هندسة الإيقاع في شعر ابن دريد الأزدي
المربعة والمثلثة

د. حكيمة مساعد
باحث في سلك الدكتوراه
المغرب

تمهيد

عرف ابن دريد الأزدي في أوساط الدراسين بسمعته اللغوية العالية، فقد ارتبط اسمه بمعجمه الكبير جمهرة اللغة، حتى صار الناس قديما وحديثا يقولون: جمهرة ابن دريد، فهو علم كبير من أعلام اللغة، وجبل من جبال العلم، وقلما يذكر اسمه أو يرد في الدواوين والمجموعات الشعرية.

ودراستنا لابن دريد ليس هدفها ذكر المقولات التاريخية التي تؤرخ لجهوده اللغوية، ولا الرصد التاريخي لتراثه الأدبي، وإنما تأتي هذه الدراسة لتركز عدستها على النص الشعري، ذلك النص الذي أدرك تجدده الأقدمون، الذين تعلموا على يد ابن دريد، فهذا المسعودي (ت 346هـ) المؤرخ الشهير يقول: « وكان ابن دريد ممن برع في زماننا هذا في الشعر، وانتهى في اللغة، وقام مقام الخليل بن أحمد، وأورد أشياء لم توجد في كتب المتقدمين، وكان يذهب بالشعر كل مذهب، فطورا يجزل، وطورا يرق، وطورا يصبح بدويا معمقا في الفلوات وفي وصف الإبل والخيل، وطورا يصبح حضريا يصف الرياض والزهور.»[1]

كما ترجم له أبو الطيب اللغوي (ت 351هـ) في مراتب النحويين، فقال: « وبرع من أصحاب أبي حاتم أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي من أزد عمان، فهو الذي انتهى إليه علم لغة البصريين، وكان أحفظ الناس وأوسَعَهم علما وأقدرهم على شعر، وما ازدحم العلم والشعر في صدر أحد ازدحامهما في صدر خلف الأحمر، وأبي بكر بن دريد.»[2]

وتمثل هذه الأقوال، التي يذكرها كثير من النقاد الذين يشيدون بابن دريد وجهوده، إدراكا جماليا لخصوصية النص الشعري الذي كتبه ابن دريد، ومدى ما أضافه من تجديد يحسب له مقارنة بمن سبقه من الشعراء، فشعره يشكل علامة متميزة في الشعرية العربية، حيث تتشابك فيه أنساق متنوعة فكرية وجمالية تتشظى في البناء والتشكيل، وتتقاطع في المحتوى الفكري والجمالي، وقد أظهر ابن دريد كيفية الانسجام بين اللفظ والمعنى وبين الشكل والمضمون، إضافة إلى اتخاذ أشكال شعرية جديدة لم تكن معروفة من قبل.

وهذه الأشكال والفنون المخترعة عند ابن دريد لها ارتباط عضوي بالجرس الصوتي والإيقاعي، إذ أن نظمها في متنه الشعري، هو الذي يضفي على موسيقاه الشعرية نغما إيقاعيا خاصا مستمدا من الجرس الموسيقي، الشيء

الذي يتيح له مجالا مرنا في اختيار الكلمات المنشودة، لإنشاء أبنية شعرية ذات أشكال جديدة يبدعها على نحو يلزم فيه نفسه بتقييدات في المعنى والمبنى، ولا يحسن إبداعها واختراعها الا من بلغ مبلغ ابن دريد من تضلعه في علوم اللغة، وإتقانه لمذاهب الكلام. ومما يدخل ضمن هذه الأشكال المربعة والمثلثة.

أولا: المربعة

أنشأ ابن دريد الأزدي هذا النمط الشعري على شكل مربعات، حيث يتكون كل مقطع من أربعة أبيات، أي ثمانية أشطر، وجعل لكل مربّعة حرفا يلتزم به في مطلع الأبيات الأربعة من المربعة وكذا اخرها، فيما يمكن تسميته ب " القافية المعكوسة" أو " محبوك الطرفين"، وبهذا يكون للبيت الواحد رويان، أحدهما في بداية البيت والأخر في نهايته.

وتتوالى مقاطع المربعة على نظام توالي حروف المعجم العربي، فتصبح تسعة وعشرين مقطعا أي مائة وستة عشر بيتا، حيث لكل أربعة أبيات رويّ موحد، هذا فضلا عن تنوع البحور، لأن كل مقطع من المربعات نظم على بحر مختلف عن المقطع الذي يليه أو يسبقه.

وقد ذكر الدكتور أحمد درويش: « أن المربعة التي يحتفظ بها ديوان ابن دريد عمل فني هندسي محكم، لم يشع في الشعر العربي القديم، ولم يقع لأحد غير ابن دريد على هذا النمط الموسيقي، بل إن كثيرا من علماء العروض المعاصرين لم يصلوا إلى هذا الفن، ولم يصنفوه بين الإمكانيات التي عرفها الشعرالعربي كتنويع القافية، وكذلك فعل كثير من مؤرخي الأدب أمام ألوان أخرى كالمزدوجات والمخمسات والمسمطات والرباعي، وعلاقة ذلك بالمثنوي أو الدوبيت في الأدب الفارسي.»[3]

ويختلف التعريف الذي أعطاه العروضيون المحدثون للمربع عما صنعه ابن دريد في مربعته، فالدكتور إبراهيم أنيس عرف المربع بأنه: « ذلك الشعر الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها أربعة أشطر، ويراعي الشاعر في هذه الأشطر الأربعة نظاما ما للقافية، فقد تكون كلها مقفاة بقافية واحدة ووزن واحد، وذلك هو ما يسمى بالدوبيت(...) وفي بعض الأحيان نرى الشطر الثالث في هذه الأشطر الأربعة مختلف القافية.»[4]

ونستنتج من هذا التعريف أن المربع – حسب إبراهيم أنيس – هو أن يقسم الشعر قصيدته إلى أقسام، يتضمن كل قسم منها أربعة أشطر، ولها نظام خاص في قوافيها، وذلك إما أنها تشترك في قافية واحدة ووزن واحد، أو يختلف الشطر الثالث عن الأشطر الأربعة في القافية.

أما مربعة ابن دريد فتختلف تماما عن المربع الذي عرفه أنيس، فهي تتكون من مربعات، وكل مقطع من هذه المربعات يتضمن ثمانية أشطر، وأربعة أبيات تشترك في الوزن، كما تشترك الأشطر الأربعة الأخيرة من كل مقطع في

القافية، وكل بيت من الأبيات الأربعة يرسم دائرة مغلقة تبدأ وتنتهي بحرف واحد من حروف المعجم العربي، ثم تبدأ الدائرة الثانية من نفس الحرف لتعود إليه مرة أخرى.

ويمكن رسم أبيات المربعة على الشكل الآتي:

ب ـــــــــــ ب

ب ـــــــــــ ب

ب ـــــــــــ ب

ب ـــــــــــ ب

وهكذا نرى أن الأبيات الأربعة تشترك في الروي، فهو يتكرر نفسه في نهاية كل بيت من أبيات المربعة، كما تشترك أيضا في الحرف نفسه في البدايات، فحرف الروي هو الذي يتكرر أربعة مرات في بداية الأبيات، الشيء الذي يجعل المتلقي لمربعة ابن دريد يلتفت إلى هذا التشاكل الصوتي القائم ما بين البدايات والنهايات.

ونمثل لذلك بقول ابن دريد في المربعة الآتية:

بقَلْبِي لَـذْعٌ مـنْ هَـــوَاكَ مُبَـــرَّحٌ نَعَمْ دَامَ ذَاكَ اللّذْعُ مَا عشْتَ لِلْقَلْبِ

بِكَ اسْتحْسَنَتَ نَفْسِي الصَّبَابَةَ والصِّبَا وقَدْ كُنْتُ قَبْلَ اليَوْمِ أزْرِي علَى الصَّبِّ

بَذَلْتُ لَهُ الدَّمْعَ الَّـذي كُـنْتُ صَائِنًا لأَدْنَـاهُ إلَّا في الجَلِيلِ مِـنَ الخَـطْـبِ

بُلِيتُ بِبَعْضِ الحُبِّ والحُبُّ مَوْعِدِي مُجَاوَرَةً بَعْـدَ المَنِيَّـةِ فِي التُّـرْبِ[5]

والملاحظ أن حرف الباء يتكرر ثماني مرات، أربع مرات في بدايات كل بيت شعري من المربعة، وأربع مرات في نهاياتها، وهذا التكرار ببداية كل بيت وكذا آخره، يخلق نوعا من الجرس الموسيقي والتزامن الصوتي بين حرف الباء في البداية، وحرف الباء في النهاية، جرسا يلتفت إليه عند استحضار الصوت المكرر " الباء".

وعندما نتأمل المربعة أعلاه نمزج شعوريا وفكريا بين البدايات والنهايات، فالبيت الأول يبدأ بالقلب وينتهي بالقلب، لتأتي الأبيات الثلاثة التي تليه بخطاب شعوري نابع من القلب، وهو خطاب موجه للآخر القاطن في قلب الشاعر:(بك – الصبابة – الصبا – الحب...)، فهذه الباءات المكررة في بدايات المقطع ونهاياته، والمكررة أيضا – الباء – في العديد من الكلمات التي تتضمنها المربعة، أحدثت توافقا صوتيا بين الأبيات الأربعة يستمر على امتدادها، مما يزيد الموسيقى الداخلية للمقطع قوة وتأثيرا، جعلها تدور في محور صوتي متناغم.

إنه عمل فني هندسي محكم، عمل فيه ابن دريد على اختيار وتنضيد حروف المعجم بدقة، وتوزيعها على بدايات الأبيات ونهايتها، ليتناسب ذلك مع الحالة الشعورية للشاعر، وقد نتج عن هذه الهندسة البديعة لأصوات البدايات والنهايات موسيقى تحرك القصيدة، ذلك أن المعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة، إنما هوحصيلة بناء الأصوات.

والمتأمل لهذه المربعات يلاحظ أن موضوعها يدور حول غرض واحد، وهو الغزل، لكن أقسامها تتميز باستقلال الفكرة، فكل قسم له فكرة يعبر عنها، تختلف عن الفكرة التي تأتي في القسم التالي وهكذا، ولكن الخيط الشعوري الذي يربط بين الأقسام جميعها هو خيط شعوري واحد، أي أن كل المقاطع توحدها علاقة موضوعية من خلال اتباع هندسة بنائية محكمة.

وهذا التنوع في أفكار المقاطع يظهر براعة ابن دريد الأزدي وتفوقه، الشيء الذي أبان عن قدرة عالية في تطويع اللغة للتجديد في شكل القصيدة العباسية، وربما كان الشاعر من الرواد الذين حاولوا شق الطريق لمن جاء بعده في إلزام نفسه بما يلزم، ويظهر ذلك جليا في تقسيمه لمقاطع المربعة إلى أربعة أبيات تنتهي بحرف هجائي من حروف العربية، وتبدأ بالحرف نفسه، فالمقطع الأول من المربعة يتكون من أربعة أبيات تبدأ جميعها بالهمزة، وتنتهي بالهمزة، والمقطع الخامس تبتدئ أبياته بالجيم وتنتهي بالجيم، وهكذا إلى نهاية المربعة بحرف الياء، وفيمايلي مثال على صحة ذلك: يقول ابن دريد في المقطع الأول: (من الكامل)

أَبْقَيْتَ لِي سَقَمًا يُمَازِجُ عَبْرَتِي مَنْ ذَا يَلَذُّ مَعَ السَّقَامِ لِقَاء

أَشْمَتَّ بِي الأَعْدَاء حِينَ هَجَرْتَنِي حَاشَاكَ مِمَّا يُشْمِتُ الأَعْتدَاء

أَبْكَيْتَنِي حَتَّى ظَنَنْتُ بِأَنَّنِي سَيَصِيرُ عُمْرِي مَا حَيِيتُ بُكَاء

أُخْفِي وأُعْلِنُ باضْطِرَارٍ إِنَّنِي لاَ أَسْتَطِيعُ لِمَا أُجِنُّ خَفَاء[6]

ويقول في المقطع الخامس: (من الطويل)

جَرِيءٌ عَلَى قَتْلِ النُّفُوسِ وَإِنَّهُ لَيَجْزَعُ مِنْ لَبْسِ الحَرِيرِ وَيَهْرَجُ

جَرَى خَاطِرٌ بِالوَهْمِ يَوْمًا بِحُبِّهِ فَظَلَّ لِوَهْمِي خَدُّهُ يَتَضَرَّجُ

جَمَالٌ يُغَضُّ الطَّرْفُ عَنْهُ جَلاَلَةً وَفِعْلٌ مِنَ البَيْنِ المشَتِّتِ أَسْمَجُ

جَلاَ وَجْهَهُ لِلَّيْلِ فِي غَسَقِ الدُّجَى فَتَابَ عَنِ الإِصْبَاحِ وَاللَّيْلُ أَدْعَجُ[7]

ويقول في المقطع الثامن من مربعته: (من الطويل)

دَعَا دَمْعَةَ الشَّوْقِ المبَرِّحِ دَعْوَةً فَـأَقْبَلَ لاَ يَـلْوِي وَلاَ يَتَرَدَّدُ

دُمُوعٌ هِيَ المَاءُ الزُّلاَلُ وَتَـحْتَـهُ تَـضَرَّمَ وَجْدٌ جَـمْرُهُ يَتَـوَقَّـدُ

دَوَاءُ فُؤَادٍ – أَنْتَ أَعْظَمُ دَائِهِ – لِـقَـاؤُكَ وَالعُـذَّالُ عَنِّي رُقَّدُ

دَنَوْتُ فَكَافَ بِالدُّنُوِّ تَبَاعُدًا فَحَتَّى مَتَى أَدْنُو إِلَيْهِ وَيَبْعَدُ[8]

ففي المقطع الأول الذي تبتدئ أبياته بالهمزة، وتنتهي بالهمزة، يتحدّث ابن دريد عن الأثر النفسي الذي تركه هجران المحبوب في نفسه، من سقم وبكاء، حتى حسب أن عمره كله سيصير بكاء، وفي المقطع الذي يبدأ أبياته بالجيم وينهيها بالجيم يصف المحبوبة وجمالها الفاتن الذي ينوب عن الإصباح، أما المقطع الذي يبدأه بالدال وينهيه بها، فيعبر ابن دريد عن الاشتياق واللوعة والرغبة في لقاء الحبيب.

وهكذا يتبين أن الموضوع واحد – وهو الغزل – والفكرة تختلف من مقطع إلى آخر، ويسير الشاعر على هذا النهج حتى ينهي مربعته بآخر حرف من حروف المعجم العربي وهو " الياء "، الشيء الذي يوضح النّفس الطويل للشاعر الذي أفرغ فيه أفكاره ومعانيه.

والملاحظ أن هذه المربعات لم تأت بخطاب واحد، بل نوّع ابن دريد في الخطاب بين ضمير المتكلم الذي كتب به خمسة مقاطع، وضمير المخاطب الذي يشمل عشرة مقاطع، إضافة إلى ضمير الغائب الذي كتب به أربعة عشر مقطعا، وفي مايلي مثال لكل خطاب:

يقول ابن دريد في القسم الثالث من مربعته: (من الوافر)

تَمَـنَّيْـتُ المَـنِيَّةَ يَـوْمَ قَـالُـوا غَـدًا مَجْمُوعُ شَمْلِكُمُ شَتِيتُ

تَعِيشُ صَبَابَتِي وَيَمُوتُ صَبْرِي وَنَفْسِي لاَ تَعِيشُ وَلاَ تَمُوتُ

تَرَاءَى لِي الأَسَى فَصَدَفْتُ عَنْهُ فَقَالَ إِلَيْكَ إِنَّـكَ لاَ تَفُـوتُ

تَكَلَّمَ مَـاءُ عَـيْنِي عَـنْ فُـؤَادِي وَقَلْبِي مِنْ سَجِيَّتِهِ السُّكُوتُ[9]

وهذا التنوع في الأفكار، وكذا التنوع في ضمائر الخطاب له أثره على مستوى تلقي المربعة، وكذلك على مستوى كتابتها، فعلى مستوى تلقيها فإن القارئ لا يشعر بالملل أو الرتابة، ودائما ما يكون ذهنه وتركيزه في حالة التفات كامل لأفكار ومعاني المربعة، وذاكرته في حالة نشاط دائم مع كل مقطع يحمل خطابا جديدا.

أما على مستوى الكتابة فيتاح للشاعر أن يقدّم تصورات متعددة ومختلفة عبر نصه الشعري، كما يتاح له كذلك التحكم فيه.

فضلا عن هذا التنوع في الخطاب، هناك تنوع في البحور، لأن المربعات نظمت على أبحر مختلفة، فابن دريد ألزم نفسه التحرّر من قيود البحر الموحد، فكل مقطع من المربعة نظمه على بحر مغاير للمقاطع الأخرى، وإن المتتبع لبحور القصيدة يلحظ أنها نظمت على سبعة بحور: الطويل، والكامل، والوافر، والخفيف، والمتقارب، والرّجز، والمنسرح، ولربما أسهم هذا التنوع في تطوير بنية القصيدة العباسية من ناحية الشكل، لا سيما أن ثمة تحررا آخر هو التنوع الذي جاء منسجما مع الحرف الأول لكل مقطع.

وهذا التحرر من قيود البحر الواحد أعطى للمربعة بعدا تجديديا في شكل القصيدة العباسية، وذلك ليتناسب مع معطيات الحضارة الجديدة، ويواكب تقدّمها وتطوّرها، كما عمل الشاعر على التناوب الشكلي بين البحور، يختلف توزيعها على المقاطع، ويمكن حصر ذلك على الشكل الآتي مرتبة ترتيبا تنازليا:

البحر	عدد المقاطع
– الطويل	تسعة مقاطع
– الكامل	سبعة مقاطع
– الخفيف	سبعة مقاطع
– المتقارب	ثلاثة مقاطع
– الوافر	مقطعان
– الرجز	مقطع واحد
– المنسرح	مقطع واحد

ومن خلال هذه الإحصائية نلاحظ أن بحر الطويل يتفوق على سائر البحور الأخرى، وهذه ظاهرة موجودة ومنتشرة في الشعر العربي عموما من ناحية، ومن ناحية أخرى لعل الشاعر وجد فيه من المساحات ما يستطيع من خلالها إيضاح مكنوناته، لا سيما في الغزل، إذ يعطي البحر الطويل للشاعر القدرة على بسط مشاعره وإخراجها.

وتجدر الإشارة أن هذا التنويع في البحور يتيح للمربعة حرية أوسع في حركتها الإيقاعية لتصبح أكثر قدرة على التحرك في مجال موسيقي أوسع، ويساعدها على الانعتاق من رتابة البحر الواحد وركوده إلى التعبير عن مدى أشمل من خلال تناغم موسيقى هذه البحور المتنوعة[10].

وعلى الرغم من تعدد البحور في المربعة إلا أن أبياتها مترابطة مع بعضها البعض بطريقة سلسة وجميلة، سواء في الأفكار، أو المعاني، أو العاطفة.

وهناك خاصية أخرى في المربعة تدعم خاصية تعدد البحور، ويتعلق الأمر بالقافية والروي، فقد لاحظنا من خلال تتبع كيفية توزيعهما على المقاطع أنهما مختلفان، الشيء الذي أضفى حركية إيقاعية جديدة تتمثل في كون كل مقطع من المربعة يخضع لقافية مغايرة للمقطع الذي يليه أو يسبقه، أي أن نسقا إيقاعيا يحكم كل أربعة أبيات من أبيات المربعة مع بعضها البعض، وهذا ساهم في تنويع حركية الإيقاع.

ونمثل لذلك فنورد مقاطع من مربعات ابن دريد الأزدي، حتى يتضح الفرق والتنوع في القوافي، يقول ابن دريد:(من الكامل)

كُنْ كَيْفَ شِئتَ فَإِنَّنِي لكَ وَامِـقٌ أنْـتَ المِلِيكُ وقَلْـبِي المِمْـلُوكُ

كَمْ لَيْلَـةٍ قَـاسَـيْتُهَا بسُـهَـادِهَا والقَلْبُ تَحْتَ لَظَى الْهَوَى مَسْبُوكُ

كَـبِدٌ تَـذُوبُ ومُقْـلَـةٌ مَوْقُـوفَـةٌ دَرَجَ السُّهَـادُ وَدَمْـعُـهَا مَسْفُـوكُ

كَيْفَ التَّخَلُّصُ مِنْ مُقارَنَةِ الهوَى وَالجِسْـمُ مُـلْتَبِسٌ بِـهِ مَـنْهُـوكُ[11]

ويقول أيضا: (من الطويل)

لَـكَ العهْدُ عَهْدُ اللهِ ألَا يزَالُ لِي بِذِكْراكِ أوْ ألْقَى المَنِيَّةَ شَاغِلُ

لِقَلْبِي مِنْ ذِكْرَاكِ فِي كُلِّ خَطْرَةٍ تَلَهُّبُ شَوْقٍ إنْ عَدَا لِيَ قَاتِلُ

لَبِسْتُ نُحُولًا لوْ تَلَبَّسَ بالصَّفَا لأَصْبَحَ منْهُ صَلْدُهُ وَهْوَ نَاحِلُ

لَعَـلَّكَ إنْ أمْسَيتَ رَهْـنَ حفِيرَةٍ تَقُولِينَ جَادَتْهُ الغُيُوثُ الهَوَاطِلُ[12]

ونلاحظ من خلال هاذين المقطعين ما يلي:

_ أولا: هناك قافية ثابتة تجمع بين الأبيات الأربعة، وتتردد في كل مقطع على حدة.

_ ثانيا: هناك قافية متنوعة ومختلفة ومتحولة تتغير من مقطع إلى آخر، وتتحدد دائما في الأبيات الأربعة من كل مقطع، وبهذا فكل مقطع قافيته موحدة، بينما باقي مقاطع المربعات قافيتها متنوعة ومختلفة، أي كل مقطع يختلف عن الأخر من حيث قافيته.

_ ثالثا: أن لكل مقطع من المقطعين المستشهد بهما روي موحد، فالمقطع الأول رويه الكاف، بينما المقطع الثاني رويه اللام، وهذا الأمر ينطبق على مربعات القصيدة بأكملها، فقد بنيت على تسعة وعشرين رويا، أي على عدد حروف المعجم، وحرف الروي هو الذي يبتدئ به الشاعر وينهي به كل بيت من الأبيات الأربعة، الشيء الذي خلق إيقاعا وتجانسا صوتيا ما بين بدايات الأبيات ونهايتها.

وعلى الرغم من اختلاف البحور والقوافي والأرواء، فإن هذه المربعات نظمت على نسق قصيدة واحدة موضوعها غزلي في الحب، كما أن هذا الاختلاف والتنويع أعطى للمربعة هندسة إيقاعية فريدة ميزتها عن باقي قصائد العصر العباسي.

وإضافة إلى تتبع تنوع البحور والقوافي والأرواء، وطريقة ابن دريد في هندستها، سنحاول الوقوف أيضا عند بعض المقاطع الشعرية في مربعته لرصد كل أشكال التكرارات الصوتية على المستوى الإيقاعي، حيث سيكون التواتر الإيقاعي المرشد الوحيد إلى الغنى الفني لهذه التكرارات، وذلك من خلال شدة ارتباطها بنفسية المبدع واكتشاف أسرارها، فهي " ليست صيغا تالية يؤتى بها للتزيين والتحسين، وإنما جوهرية في لغة الشاعر لا تتحقق المادة الشعرية إلا بها"[13].

وتأتي ظاهرة التكرار الهندسي الترنمي في مقدمة هذه التكرارات، وهو على مستويين استهلالي وختامي، حيث يقف الشاعر في كل مقطع من المربعة فيكرر في بدايات الأبيات الأربعة ونهاياتها حرفا من حروف المعجم العربي حتى يزيد موسيقاه وإيقاعه قوة وتأثيرا.

وتكرار حروف المعجم العربي في البدايات والنهايات أمر مثير للانتباه، ويستدعي الاهتمام بالشيء المكرر، كما يحقّق تفاعلا عاطفيا وشعوريا وإيقاعيا مع المتلقي، ويعكس لواعج الشاعر وهمومه الصادقة، فكل تكرار له مثيرات ترنمية تتعاضد مع الدلالات التي يريد الشاعر التعبير عنها، ومن ذلك قوله في المقطع الثالث: (من الوافر)

تَـمَـنَّـيْـتُ المنِيّـةَ يَـوْمَ قَـالُوا غَدًا مَجْمُوعُ شَـمْلِكُمْ شَتِيتُ

تعِيشُ صَبَابَتِي ويَمُوتُ صبْرِي ونَفْسِي لَا تَعِيشُ ولَا تَمُـوتُ

تَرَاءَى لِي الأَسَى فَصَدَفْتُ عنْهُ فَقَالَ إليْكَ إنَّكَ لَا تَفُوتُ

تَكَلَّمَ مَاءُ عيْنِي عَنْ فُؤَادِي وقَلْبِي منْ سجِيَّتِهِ السُّكُوتُ[14]

فهذه التاءات المكررة في بداية الأبيات الأربعة ونهايتها أغنت عاطفة الشاعر ورفعت درجة تأثيرها، كما كشفت حركة التردد الصوتي، الشيء الذي زاد وأضاف للمربعة جمالا وائتلافا نسقيا، فهو أسلوب تعبيري يصور انفعالات النفس وخلجاتها، لاتصاله الوثيق بالوجدان.

ومما يزيد في جمالية موسيقى مقطع التاء تتابع هذا الحرف المعجمي وتكراره في الأفعال والأسماء التالية (تعيش، صبابتي، تموت، تراءى، صدفت، تفوت، تكلّم، سجيته، السكوت) حتى إنه ليصور لنا عن طريق توالي حرف التاء دوام حزن الشاعر واستمراريته وتجدّده في كل حين.

ومن أمثلة التكرار الهندسي الترنمي قول ابن دريد في المقطع السادس من مربعته: (من الطويل)،

حَمَاهُ الكَرَى طَيْفٌ يَهُمُّ بِجَفْنِهِ ويبْعَثُ مَاءَ العَيْنِ فهْوَ سَفُوحُ

حَرَامٌ عَلَى عَيْنٍ يُسَامِرُهَا البُكَا وَجَفْنٍ رَمَاهُ الوجْدُ فَهْو قرِيحُ

حَرَامٌ علَى مَاءِ السُّلُوِّ وللهَوَى خَوَاطِرُ تَغْدُو نحْوَهُ وتَرُوحُ

حَوَى غايَةَ البَلْوَى فُؤادٌ معَذَّبٌ طَوَى عنْهُ صَدٌّ حُبّه ونُزُوحُ[15]

نلاحظ أن حرف الحاء قد تكرر تسع مرات، وهو من الأصوات المهموسة، فتولدت عنه موسيقى عذبة رقيقة تلائم مضمون الكلام، حيث" يتصف صوت هذا الحرف بأنه أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته، ليتحوّل مثل هذا الصوت مع البحّة الحائية في طبقاته العليا إلى ذوب من الأحاسيس وعصارة من عواطف الحب والحنين والأشواق"[16]، فابن دريد يظهر عن طريق استخدامه لهذا الحرف أسفه وحزنه اتجاه ما يقاسيه من ظلم الحبيبة له.

ويعكس هذا التكرار الهندسي لحروف المعجم ما بين بدايات المقاطع ونهاياتها درجة فائقة من الائتلاف والتناغم الإيقاعي، باعثا فيها صدى إيقاعيا مثيرا يدفع الحركة التعبيرية إلى الأمام بتضافر نسقي ائتلافي في النص الشعري[17]، الشيء الذي أخرج المربعة من التقليد إلى الظرافة والبراعة الفنية، كما ساهم في خلق أجواء موسقة تدفع القارئ إلى التمتع بالقصيدة وتبعدها عن الملل والرتابة.

ولا يكتفي ابن دريد في مربعته بتكرار الحروف فقط، بل يضم إليه نمطا آخر من التكرار اللفظي يسمى التصدير، وهو أن يكرر الشاعر لفظين " يكون أحدهما في آخر البيت والأخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو في صدر الثاني"[18].

ومعنى هذا أن الأساس في تحديد ظاهرة التصدير ليس في اتفاق المعنى أو اختلافه بين الكلمتين المكررتين، ولكن في الموقع الذي تحتله الكلمتان في البيت، إذ إن الكلمة الثانية تكون دائما في موقع القافية، ومن صور ذلك في مربعة ابن دريد قوله: (من الطويل)

بِقَلبِي لَذْعٌ مِنْ هَوَاكَ مُبَرِّحٌ نَعَمْ دَامَ ذاكَ اللَّذْعُ مَا عشْتَ للقَلْبِ[19]

نلاحظ أن التصدير في هذا البيت يقوم على تكرير كلمة " القلب" بمعنى واحد مرة في بداية الشطر الأول، ومرة أخرى في نهاية الشطر الثاني غير أن موضع الاختلاف بينهما متعلق بالعلاقات الإسنادية، فالقلب الأولى مرتبطة ب " اللذع" في الشطر الأول، في حين أن " القلب" الثانية مرتبطة ب " عشت"، فالفرق بين القلب الأولى والقلب الثانية هو الفرق الموجود بين الألم (اللذع) والعيش.

ومن التصدير أيضا قوله: (من المتقارب)

ينَامُ الخَلِيُّ ومَا للشَّجِيِّ رُقَادٌ إذَا طَالَ نوْمُ الخَلِيِّ[20]

ونستنتج أن ظاهرة التصدير لا تقتصر على تعزيز الجانب الصوتي في الشعر، بل إنها تسهم في إنتاج الدلالة وإبرازها عبر تحقيق الترابط والتلازم بين صدر البيت وعجزه.

وإلى جانب التكرار اللفظي يرد التكرار الصّوتي الذي يعتمد على وزن الكلمات فقط، كقول ابن دريد: (من الكامل)

كُنْ كَيْفَ شِئتَ فَإِنَّنِي لكَ وَامِـقٌ أنْـتَ المِلِيكُ وقَلْـبِي المَمْـلُوكُ

كَمْ لَيْلَـةٍ قَـاسَـيْتُهَا بسُـهَـادِهَا والقَلْبُ تَحْتَ لَظَى الْهَوَى مَسْبُوكُ

كَـبِدٌ تَـذُوبُ ومُقْـلَةٌ مَوْقُـوفَـةٌ دَرَجَ السُّهَـادُ وَدَمْـعُـهَا مَسْفُـوكُ

كَيْفَ التَّخَلُّصُ مِنْ مُقارَنَةِ الهَوَى وَالجِسْـمُ مُـلْتَبِسٌ بِـهِ مَـنْهُـوكُ[21]

ولاستكمال هندسة مربعته اتخذ ابن دريد من بنية الطباق البنية الأساس لها، بل إن الطباق هو بؤرة المربعة ونواتها، على نحو ما نرى في الأبيات الثلاثة الآتية:

دَنَوْتُ فكَافَ بالـدُّنُـوِّ تبَـاعُـدًا فحَتَّى متَى أدْنُو إليْهِ ويبْعُـدُ[22] (من الطويل)

زعمُوا أنَّ مـنْ يُـحِـبُّ ذلِـيـلُ فكَذَا كلُّ مَنْ يحِـبُّ عَـزِيـزُ[23] (من الخفيف)

كُنْ كيْفَ شِئْتَ فإنَّنِي لَكَ وامِقٌ أنتَ المليكُ وقلْبِي المَمْلُوكُ[24] (من الكامل)

وهكذا تقوم بنية المربعة على مفارقة تصويرية كبرى تظهر فيها صورة الحبيبة المالكة لقلب الشاعر رغم بعدها عنه، وصورة الشاعر المعذب المملوك، والوامق لحبيبته.

وإلى جانب الطباق نجد الجناس الذي أكثر ابن دريد في استعماله، ويأتي جناس الاشتقاق في الصدارة، وهو أهم لون بديعي يعتمد على الجرس الموسيقي ويؤدي وظيفته الصوتية في غير إسراف أو مبالغة أو تكلّف، وغالبا ما يكون مأخوذا من الفعل أو المصدر، ويظهر في مثل قوله: (من الكامل)

أبْكَيْتَنِي حَتَّى ظَنَنْتُ بأنَّنِي سَيَصِيرُ عُمْرِي مَا حَيِيتُ بُكَاءُ

أُخْفِي وأُعْلِنُ باضْطِرارٍ إنَّنِي لا أسْتَطِيعُ لِما أُجِنُّ خَـفَـاءُ[25]

يظهر التجانس اللفظي في هاذين البيتين من خلال المزاوجة بين الفعل " أبكيتني" والاسم " بكاء" في البيت الأول وبين " أخفي" و " خفاء" في البيت الثاني، فالشاعر أتى بلفظة " أبكيتني" لمجانستها ل " بكاء"، وب " أخفي" لمجانستها ل "خفاء"، وذلك لإبراز مهارته الشعرية عبر التنويع من استعمال التجانس الصوتي الذي أضفى على البيتين شعرية خاصة.

ثانيا: المثلثة

المثلثة[26] قصيدة شعرية تقوم على مجموعة من المقاطع، وكل مقطع منها يتكون من ثلاثة أشطر تقوم على قافية موحدة فيما بينها، ومن حيث القافية يستقل كل مقطع عما يسبقه وما يلحقه.

وتعتبر المثلثة ظاهرة إيقاعية جديدة أدخلها ابن دريد على الأرجوزة، تتميز بتنوع إيقاعي يتنوع بتنوع القوافي من جهة، وبخرق نظام البيت الشعري العمودي الذي يتكون من شطرين متناظرين، ليتحول إلى ثلاثة أشطر في المثلثة كلها من جهة ثانية.

إنها مثلثات تنتظم في بنية إيقاعية هندسية دقيقة، ويقوم فيها ابن دريد بتوزيع الأشطر الثلاثة توزيعا محكما قائما على قافية موحدة فيما بينها في المقطع الواحد.

ومن ذلك قوله:

مَا طَابَ فَرْعٌ لَا يَطِيبُ أَصْلُهُ حِـمَى مُـؤَاخَاةِ اللَّـئِيمِ فِعْلُهُ

وكُلُّ منْ وَاخَى لَئِيمًا مِثْلُهُ[27]

وهكذا يمضي في مثلثته الفريدة إلى أن يختمها بقوله:

إنَّكَ مَرْبُوبٌ مَدِينٌ تُسْأَلُ والدَّهْرُ عنْ ذِي غَفْلَةٍ لا يَغْفَلُ

حتَّى يَجِيءَ يوْمُهُ المؤَجَّلُ[28]

وعمل ابن دريد على تنضيد هذه المثلثات وتنظيمها، بالإضافة إلى تنويع رويّها، وجعل أشطرها الثلاثة موحدة في قافية واحدة، الشيء الذي يكشف عن مشقة نظم من جهة، وعلى وعي بالجرس الإيقاعي وإرادته لذاته من جهة ثانية، فجعل مثلثته تقرأ أكثر مما تسمع، ويلتفت إلى شكلها التفاتة موازية لأفكارها ومضامينها.

وقد اتخذ ابن دريد في مثلثته الحكمة موضوعا لها، واستمر على هذه الحكم في واحد وثلاثين مقطعا، كل مقطع يعبر عن حكمة مستقلة بمعناها، أنشأها الشاعر من عصارة العقل الذي أمده معين التجارب، وفي نفس شعري صاف يصوّر ثقافة ابن دريد، وخلاصة تجاربه في الحياة، حيث نجده في المقطع الرابع والعشرين يقول:

رأيْتُ غِبَّ الصَّبْرِ ممَّا يُحْمَدُ وإنَّمَا النَّفْسُ كمَا تَعَوَّدُ

وشَرُّ مَا يُطْلَبُ مَا لَا يُوجَدُ[29]

يتحدث الشاعر عن عاقبة الصبر، وما يأتي بعد تحمله، فالنفس إن عودتها على الصبر يأتيها ما يحمد عاقبته، أما إن عوّدتها على طلب ما لا يوجد فتوقع الندم والشر، وتلك عاقبة الذين يطلبون ما ليس لهم.

وفي المقطع الواحد والعشرين يقول:

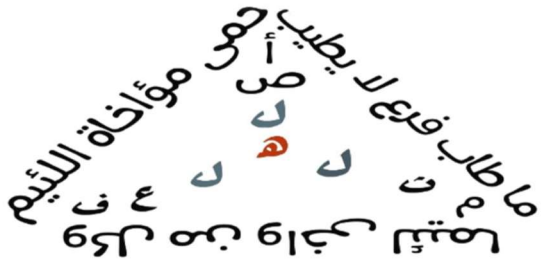
جَوَابُ سُوءِ المْنطِقِ السُّكُوتُ قدْ أفلَحَ المتَّئِدُ الصَّمُوتُ

ما حُمَّ مِنْ رزْقِكَ لَا يفُوتُ[30]

حيث يبين ابن دريد أن خير جواب لسوء الفهم أو الجاهل هو الصمت، ففيه فلاح ونجاة، ليختم مقطعه بشطر ثالث يوضح فيه أن ما قدر لك من قضاء فلن يتعداك.

وهكذا يمضي ابن دريد في مثلثته مسترسلا في حكمه التي تفصح عن مكنون تجاربه في الحياة، ومعرفته الحكيمة بصروفها، فقصيدته على العموم فيها حكمة رجل خبر الحياة وجرّبها وعرف حلوها ومرّها، وفقه ما للمرء وما عليه.

ويبدو من ناحية التشكيل البصري أن ابن دريد جعل مثلثه على صورة مثلث، نورده على الشكل الآتي:



ويمثل هذا المثلث علامة لبناء التشكيل الهندسي البصري، إذ يعتمد حرف اللام والهاء مرتكز وأساس التشكيل في المثلث، حيث يتردد حرف اللام والهاء في آخر كل شطر شعري من الأشطر الثلاثة، الأمر الذي ساهم في تشكيل أيقون[31] المثلث.

وهذا التشكيل الهندسي، جعل المثلثة تزخر بإيقاع تشكيلي غني وفريد، فسح للقصيدة العربية في العصر العباسي الخوض في مغامرة التجديد على يد الشاعر ابن دريد، وإن ظلت المثلثة مشدودة إلى معايير ومقاييس الوزن الخليلي (وزن الرجز)، كما أن هذا التشكيل البصري يزخر بحمولة دلالية واسعة، تستدعي قارئا يجيد ربط البصري بالنصي.

إنه تشكيل وتنوع إيقاعي جديد يعتبر من المخترعات المبكرة لابن دريد في تاريخ الشعر العربي، اختراع أدخله الشاعر على الأرجوزة يتنوع بتنوع القوافي من ناحية، وبخرق بنية البيت الشعري التقليدي المبنية على نظام الشطرين المتناظرين، ليتحول إلى ثلاثة أشطر في المثلثة كلها من ناحية ثانية، وبالتقفية الدّاخلية الموحدة بين الأشطر الثلاثة في المقطع الواحد من ناحية ثالثة.

ومعنى هذا أن القصيدة في المثلثة لم تعد تتكون كما في القصيدة الكلاسيكية القديمة من شطرين متناظرين، وإنما أصبحت تتكون من ثلاثة أشطر متراكمة دلاليا وإيقاعيا، وهو أمر يجعل إيقاع المثلثة يتضاعف كميا، ولو على سبيل تكرار التوليفة الإيقاعية عينها لوزن الرجز، فنراه – حسب تصورنا– يشغل فضاء آخر جديدا بدلا من الفضاء التقليدي، ولتبيان ذلك التراكم الكمي، نقترح بسطه وكتابته بشكل يعكس امتداده الأفقي والعمودي في الآن نفسه، ونمثل له بالمقطع الآتي من مثلثة ابن دريد الأزدي، يقول:

الصَّمْتُ إنْ ضَاقَ الْكَلَامُ أَوْسَعُ لِكُلِّ جَنْبٍ ذَاتَ يَومٍ مصْرَعُ

كَمْ جَامِعٍ لغَيْرِهِ مَا يَجْمَعُ[32]

اصصمت إن ضاق لكلا مأوسعو لكلل جن بنذات يو منمصرعو

مستفعلن مستفعلن متَفعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن

كم جامعن لغيرهي ما يجمعو

مستفعلن متفعلن مستفعلن

توحي الأشطر إلى أن البيت الواحد يتحول من شطرين إلى ثلاثة أشطر، فيتنامى النص عموديا وأفقيا، ويتضاعف وزن الرجز في البيت ليتكون من تسع تفعيلات بدل ستّ، وهذا في الواقع خرق وانزياح إيقاعي جعل للمثلثة هندسة إيقاعية فريدة ومحكمة.

خاتمة

رأينا أن ابن دريد تفرّد في نظم المربعة والمثلثة، وهما عمل هندسي محكم لم يشع في الشعر العربي القديم، ولم يُعرف لأحد من الشعراء غير ابن دريد هذا الضرب من ضروب النظم المتسم بموسيقى خاصة.

وقد عمل في المربعة على حبك أطرافها، وتنظيمها وتقسيمها إلى مربعات، حيث جعل لكل مقطع حرفا يلتزم به في مطلع الأبيات من المربعة وكذا آخرها، وكأن القصد من ذلك إشاعة التناغم الصوتي لأجراس حروف المعجم العربي.

أما المثلثة فقد اختار عالم الحكمة مصوغا في قالب موسيقي طريف، يعتمد على تثليث الأشطر وتنويع قافيتها، للخروج من رتابة ثنائية الشطر في القصيدة العربية التقليدية، وكذلك من رتابة القافية الموحدة.

هذه إذن قراءة تحليلية مختزلة لبعض الأشكال التجديدية التي أتى بها ابن دريد الأزْدي في شعره، وما قدمناه من تأويل لا يعني بالضرورة أنه القراءة الواحدة والوحيدة لهذه الأشكال، بل مجرد قراءة من القراءات، وشكل من أشكال إنتاج بعض من المعاني المحتملة.

ويبقى غرضنا هو أن نصنف هذه الأشكال ونبرز شعريتها وطريقة هندستها، ودورها في تطوير شكل القصيدة العربية العباسية خلال لحظة من لحظاتها التاريخية.

الهوامش:

1. المسعودي: مروج الذهب، شرح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986، ج4، ص 32.
2. أبو الطيب اللغوي: مراتب النحويين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط2، 1974، ص135.
3. أحمد درويش: ابن دريد رائد فن القصة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، 2003، ص 87.
4. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص281-282.
5. ابن دريد: ديوانه، دراسة وتحقيق: عمر ابن سالم، الدار التونسية للنشر، تونس، 1973.
6. ابن دريد: ديوانه، ص: 41.
7. ابن دريد: ديوانه، ص: 42.

8. نفسه، ص: 43.

9. نفسه، ص: 42.

10. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 102.

11. ابن دريد: ديوانه، ص 46- 47.

12. ابن دريد: ديوانه، ص 47.

13. لطفي عبدالبديع: التركيب اللغوي للأدب، ص: 92.

14. ابن دريد : ديوانه، ص 41- 42.

15. ابن دريد : ديوانه، ص 42.

16. عباس حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص: 178.

17. شرتح عصام: موحيات الخطاب الشعري – دراسة في شعر يحي السماوي، ط1، دمشق، دار الينابيع، 2011، ص: 161.

18. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، 1966، ص 543.

19. ابن دريد: ديوانه، ص 41.

20. ابن دريد: ديوانه، ص 48.

21. ابن دريد: ديوانه، ص 46- 47.

22. ابن دريد: ديوانه، ص 43.

23. ابن دريد: ديوانه، ص 43.

24. ابن دريد: ديوانه، ص 46.

25. ابن دريد: ديوانه، ص 41.

26. وردت هذه المثلثة في كتاب : " الكوكب الثاقب في أخبار الشعراء وغيرهم من ذوي المناقب" لعبد القادر السلوي الفاسي مخ . دار الكتب الوطنية التونسية رقم : 2968 الورقتين: 80- 91.

27. ابن دريد: ديوانه، ص 25.

28. ابن دريد : ديوانه، ص29.

29. ابن دريد: ديوانه، ص 28.

30. ابن دريد: ديوانه، ص 28.

31. الأيقون علامة تحيل على الموضوع الذي تعنيه ببساطة بفضل الخصائص التي تمتلكها. ينظر الشكل والخطاب، لمحمد الماكري: ص 48.

32. ابن دريد: ديوانه، ص 27.