاً بِعَثَّـــرَ لا يـــرو غُ ولا يَـصُـدّ عـــن الجحافـلْ
للّـــهِ آبـــاءٌ سَمَـــوا بـك فـي ذُرى الـعزِّ الأطـاولْ
حَلُّـوا بِبَيْتِـكَ مِ لْعُـلا فـوق الـغوارِبِ والكـواهـلْ

ظاهرة التكرير:

وأمّا الظاهرة الثالثة فتلحظها العين في سمة التكرير، التي تبدو سمة أسلوبية ضاغطة على كلّ من الشاعر والمتلقي، فالشاعر ينساق إليها مستجيبًا لدواعيها المقامية والشعورية والعاطفية والجمالية والإيقاعية، وهي، بالنظر إلى المتلقي، تعدّ منبِّهًا أسلوبيًّا لا يني يطرق وعيه ويسترعي انتباهه ويثير تساؤلاته. وهي سمة مندرجة في غير قليل من قصائده، خلا ما وُجد في القصائد السابقة التي سمّيت بتسميات بديعية أخر. وللتكرير فوائد ومزايا[٢٦] تتجلّى فيما يسبغه على الخطاب الشعري من قيم صوتية جمالية، وفيما يضمره من قيم دلالية مرهونة بسياقات موارده واختلاف مواضعه. وقد تنوّعت عناصر التكرير الصوتية واللغوية عنده، فمنها ما كان في تكرير الحرف، ومنها ما كان في تكرير اللفظ ومشتقاته، ومنها ما كان في شبه الجملة والجملة والتركيب والبنى الصرفية.

وممّا يسترعي النظر أنّ تكرير العناصر اللغوية قد ينتظم في البيت أو الأبيات انتظامًا على نحو مخصوص، يدعو المتلقي إلى تلمس أثر التفكير العلمي، ومنزع العقل المنطقي سبرًا وتقسيمًا لدى ابن دريد، وكيفية تأثيرهما تأثيرًا لا شعوريًّا في

(٢٦) انظر في مزيّة التكرير وتفصيل أغراضه: التكرير بين المثير والتأثير ص٧٨-٨٧.

صياغة أشكال التكرير، وسواها من مظاهر الصنعة الفنية في الشعر. وقد يفي بغرض التدليل على ذلك قوله(٢٧):

كـــم عاقـــلٍ أخَّـــرَهُ عقلُـــهُ وجاهـــلٍ صَـــدَّرَهُ جهلُـــهُ

حيث نُسق التكرير نسقًا بديعيًّا ذا سِمَتين، الأولى: تناظريَّة، والأخرى: تقابليَّة، مع اعتبار المفارقة الحاصلة من قلب المعنى رأسًا على عقب، فالسمتان التناظريَّة والتقابليَّة ماثلتان في المبنى، ولكنّهما معكوستان في المعنى. فقوله: «عاقل أخَّره عقله» يناظر قوله: «جاهل صدَّره جهله» تناظرًا تامًّا من حيث التركيب الجُمْلِيُّ ومواقع عناصره اللغوية، ومن حيث البنية الصرفية، والبنية العروضية. وهما، أيضًا، متقابلتان بديعيًّا تقابلاً ضديًّا تامًّا، ثمَّ إنَّ كلَّ قول منهما ينطوي على مفارقة في المعنى على وجهي المقابلة والتضادّ. على أنَّ بؤرة المفارقة المركزية التي أنشأت شعرية البيت تَمْثُلُ في الجملتين المتناظرتين والمتقابلتين تقابلًا ضديًّا: «أخَّره» و«صدَّره» إذ لو وقعت الواحدة مكان الأخرى، لسمج القول وانتفت شعريّته.

ويقول في شكل آخر من التكرير(٢٨):

جَهِلْتَ فعادَيْتَ العلومَ وأهلَها كذاكَ يُعادي العِلْمَ من هـو جاهِلُـهْ.

وفيه ينتظم المبنى على التكرير الاشتقاقي الحاصل بين: جهلت وجاهله، وعاديت ويعادي، والعلوم والعلم. ويجعل المعنى معلَّقًا تعليقًا سببيًّا بين الجهالة وعداوة العلم ...

(٢٧) الديوان، ص٣٤.

(٢٨) الديوان، ص٣٤.

ومن شواهد التكرير، تكرير لفظ المضاف في تركيب الإضافة. وقد ورد في مقطّعة أربع مرّات، ومرّتين ورد مفردًا بغير إضافة، وهو لفظ العقل. وليس ذلك ببعيد عمّا سقناه من كلام سالف يشير إلى تأثير النزعة العقلية اللاشعورية في صنعة ابن دريد الشعرية. وممّا لا جدال فيه أنّ تكرير لفظ «عقل» ستَّ مرات في خمسة أبيات، يجعله دالَّة مركزية ذات حضور مهيمن في النصّ، يُتوخّى منها التأثير في المتلقي، وخلق استجابة عقلية تؤمن بقيمة العقل ومحاسنه. ثمَّ إنَّ ابن دريد يبني مقطعته بناءً عقليًّا إذ يفتتحها بتقرير خَيْرِ العقل على سائر الخَيْرات، ثم يشرع بالاستدلال على صحة تقريره في الأبيات اللاحقة. وأسلوبه في هذه المقطّعة يلتحق بما يسميه البلاغيون بالمذهب الكلامي، وهو:«أن يورد المتكلّم حجّة لما يدّعيه على طريق أهل الكلام»(٢٩). يقول(٣٠):

وأفْـضَلُ قَسْـمِ اللهِ للمَـرْءِ عَـقْلُهُ ... فلـيسَ مـن الخَـيْراتِ شيءٌ يُقارِبُـهْ
فَزَيْنُ الفتى في النّاسِ صِحَّةُ عقلِهِ ... وإن كـان محظـورًا عليـه مكاسِـبُهْ
يعيشُ الفتى بالعقلِ في كلِّ بَلْدَةٍ ... عـلى العقـلِ يجـري عِلْمُـهُ وتَجارِبُـهْ
ويُزْري به فـي النّاسِ قِلَّـهُ عقلِهِ ... وإن كَـــرُمَتْ أعـــراقُهُ ومَناسِـــبُهْ
إذا أكْـمَلَ الـرَّحمنُ للـمرْءِ عقلَـهُ ... فــقد كَــمُلَتْ أخــلاقُهُ ومــآرِبُهْ

(٢٩) الإيضاح في علوم البلاغة: ط٢، ج٥، ص٦٥.

(٣٠) الديوان، ص٣٣.

وقد عُني ابن دريد ببديع ردّ الأعجاز على الصدور، وقد تقدمت الإشارة إلى ذلك في سياق سابق على سياق التكرير، ومن أمثلته التي افتنَّ بها قوله(٣١):

لـيسَ الْمُقَـصِّـرُ وانِيًـا كـالْمُقْـصِرِ حُكْمُ الْمُعَذَّرِ غـيرُ حـكمِ الْمُعْـذَرِ(٣٢)

لـو كنْتُ أعلـمُ أنَّ لَـحْظَكِ مُـوبِقي لَحَـذَرْتُ مــن عَيْنَيْـكِ مـا لم أحْـذَرِ

ففضلاً على ما يشكِّله التكرير من نغم إيقاعي فائض على النغمة العروضية، ثَمَّ وقعٌ دلالي، إن جازت هذه التسمية، يرمي إلى إبراز مُرتكزات دلالية، ربما يُراد لها أن تكون أعمق تأثيرًا من سواها في المتلقي، وذلك من خلال انتشار أسلوب ردّ العجز على الصدر انتشارًا مكثّفًا يملأ مساحات مختلفة من الأبيات بلا استثناء.

ومن التكرير، قوله من مقطعة استوعبت التكرير في الحرف والجملة والتركيب وسواها(٣٣):

ومـا أحَدٌ من ألْسُنِ النَّاسِ سالمًا ولــــو أنَّــــه ذاكَ النَّبِــــيُّ الــــمُطَهَّرُ

فإنْ كـانَ مِقْدامًا يقولون أهْوَجُ وإن كـانَ مِفْـضالاً يقولـون مُبْـذِرُ

تكرّر حرف الشرط «إن» في المقطَّعة، واستتبعه تكرير بنية الجملة الشرطية، وبعض مكوّناتها من أفعال وجمل وبنًى صرفية، كتكرير الفعل الناقص: «كان»

(٣١) الديوان، ص٣٨.

(٣٢) المُقَصِّر: يقال: قصَّر فلان عن الأمر: تركه وهو لا يقدر عليه. وقصَّر في الأمر: تهاون فيه. والمُقْصِر: من أَقْصَرَ عن الشيء: كفَّ ونزع عنه وهو يقدر عليه. والمُعَذَّر: من عذَّرَ: أي تكلَّف العُذْرَ ولا عُذْرَ له. والمُعْذَر: من أعْذَرَ: أي ثبت له عُذْرٌ.

(٣٣) الديوان، ص٢١.

وتكرير الجملة الفعلية: «يقولون»، وتكرير البنى الصرفية تكريرًا مزدوجًا: كـ«مقدامًا و مفضالًا».

ويبدو أنّ ابن دريد قد اختار هذا النمط من التكرير ليجانس بين البنية الجمالية للتشكيل اللغوي، ومحتواها الدلالي الذي يكشف عن أخلاق المجتمع وتناقضاته، وعمّا لا يكفُّ الأناسيُّ عن انتقاده وترداده على ألسنتهم.

وله قصيدة أخرى تقع في ثمانية وعشرين بيتًا، تجري على النسق نفسه، وفيها بلغ تكرير حرف الشرط «إن» وما يستلزمه من جملة فعل الشرط وجوابه سبعًا وعشرين مرّة، منها قوله(٣٤):

وإنْ كانَ ذا ذِهْنٍ رَمَوْهُ بِبِدْعَةٍ وسَمَّوْهُ زِنْديقًا وفيه يُجادَلُ
وإن كانَ ذا دِينٍ يُسَمُّوهُ نَعْجَةً ولـيس لـه عقلٌ ولا فيه طائِلُ
وإن كانَ ذا صَمْتٍ يقولون صورةٌ مُمَثَّلةٌ بالعِيِّ بل هو جاهِلُ
وإن كانَ ذا شَرٍّ فَوَيْلٌ لأمِّهِ لِما عنه يَحْكي مَنْ تَضُمُّ المحافِلُ

وما يلوح أنّ إصرار ابن دريد على جعل أسلوب الشرط بنية مركزية في القصيدة، فضلا على ما تقدّم من تعليل، يرمي إلى الضغط بهذا المؤثّر الأسلوبي على وعي المتلقي الذي لم يتعرّف دخائل صنف من الأناسيّ الذين ينتمون إلى المجتمع، ولم يبلُ رداءة أخلاقهم كما بلاها ابن دريد؛ كي يستبصرهم فيحذرهم ويتّقي شرّ ألسنتهم.

(٣٤) الديوان، ص٢٢

وفي قصيدة طائية فخرية حماسية، يكرّر ابن دريد جملة فعلية طلبية تكريرًا متواليًا، في مطالع صدور أبيات ثمانية، هي قوله:«قَرِّطا مُهْري» و«وقرِّطاه». منها قوله(٣٥):

قَـرِّطا مُهْـرِيَ العِنـانَ وَشـيكًا فَـــحَرِيٌّ لِمُهْـــرِيَ التَّقْـــريطُ

قَرِّطـاهُ نِعْـمَ المُـؤازِرُ في الـرَّوْ عِ لأَخْلامِـــهِ ونِـــعْمَ الـــرَّبيطُ

يُستقرأ في هذه التكرير بعض معان، لعلّ من أوفقها إرادة ابن دريد تضخيم استعداده لملاقاة من يعاديه، ومضاعفة التنبيه على ذلك. كما أنّ تكرير الاستعداد في سياق الحماسة والفخر والاعتداد بالنفس، يبطن معاني التهديد والوعيد الموجّهة للخصم. ثمّ إنّ ارتباط جملة التكرير بالمهر الذي تكرّر ذكره بعدد تكرير:«قرِّطا» ينشئ ظلَّ معنًى آخر فيه افتخار بالمُهر واعتزاز به وثناء عليه. وقد اختار ابن دريد روي الطاء، الذي هو حرف مطبق وقفي أو انفجاري، وقليل الاستعمال في روي الشعر، واختار تكرير «قرِّطاه» بطائها الممدودة بصائت طويل؛ ليولّد بهذين الاختيارين جرسًا موسيقيًّا قويَّ الوقع والتأثير، ويتناسب إيحائيًّا مع معاني الفخر والحماسة والوعيد والتهديد.

٤- ظاهرة إيقاعية جديدة:

ثمّة ظاهرة إيقاعية جديدة أدخلها ابن دريد على الأرجوزة، ولعلّها تكون من المخترعات المبكِّرة في تاريخ الشعر العربي لاستدخال تنوّع إيقاعي جديد

(٣٥) الديوان، ص٩٨. والتقريط: هو وضع العنان خلف الأذن عند الإلجام. والأخلام: جمع خِلْم وهو الصديق المخلص.

على الأرجوزة بتنوّع القوافي من وجه، وبخرق نظام بنية البيت الشعري القائمة على نظام الشطرين؛ ليغدو مكوّنًا من ثلاثة أشطر في كامل القصيدة كلّها من وجه ثان، وبالتقفية الداخلية الموحّدة بين الأشطر الثلاثة في البيت الواحد من وجه ثالث، وهي سمة فنية، لعلّها، تضاهي التسجيع في النصِّ النثري. ومن ذلك قوله(٣٦):

ما طابَ فرعٌ لا يطيبُ أصلُهُ حَمَى مُؤاخاةَ اللئيمِ فِعْلُهُ

وكلُّ مَنْ واخى لئيمًا مِثْلُهُ

مَنْ أمِنَ الدَّهرَ أُتِي مِنْ مَأمَنِهْ لا تَسْتَثِرْ ذا لِبَدٍ من مَكْمَنِهْ

وكلُّ شيءٍ يُبتغى في مَعْدِنِهْ

وهكذا يمضي في مثلثته البديعة إلى أن يختمها بقوله:

إنَّكَ مربوبٌ مَدينٌ تُسألُ والدَّهرُ عن ذي غفلةٍ لا يَغْفُلُ

حتّى يجيءَ يومُه المؤجَّلُ

وسينتهي التَّصرُّف بتوزيع هذه الأشطار- على النحو الذي تُبنى عليه أقفال الموشّحة وأدوارها- إلى انتظامها في بنية تضاهي بنية الموشّحة.

لا مرية في أنّ هذه المسالك الأسلوبيَّة التي يتقصّد ابن دريد إلى افتراعها، وما تفضي إليه من تنضيد القصائد وتنظيمها وتقسيمها ومن فارسية لإيقاعها، على النحو الذي رأيناه في المربّعات وحَبْكِ أطرافها، وفي ردّ الأعجاز على

(٣٦) الكوكب الثاقب: ج٢، ص٣١٠-٣١١.

الصدور في كلّ بيت من أبيات بعض القصائد، وفي توشيح القصيدة بقواف داخلية أو ما سمّي بالتوءم وذوات القوافي، وفي تثليث الأبيات وتنويع رويّها، وانتشار التكرير على أنحائه المختلفة وما يندرج فيه من ألوان بديعية متعدّدة – يُمَثِّل أكثرها بنًى أسلوبيَّة قَبْليّة تُفرض على القصيدة فرضًا، ولا تتشكّل على نحو تلقائي- عدا يسيرٍ منها- وفق نموٍّ القصيدة نفسِها نموًّا فنيًا ينساق لطبيعة الموقف والرؤية وسياق الحالة الشعورية. وهي، من بعد، تنطوي على مشقّة نَظْمٍ من جهة، وعلى وعي بالصنعة الفنية وإرادتها لذاتها من جهة أخرى. ومع ذلك فلم تغادر قصائد ابن دريد- خلا القصائد التعليمية المحضة- مع ما اجتواها من جهد ومشقّة، صنعةَ الشعر الفنية إلى التصنّع والتكلّف الظاهرين، أو النظم الذي يخلو من شعرية الشعر وجماليات التصوير والتعبير الفنّيّ.

وهي إلى ذلك، مؤشِّرات أسلوبيَّة تخفي وراءها منازعَ ابنِ دريد العقليةَ والمنطقية والعلمية والإبداعية المرادَ إظهارُها على نحو مباشَرٍ أو غير مباشَر. وإذا ما أضفنا إلى هذه المؤشّرات الأسلوبيَّة سائرَ المؤشّرات التي تقدم القولُ فيها، فإنّ تأويلَها المقترحَ وفق القراءةِ الراهنة، يتراءى في كونها تشكّل مظهرًا من مظاهر نسقٍ ثقافي جديد، يحاول إنشاءَ متنٍ لفحولة لغوية مشفوعة بصنعة فنّيّة ونزعة تعليميّة في قلب المتن الشعري. وقد يترجّح الظنُّ أنّ هذا المسلك اللغويَّ المُفَنَّنَ قد حقّق استقلالَه وبنيتَه الجديدة، فيما بعدُ، بتركّزه في جنس أدبي جديد، هو فنُّ المقامة التي زاوجت بين فنون البديع اللفظيِّ والمعنوي وغرائب اللغة والنزعة

التعليمية، وهو ما ألفيناه، آنفًا، حاضرًا على نحو مكثّفٍ ومقصودٍ في شعر ابنِ دريد. وقد عاضت المقامةُ عَروضَ الشعر بما انطوت عليه من عنصر الحكاية من جهة، وعنصرِ إيقاع السرد الناشئ من بثّ أنواع البديع والتسجيعات والتوازنات في نسيجه من جهة أخرى. وقد يصحُّ القولُ إنّ نصَّ المقامة غدا نصًّا سرديًّا موازيًا في شعريّته، أو إن شئت قلت: في فحولته فحولةَ النصّ الشعري. وإذا صحَّ هذا التأويلُ، فقد أسهم ابنُ دريدٍ في نشوء فنّ المقامة، ليس بتوسّط أحاديثه فحسب، ولكن بتوسّط متنه الشعريّ المحبوك بأنظمة أسلوبية من صنعة بديعية سلسة غير معقّدة، ومن نوادرِ اللغة وغرائبها وشوارد الرَّوِيّ الشعري، وهذا فضلا على المنزع التعليمي الحاضر في شعره كالمقصورة وسواها، ولعلّ تأثير هذا المتن الشعري الدريديّ في نشأة فنّ المقامة، يكون على درجة لا تقلُّ أهميةً عن تأثير أحاديثه.

المصادر والمراجع

١- **اتجاهات البحث الأسلوبي**: دراسات أسلوبية (اختيار وترجمة وإضافة) ترجمة: د. شكري محمد عيّاد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٥.

٢- **الأسلوب**: دراسة لغوية إحصائية، د. سعد مصلوح، القاهرة، ط٢، ١٩٨٤.

٣- **الأسلوب والأسلوبية**: نحو تحليل ألسني في نقد الأدب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ١٩٧٧.

٤- **تاريخ آداب العربية**، مصطفى صادق الرافعي، المطبعة التجارية، القاهرة، ١٩٥٩.

٥- **التكرير بين المثير والتأثير**، د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

٦- **خزانة الأدب وغاية الأرب**، ابن حجَّة الحموي، تقديم وتحقيق: د. محمد ناجي بن عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.

٧- **ديوان أبي بكر بن دريد**، اعتنى بجمعه وتهذيبه وتحقيق ما فيه وتصحيحه: السيد محمد بدر الدين العلوي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٦.

٨- **ديوان أبي بكر بن دريد**، تحقيق: عمر بن سالم، الدار التونسية، تونس، ١٩٧٣.

٩- **ديوان أبي العتاهية**، شرح: د. وفاء الباني قمر، دار الجيل، بيروت، ط١، ٢٠٠٣

١٠- **شرح مقامات الحريري**، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٢.

١١- **شرح مقصورة ابن دريد**، الخطيب التبريزي، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

١٢- **علم الأسلوب**: مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥.

١٣- **كتاب الأمالي**، أبو علي القالي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٠.

١٤- **كتاب الصناعتين**: الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦.

١٥- **كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠.

١٦- **الكوكب الثاقب في أخبار الشعراء وغيرهم من ذوي المناقب**، عبد القادر بن عبد الرحمن السلوي، تحقيق وتقديم وشرح: عبد الله الياسي، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، ط١، ٢٠٠٦.

١٧- **محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار في الأدبيات والنوادر والأخبار**، محيي الدين بن عربي، دار صادر، بيروت، د. ت.

١٨- **مروج الذهب ومعادن الجوهر، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي**، اعتنى بها: د. يوسف البقاعي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

١٩- **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**، د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٨٦.

٢١- **موسوعة الشعر العربي: الشعر الجاهلي**، اختارها وشرحها وقدّم لها: مطاع صفدي وإيليا حاوي. أشرف عليها: د. خليل حاوي، بيروت، ١٩٧٤.

٢٢- **نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندرس**، ترجمة: د. خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٣.

٢٣- **النقد الثقافي**: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥.