طبع بمساهمة كريمة من معالي الدكتور مانع سعيد العتيبة

المستشار الخاص لصاحب السمو رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة

شغف المعرفة

تكريما للأستاذ الدكتور محمد العلمي

كتاب جماعي

تنسيق الدكتور عبد الله بنصر العلوي

الكتاب: شغف المعرفة: تكريما للأستاذ الدكتور محمد العلمي

كتاب جماعي

تنسيق: الدكتور عبد الله بنصر العلوي

منشورات: المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية / كلية الآداب والعلوم الإنسانية /ظهر المهراز /فاس

سنة الطبع:

*** رقم الإيداع القانوني: 2019MO1005**

*** ردمك: 978-9920-9518-6-9**

*** جميع حقوق الطبع محفوظة**

*** طبع وتصميم: مطبعة آنفو –برانت، 12 شارع القادسية – الليدو – فاس**

*** الهاتف: 06.61.20.16.41/05.35.64.17.26/ الفاكس 05.35.65.72.47**

***البريد الإلكتروني: infoprintfes@gmail.com**

بسم الله الرحمن الرحيم

الفهرس

تقديم الدكتور عبد الله بنصر العلوي 11

سيرة الأستاذ الدكتور محمد العلمي 17

عتبات
الأستاذ الدكتور محمد العلمي 21

العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك 23

عروض الورقة 45

عروض الشعر العربي 49

تأصيل عروض الشعر العربي 59

في الإيقاع واللغة 69

محمد العلمي
في أشعار معاصريه 73

بيْنـــنا

محمد بنيس 75

يا سيد الشعر

أحمد مفدي 79

منابر شاهدة

شعر امحمد الإدريسي 81

شهادات وكلمات 85

كلمة عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز

د. عبد الإله بنمليح 87

كلمة رئيس شعبة اللغة العربية وآدابها

د. عبد الرزاق صالحي 89

الدوائر المفتوحة

د. أحمد زكي كنون 97

شهادة في حق الأستاذ العالم محمد العلمي

د. عزالعرب لحكيم بناني 111

كلمة المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية

د. عبد الوهاب الفيلالي 115

دراسات في منجز
الأستاذ الدكتور محمد العلمي 117

قراءات في "كتاب عروض الشعر العربي" للأستاذ محمد العلمي

د. عبد الرحمان طنكول / د. علي الغزيوي / د. محمد الدناي 119

العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك

عرض: د. أحمد شحلان 135

الأكاديمي المغربي محمد العلمي في تعقب نقدي لأثر الخليل بن أحمد الفراهيدي

ذ. رشيد المومني 139

"الموت/الحياة" في ديوان زهرة الحجر للشاعر الدكتور محمد العلمي

دة. فاطمة بنحامي الدناي 143

قراءة في ديوان "زهرة الحجر" للشاعر الدكتور محمد العلمي

د. عبد الكريم بوعزة 177

سؤال "عروض الشعر العربي" في الأبحاث الأكاديمية للدكتور محمد العلمي

د. مصطفى بوخبزة 215

فلسفة العَروض في مشروع الدكتور محمد العلمي الفكري «مقاربة تأصيلية»

د. عبد الكريم الرحيوي 227

التشكيل بالكلمات في ديوان "زهرة الحجر" للدكتور محمد العلمي: شعرية المرئي وشعرية الدلالة.

د. عبد الباسط اجليلي 237

بنية اللغة الشعرية في ديوان " زهرة الحجر " لمحمد العلمي "

د. عبد الفتاح الإدريسي البوزيدي 261

معاناة البوح والغياب في ديوان "زهرة الحجر " للشاعر الدكتور محمد العلمي: قصائد "تعجلت" أنموذجا

د. إلهام الحشمي 271

النظام العروضي الخليلي من استيعاب الأسس والمستدركات إلى تمحيص واستقصاء المنطلقات: مشروع الدكتور محمد العلمي نموذجا.

د. رشيد كناني 281

كتاب "في الإيقاع و اللغة" للدكتور محمد العلمي:قراءة واصفة

د. خالد التوزاني 301

دراسات مهداة إلى
الأستاذ الدكتور محمد العلمي 307

العروض والقافية لدى الموسوعيين المغاربة

د. أحمد العراقي 309

العروض في الأندلس

د. عبد المالك الشامي 321

أثر تطور الشعر على نشوء واضمحلال: بعض الظواهر العروضية

د. سليمان أحمد أبو ستة 341

أوزان ابن عبد ربه وقوافيه: دراسة إحصائية على نهج أبي العلاء

د. سليمان أحمد أبوستة 381

أبو عبد الله محمد العبدري الآبلي: نظرات في حياته وآثاره

دة. سعيدة العلمي 399

نقرة الإيقاع ودلالاتها العروضية

ذ. عبد الفتاح بنموسى 417

"بطن الحوت" بين تمويه العنوان وتنويه الحاشية

د. رشيد بنحدو 427

معالم النقد العربي قبل القرن الثالث الهجري

د. إدريس الزعري المباركي 443

حول السنة: بحث في المفهوم والغايات

د. عبد السلام الغرميني 463

المسألة الدلالية عند الأصوليين

د. عبد الحميد العلمي 499

نحـو/ محو القلـوب من التجربة إلى التنظير

د. خالد سقاط 549

التصوف في دائرة المعارف الإسلامية

ذ. أحمد بلخيري 563

Autour de la poésie de Rimbaud

Khalid HADJI 1

تقديم

د. عبد الله بنصر العلوي[1]

محمد العلمي أيقونة متألقة في الشعر العربي إيقاعا وإبداعا

(1)

يواصل هذا المركز فعل تكريم الفعاليات الأكاديمية في المملكة المغربية اعترافا بجهودها في إغناء المعرفة والبحث و الإبداع.. واعتزازا بشخصياتها الأدبية والنقدية التي أسهمت بحظ وافر في التنمية الثقافية المستديمة.. ولا شك في أن تكريمها إقرار محبة و تجدد تقدير .. كما أضافت كتبها التكريمية الجماعية إلى المكتبة المغربية كتبا متميزة بأبحاثها العلمية الرصينة عن هذه الفعاليات المكرمة في مؤلفاتهما ومناقبها.. فصدر عن المركز وبمساهمة كريمة من معالي الدكتور مانع سعيد العتيبة المستشار الخاص لصاحب السمو رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة الكتب التكريمية الجماعية الآتية:

- الدرس الشعري بين استقصاء الثوابت ورصد التحولات تأبينا للأستاذ محمد الدناي.
- جهود الأستاذ عباس الجراري في إغناء التنمية الثقافية المستديمة.
- ومضات معرفية تكريما للأستاذ عبد الله بنصر العلوي.
- التوثيق والسيرورة الأكاديمية تكريما للأستاذ أحمد العراقي..

(2)

واليوم نقدم الكتاب التكريمي الخامس "شغف المعرفة" تكريما للأستاذ الدكتور محمد العلمي الباحث المدقق في علمي العروض والقافية وخباياهما.. والخبير في اللغة العربية ودقائقها.. والشاعر الملم بجرس الحرف والكلمة في

---

[1]- منسق الكتاب التكريمي، والرئيس المؤسس للمركز الأكاديمي ومنسق مجموعات البحث.

شعرية دلالتهما وإيقاعهما.. والشغوف بالمعرفة الإنسانية بشتى علومها وكل الوسائل الإجرائية التي تجعله يعانق المعرفة وينشد مظانها في المصادر والمراجع مما حفلت به مكتبتك العامرة بمطبوعها.. وكنتَ أيضا في مكتبتك الرقمية التي يزخر بها هاتفك حاضر الاطلاع بحثا عن الإفادة والمتعة.. رفيقا حميما لغوغل مفتشا عن كلمة غريبة أو فكرة متوارية أو نص دفين.. يلازمك في كل ذلك حضور بديهة وسرعة تذكر.. اخترتُ له عنوان كتابه التكريمي هذا عنوان وهْج المعرفة أو ألقها.. غير أنه فضل شغف المعرفة.. وهو عنوان يدل على دلالات عميقة مكوناتها وأبعادها.. وتلتصق به في أقصى حبه لها.. أما الوهْج أو الألق فربما تنصر ف الدلالة إلى ظاهريتها.

(3)

محمد العلمي عرفته وأنا أتردد على النادي الثقافي بالبطحاء خلال الستينات.. وكان أحد رواد الكلمة ثقافة وإبداعا.. وكانت قصائده في المجلة الحائطية نواة لاطلاعي على الحداثة الشعرية المغربية في شقها التفعيلي.. وكانت تجاربه الشعرية كأنها لعب له عجائبيته..

كنت أرى في السي محمد العلمي مسافة القرب والبعد بما كنت أجله.. وأنا أتلمس معه ومع أخي السي محمد تطلعهما إلى الفعل الثقافي العربي المتفتح على ثقافات برغسون وجون بول سارتر ولوركا.. مما كانت مجلتا المعارف القاهرية والآداب البيروتية ديدنا للبحث عن جديد المعرفة أدبا وشعرا وفلسفة ..كان قرب منزلي بزنقة الشحم بزقاق الحجر من دكان عبد القادر العلمي بائع المجلات العربية مكتبة ثقافية يرتادها محمد العلمي ومعه حداثيو الثقافة في مدينة فاس لتصفح الجديد وهم وقوف على قارعة الطريق..

لقد كان محمد العلمي بالنسبة إلي وجها صبوحا يرافق مخيلتي وهي تحثني على ممارسة الفعل الثقافي في سلوكي اليومي..

(4)

محمد العلمي كما عرفته يطاول الكبار عزة وشموخا وأنفة ولكن دون كبرياء.. كان عصاميا - و لايزال - في دراسته الجامعية التي لم ينل شهاداتها على طبق من ذهب.. بل امتحنته نفسه الأبية والجريئة يوم كان ينتقد نظام الدراسات العليا وأسئلته في ورقة الاختبار نفسها..

محمد العلمي بإغنائه الحديث بتلابيب الحكي والشعر وجولان المعارف من العلم إلى الأدب بنهج رياضي .. دقيق جوابه حين يُسأل.. ويستفيض القول حين يتحدث.. ويضحك القهقرى وهو يلتذ بنكتة.. لا يألو جهدا وهو يستحضر المعلومة لينير مُجالسيه وهو يسابق الزمن في حلول الكلمات المسهمة باللغتين العربية والفرنسية، وفي اقتراح الأرقام المناسبة في جداول السوكودو.

(5)

أما التجارب والمعاناة في مسيرتك الحياتية فالصبر والحكمة ملاذها.. والتواضع ديدنها.. كأنه يحيط نفسه - وكنتُ أتلمس ذلك في مرحلة ما من علاقتي بك - بهالة من الوقار صعبٌ اختراقها .. بتأنيه مع من يقترب منه.. وبطيبوبة نفس كنتَ تعانق محدثك.. كنت فكها جسورا يطيب معشرك.. ويعذب كلامك فصاحة وبلاغة وبيانا.. بحضور بديهة وفكر متنور واطلاع وازن.. يسود كل ذلك موسوعية لغوية ومعرفية وهي تصاحبك في الحل والترحال، إذ حرصك على المعلومة يتم في حينها ولا تقبل التأجيل..

ويوم طلبت من محمد العلمي - وأنا أنسق دراسات هذا الكتاب التكريمي - بأن يمدني بسيرته الثقافية.. وكنت أنتظر صفحات منها علما أني أعرف غناها، مما جعلني مرة أن أطلب منه كتابتها وهو الفنان في رؤيته والمبدع في تأمله.. كتبتَ صفحة أوجزت فيها المطلوب وكأنك تعزف عن سرد ذاتك ومشاركاتها

الفاعلة في الذاكرة والحضور بما من شأنه أن يؤرخ لفكرك محللا ومجتهدا ومتألقا في منجزاتك..

(6)

كنتُ في يفاعتي أحب الشعر وتطلعت إلى تعلم علمي العروض والقافية.. وإن لم أفلح في كتابة شعرية فحسبي أني في منجزي الأكاديمي قاربت الشعر.. كانت مقاربتي للفروسية الشعرية تستمد من مصاحبة رفيقين متكاملة اهتماماتهما محمد العلمي العروضي والمرحوم محمد الدناي الباحث عن جماليات النغم والتنغيم.. وبينها من الانسجام والموازاة ما حقق للدرس الشعري الأكاديمي في المحيط العربي حضورا بارزا.

محمد العلمي الذي تسعد جامعة سيدي محمد بن عبد الله وكلية الآداب والمركز الأكاديمي بتكريمه أستاذا مبرزا ومثقفا ضليعا أنار منجزه العروضي والقافوي في الشعر العربي قديمه وحديثه مسالك البحث فيه، وأتى فيه بما عجز عن إدراك إشكالاته في الزحافات والعلل من تعاطوا هذين العِلمين.

(7)

استهل محمد العلمي دراسته الأكاديمية في مجال العروض والقافية على حدين، أولهما عمل الخليل، والثاني عمل المستدرِكين عليه من القدماء والمحْدثين، بالإضافة إلى ما حاوله بعض المستشرقين من محاولة ربطه بالأعاريض الأوروبية ورصد موسيقاه. وقد قدم ذلك محللا ومناقشا وناقدا من خلال منهج الوصف الذي اعتمده في دراسة الوحدات الصوتية (الأسباب والأوتاد والفواصل) وفي دراسة الوحدات الإيقاعية (الأجزاء أو التفاعيل) ودراسة أنساقها (البحور أو الأوزان)، وكانت دراسة تحولات الدوائر ومواقعها في الزحافات والعلل تتضمن مجالاتها النظرية والتطبيقية.

لقد كان محمد العلمي رياضيا في حسه العروضي لا في إدراك بحوره فحسب، ولكن في زحافاته وعلله وربطها بمستواها العلمي، مدركا ما وهمه بعض القدماء والمحدثين أخطاء أو خللا في المنظومة الخليلية، ومن ثم تصدى لتتبع أخطاء المحققين و مركزا على توثيق النص. لقد كانت الدقة الرياضية التي بنى عليها الخليل ووعاها محمد العلمي مجالَ وضع لنظام عروضي مستقصيا ظواهره الإيقاعية وخفاياه من خلال منهجه القائم على الإحصاء والوصف والمقارنة ومحللا أشعار واحد وتسعين ومائةِ (191) ديوانٍ لشعراء العصر الجاهلي والإسلامي والأموي ومن ألحق بهم من المخضرمين. وكم كانت رغبة محمد الدناي في أن يتابع محمد العلمي هذا المشروع في العصور الموالية.

(8)

لم يكن محمد العلمي مجرد مؤرخ لعلمي العروض والقافية فحسب، ولكنه كان دارسا له في أدق تجلياته الإيقاعية، وقد وظف أدواته المنهجية الإجرائية في تحليله وتوثيقه ونقده مما اعتبره كثير من الدارسين العلماء قيمة مضافة للدرس العروبي في مميزات شعرنا العربي، كعبد الله الطيب الذي كان يكبر من شأنه كثيرا، وزميلِه المرحوم محمد الدناي الذي وسم منجزه بأنه موسوعة تعَرف بالظواهر الخليلية في الشعر العربي.

وإذا كان من الصعب متابعة تحليل واستقراء محمد العلمي في المتن العروضي العربي، فحسبي أن أشير إلى ما تضمنه هذا الكاتب التكريمي من مداخلات جلسة علمية حول أطروحة محمد العلمي أقامها منتدى المركز الأكاديمي عام 2008 شارك فيها المرحومان علي الغزيوي ومحمد الدناي.

(9)

أما هذا الكتاب التكريمي عن محمد العلمي فقد قدمنا له، ونسقنا بين سيرته وعتباته الست، وكلماته وشهاداته الخمس، وقصائده الثلاث، ودراساتِه

الست والعشرين، ليكون مجموع ما تضمنه واحدا وأربعين مشاركة علمية وإبداعية، وبلغ عدد الباحثين ثلاثة وثلاثين، ومن الشعراء ثلاثة. وبلغت صفحات هذا الكتاب أكثر من ستمائة صفحة (613). تناول الباحثون فيها الإسهام العلَمي في علوم العروض والقافية والشعر والتحقيق بما يدل على نضج بذرة محمد العلمي لدى زملائه وطلبته ومتلقيه الذين قاربوا عالمه العروضي بثمان دراسات. بالإضافة إلى خمس دراسات تفاعلت مع ديوانه زهرة الحجر، ودراسةٍ واحدة تناولت مقالاته في الإيقاع واللغة. أما الدراسات المهداة فكانت خمسا في العروض العربي، وسبعا في النقد الأدبي والسنة والأصول والتصوف، وواحدة بالفرنسية حول الشاعر رامبو.

(10)

إننا في هذا التكريم أمام شخصية نقدرها ونعتز بجهودها.. محمد العلمي العروضي واللغوي والمحقق والشاعر.. ارتاد عالم المعرفة بشغف.. نقدم لك جزيل الشكر وصادق الأماني لك ولأهلك بوافر الصحة والعافية.

ويطيب لنا في الختام أن نوجه كامل التقدير لمعالي الدكتور مانع سعيد العتيبة على دعمه الثقافي لإصدارات المركز. ونجدد الشكر أيضا لكل المساهمين في هذا الكتاب التكريمي ولرئاسة جامعة سيدي محمد بن عبد الله ولعمادة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، ولشعبة اللغة العربية وآدابها، ولكل من أسهم في تنظيم هذا اللقاء التكريمي الذي نسعد جميعا به، اعتزازا بالمحتفى به الأستاذ الدكتور محمد العلمي، يحفظك الله، أيقونة متألقة في الشعر العربي إيقاعا وإبداعا..

فلنصفق له تحية حب وتقدير..

والله الموفق لسواء السبيل

الرباط في 10 فبراير 2019

سيرة
الأستاذ الدكتور محمد العلمي

السيرة

محمد العلمي

من مواليد فاس بتاريخ 2أبريل 1944.

درس بثانوية القرويين بفاس بين 1956و1963 إلى غاية الحصول على البكالوريا في دورة يونيو سنة 1963.

نال الإجازة في اللغة العربية و وآدابها بعد أن درس بكل من كليتي الآداب بالرباط وفاس سنة 1968.

حصل على دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب بفاس، في موضوع "العروض والقافية، دراسة تحليلية نقدية، مع عناية خاصة بما استدرك على الخليل".

حصل على دكتوراه الدولة في اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب بفاس، في موضوع "تأصيل عروض الشعر العربي، دراسة تشريحية لدواوين الجاهليين و الإسلاميين والأمويين".

نشر ديوان شعر بعنوان(زهرة الحجر)سنة 2008.

له في البحث العلمي الكتب التالية:

1- العروض و القافية، دراسة في التأسيس والاستدراك. سنة1983. عن دار الثقافة. البيضاء.

2- عروض الورقة، للجوهري، تحقيق. سنة1984، عن دار الثقافة، البيضاء.

3- عروض الشعر العربي، قراءة نقدية توثيقية.جزآن.سنة2007، عن منشورات توبقال، البيضاء.

4- في الإيقاع واللغة. سنة 2018. من منشورات المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية و الشرق أوسطية و الخليجية.

عتبات

الأستاذ الدكتور محمد العلمي

العروض والقافية
دراسة في التأسيس والاستدراك

د. محمد العلمي

المقدمة:

1 – الموضوع:

موضوع هذا البحث "العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك"، وتقوم دراسة العروض والقافية فيه على تحليل أسس النظام وكشف العلاقات بينها، عند كل من واضع النظام والمستدركين عليه.

2 – حدوده:

لهذا البحث حدان أساسيان، أولهما عمل الخليل، والثاني عمل المستدركين عليه، وقد ركز في المستدركين على الأخفش، وطائفة من العروضيين والجوهري، والقرطاجني من القدماء، وعلى د. إبراهيم أنيس ود. عبد الله الطيب من المحدثين، وسبب التركيز على الأخفش أنه أول من استدرك على الخليل، وعلى العروضيين إظهار صورة العروض والقافية بعد مؤسس العلم، وتلمس ما أصابهما من تطور. أما الجوهري والقرطاجني فإن دراسة عملهما ترجع إلى مخالفتهما للخليل في أمور مهمة، ولم يُدرس من المحدثين إلا د. إبراهيم أنيس ود. عبد الله الطيب، لأنهما الوحيدان اللذان يصح وصف عملهما بالاستدراك. أما الدكتور شكري محمد عياد، فعمله يقوم على مناقشة آراء بعض المستشرقين والمحدثين من العرب.

ولم يتعرض هذا البحث للمستشرقين، لأنهم في دراستهم للعروض لم يعتمدوا عليه أولا، ولأنهم درسوه بمنهج الأعاريض الأوروبية ثانيا، مستخلصين أحكاما غير صحيحة. ولعل أحسن من يلخص طريقتهم، والنتائج التي أوصلتهم إليها واحد منهم، هو جوتهُولد فايل، حيث يقول: "لم يعتمد المستشرقون

الأوروبيون كلية على علماء العروض العربي، لأنهم لم يدركوا السبب العميق وراء تعقيد نظامهم، فهم لم يدركوا سبب وضع الدوائر، وسبب الانتقال من الأشكال النظرية للبحور إلى الأشكال الواقعية عن طريق نظام معقد من التغييرات المقبولة، يضاف إلى هذه التعقيدات أن تصور العلماء العرب، والطريقة التي يفسرون بها الظواهر الصوتية الإيقاعية، ظلت غريبة عنا نهائيا، فهم يصفون الظواهر العروضية من الخارج، من خلال التغييرات التي تصيب حروف كلمات البيت، بينما كنا نحن متعودين على شرح مختلف الأشكال العروضية للشعر، في كل اللغات، عن طريق خصائص مقاطعها. ولم نجد في نظام العلماء العرب أي إشارة تتحدث عن الطول والنبر في مقاطع الشعر العربي القديم. وهكذا ظهر أننا لن نستطيع معرفة شيء منهم عن الطبيعة الواقعية للعروض العربي، أي عن الطريق التي ظهر بها إلى الوجود الإيقاع المميز للشعر العربي القديم، سواء كان (كما في الإغريقية القديمة) وُجد فقط عن طريق الانسجام الناتج عن التكرار المنظم للمقاطع الطويلة والقصيرة، وبكلمة أخرى إذا كان كميا محضا، أم أن النبر كان له دور في تكوين إيقاع هذا الشعر، ولقد كان لنا ميل على العموم إلى عدم الاهتمام بهذا النظام، ولم نستعمل مصطلحاته إلا على مضض، وذلك فقط في الحدود الضرورية لفهم شروح الأشعار القديمة "[1].

وقد أضافوا إلى عدم الاعتماد على العلماء العرب في دراسة العروض، تطبيق نظام الأعاريض الأوروبية على العروض العربي، فـ " قد خلق هَايَنْرِيش إيوَالْدْ، دون أن يولي أدنى اهتمام لنظريات العرب، نظرية جديدة بكل تفاصيلها عن تطور العروض العربي القديم، وقد ابتدأ بالتأكيد على أن الإيقاع لا ينبع فقط من كم المقاطع، بل أيضا من وجود نبر يظهر على بعضها، ولم يكتشف في

[1]- جوتهولد فايل، مادة " عروض" / دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة، ص : 693، (بالفرنسية).

سنة 1825 إلا بحورا إيامبية (متميزة بتناوب المقاطع القصيرة والطويلة)، ولكنه في عرضه الثاني سنة 1833 ميز خمسة أجناس إيقاعية: الإيامبي وأربعة أخرى"[1].

"وقد اتسع انتشار هذا التبويب، فقد تبناه رايْت في آخر كتابه " نحو اللغة العربية". وبينما استطاع إيوالْدَ أن يبدأ من الواقع المعترف به لكم المقاطع، لم يستطع أن يثبت نتائجه المتعلقة بالعامل الإيقاعي الثاني وهو النبر إلا بتخمينات وصل إليها عن طريق مقارنة بنية بيت الشعر العربي ببنية البحور الإغريقية. ولم تكن نتائجه لتقبل الإثبات فحسب، بل لم تكن قابلة للبحث، لأنها تعتمد على فرضية أننا نجد الإيقاع نفسه في البحور العربية والإغريقية، دون إبداء أي دليل، ودون اعتبار أن واقع وجود النبر الإيقاعي نفسه في الشعر الإغريقي موضوع خلاف. وهذا هو السبب الذي يجعل العلماء الذين أتوا بعد إيوالد، واعتمدوا على فرضياته نفسها، أو على أخرى مماثلة لها، غير متفقين لا مع إيوالد، ولا فيما بينهم حول القضية المهمة، وهي معرفة ما إذا كانت هناك مقاطع منبورة، وما هي في حالة الإيجاب"[2].

وعلى طريق عدم الاهتمام بالعروض نفسه، والاعتماد على وسائل أخرى خارجة عنه، بنى مستشرق آخر هوستانسلاس جويار عمله في دراسة العروض العربي على مبادئ الموسيقى النظرية، وعنه يقول فايل: "وقدم ستانيسلاس جويار تفسيرا جديدا كلية لطبيعة العروض العربي، فقد قرر تبني نظام الموازين الموسيقية وازناً زمن كل مقطع بالضبط، مثبتا إياه بترقيم موسيقى عوض الاكتفاء بتمييز مقاطع طويلة وأخرى قصيرة بنسبة 2 إلى 1. وقد قبل التقسيم إلى تفاعيل وبحور كما وجده في صيغه العربية. ومن موازينه الموسيقية استخلص النتيجة التالية: وهي أن زمنا قويا وآخر ضعيفا يجب أن يتناوبا دائما.

[1] - نفسه، ص : 693.

[2] - نفسه، ص : 693 – 694.

وقد فسرت التناقضات الظاهرة، سواء بتحول زمن قوي إلى زمن ضعيف، أو بإدخال سكتة لم تكن مكتوبة، ولكنها لعبت دور زمن ضعيف. وفسرت تغييرات أخرى بافتراض وجود ارتكاز مزدوج في كل تفعيلة، ونحَّى تفعيلة (مفعولاتُ)، فهي وهمية عنده، لأنها لم تطابق نظرياته. وقد أكد على أن البحور الستة عشر، وكذلك أشكالها المختلفة، مطابقة جدا للإيقاع الموسيقي الذي كان قد أقره. وهكذا، وبعيدا عن الطبيعة العروضية للبيت في الشعر العربي، لم يفعل شيئا سوى كتابتها بمصطلحات موسيقية"[1].

هكذا إذن درس المستشرقون العروض، دون أن يحللوا هذا العروض نفسه، وأضافوا على هذا الخطأ المنهجي الكبير خطأ آخر هو إخضاعه لقوانين الأعاريض الأوربية، أو لقوانين الموسيقى النظرية، رغم الفروق الكبيرة بينهما.

ويكاد جوتهولد فايل - حسب علمي - أن يكون المستشرق الوحيد الذي لم يقْحِم في دراسة العروض العربي أعاريض أخرى أو قوانين الموسيقى النظرية. ولكن عمله لم يتعدَّ العرض، ليرقى إلى التحليل وكشف أسس النظام وعلاقاتها.

على أن فايل قدم شيئا آخر، غير عرض عمل الخليل وعمل المستشرقين، وذلك هو تفسيره لفكرة الدوائر. فالخليل عنده رتب البحور فيما حسب خصائصها الإيقاعية وحسب نسبة شيوعها في الشعر. فمن حيث الخصائص الإيقاعية، ميز فايل في البحور بين ذات الإيقاع الصاعد (وهي التي تشتمل على الوتد المجموع)، وذات الإيقاع الصاعد هي التي جمعها الخليل في الدائرة الأولى والثانية والثالثة والخامسة، وذات الإيقاع الصاعد والنازل معا، هي التي جمعها

[1] - نفسه : 694.

في الدائرة الرابعة. أما من حيث نسبة الشيوع، فذات الإيقاع الصاعد هي الأكثر شيوعا، وعلى الأخص منها الطويل والبسيط والوافر والكامل[1].

ورغم أنه فعل هذا بافتراض أن الخليل لاحظ في الوتد المجموع نبرا أو ارتكازا، وهو ما أهل البحور التي تتكون منه لأن توصف بالبحور ذات الإيقاع الصاعد، فإن عمله في تفسير الدوائر لا يخرج عن الدراسة العلمية، لأنه لم يقحم على العروض أشياء من خارجه، ويظل بذلك محاولة فريدة في تفسير وضع الخليل للدوائر وترتيب البحور فيها.

ولم يتعرض البحث كذلك لعمل د. كمال أبي ديب " في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن" لأن دراسته تتطلب في رأيي بحثا مستقلا عن هذا البحث، نظراً لما يثيره من قضايا منهجية وعلمية كثيرة، تكاد تبعد عن موضوع هذا البحث. على أن ما يميز هذا العمل هو افتقاره إلى أبسط شروط البحث العلمي، فهو لم يعتمد مثلا من كتب العروض إلا على العقد الفريد، وعلى طبعة من طبعاته المتعددة هي طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. ورغم أن هذه الطبعة محققة، فإنها لم تسلم في القسم المخصص للعروض من تصحيف واضح. وقد بنى د. كمال أبو ديب على هذا التصحيف أحكاما كبيرة، منها الحكم الذي بناه على هذا البيت المصَحَّف:

هَاجَـــكَ رَبْـــعٌ دَارِسُ بِـــاللِّوَى لأَسْـــمَاءَ عَفَّـــى الْمُـــزْنُ والْقَطْـــرُ

فهو يقول عنه: "تشكل ذو طبيعة متميزة، ومحاولة نسبته إلى الطويل تتطلب قسرا مضرا، لكي يتم لها النجاح، وبدلا من فعل القسر، يمكن أن نقول ببساطة إن في الشعر العربي تشكلا إيقاعيا يمزج بين النوى بحرية كبيرة...

[1] - نفسه : 694 – 697.

وهذا انتظام من نوع جديد... وليس هناك من ضرورة لأن يعطى هذا التشكل اسما محددا، لكن إعطاء اسم ممكن إذا اشتدت الرغبة في ذلك، ويقترح الآن اسم: المتقابل السداسي"[1].

وهو يسوق هذا الحكم في معرض "إعادة اكتشاف التركيب الإيقاعي لأبيات الخليل" وهو القسم الثالث من الفصل التاسع الذي خصصه للخوض "في الأسس الفكرية لنظام الخليل". فبعد أن يقرر في القسم الأول وهو "مقدمة في منهج الخليل" أن عمل الخليل ذو طبيعة تعميمية يتخذ الاستقراء النسبي مركزا لتطوره، لأنه لم يستقرئ الشعر كله ولم يحصر كل ما فيه بقانون[2]، يأخذ في القسم الثالث في إعادة اكتشاف التركيب الإيقاعي لأبيات الخليل، فيجد أن هذا البيت تشكل ذو طبيعة متميزة، تعتبر نسبته إلى الطويل قسرا. ولا يعتبر التصحيف الذي لحق هذا البيت هو المسؤول عن الطبيعة المتميزة لتشكله عند أبي ديب، لأن البيت عند الخليل شاهد على الثرم في الطويل، وروايته في مصادر العروض الأخرى هكذا:

هَاجَكَ رَبْعٌ دَارِسٌ الرسْمِ بِاللِّوَى لأَسْمَاءَ عَفَّى آيَهُ الْمُزْنُ والْقَطْرُ

وهي دليل على الثرم وحده لا على غيره. والمسؤول الوحيد عن طبيعة تشكله المتميزة هو اقتصار أبي ديب على هذه الطبعة المصحفة وحدها دون غيرها، من أجل وَصْمِ الأسس الفكرية لنظام الخليل بالقسر وعدم الانتباه إلى أن في الشعر العربي تشكلات إيقاعية تمزج بين النوى بحرية كبيرة. وليس هذا سوى مثال على ما يطبع عمل أبي ديب من الافتقار إلى أبسط شروط البحث العلمي.

[1]. د. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص : 477.

[2]. نفسه : 447.

ومن أبرز مظاهر الافتقار إلى شروط البحث العلمي ما يقع فيه أبو ديب من تناقض، فهو يقبل في ص 88 أن تغير النواة (. . 0) موضعها، من أجل الاعتراف بتطور إيقاع الشعر على يد صلاح عبد الصبور، وبذلك تساوي (مفاعيلن) (مستفعلن). ولكنه يعود في ص 210 فيرفض بشدة هذه الظاهرة، في معرض تخطئة النظرية الكمية، فهو يقبل مبدأ من أجل الاعتراف بتطور الإيقاع، ويعود ليرفضه بشدة، من أجل عدم الاعتراف بصحة النظرية الكمية التي تشرح إيقاع ذلك الشعر.

على أن ما يصح اعتباره في عمل أبي ديب استدراكا على الخليل، وهو ما خصص له الفصل الأول وسماه بـ "نحو بديل جذري لعروض الخليل" يقوم على أساس لا تعتبر تسميته بالترجمة الحرفية لمفاهيم الخليل ظلما له، ذلك أنه يعتبر أن الشعر العربي يقوم على نوى أساسية هي (فا) و(عِلُنْ) و(عَلَتُنْ)، ومن هذه النوى الأساسية تتشكل تتابعات تتكون منها البحور. وليست النواتان الأولى والثانية سوى السبب الخفيف والوتد المجموع عند الخليل، أما الثالثة فهي الفاصلة الصغرى.

أما حين يصف النوى التي تشكل السريع مثلا (ص 57)، فإنه يجعل وحدته الأخير هكذا: (فَافَاعِنْلُ). (بتسكين النون وضم اللام)، ولا ينتبه إلى أن ذلك صنيع الجوهري في (مفعولاتُ) التي يعتبرها من (مستفعلن) بتفريق وتدها (مُسْتَفْعِنْلُ). وسبب ذلك راجع إلى اعتماده في وضع بديله الجذري لعروض الخليل على عقد ابن عبد ربه وحده، فلو قرأ في العمدة لابن رشيق ذلك (135/1 و 303/2)، لعلم أن بديله ليس جذريا كما وصفه. ولكنه لم يعتمد إلا على عقد ابن عبد ربه، ولم يلق بالاً إلى من سبقه في الاستدراك على الخليل، وهاتان صفتان تميزان عمله، وتجعلانه يفتقر إلى أهم شروط البحث العلمي.

لهذه الأسباب ولغيرها، لم ألحق ما كتبته عن عمل د. كمال أبي ديب المشار إليه بهذا البحث، مفضلا استقلاله ببحث خاص به، خصوصا أن كل فكرة فيه، بل كل كلمة، تستحق تحليلا ومناقشة ونقدا، وهذا ما كان سيجعل هذا البحث . لو ألحق به ما كتب عن أبي ديب . طويلا جدا ومملا، وبعيد العلاقة بين عمل الخليل والمستدرك عليه من ناحية، وعمل أبي ديب من ناحية ثانية.

3 . **منهجه:**

المنهج الذي اعتمدته في هذا البحث هو الوصف، فقد رأيت أنه الوسيلة الممكنة لتحديد الأسس التي بنى عليها الخليل نظامه، وكشف العلاقات التي تقوم بينها، وكشف الأسس التي بنى عليها المستدركون استدراكهم، واعتمادي على الوصف، بالإضافة إلى صلاحيته دون غيره لذلك، راجع كذلك إلى أن المرحلة الراهنة لبحثنا العلمي، تحتاج في دراسة العلوم العربية إلى الوصف قبل غيره من المناهج، من أجل اكتشاف صحيح لأسسها ومناهجها المختلفة، وسيتضح في النقطة الخامسة من هذه المقدمة كيف أمكن عن طريق الوصف تحديد الأسس وكشف العلاقات القائمة بينها.

4 . **إطاره التاريخي:**

يمتد الإطار التاريخي لهذا البحث مما قبل الخليل إلى العصر الحاضر، أي من المرحلة التي سميتها مرحلة ما قبل علم العروض والقافية، إلى استدراك المعاصرين. ورغم ما يبدو على هذا الإطار من طول، فإن التدرج في مراحله ضروري، ليتم إدراك العلاقة بين الملامح السابقة لعمل الخليل، وعمل الخليل، وعمل المستدركين عليه. على أن وضع هذا البحث في هذا الإطار التاريخي المشار إليه، لا يعني وحدة هذا الإطار، فهو مبني على التعدد لا على التوحد، وتلك

سمة التاريخ. وقد تكفل الوصف الذي اعتمدته منهجا في هذا البحث، بكشف هذا التعدد في هذا الإطار التاريخي، وهكذا حين اقتصر الخليل على الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي في بناء نظامه، وأضاف الجوهري والقرطاجني وأنيس والطيب إلى ذلك ما أتى بعده من شعر، كان لابد أن تختلف المواقف، فتضاف إلى النظام أسس، وتختفي منه أخرى، وبالإضافة والاختفاء تتميز مرحلة عن أخرى في هذا الإطار، بناء على تغير الشعر الموصوف الذي اقتضى تطور التاريخ أن يختلف من مرحلة إلى أخرى.

5 . **أقسامه:**

قسمت هذا البحث إلى مقدمة وثلاثة أبواب، الباب الأول لما قبل الخليل، وجعلته من مقدمة وفصلين وخاتمة. وتحدثت في المقدمة عما يميز العلم مما قبله، وعن سبب القول بقدم العروض وغيره من العلوم، وعن قدم الشعر العربي، وارتباط القانون الذي يحكم إيقاعه بتطبيقه، وعن خضوع الشعر العربي للتطور، وتمهيد ملاحظات العرب لعلم الخليل.

وتحدثت في الفصل الأول الذي خصصته للملامح العروضية قبل الخليل عن المصطلحات التي استعملها العرب لوصف شعرهم، وهي الرجز والهزج والرمل والقصيد والقريض والمقبوض والمبسوط والأقراء، وعن النظام الذي كانوا يعلمون به أولادهم قول الشعر وهو المتير أو التنعيم، وطبقت التنعيم على أعاريض الشعر وضروبه كما حددها الخليل. ثم ختمت هذا الفصل بالحديث عن مصطلحات أخرى استعملوها لوصف شعرهم، وهي البيت والمصراع واليتيم والنتفة والقطعة.

وتحدثت في الفصل الثاني الذي خصصته لملامح القوافي قبل الخليل، عن تعريفات العرب للقافية، وعن عيوبها عندهم وهي السناد والإقواء والإكفاء

والإيطاء وعن النصب والبأو، ثم ختمت هذا الفصل بذكر طائفة من شعرائهم قبل الخليل لبعض عيوب القوافي.

وتحدثت في خاتمة هذا الباب الأول عن قيمة الملامح السابقة للخليل، وعن أثرها في عمله.

وخصصت الباب الثاني من هذا البحث للعروض والقوافي عند الخليل، وجعلته قسمين: أولهما للعروض والثاني للقوافي، وجعلت القسم الأول من مقدمة وستة فصول، تحدث في المقدمة عن وضع الخليل للعروض وسبب وضعه، وتسميته، وبنائه على التنعيم والفرق بينهما، وعن ضياع كتاب الخليل واعتماد البحث على أقواله الصريحة المنقولة عنه، وعن منهج دراسة عروض الخليل الذي اتبعته وهو وصف عمل الخليل نفسه، ومناقشة من وصفه من الدارسين.

وتحدثت في الفصل الأول عن الوحدات الصوتية التي هي الأسباب والأوتاد والفواصل، فعرضت لبنائها على مفهوم الحركة والسكون، وانتقلت إلى موقعها من المقاطع فتحدثت عن مدلول الحركة والسكون عند القدماء، وعن عدم تمييزهم في المتحرك بين الصامت والصائت، وعن اعتبار المزج بين الصامت والصائت في المتحرك عندهم عملا وظيفيا، وعرضت لمكانة المتحرك عندهم من المقاطع، وتحدثت عن كون سلامة المزج بين الصامت والصائت عندهم في المتحرك نابعة من خصائص العربية، وانتقلت إلى الحديث عن إدراكهم للعلاقة بين الحركة والمد رغم فصلهم بينهما، ثم عرضت لوظيفة السكون في العربية عموما، وتحدثت عن أن إلحاقهم المد بالسكون نابع من وظيفتهما الواحدة في إيقاع الشعر. ثم تكلمت عن صحة بناء المقاطع في العربية على الحركة والسكون، وعرضت لمكان وحدات الخليل الصوتية من المقاطع، وكون

وظيفة هذه الوحدات منحصرة في وصف إيقاع الشعر، وتحدثت عن اعتباري للأسباب والأوتاد وحدات صوتية وظيفية.

وتحدثت بعد ذلك عن تسمية هذه الوحدات، وتميُّزها عن بعضها وعلاقة بعضها بالبعض الآخر، وختمت هذا الفصل بالحديث عن بناء الوحدات الإيقاعية التي هي الأجزاء من هذه الوحدات الصوتية الوظيفية.

وخصصت الفصل الثاني للأجزاء أو الوحدات الإيقاعية، فتحدثت عن عددها وكمها وسبب ذلك، وعن تركيبها ومبدئه، وعلاقة مبدأ تركيبها بمنهج الخليل في المعجم وهو التقليب الذي سميته ثابتا. وتحدثت بعد ذلك عن أن فكرة الأصل والفرع في الأجزاء مفهوم إجرائي، وعن وظيفتها التي هي وصف وحدات الإيقاع في بيت الشعر، وعن المظهر النظري والتطبيقي لها، وعن صياغتها من صيغ صرفية، والدلالة الصوتية لتلك الصياغة، وختمت هذا الفصل بالحديث عن دلالة اختيار الخليل لهذه الصيغ الصرفية دون غيرها لتمثيل الوحدات الإيقاعية.

وخصصت الفصل الثالث للأنساق الإيقاعية أو البحور، فتحدثت عن تعريفها وعددها، وعن تركيبها وتمييزها من بعضها، وعن تمييز الخليل فيها بين ما يحتمل النسبة لأكثر من بحر، وعن أن إثباته لها مبني على استقراء إيقاع الشعر. وفصلت القول بعد ذلك في إثبات الخليل لمشطور الرجز ومنهوكه، ثم تحدثت عن أن إهمال ما يظن إهمال الخليل له مبني على عدم اطراده وشذوذه، وذكرت نصه على طرح المتدارك، وعرضت لبناء هذه الأنساق أو البحور من الوحدات الإيقاعية على أساس عددها ونوعها والعلاقة بينها في كل بحر، وتحدثت عن كونها نظرية وتطبيقية معا، فعرضت لصورها الأصلية والفرعية، وعلاقة هذه بتلك، ودور الزحاف والعلة في إقامة العلاقة بينهما،

وسبب إثبات ما أثبته وأهمله من صورها، وتحدثت بعد ذلك عن عدم إغلاق الخليل لباب التطور على إيقاع الشعر بوضعه لهذه البحور، وختمت هذا الفصل بالحديث عن تسميته لها.

وخصصت الفصل الرابع للحديث عن الدوائر أو النماذج النظرية العليا، فعرضت لوضعها، وتسميتها ودلالة ذلك، وعددها وأسمائها، وتحدثت عن دلالتها النظرية التي هي الربط بين البحور على أساس العلاقة بين مكوناتها وتحدثت عن مبدأ هذه العلاقة التي هي التقليب المتحرك، وناقشت بعد ذلك د. شكري عياد في آلية الجمع بين البحور فيها. وتحدثت عن المظهر النظري والتطبيقي للجزء فيها وفي الشعر، وعن أسماء الشطور على ضوء علاقتها بالدائرة، وعن كون البحور فيها نماذج نظرية وتطبيقية معا، وختمت هذا الفصل بالحديث عن الدلالة النظرية للبحور المهملة فيها.

وخصصت الفصل الخامس للتحولات في الوحدات والأنساق، وهي الزحافات والعلل. فتحدثت عن وظيفتها التي هي تحديد العلاقة بين الصور المتعددة للوحدات والأنساق، وعن دلالة ذلك على كون العروض علما وصفيا لا معياريا، ثم عرضت لمفهوم الزيادة والنقصان فيها واعتبرته مفهوما إجرائيا، وتحدثت عن أن التمييز في التحولات بين الزحاف والعلة مبني على وظيفة كل منهما. وخلصت بعد ذلك إلى تنظيم الخليل لتشعب الزحاف وتعدد ظواهره بقانون المعاقبة والمراقبة والمكانفة الذي يعكس واقع الزحاف في الشعر. وتحدثت عن تفريعه للزحاف إلى صور وأنواع حسب موقعه، وعن أن وصفه له بالحسن وغيره راجع إلى شيوعه أو عدمه. ثم تحدثت عن سبب إثباته لصوره النادرة الذي هو احترام مبدأ السماع، وتكلمت بعد ذلك عن الزحاف باعتباره يحدد العلاقة بين الأجزاء في البحور ولا يخلط إيقاع بحر بآخر، وعن الجانب التعليمي في شواهد الزحاف عند الخليل، ثم خلصت إلى الحديث عن العلل،

فتكلمت عن وظيفتها التي هي تحديد العلاقة بين صور أجزاء بعينها هي المتطرفة، وعن دورها لذلك في تحديد الصور المختلفة لكل بحر. وختمت هذا الفصل بالحديث عن ظاهرة التداخل بين الزحاف والعلة في الوظيفة، فعرضت للزوم الزحاف وعدم جوازه وعدم لزوم العلة.

وخصصت الفصل السادس من هذا القسم الأول للحديث عن منهج الخليل في العروض، فتكلمت عن اعتماده على وصف ظواهر الشعر بعد استقرائه، وعن أن الشعر الذي وصفه جاهلي وإسلامي وأموي، ثم ختمت هذا الفصل بالحديث عن مراحل نظام الخليل المبنية على الوصف، وهي الوحدات الصوتية الوظيفية، والوحدات الإيقاعية، والأنساق الإيقاعية، والنماذج النظرية العليا، والتحولات.

وجعلت القسم الثاني من هذا الباب من فصل واحد، تحدثت فيه عن أولية ما قبل الخليل في القوافي وعموميته، وعن انتشار الاهتمام بالقافية في عصره، وكونه أول من جعلها علما. ثم تكلمت عن تعريفه لها بالاعتماد على مفهوم الحركة والسكون، وعن لوازمها التي اعتمدت عليهما عنده كذلك. وتحدثت عن الصيغ التي وضعها لها ودلالتها الصوتية، وخلصت للكلام عن أقسامها عنده حسب توالي الحركات بين ساكنيها، وعن عددها. وتحدثت عن دوره في عيوبها الذي هو تحديد المصطلحات. ثم تكلمت بعد ذلك عن ربطه العروض بالقافية في اشتراكه الردف في بعض الضروب، وختمت هذا الفصل بالحديث عن تمييز الخليل في القافية بين الساكن الصحيح واللين، على خلاف ما فعل في العروض.

وخصصت الباب الثاني من هذا البحث للمستدرك على الخليل، وجعلته قسمين أولهما للمستدرك في العروض، والثاني للمستدرك في القوافي. وجعلت

القسم الأول في مقدمة وخمسة فصول، تحدثت في المقدمة عن كثرة التأليف في العروض بعد الخليل واختلاف اتجاهاته، وعن مذاهب التأليف فيه بعده. وحددت مفهوم الاستدراك في هذا البحث، وختمت المقدمة بالحديث عن المنهج الذي اتبعته لدراسة المستدرك في العروض على الخليل.

وتحدثت في الفصل الأول المخصص لمستدرك الأخفش عن رفضه للدوائر وقبول بعض نتائجها، وعما أضافه إلى البحور والأعاريض والضروب وما رفضه منها، وعما أضافه إلى الزحافات وما رفضه منها.

وتكلمت في الفصل الثاني الذي خصصته لمستدرك العروضيين على الخليل عن مخالفة التبريزي للخليل في تسمية الدوائر، وعن دوائر السكاكي الجديدة، وعن مخالفة الشنتريني والمحلي للخليل في ترتيب الدوائر.

وتحدثت بعد ذلك عن السبب المضطرب والمنتشر والوتد المقرون عند المعري، وعن إنكار بعض العروضيين للسبب الثقيل، وعن السببين المتصل والمنفصل، والوتدين الثلاثي والرباعي عند المدعو بالحمار.

وتحدثت بعد ذلك عن تفسير الزجاج لأصل زحاف وتقسيمه نوعا منه إلى فرعين، وعن ذكر المعري لآراء في بعض أنواع الزحاف، وعن مخالفة السكاكي للخليل في وصف جزء مزاحف، وعن جمع الليث نوعين من الزحاف في واحد، وعن مخالفة بعضهم للخليل في جواز نوع من الزحاف في موضع بعينه.

وختمت هذا الفصل بالحديث عن مستدرك العروضيين في الأعاريض والضروب، فعرضت لما أضافوه إليها ووصفوه بالشذوذ، ولما أضافوه ولم يصفوه بالشذوذ، ولما وصفوه بالشذوذ مما أثبته الخليل، ولما نسبوه منها إلى بحر آخر غير الذي نسبه إليه الخليل، ولما رفضوه منها مما أثبته الخليل.

وخصصت الفصل الثالث لمستدرك الجوهري، فتحدثت عن كتابه "عروض الورقة" وما نقل منه في العمدة، وفصلت القول في المستدرك الذي ورد في كتابه، فتكلمت عن كون الأجزاء عنده سبعة فقط، وعن عدم ذكره للأعاريض والضروب لكون الزحاف جائزاً عنده، وعن تسميته للزحاف والعلة معا زحافا، وعن أن البحور عنده اثنا عشر بابا وما نتج عن ذلك من إدخاله بحراً في آخر. وتحدثت عن مخالفته للخليل في مفهوم بعض العلل، وإجازته زحافات وعللا منعها الخليل، وإثباته ضربا لم يثبته الخليل لأنه أجاز علة منعها الخليل، وإثباته أعاريض وأضربا لم يذكرها الخليل لكونه اعتمد على الشعر المحدث الذي لم يعتمد عليه الخليل. وختمت هذا الفصل بالحديث عن علة المعاقبة عنده وتعليل ذلك.

وخصصت الفصل الرابع لمستدرك حازم القرطاجني في العروض، فتحدثت عن المستدرك في كتابه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وعن احتياج العروضيين عنده إلى العلم الكلي وهو البلاغة، ثم فصلت القول بعد ذلك في مستدركه، فتحدثت في الدوائر عن انتقاده لمبادئها وقبوله لبعض نتائجها. وتحدثت في المتحرك والساكن عن تسميته لهما بالنظر إلى علاقة بيت الشعر ببيت الشعر. وفي الأوتاد والأسباب تكلمت عن الأرجل عنده ومواقعها ومكان أسباب الخليل وأوتاده منها. وتحدثت في مستدركه في الأجزاء عن الخماسي والسداسي والسباعي والثماني والتساعي منها عنده، وعن دلالة إضافة السبب المتوالي والوتد المتضاعف إلى الأرجل، وتحدثت في البحور عن بنائه لها من الأرجل، فبينت ما وافق فيه الخليل في ذلك وما خالفه فيه. وتكلمت عن تعديد أنواع التركيبات عنده في البحور، وبينت ما وافق فيه الخليل في ذلك وما خالفه فيه. وعرضت بعد ذلك لقوانين التناسب عنده في تركيبات البحور، وهي التنسيق بين المتماثل، والتضارع وشروطه. وذكرت في تجزئته للمنسرح

والمقتضب مخالفته للخليل. وتحدثت عن إلحاقه نوعا آخر، وذلك جعله البسيط المجزوء المذال أو المجتث، ومجزوء البسيط مجتثا، ومخلعه مجتثا كذلك.

وتحدثت عن البحر الجديد الذي نقله عن الأندلسيين، وعن البحر الجديد الآخر الذي ذكره وسماه. ثم خلصت إلى الأوزان التي اعتبرها ثابتة عن العرب أو مشكوكا فيها أو موضوعة. وختمت هذا الفصل بالحديث عن مستدركه في الزحاف والعلة، فتكلمت عن ربطه لهما بالأرجل، وعما يستحسن ويستقبح منهما عنده، وعن مخالفته للخليل في خرم الكامل.

وخصصت الفصل الخامس لمستدرك الدكتورين إبراهيم أنيس وعبد الله الطيب في العروض. فتحدثت في مستدرك الدكتور أنيس عن تيسير الأوزان عنده وعن مشروعه الجديد، وعن بنائه تيسير الأوزان على رفض المضارع وإثبات باقي البحور، وعن ترتيب المقبول عنده منها على أساس نسبة شيوعه في الشعر، وعن قبوله لزحافات ورفضه لأخرى. ثم خلصت للحديث عن بنائه لمشروعه الجديد على التبسيط والسهولة، وعن اختصاره فيه للتفاعيل وصور الزحاف. وانتقلت للحديث عن مستدرك الدكتور عبد الله الطيب، فتكلمت عن جعله بحرا أصلا لبعض الأبحر، وعن تغييره لتجزئة بعضها، وأخيرا عن إضافته أبحرا لم يذكرها الخليل.

وجعلت القسم الثاني من هذا الباب من فصلين، خصصت أولهما لمستدرك الأخفش في القافية، والثاني لمستدرك غيره فيها. فتحدثت في الأول عن خلاف الأخفش للخليل في تعريف القافية وسببه الذي هو تغليب السماع على الجهد العلمي. وتكلمت بعد ذلك عن زيادته للغالي والغلو والمتعدي والتعدي رغم كونها ليست من لوازم القافية. ثم تحدثت عن زيادته للإشباع، واعتبرتها ليست

استدراكا على الخليل لأنه ليس من اللوازم عنده. وتحدثت عن إنكار الأخفش للرس ودلالة ذلك، وعن موافقته للخليل في سناد التوجيه وفصلت القول في ذلك، ثم تحدثت عن مخالفته للسماع في هذه الموافقة. وتحدثت عن مخالفته للخليل في سناد الإشباع واتباعه للسماع فيها. وختمت هذا الفصل بالحديث عن موافقة الأخفش للخليل في الإيطاء وتفصيل ذلك. وتحدثت في الفصل الثاني من هذا الباب عن تعريف الفراء للقافية، وعن تقسيمه للقوافي، وعدم عده المتكاوس منها. وتحدثت بعد ذلك عن التوجيه عند التنوخي، وعن رأي الجرمي في الرس، وعن الإجازة والإقواء والإكفاء عند أبي عبيدة وابن قتيبة، وعن الإقواء والإكفاء عند قطرب، وختمت هذا الفصل باستدراك المعري على الخليل اشتراط الردف في الخفيف المشعث.

6 . **مصادره:**

اعتمدت في الباب الأول من هذا البحث، وهو الذي خصصته لملامح العروض والقوافي قبل الخليل، على المصادر الآتي ذكرها، وهي التي وجدت أنها عرضت لخوض العرب في هذا الموضوع قبل أن يضع الخليل علمه، وهي: كتاب القوافي للأخفش، وإعجاز القرآن للباقلاني، والختام المفضوض عن خلاصة علم العروض للقضاعي، والتوشيح الوافي والترشيح الشافي لابن حجر العسقلاني، والبيان والتبيين للجاحظ، والموشح للمرزباني، والشعر والشعراء لان قتيبة، وكتاب القوافي للتنوخي، وتأويل مشكل القرآن لابن قتيبة، وسيرة ابن هشام، والنهاية في غريب الحديث والأثر لابن الأثير، ومقالة د. نهاد محمد جتن عن علم العروض ونشأته، وعنها نقلت ما نقله كاتبها من كتاب القضاعي السابق، ومقالة البشير بن سلامة " نظرية التطعيم الإيقاعي في الفصحى"، وعنها نقلت ما نقله كاتبها عن الشيخ جلال الحنفي الذي نقل بدوره عن كتاب ابن حجر العسقلاني السابق. واعتمدت في الباب الثاني، وهو الذي خصصته لعروض الخليل

وقوافيه، في عروض الخليل بالدرجة الأولى على العقد الفريد لابن عبد ربه، وقد شرحت في مقدمة القسم الأول من هذا الباب سبب اعتمادي عليه، واعتمدت في العروض والقوافي عند الخليل معاً على كتب العروض التي روى أصحابها آراء صريحة للخليل، وهي: كتاب القوافي للأخفش، وكتاب العروض لابن السراج، والإقناع في العروض وتخريج القوافي للصاحب بن عباد، والوافي في العروض والقوافي للتبريزي، والقسطاس في العروض للزمخشري، والمعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي للشنتريني، ومفتاح العلوم للسكاكي، والعيون الغامزة على خبايا الرامزة للدماميني والإرشاد الشافي للدمنهوري.

أما المستدرك، فقد اعتمدت بالنسبة للأخفش على كتاب القوافي له، وعلى الآراء التي رواها بعض العروضيين عنه في الكتب السابقة، وبالنسبة لمستدرك العروضيين اعتمدت على الكتب السابقة.

وبالنسبة للجوهري، اعتمدت بالدرجة الأولى على كتابه "عروض الورقة" وقارنته بما نقله عنه ابن رشيق في العمدة، وكان مصدري الوحيد في مستدرك حازم القرطاجني كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" أما الدكتور إبراهيم أنيس وعبد الله الطيب، فمصدري في مستدركهما كتاب الأول "موسيقى الشعر" وكتاب الثاني "المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها".

7 – **نتائج البحث:**

النتائج التي وصلت إليها من خلال اعتمادي على وصف الملامح السابقة لعمل الخليل، وعمل الخليل، وعمل المستدركين عليه، هي التالي:

ميزت في الباب الأول بين العلم وما قبل العلم، فرأيت في الملامح السابقة للخليل أنها تنتمي لمرحلة ما قبل العلم، لأنها جزئية مضطربة الدلالة، رغم أنها مهدت لعمل الخليل.

وأظهرت في الباب الثاني اعتماد الخليل في علمه على الملامح السابقة عليه. واستنتجت بخصوص الوحدات الصوتية عنده صحة بنائها على الحركة والسكون، واعتبرت مزج القدماء . والخليل منهم . بين الصامت والصائت في المتحرك عملا وظيفيا نابعا من خصائص العربية. وأظهرت أن الخليل رغم فصله بين المد والحركة كان يدرك العلاقة النوعية بينهما. كما أظهرت صحة بناء المقاطع من الحركة والسكون، واعتبرت الأسباب والأوتاد وحدات صوتية وظيفية خاصة بإيقاع الشعر وحده.

واستنتجت بخصوص الوحدات الإيقاعية، وهي الأجزاء علاقة مبدأ تركيبها بمبدأ المعجم عند الخليل، وسميت ذلك المبدأ بالتقليب الثابت، وأظهرت أن فكرة الأصل والفرع في الوحدات مفهوم إجرائي عملي، وليس حكما أخلاقيا. كما بينت أن للوحدات مظهرا نظريا وآخر تطبيقيا. وكشفت عن الدلالة الصوتية لصياغة الوحدات في صيغ صرفية دون غيرها.

وأظهرت بخصوص البحور أن إثبات الخليل لها مبنى على استقراء الشعر، وأنه أثبت مشطور الرجز ومنهوكه، واستخلصت أن إهماله منها مبني على عدم اطراده وشذوذه، وبينت أن البحور نماذج نظرية وتطبيقية معا، وأن دور الزحاف والعلة هو تحديد العلاقة بينهما. كما أظهرت أن ما أثبته الخليل وما أهمله من صورها أساسه التقيد باطراد المسموع وطرح الشاذ. وخلصت أن الخليل حين وضع البحور لم يغلق الباب على تطور إيقاع الشعر بذلك، فهو قد أجاز النظم على ما لم تقل عليه العرب.

وأظهرت بخصوص الدوائر أن لها دلالة نظرية أساسية هي الربط بين البحور على أساس العلاقة بين مكوناتها. كما بينت أن هذه العلاقة مبنية على المبدأ الذي سميته بالتقليب المتحرك. واستنتجت أن للجزء فيها مظهرا نظريا،

وفي الشعر مظهرا تطبيقيا. كما بنيت على ذلك أن البحور فيها نماذج نظرية وتطبيقية معا. وكشفت أخيرا عن الدلاة النظرية للبحور المهملة فيها.

وبينت بخصوص التحولات، وهي الزحافات والعلل، أن وظفتها هي تحديد العلاقة بين الصور المتعددة للأجزاء والبحور. وبنيت على ذلك كون العروض علما وصفيا لا معياريا، لأن الخليل بوضع الزحافات والعلل لم يقصد أن يلزم الشعراء بها بقدر ما كان عمله نتيجة وصف دقيق لظواهر الشعر. وأظهرت أن مفهوم الزيادة والنقصان في الزحاف والعلة مفهوم إجرائي عملي، وليس حكما أخلاقيا ينتج عنه أن الجزء الناقص أقبح من الزائد أو العكس. كما بينت أن تمييز الخليل في التحولات بين الزحاف والعلة مبني على وظيفة كل منهما. واعتبرت المعاقبة والمراقبة والمكانفة قانونا ينظم تشعب الزحاف وتعدد ظواهره كما يعكسها الشعر. واستخلصت كذلك أن وصف الخليل للزحاف بالحسن أو الصلاح أو القبح راجع إلى شيوعه لا إلى حكم الذوق. وأظهرت أن إثباته لصور الزحاف النادرة مرده إلى احترام ما سمع من العرب، وبينت أن الزحاف تحول يحدد العلاقة بين الأجزاء في البحور، ولا يتعدى ذلك إن خلط إيقاع بحر بآخر. كما أظهرت أن الخليل اتبع في وضع شواهد الزحاف منهجا تعليميا.

واستنتجت بعد ذلك أن منهج الخليل في العروض وصفي، مبني على وصف ظواهر الشعر بعد استقرائه، وأظهرت أن الشعر الذي وصف الخليل ظواهره، وبنى علمه عليه لم يتعد الجاهلي والإسلامي والأموي، فهو بذلك قد تقيد بما كان متبعا في العلوم اللغوية الأخرى. كما بينت أن مراحل نظام الخليل في العروض مبنية على الوصف لمختلف الظواهر الصوتية والإيقاعية في الشعر.

وكشفت في القسم الثاني من هذا الباب عن الصيغ الصرفية للقوافي ودلالتها الصوتية، وعن ربط العروض بالقوافي من خلال اشتراط الخليل الردف

في بعض الضروب. كما استنتجت اختلاف الأساس الصوتي في القوافي عنه في العروض.

وبينت أن الأخفش في استدراكه يرفض فكرة الدوائر، ولكنه يعود فيقبل بعض نتائجها. كما أظهرت أنه فيما رفض من البحور والأعاريض والضروب والزحاف وما أثبت، يقبل الشاذ في السماع ويرفضه، ويقبل القياس ويرفضه.

وبينت بخصوص مستدرك العروضيين في الدوائر أن مخالفة التبريزي للخليل في التسمية، ومخالفة الشنتريني والمحلى له في الترتيب، راجعة إلى تفضيل اعتبار على آخر. أما بالنسبة لدوائر السكاكي الجديدة، فقد أظهرت أساس اختلافها عن دوائر الخليل وهو إدخال الزحاف والعلة في أولاها من أجل استخراج بقية الدوائر منها.

وأظهرت بخصوص مستدركهم في الأسباب والأوتاد. أن أهمه ما نسب للحمار، وهو الذي افترضت أنه لو وصل إلينا كاملا لكان غير مقتصر على الأسباب والأوتاد.

وأظهرت بخصوص مستدركهم في الزحاف أن ذلك لم يتعد ظواهر جزئية، مثل تفسير أصل زحاف، أو تقسيم نوع منه إلى فرعين، إلى غير ذلك.

وبينت أن ما استدركوه على الخليل في الأعاريض والضروب، قسمان: ما وصفوه بالشذوذ، وما لم يصفوه به. كما أنهم وصفوا بعض ما أثبته الخليل منها بالشذوذ، ونسبوا بعضه إلى بحر آخر، وذلك هو جعل الكسائي ضربين في المديد من البسيط بطرح مستفعلن من أول الصدر والعجز.

وبينت في مستدرك الجوهري أن سبب رفضه لذكر الأعاريض والضروب راجع إلى اعتباره الزحاف جائزا. كما بينت عنده أن الزحاف هو العلة والزحاف معا عند الخليل. وبينت دور مفهومه عن الزحاف في جعل البحور اثني عشر باباً

وإدخال بحر في آخر. كما أظهرت أن اعتماده على الشعر المحدث هو الذي جعله يذكر أعاريض وضروبا لم يذكرها الخليل، فالشعر الموصوف عندهما يختلف من أحدهما إلى الآخر، واستخلصت أن علة المعاقبة عنده مرتبطة بزحافات نادرة، وذلك يعود في نهاية الأمر إلى اعتباره الزحاف جائزا.

وأظهرت في مستدرك القرطاجني حملته على العروضين، وانتقاده لمبدأ الدوائر وقبول بعض نتائجها، كما هو الشأن بالنسبة للأخفش. وأظهرت في استدراكه للأرجل دلالة إضافة السبب المتوالي والوتد المتضاعف إليها، وكشفت في قوانين التناسب في تركيبات البحور عنده عدم سلامة موقفه من التناقض. وأظهرت في الزحافات والعلل علاقتها بالأرجل عنده، ووقوعه في التناقض حين قبل عللا لا تطابق ما أضافه إلى الأرجل.

وبينت في مستدرك الدكتورين أنيس والطيب اعتماد الأول على مبدأ التبسيط والسهولة في الاستدراك على الخليل، واعتماد الثاني على الشعر المحدث لإثبات نوعين لم يثبتهما الخليل.

واستخلصت من مستدرك الأخفش في القافية اضطرابه في مخالفة الخليل بين تغليب السماع ورفضه. كما استخلصت أن أهم ما استدرك في القافية على الخليل اشتراط المعري الردف في الخفيف المشعث.

تعريف بتحقيق كتاب "عروض الورقة"[1]
لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري

تحقيق: محمد العلمي

1. ذكر السيوطي أن الجوهري "صنف كتابا في العروض"، ولم يذكر اسمه[2]، وكذلك فعل إسماعيل البغدادي حين اكتفى بأن قال إن له كتاب العروض[3]، أما بروكلمان فقد أشار إلى حديث ابن رشيق عن مذهب الجوهري في العروض، ولم يذكر أنه ألف فيه كتابا[4]، وذكر الزركلي أن له كتابا في العروض، دون أن يذكر اسمه[5].

2 . أما ياقوت الحموي فقد قال: "وله من التصانيف كتاب في العروض، جيد بالغ، سماع (عروض الورقة)[6]، فأضاف إلى تسمية الكتاب وصفه بالجودة.

3 . وقد عرض ابن رشيق لمذهب الجوهري في العروض فقال:" ثم ألف الناس بعده (أي بعد الخليل)[7]. واختلفوا على مقادير استنباطهم، حتى وصل الأمر إلى أبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، فبين الأشياء وأوضحها في اختصار، وإلى مذهبه يذهب حذاق أهل الوقت، وأرباب الصناعة "[8].

---

[1] . منشورات دار الثقافة، 1984، الدار البيضاء.

[2] . بغية الوعاة: 447، وقد ذكر أن تاريخ وفاته 393 أو 400 هـ

[3] . هدية العارفين: 1/ 209.

[4] . تاريخ الأدب العربي: 259/2، وقد ذكر أن تاريخ وفاته 393 أو 398 أو 400.

[5] . الأعلام: 309/1.

[6] . معجم الأدباء: 155/6.

[7] . ما بين القوسين إضافة مني.

[8] . العمدة: 1/ 135.

ولم يذكر اسم كتاب الجوهري الذي بين الأشياء فيه وأوضحها في اختصار، ولكنه نقل عنه تسع مرات: الأولى في مخالفته للخليل في عدد الأجزاء[1]، والثانية جعله لأجناس الشعر اثنى عشر بابا[2]، والثالثة جعله المجتث من الخفيف[3]، والرابعة جعله المقتضب من الرجز[4]، والخامسة ذكره ما أنشد الجوهري شاهدا على كف مفاعيلن وقبضها في المضارع[5]، والسادسة إشارته إلى أنه يجعل السريع المشطور الموقوف من الرجز والسريع المطوي المكشوف عروضا الأصلم ضربا من البسيط[6]، والسابعة إشارته إلى أنه يجعل المنهوك المنسرح الموقوف من الرجز[7]، والثامنة ذكره أن الجوهري يسمى الرجز الذي على جزء واحد بالمُقَطَّع [8]، والأخيرة هي التي نقل عنه فيها المشطور وزحافاتها بحجة نقلة حشو مذهبه[9].

وإذا استثنينا ابن رشيق، لا نجد من أولى كتاب الجوهري ومذهبه في العروض ما أولاه إياه ابن رشيق.

4 . وقد عثرت بالصدفة على مخطوطة كتاب الجوهري (عروض الورقة) في الخزانة العامة بالرباط، وهي فيها تحت رقم ق 930، وقد كنت اطلعت في

---

[1] . نفسه.

[2] . نفسه: 1/136 . 137.

[3] . نفسه: 1/149.

[4] . نفسه.

[5] . نفسه: 1/181.

[6] . نفسه: 1/183 . 184.

[7] . نفسه: 1/184.

[8] . نفسه: 1/185.

[9] . نفسه: 2 /302 . 304.

مقالة د. نهاد محمد جتن" علم العرض ونشأته" [1] على أن لكتابه (عروض الورقة) نسخة مخطوطة بتركيا، ورغم عدم استطاعتي الحصول على صورة من مخطوطة تركيا، فإن خبر د. جتن عنها يظهر أن اسم الكتاب فيها وفي مخطوطة الرباط واحد، وإذا أضيف هذا إلى خبر ياقوت السابق تأكد أن مخطوطة الرباط توافق في اسمها كتاب الجوهري في العروض. أما محتواها فلا يدع مجالا للشك في نسبتها إليه. فقد وافق ما نقله ابن رشيق في العمدة . كما سبق . عن الجوهري، ووافق ما نقله الدماميني عن إجازة الجوهري القبض والكف في مفاعيلن في المضارع[2].

5 . ومخطوط الخزانة العامة بالرباط، الذي أقيم عليه تحقيق كتاب الجوهري، يقع في مجموع بين الصفحة الأولى والصفحة السادسة عشرة. وعدد سطور أوراقه ثلاثة وعشرون سطرا، باستثناء الصفحة السادسة عشرة ففيها عشر سطرا، وهي آخر الكتاب، ومساحة الورقة 5، 15 على 20 سم، أما مساحة المكتوب منها فهي 9,5 على 13.5 سم. وفي كل سطر حوالي اثنتي عشرة كلمة. وقد كتبت عناوين الكتاب بالأحمر، وكذلك (الواو) حين يعطف بها زحاف على آخر في كل باب، وخطه مغربي واضح، وليس في أوله ولا في آخره ما يبين تاريخ كتابته. أما حالة المخطوط فجيدة.

وهو يبدأ بقوله: "بسم الله الرحمن الرحيم، وصلى الله على سيدنا محمد وآله، كتاب عروض الورقة، تأليف أبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، صاحب الصحاح في اللغة، رحمة الله عليه، وعلى آله وأهل بيته آمين" ؛ وينتهي

[1] . مجلة الجامعة " الموصل " ص 9، 1978، ع 1، ص ص 20 . 26، وهي موجودة حسبه في مكتبة عاطف أفندي باسطنبول تحت رقم 1991.

[2] . الغامزة: 208 . 209.

بقوله: "والله أعلم: والحمد لله تعالى وحده ، وحسبنا الله ونعم الوكيل، نعم المولى ونعم النصير، تم بحمد الله وعونه وحسن توفيقه ".

6 . ولم أجد صعوبة في نص الكتاب، فهو مقروء في جملته، إلا في بعض المواضع التي نصت عليها، وهي قليلة، وقد خرجت شواهده، وأشرت إلى ما نقل عنه ابن رشيق. ولم يفد منقول ابن رشيق في تحقيق الكتاب كثيرا، وقد كشف الكتاب تصحيفا وقع في العمدة، وقد أشرت إلى ذلك في مكانه، وألحقت بالنص المحقق المخرجة شواهده التي اهتديت إليها . فهرسا للأعلام، وثانيا للقوافي، وثالثا للمصادر التي اعتمدتها في التحقيق، ورابعا للموضوعات.

7 . وتتجلى قيمة كتاب الجوهري هذا، في كونه من أهم الكتب العروضية، لأن صاحبه استدرك طائفة من الأمور على مؤسس العروض الخليل بن أحمد ؛ ولهذه القيمة أنشره محققا، حتى تتضح العلاقة بين العلم في صورة تأسيسه وما أصبح عليه بعد حوالي ثلاثة قرون.

ولم أشأ أن أبين هنا الأمور التي استدركها الجوهري على الخليل في كتابه هذا، رغم القراء، على أنني خصصت فصلا لمستدرك الجوهري على الخليل في كتابي "العروض والقافية" دراسة في التأسيس "الاستدراك"، كشفت فيه عن جديد الجوهري.

تعريف بكتاب:

"عروض الشعر العربي، قراءة نقدية توثيقية"[1]

الجزء الأول بعنوان: 1 . الدواوين

والجزء الثاني بعنوان: 2 . المعطيات

1 . موضوع هذا البحث هو "عروض الشعر العربي، دراسة نقدية"

ويقوم من أجل الوفاء بهذا الغرض، بتلمس الأصول التي بني عليها العروض، من خلال تتبع عيني لدواوين الشعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين.

وقد تقدم لي في بحث سابق [2] أن حددت المنهج الذي سار عليه الخليل في وضعه للعروض، فوجدت أن: "أول المبادئ التي تحدد منهجه استقراؤه لمختلف الظواهر الإيقاعية للشعر العربي، وإحاطته بأبعادها المختلفة"[3] ورأيت أن "عرض هذا الشعر على عروضه كفيل بكشف ذلك، فهو لم تند عنه من ذلك صغيرة ولا كبيرة "[4].

واستخلصت كذلك أن الاستقراء قاده إلى اكتشاف طبيعة إيقاع هذا الشعر، وانتقل من مرحلة الاكتشاف إلى مرحلة تالية هي وصف هذا الإيقاع المكتشف، ويدلنا على الوصف وصدقه معا، أن الخليل لم يضع في نظامه مبدأ مفروضا على الشعر الموصوف، بل كل مبادئه تجد في الشعر شاهدا عليها"[5].

---

[1] من منشورات دار توبقال للنشر، بالدار البيضاء، 2007.

[2] . العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، 1983، دار الثقافة، الدار البيضاء.

[3] . نفسه: 161.

[4] . نفسه.

[5] . نفسه.

ولم يكن إطار ذلك البحث يسمح بعرض هذا الشعر على علم الخليل لكشف صدقه وصحة أسسه.

ويهدف البحث الحالي إلى عرض الشعر الذي استقرأه الخليل من أجل وضع نظامه، على العروض، للتأكد من صحة الوصف وصدقه، ولمعرفة مدى التطابق بين

واقع الشعر ومبادئ النظام.

ويقترح هذا البحث القيام بهذه المهمة، من خلال التحليل العيني لدواوين الشعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين. ويطمح من خلال هذه العملية التدقيقية إلى أن يصل إلى نتيجتين على الأقل:

. أولاهما تقديم دراسة تفصيلية لكل ديوان من الدواوين المعروضة للدرس،

. وثانيهما تلمس أصول عروض الخليل في واقع الشعر الذي وضع نظام إيقاعه.

والهدف من وراء التحليل العيني للدواوين كذلك، معرفة ما إذا كان الخليل في استقرائه للشعر ق

استقصى مختلف ظواهر هذا الشعر الإيقاعية.

وقد استنتج دارس قبلي أن عمل الخليل "ذو طبيعة تعميمية، يتخذ الاستقراء النسبي مركزا لتطوره، وينتفي، نتيجة، كون عمله حصرا لجسد الشعر العربي "[1]. وقد رأى أيضا أن الخليل " لم يستقرئ الشعر كله من جهة،

[1] . كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 447.

ولم يحصر كل ما فيه بقانون من جهة أخرى "[1]، وذكر أن " ثمة قصائد عربية لم يستطع الخليل وصفها وتحديد انتظامها الإيقاعي، تبعا لمعطيات نظامه "[2]. وذكر أن " هذه حقيقة معروفة للباحث الجاد لا يجادل فيها متخصص"[3].

إلا أنه يستدرك بعد ذلك فيقول: " إلا أن إقامة البرهان العلمي عل صحة النقطة المناقشة ليست سهلة، ولا يبدو أن أحدا حاول ذلك حتى الآن، غير أن هذا الكاتب (يقصد نفسه) استطاع العثور على نماذج من الشعر لا يبدو أن الخليل أخذها بعين الاعتبار في صياغة نظامه [ال] شمولي، الصبغة، وقد يكون ما أتيح لهذا الكاتب لحظ حسن، أو لتنقيب أجهد النفس فيه. وأيا كان السبب، فإن حدسا لا يبرر علميا، ينقر في النفس، هو أن العمل المتقصي الدائب سيكشف وجود نماذج شعرية أخرى لم يتخذها الخليل مادة صياغة. ولعل باحثين آخرين أن يتقصوا لشعر العربي بمنهجية وتطلع ذي طبيعة إحصائية، ليثبتوا سلامة الحدس أو خطأه"[4].

---

[1] . نفسه.

[2] . نفسه.

[3] . نفسه: 447، والمثال الذي ذكره من القصائد العربية التي لم يستطع الخليل وصفها وتحديد انتظامها الإيقاعي هو مجمهرة عبيد بن الأبرص: أفقر من أهله ملحوب، التي يقول عنها إنها أول قصيدة من الشعر الحر في الشعر العربي (انظر ص 92) وأحال على أمثلة أخرى في (العصر الجاهلي لشوقي ضيف ص: 184 . 185) وهي هناك على التوالي: عيناك دمعهما سجال، لامرئ القيس، و: هل بالديار أن تجيب صمم، للمرقش الأكبر، و: تعرف أمس من لميس الطلل، لعدي بن زيد العبادي، و: قد حان أن تصحو وأن تقصر، له أيضا: و: إن شواء ونشوة، لسلمي بن ربيعة، لكنه لم يذكر أن شوقي ضيف قال قبل استعراض هذه الأمثلة: " وحقا توجد قصائد يضطرب فيها العروض ولكنها قليلة " (العصر الجاهلي: 184)، كما لم يذكر قوله: نفس هؤلاء الشعراء الذين رويت عنهم تلك القصائد المضطربة في وزنها عنهم قصائد كثيرة مستقيمة في وزنها وقوافيها، مما يدل على أن ذلك كان يأتي شذوذا وفي الندرة " (نفسه 185).

[4] . نفسه: 448.

على أن دارسا آخر اعتبر بعض الزحافات التي أثبتها الخليل " صورة نادرة لا تستريح إليها الآذان... ولعل انحرافا في رواية المعلقات هو الذي جاءنا بتلك الحالات التي رويت في شعر الجاهليين "[1]،بل إنه يرى أن " أول أثر من آثار الخطإ في الرواية بعض تلك الزحافات التي لا نشك في أنها جاءت نتيجة هذا الخطإ، وأنها لا تمت لموسيقى الشعر بصلة "[2]، إلى أن يرى أن " أغلب الظن أنها من صنع أهل العروض، بنوها على مثل أو مثلين، أو أخطأ الرواة في روايتهما "[3].

وقد تلاقت هذه الدعوة إلى العمل المتقصي الدائب، بمنهجية وتطلع ذي طبيعة إحصائية، والآراء التي تعيد مجموعة من الظواهر العروضية إلى تحريف الرواية، أو الخطإ أو صناعة للعروضيين، بالنتيجتين التي ذكرت آنفا أن هذا البحث يطمح إلى الوصول إليهما، وهما تقديم دراسة تفصيلية لكل الدواوين المدروسة، وتلمس أصول عروض الخليل في واقع الشعر، فكان ذلك كله باعثا على إنجاز هذا البحث.

2 . حدود هذا البحث هي الدواوين، لا يتعداها إلى غيرها، إلا لحاجة أملاها النظر فيها. وقد تحدد النظر في الشعر الذي جعله الخليل ميدانا لعروضه من خلال الدواوين، لما يفترض، في كونها تجمع كل ما قاله الشاعر، أو جله، أو جميع ما اهتدي إلى نسبته إليه. وقد اعتمد إحصاء البحور وأنواعها، واستخلاص الظواهر بمختلف صورها من الدواوين على ما صحت نسبته إلى الشاعر. أما ما لم تصح نسبته، أو اختلف فيها، أو تعددت نسبته إلى أكثر من شاعر، فلم يراع، لذلك سيجد المتابع بين الديوان، وإحصائه، وظواهره، فروقا

[1] . إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر: 60 . 61.

[2] . نفسه: 296.

[3] . نفسه: 60.

مردها إل عدم صحة نسبة بعض القصائد أو القطع أو الأبيات المفردة، أو الاختلاف في نسبتها، أو تعدد نسبتها إلى أكثر من شاعر.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يتعدى النظر الدواوين إلى مصادر تخريج قصائدها وقطعها وأبياتها المفردة، وذلك لأسباب متعددة سيكشفها البحث، لأهمها التأكد من الظاهرة المعنية، أو الشك فيها، أو تصويب خطأ واضح، أو التأكيد مما ظن أنه خطأ، وغالبا ما كان النظر في مصادر التخريج هذه يفي بالغرض ؛ وقد يفي بغرض متوقع أو غير متوقع، كأن يلغي ظاهرة من الاعتبار، أو يصوب أخرى، أو يكشف ثالثة لم تكن معروفة.

ولم يقتصر النظر فيما سوى الدواوين على مصادر التخريج التي ذكرها محققوها؛ بل تعاده في حالات متعددة إلى مصادر أخرى لم يذكروها، بحثا عن رواية أصوب، أو تصويبا لخطأ واضح، أو ملء النقص.

أما إطار البحث التاريخي فهو الجاهلية، وصدر الإسلام، والدولة الأموية، وهو ما يطلق على شعرائه عادة اسم الشعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين تفصيلا، وهذا الإطار فرضه أن العروض كغيره من العلوم اللغوية لم يتعد المقياس المعتاد فيها فيمن يستشهد بكلامهم[1].

على أنني قد وجدت بين من استشهد الخليل بهم مطيع بين إياس، وهو من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية[2]؛ وكان هذا وراء إضافتي إلى هؤلاء الشعراء كلا من مطيع بن إياس، وابن ميادة، وابن هرمة، بالإضافة إلى

[1] . انظر العلمي: 161.

[2] . انظر العلمي 161، وكل كتب العروض في شاهد السادس من البسيط وهو قول مطيع بن إياس:

أصبحت والشيب قد علاني *** يدعر حثيثا إلى الخضاب

استشهاد النحاة واللغويين بشعر الأخيرين، وجعلهم الأخير قد ختم به الشعر، أي الشعر الفصيح المستشهد به.

وقد قسمت دواوين الشعراء إلى قسمين، أولهما خصصته للجاهليين، والثاني للإسلاميين والأمويين؛ وضممت قسما من المخضرمين إلى الجاهليين، وقسما آخر إلى الإسلاميين والأمويين، وكان هذا من أجل تلافي كثرة التقسيم التي أراها غير مفيدة هنا. هكذا وضعت لبيدا، والخنساء، والشماخ، وقيس بن الخطيم، مع الجاهليين، ووضعت أبا بكر الصديق، وابن الزبعرى ومعاوية بن أبي سفيان وأبا طالب مع الإسلاميين.

وقد بلغ عدد الدواوين التي درستها واحدا وتسعين ومئة ديوان، تسعة وستون منها للشعراء الجاهليين ومن ألحق بهم من المخضرمين، واثنان وعشرون ومئة للشعراء الإسلاميين والأمويين ومن ألحق بهم من المخضرمين.

3 . اعتمد هذا البحث في منهجه على الإحصاء والوصف والمقارنة ؛ فقد اعتمد الإحصاء لإحصاء البحور وأنواعها في كل ديوان على حدة، وفي مجموع دواوين القسم الأول ودواوين القسم الثاني، وفي مجموع الدواوين المدروسة، كما اعتمد الإحصاء في تعداد الظواهر بقسميها الخليلي وغير الخليلي، ولا بأسس من الإشارة هنا إلى أن الأغلبية العظمى من الدواوين . وكلها محققة . لم يقدم محققوها أدنى خدمة تذكر في باب الإحصاء على ما يظهر من سهولته ويسره في بادئ الأمر ؛ فحتى في تعيين بحر كل قصيدة أو قطعة أو بيت مفرد مثلا، ساء في مفتتح النص أو في فهرس القوافي، عند القلة من المحققين التي ألزمت، لم يسلم الأمر من الخطأ أو الوهم، أو الخطأ المطبعي (ربما !). وأغتنم المناسب لأنبه إلى أن الاعتماد غير الحريص على ذلك عواقبه غير سليمة في غالب الأحوال؛

ولعل السبب في ذلك راجع إلى أن العروض وما تعلق به متقاذف بين اللغويين والمتأدبين، ومرد ذلك إلى أنه اعتبر منذ القديم علم يوم وليلة !

واستعمل البحث الوصف لتحديد الظواهر، واستخراجها من الدواوين، ونسبتها بعد ذلك إلى هذا القسم أو ذاك، ولم يستغن التحليل عن الوصف، مثله ف ذلك مثل التحديد والاستخراج والنسبة، فهو القاسم المشترك بين أجزاء المنهج من إحصاء وتحليل ومقارنة وتوثيق.

كما اعتمد البحث على المقارنة، فهي الوسيلة المناسبة لكشف أوجه الالتقاء والافتراق بين الظواهر الخليلية وغيرها، وتمييز بعضها عن بعض.

على أن التوثيق نال حظه في المنهج أيضا، وذلك لأن الحاجة غالبا ما دعت إليه من أجل التأكد من ظاهرة، أو تصويب خطإ، أو التأكد مما ظن أنه خطأ، وما دامت الدراسة منصبة على نصوص شعرية قديمة، وموضوعها هو العروض الذي تنقلب أحكامه بزيادة حرف أو نقصانه، بل يتغير ضبط كلمة، وما يترتب عن كل ذلك من ظهور ظاهرة، أو اختفائها، فإن هاجس التوثيق يجب أن يكون حاضرا في كل لحظة. وقد نبه حضوره إلى أخطاء وأوهام متعددة، كما ساعد على حل كثير من المشكلات.

هكذا إذن كانت الأسس التي اعتمدت عليها الدراسة النقدية هي الإحصاء والوصف والمقارنة والتوثيق.

4 . قسمت هذا البحث إلى مقدمة، وتمهيد، وثلاثة أبواب، تحدثت في المقدمة عن موضوعه وأهدافه، وحدوده وإطاره التاريخي، ومنهجه، وأقسامه، ومصادره، ونتائجه، وعن مستقبل العروض.

وعرضت في التمهيد البحور وأنواعها عند الخليل ولإحصاء البحور والأنواع في الدواوين المدروسة عموما، وفي دواوين الجاهليين على حدة،

والإسلاميين والأمويين على حدة؛ ثم تطرقت إلى الأبحر والأنواع غير الموجودة في الدواوين.

وقسمت الباب الأول، الذي خصصته لدواوين الجاهليين، إلى ثلاثة فصول، أولها لإحصاء البحور والأنواع في كل ديوان على حدة، والثاني للظواهر غير الخليلية.

وجعلت في الفصل الثاني من هذا الباب تمهيدا وفقرتين، تحدثت في التمهيد عن تسميتها وطبيعتها ونوعها وموقعها وسبب الاهتمام بها.

وتحدثت في الفقرة الأولى عما أفرزته النصوص الشعرية نفسها من ظواهر، بلغت سبع عشرة ظاهرة، عرضت لها بتفصيل كما وردت في كل ديوان على حدة.

وخصصت الفقرة الثانية لما أفرزه تعدد الروايات أو تدخل المحققين من ظواهر لدى سبعة عشر شاعرا.

وجعلت في الفصل الثالث المخصص للظواهر غير الخليلية عند الجاهليين . تمهيدا وفقرتين ؛ تحدثت في التمهيد عن تسميتها، وطبيعتها، ونوعها وموقعها، وسبب الاهتمام بها؛

وخصصت الفقرة الأولى لما أفرزته النصوص الشعرية من ظواهر بلغت اثنتين وعشرين ظاهرة، فصلتها كما وردت في كل ديوان.

وتحدثت في الفقرة الثانية من هذا الفصل عما أفرزه تدخل المحققين من ظواهر لدى ثمانية شعراء.

وقسمت الباب الثاني الذي خصصته للإسلاميين والأمويين إلى ثلاثة فصول:

خصصت الأول لإحصاء البحور والأنواع في كل ديوان على حدة، والثاني للظواهر الخليلية فيها، والثالث للظواهر غير الخليلية.

وجعلت في الفصل الثاني تمهيدا وخمس فقرات.

تحدثت في التمهيد عن طبيعة هذه الظواهر، ونوعها، وسبب الاهتمام بها؛.

وتحدثت في الفقرة الأولى عما أفرزته النصوص الشعرية من ظواهر بلغت عشرين ظاهرة، عرضت لها بتفصيل كما وردت في كل ديوان.

وتحدثت في الفقرة الثانية عما أفرزه تعدد الروايات أو تدخل المحققين من نتائج عكسية لدى أربعين شاعرا،

كما تحدثت في الفقرة الثالثة عما أفرزه تعدد الروايات من نتائج مشابهة عند شاعرين اثنين، اتخذتهما نموذجا لهذه الظاهرة.

وخصصت الفقرة الرابعة لما أفرزه تدخل المحققين من إلزام شاعرين، هما الطرماح ومعاوية بن أبي سفيان، بظواهر هما غير مسؤولين عنها.

وخصصت الفقرة الخامسة من هذا الفصل لما أفرزه تدخل المحققين من أخطاء لدى ستة وعشرين شاعرا.

وقسمت الفصل الثالث المخصص للظواهر غير الخليلية، إلى تمهيد تحدثت فيه عن نوعها وسبب الاهتمام بها؛ وإلى أربع وعشرين فقرة، خصصت كل واحدة منها لظاهرة بعينها.

وقسمت الباب الثالث الذي خصصته لأبيات الظواهر، إلى قسمين أولهما لأبيات الظواهر في دواوين الجاهليين، والثاني لأبيات الظواهر في دواوين الإسلاميين والأمويين.

5 . تنقسم مصادر هذا البحث إلى أربعة أقسام، أولها الدواوين، والثاني مصادر تخريجها التي دفعت ظروف البحث إلى مراجعتها، والثالث كتب العرضيين،

والرابع كتب الدارسين التي تعرضت للقضايا المناقشة في البحث.

6 . أهم النتائج التي وصل إليها هذا البحث تتلخص فيما يلي:

أ . إحصاء خاص للبحور وأنواعها في كل ديوان من الدواوين المدروسة على حدة، وإحصاء عام شامل للبحور والأنواع ففي الدواوين كلها.

ب . الكشف عن الأبحر والأنواع غير الموجودة في دواوين الجاهليين والإسلاميين والأمويين، مع بيان سبب ذلك.

ج . التمييز في الظواهر المدروسة بين ما ينتمي إلى نظام الخليل، وما لا ينتمي إليه..

د. الكشف في قسمي الظواهر:

. عما أفرزه الشعر نفسه،

. وعما أفرزه تعدد الروايات،

. وعما أفرزه تدخل المحققين.

. وعما أفرزه التعدد أو التدخل مع نتائج مشابهة أو معاكسة،

. وعما أفرزه تدخل المحققين من إلزام للشعراء بما هم غير مسؤولين عنه من ظواهر،

. وعما أفرزه تدخل المحققين من ظواهر مبنية على الخطأ.

هـ . تقديم قاعدة معطيات بأبيات الظواهر المستخرجة من الدواوين، هي المضمنة في الباب الثالث بقسميه، تعتبر شاهدا على ما في هذه الدواوين من ظواهر، وتغني الناظر والباحث على السواء عن استخراجها مجددا.

تأصيل عروض الشعر العربي [1]

قراءة في كتاب: كمال أبو ديب في البنية الإيقاعية للشعر العربي

د. محمد العلمي

موضوع هذا البحث هو "***تأصيل عروض الشعر العربي، دراسة تشريحية لدواوين الجاهليين والإسلاميين***"

ويقوم البحث، من أجل الوفاء بهذا الغرض، بتلمس الأصول التي بني عليها العروض، من خلال تشريح عيني لدواوين الشعراء الجاهليين والإسلاميين.

وقد تقدم لي في بحث سابق[2] أن حددت المنهج الذي سار عليه الخليل في وضعه للعروض، فوجدت أن: "أول المبادئ التي تحدد منهجه استقراؤه لمختلف الظواهر الإيقاعية للشعر العربي، وإحاطته بأبعادها المختلفة."[3] ورأيت أن "عرض هذا الشعر على عروضه كفيل بكشف ذلك، فهو لم تند عنه من ذلك صغيرة ولا كبيرة"[4]

واستخلصت كذلك أن الاستقراء قاده "إلى اكتشاف طبيعة إيقاع هذا الشعر. وانتقل من مرحلة الاكتشاف إلى مرحلة تالية هي وصف هذا الإيقاع المكتشف، ويدلنا على الوصف وصدقه معا، أن الخليل لم يضع في نظامه مبدأ مفروضا على الشعر الموصوف، بل كل مبادئه تجد في الشعر شاهدا عليها"[5].

---

[1] هذه فقرة حذفت من الكتاب المطبوع "عروض الشعر العربي، قراءة نقدية توثيقية"، استجابة لأحد زملائي، أعيدها الآن استجابة لذكرى الأطروحة، وتشكل أولى فقرات مقدمتها المرقونة.

[2] العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، 1983، دار الثقافة، الدار البيضاء.

[3] نفسه161.

[4] نفسه.

[5] نفسه،

ولم يكن إطار ذلك البحث يسمح بعرض هذا الشعر على علم الخليل لكشف صدقه وصحة أسسه.

ويهدف البحث الحالي إلى عرض الشعر الذي استقرأه الخليل من أجل وضع نظامه ، على العروض، للتأكد من صحة الوصف وصدقه، ولمعرفة مدى التطابق بين واقع الشعر ومبادئ النظام.

ويقترح هذا البحث القيام بهذه المهمة، من خلال التحليل العيني والتشريحي لدواوين الشعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين. ويطمح من خلال هذه العملية التدقيقية إلى أن يصل إلى نتيجتين على الأقل:

ـ أولاهما تقديم دراسة تفصيلية لكل ديوان من الدواوين المعروضة للدرس،

ـ وثانيتهما تلمس أصول عروض الخليل في واقع الشعر الذي وضع نظام إيقاعه.

والهدف من وراء التحليل التشريحي للدواوين كذلك، معرفة ما إذا كان الخليل في استقرائه للشعر قد استقصى مختلف ظواهر هذا الشعر الإيقاعية.

وقد استنتج كمال أبو ديب أن عمل الخليل " ذو طبيعة تعميمية ، يتخذ الاستقراء النسبي مركزا لتطوره، وينتفي، نتيجةً ، كونُ عمله حصرا مطلقا لجسد الشعر العربي"[1]. وقد رأى أيضا أن الخليل "لم يستقرئ الشعر كله من جهة، ولم يحصر كل ما فيه بقانون من جهة أخرى"[2]. وذكر أن "ثمة قصائد عربية لم يستطع الخليل وصفها وتحديد انتظامها الإيقاعي، تبعا لمعطيات

[1] كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص447.

[2] نفسه،

نظامه"[1].وذكر أن" هذه حقيقة معروفة للباحث الجاد لا يجادل فيها متخصص"[2].

إلا أنه يستدرك بعد ذلك فيقول: "إلا أن إقامة البرهان العلمي على صحة النقطة المناقشة ليست سهلة، ولا يبدو أن أحدا حاول ذلك حتى الآن . غير أن هذا الكاتب (يقصد نفسه) استطاع العثور على نماذج من الشعر لا يبدو أن الخليل أخذها بعين الاعتبار في صياغة نظامه [ال] شمولي الصبغة. وقد يكون ما أتيح لهذا الكاتب جاء لحظ حسُن، أو لتنقيب أجهد النفس فيه. وأيا كان السبب ، فإن حدسا لا يُبرر علميا، يُنقر في النفس، هو أن العمل المتقصي الدائب سيكشف وجود نماذج شعرية أخرى لم يتخذها الخليل مادة صياغة. ولعل باحثين آخرين أن يتقصوا الشعر العربي بمنهجية وتطلع ذي طبيعة إحصائية، ليثبتوا سلامة الحدس أو خطأه"[3].

والنماذج التي استطاع العثور عليها، بحسن حظه وبتنقيبه الذي أجهد النفس فيه، نموذجان للحارث بن حلزة (وأقل الجمع اثنان)، أولهما هو:

---

[1] نفسه.

[2] نفسه447. والمثال الذي ذكره من القصائد العربية التي لم يستطع الخليل وصفها وتحديد انتظامها الإيقاعي هو مجمهرة عبيد بن الأبرص: أقفر من أهله ملحوب، التي يقول عنها إنها أول قصيدة من الشعر الحر في الشعر العربي(انظر ص92). وأحال على أمثلة أخرى في (العصر الجاهلي لشوقي ضيف ص 184-185) وهي هناك على التوالي: عيناك دمعهما سجال، لامرئ القيس، و: هل بالديار أن تجيب صمم، للمرقش الأكبر، و: تعرف أمس من لميس الطلل، لعدي بن زيد العبادي، و: قد حان أن تصحو وأن تقصر، له أيضا، و:إن شواء ونشوة، لسلمي بن ربيعة. لكنه لم يذكر أن شوقي ضيف قال قبل استعراض هذه الأمثلة:" وحقا توجد قصائد يضطرب فيها العروض ولكنها قليلة"(العصر الجاهلي184)، كما لم يذكر قوله: "فإن نفس هؤلاء الشعراء الذين رُويت عنهم تلك القصائد المضطربة في وزنها رُوي عنهم قصائد كثيرة مستقيمة في وزنها وقوافيها، مما يدل على أن ذلك كان يأتي شذوذا وفي الندرة"(نفسه185".

[3] نفسه448.

وبالسبيكِ الصُّفر يُعقبها بالآنسات البيض واللُّعسِ

والثاني هو:

فانعمْ بجِدٍّ لا يَضِرْ كَ النُّوكُ ما أُعطيتَ جَدّا

فالنوكُ خيرٌ في ظلا ل العيش ممن عاش كدّا

أما الظاهرة التي وجدها في النموذجين، فهي إمكان ورود بيت أو أبيات تركيبها مثل (مستفعلن مستفعلن فعِلن) ليس فيها (متفاعلن) على الإطلاق، في تركيب وزني هو(متفاعلن متفاعلن فعِلن) (الكامل الأحذ)، و إمكان ورود بيت أو أبيات تركيبها هو (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن) في قصيدة من الكامل، تركيبها هو (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن) (الكامل المجزوء المرفل)"[1]. ويرى أن هذين النموذجين "يشعران بوجود خصيصة أصيلة في الشعر العربي هي أن تحديد إيقاع البيت يرتبط بالسياق الكلي للقصيدة، وبأن البيت ليس وحدة إيقاعية قائمة بذاتها ذات هوية معزولة، لأن البيت في النموذج الأول من السريع تركيبا ، إذا أخذ منعزلا عن القصيدة، لكنه إيقاعيا من الكامل ، لأنه في سياق قصيدة تنتسب إلى الكامل. ويبدو أن هذا التصور هو الذي دفع الخليل إلى اعتبار مثل هذا البيت مبنيا على بحر دون آخر. ذلك أن الخليل يعتبر أبياتا ، هي من الرجز من حيث التركيب، مبنية على الكامل، دون أن يبرر نسبته لها، ثم يمضي ليقرر على أساس تركيب هذه الأبيات أن الكامل يمكن أن يطرأ عليه زحافات تخرج به عن شكله الأساسي القائم على (متفاعلن) إلى شكل لا ترد فيه (متفاعلن) إطلاقا. أما النموذج الثاني فإنه ينتسب إلى الرجز تركيبا، وهو أكثر دلالة، لأنه يرد في قصيدة من الكامل، في

[1] نفسه448-449.

حين أن الخليل لا يشير إلى إمكان ورود (مستفعلاتن) في الرجز، مع أنها ترد في الكامل حسب رأيه.

وقد يشعر كلا النموذجين أن القصيدة العربية ليست وحيدة البحر بشكل مطلق، وأن إيقاعها يمكن أن ينسرب من بحر إلى آخر بسهولة كبيرة. ولعل حرص الخليل على التحليل الشكلي للأبيات معزولة، أن يكون العامل الذي أدى إلى إخفاقه في رؤية هذه الإمكانية، وأدى [بالتالي] إلى نشوء المفهوم المتحجر لجمود القصيدة العربية التراثية على صورة واحدة إيقاعيا، تتكرر في كل بيت من أجزائها. لكن الفرضية التي تبدو أكثر احتمالا هي أن يكون تصور الخليل المسبق لقيام القصيدة على بحر واحد هو المسؤول عن إخضاعه للتشكلات التي تشبه النموذجين المناقشين لتحليل شكلي يعيدهما إلى صورة مثالية لبحر ما، ثم يوسع نطاق التحولات التي يمكن أن تطرأ على البحر على أساس التشكلات المذكورة. لكن إخفاق الخليل في أن يوسع نطاق التحولات التي تطرأ على الكامل لتشمل الصورة الموجودة في النموذج [الثاني] يشعر بأن الخليل في استقرائه للشعر لم يعثر على النموذج المذكور أو شبيه له. وبرفض تقبّل عِملِه على النقطة المثارة هنا حول وحدة الصورة الإيقاعية للقصيدة العربية، نعيد للشعر العربي شيئا من حيوية عميقة غابت عنا، بسبب قصور المناهج النقدية ذاتها، وبسبب من وقوفنا حيث وقف الخليل، لا نتعدى ما قرر لنا من قوانين.

من هنا يمكن القول إن مشكلة الخليل الأساسية في عمله على الشعر كانت مشكلة تصورية أو مفهومية ـ كما هي الحال في حالات لا تحصى في تطور نظرية المعرفة . ،أي أنها مشكلة تنبع من تصور سابق التكون لطبيعة القصيدة العربية وبنائها الإيقاعي. إن المادة التي وصفها الخليل شيء، والصورة التي قدمها

أو فسرها شيء آخر. وليس أدل على ذلك من أنه وجد في القصيدة الواحدة أنماطا إيقاعية مختلفة، لكنه نسبها إلى صورة مثالية واحدة مطلقة"[1].

وقد أطلت في اقتباس قوله، ليمكنني أن أرتب الآراء التي يحتوي عليها بأمانة، وهي كما يلي:

1- استطاعته العثور على نماذج، لا يبدو أن الخليل أخذها بعين الاعتبار ،في صياغة نظامه الشمولي الصبغة.

2- ملاحظته في النموذجين إمكانَ ورود بيت ليس فيه أيُّ صورة أصلية لِلجزء.

3- استخلاصُه خصيصة أصيلةً في الشعر العربي (يقصد بالعروضَ الذي يدرس الشعرَ العربيَّ) هي ارتباطُ تحديدِ إيقاعِ البيتِ بالسياق الكلّيّ للقصيدة.

4- إمكان إشعارِ النموذجين بكوْن القصيدةِ العربيةِ ليست وحيدةَ البحرِ بشكل مطلق.

5- إرجاعُهُ (إخفاقَ) الخليل في رؤية هذه الإمكانيّةِ (السابقة في النقطة4) إلى حرصه على التحليل الشكلي للأبيات معزولةً.

6- ترجيحُ كوْنِ تصوّر الخليل المسبّقِ عن قيام القصيدة على بحر واحدٍ هو المسؤول عن إخضاعه النماذجَ السابقة إلى بحر واحد.

7- إخفاقُ الخليل في توسيع نطاق التحولات الطارئة على الكامل لتشمل صورةَ النموذجِ الثاني.

8- عدمُ عثورِ الخليل على النموذج الثاني أو على شبيهٍ به .

[1] نفسه449-450.

9- في رفضِ وحدةِ الصورةِ الإيقاعيةِ للقصيدةِ إعادةٌ لحيويةٍ عميقةٍ غابتْ عن الشعر العربي.

10- اعتبارُ عمل ِالخليل ِمبنيّاً على مشكلة تصوريّةٍ مفهوميّةٍ تنبعُ من التصورات المسبقة.

11- اختلافُ المادّة ِالتي وصفها الخليلُ عن الصورة التي قدّمها بها.

1) ولا يُعقل بخصوص النقطة الأولى أن يُتّهم الخليلُ بكونه لم يأخذ بعين الاعتبار نماذجَ كالتي يذكر أبو ديب أنه استطاع العثور عليها. ويتضح ذلك من تأمّلٍ بسيط في هذين النموذجين: فأولُهما بيتٌ من خامس الكامل (الأحذ العروض، الأحذ المضمر الضرب) وقع الإضمار في الجزء الثاني من صدره ، وفي الجزأين الأول والثاني من عجزه (أهمل أبو ديب الإشارة إلى وقوع الوقْص في الجزء الأول من صدره) . وثانيهما بيتان من سادس الكامل (المجزوء المرفل) وقع الإضمار في أجزائهما كلِّها. وإنّ نسبة النموذجين إلى نوعين بعينهما من الكامل، ووصفَ الزحاف الذي وقع في أجزائهما، يدلان على أنهما لا يستعصيان على وصف الخليل لهما في نظامه. أما إذا كان أبو ديب يقصد بعدم أخذ الخليل لهما بعين الاعتبار في صياغة نظامه الشمولي أن الخليل لم يجعل أولهما بيتا ،من السريع ضمن قصيدة من الكامل، وثانيَهما بيتين من الرجز ضمنَ قصيدة من الكامل، فالخليلُ لم يكن ذلك في اعتباره قصْداً، كما سيأتي.

2) أما ملاحظته عدمَ ورودِ (متفاعلن) مطلقا في النموذجين، مع أنهما من الكامل، فقد لاحظ الخليل ذلك، حين ذكر بيت ِعنترة ،شاهداً على وقوع الإضمار، وهو[1]:

[1] العقد الفريد5/481.

إني امرؤٌ من خيرِ عبْس ٍمنْصبي شطْري وأحْمي سائري بالمُنْصُلِ[1]

وقد وقع الإضمار في كل أجزائه.

3) أما الخصيصةُ الأصيلةُ في الشعر العربي التي استخلصها، وهي ارتباطُ تحديدِ إيقاعِ البيت فيه بالسياق الكلي ، فالذي استخلصها هو الخليلُ، وذلك حين جعل بيتَ عنترةَ السابقَ الذي أُضمِرتْ أجزاؤه كلُّها من الكامل، لأنه ربطه بسياق القصيدة التي من الكامل، ولم يجعلْه من الرجز، فهي خصيصةٌ أصيلةٌ في الشعر وفي العروض معا.

4) أما عن إمكان إشعارِالنموذجين بكوْنِ القصيدة العربيةِ ليست وحيدةَ البحرِ بشكل مطلق، فهذه قضيةٌ كبرى في الحقيقة، مردُّها إلى أن أبا ديب يلُِحُّ على تقسيم القصيدة إلى أجزاءٍ، يمكن أن ينتميَ كلُّ واحدٍ منها إلى بحر. وبذلك فهو الذي يحرص على التحليل الشكلي للأبيات معزولة عن سياق القصيدة ،لا الخليلُ، كما اتهمه بذلك في النقطة الخامسة الآتية. وكبَرُ هذه القضية يتجلى في أن أبا ديب لم يستطع أن يرى جانبَ التجريد في عمل الخليل. فبينما لم تدفع الفروق بين بيت وآخرَ في قصيدة من الكامل مثلا إلى أن ينسبَ الخليلُ كلًّا منها إلى بحر بعينه، بل دفعته إلى أن يبحث عن الملامح الجامعة بينها وبين بقية أبيات القصيدة، من خلال الزحافات التي سبق لي أن اعتبرتُها وسيلة إجرائيةً لإقامة العلاقة بين مختلف صور الأجزاء في واقع الشعر[2] ،دفعتْ هذه الفروق أباديب إلى أن ينسب كلَّ بيت، مخالفٍ لبيت آخر، إلى بحر آخر. وعلاقةُ التجريد، الذي أزعمُ أن أبا ديب لم يستطع أن يراه في

[1] وانظر في كون هذا من شواهد الخليل قول ابن عبد ربه في العقد الفريد5/477:" واحتجنا بعد هذا إلى اختلاف الأبيات التي استشهد بها الخليل في كتابه لتكون حجة لمن نظر في كتابنا هذا، فاجتلبنا جملة الأبيات السالمة والمعتلة، وما لكل شطر منها".

[2] انظر العلمي 79-91و107-108و137-157 .

عمل الخليل، بالفروق بين الأبيات داخل القصيدة الواحدة، هي عينُها العلاقةُ بين جنسٍ عامٍّ هو الإنسان، وفصولٍ متعددة داخل هذا الجنس، هي الأبيضُ والأسودُ، والرجلُ والمرأةُ، والشيخُ والطفلُ، والطويلُ والقصيرُ، والجميلُ والدميمُ، والحيُّ والميتُ، والواقفُ والجالسُ، والمستيقظُ والنائمُ، وهكذا. فلو أننا راعينا الفروقَ الظاهرةَ بين أزْواجِ الفصولِ السابقةِ في تحديد الجنسِ العامِّ الذي هو الإنسانُ، لجعلْنا هذه الفصولَ كلَّها أجناسا، ونتج عن ذلك أن الأبيض مثلا هو الإنسان، والأبيضَ الرجلَ جنسٌ آخرُ، والأسودَ المستيقظَ جنسٌ ثالثٌ، والمرأة الجالسة جنسٌ رابعٌ، والنائمَ على جنْبه الأيمن جنسٌ خامسٌ، وهكذا.

5) وقدْ ظهر أن الخليل هو الذي يحرصُ على تحليل الأبيات في سياق القصيدة، لا على تحليلها معزولةً عن سياقها. أ ما عن إخفاقه في رؤية إمكانيةِ اشتمالِ القصيدةِ الواحدةِ على أكثرَ من بحرٍ، فمردُّه إلى عدم وجود ِ ذلك فعْلاً في الشعر.

6) ومن أدْرانا أنّ للخليل تصوُّراً مسبقا عن أُحادية البحر في القصيدة العربية. والذي يظهر لي أن تصوُّرَ الخليل تصورٌ بعديٌّ لا قبليٌّ، بدليلِ ما سبق.

7) لم يُخفِق الخليل في توسيع نطاق التحوُّلات الطارئة على الكامل لتشملَ صورة النموذجِ الثاني، بدليلين اثنين، أولهما: أن أبا ديب نفسَه يقول عن الخليل: "ثم يُوسِّع في نطاق التحولات التي يمكن أن تطرأ على البحر على أساس التشكلات المذكورة[1] . والثاني أن الخليل حين وضع في الزحاف الإضمارَ، وضعه ليُقِيم العلاقةَ في الكامل بين صورة (متفاعلن) وصورة (متْفاعلن) (التي تؤول إلى مستفعلن)، فجعل بذلك الصورة الثانية فرعا من الأولى. وهو بذلك وسّع نطاقَ التحولات.

[1] انظر ما سبق.

8) أما عن عدم عثور الخليل على النموذج الثاني أو على شبيه به، فمعناه أن الخليل لم يجد بيتا في الكامل وقع فيه الإضمار. وهذا مردود بأدلة متعددة منها وضْعُه للإضمار، ومنها بيتُ عنترةَ السابق الذي وقع الإضمارُ في أجزائه الستة، وجعله الخليل شاهدا في كتابه.

9) وأما عمّا في رفْضِ وحدةِ الصورة الإيقاعية للقصيدة من إعادةٍ لحيوية عميقة غابتْ عن الشعر العربي، فليس المسؤول عن وحدة الصورة الإيقاعية الخليلَ كما سبق، بينما تعود الحيويةُ إلى الشعْرِ بفعْلِ الشعراءِ أنفسِهم. وقد جمع الشعراء المعاصرون بالفعل في قصائدهم بين أكثرَ مِن بحر.

10) وقد ظهر في النقطة السادسة أن التصور المسبق عن أحادية البحر في القصيدة العربية عند الخليل مسألة يصعب الجزم بها، والذي يمكن قوله هو أن الخليل قاده التحليلُ إلى ذلك، وليس العكسُ هو الذي حصل. على أن المسألة ليست مبنيةً على مشكلة تصورية مفهومية في نظرية المعرفة، بقدر ما هي مبنية على اتهامِ الخليل بأنه يُسقِط تصورا قبليا على الموضوع المدروس، وهي قضية نفسيّة لا معرفيةٌ.

11) وأخيرا فالصورة التي قدّم بها الخليلُ مادة الشعر يجب أن تختلف عنها، لأن العلم مجرَّد والواقعَ مشخَّصٌ، والفرق بينهما هو الفرق بين المتعدد في فصول الإنسان، والمتوحدِ في جنسه.

على أن الغرض من استعراض آراء كمال أبي ديب هذه لم يكن من أجل الرد عليها، بقدر ما كان من أجل بيان أن هناك من الدارسين من يرى في عروض الخليل بعدا واضحا عن الشعر الموصوف، وعدمَ استقصاء له، وإهمالا لأجزاء مهمة منه.

وقد تلاقت دعوة أبي ديب إلى العمل المتقصي الدائب، بمنهجية وتطلعٍ ذي طبيعة إحصائية، بالنتيجتين اللتين ذكرتُ آنفا أن هذا البحث يطمح إلى الوصول إليهما، وهما تقديم ودراسة تفصيلية لكل الدواوين المدروسة، وتلمّسُ أصولِ عروضِ الخليل في واقع الشعر، فكان ذلك كله باعثا على إنجاز هذا البحث.

في الإيقاع واللغة

د. محمد العلمي

تتوزع القضايا المطروحة في الأبحاث في هذا الكتاب على مجموعة آفاق نظرية وتطبيقية، شغلت فكري أيام العمل الجامعي وبعدها. والفضل في ظهورها أولا، وبصورتها ثانيا، يعود إلى المناسبات التي دعت إلى إنجازها.

ولاشك في أن متلقيها سيكتشف اهتمام صاحبها الواضح بأمرين اثنين، أولهما إيقاع الشعر عموما، والعربي خصوصا، والثاني قضايا اللغة عموما، والعربية على الخصوص.

وقد توزعت قضايا الإيقاع فيها على الشعر عموما، والعربي القديم، والمغربي المعاصر، ثم المشرقي المعاصر. أضف إلى كل ذلك، الاهتمام بجهود بعض زملائنا، ممن يشاركوننا نفس الاهتمام.

أما اللغة، فلم تظفر في هذه الأبحاث إلا ببحث يتيم يشفع ليتمه، خوضه في قضية تبدو في مظهرها غريبة، لكنها تضرب في عمق النظرية الصوتية عامة، والمقارنة خاصة.

وقد امتد النظر فيها إلى مسألة مشتركة بين خصائص اللهجة الأندلسية القديمة، وإيقاع أزجالها المغناة، في الطرب الأندلسي المغربي.

كل ذلك، كان محاولة مني للمساهمة في البحث العلمي الجاد، الذي يعرف حدود صاحبه، والآفاق التي يخوض فيها، ومجمل النتائج التي يرجو الوصول إليها.

والفضل كل الفضل في ظهورها مجموعة في كتاب، يعود إلى فضيلة الدكتور مانع سعيد العتيبة، ومن خلاله إلى المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات والأبحاث المغاربية والخليجية والشرق أوسطية، فله كامل الشكر والتقدير.

محمد العلمي
في أشعار معاصريه

محمد بنيــس

بينـــــنا

إلى محمد العلمي

بيْننا في الحياة عهودٌ
من السحْرِ
كانَ المساءُ بفاسَ
يُقرّبنا من جُنون الشعرِ ومن نشْوةِ الشعراءِ
يُرافقنا
في الرحيل إلى أبعد الومضاتِ من الجدل اللغويّ
وكنا نحبّ الغريبَ الذي
نتعشّقُ دهْشتهُ
ونَتيهُ

فصولٌ كانتْ تُنعشُنا
بين البطْحاءِ وحيّ العدوةِ
كانَ نشيدٌ
يحْملُنا ويصبُّ الحاضرَ في الكلماتِ

إذنْ
نحنُ جئنا معاً كيْ
نرَى من جديدٍ جلالَ العبَارةِ
يُشرقُ

في عربيّتنَا
بين شعرٍ ونثْرٍ
هنا
نغمٌ وهنا
لفْظةٌ
لم يكنْ حُبّنا للقصيدة
يخْشَى
النزولَ إلى الغمْرِ

جئْنا وفي يدنا وشْمةٌ
هيَ هذا الجمالُ
الذي نتعهّدُ بذرتَهُ في الخُطوطِ
وفي صفحاتِ الكتَابِ

بلَى
نحنُ أحْببْنا الموسيقَى منْ آفاق كنّا نجْهلُها
ودعوْنا فاسَ
لتصْحبَنا في رحْلتنا نحو الطرفِ الأقْصَى للحُلمِ
فكيْفَ نكذّبُ ما أعطانَا الشعرُ
وما أوْدَع فينا منْ ضوْءْ ؟

لمْ نزلْ أوْفياءَ لشُعْلتنَا
في النشيدِ

وفاسُ التي احْتضنتْ غُنْبازتَنا
هي فاسُ التي
سوْفَ تبْقَى تظلّلُ
أنْفاسنَا

نحنُ جئْنا معاً
لنكونَ
وجئنا لكيْ يتوالَى صعُودُ القصيدةِ
أعْلَى
وأعْلَى

طنجة، في 24. 8. 2018

يا سيد الشعر

الى الصديق رفيق الزمن الجميل الأكاديمي الدكتور الباحث

والشاعر المبدع الاستاذ سيدي محمد العلمي مع تقديري العميق

أحمد مفدي

يَامُنْشِـدَ الشـعر إنَّ القَـولَ مُدَّخَـرُ في بهجـةِ البحـر حـين انْـماثَ يختمـرُ
إنْ تَقْطُـفِ الشـعرَ من ريْحانـةِ العـربِ فاحـذرْ نُهى (عَلَـمِي) في حِبْـرِهِ الخَـبرُ
هَـذَا (الخُضَيْرُ) النَّقِيُّ الصامتُ الأرِبُ يَنْـأَى عـنِ العُجَـرِ وَالقَـولُ قَـدْ يَـزِرُ
في سَمْتِـهِ، عِشْـقُ مَـنْ يهـوى طرائقَـهُ إنْ رُمْـتَ نظـمَ قصـيدٍ صـرْتَ تَسْتَعِـرُ
خُذْهَـا قَـريضاً وَلاَ تَخْـجلْ مِـنَ العَطَنِ فَالشعْـرُ شَهْـدُ الصَّـدَى إنْ ذاقـهُ الحَـذِرُ
اسْلُـكْ بـهِ سُبُـلاً أمْسـتْ لَـهُ ذُلُـلاً هـذا (المـحمدُ) يُـصغي حِيـنَ يَنْتقِـرُ

**** **** ****

يَـاحاديَ الشـوْقِ للمعشـوقِ في كَبَـدٍ أرْقِـلْ مَـهارَى الـرُّؤَى فالحـبُّ يَنتظِـرُ
واسْـألْ نِياقَ الهَـوَى عَـنْ فِتْيَـةٍ رَحَلُـوا صَـانُوا القَـريضَ بِإيقَـاعٍ...! أيَنْكَـسرُ...!؟
قَدْ عشْتَ تَصبُو إلَيْكَ الصِّيدُ والقِيَمُ والقـولُ يَـنْقَادُ ـ عِنْـدَ الـشّدْوِ ـ والفِكَـرُ

**** **** ****

الشـعر نـبضٌ سَـمَا مِـنْ دوحـة القَلـمِ أحْنَـى بِمَـا قالـهُ الـدَّجَّالُ، فَالأشِـرُ
لَـمْ يَلـقَ مُتَّكَـأً يُغْـرِي بِـذِي عِـوَجٍ وَأنْتَ تَرقبُ: هلْ يُرْضيكَ ذَا الكَدَرُ...!؟
الشَّاعـرُ الفحْـلُ قـدْ أزْرَى بِـهِ النَّكَـدُ بِمـا دَحَـاهُ غُثَـاءُ القَـوْلِ، والبُجَـرُ....!

فـي عهــدِ سَادِنَــةٍ لا تَرْعَــوِي وَجَــلاً أَوْ تَنْتَشِـي ، مِـنْ فُيُـوضٍ حـينَ تَخْتَمِـرُ...!
يَاسَيِّــدَ الشعْــرِ والنجــوى تُــعاتبُكمْ إِنِّــي أُحــبُّكَ إنْ أَسْــرَى بِنَــا السَّمَــرُ
هَــذَا المَقَــامُ رهيــبٌ ضَــجَّ بِالوَهَــجِ عِشْــقًا، أكَـانَ بِغَيْـرِ الشِّـعْرِ يَعْـتَمِرُ....!؟
فِي العَيْنِ بَينَ الحِجَا يَبْدُو ويَحْتَجِبُ يَــاخَيمَةَ الحُــلْمِ مــا يُطْــرِي سَــيَخْتَصِرُ

**** **** ****

إِنِّــي أَشِيــمُ عَبِيــرًا فَــاحَ مِــنْ حَبَــقٍ والسِّــرُّ فـي قَبْضَــةِ الفُــرْسَانِ يَــأْتَزِرُ
كَالحــبِّ في مُهْجَــتِي شَبَّــتْ حَرائقُــهُ مَـنْ يُنْقِـذُ الشِّعْـرَ إنْ أَوْدَتْ بِـهِ العُجَـرُ
سِــواكَ (يَاعَلَمِـي) مِـنْ حمـأةِ الوهَـنِ إذْ قُلْــتَ مُبْتسِــمًا والليــلُ يَحْتَضِــرُ

يَفْنَــى الغُــثاءُ ويَبْقَــى الشِّعْــرُ والقمَــرُ
ويَبْقَــــــى الشِّعْــــــرُ والقــــــمرُ
ويَبْقَــــــى الشِّعْــــــرُ والقــــــمرُ

فاس في /25/ 2019/1

منابر شاهدة

بمناسبة تكريم الأستاذ الدكتور سيدي محمد العلمي

شعر امحمد الإدريسي

لسان القوافي للحروف أمينها كمال التجلي دأْبه، والتوادد
يُؤَوِّلُ بَوْحَ القلب – جهراً- وماله سوى الجهرِ فيما تصطفيه المقاصدُ
سفير الحنايا، في رهان حقيقة بِرَصِّهِ تَبْنِي الخالداتِ المحامدُ
أقام له عشاق فن منابرًا تعالت بها للسالكين مراصد
تَمَثَّلَ فيهم مِنْ جميل خليقة جلالُ معان، كرمتها العقائد
رجال لهم في الساريات منازل رعتها – زمانًا - أَشْمُسٌ وموارد
رغائبهم ما يُشْعِرُ النفسَ بالعُلى مشارفُ علم تبتنيها السواعد
فللعلمي الفَرْدِ الأَمِينِ مُحَمَّدٍ بِذَا الفن أسرارٌ لها الذوق شاهد
مَزارَتُهُ للقاصدين مَنَارةٌ متى جئتها استيقتْ إليك المواقد
كأنَّ به شوقاً لحفظ أمانة تعهَّدَ أن تُؤْتَى، وعهده عاقد
صفيٌّ، وليُّ الحق، عدلٌ، مسالمٌ فإن مَسَّهُ وَخْزٌ، فسهمه صارد
حمام سلام، في ربعه منشد يعادي خصاما ما تعافت مكايِد
يُناصر حقّاً، يَمْقُتُ الزيفَ؛ أَهْلَهُ وليس يداري ما تردَّتْ قواعد
يجافي ركاباً، قد توارث رحلُه ليركبَ ما الأحمالُ فيه مَجاهد
يراقب نوراً في الدجى، يعشق يرى النَّعلُ ما ليست تراه الشواهد

يقـــابلُ أضـــداداً بعيـــن بصيـــرة لِيُجْلِـيَ مـا تأتيـه - جهـلاً – الزوائـد
وصـــائل فكـــرٍ فـي صفـاته حَلَّـتِ يبـــاهي بهـا فكـــرَ التحـــدّي النجائـد

— — —

لـه فـي فنـون الشـعر فائضُ صنعةٍ رقـــائق فـــن قَـــلَّ منـــها التـــوارد
تغـازله الأنغـام في الشـعر، والغنـا فتـــرقصه منهـــا الطُّبـــوعُ الفـــرائد
صـدى النغمات افْتُنَّ كأسُ الهوى به فأضـحى سـبيلا منـه تُسـقى المـواجد
سقـى العلمـي للمبتليـن كُـؤُوسَه فبـــات سُكـــارى منـــه غِـــرٌّ وراشـــد
كـــأنَّ سَـــفيرَ الوجـــد ســـاقٍ بنـــرةٍ تُـــدَاوي قلـــوباً، مـــن جـــروحٍ تُكـــابِدُ
لهـا الشـعر همـسٌ يَسـكن الصَّـدْرَ تراتيـلُ نجـوى؛ في الفـــؤادِ تَـــوَاجدُ
وجـــرحُ فـــؤاد لا يُـــداوَى بهمســـةٍ وهمسُ الضَّنَى شعرٌ به الـوَجْدُ عائدُ
متـــى مـــا استَجَـــدَّ الهمـــسُ زادت وكيـف يُـداوَى مَـا بـه الجُـرحُ آبِـدُ
فـــلا يَدَّعـــي مسكـــونُ شـــعرٍ بـــراءةً مِنَ الجُرح؛ فالقَنَّاصُ في العشقِ ماردُ

— — —

هـو الشـعرُ روح هـائم في شـعورنا يُجَلِّيـــهِ للمشتـــاقِ قلـــبٌ مطـــارَد
ويَسقيـهِ بالأشـــواقِ مَـنْ لاَنَ عـودُهُ يُرَجِّـــعُ عهـــداً، فـــي الفـــؤاد مَعَـــاقِدُ
ويَـــرويه كُحْـــلاً في مَـراوِدِ أعْـيُنٍ بصيـــرٌ، بمـــا ليســـت تُـــريكَ المَواَقِـــدُ

— — —

هـو الشـعر؛ مـا رَجَّ الفُـؤادَ حُضورُهُ فنبَّـــهَ وجْـــداً، فـي اغترابـــه شـــاردُ
كـذاك الّـذي نحيـا التهـاني بيومـهِ فَنشْـــربَ - جمعـــاً - نَخبَـــهُ، ونُعـــاوِدُ
هـو العلمـي الفَـرْدُ الأَمِينُ مُحَمَّـدٌ لـــه فـــي أمـالـــي الســـابقات مقاعـــدُ

منابــره تعلــو متــى امْتَــدَّ نَجمــهُ ومـــازال يَرقـــى مـــا دعتـــه الفَراقـــدُ
حَـــرَائِرُ فكـــر قـــد تهـــادت رُواءَهـــا لَهُـــنَّ بِسِفْـــرِ الخـــالدات شـــواهدُ

فاس في 14 نونبر 2018

شهادات وكلمات

كلمة عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز

د. عبد الإله بنمليح

يحمل تكريم الأستاذ الجليل سيدي محمد العلمي من قبل زملائه وأصدقائه ومريديه، إشارات إلى:

- تكريم الإنسان الطيب الخلق والمعشر؛
- تكريم رجل التعليم الذي نذر نفسه لخدمة المجتمع؛
- تكريم رجل المسؤولية الإدارية التي تحملها باقتدار كبير.

سعيد بأن توجه إلي الدعوة للإسهام في الاحتفاء بهذا الرجل الذي يعد بحق
"أحد رجالات ظهر المهراز"، إنه ترسيخ لثقافة الاعتراف بالفضل لذويه.
هنيئا لكم أستاذنا سيدي محمد العلمي.
وهنيئا لنا جميعا بكم.
وأمد الله في عمركم ومتعكم بصحتكم وبارك لكم في أهلكم.

ذ.عبد الإله بنمليح
العميد بالنيابة

كلمة رئيس شعبة اللغة العربية وآدابها
جامعة سيدي محمد بن عبد الله
كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز- فاس

د. عبد الرزاق صالحي

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله المُتوحّدِ بذاتهِ وصِفاتِهِ وأَفْعالِهِ، المُنْفَرِدِ سُبْحانَهُ بِجمالِهِ، والمُتَنَزَّهِ بِسُرادِقاتِ جَلالِهِ، والصلاةُ والسّلامُ على نَبِيِّهِ مُحَمَّدٍ الْعارِفِ بِأَسْرارِ الْجَلالِ والْجَمالِ بِكَمالِهِ، وعلى الْجَامِعِين في العِلْمِ والعَمَلِ بين اليَقِينِ والإِخْلاصِ مِنْ كِرامِ صَحْبِهِ، وَعِظامِ آلِهِ.

وبعدُ؛

هذا مقام تشريف وتكريم، تُقيمُه نخبة من الأحبة والسادةِ العلماء من رجالات كلية الآداب ظهر المهراز ممن يحبون هذا العَلَمَ ويَقْدُرون فيه عِلْمَهُ وأخلاقه.

وإنه لَمِنْ جليل التعبير عن المحبة والتقدير لأهل العلم، وجميله، السّعْيُ إلى تشريفهم، وتحفيزهم، وحثهم على الارتقاءِ قُدُمًا، والتَّوغُّلِ أكثر فأكثر في مغالق العلم ومضايقه، والترقّي في مدارج السالكين العارفين المحترقين بنار البحث، والمهووسين بتوابع العلوم وزوابعه، والقائمين بالعلم، والعاملين به؛ ولا يتأتّى ذلك إلا بتكريمهم، وتبْويئهم المكانةَ اللائقة بهم. فلقد قال الشاعر:

لَـيْسَ الخَلائِـقُ كُلُّهـمْ أَكِفَّـاءُ لايسْـتوي الجُهّـالُ والعُلمـاءُ

لايسْتـوي نَبْـعٌ تـَرَقرَقَ مَـاؤُهُ يـرْوي الأَنـامَ وصَـخْرَةٌ صَمَّـاءُ

لايسْتــوي جَنــاّتٌ فيهــا كُــلُّ مَــا تهــوى النفــوس إليــه والصَّحــراءُ

وإنّي في هذا المقام ليُسعدني باسمي ونيابة عن زملائي في شعبة اللغة العربية وآدابِها أن أُسْهِمَ في هذا الْمَحْفَلِ العلمي والاحتفالي تكريما لأحد أساتذة الشعبة الذين شرفوها، وأكدوا على معادنها النفيسة، ورسوخ قدمها في باب العلم والثقافة والإبداع؛ حتى طارت بأحاديثها الركبان، والمنابر الإعلامية، في ربوع المملكة المغربية، وغردَّت أصواتها في الإذاعات، وشاشات التلفزة، وسوّدت أقلامُها آفاق الوطن العربي والإسلامي بكتابات من ذهب، عمَّ بها النفْع، فآتت أكلها بإذن ربها في عقول أجيال عديدة، وفي مدى سِنين مديدة.

إن تكريم أستاذنا الدكتور محمد العلمي هو تَجَلٍّ من تجلّيات التَّحَدُّثِ بالجميل والأفضال لِرَمْزٍ من رموز شعبتنا المجيدة، وأحدِ أعلام كليتنا العامرة بعلمائها، ونتاجاتها الفكرية والعلمية والأدبية؛ إنه اعتراف بقيمة هذا العالم المنتمي إلى الجيل الراسخ والناسخ، والذي قدَّمَ الخَدَمات الجُلَّى للغة العربية، والأدب العربي عامة، والعروض العربي خاصة، تحقيقا، وتوثيقا، وتدقيقا، وتنقيبا.

لقد شكّل اختيارُ الأستاذ الدكتور محمد العلمي، وتخصيصُه بهذا التكريم، صنيعا حضاريا مبنيا على معايير علمية تَجْلُو من جهود الأستاذ الجليلة والقَيِّمَة التي أضْحتْ مرجعيات، وأصولًا في بحث بعض المجالات العلمية التي اشتهر بها، يطلبها القاصي والدّاني من المشتغلين بالتراث العربي، وبحادثه من الأدب العربي ونقده.

ويمكن تقسيم جهود الدكتور محمد العلمي إلى مبحثيْن:

المبحث الأول: تأطير البحث العلمي بكلية الآداب ظهر المهراز بفاس:

لقد كان الأستاذ الدكتور محمد العلمي جادًّا في تدريسه لمجموعة من المواد المقررة بسلك الإجازة، معروفا بشدَّتِهِ، وصَرامَتِهِ، مهيبًا عند طلبته، مع مقْدُرَةٍ كبيرة وهائلة على الإبلاغ، والإيصال؛ ومازالت دروسُه في النحو، من خلال درس الجمل عند ابن هشام، ودروسُه، ومحاضراتُه في العروض والقافية، عالقةً بأذهان أجيال كثيرة ممن تشرفوا بالتمدرس، والتخرج، على يديه في المجالَيْن العلْميَيْن المذكوريْن.

ولعلّ فيما قيل عن جِدِّيَةِ الأستاذ، وحزْمِهُ، وصرامتِه، ما يُفَسِّرُ عدم إكْثاره من الإشراف على الرسائل والأطاريح الجامعية، ما فَوَّتَ الفرصة على كثير من الطلبة من الإفادة من هذا العالم النّحْرير، والحاذقِ بما يعْلمُ، ويُعَلِّمُ. ومما وجدناه مُثْبَتًا في دليل الرسائل والأطروحات الجامعية المناقشة بشعبة اللغة العربية وآدابها بالكلية، الذي أنجزه زميلنا في الشعبة د. محمد الدحماني، الآتي:

* النظرية العروضية بالأندلس، إعداد: عبد الكريم بو عزة، (دكتوراه في الأدب) تاريخ التسجيل: 20-07-2006م.

* ألفاظ الصناعات التقليدية الفاسية- دراسة معجمية ميدانية: الصناعات النسائية نموذجا، إعداد: نور الدين رايص، (دكتوراه الدولة في اللغة)، تاريخ المناقشة: 14-01-2002م.

المبحث الثاني: جهوده في التحقيق والتأليف:

أ – في التأليف:

بَرَّزَ الدكتور محمد العلمي فيما كتبه من كتب ومقالات في مجال علم العروض والقافية، فله في العروض مؤلَّفَان يعتبران من الدراسات القيِّمة،

والمُهِمَّة فيه، بحيث لا يستغني عنهما باحث مهتم بالمجال، لما بذله فيهما الرجل من جهد، ونظر ثاقب، وأَنَةٍ في البحث والتنقيب، ورويةٍ بدرايةٍ في إصدار الأحكام.

فالأول كتاب: "العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك"، وقد طبع طبعته الأولى في سنة 1404هـ – 1983م عن دار الثقافة بالدار البيضاء/المغرب؛ وأصله بحث مقدّم لنيل شهادة دبلوم الدراسات العليا، تحت إشراف أستاذي المرحوم الدكتور عبد الله الطيب المجدوب بعنوان: "العروض والقافية دراسة تحليلية ونقدية خاصة فيما استدرك على الخليل"، ونوقشت في: 1981/02/06م.

والكتاب يؤسس مبناه على نَظَرِ الخليلِ ومُنْجَزِهِ في العروض والقافية، وعلى ما اسْتُدْرِكَ عليه في القديم والحديث خلا جهودِ المستشرقين – كما ألمع إلى ذلك الدكتور محمد العلمي في المقدمة- ، وجهود (د. كمال أبو ديب) الذي أشار إلى بعض مثالب كتابه: "في البنية الإيقاعية للشعر العربي" وعُوَارِ فصوله كالفصل الأول: (نحو بديل جذري لعروض الخليل)، على وَعْدٍ منه أن يُفْرِدَ هذه المثالب والمناقشات لفكر أبي ديب في بَحْثٍ مستقل لم يُكْتَبْ له الوُجود – في حدود ما علمْتُ -؛ والكتاب أيضا تأصيل لتأسيس علم العروض، وبحث في الأُسُسِ والنظام العروضي العربي، وما يُنْسَجُ خلاله من علاقات؛ وهو أيضا تأصيل للمُسْتَدْرَكِ لاعتماده على أوليات الاستدراك على الخليل بدءًا من الأخفش وانتهاءً بحازم القرطاجني في القديم.

وقد أشار الدكتور العلمي إلى مسألة هامّة في مُراجَعَةِ عمل الخليل، أو بالعبارة المتداولة الاستدراك عليه، هي مجال الاستقراء المعتمد عند الخليل، وعند المتعقبين له؛ حيث إن الشعر المستقرى والمستغرقَ ليس واحدًا، بل هو

متنوع ومختلف في أزمنة النظم، وتاريخ الإنجاز. إن الاستدراك مؤسَّسٌ على تطور الشعر الموصوف الذي هو عِمادُ صناعة العروض وعلْمِه.

وأمّا المُؤَلَّفُ الثاني، فهو كتاب: "عروض الشعر العربي- قراءة نقدية توثيقية"، وطبع طبعته الأولى في سنة 2008م عن دار توبقال للنشر؛ وأصله بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه الدولة، تحت إشراف الدكتور عبد الوهاب التازي سعود بعنوان: "تأصيل عروض الشعر العربي – دراسة تشْريحية لدواوين الجاهليين والإسلاميين"، وقد نوقشت في: 1999/03/19م.

والكتاب في جزأيْن: الدواوينُ والمُعطيات؛ وهو ترجمة تطبيقية لتأكيد ما تمّ تقريره في الكتاب الأول المتعلق بالتأسيس؛ لأجل ذلك يمكن اعتباره بحثا في الأصول، وطَلَبًا في تأكيد مقررات التأسيس. إنه أجرأة عملية مبنية على التتبع الدقيق لنظرية الخليل، بنظامها وعلاقاتها، في المنجز الشعري الممتد من شعر الجاهلية إلى شعر العصر الأموي.

فلقد حاول الدكتور العلمي عكس الصورة التي بني بها علم العروض؛ فإذا كان الخليل قد هُدِيَ إلى صناعة علْمٍ يُعَرَضُ عليه الشِّعْرُ لِيَمِيزَ به صَحيحُهُ مِنْ فَاسِدِهِ، فإن عمل هذا الكتاب يقوم أساسا على عرْض ما اكْتُشِفَ مِنْ آراء الخليل في الصناعة على الشعر العربي المجموع والمحقق منذ الجاهليين إلى الإسلاميين.

إن الكتاب، في جوهره وحقيقته، اختبار دقيق للشعْر مَادَّةِ العلْمِ ومصدَرِه، ولِلْعلْمِ نَفْسِه، في آن، ولذلك غلب عليه الوصفُ، من جهة، والبحث الإحصائي، وسَرْدُ النصوص الشعرية، من جهة أخرى.

وكما عُنِيَ الأستاذ المكرّم بالعروض والقافية في الكتب، عُنِيَ به كذلك في محاضراته التي كان يُلْقيها في الأنشطة العلمية بالكلية، وفي مقالاته المنشورة في

مجموعة من المجلات، والتي عَمِدَ فيها إلى مناقشة بعض المسائل المُشْكِلَةِ في الدرس العروضي، من مثل المذكور في كتب التراث – على جهة التسليم به عند القدماء – وهو مما يحتاج إلى تمحيص وبحث، نحو مقاله المنشور مرتيْن ، ضمن منشورات كلية الآداب ظهر المهراز، سلسلة الندوات التكريمية سنة 2006م، وضمن مجموع مقالاته الذي طبع بمساهمة معالي الدكتور مانع سعيد العتيبة، وهو بعنوان: "أبو العتاهية والعروض"، ناقش فيه القول المشهور عن الشاعر: «أنا أكبر من العروض.».

ولقد جمعت مقالات الدكتور محمد العلمي في مؤلّف بعنوان: "محمد العلمي – في الإيقاع واللغة" طبع سنة 2018م، وقد ضَمَّ العناوين الآتية:

- ثوابت الشعر.
- الأسباب والأوتاد والفواصل بين المقطع والحركة والسكون.
- أبو العتاهية والعروض.
- جمالية القوافي عند المرحوم محمد الدَّنّاي.
- مقدمة في اللغة والإيقاع في شعر أحمد مفدي.
- الإيقاع في شعر سلطان عويس.
- محاولة في ضبط إيقاع بعض أزْجال الطرب الأندلسي.
- الهمزة في غير العربية.

ولَمّا كان الهوس بعلْم العروض بوّابة لإتقانه، وللنّظَرِ المحيط بشؤونه، وأشكاله، وإشكالاته، وفرصةً سانحة لقراءة الكثير من متون الشعر ودواوينه في القديم والحديث، لم يكن غريبا عن الأستاذ محمد العلمي أن تَتفتّق روحه عن

إبداع الشعر ونظمه، فألفيناه يُصْدِرُ ديوانه الشعري سنة 2008م بعنوان: "زهرة الحجر".

ب – في التحقيق:

يعتبر تحقيق الأستاذ كتابَ أبي نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري في العروض المسمى "عروض الورقة" من أهم التحقيقات في مجال هذا العلْم؛ وقد طبع سنة 1404هـ – 1984م، ضمن منشورات دار الثقافة بالدار البيضاء/المغرب. وقد أجاد فيه من خلال تعليقاته التي ألقت الضوء على مجموع أمور مما نقله ابن رشيق عن الجوهري وكتابه؛ وقد اعتمد فيه د. العلمي على نسخة مخطوطة منه في الخزانة العامة بالرباط، وإن كان للكتاب نسخة أخرى بتركيا ذكرها هو نفسُه في مقدمة التحقيق مشيرا إلى عدم تمكنه من الحصول عليها، ولذلك خلا التحقيق من مقابلة نسخته بنسختها. ولعل د. محمد سعدي جوكنلي في تحقيقه لنفس الكتاب المنشور عن جامعة آتاتورك، كلية العلوم والآداب، قسم اللغات الشرقية وآدابها بمدينة أرضروم (ERZURUM) التركية سنة 1994م، قد اعتمد على النسخة المشار إليها في مقدمة تحقيق د. محمد العلمي، وإن خلا تحقيق الثاني من مقدمة تبيِّن النسخة المعتمدة فيه[1].

ولقد بَرَّرَ د. محمد العلمي مبادرته إلى تحقيق هذا الكتاب، بِمُبَرِّرَيْن هما:

* اشتمال الكتاب على جملة من المستدركات على مسائل الخليل العروضية.

[1] - للكتاب تحقيق ثالث للدكتور صالح جمال بدويّ، ضمن مطبوعات نادي مكّة الثقافي، 1406هـ.

* تَبَيُّنُ التَّطَوُّرِ في النّظَرِ إلى علْم العروض بين التأسيس وبين الاستدراك؛ وهو بحث قام به د. العلمي في كتابه " العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك ".

خاتمة:

تلك – إذن – بعض من جهود هذا العالم الجليل الدّالّة على رسوخ قدمه في علوم العربية، والتي بوّأتْه المقام الرفيع من بين العديد من الأسماء الأعلام الباحثين في تراث أمتنا العربية والإسلامية، والتي تجعل منه شخصيةً جديرةً بمثل هذا التكريم، وهذا الاحتفاء بمن سيبقى ذكره على الألسنة، وفي بطون الكتب والمقالات كلّما ذكر الشعْر والإيقاع.

وفي ختام هذه الكلمة نرجو من البارئ تعالى أن يديم نعمة الصحة والعلم على الأستاذ الدكتور محمد العلمي، وأن يطيل في عمره، وفي عمر جميع الأساتذة الأحياء ممن قدموا الغالي والنفيس، من أجسادهم وأوقاتهم، في سبيل خدمة تراث هذه الأمّة، وفي خدمة القابل من العلوم النافعة في اللغة والأدب والفكر؛ مع الدعاء بالرحمة للذين قضوا نحبهم من ذلك الجيل الناسخ الراسخ. وعلى الله قصد السبيل؛

والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته

الدوائـر المفتـوحـة

د. أحمد زكي كنون*

"عزيزي إن تاجك هو ذوقك، ووجدك، وتحرقك. إذا ضاع منك الذوق [الوجد] صِرْتَ ذَابِلاً بارداً، مال تاجُك."

المجلس الأول – المجالس السبعة – جلال الدين الرومي، ص 25

صفتان اجتمعتا في الدكتور محمد العلمي إبداع الشعر، والبحث الأكاديمي الرصين في الشعر وموسيقاه وعروضه، وفي اللغة وتشعباتها. فحضورهما في مساره الثقافي والفكري كبير وواضح، لذلك تصعب الكتابة عن علم كهذا تعددت مواهبه، وتوسعت معرفته، وكبر مع الزمن عشقه للثقافة فَوَسَّع دوائر اطلاعه وأغناها بالقراءة المستمرة بوعي وتأن ونقد. مما جعل مشاركاته الفكرية والعلمية الأكاديمية والإبداعية، غنية وذات خصوصية مُميزة ومتميزة. مما فرض على راصد هذه المشاركات الكثير من التروي، وسعة الإطلاع لكي تكون المقاربة موضوعية ومنصفة ومجسدة للإضافات التي حملتها.

الدكتور محمد العلمي عاشق للشعر وموسيقاه، قديمه وحديثه ومعاصره، اجتهد في قراءته، وتذوقه وفي دراسة نصوصه بتأن وتروٍّ، غايته تقديم نظرية تسعف في فهم حركيته، وفي تتبع التحولات التي طبعت مساراته، تشهد على ذلك مؤلفاته[1]، ومنها أطروحته الجامعية لنيل دكتوراه الدولة

---

* - أستاذ التعليم العالي- فاس

[1] صدر له : العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك. دار الثقافة، الدار البيضاء 1983.
عروض الورقة، لأبي نصر اسماعيل بن حماد الجوهري (تحقيق) دار الثقافة، الدار البيضاء 1984.
عروض الشعر العربي، قراءة نقدية توثيقية في جزأين، منشورات توبقال الدار البيضاء 2008.
في الإيقاع واللغة – منشورات المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية و الخليجية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز – فاس 2018.
زهرة الحجر – ديوان شعر – مطبعة أنفو برانت – فاس 2008. .

المعنونة ب "عروض الشعر العربي – قراءة نقدية توثيقية"-[1] التي جعل الهدف فيها "عرض الشعر الذي استقرأه الخليل من أجل وضع نظامه على العروض، للتأكد من صحة الوصف وصدقه، ولمعرفة مدى التطابق بين الشعر ومبادئ النظام.

واقترحَ القيام بهذه المهمة من خلال التحليل العيني لدواوين الشعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين، طموحه من خلال هذه العملية التدقيقية أن يصل إلى نتيجتين على الأقل : أولاهما تقديم دراسة تفصيلية لكل ديوان من الدواوين المعروضة للدرس.

وثانيهما تلمس أصول عروض الخليل في واقع الشعر الذي وضع نظام إيقاعه..."[2]

وقد بلغ عدد الدواوين المدروسة واحداً وتسعين و مئة[3].

اعتمد البحث على المقارنة والتوثيق "لأن الحاجة غالباً ما دعت إليه من أجل التأكد من ظاهرة، أو تصويب خطأ، أو التأكد مما ظن أنه خطأ"[4] مؤكداً أن حضور التوثيق "نبه إلى أخطاء وأوهام متعددة، كما ساعد على حل كثير من المشكلات"[5]

إن عملاً كهذا لا يستطيع القيام به إلا من تسلح بالصبر، وبعد النظر، والتروي، وسعة الإطلاع... فَكَمٌّ الدواوين المدروسة في هذه الأطروحة كبير،

---

[1]- نال بها دكتوراه الدولة في اللغة العربية وآدابها بميزة حسن جدا يوم 19 مارس 1999 بكلية الآداب – ظهر المهراز – فاس

[2] عروض الشعر – قراءة نقدية توثيقية – ج 1 . ص 7 – 8. بتصرف.

[3] نفسه، ص 10

[4] نفسه، ص 10

[5] نفسه، ص 11

وقراءتها بتمعن تقتضي وقتا طويلاً وجهداً كبيراً، ناهيك عن التحليل وعن المقارنة والتوثيق.

والجزآن اللذان صدرت فيهما الأطروحة يؤكدان مدى المعاناة التي عاشها الباحث لتحقيق الغايات التي رسمها لعمله العلمي الأكاديمي، ومنها - على سبيل المثال لا الحصر - ألا يكون هم بحثه الدخول في الدراسة التاريخية أو التقويمية مع التأكيد على أن "أي عروض في أي لغة لابد أن يحافظ على السير في إطار الآفاق التي تفتحها أصوات تلك اللغة، وصرفها، ونحوها، ومعجمها ! أي أن يساير عروضها الإيقاع الذي يمكن أن تتيحه تلك اللغة في مختلف مستوياتها اللسانية..."[1]

ولن يقوم بعمل علمي كهذا إلا المهتم باللسانيات واللغويات، والدكتور محمد العلمي من أبرزهم، يزكي ذلك مقالات ودراسات صدرت في مجلات وجمع بعضها في كتاب تحت عنوان "في الإيقاع واللغة"[2]

أشار المؤلف في (الاستهلال) إلى أن القضايا المطروحة في هذه الأبحاث شغلت فكره أيام العمل الجامعي وبعدها مشيراً إلى أن متلقيها "سيتكشف اهتمام صاحبها الواضح بأمرين اثنين، أولهما إيقاع الشعر عموماً، والعربي خصوصاً، والثاني قضايا اللغة عموماً والعربية على الخصوص...[3] كل ذلك –

[1] نفسه ص 13

[2] سبقت الإشارة إليه ضمن المؤلفات، وقد تضمن مقالات عن : توابث الشعر – وعن الأسباب والأوتاد والفواصل بين المقطع والحركة والسكون -

[3] وعن أبي العتاهية والعروض – وجمالية القوافي عند المرحوم محمد الدناي – ومقدمة في اللغة والإيقاع في شعر أحمد مفدي – والإيقاع في شعر سلطان العويس – ومحاولة في ضبط بعض أزجال الطرب الأندلسي. والهمزة في غير العربية.
في الإيقاع واللغة – ص 3

كما يقول – كان محاولة مني للمساهمة في البحث العلمي الجاد..."[1]، كما أن الباحث لم تفته الإشارة في أطروحته الجامعية إلى قضية مهمة وهي أنه "على الرغم من البعد الواضح بين شعر الجاهليين والإسلاميين والأمويين الذي وضع الخليل نموذجه الإيقاعي في العروض... والشعر العربي المعاصر من جهة ثانية... فإن كثيراً من هذا الشعر المعاصر لا ينفي ضرورة أسميها – والقول له – عادة ب "ضرورة العروض"، أو يتطلب في أحيان أخرى حضوراً ملحاً لها..."[2] وقد استشهد بكتاب محمود درويش "في حضرة الغياب".

وبهذه الإشارة يتأكد ما سبقت الإشارة إليه من انفتاح أستاذنا محمد العلمي على الشعر الحديث والمعاصر اطلاعاً ودراسة وإبداعاً أيضا.

وهنا نفتح دائرة أخرى تعكس المشاركة الإبداعية للمحتفى به، فقد صدر له ديوان "زهرة الحجر"[3] معتمدا الشكل التفعيلي في بعض نصوصه، مؤكدا بذلك أن الاهتمام بالقديم لا يعني أبداً الوقوف عند حدوده، مادام الاجتهاد والتجريب من غايات المبدع الحق، ولقد أجاد وأفاد الدكتور محمد السرغيني في نصه المعنون ب "الشعر والمعنى"[4] حين قال :

عرفت أن الشعر

يبني أعشاشه في الأعالي.

يطير دون أجنحة ودون ريش،

---

[1] نفسه ونفس الصفحة.

[2] عروض الشعر العربي ج – 1 ص 13

[3] سبقت الإشارة لتاريخ صدوره.

[4] نص مرقون يقع في خمس صفحات من الحجم الكبير، قدم له الشاعر الكبير الدكتور محمد السرغيني بقولة ل W.H. Auden – ليس الشعر مطية للمعنى إنه المعنى ذاته، وتضمن ثمانية مقاطع عوض ترقيمها بحروف [أبجد هوزح] (والنص هو المقطع السادس (واو)

نكاية في الجاذبية يثب من الأسفل إلى الأعلى.

فيزياؤه مشاكسة لا يتسع إلا المدى لتأطيرها.

لقد حمل ديوان "زهرة الحجر" إلى جانب ما سبقت الإشارة إليه من اجتهاد وتجريب على صعيد شكل النص الشعري بوحاً بعشق كبير لزوجة أو رفيقة العمر، رحلت إلى دار البقاء. - غمرها الله برحماته -.

لاَ تَخَافُ الظلامَ

تُبَشِّر بالعِطْرِ

سيرتُها البذْلُ في الحَرِّ والقَرِّ[1]

.....

.....

لاَ تَرْتَجِي غيرَ لُقْيا الفَراشاتِ

أو فُسحةً في قلوب الأحبةِ

أو دفْعَ هَمٍّ وآهْ [2]

عشق غامر، وبوح يعكس مدى عمقه

تَعَجَّلْتِ

كيف أَسَلُّ من النَّسْجِ

لُحْمَةَ قَلْبِي

[1] زهرة الحجر – ص 5

[2] نفسه – ص 6.

وقَدْ مُهِرَتْ بِسَداكْ

وكيف أُبَارِحَ ميقاتَ فَيْضِكَ

والعمْرُ بعضُ صدىً من نَداكْ ؟[1]

.....

تُرَى كيف أُدْرِكُ آيةَ مَوْتِي ؟

وأحيَى بها راضياً بِغَدٍ لاَ يراكْ [2]

إلى جانب البوح بعشق غامر دائم في هذا الديوان، وردت إشارات تؤكد قيمة التجربة في الحياة، والخلاصات التي يمكن أن تفيد في مواجهة الملمات من مثل :

لاَ تَغْتَرَّ بصورة نفْسِكَ عنْكَ

فَقَاسِمْ غيركَ شخْصَكَ

إِنَّ وِصَالَكَ في هَجْرِكْ [3]

و :

لا ينال العزيزَ إلا الأعزُّ

وتهون النُّفُوسُ ثم تَعِزُّ

يتقوَّى على القويِّ ضعيفٌ

[1] نفسه – ص 43

[2] نفسه – ص 44

[3] نفسه – ص 60

ثُمَّ يعْلو على الشجاعةِ عجزُ[1]

و :

أُحَاوِرُ العُمْرَ وأَمْضي بهِ

وأَتَّقِي في الدَّهْرِ بَلواهُ

كنتُ ومازِلتُ وهذا أنَا

أنتظِرُ الخيرَ فألْقَاهُ .[2]

لقد سئل مجنون بالشعر مفتون عن أحسن الشعر فقال :

الذي لا يحجبه عن القلب شيءٌ.

فالشكل ليس المُهم هو إِطَارٌ، الأهم هو مدى الأثر أو الآثار التي تخلقها قراءة النص في نفس المتلقي. يعترف شاعرنا محمد العلمي :

أوقعَنِي الإيقاعُ في التَّهْلُكةِ الكُبْرى

رَكِبْتُ مَتْنَ الرَّجَز الرحيمِ ؟

أَمْ رَكِبني المنسرحُ الكَتُومُ ؟

هل قَدَّمْتُ؟

أَمْ أَخَّرْتُ ؟ [3]

المهم أن القصيدة كتبتكَ شغفاً بك

كَتَبَتْكَ القصيدةُ حينَ دَعَتْكَ إلى لَيْلِها

---

[1] نفسه – ص 70

[2] نفسه – ص 193 - 194

[3] نفسه – ص 81

واستَجَبْتَ وآنَسْتَ في حِضْنِها [1]

وفي ذلك ما فيه من تأكيد على أن النص عندما يعشق مبدعه فسيهز أعطاف متلقيه حتما، وسيجعل قراءة هذا المتلقي إبداعية، فتتوالد النصوص وتتوازى، فبغياب التقريرية تحضر اللذة التي لن تتحقق إلا بالتروي والتأمل وإعادة القراءة دون ملل أو خلل، ولا تغلق دائرة الإبداع، وتبقى منفتحة على الآتي الأجمل الرائع.

يقع ديوان "زهرة الحجر" في تسعة وتسعين ومئة من الصفحات من الحجم المتوسط، ويتضمن اثنتين وثلاثين قصيدة كتبت على امتداد زمني طويل، أقدمها في سنة 1961، وآخرها في يونيو 2008[2]، وقد اختار الشاعر عدم مراعاة زمن كتابة القصيدة، في ترتيب النصوص داخل الديوان، جاعلاً النص المعنون باسم الديوان – زهرة الحجر – أول نص ترتيبياً رغم أن كتابته كانت في 13 يونيه 2008، واصفا هذه الزهرة المثال!!

تتخَلَّقُ من خالص الصخْرِ

تهفو إلى النُّورِ

تمشي الطريقَ العنيدَ

وتَحملُ للأرضِ روحَ الحياهْ [3]

وفي هذه الأسطر تتجلى صورة المعشوقة المتميزة بأحلام، وتحديات، وبالرغبة المتجددة لجعل النور هدفاً والعناد مساراً لتحقيق روح الحياة الجميلة المضاءة بإشراقات المحبة والعطاء على الأرض. وهي صورة تبرز الخصوصية،

[1] نفسه ص 74

[2] تراجع – ص 195 – 196 – (المعنونة بتواريخ)

[3] زهرة الحجر – ص 5

والامتداد القرائي الذي تشترك فيه مع اللوحة التجريدية التي رسمها الشاعر نفسه وجعلها على غلاف ديوانه الشعري بتعدد ألوانها وتداخلها مما يخلق لدى متأملها رغبة في الرحيل المستمر في عالم التأويل.

بعد النص الأول ترتيباً في الديوان تأتي ثلاث عشرة قصيدة وردت مرتبة حسب تواريخ كتابتها من يونيو 2007 إلى 16 يونيو 2008[1]، أحد عشر نصا منها يحمل نفس العنوان "تعجلتِ" مع إضافة رقم من صفر إلى عشرة[2]. وفي ذلك إصرار على ما غمر النفس من حزن وغمٍّ برحيل تلك التي :

لا تخافُ الظلامَ

تُبَشِّرُ بالعِطْرِ

سيرَتُهَا البذْلُ في الحَرِّ والقَرِّ[3]

والتي من أجلها يقول

سَأُدْمِنُ في اليومِ في الغَدِ وَهْمَ الحياةِ

على أَمَلٍ في اللقاءْ [4]

معترفا

تُرَى كيف أُدْرِك آيةَ موتي ؟

وأحيَى بها راضياً بِغَدٍ لا يَراكْ [5]

---

[1] من ص 7 إلى ص 60. ديوان – زهرة الحجر)

[2] من ص 7 إلى ص 52 – (زهرة الحجر)

[3] نفسه ص 5.

[4] نفسه ص 16

[5] نفسه ص 44

عندما تكبر المحبة ويتعمق صدقها فلا تستطيع الكلمة أو الصورة أو هما معا تجسيدها بكل ما تحمل من معاني البذل والعطاء، بل والفناء في المحبوب.

ترد بعد ذلك نصوص كتبت في أزمنة مختلفة تجسد اهتمامات، وتطرح قضايا عامة وخاصة، ومواقف وتصورات عن "الحرب" و "افريقيا" وعن "ليلى والتوباد"... مثلا ليجعل الشاعر "الخير" عنواناً لآخر قصيدة في ترتيب القصائد بالديوان مستحضراً فيها عشقاً آخر عميقاً لكن للشعر:

يُسْعِفُنِي الشعرُ فَأُفْضي لهُ

وتختفي الأَنَّةُ و الآهُ

أحاوِرُ العمرَ وأَمْضِي بهِ

وأتَّقِي في الدَّهرِ بَلْواهُ

كُنتُ ومَازِلْتُ وهذا أنا

أَنْتَظِرُ الخَيرَ فألقاهُ [1]

خاتمة رائعة لديوان فيه بوح بعشق، ورصد لمعاناة بعد فراق، غير أن الأمل في الآتي "الخير" قناعة لا تزحزحها الهزات.

وفيه أيضا شغف بموسيقى الشعر وبعروضه فرض نفسه على شاعرنا فجمع بين العروض القديم وشعر التفعيلة في كتابة نصوصه الشعرية، بل وجمع في نص واحد بينهما كما في "صورة المقبل"[2]، فجعل الأبيات الأربعة الأولى منه مقفاة وعلى وزن الخفيف[3]، والأسطر الستة التي تلتها من نفس النص –

[1] نفسه ص 193 - 194

[2] نفسه ص 65 وما بعدها.

[3] نفسه ص 67

حرة – من "المتدارك[1]، والبيت الشعري التالي لها من نفس النص على "الطويل"[2]. والبيتان الأخيران بقافية موحدة ومن الخفيف[3]. وما جمعه إلا تجريبا لكتابة شعرية متميزة.

وبعد ليست هذه المشاركات الأكاديمية والعلمية والثقافية والإبداعية إلا مظهرا من مظاهر إنسانية هذا الرجل الذي جمع بين صباحة المحيى، وأناقة المظهر، وابتسامة لا تفارقه رغم الإبتلاءات، وكرم غرس في نفسه تؤكده مساعدة المحتاج له مادياً وعلمياً دون مَنٍّ ولا فخر مما قوى صلته بمن عرفهم وصاحبهم وجالسهم فأثنوا على الرجل وذكروه وشهدوا له بالفضل.

وما شهادة الشاعر الكبير والبحاثة المجتهد والمتميز الدكتور محمد بنيس الواردة في الكتاب المشترك الذي نشرته وزارة الثقافة بعنوان – المنازل الأولى – وشهادات أدباء مغاربة حول كتبهم الأولى، والمعنونة ب "ذلك الكتاب الأول – الأول إلا نموذج قوي الدلالة. يقول محمد بنيس[4] :

"في 1969 جاء الكتاب الأول ديوان " ما قبل الكلام " تفاصيل طبع ذلك الكتاب الديوان تتجول على الدوام في أنفاسي...

...أخبرت صديقي محمد العلمي بالأمر فهو شاعر ومحب للكتاب وجماليته... أرشدنا محمد العلمي إلى خصائص التصميم ... قبل الشروع في السحب تداولنا أنا وأحمد الرايس – مدير المطبعة – ومحمد العلمي في أمر خط العناوين...

---

[1] نفسه ص 68

[2] نفسه ص 69

[3] نفسه ص 70

[4] المنازل الأولى – شهادات أدباء مغاربة حول كتبهم الأولى. إعداد مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات. منشورات وزارة الثقافة – المغرب الطبعة الأولى2012 – ص 37 وما بعدها.

أعجبت بالرسم كما أعجب به محمد العلمي وجدنا فيه البعد الحقيقي للديوان... وفي آخر ليلة من ليالي الطبع لمعت في ذهني كلمة شكر للمطبعة كتبناها نحن معا محمد العلمي وأنا[1]...

تلك كانت طبيعته ولازالت، تنضاف إليها معاملته الطيبة والذكية وقت الأزمات أيام تَحَمَّلَ مسؤوليات من أبرزها التنسيق في شعبة الدراسات الإسلامية، والكتابة العامة لكلية الآداب ظهر المهراز – وما أدراك ما كلية ظهر المهراز – بأساتذتها وموظفيها وطلبتها وما عرفت به شعبها من تنوع واختلاف انتماءات أساتذتها السياسية والفكرية والثقافية، وطلبتها من مثل ذلك، مما لا يستطيع الابتعاد به عن الانزلاقات والأزمات إلا الذكي، القوي، البعيد النظر، المنفتح، المصغي للآخر وإن خالفه الرأي، والساعي إلى إيجاد أحسن الحلول واقتراحها في الوقت المناسب... وما أظن الحبيب سيدي محمد العلمي إلا من أولئك الرجال الذين بصموا التسيير بهذه الكلية ببصمة التميز.

لم تشغله مسؤولية التسيير الإداري عن البحث العلمي، ولم تمنعه من ممارسة عمله الأكاديمي تؤكد ذلك مشاركاته العلمية في ندوات ولقاءات داخل المغرب وخارجه، ويزكيها إشرافه على أطاريح جامعية لها وزن وحضور، وتحمل إضافات له الفضل في توجيه الطلبة الباحثين المنجزين لها، ومساهمته الغنية والمفيدة في مناقشة العديد من الأطاريح الجامعية داخل كلية الآداب ظهر المهراز وخارجها، ولا أنسى وأنا أحد من كان الدكتور محمد العلمي عضواً في لجنة مناقشة أطروحتي الجامعية لنيل دكتوراه الدولة عن "المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، فضل هذا الرجل، ودقة ملاحظاته التي عدت إليها عند طبع العمل بدار النشر "افريقيا الشرق" فلولا هذه الملاحظات العميقة والدقيقة ما

[1]- نفسه.

تمكنت من تجاوز ما وقعت فيه من هفوات فجل من لا يخطىء والكمال لله وحده، فله مني أخلص الدعاء وأجمل الثناء اعترافاً بالجميل له، ولكل من لاحظ وصحح وأجاد من أعضاء اللجنة العلمية الموقرة، وكل الأصدقاء الخلص ومنهم على سبيل المثال لا الحصر العزيز الغالي سيدي عبد الله بنصر علوي والحبيب الراحل – تغمده الله بواسع رحمته – سيدي محمد دناي وسيدي عبد الرحمان طنكول الذي كان له فضل اقتراح العمل للطبع.

وبعد ... فدوائر العشق، والمعرفة، والكرم لا تغلق أبداً، تمتد بامتداد حياة العاشق والعالم والكريم... وما حبيبنا الدكتور محمد العلمي إلا من أولئك الذين ستظل هذه الدوائر المفتوحة شاهدة على كبير عطائهم وغامر محبتهم ... وقد صدق مولانا جلال الدين الرومي:

عندما يستوي لديك الخفي والجلي

تدوم صحبتك، وتغدو طاعتك سهلة[1].

و:

لو لم تكن عاشِقةً هذه السماءُ

لما كان لصدرها [هذا] الصفاء

ولو لم تكن عاشقةً وَلِهَةً ذُكاء

لما كان في جمالها [هذا] الضياء

ولو لم تكنِ الأرضُ والجبلُ عاشقين

لَمَا نَما من قلبِ كلٍ منهما عشب

[1] المجالس السبعة. آفاق جديدة ورائعة في الرمزية الإسلامية – جلال الدين الرومي – ترجمة وتقديم الدكتور عيسى علي العاكوب. دار الفكر- دمشق – 2004 – ص 107.

ولو لم يَكُنِ البحرُ مُطَّلِعاً على العشق

لما كان له قَرارٌ في مكان[1]

(ديوان شمس تبريز، الغزلية 2675)

دمت أيها العزيز الدكتور محمد العلمي عاشقاً...

[1] نقلا عن كتاب "مولانا جلال الدين الرومي وشيخه شمس تبريز. – بحثا عن الشمس من قونية إلى دمشق – ألفه بالفارسية – عطاء الله تدين – وترجمه – عيسى بن علي بن عيسى العاكوب – الناشر الممر الثقافي – القاهرة. ص 393.

شهادة في حق الأستاذ العالم محمد العلمي

د. عزالعرب لحكيم بناني*

عندما نستحضر الشخصيات العلمية اللامعة التي طبعت تاريخ كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجامعة، نتذكر على الفور شخصية الأستاذ محمد العلمي، بفضل الخدمات الجلى التي أسداها في مسيرته العلمية والتربوية إلى الكلية.

أحتفظ في ذهني بصورة ناصعة عنه، وهو واحدة من الصور الراسخة في ذهني ولم تختلط في ذهني بالصور الأخرى التي طبعت مسيرته المهنية بالجامعة، ألا وهي صورة الأستاذ الباحث المتخصص في علم العروض. كان محمد العلمي يعلم جيداً أن مقام الإنسان محفوظ حيث أقامه العلم وأكرم وفادته، كما كان على وعي كامل بأن منزلة العالم المشارك تعلو ولا يُعلى عليها، ولذلك كان زاهدا في المناصب وفي حب الظهور وكان معروفاً بحرصه الشديد على التريث والأناة في بسط الرأي والانتصار للحس السليم، وكانت تكفيه من ذلك الإشارة الذكية بدل التفصيل المُملّ. ورغم تعففه الشديد، فقد اضطرّ إلى تحمل مهام إدارية وتربوية في أوقات عصيبة مرّت منها كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، بحكم شخصيته الحكيمة والرزينة وسعة أفقه ودماثة أخلاقه؛ وقبل كلّ هذا بحكم الإحساس بالمسؤولية اتجاه أبناء جيله.

عندما التحقت بكلية الآداب ظهر المهراز في ربيع 1988 تمّ تكليفي بتدريس الفلسفة بشعبة الدراسات الإسلامية، وكان محمد العلمي آنذاك منسق الشعبة الفتية. وقد كان اختياره للمنصب موفقا، لأنه استطاع بخبرته التربوية وسعة أفقه وقدرته على التواصل مع الزملاء الوافدين من مختلف المشارب، أن يجمع

* - أستاذ التعليم العالي- فاس.

بين علوم الآلة والعلوم الإنسانية والعلوم الشرعية. وقد استطاع بذلك أن يُكرس التكامل بين مختلف هذه المعارف وأن يُحدث التوازن المطلوب بين التخصصات التقليدية المعروفة والمكتسبات العلمية الجديدة؛ فكانت اجتماعات شعبة الدراسات الإسلامية خلال فترة تدريسي بها حلقات علمية بامتياز، نقلت الاجتماعات من لقاءات روتينية لتوزيع المواد إلى جلسات مناقشة فكرية للقضايا التربوية التي تطرحها المواد الدراسية.

وكما عرفت محمد العلمي أستاذا عرفته كذلك كاتبا عاما للكلية. ولعل السمة البارزة التي كانت تميزه هي أنه كان يُنجز مسؤولياته من مكتبه الذي قلما كان يغادره، تاركاً لباقي الموظفين والأعوان مهام تتبع سير مختلف المرافق التي كان يسهر عليها. و لكن مهمة خاصة لم يكن يُفوضها لأحد. فقد كان الأستاذ العلمي يحرص حرصاً شديداً على تتبّع سير الامتحانات السنوية، معلناً عن حالة استنفار للموظفين والأساتذة والأعوان طيلة أيام الامتحانات. وقد كان يطالب الأساتذة لوضع أسئلة الامتحان في وقت معلوم وكان يُجنّد لجنة الامتحانات والكاتبات للسهر على رقن الأسئلة بواسطة الآلات الكاتبة اليدوية التي استمر العمل بها إلى حين ظهور أجهزة الماكنطوش، وعلى استنساخها ووضعها في أغلفة والاحتفاظ بها في مكتب الكاتب العام. وقد كان محمد العلمي حريصا خلال هذه الفترة على مراعاة حساسية مختلف الزملاء والزميلات وعلى احترام اختياراتهم الشخصية، وخصوصا على خلق أجواء سليمة لإجراء الاختبارات السنوية في ظروف ملائمة وهادئة. صفوة القول أن الأستاذ العلمي كان يقدم عن نفسه صورة واحدة لا تتغير، سواءً كان في منسق الشعبة أو في منصب الكاتب العام للكلية، وهي صورة الأستاذ وكان يتصرف في كلّ هذه الظروف من موقع الأستاذ وليس الإداري. فظلّ عالماً شامخاً مشهوداً له بالعلم والعمل، كما ظلت مراجعه العلمية شاهدةً عليه.

ولا أخفيكم في نهاية هذه الشهادة أن الاحترام الذي كان يتمتّع به بين زملائه وطلبته لم يكُن يتوقف على الكلية؛ فقد كنت أعلم قبل التحاقي بالجامعة في نهاية السبعينات مدى التقدير الذي كان يحظى به في البيوت التقليدية بمدينة فاس بين أصهاره وجيرانه ومعارفه. ظلت صورة محمد العلمي نفس صورة الأستاذ العالم سواءً داخل الكلية أو خارجها؛ وهي الصورة التي تعزز مكانة فاس العالمة. ويظلُّ الأستاذ محمد العلمي حلقة بهية تضاف إلى سلسلة العلماء الأفذاذ الذين لمعوا في سماء فاس. ولهذا أتمنى لأستاذنا الفاضل طول العمر ومزيداً من العطاء، وشكراً جزيلا له على الخدمات الجلى التي أسداها إلى جامعة سيدي محمد بن عبد الله وإلى حاضرة فاس عامة.

كلمة المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية

د. عبد الوهاب الفيلالي*

المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية كيان يعنى بالشأن الثقافي في بقعة جغرافية واسعة، هي البلاد العربية، ويجتهد منذ نشأ للإسهام في تنمية الثقافة وخدمة الفكر والأدب في العديد من البلدان العربية، من خلال مجموعات البحث المنتمية إليه والمتخصص كل منها في بلد معين انطلاقا من علاقته الثقافية بالمغرب؛ من قبيل: "مجموعة البحث في الإبداع والدراسات المغربية الإماراتية"، و"مجموعة البحث في التواصل الثقافي المغربي الكويتي"، و"مجموعة البحث في التفاعل الثقافي المغربي السعودي". وهي كلها تؤشر على البعد التواصلي التنموي المتحكم في مسار المركز وأسسه وأهدافه. ولن يعدم المتتبع أو المستفسر سبيل تبين ذلك؛ إذ المنجز من أنشطة المركز يقوم شاهدا عليه، كذلك هو شأن المزمع إنجازه مستقبلا.

ولما كان وطننا المغرب بيت قصيد ومنطلقا لميلاد المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية، وتراكمت من خلال مساره تجارب مفيدة ونتائج حميدة، فرض ذلك ضرورة سديدة هي إنشاء " كرسي الأدب المغربي" الذي يعنى بالإبداع والفكر والثقافة في مملكتنا المغربية، ويشكل قاعدة منطلقا وجوهرا في إقامة جسور التواصل الثقافي مع البلدان العربية الشقيقة من خلال مجموعات البحث المذكورة وغيرها.

---

* - رئيس المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية

مواكبة لهذا المسار المغربي العروبي، وإبرازا لهويتنا الوطنية الأساس والمنطلق . كما قلنا . لاشتغال المركز وحركيته في اتجاه مواطن الثقافة العربية الأخرى، ارتأى المركز أن يكون من أولوياته الوطنية إنجاز عدد من التكريمات لبعض رواد الفكر والإبداع المغاربة، محتكما في ذلك أساسا إلى فضاء الجامعة المغربية وأعلامها من الأساتذة، مركزا على كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز – فاس التي تحتضنه وتربطه بها صلات ضاربة في العمق التواصلي منذ نشأة المركز وإلى اليوم، وإلى ما يمكن أن يلحق من الزمن. ففي هذا المضمار يندرج تكريم كل من الدكتور عباس الجراري، والدكتور محمد الدناي، والدكتور أحمد العراقي، والدكتور عبد الله بنصر العلوي. وها هو المركز اليوم يكرم فضيلة الأستاذ الدكتور محمد العلمي الشاعر المبدع والباحث المفكر المتميز والحكيم، المبرز خاصة في الدرس العروضي الذي يعد فضيلته أحد رواده المتميزين في الوطن العربي مدارسة وتنظيرا، يشهد على ذلك كتاباته الرصينة وتأملاته الوازنة في المجال، من قبيل كتابه عروض الشعر العربي: قراءة نقدية توثيقية، وكتابه "في الإيقاع واللغة" الذي كان للمركز الأكاديمي شرف طبعه ونشره خلال السنة الفارطة (2018م)، هذا فضلا عن العديد من المقالات، وكذا المحاضرات التي شهدت حلقاتها قاعات الدرس في كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس.

إن المركز إذ يكرم الأستاذ الدكتور محمد العلمي، لا يسعه إلا أن يتوجه، في شخص أعضائه مكتبا ومنخرطين، بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى كل الذين أسهموا في هذا التكريم؛ أساتذة باحثين ومنظمين...، وأن يتوسل إلى العلي القدير داعيا للمكرم وذويه بالصحة والعافية وطول العمر والمزيد من العطاء العلمي والإبداعي.

والله ولي التوفيق.

دراسات في منجز

الأستاذ الدكتور محمد العلمي

قراءات في "كتاب عروض الشعر العربي"
للأستاذ الدكتور محمد العلمي
جلسة علمية

الجهة المنظمة: المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية

الزمان: 26 أبريل 2008

المكان: منزل الدكتور عبد الله بنصر العلوي

منسق الجلسة: الدكتور عبد الله بنصر العلوي

رئيس الجلسة: الأستاذ العميد عبد الرحمان طنكول

المتدخلان: الدكتور علي الغزيوي والدكتور محمد الدناي(رحمة الله عليهما)

كلمة مقدم الجلسة

الأستاذ الدكتور سيدي عبد الله بنصر العلوي

بسم الله الرحمان الرحيم، يسعدنا جميعا أن نلتقي في هذا الحفل العلمي الذي ينظمه منتدى المركز الأكاديمي للأبحاث والدراسات؛ هذا المنتدى كثيرا ما كانت شخصيات فاعلة في المدينة تأمل تأسيسه أو تنظيمه، وأخذنا هذه المبادرة في هذا المجلس العلمي، لنناقش ونتحدث عن كتاب صديقنا وزميلنا الأستاذ الدكتور سيدي محمد العلمي، لننطلق من هذا الكتاب إلى منتديات أخرى تتعلق بموضوعات نختارها، أو كتب نتفق على دراستها، أو تكريم شخصيات فاعلة. فليكن هذا المجلس، وهذا اللقاء تكريما لفضيلة الأستاذ العلمي على ما بذله من جهود كبيرة في علم له أهمية بالغة في صون اللغة العربية.

الكلمة الآن لمسير هذه الجلسة سيدي عبد الرحمان طنكول.

كلمة رئيس الجلسة الأستاذ الدكتور عبد الرحمان طنكول

بسم الله الرحمان الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، يسعدني ويشرفني زملائي الأعزاء أن أدعوكم لنتابع معا هذه الجلسة العلمية الخاصة بقراءة في كتاب "عروض الشعر العربي، قراءة نقدية توثيقية" للأستاذ الصديق الدكتور محمد العلمي، هذه القراءة سيقوم بها كل من الصديق الدكتور علي الغزيوي، والصديق الدكتور محمد الدناي. وقبل أن أعطي الكلمة للأستاذين، أعتقد بأن هناك كلمة لا بد منها في حق صديقنا وعزيزنا الأستاذ الدكتور عبد الله بنصر العلوي، الذي كان دائما سباقا لأخذ مبادرات ذات أهمية بالنسبة للمؤسسة الجامعية، وبالنسبة أيضا لما ينبغي أن يسير عليه العمل الثقافي داخل الجامعة، أو داخل الحقل الثقافي، فالكل يعلم أن له الفضل مع ثلة من زملائه مثل الأستاذ محمد الدناي، والأستاذ عبد المالك الشامي، والأستاذ أحمد العراقي وغيرهم في إحداث هياكل للبحث، وهياكل أكاديمية للتكوين بالنسبة للسلك العالي والدكتوراه، كما له الفضل أيضا معهم في خلق مراكز وهياكل كان ولا يزال الهدف منها هو ربط الصلة بين إخواننا في المشرق العربي، وكذلك ربط الجسور بين مختلف التخصصات، وهذا ما يفسر أننا في كل البنيات التي عمل على إحداثها مع الأسماء التي ذكرتها من زملائنا، كنا دائما نشاهد تدخل أساتذة زملاء لنا من مختلف التخصصات في شعبة الانجليزية، والفرنسية، والدراسات الإسلامية وغيرها من التخصصات الموجودة بالكلية، وخير دليل على ذلك هذه الجلسة التي نتواجد فيها باهتماماتنا المتنوعة، وبآفاقنا المنفتحة.

وفي الحقيقة قليل هم المثقفون الذين يحملون هذا الهاجس، هاجس إحداث هياكل وفضاءات تربط الماضي بالحاضر، وتربط بين التخصصات، أو تفتح آفاق المغرب على مختلف الآفاق الجغرافية، وهذه مبادرة نشكره جميعا

باسمكم عليها، آملين أن يمتد عمل المركز الذي أحدث على صعيد الكلية والجامعة إلى الدور الذي يرسخ العلاقات التي تجمعنا، وهي علاقة محبة وتعاضد وعطف. وما أحوجنا إليها اليوم الذي يجعلنا ننغلق فيه على أنفسنا بفعل المشاكل التي تواجهنا: المشاكل المادية وغيرها التي تجعلنا- مع الأسف- بالتدريج ننفصل عن بعضنا البعض، هذه المبادرة جيدة وهامة، وستكون قوية إذا داومنا عليها كل حسب طاقته واستعداده، دون أن تكون مكلفة بالنسبة إلينا جميعا، لأن عملية الاستقبال في المنزل قد تطرح بعض المضايقات والإكراهات، ولكن إذا أخذنا هذه المسألة من جانب لين، ومن جانب التخفيف، خاصة إذا اخترنا مثل هذا الوقت الذي لا يستدعي أي تحضير، فربما سنحاول أن نجمع ما بين الرغبة في توطيد العلاقات، وأيضا دون إزعاج المؤسسة المنزلية إذا صح هذا التعبير. إذن أشكره باسمكم جميعا وأتمنى النجاح و الاستمرارية لما يقوم به المركز من عمل جيد في خدمة الجامعة، وفي خدمة مدينة فاس، وفي خدمة العلاقات الطيبة التي تجمع بين المثقفين في العالم العربي.

اليوم نجتمع حول كتاب - في اعتقادي- أن له من الأهمية بمكان، فلا زلت أذكر في بداية الثمانينات حينما حل "جون مولينو" بفاس، أنه كان قد نظم عدة لقاءات حول مختلف القضايا التي تخص الأدب، ومن بينها مسألة العروض، وقد كانت الندوة جد هامة شارك فيها الأستاذ الصديق محمد العلمي، وأثارت المداخلة التي قدمها انتباه كثير من المشاركين في تلك الندوة من المغرب وخارجه، لأن تلك المداخلة وضعت الأصبع على كثير من القضايا التي حاول بعض المتخصصين اليوم أن يثيروها ويبحثوا فيها مثل "ميشونيك" الذي ألف كتابا ضخما حول الإيقاع. فمحمد العلمي كان قد أثار مثل هذه القضية حينذاك في مداخلته، وفي الحقيقة هذه المسالة لم تأت من فراغ، لأننا نعرف

أنه اشتغل في هذا المجال، وكان سباقا إليه منذ سنوات قبل أن يحضر لشهادة دكتوراه السلك الثالث، ورسخ العمل وارتقى به إلى مستوى عال على مستوى الدكتوراه، ويعتبر هذا العمل صيغة لتلك الرسالة، رسالة دكتوراه الدولة التي كان قد حضرها. فلماذا البحث في هذا العلم؟ أنتم تعلمون أن البحث في الشعر عادة ما يتجنب الباحثون الخوض فيه نظرا لما يطرحه من إشكالات تهم الجانب البلاغي، والجانب التركيبي، وكذلك الجوانب العروضية، ولهذا فالشعراء والنقاد الذين يتعرضون لدراسة الشعر غالبا ما يلجؤون لتحليلات موضوعية فقط.

مداخلة الأستاذ الدكتور علي الغزيوي رحمه الله

الشكر للأستاذ عبد الله بنصر العلوي على كرمه وحرصه على أن تعقد هذه الجلسة، والشكر للأستاذ محمد العلمي الذي أبى إلا أن يقدم لنا هذه المائدة الدسمة لكي نتحاور حولها، وإن كان الحوار حولها لا يكفي، لأنها ليست من العمل الطبيعي أو العمل المعتاد، كما نتمنى أن تتحقق أمنية الأستاذ العميد في أن يكون لهذا الكتاب يوم دراسي خاص موسع بالكلية يشارك فيه كل الزملاء إن شاء الله. الحقيقة أن الكتابة عن الأستاذ محمد العلمي والموضوع من الصعوبة بمكان، لأن العمل من الأعمال المحترمة باتفاق الجميع، فليس هناك من يشكك في قيمة هذا العمل، لم يكن الوقت كافيا بأن أقرأ الكتاب برمته، والعمل برمته، ولذلك فكلمتي ستكون عبارة عن تقديم انطباع عن العمل بصفة عامة، مع استسماح الأستاذ العلمي في طرح بعض التساؤلات، ربما تتيح الفرصة لفتح آفاق هذا العمل في بعض الأمور المتعلقة بالمجال الزمني والبيئي الذي أحاط به، وسيكون للأستاذ الزميل محمد الدناي الذي له باع أكبر مني في هذا المجال فرصة أوفى مني في هذا الباب. ولكن على كل حال سأختصر هذه الكلمة، وأبدأ هذا الانطباع بالحديث عن طبيعة العمل.

هذا العمل وما يماثله ليس مما يلخص مضمونه كما جرت العادة، وإنما الأنسب أن تستحضر طبيعته وأهدافه، وحينذاك يمكن تدبير موضوعه وما يقوم عليه من مباحث، وما يرتبط بها من نماذج شعرية تطبيقية. مجال هذا العمل هو الشعر العربي دون تحديد عصر أو بيئة في العنوان، ولا زمان ولا مكان، مما يعني أنه مفتوح على الشعر العربي كله، كما تحدد ذلك صيغة العنوان" عروض الشعر العربي "ولكن نصوصه التطبيقية تساعد على شيء من ذلك التحديد، وهي نصوص تؤكد أن هذا الإنجاز يتوخى التأسيس أو التغيير، ومن ثمة تم التركيز على العصور المبكرة للشعر العربي لدى الجاهليين، والإسلاميين، والأمويين باعتبار هذا الشعر هو النموذج الإيقاعي الذي بنى عليه الخليل نظريته العروضية، كما يبين ذلك الأستاذ الباحث؛ ويدخل معظم هذا الشعر كما هو معلوم في مرحلة الازدهار الفني حسب رأي بعض النقاد، مثل الدكتور محمد نجيب البهبيتي الذي يتفق مع العصر الجاهلي والعصر العاطفي، فإن العصر الأموي من الناحية الفنية ليس بعيدا عن الشعر الجاهلي. لكن هذا البحث لم ينغلق، بل انفتح حتى على الشعر الحديث والمعاصر أيضا في بعض الأحيان، غير أن الدراسة لا تشمل هذا الشعر بكامله كما يبدو، بل تركز على بعد أساسي هو العروض أو الإيقاع أو موسيقى الشعر، وما يعتريها من تغييرات، علما أنه لا شعر بدون موسيقى. وتزداد طبيعة هذا العمل الفني تحديدا بالنظر إلى العنوان الفرعي الذي يضع الدراسة في المجال النقدي التوثيقي عروضيا، ولذلك فهي تطمح بأن تضع النصوص والضوابط بنوع من الدراسة يعرف فيها شعرنا العربي، إلى الآن فراغا نوعا ما، يتعلق أساسا بما يعرف بنقد العروض كما أشار الأستاذ العميد. جل دراستنا في المشرق والمغرب بما فيها الرسائل الجامعية غالبا ما تتحدث عن المضامين، عن الصورة، عن المجاز، عن أمور متعددة، وحينما تصل إلى الجانب الإيقاعي يتم تقديمه بشكل سريع، دون

الدخول في المكونات الإيقاعية للشعر. حتى عندما يتعلق الأمر بدراسة ديوان بعينه، فديوان ابن المعتز فيه نص موشح لابن زهر، وجاء يحيى تلميذ ابن زهر وأثبت هذا الموشح، وقال إنه لأستاذه ابن زهر، فهو لم يعترف أن العراقيين يشاركونه هذا النوع، بالنسبة لبعض الأنماط الشعرية الأخرى التي نتحدث عنها. إذن كان هناك نقاش يطول كما فعل كمال أبو ديب صاحب "الخفاء والتجلي" عندما درس العروض الخليلي، اعترف أنه لم يعرف صيغ العروض الخليلي، ومع ذلك دعا إلى بديل ضدي. هذه أمور لو ظهر هذا الكتاب ستتضح، وأعتقد أن مشكلنا سيظل قائما، وهو مشكل توزيع الكتاب، فالكتاب طبع بالمغرب وستكون هناك نسخ ستصل إلى المشرق، ولكن أعتقد أنه بالفعل إذا كانت هناك موضوعية سيكون لهذا الكتاب نصيبه من الاهتمام لدى الأوساط المغربية.

لا أخفي أنه من خلال قراءتي السريعة للكتاب - لحد الآن – بدت لي مجموعة من الصعوبات التي لا بد أن تعترض مثل هذا العمل، لعل أبسطها افتقار الدواوين الشعرية، والمجامع الأدبية، والمتون التي اعتمدها الكاتب إلى التوثيق.

وفي الأخير أتمنى أن لا يكون هذا آخر كتاب، وإنما يليه إخوان له إن شاء الله. أشكر لكم حسن الاستماع لكلمتي المتواضعة، والشكر للسيد العميد، والأستاذ محمد الدناي، وجميع الحاضرين، والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

مداخلة الأستاذ الدكتور محمد الدناي رحمه الله.

إن هذا الكتاب كنز علمي نفيس، وما أخشاه أن تنهب جواهره ولآلئه ودرره، دون أن ينصف صاحبه؛ فأول ما أبدأ به وأنا أعلم ما أقول، هو أن هذا

الكتاب كنز يؤخذ كله بسهولة، يسرق بأكمله، فأول ما فكرت فيه هو أن أطلب من الأستاذ محمد العلمي أن يفكر في النشر الالكتروني لهذا الكتاب، من خلال صورة الموسوعة. هذا الكتاب موسوعة في مجاله، لا يوجد كتاب الآن يمكن أن يقدم هذه المادة العلمية النفيسة الدقيقة الخصبة، فهو في صورته الحالية موسوعة، و هذه الموسوعة يجب أن تقتحم مجال الأنترنت حاملة اسم صاحبها، وإذا لم تكن دار توبقال تملك الحق في تبني هذه الموسوعة، يمكن للمركز مع الكلية أن يسيرا في هذا الاتجاه، في أن تنشر إلكترونيا من خلال تهيئتها معلوماتيا لتأخذ شكل موسوعة، وأن تسمى "الموسوعة". هذه الموسوعة ستكون في صورتها الحالية مقتصرة على العصر الجاهلي والإسلامي، وعصر بني أمية، ثم يفتح باب توسيعها سواء بجهود الأستاذ محمد العلمي، وأتمنى أن يطيل الله في عمره حتى يتحدث عن الشعر المولد والمحدث، وأقترح أنه يمكن أن نتطوع لنسرع لإخراج هذا العمل في صورته الشاملة، ليكون أول موسوعة تعرف بالظواهر العروضية الخليلية في الشعر القديم، والشعر المحدث، والشعر الحديث مادته موجودة لديه. هذه الفكرة يجب أن نفكر فيها لأني أرى أن الاستفادة الالكترونية من هذا الكتاب ستكون أكثر مردودية من قراءة هذا الكتاب، لماذا؟ لأننا عندما نفتح هذا الكتاب نكون أمام أمرين: إما أن نقرأه كله أو لا نقرأه، لا يوجد خط وسط، لأننا لا يمكن أن نتحدث عن التلخيص. دائما مع الطلبة عندما كنا نتحدث عن الفهم والتلخيص، هناك حالة أركان الوضوء فهي سبعة، إن حفظتها فهي سبعة، وإن لخصتها فهي سبعة. هذا الكتاب هذه هي صورته فكل مبحث مستقل بذاته في سياقه، ما يمكن أن نكتفي به الآن هو أن نتحدث عن المداخل التي يمكن الاستعانة بها للاستفادة الأولية من الكتاب، أو الاستفادة العامة منه، مع التنبيه على أن هذا الكتاب عندما يقرأ أوله يجب أن يقرأ آخره.

في هذا السياق أبدأ بالمدخل الأول المتعلق بوقوف الباحث عند الأخطاء التي وردت عند المحققين، وكان بإمكانه أن يستغني عن هذا العمل، لكنه انطلق من مبدإ علمي أخلاقي في نفس الوقت. كيف يمكن أن أضمن عدم انحراف الفهم لدى القراء، وأنا أسمح بمثل هذه الأخطاء مهيمنة على ذهن القارئ؟. ونحن نميل إلى أن ما يرد عند فلان الذي يكون غالبا محققا كبيرا، لا يمكن أن يكون إلا علما لا يشك فيه، بعض الأحيان ربما يصحح كتاب الأستاذ العلمي بالقياس لما يقرأ لدى محقق معروف، فالتعرض للأخطاء يسد هذا الباب، وهذا يدخل أيضا في سياق الإحاطة الموسوعية لما يمكن أن يكون ظاهرة، وبما هو في حقيقته خطأ صريح، هذه الأخطاء بعضها يعود إلى أن المحقق يقع في الفخ اللغوي، كما قال الأستاذ سي عبد الرحمان فإن الاهتمام يكون موجها إلى الجانب اللغوي والمعنى، وأن ما له علاقة بالبناء الإيقاعي ليس إلا فاكهة، فيجتهد فيما هو لغوي اجتهادا قد يكون في غير ذلك السياق سليما، لكنه في هذا السياق يتم على حساب الأصل العروضي، ولا ينتبه المحقق إلى أنه ارتكب ذلك الخطأ، وهذا النوع من الأخطاء يمكن التساهل معه لأنه مبني على حسن النية علميا، لكن النوع الثاني من الخطإ هو الأخطاء الناجمة عن فهم عروضي أو اجتهاد عروضي مقصود دون أن يكون المجتهد مؤهلا للخوض في هذه القضايا العروضية، وهذا هو الشائع مع الأسف. أنا أذكر، وسيدي محمد يعرف هذا جيدا، أن أبا العلاء في رسالة الغفران عندما انتقد أبياتا من الشعر نقدا ذوقيا جماليا احتج رؤبة بأن سيبويه رئيس العربية كان يحتج بشعره، فقال له: لا فخر لك إن استشهد بشعرك، فالأصمعي عالم كبير لكنه في نقد الشعر ليس حجة علمية،-حجة في سياقها- وليس حجة في السياق الفني، وهنا سيدي محمد تعرض إلى أخطاء بعض المحققين، وأتمنى أن يخصص جهدا لتتبع أخطاء النقاد الذين يدرسون الشعر دراسة إيقاعية في إطار موسوعي

يتتبع هذه الهفوات، حتى يبني مرجعية أكاديمية سليمة يحتكم إليها القارئ المستقبلي. مشكلتنا أننا عندما نريد أن نستفيد نفتح كتابا نثق به فيضللنا، وينتقل الخطأ وهكذا، هنا على سبيل المثال أذكر عندما كنت أدرس مهيارا، وأنا استشرته فحل مشكلتي فورا، قال لي: هذه قضية لو لم تكن دقيقا لما انتبهت إليها، ففي مخلع البسيط تتحول "فاعلن" إلى "مفعولن"، ودرست كتابين لناقدين كبيرين كلاهما اتهم مهيارا بأنه ضعيف الذوق، وبأنه أخطا أتى ب "مفعولن" عوض "فاعلن". لما سألت سي محمد العلمي كان جوابه واضحا، أحالني على ما قاله حازم القرطاجني الذي أشار إلى أن هناك بحرا جديدا يسمى اللاحق، والذي نظم عليه مهيار. هذان الناقدان لم يسمعا باللاحق ولا السابق، كما لم أسمع به من قبل، لكن لا معنى لأن تكون للناقد جرأة التسرع بتخطئة الشاعر قبل أن يتأكد من أن هذا الذي سيعده خطأ قد ورد عند فلان وفلان. ومثل هذا الكتاب يجنب الآن النقاد من الوقوع في مثل هذه الأحكام السريعة، قبل أن أحكم على ظاهرة خطأ أو غير خطأ سأعود إلى ما كتبه سيدي محمد العلمي، وأرى هل سيدخل في سياق ما ورد عند الجاهليين، أو الإسلاميين، أو الأمويين، او ما سيرد عند المحدثين إن شاء الله. بنت الشاطئ محققة حققت كتبا كثيرة، وأنا لا أميل إلى تقويم الشخصيات العلمية، لكن أذكر أنها عندما وقفت على أبيات أبي العلاء المتعلقة بالضرب الرابع في الطويل المقصور" مفاعيل "، وهنا الكلام فيه مفصل فقالت:

سيغني أبا الهندي عن وطب سالم أباريق لم يعلق بها وضر الزّبْدْ

مفدَّمة قزّا، كأن رقابها رقاب بنات الماء أفزعها الرعدْ

"مفاعيلْ"، فقالت: هكذا "مفعولانْ" بالتذييل، بينما المعروف أن التذييل هو علة بالزيادة تؤدي إلى زيادة الحروف، لا إلى نقصان منها.

مثل هذه الأخطاء أميل إلى أن سيدي محمد بجهده الخاص أو بإشرافه على عمل أكاديمي سيجنب من الوقوع فيها. والمركز الأكاديمي والكلية يمكن أن يشجعاه لسد هذا النوع من الاجتراء النقدي والتسرع في الأحكام تسرعا يُخطّئ أجيالا فيما بعد. وأنا لا أرى أن في ذكر بعض الظواهر تزيُّداً، حتى إن بعض الباحثين الذين يظنون أنهم متمكنون من أنفسهم يخطئون أخطاء، فعميد كلية الآداب في الإسكندرية، أظن في دراسة أتى بأشطر من الرجز وكتبها شطرا وشطرا، ثم شطرا وشطرا، واستنتج قائلا: ومن مظاهر التجديد عند الشاعر أنه يُصرّع القوافي في الصدر والعجز؛ والأمر بسيط فعوض أن يضع ثمانية أبيات فهي ستة عشر. وأن يضع هذه الصورة ليس مشكلة، ولكن أن يستنتج أن الشاعر أتى بهذه الظاهرة هو المشكل، لكن أظن أن هذا النوع من الكتب عندما سيقرأه المهتمون سيحاولون أن يتجنبوا الوقوع في إصدار مثل هذه الأحكام.

هذه هي النقطة الأولى، وطبعا يبقى السؤال: من من حقه أن يخوض في الدراسات العروضية، المتخصص أم الناقد الذي يدرس الشعر دراسة مفتوحة؟ وأنا أميل إلى أن استقاء المعلومات يجب أن يؤخذ من المتخصص وحده فقط. القضية الثانية: علاقة الكتاب بمشكلة الرواية ؛هذا الكتاب يثبت نصوصا مروية تتضمن ظواهر تخالف ما كان مألوفا، فهناك النظام العروضي الخليلي، والنظام المستدرك الذي يقول عنه الأستاذ العلمي إنه يدور في الفلك الخليلي شاء من شاء. وهناك القناة الروائية إذا صح المصطلح. وما نلاحظه فيما يتعلق بالرواية أن هناك مرحلتين طبعتا الرواية اللغوية القديمة:

- مرحلة الطبقة الأولى وهي طبقة العلماء الذين كانوا يسمعون و يروون ولا يتدخلون في النصوص، فهناك بيت مشهور هو:

هـــي الخمـــر تكنـــى الطـــلاء كمـــا الـــذئب يكنـــى أبـــا جعـــدهْ

وكما يقول أبو العلاء فهذا البيت يروى ناقصا، وقد غيره بعض المتأخرين فقال: وقالوا:

هـي الخمـر تكنـى بـأمّ الطـلاء كمـا الـذئب يكنـى أبـا جعـدهْ

أي أننا أمام طبقتين من الرواة، طبقة قديمة، ونحمد لها أنها لم تتدخل، قالت ما سمعته دون أن تتصرف. وطبقة عالمة فاهمة كانت تجترئ فتغيّر النصوص، ظنا منها أن شيئا ما قد حدث أثناء النسخ، أو أثناء التحمّل، وفي هذا السياق لا بد أن نعترف بأن هذه الثنائية، ثنائية الراوية الأمين، والراوية العالم المتدخل تخلق إشكالا: هل كلُّ نص بدا مغايرا للمعيار والمألوف يُقبل باعتباره من مرويّات الأمناء، أم من حقنا أن نشكك في احتمال تسلل الخطإ لكل نص يبدو مخالفا للمألوف؟ أينما توجهنا نحس أننا نرتكب خطأ منهجيا في طريقة التعامل مع النص. وهنا أستحضر أن أبا العلاء عندما وقف على نصوص في ديوان القبائل الذي اختاره أبو تمام قال: و قد وردت في هذا الديوان أبيات مختلة ومكسورة، ثم تأمل وقال: فإذا كان أبو تمام قد رواها فهو رواها كما سُمعتْ، أو أن ذلك من عمل النساخ، فعندما يروي شخص كأبي تمام بيتا ناقصا وحاستُه الشعرية قوية، فهو إذن يتبنى طريقة نقل الكلام كما هو، والتعليق يكون في الهامش أو بطريقة أخرى لا تغير من طبيعة النص. إذن نحن الآن أمام نصوص أثبتها سيدي محمد العلمي، يمكن أن تكون نتيجة لتصرف بعض العلماء، خصوصا عندما أستقرئ المدرسة البصرية، فإن البصريين كانوا لا يجدون حرجا في التدخل في النص حفاظا على المعيار، (فاليوم أشربْ) تغَيَّر ب (اليوم أُسقى) ولا حرج، بخلاف الكوفيين الذين حافظوا على المسموع، وبضاعتهم أصبحت بضاعة غير علمية. هذه الظواهر التي رُويت الآن إذا ما طُرح مشكل الرواية في سياقه المحايد، هل هي شاهدٌ على محدودية

نظام العروض الخليلي؟ وعندما أقول نظام العروض الخليلي فإني أقصد الكلَّ حتى الذين اتّبعوه ؛أقصد هل وضع الخليل نظاما لم يستطع أن يحيط بكل ما كان موجودا، أم أن الأمر يتعلق بنصوص شعرية خاضعة لنظام جمالي آخر لم يكن الخليل يتحدث عنه، أو لم يرد؟. قد يدرس عروضيٌّ الآن الملحون والفصيحَ، إذا طلبتُ من سي محمد العلمي أن يُدخل الملحون هنا يقول: هذا ليس من اختصاصي، يمكن أن يُدرس الملحونُ بنظام آخر، ولا يمكن أن يُخضعه لهذه القوانين، إذن هل نظام الخليل نظام محدود؟ هذا السؤال مشروع، ويدل على مشروعيته أن العلماء استدركوا على الخليل، ولو لم يكن باب الاستدراك مفتوحا لما دخلوه، علما أنهم اطلعوا على متونٍ تسمح لهم أن يستنتجوا ما لم يُرِدِ الخليل أن يستنتجه أو غاب عنه، أو أن هناك نصوصا هي التي دفعت المتأخرين إلى أن يستدركوا ما تجاهله الخليل عن قصد أو أهمله، أو لم يرد أن يدخله في منظومته. هل يتعلق الأمر إذا قلنا: إما أن الرواية غيرت النصوص، أو أن النظام كان أصغر من أن يستوعب النصوص، أو أن الأمر يتعلق بمخالفات جمالية غير مؤثرة لم يرد الخليل أن يعيرها الاهتمامَ الذي قد يضلل الناشئةَ من الشعراء إذا ما أثبتها. وهنا أشير إلى أنه عندما أتحدث عن الانحراف الجمالي المؤقت، لأن ما أحصاه الأستاذ العلمي يوجد في دواوين أكبر الشعراء، لا يوجد مطردا، ففي الديوان نعثر على ظواهر معينة، وهذه الظواهر إما أن تكون هكذا أتتْ، والنظام لم يستطع أن يشملها، أو أن الرواة قد تصرفوا فحدث ما حدث، أو أن تكون انحرافا جماليا، أي مرحلةَ ضعفٍ مؤقت عند الشاعر، والاقتراحُ الثالثُ يفسره أن البحتري، عندما نذكر المحدثين، وأنه لم يعد هناك مجال للخطأ، فالشعر أصبح صناعة وعلما، البحتريُّ كان عالما بالعروض، ومع ذلك أتى بأخطاء في العروض تأملها أبو العلاء طويلا ثم قال: وهذه من عجائب البحتري، شاعرٌ كبيرٌ يأتي بسقطات عروضية، نشك أنها

صدرت عن البحتري، وهذا يفسر أنه في ظرف من الظروف يمكن أن يكون هناك انحراف. الرواة ما يسمعونه يثبتونه، فأتى سي محمد ليثبت أنه ظاهرة، والناقد هو الذي سيبحث هل هذه الظاهرة المثبتة هنا تعود إلى كذا أو كذا أو كذا.

فيما يخص محدودية النظام أذكر هنا أن الشاعر المعروف ب"بهس" له أبيات عُلّق عليها هكذا: "هكذا"، ويسميها الرواة أبياتا، ولا أعلم لماذا أطلقوا عليها هذا "الاسم"، أي هي كلام منثور، والراوية كان يقول هذه أبيات لبهس. إذا استعمل الراوية كلمة بيت فهو يعلم أنها شعر، و عوض أن تسلب الشعرية من أبيات بهس، وعوض أن نقول أخطأ وكسر شعره، يجب أن نقر بأن أبياته أكبر من نظام الخليل.

القضية الثالثة: قضية القياسي والجمالي، هنا أقف عند الخبن في مستفعلن الثانية في البسيط، وقف عندها سي محمد العلمي باعتبارها ظاهرة خليلية، نص الحكم المعياري:

من كان ذا عقل بسيط، فهو كالثاني من البسيط، أي تغيير دخله، مجّه الذوق وغيره (إلخ).

الأستاذ العلمي يقف عند ظاهرة تتعلق بالتصرف في تفعيلة في موقع معين. هذا سؤال لسي محمد الآن: هل الاهتمام بالمواقع في نظام العروض الخليلي وغير الخليلي موجود؟ ما استطعت الوصول إليه أن الاعتماد اهتمامٌ بالموقع في الطويل والمتقارب، والمعاقبة والمراقبة اهتمام بالموقع، ومع ذلك لا تدخل هذه الظاهرة، ولا يُهتم بها في العروض اهتماما قياسيا تقعيديا، المعاقبة لا يُتكلم عنها. عندما يقف سي محمد عند الاهتمام بالتفعيلة الثانية والثالثة، ويقول إن الشاعر قد غيّرها، فهل يوجد أصلا في نظام العروض اهتمام بالموقع؟

لأن الأصل في النظام العروضي الخليلي كان، أو المستدرك يهتم بالظاهرة، أي أن مستفعلن يدخلها الخبن، ولا يقولون مستفعلن الأولى أو الثانية أو الثالثة، إذن عندما نبدأ بالحديث عن الموقع، هل نحن في سياق نقد جمالي أو في سياق تقديم معياري يعتمد على العروض باعتباره قواعد قياسية؟ سؤال آخر يتعلق بنظام العروض الخليلي عموما، وبنظام الإنشاد، فسيبويه ذكر بأن العرب كانت تنشد قول لبيد:

عفــــتِ الـــديارُ محلهـــا فمقـــام بمنًـــى تأبّـــد غولُهـــا فرِجـــامْ

هذا الإنشاد يكسر الوزن، أو على الأقل ينقص منه مجموعة من الحركات؛ هنا سأعود إلى قضية(العتاب)، ولا أعلم هل أثبتتْ ضمن الظواهر باعتبار هذا الكم (فمقامها) تصبح (فمقام) يزول السبب، الآن هو يناقش في التعليق على أحد المحققين، وأنا سأعود إلى قضية التقليد والإطلاق، إن عبد السلام هارون قال ما معناه إن الشعر يجب أن يقيد، وإن من أطلق أخطأ، وأنت علقت بأن هذا تجنبا من الوقوع في الإقواء دعا إلى التقييد، وتكرر هذا أظن مرتين في الوافر بصفة خاصة، فكيف نطمئن إلى أن "فعول" في الوافر:

أقلـــي اللـــوم عـــاذل والعتـــابْ وقـــولي إن أصـــبت لقـــد أصـــابْ

إننا أمام ظاهرة عروضية ولسنا أمام ظاهرة إنشادية، وفي هذا السياق إذا اجتمع التقييد والإطلاق، فالقاعدة الجمالية واضحة، فإذا لم يكن الإطلاق يؤدي إلى كسر الوزن، فالإطلاق أقوى من التقييد، والتقييد يذهب معه التذييل، لأن التقييد لابد أن يكون ضعيفا.

الأعشى أذكر سيدي محمد لم يظهر لي في الكتاب، أقول لعلي. في مقدمة شرح الخزرجية للدماميني أثبتَ أبياتا للأعشى غير موجودة، ليس في المتن، وأذكر

أنها عشرة أبيات، أو إثنا عشر، ولم يظهر لي أن هناك تناقضا، هذه الظاهرة ظاهرة المخالفة تعيدنا إلى السؤال وبه أختم. هل صاغ الخليل نظامه العروضي وهو عالم بوجود أنظمة أخرى موازية؟ لأن الأبيات التي تستعصي على نظام الخليل ويثبتها الرواة تؤكد أن أمرا ما حدث، أنا أقصد هل هذا الشعر الذي نستهلكه هو وجه من عدة أوجه بعضها هو الذي اشتغل عليه الخليل ؟وأختم. ما موقع سلطة الشعر المولد من هذه الظواهر؟ ما نلاحظه أن الزمان كلما تأخر اختفت هذه الظواهر من أشعار المحدثين، لماذا؟ لأن المحدثين فرضوا سلطة جمالية تحول دون دخول مثل هذه الظواهر إلى الكتابة الشعرية، فحالوا بين صور تنسب إلى العرب القدماء، وبين أخطاء سيرتكبها المتأخرون. سؤال آخر: مخلع البسيط هل اطرد خبنه عند الجاهليين والإسلاميين ؟ فهناك أبيات للأعشى تبدأ بالمخبون، ظاهرة فاعلن المخبونة "مستفعلن فعلن" هل هي ظاهرة مألوفة في الشعر الجاهلي، أو كان يجب أن تثبت لأن المتأخرين لا يخبنون، رغم أن خبنه كما يقول أبو العلاء لا ترفضه الغريزة.

وشكرا سيدي محمد.

العروض والقافية
دراسة في التأسيس والاستدراك[1]

عرض: د. أحمد شحلان*

أصل الكتاب رسالة تقدم بها المؤلف لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية، وهو في مقدمة وثلاثة أبواب، خصص الباب الأول لما قبل الخليل وعمل الخليل. وما بين الملاحظات المتفرقة والعلم القائم، مشيرا إلى أن هذه الملاحظات لابد أن تكون قديمة قدم العشر، وأنها تخضع للتطور كما يخضع له الشعر نفسه، وأن من ضروريات هذا التطور أيضا أن يوحي بملاحظات في موضوع العروض والقافية تكون بمثابة التمهيد الذي سيعتمده الخليل في عمله، ويتحدث في الفضل الثاني عن القوافي قبل الخليل. مستعرضا أقوالا للأخفش والجاحظ تظهر أن العرب كانوا يستعملون بعض مصطلحات عروضية.

ويؤيد هذا بأبيات شعرية للنابغة وجندل الرمة وجرير، وكلها تستعمل بعض هذه المصطلحات.

ويتعرض في الباب الثاني للعروض والقوافي عند الخليل. وعليه يخصص القسم الأول للعروض والثاني للقوافي، فالقسم الأول مقدمة وستة فصول، يتناول في المقدمة: وضع العلم وتسميته وبناءه وضياع كتاب الخليل واعتماده أقوال الخليل نفسه أو ما نقل عنه ومنهجه في الدراسة

---

[1]- الكتاب المغربي، مجلة بيلوغرافية نقدية. منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر. العدد الثاني، فاس 1934

* **- أستاذ التعليم العالي، الرباط.**

ويعرض الفصل الأول لبناء الوحدات الصوتية الوظيفية على الحركة والسكون وموقعها من المقطع، وتسميتها، وتميزها عن بعضها، وعلاقة بعضها ببعض، وبناء الوحدات الإيقاعية منها.

ويتعرض الفصل الثاني إلى ما سماه: "الأجزاء أو الوحدات الإيقاعية الكبرى" ويكون موضوع الأنساق الإيقاعية والبحور.

الفصل الثالث من الكتاب ويتناول تعريف هذه الأنساق وعددها وتركيبها، بالإضافة إلى مواضع أخر يختمها بحديث عن عدم إغلاق الخليل لباب التطور على إيقاع الشعر بوضعه لهذه البحور؟؟ عن الاسم الذي أطلقه عليها وهو استنباط من طبيعتها.

ويتناول الفصل الرابع الدوائر أو النماذج النظرية العليا التي هي المختلف والمؤتلف والمجتلب والمشتبه والمتفق. ويدل في كل واحد منها على عدد من البحور المعروفة، ويعرض المؤلف رأي شكري محمد عياد الذي عرض لبعض آراء المستشرقين، فانتقد آراءه كما انتقد في نفس الوقت بعض آراء أولئك المستشرقين. ويقارن في ختام الفصل بين المهمل من البحور عند الخليل، مع المهمل من اللغة في كتابه العين.

وبخصوص الفصل الخامس للتحولات التي تعرض للوحدات والأنساق والزحافات والعلل، من ذلك مثلا وظيفتها، التمييز بين الزحاف والعلة، تشعب الزحاف وتعدد ظواهره، تفريعه إلى صور وأنواع، وصفه الجانب التعليمي في شواهد الزحاف عند الخليل. ويعقد آخر الفصل لظاهرة التداخل في الوظيفة بين الزحاف والعلة.

ويدور موضوع الفصل السادس من القسم الأول حول منهج الخليل في العروض واعتماده على وصف ظواهر الشعر، بعد أن استقرأها من الأشعار

الجاهلية والإسلامية والأموية، هذا المنهج الوصفي الذي مر بمراحل تتمثل في: الوحدات الصوتية الوظيفية . الوحدات الإيقاعية . النماذج العليا النظرية . التحولات.

وتناول المؤلف في الباب الثاني المستدرك على الخليل، وقسمه قسمين: قسما عرض فيه ما استدرك عليه في العروض، والثاني في القوافي، وتعرض فيه لليث والأخفش والتبريزي والسكاكي والشنتريني والمحلي والمعري والزجاج والجوهري وحازن القرطاجني وبعض بحوره الجديدة وكلهم من القدماء. ومن المحدثين عرض لإبراهيم أنيس وعبد الله الطيب ومقترحاتهما ومشارعهما.

ولم يدخل المؤلف عمل المستشرقين في دائرة بحثه لأن منهجهم في بحث العروض كان على هامش العروض العربي وذلك لأنهم اعتموا في درسه على مناهجهم الأوروبية. كما أن الباحث لم يتعرض لعمل كمال أبي ديب: "في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن" وذلك لأن عمل أبي ديب لا يدخل في موضوع عمل المؤلف "نظرا لما يثيره من قضايا منهجية وعلمية كثيرة تكاد تبعده عن موضوع هذا البحث" و"لأنه عمل يفتقر إلى أبسط شروط البحث العلمي..." ولأنه وقع أحيانا في التناقض. وثالثا أنه لم يأت بجديد في كل ما عده بديلا جذريا لعروض الخليل، وإنما كرر ما سبق أن ذكره الجوهري أو جاء في العمدة لابن رشيق.

وتجدر الإشارة إلى أن المؤلف كان طموحا في دراسة هذا، ذاك أنه تعرض لتاريخ العروض والقافية، وهو تاريخ طويل يحتاج إلى كثير من الحيطة والتأمل، وإلى كثير من الدقة، فكان له أن استفاد من منهج الخليل نفسه فنهج نهجه الوصفي، وهو ما ساعد على احتواء هذه الفترة التاريخية الطويلة.

وذيل المؤلف كتابه بفهرس للأعلام وآخر للقوافي بالإضافة إلى الفهرسين التقليديين: فهرس المصادر والمراجع، وفهرس المواضيع.

الأكاديمي المغربي محمد العلمي
في تعقب نقدي لأثر الخليل بن أحمد الفراهيدي

ذ. رشيد المومني *

نادرة هي الفرص الأكاديمية التي يحظى فيها التلقي، بتفاعله المعرفي إزاء ما تطرحه بعض المقاربات الاستثنائية من إشكاليات، وهو امتياز لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال امتلاك هذه المقاربات لخاصيتين أساسيين، تتمثل أولاهما في ثراء موضوعها، سواء من حيث ديناميته البنائية، أو من حيث قابلية أسئلته للتجديد والتحديث، بتأثير من الحركية الدلالية الموجهة لها، بينما تتمثل الخاصية الثانية في امتلاك ما يكفي من الخبرة النظرية، التي يفترض في المقاربة توظيفها قصد تفعيل ما يتضمنه موضوعها من قضايا، وما يطرحه من أسئلة. وهو تفاعل يتأسس على ضرورة التنقيب الممنهج عن مصدر تلك البياضات، المتخللة للبنيات التي يتشكل بها الموضوع، والمؤثرة سلبا على تبلور إشكالاته في أنساق معلومة ومحددة، باعتبار أن هذه البياضات هي مؤشرات رمزية، على افتقار الموضوع لبعض عناصره الجوهرية، والتي تكون المقاربة معنية باستعادتها، عبر عملية تصويب أو تعديل ما طالها من أخطاء ومن تحريفات، أو عبر استدراكها لما يعتري بنيات الموضوع ذاته من نقص في التوثيق والتأطير. والأصل في تأكيدنا على هذه القناعة، هو قراءتنا مؤخرا للمؤلف الهام المعنون ب"عروض الشعر العربي "الذي أصدره الباحث والأكاديمي المغربي محمد العلمي عن دار توبقال، في مصنفين. وهو عبارة عن قراءة نقدية توثيقية رائدة في متن شعري إشكالي على المستوى النوعي، وكبير جدا على المستوى الكمي، يضم

---

* - شاعر، مندوب وزارة الثقافة بفاس سابقا.

واحدا وتسعين ومائة ديوان، تغطي أزهى عصور الشعر العربي القديم، ممثلة في العصر الجاهلي والإسلامي والأموي، دون إغفال بعض النماذج العباسية، التي استدعت الضرورة المنهجية توظيفها.

ولقد تم تحديد رهان هذه القراءة، في اجتراح السبيل الأكثر إثارة لفضول التلقي، والمتمثل في إخضاع التجربة الخليلية لسلطة اختبار نقدي، معزز بكل ما تقتضيه مقولة الاختبار، من توظيف دقيق وشامل، لكافة الشروط المعرفية الكفيلة بإنجاز هذه المهمة. وهي على العموم، شروط تطلب إعدادها عقودا طويلة في مصاحبة الدرس العروضي، حيث يمكن التنويه في هذا السياق بكتابه التأسيسي " العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك "الذي أصدره في بداية الثمانينيات من القرن الفارط، والذي يعتبر من أهم المراجع المعتمدة في مساءلة العمق الإجرائي، والنظري الذي تتميز به التجربة الخليلية. ذلك أن أسئلة هذا العمل التي رافقت الباحث محمد العلمي منذ بداية السبعينيات، هي التي سيعتمدها لاحقا، كأرضية نظرية لمساءلة العروض الخليلي، وانطلاقا من نفس المرجعيات الشعرية التي سبق أن استند عليها الخليل في وضع مبادئ وقوانين هذا العلم، حيث سيجد القارئ نفسه في ضيافة مشروع علمي، كرس له صاحبه كل اهتماماته الفكرية والجمالية، عنوانا لاعترافه الضمني بالقيمة التاريخية، التي يحظى بها الشعر العربي، بوصفه ديوان هوية، ستظل مدينة له بحضورها، كما بغيابها.

وهو ما يجعل القارئ مترددا في تحديده للقصد المركزي، الذي كان حاضرا في واجهة المختبر المعرفي لدى الباحث، بين تطلعه إلى وضع مشروع الخليل تحت مجهر المساءلة، وبين هاجس تمثله لخيمياء الإيقاع في الشعر العربي القديم، من خلال وسيط أساسي، هو عروض الخليل. إلا أن القارئ ذاته، سيجد نفسه في نهاية المطاف، مقتنعا باستحالة وضع حدود ما، داخل هذه التجربة، باعتبار

أن الفضاء الذي سعى الباحث إلى توريط ذاته فيه، كان سببا في إلغاء أي رؤية مسبقة لمفهوم المقصدية، لأن الأمر يتعلق بسنوات طويلة من انصهاره التام في جاذبية وسحر تراثنا الشعري، بما يضع زمام السلطة أساسا بيد التجربة، التي هي تجربة بحث عاشق مشفوع بشمولية انتشاءاته العروضية والدلالية، حيث المعرفة هنا، تستشرف أفقها، بما تقتضيه عملية الاستشراف من أناة وتأمل وضبط، ومواكبة وتقص. ولعل تكريس عقود من البحث لموضوع محدد في ذاته، هو أكبر دليل على حضور تقدير استثنائي لمادته، قد يرتقي بها إلى مستوى الانبهار بأسرار انكتاب القصيدة العربية، وأسرار انبناء علم العروض الخليلي، الذي يتحول هنا إلى دليل معرفي، سيظل هو أيضا وتحت مجهر الرؤية النقدية، بحاجة إلى ما يكفي من البراهين، كي تتأكد بها مصداقيته وموضوعيته، حيث يلاحظ حضور حالة من الندية بين الباحث والأصل، إلى جانب حضور نوع من التماهي، الذي يظل حريصا على الاحتفاظ بالمسافة المعرفية التي تلغي خطر الوقوع في تطابق قد يلغي الحق في استقلالية الرؤية النقدية للأثر.

ونسترجع في سياق هذا الانصهار اليقظ والحذر في آن، اعتماده لقانون الاستقراء دليلا إبيستيمولوجيا، على غرار المنهجية التي اعتمدها الخليل، والتي استدعت من الباحث توخي غير قليل من الدقة الإجرائية، كي ينتقل بسلاسة من مستوى الإحاطة الأولية بالجزئي، وبالمتعدد، والمتنوع إلى مستوى الكلي، المؤطر بأنساقه الكبرى، التي ينتظم فيها مجمل ما يتم توصيفه من أنساق مجزأة وأولية، هي بالنسبة للمتن الذي قاربه الخليل بن أحمد، متاهة حقيقية تتقاطع وتتشابك فيها مختلف الاحتمالات الإيقاعية والنظمية، حيث سوف يكون الباحث، وعلى امتداد أبواب القراءة وفصولها، أن يلتزم بتعقب أثر الأصل، بخطى تحكمها الرؤية النقدية، إلى جانب حضور هاجس التأكد من صحة الوصف العروضي للمتن، وصدقه، ومعرفة مدى التطابق بين واقع

الشعر ومبادئ النظام، من أجل استقصاء مختلف الظواهر الإيقاعية، وهو أمر كان يستدعي القيام بتحليل عيني للدواوين، مدعما بتقنية الإحصاء، والمقارنة، ومؤطرا بخاصية التحديد، والتوثيق. وكما هو معلوم، فإن التحليل العيني للنصوص، هو الكفيل بضبط آلية اشتغال الاستقراء لدى الخليل، والتي لاحظ الباحث محمد العلمي، أن الناقد كمال أبو ديب قد اعتبره نسبيا وتعميميا، بحجة بقاء الكثير من تجارب الكتابة الشعرية خارج المتن الذي اشتغل به الخليل، وهو ما حفز الباحث للتعرف على مختلف الظواهر العروضية، التي يتميز بها الشعر العربي القديم في أزهى عصور كتابته، وهي ظواهر لن تكون بالضرورة منسجمة ومتكاملة ومتناغمة فيما بينها، وذلك بالنظر إلى تباين مرجعياتها الشعرية التي تفيد في هذا السياق، مجموع تلك العلاقات التي تنسجها القراءة مع النصوص الشعرية، والتي انتبه الباحث إلى تعدد أبعادها، إذ فضلا عن الظاهرة التي تفرزها القراءة المباشرة للنص الأصلي، ثمة أيضا الظواهر الناتجة عن تعدد الروايات، وكذلك عن تدخل المحققين، وما هو أدى إليه التعدد والتداخل في كل من النتائج والخلاصات، التي قد تنتظم في سلك التشابه أو الاختلاف.

تبقى الإشارة في نهاية هذه الورقة، إلى أن العمل، هو في عمومه، مغامرة نظرية، لا تكتفي بالاقتفاء الأعمى لأثر الخليل، على أساس امتثالٍ مطلقٍ لسلطة منجزه العلمي، أو رؤية قداسية له، بقدر ما هي رؤية مغايرة، لمساءلة الشعرية العربية، وقد تخلصت من شرك ثنائية التقديس أو التهجين، دون أن تكون بالضرورة خيارا وسطا أو ثالثا. إنها إلى جانب ذلك، اختيار معرفي، يتلافى أي شكل من أشكال الإسقاط، الذي تتورط فيه مقاربات غالبا ما تكون ضحية رؤيتها الأصولية، أو العدمية.

ثنائية الموت/الحياة في ديوان زهرة الحجر للشاعر الدكتور محمد العلمي

دة. فاطمة بنحامي الدناي*

الشعر موهبة متفجرة تظهر للعلن متى ما وجدت المحفز؛ والمعاناة أصدق محفز يُبلورها كتابةً تهز مشاعر المتلقي كيفما كانت ميوله؛ لأن الأحاسيس الإنسانية واحدة لا تختلف.

والشاعر الموهوب الدكتور سيدي محمد العلمي من النماذج القلة الذين صبغ حزنهم دواوينهم بِسِمَةِ القهر المقرون بحدث الفراق القائم والمتجدد بلوعته وحرقته التي لا تفارق المكلوم؛ مما يجعل الموهبة تتفجر شعرا صور بكل مصداقية مواقف الأديب المخلِّدة لذكرى من شاركته الحياة بحلوها ومرها؛ هذه الحياة التي تصبح بعد رحيل الوليف مصبوغة بكآبة مستمرة تُخرج شعرا متميزا لِتبنيه كمّاً من العواطف الجياشة الموجعة.

وإذ أحاول وضع قراءة موجزة لديوان "**زهرة الحجر**" للأستاذ الدكتور العلمي فلتأثيره الذي ساهمتْ فيه مضامينه المعبرة عن حرقة فائقة تمكنت من شاعر استطاع التعبير عنها بصدق متولد عن حب يصعب أن يُضاهى؛ إضافة إلى التعاطف المتولد عن الإحساس بالألم الدفين الذي يعيشه وبنفس حيثياته كل مَن فقَدَ راحلا لن يعود أبدا.

مما يجذب المتلقي لهذا العمل أيضا مساهمة الأديب في إثراء مجال يصعب دخوله إلا من متمكن من قواعده؛ إضافة إلى موهبة الشعر التي حباه الله بها.

---

* - أستاذة بمركز تكوين الأساتذة- فاس

يمكن لمتصفح أول قصيدة في الديوان أن يلاحظ طغيان الملمح الحزين الذي سببه استشعار الأديب قهر الألم الدفين المصاحب للفراق؛ هذا الألم الذي نراه مجسدا في الصور المعبرة التي نستشفها من مضامين هذه التحفة الفنية التي وسم الأديب بعضا من قصائدها بِـ **" تعجلتِ"** والتي كونت في مجموعها إحدى عشرة قصيدة مثلت ما يقارب ثلث قصائد الديوان.

وما تبنيه لجملته "تعجلتِ" إلا دلالة صادقة على قهر الفراق الذي صبغ الخطاب الموجَّه للراحلة قبل الأوان؛ حيث نتمكن من اكتشاف كُنه المضمون المسترجع للحظات اللقاء القائمة التي لن تفارق؛ ولو برحيل حبيبة حاضرة متواجدة لدى الرافض لفكرة تعجلها؛ حيث يتجلى للمتأمل من تكرار هذه التسمية بهذه الطريقة وبوضوح؛ مدى الحرقة الطاغية التي لازمت مشاعر محب مكلوم يفتقد حبيبة راحلة مُخلفة بعدها رزءاً ثقيلا لم يتمكن من تحمله، ولم يتمكن من التكيف معه؛ لوفائه الصادق للتي أحبها وأخلص لها؛ فكان لِرزء الفراق القاهر أثره السلبي الذي فرض على هذا المرزوء وضعا قاهرا لا يُحتمل لدرجة فقده كل مغريات الحياة التي ستصبح بالنسبة له مسألة وقت ينتظر تعجل رحيله لعدم احتمال مسايرته؛ إضافة لِما لِلوسْم بهذه التسمية "تعجلت" من قيمة دلالية جمالية أثثت إبداع الشاعر الناجح؛ لأنها تمكنت من تضمين عمله مجموع أحاسيس اختصرت في جملة حملت دلالات شمولية بلَّغت المقصود الذي تجلى من قدرة تمكنه لَمْس شغاف قلب كل إنسان؛ خصوصا للمتلقي الذي يتعامل مع هذا الإبداع من منطلق التعاطف الذي ولدته النبرة الحزينة الطاغية المؤثرة بكلماتها التي جمعت الى جانب صدقها؛ جمالية تبنيها كل ضوابط العمل الأدبي المتقن.

إلى جانب كون الديوان قد صور حقيقة معيشة كابد الشاعر من خلفياتها؛ فقد ضم مجموع رؤى متنوعة امتازت بصدقيتها وصفائها. إضافة إلى

لغة السرد المتوفرة على الشروط المميزة لكل ما هو متقن أدبيا؛ مما كان له أثره الملاحظ بسبب هذه الخاصية التي تمكنت من شد القارئ بتعابيرها المصورة لمعاناة قلب لا زال ينبض بحب؛ وإن رحل قبل أوانه؛ فهو باقٍ وموجود يحارب فكرة الابتعاد. خصوصا وأن المفقودة حبيبة **رحلت** في عز شبابها؛ إلا أنها لا تزال **حية** في مخيال زوج مكلوم صدم بفراق " **غائبة / حاضرة** " لم تبتعد؛ مما وَلَّد حزنا صبغ جل قصائد الديوان؛ فالراحلة محور حديث قلب صدم لابتعاد ولِيفِ عمرٍ يستحيل تعويضه؛ إذ ليس من السهل على الفرد الفاقد أقرب الناس إليه أن ينسى ماضيا جمعه به؛ أو أن يتمكن من تجاوز الأثر السلبي لهذا الفراق.

لقد استطاع الأديب . بتقنية مبدع مُتمكِّنٍ من كل أدواتها . أن يوفر للديوان شروط نجاح أوصلت أحاسيسه الفياضة المؤثرة؛ لكونها جَسَّدت المعاناة بأقوى منظور يُستشف من التعامل معها.

هذه المعاناة المصاحبة أنتجت إبداعا تبنته دلالات إيحائية أعطت الكلمة قيمة مضافة مكنتها من تجاوز محدودية اللفظ المحصور في معناه المعجمي إلى مفهوم أكثر شمولية؛ يُستدل به على الهوية الثقافية للمبدع التي تجسدت في عمل تمكن من تشكيل اللغة المعجمية بتحميلها دلالات سايرت ما أريد منها؛ نظرا لتوظيفها المتحكم فيه داخل مجال توفرت له كل ضوابط الصنعة البلاغية من استعارة ومجاز وخيال وغيره؛ والتي نرى توفرها بشكل ملحوظ في قصائد الديوان.

لقد ركز الشاعر المبدع في قصيدته الموسومة بـ" **تعجلت (7)**" على أن مسايرته لاستمرارية الحياة ما هي إلا قبول بدوران لن يتعدى مكانه المحصور؛ لِفقْده البوصلة التي كان يهتدي بها؛ وهذه المسايرة الزمنية لن تتعدى حركة

داخل مكان غير متجاوَز لضياع الدليل الذي بفَقْده فُقِدت كل متعة كانت متاحة من قبلُ؛ لذلك "**خَبتْ لذةُ السير**" التي ضاعت وأضاعته معها فهل بعد هذا "**يَنفع الخَبْطُ في لجة من سراب؟**".

لنستمع للمبدع مخاطبا المفقودة بنبرة غلب عليها الحزن المعبَّر عنه بتقنية متفوقة:

تعجلتِ

كيف أسير؟

فهل يُمنة أضع الرِّجل؟

أم يُسرةٍ؟

مَن دليلي؟

من سيُصوِّبُ ؟

من سيُخطِّئ؟

مَن ؟

لا جواب

خَبتْ لذةُ السير

أم ناصبتني الطريق العداوة ؟

ترى هل أسير مكاني؟

وهل يَنفع الخَبْطُ في لجة من سراب ؟[1]

[1] – تعجلت (7)؛ص:39؛40

ويتكرر السؤال ولا جواب بعد أن خبت مباهج الحياة التي ناصبت العداء لمن فقد لذة عيشها.

حنين الشاعر وحزنه وشوقه سطرته أبياته التي بكت الحبيبة الراحلة؛ فصورت قصائده مشاعر مبدع شخَّص ألمه بنوع من التحدي الملحوظ عن طريق تجاوز مفهوم الرحيل المادي؛ وتعويضه بوجود دائم لحبيبة حاضرة يخاطبها وترد عليه؛ وإن ابتعدت وعز اللقاء مكانا فالزمن كفيل بجمعهما داخله. و بالرغم من خيانة الأمس واليوم بإبعاد غير منتظر فالغد لن يخون؛ وهو موجود يزكيه لقاء متواجد الحضور؛ ومجاورة تقربهما من بعضهما:

حل ميعادك الموسمي

ستأتين

أخبرتني أنك اليوم مشتاقة للحديث

ونفض الغبار عن القلب

لستُ أشك

تشكين أنت؟

الطريق الفسيحة سالكة

وأنا في انتظارك ما زلت

والقوم بين غُدوٍّ وبين رواح

تقولين ما عاد من راح

بل عاد من شاء

صبرت

سأصبر

هذا نشيدي الذي ما عرفت سواه

ولن أعرف الغد شيئا سواه [1]

تضمنت نصوص الديوان الشعرية مجموعة من التعابير الرمزية؛ لقدرة الأديب اللغوية والفكرية التي مكنته من بلورتها صورا بديعة تمكنت من إفراز منظور مخالف لِلمتداول المعروف. من أمثلتها ما تجلى في قصيدته "**زهرة الحجر**" حيث وحد بين دلالتين مختلفتين تمام الاختلاف في قوله "**تخلَّقَت من خالصِ الصخر**" إذ بلور الصخر زهرا؛ فاستلهم مواصفات الورد المعروفة بجمالها والمختلفة عن خاصية صلابة الصخر والحجر؛ وبذلك جمع بين خاصيتين مختلفتين ميزتا شخصية الراحلة التي كانت صلبة صلابة الحجر؛ رقيقة رقة الورد؛ و بذلك نستشف جمال دلالات معنوية تتماهى فيها رقة الزهرة وقوة الصخرة لتتولَّد صورة شعرية رائعة :

تتخلَّق من خالصِ الصخر

تهفو إلى النور

تمشي الطريق العنيد

وتحمل للأرض روح الحياةْ

....

تُبشر بالعِطر

.....

[1] – حلول؛ ص:55؛56

حين تقطعُ هولَ الصخور إلى السطح [1]

إضافة إلى هذه الخصال التي تمثلت في العزيمة القوية المرفوقة بالرقة يذكرنا المكلوم بخلق إنساني يبرزه مدى كرم حبيبة تجسد بَذلا حين حمل **"للأرض روح الحياة"**.

بهذا الوصف جعلنا الشاعر نكتشف صورة أخرى جسدت حضورا إنسانيا لمفقودة تخلقت بمجموع خصال تَمكن المبدع من إبرازها بطريقة استطاعت إيصال المقصود منها ....

سيرتها البذل في الحَرّ و القرّ

ما نظرتْ في غدٍ منتهاه

...

لا ترتجي غير الفراشات

أو فسحة في قلوب الأحبة

أو دفع هم وآه

زهرة الحجر الصبر نحلتها

والعطاء شريعتها لم تُقيّد مداه[2]

إنها المفقودة التي تمتعت بصفات نموذجية للكمال الإنساني الذي يعطي ولا ينتظر الأخذ.

---

[1]- زهرة الحجر؛ ص:5؛6

[2]- زهرة الحجر؛ص:5؛6

وذاك ما اختتم به رائعته هذه التي أظهرت الرقي الأخلاقي الذي ميز راحلة تعطي ولا تنتظر المقابل لعطائها.

سنرى أيضا الشاعر وكأنه يريد تجاوز حاضره الذي طغت عليه مأساته غير المتمكن من تجاوزها بتبنيه لمجموع رؤى جمع فيها بين الممكن والمستحيل؛ لَمَّا مزج بين العقل والعاطفة في مجموع إبداعه؛ وبذاك التناول تمكن من التغلب نوعا ما على ظروفه؛ لامتلاكه الزمان والمكان يتصرف فيهما كما يشاء داخل معان متخيلة لا تزال تعايش **"الميت/ حيا"** بكل حيثيات وجوده؛ وفي ذلك انتصار على مشاعر القهر متى ما بقي الراحل موجودا؛ ومتى تمكن المكلوم من جعله حاضرا في كل محيطه الإنساني؛ عن طريق المخاطبة والمسامرة وغيرهما؛ مما يُمكِّن من تحقيق محيط "زمكاني" مُتخيل؛ وذلك لبراعة المبدع من إلباس صفة التواجد الدائمة "زمانا ومكانا" للعلاقة اللا منتهية التي جمعته وتجمعه بالمفقودة؛ حيث يلاحظ أن الشاعر استطاع بواسطة تمثلاته من أن يجعل المفقودة حاضرة متواجدة داخل ذاكرة تقارب بين المعطيات الحياتية بكل صنوفها؛ برؤى تجعل من هذا التواجد حقيقة عن طريق احتوائه و تبنيه واقعا متخيَّلا يتكيف وما يستشعره هذا المبدع المكلوم؛ عندما يجعل تركيزه منصبا على عدم الاهتمام بحقيقة واقع محيط به؛ ليعيش داخل ذاكرة تأبى النسيان.

تبنى الأديب مفهوم السلام الداخلي للتمكن من تجاوز معاناة حياة زائفة مآلُها الانتهاء؛ وذاك ما أبرزته تجليات قد تقترب نوعا ما من الرؤى "التصوفية" إذ استطاع بها نسْجَ عالم متخيَّل تكيف ومنظوره الذي تمثله وتبناه؛ محاولا التخلص من معاناته بمنظورٍ راضٍ نسبيا بواقع محَتَّم انعكس باطنُه على ظاهر يعيشه هذا المعذب المفجوع.

لقد تمكنت الدلالات المعتمدة من الابتعاد عن مفاهيمها اللغوية المعجمية مما ميز الصورة بنوع من التفرد طُبِع بإبداع ملحوظ بين المُنطلَقين اللذين ميزا مخاضا جسده إبداع شاعر يمتح من تمثلات فلسفية يظهر تأثيرها في ديوانه؛ ومن شحنات قربته من مفاهيم صوفية اعتمدت استلهام مشاعر القلب عندما يراد السفر به إلى الباطن؛ حيث العاطفة المتجاوزة للعقل في محاولاتها تأويل الظواهر المنتهية لتصير حقيقة قائمة متواجدة داخل العقل الباطن الذي لا يرتضي غيرها بديلا لها.

لنستمع أيضا لِمَا جسَّدتْه قصيدة "وصال" التي ضمت دلالات اختلفت عن المقصود اللفظي المألوف؛ لَمَّا خاطب الأعمى المفترض بقوله: "**انقُل إبصارك للأعماق**"؛ ولما قال أيضا "**نقل إبصارك بين الجب وبين السطح**" إذ نعرف مسبقا استحالة الرؤية إلا بعين تتجسد أداة للنظر خارج الذات؛ والتي لن تتمكن من الجمع بين النظر من داخل قاع البئر وسطحه في آن واحد؛ إلا إذا قُصدت لدلالة معنوية مغايرة لحقيقتها.

إن القصيدة بهذا التمثل الرائع أبلغت ما أراده المبدع المتمكن من استغلال الدلالات الرمزية للتعبير عن المقاصد المرغوب فيها حيث تتجسد تجليات المفاهيم المتنوعة المعبر عنها بمجموع دلالات تبناها النص الشعري "وصال" الذي استطاع تمثُّل مواقف شاعر فيلسوف متحكم في تعابيره التي جعلت القارئ يسبح داخل عالم مميز يفرض نوعا من التركيز لاستقصاء المفاهيم المقصودة من وراء دلالات انتقاها هذا المبدع بحذق وحرفية:

افرض أنك أعمى

وانقُل أبصارك للأعماق

تُرى ماذا تلقى

غير الأهوال نجوت بنفسك منها

لما هاجرت إلى غيرك

غير الأوهام تناجي صوتك فيها

لا رجع لشك فيما يتفاحش من أمرك

نقل إبصارك بين الجب وبين السطح

تجد فرقا بين المرآة وبين الصورة..

لا تغترَّ بصورة نفسك عنك

فقاسم غيرك شخصك

إن وصالك في هجرك [1]

حيث ستستوقفك لتأثيرها المباشر؛ لتمكن "الشاعر/المحب" من استلهام "الفيلسوف/المبدع" لدرجة انصهارهما ليصبحا واحدا.

لقد أدرك الأديب عمق وحدة "الموت/الحياة " من خلال منظور تمثل في حقيقة لا يُعلى عليها؛ وهي كون الحياة كذبة نعيشها زمنا محدودا؛ لننتقل بعدها إلى صلب المفهوم الذي تتبناه الحقيقة القائمة؛ المتجلية في كون الميت حيّاً بعد البعث.

لنستمع أيضا لرائعته " السر" حيث تتجلى تصورات المفكر بوضوح آسر عندما يحاول اكتشاف سر الحياة ليُحيل رموزها حقائق قد تفسر ما انغلق:

الشاعر السَّريُّ يقرأ في كتاب الأرضِ

صفحة سِرِّها

[1] – " وصال" ص 60:59

فيُحيلها رقما يجوز به مغاليق البلادِ

ويفتح الأبوابَ

ويعودُ يُغلق ما يشاءُ

إذا قَضى وَطراً تقدم أو تراجعَ

لا أمامَ ولا وراءْ

الشاعرُ السّريُّ يحفظُ سِرَّهُ

لا كشفَ إلا في الدواخلِ

كيف يُفشي ما يُتاح له من الأرصادِ

إنَّ مَظنّة التعبير ضَرْبٌ في الخواءْ[1]

إن الإحساس بوقْع الفراق المتغلب عليه بالتنكر له؛ هو الذي ولَّد الإيمان بحقيقة اللقاء المرتقب المنشود الذي سيتحقق . ولو تطلب زمنا طويلا . وما تشوقه لذاك العَوْد إلا ليقين مِن رجوع مَن لا عودة له؛ حين عبر مخاطبا الراحلة/ الحاضرة **"تقولين ما عاد من راح "** ليكون جوابه المؤكد "**بل عاد من شاء**"؛ ولتيقنه هذا نسمعه يقول معقبا "**هذا تواعدنا الأبدي يحل**" كما تجلى في رائعته السابقة **"حلول"**؛ لاقتناعه بالتواجد المستمر؛ فنراه يعيش والراحلة داخل زمن مسترجع لن يستطيع التفرقة بينهما؛ فالمكان والزمان بمفهومهما الوجودي كفيل باستمرارية التلاقي؛ وإن لم يخضع للحصر داخل المنظومة المتعارف عليها.

[1] – السر؛ ص: 93

إن الذكرى المتجسدة حضورا والتي ينشدها متيم بحبيبة " **ما عرف ولن يعرف الغد سواها**"؛ هي الاستمرارية التي لا تعرف تراجعا؛ وتَرجِّي الانتظار في حد ذاته استمرار لتواصل أصبح هوسا تخلَّد؛ لما تَمكَّن من مفجوع أضناه قهر عشق فاق الوصف.

هذا تواعدنا الأبديُّ يحُلُّ

وقلبي سيخفق كالأمس

ما زال للصبر وقت[1]

لقد كان للرؤى الشعرية ـ المعتمدِة الخيالَ متنفسا للتعبير عن مدى التعلق الوجداني بمفقودة لم يستوعب الشاعر بعد حقيقة موتها ـ الدور البارز والملحوظ؛ وذاك ما طبع الديوان بصبغة التراجيديا المتولدة عن مفهوم اللاعودة؛ وإن حاول أن يعطيها مدلولا خاصا يُستشف من تيَقنُّه بأن لا فراق موجود أصلا. ولقد تجلى ذلك في مُعاندَة و مُكابرَة رافضة لكل ما قد يهزمها:

ها؛ خذ سِكينا

واطعنِّي

لا تنظر في عيني

لا ترقب ظِلِّي

وسوانحَ أوهامي

إنك تعلم أنْ:

[1] – حلول؛ص:56

ليس سوى فيضِ عنادٍ في رأسي[1]

فتحدي هذا الفراق ملحوظ لوجودٍ دائمٍ لزوج تخاطبه ويخاطبها؛ وإن ابتعدت؛ وإن عز اللقاء تجسدا؛ فهما متواجدان داخل زمن جمعهما معا؛ وبرغم خيانة الأمس واليوم بإبعادها عن بعضيهما فالغد لن يخون لأنه الكفيل بذاك اللقاء.

الطريق الفسيحة سالكة

وقلبي سيخفق كالأمس

مازال للصبر وقت[2]

إن التصديق بعدم الرحيل هو اللقاء الحتمي المتولد عن الانتظار الذي لا يُمَلّ؛ بل هو اللقاء في حد ذاته.

هو ذا هوس الحب الذي يجعل المرء غير متقبل لحقيقة مجسدة أمامه يحاول محوها ودحضها؛ عن طريق استرجاع الزمن المنصرم الذي يخلق ذاك النوع من التواصل الذي نُلبسه ما نشاء متى ما نشاء وكيفما نشاء؛ بتجسيد لحضور المحبوب الذي يصبح رمزا لمجموع حقائق حياتية لا ترحل بسبب تبنينا لها؛ إذ يصير المفقود موجودا؛ عينا بها نرى وقلبا به نحيا؛ متى ما تم تجسيد "لميت/ الحي" عن طريق إسناد فعلِ الحضور لمن يستحيل رجوعه؛ لنحاوره مجازا عن طريق كلام يسمعه ويجيب عنه. وذاك من الوسائل الفنية المعتمدة باعتبارها وسيلة بيانية تُثري النص عموما. إضافة إلى كون هذا النوع من السرد يعد استرجاعا عندما تُحصر الأحداث داخل أزمنة نحوية معينة.

[1]- عناد؛ ص:63

[2]- حلول؛ص:55؛56

إن خاصية الاسترجاع هذه تتضح أيضا من تحفته الرائعة التي وسمها بِـ" **كان**" والتي كانت استرجاعا لزمن ماض جمعه بحبيبة " **كانت**" القلب والعين المُفتقدين:

كان مسا خفيفا

ولحنا أليفا....

كان عيني

وقلبي....

كان

هل كنتُ ؟

أهٍ على اللحظة الغافية[1]

تتجلى قمة التراجيديا عندما نراه يتساءل عن وجوده هو؛ فقوله المختصر "**هل كنتُ ؟**" يصور مأساة إنسان متسائل عن كينونته الذاتية؛ فهل هو كائن موجود مدرك فعلا لحقيقة وجوده. إنه المحب المفتقد لحبيبة نراها متواجدة بين سطور ألَمٍ تجسد واستحوذ على عاشق افتقدها فبكاها. وبهذا الفَقْد ما عاد له سقف يحميه من تِيهٍ أنساه كل محيطه لأنه التائه؛ والحاضر/الغائب؛ لغياب حبيبة راحلة لن تسمع استعطاف محب لن يطيق حياته التي لم تعد متواجدة فيها؛ لوحشة الابتعاد الذي لا عودة بعده:

ويْلي لم أُطق وحشة الأحياء

فابقيْ قليلا

[1] – كان؛ص:107؛108

قد تطولكِ أيامي

إلى أين تذهبُ ؟

أنتَ هنا أو هُنا

لم يعد لك سقف

قِفْ

أو تَمهَّل

أو ارحلْ

فما ثَمَّ من سينادي[1]

هي المنتظَرة وإن غابت؛ لأن رجوعها أمل يداعب الوجدان وحلم "**مصاحبٌ لإدمانِ وهمِ اللقاء** " من الحالِم المنتظِر حيث يتجلى ذلك من خلال مونولوج داخلي يحاور فيه الذات الرافضة التي تعيش هذا الحلم:

تعجلتِ

نحن هنا في انتظارك

مازال في الجرح مُتَّسع للحياة

ففي الأمس أمسكت وجهي تَبسّم

قلتُ: لمن ؟

قال: صادفتُ صورتها في تضاعيف عمري

فأنكرتُ أن أتَبَسَّم بعدك

[1] – تعجلتِ (0) ص10:9

...

سأُدمِن في اليوم في الغد وهْمَ الحياة

على أمل في اللقاء[1]

لنتصور عمق هذه اللوحة الرائعة التي مثلت نوعا متفردا من الإخلاص لمحبوبة راحلة تصدرت "**صورتُها تضاعيفَ عمره**" مما جعل التبسم بعد رحيلها مستحيلا. بهذا القول الرائع كان التعبير عن منتهى تمسك عاشق بمحبوبة تعجلت زمنها.

وما حديثه عن ماضٍ راحلٍ في رائعته " **كان**" إلا دلالة رمزية على " **آه** " الحسرة المرافقة "**والمصاحبة لإدمان وهم اللقاء**":

تعجلتِ

هذا لقاؤكِ يحرُسُه الشوق ما زال غضًّا

وما زلتُ رغم الرزية أرقُبُه

علَّ فيه شفاءً لبلوى الوداع

وهذا حديثك بلسمنا لاتقاء الفهاهة

كان..

وهذا إباؤك جنتُنا في مغالبة المستحيل

وهذا غيابك

[1] – تعجلت(1)ص:15؛16

آهٍ على لوعة الدرب دون الرفيق[1]

لقد صورت القصائد الموسومة بِـ**"تعجلت** "مأساة فراق "**راحلة/ متواجدة"** بين كلمات القصيد؛ حيث رأينا الشاعر يتحدث عن هذا **الاستعجال** بحرقة مُرافِقة لأنين ألَمٍ مضاعف لافتقاد **غائبة/ موجودة**. وما هذه المفارقة المتمثلة في "التواجد وعدمه" إلا دلالة قوية على مدى جمالية الانصهار بين مستحيلين اكتسبا إمكانية تواجدهما معا رغم تناقضهما. فحتى وإنْ تَناقض المفهومان؛ فالتلاقي المستحيلُ تَوقُّعُه منطقيا تَمَّ التماهي معه عاطفيا؛ للعمق المجسِّد **للمستحيل/الممكن** الذي أقنعنا المبدع بإمكانية حدوثه المتخيل؛ عن طريق الربط المحكم بواسطة تصويرٍ تفَوَّقَ في إيصال المقصود منه؛ حين عبر بلغة توفرت لها كل شروط الإبداع والجودة المطلوبة؛ وذاك دليل على تمكن الشاعر في مجاله هذا.

إن تصوير عواطف القهر المصاحب للفراق والمجسِّد لمدى المعاناة؛ جعل من قصائد الشاعر **المبدع "مُجسَّم معاناة"** ارتكز على قوة عاطفة مرتفقة بخيال تمكن من تجسيد "الميتِ حيًّا"؛ يحاوره الشاعر ويشكو له معاناته؛ كما تمكن أيضا من جعل الصورة بليغة لَمَّا ذَكر تمركز الحبيبة في تضاعيف عمره المتنكر للابتسام؛ فكان تعبيرا من أجمل ما خاطب به **"راحلة/موجودة"** لم تفارق؛ و ما حديث الشاعر الملحوظ عن " الذي مضى" إلا تجسيد لحسرة على رحيل تعجل زمنه؛ تاركا خَلفَه نار جوى حارقة؛ ألهبت مشاعر الأديب فصاغها شعرًا ذا حمولة تراجيدية تمكنت من التأثير في المتلقي؛ من خلال تكرار ولده الارتباط العاطفي بين المبدع وما يصوره؛ فالتعابير المكررة هنا رغبة منه في

[1] – تعجلت (3)ص:23:24

التنفيس عن بعض من عذاب سكن واستوطن؛ بتمثلها تساؤلات تتمنى التوصل لإجابات قد تنقذ المتألم من عذاب استوطن:

تعجلتِ

....

هل يُغلق الحِرصُ للقلب دربا

وهل يملك الشكر للعجز دفعا

وهل؛ ثم هل ؟[1]

أيمكن لأي شيء كيفما كان أن يعوض المُضنَى ببعضٍ من صبر؛ أم أنه بكبريائه سيواجه كل زمنه؛ بأمسه ويومه وغده؛ بقهره بظلمه بتعسفه ؟ إنه حاضره الذي أضاعه بعد افتقاده من لن يُعوض قط:

قد أبطأتْ بي النهاية

مَن ذا يبادلني الصبر بالغم

هل أستعير من الخوف أمنا

هذا أنا بعدكِ **اليوم**

والغد

والأمس

تكبُو بيَ النازلات

تُؤجِّلني؟

[1] – تعجلت (4) ص:27

أم تنازل بي القهر والضائقة[1]

لقد تاه عن الطريق ولم يعد بالإمكان مواصلة السير لاختلاط السُّبل الفاقدة نورها بفقد من كان ينيرها:

....

....

خبَتْ لذة السير؟

أم ناصبتني الطريق العداوة ؟

أم نضب النَّسْغ ؟

هذا أنا أُحرِقَت سفني

وتباعد شطُّك عني

....

ترى هل أسير مكاني ؟

وهل ينفع الخبْطُ في لُجة من سَراب[2]

لقد صور الشاعر معاناة من يقاسي دون أن يجد حلا إلا بتقبَّل لحظاته التي تمر دون إحساس بها؛ لأنه المتيم الذي صار لا يدرك بعد ضياعه كيف سيتقبل حياة خلت من رفيق درب غادر دون رجوع:

تعجلتِ

[1] – تعجلت (6)ص:35:36

[2] – تعجلت (7)ص:39:40

كيف أسُلُّ من النسج

لُحْمَةَ قلبي ؟

وقد مُهِرَتْ بِسَداكْ

وكيف أُبارح ميقاتَ فيضكِ

والعمرُ بعضُ صدى من نَداكْ ؟

تَملكَني شُحُّ وقتي بَعدكِ

هذا أنا **صورةٌ من هباء**

تقاذفني من يشاء ومن لا يشاء[1]

تجلت المكونات الجمالية في هذه القصيدة التي تمت صياغتها بمهارة بارزة من خلال إيقاعها و صورتها المحبوكة المتمثلة في تعذر سَلِّ لُحمة القلب المكلوم من **النسج** الذي مهر **بِسَدَى** المحبوبة المفقودة. وما القهر الذي تَمَلَّكه إلا وليد ما آلت له حاله المبتئسة الرافضة لحياة لا وجود فيها لمفقودة أحبها كل الحب :

ترى كيف أُدرك آية موتي ؟

وأحيا بها راضيا بِغدٍ لا يراك[2]

هو الحزن الذي جعل من "**صورته هباء** " تلك التي "**يتقاذفها من يشاء ومن لا يشاء**" كما يتصور الشاعر المكلوم نفسه بَعد الفراق.

---

[1]- تعجلتِ(8)؛ص: 43

[2]- نفسه؛ص:44

هو الحزن الذي ينسيك اسمك و حقيقتك؛ ينسيك ما حولك ومن حولك (لتمكن قهر الألم من محب مخلص؛ لدرجة أنه غدا "نسيا منسيا" بعد رحيل من أحب؛ فلا عجب إذا نسي اسمه؛ ومن هو؛ ومن يكون.

لنعش معه اللحظة المؤثرة ومع روائع تجسيد الحزن بمنتهى الروعة والتصوير المعبر الآسر:

فبعدك أصبحت نَسْياً

فما اسمي ؟

وما لون عيني ؟

ومن كنتُ ؟[1]

لقد كان لهذا الرحيل أكبر الأثر الذي هزم الشاعر؛ فأقفر أمسه وقتل غده الذي ضاع منه فأضاعه معه:

تعجلت

هذي حديقتنا أقفرت

من سيرعى نظارتها ؟

وقلوب الأحبة شاخت

فمن سيعيد طفولتها ؟

قد تجَمَّدَ يومي

وأقفر أمسي

[1] – تعجلت (9)ص: 48

وقاسمني الهم نفسي

وأضحيت....

كيف سأُضْحِي ؟

....

من صِرتُ ؟

هذا أنا أنكرتني الحقائق

واستبطأتني الطريق[1]

لقد طغت شحنة السوداوية على خواطر الشاعر؛ مما أبان تلك الانهزامية المحبطة التي يحسها؛ والتي تجسدت بشكل ملاحظ في القصيدة التالية:

تعجلت

كيف سيحضر من جاء بعدكِ ؟

هل يستطيع الغياب الحضور ؟

وهل يقدر العجز أن يتقوى على الصبر؟

بئس القياس

ولا حبذا ما يخيل للوهم

تلك مقابلة خاسرة

فما كان كان

[1] – تعجلت (9)ص:47:48

وما لم يكن لن يكون

....

تعجلت

هل لي إذا أفسح الحَيْنُ أن أتعجل ؟

هل تسنح الفرصة العاذِرَه ؟[1]

إن اليقين الراسخ المتجلي في نكران الشاعر لفكرة وجود من سيعوض المحبوبة الراحلة واضح بشكل ملحوظ؛ إذ استطاع إيصاله لنا عن طريق تساؤله " **كيف سيحضر من جاء بعدكِ** ؟؟ ". هذا التساؤل باستعمال الأداة "كيف" لم تكن غايته الاستفهام؛ بقدر ما جاء لتأكيد وإثبات استحالة التعويض.

هو ذا العشق القاهر المُتمكّن من عاشق لم يستطع تقبل فكرة آتٍ يُنسيه الراحلة وإن حاول إقناع نفسه باستحالة تواجد المحبوب الميت "حياً "؛ بحضور فعلي بعد غياب لا رجعة بعده إنها الحقيقة التي يحاول بها إقناع نفسه وإن لن يتمكن فـ"**هل يستطيع الغيابُ الحضورَ**؟" كما قال.

إن مفهومي "الغياب والحضور" لن ينصهرا قط داخل بعضيهما؛ لكونهما دلالتين خاضعتين لنظام وجودي متحكم فيه؛ ولمعنى لغوي معجمي متناقض متباعد؛ به يؤكد الشاعر لنفسه استحالة تحقق أحلام يتباناها؛ ولا يقصد من ورائها أن تخفف بعضا من قهره.

بهذه الرؤى الرافضةِ بَصَمَ الأديبُ المُفَوه قصائدَه الموسومة بِـ"تعجلتِ" متجاوزا . بما جاء فيها من تعابير ودلالات . كل ما يُمَكِّن من تعويضه حُبا سَكن

[1] – تعجلت (10) ص:51؛52

الوجدان؛ حيث نرى أنه بهذا التناول للقهر الممثَّل بالحديث المؤلِم عنه قد صوَّر ظروف من يعيش مرارة خسارة يستحيل تناسيها؛ خاصة بعد التأكد من أن لا رجوع لمن فُقِد؛ لرحيله ولرحيل زمن جميل فُقد معه؛ لأنه أصبح ماضيا مضى إلا من ذكريات ترفض التخلي؛ فتتوحد منصهرة و المقهور داخل ذاكرة تأبى النسيان. حتى قبيحها يغدو مقبولا بعد الرحيل؛ لتواجده الذي يفرض نفسه بكل حيثياته.

يُلاحظ من خلال التسلسل الذي طبع القصائد المسماة "تعجلت" والمُرقَّمَة متتابعةً نوع من التناغم الذي أعطاها بُعدا عاطفيا؛ لتركيزها على موضوعِ تعجُّل الفقيدة برحيلها؛ فكان لتشخيص المعاناة بهذه الطريقة المعبّرة طابع خاص ميز العمل ببصمة البناء الفني المحكم.

لقد صبغ الحزن أغلب قصائد الديوان؛ هذا الحزن الذي ولَّدَه الإحساس بالغربة الناتجة عن فراق كان لجرحه أبلغ الأثر على نفسية الشاعر المحب؛ وذاك ما فجر هذا الكم من الدلالات الشعرية البليغة التي تعد من أبرز مقومات النص الشعري؛ برموزها القادرة على إيصال المعنى وبصورها الجمالية؛ وخيالها المنفرد؛ وباعتمادها الجمع بين متضادات متناقضة ساعدت على إبراز الصورة الشعرية في أبهى حللها؛ إذ تمكنت بذلك من إيصال القارئ إلى ما أراده الشاعر من رُؤاه وصُوره الدرامية؛ عن طريق اللفظ المنتقَى الذي استطاع احتواء المقصود وإبلاغه ببراعة مؤثرة.

إن التمكن من جمع كل مدلولات الحياة المتناقضة يتمثل في قول مختصر يمكن تعريفه بِـ المتناقض/المترابط. فالحياة والموت حقيقتان متوازيتان لا تفترقان؛ لأنهما متلازمتان مُكمِّلتان لبعضيهما؛ نتعامل معهما بما لهما من

خاصيات مؤثرة سلبا وإيجابا على الإنسان "المولود/ المفقود"؛ الذي تحكمه فلسفة الوجود.

لقد استطاع الشاعر. بتبنيه بعضا من التجاوز لحاضره المؤلم . أن ينتصر على قهره بجميل ما أتحفنا به من قصيد يشهد له بالحس الرفيع؛ وبالتمكن من الوسائل الفنية المطلوبة في أي عمل إبداعي يستطيع إيصال المبتغَى بالطرق الناجحة المتوخاة؛ والتي تُمكن المبدع من الاستحواذ على اهتمام المتلقي. وكلما كان الملهِم قويا كلما شحذ القريحة لتُنتج ما يثبت مصداقيتها وتمكنها في هذا المجال. هذه المصداقية التي تَكُون طوع الموهوب المتفجرة أحاسيسه عطاءً يتفاعل معه كل متلق متذوق.

الشاعر المبدع في ديوانه هذا يغوص داخل الذات الباحثة عن جدلية "الأنا" الموجودة/المفقودة؛ الموجودة بحكم حياة تعيشها وإن كانت لها رافضة؛ والمفقودة لفقْد توأم روح رحَل وابتعد؛ فالحبيبة حاضرة في النص الشعري بشكل كبير و ملاحظ.

وخطاب المبدع بقوله "**تعجلت**" التي وسم بها مجموعة من القصائد التي كانت طاغية بكمها ومدلولها دليل على الحضور الملفت "لغائبة/حاضرة" تصدرت الديوان. **وما تكرار** تلك التسمية الدلالية المتبناة في مجموع قصائد تجاوزت العشرة؛ إلا تصوير يؤكد ما يعانيه من ألَم فراق **تعجل** باختطاف محبوبة مثلت كل شيء بالنسبة له.

يجب أن لا ننسى دور **خاصية التكرار** التي تثير إعجاب المتلقي؛ لِما تحدث من تأثير على السامع. لأنها تعد من جملة ما يدفع إلى تبني العمل المميز الذي يتَمكن من حصد مجموع معطيات وتقنيات فنية تحقق لصاحبه النجاح في ميدان صعب ممتنع؛ يتمكن لجودته من تفعيل قناعات تستحوذ على المتلقي.

وذاك ما يحقق مبتغى المبدع الراغب في أن يشاركه غيره أحاسيسه الإنسانية المجسدة؛ و التي يستطيع إبرازها والكشف عنها بواسطة قلمه المُتمكِّن منه. وذاك ما وجدناه في هذا الديوان عموما.

لقد كان لهذه الخاصية في ديوان الدكتور الأستاذ محمد العلمي "**زهرة الحجر**" دوره البارز في جعلها ظاهرة متميزة؛ لتمثلها بشكل ملحوظ في الصفحات:27؛ 39؛ 40؛48؛ 51؛127... وفي غيرها من صفحات الديوان؛ والتي نلاحظ تتبنها بكثافة في إبداعات عدد كبير من الشعراء الحداثيين المشهود لهم بالسبق في هذا الميدان؛ مثل نزار قباني وأدونيس؛ وبدر شاكر السياب وغيرهم.

مما سبق نلاحظ أن أغلب قصائد الديوان كان الملهم فيها التجربة الإنسانية المريرة التي عاشها الشاعر. ومن يحاول استنباط تداعيات الفراق في الديوان سيراه مجسدا في حقيقة الموت "البعيد/القريب" الذي لا نحس هَوْله إلا إذا مسنا برحيل مَن نُحب. فحدث الموت قائم ومستمر؛ وتناوله بهذه المهنية الملحوظة هو الذي أخرجه بصور رائعة بلورتها الأدوات الفنية التي احتضنتها دلالات شعرية مبتكرة؛ انطلاقا من مضامين متعمقة الرؤى أثثت قصائد الديوان؛ لِمَا استقته مادتها من واقع معيش ترك بصمته البارزة؛ لدلالاتها الإنسانية الغنية والمؤثرة؛ ولِمَا أنتجته بالضرورة من حِكَم مستنبطة من التجربة الخاصة ومن حتمية الوضع الإنساني الذي عايشه هذا الشاعر المبدع.

لهذا رأينا أن ديوان الشاعر الذي تناول مواضيعه من منظور مختلف . وإن صبغه الطابع الحزين المسيطر . قد أكسبه قيمة إضافية لتميزه بالغِنى الفني **شكلا ومضمونا**؛ إضافة إلى كونه المعبر الصادق عن عواطف ولدها شعور حقيقي بمأساة طبعتْ جراحُها القصائدَ بطابع الحزن المستفحل العميق الذي جعل المتلقي يتعاطف مع أحداثٍ صَوَّرها كَلِمٌ منتقى بحرفية مشهود لها

بالجودة التي مَكَّنت من إيصال حرقة الفراق الذي؛ وإن أتعب وقهر؛ فقد أنبت "**زهرا أحيا الحجر**" كما يشهد على ذلك عنوان الديوان المختار بِحِرَفية مبدع متمكِّن. وكلنا ندرك مدى النجاح الذي يبصم العمل متى ما توفرت له المكونات الأساسية للتميز؛ بما فيها الانتقاء الموفق لعنوان يعد من ضمن المميزات التي تبصم العمل الناجح عموما.

هو ذا الأديب الشاعر؛ والمفكر الحكيم الذي جعلنا نتواصل مع روائع ديوانه.

لنستمع للشاعر وهو يحدثنا عما حدث معه في يوم من أيام "عُمرٍ مَرَّ" وكان يوم " **أَحَد**" واصفا إياه في رائعته الموسومة بِ **"القصيدة رقم 5"** حيث جمع في هذه التحفة الفنية الرائعة الآسرة بين متناقضات متلازمة بشكل ملفت لمَّا قرر السكوت بَدَل البوح؛ مِمَّا ولَّد لديه " صمتا أمات الضحك والبكاء معا ":

ضحكت كل يوم

بكيت كل يوم

أضحك أبكي كل يوم

لكنني لم أعرف السكوت مثلما عرفته **بيوم الأحد**[1]

لقد صور الشاعر تَميُّزَ "**يوم الأحد**"؛ ذاك الذي لم يتوقع أنه سيكون "**النهاية**"؛ حيث تحدث عنه بتقنية بلغت منتهى الجودة؛ لتوفرها على شروط العمل الجيد التي مكنت الديوان عموما من التصدر في مجال صعب الخوض:

سكتتُ **يوم الأحد**

ولم أعد أعرف كيف ابكي

[1] – القصيدة رقم5؛ص:129

ولم أعد أعرف كيف أضحك

سكتت **يوم الأحد**

وكان **يوم الأحد**

ميلاد **صمتي**

ميلاد **موت الضحك والبكاء في فمي وعيني**

وقلت إنني انتهيت حينما فقدت **ضحكي وبكائي**

وقلت...لم أقل لأنني فقدت قولي

وقلت...لم أقل لأنني سكتْ

سكتُّ ما ضحكت ما بكيت منذ الأحد

ولم أكن أعلم أن **الأحد النهاية**[1]

إن المتمعن سيستشف الألم الطاغي الذي أدى إلى نوع من التماهي والانصهار داخل بوتقة حزن طغى بشكل ملحوظ على السرد؛ حيث تجلى بارزا شعور أقل ما يوصف به أنه قتْل متأنٍّ؛ يُفقدك الكلام والضحك لباقي أيام العمر. وذاك ما صورته القصيدة التالية:

بولمانُ

يا مقبرة البكاء والضحك

يا مقبرةالكلام يا سكوت

يا غابة بلا شجر

[1] – القصيدة رقم5؛ ص:130؛131؛ 132

.....

أتيت ما وجدت غير يوم الأحد

أتيتخاب ظني في **البداية**

فما وجدت غير أحد النهاية

فما وجدت غير أوَّل النهاية لكنني **الإثنين**، يا أحد[1]

تبنّي هذه التحفة الأدبية الرائعة "**القصيدة رقم5**" لخاصية التكرار زاد من جماليتها؛ إضافة إلى النظرة الفلسفية التي عمقت البحث في مفهوم الحياة عموما؛ لتناولها مضمونا يُستشف من مثل قوله "**لكنني الإثنين**". لتتوحد البداية والنهاية في الدلالة المقصودة من كلمة "الإثنين" التي لم يقصد بها ما قد يتبادر للذهن من مفهوم معجمي يحصر المدلول في يوم من أيام الأسبوع المعروفة. لقد تجاوزت هذه الكلمة معناها اللغوي لتتبنى مفهوما دلاليا آخر سخَّره المبدع لخدمة سياق مخالف تماما لمنطوقه المتداول؛ وبذلك أكسب الكلمة مدلولا أعمق. لنستمع مرة أخري لهذه الرائعة المتفردة:

فالأحد البدايةُ البدايهْ

وأول البكاء والضحكْ

لكني في الواحد انتهيت في الأحدْ

والشوق شوق الضِّحك والبكاءْ

أسكته السكوت في الأحدْ

والضِّحك ضِحك الضِّحك والبكاءْ

[1] – نفسه؛ ص:133

ما عاد مبكيا ومضحكا[1]

لا عجب في كون الشاعر المفكر كان له منظور خاص للحياة؛ حتى قَبْل ابتلائه بفراق من يحب؛ وقصيدته "**جنازٌ لأجداثِ الوهم** " اللاحقة توضح رؤيته لعالَمٍ من المتناقضات "اسودَّ أبيضُه وابيضَّ أسودُه "؛ عالمٍ من العهر تفحمت جثثه مما ينبئ بآتٍ لا مَرَدَّ له؛ لأنه بُصِمَ بحقد شمل كل أهله؛ لذلك أعلن الأديب المفكر انفصاله عنه لرفضه نقائضَه. وما الرفض إلا دلالة على مدى الوعي؛ ومدى الاستيعاب لتناقض حياة يَتِمُّ لجمع فيها بين تناغم الكذب والصدق بتبني الزور إذا كان مصلحة؛ وبين الحلال والحرام إذا كانا سيفيان بالغرض؛ وبين الممكن والمرفوض إذا كانا سيحققان المقصود. فكيف يمكن العيش وسط هذه البُؤر النتنة التي ميزت عصرنا هذا.

لنستمع لتوضيح الشاعر/ المفكر لمثل ذلك من خلال رائعته تلك:

هو ذا الصحو قَرَّتْ به الذاكره

آه جادتْ به اليوم لحظتنا العاهره

يتحوَّلُ وهْمُ الحدائقِ

يصبح طعم الحرائق

تُشوى جلودٌ

وأولِمُ للنار أقيسة الظن

والثقة الفاسدهْ

صدقت كيمياء التَّوقُّع

[1] – نفسه؛ ص:132

من راح راح

.....

أذَّن في الجمع بُومٌ: دعوا الوصْلَ

واعتنِقوا الفصل والحكمة القانعه

قد قنعتُ

وها أنا طلقتُ ذاكرة الزيف

أعلنتُ وصلي بِفصلي

وزوجت بالممكن المستحيلَ

وأرْكبتُ مَتْنَ الصوابِ الخطأ

يتلاقى النقيضان:

يسوَدُّ ما ابْيضَّ

يَبيَضُّ ما اسْودَّ

لكن تجافي الطريقُ الطريقَ

ويَرفضُ صحْوِي وهْمَ الحدائق

.....

هو ذا الفجر

كنتُ السلامَ وكنتُ الحروب

أيُّهذا التوَحُّدُ عِفتُ التشتُّتَ

.....

فَوُقوفاً:

جنازةُ ما مات

يحضُرها الميْتُ حياً

ويحضرها الحيُّ ميْتا

.....

علمتني الحرائق تأويل وهم الحدائق

أسلمتُ وجه الظنون قفاي

وأوْلمْتُ للنار أقيِسةَ الثِّقةِ الغَفْلَة الفاسدهْ[1]

تميزت هذه القصيدة "جنَّازٌ لأجْداث الوهم" بتوالٍ لغوي نغمي زاد من جمالية بنيتها؛ إضافة

إلى الحمولة الفلسفية التي بصمت هذا النوع من التبني من طرف شاعر مفكر استطاع أن يصور العالم على حقيقته عن طريق **ثنائيات ضدية**؛ تم الربط فيها بين الكلمة وضدها لتصوير تفاعل الإنسان مع واقعه.

هذه الثنائيات ذات الحمولة الفكرية أبرَزَها اللفظُ المنتقَى الذي عبَّر عن إمكانيات ربْطٍ متماسك أظهر قدرة المبدع الشاعرية المتفوقة لجمعه بين هذه الدلالات المتضادة؛ مما زاد من نجاح عمله الإبداعي المتمكن من كل مقومات النجاح؛ التي رأيناها تجتمع في كل قصائده بما فيها رائعته هذه؛ التي تم فيها التواجد المحبك بين متضادين متناقضين من خلال جمعه بين: **الوصل/الفصل؛ الممكن/المستحيل؛ الصواب/الخطأ؛ السواد/البياض؛**

[1] – جنَّاز لأجْداث الوهم:من111 إلى117بتصرف "ماي1976"

السلام/الحرب؛ التوحد/التشتت؛ الميت/الحي. مما جعلها تتوالى بسردية محكمة متمثلة في مجموع القصيدة التي تمكنت بهذه الثنائية من أن" تثبت الحضور مصاحبا للغياب"؛ "فيتزاوج المستحيل بالممكن". إلى غيرها من الثنائيات التي أفرزت محسنات معنوية أبلغت المقصود وأغنت النص الشعري؛ الذي مثل القدرة على الجمع والربط بين معنين مختلفين في سياق مُحكم زاد من جماليته؛ لاعتماده طريقة مُتَمكِّنة بَصمت قدرة الشاعر على الخلق.

لقد اهتم المبدع بتضمين شعره رؤى وجودية تناقش حقيقة الحياة الإنسانية بمعاناتها اليومية وبمتضاداتها المتلازمة المترابطة ببعضها؛ فلولا الحياة لما كان هناك موت؛ ولولا الحروب بأهوالها لما كان هناك سِلْم؛ إلى غيره من المتلازمات المتضادة التي حفل بها الديوان.

إن الشعر يصبح تصويرا حيا للواقع كلما تمكن من إبراز دلالات الترابط الوجودي الذي يلاحَظ فيه تفاعل الشاعر والظواهر الحياتية المجسدة في ثنائيات متنوعة؛ مثلت إبداعا متميزا يحسب لهذا الأديب المفكر.

ظهر ذلك أيضا من تناول الشاعر لثنائية "الزمان والمكان" التي حققت أثرا جماليا؛ لإبرازها رؤى تحولت إلى مدركات زمن ومكان معينين يعيش ضمنهما المبدع؛ فيصير هذا التعايش طاقة مشعة تضيئ ماضيا لم ينمحِ؛ لكونه لا يزال حيًّا داخل ذاكرة خاضعة لصيرورة ترفض النسيان؛ لتجاوزها مفهوم العدمية السلبية المتنكرة لحقيقة وجود مُتبنى داخلها؛ باعتبارها العقل الباطن المُخزِّن الذي لا ينسى؛ لتجاوزه قدرة وعي الفرد الراغب في ترك ما لا يستطيع تحقيقه؛ بنسيانه؛ فيخزّن ذاك في اللاشعور الذي يبقيه حيًّا.

لقد استطاع الديوان إبراز مجموع أحاسيس مرهِقة ومحطِّمة؛ بِلُغةٍ ارتهنت لضوابط توليد المعاني بتقنية متحكَّم فيها؛ وذلك بإخضاعها لدلالات

حقلية مفتوحة؛ تمكنت من الارتقاء بالصور الشعرية إلى مجالات أذابت الحدود بين كل ما هو واقعي ومتخيَّل؛ لتصبح بذلك قصائد الديوان صورا حية نابضة مبصومة بجودةٍ آسرة؛ أظهرت العواطف المُعبِّرة عما يعيشه الشاعر بمصداقية متناهية؛ جعلت المتلقي يحس بها ويتعاطف معها.

كما يمكن ملاحظة الانسيابية التي كانت السِّمة البارزة؛ المعتمدة على لغة فصيحة قوية متناغمة تمَّ انتقاؤها بدقة وحرص شديدين؛ ولا عجب في ذلك والشاعر باحث وناقد متمرس.

من ميزات الديوان أيضا جمالية السرد المبهر رغم الطابع الحزين الطاغي؛ إضافة الى النغمة الموسيقية الجميلة المؤثرة التي تعد من المقومات الفنية المطلوب توفرها في النصوص الشعرية.

ختاما أعترف أن هذه الدراسة الموجزة لن تفي الديوان حقه؛ لأنها مجرد إطلالة على بعض من مضامينه التي كان لها أبلغ الأثر لتقنيتها الفنية المعتمدة؛ مما جعلني أتعامل معها قراءة وتحليلا.

وإنني وأنا أدرس بعض جوانب هذه التحفة المتميزة عاطفة وسردا؛ لأعبر عن مدى إعجابي بها؛ لصدقها المنساب الآسر الذي زينه قالب فلسفي لمفكر له دوره في إغناء الساحة الأدبية.

بوركتم أستاذي وبورك قلمكم...

فاس في 2018/5/4

قراءة في ديوان "زهرة الحجر"
للشاعر الدكتور محمد العلمي

د. عبد الكريم بوعزة*

"الشعر ديوان العرب، وإيوان الأدب.، وزهرة الكلم،
وروضة الحكم. وهو لا محالة محبوب بالطبع، شهي
للسمع. فطرة الله التي فطر النفوس الفاضلة عليها،
وهدى العقول الكاملة إليها ". [1]

مقدمة:

شكل الشعر الحديث رافدا من روافد التجديد في الممارسة الشعرية العربية منذ أربعينيات القرن الماضي، واستمر وهجه ببروز عدد كبير من التجارب الشعرية مشرقا ومغربا.

وبالنظر إلى بلادنا، فقد ظهرت تجارب شعرية رامت التحديث في الشعر من خلال استمدادها من الاتجاهات الشعرية التي ميزت الشعر الحديث بالمشرق سواء على مستوى الرؤية الشعرية أم على مستوى البناء المعماري للقصيدة أم على مستوى اللغة والصور والإيقاع، هذا إلى جانب انفتاحهم على التجارب الشعرية الغربية وعلى الجهاز النظري النقدي الغربي الدائر حول الشعر بمعطياته.

---

* - أستاذ وباحث، فاس

[1] "الوافي في نظم القوافي" لأبي الطيب صالح بن شريف الرندي (601-684هـ) حققه وقدم له. محمد الكنوني. إشراف محمد بن شريفة . ص 2 السنة الجامعية 73-74 . جامعة محمد الخامس .كلية الآداب و العلوم الإنسانية فاس

إن هذا الاستمداد سيفرز أجيالا شعرية يمكن أن نرد إليها تجارب مختلف الشعراء المغاربة؛ وهي أجيال نأتم في ترتيبها بالمنحى التعاقبي التحقيبي، وهو منحى لا ندعي فيه السبق بل استدعاه عدد كبير من نقاد الشعر المغربي المعاصر، فانتهوا إلى ترتيب أجيال هذه الموجة الشعرية الحديثة إلى أربعة هي:

- جيل الستينيات؛ وهو جيل الرواد من أمثال الشاعر محمد السرغيني، أحمد المجاطي، وعبد الكريم الطبال....

- جيل السبعينيات؛ أمثال محمد الخمار الكنوني، محمد بنيس، عبد الله راجع،.....

- جيل الثمانينيات؛ من أمثال رشيد المومني، محمد الطوبي، المهدي أخريف،....

- جيل التسعينيات؛ من أمثال أحمد بركات، حسن نجمي، وفاء العمراني،....

ومما لا شك فيه أنه أعقبت هذه التجارب موجة شعراء النثر من جيل الشباب.

وبالعودة إلى شاعرنا الدكتور محمد العلمي فإن تأريخه لنصوص ديوانه: "زهرة الحجر"؛ الذي تخيره من بين ما راكم من كتابة شعرية وفيرة، يفيد المتلقي بأنها امتدت عنده على زمن طويل يرتد إلى مرحلة الصبا في ستينيات القرن الماضي، عم شعر فورة الشباب ليصل إلى نهاية العقد الأول من القرن الحالي. وهذا الاختيار سلوك فني أرخ من خلاله الشاعر لمسار تجربته الشعرية، وما عرفته من تحولات. ويمكن أن ننعتها بأنها تجربة تتماثل مع تجارب أبناء جيله؛ فقد انتقل من طور التأثر بالمدرسة الرومانسية على مستوى الرؤية

الشعرية وبناء القصيدة، إلى انجاز التحول من خلال معانقة قصيدة التفعيلة لكن بروح رومانسية مغلفة برداء التصوف الممعن في التأمل الوجودي.

وستأتي المباحث الموالية لتجلو بعض جوانب مكونات الشعرية في تجربة الشاعر من خلال ديوانه الملمع إليه في عنوان المقال.

1- زهرة الحجر وخطاب العتبات:

اهتمت الدراسات النقدية بالنصوص الموازية أو العتبات اهتماما ملحوظا في السنوات الأخيرة.[1]

لأنها تساهم في ضمان قراءة متفاعلة مع النص، وتلتقي عندها، كالعناوين والإحالات والهوامش والمقدمات والخواتم والرسومات.

وسينصرف العمل في هذا المبحث إلى مجموعة من العتبات[2] بعضها تدخل تحت المناص النشري، وبعضها تحت المناص التأليفي؛ وفي هذا السياق سنقف عند سيرة الشاعر وعنوان المؤلف وجنسه، والصورة والمقتطفات المثبتة على دفتي الغلاف... على اعتبار أنها مؤشرات يمكن أن ندلف منها إلى المتن المدروس.

أ/ دلالة العنوان:

مما لاشك فيه أن العنوان هو الذي يوجه قراءة أي عمل إذ يعتبر المدخل النظري للعالم الذي يسمى النص. غير أن العلاقة بين العنوان والنص ليست

[1] ينظر عتبات ج جينيت من النص إلى المناص. عبد الحق بلعابد .الدار العربية للعلوم .ناشرون ، منشورات الاختلاف. طبعة 2008/1

[2] ينظر عتبات النص في الثرات العربي و الخطاب النقدي المعاصر يوسف الإدريسي، نشر الدار العربية للعلوم ناشرون –بيروت الطبعة 2015/1

دائما علاقة مباشرة. فالعناوين تتخذ صيغا متعددة تتراوح بين البساطة والتركيب وبين المباشرة والتعقيد بما يفتح أفقا للتأويل ولتعدد القراءة.

يتوطن أعلى صفحة الغلاف اسم الشاعر الذي كتب بخط بارز، ويليه عنوان الديوان "زهرة الحجر". وقد احتفت الواجهة بتحديد التعيين الجنسي للمؤلف "شعر" في وسط الغلاف من تحت. ولا يزاحم هذه المكونات في الواجهة أي شيء آخر.

وبتأمل عنوان الديوان نجد أنه عبارة عن جملة اسمية مبتدؤها محذوف يمكن تقديره ب: (هذه أو هي)؛ "زهرة الحجر"، كما أن العنوان جملة خبرية، تحمل خبرا / رسالة إلى المتلقي تدعوه لاقتحام عالم النص من أجل استكشاف هذه الزهرة وخصوصياتها، فإذا كان الزهر من ألطف الموجودات وأنعمها فزهرة الشاعر قدت من حجر، والحجر يحيل على الصلابة والتماسك والقوة.

ومما لاشك فيه أن لهذه البنية بعدا خاصا في سبك مضامين قصائد الديوان، كما أنها تصطبغ ببعد بلاغي استعاري، وفي ظل هذا البعد الاستعاري تتفاعل اللغة الشعرية لتخلق دلالات النصوص، وتتوالى الصور الاستعارية والمجازية وغيرها لتحلق بالصور الشعرية وجمالية المعنى الشعري في عالم الشاعر، بمجموع عناصرها المتفاعلة لتكون الرؤية الشعرية لديه.

ب/ جنس المؤلف

يعقد الشاعر منذ جلدة الغلاف، ميثاقا قرائيا واضحا مع القارئ / المتلقي من خلال التعيين الجنسي للمؤلف الذي تم تثبيته على واجهة الغلاف إلى جانب اسم الشاعر وعنوان الديوان.

كما سيثبت جنس المؤلف مرة ثانية كمناص داخلي ضمن المناصات النشرية في الصفحة الموالية لصفحة الغلاف التي فصل الناشر بينهما بصفحة

البطانة؛ أي الصفحة البيضاء التي تفصل بين الغلاف وصفحة الغلاف الداخلية.

وبتكرار هذا التعيين في مناص داخلي ضمن صفحة الغلاف الثانية التي كسر بها الشاعر التقليد المتبع في مكونات الكتب إذ لم يكتف بصفحة غلاف واحدة بل أدرج صفحة أخرى ضمت اسم الشاعر من فوق وتحته عنوان الديوان، وتحته التعيين الجنسي للمؤلف (شعر)، مع إضافة تاريخ الطبع المؤرخ ب: (2008).

ج/ سيرة الشاعر:

ولد الشاعر الدكتور محمد العلمي يوم الثاني من أبريل سنة 1944 بمدينة فاس، التي كانت - ولا تزال - تعرف إشعاعا علميا، يعد واحدا من أعمدة الجيل الثاني بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز بفاس. عالم لغوي عروضي أديب شاعر، له عناية بالفن التشكيلي، ولعل لوحة غلاف الديوان موضوع المقال خير مثال على ذلك.

أصدر جملة من الكتب تأليفا وتحقيقا منها:

- "العروض والقافية؛ دراسة في التأسيس والاستدراك"؛ 1983، دار الثقافة، الدار البيضاء؛

- "عروض الورقة"؛ لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري (تحقيق)؛ 1984، دار الثقافة، الدار البيضاء؛

- "عروض الشعر العربي؛ قراءة نقدية توثيقية، الدواوين"؛ 2008، منشورات دار توبقال، الدار البيضاء؛

"عروض الشعر العربي قراءة نقدية توثيقية المعطيات"؛ منشورات دار توبقال، الدار البيضاء؛

- ديوان "زهرة الحجر" مطبعة انفو برانت، فاس2008.

إلى جانب عدد من المقالات والمشاركات في ندوات علمية وطنية ودولية.

شاعر مكثر، لكنه لم ينشر من شعره سوى الديوان المذكور لحد الآن.

د/ لوحة الغلاف:

الشاعر نفسه هو صاحب اللوحة التي تؤثث غلاف الديوان، وقد نبه على ذلك ضمن المناصات الداخلية، كما سيأتي. ولوحة الغلاف عبارة عن لوحة تشكيلية تتداخل فيها أبعاد أيقونية دالة. ففضاء اللوحة منشطر إلى ضفتين يمين / يسار يتوسطهما نهر ممتد يستحوذ على فضاء واجهة الغلاف بامتداده البصري، وتتفاعل فيه جملة من المكونات كما تتفاعل على ضفتيه رموز لشخوص وأزهار.

ولعل اختيار الشاعر لهذه اللوحة المعبرة يستحضر هذا التماهي الذي يؤشر عليه عنوان الديوان في تكامل إبلاغي يستهدف تشكيل أفق انتظار القارئ بتكامل البعدين الكتابي والأيقوني. فاللوحة تؤشر على التيمات والقضايا التي قد تعالجها نصوص الديوان في تماس مع الذات الشاعرة خلال عمرها الكتابي الممتد كنهر في مساقات الحياة.

ه/ ظهر الغلاف:

يتوزع فضاء ظهر الغلاف بين ثلاث عتبات هي:

-العتبة الأولى، في يمين ظهر الغلاف وفيها يبرز اسم الشاعر مصحوبا بصورته الفوتوغرافية ومذيلا بلائحة تستعرض بعض إصداراته العلمية.

-العتبة الثانية، على يسار ظهر الغلاف تتوطنها قصيدة شعرية منتزعة من بين قصائد الديوان؛ وهي نفسها القصيدة الأولى من الديوان والتي يحمل عنوانها.

-العتبة الثالثة، أسفل ظهر الغلاف على اليمين وهي شعار دار الطبع التي صدر عنها الديوان (إنفو برانت – فاس).

و/ حاشية جلدة الغلاف:

تتضمن حاشية جلدة الغلاف اسم الشاعر وعنوان الديوان والتعيين الجنسي له (شعر).

ز/ المناصات الداخلية:

ضم الديوان ورقة البطانة وهي الورقة البيضاء الفارغة التي تفصل بين الغلاف وبين صفحة الغلاف الداخلية كما هي عادة الناشرين في طبع الكتب.

وانحصرت المناصات الداخلية للمجموعة في:

- صفحة الغلاف وقد اضطلعت بتكرار اسم الشاعر وعنوان الديوان والتعيين الجنسي له / شعر مع،إضافة تاريخ الطبع / 2008.

- وفي الصفحة الموالية لصفحة الغلاف نجد معلومات توثيقية وهي مناصات نشرية، أثبتت فيها جملة من المناصات التعيينية هي:

•عنوان الديوان (زهرة الحجر).

•تعيين اسم صاحب لوحة الغلاف؛ وهو الشاعر نفسه (محمد العلمي).

•رقم الإيداع القانوني 1776 2008 MO.

•المطبعة التي تكفلت بطبع الديوان (طبع وتصميم: مطبعة إنفو – برانت، 12، شارع القادسية – الليدو – فاس).

- فهرس المحتويات: خص الشاعر نهاية الديوان بفهرسين: الأول: ضمنه عناوين القصائد مؤرخة بتواريخ كتابتها، والثاني: خصصه لترتيب القصائد بحسب صفحات ورودها في الديوان.

2 - تحولات الكتابة الشعرية في" زهرة الحجر":

امتدت نصوص الديوان على زمن كتابي طويل، حيث جاءت أول قصيدة فيه زمنيا بعنوان: "إذا لم" [1] مؤرخة ب: 5 يوليو 1961؛ وهي تدل على أنها كتبت في مرحلة الصبا.

بينما آخر قصيدة وهي بعنوان: "السر"[2] مؤرخة ب: 21 يونيو 2008. وبين هتين القصيدتين، نص ينتمي إلى فترة السبعينيات من القرن العشرين مؤرخ ب: 19 – 20 ماي 1976م تحت عنوان "جناز لأجداث الوهم"، [3] ونص ينتمي إلى مرحلة التسعينيات من القرن الماضي مؤرخ ب: 22 نونبر 1992، تحت عنوان: "مرثية". [4]

في حين تنتمي قصائد ثمانية أخرى إلى فترة الستينيات، والعشرون المتبقية إلى سنوات العقد الأول من الألفية الثالثة.

إن نظر في قصائد الديوان كما ألمعنا سابقا، تبرز بجلاء أن الشاعر قد انطلق رومانسيا على غرار الشعراء الرومانسيين في بناء القصيدة من الزاوية

[1] زهرة الحجر. شعر. محمد العلمي انفوبرانت .فاس .ص ص :181-184

[2] نفسه ص 91-94

[3] نفسه ص ص:109-117

[4] نفسه ص ص 95-103

الإيقاعية التي جعلها سبيلا لصوغ تجربته الشعرية، حيث تغنى بالحب والعاطفية والخيال مما يتناسب وأحلام الشباب. ونمثل لذلك بقوله من قصيدة "إذا لم" [1]

أذا لم أقبل عيون الحبيب

و لم الثم السحر في وجنتيه

و لم أحتس الراح من يده

ولم ستق النور من مقلتيه

و لم آخذ الوحي من روحه

ولم أقبس الدفء من راحتيه

و لم يسقني من معين الخيال

و سحر الغرام بملء يديه

فلست بصب ولا بحبيب

ولا كان حبي بحب لديه

ولا قلت شعرا يهز الشعور

و يبكي الهزار فيحنو عليه

لأن الهوى كالوليد إذا لم

يهدهد يدب الفتور اليه.

[1] نفسه :ص ص 183-184

وكذلك قصيدة "من بعيد " التي يقول فيها: [1]

أين يا حسناء راحت كبريائي

أينها ولت حكايات العداء

أين قولي لن أغني الغيد شعري

أين قولي سوف لا تأسرني

الأعين لا أصرع لا تهدا مائي

أين مني فلسفاتي كيف راحت

أين ما سميته بالكبرياء

كل ما أذكر يا سمراء نظره

ذوبت قلبي فضاعت منه: أكره

فغدا ليلي أحلا ما نشاوى

سابحات مثل موج البحر حره

غارقات في أماني العمر سكرى

بجمال ما رأت عيناي غيره

يومها غرد بالشعر فؤادي

يومها ذقت الهوى أول مره.

[1] نفسه :ص ص 163-164

ومن خلال هذه القصيدة نستحضر قصيدة "الجندول" للشاعر الرومانسي علي محمود طه، التي يقول في مطلعها: [1]

أيــن مــن عينـي هاتيــك المجــالي؟ يــا عــروس البحــر، يــا حلــم الخيــال

أما قصيدته "عن ليلى والتوباد" وفيها يقول [2]

من مولد الزمان هاهنا إلتقت عيوننا

ورنقت بالدفء قدما بالهوى قلوبنا

في السفح يا للسفح فيه كان يطوى ليلنا

نهارنا بالنور بالثغاء يلهو حولنا

ليلى إرتعاش رف من نور يلون بالسكون

في السفح في التوباد حيث لا تحوم الطنون

يرقى بنفسينا هوى كالطفل ينزو بالقنون

هناك كان العمر نيزكا علا على المنون

هنا نستحضر نفس أمير الشعراء أحمد شوقي في المقطع الشعري الذي أنشده على لسان قيس مخاطبا جبل التوباد في مسرحية " مجنون ليلى"يقول.[3]

جبــل التوبــاد حيــاك الحيــا وســقى الله صــبانا ورعــى

فيــك ناغينــا الهــوى فــي مهــده ورضــعناه فكنــت المرضــعا

[1] ديوان علي محمود طه . ص 124.

[2] نفسه :ص ص 171-172

[3] مجنون ليلى ، أحمد شوقي . ص 121 نشر مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة مصر 2012 .

وحـــدونا الشـــمس فـــي مغربهـــا وبكرنـــــا فســـــبقنا المطلـــــعا
و علـــى ســـفحك عشـــنا زمنـــا ورعينـــــا غـــــنم الأهـــــل مـــــعا
هـــذه الربـــوة كانـــت ملعبـــا لشبابيـــــــنا وكانـــــت مرتعـــــا

كما خاض شاعرنا في موضوعات الشعر القومي والاجتماعي ونمثل لذلك بقول من قصيدة "افريقيا" التي نظمها سنة 1961. ومنها:[1]

إيه إفريقيا سلاما من فتاك الحر
من شبلك من حامي المغـاني
من أبي النفس ممن قلبه يزخر
بالحب وجياش الأمتـاني
من نتاج الأرض ممن انبتته
أرضك العذراء يهفو بالحنان
إيه إفريقيا قناة الدهر أرضي
و حياتي إيه عذراء الزمـان
رددي أمي نشيد الأرض غني
رددیه قد مضى عهد الهوان
أنطقي أمي بألحانك أطيـارك
غنيها على كـل لسـان
و ابعثي الفرحة والنـشوة في

[1] زهرة الحجر ص ص 187-189

كل فؤاد يتغنى بالأمــان

هو ذا يومك قد حـل فقومي

أخبري العالم أنا في المـكان

أخبري العالم قولي إننا الأبيض

و الأسـود دوما أخـــوان.

سيؤرخ الشاعر لتحول مسار الكتابة الشعرية عنده من خلال قصيدته "جناز لأجداث الوهم" المؤرخة في 19-20 ماي 1976. وفيها يقول.[1]

هوذا الصحو قرت به الذاكره

آه جادت به اليوم لحظتنا العاهره

يتحول وهم الحدائق

يصبح طعم الحرائق

تشوى جلود

و أولم للنار أقيسة الظن

و الثقة الفاسده

صدقت كيمياء التوقع:

من راح راح

ومن ظل ظل

وهذي صكوك القطيعة يبصمها الحقد..

[1] نفسه ص 111-112

وفيها سيتحول عن القصيدة الرومانسية بنسقها الرومانسي والقومي والاجتماعي الى قصيدة التفعيلية، أو ما يعرف بالشعر الحر، مع المحافظة على البعد الذاتي المستمد من التجربة الرومانسية، و فتح القصيدة على آفاق التأمل الوجودي برؤيته الصوفية. وهذا ما تؤكده القصيدة السابقة.

وقد استمرت قصيدة التفعيلية بحسب الديوان مهيمنة على التجربة الشعرية للشاعر، يؤكدها نص قصيدة " مرثية "المؤرخة ب 22 نونبر 1992 وفيها يستثمر الشاعر نظام المقاطع في بناء هيكل اقصيدة. و منها. [1]

خفقة من دم

و يغطي الظلام الظلام

و يمتزج الصلب بالرخو

من قاد لليل سعي الصباح؟

نركب الشوق في القعر

نمزج بالدمع صخرا

و من كيمياء العصور يسيل الدم اليوم

يرفع رقم الجنازات

زيد ومن بعد عمرو

و في القلب ملح

بالظلام النهار استفق

أو فنم

[1] نفسه :ص ص 97-98

فالظلام الطريق

و نقض البناء الأساس.

سيعاود الشاعر في المرحلة الثالثة من تجربته في الكتابة الشعرية التي يؤرخها الديوان إلى المرحلة الممتدة من سنة 2005 إلى سنة 2008 تجربة المزج بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلية، وسيؤشر على ذلك بقصيدة "صورة المقبل" التي مزج فيها بين مقاطع عمودية وأخرى من الشعر الحر، وفيها يقول:[1]

غير اللحن واتبع الإيقاعـا

ضاع منك الطريق فيها ضاعا

هل يغيب الدليل يضطرب الخطو

و تمسي البحار عاف الشراعـا

لا يقر على الحال أمر

هي الحادثات تقود الشواطئ نحو البحار

فاستقل على الرمل شوط النهار

و ابتهج بالتحول لا تنشغل بحفيف المدار...

و لا تلتمس في الأمس صورة مقبل

فبالغد تغدو، والطريق التحـول

لا ينال العزيز إلا الأعـز

[1] نفسه :ص 67

و تهون النفوس ثم تـعز

يتقوى على القوي ضعيف

ثم يعلو على الشجاعة عجز.

تبرز عودة الشاعر إلى استثمار الطاقة الإيقاعية لنظام البيت الشعري في بناء مجموعة من قصائده إلى الخلفية المعرفية التي تجعل منه شاعرا خبيرا بما تتيحه التفاعيل الخليلية في نظام البيت من بناء إيقاعي لصياغة معانيه الشعرية بدقة.

3/ المعجم الشعري وتخلق الدلالات في ديوان "زهرة الحجر":

ينصرف المعجم الشعري عند إطلاقه إلى " تلك المفردات النشطة التي يشكل منها الشاعر قصائده والتي لا تفتأ تتكرر بشكل ملحوظ في إبداعه. ومن تم تعد هذه المفردات النشطة خطا عموديا يخترق المستويات الأفقية للنص: الصوتية والتركيبية والنحوية والتصويرية بما يجعلها تمثل المفتاح الرئيسي لإبداع شاعر وما تمثل - بصدق - رؤتيه للعالم."[1]

ويهدف البحث في المعجم الشعري للشاعر استكناه رؤيته للكون وموقفه الشعري العام. وبتتبعنا للديوان تبرز حقول معجمية بعينها تنتظم الرؤية الشعرية للشاعر، ومنها معجم الحزن والألم ومعجم الطبيعة والمعجم الصوفي ثم معجم الإيقاع والموسيقى. وإلى جانب هذه الحقول المركزية تبرز حقول معجمية صغرى تتظافر كلها لتتيح للمتلقي فهم العالم الشعري للشاعر واستيعابه. وهذه الحقول، هي حقل الزمن وفيه يتفاعل معجمان هما معجم

[1] المعجم الشعري (بحث في الحقول الدلالية للكلمة في الخطاب) بلند الحيدري نموذجا . إبراهيم جابر علي . نشر و توزيع الوراق و أمواج .2015-ص 9.

الليل ومعجم النور أو الإشراق، ومعجم التفاؤل والفرح، ومعجم الأعداد ومعجم الألوان ومعجم الصمت.

أ- معجم الحزن والألم:

يكاد يكون الألم والحزن من أهم بواعث الشعر لدى جل الشعراء الوجدانيين خاصة، وفي هذا السياق يمكن أن نذكر قصيدة المساء لمطران خليل مطران التي مطلعها. [1]

داء ألـــم فخلـــت فيـــه شـــفائي مـــن صـــبوتي فتضـــاعفته رحـــائي

يـــا للضـــعيفين اســـتبدا بـــي وما في الظلم مثل تحكم الضعفاء

وشاعرنا، وهو الذي إنطلق رومانسيا، يكثر هذا المعجم في جل قصائد الديوان ما يجعله حاضرا في بناء الدلالات الشعرية عنده.

تفاعلت في هذا الحقل المعجمي مجموعة من الألفاظ هيمنت على الديوان مثل: (اللوعة، الموت، الغياب، الضياع، الغم، القهر، البؤس، الفاجعة، التهلكة الجرح، الرزية، بلوى، الوداع، آه، لوعة، ضيعتني الفواجع، تكبو النازلات، الضائقة، قاسمني الهم، بئس، الحادثات، الموت، التهلكة، وعذاب.....).

ومن شواهد هذا المعجم التي يمكن أن تبرز صور اشتغاله في بناء الدلالات، قوله في قصيدة "تعجلت (9)": [2]

تعجلت

هذي حديقتنا أقفرت

[1] للتوثيق

[2] - زهرة الحجر: ص ص 47-48

من سيرعى نضارتها ؟

و قلوب الأحبة شاخت

فمن سيعيد طفولتها ؟

قد تجمد يومي

و أقفر أمسي

و قاسمني الهم نفسي

و أضحيت...

كيف سأضحي ؟

فبعدك أصبحت نسيا

فما اسمي ؟

و ما لون عيني ؟

و من كنت ؟

من صرت ؟

هذا أنا أنكرتني الحقائق

و استبطأتني الطريق.

تبرز الذات الشاعرة وهي في سياق البوح متألمة متحسرة من وجع الفراق والصمت الأبدي للمخاطب. ومن صور هذا المعجم أيضا قوله في "القصيدة رقم(5)":[1]

[1] نفسه ص ص 129-130

أضحك أبكي من قديم الزمن

ضحكت كل يوم

بكيت كل يوم

أضحك أبكي كل يوم

و كنت مبكيا ومضحكا

منذ قديم الزمن

لكنني لم أعرف السكوت مثلما عرفته بيوم الأحد

سكت يوم الأحد

ولم أعد أعرف كيف أبكي....

ب – معجم الطبيعة:

يتظافر معجم الطبيعة مع معجم الألم ليعمق البعد الوجداني لنصوص الديوان، إذ لا تكاد تخلو صورة من صوره من استحضار بعض عناصر الطبيعة لتشييد المعاني الشعرية، وهكذا نجد لها حضورا قويا بدءا من عنوان الديوان "زهرة الحجر" مرورا بكل القصائد، فنلملم منها بعضا من الألفاظ التي ترتد إلى الطبيعة من قبيل (زهرة، الحجر، العطر، الفراشات، الندى، الحديقة، البحر، الريح، الماء، التربة، الشوك، الورد، العاصفة، الغيوم، الأمواج، البوم، الغابة، النجم، الروض، الطين، الطير، الهزار، الغنم، البقر، الإبل، الماعز. الغابة...) ومن النماذج التي تبرز أهمية هذا المعجم، قوله في قصيدة "الحرب":[1]

أججوها تبلع الأرواح زلزالا عتيــا

[1] نفسه :ص 179

تمسح الآفاق مسحا وكأن لم تك شيـا

وتعيد الطين للطين كما ترضى سـويا

و تسوي الأرض لا ربوا ولا سفحا هنيا

وقوله أيضا في قصيدة " العوسج ": [1]

حين يمتد بالعو سج الزمن المر

يحكي عن الأرض

و الماء والتربة الصالحـه

و عن الكون لاقى الفساد

و عن برم الريح بالنار

و الرفقة الكالحه

يتذكر أن مصاحبة الورد وهم

و عقباه في الجائحه.....

ج- المعجم الصوفي:

تهيمن على الشاعر نزعة صوفية تؤطر رؤيته للعالم، وتبرز باعتبارها معجما فاعلا في قصائد الديوان، حيث يظهر الشاعر في جل قصائده صوفيا متأملا ما حوله من أحداث ووقائع فاعلة في وجدانه. ويمثل هذا المعجم عدد وفير من الألفاظ: (وضوح الطريق، سورة الشكوك، الوجود، برد اليقين، صحوة السكر، شاهد الحق، بهجة اليقين، الشاعر السري، الكشف، الدواحل، طريق

[1] نفسه :ص 73

إلى الخير، العفو، المغفرة، أقيسة، الظن، الحكمة، الرؤية، تذوب النفس، خمر حلالا، الواحد...

ومن ذلك قوله في القصيدة "صخرة المنتهى":[1]

هل إلى ساعة للوصول طريق ؟

مباركة طاقة العود للبدء

ملعونة رجفة الخطو للتوق

تلك معادلة حلها في السد يم الهلامي ؟

أم في الوضوح الدقيق ؟

فلا تبتئس

ودع الكف في الخد

تلك علامة من شاهد الحق وارتاح للحجة الراجحه.

د- معجم الموسيقى:

إن الشاعر الولوع بالإيقاع والخبير به وبحرفة الشعر، لا يمكن أن تتوارى في شعره ألفاظ هذا المعجم، بل ستحضر بقوة معلنة عن دورها في اللغة الشعرية للشاعر. وقد أثث هذا المعجم عدد وفير من الألفاظ مثل (الموسيقى، الإيقاع، تناغم، الهدأة، الحركة، اللحن، الصوت، النغمة، التغني، الغناء، أغني، الأناشيد، رجع الألحان، ألحاني، أناشيدي، تغريد الطير، تغريد الهزار، غرد بالشعر فؤادي، الأغنيات، ترديد الغناء، الرجز، لحني وشعري، أناشيدي الملاح...)

[1] نفسه :ص ص 87

ومنها قول الشاعر في قصيدة "تفاصيل":[1]

أوقعني الإيقاع في التهلكة الكبرى

ركبت متن الرجز الرحيـــم ؟

أم ركبني المنسرح الكتـــوم؟

وأيضا قوله في قصيدة " سوف أمضي " [2]

قال: " يا شاعر غرد هو ذا لليـل تـوارى

هو ذا الصمت وقد غطته ألحان العـذارى

هو ذا الصبح وقد ذوب في الزهر نضـارا

قم إلى الروض وغرد واجعل اللحن الشعارا "

هـ- معجم الزمن:

يشكل الزمن وما يحيل عليه من ألفاظ ودوائر وقتية ركيزة مهمة بين الحقول المعجمية المكملة للحقول السابقة، حيث يحضر الزمن لكونه لحظة وجدانية ووجودية تتلبس بالشاعر فيصير لحظة وجودية يأنس بها للإمساك بإلهام الشعر. ومن أهم دوائر هذا المعجم، معجم الليل ومعجم الصباح والنور والتقطيع الزمني للوقت بشكل عام.

ومن ألفاظ هذا المعجم (الليل، الظلام، النهار، الصباح، الفجر، يشرق، يغرب، النور، الغد، أمس، يومي، الأبدي، الميقات، الوقت، ساعة الوصول،

[1] نفسه: ص 81

[2] نفسه :ص 155

العصور، البدء، الأن، السنة، الأحد، الإثنين، العمر، أيام، مولد الزمان، الحدثان ...)

ومن القصائد التي احتفت بالزمن وقيمه، قصيدته " مرتبة ":[1]

سرت

حل بقلبك نبض من الليل والفجر

أوقدت من زيتك الوقت

أعلنت موج الطريق لواء

و آخيت بالدعة العاصفه

و اشتعلت: هي النار نسغ التواصل أجرى

بصوتك ماء التحول

ألبس لونك فصل التلاقح

أصبحت في الريح وقتا

و أحسست وهج الغد

و اعتليت المسافات يممت شطر التناغم

كنت كذلك في الهدأة الحركه.

و- معجم التفاؤل:

في الحياة متسع للفرح وفي قلب الشاعر نهر ماء ينساب خلال قصائده ليشيع روح الأمل والتفاؤل في الغد دائما. وعليه فهذا المعجم كان فاعلا أيضا في

[1] نفسه ص 100-101

بناء الرؤية الشعرية للشاعر. ومن ألفاظ الدالة عليه نذكر (الأمل، الابتهاج بالتحول، الغد والأمل، ماء التحول، وهج الغد، لا تبتئس، سوف تلقاني أغني، الغير شعري، حالنا كالصبح أصغر من جمان، تختفي الأنه والآه، أنتظرر الخير فألقاه...) ولعل العبارة الأخيرة التي انتزعناها من قصيدنه "الخير" تجعلنا تقتبس هذه القصيدة للتدليل على فاعلية هذا الحقل المعجمي في إنشاء دلالات الديوان:[1]

الخير فيما اختاره الله

حظك أنت كيف تنساه

الصبر معراج سبيل المنى

والصبح ليل طاب مسعاه

يسعفني الشعر فأفضي له

وتختفي الأنة وألآه

أحاور العمر وأمضي به

وأتقي في الدهر بلواه

كنت ومازلت وهذا أنا

أنتظر الخير فألقاه

إن تتبع الحقول المعجمية التي حفل بها الديوان تبرز بجلاء خصوصية الرؤية الشعرية للشاعر التي ظل للبدايات فيها أثر كبير، حيث إنه لم يتخل عن روحه الرومانسية التي تعب من فيوضات الوجدان، وانضاف إليها التأمل

[1] نفسه ص ص 193-194

الصوفي الذي ولا شك هو ثمرة التجارب والخبرات الذاتيين اللتين اكتسبتها الذات الشاعرة في رحلة الحياة ولذلك ظلت اللغة الشعرية لغة متمسكة بهذين الحقلين المعجميين بقوة.

4- الصورة الشعرية وجمالية المعنى الشعري في ديوان "زهرة الحجر":

تؤدي الصورة الشعرية دورا جوهريا في توجيه الدلالات الشعرية التي يتغياها الشعراء من خلال قصائدهم. وراوحت الصورة الشعرية في دواوين الشعراء الحداثيين بين الخلفية البيانية في الصورة التشبيهية والإستعارية والمجازية والكنائية، وبين الصور الشعرية الرموزية والأسطورة.

إن توظيفهم للصورة الشعرية مختلف تجلياتها كان ذريعة لنقل الواقع بمعطياته وأشكاله أو للكشف عن مواقفهم تجاه الواقع أو الذات في تفاعلها مع هذا الواقع. وصار الشاعر الحديث في شعره يعبر عن عالمه الداخلي وعن حياته وتجاربه الإنسانية، وعن شجنه النفسي باستخدام لغة تعبيرية مكثفة مرتبطة بالأحاسيس الداخلية للذات المبدعة وصار " الإبداع الشعري وسيلة لا ستكشاف نفسي، واكتشاف الإنسان والعالم... صار فعالية جوهرية تتصل بوضع الإنسان ومستقبله ومصيره." [1]

وبذلك أصبحت الصورة الشعرية مكونة من عناصر تعبيرية تعتمد معجما شعريا مرتبطا بالأحاسيس الذاتية والمعاناة الوجودية بمختلف ألوانها.

وهما لاشك فيه أن مفهوم الصورة الشعرية قد تناولته دراسات متعددة حاولت أن تبني تعريفا جامعا لهذا المفهوم غير أنها كلها تركز على هذا الدور الدلالي الذي تضطلع به. ومن أوائل التعاريف التي قدمها النقد العربي الحديث

[1] - خواطر حول تجربتي الشعرية .أدونيس . مجلة الآداب البيروتية.ص 196.عدد 3-3 . 1966 – السنة 14.

في مواكبته لقضايا النقد المعاصر، تعريف الدكتور علي البطل حيث يقول: "الصورة الشعرية تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي الصور الحسية أو يقد مها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية " [1]

إن الصور الشعرية إذن تتراوح بين الاستعمال اللغوي الذي ينقل البناء الذهني الذي يكونه الشاعر وبين آلة الخيال المتفاعل مع مكونات الوجدان. وبرجوعنا إلى قصائد ديوان "زهرة الحجر" يتضح أن الشاعر قد وظف الصورة الشعرية بمرجعتها البيانية بشكل كبير خاصة الاستعارية بما تحمله من تشكيل لغوي مركب يتطلب طاقة ذهنية متمرسة ذلك أن الاستعارة هي " سلسلة من العمليات اللغوية التي عبرها تنقل أو تتحول أوجه شيء ما إلى شيء أخر، وعليه فإن الشيء الثاني يتحدث عنه كما لو كان هو الشيء الأول ". [2]

تبرز الصفة التصويرية عند شاعرنا في قدرته على التقريب في دائرة الاستعارة بين متباعدات بتغيير طفيف يجريه على البناء اللغوي لجمله الشعرية فينقلها من سياق الحقيقة إلى حالة استعارة بما يزيل التعارض بين المتناقضات ويمزج التحول في بناء المعاني بلغة مجازية تستوعب الصورة المنشأة ذهنيا كما تستوعب الصور الملتقطة بصريا. ومن أجل توضيح ذلك نورد نماذج من

[1] الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري. دراسة في أصولها و تطورها . الدكتور علي البطل . ص 30.دار الأندلس . الطبعة 1980/1

[2] الاستعارة. تيرنس هوكس .ترجمة عمرو زكريا عبد الله مراجعة محمد بريري . المركز القومي للترجمة .مصر. الطبعة 2016/1 ص 11

الصور الاستعارية التي حلقت في فضاء السهل الممتنع داخل ديوان "زهرة الحجر" يقول الشاعر في قصيدته "زهرة الحجر" التي عنون الديوان بعنوانها: [1]

تتخلق من خالص الصخر

تهفو إلى النور

تمشي الطريق العنيد

وتحمل الأرض روح الحياه

لا تخاف الظلام

تبشر بالعطر

سيرتها البذل في الحر والقر

ما نظرت في غد منتهاه

حيث تقطع هول الصخور إلى السطح

لا ترتجي غير لقيا الفرشات

أو فسحة في قلوب الأحبة

أو دفع هم وآه

زهرة الحجر الصبر نحلتها

والعطاء شريعتها لم تقيد مداه.

إن تأمل هذه القصيدة يبين أن كل سطر شعري منها هوابن شرعي للاستعارة، لم يترك الشاعر سطر واحدا من فاعليتها حتى ليصح أن نقول إنها

[1] زهرة الحجر ص ص 5-6

استعارة موسعة تتعالق داخلها استعارات صغرى لتكون عالم القصيدة الشعرية الذي بناه الشاعر ليبث من خلاله رؤاه الوجودية التي يتوخاها في النص. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الاستعارات راوحت بين المحسوس والمجرد من جهة وبين بساطة البناء من جهة أخرى، ويقدر ما تبدو بسيطة قريبة المأخذ إلا أنها تتطلب جهدا ذهنيا لا لتقاطها والجمع بين مكوناتها في نسق استعاري واحد.

وقوله أيضا في: " القصيدة رقم(5) ":[1]

وسوف يبكي الضحك يضحك البكاء

وسوف يسكت السكوت

سيقبل الإثنين يفنى الأحد

ويضحك البكاء يبكي الضحك....

تبدو الاستعارة بسيطة لكن عمقها مستمدة من هذه البساطة التي تجلي رهافة الحس اللغوي الذي ينصت لنبض الكلمات وهو وسم يميز الشاعر.

5 – الإيقاع الشعري:

يعد الإيقاع أحد أهم أركان الشعر التي تمده بأسباب الشاعرية. وهو عنصر لا غنى عنه فيه لأنه يمنحه خصوصيته المتميزة.[2] وإذا كان الوزن والقافية داخل نظام البيت الشعري أهم تجل إيقاعي في القصيدة العمودية، فإن الشكل الشعري الحديث فرض تغيرا ملحوظا في طرائق اعتماد هذه

[1] - نفسه ص 135

[2] - الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. الجزء الأول دراسة للمفهوم في تعريفات النقاد .الدكتور محمد المتقن. ص 24 وما بعدها. مطبعة ابن باجة فاس طبعة 2012/1.

المكونات الإيقاعية داخل النص الشعري المعاصر، عن نظام الشطرين والقافية الموحدة حيث " تحرر من نسقية الوزن، فلم تعد الوحدة المعتمدة هي البيت وإنما التفعيلة، وأصبح السطر بديلا للبيت، يتكون من عدد غير ثابت من التفعيلات، ولا يلتزم بالشطرية أو بالنسق"[1] فصار للتفعيلة مركزيتها في البناء الشعري عوض البيت الشعري ذي الشطرين، بحيث يرتب الشاعر التفعيلات كما يريد وليس كما حددت في المنظومة الخليلية، فصار بإمكانه توليد ما يشاء من البنى الإيقاعية التي تستجيب للدقة الشعورية، مما جعل الأيقاع في الشعر الحر أقرب إلى الإيقاع النفسي للشاعر أكثر منه إلى الأبنية الإيقاعية المجردة. وصارت القافية ذات بعد وظيفي أكثر من أن يكون دورا جماليا أو تكميليا يملأ به الشاعر الحيز الإيقاعي للبيت الشعري، وبذلك صارت القافية في الشعر المعاصر ذات وظيفة بنوية. يقول الدكتور شكري محمد عياد "وإذا كانت القافية كظاهرة إيقاعية تدخل في بناء القصيدة الحرة وتساعد على تماسكها، فإنها كظاهرة هارمونية تدخل في بناء القصيدة ونسيجها معا وتساعد على إعطائها جوها الانفعالي الخاص".[2]

إن الكتابة الشعرية عند شاعرنا، وهو العالم العروضي الخبير بأسرار الإيقاع الشعري وموسيقاه يتجلى في ديوانه أثر هذه الصناعة.

والديوان كما أشرنا سابقا ضم قصائد وظفت نظام البحر الشعري وهي قليلة، بينما غالبية القصائد اتخذت من التفعيلة نواة إيقاعية في بناء موسيقى الديوان،

[1] - العروض وإيقاع الشعر العربي . محاولة لإنتاج معرفة علمية. د سيد البحراوي. ص 101 . الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[2] - موسيقى الشعر العربي .شكري محمد عياد .دار المعرفة القاهرة .الطبعة الأولى /1968.ص 119

ولئن كانت النصوص العمودية تنطلق في بنائها من نظام إيقاعي مجرد يرصف الشاعر داخله المعاني والأبنية اللغوية التي تملأ الخانات الإيقاعية، فإن توظيف

النمط الايقاعي عند الشاعر هو إحكام البنية التركيبية المتفاعلة داخله، إذ لا ترى نبو قافية عن سياق ورودها كأن تكون حشوا يملأ الحيز الايقاعي للبيت كما لا نرى مطلقا في جميع قصائد الديوان على طولها وكثرتها أي عيب من عيوب العروض أو. بل نراه يوظف مصطلحات العروض في بعض قصائد الديوان لتشكيل المعنى الشعري وبناء الدلالات، منها ما جاء في قصيدة "صخرة المنتهى (2)": [1]

أوقعني الإيقاع في التهلكة الكبرى

ركبت متن الرجز الرحيم ؟

أم ركبني المنسرح الكتوم ؟...

ومن أمثلة القصائد التي اعتمدت الطريقة التقليدية العمودية في الديوان قصيدة " إذا لم " وهي من بواكير إنتاجه الشعري يقول: [2]

إذا لم أقبل عيون الحبيب

ولم ألثم السحر في وجنتيه

ولم أحتس الراح من يده

ولم أستق النور من مقلتيه

[1] زهرة الحجر ص 81

[2] نفسه: 183-184 . وينظر قصائد :"افريقيا ص 185" "سوف أمضي ص 147" "الحرب ص 175" " عن ليلي و التوباد ص 169"

ولم آخذ الوحي من روحه

ولم أقبس الدفء من راحتيه

ولم يسقني من معين الخيال

وسحر الغرام بملء يديه

فلست بصب ولا بحبيب

ولا كان حبي بحب لديه

ولا قلت شعرا يهز الشعور

ويبكي الهزار فيحنو عليه

لأن الهوى كالوليد إذا لم

يهدهد يدب الفتور إليه.

هذه القصيدة " إذا لم "هي أول قصيدة نظمها الشاعر ضمن القصائد الواردة في الديوان بما يؤكده تاريخ نظمها، وهي من بدايات منتوجه الشعري الموسوم بموهبة متميزة، جعلته يزاول صناعة القول الشعري. وهو صغير السن،ضمن المرحلة الأولى من شعره، وهي مرحلة تغنى فيها، كما أشرنا سابقا في صفحات قراءتنا لهذا الديوان، بما يتناسب وذاتيته وعاطفته ورومانسيته.

وانطلاقا من القصيدة نفسها، يمكن القول بإن شاعرنا ابتدأ مسيرته الشعرية فيما أبدعه من أشعار بطريقة تقليدية عمودية، فجاءت قصيدة "إذا لم" على بحر المتقارب اعتمد فيها وحدة الوزن الشعري ووحدة القافية والروي، لكن الشاعر نسجها بطريقة كاليغرافية على شكل أسطر شعرية لتكون بمثابة إعلان الانضمام إلى موجة الشعر الحديث، وتمرن على الانتقال من نظام

الشطرين إلى السطر، والإرتماء في أحضان التجديد في الكتابة الشعرية باعتماد نظام التفعيلة.

أما بالنسبة للقصائد التي اعتمدت نظام التفعيلة، فما يميزها هو الصفاء الوزني الذي تحققه باعتمادها على نفس التفعيلة التي تتكرر باعتبارها وحدة إيقاعية تستجيب للدقة الشعورية فتطول الأسطر الشعرية وتقتصر انسجاما مع ذلك. وجاءت جل قصائد الديوان على وزني المتدارك والمتقارب حيث كثر النظم عليهما في الشعر الحديث.[1]

ونمثل للنموذج الشعري الذي اعتمد تفعيلة واحدة بقصيدة كاملية بعنوان "السر"[2]

الشاعر السري يقرأ في كتاب الأرض

صفحة سرها

فيحيلها رقما يجوز به مغاليق البلاد

و يفتح الأبواب

لا رصد يحد مسيره

و يعود يغلق ما يشاء

إذا قضى وطرا تقدم أو تراجع

لا أمام ولا وراء

[1] – ينظر الإيقاع في الشعر العربي .أبو السعود سلامة أبو السعود .دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر .الاسكندرية . ص 79

[2] زهرة الحجر: ص ص – 93-94 و ينظر: (تعجلت1) ص ص 15-16 و (تعجلت 2) ص 16 وغيرها من القصائد في الديوان

الشاعر السري يحفظ سره

لا كشف إلا في الدواخل

كيف يفشي ما يتاح له من الأرصاد

إن مظنة التعبير ضرب في الخواء

وإلى جانب هذا النموذج، نورد مثالا من قصيدة مزج فيها الشاعر بين تفعيلتي المتقارب والمتدارك: "تعجلت (0)": [1]

تعجلت: هل صمت الغياهب أجدى

من ضيافة أوهامي؟

وهل صحبة الأسلاف جارت على

زغب الحواصل ؟

ويلي لم أطق وحشة الأحباء

فابقي قليلا

قد تطولك أيامي...

وقد جاء المزج بين وزني المتقارب والمتدارك لإغناء الإيقاع في القصيدة لما بينهما من تناغم موسيقى،و لأنهما يتكونان من تفعيلة خماسية صافية كذلك لما تكتسيه تفعيلاتهما من صفتي "الخفة والسرعة في حركة النغم الموسيقي. والصفتان معا جعلتا مشاعر النفس تتدفق باستمرار، وبلا انقطاع " [2]

[1] نفسه ص ص 9-10-11

[2] الشعرية بين المشابهة و الرمزية "دراسة في مستويات الخطاب الشعري " الدكتور أحمد الطريس أعراب . ص 103 شركة بابل لطباعة و النشر و التوزيع .

بنسبة لنظام القافية في قصائد التفعيلة، فهي كما سبقت الإشارة، تحضر باعتبارها مكونا بنويا يسهم في إنشاء الدلالات أكثر منه هرمونيا يتوخى الوظيفة التطريبية. ومع كذلك يبرز في جملة من القصائد نمط الهرمونية القائم على تكرار قافية باعتماد روي موحد يظهر بين الفينة والأخرى في القصيدة، أو يأتي متتابعا في سياق مقطع منها. ومن نماذج ذلك ندكر على سبيل المثال، قصيدة "وصال"[1]

افرض أنك أعمى

و انقل إبصارك للأعماق

ترى ماذا تلقى:

غير الأهوال نجوت بنفسك منها

لما هجرت إلى غيرك

غير الأوهام تناجي صوتك فيها

لا رجع لشك فيما يتفاحش من أمرك

نقل إبصارك بين الجب والسطح

تجدر فرقا بين المرآة وبين الصورة

لا تغتر بصورة نفسك عنك

فقاسم غيرك شخصك

إن وصالك في هجرك

[1] - زهرة الحجر: ص ص 59-60 (وينظم القصيدة رقم 6) ص ص 121-125

يبرز روي الكاف الذي يظهر في المقاطع الأولى ثم يختفي ليظهر متتابعا في المقطع الأخير. ذلك أن شعر التفعيلة تميز بحرية الروي ودون الالتزام بالقافية. غير أن الشاعر قد اعتنى بها في جل قصائد الديوان لما تحدثه من تناغم موسيقي مرتبط بأحاسيسه وانفعالاته وموضوعات قصائده الواردة في الديوان، ولكونها مكملة للوزن في ضبط الإيقاع النغمي.

ينضاف إلى ذلك موسيقى خفية داخلية تذ كي عواطف الشاعر وشاعره، وتعبر عن خياله وفكره، هذه الموسيقى تنجلي في اختيار الألفاظ والتلاعب بها ومدى ملاءمتها للمعنى وإضفاء الدلالات المعبرة وتزيد من حسن الأداء وترابط الأفكار وجمالية التصوير في النص الشعري التفعيلي.

خاتمة:

إن البحث في بنية ديوان "زهرة الحجر" أفضت بنا إلى ملامسة العالم الشعري للشاعر الدكتور محمد العلمي، وهما استجليناه أنه شاعر رومانسي المنزع والمنطلق تمرس باتجاهات الكتابة الشعرية الرومانسية وزاحم تجارب أهم أعلامها في بداياته الشعرية. غير أن مسار الكتابة الشعرية عنده سيعرف تحولا اقتضاه انتقاله إلى كتابة قصيدة التفعيلية، و إن كان شعراء التفعيلة أو الشعر الحر قد حاولوا تجاوز الروح الرومانسية في الكتابة الشعرية مثلما تجاوزوا البنية الإيقاعية التقليدية للقصيدة العمودية، فإن شاعرنا قد حافظ على هذه الروح وهو يبدع في إطار قصيدة التفعيلية الذي سينفتح فيه على آفاق رحبة من التأمل الصوفي.

وعند تلمس آليات الكتابة الشعرية عنده يتضح أن أسلوبه يمتح من البساطة، ساطة موسومة بالسهل الممتنع لعمقها في اختياراتها اللغوية وطرائق بناء الصورة الشعرية، كما في البنية الإيقاعية.

إن ولوج العالم الشعري للشاعر الدكتور محمد العلمي يجعلك تنتقل بين سحر الإيقاع وجمالية المعنى وعمق الصورة الشعرية ودقتها.

المصادر والمراجع والمجلات

الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.الجزء الأول دراسة للمفهوم في تعريفات النقاد. الدكتور محمد المتقن.. مطبعة ابن باجة فاس. الطبعة 2012/1

- الإيقاع في الشعر العربي. أبو السعود سلامة أبو السعود. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الاسكندرية.

- زهرة الحجر محمد العلمي شعر. انفوبرانت. فاس 2008.

- الاستعارة. تيرنس هوكس. ترجمة عمرو زكريا عبد الله مراجعة محمد بريري. المركز القومي للترجمة. مصر. الطبعة 2016/1

- الشعرية بين المشابهة والرمزية "دراسة في مستويات الخطاب الشعري ".الدكتور أحمد الطريس أعراب. شركة بابل لطباعة والنشر والتوزيع.

- الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري. دراسة في أصولها وتطورها. الدكتور علي البطل.دار الأندلس. الطبعة 1980/1

- عتبات (ج جينيت من النص إلى المناص).عبد الحق بلعابد. الدار العربية للعلوم. ناشرون، منشورات الاختلاف. طبعة 2008/1

- عتبات النص في الثرات العربي والخطاب النقدي المعاصر يوسف الإدريسي، نشر الدار العربية للعلوم ناشرون –بيروت الطبعة 2015/1

- العروض وإيقاع الشعر العربي. محاولة لإنتاج معرفة علمية. د سيد البحراوي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. - مجلة الآداب البيروتية. عدد 3-3. 1966 – السنة 14.

- مجنون ليلى، أحمد شوقي. نشر مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة مصر 2012.

- مجلة الآداب البيروتية. عدد 3-3. 1966 – السنة 14.

- المعجم الشعري (بحث في الحقول الدلالية للكلمة في الخطاب) بلند الحيدري نموذجا. إبراهيم جابر علي. نشر وتوزيع الوراق وأمواج2015

- موسيقى الشعر العربي. شكري محمد عياد. دار المعرفة القاهرة. الطبعة الأولى /1968

- الوافي في نظم القوافي "لأبي الطيب صالح بن شريف الرندي (601-684هـ) حققه وقدم له. محمد الكنوني. إشراف محمد بن شريفة. السنة الجامعية 73-74. جامعة محمد الخامس. كلية الآداب والعلوم الإنسانية فاس.

سؤال "عروض الشعر العربي" في الأبحاث الأكاديمية للدكتور محمد العلمي

د. مصطفى بوخبزة*

تقديم

الحمد لله، أحمده على تتابُع آلائه، وتواتُر نَعمائه، وترادُف مِنَنِه، وأسْتَهْديه وأسْتَوْفِقُه لِما يُرضيه ويَرضَى فيه.

ليس الإحسان إطعامَ المسكين، وإيواءَ اليتيم، وهديَ الضّالين فحسب، إنما إحسانُ المرء إلى أمته وعشيرته، هو أجزل ثواباً، وأبلغ أثراً من هذه وتلك، وأيّ جميل يسديه الإنسان إلى وطنه أفضل من خدمة بلاده وآدابها، وإحياء تراثها، وبعث أمجادها.

سقى الله أياماً كانت لنا غُرراً، عهد اليَفاع، وزمان الطلب، حين كنا ندرج تحت أروقة صرح كليتنا العتيدة وفي مدرجاتها، تحدونا آمال كبار، ونحن ننهل العلم والثقافة ونُتَلْمَذُ لثلة طيبة، مريدين ننشد الكلمة الرّواء والفكرة المَضَاء، والنهج القويم.

عهد ذاك، تحلّقنا حول أساتيذَ مصابيحَ، نستنير بأضوائهم، ونحرق أنفسنا فيهم، ونعلل الحدس والأمل أنَّ لنا إلى المعرفة من مناهلها الفياضة التصميمَ الأكيد والإرادة الطيبة. وبين هذا وذاك، أستشف – الساعة – أطْياف ماضٍ، - طيَّب الله ذكرياته – فأرى وجوهاً تركوا إشراقاتهم في دَيْجُور عبوس الزمان وتقلب الحَدَثَان، فأجد لهم عندي مشكاةَ لألأءٍ فيَّاضٍ وبحث رصينٍ وتَحَابٍّ منقطع النظير.

---

* - أستاذ وباحث، فاس

ويُسعدني ان أُنشِد بالمناسبة قول ابن الجَزْرِي، على وجه التمثُّل[1]:

أَخِـلَّايَ إِنْ شَـطَّ الحَبِيـبُ وَرَبْعُـهُ وَعَـزَّ تَلَاقِيـهِ وَنَـأَتْ مَنَـازِلُهْ
وَفَـاتَكُمْ أَنْ تَنْظُـرُوهُ بِعَيْنِـكُمْ فَمَـا فَـاتَكُمْ بِالسَّـمْعِ هَـاذِي شَـمَائِلُهْ

وأراني وأنا أبدأ الحديث عن هذه المساهمة المتواضعة في غير ما حاجة إلى تفصيل الحديث عن الأستاذ الدكتور محمد العلمي، لسببين: الأول: لضيق المجال، والثاني: لأن هذا الطود الأكاديمي يعد أنموذجاً فذاً لكل من نذر نفسه للعلم، متنقلاً بين مقاعد الدرس والتدريس، منقطعاً للبحث والتأليف، لا يأنس إلا بالكتاب والقرطاس والقلم. عاملاً مع العاملين في خدمة اللغة العربية وآدابها وإحياء تراثها.

ما أشد حاجتنا إلى نقد عروضي

وما أحوجنا إلى حراس يذودون عن سلامة لغتنا الفصحى ويردون عنها عادية الزائغين والمستهترين، ومَنْ أحقُّ بالعناية بهذه اللغة الكريمة من أبنائها البررة أمثال الأستاذ الدكتور محمد العلمي، ولغة الضاد هي ركن وحدتنا، جمعت ثروتنا الفكرية والنفسية، وهي مهوى أفئدتنا وأرواحنا. ولسنا بحاجة إلى مزيد من التعريف بفضل هذا الأستاذ البحاثة. ويعلم عنه الرعيل الطيب من زملائه ما أعلم، أعْلَنَتْ عنه مصنفاته العديدة، وأبحاثه الممتعة في المجلات، ومحاضراته القيمة في مدرجات الكلية والمحافل الأكاديمية الدولية. ونتاجه العلمي الثَّرُّ الذي يصدر فيه دائماً عن رأي ويمضي دوماً إلى غاية، لم يبتسر الأشياء ولا يقتضبها، ولم يتكلم حيث يقتضي الصمت، ولا يحكم حيث يقتضي

1- كتاب تحبير التيسير في القراءات العشر لابن الجزري. دراسة وتحقيق الدكتور أحمد مفلح القُضاة. دار الفرقان للنشر والتوزيع لجمعية المحافظة على القرآن الكريم فرع الزرقاء. الطبعة الأولى/ الأردن – 2000م. الصفحة 60.

التوقف، ولا يبدي الرأي حيث لم يبدُ له الرأي، انتصبت كرامته، لتعبر عن كرامة المعرفة والفكرة، ولذلك شَكَّل اتزانه وأنَاته بعضَ هذه الشخصية الوادعة التي تؤْثر على الصخب الهدوء، وعلى التوثب التدرُّج، وعلى الثورة التطور، وتفضل الوقوف والتريث أو الانطلاق من المبدأ إلى الغاية على الانطلاق الذي لا بداية له ولا غاية.

وجملة ما يقال في هذه الشخصية أنها شخصية مثلت الحكمة فوهبتها الحكمة وداعتها ودماثتها والجانب اللّين منها، وتمثلت بها فإذا الحكمة ماؤها الذي به ترتوي ورُوَاؤُها الذي به تتألق، وإذا الحكمة طابع الحياة، تصدر الحياة عنها وتغتذي وتنتسب إليها. واستطاعت هذه الحكمة ذاتها أن تؤلف بينه وبين ذاته شاعراً ودارساً وناقداً في آن واحدٍ، لينبري بمهمة البحث في "عروض الشعر العربي" «**ويقوم من أجل الوفاء بهذا الغرض بتلمس الأصول التي بني عليها العروض، من خلال تتبع عيني لدواوين الشعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين**»[1]

سؤال "عروض الشعر العربي" في النقد العربي

السؤال في الحديث اليومي هو انتظار الجواب. وهو عتبة تفضي إلى الباب. فينبغي البحث عن السؤال في غير مادته، إنه منقول إلى الجواب، والسؤال الذي لا يلقى جواباً يفتقد قوامه وتسقط دلالته. ذلك أن التداول يركن إلى الأجوبة والخيال العام لا يصبر على إثارة سؤال يعجز عن تداول ذاته، فلا يزال كل سؤال معلقاً بجوابه ومن مهمة الجواب إلغاء السؤال الذي سبقه واستدعاه. إن السؤال وميض مؤقت لا يلبث أن يحترق ليضيء شمعة قول

[1]- **عروض الشعر العربي، قراءة نقدية توثيقية، 1. الدواوين**، محمد العلمي، دار توبقال للنشر، ط. 1، الدار البيضاء، المغرب، 2008، ص 7.

آخر. والجواب قد يحتمل السلب والإيجاب، القَبُول أو الرفض. لكن السؤال وقفة بين الحالين. ودون أن يدفع الجواب إلى الحسم في اتجاه معين، فإن له وقفة بين الحالين؛ مما يعني أن السؤال قد يفتح مفترقاً، من غير أن يكون له جهة ما. وما أن تتحدد الجهة حتى يختفي الفرق.

ويبدو لي أن الإجابة عن سؤال "عروض الشعر العربي" تكمن في كون النقد العربي – على خلاف الغربي – في معظمه ينصب على الصورة الشعرية أو أدبية النص أو شعريته دون أن يجشم نفسه عناء البحث عن رصانة النص أو تماسكه إيقاعياً، وحتى إن تصدّى إلى الإيقاع فهو يلامس البنية الإيقاعية ملامسة خفيفة لا تنقع غلة: موسيقى الأصوات في تماسكها وتكرارها، وتمازج بعض الأصوات وانسجامها أو تنافرها، والقافية المزدوجة او المتداخلة أو المتراكبة.....وإن كان النقد البلاغي قديماً قد عالج بعض القضايا في تعريفه للفصاحة والبلاغة حيث تطرق الى التنافر المنبعث من صعوبة المخارج. مثل:

وَقَبْرُحَـــــرْبٍ بِمَكَـــــانٍ قَفْـــــرِ وَلَـــيْسَ قُـــرْبَ قَبْـــرِ حَـــرْبٍ قَبْـــرُ[1]

كما رفض بعض الكلمات التي يستعصي على المرء النطق بها سليمة وبسرعة ككلمة (الهع خع)، وقد نبه ابن رشيق إلى بعض الظواهر التي يمكن أن تذهب بأدبية النص مثل تقارب بعض الحروف من حيث المخارج أو تكررها، فإذا وجدت هذه الخصيصة في نص شعري ثقل الشعر على اللسان، وقد ضرب صاحب "العمدة" لهذه الظاهرة الاستعمالية مثلا مأخوذاً من أشعار ابنِ يَسِير

[1]- يشير ابن الحاجب إلى أن هذا البيت لثقله بقرب مخارج حروفه لا يكاد يقوله أحد ثلاثَ مرات، قال الزمخشري في ربيع الأبرار: « يزعمون أن علقمة بن صفوان وحَرْبَ بن أمية من قَتْلَى الجِن، قالوا: وقالت الجن: وقبر حرب بِمَكَانٍ قَفْرِ...الخ ». ينظر شرح شافية ابن الحاجب، لرضى الدين الأستراباذي مع شرح شواهده لعبد القادر البغدادي، تحقيق محمد نور الحسن وزملاؤه، مطبعة حجازي، القاهرة، 1358هـ، 4/478.

حدد فيه ذلك التداخل بين الحروف إلى حد التنافر، كتنافر الحاء والعين والسين والزاي في الشطر الثاني منه:

لَـمْ يَضِـرْهَا – والحمـدُ للهِ - شـيءٌ وَانْثَنَـتْ نَحْـوَ عَـزْفِ نفـسٍ ذَهُـولِ[1]

لكن النقد الحديث لم يلامس – كما أسلفت – أوزان النصوص الشعرية وبحورها إلا قليلا، ولم يعر العروض اهتماماً إلا في تصنيفه لأوزان الخليل بعيداً عن النصوص، إضافة إلى أن العروضيين أيضاً – وهم ينظرون للعروض أو ينقدون الكتب العروضية الأخرى أو يردون على بعض الأخطاء في الزحافات أو العلل لم ينطلقوا من النص كوحدة متكاملة. ولهذا التنكُّب دوره السلبي الذي قلص من قيم العروض وعدّه كعلم آلة جاف لا يختلف عن القواعد النحوية التي تؤطر الفاعل أو المفعول به أو التمييز.... في إطار ضيق يعتمد الأمثلة القديمة: ضرب زيد عمْرًا. أو عن البلاغة كما ظهرت عند السكاكي والقزويني...قاعدية محضرة تؤطر درس التشبيه أو الاستعارة...كدرس يُحتذى، وتُمْتح منه الأمثلة والشواهد لِيُنْسَج على غرارها، وربما نسوا أو تناسوا أن العروض علم له أسسه وقواعده، يسعى إلى خدمة النص إذا انطلق من النص فعلاً لا من الأمثلة المُجْتَزَأَة – خاصة إذا كان النص مستمداً من المصدر الأصلي له (الديوان).

إن العروض يفيد في ضبط النص وتوثيقه، ويساعد على توضيح الخطأ المطبعي أو التقني ورغم هذه الأهمية فقلما يعتمد منهاجاً للبحث، وخاصة في النقد والتوثيق والتحقيق إلا عفوياً، فكيف له أن يكون منهجاً مستقلاً؟

[1]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق القيرواني، تحقيق د. محمد قَرْقَزان، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1، بيروت، لبنان، 1408هـ = 1988م، 447/1.

هذا السؤال هو الذي جعلني أتابع الدراسة القيمة الموسومة ب " **عروض الشعر العربي، قراءة نقدية توثيقية** "[1]، في نزر قليل من مباحثها.

منهجية الباحث في إرساء دراسته

إن رؤية بسيطة في بعض الكتب النقدية والتصنيفية وربما في بعض الدواوين الشعرية قديمها وحديثها، تؤكد على ضرورة اعتماد المنهج العروضي/ النقد العروضي كمنهج مستقل الذات يَتَقَيَّل القصائد والدواوين والأبيات الشعرية ويضبطها.

فكيف يعقل أن تكون بعض المصنفات منصبة على بناء القصيدة و عند التمعن في قراءتها تجدها لا تنقل الأبيات أو القصائد أو المقطوعات سليمة كما نظمها أصحابها؟ حيث تصطدم ببيت مُدَوَّرٍ وآخر غير مُدَوَّرٍ أو العكس. أو تعتريك الدهشة أمام كلمة أو أكثر حذفت من جسد البيت أو الشطر دون أن يجشم الباحث نفسه عناء الرجوع إلى المرجع الأصلي بَلْهَ التنقيب عنها عروضياً، وقد تقف واجماً حيال اضطرابٍ في تسلسل القصيدة نقلت عن مرجع رديء أو مبتذل، فلا ينتبه إلى عيب من عيوب القافية من قبيل الإيطاء أو الإقواء أو الإكفاء، ناهيك عن الأخطاء المطبعية.

إن فضاء الدراسة الذي توسَّطْنا لُجَّتَه، مرتبط بإيقاع الشعر العربي القديم، والبحث عن مكونات هذا الإيقاع الأساسية. وكان منطلق الباحث في ذلك قائما على أن الشعر يُصنعُ من الكلمات لا من الأفكار، كما يقول **مالارميه**؛

[1]- هذا العمل بحث نال به صاحبه دكتوراه الدولة في اللغة العربية وآدابها بميزة حسن جداً، يوم 19 مارس 1999 من كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، بفاس، أمام لجنة مكونة من السادة الأساتذة: عبد الوهاب التازي سعود، محمد الشاد، محمد السرغيني، عبد المالك الشامي، أحمد العراقي.

أي أن معنى القصيدة يثيره بناء الجمل باعتبارها أصواتا[1]، أكثر مما يثيره بناء الجمل باعتبارها معاني؛ وقد أكدت ذلك مختلف الآراء والاتجاهات النقدية، التي تناولت الشعر، فميزته عن النثر من هذه الخاصية الصوتية التي تشمل الوزن والقافية وباقي المكونات الإيقاعية. وهي الدعوة نفسها التي حدت بالباحث إلى « **العمل المتقصي الدائب، بمنهجية وتطلع ذي طبيعة إحصائية....وتقديم دراسة تفصيلية لكل الدواوين المدروسة، وتلمّس أصول عروض الخليل في واقع الشعر**»[2].

ونحسب أن انصراف الدارس إلى هذه الناحية مما يكسب مجالات البحث الأدبي والنقد العروضي ثراء لا ينضب مَعِينَه، وبقدر ما نودُّ أن تكون القراءات ملتزمة بشروطها المنهجية، فإن الحاجة إلى الإبداع تحتِّم على الجادِّين من الباحثين محاولة توليد المناهج لا الاقتصار على توريدها وتسويقها في غلالة رقيقة توهم بالمماثلة التي تشفُّ عن "الأصل" المزدوج: أصل الموضوع (المادة التراثية المدروسة) وأصل المنهج (الأداة الغربية المُتَوسّل بها في القراءة) وهو إيهام يبدو أننا قد تلقَّيْنا ما يكفي من الدروس للوقوف على خلله المعرفي.

وفي هذا الإطار تندرج دراسة الباحث الجادة التي توخى من خلالها «**التحليل العيني لدواوين الشعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين**»[3]، والتدقيقية التي طمح عبرها الوصول إلى بؤرتين مضيئتين:

---

[1]- ينظر إ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، د . ط، مصر، ص 109.

وهذا ما توصل إليه هنري ميشونيك في كتابه ***critique du rythme, édit. Verdier. Paris*** حين تتبع مختلف التعريفات الممكنة للإيقاع. (كتابه المذكور، ص.ص 151- 172).

[2]- عروض الشعر العربي، قراءة نقدية توثيقية، 1. الدواوين، ص 9.

[3]- نفسه، ص 8.

- أولاهما تقديم دراسة تفصيلية لكل ديوان من الدواوين المعروضة للدرس.

- وثانيتهما تلمس أصول عروض الخليل في واقع الشعر الذي وضع نظام إيقاعه.

والهدف من وراء التحليل العيني للدواوين كذلك، معرفة ما إذا كان الخليل في استقرائه للشعر قد استقصى مختلف ظواهر هذا الشعر الإيقاعية»[1]. والذي نخرج به من النظر في هذه المنهجية وكذا النتائج التي تولدت عنها أن التراث العروضي، متى أحْسنَّا الإنصات إليه، هَامَس بالانثيال والمطاوعة، ولعمري، إن الباحث أسهم بشكل قلَّ نظيره في إثرائه بواسطة مستلزمات التنظير والبحث وبإتقان آلياته،

حدود البحث وأقسامه

ما فتئت شخصية الخليل بن أحمد الفراهيدي تثير اهتمام المؤرخين والباحثين، ولم ينكر عبقريته – ممن عرفه معرفة الباحث المحقق والعالم المدقق، أي من سماهم جلال الدين السيوطي « **أهل العلم وحذَّاق أهل النظر**»[2] واعتبره ابن المعتز « **أستاذ الناس وواحد عصره** »[3] ، ولم يضره أن قال فيه النظام « **توحَّد به العُجْبُ فأهلَكَه، وصوَّرَ له الاستبدادُ صوابَ رأيه**

[1]- نفسه، ص. ص 7- 8.

[2]- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، لجلال الدين السيوطي، شرح وتصحيح وضبط محمد أحمد جاد المولى وزملاؤه، مطبعة عيسى البابي، الحلبي، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط.4، مصر، 1378هـ = 1958م، 1/82.

[3]- طبقات الشعراء، لابن المعتز، تحقيق عبد السّتار أحمد فراج، دار المعارف، ط.2، مصر، 1968، ص6

فتعاطَى ما لا يحسنُه، ورامَ ما لا يناله، وفَتَنَتْهُ دوائرُه التي لا يحتاج إليها غيره »[1].

ولقد آثر الباحث أن يجعل حدود بحثه في الدواوين، « **لا يتعداها إلى غيرها، إلا لحاجة أملاها النظر فيها**»[2] ، وإذا كان الخليل قد استعمل – مثلما فعل في العين – القاعدة الصوتية فجعل للعروض كتابة خاصة تعتمد على السمع، فإن الباحث تحدد النظر عنده في « **الشعر الذي جعله الخليل ميداناً لعروضه من خلال الدواوين، لما يفترض في كونها تجمع كل ما قاله الشاعر، أو جله، أو جميع ما اهتدى إلى نسبته إليه**»[3]. واستناداً إلى ما سبق، راح الباحث يُنَخِّل التراث الشعري العروضي، إذ أبان عن اندماج أفق توقعه إزاء النص الشعري القديم، الجاهلي منه والإسلامي والأموي، فَهُمَا بالنسبة إليه زُبْدة ما أنتجه العرب، ومرد اندماجه كذلك يعود إلى الإطار الذي يتلخص في كون « **العروض كغيره من العلوم اللغوية لم يتعد المقياس المعتاد فيها فيمن يستشهد بكلامهم**»[4].

يقع الكتاب في جزأين من 585 صفحة. وخضع إلى تقسيم مكون من: مقدمة، وتمهيد، وثلاثة أبواب[5]، وقد صدَّره الدارس بمقدمة مركزة حدد فيها

---

[1]- الحيوان، للجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط.1، مصر، 1364هـ = 1945م، 165/7.

[2]- عروض الشعر العربي، قراءة نقدية توثيقية، 1. الدواوين، ص 9.

[3]- عروض الشعر العربي، قراءة نقدية توثيقية، 1. الدواوين، ص 9.

[4]- نفسه، ص 9.

[5]- ينظر المرجع السابق، ص. ص 11- 12. حيث يشير الباحث إلى التصميم الذي ارتضاه لدراسته مشيرا بذلك إلى الأبواب والفصول والمباحث.

موضوع بحثه السابق[1] الذي انصب حول « **طبيعة الاستقراء الذي قاد الخليل إلى اكتشاف طبيعة إيقاع هذا الشعر. وانتقل من مرحلة الاكتشاف إلى مرحلة تالية هي وصف هذا الإيقاع المكتشف، ويدلنا على الوصف وصدقه معاً، أن الخليل لم يضع في نظامه مبدأ مفروضاً على الشعر الموصوف، بل كل مبادئه تجدُ في الشعر شاهداً عليها**»[2]. وهذا التداخل المتنوع يحمل قرائن استدلالية وتصنيفية تجعل من مقدمة الدارس نصاً جديراً بالتحليل والدراسة والنقد. الشيء الذي جعل الأصول المنهجية السابقة حاضرة في تأليفه متحكمة في خطة إنتاجه. بما تحمله من منطلقات منطقية من خلال خطاب مقدمته.

كما تطرق إلى خطته في البحث الحالي، ورأيه هنا يتمحور حول «**عروض الشعر الذي استقرأه الخليل من أجل وضع نظامه على العروض، للتأكد من صحة الوصف وصدقه، ولمعرفة التطابق بين واقع الشعر ومبادئ النظام**»[3].

أما مظان البحث فاتسمت بالخصوبة والثراء والتنوع، إذ صنفها الباحث إلى أربع مجموعات، أولها الدواوين، والثاني مصادر تخريجها التي كانت ظروف البحث حافزاً على مراجعتها، والثالث مصنفات العروضيين، أما الرابع فكتب الدارسين التي تعرضت للقضايا المناقشة في البحث[4].

---

[1]- الكتاب في الأصل رسالة تقدم بها صاحبها لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية، تحت إشراف الأستاذ الدكتور عبد الله الطيب، وقد تمت مناقشتها بكلية الآداب بفاس يوم 1981/2/6،أمام اللجنة المكونة من الأساتذة: د. أمجد الطرابلسي رئيسا، د. عبد الطيب مقررا، د. محمد السرغيني عضوا، د. محمد الكنوني عضوا، وقد نال عليها صاحبها درجة " حسن ".

[2]- العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، محمد العلمي، دار الثقافة، ط.1، الدار البيضاء، المغرب، 1404هـ = 1983م، ص 161.

[3]- عروض الشعر العربي، قراءة نقدية توثيقية، 1. الدواوين، ص 7.

[4]- نفسه، ص12.

لقد استطاع الباحث أن يتجه بعمله نحو تصور نموذج متميز ومرن في الوقت نفسه، بحيث يشتمل على بعض الثوابت وبعض المتغيرات، ومن هنا تكون مقابلة التقعيد النظري مع ما يتضمنه من تثبيت قيم معينة، بالخبرة الشعرية الإبداعية التي تنطوي بالضرورة على قدر كبير من الابتكار، مسلكاً ضرورياً لاستخلاص النموذج. أما الأمر الآخر الجدير بالملاحظة فهو إيمانه بأن النص الشعري كلما أصبح ضارباً في عمق التاريخ كلما ازداد فاعلية وتأثيراً في متلقيه. ولهذا فارتباطه ببناءين شامخين، أولهما الشعر العربي، وثانيهما عروضه، يفصح عن عشق مضاعف، طالما انجذب إليه، فسكن فيه واستقر في أعماقه حتى النسغ. إنه عشق توخى من خلاله تعميق وعيه المنهجي به قصد إنتاج خطاب نقدي عروضي يوازيه.

ضمن هذا السياق تبين لي، أن ثمة صلة عضوية تحكم كل هذه الدراسات القيمة التي صنفها الباحث إذ العلاقة بينها علاقة احتواء فهو لم يعلن أبداً عن نهاية " مستقبل العروض"، ولم يَتَزَعْزَعْ قَيد أَنْمُلة عن ركنه في الرف، ويمكن استجلاء صور ذلك في عروض الوَرَقة الذي تتجلى قيمته « **في كونه من أهم الكتب العروضية، لأن صاحبه استدرك طائفة من الأمور على مؤسس العروض الخليل بن أحمد، ولهذه القيمة [-يقول الدكتور العلمي-] أنشره محققاً، حتى تتضح العلاقة بين العِلْم في صورة تأسيسه وما أصبح عليه بعد ثلاثة قرون**»[1].

[1]- عَروض الوَرَقَة، لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق محمد العلمي، دار الثقافة، ط.1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1404هـ = 1984م، ص 8.

على سبيل الختم

وفي الأخير؛ لا يسعني إلا أن أنوه بكتاب **"عروض الشعر العربي قراءة نقدية توثيقية"** من زوايا عديدة، تجشُّمها مركباً وعراً وهو البحث في أسس الإيقاع، ارتياد عالم الإيقاع من النص الشعري ذاته، وليس من خارجه، المنهج الاستقصائي للباحث، الذي يُدْنِي من موارد علم العروض ما بَعُدَ، ويُقَرِّبُ مانَدَّ وشرد، ويُلِمُّ ما تَفَرَّقَ وتبعثر. ولقد آبَتْ "سفينة الباحث " بأجمل ما تتوق إليه نفس المتلقي الحصيف، وأن يجعل الشعر العربي وعروضه منه على حبل الذراع.

وورقتي المتواضعة هذه للمُصَنَّف لا تعدو الفضول والالتفاف حول سِفْرٍ ذي قيمة كبرى، أضاف إلى الساحة النقدية العروضية الشيء الكثير، وليس عفوياً أو اعتباطياً أن يشرف ثلة من أعلام النقد والأدب على هذا العمل الجليل لولا قيمته الأدبية. وصدق الله – عزَّ وجلَّ – حين قال: ﴿فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً ۖ وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ﴾[1].

[1]- سورة الرعد، الآية: 17.

فلسفة العَروض في مشروع الدكتور محمد العلمي الفكري «مقاربة تأصيلية»

د. عبد الكريم الرحيوي*

احتلّ الدرس العَروضي في أبحاث أساتذة وطلاب شعبة اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس، مكانة متميزة، تعكس مدى اهتمام الشعبة بالشعر العربي سماعاً ونقداً وإنشاداً وصنعةً... ومردّ ذلك وجودُ قاعدة متمرّسة من الأساتذة المغاربة والمشارقة بالشعر وعلومه، من ناحية؛ وجمهرة من الطلاب الذين أشربوا في قلوبهم حبَّ العربية أصيلِها وحديثها، تراثِها وجديدها، من ناحية أخرى.

وإذا ما ذكَرنا الطالبَ محمدا العلمي وإلى جانبه الأستاذين: الدكتورَ عبدَ الله الطيب، مشرفاً على رسالته لنيل دبلوم الدراسات العليا في موضوع: "العروض والقافية: دراسة تحليلية ونقدية خاصة فيما استُدرك على الخليل"[1]، والدكتورَ عبدَ الوهاب التازيَ سعود، مشرفاً على أطروحته لنيل دكتوراه الدولة في الآداب في موضوع: "تأصيل عَروض الشعر العربي: دراسة تشريحية لدواوين الجاهليين والإسلاميين"[2]؛ لكان في هذا الذكر والتذكير شفيعٌ يعضّد ما

---

* - أستاذ وباحث، فاس

[1] - نوقشت بتاريخ: 06/02/1981. راجع: دليل الرسائل والأطروحات الجامعية المناقشة بشعبة اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية- ظهر المهراز- فاس (1975 - 2012). إعداد الدكتور محمد الدحماني. (د.ت) (د.ط). ص 6. وضمن هذا الدليل نطالع أعلام الأساتذة المؤطّرين من المغرب والمشرق، وأعلام الطلاب الذين نهلوا من بحر علوم هذه الكلية العامرة، من كل أنحاء العالم. وراجع الصفحة 5 من كتابه: العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك. دار الثقافة- الدار البيضاء. الطبعة الأولى 1983م.

[2] - نوقشت بتاريخ: 19/03/1999. راجع الدليل السابق... ص 17.

زعمناه، ويقوّي ما أثبتناه من حديث عن النبوغ المعرفي في هذه الشعبة، أساتذة وطلبة وقتذاك.

وبعد أن تشرّب الدكتور محمد العلمي من فيض العلم، وتعمُّق في أغوار العربية وتراثها الأصيل، وتشعّب في مباحث العروض والقافية تنظيرا وتطبيقا، وتعلُّماً وتعليماً، منذ إرهاصات هذا العلم الأولى إلى ما جاء بعد الخليل من استدراكات، وإلى حدود الزمن الحديث؛ أصبحَ الرجل حجة في موسيقى الشعر، ومرجعا في تأسيس بنى القصيدة العربية المتكاملة.

كتاب "العروض والقافية" تأصيلٌ لمشروع الدكتور محمد العلمي في علم الإيقاع الشعري

- **الموضوع والمنهج وعِلْمية المقدمات البحثية:**

يعتبر كتاب "العروض والقافية" الذي هو في أصله رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية، على ما سلف ذكره؛ مقاربةً علمية تأصيلية أولى في المشروع الفكري الصوتي للدكتور محمد العلمي. وهو دراسة في تأسيس علم الخليل العروضي، وفي استدراك العلماء من تلامذته ومن تبعهم، على ما وصل إليه شيخهم من نُظُم إيقاعية في الأوزان والقوافي. يقول الدكتور محمد العلمي في مستهل هذا الكتاب: (موضوع هذا البحث "العروضُ والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك"، وتقوم دراسة العروض والقافية فيه على تحليل أسس النظام وكشف العلاقات بينها، عند كل من واضع النظام والمستدركين عليه. ولهذا البحث حدّان أساسيان: أولهما عمل الخليل، والثاني عملُ المستدركين عليه. وقد رُكز في المستدركين على الأخفش، وطائفة من

العروضيين، والجوهري، والقرطاجني من القدماء، وعلى الدكتور إبراهيم أنيس والدكتور عبد الله الطيب من المحدثين)[1].

يتبيّن – منذ الوهلة الأولى – أننا أمام كتاب ذي أهمية بالغة، كونَه يبحث في أصول البحث العروضي التي انطلقت إشاراتها الأولى قبيل الخليل الذي فتح الله عليه بعلم العروض، ثم الخليل بن أحمد الفراهدي واضع علم العَروض باتفاق العلماء، مرورا بمن أخذ عنه وبمن قرأ نظرياته من علماء الشعر، ثم انتهاء بالمعاصرين من أمثال عبد الله الطيب وإبراهيم أنيس. وهنا تظهر أهمية الكتاب في تغطيته الزمانية الواسعة التي امتدت من التأسيس إلى الاستدراك حتى زمن المؤلِّف، وأهميته كذلك في تتبع منحى تطوّر علم العروض والقافية بتطور الشعر ونزوع الشعراء إلى التجديد في المواضيع والإيقاعات مع العصور المتوالية، وكل تجديد في القصيدة يستدعي نظاما إيقاعيا جديدا، إذ الشعر والعَروض متلازمان.

يقول الباحث محمد العلمي: (يمتد الإطار التاريخي لهذا البحث مما قبل الخليل إلى العصر الحاضر.. وقد تكفّل الوصف الذي اعتمدته منهجا في هذا البحث، بكشف هذا التعدد في هذا الإطار التاريخي، وهكذا حين اقتصر الخليل على الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي في بناء نظامه، وأضاف الجوهري والقرطاجني وأنيس والطيب إلى ذلك ما أتى بعده من شعر، كان لابد أن تختلف المواقف، فتضاف إلى النظام أسس، وتختفي منه أخرى... بناء على تغير الشعر الموصوف الذي اقتضى تطورُ التاريخ أن يختلف من مرحلة إلى أخرى)[2].

[1]- العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، ص7.

[2]- العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، ص13.

لقد أسعف المنهج الوصفي التحليلي الدكتورَ العلمي في بناء مقدمات دقيقة تمتح من معين النظر العَروضي العربي، مقدماتٍ قاربَ من خلالها نظم العروض والقوافي وما يتصل بها من وحدات صوتية وظيفية (الحركة والسكون والصائت والصامت في الدرس الصوتي الإيقاعي)، ومن أجزاء ووحدات إيقاعية كبرى (أجزاء التفعيلة الخماسية والسباعية)، ومن أنساق إيقاعية (البحور)، ومن نماذج صوتية نظرية عليا (الدوائر)، ومن تحولات في الوحدات والأنساق (العلل والزحافات)، ومن صيغ صوتية ودلالية في أقفال الأبيات الشعرية (القوافي)...

هذه المقدمات توكّأ عليها الباحث لتحديد المنهج الخليلي في علم العروض، وهو منهج قائم على وصف ظواهر الشعر بعد استقرائه، لتحديد اكتشاف علمي إيقاعي يحدد طبيعة إيقاع الشعر العربي. يقول الدكتور محمد العلمي: (بنى الخليل هذا النظام كله، وميّز بين مكوناته، وفرّع الفروع على ضوء تفرّعها في واقع الشعر، وأعطى لكل واحد من ذلك اسما خاصا به. فقدّم لنا علماً متكاملا قام على استقراء حالة الشعر، ووصفه)[1].

بيد أن البحث العروضي لم ينته عند الخليل؛ بل إن ما وصل إليه الخليل من أحكام ونظم، فتح شهية علم الشعر ونقده لإكمال مشروع الفراهدي، فتوالت الاستدراكات تَتْرى، وتعاقبت التَّكْمِلات والذيول.. وحسبنا ما أحصاه النديم في "الفهرست" من تصانيف في العروض- وإن لم يحط بكل ما أُلِّف في هذا الباب بعد الخليل لا شك-[2].

[1]- العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، ص164.

[2]- راجع: الفهرست، 84- 90- 91- 94- 97- 100- 108- 113. أو: العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، ص189.

وفي حديثه عما اتسمت به مؤلفات ما بعد الخليل في العروض، مما وافق منها الخليل ومما خالفه؛ يؤكد الدكتور محمد العلمي أن المخالفة (اختلفت من عروضي إلى آخر، فهناك من اكتفى بتغيير مصطلح، وهناك من خالفه في مفهوم السبب أو الوتد، وهناك من خالفه في عدد الأجزاء أو نوعها، وهناك من خالفه في عدد الأعاريض والضروب فأثبت أنواعا أخرى لم يثبتها، وهناك من رفض فكرة الدوائر، إلى غير ذلك من أشكال المخالفة)[1]. وكل ذلك يدخل تحت مفهوم الاستدراك على عروض الخليل، واختصّت فصول هذا الباب من الكتاب - أساساً- باستدراكات الأخفش والجوهري والقرطاجني، وباستدراكات بعض القدماء الآخرين مثل التبريزي والسكاكي والشنتريني والمحلي والمعري والدماميني وغيرهم[2]...

وأما استدراكات النقاد المعاصرين فقد تراوحت بين مقاربات ثلاث: مقاربة رفض، مقاربة قَبول، مقاربة استبدال.

يقول الدكتور محمد العلمي: (إن المحدثين اتبعوا نهجا آخر ظهر في أشكال مختلفة، منها رفض جزء وإثبات آخر، أو رفض بحر وإثبات بحور، أو رفض أنواع وإثبات أخرى، أو رفض الأساس اللغوي الذي أقام عليه الخليلُ عروضَه، أو وضع علم بديل لعلمه. أي أن من المحدثين مَن قَبِل النظام واكتفى بنقد

[1]- العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، ص189.

[2]- ينظر: القوافي للأخفش، وعروض الورقة للجوهري، والمنهاج للقرطاجني، والمفتاح للسكاكي، والوافي للتبريزي، والمعيار للشنتريني، والعيون الغامزة للدماميني، والفصول والغايات ثم رسالة الصاهل والشاحج للمعري، والقسطاس للدماميني... أو راجع باب المستدرك على الخليل من كتاب: العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك.

بعض مظاهره، ومنهم من رفض النظام وأسسَه التي بني عليها، ومنهم من تعدى الرفض إلى وضع نظام آخر)[1].

ولئن اتصل البحث العروضي بعديد الدارسين المعاصرين؛ وأقبل عليه كثير من النقاد المختصين في العروض واللسانيات والمناهج وعلم الشعر؛ فإن الدكتور العلمي اقتصر على أبحاث أنيس والطيب فقط. وحجته في ذلك يختزلها في قوله: (أما المحدثون، فقد اكتفيت منهم بالدكتور إبراهيم أنيس والدكتور عبد الله الطيب... أما الدكتور شكري محمد عياد، فليس في عمله ما ينتمي إلى الاستدراك على الخليل، فهو مبني على مناقشة المحدثين من العرب والمستشرقين فقط. وقد ألغيت عمل الدكتور كمال أبي ديب، لأنني وجدت أنه يبعد كثيرا عن نظام الخليل أولا، ولأن عمله في مناقشة نظام الخليل يحتاج إلى قدر كبير من الضبط وتقصي العلم في مواطنه)[2].

وهكذا اختار الدكتور محمد العلمي منهجه العلمي الدقيق في مناقشة الدرس العروضي العربي وبحث قضاياه، متسلحا بأدوات الضبط والاختيار والنقد الذي لا يحابي ولا يجامل. فغايته أنبل من أن يتزلّف، كونَه يؤسس لفلسفة عَروضية عربية متكاملة ينسجم فيها المؤسَّسُ والمستدرَك في تناغم منطقي لا يتنافى وسلطة القصيدة العربية الأصيلة.

- **ذاتية الباحث وعلمية التقصي والنقد:**

ما كان الدكتور محمد العلمي آخذاً بأقوال وطروحات علماء العروض على عواهنها؛ متشبثا بها على علاتِها، وإنما كان مناقشاً بحجة وناقداً بعلم. وحسبنا من سيل شواهد هذا الحكم، قول العلمي معلقا على إنكار الملقب

[1]- العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، ص189- 190.

[2]- العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، ص190.

بالحمّار[1] السببَ الثقيل: (وهكذا يكون المتحرك وحده عند الحمّار سببا متصلا، والمتحرك والساكن سببا منفصلا، والوتد الثلاثي ثلاثة متحركات وساكنا، والوتد الرباعي أربعةَ متحركات وساكنا. ودور الساكن عند الحمّار هذا التفريق بين المتصل والمنفصل من الأسباب. أما دوره في الوتدين إنما يشكل نهايتهما. ولعل الوتدين أن يستحقا عنده لقب المنفصل لكونهما معا لهما نهاية هي الساكن، كما أن للسبب المنفصل "مَنْ" نهاية هي النون الساكنة)[2].

وبعد هذا الوصف لمقاربة الحمّار التي يتضح منها قصره السبب على المنفصل والمتصل وإنكاره الثقيل؛ يعمد الدكتور محمد العلمي إلى المناقشة المتمعّنة لبناء مخرجات يقبلها العلم. ولنتتبع منهج العلمي في مقاربة الطروحات العروضية للمستدركين، باستكمال أطروحة الحمّار وكيفية معالجتها نقديا لدى الدكتور العلمي. يقول:

(ويصح عندي على هذا أن أتصوّر أن الحمّار يحلل التفاعيل كما يلي:

فعولن = متصل + منفصل + منفصل

فاعلن = منفصل + متصل + منفصل

---

[1]- العمدة، 138/1. وانظر: العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، ص223. وفي الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة لأبي عبد الله محمد بن محمد بن عبد الملك الأنصاري الأوسي المراكشي: (سعيد بن فتحون بن مُكرَم التُّجِيبيّ، قرطُبيّ، أبو عُثْمانَ الحِمار [كذا بكسر الحاء وفتح الميم]، أخو أبي عبد الله. كان متمكنا في علوم اللسان، وألَّف في العَروض مختَصَراً ومُطَوَّلاً بيَّن فيه الموسيقى بزعمه، ومُقْتَضَبا أشار فيه إلى الموسيقى، وله غير ذلك. وكان ذا حظ من علوم القدماء الفلاسفة. وامتُحِن من قِبَل المنصور أبي عامر محمد بن عبد الله بن عامر محنةً أدّت إلى سِجنه مُدّة، فَبَعدما سُرِّحَ فَصَلَ إلى صقليةَ فأوطَنَها إلى أن توفي بها). المجلد الثاني- السفر الرابع- ص 42. حققه وعلق عليه: الدكتور إحسان عباس – الدكتور محمد بن شريفة – الدكتور بشار عواد معروف. دار الغرب الإسلامي – تونس. الطبعة الأولى 2012م.

[2]- العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، ص223.

مفاعيلن = متصل + منفصل + منفصل + منفصل

مستفعلن = منفصل + منفصل + متصل + منفصل

فاعلاتن = منفصل + متصل + منفصل + منفصل

مفاعلتن = متصل + منفصل + وتد ثلاثي "ويتكون من متصلين ومنفصل"

متفاعلن = وتد ثلاثي + متصل + منفصل

مفعولاتُ = منفصل + منفصل + منفصل + متصل)[1]

يردف الدكتور العلمي بعد هذا التحليل قائلا: (ويقف تحليل الحمّار في تصوّري عند هذا الحدّ، لأن "فاع لاتن" و "مستفع لن" يجب ألا يكون لهما وجود عنده، لأنهما تُحَلَّلان ك "فاعلاتن" و "مستفعلن"، وذلك راجع إلى اقتصار الأسباب والأوتاد عنده على المتصل والمنفصل والثلاثي والرباعي، فليس عنده فيها مجموع أو مفروق حتى يتم التمييز بين "فاع لاتن" و "وفاعلاتن" أو بين "مستفع لن" و "مستفعلن". ولا شك عندي أن الحمّار هذا لابد أن يضع أحكاما خاصة بالزحاف والعلة تنبني على ما سبق، وتخالف أحكام الخليل. فنظام الخليل الذي يمنع الخبن في "فاع لاتن" والطي في "مستفع لن" يبني ذلك على امتناع الزحاف في الوتد المفروق، وما دام الوتد المفروق منعدما في نظام الحمّار، فإنه لابد أن يكون قد وضع أحكاما في الزحاف والعلة مخالفةً لأحكام الخليل، هذا إذا كان عمله قد انتقل من الأسباب والأوتاد إلى ما فوقهما من مكونات النظام الأخرى)[2].

[1]- العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، ص223.

[2]- العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، ص223 – 224.

فهكذا، إذاً، ينحو الدكتور محمد العلمي منحى البحث والاستقصاء، ويلامس الأفكار والآراء، بحضور ذاتية العالِم ومرجعياته المتراكمة، حتى إذا ما استقر على الصواب أكده واطمأن إليه، وإذا ما بدا له عكس ذلك جفاه وردّه أسفا. وفي ذلك من سمات العلم ما يحمد، ومن أمارات التثبت والأمانة ما يزكّى.

ولنا الآن أن نستبين قراره النقدي العلمي بعد مناقشة أطروحة الحمّار ومقاربتها من كل باب. وهنا يقول باطمئنان: (وإن الباحث ليشعر بالأسف، حين يرى التحليل المبني على الوصف لمكونات النظام كلها يختفي، ليعوضه التحليل المبني على تصور نظام ضائع، لم يبق منه إلا ذكر الأسباب المتصلة والمنفصلة، والأوتاد الثلاثية والرباعية. ونهاية هذا الأسف رهينة بظهور عمل الحمّار هذا وأعمالِ غيره)[1].

هذا مثال على ردّ بعض الاستدراكات. ونمثّل على احتفاء الدكتور العلمي باستدراكات أخرى بما رواه عن المعري في التشعيث[2]. ذلك أن المعري لاحظ أن الفحول تجتنبه مثلما اجتنبه البحتري في سينيته. وذكر المعري ستة أبيات أولُها وثانيها بدون تشعيث، والأربعة الباقية مشعّثة. وهي:

يـا فتـىً مـا قَتَلْـتُمْ غيـرَ دُعْبُـو بٍ ولا مِـنْ فُـوَارَةِ الهِنَّبْـرِ

وفتـى يُطْعِـمُ الأرامـلَ إذْ هَـبَّـتْ نَسـيمُ الشِّـتاء بالصَّنَّبْـرِ

[1]- العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، ص224.

[2]- التشعيث في عروض البحر الخفيف ذهاب عين "فاعلاتن" فيبقى "فالاتن" فينقل في التقطيع إلى "مفعولن". وهو، في علم العروض، حذْف أحد متحركي الوتد المجموع من "فاعلاتُن" فيُنْقَل إلى "فاعاتُنْ" أو "مَفْعولُنْ"، وهو خاص ببحري الخفيف والمجتثّ. قال التبريزي: (وإنما سمي المشعّث لأنك أسقطت من وتد "فاعلاتن" حركةً في غير موضعها فتشعّث الجزء. ولا يكون إلا في الخفيف والمجتث). الكافي في العروض والقوافي، ص 113. تحقيق الحسّاني حسن عبد الله. الناشر: خانجي وحمدان- بيروت (د.ت)(د.ط).

ورأيــتُ الإمــاءَ كــالجِعِثْنِ البـــا لِـــي قِيَامـــاً علـــى فُـــوَارِ القِـــدْرِ
ورأيــتُ الــدُّخَانَ كــالكَوْدَنِ الأَصْـــ ـــحَمِ يَنْبَـــاعُ مـــنْ وراءِ السِّـــتْرِ

يقول الدكتور محمد العلمي عقب ذلك: (ولم يُلزم الخليلُ الرّدفَ حينَ يُشعث. ولعله لم يفعل ذلك، لأن الشعراء لا يلتزمون التشعيث. على ان ملاحظة المعري هذه عندي جيدة، وتدل على إحساس قوي بالإيقاع، وهي عندي أهم ما استُدرك على الخليل في القافية)[1].

امتدادات أبحاث الدكتور محمد العلمي وبناء المشروع الإيقاعي الخاص:

ومع تحقيق الدكتور محمد العلمي لكتاب "عروض الورقة" لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري وإصداره عن دار الثقافة بالدار البيضاء عام 1984، ثم نشره لأطروحته "عروض الشعر العربي" بدار توبقال للنشر بالدار البيضاء، يكون مشروع فلسفة العروض في التفكير العربي قد استوى على عوده، ويكون صاحبه - بذلك - قد أكمل بنيان التأسيس والتقعيد والاستدراك والتنظير والممارسة... فيمسي بذلك العلّامة المحقق الدكتور سيدي محمد العلمي مرجعا في الإيقاع الشعري العربي، وحجة في علم الشعر الصوتي والموسيقي، ومدرسة في تعليم أصول الصِّواتة العروضية للقصيدة الشعرية الأصيلة.. وتكون أبحاثه الفكرية ودراساته العلمية الأكاديمية في موسيقى الشعر العربي قد احتلّت مكانتها اللائقة في خزانة آداب الشعر ونقده.

بارك الله في علوم وأبحاث أستاذنا الشيخ العلامة الدكتور سيدي محمد العلمي ونفع بها، وبارك في أسباب عمره وعافيته.

[1]- العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، ص213- 214 .

التشكيل بالكلمات في ديوان "زهرة الحجر" للدكتور محمد العلمي شعرية المرئي وشعرية الدلالة.

د. عبد الباسط اجليلي*

مدخل: (حول الشاعر.. والديوان)

في مدينة فاس، حيث التاريخ والحضارة يخطان أبجدية الجمال في وجدان الإنسان وفي ذاكرة المكان، لا يمكن لرجل تشرب نسغ الشعر، وتعشق عذارة الكلمات إلا أن يكون شاعرا بحكم التمكن من آليات الكتابة الشعرية أولا، وثانيا بقوة الانتماء إلى فضاء ترخم في كل زاوية منه نفحات من فيض جمالي تستثير المشاعر وتستنفر مضمرات النفس ومخبوءاتها، ليأتي البوح قصيدة مبللة بماء الروح، مشوبة بالانفعالات، هاجسة بالتساؤلات، مسافرة في أقاصي الدلالات.

وقد كانت هاته القصيدة لتكون كذلك فيما كتبه الأستاذ الدكتور محمد العلمي من نصوص شعرية آثرت الانحياش إلى ركن قصي تشع منه ومضات تنوس بين خفاء وتجلي... بين غموض وتكشف... بين ثابت ومتغير... بين مألوف ومفارق، ما يجعل قراءة هذه النصوص عصية حد التمنع، مذعنة حد الخضوع. وما بين قطبي التجاذب تتوضع شعرية النص وتتناسل ظلال الكلمات لتفسح للقارئ باب التأويل والتقول، وتشرع أمامه آفاق السؤال عن حدود التمثل الشعري لمفهوم الكتابة عند الرجل، والخلفيات المعرفية والجمالية التي يمكن أن تكون قد أَثَّرَتْ في هذه التجربة وأَثْرَتْهَا.

---

* - أستاذ وباحث، فاس

ونحن إذ نثير ذلك، فلأن الدكتور محمد العلمي _كما هو معلوم لدى الباحثين والمهتمين_ يعد واحدا من رجالات الفكر والأدب في المغرب المعاصر الذين زاوجوا في اهتماماتهم بين الممارسة الأكاديمية وبين المشاركة الأدبية، ولا شك أن هذا التراكم المعرفي ستكون له آثاره الواضحة على إسهامه الشعري. فقد كان فضيلته رجل فكر أثرى الخزانة المغربية بتآليف أصيلة وأبحاث جادة لا نظن أن طالبا من جيلنا لم تستوقفه معلوماتها الغزيرة ومنهجها الرصين فيما تعلق بمقاربة الظاهرة العروضية خاصة، والنظر في تشعباتها وامتداداتها الشائكة بعين الدارس الحصيف والناقد الأصيل والباحث المجدد. لذلك فالاهتمام بالشعر عنده لم يحصر فقط في دائرة الدراسة الأكاديمية من خلال تنظيراته العروضية ودراساته النقدية لعروض الشعر العربي وقافيته: ("العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك" 1983_ "عروض الشعر العربي؛ قراءة نقدية توثيقية..." 2008....)، بل امتد ليشمل مجال الإبداع من خلال خوض تجربة الكتابة الشعرية، رغم أننا يمكن أن نعده شاعرا مقلا؛ ليس لأن درب الكتابة عنده لم تكن ممهدة، ولكن _وهذا اعتقادنا_ لأن الأستاذ الدكتور محمد العلمي لا يربط التجربة بكم المنجز بل بقيمته ومضمونه، سيما وأن محاولاته الأولى تعود إلى ستينيات القرن الماضي كما تجسد ذلك بعض عناوين قصائده الأولى (إذا لم_ إفريقيا_ سوف أمضي_ من بعيد_ الحرب_ عن ليلى والتوباد)، ولو شاء لجمع تلك القصائد البكر في ديوان، ولكنه أبى إلا أن يتكتم عليها لسنوات طوال حتى يضمها إلى آخر ما جادت به قريحته الملهمة.

هذا الجانب منح لشخصيته خصوصية لا بد للدارس أن يستحضرها وهو يروم تناول ما كتبه من أشعار، لأن المسار الفكري لفضيلته كما أشرنا آنفا فيه من الثراء والتشعب والامتداد ما وسم إبداعه الشعري برؤية _ هي في اعتقادنا_ رؤية فلسفية عميقة مبطنة بتساؤلات مفضية إلى آفاق التأمل وأمداء التأويل.

ولعل شخصية بهذا الحضور الوازن وبهذه الوجاهة المعرفية حين تلج عوالم الشعر، فلا يمكن للقصيدة حينها إلا أن تكون مشروعا إبداعيا مفارقا، والكتابة موقفا جماليا/ فكريا متطلعا إلى المغايرة والمغامرة.

وقد كان من جميل ما قرأت لفضيلته مؤخرا؛ ديوان "زهرة الحجر"، والذي وجدته عملا شعريا عميقا جديرا بالقراءة المتأنية/ الواعية، لما يستبطنه من قيم فنية وأبعاد جمالية تثير في نفس قارئه فضولا ظامئا إلى استجلاء مناحي هذه التجربة المتفردة التي استقت خصوصيتها من شاعرية صاحبها ومراسه، واكتسبت عمقها من خصوصية ثقافته العالمة وثرائها.

وللإشارة فديوان "زهرة الحجر" مجموعة شعرية تضم اثنين وثلاثين قصيدة، منها إحدى عشرة قصيدة جاءت كلها موسومة بعنوان واحد هو "تعجلت"، وثلاث قصائد معنونة بـ: القصيدة رقم 6 والقصيدة رقم 5 ثم القصيدة رقم 3. هذه القصائد موزعة على مائة وتسع وثمانين صفحة من الحجم المتوسط.

غير أن ما يلفت انتباه القارئ وهو يتصفح الديوان، هو عدم التزام الشاعر في ترتيب نصوصه بتاريخ كتابتها كما يتضح ذلك في فهرس التواريخ، ما يجعل البعد الزمني في هذا العمل يبدو ملتبسا، وكأن الشاعر يقصد إلى أن يزج بالقارئ في متاهة الزمن المطلق الذي لا تُعْلَمُ بدايته ولا تُتَوَقَّعُ نهايته أو الزمن المفتوح على كل الاحتمالات والتداعيات، ويحاول من خلال ذلك أن يتبرأ من جغرافية الزمن ويتجرد من حدوده الباهتة التي لا يليق بالشاعر أن يعترف بها مادام الشعر تجربة تناشد الخلود وتحمل في ثناياها عناصر التجدد والاستمرارية، لذلك لا مسوغ للبحث عن إجابات لأسئلة من قبيل: متى بدأت تجربة الكتابة الشعرية عند الدكتور محمد العلمي وإلى أين ستنتهي؟. حتما لا

نتوقع إجابة محددة لأن الشاعر يخرج بالزمن من دلالته الفيزيقية إلى دلالته الوجدانية، حيث الكتابة من هذا المنظور تصبح منهجا في التصور الإبداعي وحالة من التذهن التي يندغم في نسيجها الزمن بأبعاده الثلاثة؛ الماضى والحاضر والمستقبل، إلى درجة يستعصي معها ترصد الحدود الفاصلة بين هذه التمثلات الزمنية المتباينة.

_ التشكيل بالكلمات في ديوان "زهرة الحجر"_ بين شعرية المرئي وشعرية الدلالة_:

عندما نثير مفهوم التشكيل في الإبداع الأدبي عموما، نستحضر تلك العلاقة الجدلية القائمة بين الشعر والرسم وبين الشاعر والفنان التشكيلي. فإذا كان الأول يصوغ صورته من وحي كلماته، فإن الثاني يستوحيها من تماهي الخطوط والألوان. هذه العلاقة هي التي جعلت سيموندیس الإغريقي الذي عاش قبل أريسطو يرى أن: **"الشعر رسم ناطق والرسم شعر صامت"**[1]. وجعلت كل مقاربة جمالية للشعر تستدعي حضور الفن التشكيلي باعتباره رافدا يمتح منه الشاعر قواعد التصوير وأبعاده الفنية، ويستقي منه ما يؤثث به شعرية النص شكلا ودلالة.

وفي ديوان "زهرة الحجر" يتخذ التشكيل منحيين يتسمان بالترابط والتكامل ؛ أولهما مرتبط بدلالة الكلمة في فضاء المعنى، وذلك حين نتحدث عن بلاغة اللفظ وبنيته العميقة في إطار ما يمكن أن نسميه "شعرية الدلالة"، وثانيهما مرتبط بتموقع الكلمة في فضاء النص، وذلك حين نتحدث عن هندسة القصيدة وبنيتها الشكلية، فيما يمكن أن نسميه "شعرية المرئي". وما بين الدلالي

[1] _ "اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة_ شعر الستينيات في سورية نموذجا"، د. عبد الله عساف_ مجلة الوحدة، عدد مزدوج؛ 82_ 83، السنة السابعة، يوليو/ أغسطس 1991م_ محرم/ صفر1412هـ، ص: 26.

والمرئي تكون لذة اكتشاف النص مغامرة تبدأ مع الشاعر حين يكتب، وتنتهي مع المتلقي حين يقرأ.

1_ التشكيل بالكلمة دلاليا_ شعرية الدلالة من خلال أبعاد الكلمة في فضاء المعنى_:

إن التشكيل بالكلمة يمكن أن نعده نوعا من الرؤية الفنية وضربا من النزوع الجمالي الذي يعكس وعي الشاعر بما يمكن أن تتيحه الكلمات من إمكانات لا محدودة للتعبير، إن تم استغلال طاقاتها المتاحة سواء في دلالاتها الانزياحية البعيدة، أو حتى في دلالتها المباشرة القريبة، وإن كانت للشاعر طاقة من التذهن والاستبصار قادرة بما يكفي على خلق علاقات جديدة بين منطوق الكلمة وبين ظلالها، وبما يجعل النص الشعري_ في بعده التشكيلي_ لوحة قابلة للتأويل، والمعنى صورة مناورة ضاجة بالظلال والدلالات، لأن اللفظ الشعري _كما يرى رولان بارث R.barthes _ **"يشع بحرية لا متناهية، ويتأهب لأن يمد أشعته نحو ألف علاقة غير مؤكدة، إلا أنها ممكنة"**[1].

وحيثما كانت للفظ إمكانية التحرر من نمطية التداول وسلطته، فإن انزياح الدلالة يصبح أمرا قابلا للتحقق مادام الشاعر يمتلك وجاهة ذوقية تسعفه على تكثيف المعنى وتخصيب اللغة وتوليد الصورة الموحية من خلال ائتلاف الجزئي والكلي وانصهار البسيط في المركب.

في ديوان "زهرة الحجر" ورغم البساطة التي قد تسم الصورة الجزئية أحيانا، إلا أن الصورة الكلية، تبقى مركبة يدثرها شيء من الغموض المفضي إلى ضرورة التأويل والتقول أحيانا، وأحيانا أخرى قد تأتي طيعة مذعنة يلفها

[1]_ "درجة الصفر في الكتابة" « le degré zéro de l'ecriture »، رولان بارث _ترجمة؛ محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت/ لبنان_ الطبعة الأولى؛ تشرين الأول، 1980، ص: 62.

شفوف مضيء. هي إذن _ أي الصورة_ فضاء يتقاسم حدوده الشعرية؛ سهل ممتنع وغامض شفيف. ولسنا نشك أن الأستاذ الدكتور محمد العلمي كان يعي أن هذه المزاوجة لا يمكن أن تحقق غايتها الفنية ما لم تكن الحاجة إليها من داخل البنية الشعرية نفسها. لذلك فحين نثير الغموض في هذا المقام، فإننا لا نقصد إلى الإغماض، لأن هذا الأخير قد يهدم أجمل ما في القصيدة، في حين يسعى الغموض بفتنته ومخاتلته إلى بناء المشهد الجميل في النص. ما يعني أنه ليس غموضا مقصودا لذاته، ولكنه غموض ناشئ عن رؤية شعرية عميقة تستحضر الآخر/ المتلقي استحضارا متقصدا، وتسعى إلى احتواء عالم الشاعر بكل تناقضاته وتلويناته، وتحوج لتمنعها إلى التأمل والتدبر، وههنا: " **تنثال الفوائد، وتكثر العجائب، وتتلاحق الخواطر... ومن أجلها يستعان بقوى البلاغات المتقدمة بالصفات الممثلة، حتى تكون معينة ورافدة في إثارة المعنى المدفون، وإنارة المراد المخزون**"[1].

ونحن نجس نبض النص الشعري عند الدكتور محمد العلمي، ونجوس خلال تخومه المنيعة/ المترعة، نجد أن هذه السمة تكاد تلف قصائد "زهرة الحجر"، حيث تتأسس لغتها على مشاكلة خفية بين السهل المكثف والغامض المضيء، تقتاد القارئ إلى شرك التأويل وفخاخ القراءات المتعددة، ما دامت شعرية النص قائمة في عمقها على اتساق المألوف بطريقة غير مألوفة، ومادام الشعرعلى حد تعبير ستاروبينسكي "خلق لغة من لغة"، وهو ما يمكن أن نرصده حين تنسرب زهرة الحجر من شقوق الأجداث في مكابرة ومكابدة لتصبح رمزا للحياة التي تتخلق من رحم الموت، ورمزا للأمل الذي يولد من وجع المعاناة، ورمزا لصمود العزيمة التي لا تنكسر على صخرة الواقع ولا تستسلم لعاديات

[1] _ إبراهيم الكيلاني، "من كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي"- القسم الأول، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي_ دمشق؛ 1978، ص: 374_ 375.

الدهر ونوائبه. هذه الصورة عبر عنها الشاعر في لوحة شعرية تشكلت بنيتها المعجمية من حقل دال على المعاناة والمكابدة (الصخر_ الظلام_ الحر_ القر_ الهول_ الهم_ الآه)، وآخر دال على الأمل والتشبث بالحياة (النور_ روح الحياة_ العطر_ البذل_ الفراشات_ فسحة). يقول:

تتخلق من خالص الصخرِ

تهفو إلى النورِ

تمشي الطريقَ العنيدَ

وتحمل للأرض روح الحياهْ

لا تخاف الظلامَ

تبشر بالعطرِ

سيرتها البذل في الحر والقرّ

ما نظرت في غد منتهاهْ

حين تقطع هول الصخور إلى السطحِ

لا ترتجي غير لقيا الفراشاتِ

أو فسحة في قلوب الأحبةِ

أو دفع هم وآهْ[1].

ولكي يعبر عن أمله في عودة تلك التي قد تأتي أو لا تأتي، ينسج ملامح هذا الأمل الخافت من كلمات تضج بالحياة وتموج بالانفعالات، ومن معاني تشع بنور اللقاء وإن بدا اللقاء مستحيلا. إنه لا يكف عن الاستعانة بصبيب الذكرى

[1] _ ديوان "زهرة الحجر"، محمد العلمي_، الطبعة الأولى؛ فاس- مطبعة آنفو برنت؛ 2003م، ص: 5_6.

ومخزون الذاكرة في لحظة انثيال تتخطى حاجز الزمن وتتمرد على سلطته، وتجعل تلك التي "تعجلت" الرحيل؛ الغائبة/ الحاضرة. يقول:

تعجلت

نحن هنا في انتظارك

ما زال في الجرح متسع للحياة

ففي الأمس أمسكت وجهي تبسم

قلت لمن؟

قال صادفت صورتها في تضاعيف عمري

فأنكرت أن أتبسم بعدك

نحن: أنا وهما ليس يسعفنا الوقت للسمع

أو للكلام

سأدمن في اليوم في الغد وهم الحياة

على أمل في اللقاء[1].

إنه ذات الأمل يطل مجددا في قصيدة "تعجلت3" حين نسج الشاعر من كلماته صورة شوقه المبلل بحزن شفيف يترنح بين أمل وألم. أمل في لقاء من رحلت، وألم من وحشة الدرب دونها:

تعجلت

هذا لقاؤك يحرسه الشوق

[1] _ نفسه، ص:15_16.

وما زلت رغم الرزية أرقبه

عل فيه شفاء لبلوى الوداع

وهذا حديثك بلسمنا لاتقاء الفهاهة

كان

.....

وهذا غيابك

آه على لوعة الدرب دون رفيق[1].

إن الكلمات المشكلة لهذا المقطع والمقطع الذي قبله وغيرهما _على مستوى منطوقها الحرفي ودلالتها المفردة_ لا تطرح إشكالا، لكن انتظامها في نسق تركيبي/ دلالي مغايرلما اعتاده القارئ (هذا لقاؤك يحرسه الشوق ما زال غضا_ما زال في الجرح متسع للحياة_ سأدمن في اليوم في الغد وهم الحياة_ أبطأ بي الحظ فانتهتني المقاييس_ علمتني الحرائق تأويل وهم الحدائق...)، هو ما يجعلها تتسم بميسم الانزياح المحقق لشعرية النص، ما دام هذا الانزياح إجراءا فنيا لا غاية مقصودة لذاتها، وما دامت العبارة تكتسب شعريتها مما توحي به لا بما تخبر عنه.

إذن فلغة الشعر لا تكون كذلك إلا من خلال شعرية اللغة ومن خلال استضمار الكلمات لقدر وفير من الدلالات يجعلها بنية قادرة على التمدد والتداعي، ويمنحها إمكانية القراءات المتعددة أو ما يمكن أن نسميه القراءة المفتوحة التي لا تقدم المعنى جاهزا بل تسعى إلى تحصينه بالمجاز والاستعارات، وتشكيله بضروب المنافرات الدلالية التي يتساكن فيها التصريح والتلميح.

[1] _ نفسه، ص: 23_24.

فقديما قيل: **"أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه"**[1]، ولعل في ذلك ما يشير إلى أن مكابدة المتلقي كي يصل إلى دائرة المعنى تستحيل متعة منشودة ترقى بالعلاقة بين القارئ والمقروء إلى حالة من العشق والشغف، وتسمو باللغة إلى مقامات التدافق، حيث يغدو الشاعر بتعويذاته الساحرة وبلاغته المفارقة قادرا على قراءة أسرار الكون وجديرا بفك شفرة الأبواب الموصدة وفتح مغاليقها ليومض المجاز في سراديبها المعتمة قبسا من فيوضات بليغة، وهو ما عبر عنه الشاعر في قصيدة "السر"، حيث يقول:

الشاعر السري يقرأ في كتاب الأرض

صفحة سرها

فيحيلها رقما يجوز به مغاليق البلاد

ويفتح الأبواب

لا رصد يحد مسيره[2].

إن الدكتور محمد العلمي يسكب في نصوصه صبيب مشاعره ورؤى فكره، فيأتي البوح قصيدة تهجس بشاعرية عالية الحساسية، تعشق سبر الأغوار الخبيئة للذات الإنسانية (نقل إبصارك بين الجب وبين السطح/ تجد فرقا بين المرآة وبين الصورة)[3] ، لا يستهويه قط بريق الصياغات وما شاكلها من ألوان الزخرف الظاهر، بل كان يبدي ميلا شديدا إلى بناء المضامين وتشكيل جوهر الصورة بلغة ممهورة تتجاذبها كثافة محيرة وبساطة مخاتلة قوامهما

[1] _ "التجربة الإبداعية _ دراسة سيكولوجية الإتصال والإبداع"، تأليف: إسماعيل الملحم/ منشورات اتحاد كتاب العرب_ دمشق، 2003، ص:27.

[2] _ ديوان "زهرة الحجر"، ص: 93.

[3] _نفسه، ص: 59..

التعبير الوجيز والرؤية المتسعة. هذا الانجذاب إلى المؤالفة بين الواضح والغامض في نصوصه، يتجاوز مستوى المنجز الشعري، ليصبح سلوكا فكريا ومنهجا جماليا ورؤية وجودية للكون والحياة، يختصرها سؤال فلسفي عميق اختتم به الشاعر قصيدة "صخرة المنتهى" حين قال:

هل إلى الوضوح من طريق؟

أم إلى الغموض من فج عميق؟

تلك سَوْرَةُ الشكوك مازجت برد اليقين[1].

وقد كان الشاعر في هذا السياق على قدر من التأنق في تصوير المشاهد بدقة لا متناهية، وتجسيد المواقف والانفعالات النفسية بحس طريف من خلال كلمات أشبه ما تكون بريشة فنان تقتنص المشهد الجميل في اللحظة المناسبة، ويكفي أن نشير إلى صورة "المتأمل الباحث عن الحقيقة" في قصيدة "صخرة المنتهى"، وكيف أبدع الشاعر في التقاطها برؤيةٍ شاعرةٍ عميقة كما لو أنها التقطت بعدسة مصور أو صيغت بأنامل مبدع. يقول:

فلا تبتئس

ودع الكف في الخد

تلك علامة من شاهد الحق وارتاح للحجة الراجحهْ[2].

وكذلك صورة " المتعلق بطيف الغائبة/ الحاضرة" التي لا تبرح مكانها في قلبه مهما غابت أو شط بها النوى إلى حيث تستحيل العودة في الواقع. ومع ذلك

[1] _ نفسه، ص:83.

[2] _ نفسه، ص: 87.

تبقى حاضرة، فكلاهما يحل في الآخر وكلاهما لا يقبل انفصاما، ومن دونها تستحيل كل الطرق موحشة حزينة، والحياة ضياعا مريرا واغترابا مستبدا:

تعجلت

كيف أسل من النسج

لحمة قلبي؟

وقد مهرت بسداكْ

وكيف أبارح ميقات فيضك

والعمر بعض صدى من نداك؟

تملكني شح وقتي بعدك:

ها أنا صورة من هباء

تقاذفني من يشاء ومن لا يشاء[1].

ومما قد يزيد من متعة مكابدة اكتشاف المعنى، اقتران لغة الشعر في كثير من نصوص الديوان بالسؤال الحائر/ المحير، والذي يظل في كثير من أبعاده مرآة تشف عن قلق الشاعر وعن عميق آلامه وحيرته المستبدة. بل يمكننا أن نعتبر السؤال في "زهرة الحجر" هو صوت الأعماق الموجوعة، وصداها المتخن بمرارة الفقد. إنه السؤال الذي يقتاد القارئ من حيث يدري ومن حيث لا يدري إلى دغل القصيدة، ويشركه في تعقب المشهد الشعري داخل سياق زمني ونفسي تؤثثه لوعة الفقد وحرقة الشوق، وترسم ملامحه تساؤلات حيرى تجسد ضياع الشاعر واغترابه الوجودي في عالم غابت عنه "من تعجلت الرحيل". وفي ذلك

[1] _ نفسه، ص:43.

يقول الدكتور محمد العلمي من قصيدة "تعجلت7" معربا عن حالة القلق هاته، في دوامة التيهان بلا دليل أو رفيق:

تعجلت

كيف أسير؟

فهل يمنة أضع الرجل؟

أم يسرة؟

من دليلي؟

من سيصوِّبُ؟

من سيخطِّئُ؟

من؟

لا جواب

خبت لذة السير؟

أم ناصبتني الطريق العداوة؟

.....

ترى هل أسير مكاني؟

وهل ينفع الخبط في لجة من سراب؟[1].

ويبدو ونحن نتتبع بنية السؤال في تشكيل شعرية الدلالة داخل ديوان "زهرة الحجر"، أن الشاعر يحتفي به أيما احتفاء ويستدعيه في مقامات

[1] _ نفسه، ص:39_40.

وسياقات مختلفة، حيث ورد اثنين وثمانين مرة وفي مواضع عدة، وهو ما تؤكده عملية إحصائية دقيقة قادتنا إلى تحديد جوهر هذه التساؤلات وما تهجس به من قلق وحيرة، وما يمكن أن يتناسل عنها من أسئلة واستفسارات لا نهائية، حيث يمكن الوقوف عند:

***_سـؤال المصير في قوله:**

إلى أين تذهب؟

أنت هنا أو هنا

لم يعد لك سقف[1].

***_ سـؤال الهوية في قوله:**

فبعدك أصبحت نسيا

فما اسمي؟

وما لون عيني؟

ومن كنت؟

من صرت؟[2].

***_ سـؤال الشك في قوله:**

التمييز هل يفيد؟

أم يغلبه الحال

هل قدمت؟

---

[1] _ نفسه، ص:10.

[2] _ نفسه، ص:48.

أم أخرت؟

قل:

أقول؟

أم أسكت؟[1].

***_ سـؤال العجز في قوله:**

ترى كيف أدرك آية موتي؟

وأحيي راضيا بغد لا يراك[2].

***_ سـؤال الحنين في قوله:**

أخبرتني أنك اليوم مشتاقة للحديث

ونفض الغبار عن القلب

لست أشك

تشكين أنت؟[3].

2_ التشكيل بالكلمة بصريا _شعرية المرئي من خلال تموقع الكلمة في فضاء النص_:

يندرج التشكيل في ديوان "زهرة الحجر" ليأخذ بعدا آخر يكاد يغفل الكثير عن أهميته في صياغة شعرية النص ورسم حدوده الجمالية، حيث يمكن أن نعتبر تشكيل "المرئي" المرتبط بهندسه القصيدة ومعماريتها وتوزيع الكلمات

[1] _ نفسه، ص: 80_81.

[2] _ نفسه، ص: 44.

[3] _ نفسه، ص: 55.

في نسيجها، مما يمكن أن يكشف عن رؤية الشاعر الفنية ويكثفها، ويسهم كذلك في توجيه الفضاء النفسي والفكري لدى المتلقي.

ونعتقد أن ذلك يعد ضربا من التعبير الجمالي الذي يمكن أن يضخ أنفاسا فنية جديدة في هيكل النص ويبعث فيه روحا إبداعية أخرى قد تكون من مدخلات شعرية القصيدة. والدكتور محمد العلمي بحكم ثقافته الشعرية العالمة، لم يكن يحصر مفهوم الإبداع الشعري في مدلول اللفظ داخل نسق تركيبي أو بلاغي معين، بل تجاوز ذلك إلى الاهتمام بهندسة القصيدة وتشكيلها وتوزيع مفرداتها داخل فضاء الصفحة بمستويات مختلفة، ومن زوايا متعددة، لأن التلقي الأول للنص كما نعلم، يكون عبر "المرئي" الذي يكون بمثابة جسر ينقلنا إلى ضفاف "اللا مرئي". فكما أن النص خطاب مقروء باعتباره كلاما، فهو كذلك خطاب مرئي باعتباره كتابة.

من ثمة تغدو طريقة تشكيل النص آلية تتيح قراءته من زاوية أخرى لعلها تكون كاشفة لبعض أحراشه المعتمة، فأحيانا يتعذر استنطاق الكلمة أو استدراجها لتفشي بعضا من أسرارها، فيكون لتشكيل النص وهندسته ما يعين المتلقي على مكاشفة المعنى والضفر بلذة اكتشافه، وأحيانا أخرى تعجز اللغة عن تأدية ذلك المعنى والتعبير عنه، فيكون البحث عن بديل في بعض عناصر التشكيل داخل النص مما قد يفصح عن موقف جمالي أو حالة شعورية. وهنا تتحد الكلمة والصورة أو المقروء والمرئي في تكثيف لغة الشعر وجعلها _بتعبير أدونيس_ لغة إشارة.

والذي يقرأ نصوص ديوان "زهرة الحجر" لا شك سيلاحظ أن المستوى المرئي للقصيدة، قائم بالأساس على التنوع والتباين، ولا نظن أن ذلك من قبيل الصدفة المحضة أو من باب التطريز الشكلي، بل هو اختيار منشؤه رؤية

الشاعر الفنية وفلسفته الإبداعية في مقاربة المواقف والانفعالات التي تتلون فيها الكتابة _باعتبارها صورة مرئية_ بألوان الذات المختلفة وأحوالها المتقلبة.

فمثلا قد تغدو الكتابة وفق أسطر توزعت كلماتها بشكل متدرج مائل ينحدر إلى الجهة اليسرى من الصفحة، _خاصة حين يقترن هذا التشكيل السُّلَّمِيُّ بنهاية القصيدة_ مؤشرا على لحظة انفعالية خاصة، أو حالة نفسية معينة، وإلا لما اضطر الشاعر إلى الكتابة بهذه الصورة.

ففي مختتم القصيدة رقم 3، رسم الدكتور محمد العلمي من خلال التشكيل المتدرج، صورة النهاية الدرامية للقط الذي مات وهو يلعق دمه على سكين الجزار. وكي يجسد صورة الأنفاس المتقطعة التي تغالب الموت في محاولات يائسة، يستعين الشاعر بهذا التشكيل المرئي المتدرج، ويستعير منه ما يعبر به عن لحظة الاحتضار تلك.

هذا المشهد لا ينقل فقط صورة مكابدة الموت، بل يفرض على المتلقي وهو يقرأ هذه الأسطر، أن يكون في قراءته ما يعبر عن مأساوية المصير ودرامية اللحظة التي يموت في القط شيئا فشيئا. وفي هذا المقام يكون للتشكيل المرئي تأثيره البين على تعميق البعد الدلالي للنص، ودوره الجلي في توجيه القارئ وتنبيهه إلى المواطن التي يحسن به أن يضاعف فيها الموقف الانفعالي، والذي يبلغ ذروته في نقطة معينة ثم ينخفض تدريجيا إلى أن يصل إلى مستوى الصمت المفضي إلى بياض الصفحة. هذا الصمت جاء مقيدا بحركة السكون على آخر حرف من القصيدة "يموتْ"، لتصبح حركة السكون معادلا موضوعيا لسكون الحركة؛ أي "لموت القط":

والدم في السكين كثيرْ

والقط سعيدٌ

لكن القط نعسْ

يشربُ

والدم في السكين كثيرْ

والقط على ظهرهْ

يشرب من سكين الجزار الدَّمْ

والدم في السكين... قليلْ

والقط على ظهرهْ

وينام القطُّ

ويهدأُ

يسكتْ

والدم في السكين.. دم القطِّ

وينام القط

ينامْ

يموتْ[1].

وقد تتخذ هذه المعمارية المتعرجة شكلا هندسيا يبدأ من أقصى يمين الصفحة لينعطف نزولا مائلا إلى الوسط قليلا، ثم يعيد الكرة إلى أقصى اليمين ليأخذ مرة أخرى منحا تنازليا ينتهي نزولا نحو اليسار، وتلكم _في رأينا_

[1] _ نفسه، ص:145_ 146.

إشارة أبلغ من عبارة، وصورة معبرة تتجاوز وصف الكلمات لحالة التردد وما يصاحبها من حيرة لحظة الإقدام على اتخاذ قرار مشوب بالريبة والشك.

هذا الترنح في حركة التشكيل بين الأعلى والأسفل، وبين اليمين والوسط واليسار، أبلغ ما يمكن أن يجسد به الشاعر حالة التردد التي تنتابه وموقف الحيرة الذي يحاصره. ولنا في هذا التشكيل المقطعي من قصيدة "صخرة المنتهى" ما يعكس ذلك ويؤكده. يقول:

ركبت متن الرجز الرحيم؟

أم ركبني المنسرح الكتوم؟

هل قدمت؟

أم أخرت؟

قل:

أقول؟

أم أسكت

أم أصرخ؟

أم أصيخُ؟

أم ترى فقدت طاقة السمع وعاداني الكلام؟[1].

وإذا كانت علامات الترقيم في الأصل علامات مرئية موجِّهة للقارئ، ومؤشرات كاشفة لبعض زوايا النص، فإنها في ديوان "زهرة الحجر" _وعلى ندرتها_ تبقى في كثير من الأحيان علامات مضللة تخرق أفق انتظار المتلقي وتربك

[1] _ نفسه، ص:81_82.

نظام التوقع لديه بالقدر الذي يسهم في توليد القراءات القلقة وإخصاب الدلالات المقلقة.

ومن مظاهر الانزياح الوظيفي لعلامات الترقيم في شعر الدكتور محمد العلمي ما يمكن أن نرصده من خلال نقطتي التفسير اللتان تفيدان في العادة تفصيل كلام لاحق لكلام سابق كما اعتدنا ونحن نتلقى النص قراءة أو كتابة؛ بيد أن وظيفتهما في بعض نصوص الديوان قد تنحو منحا آخر عكس ما هو متعارف عليه. فما بعد النقطتين لم يعد مجالا للتفسير والتوضيح، بل أضحى ملمحا للتكثيف والترميز، ودافعا يستنفر المتلقي لإجراء التأويل عَلَّهُ يضفر بقبس من معنى شارد ويأنس بظل من ظلاله. وللوقوف عند هذه الظاهرة، سنسوق بعض المقاطع على سبيل المثال لا الحصر، منها قوله من قصيدة "جنار لأجداث الوهم":

فوقوفا:

جنازة ما مات

يحضرها الميت حيا

ويحضرها الحي ميتا

تنازل فيها عن الوهم صحو الفصول الجديدةِ

هيا قفوا في جنازتكم

بل قعودا

فما لي مازلت أستوقف الرمم الآن

لا يسكنِ الأبدَ الظَّنُّ وهْمُ الحدائقِ أرضَ يقيني

علمتني الحرائق تأويل وهم الحدائق:

أسلمت وجه الظنون قفاي

وأولمت للنار أقيسة الثقة الغفلة الفاسدهْ[1].

وقوله في موضع آخر من قصيدة "مرثية":

واشتعلتَ:

هي النار نسغُ التواصل أجري

بصوتك ماءَ التحول

ألبس لونَكِ فصل التلاقح

أصبحتَ في الريح وقتا

وأحسست وهج الغد

واعتليت المسافات يمَّمْتَ شطرَ التناغم

كنتَ كذلك في الهدأةِ الحركهْ[2].

يبقى أن نشير ونحن نتحدث عن انزياحية علامات الترقيم باعتبارها مظهرا من مظاهر شعرية المرئي، إلى مسألة لفتت انتباهنا ونحن نفتحص أشعار الدكتور محمد العلمي، وهي غياب نقطة الوقف التي تؤشر على نهاية الكلام وتمام المعنى في مختتم كل قصائد الديوان؛ من أول قصيدة "زهرة الحجر" إلى آخر قصيدة "الخير"، وهو ما يشكل نوعا من النهايات المفتوحة التي تشرك المتلقي من خلال قراءاته المتعددة في بناء الصورة داخل النص، والبحث في

[1] _ نفسه، ص:116_117.

[2] _ نفسه، ص: 101_100.

إمكانية استكمالها مادامت الصورة نسيجا متصلا دائم التجدد. ولا نظن أن الشاعر حين يعمد إلى إجراء فني بهذه الصورة المكثفة، لم يكن يستحضر مقصدية ما كانت هي دافعه إلى طرق مثل هذا الصنيع، بل قد يؤكد ذلك ما طرحناه آنفا في مقدمة هذه الدراسة حين أشرنا إلى أنه لا مسوغ للبحث عن إجابات لأسئلة من قبيل: متى تبدأ القصيدة عند الدكتور محمد العلمي ومتى تنتهي؟ قطعا لا جواب أمام غياب نقطة وقف ترسم حدود كل نص وتمنحه هويته داخل جغرافية الديوان، وكأن الكتابة عنده كائن ينمو باستمرار ولا يتوقف عن التشكل. ما قد يسمح لنا بالقول إن هذه النصوص تربطها وحدة نفسية ولحمة عضوية تجعل منها نصا كبيرا، لكن بإيقاعات مختلفة وانفعالات متموجة، خاصة حين نتأمل بنية العناوين الفرعية التي لم تحضر بالصورة التي ألفناها في دواوين الشعراء الآخرين، حيث العنوان يأتي على رأس كل قصيدة في أعلى الصفحة ليدل على موضوعها ويضيء بعض جوانبها.

خلافا لذلك فالدكتور محمد العلمي آثر برؤيته الفنية المتطلعة إلى التفرد والتجديد، أن يحرر القصيدة من وصاية العنوان ويسقط سلطته القهرية عنها حين أفرد له صفحة مستقلة، ومنح النصوص بذلك مشروعية الانتساب إلى "العنوان/ الأم"؛ "زهرة الحجر". وهو ما سيسمح لنا بالقول مرة أخرى، إننا إزاء ما يمكن أن نسميه: "القصيدة الديوان" أو "الديوان القصيدة".

ختاما:

كثيرة هي مواطن الإغواء والفتنة في ديوان "زهرة الحجر"، وعديدة هي مثيرات الجذب والاستقطاب في نصوصه، وحسبنا من هاته الدراسة المقتضبة أننا حاولنا -بجهد المقل- أن نتلمس بعض ملامح الشاعر المبدع في شخصية الأستاذ الدكتور محمد العلمي، من خلال مقاربة فنية لمنجزه الشعري، تناولنا فيها بعضا من العناصر المشكلة لشعرية النص لديه، سواء ما تعلق بدلالة الصورة أو بصورة الدلالة، وما يمكن أن ينشأ عن اندغامهما وانصهارهما من كثافة فنية تسم الكتابة في بعدها الإبداعي بميسم العمق والفرادة، وتمنحها إمكانية القراءات المتعددة (قراءة فنية - قراءة نفسية- قراءة فلسفية....).

والذي يمكن أن نخرج به بعد هذه الإطلالة السريعة، أن مشروع الكتابة الشعرية عند الشاعر يبقى مشروعا جديرا بالاهتمام والمواكبة - على قلته - لأن الأعمال الجيدة حين تنخل في غربال النقد الموضوعي، لا تقاس بكمها، بل بقيمتها الفنية وإضافاتها النوعية في حقل الإبداع، وبمدى قدرتها على تملك وجدان المتلقي واستنفار مستشعرات الجمال لديه. فحيثما ارتفعت الذائقة الشعرية إلى مقامات الجمال، وحيثما ارتقت أساليب التعبير الفني داخل النص إلى مراتب النبل، فلا يمكن للقصيدة حينها إلا أن تكون من سلالة الفرادة، وهو ما تَأَتَّى لأستاذنا الدكتور محمد العلمي في ديوانه "زهرة الحجر".

هوامش الدراسة:

1_"التجربة الإبداعية _ دراسة سيكولوجية الاتصال والإبداع"، تأليف: إسماعيل الملحم/ منشورات اتحاد كتاب العرب_ دمشق، 2003.

2_ "اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة_ شعر الستينيات في سورية نموذجا"، د. عبد الله عساف_ مجلة الوحدة، عدد مزدوج؛ 82_ 83، السنة السابعة، يوليو/ أغسطس 1991م_ محرم/ صفر1412هـ

3_ "درجة الصفر في الكتابة" "le degré zéro de l'ecriture "، رولان بارث _ترجمة؛ محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت/ لبنان_ الطبعة الأولى؛ تشرين الأول، .1980

4_ ديوان "زهرة الحجر"، محمد العلمي_ الطبعة الأولى؛ فاس- مطبعة آنفو برنت؛ 2003م.

5_ "من كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي"_ إبراهيم الكيلاني- القسم الأول، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي_ دمشق؛ 1978.

بنية اللغة الشعرية في ديوان "زهرة الحجر" لمحمد العلمي"

د. عبد الفتاح الإدريسي البوزيدي*

صدر للدكتور محمد العلمي ديوان شعري تحت عنوان "زهرة الحجر"[1] تضمن أربعا وثلاثين قصيدة، شغفت بها فقرأتها وأعدت قراءتها بتأن وتؤدة فبدا لي فيها طائفة من الملامح الفنية، والمظاهر التقنية التي تطبع تجربة محمد العلمي في هذا الديوان، وتفرد بنية القصيدة لديه فتجعله متميزا من بين الشعراء المعاصرين، وفي الوقت نفسه تجعله منتميا إليهم منضويا تحت لوائهم، غير زاعم أثناء ذلك، أنني انتهيت في سعيي إلى القراءة المثلى للكشف عن سر اللعبة الشعرية لدى محمد العلمي.

لمّا كان من العسير التعرض لتحليل قصائد ديوانه بحذافيرها تحليلا مجهريا، فقد ارتأيت أن أقوم مقاما وسطا، بحيث إن لم يستطع هذا التحليل تقديم كل شيء، فلا أقل من أن لا يفوته من ذلك أيضا كل شيء، وهي السيرة التي حملتني على الاجتراء بتقديم نظرة عامة للحديث عن الخصائص الفنية في هذا الديوان، أو ما أطلقت عليه: "بنية اللغة الشعرية في ديوان زهرة الحجر"

ذلك، وأنه تبين لي من خلال قراءاتي المتأنية والمتكررة معا لقصائد محمد العلمي أن جمالية الشعرية لديه تنهض على جملة من القيم الفنية، والجمالية، والبنيوية التي يراد من وراء توظيفها أسر القارئ والتأثير الفني في نفسه، وترقية الذوق الجمالي لديه، وأسعى في هذا المستوى من القراءة إلى التعميم لا

---

* - أستاذ وباحث، فاس

[1] – ديوان زهرة الحجر – محمد العلمي – مطبعة آنفو برانت - فاس – الطبعة الأولى 2008

التخصيص، فأستنبط أهم الملامح التي تسم شعرية محمد العلمي بميسم خالص له فيجعله متفردا من بين الشعراء المعاصرين.

1) روح اللغة وشعريتها عند محمد العلمي

أمسى مثل هذا الاستعمال "شعرية اللغة، شعرية القص....." من المصطلحات الرائجة في الكتابات التحليلية العربية المعاصرة، ويراد بها إلى مقارنة اللغة التي يصطنعها شاعر من الشعراء، أو قاص من القاصين بغية استكناه الجمالية الكامنة في ألفاظ اللغة التي ينسج بها أو منها الأديب عمله الأدبي، فيتفرد ويتميز... على الرغم من أن مستوى اللغة الشعرية بدأ يتدنى قليلا، قليلا في الشعر العربي المعاصر كما يقرّر الكثير من النقاد والدارسين[1]. من أجل ذلك آثرت أن أعقد هذه الفقرة القصيرة، أسعى من خلالها محاولةْ لا تطلّعاْ إلى التمكن وطلب الشمول إلى الكشف عن شعرية اللغة التي يصطنعها محمد العلمي: وهل كان وهو ينسج بها يغترف من بحر؟ أو كان ينحت من صخر؟ أم هل كان كحطاب بليل في لغته يتلقف منها ما ينهال عليه دون تمحيص ولا انتقاء ؟أو إنه كان يتحسس اللفظة الشعرية، إما هي في نفسها، وإما هي في معناها ودلالتها فينسج بها شعريته.؟

والحق أن محمد العلمي - أقر ذلك دون انتظار-شاعر وفيّ لتقاليد الشعرية العربية المعاصرة لغة وإيقاعا، ومتعلق بالشعرية العربية القديمة دراسة ونقدا، فهو من هذه الوجهة يتبوأ المكانة الشعرية الرفيعة في الشعرية العربية لأنه ليس شاعرا يكتب الشعر من عدم، ولا يجتزئ باللعب باللغة دون أن يحملها قضية من قضايا الذات والمجتمع، ولا همّا من هموم الإنسانية.

[1] – من هؤلاء الدارسين "صلاح فضل- عبد الملك مرتاض – خالدة سعيد....."

وأريد أن أقرّر من وراء هذا أن اللغة الشعرية لدى محمد العلمي هي رقيقة في أغلبها كالهواء، وسلسة كالماء، ويتضح لك هذا عندما تقرأ أعماله النقدية، فيبدو لك الرجل متمكنا من لغته يوظفها كيف يشاء وحيثما شاء، دونما كلل أو تعب. وليس على من لم يقتنع بهذا الاستنتاج إلا أن يرجع إلى لغة العلمي الشعرية، وإلى كتاباته النقدية فيعقد مقارنة ليثبت له هذا.

2) توظيف التناص

إن الذي يقرأ لمحمد العلمي بهدف العودة إلى مصادر ثقافته قد يعنت عنتا شديدا في معرفة تلك المصادر، فمحمد العلمي شاعر مثقف، وناقد حصيف، وقارئ وحافظ لمخزون شعري كبير، ولذلك لا تكاد قصيدة من قصائده تخلو من بعض هذا التناص الذي كان وهو يستمتع بإثارته، وبعثه في نصه تحت شكل جديد قبل أن يستمتع به قارئه ومتلقيه.

والحق أنه من العسير جدا أن نتوقف عند كل التناصات التي يزدان بها شعره، فهو يتناص مع القرآن الكريم، ومع الشعر العربي القديم، ومع الشعر العربي الحديث، كما يتناص مع الثقافة العربية والتراث الشعبي أيضا، من أجل ذلك أجتزئ بالتمثيل بنماذج من هذه التناصات تاركا الباقي لمن شاء أن يتناول هذه المسألة الفنية بالدراسة في شعر العلمي على حدة.....على أن هذا التناص عند محمد العلمي كثيرا ما يكون باللفظ، بحكم أنه شاعر ينسج الجمال باللفظ المرقون، لا بالمعنى.

فمن تناصاته اللفظية مع القرآن الكريم قوله من قصيدة "كان"[1]

[1] – ديوان زهرة الحجر ص 105

وطريقا إلى الخير يستبق الذنب بالعفو والمغفرة فهذا يتناص مع قوله تعالى: ﴿سابقوا إلى مغفرة من ربكم وجنة عرضها السماوات والأرض أعدت للمتقين﴾[1]. ومن متناصاته مع القرآن الكريم أيضا قوله: يتلاقى النقيضان

يسودّ ما ابيضّ

يبيضّ ما اسودّ [2]

فهو يتناص مع قوله تعالى: ﴿يوم تبيض وجوه وتسود وجوه أما الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم فذوقوا العذاب بما كنتم به تكفرون﴾[3]. على أن التناصات مع القرآن الكريم في أشعار محمد العلمي كثيرة، وذلك يدل على تأثير الثقافة الإسلامية في شعره كتأثير العربية، وخاصة الشعر القديم بحكم أن محمد العلمي من أكثر الشعراء العرب المعاصرين قراءة، واطلاعا، ودراسة، ونقدا للشعر القديم، وهو المتخصص في علم العروض والقافية.

لمحمد العلمي تناصات أخرى كثيرة مع الشعر العربي الحديث والمعاصر، فذلك شيء لا يكاد الحصر يأتي عليه، وما ذلك إلا لكثرة قراءاته وغزارة محفوظه، فنجده يتناص مع أحمد شوقي، وأبي القاسم الشابي، وإيليا أبو ماضي، ونزار قباني، وغيرهم كثير.. ومن ذلك قوله في قصيدة " تعجلت"[4]:

ها أنا أحرقت سفني

[1]- سورة آل عمران – الآية 133

[2]- الديوان ص 113

[3]- سورة آل عمران – الآية 106

[4]- الديوان ص40

وتباعد شطك عني (7)

فهو يتناص مع نزار قباني في قوله:

يـا تـونس الخضـراء جئتـك عاشـقا وعلـــــى جبينـــــي وردة وكتـــــاب
إني الدمشـقي الـذي احترف الهـوى فاخضوضـــــرت بغنائـــــه الأعشـــــاب
أحرقـت مـن خلفـي جميـع مراكبي إن الهـــــوى لا يكـــــون إيـــــاب[1]

لعل قصيدة "صخرة المنتهى"[2] نموذج حي لتناص محمد العلمي مع إيليا أبو ماضي أسلوبا وفلسفة في قوله:

جئت لا أعلم من أين، ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت
وسأبقى ماشيا إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريقي؟
لست أدري[3]

لم يجتزئ محمد العلمي بتوظيف كل هذه الثقافات حتى امتدت عنايته إلى الأدب الصوفي يغترف منه ويتناص معه لتوظيفه فنيا وجماليا وروحيا في قصائده الشعرية، حيث إن عناية الأدباء المعاصرين شعراء وساردين بدأت تجنح إلى توظيف التراث الصوفي في كتاباتهم بما يظاهر النص على الاتصال بالوجداني والروحي والمقدس، وبما يبعث في نفس المتلقي أريحية والتصاقا

[1] – أحلى قصائدي – نزار قباني – منشورات نزار قباني 1991 ص 52
[2] – قصيدة " صخرة المنتهى " – الديوان ص77
[3] – قصيدة الطلاسم- إيليا أبو ماضي -

بالنص المتلقى ففي قصيدة " تعجلت4" يوظف مصطلحات صوفية صرفة مثل (القبض- البسط- الشكر- التوحد- التفرق) [1]

3) توظيف التكرار الفني

تخلت الدراسة الشعرية المعاصرة عن الأساليب البيانية التي اعتمدتها القصيدة العربية، غير أنها لم تتخل عن خصيصة التكرار، وإذا ما كان هذا الأخير في الشعر القديم ذا وظيفتين : إيضاح وإبانة المعنى وتحقيق التوازي ضمن البنية الإيقاعية للبيت أو القصيدة، فقد أصبح في الشعر المعاصر خصيصة نصية تجسد فعل الإيقاع وبناء الدلالة، لا يتعلق التكرار بالكلمة فقط بل بالجملة أو خطاطة العبارة أيضا من المجال الأول، فيكون درسه أوثق باللسانيات، وحتى وإن كان عملنا يتقصده من منظور الشعرية، وقد انتقل إليها وأصبح مكان تأمل أو مدخل قراءة للشعر .

كان ابن رشيق قد أدرك بحدسه المواطن التي يحسن عندها التكرار في الشعر القديم، ويرتبط أغلبها بالبعد البياني للبلاغة العربية يقول: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فاغلب ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه"[2]

بما أن هذه الدراسة تتهيأ في فضاء الشعرية وبها، وخاصة تلك المتصلة بالممارسة النصية فإني سأركز على عبارات بعينها يرددها محمد العلمي في قصائده من أجل توظيفها في جمالية البث لإشاعة هذه الجمالية في نفس

---

[1] – الديوان ص 27-28

[2] – العمدة في محاسن الشعر ونقده – ابن رشيق القيرواني –تح – محي الدين عبد الحميد – ج2 ص 74-73

المتلقي فيحس الرسالة الشعرية التي تملأ عليه وجدانه، وتهز من كيانه. ففي "قصيدة رقم 5"[1] يحضر التكرار بصورة جليلة وبغنى مشهود من حيث تردد الكلمات – الدوال وطبيعة اشتغالها، والدور الذي تقوم به في بناء دلالة نصية عبر الدوال، فالقول بشعرية الخطاب يجعل بناء الدلالة وتحقيق تحولاتها داخل النص الشعري المعاصر ممكنا بالدوال اللسانية والتكرار من بينها، ففي النموذج المذكور أعلاه وردت التكرارات بالاستعمالات الآتية: (الضحك 25 مرة— البكاء 23 مرة—السكوت 11 مرة – القول 6 مرات – الأحد 17 مرة) هذا وقد وردت هذه التكرارات بصيغ متعددة: أفعال ماضية ومضارعة – مصادر –أسماء الفاعلين... تجسد في كل مقطع عنصرا أساسيا لبناء الإيقاع والوصول إلى الدلالة في المقطع او النص الشعري كلية، فهذا التكرار يحاصر الشاعر من كل الجهات والنواحي نفسيا بين "البكاء الضحك" وجغرافيا ب"بولمان" وزمانيا "يوم الأحد" بحمولاته النفسية والاجتماعية وامتداداته التاريخية إذ غدا يؤرخ لميلاد صمت الشاعر وموت مشاعره وانتهائها ببولمان "مقبرة البكاء والضحك".

إنه تجسيد لحالة الذات زمن الكتابة، وضمان لاسترسال النص وتماسكه، وإنصات لحالة نصية لا تقف عند التنوع وخلق فرص الاختلاف ضمن مسارات المؤتلف النصي، فالتكرار كما يقول بنيس محمد: "ذو وظيفة بنائية أساسها اختلاف المؤتلف وائتلاف المختلف"[2]

إن محمد العلمي يوظف التكرار – وهو كثير – في قصائده لغاية فنية بحيث تسهم ترداد عبارة بعينها في قصيدة من قصائده في تطوير ما يمكن ان

---

[1] – الديوان 127

[2] – الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته – محمد بنيس – ج3 – الشعر المعاصر – دار توبقال للنشر – البيضاء - 1990-ص 176

نطلق عليه " الحدث الشعري "ذا النزعة السردية فينتقل النص من مجرد تقرير ضبابية شعرية غامضة إلى رشاقة سردية متحركة وحركية في الوقت ذاته.

4) تلويح القصائد

لاحظت وانا أتصفح ديوان "زهرة الحجر" أن محمد العلمي يجنح لتقسيم قصائده إلى لوحات لوحات، وهي سيرة من الشعر ظهرت في القصائد العربية المعاصرة لدى أكابر الشعراء، وهي وإن لم تكن عامة في كل القصائد فإنها يمكن أن تغتدي ظاهرة فنية يجدر التوقف لديها، ويعمد محمد العلمي إلى الاستعانة بالتقسيم اللوحي لتكسير طول القصائد باعتماد الترتيب الرقمي تصاعديا وتنازليا " تعجلت 0- تعجلت 1 – تعجلت 2- تعجلت3- تعجلت 4 – تعجلت 5 – تعجلت 6 – تعجلت 7 – تعجلت 8 – تعجلت 9 – تعجلت 10 " وكذلك "القصيدة 6 – القصيدة 5 – القصيدة 3". وإذا كان من تأويل لهذا السلوك الفني في ديوان محمد العلمي فهو الرغبة في تخفيف النص من أثقال الطول بحيث إن القارئ يسهل عليه تبيين المستويات الشعرية التي كتبت فيها القصيدة، فيتطلع إلى اللوحة الموالية بعد قراءة اللوحة السابقة، لأن عرض نص شعري طويل دون تلويحه أو تقسيمه قد يحدث مللا وعزوفا لدى القارئ، وهو بالإضافة إلى ذلك ضرب من تنظيم الأفكار الواردة في القصيدة وتناولها متسلسلة، سيما وأن محمد العلمي ذيل ديوانه بقائمة تؤرخ لميلاد كل قصيدة حيث يظهر التقارب الكبير في زمن كتابة هذه اللوحات، مما يوحي أن التقسيم كان لغرض فني تواصلي.

5) القلق الوجودي

الشاعر إذا لم يكن صوتا قلقا في مصير وجوده، ونصا حائرا في تشكيل سموده، فلا يكون إلا مدبج ألفاظ، وناسخ جمل، وبهلواني كلام، من أجل ذلك

نجد محمد العلمي يحمل هما ثقيلا على كاهله، كأي شاعر ينضح عن قضية ويسعى إلى التغيير، يبدو هذا القلق الوجودي ماثلا في جل قصائد الديوان، فهو لا يجتزئ بالتعبير عن هذه الظاهرة الفلسفية التي تطبع أشعاره فيعمد إلى المساءلة المباشرة.....فهو كثير التساؤل في أشعاره، لا يكاد يطمئن فيسأل ويتساءل..... كما يمثل ذلك في بعض هذه التساؤلات الكبرى.

ترى هل أسير مكاني ؟

وهل ينفع الخبط في لجة من سراب ؟ [1]

يقول أيضا:

ترى كيف أدرك آية موتي ؟[2]

ويقول في موضع آخر وبنفس الأسلوب:

هل ترى صمت القبور بلاغة ؟

أم هل مخاض العيش زاد فهاهة؟[3]

فمحمد العلمي يتساءل كثيرا، ويشك كثيرا، ويستنكر كثيرا، في نسوج أشعاره، وكلها أمارات دالة على القلق الداخلي العارم الذي يتأوّبه لدى كتابته الشعرية، ولعلنا لا نفتقر إلى توكيد وجود جمالية نسجيّة في كل نص يثير الأسئلة، ولا يقرر الأمور على أنها مسلمات.....وقد كان البلاغيون العرب لحنوا إلى هذه المسألة منذ القدم حين ميزوا في تصنيف الكلام بين الخبر والإنشاء، وتعصّبوا للإنشاء على الخبر...لكنهم لم يلحنوا إلى أن الإنشاء يحتمل في طياته

[1] – الديوان ص15

[2] – الديوان ص44

[3] – الديوان ص75

القلق والتخوف والترقب والحيرة، وهي صفات تجعل الكلام ينتقل من مجرد كلام، إلى شأن أعلى من ذلك...ولذلك نجد وجها آخر من النسج الذي كأنه يكمل التساؤل والحيرة والنداء.....[1]

تلكم باقة من الخصائص الفنية قطفناها من بستان "زهرة الحجر" لمحمد العلمي، نأمل أن تكون مجرد مفتاح لدراسة معمقة موسعة تكشف عن خصائص فنية أخرى في شعريته من وجهة، وتهتدي إلى خصائص لم نتبيّنها، فلم نوردها نحن في هذه المقالة، من وجهة أخرى.

[1] – نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر – صلاح فضل – مجلة عالم الفكر – المجلد 22 – عدد – 3- 4 يناير – أبريل 1994 ص 73 – 74

معاناة البوح والغياب في ديوان "زهرة الحجر" للشاعر الدكتور محمد العلمي قصائد "تعجلت" أنموذجا

د. إلهام الحشمي*

يزدان ديوان "**زهرة الحجر**" للشاعر محمد العلمي، بكثير من الخصائص والسمات التي تجعل منه تجربة شعرية فريدة، تختلف اختلافا بينا عن كثير من التجارب الشعرية الحديثة والمعاصرة، ولعل سر فرادة هذه التجربة وخصوصيتها، يكمن أكثر في قيمة المعاناة التي بسطها الشاعر على امتداد قصائد هذا الديوان في شكل معادلة وجدانية بديعة، طرفاها البوح والغياب، وبؤرتها الذات الشاعرة، التي لا تتجسد إلا ارتباطا بالآخر، باعتباره علة وجودها، وشرط تحققها.

لا شك أن الآخر في ناموس هذه المعادلة هو "الحبيبة الغائبة" واقعا، الحاضرة خيالا، المتربعة وجدانا، والشاعر في ظل هذا التعالق الوجداني العميق بها، قد كرس من حدة المعاناة، وعمق من أثرها على كيانه ووجوده، حتى طال لظاها أقصى ما يمكن أن يمتلكه كشاعر، بوحه الذي بات عاجزا عن كسر جدار الصمت المنيع، بعد أن كبله الغياب، وحال دون انعتاقه من أجواء الكآبة والحزن، ومشاعر الفجيعة والانكسار المخيمة جميعا على قصائده وشعره، كما حال دون تحرر الكلمة الشعرية من سطوة خنق الجهر المطبق، الذي ارتضاه الشاعر خيارا، وقصده قصدا، لا عن عجز أو ضعف في الشاعرية ، إنما عن فلسفة خاصة تبناها لتحكم منطقه الشعري، اختزلها في قوله:

---

* - أستاذة وباحثة، أكادير.

تعبت من الهدر في البوح

والمن في البذل[1]

لا شيء يمني النفس الكسيرة إذن، غير اللقاء، فهو سر الكينونة، وشرط البقاء.

ولما كان اللقاء في منطق الحقيقة متعذرا بفعل "حتمية الموت"، آثر الشاعر نشدانه في عالم الخيال والأخيلة، عالم الشعر الفسيح، ضالته الوحيدة في تحقيق الحلم، وبلوغ الأمل.

هذه الرؤية الفلسفية المتحكمة في تجربته الشعرية، هي ما أضفى على شعره كثيرا من الخصوصية، وطبعه بطابع الفرادة.

وفي محاولة لكشف معالم هذه الخصوصية، كان لابد من رصد طبيعة المعاناة الفاعلة في هذه التجربة ارتباطا بالغياب وبالبوح، وذلك كالآتي:

✱ المعاناة:

تعتبر المعاناة، وكل ما يرتبط بها من مشاعر الألم والحزن، والنكوص والنفور والعزلة، والعزوف عن الحياة، أصلا راسخا من أصول التجربة الشعرية للشاعر محمد العلمي، لا بل هي تجل من تجلياتها، فكل طرف من أطراف هذه المعادلة إلا وله نصيب منها، ونقصد: "**معاناة الغياب**" و"**معاناة البوح**"، وما بينهما تبرز معاناة الذات الشاعرة، التي تعيش حالة شد وجذب دائمين.

إن ما يميز هذه المعاناة في ديوان "**زهرة الحجر**" عامة، وقصائد "تعجلت" على نحو خاص، انبثاقها عن حب عظيم تملك فكر ووجدان الشاعر، حتى غدت سمة نفسية، وحالة شعورية ملازمة، إنها ليست معطى ظرفيا عابرا

[1] - قصيدة تعجلت/ ديوان زهرة الحجر/ الشاعر محمد العلمي/ ص: 31.

يمكن أن يطمس معالمه الزمن، بل هي معاناة ممتدة شديدة، عصيّة على النسيان، حفرت أخاديد عميقة في وجدانه، وتجذرت بعمق أعماقه، فلم يعد بقادر على مواجهتها، أو صد طوفانها الجامع، وأنى له ذلك، وطوق خلاصه بيدي حبيبته الغائبة، ولحمة قلبه، قد مهرت بهما:

تعجلت

كيف أسل من النسج

لحمة قلبي؟

وقد مهرت بسداك [1]

ويتكرس إحساس الشاعر بالعجز والقهر أكثر، حين يجعل مصير حياته، وكل وجوده، رهينا بلقاء الحبيبة. ولما كان هذا اللقاء متعذرا، محالا، ألفيناه يلوذ بحمى الانتظار، ويرِد حوضه مستعذبا مرارته، بكثير من الصبر والإصرار يقول:

[ها أنا في انتظارك أبتذل الصبر

بسطا][2]

وقوله أيضا :

[سأدمن في اليوم، في الغد، وهم الحياة

على أمل في اللقاء][3]

[1] - تعجلت/ ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 43.

[2] - تعجلت/ ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 27.

[3] - تعجلت/ ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 16.

ولأن درب الانتظار طويل، فقد الشاعر نكهة الحياة، وحلاوة العيش، وتملّكه الهم، وغالبه حتى قاسمه نفسه، يقول:

[قد تجمد يومي

وأقفر أمسي

وقاسمني الهم نفسي

فبعدك أصبحت نسيا] [1]

هكذا، يصبح العزوف عن الحياة واقعا، والاقبال على الموت ذريعة للقاء الحبيبة، وعودة الروح المنهكة إلى أصولها، غير أن ذريعة كهاته لا تصيب، وكثيرا ما تخيب أمام إرادة القضاء والقدر. فلا يملك الشاعر إلا الاستسلام للحكمة الإلهية بعد أن استنفذ جل إمكاناته في المقاومة.

[وهل يقدر العجز أن يتقوى على الصبر؟
بئس القياسُ
ولا حبذا ما يخيل للوهم
تلك مقابلة خاسره
فما كان كان
وما لم يكن لن يكون
فهذا لذاك
تباركت الحكمة القادره][2]

[1] - تعجلت/ ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 47.

[2] - تعجلت/ ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 52.

✱ معاناة الغياب:

لا يجد قارئ الديوان صعوبة في إقرار أن الشاعر يعيش حالة أزمة نفسية ضاغطة، سبّبها الغياب، فالغياب عنصر جوهري في البحث عن الذات، وتأكيد ارتباطها بالآخر "الحبيبة الغائبة" التي يمكن اعتبارها مرادفا للحياة والوجود، كما يمكن اعتبار "الغياب" مرادفا للرحيل والموت.

[هذا غيابك

آه على لوعة الدرب دون الرفيق][1]

****

[هذا أنا بعدك اليوم

والغد

والأمس

تكبو بي النازلات

تؤجلني؟ أم تنازل بي القهر والضائقه][2]

إن الشرخ الكبير الذي أحدثه الغياب في وجدان وذات الشاعر، هو ما أفقده الإحساس بوجود العالم، لا بل سلبه الإحساس بالألفة نحو عناصره أيضا:

[ويلي، لم أطق وحشة الأحياء

فابْقَيْ قليلا

[1] - تعجلت/ ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 24.

[2] - تعجلت/ ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ صص: 35-36.

قد تطولك أيامي][1]

كما انحاز للوحدة والعزلة أحيانا، ولاذ بالصمت أحيانا أخرى:

[تعجلت: هل صمت الغياهب أجدى][2]

****

[ها نحن ننتظر الصمت

والهمس

والخاطره

فقد نقبل الشأن بالعتب

أو نرفض الخوض بالأنّة الكاسره][3]

هذا، ولم تقف تداعيات وطأة الغياب على ذات وفكر الشاعر عند هذا الحد وحسب، بل أكثر من ذلك، أفقدته توازنه، وأردته ضائعا في متاهات الحيرة والتيه، حتى ضاع يقينه بهويته، وفقد ارتباطه بماضيه وحاضره، وأنكرته الحقائق، وضل الطريق، حين غاب الرفيق.

[ما اسمي؟

وما لون عيني؟

ومن كنت؟

من صرت؟

---

[1] - تعجلت/ ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 09.

[2] - تعجلت/ ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 09.

[3] - تعجلت (5) / ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 31.

هذا أنا أنكرتني الحقائق

واستبطأتني الطريق][1]

لقد أصبح الشاعر والحالة هاته، ريشة في مهب الريح، تتقادفها أنسام المجاهيل:

[هذا أنا صورة من هباء

تقادفني من يشاء ومن لا يشاء][2]

كل شيء في حياة الشاعر، غدا موكلا للمجهول؟ لقد غاب الدليل، وبغيابه تسارعت الخطى، وضاع القرار، والتبست عليه السبل:

[فهل يمنة أضع الرجل؟

أم يسرة؟

من دليلي؟

من سيصوّب؟

من سيخطئ ؟

لا جواب][3]

إن انعدام القرار، وفقدان السيطرة والسلطة على تملك زمام النفس، هو أقسى ما يمكن أن تستشعره ذات عاشقة، تغالب محنة الغياب وتقاومها بالحب.

---

[1] - تعجلت (9) / ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 48.

[2] - تعجلت (8) / ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 43.

[3] - تعجلت (9)/ ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 39.

عموما تظل قصائد الديوان برمتها، وعلى اختلاف سياقاتها، وعلى ما فيها من كثافة رمزية وعمق وخصوبة، تظل مشدودة في أغلبها إلى بؤرة معنوية واحدة مهيمنة، تلكم هي بؤرة "الغياب"، البؤرة المولّدة للدلالات، والشضيّة المتقدة التي تؤجج نار المعاناة، فلا يكتوي بلظاها غير الذات الشاعرة.

✱ معاناة البوح:

على الرغم من أن قصائد الديوان - من ناحية - قد تحولت إلى لحظات بوح واعتراف رام بها الشاعر التخفيف من حدة أزمته الوجدانية، والوجودية، إلا أنه -ومن ناحية أخرى- سرعان ما تنبه إلى أن هذا البوح، بوح قاصر، عاجز عن تصوير كل ما يعتمل بدواخله من مشاعر وأحاسيس هي أكبر من أن تترجمها الكلمات، أو تفي بمعانيها الدلالات، ولعله، ولعلنا معه، نستحضر في هذا السياق قولة النفري الشهرة؛ **"كلما اتسعت الرؤيا، ضاقت العبارة"**[1].يقول:

[تعجلت

أبطأ بي الحظ، فانتهبتني المقاييس

واحتبست في لهاتي اللغة][2]

إن هذا بالطبع ليس دليلا على محدودية اللغة، فلا ريب أن فيها من الغنى، والثراء والتنوع ما يفي بجل المقاصد، ويحقق كل الغايات.

إن الكلمة حين تستعصى على التعبير، وتتحجّر في اللسان، وتأبى على الانصياع للمعنى المراد، لا عن ضعف في الشاعرية، أو قصور، فذلك مؤشر على

[1] - المواقف والمخاطبات/ محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري (354ه)، تحقيق أرثر يوحنا أربرى، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، 1417ه، ص: 115.

[2] - تعجلت/ ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 27.

تصدع البنية النفسية التي يصدر عنها الشاعر، وتداعياتها على لغته وأسلوبه من جهة:

[مازال في الجرح متسع للحياة

ففي الأمس أمسكت وجهي تبسّم

قلت لمن؟

فأنكرت أن أتبسم بعدك

نحن : أنا وهما ليس يسعفنا الوقت للسمع

أو للكلام][1]

كما هو دليل على أن الكلمات نفسها، مهما اقتربت من كنه المعنى، وحقيقته، إلا أنها ليست–قطعا- هي الكنه أو الحقيقة كما نشعر بها، أو نتصورها من جهة ثانية.

توق الشاعر إلى الخلاص، جعله يلوذ بحمى الشعر كعالم بديل عن عالم الواقع، ليبث من خلاله أشواقه، وأحلامه، ونجواه للحبيبة المنتظرة. وحين تبدّد الحلم، واستحال الخلاص حتى في عالم الشعر، استسلم للصمت، وآثر خنق الجهر، ولم يعد قادرا على البوح، حتى في أكثر اللحظات رغبة فيه، وحاجة إليه. بعدما اقتنع بلا جدوائيته، ولا نفعه قائلا:

[هذا أنا أُحرقتْ سفني

وتباعد شطكِ عني

وما نفعتْ جملة في مصير الكتاب

[1] - تعجلت/ ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 15.

وهل ينفع الخبط في لجّة من سراب][1]

عموما، إن ما بين أيدينا من صور شعرية معبرة، ومعان وأخيلة آسرة، - كما كشفت عن ذلك تجربة الشاعر في هذا الديوان، ما هي إلا غيض من فيض ما جادت به قريحته الشعرية التي كبح جماحها مكرها، حين قال :

[تعبت من الهذْر في البوْح][2]

وعلى الرغم من هذا كله، فما من شك في أن الشاعر، قد نجح في أن يقدم لنا شعرا جميلا معبرا، بأسلوب لا يخلو من رمزية شفافة، وأن يجعل الحياة، تنبت زهرة من صلب الحجر، والزهرة هي المعادل الموضوعي للحبيبة الراحلة، وفي هذا إيحاء بانتصار الصبر والإصرار، والمكابرة، ومغالبة المستحيل، إكراما لحب سرمدي أصيل.

[1] - تعجلت/ ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 40.

[2] - تعجلت/ ديوان زهرة الحجر/ محمد العلمي/ ص: 31.

النظام العروضي الخليلي من استيعاب الأسس والمستدركات إلى تمحيص واستقصاء المنطلقات. مشروع الدكتور محمد العلمي نموذجا.

د. رشيد كناني*

تمهيد:

إن الباحث في مسارات البحث العلمي والنقدي اللذين هيمنا على مناهج الدراسة الأدبية بجامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس، سيتضح له بجلاء مستوى الاهتمام بالبحث العروضي الذي يكاد يشكل لبنة أساسية في كل مناهج الدراسة الأدبية التي انصبت على دراسة الشعر قديمه وحديثه، سواء في إطار المشاريع العلمية للأساتذة أم في البحوث الجامعية التي حظيت بإشرافهم وتأطيرهم.

ومما لاشك فيه أن منبع هذا الاهتمام يرتد إلى جيل الرواد الذين تعاقبوا على التدريس والتأطير بالكلية؛ ويأتي في مقدمتهم: الدكتور عبد الله الطيب - رحمه الله - الذي رسخ أسس هذا الاهتمام من خلال موسوعته النقدية: "المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها"[1]؛ والأستاذ محمد بن عبد العزيز الدباغ – رحمه الله – الذي جلى ريادته من خلال كتابه: "تيسير علم العروض والقوافي"[2].

والناظر في نتائج هذا الانكباب - على البحث العروضي بكلية الآداب ظهر المهراز - سينتهي إلى أنه اتجه اتجاهين اثنين:

---

* - أستاذ وباحث، أكادير.

[1] - صدرت أجزاؤه الأربعة تباعا ابتداء من سنة 1952 إلى سنة 1990 التي صدر فيها الجزء الرابع في قسمين اثنين. (ينظر مقدمة الجزء الرابع – القسم الأول، الطبعة الثانية- الكويت، 1992).

[2] - صدر في طبعته الأولى بفاس، سنة 1989.

1. اتجاه معياري؛
2. اتجاه جمالي.

أما بالنسبة للاتجاه الأول؛ فقد وجه عنايته إلى البحث في هذا العلم من حيث هو قوانين وقواعد صناعية اجترحها الخليل وتوالى التأليف فيها من بعده، مما راكم اشتغالا قاعديا راوح المؤلفون فيه بين موالاة الخليل وبين مخالفته أو الاستدراك عليه. فكانت البحوث منصبة إما على تحقيق نصوص هذا الفن أو البحث في أصول الخليل ومستدركات من جاء بعده من العروضيين. وقد رسخ البحثَ في هذا المسارِ بكلية الآداب – فاس مشروعُ الأستاذ الدكتور محمد العلمي الذي زاوج فيه بين الدراسة وبين التحقيق في بدايته[1]، وانتهى إلى التأصيل والاستدراك على النظرية الخليلية من خلال البحث في الخلفيات والمنطلقات اعتمادا على مدونة عصور الاحتجاج التي انطلق منها الخليل نفسه[2].

أما الاتجاه الثاني فقد اتخذ من التراكم العلمي في مجال علمي العروض والقافية وسيلة لبحث القيم الموسيقية والجمالية في الشعر، فارتقى بذلك عن البحث في الأساس المعياري لعلمي العروض والقافية إلى ممارسة النقد العروضي، وقد كرس الأستاذ الدكتور محمد الدناي رحمه الله جزء مُهِمًّا من مشروعه العلمي لهذا الاشتغال[3].

---

[1] - أحيل هنا على رسالته لنيل دبلوم الدراسات العليا وقد صدرت بعد ذلك في كتابين قسم الدراسة بعنوان: "العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك"؛ دار الثقافة – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1983. وقسم التحقيق وهم كتاب: "عروض الورقة"؛ لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، دار الثقافة – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1984.

[2] - في أطروحته لنيل درجة دكتوراه الدولة سنة 1999، وقد طبعت في جزءين: " عروض الشعر العربي قراءة نقدية توثيقية"؛ دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 2008.

[3] - ينظر في ذلك كتاباه "بنية القصيدة عند مهيار الديلمي"؛ منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين – الكويت، الطبعة الأولى، سنة 2013، و"نظرية الشعر عند أبي العلاء

لقد ألمعنا إلى المشروعين العلميين للدكتورين محمد العلمي ومحمد الدناي رحمه الله، مثالا عن الاتجاهين أعلاه، لكونهما رفدا معا من مشروع الدكتور عبد الله الطيب رحمه الله الذي جمع بين الاتجاهين معا في موسوعته، الملمع إليها سابقا. كما كان له فضل تأطير رسالتيهما لنيل دبلوم الدراسات العليا اللتين شكلتا منطلقا لبلورة مشروعيهما العلميين في مجال البحث العروضي برحاب كلية الآداب - ظهر المهراز.

وما دام المقال سينصرف إلى مشروع الدكتور محمد العلمي فسندير مباحثه حول مشروعه الذي ارتشحناه رائدا للاتجاه الأول، وسنجعله في مبحثين اثنين.

المبحث الأول: نظرية الخليل بين استيعاب الأسس وحصر المستدركات.

من الأماني التي راودت كثيرا من الباحثين في علم العروض قديما وحديثا تمنيهم الوقوفَ على "كتاب العروض" للخليل حتى تتبين معالم البناء الأول لهذا العلم، وقد عبر عن هذا الشيخ أبو فهر محمود شاكر قائلا:"وكنت أتمنى، والأمانيُّ ما عَلِمتَ،أن يكون كتاب الخليل في 'علم العروض' وصلنا كما كتبه هو، لأنه واضع هذا العلم ابتداء على غير قياس"[1].

المعربين التصور والإنجاز"؛ منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين – الكويت، الطبعة الأولى، سنة 2014، وجمهرة مقالاته التي صدرت في ثلاثة أجزاء تحت عنوان "تطلعا إلى إثراء المعرفة الشعرية"؛ إعداد وتنسيق د. عبد الله بنصر العلوي ودة. فاطمة بنحامي، منشورات المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية – ظهر المهراز- فاس، مطبعة آنفو – برانت - فاس، الطبعة الأولى، سنة 2018.

[1] - "نمط صعب، ونمط مخيف"؛ أبو فهر محمود شاكر، نشر دار المدني بجدة ومطبعة المدني بمصر، الطبعة الأولى، سنة 1996، ص. 89.

غير أن هذه الأمنية لم تحل بين الباحثين وبين سعيهم الحثيث لإعادة تشكيل المنظومة الخليلية في علم العروض وفق ما صح من أقوال وآراء ثابتة النسبة إليه. ولعل عمل أستاذنا الدكتور محمد العلمي في كتابه الأول: "العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك"؛ رام هذا المرمى في جزء منه، حيث يقول في مقدمته: "لهذا البحث حدان أساسيان، أولهما عمل الخليل، والثاني عمل المستدركين عليه"[1].

وليضمن للبحث حظا وافرا من التجرد سيستصفي المنهج الوصفي آلة للاشتغال فيقول: "المنهج الذي اعتمدت في هذا البحث هو الوصف، فقد رأيت أنه الوسيلة الممكنة لتحديد الأسس التي بنى عليها الخليل نظامه، وكشف العلاقات التي تقوم بينها، وكشف الأسس التي بنى عليها المستدركون استدراكهم. واعتمادي على الوصف، بالإضافة إلى صلاحيته دون غيره لذلك، راجع إلى أن المرحلة الراهنة لبحثنا العلمي، تحتاج في دراسة العلوم العربية إلى الوصف قبل غيره من المناهج، من أجل اكتشاف صحيح لأسسها ومناهجها المختلفة"[2].

اقتضت ضرورة تبين معالم النظام الخليلي أن يسلك الباحث في ذلك مسلكا تاريخيا انتظمت فيه حلقات هذا العلم بين:

* ملامح العروض والقوافي قبل الخليل؛ ويمكن وصف هذه المرحلة من تاريخ الإحساس بهذا العلم بالمرحلة الجنينية للعلم، واتخذها الباحث فيصلا بين مرحلتين مرحلة ماقبل العلم ومرحلة تاريخ العلم فقال: "يقودنا الحديث عن العروض والقوافي قبل الخليل، إلى موضوع التفريق بين تاريخ العلم وما قبل العلم"[3]. وسينتهي الباحث إلى خلاصة مؤداها: "أن ما يدخل في العلم هو ما

[1] - "العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك"؛ ص. 7.

[2] - نفسه؛ ص. 12.

[3] - نفسه؛ ص. 28.

يتميز به العلم من إحاطة بالظاهرة المدروسة في مختلف فروعها وخصائصها وعلاقاتها، تنتهي إلى صياغة نظرية تصف تلك الظاهرة وتكشف عن قوانينها. أما ما ينتمي إلى مرحلة ما قبل العلم، فكل محاولة واصفة أو مفسرة أو معللة، لم تصل إلى درجة النظرية والقوانين"[1]. وعليه فكل ما انتمى إلى ما قبل الخليل لا يعدو أن يكون مجرد: "ملامح داخلة في باب إحساس عام عند العرب بالحاجة إلى تقنين شعرها"، وإن كان الأمر لا يعني عدم انطلاق الخليل مما تراكم من مفاهيم ربما لم تحز كفايتها الاصطلاحية التي يخصصها انتماؤها إلى دائرة العلم، فقد: "بنى عمله عليها، ويكفي أن نشير إلى أنه انطلق من مفهوم البيت عند العرب ليشيد بناء شامخا قوامه العروض والسبب والوتد والفاصلة، وما إليها من لوازم بيت الشعر عندها"[2].

*عدة العروض عند الخليل؛ في غياب "كتاب العروض" الذي وضعه الخليل بنفسه، فإن الباحث سيسلك منهج الاستقصاء لأقوال الخليل وآرائه التي تفرقت في المصادر، وسيكون تركيزه بالأساس على مانقله ابن عبد ربه لأنه: "يصرح أنه نقل عنه، (كما نبه على ذلك)، في أرجوزته العروضية (...) على أنني سأعمد إلى مقارنة عمله بأقوال الخليل المروية في المصادر الأخرى. وغرضي من وراء ذلك الكشفُ عن آرائه التي ضاعت بضياع كتابه، وبعدم نسبة آرائه في مصادر العروض إليه إلا فيما ندر"[3].

وفي سياق بناء المنظومة الخليلية وفق ما تنبه إليه واضع العلم سيعيد الدكتور محمد العلمي ترتيب مداخل العلم كما وضعها الخليل انطلاقا من

[1] - نفسه؛ ص. 28.

[2] - نفسه؛ ص. 56.

[3] - نفسه؛ ص. 61.

المبادئ إلى ترتيب ما نتج عنها من مفاهيم ومصطلحات ووسائل بها قيام علم العروض.

- هكذا سيكون مبدأ هذا العلم هو ما اصطلح عليه الباحث ب: **الوحدات الصوتية الكبرى**؛ وتقوم هذه الوحدات على الحركة والسكون وما تولد عنهما من مقاطع ستكون عماد بناء الوحدات الإيقاعية/التفاعيل.

وقد شكلت هذه الوحدات الصوتية: "أساسا لنظامه في العروض. ولقد بناها معتمدا المفهوم الصوتي الذي كان شائعا ومستعملا في النحو والصرف واللغة، وذلك هو مفهوم الحركة والسكون"[1].

ومن هذا المبدأ تولدت المقاطع الخليلية: السبب الخفيف والسبب الثقيل والوتد المجموع والوتد المفروق والفاصلة الصغرى والفاصلة الكبرى.

- المبدأ الثاني وهو: **الأجزاء أو الوحدات الإيقاعية الكبرى**؛ وعدتها ثمانية عند الخليل كما نقل عنه ذلك ابن رشيق في: "العمدة" :"جعل الخليل الأجزاء التي يوزن به الشعر ثمانية، منها اثنان خماسيان، وهما فعولن وفاعلن، وستة سباعية وهي مفاعيلن وفاعلاتن ومستفعلن ومفاعلتن ومتفاعلن ومفعولات"[2]. ويعلل الباحث سر هذه التجزئة بقوله:"ومن الواضح أن الخليل جعلها خماسية وسباعية، اعتمادا على عدد المتحركات والسواكن فيها"[3].

- المبدأ الثالث وهو: **الأنساق الإيقاعية أو البحور**؛ وقد اهتدى إليه الخليل :"عن طريق الاستقراء، وتُشعر تسميته لها بالبحور أن أسسها الإيقاعية تختلف من نسق إلى آخر، كما تختلف البحور في نقطة وجودها على الأرض،

[1] - نفسه؛ ص. 65.

[2] - نفسه؛ ص. 81.

[3] - نفسه؛ ص. 81.

واضطراب كل منها بما لا يضطرب به الآخر، رغم اتحاد الماء والموج فيها كلها. وقد حصرها في خمسة عشر نسقا أو بحرا"[1].

ويعلل الباحث سبب اقتصار الخليل على خمسة عشر بحرا في نظامه بكون :"إثباته لها مبني على استقراء دقيق للشعر العربي. ذلك أن مراجعة هذا الشعر تؤكد عدم وجود بحر آخر لم ينتبه إليه الخليل. فهو إذن لم يهمل أي نسق من الأنساق (الإيقاعية). لكن ما انتقد على الخليل ليس الإهمال بل الإثبات. ذلك أنه منذ القديم وجهت إليه انتقادات بإثباته بحرين هما المقتضب والمضارع" [2].

وجماع ما تحصل من أقوال وآراء منسوبة للخليل في هذا المبدإ بعدما ناقشها الباحث وحللها من حيث أضربها وأعاريضها: "هو كل ماقالت عليه العرب، وصرح بأنه (أي الخليل) لم يلتفت إلى ما لم تقل عليه"[3].

- المبدأ الرابع هو: **الدوائر أو النماذج النظرية العليا**؛ تحدث الشيخ محمود شاكر عن دوائر الخليل فقال :"دوائر الخليل الخمس وبحورها الخمسة عشر، ... التي لا يشك في أن الخليل هو واضعها، ... ثم عن أسرار النغم الهائل الذي يتحدر من جبال الشعر العربي كله، قديمه وحديثه، والذي استخرجه الخليل بالسمع المجرد، ثم حصره هذا الحصر المذهل في دوائره الخمس، وبحورها الخمسة عشر، فأي رجل كان الخليل !!" [4].

لقد لفتت دوائر الخليل نظر كل الباحثين والدارسين لهذا العلم لما انطوت عليه من عبقرية ولما جلته من شفوف هذا العالم الفذ. ولقد نبه الدكتور

---

[1] - نفسه؛ ص. 95.

[2] - نفسه؛ ص. 100.

[3] - نفسه؛ ص. 116.

[4] - نمط صعب ونمط مخيف؛ ص.89..

محمد العلمي إلى سر التسمية كما أشار إلى أنه :"ليس بين أيدينا رواية منقولة عن الخليل تبين سبب تسميته لهذه الدوائر الخمس. إلا أن العروضيين يكادون يتفقون على أن الأولى سميت بدائرة المختلف لاختلاف جزأيها، فالأول خماسي والثاني سباعي، والثانية سميت بدائرة المؤتلف لائتلاف أجزائها فهي تتكون من سباعي واحد مفاعلتن، والثالثة سميت بدائرة المجتلب لأن أجزاءها وهي مفاعيلن ومستفعلن وفاعلاتن اجتلبت من الدائرة الأولى، والرابعة سميت بدائرة المشتبه لاشتباه أبحرها، والخامسة سميت بدائرة المتفق لاتفاق أجزائها"[1]. وبالنسبة للبحور أو الأنساق الإيقاعية في علاقتها بالنماذج النظرية العليا فقد حدد الخليل عدتها الاصطلاحية فذكر التام والوافي والمجزوء والمصرع والمشطور والمنهوك، أما بالنسبة للفرق بين :"صور هذه البحور في الدائرة، وصورها في الاستعمال. ...لايطعن في البناء النظري للدوائر"[2].

* عدة القوافي عند الخليل؛

- المبدأ الخامس وهو: **التحولات في الوحدات والأنساق أو الزحافات والعلل**؛ وهو مبدأ وجد فيه الخليل أنه: "يحدد العلاقة بين الصور المتعددة للوحدات والأنساق، بالنظر إلى المبدوء به وهو النظري فيها. والقول بأنها تحولات أي زحافات وعلل، لا يعني مطلقا أن غير المتحول (أي غير المزاحف وغير المعلول) من الصور، وهو النظري، هو الأصل، وأن المتحول هو الفرع. بل إن وصفها بالتحولات راجع إلى مقارنة التطبيقي منها بالنظري. ولو كانت البداية عند الخليل بالتطبيقي، لكان النظري هو المتحول. أي أن مبدأ التحول ينظر إليه بالنسبة إلى المبدوء به في النظام"[3].

---

[1] - "العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك"؛ ص. 120.

[2] - نفسه؛ ص. 132.

[3] - نفسه؛ ص. 137.

وقد حدد الباحث بناء على ماتواتر عن الخليل أنواع الزحاف المفرد والمزدوج إلى جانب أنواع العلل وما يدخل منها كل بحر.

إن البحث في هذه المبادئ مكن الباحث من تبين منهج الخليل في وضعه لأسس هذا العلم[1] التي ضمنها ولاشك كتابه المفقود، فهو منهج قام على: الاستقراء التام لمدونة الشعر العربي الخاصة بعصور الاحتجاج، والوصف الذي شمل بنيات إيقاع هذا الشعر وهو ما دفعه لاجتراح عدة مصطلحية وافرة وصفناها سابقا بالمبادئ.

*منهج الخليل في العروض والقافية: لا خلاف في أن الخليل لم يكن هو أول من تكلم في القافية، كما أنه لا خلاف في أنه لم يضع فيها كتابا. لكن الحقيقة الثابتة التي نص عليها الباحث بناء على ما استقراه من كتب هذا الفن وتاريخه هي :"أن الاهتمام بعلم القافية قد كان منتشرا في عصر الخليل، إلا أن معرفتنا بأن الخليل هو واضع بعض مصطلحات لوازمها وعيوبها، ومحدد ما كان معروفا عند العرب منهما، تدل على أنه أول من اشتغل بعلم القافية"[2].

من ثوابت هذا النظام أن الخليل قد عرف القافية اعتمادا على مبدأ أو مفهوم الحرك والسكون أيضا، لكن الخليل فرق في الساكن في القافية بين الساكن الصحيح والساكن اللين وهو : "مظهر منى مظاهر قيام القافية على أساس صوتي مخالف لما في العروض. ... وذاك يدل على أن الخليل حدد الفرق بين الصورتين في ذلك العهد المبكر، دونما حاجة إلى استعمال مبدأ المقطع

[1] - ينظر:"العروض والقافية" صص. 161 – 164.

[2] - نفسه؛ ص. 169.

الذي لم يكن العروض ولا القافية في حاجة إليه، كما احتاجا إلى مبدأ المتحرك والساكن"[1].

وعدة القوافي عند الخليل ثلاثون كما نبه على ذلك الأخفش، وقد ناقش الدكتور العلمي ما في رأي الأخفش من التباس يفضي إلى تضارب بعض هذه القوافي مع ما نص عليه الخليل من الأضرب والأعاريض. لذلك فقد أفضى به التمحيص إلى إسقاط ثلاث صور من الصور التي ذكر الأخفش وأضاف مكانها خمسة بالاستقراء لتصير عدة القوافي التي يصح نسبتها للخليل اثنتين وثلاثين قافية. وقد ناقش عمل الدكتور العلمي في هذا الباب د. عبد الرحيم الرحوتي في مقاله الموسوم ب: "إشكالية عدة القوافي عند الخليل محاولة لرفع الإشكال وتدارك وهم الأخفش"[2].

*المستدركات بعد الخليل في العروض والقافية: ركز الباحث في العروض على: مستدرك الأخفش، مستدرك العروضيين (التبريزي – السكاكي – الشنتريني – أمين الدين المحلي – المعري – الحمَّار ولعله السرقسطي – الزجاج – الليث)، حازم القرطاجني، د. إبراهيم أنيس، د. عبد الله الطيب. وفي القافية سيركز على: مستدرك الأخفش، ثم مستدركات غير الأخفش (الفراء – التنوخي – الجرمي – أبو عبيدة – ابن قتيبة – قطرب – المعري).

وإذ نحن معنيون باستقصاء منهجه في إعادة تشكيل النظام الخليلي فإننا سنتجاوز هذا، لنقول إن الباحث في عمله الأول كان مشغولا بتبين قوانين النظام العروضي والقافوي الخليلي بالأساس، حتى إذا استكمل صورته التي حصرها في المبادئ الخمسة التي قام عليها هذا الأساس مع ما سيتولد عنها من

[1] - ضمن مجلة: الذخائر، العدد الثاني، السنة الأولى، السنة 2000، صص. 17 – 52.
[2] - نفسه؛ ص. 28.

عدة مصطلحية واصفة نحتها الخليل لتكون أداة إجرائية للعلم يصف من خالالها موضوعه، فغنه سينفتح بعد ذلك على مهيع آخر رام معاودة استقراء المدونة الشعرية التي اعتمدا الخليل ليبني نظامه. وهو ما سنتناوله في المبحث الثاني من المقال.

- المبحث الثاني: المدونة الشعرية الجاهلية والأموية ومجالات الاستدراك على المنظومة الخليلية.

إن الانتقال من الوصف منهجا حكم العمل الأول إلى الحفر والبحث في المدونة الشعرية للشعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين كان وعيا يعود إلى المرحلة الأولى، يقول الدكتور محمد العلمي وهو بصدد تحديد الإطار التاريخي لعمله الأول: "... على أن وضع هذا البحث في هذا الإطار التاريخي المشار إليه، لا يعني وحدة هذا الإطار، فهو مبني على التعدد لا على التوحد، وتلك سمة التاريخ، وقد تكفل الوصف الذي اعتمدته منهجا في هذا البحث، بكشف هذا التعدد في هذا الإطار التاريخي، وهكذا حين اقتصر الخليل على الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي في بناء نظامه، وأضاف الجوهري والقرطاجني وأنيس والطيب إلى ذلك ما أتى بعده من شعر، كان لابد أن تختلف المواقف، فتضاف إلى النظام أسس، وتختفي منه أخرى، وبالإضافة والاختفاء تتميز مرحلة عن أخرى في هذا الإطار، بناء على تغير الشعر الموصوف الذي اقتضى تطور التاريخ أن يختلف من مرحلة إلى أخرى"[1].

إن الوعي بضرورة العودة إلى المدونة نفسها لامتحانها أملته غاية حجاجية تتوخى الدفاع عن النظام الخليلي في وجه منتقديه من جهة ثم تثبيت خلاصات النظام كما تم بناؤها في العمل الأول مع امتحان صواب رأي واضعها بما

[1] - نفسه؛ ص. 13.

سيفضي إلى رد كل الظواهر التي ستتيحها المدونة بعد معاودة استقرائها إلى دائرة الشاذ الذي لا يرتقي إلى مستوى الظاهرة.

وفي ذلك طلبة أخرى هي التي سيصطلح عليها الدكتور محمد العلمي ب:"مستقبل العروض": في تناوله لقضية جوهرية تخص مدى صلاحية العروض وكفايته الاصطلاحية لوصف ماجد في مدونة الشعر العربي المعاصر. يقول الباحث :"هل يصح الحديث عن أمر اسمه 'مستقبل العروض' في مفتتح بحث موضوعه 'دراسة نقدية عن عروض الشعر العربي'؟ مَن مِن الباحثين قد يمتلك مثل هذا الحق، وهو يخوض في البحث عن صور العلاقة بين بناءين شامخين، أولهما الشعر العربي، وثانيهما عروضه؟

ومع ذلك، لنقل: إن منهم من استطاع في مثل لمح البصر أن يضع لهذا المستقبل حدودا قريبة، تؤذن بنهاية متوقعة؛ أولنقل: إن من بينهم كذلك من أعلن هذه النهاية، وأودع العروض في الرف الذي يستحقه، أو لا يستحقه، في مستودع الماضي.

على أن أمر مقاربة مستقبل العروض، وهو داخل دون ريب في باب المستقبليات، يتطلب الإشارة إلى أن العروض انتقل منذ مرحلة التأسيس، من وضع النموذج المستوحى من واقع الشعر العربي، وهو ما قام به الخليل، إلى وضع المتابعة أو المسايرة أو التقليد الذي صاحب تاريخ العلوم العربية، إلى وضع الاكتشاف وتلمس الأسس، وهو ما حاول الاستشراق إنجازه، إلى وضع رابع للتساؤل ومحاولة بناء النموذج، وهو ما قام به الباحثون العرب بصور مختلفة"[1].

[1] - "عروض الشعر العربي قراءة نقدية توثيقية"؛ ق. الأول. ص. 13.

ولأن الخليل شهر بوضعه كتابا في العروض دون القافية فإن سياق المشروع العلمي للدكتور محمد العلمي سيتجه جهة البحث في أوزان الشعر خاصة في عمله الثاني. ذلك أن الوزن عيار الشعر،[1]. يقول الدكتور عبد الله الطيب: "أما الوزن فهو الخاصة التي يميز بها الشعر ويعرَّف في أساليب العربية"[2]. وعلم العروض هو العلم الباحث في كمه وأقداره.

قلنا إن الباحث سيوجه عنايته لامتحان المدونة الشعرية نفسها التي انطلق منها الخليل، يقول : "موضوع هذا البحث هو 'عروض الشعر العربي، دراسة نقدية'.

ويقوم من أجل الوفاء بهذا الغرض، بتلمس الأصول التي بني عليها العروض، من خلال تتبع عيني لدواوين الشعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين.

... ويهدف البحث الحالي إلى عرض الشعر الذي استقرأه الخليل من أجل وضع نظامه، على العروض، للتأكد من صحة الوصف وصدقه، ولمعرفة مدى التطابق بين واقع الشعر ومبادئ النظام"[3].

لقد أفضى به ذلك إلى اعتماد منهج يفي بعملية الحفر المعرفي، منهج قائم على :"الإحصاء والوصف والمقارنة"[4].

فكان من نتائج هذا الحفر تتبع الظواهر الإيقاعية في دواوين المرحلة المرصودة للدراسة، وفق بناء استهدف تثبيت الظواهر الخليلية وبإزائها رصد

[1] - وصف أقره ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر".

[2] - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها"؛ الجزء الرابع، القسم الأول، ص. 19

[3] - "عروض الشعر العربي قراءة نقدية توثيقية"؛ القسم الأول. ص. 7.

[4] - "نفسه"؛ القسم الأول. ص. 10.

وتجميع مختلف الظواهر التي أهملها نظام الخليل لشذوذها في الغالب الأعم ولعدم تواترها في شعر المدونة بما يرتشحها ظاهرة بارزة تستحق الالتفات. وقد اصطلح الباحث عليها بالظواهر غير الخليلية محاولة، و:"- تكتسب هذه الظواهر تسميتها من علاقتها بنظام الخليل.

- وهذه العلاقة كيفما كان نوعها تعتبر ضرورية لأن أي بحث في إيقاع الشعر العربي لا بد أن يتخذ مسافة محددة من هذا النظام، ولابد أن يقاس به، لأنه النظام الوحيد الموضوع لهذا الشعر. وإذ تأكدت ضرورة العلاقة بنظام الخليل، أصف هذه العلاقة بأنها عكسية؛ ذلك أن هذه الظواهر بطبيعة كونها محددة بنظام الخليل، تعتبر خروجا عن هذا النظام، ومخالفة واضحة له في مستويات متعددة وإن كانت لاتمتنع على أن توصف من خلاله، وبمفاهيمه وبنياته، فهي من تم خارجة عنه، ولكنها تتحدد به." [1].

أما عن طبيعتها:

فهي كلها في طبيعتها مخالفة لنظام الخليل، ولكنها تتخذ صورتين في هذه المخالفة:

*أولاهما: أصلية.

*والثانية: فرعية.

- أولاهما فهي صورة المخالفة التي نتجت من تلقاء نفسها؛ أي أن النصوص الشعرية نفسها هي التي أفرزت مظاهر المخالفة.

- وأما ثانيتهما فهي التي كان لتدخل المحققين المحدثين يد في مخالفتها، وقد شملها تصويبات الباحث على منجز المحققين.

[1] - "عروض الشعر العربي قراءة نقدية توثيقية"؛ القسم الأول. ص. 103.

أما عن نوعها : (الظراهر العروضية غير الخليلية)؛ فتتوزع هذه الظواهر على مايلي:

أ- اضطراب في بعض القصائد أو القطع، أو عدم اتزان بعض الأبيات.

ب- توزع بعض القصائد أو القطع على صور إيقاعية متعددة ومتنوعة.

ج- اجتماع أنواع بحر بعينه في قصيدة أو قطعة واحدة.

د- اجتماع أكثر من بحر في قصيدة أو قطعة واحدة.

هـ - أنواع أبحر غير معروفة في نظام الخليل.

و- ترك زحافين نص الخليل على التزامهما، والتزام آخر بغير شرط الخليل، والتزام آخر لم ينسب له."

وحصر الباحث سبب الاهتمام بها في الأسباب التالية:

أ- ندرتها في الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي قياسا إلى غيرها.

ب- هجرة الشعراء لها فيما بعد.

ج- دلالة إهمال الخليل لما أهمله منها في نظامه، على نفيه للشاذ الذي ليس له انعكاس إحصائي ملموس، وعلى عدم انسجامه مع البناء العام للشعر الجاهلي والإسلامي والأموي.

د- اهتمام نبهاء العروضيين بها.

وقد شملت هذه الظواهر إما المبدأ الثالث في التصنيف السابق أي الأنساق الإيقاعية / البحور.

أو المبدأ الخامس أي التحولات في الوحدات والأنساق / الزحافات والعلل.

أو ظواهر شاذة، لكن النظام الخليلي يستوعبها ويوفر لها كفاية وصفية من خلال آلياته[1].

مما لاشك فيه أن عملية الإحصاء والتشريح والنقد التي خاضها الدكتور محمد العلمي تثبت بما لا يدع مجالا للشك صحة البناء النظري الذي خاضه الباحث في عمله الأول لتشكيل النظام الخليلي وفق ما وصل من آرائه بالرواية في كتب العروض وغيرها.

كما أن من فضائل هذا العمل أنه سيمكن الباحث من استقصاء المهمل من الظواهر والقضايا العروضية التي تطال الأوزان والبحور والأعاريض والأضرب بما يمكن من فك التباسات كثيرة من هذا القبيل تناقلتها الرواية الشفهية ووجدت لها موطئا في كتب النقد والعروض منذ القديم. ومثالا على ذلك مشكل معلقة لبيد التي تحير العلماء في تصنيفها؛ هل هي داخلة في باب الشعر أو أنها خطبة مسجعة ؟ والشيء نفسه مع مقولة تنسب لأبي العتاهية رواها صاحب "الأغاني"، وغيره.. رواية عن ابنه محمد قال : سئل أبي هل تعرف العروض؟ فقال: أنا أكبر من العروض. وله أوزان لا تدخل في العروض".

فقد مكن منهج الأستاذ في التشريح والنقد العروضيين من تتبع ديوان أبي العتاهية بطبعاته المختلفة بحثا واستقصاء لهذه الأوزان فانتهى إلى أن :"الأوزان المنتمية لنظام الخليل فهي التي بلغت كما سبق في جدول الإحصائي المفصل 808 نص، وأما الباقي وهو 19 نصا، فيظهر أن وصف الكامل بالمرفل والمذيل، ومجزوء الرجز بالقطع والخبن، والمنسرح بالقطع، ومجزوءء الخفيف بالخبن والقصر، والمقتضب بالطي والقطع، مما جعل الخروج الظاهر عن نظام الخليل

[1] - "عروض الشعر العربي قراءة نقدية توثيقية"؛ القسم الأول. صص. 103 – 129.

محدودا في أفقه، ودائرا في آفاقه الممكنة، بدليل إمكان وصفه بمصطلحات النظام نفسها.

أما ماسبق في قول القدماء من حكاية أبي العتاهية إيقاع مدقة القصار، فقد رأينا أنه لم يُنتج في رأي محمد مصطفى هدارة الذي رجحته سابقا، غير الطي والقطع اللذين لحقا المقتضب، أو قلبَ البسيط في رأي شوقي ضيف، وذلك كله لا يتعدى فلك النظام الخليلي.

فهل يصح إذن أن يكون أبو العتاهية أكبر من العروض؟"[1].

خاتمة:

هذه رحلة تعريفية أولية باتجاه رئيس في الدراسات الإيقاعية برحاب كلية الآداب والعلوم الإنسانية – ظهر المهراز بفاس، توخيت من خلاله تقديم مشروع رائده الدكتور محمد العلمي، الذي مكن للدرس العروضي إلى جانب عدد من أساتذتنا الذين كان هاجسهم بث روح البحث في هذا العلم وما يزخر به من دوائر تحتاج مزيدا من التنقير والتنقيب لإضاءتها.

لقد صنفت في البداية البحث في هذا المجال برحاب الكلية إلى اتجاهين اثنين، متأسيا في ذلك بملحظ مازال يتردد في سمعي وقد حضرت رفقة ثلة من الأصفياء لزيارة أستاذنا الدكتور محمد الدناي في مرضه الذي توفي فيه رحمه الله. وقد انداح بنا الحديث إلى العروض وما إليه فنسي مرضه، وأنشأ محاضرة

[1] - "أبو العتاهية والعروض"؛ مقالة للدكتور محمد العلمي ألقاها أثناء الندوة التكريمية للأستاذ العميد الدكتور محمد الشاد في موضوع: (اللغة والثقافة والتنمية: رهانات المغرب الحديث)، أيام: 30 – 31 مارس و فاتح أبريل 2006، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية – ظهر المهراز فاس، ص. 22.

في أبي العلاء، صفيه، وما كان من فتحه لباب واسع في تاريخ النقد العربي جعل ركيزته النقد اللغوي والنقد العروضي / الإيقاعي. فسألناه هل أنت ترى نفسك عروضيا فأجاب رحمه الله:' العالم بالعروض هو سي محمد العلمي ، هو عالم العروض، أما أنا فأمارس النقد الجمالي العروضي'.

لائحة المصادر والمراجع:

- " المرشد على فهم أشعار العرب وصناعتها"؛ د. عبد الله الطيب، صدرت أجزاؤه الأربعة تباعا ابتداء من سنة 1952 إلى سنة 1990 التي صدر فيها الجزء الرابع في قسمين اثنين. (ينظر مقدمة الجزء الرابع – القسم الأول، الطبعة الثانية- الكويت، 1992).

[1] - "تيسير علم العروض والقوافي"؛ ذ. محمد بن عبد العزيز الدباغ، صدر في طبعته الأولى بفاس، سنة 1989.

- "العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك"؛ د. محمد العلمي، دار الثقافة – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1983.

- "عروض الورقة"؛ لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق د. محمد العلمي، دار الثقافة – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1984.

-"عروض الشعر العربي قراءة نقدية توثيقية"؛ د. محمد العلمي، جزآن، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 2008.

-"بنية القصيدة عند مهيار الديلمي"؛ د. محمد الدناي، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين – الكويت، الطبعة الأولى، سنة 2013،

-"نظرية الشعر عند أبي العلاء المعريين التصور والإنجاز"؛ د. محمد الدناي، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين – الكويت، الطبعة الأولى، سنة 2014،

-"تطلعا إلى إثراء المعرفة الشعرية"؛ جمهرة مقالات د. محمد الدناي، ثلاثة أجزاء، إعداد وتنسيق د. عبد الله بنصر العلوي ودة. فاطمة بنحامي، منشورات المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية – ظهر المهراز- فاس، مطبعة آنفو – برانت - فاس، الطبعة الأولى، سنة 2018.

- "نمط صعب، ونمط مخيف"؛ أبو فهر محمود شاكر، نشر دار المدني بجدة ومطبعة المدني بمصر، الطبعة الأولى، سنة 1996، ص. 89.

- مقال: إشكالية عدة القوافي عند الخليل محاولة لرفع الإشكال وتدارك وهم الأخفش، د. عبد الرحيم الرحوتي، ضمن مجلة: الذخائر، العدد الثاني، السنة الأولى، السنة 2000، صص. 17 – 52.

- "أبو العتاهية والعروض"؛ مقالة للدكتور محمد العلمي ألقاها أثناء الندوة التكريمية للأستاذ العميد الدكتور محمد الشاد في موضوع: (اللغة والثقافة والتنمية : رهانات المغرب الحديث)، أيام: 30 – 31 مارس و فاتح أبريل 2006، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية – ظهر المهراز فاس ، ص. 22.

كتاب "في الإيقاع واللغة" للدكتور محمد العلمي
قراءة واصفة

د. خالد التوزاني*

يمثل الإيقاع أحد أكثر إشكاليات الحداثة الشعرية تعقيداً، وخاصة في القرن العشرين، وقد تناوله بالدراسة والتحليل عدد من الدراسين، وأمام الجدل الدائر بين نقاد الشعر، سواء العربي أو غيره من الشعر العالمي، يأتي إسهام بعض الباحثين في هذا المجال تنظيراً وتأسيساً لرؤية جديدة، تنهل من انفتاح المثقفين العرب على مختلف الثقافات الإنسانية المعاصرة، فضلا عن عمق قراءاتهم للتراث العربي، وضمن هذا السياق أصدر الأكاديمي المغربي محمد العلمي كتاباً جديداً يحمل عنوان: "في الإيقاع واللغة"، وصدر عن منشورات المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية الذي يوجد مقره بمدينة فاس، العاصمة العلمية للمغرب، نهاية عام 2018، والذي سنخصص له هذه القراءة.

الباحث المغربي محمد العلمي، من مواليد مدينة فاس عام 1944، أغنى المكتبة العربية بعدد من المؤلفات العلمية التي توزعت بين الكتابة الشعرية والدراسات النقدية والتحقيق والترجمة، فضلا عن مشاركاته المتعددة في الندوات والمؤتمرات العلمية، إلى جانب إشرافه على العديد من البحوث الجامعية في الدراسات العليا، عندما عمل أستاذاً جامعياً بجامعة فاس، ومن أشهر مؤلفاته كتاب: "العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك"، صدر عام 1983، وتحقيق كتاب: "عروض الورقة" لإسماعيل بن حماد الجوهري، صدر سنة 1984.

---

* – كاتب وناقد من المغرب – touzani79@hotmail.com

وقد جاء كتابه الجديد "في الإيقاع واللغة"، في حوالي 140 صفحة، ويضم مقالات ودراسات نظرية وتطبيقية، حول قضايا مرتبطة باللغة والإيقاع في الشعر عموماً، والعربي خصوصاً، وذلك محاولة من المؤلف للإسهام في البحث العلمي الجاد، في مجال بحثي دقيق، لا يزال محل جدل ونقاش بين الباحثين وضمن حساسيات نقدية متباينة.

افتتح هذا الكتاب بعد الاستهلال، بترجمة لمقال Pierre Guiraud عنوانه: "ثوابت الشعر"، يقدم تحليلا للبيت الشعري، بالعودة إلى أصوله اللاتينية، حيث يرجع في منطلقه إلى خطوط متساوية وموزونة، وهو يناقض النثر أو الكلام الذي يتجه إلى الأمام مستقيماً.

ويحاول المقال أيضا التمييز بين النثر الإيقاعي والشعر؛ حيث إن إيقاع الشعر ووزنه طريقتان لتقسيم الحديث إلى أقسام متناسبة، بينما لا توجد في النثر الشائع تناسبات. ويقدم صاحب المقال تحليلا لنماذج من الشعر الفرنسي القديم، للوقوف على ما يميّز الشعر من توازيات إيقاعية وتركيبية، ويخلص من ذلك لبعض النتائج منها أنَّ الشاعر يتلاعب بالنحو (معجماً وتركيباً)، وبالمقاطع والرّنّات، والوقفات، ونبرات الكمية والشدّة والعلوّ، وهي ثوابت كل عروض، وموجودة في عروض كل اللغات، على الرغم من تنوعها في بعض الحالات، حسب طبيعة كل لغة وخصوصياتها.

بعد هذا التأصيل للعروض في مختلف اللغات، يستحضر صاحب المقال بعض الأنظمة العروضية الأساسية، ويتعلق الأمر بالعروض الإغريقي اللاتيني، والعروض الجرماني، والعروض الصيني، إلى جانب العروض الهندي والعبري، حيث يبرز خصوصيات كل نظام، محددا ثوابت الشعر، وخاصة المقطع الذي يعدّ الوحدة الأساسية للسلسلة الكلامية، والمنتج للنّبر؛ حيث لكل صوت مدته

وعُلوه وشدّته الخاصة به، التي تحدّد رنّته وجرسه وتُميّزُه، وتبعاً لذلك ستنقسم الأصناف العروضية إلى شعر نبريّ، وشعر كمّي، وشعر مقطعي، ولما كانت بعض الآلات العصرية قد نجحت في الفصل بين التردّد والسَّعة والمدّة، فقد فتح ذلك باب الأمل لتدقيق الإيقاع في الشعر، من خلال العروض التجريبي الذي يوظّف التحليل الآلي، غير أنَّ هذا التحليل ما دام لا يميّز بين الشكل والوظيفة؛ فالصور الصوتية التي تحدد الوزن دلائلُ فونيمات لا أصوات، كلماتٌ حاملةٌ لمعنى لا أشكالٌ فارغةٌ، ولا يمكن بناء على ذلك أن ندرسها بعيدا عن وظيفتها.

ومن الدراسات التي تضمنها الكتاب أيضا، بعض المداخلات العلمية التي شارك بها المؤلف محمد العلمي في مؤتمرات علمية، حول الشعر، أو بمناسبة تكريم رواد نقد الشعر، ويتعلق الأمر ببحث: "الأسباب والأوتاد والفواصل بين المقطع والحركة والسكون"، استعرض فيه آراء الأقدمين، عروضيين ونحاة ولغويين، وقارنها بعمل المحدثين من علماء الأصوات الوظيفية، مستحضراً بعض الظواهر التي تميّزت بها اللغة العربية مقارنة مع اللغات الآخر الأجنبية، فعلى سبيل المثال ليس هناك في العربية كلمة تبدأ بصائت، بينما في الفرنسية كلمات هي عبارة عن صائت. وأيضا بذل المؤلف جهدا واضحاً في رصد أسباب اختلاف الحركات في العربية، وعلاقتها ببعض الحروف، إلى جانب السكون الذي وإن لم يكن جزءاً من نظام الحركات في العربية، فإن القدماء أولوه عناية كبيرة، لما يحمله من قيم لغوية، تظهر في الجانب الصوتي الوظيفي، والصرفي، والنحوي، ليخلص من ذلك إلى فكرة جوهرية مفادها إمكانية الاعتماد على مفهوم الحركة والسكون، من أجل بناء نظام للمقاطع في اللغة العربية، وهذه الفكرة هي التي سينطلق منها الباحث محمد العلمي لمقاربة مقاطع العروض، أي الأسباب والأوتاد والفواصل، نظرا لقيام هذه المقاطع على مفهومي المتحرك والساكن.

أما بحث " أبو العتاهية والعروض"، فقد ناقش فيه الحكم النقدي الذي نَظر لشعره باعتباره "أكبر من العروض، وله أوزان لا تدخل في العروض"، حيث كان أبو العتاهية يلعب بالشعر لعباً، ويأخذ كيف يشاء، لتمكّنه من صنعة الشعر، وامتلاك ناصية اللغة، وقد استدل الباحث على ذلك بنماذج من شعره وآرائه، ثم استحضار آراء القدماء حول هذه المسألة، مع التركيز على الأفكار ذات الجانب الإحصائي وأيضا ذات الجانب العروضي المحض، لمعرفة ما يدخل من شعر الرجل في عروض الشعر العربي، وما لا يدخل، ومدى استقامة هذه الأوزان، حيث أثبت خلو شعره من أي سقطات عروضية، مما يرجّح صدق الحكم النقدي "أن يكون أبو العتاهية أكبر من العروض".

وقد خصّص الباحث محمد العلمي بعض الدراسات لمعاصريه من الأدباء والنقاد، مغاربة ومشارقة، ويدخل ضمن ذلك ثلاث دراسات:

الأولى بعنوان: "جمالية القوافي في الدرس العروضي عند المرحوم محمد الدناي"، وهو أحد رواد البحث الأكاديمي الجامعي في المغرب، سلّط فيها الضوء على جهود الدكتور محمد الدناي في خدمة العروض، وخاصة مبحث جمالية القافية، الذي كان له فيه إضافة نوعية سواء في إبداع مصطلحات نقدية جديدة، أو تقريب معرفة عروضية دقيقة، بألفاظ جامعة مانعة.

والدراسة الثانية حملت عنوان: "مقدمة في اللغة والإيقاع في شعر أحمد مفدي"، رصد فيها خصوصيات القصيدة عند هذا الشاعر المغربي الفذ؛ مثل طابع الاستمرارية وخاصية الجزالة، ما طبع اللغة من تنوع وثراء؛ حيث يحضر المعجم القرآني، والمعجم الجاهلي والصحراوي، إلى جانب ما تميّزت به قصائد هذا الشاعر من إيقاع، وخاصة ولوعه بالمتدارك.

أما الدراسة الثالثة فقد خصّصها للشاعر الإماراتي سلطان العويس، حملت عنوان: "الإيقاع العروضي في شعر سلطان العويس: دراسة إحصائية وصفية"، تتبع فيها الإيقاع العروضي للأشعار التي تضمنها ديوان هذا الشاعر، المنشور في أعماله الشعرية الكاملة، مركّزاً في هذه الدراسة على جملة من النقاط؛ وهي توزيع القصائد على البحور، وتحديد البحور التي لم ينظم عليها، ثم رصد ظواهر عروضية طبعت شعره؛ ومنها ما له صلة بالشعر القديم، ولما له علاقة بروح التجديد والتطوير التي ميّزت بعض قصائده.

واختتم الباحث محمد العلمي كتابه "في الإيقاع واللغة" بدراستين، الأولى بعنوان: "محاولة في ضبط إيقاع بعض أزجال الطرب الأندلسي"، علماً أن هذا الموضوع تقف دونه عوائق، من أهمها أن لهجة أهل الأندلس لم تعد مستعملة، ولتجاوز هذه الصعوبة اعتمد المؤلف ما وصل إليه كل من الباحثين فدريكو كوريينتي وخاصة تحقيقه لديوان ابن قزمان، ومحمد بنشريفة في كتابه: تاريخ الأمثال والأزجال في المغرب والأندلس، معتبرا ما توصلا إليه الأساس النظري الذي انطلق منه لمحاولة تحديد إيقاع بعض الأزجال الأندلسية، مما ساعده على استخلاص جملة من النتائج منها: أنَّ البنية الخارجية لبعض الأزجال الأندلسية تتبنى هيئة الموشّح؛ حيث البيت يكون مشطوراً، ومزدوجاً، وذا أغصان متعددة، كما هو شائع في كل من الموشح والزجل. ويضاف إلى ذلك تنوع البنى الإيقاعية بين بعض الأبحر الخليلية كالمجتث، وبعض الصور المألوفة في الموشح، حيث خرج الوشاحون عن نمط الأبحر المعروفة إلى أبحر مشتقة منها.

والدراسة الثانية التي اختتم بها الكتاب، كانت بحق مسك الختام، حيث نقلت الاهتمام من الشعر العربي ومن اللغة العربية إلى لغات أخرى غير العربية، وذلك في سياق تعزيز الحوار العلمي بين الباحثين في اللغة، وتأكيد دور البحث اللغوي في ترسيخ هذا الحوار، وقد عنون المؤلف دراسته بـ " نظرة عن الهمزة في

غير العربية"، ركّز فيها على اللغة الفرنسية تحديداً، ومستحضرا نماذج من الكلمات، ليخلص إلى نتيجة مفادها أنَّ الهمزة لا توجد في الفرنسية إلا في أوّل الكلمة، بينما توجد في العربية في أول الكلمة وفي وسطها، وفي آخرها، مقترحاً ضرورة إدماج رمز كتابي جديد يُضاف إلى الفرنسية ويُرمز به إلى الهمزة، مما ينتج عنه تغيير في أنواع المقاطع وعددها في الفرنسية، والأكيد أنَّ هذه النظرة الجديدة، على الرغم من خروجها عن التقليد الفونولوجي الشائع لحد الآن، يعتبره المؤلف محمد العلمي محاولة في الطريق نحو حوار لسانيّ جديد، يسهم في حوار الحضارات المنشود.

إن كتاب: "في الإيقاع واللغة" لمؤلفه الأكاديمي المغربي محمد العلمي، بتناوله لجوانب وثيقة الصّلة بالإيقاع في الشعر، تدل على اهتمام صاحبها بالتأصيل لعلم العروض والقافية، عبر الانفتاح على لغات غير العربية، وعقد مقارنات بين ما هو موجود في الشعر العربي وغيره من الشعر في اللغات الأخرى، وذلك من أجل الوقوف على المؤتلف والمختلف، في قضايا لغوية ولسانية ما تزال محل اختلاف بين الدارسين، لكنها مع ذلك تعكس نضج البحث اللساني عند العرب المعاصرين ويقظتهم وأهليتهم للإضافة العلمية والنوعية في مثل هذه الحقول المعرفية الدقيقة.

دراسات مهداة إلى
الأستاذ الدكتور محمد العلمي

العروض والقافية لدى الموسوعيين المغاربة

د. أحمد العراقي*

ظهرت لدى بعض العلماء المغاربة في العصور المتأخرة اهتمامات موسوعية سعت على اختلاف في طرق التناول ومناحيه وغاياته إلى حصر العلوم وترتيبها والتعريف بها وبمصطلحها ومواضعاتها؛ ووضع المؤلفات فيها. وكان لعلمي العروض والقافية حضور فيها بين غيرها من العلوم.

وسنحاول أن نستجلي صنيعهم في ذلك من خلال الوقوف على ما تناولهما به بعضهم، وتبيّن طريقتهم في ذلك وأغراضهم، وما تحكّم فيها؛ والقصد إلى كل من عبد الرحمن الفاسي والحسن اليوسي ومحمد الطالب بن الحاج.

وضع عبد الرحمن بن عبد القادر الفاسي[1] (ت.1096هـ /1685م) كتابه "الأقنوم في مبادئ العلوم"؛ وهو رجز تعليمي طويل النفس، يمكن اعتباره بحق دائرة معارف، توخّى فيه التعريف بمختلف العلوم المعروفة في عصره، بلغ بها نحواً من مائة وخمسة عشر علماً على ما في بعض أصوله المخطوطة[2]. وجاء ترتيب ورود علم العروض بينها في المرتبة الثالثة والعشرين[3]، يليه علم القوافي في المرتبة الرابعة والعشرين[4].

---

* - أستاذ التعليم العالي، فاس

1- ترجمته ومصادرها في : الحياة الأدبية، للأخضر : 114-121، وها 1 .

2- من بينها مخطوطة الخزانة الحسنية بالرباط رقم 6585؛ معتمدنا في هذا البحث؛ وهي واحدة من بين عشر نسخ فيها؛ وفي المكتبة الوطنية كذلك عدة نسخ خطية؛ وتستوعب بعض نسخه عددا من العلوم أكثر ممّا ذكرنا، دون أن يتمّ نظمه . (راجع : كشاف الكتب المخطوطة بالخزانة الحسنية، لعمور : 43؛ والمصادر العربية، للمنوني : 1/201-202)

3- الأقنوم : و39ظ-و41ظ .

4- المصدر السابق : و41ظ-و42و .

تناول علم العروض في سبعة وسبعين بيتاً، قسّمها بعد الأبيات الثمانية الأولى إلى سبعة أبواب ثمّ أتى بعدها بتسمية وتعريف البحور الشعرية الخمسة عشر، ثم لخّص بعدها بعض مقتضيات هذا العلم كما أُثرت عن واضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي.

أمّا الأبيات الثمانية الأولى فأوّلها لحدّ علم العروض، وقال فيه:

عِلْمٌ بـه يُـدْرى صحيحُ الشعر من فاســـــدِهِ زيـــــداً ونقصـــــاً إن وُزِنْ

ثم انصرف بعده لذكر السبب ثقيله وخفيفه، والوتد مجموعه ومفروقه، ثمّ لذكر التفاعيل أو الأجزاء أصولها وفروعها، والإشارة إلى أن البحور جميعها تدور على هذه التفاعيل.

وأتى بالباب الأول في خمسة أبيات وجعله "باب الدوائر"، فسمّاها، وميّز بين ما يقوم على ثمانية أجزاء وهما دائرتا المختلف والمتفق، وبين ما يقوم على ستّة وهي الثلاث الباقيات المجتلب والمشتبه والمؤتلف.

وأتى بالباب الثاني في ثمانية أبيات وجعله "باب تسمية الأبيات"؛ وبالثالث في أربعة أبيات وجعله "باب الزحاف المنفرد"، وبالرابع في بيتين وجعله "باب الزحاف المزدوج"، وبالخامس في سبعة أبيات وجعله "باب المعاقبة والمراقبة والمكانفة"، وبالسادس في تسعة أبيات وجعله "باب العلل"، وبالسابع في سبعة أبيات وجعله "باب العلل الجارية مجرى الزحاف".

وانصرف بعد ذلك في الأبيات الأربعة والعشرين الموالية لاستعراض البحور الشعرية الخمسة عشر، وتسمية كلّ منها وذكر أعاريضها وأضربها وعددها.

وجعل الأبيات الثلاثة الأخيرة للتذكير بما نقل عن واضع العلم الخليل بن أحمد فيما يتعلّق بعدّة البحور، وهي خمسة عشر؛ ثمّ فيما يتعلّق بعدة الدوائر، وهي خمس؛ وبعدّة الأعارض، وهي أربع وثلاثون؛ وبعدّة الأضرب، وهي ثلاثة وستون؛ ثم بكون العلل التي تصيب الأعاريض والأضرب لازمة في سائر الأبيات، ولا يلزم الزحاف الذي يصيب أجزاء الحشو.

ثمّ تناول علم القوافي في عشرين بيتاً؛ فجاء بحدّها وحدّ الرويّ في أولها فقال:

قافيــةُ البيــتِ الأخيـــرةُ وقيــلْ مِـن قبـل سـكنين انتهـت عـن الخليـلْ

رويُّهـــا حـــرفٌ إليـــه تنتســبْ حـرِّك بـالمجرى الـرّوي مَـعْ مـا قَـرُبْ

وتعرّض لما يتعلّق بأنواعها مقيّدها ومطلقها ولعدّة أضربهما، ولحروفها، ولبعض عيوبها.

ويلاحظ أنّ الفاسي سار في نظمه على شاكلة مَن نظموا قواعد العروض والقوافي قبله، والظاهر أنه نظر فيما لبعضهم فيهما من مدوّنات مبسوطة ومختصرة؛ غير أنه لم يسلك مسلك مَن تعمّدوا ضروبا من الترميز في تناول بعض أغراضهم في نظمهم، وذلك باستخدام الحروف والألفاظ رموزاً، مثلما فعل أبو الجيش الأنصاري في "الأندلسية" وضياء الدين الخزرجي في مقصورته المسمّاة بـ"الرّامزة". وقد تقيّد بما أُثر عن واضع العلم الخليل بن أحمد، ولم يلتفت إلى سواه إلاّ قليلا، فسمّى الزجّاج مرّة واحدة، واكتفى بالإشارة إلى بعضهم مرّتين؛ ولم يذكر بحر المتدارك الذي استدركه بعضهم.

وخصّص الحسن بن مسعود اليوسي[1](ت.1102هـ/1690م) فصلا ضخما من كتابه "القانون"، ضمن الباب الأول الذي عقده لأحكام العلم، وهو الفصل العاشر[2]، وعليه اعتمد المستشرق الفرنسي جاك بيرك (J.Berque) في اعتبار هذا الكتاب "مختصراً موسوعيا" لترتيب العلوم وتعريفها[3]؛ وقد تناول فيه تعريف "علم الميزان" و"علم القافية".

لقد كان تناوله لهما مختصرا مجملا [4]، وهو ما سار عليه في تناوله لجميع العلوم الشرعية، أصلا وفرعاً، ذاتاً وعرضاً، فاقتصر فيها "على الإشارة والإجمال، لأنها مشروحة في دواوينها، ولا مزيد عليها، وديوان واحد لا يجمعها"[5]؛ وكان فرضه في عموم مواد كتابه ونبّه إليه في أوله.

عرّف علم الميزان بقوله: "هو ما يعرف به تفعيل الشعر وما يقع فيه من زيادة ونقص"؛ وذكر أن له أوزاناً جعلها له الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهو الذي ابتدأ وضعه، وهي خمسة عشر، ذكر تسميتها وتفعيلاتها، وأشار أن غيره زاد عليها المتدارك. وبيّن أنه:" يُتكلّم فيه على معرفة السبب والوتد، والزحاف وهو الحذف في ثاني السبب، والعلّة وهي الحذف فيما سوى ذلك؛ ومعرفة العروض والضرب، وما يقع فيه، وما يقع لكل نوع من الضروب، وما يستعمل كاملا وما لا ".

---

[1]- ترجمته ومصادرها في الحياة الأدبية : 122-136، وها 1 .

[2]- القانون : مل . 5/3 – مل . 6/13؛ ويشكّل أكثر من ثلث الكتاب (38%).

[3] -Jacques Berque , L'interieur du Maghreb : 356

[4]- القانون : مل . 12/7-8 .

[5]- المصدر السابق : مل . 16/1 .

وعرّف علم القافية بأنه هو: "ما يعرف به آخر البيت من الكلام على الرويّ الذي تنبني عليه القصيدة، وعلى وصله وحركته، وما قبله، وما يكون من ذلك مقبولا وما يكون عيباً".

ثم لاحظ أنه كثيراً ما يُجمع العلمان لاحتياج أحدهما إلى الآخر، فيقال عنهما علم العروض. فتسميّة العروض عنده إذن جامعة للعلمين معاً عند الإطلاق، ولا تخصّ أولهما كما عند غيره. وسيبيّن عند تناوله فيما بعد علم الشعر أنّهما مخصوصان بالموزون من كلام العرب، بخلاف باقي العلوم اللغوية فيُحتاج إليها في كلّ من الموزون والمنثور.

وتناول محمد الطالب بن حمدون بن الحاج[1] (ت1273هـ /1857م) بالتعريف علمي العروض والقافية ضمن ما كان أخذ في إنجازه من موادّ كتابه "الأزهار الطيبة النشر فيما يتعلّق ببعض العلوم من المبادئ العشر"، فوصل بها إلى ثمانية عشر علماً وقف فيها عند علم أصول الفقه ولم يكمله؛ والظاهر أن أجله لم يمهله لإتمام مشروعه الذي كان منفتحاً على تعريف العلوم المختلفة دون تحديد.

والتزم محمد الطالب في تناول مادة تعريف العلوم الاحتكام إلى ما يعبّر عنه بمقدمة العلم وبمبادئ العلم، وهي المبادئ العشرة التي جرت عادة بعض المتأخرين بذكرها بين يدي ما يرومون تعريفه من العلوم المختلفة؛ لتوقفه عليها بوجه ما، وانتفاع بها فيه. وهي الحدّ والموضوع والواضع والاسم والاستمداد وحكم الشارع والمسائل والفضيلة والنسبة والفائدة[2]. غير أن بعضهم لم يكن

[1]- ترجمته ومصادرها فيما كتبناه عنه ضمن مبحثين من مباحث كتابنا "أمشاج بحوث مغربية" : 83-130.

[2]- الأزهار الطيبة : 2/1-2 .

يرى لها تلك المزية؛ ومن بينهم اليوسي الذي ذهب إلى "أنّ إدراك العلم وفهم مسائله لا يتوقف على شيء منها، وإنما يحصل بها مزيد تبصرة ومزيد رغبة"[1].

جاء ترتيب التعريف بهذين العلمين في المرتبتين السابعة والثامنة [2]. وقد توسّع في تناول أولهما في نحو ست وعشرين صفحة بينما اختصر في تناول الثاني في اثنتين فقط؛ ومردّ ذلك إلى تداخل في كثير من مباحث العلمين، واضطراره إلى الاختصار في تناولها في الثاني والإحالة عليها فيما تقدّم له عند تناول الأول.

وقد رتّب تناوله لمباحث التعريف بعلم العروض على ترتيب المبادئ العشرة؛ فتحدّث عن حّدّه ولاحظ كثرة ما للناس فيه، واستعرض بعضه ممّا نقله ابن زاكور في شرحه على الخزرجية "النفحات الأرجية"، وهو أنّه: "علم بأوزان العرب الشعرية ولواحقها الزحفية والعليّة"؛ والزموري في شرحه عليها أيضاً، وهو أنّه: "نظر في الشعر بحسب ضبط الأوزان ومعرفة ما يعتريها من الزيادة والنقصان بما يجوز ويمتنع عند العرب"، واستعرض غير ذلك مقارناً، ومميّزا بين ما داخل بعضها مما ليس من حّدّه.

وانتقل لموضوعه فأورد ما قاله في شأنه الشيخ زكرياء، وهو: "الشعر من حيث إنّه موزون بأوزان مخصوصة"؛ ولا حظ أن تقييد الشعر بالحيثية المذكورة احتراز ممّا يقتضيه علم القوافي عند النظر في أواخر الأبيات، وعلم النحو في تراكيبه، وعلم اللغة والتصريف في مفرداته.

وأمّا واضعه فهو الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهو مَن جعله عِلما مفرداً بالتدوين بعد أن كان كغيره من علوم الأدب في العرب سجيّة وطبيعة. وقد عرّف به، واستعرض جملة من الكتب المختصرة في العروض، وركّز على

[1]- القانون : مل . 7/5 .

[2]- الأزهار الطيبة : 165/2-193 .

الخزرجية وعدد من شروحها، وأثنى على معارضة والده لها وشرحها وما تتميّز به من زيادة مسائل لم يذكرها الخزرجي، وكون جلّ أمثلتها مديحاً نبوياً.

وأمّا اسمه فالعروض؛ وهو لغة مشترك بين معان كثيرة، منها الناحية، ومكة والمدينة، وما يُعرض عليه الشيء، أي يقاس عليه، والعمود المعترض في وسط الخباء...

وأما اصطلاحا، فقد سمّاه بذلك الخليل، وعلى الجزء الأخير من صدر البيت من الشعر، وعلى كلّ بحر من البحور الشعرية فيقال هذا من عروض الطويل ومن عروض المديد.. ولا حظ أن لكل من هذه المعاني الاصطلاحية مناسبة لمعنى لغوي.

وأمّا استمداده، فأشعار العرب، وعند العروضيين مبادئه الاصطلاحية، كتعريف السبب والوتد، وتقسيم كل منها إلى قسميه، وذكر أجزاء التفعيل، وما إلى ذلك.

وأمّا حكمه فالظاهر الندب، فمن عرف هذا العلم كان أعرف بحقيقة الشعر من غيره، فيكون أفهم للآيات التي ورد فيها ذكر الشعر من غيره.

وأمّا مسائله، "فهي قضاياه التي يطلب بالبرهان نسبة محمولاتها إلى موضوعاتها على وجه إجمالي"، فالمقصود إذن معرفة مسائل هذا العلم بوجه إجمالي، وفي ذلك زيادة تمييز.

وأمّا فضيلته فعلى قدر حكمه وفائدته -وستأتي- وموضوعه وهو الشعر؛ ويلاحظ أنّه قد انصرف عمّا يتعلّق بفضيلة العروض إلى فضيلة الشعر فأورد بعض ما يتعلّق بمدحه، وبفوائده الجمّة، والتمييز بين أقسامه الثلاثة: المحمود والمذموم وما ليس بمحمود ولا بمذموم؛ وكيف أنه يحسن الاشتغال بالمحمود، ويحرم ذلك بالمذموم، ولا ينبغي الإكثار من غيرهما، وعليه يحمل قول صاحب

"الرسالة": "ولا بأس بإنشاد الشعر، وما خفّ من الشعر أحسن، ولا ينبغي أن يكثر منه ومن الشغل به".

وأما نسبته، فتختلف فيما بينه وبين غيره من العلوم؛ فبينه وبين النحو مثلا عموم وخصوص بإطلاق لأن موضوعيهما وهما الشعر والكلام كذلك؛ وبينه وبين التاريخ عموم وخصوص بوجه لأن موضوعيهما وهما الشعر والأخبار كذلك. وليس بينه وبين علم القوافي تساوٍ لتساوي موضوعيهما وهو الشعر، لأن موضوع علم القوافي أواخر الأبيات لا غير.

وأمّا فائدته؛ فإن جدوى علم العروض وفوائده جمّة كثيرة استعرض بعضها؛ ومنها تمييز الشعر من غيره، ويتبيّن بذلك أنّ القرآن ليس بشعر؛ وقد أورد نقولا في شأن بعض فوائده؛ من بينها قول ابن برّي: "وهل علم العروض للشعر إلا بمثابة علم الإعراب للكلام! وكما أنّ صنعة النحو وضعت ليُعافى بها اللسان من فضيحة اللحن فكذلك علم العروض وضع ليُعافى به الشعر من خلل الوزن، فلولاه لاختلطت الأوزان واختلفت الألحان وانحرفت الطباع عن الصواب انحراف الألسنة عن الإعراب".

ثم انتقل إلى تناول علم القوافي، وكما أشرنا من قبل فقد أجمل فيه، وأحال فيه كثيرا على ما تقدّم له في علم العروض، وذلك لتساويهما في كثير مما تقتضيه تلك المبادئ العشرة؛ وكون موضوعهما واحداً، هو الشعر؛ يختصّ علم العروض بضبط أوزانه وما يعتريها من الزيادة والنقصان؛ ويختص علم القوافي بالنظر في أحوال أواخر الأبيات الشعرية.

ففي حدّه نقل قول الشيخ زكرياء في شأنه: و"هو علم يُعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون، وسكون ولزوم، وجواز فصيح وقبيح، ونحوها".

وردّد ما تقدّم من أن موضوعه الشعر من حيث أواخر الأبيات؛ وأشار إلي تقدّم الإشارة إلى واضعه واستعرض بعض الكتب المختصرة فيه.

وتناول ما يتعلّق باسمه فاستعرض بعض ما ورد في شأنه وقدّم ما وجده أولى وهو: القوافي، وهو جمع قافية، وهي فاعلة، من قفا يقفو إذا تبع؛ فهي تقفو أثر كلّ بيت.."؛ وأحال على ابن مرزوق فيما ورد في حدّها اصطلاحاً.

واكتفى بالتعريج على استمداده وحكمه ومسائله وفضيلته ونسبته، وأحال فيها على ما تقدم له في شأنها في علم العروض.

ثمّ بيّن أخيراً أنّ فائدته تكمن في تحصيل ملكة إيراد الأبيات والأعجاز متناسبة، وجعلها تسير على المنوال الذي عرفه العرب؛ خالية من العيوب التي يمجّها الطبع السليم.

وبعدُ، فإنّ النظر في صنيع هؤلاء الثلاثة في تناول علمي العروض والقافية بالتعريف في أعمالهم الموسوعية قد اختلف باختلاف خطّتهم فيما راموه فيها، فالفاسي الذي جعل عمله نظماً على شاكلة المنظومات العلمية التعليمية غلّب التركيز والاكتفاء بالإشارة إلى أسس العلمين ومباحثهما التي يقومان عليها، ولم يعرض لجملة من مباحثهما التفصيلية الجانبية مثل الحديث عن واضعهما وعن بعض ما ألّفه بعضهم فيهما؛ وقد التزم التزاما بما أُثر عن واضعه، ولم يعرّج على ما استدركه بعضهم عليه إلاّ قليلا.

وأمّا اليوسي فقد كان تناوله لهما، كما تقدّم لنا، تناولا تحكّم فيه ما فرضه من الاقتصار على الإشارة والإجمال الذي سار عليه في جميع العلوم الشرعية، والعروض والقوافي وباقي العلوم اللغوية والأدبية من ضمنها إذ هي علوم مساعدة عليها، وذلك لأنها كما نصّ عليه مشروحة في دواوينها، وديوان

واحد لا يجمعها؛ ولم يمنعه الاقتصار على الإشارة والإجمال من التذكير ببعض ما استدرك على واضعه.

وأمّا ابن الحاج فكان التزامه بما أخذ به بعض المتأخرين بين يدي تناولهم للعلوم، للتوقّف عليها بوجه ما أو انتفاع بها فيها، وهي المبادئ العشرة، ويعبّر عنها بمقدّمة العلم وبمبادئ العلم، كان التزامه ذاك قد ساعده على الإحاطة بجوانب تعريفه بالعلمين المذكورين، وإيراد الأقوال المختلفة، وفسح المجال للنقول، ودفعه أحياناً إلى الاستطراد بفوائد جانبية معيّنة خرج فيها إلى ما يتعلّق بالشعر في غير ما يعود إلى أوزانه وقوافيه، وقد تقدّمت الإشارة إلى شيء من ذلك؛ ولكنّه لم يتناول كثيراً من مبادئه الاصطلاحية ممّا يقوم عليه كالتعريف بالسبب والوتد والتفاعيل والدوائر والبحور والأعاريض والأضرب والزحافات والعلل؛ وكان ينتظر أن يلمّ ببعض ذلك عند تناول استمداده ومسائله.

المصادر والمراجع المعتمدة

- الأزهار الطيبة النشر فيما يتعلق ببعض العلوم من المبادئ العشر، محمد الطالب بن الحاج، تحقيق: د. جعفر بن الحاج السلمي، ط.1، منشورات جمعية تطاون أسمير، تطوان، 2007-2012

- الأقنوم في مبادئ العلوم، عبد الرحمن الفاسي، مخط. الخزانة الحسنية، رقم: 6585

- أمشاج بحوث مغربية، أحمد العراقي، ط.1، مطبعة آنفو –برانت، فس، 2004

- الحياة الأدبية في المغرب على عهد الدولة العلوية، د. محمد الأخضر، ط.1، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، 1977

- القانون، الحسن اليوسي، ط. حجرية، فاس، 1310هـ

- كشاف الكتب المخطوطة بالخزانة الحسنية، عمر عمّور، ط.1، منشورات الخزانة الحسنية، الرباط، 2007

- المصادر العربية لتاريخ المغرب، محمد المنوني، (ج1)، ط.1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1983

-J. Berque ,L'interieur du Maghreb

E. Gallimard , 1978

العروض في الأندلس

د. عبد المالك الشامي*

تقديم:

علم العروض علم عربي محدث، نشأ مواكبا للحركة المعرفية والأدبية، التي سعت خلال نهاية العصر الأموي وبداية العباسي إلى تأصيل المعارف وتنظيم مداخلها ابتداء برواية ما تناقلته المرويات، ومرورا بتنظيم هذه المرويات، وانتهاء بتقنين المعرفة وتفريغها في قالب علمي.

وقد وضع قواعده الخليل بن أحمد الفراهيدي من تجميع جملة غير قليلة من المرويات، وتأصيل قدر غير قليل من الملاحظات عن كل ما اشتهر عن العرب الأول في تذوقهم للأشعار، وفي التمييز بين مختلف أساليب الشعراء وطرائقهم في النظم، وكذا في تلمس الفروق الإيقاعية الواقعة في نظمهم للشعر، بين من يركب منهم الإيقاع الخفيف بمختلف صوره (الرجز والهزج والرمل)، ومن يركب الرصين بمختلف تجلياته (القصيد)، ومن يقع بين هذا وذاك، وفي تمييز الفروق بين الاستعمالات المختلفة لهذه الإيقاعات وما ينتج عنها من القوالب الشعرية (القصيد والرمل والرجز والهزج) وما يمكن أن يتميز به كل وجه من وجوه هذا النظم الشعري. ثم من تتبع مختلف الحليات الصوتية التي تزين هذا المنظوم والتي تمس خاصة مقاطع الكلام فيه (القوافي) وما تتميز به هذه المقاطع من الفروق، وما يندرج تحتها من الضوابط.

وقد ركب الفراهيدي من مجموع هذه المرويات والملاحظات علما وضع له قواعده الأساسية النظرية، وتطبيقاته الفرعية التي تقع تحتها مختلف التجارب

* - أستاذ التعليم العالي، فاس

النظمية المشهورة والمتداولة، والشواهد الشعرية الداعمة، ووضع لهذا العلم أيضا مصطلحاته الجديدة التي تستوعب مختلف التصورات النظرية لفكرة النظم الشعري الممكن. وتجاهل ما سوى ذلك من التجارب الناقصة أو المتفردة أو التي لا تدخل في عموم القوانين التي صاغها. وبذلك عرف هذا العلم به، ولم ينسب لغيره، وكان اللاحقون من المهتمين بعلم نظم الشعر عالة عليه في مختلف جهودهم لاستدراك بعض ما قد يكون قد فاته في بعض جزئياته أو تطبيقاته.

ومن اللافت للنظر ارتباط هذا العلم بوجهيه (الإيقاع والقافية) بتطور علمي النحو واللغة اللذين كان الشعر أحد معتمداتهما في فهم منطق الكلام العربي، وتتبع بنائه، ورصد مختلف وجوه هذا البناء، ابتداء من المفردة، فالجملة، فالمقطع من الكلام، منظوما كان أم منثورا. وذلك في سبيل تيسير فهم اللغة العربية ونظامها التركيبي من جهة، وفهم منطق الذكر الحكيم وإعجازه من جهة أخرى، وذلك من خلال استحضار منطق تركيباته وعلاقاتها بسبل نظم الكلام العربي السليم .

وقد تطور علم العروض والقوافي بعد الفراهيدي على يد جملة غير قليلة من علماء اللغة وغيرهم، ذكرهم بأسمائهم وجهودهم من أرخ لتطور العلوم عند العرب. وكان هذا العلم من جملة ما يطلب في حواضر العلم الكبرى في المشرق وحواضره، سواء منها في حواضر العراق العلمية كالبصرة والكوفة وبغداد، أم في حواضر الشام، أم في غير هذين المركزين الكبيرين كمصر، وشمال إفريقيا والأندلس، والشرق الأقصى.

وهكذا فبالنسبة للأندلس التي شكلت وجها من وجوه التميز الحضاري العربي في الغرب الإسلامي، فإن حديثنا عن علم العروض فيها سيتناول القضايا الآتية:

- روايات كتب العروض المشرقية في الأندلس (كتب علم العروض، كتب علم القوافي،)، ومن خلال: كتب الفهارس، كتب البرامج.

- الصيغ الكبرى للتطبيقات العروضية وضمنها :

صيغة الانفتاح على العلم وتطبيقاته: ابن عبد ربه

صيغة تبسيط المعرفة العروضية وتطبيقاتها: ابن السراج، الزندي

صيغة النقد الأدبي التنظيري في علم العروض: حازم القرطاجني، النقد الأدبي العروضي

ثورة الموشح والزجل.

1) - **روايات كتب العروض المشرقية في الأندلس** (كتب علم العروض، كتب علم القوافي)

ولعل أشهر كتب الفهارس التي استغرقت ذكر ما كان مرويا من كتب العروض في الأندلس خلال عصر المؤلف وما قبله هو كتاب فهرسة ابن خير الإشبيلي (575/506 هجرية) الذي يذكر من كتب العروض التي رواها وطرق روايتها:

كتاب العروض لابن عبد ربه فهرست ابن خير، ص 326، (يذكره ضمن حديثه عن كتاب العقد الفريد).

وكتاب العروض لأبي إسحاق ابن الزجاج. نفسه 356،

وكتاب العروض وبسطه لأبي بكر محمد بن يحيى بن أفلح، نفسه ص 356،

وكتاب اختصار العروض وبسطه ومعرفة تقطيع أبياته ومعرفة علم المعمى لأبي إسحاق بن فرقد، نفسه ص424،

وكتاب العروض لابن درستويه، نفسه ص 399،

وكتاب العروض لأبي الفتح بن جني، نفسه ص 317،

ولا يذكر من كتب القوافي إلا كتابين هما:

كتاب القوافي لأبي عمر الجرمي، نفسه،ص342.

وكتاب الكافي في أسماء القوافي لأبي إسحاق ابن الزجاج، نفسه ص 342.

ومن خلال ما ذكره ابن خير، نجد أن عروض الخليل بن أحمد ككتاب منفرد، لم يكن من بين المرويات، إما لأنه كان متضمنا في ما جاء في العقد الفريد لابن عبد ربه، أو أنه أستعيض عنه بالكتب التي نقلت عنه أو استدركت عليه ككتب: الزجاج، وابن جني، وابن فرقد، وابن درستويه، والجرمي، السابقي الذكر. أما كتب الفهارس والبرامج فلم يكن علم العروض من اهتمامات مؤلفيها، وربما رجع الأمر إلي أن مؤلفي كتب البرامج والفهارس قد اهتموا بالدرس الفقهي والحديثي وعلوم القراءات وعلم اللغة، أكثر من اهتمامهم بالشعر وروايته أو بعض العلوم المتفرعة عنه، وربما عاد الأمر إلى موقفهم من الشعر بصفة خاصة وما قد يفهم من آية سورة يس من تنزيه الرسول صلى الله عليه وسلم عن قوله (وما علمناه الشعر وما ينبغي له...) أو من آية سورة الشعراء (والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تَر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون...) كما أن موقف ابن حزم في رسالتيه - حول ترتيب

العلوم والتقريب لحد المنطق- كان موقفا متسما بالكثير من الحذر، إذ أدخل العلم بالشعر في متاهة العلوم المكونة للملكة وتحصيل الفهم، ولم يهتم بالجزئيات التي من بينها مثلا علم العروض وعلم القافية، بل يعتبر علم الشعر علما كليا مشتملا على علوم مختلفة تصب في مجملها في روايته ومعانيه ومحاسنه وأقسامه ووزنه ونظمه. ولعل طابع التركيز الذي عّم الرسالتين حتم عليه أن لا يدخل في الجزئيات، رغم أنه يحدد في رسالته في مراتب العلوم المنهج التربوي المفترض لطالب المعرفة. (انظر رسائل ابن حزم الجزء الرابع: مقدمة المحقق ونص الرسالة خاصة ص 80 من الجزء.)

2) - **مؤلفات أندلسية صريحة في علم العروض:**

ولعل أقدمها وأشهرها ما جاء في كتاب العقد الفريد لابن **عبد ربه**، ثم ما ذكر عن كتاب **لسعيد ابن فتحون**، وكتب أخرى في موضوع علم العروض للشاعر **ابن الحداد**، وكتابين **لأبي بكر محمد بن عبد الملك بن السراج**، المعيار في أوزان الأشعار، وكتاب الكافي في علم القوافي ، وكتاب **لأبي البقاء صالح بن شريف الرندي** في العروض والقافية ضمن كتابه: الوافي في نظم القوافي، ولا نستبعد وجود كتب أخرى في هذا العلم، ولا اجتهادات في توظيفاتها، مادامت النتائج المتحصلة في فني الموشح والزجل شاهدة على ذلك.

وتتضمن مؤلفات أخرى جملة غير قليلة من أبواب علم العروض، ومواقف بعض علماء الأندلس المجتهدين من بعض التفريعات والتخريجات التي انتهوا إليها في معالجاتهم لهذا العلم، إما انطلاقا من كل ما تحصل لهم من هذا العلم، أو من خلال مواقف نقدية تمس في غالب الأمر تخريجات لهم تهم جوهر النظرية الخليلية في التفريق بين المستعمل والمهمل من البحور الشعرية، او مواقف محددة وعملية من بعض التطبيقات النظمية التي عكستها بنية

الموشحة والزجل الإيقاعية خاصة، وكما هو الحال مثلا بالنسبة لمناهج البلغاء لحازم القرطاجني كما سنرى لاحقا.

3) - **الصيغ الكبرى للتطبيقات العروضية** وفيها :

- **صيغة الانفتاح على العلم وتطبيقاته:**

- ابن عبد ربه (انظر المجلد الثالث، القسم الثاني ص 233 من كتاب العقد الفريد ط، دار الفكر)، وربما كان أول ما وجد من المؤلفات الأندلسية في هذا الباب، بحكم أن صاحبه سعى إلي تجميع عناصر الثقافة العربية ومعارفها فوضع كتابه العقد الفريد متسلحا فيه بمنهجية جديدة في تقسيم المعارف وتبويبها وتصنيفها بحسب الأهمية التي تحظى بها في نظره. وكان علم العروض والقوافي من بين هذه المعارف، وجاء عرضه عنه بمثابة تأصيل لهذا العلم في بلاد الأندلس، ولم يعرف لغيره ممن سبقه كتاب في هذا الباب، وربما كانت هذه المعارف العروضية موجودة قبله في الأندلس، بدليل عدد الشعراء الذين اشتهروا قبله، سواء من الداخلين إلى الأندلس، أو من الناشئين فيها، والذين لا يشك في أنهم كانوا يعرفون من القوانين العروضية ما كان نظمهم الشعري خير شاهد عليه، ولكن الذي يحسب لابن عبد ربه في العقد أنه: جعل المعرفة بالعروض علما منفصلا، وجعل قوانينه متاحة لمن يريد الاطلاع عليها، وفسح المجال لمن يريد أن يجتهد في هذه القوانين بما يراه ممكنا، من حيث أن القوانين الخليلية في كتاب العقد كانت كاملة ومحايدة عن ما استدركه عليه من جاء بعده وليس فيه من الأندلسية إلا الأرجوزة التي جمع فيها القوانين العروضية وإلا الشواهد الشعرية التي زين بها مختلف الأمثال (الشواهد).

وقد نقل في بعض الأخبار أن ابن عبد ربه وبالنظر لحذفه في هذا العلم قد ولد فنا شعريا جديدا على قوانين العروض هو فن الموشح، ورغم ضعف سند

مثل هذا الخبر من حيث أن لا أحد استطاع أن يقدم من شعره شهادة على ذلك، فإن شاعرية ابن عبد ربه لا يستبعد في حقها أن تستطيع تجاوز القوانين الصارمة بأن تركب مثلا بعض الأعاريض المهملة، أو أن تكسر بعض قوانين التقصيد، فتجزئ، أو تشطر، أو تنهك، من البحور ما حقه أن يكون كاملا، وتنوع في القوافي ما حقه أن يكون موحدا. وفي شواهده التي ساقها في تطبيقات القواعد العروضية، وفي ديوانه أيضا ما يمكن يكون دليلا على شيء من هذا.

صيغة تبسيط المعرفة وتثبيت القواعد:

- صيغة تبسيط المعرفة العروضية وتطبيقاتها: وستختار في الحديث عنها بعض المؤلفين الذين أثارت مؤلفاتهم وجوه نقاش في هذا المجال وهم: سعيد بن فتحون، ابن الحداد، وابن السراج، والزندي،...

أما **ابن فتحون** فلم يصلنا مؤلفه الذي ذكر أنه هاجم فيه الخليل ابن أحمد وبعضا من آرائه، والذي ألف ابن الحداد بعده كتابه الامتعاض للخليل في الرد عليه - ولم يصلنا امتعاضه أيضا -، ونظن أن من وثق في المعارف العروضية لابن فتحون سيكون عليه أن يعتقد أنه قد اقترح بعض الآراء الجريئة التي تجاوز بها بعض آراء الخليل، وأن له رؤية محددة في فهم منطلقات نظرية الساكن والمتحرك التي انطلق منها الخليل واعتمدها في اعتماد ميزان الأشعار، وعلى ذلك نظن أن ابن فتحون سيكون من طائفة الذين نظروا إلى المهمل في الدوائر نظر المستعمل، واقترحوا تركيبات كلامية ممكنة، ولم يلتفتوا إلى أهمية الذوق الفني في تقدير المستعمل والمهمل، والذي عبر عنه بما يميز الطبع العربي من النفور من السماجة والثقل الذي قد يحس به السامع من جراء استعمال المهملات عموما. وبطبيعة الأمر فسيكون رد ابن الحداد فيما بعد عن مثل هذه المواقف من باب رد الأمور إلى نصابها، ولأجل ذلك لم يعرف لابن

الحداد أي اجتهاد في جانب نظم الموشح، كما لا يوجد في ديوانه ما يفيد نوعا من التجاسر على القوانين العروضية الخليلية وتطبيقاتها.

كما يمكن أن يذكر فيها مجهود **ابن السراج الشنتريني** في مؤلفيه في علمي العروض والقافية المشار إليهما سابقا، وقد جمعهما المحقق في كتاب واحد،....

و**صالح بن شريف الزندي** في كتابه الوافي في نظم القوافي، الذي يعتبر قسم العروض والقوافي فيه وجها من وجوه تبسيط المعرفة العروضية .

وتفصيل هذا الأمر كما يلي :

- أما سعيد بن فتحون (انظره في الذيل والتكملة بقية السفر الرابع ص 40)، فقد ذكر ابن عبد الملك (..**أنه كان متمكنا في علوم اللسان، وألف في العروض مختصرا ومطولا بين فيه الموسيقى بزعمه، ومقتضباً أشار فيه إلى الموسيقى... وكان ذَا حظ من علوم القدماء الفلاسفة...**).

ومثل هذه الترجمة تفيد بأن الرجل كان له اطلاع واسع في علم اللغة وعلوم الفلاسفة التي كانت علوم الموسيقى أحد فروعها، ولا شك أن ما نسب إليه من اجتهادات في العروض لن تخرج في ظننا عن ارتباط علم اللغة ببعض التطبيقات العروضية، سواء تعلق الأمر بعلاقة الموسيقى بالإنشاد وضروراته، أم تعلق بالتطبيقات اللغوية في تركيب التفعيلات، من حيث أن التفعيلة لا يميز فيها بين أصل الكلمة وما يمكن أن يلحقها من الزيدات التي اختصرت حروفها في الكلمة الشاهد (سألتمونيها)، وما ذكره ابن عبد الملك أيضا (في الذيل والتكملة في القسم السادس الصفحة 10) عند ترجمته بابن الحداد توحي صيغته أن موضوع الكتاب ينزع نحو تعقب آراء الخليل العروضية - المتصلة بالإنشاد أو بارتباط الموسيقى بالشعر في صيغة من الصيغ - بالنقد، بدليل أن رد ابن الحداد عليه في الامتعاض للخليل قد استهدف أمرين حسب ما رواه ابن

عبد الملك، أولهما مزج الأنحاء الموسيقية بصناعة العروض. وثانيهما تعقب آراء ابن فتحون في ما انتقده من آراء الخليل.

ولا شك أن لهذه الآراء المنتقدة صلة بالقسم الأول من الكتاب الذي هو مزج الأنحاء الموسيقية بصناعة العروض بصيغة لا نعلم فحواها على وجه التحديد.

ومن الطريف في هذا الأمر أن ابن فتحون هذا وابن الحداد كانت تجمعهما لحمة الانتساب إلى علمي اللغة والنحو، وإلى الاشتغال بعلم العروض. فهل مثل هذا الرد من ابن الحداد يدخل في خانة المنافسة العلمية التي تقوم في العادة بين المتعاصرين، أم أن الأمر لا يتعدى المصادفة وكفى. وإذا كان كذلك فهل يحق لنا أن نبني تصورا عن وجود اتجاهين في التطبيقات العروضية، يميل أحدهما إلى اعتبار علم العروض علما مستقلا تطبيقيا فقط، ويميل الثاني إلى اقتراح صيغة أخرى لعلم العروض يمزج فيها المهتم بين بعض العلوم الجانبية التي لها صلة بنظرية الساكن والمتحرك في علم العروض، وتلك التي تلتقي مع الساكن والمتحرك في الإيقاع الموسيقي، ويمزج فيها أيضا بين الدوائر العروضية بمستعمِلها ومهملها والدوائر الإيقاعية في التركيب اللحني الموسيقي في اكتمالها وكسرها.؟

- وأما ابن الحداد فهو من شعراء عصر الطوائف الكبار وله ديوان شعري مشهور، وتذكر له كتب التراجم ثلاثة أعمال تهم علم العروض ومتعلقاته وإن لم تصلنا، وهي: (كتاب المستنبط في علم الأعاريض المهملة عند العرب، مما تقتضيه الدوائر الأربع من الدوائر الخمس التي تنفك منها أشعار العرب)،وهو الذي يقول عنه محقق ديوانه معلقا (ص25) (... **ولا شك أن موضوعه يوحي**

باجتهادات محددة تخص ما أهمل من الأعاريض الممكنة من الدوائر الخليلية التي بنى عليها الخليل فلسفة عروضه)

وله أيضا كتاب: (قيد الأوابد وصيد الشوارد) ويعلق محقق الديوان عليه أيضا بقوله (**ربما تعلق موضوعه بالشواهد العروضية وارتباطها بقواعد علم العروض كما يدل على ذلك عنوان الكتاب**).

وله كتاب (الامتعاض للخليل) مزج فيه بين الأنحاء الموسيقية والآراء الخليلية، ويرد فيه على سعيد بن فتحون السرقسطي وينقض كلامه فيما تكلم عليه من الأشطار، حسب ما ورد في الذيل والتكملة لابن عبد الملك (السفر 6 ص10) حين قال: (**وله مصنفات في العروض لا نظير لها نبلا وإفادة، منها المستنبط في علم الأعاريض المهملة عند العرب مما تقتضيه الدوائر الأربع من الدوائر الخمس التي تنفك منها أشعار العرب، ومنها قيد الأوابد وصيد الشواردفي إيراد ألوان والرد على الشذاذ، ومنها الامتعاض للخليل، وهو كتاب مزج فيه الأنحاءالموسيقية بصناعة العروض، يرد فيه على سعيد بن فتحون السرقسطي المنبوز بالحمار في ما تعقبه على الخليل وانفرد به من أحكام العروض**).

وقد علق محقق ديوان ابن الحداد كذلك في المقدمة التي قدم بها للديوان (ص 25) على ما ذكره ابن عبد الملك قائلا:

يتعذر علينا أن نتصور هذه الأنحاء الموسيقية، لأن كتاب (الامتعاض) من الكتب التي لم تصلنا، ولكنا نقدر أن الأصول التلحينية التي وضعها زرياب وتلامذته ظلت أساسا للغناء الأندلسي، وربما جدت تفريعات في شؤون الألحان اقتضتها طبيعة الموشحات والأزجال، كما أن المصادر لم تشر بوضوح إلى ما

كانت عليه الموسيقى في الأندلس عصر ابن الحداد، وظلت الناحية الموسيقية قبل ظهور ابن باجة فيلسوف الأندلس وإمامها في الألحان غير واضحة المعالم).

ونريد أن ننبه هنا في تعليقنا على رأي محقق الديوان أن الموشح في عصر ابن الحداد لم يشتهر بعد حتى يصبح له علم عروض يلتجأ إليه في تقويم تطبيقاته الشعرية، كما ننبه أيضا إلى أن الموسيقي زرياب لم تمس اجتهاداته في الجانب الموسيقي علاقة الموسيقى بعلم العروض، وإنما الذي تشير إليه المصادر في هذا الباب هو ما وضعه من اجتهاد في ترتيب تقاليد الغناء،(انظر نفح الطيب.)، حيث وفد زرياب على الأندلس وهي تحت تأثير المدرسة الشامية في الغناء، المستمدة أصولها من غناء الحجاز بمدرستيه (مدرسة المدينة، ومدرسة مكة) وهي مدرسة موسيقية متطورة عن فن إنشاد الشعر العربي بمختلف تجلياته ومراحله، فكان دور زرياب أن جلب معه اجتهادات مدرسة بغداد الجديدة بخصوصياتها المتأثرة باجتهادات إسحاق الموصلي وابنه ابراهيم ومن سبقهما، مع بعض الخصوصيات المرتبطة بالعود ودوزنته. في حين أن تخلف الزمن بابن باجة سمح له بأن يراجع أعمال من سبقه من الموسيقيين من العرب وغيرهم، وأن ينظر أيضا في أسلوب غناء النصارى الذي كان يعايشه، فابتكر اتجاها جديدا في الغناء العربي، أشارت إليه المصادر باقتضاب يوحي بتطوير جذري لاتجاه الغناء في الأندلس (انظر ابن سعيد في العاطل الحالي والمرخص الغالي) حين يقول:

(... إن أهل الأندلس في القديم كان غناؤهم إما بطريقة النصارى، وإما بطريقة حداة العرب، إلى أن تأثلت الدولة الأموية، وكان ذلك زمن الحكم الربضي، فوفد عليهم من المشرق ومن إفريقية من يحسّن غناء التلاميذ المدنية، فأخذ الناس منهم، إلى أن وفد الإمام المقدم في هذا الشأن علي بن نافع الملقب بزرياب، غلام أبي إسحاق الموصلي على الأمير عبد الرحمان

الأوسط، فجاء بما لم تعهده الأسماع، واتخذت طريقته مسلكا ونسي غيرها، إلى أن نشأ ابن باجة الإمام الأعظم،...،فهذب الاستهلال والعمل، ومزج غناء النصارى بغناء المشرق، واقترح طريقة لا توجد إلا في الأندلس، مال إليها طبع أهلها فرفضوا ما سواها...)

ولم يكن لذلك اتصال بعلم العروض وتطبيقاته إلا في حدود ما تسمح به طريقة عمل الموشح آنذاك - والذي كان يعتبر الغناء به من الطرائف فقط -. والذي احتار في أمره صاحب دار الطراز، فانتهى إلى تقسيمه تقسيما متأثرا بالمعرفة العروضية فسمى القسم الأول بالمغرب، اي الذي ورد على مقاس الشعر العربي، واحتار في أمر القسم الثاني فقال عنه: (دار الطراز في عمل الموشحات: ص:(35) (... **وما لها عروض إلا التلحين، ولا ضرب إلا الضرب ولا أوتاد إلا الملاوي ولا أسباب إلا الأوتار...**).

وما يذكر عن علاقة علم الموسيقى بالعروض يفترض أنه يتصل أساسا بالجمل الإيقاعية الكلامية التي فصل الفراهيدي (اللغوي والنحوي والشاعر) القول فيها في علم العروض، وذلك في ما عرف بالأسباب والأوتاد والفواصل، حيث استغل الموسيقيون اجتهاداته هاته، وعلى ذلك أصبحت الجمل الموسيقية الإيقاعية شبيهة بالجمل الكلامية في تركيباتها، وبالصيغ الشعرية في تقطيعاتها الكلامية، وبهذا فرقوا بين مختلف الإيقاعات الموسيقية الكلامية التي يتركب منها الكلام الشعري الموزون. ولعلهم بهذا كانوا يوازنون بين أسلوب الغناء وما تفرضه الجمل اللحنية التي تطابق الكلام المتغنى به، وبين ما يفرضه التزام الكلمة الشعرية من التقيد بالانضباط إلى الإيقاع الموسيقي المواكب. فإذا تغنى المغني بإيقاع شعري ما، وجب أن يكون إيقاعه الموسيقي مواكبا للإيقاع الشعري. ولهذا نظير في الغناء الأندلسي المغربي في اعتماد بحر الكامل في تصديرية ميزان الدرج مثلا، وفي اعتماد بحر البسيط في تخليلات ميزان القدام،

واعتماد بحر الطويل في مختلف إنشادات الطبوع المتحررة من الإيقاعات. على خلاف ما أصبح عليه الأمر في التطوير الذي أحدث في الأندلس بعد ظهور الموشح، فإن عملية تكسير البيت الشعري في نظم وغناء التوشيح خلخلت الانضباط الذي قام عليه الغناء المشرقي، مما استدعى وجوب خلق دوائر إيقاعية جديدة تخضع لها الكلمة، ولا تخضع هي للكلمة، ويخضع اللحن لها ولا تخضع هي لطبيعة الألحان. وهذا ما طور مفهوم التعبير الموسيقي في الأندلس بأن خرج به من **نظام الصوت** المرتبط بوجه من وجوه الإنشاد، إلى **نظام الإيقاع المتعاون مع اللحن** الموسيقي من أجل إخضاع الكلمة الشعرية لمنطقهما. فأدى هذا إلى ظهور إيقاعات موسيقية غير تلك الوافدة من المشرق من جهة، وظهور زيادات كلامية يقتضيها ظرف الإيقاع وليست من صميم الكلام الشعري تترجم عنها خلال الأداء الغنائي من جهة أخرى، وهي كلمات لا معنى لها سميت اصطلاحيا بالشغل، الذي يعني الزخرفة اللحنية الخارجة عن سياق الكلام المتغنى به ، وهو ما أدى أيضا إلى خلق إيقاعات موسيقية جديدة خارجة عن الإيقاعات المشرقية المعروفة في الموسيقى المشرقية وما صاحبها في نظام الصوت والإرشاد قبله (الخفيف الأول والخفيف الثاني والثقيل الأول والثقيل الثاني وما بين كل منهما)، ومواكبة للتغيير والتطور الذي عرفه التعبير الموسيقي الكلامي في الغناء الأندلسي المعتمد على غناء الموشح بالأصالة، وما قد يجري مجراه من البحور الشعرية في مختلف الاختيارات الشعرية التي كان يعتمدها الملحن الأندلسي، ولعل هذا هو الذي قصده ابن سناء الملك من تقسيم الموشح إلى نوعين، نوع خاضع لكلام الشعر العربي، ونوع لا عروض له إلا التلحين ولا ضرب إلا الضرب....

- أما ابن السراج فيمكن اعتبار كتابه من مختصرات العلم، لأنه استهدف في المقدمة أن يجعل من كتابه مرجعا يعتصم به عند إشكال شيء من الأوزان،

بالإضافة ما قدم به للاهتمام بعلم العروض من أنه يخدم الدين فيمنع من الوقوع في تحريف الكلام مما قد يفسد دلالته ويغير معناه المقصود عند الاحتكام إلى الشواهد الشعرية. ونفس الغاية أي المنفعة هي التي دفعته إلى تأليف الكافي في علم القوافي كما جاء مقدمته. ولا نكاد نعثر في الكتابين على رأي في العلمين غير الذي تداولته الأصول، سواء تلك التي نقلت عن الخليل، أو التي استدركت عليه، بدليل ما أورده عن بحر الخبب من التمسك بموقف الخليل بن أحمد.(المعيار، ص 93، ت رضوان الداية، المكتب الإسلامي1971)

- وأما الرندي وكتابه (الوافي في نظم القوافي) فقد خرج بالمعرفة العروضية من حدودها التعليمية المبسطة إلى المعرفة العامة والهادفة المركزة، القائمة على التقعيد والتقنين ووضع الحدود وضرب الأمثلة. وكتابه ليس كتاب عروض فحسب، ولكنه كتاب حول الشعر بمختلف تصوراته وقضاياه .

فقد قسم الكتاب (الوافي) إلى أجزاء، وكل جزء إلى أبواب. فجعل القسم الأول مخلصا لأغراض الشعر (أربعة أبواب)، والثاني خاص بمحاسن الشعر (أربعون بابا)، والثالث خاص بعيوب الشعر (ثلاثة أقسام تحتها فروع)، والرابع قسمه إلى قسمين أحدهما تضمن علم أوزان العرب، والثاني علم القوافي وعيوب كل منهما.

ومثل هذا النوع من التأليف هو ألحق بالجانب التعليمي الذي قد يخدم هدفا ثانيا يتصف بصفة العموم، وهو الهدف المعرفي المتكامل الذي تصوره أبواب الكتاب وتفريعاتها، وهو ألحق بالكتب السابقة ككتاب العمدة لابن رشيق القيرواني.

- صيغة النقد الأدبي التنظيري في علم العروض:

وأبطال هذه الصيغة كثر نختار منهم جهود ابن الحداد وحازم القرطاجني والرندي.

وقد عرف عن ابن الحداد أنه عاش في عصر ازدهرت فيه المعارف وتنوعت، واستفاد الأندلسيون من ثقافة القرن الرابع الهجري ورموزه في كافة المجالات، سواء عن طريق ما وصل الأندلس من جهود علماء هذا القرن وشعرائه، أو من خلال الرحلات العلمية التي حققت وجوها من الترابط الثقافي والفني والمعرفي بين الشرق والغرب، الأمر الذي سمح لكثير من نابهي العلماء والمبدعين أن يستغلوا وجوها من كل ما وفد عليهم، وأن يتجهوا نحو إبداء مواقف محددة من هذا التيار المعرفي الجديد. ولعله أن يكون مجال علم العروض من هذه المجالات التي أصبح لها دور في عملية التثقيف والتكوين المعرفي، بحكم أن القرن الخامس في الأندلس كان قرن فحول الشعراء الذين واكبوا عصر الطوائف والذين خلدت ذكرهم كتب كبرى كالذخيرة لابن بسام، وقلائد العقيان للفتح بن خاقان، والمسهب للحجاري... وغيرها من الكتب اللاحقة التي وصلتنا، ولاشك أنهم كانوا خلاصة نهضة معرفية مثل شيوخ العصر الدور البارز في وسم أبعادها الفنية.

وقد كان ابن الحداد أحد شعراء المرحلة، وكان شاعرا عالما مشاركا، وكان عزوفا عن طلب الشهرة بالتمسح بأبواب الأمراء، فانصرف إلى الاشتغال بالتعليم والتلقين، وخاصة منه ما ذكرته كتب التراجم كعلم النحو واللغة. وما ينقل عن رده على آراء سعيد بن فتحون، وما واكبه من مؤلفاته في علم العروض، ربما يكون داخلا في عموم النقاشات العلمية التي لم تكن وقفا على علم بعينه، فقد نقلت إلينا رسائل مناظرات علمية موازية في مجالات علم

النحو كالنقاش الذي دار بين ابن السيد وابن الأخضر حول قضية نحوية (انظرها في المخطوط 448 فهرس الغزيري)، أو في مناظرات علم الحكمة، (الفلسفة) المتمثّلة خاصة في ردود ابن السيد على توجهات ابن باجة وابن رشد من خلال كتابه(الحدائق في المطالب الفلسفية العالية)، أو في شرح مقاصد الشعراء في بعض من شعرهم (ابن السيد البطليوسي وابن العربي المعافري حول شرح شعر المعري ضمها كتاب الانتصار لابن السيد. ويستأنس في هذا بدراسة د. إحسان عباس في تعليقه على أدب المناظرات في الأندلس (الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين) الذي ينقل جملة من رسائل المناظرات خلال القرنين الخامس والسادس .

- أما حازم القرطاجني، فهو أشهر من أن يعرف به، وأكبر من تختصر مواقفه النقدية في باب محدد بعينه، بل الذي يصح عنه أنه يمثل التكامل الثقافي المعرفي في صياغة النظرية النقدية العربية في مختلف توجهاتها واستفادتها ممن سبقها، والنقد العروضي صيغة من صيغه ، وحازم القرطاجني أحد من وصلتنا آراؤه العروضية مندمجة وفق تصوراته النقدية. وهو في هذه الآراء على نمطين،

نمط معرفي يناقش فيه النظرية العلمية العروضية بتفصيلاتها العلمية كما وردت عند الخليل بن أحمد ويقدم خلالها جملة من أفكاره واجتهاداته (انظر ذلك مفصلا في كتاب العروض والقافية للدكتور محمد العلمي ص255 وما بعدها تحت عنوان مستدرك القرطاجني في العروض).

ونمط يربط بين علمية القواعد العروضية ومواقف نقدية خاصة بتطبيقات عروضية، لعل أقربها رفضه الكامل لإيقاع البحر الخبب الذي يبريء من خلاله الذوق العربي من أن ينزل إلى الوقوع في ثقل مثل هذا الوزن، وكذلك

أفكاره حول قوانين التناسب وتركيب بحور الشعر بين ما هو ممكن منها وما هو مستثقل (انظر العروض والقافية، ص 272)

- وعاصر حازما صالح بن شريف الرندي الذي ذكرنا سابقا اجتهاداته في تبسيط المعرفة العروضية وتقنينها، والذي اعتبر المعرفة العروضية جزءا من كل كبير يتعلق بعلم الشعر وكل ما ينفصل عنه. مع التركيز على وجه من صيغة النقد هو النقد التقعيدي الذي يرمي إلى الانسلاخ من مفهوم الذوق، والاتجاه نحو مفهوم التقعيد والتقنين، ولذلك جاء كتابه مشتملا على مادة تعقيدية متنوعة متضمنة خاصة لأكثر القضايا روجانافي سوق النقد ابتداء بالطبقة في الشعر وعمل الشعر وأغراض الشعر ومحاسن الشعر وعيوب الشعر ثم أوزان الشعر وقوافيه. وهو ما جعل كتابه مرتبطا جزئيا بعلم العروض، ومحتويات كليا لقضايا الشعر الكبرى.

- **ثورة التطبيقات**:

نقصد بثورة التطبيقات التنبيه إلى الدور **العملي التطبيقي** الذي سلكه الشعراء الأندلسيون في ميلهم إلي نظم الموشح والزجل نحو الخروج عن القواعد العروضية بصيغة من الصيغ .

ونريد أن ننبه إلى أن ميلهم هذا لم يكن مستحسنا ولا مقبولا في مجمله، وأن متزعميه قد نظر إلى سلوكهم هذا بكثير من الامتعاض والتنكر، حتى إن المؤلفين المهتمين بجمع شعر الشعراء لم يقبلوا أن يدخلوا الموشحات ضمن الشعر المختار ، فلم يوردوا منها شيئا في اختياراتهم، وحتى ابن الخطيب المتأخر زمنيا، لم يضع في اختياراته إلا موشحتين مع أنه كان شاعرا وشاحا. والأمر في الزجل أكبر وأوسع، لأن شعراء الزجل ركبوا لغة العامة وخلقوا منها نموذجا يحتكم في صيغه إلى القوانين العروضية، ولكنه يبدل الخطاب الفصيح الملتزم

به في الشعر والتوشيح بخطاب عامي مبتذل اللغة، فجمع بين عاهتين ذوقيتين في عين متذوقي الشعر الفصيح، هما عاهة اللغة، وعاهة مجاراة الموشح المغضوب عليه.

وما نظن إلا أن الذوق الأندلسي النقدي المحافظ هو من يقف وراء هذا التشدد الذي عورضت به جهود شعراء فحول من ناظمي الموشح على اختلاف العصور والمراحل التي قطعها الإبداع الشعري الأندلسي، كما أننا لا نجد من تعليل لهذا الموقف إلا الخوف على الهوية التي كانت تعرف من أشكال التهديد ما يجعل الوقوف من مثل هذه الحركات الفنية الشجاعة أمرا مشروعا، وإلا كيف يمكن تفسير سعي ابن بسام في الذخيرة إلى محاولة شرح جهود الشاعر الوشاح في تركيب الموشحة حين يقول: (الذخيرة ق 2 ج 1. ص 468)

(... **وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريقتها - فيما بلغني - محمد بن محمود القبري الضرير، وكان يصنعها على أشطار الأشعار غير المستعملة، يأخذ اللفظ العامي العجمي ويسميه المركز، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان،... ثم نشأ يوسف بن هارون الرمادي فكان أول من أكثر فيها من التضمين في المراكز ، يضمن كل موقف عليها في المراكز خاصة،.... ثم نشأ عبادة هذا فأحدث التغيير، ذلك أنه اعتمد مواضع الوقف في الأغصان فيضمنها، كما اعتمد الرمادي متواضع الوقف في المركز...**) حيث اعتبر ما أورده، التأطير التعريفي والنقدي الوحيد للموشح قبل تأليف دار الطراز لابن سناء الملك الذي قعد القواعد وشرح طرائق العمل.

وقد مال النابهون من دارسي الموشح والزجل نحو السعي إلي ربط نظم الموشحات بالصيغ العروضية والممكنة، واجتهدوا في ذلك وكان من أبرزهم الدكتور سيد غازي فيما جمعه من الموشحات الأندلسية، وكذلك الدكتور

محمد زكريا العناني فيما استدركه عليه مما جمعه من الموشحات الأندلسية. وبالنسبة للزجل الأندلسي فيعتبر تحقيق العالم المستشرق الإسباني مورينيو لديوان ابن قزمان خير دليل عملي على توجهات الزجالين الأندلسيين الذين كان ابن قزمان زعيمهم بلا منازع، حيث ربط المحقق مختلف قصائد ابن قزمان بأصولها الإيقاعية في العروض العربي، وانتهى في ذلك إلى نتائج يمكن الاعتماد عليها في فهم تصرفات شعراء الزجل الأندلسي.

أثر تطور الشعر على نشوء واضمحلال بعض الظواهر العروضية

د. سليمان أحمد أبو ستة*

ترجع بدايات الشعر العربي إلى الوراء مراحل سحيقة من الزمن، لم نطلع عليها نظرا لانعدام الكتابة واختفاء النقوش، إن كان ثمة نقوش كافية لتسجيل شيء من آثار ذلك الزمن السحيق. وعندما تهيأ لنا الاطلاع على تلك الآثار كانت اللغة والشعر معها قد اكتملا على صورتهما التي نعرفها عليها الآن.

ولقد اطلعنا في تلك الصورة على ملامح للشعر الجاهلي تغاير ما نشهده اليوم للشعر من ملامح بفعل التطور. ولا شك أن الفضل في ذلك يعود للخليل بن أحمد وما قيده في كتابه العروض، ثم على جهود العلماء الذين تتبعوا تلك الظواهر بالبحث وعلى رأسهم المعري الذي تناول عددا منها في شذرات متفرقة من كتبه المطبوعة. وآخر من رأيت لهم إسهامات في ذلك، الدكتور محمد العلمي، وله كتاب تناول فيه بالبحث والإحصاء ثماني عشرة ظاهرة كانت سائدة حتى نهاية العصر الأموي قبل أن تضمحلّ وتختفي نهائيا.

وهذا البحث ينوي تناول بعض من هذه الظواهر التي تتصل بموضوعه، محاولا أن يزيد عليها ظاهرة أخرى تبدو نادرة أو توقفت عن الاستعمال. غير أني أود قبل ذلك إلى أن ألفت الانتباه إلى أمر من الأمور التي يحرص عليها كل بحث رصين، وهو ما يكون من إشارة للباحث بالجهود التي سبقته أو أن يزعم أنه يحرث في أرض بكر. والواقع أن العلمي لم يترك كتابا لسلفه المعري، إلا وأخذ عنه مشيدا به. فهو أول من تناول هذه الظواهر بالبحث. وهو، أي العلمي، يتميز بذلك عن غيره من الباحثين كالدكتور إبراهيم أنيس الذي أفاد من المعري كثيرا

* - باحث وشاعر، فلسطين. أستاذ بجامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض

ولم يذكر حتى اسمه. وإذا كان يلتمس لهذا الرجل العذر في بعده الزمني عن المعري نحوا من ألف عام، فكيف يمكن أن نلتمسه لباحث آخر وهو قد كتب رسالة علمية قبل بضع سنوات تناول فيها كثيرا مما تناوله العلمي في الفصل الثاني من البابين الأول والثاني من كتابه عروض الشعر العربي. لا بل، وقد زعم هذا الباحث أن موضوعه ذاك لم يتناوله أحد من قبل على الرغم من وفرة مادته النصية كما قال[1].

ولقد جاء بحثنا هذا في مقدمة وتمهيد وسبعة مباحث وخاتمة، أما التمهيد فكان مختصرا لنظرية العروض قصدت منه إبراز الأسس التي أستندت إليها في مناقشاتي عبر المباحث السبعة. وقد ناقشت في المبحث الأول وجهة نظري في ظاهرة الخرم. وفي الثاني تعرضت إلى ضربين من ضروب الشعر اختفيا منذ العصر الجاهلي ولم يعودا يستعملان، مع عدم وجود مبرر لهذا التوقف. وفي المبحث الثالث تناولت ظاهرة النظم على بحر واحد من خلال نسقين مختلفين، وهي لا شك ظاهرة لها علاقة بتطور العروض الجاهلي. ثم في المبحث الرابع ناقشت ظاهرة تشعيث الخفيف بدون ردف، وفي الخامس الظاهرة التي أطلقت عليها تجاوزا توالي ثلاثة أوتاد مجموعة. أما المبحث السادس فخصصته لعرض جدولين للظواهر الخليلية في الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي استنادا إلى الكشوف الإحصائية التي أعدها الدكتور محمد العلمي في كتابه عروض الشعر العربي. وأخيرا كان المبحث السابع لمناقشة ظهور بحر الخبب في وقت مبكر من تطور العروض العربي.

[1] رسالة ماجستير بعنوان: ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية ومناقضتها للباحث العراقي محمد أحمد العبيدي بجامعة بغداد

الرموز المستخدمة في هذا البحث:

الرمز	مدلوله
ب	المقطع القصير، وهو حرف متحرك: (هـ).
- .	المقطع الطويل، وهو حرفان متحرك فساكن (هـ /)
س .	السبب الخفيف، وهو يساوي مقطعا قصيرا أو طويلا
و .	الوتد، ويساوي مقطعين: قصيرا فطويلا
(و)	الوتد المفروق، ويساوي مقطعين: طويلا فقصيرا.
ن	عدد مرات تكرار النسق الإيقاعي في البيت.
(س) .	السبب الثقيل، ويساوي مقطعين قصيرين أو مقطعا طويلا واحدا
[س] .	السبب الخفيف، الملتزم البسط، ويساوي مقطعا طويلا، أو مديدا
<س> .	السبب الخفيف، الملتزم حركة القبض، ويساوي مقطعا قصيرا
[و] .	الوتد الملتزم حركة القطع، ويساوي مقطعا طويلا، أو مديدا
|	الفاصل بين أجزاء الحشو والعروض، أو بينها وبين الضرب .
||	الفاصل بين شطري البيت أو بين الحشو وبين العروض والضرب.
[]	فراغ بين معقوفتين للدلالة على مد زائد ملتزم.

ويستخدم الباحث مصطلحين جديدين للزحاف في هذا البحث هما القبض والبسط، حيث يعبّر المقطع القصير عن السبب في حالة القبض، ويعبّر المقطع الطويل عن السبب في حالة البسط، وذلك بدلا من مسميات الخليل للزحاف من خبن وكف وقبض وخلافه.

تمهيد:

سوف نمهّد لهذا البحث بمختصر نتناول فيه الخطوط الرئيسة لنظرية العروض العربي التي أطلقها الخليل بن أحمد في القرن الثاني الهجري، مستندا في ذلك إلى عدد وافر من الشواهد الشعرية خلال القرون الثلاثة التي سبقته، ومستخدما في وصفه وتحليله للعلم الذي وضعه وحدات من السبب والوتد ابتكرها بنفسه ولم ينقلها عن أحد قبله. غير أننا في الوقت ذاته لن نتقيد بنفس العدد من الأسباب والأوتاد لوصف هذا النظام، ولن نتوقف عند ما انتهى إليه من دوائر، وبعضها غير مقبول عندنا من حيث تركيبها السبب-وتدي، وعلى العموم فهذا العمل يجري هنا مجرى التهذيب والتطوير لنظرية الخليل بهدف جعلها نظرية قادرة على وصف العروض العربي طيلة الاثني عشر قرنا التي تفصلنا عن زمن مؤسس هذا العلم، رحمه الله. مع التنبيه إلى أن هذا التمهيد مأخوذ ببعض التصرف من كتابي في نظرية العروض العربي، والهدف منه بيان الآلية التي كانت تسلكها نظرية الخليل في تتبع تطور علم العروض.

وكنت قد عرّفت الشعر بأنه فن الكلام الموقّع على نسق معين، فتطلّب منا ذلك أن نقوم بدراسة الشعر، من جانبيه الصوتي والإيقاعي، دراسة تتضمّنها العناوين التالية:

الإيقاع

وقد أخذنا في تعريفه بكلمات ابن سينا المتوفّى سنة 427 هـ في قوله: "الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا. وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلقا"[1].

أنواع الأصوات اللغوية

يتألف النظام الصوتي للعربية من أربع وثلاثين وحدة صوتية موزّعة على النحو التالي:

1- الحركات القصيرة وهي الفتحة والضمة والكسرة.

2- الحركات الطويلة وهي ألف المد وواوه وياؤه كما في نحو: نار ونور ونير.

3- أنصاف الحركات وهي الواو والياء (لغير المد) كما في نحو: وجد ويجد وحوض وبيت.

4- الصوامت، وتشمل باقي الأصوات كالهمزة والباء والتاء ... إلخ.

نسق توالي الأصوات

تتوالى الأصوات في العربية بحيث يراعى فيها ما يلي:

1- عدم البدء بحركة أو بصامتين متواليين.

2- عدم توالي ثلاثة صوامت.

3- عدم الوقوف على حركة قصيرة.

[1] جوامع علم الموسيقى لابن سينا ص 81

أشكال المقاطع اللغوية

يتخذ النطق بالأصوات اللغوية شكل نبضات بعضها قصير في مدته والبعض الآخر طويل. ولا يقل ما يتألف منه المقطع عن صوتين ولا يزيد عن أربعة.

وفي العربية ثلاثة أشكال من المقاطع، هي:

1- المقطع القصير، ويتألف من صامت فحركة قصيرة.

2- المقطع الطويل وهو نوعان: مغلق يتألف من صامت فحركة قصيرة فصامت نحو قد، أو، لم. ومفتوح يتألف من صامت فحركة طويلة نحو ما، ذو، لي.

3- المقطع المديد ويتألف بزيادة صامت على المقطع الطويل بنوعيه، نحو: باب، بيت، نهر، بالوقف على هذه الكلمات.

النسق والسبب والوتد

وضع الخليل مصطلحين للتعبير عن المقاطع اللغوية التي تمثل النسيج اللفظي للشعر في أنساقه الإيقاعية العروضية المختلفة، هما السبب والوتد. وجعل السبب نوعين: خفيفا وثقيلا. فالسبب الخفيف يساوي مقطعا طويلا أو قصيرا. والسبب الثقيل يساوي مقطعين قصيرين أو مقطعا طويلا. وأما الوتد فقد عبّر عنه بمقطعين متواليين: قصير فطويل.

وأما النسق الإيقاعي فهو سلسلة من عنصري السبب والوتد، أدناها ما كان مؤلفا من عنصر واحد، هو السبب مطلقا، وكلمة مطلق هنا هي للتعبير عن كلا السببين الخفيف والثقيل معا. وأقصاها ما تألف من تسعة عناصر من

الأسباب والأوتاد. ومن أجل ذلك سمّيناه النسق المتنامى، كما في الجدول رقم 1 التالي:

1- س

2- و س

3- و س س

4- و س س س

5- و س و س س

6- و س و س س س

7- و س و س س و س

8- وس و س س و س س

9- و س و س س و س س س

جدول رقم 1

ويلاحظ في هذا النسق المتنامي، أنه في مرحلته الأولى قد ابتدأ بنسق مؤلف من عنصر واحد هو السبب لا غير. ثم في المرحلة الثانية اشترك معه الوتد في بناء النسق، ومن ثم أخذ يزيد في كل مرحلة لاحقة سببا جديدا، حتى إذا بلغت الأسباب في توالها الحد الأقصى لها، وهو ثلاثة أسباب، انشق هذا التوالي بإضافة وتد آخر إليه. ويظل النسق يستمر بهذه الآلية، في إضافة عنصر جديد من سبب أو وتد يتنامى به هذا النسق، إلى أن يتوقف عند مرحلة لا يتجاوزها، هي المرحلة التاسعة. وهنا يبلغ طول النسق أقصاه، بتألّفه من تسعة عناصر من الأسباب والأوتاد، لنجد أن أنساقه الفرعية التسعة تحيط مجتمعة

بأوزان العروض الذي اكتشفه الخليل أول مرة، بغض النظر عمّا استعمل منه أو ما أهمل، فلعل ما أهمل يستعمل مستقبلا كما استعمل المتدارك بعد قرون من إهماله.

ومن الضروري أن نؤكد هنا على أن هذا النسق المتنامي هو بديل أكثر منطقية لدوائر الخليل، فهو لم يصمّم اعتباطيا arbitrary تصميم الخليل لدوائره الخمس، وإنما انساب بسلاسة ضمن آلية معينة شرحناها بأعلاه، بحيث أدّت في النهاية إلى تكوين النسق المتنامي للدوائر العروضية التسع بشكل طبيعي محايد.

تدوير الأنساق الفرعية

والجدول رقم 2 التالي هو عبارة عن فك وتدوير للأنساق الفرعية التسعة في الجدول رقم 1، وذلك بهدف الوصول إلى العدد الفعلي من البحور المستعملة. والواقع أن عدد الأنساق (البحور) التي يمكن توليدها، نظريا، من هذا النسق المتنامي يبلغ 45 نسقا فرعيا تشكل بمجموعها أكمل نظام للعروض العربي الخالد عبر القرون، سواء منها ما استعمل لحد الآن وما ظل مهملا.

ومن المهم هنا أن نؤكد على أن الأنساق الفرعية يمكنها أن تزيد على 45 نسقا إذا أشركنا السبب الثقيل في عملية تأليفها، وهنا تجدر بنا ملاحظة أن السبب الثقيل ليس سببا جديدا يضاف إلى النسق المتنامي، ولكنه هو نفسه السبب المطلق الذي يظهر كسبب خفيف في بحر، وسبب ثقيل في بحر آخر ولكن ضمن قانون نشرحه فيما يلي:

يمكن لنا تحديد موضع السبب الثقيل، في الأنساق الفرعية المدورة، ضمن الشروط التالية:

أولا: حيث لا يشترك الوتد في تأليف النسق، وبالتالي يكون المقصود من السبب فيه هو الثقيل فقط. (انظر في الجدول رقم 2 النسق (1/1) الذي يمثل بحر الخبب).

ثانيا: عندما يتبادل السبب الثقيل مع الخفيف موضع أول السببين في التشكيل الثنائي فقط، وعندها لا يجب أن يكون في النسق الإيقاعي كله، سبب حر الحركة قبضا وبسطا. والأمثلة على ذلك واضحة في بحور الوافر والكامل والمستطيل المثقل.

ويمثل العمود الأول في هذا الجدول رقم النسق الفرعي المؤلّف من جزئين، وفي بعضها الآخر من ثلاثة أجزاء: الأول رقم النسق الفرعي حسب ترتيبه في الجدول رقم 1، والثاني رقم النسق الفرعي بعد الفك والتدوير، والثالث رقم البحر إذا اشترك فيه أكثر من بحر. مثال على ذلك النسق رقم (1/1)، حيث يشير إلى أنه أول الأنساق، وكذلك يعني عدم وجود نسق آخر يفك منه. أما الأنساق الفرعية للرقمين (2)، (3) وعددها خمسة، فهي مكتملة الوجود، مستعملة أيضا، وما كان منها مؤلفا من ثلاثة أجزاء أثبتنا لكل نسق بحره المشترك. واعتبارا من النسق الرابع نجد أن بعض الأنساق الفرعية المدوّرة تختفي من القائمة بوصفها مهملة، وأما الأنساق التي استعملت منها فاستدللنا على أرقامها بطريقة شبيهة بما استدلّ به مندلييف على العناصر الكيميائية في جدوله الدوري للعناصر. ذلك أن مندلييف حصر جميع العناصر في الطبيعة مرتّبة حسب أوزانها الذريّة، سواء منها ما عرف وما لم يعرف في زمنه بعد (وهذه الأخيرة مثلها مثل البحور المهملة في الدوائر).

وقد أثبتنا هذه الأنساق المستعملة بعد تمييز عنصر السبب فيها بما يبيّن حركته الإيقاعية (أي بحكم الزحاف المطّرد)، ووضّحنا ذلك من خلال الرموز المثبته بأشكالها القوسية المختلفة.

قائمة الأنساق الإيقاعية	رقم البحر ودائرته
1/1	س (الخبب)
1/2	و س (المتقارب)
2/2	س و (المتدارك)
1/1/3	و س س (الهزج)
2/1/3	و (س) س (الوافر)
1/2/3	س س و (الرجز)
2/2/3	(س س و (الكامل)
3/3	س و س (الرمل)
1/4	و س س س
2/4	س س س و (بحر البارودي)
3/4	س س و س (مخلع البسيط)
4/4	س و س س
1/5	و س و س س (الطويل)
2/5	س و س س و (المديد)
3/5	و س س و س

4/5	س س و س و	(البسيط)
5/5	س و س و س	(الممتد)
1/6	و س و س س س	
2/6	س و س س س و	(مجزوء الخفيف)
3/6	و س س س و س	(المضارع)
4/6	س س س و س و	(المقتضب)
5/6	س س و س و س	(المجتث)
6/6	س و س و س س	
1/7	و س و س س و س	
1/2/7	س و [س] س و [س] و	(المديد)
7/2/2	س و [س][س]<س>و	(المديد)
3/7	و س س و س و س	
4/7	س س و س و س و	(الموفور)
5/7	س و س و س و س	
6/7	و س و س و س س	
7/7	س و س و س س و	
1/8	و س و س س و س س	
2/8	س و [س] س و [س] س و	(الرمل)
3/8	و (س) س و (س) س و س	(الوافر)

1/4/8	س س و س س و س و (السريع)
2/4/8	(س)[س]و(س)[س]و<س>و (الكامل)
5/8	س و س س و س و س (المديد)
6/8	و س س و س و س س
7/8	س س و س و س س و (مجزوء البسيط)
8/8	س و س و س س و س
1/9	و س و س س و س س س
2/9	س و س س و س س س و
3/9	و س س و س س س و س
4/9	س س و س س س و س و (المنسرح)
5/9	س و س س س و س و س (الخفيف)
6/9	و س س س و س و س س
7/9	س س س و س و س س و
8/9	س س و س و س س و س
9/9	س و س و س س و س س

ملاحظات على الأنساق الإيقاعية:

من الجدير بالذكر هنا القول إن هذه الأنساق الإيقاعية، بترقيمها الذي وضعناه لها تبدو شبيهة بالجدول الدوري للعناصر الكيميائية في الطبيعة. أقول ذلك لأن أول من صنف بحور الشعر تصنيفا قائما على منطق خاص، هو

الخليل الذي استند إلى فكرة الدوائر كما استند مندلييف في ترتيبه للعناصر إلى الوزن الذري. ولعل من الطريف أيضا أن يكون عدد العناصر المكتشفة عندما وضع مندلييف جدوله هو 63 عنصرا في ذلك الوقت، وكذلك كان عدد الضروب التي أثبتها الخليل حين أتم كتابه العروض 63 ضربا. ومن الطبيعي إذن والحالة هذه أن يبتدئ الجدول الدوري بأبسط العناصر وهو الهيدروجين وعدده الذري هو الرقم 1، وأن تبتدئ قائمة البحور هذه بأبسطها تركيبا، وهو الخبب الذي يتألف نسقه المتكرر من السبب وحده، كما يعد عنصر الهيدروجين أبسط العناصر على الإطلاق.

ويلاحظ أن أسماء البحور قد وضعت إزاء ما استعمل منها سواء كان ذلك الاستعمال في زمن الخليل أو بعده. كما يلاحظ تكرر أسماء بعض البحور كالمديد والرمل مثلا، وما ذلك إلا بسبب تعدد أعاريض تلك البحور، وهنا يصبح المعيار في التفريق الأنساق هو أرقام تلك الأنساق لأنها العامل الحاسم في التفريق بينها.

1- ترد أنساق الدوائر من رقم (1) إلى (3) عددا معينا من المرات في الشطر، نحو ما يعرف في الرجز مثلا بأنّ منه الثلاثي(التام) والثنائي (المجزوء) والأحادي (الموحد)، وقد تجد الرباعي منها والخماسي أيضا. وترد كذلك عددا غير محدد من المرات كما في شعر (النسق المتكرر) الذي سمّي بشعر التفعيلة، وهذه التسمية أفضل من تسمية التفعيلة، لأننا سنتعرف في هذا الجدول على أنساق أطول من التفعيلة. وأما النسقان (4)، (5) فالشائع أن يردا مزدوجين في بحري (الطويل) و(البسيط)، وقد يردان موحدين في نحو (مربع البسيط) مثلا. وقد حاول بعض الشعراء المحدثين استخدام هذين النسقين في شعر التفعيلة ولكنهم لم يتجاوزوا المحاولة أو الاثنتين، وربما منعهم من ذلك إحساسهم بطول تلك التفعيلة أو ذلك (النسق المتكرر).

وأما أنساق الدوائر الباقية فلا يزيد تكرارها في الشطر عن مرة واحدة، ولذلك فهي لا تصلح لنمط ما يسمى بشعر التفعيلة أو النسق المتكرر، ويبقى الغالب عليها استعمالها في البيت ذي الشطرين.

2- إذا كان السبب أحاديا في الدائرة فإنه يعد ثقيلا كما هو الحال في بحر الخبب، وأما في الأنساق التي يشترك فيها مع الوتد فليس غير المزدوج منه ما يسمح بتثقيل سببه الأول، كما في بحري الوافر والكامل، وفي مقصراتهما أيضا، نحو قول ابن المعتز[1]:

إن الخليط بكر || زمرا تحث زمر

وعلت حداتهم || بهم جناح سفر

(س)[س] و <س> و || (س)[س] و <س> و

فهذا من الكامل، ولو ترك السبب الثقيل على حاله خفيفا، لظلّ النسق من البسيط، نحو قول شوقي[2]:

طال عليها القدم || فهي وجود عدم

قد وئدت في الصبا || وانبعثت في الهرم

[س]<س>و[س] و || [س]<س>و[س] و

[1] ديوانه ص 354

[2] ديوانه ص 139

الحركة الإيقاعية

القوانين التي تحكم حركة السبب

التشكيل الأحادي

في الحشو: يكون السبب حر الحركة قبضا وبسطا. مثال ذلك من المتدارك، قول الشاعر أمل دنقل[1].

لا تُصالحْ

ـ ب ـ | ـ

ولو منحوك الذهبْ

ب ـ | ب ب ـ | ـ ب ـ

أترى حين أفقأ عينيك،

ب ب ـ | ـ ب ـ | ب ب ـ | ـ ب

ثم أثبّت جوهرتين مكانهما..

ـ | ب ب ـ | ب ب ـ | ب ب ـ | ب ب ـ | ب ب ـ

هل ترى

ـ ب ـ

السطر الأخير بالرموز السبب وتدية:

س و س و س و س و س و س و س و س و [س] و حيث (ن = 10)

[1] ديوانه ص 327

في العروض: يلتزم السبب إما البسط وإما القبض. فهو يلتزم البسط إذا كان أول سبب يسبقه حر الحركة، نحو قول بعضهم في الحماسة من السريع:[1]

إنْ أدَعِ الشعرَ فلم أكدِه || إذ أزِم الحقّ على الباطل

ـ ب ب ـ | ـ ب ب ـ | ـ ب ـ || ـ ب ب ـ | ـ ب ب ـ | ـ ب ـ

قد كنت أجريه على وجهه || وأكثِر الصدّ عن الجاهل

ـ ـ ب ـ ـ ب ب ـ ـ ب ـ || ب ـ ب ـ ـ ب ب ـ ـ ب ـ

س س و|[س] س و |[س] و || س س و|[س] س و|[س] و

وهو يلتزم القبض إذا كان أول سبب يسبقه ملتزما البسط، نحو قول ذي الإصبع العدواني من المنسرح[2]:

إنكما صاحبيّ لن تدعا || لومي ومهما أضع فلن تسَعا

إنكما من سفاه رأيكما || لا تُجنباني السَفاه والقذَعا

ـ ب ب ـ ـ ب ـ ب ـ ب ب ـ || ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ب ـ ب ب ـ

س س و [س]| س [س] و |<س> و || س س و [س] | س [س] و| <س> و

ملاحظة: التشكيل السببي الثنائي يخضع هنا لقاعدة المعاقبة الخليلية.

في الضرب: لا تختلف حركة السبب الأحادي في الضرب عنها في العروض إلا إذا تعرض الوتد بعده للقطع، فحينئذ يلتزم هذا السبب البسط. ونحو ذلك، من بحر الكامل، قول أبي نواس[3]:

---

[1] شرح ديوان الحماسة ص 224

[2] ديوانه ص 58

[3] ديوانه ص 325

ولقد تجوب بي الفلاة إذا || صام النهار وقالت العفر

ب ب – ب - |ب ب – ب – |ب ب - || - - ب – |ب ب – ب -|- -

)(س)[س] و| (س)[س] و|<س> و || (س)[س] و|(س)[س] و|[س][و]

التشكيل الثنائي

في الحشو: القاعدة العامة التي تحكم هذا التشكيل هي أنه لا يجوز قبض السببين معا، وإن كان يجوز بسطهما معا. وكذلك يمتنع قبض السبب الأول منهما، إذا وقع التشكيل بين وتدين، نحو قول جرير:

إن العيون التي في طرفها حور || قتلننا ثم لم يحيين قتلانا[1]

س[س] و| س و|[س][س]و|<س> و || س[س] و|س و|[س][س] و[س][و]

كما يمتنع قبض السبب الثاني، ما لم يكن أول سبب يليه من بعده ملتزما البسط، نحو المديد (1/2/7) في قول ابن عبد ربه:

أيها القادح نار الهوى || إصلها يا أيها القادح[2]

س و [س] س و [س] و || س و [س] س و [س] و

وانظر كذلك بحور السريع والمنسرح والكامل التي مرّت بنا في مبحث التشكيل الأحادي.

في العروض: يلتزم السبب الأول البسط، وبذلك يكون السبب الثاني حرّ الحركة قبضا وبسطا.

[1] ديوانه ص 163

[2] ديوانه ص 46

مثال ذلك من بحر الرمل (8 - 2)، في قول شوقي[1]:

وبعثت الشوق في ريح الصبا || فشكا الحُرقةَ مِمّا استودعكْ

ب ب - - - ب - - - ب ـ || ب ب - - ب ب - - - ب ـ

يا نعيمي وعذابي في الهوى || بعذولي في الهوى ما جَمَعَكْ

ـ ب - - ب ب - - - ب ـ || ب ب - - - ب - - ب ب ـ

س و [س]| س و [س]| س و || س و [س]| س و [س]| س و

والواقع أن السبب الأول لا يمكن أن يخرج عن البسط إلى القبض لأن ذلك يخالف قاعدة ملتزمة في تشكيلات الأسباب الثنائية وهي عدم صحة توالي أكثر من شكلي وتدين مجموعين.

في الضرب: لا تختلف حركة هذا التشكيل في الضرب عنها في العروض، إلا أن السبب الثاني يلتزم البسط أيضا، إذا كان آخر عنصر في البيت، لأنه لا يوقف على متحرك. مثال ذلك من الهزج (1/1/3)، في قول الفِنْد الزِمّاني[2]:

كففنا عن بني هندٍ || وقلنا القومُ إخوانُ

ب - - - ب - - - || ب - - - ب - - -

عسى الأيام أن يرجعـ||ـن قوما كالذي كانوا

ب - - - ب - - - || ب - - - ب - - -

و [س] س| و [س] س || و [س] س| و [س][س]

[1] ديوان شوقي ص 133

[2] مجلة المجمع العلمي العراقي، د. حاتم الضامن

وأما ضرب الطويل، فإن التشكيل السببي فيه – إذ يأخذ صورة الوتد – فإنه يصبح عرضة للقطع مثله، وذلك بأن يفقد سببه الأول، وعندئذ لا بد من التزام المقطع المفتوح على السبب المتبقي والوتد قبله. كما لا بد للسبب الذي يسبق الوتد أن يلتزم القبض، وذلك نتيجة لالتزام المقطع المفتوح على وتد الضرب بعده. وكذلك لا بد له أن يلتزم البسط إذا حل القطع بالوتد بعده.

ويمكن للسبب الملتزم القبض في عروض الطويل أن ينتقل إلى البسط في ضربه. وفيما يلي بيان الحركة الإيقاعية لبحر الطويل في ضروبه المختلفة:

و س| و[س][س]| و س | و<س>[س][1]

و س| و[س][س]| و س| و [س][س][2]

و س| و [س][س]|و <س>| و [][س][3]

و س| و [س][س]| و[س]|[و][س][4]

التشكيل الثلاثي

في الحشو: يلتزم السببان الأول والثالث البسط. أما السبب الثاني فيكون حر الحركة قبضا وبسطا، كما رأينا في بحر الخفيف الذي سيلي، مع

---

[1] تفعيلتا العروض والضرب، نحو قول امرئ القيس:

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها || لما نسجتها من جنوب | وشمأل

[2] تفعيلة الضرب نحو قول أبي فراس الحمداني:

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة || ولكن مثلي لا يذاع | له سرّ

[3] تفعيلة الضرب نحو قول المتنبي:

يبنّ لي البدر الذي لا أريده || ويخفين بدرا ما إليه | سبيل

[4] تفعيلة الضرب نحو قول الشاعر المحدث صلاح الدين العكاري في ديوانه "عرائس الأحلام":

تظنين بعدي عنك يخلق سلوة || وهيهات أن أسلوك أو أنساك

الميل إلى القبض أكثر من البسط بنسبة كبيرة تبلغ في قصار البحور، كمجزوء الخفيف والمضارع والمقتضب، أقصاها.

مثال ذلك، من بحر الخفيف قول المعري[1]:

غير مجد في ملتي واعتقادي || نوح باك ولا ترنم شاد

- ب - - |- - ب - |- ب - - || - ب - -| ب - ب -| ب ب - -

وشبيه صوت النعي إذا قيـ||ـس بصوت البشير في كل ناد

ب ب - -| - - ب - |ب ب - - || ب ب - -| ب — ب -| - ب - -

س و [س] س [س] و س و [س] || س و [س] س [س] و س و [س]

ومن مجزوء الخفيف (6 -2)، قول إبراهيم طوقان[2]:

لا تسل عن سلامته || روحه فوق راحته

- ب - - |ب - ب - || - ب - - |ب - ب -

بدلته همومه || كفنا من وسادته

- ب - - |ب - ب - || ب ب - - |ب - ب -

س و [س]<س>[س] و || س و [س]<>[س] و

آليات أخرى للتوسع في توليد الأعاريض والضروب

لم يتجاوز عدد البحور التي استنبطها الخليل من دوائره الخمسة عشر بحرا. ومع ذلك فلم يتوقف عدد الانساق الإيقاعية المستعملة عند هذا الحد

[1] ديوان سقط الزند ص 7

[2] ديوانه ص 136

بل استمر في التزايد من خلال آلية توليد الأعاريض والضروب التي أوصلها الخليل إلى أربعة وثلاثين عروضا، كان لكل عروض منها أكثر من ضرب مما جعلها تبلغ في حدها الأقصى ثلاثة وستين ضربا. ولقد توسع الشعراء بعد الخليل في توليد المزيد من الأعاريض والضروب حتى بلغت أرقاما لا نظن الخليل كان قادرا على تخيل مقدار ما وصلت إليه وخاصة في زماننا هذا.

وفي اعتقادي أن جلّ هذه الزيادة يرجع إلى ممارسة التغييرات التالية في البحر، وهي التغييرات التي ظل الشعراء يستخدمونها في توليد حاجاتهم من الأعاريض والضروب منذ بدايات الشعر وحتى اليوم:

1- قطع الوتد.

2- زيادة الحرف الساكن، فيما يسمى بالإسباغ، أو حذفه فيما يعرف بالقصر.

3- زيادة السبب الخفيف، أو حذفه.

4- حذف الوتد.

ثم إنه قد يجتمع اثنان من هذه التغييرات في ضرب واحد، نحو زيادة الساكن مع قطع الوتد، أو حذف السبب وقطع الوتد.

فأما قطع الوتد، فهو من الأمور الهامة التي تعمل على زيادة عدد الضروب، نحو الضرب الثاني المقطوع للبسيط، والضرب الثاني المقطوع للكامل، وغير ذلك من البحور. ومن الشيق هنا أن نذكر أن الخليل كان قد غفل عن وضع ضرب مقطوع لبحر المنسرح، إذ يبدو أنه لم يسمع شاهدا عليه، فلذلك أثبت في عروضه للمنسرح ثلاثة أضرب فقط ليس منها هذا الضرب

المقطوع، ومع ذلك فقد أباح الزجاج مجيء هذا الضرب قياسا على القطع في (مستفعلن) في البسيط والرجز[1].

ومن الأوتاد ما يكون مؤلفا من سببين خفيفين يتخذان شكل الوتد المجموع الذي يتعرض كغيره من الأوتاد للقطع، كما تجد ذلك في بعض البحور كالطويل والهزج. فإذا أراد الشاعر قطع هذا الوتد، صار لزاما عليه تعويض الفقد الكمي الحاصل من خلال زيادة المد في أقرب المكونات إليه وهو وتد التفعيلة المجاور له، مثال لذلك ثالث الطويل، وبحر الهزج المحذوف عند الخليل.

وأخيرا يلعب القصر دورا لا يقل عن غيره في توليد ضروب، وإن كان الكثير منها لم يلق الرواج، نحو ضرب الطويل المقصور الذي ذكره الأخفش[2]، وضرب الوافر المقصور[3].

والخلاصة في هذا المبحث، أني حاولت حصر هذه التغييرات من خلال الشواهد التي جاء بها الخليل، ومما استدركه الشنتريني في كتابه "المعيار في أوزان الأشعار" في الفصول التي كان يعقدها غبّ كل بحر لشواذّ هذه البحور.

المبحث الأول:

الخرم

هل يعتبر الخرم تغييرا كالزحاف والعلة، بحيث نطلق عليه وصف القبح كما يطلق على بعض الزحافات المنفرة؟

---

[1] كتاب العروض للزجاج ص 92

[2] شاهد الأخفش لرابع الطويل: أحنظل لو حاميتم وصبرتم || لأثنينت خيرا صادقا ولأرضانْ

[3] شاهد الشنتريني من شواذ الوافر: فليت أبا شريك كان حيا || فيقصر حين ينصره شريك

في الواقع أن الخرم ليس أكثر من إسقاط متحرك في أول البيت أول القصيدة، بحيث لا ينجم عنه أي خلل إيقاعي ما. فعروة حين خرم في قوله:

إني امرؤ عافي إنائي شركة || وأنت امرؤ عافي إنائك واحد

لم يخرج بإيقاع البيت إلى البحر الكامل، بدليل أن الإيقاع لم يضطرب في شطره الثاني على الطويل. وكل ما في الأمر أن الشاعر في الشطر الأول ظل محافظا على إيقاع الطويل رغم سقوط متحرك من أوله، فكأن الشاعر بدأ قصيدته من نقطة قفز فيها عن صوت متحرك، واستمر في الكلام بعده.

في الموسيقى، هناك نوتة يعرفها العازفون ويدعونها (سكتة) يتوقف فيها سيل النغم برهة محددة من الزمن لا يلبث بعدها اللحن أن يأخذ مساره المعهود، وهذه السكتة في تقديري توازي الخرم.

لذلك أعتبر الخرم مسألة تخص إنشاد الشعر وإلقاءه، وليست ظاهرة تحتمل القبح كما يتصور العروضيون.

المبحث الثاني: ضربان توقفا عن الاستعمال

ضربان توقفا عن الاستعمال في الشعر الجاهلي ولم يعودا بعد ذلك حتى اليوم، أولهما رابع السريع وثانيهما رابع الكامل وخامسه المقيدان. ورابع السريع هذا لا بد أن يكون مقيدا، فلا وجود له في الشعر الجاهلي ما لم يكن مقيدا.

أولا: رابع السريع، للأعشى[1]:

أقصر فكل طالب سيملْ || إن لم يكن على الحبيب عولْ (فعلن)

فهو يقول للسفيه إذا || آمره في بعض ما يفعلْ (فعْلن)

[1] ديوانه ص 275

ثانيا: رابع الكامل، لعدي بن زيد[1]:

من آل ليلى دمنة وطللْ || قد أقفرت فيها النعام زجلْ (علن)

ولقد غدوت بسابح مرح || ومعي شباب كلهم أخيلْ (فعْلن)

كلا الضربين توقف عن الاستعمال في العصر الجاهلي كما ذكرنا، الأول بعد عدد قليل من القصائد على نفس الضرب، والثاني بعد قصيدة واحدة لا غير. وسبب التوقف مجهول، لم يعرف لحد الآن. ولو قيل لنا إنه بسبب الجمع بين نوعين من القافية هما المتواتر والمتراكب، قلنا وما العيب في ذلك ما دامت القافية المقيدة تسمح بتقارض هذين الضربين. والتعريف التالي للقافية يبيح ذلك أيضا، وهو يقول[2]:

"القافية تحديدا هي صوت الروي وما قد يليه من أصوات، مع نوع الصوت الذي يسبقه، ولنسمه – توسعا في المصطلح – الردف. وهذا الردف، إذا كان حركة قصيرة، وكان ثاني صوت يسبقه ألف مد، التزم هذان التزم هذان الصوتان بعينهما، وليس بنوعهما فقط، وتسمى هذه الألف ألف التأسيس".

فكما ترى، القافية في الضروب الأربعة السابقة هي: اللام والفتحة التي تسبقها، ولا مانع من أن تكون هذه كسرة أو ضمة لأن الحركات لها نوع واحد، هو الحركة لا غير.

ولو بنيت قافية هذا الضرب على الإطلاق، لخرج لنا ضربان لا يتقارضان، الأول استعمله عبد الرحمن شكري في قوله[3]:

أمنية صارت له أملا || وألسن قد هجنه عذَلا

[1] كتاب القوافي للأخفش ص 92

[2] في نظرية العروض العربي ص 48

[3] ديوان عبد الرحمن شكري ص 56

وأعين أزرى بها سهَدٌ || فأرسلت من دمعها هطلا

س س و[س][س] و<س> و || س س و[س][س] و<س>و

والضرب الثاني نحو قول سعيد عقل:

يا نسَما مرّ على شعَري || فهدّني بعضا على بعضِ

وقال أنْ في الأرض لي سفر || كيف وبي قد سافرت أرضي[1]

س س و[س][س] و<س> و || س س و[س][س] و[س][و]

وإذا كان رابع السريع قد توقف عن الاستعمال منذ العصر الجاهلي كما رأينا فإن رابع الكامل ظل مستمرا في النظم عليه ولحد الآن دون توقف، كل ما في الأمر هو أنه كف عن استعمال الضرب المقيد. وقد رأينا كيف تعلم رابع السريع الدرس من رابع الكامل، ولكن بعد مضي قرون طوال على يدي الشاعرين عبد الرحمن شكري وسعيد عقل.

المبحث الثالث: اختفاء بحر وظهور بديل له

عد الخليل مخلع البسط ضربا سادسا من بحر البسيط. ونحن إذا نظرنا فيما نظمه العرب في الجاهلية على بحر البسيط نجد معظمه على أوله وثانيه فقط[2].

وقد حفظ الخليل لنا ما نظمه العرب على ثالث البسيط وهو قول الأسود بن يعفر النهشلي:

---

[1] ديوان سعيد عقل الجزء الرابع ص 210

[2] لم يثبت الدكتور محمد العلمي في الإحصاء الذي أجراه لدواوين الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي أي شاهد على ثالث البسيط ورابعه ولكنه وقف بعد ذلك على شاهدين لهما في ديوانين مطبوعين، منوها بذلك.

إنا ذممنا على ما خيلت || سعد بن زيد وعمرا من تميمْ

وقول المرقش:

ماذا وقوفي على ربع خلا || مخلولق دارس مستعجم

فأما الضرب السادس فقد جعل الخليل تفعيله على النحو التالي:

مستفعلن فاعلن مفعولن || مستفعلن فاعلن مفعولن

ولا وجود لهذا الضرب إلا من خلال التزام الخبن في عروضه وضربه، ليعرف باسم جديد هو مخلع البسيط، وقد وضع له ابن الرومي (ت 283 هـ) التجزئة التالية في قصيدة له، قال[1]:

مستفعلن فاعلن فعولن || مستفعلن فاعلن فعول

بيت كمعناك ليس فيه || معنى سوى أنه فضول

س س و [س] و <س> [س][و]

لكن هذه التجزئة لا يمكن أن تتفق وتصرف معاصره ابن المعتز (ت296هـ) في الوزن من حيث يقول[2]:

ما العيش إلا كأس وساق || وكل ما بعد ذين فقد

ثم بعد عدة قرون حين قال بعض الشعراء الأندلسيين:

وحي عني إن جزت حيا || أمضى مواضيهم الجفون

بادر القرطاجني (ت 684 هـ) بوضع تجزئة جديدة له، وهي:

مستفعلاتن مستفعلاتن || مستفعلاتن متفعلاتن

[1] ديوان ابن الرومي ص 2004

[2] ديوانه ص 337

س س و [س] | س [س] و [س] || س س و [س] | س [س] و س

ثم قال:

"فأما الوزن المضارع لهذا المخلع وهو الذي اعتمد المحدثون إجراء نهاياته على مثال فعولن، فليس راجعا إلى واحد من هذه الأوزان. وإنما هو عروض قائم بنفسه مركب شطره من جزئين تساعيين على نحو تركيب الخبب وتقديره: مستفعلاتن مستفعلاتن، وكأنهم يلتزمون حذف السين من الجزء الثاني لأن السواكن في كل وزن إذا توالى منها أربعة ليس بين كل ساكن منها وساكن إلا حركة تأكد حذف الساكن الثالث وحسن الوزن بذلك حسنا كثيرا"[1].

نحن إذن أمام تفعيلين لبحر واحد، هو مخلع البسيط. وقائمة الأنساق الإيقاعية المثبتة بأعلاه تبين كلا منهما في دائرته الخاصة على النحو التالي:

7/8 س س و س و س س و (مجزوء البسيط)

3/4 س س و س (مخلع البسيط)

أما التفعيل الأول فقد لاحظنا أنه اختفى من التداول منذ العصر الجاهلي، ولكن بعض الشعراء العباسيين كابن الرومي حاولوا تثبيت النظم عليه من خلال عرض تفعيله المعتمد في قصائدهم، ولو كانت تخالف قواعد الخليل، حيث جمدت تفعليته (فاعلن) بلا زحاف. أما التفعيل الثاني فيبدو أنه هو المعتمد منذ نظم عليه ابن المعتز، وأثبت تفعيله القرطاجني، ولو عرض هذان التفعيلان على الخليل فلا شك أنه سيرفض التفعيل الأول، ويقف مع الثاني الذي يتفق مع تفعيله لمخلع البسيط بتجميده للعروض والضرب عند (فعولن) بلا زحاف.

[1] منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 238

المبحث الرابع: تعقيب حول ظاهرة تشعيث الخفيف بدون ردف

عرف التشعيث بأنه حذف الحرف الثاني أو الأول من الوتد المجموع، (أي حذف مقطعه القصير)، ولا يدخل غير فاعلاتن في الخفيف والمجتث. ولكن هل ثمة قيد يمنع الوتد من التشعيث، وما هي شروطه ؟

قال الدكتور محمد العلمي في كتابه "عروض الشعر العربي[1]": "هذه هي الظاهرة غير المتأكد من وجودها في نظام الخليل؛ ذلك أنه لم يؤثر عنه لا إلزام الخفيف الردف حين يشعث، ولا عدم إلزامه ذلك. ولم يعرض أي واحد لهذه الظاهرة حسب علمي سوى أبي العلاء المعري؛ فقد لاحظ أنه "... إذا فقدت الأوزان من هذا الجنس حرف الردف جاءت سالمة من التشعيث، لأنه إذا ظهر بان خلله فيها، فيجتنبه الفحول مثل ما اجتنبه أبو عبادة. وربما جاء فيما فقد لينه من الأوزان كما قال أبو دؤاد (وذكر أبياته الستة) ... فالأبيات الأربعة الأخيرة قد أدرك قوافيها التشعيث، وهو غير خاف في الغريزة".

وأبيات أبي دؤاد الإيادي هي:

يا فتى مـا قتلتمُ غير دُعبـو || بٍ ولا من فُوارة الهِنّبْرِ

وفتى يطعم الأرامـل إذ هبّـ || ـت نسيم الشتاء بالصِنّبْرِ

ورأيت الإماء كالجعثن البـا || لي قياما على فُوار القِدرِ

ورأيت الدخان كالكَوْدنِ الأصْـ || ـحم ينباع من وراء السِترِ

فالمعري يقيم تلازما بين التشعيث حين يقع، وبين الردف؛ ويجعل التشعيث بدون ردف غير خاف في الغريزة، فهو حين يظهر هكذا يبين خلله". انتهى كلام العلمي، ومنه نعرف أن شرط منع الوتد من التشعيث هو خلوه من

[1] ص 84، 85

الردف. وقد أعدت البحث في الموسوعة الشعرية لعلي أجد نماذج غير النموذج الذي جاء به المعري فلم أجد غير بيت واحد لوضاح اليمن هو قوله:

من بنات الكريم داذ وفي كنـ||ـدة ينسبن من أباة اللعنِ[1]

معنى ذلك إذن أن الشعر العربي كله حتى نهاية العصر الأموي لم يتوفر فيه غير ما ذكره المعري وما وقعت عليه بنفسي، وهو قليل يكاد يبلغ حد الندرة مما قد يرجح قول المعري ويلزمنا باتخاذه قانونا من قوانين الغريزة الشعرية. ثم إني لم امتنع من المضي في البحث فيما تلا ذلك من العصور، لأجد ابن الرومي يقول في إحدى قصائده الطويلة (62 بيتا) هذا البيت المشعث الوحيد:

وإذا ما عراك ندمان كأس || لم يشبها القنديد والإسفنطُ[2]

ومثل ذلك ابن المعتز فقد وجدت له قوله:

هاك قلبي قطعه لوما فإن أنـ|| ـسيته حبها فقد أحسنتا[3]

ثم بالتأمل في هذين البيتين النادرين اكتشفت أن الوتد فيهما مردف بحرف يقترب في خصائصه الصوتية من حروف الردف، وهذا الحرف هو النون المعروف بالغنة التي يمتد فيها الصوت والنفس. وعلى ذلك يمكن تسجيل الملاحظة التالية:

"غالبا ما تتعرض نقرة الوتد الأولى للبتر في نهايات بعض الأشطر أو الأبيات عند الوقف التام. ويسبب هذا البتر الذي ينتج عنه نقص في عدد نقرات النسق خللاً في الإيقاع إن لم يجرِ تعويضه على النحو التالي:

[1] ديوانه ص 91

[2] ديوانه ص 1435

[3] ديوانه ص

أولاً: ضرورة التزام البسط في السبب قبل الوتد المبتور. فإذا كان هذا السبب ملتزماً البسط أصلاً، استُحِب في المقطع الذي يشغله أن يكون مفتوحاً؛ لأن المقطع المفتوح أقدر من المغلق على التعبير عن زيادة الكم الصوتي.

ثانيا : التزام المقطع المفتوح على نقرة الوتد المتبقية".

وهذا المبحث يتحدث عن ظاهرة معينة يفقد فيها الوتد مقطعه القصير في الضرب، تلك الظاهرة التي أشار إليها الخليل في ثلاثة مصطلحات منفصلة، هي: القطع والبتر والتشعيث. فلنتأمل، إذن، في قول المعري: "إذا فقدت الأوزان من هذا الجنس حرف الردف جاءت سالمة من التشعيث" ومعنى ذلك أنه لكي يكون الضرب مشعثا (أي مبتور الوتد)، عليه أن يكون مردفا (أي يلتزم المقطع المفتوح)، وهذا هو ما نجده في الضرب حين يكون مقطوعا أو مبتورا، وهي معروفة لكل عروضي.

وهكذا، أكون قد أيدت قول المعري الثاقب الفكر والسمع بقاعدة عروضية آمل أن يدعمها الباحثون بالشواهد المؤيدة.

المبحث الخامس: ظاهرة توالي ثلاثة أوتاد مجموعة

تحدث هذه الظاهرة عندما يتوالى متحركان فساكن ثلاث مرات في نسق معين، بحيث ينشأ شكل وتدي مجموع للسببين المتعاقبين بين وتدي تفعيلتين في هذا النسق.

وقد لاحظت في قائمة الظواهر الخليلية التي أعدها الدكتور العلمي أن الظاهرة التي تحتوي على ثلاثة أشكال وتدية مجموعة متوالية، كانت سببا لإحداث النفور منها، مما يجعل من هذه الظواهر الستة أو السبعة ظاهرة واحدة هي اجتماع ثلاثة أشكال وتدية مجموعة في النسق. وأنت تجد هذه الأشكال الوتدية الثلاثة في الظواهر التالية:

فعولن (مفاعلن فعو)لن مفاعلن قبض مفاعيلن في حشو الطويل:

كفّ فاعلاتن في المديد: فا(علات فاعلن) فاعلاتن

خبن مستفعلن الثانية في البسيط: مستفعلن فا(علن متفعلن) فعلن

العقل في الوافر: (مفاعلن مفا)علتن فعولن

الوقص في الكامل: (مفاعلن مفا)علن متفاعلن

كفّ فاعلاتن في الرمل: فا(علات فاعلا)تن فاعلن

وقد أضفت إليها ظاهرة سابعة هي خبن مستفعلن الثانية في السريع: مستف(علن متفعلن) فاعلن

وفي الواقع أنه كان بإمكان الباحث أن يجتزئ بذكر ظاهرة واحدة تغنيه عن ذكر الظواهر الست والسابعة معها، وهذه الظاهرة التي تجنبها الشعراء دوما هي توالي ثلاثة أوتاد مجموعة، كما رأينا بأعلاه.

المبحث السادس: الظواهر الخليلية في الدواوين الجاهلية

المتغير	عدد الشعراء	عدد مرات الزحاف	الوسط الحسابي
قبض مفاعيلن في حشو الطويل	54	588	10.89
كف مفاعيلن في الطويل	3	6	2
كف فاعلاتن في المديد	2	8	4
خبن مستفعلن الثانية في البسيط	15	34	2.27

طي مستفعلن في البسيط	30	102	3.04
خبل مستفعلن في البسيط	4	8	2
الوقص في الكامل	14	29	2.07
الخزل في الكامل	5	5	1
قبض مفاعيلن في الهزج	1	1	1
كف فاعلاتن في الرمل	1	3	3
خبن مستفعلن الثانية في السريع	1	1	1
خبل مفعولات في المنسرح	1	1	1
كف فاعلاتن في الخفيف	2	2	1

جدول رقم 1

الظواهر الخليلية في الدواوين الإسلامية والأموية

المتغير	**عدد الشعراء**	**عدد مرات الزحاف**	**الوسط الحسابي**
قبض مفاعيلن في حشو الطويل	85	642	7.55
كف مفاعيلن في الطويل	7	10	1.43

كف فاعلاتن في المديد	2	6	3
خبن مستفعلن الثانية في البسيط	14	19	1.36
طي مستفعلن في البسيط	44	251	5.7
خبل مستفعلن في البسيط	4	4	1
العقل في الوافر	5	6	1.2
النقص في الوافر	5	14	2.8
الوقص في الكامل	11	21	1.91
الخزل في الكامل	7	10	1.43
كف فاعلاتن في الرمل	1	1	1
خبن مستفعلن الثانية في السريع	2	2	1
كف فاعلاتن في الخفيف	1	1	1

جدول رقم 2

ملاحظات على الجدولين الإحصائيين رقم 1، 2:

أخذت بيانات المتغيرات وعدد الشعراء ومرات الزحاف من الإحصاء الذي أجراه د. محمد العلمي في كتابه عروض الشعر العربي- قراءة نقدية توثيقية، وزدت عليها إحصاء (خبن مستفعلن الثانية في البسيط). أما بيانات الوسط

الحسابي فقد أجريتها بنفسي. ويلاحظ كبر حجم متوسط قبض مفاعيلن في حشو الطويل الذي يعود إلى زيادة عدد مرات الزحاف عند امرئ القيس حيث بلغ 84 مرة، وقلة غيره منهم الأعشى 32 مرة، وتميم بن أبي بن مقبل 33، وزهير بن أبي سلمى 40، ولبيد بن ربيعة 43، وعند الباقين بدرجات أقل من التفاوت، وقد لا تتعدى عند بعضهم المرة الواحدة. وكذلك الحال بالنسبة للوقص في الكامل، فقد بلغ عند الأعشى ثماني مرات، وأما عند أكثر الشعراء فلم يكن يتجاوز المرة الواحدة.

ولكن ما يلفت النظر في هذا الإحصاء هو أن نسبة زحاف طي مستفعلن في البسيط قد بلغت 3.8% وهي نسبة كبيرة بالنظر إلى وصف المعري لهذا الزحاف بأنه أشنع من الخبن فيه، ومع ذلك فقد كان أقل من الطي. واستمر الوضع على ذلك في عصر بني أمية، لنجده وبشكل غريب يرتفع متوسطه إلى 5.7 %، ثم كاد أن يتوقف نهائيا في العصر العباسي وما تلاه من عصور.

المبحث السابع: ظهور بحور جديدة خارج نظام الخليل

ظهر في عصر الزجّاج نمط جديد من الإيقاع الشعري اختلف العروضيون في تصنيفه، بل وحتى في تسميته. فهو يسمى الخبب، والمحدث، والمخترع، والمشتق، والمتسق، ودق الناقوس، وقطر الميزاب، وركض الخيل، لا بل وكثير من العروضيين يسمونه المتدارك ويزعمون أن الأخفش استدركه على الخليل. وشاهده الذي رواه الزجاج، وهو مما ينسب إلى علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، قال:

إن الدنيا قد غرتنا || واستهوتنا واستغوتنا

لسنا ندري ما فرطنا || فيها إلا لو قد متنا

ومقاطع هذا الشاهد كلها طويلة، ولا يوجد لنسقها شبيه في العروض الخليلي. ويقال إن الخليل نظم على هذا البحر قصيدتين، الأولى على (فعِلن فعِلن)، كقوله[1]:

سئلوا فأبوا فلقد بخلوا || فلبئس لعمرك ما فعلوا

أبكيت على طلل طربا || فشجاك وأحزنك الطلل

والثانية على (فعلن فعلن)، ومنها قوله:

هذا عمرو يستعفي من || زيد عند الفضل القاضي

فانهوا عمرا إني أخشى || صول الليث العادي الماضي

ومن الغريب أن يذكر أبو الطيب اللغوي (ت 351 ه) في كتابه ذلك ولا يعلم به الزجاج (ت 311ه)، الذي لمسنا منه حيرة وترددا عندما ذكرت أمامه تلك الأبيات المنسوبة إلى علي بن طالب كرم الله وجهه، وهي على هذا الوزن (الغريب)[2].

ومع أن الخليل لم يعترف بهذا الوزن الذي لا مكان له في نظامه القائم على مبدأ اشتراك السبب والوتد في صنع تفاعيله، إلا أن بعض العروضيين تحايلوا على هذا النظام باستعارة تفعيلة المتدارك ومحاولة إخضاعها لعلة القطع في الحشو، في أكبر مخالفة لقوانين الخليل، واستطاعوا طيلة ما يزيد على اثني عشر قرنا أن يفرضوا هذا البحر الذي انتحل شخصية بحر مهمل يسمى المتدارك، وجعلوه يعمل بقوانين مخالفة لنظامه.

[1] مراتب النحويين ص32

[2] انظر كتاب العروض للزجاج ص 38، 39

ولقد كان لقصيدة الحصري القيرواني (ت 488 هـ) وأولها[1]:

يا ليل الصب متى غده || أقيام الساعة موعده

التي اشتهرت بكثرة معارضاتها، أكبر الأثر في الترويج لهذا الوزن بين الناس، كما كانت هناك قصيدة قديمة قبلها مشهورة جدا على قول أبي الحسن العروضي، منها قوله[2]:

أشجاك تشتت شعب الحي فأنت له أرق وصب

ووزنه الذي يمكن أن يوزن به كل بيت خببي، هو التالي:

)(س)(س)(س)(س)(س)(س)(س)(س)(س)(س)(س)(س)(س)(س)(س)[س
(ن=16

وبالرجوع إلى قائمة الرموز المستخدمة في مطلع هذا البحث، يتبين لنا أن (س) = مقطع طويل أو مقطعين قصيرين في كل موضع من هذا النسق إلا في آخره، فإنه يساوي مقطعا طويلا فقط.

وفي منتصف القرن العشرين كان هذا البحر أحد سبعة بحور استخدمت في النظم بطريقة الشعر الحر التي يتكرر فيها النسق الإيقاعي عددا غير محدد من المرات.

ومن ذلك قول معين بسيسو:

منذ خرجنا من تلك الزنزانه

سقطت من يدنا الرمانه

[1] كتاب يا ليل الصب ص 12

[2] الجامع في العروض والقوافي ص 258

منذ خرجنا من تلك الحجرة فوق السطح

سقط كحجر فوق الأرض الجرح

فقد الذاكرة وفقد حقيبته الجرح

وتقطيع السطر الأخير، بالمقاطع اللغوية:

ب ب ـ ـ ب ب ب ب ب ب ب ب ـ ب ب ـ ـ

وبالرموز السببية:

(س)(س)(س)(س)(س)(س)(س)(س)(س)(س)[س]

الخاتمة:

اتضح لنا من خلال هذا البحث أن معظم هذه الظواهر لم تكن إلا عيوبا وزنية ارتبطت بنشأة الشعر، ثم أخذت تضمحل على طول مسيرة التطور التي امتدت قرونا طوالا، مع أن كثيرا من هذه الظواهر اختفى في القرون الأولى للإسلام، ولم يعد اليوم معروفا كما كان من قبل. وكانت هذه المقالة دراسة موجزة ومتواضعه عن موضوع أساسي في دراسة الدكتور محمد العلمي الرائدة.

المصادر والمراجع

ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبد الله بن المعتز، دراسة وتحقيق محمد بديع شريف، دار المعارف، القاهرة.

الفصول والغايات، لأبي العلاء المعري، تحقيق محمود حسن زيناتي القاهرة 1938م.

الكشكول، محمد بن حسين العاملي، المجلد الأول، تحقيق السيد محمد السيد حسين المعلم.

ديوان الأعشى الكبير، قيس بن ميمون، تحقيق الدكتور محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة.

كتاب القوافي، لأبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، 1974م.

كتاب العروض للزجاج، تحقيق: سليمان أحمد أبو ستة، مكتبة الرشد، الرياض، 2007م.

في نظرية العروض العربي، سليمان أبو ستة، دار الإبداع، عمان – الأردن، 1992م.

مراتب النحويين لأبي الطيب اللغوي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.

الشفاء – جوامع علم الموسيقى، ابن سينا، تحقيق زكريا يوسف، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1956م.

الجامع في العروض والقوافي، أبي الحسن أحمد بن محمد العروضي، تحقيق: زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل – بيروت.

منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي

ديوان سعيد عقل، المجموعة الكاملة – الجزء الرابع، الطبعة الأولى، نوبليس، 1961م.

ديوان عبد الرحمن شكري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014م.

ديوان ابن الرومي، تحقيق: الدكتور حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، 2004م.

ديوان أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة، 2010م

يا ليل الصب ومعارضاتها، الجيلاني بن الحاج يحيى ومحمد المرزوقي، الطبعة الثانية، الدار العربية للكتاب.

عروض الشعر العربي – قراءة نقدية توثيقية، محمد العلمي، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، 2008 م.

شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تأليف الخطيب التبريزي، كتب حواشيه غريد الشيخ، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2000م.

ديوان شوقي، د.أحمد الحوفي، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة.

الأعمال الشعرية الكاملة لابراهيم طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

ديوان سقط الزند، لأبي العلاء المعري، دار صادر، بيروت.

مجلة المجمع العلمي العراقي، كانون أول 1986م.

ديوان ذي الإصبع العدواني، جمع وتحقيق عبد الوهاب العدواني ومحمد الدليمي، وزارة الإعلام العراقية، الموصل.

ديوان أبي نواس، دار صادر، بيروت.

ديوان جرير، تحقيق: د. نعمان محمد طه، ط 3، دار المعارف، القاهرة.

ديوان ابن عبد ربه، جمع وتحقيق: د. محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، بيروت، 1979م.

ديوان وضاح اليمن، جمع الدكتور محمد خير البقاعي، دار صادر، بيروت.

أوزان ابن عبد ربه وقوافيه
دراسة إحصائية على نهج أبي العلاء

(بحث مقدم لتكريم الأستاذ الدكتور محمد العلمي تقديرا لجهوده في الأدب والشعر والعروض والدرس الأكاديمي وشغفه المعرفي)

د. سليمان أحمد أبوستة*

مقدمة:

لم يبلغ إلى علمي، في جميع ما قرأته للمعريّ، أنه ذكرَ ابنَ عبد ربّه صاحبَ العقد الفريد أو أشار إلى كتابه ذاك أو شعره، مع أن المتنبي كان شديد الإعجاب به حين وصفه بمليح الأندلس وهو يستَنشِد أحد الحُجّاج الأندلسيين شِعرَه ويستعيده الإنشاد ثم يصفق بيديه قائلا: يابنَ عبدِ ربّه، لَقد يأتيكَ العراقُ حَبوا!

وأقول هذا لأني رأيت المعري أتى بأشياء في العروض واللغة بدا للكثيرين أنه سبق بها غيرَه مع وجود ما ينقض ذلك الزعم. فقد عُرِف المعري بكثرة استخدامه للمصطلحات العلمية على سبيل المجاز في شعره، نحو قوله:

فَلَو كان المُثَقَّفُ جُملَةَ اسمٍ || أَبَى التَرخيمَ صارَ حُروفَ هاجِ

أو قوله:

فَلَو كُنتَ شِعراً كُنتَ أَحسَنَ مُنشَدٍ || سَليمَ القَوافي لا زِحافٌ وَلا خَرمُ

وتوسع في ذلك توسعا كبيرا إلى الحد الذي دعا بعضهم إلى القول: "ومن إيثاره هذه النزعة استخدامه مصطلحات ووسائل العلوم والفنون الخاصة في

---

* - باحث وشاعر، فلسطين. أستاذ بجامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض

اختراع المعاني العامة وتوسيع الطاقة اللغوية والبيانية بحذق وعمق سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثر، مما لم يسبق إليه".

غير أن المعري كان في ذلك مسبوقا بابن عبد ربه في نحو قوله:

أضحى لَكَ التَدبيرُ مُطَّرِداً || مِثلَ اطِّرادِ الفِعلِ للاسم

وقوله:

على أهازيجِ ظُبأً بَينَها || ما شِئتَ مِن حَذفٍ وَمِن خَرمِ

وذكر القفطي للمعري كتابا أسماه " جامع الأوزان الخمسة "[عشر] التي ذكرها الخليل بجميع ضروبها ويذكر فيه قوافي كل ضرب ... ومقدار هذا الكتاب ستون كراسة، ويكون عدد أبيات الشعر المنظومة نحوا من تسعة آلاف بيت".

ونفهم من هذا القول أن المعري مثل لكل ضرب بمقطعة شعرية كما فعل ابن عبد ربه بصنعه لثلاث وستين مقطعة غزلية بعدد ضروب العروض مضمّنا كل واحدة منها بيتا مما استشهد به الخليل في عروضه. ثم أكمل ذلك بمقطعات على روي حروف الهجاء من الألف إلى الياء ولكنه لم يبلغ في ذلك ما بلغه المعري، فيبدو أن هذا الأخير استوفى في نظمه على كل ضرب روي أحرف الهجاء كلها. ومع ذلك يبقى لابن عبد ربه فضل السبق والريادة فيما ألصق وضعه بالمعري وحده.

غير أن الذي جاء به المعري _ في نظري _غير مسبوق إليه، ودلّ في ذلك على حافظة قوية وحس ثاقب هي هذه الإحصاءات التي أثبتها في أعقاب شرحه لدواوين الشعر، ومن أهمها دراسته التي عقدها لإحصاء الأوزان والقوافي عند المتنبي.

ونحن لا نظن أن أحدا يمكن أن يكون سبق أبا العلاء المعري في اهتمامه بالإحصاء كوسيلة للتعرف على ظواهر معينة في الأوزان والقوافي، الأمر الذي نراه انعكس أثره على كثير من الأحكام التي أصدرها أبو العلاء في دراساته العروضية وخاصة ما تعلق منها بتقبل الغريزة لبعض الزحافات في الشعر أو نفورها منها، مما قد يتوهم به البعض أنه كان يصدر في ذلك عن حكم ذاتي.

ولم يكن علم الإحصاء في ذلك الوقت يقارن بما هو عليه الآن من تقدم وانتشار يكاد يشمل جميع فروع المعرفة، بل ولم يكن متوقعا من أبي العلاء نفسه أن يسلك سبيل الإحصاء نظرا لظروفه الشخصية المتمثلة بكف بصره، ومع ذلك لا يسعنا إلا أن نعجب بعمل المعري هذا ونسجل له الريادة فيه غير منازع عليها.

وتعد دراسة أبي العلاء لأوزان المتنبي وقوافيه من أكمل الدراسات الإحصائية في عصره لشعر شاعر معين تلتها أو ربما سبقتها دراسته التي حصر بها الأوزان والضروب وأنواع القوافي المستخدمة في ديوان الحماسة لأبي تمام، وإن لم تكن بعمق دراسته الأولى. ولقد تبين لي أن هذه الدراسة، بهيكلها الذي أقيمت عليه، يمكن استخدامها وسيلة إحصائية ملائمة للتطبيق على شعر أي شاعر ما دام متبعا في أوزانه نهج الخليل. وقد اخترت ابن عبد ربه لأجري على شعره هذه الدراسة مستخدما نموذج المعري بحذافيره كشاهد على صلاحية تطبيق هذا النموذج على مختلف الشعراء.

أما لماذا ابن عبد ربه بالذات وقد علمنا أن ديوان شعره الذي قيل أنه بلغ نيّفا وعشرين جزءا قد ضاع ولم يبق منه إلا شذرات جمعها بعضهم مما تناثر في الكتب إضافة إلى ما سجله بنفسه في كتابه العقد؟

فلأن هذا الذي بقي لنا من شعر ابن عبد ربه يمثل عينة عشوائية لمجمل ديوانه الكبير، وسنرى أنه على الرغم من قلة هذه العينة فقد أثبتت لنا أنه فاق المتنبي في عدد الأوزان والضروب التي استخدمها، وإن كان ذلك بنسبة ضئيلة. فقد استخدم ابن عبد ربه ستة وعشرين ضربا لاثني عشر وزنا مقابل خمسة وعشرين ضربا لأحد عشر وزنا استخدمها المتنبي.

وقد أخرجنا من الإحصاء أشعار ابن عبد ربه التي صنعها للتمثيل على ضروب الشعر الثلاثة والستين، لأن القصد في نظمها واضح، والدراسة تتحرى الأشعار المنظومة لا المصنوعة بقصد التمثيل.

وقد اتفق المتنبي وابن عبد ربه في النظم على مختلف الأوزان والضروب التي استخدماها، ولكن يلاحظ عدم استخدام المتنبي لوزنين شائعين هما المديد والهزج، مع أنهما ليسا من الأوزان النادرة، بينما يلاحظ عدم ظهور المتقارب فيما جمع من شعر ابن عبد ربه.

نقد إحصاء المعري

اعتمد المعري في إحصائه لأوزان المتنبي وقوافيه لغة علمية مغرقة في موضوعيتها، وجريها على وتيرة واحدة فكادت تشبه الجداول البيانية في اتخاذها هذا الأسلوب الدقيق. لذلك لم أجد حرجا في استخدام هذا النموذج بحرفيته تقريبا، واستكملته بما اقتبسته من كتب المعري الأخرى للزيادة في التأكيد على ريادته في هذا السبيل وإعلانا لتتبعنا خطاه، وفي ظننا أن هذا المسلك لا يكاد يخفى على من كانت له أدنى ألفة بأسلوب المعري.

ولكن قبل أن نشرع في إحصائنا هذا نود لفت الانتباه إلى بعض الملاحظات على إحصاء المعري مما لم ينتبه إليه محققا دراسته هذه؛ فقد سها المعري عن ذكر استخدام المتنبي لثالث السريع في نحو قوله:

لَم تَرَ مَن نادَمتُ إلاكا || لا لِسِوى وُدّكَ لي ذاكا

وقوله:

لَو كانَ ذا الآكِلُ أزوادَنا || ضَيفاً لأوسَعناه إحسانا

وقوله:

جاءت دَنانيرُكَ مَختومةً || عاجِلةً ألفاً على ألفِ

وكذلك لم يذكر المعري استخدام المتنبي لزحاف القبض في الطويل وكان في بيت واحد رواه الواحدي وهو قوله:

هُما خَلَّتانِ ثَروة أو مَنيّة || لَعَلَّكَ أن تُبقي بِواحِدة ذِكرا

وقد يكون له عذره في ذلك من حيث أنه لم يثبت هذا البيت في روايته للديوان، ولكن كان على المحققين أن يشيرا إلى ذلك في دراستهما لهذا العمل.

وكان في النسخة التي حققها محمد الحمصي خطأ ارتكبه الناسخ في قوله من زحاف البسيط: "ولا تنفر الغريزة من خبن الخماسي، ولم يستعمله أحد من المحدثين" فكلمة (لا) مقحمة على النص إقحاما بينا، وكان على المحقق أن ينتبه إلى المقصود من الجملة بعدها في دلالتها على عدم استعمال المحدثين لهذا الزحاف الذي تنفر منه الغريزة.

ومما يؤسف له أن هذا المحقق استثمر الخطأ نفسه في دراسته التي خصصها لمذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها فبنى عليه رأيا لا نظن المعري يوافقه عليه.

وقد خلت النسخة التي حققها السعيد عبادة من هذا الخطأ، وهذا يدلنا على مخاطر الاعتماد في التحقيق على نسخة وحيدة ما لم يتوفر للمحقق تعمق كاف بكل تشعبات الموضوع الذي يبحثه.

الإحصاء

استعمل ابن عبد ربه من الأوزان التي ذكرها الخليل اثني عشر وزنا: الطويل، والمديد، والبسيط، والوافر، والكامل، والهزج، والرجز، والرمل، والسريع، والمنسرح، والخفيف، والمجتث.

ولم يستعمل ثلاثة وهي: المضارع، والمقتضب، والمتقارب.

وقد استعمل الطويل بضروبه الثلاثة ، الأول كقوله:

هُوَ الفَتحُ مَنظوماً عَلى إثرِهِ الفَتحُ

والثاني كقوله:

أناحَت حَماماتُ اللِوى أم تَغَنَّتِ

والثالث كقوله:

كِلاني لِما بي عاذِلَيَّ كَفاني

واستعمل السادس من المديد، كقوله:

كُلُّ ما تَطوي جَوانِحُهُ || فَهوَ في العَينَينِ مَكتوبُ

واستعمل من البسيط ثلاثة أضرب ، الأول كقوله:

الجِسمُ في بَلَدٍ والروحُ في بَلَدِ

والثاني كقوله:

أطلالُ لَهوِكَ قَد أقوَت مَغانيها

والسادس كقوله:

وَرُبَّ مُلتَّفةِ المَعالي || يَلتَمِعُ المَوتُ في ذُراها

واستعمل الأول من الوافر ، كقوله:

رَجاء دون أقرَبِه السَحابُ

وجاء من الكامل بالأول ، كقوله:

أدعو إلَيكَ فَلا دُعاء يُسمَعُ

وبالثاني كقوله:

يالؤلؤاً يَسبي العُقولَ أنيقا

وبالخامس كقوله:

يا مَن تَجَلَّدَ لِلزَما (م) نِ أما زَمانُكَ مِنكَ أجلَد

وبالسابع كقوله:

قَولٌ كَأنَّ فَريدَهُ || سِحرٌ عَلى ذِهن اللَبيب

وبالثامن كقوله:

لَم يَبقَ مِن جُثمانِهِ || إلا حُشاشة مُبتَئِس

واستعمل الأول من الهزج، كقوله:

فأينَ الزيجُ والقانو (م) نُ والأركَند والكَمّة

وجاء بمجزوء الرجز، كقوله:

لَستَ بِقاضٍ أمَلي || وَلا بِعادٍ أجَلي

وجاء بمشطور الرجز، كقوله:

يَختَلِسُ الأنفُسَ بِاستِلابِهِ

وجاء بالثالث من الرمل في قوله:

هَيَّجَ البَينُ دَواعي سَقَمي

وبالخامس كقوله:

أيُّها البَدرُ الذي ضَـ(م)ـنّ عَلَينا بِالطُلوع

وجاء بالسريع الأول في قوله:

مَدامِع قَد خَدَّدَت في الخُدود

وبالسريع الثاني في مثل قوله:

ما قدّر الله هو الغالبُ

وبالسريع الثالث في مثل قوله:

قد صرّحَ الأعداءُ بالبَينِ

وبالضرب السادس من السريع في رأي الخليل كقوله:

رُبّ بَقيعٍ طامِسِ المِنهاجِ

والعرب تسمي هذا رجزا كما ذكر أبو العلاء.

وجاء بالمنسرح الأول في مثل قوله:

أمّا الهُدى فاستَقام مِن أوَدِه

وبثاني المنسرح، ولم يذكره الخليل ولا حتى ابن عبد ربه في عروضه، كقوله:

يا مَلِكاً يَزدَهي بِهِ المِنبَر || والمَسجِدُ الجامِعُ الذي عَمَّرْ

ومن يجئ بمثل هذا الضرب مقيدا، كما جاء به ابن عبد ربه، يسهل له الخروج إلى الضرب الأول، ويجتمع له في القافية النوعان: المتراكب والمتواتر كما

اجتمعا في قصيدة المرقش من رابع السريع، وقصيدة عدي بن زيد من رابع الكامل وخامسه، إذا جاز القول، ومنها:

مِن آلِ لَيلى دِمنة وَطَلَلْ || قَد أقفَرَت فيها النَعامُ زَجِلْ

وَلَقَد غَدَوتُ بِسابِحٍ مَرِحٍ || وَمَعي شَبابٌ كُلُّهُم أخيَلْ

وشروط القافية في الشعر العربي تقبل مثل هذا التناوب بين النوعين.

وجاء بالأول من الخفيف ، كقوله:

باكِر الرَوضَ في رياض السُرورِ

وبالمجتث في قوله:

بدا الهِلالُ جَديداً || والمُلكُ غَضّ جَديدُ

****

فأما الطويل فلم يزاحف فيه زحافا تنكره الغريزة إلا في موضع واحد ، وذلك قوله:

دِيارُ الذينَ كَذَّبوا رُسلَ رَبّهِم || فَلاقَوا عَذاباً كانَ مَوعِدَهُ الصُبحُ

وإن لم يكن في النسخة المنقول عنها تحريف، فلا ريب أنه قاله على البديه. وقل ما تسلم قصيدة جاهلية بنيت على الطويل من أن يستعمل فيها قبض السباعي، أما امرؤ القيس فكثير الاستعمال له، وأما النابغة وزهير وأعشى قيس فيستعملون ذلك دون استعمال الملك الضليل.

ولو أن لي حكما في البيت لجعلت أوّله (ديار أناس كذّبوا) أو (ديار الألى قد كذّبوا)

ولم يكف السباعي، وقد كفته فحول الشعراء. أليس أكثر الرواة ينشد قول امرئ القيس على الكف:

ألا رُبَّ يَومٍ لَكَ مِنهُنَّ صالِحٍ || وَلا سيَّما يَومٍ بِدارة جُلجُلِ

وإنما جاء بما لا تنكره الغريزة، وهو سقوط نون الجزء الخماسي، وذلك كثير في الشعر القديم والمحدث، وفي قوله:

تَطيرُ بِلا ريشٍ إلى كُلِّ صَيحة || وتَسبَحُ في البَرِّ الذي ما بِهِ سَبحُ

زحافان، أحدهما في (تطير) والآخر في (تسبح).

وأما أول البسيط فجاء فيه بزحاف يسمى الخبن، ولا تأثير له في الغريزة. ومنه ما يقع في جزء سباعي، ومن ذلك قوله:

تَرى الأباريقَ والأكواسَ مائلةً || وكُلُّ طاسٍ مِن الإبريزِ مُمتَثِلُ

ففي قوله (ترى) زحاف، وكذلك قوله (وكل)، وهذا زحاف السباعي. وأما زحاف الخماسي فمثل قوله:

بَحرٌ يَسيرُ عَلى بَحرٍ بِجارِيةٍ || لِلبَحرِ حامِلةٍ بالبَحرِ تُحتَمَلُ

فبعد الياء الساكنة من قوله (يسير) زحاف، وكذلك بعد الألف من (حاملة)، وهو زحاف الخماسي. ولم يجئ بزحاف يسمى الطي في الجزء الأول من أول البسيط وثانيه، والغريزة تنفر منه، وهو سقوط الرابع من هذا الجزء ، كقول المتنبي:

رُبَّ نَجيعٍ بِسَيفِ الدَولة انسَفَكا

ولم يزاحف الجزء الثالث من أول البسيط وثانيه، والجزء الثالث من البسيط أي حرف سقط منه بان فيه لصاحب الذوق، وليس كذلك غيره من الأجزاء، كقول الأعشى:

عُلّقتها عرَضا وعُلّقت رجلا || غيري وعُلّق أخرى غيرها الرجلُ

فقوله (وعلقت) هو الجزء الثالث، وقد أصابه الخبن ... ولو أصابه الطي كان أشنع، وهو كالمفقود في شعر العرب، فإن أصابه الخبل فهو أشنع ، وذلك كالمفقود في شعر العرب أيضا. على أن الخليل قد أجازه في الأجزاء السباعية كلها من هذا الجنس.

وأول البسيط وثانيه يستوي الزحاف فيهما، فما قبح في الأول قبح في الثاني، وما خفي في أحدهما خفي في الآخر.

وأما السادس منه فلا يقبح فيه خبن السباعي ولا طيه، وتنفر الغريزة من خبن الخماسي، ولم يستعمله أحد من المحدثين. ومن خبن السباعي قوله:

وقُل لِمن لام في التَصابي || إلَيكَ خَلّي عَن الطَريقِ

كان في بعض النسخ (خلّ)، وله وجه صحيح إلا أن تنفر الغريزة من خبن الخماسي. ولعل الرواية الأصح هي ما نقله أبو بحر التجيبي عن إحدى نسخ العقد وجاء فيه ابن عبد ربه بالطي الخفي من قوله:

خَلّ قليلاً عن الطريق

وأما الوافر فاستعمل فيه العصب، وهو سقوط الخامس من السباعي، وقد كثر في الشعر القديم والمحدث، قال:

سَقى ذاك الثرى وَبْلُ الثُرَيّا || وغادى نَبتَهُ صَوبُ الغَوادي

وفي هذا البيت عصب في أربعة مواضع.

وأما الكامل فإنه زاحف فيه الزحاف الذي يسمى الإضمار، وهو كثير جدا في كل شعر من الوزن الكامل، من ذلك قوله:

حَوراءُ داعَبَها الهَوى في حور

والإضمار: سكون الحرف الثاني.

وأما الرجز فجاء فيه بالطي والخبن، وكلاهما غير قبيح، كقوله:

لَستَ بقاضٍ أمَلي

وكقوله:

يَمونُ أهلَ البَيتِ باكتِسابِه

والجزء من الرجز يدركه الطي تارة والخبن مرة والخبل أخرى، وكل ذلك يسهل فيه، وهذا شطر قد اجتمع فيه الأصناف الثلاثة ولا بأس به في الذوق ، وهو قوله:

فَنَزَعَ الحاجِبُ تاجَ مُلكِهِ

وأما الرمل فجاء فيه بالخبن، وهو سقوط الثاني من سباعيه، كقوله:

ولَقَد هاجَ لِقَلبي سَقَماً || ذِكرُ مَن لَو شاءَ داوى سَقَمي

ففي النصف الأول خبن في المواضع الثلاثة.

وأما السريع فطوى فيه وخبن، كقوله:

وَرديّةٌ يَحمِلُها شادِن || في مُشرَبِ الحُمرةِ وَرديُّ

ففي هذا البيت طي في موضعين. وقوله:

كَأنّهُ والكأسُ في كَفِّهِ || بَدرُ دُجى يَسعى بِدُرّيّ

فيه خبن في قوله (كأنه).

وأما المنسرح فاستعمل في أول جزء منه الطي، كقوله:

وانتَعَشَ الدين بَعدَ عَثْرَتِه

وخبن في الجزء الأول أيضا، كقوله:

وَزُلزِلَ الكُفرُ مِن قَواعِدِه

ففي قوله (وزلزل) خبن. وأتانا بالطي في الجزء الثاني، وطيه أحسن في الغريزة من تمامه، وفي قوله:

وانتَعَشَ الدين بعد عَثْرَتِه

طي في الجزء الثاني.

وأما الخفيف فخبن فيه وشعث، والتشعيث سقوط حرف متحرك من جزء الضرب (في وتده) قال:

باكِر الرَوضَ في رياضِ السُرورِ || بَينَ نَظمِ الرَبيعِ والمَنثورِ

ففي قوله (الروض) خبن، وقوله (منثور) فيه تشعيث، وذلك موجود في الشعر الجاهلي والإسلامي.

وأما المجتث فجاء فيه بخبن السباعي، وفي قوله:

بَدا الهِلالُ جَديداً

زحاف في الجزئين.

****

واستعمل أبو عمر القوافي الأربع التي تردد ذكرها، وهي: المتراكب، والمتدارك، والمتواتر، والمترادف، كما استعمل المتكاوس وهو أربعة حروف متحركة بعدها ساكن ، واستعمالها يقل لأنها لا تكون إلا بزحاف. ومن المتكاوس قوله في الأرجوزة العروضية:

ثَلاثةٌ قالَت عَلَيها العَرَبُ || وَاثنانِ صَدّوا عَنهُما وَنَكَبوا

والقوافي المقيدة ثلاث، استعمل منها أبو عمر اثنتين، وهما: المجردة والمردفة، فالمجردة لقوله:

يا مَلِكاً يَزدَهي بِهِ المِنبَر

يلزمها لازمان: الروي والحركة التي قبله، وهي التوجيه. والمردفة كقوله:

مَدامِعٌ قَد خَدَّدَت في الخُدود

يلزمها ثلاثة لوازم، الروي: وهو الدال، والردف: وهو الواو التي قبل الدال، والحذو: وهي الحركة التي قبل الواو.

والقوافي المطلقة ست، استعملها كلها، وهي المطلقة المجردة، كقوله:

يا عَجَباً مِن مِثلِهِ يُعجَبُ

الباء روي وحركتها المجرى، والواو وصل. والمؤسسة المطلقة، كقوله:

ألا إنَّما الدُنيا كَأحلامِ نائمِ

الألف في نائم تأسيس، وحركة ما قبلها الرسّ. وكان أبو عمر الجرمي يزعم أن الرسّ لا يحتاج إلى ذكرها؛ لأن ما قبل الألف لا يكون إلا مفتوحا. والهمزة التي تصوّر ياء في (نائم) دخيل، وحركتها الإشباع، والميم روي وحركتها المجرى، والياء وصل.

والمطلقة المردفة، كقوله:

وَدَّعَتني بِزَفرةٍ وَاعتِناقِ || ثُمَّ نادَت مَتى يَكون التَلاقي

القاف روي وحركتها مجرى، والياء وصل، والألف التي قبل القاف ردف وحركة ما قبلها حذو.

والقافية المجردة التي لها نفاذ، كقوله:

ما ضَرَّ عِندَكَ حاجَتي ما ضَرّها

الراء روي وحركتها مجرى ، والهاء وصل وحركتها نفاذ.

والقافية المردفة التي لها نفاذ، كقوله:

تَجَدَّدت الدُنيا وَأبدَت جَمالَها

الألف في (جمالها) ردف وحركة ما قبلها حذو، واللام روي وحركتها المجرى، والهاء وصل وحركتها نفاذ، والألف خروج.

والقافية المؤسسة التي لها نفاذ، كقوله:

يا مَجلِساً أينَعَت مِنهُ أزاهِرُهُ

الألف الثانية في قوله (أزاهره) تأسيس وحركة ما قبلها رسّ، والهاء الأولى دخيل وحركتها إشباع، والراء روي وحركتها مجرى، والهاء وصل وحركتها نفاذ، والواو خروج.

المصادر والمراجع

إنباه الرواة على أنباه النحاة للقفطي، الوزير جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف ت 624 هـ

تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986م.

ديوان ابن عبد ربه، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي ت 328 هـ، جمع وتحقيق: الدكتور محمد رضوان الداية، دار الفكر، ط2، دمشق – سوريا ، 1987 م.

سقط الزند، لأبي العلاء المعري، شرحه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت – لبنان، 1990 م.

شرح اختيارات المفضل، لأبي زكريا يحيى بن علي الخطيب التبريزي ت 502 هـ، تحقيق: الدكتور فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت – لبنان، 1987 م.

الشعر والشعراء، تأليف: أبي محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، دار إحياء العلوم – بيروت.

العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، للشيخ ناصيف اليازجي، دار القلم، ط2 ، بيروت – لبنان.

كتاب القوافي، لأبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، ت 215 هـ، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، ط1، دمشق –بيروت، 1974 م.

مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها، محمد طاهر الحمصي، دار الفكر، ط1، دمشق – سوريا، 1986 م.

مجلة كلية اللغة العربية – جامعة أم القرى، العدد الأول 1402/1401هـ

مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 57 ، الجزء الرابع، 1982 م.

المجلة العربية للعلوم الإنسانية – الكويت، العدد 23/ 89

نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تأليف: الشيخ أحمد بن محمد المقّري التلمساني، تحقيق: الدكتور إحسان عباس، دار صادر، بيروت – لبنان، 1968 م.

أبو عبد الله محمد العبدري الآبلي [1]
نظرات في حياته وآثاره

دة. سعيدة العلمي [*]

اعتراف بمنة:

إن من دواعي الاعتزاز والتقدير أن يختص هذا المركز [*] بالاحتفاء بهؤلاء الأعلام الذين تركوا بصماتهم واضحة للعيان كل مما أفاء الله به عليه، فهم نعمة مهداة، ومنَّة من الله إلى خلقه، وفرض على كل إنسان أن يتحلى بثقافة الاعتراف كما تحلى الحمام بالأطواق حتى يهيء الله الألفة بلا كلفة... فشدوا على هذه الفضيلة تساعدكم الألطاف الخفية، وربك يخلق ما يشاء ويختار.

---

[*] - **أستاذة التعليم العالي، فاس.**

[1] - محمد الآبلي بفتح الهمزة الممدودة وكسر الباء نسبة إلى آبلة مدينة بالشمال الغربي لمقاطعة مدريد، اختلف في تسمية أبيه فبعضهم يذكره باسم إبراهيم (أزهار الرياض)، وبعضهم يذكره باسم علي (المسند الصحيح). كما اختلف في سنة وفاته (756 هـ و757 هـ). نشأ بتلمسان ورحل إلى مصر والشام والحجاز والعراق والمغرب. مصادر ترجمته عديدة منها:

- شجرة النور الزكية في طبقات المالكية لمحمد مخلوف، ط. 1360 هـ / 1941 م.
- المسند الصحيح الحسن لابن مرزوق، دراسة وتحقيق: ماريا خيسوس بيغيرا، تقديم: محمود عياد، ط.1، الجزائر.
- برنامج المجاري، تحقيق: محمد أبو الأجفان، دار الغرب الإسلامي، ط. 1، بيروت – لبنان 1982.
- روضة الإعلام بمنزلة العربية من علوم الإسلام لابن الأزرق الغرناطي، تقديم وتحقيق: سعيدة العلمي، ط. 1، 1999.
- أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض للمقري، تحقيق: اللجنة المشتركة لنشر التراث الإسلامي بين حكومة المملكة المغربية وحكومة دولة الإمارات المتحدة، ط. 1، 1978 – 1979.... إلخ.

* - المراد: المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية.

وإن المكرم اليوم الأستاذ الدكتور محمد العلمي له من الفضائل في علم العروض ما لا يخفى، فهو نسيج وحده في هذا العلم، وفريد عصره إدراكا وتفننا، كثير الاجتهاد، جيد القريحة، يقصده الداني والقاصي، له بصر بالشعر وعروضه تحقيقا وتوثيقا بل نظما وإنشادا، انقادت إليه القوافي ليجس صحيحها من سقيمها، فكان جذرها الذي يقوم غصنها، وبحلل المعارف يسقي تربها.

سألت قلمي ماذا تخط لهذا العلامة العيروضي، فأجابني والحياء يعلوه: إن المكرم أستاذك، وحق الأستاذية عليك الإجلال والتبجيل، فمعارفه فضفاضة، ومجالسه مع طلبة الدراسات العليا آية في فك ما غمض من بحور الشعر وتفعيلاته المتنوعة والمختلفة، لا يجارى في شرح معمياته، بل أبدع في نقد نصوصه، وتصويب ما وهم فيه بعض المحققين، فكان نموذجا يحتذى به في التوثيق والتصويب والتصحيح...

ومن كانت هذه خصاله وصفاته كيف يرقى قلمي إلى باعه الطويل وقد انقادت إليه المحاسن لما برع فيه من لطيف العبارة، وجميل الفهوم، لذا اكتفيت في الاعتراف بفضل أستاذي المكرم بإهداء بحث إليه . عساه يلقى القبول منه والصدر الرحب . تحت عنوان:

أبو عبد الله محمد العبدري الآبلي: نظرات في حياته وآثاره

أعادتني الذاكرة إلى سنوات خلت حيث كنت أتلمس الطريق إلى تحقيق كتاب "روضة الإعلام بمنزلة العربية من علوم الإسلام" لأبي عبد الله بن الأزرق الغرناطي قاضي قضاة غرناطة وسفيرها أيام محنة السقوط، وقاضي قضاة القدس ودفينها، فمن خلال تحقيق هذا الكتاب وتخريج نصوصه وأعلامه، كان

لزاما علي تقديم ترجمة مختصرة عن **شخصية الآبلي** والتعريف به إذ ذكره "**ابن الأزرق**" في موضعين وحلاه بأوصاف العلماء والفقهاء[1]...

هذا وقد قيض الله له أن يبعث في الذاكرة من جديد بعد ما ينيف عن عشرين سنة، فوجدتني أبحث عبر مصادر عدة عن سيرته العلمية ومصنفاته بعد أن طالهما النسيان.

إن معظم **كتب التراجم** قدمت له ترجمة بصيغة مشابهة ترصد أهم مراحل حياته التي عاشت تقلبات متعددة رافقها بين شد وجذب، ونرصد في هذه المحطات: ما حلاه به مترجموه من أوصاف:

"فهو عالم الدنيا[2] الفقيه الأستاذ التعاليمي المحقق المشارك... شيخ المغرب في العلوم العقلية، وإمام وقته[3] والشيخ المحقق[4] إمام المعقولات بأسرها"[5]... جليس الملوك فإذا مدحوا جرى ذكره في قصائدهم كما في قصيدة **أبي القاسم الرحوي التونسي**[6] في مدح السلطان **أبي الحسن المريني** والتي مطلعها:

عرفت زماني حين أنكرت عرفاني وأيقنت أن لاحظ في كفِّ كَيوان[7]

إلى أن يقول في ذكر العلماء القادمين مع السلطان:

---

[1] - انظر روضة الإعلام لابن الأزرق: 783/2.

[2] - انظر أزهار الرياض للمقري: 60/5، تحقيق: د. عبد السلام الهراس وسعيد أحمد أعراب، 1980.

[3] - انظر المسند الصحيح لابن مرزوق: ص 266.

[4] - انظر برنامج المجاري، ص: 145.

[5] -انظر روضة الإعلام لابن الأزرق: 783/2.

[6] - انظر رحلة ابن خلدون: 22 - 24.

[7] - كَيوان: اسم زحل بالفارسية.

وَبَعْـد نَـوى السِّـطِّي لـم تَسْـطُ فَاسُـه بفخـر على بغـدان في عصـر بغْـدانِ
"وبــالآبليّ" استســقت الأرض وَبْلَهــا ومُسْــتَوْبلٌ مــا مَــال عنــه لأظعــانِ

قربه السلطان "**أبو الحسن المريني**"، وجعله من طبقة العلماء المقربين بين يديه في مجالسه العلمية، ونتعرف من خلال **أبي عبد الله الآبلي** على المجالس السلطانية المرينية، وما كان يقرأ فيها من الكتب، ويناقش بين علماء العصر على اختلاف تخصصاتهم.

ويذكر **ابن مرزوق في مسنده**[1] عند حديثه عن عمل **أبي الحسن المريني اليومي والليلي**: "فإذا استوفى الناس حوائجهم منه دخل إلى منزله... فإذا حانت صلاة الظهر خرج فصلى، ثم جلس لقراءة الكتب والتوقيع عليها بين يديه إلى صلاة العصر، أو لنسخ القرآن... فإن فضلت منها فضلة كملت بعد صلاة العصر...

ثم يذكر أهم الكتب التي كانت تقرأ بين يديه: **البخاري** مرات، **وصحيح مسلم**، كذلك **السير**، كذلك **الاكتفاء** لأبي الربيع، كذلك **سراج الملوك**، **الفرج بعد الشدة**، **فتوح الشام**، **الحلية** لأبي نعيم إلى غير ذلك من الكتب.

وقد كان **الآبلي** ممن قرأ بين يديه.

يقول **ابن مرزوق**[2]: وقد أقرأ بين يديه في الزمن الذي أدركته ممن يذكر. وقد ذكر جماعة[3] نخص منهم الآبلي :

---

[1] - انظر مسند ابن مرزوق، ص: 136 -140

[2] - انظر: م. س. ص: 138.

[3] - الفقيه **أبو عبد الله بن علي السطي: خزانة مذهب مالك**.. قرأ على شيوخ عصره من أهل فاس الفقيه الحافظ النحوي المفتي **أبو عبد الله الرندي أصلا، الفاسي مستقرا** والفقيه الإمام المفتي الأوحد **أبو زيد ابن** الإمام، وشقيقه: الفقيه الإمام الأمهر **أبو موسى التلمسانيان** والفقيه قاضي القضاة **أبو عبد الله بن عبد الرزاق** والفقيه **أبو عبد الله بن الصباغ المكناسي** والفقيه **أبو عبد الله بن الحفيد السلوي... انظر** مسند ابن مرزوق، ص261 إلى ص: 266.

" وممن لازمه - أي السلطان **أبا الحسن المريني** - من أهل تلمسان، وكان له مدة قد استوطن المغرب: الفقيه الأستاذ **التعاليمي** المحقق المشارك **أبو عبد الله محمد ابن علي الآبلي شيخ** المغرب في العلوم العقلية وإمام وقته...إلى أن يقول عنه: ولازم **ابن البناء التعاليمي** ثم انفرد بالإقراء والتدريس، فنفع الله به خلائق... وانتفع به في تونس وبلاد إفريقية خلائق وحصلت له مشيخة على الجميع.

وحين قدم المغرب في مدة **المولى أبي عنان**، ولازم مجلسه، وقرأ عليه المولى المذكور، وانتفع به بشر كثير...

توفي في حدود ست وخمسين وسبعمائة، ودفن ما بين المدينة البيضاء وفاس، وحضر السلطان جنازته، وتبعه ثناء حسن".

من خلال هذا النص ندرك مشيخته للسلطان **أبي عنان المريني** ولغيره من العلماء الأفذاذ الذين ذكرتهم كتب التراجم من مثل **ابن خلدون وابن عرفة وابن مرزوق** وغيرهم كثير.

وفي موضع آخر يذكر **ابن مرزوق** أن **الآبلي** كان من المشاهير الملازمين للسلطان **أبي الحسن** وممن شاركه ابن مرزوق وأدركه وعاشره أولا بأول"[1].

وفي هذا إشارة إلى اشتغال **الآبلي** بالإقراء والتدريس وانتفاع الخلائق بعلمه وتدريسه وإقرائه...

وفي **رحلة ابن خلدون**[2]:" أن **الآبلي** اشتغل سابقا **بالجندية بتاوريرت** قبل حجه، كما اشتغل **بضبط الأموال** بعد حجه، ومشارفة العمال كرها من قبل **أبي حمو موسى الزياني** أحد ملوك تلمسان ".

[1] - انظر: م.س.ص: 261.

[2] - انظر: ص: 34.

إن مما يثير التساؤل في سيرة **الآبلي** قضية اختفائه بفاس . لدى وروده عليها . عند شيخ التعاليم اليهودي **خلوف المغيلي**، كيف ولم ؟! ألم يكن في علماء فاس من يحتضنه؟ وهل هناك من علاقة وطيدة سابقة بينهما؟ وهذا أمر فيه غموض بل وفيه نظر لأن المصادر لم توضح سبب التجائه إلى خلوف وليس إلى غيره من علماء فاس.

ويذكر **المقري** في أزهار الرياض نقلا عن **أبي عبد الله المقري** "الجد"[1] عن الشيخ **الآبلي** أنه حين دخل المغرب وورد مراكش: قال له: قلت **لأبي الحسن الصغير**: ما قولك في **المهدي** فقال: "عالم سلطان". قال: قد أنبأت عن مرادي، ثم سكن جبال الموحدين" - أي الهساكرة -.

إذا أضفنا إلى هذا ما جاء في رحلة ابن خلدون[2] "حين استخدم **يوسفُ بن يعقوب الآبلي** قائدا على الجند الأندلسيين " بتاوريرت "، فكره المقام على ذلك، ونزع عن طَوْرِه، ولبِسَ المُسُوح[3] وقصد الحج، فانتهى إلى رباط العباد مختفيا في صحبة الفقراء، فوجد هناك رئيسا من أهل كربلاء، ثم من بني الحسين، جاء إلى المغرب يروم إقامة دعوتهم فيه... إلخ ما في النص. وقد اندرج **الآبلي** في جملة أصحابه وتابعيه...".

فهل كان **الآبلي** شيعيا أو بالأحرى مهدويا. وهل كان يطمح لوجود مهدي آخر علما أن الدولة الفاطمية قد انتهت في سنة 567 هـ - 1171 م.

---

[1] - انظر: 61/5

[2] - انظر: ص 34.

[3] - المُسُوح: الكساء من شعر أو ما يلبس من نسيج الشعر تقشفا وقهرا للجسد، اللسان: مادة (مسح).

يذكر ابن خلدون في رحلته[1]:"وكان المنجمون المتكلمون في قِرَانَاتِ/ العُلْوِيَّيْنِ[2] يترقبون القران[3] العاشر في المثلثة الهوائية[4]، وكان يترقب عام ستة وستين من المائة السابعة، فلقيت ذات يوم من عام أحد وستين **بجامع القرويين** من فاس الخطيب **أبا علي ابن باديس** خطيب قسنطينة، وكان ماهرا في ذلك الفن، فسألته عن هذا القران المتوقع، وما هي آثاره؟ فقال لي: يدل على ثائر عظيم في الجانب الشمالي الشرقي من أمة بادية، أهل خيام، تتغلب على الممالك، وتقلب الدول، وتستولي على أكثر المعمور. فقلت: ومتى زمنه؟ فقال: عام أربعة وثمانين تنتشر أخباره، وكتب لي بمثل ذلك **الطبيب ابن زَرْزَر اليهودي**، طبيب ملك الإفرنج ابن أَذْفُونَشْ ومنجمه.

وكان شيخي - رحمه الله - إمام المعقولات **محمد بن إبراهيم الآبلي** متى فاوضته في ذلك أو سايلته عنه يقول: أمره قريب، ولابد لك إن عشت أن تراه...

وأما المتصوفة فكنا نسمع عنهم بالمغرب ترقبهم لهذا الكائن، ويرون أن القائم به هو الفاطميُّ المشار إليه في الأحاديث النبوية[5] من الشيعة وغيرهم...؛ فأخبرني **يحيى بن عبد الله** حافد الشيخ **أبي يعقوب البادسي** كبير الأولياء **بالمغرب**.

---

[1] - انظر، ص: 290- 291.

[2] - العلويان: الكواكب العلوية: هي: زحل، والمشترى، والمريخ لأنها فوق الشمس، انظر مفاتيح العلوم للخوارزمي، ص:133.

[3] - القران: يعني اجتماع زحل والمشتري خاصة على الإطلاق.. فإذا عنى قران كوكبين آخرين قيد بذكرهما، م.س، ص134.

[4] - المثلثة: كل ثلاثة أبراج تكون على طبيعة واحدة تنسب إلى ثلاثة كواكب، ويكون أحدهما صاحب المثلثة المقدم بالنهار والثاني المقدم بالليل والثالث شريكهما بالنهار والليل، م.س، ص: 131.

[5] - ذكر هذه الأحاديث في المقدمة، ص: 151 وما بعدها... ط. بولاق، وانظر الهامش رقم 1، ص: 191 من رحلة ابن خلدون.

إن من المسائل المهمة في حياة **الآبلي** أنه عرف محنا متعددة منها محنة العقل: حيث امتحن في عقله إذ وقع له خلط لمدة.

ثم محنة النزوح والتنقل نتيجة للهزات السياسية المتوالية في منطقة المغرب أو الغرب الإسلامي بين فاس ومراكش وتلمسان وتونس ".

ومع كل ذلك استطاع أن يكون شيخ التعاليم بل تفنن في علوم كثيرة مما يشهد بنبوغه وتفوقه.

ورغم صحبته للسلطان **أبي الحسن المريني** وحضوره معه في كل من واقعة طريف وواقعة القيروان وحضور مجالسه إلا أنه لم يرحل مع **أبي الحسن** في "رحلة الغرق" التي ذهب ضحيتها أسطول السلطان، وغرقه في البحر، وهلاكه في "جبال هنتانة". إذ قدم **الآبلي** العذر في ذلك من طرف أهل تونس، فتجافى عنه فكان ما كان.

والسؤال: هل كان **الآبلي** يجد لنفسه الأسباب لأنه كان يعلم أن رحلة أبي الحسن ستكون فيها نهايته؟ بل آخر رحلة للسلطان؟.

- **مصنفات الآبلي:**

حين نتفحص كتب التراجم لا نعثر على ذكر لمؤلف أو مصنف ينسب إليه رغم أن هذه الكتب حلته بعالم الدنيا، وبالفقيه، وبالمحقق، ويحق لنا أن نتساءل:

هل اكتفى **الآبلي** بالمشيخة والتدريس؟ أو كانت له أسبابه المانعة من مثل: أولا: عدم الاستقرار ومواكبة السلطان **أبي الحسن** في الحل والترحال، أو ثانيا: لانكبابه على العلوم العقلية والغوص على فهم ما أشكل منها ؟... لكن مع ذلك

خلف جملة من المرويات والمسموعات والإنشادات ذكرها بعض مترجميه من بينهم:

المقري في "أزهار الرياض" الذي جمع بعضا من مروياته ومسموعاته مما جاء على لسان طلبته ومريديه أو علماء عصره، والتي يعد بعضها من الوجادات وبعضها إنشادات وروايات وبعضها انتقادات ونوادر وبعضها من التحقيقات التي تقوم بضبط اللفظ أو المعنى أو المواقيت أو بعض المفاهيم التي لا يتذوقها إلا نبيه.

كل هذا يشكل **مدرسة الآبلي**، بل يجسد مواقفه وآراءه في مسائل عدة من ذلك قول **المقري** . وهي وجادة من وجادات **الآبلي** :" رأيت بخط ابن **داود الأندلسي** ثم **التلمساني** ما نصه: وجدت بخط **الرملي** ما نصه حدثنا الشيخ **ابن عرفة** – رضي الله تعالى عنه – عن الشيخ القباب **الفاسي** عن **الآبلي** قال: أورد **السلطان أبو عنان** على فقهائه الجلة في قول عائشة - رضي الله عنها- في حديث **مسلم**: فتوفي رسول الله ﷺ وكان مما يقرأ: "خمس رضعاتٍ يُحَرِّمْن..." انظر في **مسلم**.

قال: يلزم على هذا الخُلف في خبرها– رضي الله عنها – أو عدم حفظ القرآن، وكلاهما محال، قال: فسكت الحاضرون بأجمعهم، قال: فقلت: القرآن قسمان: قسم متحدًى به، وهو المُعْجِز، وغيرُ متحدًى به. والأول هو المحفوظ. بخلاف الثاني، بدليل هذا الحديث.

قال: فقبله الحاضرون كلهم. وتمام الحكاية: ما يذكر" المقري " أن هذا يحتاج إلى دليل، وشنعه الأستاذ " **أبو سعيد ابن لب**" غاية التشنيع، وقال: كون القرآن على قسمين قسم معجز متحدى به محفوظ يصلى به، وقسم بخلاف ذلك يحتاج إلى دليل ولا يوجد، انتهى – أي كلام **ابن لب** –.

ولو قيل: إنه لم يبلغها النسخ كما أجابوا به في حديث **ابن مسعود:** في حديث سورة ﴿ **والليل إذا يغشى**﴾ لكان أبين وأحسن.

وذكر ابن الخطيب القسنطيني أنها في أسئلة مجموعة منسوبة إلى **السلطان أبي عنان**– رحم الله تعالى الجميع – **انتهت الوجادة**، ونقلتها بطولها لما فيها من الفائدة.

والمسألة اعتاد الكلام عليها في مرتقى الوصول إلى بناء الفروع على الأصول... لأبي عبد الله الشريف، فراجعها منه، انتهى كلام ابن داود – رحمه الله -..."[1].

ومن تعليقات الآبلي ما ورد من رواية السلطان أبي عنان لشعر ابن خميس وتعليق شيخه **الآبلي** وهي من مشهور نظم **ابن خميس** في التصوف مطلعها[2]:

" عجباً لها أيذُوقُ طَعْمَ وصالها من ليس يأمل أنْ يمُرَّ ببالها
وأنا الفقير إلى تعِلّةِ ساعةٍ منها وتمنعني زكاة جَمَالها"
كَمْ ذَادَ عَن عَيْنِي الكرَى مُتَأَلِّقٌ يَبْدُو ويَخْفَى فِي خَفِيّ مِطَالِهَا
يَسْمُو لَهُ بَدْرُ الدَّجَى متضائلاً كَتَضَاؤُلِ الحَسْنَاءِ فِي أَسْمَالِهَا

قال السلطان **أبو عنان** – رحمه الله -: "أخبرنا شيخنا الإمام العالم العلامة وحيد زمانه **أبو عبد الله محمد بن إبراهيم الآبلي** – رحمه الله – قال:

---

[1] - أزهار الرياض: 37/3 – 38.

[2] - م.س: 2/ 319 إلى 322، تقع في ست وأربعين بيتا (46) ويختمها بقوله

ما جاء في مضمارها شعر ولا ** سمحت قريحة شاعر بمثالها
وأنل أبا البركات من بركاتها ** وادفع محال شكوكه من آلها

لما توجه الشيخ الصالح الشهير **أبو إسحاق التنسي** من تلمسان إلى بلاد المشرق اجتمع هناك بقاضي القضاة **تقي الدين ابن دقيق العيد** فكان من قوله له: كيف حال الشيخ العالم **أبي عبد الله بن خميس**؟! وجعل يحليه بأحسن الأوصاف، ويُطْنِبُ في ذكر فضله، فبقي الشيخ أبو إسحاق متعجبا وقال: من يكون هذا الذي حليتموه بهذا الحِلي، ولا أعرفه ببلدي؟

فقال له هو القائل:

" عجباً لها أيذُوقُ طَعْمَ وصالها .....

إلى آخر ما ورد.... ثم قال السلطان **أبو عنان**: قال لنا شيخنا **أبو عبد الله الآبلي** المذكور: ولقد تعرفت أنه لما وصلت هذه القصيدة إلى قاضي القضاة **تقي الدين ابن دقيق العيد** لم يقرأها حتى قام إجلالا لها "[1].

ويذكر " **المقري**[2] في " ترجمته " لجده **أبي عبد الله المقري** أن **الآبلي** كان من شيوخه الذين لقيهم بتلمسان، يقول:

"ولنختم فصل من لقيته بتلمسان بذكر رجلين هما بقيد الحياة، أحدهما: عالم الدنيا والآخر نادرتهما". فقد وصف شيخه بعالم الدنيا.

وفي موضع آخر قال: " وأخبار **الآبلي** وأسمعتي منه تحتمل كتابا"[3].

ومن مروياته ما ذكره عنه " المقري الجد" في أزهار الرياض:[4] "حدثني شيخي العلامة **أبو عبد الله الآبلي** أن **عبد الله بن إبراهيم الزموري** أخبره أنه سمع ابن تيمية ينشد لنفسه:

محصل في أصول الدين حاصله من بعد تحصيله علم بلا دين

---

[1] - م.س: 322/2 – 323.

[2] - أزهار الرياض: 16/5-17.

[3] - م.س، ص: 66/5.

[4] - م.س، ص: 16/5- 17.

أصل الضلالة والإفك المبين فما فيه فأكثره وحي الشياطين

قال: وكان في يده قضيب فقال: والله لو رأيته لضربته بهذا القضيب هكذا، ثم رفعه ووضعه!

جاء هذا النص في إطار الحملة على **ابن تيمية** من طرف ابني الإمام التلمسانيين ومناظرتهما له، وظهورهما عليه مما كان من أسباب محنته ".

ومن مرويات تلاميذ الشيخ **الآبلي** في **باب المقامات** ما جاء في" روضة الإعلام"[1] في معرض الحديث عن التماس العذر للشيخ إذا وقف المتعلم على عيب معلمه. قال **ابن الأزرق**:

"قال الشيخ **أبو العباس ابن زاغو**[2]: "فإن عجز عن التأويل نسب التقصير فيه إلى نفسه كما حدثنا شيخنا الإمام **أبو عثمان سعيد بن محمد العقباني**[3] عن شيخه ومشاركه في المشيخة الآبلية الشيخ الإمام **أبي عبد الله محمد بن أحمد الشريف التلمساني**[4] – قدس الله أرواحهم – أنه رأى الشيخ الإمام **أبا حامد الغزالي** في عالم النوم أعور العين، فلما استيقظ قال في نفسه: **الغزالي**

---

[1] - انظر: 693/2.

[2] - هو أحمد بن محمد المغراوي الخزرجي التلمساني الشهير بابن زاغو (ت: 845 هـ / 1441 م) أعلم الناس في وقته في التفسير وفي الحديث من تصانيفه: مقدمة على التفسير، وتفسير الفاتحة... انظر في ترجمته رحلة القلصادي، ص: 102 إلى 106، ونيل الابتهاج، ص: 78 إلى 79.

[3] - التلمساني المالكي (ت: 811 هـ /1408 م) مشارك في عدة علوم ولي القضاء ببجاية أيام السلطان أبي عنان المريني، كما ولي قضاء تلمسان. له تآليف منها: شرح الجمل للخونجي في المنطق، وشرح الحوفي في الفرائض. انظر الديباج المذهب: 394/1، ورحلة القلصادي، ص: 98.

[4] - (ت: 771 هـ /1370 م) من أعلام المالكية بالمغرب، نشأ بتلمسان ورحل إلى فاس مع السلطان أبي عنان الذي كان يقربه تارة ثم يقصيه أخرى. من كتبه: مفتاح الوصول إلى بناء الفروع والأصول، وشرح جمل الخونجي. انظر في ترجمته: البستان لابن مريم، ص: 164 إلى ص: 184، ونيل الابتهاج، ص: 255، ورحلة القلصادي، ص: 104.

صحيح العينين، وتأويل رؤياه برد العور إلى نفسه، وقال: إنما هذا سوء اعتقاد مني في الغزالي، ولعل ذلك من اعتراضٍ لي عليه.

قال: ومن هذا الباب قول القائل:

ومن يك ذا فم مُرٍّ مريض يجد مُرّاً به الماء الزلالا

قلت: وقوله:

ومن يعترض والعلم منه بمعْزل يرى النقص في عين الكمال ولا يدري

من جهة أن رؤية العين مع صحة تأويله بُعْدٌ عن العلم بالحقائق، وإن كان الثاني وهو لا يجد إلى التأويل سبيلا " إلى آخر ما قيل....

ومن مسموعاته أيضا في باب ضبط اللفظ وتصحيحه قوله: " سمعت **الآبلي** يقول: دخل **قطب الدين الشيرازي والدبيران** على **فضل الدين الخونجي** ببلده، فسأله أحدهما عن مسألة فأجابه، فتعايا عن الفهم، وقرب التقرير فتعايا، فقال **الخونجي** متمثلا:

علي جلب المعاني من معادنها وما علي لكم أن تَفْهم البقر

فقال له: ضم التاء[1] يامولانا، فعرفهما فحملهما إلى بيته"[2].

وفي باب "**العلوم العقلية**" واستشكال بعض الألفاظ ما رواه المقري عن جده، إذ قال: " ورد فاسا شيخنا **أبو عبد الله محمد بن يحيى الباهلي** – عرف **بابن المسفر**– رسولاً عن صاحب **بجاية**، فزاره الطلبة، فكان فيما حدثهم أنهم

[1] - المراد تاء تفهم.

[2] -انظر أزهار الرياض: 64/5.

كانوا على زمان **ناصر الدين** يستشكلون كلاما وقع في تفسير **سورة الفاتحة** من كتاب **فخر الدين** ويستشكله الشيخ معهم. وهذا نصه:

ثبت في بعض العلوم العقلية أن المركب مثل البسيط في الجنس، والبسيط مثل المركب في الفصل، وأن الجنس أقوى من الفصل، فرجعوا به إلى **الشيخ الآبلي** فتأمله ثم قال: هذا كلام مصحف، وأصله أن المركب قبل البسيط في الحس، والبسيط قبل المركب في العقل، وأن الحس أقوى من العقل، وأخبروا ابن المسفر فلج، فقال لهم الشيخ: التمسوا النسخ، فوجدوه في بعضها كما قال الشيخ. " والله يوتي فضله من يشاء "[1].

وفي "**علم المواقيت** " وتصويبه ما رواه المقري عن جده عن **الآبلي** ورأيه في تلميذه **ابن النجار**.

"ومنهم: نادرة الأعصار، **أبو عبد الله محمد بن يحيى بن علي بن النجار** قال لي العلامة **الآبلي**: ما قرأ أحد علي حتى قلت له: لم يبق عندي ما أقول لك، غير **ابن النجار**، سمعت **ابن النجار** يقول: مر عمل الموقتين على تساوي فضلتي ما بين المغرب والعشاء والفجر والشمس فيؤذنون بالعشاء لذهاب ثمانية عشر درجا، وبالفجر لبقائها، والجاري على مذهب مالك: أن الشفق: الحمرة، أن تكون فضلة ما بين العشاءين أقصر، لأن الحمرة ثانية الغوارب والطوالع، فتزيد فضلة الفجر بمقدار ما بين ابتداء طلوع الحمرة والشمس. فعرضت كلامه هذا على المزوار **أبي زيد عبد الرحمان ابن سليمان اللجائي** فصوبه[2].

وأيضا ما رواه المقري عن جده ما جاء في "أزهار الرياض" من نقد **الآبلي** لأهل عصره قوله:

---

[1] - م.س، ص: 63/5.

[2] - م.س، ص: 51/5.

"سمعت الشيخ **الآبلي** يحدث عن قطب **الدين القسطلاني** أنه ظهر في المائة السابعة من المفاسد العظام ثلاث: مذهب ابن سبعين، وتملك الكفار للعراق، واستعمال الحشيشة"[1]. وما أشبه الأمس باليوم!

ومن نوادر الشيخ الآبلي ما رواه تلميذه المقري قال: "قال لي **الآبلي**: لما نزلت تازة بتُّ مع **أبي الحسن بن بري وأبي عبد الله الترجالي**، فاحتجت إلى النوم وكرهت قطعهما عن الكلام فاستكشفتهما عن معنى هذا البيت للمعري:

أقـــول لعبـــد اللهِ لمـــا ســـقاؤنا ونحـــن بـــوادي عبـــد شـــمس وهاشـــم

فجعلا يفكران فيه، فنمت حتى أصبح ولم يجداه، فسألاني عنه، فقلت، معناه أقول لعبد الله لما وهي سقاؤنا ونحن بوادي عبد الشمس شم لنا برقا. قلت: وفي جواز مثل هذا نظر"[2].

إن في كل ما قدمناه عن **الآبلي** من آراء ومواقف ليشكل مدرسة متفردة بخصوصيات هذا العالم الذي طواه الزمان ولم تحفظ لنا المكتبة من كتبه أو مصنفاته إلا النزر اليسير مما سجله تلاميذه بوفاء وإخلاص عن مجالسه السلطانية، والعلمية، والذي نأمله من هذه الومضات أن يكون البحث عن هذه الشخصية متواصلا حتى نستكشف جوانب قد تكون غابت عنا في ذاكرة النسيان.

[1] - م.س، ص: 65/5.

[2] - م.س، ص: 64/5.

مصادر ومراجع الدراسة

– أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض للمقري /ج2، 3، ط. اللجنة المشتركة لنشر التراث الإسلامي بين حكومة المملكة المغربية وحكومة دولة الإمارات العربية المتحدة، ط. 1978، أما الجزء الخامس بتحقيق د. عبد السلام الهراس وسعيد أحمد أعراب. ط. اللجنة المشتركة السالفة الذكر 1979 – 1980.

– برنامج المجاري لأبي عبد الله محمد المجاري الأندلسي. ت: محمد أبو الأجفان، دار الغرب الإسلامي / بيروت – لبنان، ط. 1980.

– البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان لابن مريم التلمساني / المطبعة الثعالبية، 1908.

– الديباج المذهب لابن فرحون المالكي. ت: محمد الأحمدي أبو النور، دار النصر، بدون تاريخ.

– رحلة ابن خلدون: عارضها بأصولها وعلق حواشيها محمد بن تاويت الطنجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

– رحلة القلصادي لأبي الحسن القلصادي، دراسة وتحقيق: محمد أبو الأجفان، ط. 1978 تونس.

– روضة الإعلام بمنزلة العربية من علوم الإسلام لأبي عبد الله بن الأزرق الغرناطي، تقديم وتحقيق: سعيدة العلمي، ط. 1999.

– شجرة النور الزكية في طبقات المالكية لمحمد مخلوف، ط. 1941.

– المسند الصحيح الحسن في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن لابن مرزوق التلمساني، دراسة وتحقيق: ماريا خيسوس بيغيرا. تقديم: محمود بوعياد/ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع / الجزائر، 1981.

– مفاتيح العلوم لأبي عبد الله محمد الخوارزمي / طبع على النسخة التي قام بطبعها المستشرق: ج. فان. فلوتن. راجعه وعلق حواشيه محمد كمال الدين الأدهمي، قام بطبعه وتصحيحه وترقيمه: عثمان خليل. ط. 1930.

– مقدمة ابن خلدون، ط. بولاق.

– نيل الابتهاج لأحمد بابا التنبكتي، دار الكتب العلمية / بيروت – لبنان.

نقرة الإيقاع ودلالاتها العروضية

ذ. عبد الفتاح بنموسى*

اختلف معظم الناظرين في علم الموسيقى من العرب في تعريف الإيقاع؛ فمنهم من قرنه باللحن، ومنهم من قرنه بعروض الشعر، ومنهم من عرفه في ماهيته بغض النظر عن اللحن وعروض الشعر.

وممن قرنه باللحن أبو نصر الفارابي (870 ميلادية-950 ميلادية) إذ قال "الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"، وسار على مذهبه صاحب كتاب "كمال أدب الغناء" الحسن بن أحمد بن علي الكاتب (عاش في القرن السادس للهجرة) إذ عرفه كالتالي: "هو قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة متساوية وكل منها يسمى دورا".

وممن قرنه بالشعر وعروضه صاحب كتاب "الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام" (القرن العاشر الهجري) إذ قال: "اعلم بأن الإيقاع هو ميزان الألحان، وهو مقرون بعروض الشعر ولا فرق بين وزنها وعددها، فالإيقاع مركب من سببين ووتدين وفاصلتين وكذلك عروض الشعر فإنها مركبة منها أيضا إلا أن العروضي يجعل السبب الخفيف (مس) أو (تف) والموسيقاري يجعله (تن)".

ومن الذين وضعوا تعريفا لماهية الإيقاع بمعزل عن اللحن وعروض الشعر أبو علي الحسن بن سينا (980هجرية – 1037 هجرية) إذ قال " الإيقاع تقدير ما لزمان النقرات"، وكذا صفي الدين الأرموي البغدادي (المتوفى سنة 693هجرية) إذ قال " الإيقاع جماعة نقرات يتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية."

---

* - محام، باحث في الموسيقى الأندلسية.

ويظهر بجلاء من هذه التعريفات أن العناصر الثلاثة المكونة للإيقاع هي النقرة والزمان والدور الإيقاعي ؛ والتي أفرد لها الناظرون في علم الموسيقى حيزا هاما من دراساتهم ومؤلفاتهم في إطار مبحث علم الإيقاع.

أ - النقـرة

فالنقرة - وهي اللمس الحاصل من جسم ناقر لآخر منقور- قد تكون قوية وقد تكون ضعيفة، كما أنها تصنف عدة تصنيفات بحسب وظيفتها في الدور الإيقاعي، وفي هذا الصدد ميز الحسن ابن أحمد بن علي الكاتب بين النقرات الكبار – وهي النقرات البينة التي يحصرها العدد وتتأمل – والنقرات الصغار – التي لا يحصرها العدد ولا تتأمل كالمحسات والغمزات والرومات والإشمامات التي تشغل الإبطاءات في الإيقاعات البطيئة-، كما ميز الفارابي بين النقرة القوية التامة وشبهها بالتنوين عند أهل النحو، والمتوسطة والتي شبهها بالإشمام عندهم (وهو إظهار حركة الحرف فقط دون مد عند النطق، وفي الإيقاع هو أن تبين النقرة بيانا يسيرا بمسحة أو غمزة أو بنقرة صغيرة خفيفة)، واللينة وشبهها بالروم (وروم الحركة هو أن تروم الحرف روما ولا تظهره، وفي الإيقاع أن تروم النقرة ولا تظهرها بأن تبين موضعها ليفطن له).

كما تم التميز بين نقرتين على درجة من الأهمية بحسب وظيفتهما في الدور الإيقاعي وموقعهما منه وهما نقرة المجاز – التي تصل بين دورين إيقاعيين وتحل محل الفاصلة، ونقرة الاعتماد التي تزاد عند آخر الدور الثاني ؛ يعتمد عليها اللحن ويستريح عندها وفيهما يقول العلامة سيدي عبد الرحمان الفاسي صاحب كتاب "الأقنوم في مباحث العلوم" في أرجوزته في علم الموسيقى:

عكس المخالفة الاعتماد آخر ثان نقرة تزاد
إن تزد واحدة بينهما فهو المجاز، الحذر أيضا علما

وقد استعمل الناظرون في علم الموسيقى للدلالة على النقرة السبب والوتد والفاصلة على غرار العروضيين ولكن باستعمال حرفي التاء والنون.

ب -الزمـان

هو الدوي الحادث من القرع الذي يبقى زمانه في السمع، وهو أيضا الامتداد الزمني الموجود بين نقرتين، أو كما قال الحسن ابن أحمد بن علي الكاتب:" إنما سمي زمانا لأن على نهايته نقرتين يحصرانه بينهما"، إلا أن نسبه مختلفة ولذا حدد المشتغلون بعلم الموسيقى هذه النسب، ورمزوا لها بالحروف الأبجدية ؛ فكان الزمان الذي اعتبر مكيالا على حد تعبير صفي الدين الأرموي، أو بالأصح معيارا عند الفارابي هو الزمان "أ" وسمي كذلك لاعتقادهم أنه الزمان الذي لا يقبل قسمته إلى زمان أصغر منه، ويليه الزمان "ب"؛ وهو ضعف الزمان المعيار، والزمان "ج" وهو ثلاثة أمثال الزمان المعيار ومثل ونصف للزمان "ب"، والزمان "د" وهو ضعف الزمان "ب" ومثل وثلث للزمان "ج" وأربعة أمثال الزمان المعيار "أ"، والزمان "هـ" -وهو قليل الاستعمال إن لم نقل لا يستعمل - نسبته زمانين ونصف زمن، وهو مثل وربع لزمان "د"، وخمسة أمثال الزمان المعيار، وهذه الأزمنة استعملها أبو عبد الله محمد بن الحسين الحائك(القرن الثالث عشر للهجرة) في مقدمة مجموعه لشرح الإيقاعات.

ويمتد كل حرف متحرك أو ساكن في أوزان العروض؛ كان سبباً، أو وتدا أو فاصلة، زمان "أ"، وكل سبب زمان "ب"، وكل وتد زمان "ج"، والفاصلة الصغرى زمان "د"، والفاصلة الكبرى زمان "هـ".

وتحديدا فإن الزمان المعيار "أ" يساوي نصف زمان أي زمان ذات السن، والزمان "ب" زمانا واحدا أي زمان علامة سوداء، والزمان "ج" زمانا ونصف أي زمان سوداء منقوطة، والزمان "د" زمان علامة بيضاء.

فيقابل الزمان "ب" السبب، والزمان "ج" الوتد"، والزمان "د" الفاصلة الصغرى، والزمان "ه" الفاصلة الكبرى وهذه الأخيرة لا تستعمل في الغالب.

ج - الدور الإيقاعي

الدور الإيقاعي هو التشكيلة النقرية والزمانية لإيقاع ما وهي تتكرر على طول اللحن، وقد تناوله بعض الناظرين في علم الموسيقى على غرار البحر في علم العروض كما جاء في التعريف السابق للإيقاع عند صاحب "الشجرة ذات الأكمام..."، وقد عرفه محمد بن عبد الحميد اللاذقي (القرن التاسع للهجرة)في كتابه "الرسالة الفتحية في الموسيقى" كالتالي:" هو طائفة أزمنة إيقاعية على وضع خاص تستأنف بعد الانقضاء على ذلك الوضع السابق بعينه لمزيد من طراوة اللحن وحسن كماله، ويكون بين الدورين زمان يسمونه فاصلة وهي قد تقصر وقد تطول."

وسنقف على ماهية الدور الإيقاعي في المبحثين التاليين عند التعرض لبعض الإيقاعات العربية القديمة إلى حدود القرن التاسع للهجرة، والإيقاعات في الموسيقى الأندلسية "الآلة".

2- الإيقاعات العربية إلى حدود القرن التاسع للهجرة

أورد محمد بن عبد الحميد اللاذقي في كتابه السالف الذكر الإيقاعات الستة المشهورة عند العرب وهي الثقيل الأول، والثقيل الثاني، وخفيف الثقيل، ثقيل الرمل، وخفيف الرمل، والهزج بنوعيه الكبير والصغير، وأضاف إيقاعا استعمله بعض الناظرين في علم الموسيقى سموه رمل، كما أورد إيقاعا لقدماء العجم اسمه الفاختي -نسبة إلى حمام الفاختة- بأنواعه الثلاثة، والذي يشبه فيه دور الفاختي الكبير مصراعا من بحر البسيط.

وسنقتصر على إيقاع خفيف الرمل والهزج الكبير والصغير

أ-خفيف الرمل:

يتكون دوره الإيقاعي من عشرة نقرات من الزمان المعيار " أ "، تطرح أو تخفى ستة، وتظهر أو وتضرب أربعة وهي النقرة الأولى، والثالثة، والسادسة، والثامنة (1، 3، 6، 8)، وبذلك فهو مكون من وتدين مجموعين، وسببين خفيفين مرتبة على الشكل التالي: تن تنن تن تنن، وبالتفعيلات فاعلن فاعلن.

فدور إيقاع خفيف الرمل مكون من أربعة فصول إيقاعية، ومن اثنين من زمان " ج " واثنين من زمان "ب".

وأجزاء هذا الدور هي من أجزاء بحر المتدارك، وبهذا الأخير أربعة أدوار من إيقاع خفيف الرمل.

ب - الهزج الكبير:

يتكون دوره الإيقاعي من عشرة نقرات من الزمان المعيار " أ "، تطرح أو تخفى ستة، وتظهر أو وتضرب أربعة وهي النقرة الأولى، والرابعة، والسادسة، والتاسعة (1، 4، 6،9)، وبذلك فهو مكون من وتدين مجموعين، وسببين خفيفين مرتبة على الشكل التالي: تنن تن تنن تن، وبالتفعيلات فعولن فعولن.

فدور إيقاع الهزج الكبير مكون من أربعة فصول إيقاعية، ومن اثنين من زمان " ج " واثنين من زمان "ب".

وأجزاء هذا الدور هي من أجزاء بحر المتقارب، وبهذا الأخير أربعة أدوار من إيقاع الهزج الكبير.

ج-**الهزج الصغير**:

يتكون دوره الإيقاعي من ستة نقرات من الزمان المعيار "أ"، تطرح منها أربعة، وتضرب اثنتان ؛ الأولى والخامسة (1، 5)، وبذلك فهو مكون من فاصلة صغرى وسبب خفيف على الشكل التالي: تننن تن وبالتفعيلات فعلاتن، وبذلك فهو مكون من فصلين إيقاعيين، وواحد من زمان " د " وواحد من زمان "ب "، وأجزاء هذا الدور من أجزاء بحر الرمل، وهذا الأخير مكون من ستة أدوار من إيقاع الهزج الصغير.

3- **إيقاعات الموسيقى الأندلسية "الآلة"**

إيقاعات الموسيقى الأندلسية "الآلة " كباقي الإيقاعات العربية القديمة تخضع لعلم الإيقاع العربي فيما يتعلق بمفهوم الإيقاع وعناصره من نقرة وزمان ودور إيقاعي، ولا أدل على ذلك من المراجع العلمية المغربية وفي طليعتها أرجوزة في علم الموسيقى لسيدي عبد الرحمان الفاسي (1040هـ-1096هـ) يربو عدد أبياتها عن الثمانين بيتا أورد في الأبيات السبعة والعشرين الأولى ما يتعلق بالإيقاع نقرته وزمانه ودوره الإيقاعي، وميز بين أنواع إيقاع الهزج، وبين موصل الإيقاع ومفصله، وبين الأشياء التي تعدل ضروب الإيقاع كالطي، والتضعيف، والمشاكلة، والاعتماد، والمخالفة، والمجاز، والترتيل ويقول فيها:

علم به يعرف أحوال النغم وما به من بعد وكيف وكم
وما به يقع نقرتان أقله يأتي من الزمان
ما ليس يمكن ما انقسم به فذا زمان الإيقاع فسم
منه موصل وذا قسمان المتساوي منه في الأزمان
والمتفاضل، والأول الهزج ما ليس يمكن به حيث خرج

مـــن بـــين كـــل نقـــرتين نقـــرة وذا ســـــريع الهـــزج حصـــل أمـــره
وممكـــن النقـــرة ســـم بخفيـــف الهـــزج وهـــو فـــي ندائـــه لطيـــف

.....

والطـــي والتضـــعيف والمشاكلـــه والإعتمـــــاد وكـــــذا المخالـــــفه
والحـــــذر والمجـــــاز والترتيـــــل بـــــالطي فـــــي تعريفـــــه تقـــــول
إســـقاط نقـــرة أو أكثـــر مـــن دور وعكســـه التضـــعيف فـــي الزيـــد يفـــور

كما أن أبى عبد الله محمد بن الحسين الحايك وعند شرحه لإيقاعات الموسيقى الأندلسية " الآلة" في مقدمة مجموع أشعاره، تعرض للنقرة والزمان والدور الإيقاعي، وكذا علاقة الإيقاع بعروض الشعر، وذكر على سبيل المثال أن إيقاع البسيط مكون من ستة نقرات من زمان "ب"، أي أن كل نقرة تساوي سبباً خفيفا؛ وبالتالي فهو مكون من ستة أسباب خفاف، وأوضح أن إيقاع البطايحي مكون من ثمان نقرات من زمان "ب" وأن ندفاته تختلف عن ندفات إيقاع القائم ونصف -وإن كان هذا الأخير مكون أيضا من ثمان نقرات من زمان "ب"– وكذا أزمنته ولهذا ردها إلى أزمنة "أ" فصارت ست عشرة نقرة، وأوضح أن النقرات الثمانية لهذا الإيقاع صارت على عصره خمسا: أربعا منها من زمان "ج " وواحدة من زمان "د" كفاصلة، إلا أنه لم يبين ترتيبها ولا النقرات المخفاة والنقرات المضروبة، وبهذا يمكن أن يكون الدور الإيقاعي على الشكل التالي: تنن تنن تنن تنن تننن، فهو مكون من خمسة فصول إيقاعية، ومن 4 من زمان "ج" و1 من زمان "د".

المصادر والمراجع:

1- " الأنيس المطرب فيمن لقيه مؤلفه من أدباء المغرب"

محمد بن الطيب العلمي- كتاب موقوف لفائدة مكتبة القرويين-طبعة حجرية-مضمن بالعدد .177

2- "الأقنوم في مباحث العلوم"

عبد الرحمان بن عبد القادر الفاسي- المكتبة العامة للمحفوظات بتطوان- مضمن بالعدد .79

3-"الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني تحقيق عبد الستار أحمد فراج – الدار التونسية للنشر- تونس .1983

4-الإيقاعات الخمس

عبد الفتاح بنموسى – مطبعة النصر- .1988

5- الرسالة الفتحية في الموسيقى

محمد بن عبد الحميد اللاذقي-تحقيق الحاج هاشم الرجب-الطبعة الأولى 1406هج-1986م- الكويت.

6- رسالة في الموسيقى

الشيخ الرئيس أبو الحسن بن عبد الله بن سينا تضمنها كتاب "النجاة" وأوردها هنري فارمر في كتابه "تاريخ الموسيقى العربية" المترجم من طرف جرجيس فتح الله المحامي- منشورات دار مكتبة الحياة-بيروت لبنان.

7- الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام

لمؤلف مجهول من القرن الحادي عشر الهجري- حققه غطاس عبد الملك خشبة وإيزيس فتح الله – الهيئة المصرية العامة للكتاب.

8- "كتاب الأدوار" و "الرسالة الشرفية في النسب التأليفية"

لصفي الدين الأرموي- مخطوطتان مصورتان-جامعة فرنكفورت – السلسلة س، المجلد 6 نقلا عن أصلهما الموجود باسطمبول بتركيا.

9- كمال أدب الغناء

الحسن بن أحمد بن علي الكاتب – تحقيق غطاس عبد الملك خشبة- مراجعة الدكتور محمود أحمد الحفني – الهيئة المصرية العامة للكتاب-.1975

10- الموسيقى الكبير

محمد بن محمد بن طرخان الفارابي – تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة- مراجعة وتصدير د. محمد أحمد الحنفي، دار الكاتب العربية للطباعة والنشر، القاهرة.

"بطن الحوت"
بين تمويه العنوان وتنويه الحاشية

د. رشيد بنحدو*

عزيزي السي محمد

الشاب الأديب

أهديك آخر ما جادت به قريحتي عليّ، وهو دراسة لإحدى روايات أحد أعز أصدقائنا الذي شاركنا أجمل مراحل عمرنا، لهواً ولا مبالاة وحبّاً لمباهج الدنيا. وبقدر ما هي عربون وفاء ومحبة، فهي دعوة صادقة مني لأن تستجيب، اليوم قبل غد، لنداء أحس بأنه يختلج في سريرتك ويعذبك، نداء توجهه لك بإلحاح "مِيدُوزَاتُ" الإلهام، حاثة إياك على تفجير طاقتك الإبداعية.

أدعوك إذن إلى مرافقتي في هذه الدراسة التي أراهن على أنك ستجد فيها بعضاً من تصورك الشخصي لفن كتابة رواية تستوفي شروط الإبداع الحق. فلطالما سمعتك تفضفض منفساً عن نفسك، تارة حالما وتارة واعدا إياي بكتابة نص سردي لا كسائر النصوص، لأنه يتأبّى على الصّنافة الكلاسيكية، تلك التي تضع بين أجناس الأدب والفن حدوداً صارمة لا يجوز تخطيها. نص تستهويه الإقامة البرزخية في أفضية البين-بين الباذخة. نص حداثي إذن، وبحصر المعنى، إذ لا يقيم للحدود والفروق أي اعتبار، فيستوحي من الرواية قدرتها على استيعاب العالم، ومن الشعر طاقته الإيحائية، ومن الدراما شحنتها الانفعالية، ومن الموسيقى تنويعاتها المقامية، ومن السيرة الذاتية عفويتها البوحية ومن الرسم تقنيته التشكيلية الكولاجية، ومن البوليفونية الباختينية تداعي النصوص فيما بينها بغرض إثرائها إلخ...

---

* - أستاذ التعليم العالي، فاس

كما أنني موقن من أنك واجد في هذه الدراسة ما سيوافق بعضا من تصورك الشخصي للممارسة النقدية. فلطالما ناجيتني مستنكراً نوعاً من الخطاب التعليقي الإطنابي الذي يزعم بعض النقاقيد أنه نقد أدبي، والحال أنه لا يعدو كونه تفسيراً لوحدات النص المعجمية، أو تلخيصا لبنيته المضمونية، أو بحثا عن "مغزاه" الأخلاقي أو الاجتماعي... فنتفق معا على أن النقد الحقيقي إنصات توادّيّ مرهف لصدى النص في وجدان الناقد، وهو ما يخوله استنطاق صموته البلاغية وبياضاته الدلالية. فوا أسفاه على النقد التأثري الانطباعي !

هكذا هو أنت إذن في خاطري منذ خمسين عاماً، أي وكما يحلو لكل منا نحن الإثنين أن ينادي به الآخر، "شاب أديب": رؤية للعالم ليبرالية ! أناقة لباس وسلوك داندية ! ذائقة فنية أرستقراطية ! روح مرحة عبثية ! موسوعية أدبية وفنية ومعرفية، معاصرة وتراثية ! أما في أعين فئة من الأغيار، فأنت، في أحسن الأحوال، مجرد متخصص في فن العوم في أعاريض نوع خاص من البحور، وفي أسوئها فقيه ماضوي متزمت يدرّس النحو والصرف من كتاب يغني اللبيب، لا بل يفنيه –وأنا لا أنطق عن هوى، إنْ هو إلا تجربة شخصية !- لأن كل باب فيه عبارة عن جملة طويلة واحدة، لا تفرمل تدفقها الطوفاني لا نقط ولا فواصل ولا عوارض ولا أقواس ولا مزدوجات، فأحرى علامات التعجب والاستفهام ! ولهذا، فهو كتاب مِنْ دون فهمه خرط القتاد ! إيوا قل باز !!!

ولقد أشرت قبل حين إلى إعجابك بفكرة ألاّ ينغلق النص الروائي الجيد على نفسه، مكتفيا بذاته، بل يجدر به، وهو ينكتب، أن يغازل، من غير عنف وبالصدفة، نصا او نصوصا أخرى سابقة له، وهو ما دعوته ب "تداعي النصوص" فيما بينها (أو التناصّ). وما رواية صاحبنا، التي أدعوك الآن إلى زيارتها من خلال قراءتي التأويلية لها، سوى نموذج تطبيقي له.

كم يعجبني أكثر من أي شيء آخر أن تنعقد بمحض الصدفة علاقة فريّة خفية بين نص روائي بعينه وسواه من نصوص العالم المختلفة والمتنوعة، وذلك لينضاف إلى "مكتبة بابل" الأسطورية، هناك حيث تتبلبل الألسن وتتداخل العصور وتتفاعل الأجناس وتتلاقح الأساليب والأشكال، تكريساً ومصداقاً لفكرة كون كل نص لاحق استعادة دائمة لنصوص سابقة، لا بل لنص أزلي واحد لا مؤلف ولا نهاية له في أوله. هنا يزدوج الإعجاب القوي إذن بالمتعة العارمة الباذخة التي أستشعرها حين أعمد إلى استنفار ذخيرتي القرائية من أجل تحديد هذا النص الكلي الشامل الذي تعيد الرواية إنتاجه من غير سابق تصميم من لدن المؤلف.

تستهلّ رواية "بطن الحوت"[1] متخيلها الحكائي بمطلع عادي قصير يقول: "صعدنا الحافلة أنا وأمّ كلثوم وولدنا عتيق وسط زحام شديد. تحركت ببطء، ثم انطلقت بسرعة وهي تندفع. تقدمت أم كلثوم نحو الوسط. بقينا أنا وعتيق في الخلف، ويده تمسك بيدي" (ص5). بعد هذا المطلع مباشرة، ستشرع الرواية في نقل القارئ من وضع لا شيء فيه خارق للعادة إلى عالم درج عرف النقاد على نعته بالفانطاستيكي أو العجائبي، وذلك لافتقارهم إلى لفظ آخر ربما أكثر ملاءمة. فعلى حين غفلة، يتنبه السارد إلى اختفاء عتيق من الحافلة وهي- إن هذا لشيء عجاب!- منطلقة لم تتوقف فيقول: "كيف حدث هذا؟" (ص8) وستتوقف الرواية في الأخير من غير أن يعثر له على أثر، لتنضاف إلى ذخيرة صاحبنا المشترك الروائية التي عوّدتنا المرور المفاجئ والعنيف من العادي إلى الخارق للعادة، من المعقول إلى اللامعقول، من غير لجوء إلى وسائط وآليات المحكي الفانطاستيكي المعيارية.

[1]- منشورات سليكي إخوان، طنجة.

من أجل معرفة حيثيات هذا المرور، وكذا طبيعة رهاناته الجمالية، سأنظر،أيها الشاب الأديب، إلى روايته من زاوية خاصة ودقيقة، هي استجلاء العلاقة بينها وبين عتبتين نصيتين أساسيتين لا محيد للقارئ عن اجتيازهما لبلوغ نص الرواية، وهما عتبة العنوان وعتبة الإيبيغراف (L'épigraphe).

يتصدر الرواية عنوان يزاول عليها أثرا غريبا ويضطلع فيها بوظيفة لا تقل غرابة. بالفعل، يحيل ملفوظ "بطن الحوت" على قصة ورد ذكرها في القرآن[2]، بطلها النبي يونس الذي هجر قومه بسبب تنكرهم لرسالته، ورحل مغاضبا على متن سفينة. وحدث أن ناء الثقل بالسفينة وسط البحر الهائج، فكاد الركاب يغرقون. فاتفقوا على التخلص من أحد منهم بواسطة الاقتراع، تخفيفا للحمل. فوقعت القرعة على يونس ثلاث مرات متتالية. فتم إلقاؤه في البحر، حيث التقمه حوت عظيم، من غير أن يأكله، بإيعاز من الله تعالى. ولبث حيا في بطنه المظلم يسبح لله، إلى أن أوحي إلى الحوت بأن يلفظه في ساحل البحر وهو سقيم.

باعتبار ملفوظ العنوان هو أول جملة في نص الرواية، كما تعرف، فمن المغري بل ومن الطبيعي أن أتساءل عن صلته ببنيتها الكلية: فهل يكون المؤلف قام بتأنية لحكاية يونس مع الحوت تستجيب لمقتضى معاصر ما؟ أم هل يكون استوحى منها موضوع روايته أو استعار منها شكل أو أسلوب صوغها؟

تحكي الرواية يوما عصيبا من حياة مدرس هو السارد عبد الجبار الفخار تعرض فيه لمحنة ضياع ابنه الوحيد عتيق ذي الأعوام السبعة وبحثه عنه من غير أن يجده. وبين بداية الرواية: "فجأة لم تعد يده تمسك بيدي كما كانت. لم أجده بجواري (...). الحيرة تأخذني. كيف انسلت يد عتيق من يدي من غير أن أشعر (...). أين سأبحث عنه؟" (ص-ص. 7-9)، ونهايتها: "لا أعرف أين أذهب ولا

[2]- راجع سور يونس والأنبياء والصافات والقلم، وقد ورد ذكرها كذلك في التوراة.

أين عليّ أن أبحث عنه (...). بقيت أمشي وأنا أنادي: عتيق... عتيق" (ص.141)، سيهيم على وجهه طيلة "أيام أو شهور أو سنوات" (ص.84)، حيث سيتعرض لمغامرات ومفاجآت ومصائب. هما إذن زمنان: يوم واحد وأمد غير محدود، زمن محدد وضمنه زمن سرمدي. فكيف أمكن له أن يعيش زمنين مرة واحدة؟

لكن، ستقاطعني: ما علاقة كل هذا بحكاية بطن الحوت؟ إذا استثنينا إمكانية اعتبار ذلك الغار الغريب المظلم، الذي وجد عتيق نفسه مدفوعا إليه من الخلف بفعل قوة خارقة مجهولة، فضاء رمزيا مكافئا لبطن الحوت المظلم، الذي وجد فيه النبي يونس نفسه بقدرة قادر، فإن باستطاعتنا أن نقول بحسم ويقين بألا علاقة إطلاقا بينهما. أو لنقل بالأحرى إنها علاقة موارِبة. ففي تأويلي أن العنوان "بطن الحوت" مجرد خدعة ارتكبها خيال التازي للتغرير بالقارئ على نحو يجعله، طيلة القراءة، يتساءل عبثا ومن غير جواب عن وجه القرابة بين الرواية وهذا العنوان. ليس هذا فقط. بل إن لذلك العنوان وظيفة خفية طريفة أخرى، وهي صرف نظر القارئ عن نص آخر عرضي لعله يكون "النص الغائب" (أمبرتو إيكو) للرواية، الذي يتعين طمس آثاره حتى تترك للقارئ فرصة البحث عنه، ومن ثم تجهيز الرواية بدلالة مختلفة غير متوقعة. فما هو هذا النص؟.

سيحلو لي هنا، عزيزي، أن أزاول رياضتي الأثيرية الأثيرة، وهي أن أتقمص شخصية ما يدعوه أمبرتو إيكو ب "القارئ المتعاون مع النص"، حيث سأرخي العنان لغريزتي اللهوانية قارئا يسعى إلى ملاعبة الرواية لعبة "" الانكساف/ الانكشاف"، وذلك على نحو سلس لا ينفضح معه المستور تحت السطور، فأفوت على القارئ متعة اكتشافه بنفسه.

حين نزل عبد الجبار من الحافلة التي ضاع منه فيها ولده، وجد نفسه تائها في طريق سيار سرعان ما "صار مفازة وسط الصحراء" (ص.18). فاسترعى انتباهه كتاب مرمي فوق الرمل، "تفتح الريح أوراقه ثم تغلقها لتنفتح من جديد (...). حروفه غريبة (...) لم أتمكن من قراءتها (...) ولا أدري من خطها وما يقول فيها" (ص-ص. 18-19). هل يكون هذا الكتاب إذن هو جماع كتب مكتبة بابل التي قال عنها خورخي لويس بورخيص إن "مؤلفها واحد وغير محدد بزمن ومجهول الهوية"[3]، أو هو ذلك النص الكلي الذي يحوي "كل ما يمكن التعبير عنه في سائر اللغات؟"[4] "حملت الكتاب بيميني، يقول السارد. سرت في الصحراء كما يسير من يحمل سرا من أسرار العالم" (ص.19). هل يكون هذا الكتاب الملغز بوصلة ستدله على الطريق إلى عتيق؟ "أحسست أنني قريب من عتيق. فهو لا شك حرف في الكتاب (...) أنا قريب من عتيق" (ص.20).

مع كتاب الرمل الملغز هذا إذن، وليس مع حكاية النبي يونس، ستبرم الرواية علاقة غريبة. فهما معا وقبل كل شيء رحلة يقوم بها شاعر من جهة ومدرس من جهة أخرى، الأول يصف عالم القرون الوسطى بحروبه ودسائسه وانتكاس القيم الأخلاقية والمثل العليا فيه، والثاني يصف بعض مظاهر الأزمة السياسية والاجتماعية والنفسية في المغرب المعاصر. فكل من الكتاب والرواية هو ذات للحكاية من غير أن يكون موضوعا لها. لكن هذا التماثل سرعان ما يتوقف لتؤول العلاقة بينهما إلى محاكاة تستعيد الرواية بموجبها الكتاب لتمتصه بغاية تحويرية. فما لا تقوله الرواية –أو ما تقوله في لا مقولها، سيان- هو أن الموضوع إذا كان في الكتاب هو الكون مدركا في كليته الكوسموبوليتية، فإنه في الرواية حيز من هذا الكون مدركا في جزئيته الخاصة. وإذا كانت الرحلة

[3] -« Fictions », Gallimard, 1993 ; p. 36.

[4] -Ibidem, p.100.

في الأول خيالية وتتم عبر محطات أخروية ثلاث هي الجحيم ثم المطهر فالجنة، فإنها في الثانية نصف خيالية وتتم عبر محطتين اثنتين هما أرض الواقع ومجال الاستيهام. وإذا كان مرافق الشاعر في رحلته هو شاعر آخر اسمه فيرجيل، فإن مرافق المدرس في رحلته هو ذلك الكتاب. وإذا كان الجحيم في هذا يتألف من تسع دوائر متحدة المركز، فإن أرض الواقع في تلك تتألف من فضاء واحد هو الحافلة التي افتقد فيها ولده وهي تسير. وإذا كان المطهر في الكتاب يتكون من سبعة سطوح، فإن مجال الاستيهام في الرواية يتفرع إلى فضاءين: أولهما مَعبر يتناوب عليه النور والظلام، ويتكون من ثمانية أدوار متنافذة هي الطريق السيار ومفازة وفج بين الجبال وطريق نحو هضبة وسكة حديدية وغار وسرداب ونهر محرق وجبل. وثانيهما معراج يتكون من إحدى عشرة قاعة هي قاعة الماء وقاعة البخور وربة الخدور وقاعة الاجتماعات وقاعة الطعام وقاعة الطيور وقاعة الفن الحديث وقاعة الفارماكون وقاعة الألعاب وقاعة البلدية وقاعة الرماية. وإذا كانت بنية الكتاب تصاعدية، من السلبي (الجحيم) إلى الإيجابي (الجنة)، ومفضية إلى نهاية سعيدة (التقاء الشاعر في الأخير بحبيبته بياتريس في موطن الآلهة)، فإن بنية الرواية تنازلية – "زْدَافْ. هو السقوط (...) زْدَافْ. صوت السقوط (...).زْدَافْ. سقوط ليس بعده سقوط" (ص. – ص. 128 – 129)، من الظلام (الغار، السرداب...) إلى (فتحة النجاة)، ومفضية إلى نهاية شقية (عدم عثور المدرس في الأخير على ولده عتيق واستئنافه البحث عنه من غير أن نعرف هل سيعثر عليه أم لا).

يبدو إذن أن تكلل الرواية بعنوان "بطن الحوت" لا يعدو كونه تعلة لأمر آخر غير متوقع، وهو تمويه أثر ذلك الكتاب المرمي في الرمل على القارئ. لذلك، فبين قصة يوسف وعنوان الرواية تناص مقيد لا يمتد أثره إلى الرواية كلها، حيث يمكن قراءة رواية صاحبنا المشترك بمعزل عن هذه القصة. لكن،

وبالمقابل، لا يمكن قراءة الرواية من غير استحضار كتاب الرمل الذي أجرى عليه المؤلف ذلك التحوير البارودي الكرنفالي الطريف الذي أبنت بعض معالمه قبل حين، والذي لا يهدف إلى تشويهه بغاية السخرية منه، كما هو مفترض في la parodie، بقدر ما يهدف إلى تعديله وتكييفه بما يناسب مقصدية المؤلف الخفية، وهي مقصدية تعزيمية تروم، بالكتابة ومن خلالها، تخفيف نكبات الذات ولأم جراحها. فالتناص تام غير مقيد في هذه الحالة، طالما أن الأمر يتعلق بما يدعوه جيرار جونيط "L'hypertextualité"[5] (النصية الفوقية)، أي اشتقاق نص من ما –قبل- هذا النص، أو بما يدعوه لوسيان دايلينباخ ب " La mise en abyme mimétique" (التقعير المحاكاتي) أي انعكاس نص على نص آخر بواسطة "الارتداد المرآوي"[6].

ولقد أمكن للمؤلف، بواسطة ذلك التحوير البارودي النوعي، أن يجيل بصره في واقع الحال المغربي. بالفعل، يمكن التمييز في الرواية بين حركتين متعارضتين متناوبتين: انكفاء السارد إلى ذاته داخل مغارة وهمية مظلمة. وهي الحركة التي ستبلغ ذروتها في المتوالية السردية الثامنة والعشرين، حيث يبوح بقوله: "صرت باطنا ليس له ظاهر، جوهرا ليست له أعراض. وبالرغم عني، فقد انتفت المظاهر والبرانيات والأعراض. فلجأت إلى وجود خارج الوجود (...)، كل ما فيه هو العدم، لا شيء، فراغ في فراغ، عدم يبحث عن الوجود، وفراغ يبحث عن الامتلاء" 'ص. 127). والحركة الثانية هي فرقعة السارد الوهمية لتلك المغارة الوهمية ليخرج إلى الواقع من أجل معاينة المآل الكارثي والمأساوي للأشياء في مجتمعه، الصغير والكبير، بسبب خيانة المرأة لزوجها ونهب المال العام وسرقة الأطفال من أجل تسخيرهم للتسول في بلد يحكمه "ملك الفقراء"

[5] -« Palimpseste, la littérature au second degré », Seuil, Paris ; 1982, p.7.

[6] -« le Récit spéculaire ; Essai sur la mise en abyme », Seuil, 1977, p.142.

(ص.55) والبطالة والمخدرات وهدر حقوق الإنسان واستغلال النفوذ. وستدرك هذه الحركة مداها في نهاية الرواية، حيث سيقوم عبد الجبار السارد بقتل استعاري لكل من عمر النوام الذي صفعه والكولونيل عتيق الذي سجنه وعبد الفتاح الذي افتض بكارة أم كلثوم والكوميسير وهبي الذي عنّف أمه والعريفة التي استباحت حميمية الأم ورجال المخزن الذين اتهموها بسرقة الذهب والجواهر، وأخيرا أم كلثوم نفسها التي كانت تخونه مع رجال آخرين: "رميتهم بسهام كانت سريعة الطلق من بين أصابعي. كلهم خروا مدرجين في دمائهم (...) صاروا جثثا جامدة" (ص.139).

مباشرة بعد العنوان، يتصدر الرواية كذلك ملفوظ إيبيغرافي، بمثابة حاشية، يقول: "يا صاحبي، ما عاد بيني وبينك من وئام، فقد أخذت تكثر من الكلام، لا تأخذ الحيطة، ولا تعمل بالتقية، ولا تتدبر من العواقب سوء المرام. فاحذر من أن يكثر عندك الكلام" (ص.4). وهذه الحاشية، كجميع حواشي روايات صديقنا المشترك، معزوة دائما وبإصرار إلى شخص اسمه ابن ضربان الشرياقي. من أول وهلة، يوحي ابن ضربان الشرياقي هذا بأنه مؤلف يداوم كالملاك على حراسة صاحبنا الروائي وعلى إحاطته، رواية تلو أخرى، بوصايا وتحذيرات وأوامر وتحفظات. لكن إمعان النظر في هذه الحواشي يكشف أنها غير جديرة بالثقة، وذلك لسببين: فبالاقتصار على حاشية "بطن الحوت" وحدها، نلاحظ أولا أن مصدرها غير مذكور. ثم إن ابن ضربان الشرياقي نفسه هو اسم على مسمّى وهمي: فهو لا يتمتع بوجود فعلي ضمن فهرست المؤلفين العرب، القدماء والمعاصرين. فكيف يمكن إذن الاعتداد بهذه الحاشية الإيبيغرافية؟ ولذلك يحق لي، أيها الشاب الأديب، أن أفترض بأن نسبتها تؤول في واقع الأمر إلى مؤلف حقيقي هو مؤلف الرواية. فلماذا تنازل هذا الأخير إذن بمحض إرادته

عن ملكية الحاشية وآثر توقيعها باسم مؤلف غير حقيقي؟ وما مدى تعلقها بالنص الشامل للرواية؟ وما هي وظيفتها الممكنة؟

لن أمضي بالتأويل بعيدا إلى حد ادّعاء، مثلا، أن إسناد تلك الحاشية إلى ابن ضربان الشرياقي هو ذريعة لإضفاء نوع من قابلية التصديق عليها، باعتبار أن لهذا المحفل، على رغم كونه وهميا، سلطة السند الذي يضمن صحة الأشياء ويدعم أصالتها. أو هو تأطير النشاط السردي للرواية ببرواز تقني محدد قد يكون هو "الفلاش باك"، باعتبار أن إكثار السارد من الكلام سيجعله يخلط الحاضر بالماضي، بحيث يستعيد أحداثا أو مشاهد هي سابقة زمنيا على حدث أو مشهد راهن مسرود في لحظة حاضرة ما، الأمر الذي ينتج عنه تضمّن محكي ثان في محكي أول. عوض هذا وذاك، يترجح عندي أن الحاشية لا تعدو كونها فرية فنية ابتدعها خيال التازي لإجراء تنويع ميكيافيلي على نوع من التنبيه الشهير الذي يفتتح به الروائيون أحيانا نصوصهم. بالفعل، ليس نص الحاشية من غير أن يذكرني بتلك العبارات المخاتلة التي يتفنن بعضهم في اصطناعها على عتبات رواياتهم لتحذير القارئ من مغبة تصديق ما سيقرأه، بزعم أن "الشخصيات والأسماء في هذه الرواية هي من خلق الخيال. فإذا وجد أي شبه بينها وبين أناس حقيقيين أو أسمائهم، فلن يكون ذلك إلا من محض الصدفة وخاليا من كل قصد"[7]، أو بزعم أن "من يخطو فوق الأرض ليس له أدنى مشابهة أو صلة بأحد من الذين يدبّون في سطور هذه الرواية. وأي تماثل بين أشخاص العالم الحقيقي والعالم المتخيل في هذه الصفحات لا يعدو أن يكون مصادفة خاصة"[8]. ومن ثم، فإن الحاشية الإيبيغرافية تمت إلى الرواية بصلة وثقى تؤكدها هذه الوظيفة الطريفة التي تضطلع بها، وهي تنبيه المتلقي المفترض

[7]- جبرا ابراهيم جبرا: "السفينة"، دار الآداب، بيروت، 1979، الطبعة 2، ص.4.

[8]- نجيب المانع: "تماس المدن"، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979، ص.4.

إلى أن العالم الذي سيشرع في اقتحامه منبثق رأسا من خيال سارد هذّاء هرّاء يدمن الكلام بلا ميزان وبغير معقول. لذلك، فإن كلامه لا يمكن ائتمانه.

بالفعل، وباستثناء تلك المتواليات السردية التي يكف فيها السارد عن الانكفاء إلى ذاته ليخرج إلى أرض الواقع، فإن باقي الرواية يطفح بأحداث خارقة لا يمكن أن تنبثق إلا من بنات أفكار وأوهام سارد هرطوقي مهذار يخلط في منطقه ويتكلم بما يتنافى والحس السليم. فعتيق يضيع منه حتى وهو ممسك بيده داخل الحافلة وهي منطلقة! وأم كلثوم، التي كان يرقبها واقفة وسط الحافلة، بجلبابها الأزرق الذي نظفته أول أمس في مصبنة إفريست، سرعان ما تختفي فجأة ليراها بأم عينيه ممتطية فرسا بزي الفروسية تسابق السيارات والليل نهار طويل لم تغرب شمسه! والأفضية التي تحتويه لا تكف عن التحول على نحو سوريالي! وافتقاده لجسده وعينيه ودقات قلبه وهو يسير! وعدم سقوطه على رغم إحساسه بارتطام جسده بالأرض! وسوى ذلك من الأحداث التي تقع "بطريقة لا تصدق" (ص.51)، والتي يحلو له باستمرار أن يستغربها بنفسه، باعتبارها "وهما من أوهامه" (ص11)، و "جنونا" (ص.12) و "عالما خياليا" (ص.14) و"كابوسا" (ص.17) و"حلما مزعجا" (ص.17) و"عجائب" (ص.18)، وأن يعلق عليها بأدوات الاستفهام المبطنة بالتعجب: كيف؟ وهل؟ وأين؟ وما؟ وماذا؟ ولماذا؟ ولذلك، فإن هذا السارد لا يمكن بتاتا الوثوق بكلامه.

من خلال نص الحاشية ذاك، يتشبه لي السارد منفصما من غير بينونة إلى ذاتين: إحداهما باسم مؤلف حقيقي كثير الهذيان، ترخي العنان لملكة التخييل والافتراء والتخريف. والأخرى تريد، باسم مؤلف غير حقيقي هو ابن ضربان الشرياقي، ردع هذا الإفراط في الهذيان، صيانة لاستلاحة الرواية وضمانا لمقروئيتها. إن لابن ضربان الشرياقي إذن أثر "السيمولاكر"، الذي يوحي في النهاية باستسلامه لنزو المؤلف الحقيقي وهواه، أي لسلطة الهذيان الروائي. ألا تدشن

الرواية اشتغالها الحكائي بهذيان عبد الجبار باحثا عن ولده، وتنهيه بهذيانه دائما باحثا عنه من غير أن يجده؟

وإذا كنت قبل حين قد وصفت تلك الحاشية الإيبيغرافية بالفرية الفنية، ووصفت العبارتين السالفتين بالمخاتلة، فلأنها جميعا لا تفي بحقيقة الأشياء ولا تعكس مقصدية مؤلفها. فلا يخامرني الشك إطلاقا في أن المؤلف مثلا قد عزا تلك الحاشية إلى مؤلف آخر متخيل لكي يضع بينه وبين الكون الحكائي الذي تصوره مسافة افتراضية تحمل القارئ على الاعتقاد بعفوية الأحداث وتلقائية الشخصيات. والحال أن صاحبنا مقتنع بأنه، دون منازع، مؤلف كل شيء: فهو مؤلف شخصية ابن ضربان الشرياقي نفسها، ومؤلف شخصيات السارد عبد الجبار الفخار وأم كلثوم وعتيق وثريا المراكشية وعبد الحفيظ والبتول وفخيتة وعبد الفتاح وعيساوة وهداوة واحمادشة ودرقاوة، كما هو مؤلف الحافلة والطريق السيار وفاس ومقرية- دار المقري والمفازة وكثبان الرمل والسكة الحديدية والغار والقوة الخارقة التي تدفعه من الخلف وحانة الشرق والمارستان و...و... هو مؤلف كل هذا العالم الشاذ عن المالوف" ما دام مسلما به أن كل شيء يرتهن فعلا به ويتوقف عليه" والعهدة على جيرار جونيط متحدثا عن كل مؤلف- سارد[9].

بين ملفوظ العنوان وملفوظ الحاشية إذن، يتشكل متخيل الرواية وهو مجهز ببروتوكول قراءته . إن لعنوان "بطن الحوت" قوة تمويهية كبرى تتلبس معها الأشياء على القارئ بحيث لا يتنبه إلى ذلك الكتاب الملغز الذي ستتماهى معه الرواية بطريقة تناصية تحريفية. كما أن للحاشية الإيبيغرافية، المعزوة زعما إلى ابن ضربان الشرياقي، قوة تنويهية كبرى كذلك تنبه القارئ إلى ضرورة

[9] -« Seuils », Seuil, 1987, p.143.

التخلص من كل سذاجة أو غباوة تجعله يصدق ما ينطق به لسان السارد من كلام وما يتصوره من أحداث.

إن كل ما في الرواية إذن ترهات وهلوسات افتعلها صديقنا الروائي بغاية لهوانية تعويضية. فكأني بلسان حاله يقول: لا كتابة بدون استيهام، ولا استيهام بدون لعب يرّوح عن النفس المكلومة، ولا لعب بدون لا معقول، ولا لامعقول بدون وحدة متنافرات، ولا وحدة للمتنافرات بدون استعارة الدائرية، ليس دائرية الأزمان والأماكن فحسب، بل أيضا وبخاصة دائرية النصوص التي تنتهي حتما إلى نص كلي أزلي واحد هو نقطة الانطلاق. الكتابة إذن سيرورة توالدية استعادية بامتياز: فالكاتب يقرأ ليكتب. ومكتوبه طِرس ينسخ أصلا أبديا يعيش خارج المكان والزمان. فلا وجود لإبداع، أي لخلق من عدم. وحدها موجودة الصدفة التي تقود الكاتب إلى ذلك النص الكلي الأبدي.

هل تكون في الأخير زلة لسان ما، خبيثة ماكرة، قد استغفلتني فجعلتني أبوح بعنوان ذلك الكتاب الغريب، المطروح في الصحراء، الذي تأبطه عبد الجبار دليلا في رحلته؟

قاطعتني بنبرة صوت مومنية (نسبة إلى صديقنا محمد المومني):

– لا ! لسانك لم يَزِلَّ. لقد نثرت في خطابك ما يكفي من قرائن الإثبات لأعرف أن المقصود بكتاب الرمل ليس سوى "الكوميديا الإلاهية" للشاعر الإيطالي دورانت أليغييري الملقب ب دانتي. بل ولأعرف أيضا أن صديقنا المشترك- مؤلف رواية "بطن الحوت" التي أغريتني بقراءتها- الذي آثرت أن تكتم عني اسمه، ليس هو سوى محمد عز الدين التازي. لكن السؤال الذي سيطرحه حتما كل قارئ غرّ غير مجرّب هو: هل استوحى التازي روايته من كتاب دانتي؟

علما بأن هذا الكتاب قد تعاقب على نقله إلى العربية كل من حنا عبود وحسن عثمان وكاظم جهاد...

– تعجبني سعة اطلاعك، قلت لصاحبي. أما سؤال القارئ، فأجيب عنه بأن ما يؤطر تأويلي لرواية "بطن الحوت" وما يكيفه هو استعارة "مكتبة بابل" التي افتتن بها الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيص حدّ الجنون، من جهة كونها تضم عددا من الكتب لا يحصى، بجميع لغات البشر، الحية والميتة، والمؤلفة في كل العصور وحتى تلك التي لم تؤلف بعد. وفي مخيلة بورخيص أنها جميعا تحيل على أصل مضمر أبدي لا يُعرف عنوانه ولا اسم مؤلفه ولا تاريخ تأليفه ، كتاب تخلّده منذ الأزل جميع الآثار الأدبية لشعراء وكُتاب العالم إذ تتناصّ معه لا بالفعل، وإنما بالقوة، أي تقديريا وفرضيا.

– حقا، قلت لي. كم هي عجيبة ومبهرة استعارة "مكتبة بابل" هذه !فهي تؤول بنا إلى اعتبار كل ما قيل قد انقال من قبل. وهكذا تكون "بطن الحوت" تنويعاً على "الكوميديا الإلاهية"، وتكون هذه مستوحاة من "رسالة الغفران" لرهين المحبسين أبي العلاء المعرّي...

– ... بل وتذكّرنا "بطن الحوت" قبلاً بقصة يونس في القرآن، وبعداً بقصة قصيرة عنوانها "كتاب الرمل" لبورخيص نفسه ضمن مجموعته القصصية الحاملة لنفس العنوان، وأصله باللغة الإسبانية هو "El Libro de arena". وقد ترجمها إلى العربية إبراهيم الخطيب، وتحكي قصة رجل ابتاع كتابا غريبا قيل له إنه مقدس مهيب. فلما فتحه ليقرأه، أذهله أن صفحاته لا حصر لعددها، وأنها متطايرة وغير مرقمة، بحيث لا وجود فيه لصفحة هي الأولى ولصفحة هي الأخيرة ! فاستحوذ على فكره هاجس مخيف وسوس له بأن هذا الكتاب يحوي كل كتب العالم، الفعلية والمحتملة...

قاطعتني مرة أخرى:

– مثلما أن قصة بورخيص هذه قد استوحى منها المخرج السينمائي بدر الحمود فيلمه "كتاب الرمال" !

– ومثلما أنك، أيها الشاب الأديب، قد تستلهم منه روايتك الموعودة، التي استأثرتني على الآخرين بقراءة فصلها الأول، وذلك ليظل مهرجان النصوص المتفاعلة الرائع مفتوحاً إلى الأبد. فمتى ستبادر إلى إتمامها لأخصها بقراءة نقدية تكون في مستواها؟

– ...

معالم النقد العربي قبل القرن الثالث الهجري

د. إدريس الزعري المباركي*

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسول الهدى، المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آل بيته الطاهرين، وصحابته الغر الأكرمين، ومن اهتدى بهديه واقتفى أثره إلى يوم الدين.

أما بعد ، ففي غياب دراسات جادة لتاريخ النقد العربي من أقدم عصوره إلى العصر الحديث[1]، يمكن القول بأن تمثّل أوّليات النقد الأدبي في مرحلته الجنينية أمر صعب غير يسير؛ ذلكم أن الحديث عن معالم النقد العربي قبل القرن الثالث الهجري يقتضي اقتفاء الخطوات وتتبع الإرهاصات الأولى لهذا النقد مرورا بمراحل تكوّنها ووصولا إلى عهد نضجها... وعيا منا بأن النقد الأدبي . مثله مثل الألوان الأدبية الأخرى . يخضع لمقولة النشوء والارتقاء، وأن تاريخه عند أي أمة هو في الواقع جزء من تاريخ أدبها العام؛ فهو رصد للتغيرات التي تطرأ على فهم الأدب وتذوقه، وتدوين لآثار الأدباء والشعراء والنقاد وإسهاماتهم في حركة هذا النقد وتطويره.

تأسيسا على ذلك، يمكن رصد الإرهاصات النقدية الأولى للأدب العربي انطلاقا من العصر الجاهلي الذي يشكل في حقيقته ذلك الوعي النقدي المبكر...

---

* - أستاذ التعليم العالي، كلية الشريعة، فاس

[1] إذا استثنينا محاولات كل من بروكلمان ونيكلسون وبلاشير من المستشرقين، وكذا محاولات كل من الدكاترة : طه أحمد إبراهيم، وطه الحاجري، وبدوي طبانة من الباحثين العرب، فإن الجهود المبذولة في تاريخ النقد العربي ما زالت بحاجة إلى مزيد من العناية والاهتمام .

وتهدف هذه المحاولة إلى استجلاء المسار التاريخي للحركة النقدية من بزوغ فجرها إلى نهاية القرن الثاني الهجري، كما تهدف إلى إبراز الاتجاهات الفنية والمعالم النقدية التي شهدتها الحركة الأدبية خلال هذه الفترة الزمنية.

أولا: الإرهاصات النقدية في العصر الجاهلي.

مر الشعر بعهد بداية وطفولة، ثم نما وترعرع حتى استوى قصيدا متينا... ولابد أن يكون له تاريخ طويل قطع فيه أشواطا من الصناعة والدربة حتى استقام واكتمل على هذا الشكل الموزون المقفى ذي الأسلوب المحكم الجميل والخيال الخصب، والتعبير الدقيق... وإن المعلقات التي بلغت مرتبة كبيرة من النضج الفني، ونالت إعجاب القدماء والمحدثين كانت نتيجة دربة ومران طويلين في صناعة الشعر[1].

إذن ليس من السهل على الباحث أن يحدد الفترة الزمنية لميلاد الشعر العربي، فهو قديم موغل في القدم ولا ريب. هكذا و" كما غابت عنا طفولة الشعر، فإن طفولة النقد الأدبي قد غابت معها كذلك "[2].

غير أنه إذا كان من الصعب تحديد تاريخ ميلاد النقد العربي، فإن أغلب الدارسين والباحثين قد عمدوا إلى ربط نشأة هذا النقد (بفجر الأدب العربي الذي اصطلح عليه) "بالعصر الجاهلي".

وفي هذا الصدد يقول الدكتور عبد العزيز عتيق: "ولما كانت معرفتنا بالشعر العربي المتقن المحكم ترجع إلى أواخر العصر الجاهلي، فإن تاريخ النقد

[1] الشعر الجاهلي : خصائصه وفنونه : د. يحي الجبوري ص 127 بتصرف.

[2] مقدمة كتاب طبقات الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي ص "ش".

المعروف يبدأ في ذلك العهد أيضا"[1]. فإذا كانت نواة النقد العربي قد ارتبطت أساسا بشعر العصر الجاهلي، فما هي إذن أبرز معالم النقد في هذه المرحلة ؟

يذكر الأستاذ طه أحمد إبراهيم أنه في أواخر العصر الجاهلي: "كثرت أسواق العرب... وكثرت المجالس الأدبية التي يتذاكرون فيها الشعر، وكثر تلاقي الشعراء بأفنية الملوك في الحيرة وغسان، فجعل بعضهم ينقد بعضا. وهذه الأحاديث والأحكام والمآخذ هي نواة النقد العربي الأولى، نواة النقد التي عرفت، والتي قيلت في شعر معروف. من ذلك ما نجده في عكاظ عند النابغة الذبياني، وفي يثرب حين دخلها النابغة فأسمعوه غناء ما كان في شعره من إقواء، وفي مكة حين أثنت قريش عن علقمة الفحل، ومن ذلك ما يعزى إلى طرفة من أنه عاب على المتلمس نعته البعير بنعوت النياق، وما أخذه الناس على المهلهل بن ربيعة من أنه كان يبالغ في القول ويتكثر"[2].

وهكذا كان النقد في هذه المرحلة "يتجه إلى الصياغة والمعاني، ويعرض لهما من ناحية الصحة، ومن ناحية الصقل والانسجام كما توحي به السليقة العربية."[3]. ثم إنه لم يكن يقتصر على تقييم الشعر وحده، بل قد يتعدى ذلك إلى الحكم على الشاعر بوصف الطابع العام له: من ذلك ما ذكره صاحب "الموشح": "تحاكم الزبرقان بن بدر وعمرو ابن الأهتم وعبدة بن الطبيب والمخبّل السعدي إلى ربيعة بن حذار الأسدي في الشعر، أيهم أشعر؟ فقال للزبرقان: أما أنت فشعرك كلحم أسخن لا هو أنضج فأكل ولا ترك نيئا فينتفع به، وأما أنت يا عمرو فإن شعرك كبرود حِبَر يتلألأ فيها البصر، فكلما أعيد فيها النظر نقص البصر، وأما أنت يا مخبل فإن شعرك قصر عن شعرهم وارتفع

[1] تاريخ النقد الأدبي عند العرب : د. عبد العزيز عتيق ص 20.

[2] تاريخ النقد الأدبي عند العرب : الأستاذ طه أحمد إبراهيم ص : 11 – 12.

[3] المرجع السابق : ص 15.

عن شعر غيرهم، وأما أنت يا عبدة فإن شعرك كمزادة أحكم خرزها فليس تقطر لولا تمطر."[1].

ويعلق الدكتور إحسان عباس على هذه الرواية بقوله: "لعل هذا النموذج من أرقى الأمثلة وأشدها دلالة على طبيعة النقد الأدبي، قبل أن يصبح لهذا النقد كيان واضح، فهو نموذج يجمع بين النظرة التركيبية والتعميم والتعبير عن الانطباع الكلي دون لجوء للتعليل وتصوير ما يجول في النفس بصورة أقرب إلى الشعر نفسه، وذلك هو شأن أكثر الأحكام التي نجدها منذ الجاهلية حتى قبيل أواخر القرن الثاني الهجري."[2].

ويمكن القول مع الأستاذ عبد العزيز عتيق بأن ملكة النقد عند الجاهليين: "كانت مبنية على الذوق الفطري لا الفكر التحليلي. فهو نقد ذوقي غير مسبب، نقد يقف عند الجزئيات، فإذا ما انفعل بها الناقد اندفع إلى التعميم في الحكم، فجعل من شاعر أشعر الناس لبيت أو أبيات أو قصيدة واحدة قالها."[3].

وإذا كانت ملكة النقد عند الجاهليين كذلك، فإن نقدهم قد تحرك في ميدانين: "ميدان الحكم على الشعر، وميدان الحكم على الشعراء، وتفضيل بعضهم على بعض، وتلقيب بعض القصائد الجيدة.

ففي ميدان الحكم على الشعر اتجه نقدهم إلى الألفاظ والمعاني، وبناء الصور الشعرية. فنظم الكلام عندهم محكم أو غير محكم، والمعاني مقبولة أو غير مقبولة، والصورة الشعرية كاملة البناء أو ناقصة البناء.

---

[1] تاريخ النقد الأدبي عند العربي : د. إحسان عباس ص 13 نقلا عن الموشح للمرزباني 107 - 108.

[2] تاريخ النقد الأدبي عند العرب : د. إحسان عباس ص 13 وما بعدها.

[3] تاريخ النقد الأدبي عن العرب : د. عبد العزيز عتيق ص 21.

أما تحرك النقد العربي في الميدان الثاني، ميدان الشعراء والمفاضلة بينهم وخلع ألقاب خاصة على بعض القصائد، فقد كان صنيع النقاد فيه شبيها بصنيعهم في الميدان الأول، ميدان الحكم على الشعر؛ فالحكم لشاعر بالشاعرية، أو الحكم بتفضيله على غيره، أو الحكم بجودة قصيدة وتلقيبها بلقب خاص، لم يكن حكما مسببا معللا، وإنما كان حكما تأثريا قوامه الذوق الفطري.

فالناقد يصغي للقول فإذا أعجب به وطرب له، فهو عنده أحسن ما قيل، أو أحسن ما سمع"[1]، ولا شك أن هذا النقد باتجاهاته وميادينه هو ما يتفق والبيئة التي وجد فيها، فهو نقد "ملائم لروح عصره، ملائم للشعر العربي نفسه، فالشعر الجاهلي إحساس محض أو يكاد، والنقد كذلك، كلاهما قائم على الانفعال والتأثر."[2].

ثانيا: معالم النقد العربي في القرن الأول الهجري.

أ- حالة النقد الأدبي في عصر البعثة

إذا كان النقد في العصر الجاهلي قد اتجه – وكما سبق – إلى تحكيم الذوق الفطري، وإصدار الأحكام بصورة عفوية وارتجالية لم تستند في أساسها إلى مقاييس، ولم تخضع إلى تحليل أو تعليل فهل يمكن القول بأن النقد في صدر الإسلام ليس سوى امتداد لصنوه في العصر الجاهلي: أم أن الإسلام قد غير اتجاهه ومساره ؟

يصور الأستاذ عبد العزيز عتيق الحياة الأدبية والنقدية في صدر الإسلام بقوله: "إن الحياة الأدبية كانت في جملتها حياة ضيقة النطاق تتمثل غالبا في

[1] المرجع السابق : ص 34 – 35- 36 .

[2] تاريخ النقد الأدبي عند العرب : الأستاذ طه أحمد إبراهيم ص 24 بتصرف.

شعر الهجاء والمفاخرات والمدح. ولما كان النقد يتبع الأدب ويترسم خطاه، فإنه كان يتحرك في هذا النطاق الضيق.

ولهذا لا نتوقع أن نجد في عصر الرسول (صلى الله عليه وسلم) حركة نقدية نشيطة، وإن كنا نتوقع أن نجد ما قد يكون فيه من آثار النقد الأدبي متأثرا بالمثل الجديدة التي جاء بها الإسلام"[1] ثم يضيف قائلا: "ولعل الرسول (صلى الله عليه وسلم) خير من اتجه بالنقد في عصره هذا الاتجاه الجديد، كما يشهد بذلك بعض ما أثر عنه من أقوال وأفعال تتعلق بالشعر ونقده. فالرسول وهو أفصح العرب كان يتذوق الكلام الجيد، ويخوض في حديث الشعر مع الوافدين عليه ممن أسلموا، كما كان يؤثر منه ما لاءم دعوته، وأرضى مكارم الأخلاق.

ومن ثم لم يكن عجبا أن يتحدث الناس في الشعر بمجلسه، وأن يكثر اجتماع الشعراء به وأن يعجب بالشعر إعجاب أصحاب الذوق السليم".[2]

ولعل خير شاهد على ذلك إعجابه صلى الله عليه وسلم بقصيدة كعب بن زهير "بانت سعاد"... والتي جاء فيها:

إن الرسول لَسَيْفٌ يستضاء به ⮜ مهند من سيوف الله مسلول

حيث صفح عن كعب وخلع عليه بردته.

ومن الأمثلة كذلك تعيينه صلى الله عليه وسلم لحسان بن ثابت للرد على وفد تميم، ثم قوله عليه السلام: "إن من البيان لسحرا".

[1] تاريخ النقد الأدبي عند العرب: د. عبد العزيز عتيق ص 47.

[2] المرجع السابق : ص 48 .

فهذه الأمثلة وغيرها كثير تدل على أن "النقد الأدبي ظل مستمرا في عهد البعثة الإسلامية، وأن العرب لم يكفوا عن النظر في الشعر، والمفاضلة بين الشعراء".[1]

إلا أن هذا النقد ظل كسابقه في العصر الجاهلي نقدا فطريا انطباعيا مجردا عن التعليل، غير أن ما يميز النقد في هذه المرحلة بالذات عنه في العصر الجاهلي هو اتخاذه منحى أخلاقيا وطابعا إسلاميا روحا ومضمونا واتجاها.

وإذا كانت حالته كذلك في عصر النبوة فما هو المسار الذي اتخذه في عصر الخلفاء الراشدين؟

ب- حالة النقد الأدبي في عهد الخلفاء الراشدين

يمكن تلمس المعالم النقدية في هذه الفترة انطلاقا من مواقف وآراء الخلفاء الراشدين من الشعر والشعراء، وكذا من المواقف النقدية لبعض معاصريهم.

ولعل اهتمام الخلفاء لم يكن يقتصر على النقد وحده، بل تعداه ليشمل "الاهتمام باللغة العربية عامة والغيرة على صحتها وسلامتها من اللحن وخاصة في قراءة القرآن"[2].

ولعل أبرز من يمثل الحركة النقدية في هذه الفترة الخليفة الثاني عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) فقد " كان أكثرهم أثرا وتأثيرا فيه (أي في النقد) حتى ليعد بحق الناقد الأول في هذه الفترة"[3] وعنه يقول ابن رشيق: "كان من أنقد

[1] تاريخ النقد الأدبي عند العرب : طه إبراهيم ص 28.

[2] تاريخ النقد الأدبي عند العرب : د. عبد العزيز عتيق ص : 60.

[3] المرجع السابق ص : 61.

أهل زمانه للشعر، وأنفذهم فيه معرفة"[1]: روى أبو الفرج الإصبهاني عن ابن عباس قوله: "خرجت مع عمر في أول غزاة غزاها، فقال لي ذات ليلة، يا ابن عباس، أنشدني لشاعر الشعراء: قلت: ومن هو يا أمير المؤمنين ؟ قال: ابن أبي سلمى. قلت: وبم صار كذلك ؟ قال: لأنه لا يتبع حوشي الكلام، ولا يعاظل في المنطق، ولا يقول إلا ما يعرف، ولا يمتدح الرجل إلا بما يكون فيه..."[2]

ويعلق الأستاذ طه أحمد إبراهيم على هذه الرواية بقوله: "إننا نلحظ في نقد عمر ظاهرة جديدة لا عهد لنا بها من قبل، فهو حين قدم زهيرا لم يحكم بذلك وحسب بل شرح لنا سر هذا التفضيل. ولماذا يفضل عمر زهيرا، ويعده أشعر العرب ؟ لأنه سهل العبارة، لا تعقيد في تراكيبه، ولا حوشي في ألفاظه، ثم هو في معانيه بعيد عن الغلو، بعيد عن الإفراط في الثناء، لا يمدح الرجل إلا بما فيه. فضل زهيرا لأمور ترجع إلى الصياغة والمعاني وأورد ما يراه من خصائص زهير فيهما في شيء من التحديد... فعمر أول من أقام حكما في النقد على أصول متميزة"[3].

وقد وردت في كتب النقد الأدبي بعض الآراء والملاحظات النقدية لغير عمر من الخلفاء الراشدين، وكذا من بعض المعاصرين لهم كالحطيئة ولبيد وكعب بن زهير... إلا أن مشاركة شعراء هذا العهد ومعاصريهم من أهل الثقافة الأدبية في النقد الأدبي قد اقتصرت (في هذا المجال) على أحكام نقدية مجملة ومعمقة فإذا استثنينا المحاولات التي بذلها عمر (رضي الله عنه) وجاراه فيها إلى حد ما بعض الخلفاء ومعهم ابن عباس (رضي الله عنه) في توجيه الشعر وجهة إسلامية يكون فيها المعبر عن قيمه الأخلاقية ومثله العليا.

---

[1] العمدة 1 / 20.

[2] الأغاني 10 / 290 مصورة عن طبعة دار الكتب.

[3] تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ذ. طه أحمد إبراهيم ص : 31.

وإذا استثنينا كذلك المساهمة التي أسهم بها عمر (رضي الله عنه) في سبيل تطور النقد الأدبي وفتح آفاق جديدة أمامه، فإن ما بقي بعد ذلك مما استجد من نقد في عصر الراشدين لا يختلف كثيرا عما كان عليه النقد في عصر الرسول (صلى الله عليه وسلم) والعصر الجاهلي"[1].

ج- حالة النقد الأدبي في العصر الأموي

شهد العصر الأموي حركة أدبية واسعة، أفرزتها الظروف السياسية والاجتماعية التي عرفها هذا العصر، وطبعي أن تكون لهاته النهضة الأدبية انعكاساتها وآثارها على مستوى النقد الأدبي. فما هي إذن أهم البيئات العربية التي تجلت وتبلورت فيها هذه الحركة النقدية ؟ وما هي بالتالي أبرز المعالم النقدية في هذه الحقبة التاريخية ؟

إن الحديث عن الحركة النقدية في هذه المرحلة يقتضي الوقوف عند ثلاث بيئات كبرى وهي: الحجاز والعراق والشام باعتبار تميز كل بيئة من هذه البيئات الثلاث " بلون خاص يفرقها عن غيرها، فالعراق والشام كانتا موئل الشعر السياسي والقبلي، لأن العراق كان موطن المعارضة، والشام كان موطن الحكومة. أما الحجاز فقد عرف بلون آخر من الشعر هو الغزل. ولا شك أن هذه التيارات قد أثرت في أذواق الناس، وفي نقدهم للشعر."[2].

أما البيئات الأخرى كفارس واليمن ومصر والمغرب والأندلس "فلم يزهر فيها في العصر الأموي أدب ولا شعر ولا نقد"[3] على حد تعبير الدكتور عبد العزيز عتيق.

---

[1] د. عبد العزيز عتيق ص 99 بتصرف.

[2] تاريخ النقد العربي : د. محمد زغلول سلام ج 1 / ص : 79 وما بعدها.

[3] تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص : 106.

- **حالة النقد في الحجاز**

إن المتتبع للحركة الأدبية في بيئة الحجاز ليلحظ اهتماما نقديا بالغا بين مختلف البيئات والطبقات، هذا الاهتمام الذي ساهم فيه الشعراء وغير الشعراء، كما ساهم فيه الرجال والنساء على السواء كل بحسب نوعية ثقافته، وعلى قدر ذوقه الفني.

أما الأحكام المتعلقة بنقد الشعراء بعضهم بعضا فأوفى صورة لها ما أبداه أربعة من معاصري عمر بن أبي ربيعة من نقد لشعره. وهؤلاء هم: نُصيْب والفرزدق وجرير وجميل[1].

وبالنسبة لغير الشعراء من النقاد نذكر بصفة خاصة: ابن أبي عتيق الذي يعد أكبر شخصية ناقدة ظهرت بالحجاز في هذا العصر، ومن النساء سكينة بنت الحسين.

وعلى الرغم من أن النقد الأدبي في الحجاز قد اتسعت آفاقه – نسبيا – وتعددت صوره ومظاهره فإن النقاد ومع ما فطنوا إليه "من بعض عناصر الجمال أو القبح أو بعض مظاهر القوة أو الضعف في كلامهم، فقد ظل الذوق الغالب على نقدهم هو الذوق الفطري، أو الذوق العربي الخالص الذي لم يتأثر بعد بأصول علمية أو عناصر ثقافية أجنبية"[2]

- **حالة النقد في العراق**

على عهد الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) قام العرب بتأسيس مدينتي البصرة والكوفة لأغراض سياسية واجتماعية، وتدريجيا توافد عليهما

1 ينظر: الأغاني ج 1 ص 61 – 62 – 63 .

2 تاريخ النقد الأدبي عند العرب : د. عبد العزيز عتيق ص 150.

عدد كبير من طلبة العلم حتى "أصبحت المدينتان منذ العصر الأموي معقل العلم والأدب، وملتقى العلماء والأدباء والشعراء.

ففيهما احتك العرب بغيرهم من الأمم المتحضرة، وفيهما اشتغل المسلمون بجمع أخبار العرب ولغتهم وأشعارهم وأمثالهم، وفيهما نشأ النحو وغيره من الآداب اللسانية، فظهرت الأندية الأدبية والمجالس العلمية وتكاثرت"[1].

وقد أقام العرب فيهما كذلك أسواقا أدبية على غرار أسواقهم في الجاهلية، ومن أشهر تلك الأسواق "مِرْبَد" البصرة، "وكُناسَة" الكوفة.

" وقد اهتم بنقد الشعر العراقي في العصر الأموي طوائف كثيرة متفاوتة في ثقافتها، متباينة في أذواقها وأهوائها وميولها. أجل اهتم بنقد الشعر الذي نما في بيئة العراق الشعراء أنفسهم والرواة والنحاة، والخلفاء والأمراء، وغيرهم من كل ذي ميل أدبي"[2] فما هي إذن أبرز المعالم النقدية في هذه البيئة ؟.

يمكن حصر القضايا النقدية التي أثيرت في بيئة العراق في ثلاثة محاور كبرى: **أولها:** المفاضلة، وهذه المفاضلة تارة تكون بين الشعراء بوجه عام، وأخرى تكون بين الفحول منهم خاصة وفي مقدمتهم جرير والفرزدق والأخطل. وكان الهجاء أهم مقياس يعتمد عليه في هذا النوع من المفاضلة؛ بل كان الشاعر نفسه لا يرضى بتفوقه إلا في هذا الفن.

وثانيهما ما أثير من ملاحظات نقدية تتعلق بالسرقات الشعرية: فقد كان الفرزدق وكثيّر يتهم كلاهما الآخر بالسرقة من شعر جميل.

وأما المحور الثالث فقد كان يتصل بنقد المعاني الجزئية وما قد يصيبها من فساد أو غموض أو قصور. وهي صور تكشف عن مدى اتساع أفق النقد

[1] المرجع السابق : ص : 156 – 157.

[2] تاريخ النقد الأدبي عند العرب : د. عبد العزيز عتيق ص : 157.

وتطوره إلى حد ما. إلا أن ما ينبغي الإشارة إليه هو أن نقد الرواة والشعراء والأدباء ظل فطريا انطباعيا متأثرا في كثير من أحكامه بالعصبية من جهة، بعيدا عن الروح العلمية والموضوعية من جهة ثانية.

- **حالة النقد في الشام**

يتحدث الأستاذ عبد العزيز عتيق عن الحياة الأدبية في الشام قائلا: "لم تكن بيئة الشام في العصر الأموي تربة خصيبة ينمو فيها الشعر ويزهر، كما كان الشأن في بيئة الحجاز أو العراق مثلا. وأكثر ما ظهر فيها من شعر كان طارئا أو وافدا عليها من الخارج، وأغلبه يتمثل في شعر المدح الذي كان يفد به الشعراء على الخلفاء والأمراء بباعث الرغبة في العطاء.

ولعل الشعر الوحيد النابع من صميم بيئة الشام هو شعر الغزل والخمر الذي أثر عن بعض أمراء الأمويين وخلفائهم ممن انغمسوا في حياة الغناء واللهو والشراب والغزل، ولاسيما الوليد بن يزيد بن عبد الملك"[1].

وهكذا فإن أكثر النقد الذي عرفته بيئة الشام قد صدر عن الخلفاء والشعراء وأهل الأدب ومحبيه. والمتأمل في هذا النقد على اختلاف صوره يرى أنه نقد فطري يرجع في طبيعته إلى الذوق العربي الخالص، وأنه بعيد عن النقد العلمي الذي أخذت بوادره تظهر في بيئة العراق على أيدي علماء النحو الأوائل."[2]

ولعل من أشهر خلفاء الأمويين الذين كانت لهم عناية خاصة بالشعر ونقده: عبد الملك بن مروان وهشام بن عبد الملك، وعمر بن عبد العزيز. ويعد

[1] تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص : 257.

[2] تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص : 258.

عبد الملك بن مروان الناقد الأول في بيئة الشام "وقد كان لمجلسه الأدبي أثر كبير في نهضة النقد وتوسيع مجالاته وتفتيح جوانبه"[1].

وهكذا فإن النقد في العصر الأموي ومع "تعدد اتجاهاته، واتساع آفاقه لم يبعد كثيرا عن العهود السابقة في كونه نقدا فطريا، يستمد أصوله ومقوماته من الروح العربية الخالصة والفطرة السليمة، والتذوق الطبعي، والإحساس بما حوى الفن الشعري من نواحي الجمال وأسراره، والتعليل وإن وجد فهو تعليل فطري بعيد عن تشعبات العلم، فعقلية هؤلاء النقاد من الشعراء والأدباء كانت عقلية عربية خالصة، لم تتأثر بالتيارات الأجنبية، وذوقهم ذوق عربي خالص، فليس فيهم عالم متخصص من النحاة واللغويين، وليس منهم مولى ولا متعرب"[2].

ثالثا: معالم النقد العربي في القرن الثاني الهجري.

إذا كان العصر السابق يعتبر عصر تجميع للتراث العربي عموما، فإن العصر العباسي يعتبر عصر تسجيل وتدوين لهذا التراث، كما يعتبر عصر تلاقح وتفاعل وامتزاج للفكر العربي بالثقافات الأجنبية الوافدة عليه.

ثم إنه "في هذا العصر أيضا أخذ الشعر والأدب يتحولان إلى فن وصناعة، بعد أن كانا يصدران عن طبع وسليقة، وفيه ظهر من الموالي الكثير من الشعراء والكتاب والأدباء والعلماء الذين عدوا عربا بالمربى، لنشأتهم بالبصرة والكوفة اللتين نزلتهما في صدر الإسلام بعض القبائل العربية التي ينتمون إليها بالولاء"[3].

---

[1] المرجع السابق : ص : 259.

[2] اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري : د. منصور عبد الرحمن ص : 11.

3 تاريخ النقد الأدبي عند العرب : د. عبد العزيز عتيق ص : 271.

" ونتيجة لكل هذه التحولات التي بدأت تأخذ طريقها إلى الحياة العربية في القرن الثاني ابتداء من العصر العباسي الأول، كان طبيعيا أن يتأثر الذوق الفطري بالعناصر الثقافية الأجنبية، وأن يتحول إلى ذوق مثقف ثقافة علمية، وأن يتأثر النقد العربي تبعا لذلك بهذه الثروة العلمية والأدبية الجديدة ويفيد منها"[1].

وهكذا " انفسح مجال النقد، وتشعبت مباحثه، وتنوعت اتجاهات النقاد. وبعد أن كان الشعر أظهر ألوان الأدب، برزت فنون الأدب الأخرى كالكتابة والخطابة، وبعد أن كان النقد لا يتناول إلا الشعر، أصبح يتناول تلك الفنون الأدبية الأخرى"[2].

ولعل أبرز ما يميز القرن الثاني هو المسار الجديد الذي سلكه النقد العربي منذ هذه المرحلة والذي ساهمت في بلورة معالمه طائفتان متميزتان وهما طائفة رواة الأشعار وطائفة النحاة، فإلى أي حد استطاعت هاتان الطائفتان توسيع وإغناء المجال النقدي ؟

أ- مساهمة رواة الأشعار في النقد الأدبي

لقد امتدت اهتمامات هؤلاء الرواة إلى عملية جمع وتدوين التراث الأدبي واللغوي بشكل عام، كما امتدت اهتماماتهم إلى جمع وتدوين التراث النقدي، فضلا عن جمعهم لما نقل عن طريق الترجمة إلى اللغة العربية من علوم وأقوال اليونان والفرس والهند في البلاغة وفنون القول.

"ومن أسبق العلماء الرواة إلى جمع هذا التراث اللغوي والأدبي والنقدي: قتادة بن دعامة (117 هـ)، وأبو عمرو بن العلاء (154 هـ)، وأبو عبيدة معمر بن

1 المرجع السابق : ص 271.

2 دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث : د. بدوي طبانة ص : 129.

المثنى (209 هـ)، وعبد الملك بن قُرَيْب الأصمعي (214 هـ)، وأبو زيد الأنصاري (215 هـ)."[1]

"ومن أبرز الرواة الذين غلبت عليهم رواية الشعر على سواه من علوم العربية: حماد الراوية (156 هـ)، والمفضل الظبي (171 هـ)، وخلف الأحمر (180 هـ)، وأبو عمرو الشيباني (206 هـ)."[2]

"وقد أفاد هؤلاء الرواة النقد الأدبي من ناحيتين: الأولى أنهم جمعوا كل ما قاله الأدباء قبلهم في الشعر والشعراء، وكان لهم الفضل الأكبر في رواية الخصومات التي قامت حول كبار الشعراء، وذكر الحجج التي يوردها أنصار كل شاعر في تفضيله، والناحية الأخرى أن لهم أنفسهم آراء قيمة في النقد، وأحكاما على الشعراء"[3] ونخص بالذكر من هؤلاء أبا عمرو بن العلاء، وأبا عبيدة، والأصمعي.

فقد روي عن أبي عمرو قوله عن ذي الرمة: "إنما شعره نقط عروس تضمحل عما قليل، وأبعر ظباء لها شم في أول شمها، ثم تعود إلى أرواح الأبعار"[4]، فشعر ذي الرمة – في رأي أبي عمرو – حلو جميل أول سماعه، ولكنه سرعان ما يضعف بتكرار إنشاده.

وأبدى أبو عبيدة رأيه بخصوص ذي الرمة فقال: " ذو الرمة يخبر فيحسن الخبر، ثم يرد على نفسه الحجة من صاحبه فيحسن الرد، ثم يعتذر فيحسن التخلص، مع حسن إنصاف وعفاف في الحكم"[5].

---

1 تاريخ النقد الأدبي عند العرب : د. عبد العزيز عتيق ص: 271.

[2] المرجع السابق : ص: 271.

[3] تاريخ النقد الأدبي عند العرب : د. طه أحمد إبراهيم ص : 57.

[4] الأغاني ج 16 ص : 227.

[5] المصدر السابق : ج 16 ص : 222.

ويتحدث الدكتور إحسان عباس عن تباين الرواة في تصورهم لمهمة الشعر قائلا: " فكل فريق منهم يريده أن يخدم غاية محددة، دون الالتفات إلى الغايات الأخرى، وهذا على أنه تحيز في الذوق، يعد تسخيرا للشعر كي يخدم غايات عملية وفوائد نفعية... فالنحويون من هؤلاء الرواة لا يروون إلا كل شعر فيه إعراب. والذين يجمعون الأشعار لا يهتمون إلا بكل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج. ورواة الأخبار لا يقبلون إلا على كل شعر فيه الشاهد والمثل. وعامة الرواة لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة..."[1].

وقد تولد عن تباين هؤلاء الرواة، وعن تصوراتهم المختلفة لمهمة الشعر أن اتسعت آفاق النقد الأدبي، فاتخذ بذلك مسارا جديدا لم يكن معهودا من قبل، وهذا ما سنلمسه بصورة واضحة مع طائفة النحاة واللغويين.

ب- مساهمة النحاة واللغويين في النقد الأدبي

إذا كان النقد الأدبي عند كل من الرواة والشعراء والأدباء قد ارتكز في أغلبه على الطبع والذوق الفطري، فإن نقد النحاة واللغويين قد استند وعلى العكس من ذلك على أسس علمية ومقاييس موضوعية. " فلأول مرة نجد نوعا من النقد يراد به العلم، وتراد به خدمة الفن الشعري، وخدمة تاريخ الأدب، نجده عن اللغويين... وعند كثير من النحاة، فلا عصبية ولا هوى جائرا ولا تأثرا حاضرا... وإنما هو الشعور الهادئ والتحليل والدليل، وقرع الحجة بالحجة، وذكر الأسباب. وهذا النقد متشعب فسيح يمس الأداة العربية كلها، ويحلل النصوص من جميع نواحيها: ضبطا، وبنية، وتركيبا، وفنا.

[1] إحسان عباس ص : 57 بتصرف.

من هذا النقد ما يقوم على الأصول الفنية التي قررت في اللغة، وفي النحو، وفي العروض. ومنه ما يقوم على الأصول التي قررت في تقدير الأدب"[1] وهكذا فتح باب النقد أمام اللغويين والنحاة بعد أن كان وقفا على الرواة والشعراء والأدباء.

" ومن أوائل اللغويين والنحاة الذين دخلوا ميدان النقد في هذا العصر: يحيى بن يعمر البصري وعَنْبَسة الفيل، وعبد الله بن إسحاق الحضرمي، وأبو عمرو بن العلاء"2.

وقد وجد هؤلاء في شعر الفرزدق مادة خصبة لنقدهم النحوي، فقد ذكر يونس بن حبيب أنه: " لولا شعر الفرزدق لذهب ثلث اللغة"3 روى أبو عمرو أن ابن إسحاق سمع الفرزدق ينشد:

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع ⮜ من المال إلا مسحتا أو مُجَلَّفُ

فقال له ابن إسحاق: على أي شيء ترفع "مجلف"؟ فقال: على ما يسوؤك وينوؤك!"[4]

والجدير بالملاحظة أن النحويين " كانوا دائما ينقدون في الأدب صياغته التي لا تتناسب مع السبك العربي، ناسين جماله ورجاله وعناصره الفنية. وقد يكون من الظلم لهم أن نخْلِيَهم من الذوق الأدبي، وأن نقْصُرهم على نقد الصور والأشكال. فقد كان فيهم العالم بالعربية، وكان فيهم من روى الأشعار والأخبار... فعنسبة الفيل من الذين رووا شعر جرير والفرزدق، وكان يفضل جريرا، وهو

[1] د. طه إبراهيم ص : 50.

[2] د. عبد العزيز عتيق ص : 181.

[3] الأغاني ج 19 / 96.

[4] د. عبد العزيز عتيق ص 183 نقلا عن نزهة الألباء ص : 20.

وميمون الأقرن، وعيسى ابن عمر، وابن أبي إسحاق من أئمة العربية الذين يرجع إليهم في المشكلات، وفي النقد الأدبي، وفي الموازنة بين الشعراء. فأما أبو عمرو بن العلاء ويونس بن جيب فلهما في نقد الأدب آراء حسنة، ولهما فيه أثر جليل. يعدان في النحويين، ويعدان كذلك في اللغويين الذين وطدوا النقد الأدبي، ونظموا بحوثه، واستنبطوا مقاييسه"[1]

خلاصة القول: إن النقد الأدبي في هذا العصر " اتخذ من الحقائق العلمية التي توصل إليها علماء اللغة والنحو والبيان أسسا موضوعية لقياس الأدب بها، فاتسعت دائرة الموضوعية في النقد بعد أن كانت جزئية قليلة، وتضاءل النقد الذاتي شيئا بعد أن كان مسيطرا على النقد... فاتخذ من الذوق المدعم بوسائل المعرفة مقياسا من أهم مقاييسه "[2].

وتتويجا لمسيرة النقد العربي انطلاقا من العصر الجاهلي ومرورا بالعصر الإسلامي والأموي عمل بعض العلماء في أواخر القرن الثاني على جمع التراث الأدبي والنقدي وتدوينه في مؤلفات تعتبر من أقدم ما وصلنا عن هذا التراث ونخص منها بالذكر "جمهرة أشعار العرب" لأبي زيد القرشي، وكذا "طبقات الشعراء" لمحمد بن سلام الجمحي.

والحمد لله رب العالمين

[1] د. طه إبراهيم ص : 53.

[2] اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري : د. منصور عبد الرحمن ص : 30.

لائحة المصـادر والمـراجع:

1) الأغاني: أبو الفرج الإصبهاني مصور عن طبعة دار الكتب (د – ت).

2) طبقات الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت 1914 م.

3) العمدة: ابن رشيق القيرواني – تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد – مطبعة حجازي القاهرة، الطبعة الأولى 1934 م.

4) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري: الأستاذ طه أحمد إبراهيم – دار الحكمة بيروت لبنان (د – ت).

5) تاريخ النقد الأدبي عند العرب د. إحسان عباس – دار الأمانة مؤسسة الرسالة بيروت – لبنان، الطبعة الأولى 1971 م.

6) تاريخ النقد الأدبي عند العرب – د. عبد العزيز عتيق – دار النهضة العربية بيروت – الطبعة الثانية 1972 م.

7) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، د. محمد زغلول سلام (ج 1) دار المعارف بمصر (د – ت).

8) دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث، د. بدوي طبانة دار الثقافة بيروت – لبنان – الطبعة السادسة 1974 م.

9) اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، د. منصور عبد الرحمن مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة 1977 م.

10) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه: د. يحيى الجبوري مؤسسة الرسالة بيروت الطبعة الثانية 1979 م.

حول السنة: بحث في المفهوم والغايات

د. عبد السلام الغرميني*

السنة في اللغة هي الطريقة في الحياة سواء كانت محمودة أو مذمومة.

وفي اصطلاح علماء الإسلام، تأخذ السنة دلالة خاصة. فهي إذا أطلقت تعني طريقة النبي ﷺ.

لكن أبعاد سنة النبي ﷺ تضيق وتتسع بحسب الزاوية العلمية التي ينطلق منها الناظر.

فالسنة بالنسبة للمشتغلين بالحديث مجال يستوعب كل ما أضيف إلى النبي ﷺ، ولذلك فهي في اصطلاحهم: كُلُّ ما أُثِرَ عن النبي ﷺ من قول أو فعل أو تقرير أو صفة خَلقية أو خُلقية أو سيرة، سواء كان قبل البعثة أو بعدها.

أما في اصطلاح علماء الأصول فهي فقط: ما نقل عن النبي ﷺ من قول أو فعل أو تقرير. وهي بالنسبة للمكلف إما أمر وإما نهي وإما إذن. ومطلق الإذن لا يتحتم ما لم يدل دليل على غير ذلك بالقول أو بقرينة الحال. فهو يتسع للواجب وللمندوب وللمباح.

وأما في اصطلاح الفقهاء فالسنة ليست أوسع مما سبق ولا أضيق منه، ولكنها منزلة أقل مرتبة في الوجوب من الفرض. لأنه إذا كان هم المحدثين هو التأسي والاقتداء بكل ما وصف به النبي ﷺ، وإذا كان هم الأصوليين هو البحث عن أحوال النبي ﷺ من جهة كونه مشرعاً، فإن همَّ الفقهاء هو ترتيب المأمور به أو المنهي عنه طبقا للأحكام الخمسة. وهي عندهم دون الفرض كما سنرى لاحقا.

---

* - أستاذ التعليم العالي، مندوب وزارة الأوقاف بفاس سابقا.

ولذلك عرّف الفقهاء السنة بأنها ما ثبت عن النبي ﷺ من غير افتراض ولا وجوب.

فهل الأخذ بالسنة النبوية، الذي يجب على المسلم، يمكن أن يقتصر على فعل الواجب واجتناب المنهي عنه والتوسع في المأذون بحسب المفهوم الأصولي، أو ينبغي أن يشمل كل شيء، كما هو مفهوم أهل الحديث ؟

هذا التساؤل وجه نظري لبعض التمايز العملي الموجود بين طوائف من المسلمين.

لذلك، فإن من المسلمين من يعتبر كل ما نقل في السنة مما يجب العمل به، خاصّة ما حكم عليه بأنه صحيح أو حسن حسب قواعد الرواية، وأكثر المحدثين يميل إلى هذا المذهب.

ومن المسلمين من يعتبر أن ما نقل في السنة متنوع وفيه بعض أولى من بعض.

وهل الحديث الصحيح يقطع به ويجب العمل به، أو أن هذا خاص بما إذا كان المرء غير مقتد بإمام مذهب، لأن عدول إمامه عن العمل به ناتج عن مراعاة مقتضيات اجتهادية أخرى؟ لعلماء الإسلام في ذلك أقوال متفاوتة.

ولقد كانت دائما هناك فجوة بين الفقهاء والمحدثين، فهؤلاء لا يحسنون أحيانا توظيف المادة المروية، وأولئك يعتمدون أحيانا مرويات واهية. ولكن المجتهدين من أصوليين وفقهاء قد أكملوا في الحقيقة مهمة المحدثين في المحافظة على السنة. فلم يأخذوا بنصوص صحّحها أو حسّنها محدثون، لأنهم اعتبروها مخالفة لقاعدة شرعية محكمة أو اعتبروها فاقدة لصفة الخلود، فهي تحكي سنة ظرفية فعلها الرسول من جهة قيادته الزمنية لجماعة المسلمين.

وبالمقابل قد يأخذ المجتهدون بنصوص فيها مقال من جهة الصنعة الحديثية، ولكنها من حيث ماهيتها ومغزاها تنسجم مع روح التشريع في الإسلام.

ولقد نبّه ابن تيمية إلى أن المنقول عن الرسول ﷺ شيئان: ألفاظه وأفعاله، ثم معاني ألفاظه ومقاصده بأفعاله. وكلا القسمين منه ما هو متواتر عند العامة والخاصة، ومنه ما هو متواتر عند الخاصة، ومنه ما يختص بعلمه بعض الناس وإن كان عند غيره مجهولا أو مظنونا أو مكذوبا[1].

لقد اتخذت السنة شرعا دلالة خاصة، فأضحت تعني ما صدر عن الرسول ﷺ غير القرآن الكريم.

وبما أن مهمة الرسول ﷺ هي البيان لما أنزل للناس، فإنه لا يقتصر في الأخذ على الكتاب، بل لابد من الأخذ ببيانه المتمثل في فعله ﷺ وقوله وتقريره. ومن ثم صار أهل الإسلام جميعا يطمحون إلى العمل بالكتاب والسنة، ويبحثون عن شرعية رؤاهم في الدين انطلاقا من مرجعية الكتاب والسنة. ويدعي كل مذهب أن أصل عمله هو الكتاب والسنة، حتى طائفة الشيعة في الإسلام لا تقول أنها تتجاوز الأخذ بالسنة، وإنما تنازع شيئا في اعتبار عمل الصحابة من السنة وتتشبث بإدخال أعمال آل بيت النبي ﷺ في مفهوم السنة.

والشيعة لم تسم شيعة في مقابل أهل السنة إلا بموجب اختيار سياسي مظروف في ظروف تاريخية معلومة ترجع إلى إنكار تولي الخلفاء الراشدين للإمامة قبل علي كرم الله وجهه، فاختص القائلون بشرعية خلافتهم باسم أهل السنة.

[1]- ابن تيمية، موافقة صحيح المنقول لصريح المعقول، 1 – 154.

وكما اتخذت السنة مفهوما زائدا في التداول السياسي، اتخذت مفهوما آخر في المجال العقائدي، فأصبحت تدل في وقت من الأوقات على تصور معين – موضوعاً ومنهجاً – في الذات الإلاهية والصفات والأسماء، وما يتبع ذلك من بحث في القرآن والرسل والملائكة، في مقابل تصورات أخرى، خاصة منها منظور أهل الاعتزال.

ويلحق مفهوم السنة تقييدان:

أولهما: الاختلاف الحاصل بين علماء الإسلام بين من يرى أن السنة هي فقط ما صدر عن الرسول ﷺ، فأما ما صدر عن صحابته فليس بسنة. وبين من يرى أن السنة شاملة لما صدر عن الرسول ﷺ ولما صدر عن صحابته الكرام أيضا.

وهؤلاء يعضدون مذهبهم بالحديث الشهير: من يعش منكم بعدي فسيرى اختلافا كثيرا فعليكم بسنتي وسنة الخلفاء الراشدين المهديين عضوا عليها بالنواجذ...

وهؤلاء منهم من يجعل سنة الصحابة هو ما أجمعوا عليه واتفقوا. ومنهم من يعتبر ما انفرد به قله من الصحابة أو آحادهم كذلك من السنة.

وثانيهما: الاختلاف الحاصل بينهم في اعتبار الفعل النبوي في مستوى القول النبوي من حيث الوجوب أو لا؟ ولا شك أن ما أمر به النبي ﷺ قولا ظاهر الوجوب. فأما ما فعله فقط فمنه ما يحتمل الوجوب ومنه غير ذلك.

فالقول أقوى في الدلالة على التشريع من الفعل لاحتمال الفعل أن يكون مختصا به عليه السلام. والفعل أقوى من التقرير لأن التقرير يطرقه من الاحتمال ما لا يطرق الفعل.

وفي ميدان الأحكام المحضة المدروسة في إطار المذاهب الفقهية، انطلاقا من أصولها وانتهاء بفروعها، صارت السنة ذات دلالات متعددة تتنوع من مذهب إلى آخر.

من ذلك أن السنة هي النافلة في مقابل الفرض، أي ما يثاب المرء على فعله ولا يعاقب على تركه، فهي إذن عبادة غير واجبة.

والسنة عند الحنفية خاصة، سنة مؤكدة – وتسمى أيضا هدى – إذا تعلقت كراهة بتركها، وسنة غير مؤكدة – وتسمى أيضا سنة زوائد – إذا لم تتعلق كراهة بتركها.

وقد افترقت المذاهب عن بعضها في اعتبار العبادة النافلة هي ما واظب عليه الرسول ﷺ – مع الترك أحيانا – فقط أو ما واظب عليه الصحابة أيضا، كصلاة التراويح مثلا، وهذا كله في العبادات.

أما في العادات فقد رأى الحنفية مثلا أن ما فعله الرسول ﷺ منه ما هو من السنن الزوائد أو في مرتبة أدون من السنة أطلقوا عليها اسم المستحب. إذ "مواظبة النبي ﷺ على ثلاثة أنواع واجب وهو الذي يكون على سبيل العبادة ولا يترك أحيانا، وسنة وهو الذي يكون على سبيل العبادة ويترك أحيانا، ومستحب وهو الذي يكون على سبيل العادة سواء ترك أحيانا أو لا"[1].

ويرى المالكية[2] أن أفعال النبي ﷺ بالنسبة إلى وجوب التأسي به وعدمه خمسة أقسام:

[1]- عن التهاوني في كشاف اصطلاحات الفنون، مادة سنة.

[2]- انظر الجواهر الثمينة في بيان أدلة عالم المدينة، للفقيه حسن بن محمد المشاط.

1. أفعاله الجبلية كالقيام والقعود، والأكل والشرب ونحوها مما لا يخلو منه إنسان.

وهذا القسم لا نزاع في أنه لا يعد ملة أي شريعة نتأسى به فيها. وقال بعضهم: إنها للاستحباب في حقنا.

2. أن يكون فعله ﷺ بيانا لمجمل مما هو واجب، فهذا قسم يجب على المسلم اتباعه فيه.

3. أن يكون الفعل من خصائصه بدليل دلّ عليه. وحكم هذا القسم عدم الاتباع.

4. ما تردد من فعله بين الجبلي والشرعي بأن كانت الجبلة تقتضيه في نفسها لكنه وقع متعلقا بعبادة كالركوب في الحج، والضجعة بين صلاة الصبح وركعتي الفجر. وهذا قسم وقع فيه خلاف ناشئ عن القولين فيتعارض الأصل الذي هو عدم التكليف والظاهر الذي هو بعثه للتشريع.

5. غير ما تقدم من الأفعال، وهو على نوعين: ما عرفت صفته من الأفعال في حق النبي ﷺ بكونه واجبا أو مندوبا أو مباحا، وفيه خلاف ذهب الجمهور في ذلك إلى أن أمته مثله لأن الأصل الاستواء في الأحكام. وأما ما لم تعلم صفته ففيه خلاف أيضا أصح الأقوال فيه أنه للوجوب لأنه الأحوط والأبعد من لحوق الإثم.

وأما في مجال الأوامر القولية، فإن صيغة الأمر المتجردة عن القرينة موضوعة عند الجمهور للوجوب وعند البعض للندب فقط، وللقدر المشترك بينهما عند آخرين، وللإباحة فقط عند قوم.

ثم إن القرينة عند الجمهور تنزل بالأمر إلى الندب ثم إلى الإرشاد ثم إلى الإباحة.

وكذلك صيغة النهي فهي تحتمل التحريم وتحتمل الكراهة والدعوة إلى التنزيه. وللقرائن دور في ضبط المُعامل المحدد للأهمية.

وقد قال الشاطبي في الموافقات: القول من النبي ﷺ إذا قارنه الفعل فذلك أبلغ ما يكون في التأسي بالنسبة إلى المكلفين، لأن فعله عليه الصلاة والسلام واقع على أزكى ما يمكن من وضع التكاليف. فالاقتداء به في ذلك العمل في أعلى مراتب الصحة، بخلاف ما إذا لم يطابقه الفعل، فإنه وإن كان القول يقتضي الصحة فذلك لا يدل على أفضلية ولا مفضولية[1].

والشاطبي هنا يخالف ما ذكرناه قريبا من قوة القول على حساب الفعل، ويجعل العمل أقوى في الدلالة على التشريع جريا على طريقة المالكية في الاستناد على العمل وتقديمه.

ويرى الشافعية كما ينقل الآمدي[2] مذهبهم أن: ما كان من أفعال الرسول ﷺ الجبلية، كالقيام والقعود والأكل والشرب ونحوه، فلا نزاع في كونه على الإباحة بالنسبة إليه وإلى أمته. وأما ما سوى ذلك، مما ثبت كونه من خواصه التي لا يشاركه فيها أحد، فلا يدل ذلك على التشريك بيننا وبينه فيه إجماعا...

وأما ما عرف كون فعله بيانا لنا فهو دليل من غير خلاف، وذلك إما بصريح مقاله كقوله: "صلوا كما رأيتموني أصلي، وخذوا عني مناسككم" أو بقرائن الأحوال...

وأما ما لم يقترن به ما يدل على أنه للبيان لا نفيا ولا إثباتا، فأما أن يظهر فيه قصد القربة أو لم يظهر، فإن ظهر فيه قصد القربة فقد اختلفوا فيه.

---

[1]- الموافقات، 4 – 38.

[2]- الإحكام في أصول الأحكام، لسيف الدين علي بن محمد الآمدي، ج 1 ص 130 ط 1 دار الفكر، 1981، باختصار.

فمنهم من قال: إن فعله محمول على الوجوب في حقه، وفي حقنا، كابن سريج والأصطخري وابن أبي هريرة وابن خيران والحنابلة وجماعة من المعتزلة. ومنهم من صار إلى أنه للندب، وقد قيل إنه قول الشافعي، وهو اختيار إمام الحرمين. ومنهم من قال إنه للإباحة، وهو مذهب مالك. ومنهم من قال بالوقف، وهو مذهب جماعة من أصحاب الشافعي، كالصيرفي والغزالي وجماعة من المعتزلة.

وأما ما لم يظهر فيه قصد القربة فقد اختلفوا أيضا فيه على نحو اختلافهم فيما ظهر فيه قصد القربة. غير أن القول بالوجوب والندب فيه أبعد مما ظهر فيه قصد القربة، والوقف والإباحة أقرب...

والمختار أن كل فعل لم يقترن به دليل يدل على أنه قصد به بيان خطاب سابق، فإذا ظهر فيه قصد القربة إلى الله تعالى فهو دليل في حقه عليه السلام على القدر المشترك بين الواجب والمندوب وهو ترجيح الفعل على الترك لا غير. وأن الإباحة، وهي استواء الفعل والترك في رفع الحرج، خارجة عنه، وكذلك في حق أمته.

وما لم يظهر فيه قصد القربة، فهو دليل في حقه على القدر المشترك بين الواجب والمندوب والمباح، وهو رفع الحرج عن الفعل لا غير، وكذلك عن أمته.

فمذهب الشافعي كما يقدمه الأمدي هنا أن الإلزام يتجه فقط إلى ما عرف من الأفعال أنه دليل صريح في التشريع، وأما ما وقع التردد بشأنه فهو مندوب فقط، بل ولو ظهر فيه قصد القربة إلى الله تعالى.

ولم أقف على رأي مبسوط للحنابلة في الموضوع، إلا أن الآمدي يجعلهم في هذا النص من القائلين بوجوب كل ما كان دليلا أو ظهر فيه قصد القربة. ولعل الحنابلة يرون فعلا ذلك لاشتباههم بجماعة المحدثين عموما.

ويميل جمهور الشيعة إلى القول بأن جميع ما يصدر عن النبي ﷺ لا بد أن يكون صادرا عن تشريع حكم، وله دلالته في مقام التشريع العام إلا ما اختص به.

وينازع الشيعة في اعتبار ما صدر عن الصحابة مما يدخل في السنة، وفي المقابل يوسعون مدلولها ليشمل كل ما يصدر عن الأئمة "المعصومين" من آل البيت قولا وفعلا وتقريرا.

وعلى الجملة فالأصوليون قسموا ما صدر عن الرسول ﷺ إلى أقسام بعضها مطلوب وبعضها غير مطلوب، كما جاء في سلم الوصول": "ليس كل ما روي عن الرسول ﷺ من أقواله وأفعاله وتقريراته تشريعا يطالب منه المكلفون، لأن الرسول بشر كسائر الناس اصطفاه الله رسولا لهداية الناس وإرشادهم"، فما صدر يتنوع إلى الأنواع الآتية:

1. ما صدر منه على وجه التبليغ عن الله تعالى، بصفته رسولا يجب الاقتداء به والعمل بما سنّه من الأحكام، مثل تحليل شيء أو تحريمه والأمر بفعل أو النهي عنه وكبيان العبادات وتنظيم المعاملات، فهذا نوع يجب على المسلم المكلف العمل به، وما روي من هذا النوع يسمى بأحاديث الأحكام.

2. ما صدر منه بحسب طبيعته البشرية كالأكل والشرب والنوم، وهيئة اللباس، وما إلى ذلك من الأمور التي مرجعها طبيعة الإنسان وحاجته.

3. ما صدر منه بحسب خبرته وتجاربه في الحياة وفي الأمور الدنيوية، وبحسب تقديره الشخصي للظروف والأحوال الخاصة والحجج المقدمة من طرف المتخاصمين، وذلك مثل شؤون التجارة والزراعة والتدبيرات الحربية، ويلحق بها المعارف الطبية وما شابه هذا.

وهذان النوعان ليسا تشريعا لأنهما يستندان إلى الحاجة البشرية، والطبيعية، والحضارة، والخبرة، وإلى التقدير الشخصي.

وتضاف إلى هذه الاختيارات الأصولية احترازات نظرية. فإذا كانت السنة هي ما نقل إلينا من تصرفات النموذج المحتدى، الرسول المقتدى، فلا يمتنع نظريا أن يكون نزر يسير منه لم يتم نقله، وإن كان هذا الاحتمال لا يقدح في قيمة الرسالة ككل، ولذلك لم يدع أحد من المتصدين للتصنيف في الحديث أنه قد استوعب السنة بالتمام والكمال. وإنما أقصى ما يرمون إليه هو جمع ما انتهى إليهم حسب اجتهادهم في تطبيق قواعد الضبط والرواية.

ولا ننسى في هذا المقام أن الرواة منهم مقلون ومنهم مكثرون.

ولا يمتنع ثانيا أن يكون بعض من السنة قد روي في الابتداء ثم اختفى شيئا فشيئا خصوصا قبل عصر التدوين وظهور التصانيف الحديثة. والأسباب في حصول ذلك كانت موجودة من جهة التمحيص العلمي والتحقيق المنهجي، ومن جهة الترجيح بين مختلف روايات الحديث، ومن جهة تحكم القناعات المتعددة والانتماءات المذهبية.

وإلى اليوم من المعلوم أن هناك أحاديث وقع الاختلاف في الحكم عليها.

وليس كل حديث ضعفه بعض الأئمة من المحدثين هو ضعيف قطعا، ولا كل حديث صححه آخرون هو كذلك قطعا. وإنما ذلك باعتبار استدلالات معينة. فالتصحيح أو التضعيف أمر اجتهادي غير مقطوع به لأنه ناشئ عن أحكام قيمية مظنونة في مسألة تزكية الناقلين للأخبار.

ولما كان القبول أو الرد في الروايات متفرع عن الجرح أو التعديل في الرواة، فإن بعضا منهما لا يسلم تماما، خصوصا إذا أخذنا بعين الاعتبار ظاهرة التنافس بين العلماء وتبادل الأحكام القيمية بينهم بالنظر إلى الانتماءات

المتعددة، فإن ذلك لا يخلو تماما من تحامل. وقد ذكر العلامة ابن دقيق العيد من ضمن آفات الرواية: "المخالفة في العقائد، فإنها أوجبت تكفير الناس بعضهم لبعض أو تبديعهم، وأوجبت عصبية اعتقدوها دينا يتدينون به ويتقربون به إلى الله تعالى، ونشأ من ذلك الطعن بالتكفير أو التبديع... والذي تقرر عندنا أنه لا تعتبر المذاهب في الرواية إذ لا نكفر أحدا من أهل القبلة"[1].

ومن ثم فإن نوعا من الرواية والدراية عن نوع من الرواة والعلماء ليس أولى نظريا بالسنية من نظائره.

وللإشارة في هذا المقام أكتفي بمثال واحد، هو الحديث النبوي المشهور عن الثقلين اللذين تركهما النبي ﷺ في أمته، الذي روي بصيغتين متغايرتين. فقد روته جماعة، ومنهم الإمام مسلم، برواية: إني تارك فيكم ثقلين كتاب الله فيه الهدى والنور، وأهل بيتي، أذكركم الله في أهل بيتي[2].

وروته جماعة أخرى، ومنهم الحاكم، برواية: إني تركت فيكم ما إن اعتصمتم به فلن تظلوا أبداً كتاب الله وسنة نبيه.

وروت جماعة أخرى، ومنهم البزار والطبراني، رواية ثالثة اقتصر فيها على القرآن.

وجاء فيها: أبشروا فإن هذا القرآن طرفه بيد الله وطرفه بأيديكم فتمسكوا به فإنكم لن تهلكوا ولن تضلوا بعد أبداً.

---

[1]- ابن دقيق، الاقتراح في بيان الاصطلاح، باب معرفة الضعفاء. تحقيق قحطان الدوري، ط الإرشاد بغداد 1982.

[2]- رواية الترمذي لهذا الحديث كالآتي: إني تارك فيكم ما إن تمسكتم به لن تضلوا بعدي أحدهما أعظم من الآخر كتاب الله حبل ممدود من السماء إلى الأرض، وعترتي أهل بيتي. ولن يتفرقا حتى يردا عليّ الحوض، فانظروا كيف تخلفوني فيهما.

هذا وليس من البعيد أن يكون هذا التنبيه قد صدر عن الرسول ﷺ في مناسبات مختلفة، وبروايات متقاربة، كما يجنح إلى ذلك العلماء الذين اهتموا بالجمع بين مختلف الحديث.

ولذلك فلا يمتنع أيضا أن يكون بعض ما نقل إلينا نقل على غير وجهته الصحيحة. فهو منقول بحسب سماع وفهم وإدراك من رواه. فالاحتمال قائم على أن يكون قد أخطأ في بعضه.

ولا يعني هذا أن الرواة بالضرورة كانوا ذوي نية سيئة، خصوصا منهم الصحابة الذين اتفق أهل الفن على عدالتهم بعد شهادة الله ورسوله بتزكيتهم، وإنما فقط لأن الخطأ ظاهرة إنسانية قديمة حديثة.

وأحب أن أنقل هنا قولا للصحابي عمران بن حصين. فقد روى مطرف بن عبد الله أن عمران بن حصين قال: والله إن كنت لأرى أني لو شئت لحدثت عن رسول الله ﷺ يومين متتابعين. ولكن بطّأني عن ذلك رجالا من أصحاب رسول الله ﷺ سمعوا كما سمعت وشهدوا كما شهدت، ويحدثون أحاديث ما هي كما يقولون.

وأخاف أن يُشبَّه لي كما شُبِّه لهم، فأعلمك أنهم كانوا يغلطون لا أنهم كانوا يتعمدون[1].

وروى ابن ماجة في سننه أن زيد بن أرقم كان يقال له: حدثنا. فيقول: كبرنا ونسينا، والحديث عن رسول الله شديد.

وكان أنس بن مالك يتبع الحديث عن النبي ﷺ بقوله: "أو كما قال" حذرا من الوقوع في الكذب عليه.

[1]- عن التوحيدي في البصائر والذخائر، 8 – 100.

وقد روى مسلم في كتاب الصلاة عن ابن عباس عندما أصيب أمير المؤمنين جاء صهيب يقول: وا أخاه، وا صاحباه ! فقال عمر: ألم تعلم أن رسول الله ﷺ قال: إن الميت ليعذب ببعض بكاء أهله. قال: فقمت فدخلت على عائشة فحدثتها بما قال عمر، فقالت: لا والله ما قال رسول الله ﷺ قط إن الميت يعذب ببكاء أحد ! ولكنه قال: إن الكافر يزيده الله ببكاء أهله عذابا. وإن الله لهو أضحك وأبكى ! ولا تزر وازرة وزر أخرى.

وحدث القاسم بن محمد قال: لما بلغ عائشة قول عمر وابن عمر قالت: إنكم لتحدثون من غير كاذبين ولا مكذبين، ولكن السمع يخطئ !

هذه إشارات إلى احتمال وقوع الأخطاء الحاصلة من جهة السمع، فما بالك أيها المسلم بالأخطاء المتعددة الحاصلة من جهة الفهم ! أو من جهة النسيان. ولنا أن نعتبر ببعض الإشارات المنبثة في مصادر ثقافتنا. فقد روى مسلم مثلا في كتاب الصلاة بسنده إلى عمرو بن دينار عن أبي معبد مولى ابن عباس أنه سمعه يخبر عن ابن عباس، قال: ما كنا نعرف انقضاء صلاة رسول الله ﷺ إلا بالتكبير. قال عمرو: فذكرت ذلك لأبي معبد – راوي الحديث – فأنكره وقال: لم أحدثك بهذا ! قال عمرو: وقد أخبرنيه قبل ذلك !

وروى مسلم أيضا في موضوع الغسل والوضوء وأن خطايا تخر من الماء حديثا للصحابي عمرو بن عبسة عن النبي ﷺ جاء فيه: فإن هو قام فصلى فحمد الله وأثنى عليه ومجده بالذي هو له أهل وفرغ قبله لله إلا انصرف من خطيئته كهيئته يوم ولدته أمه. فحدث عمرو بن عبسة بهذا الحديث أبا أمامة صاحب رسول الله ﷺ فقال له أبو أمامة: يا عمرو بن عبسة انظر ما تقول ! في مقام واحد يعطى هذا الرجل ! ؟ فقال عمرو: أبا أمامة لقد كبرت سني ورق عظمي واقترب أجلي وما بي حاجة أن أكذب على الله ولا على رسوله. لو لم

أسمعه من رسول الله ﷺ إلا مرة أو مرتين أو ثلاثا – حتى عدّ سبع مرات – ما حدثت به أحداً. ولكني سمعته أكثر من مرة !

وينضاف إلى كل ما سبق تزايد الاهتمام بناحية دون أخرى من نواحي السنة، عند طائفة أو عند أهل بلد، حتى تصير النواحي الأخرى باهتة اللون ضئيلة الحضور. وقد ميز مثلا أحد السلف الأول أهل البصرة وأهل الكوفة مقارنا بينهم في درجة التحديث فقال: أهل الكوفة أروى لأحاديث القضاء، وأهل البصرة أروى لأحاديث البكاء !

إني لا قصد إطلاقا من إيراد هذه الاحتمالات الانتهاء إلى ما انتهى إليه بعضهم، حيث اعتمر وجدانهم بالنسبية الكبيرة الموجودة في المرويات، فأفتوا بالاستغناء عنها جملة وتفضيلا والاقتصار على النص القرآني المتواتر، فسقطوا في آفة عظمى وتوجه عليهم الوعيد الشديد الصادر عن رسول الله ﷺ فيمن يستغني عن سنته ويتجاهلها، وإنما القصد هنا تجلية الأبعاد السنية، والتأكيد على المواطن التي تجمع كل المسلمين أو أكثرهم من حيث معانيها ومغازيها ودروسها وأحكامها الثابتة، ثم منازعة البعض دعوى التسنن – والتباهي بذلك فوق رقاب العامة – انطلاقا من فروع يسيرة ظنية في الثبوت وظنية في الدلالة وموغلة في الشكلية والمحاكاة العمياء.

فكما أن الرواية عنه عليه السلام كبيرة تشمل آفاق كثيرة من أبعاد الإنسان قد يشغل المرء منها بعد واحد أكثر من غيره، كذلك الدراية لمرامي السنة وأحوالها قد يتفاوت الآحاد أو الطوائف في إدراكها بشكل مباشر أو غير مباشر.

ولقد كان الرسول ﷺ يتوقع غفلة الراوي في نقله للسنة عن مغازيها الحقيقية وقصوره عن علومها الدقيقة فتنبأ بأنه رب منقول إليه أذكى وأفهم

من الناقل، وفي ذلك ورد الحديث المشهور: رحم الله امرءا سمع مقالتي فوعاها وأدّاها كما سمعها فرب مُبلغ أوعى من سامع.

وفيما يجاري هذا المعنى أيضا تحذيره عليه السلام من تأويل الجاهل للسنة وانتحال المبطل وتحريف الغالي لها. قال عليه السلام فيما رواه أبو نعيم والدارقطني عن غيره واحد من الصحابة: يحمل هذا العلم من كلِّ خلفً عُدوله ينفون عنه تحريف الغالين وانتحال المبطلين وتأويل الجاهلين.

ولذلك لما كان البعض في تاريخ الإسلام يتناسى قيم السنة ويتحجر في فهمها كان هناك في الغالب صوت عالم آخر يرده إلى الحق وينبهه إلى ما اعتراه من لبس. ويكاد يكون الفكر الإسلامي عامة يتضمن خطين متعانقين يرد أحدهما الآخر إلى الصواب، ويحد من جنوحه إلى آفة الشطط والإفراط: خط أهل الظاهر المشتغلين بالرواية والوقوف على المعنى الظاهر وخط أهل المعاني المهتمين بالتجريد وفحوى المخابر.

إن كل الذين بحثوا في مفهوم السنة قالوا أنها تعني الطريقة المتبعة وأنها عند الإطلاق تنصرف إلى سنة صاحب الرسالة محمد ﷺ: ما فعله وما قاله وما أقره.

وتحتمل السنة من حيث أصلها كلفظ عام ما تم تشريعه من الفروع والآداب، مما لم يكن ثم كان. فهي بحدوثها تتضمن أيضا احتمال تغيرها. ولذلك نبه القرآن الكريم إلى أن سنن الله في الكون لا يلحقها كسواها من السنن التبديل والتغيير. قال تعالى: "سنة الله التي قد خلت من قبل ولن تجد لسنة الله تبديلا". ولذلك فسروا قوله تعالى: لم يتسنّه أي لم يتغير. وقوله حمأ مسنون: أي متغير.

بعض علماء اللغة ذهب إلى عكس هذا المعنى. فالكسائي مثلا يرى أن قولنا سنة معناه الأمر بالإدامة، وإن كان الدوام لا يقتضي بالضرورة عدم التغير.

ولكن إن كانت سنن الأنبياء تختلف من زمان لآخر تبعا لاختلاف شرائعهم، فإن الملحظ الذي تهفو إليه كل السنن قديما وحديثا هو تربية النفس الإنسانية.

قال الراغب الأصفهاني في معجم المفردات عقب الآية السالفة: تنبيه أن فروع الشرائع وإن اختلفت صُورها فالغرض المقصود منها لا يختلف ولا يتبدل، وهو تطهير النفس وترشيحها للوصول إلى ثواب الله وجواره.

ومن هذه الزاوية نتفهم حسن نية قوم يتعصبون لصور مستقرة وأوضاع اجتماعية وصفات حضارية رويت لنا من عهد سلف هذه الأمة، معتبرين إياها من السنة، لكنهم غفلوا عن كونها نسبية في الثبوت وظنية في الوجوب. وكنا نود لو اقتنعوا أكثر بمغزى تلك الصور التاريخية وتسامحوا شيئا ما مع غيرهم في تقليد ظاهريتها وتمسكوا فقط بالآكد من المسنونات الذي تقول به كافة طوائف المسلمين.

فليس بمتحتم أن يأخذ المسلم السنة بمفهوم المحدثين لها. ولذلك فبعضنا، نظرا لجهله بصميم السنة ومغزاها وعدم اكتراثه بالواقع الذي يحياه، يتحول إلى مسيء للسنة من حيث لا يدري. إذ المهم من ذلك كله مراعاة المقاصد ورعاية القيم، والائتمار بما هو فعلا أمر،

لا بما هو مندوب أو من قبيل الصفة، ولا بما لم يتأكد أنه بيان لتشريع. والذي يخاف منه أن تكون كثير من معارك مدعى العمل بالسنة ومحاربة البدعة يتخلص في التعصب لصور معينة، والغفلة عن مغزاها، وناتج عن اعتبار كل ما روي في السنة فرضا. وهو خطأ واضح وجهل قادح..

وكم نشب الخلاف للأسف بين طوائف من المسلمين لمجرد قبض يد أو سدلها أو ما شابه هذا، أو لذكر دعاء، أو ذكر أو صيغة أو ما شاكل هذا !

وقد سمعنا عن أقوام من المسلمين يجتهدون في إرسال لحية وفي حمل طيلسان أو عمامة أو قميص بدعوى السنة، ولا يتورعون من تبديع وتكفير غيرهم عندما رأوهم غير معتنين بذلك.

فأيهما أسوأ وأقبح عند الله، من طعن في إيمان المسلمين، أو من تراخى في الإتيان بأمور ظاهرة من السنة لتقصير فيه. أو لكونه يذهب إلى أن هم التسنن أعمق من ذلك وأن ما هو من ذلك القبيل لا يأتي في مقدمة أولويات الاتباع المطلوب ؟

ولما كان الاهتمام بهذه الجزئيات لا يستند في قوته إلى استقراء شامل نافٍ لأي اضطراب ووعي حقيقي بأعماق السنة وتمثل صحيح وصريح لقيمها تناثرت القضية وتنافرت من قوم إلى قوم...

وهكذا تجد ذا اللحية والعمامة صاحب سنة عند نفسه وصاحب بدعة عند غيره ممن هم أشد إغراقا منه في التمسك بحرفيات جزئيات أخرى. فهو رغم لحيته وسواكه، هناك من يبدعه أو يكفره بدعوى الانتصار للسنة، لأنه مثلا يقول عقب قراءة القرآن صدق الله العظيم ! أو لأنه وإن كان أرسل لحيته فهو لا يكفر من لا يرسلها !

واعتبر في هذا أيضا بموضوع الحجاب بالسنة للمرأة، فما هو فعلا حجاب عند البعض يعتبر سفورا عند البعض الآخر، حتى إن المرأة المحجبة في أوساط بدعوى السنة، هي في أوساط أخرى أشد إغراقا في الالتزام بزي أسود مخيط محيط تعتبر مبتدعة. فقد غفل بعض الناس عن معنى الاحتشام والتستر المعتدل وتاهوا في جزئيات الشكل واللون والطول والقصر...

وهكذا خفي علينا معنى التسنن والاتباع، وتشنج البعض في الحكم على من سواه بالابتداع، وصار لكل قوم مفهوم خاص في السنة والبدعة، انطلاقا منه ينصبون أنفسهم أوصياء على الدين وحكاما على عقائد الناس !

ومن أخطر الآفات التي أصيب بها فكر بعض مدعي التسنن اعتبار أن كل ما ليس سنة هو بالضرورة بدعة مذمومة. وتكونت بالتالي لديهم عقلية أن كل ما ترك الرسول عليه السلام فعله هو غير مشروع !!

وهذا جهل كبير وتقول خطير، فلم يثبت قطعا من حيث الاجتهاد الفقهي الأصولي في الإسلام أن الترك دليل على التحريم. فإذا ترك النبي صلى الله عليه سلم شيئا، أو تركه السلف الصالح، فلا يعني ذلك أنه منهي عنه، إلا إذا كان هناك نص أو أثر بالنهي عن ذلك الشيء. فمجرد الترك لا يعني النهي المتحتم.

ولكن للأسف استدل له بعض الناس، بل وأفرط آخرون في الافتاء بالتحريم على مقتضاه.

يقول العلامة عبد الله بن الصديق الغماري الحسنى[1]: والترك وحده إن لم يصحبه نص على أن المتروك محظور لا يكون حجة في ذلك، بل غايته أن يفيد أن ترك ذلك الفعل مشروع. وأما أن ذلك الفعل المتروك يكون محظوراً فهذا لا يستفاد من الترك وحده، وإنما يستفاد من دليل يدل عليه.

وساق رأي العلامة أبا سعيد بن لب ومفاده: "أن الترك ليس بموجب لحكم في ذلك المتروك إلا جواز الترك وانتفاء الجرح فيه. وأما تحريم أو لصوق كراهية بالمتروك فلا، ولا سيما فيما له أصل إجمالي متقرر من الشرع. وأفاد أن العلماء قسموا ترك النبي ﷺ لشيء ما على نوعين: نوع لم يوجد ما يقتضيه من

[1]- رسالة: حسن التفهم والدرك لمسألة الترك. تأليف السيد عبد الله بن الصديق الغماري الحسنى. ط لجنة إحياء التراث الإسلامي. ط ذبي.

عهده ثم حدث له مقتض بعده ﷺ، فهذا جائز على الأصل، وقسم تركه النبي ﷺ مع وجود المقتضي لفعله في عهده، وهذا الترك يقتضي منع المتروك لأنه لو كان فيه مصلحة شرعية لفعله النبي ﷺ. فحيث لم يفعله دلَّ على أنه لا يجوز".

ومن راجع كتب الأصول المعتنية بمسألة أفعال الرسول ﷺ وتروكه بتفصيلاتها ومدى دلالة كل ذلك على التشريع علم ما ينبغي أن يصاحب ذلك من حذر ومن تحقيق.

وللأسف لم يقتصر تزمت بعض المدعين للسنة على الفهم الحرفي لبعض المرويات، وإنما تعدى ذلك إلى الاتهام بالابتداع لكل ما لم يجر له ذكر في المرويات، وأقصى مستندهم في ذلك أن النبي ﷺ لم يفعله !

وكل هذا التشوه الفكري راجع إلى قلة الفقه وعدم المعرفة بالواقع وإلى جمود سطحي على بعض المرويات.

يقول الأستاذ محمد زاهد الكوثري[1] "كثرة الحديث بمجردها إذا لم تكن مقرونة بالتمحيص والغوص تكون قليلة الجدوى ! كان بين رواة الحديث أناس لم يتقنوا النظر ولم يمارسوا استنباط الأحكام من الأدلة، فإذا سئل أحدهم عن مسألة فقهية لا يجهلها صغار المتفقهين يجيب عنها بما يكون وصمة عار له أبد الآبدين، فيصلي أحدهم الوتر بعد الاستنجاء من غير إحداث الوضوء. ويستدل على هذا العمل بقوله ﷺ: من استجمر فليوتر !... مع أن القصد إيتار الاستنجاء عند الاستنقاء... ويبقى أحدهم لا يحلق رأسه أربعين سنة قبل صلاة الجمعة على ما فهم من حديث: نهى عن الحلق قبل صلاة الجمعة... مع أن الحلق يراد منها النهي عن عقد الحلق، جمع حلقة، المؤدي إلى مضايقة

[1]- محمد زاهد الكوثري، تأنيب الخطيب على ما ساقه من الأكاذيب. ص 9 – 10.

الجماعة... ويفهم آخر منهم من حديث: نهى أن يسقي الرجل ماء زرع غيره: المنع من سقي بساتين الجيران مع أن المراد وطء الحبالى من السبايا...

فدهماء الرواة بعيدون عن تعقل محل النزاع وتحريره.

وقد كان بين أهل الغوص على المعاني وبين نقلة الألفاظ جفاء متوارث، حيث كانت النقلة متمسكين بحرفية ما يروونه غير معولين على أفهام الآخرين في النصوص، يرمونهم بمنابذة السنة عند عدم موافقة أفهام هؤلاء لأفهامهم أنفسهم. وفي هؤلاء الدهماء يقول شعبة: كنت إذا رأيت رجلا من أهل الحديث يجيء أفرح به، فصرت اليوم ليس شيء أبغض إلي من أن أرى واحداً منهم ! ويقول الثوري: ليس طلب الحديث من عُدد الموت. ويقول أيضا: لو كان هذا الحديث خيرا لنقص كما ينقص الخير ! ويقول عمرو بن الحارث – شيخ الليث -: ما رأيت علما أشرف وأهله أسخف من أهل الحديث !...

لابد من حسن الفهم لما روي في السنة في ضوء أسباب الورود، وفي ضوء المبادئ العامة والمقاصد الكلية، والتمييز بين ما هو تشريع وما ليس تشريع وما ليس بتشريع، وبين التشريع الذي له صفة الدوام والاستمرارية، وما له صفة الارتباط بمرحلة مؤقتة مخصوص بظروفها، والتمييز بين ما تم تركه لأنه منهي عنه وما هو متروك لكن أصول الشرع تأذن به...

ولا يمكن لسنة حقيقية أن تصيب إلا إذا كانت في انسجام مع باقي السنن وباقي الغايات والمكارم والآداب، ويبقى الإذن قائما في الآفاق المتعددة التي لا ضرر فيها على روح التشريع. فاجتثات نص واحد من سياقه ومن ظروفه، ومن وسط منظومته المتناغمة، ثم التأكيد على العمل بظاهره فقط دون رده إلى فحواه والعمل بمغزاه، وتقييده أو تخصيصه بما يجاريه، زلل خطير، وتشوه كبير في دعوى التسنن.

ومن جهة أخرى، لا يختلف ناظران عاقلان عارفان بأبعاد التشريع في الإسلام "أن تكاليف الشريعة ترجع إلى حفظ مقاصدها في الخلق. وهذه المقاصد لا تعدو ثلاثة أقسام: أحدها أن تكون ضرورية، والثاني أن تكون حاجية، والثالث أن تكون تحسينية". على حد تعبير العلامة أبي إسحاق الشاطبي، وأن كل قسم أولى من الذي يليه، ولا يلزم بالضرورة من التساهل أو التقصير في بعض من القسم التحسيني التجميلي اختلال القسم الحاجي، ولا من التساهل في بعض من هذا اختلال القسم الضروري، إلا إذا كان التساهل شاملا لكل ما هو تحسيني، أو كل ما هو حاجي فيلحق منه انخرام في ما هو ضروري من حيث أن الراعي الذي يرعى حول الحمى يوشك أن يقع فيه...

"فالاقتداء لا يكون بالكماليات من مقاصد الشريعة دون الضروريات والحاجيات، والاقتداء لا يكون بالأشكال دون الأفعال. ونحن هنا لا نحط من قدر الاقتداء بالرسول ﷺ في طعامه وشرابه، ولباسه ويقظته، وعاداته وسننه كلها، لأن ذلك يعتبر تربويا من الأهمية بمكان في صياغة الشخصية وبنائها على طريقة التربية النبوية، ولكن نقول: إن للدين مقاصد تتمثل في تحقيق ضروريات لا تقوم الحياة إلا بها، وحاجيات لا تُحمى وتقام الضرويات إلا بتوفيرها، وكماليات وتحسينيات تعتبر أموراً جمالية، انعدامها قد لا يؤثر في قيام الحياة"[1].

إن التمسك بظاهر السنة إلى حد الحرفية البليدة – وفي جزئيات لا تمثل المقاصد الضرورية في الدين – ليس عملا بالسنة، وبما أرشدت إليه، بل هو في النهاية تحنيط للسنة بعد اغتيال روحها.

[1]- عن عمر عبيد حسنة، في تقديمه لكتاب في السيرة النبوية، قراءة لجوانب الحذر والحماية، العدد 54 من كتاب الأمة.

وقد تنبه بعض المعاصرين المتنورين إلى قصور فهمنا في أمور نعتبرها من السنة لأننا جمدنا على ظاهريتها ولم ننفذ إلى قيمها ومعانيها، وخاصة ما يستشعر معه المرء أنه بني على عرف زمني كان قائما في عصر النبوة، ثم تغير في عصرنا.

وقد كان لبعضهم الشجاعة الأدبية والطمأنينة العلمية ليقول مثلا إن زكاة الفطر يجوز أن تخرج قيمتها نقداً لا أنها تجب فقط في أصناف معينة من الطعام: التمر والزبيب والقمح والشعير، كما كان الحال عليه زمن النبوة، لأن المقصود بها إغناء المساكين في يوم العيد. وأن روح السنة النبوية في موضوع طب الأجسام ليست هي الاقتصار على الحبة السوداء في مقاومة كل داء بالرغم من الحديث الوارد فيها لأنه حديث بيَّن واقعا حضاريا لا يقيدنا، ولا يلزم المعارف الطبية أن تقف عنده...

وأن تعيين السواك بالعود ليس هو السنة، وإنما السنة طهارة الفم، وليس السواك إلا وسيلة لذلك. فكلما استجدت وسيلة أخرى وحسنت ورقت كانت من السنة...

وأن الذي يأكل بالملعقة وفي نظام وفي آداب معلومة ليس أقل سنية من ذلك الذي يأكل بأصابعه ويلعقها بعد الأكل ويلعق معها القصعة !!! [1].

إن القراءة الحرفية المسطحة للنص الديني لابد أن تؤدي إلى الشعور بالتناقض مع الحقبة الزمنية التي يعيش فيها القارئ. أما القراءة التأويلية المتفتحة الراصدة لروح النص فهي التي يمكن أن يتحقق من خلالها التناغم

[1]- انظر: "كيف نتعامل مع السنة النبوية، معالم وضوابط"، للدكتور يوسف القرضاوي. ط. المعهد العالمي للفكر الإسلامي.

المنشود بين أي قارئ وبين زمانه. وهو لاشك تناغم موجود وخالد ما دام على وجه الأرض مؤمنون بالله.

والواقع أن ما يشعر به المسلم أحيانا من تمزق بين مقتضيات الحداثة وبين متطلبات المحافظة على الدين لا يأتي دائما من جهة التناقض بين الدين واللادين كما يبدو. وإنما يأتي أحيانا كثيرة من جهة هيمنة تصور تراثي متراكم للدين. فهو تأويل للدين توقف عن التجدد والاستمرارية في العطاء منذ أزمان. والمسؤولية ترجع في ذلك قديما وحديثا إلى فئة من المتعالمين، لهم أصداء كثيرة أيضا في العصر الحاضر، "عرفوا بالجمود في الفكر والحرفية في الفقه والتعسير في الفتوى، والتنفير في الدعوة، والخشونة في التعامل. فهم ينكرون التجديد في الدين، والاجتهاد في الفقه، والتيسير في الفتوى، والتبشير في الدعوة ولا يوازنون بين النصوص الجزئية والمقاصد الكلية... وأقرب كلمة إلى ألسنتهم حرام أو بدعة...

وأهم ما يشغلهم ليس القضايا المصيرية التي تتعلق بوجود الأمة وبقائها مسلمة. إنما يشغلهم أبدا الشكل عن الجوهر، والصورة عن الحقيقة، والهامش عن الصلب، والجزئيات عن الكليات والظنيات عن القطعيات، والمختلف فيه عن المتفق عليه... إن لهم إسلاما جامدا كالصخر الذي لا يعرف تعدد الآراء ولا يعترف بتنوع الاجتهادات ولا يقر إلا بالرأي الواحد والوجه الواحد..."

ولعل الإشكالية المعرفية الكبرى التي واجهت المسلمين قديما وتلح عليهم اليوم بشكل أكبر هي صعوبة التفريق بين ما هو مقدس ومتعال حقا وبين ما هو إنساني يرتبط بظروف واقعه وحقبته. فيتم الخلط بين هذا وذاك وتصدر الفتاوى المتشنجة وينتشر الجهل بحقائق الدين

وأصعب ما لدى من يحمل ذاك النوع من التفكير المتحجر اعتباره لنفسه أنه يمثل المرجعية الدينية التي ينبغي أن يتحدد على ضوءها أي تدين. فهو لا يمثل فهما في الإسلام ولا جماعة من المسلمين وإنما هو "جماعة المسلمين" أو "الجماعة الإسلامية" ! وغالبا ما يصبح هذا الفكر أو هذه الجماعة غاية وهدفا بحد ذاتها بحيث تصبح الدعوة إلى التنظيم لا إلى دين الله السمح ويصبح الولاء لمن يتزعم هذا الفكر لا لله ولرسوله.

فالمسلمون لم يؤذوا – كما يقول الأستاذ محمد الغزالي – من الأحاديث الموضوعة لسهولة تزييفها وفضحها، قدر ما أوذوا من الأحاديث التي أسيء فهمها واضطربت أوضاعها.

ولقد اهتدى هذا العالم المعاصر رحمه الله إلى مواطن الزلل في تناول بعضنا للسنة في هذه الأزمان، وصاغ ذلك في عبارات بليغة أحب أن أنقل البعض منها. قال:

"من الدهماء من يهتم بقضية رفع اليدين قبل الركوع وبعده أكثر مما يهتم بتوفير الخشوع والقنوت بين يدي الله سبحانه وتعالى وخلاف الفقهاء في هذه القضية معروف".

والبعد الذي لاحظناه عن منهج السلف يرجع إلى انتشار الأحاديث الضعيفة، ويرجع قبل ذلك إلى انتشار مقولة لم يكن لها رواج بين الفقهاء القدامى، وهي أن حديث الآحاد يفيد اليقين العلمي الذي يفيده التواتر !

إن الحديث الصحيح له وزنه، والعمل به في فروع الشريعة له مساغ وقبول، وتركه لأدلة أقوى منه أمر مقرر مأنوس بين فقهائنا. أما الزعم بأنه يفيد اليقين كالأخبار المتواترة فهي مجازفة مرفوضة.

إن نبينا عليه الصلاة والسلام تكلم كثيرا، موضع الإعزاز والطاعة. وكان يمكن أن تعرف مرامي الكلام وحقائقه لو ضبطت الملابسات التي قيل فيها. وأيّاً ما كان الأمر فإن إطار القرآن الكريم ضابط دقيق إذا عزت معرفة الملابسات.

إن ركاما من الأحاديث الضعيفة ملأ آفاق الثقافة الإسلامية بالغيوم، وركاما مثله من الأحاديث التي صحت ثم سطا التحريف على معناها، أو لابسها، كل ذلك جعلها تنبو عن دلالات القرآن القريبة والبعدية.

إن القاصرين من أهل الحديث يقعون على الأثر لا يعرفون حقيقته، ولا أبعاده، ثم يشغبون به على الدين كله دون وعي !

اليوم توجد طفولة إسلامية تريد الانفراد بزمام الأمة، وعندما يسمع أولو الألباب حديثها يطرقون محزونين ! والمخيف أنها طفولة عقلية تجمع في غمارها أرباب لحي، وأصحاب هامات وقامات ! يقعون على أحاديث لا يفهمونها ثم يقدمون صورة للإسلام تثير الانقباض والخوف.

ليهتم المسلمون قبل أي شيء بأركان دينهم وعزائمه وغاياته العظمى ! أما ما سكت الإسلام عنه فليس لهم أن يلزموا الناس فيه بشيء قد ألفوه هم أنفسهم من قبل. إننا لسنا مكلفين بنقل تقاليد عبس وذبيان إلى أمريكا وأستراليا، إننا مكلفون بنقل الإسلام وحسب !

"إن من لا فقه لهم يجب أن يغلقوا أفواههم لئلا يسيئوا إلى الإسلام بحديث لم يفهموه، أو فهموه وكان ظاهر القرآن ضده..." [1].

وأود أن أضيف شيئا، وهو أننا لسنا مكلفين كما سبق بنقل سطحيات حضارية إلى الغير على أنها الدين، وينبغي أن تكون لنا القابلية لنقل ما في

[1]- مقتطفات من كتابه القيم: السنة بين أهل الفقه وأهل الحديث. ط. دار الشروق. 1989.

حضاراتهم من المحاسن إلينا، وليس في ذلك أي ضرر على تديننا. فمهما علم الإنسان أن إجراء أو تنظيما أو طريقة متحضرة توجد في جهة إلا وجاز له أن يأخذ بها. والمسلم المعاصر مدعو إلى ذلك خاصة، اقتداء بنبيه ﷺ الذي كتب كتاباً أو أراد أن يكتب فقيل له: إنهم لا يقرءون كتابا إلا مختوما، فاتخذ خاتماً من فضة نقشه محمد رسول الله[1].

قال الأعمش يوما لشريك بن عبد الله النخعي المحدث القاضي: يا شريك لقد أدركت رجالا عجنوا في الدين عجنا، لو سألت رجلا واحداً منهم عن مسألة أو فريضة ما أحسنها.

وما من مكرمة إلا وهي معقودة بمفارق رؤوسهم، ما يسرني برجل منهم عشرة مثلك بل مائة ألف[2].

كان الأعمش هذا من الذين لهم وعي خاص بالمكارم وما يمكن أن نصطلح عليه هنا بالقيم، وهو الذي قال عندما اجتمع القراء في منزل إسحاق بن الحسين من أجل أن يضعوا كتابا في السنة: رحم الله امرءاً كف يده وأمسك لسانه وعالج ما في قلبه !!

لا يصح في الفهم السوي للدين أن تصير المظاهر الغير الواجبة معيار الاستقامة لدى الأفراد، بل لا بد من العناية بما هو مصاحب لها ومقترن بها من المكارم والفضائل والمعالي، سواء اتحدت معها أو افترقت.

ولنا أن نتأمل كمثال في أن الاشتغال بالحرفة وابتغاء الرزق بواسطتها لا ينبغي أن يحجب المسلم عن رؤية الرازق عز وجل. فكما أتت السنة بإباحة

[1]- عن ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، 42، ط 1. دار الكتب العلمية، بيروت 1985. رواه البخاري عن أنس.

[2]- الأستاذ عمر عبيد حسنة في تقديمه لكتاب الأمة، العدد 51 ص 14.

الاحتراف ورغبت فيه أتت أيضا بفضيلة وقيمة النظر إلى الحق. وإن كان العرف جرى بإطلاق السنة أكثر على ما هو ظاهر من قبيل أعمال الجوارح لا على ما هو من أعمال القلوب، على اعتبار أن هذه أحوال القلب. ومشكلة الأحوال وإن كانت من صحيح الدين أنها لم تدون بالكتابة والرواية إلا في النادر.

ذكر أن سهل بن عبد الله التستري قال بهذا الصدد: "التوكل حال النبي ﷺ، والكسب سنته، فمن بقي على حاله فلا يتركن سنته". وقال أيضا: "من طعن في الحركة فقد طعن في السنة، ومن طعن في التوكل فقد طعن في الإيمان".

نعم إن مكارم الأخلاق في الإسلام، والقيم في الإسلام هي العمق الأصيل في الدين، وهي التي ينبغي أن يشتغل بها بال المسلمين، وبها كان التقدم للمسلمين الأوائل الذين قدروا قيمة العمل وقيمة الكرامة الإنسانية، وقيمة العدل، وقيمة الإحسان في كل شيء، وقيمة التناصح والتشاور.

فنحن مسلمو هذا العصر في حاجة إلى هذا الوعي، ولسنا في حاجة إلى أن نلبس كلباسهم، ولا أن نتنطع في التمثل بقشور مظهرياتهم، ولا أن نتعارك حول لحاهم وجلابيبهم...

ولا منفذ لنا من هذا الإشكال الذي يكاد يلبس على كثير منا أمر دينهم إلا بتجلية ما هو محل الاتفاق بين كل المسلمين في جميع مشاربهم.

وما هو محل الاتفاق تحدده أركان تعبدية ينبغي أن يعذر البعض البعض في الانفراد بجزئيات يسيرة من تفاصيلها... ومقاصد دينية أولية تغذي روح الرؤية في هذا الدين... وقواعد فقهية كبرى تتدخل في كل مناحي التشريع... وقيم ربانية إنسانية تجتذب إليها كل تصرفات المؤمن.

فما دمنا كمسلمين لا نتحرك بوعي الأركان والمقاصد والقواعد والقيم والكليات، فقدرنا حتما أن نغرق في الفروع، وفي الخلاف على الفروع، وفي آفة الاقتتال من أجل السطحيات والشكليات، لأننا إذاك وإن تسمينا "سنيين"، أو أسمانا غيرنا أصوليين، فإننا في النهاية نفتقد الجواهر ونتدنى من الأصول إلى الفروع، ثم إلى تشقيقات الفروع، ثم إلى الشكليات الجوفاء، ثم إلى الخواء والفراغ.

وقد أعجبتني كلمة مماثلة لأحد المثقفين المسلمين المعاصرين. قال: قد تكون مشكلة الكثير ممن يدعون التأسي بهذا الجيل الفريد اليوم (يقصد جيل الصحابة الكرام) هي في الانحباس ضمن أطر الأشكال، التي هي أقرب ما تكون إلى المحاكاة، والغفلة عن المقاصد الشرعية، وتأسيس الفقه المطلوب للواقع في ضوء ذلك الفهم وتلك المرجعية. ذلك أن التقليد الذي يعني المحاكاة والببغائية، غير الاتباع الذي يعني العلم والإحاطة وإدراك مناط الحكم ومقاصده. إن الانحباس ضمن الأشكال، أو المحاكاة للمبادئ، بعيدا عن النفاذ إلى المعاني والمقاصد وبلوغ الرشد، بمقدور حتى الأطفال، ويمكن أن تعتبر من أدنى وظائف العقل، إن كان للعقل دخل في ذلك. أما النفاذ إلى المعاني والمقاصد وبلوغ الرشد، فهي الإشكالية التي نعاني من غيابها اليوم. وأعتقد أنه من الأهمية بمكان تحرير المقاصد والمعاني من قيود الأشخاص، والزمان والمكان، وأسباب النزول والورود. ومن ثم توليد الرؤى وتحقيق الاجتهاد في ضوء تلك، وتنزيله على الواقع وتقويمه به. ذلك أن العجز عن التجريد وتجاوز الصورة إلى الحقيقة، والشكل إلى المضامين والمقاصد، يورث العقم في التوليد والامتداد[1].

[1]- رواه بمعناه الإمام أحمد في المسند.

إن من الإشارات التي وردت في أخبار النبي ﷺ الدالة على النهي عن الوقوف عند صور الأمور مع الغفلة عن مقاصدها، ودالة على نفي الحرج ورفع المشقة فيما يخص شكل بعض من الجزئيات الجوارحية، ذلك الهدي النبوي في موطن الحج.

فقد روى مسلم بن عبد الله بن عمر قال: وقف رسول الله ﷺ في حج الوداع بمنى للناس يسألونه فجاء رجل فقال: يا رسول الله لم أشعر فحلقت قبل أن أنحر.

فقال: اذبح ولا حرج. ثم جاء رجل آخر فقال: يا رسول الله لم أشعر فنحرت قبل أن أرميَ فقال: ارْم ولا حرج. قال: فما سئل من شيء قُدِّمَ أو أخر إلاّ قال افعل ولا حرج !

فهل هذه السماحة من محمد ﷺ خاصة فقط بالتوقيت من حيث التقديم والتأخير، أو هي أعم من ذلك ؟

وهل هي خاصة بمواقف مناسك الحج أو هي في هديها تتعدى هذا السبب والظرف إلى ما هو أعم من ذلك ؟

على كل حال فإن موقف الحج كان مناسبة أيضا ليرشد الأمة إلى الاعتدال أيضا في السير حيث قال: أيها الناس عليكم بالسكينة فإن البرَّ ليس بالإيضاع – يعني الإسراع – وإلى التوسط فيما سنه من الرمي. وبخصوص هذا الأمر قال عليه السلام كلمته الشهيرة التي تعدت سببها آنذاك لتصير شعلة نورانية تضيء الطريق للمهتدين، ففي سنن النسائي قال عليه السلام لفضل بن العباس غداة النحر وهو ﷺ على راحلته: هات القط لي. فلقط حصيات مثل حصي الخذف – أي الحصا الصغار – فلمَّا وضعن في يده قال: بأمثال هؤلاء، وإياكم والغلو في الدين، فإنما هلك من كان قبلكم بالغُلُوِّ في الدين.

كما أن تسامحه ﷺ مع اخلق – ما لم تنتهك حرمات الله ولم يستهن بالتكاليف الشرعية من حقوق الله أو حقوق العباد – أمرٌ متقرر.

فعندما يرجع الأمر إلى مسائل تكميلية أو جزئيات ذات مظهر اجتماعي حضاري، فالخلق النبوي الرفيع في مباشرتها كان يقضي بالرفق والإغضاء عنها، وهذا ما شهد به خادم النبي ﷺ أنس بن مالك فإنه قال: خدمت رسول الله تسع سنين – وفي روايات عشر سنين – فما قال لي أف قط، وما قال لي لشيء صنعته لم صنعته ولا لشيء تركته لم تركته !

والذي يبدو من مجمل خطاب بعضنا اليوم أن فهمهم للدين صار مقتصرا على البعد الجسماني فقط. فلما غلب عليهم معيار الحس صاروا لا يصرفون جهداً إلا في تجلية ما في الدين من أشكال محسوسة، وصار أكثر ما يعرفون من السنة أمورا ظاهرية بحتة، زيادة على كونها ليست محل إجماع من حيث الوجوب، بل هي فقط من المختلف فيه أو من المأذون الذي يندب إليه.

وما انتبه هؤلاء إلى أن هذا تنطع وإغراق في تناول الدين بترابية شيئا ما بليدة. مع أن أقصى ما في القضية أن كل ما هو من هذا القبيل إن ثبت – وبعض منه ثابت ولا شك – ليس من باب الفرض الواجب في الدين ولا يأتي في أولويات ما هو مطلوب من المتدين، ولا يمثل بإزاء ما في الدين من فضيلة ونورانية وروحانية إلا ما تمثله بضعة أميال إزاء المسافة الضوئية الموجودة بين الأرض والشمس. حتى إن من جهل حقيقة السنة النبوية ولم يذق ما فيها من تنعم بمشاهدة قدرة الله وعجائب حكمته والإنصات والنظر إلى آياته في الآفاق، ولذة الإسراع إلى نجدة الإنسان وإسعاده... يكون وهو يتشبث إلى حد العصبية بتلك المظاهر كالعابث بدينه الذي اتخذه هزوءا ولعبا.

فالآفة العظمى التي قد تصيب التدين ليست فقط في غياب ملامح حضارية منه عن الواقع، وإنما أكثر في ضمور حقيقته مع العناية المجازفة بأشكال منه. فما أعظم أن يزاد في العناية بأوضاع الجسم في الصلاة أكثر من الوسطية والاعتدال المطلوبين، ويكون ذلك على حساب الصلة بالله التي هي روح الصلاة. لذلك قال حذيفة بن اليمان: أول ما تفقدون من دينكم الخشوع وآخر ما تفقدون من دينكم الصلاة !

إن العلل الخطيرة التي تشوب طرفاً من التدين المعاصر لدى أشخاص أو جماعات أنه من جهة يهتم بجزئيات ظاهرية دون العناية التامة بحقائق الدين وأخلاق الديانة.

ومن جهة تصير تلك الجزئيات بسرعة معايير الصحة والفساد في الحكم على الناس والحياة.

ومن جهة ثالثة يُؤدي العمل بها عند المعتنين بها إلى آفة التعالي على المسلمين والنظر إليهم بعين الازدراء والاستكبار !!

إن النفس الإنسانية المحتالة لا تستحلي المخالفات والنواهي، وإنما تستحلي أيضا بعض الموافقات وصورا من الطاعات، في حين أن هناك ما هو أوكد منها وأعظم.

وقد يظن الشخص أن المطلوب منه شرعا هو تلك الصور فقط، ويظن أنه قائم بما أمر الله ورسوله، وما انتبه المسكين أنه إنما يقوم بذلك لأجل هوى نفسه وإنما من أجل تعظيم ذاته.

هذا يذكرني بقصة رجل متدين أراد أن يصطحب آخر في الطريق إلى الله، فقال هذا: إنك يا أخي لا تقدر على صدقنا في هذا الأمر. قال: بل أقدر إن شاء الله ! قال: فعليك أولا بحلق لحيتك ! فتزلزل خاطره وارتبك ورأى – من شدة

تعلقه بمظاهره – أنه إن فعل ذلك سيخرم كل السنة وكل الدين ! وهو لا يعلم من شدة غفلته ما تركه من دين الله – وما أكثره ولما تردد في التنفيذ قال صاحبه: ألم أقل لك إنك لا تقدر على ذلك. إنك فقط غارق في ملاحظة نفسك وفي تعظيم ذاتك !

انطلاقا من هذا الروح أجمع العارفون بمسالك التدين الحق أنه ليس هناك (بعد الفروض) أنفع للإنسان – بين أصناف الطاعات وأنواع القربات – من العبادات والتصرفات الثقيلة على النفس لأنه لاحظ لها فيها.

إن أية صورة من صور امتثال الشرع لا يليق أن تصير سلما للتعالي على الناس لأن الكبر منهي عنه مهما كان منشأه، سواء من جهة التكبر على الآخرين بحطام الدنيا، أو بأدوات العلم، أو بنشوة العبادة، بل قد لا يمتنع في فلسفة الشرع أن يكون تكبر المطيعين على المقصرين بطاعتهم في مستوى تقصير المقصرين وعصيانهم أو أشد.

وقد نبه أبو حامد الغزالي ضمن تحذيراته لمختلف شرائح المسلمين من علماء وعباد، وصوفية في رسالته التي عنونها بالكشف والتبيين في غرور الخلق أجمعين. وقال: فرقة أخرى أحكموا العلم والعمل الظاهر وتركوا المعاصي الظاهرة، وغفلوا من قلوبهم، فلم يمحوا منها الصفات المذمومة كالكبر والرياء والحسد وطلب الرياسة والعلو وإرادة السوء بالأقران والشركاء، وطلب الشهرة في البلاد والعباد، وذلك غرور سببه غفلتهم عن قول النبي ﷺ: الرياء الشرك الأصغر[1]. وقوله ﷺ: الحسد يأكل الحسنات كما تأكل النار الحطب[2].

[1]- رواه أبو داود وابن ماجة.

[2]- رياض الصالحين للنووي، الباب 263. وقال: رواه مسلم بكل هذه الروايات وروى البخاري أكثره.

وكما قال صاحب الحكم: "لولا جميل ستره لم يكن عملا أهل للقبول. أنت إلى حلمه إذا أطعته أحوج منك إلى حلمه إذا عصيته ! "

إن القبول عند الله أو عدمه ليس رهينا بصورة من تصفيف الجسم دون أخرى، خصوصا وأن استيعاب كل الدين يشق على الفرد مهما بلغ في الورع لأنه لن يشاد أحد هذا الدين إلا غلبه، ولأن صاحب الرسالة ﷺ نبه التابعين له أنه لا يبلغ أحد منه الجنة بعلمه، ثم زاد في التنبيه فقال: ولا أنا إلا أن يتغمدني الله برحمته !

وكان رسول الله ﷺ يشير إلى هذا المعنى، وهو يحذر من آفة احتقار المسلم بسبب تقصيره، وخاصة في أمور صورية شكلية، ويوجه الانتباه إلى فضيلة التسامح والتراحم، وإلى أن حقيقة التقوى مستقرها القلب، هذا على الأقل ما أستشعره عند قراءة حديثه عليه الصلاة والسلام الذي رواه أبو هريرة: إياكم والظن فإن الظن أكذب الحديث، ولا تحسسوا، ولا تجسسوا، ولا تنافسوا، ولا تحاسدوا، ولا تباغضوا، ولا تدابروا، وكونوا عباد الله إخوانا كما أمركم. المسلم أخو المسلم لا يظلمه ولا يخذله ولا يحقره، التقوى ها هنا، التقوى ها هنا – وبشبر إلى صدره – بحسب امرئ من الشر أن يحقر أخاه المسلم. كل المسلم على المسلم حرام: دمه وعرضه وماله. إن الله لا ينظر إلى أجسادكم ولا إلى صوركم ولكن ينظر إلى قلوبكم[1].

إنه لا يغيب عن ذهني أن في أمة الإسلام في كل جيل مسلمين محسنين محافظين على السنة الشريفة نصاً وروحاً، مُتلذذين بالمتابعة الحقيقية لصاحب الرسالة عليه الصلاة والسلام. فهؤلاء خميرة الصلاح في كل زمان وهم

[1]- جامع السنة وشروحها، الحديث رقم: 6066.

أعمدة التسنن في كل مكان. ولكن هذا العصر يشهد أيضا دعوى مشوهة للتسنن ومغالاة رعناء في قصد الاتباع والتبري من الابتداع.

إن ما نخافه أن يكون فهم أكثرنا للسنة قد أصابه التحنيط، واصطبغ بآفات هذا العصر الذي يؤله الجسد. إذ حضارة هذا الجيل الذي نعيشه حضارة تنطلق من الجسد وترجع إليه.

فأصبحنا نعتني من أبعاد السنة أكثر بالقميص وإسبال الشعر، وتجويد المضغ وشكل كبش الأضحية وكونه أقرن أملح... وصرنا نسترسل مع كل الأحكام المتعلقة بالجسد، ولا نأبه إلا نادرا بما حوته السنة من أعمال القلوب، واكتفينا بنعتها أنها "رقائق" كأنها لا تستحق الوقوف عندها !!

ولا نعرف من السنة رحمته ﷺ ورأفته وسخاءه وكراهيته للدنيا وشغفه بالحق تعالى.

وأصبحنا نحترز من البدعة في تقديم الرجل اليمنى على اليسرى، وفي تقديم الإفطار على الصلاة يوم الصيام أو العكس. وقد يتحرج أحدنا من عدم الوفاء بالأوصاف المستحبة في الأضحية. ولا يجد في نفسه حرجا من خروقات أخرى أكثر خطراً على دينه، بل قد يكون من المتهاونين في أداء الصلاة المكتوبة !

نخاف من البدعة ولا نعي بدعتنا المقيتة في الغيبة والنميمة السارية بيننا، وفي داء الكبر الذي تجبرت به ذواتنا. وفي إعجابنا بنفوسنا إعجابا أعمانا عن رؤية فضائل غيرنا، حيث أننا في النهاية نجد أنفسنا قد خرقنا خرقا حقيقة ديننا ونتلهى في نفس الوقت بالتهمم بورع كاذب عند العناية بجزئيات دقيقة مدعين أننا نحافظ على السنة !

نظير حالنا ما أنكره ذلك الصحابي الفقيه – عبد الله بن عمر – الذي تأسف على قوم يستفتونه في حكم دم البعوض وقد كانوا قتلوا الحسين حفيد رسول الله !

روى القاضي عياض في الشفاء بسنده إلى أبي عيسى الترمذي بسنده إلى أنس بن مالك قال: قال لي رسول الله ﷺ: يا بني إن قدرت أن تصبح وتمسي وليس في قلبك غش لأحد فافعل. ثم قال: يا بني وذلك من سنتي. ومن أحيا سنتي فقد أحياني ومن أحياني كان معي في الجنة.

هذا من السنة، وهو قطعا قيمة من القيم ستتغذى بها الأرواح وتتقد بها الضمائر، وليس صورة من الصور ولا حتى فعلا من الأفعال.

فسنة رسول الله ﷺ ليست على التحقيق تنحصر في لباس ولا أكل ولا مشية وإنما تتجلى أكثر في أعمال تعبدية مفروضة وسنن مؤكدة صارت معلومة من الدين بالضرورة، ثم في فهمه لحكمة الله، وفي عمله الدؤوب على التحقق من قاهرية الله ومشاهدة وحدانيته، وفي رحمته بالإنسانية، وفي اجتهاده وجهاده من أجل توعية الخلق – الذي تشتت به السبل – بهذه الحقيقة.

هذا في رأيي القاصر هو لباب السنة النبوية الشريفة، وفقدان هذا المعنى هو الفساد الخطير الذي ينخر جسم الأمة. وإليه الإشارة بمعنى الحديث النبوي: من تمسك بسنتي عند فساد أمتي فله أجرُ مائة شهيد.

الفساد المخوف هو الاتصاف بالشح واتباع الهوى وإيثار الدنيا والإعجاب بالرأي. فإذا احترز من ذلك وانضاف إليه عناية بشكل اللباس والنوم والأكل وتهمم بتطوعات ونوافل فلا بأس بذلك.

لأن السنة بهذا البعد الأخير تبقى الطريقة المسلوكة في الدين من غير افتراض ولا وجوب. وهي بهذا البعد بكل تأكيد ليست مما اتفق كافة أهل الاجتهاد في ملة الإسلام على إلزاميته.

المسألة الدلالية عند الأصوليين

د. عبد الحميد العلمي *

1. الظاهرة اللغوية وشرف العربية بين اللغات.

الحمد لله الحق المبين، هادي الورى إلى صراط مستقيم، باعث محمد صلى الله عليه وسلم بلسان عربي مبين، رحمة بالمومنين وحجة على العالمين، والحول والقوة لمن لا يؤوده حفظهما وهو العلي العظيم.

وبعد:

لما كان الإقدام على دراسة العلوم الشرعية من أجل الأمور شأنا وأرفعها قدرا، فقد هيأ الله لها جماعة من العلماء، عملوا على نقل موادها، وتحرير قواعدها، وبذلك كتب لها الذيوع والانتشار، وأصبح على عاتق الخلف الأخيار مواصلة المسير، فازدانت مؤلفاتهم بالشروح الوافية والاستدراكات الشافية.

وكان من نتائج الإلمام بهذه العلوم، وجودة الوقوف على أمهات المسائل والفنون أن برزت في مؤلفات المهتمين نزعة موضوعية تستند إلى التجربة المنهجية التي أسسها حذاق المتقدمين، وتدعو إلى استثمار القواعد العلمية التي بلورتها عطاءات السابقين.

ولعل أهم ما وجه عناية العلماء العاملين، وشحذ همم خدام الشريعة من الأئمة والمجتهدين هو التطلع إلى تفسير النصوص الدينية لاستدرار المعاني الشرعية منها، الشيء الذي استوجب بذل الجهود والطاقات، وتسخير المعارف والمهارات للقيام بهذه المهمة أحسن قيام.

---

* - أستاذ التعليم العالي بجامعة القرويين بفاس، ودار الحديث الحسنية بالرباط.

ويمكن اعتبار علم أصول الفقه أرحب مجال عبر العلماء من خلاله عن قدرتهم على التفكير المنهجي المنظم، وذلك بفضل ما ضمنوه من قوانين جامعة وقواعد ضابطة.

وقد دأب المهتمون بعد أن هيأ الله للإمام الشافعي أسباب تدوين رسالته الأصولية على التصنيف في هذا العلم، مسترشدين بالمعالم المنهجية التي رسمها هذا الإمام في مصنفه، والتي أسهمت في بلورة العطاء الأصولي بشكل ناضج على أيدي علماء القرن الخامس الهجري.

وإذا كنت أطمئن إلى أن مراحل التأليف الأصولي عرفت ازدهاراً أسفر عن ظهور مؤلفات قيمة تعتبر نموذجا مشرفا لها، فإنني أطمئن كذلك إلى أن توجه علمائنا نحو تقنين مواد العلم كان استجابة لمنهجية توخت حصر أهم النظريات التشريعية وربطها بأدلة إجمالية يحكم بها على مختلف القضايا الجزئية، وهذا ما يعرف عند أهل التحقيق بعلم الفقه الذي يتطلب الخوض فيه: الإلمام بعلمي الأصول والعربية:

"فأما استمداده من علم الأصول فواضح، وتسميته بأصول الفقه ناطق بذلك، وأما العربية فلأن أدلته من الكتاب والسنة عربية فيتوقف فهم تلك الأدلة على فهمها، والعلم بمدلولها على علمها"[1].

لذلك فإنه بالإمكان عد المباحث الدلالية مسألة أساسية في نجاح سير العملية الاجتهادية، وقد أقبل الأصوليون على دراستها وفق مقتضيات ثابتة أملتها ضرورة حفظ النصوص الشرعية من كل ما من شأنه أن يفقدها قد سيتها الدينية، أو يحط من قيمتها التشريعية، وهذا ما يفسر تنافسهم في إغناء

[1] الكوكب الدري 54.

المباحث اللغوية بالقدر الذي خولهم الانخراط في سلك المؤسسين للمنظومة الدلالية.

إلا أنه جرت العادة لدى المنتسبين لبعض التخصصات العلمية بنسبة الأهمية والجدوى لما هم عليه في حقولهم المعرفية، واعتبارهم ما قرر في فنهم نهجا يجب أن يحتذى على شرطهم.

ولعل تزاحم القول والنظر في القضايا الدلالية مما يجلي كثرة ذلك التهافت. فقد أصبحت دعاوى المهتمين من الكثرة والتشعب بحيث تصعب السيطرة عليها في غياب إقامة الحجة عليها صحة أو فسادا. وقد يبدو أن الإقدام على بحث الدلالة اللغوية عند الأصوليين من قبيل تلك الدعوى، إلا أن التزامنا بمنطق البحث العلمي سيدفعنا إلى إخراجها من حيز ذلك التزاحم بما يفيد أن لتلك المسالك ما يبوئها مكان الريادة في سلك المنظومة اللغوية عند المشتغلين بالصناعة الدلالية على العموم.

وقبل الشروع فيما قررت الخوض فيه أود أن أشير إلى أن قولي بالدلالة اللغوية مشعر ببحث الشأن الدلالي في علاقته بما هو لغوي.

وقولي باللغوي: موذن بدخول القولي[1] والكلامي[2] وغيرهما مما يتقوم به مفهوم اللفظي.

[1] القول في الأصل: "كل لفظ مذل به اللسان. تاما كان او ناقصا. فالتام هو المفيد أعني الجملة وما كان في معناها والناقص ما كان بضد ذلك" الخصائص 13/1.

[2] "الكلام يقع على الألفاظ المنظومة وعلى المعاني التي تحتها مجموعة وعند النحويين يقع على الجزء منه اسما كان أو فعلا أو أداة وعند أكثر المتكلمين لا يقع إلا على الجملة المركبة المفيدة، وهذا أخص من القول، فإن القول يقع عندهم على المفردات، والكلمة تقع عندهم على كل واحد من الأنواع الثلاثة" المفردات 439.

وبه يتخلص أن القصد متوجه إلى بحث قضايا الدلالة في الأبحاث اللغوية ووجه تعلقها بالدراسات الأصولية.

إلا أن قيد المسالك موجب لرعي التقسيمات، والنظر في المساقات مما يصدق على مسمى الجهد العام للعرب والمسلمين في خدمة لغتنا العربية.

فلقد شرف الله العربية فجعلها لغة القرآن، وضمنها أسرار الفصاحة والبيان، وجعلها سببا لمعرفة أصول الطاعات ومسائل الأحكام، لذلك أقبل العلماء عليها، وعظم تعلقهم بها، يحدوهم في ذلك أمران:

- أحدهما راجع إلى إحساسهم الصادق بمكانتها وعلو قدرها على سائر اللغات، فقد نقل صاحب كتاب الزينة عن علي كرم الله وجهه:

"أن كلام العرب كالميزان الذي يعرف به الزيادة والنقصان، وهو أعذب من الماء وأرق من الهواء، فإن فسرته بذاته استصعب، وإن فسرته بغير معناه استحال، فالعرب أشجار، وكلامهم ثمار، يثمرون والناس يجتنون، بقولهم يقولون، وإلى علمهم يصيرون"[1]

وإلى مثل هذا ذهب ابن فارس، وانتهى إلى أنه: "لما خص جل ثناؤه اللسان العربي بالبيان، علم أن سائر اللغات قاصرة عنه وواقفة دونه"[2]

والواقع أن شرف هذه اللغة مرتبط بالقرآن لأنه بها نزل، وعلى معهود خطابها فصل وأحكم: "وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب، وافتنانها في الأساليب"[3]

[1] كتاب الزينة 61/1.

[2] الصاحبي 16.

[3] تأويل مشكل القرآن 12.

وتبقى أفضلية العربية على غيرها من اللغات محل نظر عند الإمام ابن حزم الظاهري الذي ذهب في إحكامه إلى أن القول بها: "لا معنى له، لأن وجوه الفضل معروفة، وإنما هي بعمل أو اختصاص، ولا عمل للغة، ولا جاء نص في تفضيل لغة على لغة"[1]، ومعلوم أن هذا الحكم صادر عن نظرة مجردة إلى اللغة من حيث هي ظاهرة اجتماعية قادرة على خلق نشاط تواصلي بين الناس، وهذا لم يمنع علماء الإسلام من الاعتزاز بها والتحفز للعناية بها والمحافظة عليها، كيف لا، وفهم أمور الدين متوقف عليها: "لقد عرف العرب كمال لغتهم في القرآن، فاجتمعوا عليه، ولولا ما استقر من فطرتهم في ذلك لما كان لهم عليه اجتماع ولا كان لهم في إعجازه إجماع"[2].

- أما الأمر الثاني: فيرجع إلى إدراكهم أن تعلمها سبب في فهم ما بلغ عن الله تعالى مما جاء في القرآن، أو ورد في سنة نبيه عليه الصلاة والسلام، جاء في رسالة الإمام الشافعي:

"وإنما بدأت بما وصفت من أن القرآن نزل بلسان العرب دون غيره لأنه لا يعلم من إيضاح جمل علم الكتاب أحد جهل سعة لسان العرب وكثرة وجوهه وجماع معانيه وتفرقها"[3].

لقد سجلت ضرورة الإلمام بالعربية حضورا بارزا في سائر العلوم الإسلامية، فأصبحت مسألة التضلع منها والوقوف على أسرارها أمرا مسلما عند المسلمين: "ذلك أنهم لا يجدون علما من العلوم الإسلامية، فقهها وكلامها،

[1] الإحكام 33/1.

[2] نحو وعي لغوي 131.

[3] الرسالة 50.

وعلمي: تفسيرها وأخبارها وإلا وافتقاره إلى العربية بين لا يدفع، ومكشوف لا يتقنع"[1].

ونظرا لإيمان أهل الاختصاص بهذه الضرورة، فقد ذهبوا إلى "أن العلم بلغة العرب واجب على كل متعلق من العلم بالقرآن والسنة"[2].

كما ذهبوا إلى أن التقصير في طلبها، وضعف الهمم عن تعلمها سبب في مجانبة الهداية، ومواقعة الزلل والضلال، جاء في كتاب الخصائص:

"وذلك أن أكثر من ضل من أهل الشريعة عن القصد فيها وحاد عن الطريقة المثلى إليها، فإنما استهواه، واستخف حلمه ضعفه في هذه اللغة الكريمة الشريفة[3].

لذلك شحذ المهتمون العزائم للقيام بهذا الأمر: "فالعرب بحكم مميزات حضارتهم، وبحكم اندراج نصهم الديني في هذه المميزات، فقد دعوا إلى تفكر اللغة في نظامها وقدسيتها ومراتب إعجازها فأفضى بهم النظر أيضا إلى الكشف عن كثير من أسرار الظاهرة اللسانية مما لم تهتد إليه البشرية إلا مؤخرا بفضل ازدهار علوم اللسان منذ مطلع القرن العشرين"[4].

ولعل السبب في بلوغ اللغة العربية هذه الدرجة من الحفظ والصيانة ووصولها إلى تلك المرتبة التي أرادها الله لها هو تضافر الجهود من أجل العناية بها، والعمل على تيسير سبل جمعها وضبط أصولها، لذلك: "رأينا العلماء باللغة العربية قد كفوا الناس مؤونة هذا الشأن، وأحكموا إحكاما بينا لما دونوه من

[1] المفصل للزمخشري 8/1.

[2] الصاحبي 50.

[3] الخصائص 245/3.

[4] التفسير اللساني في الحضارة العربية 26.

أشعار الشعراء، وألفوه من المصنفات ووضعوه من الصفات في كل ما قدروا عليه مما يحتاج الناس إلى استدراكه حتى لعلهم لم تفهم كلمة غريبة ولا حرف نادر إلا وقد ربطوه بأوثق رباط، وعقلوه بأحكم عقال، ورسموا في ذلك رسوما وعولوا في ذلك على الشعر والاحتجاج[1].

وإذا نحن أجلنا النظر في جهود أهل الفضل على هذه اللغة نجدها قد غطت أهم الجوانب المتعلقة بها ابتداء بجمعها، وضبط شواردها وشرح غوامضها، ووضع الرسائل والمعاجم لها، ثم النظر إلى ألفاظها حال إفرادها وتركيبها، وتحديد الأسس العامة لأوجه دلالاتها: ف"الأسماء والصفات إنما هي حروف مقطعة قائمة برؤوسها لا تدل على غير أنفسها مادامت متفرقة، فإذا جمعت دلت باجتماعها على غير أنفسها، لأن الله عز وجل لا يجمع منها شيئا فيؤلفها أبدا إلا لمعنى"[2].

ولما كان الدارس في المجال اللغوي لا يقصد الألفاظ لذاتها، بل يتغيى الوقوف على معانيها، فقد اتسع نشاط الدرس الدلالي في أوساط الشعراء و المتأدبين وعلماء الصرف والنحويين، بالإضافة إلى المشتغلين بالحكمة من مناطقة ومتكلمين.

وأرى من نافلة القول أن أشير إلى أن عمل الأصوليين فيما يرجع للدلالة شكل ظاهرة كتب حولها الكثير، وقيل فيها شيء غير يسير حيث إن عملهم لم يقف عند حدود اجترار المكرور، بل تعداه إلى الاهتمام بما أغفله علماء العربية، وظهر مقصد الشارع فيه.

[1] كتاب الزينة 127/1.

[2] كتاب الزينة 67/1.

لذا نظروا إلى الألفاظ في علاقتها بمعانيها، وبحثوا أوجه العلل والأمارات وتحققوا من المقاصد والمساقات الشيء الذي مكنهم من الإسهام بحظ وافر في الأبحاث اللغوية، وهذا ما سنعمل على بحثه عند الحديث عن الجهد الأصولي في القضايا الدلالية.

2. الجهد الأصولي بين المقدمات والدلالات.

لقد عرفت الأبحاث اللغوية تطورا ملحوظا على أيدي الأصوليين لأن موقعهم في البناء العام للثقافة الإسلامية اتسم بخصوصية متميزة، إذ على عاتقهم وكل أمر التعريف بالقانون العام لاستثمار الأحكام.

وبحكم عربية هذه الشريعة المباركة، وبحكم نزولها وفق مقاصد العرب في مجاري خطابها، وعاداتها في تصريف أساليبها، فإنه بات لزاما على من رام الانتساب إليها، والانخراط في سلك أهلها، لن يكون ربانا من علوم العربية، عارفا بأسرارها، ضابطا لقواعدها، لأن بها نفهم عن الله تعالى أصول الأحكام، وبسبها نميز بين الحلال والحرام.

ومن ثم تنامى وعيهم بضرورة امتلاك ناصيتها، وتسامت رغبتهم من أجل بلوغ الريادة فيها، فكان ان كتب الله لهم أمر المشاركة في بحث مسائلها، ومعالجة الشيء الذي جعلهم جديرين بإعجاب المهتمين ولفت أنظار المتخصصين، وكان من نتائج هذا الإعجاب وذلك اللفت: إقبال الرواد من القدامى والمحدثين على أعمالهم، والأخذ بما توصلوا إليه في صنعتهم مفيدين ومشيدين.

فقد ذهب عبد الملك الجويني في برهانه إلى أن عناية الأصوليين بالجوانب اللغوية، فاق ما هو مقرر عند غيرهم، لأنهم: "اعتنوا في فنهم بما أغفله أئمة العربية، وظهر مقصد الشرع فيه"[1].

- كما ذهب ابن السبكي في إبهاجه إلى أن: "الأصوليين دققوا في فهم أشياء من كلام العرب لم يصل إليها النجاة ولا اللغويون وأن كلام العرب متسع جدا، والنظر فيه متشعب، فكتب اللغة تضبط الألفاظ ومعانيها الظاهرة دون المعاني الدقيقة التي تحتاج إلى نظر الأصولي، واستقراء زائد على استقراء اللغوي"[2].

وقد نقل السيوطي عن بعض النحاة تعليقه على إحدى صور الاستثناء بقوله: "إنها بعلم الأصول أليق"[3].

أما المحدثون فيرون أن اشتغال الأصولي باللغة ومباديها لم يكن من الفضول وإنما هو من الأصول الثابتة بالمعقول. وهذه الشهادات وغيرها يتعلق بها النظر من جانبين:

- **أحدهما**: حرص المتقدمين على تحديد مواطن التجلي عندهم، حيث لم يحصروه في المقدمات اللغوية، وإنما نحوا به منحى التدقيق والتعيين على غرار ما فعل أبو المعالي الذي حدد مواضع التألق وشدة الاعتناء فيما أغفله أئمة اللسان، وظهر مقصد الشارع فيه كأبواب العام والخاص والمطلق والمقيد ومباحث الاستثناء وغيرها مما يتصل بالدلالات.

[1] البرهان للجويني 169/1.

[2] الإبهاج 7/1.

[3] همع الهوامع 277/1.

- **والثاني**: انبهار بعض المحدثين بما ورد في مقدمات الأصوليين، وحكمهم بقدرتها على تمكنهم من مباحث الألفاظ.

وهذان الجانبان يستدعيان تصحيح النظر في القدر الذي يصدق به الحكم على مدى استيعاب هذه المقدمات لجهود الأصوليين.

وقبل ذلك، لابأس من القيام برصد آراء بعض المتخصصين، ممن يعتد بهم في مثل هذا الأمر مع التعليق بشيء من الكلام على ما ورد عندهم.

- فهذا عبد الملك الجويني يرى أنه: "لما كان هذا النوع فنا مجموعا ينتحى لم يكثر منه الأصوليون، وأحالوا عليه في مظان الحاجة إليه"[1].

- فقوله: "لم يكثر منه الأصوليون" موذن بأن حديثهم عن مباحث اللغة تولت هذه المقدمة بيانه بشكل وصل بعض الأحيان إلى حد النقل الحرفي لما ورد عند غيرهم فيها.

فبعد أن نبهوا على ضرورة التمييز بين ما هو مهمل وما هو مستعمل تحدثوا عن هذا المستعمل من خلال تقسيمه إلى مفرد ومركب، وتناولوا في المفرد أقسام الاسم والفعل والحرف، وفي المركب: أقسام الطلب والخبر والاستخبار.

- أما الغزالي فيرى أن منشأ البحث في هذه المقدمة يرجع إلى أن: "حب اللغة والنحو حمل بعض الأصوليين على مزج جملة من النحو بالأصول، فذكروا فيه معاني الحروف

ومعاني الإعراب وجملا من علم النحو خاصة"[2].

---

[1] البرهان 169/1.

[2] المستصفى 10/1.

ولما كانت القاعدة أن العلوم التي تتوقف عليها مباحث الأصول توخذ مسلمة من مظانها، فقد حملهم على الاشتغال بها حبهم لها، وميلهم إلى الإعراب عن نيتهم في تحصيلها، وبيان قدرتهم على الإلمام بمسائلها، وقد تجلت تلك القدرة وذلك الإلمام في المسائل الست الكبرى التي جعلوا أكثرها عمدة الدرس في هذه المقدمة وهي مباحث: الوضع والموضوع والموضوع له وفائدة الوضع والواضع ومعرفة الموضوع.

وما بين ابتداء الوضع ومعرفة الموضوع تجلت معاني ذلك الشغف فكثر النقل والتفريع، وظهرت آثار اللغويين والنحاة وأهل الميزان بادية في أعمالهم، جاء في البحر المحيط: "وأما موضوعها: فالألفاظ وما يعرض لذات الألفاظ وهو ما يبحث اللغوي عنها في ذلك الموضوع إما في حال الإفراد ككون هذه الكلمة حقيقة أو مجازا أو مشتركة أو مترادفة أو متباينة، وككون فاء هذه الكلمة أو عينها أصليا أو مقلوبا عن غيره، صحيحا أو معتلا، مفتوحا أو مضموما أو مكسورا، وغير ذلك مما يتعلق بعلم التصريف، وإما في حال تركيبها ككون هذه الكلمة مبتدأ أو خبرا أو فاعلا أو مفعولا إلى غير ذلك من الأعراض الذاتية للألفاظ"[1].

وضابط الأمر أن عرض المادة في هذه المقدمة اكتسى طابع التجريد، بينما غلب على كيفية الاستدلال بها طابع التقصيد والتقعيد.

وبترديد النظر فيما ورد فيها وإجالة الفكر في المظان التي اعتمدوها نلاحظ أنهم كانوا في رحاب الاقتداء يرتعون، فقد ذهب ابن السبكي إلى أن ما أوردوه في مقدمات علمهم يعتبر أبعاض علوم حيث قال: "وهل هو إلا نبذ جمعت من

[1] البحر المحيط 6/2.

علوم متفرقة: نبذة من علم النحو، وهي الكلام في معاني الحروف التي يحتاج إليها الفقيه...

ونبذة من اللغة: وهي الكلام في معنى الأمر والنهي... وما أشبه"[1].

كذلك عاب الرازي على متقدميه عدم التفاتهم في هذه المقدمة إلى إقامة الدلالة على حجية نقل اللغة عن طريق الآحاد كما فعلوا في باب الأخبار، وانتقدهم بأنه كان: "من الواجب عليهم أن يبحثوا عن أحوال رواة اللغات والنحو وأن يتفحصوا عن أسباب جرحهم وتعديلهم كما فعلوا ذلك في رواة الأخبار"[2].

وإذا كنا لم نعدم من انتهض للرد على هذه الدعوى كابن أمير الحاج في كتابه التقرير والتحبير[3]، فإنا نميل إلى أن مسألة الحكم على الجهد اللغوي عند الأصوليين مرتبطة بضرورة تعميق البحث وتعميم الاستقراء سواء تعلق الأمر بالمقدمة، أو بكيفية الاستدلال بالخطاب، لأن خير ما يجلي هذه المسألة هو ما اجتمع فيه القصدان، واتحد بسببه الطرفان.

وقد ترتب عن اتساع الرؤية وشمول الاستقصاء أن الحكم على أعمالهم قد يتصور من خلال المواقف الثلاثة الآتية:

1.2 موقف النقل والمجاراة.

وبابه المقدمات اللغوية التي تقدم أن الأصوليين جاروا في نقل مادتها أهل الفن من النحاة واللغويين.

---

[1] الإبهاج 7/1.

[2] المحصول 79/1.

[3] التقرير والتحبير 77/1 لأنه اعتبر ذلك "مكابرة لما علم قطعا بأخبار من يمنع العقل تواطؤهم على الكذب أنه موضوع لما استعمل فيه، فلا يستحق فائدة الجواب لأنه كإنكار البديهيات".

وبترديد النظر في مضامينها يتبين أن الأمر فيها تتجاذبه ثلاثة إشكالات:

أ. أحدها: يتعلق بإمكان الحكم عما أوردوه فيها بإيصالهم إلى القدر الذي يمكنهم شرف مشاركة أهل الاختصاص، وهذا شيء تقرره طبيعة البحث الأصولي لأن استمداده من علم العربية واضح لا يدفع فقد اشترطوا في متعاطي الاجتهاد الإلمام بعلوم اللسان سواء تعلق الأمر باللغة أو الإعراب أو التصريف أو الاشتقاق أو غيرها.

ب. والثاني: يتعلق بإمكان الحكم على عملهم بتفردهم بآراء تبوئهم مكان المرجعية فيها، وهذا مما ينبغي أن يحتاط في تصويره والتمثيل له، لأن السمة الغالبة عليها هي مجاراة الغير فيما بحثوا والإغراق في الإحالة عليهم فيما صنفوا، إلا أنهم أضفوا على ما قرروه مسحة من فيض عطائهم كحديثهم عن علاقة اللفظ بالمعنى، ومباحث الإنشاء والخبر وزمن الفعل، والاشتراك والترادف والحقيقة والمجاز وغيرها.

ج.أما الثالث: فيتعلق بإمكان الجزم بتوقف المباحث الدلالية على ما أصل في المقدمة اللغوية، وهذا الجزم لا يصح تعميم القول به لفشو ظاهرة المجاراة فيها بينما غلب على الأخرى طابع التألق وإثبات الذات، وقد تجلت معالم هذا الإثبات في باب الدلالات.

2.2 موقف التنبيه والإضافات.

أ. فمما يرجع للتنبيه: تنصيصهم على أنه لا يجوز في العمل الأصولي تطويع النص الشرعي تعضيدا لمذهب لغوي أو انتصارا لقاعدة نحوية[1].

كما لا يجوز عندهم الأخذ بالنقل الحرفي للمقرر في الكتب اللغوية إذا تعلق الأمر بالمفاهيم الأصولية، قال الفخر الرازي: "إذا قلنا في النحو: فعل

[1] بدائع الفوائدج 45/1.

وفاعل، فلا نريد به ما يذكره علماء الأصول، لأنا نقول: مات فعل وزيد فاعله، بل المراد أن الفعل لفظة مفردة دالة على حصول المصدر لشيء غير معين"[1]

- كذلك حذروا الإكثار من طلب المعاني مما سبيله الالتزام جاء في المستصفى: "وإياك أن تستعمل في نظر العقل من الألفاظ ما يدل بطريق الالتزام، لكن اقتصر على ما يدل بطريق المطابقة والتضمن لأن الدلالة بطريق الالتزام لا تنحصر"[2].

- ونبهوا أيضا على خطر التعلق بالصور البلاغية أو إعمال المصطلحات البديعية فلقد علق ابن أبي الأصبع على قوله تعالى: "أفحكم الجاهلية يبغون ومن أحسن من الله حكما لقوم يوقنون"[3] بقوله: "فحصل في هذه الآية: وهي عشر لفظات: سبعة أضرب من البديع وهي: التعطف وتجاهل العارف، والتذييل والمقارنة والتمثيل والتعليق والإيغال"[4].

فلننظر إلى هذه المصطلحات، ولنقف عند لفظتي: الإيغال وتجاهل العارف لنرى مدى ابتعادهما عن الحس الأصولي الذي لا يأمن سؤال الله تعالى يوم القيامة: من أين فهمتم عني التجنيس الفلاني، أو الايغال الفلاني فيما أنزلت من كلامي ؟.

ب. أما ما يرجع للتتمات فمثاله: إضافتهم بعض القيود لبعض التعاريف، كما هو الحال في العام والمطلق والمشترك وغيرها، ووضع تقسيمات تضاف إلى ما ذكره اللغويون كتقسيم المجمل باعتبار أسبابه والمحكم بالنظر إلى موضوعاته، والمفهوم باعتبار أنواعه.

---

[1] التفسير الكبير 55/1.

[2] المستصفى 30/1.

[3] المائدة 52.

[4] بديع القرآن 93.

كذلك أضافوا مباحث لم يتناولها غيرهم: كحمل المطلق على المقيد، وحكم العام من حيث تناول أفراده قطعا أو ظنا وحكمه إذا ورد على سبب خاص، وكذا عرضهم الدقيق لمعاني بعض المصطلحات، وبيانهم لما يترتب عليها من ثمرات فقهية، ومما يجلي ذلك:

- مصطلح النسيان الذي يعني في اللغة مجرد السهو، أما الأصوليون فيعني عندهم مطلق الترك بمتعلقيه: فإن كان الترك عن غير قصد سمي سهوا، وإن كان عن قصد سمي عمدا، ومن ثمرته عندهم: أن قوله صلى الله عليه وسلم: "من نام عن صلاة أو نسيها فليصلها إذا ذكرها"[1] هو عام في وجهي النسيان سواء تعلق الأمر بالعمد أو السهو، وقوله "إذا ذكرها" يعني أن الساهي يطرأ عليه الذكر فيتوجه عليه الخطاب، وأن العامد ذاكر فلا يزال الخطاب يتوجه عليه أبدا[2].

- مصطلح الخبر الذي يعني عند المحدثين: ما أضيف إلى النبي صلى الله عليه وسلم، لكنه رد عند الأصوليين بأن جل ما نقل عنه عليه الصلاة والسلام من باب الإنشاء لا الخبر، لذلك تولى ابن السبكي توضيح المسألة بأمرين: "أحدهما أن حاصل جميعها آيل إلى الخبر، فالمأمور به في حكم المخبر عن وجوبه، وكذا القول في النواهي، والسر فيه أنه صلى الله عليه وسلم ليس آمرا على سبيل الاستقلال، وإنما الآمر حقا: الله تعالى، وصيغ الآمر من المصطفى عليه السلام في حكم الإخبار عن الله تعالى، والثاني: أنها سميت أخبارا لنقل

[1] حديث أنس أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "من نسي صلاة ونام عنها فليصلها إذا ذكرها إن الله تعالى يقول: أقم الصلاة لذكري. أخرجه الدارمي 280/1.

[2] أحكام القرآن لابن العربي 740/2.

المتوسطين وهم يخبرون عمن يروي لهم، ومن عاصر النبي صلى الله عليه وسلم كان إذا بلغه أمر لا يقول أخبرنا رسول الله صلى الله عليه وسلم، بل أمرنا[1].

3.2 موقف الإنشاء والابتداء.

والمراد به أن الأصوليين رتبوا كلاما مستقلا بذاته في كيفية الاستدلال بالخطاب، وقد تجلى هذا الموقف في باب الدلالات وما يتعلق بها من الحديث عن المنطوق والمفهوم وأنواعهما عند المتكلمين، أو عبارة النص وإشارته ودلالته واقتضائه عند الأحناف.

يظهر لنا بعد هذا العرض أن انتصاب الأصوليين لبحث قضايا اللغة لم يكن حكرا على مقدماتهم العلمية، بل هم مختلف المباحث الدلالية، لأن طلب المعنى المتضمن للحكم الشرعي هو الغرض الأساس في العمل الأصولي، لأن: "كل عاقل يعلم أن مقصود الخطاب ليس هو التفقه في العبارة، بل التفقه في المعبر عنه وما المراد به[2].

ومعنى هذا أن الشريعة لما نزلت بلسان عربي مبين، كان على الناظر فيها أن يأخذ بما ألفته العرب في مجاري خطابها وأن يحمل دلالاتها على ما تقتضيه أعرافها ومقاصدها، فلا يتكلف في فهمها ما لا تحتمله ألفاظها ومساقاتها.

---

[1] الإبهاج 220/1. وللإضافة فإن مصطلح المطلق عند النحاة يعتبر من قبيل النكرة وهي ما دل على الفرد الشائع في الجنس، أما الأصوليون فهو عندهم: "ما دل على الماهية بلا قيد" وثمرة ذلك هي تلمس وجه الخلاف فيمن قال لزوجته: هي طالق إن ولدت له بنتا، وبعد الوضع تبين أنها ولدت بنتين.

- فعلى مذهب من اعتبر لفظ "بنت" نكرة بما تدل عليه على الفرد الشائع في الجنس حكم برد الطلاق لتخلف قيد الوحدة في مسمى البنت.
- وعلى مذهب من نظر إلى الماهية حكم بالطلاق لتحققها فيمن يصدق عليه لفظ بنت أو بنتين فأكثر.

[2] الموافقات 410/3.

ولما كان الموضوع له تعلق ببحث مسالك الدلالة اللفظية عند الأصوليين وجدت أن الموضع محتاج إلى الحديث عن مفهوم اللفظ وصلته بالمعنى وعن إطلاقات الدلالة عندهم.

فهما أمران يحتاج كل منهما إلى ضرب من الكلام.

فماذا عن مفهوم اللفظ وأحوال دراسته عندهم ؟

3. مفهوم اللفظ وأحوال دراسته عند اللغويين والأصوليين.

لقد تقرر أن رصد الجهد الأصولي في مباحث اللغات أدى إلى القول بالخصوصية في باب الألفاظ والدلالات.

بيد أن دعوى الخصوصية عند الأصوليين لا يعني التخلي جملة عما جاد به الجهد المصطلحي عند اللغويين.

بحكم استناد المادة الأصولية لمجموعة من المعارف والعلوم، فقد عمل المحققون على وضعها في علمهم، وقاموا بدراستها على شرطهم، وأصبحت القاعدة المطردة في عملهم: إضفاء مسحة الخصوصية على ما يحتاج إليه في فنهم.

ومعلوم أن القول بالخصوصية هو من لازم الحيثية، ووجه الحيثية في مباحث الألفاظ قائم على توخي المطالب الخبرية التي يتوصل بصحيح النظر فيها إلى الأحكام الشرعية، بعيدين عن تصوير المتأدبين وتشبيه البيانيين وإجراء النحويين، لذا تخلوا في عملهم عما لا يناسب معنى الدلالة عندهم، وقدموا بدائل جلت مناهج الاستدلال بالخطاب في عملهم.

ومن مظاهر تلك التجليات: عنايتهم بقضايا الألفاظ في علاقتها بالدلالات.

1.3 مفهوم اللفظ وأوجه بحثه عندهم.

لا نستبعد أن دراسة اللفظ عند الأصوليين استوعبت جهود اللغويين والنحاة والبلاغيين.

وظهر تألقهم أكثر كما قال الجويني: فيما أغفله أئمة العربية وظهر مقصد الشارع فيه، ومن مظاهر ذلك التألق انكبابهم على دراسة اللفظ دراسة مصطلحية بأبعادها المعجمية والسياقية والدلالية.

"فاللفظ في أصل اللغة مصدر بمعنى الرمي والطرح، ثم جعل بمعنى اسم المفعول أي الملفوظ"[1] وخص في عرف اللغة بما صدر من الفم من الحرف واحدا أو أكثر، فقد حده الإمام ابن حزم بأنه: "هواء مندفع من الشفتين والأضراس والحنك والرئة على تأليف محدود وهو الكلام نفسه"[2].

وهو عند الأصوليين وسيلة للفهم وأداة للدلالة بناء على أن المقصود من الخطاب ليس التفقه في العبارة بل البحث في المراد منها.

- فاشتراطهم قيد الدلالة فيه مخرج للمهمل كما هو ممكن عند اللغويين[3].

---

[1] لسان العرب المجلد 380/5.

[2] الإحكام لابن حزم 46/1 بتصرف، وجاء في حاشية الصبان على الاشموني 23/1 "ويعلم من هذا أن لماهية اللفظ أفرادا محققة، وأفرادا مقدرة: ومن التحقيقي: المحذوف على ما قاله البعض لتيسير النطق به، فالتحقيقي إما منطوق به بالفعل أو القوة، والتقديري: ما لا يمكن النطق به، فإن الضمير المستتر كما قاله الرضي لم يوضع له لفظ حتى ينطق به". وجاء في الكليات: "واللفظ على مصطلح أرباب المعاني عبارة عن صورة المعنى الأول، والدال على المعنى الثاني... فإذا وضعوا اللفظ بما يدل على تفخيمه لم يريدوا اللفظ المنطوق، ولكن معنى اللفظ الذي دل على المعنى الثاني". ص.795.

[3] ينظر حاشية أبي النجا 7، والخصائص 13/1، وجاء في نهاية السول 235/1 "ثم إن بيان ذلك يتوقف على أنه تعالى لا يجوز أن يخاطبنا بالمهمل ولا بما يخالف الظاهر لأنه لو كان جائزا لتعذر الاستدلال بالألفاظ على الحكم".

- وهو عندهم بمعنى الكلمة والكلام خلافا للنحويين الذين قالوا: "الكلمة غير الكلام، فالكلمة هي اللفظ المفرد والكلام هو الجملة المفيدة، وقال أكثر الأصوليين: إنه لا فرق بينهما،، فكل واحد منهما يتناول المفرد والمركب"[1].

وبإجالتنا الفكر فيما حده الدرس الأصولي لمباحث الألفاظ، نلاحظ أنهم لم يدرسوها بمعزل عن دلالاتها، لذلك اتسم حديثهم عنها بسعة البحث وشمول الدراسة، حيث نظروا إليها في سياقات مختلفة.

- فعملوا بالنظر إلى أنواعها على تحقيق مفهوم المفرد والمركب وما يتصل بهما من تقسيمات كالاسم والفعل والحرف، والكلي والجزئي والإنشاء والخبر والاستخبار.

- كما عمدوا بالنظر إلى وضعها إلى الحديث عن العام والخاص والمشترك والمؤول أو الجمع المنكر على خلاف[2].

- وعملوا بالنظر إلى استعمالها على بحث الحقيقة والمجاز وما يتصل بهما.

- وتوقفوا أثناء حديثهم عن الوضوح والخفاء فيها ليقدموا مباحث دقيقة تتعلق بترتيب الألفاظ حسب قوتها الدلالية:

فتكلموا عن الظاهر والنص والمفسر والمحكم، وما يقابلها من الخفي والمشكل والمجمل والمتشابه كما عند الأحناف. أو النص والظاهر وما يقابلهما من المجمل والمؤول كما عند المتكلمين.

[1] التفسير الكبير 17/1، والمفردات 439.

[2] انظر الخلاف في: المرأة 36 وشرح التلويح 32/1.

- ونظروا إلى اللفظ باعتبار وحدته ووحدة مدلوله وتعددهما فجعلوها أقساما[1] ميزوا فيه بين المترادف[2] والمتباين[3] والمتواطئ[4] وغيرها.

والباحث في طريقة معالجتهم لهذه المباحث يجدها موجهة بأمور منها:

- رصدهم لتطور مدلولات الألفاظ وتحكم ظاهرة الاستعمال فيها، فقد رد الرازي الأسماء بالنظر إلى أصولها إلى:

- أسماء قديمة في كلام العرب واشتقاقاتها معروفة.
- أسماء دل عليها النبي صلى الله عليه وسلم في هذه الشريعة ونزل بها القرآن فصارت أصولا في الدين وفروعا في الشريعة لم تكن تعرف قبل ذلك وهي مشتقة من ألفاظ العرب.

---

[1] ينظر البحر المحيط للزركشي 60/2 والمحصول للرازي 169/1.

[2] المترادف: "لفظ مفرد دال بالوضع على مدلول لفظ آخر مفرد دال بالوضع باعتبار واحد" ينظر التقرير والتجبير 169/1.

فهو من قبيل الألفاظ المختلفة المتواردة على مسمى واحد كالخمر والعقار، والليث والأسد، ولهم في هذا النوع مباحث نفسية منها ما تترتب عنه آثار فقهية، كبحثهم في الصور التي يمتنع فيها قيام أحد المترادفين مقام الآخر في باب الأيمان وغيرها... ينظر المنثور للزركشي 283/1.

[3] المتباينة هي الألفاظ المختلفة الدالة على مسميات مختلفة كالإنسان والسماء... وقد تلتبس المترادفة بالمتباينة وذلك إذا أطلقت أسام مختلفة على شيء واحد باعتبارات مختلفة ربما ظن أنها مترادفة كالسيف والمهند والصارم. فإن المهند يدل على السيف مع زيادة نسبة إلى الهند، فخالف إذن مفهوم السيف... ينظر المستصفى 32/1.

[4] المتواطئة هي الألفاظ التي: "تطلق على أشياء متغايرة بالعدد ولكنها متفقة بالمعنى الذي وضع الاسم عليها، كاسم الرجل فإنه يطلق على زيد وعمرو وبكر وخالد..." ينظر المستصفى 31/1.

ومن المتواطئ في باب العبادات: لفظ الحج لأنه يطلق على "الإفراد والتمتع والقران وهذه الثلاثة مشتركة في الماهية وهي الإحرام والطواف والوقوف والسعي". ينظر الإبهاج 286/1-287.

وفي كتاب سيبويه إشارة إلى هذه القسمة جاء فيه 24/1.

"أعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللفظين والمعنى واحد، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين".

- أسماء جاءت في القرآن لم تكن العرب تعرفها ولا غيرهم من الأمم"[1]

- كما ذهب ابن فارس إلى أن الألفاظ العربية خضعت عبر تداولها إلى تغيرات دلالية[2] فقد: "نقلت من اللغة ألفاظ من مواضع إلى مواضع أخر بزيادات زيدت، وشرائع شرعت، وشرائط شرطت فعفى الآخر الأول"[3].

لذلك تواتر في الكتب الأصولية الحديث عن الوضع والحمل والاستعمال، وقالوا بإمكان النقل إيمانا منهم بضرورة التحول الدلالي في مسميات الألفاظ، واستدلوا عليه بأن: "كون الاسم اسما للمعنى غير واجب له، وإنما هو تابع للاختيار بدلالة انتقاء الاسم عن المعنى قبل المواضعة، وأنه كان يجوز أن يسمى المعنى بغير ما سمي به، نحو أن يسمى البياض سوادا إلى غير ذلك، فإذا كان كذلك جاز أن يختار مختار سلب الاسم عن معناه ونقله إلى غيره"[4].

- ومما انبنى على ذلك: تمييزهم في باب الحقيقة بين ما هو لغوي وما هو عرفي عام أو خاص، بين ما هو شرعي، وبنوا استدلالهم على "أن الخطاب يجب حمله على المعنى الشرعي ثم العرفي ثم المعنى اللغوي الحقيقي، ثم المجاز"[5].

---

[1] ينظر كتاب الزينة 126/1، وجاء في كتاب المزهر: 302/1.

"وقال علي رضي الله عنه: ما سمعت كلمة عربية من العرب إلا وقد سمعتها من النبي صلى الله عليه وسلم، وسمعته يقول: مات حتف أنفه وما سمعتها من عربي قبله".

[2] الظاهر من عباراتهم أن مسألة النقل أو التحول تقتضي السير من العام إلى الخاص، لكن الرصاع ت 894 هـ بين إمكان السير بها من الخاص إلى العام، جاء في شرحه لحدود ابن عرفة ص 19: "وقد ورد تعميم الشرع لما خصصته اللغة، كاليمين فإنها في اللغة قسم بالتاء أو بإحدى أخواتها، وفي الشرع أعم من ذلك كالحلف بالطلاق وغيره فالحقيقة الشرعية أعم من مدلول اللغة".

[3] الصاجي 78.

[4] المعتمد 18/1 – 19.

[5] المحصول للرازي 178/1: "ثم إن المجاز إما أن يكون واحدا أو أكثر، فإن كان واحدا حمل اللفظ عليه من غير افتقار إلى دلالة أخرى صونا للكلام من الإلغاء وإن كان اكثر من واحد، فإما أن يدل دليل في واحد معين على أنه مراد، أو على أنه ليس بمراد، أو لا يدل الدليل في واحد معين لا بكونه مرادا ولا

- كما أسفرت نظرتهم إلى اللفظة في بعدها الدلالي عن ضرورة الإلمام بالموقف الكلامي سواء تعلق الأمر ب "حال الخطاب من جهة نفس الخطاب أو المخاطب أو المخاطب أو الجميع، إذ الكلام الواحد يختلف فهمه بحسب حالين وبحسب مخاطبين، وبحسب غير ذلك... من الأمور الخارجة وعمدتها مقتضيات الأحوال"[1] ولاشك أن اهتمامهم بهذه المقتضيات جعلهم يتفوقون في تفتيق مباحث السياق؛ جاء في كتاب بدائع الفوائد: "دلالة السياق ترشد إلى تبيين المجمل والقطع بعدم احتمال غير المراد، وتخصيص العام، وتقييد المطلق، وتنوع الدلالة، وهو من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم، فمن أهمله غلط في نظره، وغالط في مناظرته"[2] وجاء في كتاب الحيوان: "فللعرب أمثال واشتقاقات وأبنية ومواضع كلام يدل عندهم على دلالات أخر فمن لم يعرفها جهل تأويل الكتاب

والسنة والشاهد والمثل، فإذا نظر في الكلام وفي ضروب من العلم وليس من أهل هذا الشأن هلك وأهلك"[3].

فالخطاب عموما إما أن يدل على الحكم بمنطوقه أو بمفهومه، فما دل عليه بمنطوقه إن كان صريحا "يحمل على المسمى الشرعي فالعرفي فاللغوي فالمجازي"[4]

وإن كان غير صحيح فدلالته تكون بالاقتضاء أو بالإيماء أو بالإشارة.

بكونه غير مراد، فإن دل الدليل على أنه مراد قضي به، وإن دل الدليل على أنه غير مراد فلم يبق إلا وجه واحد حمل عليه" ينظر المحصول 180/1.

[1] الموافقات 347/3 بتصرف.

[2] بدائع الفوائد 9/4، والبرهان الزركشي 200/2.

[3] الحيوان للجاحظ 153/1.

[4] الإبهاج 364/1.

وما دل عليه بمفهومه فإما أن يكون موافقا أو مخالفا، وفي كل منهما مباحث يرجع إليها في بابها[1].

هذا على اصطلاح المتكلمين، أما الأحناف فقد اعتمدوا في كيفية الاستدلال بالخطاب اصطلاحات أخرى هي: العبارة والإشارة والدلالة والاقتضاء، وعند تعذر أخذ الحكم من النص يلجأ الجميع إلى القياس والاستدلال.

هذا عن مفهوم اللفظ وموجبات دراسته عند الأصوليين، فماذا عن علاقته بالمعنى عندهم؟

2.3 صلة اللفظ بالمعنى عندهم.

جرت عادة الأصوليين أن يعرضوا في صدر مقدماتهم اللغوية لصلة اللفظ بالمعنى، كما بحثوا في حقيقة المعنى الذي وضع اللفظ له، وتساءلوا: هل هو للصورة الذهنية أو الخارجية أو للمعنى من حيث هو ؟

- فذهب الرازي إلى أن للألفاظ دلالات على ما في الأذهان لا على ما في الأعيان ولهذا السبب يقال: "الألفاظ تدل على المعاني لأن المعاني هي التي عناها العاني، وهي أمور ذهنية[2].

ووجه الاستدلال: إنا إذا رأينا جسما من بعيد وظنناه صخرة قلنا: إنه صخرة، فإذا قربنا منه وشاهدنا حركته وظنناه طيرا قلنا: إنه طير، فإذا ازداد القرب علمنا أنه إنسان فقلنا: إنه إنسان، فاختلاف الأسماء عند اختلاف

[1] ينظر حاشية البناني على جمع الجوامع 235 والبحر المحيط 7/4.

[2] التفسير الكبير 23/1.

التصورات الذهنية يدل على أن مدلول الألفاظ هو الصور الذهنية لا الأعيان الخارجة[1].

- وذهب بعضهم إلى أن المعنى للصورة الخارجية، وردوا على مذهب الرازي بأن هذا الاختلاف إنما هو لاعتقاد أنها في الخارج كذلك لا بمجرد اختلافها في الذهن[2].

- وذهب آخرون إلى أنه موضوع للمعنى من حيث هو من غير تقيد بخارجي أو بذهني واستعمالهما في أيهما كان، استعمال حقيقي[3].

- واختار ابن أمير الحاج التفصيل[4].

- أما عن الصلة: فالمنقول عنهم أنهم لا يقولون بوجود مناسبة ذاتية بين اللفظ ومدلوله يستفاد ذلك من موقفهم العام من رأي عباد بن سلميان الصيمري ت 250 هـ الذي قال بها مستدلا بأنه لم "لم تحصل مناسبات مخصوصة بين الألفاظ المعينة والمعاني المعينة للزم أن يكون تخصيص كل واحد بمسماه ترجيحا للممكن من غير مرجح وهو محال[5].

وقد حكى أن بعضهم كان يدعي أنه يعلم المسميات من الأسماء فقيل له: ما مسمى آذغاع ؟ وهو من لغة البربر[6] فقال: أجد فيها يبسا شديدا وأراه اسم الحجر وهو كذلك[7].

---

[1] نفسه 23/1.

[2] الإبهاج 195/1.

[3] الكليات 936.

[4] ينظر التقرير والتحبير 74/1.

[5] التفسير الكبير 22/1 والمزهر 47/1.

[6] في رواية السيوطي: "وهو بالفارسية" المزهر 47/1.

[7] التقرير والتحبير 74/1.

ورد الجمهور على مقالة عباد بوجوه منها:

- أنه لو ثبت ما قاله لاهتدى كل إنسان إلى كل لغة ولما صح وضع اللفظ للضدين كالقرء للحيض والطهر والجون للأبيض والأسود[1].

- ومنها "أنها لو كانت ذاتية لما اختلفت باختلاف النواحي ولكان كل إنسان يهتدي إلى كل لغة، ولكان الوضع للضدين محالا"[2].

- ومنها "أنه لو كان كذلك لامتنع نقل اللفظ عن معناه الذاتي إلى معنى آخر بحيث لا يفهم منه الذاتي أصلا، واللازم باطل فالملزوم مثله"[3].

أما اللغويون وأهل البيان فالمعروف عند أكثرهم أنهم لا يقولون بهذه المناسبة "فلو أن واضع اللغة كان قد قال "ربض" مكان ضرب لما كان ذلك يؤدي إلى فساد"[4].

وذهب بعض أهل التصريف والاشتقاق[5] إلى القول بإمكانها وإن كان "الفرق بينهم وبين مذهب عباد أن عبادا يراها ذاتية موجبة بخلافهم"[6].

كما ذهب بعض من قال بالمحاكاة ومراعاة جرس الألفاظ إلى مثل ذلك، جاء في كتاب الخصائص:

---

[1] المزهر 47/1.

[2] نهاية السول 136/1.

[3] التقرير والتحبير 74/1.

[4] دئل الإعجاز 93، وجاء في ميزان الأصول 378: "فإنهم لو وضعوا في الابتداء اسم الماء للنار واسم النار للماء كان صحيحا، فإذا تبدل الغرض بحدوث معنى على مرور الزمان جاز نقل الاسم من ذلك المسمى إلى غيره تحقيقا" وينظر المعتمد 18/1.

[5] ينظر السكاكي في مفتاح العلوم 4،5 والتقرير والتحبير 74/1-75.

[6] المزهر 47/1.

"فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ونهج ملتئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها"[1].

وقد أنهى الأصوليون حديثهم عن هذه الصلة بإجماعهم على رد مذهب عباد القاضي بالذاتية، وقبولهم إمكان وجود مناسبة عادية تابعة لاختيار الواضع، لذا ينبغي التمييز بين أمرين:

- أحدهما: ما علم فيه أن واضع اللفظ هو الله تعالى، وهنا يجب القطع بوجود مناسبة بين اللفظ ومعناه "فإن خفي ذلك علينا بالنسبة إلى بعض الألفاظ مع معانيها فلقصور منا أو لغيره من مقتضيات حكمته وإرادته"[2].

- والثاني: ما علم فيه أن واضع اللفظ من عامة البشر، وفيه يكفي الظن بوجوب مناسبة بينه وبين معناه "لأن الظاهر: حكمة الواضع، ورعاية التناسب من مقتضياتها"[3].

---

[1] الخصائص 157/2، وهنا ينبغي التنبيه على أمرين:

- أحدهما: أن المناسبة التي قصدها أصحاب التصريف تراعي بعد العلم بوضع الواضع، أما المناسبة على مقتضى قول عباد فهي ذاتية تراعى مع وضع الواضع.
- والثاني: أن اعتبار التناسب بين اللفظ والمعنى بحسب خواص الحروف والتركيبات يتأتى في بعض الكلمات، وأما اعتباره في جميع كلمات لغة واحدة فالظاهر أنه متعذر، فما الظن باعتباره في جميع كلمات اللغات ؟" التقرير والتحبير 75/1.

[2] التقرير والتحبير 74/1.

[3] التقرير والتحبير 74/1.

وجاء في نفس المصدر عن تصور المناسبة في الألفاظ المشتركة 74/1 أن ما علم أنه وضع بالاشتراك للشيء وضده فإنه "يجوز أن يناسب بالذات معنيين متضادين من وجهين كلا من وجه، فيصدق أن بين كل من المعنيين اللذين وضع اللفظ لكل منهما وبين اللفظ مناسبة".

يتبين مما سبق أن بحث الأصوليين في صلة اللفظ بالمعنى يتحدد بثلاثة ضوابط:

- أولها: إقرارهم العام بإمكان المواضعة في الحديث اللساني.
- والثاني: نفيهم التام القول بذاتية المناسبة لأنها تؤدي إلى هدم قاعدة المواضعة.
- والثالث: عدم تحرجهم من القول بهذه المناسبة في حدود حكمة وتصرف الواضع لها.

وبهذا اتسم بحثهم في هذه الصلة بجودة التدقيقات ومراعاة الحيثيات:

- فلم يقولوا بالمناسبة الذاتية لأنها من قبيل ما لا تقتضيه طبيعة اللغات وتباين الألسن واللهجات.

ولم يقولوا بالاعتباطية الصرفة لأنها من قبيل ما تأنفه العقول الراجحات، ولأنها تستبعد أن يكون للواضع قصد في رعي المناسبات.

وبرجوعي إلى ما ورد عند المحدثين بشأن هذه الصلة وجدت أن البحث فيها يميل إلى القول بالاعتباطية، فاللغة لما كانت اعتباطا في نشأة دلالتها فإنها من حيث هي مواضعة لا يتسنى للعقل أن يتسلط على روابطها الدلالية الأولى[1].

وقد ذهب بيير غيرو إلى أنها توافقية لا سيما في علم السيمياء الذي تخضع عملية الترميز فيه إلى "توافق بين مستعملي العلامة الذين يعترفون

[1] التفكير اللساني في الحضارة العربية 112.

بالعلاقة القائمة بين الدال والمدلول"[1]، في حين ذهب كلودليفي إلى أنها اعتباطية من حيث الوضع الأول، تعاقدية بعد شيوع الاستعمال[2].

هذه إشارة عارضة لموقف بعض المتخصصين في الدرس اللغوي الحديث سقتها على سبيل الاستئناس لنرى قدرة المنهج الأصولي على استيعاب المسائل اللغوية وكشف دقائقها. وهذا الكشف لن يتم إلا برصد تلك المسائل من جزئياتها المتفرقة والعمل على نظمها في أسلاكها الكلية. وهو ما يستدعي استقراء المواطن سواء تعلق الأمر بالمقدمات أو بالمباحث الآيلة إلى اللغات أو بباب الدلالات.

وهذا ما سنعمل على دراسته من خلال مسالك الدلالة اللفظية عند الأصوليين، وقبل ذلك لابأس من الحديث عن مفهوم الدلالة وإطلاقاتها عندهم.

4. مفهوم الدلالة وإطلاقاتها عندهم.

تعتبر الدلالة قيدا أساسا فيما ترجمت به لهذا العمل، لذا وجب الحديث عنها وعن مفهومها عند المشتغلين بالعلوم العربية عامة، وإطلاقاتها عند الأصوليين خاصة.

فماذا عن معناها في الاستعمال اللغوي ؟

[1] السيمياء 34.

[2] مبادئ في علم الأدلة 82.

1.4 مفهوم الدلالة لغة.

لأئمة اللغة في مادة "د.ل.ل." تصاريف كثيرة، واستعمالات متعددة وهي من: "الدلالة والدلالة بالكسر والفتح"[1].

والاسم "الدلالة والدلولة والدليلي"[2] ومنه "دله على الطريق يدله دلالة ودلالة ودلولة والفتح أعلى"[3].

والمعنى أرشده وهداه إليه.

وذهب ابن فارس إلى أن لأصل الدال واللام معنيين:

"أحدهما: إبانة الشيء بأمارة تتعلمها والآخر اضطراب في الشيء"[4] والمعنى الأول هو الأشهر في تداول اللسان العربي و"أصل الدلالة مصدر كالكناية والأمارة[5] أي بالفتح والكسر معا، وقد فرق أبو البقاء الكفوي بين الدلالة والدلالة (بالفتح والكسر) فقال: "وما كان للإنسان اختيار في معنى الدلالة فهو بفتح الدال، وما لم يكن له اختيار في ذلك فبكسرها، مثاله إذا قلت: دلالة الخير لزيد فهو بالفتح أي له اختيار في الدلالة على الخير، وإذا كسرتها، فمعناه حينئذ: صار الخير سجية لزيد فيصدر منه كيف ما كان"[6].

- وورد الفعل من هذه المادة من باب فعل يفعل بضم العين، ومنه قولهم: "دللت بهذه الطريق دلالة أي عرفته، ودللت به أدل دلالة"[7].

---

[1] تهذيب اللغة 16/14.

[2] تاج العروس 324/7.

[3] لسان العرب 1006/2.

[4] معجم مقياس اللغة 259/2.

[5] تهذيب اللغة 66/14.

[6] الكليات 439.

[7] تهذيب اللغة 66/14.

- كما جاء من باب فعل يفعل بكسرها ومنه: "دل يدل إذا من بعطائه"[1]

- ومن الباب قولهم: "أدل الرجل إدلالا إذا وثق بمحبة صاحبه فأفرط عليه"[2] و: "تدللت المرأة على زوجها... والبازي يدل على صيده"[3] و: "هو مدل بفضله وشجاعته ومنه أسد مدل"[4] وفي الحديث قوله صلى الله عليه وسلم: "إن الدال على الخير كفاعله"[5]، جاء في كتاب النهاية: "في حديث علي عن صفة الصحابة: "ويخرجون من عنده أدلة، وهو جمع دليل أي بما قد علموه فيدلون عليه الناس، يعني يخرجون من عنده فقهاء، فجعلهم أنفسهم أدلة مبالغة"[6].

وقد كان الصحابة رضوان الله عليهم يرحلون إلى عمر رضي الله عنه:

"فينظرون إلى سمته ودله ليتشبهوا به"[7]

والدال كما فسره ابن الأثير هو الهدي[8].

أما السمت فيرد بمعنيين:

- أحدهما: "حسن الهيأة والمنظر في الدين وهيأة أهل الخير، والمعنى الثاني أن السمت: الطريق، يقال الزم هذا السمت"[9].

---

[1] نفسه ولسان العرب 1006/2.

[2] جمهرة اللغة 76/1.

[3] تهذيب اللغة 66/4.

[4] أساس البلاغة 134.

[5] سنن الترمذي 41/5.

[6] النهاية 130/2 – 131.

[7] النهاية 131/2.

[8] نفسه 131/2.

[9] تهذيب اللغة 65/14.

- وبإمعان النظر في تصاريف هذه المادة يتضح أن أغلبها يقصد به الهداية والإرشاد فماذا عن معناها في الإصطلاح ؟

2.4 مفهوم الدلالة اصطلاحا.

لقد حظي موضوع الدلالة باهتمام كبير بين المشتغلين بالعلوم العربية والإسلامية، إلا أن الذين كانت لهم ميزة السبق إلى حدها وبيان أقسامها هم علماء المنطق، جاء في كتاب التقرير والتحبير: "والعادة العملية للمنطقيين التقسيم فيها"[1] ذلك أن "نظر المنطقي منحصر في أربعة أشياء: التعريفات ومباديها والحجج ومباديها.

ولما كانت لها ألفاظ تدل عليها وبها يتصرف فيها احتيج إلى معرفة الدلالة وأقسامها وما يعتبر منها في الفن وما لا يعتبر"[2].

والدلالة في مفهومها العام عند أهل الميزان والأصول والعربية هي أن "يكون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر"[3].

أما في اصطلاح المتقدمين فهي: "فهم أمر من أمر، كفهم معنى الذكر البالغ الآدمي من لفظ الرجل"[4].

وأخذا بما ذهب إليه المتأخرون يلاحظ من تعريفهم أن الشيء الأول يسمى دالا والثاني مدلولا.

"والمطلوب بالشيئين ما يعم اللفظ وغيره فهذه أربع صور:

---

[1] التقرير والتحبير 99/1.

[2] شرح البناني على متن السلم 35.

[3] الكشاف 284/2.

[4] شرح البناني 35.

- الأولى: كون كل من الدال والمدلول لفظا كأسماء الأفعال الموضوعة لألفاظ الأفعال على رأي.

- والثانية: كون الدال لفظا والمدلول غير لفظ، كزيد الدال على شخص الإنسان.

- والثالثة: عكس الثانية كالخطوط الدالة على الألفاظ.

- والرابعة: كون كل منهما غير لفظ كالعقود الدالة على الأعداد.

وبناء على ما تقدم فالدلالة بمفهومها العام تنقسم عندهم إلى:

أ. لفظية: وهي إما وضعية كدلالة الألفاظ الموضوعة على معانيها أو عقلية كدلالة اللفظ على وجود لافظ يقوم به، أو طبيعية كدلالة "أح، أح" على وجع الصدر أو السعال.

ب. غير لفظية: وهي إما وضعية كدلالة الكتابة على الألفاظ، ودلالة الإشارة على معنى نعم أو لا، أو عقلية كدلالة المصنوعات على صانعها، أو طبيعية كدلالة حمرة الوجه على الخجل، وصفرته على الوجل"[1].

فهذه ستة أقسام، والمعتبر منها هو القسم الأول وهو الدلالة اللفظية الوضعية[2].

[1] ينظر شرح البناني38 و الكليات 441.

[2] ينظر شرح البناني 40 ومنطق العرب 43، وجاء في المستصفى 333/2: "واعلم أن الأمور منقسمة إلى ما يدل على غيره، وإلى ما لا يدل، فأما ما يدل فينقسم إلى ما يدل بذاته وهو الأدلة العقلية... وإلى ما يدل بالوضع وهو ينقسم إلى صوت وغير صوت كالإشارة والرمز..."

فإذا كانت الدلالة عبارة عما يتوصل به إلى معرفة الشيء فهذا التعريف يكون "إما باللفظ أو بالإشارة كحركة اليد والحاجب، أو بالمثال وهو الجرم الموضوع على شكل الشيء"[1]، أو بالعقود الدالة على الحساب[2]. وإذا كان الإنسان بحكم مدنيته وحاجته إلى نيل حظوظه ميالا إلى اقتناص مطالبه، فقد خلقه الله "غير مستقل بمصالح معاشه، محتاجا إلى مشاركة غيره... وذلك لا يتم إلا أن يعرفه ما في نفسه فاحتيج إلى وضع شيء يحصل به التعريف، وكان اللفظ أفيد من الإشارة والمثال وأيسر"[3].

إن اهتمام العلماء بالدلالة اللفظية الوضعية لا يعني إعراضهم عن باقي الدلالات، إلا أن الذي يتفق وطبيعة المسالك اللغوية هو البحث في الألفاظ وعلاقتها بمعانيها الموضوعية بإزائها. فماذا عن تعريف هذه الدلالة ؟

3.4 مفهوم الدلالة اللفظية الوضعية.

قبل أن نعرض لتعريف هذه الدلالة لابأس من الإشارة إلى معنى قيدي اللفظي والوضعية فيها، وأول ما ينبغي التنبيه عليه هو أن اللفظ عند الأصوليين لابد أن يكون دالا على معنى فيخرج به المهمل كما كان عند اللغويين[4]

---

[1] نهاية السول 133/1 والمفردات 171.

[2] وهذه هي الدوال الأربعة: "الإشارة والكتابة والنصب والعقود" ينظر شرح الأزهري على متن الأجرومية 9.

[3] نهاية السول 133/1، وقد عقب الآمدي على كون اللفظ أفيد وأيسر بقوله: "اما كونه أفيد: فلعمومه من حيث إنه يمكن التعبير به عن الذات والمعنى والموضوع والمعدوم والحاضر والغائب... وإما كونه أيسر فإنه موافق للأمر الطبيعي لأنه مركب من الحروف الحاصلة من الصوت، وذلك إنما يتولد من كيفيات مخصوصة تعرض للنفس عند إخراجه، وإخراجه ضروري فصرف ذلك الأمر الضروري إلى وجه ينتفع به الشخص انتفاعا كليا فلما كان اللفظ أفيد وأيسر وضع" نفس المصدر 133/1-134.

[4] جاء في حاشية أبي النجا 7: "وعلى كل من الاحتمالين يخرج كلام اللغويين فإنه ما يتلفظ به مهملا كان أو مستعملا". وجاء في كتاب الخصاص 131/1: "وأما القول فأصله أنه كل لفظ مذل به اللسان تاما كان أو ناقصا،فالتام هو المفيد أعني الجملة وما كان في معناها، والناقص ما كان بضد ذلك".

وهو عندهم بمعنى الكلمة والكلام خلافا للنحويين الذين قالوا: "الكلمة غير الكلام، فالكلمة هي اللفظ المفرد، والكلام هو الجملة المفيدة، وقال أكثر الأصوليين إنه لا فرق بينهما، فكل واحد منهما يتناول المفرد والمركب"[1].

واللفظ في أصل اللغة مصدر بمعنى الرمي والطرح، ثم جعل بمعنى اسم المفعول[2] أي الملفوظ.

"وحده على الحقيقة أنه "هواء مندفع من الشفتين والأضراس والحنك والحلق والرئة على تأليف محدود، هذا أيضا **هو الكلام نفسه**"[3].

وبهذا يعلم أن اللفظ أداة للدلالة عندهم، وشرطه أن يكون موضوعا لمعنى.

أما الوضع: فالمراد به: "تعيين اللفظ بإزاء المعنى فيعم ما يكون بنفسه أو بقرينة فيتناول الحقائق والمجازات"[4] وقيد الوضع يحترز به عما لا دلالة له كالمهملات.

بناء على ما تقدم فإن مفهوم الدلالة اللفظية الوضعية عندهم يدور حول ثلاثة إطلاقات:

---

[1] التفسير الكبير 17/1، وجاء في مفردات الراغب 439: "فالكلام يقع على الألفاظ المنظومة وعلى المعاني التي تحتها مجموعة، وعند النحويين يقع على الجزء منه اسما كان أو فعلا أو أداة. وعند أكثر المتكلمين لا يقع إلا على الجملة المركبة المفيدة، وهو أخص من القول، فإن القول يقع عندهم على المفردات، والكلمة تقع عندهم على كل واحد من الأنواع الثلاثة".

[2] حاشية أبي النجا 7، والكليات 795.

[3] الإحكام لابن حزم46/1.

[4] التقرير والتحبير 68/1.

1.3.4 الإطلاق الأول: إن الدلالة هي: "فهم المعنى من اللفظ إذا أطلق بالنسبة إلى العالم بالوضع"[1] وهذا اختيار أهل العربية والأصوليين.

2.3.4 الإطلاق الثاني: إن الدلالة هي: "كون اللفظ كلما أطلق فهم المعنى للعلم بالوضع وهو اختيار أكثر المناطقة وبعض الأصوليين[2].

ومرد الفرق بين التعريفين يرجع إلى حقيقة الدلالة نفسها، وحاصله أنها إما أن تكون عبارة عن فهم السامع من كلام المتكلم، وعلى هذا لا يتحقق وجودها إلا بفهم وإدراك من المتلقي.

وإما أن تكون وصفا للفظ بحيث كلما أطلق دل على معناه سواء حصل إدراك من السامع أو لم يحصل.

- حجة الذين تبنوا الإطلاق الأول: "إنه إذا دار اللفظ بين المتخاطبين فإن فهم منه شيء قيل: دل عليه، وإن لم يفهم منه شيء قيل لم يدل عليه، فدار إطلاق لفظ الدلالة مع وجود الفهم وجودا وعدما، فدل على أنه مسماه"[3].

- وحجة المتمسكين بالإطلاق الثاني: أن الدلالة صفة للفظ باعتباره دالا على معناه بحيث يمتنع انفكاك العلم بالمدلول عند العلم بالدال حالة تحقق العلم به"[4].

ولهذا الفرق أثر في تعريف الدلالة عند الأصوليين، فهي عند عامتهم من قبيل الوصف المرتبط بالدال بحيث لا ينفك معناه عن مدلوله متى حصل

---

[1] مرآة الأصول 298 وشرح التلويح 131/1.

[2] الكشاف 288/2.

[3] شرح تنقيح الفصول 23.

[4] انظر الكشاف 285/2 وشرح التنقيح 23. وجاء في كتاب الإبهاج 204/1 – 205: "وإنما قلنا: إنها عبارة عن كون اللفظ بحيث إذا أطلق فهم منه،ولم نقل إنها نفس الفهم... لأن الدلالة نسبة مخصوصة بين اللفظ والمعنى".

العلم بالوضع، جاء في كتاب الإبهاج: "الدلالة عبارة عن كون اللفظ بحيث إذا أطلق فهم منه المعنى من كان عالما بالوضع"[1].

وجاء في التقرير والتحبير: "إن الدلالة هي كون اللفظ بحيث إذا أرسل فهم المعنى للعلم بوضعه"[2].

وهي عندهم من قبيل الأثر الحاصل لدى السامع عند فهمه لمعنى الدال جاء في مرآة الأصول: "إن معنى الدلالة عند علماء الأصول والبيان: فهم المعنى من اللفظ إذا أطلق بالنسبة إلى العلم بالوضع، لا فهمه منه متى أطلق"[3].

وإذا كان منلاخسرو قد جزم في تعريفه السابق بأن الدلالة عبارة عن فهم السامع، فإن الأسنوي جمع بين الإطلاقين وذكر أن مفهوم الدلالة هو: "كون اللفظ إذا أطلق فهم منه المعنى من كان عالما بالوضع، وإن شئت قلت: فهم السامع من الكلام تمام مسماه أو جزأه أو لازمه"[4]. وبإمعان النظر في التعريفين نجد أن أقربهما إلى حقيقة الدلالة هو أنها نسبة مخصوصة بين الدال والمدلول بعد العلم بالوضع فإذا نسبت إلى اللفظ كانت صفة له، وإذا نسبت إلى المعنى كانت صفة لفهم السامع: "وكلا المعنيين لازمان لهذه الإضافة، فأمكن تعريفها بأيهما كان"[5].

3.3.3. الإطلاق الثالث.

وهو الذي اختاره شهاب الدين القرافي، جاء في شرح تنقيحه:

---

[1] الإبهاج 204/1 – 205.

[2] التقرير والتحبير 99/1 وغاية الوصول 36.

[3] مرآة الأصول 298.

[4] نهاية السول 144/1.

[5] الكشاف 288/2.

"إن دلالة اللفظ إفهام السامع لا فهم السامع، فيسلم من المجاز ومن كونه صفة الشيء في غيره"[1].

فلفظ "إفهام" الوارد في التعريف مشعر بالقصد إلى إيصال المعنى إلى المتلقي، ومن هنا اختلف العلماء في اعتبار الإرادة شرطا في الدلالة.

- فالذين نظروا إليها في سياقها الوضعي لم يشترطوها وقالوا: إن الدلالة لا تتوقف على الإرادة "لأنا قاطعون بأنا سمعنا اللفظ وكنا عالمين بالوضع نتعقل معناه سواء أراده اللافظ أولا"[2].

- أما الذين نظروا إليها في سياقها القصدي الصادر عن المتكلم فقالوا باشتراطها "لأن دلالات الألفاظ ليست لذواتها بل هي تابعة لقصد المتكلم وإرادته"[3] جاء في الإبهاج: "دلالة اللفظ على المعنى متعلقة بإرادة اللافظ فيما يتلفظ به"[4].

وتحفظ البعض بضرورة اشتراطها في العقود والأيمان لأن العبرة بما يقصد المتكلم لا بما يفهم الآخرون"[5].

ولله در ابن قيم الجوزية عند ما عرض لموقع الإرادة فيما نحن فيه فقال: "الألفاظ بالنسبة إلى مقاصد المتكلمين ونياتهم وإرادتهم لمعانيها ثلاثة أقسام:

[1] شرح التنقيح 23.

[2] كشاف اصطلاحات الفنون 29/2.

[3] أحكام الأمدي 12/1.

[4] الإبهاج 208/1.

[5] اعلام الموقعين 218/1.

- أحدها: أن تظهر مطابقة القصد للفظ، وللظهور مراتب تنتهي إلى اليقينية والقطع بمراد المتكلم بحسب الكلام في نفسه وما يقترن به من القرائن الحالية واللفظية وحال المتكلم به وغير ذلك.

- القسم الثاني: ما يظهر بأن المتكلم لم يرد معناه وقد ينتهي هذا الظهور إلى حد اليقين بحيث لا يشك السامع فيه.

- والقسم الثالث: ما هو ظاهر في معناه، ويحتمل إرادة المتكلم ويحتمل إرادة غيره ولا دلالة على واحد من الأمرين، واللفظ دال على المعنى الموضوع له وقد أتى به اختيارا"[1].

والحاصل أن أهل العربية يشترطون القصد في الدلالة، فما يفهم من غير قصد من المتكلم لا يكون مدلولا للفظ ف "الدلالة عندهم هي فهم المقصود لا فهم المعنى مطلقا، بخلاف المنطقيين فإنها عندهم: فهم المعنى مطلقا سواء أراده المتكلم أو لا"[2].

والتحقيق أن المسألة بها نظر من باب "أن لكل قاعدة استثناء" ذلك لأنا وجدنا الأصوليين يأخذون في المنطوق غير الصريح بدلالة الإشارة ولا ينصون على اعتبار القصد فيها جاء في تعريف البزدوي: الاستدلال بالإشارة هو العمل بما ثبت بنظمه لغة، لكنه غير مقصود ولا سيق له النص"[3].

---

[1] أعلام الموقعين 119/3 – 120.

[2] كشاف اصطلاحات الفنون 291/2.

[3] كشف الأسرار 68/1 وجاء في التقرير والتحبير 107/1: "دلالة اللفظ على ما لم يقصد به أصلا إشارة وقد يتأمل".

كذلك وجدناهم يعملون بقاعدة الأخذ بالظواهر"وعند هذا يقال: إذا ظهر قصد المتكلم لمعنى الكلام أو لم يظهر قصد يخالف كلامه وجب حمل كلامه على الظاهر"[1].

وأرى من نافلة القول أن أشير إلى أن مفهوم الدلالة اللفظية يختلف عن مفهوم الدلالة باللفظ، لذا عرض الأصوليون لها ليبينوا الفرق بينهما، فقالوا عن الدلالة باللفظ:

"هي استعمال اللفظ إما في موضوعه وهو الحقيقة أو في غير موضوعه وهو المجاز"[2]. والباء في قولنا: الدلالة باللفظ "للسببية والاستعانة لأن اللفظ يدلنا على ما في نفسه بإطلاقه اللفظ، فإطلاقه اللفظ آلة للدلالة كالقلم للكتابة"[3].

والفرق بين الدلالتين يتجلى في خمسة أوجه قال عنها الإسنوي:

- "أحدها: المحل: فإن محل دلالة اللفظ القلب، ومحل الدلالة باللفظ اللسان وغيره من المخارج.

- وثانيها: من جهة الموصوف، فإن دلالة اللفظ صفة للسامع والدلالة باللفظ صفة للمتكلم.

- وثالثها: من جهة السببية: فإن الدلالة باللفظ سبب، ودلالة اللفظ مسبب عنها.

- ورابعها من جهة الوجود: فإنه كلما وجدت دلالة اللفظ وجدت الدلالة باللفظ بخلاف العكس.

---

[1] اعلام الموقعين 120/3.

[2] شرح تنقيح الفصول 26.

[3] الإبهاج 207/1.

- وخامسها: من جهة الأنواع: فدلالة اللفظ ثلاثة أنواع: المطابقة والتضمن والالتزام، والدلالة باللفظ نوعان: الحقيقة والمجاز"[1].

هذا عن مفهوم الدلالة اللفظية، فماذا عن أقسامها ؟

4.4. أقسامها

للعلماء في تفيئ هذه الدلالة طريقة مطردة تقوم على التمييز بين ثلاثة أقسام هي:

أ. دلالة المطابقة: وهي دلالة اللفظ على تمام مسماه، "سميت بذلك لمطابقة الدال المدلول كدلالة الإنسان على الحيوان الناطق"[2] و "كدلالة المثلث على الشكل المحيط به ثلاثة أضلع"[3].

ب. دلالة التضمن: وهي دلالة اللفظ على جزء مسماه "سميت بذلك لتضمن المعنى لجزء المدلول كدلالة الإنسان على الحيوان"[4].

ت. دلالة الالتزام: وهي دلالة اللفظ على "خارج عنه أي عما وضع له"[5].

وذلك بأن يكون "اللفظ دالا بالمطابقة على معنى ويكون ذلك المعنى يلزمه معنى غيره كالرفيق الخارجي لا كالجزء منه، بل هو مصاحب ملازم له مثل دلالة لفظ السقف على الحائط، والإنسان على قابل صنعة الكتابة"[6].

---

[1] نهاية السول 147/1.

[2] الكليات 441.

[3] الإشارات والتنبيهات القسم الأول، الفصل الخامس 187.

[4] الكليات 441.

[5] كشاف اصطلاحات الفنون 289/2.

[6] الإشارات والتنبيهات القسم الأول، الفصل الخامس 187.

وعلى هذا التقسيم سار جل الأصوليين[1] في مقدماتهم اللغوية لكنهم اختلفوا وخالفوا في تحقق معنى اللفظية فيها[2].

فذهب أهل الميزان إلى أن الأقسام الثلاثة من قبيل الدلالة اللفظية، جاء في غاية الوصول: "وأكثر المناطقة على أن الثلاث لفظيات"[3]، أما الأصوليون فانعقد إجماعهم على أن المطابقة لفظية، والالتزام غير لفظية، واختلفوا في التضمن:

- فالذي عليه الآمدي ومن تابعه[4] أن المطابقة والتضمن لفظيتان والالتزام غير لفظية، جاء في كتاب الإحكام:

"وأما غير اللفظية فهي دلالة الالتزام، وهي أن يكون اللفظ له معنى وذلك المعنى له لازم من خارج، فعند فهم مدلول اللفظ من اللفظ ينتقل الذهن من مدلول اللفظ إلى لازمه"[5].

ونبه الرازي في محصوله على أن المطابقة لفظية والتضمن والالتزام عقليتان[6] وعلل ما ذهب إليه بأن: "اللفظ إذا وضع للمسمى انتقل الذهن من

[1] ينظر: المستصفى 30/1 وشرح التنقيح 24 ونهاية السول 144/1.

[2] إن القول باللفظية يستدعي تحقق الوضعية في جميعها، وكذلك في المجاز "لأن للوضع للمعنى الحقيقي دخلا في فهم المعنى المجازي" ولأن "اللفظ مع القرينة موضوع للمعنى المجازي بالوضع النوعي" ينظر التقرير والتحبير 102/1 والكشاف 288/2.

[3] غاية الوصول 37 والكليات 441.

[4] كابن الحاجب والكمال بن الهمام في التقرير والتحبير 102/1.

[5] الأحكام للآمدي 13/1.

[6] المحصول للرازي 76/1.

المسمى إلى لازمه، ولازمه إن كان داخلا في المسمى فهو التضمن وإن كان خارجا فهو التزام"[1].

وبهذا أخذ جماعة من الأصوليين كابن السبكي الذي اعتبر القول باللفظية في التضمن ضعيفا[2] وكذلك الأنصاري الذي صرح بأن "الأصل تبع صاحب المحصول وغيره في أن المطابقة لفظية والأخريان عقليتان"[3] وبهذا نخلص إلى أن الخلاف في اعتبار التضمن دلالة لفظية يرجع إلى معرفة القدر الذي يشارك به الفهم في تعقلها:

- فالذين اعتبروها لفظية رأوا أن "ليس هناك إلا فهم واحد إن قيس إلى المجموع كان مطابقة، وإن قيس إلى بعض الأفراد كان تضمنا"[4] وهي وإن كانت تشارك الالتزام في توقف فهمها على العقل لا يخرجها عن كونها لفظية، جاء في إحكام الآمدي:

"دلالة الالتزام وإن شاركت دلالة التضمن في افتقارهما إلى نظر عقلي، يعرف اللازم في الالتزام والجزء في دلالة التضمن، غير أنه في التضمن لتعريف كون الجزء داخلا في مدلول اللفظ وفي الالتزام لتعريف كونه خارجا عن مدلول اللفظ، فلذلك كانت دلالة التضمن لفظية بخلاف دلالة الالتزام"[5].

- أما الذين اعتبروها غير لفظية فيرون أن "الحكم عليها بذلك إن استند إلى أن الجزء مفهوم من اللفظ ومتلقى بواسطته فدلالة الالتزام كذلك، وإن كان لأجل أن اللفظ موضوع له بالوضع المختص بالحقيقة فهو باطل، أو

[1] نفسه 76/1.
[2] الإبهاج 204/1.
[3] غاية الوصول 37.
[4] شرح البناني 44.
[5] الأحكام للآمدي 13/1.

بالوضع المشترك بين الحقيقة والمجاز، فكذلك اللازم، وإن كان لأجل دخول الجزء المسمى وخروج اللازم فهو تحكم محض"[1].

هذا عن قيد اللفظية في الدلالة التضمنية. ولا خلاف بينهم في اعتبار الالتزام دلالة عقلية.

1.4.4. معنى اللزوم وموقعه في الدلالة اللفظية.

المراد باللزوم عند الأصوليين مطلق الذهني لا الكلي الذي لا ينفك عنه ملزومه خارجا كما هو عند المناطقة[2].

واللزوم الذهني: "كونه بحيث يلزم من تصور المسمى في الذهن تصوره فيه فيتحقق الانتقال منه إليه كالزوجية للاثنين"[3] فاكتفاء علماء الأصول بمطلق اللزوم الذهني جعلهم لا يلتفتون إلى ضرورة وجود اللازم العيني.

ويندرج فيه بحسب التصور الذهني والوقوع الخارجي قسمان هما:

- المتلازمان فيهما: "كالتلازم بين السرير والارتفاع من الأرض إذ السرير مهما وجد في الخارج فهو مرتفع، وكالزوجية المدلول عليها بلفظ الأربعة، فإنها لازمة لمعنى الأربعة في الذهن وفي الخارج"[4].

- المتلازمان في الذهن فقط: "كالسواد إذا أخذ بقيد كونه ضد البياض، فإن تصوره من هذه الحيثية يلزم تصور البياض، فهما متلازمان في الذهن، وليسا بمتلازمين في الخارج بل متنافيين"[5].

---

[1] الإبهاج 204/1.

[2] الكشاف 290/2.

[3] الكليات 795.

[4] شرح البناني 46.

[5] الإبهاج 205/1.

ويخرج عنه قسمان كذلك:

- أحدهما: المتلازمان في الخارج فقط "كالسرير مع الإمكان فإنه مهما وجد السرير في الخارج ممكن ضرورة، وقد يتصور السرير ويذهل عن إمكانه"[1].

- الثاني: اللذان لا تلازم بينهما: "كزيد والسرير فقد يوجد في الخارج بغير زيد"[2]

وسر اشتراطهم اللزوم في الذهن "أن اللفظ إذا أفاد مسماه واستلزم مسماه ولازمه في الذهن كان حضور ذلك اللازم في الذهن والشعور به منسوبا لذلك اللفظ، فقيل اللفظ دل عليه بالالتزام، أما إذا لم يلزم حضوره في الذهن من مجرد النطق بذلك اللفظ وحضور مسماه في الذهن كان حضوره في الذهن منسوبا لسبب آخر، إذ لابد في حضوره من سبب فإفادته منسوبة لذلك السبب لا للفظ"[3].

ومن ثم تساءلوا عن السبب في حصول دلالة الالتزام هل هو إطلاق اللفظ أو اللزوم نفسه ؟

فذهب الرازي إلى أن "اللزوم شرط لا موجب"[4] وعقب عليه الإسنوي بقوله: "يعني أن اللزوم بمجرده ليس هو السبب في حصول دلالة الالتزام، بل السبب هو إطلاق اللفظ واللزوم شرط"[5].

وبتأملنا في تردد القول باللفظية والعقلية في الدلالات السابقة نجد أنه مجرد خلاف في حال، ذلك لأن الأمرين معا لابد منهما في جميعها وبيان ذلك:

---

[1] نفسه 205/1.

[2] شرح التنقيح 24.

[3] نفسه 25.

[4] المحصول 76/1.

[5] نهاية السول 205/1.

- إن حضور العقل في المطابقة يكفي منه ما يعرف به أن هذا اللفظ وضع لتمام معناه.

- وفي التضمن يزداد حضوره قوة لأن به ننتقل من معنى اللفظ إلى جزئه لنعرف أن هذا الجزء داخل في المدلول الكلي لذلك اللفظ.

- وفي الالتزام تتجلى الحاجة إلى العقل لأن به ننتقل من معنى اللفظ إلى لازم خارج عنه تماما.

هذا عن قيد العقلية، أما اللفظية:

- فحضورها في المطابقة لا يحتاج إلى دليل.

- وفي التضمن نلاحظ أن دلالتها لا تنفك عن معنى اللفظ المطابقي باعتباره المتضمن للمعنى الجزئي، وعملية الانتقال هنا تتم داخل اللفظ وبسبب منه.

- أما في الدلالة الالتزامية، فإنه بالنظر إليها من حيث هي نرى أنها عقلية، وبالنظر إلى موجبها نرى أنه لابد لها من محل، ومحل الدلالة عموما هو اللفظ سواء دل على معناه صراحة كما في المنطوق الصريح، أو غير صراحة كما في الالتزام عموما، كالاقتضاء والتنبيه والإشارة وغيرها. بقي أن أشير إلى أنه: "لابد من اعتبار الحيثية في تعاريف الدلالات الثلاث ليسلم طردها وعكسها من الفساد"[1].

لأن اللفظ قد يكون مشتركا فيدل بالمطابقة على معنييه أو معانيه التي وضع لها، وبالتضمن على أحدها وقد يكون قابلا للتجوز فيدل قبل الاستعمال على المعنى الحقيقي والمجازي مطابقة وعلى أحدهما بعد تعيين القرينة والنظر في السياق.

[1] شرح البناني 53.

وقبل أن أنهي الحديث عن هذه الدلالة لابأس من إيراد إشكال[1] عرض له الأصوليون ويتعلق الأمر بدلالة العام.

ووجه المسألة أن صيغ العموم رغم وضعيتها فإنه يصعب إرجاعها إلى إحدى الدلالات الثلاث.

- فهي ليست من قبيل المطابقة: "لأن اللفظ العام غير مراد به المفرد وحده، بل جميع الأفراد دفعة واحدة[2].

- ويصعب إرجاعها إلى التضمن: "لأنه دلالة اللفظ على جزء مسماه كما تقدم، والجزء إنما يقابله الكل، ومسمى صيغة العموم ليست كلا"[3] بل كلية كما هو معروف.

- ولا يمكن عدها من الالتزام: "لأن الفرد إذا كان لازم المسمى وبقية الأفراد مثله، فأين المسمى حينئذ ؟ فلا يدل عليه اللفظ التزاما"[4].

ومما انبنى على ذلك الإشكال:

---

[1] صورة الإشكال أن انحصار الدلالة الوضعية في الثلاثة يرد عليه سؤال قوي وتقريره موقوف على مقدمة وهي الفرق بين الكلي والكليةوالكل، والجزئي والجزئية والجزء.

- "فأما الكلي فهو الذي يشترك في مفهومه كثيرون كالإنسان، والجزئي مقابله كزيد".
- وأما الكلية فهي الحكم على كل فرد بحيث لا يبقى فرد من الأفراد كقولنا: كل رجل يشبعه رغيفان غالبا، وتقابله الجزئية وهي الحكم على بعض الأفراد حقيقة من غير تعيين كقولنا: بعض الحيوان إنسان.
- وأما الكل فهو الحكم على المجموع من حيث هو مجموع كأسماء العدد، وكقولنا: كل رجل يحمل الصخرة العظيمة فهو صادق باعتبار الكل دون الكلية، ويقابله الجزء وهو ما تركب منه ومن غيره كالخمسة مع العشرة" ينظر نهاية السول 146/1 – 147.

[2] شرح البناني 52.

[3] نهاية السول 147/1.

[4] شرح التنقيح 26.

- ذهاب بعض الأصوليين[1] إلى أن دلالة العام مطابقية "لأن قضية العام في قوة قضايا بعدد أفراده، وكل واحد من تلك القضايا تدل مطابقة فكذا ما في قوتها"[2].وذهاب البعض الآخر إلى أنها تضمنية "إذ لا مانع من توجه الحكم الإيجابي أو السلبي إلى كل فرد من الأفراد المدلول على جملتها بالعام مطابقة، وعلى كل فرد منها تضمنا"[3].

2.4.4. تقسيمات أخرى للدلالة.

إن ما سبق تقديمه عن الدلالة وأقسامها هو الاصطلاح الشائع عند المناطقة وعليه سار أصوليو الشافعية والمالكية والحنابلة في مقدماتهم اللغوية.

والمتتبع لهذا التقسيم عند علماء الحنفية يكاد لا يجد ضالته عند متقدميهم، أما المتأخرون، فقد نصوا على أن الدلالة عندهم قسمان: لفظية وغير لفظية. "فاللفظية: عبارة وإشارة ودلالة واقتضاء"[4].

وغير اللفظية هي: "الضرورية ويسمونها بيان الضرورة"[5] وهي عندهم على أربعة أوجه:

"نوع منه ما هو في حكم المنطوق، ونوع منه ما يثبت بدلالة حال المتكلم، ونوع منه ما يثبت ضرورة الدفع، ونوع منه ما ثبت بضرورة الكلام:

[1] ينظر غاية الوصول 36.
[2] شرح البناني 52.
[3] نفسه 52.
[4] التقرير والتحبير 106/1.
[5] نفسه 102/1.

أما النوع الأول فمثل قوله تعالى: "وورثه أبواه فلأمه الثلث"[1]: صدر الكلام أوجب الشركة ثم تخصيص الأم بالثلث دل على أن الأب يستحق الباقي فصار بيانا لقدر نصيبه بصدر الكلام لا بمحض السكوت... أما النوع الثاني فمثل السكوت من صاحب الشرع صلى الله عليه وسلم عن أمر بيانه عن الغير يدل على الحقيقة عليه... وأما الثالث: فمثل المولى يسكت حين يرى عبده يبيع ويشتري فجعل إذنا دفعا للغرر عن الناس... أما النوع الرابع فدلالة المعطوف على المعطوف عليه لأنها بمنزلة شيء واحد كالمضاف مع المضاف إليه للتعريف... وأجمعوا في قوله لفلان:

على مائة وثلاثة دراهم فصاعدا أن المائة من الدراهم لأن الجملتين جميعا أضيفتا إلى الدراهم فصار بيانا"[2]، إن ما سبق لا يعني أن جهود علمائنا وقفت عند هذا القدر من التقسيم، بل وجدناهم يتحدثون عن أنواع أخرى للدلالة باعتبارات متعددة:

أ. منها ما جاء عند ابن قيم الجوزية الذي رأى أن دلالة النصوص نوعان:

حقيقية تابعة لقصد المتكلم، وهذه لا تختلف، وإضافية تابعة لفهم السامع، وهذه تختلف باختلاف مدارك السامعين[3].

ب. ومنها ما نص عليه الرازي في بحره عند عرضه لدلالة الاستدعاء التي عبر عنها ب "جعل دلالة الفعل على المحل وهو المفعول به، وعلى الباعث يعني

[1] النساء 11.

[2] كشف الأسرار 147/3...

[3] إعلام الموقعين 351/1 – 352.

الذي بعث على الفعل وهو المفعول لأجله، وعلى المصاحب وهو المفعول معه من قبيل هذه الدلالة"[1].

ج.ومنها ما نبه عليه اللغويون عندما تحدثوا عن أقسام الدلالة بحسب قوتها حيث جعلوها ثلاث مراتب:

- لفظية: كدلالة لفظ قام على مصدره.
- صناعية: كدلالته على زمانه.
- معنوية : كدلالة معناه على فاعله[2].

د. ومنها ما عرض له بعض النحاة وأسماه بالدلالة العرضية، وذلك مقابل الوضعية: "كما إذا قلت جاءني غلام زيد، فيفهم من إضافة الغلام إلى زيد أن له غلاما، فهذه فائدة أفادها الكلام، لكنها إفادة غير وضعية إذ لم يوضع لأن يدل عليها ولا يفيدها، وإنما وضع للإخبار عن غلام زيد بالمجئ، فإفادته أن لزيد غلاما عرضية لا وضعية"[3].

هـ. ومنها ما ذهب إليه البلاغيون إذ قسموا دلالة الألفاظ على المعاني ثلاثة أقسام:

- أحدها: المساواة: وهو أن يكون المعنى مساويا للفظ.
- الثاني: التذييل: وهو أن يكون اللفظ زائدا على المعنى وفاضلا عنه.
- الإشارة: وهو أن يكون المعنى زائدا على اللفظ، أي أنه لفظ موجز يدل على معنى طويل على وجه الإشارة واللمحة"[4].

---

[1] البحر المحيط 45/2.

[2] الخصائص 98/3.

[3] شرح الخلاصة ورقة 12 أ- ب.

[4] شرح الفصاحة لابن سنان الخفاجي 196.

هذا عن مفهوم الدلالة ومتعلقاتها وبه تم الكلام عما يتقوم به مفهوم المسألة الدلالية عند الأصوليين.

نحــو/ محو القلــوب من التجربة إلى التنظير

د. خالد سقاط*

السلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته

وبعد، فالمقال المتواضع الذي أشارك به هو مهدى لفضيلة أستاذي الفاضل الدكتور محمد العلمي، حفظه الله، بمناسبة إصدار كتاب تكريمي لسيادته. هو حول: نحو/محو القلوب. والمقصود به ذلك النحو، وتلك الطريقة التي توصل إلى معرفة الله بعلاج القلوب من الأمراض التي تحجبه عن شهود الحق، وتسميه المتصوفة: المحو، بالميم، لأنه يمحو من القلب كل ما سوى الله.

إن جل أقوال وأحوال ومقامات المتصوفة هي حكم تصب في هذا المنحى، إلا أن أفذاذا منهم ارتأوا أن يفيضوا بالمزيد من معارفهم الربانية، حتى يتمكن المريدون من تعميق اطلاعهم على بعض معالم تجربة مشايخهم، فلجِأوا إلى أهم علوم العربية وأشرفها، التي بها يقرأ النص المقدس ويفهم، وهي المشتركة بين جميع المسلمين، ألا وهي قواعد النحو والصرف والبلاغة.

قرأ المتصوف هذه العلوم اللغوية/ علوم الآلة، قراءة خاصة، انتقلوا بها من سياق نحوي لغوي لا علاقة له بالتصوف في الظاهر، إلى كلمات وعبارات وتراكيب، خبرية وإنشائية، لها صبغة روحية، تعبر عن بعض ملامح التجربة الروحية العميقة الفردية والجماعة في العلاقة مع الله وبالله، فكانت أهمية الرموز المستخدمة في هذه القراءة الإشارية تتمثل في الكيفية التي تمكن بها بعض علماء وشيوخ القوم من تحويل القاعدة اللغوية، بكل مصطلحاتها الثابتة، من تمثيل لغوي يخدم اللسان العربي من أجل التقويم، إلى رموز

* - أستاذ التعليم العالي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس

قلبية، تخدم التجربة الصوفية، من أجل التقويم كذلك، في بحثها عن الطريق إلى الله، والوصول إلى رضاه، بواسطة استنطاق القلب، باعتباره اللطيفة الربانية التي أودعها الله تعالى في صدر الإنسان، إذا صلحت فاز وانتصر على نفسه، والعكس صحيح.

لقد تصرف العالم النحوي الإشاري في خاصية المصطلح اللغوي، ونقله من علم مبان إلى علم معان، مع العلم أن المصطلح اللغوي هو خاص لا يسمح بالانزياح والنقل بطبيعته الاصطلاحية الصارمة، مكما يرى نحاة العبارة.

فما هي طبيعة المصطلح بصفة عامة؟ والمصطلح الصوفي بصفة خاصة؟ والمصلح النحوي بالأخص؟ وهل يخضع المصطلح الصوفي المتحول من المجال اللغوي لإحدى الطرق العلمية المعتمدة لبناء المصطلحات؟ أم أن المسألة كانت اعتباطية؟ وما هي مميزات المصطلح الصوفي في حلته الجديدة من حيث الصيغة اللسانية؟ وهل يخضع هذا المصطلح الجديد للثبات أم التغير والتطور كسائر المصطلحات؟

ثم إذا كان الانزياح المباح للكلمات العادية، والمصطلحات كما هو معلوم، هي عملية علمية محرومة منه، لاكتسابها تصورات مضبوطة ودلالات محددة، فكيف تمكن المتصوف من تجاوز اللغة العادية إلى المصطلحية اللغوية وإخضاعها للدلالات المعنوية لتجربته؟ مع العلم أن المتخصصين في علم المصطلح اشترطوا أن يتمثل كل مفهوم دلالي بمصطلح مستقل خاص، وأن لا يتمثل المفهوم الدلالي الواحد بأكثر من مصطلح واحد إذا أراد الصفة العلمية؟

تختلف طرق بناء المصطلح كما هو معلوم باختلاف مجال الفكر الثقافي والحضاري في مختلف العلوم، فكانت الطرق حسب الترتيب الأمثل كالتالي:

- الطريقة الإبداعية: وهي اختراع المصطلح ومضمونه معا بالتوازي، الخليل وسيبويه وضعوا مصطلحات لمضامين اللسان العربي على غير مثال سابق.

- الطريقة الاتباعية وليس التقليدية: و هي إتباع منهجية مدرسة معنية في وضع المصطلح، وتعرف بالنحت للبديل الجديد على منهاج القديم المستهلك أو المتروك والمهجور.

- طريقة النقل: وهي النقل من اللغات الأخرى دون تعديل في الحروف.

- طريقة الدمج: أي الدمج بين استعارة المصطلح من لغة أو علم آخر وإخضاعه للقوانين الصوتية والصرفية للغة أو العلم الجديد، وقد فعل العرب ذلك في عصر ازدهار الترجمة، ويمكن أن يسمى الدمج بالتعريب.

أما عن الشروط الواجبة في المصطلح عامة والصوفي خاصة من حيث الصيغة الصرفية فيجب:

- أن يحدد المصطلح معالم المفهوم الدلالي تحديدا دقيقا ومستوفيا لكل جزئيات المعنى.

- أن يكون المصطلح أقرب كلمة وأنسب صيغة صرفية ممكنة للتعبير عن المضمون، فإذا كان المفهوم له صلة بالكثرة والمبالغة كانت صيغة المبالغة والتكثير أنسب من حيث هي أقرب، وأدق من حيث هي أدل، وأقوى من حيث هي أبلغ. وإذا كان المفهوم له صلة بالثبات وعدم التغير ولو عرضا كانت صيغة الصفة المشبهة أقرب للتعبير عنه في بناء المصطلح.

- أن يكون المصطلح بأقل عدد ممكن من الكلمات والحروف، لأن المصطلح القصير يكون مختزلا وسهل الحفظ وتكون له دلالة أدق وأبقى والإطالة تخرج به إلى الوصف وتبتعد به عن المصطلح.

- يفضل أن يخلو المصطلح ما أمكن من أدوات العطف والاستدراك لأنها تدخله في التعدد والتسوية مع الآخر.

إن النشاط المصطلحي مرافق للعمل العلمي ومواكب للفكر، وفي نفس الوقت يعكس حياة المجتمعات والأفراد، ومن ذلك اكتسب قيمته الحضارية، فيقوى بقوة الأمم المستعملة له، ويضعف ويتلاشى بخفوت نجمها. وتبث علميا أنه لا تقوى من المصطلحات على البقاء والانتشار من دون تأثر بالعوامل الخارجية، إلا تلك التي لها علاقة بالنشاط العلمي والفكري، لأن المفاهيم التي تعبر عنها تلك المصطلحات قابلة مع علومها على تجاوز الزمان والمكان، لأنها أصبحت جزءا لا يستغنى عنه من الموروث الحضاري للأمم.

تدخل في هذا المجال بالقوة والضرورة مصطلحات قواعد اللغة، ويعني هذا أنها قادرة أكثر من غيرها على تطوير نفسها بنفسها من خلال التداول المستمر، باتخاذها معايير للعمل الأدبي والفكري، وقبل كل شيء للعمل التعبدي في تفسير نصوص والوحي والحديث.

فهل فقدت هذه المصطلحات اللغوية ميزتها المكتسبة حين استخدمها المتصوفة لكشف بعض أسرار التجربة، فاكتسبت معاني قلبية جديدة، لعلها لم تخطر ببال اللغوي أثناء إبداعها؟ أم أن المتصوف عمل فقط على استنباط معانيها القلبية/ الروحية الكامنة داخلها والمتضمنة فيها سلفا، والتي لم يتمكن اللغوي واللساني أن يكشف عنها الحجاب ويميط عنها اللثام، لأنه عالم مبنى وظاهر، ولا يرقى إلى عالم المعنى والباطن إلا لماما؟

وهل المصطلحات اللغوية لم تكن دقيقة ولا صارمة، إلى حد أنها سلمت نفسها واستبيحت حرمتها المقدسة دون مقاومة، وانتقلت بكل طواعية للتعبير عن دلالات علم آخر، عن طريق إفراغها من فحواها التقعيدي المتفق عليه، وشحنها بكل ما يمكن أن يرقى بها ليحقق لها الوحدة التي فصلها عنها اللغوي بربطها تعسفا بمدار المبنى وإبعادها عن مدار المعنى القلبي والروحي.

يقول التهانوي: الاصطلاح عبارة عن إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر، لمناسبة بينهما، بعد أن اتفق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول.

لقد لاحظ عالم اللغة الإشارية المتصوف قوة المناسبة والتشارك بين المصطلح اللغوي، من حيث مبناه اللغوي، وبين بعض معاني ودلالات تجربته القلبية/ الروحية، فأباح لنفسه حرمة استغلال المصطلحات اللغوية، لأنها آنسته حين سمعها بقلبه ووجدانه، فأدرك مقصودها المضمر والخفي والمستور خلف مبناها، فتواصل معها تواصلا حميميا، فانفتحت له مغالقها وخضعت له تعابيرها، كأنه منتجها ومخترعها، فكانت خالصة له ملك تجربته. لذلك قد يجوز لنا أن نشبه عمله هذا بما فعله في تفسيره الإشاري للنص القرآني، والذي يشترك مع نحوه القلبي في العديد من العبارات والمعاني المتنقلة بين العملين، كما فعل الإمام القشيري.

إذا كان نحو العبارة أو المبنى لغة يتحكم فيها العقل الذي يحكمه التفكير المنطقي للغة الفصيحة، بإخضاعه للمقاييس المطردة أو الشاذة، فإن نحو الإشارة أو القلب يسمو فوق المضامين اللغوية، بإبقائها على معانيها المتحكمة في اللسان الفصيح، والتي اكتسبها السامع أو كان يجب عليه أن يكتسبها في المراحل الأولى لتقويم لسانه، ويخضعها للتجربة الصوفية، التي يشعر أنه لم يهبها الله له

لتضل صامتة وحبيسة في ذاته. فهو بعمله هذا وإن لم يعبر عنها داخل التجربة، لاستحالة البوح بها كما يقولون، فإنه يستنطقها بعد أن استبطأها بواسطة أدق وأبلغ علم للضوابط اللغوية، فاستخدم مصطلحات مفرغة أو محملة في الغالب رموزا وإشارات، يصعب معها الجزم أو التمييز بين المعنى الأصلي الأول الذي وضعت له في قواعد اللسان، والأصل الثاني المتحولة إليه والمفرغة فيه والمستنبط منها بذاتها ولغيرها، كما أنه لا نستطيع التمييز أيهما الأسبق للوجود والأليق لحياة الفرد. أم أن الحقيقة هي امتلاكهما معا دون التفريط في الواحد على حساب الآخر. ولعله لذلك نجد المتصوفة يقولون: من وقف مع حس المباني كان محجوبا عن الله، ومن وقف مع روح المعاني كان عارفا بالله.

إن ما قدمه اللغوي أخره الصوفي إلى حين التمكن من المعاني الموصلة بالأساس إلى الحق، والنحوي لا يحكم المعنى إلا عند الاضطرار، مثل ما فعل ابن جني وعيد القاهر الجرجاني كما يرى النقاد. أي حين استعصى وامتنع المبنى عن الوصول إلى استقراء النماذج بالطريقة المثلى، لذلك اختصر الصوفي الطريق وأوجز المسافات بتفضيله القراءة المعنوية للقواعد العربية، ونجاح قراءته رهين قدر مقامه عند الله، كما يرون.

ولكن، هل يجوز مخالفة نحو المباني أو تجاوزه بهذا التحدي الروحي؟

إن مخالفة نحو المبنى أو العبارة في الأصل يعد لحنا و شذوذا و خروجا عن الأصول، وهو حكم لم يخضع لسلطانه المتصوفة، ولا ينطبق عليهم، لأنهم منذ البداية أعلنوا الثورة على الاعتبار المعياري الملتزم بالمبنى وأشهروا نية تحديه، وبذلك لا تعتبره طائفته لاحنا، بل كاشفا ومجليا للمعاني الأصول الكامنة في المصطلحات اللغوية، على اعتبار أن الإشارات الصوفية السامية التي تشغله وعبر عنها بمصطلحات علم آخر تعصمه من الزلل، وإن ظهر اللفظ ساقطا إلى

حد ما مع أنصار نحو المبنى، فهو قد ينصب الفاعل ويخفض المنصوب أو ينصب المخفوض، عندما يكون دائرا مع حقائق المعاني، فحين نصب الفاعل كان متحققا بأنه لا فاعل يرفع إلا الله، لأنه الوحيد المستحق لهذه العلامة، وهو في حكم الفاعل باطنا ومعنى، ولو جعل في حكم الظاهر والمبنى مفعولا، كما أنه إذا نصب المخفوض، فذلك لما يوحيه المعنى ويتطلب النصب في حقيقته من فتح وانتصاب للأقدار.

يقول الإمام الرازي في المحصول: اعلم أن معرفة اللغة والنحو والتصريف فرض كفاية، لأن معرفة الأحكام الشرعية واجبة بالإجماع، ومعرفة الأحكام دون معرفة أدلتها مستحيل، ومعرفة الأدلة يتوقف على معرفة اللغة والنحو، وما يتوقف عليه الواجب المطلق فهو واجب. وقال العز بن عبد السلام: من أنواع الواجبات الاشتغال بعلم النحو الذي يفهم كلام الله وكلام رسوله عليه الصلاة والسلام، ويصونهما من اللحن والتحريف.

وقال الشيخ زروق: ... ثم يجب عليه بعد إصلاح لسانه إصلاح قلبه وجنانه، بتصفيته من الرذائل وتحليته بأنواع الفضائل، ليتأهل بذلك قلبه لإشراق أنوار حقيقة التوحيد وأسرار التفريد، فإصلاح الجنان فسق وضلال، وإصلاح الجنان دون إصلاح اللسان كمال دون كمال، وإصلاحهما كمال الكمال.

وقال الفقيه إبراهيم بن محمد بن ميمون المصري الشافعي: وأقبح من القبيح أن يتعلم الإنسان أو يُعلِم إصلاح اللسان ولا يتعلم أو يعلم إصلاح القلب الذي هو محل الرب. فالنحو على قسمين: نحو لسان الفم ونحو لسان القلب، ومعرفة نحو القلب عند العقلاء آكد وأنفع من معرفة نحو اللسان، بدليل أننا نجد من لا يحسن التلفظ بكلام العرب فيلحن في كلامه برفع منصوب ونصب مرفوع ويكون في حاله متخلقا بالكتاب والسنة، فهذا هو النحو القلبي، فهذا

مرضي عند الله ورسوله. ونجد نحو لسان الفم غير متخلق بالكتاب والسنة وهذا مذموم عند الله ورسوله.

إذن وحسب النصوص السابقة الذكر: نحو اللسان هو فرض كفاية، لأنه وسيلة لحفظ العلوم، إلا لمن تصدى لتفسير كلام الله تعالى ورسوله عليه الصلاة والسلام فيكون في حقه فرض عين.

إن المشتغل في نحو المباني لا بد له من ملاحظة واتباع قواعد الصناعة اللغوية، كما أن المتحدث والمصر على ركوب مستوى المعاني لا بد له من أن يكون على بينة تامة ومسبقة من قواعد نحو المباني، ثم أن يلتزم بعد ذلك بآداب وسلوك المتصوفة . كما قيل . من حسن الخدمة وحفظ الحرمة وتعظيم النعمة والانتصاب إلى الأقدار بالرضا والاستسلام لله في أمره ونهيه، فيكون بذلك أصلح لسانه ليتمكن من إصلاح قلبه.

إن اللغوي في عالم الإشارة أخضع وطوع مصطلحات النحو وقواعده، حتى كادت تصبح صورة تعكس تصوراته، بسبب التغييرات التي أحدثها فيها، من خلال استنباطه منها المعاني الروحية للجزئيات النحوية البنائية، والتي هي كامنة فيها ومحجوبة عن غيره كما يرى، فانتقلت كما قيل من المدار الأرضي الإنساني إلى المدار السماوي الإشراقي، وهو انتقال دقيق وعجيب ذاب فيه نحو المبنى في نحو المعنى.

المتصوف اعتبر المظهر الخارجي للقواعد النحوية فيه نقص لعالم الحقائق الكامل، ولتدارك ذلك حولها، أو على الأصح أضاف لها، مفاهيمها الروحية الأخلاقية المستنبطة، والتي تباشر قضايا الإنسان عامة والمتصوف خاصة.

المتصوف استعمل العديد من الإشارات والرموز لاستخراج المعنى من المبنى، منها ما هو بصري أو سمعي أو صوتي.

وقد قيل: نحو المبنى مولع بالتفصيل، ونحو المعنى متسم بالإجمال وشمولية النظرة، ونحو المبنى معانيه مكشوفة، ونحو المعنى دلالاته مستورة ومكنونة، ومعاني نحو المبنى يتوصل إليها بالاطلاع أو اكتساب القواعد، ومعاني نحو المعنى يتوصل إليها بالذوق والعشق والشوق والوهب، لأنها رموز وإشارات متمنعة، لا ترضى السفور بدون حجاب أو نقاب، وجمالها في سترها وحجبها، لذلك هي أقدر على هز المشاعر والأرواح.

عموما، فعمل الصوفي هذا المسمى بنحو/ محو القلوب منطلق من التجربة، ليتحول إلى إنتاج فكري متميز هادف، يعتبر لبنة هامة في صرح التنظير لكل ما به أن تُرَدَّ النفوس عن مناهل المنى والشهوات، وتقبل به القلوب على مشارب التقوى والطاعات، فترد الأرواحُ مناهلَ الكشف والمشاهدات والأسرار مناهل الحقائق بالاستهلاك في حقيقة الوجود والذات. كما يرى معظم القوم.

وقد سئل أبو العباس بن عطاء: ما بالكم أيها المتصوفة قد اشتققتم ألفاظا أغربتم بها على السامعين، وخرجتم عن اللسان المعتاد، هل هذا إلا طلب التمويه أو ستر لعوار المذهب؟ فأجاب أبو العباس: ما فعلنا ذلك إلا لغيرتنا عليه ولعزته علينا كيلا يشربه غير طائفتنا....

إذا أهـــل العبـــارة ســـاءلونا أجبناهـــم بإعـــلام الإشـــارة

نشـــير بهـــا فنجعلهـــا غموضـــا تقصـــر عنـــه ترجمـــة العبـــارة

وأقدم بين يدي القارئ الكريم مثالين على ما سبق، واحد لعالم مغربي وآخر لمشرقي في قراءتهما الإشارية لبعض أبواب النحو العربي.

يقول الشيخ ابن عجيبة:

الاسم في العبارة يعرف بالخفض والتنوين ودخول الألف واللام وحروف الخفض.

وفي الإشارة: الاسم الذي تذكره وتهتز به هو الله جل جلاله، لأن الاسم عين المسمى، يعرف بالخفض وهو التحقق بالذل والسفليات، قال الشاعر:

تدلل لمن تهوي فليس الهوى سهل إذا رضي المحبوب صح لك الوصل

إذا كان من تهوى عزيزا ولم تكن ذليلا فاقرإ السلام على الوصل

ويعرف الله أيضا بالتنوين، أما تنوين التمكين بأن يمكنه الله تعالى من محبة شيخ عارف بالله ثم يمكنه من خدمته وصحبته، ثم يمكنه من شهود الحق ومعرفته. وأما تنوين التنكير بأن يتنكر من جميع الناس ويفر منهم حتى يتأنس بالله، فقد قال بعض المتصوفة في شأن من دخل معهم وتنكر معهم: تنكر لمن تعرف ولا تتنكر لمن لا تعرف. وفي الحكم: مهما أوحشك من خلقه فاعلم أنه أراد أن يؤنسك به.

وأما تنوين العوض بأن يعوض الغنى بالفقر والعز بالذل والخلطة بالعزلة، وهكذا يبدل الأسماء القبيحة بأضدادها.

وأما تنوين المقابلة فيقابل عز الربوبية بذل العبودية، تحقق بوصفك يمدك بوصفه وقوته وتحقق بفقرك يمدك بغناه وتحقق بضعفك يندك بحوله وقوته.

ويعرف الاسم أيضا بدخول الألف واللام، وهو الإشارة إلى دخول الحضرة القدسية، فإنها معروفة عند العارفين، ومعرفتها بتعريف الله إياها على ألسنة

الرسل وخلفائهم، وهي محل المشاهدة والمكالمة والمواجهة والمكافحة، ودخولها يكون بتحقيق ما تقدم من العلامات.

ويعرف الحق تعالى أيضا الذي هو مسمى الأسماء بحروف الخفض، أي بأسباب الخفض، وهي كل ما يخفض النفس وينزل بها إلى أرض التواضع والسفليات. ف [من] إشارة إلي ابتداء الطريق، و[إلى] إشارة إلى انتهائه، فالمريد بدايته هي المجاهدة ونهايته هي الشاهدة، فمن أشرقت بدايته أشرقت نهايته...و[عن] تشير إلى المجاوزة عن العلائق والشواغل، و[إلى] إشارة إلى استعلاء على النفس بالقهر والغلبة، و[في] إشارة إلى دخول الحضرة والتمكن فيها... والكلام طويل.

ويقول الإمام القشيري في باب الإعراب والبناء:

لما كان الإعراب بالحركات الثلاث: الرفع والنصب والجر والجزم، كان مدار أهل الإشارة برفع هممهم إلى الله تعالى، ونصب أبدانهم في طاعة الله تعالى، وخفض نفوسهم تواضعا لله تعالى، وجزم قلوبهم عما دون الله تعالى، وسكونهم إلى الله تعالى. والمعرب هو المتغير من أصحاب التلوين. والمبني ما كان مستقيما في حاله لا يتغير وهم أصحاب التمكين.

والأفعال ثلاثة: ماض وحال ومستقبل، وأحوال القوم مختلفة: فمنهم من فكرته في السابقة ومنهم من فكرته في الخاتمة، ومنهم من اشتغل بإصلاح وقته الذي هو فيه، عن الفكرة في مستقبله وماضيه.

وفعل الحال مرفوع ما لم يدخل عليه ناصب أو جازم، فالناصب رؤية العبد لفعله، والجازم فترته عن سلوكه، فإذا سلم العبد من الملاحظة والفتور ارتفع قدره عند العزيز الغفور (إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه).

الفاعل مرفوع، والمفعول منصوب، فلما رأى العارف ألا فاعل إلا الله تعالى عظم قدره، ورفع ذكره، وخضع لجلاله، وتواضع عند شهود كماله، ورأى نفسه مفعولا فانتصب لعبادته ﴿فإذا فرغت فانصب وإلى ربك فارغب﴾.

الحال: وصف هيئة الفاعل والمفعول، ومن شرطه أن يكون نكرة منصوبة، فالعارف متوجه إلى الله تعالى في إصلاح حاله، مجتهد في تنكير نفسه كي لا يعرف، فأحواله مع الله مستقيمة منتصبة، وهي بستر التورية. والنكرة محتجبة ﴿يحسبهم الجاهل أغنياء من التعفف﴾.

حروف الجر تخفض الأسماء، فلما علم المحققون أن الأشياء بالله ومن الله وإلى الله خفضوا أنفسهم تواضعا لله، أولئك الذين اصطفاهم الله لقربه، وجعلهم من حزبه، نسأل الله العظيم أن يجعلنا منهم، ويلحقنا بهم، إنه كريم لطيف حليم وهاب، محسن جواد رحيم تواب، وإليه المرجع والمآب.

هذا باختصار ما أردت أن أقربه إليك أيها القارئ العزيز، في هذه المناسبة الكريمة التي يكرم فيها أحد كبار اللغويين والعروضيين الأكاديميين، الأستاذ الدكتور محمد العلمي حفظه الله تعالى وأطال عمره في صحة وعافية. وأستغفر الله لي ولكم ولجميع المسلمين، وصلى الله وسلم وبارك على خاتم النبيئين والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

أهم المصادر والمراجع:

. الفتوحات القدوسية في شرح المقدمة الآجرومية. لأحمد بن عجيبة. دار الكتب العلمية.

. نحو القلوب الكبير لعبد الكريم القشيري. تحقيق إبراهيم بسيوني وأحمد علم الدين الجندي

الطبعة الأولى القاهرة/ 1994م.

. التحبير في التذكير لعبد الكريم القشيري. تحقيق إبراهيم بسيوني. دار الكتاب العربي، القاهرة.

. الإيضاح في علم النحو للزجاجي. تحقيق مازن المبارك. مكتبة دار العروبة. القاهرة.

. البسملة بين أهل الإشارة والعبارة لإبراهيم بسيوني. دار الكتاب العربي، القاهرة.

التصوف في دائرة المعارف الإسلامية

ذ. أحمد بلخيري*

✓ تمهيـــد

لا مراء أن التصوف يعتبر جزءا أساسيا في ثراتنا العربي الإسلامي، والاهتمام به قديم، تناوله المؤرخون والفلاسفة والفقهاء واهتم به المستشرقون وأصبح اليوم يحظى بأهمية متزايدة وهو ما نبه إليه المغفور له الملك الحسن الثاني قائلا: إن التصوف الإسلامي بنقائه وصفائه واقتباسه من مشكاة النبوة وجذوتها، كفيل إذا سلك به أهله العارفون المسالك الصحيحة السليمة أن يسهم الإسهام الكبير في إصلاح أحوال المسلمين[1] والتصوف الإسلامي موضوع واسع الأطراف متعدد الجوانب يحتاج إلى المجلدات الضخمة للكشف عن حقيقته في إنصاف [2]

ويقدم التراث الصوف زادا وفيرا من المعاني والمفاهيم والأبعاد الفكرية، إنه عقيدة متعددة الآراء والرؤى في الإسلام، بل نظرة خاصة إلى الإنسان والنفس والسلوك. إنه فلسفة كاملة وتجربة غنية جديرة بالتعمق والغوص في أغوار المعاني و الأبعاد التي تركها لنا هذا التراث [3]

➢ دائـرة المعارف الإسلامية

ظهرت دائرة المعارف الإسلامية بفضل جهود علماء الاستشراق في العالم كله، واستغرق الإعداد لانجاز هذا العمل الضخم أزيد من عشرين عاما ما بين

---

* - أستاذ وباحث، فاس

[1]- من كلمة المغفور له الحسن الثاني إلى ندوة الطرق الصوفية دورة الطريقة التجانية مجلة دعوة الحق ع 254 1986 ص 4

[2]- رينولد نيكلسون : الصوفية في الإسلام ترجمة نور الدين القاهرة ط الثانية 2002 ص 9

[3]- الدكتور رفيق العجم : موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي بيروت ط 1 1991 ص 9

1913 – و 1934 تضم كنوزا من المعارف عن البلاد العربية والإسلامية وشعوبها و أديانها و لغتها وأعلامها و أحداثها التاريخية و أحوالها الاجتماعية والاقتصادية، ومسائلها الفكرية والثقافية و الأدبية. يشهد لأصحابها بالإطلاع الواسع على كل ما يتعلق بالعرب والمسلمين، وتدل على براعتهم في الجمع [1] ومنهجهم في التأليف ودقتهم في التبويب وهو ما أكده الباحث عبد السلام غرميني، فطائفة المستشرقين الذين انبهروا بالبعد الروحي في الإسلام كما تمثله المدرسة الصوفية، فانطلقوا جادين في الكشف عن أعلامه وتراثه، فمن العدل أن نعترف لهم ولأعلامهم بالخصوص كأسين بلاسيوس ولويس ماسينيون... وأمثالهم بسعة الإطلاع وغزارة المادة والأناة والصبر في التحقيق [2]

واشتملت دائرة المعارف على بحوث ودراسات ومعارف عظيمة الفائدة والأهمية، وهي تغني

عن خزانة علمية، وتوفر للباحث جهدا لا يستطيع تحقيقه في سبيل الإطلاع على كل ما يتعلق بالتراث الإسلامي. [3]

نعتها محمد كرد علي (1876 – 1952) بالمعلمة الإسلامية لعظيم أثرها في الفكر الإسلامي.

[1]- دكتور أحمد سمايلوفتش: فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر دار الفقر العربي 1998 ص 567- 568

[2]- عبد السلام غرميني : المدارس الصوفية المغربية والأندلسية في القرن السادس الهجري دار الرشاد ط الأولى 2000

[3]- الدكتور محمد فاروق النهبان: الاستشراق تعريفه، مدارسه، آثاره. منشورات الايسيسكو 2012 ص 40

➢ ترجمـــة دائرة المعارف الإسلامية

إن ترجمة موسوعة كاملة في أي موضوع كان لعمل عظيم، فكيف بموسوعة كدائرة معارف الإسلام، وعت ألوانا من التاريخ والفقه والتصوف والفلسفة وعلم الهيئة إلى غير ذلك [1]

بدأ العمل في ترجمتها قبل الانتهاء من إخراجها وإصدارها كاملة بلغاتها الأصلية الثلاث الإنجليزية و الألمانية و الفرنسية قام بإعداد ترجمتها. إبراهيم زكي خورشيد، أحمد الشنتاوي محمد تابت الفندي، عبد الحميد يونس [2]

ومما لا شك فيه أن دائرة المعارف الإسلامية تعتبر سفرا نفيسا يدل على ما يمكن أن يصل إليه عمل جامعي من دقة، حيث اشترك في إصدارها أكثر من خمسين مستشرقا[3] وكان للمستشرقين اهتماما خاص بالتصوف الإسلامي وأعلامه فعكفوا على دراسته وأبدوا إعجابهم الشديد به، ومن بين هؤلاء المستشرقين ماسينيون الذي تولى تحرير مادة التصوف في دائرة المعارف إلى جانب مصطفى عبد الرزاق.

➢ لويس ماسينيون 1883 – 1962

يصعب تتبع مسار المستشرق ماسينيون واستعراض إنتاجه الفكري الضخم المتمثل في عشرات الكتب ومئات المقالات والدراسات عقدت حول أعماله العديد من اللقاءات والمؤتمرات [4]

---

[1]- إسماعيل مظهر مجلة الرسالة ع 19. أكتوبر 1933 ص 40

[2]- فاروق النهبان الاستشراق مرجع سابق ص 41

[3]- فلسفة الاستشراق مرجع سابق ص 571

[4] -Fondation du Roi Abdul-Aziz Al Saoud Bibliographie des documents disponibles au Maroc Rabat 2006

ولد في نوجان إحدى ضواحي باريس، نال دبلوم الدراسات العليا في بحث عن المغرب، واشترك في مؤتمر المستشرقين الرابع عشر. ألحق بالمعهد الفرنسي للآثار الشرقية في القاهرة. انتدبته الجامعة أستاذا لتاريخ الفلسفة (1912 – 1913) فألقى بالعربية في تاريخ المصطلحات الفلسفية أربعين محاضرة. تولى تحرير مجلة العالم الإسلامي ثم مجلة الدراسات الإسلامية، انتخب في عدة مجامع علمية عربية، معظم الدراسات المتعلقة بالتصوف في دائرة المعارف الإسلامية بقلمه[1]

وكان عمل ماسينيون قد اتسع فأصبح يشمل كل جانب في مجال حياة المسلم المعاصر وفكره، وجعل ماسينيون دراسة التيار الصوفي رسالته الفكرية الرئيسية[2] ويشير عبد الرحمان بدوي إلى أن لماسينيون الفضل العظيم في تفسير نشأة التصوف الإسلامي ونموه على الأقل في القرون الثلاثة الأولى، تفسيرا مستمدا من أصول إسلامية خالصة من الكتاب والسنة على وجه التخصيص[3] داحضا أطروحة بعض المستشرقين الذين حاولوا إرجاعه إلى جذور فارسية ويونانية وهندية.

وتتجلى رؤية ماسينيون للتلاقي بين الشرق والغرب في أفضل صورها حين يهاجم الغرب، ويحمله المسؤولية الكبرى في غزو الشرق واستعماره... فقد كان ماسينيون مدافعا لا يكل عن الحضارة الإسلامية[4]

وتطرق لمادة التصوف في دائرة المعارف الإسلامية المستشرق ماسينيون والدكتور مصطفى عبد الرازق في أزيد من مائة صفحة.

[1]- يحي مراد معجم أسماء المستشرقين ص 1013

[2]- ادوارد سعيد: الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة محمد عناني 2006 ص 407

[3]- الدكتور عبد الرحمان بدوي: موسوعة المستشرقين ط الثالثة بيروت 1993 ص 533

[4]- ادوارد سعيد الاستشراق .. مرجع سابق ص 414

➢ مقال ماسينيون حول التصوف

تناول ماسينيون التصوف في مقاله عبر خمسة محاور:

1) أصل الكلمـــة
2) أصول التصـوف
3) شـأن الصوفية في الجماعة الإسلامية
4) معنى الاتحاد وتطوره في تاريخ التصوف
5) سمات التصوف الأخرى و دراسة مصادره

1- **أصل الكلمة** : التصوف مصدر الفعل الخماسي المصوغ من "صوف" للدلالة على لبس الصوف، ومن ثم كان المتجرد لحياة الصوفية يسمى في الإسلام صوفيا. وينبغي رفض ما عدا ذلك من الأقوال كقولهم أن الصوفية نسبة إلى أهل "الصفة".

وورد لفظ الصوفي مفردا لأول مرة في التاريخ في النصف الثاني من القرن هـ إذ نعت به جابر بن حيان له في الزهد مذهب خاص، وأبو هاشم الكوفي المتصوف المشهور. أما صيغة الجمع "الصوفية" التي ظهرت عام 199 هـ في خبر فتنة قامت بالإسكندرية، فكانت تدل فيما يراه المحاسبي و الجاحظ على مذهب من مذاهب التصوف الإسلامي[1] وهذا الاتجاه الذي نهجه الطوسي ويعد كتابه "اللمع" الكتاب الأم في تاريخ التصوف الإسلامي، فهو أقدم مرجع صوفي إسلامي ومن مادته الخصبة اقتبس كافة من أرخ للتصوف[2]

[1]- التصوف كتب دائرة المعارف الإسلامية، لجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية 1984 ص 25 – 27

[2]- اللمع بني نصر السراج الطوسي، حققه الدكتور عبد الحميد محمود وطه عبد الباقي سرور، لجنة نشر التراث الصوفي

وقد عقد الطوسي في كتابه اللمع بابا أطلق عليه باب الكشف عن اسم الصوفية ولم سموا بهذا الاسم ولم نسبوا إلى هذه اللبسة، فقال : إن سأل سائل قد نسبت أصحاب الحديث إلى الحديث، ونسبت الفقهاء إلى الفقه، فلم قلت الصوفية ولم تنسبهم إلى حال و لا إلى علم... فيقال له، لأن الصوفية لم ينفردوا بنوع من العلم دون نوع ولم يترسموا برسم من الأحوال والمقامات، وذلك لأنهم معدن جميع العلوم، ومحل جميع الأحوال المحمودة والأخلاق الشريفة...

فلما لم يكن ذلك نسبتهم إلى ظاهر اللبسة لأن لبسة الصوف دأب الأنبياء عليهم السلام وشعار الأولياء و الأصفياء[1]

و أشار الجرجاني في معجم التعريفات إلى أن التصوف مذهب كله جد فلا يخلطونه بشيء من الهزل، وقيل تصفية القلب عن موافقة البرية ومفارقة الأخلاق الطبيعية، وإخماد صفات البشرية، والوفاء لله تعالى على الحقيقة وإتباع رسول الله في الشريعة وقيل هو صفاء المعاملة مع الله تعالى، وأصله التفرغ عن الدنيا، وقيل الأخذ بالحقائق والكلام بالدقائق و الإياس مما في أيدي الخلائق[2]

2-**أصول التصوف** : إن النزوع إلى التصوف ما خلا منه قطر من الأقطار أو أمة من الأمم، ولم يكن يعوز البلاد العربية الإسلامية في القرنين الأولين للهجرة[3] ويجوز للمتصوفة المسلمين أن يزعموا أنه كان بين الصحابة رجلان يعدان بحق السابقين إلى التصوف، وهما أبو ذر و حذيفة. وجاء بعد هؤلاء

[1]- اللمع للطوسي. مرجع سابق ص 40

[2]- الشريف الجرجاني : معجم التعريفات، تحقيق ودراسة محمد صديق المنشاوي، القاهرة 2004 ص 54

[3]- التصوف دائرة المعارف مرجع سابق ص 26

النساك والزهاد، وكان العرب الذين استوطنوا البصرة على مذهب أهل السنة وكان شيوخهم في التصوف الحسن البصري المتوفى عام 110، ومالك بن دينار وفضل الرقاشي. ومن شيوخ المتصوفة في الكوفة جابر بن حيان وأبو العتاهية وعبدك الذين قضوا الشطر الثاني من حياتهم في بغداد التي غدت مركز الحركة الصوفية بعد عام 250 هـ وهو العام الذي بدأت تعقد فيه الاجتماعات والحلقات للتناظر في شؤون الدين، وتلقى فيه أول الدروس الصوفية في المساجد[1]

3- شأن الصوفية في الجماعة الإسلامية

يشير ماسينيون إلى أن منشأ التصوف هو ثورة الضمير على ما يصيب الناس من مظالم لا تقتصر على ما يصدر عن الآخرين، وإنما تنصب أولا وقبل كل شيء على ظلم الإنسان نفسه، وهذا ما ظهر في سيرة الحسن البصري ووصايا المحاسبي[2]

❖ **الحسن البصري** : من أعلام التابعين عرف بورعه وتقواه وخوفه الشديد من يوم الحساب، وظف هذا الخوف في إتباع القرآن وممارسة الدين الحق والصبر على ملمات الدنيا والذي اعتبر إلى حد ما مؤسسا للصوفية [3] وقد مثل هذا التيار فيما بعد الحارث المحاسبي، وفي السياق نفسه نجد الجنيد

[1]- التصوف دائرة المعارف مرجع سابق، ص 31

[2]- التصوف دائرة المعارف .. مرجع سابق .. ص 32

[3] -Marc Bergé : les arabes, Paris 1983, p 302

Hasan Al – Basri, qui fut en quelques ort, le fondateur du Soufisme

يسير على المنوال ذاته، فهو ينادي بالزهد والصفاء الروحي، ولكنه يقول أن تجربة الصوفي الذاتية لا يجب أن تعزله عن محيطه الدنيوي[1]

4- معنى الاتحاد وتطوره في تاريخ التصوف

كان التصوف في أول عهده يدور حول نقطتين : أولاهما العكوف على العبادة يولد في النفس فوائد الحقائق الروحية، وثانيهما أن علم القلوب يفيض على النفس معرفة تنطوي على استعداد الإرادة

لتلقي هذه الفوائد[2] ويقول المتصوفة أن في علم القلوب قوة محركة وهو يبين السفر إلى الله، وما فيه من مقامات و أحوال عدتها اثنا عشر كالتوبة والصبر والتوكل والرضا.

فالصبر مثلا جعله ابن عربي من أمهات أعمال الباطن التي تجمع الخير كله، لأنه من أشد الأعمال على النفس لأنه يحبسها عما تطلب، أو يجبرها على مداومة فعل منه تتهرب، أو يثنيها في مواجهة ما تكره[3] التوكل: تعني الاتكال على الله، والثقة بالله بالنسبة للصوفية إحدى المراحل التمهيدية الضرورية لكل من يسعى إلى مرحلة الوجد... والثقة بالله أي التسليم كليا بقدرته الإلهية، والتقرب منه لملاقاته عن طريق الاتحاد الصوفي، والمعنى الأخير وهو الاستسلام إلى الله، إبان المصائب وهذا موقف يفضي إلى الاعتقاد بالقدر. [4]

وقد أفاض ماسينيون في معنى الاتحاد والتطور الذي مر به التصوف في رسالته للدكتوراه عام 1922 عن آلام الحلاج شهيد التصوف في الإسلام.

---

[1]- رايموند ليفشير (تحرير) : تكايا الدراويش الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية، ترجمة عبلة عودة ط 1، 2011

[2]- التصوف دائرة المعارف مرجع سابق .. ص 35-36

[3]- سعاد الحكيم المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة ط 1 بيروت ص 676.

[4]- ج. د سورديل : معجم الإسلام التاريخي، ترجمة أ الحكيم 2009 ص 296

وكانت رسالته عن الحلاج حدثا ضخما في تاريخ دراسة التصوف الإسلامي فهي دراسة حافلة لكل التيارات الصوفية.

ومن هنا كانت كنزا زاخرا بمعلومات مفيدة ونواح عديدة من الحياة الروحية والدينية والعقلية في الإسلام[1]

5- سمات التصوف الأخرى ودراسة مصادره

من الخصائص الأخرى التي يمكن ملاحظتها في مذهب التصوف :

➢ **الإسناد** : ويزعم الصوفية أنه يصله سلسلة شيوخهم بالنبي كما هو الشأن في الحديث. وأقدم أسانيدهم المعروفة إسناد الخلدي المتوفى عام 348[2] و أشار إلى ذلك ابن النديم في الفهرست عند الحديث عن أخبار السياح والزهاد والعباد والمتصوفة والمتكلمين.

قال محمد بن إسحاق قرأت بخط أبي محمد جعفر الخلدي وكان رئيسا من رؤساء المتصوفة و ورعا زاهدا، سمعته يقول: أخذت عن أبي قاسم الجنيد وقال لي: أخذت عن أبي الحسن السري السقطي وقال أخذ السري عن معروف الكرخي وأخذ معروف الكرخي عن فرقد وأخذ فرقد عن الحسن البصري وأخذ الحسن عن أنس بن مالك ولقي الحسن سبعين من البدريين.[3]

❖ **طبقات رجال الغيب**: ورجال الغيب هم ثلاثمائة من النقباء، وأربعون من الأبدال، وسبعة أمناء، وأربعة عمد ثم القطب وهو الغوث.[4]

[1]- عبد الرحمان بدوي: موسوعة المستشرقين، مرجع سابق ص 532

[2]- التصوف دائرة المعارف... ص 44

[3]- ابن النديم كتاب الفهرست قدم له الدكتور أيمن فؤاد سيد لندن 2009 ص 655 - 656

[4]- التصرف دائرة المعارف... ص 30

ويختم ماسينيون المقال باستعراض مصادر التصوف مشيرا إلى أمهات الكتب العربية في التصوف وهي تواليف المحاسبي والغزالي وابن عربي وهي الكتب المشايعة للتصوف. أما مصنفات المعارضين الكبيرين للتصوف هما ابن تيمية و ابن الجوزي في كتابه تلبيس إبليس[1]

لقد عد ماسينيون بإجماع الباحثين عمدة في التصوف وعاش يدعو إلى التفاهم والتسامح بين الأديان

- **مصطفى عبد الرزاق 1885 – 1947**

تابع دراسته بالأزهر درس اللغة الفرنسية والتحق بالسربون سنة 1909، عين محاضرا للشريعة الإسلامية في كلية الحقوق بجامعة ليون. بعد عودته إلى مصر 1925 تقلد كرسي الفلسفة الإسلامية بجامعة القاهرة. وعضوا في المجمع العلمي المصري سنة 1938، أصبح وزيرا للأوقاف وتم تعيينه شيخا للأزهر سنة 1944 إلى وفاته 1947.

كان مصطفى عبد الرزاق مجددا واسع الأفق، نهج طريق التوفيق بين الإسلام والحضارة الغربية[2] ويعد الشيخ مصطفى عبد الرزاق أحد أهم رواد الدرس الفلسفي في الفكر العربي الحديث. وصاحب اتجاه في الإصلاح والتجديد الديني بحكم انتمائه لمدرسة الشيخ محمد عبده[3]

ومثل الشيخ مصطفى عبد الرزاق تجربة مهمة في تاريخ تطور الفكر الإسلامي الفلسفي، وبحسب المنهج الذي انتهجه كان لابد أن يبدأ حديثه عن

[1]- التصوف دائرة المعارف الإسلامية مرجع سابق ص 31

[2]- الدكتور عثمان أمين تراث الإنسانية المجلد الثالث ص 861

[3]- مصطفى عبد الرزاق: تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، تقديم حلمي عبد الوهاب مكتبة الإسكندرية 2011 ص 15

المستشرقين لأن إثبات أصالة الفلسفة الإسلامية كان يقتضي نقد ونقض مقالات المستشرقين[1] ومع ذلك أثنى على جهد العديد منهم، فإن الناظر فيما بذل الفرنسيون من جهود في دراسة الفلسفة الإسلامية وتاريخها، لا يسعه إلا الإعجاب بصبرهم ونشاطهم وسعة اطلاعهم وحسن طريقتهم[2].

- **مقال مصطفى عبد الرزاق**

تناول مصطفى عبد الرزاق في مقاله التصوف وفق خمسة محاور:

أ – نشأة كلمة صوفي ومتصوف و أصلها

ب – أساس التصوف وما مر به من الأدوار

ج – الولاية وصلتها بالتصوف وكرامات الأولياء

د – نبوة النساء و ولايتهن وصلة المرأة بالتصوف الإسلامي

هـ - رابعة العدوية.

سنتطرق للمحورين الأخيرين

- **صلة المرأة بالتصوف الإسلامي**

لا عائق يعوق المرأة عن أن تسمو بروحها إلى أقصى غايات السمو، بأن تصل إلى مرتبة العرفان و الولاية، وقد بلغت نساء هذه الدرجة الرفيعة منذ نشأة التصوف الإسلامي، وقد ترجم الشعراني في كتاب الطبقات لأربعمائة

[1] - زكي الميلاد: مصطفى عبد الرزاق ومنهج دراسة تاريخ الفلسفة الإسلامية. ثقافتنا للدراسات والبحوث ع الرابع والعشرون 2010 ص 113

[2] - زكي الميلاد.. مرجع سابق ص 114

وست وثلاثين من الصوفية الأخيار، بينهن ست عشرة امرأة، كلهن من الطراز الأول بين أهل التصوف[1]

وإذا كان الصوفية هم بناة المثل الأخلاقي الإسلامي الأعلى فإن للمرأة حظا غير منقوص في تشييد هذا الهيكل العظيم و إنا لنجد في كتب التصوف و الأخلاق ذكرا لمتصوفات سيرتهن شاهد ومثل يحتذى[2] وهو ما عبر عنه ابن عربي بقوله: خدمت أنا بنفسي امرأة من المحبات العارفات بإشبيلية يقال لها فاطمة بنت المثنى القرطبي[3] وقد أفرد لهن السلمي صاحب طبقات الصوفية كتابا مستقلا سماه ذكر النسوة المتعبدات الصوفيات ترجم من خلاله لثمانين من الصوفيات مبتدءا برابعة العدوية[4] وهو ما قام به أيضا الأستاذ بنعبد الله في معلمة التصوف، بإفراده بابا للنساء الصوفيات.

برز من النساء المغربيات جملة غير قليلة ممن كان لهن حظ وافر في التصوف سلوكا ووعظا وإرشادا... ولم تكن النسوة الصوفية بالمغرب أقل ورعا وزهادة من أخواتهن بالمشرق أمثال رابعة العدوية وفاطمة النيسابورية شيخة ذي النون المصري[5]

وحينما تطرق الأستاذ القبلي في محور النزوع الصوفي في المغرب، أشار إلى دور المرأة الصوفية، وبجانب الرجل المتصوف كان للمرأة حضور مهم في الحركة الصوفية، سواء كمريدة أو ولية، وأهم وليات هذه الفترة فاطمة

[1]- التصوف دائرة المعارف الإسلامية ... ص 105

[2]- التصوف دائرة المعارف الإسلامية.. .. ص 111

[3]- سعاد الحكيم المعجم الصوفي مرجع سابق ص 125

[4]- أبي عبد الرحمان السلمي: ذكر النسوة المتعبدات الصوفيات، تحقيق الدكتور محمد الطناحي ط 1، 1993

[5]- عبد العزيز بنعبد الله: معلمة التصوف الإسلامي ط 1، 2001 ج الأول ص 159 – 160

الأندلسية دفينة قصر كتامة وأم أيمن التي تنسب إليها رابطة بادس، وأم عصفور تعزات الهنتيفيه، وأم محمد تين السلامة وعزيزة السكسيوية وغيرهن[1]

❖ رابعة العدوية

هي رابعة بنت إسماعيل العدوية البصرية، ولقبها ابن خلكان بأم الخير وذكر أنها مولاة آل عتيك وقضت حياتها بالبصرة وبها ماتت في سن لا تقل عن ثمانين سنة و ذلك عام 185 هـ[2]

وليس فيما بين أيدينا من المراجع ما يدل على أن رابعة كانت متزوجة، بل المأخوذ من الروايات عن حياتها أنها كانت بعبادتها وحبها لله في شغل عن الزواج والولد، وقد ردت من خطبها[3]

قيل عنها الولية ذات المقامات العلية والأحوال السنية[4] ولعل أظهر ما تميزت به رابعة العدوية كلامها عن الحب والمحبة إذ استعملت في غير تهيب كلمة الحب والعشق الإلهي[5]

وهذا ما أكده عبد الرحمان بدوي، هذه الصوفية قضت عمرها منذ توبتها وهي تحترق بنار الحب الإلهي فكانت شهيدة العشق الإلهي[6] وانتهت رابعة إلى مقام الخلوة والذي هو ثمرة المحبة الإلهية، ومن قولها في هذا المقام:

---

[1]- محمد القبلي بإشراف وتقديم تاريخ المغرب تحيين وتركيب منشورات المعهد الملكي للبحث في تاريخ المغرب، الرباط 2011 ص 254

[2]- التصوف دائرة المعارف.... ص 114

[3]- التصوف دائرة المعارف ..... ص 118

[4]- التصوف دائرة المعارف.....ص 119

[5]- التصوف دائرة المعارف.....ص 122

[6]- عبد الرحمان بدوي : شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية ط 2، 1962 ص 6

راحتـي يـا إخـوتي فـي خلـوتي وحبيبـي دائمـا فـي حضـرتي
قـد هجـرت الخلـق جمعـا أرتجـي منـك وصـلا فهـو أقصـى منيتـي[1]

تلكم بعضا من المحاور التي عالجها الشيخ مصطفى عبد الرزاق، في مقال التصوف بدائرة المعارف الإسلامية، وهاته شهادة تلميذه عبد الرحمان بدوي، عند إهدائه كتابه الإنسانية والوجودية، فقال في الإهداء : إلى روح أستاذي الأكبر مصطفى عبد الرزاق، بروحك الممتازة بهرتني بنور الإيمان، وأنا في موجة الشباب المتمرد، وتجسدت نموذجا للإنسانية[2]

- **أي دور للصوفية اليوم ؟**

هل للتصوف مكان في عالم اليوم؟ عالم المجتمعات الاستهلاكية بل مجتمعات التكديس، حيث يلهث الفرد وراء إشباع الحاجيات والكماليات على حد سواء، ورفع شعار الربح في كل مكان وتوارت الأخلاق والقيم.

وإن كنا لسنا بحاجة إلى الدفاع عن مشروعية التصوف وأدواره الإيجابية في عالمنا المعاصر، وهو ما حاول القيام به مثلا الدكتور طه عبد الرحمان عند حديثه عن النظر في أسباب المواجهة بين السلفية والصوفية قائلا : وإذا سلمنا بهذه الحقيقة التاريخية عن المذهب المالكي وسلمنا بأن التصوف هو العلم الذي اختص من بين العلوم الشرعية بترتيب قوانين مراقبة السلوك، أدركنا أن نجد التصوف في بلاد المغرب التي ترسخ فيها المذهب المالكي أرضا خصبة فتقبله النفوس عن رضى وتنطبع به جوانب الحياة في هذه البلاد[3]

[1]- أفنان نظير دروزة رابعة العدوية الشاعرة الزاهدة المتصوفة Dar aleman.org

[2]- أحمد عبد الحليم عطية (اشراف) نجم في سماء الفلسفة ط 1 2003 ص 290

[3]- الدكتور طه عبد الرحمان : العمل الديني وتجديد العقل، المركز الثقافي العربي، ط1997،2 ص 192.

وللتصوف الإسلامي إمكانات ومقومات، استطاع من خلالها أن يضرب بجذوره في المشرق والمغرب الإسلامي، ويشهد إقبالا لم كن يشهده من قبل، فمن خلال دراسة أجرتها جامعة "بيل" الأمريكية يمكن القول أن ثلثي مناطق العالم وصلها الإسلام عن طريق المتصوفة، ونفس النتيجة تؤكدها الباحثة الأمريكية، جيزيلا ويب قائلة : كان الصوفية هم الناقلين الفعليين للإسلام إلى مناطق أبعد من الشرق الأوسط خصوصا إلى إفريقيا وشبه الجزيرة الهندية[1]

وينجذب كثير من الشباب إلى التصوف ويرون فيه ثروة روحية تخلصهم من الانغماس في مجتمعات الاستهلاك المفرط والتكالب على الماديات.

كما يطرح التساؤل عن جدوى الاهتمام بالتصوف اليوم؟ فقد كتب الفيلسوف برتراند راسل في مقال شهير يقول: لقد شعر عظماء الرجال من الفلاسفة بالحاجة إلى العلم والتصوف معا، إن وحدة المتصوف مع رجل العلم تشكل أعلى مكانة مرموقة يمكن إنجازها في عالم الفكر، فالتصوف هو الملهم لما هو أفضل ما في الإنسان[2]

والصوفية توفر أرضا مشتركة يمكن أن يلتقي فيها أناس من ديانات مختلفة مع بقائهم مخلصين للديانة التي يؤمن بها كل واحد منهم، يلتقون بروح التسامح والتفاهم المتبادل[3] وينعت الفيلسوف المصري الشهير الدكتور أبو العلا عفيفي التصوف بأنه الثورة الروحية في الإسلام قائلا: ولما كان التصوف في نظري أروع صفحة تتجلى فيها روحانية الإسلام وتفسيرا عميقا

[1]- خالد محمد خالد : من الإسلام السياسي إلى الإسلام الصوفي ، الفرار إلى روحانية الإسلام Huicanat.Net (15 dec 2014)

[2]- ولترسيس : التصوف والفلسفة، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام القاهرة 1999 ص 27

[3]- نيكسلون : الصوفية في الإسلام مرجع سابق

لهذا الدين فيه إشباع للعاطفة وتغذية للقلب، وسميت هذا الموقف الثورة الروحية في الإسلام[1]

وها هي المستشرقة آناماري شيمل تصف التصوف بأنه أكبر تيار روحي يسري في الأديان جميعها[2]

[1]- الدكتور أبو العلا عفيفي : الثورة الروحية في الإسلام، ط الأولى 1963 ص 6

[2]- آناماري شيمل : الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة محمد إسماعيل السيد، منشورات الجمل 2006 ص 7

Autour de la poésie de Rimbaud

Khalid HADJI

Laboratoire LaRELA[1]

A l'aube de la pensée grecque, chez les Présocratiques, la vision que l'homme avait du monde et de la vie était gouvernée par la conception de l'***Un-Tout***, c'est-à-dire une unité déclinée sous des formes multiples. La parole de même était indivise. Les genres actuels n'existaient pas et il n'y avait pas de distinction entre le poète et le philosophe. Plus tard vont naître la poésie lyrique, la poésie épique et la poésie dramatique, comme formes discursives où se laisse remarquer la prépondérance du poétique.

Egalement, chez les Présocratiques, une relation triadique déterminait le mode de penser, à savoir un rapport essentiel entre ***la parole, le monde et l'homme***. Ce schéma, ***logos-cosmos-anthropos***, sera repris par la modernité et notamment chez certains spécialistes de la rhétorique et de la poétique. C'est dans cette perspective que sera approchée la poésie d'Arthur Rimbaud. Mais auparavant, il nous faut entreprendre un détour pour asseoir notre exposé et notre interprétation de ***la voyance*** rimbaldienne.

---

[1] Laboratoire de Recherche sur l'Expression Littéraire et Artistique, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Dhar El Mahraz, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès.

Dans la Grèce antique, la notion de l'***Aède*** renvoie à un chanteur inspiré accompagné d'un instrument. C'est l'équivalent du poète. Dans le monde latin, le ***Vates*** renvoie au devin. Autrement dit, le poète est doté d'une fonction ***sacerdotale*** du moment que sa parole est reçue comme une inspiration divine : à la poésie s'ajoute le don de la prophétie ; toutefois, le poète possède un ascendant sur le prêtre qui ne fait que gérer une parole reçue. Le poète devient de ce fait l'interprète direct de Dieu. Ce qui permet de dire que la poésie a toujours été associée au divin, conception que nous rencontrons pareillement chez les juifs et les arabes. Ainsi la poésie se trouve définie comme une parole à part. Et c'est la raison pour laquelle elle va être ritualisée. Daniel Lewers nous dit à ce propos :

> « Tout rite impliquait que le langage fut détourné de sa fonction ordinaire, et c'est au sein des pratiques religieuses que l'homme prit consciences des pouvoirs du langage comme objet de plaisir et de méditation. »[1]

Avec le christianisme, la poésie et la religion vont se confondre. Néanmoins, il convient de préciser que c'est la religion qui est le modèle à suivre dans n'importe quel type de production étant donné la

[1] ***Introduction à la Poésie Moderne et Contemporaine,*** Paris, Dunod, 1990 p.5

place et le pouvoir qu'elle avait dans la société des hommes et chez les politiciens. C'est alors que nous retrouvons un des anciens conflits du pouvoir, à savoir la lutte entre le poète et le prêtre après avoir été entre le poète et le philosophe (***le sage*** et ***l'inspiré***) et leurs concurrences à être les conseillers des dirigeants. Ce qu'il faut relever ici, c'est qu'en plus de la transcendance, (la métaphysique), nous avons ici, associés à la poésie, la reltion insurmontable entre le savoir et le pouvoir.

Certes, la période Préromantique en développant l'esprit contre-révolutionnaire va dans ce sens et même plus loin quand la sensibilité revendiquée se trouve confondue à l'esprit religieux : ***le poète est considéré comme le prêtre du beau,*** le seul apte à exorciser le monde de la terreur. Beaucoup plus, le Romantisme va sacrer le poète et donc l'investir d'une mission. Cependant, par son penchant à méditer et à soumettre le monde à sa pensée, il avait tendance à prendre la place du philosophe (cf. Lamartine, ***Méditations poétiques*** en1820, ***Nouvelles méditations poétiques*** ; et en 1830, ***Harmonies poétiques et religieuses***).

Dans cette perspective, Victor Hugo est incontournable. Selon l'auteur des ***Misérables,*** la poésie est ce qui permet un perpétuel échange entre l'intimité (homme) et le monde. L'intimité procède de la libération de soi et des souvenirs d'enfance, de la conscience du temps, de la mélancolie, du spectacle des saisons. Nous pouvons lire ***Feuilles***

d'automne (1831), ***Chants du crépuscule***, et ***Les Voix intérieures*** (1837). Dans ce dernier recueil apparaît la mission du poète assimilé à un dieu, un démiurge. Il est celui qui doit assumer les formes du ***mystère universel***. Nous pouvons lire dans la « Fonction du poète »

Le poète en des jours impies,
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies,
Les pieds ici, les yeux ailleurs.
En tout temps, pareil aux prophètes.

*(**Les Rayons et les ombres,** 1840)*

Avec ***Les Comtemplations*** (1856), apparaît le thème du ***visionnaire*** et la symbolique du promontoire, associé à la capacité du poète à vivre plus loin dans l'espace et le temps. Cette conception se rencontre également chez Charles Baudelaire dans « l'Albatros » et « Elévation ». Notons au passage que chez ce dernier, le poète est l' être des espaces infinis, de l'élévation, de l'absolu ; mais exilé sur la terre, il est impuissant, souffre sa damnation dans un déchirement extraordinaire qui va faire de lui le poète le plus lu dans le monde.

Pour lire Rimbaud, il est quasi inévitable de ne pas opérer cette situation global. Arthur Rimbaud fait partie de ce qu'on s'est accordé à appeler ***les poètes de transition.*** Ces derniers, se trouvant au carrefour

de mutations artistiques, vont porter leur sensibilité à un tel niveau que les générations futures (en poésie comme dans la vie) se diront d'eux. Il faut relever un ***constat commun de la médiocrité de l'existence***, mais des rapports distincts face à cette réalité étouffante qu'il est aisé de deviner à travers ces thèmes : ***mal du siècle, spleen, mélancolie injustifié, cafard flegme, sentiment d'oppression psychique*** :

1- Léthargie et torpeur de Paul Verlaine avec les images de l'evanescence, de la dissolution dans l'aphasie. On note le désir de se complaire dans la passivité et l'évanouissement.
2- Déchirement de Charles Baudelaire et attirances contradictoires entre le ***monde chtonien*** (terrien, souterrain, infernal) et le ***monde ouranien*** (aerien) ; impuissance de l'effort de dégagement de l'univers fangeux (plein de vices, objet), l'astringence du quotidien, chute et résignation par l'acceptation de la condition maudite de l'homme : ainsi le satanisme est chanté voire revendiqué.
3- Refus, révolte et éclatement du système. Devant le constat : « la vraie vie est absente », « nous sommes hors du monde » Arthur Rimbaud entame son processus de révolte par le démantèlement des valeurs de la société

et du langage poétique. Une fois cette destruction opérée, le poète peut ***partir*** à la recherche de l'Inconnu, l'Ailleurs, l'Absolu.

L'oeuvre de Rimbaud se répartit d'elle-même en trois phases qui correspondent aux trois recueils, quoique la datation des deux derniers demeure controversée. Aussi, allons-nous dans le présent exposé suivre la répartition traditionnelle que l'enseignement universitaire adopte volontiers.

La première période : celle de l'apprentissage dont témoigne le recueil ***Poésies***. Rimbaud adopte le style classique en général, mais s'en démarque progressivement en maltraitant de temps en temps le rythme en introduisant le registre vulgaire dans le lexique ou en chantant ce qui ne se chante pas. Cependant, c'est à cette époque que murit ***le projet rimbaldien*** qui va bouleverser toute la littérature universelle. Ce projet peut se résumer en quatre principes :

La voyance,
Le déréglement des sens,
Je est un autre,
Il faut être absolument moderne.

Le lecteur peut voire une forme de répercussion de cette « théorie » ou de cet « art poétique » se manifester dans le fameux "Bateau ivre", poème emblématique placé à la limite d'une phase qui s'achève.

La seconde période est celle d'***Une Saison en enfer***. Rimbaud renie la première manière d'écriture, y compris celle de la voyance. Cet adieu est un adieu littéraire comme on le trouve chez Byron, Lamartine et Gautier. Pour atteindre ***l'Inconnu*** (tentative constante dans l'oeuvre rimbaldienne), Rimbaud refuse la pratique hallucinatoire tout comme les moyens artificiels : le rythme, la musicalité, les procédés artistiques... L'Inconnu passe par la recherche de la vérité (le poète écrit à la fin du poème « Adieu » : « la vérité dans une âme un corps », ***Une Saison en enfer***) qui est le rejet de la « vieillerie poétique » et la revendication d'une nouvelle posture, « être absolement moderne ».

Une Saison en enfer développe un ton de la ***conversion*** et le thème de la malédiction, d'où la mésinterprétation du retour de Rimbaud au christianisme. Il s'agit en fait d'une « fausse conversion » (titre donné, dans un brouillon, au poème « Nuit de l'enfer »*)*. Le poème met en discours les signes d'une crise intérieure : les phrases hachées, les images fortes trahissent le hiatus entre les aspirations de Rimbaud au « calme céleste, aérien », à la prière en tant que recueillement (recherche de la divinité sans dieu) et sa haine du christianisme : il se

proclame « nègre » et « païen » pour mieux crier son innocence. Au terme de la lutte, il refuse « l'amour divin » dont l'idée l'obsède en vérité. Nous avons ici l'aliénation d'un être maudit qui se sait damné, d'où le vision épouvantable de l'enfer.

La troisième et dernière période est celle des ***Illuminations.*** La lecture de ce recueil prouve que Rimbaud est revenu sur son reniement annoncé dans ***Une saison en enfer***. En effet, la diversité des thèmes, la libération de l'écriture par une imagination dynamique et aérienne, le chromatisme merveilleux et la quasi absence du ton de refus illustrent bien la conception de la voyance et le voeu de modernité du projet initial. Ce recueil se présente comme le ***reniement du reniement***. En outre, la deuxième partie du dernier poème d'***Une Saison en enfer*** « Adieu » le prouve parfaitement, car il s'agit d'un adieu à l'enfer du doute. Les ***Illuminations*** est un recueil où se réalise la prise de conscience après une mise au point, après une bataille intérieure ou « une tempête sous un crâne »comme dit Victor Hugo dans ***Les Misérables***. C'est ce qui vient « après le déluge » (cet énoncé est le titre du poème qui ouvre le recueil ***Illuminations***) .

Le titre ***Illuminations*** est riche en évocations : que ce soit les enluminures des textes du Moyen âge ou cette parole subitement survenue comme vérité, il n'en demeure pas moins que la surdétermination du ***sacré*** demeure attachée à la poésie. Elle l'est

beaucoup plus, si on fait référence à la notion de voyance. Précisons tout de suite que, chez Rimbaud, la religiosité est évacuée des textes, mais la recherche de la verticalité, de la transcendance demeure présente dans l'oeuvre...

En effet, Rimbaud a toujours voulu la libération de l'être. Déjà dans le poème « Ma bohème », le départ est vécu de manière intransitive, c'est-à-dire une expérience dans l'absolu, transcendant la matérialité, ce qui autorise cette mise en discours du monde euphorique qu'est le merveilleux. C'est ce que le lecteur comprend à la lecture du « Bateau ivre » quand le poète dit:

> Je sais les cieux crevant en éclairs et les trombes
> Et les ressacs et les courants ; je sais le soir,
> L'aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
> J'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir ![1]

On lit également dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871:

> « La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il

[1] Arthur Rimbaud, « Le bateau ivre », ***Poésies***, Paris, Garnier Frères, « Classiques », 1983, p.129.

> cherche son âme, il l'inspecte, il la tente , l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver »[1].

La ***voyance*** est donc cette état-action où le poète dépasse l'apparence, la perception ordinaire des choses et du monde pour une perception en tant que saisie de la latence, de la vie intrinsèque de « la vraie vie » à une époque où le poète « fait l'expérience de la vacuité des signes, de leur mensonge »[2]. La voyance c'est ce qui permet de dépasser l'arbitraire du signe en réveillant les sens et en autorisant l'alarme des signes.

Donc, la voyance est à ne pas confondre avec la conception hugolienne du poète ***visionnaire***, celui qui anticipe des faits. C'est plutôt une libération des facultés humaines. Nous comprenons alors pourquoi elle est tributaire du dérèglement de tous les sens et de l'encrapulement. Le poète dans sa lettre à G. Izambard en mai 1871 écrit :

> « Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me

[1] Arthur Rimbaud, ***Poésies***, Paris, Garnier Frères, « Classiques », 1983, p 348.

[2] Yves Bonnefoy, ***Rimbaud par lui-même***, Paris, Seuil, « Ecrivains de toujours », 1961, p15.

> rendre voyant [...] Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. »[1]

Il ajoute :

> « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.
>
> Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintescences[...] il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, et le suprême Savant ! - Car il arrive à l'inconnu! [...] et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! »[2]

La voyance donc est une révolte conceptuelle qui consiste à dérégler le système traditionnel bien ancré en vue de libérer la pensée, ouvrant la voie à une perception différente et nouvelle. ***Le dérèglement*** n'est pas seulement l'équivalent des ***synesthésies*** renvoyant au désordre pathologique des sens, mais l'acte par lequel il s'agit d'aller contre la vraisemblance, la raison, la clarté, l'ordre, la bienséance et le

[1] Arthur Rimbaud, ***Poésies***, op.cit. p- 345 et s.

[2] Ibid. p.348

langage noble, autrement dit guillotiner l'***Art poétique*** de Boileau que le XIXe siècle continue d'une manière ou d'une autre à respecter. La phrase de Rimbaud: « Je dis ce que ça dit littéralement et dans tous les sens » ne dit pas autre chose. Nous y relevons la volonté de libérer la poésie de l'uniformité communicative vers la polysémie comme intention et dynamique du poème : cela veut dire que le dérèglement est une mise en ordre particulière, différente, nouvelle, moderne . Il est étudié, raisonné, travaillé. C'est la construction d'un système par la déconstruction des significations, des directions et des sensations classiques régnantes :

« Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit »[1]

Déconstruction du système cartésien qu'on refuse et qu'on assimile à l'Occident. En effet, le poète va chercher du côté du rêve, de l'imagination qu'il situe en Orient, berceau de la civilisation et du merveilleux. Ce dernier est assimilé à l'Orient par le ***chromatisme dissonant***, par cette ***confusion de tonalités délirantes***. C'est ainsi que Rimbaud va revendiquer le délire et l'hallucination. Le délire se manifeste chez lui comme un décodage, un démontage voire une dissémination du langage. Il permet de désapprendre et de découvrir

[1] « Délires II », ***Une Saison en Enfer,*** Ibid. p. 230.

autre chose. Cette découverte du ***Nouveau***, de l'***Inconnu*** commence par une découverte de soi-même. Nous lisons dans sa correspondance :

> « ***Je est autre***. Tans pis pour le bois qui se trouve violon. ».

Dans une autre lettre :

> « je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. »[1]

Je est un autre ne veut pas dire que je suis un autre, un simple hiatus entre l'être et le paraître, un double pur et simple, un reflet du même « je » cartésien. Le principe de l'identité est pulvérisé, car l'autre veut dire que la vraie identité procède de la plénitude de l'altérité, comme chez les poètes soufis où l'Autre est l'Etre à l'issue de l'anéantissement ou la confusion. Ainsi l'écriture devient déchaînement. Toute la thématique du départ illustre cela, car par l'***acte d'aller***, l'être

[1] « Lettre à Izambard » Ibid. p. 346 et p. 347.

dépasse la quotidienneté du « je » , le déracinement ou le dégagement, et va à la rencontre de soi-même, c'est à-dire l'Autre.

Ce mouvement d'aller à l'encontre des choses définit la modernité de Rimbaud :

> « La Poésie ne rhythmera (sic) plus l'action, elle sera en avant »[1]

En effet, le poète ici s'insurge contre la conception décorative de la poésie perçue à l'époque comme un agrément à la vie. Il conçoit au contraire une poésie qui inaugure une vision du monde tout à fait nouvelle, une pratique en tant qu'avant- garde, une promesse d'un avenir. Il s'agit donc d'une parole vive et neuve, qui donne « l'actuel », le « récent », bref le moderne. Le poète dit à la fin du poème « Adieu »:

> Il faut être absolument moderne.
> Point de cantiques: tenir le pas gagné[2].

La modernité dans la conception rimbaldienne se présente comme cette écriture qui dépasse la pratique instrumentale de la poésie pour

[1] « Lettre à paul Demeny »Ibid., p. 350.

[2] « Adieu », ***Une Saison en enfer***, ibid. p. 241.

une pratique plus libérée. Les segments « il faut » et « tenir le pas gagné » expriment le sens de l'imposition et du progrès. Faut-il rappeler alors que déjà à la fin du XVIIe siècle la « querelle des Anciens et des Modernes » pose le sens de la modernité comme tout ce qui ne respecte pas la tradition ? Cette même notion se rencontre chez Balzac en 1823 en l'associant à celle de « progrès ». Chez Rimbaud, c'est la foi dans une émancipation de l'homme qui explique la confusion de cette foi avec l'esprit moderne. L'homme ne peut se libérer que s'il remet tout en question et notamment en refusant de s'aliéner par et dans la pérennité des valeurs. Baudelaire en 1863 définit par ailleurs ce terme en disant dans ce sens:

> « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif le contingent la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ».[« Le peintre de la vie moderne »].

Il s'agit donc de l'acceptation de l'impossibilité de l'absolu, l'acceptation de l'illusion, car l'idéal en dehors du monde est inconcevable. Rimbaud pourra alors dire à la fin du poème « Adieu » pour clôre ***Une Saison en enfer***:

> « et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps. »[1]

D'un autre côté, et c'est en cela que l'importance des ***poètes de transition*** en général et de Rimband en particulier, c'est que le langage poétique devient le sujet-objet du poème. Or, la modernité est cette immanence du texte qui ne fait que "renvoyer" au sens et "suivre" les signes. D. Lewers dit à ce propos:

> « Dès la seconde moitié du dix neuvième siècle, la poésie française est de plus en plus devenue une métapoésie avide d'être une réflexion sur elle même ainsi que sur les poétiques qui l'ont précédée ou qui lui font simplement escorté. »[2]

On peut enfin interpréter le désir de modernité comme le désir de dépasser le sentiment d'astringence, d'étouffement de malaise pour un monde euphorique, positif. C'est ce que nous lisons dans les ***Misérables*** de Victor Hugo quand, avant les barricades, un personnage s'écrit:

[1] Ibid.

[2] Op.cit. p. 1.

« Le XIXe siècle est grand, mais le XXe siècle sera heureux. »

Cet espoir est à l'origine de la modernité. Certes! Mais si la première guerre mondiale a malheureusement installé le doute dans les valeurs européennes et occidentales, il n'en demeure pas moins que le XXe siècle va porter le voeu de modernité à son paroxysme par la profusion déconcertante des expériences littéraires et artistiques qui dans leur majorité se disent de Rimbaud. Nous faisons référence à Guillaume Appolinaire, aux surrélistes, à René Char et bien d'autres poètes.