

INTERNATIONAL JOURNAL FOR ARABIC LINGUISTICS AND LITERATURE STUDIES

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية

مجلة دورية محكمة ومفهرسة



ISSN 2663-5860 (Online)

ISSN 2663-5852 (Print)

المجلد ٢- العدد ٢، حزيران ٢٠٢٠

Vol.2 Issue.2, June 2020

تصدر عن



رفاد للدراسات والأبحاث - الأردن

Refaad for Studies and Research - Jordan

www.refaad.com

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية

المجلد الثاني - العدد الثاني، حزيران ٢٠٢٠

رئيس التحرير

الدكتور سامي محمد عباينة

الجامعة الأردنية- الأردن

سكرتاريا التحرير

م. سوزان السلايمه

الهيئة الاستشارية

جامعة اليرموك- الأردن

جامعة محمد الخامس- المغرب

جامعة اليرموك- الأردن

جامعة كورنيل الولايات المتحدة الأمريكية- مدير برنامج اللغة العربية

الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة- السعودية

الأستاذ الدكتور علي الشرع

الأستاذ الدكتور محمد غاليم

الأستاذ الدكتور موسى رابعة

الأستاذ الدكتور منذريونس

الأستاذ الدكتور محمد الشنطي

هيئة التحرير

جامعة العلوم الإسلامية العالمية- الأردن

جامعة الموصل- العراق

الجامعة الأردنية- الأردن

جامعة أكلوهوما- الولايات المتحدة الأمريكية

جامعة السلطان قابوس- عُمان

جامعة البتراء- الأردن

جامعة اليرموك- الأردن

جامعة امحمد بوقرة بومرداس - الجزائر

الأستاذ الدكتور محمود عبيدات

الأستاذ الدكتورة عشتارداود

الدكتور يوسف حمدان

الدكتور محمد المصري

الدكتور إحسان صادق اللواتي

الدكتور سميح مقداي

الدكتور مصطفى الحيادة

الدكتورة فتيحة شفيري

التعريف بالمجلة

تهتم المجلة بنشر البحوث الأصيلة المبتكرة ذات الصلة بعلوم اللغة العربية وآدابها المختلفة؛ بهدف نشر المعرفة المتخصصة ومعالجة القضايا والمشكلات المرتبطة بالظواهر اللغوية والأدبية، وما يتصل بها من طرق التفكير والتحليل لمستويات اللغة وظواهر الأدب ونقده عند العرب قديماً وحديثاً، وصلة ذلك كله بمستجدات الحياة والتفكير العلمي، وفق رؤية عصرية جادة .

أهداف المجلة:

تهدف المجلة إلى خدمة اللغة العربية وآدابها بتنشيط حركة البحث العلمي في قضاياها، من خلال إتاحة الفرصة للمفكرين وللباحثين لنشر نتائجهم العلمي والبحثي، الذي تتوفر فيه شروط البحث العلمي الرصين، ومتابعة ما يستجد من نتاج علمي في اللغويات النظرية والتطبيقية، والآداب المقارنة، وتشجيع الدراسات والبحوث الأصيلة، التي تراعي شروط البحث العلمي، من حيث: أصالة الفكر، ووضوح المنهجية، ودقة التوثيق، والجودة العالية، وجديّة الطرح .

عنوان المراسلة:

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية

International Journal for Arabic Linguistics and Literature Studies (JALLS)

رفاد للدراسات والابحاث – الاردن

 Refaad for Studies and Research

Bulding Ali altal-Floor 1, Abdalqader al Tal Street -21166 Irbid – Jordan

Tel: +962-27279055

Email: editorjalls@refaad.com , info@refaad.com

Website: <http://www.refaad.com/views/JALS/home.aspx>

جميع الآراء التي تتضمنها هذه المجلة تعبر عن وجهة نظركايتها
ولا تعبر عن رأي المجلة وبالتالي فهي ليست مسؤولة عنها

قواعد النشر

١. أن يكون البحث أصيلاً وتتوافر فيه شروط البحث العلمي المعتمد على القواعد العلمية والمنهجية المتعارف عليها في كتابة البحوث الأكاديمية.
٢. يُرسل البحث باللغة العربية أو الإنجليزية على بريد المجلة، بحيث يكون مكتوباً على الحاسوب على برنامج مايكروسوفت وورد بصيغة (doc) أو (docx).
٣. يُكتب البحث على ملف A4 بهوامش افتراضية ٢ سم من أعلى و ١,٥ سم من أسفل و ٢,٩ سم من اليمين واليسار.
٤. يكون تباعد الأسطر ١ وخط الكتابة باللغة العربية (Sakkal Majalla) ويخط ١٤ للعناوين و ١٢ للمتن.
٥. يكون خط الكتابة باللغة الإنجليزية (Times New Roman) ويخط ١٤ للعناوين و ١٢ للمتن.
٦. لا تزيد عدد صفحات البحث عن ٣٠ صفحة بما فيها الملخص و صفحة العنوان وقائمة المراجع.
٧. يحتوي البحث على ملخصين باللغتين العربية والإنجليزية و بواقع ١٥٠ كلمة على صفحة مستقلة، على أن يتبع كل ملخص بالكلمات المفتاحية التي تمكن الآخرين من الوصول إلى البحث من خلال قواعد البيانات.
٨. يُراجع الباحث بحثه مراجعة لغوية ونحوية وإملائية.
٩. يلتزم الباحث بقواعد الاقتباس والرجوع إلى المصادر الأولية وأخلاقيات النشر العلمي وتحفظ المجلة بحقوقها في رفض البحث دون إبداء الأسباب.
١٠. اعتماد منهجية واضحة في كتابة البحث بحيث يحتوي على العناصر المتسلسلة الآتية:
 - المقدمة: وتتضمن الإطار النظري للبحث وتكون الدراسات السابقة، مشكلة الدراسة وأسئلتها أو فرضياتها جزءاً منها.
 - أهمية الدراسة
 - محددات الدراسة (الزمانية، المكانية، والموضوعية) إن وجدت.
 - التعريفات بالمصطلحات.
 - إجراءات الدراسة.
 - النتائج ومناقشتها.
 - التوصيات.
 - المراجع.
١١. يراعى في كتابة المراجع الالتزام بتوثيق (APA) التالي:
 - يُشار إلى المراجع في المتن باسم المؤلف وسنة النشر بين قوسين. مثال: داود، ٢٠١٦، Petersen, 1991.
 - توثق المصادر والمراجع في قائمة واحدة في نهاية البحث، وترتب هجائياً حسب اسم المؤلف، باللغتين العربية والإنجليزية هكذا: (اسم العائلة، أول حرف من الاسم الأول للمؤلف (سنة النشر) عنوان الكتاب، رقم الطبعة مدينة النشر: دار النشر. ص: من- إلى). مثال:
 - العمري، ن. (١٩٩٩) تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ١ مصر: دار المعارف. ص ١٦٠-١٨٠.
 - Rivera, J., and Rice, M. (2002). A Comparison of Student Outcomes and Satisfaction Between Traditional and Web-Based Course Offerings, Jordan.p100
١٢. إدراج أسماء الباحثين ومؤسسات عملهم وأرقام هواتفهم والبريد الإلكتروني على الصفحة الأولى من البحث باللغتين العربية والإنجليزية.

١٣. إرسال جميع محتويات بحثك (متن البحث – الملاحق أو الأدوات) بصيغة الورد إلى البريد الإلكتروني التالي:
editorjalls@Refaad.com أو من خلال التسليم الإلكتروني في المجلة، ولن يقبل أي ملف بصيغة PDF
١٤. يُعرض البحث على اثنين من المحكمين العلميين في ذات تخصص البحث وعند تعارض حكمهما على البحث يعرض على محكم ثالث ويكون قراره هو المرجح في قبول البحث أو رفضه.
١٥. يلتزم الباحث/ الباحثون بإجراء التعديلات التي طلبها المحكمون وفي حالة عدم الرغبة في تعديل بعض الملاحظات يقوم بكتابة رد علمي مبرر ليعرض على هيئة التحرير، وفي حالة اقتناعها برد الباحث لا يتم تعديل الملاحظة، وإن لم يكن هناك رد علمي مبرر يلتزم الباحث بملاحظات المحكمين كما هي.
١٦. يرسل الباحث/ الباحثون بحتم بعد التعديل في ملف منفصل وملف آخر يحتوي على التعديلات التي قام بها وأرقام الصفحات، وتبرير علمي للملاحظات التي لم تعدل.
١٧. إرسال تعهد بنقل حقوق النشر إلى المجلة وعدم التصرف في البحث إلى حين الحصول على رد نهائي من المجلة.
١٨. يحصل الباحث على خطاب بقبول نشر البحث أو رفضه مع صورة من قرار المحكمين في خلال شهر على الأكثر.
١٩. تحتفظ المجلة بحقها في إخراج البحث، وإبراز عناوينه بما يتناسب وأسلوبها في التحرير والنشر.
٢٠. يستطيع الباحث الحصول على نسخة من بحثه (ملف pdf) من خلال الدخول على موقع المجلة الإلكتروني.

فهرس المحتويات

رقم الصفحة	اسم البحث
	افتتاحية العدد
٤٦	١ علة الفَرْق في التصريف العربي دراسة في بنية الكلمة
٥٤	٢ إيان ألموند، المستشرقون الجدد؛ صورُما بعد حداثة للإسلام من فوكو إلى بودريار (لندن ونيويورك: دارأي. ب. توريس، ٢٠٠٧)
٥٩	٣ خصائص الإيقاع في بائية الخنساء
٧٣	٤ الرومانسية كمذهب أدبي وفكرتنويري

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على الرسول الكريم

تسعى المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية - بهذا العدد - إلى أن ترفد المجال الأكاديمي العربي، المعني باللغة العربية وآدابها، بعدد من الأبحاث التي تثير الاهتمام بقضايا جادة ومهمة، وربما قادرة على استثارة الاهتمام والوعي بقضايا جديدة إلى حد ما.

فقد ضم هذا العدد أربعة أبحاث تناولت قضايا لغوية وفكرية وأدبية ونقدية قديمة وحديثة، وقد توزع سعي الأبحاث المنشورة بين تقديم رؤى جديدة ومراجعات لمسائل قديمة؛ ففي الدراسات اللغوية يبحث حسين عباس الرفايعة في علة الفرق في التصريف العربي ليستجمع مسائل متناثرة في علم الصّرف ليكشف عمّا يجري من عمليات التحول الداخلي في بنية الكلمة.

ويعرض فؤاد عبد المطلب لصور ما بعد حداثة للإسلام من فوكو إلى بودريار من خلال عرضه لكتاب إيان الموند "المستشرقون الجدد: صور ما بعد حداثة للإسلام" الصادر عن دار أي. ب. توريس ٢٠٠٧، وفيه يظهر كيف تشكلت صورة العالمين العربي والإسلامي في خطاب الحداثة الغربية بدراسات أبرز منظرها، وهي صورة مفعمة بالخوف والارتباب.

وفي المجال الأدبي يكشف محمد صالح الحمراوي عن خصائص الإيقاع في بانيّة الخنساء متناولاً هذه القضية التأسيسية في الشعر العربي نظراً وتطبيقاً يظهر صلة الإيقاع الشعري بحال منتج النص الشعري توتراً وهدوءاً.

وتأتي دراسة بدر الدين القاسمي في إطار المراجعات العلمية للمفاهيم النقدية، فيكشف عن صلة الرومانسية بالفكر التنويري بما يسلط الضوء على جانب مهم من العلاقة الحرجة بين الرومانسية وفكر التنوير في عصر الأنوار؛ إذا عدت الرومانسية في ذلك العصر الطفل المشكلة لهذا الفكر.

وختاماً تأمل المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية أن يجد الباحثون والأكاديميون في هذا العدد ما هو نافع وقادر على استثارة التساؤلات وإثارة التفكير في القضايا المطروحة أكثر مما يمكن أن يكون عرضاً لمسلمات وحقائق ثابتة.

والله من وراء المقصد

رئيس هيئة التحرير



علّة الفَرْق في التّصريف العربيّ دراسة في بنية الكلمة

حسين عباس الرفايعة

أستاذ اللغة العربية وآدابها- جامعة العلوم الإسلامية العالمية- الأردن

drhussen948@yahoo.com

تاريخ استلام البحث: ٢٠٢٠/٥/٥ تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٦/١٣ DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.2.1>

الملخص:

يرمي هذا البحث إلى الكشف عن القيمة الدلالية لعلّة الفَرْق في المسائل الصّرفيّة التي وقف عليها التّصريفيون القدامى- دون المحدّثين- في مظانهم دون أن يفردوا لها باباً؛ لذا اهتبل هذا البحث بجمع بعض مسائلها المتناثرة، ورصد سيرورتها في أبواب الصّرف، إذ لا يتحقّق وقوعها إلا بالتوقّف على ثنائيّة اللفظ، أو أكثر، وأنّ ما يجري من عمليّة التّحوّل الداخليّ في بنية الكلمة سواء أكان بالحركات القصيرة أم الطويلة، أم بالتحوّل إلى بنيات أخر يسير وفق المقتضى الدلاليّ.

الكلمات المفتاحيّة: علّة الفَرْق؛ البنية؛ الدلالة؛ أمن اللبس.



حرّص علماء العربيّة على بيان الفروق الدقيقة بين الألفاظ المستعملة، سواء أكان في المتشابه منها أم المترادف، وعبروا عن أنظارهم في مصنّفات وسموها بالفَرْق اللغويّ مرّة، وبالفُروق اللغويّة مرّة أخرى على نحو ما يطالعنا في كتاب الفَرْق (قطرب: ٢٠٠٩) والفَرْق (الأصمعيّ: ١٩٨٧)، والفَرْق (ثابت بن أبي ثابت: ١٩٧٤) والفَرْق (ابن فارس: ١٩٨٢) والفروق اللغويّة (العسكريّ: دت) إلى جانب هذا لا نعدم أن نجد اهتماماً بيّناً في مسألة الفُروق اللغويّة في المظانّ النّحويّة والصّرفيّة واللغويّة الأخرى في أثناء بسط المسائل اللغويّة دون أن تجمع في باب واحد، وإذا كانت الزيادة في التأليف لأصحاب النّظر اللغويّ بشكل عام، فإنّ أصحاب النّظر النّحويّ والتصريفيّ لم يهملوا تلك المسألة، بل جاءت ماثورة في أثناء عرضهم للمسائل النّحويّة، والتصريفيّة وإنّ لم يفردوا لها باباً يتوقّف على هذه المسألة، والمتلمّس لذلك يرى أنّهم قد نهّوا على هذه المسألة في وقفات ثرة خصّوا بها التغيرات الداخليّة في بنية الكلمة تبعاً لتغيّر المعنى، فقد رصدوا المغايرة بين الحركات في بنية الكلمة، وما يترتّب على ذلك من فَرْق في المعنى، وهجسوا بتبادل الصيغ وتحوّلاتها على حسب متطلبات المعنى، وأدركوا حصول التناسب بين الدالّ والمدلول، وأنّ القيمة التعبيريّة تعمل على توجيه الأبنية الصرفيّة.

إنّ علّة الفَرْق محكومة برُفَع اللبس بين الأبنية المتشابهة؛ لتحقيق وضوح المعنى المراد وبيانه، سواء أكان في أثناء تحليل المنزلة الصرفيّة للكلمة المفردة، أم توظيفها في التركيب؛ لذا فإنّ الباحث لدلالة الفرق في المعجمات اللغويّة يجد أنّها جرّت في مدار (الفصل) و (الميز)، و (الحجّز)، جاء في جمهرة اللغة " وكلّ شيئين فصلت بينهما فقد فرقتهما فرّقاً " (ابن دريد: ١٩٨٧)، وجاء في المقاييس " الفاء والراء والقاف أصيّل صحيح يدلّ على تمييز وتزييل بين شيئين " (ابن فارس: ٢٠٠٨)، ومستخلص المعجم أنّ مادة (فَرْق) وما جرى في مدارها لا تقع إلا باقتران شيئين أو أشياء، إذ ارتأى بعض اللغويين أنّ ثمة فرّقاً بين (فَرْق) بوزن (فَعَلَ) و (فَرْق) بوزن (فَعَلَ) وهذا يؤدّن أنّ البنية الصّرفيّة متّجهة نحو المعنى، ممّا يؤكّد أنّ بنية الكلمة وما يعترتها من متغيّرات إنّما تقع تحت سلطان المعنى، جاء في ديوان الأدب " وفَرْق بين الشيئين، وفرّق بين الأشياء " (الفارابي: ٢٠٠٣)، وممّا يعضد ما ذهب إليه الفارابي أنّ مختار الصحاح في أثناء بسطه لمادة (فَرْق) ذكر قراءة التخفيف في قوله تعالى: ﴿وقرأنا فرّقناه﴾ (الإسراء: ١٠٦) بمعنى (بيّناه) وقراءة التشديد (فرّقناه) بمعنى أنزلناه مفرّقاً (الزمخشريّ: ٢٠٠١)، فيما ارتأى صاحب الكليات أنّ الفَرْق يكون في المادّيات (الأجسام) وفي المعاني، وأنّ التخفيف يحمل على الفصل بين الشيئين، فيما يحمل التشديد على الفصل بين الأشياء " والفَرْق قد يكون في الأجسام، وقد يكون في المعاني، والفرقان أبلغ من الفَرْق؛ لأنّه يستعمل بين الحقّ والباطل، والتفريق في الأعيان؛ يقال: فرّقت بين الحكّمين مخفّفاً، وفرّقت بين الشخصين مشدّداً فيما يراد به التمييز، فإنّ ميّزت بين الأشياء مشدّد ومزّت بين الشيئين مخفّف " (الكفويّ: ١٩٩٣).

وأصحاب النّظر النّحويّ والتصريفيّ لم يتجاوزوا ما وقف عليه أصحاب اللغة، فالفرق هو الفصل أو الميزّز أو الحجّز، وقد عبّروا بهذه المترادفات في مدوّنتهم إنّ كان في عنوانات الأبواب، أو في أثناء تحليل المسائل، يقول سيّبويه في عنوان له: " هذا باب تمييز بنات

الأربعة والخمسة من الثلاثة " (سيبويه: ١٩٨٣)، وقال في موضع آخر " وَبِتَّمْ أَفْعَلُ اسْمًا ، وذلك قولك: هو أقول الناس، وأبيع الناس، وأقول منك وأبيع منك، وإِنَّمَا أتمّوا ليفصلوا بينه وبين الفعل المتصرف نحو: أقال وأقام " (سيبويه: ١٩٨٣)، وجاء في التكملة " ومن العَرَب من يشمّ الضمّ، فيقول: قد حُفْتُ يا زيد ليفصل بين الفعل المبني للمفعول به وبين الفعل المبني للفاعل " (الفارسي: ١٩٩٩). أمّا مصطلح الحَجَز، فيطالعنا كثيراً في شرح المسائل الصرفيّة، قال ابن عصفور: " وإِنَّمَا جاز القلب على قلّته لكون الواو متطرفة لم يفصل بينها وبين الضمة إلّا حاجز غير حصين، وهو الواو الساكنة الزائدة الخفيّة بالإدغام " (ابن عصفور: ١٩٨٧).

وقد جمع العيني المترادفات الثلاثة في أثناء وضعه لحدّ الفصل، قال: " ويقال: فصلت بين الشيتين، إذا فرقت بينهما، وفي الاصطلاح: الفصل هو الحاجز بين الحكمين " (العيني: ٢٠٠٧)، على أنّ النّظر التصريفي الحديث لم يتجاوز ما وقف عليه القدامى من أنّ الفرّق يحمل قيمة تمييزيّة بين الأبنية، قال البكوش: " رأينا أنّ الإدغام في المضارع لا يقع في (يَفْعَل) بالنسبة للواوي، واليائي، وذلك لتمييزه عن يَفْعَل مع المشترك " (البكوش: ١٩٩٢).

وممّا ذكر تبين لي أنّ الفرّق، والفصل، والحجَز، والميَز مفردات قد كثرت التداخل الاستعماليّ بينها؛ لأنّها تتوارد على معنى واحد، وأنّ المعاقبة بين الفرّق والفصل أوضح وأبين، وأكثر دوراناً، وإن كان الفصل أعمّ؛ لأنه قد يفيد دلالة وقد لا يفيد، إذ يجتنب لدفع الثقل، على نحو دخول الألف بين الأمثال للتخفيف، فتأكد الفعل المسند إلى نون النّسوة بنون التوكيد الثقيلة يؤذن بإيقاع الفصل بقصد التخفيف، قال الزنجاني: " اذهبتان للنّسوة، فتدخل ألفاً بعد نون جمع المؤنث؛ لتفصل بين النونات، ولا تدخلها الخفيفة؛ لأنّه يلزم التقاء الساكنين على غير حدّه " (الزنجاني: ٢٠١٣).

كما أنّ القيمة التمييزيّة للصيغ لم تكن غفلاً في أنظار اللغويين والتصريفيين، فقد نهوا عليها في مدوّناتهم، وإن جاء الكلام عليها مشتتاً، يسوق ابن قتيبة مثلاً ضافياً لهذا التصور، إذ يطالعنا باختلاف الصيغ الاشتقاقية تبعاً لاختلاف الدلالة، قال: " وقد يكتنف الشيء معانٍ فيشتقّ لكلّ معنى اسم من اسم ذلك الشيء كاشتقاقهم من البِطْن للخميص (مُبطِن) وللعظيم البطن إذا كان خلقه (بطن) فإذا كان من كثرة الأكل قيل: (مِبطنان)، و للمتهم (بِطن) وللعليل (مُبطون) (ابن قتيبة: ٢٠٠٦)، وليس من منهج هذا البحث أن يرصد كلّ المسائل التي تتوفر عليها علّة الفرق، فهي أكثر من أنّ تحصى، ولكنّه يرمي إلى التنبيه على سيرورتها في الأبواب التصريفية دون أن يتناسى أنّ ثمة جهداً قد انصرف إلى جمع أبنية الأسماء التي تتعاور الحركات على فائها، فينشأ عن ذلك حدوث دلالة جديدة على نحو ما أثبتته قُطرب في كتابه (مثلثات قُطرب) (قطرب: ٢٠٠٩)، إذ رصد تحرك الفاء وبموجب ذلك دار المعنى، من ذلك وقوفه على بنية (فعل) بفتح العين في مادة (عَمَر) بمعنى الماء الكثير، و (فعل) بمعنى الحقد، و (فعل) عُمر بمعنى الجهل، فهذه مفارقات دلالية شتى لمادة واحدة، بصيغ مختلفة لمادة لغوية واحدة.

يمكن بعلّة الفرّق أن يفسر الكثير من مسائل المصدر، وما هذه التقسيمات لأنواع المصدر إلّا نتاج علّة الفرّق، فثمة مصدر للمرّة وأخر للهيئة، فهما مشتركان في المادة اللغوية، ولرفع اللبس بينهما استأثر كلّ منهما بصيغة جاءت المخالفة فيما بتحريك فاء الصيغة، إذ تسلّط مصدر المرّة على (فَعَلَة) بينما استأثر مصدر الهيئة ب (فِعَلَة) لرفع اللبس بينهما، يقول براجستراسر: " ويتضح من ذلك أنّ العربية، ممّا لم تكتف بصيغ قليلة، مثل سائر اللغات السامية كانت تميل إلى كثرة الأشكال، والتفنن في الصيغ الكثيرة " (براجستراسر: ٢٠٠٣)، وقال في موطن آخر: " وأمّا وزن فَعَلَة وهي اسم للمرّة و (فِعَلَة) وهي اسم النوع (الهيئة) فلا يوجد نظيرهما في كلّ اللغات السامية " (براجستراسر: ٢٠٠٣)، وأنّ أبرز علامات العربية في باب أوزان الاسم أربع، أولها: كثرة أوزان مصدر (فعل) والثانية: وزنا (فَعَلَة) و (فِعَلَة)، والثالثة: وزن (فُعِيل) والرابعة: وزن (أفعل) (براجستراسر: ٢٠٠٣).

ويظهر تعاقب الفتح والكسر في بيان الفرق بين المصدر وجمع التكسير في بنائي (إفعل) للمصدر و (أفعل) للجمع، فالمصدر القياسي ل (أفعل) هو (الإفعل) بينما (أفعل) متسلط على جمع التكسير الذي يفيد القلّة، وقد نصّت مدوّنة التصريفيين على هذا الفرق " المصدر من أفعل يعي مكسور الهمزة فرقاً بينه وبين الجمع، كالأصباح، والأشجار في جمع (صُبْح) و (سِرّ)، والإصباح والإسرار في مصدر أصبح وأسّر " (الميداني: ١٩٩٣).

وقد يكون التفريق بين المصدر والجمع بوجوب فك التضعيف في الجمع؛ لأنّ الإدغام يؤذن بوقوع اللبس بينهما، فقد جمعوا (ذلولاً) على (ذُلل) بفك الإدغام؛ لأنّ الإدغام يصيّرهُ إلى (ذُل) وهو مصدر " وأظهروا في الدُّلّل للفرق بين المصدر والجمع، قال عنتره: (الكامل)

ذُلُّلُ رِكايبِ حيث شئت مشاياعي لُجبي وأخْفِرْه بأمرٍ مُبْرَمِ (ابن السّود: ١٩٩٣)

وقالوا في جمع (مادّ) (مدّدة) بفك الإدغام خوفاً من وقوع اللبس بين المصدر الدالّ على المرّة (مدّدة) والجمع "، والجمع المكسّر (مدّدة) على زنة فَعَلَة كفسقة جمع فاسق ... ولا يجوز الإدغام فيها للالتباس " (العيني: ٢٠٠٧).

ويلحق بهذه المسألة أن فرقوا بين (الفعل) مُدغماً، و (الفعل) بفك الإدغام: لتحقيق أمن اللبس بينهما" ويظهر الفرق بين (الفعل) و (الفعل)، نحو: العدّ والعدّد، والشّمّ والشّمّم" (ابن المؤدب: ١٩٨٧)، جاء في المعجم "العدّ: إحصاء الشيء، تقول: عددت الشيء عدّه عدّاً، فأنا عادٌ.... والعدّد: مقدار ما يُعدّ. ويقال: ما أكثر عديد بني فلان وعددهم.... والشّمّم: ارتفاع في الأنف، وشّمّ: الشين والميم أصل واحد يدلّ على المقاربة والمدانة، يقال: شممت الشيء فأنا أشمته" (ابن فارس: ٢٠٠٨) فالبون شاسع في الدلالة بين المصدر والاسم. ومثل هذا الفرق بين (فعل) و (فعل)، إذ ذهبت المدونة اللغوية والصرفية إلى أن (الحمل) يحمل معنى داخلياً إن كان في بطن، أو في داخل شجرة، أما الحمل بوزن (فعل) فيحمل معنى خارجياً، قال ابن قتيبة: "وقالوا حمل الشجرة بفتح الحاء، وحمل المرأة بفتح الحاء، وقالوا لما كان على الظهر (حمل) والأصل واحد" (ابن قتيبة: ٢٠٠٦)، جاء في لغة التنزيل على المعنى الباطني ﴿يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها﴾ (الحج: ٢)، أما في المعنى الخارجي، فقال تعالى: ﴿قالوا نفقد صواع الملك ولمن جاء به حملٌ بعير وأنا به زعيم﴾ (يوسف: ٧٢).

ومثل ذلك (فعل) و (فعال) ذكر أبو علي الفارسي أن مصدر (ضرب) هو (الضرب) إلا أنه سُمع له مصدر آخر (ضراب)، وخص به ما لا يعقل، قال: "فعل، نحو: ضرب، وفعال، نحو: ضربها الضرباً" (الفارسي: ١٩٩٩)، ومما جاء من المصادر في بيان الفرق بين من يعقل وما لا يعقل، فالجمية بوزن (فعل) تختص بمن يعقل، وحماية (فعالة) متمسطة على ما لا يعقل، قال الفارسي: "قال: ومنه فعلة حميت المريض جمية، وفعالة حميت المكان حماية" (الفارسي: ١٩٩٩). وقد بسط القول ابن المؤدب في تفرع المصادر الواردة على مادة الفعل (رأى)، إذ فرق العرّب بين ما يرى بالإبصار وما يرى في الخيال الوهني (الحلم) وما يقع في القلب، ولكل مبنى يميزه عن الآخر، قال: "وحرف منه نادر وهو رأى يرى رؤية بالعين، ورؤيا بالمنام، ورأياً بالقلب" (ابن المؤدب: ١٩٨٧)، فالفعلة أديرت على معنى يختلف عن (فعل)، وهما تختلفان عن (فعل).

تظهر علّة الفرق بصورة جلية في باب المشتقات، وليس أدلّ على ذلك من الميزّ الواضح بين اشتقاق اسم الفاعل واسم المفعول من غير الثلاثي، فهما وإن اتفقا مبدأ فقد اختلفا نهاية، إذ فرق بينهما بكسر ما قبل الحرف الأخير لاسم الفاعل وفتح ما قبل الحرف الأخير لاسم المفعول، فالمعاقبة بين الحركتين ترتب عليها تغيير في الأداء المعنوي، قال الميداني: "إذا بنيت الفاعل من جميع منشعبة الثلاثي والرباعي، وما ألحق به، فحكمه أن تدخل الميم مضمومة في الفاعل والمفعول، وتكسر العين من الفاعل وتفتحها من المفعول فرقاً بينهما، نحو: أكرم فهو مُكْرِم، وذاك مُكْرَم إلا أن يشدّ شيء" (الميداني: ١٩٩٣).

وأى فرق أظهر في هذه المسألة من وضع الكسر في ميم اسم الآلة، والفتح في ميم اسمي الزمان والمكان؛ لرفع اللبس بينهما، جاء في التفريق بينهما ما أدير على ذكر اسم الآلة "وهو اسم مشتق من يُفعل للآلة، وصيغته مفعّل، ومن ثمّ قال الصرفيون، المفعّل للموضع، والمفعّل للآلة.... وكسرت الميم للفرق بينه وبين الموضع" (العيبي: ٢٠٠٧).

ومن الأبنية التي أديرت على المعنى صيغة (فعل) بمعنى فاعل وبمعنى مفعول، فإن كانت بمعنى فاعل فُرق بها بين المذكر والمؤنث، إذ نقول: كريم وكريمة، فإن كانت الصيغة بمعنى مفعول الدالة على فناء أو هلاك، أو ألم، أو تشتت استوى فيها المذكر والمؤنث نحو: قتيل، وجريح، وأسير، ولم يتناس الصرفيون بنظرهم الدقيق أن يفرقوا في المعنى بين ما وقع، وما لم يقع في صيغة (فعل) بمعنى مفعول، فإن وقع الأمر خصّ (بفعل) دون تاء، فإن لم يقع خصّ بـ (فعلية)، جاء في دقائق التصريف "ويقال: شاة ذبيح، وزمي إذا ذبحت، وزميت، فإن أردت أنها أُعدت لهذين الفعلين، ولم يفعل بها بعد، قلت: زمية، وذبيحة، وكذلك قالوا: في الطالق والطلاق، والحائض، والحائضة" (ابن المؤدب: ١٩٨٧).

وللتصريفيين واللغويين وقفة طريفة على صيغتي (فعل) و (فعل) بوصفهما وزنين من الأوزان غير القياسية للمبالغة، إذ ذهبوا إلى أن (فعل) تأتي بمعنى فاعل، وفي مقابلها (فعل) بمعنى مفعول، إذ حصروا المفردات التي توقرت على هاتين الصيغتين، قال سيبويه: "وقالوا: لعنة للذي يُلعن، واللّعة المصدر" (سيبويه: ١٩٨٣)، وقد عقد السيوطي باباً لهذه المسألة نقل فيه نظر ابن السكيت، والتبريزي، قال: "قال ابن السكيت في الإصلاح، والتبريزي في تهذيبه: اعلم أن ما جاء على فعله بضمّ الفاء وفتح العين من النعوت فهو على تأويل فاعل، وما جاء على فعله ساكن العين فهو في معنى مفعول" (السيوطي: د.ت)، وقد أسهب ابن قتيبة في تفصيل هذه المسألة التي يفرق بها بين اسم الفاعل واسم المفعول "وقد يفرقون بحركة البناء في الحرف الواحد بين المعنيين، فيقولون: رجلٌ لعنة، إذا كان يلعنه الناس، فإن كان هو الذي يلعن الناس، قالوا: رجلٌ لعنة، فحركوا العين بالفتح، ورجلٌ سبة إذا كان يسبّه الناس، فإن كان هو يسبّ الناس، قالوا: رجلٌ سببة، وكذلك هزأة، وهزأة، وسخره، وسخره، وضحكة، وضحكة، وخدعة، وخدعة" (ابن قتيبة: ٢٠٠٦)، جاء في لغة التنزيل قوله تعالى: ﴿ويلٌ لكلٍ همزة لمزة﴾ (الهمزة: ١).

ومما دار في هذا الفلك أن فرّقوا بين (فَعُول) و (فَعِيل)، قال ابن قتيبة: " وقد يفرقون بين المعنيين المتقاربين بتغيّر حرف في الكلمة حتّى يكون تقارب ما بين اللفظين كتقارب ما بين المعنيين كقولهم للماء المِلْح الذي لا يُشْرَب إلاّ عند الضرورة (شَرُوب) ولما كان دونه ممّا قد يتجوّز به: شَرِيب " (ابن قتيبة: ٢٠٠٦).

أما الصّفة المشبهة، فإنّ علّة الفرق أُديرت فيها على أوجه، منها أنّ يفرق فيها بين ما له ذكْر وما لا ذكر له، وذلك بين في صيغة (فَعْلَاء)، فقد قالوا: علياء والأصل فيها (واو) لأنّها من علا يعلو، وحُصِّت بالياء؛ إذ لا ذكر لها؛ بينما عشواء، وقنواء، وسفواء، بقيت على حالها بالواو؛ لأنّ لها ذكراً على وزن (أفعل) " وقال الخليل بن أحمد - رحمه الله - : إنّما قالوا: علياء بالياء لأنّها لا ذكر لها، فأرادوا أنّ يفرقوا بين ما له ذكر، وما ليس له ذكر ألاّ تراهم قد قالوا: عشواء، وقنواء، فلم يختلفوا فيه إذا كان ذكراً " (ابن المؤدب: ١٩٨٧).

ومن هذه المغايرة الواقعة بين الواو والياء في مَبْرُ المعنى ما جاء في صيغة (فَعْلان) إذ فرّقوا بين المعنى المستحسن والمعنى المستقبح، فللخبر أو الإخبار قالوا: نَشِيان، وللسكر قالوا بالأصل (نَشوان) " وقالوا أيضاً: نَشِيان للإخبار، وأصله من النَشوة، وهي الرّيح الطّيبة؛ ليفرّقوا بينه وبين نَشوان من السكر " (ابن المؤدب: ١٩٨٧).

وقد تكون المعاقبة عكسيّة بقلب الياء إلى واو لرفع اللبس بين الاسم والصفة، فقد بقيت الياء في الصّفة، واستبدلوا بها الواو إن كانت اسماً على نحو ما نطالع في صيغة (فَعْلَى) (شَرُوى، وثنوى، وتقوى، وفلامها (ياء) قلبت (واو) قال الثماني: " فإنّ كان فعلى اسماً ولأمها ياء قلبوها واواً، ليفرّقوا بين الاسم والصفة، قالوا: تقوى، وشَرُوى، وثنوى، وهو من شَرِيت، ووَقَّيت، وتثّيت، ولو كان وصفاً لقالوا: شَرِيا، وتثّيا، وثُنّيا كما قالوا: حَزْيا " (الثماني: ١٩٩١)، وقد أضاف صاحب الممتع علّة أخرى لاختصاصهم الاسم بالتغيير دون الصّفة: لأنّ الاسم أخفّ " وإنّما فعلوا ذلك تفرقة بين الاسم والصفة، وقلبو الياء واواً في الاسم دون الصّفة؛ لأنّ الاسم أخفّ من الصّفة " (ابن عصفور: ١٩٨٧).

أما المعاقبة بين الألف والياء في صيغتي (فَعَال) و (فَعِيل) في باب الصّفة، فقد خصّوا مَنْ يعقل بـ (فَعَال) وما لا يعقل بـ (فَعِيل)، فمن أوصاف المرأة (حَصَان) و (رَزَان)، فإنّ أريد وصف ما لا يعقل قالوا: (حَصِين) و (رَزِين) " ومثل هذا فرّقوا بين نعوت المرأة ونعوت سائر الأشياء، قولهم: شيء ثقيل، ورزِين، وامرأة ثقّال، ورزَان، ومكان حَصِين، وامرأة حَصَان، قال الشاعر: (الطويل)

حَصَان رَزَان ما تُزْنُ بِرِيبِة وَتُصْبِحُ غَرَّتْـمَى مِنْ لُحُومِ الْغَوَافِلِ

وقال الآخر: (الطويل)

ثَقَالٌ إِذَا رَادَ النَّسَاءُ خَرِيدَةٌ صَنَاعٌ فَقَدْ سَادَتِ إِلَيَّ الْغَوَانِيَا " (ابن المؤدب: ١٩٨٧).

ومما يجري في مدار هذه المسألة أنّ فرّقوا بين (فَعْلَاء) للمؤنث العاقل، و (فَعْلَة) لوصف غير العاقل من الإناث " ومنه ما يكون على وزن (فَعَل) وجمعه حَسَان، وامرأة حسناء، ولا يقال: حَسَنَة فرقاّ بينهما وبين نعوت سائر الأشياء، لعموم الحسن في كلّ شيء، ألا ترى أنّهم قالوا: وللجنة حَسَنَة، ويدعو الداعي، فيقول: ربّنا أتنا حسنة وفي الآخرة حسنة " (ابن المؤدب: ١٩٨٧)، وجاء في مقاييس اللغة " الحاء والسين والنون أصل واحد ضدّ الضبح، يقال: رجلٌ حَسَن، وامرأة حسناء وحسّانة وليس في الباب إلاّ هذا " (ابن فارس: ١٩٩٩).

وللخليل نظر صرّفيّ دقيق في صيغة (فَعِيل) المتسلطة على التصغير، إذ ارتأى أنّ هذا الوصف له خصوصيّة في باب الألوان، فما جاء من الألوان على هذه الصيغة، فقد انفرد عن غيره من الألوان؛ لأنّه متردّد بين لونين " وسئِل الخليل بن أحمد البصريّ عن الكُميت، فقيل: ما باله جاء على (فَعِيل) من بين الألوان، فقال: لأنّه لون بين لونين مثله من المشي المشي (الرؤيد) لأنّه بين مشيين، قال طرفه:

(الطويل)

فَمِثْنٌ سَبِقَ الْعَاذِلَاتِ بِشَرِيبَةٍ كُمَيْتٌ مَتَى مَا تَعَلُّ بِالْمَاءِ تُزِيدُ " (ابن المؤدب: ١٩٨٧).

وقد يستبدلون الياء بالواو في اسم التفضيل لتحقيق أمن اللبس بين معنى مستحبّ وآخر مستقبح، على حدّ قولهم: فلانٌ أليط بقلبي من فلان " وأصله الواو (ألوط)، ولكنهم بهذه المغايرة فرّقوا بين المعنى المستقبح (اللواط) والمعنى المستحب (التعلّق) جاء في مدوّنة الصّرفيّين " ويقال: فلان أليط بقلبي من فلان بالياء، وأصله الواو؛ ليفرّقوا المعنى الآخر " (ابن المؤدب: ١٩٨٧)، وحرّز هذه المسألة العيني بقوله: " والعرب قد تغيّر بين اللفظين إذا اختلفا في مثل هذا، ألا تراهم قالوا: هو أليط بقلبي منك، وأصله من الواو؛ ليفرّقوا بينه وبين الآخر لقبحه " (العيني: ٢٠٠٧).

وقد يلتبس أفعال التفصيل بالفعل؛ لذا فرّق بينهما أنّ أبقوا أفعال على صورته دون إجراء القاعدة الصرفيّة المقرّرة، إذ غُطّلت لدفع اللبس بينهما، فالقاعدة الصرفيّة تقضي بالقول، إذا تحركت الياء أو الواو وانفتح ما قبلها فُلبت ألفاً ولكن غُطّلت هذا القانون لداعٍ معنويّ، فقد قالوا: فلان أطول منك، ولم يعلّوا ذلك، إذ لم يقولوا: (أطال) لئلا يلتبس الاسم بالفعل " وإن كان الإعلال مصيئاً له على اللفظ الفعل لم يُعلّ؛ لئلا يلتبس الاسم بالفعل، وذلك نحو قولك: هذا أطول منك، ألا ترى أنّك لو أعللت، فقلت أطال لالتبس بلفظ الفعل " (ابن عصفور: ١٩٨٧).

ومن مسائل الفصل بين الاسم والفعل أنّ كسروا عين الفعل المبني للمجهول الثلاثيّ (فُعِل) تمييزاً له عن الاسم المعدول (فُعِل) يفتح العين كما ميّزوا بضمّة العين بين المبني للمجهول (فُعِل) والمبني للمعلوم بفتح الفاء " فإذا أخبرت عنه بالفعل المضمر، فُلت: فُعِل برفع الفاء فرقاً بين المضمر والظاهر، وخفضت العين فرقاً بينه وبين الأسماء المبنية على زنة (فُعِل) نحو: (عُمِر) " (ابن المؤدّب: ١٩٨٧).

وتبدو علّة الفرّق جليّة في رفع اللبس بين الاسم والفعل في بعض المفردات التي فارقت الإدغام وحقّها أنّ تدغم؛ فالإدغام يؤذن بوقوع اللبس بين الاسم والفعل، فلم يدغموا في (صَكَّ، وسُرَّر، وجُدَّد، وطلَّل) فإدغام (صَكَّ) (صَكَّ) و طَلَّل (طَلَّل) وهذه صورة الفعل المبني للمعلوم وإدغام (سُرَّر) (سُرَّر)، و جُدَّد (جُدَّد) وهذه صورة الفعل المبني للمجهول؛ فامتنع الإدغام لأمن اللبس " ولم يدغم صكك، وسُرَّر، و جُدَّد، و طَلَّل حتّى لا يلتبس بصكَّ وسُرَّر، و جُدَّد، و طَلَّل، وأمّا ما كان على (فَعَلَ) فإنّه يبيّن، فلا يدغم: طَلَّل، وسُرَّر، و جَلَّل " (الفارسي: ١٩٩٩).

ومما يجري في مدار هذه المسألة أنّ الفعل الناقص لا تحذف لاهمه إذا أُسند إلى ضمير الغائب المفرد، نحو: غَزَا، فإنّ أُسند إلى ضمير التثنية قلبت الألف واو، فرقاً بين الإفراد والتثنية، فقالوا: غَزَوْا، قال ابن عصفور: " فإن كان ما في آخره ألف، فإنّه إن أُسند إلى ضمير غائب مفرد بقي على ما كان عليه قبل الإسناد، نحو: زيد غزا، وعمرو رمى، وإن أُسند إلى ضمير غائبين زُدت الألف إلى أصلها، نحو: غَزَوْا وَرَمَيَا؛ لئلا يلتبس فعل الاثنين بفعل الواحد " (ابن عصفور: ١٩٨٧).

ومثل هذه المسألة فرّق بين الفعل المثال إن كان واوي الفاء أو يائيها، فعند التحويل من الماضي إلى المضارع فإن الواو تسقط، بينما تثبت الياء، فالسقوط والثبات يمثّلان قيمة تعبيرية ترمي إلى التفريق بين الفعل المثال اليائي والواوي، قال البكوش: " تنزع الواو في المثال الواوي إلى السقوط في المضارع بينما تنزع الياء في المثال اليائي إلى الثبوت.... السّر إذاً ليس في خصائص الواو والياء، وإنّما هو في وظيفتها المعنويّة، فثبوت الياء ذو قيمة تمييزيّة يمكن من تمييز المثال اليائي من المثال الواوي " (البكوش: ١٩٩٢).

ويخلص هذا البحث إلى:

١. أنّ قوّة الترابط بين علّة الفرّق وأمن اللبس بيّنة وبارزة ممّا يشي باهتمام النّظر الصّرفيّ بمسألة المعنى .
٢. أنّ القدامى من أصحاب النّظر الصّرفيّ كانوا أكثر اهتماماً بعلّة الفرّق دون المحدثين، إذ انصرف اهتمام المحدثين إلى المسائل الصوتيّة التي تخضع لها بنية الكلمة .
٣. أنّ النّظر اللغويّ لم يتناسّ الوقوف على علّة الفرّق، ولكنّه لم يندشغل بتفصيلاتها على التّحو الذي انصرف إليه النّظر الصّرفيّ.
٤. أنّ تعطيل القانون الصّرفيّ يخضع في الغالب إلى التّوجيه الدلاليّ .

المراجع:

١. الأصمعيّ، ع. (١٩٨٧) الفرّق، ط١، بيروت، دار أسامة .
٢. براجشتراسر، ج.، (٢٠٠٣) التّطور النّحويّ للغة العربيّة، ط٤، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٢.
٣. البكوش، ط. (١٩٩٢) التّصريف العربيّ من خلال علم الأصوات الحديث، ط٣، تونس، المطبعة العربيّة، ١٣٨.
٤. ثابت، ث. (١٩٧٤) الفرّق، ط١، الرياط، معهد الدّراسات والأبحاث للتّعريب .١.
٥. الثماني، ع. (١٩٩١) شرح التّصريف، ط١، الرياض، دار الرشد، ١٩٩١، ٥٣٤، ٥٣٢، ٥٣٦.
٦. الجر، خ. (١٩٨٧) المعجم العربيّ الحديث، باريس، مكتبة لاروس، ٣٦.
٧. ابن جيّ، ع. (٢٠١٥) الخصائص، ط١، القاهرة، المكتبة التوفيقية، ٧٣/١، ٢٣٥، ٣٤٧.
٨. ابن دريد، م. (١٩٨٧) الجمهرة، ط١، بيروت، دار الكتب العلميّة، ٣٩٩.
٩. الرازي، م. (٢٠٠٨) مختار الصّحاح، القاهرة، دار الحديث، ٢٧٣، ٢٧٥.
١٠. الزمخشري، م. (٢٠٠١) الكشّاف، ط١، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ١٦٦/١.

١١. الزنجاني، ع.، (٢٠١٣) تصريف العربيّ، ط٣، بيروت دار المنهاج، ٩٧، ١٤٦، ١٤٧.
١٢. سيوييه، ع.، (١٩٨٣) الكتاب، ط١، بيروت عالم الكتب، ٣٢٨/٤، ٤٣/٤.
١٣. السيوطي، ج.، (د.ت) المزهري في علوم اللغة، ط١، دمشق، دار الفكر، ٤٥/٢.
١٤. شاهين، ع.، (١٩٨٠) المنهج الصوتي للبنية العربية، ط١، بيروت، ١١١.
١٥. العسكري، ه.، (د.ت) الفروق اللغوية، ط١، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١.
١٦. ابن عصفور، ع.، (١٩٨٧) الممتع في التصريف، ط١، بيروت، دار المعرفة، ٤٤٢/٢، ٥٥٠، ٤٧٢، ٥٤٢، ٥٢٧، ٤٨٥.
١٧. العكبري، ع.، (١٩٧٤) إمام ما من به الرحمن، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٩٤/٢.
١٨. العيني، ب.، (٢٠٠٧) شرح المراح في التصريف، ط١، القاهرة، مؤسسة المختار، ٥١، ١٥٨، ١٤٣، ١٢٦، ١٢٣.
١٩. الفارابي، إ.، (٢٠٠٣) ديوان الأدب، ط١، بيروت، مكتبة بيروت، ٢٥٧.
٢٠. ابن فارس، أ.، (٢٠٠٨) مقاييس اللغة، ط١، القاهرة، دار الحديث، ٧٣٤، ٧٣٨.
٢١. الفارسي، ع.، (١٩٩٩) التكملة، ط٢، بيروت، عالم الكتب، ٥٨٦، ٥١٨، ٥١٩، ٥١٨، ٥١٩، ٥٩٧.
٢٢. ابن قتيبة، ع.، (٢٠٠٦) تأويل مشكل القرآن، ط١، القاهرة، مكتبة دار التراث، ٧٨، ٤٤١، ٧٧.
٢٣. قطرب، م.، (٢٠٠٩) مثلثات قطرب، ط١، القاهرة المكتبة الوقفية، ١، ١٢.
٢٤. الكفوي، ب.، (١٩٩٣) الكليات، ط١، بيروت، مؤسسة الرسالة، ٦٩٥.
٢٥. ابن المؤدّب، ق.، (١٩٨٧) دقائق التصريف، ط١، بغداد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٥٤، ١٨٧، ١٩٨، ٤٢١، ٨٢، ٢٩٩، ٣٦١.
٢٦. الميداني، أ.، (١٩٩٣) نزهة الطّرف في علم الصّرف، ط١، غير محدّد، ٣٢١/١، ٤٠٣، ٦٩/٢.
٢٧. ابن يعيش، ع.، (١٩٧٣) شرح الملوكي في التصريف، ط١، حلب، المكتبة العربية، ٤٥٢.



www.refaad.com

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية
International Journal for Arabic Linguistics and Literature
Studies (JALLS)

Journal Homepage: <https://www.refaad.com/views/JALS/home.aspx>
ISSN: 2663-5860(Online) 2663-5852(Print)



The Aspectual Distinction in Arabic Morphology: A Study in the Structure of the word

Hussein Abbas Al-Rafaiah

Professor of Arabic Language and Literature, International Islamic Science University, Jordan
drhussen948@yahoo.com

Received Date : 5/5/2020

Accepted Date : 13/6/2020

DOI : <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.2.1>

Abstract: This paper aims at revealing the semantic value of the aspectual distinction in the Arabic morphological forms that were studied by the ancient, not the modern, morphologists who had not singled out a chapter/ section for it. This paper then is keen in collecting some of this value's dispersed issues and monitoring its implicit morphological aspects. Indeed, such value can only be achieved by having binary expressions or more. The process of internal structural transformation of the word, whether by short or long vowels, or by switching to other structures goes accordingly with the semantic requirements.

Keywords: *Aspectual Distinction; Structure; Semantic Value; Structural Ambiguity.*

References:

- [1] Al'kbry. ', Ema' Ma Mn Bh Alrhmn, T1, Byrwt, Dar Alktb Al'lmyh, (1974), 2/294 .
- [2] Abn 'sfwr. ', Almmt' Fy Altsryf, T1, Byrwt, Dar Alm'rfh, (1987), 2/442, 550, 472,542,485,527.
- [3] Al'skry. H., Alfrwq Allghwyh, T1, Byrwt, Dar Alafaq Aljdydh, 1.
- [4] Al'yny. B., Shrh Almrah Fy Altsryf, T1, Alqahrh, M'sst Almkhtar, (2007), 51, 158, 143, 126, 123.
- [5] Alasm'y, ', Alfrq, T1, Byrwt, Dar Asamh, (1987), 1.
- [6] Albkwh. T., Altsryf Al'rby Mn Khla' 'lm Alaswat Alhdyth, T3, Twns, Almtb'h Al'rbyh, (1992), 138.
- [7] Abn Alm'db. Q., Dqa'q Altsryf, T1, Bghdad, Mtb't Almjm' Al'lmy Al'raqy, (1987), 154,198,187, 421, 82, 299, 361, 88, 87,97 '361, 15.
- [8] Brajshtrsr. J., Alttwr Alnhwy Llghh Al'rbyh, T4, Alqahrh, Mktbt Alkhanjy, (2003), 102, 103, 104, 102.
- [9] Abn Dryd. M., Aljmhrh, T1, Byrwt, Dar Alktb Al'lmyh, (1987), 399 .
- [10] Alfaraby. E., Dywan Aladb, T1, Byrwt, Mktbt Byrwt, (2003), 257.
- [11] Abn Fars. A., Mqayys Allghh, T1, Alqahrh, Dar Alhdyth, (2008), 734, 738.
- [12] Alfarsy. ', Altkmlh, T2, Byrwt, 'alm Alktb, (1999), 586, 518, 519, 518, 519, 597.
- [13] Abn Jny. ', Alkhsa's, T1, Alqahrh, Almkthb Altwfyqyh, (2015), 1/73, 235, 347.
- [14] Aljr. Kh., Alm'ejm Al'rby Alhdyth, Barys, Mktbt Larws, (1987), 36.
- [15] Alkfwy. B., Alklyat, T1, Byrwt, M'sst Alrsalh, (1993), 695.
- [16] Almydany. A., Nzht Altrf Fy 'lm Alsrf, T1, Ghyr Mhdd, (1993), 1/321, 403, 2/69.
- [17] Abn Qtybh. ', Tawyl Mshkl Alqran, T Jdydh, Alqahrh, Mktbt Dar Altrath, (2006), 78, 441, 77
- [18] Qtrb. M., Mthlth Qtrb, T1, Alqahr Almktbh Alwqfyh, (2009), 1,12.
- [19] Alrazy. M., Mkhtar Alshah, Alqahrh, Dar Alhdyth, (2008), 273, 275.

- [20] Shahyn. ', Almhj Alswty Llbnyh Al'rbyh, T1, Byrwt, (1980), 111.
- [21] Sybwyh. ', Alktab, T1, Byrwt "alm Alktb, (1983), 4/328, 4/43.
- [22] Alsywty. J., Almzhr Fy 'lwm Allghh, T1, Dmshq, Dar Alfkr, 2/45.
- [23] Thabt. Th., Alfrq, T1, Alrbat, M'hd Aldrasat Walabhath Lt'ryb, (1974), 1.
- [24] Althmany. ', Shrh Altsryf, T1, Alryad, Dar Alrshd, (1991), 532,534 ,536.
- [25] Abn Y'ysh, ', Shrh Almlwky Fy Altsryf, T1, Hlb, Almktbh Al'rbyh, (1973), 452.
- [26] Alzmkhshry. M., Alkshaf, T1, Byrwt 'Dar Ehya' Altrath Al'rby, (2001), 1/166.
- [27] Alznjany. ', Tsryf Al'zy, T3, Byrwt 'Dar Almhaj, (2013), 97,146, 147.



إيان ألموند، المستشرقون الجدد: صوراً ما بعد حداثة الإسلام من فوكو إلى بودريار (لندن ونيويورك: دار أي. ب. توريس، ٢٠٠٧)

عرض: فؤاد عبد المطلب

أستاذ في كلية الآداب- جامعة جرش الأهلية- الأردن
fuadmuttalib@jpu.edu.jo

تاريخ استلام البحث: ٢٠٢٠/٥/١٦ تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٦/٧ DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.2.2>

الملخص:

يهدف هذا العرض إلى تقديم فكرة واضحة ما أمكن عن هذا الكتاب لتشجيع العودة إليه بغية ترجمته إلى العربية ودراسته وتقويمه نقدياً من الدارسين المهتمين ووضعه في إطار دراسات الاستشراق الجديدة. ويشمل هذا العمل عرضاً موجزاً لكتاب إيان ألموند، المستشرقون الجدد: صوراً ما بعد حداثة الإسلام من فوكو إلى بودريار، الصادر ضمن منشورات دار أي. ب. توريس عام ٢٠٠٧. ويقدم في الاستهلاكية تعريفاً بالمؤلف ومجال عمله واهتماماته البحثية والأعمال الرئيسية التي أصدرها وتعدت بالأدب الإنجليزي والمقارن وما بعد الاستعمار وبالإسلام وعلاقته بالغرب على وجه الخصوص. ثم يدخل في موضوع الكتاب وهو الاستشراق الغربي وعملية بنائه للآخر العربي والمسلم عبر نظرة بحثية نقدية رصينة. ويدرس الكتاب عن كثب أعمال نيتشه، وديريدا، وفوكو، وبودريار، وكريستيفا، وجيجيك؛ بالإضافة إلى روايات بورخيس، ورشدي، وباموق، لا يكونهم نقاداً بل من خلال خطابهم الذي يستعمل الشرق ويتناول الإسلام ويرسم صورةً بخط استشراقٍ حدائقي متنامٍ. ويحاول المؤلف استكشاف المعاني الضمنية لهذا الاستعمال بالنسبة إلى المشروع الحدائقي وللإسلام نفسه، مستنداً إلى أفكار بعض المختصين في مجال دراسات الحدائخ والإسلام وذلك في ضوء المناخ الغربي المفعم بالخوف والارتياح من العالمين العربي والإسلامي. ويسعى المؤلف إلى إثبات أن نقاد الحدائخ إنما يخطئون بنظراتهم خطأً جديداً من الاستشراق. ويرى بعد دراسة مفصلة في أفكار هؤلاء المفكرين النقديين المتفاوتة الوضوح أن الأهداف الأوروبية لم تنته لكنها انتقلت إلى مرحلة جديدة، وذلك على الرغم من الحضور الخفي للزعمة الاستشراقية القديمة. ويدعو في النهاية إلى ضرورة دراسة الإسلام ضمن سياقه التاريخي، والحركات الإسلامية بالعلاقة مع الليبرالية الغربية لأنها في نهاية المطاف الوجه الآخر لتلك الإيديولوجية.

الكلمات المفتاحية: إيان ألموند؛ استشراق ما بعد الحدائخ؛ الاستشراق التقليدي؛ الإسلام والغرب؛ الليبرالية الغربية.

بالنسبة إلى القراء العرب الذين لم يتعرفوا إيان ألموند مؤلف الكتاب فقد حصل على درجة الدكتوراه في الأدب الإنجليزي من جامعة إدنبره عام ٢٠٠٠. ويعمل الآن أستاذاً للأدب الإنجليزي والعالمي في جامعة جورج تاون في قطر، وعمل في عدد من الجامعات منها جامعة باري (إيطاليا) وجامعة فري (ألمانيا) وجامعة جورجيا الحكومية (أمريكا) وجامعات تركية أخرى. وألف خمسة كتب، هي على التوالي: كتاب الصوفية والتفكيك (لندن: دار روتلدج، ٢٠٠٤)، وكتاب إيمانان وراية واحدة (منشورات جامعة هارفارد: ٢٠٠٩)، وكتاب تاريخ الإسلام في الفكر الألماني (لندن: روتلدج، ٢٠١٠)، وكتاب فكر نيراد سي. تشودوري: الإسلام والإمبراطورية والضياع (لندن: منشورات جامعة كامبردج، ٢٠١٥). ونشر أكثر من أربعين مقالة منشورة في مجلات متخصصة مختلفة منها مجلة رابطة اللغة الحديثة، والفلسفة الراديكالية، وتاريخ الأدب الإنجليزي، وتاريخ المكتبة الحديثة، ومجلة هارفارد اللاهوتية. وتخصص في الأدبين العالمي والمقارن وأدب ما بعد الاستعمار معاً للتركيز على الأدب في بلدان تنتمي إلى قارات ثلاث: الأدب المكسيكي والبنغالي والتركي. واعتنى بدراسة الإسلام وعلاقته بالغرب على نحو خاص. وترجمت كتبه إلى ثماني لغات منها اللغة العربية، والروسية، والتركية، والكورية، والصربية، والكرواتية، والفارسية، والإندونيسية. ويعمل الآن على تأليف كتاب حول تاريخ الإسلام في أمريكا اللاتينية.

ويتم في هذا الكتاب الموسوم بالمستشرقون الجددُ وصوراً ما بعد حداثة للإسلام من فوكو إلى بودريار (الصادر في العام ٢٠٠٧ عن دار أي. ب. توريس في لندن ونيويورك والذي يقع في ٢٣٩ صفحة) تقديم وعرض الاستشراق الغربي وتفحصه عن كثب، خصوصاً عملية بنائه للأخر العربي أو المسلم بنظره نظرية نقدية، وتفسيرٍ جدي، وتفكيرٍ أكاديميٍ رصين. فقد استعمل مفكرون ما بعد حداثيون في الوقت نفسه بدءاً من فريدريك نيتشه فصاعداً موضوعات الشرق الإسلامي ورموزة ضمن عملية نقد الحداثة الغربية المستمرة، وهي عملية استعمال، كما يناقش هذا الكتاب الجدلي، محفوفة بالمخاطر التي تجعلها عرضةً لأن تصبح خطأ استشراقياً نامياً بصورة تدريجية. ويتفحص إيان ألموند بصورة دقيقة ومحكمة أعمال فريدريك نيتشه (١٨٤٤-١٩٠٠)، وجاك ديريدا (١٩٣٠-٢٠٠٤)، وميشيل فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤)، وجان بودريار (١٩٢٩-٢٠٠٧)، وجوليا كريستيفا (١٩٤١)، وسلافوي جيچيك (١٩٤٩)، وأعمال روائيين حداثيين مثل خورخي لوي بورخيس (١٨٩٩-١٩٨٦) وسلمان رشدي (١٩٤٧) وأورهان باموق (١٩٥٢). ومن قيامه بذلك يتقصى المعاني الضمنية لهذا الاستعمال بالنسبة إلى المشروع الحداثي وإلى الإسلام نفسه معاً. وعبر التفرقة بين مزاعم، وحذوفات، وتناقضات متصلة لدى هؤلاء المفكرين في مقاربتهم للعالمين العربي والإسلامي، استناداً إلى آراء مختصين بارزين في نظرية ما بعد الاستعمار والحداثة والدراسات الإسلامية بمن فهم ضياء الدين سردار وعزير العظمة وبوبي س. سيد، فكتاب المستشرقون الجدد يسلط الضوء على صعوبة التحديث بصدق حول "الأخر" المختلف. ففي ضوء المناخ الغربي المليء بالخوف والهستيريا والارتباك في العالمين العربي والإسلامي، يأتي هذا العمل البحثي الجديد في وقته المناسب تماماً.

وعلى الرغم من مرور ثلاثة عقود على ظهور كتاب إدوارد سعيد الاستشراق (١٩٧٨) وعلى النقاشات الواسعة التي أثارها معه وبلغت ذروتها في الربع الأخير من القرن العشرين، وخفّ بريقها تدريجياً بعد ذلك؛ ينطلق إيان ألموند من حيث انتهى إدوارد سعيد، مؤكداً أنّ تيار الاستشراق لم ينقطع بعد، بل هو في حالة من التدفق المستمر. ويستمد ألموند مادته البحثية لإثبات ذلك من دراسته المعمقة لأعمال فريدريك نيتشه وباك دريدا وميشيل فوكو وجان بودريار وجوليا كريستيفا وسلافوي جيچك، وروايات خورخي لوي بورخيس وسلمان رشدي وأورهان باموق. ويحاول المؤلف في هذا الكتاب توضيح أنّ نقاد الحداثة الذين اهتموا بالشرق الإسلامي ورموزة يمكن النظر إليهم بأنهم نوعٌ جديدٌ وخاصٌ من الاستشراق. ومن دون أن يخوض في الجدال المتباين كثيراً والدائر حول تعريف مصطلح ما بعد الحداثة، أو ترسيم ملامح الاستشراق أو التمرکز الأوروبي أو الإمبريالية، يقوم ألموند بتناول تلك الأسماء التسعة لا من كونهم نقاداً، بل من كون خطاباتهم تحمل تمثيلات أو صوراً عن الشرق والإسلام. ويرى ألموند أنّ هؤلاء المفكرين والأدباء - وهم يعيدون تقويم المنجزات الحداثية، بكونهم ما بعد حداثيين - يستدعون شرقاً إسلامياً وعربياً. ويكشف عن الطبيعة المراوغة لذلك الاستدعاء بصورة رئيسية. ويخلص بعد تحليل مفصلي إلى أنّه بنقد الحداثة الأوروبية، لم تنته الأهداف الأوروبية بل انتقلت إلى مرحلة جديدة. وليس ضرورياً أن تكون مرحلة ثانية؛ الثانية بمعنى أنها أيضاً تشكل نقداً فاسياً أو رفضاً للإسلام. فقد كان نيتشه البالغ من العمر عشرين عاماً يخبر أخته أنّ "المحمديين" مباركون أكثر من المسيحيين، وكان فوكو الباريسي يقر بأنّ التونسيين على سجيبتهم أكثر من الفرنسيين. كلام مفادُهُ أنّ اللجوء إلى الإسلام والثقافات الإسلامية بكونها وسيلةً يستفاد منها في تحقيق نوع من المساءلة النقدية للمجتمع والذي سيمثل عملاً مألوفاً، ولو كان على سبيل المقارنة بين الثقافات.

ويتناول ألموند تلك الأسماء التسعة من ثلاثة أقسام: الأول بعنوان "الإسلام ونقد الحداثة" وفيه أورد نيتشه وفوكو وديريدا. إذ يبدي هؤلاء المفكرون تعاطفاً واضحاً تجاه الإسلام، وهو شيء يرى ألموند أنه لم يكن حاضراً بتلك الصورة لدى المستشرقين الأوائل مع أنّ هذا التعاطف كان في واقعِهِ يحمل أهدافاً شخصيةً مختلفةً.

فقد جاء اهتمام نيتشه بالإسلام، في ضوء "الذكورية" التي رأى فيها تجسيدا لقيم مختلفة مقارنةً بالمسيحية. فنيته، كما يقول ألموند، الذي لا نجد في كتاباته أيّ ذكرٍ لآية قرآنية، يجد بوضوح معنى تأكيد أهمية الحياة في الإسلام. ومع أنه لا يلقى بالآية دلالة كلمة "إسلام" (والتي تعني أساساً الخضوع)، فإنه نظر إلى الإسلام بكونه إيجابياً، لأنه عقيدة لا تدعو إلى الانسحاب من الحياة ولأنّ قيماً مثل "الجهاد ونشر الدين والقصاص" فيها ترسيخ لمعانٍ إيجابية. ولعلّ فلسفة نيتشه التي تقوم على فكرة إرادة القوة والإنسان الأعلى هي الدافع وراء اتخاذ مثل هذا الموقف. وبحسب المؤلف فإن معرفة نيتشه بالإسلام لم تكن واسعة أو عميقة، إذ لا يظهر في دفاتره سوى مصدرين لمستشرقين ألمانين شهيرين: يوليوس فلهوزن وأوغست مولر، لكن على الرغم من قلة هذا الزاد، فإن نيتشه بفضل قوة حدسه تمكن من صوغ أفكار وخواطر لافتة بشأن الإسلام الثقافي بل العقدي. ويكتب نيتشه في كتابه ضد المسيح L'Antéchrist الذي نُشر أول مرة في عام ١٨٩٥، على الرغم من أنه كُتب في عام ١٨٨٨:

"حرمنا المسيحية حصاد الثقافة القديمة، وبعد ذلك حرمنا أيضاً حصاد الثقافة الإسلامية. فحضارة إسبانيا العربية والقريبة منا حقاً تخاطب حواسنا وذائقتنا أكثر من روما واليونان. وكانت عرضة لدوس الأقدام - لماذا؟ لأن تلك الحضارة استمدت نورها من غرائز أرستقراطية، غرائز فحولية، ولأنها تقول نعم للحياة، إضافةً إلى طرائق الرقة العذبة للحياة العربية. فقد حارب

الصليبيون من بعدُ عالماً كان من الأخرى بهم أن ينحنوا أمامه في التراب - عالم حضارةٍ لوقارناً بها قرننا التاسع عشر فإن هذا الأخير قد يظهر فقيراً أو متخلفاً! كانوا يحلمون بالغنائم، ما في ذلك من شك، فالشرق كان ثرياً... لننظر إذن إلى الأشياء كما هي!
الحروب الصليبية؛ قرصنة من العيار الثقيل، لا غير".

ويرى فوكو الشيء ذاته تقريباً، فهناك شرقٌ خفيٌّ يكمن وراء الغرب الظاهر لديه. فتصورات فوكو، على سبيل المثال، للطاقة المتدفقة لدى الإيرانيين، وحراكهم الثقافي الذي يعود إلى آلاف السنين، والسمة الجماعية المتناغمة المطلقة لديهم، جميعها تصورات لا تكمن اشتراطاتها المعرفية في ما رآه فوكو في إيران بالفعل، بل فيما قرأه من نيتشه قبلاً ورآه في تونس من قبل. وربما كان السبب الأكثر وجاهةً والذي جعل ذهن المفكر الفرنسي مشدوداً إلى التحول الكبير في المجتمع الإيراني ومراقباً الولادة العسيرة لحقبة تاريخية مغايرة لهذه الرقعة الحضارية الضاربة في التاريخ؛ هو التلاحم الذي فهمه بين الفكر والناس، وبين العقيدة والسلوك، وقدرة الأفراد الرهيبة من خلال الأفكار الثورية على تغيير مجرى التاريخ والتأثير في الأشخاص والعقول وتحريهم من الأوهام والخوف والدفع بهم إلى المشاركة في صنع المستقبل. ويذكر فوكو المفكر الإيراني علي شريعتي (١٩٣٣-١٩٧٧) بكونه من الذين هتف الناس باسمه كثيراً زمن الثورة، ورفعت صورته في الشوارع، وكتب اسمه بالخط العريض في التاريخ الحديث. ويسمي فوكو علي شريعتي بالحاضر الغائب، إذ يقول عنه إنه عند هذه النقطة التاريخية نلتقي بشيخ يتصدد كل الحياة السياسية والدينية في إيران اليوم، إنه شيخ "علي شريعتي"، الرجل الذي منحناه موته قبل عامين هذا المنصب الرفيع في الإسلام الشيعي، منصب الحاضر الغائب. وفي أثناء فترة وجوده في أوروبا للدراسة. كان علي شريعتي على اتصال بقيادة الثورة الجزائرية، ومع حركات مسيحية يسارية، ومع تيار من الاجتماعيين الماركسيين. وشهد محاضرات عند جورج غورفيتش، وقرأ أعمال فرانز فانون (١٩٢٥-١٩٦١)، ولويس ماسينيون (١٨٨٣-١٩٦٢). إذ لم يفهم فوكو هذه الطاقة الهائلة التي اضطلع بها العامل الديني في مقاومة الاستبداد والقمع والاستعمار غير المباشر والتبعية للغرب، وكل ذلك تحت شعار الروحانية السياسية، فهل كان مجرد استبدال كلمة الروحانية بالواقعية أو المادية كافياً لتنفجر ثورة شعبية عارمة مثلت منعطفاً كبيراً لتاريخ المنطقة والعالم؟ وما الذي منع الروحانية السياسية من أن تتكون سابقاً؟

ونجد أن تناول دريدا للإسلام لم يكن على الدرجة نفسها من وضوح هذا التناول لدى فوكو، بل كان مشوشاً بعض الشيء، ويستند إلى خلفية إيديولوجية واضحة عن الإسلام، فمن تلك الرؤية يمكن فهم فكرة "نحن الأوروبيين" في مواجهة "غير الأوروبيين". ونلمس عنده حضوراً للزعة الاستشراقية القديمة من مجرد كلمة مثالية أو مقولة طوباوية؟ خلال "رفضه التعامل مع الإسلام بكونه ديناً متفرداً قائماً بذاته". وإذا كانت العلاقة بين التحضر والبربرية هي الإشكالية بالنسبة إلى دريدا، فيكفي هنا ذكر المجازر التي وقعت في الجزائر، وهذا موقف ينطوي، وفقاً لألموند، على سوء نية واضح. ومع ذلك أقر دريدا بضرورة تفكيك الفهم الأوروبي للإسلام. فنحن نعرف جيداً، كما يقول، أن الفكرين العربي والإغريقي امتزجا، في لحظة تاريخية معينة، على نحو وثيق، ويتمثل أحد أول واجباتنا إزاء ذاكرتنا الثقافية الفلسفية في إيجاد هذا التطعيم والإخصاب المتبادل، من الوجهة الفلسفية، بين الإغريقي والعربي واليهود.

وينتقل ألموند في القسم الثاني "الإسلام ورواية ما بعد الحداثة" من عالم الفلسفة والفكر إلى العالم الروائي ما بعد الحداثي لخورخي لوي بورخيس وسلمان رشدي وأورهان باموك. إذ يستعمل جميع هؤلاء الكتاب مواقف وأجواء إسلامية متفاوتة تضيء ألواناً وحكايا ضمنية غير مباشرة - فهناك كتاب ألف ليلة وليلة بالنسبة إلى بورخيس، والأجواء الصوفية الحزينة لدى باموك. ومع ذلك يقوم ألموند بالتفريق بين بورخيس ورشدي وباموك. وسيكون من المهم أن نتيقن من هذا الكتاب الكيفية التي تصور بها ألموند كتاباً من أمثال خوان غويتيسولو (١٩٣١-٢٠١٧)، والذي كان ينبغي أن يكون مع باموك ضمن هؤلاء الكتاب المختارين.

أما القسم الثالث المعنون "الإسلام، النظرية وأوروبا"، فيتناول جوليا كريستيفا وجان بودريار وسلافوي جيچك. فيصف ألموند مقارنة كريستيفا بأنها "رفض الإسلام" ويحلل تأييدها للنموذج الفرنسي للتعددية الثقافية واهتمامها بأزمة الذاتية الأوروبية في السياق الأوسع نطاقاً للإسلام والنسوية. وانتقد ألموند كريستيفا كثيراً مقارنةً بغيرها من المنظرين. ومن المشكلات التي يضع يده عليها هنا خلطها الدائم بين الثقافة والدين. فهي تتخذ مما هو كائن أساساً لتوجيه سهام النقد لما ينبغي أن يكون، وهذا موقف خاطئ منهجياً بحسب ألموند.

وينتقل إيان ألموند إلى جان بودريار، فيصفه بأنه "قائد الفكر ما بعد الحداثي" فينظر إلى الإسلام بكونه "المعقل الأخير، لمقاومة النظام العالمي أحادي القطب"، غير أن ألموند يركز على مبالغة بودريار في تركيزه على مفهوم "الإرهاب" و"الأخر المسلم غير القابل للاختلاف". ويشير ألموند إلى تحول موقف بودريار في كتاباته المتأخرة فيصير الإسلام لديه عرضاً من أعراض تدهور الغرب. فالإسلام المتطرف Hyper Islam، بتعبير بودريار، ليس سوى، تبعاً من تبعات الغربية، و"نتيجة منطقية لتعثر الحداثة". ويتوقف ألموند كثيراً أمام تحليل بودريار للنظام العالمي الجديد في علاقته بالإسلام، وهجمات الحادي عشر من أيلول/سبتمبر ٢٠٠١ خصوصاً. فالنظام العالمي الجديد، وفقاً لبودريار، لا يترك مجالاً للتمايزات، وكل ما يخرج عن النظام ينبغي مواجهته بالقوة. وظهر ذلك جلياً في أحداث

الحادي عشر من أيلول/سبتمبر. ويعيدُ بودريار تلك الضربة الرمزية كما يسميها هو، إلى المنظومة نفسها التي أنتجتها، وكأنه يريد أن يكرر قول هيجل بأنَّه من القضية يتولدُ نقيضها، فيقول: هم نقدوا أحداث الحادي عشر من أيلول/سبتمبر ونحن من أراده، وإذا لم نأخذ في الحسبان هذه الحقيقة، فإنَّ الحدث يفقدُ أبعاده الرمزية كلّها، ويصبح مجرد حدثٍ عاديٍّ يمكنُ اختزاله في مجرد عملٍ إرهابيٍّ، وينتهي الأمر عند هذا الحد. لكننا نعرفُ أنَّ الأمور ليست بهذه السهولة. فما حدث يتكئ على تواطؤٍ دفينٍ يجدُ جذوره في أماكن متنوعَةٍ.

إنَّ المشهد الذي يحيلُ إليه أحداثُ ضربِ البرجين تحكُّمه مفارقةٌ تبلغُ حدَّ التداخلِ بين الشجبِ الأخلاقيِّ والاتحادِ المقدسِ ضدَّ الإرهابِ وبين التهللِ الاستثنائيِّ لرؤية هذه القوة الفاتحةِ العاملة وهي تدمرُ نفسها بنفسها وكأَنَّها ترتكبُ انتحاراً مشهوداً، فالغربُ الذي يتصفُ، بحسبِ بودريار، كما لو أنَّه في موقعِ (الله) ذي القدرة الإلهية الكلية والشرعية الأخلاقية المطلقة يغدو انتحارياً ويعلنُ الحرب على نفسه. فانهيارُ برجي مركزِ التجارة كأنَّه تواطؤٌ غيرُ متوقعٍ بين الطرفين، المعتدي والمعتدى عليه. ويعتقدُ بودريار أنَّ النظامَ العالميَّ المهيمَنَ يستلزمُ ضرورةَ وجودِ إرهابٍ كي يستمرَّ في العمل والسيطرة لأنَّه من دونِ نقيضه سينهارُ هذا النظامُ، بل إنَّ تواطؤاً عميقاً ينشأ بين الخصمين، أي يمكنُ التساؤلُ بهذا المعنى عمَّن يستعملُ الآخر. وحاولتُ وسائلُ الإعلامِ، بحسبِ بودريار، أن تُلصقَ تهمةَ الإرهابِ بالإسلام، فالنظامُ العالميُّ، المتمثلُ بشبكةِ المصالحِ الرأسماليةِ العالمية، لا بدَّ من أن يخترعَ لذاته عدواً محدداً المعالمِ يستطيعُ به أن يحققَ مصالحه، وهذا العدوُّ هو الإرهابُ، وكما يصبحُ محدداً المعالمِ تمَّ لصقُه بالإسلام. وهذا الارتباطُ غيرُ حقيقيٍّ في جوهره، لأنَّ الإرهابَ تمَّ توليدهُ من داخلِ النظامِ ذاته ولم يأت من خارجه: "لا يتعلقُ الأمرُ بصدام الحضارات أو الأديان، كما يتعدى كثيراً محاولةَ اختزاله في المواجهةِ بين الولاياتِ المتحدةِ الأمريكيةِ والإسلام. صحيحٌ أنَّ هناك تقابلاً بينهما، لكنه تقابلٌ يكشفُ، عبرَ طيفِ أمريكا (التي ربما كانت مركزَ العولمة، لكنها بالتأكيد ليست بمفردها) وعبرَ طيفِ الإسلام (الذي لا يرادفُ أيضاً الإرهاب)، أنَّ العولمةَ تخوضُ صراعاً مع ذاتها". ويستطردُّ بودريار قائلاً إنَّ: "الحربُ تلازمُ كلَّ نظامٍ عالميٍّ وكلَّ سيطرةٍ مهيمنةٍ، ولو كان الإسلامُ يسيطرُ على العالمِ لوقفَ الإرهابُ ضدَّ الإسلام".

ويختتمُ ألموند نقاشه بسلا فوي جيحك بكونه امتداداً للهيغلية. فيحاولُ كشفَ النقابِ عن "نسخةٍ مظلمةٍ" لجيحك تختفي وراءَ نقدِ التمركزِ الأوروبيِّ حولِ الذاتِ. ففي القسمِ اللاحقِ يستفيضُ ألموند مع تحليلاتِ هيجل ليركزَ على جيحك بأنه لم يستطيعِ الفككُ من أسرِ التصورِ الجدليِّ الهيجليِّ للإسلام، كما هي الحالُ مع فوكو ونيبتشه. واهتمَّ جيحك اهتماماً خاصاً بـ "صناعةِ صورةِ الإسلام" التي ارتبطتُ بالإرهابِ أو الفاشية، في الولاياتِ المتحدةِ، والغربِ عموماً، والأصوليةِ الإسلاميةِ لها وضعٌ مختلفٌ لأنَّها لا تُحيلُ إلى الإسلامِ ذاته بقدرِ ما تحيلُ إلى القهرِ الذي مارسه الغربُ على الشعوبِ الإسلاميةِ. فذلك نوعٌ من «فاشيةٍ إسلاميةٍ» لمَّا نتحدثُ عن التزييفِ الأيديولوجيِّ، فالفاشيةُ هي الفاشيةُ، أمَّا الحركاتُ الإسلاميةُ فلا يمكنُ فهمها خارجَ السياقِ التاريخيِّ وفي علاقتها بالليبرالية. ولأنَّ الأصوليةَ ملازمةٌ لليبرالية، فهي ردةٌ فعلٌ زائفةٌ عليها. إنَّ أهميةَ جيحك في خريطةِ الاستشراقِ الجديدةِ - وفقاً لألموند - تتمثلُ بتفكيكه الصورةَ المعاصرةَ للإسلامِ في الغربِ، انطلاقاً من تفكيكه لمفاهيمِ اليومِ التي صارتُ مستقرةً وراسخةً مثلُ "الأصولية" و"الفاشية" و"النازية العربية" و"الإسلامية" ليكشفَ في نهاية المطافِ أنَّ هذه المفاهيمِ الدنيئة ما هي إلا الوجهُ الآخرُ للأيديولوجيا الغربيةِ الليبراليةِ.

ويعدُّ هذا الكتابُ عملاً بحثيًّا جيداً، لذلك تجدرُ ترجمته ودراسته، بسببِ عرضه أفكارَ شخصياتٍ من أهمِّ أعلامِ ما بعد الحداثةِ في الفلسفةِ والأدبِ، وموقفهم من الإسلامِ ومناقشتها بروحٍ نقديَّةٍ منهجيَّةٍ. وتنبعُ قيمته من محاولته قراءةً عميقةً تلك الأفكارِ بطريقةٍ أكاديميةٍ تسعى للوصولِ إلى الحقيقةِ العلميةِ. ويلقي هذا الكتابُ الضوءَ على مجالٍ بحثيٍّ جديديٍّ إلى حدِّ كبيرٍ، إذ يحاولُ الكشفَ عن الكثيرِ من الآراءِ والتفاصيلِ غيرِ المعروفةِ في نصوصٍ وتجاربِ بعضِ المفكرينِ النقديينِ والروائيينِ الذين ينتمونَ عموماً إلى تيارٍ ما بعد الحداثةِ، والذين همُ غيرُ معروفينَ بكونهم مستشرقينَ ولا يقدِّمونَ أنفسهم على أنَّهم كذلك.

المراجع:

١. إيان ألموند، المستشرقون الجدد: صوراً ما بعد حدثية للإسلام من فوكو إلى بودريار (لندن ونيويورك: دار آي. ب. توريس، ٢٠٠٧).



www.refaad.com

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية
International Journal for Arabic Linguistics and Literature
Studies (JALLS)

Journal Homepage: <https://www.refaad.com/views/JALS/home.aspx>
ISSN: 2663-5860(Online) 2663-5852(Print)



Ian Almond, *The New Orientalists: Postmodern Representations of Islam from Foucault to Baudrillard* (London; New York: I. B. Tauris, 2007)

Presented by: **Fuad Abdul Muttaleb**

Professor at Faculty of Arts, Jerash University, Jordan
fuadmuttalib@jpu.edu.jo

Received Date : 16/5/2020

Accepted Date : 7/6/2020

DOI : <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.2.2>

Abstract: This presentation aims at providing a clear description of this book to encourage returning to it in order to translate into Arabic, study and critically evaluate it, by interested scholars and place it within the framework of new orientalist studies. This work includes a brief review of Ian Almond's book, *The New Orientalists: Postmodern Representations of Islam from Foucault to Baudrillard*, published for the first time in 2007. It introduces, at the beginning, the author, his field of work and research interests and his major books in English, comparative, and post-colonial literature, as well as Islam, and its relationship particularly with the West. Then, it describes the subject of the book, namely western orientalism, and the process of its construction of the Arab and Muslim worlds, through a careful and critical perspective. The book closely examines the works of Nietzsche, Derrida, Foucault, Baudrillard, Kristeva, and Cicek; in addition to the novels of Borges, Rushdie, and Pamuk, taking them not as critics, but through their discourses that use the East and deals with Islam and draw their images across a growing modernist orientalist line. The author attempts to explore the implicit meanings of this use in relation to the modern project and to Islam itself, based on the ideas of some specialists in the field of modernity and Islamic studies, in light of the western climate filled with fear and mistrust towards the Arab and Islamic worlds. The author seeks to prove that critics of modernity are drawing, through their looks, a new line of orientalism. After examining in detail, the ideas of these critical thinkers, he believes that the European goals have not ended, but they have moved to a new stage, despite the hidden presence of the traditional orientalist tendency. Finally, he calls for studying Islam within its historical context, and the Islamic movements in relation to western liberalism, because ultimately it is the other side of that ideology.

Key words: *Ian Almond; postmodern orientalism; traditional orientalism; Islam and the West; western liberalism.*

References:

- [1] Eyan Almwnd, Almstshrqn' Aljddu: Swru Ma B'd Hdathyh Lleslam.Mn Fwkw Ela Bwdryar (Lndn Wnywywrk: Dar Ay. B. Twrys, 2007).



خصائص الإيقاع في بائنة الخنساء

محمد صالح الحمراوي

المعهد العالي للعلوم الإنسانية- جامعة تونس المنار- تونس
mohamed.hamraoui.beja@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.2.3> تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٦/٧ تاريخ استلام البحث: ٢٠٢٠/٥/٩

الملخص:

تبحث في هذا المقال عن خصائص الإيقاع في شعر النساء من خلال بائنة الخنساء. وقد عرفنا في بدئه بهذا المفهوم نظرياً بالوقوف عند دارسيه فلاسفة ونقاداً، غرباً و عربياً، قديماً وحديثاً. واصطفيينا بعض الدراسات التي قدرنا إفادتها. ثم عرفنا بالشاعرة تعريفاً وظيفياً يخدم مقاصدنا، بتقصي رؤية النقاد إليها وتحسّسهم لمواطن تميزها. أمّا إجرائياً فقد اخترنا قدرة المقاربة العروضية المتمسكة بسلطة النموذج على الظفر ببعض إمكانات الإيقاع. وأتاحت لنا الزخافات والعلل شيئاً من التنوع الإيقاعي. إلا أنّ النحو والبلاغة بدا صانعي إيقاع متنوع فأخصبا تسلط هذه النظرية الإيقاعية. وهذا ما منحنا الانطباع بتفرد إيقاع التوازي عند الخنساء لتصبح رأس مدرسة فيه غلبت فيه الفحول. وحق لنا الإقرار بفحولة المرأة وبحسن اتباعها لإيقاع النموذج عروضياً وفكّ نمذجته بإغنائه ببعض ما ينقصه باستدعاء الترصيع والمرواحة بين نغمات متباينة صعوداً وهبوطاً، وبين إيقاع متباين الألوان قوّة وضعفاً زادت الكنايات اتّساعاً في المعنى. ويبدو أنّ المرواحة بين الإنشاء والخبر قد كشفت عن صلة الإيقاع بحال المتكلم توتراً وهذوياً.

الكلمات المفتاحية: إيقاع؛ روي؛ قافية؛ مقطع؛ مطلع؛ نغمة صاعدة؛ نغمة مستوية، تمايز؛ تماثل؛ تفرد؛ ثقل؛ خفة؛ تكرار؛ تواز؛ اتّساع المعنى.



المقدمة:

لم نر مفهوماً تباينت في حدّه الأراء تباينها في ضبط حدّ الإيقاع. إذ مازال تعريفه عصياً عن الإدراك، زئبقياً الطبع. وقد دلّ على هذا الرأي قول محمد المهدي المقدود (٢٠١٨) الذي أشار فيه إلى أنّه « وافر الأطراد يجري في أكثر من خطاب وفي حقول معرفية تبدو ظاهر الأمر متباينة (...) ولكن هذه الوفرة في الحضور رافقها غالباً لبس في الدلالة حتى توشك أن يكون له في كلّ حقل معرفي حدّه الخاص. وهو ما سوّغ لباحث معاصر أن يجمع مائة تعريف غريب كلّ واحد منها يلجّ على ناحية فيه يذهل عنها غيره، أو يرفع من درجة جانب فيه لم يره سواه أهلاً للأهمية نفسها، ولا نخاله مع ذلك أحاط بحدوده عدداً». وقد ردّ دارسوه غموضه إلى صلته بعلم شتى، من موسيقى وفلسفة، وعلم نفس وطبّ، وعلوم إنسانة، وإلى صلته بكافة عناصر الكلام صوتاً وتركيباً وصورة (الورتاني، خميس ٢٠١٦). وهذه العتمة في الضبط لا تحجب عنّا محاولات التعريف. ولذلك، نظفر في كتب الفلاسفة غرباً و عربياً ببعض الحدود، على نقصها. ودليل ما ذكر من مؤلّفات منها « مؤلّفات الكندي الموسيقية » (الكندي، ١٩٦٢) و « كتاب الموسيقى الكبير » (الفارابي، ١٩٨١) و « جوامع علم الموسيقى » (ابن سينا، ١٩٥٦) و « رسائل إخوان الصفا » (إخوان الصفا، ١٩٥٧). وكتب بعض النقاد الفلاسفة مثل « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » (القرطاجي، ١٩٦٦).

ولئن لم يشر القدامى إلى مفهوم الإيقاع صراحة، فقد دلّوا عليه بحديثهم عن « كثرة الماء » و « العذوبة » (الواد، حسين، ١٩٩١). ولكن هذا لا يمنع من استعمال لفظة الإيقاع عند حدّ الشعر. فهذا (ابن طباطبا، ٢٠٠٥) يقول: « للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشعر صحّة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه ». وهذا الذّكر للفظ الإيقاع يجد صداه عند آخرين. إذ أيّده (السّجلماسي، ١٩٨٠) في مؤلّفه " المنزع البديع في تجنيس البديع "، مستحضراً تعريف ابن سينا في الآتي: « القول الشعري - كما قد قيل -

هو القول المخيل المؤلف من أفعال موزونة متساوية، وعند العرب مقفأة. ولنتأمل أجزاء هذا الحد فنقول: إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها وبالجملة كل جزء منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية يكون عدد زمان أحدها مساوياً لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفأة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول من تلك الأقاويل واحدة.

أما حديثاً فقد حاولت بعض المقاربات النظرية حد هذا المفهوم الزبقي، منها الإنشائية والنبرية والمقطعية والموسيقية. وهي، على جديتها، تظل قاصرة عن بلوغ الغاية وتحقيق برد اليقين وتوضيح الغامض. وقد استفدنا من بعض الأعمال التي سعت جهدها إلى فك معضلة عتمة المفهوم وتبين خطئه في شعر النساء. واستأنسنا بـ«الإيقاع في السجع العربي» (المسعودي، ١٩٩٦) و«نظرية الإيقاع في الشعر العربي» (العياشي، ١٩٩٧) و«نحو إيقاعية عربية حديثة» (الورتاني، ٢٠١٦) و«جماليات الإيقاع في شعر الخنساء» (جربوع، سعيدة، ٢٠١٥). وتخيّرنا مقالين لعمق ثرائهما، وهما الموسومان بـ«الإيقاع عند العرب إدراكاً وإجراء» (المقدود، محمد المهدي، ٢٠١٨) و«الوجه الدلالي للإيقاع في تجربة سماء عيسى» (حمد، محمود، ٢٠١٩). ولا نخفي جهود بعض الغربيين مثل (ميشونيك، ١٩٨٢) في كتابه «نقد الإيقاع» ومؤلفه مع (جيرار ديسون، ١٩٩٨) «بحث في إيقاع الشعر والنثر» وكتاب (رومان جاكسون، ١٩٧٧) «ثمانية أسئلة في الشعرية». وهي محاولات قدم فيها أصحابها رؤية جديدة لحد الإيقاع بربطه بالخطاب وتبديل أحوال الذات، اعتراضاً على الرؤية العروضية التي تنمطه وتربطه بالوزن والعروض. وسنستأنس بهذه الجهود النقدية في مجال الإيقاع وتطويعها لخدمة النص المتخبر من شعر النساء، ونخص رائية الخنساء أنموذجاً كانت قد بكت فيها أحاسيسها صخرًا. وهي:

يا عَيْنُ ما لَكَ لا تَبْكِينَ تَسْكَابًا إِذْ رابَ دَهْرٌ وَكَانَ الدَّهْرُ رَبًّا
فابكي أَخْصاكِ لِإِيْتامٍ وَأَرْمَلَةٍ وَأَبْكِ أَخْصاكِ إِذا جاورَتْ أَجْنايا
وَأَبْكِ أَخْصاكِ لِخَيْلٍ كَالْقَطَا عَصَبًا فَقدَنْ لَمَّا نَوَى سَبِيبًا وَأَنْهايا
يَعْدُو بِه سايحٌ تَهْدُ مَرايِلُهُ مُجَلَبَّبٌ بِسَوايدِ اللَّيْلِ جَلِبايا
حَتَّى يُصَيِّحَ أَقْوامًا يُحارِبُهُمْ أَوْ يُسَلِّبُوا دُونَ صَفِّ القَوْمِ أَسْلابا
هُوَ الفَتى الكامِلُ الحامى حَقِيقَتُهُ ماوى الضَّرِيبِ إِذا ما جاء مُنْتابا
يَهْدِي الرَعيلَ إِذا ضاقَ السَّبيلُ بِهِمْ تَهْدِ التَّلِيلَ لِصَعْبِ الأَمْرِ رَكابا
المَجْدُ حُلَّتُهُ وَالجُودُ عَلَّتُهُ وَالصِدْقُ حَوَزَتُهُ إِِنْ قِرْنَتْهُ هابا
حَطَّابٌ مَحْفَلَةٌ فَرَّاجٌ مَظْلَمَةٌ إِِنْ هابَ مُعْضَلَةٌ سَتَى لَهَا بابا
حَمالُ الوَيْةِ قَطاعٌ أودِيَةٌ شَهادُ أَنْجِيَةٍ لِلوَتْرِ طَلابا
سُمُّ العُداةِ وَفَكَالُ العُناةِ إِذا لاقى الوَعى لَمْ يَكُنْ لِلَموتِ هَيابا (الخنساء، د. ت)

وقد اقتضى منا ذلك اختبار آراء القدامى ونقاد الحدائث حول شاعرية هذه المرأة وتدبر مدى تمايزها عن الرجال، متعقبين، أولاً، نظرة الأوائل الذين حصروا التبريز شعراً في الذكورة. فهو عندهم جمل فحل. وعبروا المقصر فيه بأن رثيته أنثى، وقترضوا الشاعر الملفق وردوا تميزه إلى ذكورة جنيته. إلا أن المتنبت في كتب الأخبار والمتون النقدية يتدبر بكل يسر أن هذه الشاعرة كانت علامة أنثوية مضيئة قد غلبت الرجال. إذ اعترف بها النابغة كرها. ودليله القول الآتي: «والله، لولا أن أبا بصير أنشدني لقلت: إنك أشعر الجن والإنس» (ابن قتيبة، ١٩٨٢). وهذا قول نقرأ فيه إلحافاً لتميز المرأة بالرجل والخشية من الاعتراف بقدرة النساء على ولوجهن لعالم فتى يعد حكراً على الرجل. ولذلك، ركز الشعراء على غلبتها للنساء دون الرجال. وهذا ما يفضحه قول حسان بن ثابت: «والله، ما رأيت ذات مثانة أشعر منك» (ابن قتيبة، ١٩٨٢).

بيد أن هذه النظرة سيتخطأها جرب لحظة سؤاله عن براعته في قول الشعر ومن أشعر الناس عند العرب. فرد: «أنا لولا هذه الخبيثة، يعني الخنساء» (بنت الشاطئ، د. ت). ويذكر أن بشارة قد استنقص شأو شواعر العرب وعبرهن بالضعف عدا الخنساء. وهذا يجلبه ملفوظه الآتي: «لم تقل امرأة قط شعراً إلا تبين الضعف فيه. فقيل له: أو كذلك الخنساء؟ قال: تلك فوق الرجال»⁰ (بنت الشاطئ، د. ت). ودل كتاب «طبقات فحول الشعراء» أن مؤلفه قد أعلى منزلتها بقوله: «وصيرنا أصحاب المراثي طبقة بعد العشر طبقات: أولهم المتمم بن نويرة... رثى أخاه مالكا، والخنساء بنت عمرو رثت أختها صخرًا ومعاً» (ابن سلام، د. ت). والبيّن أن القدامى والمحدثين قد أقروا بشاعريتها، على ميلهم إلى الإقرار بأن القول الشعري فن ذكوري في المقام الأول. ولهذا سند المعبر عن تمايزها عن بقية الشاعرات. وهذا يرفده القول إن: «الخنساء من شواعر العرب المعترف لهن بالتقدم: أجمع الشعراء ورواة الشعر القدماء على أنه لم تكن امرأة قبلها أشعر منها في الرثاء» (بنت الشاطئ، د. ت).

أما نقاد الحدائث فيبدو أنهم قد ساروا على نهج سابقهم في الإقرار بفضل هذه الشاعرة التي قالت عنها بنت الشاطئ إنّها: « المرأة التي فرضت نفسها على المجتمع العربي يومئذ، كما فرضت نفسها على تاريخ الأدب العربي، على نحو لم تظفر به شاعرة قبلها ولا بعدها» (بنت الشاطئ، د. ت). وتضيف في موطن آخر إنّ تاريخنا العربي قد احتفى بـ «مولد شاعرة قدّر لها أن تشغل المكان الأوّل بين شواعر العرب» (بنت الشاطئ، د. ت). ونحتج لرأي هذه الناقدة بقول لويس شيخو الذي مدح فيه شاعرة الرثاء مشيراً إلى أنّها « امرأة طار ذكرها في أواخر الجاهليّة وعرّة الإسلام » (شيخو، لويس، ١٩٨٥).

ونشير إلى أننا استفدنا، أيضاً، من رأي باحث استعرض فيه آراء الشعراء والنقاد قديماً وحديثاً في الوقوف عند شاعريّة هذه المرأة. وقد خصّص صفحات لتبصير القراء بفضل المعاصرين في إعادة قراءة شعر الخنساء من منظور جديد وإكسابه حياة، مستدعياً جهود بنت الشاطئ ولويس شيخو، وعبد الرحمن الناصر وشوقي ضيف (السليبي، سليم، ٢٠٠٩). وهذه الآراء النقديّة كانت محفّزاً لاختبار مدى فاعليّة الإيقاع عند الخنساء، لإدراك تمايزه عن إيقاع أشعار الرجال. وسيكون ذلك بالبدء باختبار فاعليّة المقاربة العروضيّة، أولاً، لنثني بتجريب النحو في تحقيق الإيقاع، ونختم بالاستئناس بفاعليّة أدوات البلاغة في تدبّر الرثاء الإيقاعيّ في شعرها.

فاعليّة المقاربة العروضيّة إيقاعيّاً:

سيتمّ النّظر في قدرة هذه المقاربة على إظهار بعض التّغايير الإيقاعيّ، رغم ادّعاء بعض دارسها بقصورها عن تلوين الإيقاع بألوان إيقاعيّة متغايرة. إلاّ أنّه يمكن تطويعها لخدمة القصيدة لتصبح خادمة لها، وإن بمقدار. ولهذا، سترصد فاعليّة الرّويّ والقافية والبحر إيقاعيّاً بدءاً بـ:

١. جدوى الرّويّ والقافية إيقاعيّاً:

أعطى الأوائل الأروية مكانتها. ولذلك، تخيّرنا لها الحروف المناسبة والمقام المناسب، وعدّوها بمثابة الجبال التي تشدّ الأشياء إلى بعضها. ونعثر على تعريف لعمر عتيق استلهم مادّته من " لسان العرب" يشير فيه إلى أنّ الرّويّ من « الرّواء هو الحبل الذي يقرب به البعيران، أو هو الذي يروى به البعير، أي يشدّ به المتاع عليه. ويجوز أن يكون مأخوذاً من رويت الشّعْر إذا حفظته من أصحابه» (عتيق، عمر، ٢٠١٤). وله في هذه القصيدة مزنة كبرى. فهو حرف الباء الطويلة بشدّتها وجهرها التي شدّت القول إلى نظام يعيد التّغمة نفسها ليعوّد القراء عليها وعلى حسن الإصغاء إلى ما سيقفو البيت الطالع من أبيات أخرى. ونقدّر أنّ هذه الصّفات قد أكسبت القول وسما إيقاعيّاً قائماً على التّراخي. وهذا موافق لحال الدّات البائنة التي تعيش توتراً نفسياً، لتهنّز الأوتار الصّوتيّة معلنة الجهر بفرط الألم الذي تعيشه جزاء فقد أخيها (دهينة، ابتسام، ٢٠٠٣ - ٢٠٠٤). وقد بدا هذا الرّويّ مناسباً لغرض الرثاء، بما يحدثه من وقع وتفاعل مع نفسيّة الشاعرة التي استبدّت بها الفواجع. وهذا التّوقيع سيتضاعف حسنه بتجاوب الرّويّ مع القافية إيقاعيّاً باعتباره مكوناً من مكوناتها وخاتمة مقطعيّ الطّويلين وأكبر قوّة إسماع فيها. ولذلك أوالها النّقاد قدراً من الاهتمام.

إذ بزروا حرصهم على تجويدها، بأنّها تحيي الشّعْر من الدّوبان في غيره وتعلو بمنزلته. فهي عندهم «بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يقال: إنّها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها. وقد يقال: إنّهم جعلوا العروض والضّرب وهما نهايتا شطري البيت في أن وضعوهما وضعاّ متناسباً متقابلاً منزلة القائمتين في وسط الخباء اللّتين يكون بناؤه عليها» (القرطاجيّ، ١٩٦٦) (كمال الدين، حازم، ١٩٩٨) و (الغزّي، محمّد، ١٩٩٦). وضبطوا مواطن حسناتها لتحلّ من قافلة البيت محلّها، بلا إكراه ولا نفور، متمكّنة من موقعها (ابن طباطبا، ١٩٥٧) و (صمّود، حمّادي، ٢٠٠٢). وتمتّ الدّعوة إلى تجويدها فاستوصى ابن الأعرابيّ بحسنها قائلاً: «اطلبو الرّماح فإنّها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشّعْر أي عليها جريانه وأطّراده، وهي مواقفه. فإن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته» (القرطاجيّ، ١٩٦٦). ولذلك، قيل إنّّه إذا: «جهلها الشّاعر ضعف رصفه، وتهلّل نسجه، واختلّ نظمه» (الإريلي، ١٩٩٧). ويرجّح أنّ هذا هو الذي دعا منظرها إلى استهجان بعض عيوبها عندهم مثل «الإيطاء، والإقواء، والسّناد، والإكفاء، والإصراف والإجازة، والتّضمين، إن وقع شيء منها في كلام الشّاعر» (عبد الله، الطيّب، ١٩٨٩). ورأوا ملاحظتها في ما يقع في التّفوس. وهو ما نعثر عليه طيّ المنهاج في القول الآتي: «فأمّا ما يجب في القافية من جهة عناية النّفس بما يقع فيها واشتهار ما تتضمّنه ممّا يحسن أو يقبح فإنّه يجب ألاّ يقع فيها إلّا ما يكون له موقع من النّفس بحسب الغرض، وإن تباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولا سيما ما يقبح من جهة ما يتفاهل به» (القرطاجيّ، ١٩٦٦).

ومن محاسنها في هذه القصيدة أن دلّت عليها الشاعرة بالتّصريح، أولاً، الذي يعتبر من محاسن الشّعْر عند القدماء لأنّه شرط جودته. إذ نقل عن ابن المقفّع قوله في وجوب صنّعه قائلاً: « إنّ أحسن أبيات الشّعْر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته» (الجاحظ، ١٩٦١). وتمتّ العناية به لدلالته على فحولة الشّاعر وقدرته على التّبريز في الشّعْر. ودلّوا على أنّ « للتّصريح في أوائل القصائد

طلاوة وموقعاً في النَّفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتمائل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك» (القرطاجي، ١٩٦٦).

ويبدو أنّ أغلب الآراء التي تناولت القافية محفزة على تقصي إيقاعها واختبار وسومها الإيقاعية في هذه الرثائية باعتماد الجدول الآتي:

البيت	القافية	صورتها الصوتية	صفة الحرف ما قبل الروي	الوسم الإيقاعي
الأول	يايا	مقطعان طويلان	الياء (رخو، مجهور)	إيقاع أقل بطناً ولكنه قوي
الثاني	نابا	مقطعان طويلان	النون (بين الشدة والرخاوة، مجهور)	إيقاع قوي
الثالث	هابا	مقطعان طويلان	الهاء (رخو، مهموس)	إيقاع بزواج بين البطء والسرعة
الرابع	بابا	مقطعان طويلان	الياء (شديد، مجهور)	إيقاع بطيء جداً وقوي
الخامس	لابا	مقطعان طويلان	اللام (بين الشدة والرخاوة، مجهور)	إيقاع أقل بطناً قياساً إلى سابقه
السادس	تابا	مقطعان طويلان	التاء (شديد، مهموس)	إيقاع أقل بطناً قياساً إلى سابقه ولاحتوائه الهمس.
السابع	كابا	مقطعان طويلان	الكاف (شديد، مهموس)	إيقاع مماثل في اسمه لسابقه
الثامن	هابا	مقطعان طويلان	الهاء (رخو، مهموس)	إيقاع بزواج بين السرعة والبطء
التاسع	بابا	مقطعان طويلان	الياء (شديد، مجهور)	إيقاع بطيء جداً وقوي قياساً لسابقه
العاشر	لابا	مقطعان طويلان	اللام (بين الشدة والرخاوة، مجهور)	إيقاع أقل بطناً من سابقه
الحادي عشر	يايا	مقطعان طويلان	الياء (رخو، مجهور)	إيقاع أقل بطناً من سابقه

نرى أنّ الصورة العروضية لهذه القافية تخضعها لمنوال معهود. إذ وردت على وزن (فَعْلُنْ)، لتندد الأبيات كافتها إلى بنية صوتية معلومة. وهي المقطعان الطويلان (-) اللذان يخضعان لأمداء زمنية متساوية القيس. وقد ختمت بالصوت نفسه الذي تأتيه الياء. فلا يقرع طبله الأذن سوى وقع قرع مطرقة يتعاود عند نهاية كل بيت، حتى بات المتلقي يتوقع التوقيع عينه. فلا يخيب انتظاره. وهكذا، أصبحت القافية «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشرطة أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، ويعدّد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمى بالوزن» (ابراهيم، أنيس، ١٩٧٢).

إلا أنّ القراءة التي تعتمد مخارج الحروف وصفاتها تقف على تباين في الوسم الإيقاعي للقوافي، لأنّ مدى الحروف المهموسة يتباين زمنياً مع مدى الحروف المجهورة. فيحدث التنوع. ويبدو أنّ صفات حروف المقطعين الممثلين للقافية ومخارجها ودرجات انفتاحها تمنح الإيقاع الذي فرضت عليه الصورة العروضية منوالاً في نوع المقاطع وفي إيجار المتلقي على سماع الصوت نفسه إمكانات هائلة للتقاط ألوان إيقاعية متباينة من حفة إلى بطء، ومن قوة إلى ضعف. والمثير للتظنر أنّ داخل كل لون إيقاعي نرصد تبايناً هائلاً، لأنّ هذه المقاطع تمتاز في صفة الجهر، فمنها ما هو في أدناها، ومنها ما هو في أقصاها، لتتباين درجات القوة، ومنها ما هو شديد في عتو شدته، ومنها ما هو رخو سريع، ومنها ما يراوح بين الشدة والرخاوة أي بين السرعة والبطء.

وهذه المقاربة الصوتية للقافية مثمرة في إخراج مبحث الإيقاع حمّال وسوم مختلفة ترتبط بثقافة الباحث وبقدرته على التأويل. وسيتمّ اعتماد المقطع الأول من القافية، لنصادف تماثلاً في ما قبل الروي في البيتين الأول والأخير وهو الياء الطويلة المتسمة بالرخاوة والجهر، خلافاً لنون البيت الثاني المجهورة المزوجة بين شدتها ورخاوتها ليثقل إيقاعها قياساً إلى سابقها. أمّا هاء البيت الثالث الرخوة المهموسة فتعطي الإيقاع سرعة، لتغايرها باء البيت الرابع المجهورة الشديدة التي تجعل الوقع أكثر قوة وبطءاً. وتتمايز تاء البيت السادس وكاف البيت السابع الشديديتان المهموستان عن سابقتهما إيقاعياً بسرعة فيما بعض الثقل. وسنختبر فاعلية القافية بتفاعلها مع البحر المستعمل لمعرفة جدواهما في البوح بحال الدات المبدعة التي استبدت بها اللوعة.

٢. إيقاعية البحر:

اهتمّ النقاد قديماً بالبحور الشعرية، مركزين على فاعليتها في جعل الشعر كلاماً مصقياً، بانناً عن غيره. ف«البحر الشعري على المجاز، هو مستقرّ الشعر أو المعرفة الجمالية في سعته وانسباطها وعمقها وتدققها، وهذا المستقرّ لا بدّ، ذو حدود ومعالم واضحة تضبط ما فيه وتمنعه من التشتت والضياع» (الجهاد، هلال، ٢٠٠٧).. أمّا بحر هذه القصيدة فهو البسيط الذي أشادوا بفضله. إذ رثي أنّه يضارع الطويل. ونستدلّ لذلك بما قاله حازم القرطاجي في مهاجه: «ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعراب وجد الافتتان في بعضها أعمّ من بعض فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط» (القرطاجي، ١٩٦٦). ويضيف قولاً آخر: «فالعروض الطويل تجد فيه

أبدا بهاء وقوة. وتجد للبسيط سباطة وطلاوة» (القرطاجي، ١٩٦٦). وهذا رأي تلقفه عبد الله الطيّب ليثريه بقوله الآتي: «الطويل والبسيط أطولاً بحور الشعر العربي، وأعظمها أبهة وجلالة، وإلهما يعمد أصحاب الرّصانة. وفيهما يفتضح أهل الرّكاكة والهجنة» (الطيّب، عبد الله، ١٩٨٩). ويبدو أنّ هذا البحر مناسب لغرض الرّثاء، لأنّ رفته: «من النّوع الباكي فهي تظهر في باب الرّثاء كما في رائيّة الخنساء ولاميّة جرير في سواده، وتظهر في كلّ ما يغلب عليه عنصر الحنين والتّحسّر على الماضي فالبكاء على الأوطان المسلموبة يدخل في هذا القبيل» (الطيّب، عبد الله، ١٩٨٩).. ولذلك، تمّ استنداؤه لتناسبه مع العاطفة القويّة، ومع الخطاب المقتضي أصوات الجهر. ويظهر أنّ الشاعرة قد أثرته بتغيرات في أحشاء الأبيات وفي قوافلها. وسترصد فاعليّة هذا التّغايّر بالتركيز، أولاً، على الرّحاف، ثمّ نثني بالعلل.

• إيقاعيّة الرّحاف:

حدّد الخليل المواقع التي يحسن فيها الرّحاف واستحسن منه ما ندر وقلّ. وسار سيره قدامة ابن جعفر الذي دعم هذه الرّؤية بقوله: «وإنما يستحبّ من التّرحيف ما كان غير مفرط، وكان في بيت أو بيتين من القصيدة من غير توال ولا أنساق، ولا إفراط يخرج عن الوزن» (ابن جعفر، قدامة، د. ت). وقد نقل عن استحسان صاحب العروض للرّحاف القول الآتي: «كان الخليل بن أحمد رحمه الله يستحسنه في الشعر إذا قلّ منه البيت والبيتان، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمح» (ابن جعفر، قدامة، د. ت). وسنحاول تقصي مدى فاعليّة هذا التّعبير العروضي الذي حادت به الشاعرة عن شروط حسنه عند النّقاد، لكثرة وروده في مرثيّه. إذ وردت "فاعلن" مزحوفة في خمس عشرة مرّة، قياساً إلى عدد الأبيات البالغ أحد عشر بيتاً، منها تسع مرات في التّفعلية الثانية من صدور الأبيات، وستّ مرات في أعجازها. والصّورة الصّوتيّة لفاعلن (٧٧-) تمنح القول خفة. وهو تغيّر مستحسن وله موجباته التي يؤدّها القول الآتي: «قد بدا أنّ الحسّ مأسور بفراط الجاذبيّة الإيقاعيّة التي تفرزها الوحدة الوزنيّة التّكراريّة (مستفعلن فاعلن) التي تتحوّل دائماً إلى مزاحفة التّفعلية الثانية من اللّازمة الوزنيّة، أي مستفعلن فعلن، حتّى لكأنّ هذه المزاحفة التي تأتي مطلباً جمالياً باتت ذات قيمة إيقاعيّة» (بن بلي، محمّد، ٢٠١٨). ولذلك، بدت المصارع الأولى موسومة أكثر بالخفة، قياساً إلى الأعجاز التي استقطبت الثقل وجعلت النّهيات أكثر وطأة للتّعبير عن حال قلقه ألبتها الفاجعة لعظم الفقد.

ونلاحظ أنّ الرّحافات قد مثلت حضوراً كثيفاً كمّيّاً في العنصر الثّاني الذي ينعقد عليه غرض الرّثاء. وهو قسم التّأبين الذي تهرب فيه الشاعرة من حاضر يأسها وبؤسها، فرارا إلى الماضي لمنح الذات فرصة ارتياح، ولتبديل إيقاع القصيدة. فتتصدّ صناعة الخفة، مناسبة لتبدّل حالها النّفسيّة التي بدت أكثر توتراً في قسم التّفجّع، جرياً على السّنن الشّعريّة في الرّثاء، استدرااراً لعطف المستمعين الذين تعودوا على الاستزادة من المطالع الحزينة، بدءاً بـ "قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل". وبعدها تنتقل الشاعرة إلى قسم التّأبين لتضع الرّحاف موضعه المناسب الحامل لفاعليّة إيقاعيّة هامة، درءاً للثقل الذي افتتحت به "مستفعلن" فواتح الأبيات صدورا وأعجازاً. وهذا ما يجعلنا نستلمح ما ذهب إليه النّقاد سابقاً في استعذابهم للرّحاف المحدث لتنوّع في الأوزان يذهب الملل والرّتابة الآتية من ورود التّفعلية على الصّورة عينها. وهذه الملاحظة في كثرة الرّحاف التي أحدثت فاعليّة إيقاعيّة تجبرنا على تدبّر جدواها في العلل.

• إيقاعيّة العلة:

عرّفت العلة عروضيّاً بأنّها تغيّر يلحق عروض الأبيات وأضرها. وقلّ من استحسّنها من النّقاد لأنّه لا يجيدها إلاّ الفقيه شعريّاً، المدرك لخفايا هذه الصّناعة. وقد وردت علة هذه القصيدة على صورتين متباينتين. إذ وردت علة العروض على صورة صوتيّة واحدة وهي "فعلن" أي (٧٧-) عدا عروض البيت الطّالع الخاضعة لحكم التّصريع، الواردة على وزن فعلن. والظّاهر أنّ الشاعرة أنهت صدور قصيدتها بإيقاع خفيف صنعته المقاطع الواردة في زيّ مقطعين قصيرين في الأوّل ومقطع طويل في الدّيل. وهذا من المستحسن الذي يريح الباطن من مشقة القول ومعاناته ويمنحه فرصة لإتمام الكلام بلا إجهاد ولا ملل. إلاّ أنّ هذا التّغيير، على خفته قد أدخل على الإيقاع رتابة بتعاوده فلبّي توقّع القراء دون تخيير أفق انتظارهم الذي بلغ حدّ الإشباع.

ويزيد التّغيير الواقع في أضرّ الأبيات من قلق المتقبّل الذي توتّرت حاله تأثراً بحال منشئة القول. فقد وردت قوافل أبياتها كلّها على منوال "فعلن" وبصورة صوتيّة قائمة على مقطعين طويلين (- -)، ممّا زاد التوتّر وتوتراً وإعياء إعياء. ومنح المقطعان الطّويلان المتعاودان الممتدان في الزّمن الإيقاع بطأه الذي صنع إيقاعاً منوالاً وحالاً قلقاً كادت هذه العلة تبطل تغيّر طباعها دون مراعاة ما بين مرحلة التّفجّع ومرحلة التّأبين من تغيّر حال وإيقاع.

إلاّ أنّ المقاربة العروضيّة، وإن أتاحت لنا بعض التّغيير في إيقاعها التّمودجيّ، تظلّ محافظة على صرامة نظامها. وهذا ما تفضّل إليه ناقد قائل: «إنّ القصيدة الجاهليّة - في إطارها الموسيقيّ الخارجيّ - تنشُد على موسيقى ثابتة رتيبة، تستمدّ ثباتها ورتابتها من الأطراد الصّارم المنتظم لتفعيلات البحر من بداية النّصّ حتّى منتهاه، كأنّها الوثن الذي كان يسجد له الغنيّ مع الفقير، أو الموديل الجاهز الذي ينبغي أن يناسب البدن والتّخفيف، مهما نتج عن ذلك من مفارقات. وهذه المفارقات نجدها في القصيدة الجاهليّة في اعتمادها

على (التّوحيد الموسيقيّ) بالرغم من تعدّد الموضوعات، وتباين الأحاسيس، واختلاف الأفكار» (العبد، محمّد، ١٩٨٨). ولذلك، قدّرنا اختبار أدوات أخرى من صوت ونحو وبلاغة لإغناء هذه الرتابة الإيقاعيّة، بحثاً عن بعض التّغايير الّذي يخرج الإيقاع مختلفاً ومنها:

إيقاعيّة الأصوات المفردة:

للصّوت، مفرداً أو داخل الكلمة، أهميّة سامقة في الكشف عن أسرار المعاني. وهذا سرّ اهتمام اللّغويين به من أمثال سيبويه وغيره. ولذلك، تحسّسوا في الحروف مواطن قوتها ومواطن ضعفها، وألحوا على المبدع أن يضع الحرف موضعه من الكلام، وتبيّن قدرته على التّمييز بين الحروف مخارج وصفات ودرجة انفتاح ومدى مراعاتها لحال المبدع. والمدرك أنّ الخنساء، لحظة تحرّق أكبادها وهي ترثي بطلها النّمودج، قد استأنست في هذه القصائد بالصّوت المفرد تصنع به إيقاعها وتلبسه ألواناً إيقاعيّة متنوّعة. وهذا يفرض علينا دراسة الأصوات المنفردة وصلتها بتقيد دلالة، لها علاقة بالعرض الشّعريّ. وقد اقتصرنا في حديثنا عن إيقاعيّة هذه الأصوات على بعض الكلمات رأينا لها القدرة على الإيحاء بحال الدّات وبعوض المعنى. إذ تخيّرنا في قسم التّفجّع الحاوي للآبيات الثلاثة الأولى الموسومة بالتّفجّع وشكوى خيانة الدّهر " الضّرّار" الّذي يهلك الفتى التّام السّلاح واللّسان المفردات التّالية (عين، تكين، تسكابا، راب، ربّابا، ابكي، فقدان، ثوى، سيبا، أنها) للتّدقيق في صفاتها ودرجة انفتاحها ولونها الإيقاعيّ، منوعين موقعها الوارد في صدر القول أو في حشوه أو في ذيله، ليكون المستنتج أقرب إلى بعض الوجاهة.

واصطفينا من قسم التّأين القائم على التّناء على خصال المرثي الّتي كان يمدح بها حيّاً المفردات الآتية: (الكامل، الحامي، مأوى، نهد، صعب، ربّابا، خطّاب، فراج، حمّال، قطّاع، شهّاد، طلّابا، سمّ، فكّك، هبّابا) لاختبار خصوصيتها إيقاعيّاً باعتقاد الصّوت مخرجاً وصفة لمحاولة الظّفّر بتباين الملامح الإيقاعيّة. وهذا الاصطفاء يهبنا قدرة على تدبّر بعض التّغايير الإيقاعيّ الّتي من صفات هذه الحروف في المقطعين المتغاييرين بتبدّل حالة الشّاعرة من حال قلقه متوتّرة إلى حال هادئة عند الفخر بمنقّب المرثي. وسيرصد هذا التّمايز بدءاً

١. إيقاعيّة الأصوات المجهورة:

يمنح الجهر الصّوت قوّة وعلوّاً، لأنّه يزيد دويّاً ويكسبه جرساً موسيقيّاً ضخماً، عالي الرّنين. وقد أثبت ناقد بعد ضبطه للحروف القويّة، من طاء وطاء، ودالّ وباء، وراء وقاف، وضاد وصاد، أنّها تبلغ درجة هامّة من الوضوح السّمعيّ، وأنّ معدّل سرعة الهواء عند إنتاجها يفوق أضعاف سرعة المهموسة في الثّانية (استيتيّة، سمير الشّريف، ٢٠٠٣)، تدلّ على استغراقها لزمان أطول فيبطؤ الإيقاع. وقد مكّنا الإحصاء من رصد تباين إيقاعيّ في القسمين، أفرزته صفات الحروف ودرجة انفتاحها. إذ مثّلت المجهورة منها سبعة عشر حرفاً. أي بنسبة ٦٣ % في القسم الأوّل. أمّا القسم الثّاني فيتغايير عن الأوّل بورود الحروف المجهورة بما يقارب اثني وعشرين حرفاً، يعني ٥٥ % . والحديث عن هذه الحروف عند الصّوتيين مرتبط بوضوح السّمع والقوّة، لأنّها حروف انفجاريّة. واحتلالها لنسبة هامّة في أقصى الجهر مثل الباء المتعاودة ستّ مرات، والياء خمساً، ثمّ تتكرّر الرّاء والنّون مرتين مثمر إيقاعيّاً ومفيد لبناء المعنى. ولذا، تبلغ بالتوتّر منتهاه وتزيد الشّدّة شدّة، تعبيراً عن عظم الفقد. ونحتجّ لرؤيتنا بغلبة الحروف الشّديدة البالغة ٤١ %.

وهذا التّجاوب مفضّ إلى إيقاع ثقيل، بطيء، تصريحاً بما تكابده الخنساء من ألم. وقد تنوّع الثّقل بموقعه في المفردات صدرّاً وبطناً وذيلاً. فمنها ما ورد حاوياً لهذه المواقع الثلاثة مثل (عين، راب، ربّابا)، ومنها ما هو ثقيل الأوّل والآخر وهو (أنها)، ومنها ما هو مرتبط بالبطن والذيل يرتكز عليه الثّقل، خلافاً للسّابق. ومثله (سيبا)، وأحياناً أخرى يحتلّ الجهر قافلة الكلمات لتبثّر القوّة عليها (فقد، ثوى). ولذا، يصبح احتلال الجهر لمواقع متباينة من الكلمة سبيلاً إلى تمايز في وسم القوّة الملوّنة لإيقاع المفردات المصطفاه.

إلا أنّ القسم الثّاني القائم على التّأين ومدح خصال الميتّ ماضياً سيكشف عن ملامح إيقاعيّة جديدة تبدو مخالفة للأوّل لتضاوّل صفة الجهر الّتي بدت نسبتها ٥٥ %، على احتلالها لمواقع هامّة من الكلمات. وهذا يذهب القوّة الّتي تحكّمت بإيقاع القسم الأوّل، وإنّ نسبياً. ونقدّر أنّ حال الشّاعرة هي المتحكّمة بهذا التّلوين الإيقاعيّ المائل إلى سرعة وهبوط بعد صعود في أوّله، جزاء أساليب الإنشاء. وهذا التّراء إيقاعيّاً يتبدّل بتبدّل بناء المرثيّة وهو محفّز إلى النّظر في قدرة الحروف المهموسة على إخصاب الإيقاع.

٢. إيقاعيّة الأصوات المهموسة:

للهمس قدرة على إخراج الكلمات متباينة الملامح الإيقاعيّة. وقد بلغ عدد حروفه في قسم التّفجّع عشراً، بنسبة قاربت ٣٧٪. وهذا مؤدّ إلى ذهاب الضّعف وسيادة القوّة وغلبة الشّدّة، تصريحاً بما تكابده الشّاعرة من الفواجع واللّوابع. ولهذه الصّفة في المتخّير من الألفاظ مواقع هامّة نرصدها في الكلمات التّالية مثل (تسكابا، فقدان، ثوى). إلا أنّ القسم الثّاني تزايد فيه نسبة الهمس فيلوّن الإيقاع بالضّعف وتبلغ الحروف ثمانية عشر حرفاً مهموساً بنسبة ٤٥ % وترفدها نسبة الرّخاوة البالغة ٤٣ % . وهكذا، يخفّ الإيقاع وتزاد سرعته، وإنّ وردت المفردات في زيّ صيغ المبالغة القائمة على التّضخيم والتّهويل مثل (خطّاب، فراج، شهّاد، فكّك). ويبدو أنّ الخروج

من التّفجّع إلى التّأين موح بتغيّر إيقاعيّ وبتغاير في صفات الحروف. وهكذا، تضائل الجهر وخفتت شدّته ونزل الإيقاع، للتّعبير عن بعض الارتياح المزعوم بالهرب إلى الماضي تستعيد مجده وتقرّظ أباها الفتى التّموج، المكتنز لأهمّ القيم الأصيلّة التي تهلك الدهر الضّرار. وبان لنا أنّ للأصوات المفردة قدرة على الكشف عن مكر الإيقاع وتبدّل ألوانه الإيقاعيّة. وحفّزنا هذا الأفق إلى تجريب آفاق أخرى لها ثمار في درس الإيقاع مثل.

إيقاعيّة النّحو:

سيدرس إيقاع النّحو في هذه القصيدة الرثائيّة بالاقتران على دور التّوازن التّركيبيّ في تحقيق إيقاع داخليّ يحسّن القصيدة ويزنّ حشوها بتقنية داخلية تجافي قوافي أو آخر الأبيات. ولعلّ هذا ما يفرض على القراء نظاما مخصوصا في قراءتها مراعيّاً تعدّد الوقف داخل البيت الواحد. وسيتمّ التّطرّف في إيقاعيّة هذا الإيقاع الذي استملحه القدامى مدّعين أنّه يجعل الكلام شديد الجريان على اللّسان وألق بأذهان متقبّليه، فيسهل حفظه. إذ عدّه قدامة بن جعفر من محاسن الوزن. وهو «أن يتوخّى تصوير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيهه أو من جنس واحد في التّصريف» (ابن جعفر، د.ت). وقد ثمن ابن رشيق شغف هذا النّاقذ به قائلاً: «وإذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعاً أو شبيهاً بالمسجوع فذلك هو التّرصيع عند قدامة، وقد فضّله وأطنب في وصفه إطناباً عظيماً» (ابن رشيق، ١٩٨١). ويبدو أنّ الخنساء قد ولعت به ولعاً شديداً ردّه أحدهم إلى نسويّها قائلاً إنّ التّرصيع: «تكرار قوالب موسيقية متناسقة. وإذا كان (التكرار اللفظي) وترجيع الكلام من طبائع النّساء وخصالهنّ المشهورة، فإنّ التّرصيع أشدّ ارتباطاً بميلهنّ إلى (تزيق) الكلام وتنسيقه. ويكاد شعر الخنساء ينحصر - كما نعرف - في بكاء أخمها (صخر) ويبدو لي أنّ (الخنساء) قد جعلت التّرصيع وسيلة مهمّة لتعديد فقيدها (صخر) وسجايها، في جمل موسيقيّة قصيرة منتظمة. أو ليس (التّعدد) من مبتكرات النّساء كذلك؟» (العيد، محمّد، ١٩٨٨). ونحتجّ لهذا القول بالأبيات التّالية:

المجدُ حلّته/ والجودُ علّته/ والصّدقُ حوزته/ إن قرّنه هابًا
خطّابُ محفلة/ فراجُ مظلمة/ إن هاب معضلةً سئى لها بابًا
حمّالُ ألوية/ قطعُ أودية/ شهّادُ أنجبة/ للوتر طلابًا
سمُّ العداة/ وفكّالُ العناة/ إذا لاقى الوغى لم يكن للموت هيبًا

نقف في هذا المثال على نظام نحويّ صارم زاد في صرامة العروض. ففي أشطر البيت الأوّل نصادف تركيباً إسنادياً اسمياً أساسه مبتدأ وخبر مركب بالإضافة، نقدّر أنّه جالب لصرامة عروضيّة في الوزن (مستفعلن فعلاً). ونمثّل لذلك بالجدول الآتي:

المثال	تركيبه النحويّ ووسمه الإيقاعيّ	وزنه العروضيّ
المجد حلّته	(إيقاع صلب) مبتدأ + خبر بالإضافة	مستفعلن فعلاً
الجود علّته	مبتدأ + خبر بالإضافة (إيقاع صلب)	مستفعلن فعلاً
الصّدق حوزته	مبتدأ + خبر بالإضافة (إيقاع صلب)	مستفعلن فعلاً

وقد قام البيت على ثلاثة أشطر متوازنة قائمة على قافية داخلية موحّدة هي أشبه بالفواصل في النّصوص المسجوعة. والمستملح فيها هو قصر الشّطر المفرط في اعتداله. وهذا مستحسن عند النّقاد. فقد أذهب المثلل عن المستمعين الذين فرض عليهم نظام قراءة صارم يستوجب الوقوف عند نهاية كلّ شطر ليسكنوا المتحرّك حتّى يتضوّع أهة من هائه الساكنة. ويبدو أنّ هذا التّكرار القائم على نظام متعاود يعود بالمرثية إلى شكلها الرّسميّ الذي يرجّح أنّها انحدرت منه. وهو التّدبّة. ويمكن أن نوغل في التّأويل فنقرّ بأنّ هذه الوقفات الدّاخلية تعني عدم القدرة على تسريب الملفوظ بأريحية. فالشّاعرة تقف عند محطّات كثيرة، لأنّها تشعر بحرقة وتعيش غصّة وحبسة في الحلق. فإذا الخطاب يتداعى لها ليلوح متقطع الأوصال على أكثر من صعيد. ونرفد هذه الرّؤية بتدبّر النّظر في الأبيات اللاحقة. إذ قامت على توازن تركيبيّ أفقيّ له صورة عروضيّة واحدة وتركيب نحو متماثل، وعلى وسم إيقاعيّ متعاود. ونمثّل لذلك بالجدول الآتي:

الأمثلة	التركيب النحويّ	الوسم الإيقاعيّ
خطّابُ محفلة	مبتدأ محذوف + خبر بالإضافة رأسه مضاف مشتق (صيغة مبالغة على وزن فعّال)	إيقاع قويّ
فراجُ مظلمة	مبتدأ محذوف + خبر بالإضافة رأسه مضاف مشتق (صيغة مبالغة على وزن فعّال)	إيقاع قويّ
حمّالُ ألوية	مبتدأ محذوف + خبر بالإضافة رأسه مضاف مشتق (صيغة مبالغة على وزن فعّال)	إيقاع قويّ
قطعُ أودية	مبتدأ محذوف + خبر بالإضافة رأسه مضاف مشتق (صيغة مبالغة على وزن فعّال)	إيقاع قويّ
شهّادُ أنجبة	مبتدأ محذوف + خبر بالإضافة رأسه مضاف مشتق (صيغة مبالغة على وزن فعّال)	إيقاع قويّ
سمُّ العداة	مبتدأ محذوف + خبر بالإضافة رأسه مضاف مشتق (صيغة مبالغة على وزن فعّال)	إيقاع قويّ
فكّالُ العناة	مبتدأ محذوف + خبر بالإضافة رأسه مضاف مشتق (صيغة مبالغة على وزن فعّال)	إيقاع قويّ

نلاحظ قيام الخبر في كافة الأمثلة على منوال تركيبّي يعيد مثيله في زيّ مركّب إضافي. ولذلك، ورد المضاف على صيغة "فعال" عدا مثلاً واحداً. وهذا ما قوى الإيقاع الداخليّ بشدّة التراكيب إلى أشطر تقرب القول من المسمّطات. فنرصد أشطراً مستقلة ومتمائلة الأوزان (مستغلن فعلن). ولكنها محافظة على وسم القوة في كافة تراكيبها. ويبدو أنّ تعمّد الشاعرة تكثيف التّرصيع في هذا القسم الثاني هدفه الكشف عن تفوقها على الرجال في هذا الإيقاع. إذ ساقّت تراكيبها وفق قوافٍ داخلية متوافقة حروف الختم (التّاء المربوطة)، لتزيد من صرامة النظام الذي فرضه العروض. وكأنّه الوعي بأنّ الإيقاع، لحظتها، التزام بالمنوال وإيراده متناسب الأمداء الزمنية. وهذه التراكيب المحكومة بالتوافق في الفواصل المسجوعة تجر المتلقّي على الوقوف عند القوافي الداخليّة التي يذيلها صوت التّاء. فتتمّ الزيادة في الإيقاع وفي المعاني الهادفة إلى التّغنيّ بالقيم الأصيلة عند العرب وترغيب القراء فيها، من فتوة وإقبال على حلقات الشّعر وكمال الحسب والنّسب وصوغها في شكل غنائيّ احتفاء بها. وسيكتمل حسنّها بما تحلّيه به البلاغة من وسوم إيقاعية.

إيقاعية البلاغة:

البلاغة قدرة على الكشف عن ثراء الإيقاع ومناسبته لحال الشاعرة الكلي بفقد فتى الفتیان. وسنقف عند إيقاعية الأسلوب الإنشائيّ والأسلوب الخبريّ والتّباين الإيقاعيّ بينهما الذي يصل إلى حدّ التمايز، متخصّصين ملامح هذه الأساليب إيقاعياً بالبدء بالإنشائيّ منها فالخبريّ الذي ستدرس في طياته الكنايات الصّانعة لإيقاع الصّورة وتّساع المعنى وتشريعه لأفق تأويل رحب في الآتي:

١. إيقاعية الأساليب الإنشائية:

المثال	الأسلوب	الوسم الإيقاعيّ
يا عين	نداء البعيد لبعده عن الوجدان	إيقاع صاعد
ما لك لا تبكين	التعجب	إيقاع هابط
فايكي	الأمر	إيقاع صاعد/ ثقيل
وابكي	الأمر	إيقاع صاعد/ ثقيل
وابكي	الأمر	إيقاع صاعد/ ثقيل

نرصد في مطلع قسم التّفجّع من هذه القصيدة الرثائية ولعا بتجويد بداياتها وتحقيق شعريّتها. فالبيت الطّالع قد استوفى الشّروط المشتهة التي استعدها النّقاد الأوائل. إذ حسّن استهلاكه وقفيت عروضه وضربه بروي واحد يشدّ الثاني إلى الأوّل صوتياً، وفيه إجمال لمحتوى القصيدة. ولعلّه ما يدلّ على أنّ الشاعرة من الفحول، بل إنّها غلبت الرجال في الحفاظ على مناويل شعرهم ومحمود سنهم، وقد أصابت هوى في قلوب النّقاد بتجميل مطلعها. فأوجبت أن تكون «العبارة فيه جزلة، وأن يكون المعنى شريفاً تاماً، وأن تكون الدلالة على المعنى واضحة، وأن تكون الألفاظ الواقعة فيه لاسيما الأولى والواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريمة من جهة مسموعها ومفهومها. فإنّ النفس تكون متطلّعة لما يستفتح/ لها الكلام به. فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولاً، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولاً أيضاً» (القرطاجي، ١٩٦٦). وسندبّر النّظر في الوسوم الإيقاعية في البيت الطّالع الذي بدا عروضياً حاملاً لإيقاع منوال. وقد تداعت الصّورة الصوتية عينها في كافة الأبيات، عدا البيت السّادس الذي أصابه تغيير.

إلا أنّ الأساليب والتراكيب قد نوّعت الملامح الإيقاعية لهذا المقطع الأوّل، ليمنحنا مطلع البيت الطّالع القائم على النداء إيقاعاً صاعد النّغمة دالاً على فرط حيرة الشاعرة إزاء الفقد. وهو ملمح مناسب لبنية المرثية التي تبني على التّفجّع أولاً. وهذا الأسلوب له طرافته في مطالع أبيات القصيدة، استدراكاً لعطف المتلقّي الذي تعود من أمره على طالع فاتحته نداء أو تعجب. ونستدلّ لذلك بقول القرطاجي الذي اهتمّ بجودة فواتح القصائد فأوجب «أن تكون المبادئ جزلة، حسنة المسموع والمفهوم، دالة على غرض الكلام، وجيزة، تامّة، وكثيرا ما يستعملون فيها النداء والمخاطبة والاستفهام ويذهبون بها مذاهب من تعجب وتمويل أو تقرير أو تشكيك أو غير ذلك» (القرطاجي، ١٩٦٦). ويرفد ذلك بشاهد آخر للاحتجاج لهذه الرؤية مدعياً أنّ «تحسين الاستهلاكات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصّناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه من الغرّة، وتزيد النّفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً إن كان بنسبة ذلك. وربّما غطت بحسنها على كثير من التّخون الواقع بعدها إذ لم يتناصر الحسن فيما ولها» (القرطاجي، ١٩٦٦). وتغني الشاعرة هذا الطّالع بترسيخ سنّة فنية درج عليها الشعراء الفحول، إذ جعلت عينها خليلاً لها تبثّه آلامها، وانشطرت إلى ذاتين. فهي الصوت والصدى. وقد نزّلت عينها القريبة منزلة البعيد لبعدها من الوجدان وبخلها بالبكاء، تكثيفاً للإيقاع الحزين الذي جبل عليه العربيّ. وقد زاد تنكّر العين من كثافة التّأويل وتّساع المعنى، لأنّها قد أصبحت من شعر. ويرفد النداء تعجب دالّ عن حيرة لعلّو شأو المرثي، وقد تلوّن إيقاعه بهبوط بعد صعود.

وتبدو الأساليب الإنشائية التي هيمنت على المقطع الأوّل مفصحة عن توتّر الشاعرة وخادمة بعمق المعنى التّفجّع. إذ تشظّلت البانّة إلى ذاتين وثقل إيقاع البيت الطّالع ليزداد الثّقل ثقلاً. فغلب تكرار الأمر الذي شدّ الصّدور إلى أعجازها لبيان أنّ الفعل لم ينجز بعد،

ليتضاعف الشّعور بالألم وليُبَيَّر معنى يعينه دون غيره. إنّه التّفجّع الذي تفرضه بنية المرثية فرضاً باعتباره أولى عناصرها. ويظهر أنّ الإيقاع سيتغيّر بالانتقال من الإنشاء إلى الخبر. وهذا ما سيختبر في الآتي:

٢. إيقاعيّة الأساليب الخبريّة:

تهدف الشاعرة بأساليبها الخبريّة في هذا القسم الثّاني إلى تقريب خصال الميّت التي كان يمدح بها حياً. إنّها العودة إلى الماضي بحثاً عن خلاص من الألم. والمثير للتدبّر هو ورود هذه الأساليب مقترنة بالفعل الماضي وبأفعال المضارعة، وبالجمل الاسميّة وبالجمل المحذوفة القائمة على الكناية. وسيتمّ تفصيل ذلك في الآتي:

الوسم الإيقاعي	صورته	الخبر
إيقاع خفة	أسلوب خبري بفعل ماض	فقدن لما ثوى
المراوحة بين الخفة والثقل	أسلوب خبري بفعلين في المضارع	يعدو به ساجح/يهدي الرعيل
إيقاع صلابة	أسلوب خبري بجمل اسميّة	المجد حلته/ الجود علته/ الصدق حوزته
إيقاع قويّ، فيه اتّساع المعنى.	أساليب خبريّة قائمة على الكناية	خطّاب محفلة/ فراج مظلمة/ حمال ألوية/ قطاع أودية/ شهاد أنجية/ سمّ العداة/ فكّك العناة

نلاحظ أنّ أغلب الأساليب الخبريّة قد تغيّرت إيقاعها. فنجد فيها ملمح الارتياح المزعوم الآتي من الفعل الماضي "فقدن"، وتراوح الشاعرة بين الخفة والثقل باعتمادها الأفعال المضارعة الدالّة على استمرارية الفعل. وأيته الفعلان "يعدو" و"يهدي". ويقع تكثيف المركبات الإسناديّة الاسميّة لدلالة صلابة الإيقاع. وترفد هذا الوسم قوّة المركبات الإسناديّة القائمة على خبر محذوف. إذ حلنا أنّ حذف المبتدأ سيخفّف الوطء ويخصب هذا الملمح الإيقاعيّ ببعض الارتياح. إلاّ أنّه زاد الصلابة بصبغ مبالغة زادت الإيقاع ثقلاً، وقد تلازم معها المركب العطفيّ الذي دلّ على التّراخي بتأمره بلاغيّاً مع الكناية التي تزيد المعنى اتّساعاً وتفتحه على تأويلات شتى .

إلاّ أنّه يمكننا ردّ ذلك إلى فعل قرآنيّ يعلّق بتبئير الشاعرة لمعان معيّنة ولفت الانتباه إليها، متى علمنا أنّ الكنايات قصّادة إلى تمجيد القيم الأصيلّة التي اكتنزها فتي الفتان في عصره. فهو تامّ اللسان والسيف، وكامل الحسب والنسب. فقسم الثّابن قد أظهر براعة الخنساء في الوعي بالمنجز في تلك اللّحظة إيقاعاً ومعنى باستدعائه والإضافة إليه وتنويعه بتبديل ملامحه، وتفطّنها إلى سنن التّقيل بإرضاء الشّاعر والمتلقي معاً، لوعها بالسنن المحمودة في تدوّن الأدب المقتضية احتذاء المناويل والحرص على تعادها.

الخاتمة:

بدا الإيقاع في هذه المرثية متغيّراً. فالمقاربة العروضيّة، على صرامة نظامها، قد أسعفتنا ببعض التّمايزات الإيقاعيّة. ويبدو أنّ الأصوات بجهرها وبهمسها، وشدّتها ورخاوتها التي تجعل الإيقاع ثقيلاً أو خفيفاً أحياناً، أو بين قوّة وضعف، قد ظهرت من طياتها تمايزات إيقاعيّة جعلت الإيقاع في المقطع الأوّل أكثر قوّة من الثّاني لغلبة الحروف المجهورة عليه مطلقاً. أمّا نحوياً فقد كثّفت الشاعرة من التراكيب المتوازية لتزيد فيها عن نظرائها في عصرها، منتصرة فيها على الرّجال لتصبح علامة مضبئة فيها. وللجمل الاسميّة إمكاناتها إيقاعيّاً بإساعة الصلابة فيه. وقد ساهمت البلاغة في هذا الثّراء باعتماد الأساليب الإنشائيّة الصّانعة لإيقاع صاعد. إلاّ أنّ تواتر الكنايات قد ولّد اتّساع المعنى وتراخي الإيقاع وفتح القول على تأويلات عدّة لها صلة بثقافة راصد الملامح الإيقاعيّة ومعانها وبحال المبدع. ونخلص إلى أنّ الإيقاع عند الخنساء، على احتدائها لمناويل الرّجال، قد تبدّلت ألوانه بحسب مقارنته عروضاً وصوتاً ونحواً وبلاغة. وزاد النّظر في إيقاعها الإقرار بأنّ هذا المفهوم معيّر ومربك لجهود النّقاد. ولذلك، وجب أن تخصصّ مخابر بحث متنوّعة المشارب لمحاولة محاصرته وبلوغ اليسر منه. وقد سلّمنا في خاتمة هذه المحاولة بعجز المقاربات الإيقاعيّة عن ضبطه، مؤيدين الرّؤية بتجاوب النّظريّات وعناصر القول كافّتها في تذليل صعوبات الطّفّر به.

المراجع:

أولاً: المراجع العربيّة:

١. إخوان الصّفاء، (١٩٥٧) رسائل إخوان الصّفاء، بيروت، دار بيروت للطباعة والنّشر.
٢. الأربلي، أبو الحسن، (١٩٩٧) كتاب القوافي، تحقيق ودراسة عبد المحسن فراج القحطاني، ط١، الشّركة العربيّة للنّشر والتّوزيع،

٣. استيتية، سمير الشّريف، (٢٠٠٣) الأصوات اللّغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، ط١، الأردن، دار وائل للنشر والتّوزيع، ص ١٠٣.
٤. أنيس، ابراهيم، (١٩٧٢) موسيقى الشّعر، بيروت، دار القلم، ص ٢٧٣.
٥. بن بالي، محمّد، (٢٠١٨) الأساليب الإيقاعية لبلاغة الشّعر، مجلّة التّعليمية، ع١٤، مج ٥، جامعة جيلاني اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، ٢٧.
٦. الجاحظ، (١٩٦١) البيان والتّبين، ج١، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ص ١١٦.
٧. جربوع، سعيدة، (٢٠١٥) جماليّات الإيقاع في شعر الخنساء، شهادة الماجستير، الجزائر، جامعة محمّد بوضياف بالمسيلة.
٨. ابن جعفر، قدامة، (د.ت) نقد الشّعر، تحقيق وتعليق الدكتور عبد المنعم خفاجي، لبنان، بيروت، دار الكتب العلميّة، ص ١٧٩، ص ١٨٠، ص ٨٠.
٩. الجهاد، هلال، (٢٠٠٧) جماليّات الشّعر العربيّ، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشّعريّ الجاهليّ، ط١، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ص ١٠٧.
١٠. حازم علي كمال الدين، (١٩٩٨) القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا.
١١. حمد، محمود، (٢٠١٩) الوجه الدّلالي للإيقاع في تجربة سماء عيسى، مجلة نزوى، مؤسّسة عمان للصحافة والنّشر والإعلان، ١٠٠٤.
١٢. دهينة، ابتسام، (٢٠٠٤-٢٠٠٣) بنية الخطاب الشّعريّ في ديوان علقمة بن عبدة الفحل، رسالة ماجستير، بسكرة، جامعة محمّد خيضر، ص ٢٨.
١٣. ابن رشيق، (١٩٨١) العمدة في محاسن وأدابه ونقده، ج٢، تحقيق محمّد محي الدّين عبد الحميد، ط٥، بيروت، دار الجيل، ص ٢٦.
١٤. السّجلّاسي، أبو القاسم، (١٩٨٠) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق العلال غازي، الرّباط، مكتبة المعارف، ص ٤٠٧.
١٥. ابن سلّام، محمّد، (د.ت) طبقات فحول الشّعراء، ج١، قرأه وشرحه: محمود محمّد شاكر، مصر، مطبعة المدني، ص ٢٠٣.
١٦. السّلّحي، سليم، (٢٠٠٩) الصّورة الفنيّة في شعر الخنساء، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، صص ٩ - ١٠.
١٧. ابن سينا، أبو علي، (١٩٥٦) جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريّا يوسف، تصدير ومراجعة أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحنفي، المطبعة الأميريّة بالقاهرة.
١٨. بنت الشّاطئ، الخنساء، (د.ت) لبنان، بيروت، دار صادر، ص ٧، ٨، ٣٥، ٤٥.
١٩. شيخو، لويس، (١٩٨٥) أنيس الجلساء في ملخّص ديوان الخنساء، بيروت، المطبعة الكاتوليكية للأباء اليسوعيين، بيروت، ص ٣.
٢٠. صمّود، حمّادي، (٢٠٠٢) في نظريّة الأدب عند العرب"، تونس، دار شوقي للنّشر، ص ٥٤.
٢١. ابن طباطبا، (٢٠٠٥) عيار الشعر، ط٢، شرح وتحقيق عباس عبد السّاتر، مراجعة نعيم زرزور، لبنان، بيروت، دار الكتب العلميّة، ص ٢١، ص ١٠٢ - ١١١.
٢٢. الطّرابلسي، محمّد الهادي، (١٩٨١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس، منشورات الجامعة التّونسيّة، ص ٨٠.
٢٣. الطّيّب، عبد الله، (١٩٨٩) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، الكويت، مكتبة جمهورية الكويت، ص ٤١، ٤٤٣، ٥٣٠.
٢٤. العبد، محمّد، (١٩٨٨) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغويّ أسلوبي، مصر، دار المعارف، ص ٣٣، ٣٤، ٣٦، ٣٧.
٢٥. عتيق، عمر، (٢٠١٤) معجم مصطلحات العروض والقافية، الأردن، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، ١٥٢.
٢٦. العياشي، محمّد، (١٩٩٧) نظريّة الإيقاع في الشّعر العربيّ، ط١، تونس، المطبعة العصريّة.
٢٧. الغزّي، محمّد، (١٩٩٦) القافية في الشّعر العربيّ المعاصر، تونس، الحياة الثقافيّة، السنة ٢١، ع٧٧، سبتمبر، ص ٣٦.
٢٨. الفارابي، أبو نصر، (١٩٨١) الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطّاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير محمود أحمد الحنفي، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنّشر.
٢٩. ابن قتيبة، أبو محمّد، (١٩٨٢) الشّعر والشّعراء ج١، تحقيق وشرح أحمد محمّد شاكر، القاهرة، دار المعارف، ص ٣٤٤، ٢٠١.
٣٠. القرطاجي، حازم، (١٩٦٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمّد الحبيب بن خوجة، تونس، دار الكتب الشّرقية، ص ٢٥١، ٢٧١، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٨٣، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٨٢، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٩.
٣١. كمال الدين، حازم، (١٩٩٨) القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، ص ٢٧ - ٤١.

٣٢. الكندي، (١٩٦٢) مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة، مطبعة شفيق.
٣٣. المسعدي، محمود، (١٩٩٦) الإيقاع في السجع العربي محاولة تحليل وتحديد، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله.
٣٤. المقدود، محمد المهدي، (٢٠١٨) الإيقاع عند العرب إدراك وإجراء، مجلة إبلا، عدد ٢٢٢. صص ٦٣ - ٦٤.
٣٥. الواد، حسين، (١٩٩١) المتنبّي والتجربة الجمالية عند العرب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، ص: ٢٨٧ - ٢٩٧.
٣٦. ورتاني، خميس، (٢٠١٦) نحو إيقاعية عربية جديدة، تونس، ط١، مسكيلياني للنشر والتوزيع، ص ١٢.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

- [1] Dessons. Gérard et Meschonnic, Henri, *Traité du rythme des vers et des proses*, Ed. Dunod, Paris, (1998).
- [2] Jakobson. Roman, *Huit questions de poétique*, Editions du Seuil, Paris, (1977).
- [3] Meschonnic. Henri, *Critique du rythme, éd*, Verdier, (1982).



The Characteristics of Rhythm in Alkhansa's Poem

Mohamed Saleh Al- Hamraoui

Higher Institute of Humanities, University of Tunis Al-Manar, Tunis
mohamed.hamraoui.beja@gmail.com

Received Date : 9/5/2020

Accepted Date : 7/6/2020

DOI : <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.2.3>

Abstract: In this paper, we shall focus on the characteristics of the rhythm in female poetry through Alkhansa's poem as a case study. We have theoretically defined this term through referring to ancient and modern philosophers and critics who have tackled this issue both in the Arab and Western world. Then, we have selected a few studies that we consider useful. We have selectively introduced the poetess in a way that serves our objectives by scrutinising critics 'view of her and their focus on her areas of excellence. Practically, we have examined the potential of the prosody approach, deeply entrenched in the model paradigm, to get the better of rhythm. Ellipsis and substitution allowed for some rhythmic variety. Grammar and rhetoric seem to have built a various rhythm, which reinforces the rhythmic paradigm. This has given us the impression that the distinctiveness of the rhythm of parallelism in Alkhansa's poetry has set her on top of a highly masculine school. We can safely advocate the masculinity of women and their good mastery of the model rhythm and their ability to deconstruct and enrich it by recurring to rhyming and oscillating between rising and falling tones on the one hand and various rhythms which combine strength and weakness and gain a deeper meaning from the use of metonymy. It seems that the oscillation between composition and discourse has revealed a link between rhythm and the speaker's state of mind whether it is calm or tense.

Keywords: *Rhythm; Narrated; rhyme; section; beginning; Up tone; Flat tone, differentiation; Symmetry; Uniqueness; weight; lightness; Repetition; parallelism; The breadth of meaning.*

References:

- [1] Al'bd. Mhmd, Ebda'e Aldlah Fy Alsh'r Aljahly Mdkhl Lghwy Aslwby, Msr, Dar Alm'arf., (1988), pp. 33, 34., 36, 37.
- [2] 'tyq, 'mr, M'jm Mstlhat Al'rwad Walqafyh, Alardn, Dar Osamh Llnshr Waltwzy', (2014), 152.
- [3] Al'yashy. Mhmd, Nzryh Aleyqa' Fy Alsh'r Al'rby, T1, Twns, Almtb'h Al'sryh, (1997).
- [4] Alarbly. Abw Alhsn, Ktab Alqwafy, Thqyq Wdrash 'bd Almhsn Fraj Alqhtany, T1, Alshrkx Al'rbyh Llnshr Waltwzy', 77, (1997).
- [5] Anys. Abraham, Mwasyqa Alsh'r, Byrwt, Dar Alqlm, (1972), pp. 273.
- [6] Astytyh. Smyr Alshryf, Alaswat Allghwyh R'eyh 'dwyh Wntqyh Wfyzya'eyh, T1, Alardn, Dar Wa'l Llnshr Waltwzy', (2003), pp. 103.
- [7] Bn Baly. Mhmd, Alasalyb Aleyqa'yh Lblaghgh Alsh'r, Mjlt Alt'lymyh, '14, Mj 5, Jam't Jylany Alyabs, Sydy Bl'bas, Aljza'r, (2018), 27.
- [8] Dessons. Gérard et Meschonnic, Henri, *Traité du rythme des vers et des proses*, Ed. Dunod, Paris, (1998).
- [9] Dhynh.Abtsam, Bnyt Alkhtab Alsh'ry Fy Dywan 'lqmh Bn 'bdh Alfhl, Rsalt Majstyr, Bskrh, Jam't Mhmd Khydr, (2003- 2004), pp. 28.

- [10] Ekhwan Alsfa', Rsa'l Ekhwan Alsfa, Byrwt, Dar Byrwt Lltba'h Walnshr, (1957).
- [11] Alfaraby. Abw Nsr, Almwsyqa Alkbyr, Thqyq Wshrh Ghtas 'bd Almlk Khshbh, Mraj'h Wtsdyr Mhmwd Ahmd Alhnfy, Alqahrh, Dar Alktab Al'rby Lltba'h Walnshr, (1981).
- [12] Alghzy. Mhmd, Alqafyh Fy Alsh'r Al'rby Alm'asr, Twns, Alhyah Althqafyh, Alsnh 21, '77(1996), Sbtmbr, pp. 36.
- [13] Hazm 'ly Kmal Aldyn, Alqafyh Drash Swtyh Jdydh, Mktbt Aladab, Mydan Alawbra, (1998).
- [14] Hmd. Mhmwd, Alwjh Aldlaly Lleyqa' Fy Tjrbt Sma' 'yasa, Mjlt Nzwa, M'sst 'man Llshafh Walnshr Wale'lan, '100, (2019).
- [15] Abn J'fr. Qdamh, Nqd Alsh'r, Thqyq Wt'lyq Aldktwr 'bd Almn'm Khfajy, Lbnan, Byrwt, Dar Alktb Al'lmyh, pp. 179, 180, 80.
- [16] Aljahz, Albyan Waltbyn, J1, Thqyq 'bd Alslam Harwn, Alqahrh, Mktbt Alkhanjy, (1961), pp. 116.
- [17] Jakobson. Roman, *Huit questions de poétique*, Editions du Seuil, Paris, (1977).
- [18] Aljhad. Hlal, Jmalyat Alsh'r Al'rby, Drash Fy Flsft Aljmal Fy Alw'y Alsh'ry Aljahly, T1, Byrwt, Mrkz Drasat Alwhdh Al'rbyh, (2007), pp.107.
- [19] Jrbw'. S'ydh, Jmalyat Aleyqa' Fy Sh'r Alkhnsa', Shhadat Almajstyr, Aljza'r, Jam't Mhmd Bwdyaf Balmsylh, (2015).
- [20] Kmal Aldyn. Hazm, Alqafyh Drash Swtyh Jdydh, Mktbh Aladab, Mydan Alawbra, (1998), pp. 27-41.
- [21] Alkndy, M'lfat Alkndy Almwsyqyh, Thqyq Zkrya Ywsf, Alqahrh, Mtb't Shfyq, (1962).
- [22] Meschonnic. Henri, *Critique du rythme, éd*, Verdier, (1982).
- [23] Almqdwd, Mhmd Almhdyy, Aleyqa' 'nd Al'rb Edraka Wejra', Mjlt Ebla, 'dd 222(2018), pp. 63- 64.
- [24] Alms'dy. Mhmwd, Aleyqa' Fy Alsj' Al'rby Mhawlt Thlyl Wthdyd, Twns, M'ssat 'bd Alkrym Bn 'bd Allh, (1996).
- [25] Alqrtajny. Hazm, Mnhaj Alblgha' Wsraj Aladba', Tqdyw Wthqyq Mhmd Alhbyb Bn Khwjh, Twns, Dar Alktb Alshrqyh., (1966), pp. 251, 271, 275, 276, 283, 268, 269, 282, 305, 306, 309.
- [26] Abn Qtybh. Abw Mhmd, Alsh'r Walsh'ra'j1, Thqyq Wshrh Ahmd Mhmd Shakr, Alqahrh, Dar Alm'arf., (1982), pp. 344, 201.
- [27] Abn Rshyq, Al'mdh Fy Mhasn Wadabh Wnqdh, J2, Thqyq Mhmd Mhy Aldyn 'bd Alhmyd, T5, Byrwt, Dar Aljyl, (1981), pp. 26.
- [28] Bnt Alshat'. Alkhnsa', Lbnan, Byrwt, Dar Sadr, pp. 7, 8, 35, 45.
- [29] Shykhw. Lwys, Anys Aljlsa' Fy Mlks Dywan Alkhnsa', Byrwt, Almtb'h Alkatwlykyh Llaba' Alysw'yyn, Byrwt, (1985), pp. 3.
- [30] Alsilmasy. Abw Alqasm, Almnz' Albdy' Fy Tjnys Asalyb Albdy', Thqyq Al'lal Ghazy, Alrbat, Mktbt Alm'arf, (1980), pp. 407.
- [31] Abn Slam. Mhmd, Tbatqat Fhwil Alsh'ra', J1, Qrah Wshrh: Mhmwd Mhmd Shakr, Msr, Mtb't Almdny., pp. 203.
- [32] Alslmy. Slym, Alswrh Alfnyh Fy Sh'er Alkhnsa', Rsalt Majstyr, Jam't M'th, (2009), pp 9- 10.
- [33] Smwd. Hmady, Fy Nzryh Aladb 'nd Al'rb", Twns, Dar Shwqy Llnshr, (2002), pp. 54.
- [34] Abn Syna. Abw 'ly, Jwam'e 'lm Almwsyqa, Thqyq Zkrya Ywsf, Tsdyr Wmraj't Ahmd F'ad Alahwany Wmhmwd Ahmd Alhnfy, Almtb'h Alamyryh Balqahrh, (1956).
- [35] Abn Tbatba, 'yar Alsh'r, T2, Shrh Wthqyq 'bas 'bd Alsatr, Mraj't N'ym Zrzwr, Lbnan, Byrwt, Dar Alktb Al'lmyh, (2005), pp. 21., 102 - 111.

- [36] Altrablsy. Mhmd Alhady, Khsa's Alaslwb Fy Alshwqyat, Twns, Mnshwrat Aljam'h Altwnsyh, (1981), pp. 80.
- [37] Altyb. 'bd Allh, Almrshd Ela Fhm Ash'ar Al'rb Wsna'tha, T2, Alkwyt, Mktbt Jmhwryh Alkwyt, (1989), pp. 41, 443, 530.
- [38] Alwad, Hsyn, (1991) Almtnby Waltjrbh Aljmalyh 'End Al'erb, Byrwt, Alm'essh Al'erbyh Lldrasat Walnshr Wdar Shnwn Llnshr Waltwzy'e, Twns, S: 287 – 297 .
- [39] Wrtany, Khmys, (2016) Nhw Eyqa'eyh 'Erbyh Jdydh, Twns, T1, Mskylyany Llnshr Waltwzy'e, S 12.



الرومانسية كمذهب أدبي وفكر تنويري

بدرالدين القاسمي

باحث بسلك الدكتوراه - كلية الآداب والفنون - جامعة ابن طفيل - المغرب

badreddine.e@yahoo.com

DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.2.4> تاريخ استلام البحث: ٢٠٢٠/٥/٣٠ تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٦/٢٠

الملخص:

تهدف هاته الورقة إلى الإحاطة بالمدرسة الرومنسية كنظرية أدبية ورؤية فلسفية، وذلك من خلال الارتكاز على المعطى التاريخي. وقد خلصنا إلى أن تعريف الرومنسية يطرح إشكالية معرفية، من جهة تشكل المذهب بشكل تدريجي وفي أماكن متفرقة في أوروبا، ومن جهة أخرى تداخل مجموعة من المصادر في تشكيل معالمه ومبادئه، منها ما هو فكري فلسفي محض، ومنها ما هو تاريخي ومجتمعي صرف. وعموماً ارتبط هذا المذهب بالثورة البرجوازية في ولادته بدعوته للتحرر من كل القيود التراثية متجاوزاً المحدود إلى اللامحدود. لكن مع ما عاشته فرنسا من تحولات تمثلت خصوصاً في غياب الاستقرار السياسي والإجهاز على مكاسب الثورة ومبادئها أصبح ضرورياً العودة إلى الواقع والانخراط في القضايا المجتمعية الراهنة.

الكلمات المفتاحية: الرومنسية؛ الذات؛ الطبيعة؛ الخيال؛ الثورة.



المقدمة:

لا يمكن اعتبار الرومنسية حركة أدبية إنما هي نظرية فنية ومذهب فكري تجديدي جاء كردة فعل على التراث الكلاسيكي المنسجم بالقواعد والمبادئ الصارمة المستسقة من الذاكرة الإغريقية والخاضعة لسلطة العقل (Jean et Pierre, 2007) والنافية للوجدان. وهي أيضاً استجابة لواقع حضاري متأزم وبشع دفع بالذات إلى الهروب من المحدود إلى اللامحدود مطلقة بذلك العنان للخيال والذات. وبالنظر لكونها نشأت بشكل متدرج ومتباين في أجزاء كثيرة من أوروبا خلال حوالي قرن من الزمن، فانه من الصعب الإحاطة بالمفهوم في شموليته.

إشكالية البحث:

في الغالب ينظر للرومنسية على أنها حركة أدبية فقط تقتصر على الشعر والرواية، لكن بوضع المفهوم داخل إطاره التاريخي والفكري يتضح أننا بصدد نظرية وتصور فكري ورؤية فلسفية حديثة.

أسئلة البحث:

سنحاول من جهة وضع مفهوم الرومنسية في سياقه التاريخي والفلسفي، والبحث عن أهم العوامل المساهمة في نشأته. أما من جهة أخرى سنعمل على إبراز أهم خصائص هذا المذهب على المستوى الأدبي.

أهمية البحث:

في تقديرنا تكمن قيمة وأهمية هاته الورقة في محاولتها تحديد مفهوم الرومانسية كمذهب أدبي وفكر تجديدي وذلك من خلال ربط نشأتها بمجموعة من الظروف سواء تاريخية اجتماعية أو فلسفية فكرية التي ساهمت بشكل كبير في تشكيل لبناتها الأساسية. بالإضافة، إلى إحاطتنا الاهتمام بخصائصها الجمالية والموضوعاتية المختلفة والمتنوعة غاية استيعاب مدى إسهامها في خلق رؤى جديدة للإبداع بعيداً عن القوالب الكلاسيكية المعقدة والصارمة الكابحة للوجدان.

منهجية البحث:

حاولنا في هذا البحث اعتماد منهج سوسيو تاريخي، حيث ربطنا نشأة الرومانسية وأفولها بجملة من العوامل ذات الطابع التاريخي والثقافي. كما أننا عملنا على الإحاطة بالجوانب والخصائص الجمالية والفنية لهذا المذهب.

الإطار النظري:

صدرت حول الرومانسية مجموعة من الدراسات بمختلف اللغات، من أهمها دراسة لبول لفارغ Paul Lafargue بعنوان "أصول الرومانسية: دراسة نقدية في المرحلة الثورية" (Paul, 1896). وكتاب "دراسة حول الرومانسية" (Jean, 1970) لكايتا Jean-Pierre Richard. بالإضافة إلى كتاب باتريك أدلين Patrick Eudeline بعنوان: "غوتي: الرومانسية السوداء من بودلير مارلين مونزو". وهي في مجملها دراسات حاولت مقارنة الرومانسية على أساس أنها حركة أدبية من خلال التركيز على مجموعة من التجارب الإبداعية لروادها. وعلى عكس ما ذهب إليه هاته الدراسة، فإننا نأمل من خلال هذا المقال أن نعرف بالرومانسية على أنها إلى جانب كونها تيار أدبي فهي أيضاً امتداد لفكر تنويري تجديدي.

سياق النشأة الظهور:

ارتبطت الرومانسية في نشأتها في أوروبا عموماً وفرنسا على وجه الخصوص بعدة ظروف، فمن جهة وفرت النظريات الفلسفية الجديدة أرضية فكرية لولادة نفس إبداعي متحرر، مثلاً مع جون جاك روسو J.J. Rousseau الذي كان يطمئن للطبيعية (Jean, 2002) باعتبارها مكاناً يخلو من الظلم والقوانين الجائرة والتفاوت الطبقي، وفلسفة فولتير Voltaire ومعاصره من ديدرو Diderot المتشعبة بالتححرر الفكري من المعتقدات الخرافية والعبودية، والتي ساهمت بشكل كبير في تغذية ذهن الفرنسي، بالإضافة إلى نظرية التعبير، للفيلسوف الألماني ايمانويل كانط Emmanuel Kant، التي ترى أن الفن إدراك شعوري وتملك عاطفي لا يحتكم لصيغة عقلانية أو منطقية. دون أن نغفل الدور الذي لعبه دعاة التجديد والانعتاق من قيود المحاكاة والتقليد، فما يعرف بمعركة القدماء والحداثيين خلال نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر. وقد ذكر الفيلسوف الفرنسي برتراند راسل Bertrand Rossel بهذا الصدد: "إن بين الحركة الرومانتيكية وحركة التنوير علاقة تذكرنا في نواح معينة بالنظرة الديونيزية في مقابل الأبولوجية. فجزورها ترجع إلى ذلك التصور المصطبغ بصبغة مثالية، والذي كوّنه عصر النهضة عن اليونان القديمة؛ وقد تطورت الحركة في فرنسا خلال القرن الثامن عشر بحيث أصبحت عبادة للانفعالات، وكانت في هذا التطور تمثل رد فعل على الموضوعية الباردة المترفعة لدى المفكرين العقلانيين" (برتراند، ١٩٨٣)

أما على المستوى الاجتماعي والسياسي، فالمذهب وليد الثورات البرجوازية التي اكتسحت أوروبا، خصوصاً الثورة الفرنسية التي اندلعت سنة ١٧٨٩ كصرخة مناهضة للاستبداد والاستغلال والضرائب المجحفة التي أثقلت كاهل المواطنين، ومنددة أيضاً بالفساد والامتيازات الممنوحة للنبلاء المكرسة للاعدالة واللامساواة، إذ أن الطبقة البرجوازية رأت أن طبقة النبلاء تستنزف خزينة الدولة في الإنفاق المسرف والولائم الفخمة. وهكذا نال الشعب بعد الثورة دفعة قوية نحو الحرية، وأحاط بالأكليروس^١ وألغو الامتيازات الإقطاعية. لتهز نخبه جديدة تسلمت مقاليد السلطة، وأفرجت عن أول وثيقة آنذاك تدعو إلى احترام حقوق الإنسان والمواطن. وقد رافق هذا التطور تصاعد القوميات وشعور الأدباء بغنى الألوان المحليّة وضرورة العودة إلى المنابع الحيّة للإلهام.

من جهة جاءت الرومانسية كرد فعل على الميكانيكية والمادية التي أفرزتها الثورة الصناعية وما رافقها من إفراغ للقيم المجتمعية والثقافية من محتواها الأخلاقي، ومن جهة أخرى جاءت كردة فعل على المدرسة الكلاسيكية التي سعت إلى إعادة إحياء التراث اليوناني عبر محاكاته من خلال تطبيق القوالب الأدبية والقواعد النقدية التي وردت في كتاب فن الشعر وفن الخطابة لأرسطو معتبرين أن العقل هو المعيار لفلسفة الجمال في الأدب.

الإرهاصات الأولى لنشأة الحركة بأوروبا:

من السائد أن الرومانسية الفرنسية تأثرت بنظيرتها الألمانية، فالرائج أن بعض النقاد والأدباء الألمان يرجح أن لهم الفضل في الترويج والدعوة إلى الذوق الأدبي الجديد سواء من خلال تطوير الكلاسيكية أو الانسلاخ عنها. لكن حين نتأمل في تاريخ الأفكار الأدبية نجد أن فرنسا كانت تملك كل المقومات سواء الفكرية أو الثقافية لتحمل في رحمتها خلجات الرومانسية رغم أنها تشربت لسنوات طوال من أصول

^١ مصطلح اطلق على الطبقة الدينية بأوروبا.

المذهب الكلاسيكي. وفي تقديرنا الشخصي تعود ملامح التجديد في الأدب الحديث إلى كورنيلي في مسرحته "لوسيد" سنة ١٦٣٦، حيث تجرأ على اختراق مجموعة من أعراف المسرح اليوناني القديم، لتنتقل بعده خصومة بين القدماء بقيادة بوالو Boileau والمحدثين المتشبهين بفكرة التحرر من قبضة العبقرية اليونانية بزيادة شارل بيرو المعروف بمجموعته الحكواتية les contes de ma mère Oye التي كان يدعي من خلالها أنها تلائم العبقرية الشعبوية الحديثة لفرنسا بغية تعويض الميثولوجيا اليونانية.

عموماً بروز الرومانسية كمذهب لم يكن عفواً أو وليد اللحظة إنما تم التأسيس له عبر سنوات عدة، من خلال التراكم الزاخر بالأعمال والنظريات الأدبية لمجموعة من المفكرين خصوصاً المتنورين منهم، ونخص بالذكر:

• جون جاك روسو J.J. Rousseau: وهو واحد من رموز فكر الأنوار الذي لعبت كتابته دوراً مهماً في تغذية الوعي الفرنسي قبيل الثورة وما بعدها. وكانت روح الرومانسية تجري في عروقه وبالرغم من إيمانه بالعقل والفكر والجدل، إلا أنه انعطف في كثير من كتاباته من قبيل "Émile ou l'éducation" و "Confessions" كما يظهر في قوله:

"مرزمن كنت أعتقد فيه أن البحث عن الحقيقة وحده كاف لأن يكون شرف الإنسانية؛ وكنت أحتقر الإنسان العادي الذي لا يدرك شيئاً؛ وقد دفعني روسو إلى الطريق الصحيح؛ لقد تلاشت هذا الحكم الأعلى وتعلمت احترام الطبيعة الإنسانية، ولقد اعتبرت نفسي أقل فائدة بكثير من العامل البسيط، إذ لم أعتبر أن فلسفتي من الممكن أن تُساعد البشر على إثبات حقوقه الإنسانية" (إبراهيم، ١٩٨٨)

وكان لروايته العاطفية "La nouvelle Héloïse" أثر كبير في تطوير حركة ما قبل الرومانسية، حيث تتغنى بالمشاعر الوجدانية للشخص. فهي تحكي قصة عشق دارت بين "الوزير" المنحدرة من الطبقة النبيلة ومعلمها "سان برو" من أصول متواضعة. مما حتم عليهما إبقاء علاقتهما سرية، نظراً طبيعاً للتفاوت الطبقي بينهما. وبما أن القناعات المجتمعية ترفض مثل هاته العلاقات، قرر سان بيرو مغادرة سويسرا إلى باريس ثم إلى لندن. فبدأت من هنا مراسلات بينهما، لتكتشف عائلتها بهاته العلاقة، فأقنعتها بالزواج برجل آخر، ولكونها لم تستطع نسيان حبيبها اعترفت لزوجها بهذا السر.

• بومرشي Beaumarchais: عرف بأعماله الدرامية خصوصاً مسرحية le mariage de figaro، le barbier de Séville وأيضاً la mère coupable، حيث حاول المزج بين الحب والمرح في قالب درامي ساخر (موسوعة لاروس).

• جيرمين نيكير: المعروفة باسم مدام دوسطيل Madame de Staël، كان لكتابها (من الأدب) الصادر عام ١٨٠٢ ومؤلفها (من ألمانيا) الصادر عام ١٨١٠ دور كبير في التنظير الرومانسي، إذ كانت لها نزعة واضحة نحو الحرية.

أعمدة الرومانسية بفرنسا:

أما عن أهم أعمدة التيار الرومانسي بفرنسا فنخص بالذكر:

• فيكتور هوجو Victor Hugo: عرف في فرنسا بكونه شاعراً ثم روائياً وأخيراً مسرحياً. صرح في مقدمة مسرحيته Cromwell أن للمؤلف الحق في عدم الانصياع لأي قاعدة غير قواعد خياله (Victor, 1912). جاء شعره غزيراً بزعمة الوجدانية يفيض بالأحاسيس والعواطف إلى درجة المبالغة، بل لا يسع المرء أن يحمل كل المرارة المنبعثة من شكواه على محمل المعاناة الصادقة:

غداً... وقبيل الشروق سأمضي إليك

وأعرف أنك تنتظرين قدومي

وأعبرُ ذاك الجبل

وأجتاز تلك المروج ولن أتأخر عنك كثيراً

سأمضي أراقب ما في خيالي

ولست أبالي بما يترأى ولا ما يضح

وحيداً غريباً ذراعاي مضمومتان ورأسي محذب

أسفاً... نهاري كليلي

ولن أتطلع نحو المساء يُساقط ذهباً

ولا للزوارق تأوي بعيداً إلى " هارفليير "

وحين أجيئك سوف أكلل قبرك

^٢ مسرحية مأساوية كوميدية قدمت لأول مرة بمسرح الماريه سنة ١٦٣٧. وكانت سبباً في قيام خصومة باتهام كاتبها بعدم احترامه قواعد المسرح الكلاسيكي.

^٣ مجموعة تضم ثمانية حكايات صدرت سنة ١٦٩٧، وتعد واحدة من بين أنجح قصص الأطفال.

بالأغصن اليبانة (Victor, 1993)

• لامرتين Lamartine: يعد ديوانه "تأملات شعرية" باكورة إبداعه، تناول فيه مختلف تجاربه. والمثير أن الدفق الشعري عند لامارتين يتحلّى بأهم خصائص الرومانسية، كون كتاباته نابعة عن تجربة شخصية تطبعها الذاتية إلى مدى بعيد. وتعد قصيدته "البحيرة" شهادة حية على ذلك:

آه يا بحيرة!

العامُ قد أنهى بالكاد مسيره

بالقرب من الأمواج الحبيبة

كانت سترها من جديد

انظري...

ها أنا قد جنّت وحيداً

لأجلس فوق هذا الصخر (Alphonse, 1820)

• ألفريد دو ميسي Alfred de Musset: من أبرز أشعاره الغنائية "رولاً" وهي أربع قصائد مطولة: (ليلة مايو، وليلة ديسمبر، وليلة آب، وليلة أكتوبر) وأجملها الأولى والأخيرة:

أحب! - هي الكلمة التي تفسحها الطبيعة

إلى الريح التي تحملها، إلى الطائر الذي يتبعها!

تنهد الظلام أن الأرض ستُدْفَعُ

عندما تقع في الليل الأبدى!

أوه! يُهمس بها في أجوائك المقدسة،

في نجوم الصباح، تلك الكلمة الحزينة والساحرة (Alfred, 1857)

الخصائص الفنية والجمالية:

إن أهم ما ميز التجارب الرومانسية سواء على المستوى الجمالي أو الفني، نستحضر ما يلي:

• رد الاعتبار إلى الذات عبر الاحتفال بالنفس البشرية والاهتمام بالوجدان والعواطف الشيء الذي جعل تصويرهم إيحائياً وصياغتهم اللغوية أنيقة رقيقة منسجمة مع الدفق الشعوري.

• الاحتفاء بالطبيعة المعبرة عن الحالة البدائية والفطرية الغريزية للإنسان والمغلدة في الخيال والنفور من الواقع والهروب إلى عوالم متخيلة.

خلاصة: عن تلاشي الرومانسية

كانت الرومانسية نتاج فترة تاريخية مريرة وقلقة، فضلت فيها الأقلام الهروب من الواقع في اتجاه الطبيعة. فكان النقاد ينظرون إلى الرومانسيين على أنهم منطوون ذاتياً على أنفسهم، متغاضين عن مشاكل المجتمع وقضاياها. فالنزعة الرومانسية المبنية على التحرر أصبحت أكثر فردية وذاتية على حساب الجماعة والموضوعية. كما أن تعدد الاتجاهات داخل الرومانسية نفسها، وتضارب الآراء بين الأدباء حول مجموعة من المبادئ والمواقف بخصوص مسألة قيمة الخيال في الإبداع، وإمكانية معالجة الحرمان بالتوجه للطبيعة وغيرها، أدى إلى استنزاف هذا المذهب. هذا فضلاً عن بعض الأعمال الأدبية التي انحرفت عن النظام القيمي وتنافت مع التصور الكنسي إذ بدأ ينظر لها كسهم فاسد للأخلاق. وعلاوة على ذلك، لف الغموض حسب بعد النقاد المضامين الشعرية بسبب الاعتماد على لغة إيحائية ورمزية، دون أن ننسى الإشارة إلى أن جزءاً كبيراً من هاته المضامين نفسها جاء سلبياً و غارقاً في اليأس والتشرد الدائم والألم الحاد والعزلة والتشاؤم خصوصاً بعد الإجهاز على مكتسيات الثورة و أمالها. كما أنه كان لظهور مدارس أدبية جديدة من قبيل البرناسية^٤ والواقعية^٥ التي جاءت كرد فعل ضد الرومانسية دور كبير في تلاشي هاته الأخيرة.

^٤ مدرسة شعرية فرنسية ظهرت حوالي منتصف القرن التاسع عشر وكان طيوي لغوتي رائدها وهو صاحب نظرية الفن من اجل الفن.

^٥ الواقعية تيار ادبي جاء كردة فعل على الرومانسية، يعتبر بلزك رائده.

المراجع:

أولاً: المراجع العربية:

١. أبراش، أ.، (١٩٩٨) تاريخ الفكر السياسي من حكم ملوك الألهة إلى نهاية عصر النهضة، ط١ المغرب: شركة بابل للطباعة والنشر الطبعة الثانية.
٢. راسل، ب.، (١٩٨٣) حكمة الغرب، ط١ الكويت: مجلة عالم المعرفة.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

- [1] Guichet. J-L., *L'homme et la nature chez Rousseau, un homme absolument isolé ou détenteur déjà d'une certaine culture?* Revue des sciences philosophiques et théologiques (Tome 86), (2001), pp 69 à 84.
- [2] Hugo. V., *Œuvres complètes : Cromwell, Hernani*. Librairie Ollendorff. Volume 23, Théâtre, tome I (1912), pp 7 à 51.
- [3] Hugo. V., *Œuvres poétiques*, tome 2 : Les châtiments, Les contemplations, Paris : Gallimard, (1993).
- [4] Jean-Charles Darmon. J-C. & Force. P., *Introduction*. Dans Revue d'histoire littéraire de la France. 107(2) (2007), 261 à 271.
- [5] Lafargue.P., *Les origines du Romantisme. Étude critique sur la période révolutionnaire*, Le Devenir social, 2e année, n^o 7, juillet (1896), p. 577 à 607.
- [6] Lamartine. A., *Les méditations poétiques*, Paris : Les éditions seuil, (2005).
- [7] Musset. A., *Poésies nouvelles (1836-1852)*, Charpentier, (1857), pp 10 à 27.
- [8] Richard. J-P., *Études sur le romantisme*, Paris : Éditions du Seuil, (1970).



Romanticism as literary Doctrine and Enlightenment Thought

Badreddine Al Qasimi

PhD Researcher, College of Arts and Arts, Ibn Tufail University, Morocco
badreddine.e@yahoo.com

Received Date : 30/5/2020

Accepted Date : 20/6/2020

DOI : <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.2.4>

Abstract: The concept of romanticism poses an epistemological obstacle, on the one hand this doctrine was formed gradually and in separate places in Europe, and on the other hand, multiple sources, philosophical-intellectual or sociohistoric, overlap in the formation of its specificities and principles. However, this doctrine remains linked to the bourgeois revolution in its birth, calling for the release of all traditional restrictions, crossing the borders of infinity. But with the transformations that France has known, notably the absence of political stability and the evil of the century. The return to reality has become as necessary as the commitment to current societal challenges.

Keywords: *romance; self, nature, imagination, revolution.*

References:

- [1] Abrash. A., Tarykh Alfkr Alsyasy Mn Hkm Mlwk Alalh Ela Nhayh 'sr Alnhdh, T1 Almghrb: Shrkt Babl Ltba'h Walnshr Altb'h Althanyh, (1998).
- [2] Rasl. B., Hkmh Alghrb, T1 Alkwyt: Mjlt 'alm Alm'rfh, (1983).
- [3] Guichet. J-L., *L'homme et la nature chez Rousseau, un homme absolument isolé ou détenteur déjà d'une certaine culture?* Revue des sciences philosophiques et théologiques (Tome 86), (2001), pp 69 à 84.
- [4] Hugo. V., *Œuvres complètes : Cromwell, Hernani*. Librairie Ollendorff. Volume 23, Théâtre, tome I (1912), pp 7 à 51.
- [5] Hugo. V., *Œuvres poétiques, tome 2 : Les châtements, Les contemplations*, Paris : Gallimard, (1993).
- [6] Jean-Charles Darmon. J-C. & Force. P., *Introduction*. Dans Revue d'histoire littéraire de la France. 107(2) (2007), 261 à 271.
- [7] Lafargue.P., *Les origines du Romantisme. Étude critique sur la période révolutionnaire*, Le Devenir social, 2e année, n° 7, juillet (1896), p. 577 à 607.
- [8] Lamartine. A., *Les méditations poétiques*, Paris : Les éditions seuil, (2005).
- [9] Musset. A., *Poésies nouvelles (1836-1852)*, Charpentier, (1857), pp 10 à 27.
- [10] Richard. J-P., *Études sur le romantisme*, Paris : Éditions du Seuil, (1970).