جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية
كلية الآداب واللغات

التأويل وتحليل الخطاب

مجلة دولية محكمة نصف سنوية يصدرها
مخبر "التأويل وتحليل الخطاب"

محتويات العدد

- سراديب الذاكرة في رواية "الحب ليلا" لعز الدين جلاوجي
- دور المقياسين الصّوتيّ والصّرفيّ في انتظام المعرّب في المعجم
- ضبابية التعريف المعجمي
- الانفجار اللغوي العظيم: الاشتقاق الصوتي
- أنطولوجية اللّاعصمة ومشكلة الشّر بين الفكر الفلسفي والتصور الصوفي
- النّزوع الحداثي في الشّعر الأمازيغي المعاصر
- بصرية القصيدة لدى محمد بنيس وسيرورة التأويل
- الخطاب الصوفي بين الماهية والمرجع
- أهمية الصورة التعليمية في نفسية الطفل
- طبيعة العلامة غير اللغوية في النص الرقمي
- تجلّيات الرّمز الصّوفي في شعر عثمان لوصيف
- جماليات التعبير في الخطاب الصوفي
- التجربة الشعرية الصوفية عند عثمان لوصيف
- الظواهر السوسيولسانية في الخطاب القانوني

المجلد الأول
العدد 2
أكتوبر 2020

مجلة التأويل وتحليل الخطاب

ISSN 2716-814X

جامعة بجاية
Tasdawit n Bgayet
Université de Béjaïa

التأويل وتحليل الخطاب

مجلة دولية محكمة نصف سنوية
يصدرها مخبر "التأويل وتحليل الخطاب"

مخبر التأويل وتحليل الخطاب
ISSN 2716-814X

التأويل وتحليل الخطاب

مجلة دولية محكمة نصف سنوية
يصدرها مخبر "التأويل وتحليل الخطاب"

هيئـــــــات المجلـــــــــة

الرئيس الشرفي: مدير جامعة بجاية

المدير الشرفي: عميد كلية الآداب واللغات

الإشراف العام: (مديرة المخبر) **أد/عايدة حوشي**

رئيس التحرير:	نائب رئيس التحرير:	مديرة التحرير:	مسؤول النشر:
د/ فريد ثابتي	**د/ كايسة عليك**	**د/ فريدة مولى**	**د/بطاطاش بوعلام**

الهيئة العلمية والاستشارية

أد/ **عبد القادر فيدوح** / جامعة قطر
أد/ **محمد عبد الرحمن يونس**/ جامعة ابن رشد، هولندا /الجامعة النمساوية العربية للعلوم والتكنولوجيا
أد/ **تيسير عبد الجبار الألوسي**/ جامعة ابن رشد، هولندا
أد/ **محمد بوعزة** / جامعة مولاي إسماعيل، الراشيدية، المغرب
أد/ **الطائع الحداوي**/ جامعة المحمدية، المغرب
أد/ **خليفة بوجادي**/ جامعة الإمارات (جامعة سطيف، الجزائر)
أد/ **يوسف لطرش** / جامعة خنشلة، الجزائر
أد/**عبد السلام عيساوي**/ جامعة منوبة، تونس
أد/ أحمد عبد الحليم عطية / كلية الآداب، جامعة القاهرة، مصر
أد/ **آمنة بلعلى**/ جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر
أد/ **وغليسي يوسف**/جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر
أد/**عبد الله العشي** / جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر
أ د/ **محمد الخطيب** / جامعة كربلاء، كلية التربية والعلوم الإنسانية، العراق
أ د/ **كاظم عبد فريح المولى**/ جامعة ميسا، كلية التربية الأساسية، العراق
أد/ **عبد الحميد هيمة**/ جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر
أ د/ **مشري بن خليفة** / جامعة الجزائر 2
د/ **محمد مصطفى حسنين** / جامعة قطر
د/ **محمد الأعصر** / جامعة الطائف، السعودية
د/ **عبد القادر فهيم الشيباني**/ جامعة رأس الخيمة التقنية، الإمارات (جامعة معسكر، الجزائر)
د/ **إيدري نادية**/جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية، الجزائر
د/ **قاسي فضيلة**/ جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية، الجزائر
د/ **عمي لحبيب** / جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية، الجزائر
د/ **ريلي نصيرة** / جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية، الجزائر
د/ **معاندي عبلة** / جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية، الجزائر
د/ **بجيقة بسوف** / جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية، الجزائر

هيئة التحرير

د/ **أبو بكر زروقي**/ جامعة بسكرة
د/ **خنيش السعيد**/ جامعة بجاية
د/ **حكيمة حمقة** / جامعة بجاية
د/ **قلايلية اعمر** / جامعة بجاية
د/ **الهادي بوذيب** / جامعة بجاية
د/ **مسيلي الطاهر** / جامعة بجاية
أ/ **أومقران حكيم** / جامعة بجاية
أ /**جوهر لبحري** / جامعة بجاية
أ /**عقاق نورة** / جامعة بجاية
أ / **مباركي حورية** /جامعة بجاية

العنوان: كلية الآداب واللغات، جامعة بجاية، قطب أبوداو، بجاية، الجزائر
موقع المجلة: http://www.univ-bejaia.dz/iadrevue
البريد الالكتروني : iadlabo18@gmail.com

Adresse : Faculté des Lettres et des Langues. Campus Aboudaou – Bejaia, Algérie
Le site de la revue : http://www.univ-bejaia.dz/iadrevue
Courriel : iadlabo18@gmail.com

حول مجلة "التأويل وتحليل الخطاب"

هي مجلة دولية محكمة نصف سنوية، يصدرها مخبر التأويل وتحليل الخطاب المعتمد بتاريخ: جانفي 2018، وتعنى بنشر البحوث الجامعية الأكاديمية في مجال اللغة والأدب.

تخضع المجلة لسياسة النشر الآتية:

- نشر البحوث المحررة باللغة العربية
- يتم إرسال البحوث إلى المجلة عبر البريد الالكتروني الخاص بها: iadlabo18@gmail.com
- يجب ألا يقل البحث عن 15 صفحة، وألا يزيد عن 20 صفحة
- يتم إخضاع البحوث للتحكيم السري وفقا لمتطلبات الموضوع والتخصص
- على الباحث أن يلتزم في عرض بحثه بما يأتي:

1) عنوان البحث باللغتين العربية والإنجليزية
2) ملخص البحث باللغتين العربية والانجليزية
3) يشترط ألا يتجاوز عدد الكلمات المفاتيح عشر كلمات تورد باللغتين العربية والإنجليزية
4) أن يتم الالتزام بقواعد كتابة الهوامش الأكاديمية في آخر البحث، من خلال إيراد: اسم المؤلف، الكتاب، دار النشر، الطبعة والتاريخ ...
5) تذييل البحث بقائمة المصادر والمراجع، مرتبة ترتيبا ألفبائيا
6) نوع الخط: الأميري (AMIRI) حجم 14، وبالنسبة للهوامش حجم12
7) إرفاق البحث بسيرة ذاتية مختصرة
8) على طلبة الدكتوراه تحديد مخبر الانتساب

- على كل البحوث أن تلتزم بشروط النشر حتى يتم النظر فيها
- تعبر البحوث المنشورة عن آراء أصحابها، وفي سبيل إنجاح سياستنا الداخلية سيتم تبجيل البحوث العلمية الصرفة قدر الإمكان

كلمة رئيس التحرير

من الحقائق التي تأكّدنا منها – نحن أعضاء مخبر التّأويل وتحليل الخطاب مع اكتمال هذا العدد – أنّ الكنوز القابعة في العتمة، الباحثة عن مكان لها تحت الشّمس، إنّما هي تلك التي أخطأها الموعد، فجاءت قبله أو بعده، أمّا الذين ملأ هديرهم الأصقاع، وبلغت أصواتهم مشارق الأرض ومغاربها، فهم الذين يملكون الحظّ وقد لا يملكون غيره، ولكنّهم وصلوا في الموعد... تماما!!!

لم يرتبط الأمر منذ بدأت الخليقة ببشر خارقين، وعبقريّة خارقة، الأنبياء وحدهم مصطافون حتّى قبل أن يولدوا، أمّا البقية من أبناء البشر فسواسيّة، إلاّ فيما توفّره لهم الظّروف؛ ولذلك شاع في لغة العامّة والخاصّة من النّاس ظرفان مكانيّان: (الهنا والهناك)، يُضمران لبعضهما عداوة قاتلة، ويتحمّلان وحدهما ضريبة الحظّ والتّخلّف عن الموعد!!! ولكنّ الحظّ – لحسن حظّنا – ليس دائما مشجبنا التّعيس، الذي يتحمّل صاغرا تبعات الخيبة والسّقوط؛ فالمقاومة تصنع الحظّ، ولكنّها تصنع قبله النّصر العظيم، ولهذا، لم يكن إصرارنا على مقاومة الرّكود والصّدود والفكر الحامل للرّداءة والجمود، فعلا عابرا، أو هيكلا دون روح، لقد كان إيمانا راسخا، وقناعة هي أخت الإيمان، وإصرارا لا يرضى بغير الغار جائزة، وها نحن اليوم، مع العدد الثّاني من مجلّتنا، نقطف مجدّدا ثمار الإيمان والجهد والإصرار والقناعة، فما ألذّ الثّمرة للقاطف!!! وما أسعد القاطف بالثّمرة!!!

يتضمّن هذا العدد أبحاثا عدّة، تمتدّ من اللّغة إلى الأدب .. وتتجاوزهما، وذلك أمر من أمور عدّة أردناها في مخبرنا؛ فتعدّد الأقلام وتنوّعها دليل على تعدّد القرّاء وتنوّعهم، وعليه، سيتنقّل قرّاؤنا الأفاضل بين: الرّواية، والمعجم، والاشتقاق الصّوتيّ، والشّرّ، والفلسفة، والتّصوّف، والحداثة، والشّعر الأمازيغيّ، وبصريّة القصيدة، والصّورة التّعليميّة، وطبيعة العلامة غير اللّغويّة، والنّصّ الرّقميّ، والرّمز الصّوفيّ، وجماليّات التعبير، والمحادثة...

نتقدّم بجزيل شكرنا وعظيم امتناننا لكل قلم ساهم بعلمه وجهده ووقته في الدّفع بمجلّتنا؛ إلى الأمام وجهةً، وإلى المعالي مكانة ومرامًا.

د/فريد ثابتي

سراديب الذاكرة

في رواية "الحب ليلا" لعز الدين جلاوجي (*)

Memory crypt

In the novel "Love at Night" by Azzedine Djelaoudji

عبد القادر فيدوح – جامعة قطر
البريد : abdelkader.f@qu.edu.qa

صحيح أن في [الحب ليلا] إبعادًا للمجازات، وتغييبا لاستعارة
الخطاب، غير أن دلالة الحفر في مشهد سراديب القصد تحضر بقوة.

ملخّص: لقد أثرى الأكاديمي والروائي عز الدين جلاوجي روايته (الحب ليلا - في حضرة الأعور الدجال) بفضاءات تاريخية دالة، والرواية عبارة عن سرد لأحداث الذاكرة التاريخية لثورة تحرير الجزائر الماجدة (1945 – 1962)؛ إذ تسرد وقائعها وأحداثها احتدام الوغى الذي دار بين استعمار فرنسا الجائر، وبين الفورة الشعبية العارمة، والثورة المسلحة الصِّنْديدة؛ بحنكة محكمة البناء، موضوعًا، وشخوصًا، ووصفًا، ودلالاتٍ نضاليةً، تدثّرت بلغة حصيفة، فيها من الإثارة والحماس ما يجعلك تعيش تحولات الثورة ومجرياتها بمهجة جيَّاشة.

الكلمات المفتاحية: رواية، الحب ليلا، جلاوجي، سرد، ثورة، الجزائر، الاستعمار، فرنسا.

Abstract: The academic and novelist Azzedine Djelaoudji enriched his novel (Love at Night - in the Presence of Antichrist) with historical spaces. The novel is an account of the events of the historical memory of the glorious revolution of the liberation of Algeria (1945-1962). He recalls its facts and events, the escalation of the tyranny that occurred between the unfair colonialism of France, the overwhelming popular uprising, and the Sindh armed revolution; With a sophisticated skill, subject, characters, description, and militant connotations. You were spoiled in a prudent language, in which excitement and enthusiasm caused you to live the transformations of the revolution and its processes in an overwhelming manner.

Keywords: novel, love at night, Djelaoudji, narration, revolution, Algeria, colonialism, France.

* تاريخ تسلم البحث : 2020/06/10، تاريخ قبول البحث : 01 /09/ 2020

الصوغ الوصفيّ / الذاكرة الجمعية:

في رواية (الحب ليلا - في حضرة الأعور الدجال)[1] تحضر تيمة الحفر في سراديب الذاكرة الجريحة لثورة الجزائر المجيدة؛ إذ نجد جميع مقومات السرد الوصفيّ ممكنة لشخصيات، وأحداث، ومقاربات موضوعاتية في تفاصيل أحداث الرواية، واستنتاج لرهانات قصدية على وفق التحفيز لغاية ضميرية نضالية، تشرئب إليها الأنظار، وبُعد المدى الذي يصب في جوهر البحث عن الحق المسلوب، والتنكُّب عن الشعور بالظلم، والقمع، والإذلال، والإخضاع. وقد تعاملت الرواية مع هذا الصوغ الوصفيّ في دلالاته المهيمنة التي تتظهر في السرد، وعلى الرغم من كونه صوْغًا مباشرًا، فإنه كان يفصح عن موضوع يغلب عليه مقاربة الطابع الذاتي/ الموضوعي؛ أي الطابع الذي يجمع بين الحالة الشخصية لكل مواطن في جوهر هويتها، والحالة المشتركة الموضوعية للمصير المتساوق، والإرادة المتلاحمة، والإحساس المتكتّل، النابع من رغبة الوعي في إدراك المواطنين المخاطر المحدقة بهم من جراء الاحتلال العاسف، وإذا كانت القيم الذاتية تفرض على ما كان مصدره الوعي المُمانع لكل ما هو قائم على المصلحة أو التحيز، فإن القيم الموضوعية تفرض على الوعي الارتكاز على رصد الوقائع بإجادة، سعيا للوصول إلى رَدِّ الحق المغتصب، ونشر النضال المشترك، المتسم برصد الوقائع التاريخية للنضال؛ وعلى الرغم من أن الوصفيّ في الرواية يُعد خطابا ثوريًا، يستند إلى الصوغ المباشر، فإن مثل هذا النسق من الموضوعات ليس بحاجة إلى استعارات مكنية، ومع ذلك فإن هناك صورًا لا تحُول دون استنتاج ملامح تأويلية، بعد استثمار الدلالة السردية لعناصر تركيب البرامج السردية التي توجبها العوامل الفاعلة.

وعلى هذا الأساس، ارتأينا أن نتعامل مع نص (الحب ليلا - في حضرة الأعور الدجال) بوصفه نصا تاريخيا، وتأريخيا، في الآن ذاته، وكونه **تاريخيا** فقد عنى أيما عناية بسلسلة من الواقع التي مرت على تاريخ الثورة الجزائرية الحديثة، وتقاطعها مع جملة من الأزمنة، وألَمَّ بها السارد إلمامًا دقيقا، حين ترصَّد منعطفات الوقائع والأحداث - صغيرها وكبيرها - "ما مفاده إننا نصنع التاريخ؛ لأننا كائنات تاريخية"؛ لأنه لا وجود لتاريخ لا يتشكل إلا من خلال تجارب وتوقعات كائنات إنسانية تفعل وتعاني، أو أن هاتين المقولتين هما اللتان تثيران موضوعة الزمان التاريخي، فإنما نعني ضمنا أن التوتر بين أفق التوقع وفضاء التجربة، لا بد من صونه والإبقاء عليه إذا ما أريد وجود تاريخ من نوع ما[2]؛ ومن هنا، يأتي **التأريخ** لهذه السرود من راوٍ ضليع، يجيد السياق الوصفيّ بدقة متناهية؛ بخاصة حين يكون السرد قادرًا على أن يجعل تجربتنا ومشاعرنا جلية وواضحة[3]، وهو ما نجح فيه عز الدين جلاوجي الذي تحول إلى مؤرخ بليغ، مُجَلٍّ لما أخال على الأجيال المتعاقبة الكثير من الحقائق الملتبسة، والأحداث المشتبهة، والصور المغيّبة.

وإذا كان المؤرخ مرتهَنًا بتقصي العلم بالحقيقة التاريخية، والإحاطة بالمعلومة الدقيقة، والتحلي بالأمانة، ضمن موجبات التفكير الناقد، ومسوغاته الأساسية؛ فإن مَهمَّة الروائي تنبثق من نور التجلي للمخيلة الواسعة، وتحويل الوقائع إلى مدركات ذهنية، يتغلب فيها التخييل على الإحالة، وضمن هذا المنظور وجب التساؤل: إلى أي حد تجْثو رواية الحب ليلا بين الأعمال الفنية، ونتوطَّن؟ وكيف كان الوصفيّ التخييلي الذي تبنته الرواية؟ وقبل ذلك كيف التأمت العلاقة بين ما هو مبين في الواقع المعمول، وما هو قائم على الإحالة إلى التراكيب الدلالية في رسم الخيال؟

لقد جلب عز الدين جلاوجي تقنيات السرد لرصد سراديب النَّوى بالحفر في الذاكرة، من أجل صياغة الماضي بنهج المؤرخ الفني، وصوغ التأريخ بأسلوب المثقف التاريخي، ولعل كسب المعادلة في هذه الثنائية مكَّن الأديب والأكاديمي عز الدين جلاوجي من التحكم في النظام الوصفيّ؛ من خلال جمعه المتناقضات في السيرورة السردية من مختلف الفاعلين، وأدوار المساعدين، أو المعارضين، ضمن سياق أرحب لتيمة الثورة، بوصفها الفكرة المحورية في الرواية.

تستند (الحب ليلا) إلى وحدات الفعل السردي في موضوعات متتالية؛ لتكوِّن خط السرد في وحدة الحدث، وتشريح المشهد، على وفق النسق الترابطي السببي؛ لأن السرد في النص لا ينمو أفقيا فحسب، بل ينمو بحسب الترحال الوصفيّ العمودي، الذي يتجاوز أفقية النسق الخطّي في كل ما هو ظاهري من خلال الحكي، ولعل ميل السرد إلى هذا المنحى مردُّه تناول الوقائع والأحداث الجزئية، التي تُعنى بمجموع تفاصيل الأحداث، المتحدة بعضها ببعض في مجال هبَّة النضال، وفوْرة الانتفاضة، وهو ما أعطى السرد نفَسا مشبعًا بالحيوية في كلياته، كما في هذا الحوار الذي دار بين سي رابح، والزيتوني، بوصفهما مناضلين:

- ماذا نفعل يا أخي الزيتوني، صارت مآسينا أكبر منا، وصارت آلامنا تضجُّ من آلامنا
- مذا نفعل، نحن أردنا الحرية، ولا...
- صدقت ومهرها غالٍ(4).

وإذا كان الكاتب قد اعتمد على النظرة الأفقية في السرد، فإن النظرة العمودية في النص قابلة للترجيح من المتلقي، الذي تتجاوز مواقفه من النص الوصفيّ الجلي إلى الرؤية المعمقة، التي تكتنه سبر الأغوار، وتُعمِل النظر في تأويل المشهد، وتَعقُّب التفاعلات.

وعلى الرغم من أن الكاتب تضلَّع في السرد الوصفيّ - بين عرض المشهد النضالي، وسرد الحكي - بعد أن وجد في مرجعية النسيج الاجتماعي الرغبة في الاتحاد على وقع تماسّ الأفكار بين جل المواطنين من خلال نقاط تلاقي المواقف، فإن ذلك كان مبنيًا على التحام المفاهيم، سواء بالتواصل أو بالتقاطع، بالتساوق أو بالتخالف، بالتفاعل أو بالتباعد، ومع ذلك فإن الاتحاد ضد الآخر - المغتصب - كان يجمعهم، والانضمام إلى صف واحد يجيِّشهم، والمقاومة المتهافتة تَحشدهم، ومصلحة الوطن

النفيس تُكَلِّلهم، على حد ما جاء في قول الشخصية الرمز [حمود بوقزولة]؛ لإقناع المواطنين بأن مصيرهم واحد:" **الثورة من الشعب وإلى الشعب، كلكم قادة، وكلنا جنود**"[5]، والمجاهد بوقزولة أبَى إلا أن يندمج أبناء الوطن بالمشاركة في الثورة، أو في النضال السياسي بكافة أشكاله، وهو ما بيَّنه السارد من خلال وفرة الشخصيات، بدءًا ممن كانوا على رأس الهرم القيادي أمثال فرحات عباس، ومصالي الحاج، ويوسف بن خدة، أو من خلال أحداث الرواية المتوقِّدة، التي تشعرك وكأنك تعيشها، وتتفاعل معها؛ لأن "ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا، ويشعروا، ويتصرفوا كما فعلوا تماما في الواقع التاريخي[6]، إذعانًا لمنعطفات الظروف، وتضاعيفها، التي كانت تسود حقيقة ما كان يبحث فيه الضمير الاجتماعي المتماسك عن ماهية سبل المقاومة الضامنة؛ كي يتعاطوا بها المعلومة فيما بينهم من أجل التصدي للمستعمر، وهو ما نتلمسه في السرد الوصفيِّ من خلال سيرورة أحداث شخصيات رواية [الحب ليلا] التي كانت تعكس الواقع الفعلي، من دون ميل السارد إلى أيٍ من الأطراف المتشاحنة، أو المتصارعة؛ إذ فضل السارد رسم معالمها بكافة تفاصيلها، حتى تستدعي في المتلقي ضرورة إثبات صحة إدراك الحقيقة من زيفها، وتعزيز وجودها بكافة المواصفات في صدق معاملاتها بوعي تام؛ كما جاء في هذا الحوار الذي دار بين [بلخير]، و[عبد الله] وهما يتأسيان، وينشغلان بما كان سائدًا من ألعاب مسلية في المقاهي بخاصة، فتبين لهما أن الوقت يمر دون أن يقوما بأي دور إيجابي في الحياة، فقال بلخير بعد أن ضرب على طاولة لعبة الدامة بقوة، معلنا إنهاءها:

- النهار يكاد ينتصف ولم نفعل شيئا

فرد عليه عبد الله:

- معك حق، ضاع عمرنا في مثل هذه الألعاب الساحرة، لا بد أن نعمل
- سأقف معك يا صديقي، أما أنا فيجب أن أهاجر، حلمي العمل في الجزائر العاصمة، أو فرنسا.

صفعه عبد الله على رأسه بغضب، وقال:

- تافه، قلت لك ألفَ مرة انس فرنسا، أ تقبل أن تكون خادما لدى النصارى؟
- الخدمة مع النصارى ولا القعاد خسارة[7].

ضمن إطار هذا التصور كان همهم من كل شواغل الحياة، على وفق ما كان يمليه عليهم الواجب الوطني، أو ما كانت تلزمه المصلحة الشخصية من الآخر – المستعمر - أو الشخصيات المساعدة له من العملاء، بصورة واقعية، وبما لا يدع مجالا لإخضاعها للتشكيك من الأجيال المتعاقبة، على نحو مغاير مع الرواية الفنية، التي تستند إلى توظيف الشخصيات بما تقتضيه الصور المتخيلة، أو على الأقل إيلاجها بما يناسب وظيفتها الملائمة للحقيقة والخيال.

لقد ورد سرد الرواية بصوغٍ وصفيّ مفصَّل، يجد فيه المتلقي حبكات فرعية محكمة، وأسلوبًا ملتحمًا، يشدُّ المتلقي، ويجذبه إليه، نظير العبارات المرتبة بعناية مدبَّجة، وصور مشدودة، وبمسوغات إثارة الحماس في المتلقي، قصد الترغيب في معرفة يقين حراك الثورة. وقد جاء ذلك بسرد يغلب عليه الصَّنيع الوصفيّ، كونه "الموقع النصي الذي تتحدد فيه - بتضافر العوامل - قدرة لغوية، وهو قدرة موسوعية، عرفان بالأشياء أو بالأشخاص، عرفان بالعالم، وبالنص، وحتى يكون تبليغه ممكنا، يقتضي العرفان أن يكون محكومًا بنظام إضافي هو نظام التصنيفات، وكذا الشأن بالنسبة إلى المجال النصي"[8]، الذي سرد موضوع الثورة الجزائرية بكل ما يحشد تقوية الأواصر المترابطة بين الناس، كما لو أنها فسيفساء من التلاحم المتضافرة، المشحونة بالأحداث المثيرة، كونها تحاكي واقعًا مريرًا عاشه الجزائريون، وترسم وقائع تاريخية متواشجة، غير أنها متماسكة الأحداث والوقائع المتوالية بحنكة مُنيفة، وقد نجد في وصف شخصية المناضل [يوسف الروج] ما يفي بهذا الغرض، نظير الاضطراب المشحون بالحنَق، لما آل إليه انكفاء القيادات، واستفحال الشكوك عن مسار الحركة الوطنية التي باتت على "وشك الانفجار، والتململ داخل القيادة، قد يعصف بكل سنوات النضال المريرة، وكل التضحيات الجسام، الأصعب دوما هو الاختلاف على تحديد معالم الطريق، تسع سنوات كاملة تمر على نهاية الحرب العالمية الثانية، أفراح هناك بانتصار الغرب المتجبِّر على الألمان، ودماء تجري هاهنا من شعب أعزل، رزح أكثر من قرن وربع تحت أشرس استدمار عرفته البشرية.. إلى متى ونحن نئن تحت آلام العبودية؟ وحتى متى يظل الزعيم مصالي الحاج عنيدًا، قوي الشكيمة أمام جبروت فرنسا؟ إلى متى تتوزع المنافي والسجون قادة هذا الشعب المغلوب على أمره؟ فرحات عباس وأتباعه مازالوا يغنون أغنيتهم القديمة، والإبراهيمي خارج الوطن، والنضال مازال طويلا لبلوغ شمس الحرية، بدأنا نتعب من دروب النضال السياسي، هل يكون درب الكفاح المسلح هو الأجدى؟"[9].

وصف الثورة الجسورة بهذا المستوى من الشخصية النضالية التي وظفها الكاتب، التي لم يأت أحد ينفي عنها هذه الصفة، أو ثورة أخرى تحاكيها، أو تضارعها، كانت الملهم لتوالي الثورات، وما كان لها أن تكون كذلك لولا النضال الميداني، والمقاومة الشعبية الرافضة الخنوع لتبعية الآخر المستعمر، والكفاح المسلح، المتصدي لقوات الاحتلال، فكان ذلك على ما لم يكن متوقعا، وكانت القدوة التي يحتذى بها لتقرير مصير الشعوب، وإعتاق السيادة، رغم كل الصعاب التي أحاطت بالانتفاضة العارمة في نشأتها، بدافع التقليل من شأنها، كما حدث مع بعض المتآمرين على الثورة من المساندين للاستعمار، كما نجد ذلك في هذا الحوار الذي وقع بين أحد الشيوخ المتآمر، والعميل [القايد جلول] الذي كان يسرد عليه تفاقم الوضع من حوادث القتل والحرق من الثوار حتى هزت الناس، وأقلقت فرنسا، فما كان من الشيخ إلا أن رد عليه - لتثبيط عزيمة الثورة، وتعطيل مفعولها، قائلا:

- "القيادة متصارعة، مصالي الحاج يرفض هذا السلوك الصبياني، وفرحات عباس، وبن جلول أيضا، والإبراهيمي في المشرق، لم يبق إلا أطفال يلعبون بالنار، ستحاصرهم فرنسا، وتقضي عليهم، هذا الشعب البائس لا يمكن أن يثور يا جلول، جوع كلبك يتبعك"(10).

لقد كان عامل الاقتضاب، والارتياب، والالتباس في نفوس المشككين ناجمًا عن تحاشي ضرب مصالحهم، والاحتراز من إمكانية أن تصيبهم الإثابة على فعل الخيانة، كما هي مرسومة في مخيلة الثورة – سواء ما كان منها في الظل، أم في العلن، مثل صورة [الحركى] التي محَّص في وصفها محمد بن جبار في روايته [الحركي]؛ وبغض النظر عن كل ذلك لا نستطيع إلا أن نقرَّ أن مثل هذا الفعل الوضيع لهؤلاء المتآمرين الغادرين، المشفوع بالخيانة، لم تثن الثورة عن تحقيق مصيرها، فكافأ هؤلاء وخز الضمير، وما سبب لهم الواقع المرير بعد الاستقلال من انفصام قبل الانسحاب من الحياة الاجتماعية، والإحجام عنها، وما ترتب على ذلك من جنون الارتياب، توجسا من النيل منهم.

حين تُعمِل النظرَ في أحداث الرواية يصادفك كم كثيف من الشخوص، منهم المقدام، ومنهم الذليل الخائن، ومنهم المغوار في سبيل الثورة، أو المتخاذل، التابع في سبيل المصلحة؛ بمفهوم غاياتري سبيفاك Gayatri Spivak للتبعية الاستعمارية. ففي حين كانت بعض الشخوص تنتهج سبيل العامل actant المعارض للثورة، كانت الشخوص الفاعلة في النضال رموزا أسطورية، لا تقتصر على بطل، بل شخوص قاربت مآسي الاستعمار بينهم، فأصبحوا مع توسيع دائرة النضال أشاوس، تجشمت المخاطر بمواقف أسطورية، وهي بذلك تعد بمثابة المعادل الموضوعي لكل مناضل، أو قائد، أو مجاهد، أو سياسي، ولنا في ذلك – مثلا - أيقونة الدور العاملي الذي يقوم به العربي الموستاش، بوصفه بطلا نموذجيا، إذ نشعر به من خلال تعقب الحالات والتحولات المسندة إليه على أنه "[كيان]، و[وحدة] علامية، لا تُموقَع، ولا تُقتَطع، ولا تُفصَّل بالقدر الذي به يكون كل ذلك في الوصف، وإنما تبدو الشخصية أكثر [انبثاثا]: انتشارا، وفي كل الجهات"(11)، لذلك حق فيه مسمَّى "**الشخصية الأسطورية**"، الفاعل، الذي يتطابق اسمه مع مسماه [الموستاش الذي يَعني الشارب] ما يشير إلى مظاهر البسالة والجرأة، ومن متممات الرجولة، وقد كانت العرب تَعد الشارب زينة الرجال وقوامها، ورمزًا للعظمة، وكذلك الحال بالنسبة إلى بقية أسماء المناضلين الآخرين الذي اختار لهم السارد أسماء رمزية، تجسد دلالة ما في مسمياتها، مثل سي الهادي، وسي رابح، حورية، العربي بلخير، العارم، حمود بوقزولة (من صفات الحمد) حليمة، نوارة، حمامة، أحمد، عبد الله، وغيرهم كثير من الأسماء التي نستخلص منها العلاقات الرابطة بينها في الدلالة؛ لما أسنِد إليهم من فواعل في دوائر أحداث السرد، بمن في ذلك الأسماء المعارضة للثورة بما يتناغم مع مسميات خيانة عهد أيقونة الوطن، وهكذا

كانت الشخصيات تتوزع بين الترهين السردي الذي حدده غريماس بثلاث علاقات مرتبطة بسلسلة الحالات والتحولات:

1. **علاقة الرغبة**: بين الراغب /الذات والمرغوب فيه /الموضوع، تستأثر بصيغة الإرادة.
2. **علاقة الصراع**: بين المساعد (مساعد الذات) والمعيق (معيق الذات)، تستأثر بصيغة القدرة.
3. **علاقة التواصل**: بين المرسل (الطالب) والمرسل إليه (المستفيد من موضوع الطلب)، تستأثر بصيغة العلم.

إن مسار منطلق الشخصيات - بحسب هذه العلاقات المترابطة في رواية (الحب ليلا) - لا يمثل بنية محددة لأسماء تاريخية بعينها، بقدر ما يعكس رؤية، وموقفا من فاقة الحياة الشاقة، التي فرضها المستعمر؛ فيما وصفه تفاعل سرد النص، مع سرد التاريخ، والدلالة الضمنية العاكسة لسيرورة الأحداث المرتهنة بما تنسجه الشخصيات، لقد كانت الشخصيات تستمد مواقفها من التمايز بين الفواعل المساندة بالذود عن حياض الوطن، وحمايته، والفواعل المعارضة من خلال الأذية من كل مكروه للهوية؛ وقد عالج السارد ذلك بصيانة محكمة، حين أصر على إبراز عقلانية تاريخ الثورة الجزائرية، بوصفها فعلا تراكميا للاقتداء بها، والسير على منوالها من بقية الشعوب لتقرير مصيرها، وهي بذلك ليست سجلا لمذكرات، يصبح الزمن فيها مغلقًا، والتاريخ محكومًا بمراحل عابرة لمدى زمني عرضي، بقدر ما هي أُمثولة نصوحة، وعظة وجيهة للآخر، تستثمر من جهود هذه التجربة، الفذة، الاستثنائية؛ لتخليد معنى الوطنية، التي قالت عنها شخصية حمود بقزولة: "يستحق هذا الوطن أن نقدم له كل أرواحنا، تستحق أمجادنا أن نحمي شموخها بكل دمائنا، ولكن هل ستذكر الأجيال يوما هذا الشاب الذي قد يموت وفي قلبه حرقة للقاء أمه.. وزوجته الفتية.."[12].

السرد يقاوم النسيان:

يعد الضمير الجمعي لكل هوية ثقافية حافظ السريرة، وصائن شواهد التاريخ، وكنزًا حصينًا، قد يكون في يوم ما محركًا ديناميًا لفعل الأثر المضمر، بوصفه طابعا رمزيا للموروث الثقافي، الذي يعد "موجودًا أسمى، وإنسانًا أرفع؛ لأنه يمثل الإنسان الجمعي الذي يحمل لاشعور البشرية، ويشكل الحياة النفسية للإنسانية"[13] من تراكمات، انطوت بفعل مرور الزمن من ذاكرة النسيان، قد تمتد إلى أمد بعيد. ومن هنا يمكن النظر إلى هذا الخزان المترسب في اللاشعور الجمعي انطلاقا من الأثر الذي رسَّخه، وآزره في حياته، من حيث كونه يمثل مضامين رمزية تتوارث إلينا عن طريق الأسلاف، ترسبت في الذهنية جيلا بعد جيل، كما أن هذا الضمير الجمعي قادر على تجليات اللاشعور[14]، واستكشاف خفاياه، بسبر أغوار الماضي واستنطاقه، فينبثق عن هذا الغوص في مرجعية تجربته إسقاطات إبداعية في قالب فني؛ بدافع ما يحرك مشاعر الفنان.

فبمقدار ما يدخره هذا الضمير من وقائع لسرديات كبرى، بقدر ما يعكس منزلته، وبمقدار سعة مضامين موضوعاته، بقدر ما يتيح للمتلقي الواصل أرْيحية في الاستثمار، وعاطفة في التعامل، وفرصة للبحث في تجاعيد ذاكرة النسيان، تخليدًا للماضي المجيد، بالنظر إلى أن ذاكرة الثورة الجزائرية مرتهنة بالسعة العائمة، وبفائض من المعلومات؛ الأمر الذي من شأنه تعقيد تجميع المعلومة الدقيقة؛ وهو ما خاضت فيه رواية [الحب ليلا]؛ سعيا إلى تيسير سبل إيضاح ذاكرة السرد التي تتضمن الجزء الأكثر أهمية في أي حقبة، بخاصة حين يتعلق الأمر بالذاكرة التاريخية، بوصفها أرضا خصبة لتنامي الأحداث، على الرغم من تشابك المعلومات، والتباس الطريقة التي تؤدي بنا إلى معرفة حقيقة التحولات، أو إلى مقاصد الفواعل التي تضافرت في تأثير إدراك النسيج السردي المتشعب بسياقات مختلفة، وجعْل المتلقي من الصعوبة استمكانها، أو استذكارها بدقة، بمفهوم البنية العميقة التي أسس عليها تشومسكي استنتاج الدلالات، وهو ما نستشفه في حقل تضاعيف سرد الرواية، الذي كان وسيلة لتحقيق غاية التأريخ المليء بالتنازعات والتوافقات، ومن ثم فإن ما يجوز الإغضاء عنه، والتسامح معه فيما روته السرديات الرسمية، لا يجب إهماله، أو تجاوزه، مع مرويات شهود العيان، أو ممن تعمقت رؤيتهم من المؤرخين المعتدلين؛ بما للثورة من انتصارات وانتكاسات؛ بدافع تحسيس المتلقي الواصل بصدق تجربتها في أحداثها وشخوصها، من دون أن تكون هناك رقابة مرجعية، تستند إلى التحيزات في مرويات التاريخ؛ بمنأى عن مصالحَ شخصيةٍ، غالبا ما تكون محفوفة بالمخاطر والانزلاقات، وبإطلاق الأحكام غير المؤتمنة، على نحو ما جاء في استهلال الرواية قول السارد على لسان الحبيبة: "من الصعب أن نصنع تاريخا عظيما، ومن الصعب أيضا أن نحافظ عليه، بل وأن نكتبه بصدق.. آن لك أن تركب وحدك قطار التقصي في تضاريس التاريخ، ويقينا هي مهمة خطيرة"(15)، بموجب استخلاص العبرة من مضمونها، والحكمة من وقائعها، والأمثولة لنظيراتها من الثورات لدى باقي الأمم الأخرى.

من الواضح أن سرديات الذاكرة تختلف عن سرديات أي عمل فني آخر من حيث المضامين والظروف التي تحرك الشخصيات، غير أن متغير الفواعل وتحولاتها، والمحمولات المسندة إليها، أو محتوى الأفكار المكفولة، أو التعابير، هي صفات مشتركة في الأداء والخطاب والتخاطب بين السرد التاريخي والفني.

ولعل نشدان الرواية ضالتَها، والتماسها المصداقية، أو إنصافها بالإخلاص لاستقامتها على الوجه المبتغى في مرويات سرد التاريخ، هو مقصد كل سارد بارٍّ بوفائه، ومؤتمن في هويته، وهو ما نلمسه في منجز عز الدين جلاوجي الذي كانت مَهمته تنحصر في إبراز القيمة التوثيقية فنيا، وتوضيح ما كانت تسيطر عليه التجربة المنبثقة من خبرة الحياة، وتشكل فضاءاتها، على الرغم مما كان يشوبها من تضاعيف معقدة في مروياتها الدخيلة، وفحص مصداقية وفرة حكايتها بروايات مختلفة، بخاصة تلك التي تبيحها إغواءات معينة، أو أوهام تشكك في مصداقيتها، كما جاء على لسان شخصية الزيتوني: "نسمع

أخبار[الثورة] من بعيد، والناس يخلقون حكايات لا يصدقها العقل، منهم من يقول إن المجاهدين ليسوا إلا ذئابًا مفترسة، مشرَّدة، تغدر بضحاياها، وتفر إلى الجبال.."[16]. وإذا كان الحدث التاريخي في السرد مقترنًا بالمسار التيماتيكي Rôle Thématiqu في نسقه العام للتيمة thème، التي يُبنى في ضوئها النهج التصويري بالاصطلاح السيميائي، فإن السرد في هذه الحالة بوصفه نصًا روائيًا غير مطالب بإلزامية حضور الشرط التأريخي، أو شرح الواقع الحقيقي منه، أو المتخيل، أو المتوهم فيه، أو المثبَّت فعله، كما أنه غير مطالب بشرح العناصر البنائية للتيمة، وسبل وقائعها، أو تفسيرها؛ أو بما يستوجبه كشف ما خفي منها؛ إذ الفرضية التي تحكم السرد، "تتعلق بمكان السردية في هندسة المعرفة التاريخية، إنها تحوي مقلبين؛ **من ناحية**، يسلم الجميع بأن السردية لا تشكل حلا بديلا لمشكلة التفسير/الفهم.. **من ناحية ثانية**، يؤكد الباحثون أن صياغة الحبكة لا تشكل مع ذلك مكونا أصليًا من عملية كتابة التاريخ، ولكن على مستوى آخر غير مستوى التفسير/الفهم، حيث لا يدخل في منافسة مع استعمال [**لأن**] بالمعنى السببي أو حتى الغائي"[17].

صحيح أن الحدث التاريخي مقترن بالطريقة التي يتم بموجبها التذكر، غير أن ذلك موكل أمره على تيمة فعل السرد؛ أي الموضوع السردي، ومفوَّض إلى الخيال الذي يُدبِّج موضوع الخطاب على وفق العوامل والفواعل التي تضبطها البرامج السردية، وبحسب التحول الموصول [بعنصر الجهة]؛ أي دور موجهات الفعل(Modalisations de faire) المتوافر من خلال [الحالات والأشياء كما عند Herman Parret]، أو من خلال جهات [الواجب والإمكان، كما عند غريماس Greimas]، أو جهات السعي إلى كسب المعرفة، وإنجاز الفعل فيما تمليه [سلسلة الحالات والتحولات، رولان بارت Barthes Roland]، وبين هذه الجهة أو تلك، يتأسس لزوم مشيئة الفعل، وعزيمته، ووجوب الحدث، وقصده، سواء من خلال الذات الفاعلة في المواقف التي سردتها أحداث رواية [الحب ليلا]، أو من خلال [الأنا المفعول]، المنهَكة بفعل وقع الاستعمار، هذه [**الأنا**] المدرِكة بوجودها النضالي، ونشاطها في المقاومة، كان عليها أن تتفطن لما يحيط بها من مخاطر، وأن تعي الاحتراس والحيطة لدلالة السرية في النضال، "... ظل بلْخَيْر في طريق العودة يؤكد على وجوب كتمان السر، يعرف أن جيلهم سيصدم حتمًا باندلاع الثورة، لكنه سيتبناها عاجلا أم آجلا، ويعرف أيضا أن جيل الكبار، سيختلف حولها، أخرجه عبد الله من هواجسه وهو يسأل:

- هل يمكن أن نخبر عمي العربي
- لا، أبدًا، لا نخبر أحدًا سنفسد الأمر، أنا وأنت فقط، ننجح أو نفشل، لن نشرك ثالثا، السرُّ إذا جاوز اثنين ذاع"[18]

ولعل لجوء الثورة إلى تحصين التنظيم السري، وحصره في الأنا المفعول، كان المصدر الذي أوحى إلى المناضلين ما كان الخلاص الشائع بينهم من أي مكروه، وقد جاء في الحوار الذي دار بين المناضلَيْن، [القرْوي] و[أُمقران] ما يؤكد إصرار النضال على كلمة السر:

- أمقران: تريد أن نخدمك في شيء؟

تردد القروي لحظات وجلس إلى جواره مترددا

- نعم، لا، لا أحتاج إلى شيء لكن الشكيمة

سكت القروي دون أن يكمل جملته وهو يقلّب نظره في أمقران الذي ظل ينظر إليه مدققا في حذر، ردد القروي جملته ثانية

- لكن الشكيمة

وسكت مرة ثانية، تبسّم أمقران، وهو يقول:

- الشكيمة للبغال

وتعانقا، كانت كلمة السر مضبوطة، أسرع القروي وقد اطمأن:

- أخبِر العارم، أن الخير في الوادي[19]

وتبعًا للتخوف المُروِّع، والعمل المشوب بالحذر، فقد كان لكل جهة تريد القيام بإرادة فعلٍ ما، نتوثَّق من الإضمار، ونتثبَّت من الكتمان، وهو ما ألهم انطلاقة فتيل إشعال الثورة في ليلة أول نوفمبر بتحديد كلمة السر في:[**خالد وعقبة**]، ولعل الجهة الأساسية التي كانت تستحدث – دوما - فعل السرد، وترسخ المقاومة في أذهان المواطنين، هي الجهة الإلزامية بالتكتم، لتأمين ممارسة المقاومة، بوصفها جهة وثوقية من موجهات الفعل التقويمية (Modalite`s appreciative)، من قبيل ما يمليه الواجب الوطني، والمصير المشترك الذي يشكل أكبر تحدٍ، ويواجه المأزق فيما آل إليه الوطن والمواطنون في قضيتهم المشروعة؛ لذا كان عليهم تنفيذ الفعل بسرية تامة؛ بما يلائم قدر الكفاية التي تقتضيها الحالات والتحولات، واللزوم، والوُسْع، وكفاءة الأنا المفعول، ومقدرته، على وفق ما أشار إليه هرمان باريت Herman Parret بخصوص جهات الضرورة والاحتمال، أما جهات المعرفة **épistémique** والفعل (déontique) فتتعلق بالمعرفة التي نحملها عن تلك الحالات، ويمكن أن نقول بصفة عامة إن اختيار جهة معينة من طرف المتكلم للتعبير عن موقفه... يتحكم فيه معياران: معلوماته التي أودعها في الملفوظ، ومن جهة أخرى تعهده بما تلفظ به مثل المصلحة، ومقاصد المستقبل...[20]، وكل هذا مرهون بأهلية الأنا المفعول (**الثوار والمناضلون**)؛ لتنفيذ أداء الواجب، والاستجابة للتعهد، تحسبًا لردة فعل الجهة النابذة من الآخر المستعمر أو العميل، لذلك كان كل شيء يحسب له بإجادة وإحكام، احتراسًا من وقوع أي بليّة، أو ضرر، من الآخر المتجبِّر، أو احترازًا للمناضلين والثوار صونًا لهم، بخاصة

من ذوي القرار النافذ؛ على نحو ما وقع على العربي المستاش الذي كانت كل حركاته محسوبة "ليس بإرادته، ولا بإرادة فرنسا، ولكن بإرادة الثورة، ظلت كثير من العيون تتابعه وتراقبه"[21].

ومما لا شك فيه أن هناك دواعيَ أملتها الضمائر الحية، وراء انتظام أساليب النضال، غير أن هذا ليس هو الخيار الوحيد الذي شجع الثورة على التحرك، على الرغم من أنه يعد أهم الأسباب، إلى جانب ذلك هناك إرهاق شديد مورس على الشعب، وإكراه مؤلم، نتج منه إحساس بالقمع واستلاب الحقوق، والتمرد على مسوغات الاستيطان؛ بتداعيات تغيير الظَّفَر على حساب أبناء المواطن، وتملك أراضيهم، والاستحواذ على خيراتهم، والغبن المفروض على الوطن، كل ذلك وغيره كثير هو ما برهن بالأدلة على قوة التأثير لاسترجاع الحقوق المغتصبة، سواء بالنضال أو بالتصدي عبر الهجوم المسلح، وهو ما تفرضه أعمال الدفاع الشرعي، أو من خلال التنظيم السري المحكم، رجالا ونساء، وفتيانًا، كما وقع مع أمقران الذي طُلِب منه إخبار العارم بأن [**الخير في الوادي**]، فما كان منه إلا أن وظف ابنته الصبية التي لبت النداء بعد أن همس في أذنها:

- ألا تذهبين إلى خالتك العارم، تهمسين في أذنها بهذه الجملة "**الخير في الواد**"
- وبعدها تموت هذه الجملة في أعماقك

وكانت الفتاة على يقين أنها تحمل سرًّا مؤتمنًا إلى خالتها، وحين تلقفت العارم الأمانة يمَّمت اتجاه العربي الموستاش، وهي تعبر سريعًا، مبتعدة عن الحواجز الأمنية، دلفت بيت العربي الموستاش دون استئذان، فقابلتها الباهية بنت العربي:

- زارتنا البركة خالتي العارم

أسرعت العارم تسأل عن العربي الموستاش الذي أسرع يخرج من البيت.. سأل بحيرة

- خيرا
- **الخبر في الوادي**

فأجاب العربي مبتسما مموها

- الخير في كل مكان يا خالة تفضلي، تفضلي.

تخلصت العارم من عجارها، كما تخلصت من اللحظة من سرها[22]

وتُبينُ التجارب أن ما من ثورة استمالت بروحها اهتمام الناس، وشدت إليها مناصريها بعنفوانها، إلا ونجحت، غير أن ذلك لن يتم في رأي المناضلين، والمساندين إلا بباعث الاستيثاق بدواعي النضال بالمقاومة المدنية سرًّا، ومبررات الجهاد جهرًا، وبالقدرة التنظيمية من خلال حشد كبير من المجاهدين، بما توجبه متطلبات الاعتراك في ساحة الوغى، وما تعززه جهات الرغبة في الجهاد، من **جهة موجهات الفعل بالاعتقاد**، في غمرة ما حدده غريماس في السياق السردي ضمن الجهات الفعلية factivives التي تهم العلاقة التراتبية بين ذاتين متباينتين، ذات الفعل، والذات الموجهة، وترى جليان لان مرسيي،

"أن جهات القول قادرة على أن تروِّج بين العوامل، تبعا لمنطق الامتلاك/الافتقاد، فأي كسب موجه يخلف خسارة مطابقة، سواء أكانت جلية أو مضمرة"[23]، وقد لا تستقيم جهة العمل على الاعتقاد الذي حدده النظام السردي إلا عن طريق العوامل الموجهة، وإلا كان المآل الفشل، وهو ما تنبهت له الثورة بالدعوة إلى الانسجام المنظَّم، بعيدًا عن التصدع الذي من شأنه أن يبعد التأييد الشعبي، والاستمرارية الملازمة لأحدات الموجهات والتحولات، التي تحرر السرد التاريخي من النسيان، لتدمجه في الذاكرة المتعاقبة عن طريق التواتر ضمن تجليات الفواعل الموصولة بالوعد، من الأجيال الواعدة، كي ترتقي دلالات الثورة من مستواها المقاوم إلى مستوى الإعمار والتشييد عن طريق التفاعل القائم بين أمجاد الماضي، ووجاهة المثابرة على البناء بهمّة من خلال التواصل الذي تنسجه الموجهات [**الافتراضية**][24]، التي تشمل جهات الضرورة والاحتمال، والمعرفة، والفعل، وأن افتقاد أحد هذه المكونات في العملية السردية، أو تلاشي أحدهما على حساب الآخر، يؤدي إلى فقد توازن الذاكرة، واندثار الاستمرارية التاريخية المتوقع انفتاحها على الزمن في مساره المتمدد بين الماضي، والحاضر، والتائق إلى المستقبل المشرئب.

ضفائر السرد/عالم الإمكان:

يُحرز الواقع المأمول حضوره من الذاكرة المرجعية، ويصونها، بما يناسب أفق توقعات المتلقي، على الرغم من أن الرؤية الدالة لهذا الواقع، تكون بمفهوم باختين، متعددة الأصوات polyphony في عالم السرد، البديل للعالم المرجعي الذي يحاكيه الوصفي التاريخي، نظير الرؤية الفنية التي تكمن في تضاعيف الواقع السردي المأمول، المستمد من الواقع التأريخي المعمول، وفي هذه الحال نعتقد أنه من الداعي أن تحمل شخصيات أي عمل تاريخي، أو فني هدفًا مباشرًا، ورسالة مضمرة لتوقعات مصيرها، على غرار ما كانت تسعى إليه الشخوص النضالية في رواية [الحب ليلا] أثناء شحذ مطالبها المشروعة، وتأكيد صون مصيرها، ومن هنا، تستدعي الهوية ما يتطلَّب، لحماية نفسها بنفسها.

وبما أن طبيعة الشخصيات في الرواية متعددة المشارب بين حالة المقاومة، أو الخيانة، أو الإذعان للصوت الصامت، ومتنوعة المآرب بين المصلحة الوطنية، أو الاستمالة إلى الأهواء بالإغواءات، بميولها إلى المستعمر، فإن كل ذلك هو ما يمنحنا الإحساس باكتناه ما بداخلها من عمق في التصورات، بوصفها مصدرًا - مرجعيًا - للتأمل عمَّا كان يدور في الثورة من قبل التشخيص الصريح للشخصية التي تتوق إلى الوجود الأسمى، أو من تلك التي كان ينتابها شعور يغذي الوجود بالعمالة والغدر، بما ليس على اتكال، ولا على وثوق، أو بما كانت تواريه الأصوات الصامتة، المتشظية في أحلامها المحبوسة، أو من الشخصيات الانطوائية، التي تَحتَّمت عليها ظروف قد لا تكون نابعة من اختيارها، أو من قبل تشخيص [الأنا المفعول] وهي هنا الذات الجماعية [المستلبَة]، في نزوعها إلى التحرر، مما تراه قيدًا للمكونات والمكتسبات المشروعة - في ظل وجود حكم الاستبداد - أو ممن لم يكونوا في التقدير، أو

من الذات الفردية [الطفيلية]، التي استأثرت بها فكرة التبعية للآخر، والداعمة له بقوة ذليلة، وكانت قد أسهمت في تعطيل الانتصار، كما جاء على لسان شخصية حمود بوقزولة بعد أن أشعِر بالقبض على العربي بن مهيدي، بوصفه أهم شخصية على رأس الثورة: "أهي الخيانة تنصب حبالها للمخلصين؟ وهل يمكن أن ينتصر الأعداء علينا إلا بالخيانات؟ وهل كان لفرنسا أن تبقى بيننا طول هذه المدة لولا الخيانة؟"[25]؛ إزاء كل ذلك، ونظيره – سواء بسواء - نعتقد أن أيًّا من هذه الشخصيات كانت تحمل هدفا مباشرًا لها، تحت أي سقف أثيرٍ لها، ومن خلال الصورة التي تتجلى فيها سيرورة الأحداث في السرد، بكل أشكالها، بخاصة الشخصيات الوطنية التي كانت تحمل دلالة في مراميها لتوقعات مقاصدها، على غرار ما كانت تسعى إليه باقتفاء شحذ هويتها النزيهة، القابلة للتحقق، كونها تحمل قضية مشروعة، على وفق ما رسمته الرواية في تضاعيف السرد، وهذا ما جعل الكاتب عز الدين جلاوجي يصوغ الأحداث في حالاتها وتحولاتها بسجية، لتكون أكثر قابلية للمناخة عن المبادئ النبيلة، سواء ما كان منها في رسم التحركات أو العلاقات، بصورة لا لبس فيها، كونها منبثقة من عالم يشرئب إلى الحلم الواعد بالحرية، ويتطلع إلى امتلاك ناصية السيادة، وقد انعكس ذلك في جوهر الضمائر الحية من خلال الإرادة النضالية في طموحها الإنساني، وهو المحور الذي دارت حوله الرواية؛ لتحقيق الأفق المنتظر، أو العالم الممكن، الذي تكدح في العمل به كل البشرية؛ لبلوغ السلام الأبدي، والمثوى المستقر، الآمن.

ففي قراءة رواية [الحب ليلا] نشارك أصوات الشخصيات في بحثها عن الحقيقة الموضوعية، كما نلاحظ أن صوت الكاتب يبدو متواريًا، ولا يهيمن على أصوات الشخصيات بأي حال، ولا يسهم في توجيهها، لكنه يراهن ضمنيا على تحميلها الرسالة الدالة على التغيير، بوصفها [الأنا المفعول]، وإدراكها قيمة مطالبها، وسعة بغيتها، والقدرة على تحقيق مرادها، وفي غمرة ذلك يمكن النظر إلى الرواية على أنها رواية [قضية سياسية]، رواية [صوت الحقيقة]، بمقتضى ميل السرد إلى الدوافع الموضوعية في مواجهة البواعث الاستيطانية/ الاستئصالية من الاستعمار الذي كرَّس التنائي بين صوت الحق في وفاء المواطنين، وطمس اليقين من وَرَم الجيش الاستعماري، الذي سوغ لوجوده باسم نشر الحرية، ونقل الحضارة؛ بمعية المعمرين المستوطنين الذين كانوا يتكتلون من حين لآخر، بمناسبة أو من غير مناسبة ويأتون "من كل فجٍّ عميق يملؤون قلب المدينة بهتافاتهم وزخات رشاشاتهم، أهمّ ما يحملون من لافتات [الجزائر فرنسية، وستظل فرنسية]. وذات مرة اعتلى المعمر [مازان] المنصة بين أنصاره خطيبا، التهبت الأكف بالتصفيق، والحناجر بالهتاف، قال:

– إني أرى الآن دم رفيقي [بارال]، وأرى دم صديقنا جميعا [فرانكو]، ودم آلاف الأجداد الذين حاربوا في هذه الأرض ضد همجية أشباه البشر من أجل أن ينقلوا إليهم الحضارة"[26].

أمام ممارسة كل هذا العتوّ، تعاطى الاستعمار انتهاك حقوق المواطنين الشرعيين، نظير إغواءات المصالح الذاتية للمعمرين بالاستيلاء على الأراضي، وسلب خيرات ذوي الحقوق؛ بمساعدة العملاء الذين آثروا التبعية، بمفهومها الواسع، سواء ما كان منها جهراً أو سرًّا، وبحسب ما توافر من سياقات تأليبية مناسبة للتابع؛ حتى يرضى عنه السيد/ المتبوع، ويندمج في ذات الآخر، والمتجانس مع وعيه الثقافي، وغاياته الضيقة، وقد جرى تمثيله في السرد بوصفه عميلا، خؤونًا، كما جاء في وصف شخصية الغادر [الجمعي] الذي غيَّر اسمه إلى [جيمي]، وقد كان يمارس استفزازًا رهيبًا على المواطنين، ويضيق عليهم الخناق، وكان مصدر رزء، وبلية على البلد، إلى أن أحاق الشر به الثأر، فدارت عليه الدوائر، كما في هذا الوصف الذي وسَمه بالعار في أثناء زيارته للمعمر رئيس البلدية، فلم يبدِ اهتمامًا لحضوره، ولم ينتظر أن يأذن له بالجلوس، ارتمى على الأريكة وقال:

- يظهر أنك مشغول جدًّا اليوم يا شيخ البلدية؟

جلس رئيس البلدية في كرسيه وقال:

- الوضع خطير يا الجمعي، يظهر أننا سنعود إلى وطننا الأم.

وسكت لحظة ثم واصل:

- **الويل لمن خان وطنه الأم**

ابتلع جيمي هذه الكلمة المسمومة... وصفْعه بالخيانة، وهو الذي خدم فرنسا بإخلاص، وكل أفراد أسرته"(27)

يبدو في هذا الوصف المرّ الذي لحق بشخصية جيمي وأمثاله في سرد الرواية، إدانة صريحة للخونة العملاء، وإعلان الثورة باتخاذ موقف منهم في المستقبل، كما في الحوار الذي دار بين المجاهدين عبد الله وقائده العَلَامَة [حمود بوقزولة]، الذي قال لعبد الله:

- تعلَّم من هذه الأرض، فلتكنْ هي مدرستك العظمى؛ لتملأ قلبك عشقا، وتضحية، وشجاعة لا تنتهي، إني أسمع صوتها كل حين يملأني قوة وكبرياء، يحثني لأنتقم من هؤلاء الخنازير الذين قتلوا منذ دخلوا الملايين، واغتصبوا أرضنا وأعراضنا... ثم قال:

- عبد الله يا ولدي، سننتصر، نعم سننتصر، إيماني عميق بذلك

وصمت لحظة يجلله الحزن، ثم قال كأنما يحدث نفسه:

- **أخشى أن ننتصر عليهم، ثم ننهزم أمام أنفسنا**"(28)

نستحضر بين دَفتيْ هذا الاقتباس واقعا استشرافيا، رسمه السارد في حكم طَيِّ الغيب، ولا نعلم به، وجوده في صورة الواقع التقريبي، الممكن ترقُّبه بالتخييل الافتراضي، لذلك ترك السارد المتلقي أمام السياق الدلالي الذي من شأنه أن ينير السبيل إلى السند المعتمَد عليه – ترصُّدا - الذي تُوكل إليه مَهمة ما يتأسس عليه هذا الواقع المرتقب، والظروف التي تنتجه، وبحسب ما ترسمه الجهات المخلصة

للهوية، والصفات الجوهرية للتشييد في مسار بنائها الدلالي المتوقع حدوثه، وفي ضوء ذلك "يبدو من الصعوبة بمكان أن يباشر المرء في تأسيس ظروف التوقع على حالات من الحكاية دون أن يبني تصورًا سيميائيا – نصيًا حول العالم الممكن... ويقتضي منا أن ننسب إليه الأخطاء التي يمكن أن يمثّلها"[29]، ولعل توقعات شخصية [حمود بوقزولة]، وإظهار جزعه وكدَره: [**أخشى أن ننتصر عليهم، ثم ننهزم أمام أنفسنا**] هو ما تنبأ له بعدم تحقيق البُغية – تباعًا – على وَفق مجموعة من المبادئ التي حددتها الثورة، متأسيًّا في ذلك بالحوار الذي دار بين شخصية العميل الشيخ عمار وابنه مبروك، حين قال له:

– هذا الذي يحدث في الطرقات إن هو إلا زبد الغوغاء في الطريق، لا ينتج عنهم إلا الهراء، فعلينا أن نهتم بمصالحنا.

– ... الأذكياء يصنعون لأنفسهم تاريخًا عظيمًا، والأغبياء يضيعون أمجادهم.

ردَّد مبروك... مقولة مشهورة عن الثورة التي يخطط لها المثقفون المخلصون، ويخوضها الحمقى المغفلون، ويجني ثمارها الانتهازيون"[30].

تعد رواية [الحب ليلا] من الروايات التاريخية السياسية، المليئة بالمشاعر الملتهبة في خبرة الثورة الجزائرية، وقوة مَراسها، والظفر بغايتها، إثر أوج انتصاراتها المدهشة، التي لا يتماثل وجودها إلا في الملاحم، ويناظرها في ذلك النص السردي الذي أبدع فيه عز الدين جلاوجي حين حمَّل شخصياتها الإحساس بعظمة المسؤولية، وجعل المتلقي في مقام ما أدته الثورة على الوجه الأمثل، وفي مستوى تعهده بالحماية اللازمة من النسيان، ولكن هل ستتذكر الأجيال الواعدة ما فكر فيه القائد [حمود بوقزولة] حين أحس بمرارة وهو يتذكر الجرحى والشهداء كما جاء في قوله: " يستحق هذا الوطن أن نقدم له كل أرواحنا، تستحق أمجادنا أن نحمي شموخها بكل دمائنا، لكن هل ستذُكر الأجيال يوما هذا الشاب الذي قد يموت وفي قلبه حرقة للقاء أمه الأرملة، وزوجته الفتية، وابنه الوحيد"[31]، وكأن السارد يريد أن يقول على لسان الشخصية، علينا أن نتذكر دوما الظروف التاريخية التي مرت بها الثورة، في مقابل ألا تنسى الأجيال المتعاقبة ما كان واجبًا من هذه الذاكرة؛ ليصبح حقا مكتسبا ينبغي السهر عليه، وإذا حق لنا أن نحافظ على سرد الذاكرة، "فسيكون لنا ذلك عن سردية قطعت كل صلة بالتعاقب الزمني، بهذا المعنى فإن كل أصل، حين نأخذه في قوته المؤصلة، يتبدى لنا أنه لايختزل إلى بداية مؤرخة، وبهذه الصفة يعود إلى الوضع عينه الذي للمنسي المؤسس. من المهم جدًّا أن ندخل إلى أرض النسيان تحت اسم التباس أولي... إذ لما كان قادمًا من أعماق النسيان فإن التكافؤ المزدوج للهدم والاستمرار سيبقى قائما حتى في الطبقات السطحية من النسيان"[32].

وتأسيسا على ما سبق، فقد أولى السرد الوصفيّ في الرواية صقل الذاكرة في مواجهة النسيان، صوغًا وإبداعا، كما ربطها بجهات جميع الحالات والتحولات، أو جهات البصيرة العالمة بكل شيء، أو جهات الكفاءة/ الأهلية، وقد تفاعلت كل هذه الجهات لتحقق جهة فعل الإنجاز من الفاعل

[الأنا المفعول/ الشخصية المرجعية] بوصفها القوة المحركة لهذه الجهات، وأحد أهم عناصر البرنامج السردي؛ إذ "كل برنامج سردي يعكس برنامجًا مرتبطًا به، ويوافق كل تحول وَصْلي لفاعل، تحولًا فصليًا لفاعل آخر: هناك برنامجين سرديين ممكنين"(33)، ولن يتحقق فعل الإنجاز إلا بفعل العامل الموجه إلى موضوع القيمة المراد تحقيقها.

ولكن، فيم تكمن حاجة كفاءة الفاعل [الأنا المفعول] في ملفوظ التحول؟ وما السبيل للوصول إلى الغرض المستهدف في مواجهة الآخر العسِف؟ وهل هناك علاقة تجمع بين البرنامج السَّردي فنيًا، وبرامج الاستعمال السردي وظيفيًا؟ وإذا كان هناك من أفق للسرد التاريخي كيف يتحقق شرط الاستعمال السردي للوصول إلى البغية المستهدقة التي تبناها الكاتب؟، وبم يتشكل هذا الأفق بالنسبة إلى المتلقي؟ وهل من مهام المتلقي أن يتجاوز ما يدركه فعلا من الوقائع والأحداث، إلى التوقع الممكن حدوثه؟ لعل في كل هذا، وغيره من الأسئلة، ارتأينا أن نتعقب أثره، بوساطة القيم التي يتم تمظهرها في تيمة [الموضوع] من ملفوظات عوامل البرنامج السردي، وفيما يحدده فعل التلفظ، انطلاقا من البنية العاملية في المسار التوليدي من سلسلة الحالات والتحولات الدلالية؛ التي تعالج فضاء الهويات والعوالم الممكنة، وهي هنا تيمة/الموضوع، المُشرَأب إليه، بوصفه جوهر الرؤية السردية في [الحب ليلا] على حسب ما احتوته من ملفوظات سردية، مبنية على المكون التيماتيكي، بوصفه إجراء "موزعا على مدى البرامج والمسارات السردية للقيم التي تم تحقيقها"(34).

الوظيفة السردية/البنية العاملية:

تشتمل رواية [الحب ليلا] على مقاطع سردية في مكوناتها التركيبية، سواء من جهة الكفاءة Competence أم من جهة الإنجاز Performance، وقد شكلت هذه المقاطع وحدات صغرى، جاءت في كنف وحدات سردية مرقَّمة، وصلت إلى تسع وثمانين (89) لوحة، في حين جاء بعضها في شكل وصلات تحت مسميات ذات دلالات وظيفية، وعلى الرغم من ذلك فقد أكسب هذا التوزيع الرواية قيمة منهجية، فرضتها طبيعة الموضوع المتشعب، ومجريات الأحداث المتشابكة، وتضارب وظائف الفواعل، وتعدد العوامل والأدوار، ذات الصلة بتغيير الدلالات الضمنية، وبحسب مقتضيات البنية العاملية، داخل نظام سردي نسج أحداث هذه المقاطع بخيط رفيع، على الرغم من أنها جاءت مجزأة، ومع ذلك فقد كان يجمعها ترابط محصَّن بتيمة/ الموضوع الذي أسهم في توليد المعاني للغاية المستهدفة، وضمن منظومة الوظائف المسؤولة عن بنية السرد، على وَفق محوريْ مدار التيمة thème، وجمالية البنية التركيبية للسرد.

وإذا كان لكل رؤية سردية تحولات متبدَّلة عن بعضها ببعض في المعنى التداولي، فإن طريقة صوغها في ضوء ما تتضمنه هذه الرؤية لمسار الشخصيات جاء مجتزَءًا إلى مقاطع – إما إيجازا، أو إفاضة – تحكمها علاقة ترابطية، وبدواع تفرضها سرديات الذاكرة الجمعية المتباينة، سواء ما جاء منها في صورة الوصفيِّ المباشر، أو بالدلالة المتوارية، بوصفها منجزًا موازيًا مضمرًا في تضاعيف النص، وهو ما شكلته اللوحات الفنية التي رسمتها الشخصيات الدائبة من تحولات وتطورات داخل وحدة الموضوع في دلالاته المستهدفة، بناء على الأدوار العاملية [غريماس] التي تنبني على العامل الدلالي بصورة أدق، اعتقادًا منه أن "جل العوامل، كيفما كانت العلاقة التي تجمعهم، يمثلون التمظهر في كليته"[35]. وعلى الرغم مما قد يبدو للقارئ من تقطيع النص وتفكيكه – ظاهريا – فإن قيمة الرؤية من منظور البرامج السردية تعد أكثر ارتباطا في أدوار الشخصيات داخل نسيج المتن، وغاية ما يرمي إليه المحتوى بالمَدَد من الأدوار والمعلومات؛ إذ تمثل الشخصيات وحدات دلالية، بأسنَن جِهِية موجهة [غريماس Greimas جهة الاعتقاد croire]، فرضها التقطيع من دور إلى دور؛ لتمكين التحولات السردية التركيبية من سرد الذاكرة، بوصفها نسقا يوجبه الواجب الوطني، وبنية تمليها الضرورة، في مقابل سرد أدوار الطرف الثاني من حيث مستوى البنية العاملية، في ضوء ذلك فإن أي برنامج سردي يوجب برنامجًا سرديًا مخالفًا، أو ممانعًا له، بحسب قيمة التيمة التي يتبناها كل منهما، عبر التقطيع الماثل في السرد، الذي "يحوّل المآل إلى سلسلة من الانفصالات والاتصالات المتقطعة. يحوّل التجسيد الأول، متبوعًا بالعمليّات المكونة للبنية الأولية، التنويعات إلى تتابعات "قَبل" و"بَعد"؛ أي إلى مراحل وعتبات مراحل". وفي هذا الأفق، فإن الحالات والتحولات ستتحدد تباعا في هذا المستوى [بوصفها] مناطق معزولة من خلال التجسيد داخل التطور الموجه للمآل، [وبوصفها] سبلا تقود من حالة إلى أخرى[36]، تحكمها وحدتا الموضوع والمشاعر، الظاهر منها والخفي، المفضية في ثنايا متن النص، وهنا يجد المتلقي نفسه أمام نصين[37]: نص حاضر في المكتوب، ونص مغيب في البياض، يتشاكلان فيما بينهما، غير أن هوى البصر يميل إلى المغيب في البياض الذي لا يفصح عن نفسه بصورة واضحة، ولا يُبين عن خواطره بشكل مباشر، ولكنه يسبك رؤاه بصيغة يجعل منها شكلا متوازيا مع المتن، سواء عن طريق الترغيب أم عن طريق الترهيب، وفي كلتا الحالتين يتعزز الإضمار عما لا يرغب في التصريح به بحنكة عالية، وفي هذه الحال يستبدل المبدع اللامقول بالقول، والانزياح عن المعنى الحقيقي بالإفشاء عما ينبغي الإعلان عنه، والمسكوت عنه جمالا فنيا، بالإفصاح عنه وَجَلاً من الريبة، كما في الرؤية السردية التي تبنته الشخصيات الثورية في رواية [الحب ليلا] بخاصة العربي الموستاش، وسي رابح، وعيوبة، وحمود بوقزولة، وقياسا إلى ذلك فإننا سندرس تباعا أدوار الشخصيات في تعاملها مع السرد على وفق "البرنامج السردي ومكوناته الأساسية **كالتحفيز، والكفاءة، والإنفاذ/الإنجاز،**

الجزاء/الإثابة، مع التركيز على صيغ الجهات... والأدوار التيمية مع ربطها بالبنية العاملية والإطار الوصفيّ"[38].

وإذا كان سرد الذاكرة في [الحب ليلا] يقوم على وظائف متنوعة، وفي لوحات متعددة، فإن المستوى السطحي في السرد الوصفيّ المرتبط بالبرامج السردية، جاء قرين المستوى العميق المتواري في تضاعيف السرد، وهما معًا يتعالقان في المستوى الخطابي مع الخطاطة السردية التي تعنى بما يسميه غريماس برنامجًا سرديًا؛ لتتابع حالات وتحولات الشخصيات، بالإضافة إلى ما يصدر عنها من أصوات تعبر عن مضامين المطابقة مع نوعين من الأفعال "**أفعال الحدث، وأفعال الحالة**" كما في رأي لوسيان تنيير L.Tesniére بالقدر الذي تعبر عنه سيرورة السرد، وعلاقات الشخصيات المتعددة الأصوات التي أسس فكرتها باختين Mikhail Bakhtin، ومن ثم فإن رواية [الحب ليلا] تندرج ضمن هذا السياق الذي يعنيه تعدد الأصوات، منها ما يوحدها في صوت النضال، ومنها ما يخالفها في دويّ صوت المستعمر، الذي يحاول أن يفرض لغط صوته بالقوة، ومنها الصوت الماكر المساند له من العملاء، وقد لا يعنينا صياغة الأصوات بهذا التقسيم، أو من أدوار الشخصيات إلا بما تبوح به من معانٍ؛ إذ المعنى عامل محايث في صورته الأقرب إلى ملازمة الحالات والتحولات [غريماس]، كما أنه يعد في نظر [جوزيف كورتيس] نتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالة[39]، ومن هنا فإن المقصود بتعدد الأصوات - في منظور العامل actant الذي نرومه – لا يُنظر إليه إلا فيما يشير إليه من معنى دال، سواء كان مجاهراً أو مضمراً، وما تمليه الوظيفة، بوصفها فعلا يقوم به شخص ما، وتفرضها ظروف ما، ومن خلفية مرجعية معينة، لها وجودها داخل النظام السردي، وضمن إلزامية وجودها بالدور الموكل إليها، مع ما يوجبه وجود باقي الشخصيات في توالي الأحداث، وتتابعها في غمرة شبكة من العلاقات المتبادلة، سلبا أو إيجابا، في نسقها الدلالي، على وَفق ما عبر عنه غرماس في قوله: "لكي تحصل الدلالة، ويثبت التوتر، فإن الذات الإجرائية ليس لها من حل سوى أن تصنف مقوليًا ضياع الموضوع. ولهذا السبب، فإن العملية المستترة الأولى هي النفي؛ وبهذا الشرط فقط تستطيع الذات، بفضل إدخال المنفصل في المتصل، التعرف إلى الموضوع من خلف ظلال القيمة، فبدون التناقض، فإن التجسيد لن يحدد سوى خصوصية خالصة داخل المتصل التوتّري، وتفشل في إبراز الدلالة"[40].

نستخلص من ثنيِ هذا النص أن للعامل actant دورًا جوهريا لمعرفة ظلال القيمة، سواء أكان شخصا فاعلا ينجز فعلا، أم مفعولا يقع عليه الفعل، بالنظر إلى ما يسند إلى كل منهما من دور للغاية المستهدفة، وقد أورد غريماس صوْغ العامل في ست حالات تحكمها تقابلات ثنائية، من خلال مجموعة من العلاقات، كما بيَّن أن من شأن هذه الثنائية أن تسهم في ربط مفاصل الأنساق الدلالية، مستقيا ذلك من ثنائية رومان ياكوبسون Roman Jakobson الذي أقر بوجود علاقة تقابل للوحدات

المعنوية بين علاقة التناقض وعلاقة التضاد، وهما طرفان متناقضان، ولكنهما يسهمان في إنتاج المعنى، بحيث أن المحور(1)، يعني الطرفين المتناقضين، أو علاقة التناقض؛ والمحور(2) يخص الطرفين المتضادين؛ أي علاقة التضاد، ويتعلق المحور(3) بطرفيْ علاقة التضمُّن، أو علاقة التكامل"[41]، وتعد هذه العلاقات موردًا يجد فيه التحليل الإجرائي فضاء مُبِينا، وأكثر تجلية، استنادًا إلى المكونات التحويلية حول التركيب الدلالي، أو الدلالة التوليدية generative semantics التي أفاد منها غريماس في استنباط البرنامج السردي المتعلق بالدور العاملي الذي تمارسه الشخصيات.

تمظهر البنية الخطابية لتوثيق الذاكرة:

يبنى فعل السرد على النسق التتابعي للوظائف، وقد أطلق عليها غريماس بالفواعل أو العوامل، انطلاقا من دافعية كل وظيفة مطردة بالتواصل، لكي يتجلى بلوغ السرد مقاصده، على الرغم مما قد يحيط بها من تبعات مثبِّطة، أو يعيق تنامي الأحداث بشكل سلس، وفي حال تتبعنا الوصفيَّ في [الحب ليلا]، نجد ذلك ماثلا بعديد من الصور المكبَّلة؛ من خلال الملفوظ السردي لتعدد الأصوات، إما عبر مدلولاتها من فواعل ملفوظات حالة الاتصال من [الأنا المفعول] في شخوص الثورة، أو من فواعل ملفوظات حالة الانفصال من [الآخر الغِطْريس]، المدعوم بالمساندة من المعارض المعيق، الذي خذل نصرة الثورة، وتخلى عنها، وقد سعى المستعمر جاهدًا إلى استمالة كسب ود المواطنين بالإعمار ونشر الحضارة بعد الخروج من أزمة الحرب العالمية الثانية، لكن ذلك لم يجدِ نفعا أمام ابتغاء الذِّمة، وحرية الكمال، كما جاء في وصف السارد على لسان أحد الفواعل actant في أثناء توجهه إلى قسنطينة: "سنوات طويلة منذ أن انتهت الحرب العالمية الثانية ولا أمل في غدٍ أفضل، البؤس يزحف على كل شيء، الألم الشديد يولد الخضوع والاستكانة"[42]، لعل البنية الخطابية المتمظهرة في هذه الحالة بما يدور في الاعتقاد المحض، والتفكير المجرد من الشوائب، هو ما كان يتنامى في ذهن المواطنين، كما عبرت عنه البنية السردية التقريرية تجاوبًا مع معاني تيمة الثورة، وتلبية لحاجة الوطن، قصد الدفع بالحدث إلى التصعيد.

ومن هنا، جاء الصوغ السردي ليشحذ تأنيب الضمير، والإحساس بالميل إلى الشعور المشترك؛ من أجل التضامن المتماسك، كما توضحه عناصر النموذج العاملي من [الأنا المفعول]، الذي كان يسهم في تحسيس المواطنين بالذنب إزاء الوطن، والشعور بالمسؤولية نحوه، لذلك جاءت البنية السردية بخطاب تقريري يناسب ما هو متجل في البنية العاملية من سلسلة الحالات والتحولات التي كانت تسود المجتمع، بعد أن ساد النضال الحيطة، والمحاذرةَ، قبل الشروع في شرارة الثوة، وقد وفق الكاتب في نقل الفواعل والعوامل بالأسلوب الواضح، الذي يتناسب مع الموضوع في سياق درامي، منتظم في عرضه، متجانس في فضاءاته المتنوعة، على وفق ما يُوجبه التعبير المحايث، الذي أفرد للنضال كل الاهتمام بمعزل عن السياقات الأخرى الاجتماعية المحيطة بها، كما كان هذا الأسلوب المحايث متكامل

الرؤية بالنسبة إلى الطرفين، ففي حين كان المواطنون مطالبين "بوجوب طرد كل القوات الفرنسية من جميع الأراضي الجزائرية، وإعادة الأراضي المصادرة، وتعريب التعليم في مختلف مراحله"[43]، كان الفرنسيون مطالَبين بجعل البلد حصينة لهم، باسترضاء المتخاذلين من العملاء، متكأ لهم، بعطايا وضيعة، من أمثال الطبيب مبروك الذي أعرضت عنه الطبيبة المناضلة حورية ذات مرة، وأدارت ظهرها له، بوصفه "مجرد خائن.. يزعجه حمقى يحاربون أعتى قوة، ولا يزعجه احتلال بغيض، جثم على هذه الأرض أكثر من قرن، صادر فيها الأمل والابتسامة، واجتث تراثا، وانتماء، ونهب خيرات بنى بها أمجاده، وزرع الجهل، والفقر، والأمية، اللعنة على رجال أمثالك"[44]، انطلاقا من انتظام هذه القيمة التي تعكس حالة مزدوجة بين الهوية الأصلية والخيانة في حقها، توصلت هذه المناضلة إلى استنتاجات كانت مبنية على تحولات متعاقبة فرضتها حالات وَهَن ضمير هذا الطبيب إلى جانب الوظائف اليائسة الموزعة على أدوار باقي المتآمرين على الثورة، فنحن من خلال هذه الازدواجية المتعلقة بالكينونة التي عرضتها علينا البنية السردية، ندرك أن محمول القيمة بهذا المستوى من الخيانة محصن بشبكة علائقية مزدوجة، وهو ما نظر إليه النموذج العاملي بنوع من الازدواجية شكلا ومضمونا، كما جاء في قول جوزيف كورتيس: إن الممثلين مكلفون ... بمهمة مزدوجة: من جهة أولى يسندون البنية السردية، تتوزع عليهم الوظائف الأساسية تبعًا لمقطوعات، واللعبة الحكائية، ومن جهة أخرى يحملون العناصر الدلالية[45].

وإذا كان هناك إقرار بخطابية السرد بهذا التوجه الذي يستند إليه كل عمل فني، نظير ما يمتلكه من وظيفة تأثيرية، مقترنة بأبعاد الذاكرة التاريخية، فإن ذلك يعد شيئا دارجًا، بالنظر إلى انسجام صورة تيمة الذاكرة التاريخية، وتأهيلها للكتابة السردية، لأن الروائي في مثل هذه الحال يرتكن إلى إعادة إنتاج التاريخ بلغة سردية، وبأساليب فنية، تتناسل فيها الفواعل والعوامل بكثافة، يكون من شأنها تنمية الوعي باستدعاء الذاكرة، ولزوم الاهتمام بها، عبر مختلف وظائف السياقات الخطابية على وجه التحديد، وبالقدر الذي يمكن أن تحمله من معانٍ مضمرة دالة، كل ذلك يتبناه الروائي من أجل لملمة ما تفرق من الذاكرة، ومن شتات التجارب السابقة المنفلتة في المكان والزمان، وما تشظى منها بأقنعة مزيفة، ليعيد لها مجدها، وعظمة شرفها، حتى لو كان بهذا الصوغ التقريري.

ملفوظات الحالات والتحولات:

يستند البرنامج السردي إلى تتبع الحالات والتحولات لوظائف الفواعل والعوامل السردية، ويحاول النظر إلى ما فيها من تضافر، أو تنافر، وما يطرأ على ذلك من تأثير على نسق تيمة الرؤية السردية، بالمنظور التاريخي، من تحول في الوظائف التي تؤديها أدوار الشخصيات، وقد ورد في الرواية ما يشوب المواقف من تباين، أو اختصام في هذه الأدوار المتغايرة، أو المضادة، على نحو ما عبرت عنه رواية [الحب ليلا] في جميع مقاطعها التي اتكأت على توزيع مفاصل تيمة الثورة، بما يتوافق مع مجريات

الأحداث في طبيعتها، لكي تجعل المتلقي يتفاعل مع الأحداث، ومع القيم التي تفرضها عوامل مسار الأدوار التيماتيكية التي تؤطرها الشخصيات، كأنها أحداث واقعية، يتم التفاعل معها بالقدر الذي تكون فيه الرؤية مثيرة للذهول والغرابة، بخاصة إذا تعلق الأمر بالذاكرة في مفاصلها التي أوردها الكاتب موزعة في شكل مقاطع؛ إذ "التقطيع يحوّل المآل إلى سلسلة من الانفصالات والاتصالات المتقطعة، يحوّل التجسيد الأول، متبوعًا بالعمليّات المكونة للبنية الأولية، التنويعات إلى تتابعات "**قَبل**" و"**بَعد**"؛ أي إلى مراحل وعتبات مراحل"(46).

يقوم ملفوظ [الأنا المفعول] على تقصي فعل الإنجاز المستهدف، نظير ما يستقطب الحدثُ اهتمامَه، وما يجتذبه منه عامل يثير امتعاضه، وحفيظته، وقد يشارك هذا الملفوظ أدوارٌ مساندة في مواجهة الأدوار المعيقة لسيرورة الحدث، وفي كلتا الحالين تتوزع العوامل المرتقبة بتناسق، بدءًا من الوحدات الصغرى، وصولا إلى وحدة تيمة الرؤية الكلية للسرد، بغض النظر عما قد يُكدِّر انشغال الفواعل بالموضوع، ويعطل صفو التراتبية التي تحرك الأحداث المنطقية، وتتابع ملفوظات الذات المتصلة [الأنا المفعول] من داخل وظيفة المحمول الدلالي الموجه إلى ابتغاء القصد، الذي رسم فيه النضال رسالته من هذه الأنا، الماثلة في مجموع الشخصيات المدافعة عن حماية الوطن، وهي شخصيات سخَّرت كل ما لديها من كفاءة بالتواصل المشترك في سبيل الكفاح، اعتقادًا منهم أن "النضال مازال طويلا لبلوغ شمس الحرية كما جاء على لسان شخصية سي رابح – الذي قال: بدأنا نتعب من دروب النضال السياسي، هل يكون درب الكفاح المسلح هو الأجدى، أو لن يكون إلا مغامرة في المجهول، تنتهي بالخراب والخسران"(47)، وقد اتبع ذلك مجموعة من الشخصيات مثل، سي رابح، والعربي الموستاش، وحمود بوقزولة، وعيوبة، وحليمة، وسوزان، وشخصيات أخرى كثيرة أسهمت في توضيح الدور نفسه الذي يبتغيه المرام؛ من أجل إخصاب الحالات والتحولات التي صنَّفت حياتهم اليومية بما توجبه أبعاد الثورة من نضال، وتكاتف، والدفاع عن الهوية الوطنية في غمرة غطرسة الاستعمار، وقد تجسد ذلك في جملة من العوامل، والملفوظات القائمة على علاقة الرغبة في التواصل المجدي من [الأنا المفعول]، أو من التواصل المُباين من [الأنا الفاعل] المستعمر، ومن العملاء الموالين له، على نحو ما نستوضحه في بعض من تفريعات البرنامج السردي، من خلال ملفوظ الفعل أو التحول في سياق النموذج العاملي بوصفه إجراء:

أولا - التحفيز الحيوي: يقوم التحفيز، أو فعل الفعل، بإقناع الذات من قبل المرسل، سعيا إلى البحث عن القيمة/التيمة من خلال الشعور بالمسؤولية؛ للخوض في المواجهة مع الآخر المعاكس

للحرية، والرغبة بوصفها عاملا مشجعًا [للأنا المفعول] من أجل الإقدام من دون أناة؛ لاحتواء الموضوع، كما كان يتصوره سي رابح: "هم الوطن يجب أن يظل [الشغل] الشاغل: التنسيق ورص الصفوف من أولى الأولويات"(48)، ويعد هذا التحفيز صفوة المسعى المرغوب فيه من قبل المواطنين، وعاملا راسخًا في أذهانهم، ومقنعا للمتلقي، ممن يريد المساندة بالترغيب للمشاركة في تيمة الفكرة، وهي هنا النضال من أجل الانتصار على الآخر، سواء من خلال تواتر حالات الفواعل، أو من خلال التحولات الناتجة من فورة الاضطرابات المُلهبة لمجموعة من الوظائف الاجتماعية، أو من قبيل توتر العلاقات بين [الأنا المفعول] عندما تكون في حالة اتصال (ع ذ n) و[الآنا الفاعل] في صورة الآخر العسِف، عندما تكون في حالة انفصال (ع ذ U) مع الأنا الفاعل، وتتحدد رؤية العلاقة بين هذين الطرفين بحسب ما تمليه ملفوظات الحالة القائمة على الصراع في أيهما يطوِّع الثاني، وينكفئ عليه، انطلاقا مما سماه غريماس بملفوظ إنجاز المحمول التيماتيكي، وفق رؤية مسار السرد، وملفوظ الحالة، إيجابًا (اتصال)، أو سلبا (انفصال) من كلا الطرفين، بحسب ترسيمة البرنامج السردي Programme Narratif التي تتطلب إنجاز محمولات بدوافع لمقاصد معينة. ومن هنا تكون ملفوظات النموذج العاملي في [الحب ليلا] قائمة على:

❖ **الأنا المفعول** - بملفوظ الفعل - الذي صمم العزم على المضيِّ قدمًا للحصول على وُثوق الاتصال، والانتقال من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال، وهو ما تداركه المواطنون من خلال:

1. نيل [الأنا المفعول] مطلوبه بتوطيد العلاقة بين المناضلين والثوار، عبر تحويل الانفصال إلى اتصال، والإحاطة المحكمة بالحالات والتحولات.

2. تطلُّع [الأنا المفعول] إلى الرغبة في الحصول على موضوع القيمة، وهي هنا تيمة الهوية/الوطن.

❖ **الأنا الفاعل المعاكس** - بملفوظ الفعل - الذي جَارَ على [الأنا المفعول]، واعتدى عليه ظلما، بحرمانه من كسب تيمة القيمة، وتعطيل مساعيه في كل الحالات والتحولات، ضمن علاقة انفصال مع المناضلين والثوار، أو ضمن إنجاح مساعي المعاكسين لفعل القيمة بالاتصال الصلب المتثبَّت، بدعم من:

1. الاتصال مع العميل المساعد المتخاذل عن الثورة، وهو هنا الفاعل المعاكس الذي يسعى إلى كسب مصلحة ذاتية فانية، ومنفعة صاغِرة.

2. الاتصال مع المعمِّر الاستيطاني، الذي يسعى إلى استئصال القيمة من ذويها، واجتثاثها لصالحه، وهي هنا الوطن في عموم خيراته المكفولة، عبر التوطين القسري؛ من أجل الاستيلاء على الأراضي

الخصبة، وباقي خيرات البلد، ضمن السياسة الاستيطانية، التي تعيق [الأنا المفعول] على إبطال تحقيق القيمة/هوية الوطن.

ثانيا - الأهلية/ الكفاءة: تعد الأهلية/الكفاءة عنصرًا مهما في مبادئ تركيبة النسق الثقافي للمجتمع بوجه عام، وعلاقة الذات مع الآخر على وجه الخصوص، كونها تنّمي قدرة الإنسان على اكتساب المهارات، التي تمنح المرء القدرة على التمييز بين الأشياء المتشاكلة، حتى يتسنى له أن يكون على قدر من التعهد بالواجب، وتحُّمل مسؤولية إنجاز الفعل، أو اتخاذ تدابير شُجاعة، والرغبة في الإقدام، والوصْل بخلق علاقات فعالة مع الآخر، كما تعد الكفاءة ثراءً لتلبية الحاجة في الحال والمآل، وتُرتبط ارتباطا وثيقا بالضائقة على وجه التحديد، والكفاءة نظير الأهلية بأداء الدور المنوط بالمرء على الوجه المطلوب، بغية تحقيق مقاصد خُطط لها بكفاءة تنظيمية لتعزيز "**كينونة الفعل**"[(49)]؛ فيما هو متعالٍ من الممكن في علاقته بآصرة الهم المشترك، أيا كان نوع هذه العلاقات وطبيعتها، المستحيلة منها والممكنة؛ وأن ذلك لن يكون إلا في مقدور من يتكيف مع الحالات والتحولات في جميع المقولات التي تستوجب التعيين، أو الحكم، أو اتخاذ المبادرة مما يأتي إلى الرؤية الوقَّادة، الحصيفة، وهو التصور الأكثر التصاقا ببعض شخصيات [الأنا المفعول] في رواية [الحب ليلا] من أمثال شخصيات العربي الموستاش، وسي رابح، وحمود بوقزولة، وغيرهم ممن بدا على وعيهم قدر كبير من الفطنة، والحنكة في التصرف، والإقدام على إنجاز الفعل، وتحيينه، في أثناء البحث عن موضوع القيمة، كما في تيمة الثورة من خلال قيمة الأفعال، بوصفها شرطا لإحراز الإنجاز، والرواية مليئة بذلك، إن لم نقل إنها قائمة على "**كينونة الفعل**".

وإذا كانت الكفاءة تتكئ على الدراية الظافرة بالنجاح، والاستطاعة في الامتثال، والرغبة في التنفيذ، والإذعان لإنجاز الفعل، فإن هذه الصفات تليق بكل من شخصيات: العربي الموستاش، وحمود بوقزولة، ولعل أكثرهم بسالة هو (سي أحمد)، الذي كان في تناغم تام مع العربي الموستاش في التجاسر والمغامرة، الذي قال عنه:

- أنت تشبهني يا أحمد، كل أخبار جنونك تصلني
- على يديك عمي العربي نتعلم الرجولة

ظلت أسئلة حائرة ترمي بحممها في قلب العربي الموستاش، ولكنه رغم ذلك جلس مذعنا لطلب سي رابح الذي كان يبتسم، مدركا حرقة العربي الموستاش في معرفة ما يجري، قال سي رابح:

- لا تتعجب يالعربي الثورة يقظة لكل شيء ... كنا نعرف كل شيء عنك ... وانفجر العربي الموستاش بجنون:
- اللعنة، تريدون سجني، ليس لي قدر إلا أن أعيش حرًّا، متمردًا على كل القيود، قيود العدو، وقيودكم..[(50)]

لقد اكتسب العربي الموستاش، وغيره من المناضلين هذا الإقدام الاتقائي كونه السند الضافر للانتصار والتفوق، تجاه ما يقوم به من فعل الإنجاز ضد الآخر الطاغي، الذي يعيق ذات [الأنا المفعول] عن إنجاز فعل القيمة في تيمة الثورة، التي يكشف فيها الحدث ما تتبناه الفواعل في إنجاز الفعل، وتحويله نحو الغاية المستهدفة بحيازة موضوع القيمة المطلوب، وهي هنا استرداد الوطن، وإعتاقه من مغتصبيه.

ثالثا – الإنفاذ/الإنجاز من (الأنا المفعول): يأخذ الإنفاذ مزية الاتصال بين الذات الملتحمة مع الذات المشتركة في الشاغل نفسه، وهي هنا [الأنا المفعول]، والتيمة في ملفوظ الإنجاز، وهي هنا [الذود عن الوطن]، من خلال مستوى الإنفاذ بالصوغ التلفظي، وبالصنيع الإجرائي العملي، واجتهاد كل منهما بمقدرته على مزاولة الفعل، سواء بملفوظ حالة اتصال عبر الذات (ع ذ n)، أو من خلال مواجهة علاقة الانفصال (ع ذ U)، ويعد الإنفاذ من ذات [الأنا المفعول] لزومًا حتميًا فرضه الواجب، وتطلَّبه الالتزام بالتَّعاهد على الدفاع عن الوطن، واستلزمه الوثوق بالإخلاص له، وفي هذه الحالة يتيح الإنفاذ التعبئة، والتأهُّب لكل ما يحفظ حب الوطن والتضحية من أجله، غير أن القصد إلى القِمم الشامخة، غالبا ما تعكره ذات الانفصال (ع ذ U)، وتحبط صفو المحمول الإنجازي؛ مما يسبب المتاعب لذات [الأنا المفعول]، ويحجب عنه الرؤية المجدية، في غمرة سعيه إلى ثنْي مشاريع [الأنا المفعول] عبر سلسلة من التحولات لإعاقة التدابير المتخذة، الموجهة، نحو تحقيق القيمة، جهرًا أو إضمارًا.

وفي رواية [الحب ليلا] نلاحظ ذلك بشكل لافت؛ إذ تسعى ذات الأنا الفاعل إلى إعاقة كل سبل الوصل بين المواطنين لإنفاذ تيمة القيمة (المقاومة)، وقد خلق ذلك صراعًا متبادلا بين الطرفين، كما نتج منه خلاف حازم بمواجهة شرسة في سلسلة من الحالات والتحولات، من خلال تنامي ملفوظي المطالب المستهدفة لكلا الطرفين، كما توضحه ترسيمة البرنامج السردي المتفق عليها على هذا النحو في ملفوظات الوصفي: التي تتمثل في أدوار الفواعل "Acteur"، والعوامل "Actant" أي وفق سيميائية الفعل والعمل [غريماس] من خلال الأفعال، والحالات، والتحولات، والمحمولات، والعوامل:

1. **ملفوظ حالة اتصال:**

أ- الذات (ع ذ n) تتمثل في [الأنا المفعول] من الشخصيات النضالية، وقد وردت في أسماء غفيرة، ما يربو على الخمسين، بعضها ورد عَرَضًا، لا تضيف إلى البناء السردي العام إلا ما كانت تمليه مواقف عرضية، عابرة.

ب- الموضوع (ع م n)، وهو القيمة التي من أجلها بدأت الانتفاضة الشعبية العارمة، سعيا إلى حِمَى الوطن.

والملفوظان قائمان على علاقة رغبة، بين تحقيق الغاية المستهدفة لكسب النصر، في مقابل الغاية لاجتثاث بذور النضال، واستئصال بسالة المناضلين، ضمن الجهات الفعلية بتوزيع الأدوار المتباينة بين المواطنين والمستعمرين، ومن كان في مدار فلك مساندتهم، وانتشار المعمرين من المستوطنين، سواء عبر موجّهات الفعل، أو في مواجهة ردة الفعل، كما يتضح ذلك في هذه التوزيعة من العلاقات، المتباينة الآراء والمواقف، أو المتجانسة في مساعيها:

أ- علاقة استبدالية/علاقة (ذ1 u م) ≠ (ذ1 n م) تتمثل في [الأنا الفاعل] من الشخصيات الاستيطانية والمساندة، في مواجهة الشخصيات النضالية، وهي علاقة قائمة على التفاوت، والتقاطع.

ب- علاقة توزيعية (ذ2 n م) ≠ (ذ2 u م)، كما تصوغه صورة المواجهة التي قمع فيها الاستعمار المواطنين، وقتل منهم الكثير من المناضلين معظمهم كان من الأطفال، أقل من أربعة عشر عاما، وثلاث نساء، إحداهن في السبعين، وفي أثناء تشييعهم الجنازات أَبلَغت العيونُ الإدارةَ الفرنسية بالأمر، فأسرعت ترسل خلفهم سيارة جيب، بها أكثر من عشرة رجال مدججين بالأسلحة، ظل الموكب يتقدم بتؤدة، قال العربي الموستاش، وقد رأى الجيب تلحق بهم:

– لحق بنا الكلاب، لا أحد يرد على استفزازاتهم، نسير لهدفنا دون تراجع[51]

2. ملفوظ حالة انفصال:

أ- ذات الانفصال (ع ذ U)، وقد تكون هنا الذات المتخاذلة عن واجبها الوطني، والمتآزرة مع المستعمر، الذي يسعى إلى فرض الطاعة والولاء لفرنسا، وكونه وصيًا خائنًا فقد بذل ما في وسعه لقمع المناضلين بصرامة شديدة، فاقت قساوة الفرنسيين ووحشيتهم، وخشونتهم، وجاء على لسان السارد - في صوغ تحريك الثورة بانتظام - مواجهة عنيفة من المستعمر بمداهمة كل المواقع المشبوهة بالمئات من العساكر، يمشطون المناطق شبرًا شبرًا، ومن والاهم من العملاء، أمثال العميل القايد جلول الذي تعوَّد ألا يألو جهدا في الجهامة والفظاظة، كما في هذا الوصف من السارد الذي ألصق به الجرم بطرق شنيعة: "مساء بالغَ القايد جلول بن القايد عباس في أذية الناس، وهو يطوف عليهم بيتًا بيتًا، وحوله حراسه المدججون بالأسلحة، مهددًا، متوعدًا، بل وتجاوز حدَّه وهو يبصق عليهم، اندفع إليه أبناء الزيتوني، وبعض أبناء العرش بما توافر لديم من أسلحة بيضاء، صاح عبد الحميد بن الشيخ قدُّور مهددًا:

– سنذبحك يا كلب، كما ذبحنا أباك

واشتد غضب القايد جلول.. وصاح في حراسه:

– افتحوا النار في صدور الكلاب، افتحوا النار[52]

ب- الموضوع /انفصال (ع ذ U) وتبرز العلاقة هنا في موضوع القيمة، بوصفها تيمة سردية تشكل توثيق هوية الوطن، واستعادة حقوقه، في مقابل استلاب الأرض بما فيها، ونهب خيراتها، واستبدال التوطين بالمواطنة، وقمع المحتجين على المشروع الاستيطاني، والتصدي لكل من سوَّلت له نفسه بالنضال في حالة الوصل بموضوع القيمة، عكس حالة الانفصال بتفريغ محتوى هذه القيمة لصالحه، ومن هنا تكون العلاقة في مفهوم البرنامج السردي علاقة وصلية في مواجهة علاقة فصلية، والعكس ناهِضٌ، والحدث متصاعد، بما يتضمن أن الملفوظين قائمان على علاقة صراع متباينة في الحالات، متناقضة في التحولات، مثلما جاء في صوغ السرد عن إحدى المواجهات التي أحدثت فزعا كبيرا من الثوار في وسط الجيش الاستعماري، في أثناء انعقاد الاجتماع العسكري المصغر بإشراف أحد الجنرالات، وثُلَّة من القيادات العسكرية، فقال لهم هو يتلظَّى غيضا:

– الفارُّون يجب أن يعودوا اليوم، كل الفارين، ميشال الطبيب يجب تخليصه من براثن مختطفيه، الجميع دون استثناء يجب أن يعاقبوا، كما تعاقب أسراب الجراد[53].

أمام غطرسة هذا الموقف، يظهر صَلَف تعامل الفرنسيين مع المواطنين بكل سوءة العار، ووصْم الدنيَّة، وقد كان يعكف على ذلك قصدًا حتى يأخذ الثوار الدرس بالاختفاء، أو بالتعذيب القسري، وطمس كل ما من شأنه يدعو إلى الحرية التي يهجس بها المواطنون، وإذا تم اعتقالهم يتعاملون معهم بإذلال، واستعباد، فكان يُزج بهم في محتشدات بائسة.. وكانت الأنباء تصل عن مجازر فضيعة ارتكبتها الطائرات بالقنابل الحارقة، وقصف المدافع التي اجتاحت الأخضر واليابس ... في ليلة فجعوا في فتى لم يتجاوز الرابعة عشرة، ظل رأسه ينزف منذ وصل، من ضربة شديدة وهو يرمى به من الشاحنة، بدأ الغضب يشتد، تحول إلى تذمُّر، صاحت فيهم حورية:

– اليوم يطلق سراحنا أو نموت جميعا[54]

ولم يتوان رد الثوار لحظة في مواجهة هذا السلوك البشع، البغيض، المستنكر من كل المبادئ والقيم الإنسانية والسياسية، التي تدعو إلى حق تقرير مصير الشعوب المضطهدة، لذلك كان رد الثورة عنيفا على لسان حمود بوقزولة:

– نعيش سعداء، أو نموت شهداء[55].

في مثل هذه الصورة كان الاستعمار يتعامل بضراوة مع المواطنين، ادعاءً منه نشر الحرية، مشهراً أسلحته الفتاكة، في الشعب الأعزل. وبين هذا الموقف، وموقف الثورة هناك تضارب في الغاية المستهدفة داخل علاقة الانفصال (ع ذ U) ضمن سلسلة الحالات والتحولات المزدوجة، تتعلق الحالة الأولى بفعل الاستبداد من الأنا الفاعل، ومحاولة الترويض من أجل السيطرة على خيرات البلد،

وإذلال المواطنين للخنوع والتبعية المضللة، في حين يواجه [الأنا المفعول] هذا الاضطهاد بمطالبة حق تقرير المصير، استجابة لمفهوم تيمة الانعتاق، بوصفها مطلبا لتحقيق الوجود الأسمى المرغوب فيه، بحسب مكونات الفعل الحضاري بقيمه الإنسانية المشتركة، والسعي إلى تحقيق الكمالات المادية والمعنوية، في مقابل الموقف الاستعماري المتجبر، الذي يعاكس جوهر فحوى نشر الحضارة التي يدعيها، ويبيح تزييف القيم والمبادئ الإنسانية، ويصادر مستحقات [الأنا المفعول]. وقد استطاعت الرواية أن تظهر ذلك بوضوح من خلال مواقف الحالات، وأفعال التحولات للنظام السردي، الذي كان يجمع هذا الصوغ في خيط عوامل البرنامج السردي.

وإذا كان للإنفاذ/ الإنجاز دور مهم في تفعيل العوامل السردية في جميع مقتضيات الصوغ الوصفي، فإن لعامل الجزاء/ الإثابة دورًا أهم بعد الوصول إلى القصد.

رابعاً- الجزاء/ الإثابة[56]: جاء البناء السردي لرواية [الحب ليلا] في صوغه متجاوزًا وصف الحالات والتحولات في توثيقها، كما لم يأت النظام الوصفي في تصريفه "للائحة الأشياء، والألفاظ، والأفعال"[57] بوصفه أحداثا تاريخية فحسب، ولكن أيضا بما توجبه ممارسة الصنعة الفنية للخطاب السردي، وإذا كان التاريخ تعاطيا سرديا لأحداث جرت على سَمْتها الحقيقي، فإن الرواية لا غنى عنها من مزاولة السرد حقيقة، أو خيالاً، في سياق العلاقة التي تربط التفاعل مع الحالات التي تكوِّنها، وبعلاقة وشيجة تنميها التحركات، وتطورها الفواعل السردية السببية، التي تربط الماضي بالحاضر، وتعاين التطلع إلى المستقبل، من جانب تحدي النسيان، الذي يوجب صون الذاكرة، ولن يكون ذلك كذلك إلا في غضون المشاعر النابضة التي تصارع النسيان وتقاومه، وفي ضوء هذا المنحى اهتدى البرنامج السردي إلى تبنّي الحكم على كل قيمة فعلية يتم إنجازها، ومدى مطاوعة الحدث التاريخي بالبناء الفني السردي، عبر إصدار الحكم، ومن هنا ينبغي النّظر إلى الجزاء بوصفه حكمًا على الأفعال، التّي يتم إنجازها من الحالة البدئية إلى الحالة النّهائية، .. وذلك بعد تحقيق الأداء المقرر داخل إطار العقد البدائي. يكون الجزاء إيجابيا عندما يتوّج بالمكافأة، ويكون سلبيا في حالة العقوبة[58].

تحتاج مَهمة الإنجاز في وظيفة الملفوظات السردية إلى التقدير بقيمة تعزيزية، أي بمجازاة البريء بالخير نظير فضيلة ما، أو إثابة المذنب بالاقتصاص، مكافأة لمنقبة منه، نظير مثلبة ما، تصديقًا من البرنامج السردي؛ لأن أي وظيفة من وظائف الشخصيات لا تقوم بأي دور إلا وهي تسعى إلى إحراز الاحتفاء والتقدير، بغض النظر عن مَقام هذا الدور ونتيجته، بالنجاح، أو بالإخفاق، وسواء أكانت هذه الأدوار إيجابية أم سلبية في إنجاز مهمة هذه الشخصيات الموكلة إليها، ومن ثم فإن المستفيد من أي حكم بتقييم الإنجاز مرتبط بملفوظ الحالة والتحول، وفي غضون هذا المعيار يكون الجزاء تقديرًا لملفوظ الشخصيات المتآلفة منها أو المتنافرة، الإيجابية أو السلبية، الموافقة أو المعاكسة، للحالات

والتحولات الهادفة، في تضاعيف مساحة النص، وبحسب الأدوار المنسجمة مع ما يناسب مزاجها ومقاصدها.

والمتتبع لرواية [الحب ليلا] يجدها حافلة بالتعارض والتناقض في أثناء إنجاز أدوار الشخصيات، في صورة طباق سلبي، سعيًا إلى طلب الانتصار في مواجهة الصراع، والمقاومة في مجابهة القمع الاستعماري، والنضال بالتصدي للاستسلام، تبعا لمقتضيات الصلاحيات والمزايا لكل صورة أوردها السياق في موقف الشخصية، أو من منطلق غاية الفعل الذي تتوخاه، وفي غمرة ذلك كان الصراع مقابل الانتصار، والجهاد قُطْبَ ناصية الثورة ضد الاستعمار، والكفاح ضد عجرفة الاستحواذ على الظفر بخيرات البلد، كما في هذا الحوار الذي قال فيه المعمر (أتياس) لصديقه (مازان):

– مازان، هناك أمل... فجيشنا الباسل لن يسلم لهم الصحراء، حيث البترول، والحديد، والذهب، و....

قاطعه مازان:

– في الصحراء بحار ماء لا تنضب يا رفيقي، سنقيم زراعة نطعم بها العالم(59)

ولم يقتصر الصراع على الخيرات بين المعمرين، بل بلغ الأمر حدّه حتى مع العملاء من المتخاذلين عن الثورة، على نحو ما كان من مشاحنة، ومشاكسة بين الطيبة - المناضلة - حورية، والعميل (جيمي) الذي استبدل اسمه بالجمعي، وقد حاول مرات عديدة أن يستدرج حورية للإيقاع بها؛ بكل الإغراءات وجرها إلى الفاحشة، وقبل أن يأخذ جزاءه الشنيع؛ بتدبير خديعة له فقد فيها عضوه التناسلي بالبتر، عقوبة له على إذلال المواطنين من بني طينته، وعلى شاكلته في المنبت، قبل ذلك كان هذا الحوار بينه وبين حورية بعد أن تم فصلها من العمل في المستشفى، وبينما جيمي يداعب سيجارته وهو جالس أمامها؛ إذ سألها:

– هل أنت بخير

– عن أي خير تتحدث؟ لقد تم توقيفي اليوم عن العمل، ظلما وعدوانا.

– من حق فرنسا أن تطرد كل من يعاديها، تأكلون الغلة، وتسبون الملة

– الغلة غلتنا يا سيد جيمي، ولا حاجة لنا بملة فرنسا، نحن أمة مختلفة، لنا غلتنا، ودِيننا، ووطننا، وانتماؤنا، ولا يمكن أن نكون فرنسا(60)

لقد أربكت الثورة الجزائرية أعتى قوة في العالم، حين رفعت شعار الجهاد في سبيل الله ضد الكفار الغازين، وأوقعتهم في الحيرة والاضطراب، بعد أن تبنت شعار [**نعيش سعداء، أو نموت شهداء**]، نصرةً للحرية على الاستعباد بفضل انضواء جميع الأطراف الاجتماعية، والتنظيمات السرية، والسياسية، والعسكرية، على الرغم من تباين أفكار بعض الأحزاب السياسية، فما كان من مقولة [**أسطورة الجزائر فرنسية**] المدعومة من الرأي العام الغربي، المنخرط في الحلف الاطلسي، إلا أن يلقّن

فظاظة فرنسا وجبروتها، تجربة مؤلمة، ودرسا قاسيا، وامتحانا مخفقا؛ إذ "كيف يمكن للمرء أن يتفادى الغرق في مستنقع الفهم الشائع، إن لم ... يغدو غريبا عن بلاده، ولغته، وجِنسه، وهويته"[61]. كل ذلك وغيره كان سببا في انهيار قواها، بعد أن خارت معنوياتها، وتبددت خططها، وتفككت شخصيتها السياسية، وتصدَّعت حصانتها العسكرية، وهو الجزاء الذي أفقدها الإرادة، وجعلها في حالة اهتياج، أحرزت في إثره الثواب الذي كان عليها أن تناله بجدارة، واستحقاق، ونالت العقاب، وتبعاته، نظير جبروتها، رغم كل العراقيل والمثبِّطات من أعلى سلطة سياسية إلى أخْير مفكري النظريات الاستعمارية على نحو ما جاء في رأي فريدريكس Frederix وغيره كثير من الفرنسيين الحاذقين، الذين بالغوا في إعطاء صورة مزيَّفة عن الهوية الجزائرية حين قال: "إن الوطنية هي بالنسبة للجماهير الجزائرية ردُّ فعل شعب ينجب من الأطفال أكثر مما يستطيع بلده أن ينتج من الغذاء"[62].

أمام هذا العتوِّ، - في ظل ما جاء به صوغ السرد - أصاب الفشل سهمه، وأدرك الإثم خطيئته، وحاز الظلم نصيبه من الثواب، ونَكَبت بالاستعمار الأيامُ، ودارت عليه الدائرة، امتهانًا على جرمه الأرْعن، وخسر استهداف القيمة التي حارب من أجلها ظلما، بوصفها حلمه الأبدي في الاستيطان؛ باستغلال خيرات البلد من جوف الأرض الغني، وسطحها الخصب من خيرات الأراضي الزراعية، التي فاقت ثلاثة ملايين من الهكتارات، اغتصبها المعمرون على حساب ما كان يملكه المواطنون من آلاف الهكتارات في مواقع كأداء.

وإذا كانت الرؤية السردية - على وفق ما حظي به البرناج السردي [غريماس] - تبحث فيما يتأسس عليه "**فعل حكم القيمة**"[63] المرتبط بالثواب، الذي يمكن أن تناله الفواعل نظير إتقان الفعل أو إخفاقه، إذا كان الأمر كذلك، فقد نال الاستعمار الجائر نصيبه من ثواب الظلم بالإخفاق، وقد تماثل ذلك بصورة جلية في هذه النصوص التي نتركها للقارئ؛ لكي يستنتج منها ما يفيد، على إثر امتعاض المستعمر ومن والاه عن تبرمهم من انتصارات الثورة المتتالية، التي نكّدت عليهم بهجة شمس الجزائر، ونضارة طبيعتها، وخيرات ثرواتها، وغِنى مردودها، ورفاهة عيشها، كل ذلك وغيره أصبح **"أثرًا بعد عين"**:

- لقد بدأ المعمرون الرحيل عن الجزائر، أمواج كبيرة تفرُّ من همجية المقاتلين، يظهر أننا خسرنا الحرب في الجزائر.

- أجل خسرناها، مئة وثلاثون سنة لم تكن كافية لتركيع هذا الشعب، ومن الصعب أن تروِّض وحشًا مفترسًا، وتنقله إلى جنان الحضارة[64].

أو كما جاء في صوغ السارد، يصف حالة الفقد، حين حقق عامل الذات [الأنا المفعول] انتصاراته، فكان الجزاء/الإثابة له بمكافأة [الأنا المفعول] استرجاع الوطن بعد اختطافه مدة مائة وثلاثين سنة؛ بفضل قدرة الفعل على الإنجاز المستحق، فكانت ردة فعل المستعمر كافية في هذه الصورة التي رسمها لنا السارد:

"انسحبت مظاهر التسلح من الشارع على غير المعتاد؛ لتحتله حركة مفاجئة للمعمرين، وهم يغادرون المدينة في أفواج كقطعان الأنعام التائهة، وقد علت وجوههم انكسارات وأقراح، بدا الجزائريون أكثر سعادة، راحوا يتجمهرون في أماكن مختلفة من المدينة، تجرأت (حليمة) ورفعت العلم الجزائري"(65).

وما بين ثواب المستعمرين بانهزامهم الذريع، ومكافأة الجزائريين بانتصارهم العظيم الشأن، رسم السرد لنا لوحة جمعت فيها المتضادين، آجرت جزاءين متقابلين طباقًا، تجمعهما حالة المطابقة في معناها الحقيقي مع الفرحة العارمة بانتصار [الأنا المفعول]، في مقابل خروج المستعمر من الجزائر منكسرا، مناهضةً، وإخفاقًا معنويًا، فيما ناله من خزي دَنِيّ، وما حاز عليه من طعم العلقم، وما اقتناه من مذاق نَخَبِه الآجن، وهو يتأكد من خروجه المذل في أثناء آخر طلقة أطلقها [ديغول]، كما يصفها السارد في هذه الصورة: "منتصف النهار أعلن الرئيس الفرنسي اعترافه بحق الجزائريين في حرية وطنهم، كما تتسلل مياه الموج في أعماق الرمال، سرى الخبر في آذان الناس جميعا، وصارت المدينة كلها عرسًا بهيجًا، ارتفعت الزغاريد والأهازيج"(66).

أمام هذه المواقف المتباينة بين المنتصر والمنهزم، الظافر، والفاشل، بالتمايز في تثبُّت فعل سرد الذاكرة، انبثق إصدار الحكم بالنتيجة المستخلصة التي آل إليها الوضع، تقويمًا وحكمًا، كما يوضحه هذان العاملان من الملفوظات على وفق الإسنادات الموكلة إلى الشخوص على النحو الآتي:

1. ملفوظ فعل التحريك/ الجزاء بوصفه فعلا ناتجًا من الحالة الأولية لفواعل الحالات والتحولات التي قام بها [الأنا المفعول] في البرنامج السردي الذي أدى إلى (**الانتصار**)، ويعد هذا الملفوظ أهم عامل من تيمة فتيل الثورة المستهدفة من [الأنا المفعول]؛ في مقابل المواجهات من الذات الفاعلة، المدعومة بالذات المساندة من المتخاذلين العملاء، المعاكسين للثورة.

2. ملفوظ فعل الثواب، بوصفه فعلا ناتجًا من الحالة النهائية لفواعل الحالات والتحولات التي قامت بها [الذات الفاعلة/المستبدة] في البرنامج السردي الذي أدى إلى (**الانهزام**)، دون إهمال صيغ الجهات المتقاعسة من العملاء المساعدين للمستعمر، وقد جاءت هذه الملفوظات السردية المتفاوتة للتعبير عن العلاقة المتباينة بين الطرفين المتخاصمين في منتهى التنازع والخصومة، سعيا إلى أن يجثو أحدهما بين ناصية الآخر في صورة إذلال، تطلعا إلى الحصول على تيمة القيمة (الوطن).

[1] هي رواية تاريخية، تحكي تحول السرديات الكبرى لما في تاريخ الثورة الجزائرية المجيدة من بسالة، منذ أحداث مايو 1945 إلى نيل الاستقلال 1962، وُثوبًا على ما ثبتته النظرة الرسمية، ونقّته، إذ تسرد وقائعها وأحداثها احتدام الوغى الذي دار بين استعمار فرنسا الجائر، وبين الفورة الشعبية العارمة، والثورة المسلحة الصِّنْديدة، بحنكة محكمة البناء، موضوعا، وشخوصا، ووصفا، ودلالات نضالية، تدثّرت بلغة حصيفة، فيها من الإثارة والحماس ما يجعلك تعيش تحولات الثورة ومجرياتها بمهجة جيَّاشة، فتتعاطف مع شخوصها النضالية، وكأنهم جزء منك، أمثال العربي الموستاش، وسي رابح، وعيوبة، سي الهاي، أو الشخصيات الثورية مثل حمود بوقزولة، وأحمد الذي يؤمن بالعمل الميداني في الجهاد، هذه الشخصيات وغيرها كثير استطاعت أن تتجاوز ما كان يخطط له رموز الثورة أمثال فرحات عباس، ويوسف بن خدة، ومصالي الحاج، وما كان من تدجيج المغتصبين والمساندين، فانفجرت ملحمة نضالية جماعية، امتثالا لمأثرة العربي بن مهيدي" **ارموا بالثورة في الشارع يعتنقها الناس**"، فما كان من وراء هذا الشعار إلا أن انبثقت ملحمة نوفمبر الخالدة 1954، المشفوعة بالعزة والشرف، فكان النصر المؤزَّر حليف الثورة في مداها الباهر، بعد أن حولت الوقائع إلى أسطورة، والتاريخ إلى أيقونة في فسيفساء فنية نابضة بالهمَّة، والحماسة، والمحاربة المحكَمة.

[2] بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2009، ج.3، ص: 325.

[3] ينظر: يان مانفريد: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، 2011، ص: 103.

[4] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا – في حضرة الأعور الدجال، دار المنتهى، ط 1، 2017، ص: 102.

[5] المصدر نفسه، ص: 334.

[6] جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص: 46.

[7] الحب ليلا، ص: 59.

[8] فيليب هامون: في الوصفيّ، تع: سعاد التريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، 2003، ص: 102.

[9] الحب ليلا، ص: 81،82.

[10] الحب ليلا، ص: 91.

[11] فيليب هامون: في الوصفيّ، ص: 205.

[12] الحب ليلا، ص: 336.

[13] زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، دار الطباعة الحديثة، القاهرة 1977، ص: 192.

[14] ينظر: عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991، ص: 69،72.

[15] الحب ليلا، ص: 7.

[16] المصدر نفسه، ص: 102.

[17] بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2009، ص: 359،360.

[18] الحب ليلا، ص: 228، 229.

[19] الحب ليلا، ص: 285.

[20] ينظر: الداهي محمد: سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص: 118، 119.

[21] الحب ليلا، ص: 432.

[22] الحب ليلا، ص: 286، 287.

[23] ينظر: الداهي محمد: سيميائية الكلام الروائي، ص: 121.

[24] ينظر: المرجع نفسه، ص: 120.

[25] الحب ليلا، ص: 355.

[26] الحب ليلا، ص: 461.

[27] الحب ليلا، ص: 508.

[28] المصدر نفسه، ص: 277، 278.

[29] أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996، ص: 168.

[30] الحب ليلا، ص: 523.

[31] الحب ليلا، ص: 336.

[32] بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2009، ص: 640.

[33] فريق إنتروفرن: التحليل السيميائي للنصوص، تر: حبيبة جرير، مر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، سورية- دمشق، 2012، ص: 52.

[34] ينظر: Greimas, (J). Courtes, Semiotique Dictionnaire Raisonne de la Theorie du Langage, p 395.

35 ينظر: Greimas, Algirdas Julien, Du sens, Paris: Editions de Seuil,1983 عن سعيد بوعطية: المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، مجلة سمات مويو، 2013 البحرين.

[36] الجيرداس. ج. غريماس وجاك فونتيني: سيميائيات الأهواء، تر: سعيد بنكراد، 2010، ص: 90.

[37] ينظر: عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، 2009، ص: 17،18.

[38] ينظر: جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تق: جميل حمداوي، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف،2007، ص: 12.

[39] ينظر: سعيد بوعطية: المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، مجلة سمات، مايو، 2013 البحرين، ص: 52.

[40] غريماس: سيميائية الأهواء – من حالات الأشياء إلى حالات النفس – تر: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2010، ص: 88.

[41] محمد القاضي، وآخرون: معجم السرديات، دار الفارابي، 2010، ص: 383.

[42] الحب ليلا، ص: 10.

[43] نفسه، ص: 71.

[44] نفسه، ص: 244.

[45] ينظر: أمينة فزاري: أسئلة وأجوبة في السيميائيات السردية، دار الكتاب الحديث، 2011.

[46] الجيرداس. ج. غريماس وجاك فونتيني: سيميائيات الأهواء، تر: سعيد بنكراد، ص: 90.

[47] الحب ليلا، ص: 82.

[48] الحب ليلا، ص: 111.

[49] آن إينو وآخرون: السيميائية، الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، **دار** مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013، ص: 236.

[50] الحب ليلا، ص: 428، 429.

[51] الحب ليلا، ص: 190، 191.

[52] الحب ليلا، ص: 103.

[53] نفسه، ص: 378.

[54] نفسه، ص: 379

[55] الحب ليلا، ص: 352.

[56] **الجزاء**: هو المكافأة على مُبْتَغى ما، والتطلع الذي كان المرء يتوق إليه، ونوردها في هذا المقام نظير الجهد الذي بذلته الثورة، فاستحقت نيل تقرير المصير.

الثواب: هو منتهى المصير، والعاقبة، خيرا أو شرا، وهو هنا قد يكون لمصلحة إحسان، أو لمصلحة الفشل والاقتصاص، لذلك نوردها في هذا المقام في صوغ الإساءة من مصير ما آل إليه الاستعمار من مغبّة.

[57] ينظر: فيليب هامون: في الوصفي، ص: 192.

[58] ينظر: رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنصوص، دار الحكمة، 2000، ص: 155.

[59] الحب ليلا، ص: 496.

[60] الحب ليلا، ص: 435.

[61] ينظر: Julia Kristeva, A New Type of Intellectual: the Dissiden عن، هومي بابا: موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي: 2006، ص: 251.

[62] Frederix (P), Le nationalisme Algèrien, le monde du 05. 04. 1952.

[63] مجموعة من المؤلفين: فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، دار الأمان، الرباط، ط. 1، 2014، ص: 26.

[64] الحب ليلا، ص: 508.

[65] الحب ليلا، ص: 513.

[66] الحب ليلا، ص: 514.

المراجع العربية:

1. أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996.
2. أمينة فزاري، أسئلة وأجوبة في السيميائيات السردية، دار الكتاب الحديث، 2011.
3. آن إينو وآخرو: السيميائية، الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، **دار** مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013.
4. بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2009.
5. جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
6. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية الخطابة، تق: جميل حمداوي، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، 2007.

7. الداهي محمد: سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2006.
8. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنصوص، دار الحكمة سنة نشر، 2000.
9. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1977.
10. سعيد بوعطية: المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، مجلة سمات، مايو، 2013، البحرين.
11. عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1991.
12. عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، 2009.
13. عز الدين جلاوجي: الحب ليلا – في حضرة الأعور الدجال، دار المنتهى، ط 1، 2017.
14. غريماس: سيميائية الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس، تر: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2010.
15. فريق إنتروفرن: التحليل السيميائي للنصوص، تر: حبيبة جرير، مر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، سورية- دمشق، 2012.
16. فيليب هامون: في الوصفيّ، تع: سعاد التريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، 2003.
17. مجموعة من المؤلفين: فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2014.
18. محمد القاضي، وآخرون: معجم السرديات، دار الفارابي، 2010.
19. يان مانفريد: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، 2011.

المراجع الأجنبية:

1. Greimas, (J). Courtes, Sémiotique Dictionnaire Raisonne de la Théorie du Langage
2. Greimas, Algirdas Julien, Du sens, Paris: Editions de Seuil,1983
3. Frederix (P), Le nationalisme Algèrien, le monde du 05. 04. 1952.

دور المقياسين الصّوتيّ والصّرفيّ في انتظام المعرّب في المعجم من خلال نماذج من الخطاب الإشهاريّ (*)

The role of phonological and morphological scale in the regularity of the lexicon, through models of advertising discourse

د. عواطف السمعلي الزواري
كليّة الآداب والفنون
والإنسانيّات منوبة تونس
البريد: awatefsamaali@yahoo.fr

ملخّص: يندرج بحثنا في إطار عامّ هو إطار تطوير مناهج اللّغة، ونهدف من خلاله إلى معالجة مسألة الاقتراض باعتباره قاعدة توليديّة لغويّة تعكس علاقة تأثير وتأثّر بين اللّغات، فتسهم بذلك في إثراء المعجم، إلاّ أنّ هذا الإثراء يجب ألاّ يُخْرِجَ اللّغة عن نظامها، ومن هنا رأينا أن ننظر في أنواع المقترضات، ومدى استجابة هذه المقترضات ذات البنى الصّرفيّة السّلسليّة للاندماج في نظام البنى الصّرفيّة غير السّلسليّة، وذلك من خلال المقياسين الصّوتيّ والصّرفيّ، وسنعتمد في تتبّع خصوصيّات هذه الظاهرة على نماذج من الخطاب الإشهاريّ باعتباره أهمّ مجالات تجديد الاستعمال اللّغويّ. وقد انتهينا من خلال هذه الورقة البحثيّة إلى جملة من النّتائج، نراها مسايرة إلى ما تهدف إليه البحوث المعجميّة المعاصرة، لعلّ أهمّها أنّ اندماج المقترضات يخضع لعمليّة نظاميّة تؤكّد انتظام المعجم، وتثبت الطّاقة الإبداعيّة، المتمثّلة في الحركيّة المنتظمة التي تحظى بها العربيّة.

الكلمات المفتاحية: المعجم – المقترضات - بنية صرفيّة سلسليّة – بنية صرفيّة غير سلسليّة – الاندماج – عمليّة نظاميّة – طاقة توليديّة.

* تاريخ تسلم البحث: 2020/02/16، تاريخ قبول البحث: 2020/07/07.

Abstract : Our research is included within the farme of developping language currucula. The purpose of this research was to treat the issue of borrowing as a generative linguistic rule, that reflects the relationship of influence among langages, thus contributing to enrich the lexicon, however this enrichment must not break the language's system. Hence we have seen that we look at types of borrowers, and the extent to which this borrowers with the system of chained morphological structures respond to integration into the system of non chained morphological structures, through the phonological scale and morphological scale. In tracking the peculiarities of this phenomenon, we will relly on examples from advertising discourse as the most important areas for renewing linguistic use. We have concluded through this research paper a set of results which we see as keeping pace with what contemporary lexical research aims. Perhaps the most important of which is that the merger of borrowers is subject to systemic process, that confirms the consistency of the lexicon, and proves the creative energy represented in the systematic movement enjoyed by the arabic.

Keywords : Lexicon – Borrowers - Chained morphological structure - Non chained morphological structures - Merger – Systematic process - Creative energy.

مقدّمة:

ننطلق في هذا البحث من رؤية وظيفيّة للّغة تفضي إلى علاقة تلازميّة بين اللّغة وحتميّة التّطوّر تلبية للحاجات التواصليّة، وأكثر أنظمة اللّغة تطوّرا وحركيّة وانفتاحا هو المعجم، والعربيّة - شأنها شأن سائر اللّغات - يواكب معجمها التّطوّر، لذلك يُعتبر توليد الوحدات المعجميّة ضرورةً تواصليّةً ملحّة، تمكّن الجماعة اللّغويّة من مواكبة التّجارب الكونيّة ومسايرة الواقع، فهي تعكس ما يحدث من مفاهيم وموجودات. وأصناف التوليد المعجميّ خمسة هي: التّوليد الصّوتيّ، والتّوليد الصّرفيّ، والتّوليد الدّلاليّ، والتّوليد بالارتجال، والتوليد بالاقتراض[1]، ولئن كانت الأصناف الأربعة الأولى تعتمد على وسائل من اللّغة ذاتها، فالتوليد بالاقتراض يقوم على ظهور وحدات معجميّة جديدة من لغات أخرى، عادة ما يكون المتكلّمون بها قد قطعوا أشواطا لا يستهان بها في درب الحضارة والرّقيّ والتقدّم. والاقتراض المعجميّ نوعان:

- اقتراض داخلي Emprunte interne وهو الاستعارة.
- اقتراض خارجيّ Emprunte externe أو اقتراض حقيقي، وهو الذي يعنينا في بحثنا هذا.
- فما هو الاقتراض الخارجيّ، وما هي تصنيفات المقترضات؟
- وماهي دوافعه في الخطاب الإعلاميّ عامّة والإشهاريّ خاصّة؟

- ثمّ ما مدى استجابة المقترَضات ذات البنى الصّرفيّة السّلسليّة -باعتبار أنّ أهمّ اللّغات المصادر هي الفرنسيّة والإنغليزية خاصّة وأخواتهما من العائلة الهنديّة الأوروبيّة- للاندماج في نظام البنى الصّرفيّة غير السلسليّة للّغات الساميّة ومنها العربيّة؟

1- في ماهية الاقتراض المعجميّ وتباين المواقف منه:

استنادا إلى النموذج الاجتماعيّ الذي يمثله جورج ماطوري George Matoré الداعي إلى ضرورة التعالق بين المعجم والمجتمع، يمكن أن نفسّر غزو المقترضات للمجتمعات الضعيفة المستهلكة، ذلك أنّ المجتمعاتِ الضعيفةَ تستورد الأشياء محمّلة بأسمائها من المجتمعات المتطوّرة، فتستقرّ تلك الأسماء المأخوذة من اللّغات المصادر في اللّغة المورد وتحتلّ حيّزا فيها، سواء كان الدافع إلى دخولها موضوعيّا متمثّلا في سدّ الخانات الفارغة في اللّغة المورد، أو عاطفيّا متمثلا في ميل المغلوب إلى الاقتداء بالغالب.

إنّ علاقة التأثير والتأثّر بين المجتمعات لابدّ أن توازيها علاقة تأثير وتأثّر بين لغات تلك المجتمعات أيضا، وهو ما يؤكّد البعد الاجتماعيّ للغة بصفة عامّة، والمعجم بصفة خاصة، ومن هنا يكون الاقتراض المعجميّ ظاهرة طبيعيّة كونيّة وضرورة ملحّة، يتأكّد من خلالها البعد الاجتماعيّ للّغة.

الاقتراض المعجمي إذن (يتحقق في النظام المعجميّ، ويتمثل في أخذ جماعة لغويّة وحدات معجميّة من لغة مصدر، وهذا النوع من الاقتراض هو كما أسلفنا أكثر أنواع الاقتراض تحققا لأنّ النظام المعجميّ ليس نظاما محافظا كسائر الأنظمة اللّغويّة)[2]. ورغم أهمية الاقتراض في إثراء اللّغة، فإنّ المواقف تتباين منه، حتى أنّ هناك من يدعو إلى اتقائه خوفا على العربية والعروبة والإسلام رغم أنّ (العلماء العرب القدامى كانوا يرون في الاقتراض ظاهرة طبيعية وما كانوا يرون فيه تهديدا للعروبة والإسلام)[3]. ونلمس في قرارات مجمع القاهرة في دورته الأولى حيطة من الأخذ بالاقتراض وتقييدا لاستعماله، فالقرار الأوّل يجيز (أن تستعمل بعض الألفاظ الأعجميّة – عند الضرورة – على طريقة العرب في تعريبهم)[4]. أمّا القرار الثاني فيؤكّد أنّه (يُفضّل اللّفظ العربيّ على المعرّب القديم إلاّ إذ اشتهر المُعَرَّبُ)[5]. أما القرار الثالث فيدعو إلى أن (يُنْطَق بالاسم المعرّب على الصورة التي نطقت بها العرب)[6].

2- تصنيف المقترضات المعجميّة:

تُصنّف المقترضاتُ إلى أربعة أصناف[7]، ورغم أننا سنقف عليها جميعا إلاّ أنّنا لن نفصّل القول إلاّ في صنف واحد منها، وهو الذي يعالج مدى قدرة المقترضات على الاندماج في نظام اللّغة المورد، وهي في بحثنا هذا العربيّة، ونُرجع هذا الانتقاء إلى أنّ مجال البحث لا يسمح بتعميق القول في أكثر من تصنيف واحد، كما أنّ البحث في مسألة الاندماج لصيق بالتّوليد وما يثيره نظام العربيّة، ببناها الصّرفيّة غير السلسليّة، من إشكاليّات، ونحن نسعى أن نثبت من خلاله انتظامَ الاقتراض، وعدم تهديده للغة الضاد مثلما يذهب إليه أنصار التّصوّر الفصاحيّ.

2-1- تصنيف المقترضات حسب الدلالات:

المقترضات هنا صنفان: الأوّل صنف المقترضات الدّالة على معان حقيقيّة، وهي تُستعمل في مجال العلوم خاصّة، وتُنقل من اللّغة المصدر إلى اللّغة المورد، حاملة لنفس الدّلالات التي وضعت لها. الثاني صنف المقترضات الدّالة على معان إيحائية.

2-2- التصنيف حسب مدى الحاجة إلى الوحدة المعجميّة المقترَضة:

المقترضات حسب هذا التّصنيف ضربان: ضروريّة وبذخيّة، أمّا الضرورية، فالدافع إليها هو الحاجة، إذ تدخل اللّغةَ لسدّ خانات فارغة، وأمّا البذخيّة فالدافع إليها عاطفيّ يقترن بميولات الفرد أو الجماعة اللّغويّة، لاستبدال مفردات اللّغة الأصليّة القائمة في الاستعمال، بمفردات أعجميّة تباهيا بمواكبة ركب الحضارة، فتزاحم المقترضاتُ المفرداتِ الأصليّةَ (ممّا يؤدّي إلى تعويض وحدات معجميّة في اللّغة المورد، بوحدات معجميّة من اللّغة المصدر، وهو ما اعتبرته كتب اللّحن خطرا يجب تجنّبه)[8]. والخطاب الإعلامي المعاصر وخاصّة الإشهاريّ منه، سواء كان مرئيّا أم مسموعا أم مكتوبا أم إلكترونيّا، هو أهم مجال للاستعمال البذخيّ للمقترضات، ونردّ ذلك إلى عدّة أسباب، منها سعي الإعلاميين إلى إيجاد موطئ قدم في ركب الحضارة، إضافة إلى خفة المقترضات وجريانها على الألسن، وبالتالي تيسير التواصل لتسويق المنتوج، ويكون هذا خاصّة في المجال الإشهاريّ، ومن أمثلة المقترضات البذخيّة نجد "ويك أند" بدل نهاية الأسبوع و"باج" بدل صفحة و"ميساج" بدل رسالة، وغير هذا من الأمثلة كثير.

نرى أنّ الاقتراض البذخيّ يتجاذبه طرفان، فلئن تمثّلت مزيته في تقديم بدائل استعماليّة تؤكّد علاقة المعجم بالخطاب لا باللّغة فقط، فإنّه قد يقود إلى تغريب لغويّ، خاصّة إذا كان حضوره إقصاءً

للمفردات الأصليّة الفصيحة، فتتعمّق الهوّة بين الناشئة وهويّتهم باعتبار اللّغة أهم مقوّماتها، ويتأكّد هذا الأمر، إذا ذكّرنا بالدّور التأثيريّ البالغ لوسائل الإعلام في المستمع. وهنا نرى أنّه من الواجب استعمال المفردات العربيّة، سواء القديمة أو التي استحدثتها المجامع اللغويّة، وإخراجها إلى الناس، ونشرها إذا تعلّق الأمر بالمقترضات البذخيّة.

2-3-التّصنيف حسب الانتماء المقوليّ:

لئن كانت المقولاتُ المعجميّة خمسا وهي: الاسم والفعل والصّفة والظّرف والأداة، فإنّ أغلب المقترضات تنتمي إلى مقولة الاسم، ذلك أنّ الجماعة اللّغويّة تقترض من المفردات ما تسمّي به ما لا ينتمي إلى واقعها اللّغويّ من أشياء، خاصّة إنّ عجزت الوسائل التوليديّة الذاتيّة للّغة عن سدّ كلّ الخانات الفارغة، إذ لا يمكنها مسايرة السّرعة التي تظهر بها الأشياء والمفاهيم الجديدة (خاصّة في اللّغات التي تغلب على أهلها الصّفويّة، وتعدّ غايات في حدّ ذاتها، وليست مجرّد وسائل للتبليغ ومنها العربيّة)[9]. لذلك يصبح الاقتراض في الأسماء مطّردا مقارنة بالاقتراض في الأفعال مثلا، ذلك أن الأفعال حاملة لدلالات عامّة، هي الأحداث والصّفات والحالات، ويعبّر عنها بما يتولّد عن اللّغة ذاتها من أبنية، على أنّ ما سبق لا ينفي وجود مقترضات فعليّة يمكن أن نقسمها إلى صنفين:

صنف أوّل، هو ذاته مقترَض، قد أُدخل اللّغة المورد، ومن أمثلته في الخطاب الإعلامي الإشهاري الذي تختلط فيه الفصحى بالعاميّة "كُونَكْتي"، مأخوذة من الأصل الاقتراضيّ الفرنسيّ Connecter بمعنى "أبحر عبر الشبكة العنكبوتيّة". و"فَبْرَكَ" مأخوذة من الأصل الاقتراضيّ الفرنسيّ Fabriquer بمعنى "صنع".

الصّنف الثاني من الأفعال المقترَضة مشتقّة من أسماء، هي ذاتها مقترَضات، قد وقع إدماجها في نظام اللّغة المورد، وهي في بحثنا هذا العربية كما سبق أن ذكرنا.

يُفهم ممّا سبق أنّ الاشتقاق لا يتمّ إلاّ بين مفردتين تنتميان إلى نفس اللّغة، يعني هذا أنّ صياغة أفعال مقترَضة، من أصول اسميّة مقترَضة، من أصول اقترَاضيّة أجنبية، يكون بتطبيق قاعدتين توليديتين هما: قاعدة الاقتراض أوّلا، ثمّ قاعدة الاشتقاق ثانيا[10]، ونمثّل لهذا الصنف من المقترضات الفعليّة بما يلي:

بَارَكِيري (فارسيّة) ←-------- بَرْنَامَجٌ ←-------- بَرْمَجَ

أصل اقتراضيّ فارسيّ قاعدة الاقتراض أصل مقترض عربيّ اسميّ

قاعدة الاشتقاق فعل مقترض

ونقترح أن نسميَ الصنف الأوّل من الأفعال المقترَضة أفعالا مقترَضة مباشرة، لأنها تُنقل مباشرة من اللّغة المصدر إلى اللّغة المورد، أمّا الصّنف الثّاني، فهو أفعال مقترَضة غير مباشرة، لأنها لا تدخل العربيّة إلاّ بعد اشتقاقها من أصل مقترض اسميّ عربيّ، هو بدوره مقترض من أصل اقتراضيّ أجنبيّ، ويدلّ هذا في رأينا على ما يتّسم به النّظام اللّغويّ في مستوى المعجم من قياسيّة وانتظام.

2-4-تصنيف المقترضات وفق مدى اندماجها في العربيّة:

(نقصد بالاندماج إلحام عنصر أو عناصر من لغة أجنبيّة في نظام اللّغة المتقبّلة، وهو يعني بصفة أدقّ إقامةَ شبكة من العلاقات بين الوحدة الدّخيلة وسائر وحدات النّظام المتقبّل، ويعني هذا كذلك معالجة تلك الوحدة معالجة تهدف إلى ملاءمة سماتها الأجنبيّة لخصائص النظام المتقبّل)[11].

وتختلف مقاييس الاندماج؛ فمنها ما هو صوتيّ، ومنها ما هو صرفيّ، ومنها ما هو دلاليّ، ومنها ما هو تصريفيّ، وجميع هذه المقاييس لها دور فعّال في أَقْلَمَةِ المقترضات مع نظام العربيّة، لكن هذه المقاييس تعمل بصفة متفاوتة، ويمكن أن نقسّمها إلى ضربين: الأوّل يتعلق بالمفردة، وهي خارجة عن السّياق التركيبيّ، ونقصد هنا المقياس الصوتيّ، والمقياس الصرفيّ، والمقياس الدّلاليّ، أما الثاني وهو المقياس التصريفيّ، فيتعلّق بالمفردة عند دخولها في السّياق التّركيبيّ.

وتمكّن هذه المقاييس من تصنيف المقترضاتِ إلى صنفين: معرب ودخيل، فإمّا أن تُعالَج الوحدة المعجميّة المقترضة معالجة تُلحقها بنظام اللّغة المورد، فتخضع لأبنيتها الصرفية خاصّة، ممّا يسمح لها بالاندراج في إطار شبكة من العلاقات الاختلافيّة والائتلافيّة مع بقيّة الوحدات الأخرى، ويُسمى هذا الصّنف من المقترضات مُعَرَّبا. أو أن يعسُر اندماج المفردة المقترضة، فتبقى محافظة على مظاهر عُجمتها، ويُسمى هذا الصّنف دَخِيلا، وبما أنّ مجال البحث لا يسمح بالنظر في جميع المقاييس المذكورة سابقا، فسنكتفي بالنظر في مقياسَيْ الأصوات والصّرف، باعتبارهما يكوّنان الوجه الدّالي للمفردة، خاصّة أنّ المقياس الصّرفيّ حاز قصب السّبق مقارنة بجميع المقاييس، ذلك أنّ المفردات في العربية وأخواتها الساميّات ذات بنى صرفيّة لا تخرج عن أوزان معلومة، وهي في هذا تخالف اللّغات المصادر. ولمعالجة هذه المسألة سنستند إلى أمثلة استقيناها من الخطاب الإعلاميّ عامّة، والاشهاريّ خاصّة،

فالإعلام سريع التفاعل مع كل مستحدث في العالم، وهو ذو دور تأثيريّ ريادي، ناهيك عن الخطاب الإشهاريّ الذي يهدف إلى تسويق السّلع والمنتوجات، وتقديم الخدمات، فتكون المقترضات أجرى في هذا الخطاب لقربها من الأذهان.

يُفهم ممّا تقدّم أنّ الخطاب الاعلاميّ هو أكثر الخطابات عرضة لغزو المقترضات، لهذا السبب اخترنا أن تكون الأمثلة التي نستند إليها فيما يلي من هذا البحث، مستقاة من الخطاب الإعلاميّ المتجدد بتجدّد ما يطرأ على الجماعة اللّغويّة، وما يفد عليها من تجارب، وسنبدأ بالنّظر في مقياس الاندماج الصّوتيّ أولا، ثم نعرض مقياس الاندماج الصّرفيّ.

2-4-1-مقياس اندماج المقترضات صوتيّا:

المكوّن الصوتيّ هو أحد مكوِّنَي الوجه الدّاليّ الشكليّ في المفردة، ويقوم على تتابع الصوامت، أي الحروف والصّوائت أي الحركات، (وليس الفارق بين لغة وأخرى في عدد الأصوات وصفاتها فحسب، بل كذلك فيما يسمح به كل نظام من متواليات صامتة أو ساكنة، وطرائق توزيعها للمقاطع الصّوتيّة)[12]. لذلك فاعتماد المقياس الصوتيّ لمعالجة المقترضات يقتضي النّظر في المستوى الصائتيّ، والمستوى الصامتيّ أيضا.

2-4-1-1-الاندماج في المستوى الصّائتيّ:

إنّ التباين في مستوى النظام الصّائتيّ العربيّ والنّظام الصّائتيّ في الفرنسية أو الأنغليزية يقتضي إخضاع الجهاز الصائتيّ للمقترضات إلى معالجة حتى يُدمج في النظام العربيّ، ذلك أنّ الصوائت في العربيّة محدودة العدد، فهي ثلاث حركات تتضاعف بتغيّر مداها، أمّا في الفرنسيّة فهي ستة عشر صائتا وفي الإنغليزية خمسة عشر صائتا[13]، منها الفتحة الطويلة المائلة (e)، والكسرة الوسطيّة ،(u) والضمّة المنفرجة ،(o) والحركات نصف المنفتحة ونصف المنغلقة، والحركات الخيشوميّة...[14]. جميعها لا تعرفها العربيّة. هذا التباين في المستوى الصائتيّ، يستدعي معالجة تمكّن من إخضاع البنية المقطعيّة للمقترضات إلى النّظام العربيّ، ومن نماذج هذه المعالجة نذكر:

أ- المعالجة على مستوى المدى الصائتيّ:

سعيا إلى ملاءمة الحركات الأعجميّة مع الجرس العربيّ يقع مدّ صوائت بعض المقترضات، ومثال ذلك:

- كاتالوق← (Catalogue) (ف)[15] عُولج صائت (a) الواقع بعد (c) و(T) بفتحة الطويلة، وعُولج صائت (0) الواقع بعد (l) بالضمّة الطويلة.
- ألبوم← (Albome) (ف)عُولج صائت (o) الواقع بعد (b) بضمّة طويلة.
- فارينة ← (Farine) (ف)عُولج صائتا (a) و(i) في المفردة الأعجميّة بحركتين عربيتين طويلتين هما على التوالي (L) و (ـي).

تبيّن الأمثلة السابقة أنّ الصوائت الأعجميّة (o) و(a) و(i) قد عُولجت جميعها بحركات عربية طويلة، إلاّ أنّ هذا الأمر ليس مطّردا، فقد تُعالج نفس الحركات الأعجمية بحركات عربية قصيرة، ومن الأمثلة على ذلك نذكر المثالين التاليين:

سَلَطَة← Salade (ف)

صلامي← Salami (ف)

نلاحظ أنّ صائت (a) الواقع بعد (s) و(l) في (salade) وبعد (s) في (salami) قد عُولج بحركة قصيرة خلافا لما رأينا سابقا، فقد عولج بحركة طويلة، ونحن نُرجع عدم الاطراد في معالجة المدى الصّائتي إلى عدّة أسباب أهمّها: نقص اندماج المقترض، أو السّعي إلى الحفاظ على الوزن العربيّ، إذا كانت المفردة الأعجميّة مقيسة صدفة على أحد الأوزان العربية مثل "سَلَطَة" على وزن فَعَلَةٌ". ويمكن أن نردّ ذلك أيضا إلى التّمييز بين مستويين لغويين هما الفصيح والعاميّ ومثال ذلك أنّ "سلَطَة" استعمال فصيح، أمّا "سْلاَطَة" فهي استعمال عاميّ.

ب- المعالجة بالابتداء بالمتحرّك:

إنّ "اللّسان [العربيّ] لا ينطق بالساكن من الحروف، فيحتاج إلى ألف الوصل"[16]. نزوعا إلى إدماج المقترض في النّظام اللّغويّ العربيّ، تُعالج المُتتاليات الصامتيّة في بداية المفردة الأعجميّة بإسباقها بهمزة وصليّة، ومن الأمثلة على ما تقدّم نذكر:

- استراتجيّة← (Stratégie) (ف) (أنغ)[17](Strategy): صُدّرت المفردة الأعجميّة بثلاثة صوامت، لذلك عولجت بإسباق هذه الصوامت بهمزة وصليّة استجابة لخصائص النّظام اللّغويّ في العربيّة.

في المقابل نرى أنّ في غياب الهمزة الوصليّة، وابتداء المفردة المقترضة بساكن، مخالفةً لنظام اللّسان العربيّ، وهو ما يدلّ على عدم اندماج المفردة، لذلك نعدُّها من صنف الدّخيل لا المعرّب، ومثال ذلك:

- بْروفيسور← Professeur (ف)

ج- المعالجة بتخفيف البنية المقطعيّة

(إنّ سعي مستعمل اللّغة إلى تحقيق مجهود أدنى عند النّطق هو الاتجاه الذي انبنت عليه اللّغة وأقرّ جلّ اللّغويين قديما وحديثا صحّته)[18]. هذا المبدأ اللّغويّ العامّ هو الذي يفسّر السّعي إلى تخفيف البنية المقطعيّة في بعض المقترضات ومثال ذلك " ديبلوم"← Diplôme (ف).

إن تكسين الحرف الأخير في "ديبلوم" نتج عنه تخفيف للبنية المقطعيّة من ثلاثة مقاطع إلى مقطعين، الأوّل مقطع منفتح طويل والثاني مقطع منغلق، ويكتسب الأمر مشروعيّة أكبر، خاصّة إذا علمنا أنّ تسكين الحرف الأخير قد ورد بعد مقطع طويل، وهو مُجازٌ في النّظام اللّغويّ العربيّ.

2-4-1-2-الاندماج في مستوى الصّوامت:

رغم أنّ كلّ المقترضات تُعَدّ معرّبة صوتيّا وخاصّة في المستوى الصامتيّ، فإنّ الإبدال كما يرى القدماء لازم في أصوات الوحدات المعجميّة الأعجميّة المقترَضة وخاصّة في ما ليس له مقابل في اللغة المقترِضة. لذلك سنقف في المعالجة الاندماجيّة الصامتيّة على عدّة مظاهر منها:

أ- نظام الاستبدالات الثنائيّة

لئن وُجدت بدائل عربيّة لجلّ الصوامت الأعجميّة، فبعض هذه الصوامت تختلف في قوّة النّطق وضغط النّفس، ممّا يستوجب ملاءمة الحرف العربي معها في النطق، ومثال ذلك:

جافال← Javel (ف)

إنّ عدم وجود بديل عربيّ لـ(v) استدعى أقلمته مع الحرف الأقرب وهو الفاء.

ب-تبرير الانزياح عن المعالجة بنظام الاستبدالات الثنائيّة

سمّى سيبويه ظاهرة الانزياح عن المعالجة بنظام الاستبدالات الثنائيّة بـ(ما لا يُطّرد فيه البدل)[19]. ذلك أنّه قد يُستبدل الصّامت الأعجميّ بالصّامت العربيّ الأقرب، ونرجع ذلك إلى بعض الظواهر التعامليّة منها ميل العرب إلى الحروف الطلقة الضخمة الجرس كالعين والقاف[20] ومثال ذلك:

- ديمقراطيّة ← Démocratie (ف)

في المثال السّابق استبدلت الكاف التي تقابل (c) بالقاف نزوعا إلى إدراج المفردة في النّظام اللغويّ العربيّ باعتبار أنّ القاف حرفٌ طلق ضخم، كما سبق أن ذكرنا.

مواصلة لمعالجة ما لا "يطّرد فيه البدل" نجد أن العرب يميلون إلى سهولة النّطق وهم في هذا مثل غيرهم أميل إلى المجهود الأدنى، لذلك تكثر في المفردات العربيّة الحروف الذّلْق وهي (الراء واللام والنون) والحروف الشفويّة وهي (فاء والباء والميم)، واستنادا إلى هذا المبدإ يمكن أن نفسّر تعويض (v) في Savon (ف) بالباء في صابون.

صابون← Savon (ف)

ذلك أنّ (V) ليست له مقابلٌ مباشرٌ في العربيّة، واستبداله يتطلّب ملاءمته مع الحرف الأقرب وهو الفاء، وبما أنّ الباء هو أقرب حرف إلى الفاء من حيث المخرجُ، كما أنّ الباء شفويّ أي من الحروف التي يسهل النطق بها لذلك أمكن استبدال الصامت الأعجمي (V) بصامت الباء.

نفس التحليل يمكن أن نطبّقه على المثال التّالي:

كاتالوق← Katalogue (ف).

فقد استبدلت (gue) في المفردة الأعجميّة بالقاف، لأنّ (gue) لا تتلاءم مع البنية الصّوتيّة العربيّة، كما أنّ القاف من الحروف الطّلقة الضّخمة التي يميل العرب إلى جريانها على لسانهم خاصّة أن الكلمة رباعيّةٌ (إذ لا تخلو مفردة عربيّة صرف رباعيّة أو خماسيّة من حرف واحد أو أكثر، من الحروف الذّلق أو الشفويّة)[21].

ج- المعالجة بتفخيم الصّوت:

التفخيم هو تغليظ الحرف عند النطق به وتصعيده إلى أعلى الحنك، وهو عند ابن منظور في لسان العرب ضدّ الإمالة[22]. وهو ظاهرة لازمة مع صوامت الإطباق (ص، ض، ط، ظ)، كما أنّه (مظهر صوتيّ ممتاز في العربيّة لا نجده في اللّغات الأعجميّة)[23]. لذلك يُعتبر التفخيم مظهرا إدماجيّا للمفردة المقترضة في النّظام الصوتيّ للّغة العربيّة ومن أمثلة هذا نذكر:

باص ← Bus (تفخيم (b) ((s)) (أنغ)

صابون ← Savon (تفخيم ((s)) (ف)

بطاريّة ← Batterie (تفخيم ((t)) (ف)

د- إبدال أحد الصوامت بالضاد

يقول الخليل (ليس في شيء من الألسن ضاء غير العربيّة)[24]. تتميز العربية بحرف لا يوجد إلاّ فيها هو الضاد حتى أنها سُمّيت به لذلك يُعتبَر استبدال الحرف الأعجميّ -رغم وجود مقابل عربيّ له- بـ"ضاد" مظهرا جليّا للمعالجة الإدماجيّة ومثال ذلك:

موضة← Mode (ف)

2-4-2-مقياس اندماج المقترضات صرفيّا:

يعتبر المقياس الصّرفيّ أهمّ مقاييس اندماج الأعجميّ في العربيّ، خاصّة أنّ البُنى الصّرفيّة للمفردات العربيّة وأخواتها السّاميّات مخالفة للبُنى الصّرفيّة للمفردات الأعجميّة، ذلك أنّ العربيّة لا يخرج التكوّن الصرفيّ في مفرداتها عن أوزان صرفية معلومة مما يجعل تحوّلها داخليّا وبناها الصّرفيّة غير سَلْسَلِيّة Structures morphologiques non concaténatives ، أمّا اللغات المقرِضة وهي الفرنسيّة والإنغليزية في هذا البحث، فهي من اللّغات الهنديّة الأوروبيّة التي لا يخضع التكوّن الصرفيّ لمفرداتها إلى أوزان صرفيّة مما يجعل تحوّلها خارجيّا وبناها الصّرفيّة سَلسَلِيَّة Structures morphologiques concaténatives.

وننظر من خلال مقياس الاندماج الصّرفيّ في ثلاثة مستويات دنيا هي: الاندماج على مستوى الوزن، والاندماج على مستوى اللّواحق، والاندماج على مستوى تبسيط البنية الصّرفيّة المركّبة.

أ- الاندماج على مستوى الوزن

إنّ النّظر في المقترضات المُدمجة في النّظام الصّرفيّ العربيّ بإخضاعها إلى أحد الأوزان العربية يقودنا إلى تقسيمها إلى ضربين: الأوّل هو ما وافقت بنيته الصّرفيّة وزنا من الأوزان العربية على وجه الصّدفة، ودون تدخّل ولا معالجة، أمّا الضّرب الثاني فهو الذي يخضع إلى المعالجة حتى يُلحق بأحد الأوزان العربيّة ويصير معرّبا، ومن أمثلة ما وجدنا في النوع الأوّل نذكر:

صالون (فَاعُول)← Salon (ف)

لايت (فَاعِل) ← Lite (أنغ)

صابون (فَاعُول) ← Savon (ف)

فيش (فِعْل) ← Fish (أنغ)

جافال (فَاعَال) ← Javel[25] (ف)

ومن أمثلة الضّرب الثاني الذي يخضع لتغييرات حتى يلحق بوزن ما نذكر:

- كارطة ← carte : أصبحت على وزن "فَاعِلَة" بعد أن خضعت لتغييرات تمثلت في تحريك الراء وتعويض صائت (e) بالفتحة.
- مكياج ← Maquillage (ف): أصبحت على وزن "مِفْعَال" في بعض اللّجهات التونسيّة بعد أن خضعت لتغييرات تمثلت في قلب فتحة الحرف الأوّل كسرة، وما يجيز هذا التغيير هو أنّ "مِفْعَال" وزن لاسم الآلة و"المكياج" هو مجموعة أدوات تستخدم للزينة، ناهيك عن أنّ هذا التحويل قد جرى على ألسنة العامة التي تُعرف بالميل إلى المجهود الأدنى بطبيعتها (فالصّيغ الدّارجة تكون عادة أشدّ اندماجا من غيرها لعفويّة النّطق الدّارج الذي يكاد يكون لا شعوريّا) (26).

ب- الاندماج في مستوى اللّواحق

تكون البنى الصّرفيّة لبعض المفردات المقترضة مركّبة داخليّا أي مكوّنة من جذع مع سوابق أو لواحق أو سوابق ولواحق معا. ومن اللّواحق الأجنبيّة ما عُرّب فصارت المفردة أكثر قابليّة للاندماج في النظام اللغويّ العربيّ. ومن أمثلة اللّواحق المعرّبة نذكر:

- ie ← يّة
- في مثل "بطاريّة"← Batterie (ف)
- ia ← يا
- في مثل "تونيزيا"← Tunisia (ف)

ج- الاندماج في مستوى تبسيط البنية الصرفيّة الخارجية المركبة للمقترضات

تُسمى البنيةُ الصرفيةُ الخارجية للوحدة المعجميّة مركبةً، إذا تكونت من مفردتين أو أكثر أمّا إذا تكوّنت من مفردة واحدة فالبنية الصّرفيّة تُسمّى بسيطة، ويُعدّ تبسيط البنية الصّرفيّة الخارجيّة المركبة للمقترضات نزوعا إلى إدماجها في النّظام اللّغوي العربيّ، وحَدًّا من عُجمتها، ومن الأمثلة على ما ذكرنا نورد ما يلي:

- ميكروأوند ← Micro-ondes (ف)
- كاشمايو ← Cache maillot (ف)

خاتمة :

ننتهي من خلال هذا العمل إلى جملة من النّتائج نجملها في ما يلي:

- الاقتراض هو قاعدة توليديّة لغويّة كونيّة طبيعية والعربيّة مثلها مثل جميع اللّغات تؤثّر وتتأثّر، لذا فلا خوف على لغة الضاد ولا على العروبة من هذه القاعدة، بل الخوف كلّه أن تنعزل لغتنا عن بقيّة اللّغات وتنأى عن ركب الحضارة فتبيد.
- لئن تمثّلت مزيّة الاقتراض البذخيّ في توفير البدائل الاستعماليّة -باعتبار أنّ المعجم لا يتّصل باللّغة فقط بل بالخطاب أيضا- فهذه البدائل يجب ألاّ تحجب الاستعمالاتِ الأصليّةَ للغة وتلغيها.
- المقترضات معربة ودخيلة، ولئن كانت الدّخيلة قد حافظت على مظاهر عجمتها فالمعرّبة قد خضعت في أغلب الحالات إلى تغييرات، ويُمَكِّنُ رصدُ الاطّراد في التغييرات من صياغة قوانين لتعريب المقترضات، ويعني هذا أن المعرّب يخضع لعمليّة نظاميّة قياسيّة مقيّدة تقييدا صارما تؤكّد انتظام المعجم وتحفظ النّظام اللّغويّ العربيّ.

للعربيّة طاقة إبداعيّة تكمن في قدرتها على التطوّر في ظلّ المحافظة على نظامها.

---

[1] - لمزيد التّعمّق ينظر: Guibert; Louis: La créativité lexicale, Larousse; Paris ;1975

[2] - فتحي الجميل: المقترضات المعجميّة في القرآن، منشورات كليّة الآداب والفنون والإنسانيّات، 2013، ص: 43.

[3] - إبراهيم بن مراد: مسائل في المعجم، دار الغرب الإسلامي، بيروت،1997، ص: 63.

[4] - مجمع اللّغة العربيّة بالقاهرة: مجموعة القرارات العلميّة، ص: 83.

[5] - المرجع نفسه، ص: 84.

[6] - المرجع نفسه، ص: 85.

[7] - نعتمد في هذا التّصنيف على ما ذهب إليه إبراهيم بن مراد في نصّ درس مخطوط قدّم لفائدة طلبة السّنة الرّابعة خلال السنة الجامعيّة 1996-1997.

[8] - المرجع نفسه.

[9] - المرجع نفسه.

[10] - لمزيد التّعمّق ينظر عواطف السّمعلي الزواري: دور المكوّن الصّرفيّ في انتظام المعجم، مجمع الأطرش للكتاب المختصّ، تونس، 2019، ص ص: 128- 130.

[11] - الطيّب البكوش: إشكالية اندماج الدّخيل في المعجم، مجلّة المعجمية العدد 3، (1987)، ص: 41.

[12] - الحبيب النّصراوي: التوليد اللغوي، عالم الكتاب الحديث، الأردن ،2010، ص: 368.

[13] - لمزيد التّعمّق ينظر الطيّب البكوش: إشكالية اندماج الدّخيل في المعجم، مجلّة المعجمية، العدد 3، (1987)، ص ص: 162- 163.

[14] -Gleason: Introduction à la linguistique générale, Larousse; Paris; 1969, p260.

[15] -(ف) نرمز بها إلى فرنسية.

[16] - الخليل: العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السّمرّائي، بيروت، 1983، 35/1.

[17] - (أنغ) نرمز بها إلى الأنغليزيّة.

[18] - عواطف السمعلي الزواري: دور المكوّن الصّرفيّ في انتظام المعجم، مجمع الأطرش للكتاب المختصّ، تونس، 2019، ص: 364.

[19] - سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السّلام هارون، ط 2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 306/4.

[20] - الخليل: العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السّمرّائي، بيروت، 1983، 38/1.

[21] - إبراهيم بن مراد: مسائل في المعجم، دار الغرب الاسلامي، بيروت،1997، ص: 19.

[22] - ابن منظور: لسان العرب، تحقيق يوسف الخياط - ونديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت، 1970، 1064/4.

[23] - الحبيب النّصراوي: التّوليد اللّغويّ، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2010، ص: 372.

[24] - الخليل: العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السّمرّائي، بيروت، 1983، 1 /38.

[25] - فَاعَال هو وزن من أوزان الاسم الثلاثي المجرّد المزيد بحرفين نحو هامان وهو قليل.

[26] - الطّيّب البكوش: إشكاليّة اندماج الدّخيل، مجلّ المعجميّة، العدد 3، (1987)، ص: 42.

قائمة المصادر العربيّة:

1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين (630هـ/1232م): لسان العرب، تحقيق يوسف الخياط - ونديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت، 1970، (ج3).
2) الفراهيدي، الخليل بن أحمد: العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السّمرّائي، بيروت، 1983.

قائمة المراجع العربيّة:

3) ابن مراد، إبراهيم: مسائل في المعجم، دار الغرب الإسلامي، بيروت،1997.
4) ----------الاقتراض المعجميّ، نصّ درس مخطوط قدم خلال السنة الجامعيّ 1998/1997.
5) البكوش، الطّيّب: إشكاليّات اندماج الدّخيل في المعجم، مجلة المعجميّ، العدد 3، (1987).
6) الجميل فتحي: المقترضات المعجميّة في القرآن، منشورات كليّة الآداب والفنون والإنسانيّات، 2013.
7) السمعلي الزواري، عواطف: دور المكوّن الصّرفيّ في انتظام المعجم، مجمع الأطرش للكتاب المختصّ، 2019.
8) سيبويه، أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر (180هـ/796م): الكتاب، تحقيق عبد السّلام هارون، ط 2، مكتبة الخانجي القاهرة، (ج5).
9) النّصراوي، الحبيب: التوليد اللّغويّ، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2010.

قائمة المراجع الأجنبيّة:

10) Guibert; Louis: La créativité lexicale; Larousse; Paris; 1975.
11) Gleason. H. A: Introduction à la linguistique générale; Larousse; Paris; 1969.

ضبابية التعريف المعجمي(*)

Vagueness in lexical definition

د. كمال الزيتوني

الجامعة التونسية (1)

البريد: kamel.zitouni@hotmail.fr

ملخّص : تتفق كل **المنوالات العرفانية** ذات الجذور المنطقية على القبول بمسلّمة "محورية الوظيفة الوصفية في اللغة العادية"، غير أن هذه "النزعة الواقعية" عند اللساني الفرنسي **"روبير مارتن"** قد ابتعدت عن التطرف الذي طبع المدارس المنطقية الوضعية التي وصلت إلى حد الدعوة إلى إخضاع اللغة العادية إلى لغة الحساب المنطقي. بخلاف ذلك صبَغَ ر. مارتن مذهبه بالنزعة "الواقعية المعتدلة" الداعية إلى إخضاع لغة الحساب المنطقي إلى اللغة العادية وليس العكس: فبما أن مفردات اللغة العادية وقضاياها تتسم **بالضبابية والتعدد المعنوي** نظرا لاتصالها غير المباشر بالعالم المتشعب، وبما أن الاستدلالات الجارية على قضاياها تتسم بنقص الصرامة من حيث حكم التصديق والتكذيب فيها، فإن النتيجة هي: ضرورة تعديل مفهوم التصديق المنطقي نفسه، بحيث يكون مبنيا على سلمية نسبية، تراعي النزعة **الذاتية** المتأصلة في عمليّة **مَقْوَلة** المتخاطبين للعالم.

أغلب هذا المقال سيكون تطبيقا لتلك الفرضيّة، على عيّنات من **التعريفات الطرازية** المأخوذة من معجم "لسان العرب" لابن منظور، وهي تعريفات استندتْ إلى **الأطُر الدينية والأسطورية** الشائعة عند العرب في ذلك العصر.

الكلمات المفتاحية : تعريف طرازي، ذاتية التلفظ، ضبابية، تعدد معنوي، مَقْوَلة، المعجم الذهني.

* تاريخ تسلم البحث: 2019/12/23، تاريخ قبول البحث: 2020/07/14.

Abstract : Generally, all the **cognitive models** that have logical roots agree on "the centrality of the descriptive function in the ordinary language" . However, this realistic tendency – according to **Robert Martin**- must gets away from the positivist thésis submitting the ordinary language to logical algorithm. Contrary to that, R. Martin refers his trend to **"the moderate realism"** which submits the logical algorithm to the ordinary language and not the contrary: this ordinary language is characterized by **opaqueness and ambiguity** because of its indirect referential relation to the world, the inferences made in our usual speeches are characterized by opaqueness and lack of precision concerning their veridiction's judgments: logically, are they true or false?

The solution to this theoric problem –according to R.Martin- would be to modify the notion of logical veridiction itself. It should be based on relative gradation (±true, ±false) taking into consideration the **subjectivity** implanted in the **catégorisation** of the world by the speaker and the receiver.

Most of this paper will be various applications of that thésis on prototypic definitions taken from the famed "lisānu al-`arab of 'ibni manẓūr" concepted referring to religious and mythological frames common to Arabs at that time.

Keywords : prototypic définitions, categorization ,subjectivity, vagueness , polysemy.

مِنْ أهمّ إشكاليات الدلاليات العرفانية الحديثة بحثها في كيفية تعرّف المحلّل – البشري أو الآلي - على معنى وحدة معجمية مّا، انطلاقا من رصيده الدّاخلي؟ وكان يمكن ألاّ يُطرح هذا الإشكال في شأن استعمال الألسنة الطبيعية لو كانت هذه الألسنة شبيهة – في نسيجها المقولي – باللغات المنطقية والاصطناعية من حيث إن:

- لكل رمز في هذه اللغات قيمة واحدة.
- ولكل قيمة فيها رمز واحد.

لكنّ واقع اللسان الطبيعي – متمثلا في معجمه – مختلف عن ذلك الافتراض شبه الخيالي، فالشائع في هذا المعجم هو أن يكون:

- لكل قيمة فيه أكثر من دال واحد.
- ولكل دال في هذا المعجم – أحيانا – أكثر من قيمة.

والمبدأ الأخير هو مصدر ظهور علاقة الاشتراك في المعجم الطبيعي لكل الألسنة، وإشكالنا يتمثل في كون ذلك الاشتراك سيصاحب – لا محالة – الدال المعجمي حتى في أثناء اندراجه في السياق النصّي، فكيف سيتعرّف المحلّل على هوية القيمة المقصودة في ذلك السياق، دون غيرها من القيم التي يحتملها الدالّ نفسه؟ وعلى الإجابة أن تكون – من زاوية التحليل– متفاصلة[2] علما أن كل اختيار لقراءة مّا دون غيرها، إنما ينطوي على إصدار حُكم مقولي ما catégorisation، يقضي بتحديد الانتماء الفرعي للمقولة (محسوس/مجرد، حي/غير حي، إنساني/غير إنساني...الخ)[3].

وقد انطلقنا في صياغة تلك الإشكالية من اعتبارنا للمعجم - ووجهه المحسوس الذي هو القاموس - نصّا واحدا متصلا ومتناسقا وماثلا في "ذاكرة" المحلل الذي ينتظر أن يُواجه أوّلا – على الصعيد الإجرائي – مهامّ تفكيك الشكل الظاهري للنصوص سواء أكان شكلا صوتيا ومقطعيا بالنسبة إلى ما يسمعه، أو كان شكلا خطيا وكتابيا بالنسبة إلى ما يقرؤه، ثم يشرع بعد ذلك في تفكيك القيم الدلالية المتشعبة.

سنتناول هذا الإشكال على مرحلتيْن: ستقضي المرحلة الأولى بتوضيح الإطار النظري للبحث، وفي المرحلة الثانية نُطبق نتائج الإطار النظري على معجم "لسان العرب" وبالتحديد ما يشيع في تعريفاته من ضبابية متأصّلة تشملُ جُلّ مداخله.

1- الإطار النظري للبحث: الدلالية المنطقية وطرازية المعجم:

بدا لنا سابقا أن أهمّ إضافة في دلالية روبير مارتن – مقارنة بالدلاليات الأخرى ذات التوجه المنطقي - هي فرَضية إخضاع لغة الحساب المنطقي إلى اللغة العادية وليس العكس: فبما أن مفردات اللغة العادية وقضاياها تتسم بالثراء نظرا لاتصالها الإحالي شبه المباشر بالعالم، وبما أنّ الاستدلالات الجارية على تراكيبها تتسم بنقص الصرامة وبنقص التعيّن من حيث حساب التصديق والتكذيب فيها، فإن النتيجة هي أنّ أداء اللغة العادية لوظيفتها الوصفية تجاه العالم سيكون أقرب إلى الاتصاف بالضبابية والتعتيم opacité منه إلى الشفافية transparence[4]، نظرا للخصائص الثلاث التالية التي توجّه كل تكوين وكل تأويل لحدود اللغة العادية termes وقضاياها propositions، وهي:

- خاصية "الضبابية" في التعريفات المعجمية لحدود هذه اللغة.
- حتمية انتساب كل قضية فيها إلى عالم ممكن ممّا يحدّ من إطلاقيتها الإحالية.

- حتمية انتساب كل "حكم" إلى "كون اعتقادي" يصبغ هذا الحكم بصبغة ذاتية متأصّلة فيه وليست طارئة عليه[5].

تطرق مارتن لمسألة **الضبابية الملحوظة في القاموس** في فصل La réduction polysémique من كتابه[6] "علم الدلالة والآلة"، وقسّم فيه مظاهر **ضبابية القاموس** حسب أصناف المعلومات إلى:

- **ضبابية** تخص شكل التعابير les lemmes أدرج فيه **ضبابية** التعابير المتكلسة. ويمكن تسميتها بـ"**الضبابية** التصريفية".

- **ضبابية** تخص العلاقات بين التعابير: في المظهر المقولي المعجمي (اسم، فعل، حرف، ومختلف تفريعاتها المقولية)، ويمكن تسميتها بـ"**الضبابية** المقولية".

- ضبابية تخصّ دلالة التعابير أيْ المظهر التأليفي الحَمْلي للتعابير ، لذلك أطلق عليها مارتن مصطلح "**الضبابية** الحَمْلية"[7].

أ- الضبابية التصريفية:

هي ضبابية سطحية ناتجة عن تغيرات صوتية، حيث تشترك المفردة مع مفردة أخرى في خاصية التأليف الصوتي، لكنها تنفرد عنها في المعنى التصريفي، مثل تشابه صيغتيْ اسم الفاعل "مختار" واسم المفعول "مختار" من بعض الأفعال المزيدة. ومعجم "لسان العرب" مليء بشواهد هذه الضبابية الصوتية التصريفية[8].

ب - **الضبابية المقولية:**

قد تكون تلك الضبابية المقولية راجعة إلى توليدات مجازية في الجذر المعجمي نفسه: ومثاله في العربية هو الاسم "بَرّ" والصفة "بَرّ"، حيث تشترك المفردة مع أخرى في التأليف الصوتي والبنية الصرفية وتختلف عنها في الانتماء المقولي.

ج- **الضبابية الدلالية الحَمْلية:**

يمكن أن نمثل لها بطريقتيْن في تعريف المستعملين لكلمة "خيمة":

- طريقة معجم حديث مُوجه للاستعمال الطُلاّبي هو "قاموس المعتمد" الذي يُعرّفها بقوله: (كل بيت يبنى من عيدان الشجر)[9].

- وطريقة معجم قديم هو "لسان العرب" الذي يُعرّفها بقوله: «هي بيت من بيوت الأعراب مستدير يبنونه من عيدان الشجر، قال الشاعر: "أو مرخة خيّمت" والمرخة شجر وعيدان. وقال الأصمعي

هي ثلاثة أعواد أو أربعة يلقى عليها الثمام ويستظل بها في الحَرّ فتكون أبرد من الأخبية. فإن كانت من غير شجر فهي "بيت" وذهب ابن بري إلى أن الخيمة تكون من الخرق المعمولة بالأطناب. واستدلّ بأن أصل التخييم هو الإقامة فسمّيت بذلك لأنّها تكون عند النزول، ولذا قال مزاحم:

منازلُ أمّا أهلُها فتحمّلوا**فبانُوا وأما خيمُها فَمُقِيمُ...."[10]

التعريف الأول حسب مارتن هو تعريف أدنى minimal، أمّا الثاني فهو تعريف طرازي prototypique، التعريف الأول "أدنى" لأنه قد اقتصر على ذكر سمة مفيدة واحدة تعزل الخيمة من نوع البيوت وجنس الأبنية، بينما تعدّى معجم "لسان العرب" ذلك الحدّ لذكر سمات طرازية "غير تمييزية" لا تعزل الخيمة عن سائر أفراد ذاك النوع وذاك الجنس[11]. إن مثل هذه السمات "غير الوظائفية" لها غرض آخر هو (أن تعطي تمثيلا كافيا للشيء المُسمّى للسماح بتعيين هويته الفعلية)[12] تعيينـاً يعتمد على ذكر طبيعة الشيء (بيت مستدير من أعواد) ثم ذكر وظيفته (يقي من القيظ) وهذه "خصائص كلية" تساعد على تمثل ماهية هذا الشيء.

فالتعريف الطرازي حسب مارتن أثرى من مجرّد ذكر الخصائص "المفيدة" لسانيا أو الخصائص الضرورية والكافية منطقيا. إن التعريف الطرازي هو "تعريف طبيعي" (يُعرّفُ الأشياء الطبيعية التي هي مفردات اللغة العادية)[13].

2- وصف لمظاهر الضبابية في التعريف المعجمي في "لسان العرب":

يحتوي معجم "لسان العرب" على عشرات الآلاف من الوحدات المعجمية، لذلك سنختصر شواهدنا في بيان طريقة تعريفه بحقل واحد هو "حقل المواليد" أيْ أسماء الحيوان والنبات والأحجار.

حيث يمكننا التطرق إلى مسألة منابع التعريف بأسماء المواليد في "لسان العرب" من وجهة نظر ثقافية محضة: بمعنى أنها ستتعلق بالبُنى العميقة لمصادر المعرفة في الثقافة العربية وفي المعجم العربي، وهي وجهة ستقرّبنا أكثر من رؤى التعابير الثقافية الأساسية المتحكمة في التعريف بأسماء المواليد. ويمكننا تصنيف تلك التعابير الثقافية إلى ثلاثة أصناف كبيرة وهي: الأدب والدّين والأسطورة، بدون أنْ نلغيَ صنفا رابعا في تلك التعابير ضعيف الحضور وهو العلم. وهو موضوع الفقرة الموالية.

2-1- "الرؤية العلمية" في التعريف بأسماء المواليد:

يظهر من خلال مقدمة معجم "لسان العرب" أنه لا يضمّ علما بل "علوما" عديدة، حيث يقول صاحبه في المقدمة: إن معجمه "عظُم نفعه بما اشتمل من العلوم عليه و غَنِيَ بما في غيره وافتقر غيره

إليه، وجمع من اللغات والشواهد والأدلة ما لم يُجمع مثله" (مقدمة اللسان)، هذا ما قدْ يُغري بصفة متسرعة باعتبار هذا المعجم (موسوعة علمية حقيقة)[14] ، لكنّ التأمّل في منهجه وموادّه سيدفعنا إلى تعديل ذلك الحُكم بصفة جذرية: فـالمراوحة بين النزعة العلمية والنزعة اللغوية هي محور الإشكال في القسم الحالي من بحثنا، وسيتكون من فقرة وصفية، ثمّ من فقرة تقييمية:

أ- وصف المصادر العلمية في التعريف بالوحدات المعجمية:

نقصد بـ"المصادر العلمية" أولئك الذين بحثوا في مجال النبات والحيوان والمعادن من زاوية علمية في تراثنا العربي، ومعلوم أن العصور القديمة لم تشهد ظهور علوم ممحّضة لدراسة النبات أو الحيوان أو المعادن لذاتها، وإنما ارتبطت دراستها عند الإغريق وعند العرب بعلميْ الصيدلة والطب حتى القرن السابع الهجري، فالمصادر العلمية في اللسان لن تكون إلا آثارا صيدلية أو طبية[15]، وقدْ جرّدنا من "لسان العرب" كلّ أسماء مواليد الحيوان والنبات والمعادن، وستكون محلّ نظرنا حتى نتبين خاصية الضبابية في التعريف بها:

فما هي أوّلا نسبة الموادّ اللغوية التي ساهم الأطباء والصيادلة في وضعها؟

بعد تنقيب مطوّل في مدوّنة المواليد – التي بين أيدينا - لم نجدْ إلا اثنتيْ عشرة مادة ساهم هؤلاء في وضعها:

(1) "ابن اسرافيون"- وهو طبيب، وحضر اسمه في مادة نباتية واحدة وهي العنصل: "... وهو الذي تُسمّيه الأطباء الإسقال، ويكون منه خلّ عن ابن اسرافيون..." (ع-ص-ل)[16].

(2) "ابن البيطار" وهو صيدلي حضر اسمه في مادة نباتية واحدة هي "اللبخة": "... وهذه الشجرة رأيْتها أنا بجزيرة مصر... ذكرها ابن البيطار العشـّاب في كتابه الجامع" (ل-ب-خ).

(3) "صاحب المنهاج في الطّب"، وقد يكون "ابن جزلة البغدادي" صاحب كتاب "منهاج البيان فيما يستعمله الإنسان"[17]، وحضر في مادة نباتية واحدة هي "فسوات الضباع"، وقال "صاحب المنهاج في الطب" هوّ القعبل وهو نبات كريه الرائحة" (ف-س-و).

(4) الجاحظ: وهو الأقْدم (-255هـ)، ومن المعلوم أنّ موسوعة "الحيوان" قدْ نقل الكثير منها عن كتاب "طبائع الحيوان" لأرسطو طاليس[18]، وقدْ حضر اسم "الجاحظ" وليس اسم كتابه "الحيوان" في تسع موادّ في "لسان العرب" أغلبها حيوانية وهي "الخعْخع" والبقية حيوانية وهي "المسيّح" و"الشّلق" و"الطّبوع" و"الليث" و"النقاز" و"اليراع" و"اليراعة" و"اليامور".

هل اكتفى ابن منظور بتلك المنقولات القليلة عن الأطباء والصيادلة؟ لاحظنا وجود موادّ أخرى تحضر فيها بعض المصادر العلمية بصورة غير مُعلنة: حيث تُذكر المادة ثم تُعرّف أو تُحقق اعتمادا على آثار صيدلية أو طبية غير مذكورة، وهو ما ينطبق على 215 مادة، هنا بعضها:

(1)"جرْشن": "دواء مركّب" (ج-ر-ش).

(2)"الحبق": "... دواء من أدوية الصيادلة..." (ح-ب-ق).

(3)"الحلتيث": "عقير معروف..." (ح-ل-ت).

(4)"الحمصيص": قال الأزهري: "قرأت في كتب الأطباء: حبّ محمّص" (ح-م-ص).

(5)"الإدريطوس": "دواء... رومي فأعرب" (د-ر-ط-س).

(5)"الذّراح": "... هوّ سمّ قاتل فإذا أرادوا أن يكسروا حدّ سمّه خلطوه بالعدس فيصير دواء لمن عضّه الكلْب الكلِب..." (ذ-ر-ح).

(6)"السّعتر": "في كتب الأطباء "الصّعتر" لئلا يلتبس بالشعير" (س-ع-ت-ر).

(7)"الصعتر": بعضهم يكتبه بالصّاد في كتب الطب لئلاّ يلتبس بالشعير"(ص-ع-ت-ر).

(8)"طرْفل":" في التهذيب: دواء مؤلّف وليس بعربي محض" (ط-ر-ف-ل).

(9)"الطّلق": "ضرب من الأدوية" (ط-ل-ق).

(10)"الفاخور": "زعم أطباء أهل البصرة أنه يقطع السّبات" (ف-خ-ر).

(11)"الكيموس": "في عبارة الأطباء هوّ الطعام إذا انهضم في المعدة ويسمونه أيضا الكيلوس... قال أبو منصور ... وأمّا قول الأطباء في الكيموسات - وهي الطبائع- فالأرجح كأنها من لغات اليونانيين" (ك-م-س).

(12)"العلق": "...هيّ من أدوية الحلق والأورام الدموية" (ع-ل-ق).

(13)"الأملاج": "ضرب من العقاقير" (م-ل-ج).

(14)"الميبة": "شيء من الأدوية فارسي" (م-ي-ب).

وتنضاف إلى تلك الطائفتين من الموادّ طائفة ثالثة تندرج في قائمة مفتوحة في الواقع، وقد ثبت لنا بعد نظر ومقارنة أنّ غالبية المنقولات فيها تخصّ "كتاب النبات" لأبي حنيفة الدينوري (-286هـ)، ولكنْ نادرا ما يُصرّح صاحب اللسان بمصادره في التعريف بها[19].

ب- ضبابية التعريف من الزاوية العلمية:

الصّلة بين معجم لسان العرب والمصادر العلمية التي سبقته صلة ضعيفة على المستوى الكمّي، حيث لم تتجاوز التدخلات الصريحة للعلماء في صنع تعريفات تلك الموادّ الخمسين مادّة فحسب. أمّا في مستوى تعريف تلك الموادّ فإنّ غالبية الملاحظات التي نقلت عن العلماء في شأنها كانت عابرة ولم تكن لها الكلمة الفصل في ذلك التعريف.

ومن خلال ملاحظتنا لطريقة صياغة أحكام "لسان العرب" حول هؤلاء نلمح بعض "التحفظ والتعالي" في حديث اللغويين عن العلماء مثل قولهم: "في كتب الأطباء... في كتب الطبّ... زعم أطباؤهم... في عبارة الأطبّاء... وأمّا قول الأطبّاء..." ..ألخ، إنهم يتحدّثون عنهم وكأنهم يطْرقون باب "قارّة" معرفية أخرى غريبة ولا ينبغي الوثوق فيها ثقة تامّة: ولدعم هذا الحُكم نسوق تعريفهم – المتهجّم - بشخصية الجاحظ في جذر (ج، ح، ظ- الجزء 1): ... قال الأزهري أخبرني المنذري: قال: قال أبو العبّاس: كان الجاحظ كذابا على الله وعلى الناس[20].

نحن إزاء اختلاف بين موقفين في النظر إلى "اللسان" بين مجمّد لطاقاته الصياغية الكامنة وهم اللغويون، وبين من لا يعارض استثمار ما في هذا اللسان من طاقات لتوليد إنجازات جديدة وهم العلماء: فالجاحظ ومن جاء بعده من العلماء لم يروا مانعا في الأخذ عن "الأعاجم" علما واصطلاحا: فقد أخذ الجاحظ بعض علوم أرسطو طاليس واصطلاحاته، وأخذ الذين جاؤوا بعد الجاحظ من العلماء عمّن جاء بعد أرسطو من علماء الإغريق، فاتسعت دائرة الخصومة بين المحافظين والمنفتحين.

إنّ المصادر الحقيقية للتعريف بالمصطلحات العلمية في معجم "لسان العرب" ليستْ آثار الصيادلة والأطبّاء، بلْ هي رؤى للعالم أكثر التصاقا بالأعراف الثقافية السائدة، وسنعْرض الآن لوصف ثلاثة رؤى منها هي: الأدب والأسطورة والدّين... وهي المنبع البارز للخاصية الضبابية في تعريفات "لسان العرب" بالمفردات.

2-2- "الرؤية الأدبية" في التعريف بأسماء المواليد:

نجد التعبير الأدبي في موادّ المواليد على ثلاثة أشكال وهي: الشاهد الشعري، والأمثال، والحوار بين بعض الحيوان أو بعض النبات.

أ ـ دور الشاهد الشعري في التعريف بأسماء المواليد:

يُمثل الشاهد الشعري بالنسبة إلى أسماء المواليد مصدرا للتعريف والاحتجاج خاصة في حالة غموض المادة أو الشك في نسبها. حيث لا يكاد الشاهد الشعري يغيب عن متون موادّ المواليد خاصة عند اشتداد حاجة المعرّف لها لتوضيح نَسَب المادة أو معناها.

فوظائف الشاهد الشعري متعددة ومختلفة ولكن أهمها هو إثبات صانع المعجم بواسطته لوجود المادة في لغة العرب الخلّص وبالتالي فهو يمثل سندا قويا يضمن قبول الجمهور لتلك المادة ولا يكون ذلك إلا إذا كان الشاهد من لغة العرب الأقحاح ومن لغة عصر الاحتجاج، ولذلك كانت أغلب الشواهد جاهلية أو إسلامية أو أمويّة و"إنما تؤخذ الأسماء عن العرب"، قال ابن سيده في مادة جذا: "قال أبو حنيفة ليس هذا بمعروف، وقد وهم أبو حنيفة لأن الشاعر ابن مقبل قد أثبته وهو من هو" (ج- ذ-ا).

ولئن كانت الحالة الغالبة أن وجود البيت الشعري سابق على وجود المادة التي سيستخرجها المعجمي بعد ذلك، فإن هناك حالات قليلة سبق فيها وجود المادة على وجود الشعر، الذي يكون في هذه الحالات وسيلة لحفظ المادة من النسيان، ولنا في ذلك مثالان:

بيت وضعه أبو العَمَيْثَل لحفظ مادة البلسكاء - وهي نبات شوكي - بعد أن سمعها من أحد الأعراب:

يُخبرنا بأنك أحوذي *** وأنت البلسكاء بنا لُصُوقا

وبيت آخر وضعه ابن دريد لحفظ مادة "برك الغماد":

واجعل مقامك أو مقرْ ***ـرك جانبيْ برك الغماد

ومثل هذه الأبيات كثيرا ما تكون موضع نقد وتجريح من اللغويين لما فيها من تصنّع وتكلف ومثال ذلك احتجاج الأزهري على هذه الظاهرة في جذريْ (خ-ل-ت- الجزء 1)، و(أ-و-س- الجزء 1)، والحق أن لهذه المسألة صلة بمسألة المولّد من الكلام العربي، والفارق هنا هو أن الشاهد نفسه وقع توليده لمناسبة المفردة الموجودة مسبقا، ولكن المولد بجميع أصنافه غير مرغوب فيه (الأصمعي في جذر (د-ن-و- الجزء 1))، وتواجه رجل المعجم في مثل هذه المقامات مهمة شاقة هي مهمة تحقيق البيت الشعري: أمصنوع هو أم مطبوع؟ والإجابة هي التي ستحدد موقف المعجمي من الموادّ: موقف رافض أو متحفظ إذ كان الشعر مصنوعا، وموقف مُقِرّ ومطمئنّ إذا كان الشعر مطبوعا. ولكن ما

العمل "إذا عظم المطلوب وقلّ المساعد"؟ ومثال ذلك قول الأزهري عن "التبنيس" هي أحد الألفاظ التي انفرد بها ابن أحمر قال ينقده بشدة: "ولم يسند أبو زيد هذين البيتين إلى ابن أحمر ولا هما أيضا في ديوانه ولا أنشدهما الأصمعي فيما أنشده له من الأبيات التي أورد فيها كلماته" (ب-ن-س الجزء 1).

قال ابن سيده: "وينبغي أن يكون ذلك شيئا جاء به غيرُ ابن أحمر تابعا له فيه ومتمثلا أثره هذا، أو وفق قول الأصمعي إنه لم يأت به غيره" (ب-ن-س الجزء 1).

وقد يكون هذا الإشكال هيّنا قياسا إلى إشكال آخر أكثر إحراجا: إذ ماذا نفعل إذا أخطأ هؤلاء الذين وثِقنا فيهم؟ وكيف نعرف أصلا خطأهم من صوابهم؟ فقد رأى الأصمعي أن الراعي أخطأ في استعمال مادة الجواد في بيت له (ج-و-د الجزء 1)، وأخطأ لبيد في توهمه أن الجمان من اللؤلؤ (ج-م-ن الجزء 1)، وأخطأ بعض العرب في همز حلا (ح-ل-و الجزء 1)، وأخطأت ربيعةُ في الذكر (ذ-ك-ر الجزء 1)، وأخطأ ذو الرمة في (ب-ر-ق الجزء 1)، وأخطأ أبو ذؤيب في وصف الخيل (ب-ض-ع الجزء 1)، وشذّ النمر بن تولب في (ب-ر-ز الجزء 1)، وغلط الحطيئة في جذر (ح-و-ذ- الجزء 1)، ومثله في أشعار العرب الجُفاة كثير" (ح-و-ذ الجزء 1).

رؤية الشاعر للعالم بنباته وحيوانه وجماده رؤية يحرّكها خيال الشاعر وإحساسه، ولن يفصل عندئذ - في قوله للشعر - بين هذا الخيال الذاتي والعالم الخارجي، بل نقطع خطوة أخرى في هذا المسار لنعتبر أن أشياء العالم نفسها غير منفصلة وغير متباعدة في الصور الشعرية: لأنّ التشبيه والاستعارة ليسا سوى تقريب للمتباعدات، بل مماهاة بينها في بعض الصور الشعرية.

وهنا سنتوقف لنبيّن الخاصية الخيالية الجمالية الأولى "لشعر المواليد": هي خيالية لأنها لا تقوم على منطق علمي موضوعي يُعنى بالدرجة الصفر للتعبير، وهي جمالية لأننا نلتقي فيها بأشكال وصور "تجعل الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس ميتة والمعاني الخفية بادية جلية"[21].

وهكذا يحلو لابن أحمر أن يجعل "البابوس" - وهو الحُوَار - صبيّا. قال الأزهري: "ولا أدري أهو في الإنسان أصل أم استعارة"، وقال الأصمعي "لم نسمع به لغير الإنسان إلا في شعر ابن أحمر" (ب-ب-س الجزء 1)، أما زهير فيجعل الطيور ضفادع (ب-ر-ك الجزء 1)، ويحلو للآخر أن يجعل الأطوم - وهي البقرة - سمكة"، سمّاها بذلك على التشبيه بالسمكة لغلظ جلدها"، أما لبيد فيتخيل لو تكون صغار الإبل يوما حجلا (ح- ج- ل الجزء 1)، قال ابن السكيت "استعار الحجل فجعلها صغار

الإبل".. أما "أوس بن حجر" فقد رأى أن "النبع والشوحط" هما في الواقع، شجر واحد، وتبعه في ذلك ابن برّي في أماليه مصدّقا صورته...

يكمن الإشكال هنا في أن الشعر لا يرى داعيا لوجوب وجود علاقة أحادية صارمة بين الدوال والمدلولات، إذ بواسطة البلاغة والرّمز تتراكم طبقات الدلالة على المفردة الواحدة إلى ما لانهاية له، ويصبح اللغوي عندئذ في حيرة من أمره، إذ أمام إفحاش الشعراء في اللعب على حبل اعتباطية اللغة يضطرّ هذا اللغوي إلى أن يكون ناقدا للشعر أوّلا قبل أن يكون جامعا للغة، معرّفا لمفرداتها وواضعا لقواعدها...

وسنعطي الآن طائفة ثانية من الأمثلة أسماء المواليد التي لم يُغيّرْ الشعراء - هذه المرة - وجهة دلالتها بل غيّروا أبنيتها ليس من باب البلاغة ولكن من باب الضرورة العَروضية.

إذا لم يستقم الوزن للشاعر عَمد إلى تغيير الصيغة الشكلية لبعض المفردات: حيث يصبح "النهق" مثلا في بيت لبيد "أيهقان" قال أبو حنيفة: "سمّاه الأيهقان حتى يستقيم له الشعر" (ن-ه-ق الجزء 3)، أما الأعشى فيُحوّل "الكتان" إلى "كتن" (ك-ت-ن)، وتبيح الضرورة الشعرية أيضا تحويل الصبْر إلى "صبِر" (ص-ب-ر)، وتحويل "الطريف" إلى "طريفين" (ط-ر-ف الجزء 2)،و تحويل العَطفة إلى عطْفة (ع-ط-ف الجزء 2)، و تحويل القحو إلى قحوان (ق-ح-و الجزء 3)، وتحويل القطن إلى قطان (ق-ط-ن الجزء 3)... وأراد "الراعي" تصغير هدهد في شعره فقال "هُداهد" فأنكر عليه الأصمعي قائلا "لا أعرفه تصغيرا" (ه-د-د الجزء 3).

غرض الشاعر ليس غرض المعجميّ: غرضه هو تبليغ ما بنفسه، واستقامة وزن شعره، أما غرض المعجمي فهو أن تُوجد قاعدة دلالية مشتركة تتفق عليها الجماعة اللغوية كلها، إننا في الحقيقة إزاء "صراع خفي" بين منطق الشعراء ومنطق اللغويين... ولأن الشعر - الجاهلي خاصة - هو الأقدم فقد كان هو الأقوى في ذلك الصراع الذي ينتهي غالبا بإقرار صانع المعجم لاستعمال الشعراء معتبرا الفرد حُجة على الجماعة، يقول ابن جني: "والقول في هذه الكلمة ونحوها وجوب قبولها، فإنّ الأعرابيّ إذا قويتْ فصاحته وسَمَتْ طبيعته تصرّف وارتجل ما لم يسبقه أحد قَبْله" (ح-ر-م الجزء 1)، ذاك هو رأي ابن جني المتفتح على كل "توليد معجمي" شرط أن يكون قديما فصيحا...

وللمبرد رأي آخر أكثر تشددا "ليس البيت الشاذ بحجة على الأصل المجمع عليه" (ب-ي-ض الجزء 1)، رأيه ليس نظريا، فأحيانا يَضيق اللغوي ذرعا بخرق الشعراء للقيمة اللغوية المشتركة، ويكون هذا الاحتجاج على ثلاث درجات:

- احتجاج خفي مستتر لطيف مثل قال أبو منصور: "لا أعرف الطّالة فلينظرْ في شعر ذي الرمة"(ط-و-ل الجزء 2)، ويقول شمر: "لم أسمع الوصْع في شيء من كلامهم إلا أني سمعت بيتا يذكره" (و-ص-ع الجزء 3)، أو "ما سمعت نبات "التأويل" إلا في شعر ابن أحمر هذا" (أ-و-ل الجزء 1)...

- ثم يزداد توجس اللغوي وشكه في أحكام مثل "توّهم الشاعر أن الكركم هو الكمّون فقال..." (ك-ر- م الجزء 3)، وهكذا أصبح خيال الشاعر وهْما غير مقصود بعد أنْ كان في حالة البقرة والسمكة تشبيها، وبعد أنْ كان في حالة الإبل والحجل استعارة مقصودة، ويطال هذا التوجس والشك لبيد بن ربيعة نفسه "الذي توهم أن الجُمان من اللؤلؤ" (ج-م-ن الجزء 1)، أمّا رؤبة فقدْ "ظن أن الكبريت من الذّهب" (ك-ب-ر-ت الجزء 3)، وفي مواضع أخرى توهم الشاعر الإبل حجلا (ح-ج-ل الجزء 1)، وتوهم البقرة سمكة (أ-ط-م الجزء 1).

- ثمّ نعثر على درجة ثالثة من الاحتجاج أشد احتدادا وصراحة: فالراعي - في رأي الأصمعي - قد أخطأ استعمال كلمة "الجواد" في بيت له (ج-و-د الجزء 1)، كما أخطأ ذو الرّمة في (ب-ر-ق الجزء 1)، وأخفق أبو ذؤيب في وميض الخيل (ب-ط-ع الجزء 1)، وشذ النمر بن تولب في (ب-ر-ز الجزء 1)، وغلط الحطيئة في(ح-و-ذ الجزء 1)، مرتين في كلمة واحدة صرفيا ودلاليا"... ومثل هذا التغيير كثير في أشعار العرب كقول الحطيئة:

"جدْلاء مُحْكمة من صنع سلاّم"

قال أبو منصور: هو يريد "النبيّ سليمان" فغيّر، مع أنه غلط فنسب الدروع إلى سليمان وإنما هي لداود، ومثل قول النابغة:

"ونسج سُلَيْم كل قضاء ذائل"

يعني "سليمان" أيضا وقد غلط النابغة، ومثل هذا في أشعار العرب الجُفاة كثير" (س-ل- م الجزء 2).

تهمنا من هذا الشاهد المطوّل للأزهري قوله "ومثل هذا في أشعار العرب الجفاة كثير": إذا أقررنا بتفشي التغيير في مستوى الصيغة، والخطأ في مستوى الدلالة في أشعار العرب الجفاة، فما الذي يدفع باللغويين إلى الأخذ عنهم؟

الأمر يتعلق في الواقع بالضوابط الأولية، والمبادئ المنهجية لعمل اللغوي، إذ "لا ينبغي في عُرفه أن يُهجَم على شيء من غير سماع" (ب-ع-د الجزء 1)، فالسماع والقبول أوّلا - كما أمر ابن جنّي - ثم يأتي التأويل والنقد والاجتهاد... يقول الأزهري: "فإياك والإسراع إلى تخطئة الرؤساء، و تأنّ في مثل هذا غاية التأني، فإني قد عثرتُ على حروف كثيرة قدْ غيّرها مَنْ لا علم له بها وهي صحيحة" (ز-م-ر الجزء 1)، وهذا رأي الأزهري نفسه، ولكنه هذه المرة لا يُلقي باللائمة على الشعراء، بل على الذين يروون عنهم، وتصحيف الرواة موضوع شاسع واسع آخر... إذ يتضح من خلال عديد الأمثلة أن اللغوي هو في الواقع ثالث ثلاثة هُمْ:

- الشاعر (أو الأعرابي عموما).
- والراوي المعرّف المفسر (شفويا).
- واللغوي السائل المدوّن.

ومثال ذلك قول أبي حنيفة الدينوري: "القفّور لم يُحَلّ لنا وقد ذكره ابن أحمر" (ق-ف-ر الجزء 3)، أو قوله: "الكَرْي عُشبة لم أجدْ مَن يصفها، وقد ذكرها العجاج في وصف ثور وحشي"... (ك-ر-ي الجزء 3)... وهكذا يستحيل تعريف الكلمة عند افتقاد الحلقة الوسطى: حلقة الراوي الواصف المُحلّي، والأزهري في شاهده الأخير يُهاجم هذه الحلقة الوسطى التي تُحرّف أحيانا منقولها عن الحلقة الأولى... ولكن الأطرف من كل ذلك هو أن نجد في مدونتنا أمثلة من الشواهد الشعرية ليست وظيفتها بيانا للمادة أو الاحتجاج لوجودها في كلام العرب فحسب، بل أيضا تؤدي وظيفة التعريف: يُصبح الشاعر مُعرّفا عن غير قصد للمادة و مُبيّنا لبعض خصائصها العلميّة: "فالشكاعى (وهي نبتة) يذكر عمرو بن أحمر الباهلي تداويه بها وقد شُفي بطنه..." (ش-ك-ع الجزء 2)، إذنْ الشكاعى مفيدة لأوجاع البطن وهذا ركن من أركان التعريف جاء في بيت عمرو بن أحمر، أما "السيسبان": "فقد أنشد أبو حنيفة شعرا يصف أنه إذا جفّت خرائط ثمره خشخش كالشِرْوَق" (س-س-ب الجزء 2)، إذنْ هيّ أبيات شعرية تـُبيّن إحدى مراحل نمو النبتة وخاصية هذه المرحلة، أما الخيزران فشجر ينبت في بلاد الروم، هذا ما استنتجه ابن سيده بعد قراءته لبيت النابغة الجعدي (خ-ز-ر الجزء 1)، أمّا "نبتُ الكحص فإنّ لهُ حبّا أسود يشبّه بعيون الجراد" (ك-ح-ص الجزء 3).

وهذه الحالة الأخيرة تتكرر في أسماء المواليد مئات المرّات، إذ بواسطة تشابيه الشعراء يستنتج اللغويّون خصائص المادة الموصوفة ومشابهاتها، وسيكون الأمر منطقيا إذا كان الشاعر عالما حقّا بما يصف... كقوله:

" أطراف العذارى عنب أسْود طُوَال"

"كأنّه البلّوط يُشبّهُ بأصابع العذارى المخضّبة لطوله..." (ع-ذ-ر الجزء 2)، ولكننا نتساءل إنْ لم تكن مثل هذه الإشارات الجماليّة من اللغوي المُعرِّف موجّهة أيضا إلى الشاعر المبتدئ كي يُدرك بعض أسرار التشبيه فيُوظفها في بواكير شعره.

ب- أسلوب الحوار في التعريف بأسماء المواليد:

نحتفظ من هذه الصور الشعرية البديعة بصور يعمد فيها الشاعر إلى إنطاق الحيوان، ونجد أنفسنا حينها في صميم التجربة الانشائية المستندة إلى خيال لا يميز بين "الفصيح" و"الأبكم" من الحيوان، وسنقف في هذه الحالة في نقطة التقاطع بين فنّيْن أصيليْن في الأدب العربي؛ وهما "الشعر ومحاورات الحيوانات"[22]، وهنا أمثلة منه:

"مما تحكيه العرب على ألسنة البهائم قال: اختصم الضب والضفدع، فقالت الضفدع: أنا أصبر منك على الماء، فقال الضبّ: بلْ أنا أصبر منك. فقالتْ الضفدع: تعال حتى نرعى فنعلم أيّنا أصبرُ، فرعيا يومهما فاشتدّ عطش الضفدع فجعلتْ تقول: "وِرْدا يا ضبّ!".. فقال الضبّ ساخرا:

"أصبح قلبي صَرِدا لا يشتهي أن يَرِدا

إلا عرادا عَرِدا وصِلّيانا بَرِدا

وعنكثا ملتبدا" (ض-ب-ب الجزء 2)

فنحنُ هنا أمام "حكاية" متكاملة العناصر فيها الراوي - وهمْ العرب - والشخوص والحوار والعقدة، فالانفراج. بل الحكاية تلتقي فيها مدوّنتا الحيوان (الضب والضفدع) والنبات (العراد، الصليان، العنكث)، ولكن لا أثر للتعريف العلمي فيها لأنّ الرسالة أو العبرة التي تحملها هذه القصة وغيرها ليست من باب العلم التجريبي الموضوعي، إنما هي خلاصة تجربة جماعية ثقافية، وغرضُها أخلاقي وتعليمي.

وقد ورد على لسان النعمان بن بشير حكاية من هذا الصنف في جذر (ح-س-ل- الجزء 1): "يأيها الناس إني ما وجدت لي ولكم مثلا إلا الضبع والثعلب أتيا الضب في جُحره فقالا: جئناك نحتكم قال: "في بيته يؤتى الحكم"... في حديث فيه طول أورده الأزهري.

ونجد مثل ذلك في مناظرة" الحجل والقطا" في جذر (ح-ج-ل- الجزء 1)، وكذلك تحدّي السمكة للضب في (ع-ن-ث- الجزء 2)، وحديث سليمان النبي إلى شجرة الخرّوب في جذر (خ-ر-ب- الجزء 1)، إذ قد يكون الحوار أحيانا بين البشر وبين الحيوان أو النبات، ومثال ذلك كثير: منه ما ورد في جذر (ح-ب-ب- الجزء 1) عن دويبة أم حباحب، وفي جذر (ح-و-ى- الجزء 1) عند طائر "حوي حبت"، وفي جذر (ج-ه-ا- الجزء 1) عن خشية دودة الخزّ من القرّ، وفي جذر (ق-ل-ع- الجزء 3) عن خبث الذئب، وفي جذر (ل-ب-د- الجزء3) عن طائر اللبّادي، وفي جذر (ي-ن-م- الجزء 3) عن مزايا نبتة الينمة... إلخ.

إذنْ كلما تواترت الظواهر استدعت الاهتمام، وظاهرة الحوار بين الحيوانات أو بين النباتات هي ظاهرة متواترة في معجم لسان العرب، وهي تظهر فيه في شكل قصص أو حكايات، لو جمعنا شتاتها لكوّنت كتابا صغيرا يُضاهي "كليلة ودمنة"، إذ الرسالة التي تحملها هذه الحكايات والأمثال ليست في جميع الأحوال من باب "العلم الموضوعي" كما يمارسه علماء الطبيعة، وإنما هي رسالة أخلاقية تنوّه بسلوك معيّن في الحياة، وتروّج لقيم طالما سعى العقل الجمعي إلى نشرها حتى يتحقق المجتمع الأمثل...

وإذا حاولنا الآن تبيّن مقاصد المؤلف المعجمي من إدراج هذه الحكايات العجيبة، أحيانا في ثنايا التعريف ببعض موادّ المواليد، فإننا سنجد أنفسنا مرة أخرى أمام النوايا الأدبية المُبيّتة، التي تقبع في نفوس معجميّينا القُدامى، وهيَ التي فرضتْ عليهم من قبلُ زخرفة الفصل المعجمي بأبيات شعرية، لا محلّ لها من التعريف أحيانا، ولكن هذه الحكايات النثرية تحمل ميزة أخرى لا يحملها الشعر، هي إمتاع القارئ وتشويقه في معجم موسوعيّ لا يخلو من رتابة[23].

ولعلّه من الأوْفق هنا أن نورد رأيا في شأن الطريقة البيداغوجية لمعجم لسان العرب، حيث نُسلّم بأن معجم لسان العرب هو أثر تعليمي، يتبع طريقة استلهمت روح الجاحظ وابن المقفع في دمجهما الهزل مع الجدّ، فيتعلم القراء و هم يلعبون[24]... وفي ما يلي مثال آخر على ذلك المنهج من معجم "لسان العرب":

ج- توظيف الأمثال في التعريف بأسماء المواليد:

رافد الأمثال رافد أدبي ثالث، يتظافر مع الرافد الشعري والرافد السردي لتكوّن جميعُها جديلة جمالية، تمثل التعبير الفنّي في أسماء مواليد معجم لسان العرب.

الأمثال هي أقوال في الحِكْمة صدرت عن قائل مجهول بضمير الجمع "هم" أو "العرب" أو بغياب الضمير، ليكون المدخل هوّ: "وفي المثل" أو "في الأمثال"[25]. وفي ما يلي بعض الأمثلة من معجم لسان العرب[26]:

- أعزّ من بيض **الأنوق** (الرّخمة) -أذرق من **حباري** (طائر) -أسلح من **حباري**. -أصفق من **حباري**. -أشأم من **أخيل** (طائر). -أنا أغني عنك من **التفة** عن الرّقة (دُويّبة). -أصنع من **شرنقة** (دودة القز)	-أسمع من الذئب **الأزل**. -أنوم من **فهد**. -أحذر من **قرلّي** (طائر) -أحزم من **قرلّي**. - أخطف من **قرلّي**. -أصمّ من **نعامة**. -أموق من **نعامة**.	-أشرد من **نعامة**. -أجبن من **نعامة**. -أعدى من **نعامة**. -أشكر من **بروق** (نبت) -أحمق من **رجلة** (نبت) -أذل من عبّرة **الضب** (نبت) -فلان أثقل من **الزاووق** (الزئبق)

إن بناء غالبية هذه الأمثال يقوم على صيغة التفضيل - الايجابي أو السّلبي - بدون اشتراط لوجود مبتدإ مسند إليه، كما في مثل "فلان أخف من يأفوفة"، حيث ينسب إلى الحيوان أو النبات تمام الفعل، فيتفوق على مَنْ سواه فيه، ولكن يبقى مجال الجملة مفتوحا لإضافة مبتدإ، في مفتتح هذه الجملة يزعم أنه قد تفوّق على ذلك الحيوان في ذلك الفعل: في الشؤم أو السمع أو النوم أو الحمق أو الحزن...

ولسنا محتاجين إلى تبيان أن معظم تلك الأفعال، تنتمي في الواقع إلى حيز الإدراكي الحسّي أو الذهني لدى ذلك الحيوان، مع شذوذ الأمثال الثلاثة الأخيرة التي نُسب فعل الإدراك على سبيل التشخيص إلى بعض النباتات.

وهناك أبنية متنوعة أخرى للأمثال، مثل[27]:

-كالثور يُضرَب لمّا عافتْ البقر (شعر). -كلّ شيء يُحبّ ولده حتى الحُبارى.	-مَن يجمع بين الأروى والنعام؟ -طارت بهم العنقاء المُغرِبُ. -شحمتي في قِلعي (على لسان الذئب).	-جاء كالنعامة. -لا تنبت البقلة إلا الحقلة. -اقدحْ بدفلي أو مرخ.

لا يكتفي صاحب المعجم في العادة بإيراد الأمثال، بل يُذيّل ذكرها بشرح واف أو غير واف، ويُورد في بعض الأحايين قصتها، ومثالنا على ذلك هو مثل "كالثور يضرب لمّا عافت البقر": فقد كانت العربُ إذا أوردوا البقر نحو ينبوع الماء، فلم تشربْ لكدر الماء أو لقلة العطش، ضربوا الثور الأكبر ليدخل الماءَ فتتبعه البقرُ: فهوّ مثل يُقال عند عقوبة الإنسان بذنب غيره. أو قصة ذلك الذئب الذي يغتبط حين يرى الغنمَ تحرسها جـُويْرية (أي فتاة ضعيفة) فيقول متمثـلا "شحْمتي في قِلعي"، وهو مثل يُضرب "لمن حصَل ما يريد".

وقد اخترنا تلك الأمثال أيضا لبروز ظاهرة جديدة فيها، وهي ظاهرة "تقاطع النصوص"، إذ يتزاوج فيها الشعر والحكاية والمثل على أرضيّة من الحوافّ الثقافية والحضارية التي ترفدها... ولكن، ما هوّ محلّ هذه النصوص والمصادر من التعريف المعجمي في لسان العرب؟ لا ريب أنّ الجذع المشترك لتلك النصوص الشعرية والسردية والمَثَـلية هو جذع أدبي وليس علميا، وبين الأدب والعلم بون بائن، إذ في حين يكون العلم حسيا عقليا من حيث منهجه، ومحكوما بضوابط من حيث موضوعه، ويقف في الدرجة الصّفر للتعبير من حيث لغته، فإنّ الأدب لا ضابط رياضيّ له، من حيث منهجه وموضوعه ولغته، بل من التعّسّف الحديث عن منهج معين، أو موضوع مضبوط، أو ضرب لغوي محدّد بالنسبة إلى الأدب.

سنكتفي بالقول في شأن هاتين الرؤيتين البشريتين للعالم – "العِلْمية" و"الأدبية" - إنهما تقفان على طرفيْ نقيض، من حيث إن إحداهما ينبغي أن تكون رؤيتها للعالم ذاتية وهي الرؤية الأدبية، في حين أن الأخرى ينبغي أن تكون رؤيتها للعالم موضوعية وهي الرؤية العلمية. والمعجميون في تعريفهم بأسماء المواليد قد اتكئوا – باعتمادهم على الأدب - على سَنَد متحرك، فغمّضوا من حيث أرادوا أن

يُوضحوا، بل تجاوزوا ذلك إلى زعزعة ما كان معتبرا بديهيا، وقد كانوا راغبين في السيطرة على الشواذ الهاربة.

2-3- التعبير الأسطوري في التعريف بأسماء المواليد:

كانت للعرب قديما أساطير، ففي ظل غياب الرؤية العلمية الموضوعية للأشياء، وفي ظلّ غموض الطبيعة وانغلاق أسرارها، لم يكن أمام العربي الجاهلي من خيار إلا إطلاق العنان لخياله، كي يفسّر ظواهر الوجود كما يحلو له، ومن العبث أن ننفي عن أمّة خيالها، والعربُ شِيءَ لأرضهم أن تقع بين ثلاثة مخازن كبرى للخيال الأسطوري؛ هي أمم الفرس والهند وأمم الإغريق والترك وأمم الأحباش والأقباط، واستنادا إلى مّا بين أيدينا من مادّة حيوانية أسطورية، نقول إن أساطير العرب هي جُمّاع لأساطير تلك الأمم في عناصرها وقواعدها الكبرى، باعتبار أن أرض العرب نفسها وخاصّة شمالها وجنوبها كانت لمدة طويلة تحت هيمنة تلك الأمم...

ولكن موضوع بحثنا وطبيعته يفرضان علينا من جهة أخرى أن نوقف دراستنا على صلة التعريف المعجمي بالأسطورة في روافدها وقواعدها الكبرى. ولعلّه من نافلة القول أن نعتبر أن هذا العالم بعناصره الثلاث الحيوانية والنباتية والمعدنية، كان ميدانا مناسبا لإنتاج الأساطير خاصّة المتعلقة منها بالحيوان.

ونقترح في البداية تقديما ماديا موجزا لمادة هذا العنصر من البحث: فقد أحصينا قرابة الخمسين مادة تحتوي في تعريفها على بعض "المفردات" الأسطورية وهناك من المواد ما لم تُعرّفْ إلا انطلاقا من هذا الرافد الثقافي، ومن الضروري أن نلاحظ أيضا أن غالبية هذه المواد تنتمي إلى عالم الحيوان والنبات وتقلّ في عالم الأحجار. ولم تذكرْ لهذه التعريفات الأسطورية في غالبها مصادر معينة، فهي منقولة عن المصادر المباشرة لمعجم لسان العرب وهي الخمسة المعروفة[28]، أو عن المصادر اللغوية لتلك المصادر الخمسة، لكن علينا أن ندقق الأمر فنقول – كما سبق بالنسبة إلى الأمثال – أن لغوييننا كثيرا ما يستعملون في بداية ذكرهمْ لهذه الأساطير:

- فعل "يُقال".
- أو "فيما يقال والله أعلم".
- أو "وجاء في بعض الأخبار".
- أو "زعموا" أو "قيل".

- أو "وكانت العرب تقول"، أو "فيما تزعم العرب"، أو "تزعم العرب"، أو "فيما يزعمون"، أو "تزعم الأعراب".
- أو "وجاء في حديث"...

ومن الواضح أن لغوينا من خلال هذه "المداخل الأسانيد" يهدفون إلى الاحتفاظ بمسافة ريبيّة إزاء هذه الحكايات الأسطورية، حتى وإن ثبتتْ نسبتها إلى العرب أو الأعراب الخـُلّص، ولعلّ هذه المسافة تتضاعف في حالات استعمال فعل "زعم" مثلا أكثر من فعل "قال" المحايد... ولكن موقف هؤلاء اللغويين من الأساطير يتغير ليصبح أكثرا اعتدالا واستعداد للقبول في بعض الحالات، لا لأن "الحكاية " منطقية أوْ تجد لها قبولا من العقل، بل لأن السند هوّ سلطة دينية موثوقة مثل:

- احشروا....." (ب- ل- ت).
- أو "وفي حديث أن رسول الله (ص) قال: لا صفر ولا هامة.." (س- ع- ل).
- أو "وقيل في قوله تعالى: ﴿طير أبابيل﴾ هي العنقاء..." (ع- ن -ق).
- أو "وجاء في حديث أن حيّا من قوم عاد..." (ن –س-س).

وهكذا فمصادر هذه الأساطير لا تخرج عن احتمالين: هي نتاج لعقول الأعراب يتوارثونها جيلا بعد جيل، أو هي تسرّبت إلى أحاديث الرّسل والأنبياء واتخذتها مأوى، فحافظت في هذه الحالة الثانية على بريقها وعلى مظهرها الذي يُغري العامّة باعتبارها حقيقة لا جدال فيها. ماهي مفردات هذه الموادّ الأسطورية؟

مفردات هذه الموادّ الأسطورية في غالبها تحوم حول أجناس الغيلان والجن والشياطين والسّعالى مرادفاتها العديدة، ولكن يمكننا أن نستخرج بعض العناصر الكبرى المركبة لأساطير الحيوان مثل:

- النار: فـ"البلت والبلح" طائران ريشهما محترق، ويمكنهما بريشة واحدة حرْق بقية الطير (ب-ل-ت)، وطائر السندل يدخل النار فلا يحترق (س-د-ل)، والسمندل يعود إلى شبابه بإلقاء نفسه في الماء (س-م-د-ل).

- التشبيه بالانسان: وهو على عدّة أشكال: الجساسة دابة بحرية تعين "الدّجال" في الاستقصاء وتؤكَل، وهي تتكلم (ج-س-س)، والنسناس دابة تصاد وتؤكل وهي على شكل الإنسان بعين واحدة ورجل ويد، تتكلم مثل الإنسان (ن-س-س)، والهديل فرخ كان على عهد نوح مات ضيعة وعطشا، فيقولون إنه ليس من حمامة إلا وهي تبكي عليه (ه-د-ل).

- الجن والغيلان: الحوْش هي إبل الجن ضرَبَ فحل من فحولها إبلا لمهرة بن حيدان فأنتجتْ الإبل المهرية التي لا تكادُ تتعب (ح-و-ش)، والسعالى هم سحرة الجنّ لها تلبيس وتخييل (س-ع-ل)، والغول شيطان يأكل الناس (غ-و-ل)، والقلّوط من أولاد الجن والشياطين (ق-ل-ط).

- بعض معتقدات العرب: "شكتْ دوابّ البحر إلى الله تعالى التنين فرفعته السحابة من بلاد الشام إلى بلاد يأجوج حيث أكله أهلها" (ت-ن-ن)، و"الأشجع والصفـَر ضرب من الحيات تقرص بطن الإنسان إذا طال جوعه" (ش-ج-ع)، و"الهامة والصّدى طيور تخرج من رأس المقتول إذا بلي ولا تكف عن الصياح "اسقوني اسقوني" حتى يقتل قاتله، يزعم ذلك أهل الجاهلية" (ه-و-م)، و"العنقاء طائر عظيم لا تُرَى إلا في الدّهور لم يبق في أيدي الناس من صفتها غير اسمها" (ع-ن-ق).

- خلط الأجناس: " فالسُفّ حيّة تطير في الهواء (س-ف-ف)... والسلحفاة تبيض مئة بيضة كلها سلاحف إلا واحدة تنقف عن أسْوَد (س-ل-ح-ف)، والعـُقام حية تسكن البحر درج الأسْوَد من الحيات على مقابلتها بعد صفير "فيتلاويان ثم يفترقان" (ع-ق-م)، والقرشوم شجرة تُنبتُ القردان (ق-ر-ش-م).

- المفعول السحري لبعض الأحجار: خاصّة ما يتعلق منها بالاستعمالات الطبية والسّحرية لبعض أجزاء الحيوان أو النبات أو الأحجار، وهي مبثوثة هنا وهناك في طيات تعريفات لسان العرب، لأسماء المواليد خصوصا ما تستعطف – أيْ تسحرُ - به النساءُ أزواجهنّ.

تلك بعض أساطير العرب في الحيوان وغيرها كثير.

الاستنتاج بعد ذلك العرض المختصر لبعض أمثلة أساطير العرب في الحيوان، هو أن عالم الحيوان وعالم المواليد عموما كان ميدانا خصبا لخيال العامة من العرب و غيرهم، لإنتاج حكايات وخرافات تعدّ حقا من حيز العجيب والخوارق الملتبسة بالوهم حينا وبالدّين حينا آخر، وهي لا تساعد عالم المعجم على بناء تعريف علمي لموادّ المواليد، وهو متيقن من ذلك، ولكنه يدمجها وعيا منه بوظيفته الأوّلية، وهي أن يكون تأليفه عاكسا لثقافة الجماعة ومعتقداتها، بأكثر ما يمكن من الأمانة، فالمعجم لا يعدو أن يكون في النهاية إلا انعكاسا لتراث الأمة الثقافي، بما فيه من مخزونات معرفية خرافية وأسطورية.

هذا المبدأ يدفعنا إلى استخلاص نتيجة أخيرة، هي أن المعجميين القدامى قد اعتمدوا على سَنَد عامّي أدى بهم إلى الابتعاد كليا عن مقتضيات التعريف العلمي لمواد المواليد، بل على العكس من ذلك، أرْضوا حاجات المستشير النكرة للمعجم، مثل "المتأدب أو الفقيه أو طالب العلم"... ولكنه في

كل الحالات ليس "عالم الطبيعة"، لانعدام الصلة بين النص الدّيني المشّكل خاصة من القرآن والحديث وتفسيرهما من جهة وبين الأسطورة والشعر من جهة أخرى.

هذه الصلة تظهر لنا جلية في متون أسماء المواليد، إلا أننا ينبغي أن نلاحظ أن حضور "الحديث والقرآن" هو من الكثافة بحيث يفوق حضور الأسطورة ويضاهي حضور الشعر عامّة، ويكفي أن نفكر بأن أحد مصادر ابن منظور الخمسة، وهو نهاية ابن الأثير قد "اختص" تقريبا في إيراد شواهد القرآن والحديث النبوي، سواء في ثنايا تعريف المصطلحات عموما، أو في ثنايا مصطلحات المواليد خصوصا.

2-4-الرؤية الدينية في التعريف بأسماء المواليد:

اخترنا من المواد الدينية أربعين مادّة حضر فيها التعبير القرآني أو النبوي بصفة بارزة ومعبّرة، ولن نُقصي من أمثلتنا بعض الموادّ الأخرى من غير مجال المواليد، حتى تـُوضّح لنا طبيعة تعامل معجمينا القدامى مع النصّ الدّيني، باعتباره مصدرا أساسيا – بعد الشعر – من مصادرهم.

أ- أما عن صلة الدين بالأسطورة: فقد طرقت بصفة عرضية تحت العنوان السابق:

- إذ كان البُلت، ذلك الطائر المحترق الريش، من خـُدّام النبي سليمان (ب-ل-ت).
- وكانت السعلاة في أحد أحاديث النبي محمد (ص) من سحرة الجن (س-ع-ل).
- أما العنقاء فهي الطير الأبابيل في القرآن، (أ-ب-ل).
- ولا ننسى ذلك الفرس الطائر وهو البُراق الذي عرج بالنبي (ص) إلى السماء السابعة (ب-ر-ق).
- "وفي الحديث أن حيّا من "قوم عاد" عصَوْا رسولهم فمسَخهم الله نسناسا" (ن-س-س).
- ومن النبات نذكر شجر الزقوم المذكور في وصف جهنّم والذي ادّعى الأعرابُ معرفته، ومعرفة "رؤوس الشياطين" التي يشبه بها طلْعه، فهو على حدّ قولهم "نبت قبيح المنظر جدّا" (ز-ق-م).
- ويقف في المقابل شجر الطلق الذي "تستخرج عصارته فيتصلّى به الذين يدخلون في النار" (ط-ل-ق).
- و"طوبي" التي هي "شجرة في الجنة" (ط-و-ب).
- أمّا "السينين" في "طور سينين" فهو شجر ينبت في ذلك الجبل الذي اعتلاه موسى، والنبيّ موسى نفسه قد اختلف لغويّونا في الشجرة التي صـُنعت منها عصاه، ولهم في ذلك روايات وروايات (س-ن-و).

ب- صلة الحديث والقرآن بالشعر:

إذا تأمّلنا أسماء المواليد التي بين أيدينا، اكتشفنا أن هذه الصّلة متشعبة، ويمكننا تصنيفها حسب مستويات:

* لن ننطلق من تلك "المسلّمة" التي تقول بأن لغة القرآن – ومعه الحديث- إنما هي لغة خـُلّص العرب، وأنّ سجلات الشعر الجاهلي ومعاجمه قد ضربتْ بقوّة في النص المقدس بقسميْه. لن نفعل هذا بما أن بعض المعطيات التي بين أيدينا تفيد بأن ما يوجد في هذا لا يوجد أحيانا في ذاك:

- فالوصْع – وهو طائر- "لم يسمعه شمّر في شيء من كلامهم" - يقصد الأعراب - ولكنْ ورد في الحديث: "أن العرش على منكب إسرافيل وأنه ليتواضع لله حتى يصير مثل الوصْع"، و قد شرح الوصع هنا بمعنى الطائر الصغير، وكان لا بدّ من إيجاد حلّ لهذه المسألة فأوّل لغويونا "الوصْع" على أنه عمليّة قلب صوتي لـ"الصّعو" وهو الطائر المعروف عندهمْ" (و-ص-ع).

- أمّا "التفت" فلمْ يعـْرفه أهل اللغة إلا من "التفسير" حسب الزجاج (ت-ف-ت).

- وشرح ابن الأعرابي "العبير" في بيت أبي ذؤيب "وسرب تطليه بالعبير" على أنه الزعفران، غيْر أن حديث الرّسول (ص) "تلطخهما بعبير وزعفران" فيه بيان أن العبير غير الزعفران (ع-ب-ر).

* ولكن المشكلة أعمق من هذا، إذ هي تتعلق بالبناء المجازي للقرآن، وهو بناء مغرق في التخفية والترميز، حتى إنه يمكننا القول بوجود "جهاز مفاهيمي" خاصّ بالقرآن، ومستقل تماما عن الاستعمالات الجارية قديمة كانت أو محدثة، فصحيح أن الألفاظ المسمّية موجودة مسبقا في غالبها، ولكن الدلالات التي ركـِبتـْها والتحمتْ بها في النص المقدس جديدة في جُلّها، وعلى صانع المعجم إذا أراد الاعتماد على هذا المصدر أن يكون عارفا بفنون التفسير والتأويل، لأن الأمر متعلق بباطن الدلالة لا بظاهرها، وللسيّاق هنا الكلمة الفصل، وأمثلة ذلك كثيرة:

- ففي جذر (ب-ع -ر- الجزء 1) "وردت مناظرة بين "ابن خالويه والمتنبي" حول معنى "البعير" في آية قصة يوسف: "ولمن جاء به حِمل بعير"، وقال ابن خالويه: "إن البعير في الآية الحمار، وذلك أن يعقوب وإخوة يوسف عليهم الصلاة والسلام كانوا بأرض كنعان وليس هناك إبل وإنما كانوا يمتارون على الحمير... وكذلك ذكره مقاتل بن سليمان في تفسيره. وفي زابور داود أن البعير كل ما يحمل، ويقال لكل ما يحمل بالعبرانية بعير...".

وما فعله ابن خالويه هنا هو أنه عاد بكلمة "بعير" إلى أصولها الأولى: إلى عهد إبراهيم ويعقوب والكنعانيين والعبرانيين، وبحث في حضارتهم، واستخدم قانون "المطابقة": هل مِن الممكن أن يكون الكنعانيون قد استخدموا الإبل؟... والجواب هو "كلاّ"، إذن فمعنى "الجمل" لا يطابق كلمة "بعير" في الآية، وما يطابقهما هو معنى "الحمار".

- وسنقول مثل ذلك في شجر الخمط في آية قصة أهل سبأ: ﴿وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتيْ أكل خمط وأثل﴾[29]: فهو يعني "الشجر السامّ القاتل"، وذاك منطق الآية عقابا لآل سبأ، ولكن اللغويين في جذر (خ-م-ط- الجزء 1) اكتشفوا أن الأعراب يأكلون ثمرات هذا الشجر.

- وأقلّ درجة من هذا شجر الطلح في الآية ﴿وطلح منضود﴾، الذي يعني فيها شجر الموز حسب أبي اسحاق الزجاج، ويعني أمرا آخر عند بدْو العرب (ط-ل-ح).

- كما عثرنا في جذر (ح- ب- ل- الجزء 1) على حديث للرّسول (ص) يُوضّح ذاك الإشكال: إذ يقول مُوجّها أوامر صارمة للمؤمنين: "لا تقولوا للعنب "الكَرْم" ولكن قولوا العنب والحَبَلة" (ح- ب- ل)، إذ يتدخل هذا الحديث تدخلا صريحا لتغيير إحدى القيم اللغوية المشتركة للجماعة بأنْ طلب الرسول (ص) إلغاء دّال من دوال اللغة لتعارضه مع مدلولات الدّين.

وكما في الحديث والقرآن فإن جهد اللغويين قد تواصل مع جهود المفسرين والفقهاء فيما بعد، إذ كانت لهؤلاء مصطلحات خاصّة تروق أحيانا ولا تروق أحيانا أخرى للغوييننا: فالاتفاق يحدث عندما يذكر أمثال الشافعي أمثال الخُلّر "في الحبوب التي تقتات" (خ- ل- ر)، ولكن "الفقهاء لم يذكروا البثنية في القطاني" (ب- ث- ن).

وفي حين قال الزمخشري في كتابيه "الكشاف" و"الفائق في غريب الحديث" أنّ "البخاع في الشاة هو العِرْق الذي في الصّلب"، تساءل ابن الأثير قائلا: "لمْ أجده لغير الزمخشري وطالما بحثتُ عنه في كتب اللغة والطب والتشريح فلم أجده مذكورا في شيء منها" (ب- خ- ع).

ولا نرى داعيا أيضا إلى نقل تفاصيل ذلك الجدل المحتدم الذي دار في جذر (ب-ي- ع- الجزء 1) بين أنصار رأي لأبي حنيفة النعمان "لاختيار للمتابعين بعد العقد"، وأنصار الشمّاخ بن ضرار في بيت له يذكر رجلا باع قوسا، والفرق هنا أن الأزهري لم يتردّد في الانحياز إلى أبي حنيفة معتبرا الرأي الأخر "وَهْما وتمويها.."

وكما في الشعر، فإنّ خطر التصحيف والتحريف قد طال أيضا حديث الرّسول (ص): فلا ندري إن كانت ناقته متوقة أو منوّقة؟ فحسب عبد الله بن عمر هي "متوّقة"، أي "جواد"، ولكن الحربي رأي أن "تفسيره أعجب من تصحيفه، إنما هي منوّقة بالنون، وهي التي رُوّضتْ وأدّبتْ"، والرواية عنها مذكورة في جذر (ت-و-ق- الجزء 1)، وليس (ن-و-ق- الجزء 3). كما لا ندري إن كانت حافـّتا نهر الجنة – في حديثه - من "الياقوت المجيب أو المجوّف أو المجوّب"، وعاد ابن الأثير إلى "كتاب البخاري" و"سنن أبي دواد" و"معالم السنّن" ولم يخرج منها بطائل (ج-و-ب).

ج- الرؤية الدينية في التعريف بالمواليد:

للنصّ الدّيني في أسماء المواليد وظيفتان عموما: فهو إمّا معرِّف أو أداة تعريف، وفي مواضع قليلة يكتفي بوظيفة الشاهد الدّاعم لأحد معاني التعريف:

نميّز بين النصّ المعرّف والنص باعتباره أداة تعريف، إذ في الحالة الأولى لا يمكن الاستغناء عنه لأنه يمثل في ذاته ركنا من أركان التعريف حسب منطق مؤلف المعجم، أمّا النص باعتباره أداة تعريف فيكتفي فيها هذا النصّ بوظيفة المرشد أو المنبّه إلى خصائص المادة الموصوفة عن طريق المجاز في غالبية الحالات. وفيما يلي أمثلة عنهما:

- حالات حضور النصّ باعتباره معرّفا تكاد تكون رتيبة لأنها ترد في صورة واحدة هي: "نهى النبي عنه... أو أباحه..."، والمقصود فيه لن يكون إلا حيوانا، وما يقف وراء هذا النهي أو الإباحة من تفسير للمفسرين لأسباب ذلك. ومن ذلك أنه "رخص في طائر الزاغ"(ز-و-غ) وأن "المحرم نهى عن قتل الصـُرد"، إمّا "لأنّ العرب كانت تتطير من صوته وشخصه" أو "لتحريم لحمه"(ص-ر-د)، ومن ذلك أنه نهى عن "أكل الهرّ وثمنه" (ه-ر-ر)، وأن "الياامور يجري على من قتله في الحرم" (ي-م-ر)، وأن عليّا "أباح أكل الجرّيث وفي رواية نهى عنه"(ج-ر-ث)... تلك أمثلة من حضور النصّ النبوي باعتباره معرّفا للمادة الحيوانية من زاوية معينة هي الزاوية الفقهية عموما.

- وقد يكون هذا النص أحيانا أداة تعريف مجازية مثل:

- "شبه الرسول (ص) رأس الدجّال بالأصَلة – أيْ الأفعى - لعظمته واستدارته" (أ-ص-ل).
- أو "أتمّوا صلاتكم ولا تصلّوا صلاة أم حبش" (ح-ب-ش).
- أو "مثل المؤمن مثل النحلة" (ن-ح-ل).

- أو "إياكم وخضراء الدّمن" (خ-ض-ر).
- أو الآية ﴿طلعها كأنه رؤوس الشياطين﴾ (ز-ق-م).
- أو الآية ﴿اللؤلؤ والمرجان﴾ " شبه الحور العين بهما" (م-ر-ج)... وغير هذا كثير جدّا...

وخاصيته المشتركة أن المادة الحيوانية أو النباتية أو المعينة فيه تُعرّف عن طريق المجاز الذي استعمل في النص الدّيني، وليس من المهمّ أن تكون تلك المادة مشبها أو مشبها به، أو مستعارا أو مستعارا له، المهمّ هو أنها وُضعت بمجاورة "شيء" معروف. ونقصد: يعرفه الله أو النبي (ص) كرأس الدّجال أو صلاة المتعجل أو أخلاق المؤمن أو المرأة المتبرجة أو طلع الزقوم أو الحور العين... كلّها أشياء "معروفة" وبواسطتها يعرف المفسر أو الشارح خصائص مصطلحات المواليد التي جاورتها.

و هنا أمر كنّا طرقناه في شأن شواهد الشعر، إذ الأمر واحد في الحالتين: أنْ يوظف الشاعر أو الشارع إحدى موادّ المواليد في استعمال مجازي، وعلى اللغوي وقتها أن يفكّ العقود، فيُحوّل المجاز إلى حقيقة بالتركيز خاصّة على "وجوه الشبه" أو "القرائن" أو "السياقات" التركيبية أو الحضارية، لاستخراج خصائص المواليد الموظفة. وعلى ذلك اللغوي أن يكون على ثقة عمياء بمن ينقل عنه حتى يقوم بهذه العملية، لأن قاعدة لغويينا على ما يبدو هيّ التالية: "سنرتابُ في كلّ شيء إلا في القرآن والحديث والشعر". ولذلك رأى أبو عبيد أن "تفسير الحديث بالغنم السّود الجُرد أحبّ التفسيريْن إليَّ لأنها في الحديث"(غ-ن-م).

ذاك الإغراق في المجاز والابتعاد عن القاعدة اللغوية المشتركة التي تضمن الحدّ الأدنى من التواصل بين الباث الذي هو هنا النص الدّيني والمتقبل الذي هو اللغوي تخصيصا هو الذي دفع ببعض هؤلاء اللغويين إلى اتخاذ مواقف تميل أحيانا إلى "المعارضة الصامتة"، وقد رأيناها معارضة صريحة في حالة المجاز الشعري: إذ يجوز تخطئة الشاعر الإنسان، ولا يجوز تخطئة الوحي الإلهي، ونكتفي في ذلك بموقفيْن للأصمعي ولأبي العباس (لعلّه: أحمد بن يحي ثعلب)، والواقع أن موقف الأصمعي منقول عنه وليس على لسانه فقد ورد في جذر(ز-و-ج الجزء 1): "أن الأصمعي إنما ترك تفسير القرآن لأن أبا عبيدة سبقه بالمجاز إليه، وتظاهر أيضا بترك تفسير الحديث، وذكَر الأنواء"، فهذا الشاهد يحمل موقفا للأصمعي من تفسير القرآن والحديث ، وهو موقف النفور والإعراض، ولكن ما يقبل الشك هوّ المحور الثاني للشاهد، وهو تعليل الموقف: أهوّ حقا لأن أبا عبيدة سبقه إلى اجتياز هذه الخطوة؟ أم لأن الأنواء شغلته عن ذلك؟

يظهر لنا هذان التعليلان واهييْن، وما يدعم الشكّ هو سند الشاهد نفسه، وهو "زعم بعضهم"، إنهُ ادّعاء مجهول بأنّ الأصمعي لا يريد أن يخوض في ما لا نملك دليلا يساعدنا على الحسم الصّارم في شؤونه الدّلالية، كما لا نملك القدر الكافي من الحرية في التعامل معه: إذ من يتعاطى تفسير النصّ المقدس يعلم مسبقا أن وظيفته محدودة، حيث ينبغي أن لا تتجاوز الشرح إلى النقد، وذلك أمر لا ينطبق على من يتعامل مع النص الشعري: إذ كثيرا ما اعترضنا الأصمعي في متون لسان العرب وهو ينقد – وينتقد - من سبقه من الشعراء(30)، فلا جدوى إذن – حسب الأصمعي - في نشاط يُملي علينا شروط ممارسته.

ولعلّ موقف أبي العباس (ثعلب) يُجلّي ما صدر عن الأصمعي ويكمّله: "قال أبو عمرو: سمعت أبا موسى الحامض يسأل أبا العباس عن قوله تعالى ﴿فضحكت﴾، (الآية)، أيْ "حاضتْ"، وقال: "إنه قد جاء في التفسير": فقال: "هذا ليس في كلام العرب، والتفسير مُسلّم لأهل التفسير"! (ض- ح- ك).

فهذا موقف جذريّ، لأنه ذهب في معارضة تعريف الوحدة المعجمية شوطا آخر، حيث أظهر أبو العباس في قوله ذاك حسّا منهجيا لافتا: فالاختصاصات منفصلة في ذهنه، وينبغي في رأيه أن تكون منفصلة على الأقل في شُعبها الكبرى: إذ لا ينبغي أن تخلط بين مناحي التفسير وضوابطه المنهجية، وبين مناحي المعجم وضوابطه المنهجية: فـفعلُ "ضحك" معناه معروف مخصوص في المعجم العربي، وإذا خرج الشعراء مثلا عن ذلك المعنى فإنهم يُلزَمون بتقديم قرائن صريحة أو ضمنية تربط بين الفرع والأصل، أما في حالة النص المقدس فيبدو من خلال هذا المثال أنْ ليست القرائن شرطا ضروريا، وإلاّ فما الصلة بين "الضحك" و"الحيض"؟

ولكن مثل هذه المواقف النقدية من مسألة إدماج حيثيات النص المقدس بقسميْه في تعريف "أشياء العالم" نادرة في لسان العرب، والموقف الشائع هو إما الإمساك - الخالي من التعليل - عن اعتماد هذا النص، أو التفاني في اتخاذ هذا النص منطلقا أوليّا في جمع المواد ووضعها وهو موقف أمثال ابن الأثير.

ولئن كانت بعض شواهدنا في هذا المحور من غير أسماء المواليد، فإنّ ذلك لا يمنع اعتبارنا لهذا المجال الدّلالي "حَلَبة" أخرى، دار فيها صراع خفيّ بين بعض اللغويين من أمثال الأصمعي وأبي العباس

(ثعلب)، المُعرضين نسبيا عن اتخاذ النصّ المقدس منطلقا لجمع الموادّ ووضعها، وبين طائفة أخرى منهم مُخلصة ولاءها لعروبة النص المقدس، وقابلية اتخاذه حجة لمصطلح مّا أو عليه.

ولكن مبدأ (ثعلب) المنهجي – وهو "والتفسير متروك لأهل التفسير" - بقيَ في الغالب الأعم نظريا على الأقل، من خلال مدّونة المواليد في "لسان العرب"، حيث يبدو لنا حضور النص المقدس وتفاسيره مكثفا نسبيا، إلى درجة أننا سندّعي الآن بأنه يشكل أحيانا ركنا من أركان تعريف موادّ هذه المدّونة، فحضوره إذن لم يقف عند الكثافة الكمية المؤدية لدور الشاهد العادي، بل تجاوزها إلى الكثافة النوعية المؤدية لدور الواضع للمفردة أو المعرّف لها.

هذا ما يجعل "التعبير الدّيني" – بالمفهوم الثقافي العام - عمودا آخر من أعمدة مواد المواليد في لسان العرب جمعا ووضعا، ولكنه كسابقيْه - أيْ التعبير الفني والتعبير الأسطوري - عمود مجازي متحرك، بل يتجاوزهما لاكتساب صفة أخرى أكثر خطورة على البحث العلمي، هي النزوع إلى التمذهب والانحباس داخل قوقعة ضيقة من النشاط المعرفي، يقوم على الفقه والتفسير وأسباب النزول والمحكم والمتشابه...

خاتمة:

إنّ ما يلفت النظر بعد تلك الجولة الموجزة حول أهمّ التعابير الثقافية المساهمة في التعريف بمصطلحات مواليد الطبيعة – الحيوان والنبات والأحجار - في معجم "لسان العرب" هوّ غلبة المشاغل الفقهية اللغوية على المشاغل العلمية الموسوعية في تلك التعريفات، ولا يعود ذلك فحسب إلى نمط الثقافة السائدة في عصر الكاتب فقط، بلْ يعود أيضا إلى طبيعة الصناعة المعجمية في تراثنا: حيث لم يصنع ابن منظور معجمه إلاّ بعد أن تمثل "الجمهور" الذي سيوجّه إليه خطابه المعجمي، ومعلوم أن تحديد وجهة الخطاب هوّ مقدمة لتحديد نوع الأسئلة التي سيُطالب صانع المعجم بالإجابة عنها، وكذلك تحديد حجم المعلومات ونوعها أيضا.

وابن منظور قد وعد في مقدمة لسان العرب بتحويله إلى "موسوعة"، لأنه سيضمّ إليه "علوما عديدة"، لكنْ ما ثبتَ لنا بعد التأمّل في متونه هو أنّ "لسان العرب" كان موسوعة "غير برهانية"، بمعنى أنها احترزتْ من إدراج كلّ ما يمتُ للعلوم الطبية والصيدلية بصلة، واقتصر صاحبها على إدراج ما تحتويه الدائرة البيانية من علوم، ومن الناحية الموسوعية اقتصر ابن منظور على انتقاء رؤى العالم السائدة في عصره، وهي خصوصا الرؤية الأدبية والرؤية الأسطورية والرؤية الدينية: إنه لا يشرح المداخل

باعتبارها مفردات لغوية فحسب، بل يشرحها أيضا باعتبارها مصطلحات تنقل متصّورات ذات إحالات فنية وأسطورية ودينية للعالم الخارجي، فيكون المصطلح حينئذ مَدخلا متبوعا بسلسلة من الجمل الواصفة لإحالته الخارجية، مشفوعة باعتقادات الناس حوله، مثل: استعماله ومصدره ومكانته في الثقافة... بل إن تحديده لبعض التصورات ينقلب أحيانا إلي شبه "إغراق" في الثقافة العربية السائدة في العقل الجمعي وفي المدونات المُجمع على قبولها وحاكميّتها. من هذه الجهة يمكن اعتبار كثير من تعريفات لسان العرب "أوصافا موسوعية لأشياء العالم".

أمّا من الزاوية العلمية الدقيقة فلا يمكن المبالغة في التقدير الإيجابي لمنزلة "المصطلح العلمي" في معجم "لسان العرب"، إذ ليس من غايات صُنّاع المعاجم القُدامى ولا من مناهجهم مراعاة كلّ ضوابط الاصطلاح العلمي الدقيق. ومواقفهم اتسمت عموما بالتحفظ إزاء المرجعيات العلمية الضيقة لأنّ هذه المرجعيات تُعتبر في "أعراف فقه اللغة" انزياحا عن التقاليد وعن الأعراف في مستوى المفاهيم وفي مستوى الصياغات أيضا.

---

[1] أصل هذا المقال مُداخلة شفوية في إطار ندوة "ابن منظور" التي نظمها المعهد العالي للعلوم الإنسانية بتونس"ابن شرف"، في نوفمبر 2016.

[2] مثال ذلك أن السامع للفظ "لسان" سيفترض بالاستناد إلى المخزون المعجمي الوضعي أن مدلول هذا اللفظ هو:

- إما العضو الناطق في سياق مثل "على لسان المتكلم".
- وإما لغة العرب في سياق مثل "اللسان العربي".
- لكن ذلك القارئ لن يتسامح مع إجابة تقع بين هذا وذاك في سياق مثل: "صُنْ لسانك".

بل سيطلب فيها كما طلب في غيرها تفاصلا في المدلولات "إما... وإما...".

هذا الموضوع هو محور أطروحتي المسجلة في قائمة المراجع (ظاهرة الالتباس في اللسان العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط 1، 2013)، وهو أيضا من أبرز محاور اهتمام اللساني الفرنسي المعاصر "روبير مارتن" في كتاباته.. وفي شأن إحالة القارئ على تلك الكتابات سنستعمل لاحقا المختصرات التالية:

SEA للكتاب الأول، وهو: Sémantique et automate

AIN للكتاب الثاني، وهو: Ambigüité, indécidabilité et non-dit

PLS للكتاب الثالث: وهو: Pour une logique du sens

3 يقول مارتن في ذلك :

Une importance particulière revient à la sous-catégorisation séléctionnelle de la grammaire générative: animé/inanimé – humain / non humain – abstrait/concret .En voici un exemple simple: l'adjectif "curieux" a deux sens… R. Martin- SEA – p.94

[4] وسيكون الالتباس بالتالي «خاصية جوهرية في اللغة العادية تبعدها عن صرامة اللغات الصورية وفقرها

AIN P143

[5]voir R. Martin PLS- P15

[6] R. Martin SEA P67

[7] R. Martin sea-p94.

[8] لأنّ الشعراء يلجؤون إليها للتغميض أو بحجة الضرورة الشعرية.

[9] شاهين عطية (جرجي): قاموس المعتمد، دار صادر، ط 1، بيروت، 2000، ص:169.

[10] ابن منظور: لسان العرب المحيط، 3 مجلدات وملحق، ج 1، إعداد: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، د.ت، ص: 933.

[11]voir R. Martin PLS-P67

[12] R. Martin PLS-P67

[13] R. Martin PLS-P67

[14] إن لسان العرب هو حسب بعض الدارسين جُمّاع مصنفات ورسائل عدّة سبقته، وامتدّت حركة تأليفها على مدى قرون، ويهمّنا منها رسائل المواضيع، لأنها أشد التصاقا بالثقافة و"بالأشياء" من الرسائل اللغوية: فقد كتب رواة العرب في القرن الثالث المجرى رسائل في "الخيل" و"الشجر" و"البقل" و"العشب" و"الحشرات" و"النخل" و"الشاء" و"الأحجار".. ولن نزعم أن تلك الرّسائل تمثل "آثارا موسوعية"، لأنّ الغالب على مؤلفيها هو الرغبة في جمع اللغة و تدوين مفرداتها، ولكنها كانت على كلّ حال تمهيدا لابد منه لظهور المعاجم المختصة فيها بعد، وكان لها فضل في مدّ يد العون إلى مصنفي المعاجم الكبيرة مثل معجم "المخصّص" لابن سيده، وهو من جملة مصادر ابن منظور.. كل ذلك يدعونا إلى اعتبار معجم لسان العرب "معجم أشياء"، إضافة إلى كونه "معجم لغة".. م. رشاد الحمزاوي: المعجم العربي: إشكالات ومقاربات، ص:275.

[15] ابراهيم بن مراد: "المعجم العلمي العربي المختص"، دار الغرب الإسلامي، ط 1، ص: 39.

[16] نظرا لكثرة الإحالات اللاحقة على معجم "لسان العرب" سنُرفق خاتمة كلّ إحالة بالجذر الذي أُخِذتْ منه، علما وأنّ الطبْعة المعتمدة مُثبتة في قائمة مصادر المقال.

[17] ابراهيم بن مراد: "المعجم العلمي العربي المختص"، دار الغرب الإسلامي، ط 1، ص: 53.

[18] نفسه، ص: 83.

[19] ونقصد بتلك المصادر "كتاب الحشائش" لديوسقوريدوس و"مفردات جالينوس" و"مفردات ابن البيطار" و"طبائع الحيوان" لأرسطو وغيرهم، ولا نستبعد أن يكون هؤلاء أنفسهم قد أخذ بعضهم عن بعض، ولابدّ – لذلك - من المقارنة المتأنية بين تلك المصادر، ثمّ مقارنتها بما ورد في معجم "لسان العرب"، وستبقى الموادّ التعريفية لهذه الطائفة الثالثة "غامضة" من حيث مصادرها، حتى تشمل المقارنة كل المصادر القديمة في ترتيبها الزمني التنازلي.

[20] وروي عن أبي عمرو أنه جرى ذكر الجاحظ في مجلس أبي العباس أحمد بن يحي فقال: أمسكوا عن ذكر الجاحظ، فإنه غير ثقة، ولا مأمون. قال أبو منصور: "وعمرو بن بحر الجاحظ روى عن الثقات ما ليس من كلامهم، وكان ذا بسطة في لسانه، وبيانا عذبا في خطابه ومجالا واسعا في فنونه غير أن أهل "العلم" والمعرفة ذمّوه وعن الصدق دفعوه"، لسان العرب، ج 1، جذر (ج، ح، ظ)، هكذا أجمع "أهل اللغة" على ذمّ الجاحظ ودفعه عن الصّدق، وقادهم في ذلك شيخهم أبو العباس ثعلب، وتوارثوا هذا المواقف جيلا بعد جيل، فأبو منصور الأزهري الذي عاش في القرن الرابع لم يقصّر هو أيضا في ذمّ الجاحظ بعد تنبيه كلّ غرّ إلى الحذر من حلاوة منطقه الذي يُغري باتباع مذهبه. لسان العرب: ج 1، جذر (ج، ح، ظ).

[21] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ط خفاجي، ص: 237.

[22] فنّ "الحوار بين الحيوانات" ظهر خاصة مع ابن المقفع في النصف الأول من القرن الثاني، ويوجد أمثلة عديدة منه في التعريف بموادّ "لسان العرب".

[23] قصة الضبّ والضفدع جاءتْ بعد جدل طويل حول تأنيث كلمة "العنكبوت" أو تذكيرها أو جمعها أو تصغيرها في جذر (ع-ك-ب).

[24] إنها طريقة رغم ثقل استطراداتها أحيانا قد فاقتْ في نجاعتها ولباقتها بعض التنظيرات المطبقة في المعاجم الغربية الحديثة، ولسنا نرى من الضروري أن ننّبه إلى قول عالم معجمي بارز - مثل "جانْ دوبوا" - "إنّ المطلوب من المعجم هوّ أن يُعلّمنا ونحن نلعب وأن تَشدّنا قراءته وتجذبنا تماما كأيّ أثر أدبيّ آخر". j.Dubois- introd. à la lexicograhie-p187

[25] نستثني من ذلك مثلا واحدا صدر عن عمرو بن معدّ يكرب هو "فلان أخفّ من يأفوفة"، أيْ فراشة، اللسان، ج 1، جذر (أ-ف-ف).

[26] الأمثال مذكورة في سياق التعريف بأسماء الحيوانات المسطّرة في الجدول أعلاهْ.

[27] الأمثال مذكورة في سياق التعريف بأسماء الحيوانات المسطّرة في الجدول أعلاهْ.

[28] هي التي ذكرها ابن منظور في مقدمته وهي: تهذيب اللغة لأبي منصور الأزهري، المحكم والمحيط الأعظم في اللغة لابن سيده، تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري، حواشي ابن بري على صحاح الجوهري، النهاية في غريب الحديث لعز الدين ابن الأثير، لسان العرب، المقدمة، ص: 7.

[29] سورة سبأ، الآية: 16.

[30] من ذلك أنّ الشاعر "ذا الرّمة" قد نال من انتقادات الأصمعي نصيبا كبيرا في معجم لسان العرب.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1) ابن سيده، علي بن اسماعيل (548 هـ): المخصّص، تح: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، د. ت.
2) ابن منظور، جمال الدين (711 هـ): لسان العرب المحيط، إعداد: يوسف خياط، 3 مجلدات وملحق، رابع في المصطلحات العلمية الطارئة في القرن العشرين، دار لسان العرب، بيروت، د. ت.
3) الدينوري، أبو حنيفة (286 هـ): كتاب النبات، تحقيق وشرح وتقديم برنهارد لفين، دار فرانز شتاينر، فيسبادن، 1974.
4) الزمخشري، أبو القاسم جار الله (568 هـ): أساس البلاغة، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.
5) الفراهيدي، الخليل بن أحمد (175 هـ): كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الهلال، بيروت، د. ت.
6) الكفوي، أبو البقاء (1094 هـ): الكليات، إعداد: عدنان درويش ومحمد المصري، دار الكتاب الإسلامي، ط 2، القاهرة، 1992.
7) مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الوسيط، مطبعة المجمع...، القاهرة، 1985.

- **المراجع العربية:**

8) بن مراد (إبراهيم): مقدمة لنظرية المعجم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997.

9) ـــــــــــــ: "المعجم العلمي العربي المختص"، دار الغرب الإسلامي، ط 1، 1993.
10) الجرجاني، عبد القاهر (471 هـ): أسرار البلاغة، تح: هربرت ريتر، دار المسيرة، بيروت، 1983.
11) الحمزاوي (رشاد): المعجم العربي: إشكالات ومقاربات، بيت الحكمة، تونس، 1991.

كمال زيتوني

الكتب:

12) ظاهرة الالتباس في اللسان العربي، عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد، الأردن، 2013.
13) المنوال القاموسي في التحليل اللغوي، دار زينب، ط 1، تونس، 2019.
14) المقالات:
15) "في سبيل منطق للمعنى: نسبية قيمة الصدق المنطقي في اللغة الطبيعية"، مقال معرب عن روبير مارتن، ضمن كتاب "إطلالات على النظريات اللسانية والدلالية"، الجزء 1، بيت الحكمة، تونس، 2012، ص: 469-497.
16) "مفهوم الالتباس من وجهتي نظر الأصوليين والنحاة"، مجلة "علامات" المغربية، العدد 38، 2013، ص: 132-139.
17) "الجذور المعجمية لمَلَكة التحليل"، مقال مؤلف ضمن كتاب جماعي "التداولية: ظلال المفهوم وآفاقه"، سلسلة "دراسات لسانية"، دار عالم الكتب الحديث، ط 1، الأردن، 2014.
18) أصل اللغة بين النحاة والمتكلمين، حوليات معهد اللغة العربية، المدينة المنورة، ديسمبر 2016، ص: 41.
19) "الالتباس النحوي في نظرية المناسبة"، مقال مؤلف ضمن أشغال ندوة موضوعها "النص والخطاب في المباحث العرفانية"، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط 1، 2018.
20) "تعريف بنظرية روبير مارتن في الدلالية المنطقية"، مقال ضمن أشغال ندوة موضوعها "المعالجة التقنية للغة"، تونس، 2018.
21) الالتباس المعجمي في العربية"، مجلة روابط، الجزائر، العدد 1، 2018.
22) الحكم بالتباس الملفوظ بين الذاتية والموضوعية، ضمن كتاب جماعي عنوانه "اللسانيات وتطبيقاتها العربية"، إشراف حيدر الغضبان، جامعة بابل، العراق، 2018.
23) قضايا نظرية في ترجمة الالتباسات، ضمن كتاب جماعي عنوانه "اللسانيات النفسية"، إشراف حسن خميس الملخ، جامعة عمّان، الأردن، 2018.
24) التباس العمل اللغوي عند روبير مارتن، ضمن أشغال ندوة "القصدية" في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، 2019.
25) "الالتباس التداولي في الضمير"، مقال ضمن أشغال ندوة موضوعها "طبقات المعنى"، بمناسبة ثلاثينية كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، تونس، 2019.
26) "الازدواج اللغوي والالتباس"، مقال ضمن أشغال ندوة موضوعها "العربية والتفاعل المعرفي"، منشورات دار زينب، تونس، 2019.
27) نصّار (حسين): المعجم العربي: نشأته وتطوره، دار مصر للطباعة، ط 2، 1968.

المراجع الأجنبية:

Martin (Robert).

28) Inférence, antonymie et paraphrase éléments pour une théorie sémantique, Klincksiek – Paris 1976.

29) Pour une logique du sens – PUF – Paris 1992.

30) Sémantique et automate – PUF – Paris 2001.

31) Ambigüité, indécidabilité et non-dit, publié dans : Fuchs 1985 (P. 143-146).

Dictionnaires

32) Dubois (Jean) et autres. Dictionnaire de linguistique – Larousse – Paris 1991.

33) Ducrot (Oswald) et Schaffer (J.M). Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage – Seuil – Paris 1995

34) Grize (J. Blaise). ambiguité et paraphrase Fuchs 1985.P207-214.

الانفجار اللغوي العظيم: الاشتقاق الصوتي (*)

Linguistic Big Bang: Phonemic Derivation

أ. نعمان لطفي عبده
تمهيدي ماجستير علم اللغة واللغات الشرقية
في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة
البريد: numan088@gmail.com

ملخّص : تعد اللغة العربية من اللغات الاشتقاقية، وتعددت أنواع الاشتقاق التي يذكرها العلماء والباحثون، فمن ذلك الاشتقاق الصرفي، والاشتقاق الأكبر، والإبدال، والنحت، غير أن هذا البحث يتناول نوعًا آخر من الاشتقاق يسمى الاشتقاق الصوتي، وقد يبدو للوهلة الأولى أنه قريب الصلة بالإبدال، لكنه في حقيقة الأمر أعمق من ذلك، إذ يبرهن على ظاهرة تفسر تطور اللغة العربية إلى الشكل الذي وصلت إلينا فيه، كما يفسر بعض الظواهر اللغوية، كالترادف والمشترك اللفظي، وذلك بالنظر إلى الكلمات المتشابهة أصواتيا ودلاليا، ومحاولة فهم تطور طريقة النطق بالنظر إلى تلك التغيرات، إذ يفترض البحث أن سبب ذلك نشأ أحيانا من تطور طريقة نطق الصوت، كتطور نطق الكاف المجهورة (الجيم القاهرية) إلى صوتي القاف والجيم، وما ترتب على ذلك من تقارب أصواتي ودلالي بين بعض الكلمات التي تحتوي على هذين الصوتين، ونشأ أحيانا أخرى من الإبدال الحاصل من تقارب مخارج بعض الأصوات.

الكلمات المفتاحية : اشتقاق صوتي، التفريعات الصوتية، الحروف المستهجنة.

Abstract : Arabic is a derivative language as scientists and researchers mention many types of derivations. There are the morphological derivation, the largest derivation, the blending of words and substitution, This research deals mainly with another type of derivation called phonetic derivation. It may seem at first glance that it is closely related to the substitution,

* تاريخ تسلم البحث: 2019/12/10، تاريخ قبول البحث: 2020 /04/02.

but in fact it goes deeper than that. It demonstrates a phenomenon that explains the development of the Arabic language to the way it reached us, It also explains some linguistic phenomena, such as synonyms and polysemy (multiple meaning words). Looking at the similarly phonetic and semantic words, and trying to understand the evolution of the pronunciation method in view of these changes is a part of the research. The research assumes that the reason for this arose sometimes from the development of the method of uttering the sound, such as the development of uttering of the voiced (g ج), or how people in Egypt pronounce it to the sounds of (Qaaf ق and (Jeem ج), and the consequent phonological and semantic convergence, between some of the words that contain these two sounds, and other times arose from the substitution of the two utterances or sounds.

Keywords : Phonetic derivation, phonemic branches, disapproved utterances.

مقدمة :

يرى علماء الفيزياء أن الكون الذي نعيش فيه في حالة تمدد مستمرة، وأننا إذا عدنا بالزمن إلى الوراء فسوف نصل إلى نقطة البداية التي بدأ عندها الكون، ويطلق العلماء على هذه النظرية "الانفجار العظيم"، وإذا نظرنا إلى واقع اللغات الإنسانية فسوف نجد أن هناك انفجارا عظيما كذلك قد وقع في لغات البشر، فالواقع اللغوي يؤكد أن اللهجات واللغات البشرية اليوم ما هي إلا صور تفرعت من لغات أقدم، وما زالت حالة التفرع والتشقق في اللغات مستمرة لا تتوقف، فاللغات تفرعت إلى لهجات، وآلت اللهجات إلى لغات ثم تفرعت إلى لهجات، وما زال التشقيق مستمرا، فالعربية والعبرية والآرامية والكنعانية والصومالية وغيرها من اللغات السامية ما هي إلا صور مختلفة للغة أقدم، قد نصطلح على تسميتها باللغة السامية الأولى، والفرنسية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية والرومانية ما هي إلا صور متفرعة على اللغة اللاتينية، ثم تتفرع كل لغة من هذه اللغات إلى لغات ولهجات أخرى، فتنقسم العربية إلى جنوبية وشمالية، والآرامية إلى شرقية وغربية، وهكذا، وتنقسم العربية الشمالية إلى لهجات القبائل ... إلخ.

وعلى الرغم من صعوبة الوصول إلى نقطة البدء التي تفرعت عندها لغات البشر، فإن العقل يؤكد أننا لو توغلنا في القدم فإن هذه اللغات جميعًا سوف تؤول في النهاية إلى لغة واحدة تتكلمها جماعة لغوية واحدة، فلما تكاثر عدد الأفراد وانشعبوا شعوبا وقبائل انتقلت كل جماعة منهم إلى بيئة جديدة حاملة معها نسخة من تلك اللغة، ومع انفصال تلك الجماعات بعضها عن بعض في بيئات مختلفة وتعاقب الأجيال نتجت لدينا نسخ مطورة من تلك اللغات، والسامع لتلك اللغات جميعا يدرك مدى التشابه

فيما بينها، ولو تتبع الاختلافات الصوتية بين تلك اللغات، فإنه قد يستطيع الوصول إلى طريقة النطق في اللغة الأولى، فيأتي إلى لفظين أو جذرين بينهما تقارب صوتي، فإن أمكن إرجاع الصوتين المختلفين إلى صوت واحد، عُدَّ الصوتان مشتقين من صوت أقدم، أو ربما تحول أحد الصوتين عن الآخر إذا كانت مخارجهما متقاربة، فأنتجا لنا جذرين أو أكثر، ومع تشقيق هذه الجذور يحدث تشقيق في المعاني، حيث تدور هذه الجذور حول معنى عام مشترك، وينفرد كل جذر منها بمعنى دقيق يخصه.

أوّلا - التقارب الصوتي والتقارب الدلالي:

تنبه علماء العربية قديما إلى وجود تقارب معنوي بين الألفاظ المتقاربة صوتيا، أي التي تشترك بنيتها في بعض الأصوات، فذهب ابن قتيبة إلى أن العرب كانوا (يفرقون بين المعنيين المتقاربين بتغيير حرف في الكلمة حتى يكون تقارب ما بين اللفظين كتقارب ما بين المعنيين)[1]، ومما مثل به لذلك قولهم للقبض بأطراف الأصابع: قبص، وبالكف: قبض، وللأكل بأطراف الأسنان: قضم، وبالفم: خضم، وقولهم لما ارتفع من الأرض: حَزْن، فإن زاد قليلا قيل: حَزْم.

وأما تمثيله بقولهم للذي يجد البرد: خَصِر، فإن كان مع ذلك جوع قيل: خَرِص، ففيه إشارة لما استثمره ابن جني فيما بعد، متابعا لشيخه أبي علي الفارسي وأبي إسحاق الزجاج، وسماه بالاشتقاق الأكبر.

وقد تنبه ابن جني إلى أن كثيرا من الألفاظ التي تشترك في بعض الحروف تكون مشتركة في المعنى أو في جزء منه، فعقد بابا سماه (باب في تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني)[2]، بيَّن فيه أن أكثر كلام العرب يأتي على هذا النحو، ومع ذلك فإن العلماء في غفلة عنه، ولأنه يكون في أكثر كلام العرب فإنه تصعب الإحاطة به، وأوضح أن ذلك يأتي على عدة أضرب، هي:

1. اقتراب الأصلين الثلاثيين، كضياط وضيطار (فالأولى من ضيط والثانية من ضطر)، ولوقة وألوقة (فالأولى من لوق والثانية من ألق).

2. اقتراب الأصلين مع اختلافهما في عدد الحروف الأصول، كأن يكون أحدهما ثلاثيا والآخر رباعيا، مثل: دمث ودمثر، وسبط وسبطر، أو كون أحدهما رباعيا والآخر خماسيا، مثل: الضبغطى والضبغطرى.

3. تقليب الأصول، وهو الذي سماه الاشتقاق الأكبر، وذهب فيه إلى أنك إذا أخذت أصلا ثلاثيا، وقمت بتقليبه وتغيير مواضع حروفه، فإن الأصول الستة المتخرجة من هذا التقليب تدور حول معنى مشترك، مثل: (ك ل م)، (ك م ل)، (م ك ل) ونحو ذلك[3].

4. تقارب الحروف لتقارب المعاني، مثل التقارب بين لفظي: (تَؤُزُّهم) و(تهزُّهم) لأن الهمزة أخت الهاء، والتقارب بين لفظي: (العَسَف) و(الأَسَف) لأن العين أخت الهمزة، ومثل: القرمة،

وهي الفقرة تحزُّ على أنف البعير، وقلمت أظفاري؛ لأن هذا انتقاص للظفر وذلك انتقاص للجلد، ولأن الراء أخت اللام والعملان متقاربان.

والضربان الأول والثاني والضرب الرابع نظر فيها ابن جني إلى مذهب أبي إسحاق الزجاج الذي كان يرى (أن كل لفظتين اتفقتا ببعض الحروف، وإن نقص حروف إحداهما عن حروف الأخرى، فإن إحداهما مشتقة من الأخرى)[4].

والإشارة التي عرضها ابن جني في الضرب الرابع عمقها في باب عقده سماه: (باب في الحرفين المتقاربين يستعمل أحدهما مكان صاحبه)[5]، ذكر فيه أن بعض الكلمات قد تتقارب ألفاظها ويفترقان بتغيير حرف واحد، فذكر أن كلا منها يعد أصلا، ما لم يدل الدليل، أو تدعُ الضرورة إلى القول بإبدال أحد الحرفين المتغايرين من الآخر، وإلا فليس جعل أحدهما أصلا لصاحبه أولى من الآخر، وذلك مثل قولهم: سكر طبرزل وطبرزن، وهَتَلَتْ السماء وهَتَنَتْ، وأما ما كان أحد الحرفين فيه مبدلا من الآخر فمثل قولهم: إناء قُرْبان وكُرْبان، فإنهم قالوا: قرب الإناء أن يمتلئ وكرب أن يمتلئ، إلا أنهم قالوا: جمجمة[6] قُربى، ولم يقولوا: كُربى، فلما غلبت القاف على الكاف جُعلت أصلا لها، وكذلك قولهم: جُعشوش وجُعسوس، لكنهم حين جمعوا قالوا: جعاسيس الناس، ولم يقولوا: جعاشيش الناس، مما يؤذن أن الشين بدل من السين.

فابن جني يرى أنه إذا كان اللفظان متصرفين تامَّي التصرُّف فإن كلا منهما يعد أصلا قائما بذاته، أما إذا كان أحدهما ناقص التصرُّف رُدَّ أحد الصوتين المتغايرين إلى الآخر وعُدَّا أصلا واحدًا. ويمكن أن يُحمل على ذلك ما حكاه أبو علي الفارسي عن خلف الأحمر أنه يقال: التقطت النوى واشتقطته واضتقطته[7]، وقال ابن جني: ("فقد يجوز أن تكون الضاد بدلًا من الشين في اشتقطته، نعم، ويجوز أن تكون بدلًا من اللام في التقطته)[8].

غير أن هناك مجموعات من الألفاظ المتقاربة لفظا ومعنى، وكل منها تام التصرف، وينتمي إلى جذر لغوي قائم بذاته غير مأخوذ من غيره، وتلك الإشارات السابقة لدى ابن قتيبة وابن جني وغيرهما من علماء اللغة القدامى، لا تنهض بنظرية تفسر لنا هذا الاشتراك في المعنى بين هذه الجذور المتنوعة، اللهم إلا القول بأن ذلك راجع إلى أن تقارب المخارج يسمح بإحلال أحد الحروف محل صاحبه، وأن كلًّا من هذه الجذور قد تطور وشاع في جماعة لغوية مختلفة، لكن السؤال المطروح هو: أي هذه الألفاظ كان هو الأصل؟ وأي هذه الأصوات المختلفة كان الأصل في اللفظ وأيها تفرع عليه؟ وإذا وسعنا دائرة البحث جاز لنا تعميم التساؤل عن التقارب بين العائلات اللغوية، فعلى الرغم من التشابه بين اللغة العربية وغيرها من اللغات السامية مثلا، فإن ذلك لا يسمح لنا بمعرفة أي هذه اللغات أصل وأيها فرع، واللجوء في ذلك إلى اعتبار كثرة الجذور اللغوية والمفردات، أو اعتبار عدد حروف اللغة معيارا للحكم على ذلك، أمر لا يمكن الركون إليه، لأنه إما أن بعض تلك اللغات رأت اتحاد الوظيفة

بين بعض الحروف فعدتها حرفا واحدا في جهازها الصوتي، وإما أن بعض اللغات رأت فروقا دقيقة بين بعض الأصوات ينبغي استثمارها في التفرقة بين المعاني، فعدَّت كلًّا منها حرفا قائما بذاته.

وأما الكثرة والقلة في عدد الجذور والمفردات فليستا معيارا كذلك؛ لاحتمال أن بعض اللغات قد نشأت عن طريق اجتماع بعض الجماعات اللغوية المختلفة بما لديها من ظواهر لغوية ومفردات.

المقصود بالاشتقاق الصوتي:

غير أن استثمار النتائج التي توصل إليها الباحثون من علماء اللغة المحدثين، قد يفيد في وضع نظرية نستطيع من خلالها تفسير كثير من الظواهر اللغوية، صوتية كانت أو دلالية، وقد آثرت تسميتها "الاشتقاق الصوتي"، ولا أعني به ما أشار إليه ابن جني بقوله: (وأغرب من ذلك قولك: بأبي أنت! فالباء في أول الاسم حرف جر بمنزلة اللام في قولك: لله أنت! فإذا اشتققت منه فعلًا اشتقاقًا صوتيًّا استحال ذلك التقدير فقلت: بأبأت به بئباء، وقد أكثرت من البأبأة. فالباء الآن في لفظ الأصل وإن كنا قد أحطنا علمًا بأنها فيما اشتقت منه زائدة للجر)[9].

فهذا الذي يسميه ابن جني اشتقاقًا صوتيًّا يسميه العلماء "النحت"، وهو أن يُشْتَقَّ فعل أو اسم من عدة ألفاظ قد تكون جملة تامة أو عدة كلمات، كقولهم: حَوْقَلَ حَوْقَلَةً، أي قال: لا حول ولا قوة إلا بالله، وهَلَّلَ، أي قال: لا إله إلا الله، وكالمثال الذي ذكره ابن جني: بأبأ به بِئْبَاءً وبأبأة، أي قال له: بأبي أنت.

لكني أقصد بالاشتقاق الصوتي التفريع الصوتي على اللفظ الأول بتغيير بعض أصواته، بحيث تنشأ عدة ألفاظ متقاربة صوتيا ودلاليا، سواء بقي اللفظ الأول مستعملا أو اندثر، فإذا بعُد العهد بالأصل الأول، استقلت كل جماعة لغوية بتلك التفريعات الصوتية فتنشأ لهجات متباينة، فإذا انفصلت هذه الجماعات تحولت تلك اللهجات إلى لغات جديدة متباينة، لكنها متشابهة لكونها تنتمي إلى أصل واحد، وإذا اختلطت هذه الجماعات واستعمل بعضهم لغة بعض، نشأت لغة مشتركة جديدة، وصارت كل صورة صوتية لفظا على حدة، واجتمعت في تلك اللغة المشتركة الجديدة كل السمات والمفردات والجذور اللغوية المشكلة لكل لهجة من تلك اللهجات، وهذه اللغة المشتركة تختلف كليا عن اللغة الأولى، حيث تكثر ألفاظها وجذورها اللغوية قياسا إلى اللغة الأولى، وتتعدد الألفاظ اللغوية المتشابهة لفظا ومعنى، ويحدث ثراء في الألفاظ والجذور، مرجعه إلى تلك التنويعات الصوتية التي حدثت في ألفاظ اللغة الأولى.

وإذا أردنا أمثلة فيمكن ملاحظة التقارب الصوتي والدلالي بين: حصب وحطب وخشب، وكذلك بحث وفحص، والفَلْج والفَلْق والفَرْج والفَرْق وهو الشق والخلل بين الشيئين، والبَلَج والبَرَج والفَرَق، وهو تباعد ما بين الحاجبين، والتقارب كذلك بين تفسَّأ وتفسَّخ، والتشابه بين القَبْس والقَبْص والقَبْض والقَبْط، وهي ألفاظ تدل على الأخذ.

ثانيا - الاشتقاق الصوتي والحروف المستهجنة:

أشار علماء العربية قديما إلى أن في العربية حروفًا تمثل أصول النظام الصوتي للغة العربية، وأن هناك حروفًا تتفرع على تلك الأصول، بعضها يستحسن ويؤخذ به في قراءة القرآن والشعر، وبعضها يقبح، ولا تجوز قراءة القرآن ولا الشعر به، فأما الحروف الأصول فهي الحروف التسعة والعشرون التي تمثل النظام الصوتي للغة العربية، والتي تبدأ بالهمزة وتنتهي بالياء، مضافا إليها حرف الألف.

وأما الحروف الفروع فمنها ستة أحرف تكثر في كلام الناس ويؤخذ بها في قراءة القرآن والشعر وهي: (النون الخفيفة، والهمزة التي بين بين، والألف التي تمال إمالةً شديدة، والشين التي كالجيم، والصاد التي تكون كالزاي، وألف التفخيم، يعنى بلغة أهل الحجاز في قولهم: الصلاة والزكاة والحياة)[10].

وثمانية أحرف (غير مستحسنة ولا كثيرة في لغة من ترتضى عربيته، ولا تستحسن في قراءة القرآن ولا في الشعر، وهي: الكاف التي بين الجيم والكاف، والجيم التي كالكاف، والجيم التي كالشين، والضاد الضعيفة، والصاد التي كالسين، والطاء التي كالتاء، والظاء التي كالثاء، والباء التي كالفاء)[11].

وأشار ابن دريد إلى أن هذه الحروف وغيرها من الحروف التي زادها (لا تتكلم بها العرب إلا ضرورة، فإذا اضطروا إليها حولوها عند التكلم بها إلى أقرب الحروف من مخارجها)[12].

وهذه الأحرف الفروع إما أنها أصوات مركبة من مخرجين من مخارج الأصوات الأصلية التي تمثل النظام الصوتي للغة العربية، وإما أنها هي الأصل والحرف النظامي في النظام الصوتي يكون متطورًا عنه حين اجتمعت الجماعات اللغوية الممثلة للهجات التي تكونت منها اللغة الفصحى، وخصوصا إذا كان هذا الصوت المعدود فرعا – موجودا في اللغات السامية الأخرى دون الحرف النظامي.

1 - بين الجيم والقاف:

فمن الأحرف الفروع التي يعدها العلماء مستهجنة ذلك الحرف الذي يسميه سيبويه "الكاف التي بين الجيم والكاف"، وكذلك الحرف الذي يسميه "الجيم التي كالكاف"، فما هما إلا صوت واحد، تارة يكون فرعا عن القاف، وتارة يكون فرعا عن الجيم، فقد عدهما ابن دريد حرفًا واحدًا حين قال: (ومثل الحرف الذي بين القاف والكاف والجيم والكاف)[13].

وكذلك السيرافي عدهما صوتا واحدا وعد معهما القاف التي بين القاف والكاف، قال نجم الدين الرضي الإستراباذي: (ومن المتفرعة القاف بين القاف والكاف، قال السيرافي: هو مثل الكاف التي كالجيم والجيم التي كالكاف)[14].

ومثل الرضي على ذلك الصوت فقال: (والكاف كالجيم نحو جافر في كافر، وكذا الجيم التي كالكاف، يقولون في جمل: كمل، وفي رجل: ركل، وهي فاشية في أهل البحرين، وهما جميعا شيء واحد، إلا أن أصل أحدهما الجيم وأصل الآخر الكاف)[15]. وقال ركن الدين الإستراباذي: (وأما

الجيم التي كالكاف، وهي عكس الكاف التي كالجيم، فلا يتحقق أنها غير الكاف التي كالجيم، بل هما شيء واحد)[16].

وقد ظن بعض العلماء خطأ أنهما صوتان متغايران، فقد ظنهما ابن الحاجب صوتين متغايرين، قال الرضي الإستراباذي: (وكذا ظن أن مرادهم بالجيم كالكاف غير مرادهم بالكاف كالجيم، وهو وهم)[17].

وكذلك ذهب الدكتور تمام حسان إلى أن الكاف التي كالجيم هي الكاف المعطشة التي تشبه نطق العراقيين لكلمة "كيف"، وأن هذا الصوت من أصواتها هو الذي يصفه النحاة باصطلاح الكشكشة، وأن الجيم التي كالكاف هي هذه الجيم المطابقة للجيم القاهرية بحيث إن كلمة (رجل) تصير (ركل) ragul[18].

وما ذهب إليه الدكتور تمام حسان وإن كان قد تبع فيه ابن عصفور فهو خطأ؛ لأنه بنى ذلك على المثال الذي ذكره ابن عصفور وهو قد أخطأ التمثيل، لأنه عكس المثال الذي ذكره ابن دريد، فقد قال ابن دريد: (ومثل الحرف الذي بين القاف والكاف والجيم والكاف، وهي لغة سائرة في اليمن مثل جمل إذا اضطروا قالوا: كمل، بين الجيم والكاف)[19]، بينما قال ابن عصفور: (الكاف التي كالجيم، نحو: جَمَل في كَمَل)[20]. فجعل كلمة (كمل) أصلا وكلمة (جمل) فرعا، فإذا نطقوا الكاف أمالوها إلى الجيم، وليس هذا ما أراده ابن دريد.

وعلى الرغم من أن ابن عصفور قد أخطأ التمثيل وعكسه، فإن صورة الصوتين حاضرة عنده، ويرى أنهما صوت واحد، وهذا يتضح في عبارته في (الممتع)، وإن كان قد عكس التمثيل فيها كذلك، يقول: (الكاف التي كالجيم: وقد أخبر أبو بكر بن دريد أنها لغة في اليمن، يقولون في (كمل): (جمل)، وهي كثيرة في عوام أهل بغداد. والجيم التي كالكاف: وهي بمنزلة ذلك، فيقولون في (رجل): (ركل)، فيقربونها من الكاف)[21]، فقوله: (وهي بمنزلة ذلك) يوضح أن مخرج هذين الصوتين عنده واحد.

وبعد أن تبين أن هذين الصوتين ما هما في الحقيقة إلا صوت واحد، بقي أن نعرف ماهية الصوت، وطبيعته، ومخرجه، وقد أشار سيبويه وابن دريد إلى أن مخرجه بين الجيم والكاف، وهو بهذا يشبه الكاف المجهورة وهي الجيم القاهرية، وهذا الحرف كما سبق كان يبدل من حرفين من الحروف الأصول، وهما: الجيم والقاف، فقد كان أهل اليمن يبدلونه من الجيم، وكانت تميم تبدله من القاف، فقد أشار ابن دريد إلى أن هذا الحرف من الحروف التي لا تتكلم بها العرب إلا ضرورة، وأنهم إذا اضطروا إليها حولوها عند التكلم بها إلى أقرب الحروف من مخارجها، وأشار[22] إلى أن أهل اليمن إذا قالوا: جمل، قالوا: كمل، بحرف بين الجيم والكاف، وأن ذلك لغة سائرة فيهم، وأن تميمًا يلحقون القاف

باللهاة فتغلظ جدا، فيقولون للقوم: الكوم، فتكون القاف بين الكاف والقاف، وأنها لغة معروفة في بني تميم، وأورد قول الشاعر:

ولا أكول لكدر الكوم كد نضجت *** ولا أكول لباب الدار مكفول

ويبدو أن سبب تسميتهم ذلك الصوت بالكاف ليس راجعا إلى الكاف العربية، وإنما إلى الكاف الفارسية المجهورة التي تشبه الجيم القاهرية صوتا لكنها تشبه الكاف العربية خطًّا (گ)، ولو أعدنا كتابة الأمثلة التي سبقت بإثبات هذه الكاف الفارسية (المجهورة) لتبين الأمر، فأهل اليمن كانوا يقولون: (گمل) بدلا من (جمل)، وعوام بغداد كانوا يقولون: (رگل) بدلا من (رجل)، والشاعر كان يقول:

ولا أگول لگدر الگوم گد نضجت *** ولا أگول لباب الدار مگفول

ولوقوع هذا الصوت بين مخرجي الجيم والقاف كانوا إذا عرَّبوا عن الفارسية كلمة تحتوي على هذا الصوت أبدلوا منه الجيم أو القاف، يقول سيبويه: (يبدلون من الحرف الذي بين الكاف والجيم: الجيم؛ لقربها منها، ولم يكن من إبدالها بد؛ لأنها ليست من حروفهم، وذلك نحو: الجربز، والآجر، والجورب، وربما أبدلوا القاف؛ لأنها قريبة أيضا، قال بعضهم: قربز، وقالوا: كربق، وقربق)[23].

فإما أن هذا الصوت فرع عن صوتي الجيم والقاف، أو أنه أصل وهما فرعان مشتقان منه، والذي يميل إليه علماء اللغة المحدثون أن هذا الصوت هو الأصل الذي تطور عنه صوت الجيم العربية المعطشة، حيث يشير الدكتور رمضان عبد التواب إلى أن مقارنة اللغات السامية كلها تشير إلى أن النطق الأصلي لصوت الجيم كان بغير تعطيش، وأنه كان كنطق الجيم القاهرية تماما، ويضرب مثالا بكلمة "جمل" التي تنطق في العبرية: (גמל) gāmāl وفي الآرامية: gamlā وفي الحبشية: gamal، وهو النطق الذي أشار إليه ابن دريد لكلمة جمل عند أهل اليمن. كما يشير إلى أن التعطيش كان يقتصر على الجيم المكسورة التي تحولت إلى حرف مزدوج يبدأ بدال من الغار ثم ينتهي بشين مجهورة، ثم عمم القياس هذا النطق الجديد في كل جيم طردا للباب على وتيرة واحدة[24].

ويقول الدكتور عبد الصبور شاهين: "ومن ناحية أخرى نجد أن صوت الجيم ينطق مرة معطشا (مركبا)، ومرة غير معطش (مجهور الكاف)، وكلا النطقين صحيح من الناحية التاريخية، فإذا كان مخرج الجيم المعطشة هو (الغار واللثة)، أي: مقدم الحنك مع وسط اللسان، فإن نطقها غير معطشة يعني تراجع مخرجها إلى (الطبق) لتصبح ذات نظير مهموس هو الكاف.

ويبدو أن الجيم الأخيرة (مجهور الكاف) هي الأصل في نطق الجيم؛ لما أشارت إليه بحوث اللهجات الحديثة من أن أبناء الجنوب في الجزيرة العربية ينطقون الجيم غير معطشة (وهو نطق سائد في اليمن الجنوبية والشمالية وعُمان)، وجنوب الجزيرة العربية هو أصل العربية، ومصدر هجرات العرب إلى الشمال، فإذا صح هذا وأضيف إليه أن اللغات السامية جميعا لا تعرف سوى هذه الجيم الطبقية،

كانت الجيم المعطشة حديثة نسبيا، وهي صورة متطورة للجيم الأصلية الجنوبية، نشأت عن اتصال عرب الشمال بلغات الروم في الشام وما وراءه من بلاد الروم، ثم صارت هي الصورة الشائعة نظرا إلى مكانة قريش وأهل الحرم في الشمال بين القبائل العربية، وهكذا التزمت بها فيما بعد القراءة القرآنية[25].

وقد حكى لنا الدكتور عبد الصبور شاهين مشافهة حين درسنا علم الأصوات بالفرقة الثانية بكلية دار العلوم عام 2005 – 2006م، أنه كان يختبر طالبا يمنيا اختبارا شفهيا ذات مرة، ولعل ذلك أثناء شغله منصب أستاذ بقسم الدراسات الإسلامية والعربية بجامعة الملك فهد للبترول والمعادن، وطلب من ذلك الطالب أن يقرأ شيئا من القرآن ليختبره فيما يقرأ، فقرأ الطالب سورة النصر، فقال: (إذا جاء نصر الله والفتح)، من غير تعطيش للجيم من (جاء)، بل نطقها كنطق القاهريين، فطلب منه أن يعطش الجيم، فقال الطالب إنهم لا ينطقون هكذا.

وفسر لنا الدكتور عبد الصبور سبب تعطيش الجيم بأنه من أثر احتكاك قريش بالروم في رحلة الصيف إلى الشام، وذكر أنه في إحدى رحلاته الجوية هبطت الطائرة (ترانزيت) في إيطاليا ليستقل بعدها طائرة أخرى متجها إلى وجهته، ولما قدمت له وجبة الطعام وجد كلمة مكتوبة على الكرسي أمامه، وهي: (Mangiare)، وهي قريبة الشبه بكلمة (Manger) الفرنسية التي يجيدها، فطلب من المضيفة أن تقرأ له الكلمة الإيطالية ليستطيع تمييز الفرق في النطق بين اللغتين، فوجد أن الكلمة الإيطالية تنطق بصوت الجيم الانفجاري خلافا للفرنسية التي تنطقها بصوت احتكاكي، فاستنتج الدكتور أن هذا النطق في العربية راجع إلى تأثر قريش بهذا النطق اللاتيني في رحلتها إلى الشام.

ولا أدري سبب تخصيص الدكتور لقريش بهذا الأمر وقد كانت عدة قبائل وممالك عربية مقيمة بالشام، وكانت أولى من قريش بهذا التأثر، كما أن كثيرا من القبائل كان يقيم بالعراق مجاورين للفرس، واللغة الفارسية تحتوي على أصوات الجيم الثلاثة: مجهور الكاف (الجيم القاهرية) (gگ) والاحتكاكية (ژ) والانفجارية (ج)، كما أن غير العرب من الساميين كانوا بالشام مجاورين للروم ولم تتأثر لغتهم بهذا النطق، وظلت الجيم عندهم غير معطشة.

لكن هناك شواهد تؤيد أن الجيم غير المعطشة هي الأصل الذي اشتقت منه الجيم المعطشة والقاف، من ذلك أن العرب كانوا إذا عرَّبوا عن الفارسية كلمة تحتوي على هذا الصوت أبدلوا منه الجيم أو القاف، يقول سيبويه: (يبدلون من الحرف الذي بين الكاف والجيمِ: الجيمَ؛ لقربها منها، ولم يكن من إبدالها بد؛ لأنها ليست من حروفهم، وذلك نحو: الجُربز، والآجر، والجورب، وربما أبدلوا القاف؛ لأنها قريبة أيضا، قال بعضهم: قُربز، وقالوا: كُربق، وقُربق)[26].

ومما يؤيد ذلك أيضا أنه لا يوجد في العربية الجذر (جلج)، ومع ذلك فقد جاء عنهم: (الجَلَج)، قال ابن دريد: (الجلج: شبيه بالقلق، زعموا)[27]. وعلق ابن فارس قائلا: (فإن كان صحيحا فالجيم

مبدلة من القاف)[28]. لكن لنا أن نزعم أن اللفظين مشتقان من أصل واحد، إلا أن (القلق) شاعت، وبقيت كلمة (الجلج) دالَّة على الأصل المأخوذ عنه، وقال ابن فارس: (ويقال إن الجَرِج: القَلِق). وأورد قول الراجز: (خَلْخَالُهَا فِي سَاقِهَا غَيْرُ جَرِجْ)، وقال: (وهذا ممكن أن يقال مبدل من مَرِج)[29]، لكن يمكن الاعتراض على ابن فارس بأن قرب مخرج الراء من اللام يرجح إمكان تحولها عن (جلج) = (قلق).

ومما يؤيد الزعم كذلك بأن الكاف المجهورة هي الأصل الذي اشتق منه الجيم والقاف التعاقب بينهما، كما في الجرح والقرح، والفَرْج والفَرْق، والفلج والفلق.

ولأن هذا الصوت هو مجهور الكاف فإنه كان يُهْمَس أحيانا فيبدل منه الكاف، ومن ذلك ما ورد في كتاب تصحيفات المحدثين، حيث قال صاحبه: "ومما يشكل قوله صلى الله عليه وسلم" (لا تزجو صلاة لا يرفع الرجل فيها صلبه في الركوع والسجود)[30].

تزجو بالزاي والجيم هكذا يرويه من يضبط من أصحاب الحديث، ومن لا يضبط يرويه ترجو بالراء غير المعجمة[31]، وسمعت أبا بكر بن الأنباري وقد ذكر هذا الحديث فقال: رواه لنا المحدثون بالزاي والجيم. قال: وقال بعض الشيوخ: (إنما الحديث (لا تزكو) بالكاف، فإن كان لا تزجو بالجيم معناه لا تنساق ولا تتم، أزجيت الشيء إذا سقته، وزجاء الخراج سوق الخراج، ولا تكاد العرب تقول زجا النبت، ولعلها لغة قديمة درست وهي صحيحة في القياس)[32].

ولعله يشير بقوله: (وهي صحيحة في القياس) إلى التعاقب بين الجيم والكاف، وهذا يكون إذا كانت الجيم مجهور الكاف، وهي الجيم غير المعطشة.

2 - الباء المهموسة:

ومن الحروف التي يعدها العلماء مستهجنة كذلك ذلك الحرف الذي يسمونه (الباء التي كالفاء)[33]، أو (الحرف الذي بين الباء والفاء)[34]، وهذه التسمية الأخيرة تبين مخرج هذا الصوت، وهو صوت الباء المهموسة (p)، فإما أن هذه الباء المهموسة حرف مركب من صوتي الباء والفاء، وإما أن هذين الصوتين مشتقان منها، ويشير الدكتور رمضان عبد التواب[35] إلى احتمالية أن مخرج الشفة كان يُنطق فيه صوتان اثنان لا غير في السامية الأم، وكلاهما انفجاري، غير أن أحدهما مجهور (b) والآخر مهموس (p)، وأن الصوت الأول قد بقي في اللغات السامية كلها، بينما بقي الثاني كما هو في اللغات السامية الشمالية (العبرية والآرامية والأكادية)، وتحول في السامية الجنوبية إلى صوت احتكاكي مهموس هو (ف)، ومثل بثلاث كلمات، هي[36]:

1. (פול) pōl العبرية التي تنطق في العربية: فول، وفي الحبشية: fāl.
2. (פה) pê العبرية التي تعني (فم) وتنطق في الآرامية: pûmā، وفي الأكادية: pû، وفي العربية: فو، وفي الحبشية: af.

3. (פלג) pãlag العبرية (بمعنى: شَقَّ)، وفي الآرامية: plag (بمعنى: شَقَّ)، وفي الأكادية: palgu (بمعنى: قنال)، وفي الحبشية: falag (بمعنى: جدول)، وفي العربية: فَلْج وفَلَج بمعنى: شق.

وأشار[37] إلى أن هذه الباء المهموسة تتحول في العبرية والآرامية إلى فاء إذا وقعت في الكلمة بعد حركة، ومثل بكلمة: (פתח) التي تنطق في العبرية: patah، وفي الآرامية: path، لكن المضارع من هذا الفعل في العبرية هو: (נפתח) yiftah، وفي الآرامية: neftah.

ومن الأمثلة التي يتبادل فيها الحرفان في اللغة العربية: وجب قلبه ووجف، وبلج وفلج.

أنواع الاشتقاق الصوتي:

فالاشتقاق الصوتي إذن ينشأ من اشتقاق ألفاظ من اللفظ الأول عن طريق التنويعات الصوتية في أصوات اللغة الأولى، فيتشقق الصوت الأصلي إلى صوتين فرعيين هما في اللغة الفرعية معدودان صوتين أصليين، فيتطور هذا الصوت عند بعض الجماعات اللغوية إلى صوت من أصوات لغتهم، وتطوره جماعة لغوية أخرى إلى صوت آخر، فإذا اندمجت الجماعات اللغوية التي كانت تمثل لهجات متفرقة للغة الأم، وصارت تمثل لغة موحدة تجمعها، ظهر الصوتان ممثلين حرفين من حروف اللغة الفصحى الجديدة، وإن بقيت رواسب من الصوت الأول في لهجات القبائل التي تمثل لهجات محلية ولا تمثل اللغة الفصحى.

وقد ينشأ الاشتقاق الصوتي كذلك عن طريق نيابة بعض الأصوات المتقاربة المخرج عن بعض، فتتعدد الجذور اللغوية المشتقة من الجذر الأول، وتدور هذه الجذور حول معنى عام، ثم قد يتفرع على تلك الفروع فروع أخرى بإبدال بعض الأصوات بأصوات أخرى، لقرب المخرج منها غالبا، كما في بلج وفلج وفلق وفرق، وأحيانا تكون المخارج متباعدة، كما في الأكمش والأعمش، وفتق وفلق.

فالاشتقاق الصوتي إذن ضربان، اشتقاق وقع في أصوات اللغة الأولى، وقد ساهم ذلك في تشكل أصوات اللغة العربية وتمايزها عن غيرها من اللغات السامية، كما في اشتقاق صوتي الجيم والقاف من الصوت الذي يقع بين الجيم والكاف (الكاف المجهورة)، وساهم كذلك في تمايز اللهجات واللغات بعضها من بعض، كوجود بعض الأصوات في العربية وعدم وجودها في غيرها من الساميات والعكس، وكما في نطق تميم للقاف، ونطق أهل اليمن للجيم، وغير ذلك من الظواهر اللهجية كالكشكشة والكسكسة والعنعنة، وكما في التفريعات الصوتية التي تمثل ألفونات على الصوت الواحد، كنطق بعض قرى الصعيد للجيم قريبا من صوت الدال، وغيرها من الظواهر.

وأما الضرب الثاني من الاشتقاق الصوتي فقد وقع في الألفاظ بتغيير بعض أصواتها، وقد ساهم ذلك في تكثير مواد اللغة العربية وألفاظها، كما في الفَلْق والفَتْق والفَرْق، كما ساهم في نشأة الفروق الدقيقة بين الألفاظ كقولهم للأخذ بأطراف الأصابع: قَبْص، وبالكف: قَبْض، وللأكل بأطراف الأسنان: قضم، وبالفم: خضم، ولما ارتفع من الأرض: حَزْن، فإن زاد قليلا قيل: حَزْم، وكقولهم

للخطأ في الحساب: غَلَت بالتاء، وللخطأ في غيره: غَلَط، كما أدى إلى نشأة ظاهرة الترادف، كقولهم للفجر: فَتْق وفَلَق وفَرَق وفُرْقان.

ثالثا - الاشتقاق الصوتي والتوسع المعجمي:

إذا تأملنا ألفاظ العربية وجدنا ألفاظا كثيرة مترادفة، لكن ما يدعو للدهشة أن تجد لفظين متشابهين صوتيا، وأحدهما يشبه لفظا آخر صوتيا، إلا أن الأول لا يشبهه(38)، فيكون أحد اللفظين وسيطا في التشابه الصوتي بين اللفظين كليهما، مثال ذلك أن البَلَج والبَرَج والفَرَق: تباعد ما بين الحاجبين، لكن التقارب الصوتي بين البَلَج والبَرَج قد يرجع إلى القرابة بين اللام والراء إذ كلاهما حرف ذولقي، والتقارب بين البَرَج والفَرَق قد يرجع إلى القرابة بين الفاء والباء إذ كلاهما حرف شفوي، كما يرجع إلى قرب مخرجي الجيم والقاف، إلا أن العلاقة بين البَلَج والفَرَق بعيدة، ولا يمكن للمرء ملاحظة التشابه بينهما من الوهلة الأولى، ولا يمكنه ذلك إلا إذا لاحظ الوسيط بينهما وهو البَرَج.

كذلك فإن الفَرْج والفَلْق والفَرْق والفَتْق بمعنى واحد، وهو الخلل بين الشيئين، ولفظ الفَرْق يشبه الفَرْج من ناحية، ويشبه الفَلْق والفَتْق من ناحية أخرى، لكن الفَتْق والفَلْق لا يشبهان الفَرْج من الوهلة الأولى، ويحتاج المرء إلى بذل جهد ليلاحظ التشابه الصوتي بينهما.

والصبح يقال له: الفَتْق والفَلَق والفَرَق والفَجْر والفُرْقان والبكرة، فإذا أمكن ملاحظة التشابه بين الفَتْق والفَرَق والفَلَق والفُرْقان، فإنه لا يمكن ملاحظة العلاقة بين هذه الكلمات وكلمة الفجر أو البكرة.

لكن إذا اعتمدنا على ما سبق تقريره من اشتقاق صوتي الباء والفاء من صوت الباء المهموسة (p)، واشتقاق الجيم والقاف من مجهور الكاف وهو الجيم غير المعطشة (g)، مع إمكان التبادل بين اللام والراء لاتحاد المخرج، لتخرجت لدينا صورة أقدم من الجذر اللغوي كانت هي الأصل الذي اشتقت منه هذه الصور المختلفة، وهذا الأصل هو: (پلگ) palag، أو (پرگ) parag، ويشتق من هذا الجذر ثماني صور صوتية، حيث يتفرع عن الحرف الأول صوتان هما (الباء والفاء)، وعن الصوت الأخير صوتان هما (الجيم والقاف)، مع التبادل بين اللام والراء لقرب المخرج، فتتخرج لدينا الجذور الآتية: (بلج، بلق، برج، برق، فلج، فلق، فرج، فرق)، وهذه الجذور تدور حول معنى رئيس، هو: الفصل والشق والكسر والفتح والتزييل والتمييز بين الشيئين.

فإذا أضفنا إلى ذلك ما يقع في الكلام من الإبدال والقلب المكاني، تخرجت لدينا الجذور الآتية:

(بجل، بقل، بجر، بقر، فجل، فقل، فجر، فقر/ لبج، لبق، ربج، ربق، لفج، لفق، رفج، رفق/ لجب، لقب، رجب، رقب، لجف، لقف، رجف، رقف/ جبل، قبل، جبر، قبر، جفل، قفل، جفر، قفر/ جلب، قلب، جرب، قرب، جلف، قلف، جرف، قرف).

والذي يشترك منها في هذا المعنى العام الآنف الذكر الجذور الآتية: (بقل، بقر، فجل، فجر، لفق، لجف، جفل، جفر، جلف، قلف).

وأما المعاني التي دلت عليها هذه الجذور فكلها مشتق من الشق والفتح، وهي على النحو التالي:

1. الدلالة على الشق والفتح:

أما الدلالة على المعنى العام وهو الشق والفتح والتزييل والخلل بين الشيئين فواضح لا يحتاج إلى بيان، لكن نذكر بعض الأمثلة للإيضاح، فمن ذلك: (فلج) قال ابن فارس: (وكل شيء شققته فقد فلجته فَلْجين، أي نصفين)[39].

والفَلْج: القَسْم، وفي الحديث أن عمر رضي الله عنه بعث حذيفة بن اليمان وعثمان بن حنيف رضي الله عنهما ففلجا الجزية على أهل السواد[40].

وقيل لشُقَّة البيت: فَلِيجة. وتفلَّجت قدمه: تشققت.

وأما (فلق) فقد قال ابن فارس: (الفاء واللام والقاف أصل صحيح يدل على فرجة وبينونة في الشيء)[41].

ومنه الفَلْق: الشَّق، ويقال: مررت بحرَّة فيها فُلُوق، أي شقوق.

والفِلْقَة: الكسرة من الجفنة أو الخبز، وقيل: أحد شقيها إذا انفلقت.

والفِلْق: القضيب يشق باثنين فيعمل منه قوسان، فيقال لكل واحدة: فِلْق.

وفُلاقة الآجُرّ: قطعتها، وفُلاق البيضة: ما تفلق منها، وصار البيض فُلاقًا وفِلاقًا وأَفْلاقا، أي متفلقا، وفِلاق اللبن: أن يخثُر ويحمُض حتى يتفلق، وتفلَّق اللبن: تقطع وتشقق من شدة الحموضة، وذلك إذا أصابه حر الشمس فتقطع.

وانفلق المكان به: انشق.

وفي (فرق) قال ابن فارس: (الفاء والراء والقاف أصل صحيح يدل على تمييز وتزييل بين شيئين)[42].

وعند ذكر كلمات من نفس الجذر لا تدل على التمييز والتزييل بين الشيئين قال ابن فارس: (ومما شذ عن هذا الباب)[43]. ثم ذكر بعض كلمات، وقال عقبها: (كل ذلك شاذ عن الأصل الذي ذكرناه)[44].

فالفَرْق: الشقّ والقسم، ومنه قوله تعالى: ﴿وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ﴾[45].

والفِرْق: الفِلْق من الشيء إذا انفلق منه، ومنه قوله تعالى: ﴿فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم﴾. وواضح التقارب الصوتي بين (انفلق) و(الفِرْق).

وقال ابن فارس في (فرج): (الفاء والراء والجيم أصل صحيح يدل على تفتُّح في الشيء، من ذلك الفُرْجة في الحائط وغيره: الشَّق، يقال: فَرَجْته وفَرَّجْته)[46].

والفَرْج: الخلل بين الشيئين، وفي حديث صلاة الجماعة: (ولا تذروا فُرُجاتٍ للشيطان)[47].

والتفاريج: فتحات الأصابع، واحدها تِفْرَاج.

وفَرْج الوادي: ما بين عُدْوتيه، وهو بطنه، وفَرْج الطريق: مَتْنه وفُوَّهته. وفَرْج الجبل: فَجُّه.

والفَرْج: الثغر المَخُوف، سمي فرجا لأنه غير مسدود، وفي حديث عمر أن رجلا قدم من بعض الفروج[48].

وفي (بقر) قال ابن فارس: (الباء والقاف والراء أصلان، وربما جمع ناس بينهما وزعموا أنه أصل واحد، وذلك البَقْر، والأصل الثاني التوسع في الشيء وفتح الشيء)[49].

2. الدلالة على شق الأرض والنبات:

كما استخدمت هذه الجذور للدلالة على شق الأرض لزراعتها، كما استخدمت للدلالة على النبات، حيث جاء:

فجاء من (فلج) الفَلْج: شق الأرض للزراعة، يقال: فلجت الأرض للزراعة[50]، والفَلُّوجة: الأرض المصلحة للزرع، وجاء في سفر التكوين: (ולעבר ילד שני בנים שם האחד פלג כי בימיו נפלגה הארץ)[51]، وترجمته: (وولِدَ لعابر ابنان، اسم أحدهما فالج؛ لأن الأرض فُلِجَت في أيامه، أي: شُقَّت)، ولا أدري ما المقصود بـ(فُلِجَت الأرض) إلا أن يكون قد عمل بالزراعة.

وجاء من (فلق) قولهم: فلق الله الحبَّ بالنبات: شقَّه، وفَلَق الأرض بالنبات، وفَلَقَتْ النخلةُ، وهي فالق: انشقت عن الطلع والكافور، والجمع فُلْق.

وقال ابن فارس عن (فجل): (الفاء والجيم واللام كلمة هي نبت)[52].

وفي (بقل) قال ابن فارس: (الباء والقاف واللام أصل واحد، وهو من النبات، وإليه ترجع فروع الباب كله)[53].

وجاء من (برق): البَرُوق: وهو نبت ضعيف يورق بندى الليل؛ لذا ضرب بها المثل فقيل: أشكر من بَرُوقة، وقيل: هي بقلة سوء تنبت في أول البقل لها قصبة مثل السياط وثمرة سوداء، واحدته بروقة، وأما دلالتها على الشق فواضحة إذ إن النبات يشق الأرض ليخرج، وإنما جاءت على صيغة المبالغة؛ لأنها تنبت بأدنى ندى يقع من السماء.

3.الدلالة على الصبح:

الصبح يقال له: الفَلَق والفَرَق والفَجْر والفُرْقان والفَتْق والبُكْرَة والأبلق العقوق، كذلك يقال: انبلج الصبحُ، وانفرق الفجر، وانفلق، لأن الظلام ينفلق عنه ويتفرق، ويقولون: شقَّ الفجر وانشقَّ، إذا طلع كأنه شقَّ موضع طلوعه وخرج منه، وفي حديث السائل عن مواقيت الصلاة، وفيه: (فَأَمَرَ بِلَالًا فَأَقَامَ بِالْفَجْرِ حِينَ انْشَقَّ الْفَجْرُ)[54].

وفي الحديث أن أول ما بدئ به رسول الله صلى الله عليه وسلم من الوحي: الرؤيا الصالحة في النوم، فكان لا يرى رؤيا إلا جاءت مثل فَلَق الصبح[55].

كذلك يقولون: بَرَق الصبح: إذا لمع وتلألأ، ويقولون: أتانا عند مَبْرَق الصبح، وحكى ابن قتيبة في حديث عمر رضي الله عنه أنه قال ذات ليلة في مسير له لابن عباس: أنشدنا لشاعر الشعراء. قال: ومن هو يا أمير المؤمنين؟ قال: الذي لم يعاظل بين القول، ولم يتبع حوشي الكلام. قال: ومن هو؟ قال: زهير. فجعل ينشده إلى أن برق الصبح[56].

4. الدلالة على الألوان:

بعض هذه الجذور تدل على اختلاط السواد بالبياض، ويبين ابن فارس قرب العلاقة، فيقول: (وقد يُستبعد البَلَق في الألوان، وهو قريب، وذلك أن البهيم مشتق من الباب المبهم، فإذا ابيضَّ بعضه فهو كالشيء يُفتح)[57]. ويقول: (وكل شيء اجتمع فيه سواد وبياض فهو أبرق)[58].

ولعل ذلك مأخوذ من انبلاج الصبح، حيث يشق ضوء الصبح ظلام الليل، ومنه قولهم: تيس أبرق ودابة أبلق: للذي فيه سواد وبياض، وجبل أبرق: إذا كان فيه سواد وبياض، أو كان مخلوطا برمل، وقالوا للأرض الغليظة ذات الحجارة والتراب، أو كانت حجارتها يغلب عليها البياض وفيها حجارة حمر أو سود: بُرْقة وبَرْقاء، ويقال للجراد إذا كان فيه بياض وسواد: بُرْقان، ويقال للعين: بَرْقاء؛ لسواد الحدقة مع بياض الشحمة، ويقال لبياض العين إذا كان محدقا بالسواد كله، لا يغيب من سوادها شيء: البَرَج.

5. الفرجة بين شيئين:

تدل تلك الجذور كذلك على الفرجة بين الشيئين، فمن ذلك الفَلْج والفَالِج: البعير ذو السنامين، سمي بذلك لأن سنامه نصفان.

والفَلَج: تباعد ما بين الساقين، وفَلَج الأسنان: تباعد ما بين الثنايا والرباعيات خِلْقَةً، فإن تُكُلِّف فهو التفليج، والرجل أفلج الأسنان ومُفَلَّج، والمرأة فلجاء الأسنان، وحكي في وصف رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه كان مفلج الأسنان[59]. والأفلج أيضا من الرجال: البعيد ما بين الثديين. وهَنٌ أفلج: متباعد الأسكتين، وفرس أفلج: متباعد الحرقفتين.

ويقال: كلمني فلان من فَلْق فيه وفِلْق فيه، وسمعته من فَلْق فيه وفِلْق فيه، أي شقه، وضربه على فَلْق رأسه، أي مفرقه ووسطه. والفالِق: الشق في الجبل والشعب. والفَلَق: المطمئن من الأرض بين الربوتين.

والفَرْج: الخلل بين الشيئين، وفي حديث صلاة الجماعة: (ولا تذروا فُرُجاتٍ للشيطان)[60]. والتفاريج: فتحات الأصابع، واحدها تِفْرَاج. وفَرْج الوادي: ما بين عُدْوتيه، وهو بطنه، وفَرْج الطريق: مَتْنه وفُوَّهته. وفَرْج الجبل: فَجُّه. والفَرْج: الثغر المَخُوف، سمي فرجا لأنه غير مسدود، وفي حديث عمر أن رجلا قدم من بعض الفروج[61]. والفَرْج: ما بين اليدين والرجلين، وجرت الدابة ملء فُرُوجها، وهو ما بين القوائم، وفي حديث أبي جعفر الأنصاري: (دخلت مع المصريين على عثمان بن عفان، فلما ضربوه خرجت أشتد قد ملأت فُرُوجي عَدْوًا حتى دخلت المسجد)[62]. وسمي فَرْج المرأة والرجل فرجًا، لأنه بين الرِّجْلين. والأفرج والمفرَّج: العظيم الإليتين لا تكادان تلتقيان.

ومفرِق الطريق ومفرَقه: مُتَشَعَّبه الذي يتشعب منه طريق آخر، وفرق له الطريق أي اتجه له طريقان. ورجل أفرق: ناصيته كأنها مفروقة وكذلك لحيته، والأفرق المتباعد ما بين الثنيتين، والأفلج كذلك. والأفرق: الأبلج، والأبلج الذي قد وضح ما بين حاجبيه فلم يقترنا. والأفرق: البعيد ما بين الإليتين، والأفرج والمفرَّج: العظيم الإليتين لا تكادان تلتقيان. وتيس أفرق: بعيد ما بين القرنين، وبعير أفرق: بعيد ما بين المنسمين، وديك أفرق: ذو عُرْفين وهو الذي عُرْفه مفروق، وذلك لانفراج ما بينهما. والأفرق من الخيل الذي إحدى وركيه شاخصة والأخرى مطمئنة، وقيل: الذي نقصت إحدى فخذيه عن الأخرى، وفرس أفرق كذلك: له خصية واحدة، وقالوا: الأفرق من الدواب الذي إحدى حرقفتيه شاخصة والأخرى مطمئنة، وسبق أن الفرس الأفلج هو المتباعد الحرقفتين. وشاة فَرْقاء: بعيدة ما بين الخصيتين.

والبُلْجة والبَلَج: وهو تباعد ما بين الحاجبين، والأبلج وكذلك الأبرج: الذي قد وضح ما بين حاجبيه فلم يقترنا.

ولو استقصينا دلالة الشق والتزييل في هذه الجذور لطال الحديث، وفيما ذُكِرَ كفاية، ومن أراد التوسع فليراجع معاجم اللغة، وليستقرئ تلك الجذور وما حوته من ألفاظ.

6 - الاشتقاق من الفروع:

كما أن هناك جذورا غير ما سبق تشترك مع تلك الجذور في المعنى العام، وتشترك في صوتي الباء (أو ما تفرع عنها كالفاء) والجيم (أو ما تفرع عنها، كالقاف أو الغين)، ويختلف الصوت الثالث، لكن يلاحظ التزام الترتيب بين الباء والجيم وفروعهما غالبًا، بحيث يأتي الباء أو الفاء أولا ثم الجيم أو القاف أو الغين تاليا، ومن ذلك: (فجو، بجس، فغم، فغر، فتق، جفَّ)، ما يعني أن هذين الصوتين قد يكونان هما الأصل في هذا المعنى، وربما كانا حكاية لصوت الشق (pg).

ثم استمر الاشتقاق الصوتي بحيث صارت الصور الفرعية المأخوذة من الأصل الأول أصلا لغيرها، وتفرعت منها فروع أخرى، فمثلا يلاحظ أن الجذور (فتق، فتح، فتخ، فسخ، فسق، بسق) تشترك في المعنى مع الجذور السابقة، بحيث تحول اللام من (فلق) أو الراء من (فرق) إلى تاء فصار الجذر (فتق)، واستمر التاء في جذور أخرى هي: (فتح، فتخ)، والظن أن (فتح) هي المنقلبة عن (فتخ)؛ لأن الخاء انقلبت عن القاف في صور أخرى[63]، كما في (فسق وفسخ) و(فرق وفرخ)، ولقرب العلاقة بين التاء والسين وانقلاب أحدهما إلى الآخر في بعض الكلمات، فإنه يمكن حمل (فسق) على (فتق)، ثم تشققت صور أخرى من (فسق) هي (بسق، فسخ)، فتارة انقلبت الفاء باء، وتارة بقيت وانقلبت القاف خاء، وربما تكون (فسخ) مأخوذة من (فتخ)، أو العكس، وكل هذه الجذور تدل على التشقق والانفصال، والمعاني الفرعية الأخرى التي تدل عليها هذه الجذور إنما هو من تشقيق المعاني، بحيث يصير لكل معنى دقيق لفظ يخصه.

وكذلك تفرع على (فرق) (خرق، فرخ) فتحولت الفاء إلى خاء تارة، وبقيت الفاء وانقلبت القاف خاء تارة أخرى، فجاء منه الفَرْخ: وهو الزرع إذا تهيأ للانشقاق بعدما يطلع، وقال الليث: الزرع ما دام في البذر فهو الحب، فإذا انشق الحب عن الورقة فهو الفَرْخ؛ فإذا طلع رأسه فهو الحقل[64]، ومنه قيل للطائر إذا شق البيضة وخرج منها: فَرْخ، ثم استخدم على المجاز فقالوا: ليُفْرِخ رُوعُك، أي ليذهب عنك فزعك، كما قالوا: فرَّج الله همه.

وتفرع (بلد) عن (بلج)، فقالوا: رجل أبلد كما قالوا رجل أبلج، إذا كان حاجباه غير مقرونين، وقالوا: تبلَّد الصبح كما قالوا: تبلَّج الصبح، وقالوا: هي بُلدة بيني وبينك، يعني الفراق[65]، ولعل البلدان سميت بلدانا لانفصال بعضها من بعض، ثم استخدم بعد ذلك للدلالة على الإقامة بالمكان.

ويعد الاشتقاق الأكبر مساعدا على فهم علاقة بعض الجذور – التي تبدو بعيدة للوهلة الأولى – بالمعنى العام لهذا الجذر المفترض، فالجذر (فجر) وهو مقلوب (فرج) تفرع عليه: (فجو، فغر، فغم)، حيث تحول الراء إلى واو مع بقاء الجيم كما هي، وتحول الجيم إلى غين في صورتين بقيت الراء في إحداهما وتحولت إلى ميم في أخرى، وهما: (فغر، فغم)، وهكذا في باقي المواد المستخرجة، وكل هذه الجذور تدل على المعنى الرئيس المذكور وهو الشق والفتح والكسر والتمييز والتزييل.

ومن الأمثلة كذلك التشابه الصوتي بين الشَّرَك والشَّبَك وهي حبالة الصائد، وقالوا: اشترك الأمر واشتبك والتبك، إذا التبس، فتبادل الراء والباء وذلك لقرب المخرج؛ إذ كلاهما من حروف الذلاقة، فالباء شفوي، والراء أَسَلي، ثم تبادل الشين واللام، فتفرع (التبك) عن (اشتبك).

وقد انقلب الراء إلى لام مع دخول الاشتقاق الأكبر فقالوا: أُشْكِل الأمر: إذا التبس، ثم حدثت في هذه الصورة تغييرات بقلب الشين فقالوا: احتكل الأمر واعتكل، إذا التبس كذلك، ثم انقلبت الكاف إلى قاف لقرب المخرج، فقالوا: عواقيل الأمور، وهي ما التبس منها.

ومن الأمثلة كذلك ذلك التقارب الملحوظ بين (غسن) و(خصل) و(غصن) فالغُسَن خُصَل الشعر، ويلاحظ التقارب الصوتي بين اللفظين لاتحاد المخرج بين الغين والخاء إذ كلاهما حرف حلقي، كما أن الغين مجهور الخاء، والتقارب بين اللام والنون إذ كلاهما حرف أسلي، وكذلك التقارب بين (غسن) و(غصن) للتقارب بين مخرجي السين والصاد، كما أن كليهما حرف صفير، ولعل ذلك على تشبيه خصل الشعر بأغصان الأشجار، أو العكس.

وكذلك التقارب في قولهم للظُّلمة: غَسَم وغَسَق، ثم قالوا لما يستر: غِشَاء بإبدال الشين من السين، وقطع الصوت الأخير وإبدال المد منه، ثم أبدلوا من الشين طاء فقالوا: غطاء، ولو عدنا إلى (غسم) نجد أنهم أبدلوا من السين شينا فقالوا: (غشم)، ومنه جاء الغشم وهو الظُّلْم، وقالوا للحرب: غشوم؛ لأنها لا تميز الجاني من غير الجاني، فكأنه مأخوذ من الظُّلْمَة والتعمية.

والأمثلة كثيرة متشعبة، وإنما الغرض بيان وجود الاشتقاق الصوتي، وتفرع الألفاظ بعضها من بعض، ثم استقلال كل لفظ بمعان جانبية، والتفريع على اللفظ الواحد تفريعات فتنشأ الجذور اللغوية، وهذا كله من أثر التباعد في الزمان والمكان، التباعد في المكان بين الجماعات اللغوية، والتباعد في الزمان بين الأجيال اللاحقة والأجيال السابقة، وهو ما يزيد الاختلاف بين المتجايلين من ناحية، وبين هذه الأجيال وسابقتها من ناحية أخرى، فتتطور اللغة في مكان بخلاف تطورها في آخر، ثم تتطور في المكان الواحد في كل عصر بخلاف العصر السابق عليه واللاحق له، ولك أن ترى كيف وصل الجذر (بلج أو فلج) إلى (فتح) في نهاية المطاف.

رابعا - الاشتقاق الصوتي والاشتقاق الأكبر:

كان بعض علماء العربية قديما يرى أن جميع الألفاظ التي تتفق حروفها مأخوذ بعضها من بعض، بل إن أبا إسحاق الزجاج كان يذهب إلى (أن كل لفظتين اتفقتا ببعض الحروف، وإن نقص حروف إحداهما عن حروف الأخرى، فإن إحداهما مشتقة من الأخرى)[66].

وقد كان عدد من العلماء قد أخذ على أبي إسحاق الزجاج إسرافه في القول بالاشتقاق[67]، واحتج أبو بكر السراج عليه بأنه (لا يؤمن أن تكون هذه الألفاظ المنقولة إلينا قد كانت لها أسباب لم نشاهدها ولم ندر ما حديثها، ومثل له بقولهم: (رفع عقيرته) إذا رفع صوته. قال له أبو بكر: فلو ذهبنا نشتق لقولهم (ع ق ر) من معنى الصوت لبعد الأمر جدًّا، وإنما هو أن رجلًا قطعت إحدى رجليه فرفعها ووضعها على الأخرى ثم نادى وصرخ بأعلى صوته، فقال الناس: رفع عقيرته، أي رجله المعقورة. قال أبو بكر: فقال أبو إسحاق: لست أدفع هذا)[68].

ونقل ياقوت الحموي من كتاب الموازنة لحمزة بن الحسن الأصفهاني قوله: (وحكى يحيى بن علي بن يحيى المنجم أنه سأله بحضرة عبد الله بن أحمد بن حمدون النديم: من أي شيء اشتق الجرجير؟ قال: لأنّ الريح تجرجره. قال: وما معنى تجرجره؟ قال: تجرِّره. قال: ومن هذا قيل للحبل الجرير لأنه

يجر على الأرض. قال: والجرة لم سميت جرة؟ قال: لأنها تجرّ على الأرض. فقال: لو جرت على الأرض لانكسرت. قال: فالجرة لم سميت مجرة؟ قال: لأن الله جرها في السماء جرًّا. قال: فالجُرْجُور الذي هو اسم المائة من الإبل لم سميت به؟ قال: لأنها تجرّ بالأزمة وتقاد. قال: فالفصيل المجرّ الذي يشقّ طرف لسانه لئلا يرتضع أمه ما قولك فيه؟ قال: لأنهم جروا لسانه حتى قطعوه. قال: فإن جروا أذنيه فقطعوه تسميه مجرا؟ قال: لا يجوز ذلك. فقال يحيى بن علي: قد نقضت العلة التي أتيت بها على نفسك، ومن لم يدر أنّ هذا مناقضة فلا حسّ له)[69].

وأبو إسحاق - وإن كان يتعسف أحيانا في إيجاد علاقة بين الكلمات المتشابهة - كان يصيب في ذلك كثيرا، وقد اعترف له بذلك السراج فقال: (وقد كان رحمه الله يصيب في كثير من ذلك؛ لحذقه وعلمه بتصاريف الكلام)[70]. وقد تبع أبو علي الفارسي أبا إسحاق الزجاج، وحكى عنه ابن جني أنه (يستحسن هذا الموضع جدًّا، وينبه عليه، ويسر بما يحضره خاطره منه)[71].

وكان أبو علي الفارسي يلجأ إلى تقاليب الكلام، ويرى أن تقاليب الكلمة تعطي معنى واحدا أو معاني متقاربة، قال ابن جني: (فهذه الطرائق التي نحن فيها حزنة المذاهب، والتورد لها وعر المسلك، ولا يجب مع هذا أن تُستنكر ولا تُستبعد، فقد كان أبو علي رحمه الله يراها ويأخذ بها، ألا تراه غلب كون لام أثفية - فيمن جعلها أفعولة - واوا على كونها ياء - وإن كانوا قد قالوا: جاء يَثْفُوه ويَثْفِيه - بقولهم: جاء يَثِفُه؟ قال: فيَثِفه لا يكون إلا من الواو، ولم يحفل بالحرف الشاذ من هذا وهو قولهم: يَئِس مثل يَعِس؛ لقلته، فلما وجد فاء وثف واوا قوي عنده في أثفية كون لامها واوا، فتأنس للام بموضع الفاء على بعد بينهما. وشاهدته غير مرة إذا أشكل عليه الحرف: الفاء، أو العين، أو اللام، استعان على علمه ومعرفته بتقليب أصول المثال الذي ذلك الحرف فيه)[72].

وقد أخذ ابن جني هذا الأمر عن شيخه أبي علي وتوسع فيه، وسماه الاشتقاق الأكبر، ورأى أن التقاليب الستة من الأصل الثلاثي تدور على معنى واحد، وإن شذ شيء أو تباعد رُدَّ بلطف الصنعة والتأويل إليه، قال: (وأما الاشتقاق الأكبر فهو أن تأخذ أصلا من الأصول الثلاثية، فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحدا تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه، وإن تباعد شيء من ذلك عنه رد بلطف الصنعة والتأويل إليه)[73].

لكن المتأمل لصنيع ابن جني في بداية كتابه حين عقد معاني الجذر (ك ل م) على معنى الشدة والقوة، يحكم بأنه قد تعسف وطوَّع الكلام على هذا المعنى، وخصوصا قسره للكَلْم الذي هو الجرح على هذا المعنى، ولو روعي الاشتقاق الصوتي في بعض هذه الجذور لاستقام الأمر، فقد ذهب ابن جني إلى أن مادة (ك ل م) وتقاليبها تدل على القوة والشدة، وأخذ يشرح دلالة كل وجه منها وارتباط المعنى بالشدة والقوة، والقارئ لذلك قد يوافقه على بعض ما ذكر، ويختلف معه في بعض، فقد يتفق معه على قرب دلالة بعض هذه التقاليب من بعض، لكن يختلف معه في هذه الدلالة؛ إذ يمكن رد

هذه التقاليب إلى معنى الضم والجمع لا القوة والشدة، وإن كان الضم فيه معنى الشدة، فأما (ك م ل) فالدلالة فيها واضحة؛ لأن الشيء إذا انضم بعضه إلى بعض فقد كمل وتم، ومنه (الكمال)، وأما (ل ك م) ومنه (اللكم) فيكون بضم اليد للضرب، وتظهر (م ك ل) في قولنا: (بئر مكول)، وهي التي قلَّ ماؤها، فكأنما أمسكته وضمت عليه، والجذر (م ل ك) يأتي منه (المِلك) وهو ما في يد الإنسان ماديا (المِلك) أو معنويا (المُلك) ويكون له فيه حق التصرف، وأما (ل م ك) فقد أهملها ابن جني، لكن يأتي منها (التلمك)، وهو تحريك اللحيين بالكلام والطعام، ويظهر فيه انضمام الفم بعضه على بعض في هذا التحريك، وأما (ك ل م) فمنها (الكلام) وهو ضم المقاطع والأصوات والحروف لإفادة معنى، وليس من ذلك (الكَلْم) الذي هو الجرح، وإذا رجعنا إلى الاشتقاق الصوتي أمكننا رد (الكَلْم) الذي هو الجرح إلى مادة (ك ل ب)، إذ نجد في هذا الجذر: الكَلُّوب والكُلَّاب وهو الخُطَّاف، ويقال منه: كَلَبَه أي ضربه بالكُلَّاب، ولا يخفى دلالة ذلك على الجرح، مع التقارب الصوتي بين (كَلَمَه) و(كَلَبَه)، والذي سوغ ذلك أمران:

الأول: اتحاد مخرج الباء والميم وسهولة التبادل بينهما.

والثاني: ظهور الباء في جذر آخر مبدل من هذا الجذر، ومؤديًا نفس المعنى، وهو (خ ل ب)، فالكاف إذا تحركت تنقلب إلى خاء في لغات سامية شقيقة للعربية لتقارب المخرج بينهما، مما يرجح أن الأمر نفسه قد حدث في مرحلة ما من تاريخ العربية، ومن ذلك: الخِلْب وهو الظفر عامة، والمِخْلَب، وهو ظفر السبع من الماشي والطائر، والمِخْلَب: المنجل الساذج الذي لا أسنان له، وقيل: المنجل عامة.

ويقال: خَلَبَه بظفره يخلِبه خَلْبًا: جرحه، وقيل: خدشه. وخلبه يخلِبه ويخلُبه خَلْبًا: قطعه وشقه، وخلب الفريسة يخلِبها ويخلُبها خَلْبًا: أخذها بمخلبه. والسبع يخلِب الفريسة إذا شق جلدها بنابه، وخلَبت النبات أخلُبه خَلْبًا، واستخلبته إذا قطعته.

فانقلاب الجذر (ك ل ب) إلى صورتين بسبب تغاير الأصوات وهما (ك ل م) و(خ ل ب) وظهور الكاف في صورتين والباء في صورتين يؤكد أن (ك ل ب) هو الأصل، وأن (ك ل م) و(خ ل ب) منقلبتان عنه.

ويُستأنس هنا بما ذكره ابن السراج من أن (الحي أو القبيلة ربما انفرد القوم منهم بلغة ليس سائر العرب عليها، فتوافق اللفظ في لغة قوم وهم يريدون معنى مع لفظ آخر من لغة آخرين وهم يريدون معنى آخر، ثم ربما اختلطت اللغات فاستعمل هؤلاء لغة هؤلاء، وهؤلاء لغة هؤلاء")[74].

فربما استعملت قبيلة (كلب)، واستعملت أخرى (كلم)، واستعملت ثالثة (خلب)، ثم حدث الاختلاط، فاستعمل كل منهم لغة الآخرين، وأدى هذا إلى كثرة الجذور اللغوية، وتفريعاتها، كما في هذه الجذور الثلاثة، كما تتشابك الجذور فيندرج تحت الجذر الواحد أكثر من معنى وينشأ الاشتراك اللفظي، كما في (كلم).

وكما يرد الاشتقاق الصوتي بعض الصور التي يعجز الاشتقاق الأكبر عن ردها إلى أصولها، كذلك يعين الاشتقاق الأكبر على فهم علاقة بعض الجذور - التي تبدو للوهلة الأولى -لا صلة لها بالمعنى العام للجذر المفترض، فإذا أردنا معرفة العلاقة مثلا بين (الفَلَق) و(الفَجْر) وكلاهما من أسماء الصبح، و(الفَلَق) يأتي من الشق والكسر، وجدنا الاشتقاق الأكبر يحيلنا إلى الجذر (فرج) الذي يشترك مع (فلق) في الدلالة، وسبقت الإشارة إلى الأصل الصوتي المشترك بينهما، فيتبين أن الفَجْر هو مقلوب الفَرْج وهو الشق، وذلك لأن الفجر يشق ظلام الليل بضوئه.

ويظهر بهذا أن الاشتقاق الأكبر والاشتقاق الصوتي يكمل أحدهما الآخر في تفسير كثير من ألفاظ العربية، وردّ كثير من الجذور إلى أصول غير التي يُظن أنها تنتمي إليها، وفهم كيفية تطور العربية.

خلاصة البحث:

أوجز ما انتهى إليه البحث في النقاط الآتية:

1. تنبه القدماء إلى وجود تقارب دلالي بين الألفاظ المتقاربة صوتيا، ويظهر هذا عند ابن قتيبة وابن جني وغيرهما من علماء اللغة القدامى.

2. الاشتقاق الصوتي يكون بتغيير بعض أصوات الكلمة بحيث تُشتق ألفاظ كثيرة متقاربة الدلالة مع اللفظ الأول، وهذا ساعد في تشقق اللغات واللهجات من الأصل الأول.

3. الاشتقاق الصوتي والاشتقاق الأكبر يكمل أحدهما الآخر في تفسير كثير من ألفاظ العربية، وردّ كثير من الجذور إلى أصول غير التي يُظن أنها تنتمي إليها، وفهم كيفية تطور العربية.

4. قد يعين الاشتقاق الصوتي على وضع معجم صوتي يرد الجذور المتشابهة إلى جذر واحد، ويجمع ألفاظها في مدخل واحد، وهو ما قد يعين على فهم التطور التاريخي لألفاظ العربية.

---

[1] ابن قتيبة الدينوري: تأويل مشكل القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص: 16.

[2] ابن جني: الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 2/ 147 - 153.

[3] السابق، 2/ 136.

[4] الحموي: معجم الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1414هـ/ 1993م، 1/ 59.

[5] ابن جني: الخصائص، 2/ 84 - 89.

[6] قدح من خشب يُشرب فيه.

[7] ابن جني: الخصائص، 1/ 263، 2/ 351، 3/ 329.

[8] السابق، 2/ 351.

[9] السابق، 1/ 276.

[10] سيبويه: الكتاب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1408هـ/ 1998م، 4/ 432.

[11] السابق، نفسه.

[12] ابن دريد: جمهرة اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1987م، 1/ 41.

[13] السابق، 1/ 42.

[14] رضي الدين الإستراباذي: شرح شافية ابن الحاجب، مع شرح الشواهد لعبد القادر البغدادي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 1395هـ/ 1975م، 3/ 257.

[15] السابق نفسه.

[16] ركن الدين الإستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، مكتبة الثقافة الدينية، ط 1، 1425هـ/ 2004م، 2/ 922.

[17] رضي الدين الإستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، مع شرح الشواهد لعبد القادر البغدادي، 3/ 257.

[18] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، ط 5، 1427هـ/ 2006م، ص: 54، 55.

[19] ابن دريد: جمهرة اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1987م، 1/ 42.

[20] ابن عصفور: المقرب، ط 1، 1392هـ/ 1972م، 1/ 326.

[21] ابن عصفور: الممتع الكبير في التصريف، مكتبة لبنان، ط 1، 1996م، ص: 422.

[22] انظر: ابن دريد: جمهرة اللغة، 1/ 41، 42.

[23] سيبويه: الكتاب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1408هـ/ 1998م، 4/ 305.

[24] انظر: رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة العام ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1417هـ/ 1997م، ص: 221.

[25] مارتيل مالمبرج: علم الأصوات، تعريب ودراسة: الدكتور عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، ص: 112، 113.

[26] سيبويه: الكتاب، 4/ 305.

[27] ابن دريد: جمهرة اللغة، 2/ 1003.

[28] ابن فارس: مقاييس اللغة، دار الفكر، 1399هـ/ 1979م، (ج ل ج) 1/ 470.

[29] السابق، (ج ر ج) 1/ 450.

[30] لم أجد الحديث بهذه الرواية، وإنما أقرب رواية في كتب الحديث وردت بلفظ: (لا تجزئ).

[31] لم أجد الحديث بهذه الرواية، وإنما أقرب رواية في كتب الحديث وردت بلفظ: (لا يُرْجى) عند الطبراني في المعجم الكبير، 17/ 213.

[32] العسكري: تصحيفات المحدثين، المطبعة العربية الحديثة، القاهرة، ط 1، 1402هـ، 1/ 391.

[33] انظر: سيبويه: الكتاب، 4/ 432، والمفصل في صنعة الإعراب، ص: 546.

[34] انظر: سيبويه: الكتاب، 4/ 306، والأصول في النحو 3/ 224، وابن دريد: جمهرة اللغة، 1/ 42.

[35] انظر: رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة العام ومناهج البحث اللغوي، ص: 214 - 215.

[36] انظر: السابق، ص: 215.

[37] انظر: السابق نفسه.

[38] فيكون مثلا (أ) يشبه (ب)، و(ب) يشبه (ج)، لكن (أ) لا يشبه (ج).

[39] ابن فارس: مقاييس اللغة، (فلج) 4/ 449، ومجمل اللغة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1406هـ/ 1986م، (فلج)، ص: 705، وانظر: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 3، 1414هـ، (فلج) 2/ 346.

[40] رواه ابن أبي شيبة في مصنفه، 6/ 469، (رقم 32999)، وأبو عبيد في الأموال، ص: 65، وابن زنجويه في الأموال، ص، 182،(رقم 212).

[41] ابن فارس: مقاييس اللغة، (فلق)، 4/ 452.

[42] السابق (فرق)، 4/ 493.

[43] السابق (فرق)، 4/ 495.

[44] السابق نفسه.

[45] سورة البقرة: 50.

[46] ابن فارس: مقاييس اللغة، (فرج)، 4/ 498.

[47] رواه أحمد، 10/ 17، (رقم 5724)، وأبو داود في سننه، 2/ 8 (رقم 666)، والبيهقي في السنن الكبرى، 3/ 143، (رقم 5186)، والطبراني في المعجم الكبير، 13/ 319، وفي مسند الشاميين، 3/ 142 بلفظ: "فرجات للشياطين".

[48] رواه الحارث بلفظ: (قدم رجل من تلك الفروج)، انظر: بغية الباحث عن زوائد مسند الحارث، 1/ 554 (رقم 501)، وانظر: المجالسة وجواهر العلم، 5/ 49.

[49] ابن فارس: مقاييس اللغة، (بقر)، 1/ 277.

[50] الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر، بيروت، ط 1، 1414هـ، (فلج)، 3/ 458.

[51] سفر التكوين، 10: 25.

[52] ابن فارس: مقاييس اللغة، (فجل)، 4/ 476.

[53] ابن فارس: مقاييس اللغة، (بقل)، 1/ 274.

[54] رواه أحمد في مسنده، 32/ 508، (رقم 19733)، ومسلم في صحيحه، 1/ 429، (رقم 614)، وأبو داود في سننه، 1/ 297، (رقم 395)، والنسائي، 1/ 225، و271، (رقم 513 و544)، وغيرهم.

[55] رواه البخاري في صحيحه، 1/ 7، 6/ 173، 9/ 29، (رقم 3 و4953 و6982)، ومسلم في صحيحه، 1/ 139، (رقم 160).

[56] ابن قتيبة: غريب الحديث، مطبعة العاني، بغداد، ط 1، 1397هـ، 2/ 34.

[57] ابن فارس، مقاييس اللغة، (بلق)، 1/ 302.

[58] ابن فارس: مجمل اللغة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1406هـ/ 1986م، (برق)، 1/ 121.

[59] رواه الطبراني في المعجم الكبير، 22/ 155، والبيهقي في شعب الإيمان، 3/ 29، (رقم 1362)، والبغوي في شرح السنة، 13/ 270، (رقم 3705)، والآجري في الشريعة، 3/ 1508، (رقم 1022).

[60] رواه أحمد، 10/ 17، (رقم 5724)، وأبو داود في سننه، 2/ 8، (رقم 666)، والبيهقي في السنن الكبرى، 3/ 143، (رقم 5186)، والطبراني في المعجم الكبير، 13/ 319، وفي مسند الشاميين، 3/ 142 بلفظ: "فرجات للشياطين".

[61] سبق تخريجه.

[62] رواه ابن أبي شيبة في مصنفه، 7/ 517، (رقم 37676)، وسعيد بن منصور في سننه، 2/ 389، (رقم 2939).

[63] المعروف أن الخاء تنقلب عن الكاف في اللغات السامية، لكن هذه الأمثلة تبين انقلابها عن القاف أيضا، ولعل ذلك راجع إلى التشابه بين الصوتين، ولعلهما كانا متحدي الوظيفة، ومن الأمثلة التي يتعاقب فيها القاف والخاء كذلك: قضم وخضم، خَوَت الدار وخَوِيَت وأَقْوَت: خَلَت من أهلها.

[64] ابن منظور: لسان العرب، (فرخ)، 3/ 43.

[65] السابق، (بلد)، 3/ 95.

[66] الحموي: معجم الأدباء، 1/ 59.

[67] ابن جني: الخصائص، 1/ 13.

[68] السابق، 1/ 249، وانظر: ابن السراج: رسالة الاشتقاق، ص: 22.

[69] الحموي: معجم الأدباء، 1/ 59.

[70] ابن السراج: رسالة الاشتقاق، ص: 22.

[71] ابن جني: الخصائص، 2/ 135.

[72] السابق، 1/ 12.

[73] السابق، 2/ 136.

[74] ابن السراج: رسالة الاشتقاق، ص: 21.

المراجع و المصادر:

1) أبو داود، الإمام أبو داود سليمان بن الأشعث بن إسحاق بن بشير بن شداد بن عمرو الأزدي السجستاني: السنن، تح: شعيب الأرنؤوط ومحمد كامل قره بللي، دار الرسالة العالمية، ط 1، بيروت، 1430هـ/ 2009م
2) ابن أبي شيبة، أبو بكر عبد الله بن محمد بن أبي شيبة العبسي الكوفي: المصنَّف، تح: كمال يوسف الحوت، مكتبة الرشد، ط 1، الرياض، 1407هـ
3) الآجري، أبو بكر محمد بن الحسين بن عبد الله الآجري البغدادي: الشريعة، تح: عبد الله بن عمر بن سليمان الدميجي، دار الوطن، ط 2، الرياض، السعودية، 1420هـ/ 1999م.
4) الإستراباذي، ركن الدين حسن بن محمد بن شرف شاه الحسيني: شرح شافية ابن الحاجب، تح: عبد المقصود محمد عبد المقصود، مكتبة الثقافة الدينية، ط 1، 1425هـ/ 2004م.
5) الإستراباذي، نجم الدين محمد بن الحسن الرضي: شرح شافية ابن الحاجب، مع شرح الشواهد لعبد القادر البغدادي، تح: محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1395هـ/ 1975م.
6) البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي: الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه = صحيح البخاري، تح: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة (مصورة عن السلطانية بإضافة ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي)، ط 1، 1422هـ
7) البغوي، محيي السنة أبو محمد الحسين بن مسعود بن محمد بن الفراء البغوي الشافعي: شرح السنة، تح: شعيب الأرنؤوط ومحمد زهير الشاويش، المكتب الإسلامي، ط 2، دمشق، بيروت، 1403هـ/ 1983م.
8) البيهقي، أبو بكر أحمد بن الحسين بن علي بن موسى الخسروجردي الخراساني:
9) السنن الكبرى، تح: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، ط 3، بيروت، لبنان، 1424هـ/ 2003م.

10) شعب الإيمان، تح: عبد العلي عبد الحميد حامد، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع، الرياض بالتعاون مع الدار السلفية، ط 1، بومباي، الهند، 1423هـ/ 2003م.
11) ابن جني، أبو الفتح عثمان الموصلي: الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، د.ت.
12) الجوزجاني، أبو عثمان سعيد بن منصور بن شعبة الخراساني الجوزجاني: سنن سعيد بن منصور، ت: حبيب الرحمن الأعظمي، الدار السلفية، ط 1، الهند، 1403هـ/ 1982م.
13) الحموي، ياقوت بن عبد الله الرومي: معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط 1، بيروت، 1414هـ/ 1993م.
14) ابن حنبل، أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال بن أسد الشيباني: المسند، تح: شعيب الأرنؤوط وعادل مرشد وآخرين، إشراف: عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، ط 1، 1421هـ/ 2001م.
15) حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، ط 5، 1427هـ/ 2006م.
16) ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن: جمهرة اللغة، تح: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت، 1987م.
17) الدينوري، أبو بكر أحمد بن مروان الدينوري المالكي: المجالسة وجواهر العلم، تح: أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان، جمعية التربية الإسلامية (البحرين، أم الحصم)، دار ابن حزم (بيروت، لبنان)، 1419هـ
18) الزبيدي، محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، المرتضى الزَّبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر، ط 1، بيروت، 1414هـ
19) الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري جار الله: المفصل في صنعة الإعراب، تح: علي بوملحم، مكتبة الهلال، ط 1، بيروت، 1993م.
20) ابن زنجويه، أبو أحمد حميد بن مخلد بن قتيبة بن عبد الله الخراساني: الأموال، تح: شاكر ذيب فياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط 1، السعودية، 1406هـ/ 1986م.
21) ابن السراج، أبو بكر محمد بن السري بن سهل النحوي:
22) الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، د. ت.
23) رسالة الاشتقاق، تح: محمد علي الدرويش ومصطفى الحدري، دمشق، 1972م.
24) سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط 3، القاهرة، 1408هـ/ 1998م.
25) الطبراني، أبو القاسم سليمان بن أحمد الطبراني:
26) المعجم الكبير، تح: حمدي بن عبد المجيد السلفي، دار إحياء التراث العربي، ط 2، 1983م.
27) مسند الشاميين، تح: حمدي بن عبد المجيد السلفي، مؤسسة الرسالة، ط 1، بيروت، 1405هـ/ 1984م.
28) عبد التواب، رمضان: المدخل إلى علم اللغة العام ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، ط 3، القاهرة، 1417هـ/ 1997م.
29) العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد بن إسماعيل العسكري: تصحيفات المحدثين، تح: محمود أحمد ميرة، المطبعة العربية الحديثة، ط 1، القاهرة، 1402هـ
30) ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد الحضرمي الإشبيلي:
31) المقرب، تح: أحمد عبد الجوادي وعبد الله الجبوري، ط 1، 1392هـ/ 1972م.

32) الممتع الكبير في التصريف، مكتبة لبنان، ط 1، 1996م.
33) ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي:
34) مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، 1399هـ/ 1979م.
35) مجمل اللغة، تح: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، ط 2، بيروت، 1406هـ/ 1986م.
36) الفغالي، الخوري بولس والأب أنطوان عوكر: العهد القديم العبري ترجمة بين السطور عبري - عربي، الجامعة الأنطونية، المكتبة البولسية، ط 1، لبنان، 2007م.
37) ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري:
38) تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، د. ت.
39) غريب الحديث، تح: عبد الله الجبوري، مطبعة العاني، ط 1، بغداد، 1397هـ
40) مالمبرج، مارتيل: علم الأصوات، مارتيل مالمبرج، تعريب ودراسة: الدكتور عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، د. ت.
41) مسلم، الإمام مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري: المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم = صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت.
42) ابن منظور، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي: لسان العرب، دار صادر، ط 3، بيروت، 1414هـ
43) النسائي، أبو عبد الرحمن أحمد بن شعيب بن علي الخراساني النسائي: المجتبى من السنن = السنن الصغرى، تح: عبد الفتاح أبو غدة، مكتب المطبوعات الإسلامية، ط 2، حلب، 1406هـ/ 1986م.
44) الهروي، أبو عُبيد القاسم بن سلام بن عبد الله الهروي البغدادي: الأموال، ت: خليل محمد هراس، دار الفكر، بيروت، د. ت.
45) الهيثمي، أبو الحسن نور الدين علي بن أبي بكر بن سليمان بن أبي بكر الهيثمي: بغية الباحث عن زوائد مسند الحارث، تح: حسين أحمد صالح الباكري، مركز خدمة السنة والسيرة النبوية، ط 1، المدينة المنورة، 1413هـ/ 1992م

أنطولوجية اللّاعصمة ومشكلة الشّر
بين الفكر الفلسفي والتصور الصوفي(*)

The ontology of fallibility and the problem of evil
Between philosophical thought and mystical perception

د/ فريدة مولى
جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية
البريد: fmoulla@yahoo.fr

ملخّص : شكّلت مشكلة الشّر محور اهتمام الإنسان مذ وجد ككائن مفكر، فقد شغلت تفكيره فيلسوفا كان أم عالما أم صوفيا أم شخصا عاديا، وما انفك على مر العصور يطرح أسئلة حول مصدر الشّر والحكمة من وجوده وكيفية القضاء عليه، وإن ذهب فريق إلى إرجاع مصدره إلى خالق الكون أو قوى غيبية، فقد اعتبر فريق آخر أن الإنسان وبالتحديد قواه الشهوانية والغضبية هي مصدر كل الشّرور، ويتفق تصور الفيلسوف الفرنسي "بول ريكور" مع هذا التصور الأخير، حيث أكّد بعد أن استثمر كل الآراء الفلسفية السابقة عليه حول معضلة الشّر ومصدره، أنّ نفس الإنسان هي محل الخطأ ومصدر الشّر، لأن الإنسان - في نظره - كائن تتجسد لا عصمته في هشاشته التكوينية وإمكانية الشّر منقوشة في بنية كينونته، هذه الإمكانية هي ما سمّاه "اللاّعصمة"، وفي ذلك يلتقى مع الرؤية العرفانية الصوفية التي تؤكد بأن الشّر ينبثق من النفس الإنسانية الخطاءة ، وأن أهواء النّفس وميولاتها هي الموجّه الأوّل للإنسان نحو الخير أو الشّر، هذا ما ستحاول أن تجليه هذه الورقة البحثية.

الكلمات المفتاحية : الشّر، اللاّعصمة، الهشاشة التكوينية، الأهواء، التصور الصوفي، التصور الفلسفي.

Abstract : The problem of evil has been the focus of human attention ever since it was found as a thinker. It has been thought of as a philosopher, a scientist, a mystic, or an ordinary person. Through the ages, he continued to ask questions about the source of the evil and the cause of itsexistence, and how to eliminate it. And if one team went to return the source of

* تاريخ تسلم البحث: 2020/04/01، تاريخ قبول البحث: 2020/07/11

evil, to the creator of the universe or metaphysical forces, another team considered that the human being, specifically his lustful and angry powers, is the source of all evil, and agrees with the last perception of theFrench philosopher, Paul Ricoeur, who confirmed after investing all previous philosophical views on him about The problem and source of evil is that the human soul is the object of error and the source of evil, because man is an embodiment whose fallibility is in his formative fragility and the possibility of evil is inscribed in the structure of his being, this possibility which he called "the fallibility". In it he meets the Sufi mystical vision that confirms that evil emanates from the human fallible soul, and that the whims and tendencies of the soul are the first directing of man towards good or evil. This is what we will try to show in this research paper.

Keywords : Evil - fallibility - formative fragility - passions - mystic perception - philosophical perception.

أفرزت الأنانيات الفردية والجماعية على مرّ التاريخ شتى أنواع الشّرور والآلام التي نغّصت على البشرية حياتها، حروب، مجازر، صراعات دامية، انتهاك لحقوق الإنسان وخنق للحريات، فكان من الطبيعي أن تشغل مسألة الشّر تفكير الإنسان الذي وجد نفسه في حالة صراع دائم معه، ليطرح مجموعة من الأسئلة المشروعة حول مصدر الشّر والحكمة من وجوده وكيفية القضاء عليه، ولأن الشّر - ببعده الانطولوجي - كان ملتصقا بحياة الإنسان مذ وجد على سطح المعمورة، فقد شكل محور اهتمامه وتفكيره إلى أي عرق انتمى أو حقبة تاريخية أو حضارة، فيلسوفا كان أم عالما أم صوفيا أم شخصا عاديا. وقد حاول الفيلسوف الفرنسي "بول ريكور"(۞)، بعد أن استثمر كل الآراء الفلسفية السابقة عليه حول هذه المشكلة، أن يبين في كتابه "الإنسان الخطاء"، أنّ إمكانية الشّر منقوشة في بنية الكينونة الإنسانية، وهذه الإمكانية هي ما سمّاه "اللاعصمة"، فالإنسان في نظره غير متناسب مع ذاته، ومن هذا اللاتناسب تنبثق اللاعصمة التي هي أساس الشّر، مؤكدا في جلّ مؤلفاته "فلسفة الإرادة، الإنسان الخطاء"، و"الإرادي واللاإرادي"، و"رمزية الشّر"، و"الشر تحد للفلسفة واللاهوت"، و"صراع التأويلات" أنّ الإنسان ليس كائنا بسيطا، بل هو خاضع دائما لقطبي الإرادي واللاّإرادي، وهو محدود وغير متناسب وغير متطابق مع نفسه، إنّه كائن تتجسد لا عصمته في هذه الهشاشة التكوينية أو الأصلية التي ينبثق منها الشّر في العالم.

مشكلة الشّر في الفكر الفلسفي ما قبل ريكور:

تعد مشكلة الشّر من أكثر المشكلات خلودا في الفلسفة، بدءا بالفلسفات القديمة وصولا إلى الفلسفة المعاصرة، وهي مسألة فلسفية عامة تواجه كل أشكال الإيمان، باعتبارها مشكلة لأي رؤية لاهوتية تقوم على وجود خالق مطلق القدرة وكلي الخيرية وحافظ للكون، ومع ذلك فإنه لا يمنع الشر الموجود، هي إذن مشكلة تنتج (عن وجود توتر واضح بين التزامين، التزام إيماني من جهة، والتزام منطقي بعض الشيء لوجود شر في العالم لا يمكن تجاهله من جهة أخرى)[1].

يرى"أفلاطون" (Platon) أن الشّر ينجم عن عدم الانسجام بين قوى النّفس المختلفة، وهذا ما يؤكده التحليل النّفسي العيادي، وبلوغ السعادة في نظره لا يكون إلا بسيطرة القوة العاقلة على القوتين الشهوانية والغضبية، وقد أكد أنّ الخلود والسعادة يقتضيان التخلص من كل ما يشد النفس(ﷺ) إلى العالم المادي والمحسوس وما يرافقه من فوضى مادية وجسدية، وفي عودة النّفس إلى العالم السماوي وإلى طبيعتها الأصلية التي كانت عليها قبل سقوطها في عالم الجسد، طبيعتها الإلهية المتصفة بالجمال والخير والحكمة، ولا تتحقق هذه العودة إلاّ إذا ارتقى الإنسان، وبذل جهدا معتبرا لينتقل بالنّفس غير المعصومة عن الخطأ، من حقائق جزئية أقل كمالا إلى حقائق كلية أكثر كمالا، فتقترب بذلك من الإله[2]، إن أفلاطون الذي ربط الشر بأهواء النفس وقواها الشهوانية والغضبية، وسعادة الإنسان بالأخلاق والفضيلة، كان وفيا لمبادئ أستاذه "سقراط"، وفلسفته التي اتجهت نحو غاية أخلاقية واحدة، وهي (الطهارة الروحية والعناية بالنفس وفضيلاتها، وطرح كل القيم المادية والدنيوية التي ازداد الإحساس بها في عصره)[3].

كما قرن تلميذه "أرسطو" (Aristote) - فيلسوف الأخلاق - السعادة بالخير الأعلى والأخلاق والتأمل والحكمة والفضيلة التي تكون في اختيار الفعل الملائم، إذ يقرّ في كتابه "علم الأخلاق، إلى نيقوماخوس (Ethique a nicomaque)[4] أن فعالية النفس المطابقة للفضيلة هي جزء من الفضيلة، والأفعال الفاضلة تسّر من يحب الفضيلة، والنفوس الصالحة التي تحب الجميل لا تتذوق إلاّ اللّذات التي هي بطبعها لذّات حقة، وما هذه اللّذات إلاّ الأفعال المطابقة للفضيلة، وهي أيضا حسنة وجميلة بل هي أحسن وأجمل من كل الأشياء، وإن كانت السعادة هي أجمل ما يكون وأحسن ما يكون وألذّ ما يكون في آن واحد في رأيه، فإن كل هذه المزايا توجد مجتمعة في الأعمال الصالحة وفي أحسن أعمال الإنسان، ومجموع هذه الأفعال أو على الأقل الفعل الوحيد الذي هو الأحسن والأكمل من بين جميع الأخر هو ما يسميه السعادة .

أما فيلسوف الشّك "ديكارت" (Descartes) فهو يرى أن الأخلاق ليست في القضاء على الأهواء بل في حسن استخدامها، وشدّد في كتابه "انفعالات النفس" (Traités des passions) على تنظيم الرغبات عن طريق الانتفاع بعلم الأخلاق، وقد وضع أُسسا للأخلاق تؤدي في نظره إلى

الفضيلة وبالتالي إلى السعادة ومنها طاعة الله، وقوانين البلاد ومغالبة النّفس وأهوائها، والعمل على تغيير الرغبات والسيطرة عليها. ويؤكد "سبينوزا" (Spinoza) أن الجذور العميقة للشر تكمن في إبراز أغراضنا البشرية والمقاييس والأشياء التي نفضلها في سير العالم، ويعتبر في كتابه الأخلاق "Ethique" أنّ الخير حرية والشّر عبودية، وما العبودية إلاّ خضوع الإنسان لأهوائه لذلك عليه بمغالبتها، وهو يرى أنّ معرفة الله وحبه هما الغاية القصوى التي ينبغي أن تتجه إليها جميع أفعالنا، على أنّ الإنسان الغارق في لذّات الجسد لا يستطيع أن يعلم هذه الحقيقة، أمّا "كانت" (KANT) - أكبر الفلاسفة الأخلاقيين في العصور الحديثة - فإنّه يؤكد على ضرورة الاستماع لصوت الضمير، وإخضاع السياسة لقانون الأخلاق ،ويرى أنّ الشّر وإن كان متجذرًا في الإنسان الّذي وقع في الخطيئة الأصلية، إلاّ أنّ الشّر لا ينتقل إليه بالطبيعة ولا بالوراثة بل هو مسؤوليته، ومن عمله وصنعه، وإن لم يجد له تفسيرا عقليا، سوى أن جذوره تضرب في عمق حرية الإنسان في مخالفة القانون، ومع ذلك فالخير أقوى من الشّر عنده[5].

وقد اهتمت أبحاث الثيوديسا أو نظرية العدالة الإلهية (Théodicée) بتقديم تبريرات إيجابية للإيمان، وحاولت الإجابة عن سؤال: لماذا يسمح الله - كلي القدرة والخيرية - بحدوث الشر، كما تصدت للحجج المؤيدة للإلحاد ولحجج المستدلين من وجود الشر في العالم، على عدم وجود العناية الإلهية وأظهرت (ماهية الأسباب الإلهية الكافية من الناحية الأخلاقية للسماح للشرور التي تلجأ إليها الحجة، أي أنها تظهر إلى أي حد يمكن التفكير في ماهية هذه الأسباب تفكيرا منطقيا)[6]، وحاول "ليبنز" (Leibniz) في كتابه "أبحاث في العدالة الإلهية" (Essais de théodicée)[7] الدفاع عن الله، وحل مشكلة اتهام الله بالتأسيس للشر والمشاركة في عذابات البشر، واعتبر كل جمالات الكون من نفحات نور الله صانع التناسق الكوني، فمحبة الله فيها الخير الأعظم للبشر الساعين للسعادة وممارسة الفضيلة، وكذلك الرذيلة تنتج من عادات مكتسبة وهي ممارسات ليست وليدة ميل فطري عند الإنسان.

عند "بول ريكور": اللاعصمة شرط الشر وهو كاشفها:

خلُص "ريكور" في تأملاته الفلسفية إلى أنّ هناك إمكانية كبيرة في أن لا يكون الإنسان أصل الشّر، (فمن الممكن جدا، بالفعل، أن لا يكون الإنسان الأصل الجذري للشّر، وأن لا يكون الشرير المطلق)[8]، ولكنّه في المقابل فضاء ظهور الشّر، أي المكان الذي يظهر فيه حيث يمكن رؤيته، مؤكدا أنّ نفس الإنسان هي محل الخطأ ومصدر الشّر، فحتّى وإن لم يكن الإنسان هو أصله الجذري، فإنّ (إنسانية الإنسان هي وبحسب أية فرضية، فضاء ظهور الشّر)[9]، وفي كتابه "صراع التأويلات" (Le conflit des interprétations)[10]، يذكر أنّ الحية في أسطورة آدم تمثّل الوجه الآخر للشر، ترمز له، وتعني أنّ الشر يحاول أن يجتذب الإنسان ويفتنه، ولذلك الإنسان لا يبدأ الشّر بل يجده، وبالنسبة إليه فإن البدء يعني الاستمرار. وقد اعترف بلا عصمة الكائن البشري وبحتمية الخطأ الإنساني،

كونه ضعيفا وذا طبيعة تكوينية هشة، فالإنسان – في تقديره – ذاتان؛ (ذات تطيع، وسيّد يأمر، كما لو أنّ الشخص منتم إلى العالم المحسوس، وخاضع لشخصيته الخاصة، بما هي منتمية في الوقت نفسه إلى العالم العقلي، فهو انتماء مزدوج، وفي هذا الانتماء نقشت إمكانية الاختلاف، كما هو الصدع الوجودي الذي يصنع هشاشة الإنسان)[11].

تتجسد إمكانية وقوع الإنسان في الخطأ وانكشاف لا عصمته في فعل الشّر-حسبه- فهي من جهة حقيقة تكوينية، تمثّل ميزة أنطولوجية طبعت أصل الوجود الإنساني، ومن جهة ثانية هي سمة عامة تتركز في عدم تطابق الإنسان مع نفسه، وبالتّالي عدم الانسجام وعدم التناسب بين الذّات والذّات، وهذا اللاتناسب هو نسبة اللاعصمة لدى الكائن البشري، وينتج هذا اللاتناسب عن حقيقة أنّ الإنسان يشهد تناقضا وجوديا، يتمثل في كونه يشكّل وسطا بين قطبين، فهو من جهة متناه في بنيته الجسدية وقدرته على فعل ما يريد، وهو من جهة ثانية غير متناه من حيث قدرته الفكرية والتخيلية وطموحاته ورغباته، ومن هذا اللاتناسب ينتج تعثر الإنسان ووقوعه في الخطأ، وبالتّالي لا ينبغي أن نتعجب إذا دخل الشّر العالم مع الإنسان كما يفسر ريكور[12]، فلاعصمة الإنسان وعدم تناسبه مع ذاته وعدم تطابقه معها هو ما يجعل منه محلا للخطأ، فهو عرضة لارتكاب الشّر والخطأ في حق نفسه وفي حق غيره فاللاّعصمة هي شرط الشّر، رغم أنّ الشّر هو كاشف اللاّعصمة)[13]، واعتبر "ريكور" الأهواء ذلك المكان الذي تتمظهر فيه هذه اللاّعصمة، لأنّ الإنسان ميال بطبعه لإشباع غرائزه وأهوائه، وبالتّالي تكون أهواء النّفس وميولاتها هي الموجّه الأوّل للإنسان نحو الخير أو الشّر، فالإنسان يعيش تصارع الأهواء والرغبات في داخله كما يعيش صراعه الخاص معها، فيصطدم بعجزه عن إشباعها كلها بسبب محدوديته النّوعية، وينكشف له ضعفه فيرى نفسه عاريا أمامها، فهناك لذّات تُلح عليها طالبة إشباعها، وهناك مطلب أبعد وأشمل يملؤه فيسعى جاهدا لتحقيقه ويتمثل بالسعادة، وما بين السعادة واللذّة لا تناسب قائم وبيّن، ويرى "ريكور" أنّ اللاتناسب القائم بين اللذّة والسعادة يكشف بدوره عن هشاشة الإنسان العاطفية وعن الإمكانية الأساسية للصراع[14].

إن الصراع الذي يعيشه الإنسان مع الأهواء والرغبات، صراع يعيشه مع نفسه التي يتجاذبها طرفان؛ طرف يشدّها إلى الخير والفضيلة والأخلاق وبالتّالي إلى السعادة الدائمة، وطرف يجذبها إلى الشّر والخضوع لأهواء الجسد وشهواته المادية، وبالتّالي إلى اللذّة المؤقتة، ولكنّها اللذّة المُشينة المرفوضة على جميع المستويات، وقد طرح "ريكور" فكرة هذا الصراع فيما ذكره "أفلاطون" في الكتاب الرابع للجمهورية من النّفس ورمزها السيّاسي الذي بحسبه تتألف من ثلاثة أقسام، كما في المدينة في أنظمتها الثلاث: الرؤساء والمحاربون والعمّال، فأجزاء النفس كأجزاء المدينة، فإذا أحكم بناء الدولة وكانت جيدة البناء فإنها تكون عندئذ حكيمة، شجاعة، معتدلة وعادلة، وكما أنّ العدالة برأي "أفلاطون" ليست سوى هذا الشكل من الوحدة في حركة الأجزاء، فإنّ النّفس أيضا هي في تلاؤم أجزائها أو وحدتها،

في توازن الوظائف الثلاث: الشهوانية، الغضبية، والعاقلة، وهكذا تبدو النّفس كحقل القوى التي تتعرض للتجاذب من العقل الذي يأمر والرغبة التي تمنع، وهناك الحد الثالث في ما سماه "أفلاطون" "تيموس" الذي يصبح لغزًا محيرا، وهذا "التيموس" لم يعد جزءًا في بناء منضد، ولكن قوة غامضة تكون عرضة لتجاذب مزدوج من العقل والرغبة، فهو تارة يصارع الرغبة فيستمد منها قوّته وهياجه وغضبه، وطورا يجعل نفسه في خدمة العقل الذي يستمد منه السخط والمكابرة، فالنّفس إذن كما يفهمها "أفلاطون"، وانطلاقا من صراع قواها الثلاث، هي منشأ الشّرور التي تعصف بالبشر، فلولا الرغبة أو الغريزة التي تشد الكائن البشري نحو الملذات المادية، لغلبت نزعة الخير وتراجع الميل إلى الشّر(15).

التصور العرفاني الصوفي: النّفس الإنسانية مصدر كل شّر ورذيلة:

يتفق تصور "بول ريكور" – المرتكز على الفكر الفلسفي السابق عليه - الذي أكّد على لا عصمة الكائن البشري واتصاف النفس بالهشاشة والضعف، مع التصور العرفاني الصوفي الذي جعل النّفس الإنسانية مصدر كل شّر ورذيلة، فالمتصوفة حين قالوا بشرط تجاوز المادة والمحسوس بغية الوصول إلى الكمال الأخلاقي والسمو فلأنّهم أدركوا بأنّ النّفس الإنسانية بطبيعتها الأصلية خيّرة ونورانية، إلاّ أنها مجبولة على الخطأ ومصدر لكل الشرور والآثام إذا سايرها العبد في أهوائها وما خالفها، إذا كان عبدا لشهواتها وما كبح جموحها، وهذا ما أشار إليه "أبو القاسم القشيري" – من كبار علماء ومتصوفة القرن الرابع الهجري - (أراد القوم المتصوفة بالنّفس ما كان معلولا من أوصاف العبد، مذمومًا من أخلاقه وأفعاله، ثمّ إنّ المعلولات من أوصاف العبد على ضربين:

أحدهما: ما يكون كسبا له، كمعاصيه ومُخالفاته.

والثاني: أخلاقه الدنيئة، فهي في أنفسها مذمومة، فإذا عالجها العبد ونازلها تنتفي عنه بالمجاهدات تلك الأخلاق على مستمر المادة)(16)، لذلك يُلحّ جميع المتصوفة على ضرورة مجاهدة النّفس ومغالبة أهوائها، وأخذها بأسلوب من التقشف وأنواع من العبادة حتّى يضعف الجانب الجسدي لها، وتكون النتيجة تحقيق الكمال الأخلاقي للنّفس، ومعرفة الذّات الإلهية وكمالاتها، والوصول إلى السعادة القصوى، والحضرة الإلهية والقرب والمعية.

إن الإنسان الذي هو وسيط في داخله بين ذاته وذاته - على حد قول ريكور - يعيش صراعًا داخليا بين متناقضات، بين قوى نفسية تشدّه إلى عالم الخير والفضيلة تارة، وإلى عالم الشّر والرذيلة تارة أخرى، وقد عبر الصوفي عن هذا الصراع، صراعه مع نفسه ومع الآخر، مع الشروط البيئية والبدنية في جلّ خطاباته، سواء منها الكراماتية أو الشعرية أو النثرية أو حتّى في أقواله التي تناولت أمراض النّفس وأهوائها، وضرورة مخالفتها ومحاسبتها ومغالبتها، وهو صراع بين القيم الروحية والنزعات الأرضية، بين المطلق والواقع، بين الحرّية والعبودية، عبودية البدن والدنيا، ومن الذين فصّلوا الحديث في النفس الإنسانية غير المعصومة وعللها وأوصافها المذمومة "القشيري" في رسالته، حيث عرّفها بقوله:

(ويحتمل أن تكون النّفس، لطيفة مودعة في هذا القالب هي محل الأخلاق المعلولة، كما أنّ الروح لطيفة مودعة في هذا القالب هي محل الأخلاق المحمودة، وتكون الجملة مسخرا بعضها لبعض والجميع إنسان واحد، وكون الروح والنّفس من الأجسام اللطيفة في الصورة، ككون الملائكة والشياطين بصفة اللطافة، وكما يصح أن يكون البصر محل الرؤية، والأذن محل السمع، والأنف محل الشّم، والفم محل الذوق، والسميع والبصير والسامع والذائق إنّما هي الجملة التي هي الإنسان، فكذلك محل الأوصاف الحميدة القلب والروح، ومحل الأوصاف المذمومة النّفس)[17]، ويؤكد "ابن يزدانيار" - أحد متصوفة القرن الثاني الهجري والمصنف في الطبقة الرابعة من طبقات الصوفية حسب السُلّمي - أن النفس هي مزرعة الشر، ويضيف العقل إلى هذا التمييز بين النّفس والروح، والذي يقوم بدور المراقبة والتدبير، يقول: (الروح مزرعة الخير لأنّها معدن الرّحمة، والنّفس والجسد مزرعة الشّر لأنّها معدن الشهوة، والروح مطبوعة بإرادة الخير، والنّفس مطبوعة بإرادة الشّر، والهوى مدبر الجسد والعقل مدبر الروح، والمعرفة حاضرة فيما بين العقل والهوى والمعرفة في القلب، والهوى والعقل يتنازعان ويتحاربان..)[18].

وقد ورد تعريف النّفس في "معجم كلمات الصوفية" لـ"أحمد النقشبندي"، وهو التعريف نفسه الوارد في "اصطلاحات الصوفية" لـ"القاشاني"، واعتبر النّفس ذلك الجوهر البخاري اللطيف الحامل لقوّة الحياة والحس والحركة والإرادة، والتي سمّاها الحكيم الروح الحيوانية، وهي الواسطة بين القلب الذي هو النّفس النّاطقة وبين البدن، وقسمّاها إلى ثلاثة أقسام هي: النّفس الأمارة والنّفس اللوّامة والنّفس المطمئنة[19]. وأضاف "الجرجاني" في كتاب "التعريفات" قسما رابعا مُحتفظا بالتعريف نفسه، وهو النّفس النّاطقة مُعرّفا إيّاها بأنّها (الجوهر المجرد من المادة في ذواتها مقارنة لها في أفعالها، وكذا النّفوس الفلكية، فإذا سكنت النّفس تحت الأمر ويليها الاضطراب بسبب معارضة الشهوات للنّفس الشهوانية سُميت لوّامة لأنّها تلوم صاحبها عن تقصيرها في عبارة مولاها، وإن تركت الاعتراض وأذعنت وأطاعت لمقتضى الشهوات ودواعي الشيطان سُميت أمارة»[20].

وحسب التعريفين، فإنّ القلب هو النّفس النّاطقة، وهو جوهر النورانية، المجرد، ويتوسط الروح والنّفس، وهو اللطيفة الربانية التي تسكن القلب الجسماني الصنوبري الشكل المودع في الجانب الأيسر، أمّا الروح في اصطلاحهم فهي اللطيفة الإنسانية المجردة المدركة من الإنسان، الراكبة على الروح الحيواني، وقد تكون مجردة وقد تكون منطبقة في البدن، لكن الحكماء لا يفرقون بين القلب والروح، ويُسمونها النّفس النّاطقة[21]. وهناك من الصوفية - وهم الأغلبية - من تصور وجود مبدأين متناقضين أو متنافرين هما النّفس والروح، وتعتبر الثانية أعظم من الأولى لنزوعها إلى ما هو إلهي، وهؤلاء تصوروا النّفس والروح على أنّ لهما مستويات ومراتب ووظائف مختلفة[22]، وهو ما يؤكده تعريف "القشيري" المقدم سلفا، وتمييزه بين النّفس محل الأخلاق المعلولة والروح محل الأخلاق المحمودة.

وحسب ما تقدم، فإنّ المتصوفة يتفقون في جعل النّفس مصدر الشر والفساد والمهالك والسوء ما لم يخالف الإنسان هواها، ما لم يكبحها بلجام التقوى ويكسرها بالخلق الحسن، ما لم يُروِّضها ويزكّيها ويحوّلها من نفس أمارة ولوّامة إلى نفس مطمئنة.

بين تصور "ريكور" والتصور الصوفي:

إنّ الشّر المقترف أو المُتلقى والذي يصدر عن النّفس الإنسانية غير المعصومة، المتصفة بالهشاشة والضعف في تصور المتصوفة وفي تصور "ريكور"، هو ما دفع هذا الأخير إلى رصد رموز الشّر وأبعاده وصوره المختلفة في رموز أولية هي : الدنس، الخطيئة، الذنب، يقول: (وإذا أخذنا قضية رموز الشّر على المستوى الدلالي، أي على مستوى تأويل العبارات اللسانية مثل دنس، خطيئة، ذنب، فإنّ دهشتنا الأولى تكمن في اكتشاف أنّه لا يوجد منفذ آخر لتجربة الشّر، سواء كان الشّر متلقى، أو مرتكبا، وسواء كان القصد شرا معنويا أم ألما، غير التعابير الرمزية، أي التي تنطلق من بعض المعاني الحرفية (مثل بقعة، انحراف، توهان في المكان، ثقل أو حمولة، عبودية، سقوط)، والتي تستهدف بعض المعاني الأخرى والتي يمكن أن نسميها وجودية أي الكائن المدنس تحديدا، الخاطئ، المذنب (المجرم))[23]، وقد عرض هذه المفاهيم الأساسية في كتابه "رمزية الشّر" ليبحث في رمزيتها وعلاقتها بالشّر، وسنحاول أن نربط هذه المفاهيم ورمزيتها بالتصور الصوفي العرفاني للشّر ومصدره.

- النّفس الأمارة / مصدر كل دنس وخطيئة:

تتجسد لا عصمة الإنسان في نفسه الهشة الأمارة بالسوء والتي ينبثق منها الشر، والنفس الأمارة في العرف الصوفي هي النّفس المدنّسة والخطاءة (التي تميل إلى الطبيعة البدنية وتأمر باللذّات والشهوات الحسية، وتجذب القلب إلى الجهة السفلية، فهي مأوى الشّر ومنبع الأخلاق الذميمة والأفعال السيّئة، وعنها قال الله تعالى: ﴿إنّ النّفس لأمارة بالسوء﴾(ﷺ))[24]، وقد وصف "الجنيد" – إمام الطائفة - النّفس الأمارة بالسوء بأنّها الداعية إلى المهالك المعينة للأعداء، المتبعة للهوى، والمتهمة بأصناف الأسواء[25]، وهي التي توجه الإنسان نحو الخطيئة، نحو الشهوات، نحو المعاصي والآثام، نحو كل أنواع الشّرور.

إنّ مسألة الشّر النّاتج عن إرادة الإنسان - بتعبير "ريكور" - يعود إلى تتبع أهواء النّفس الهشة، المجبولة على الخطأ والأمارة بالسوء والتي تتجسد فيها رمزية الدنس والخطيئة، باعتبار الدنس رمزا من رموز الشّر، إذ عرّفه ريكور بأنه (تعدٍ على نظام جرى تعريفه على أنّه شبكة من الممنوعات)[26]. ويرتبط الدنس بالنجاسة، أو النجس الناجم عن خرق أو انتهاك المحظور والممنوع من الأفعال الأخلاقية، ومنها الممنوعات الجنسية – حسب ريكور - وتقودنا رمزية الدنس إلى رمزية أخرى هي رمزية الطاهر وغير الطاهر، على اعتبار أنّ طقوس التطهير المختلفة تهدف إلى إزالة الدنس، وعليه فإنّ الدنس يستلزم الطهارة، وقد كثر الحديث عن التطهر وتصفية النّفس عند المتصوفة (فالصوفي من

صفى من كل درن، فلم يبق فيه وسخ المخالفات بحال) كما يؤكّد "أبو حمزة الخراساني»[27]، وتطهير النّفس يكون بالتوبة والإنابة، والتوبة أول مقام في سلم الارتقاء الروحي للصوفي، و(من لم تحصل له التوبة حقيقة لم يتطهر عند أصحاب الطريقة)[28]، والتوبة هي أصل وأساس العفة، والعفة مقترنة بطهارة الجسد، طهارة مادية وطهارة معنوية، وترك الشهوات الدنية والامتناع عمّا لا يحلّ، وهي أيضا أوّل قدم من أقدام الفتوة، مبنى أمر المتصوفة ومبدأ طريقتهم، والفتوة (عبارة عن ظهور الفترة بصفاتها ولطافتها وغلبتها على مقتضى النشأة بقوّتها وسلاطتها، وهي صفة تابعة لاستعداد الكمال، لازمة للفطرة السليمة)[29].

وتعتبر الكرامات الصوفية أكثر خطاباتهم تعبيرا عن رمزية الدنس ورمزية الطاهر، فقد وظّف المتصوفة رمز الماء(۞) بشكل ملفت في جل كراماتهم كرمز للتطهر والتجديد والتخلص من الأرجاس والنجاسات، فالماء من الرموز الكونية المتجذرة في ثقافات الأمم، وهو يرمز في الثقافة الإسلامية كما في المسيحية إلى التطهر وإعادة الحياة إلى النقاوة، ووظيفته هي التخلص من الدنس وإزالة النجاسة وغسل الذنب، فهو رمز للتطهر من الذنوب والخطايا في معناها الدّيني، وفي معناها الصوفي، وإلى جانب الماء يتردد في كرامات الصوفية حديثهم عن الرحلة إلى الحج وهي رحلة تطهيرية يتطهر ويتجدد من خلالها الحاج، يتجدد رمزيا وينبعث روحيا ويصبح خاليا من الأرجاس والآثام والذنوب، فالحج رحيل من الذنوب كما يقول "الجنيد" والرحيل إلى الحج رحيل إلى الله، إلى التطهر طمعا بانبعاث أو تجديد روحي، وهو أيضا رحلة داخل الذّات الصوفية، رغبة في صقلها وتطهيرها وتهذيبها وفق النّمط الصوفي.

أما عن الخطيئة فقد درسها "ريكور" كمسبب أساسي للشّر على غرار الدنس، والخطيئة في نظره تحمل معنى الخرق الخطير للقانون الإلهي قبل أن تحمل معنى أخلاقيا، وقد أكّد في تناوله لرمزية الخطيئة في كتابه "رمزية الشّر" أنّ الخطيئة ليست فقط مجرد عملية قطع العلاقة العهدية مع الله، بل هي أيضا تلك السلطة التي تستولي على الإنسان، ويرى أنّ الرمزية الأساسية للخطيئة تعبّر عن فقدان هذا الرابط[30]. وتطرح رمزية الخطيئة عند "ريكور" فكرة العلاقة المقطوعة بين الله والإنسان بفعل خرق القانون الإلهي، كما تطرح فكرة الهيمنة وعدم تكافئية العلاقة بين الله والإنسان، يقول: (الخطيئة على نمط ملامسة النجس تضع صورة العلاقة المجروحة بين الله والإنسان، بين الإنسان والإنسان ، بين الإنسان ونفسه... وكذلك فإنّ فكرة الخطيئة لا يمكن اختزالها بفكرة جافة عن قطع العلاقة ، بل تضاف إليها فكرة القوّة التي تهيمن على الإنسان)[31].

إنّ خرق القانون الإلهي يدخل في باب المعصية في العرف الصوفي، فارتكاب المعاصي هي مخالفة التشريع الإلهي بعدم الامتثال لأوامر ونواهي المشرّع الأوّل، وقد كان الشيطان أوّل من عصى الأمر الإلهي وتبعه في ذلك آدم سيّد الخلق الذي لم يمتثل للنّهي الإلهي؛ عدم الأكل من الثمرة المحرّمة،

فارتبطت به الخطيئة الأولى التي تسببت بطرده من الجنّة أو في سقوطه حسب أسطورة السقوط الواردة في الكتب المقدّسة، وتتفق هذه الأسطورة مع الأسطورة الواردة في المدونة الهرمسية(ﷺ)، في جعل هذه الخطيئة الأولى التي ارتكبها الإنسان السماوي الأوّل أساس الشّر ومصدره، وسبب ارتمائه في عالم المادة، وهي خطيئة الشهوة التي زجت به من عالم الخلود إلى عالم المادة المملوء شرا، فالشّر حسب الأسطورتين يصدر من الإنسان العابد لشهوات بدنه وأهواء نفسه، وليتخلص منها عليه أن يكبح جماح نفسه الشهوانية ويجاهدها ويروّضها، ومثل هذه التصورات ترد عند المتصوفة في باب تهذيب النّفس، وأخذها بالمكابدات وفطمها عن المعصيات، وحملها على مخالفة أهوائها ومنعها من الشهوات.

إنّ الشهوة هي أصل المعصية أو الخطيئة حسب أسطورة السقوط الآدمية أو السماوية، بل هي أصل كل المعاصي والشّرور، فهي «زمام الشيطان» على حد قول "الكتّاني"، ومن أخذ بزمامه كان عبدا له[32]، ومن عبد الشيطان عمت بصيرته وأصبح أميرا في حكم الشهوة، محصورًا في سجن الهوى، الذي يوجهه إلى كل ما هو سافل وفاسد ودُني، وما اتباع الهوى سوى الرضوخ لمطالب النّفس الأمارة بالسوء، الضعف أمام الغواية والإغراء، وهو الضعف الذي أشارت إليه أسطورة السقوط والمتمثل بـ"حواء"، والذي تحوّل إلى فعل تجسد في أكل الثمرة المُحرّمة، لتكون بذلك "حواء" مصدر الشهوة التي حرّضت على المعصية بعون من "الحية" التي تمثل الشّر في الأسطورة الآدمية كما عرضها "ريكور".

إنّ إمكانية الشّر المعنوي منقوشة في تكوين الإنسان كما يقرّ "ريكور"[33]، والشّر المعنوي يعني الخطيئة باللّغة الدّينية – بتعبيره - ونفس الإنسان وبالتحديد النّفس الأمارة هي مصدر كل خطيئة، وقد حدّد أحد المتصوفة ثلاث صفات عدّها أصل كل خطيئة ومعصية، يقول: (أصل الطاعات ثلاثة أشياء: الخوف والرجاء والحب، وأصل المعصية ثلاثة أشياء: الكِبر والحرص والحسد)[34]، وعليه تتضح أهم عيوب النّفس وأثقلها وزرًا وهي الكِبر، وإبليس تكبّر حين رفض السجود لآدم، الحسد وابن آدم قتل أخاه حسدا، والحرص وآدم حمله الحرص على أن يأكل من الشجرة فعصى أمر ربه ووقع في الخطيئة، إلى جانب علل النفس الأخرى كأكل الحرام، والغيبة، واتّباع الشهوة، والاستمتاع بالحرام، مُضاف إليها ما لم يُذكر في هذه الأقوال وهي: الأنانية أو حب الذّات، والطمع، والبخل، والشّك، والخبث، والحيلة، والبغضاء، والخداع... إلخ، وقد ذكرها "القشيري" في باب "مخالفة النّفس وذكر عيوبها".

إنّ جميع هذه العيوب والأخلاق الدنّية - التي تعتبر من شرور النفس - المذكورة وغير المذكورة تُسيء للشخص قبل أن تُسيء لغيره، وما أسرع هلاك من لا يعرف عيوب نفسه، لأنّ (المعاصي بريد الكفر)، على حدّ قول "أبو الحفص"[35]، ولأنّها "رأس العبادة" في مخالفة النّفس إذ قال المشايخ حين سُئلوا عن الإسلام أنّه (ذبح النّفس بسيوف المخالفة)[36]، وهو ما يؤكده "ذو النون المصري" بقوله

(مفتاح العبادة الفكرة، وعلامة الإصابة مخالفة النّفس والهوى، ومخالفتها ترك شهواتها)[37]، ولأنّ أضعف الخلق مَن ضعف عن ردّ شهواته، وأقوى الخلق مَن قويَ على ردّها، وجب على الإنسان أن يجاهد نفسه الأمارة بالسوء، وينهاها عن الهوى لتكون الجنّة هي المأوى، ووجب عليه أن يتبع نهج المتصوفة وآدابهم التي ذكرها "السرّاج الطوسي" في "لُمّعه": (الصبر على دوام المجاهدة ومخالفة الهوى، ومجانبة حظوظ النّفس والمخالفة لها، إذ وصفها الله تعالى بأنّها أمارة بالسوء، والنظر إليها بأنّها "أعدى عدوك التي بين جنبيك" كما روي عن الرسول (ص))[38].

- النّفس اللّوامة / الشعور بالذنب:

هي التي تنورت بنور القلب تنورًا قدر ما تنبهت به عن سيئة الغفلة، فتيقظت وبدأت بإصلاح حالها مترددة بين جهتي الربوبية والخلقية، وكلما صدرت منها سيئة يحكم جبلتها الظلمانية وسجيتها تداركها نور التنبيه الإلهي، فأخذت تلوم نفسها وتتوب عنها مستغفرة راجعة إلى باب الغفّار الرّحيم، ولهذا نوّهها الله تعالى بذكرها بالأقسام بها في قوله: ﴿و لا أقسم بالنّفس اللّوامة﴾[39]، إنّها النّفس التي أدركت أنّها أخطأت واقترفت من المعاصي واخترقت من القوانين الإلهية والبشرية ما يجعلها منبوذة ومرفوضة ومعاقبة ومحرومة من العفو الإلهي ومغفرته، ومن نصرة وعفو البشر، هذا الإدراك والوعي بالخطأ هو الذي يوقعها في شراك اللوم والشعور بالذنب والندم.

إنّ الخطيئة موجودة ومرتكبها هو الإنسان وهي تمظهر حسب ريكور في مختلف أشكال الخرق غير المبرّر للقوانين الأخلاقية ذات المصدر الإلهي، وهو يرى أنّ واقعية الخطيئة - والواقعية تعني الانتماء إلى الواقع الإنساني - لا يمكن أن تُفهم إلاّ من خلال الشعور بالذنب، وبذلك يصبح وعي الخطيئة معيار الخطأ ومقياسه، فالشعور بالذنب يتطابق مع وعي المخطئ نفسه، وهذه الواقعية للخطيئة هي التي تسمح للتائب بالتوبة والتكفير عن أخطائه المنسية[40]. وتتجاوز مسألة الذنب حدود الدنس والخطيئة كما يرى "ريكور"، فالذنب يعني عنده اللحظة الذاتية للخطأ مثلما تعني الخطيئة اللحظة الأنطولوجية، والخطيئة تعني الموقف الحقيقي للإنسان أمام الله أي خرقه للقانون الإلهي وانتهاك المحرّمات، أمّا الذنب فهو وعي هذا الموقف الحقيقي[41]، وبالتّالي يدرك المذنب مدى خطورة وفظاعة إثمه، ومن ثمّة يتسرب الخوف إلى جوارحه ويبدأ فعل وسواس الضمير ومفعوله، وتحصل تجربة الاعتراف التي تكشف ندم وخوف المذنب من العقاب الحتمي الذي يعادل شرا حتميا ،لابدّ أن يصيب كل مرتكب للذنب حسب "ريكور"، وبالنسبة للضمير الوسواسي فإنّ الأمر الإلهي مقدّس وعادل وجيّد، ومن هنا فإنّ مخالفة الوصايا تنتج بالنسبة للمؤمنين أمرين[42]:

1) عقاب ينظره من لدن الخالق، وهذا العقاب بمثابة الشّر الحتمي الذي لابدّ منه، والذي يصيب بأذاه كلّ من سوّلت له نفسه مخالفة الأوامر والنّواهي الإلهية.

2) تأنيب الضمير الذي يشعر به العاصي، والذي يعتبر شرا من الداخل، فيما يعتبر العقاب شرًا من الخارج.

إنّ الشّر من الداخل هو الشّر المعنوي باصطلاح "ريكور"، والشّر من الخارج هو الشّر المادي، ويرتبط الشّر المعنوي بالألم والتألم، بينما يرتبط الشّر المادي بفعل الإيلام النّاجم من العقاب، وعليه فإنّ العاصي حسب "ريكور" يخضع إلى شر مضاعف؛ شر من الداخل ناجم من وسواس الضمير وشر من الخارج ناجم من العقوبة التي حلت به أو تنتظره، وقد تناول المتصوفة مسألة الشّر المضاعف في بابين:

1) الشّر من الداخل المتمثل في تأنيب الضمير في باب "التوبة" التي تحصل بفعلي الخوف واللّوم.

2) الشّر من الخارج المتمثل في العقاب الإلهي في باب "العفو" الذي يحصل بعد التوبة والاستغفار.

تلجأ النفس اللوامة التي تشعر بالذنب إذن إلى الاعتراف بالخطأ، هذا الاعتراف الذي يكشف ندم وخوف المذنب، ثمّ تأتي الرّغبة المُلحة في الإقلاع عن المعاصي والسيئات، والرجوع عن كل ما كان مذمومًا، ولا يكون ذلك إلاّ بالتوبة التي قال عنها "الروذباري" (هي الاعتراف والنّدم والإقلاع)[43]، وبذلك يتّفق التصور الصوفي مع التصور الفلسفي "لريكور" في جعل الشعور بالذنب، ومن ثمّة النّدم ولوم النّفس ومحاسبتها والاعتراف، وسيلة للتطهر والتوبة، فبداية التوبة حسب "القشيري" تكون (بلوم النّفس ومحاسبتها على كلّ الزّلات، ثمّ العزم على إصلاح حالها وشمع باب الشّرور والمحظورات، للدخول في باب التوبة والطاعات، فإذا ترك العبد المعاصي وحلّ عن قلبه عقدة الإصرار وعزم ألاّ يعود إلى مثله، فعند ذلك يخلص إلى قلبه صادق النّدم، فيتأسف على ما عمله ويأخذ في التحسر على ما صنعه من أحواله، وارتكبه من قبيح أعماله، فتتم توبته وتصدق مجاهداته)[44].

إنّ التوبة تكشف عن الشعور بالندم، الذي يولّد معاناة نفسية وألما معنويا، وبالمقابل تكشف عن الخوف الذي يشعر به التائب / المدنّس / المخطئ، الخوف من الجزاء أو العقاب الإلهي، والعقوبة يمكن أن تكون عقابا للنّفس بفعل الألم من جهة، وبفعل الخوف الذي يشعر به المذنب من جهة أخرى، وهي عقوبة يوقعها المذنب بنفسه قبل أن تطاله عقوبة الله، أو عقوبة الآخر، فالمذنب يعاقب نفسه بعتاب الضمير وتأنيبه الناجم عن الشعور بالنّدم، وهو ما يسميه "ريكور" وسواس الضمير، وما الرغبة في التطهر وإزالة الدنس إلاّ دليل على هذا النّدم، واعتراف بالخطأ، وشعور بالذنب، و"ريكور" يرى أنّ وسواس الضمير هو النّواة المثالية للشعور بالذنب، فلا شيء يضغط على قلب الإنسان وعقله أكثر من وخز الضمير عندما يكون الإنسان في حالة المخالفة للشريعة أو القانون، ولا سيما إذا كان الواجب الذي تنكّر له أمرا إلهيا مقدّسا[45]. ويعتبر هذا التأنيب للضمير شرا من الداخل، بينما يعتبر

العقاب الإلهي شرا من الخارج، وهذا الشّر الذي يأتي من الداخل يمثل عقابا تطهيريا، وهو الوسيلة الوحيدة لمحو آثار الذنب وتطهير المذنب من الدنس أو اللطخة التي لوّثت طهارته[46].

تقتضي التوبة إذن النّدم ومحاسبة النّفس بمراقبة جميع حركاتها وأفعالها، ويعدّ "الحسن البصري" أوّل من قال في العالم الإسلامي بمحاسبة النّفس على وجه دائم وجعل منها "المحاسبي" أساسا لبلوغ الكمال الروحي، وكلّ المتصوفة يعتبرونها أمرا ضروريا وشرطا لا غنى عنه في الإذعان الكامل للمشيئة الإلهية[47]. كما أنّ التوبة يلازمها الخوف الدائم ، الخوف من العقاب والخوف من الرجوع عن التوبة والوقوع في شراك النّفس الشهوانية، النّفس الأمّارة، وقد قال أرباب الأصول أنّ شرط التوبة حتّى تصح ثلاثة أشياء (النّدم على ما عمل من المخالفات، وترك الزّلة في الحال، والعزم على أن لا يعود إلى مثل ما عمل من المعاصي، فهي أركان لابدّ منها حتّى تصح توبة العاصي)[48]. إن حديث الضمير أو تأنيبه أو وسواسه كما يسميه "ريكور"، هو النّواة المثالية للشعور بالذنب فالعبد إذا فكّر (بقلبه في سوء ما يصنعه أبصر ما هو عليه من قبيح الأفعال، سنح في قلبه إرادة التوبة والإقلاع عن قبيح المعاملات، فيمده الحق سبحانه بتصحيح العزيمة والأخذ في جميل الرجعة والتأهب لأسباب التوبة)[49].

أمّا العقاب الإلهي؛ سخطه وغضبه، فقد رأى المتصوفة أنّ التوبة والاستغفار والدعاء قد تنقذ العبد من هذا العقاب، لكن ذلك ليس مضمونا في كلّ الحالات، لأنّ قبول التوبة مشروط بمداومتها وملازمة الاستغفار، وقد وضّح "عمر المكّي" كيف أنّ التوبة وحدها تسقط وعيد الله بالعقاب، يقول: (التوبة فرض على جميع المذنبين والعاصين، صغر الذنب أو كبر، وليس لأحد عذر في ترك التوبة بعد ارتكاب المعصية، لأنّ المعاصي كلّها قد توعد الله عليها أهلها ولا يسقط عنهم الوعيد إلاّ التوبة)[50]، كما أسهب "النّفري" في الحديث عن العفو الإلهي ومغفرته ورحمته في "مواقفه ومخاطباته" إلاّ أنّ هذه المغفرة مشروطة بالتوبة، يقول في موقف الموعظة: (وقال لي: أعلن توبتك لكلّ شيء، يستغفر لك كلّ شيء)[51]، فإن أعلن التوبة يجعل كلّ ما خلق الخالق يستغفر له، وكيف لا يقبل هذه التوبة وكيف لا يغفر ويعفو وكل الموجودات تستغفر له؟ كما أشار في "موقف الصفح الجميل" إلى عفوه الذي يطال النادم التائب المعتذر (أنا يسّرت المعذرة، وأنا وعدت بالعفو والمغفرة)[52]، وقد وعد الله جلّ وعلا عباده بالعفو والمغفرة إذا تابوا واعترفوا بذنوبهم، فلا يرفع عقابه ولا يزيل غضبه وسخطه إلاّ الاعتراف والنّدم والتوبة النصوح، وهي توبة جميع الجوارح، يقول "ذو النّون المصري" في ذلك (عن كلّ جارحة توبة ظاهرا وباطنا، فعلى القلب مداومة الخطرات، وعلى الجوارح مداومة الحركات، وعلى السرّ حفظ محمود الأخبار، وعلى الأعضاء حفظ محمود الأفعال وهي التوبة النصوح)[53].

حاول "ريكور" تحليل مسألة العفو، فنظر إلى عفو الله وعودة الإنسان عن خطئه التي يعقبها عودة الله عن غضبه، فموضوع العفو هو نفسه رمز غني له نفس طبيعة غضب الإله، والعفو كالنسيان يعني تراجع الله عن غضبه[54]، ولكن الصوفي لا يراه تراجعا، بل تحقيقا لوعده بالمغفرة، لكلّ تائب

طرق باب العفو الإلهي، نادما عائدا إليه، راجيا سعة رحمته، طامعا في عفوه وغفرانه، والنّدم يعني عند "ريكور" (العودة إلى الله بالخيار الحر، فالعودة دائما بمقدور الإنسان، وما ذكر من أمثلة الكافرين الكبار الذين عادوا إلى الله، إلاّ شهادة على أنّ الإنسان يستطيع في أيّة لحظة العودة إلى الله، وسلوك طريقه بدل الغواية والضلال، وفي هذه العودة تكمن عظمة grandeur وسواس الضمير أو تأنيبه ومعناه التأثيمي وإحساسه بالمسؤولية)[55].

3- النّفس المطمئنة / الفاضلة: الجوهر النقي:

هي التي تمّ تنورها بنور القلب، حتّى انخلعت عن صفاتها الذميمة، وتخلقت بالأخلاق الحميدة، وتوجهت إلى جهة القلب بالكلّية مشايعة له في الترقي إلى جناب عالم القدس، منزهة عن جانب الرجس، مواظبة عن الطاعات، مسالكة إلى حضرة رفيع الدرجات، حتّى يخاطبها ربّها بقوله: ﴿يا أيّتها النّفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية فادخلي في عبادي وادخلي جنّتي﴾[56].

إنّ النّفس المطمئنة هي النفس الفاضلة، الصالحة، المتخلّقة، التي تسّر كل من يحب الفضيلة والخير والجمال، هي المنعتقة من عبودية شهوات البدن والدنيا ،العائدة إلى طبيعتها الأصلية التي كانت عليها قبل سقوطها في عالم الجسد، طبيعتها الإلهية المتصفة بالجمال والكمال والخير والحكمة، هي التي سعت إلى تحقيق الكمال الأخلاقي فوصلت، وقد أكّد المتصوفة في جلّ أقوالهم التي تشرح مذهبهم على ضرورة ممارسة الفضائل المطهّرة والمقوّمة للأوصاف، لأنّها طريق الصوفي إلى التكمل الأخلاقي الذي يرفعه إلى منزلة المقدّسين والأخيار والمقرّبين، وتشمل هذه الممارسة تطهير باطن النّفس الإنسانية، بجميع مستوياتها، فمن الموضوعات التي تناولوها على أنّها عرفان وموهبة من الله وإلهام، تهذيب النّفوس وتطهيرها وتصفيتها، أو الأمور الأخلاقية بشكل عام، فهي تشمل الفضائل وسبل اكتسابها، والرذائل وسبل الابتعاد عنها، وهو ما يطلقون عليه "التّحلي والتّخلي" ،التحلي بالفضائل والتخلي عن الرذائل، لذلك دأب المتصوفة على ملازمة الأدب وحسن الخلق، فحين سُئل أحد المتصوفة (بماذا يعرف الأولياء في الخلق)، أجاب: (بلطف لسانهم وحسن أخلاقهم وبشاشة وجوههم وسخاء أنفسهم وقلّة اعتراضهم وقبول عذر من اعتذر إليهم وتمام الشفقة على جميع الخلائق برّهم وفاجرهم)[57]، وحسن الخلق كما يقول "المحاسبي" (هو احتمال الأذى وقلّة الغضب وبسط الوجه وطيب الكلام)[58]، وقد زاد عليه "السرّي السقطي" بفضيلة (احتمال الأذى عنهم بلا حقد ولا مكافأة)[59]، ومن كان كذلك كان نموذجًا للخير وسيّدا للخلائق، ولو كانت البشرية جمعاء على ذلك لعمّ الخير والسلام العالم.

إن الخلق أو الأخلاق بوجه عام تطرح مسألة تربية الإنسان وتنشئته تنشئة سليمة، وما تعنيه التربية في نظر "ريكور" هو (جرّه خارج المجال الذي افتقد ما هو جوهري)[60]، بمعنى تخليص الإنسان ممّا تعلق به جراء انصياعه بكل ما هو مُنافٍ لجوهره النّقي، الخيّر، وحمله على العودة إلى أصول

نفسه السماوية بكل ما تحمله من صفات محمودة، وأخلاق كريمة بتربية أخلاقية وتنشئة روحية، وتثقيف جوهره واحترام مبادئ الدّين والمجتمع وقيّمهما، لأنّ الافتراض المسبق لكل أخلاق (هو وجود شرخ بين ما له قيمة وما ليس له قيمة، والإنسان قادر على الأمرين، الصواب والخطأ، الخير والشّر، الحسن والقبيح)[61]، والذي يختار كفة الخير والصواب والحسن، هو الذي يسعى جاهدا إلى استرجاع نفسه وجوهرها الصافي، هو الذي يخالف أهواء نفسه الأمارة، ويستجيب لدعوة نفسه اللّوامة.

إنّ الطابع الكثيف للخطأ يبقى جسما غريبا في جوهرية الإنسان على حدّ قول "ريكور"[62]، خاصة الإنسان الذي يسعى إلى تحقيق التكمل الأخلاقي، تحقيق الانسجام مع نفسه ومع ما في الوجود، الله، الطبيعة، الكائنات، ولكي يتأتى له ذلك عليه أن يحقق أعلى مراتب الأخلاق والكمال الروحي، عليه أن يحقق سعادته المنشودة، والسعادة كمطلب إنساني لا تعني أكثر من زيادة الخيرات، وغياب كافة الشّرور التي تنغّص على المرء عيشه، إن السعادة التي تحدث عنها "ريكور" هي نقيضة الشّر، وهي تتجاوز اللذّة التي تتناهى في الزمان والمكان، لتصل بالإنسان إلى اللذّة السرمدية، وهي السعادة نفسها التي ينشدها المتصوفة الذين يسعون جاهدين لبلوغها، وإن كانت السعادة تعني الجنّة عند البعض، و"النرفانا" عند البعض الآخر، فإنّها عند المتصوفة تعني نهاية السفر أو السعي الصوفي، وبالتّالي مشاهدة عالم الحضرة الإلهية والظفر بالقرب والأنس والمعية مع الإله المتعالي، الحق، ومعرفته ومعرفة أسراره المخفية على باقي الخلق، تلك هي أصل اللذّات وأعلاها، على حدّ تعبير "الغزالي" في كتابه "كيمياء السعادة"، تلك هي السعادة القصوى التي ما بعدها سعادة، واللذّة الكبرى التي ما فوقها لذّة.

ﷺ بول ريكور (Paul Ricoeur) فيلسوف فرنسي، ولد عام 1913، وتوفي سنة 2005، عرف فكره العديد من المحطّات على امتداد عمره، بدءا بفينومينولوجيا "هوسرل"، مرورا بشخصانية "مونييه"، وصولا إلى الوجودية التي استقى مبادئها من "غبريال مرسيل"، لذا يصعب حصر فلسفته في مدرسة بعينها، هو من أكبر قارئي المؤلفات الفلسفية قديمها وحديثها، وأبرز من ألّف فيها، إذ جاء إنتاجه غزيرا شاملا للعديد من الموضوعات، أنتج العديد من المؤلفات، ولعل القضية الجوهرية التي طرحها "ريكور" باستمرار في جل مؤلفاته الفلسفية هي مشكلة الشر ومسألة الخطأ الإنساني.

[1] مشكلة الشر: دانيال سبيك، تر: سارة السباعي، المركز القومي للترجمة، ط 1، القاهرة، 2016، ص: 14-15.

ﷺ شبّه أفلاطون طبيعة النفس بمركبة مكوّنة من جوادين مجنّحين وسائق يقودهما، الحصان الأول حصان جيد يجرّها إلى الأعلى، والآخر حصان سيّء يجرها إلى الأسفل، وهو ما يمثل الصراع الذي تعيشه قوى النفس المختلفة (الشهوانية، الغضبية، العقلية)، وكلما كانت النفس خيرة ارتقت أكثر إلى الأعلى.

[2] ينظر: أفلاطون، محاورة فيدروس، تر وتق: أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص: 62 - 64.

[3] أفلاطون: محاورة فيدروس، ص: 4، (المقدمة).

[4] ينظر: أرسطوطاليس: علم الاخلاق، إلى نيقوماخوس، ج 1، ترجمة وتقديم أحمد لطفي السيد، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1964، ص: 199 - 202.

[5] ينظر: عدنان نجيب الدّين: مسألة الشّر في فلسفة بول ريكور، دار الفكر اللبناني، ط 1، بيروت، لبنان، 2008، ص: 53 - 60.

- Michel Puech, Philosophie du mal, http://michel.puech.free. (décembre2009).

[6] دانيال سبيك: مشكلة الشر، ص: 21.

[7] نقلا عن عدنان نجيب الدّين: مسألة الشّر في فلسفة بول ريكور، ص: 58.

[8] بول ريكور: الإنسان الخطاء، ص: 20.

[9] نفسه، ص ن.

[10] ينظر: بول ريكور: صراع التأويلات، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد، ط 1، لبنان، 2005، ص: 348.

[11] ينظر: بول ريكور: الانسان الخطاء، ص: 122.

[12] ينظر: عدنان نجيب الدين: مسألة الشّر في فلسفة بول ريكور، ص: 113 - 114.

[13] بول ريكور: الإنسان الخطاء، ص: 215.

[14] ينظر: عدنان نجيب الدين: مسألة الشّر في فلسفة بول ريكور، ص: 148.

[15] ينظر: بول ريكور: الانسان الخطاء، ص: 34 - 35.

[16] أبو القاسم عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001، ص: 123.

[17] نفسه، ص ن.

[18] عبد الرحمان السلّمي: طبقات الصوفية، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت، لبنان، 2003، ص: 308.

[19] ينظر: القاشاني: اصطلاحات الصوفية، ص: 95، أحمد النقشبندي: معجم الكلمات الصوفية، ص: 79.

[20] علي بن محمد الجرجاني: كتاب التعريفات، ص: 196.

[21] ينظر: القاشاني: اصطلاحات الصوفية، ص: 151، الجرجاني: كتاب التعريفات، ص: 93، 146.

[22] ينظر: القاشاني: اصطلاحات الصوفية، ص: 151.

[23] ريكور: صراع التأويلات، ص: 370.

ﷺ سورة يوسف، الآية: 53.

[24] القاشاني: اصطلاحات الصوفية، ص: 95.

[25] القشيري: الرسالة القشيرية، ص: 180.

[26] عدنان نجيب الدّين: مسألة الشّر في فلسفة بول ريكور، ص: 166.

[27] السلّمي: طبقات الصوفية، ص: 250.

[28] جمال الدّين الشاذلي: قوانين حكم الإشراق، مكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1999، ص: 17.

[29] القاشاني: اصطلاحات الصوفية، ص: 13.

ﷺ عن رمزية الماء ينظر:

Jean Chevalier,alin Cheerfant, Dictionnaire des Symboles, ed robbert et jupiter, Paris, 1969, p 431 – 439.

[30] نقلا عن: عدنان نجيب الدّين: مسألة الشّر في فلسفة بول ريكور، ص: 174 – 178.

[31] بول ريكور، صراع التأويلات، ص: 235 – 237.

ﷺ ينظر في هذا الصدد عن أسطورة السقوط: محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، 1986، ص: 247 - 250.

[32] السلمي: طبقات الصوفية، ص: 283.

[33] بول ريكور: الإنسان الخطاء، ص: 199.

[34] السلمي: طبقات الصوفية، ص: 88.

[35] القشيري: الرسالة القشيرية، ص: 137.

[36] نفسه، ص: 188.

[37] نفسه،189.

[38] السرّاج: اللمع، ص: 17.

ﷺ سورة القيامة، الآية: 2.

[39] القاشاني: اصطلاحات الصوفية، ص: 95.

[40] عدنان نجيب الدّين: مسألة الشّر في فلسفة بول ريكور، ص: 180 - 181.

[41] نفسه، ص: 199 - 200.

[42] نفسه، ص: 205.

[43] السلّمي: طبقات الصوفية، ص: 272.

[44] القشيري: الرسالة القشيرية، ص: 129.

[45] ينظر: عدنان نجيب الدين: مسألة الشّر في فلسفة بول ريكور، ص: 207 – 208.

[46] ينظر: نفسه، ص: 171.

[47] ينظر: شوفالي: التصوف والمتصوفة، ص107.

[48] القشيري: الرسالة القشيرية، ص: 127.

[49] نفسه، ص ن.

[50] السلّمي: طبقات الصوفية، ص: 163.

[51] محمد بن عبد الجبار النّفري: المواقف والمخاطبات، تق: عبد القادر محمود، تح: آرثر آربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص: 122.

[52] نفسه، ص: 123.

[53] أبو عبد الرحمان النيسابوري: جوامع آداب الصوفية، دار جوامع الكلم، القاهرة، د ت، ص: 47.

[54] عدنان نجيب الدين: مسألة الشّر في فلسفة بول ريكور، ص: 179.

[55] نفسه، ص: 200.

ﷺ سورة الفجر، الآية: 28.

[56] القاشاني: اصطلاحات الصوفية، ص: 95.

[57] نفسه، ص: 313.

[58] السلّمي: طبقات الصوفية، ص: 61.

[59] نفسه، ص: 57.

[60] بول ريكور، الإنسان الخطاء، ص: 211.

[61] نفسه، ص ن.

[62] نفسه، ص: 14.

قائمة المصادر والمراجع:

1) أبو عبد الرحمان السلّمي: طبقات الصوفية، تحقيق وتعليق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، ط 2، لبنان، 2003.
2) أبو عبد الرحمان النيسابوري: جوامع آداب الصوفية، دار جوامع الكلم، القاهرة، د ت.
3) أبو القاسم عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001.
4) أبو نصر عبد الله السرّاج: اللّمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ضبط وتصحيح كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، ط 1، لبنان، 2001.
5) أحمد النقشبندي الخالدي: معجم الكلمات الصوفية، تح: أديب نصر الدين، مؤسسة الانتشار العربي، ط 1، لبنان، 1997.
6) أرسطو طاليس: علم الاخلاق، إلى نيقوماخوس، ج 1، ترجمة وتقديم أحمد لطفي السيد، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1964.
7) أفلاطون: محاورة فيدروس، ترجمة وتقديم أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، لقاهرة، 2000.
8) بول ريكور: صراع التأويلات، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد، ط 1، لبنان، 2005.
9) ـــــــ: فلسفة الإرادة، الإنسان الخطاء، تر: عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، لبنان، 2003.
10) جان شوفالي: التصوف والمتصوفة، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، 1999.
11) جمال الدّين الشاذلي: قوانين حكم الإشراق، مكتبة الأزهرية للتراب، القاهرة، 1999.
12) عبد الرزّاق القاشاني: اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم محمّد كمال إبراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981.
13) عدنان نجيب الدّين: مسألة الشّر في فلسفة بول ريكور، دار الفكر اللبناني، ط 1، بيروت، لبنان، 2008.

14) محمد بن عبد الجبار النّفري: المواقف والمخاطبات، تق: عبد القادر محمود، تح: آرثر آربري، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، القاهرة، 1985.

المراجع بالفرنسية:

15. Jean Chevalier, Alin Cheerfant, Dictionnaire des symboles, ed robbert et jupiter, paris, 1969

16. Michel Puech, Philosophie du mal, http://michel.puech.free.fr. décembre (2009).

النّزوع الحداثي في الشّعر الأمازيغي المعاصر

الشّاعر لونيس آيت منقلاّت أنموذجا (*)

Modernist tendency in contemporary amazigh poetry

The poet Lounis Ait Manguellet as an example of study

عبد الوهّاب قاسمي
كلية اللّغة العربيّة وآدابها
واللّغات الشّرقيّة جامعة الجزائر 02
البريد: abdelouahabkasmi@yahoo.fr

ملخّص : تسعى الدّراسة الموسومة بالنّزوع الحداثي في الشّعر الأمازيغي المعاصر: الشّاعر لونيس آيت منقلاّت -أنموذجا- إلى إبراز تجلّيات الحداثة في الشّعر الأمازيغي من خلال مدوّنة الشّاعر لونيس آيت منقلات الفريدة من نوعها بالنّظر إلى ما تكتسيه من جمال فنّيّ وعمق دلاليّ. وعليه، فإنّ الدّراسة قد توقّفت بالتّحليل عبر مفاصل البحث عند مصطلح الحداثة، والحداثة الشّعريّة، والنّزوع الحداثي في الشعر الأمازيغي، وتجليّات الحداثة في شعر لونيس آيت منقلات الّتي كانت محلّ الدّراسة على مستويات ثلاث هي: النّزعة العقلانية، والنّزعة الأسطوريّة والنّزعة الاستشرافيّة. وقد أفضى البحث إلى نتيجة مفادها أنّ الشاعر آيت منقلات أسهم بإبداعاته الشّعرية في تحديث النّصّ الشعري الأمازيغي وذلك بتخليصه من ضيق الكلاسيكية إلى سعة الحداثة.

الكلمات المفتاحية : الشعر الأمازيغي المعاصر- الشّاعر لونيس آيت منقلات– الحداثة الشّعريّة النّزعة العقلانيّة- النّزعة الأسطوريّة-النّزعة الاستشرافيّة.

Abstract : The study entitled "Modernist tendency in Contemporary Amazigh Poetry: The poet Lounis Ait Manguellet is taken as an example of a study" try to show the manifestations of modernity (modernism) in the time of Amzigh poetry through the collection of the poet

* تاريخ تسلم البحث: 2019/07/03، تاريخ قبول البحث: 2020/03/31.

Lounis Ait Manguellet. This collection is unique in view of the beauty of its form and the depth of its content. Therefore, the study was limited to the analysis through the chapters of the research to the concept of modernity, poetic modernity and poetic propensity in amazigh poetry and the manifestations of modernity in the poetry of Lounis Ait Manguellet which were the subject of the study at three levels: the rational, legendary and foresight tendency. The research came to the conclusion that the poet Ait Manguellet contributed, with his poetic creations, to the modernization of the Amazigh poetic text by ridding it of the narrowness of classicism and introducing it into the scope and flexibility of modernism.

Keywords : Contemporary Amazigh Poetry, The poet Lounis Ait Manguellet, Poetic modernity, Rational tendency, Legendary tendency, foresight tendency.

مقدّمة:

يرى الكثير من النّقّاد في مجال النّقد والأدب أنّ أصالة العمل الفنّي من أهمّ العوامل التي تؤشّر لتجربة إبداعية متميّزة، تزداد سموّا كلّما وسّع المبدع من أفقه الفكري، وعدّد من مشاربه الثقافية، وحرص على تفعيل مكتسباته السّابقة، واستقلّ بأدوات تعبيرية متميّزة. ولنا في بعض التجارب الأدبيّة والشّعرية من الأدب الجزائري، ما ينطبق عليه هذا الطّرح النّظري النّقدي، إذ يعتبر الأدب الأمازيغي المعاصر، لاسيما بعد أن شهد طفرة ملحوظة بانتقاله من قيود الشفوية إلى فضاءات التدوين والكتابة، تربة فنيّة خصبة حقّقتها أصوات شعرية مختلفة اختلاف الألسن المعبّر بها في اللّغة الأمازيغية، من ترقية وشاوية وميزابية وقبائلية وشنوية وشلحية... وغيرها. وفي هذا الصّدد، عرفت البيئة القبائلية شعراء متميّزين من أمثال سي محند أومحند وسليمان عازم ولونيس آيت منقلاّت، الذين يمثّلون، حسب الباحث يوسف نسيب، ثلاث حلقات كبرى في سلّم الإنتاج الشعري الأمازيغي للقرن العشرين، حيث انطفأت شعلة الأوّل في السّنين الأولى، وحمل الثّاني المشعل إلى منتصف القرن العشرين، ودخل الثالث به الألفية الثالثة.

وتمثّل مدوّنة لونيس آيت منقلات الشعرية، برأي العديد من المهتمين بالحقل الأدبي الأمازيغي المعاصر، واحدة من التجارب الإبداعية التي تلتقي فيها الأداة الفنية، وكلّ ما يتعلّق بوسائل التعبير والأداء، مع الأداة الفكرية التي تكرّس التزام المبدع بكلّ ما يشغل ذاته ومحيطه من آمال وآلام، ممّا جعلها تتوافر على غزارة دلالية هادفة وأبعاد جمالية بارزة. وهي مؤشّرات مكنّت صاحبها من تبوّء مكانة مرموقة في ساحة الإبداع الشعري الأمازيغي المعاصر، بالنّظر إلى النّصوص التي جادت بها قريحته الشعرية طيلة مشواره الإبداعي.

1- في مصطلح الحداثة:

إنّ تحديد المصطلح في أيّ بحث، مهما كان طابعه، تُمليانه الضرورة المنهجية والأهمية العلمية معاً. وبناء على هذا التّسليم، فإنّ الوقوف عند البعد الاصطلاحي للكلمة يجنّبنا الانحراف عن خطّية البحث من جهة، ويسمح لنا بتقصّي جزئيات الموضوع محلّ الدّراسة، وتحليله من جهة أخرى، لأنّ (تداول المصطلحات اليوم نوعٌ من التكوّن الحضاري، وجانب مؤشّر لمعرفة دقائق المعاني)[1]. وانطلاقا من هذا المعطى المنهجي سنحاول، فيما يلي، البسط في لفظة الحداثة[ⵣ]، رغم تشعّبها كمفهوم لم يتّفق الدّارسون على منحه تعريفا موحّدا بسبب تضارب الرّؤى واختلاف زوايا التعاطي معه، نتيجة افتراق المنطلقات والإيديولوجيات والثقافات الخاصّة بكلّ طرف.

ولعلّ ممّا زاد مفهوم الحداثة استعصاء وتعقيداً هو اكتناف تركيبته بظلال مرتبطة ارتباطا وثيقا بالأصل اللّغوي للمصطلح. وبغية تذليل دلالتها اللّغوية للوصول إلى المعاني التي تقوم عليها لفظة "حداثة" في جانبها الاشتقاقي، ارتأينا بحث ذلك في القاموس المحيط للفيرزآبادي مصدرا معجميا للوقوف عند المعنى اللّغوي للحداثة، فألفيناه على النّحو التّالي[2]:

- حَدَثَ حُدُوثاً وحَدَاثَةً: نقيضُ قِدَم. وتُضمّ داله إذا ذُكر مع قدم.
- والحَديثُ: الجديد.
- ورجل حدَثُ السّنّ، وحَدِيثُها، بين الحداثة والحدوثة: فتيّ.

إنّ المتمعّن في هذه المعاني سيلحظ اتّصالها بمعنى الجِدّة، أو الجديد، أي إنّ (المعنى يرادف في حدّه الإيجابي معنى الجدّة، على حين يتعلّق حدّه السّلبي بمفهوم المخالفة للقديم، وكلا الحدّين يتضمن قيمة)[3]. وقد تمخّض عن هذه الثنائية الضدية (الجدّة/القدم) رؤية جدلية إلى المفهوم، بين من يراها حتمية للمعاصرة تمليها ضرورة التجديد، ومن يرى نقيض ذلك، معتبرا إيّاها خطرا على الأصالة والقيم الدّينية والوطنية والقومية.

وقد ولّد ذلك التّباين نظرة أخرى سعت إلى التوفيق بين الوجهتين المتضادتين محاولة التركيب بين الحداثة كضرورة حضارية، وبين التراث كأثر إنساني لا يمكن التجرّد منه. وتكمن حجّة أنصار التركيب هؤلاء أنّه (لا يمكن للإنسان أن ينقطع تمام الانقطاع عن تراثه مهما حاول ذلك، فهو لا يستطيع أن يفكّر بغير لغته وأنظمتها وتضاريسها، ولا بكينونة مغايرة لكينونته المتشكّلة في ذاكرة الزمن)[4]. وكأنّنا بهذه الرّؤية التوفيقية تلحّ على أنّ الحداثة غاية لا تُبلغ إلاّ بالوسائل التراثية، الأمر الذي يُفضي إلى علاقة تكاملية بين الحداثة والتراث.

وتتأسّس الحداثة، حسب الباحث علي جعفر العلاّق في كتابه حداثة النّصّ الشّعري، على أسس أربع هي الذّاتية والعلمانية والعدمية والعقلانية[5] الذاتية، حيث تُعدّ الذّات الدرجة الأولى في سلّم الحداثة بسعيها إلى إدراك كلّ ما يحيط بها. أمّا العلمانية، فتنطوي على مفهوم فلسفي يتعلّق باستقلال

العقل في قدرته، فيغدو بمقدور الإنسان تنظيم إنسانيته دون الاستعانة بالعناصر الخارجية الأخرى. أمّا العدمية، فتتضمن معنى انعدام القيم، حيث تصبح هذه الأخيرة عرضة للنّقض بخلع ثوب القداسة عنها، في حين تعني العقلانية مفهوما تلتقي فيه الأسس الثلاثة المذكورة، على اعتبار أنّ العقل هو قوام (الذّات) الإنسانية في تفكيك القيّم (العدمية)، والاحتكام إلى الواقع (العلمانية).

أمّا على مستوى المفهوم، فقد فضّلنا عدم الخوض في أكوام تعريفية للحداثة لا تزيد هذا الأخير إلاّ تشعّباً. وعليه، فقد فضّلنا الاعتماد على رؤية الدارس عبد الله الغذّامي الذي يمثّل أحد أقطاب الحداثة العربية. ولعلّ الأساس الذي جعل البحث يرتكز على الغذّامي دون غيره في هذا السياق المفاهيمي، هو المبدأ الذي ينطلق منه هذا الباحث في معالجة مسألة الحداثة، إذ يرى أن ليس هناك تعريف واحد للحداثة، بل لكلّ حداثيٍّ تعريفه الخاص الذي لا يشترك فيه أحد سواه. وهي وجهة نظر تفسح مجال التعامل بمرونة وإنصاف مع المفهوم الذي يكتنفه، مثلما سبقت الإشارة إليه، الكثير من الاستعصاء والتّعقيد، كما سبقت الإشـارة إلى ذلك.

وعليه، فتعريف الحداثة من وجهة نظر الغذّامي مسألة بحثية فردية، لا يمكن أن يكون هناك إجماع مؤسّساتي يشير إلى معنى واحد متّفق عليه. والحداثة بهذا المنظور الخاصّ بالغذّامي هي (التجديد الواعي)[6]، أي إنّها وعي في الواقع والتّاريخ. وهو تعريف يترتّب عنه، حسب الباحث، (مترتب منهجي يكون بفتح أفق الوعي الحداثي على آفاق الاجتهادات التّجديدية كلّها سواء أجاءت على يد سياسي، أم مصلح اجتماعي أم مبدع أم مفكّر قديم أو حديث، مع استبعاد الحصر في الأدب دون سواه واستبعاد العنصر الزّمني)[7].

قد يكون الغذامي مصيبا إلى حدّ ما في طرحه لمفهوم الحداثة، وتلخيصه في فعل التّجديد المصاحب بالوعي، لكنّه لم يقف عند سبب استحالة وضع تعريف قائم له، وعند الموانع التي يمكن أن تَحُول دون ذلك. فإذا كانت حجّته في ذلك أنّ الحداثة مسألة فردية، فما مكانة الجماعة؟ وما مصير المكوّن الجمعي في كلّ ذلك؟ وإنّ فتح أفق الوعي الحداثي على كلّ الاجتهادات التجديدية، مثلما يقول بذلك الغذامي، من شأنه أن يجعل الحداثة تتلوّن بأطياف كلّ طرف مجتهد، في حين أنّها ليست سوى (صيغة مميّزة للحضارة تعارض صيغة التقليد)[8]، وليست مفهوما سياسياً أو دينياً، أو اجتماعياً يحصر المعنى.

2- الحداثة الشّعرية:

تعني الحداثة في مفهومها الأدبي العام ما يميّز الفترات والتيّارات الأدبية المختلفة من سمات جمالية وإبداعات تصبّ في ما يتصل بالإنسان العصري بشتى أبعاده. ويشير القاموس الأدبي المكتوب باللّغة الفرنسية إلى أنّ (الظّهور الأوّل للحداثيين في المجال الأدبي يعود إلى القرن السّادس عشر الميلادي، عندما شرع كلّ من إيراسم Erasme وراموس Ramus وآخرون من ذوي النزعة الإنسانية في

التّشكيك في مبدأ التّقليد من أجل الارتقاء بالمبدعين)[9]. فيكون المصطلح بذلك وصفا لحركات أدبية ونقدية في العصر الحديث بكلّ ما تحمله من تجديد ضمن فترة محدّدة في تاريخ الغرب المعاصر، امتدّت من الثلث الأخير من القرن التاسع عشر إلى منتصف هذا القرن، وهي مرحلة متميّزة من تاريخ الآداب الأوربية اصطلح على ترجمتها أحيانا بالحداثة تارة، وبالحدثانية والحداثية تارة أخرى.

أمّا الحداثة في النّظم خاصة، أو ما يسمى بالحداثة الشعرية[10]، فقد تباينت آراء نقّاد الحداثة حول المستوى الجوهري المحدّد لها، فصاغ النّقد المعاصر ذلك الاختلاف في مقاربات مثّلت عدة أنساق حاولت أن تمسّ بكلّ جوانب الحداثة الشعرية. وهي: النسق الموسيقي، والنسق الأسطوري، والنسق الصّوري، والنسق الرّؤيوي. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ تركيز هذه المقاربات النقدية على عنصر واحد جوهري في تحديد حداثة المنظوم لا يعني إقصاءها للأنساق الأخرى، وإنّما تعتبرها ثانوية مقارنة بالنّسق المحوري، ويوجد من النّقاد من يأخذ بعدّة أنساق معا.

يعتبر النّسق الأول أنّ أهمية الحداثة الشعرية تكمن في تمرّد النص الشعري على نظام الوزن، والقافية، بينما يفيد النّسق الأسطوري أنّ تأسّس الشعر المعاصر راجع إلى استثمار العنصر الأسطوري، ويرى النّسق الثالث أنّ جوهر القصيدة الحداثية يتلخّص في الصّورة الفنية.

أمّا النّسق الرّؤيوي فقد فضّلنا أن نوسّع فيه، كمقاربة منتخبة تُمكّننا من استجلاء الحداثة الشعرية في ضوء ما يدلّ عليه مفهوم الرّؤيا، الذي تعتبره تلك المقاربة النقدية مكوّنا جوهريا ورئيساً في شعر الحداثة، على اعتبار أنّ الشعر التقليدي شعر رؤية، والشعر الحداثي شعر رؤيا.

ومن روّاد الطّرح الرّؤيوي أدونيس المعروف بدراساته النقدية والفكرية المستفيضة، إذ نجده يعبّر عن وجهة نظره الرّؤيوية في كتابه الموسوم بزمن الشّعر قائلاً: (لعلّ خير ما نُعرّف به الشعر الجديد هو أنّه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السّائدة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النّظر إليها)[11]. ويمكن أن يُستفاد من هذا الطّرح النقديّ أنّ أدونيس يعني بتلك القفزة ولوج العالم الحقيقي للشّعر الذي لا يتحقّق سوى بكشف وارتياد المجاهيل في الوقت نفسه، وبالتخلي عن الرّؤية الأفقية السّطحية، والغوص فيما وراء الظواهر والأشياء، لتدلّ الرّؤيا بذلك على (نفاذ الشّاعر ببصيرة ثاقبة إلى ما تخفيه المرئيات وراءها من معانٍ وأشكال فيقتنصها، ويكشف نقاب الحسّ عنها، وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة، وفتنة)[12].

ونحن إذ ننقل النظرة الرؤيوية لأدونيس التي تعتبر الرّؤيا مسوّغا رئيسا لتمظهر الحداثة في ثنايا القطعة الشعرية بدل المستويات الفنية والشكلية، فلابدّ من الإشارة إلى أنّ أدونيس لم يغفل، في طرحه ذاك، الشّكل أيضاً، إذ (يرى أنّ الشكل والمضمون وحدة في كلّ أثر شعري حقيقي، وهي وحدة انصهار أصيل)[13]. وإذا أمعنّا النظر في قول أدونيس هذا يمكن أن نفضي إلى إمكانية اعتبار

مستوى الشكل أرضية أخرى، وإن كانت ثانوية بمقارنتها مع الرؤيا في استشفاف تجلّيات الحداثة في جسد المكوّن الشعري الجديد.

وبناء على ما سلف ذكره يتّضح لنا أنّ القصيدة الحداثية تنبني في أساسها على مكوّن شعري جنح إلى التعبير عن التجربة الإنسانية في شموليتها ليكون النّص الحداثي بذلك نصّا عالميا يأبى التموقع في تخوم جغرافية ضيقة وتحوّل (القصيدة إلى عالم، فيتحوّل العالم إلى قصيدة فكأنّنا نرى ذاتنا، وذات الآخرين من خلالها)[14]. عالم لا تعرف كنهه سوى الذات الشاعرة الحداثية.

3- الحداثة في الشّعر الأمازيغي:

إذا كان الأدب وليد بيئته، فلابدّ من الإشارة في مستهلّ تناولنا للشعر الأمازيغي في بعده الحداثي إلى التغيّرات التي مسّت البيئة الأمازيغية بشكل عام، ومنطقة القبائل على وجه الخصوص، في الفترة المعاصرة. فالمتأمّل في صيرورة الحركة الاجتماعية لهذه البيئة بين سابقها، وحاضرها سينتهي إلى لحظ انفتاحات ولّدتها أساسا تغيّرات العمران والمدنية، وما يشهده العالم من تحوّلات شتى شملت ميادين عديدة كالعمران والاقتصاد والتطوّر التكنولوجي.

والظّاهر أنّ ذلك التحوّل الملحوظ لم يُحصر في المجال العمراني، والقطاعات الأخرى المتعلّقة بالحياة اليومية للفرد الأمازيغي فحسب، إنّما تعدّى ذلك إلى عملية الإبداع عموما، وعملية الخلق الشعري خصوصا، بجنوحها إلى اعتماد آليات فنية وتضمينها مضامين فكرية مغايرة لم تعهدها من قبل القصيدة القبائلية الكلاسيكية. وكانت ثمرة ذلك أن حمل لواء الشعر الحديث ثلّة من الشعراء من أمثال سليمان عازم وبن محمد وآيت منقلات وسي موح وآخرون.

ولم يكن لهؤلاء الشعراء أن يتفتّق حسّهم الشعري لو لم تتهيّأ لهم أرضية من الأسباب والعوامل، مكّنتهم من تخصيب قرائحهم الشعرية الفتيّة. وهي دوافع يمكن إجمالها في إحساس أولئك الشعراء بالأصالة ووعيهم بالانتماء الحضاري من جهة، وانفتاحهم على ثقافات الأمم الأخرى بفعل الهجرة وبشغف المطالعة من جهة أخرى.

إذ كان لفعل القراءة والاطّلاع على الانتاجات الأجنبية الرّاقية أثرٌ فعّالٌ في التّجارب الشعرية لأولئك الشعراء المذكورين، ممّا جعل (بحيرة الشّعر القبائلي التقليدي تتجدّد بفعل ما دخل عليها من روافد متدفّقة من هذه الآداب العالمية المختلفة، فأخذ الشعراء بذلك يجدّدون في موضوعات شعرهم، وأساليبه، ويستعيرون الكثير من الأخيلة الظّليلة من تلك الينابيع الفنية الفيّاضة)[15].

وكان لهذا الفعل التأثّري وقع إيجابيّ جليّ على الحقل الشعري القبائلي في عهده المعاصر، إذ أكسب أصواته فرادة إبداعية نوعية جعلتها تصل مستوى ملحوظا من الجمالية، لتحظى بمكانة مميّزة داخل الزمن الشعري الأمازيغي الكبير. وهو تميّزٌ نتج أساسا عن تحديث الصوت الشّعري القبائلي وتجديده قلباً وقالباً، ما جعل إنتاجات أولئك الشّعراء تتطبّع بطابع الحداثة، لتنزع (نزوعاً جامحاً،

وطموحاً كبيراً إلى تحديث النّص الشّعري وإكسابه من المميّزات الفنية والخصائص الإبداعية ما يرقى به إلى مستوى النّصوص الشعرية في مختلف الآداب العالمية المعاصرة)[16].

ولعلّ ما كرّس هذا المسعى الحداثي[17] أكثر عند الشاعر الأمازيغي عموماً والقبائلي خصوصا، هو حرصهما على مسايرة مظاهر الحداثة المتجلّية في المجتمع المعاصر، فأبى بذلك المبدع أن يُقيّد بنواميس فضائه الاجتماعي، الضيق ليصير شاعرا (مثقفا يعكس في مستويات وعيه طموحاً إلى دمج عناصر الثّقافة الأمازيغية في عناصر ثقافية عالمية)[18]. وكان لمسايرة الذات الشاعرة لما تمليه متطلبات الحداثة وتتبّعها لها، أنْ حاولت الكلمة الشعرية الأمازيغية، ولاسيما المكتوبة منها، أن تجد لصوتها صدى في التراث الإنساني العام.

وممّا ساعد كذلك في تجسيد ذلك الطموح الحداثي في حلقة الشعر الأمازيغي هو الانتقال من الشفوية إلى الكتابة، على اعتبار أنّ هذه الأخيرة تمثّل في حدّ ذاتها فعلاً حداثيا سمح (بالانتقال التدريجي للعملية الإبداعية الشعرية من طابعها الشّفوي الموروث إلى طابع تدويني مستحدث)[19]، وهو انتقال جاء (رغبة في نقل الخطاب الشّعري من تقاليد الشّفوية والتلقائية والإنتاج الجماعي والرّؤى المتوارثة إلى مستوى الإبداع الفردي الذي يختزل وعي الجماعة، ويعيد إنتاجه في إطار وعي مركب تتقاطع فيه عناصر ثقافية مختلفة)[20]. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ عملية التدوين لم تكن مستعصية على روّاد الحركة الشّعرية الأمازيغية، كون أغلبية شعراء العصر الحديث والمعاصر يملكون قدرا معتبراً من الثقافة، الأمر الذي يسّر لهم استحداث نماذج فنيّة راقية شكلاً ومضمونا.

ولم يغفل بعض الشعراء الأمازيغ عملية التدوين تلك، وعن القيمة الحضارية التي يكتسيها فعل الكتابة، حيث عمدوا إلى تضمينه بكلّ اهتمام في أشعارهم. ومن الشعراء الذين كثّفوا من السياقات المعجمية المنتمية إلى حقل الكتابة، نجد الشاعر لونيس آيت منقلات الذي رصد في ختام قصيدة "ثِبْراثِينْ" (الرسائل) [21] لحظة مرور الكلمة الشعرية من الأداء الشفوي إلى التجسيد الكتابي قائلاً:

قديماً، على الشّفـاه يُنقَـل	Zik wa ihedr-it i wayeḍ
واليوم، على الورق يُسَجّـل	Assa di lkakɣeḍ
حتى تتوارثه الأجيال	Atidafen ineggura

4- تجلّيـات الحداثة في شعر آيت منقلات:

لا يخفى على الكثير من المهتمين بالحقل الأدبي الأمازيغي، أنّ تجربة الشاعر آيت منقلات هي واحدة من تلك التجارب التي عملت على تحديث النص الشعري الأمازيغي، وتجديده معنى ومبنى. وقد ساعدت الشّاعر في بلوغ ذلك عوامل عديدة، لعلّ أهمّها انتماؤه إلى جيلين مختلفين زمنيّا. وهو انتماء جعله يزداد ثباتا في مسعاه الحداثي ليكون (الشاعر الأنسب لترجمة واقع وآمال بربر القبائل، لأنّه يجمع بين هوية تقليدية مغذّاة بالقيم القبائلية، وأخرى حداثية معاصرة)[22]. وقد حقّقت للشّاعر آيت

منقلات تلك الازدواجية في الانتماء وعيا مركّبا ومتجانسا، استطاع أن يصهره مع عناصر ثقافية عالمية أخرى استقاها الشاعر بتكوينه الذّاتي، ليُخلّص بذلك القصيدة الأمازيغية من جمود التقليد، ويخرجها إلى سعة الحداثة وما تقتضيها من مسايرة لمتطلّبات العصر.

وفي مسعانا إلى الكشف عن تجلّيات الحداثة في شعر آيت منقلات، ارتأينا أن يكون ذلك بناء على الأسس التي تقوم عليها الحداثة، التي سبقت الإشارة إليها، منطلقاً استكشافيا لتمظهرات الحداثة في تجربة الشّاعر. وسنستقلّ في ذلك بأساس واحد يتمثّل في العقلانية باعتبارها تجسّد فاعليّة الذّات الإنسانية. ويرجع اكتفاء الدّراسة بمبدأ العقلانية لكون هذه الأخيرة تمثل نقطة التقاء الأسس الثلاثة الأخرى، إذ لا تقوم الذّات الإنسانية إلا على العقل في سعيها لتفكيك القيّم والاحتكام إلى الواقع في الوقت نفسه. على أن نردف مَظهرين من مظاهر الحداثة الشعرية، وجدنا لهما صدى في أشعار لونيس، وهما النّزوع الأسطوري، واستشراف المستقبل.

4-1-النّزعة العقلانية:

لابدّ من الإشارة بداية إلى أنّ الدّراسة في هذا العنصر من البحث لا تتناول مفهوم العقلانية بالمعنى الدّقيق الذي يقابل في التّأصيل الفلسفي التّجربة الحسّية، بل ستتناوله كمفهوم بمعناه الواسع الفضفاض، الذي يعني فيما يعنيه الالتزام بمقاييس العاقلية، أي عاقليّة الإنسان. وانطلاقا من هذا التّأطير المفاهيمي للعقلانية، يمكن أن نفهم أنّ الإنسان العقلاني عموما هو (الشّخص الذي يؤكّد قدرات الإنسان العقلية تأكيدا خاصّا، ولديه إيمان غير عاد بقيمة العقل، والمحاجة العقلية، وأهميتها)[23]، علما أنّ العقلانية صفة لا تنفرد بها طائفة فكرية أو أدبيّة أو فنّية دون أخرى، إنّما يوجد الفيلسوف العقلاني والرّسام العقلاني والأديب العقلاني.

والشّاعر لونيس آيت منقلات واحد من أولئك المبدعين الذين رافعوا لصالح العقلانية، واعتبروها حجر زاوية لا يُستغنى عنه في تشييد كلّ صرح إنساني. وما يدلّ على ذلك هو تكرّر السيّاقات المعبّرة عن تمجيد العقل والعقلانية، والدّعوة إلى تفعيلهما في الكثير من المواضع الشعرية التي تحتويها تجربته الإبداعية، وبخاصّة قصائده الملتزمة بقضايا الفرد الجزائري، ومصيره، مثلما نقرؤه في قصيدة بعيدة وِجهتُنا (إيظُولْ سَانْدَا نْرُوحْ)[24]، أين عبّر عن ضرورة إعمال العقل، في سياق أعاب فيه على البشرية قطعها أشواطا بعيدة في مسيرة الحياة دون الأخذ بمتغيّر الوقت، والاحتكام إلى العقل الذي يبقى محدّدا رئيسا لكلّ ما تروم إليه الذّات الإنسانية:

إذا العقلُ أخذَ في الانفلات	Leɛqel ma yebda yaffeɣ-aɣ
شريناه بجميع الأثمان	ɣas ma yettnuz a t-id-naɣ
لنهتدي به عند الصّراع	A t-nernu qbel a ɣ-yennaɣ

وإذا كان الشّاعر في هذا المقطع يحثّ على ضرورة الاستهداء بالعقل، فإنّه في موضع آخر من قصيدة أخرى عنوانها "يا دّا إيديير" (آدّا يِذِيرْ)[25] نجده يرثي في النّاس كسادهم العقلي، بعد أن ضلّوا سبيل الصّواب مفضّلين التّهوّر والاندفاعية، لتنقلب بذلك آية العقل من نعمة منّ بها الله تعالى على عباده إلى حسرة. وقد جسّد الشاعر ذلك في نداء شعري قائلاً:

يا دّا "مقرانْ"	A Dda Meqqran
النّاسُ اليومَ في غليانْ	Ass-a yakk imdanen ḥman
الفكر مفلس مهترئ	Allaɣen ḥesbiten ḥfan
والعقل صَار حسرهْ	Leɛqel yuɣal d aɣilif

وهو تشخيص أتبعه الشّاعر في النّص نفسه بمظهر ببعض مظاهر تغييب العقل، التي تُحوّل الفاعل إلى ذات عمياء تستجيب دون فحص أو رويّة لكلّ المؤثّرات الخارجة عن حيّزها الذاتي، وإن كان المصير مجهولاً خفيّ المعالم:

إنْ صفّرتَ، إليكَ هَرولُوا	Sseffer-asen ddan
دون أن يتريّثُوا أو يثبُتُوا	Ur ḥebbren ur steqsan
ولو أنّ سبيلهم غير باديه	ɣsa abrid ur dasen-iban

4-2- النّزعة الأسطورية:

لم يغفل الشاعر لونيس آيت منقلات عن استثمار الأسطورة باعتبارها (المادّة الخامّ التي يمكن أن تكون قوام الأدب)[26]، حيث استلهم منها دلالات عميقة، ونسج بها صورا إبداعية راقية، محقّقا بها مضامين تعبيرية قويّة التقى فيها عالم الذّات الشاعرة بالفضاء الغيبي الخارق. وإن لم يوظّف الشاعرُ الأسطورةَ في إنتاجاته[27] توظيفاً غزيراً، لكنّه تمكّن في إحدى قصائده التي عنوانها "ثَسّظلمظِي أُورْ ظلْمَاغْ"[28] (باطلا رمتني) أن يرتقي بتجربته إلى درجة عالية من حيث النّضج الفكري والتّصوير الفنّي، مستثمرا في ذلك ما توفّره أسطورة أنزار[29] من رموز، وعناصر إيحائية مليئة بالحيوية والاستمرار.

وقد سمحت تلك الحركية التي استقاها الشاعر من المادّة الأسطورية المشكّلة للاّوعي الجمعي أن تقلّص مسافة الزّمن بين المعطى الأسطوري والتّشكيل الأدبي، إذ جسّد لونيس تفانيه في رفع التحدّي من أجل الظّفر بقلب الحبيبة، وذلك بانطلاقه من أرضية رمزية قوامها عنصر النّار، في دلالة واضحة على تحمّل الصّعاب وتخطّي العوائق، ليعرّج بعد ذلك إلى المقطع الثاني الذي يمثّل فترة الاستمتاع بأيّام الودّ والوصال. وهو قصد عضّده الشّاعر بتناصّ جليّ مع النّص الأسطوري في المقطع الثالث الذي ربط فيه بين إله المطر أنزار وعروسه، وبينه وحبيبته لتجسيد، صورة النّماء في الأرض، وصورة الجود من السّماء:

تَقْدمُ عروسُ أنزار	Ad-tas teslit-n-wenzar
فَتهب للوردِ الفستانَا	A s-tefk i lwerd lfuḍa-s
يسْطع البرقُ كالأنوار	Lebraq a d-iwt am lefnar
فيُجلّي حُسنَها الفتّانَا	Ad i-beggen ṣṣifa-s

والملاحِظ للبناء الفنّي للقصيدة، سيخلص إلى أنّ النصّ الشعري انتظم بوساطة معانقته المادّة الأسطورية في ثنائيات ضدية تمكّن بها الشّاعر لونيس آيت منقلات من تحقيق تقابلات رامزة بين الواقعي والأسطوري، والإنساني والإلهي، والشعوري والميتافيزيقي. وهي تقابلات أصّلت عبر كلّ نسيج القصيدة لمركزية الذّات الشاعرة التي ارتدت شخصية أنزار الإلهية لتنفرد بسلطة التحكّم في مقاليد القرار. وبلسان أنزار كتب الشّاعر آيت منقلات:

جِذْرُها المُنتعِش بالأمطار	Lehwa s-diḥggun aẓar
أَرسِلها عليها غيثا	Neek ara t-id-yaznen fell-as
يا من حفّتِ بها الأزهار	A tin mi d-zzin lenwar
لك أكون حارسا أمينا	Ad am-iliɣ d aɛessas

وبتضمين الشّاعر للعناصر المحورية للنّص الأسطوري تحقّق للقصيدة زخما دلاليا ثقيلا، عبّر عن مرام الشّاعر في بلوغ علاقة عاطفية تقوم على (أواصر حبّ مثاليّ يرقى في معانيه إلى مستوى الحبّ الأسطوري الّذي تنكسر أمامه الحواجز والعراقيل)[30]. فانصهر بذلك العالم الإلهي الأسطوري في العالم البشري الواقعي، عبر متخيّل شعري عكَس في عمق فنّي واضح البناء الأصلي للأسطورة باعتلاء الذات الإنسانية العالم الإلهي، بعدما كان نزولا" أنزاريا" إلى العالم البشري.

4-3-النّزعة الاستشرافيّة:

من سمات الشّعر الحداثي حمله لفكرة المستقبلية[31]، واستشرافه لموضوعات حاسمة تخصّ مصير الإنسان والبشريّة، ممّا أهّل القصيدة الحداثية لأن تكون (قصيدة نبوئية استشرافية تستشرف المجهول)[32]، وتندرج ضمن الأدب الاستشرافي لمصير الإنسان، والأخذ بيد هذا الأخير نحو آفاق رحبة جديدة غير متوقّعة، تخلّصه من مخاطر الدّمار. فالشّاعر الحداثي بتجربة حدسه وصدق شعوره، يطمح باستمرار إلى كشف المجهول، المجهول الذي تُسيّجه رؤى الغيب، ولا يتسنّى مناله إلاّ بولوج الفضاء الميتافيزيقي[33] في بعده المتعلّق بالكيان الإنساني.

ذاك ملمح تتوفّر عليه التجربة الإبداعية للشّاعر لونيس آيت منقلات، بتجسيده لرؤى مستقبلية متعلّقة بواقع الفرد الجزائري والإنسانية جمعاء في شموليتها، بوساطة نظرة تأمّلية تتجاوز المستور، وتقتحم ما سيكون. ولعلّ من بين الرؤى التنبّؤية للشّاعر تلك المتعلّقة بالواقع الجزائري قبل إطلالة العشرية

السّوداء ببضع سنين، وهو الاستشراف الذي تضمّنته "قصيدة "نُكني سْواراشْ لَزّايَر"[34] (نحنُ أبناءُ الجزائر)، حيث تنبّأ بالمأساة القادمة معبّرا عنها بلسان العارفين والحكماء قائلاً:

لمّا سألتُ	La steqsayeɣ
العَارفين	Widak yesnen
استَغربْت	Zgiɣ wehmeɣ
لجوابهم قائلين	ɣef-wayen akk I d-tmeslayen

ونزعة الاستشراف، مثلما يشير إليها هذا المقطع الشعري، أراد الشّاعر أن يجسّدها فنيّا في شكل جواب على لسان شخصية الحكيم الذي ينفذ بسداد بصيرته، ورجاحة عقله إلى أعماق التجربة الإنسانية، فيفجّر ما يتهيّأ فيها من عواقب:

«ستتهاوى البلادُ يوما	Yiw-was ad-t-zuɣer lka
يكون الشقيّ عليها شهيدا	As-sen kul amcum a t-taf
والرّاحل في يُسرٍ،	Aseɛdi d win yemmuten di
سعيدًا»	liser

لابدّ من الإشارة في معرض تناولنا للبعد المستقبلي عند آيت منقلات إلى أنّ تنبّؤه لذلك الفضاء الضّدّ يوطوبي[35] لا ينمّ بأيّ حال من الأحوال عن نزعة تشاؤمية، بل إنّ ما ألقتْ به قريحته الحدسية لا يكشف سوى عن صفة الالتزام التي ما فتئت تصاحب إنتاجاته، مسخّرا في ذلك حسّه الشّعري لتشخيص أدواء الوطن.

فالشّاعر إذن ينقل للمتلقّي ألمه المعنوي ممّا يشهده الواقع من خلل، وعدم توازن، وهي معطيات أثّرت، وإلى حدّ معتبر، لمأساة أضرّت بالذات الإنسانية، إذ استطاع آيت منقلات أن يستبقها بوساطة حسّه الشعري قبل حلولها.

إنّ ما يمكن قوله في ختام هذا المبحث، أنّ التجلّيات الحداثية التي حاولنا إبرازها في نطاق تجربة آيت منقلات الشّعرية، مكّنت الدّراسة من اكتشاف ذات شاعرة إنسانية في صناعة الشّعر تروم العقلانية مرجعا ضروريّاً ومعلماً تُبلغ به سبل الصّواب، تمتلك حدسا صادقا في استشرافها لمصير الإنسان. كما تنبّئ تلك التجليات الحداثية السّابق ذكرها عن قدرة لونيس على أن يجسّد بصوته الشّعري طموحا حداثيا متّصلاً بكلّ وثاقة بثقافته الذّاتية، مثلما يدلّ ذلك استلهامه أسطورة أنزار، مما مكّنه من بعث روح حداثية في المدوّنة التراثية المحلية، بعد أن استحدث أشكالاً تعبيرية وأخيلة فنية جديدة في هرم القصيدة الأمازيغية.

[1] محمد التونجي: المعجم المفصّل في الأدب، ج 1، دار الكتب العلمية، ط 02، بيروت، لبنان، 1999، ص: 05.
ﷺ إذا كان المهتمّون بحقل الحداثة لم يُجمعوا على تاريخ محدّد يخصّ إرهاصاتها الأولى، فهناك من ربطها بالحركات الفكرية والأدبية وبالتيار الرومانسي تحديدا، وما تلاه من مذاهب أدبية مثل الرمزية والسريالية.

[2] مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2008، ص: 171.

[3] محمّد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية (الأصول، والتجليات)، دار غريب، القاهرة، مصر، 2007، ص: 17.

[4] عاصم محمد أمين بني عامر: ملامح حداثية في التراث النقدي العربي، دار صفاء، ط 01، عمّان، الأردن، 2005، ص: 20.

[5] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، الشّروق، عمّان، الأردن، 2003، ص: 13.

[6] عبد الله الغذامي: حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص: 38.

[7] المرجع نفسه، ص: 39.

[8] سامية راجح ساعد: تجلّيات الحداثة الشعرية (في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمّادي)، عالم الكتب الحديث، ط 1، الأردن، 2010، ص: 24.

[9] 9- Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Le dictionnaire du littéraire, 1er éd, Quadrige / Puf, France, 2004. P 392-393.

[10] لقد ذهب النّقد المعاصر في تفسيره لنشأة الحداثة الشعرية عدّة مذاهب مختلفة فيما بينها، وهي: التفسير التأثّري التثاقفي الذي ينظر إلى أنّ المثاقفة مع الغرب هي الأساس في نشأة الحداثة. التفسير الاجتماعي، وينظر إلى الحداثة على أنّها انعكاس لبروز الطبقية، ولجُمل التغيّرات الاقتصادية التي أصابت بنية المجتمع المعاصر. التفسير النّفسي- الذّوقي: وهو تفسير يربط بين الحداثة الشعرية والتغيّرات التي أصابت كلاً من الطبيعة النفسية والذوقية تحت تأثير المستجدّات التي جاء بها القرن العشرون. يُنظر: سعد الدّين كليب، وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص: 12 - 19.

[11] أدونيس: زمن الشعر، دار السّاقي، ط 06، بيروت، لبنان، 2005، ص: 150 - 151.

[12] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص: 11 - 15.

[13] سعد الدّين كليب: وعي الحداثة، ص: 38.

[14] سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين، ص: 37.

[15] محمد جلاوي: التصوير الشعري عند لونيس آيت منقلات (بين التراث والتجديد)، دار هومه، الجزائر، 1999، ص: 43.

[16] المرجع نفسه، ص: 95.

[17] يذهب الباحث محمد جلاّوي إلى القول في هذا الصّدد، إنّ تلك المحاولات التحقيبية التي قام بها كلّ من مولود معمري ويوسف نسيب وسالم شاكر تكاد تتّفق كلّها على أنّ النقلة الحداثية في الشّعر القبائلي بدأت تظهر علاماتها الأولى مع نهاية الحرب العالمية الثانية، خصوصا بدخول المجتمع القبائلي في ظروف سياسية واجتماعية مميزة، غيرت بشكل كبير الإحساسات الإبداعية عند الشعراء. وقد تجلّى ذلك بشكل أخصّ في نموّ الوعي الوطني، وظهور الحركة

الوطنية، واندلاع الثورة التحريرية. يُنظر: محمد جلاوي، تطور الشعر القبائلي وخصائصه (الشّعر الحديث)، ج 2، المحافظة السامية للأمازيغية، ط 1، الجزائر، 2010، ص: 32 - 38.

[18] أحمد عصيد: هاجس التحديث في النص الشعري الأمازيغي المكتوب، مجلّة آفاق، ع 1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 1992، ص: 136 - 135.

[19] محمد جلاوي: التّصوير الشعري عند لونيس آيت منقلات، ص: 95.

[20] المرجع نفسه، ص: 234.

[21] قصيدة "ثيراثين" (الرّسائل) واحدة من بين القصائد الّتي أبدعها لونيس آيت منقلات، تضمنّت عدّة رسائل أملاها الشاعر على صديق له عبر متخيّله الشّعري. الرّسالة الأولى لأمّه، والثانية لخطيبته، والثالثة لرفاقه في النّضال.. يُنظر: بلقاسم سعدوني: لونيس آيت منقلات (شعر وأفكار من 1967 إلى 2007)، ميراج كابيلي براس، تيزي وزو، الجزائر، 2008، ص: 169.

[22] Tassadit Yacine, Ait Menguellet chante..., Alpha, Alger, 2008, p29.

[23] جون كوتنفهام: العقلانية، تر: محمود منقذ الهاشمي، دار الإنماء الحضاري، ط 1، حلب، سوريا، 1997، ص: 13.

[24] قصيدة "إيظُولْ سَانْدَا نْرُوحْ" (بعيدة وجهتنا) هي من أغزر قصائد آيت منقلات دلالة، وأكثفها رمزية، إذ ضمّنها رموزا طبيعية قويّة كالشّمس واللّيل والتّلال، ليشير بها إلى مشقّة الدّروب الحياتية التي يسلكها بنو البشر في دنياهم، ما يستدعي ضرورة الاغتراف من معين السّلف قصد التّزوّد من آثارهم بالاستعانة بمنطق العقل، حتى يجد الإنسان معالم كينونته. يُنظر: بلقاسم سعدوني: لونيس آيت منقلات (شعر وأفكار من 1967 إلى 2007)، ص: 156.

[25] يا دّا إيدير (آدّا يذِيرْ)، قصيدة تضمّنها إصدار الشاعر "قال الحكيم"، استهلّها آيت منقلات بمقدّمة شخّص فيها صفة الزّيف الأخلاقي الذي استعرَ في النفوس حتى صار أحرّ من اللّهب. ليتوجّه بعد ذلك بأسئلته في موضوع تناقضات الوجود إلى تسع شخصيات متخيّلة بأسمائها العتيقة. يُنظر: بلقاسم سعدوني: لونيس آيت منقلات (شعر وأفكار من 1967 إلى 2007)، ص: 403.

[26] محمّد التنوجي: المعجّم المفصّل في الأدب، ص: 91.

[27] يعلّل الباحث امحمّد جلاّوي عدم استعانة آيت منقلات بالأسطورة بشكل كثيف في أشعاره بهيمنة الأشكال التعبيرية الأخرى من حكاية وخرافة وقول مأثور وسط المجتمع القبائلي. يُنظر: امحمّد جلاّوي: التصوير الشعري عند لونيس آيت منقلات (بين التراث والتّجديد)، ص: 27.

[28] بلقاسم سعدوني: لونيس آيت منقلات (شعر وأفكار من 1967 إلى 2007)، ص: 102.

[29] شاعت هذه الأسطورة في أوساط المجتمع الأمازيغي منذ القديم، فسّر بها الإنسان الأوّل فعل تساقط الأمطار كظاهرة من ظواهر الطبيعة. وملخّصها أنّ إله الأمطار "أنزار" عند البربر القدامى أحبّ فتاة خارقة الجمال، تعوّد على رؤيتها وهي تستحمّ يوميّا في أحد الوديان، وكلّما حاول التقرّب منها ليعلن لها عن مشاعره نحوها ارتعدت منه خوفا، ولاذت بالفرار. وفي أحد الأيّام قرّر أن يخبرها من يكون، وإن رفضت السّمع واستمرّت على درب عنادها، فإنّه سيقطع عنها الماء. وأمام هذا الشّرط الذي تضمّنه خطاب الإله العاشق وقعت الفتاة في حيرة من أمرها، وتنازعتها قوّتان متضادّتان، إحداهما آمرة بالرّضوخ، وأخرى محذّرة إيّاها من النّتائج التي قد تنجم عن فعلتها. ولمّا رفضت الفتاة، أثار جوابها كبرياء الإله "أنزار"، فأمر الوديان أن تكفّ عن سيلانها. وحين جفّت ميّاه الوادي من تحت قدميها أدركت فضله وعظمته، فأزاحت عن جسدها الفتّان ثوبها الحريريّ لتبدو في الصّورة التي يرضى بها هذا الإله العاشق

صاحب الخير والنّعم، وتوجّهت إليه بنداء كلّه تضرّع وتوسّل. في لمح البصر، انشقّت السّماء بنور باهر ليظهر إله الأمطار ليفوز بالفتاة حبيبة وزوجة، ووضعها على أكتافه. حينها، استعادت الوديان سيلانها، والأرض خيراتها. ينظر: محمّد جلاّوي، التصوير الشعري عند لونيس آيت منقلات (بيت التراث والتّجديد)، ص: 28-29. ينظر أيضا:

Génevois, (H), Un rite d'obtention de la pluie: La fiancée d'Anzar, Actes du 02e congrès international d'études des cultures de la méditerranée occidentale, T II, S.N.E.D, 1978, p. 397-401.

[30] محمّد جلاّوي: التصوير الشعري عند لونيس آيت منقلات(بين التراث والتّجديد)، ص: 39.

[31] لم يكن هاجس المستقبل وليد الأمس القريب، فقد كان حاضرا في ذهن قدماء الفلاسفة، والمؤرخين، والأنبياء منذ آلاف السّنين. وإنّ ظواهر العرافة والكهانة والتنجيم التي تميّزت بها الحضارات القديمة في مصر وبابل واليونان والهند، تدلّ على الاهتمام المبكّر بمحاولة التّنبؤ بما تخفيه الأيّام. ينظر: وسيلة بوسيس، رؤية المستقبل في الرواية المغاربية وأبعادها الفلسفية، مجلّة الخطاب، العدد السادس، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2010، ص: 104.

[32] سامية راجح: تجلّيات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسّكين، ص: 26 - 27.

[33] التصوّر الميتافيزيقي للحداثة نجده عند الفيلسوف هيدجر Hedeger الذي يرى أنّها حمّالة لمشروع ميتافيزيقي بربطه بين الحداثة والقوانين الميتافيزيقية. ينظر: المرجع نفسه، ص: 26.

[34] نحن أبناء الجزائر (نُكني سواراش لزّاير)، قصيدة استهلّها الشّاعر بسؤال الهويّة ليعرّج بعد ذلك إلى تشريح العمل السّياسي، والآليات السّلطوية التي يمارسها السّاهرون على النّظام بكبح كلّ محاولات التّغيير السّلمي، ما جعله يستشرف للبلاد في آخر القصيدة مستقبلاً من التّيه، والضّياع. ينظر: بلقاسم سعدوني: لونيس آيت منقلات (شعر وأفكار)، ص: 183.

[35] اليوطوبيا هي نزعة المدينة الفاضلة، وهي نزعة مؤسّسة على الكمال المثالي أو الخيالي. والتّعبير مأخوذ عن كلمة يونانية تعني"لا مكان"، ويصف نوعاً من الأدب يصوّر مجتمعاً مثاليا، وهو العنوان الذي أعطاه سير طوماس مور Thomas More عام 1516 لكتاب يصف جزيرة خيالية، بلغت الكمال في القوانين والسّياسة والعادات. يُنظر: ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسّسة العربية للنّاشرين المتّحدين، صفاقس، تونس، 1986، ص: 415 - 416.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1) بلقاسم سعدوني: لونيس آيت منقلات (شعر وأفكار من 1967 إلى 2007)، ميراج كابيلي براس، تيزي وزو، الجزائر، 2008.

المراجع:

- باللّغة العربيّة:

2) أدونيس: زمن الشعر، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ط06، 2005.
3) جون كوتنفهام: العقلانية، تر: محمود منقذ الهاشمي، دار الإنماء الحضاري، ط 1، حلب، سوريا، 1997.
4) سامية راجح ساعد: تجلّيات الحداثة الشعرية (في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمّادي)، عالم الكتب الحديث، ط 1، الأردن، 2010.

5) سعد الدّين كليب: وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.
6) عاصم محمد أمين بني عامر: ملامح حداثية في التراث النقدي العربي، دار صفاء، ط 01، عمّان، الأردن، 2005.
7) عبد الله الغذامي: حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
8) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، الشّروق، عمّان، الأردن، 2003.
9) محمد جلاوي: التصوير الشعري عند لونيس آيت منقلات (بين التراث والتجديد)، دار هومه، الجزائر، 1999.
10) محمد جلاوي: تطور الشعر القبائلي وخصائصه (الشّعر الحديث)، ج 2، المحافظة السامية للأمازيغية، ط 1، الجزائر، 2010.
11) محمّد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية (الأصول، والتجليات)، دار غريب، القاهرة، مصر، 2007.

- باللّغة الفرنسيّة:

12) Genevois, (H), Un rite d'obtention de la pluie: La fiancée d'Anzar, Actes du 02e congrès international d'études des cultures de la méditerranée occidentale, T II, S.N.E.D, 1978.
13) Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Le dictionnaire du littéraire, 1er éd, Quadrige / Puf, France, 2004. P 392-393.
14) Tassadit Yacine, Ait Menguellet chante…, Alpha, Alger, 2008.

- القواميس:

15) ابراهيم فتحيM معجّم المصطلحات الأدبية، المؤسّسة العربية للنّاشرين المتّحدين، صفاقس، تونس، 1986.
16) مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2008.
17) محمد التونجي: المعجم المفصّل في الأدب، ج 1، دار الكتب العلمية، ط 02، بيروت، لبنان، 1999.

-الدّوريات والمجلاّت:

18) أحمد عصيد: هاجس التحديث في النص الشعري الأمازيغي المكتوب، مجلّة آفاق، ع 1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 1992.
19) وسيلة بوسيس: رؤية المستقبل في الرواية المغاربية وأبعادها الفلسفية، مجلّة الخطاب، العدد السادس، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2010.

بصرية القصيدة لدى محمد بنيس وسيرورة التأويل(*)

The visual poem of Mohamed Bennis and the interpretation process

د. وفاء مناصري
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة
مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات
جامعة أحمد بن بلة، وهران 1
البريد: menasriwafaa@yahoo.fr

ملخّص: إن القصيدة البصرية لدى "**محمد بنيس**" تنتفي لكل أشكال القيد الضابط لحركيتها، كونها تتساوق ومفهوم الشعر لديه، إنها تشكل يرفض الانصياع لمعالم الثبت المتحجر، ضمن قوالب جاهزة، منشدة في مقابل ذلك التموقع ضمن اللامتناهي، شكلا ودلالة، على إثر ذلك تستوجب عملية المقاربة قارئا يحسن التيه بين مزالق الدلالات اللامتناهية.

الكلمات المفتاحية: القصيدة، الشكل، اللامتناهي، القارئ، الأيقونة، البصري.

Abstract : Mohamed Bennis's visual poem rejects any form of standard.
The poem in this sense does not settle in one form, because it changes with every new creation, and therefore it requires a good reader who can interpret its significance.

Keywords : The poem, form, , infinite, reader, icon, visual.

* تاريخ تسلم البحث: 2020/01/30، تاريخ قبول البحث: 2020/04/01.

توطئة

انعتق الجسد في القصيدة لدى **"محمد بنيس"**، عن ثوابت النسق المتعالي، عبر استعاراته المتعددة لمختلف الأنساق الفنية المغايرة، انتصارا للانهائية التشكل، لتغدو بذلك الكتابة لديه تمردا وسفرا يأبى الانغلاق، وينشد الممانعة والتبدل، بحسب ما تثيره لحظة الكتابة، وما تقتضيه حركة الجسد فيها.

من هنا، نلفي مثل هذه النصوص تحتفي برحابة المكان، وتنتصر للانهائية التشكيل البصري، الذي يستجدي قارئا تعاضديا يجيد التيه بين مزالق التأويل اللامتناهي.

على إثر ذلك، يعتاص على القارئ لمثل هذه النصوص مباشرتها في منأى عن منهج متعدد المداخل والمشارب والمعارف، الأمر الذي يفضي بنا إلى توسل المنهج السيميائي بوصفه الأنسب لمقاربتها، واستكناه دلالتها الخفية، التي لا تتوانى عن الانفلات والانبعاث مع كل قراءة جديدة، خاصة إذا ما حركنا هذا النص تحت ضوء السيميائيات البصرية.

تبعا لمقتضى ما خلا طرحه، تتبلور إشكالات هذا البحث على النحو الآتي:

- كيف يتأتّى للقارئ مباشرة نص يتقوزح ما بين الانكتاب والانمحاء؟
- كيف يمكن المراهنة على دلالات جسد نصي يتبدل من قصيدة إلى أخرى؟

تتأبى القصيدة لدى **"محمد بنيس"** الانصياع لمواصفات التشكل المرجعي، المؤطر ضمن معايير تستن شرعيتها من معطيات الدرس البلاغي القديم، أو تقنينات الطرح العروضي، وعليه فهي تخلق حر، متعدد، يرفض المقايسة والمعايرة رفضا ينتصر لعوالم النقض الباني، الذي لا يتوانى عن الانبثاق البعدي ضمن كل تهيء جديد تنشده، فيما هي تتحرك ضد سابقتها برحابة اللاذاكرة، استجابة لنداء اللانهائي الشعري، الذي ينعاد ضمنه بناء الذات خارج خطيتها الزمنية.

إن النسيان والهدم والإبدال، أسّ التركيب الغوري لقصيدة وظيفة صاحبها (غواية الكلمات إلى متاهات، إلى عتمات بدونها لا يشعّ الكلام، "رمية نرد"، كما كتب ملارميه. هو ذا مشهد الصراع البدئي، بين النحوي الذي يخضع المعاني إلى قواعده، وبين الشاعر الذي يحرر الكلمات من قواعدها المسبقة)[1]، ليدخل في صراع يتأجج بين جواب الذاكرة وسؤال النسيان: (هل هناك ما هو أقسى من مزاولة الصراع من يوم ليوم؟ ومن نص لنص؟ وبعبارة أخرى: كيف يمكن للشاعر أن يتخلص من انضباطه المتداول، من رزانة المطمئنين إلى المعلوم، ومن وقار الرّاسمين لحدود ما يكون وما لا يكون؟ ذلك هو سؤال الكتابة. رمية نرد في وحدة ليليّة، لا يقاسمك أحد بردها أو هجيجها، أنت هناك في العتمة تكتب بحثا عن الرقص في الكتابة. والسؤال سؤالك أنت. لا تبحث عن غيرك في ليلتك، ولا تكتب بغير رقصتك. تلك هي وصية الكتابة، وأنت تقترب منها قلقا، مشطّبا، وفي أكثر من مرة تنتفض ضد نفسك: "كيف استحوذ على يدي هذا الذي أكتب؟")[2]. ينضخ هذا المؤدى بحدة **الرفض النتشوي** الداعية إلى تمرس **الكتابة الديونوسية**، رقصا ودحضا لما من شأنه الحفاظ على تكرار اللوغوس،

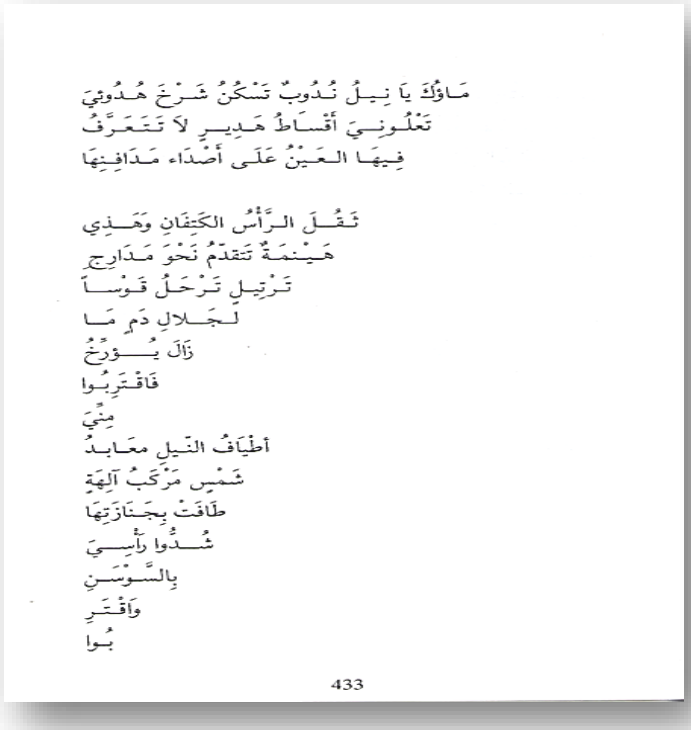
وعليه (لا يمكننا أن نستبعد الرقص بكل أشكاله من تربية رقيقة: أن يعرف المرء كيف يرقص برجليه بالأفكار وبالكلمات [...] لا يزال هناك داع لأن نقول بأنه على المرء أيضا أن يعرف كيف يرقص بقلمه، بأنه عليه أن يتعلم كيف يكتب؟ لكن عند هذا الحد: سأكون قد صرت معتما تماما بالنسبة لبعض القراء الألمان)[3]، عند هذا الحد تتراءى لنا معالم التشافع الرؤوي بين الطرحين، حول كتابة تنشد الرقص بمنطق اللاوعي في النص ونقيضه، مركزه وهامشه[4]، عرفانا باللامركزية المنتفية لشرعية الثبت المؤطر.

على إثر ذلك تغدو القسوة لدى **"محمد بنيس"** علامة فارقة، بين الشاعر وضده إذ (... هي حياتك ومماتك، معا. بالقسوة تقيس الكلي فيك. وكلما تراخت القسوة كان ذلك علامة على انصياعك وجبنك. إنها خيانة للصراع الذي هو آيتك الكبرى. في الصراع ينشأ الهدم والبناء معا. وهما معا شيء واحد)[5].

يكشف هذا التصور عن حفريات تخلق القصيدة من لدن الصراع المغامر، المتضاد، والمتصادي في الآن ذاته، ولانهائية الكتابة المتبرمة من سطوة الأنموذج؛ إذ لم (يعد الشكل الشعري قاعدة جاهزة، وإنما أصبح يتبع الحركة النفسية، فيما تمارس نشاطها الخلاق، بل لم يعد هناك من شكل في المطلق، وإنما أصبح لكل قصيدة شكلها الخاص)[6]، الذي ترسمه خارج الحدود؛ فـ"في الكتابة الجيشان ينطق، والتركيب يتعرض للحادثة. بين الاستعارة وبناء الجملة تصبح المغامرة الكتابية محمّلة بطاقة التقويض، الذي يطال التركيب اللغوي. لا تنتظر من الكتابة بناء جملة منطقية، سليمة التركيب بل انس ما تعلمت من تركيب. تراكيب. اتبع غواية ما تقرأ. على صفحة متعددة. في الصفحة الواحدة. حاشية ومتنا. وارفع إلى حبسة اليد المرعوبة...)[7]. يفرز هذا المقتضى النقدي مفهوما جديدا للقصيدة في رحاب الكتابة، عبر نشدانه اللانحوي في بناء نسق جديد، يخلخل المستقر، ويثوِّر الثابت، تساوقا ولحظة التضاد الصدامي، اللامطمئن لتراتبية النسل الإنواعي، الأمر الذي يبشر بميلاد قصيدة يظل المجهول يتأوبها، ويحفظ لها دوام البعث مع كل تهيء جديد. وعليه، "فالقصيدة تُواصل الطريق. باحثة عن قبيلة الغرباء حتى تنتسب للمنفتح. قبيلة الضيافة تلك هي شجرة النسب الشعري التي لا تنحصر في لغة ولا في عهد. حاضر القصيدة هو ديمومة الأبدي فيها. وشجرة نسبها هو تفتيت التوجهات الخضوعة (بكل عنجهيّة) لإيديولوجيات الهُوية والمنفعة والامتياز... وطن القصيدة على الدّوام، وطن آخر، متعدد قادم من المستقبل...)[8]؛ من الرفض / اللاذاكرة / اللانتماء / الإبدال / المجهول / السؤال...

ينعطف البحث عقب هذا المسح النظري، حول حيثيات القصيدة لدى **"محمد بنيس"**، إلى تتبع بصريتها، وهي تمارس فعل التهجين المنتفي لتراتبية التناسل الإنواعي في رحاب كتابة محتفية بلعبة العين، لا الذاكرة.

تمثيلا لهذا المعطى، يباشر البحث المقتضب الشعري الآتي من قصيدة **"موسم النيل"**[9]، أين تستثمر جهود الطباعة في رسم مشهدية شعرية، تتعدى القراءة الخطية إلى الاحتفاء بتشظي العين، وهي تلاحق القصيدة عبر أمكنتها المرحلة على فضاء الصفحة:



مَاؤُكَ يَا نِيلُ نُدُوبٌ تَسْكُنُ شَرْخَ هُدُوئِي
تَعْلُونِي أَقْسَاطُ هَدِيرٍ لاَ تَتَعَرَّفُ
فِيهَا الْعَيْنُ عَلَى أَصْدَاءِ مَدَافِنِهَا

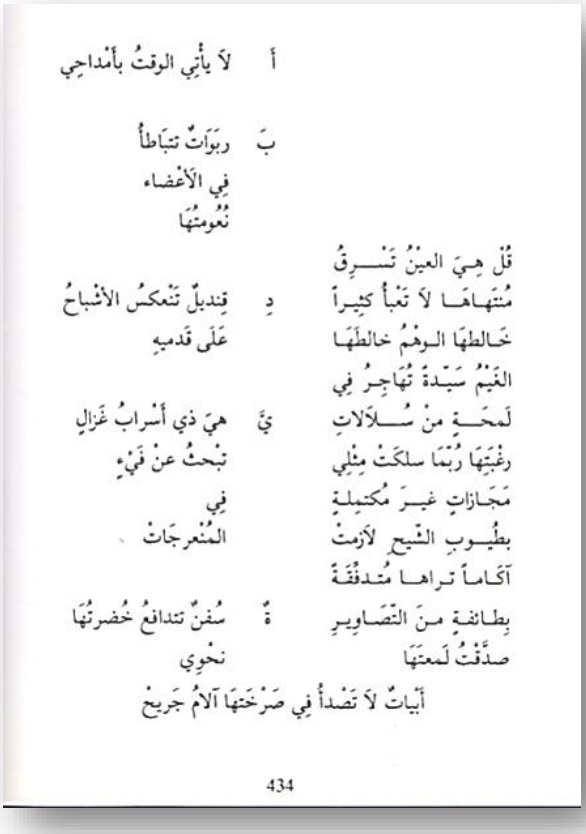
تَقُلُ الرَّأْسُ الكَيْفَانِ وَهَذِي
هَيْنَمَةٌ تَتَقَدَّمُ نَحْوَ مَدَارِجِ
تَرْتِيلِ تَرْحَلُ قَوْساً
لِجَلالِ دَمٍ مَا
زَالَ يُؤَرِّخُ
فَاقْتَرِبُوا
مِنِّي
أَطْيَافُ النِّيلِ مَعَابِدُ
شَمْسٍ مَرْكَبُ آلِهَةٍ
طَافَتْ بِجَنَازَتِهَا
شُدُّوا رَأْسِي
بِالسَّوْسَنِ
وَاقْتَرِبُوا

433

تتهيأ القصيدة ضمن الشكل المثبت أعلاه، إثر تلاقح هندسي لأيقوني مثلثين قائمين قاعدتهما إلى الأعلى ورأسهما إلى الأسفل، تبني حوافهما المادة اللغوية ضمن أسطر متفاوتة الطول، تنزاح صوب اليسار، متشذبة جهة اليمين، في هيئة متآكلة تؤيقن لتفسخ السواد، وتراجعه أمام هيبة الفراغ الذي يمثله بياض الصفحة، هاهنا، تندمج هذه الأخيرة بوصفها ممثلا / علامة، إضافة إلى باقي الممثلات الأخرى المشكلنة لنسق القصيدة.

إن المسند الأبيض / الصفحة أصبح مكونا فاعلا في البناء النصي. وفي هذا الصدد يؤكد **أمبرتو إيكو** أنها (لم تعد جامدة، فأمام العين تبدو وكأنها تمتلك حياة خاصة، على القارئ أن يتراجع عن تعيين نقطة اتكاز فيها)[10]. وفي سبيل فك شفرة هذا الفضاء المتعدد، يتحتم على القارئ تأول (ما لا يقال)[11] ذلك لأن النص ليس سوى (نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها، ومَنْ يثبته يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ..)[12] وفي مقابل ذلك يذهب **"إيكو"** إلى أن تطلع الكاتب إلى (قارئه النموذجي لا يعني حصرا أن يأمل في وجوده، بل يعني ذلك أن يؤثر في النص بما يؤدي إلى بنيانه "القارئ النموذجي")[13]، ليحظر – في مقابل ذلك - على غير الموسوعي مباشرة النص المتعدد.

وأما عن بصرية اللوحة الموالية، فتلتقط العين أيقونا لمسطيل، ترسم حوافه المادة اللغوية التي (.. لا تقرأ، وإنما تشاهد)[14]، يحاذيه أيقون خط مستقيم متهدج مجسد في كلمة (أبدية)، التي تستدعي قراءة ضمن سياق "بيان الكتابة" معضودا بسياق النص وعتبته النصية المثيرة للجدل، وكذا ما أثارته الكتابة الأبولونيرية، نحو الآتي من قصيدة **"صحراء على حافة الضوء (إلى أدونيس)"**[15] :



أ لاَ يأْتِي الوقتُ بأَمْداحِي

ب رَبَوَاتٌ تتبَاطأُ
في الأَعْضاء
نُعُومتُهَا

قُلْ هِيَ العينُ تَسْــرِقُ
مُنتَهاهَـا لاَ تَنْبأُ كثِيراً
خَـالطَهَا الـوهْمُ خالطَهَا
الغَيْمُ سَبْدةً تُهَاجِرُ فِي

د قِنديلٌ تَنْعكسُ الأشْباحُ
عَلَى قَدميهِ

لَمحَــةٍ منْ سُــلاَلاتِ
رغْبَتِهَا رُبَمَا سلكَتْ مِثْلِي
مَجَازاتٍ غيــرَ مُكتمِلةٍ
بطُيُــوبِ الشّيحِ لاَزمتْ
آكَـاماً تـراهـا مُتـدفّقَـةً

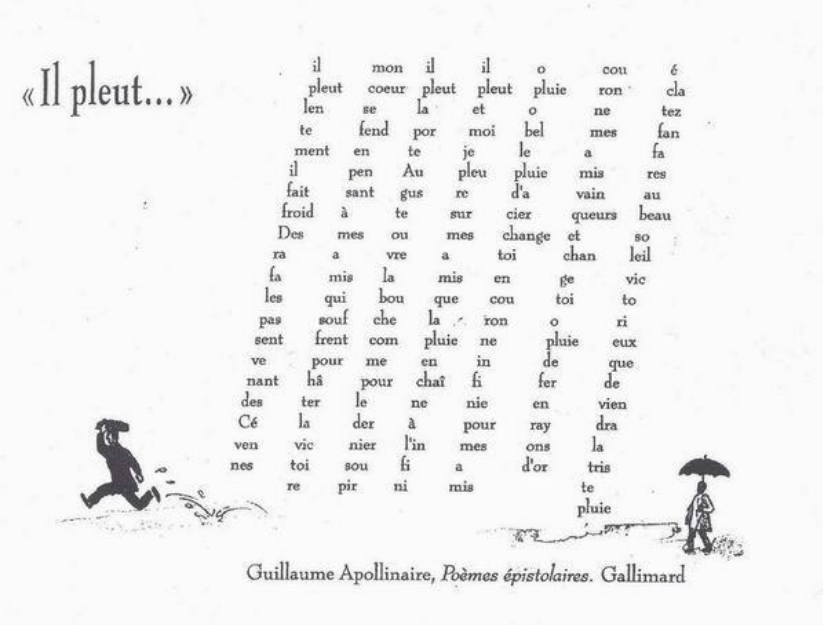
ي هيَ ذي أَسْرابُ غَزالٍ
تبْحثُ عنْ فَيْءٍ
فِي
المُنْعرجَاتْ

ة سُفنٌ تتدافعُ خُضرتُهَا
بِطـائفةٍ مـنَ التّصَـاويـرِ
نحْوِي
صدَّقْتُ لَمعتَهَا

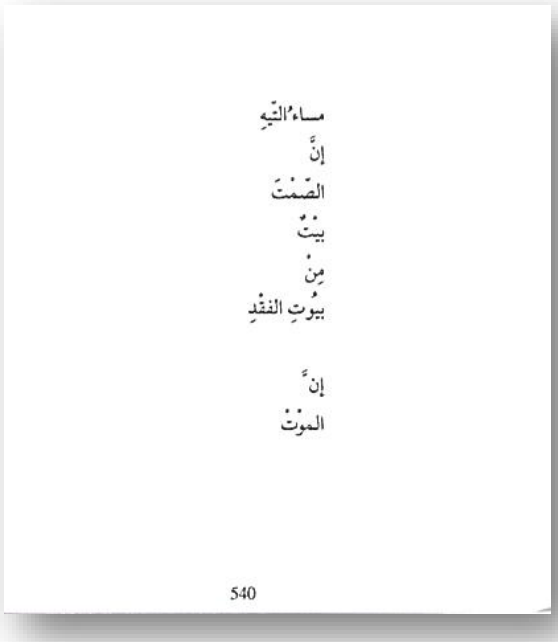
أَبْياتٌ لاَ تَصْدأُ فِي صَرْخَتِهَا آلامُ جَريحْ

434

يعمد البحث إلى استدعاء النص الأبولونيري المتهدج، لتتراءى لنا معالم التشافع والتغاير بين النص السابق، واللاحق تحت عنوان **"إنها تمطر"**[16]:



واللوحة الآتية من قصيدة **"شمس من أساطير"**[17] تتناص بصريا مع لوحة **"أبولينير"**:

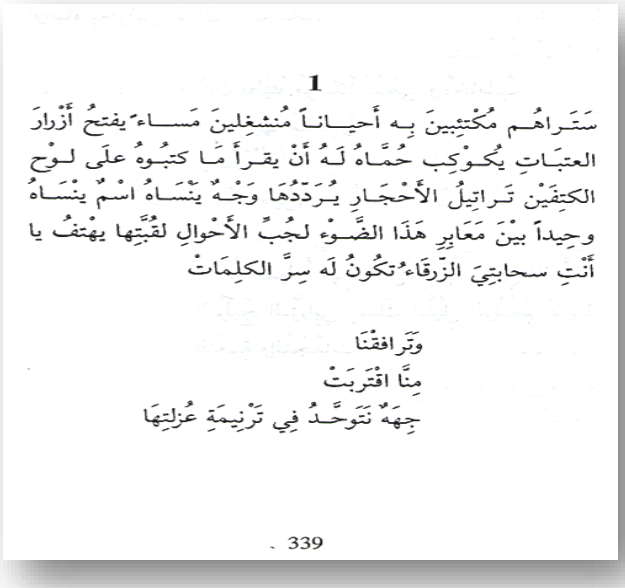

مساءُ التيهِ
إنَّ
الصّمْتَ
بيْتٌ
مِنْ
بيُوتِ الفقْدِ

إنَّ
الموْتَ

540

يرتسم المشهد المثبت أعلاه ضمن تشكل متهدج، وسط مسند يغرق في بياض لا متناهي، الأمر الذي يؤول بصريا إلى تناص مع مشهدية تساقط المطر، وهاهنا المطر يؤدي ما تنضخ به دلالات التيه المكتن خلف غياهب الفراغ الباني. وعليه يتوجب على القارئ البحث في أركيولوجيا الصمت، بدل التنقيب عن الدلالة في ما يتراءى عيانيا للقارئ.

وتمثيلا لمشهدية تحرك جسد القصيدة استجابة لنداء المجهول، نورد المقطع الآتي من قصيدة موسم الطريقة[18]:

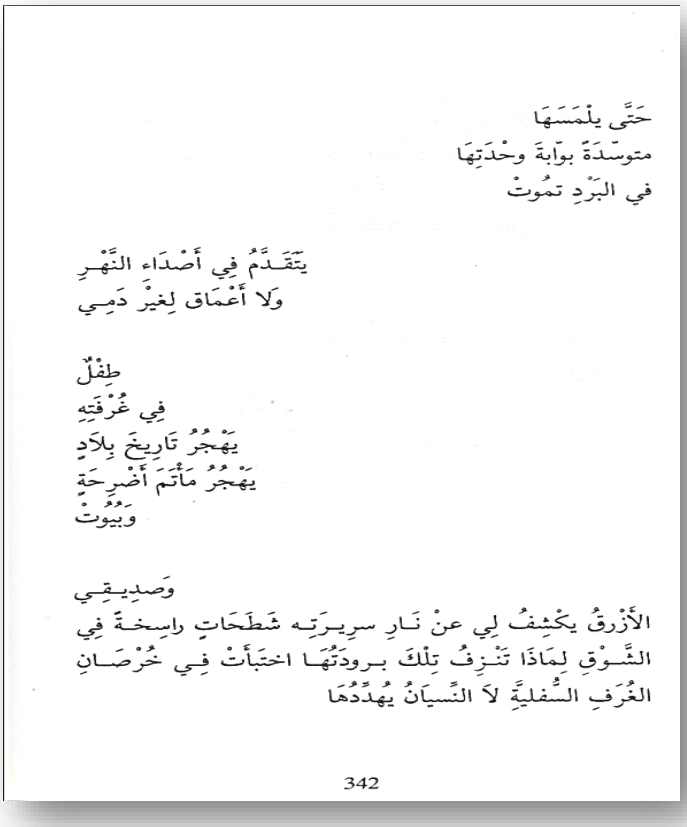

1

سَتَراهُم مُكْتَئِبينَ بِه أَحياناً مُنشغِلينَ مَساءً يفتحُ أَزْرارَ العتبَاتِ يُكوْكِب حُمَّاهُ لَهُ أَنْ يقرأَ مَا كتبُوهُ علَى لوْح الكيتِفَيْن تَراتِيلُ الأَحْجَارِ يُرَدّدُهَا وَجْهٌ يَنْسَاهُ اسْمٌ ينْسَاهُ وحِيداً بيْنَ مَعَابِرِ هَذَا الضَّوْء لجُبِّ الأَحْوالِ لقُبَّتِها يهْتفُ يا أَنْتِ سحابتِيَ الزّرقَاءُ تكُونُ لَه سِرَّ الكلِمَاتْ

وتَرافقْنَا
مِنَّا اقْتَربَتْ
جِهَةٌ نَتوحَّدُ فِي تَرْنِيمَةِ عُزلتِهَا

339

إن هذا التفاعل القائم بين فراغ يمتد وسواد يجزر، عبر غمرة الكتابة، يهب الجسد حرية الحركة، فيتموضع ضمن تشكلات، وتجسيمات، وأيقونات، يستحيل أمر ضبطها ضمن سنن محدد، أو توقع معين، فهي تخلق مكانتها من منطلق شخصي لا جماعي، الأمر الذي يحول دون أي أفق انتظار، فالمتتبع لمشهدية المجتزأ النصي السالف من المقطع الأول لقصيدة **"موسم الطريقة"**، سرعان ما يصدم بتشكل مغاير داخل المقطع ذاته، الأمر الذي يفضي بالمشاهد إلى التخلص من أي أفق انتظار، وهو ينتقل من صفحة لأخرى داخل المقطع ذاته، وكأنه أمام لوحة تكعيبية من لوحات **"بيكاسو"**، تتداخل ضمنها الأشكال وتتبدد في الآن ذاته ومن ذلك ما يفاجئنا به هذا المجتزأ النصي من المقطع ذاته للقصيدة نفسها، على حذو ما يجليه هذا التشظي النصي[19]:



حَتَّى يلْمَسَهَا
متوسّدَةً بوّابةَ وحْدَتِهَا
في البَرْدِ تمُوتْ

يَتَقَـدَّمُ فِي أَصْدَاءِ النَّهْـرِ
وَلا أَعْمَاق لِغيْرِ دَمِـي

طِفْلٌ
فِي غُرْفَتِهِ
يَهْجُرُ تَارِيخَ بِلاَدٍ
يَهْجُرُ مَأْتَمَ أَضْرِحَةٍ
وَبُيُوتْ

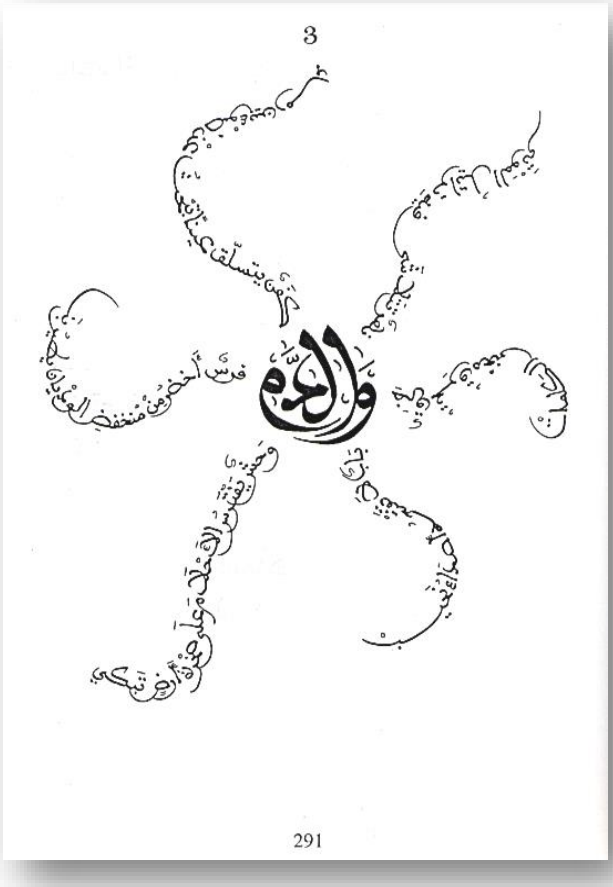
وَصَدِيـقِـي
الأَزْرقُ يكْشِفُ لِي عنْ نَـارِ سرِيـرَتِـه شَطَحَاتٍ راسِخـةً فِي
الشَّـوْقِ لِمَاذَا تَنْـزِفُ تِلْكَ بـرودَتُهَـا اختبَأَتْ فِـي خُرْصَـانِ
الغُرَفِ السُّفليَّةِ لاَ النِّسيَانُ يُهدِّدُهَا

342

تتراءى القصيدة شظايا متناثرة، أو لطخات غير متسقة كأنها لوحة من لوحات **"إيف كلان"** تتأيقن أسطرا متفاوتة الطول، فمعين، فمثلث، فمستطيل، إنها لا تكف عن التشكل في أهبة الفراغ، فهي تأخذ أمكنة تجعل العين في حركة دورانية، تتجه من اليمين بتشكل، لتنتقل إلى اليسار ضمن أيقونين متمايزين، وتنزاح مرة أخرى إلى اليمين بفسحة من البياض الذي يضمر نصا مشطوبا، يدلّ عليه حرف الواو الذي يفيد الجمع بين مطلقين. ومما تتوجب الإشارة إليه ضمن هذا المعطى أن قراءة مشهدية التأيقن الذي أمام أعيننا، تأبى التهدج، والتقطع، بل توجب على القارئ كفاية فعل تشذيب المتنافر ضمن متسق واحد.

ومن جهة أخرى، نلحظ تمظهر التراكيب بأطوال متفاوتة القصر، مقتضبة الانسياب، ضمن درجة كثافة لغوية بلغت حد الانغلاق الذي يصون للقصيدة تشكلها المغامر (إذن، هي قصيدة الحرية وحرية القصيدة في آن. كلمة الوعد الأولى. بهذا المعنى كنت وقفت على وضعية اللغة في القصيدة. شيئا فشيئا أخذت الكلمات تغْمضُ، والتراكيب تتغرب، إيذانا باللامسمى، هنا كان الوعي بمعنى اللغة في القصيدة ملحّا عليّ في جزئيات القصيدة كما في بنائها الكلي. لا أقصد هنا صدمة الاستعارة وحدها. أقصد، قبل ذلك، الكلمات ونوع العلاقات التي تجد الكلمات نفسها متورطة فيها. وهي أوسع من الاستعارة، معجم أنتقيه حينا وحينا يفاجئني..)[20]، نحو (حذف أدوات الربط، تحريك أسماء باتجاهات متباعدة من الأبيات، ترك جمل مبتورة أو الاستغناء كليا عن علامات الترقيم، حتى أصبحت وجها لوجه مع الحبسة اللغوية. لكنني عثرت لاحقا على الفضاء في كتابة القصيدة. في صفحة القصيدة. ذلك ما ضاعف الشهوة وسلمني للانتشاء. بيت يفسحُ في المكان الذي يليه، ثم لا شيء غير البيت. اليد التي تخط السطر هي التي تتبادل مع الفضاء الغواية. وفي حركة اليد يهتز الجسد، ينحل، يتشظى أو يطير)[21]. وبذا يكون ديدن القصيدة لدى **"محمد بنيس"** ديدنا عصيا وشاقا وشائقا في الآن ذاته.

وإذا ما رمنا وصل الطرح النظري بالبعد الإجرائي، ألفينا هذا الأخير تكريسا للأول، ولعل الأنموذج السالف دل على ذلك وهو يجذر أنطولوجيته ضمن شطحات الكلمات، وبين أفنان تراكيب معقدة الانشباك، يحكمها قانون التلاصق تنكرا لعلامات الترقيم، وخدمة لفسح الفراغ الباني.



على إثر ما خلا طرحه، من محاولات لمقاربة دلالات الفراغ الباني داخل وخارج الكتابة لدى **"محمد بنيس"**، يتضح لنا أن لعبة الجسد وفق ما خلا إيراده، تأخذ أبعادا تتخطى تقنية الطباعة، إلى رجفة اليد، إلى نبض رعشات الأنامل، عبر احتذاء لانمطية التشكيل الأيقوني للخط المغربي.

وتعقبا لحركة الأيقنة، نكتفي بـ إيراد المقتضب الآتي[22]:

بمقتضى ما سبق طرحه من طروح تخص الكتابة الشعرية لدى بنيس، نخلص إلى النتائج الآتية:

- إن القصيدة لدى بنيس تجافي رهانات التمثيل المنمذج.
- إن القصيدة لدى بنيس تمانع كل تأويل سطحي.
- إن الكتابة الشعرية لدى محمد بنيس تنتفي لكل معيار قبلي تأصيلي.
- إن شعرية الكتابة لدى بنيس تتطلب قارئا يجد التيه بين مزالق الدلالات الخفية، وعليه يجب أن يكون موسوعيا.
- إن القصيدة تنتفي لأسبقية المرجع فهي تخلق حر، ينفتح على رحابة المكان.
- إن استثمار محمد بنيس لتجربة الخط المغربي، عبارة عن نداء صارخ لعودة الذات المغاربية ضمن نسقها الثقافي العربي.
- إن تلاقح المتناهي (الخط المغربي) باللامتناهي (الشعر)، ولد قصيدة تحفل بجسد يتحرك ضمن أفضية المكان بحرية، أسهمت في خلق تشكلات متنوعة.

---

[1] محمد بنيس: كلام الجسد، دار توبقال، ط 1، الدار البيضاء، 2010، ص: 17.

[2] المصدر نفسه، ص: 18.

[3] فريديريك نتشه: هكذا تكلم زرادشت، نقلا عن: وفاء مناصري: الشعر والتمثيل، أحمد مطر أنموذجا، دار القدس العربي، ط 1، وهران، 2013، ص: 103.

[4] ينظر: بن عرفة عبد العزيز: الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط. 1، 1993، ص: 17، 20.

[5] محمد بنيس: كلام الجسد، ص: 18.

[6] أدونيس: سياسة الشعر، (دراسة في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، ط 2، بيروت، 1996، ص: 74.

[7] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 1، دار توبقال للتوزيع والنشر، ط 1، الدار البيضاء، 2002، ص:21.

[8] محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال، ط 1، الدار البيضاء، 2007، ص: 37.

[9] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 1، ص: 433.

[10] أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح، تر: أبو علي عبد الرحمن، دار الحوار، ط 2، سوريا، 2001، ص: 182.

[11] أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، تر: أبو زيد أنطوان، المركز الثقافي العربي، ط 2، المغرب، 1996، ص: 62.

[12] المرجع نفسه، ص: 63.

[13] المرجع نفسه، ص: 69.

[14] فريدة آيت حمدوش: الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة السانية، وهران، 2011 / 2012، ص: 133.

[15] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 2، دار توبقال للتوزيع والنشر، ط 1، الدار البيضاء، 2002، ص: 434.

[16] www.google.com

[17] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 2، ص: 540.

[18] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 1، ص: 339.

[19] المصدر نفسه، مج 1، ص: 342.

[20] محمد بنيس: كلام الجسد، ص: 145.

[21] المصدر نفسه، ص: 145.

[22] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 1، ص: 245.

المصادر والمراجع:

1) أدونيس: سياسة الشعر، (دراسة في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، ط 2، بيروت، 1996.

2) أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح، تر: أبو علي عبد الرحمن، دار الحوار، ط 2، سوريا، 2001.

3) أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، تر: أبو زيد أنطوان، المركز الثقافي العربي، ط 2، المغرب، 1996.

4) بن عرفة عبد العزيز: الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 1993.

5) فريدة آيت حمدوش: الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة السانية، وهران، 2011 / 2012.

6) محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 2، دار توبقال للتوزيع والنشر، ط 1، الدار البيضاء، 2002.

7) محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 1، دار توبقال للتوزيع والنشر، ط 1، الدار البيضاء، 2002.

8) محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال، ط 1، الدار البيضاء، 2007.

9) محمد بنيس: كلام الجسد، دار توبقال، ط 1، الدار البيضاء، 2010.

10) وفاء مناصري: الشعر والتمثيل، أحمد مطر أنموذجا، دار القدس العربي، ط 1، وهران، 2013.

الخطاب الصوفي بين الماهية والمرجع (*)

Sufi discourse between singification and reference

سوهيلة بن عتسو / طالبة دكتوراه
مخبر التأويل وتحليل الخطاب، جامعة بجاية
البريد: benatsousouhila60@gmail. com

ملخّص : تبحث هذه الدراسة في مجال الخطاب الصوفي الذي يعدُ من أهم الخطابات في الثقافة العربية الإسلامية، لما يحمله من خصائص فنية جمالية متفردة، وما يحدثه من جدال معرفي وفكري وسط الساحة النقدية، فهو مرجع ضخمٌ في مجال الفكر والأدب، يحمل في طياته دلالات فكرية ورموزا وعلامات قامت بتعميق معاني العقيدة وإبراز قيمة الإنسان، والعمل على إزالة الفوارق وإشاعة التسامح والحوار بين الثقافات والأديان.

فالتصوف خطاب متشعب وهذا نظرا لمكوناته المتفرعة بين الكتابة الصوفية (الشعر، النثر)، والممارسة الروحية (يتعلق بكل ما هو روحي)، ثم الاصطلاح الصوفي، وهذا ما يطرح لدينا إشكالا مهما يتعلق بماهية التصوف الإسلامي، فما هي الأصول المعرفية والمرجعيات الثقافية للخطاب الصوفي؟ وما هي خصوصياته المتعلقة بظواهره النصية؟

الكلمات المفتاحية : التصوف، الماهية، التصوف الإسلامي، الرمز، الإشارة، المصطلح، الخلفية الفكري.

Abstract : The present study examines the field of Sufi discours which is considered as the most important discourses in the Arabic-Islamic culture, for its unique artistic and aesthetic features, and the intellectual and cognitive debate it causes in the field of criticism. Indeed, it is a huge reference in the field of thought and literature, holds out intellectual meanings, symbols and signs, which have deepened the meaning of doctrine, showed the worth of the human being, and worked to eliminate differences and, promote tolerance, and dialogue between cultures and religions.

* تاريخ تسلم البحث: 2020/01/20، تاريخ قبول البحث: 2020/04/27.

Sufism is a complex discourse due to its branched components between Sufi writing (Poetry and Prose), spiritual practice (it is about all that which is spiritual), and the Sufi terminology (symbolic terms which have particular contexts, terms and meanings). This poses us a major problem about what Islamic Sufism is, what the cognitive origins and the cultural references of Sufi discourse are and what its particularities relating to its textual manifestations are.

Keywords : Sufism, Islamic Sufism, Symbol, signal, expression, term, definition, the cognitive background.

1- التصوف والماهية :

- التصوف لغة:

تعددت التعاريف التي حاولت ضبط مصطلح التصوف، وذلك راجع إلى طبيعة اللفظ المجهول المصدر والاشتقاق وذلك حسب رأي الوصيفي الذي يقول (إن لفظة التصوف مادة مجهولة الاشتقاق والمصدر، ولذلك اختلف علماء اللغة في أمرها على عدة أقوال، أثارت حولها الجدل واتسع لأجلها النقاش والراجح أن الصوفية مشتقة من لبس الصوف)[1].

وقد وردت لفظة "التصوف" في العديد من المعاجم اللغوية، ومن بينها لسان العرب الذي جاءت فيه لفظة التصوف في مادة (ص و ف)، على حسب (الصوف للضأن وما أشبهه: الصوف للغنم كالشَعر للمعز والوبر للإبل الجمع أصواف، وقد يقال للواحدة على تسمية الطائفة باسم الجميع)[2].

أما "الزمخشري" في أساس البلاغة فيقول أن (الصوفية نسبوا إليهم تشبيها بهم في النسك والتعبد أو إلى أهل الصفة، فقيل مكان الصوفية بقلب أحد الفاءين واوا للتخفيف أو إلى الصوف الذي هو لباس العباد وأهل الصوامع)[3].

إن جميع التعاريف التي خاضت في الاشتقاق اللغوي للفظة التصوف، أرجعت أصل اللفظ إلى الصوف، وبالتالي ربطه بالملبس الذي كان يلبسه المتصوفة من الصوف، أو إلى الصفاء والصفو تطهيرا للجسد وتزكية للنفس.

- التصوف اصطلاحا:

إن الأبحاث التي ركزت على مكونات التصوف وأجزائه وبحثت فيها، تعددت وتباينت ولم تستطع أن تضع مفهوما جامعا للتصوف. لكنها تتفق من حيث أن التصوف (هو العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور على

لذة ومال وجاه والانفراد على الخلق في الخلود والعبادة)[4]، والتصوف من هذا المنطلق هو العزوف عن كل ملذات الحياة، فهو عرفان وجداني وتمسك رباني، يترك الحياة ويزهد فيها.

ويعرفه البغدادي قائلا: (التصوف مبني على خصال: التمسك بالفقر والافتقار والتحقق من البذل، وترك الغرض والاختيار، وعرفه الكرخي: التصوف هو الأخذ بالحقائق واليأس مما في أيدي الخلائق)[5]، وقال الجنيد: (أن تكون مع الله بلا علاقة)[6]. وصفات المتصوفين تدل عليه (أي التصوف) إذ (إنهم كانوا لابسين الصوف وهو الذي كانوا يملكونه دون غيره من القطن، لأنه كان متوفرا لديهم، وهذا المعنى الذي لاحظه الصوفيون بعد زمنه صلى الله عليه وسلم ووجدوا فيه الفقر والعجز، فنسبوا أنفسهم إلى هذه الكلمة)[7].

الجامع بين هذه التعاريف كلها، أن التصوف أو المتصوف هو الذي يتوجه إلى الله تعالى توجها عميقا، يقطع صلاته بجميع الخلائق، ويعتزل الملذات ويتفرغ إلى الخالق، وذلك رغبة في الوصول إلى الحب الحقيقي وتحقيقه، حب بلا مقابل الذي هو حب الله والفناء فيه، أين تكون الأشياء بالله ولله. فهذا محي الدين بن عربي يقول في غزله الإلهي:

(حَقيقَتي همتُ بِها وَمَا رَآهَا بَصَري
وَلَوْ رآهَا لِغدَا قَتِيل ذاكَ الحورِ
فَعنْدَمَا أبْصَرْتُهَا صرْتُ بِحُكْم النّظَرِ
أَبيتُ مَسْحورًا بهَا أَهيمُ حتَى السحرِ
يا حَذَري مِنْ حَذَري لَوْ كَانَ يَعْنِى حَذرِي
والله مَا هَيَّمَنِي جَمَالُ ذَاكَ الخَفَرِ
في حُسْنهَا مِن طِيبَة تُرَى بِذاتِ الخُمُرِ
إذا رَقتْ أَوْ عَطَفَتْ تَسْبِي عُقُولَ البشرِ
كَأَنَّمَا أَنْفَاسُهَا أعْرَافُ مِسْكٍ عَطِرِ
كَأنَّهَا شّمْسُ الضُحَى فِي النُّورِ كَالقَمَرِ
إنْ أَسْفَرتْ أبْرَزَهَا نُورُ صَبَاحٍ مُسْفرِ
أو سَدّلَتْ غَيّبهَا سَوادُ ذَاكَ الشَّعَرِ
يَا قَمَرًا تَحْتَ دُجَى خُذِي فُؤادِي وَذَرِى
عَينِي لِكَي أَبْصُركِ إن كَانَ حَظّي نَظَرِي)[8]

هذا غزل إلهي وشوق رباني، يوحي إلى تعلق الذات الشاعرة والمتصوفة بالحب الإلهي الأزلي، هذا الحب الذي يقف في وجه الآخر الإنسي، إذ أن الشاعر هنا تحقق عنده رؤية الحسناء التي أهلكه جمالها، التي وصفها بالشمس والقمر، لكنه لم يحظ منها إلا بالنظر، وهذا بسبب التأمل في الوجود،

وعشق المُوجد، إذ غلبت مظاهر الوجود الشمس والقمر والدجى التي خلقها الله مظاهر الحسناء التي أحبها، والتي لا تتجلى إلا بتجلي مظاهر الوجود، وبهذا يتطلع الشاعر ابن عربي إلى الوصول إلى جانب الذات الإلهية، وتحقيق الوصال الذي تسعى إليه الذات المتصوفة، لأنه هذا هو الحب الأزلي الذي لا يزول.

ويقوم التصوف، إضافة إلى الفناء في حب وعشق الذات الإلهية، على مجموعة من القواعد الأساسية التي يجب أن تتوفر في المتصوف، وهذه القواعد مماشية لتعاليم الدين ومسايرة للشريعة، فهي لا تخرج عن (أحكامها الباطنية ونواميسها الخفية وتلك القواعد هي:

1- صفاء النفس ومحاسبتها
2- قصد وجه الله
3- التمسك بالفقر والافتقار
4- توطين القلب على الرحمة والمحبة
5- التجمل بمكارم الأخلاق التي بعث الله بها النبي لإتمامها) [9].
6- وهذا بمعنى أن الإنسان الذي يريد أن يصبح متصوفا، يجب عليه أن يصفي نفسه من الزلات والرذائل، ويقوم بمحاسبة نفسه بنفسه قبل أن تحاسب من قبل الله تعالى، ثم ثانيا يجب عليه أن يقصد وجهه و يسعى إلى رضوانه، وذلك من خلال أفعاله وأقواله التي تكون ابتغاء لوجه الله تعالى، وثالثا أن يكون المتصوف زاهدًا في الدنيا، قانعا متمسكا بالفقر، حرمانا للنفس من زينة الحياة، ورابعا هي أن يتحلى الصوفي بالحب والمحبة، ويلزم قلبه محبة المسلمين واحترامهم ورحمتهم، ويعطيهم حق الإسلام من التعظيم والتوقير، وخامسا التخلق بالأخلاق، وهو أن يكون الصوفي عاليا بأخلاقه ومعاملاته، هينا لينا مع أهل بيته وعشيرته وجميع الناس الآخرين، وفي هذا المقام يقول الحلاج في شعره:

(إلـى كمْ أنـت في بحرِ الخطـايَـا تـبُـارزُ مـن يـراك، ولا تـراهُ
وسـمتـك سـمـت ذا ورعٍ ودين، وفـعـلـك فـعـل مـتـبـع هـواهُ
فيـا من بـاتَ يخلُو بـالمعـاصـي، وعـيـنُ الله شـاهـدةٌ، تـراهُ
أتـطـمـع أن تـنـالَ الـعـفـوَ ممَـن عصـيـتَ، وأنـتَ لم تطلب رضـاهُ
أتـفـرحُ بـالـذنـوبِ وبـالـخـطـايـا، وتـنـسـاهُ، ولا أحـدٌ سـواهُ
فـتـبْ قـبـلَ الـمـمـاتِ، وقـبـلَ يـوم يلاقى العبـدُ مـا كسـبـتْ يـداه)[10]

هذه أبيات يوجهها أحد المتصوفة الكبار الذي هو "الحلاج" إلى من يحيا في معصية ربه، غير مكترث بلقائه وذلك في أسلوب استفهامي توبيخي يدعو من خلاله العاصي، إلى التوبة قبل الممات والحشر، مستندا على آيات من القرآن الكريم وهذا في قوله "يوم يلاقي العبد ما كسبت يداه"، وذلك

حسب ما ورد في سورة الإسراء في قوله تعالى: ﴿وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه، ونخرج له يوم القيامة كتابا يلقاه منشورا، اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا﴾[11].

2- **نشأة التصوف الإسلامي:**

إن فترة ظهور الإسلام تعتبر من أهم الفترات التي كان فيها الإقبال على الدين والزهد في الدنيا غالبا على المسلمين، عكفوا على الطاعات، وعزموا على الانقطاع إلى الله، فكان الأوائل الذين لبوا نداء الرسالة يسمون بالصحابة، والجيل الثاني يسمون بالتابعين.

في القرن الثاني بدأ الناس يبتعدون قليلا عن الدين ويقبلون على الدنيا، (ثم ظهرت الفرق الإسلامية، فادعى كل فريق فيهم زهادًا وعبادًا، هناك انفرد خواص أهل السنة المقبلون على العبادة باسم الصوفية والمتصوفة)[12].

وفي مقام أخر هناك من يقول إن المرحلة التي ظهر فيها التصوف تسمى (بمرحلة الزهد، وهي واقعة بين القرنين الأول والثاني الهجريين فقد كان أفراد من المسلمين أقبلوا على العبادة بأدعية وقربات، وكانت لهم طريقة زهدية في الحياة تتصل بالمأكل والملبس والمسكن، وقد أرادوا العمل من أجل الآخرة، فأثروا لأنفسهم هذا النوع من الحياة والسلوك، ونضرب لأولئك مثلا الحسن البصري المتوفى سنة 110هـ، ورابعة العدوية المتوفاة سنة 185هـ)[13].

ثم في مرحلة أخرى أكثر نضجا بداية من القرن الثالث، برزت معالم التصوف الإسلامي، وتجلت أسسهم الفكرية حيث:

- صار التصوف على أيديهم علما للأخلاق الدينية.
- كانت مباحثهم الأخلاقية تدفعهم إلى التعمق في دراسة النفس الإنسانية.
- الكلام عن الذات الإلهية من حيث صلتها بالإنسان وصلة الإنسان بها.
- الكلام في دقائق أحوال النفس والسلوك.
- ظهر علم للصوفية يتميز عن علم الفقه من ناحية الموضوع والمنهج والغاية، له لغته الاصطلاحية الخاصة يحتاج مراميها إلى جهد غير قليل.

وهذه المرحلة مثلها مجموعة من كبار المتصوفة أمثال القشيري في الرسالة، السهروردى البغدادي وغيرهم)[14]، لكن في هاته المرحلة من التصوف في القرن الثالث الهجري ظهر نوع آخر من التصوف يمثله الحلاج الذي (أعدم لمقالته سنة 409هـ، ويبدو أنه كان متأثرا فيه بعناصر أجنبية)[15].

وفي هذه الفترة ظهر ما يسمى (**بعلم التصوف** على أيدي الجنيد ومدرسته، وأصله من العلوم الشرعية التي لم تزل عند سلف الأمة وكبارها من الصحابة والتابعين، طريقه الحق والهداية، وأصله العكوف على العبادة، والانقطاع إلى الله...)[16].

وهناك فترة أخرى يمثلها الإمام الغزالي في القرن الخامس للهجرة (الذي لم يقبل من التصوف إلا ما كان متمشيا مع الكتاب والسنة، راميا في الزهد والتقشف وتهذيب النفس وإصلاح أخلاقها، وقد عمق الغزالي في الكلام والمعرفة الصوفية على نحو لم يسبق إليه، وقد ساهم في إرساء بعض نوع من التصوف، معتدل يساير مذهب أهل السنة والجماعة، ويخالف تصوف الحلاج والبسطامي في الطابع)[17]، وما استحدثه الغزالي في التصوف جعله شخصية عظيمة مهدت لنفوذ التصوف السني في العالم الإسلامي فيما بعد.

أما الفترة الأخيرة لتطور مذهب التصوف فقد كانت في القرن السابع للهجرة، في هاته المرحلة ظهر ما يسمى ("بالمدرسة الوجودية" التي تدعو إلى وحدة الوجود، ويزعم أصحاب هذه المدرسة أن لمذهبهم أصلا قديما، فهم يُؤولون الآيات القرآنية بما يعزز مذهبهم، كما يؤولون كلام الأشاعرة الأقدمين في أن كل حال روحية إنما هي فعل من أفعال الله التي لا تحتاج واسطة ولامبالغات)[18].

3- المرجعيات الفكرية للتصوف الإسلامي:

بعد الجدال الذي حدث بين الباحثين والدارسين، حول مسألة رد التصوف إلى أصوله المعرفية ومرجعياته الثقافية التي استقى منها منهجه ومقولاته، ظهرت ثلاثة فرق مختلفة الاتجاه، الأولى ترد التصوف إلى مرجع وأصل إسلامي بحت، أما الثانية فترده إلى أصول أجنبية وافدة، والثالثة وقفت موقفا وسطا تسلم بالأصل الإسلامي للتصوف، لكن مع دخول المؤثرات الأجنبية فيه.

أ- المرجع الإسلامي للتصوف:

إن المرجع الأساسي والمصدر الأولي للتصوف في الحضارة الإسلامية هو القرآن والسنة، فنهما (استمد الصوفية آراءهم في الأخلاق والسلوك، ورياضاتهم العلمية التي اصطنعوها من أجل تحقيق هدفهم من الحياة الصوفية)[19]، فكانت الآيات القرآنية والأحاديث مرجعا مهما يعتمد عليه المتصوفة في نهج مذهبهم.

وهذا ما أشار إليه ماسينيون في قوله (ويجوز للمتصوفة المسلمين أن يزعموا أنه كان بين الصحابة رجلان يعدان بحق السابقين إلى التصوف وهما أبو ذر وحذيفة)[20]، وهذا دليل على أن المتصوفة قد كان تأثرهم واضحا بسلوك الصحابة وبأقوالهم الدالة على الزهد والإقبال على الله والإعراض عن الدنيا وما فيها

كانت للتصوف الإسلامي مرجعية مهمة تتمثل في الدين والرسالة التي أتى بها الرسول محمد صلى الله عيه وسلم، إذ إنه هناك (من زعم أن الرسول صلى الله عليه وسلم كان متصوفا، تقول "أنا ماري شميل" محمد هو على رأس رجال الصوفية، وقد أصبح عروجه إلى الحضرة الإلهية مسطرا نصا في سورة الإسراء، وتأويلا – في نظر الصوفية – في سورة النجم مثالا يحتذى في صعود الصوفي بروحه إلى جانب الذات الإلهية، وقد جاء في الأثر أن الحكمة المحمدية انتقلت من بعد النبي صلى الله عيه وسلم

إلى ابن عمه وزوج ابنته ورابع الخلفاء الراشدين علي بن أبي طالب، وقد نُسب إلى آخرين من أهل بيته وأصحابه أنهم كانوا موهوبين في الكشف الصوفي)[21]، والكشف الصوفي هو تلك الموهبة الربانية التي لا يمنحها الله إلا لمن اصطفاه من عباده.

ب-المصدر **الأجنبي للتصوف:**

هناك طائفة من المستشرقين ردّوا مصدر التصوف إلى مرجعيات أجنبية عن الإسلام، فهناك من يقول إن أصله من مصدر فارسي من بينهم (ثولك (thoulk) وهو من قدماء المستشرقين في القرن التاسع عشر، والذي ذهب إلى أن التصوف مأخوذ من أصل مجوسي، وحجته في ذلك أن عددا كبيرا من المجوس ظلوا على مجوسيتهم في شمال إيران بعد الفتح الإسلامي وأن كثيرا من مشايخ الصوفية الكبار ظهروا في الشمال في إقليم خراسان، وأن بعض مؤسسي فرق الصوفية الأوائل كانوا من أصل مجوسي)[22].

ونجد على غرار ثولك، المستشرق دوزى (Dozy) الذي يرى أن التصوف (جاء إلى المسلمين من فارس، أن فكرة صدور كل شيء عن الله والقول بأن العالم لا وجود له في ذاته، وأن الموجد الحقيقي هو الله، ظهرت منذ أحقاب بعيدة في فارس، وكل هذه المعاني يفيض بها التصوف الإسلامي)[23]، وهذا بمعنى أن هناك أفكارا لازمت التصوف الإسلامي بصفة خاصة والفكر الإسلامي عامة - كفكرة وجود الله خالق هذا الكون وموجده، و حقيقة وجود العالم – لها جذور ممتدة لدى الفرس.

ج-التصوف **من أصل مسيحي:**

إن الذين يُسلمون بأن التصوف ذو مرجع أو مصدر مسيحي قد أقاموا نظرتهم هذه على بعض الأسس والمبادئ منها:

(أولا: أنه هناك صلات بين العرب والنصارى في الجاهلية والإسلام.

الثانية: ما يلاحظ من أوجه الشبه بين حياة الزهاد والصوفية في تعاليمهم وفنونهم في الرياضة والخلوة، وبين ما يقابل هذا في حياة السيد المسيح وأقواله وطرقهم في العبادة والملبس)[24]، ويمكن أن نشير هنا أيضا إلى أوجه الشبه الموجود بين الرهبان عند المسيح والمتصوفة المسلمين، إذ أن كلا منهم رافض لفكرة الزواج من مبدأ التفرغ إلى الله، والتخلي عن العلاقة بالمخلوق والتقرب إلى الخالق فقط، طريقة ملبسهم فكل منهم يتخذ لنفسه نوعا من اللباس يفرقه عن عامة الناس.

وهذا التأثر بالمسيحية، نجده عند أحد فلاسفة الصوفية الذي هو (الحلاج الذي استخدم في تصوفه مصطلحات مسيحية ككلمة اللاهوت والناسوت وما إليها من المصطلحات)[25]، لكن هنا يمكننا أن نقول إن الحلاج اشتهر في القرن الثالث هجري، والتصوف كانت بداياته في القرن الأول للهجرة أين رست دعائمه وأصبح مرجعا لكل تصوف لاحق، هذا يعني أن الأصل الإسلامي للتصوف

عند المسلمين لا شك فيه، وإنما ما ظهر فيما بعد من تأثيرات خارجية لم يكن إلا بفعل الفتوحات الإسلامية التي فتحت المجال للتأثير والتأثر.

د-المصدر اليوناني للتصوف:

تأثر العديد من المتصوفة المسلمين بالفلسفة اليونانية، أمثال "الحلاج، ابن عربي، ابن سبعين..."، وهذا بفضل الانفتاح على الفلسفات والديانات الأخرى (حيث تسرب إلى التصوف المذهب الأيوني وهو الاعتقاد بالشمول ومفواه أن جميع أوجه الطبيعة مظاهر للألوهية وأن الوجود كله في الحقيقة هو الله، وهذا هو القول بوحدة الوجود عند ابن عربي)[26]. وبين هذين الطرحين، وقف دارسون آخرون موقفا وسطا حيث أقروا أن للتصوف الإسلامي جذورا إسلامية متغلغلة، لكنه لا يمكن أن ننكر التأثر والتأثير الذي حدث بين الحضارات بفضل الفتوحات الإسلامية، وبما أنه قد تم تأكيد وجود ملامح التصوف في بعض الديانات والحضارات القديمة فإن هذا بالضرورة سيؤثر على التصوف الإسلامي الذي أتى من بعد وهذا ما تبين عند ابن عربي وآخرين من المتصوفين الإسلاميين.

فحتى لو نفينا التأثير والتأثر بين الحضارات فيما يخص التصوف، إلا أنه لا يمكننا أن نسلم بأن للتصوف مصدرا وحيدا هو الحضارة الإسلامية، وهذا نظرا لطبيعة هذه الممارسة الروحية والوجدانية التي تخص النفس الإنسانية، وبالتالي فلكل إنسان انتماء ديني روحاني يُقر بوجود إله مُوجِدٍ لهذا الكون، وطريقة في العبادة والزهد وهذا ما أشار إليه عمر فروخ حين قال: (شاع التصوف في الأديان والأمم كلها في الوثنية والمجوسية واليهودية والنصرانية والإسلام ولقد عرفه في بعض أشكاله البابليون واليونان والرومان والهنود والصينيون والعرب والعجم ولقد عرفته بعض الأمم الفطرية)[27]، ويقول ماسينيون في كتابه التصوف (كل بنية دينية يتوافر لأبنائها الإخلاص و التفكير تصلح لأن يظهر فيها روح التصوف، فليس التصوف إذًا من خصائص عنصر أو لغة أو أمة؛ بل هو مظهر روحي لا تحده مثل هذه الحدود المادية)[28].

4- خصوصيات الخطاب الصوفي:

أ-إشكالية المصطلح:

إن المعاني والدلالات المتشعبة والمتسعة التي تحملها مصطلحات المتصوفة أحدثت إشكالا حادا لدى الدارسين والباحثين الذين يغوصون في هذا المجال، فالمصطلح عند المتصوفة (تجاوز مجرد الدلالة اللغوية النحوية بحيث أصبح يمتد ليصنع شبكة مترامية الأطراف من المعاني التوليدية المترتبة عن اشتراك المصطلح الواحد في التعبير عن أكثر من منحى من مناحي النظرية الصوفية)[29]؛ بمعنى أن المصطلح لا يحمل دلالة لغوية نحوية تفهم من سياق الكلام ومن المقام الذي طرحت فيه الكلمة، بل تتعدى ذلك وتنتج ما لا يعد ويحصى من الدلالات التوليدية، وهذا بسبب استعمال المصطلح الواحد للدلالة والتعبير عن عدة أغراض مختلفة.

وهذا ما اشتهر به المتصوفة إذ (يستعملون مصطلحات محملة بشحنات وجدانية عميقة لها من الدلالة ما يوحي بأن هذه الرموز إما لمتصوفة، أو لرهبان)[30] وهاته المصطلحات غير العادية تنم عن قوة خيالهم وقدرتهم في النسج اللفظي الخلاق، فالخطاب الصوفي يملك من الخصائص والمقومات الفنية التي تتشكل وفق قوالب لغوية وبلاغية أسلوبية، ما يجعله يتفرد عن غيره من الخطابات.

فمثلا مصطلح ("الإنسان الكامل" عند المتصوفة يحمل من الدلالات ما لا يعد ولا يحصى، هذا ما أشار إليه ابن عربي والدكتورة سعاد الحكيم في المعجم الصوفي، فهو - أي الإنسان الكامل - حقيقة الحقائق، الخلق المخلوف به، فلك الحياة، أصل العالم، أصل الجوهر، الفرد، الهيولى، المادة الأولى، جنس الأجناس، الحقيقة الكلية، الفلك المحيط، العدل، كل شيء، الكتاب، المفيض، مركز الدائرة، العقل الأول، العلم الأعلى، العقاب... هاته المصطلحات لا تحمل نفس المعنى، لكنها تؤدي نفس الدلالة وهو الإنسان الكامل)[31].

وهذا يدل على مرتبة اللغة عند المتصوفة التي تتجاوز اللغة العادية، فالمتصوف يريد من خلال لغته أن ينسلخ عن الوجود وينفذ إلى ما وراء المألوف والمعتاد، إنه ينطلق من لغة ومصطلحات موجودة إلى مفاهيم ودلالات متعالية تمنح للمتصوف التحرر والوصول إلى مرتبة الوجود الفعلي حيث الفناء المطلق. إذ أن (اللغة عند المتصوفة تكتسب أبعادا أنطولوجية وجودية وهي ليست وسيلة للتعبير عن فكر أو شعور، وإنما هي موقف في حد ذاته، لأنها تعبر عن نوع معين من المعرفة وليس ثمة مجال آخر يمكن أن تظهر من خلاله هذه المعرفة)[32]، فهم وجدوا السبيل الوحيد للتعبير عن فكرهم وعن رؤاهم في اللغة، لكن ليس اللغة العادية بل باللغة المبهمة والغامضة التي لا يفهمها إلا المتصوف نفسه، فهم (يطلقون الخمر والعين والخد والشعر والوجه كألفاظ ترمز إلى مدلولات غير تلك التي تعارف عليها الناس في دنيا الحس)[33]، فالصوفي يأخذ ألفاظا لغوية من العالم الحسي، ويرتقي بها إلى العالم الروحي ليصنع عالما جديدا لا يسمح الخوض فيه إلا لمن كان منهم أو قريبا منهم.

إن هذه اللغة تعطي نوعا من الشعرية للنص الصوفي، هذا ما يُحدث في القارئ رغبة الاكتشاف، إذ تُدخله في حركة من المفارقات والتخمينات، وهذا ما يحقق متعة القراءة، فالشعرية في اللغة الصوفية لا تتعلق بالقيمة الفنية والجمالية أكثر مما تتعلق باللامألوف، وكسر القوالب اللغوية المحدودة الدلالة، والخوض في المضمر والمسكوت عنه، بطريقة مضمرة ومسكوت عنها في الوقت نفسه.

ب-الرمز والإشارة:

عمدّ المتصوفة إلى تبطين خطابهم بنوع من الرمز الذي يخفي المعنى الحقيقي، فالمعروف عنهم أنهم لا يتكلمون بلسان العامة، ولا يخوضون في المسائل العادية، بل أنهم يتكلمون بالرمز والإشارة، فالمتعارف (أن الكلمات ترمز أو تشير إلى الفكرة أو المحتوى الذهني، وغالبا ما يكون المحتوى الذهني

الذي تشير إليه مصطلحات المتصوفة رموزا تعارفوها فيما بينهم، لا يظفر بها غير أهلها، أو هي إشارات رمزية تفصح عن معناها فقط عندما تبقى رموزا، فإذا صارت عبارات خفيت على المستمع)[34].

فاستعمال الرمز في الأدب الصوفي ما هو إلا حاجة ملحة، يتجسد من خلالها الغموض الذي يفضي إلى إنتاج لغة لا عادية، تستوطن أعماق النفس الصوفية لكي تعبر عن الجوانب المبهمة والمسكوت عنها.

فمن هذا المنطلق وجب على الدارسين والباحثين في مجال الخطاب الصوفي أخذ الحيطة والحذر مع الرموز التي يستخدمونها، فالعبارة لا يجب أن تحمل معناها إلا بشكل خفي و(المعلوم أن المتصوفة - في مرحلة من مراحل التصوف – قد أحكموا إغلاق أدبهم بمتاريس الإشارة التي لا يملك مفاتيحها إلا أصحابها، ولا يعرف سبر أغوارها وفك رموزها، وأحاطوا خطابهم بأسوار من اللغة والألفاظ انفردوا بها عمّا سواهم، تواطئوا عليها لأغراض لهم فيها، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والإجمال والستر على ما باينهم في طريقهم لتكوين معان مبهمة لألفاظهم على الأجانب غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها)[35].

جعل المتصوفة من أدبهم سلاحا للدعوة إلى الله وتجميل الحياة وتطهيرها، ومقاومة الملذات والزلات التي تدعو إليها الحياة الفانية، وهذا ما جعل شعرهم ونثرهم يرتقي إلى درجة عالية من حيث القيمة الفنية والجمالية، ومن حيث القيمة الفكرية نظرا لما يحمله من قيم نبيلة، ورسائل للمحبة تدعو الإنسان إلى الحب من أجل السعادة، حب الله والفناء فيه.

الهوامش:

[1] بطرس البستاني: محيط المحيط، مادة (ص و ف)، مكتبة لبنان ناشرون، د. ط، بيروت، 1998، ص: 525.

[2] ابن منظور: لسان العرب، المجلد 8، دار صادر للطباعة والنشر، د. ط، بيروت، لبنان، ص 188.

[3] الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل، دار الكتاب العلمية، د. ط، بيروت، لبنان، 1998، ص: 564.

[4] ابن خلدون: لمقدمة كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 199، ص: 457.

[5] أحمد أمين: ظهر الاسلام، المجلد 2، دار الكتاب العربي، ط 5، بيروت، لبنان، 1969، ص: 152، 153.

[6] الطوسي: اللمع، تح: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، د. ط، 1960، ص: 45، نقلا عن: عبد الرشيد هميس: حضور التصوف في الخطاب الروائي العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة 1، 2017، 2018، ص: 14.

[7] عبد القادر بن حبيب السندي: التصوف في ميزان التحقيق والبحث والرد على ابن عربي الصوفي في ضوء الكتاب والسنة، مكتبة ابن القيم، ط 1، المدينة النبوية، يونيو 1990، ص: 33، 34.

[8] أحمد المقرى: نفح الطيب، مج 2، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط 1، مصر، 1949، ص: 322، نقلا عن: علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، د. ط، القاهرة، د. ت، ص: 19.

[9] محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة والنشر، د. ط، القاهرة، د. ت، ص: 15.

[10] الحلاج: الديوان، جمع وتحقيق: كامل مصطفى الشيبي، 1973، ص: 17، 18، نقلا عن: علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، ص: 25.

[11] قرآن كريم، سورة الإسراء، الآية رقم: 13، 14.

[12] ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق: التصوف، تر: ابراهيم خورشيد، عبد الحميد يونس، حسن عثمان، دار الكتاب اللبناني، ط 1، بيروت، 1984، ص، 52.

[13] التفتازاني: مدخل إلى علم التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 3، القاهرة، 1989، ص: 17.

[14] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[15] المرجع نفسه، ص: 17.

[16] ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص: 21.

[17] المرجع نفسه، ص: 18.

[18] ماسينيوس ومصطفى عبد الرزاق: التصوف، ص: 41.

[19] التفتازاني: مدخل إلى علم التصوف الإسلامي، ص: 48.

[20] المرجع نفسه، ص: 29، 30.

[21] شميل آنا ماري: الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد إسماعيل، السيد ورضا، حامد قطب، منشورات الجيل، ط 1، بغداد، 2006، ص: 245، نقلا عن: عبد الرحمان قاسم: أصالة الخطاب الصوفي الإسلامي، مجلة الخطاب الصوفي، العدد السادس، جامعة الجزائر 2، ص: 63.

[22] محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص: 36.

[23] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[24] المرجع نفسه، ص: 37.

[25] المرجع نفسه، ص: 38، 39.

[26] عبد الرشيد هميسي: حضور التصوف في الخطاب الروائي العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2017 - 2018، ص: 26.

[27] عمر فروخ: التصوف في الإسلام، دار العلم، ط 4، 1972، ص: 20، نقلا عن: عبد الرشيد هميسي: حضور التصوف في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص: 25.

[28] ماسنيون ومصطفى عبد الرزاق: التصوف، ص: 480.

[29] ابراهيم محمد ياسين: دلالة المصطلح في التصوف إشارات فلسفية في كلمات صوفية، دار المعارف، د. ط، القاهرة، 1999، ص: 104.

[30] المرجع نفسه، ص: 105، 106.

[31] سعاد الحكيم: المعجم الصوفي "الحكمة في حدود الكلمة"، دندرة للطباعة والنشر، ط 1، لبنان، 1981، ص: 242.

[32] حميدي خميسي: مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، دار الحكمة للنشر والتوزيع، د. ط، الجزائر، د. ت، ص: 80.

[33] علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، ص: 12.

[34] المرجع نفسه، ص: 104.

[35] ينظر: الكلاباذي، أبو بكر محمد بن إسحاق: التعرف لمذهب التصوف، ضبط وتعليق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، د. ت، ص: 89.

قائمة المراجع والمصادر:

القرآن الكريم

1) ابن خلدون، مقدمة كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1993.
2) ابن منظور: لسان العرب، المجلد 8، دار صادر للطباعة والنشر، د. ط، بيروت، د. ت.
3) أحمد أمين: ظهر الاسلام المجلد 2، دار الكتاب العربي، ط 5، بيروت لبنان، د. ت.
4) أنا ماري شميل: الأبعاد الصوفية في الاسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد اسماعيل رضا، حامد قطب، منشورات الجيل، ط 1، بغداد، 2006.
5) التفتازاني: مدخل إلى علم التصوف الإسلامي، إشارات فلسفية في كلمات صوفية، دار المعارف، د. ط، القاهرة، 1999.
6) الحلاج: الديوان، جمع وتحقيق: كامل مصطفى الشيبي، 1973، نقلا عن: علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، د. ط، الجزائر، د ت.
7) الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل، دار الكتب العلمية، د. ط، بيروت، لبنان، 1998.
8) حميدي خميسي: مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، دار الحكمة للنشر والتوزيع، د. ط، الجزائر، د. ت.
9) سعاد الحكيم: المعجم الصوفي "الحكمة في حدود الكلمة"، دندرة للطباعة والنشر، ط 1، لبنان، 1981، ص: 243.
10) الطوسي: اللمع، تح: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، د. ط، 1960.
11) عبد الرحمان قاسم: أصالة الخطاب الصوفي الاسلامي، مجلة الخطاب الصوفي، ع 6، جامعة الجزائر 2، 2013.
12) عبد الرشيد هميسي: حضور التصوف في الخطاب الروائي العربي المعاصر، جامعة الحاج الخضر، باتنة 2017، 2018.
13) عبد القادر بن حبيب السندي: التصوف في ميزان التحقيق، مكتبة ابن القيم، ط 1، المدينة النبوية، 1990.
14) الكلاباذي، أبو بكر محمد بن إسحاق: التعرف لمذهب التصوف، ضبط وتعليق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، د. ت.
15) عمر فروح: التصوف في الإسلام، دار العلم، ط 4، 1972.
16) محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة والنشر، د. ط، القاهرة، د. ت.
17) ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق: التصوف، تر: إبراهيم خورشيد، عبد الحميد يونس، حسن عثمان، دار الكتاب اللبناني، ط 1، بيروت، 1984.

أهمية الصورة التعليمية في نفسية الطفل (*)

The impact of a didactic picture on child psychology Memory crypt

سـهـام سمـاح/ طالبة دكتوراه
مخبر التأويل وتحليل الخطاب، جامعة بجاية
البريد: samahsiham1992@gmail.com

ملخّص : تهدف الدّراسة إلى الكشف عن أهمية الصورة التّعليمية في نفسية الطفل من خلال التّطرق إلى أهم خصائصها التي تؤدي إلى التعلّم، فبعدما كان التّعليم في القديم قائما على اللّغة اللّفظية أصبح في وقتنا الرّاهن يستند إلى اللّغة البصرية الأيقونية، التي تخلق إيحاءات نفسية محددة عند الطفل.
ومما لا شك فيه، أن الطفل في المرحلة الابتدائية خاصة تجذبه الصور أكثر من الألفاظ، بحيث تثير اهتمامه وتزيد من دافعيته للتعلّم وفهم موضوعات عديدة، فهي تعد وسيلة ناجعة في إيصال الرسالة التعليمية للمتعلّم بشكل مشوق ومثير، وهذا دليل على أن الكلمة عاجزة أمام بلاغة الصورة، فهذه الأخيرة هي الأقرب إلى نفسيته، نظراً لما تحمله من علامات تستدعي منه فك شفراتها وفهم معانيها.
ولعل هذا ما يدفعنا إلى الوقوف على أهمية الصورة التعليمية في نفسية الطفل، ومدى قدرتها على إثارة نفسيته والتّأثير فيه، وكيف سيتمكن من استنطاق الصورة وفهم لغتها وكيفية اشتغالها؟

الكلمات المفتاحية : أيقون الصورة، الصورة التعليمية، الكلمة، الطفل، الدلالة، العلامة، التواصل.

Abstract :

This study aims at revealing the importance of a picture in teaching, through the impact of it on students' psychologicaly. After many decades of relying on speech, a picture becomes now the best manner to stimulate student's both attention and emotions.

It is obvious that a student in a primary school is more attracted by pictures than by words, they stimulate his interest to understand the ideas he is dealing with in a class room,

* تاريخ تسلم البحث: 02/17/ 2020، تاريخ قبول البحث: 04/10/ 2020.

what means that a picture is indeed an important part of a taeching process, a reason why we intend in this paper to focus the impact of it on a student psychologicaly.

Keywords : Pictures' Icône, didactic picture, word, child, significance, sign, communication.

توطئة :

تعتبر الصورة من أهم الوسائل الاتصالية التي استعان بها الإنسان منذ القدم، من أجل توضيح أفكاره، وتجسيد نمط حياته، فبمرور الزمن شهد الازدهار الرقمي توسعا في استخدام الصور بشتى أنواعها، وجعل منها مجالا للدراسة السيميائية، لذا عدت من أبرز الموجهات والتقنيات التي يستعين بها الإنسان لترجمة أفكاره، ومختلف إنجازاته اليومية، إذ نجد من بين الذين أولوا اهتماما كبيرا لأيقون الصور الأمريكي (شارل سندرس بورس)، صاحب النظرية المنطقية السيميوطيقية البورسية، فقد اعتبرها علامة غير لغوية تحيل إلى عدة دلالات، وهذا يعني أننا نؤول، ونحاول اقتحام عالم الصور، باكتشاف خباياها وما تحمله من رموز، إلا أن هذه الصور عرفت حضورا كبيرا في الكتاب المدرسي، بل أصبحت جزءا فعالا فيه، فالغرض منها لا يقتصر في التزيين، والتعبير الجمالي، وإنما تنفتح على أهداف وأغراض أخرى؛ تربوية وتعليمية وثقافية... ألخ، فقد سعت المنظومة التربية إلى إرفاق النصوص بصور تدعيمية لتحقيق تعليم فعّال لدى الطفل.

1ـ لمحة تاريخية عن الصورة:

اجتاحت الصورة حياة الإنسان منذ أقدم الحضارات، وكان يتخذ منها وسيلة للتواصل والتفكير، فقد جسدها على شكل رسوم ونقوش على الصخور، وجدران الكهوف والمغارات، وهذا يقودنا إلى القول بأن (تاريخ الصورة هو تاريخ الإنسان الذي بدأ التواصل عبر الرسم، لتأتي اللغة كنظام إشاري يعتمد على ما تثيره المفردة من صور في الخيال الإنساني، واطرادًا كانت الصورة تحل محل الواقع وتمتلك خاصية الإثبات للمواضيع المجردة وتجعل العالم مقروءًا)[1].

وقد كانت الحضارة الفرعونية تتخذ من الرسم أداة للتعبير عن أفكارها، ووسيلة للترفيه عن النفس، (فهو فن ضارب في جذور التاريخ، ذلك أن الإنسان الأول اعتاد التعبير عن حياته ومحيطه عن طريق نقش صور في الكهوف والصخور، وكذلك فعل الفراعنة، إذ يقال إن رسوماتهم كانت أداة تعبيرهم بدل الكلمات كما أنه وسيلة من وسائل التنفيس عن النفس)[2]، فقد كان اهتمامها منصبا على فن الرسم دون الكلمات.

كما احتلت الصورة مكانة هامة في حياة البشرية، فقد اتخذ الإنسان منها أنماطا مختلفة للتواصل، (فالإنسان سليل العلامة، بيد أن العلامة تتخذ من الرسم والتخطيطات، مرورا بالبيكتوغرام (الكتابة

المرسومة)، والكتابة الهيروغليفية. ليس ثمة من قطيعة، بل ثمة استمرار تطوري بين "محور الصورة المتعدد الأبعاد" و"محور الكتابة الخطية"... لقد كانت الصورة وسيلتنا الأولى في ارسال المعلومات، والعقل الكتابي، بوصفه أم العلوم والقوانين، قد انحدرت تدريجيا من العقل الأيقوني. وبما أن الخرافات قد سبقت العلم والملاحم والمعادلات الرياضية، فإن الفعل التصويري أقدم من الحرف المخطوط بعشرات آلاف السنين)[3]، وهنا إشارة إلى أسبقية الصورة عن الكتابة.

2 ـ تعريف الصورة (Image):

الصورة في اللغة وردت من مادة (ص و ر)، ويعرفها ابن منظور قائلا: (الصورة هي الشكل، والجمع صُوَرٌ، وقد تصورته فتصوّر، وتصوّرت الشيء: توهمت صورته، فتصور لي والتصاوير: التماثيل)[4]. فالصورة Image تعود أصولها إلى (الكلمة اليونانية القديمة أيقونة Icon، والتي تشير إلى الشبه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى Imago في اللاتينية، وImage في الإنجليزية، وقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون، وكذلك في تأسيس الكثير من أنظمة التمثيل والتمثل Représentation، للأفكار والنشاطات في الغرب)[5]. إذًا، الصورة تشير في معناها اللغوي إلى التّمثيل والتشابه لشيء ما.

فقد وردت تعريفات عديدة للصورة وسنكتفي بذكر بعض منها، فالسيميائي المغربي سعيد بنكراد يعتبرها (واقعة بصرية تدرك في الفضاء)[6]. أما جولي (M. Joly) فتعدها " (وسيلة تعبيرية واتّصالية تربطنا بتقاليدنا القديمة والغنيّة بثقافتنا)[7]. وهذا دليل على أن الصورة تلازمنا في كل مكان وفي أي وقت. وينظر (دي شامب F. Des champs) إلى الصورة على أنها (علامة أو أنها نظام للعلامات)[8]. ويرتبط هذا التعريف بالسيميائية التي تعتبر الصور علامة أو علامات متعددة الدلالات.

3 ـ مفهوم الصورة التعليمية:

تعد الصورة من أهم الوسائل التعليمية التي حققت تعليما ناجحا في شتى العلوم والمعارف، (فهي صورة هادفة ومفيدة تستخدم في مجال التربية والتعليم، وبالضبط في الفصل الدّراسي. وبالتّالي، تتحول هذه الصورة إلى صورة ديداكتيكية أو ما يسمى أيضا بالصورة التعليمية التعلمية، وماهية هذه الصورة أنها وسيلة توضيحية، وأداة بيداغوجية هامة، تساعد المتعلم والمدرس معا على التبليغ والإفهام والتوضيح، وتفسير ما غمض من الدرس، وتبيان جزئياته وتفاصيله المعقدة بشكل محسوس ومشخص، خاصة أن المتعلم لا يمكنه فهم المجردات كثيرا)[9].

إذاً، فالصورة ليست وسيلة تعليمية فقط، بل تساهم أيضا في إعداد برامج ومناهج دراسية وتحديث طرق التّعليم، فلها أهداف عديدة (تعليمية تربوية بيداغوجية إنسانية، وثقافية...)، فكونها وسيلة محسوسة ومشخصة، فإنها تمكن المتعلم من إدراكها بشكل سريع، وتساعده على فهم الدرس، والإلمام

بكل حيثياته، فهي أداة فعّالة تساعد المعلم والمتعلم من خلال ما تقدمه من توضيح وإبلاغ وفهم بشكل فوري.

ونقصد بالصورة التربوية والبيداغوجية (تلك الصورة التي توظف في مجال التربية والتعليم، وتتعلق بمكونات تدريسية هادفة، كأن تشخص هذه الصورة واقع التربية، أو تلتقط عوالم تربوية هادفة تفيد المتعلم في مؤسسته أو فصله الدّراسي. أي: إن الصورة التربوية هي التي تحمل في طياتها قيما بناءة وسامية، تخدم المتعلم في مؤسسته التربوية والتعليمية بشكل من الأشكال، وقد تتنوع هذه الصور في أشكالها وأنماطها وأنواعها، لكن هدفها واحد هو خدمة التربية والتعليم)[10]. إذًا، الصورة هدفها هو خدمة التربية والتعليم، فقد حاولت أن تشخص الواقع، وأن تصوغ منهاجا يحتوي قيما بناءة، فهي تتكفل بمساعدة المدرس والمتعلم؛ بتوضيح ما هو مبهم ويستعصي فهمه، قصد تنمية حصيلته المعرفية.

4 ـ أهمية الصورة التعليمية:

تلعب الصورة دوراً مهما في عالمنا، فقد تسربت إلى الشوارع والصحف والكتب... فهذا دليل على أهميتها البالغة، وقدرتها التواصلية، فلا يمكننا الاستغناء عنها، فهي تلاحقنا في كل مكان وزمان دون استئذان، فقد (كان موضوع الصورة دائما محط نقاش منذ غزت الوسائط الحديثة الفضاء العمومي، والأمر لا يتعلق بترف أو بدعة أو موضة، بل هو ضرورة يمليها واجب حماية النشء من الأساليب الإقناعية التي تعتمدها الصورة)[11].

كما أنها ساهمت في إنجاح التعليم، (وقد أجريت أيضا تجربة على نحو 400 تلميذ: المجموعة الأولى من هؤلاء التلاميذ تسلموا نصا من حكاية مصورة، أما المجموعة الثانية فتسلموا النص نفسه لكن مطبوعا مكتوبا، بعد الاختيار، لوحظ أن النتيجة التي حصل عليها أطفال المجموعة الأولى تجاوزت 30 % متوسط الحاصل من قبل المجموعة الثانية)[12]. إذًا، نلاحظ أن التلاميذ الذين قرأوا حكاية مصورة اكتسبوا تحصيلا علميا أكبر من الذين تسلموا نصا مطبوعا ومكتوبا، فهذا دليل على أن الصورة وسيلة فعّالة، وداعمة لتحقيق جودة التعليم، ويحتسب لها الفضل في تقديم شروحات وتوضيحات للنصوص التعليمية، فمن خلالها يتمكن الطفل من إدراك محتوى النصوص، كما أنها تكسبه ذوقا رفيعا في انتقاء الصور، وتؤثر في حواسه وتجذبه، وتسهل عليه الفهم والتفسير، فـ(الخطاب البصري باعتباره المخاطب الأول لحاسة البصر، فهو الذي يحدث المعرفة الأولية، والتي لها صدى بعد ذلك في التفكير والإنتاج، وحاسة البصر لها الفضل الأكبر على حاسة الحواس بما تشغله من ميزات التهيئة والاستعداد للمتعلم)[13]. وهذا دليل على أن الصورة تعليمية بامتياز.

5 ـ وظائف الصور التعليمية:

تحمل الصورة في طياتها رسالة معينة، موجهة للمتلقي، فالمعروف أن كل صورة تحمل من ورائها مغزى معينا، يتمثل في (تبسيط الدرس، وتسهيله، وتلخيصه، وتبيان خطواته المقطعية بطريقة

ديداكتيكية ميسرة راسخة في العقل أو الذهن. والآتي، أن الصورة التربوية تؤدي نفس ما تؤديه الوسائل الديداكتيكية من وظائف بيداغوجية وتعليمية ونفسية واجتماعية وثقيفية وإعلامية...) [14].

6 ـ الغاية من استثمار الصور في الكتاب المدرسي:

تعتبر الصورة تمثلا دقيقا للمعنى اللغوي، وتجسيدا لواقع الطفل وتفكيره، وتمكنه من استحضار المعنى، وتسهل عليه التذكر، (ويمكن تحديد دواعي توظيف الصور في الكتاب المدرسي في ثلاث غايات:

1ـ الغاية التربوية: تبرز من خلال توظيف الصورة في إيضاح المحتويات التعليمية التي يحتاج التلميذ تعلّمها، مادامت اللغة وحدها عاجزة عن تحقيق المقصود؛ وهنا تؤدي الصور دورها في تبسيط المادة التعليمية وتوضيحها على أكمل وجه، وذلك بتقريب المفاهيم، وتذليل الصعوبات؛ حتى يحصل الاستيعاب الجيد؛ لأنه تشترك أكثر من حاسة في اكتساب المعرفة، وهذا يعزز بقاءها أطول مدة.

2 ـ الغاية النفسية: تتجلى في تجاوز مفردات اللغة للتعبير عن الواقع، مما يسمح للمتعلّم بالتفكير دون استعمال الكلمات.

3 ـ الغاية الجمالية: تتمثل في جذب انتباه المتعلم وتشويقه، وهذا ما يجعله يُقبِل على التعلم بحماس ودافعية؛ طالما أن الصور بما تتميز به من أشكال جميلة، وألوان زاهية قادرة على الترغيب في التعلم، ورفع درجة التحصيل، وخاصة لدى الناشئة) [15].

7 ـ التواصل اللفظي وغير اللفظي:

رسمت المنظومة التربوية غايتها المنشودة في توظيف الصور في الكتاب المدرسي للطفل، خاصة وأنه في المرحلة الابتدائية نجده يتعامل مع الصور أكثر مما يعامل مع الكلمات، فالهدف من الكتاب هو تعليم الطفل كيفية اكتساب اللغة واستعمالها في حياته، (فإذا كانت وظيفة اللغة الأساس هي التواصل، وهذا التواصل يتضمن إبلاغا لرسالة ما، قد تفتقر في بعض الأحيان، إلى أواليات تمكنها من تحقيق وظيفتها، فإن التواصل داخل أقسامنا لا يتم من خلال اللغة فحسب، وإنما من خلال قنوات أخرى أهمها الصورة، وقد عبرت إليزا دوليتل (Elisa do little) عن امتعاضها من اللفظي الجاف فقالت: (كلمات، كلمات، إني أصبحت مريضة بالكلمات)) [16]

فالصورة حسب إليزا دوليتل تخلق نوعا من التفاعل والإثارة، وتحرص على تزويده بموسوعة معرفية متعددة الدلالات، ولا يتم ذلك إلا باستدعاء الحواس التي تمكنه من الاكتساب، وتجاوز الألفاظ اللغوية، كما أنها تشوقه وتثير انتباهه لما لها من ألوان جميلة، تحدث لديه انفعالا، ويمكن أن تكشف عن شخصيته، فالطفل في هذه المرحلة ينجذب إلى الألوان، وعليه، يجب أن تكون الصورة مقنعة، وناقلة لمعلومات هادفة، وأن تكون غايتها الوصول بالمتعلم إلى تحصيل جيد.

والمعروف أن مرحلة التعليم الابتدائي أهم مرحلة عمرية بالنسبة للطفل، حيث يحاول التعرف على المحيط الذي يعيش فيه من خلال ما تستقبله حواسه ويدركه بصريا، ولهذا يمكن اعتبار الكتاب

الورقي وسيلة تعليمية قاصرة وعاجزة وحدها على إيصال المعلومات إلى المتعلِّم، (وهكذا يمكن الاكتفاء بالقول بأن السنن الأيقوني يستمد سماته المميزة على مستوى الأشكال من سنن أكثر تحليلية منه هو السنن الإدراكي، وأن هذه العلامات لا تدل إلا إذا أدمجت في سياق ملفوظ معين)[17].

8 ـ ما يجب مراعاته في تعليم الصورة للطفل:

تعتبر (الصورة أداة فاعلة في التعليم، كما تفيد في توضيح المادة المكتوبة، ولا تؤدي الصور الغرض منها إذا كانت غير مرتبة لغرض تعليمي، أو غير واضحة أو صغيرة جدا، ليس لها ذوق)[18]. فإذا كانت الصورة تعاني من خلل ما فإنها لا تؤدي الغرض المقصود، فالطفل دائما يحبذ الصور الكبيرة والواضحة، والتي لديها ألوان زاهية تكسبه ذوقاً رفيعاً، وتعطيه تعليماً فعّالا، بحيث يجب استعمالها بشكل مرتب.

تُعد الصورة من أهم الضروريات التي لا يمكن الاستغناء عنها، فإذا كانت الوسيلة التعليمية تتناسب مع المحتوى التعليمي المقدم للطفل ، فإنها أكيد ستقوده إلى اكتساب معلومات سليمة، أما إذا كانت قاصرة على إيصال الرسالة كما يجب، فإنها ستنعكس سلبا على التلميذ بحيث تقدم له معلومات خاطئة، ونظرا لأهمية الصورة في التعليم نجد جل الباحثين يتفقون في شروط معينة، فقد أشار "طلعت خفاجي" إلى أنه (ينبغي أن تكون الرسوم جذابة بأشكالها وألوانها وأن تكون مكملة للنص، كما أن الرسوم غير المتشابكة تكون أكثر قبولا على وجه العموم لدى الطفل عن تلك التي تحتوي على تفاصيل كثيرة جدا، ويجب أن يكون شكل الكتاب جذابا والورق جيدا وتجليده متينا أن يكون تصميم الغلاف جيدا)[19]. فهذه المواصفات ستخلق للطفل تعليما واضحا.

فتصميم الصور والرسومات في الكتب المدرسية لم يكن عشوائيا، وإنما انتقائيا، ويقصد بتصميم الصورة كيفية توزيع الرسوم بالصفحة وعلاقة ذلك بالنص المكتوب[20]:

ـ أن يكون محتوى النّص اللغّوي منسجما ومتناغما مع الصور في الصفحة نفسها، ولا يكون هناك تعارض بين ما في الصورة وما يقوله النص اللغوي.

ـ لابد من التجديد والتّنويع وإعمال الخيال عند تصميم الصفحة، بحيث تساهم الصورة مع النّص اللّغوي في نقل الجو العام للقصة.

ـ يمكن أن يساهم تصميم الصفحة في زيادة التّشويق والتّفاعل مع أحداث القصة.

ـ صورة الغلاف: تعطي انطباعا عن محتوى القصة لذلك يحرص الفنانون والكتّاب على أن تكون صورة الغلاف مشوقة ومثيرة بحيث يجذب الطفل إليها.

عمل مؤلفو كتب اللّغة العربيّة على إرفاق النّصوص ببعض الصور والرسومات التوضيحية، فقد كانت انطلاقتهم في تصميم الكتب المدرسية اختيارية، خاضعة لعدة معايير، بحيث ينبغي أن يكون شكله وحجمه وجميع تفاصيله مناسبة للمتعلّم، فأول شيء يلفت انتباه الطفل هو تلك الأشكال والرموز

والألوان بشتى أنواعها، كما حرصوا على أن تكون الرسوم التوضيحية والصور المعتمدة جذابة وواضحة، وبالتالي تخدم النّصوص التّعليمية والمعلّم والمتعلّم، ومن شروطها أيضا، أن تكون ملائمة مع ثقافة وخبرة المتعلم وعمره، وقريبة من واقعه، وبذلك تمكنه من التفسير والشرح والتأويل، وتسهل عليه الفهم والاستيعاب، وتدربه على أمور كثيرة، فقبل انتقائهم لهذه الصور كانوا حريصين على تقديم مضامين ونصوص تعليمية ذات فعالية، فهذه الأمور كلها ساهمت في إصلاح المنظومة التربوية.

9 ـ الصورة وبعدها العلاماتي:

يُعد السيميوطيقي ش س بورس من أبرز الذين اهتموا بأيقون الصور، ويندرج هذا الأخير ضمن الأنساق غير اللغوية التي تمثل موضوعها عن طريق المشابهة والصفات التي يحملها، فالأيقون (Icon) (هو دليل يحيل إلى موضوعه الذي يدل عليه عن طريق الصفات التي يحملها، سواء أوجد الموضوع أم لم يوجد، وبالفعل هناك استثناء، فإذا لم يوجد الموضوع فعلا، لا يعمل الأيقون كدليل، وهذا لا علاقة له بصفته دليلا أي؛ شيء، صفة، إنسان موجود، أو قانون، وأيقون شيء ما بالنظر إلى أنه يشبه هذا الشيء، وسيتم إعماله كدليل لهذا الشيء، كما أن الأيقون لا يشتغل إلا في إطار ما بين الممثل والمتمثلات بالصور) [21].

إنّ إدراك الصورة يُستمد من التجربة الإنسانية والثقافة (فكل محاولة لإدراك وتحديد كُنه ومضمون علامة أيقونية ما تقتضي إلماما بمعرفة سابقة مفتوحة على عوالم متعددة. ويعود هذا الأمر لسببين:

1 ـ إنّ ما تدركه العين هو علامات أو موضوعات معزولة، والعالم تسكنه العلامات وليس خزانا للأشياء.

2 ـ إنّ العلامة الأيقونية لا تدل من تلقاء ذاتها، فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل) [22].

وبناء عليه، فإننا نعيش في عالم لا يخلو من العلامات، فهي لا تعبر عن نفسها، وإنما يحاول الإنسان فهم ما في طياتها باستحضار مكتسباته القبلية، وثقافته، وتجربته الواقعية.

فالذّات المؤولة دائما تحاول إثبات شيء ما، والكشف عما هو مضمر، ومعرفة كيفية اشتغاله، فقد ربط أمبيرتو إيكو العلامة الأيقونية بالسنن الثقافي، " (وإذا كان الإنسان العادي يستبطن قواعد السنن وقوانينها بالحدس والمشاركة الاجتماعية العفوية، فإن مهمة السيميائيات هي نقل هذه المعرفة اللاشعورية من الخفاء إلى التجلي، والكشف عن "الثقافة" حيث لا تبدو سوى "الطبيعة") [23].

ونخلص مما سلف إلى أن الصورة تتميز بنوع من الإبهام، (ولعل ما يثبت أن العلامة الأيقونية ليست دائما تعبيرية بالوضوح الذي نظن، هو أنها ترد في معظم الأحيان مصحوبة بنص مكتوب، وأنها مهما كان أمر تعرفها يسيرا، فهي تبدو على قدر من الغموض، وأنها تحيل على العام أكثر من

إحالتها على الخاص)[24]. فرغم حرص المنظومة التربوية على إرفاق النصوص بصور، إلا أنها مازالت ترِد في بعض الأحيان غامضة، تحمل دلالات ضمنية تحيل على العموم لا على الخصوص، وهذا دليل على أن إدراكها تمثيل لواقع خارج الذات الإنسانية.

يمكن تعريف الصورة من الوجهة السيميولوجية، باعتبارها دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التالية:

مادة التعبير وهي الألوان والمسافات، **وأشكال التعبير** وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص، **ومضمون التعبير** وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى)[25]. يتضح من هذا التعريف، أن الصورة تتسم ببعد رمزي، وقدرة على الإقناع وقابلية الإثارة والتشويق، لما لها من معاني متشعبة، تدفع المؤول إلى اكتشاف كُنهها، وما تخفيه من إحالات، ولعل غموضها هو الذي يخلق روح المعرفة والمتعة لدى المتعلم، وذلك بتجاوز المعنى الظاهر والغوص في اكتشاف ما هو مضمر.

ولكن الإشكال المطروح هنا هو: ما هي أهم أسس اشتغال الصورة التعليمية وما علاقتها بالطفل؟ وكيف يكتسب الطفل اللغة؟ وكيف يتعلم بالصورة؟ وماذا يتطلب منه لقراءتها؟ وفي هذا الصدد يتطلب من الطفل إبصار الصورة واستقبالها ، ثم إدراكها انطلاقا مما يخزنه من معرفة شاملة تمكنه من التعامل معها بشكل جيد، بحيث تكسبه مهارات لغوية تسهل له سبل قراءتها وتأويلها وفهم بعدها العلاماتي والرمزي، وكذا الكشف عن قدرتها في إيصال المعلومات والمعارف إليه، ويشترط في ذلك الاستناد إلى أهم الأسس التي تساهم في إدراك مضمونها، ويمكن التمثيل لها كما يلي:

أ ـ شروط اشتغال الصورة التعليمية وعلاقتها بالطفل:

(يقدم فيليب شووي (Philipps schoet) في مقالته (السيميائيات وبيداغوجيا الخطاب الإشهاري) ثلاثة أسس مهمة لاشتغال الصورة البيداغوجية في علاقتها بالطفل:

1 ـ تقديم ميكانزيمات الخطابات (تنوع تجلياتها واستراتيجياتها).

2 ـ تأسس لاكتساب الأنسقة السيميائية والتداولية والبلاغية.

3 ـ لا تفترض في القارئ اكتساب معرفة سابقة.

من خلال النقطة الأولى، يفترض أن يتم التركيز على أواليات اشتغال الخطاب، حيث انطلاقا من هذا الصدد يتم اعتماد الصورة كأنها أيقونة 100 %، حيث إن الأهم في هذا هو التبسيط، كما ترى جماعة مو، يجعل من الصورة أكثر تشابها، ترضي الحس السليم بتعبير إيكو)[26].

يشير شووي إلى شيء مهم جدا، هو أنه علينا أن نحرص على تنويع الصور البيداغوجية واستراتيجياتها، من أجل تحقيق اكتساب فعّال لدى الطفل، بحيث يتعدى إلى عدة مقاصد، وتكون

أكثر بلاغة، وإذا قدمنا له كل هذا، فإنه لا يتطلب منه أدنى مجهود لفهمها، لأننا هيأنا له كل ما يلزم لفهم الصورة الأيقونية بشكل مبسط.

ب ـ دور الصور التوضيحية في العملية التعليمية التعلمية:

إنّ العلاقة التي تنشأ بين الصور والكلمات تحفز المتعلم على اكتساب أفضل وأوضح. (ويقترح فيتجنشطاين (Wittgensstein) تعليما توضيحيا يربط الكلمات بالأشياء حين اكتساب اللغة، حيث يعمل المعلم في تدريب الأطفال على النطق بالكلمة، ثم بعد ذلك يظهر صورة الشيء الذي تحيل عليه، يرتبط هذا بالسنوات الأولى للدراسة، مثلا في الأقسام الابتدائية الأولى، إن هذا التعليم بهذا الشكل يعد مرحلة مهمة لتدريب الأطفال على الاكتساب)[27]، وهذا دليل على أننا نفهم ما هو غير لغوي بالاستناد إلى اللغة التي تعبر عن ثقافة المجتمع.

جـ ـ قراءة الصورة وإنتاج المعاني:

تكون قراءة الصور عن طريق التعرف على الأشياء ومشابهتها لشيء يكون المتعلم قد سبق أن أدركه في عالمه الخارجي، فهذه التصورات المتشكلة في ذهنه تحيل كثير من المعاني، (وبناء عليه فإن قراءة هذه الصورة وفهمها يستدعيان سننا سابقا يتم عبر التأويل والتدليل. والخلاصة أن إنتاج دلالة ما عبر العلامة الأيقونية (الصورة مثلا) لا يعود إلى ما يثيره الدال داخلها مثلاً من تشابه مع ما يحيل عليه، بل يعود الأمر إلى امتلاك سنن يتم فيه وعبره توليد كل الدلالة الممكنة)[28]. فحسب أمبرتو إيكو لا يمكن قراءة الصورة إلا من خلال ربطها بتسنن ثقافي، يسمح لنا بالتأويل واكتشاف المعاني الخفية، والوصول إلى ما هو باطن.

ويذهب الأستاذ قدور عبد الله ثاني في كتابه "سيميائية الصورة" إلى توضيح البعد العلاماتي للصورة فيقول: (إنّ البعد التضميني والدلالي للصورة هي نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني "التقليد التمثيلي المجسد أو التعبير البصري المعاد الذي يشير إلى المحاكاة الخاصة بكائنات أو أشياء..."، وبين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسدا في أشكال من صنع الانسان وتصرفه في العناصر الطبيعية، بتراكمية ثقافية من تجارب أودعتها أثاثه وثيابه ومعماره وألوانه وأشكاله وخطوطه، وتعد الصورة، من هذه الزاوية، ملفوظا بصريا مركبا ينتج دلالاته استنادا إلى التفاعل القائم بين مستويين مختلفين في الطبيعة، لكنهما متكاملان في الوجود: فكما أن العلامة الأيقونية تشير إلى تركيب لمجموعة من العناصر المؤدية إلى إنتاج دلالة ما، فإن العلامة التشكيلية لا تشتغل باعتبارها كذلك إلا في حدود تأويلها ككيان حامل للدلالات")[29]، فهو يرى أن الرسالة البصرية تحمل جوانب خفية تحيل على معاني عدة، فلا يمكن إنتاج دلالات إلا من خلال الاستناد إلى دعامتين: البعد الأيقوني والبعد التشكيلي، فنتيجة هذا التفاعل تتولد المعاني.

د ـ كيفية تعليم لغة الصورة والتعامل معها:

يوضح سعيد بنكراد في كتابه (البحث عن المعنى) كيفية التعامل مع لغة الصورة، وكيف نعلم قراءتها لطفل في المرحلة الابتدائية بشكل تسلسلي، فيقول: (لا يكفي أن ندين أو نشجب أو نصرخ في وجه "البرمجة" البصرية للعقول. بل علينا أن نعلم الطفل كيف يقرأ الصورة، وأن ينتبه إلى الطريقة التي تبلور من خلالها مضامينها وكيف تخلق لغتها الخاصة من أجل خلق حالات تواصل تبدو بريئة في الظاهر لكنها قد تكون مضللة وموحية بما لا ينتبه إليه الوعي بشكل مباشر. لذلك، يجب إدراج خطاب الصورة مبكرا في المراحل الأولى للتعليم في شكل "جرعات" تتطور وتنمو مع وعي التلميذ بحيث إنه عندما يصل إلى الجامعة يكون قد ألف لغة الصورة وإيحاءاتها لا وجود الصورة فقط، حينها سيكون قادرا على تحديد المسافة الضرورية بين التلقي العفوي وبين الاستيعاب التحليلي لمحتوياتها) [30].

وبناء عليه، فإن الصورة التي نراها بالعين المجردة تختلف من إنسان لآخر حتى وإن كنا ننظر للشيء نفسه، إلا أنه يرد اختلاف فيما نراه، أضف إلى ذلك أن الصورة لا تكشف عما تخفيه دائما، لذا نجد السيميائي سعيد بن كراد يدعو إلى ضرورة تعليم لغة الصورة للطفل منذ المرحلة الابتدائية إلى أن يصل إلى الجامعة، وبهذا يكون قد تعود عليها وعلى حيلها، فهو يراعي التدرج في التعليم ولعل هذا ما يقودنا إلى تحقيق تعليم ناجع، فالطفل في البداية دائما ينظر إلى الصور بطريقة عفوية مباشرة، ولكن مع مرور الوقت تتضح له، ويصبح ينتبه إلى ما تضمره وتوحي إليه، فيكتشف أنها ليس بريئة كما تظهر لنا.

خاتمة :

تعد الصورة من أهم الأنساق البصرية، لكونها أداة تواصلية فعّالة منذ أقدم الحضارات، ومازالت كذلك حتى في وقتنا الراهن، فقد عرفت التكنولوجيا تطورا كبيرا، فبعدما كان الكتاب الورقي الصامت هو السائد قديما أصبح الآن عصر الرقمنة والسمعي البصري هو المسيطر في شتى المجالات والميادين والعلوم. وعليه، سعت المنظومة التربوية جاهدة إلى إصلاح التعليم في المدارس، لاسيما في المرحلة الابتدائية، لأنها مرحلة حساسة تستدعي منا دعم الطفل، من أجل إحراز نمو معرفي متدرج بمعنى الكلمة، إذ نجدها أعادت النظر في الكتاب المدرسي الذي يعد من أهم الوسائل التعليمية، فحرصت على إدراج صور توضح النصوص، وتيسر الفهم والاستيعاب لدى المعلّم والمتعلّم، فكان الغرض منها تقديم تعليم فعّال يوصلنا إلى الأهداف التعليمية المنشودة، ويمنح للطفل عدة وظائف ومهارات، من خلال ما تتضمنه من رموز وألوان وأشكال ورسومات... ألخ، تخلق لدى الطفل دافعية للتعلم، لما لديها من إثارة وتشويق، إذ نجده يتعامل مع الصور أكثر من الكلمات، لأن الصور بليغة في إيصال المعاني، فكما يقول المثل الصيني: " فرب صورة خير من ألف عبارة"، فهي تقربه من واقعه الحقيقي، وتساعده على فهم ما يحيط به، لذا وجب علينا أن نعلمه كيف يقرأ الصورة، وكيف تشتغل، ليكون

بعد ذلك متمكنا ومؤهلا لاكتشاف مضامينها المضمرة، وما تحمله من إحالات، فلا يتأتى الفهم الجيد إلا من خلال ربط المكتوب بأيقون الصورة.

[1] سالم العوكلي: الصورة والواقع، المجلة الليبية: المقتطف، ع 32، ديسمبر 2003.

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 2010، ص: 118.

[3] ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص: 92.

[4] ابن منظور: لسان العرب، مج 4، دار صادر، ط 1، بيروت، 1997، ص: 85.

[5] محمد جواد مغنية: مذاهب فلسفية وقاموس المصطلحات، دار ومكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، لبنان، ص: 18.

[6] سعيد بنكراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الأمان، ط 1، الرباط، 2015، ص: 103.

[7] إبراهيم محمد سليمان: مدخل إلى مفهوم سميائية الصورة، مجلة الجامعة، مج 2، ع 16، أبريل 2014، ص: 166.

[8] م. ن، ص. ن.

[9] جميل الحمداوي: الصورة التربوية في الكتاب المدرسي المغربي. الصورة والاتصال. مج 4 ع11. 2015 من ص39، إلى 49.

[10] م. ن.

[11] سعيد بنكراد: البحث عن المعنى، دار الحوار، ط 1، 2017، ص: 154.

[12] عبد الجيد العابد: مباحث في السيميائيات، دار القرويين، ط 1، 2008، ص: 28.

[13] عبد اللطيف الحشيشة: دور الصورة في الكتاب المدرسي، المجلة التونسية لعلوم التربية، المعهد القومي لعلوم التربية، ع 22، 1994، ص: 14.

[14] جميل الحمداوي: الصورة التربوية في الكتاب المدرسي المغربي. من ص39، إلى 49.

[15] محمد حاج هنّي: الصورة ومكانتها في الكتاب المدرسي، مقاربة وصفية تحليلية نقدية لكتاب اللغة العربية للسنة الأولى ابتدائي نموذجا، مجلة مقاربات نصية، المدرسة العليا للأساتذة، وهران، ع 2، جوان 2017، ص: 7.

[16] عبد الجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ص: 27.

[17] أمبرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التوهامي العماري ومحمد أودادا، مر وتق: سعيد بنكراد، دار الحوار، ط 2، 2013، ص: 97.

[18] خيري خليل الجميلي: الاتصال ووسائله في المجتمع الحديث، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، 1999، ص: 53.

[19] طلعت فهمي خفاجي: أدب الطفل في الغزو الثقافي، دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع، ط 1، طنطا، 2006، ص: 116.

[20] م. ن، ص. ن.

[21] عايدة حوشي: نظام التواصل السيميو لساني في كتاب الحيوان للجاحظ حسب نظرية بورس، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2009، ص: 91.

[22] سعيد بنكراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 85.

[23] أمبرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصرية، ص: 15.

[24] المرجع نفسه، ص: 47.

[25] صلاح فضل: قراءة الصورة، وصور القراءة، دار الشروق، ط 1، القاهرة، 1997، ص: 6 - 7.

[26] عبد الجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ص: 26.

[27] المرجع نفسه، ص: 28.

[28] أمبرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصرية، ص: 9.

[29] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص: 35.

[30] سعيد بنكراد، البحث عن المعنى، دار الحوار، ط 1، 2017، ص: 155.

قائمة المصادر والمراجع :

1 ـ إبراهيم محمد سليمان: مدخل إلى مفهوم سميائية الصورة، مجلة الجامعة، مج 2، ع 16، أبريل 2014.

2 ـ أمبرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التوهامي العماري ومحمد أودادا، مر وتق: سعيد بنكراد، دار الحوار، ط 2، 2013.

3 ـ جميل الحمداوي: الصورة التربوية في الكتاب المدرسي المغربي. الصورة والاتصال. المجلد 4 العدد11. 2015

4 ـ خيري خليل الجميلي: الاتصال ووسائله في المجتمع الحديث، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 1999.

5 ـ ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

6 ـ سالم العوكلي: الصورة والواقع، المجلة الليبية: المقتطف، ع 32، ديسمبر 2003.

7 ـ سعيد بنكراد: البحث عن المعنى، دار الحوار، ط 1، 2017.

8 ـ سعيد بنكراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الأمان، ط 1، الرباط، 2015.

9 ـ صلاح فضل: قراءة الصورة، وصور القراءة، دار الشروق، ط 1، القاهرة، 1997.

10 ـ طلعت فهمي خفاجي: أدب الطفل في الغزو الثقافي، دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع، ط 1، طنطا، 2006.

11 ـ عايدة حوشي: نظام التواصل السيميو لساني في كتاب الحيوان للجاحظ حسب نظرية بورس، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2009.

12 ـ عبد الجيد العابد: مباحث في السيميائيات، دار القرويين، ط 1، 2008.

13 ـ عبد اللطيف الحشيشة: دور الصورة في الكتاب المدرسي، المجلة التونسية لعلوم التربية، المعهد القومي لعلوم التربية، ع 22، 1994.

14 ـ فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 2010.

15 ـ قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.

16 ـ محمد حاج هنّي: الصورة ومكانتها في الكتاب المدرسي، مقاربة وصفية تحليلية نقدية لكتاب اللغة العربية للسنة الأولى ابتدائي نموذجا، مجلة مقاربات نصية، المدرسة العليا للأساتذة، وهران، ع 2، جوان 2017.

17 ـ محمد جواد مغنية: مذاهب فلسفية وقاموس المصطلحات، دار ومكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، لبنان.

18 ـ ابن منظور، لسان العرب، مج 4، دار صادر، ط1، بيروت، 1997.

طبيعة العلامة غير اللغوية في النص الرقمي عند محمد سناجلة
نص "صقيع" نموذجا (*)

The nature of the non-linguistic sign in the digital text of Mohammad Sanajleh - text of SAQÏ' as a model -

د. نبيلة أيت علي
جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية
البريد: nabilabouafia188@gmail.com

ملخّص : تهدف دراستنا الموسومة بـ: "طبيعة العلامة غير اللغوية في النص الرقمي عند "محمد سناجلة" – نص صقيع نموذجا - إلى عرض وإبراز طبيعة العلامة غير اللغوية المتجسدة في نص صقيع الرقمي ومدى بعدها التواصلي، كما تهدف إلى إبراز أشكال التواصل غير اللغوية كالصوت والصورة والموسيقى، نظرا لاهتمام هذا النص بالمتفاعلات العلاماتية بشقّيها الصّورية والنصّية التي تعد من ممّيزات وخصائص النص الرقمي. لذا يأتي بحثنا في موضوع العلامة غير اللغوية في النص الرقمي، بمثابة إثارة بعض الجوانب الأساسية فيه وطرحها للإثراء والنقاش.

الكلمات المفتاحية: العلامة غير اللغوية، النص الرقمي، التواصل، صقيع، المتفاعلات العلاماتية (المتفاعلات الصورية والنصية).

Abstract : Our study entitled "The nature of the non-linguistic sign in the digital text of Mohammad Sanajleh » " - text of SAQÏ' as a model - aims to display the nature of the non-linguistic sign contained in the digital text "frost" and highlight the scope of its communicative dimension. It also aims to shed light on non-linguistic forms of communication such as sound, image and music, taking into consideration the interest of this text for the concept of interactive linguistic signs with its conceptual and textual aspects, which is one of the characteristics of the digital text.

* تاريخ تسلم البحث:16/06/ 2019، تاريخ قبول البحث: 07/04/ 2020.

Thus the purpose of our research on the issue of the non-linguistic sign in the digital text is to raise some fundamental aspects of this text and present them for debate and discussion.

Keywords : non-linguistic sign, digital text, communication, Frost, Interactive linguisticsigns (conceptual and textual interaction).

تقديم :

تعتبر العلامة بما فيها العلامة غير اللغوية الآلية السيميولوجية الأبرز التي تتحكم في التواصل، لا عن طريق الدلالة إنما عبر الأبعاد اللاّعفوية التي توجه الأدلّة المختلفة ولاسيما النصوص الرقمية(*) (الافتراضية) المرتبطة بالتطور التكنولوجي وعوالمه الافتراضية، حيث أصبح الأدب الرقمي مجالا شاملا ومتشعبا، إذ شمل كل ظاهرة مهما كان نوعها، حيث تطور مفهوم العلامة عند السيميائيين من خلال ارتباطها بأشكال التواصل غير اللغوية كالصوت والصورة والموسيقى وغيرها... إضافة إلى ذلك فقد اتصلت اللغة بالحاسوب، فأعطت بعدا جديدا لمقاربة النصوص، فبعد أن كان النص ورقيا أصبح رقميا، إذ (يحق لنا اليوم أن نتحدث من دون أي حرج عن العالم الموازي الذي أضحت تفرضه شبكة الانترنت كعالم نوعي يقوم في الأساس على مبادئ الافتراض الرقمي، إنه العالم الذي استطاع أن يستحدث حالة من التحول اللحظي للكينونة الواقعية للإنسان ، إنه يثير فيه حالة من النزوع اللاإرادي تدفع به نحو التحول بقيمه الاجتماعية إلى الفضاءات الرقمية، ضمن أفراد وجماعات تؤسس بما يسمى اليوم بالمجتمع الرقمي)[1]. ناهيك عن اهتمام النص الرقمي بالمتفاعلات العلاماتية بشقيها الصورية والنصية، الأمر الذي يلفت الانتباه حول ما فرضته التوجهات من اهتمام بنصوص تجاوزت البعد الورقي إلى الأبعاد الرقمية الحديثة. ومنه، فقد فرض هذا المقال إشكالية جوهرية مفادها:

ـ ما طبيعة العلامة غير اللغوية في نص "صقيع" الرقمي؟ وما بعدها التواصلي؟

قبل الحديث عن هذا كله، لابدّ لنا أن ننوّه أو نقف وقفة قصيرة مع المصطلحات الأساسية المرتبطة بهذا المقال، مع تقديم موجز للسيرة الذاتية للروائي محمد سناجلة وأعماله الرائدة.

1ـ السيرة الذاتية للروائي محمد سناجلة:

1 المستوى التعليمي:

الكاتب والروائي الأردني محمد سناجلة من مواليد 1968 بإربد، كان رئيس اتحاد كتاب الانترنت العرب، وكان خريج كلية الطب بجامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية عام 1991 بتخصص في صحة البيئة والصحة المهنية، وخريج معهد British Standards Institution (BSB) في الولايات المتحدة الأمريكية بتخصص في التدقيق البيئي ونظام إدارة البيئة الإيزو 1400 Rab registred

1ـ 2 الخبرات الأدبية والإبداعية:

- رئيس اتحاد كتاب الانترنت العرب.
- مؤسس نظرية "رواية الواقعية الرقمية" و"أدب الواقعية الرقمية"، وهو أول من نحت واستخدم هذين المصطلحين في العالم وكانت روايته "ظلال الواحد" الصادرة بنسختها الرقمية عام 2001 ونسختها الورقية عام 2002 أول رواية واقعية رقمية في العالم.
- كانت رواية ظلال الواحد أول رواية في العالم العربي تستخدم التقنيات الرقمية، المستخدمة في بناء شبكة الانترنت في البنية الروائية نفسها، وذلك من خلال استخدام تقنية "الهايبرتكست" أو اللينكس (Links) في السرد الروائي.
- لقد فازت ظلال الواحد بجائزة المبدعين العرب من دولة الإمارات العربية المتحدة عام 2002م.

1ـ 3ـ الكتب والإصدارات:

- وجوه العروس السبعة، قصص، 1995.
- دمعتان على خد القمر، رواية، دار أزمنة للنشر، عمان، 1996.
- ظلال الواحد، رواية، صدرت نسختها الرقمية عام 2003، ونسختها الورقية عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، عام 2002.
- رواية الواقعية الرقمية، تنظير نقدي، صدرت نسختها الرقمية عام 2003، ونسختها الورقية عام 2004، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت.
- "شات" رواية واقعية رقمية، صدرت عام 2005، على موقع اتحاد كتاب الأنترنت العرب على الرابط[2].

المحور الأول: المحور النظري:

1. تحديد المصطلحات:

قبل الولوج في تحديد بعض المفاهيم المتعلقة بموضوع هذا المقال، أرى أنه من الضروري تحديد بعض المفاهيم المحورية بغرض إزالة اللبس عنها لأنه كما يقال: (**مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما يتميز كل واحد منها عما سواه**)[3]؛ وعليه سنعرض تدريجيا المفاهيم المتعلقة بالموضوع ابتداء بالمفهوم اللغوي لها إلى المفهوم الاصطلاحي.

أولا: مفهوم العلامة غير اللغوية:

أ ـ لغة:

تعني العلامة عند ابن منظور أن (**العلامة**: السِمة، والجمع أعلام، وهو من الجمع الذي لا يفارق واحده إلا بإلقاء الهاء)[4]. **وعلمه يعلمه علما**؛ أي وسمه. أما **علّم** نفسه وأعلمها؛ فيعني وسمها "بسيما"

الحرب، **وأعلم** الفرس إذا جعل لنفسه علامة الشجعان، فهو بذلك مُعلِمٌ. يقال علّمتُ عمتي أعلمها علما، وذلك إذا لُثتها على رأسك بعلامة تُعرف بها عمتك. ناهيك عن **المَعْلم** الذي يعني مكانها[5]، وقد أضاف **الفيروز آبادي** إلى ما ذكره **"ابن منظور"** أنّ **العلامة:** تعني السّمة، كالأَعلومة بالضم جمع أعلام، ومنصوب كالعَلم الذي يهتدي به في الطريق. أما **معلم** الشيء يعني كعقد مضنته وما يستدل به كالعلاّمة. **وأعلم** الفرس بمعنى علّق عليه صوفا ملونا في الحرب. نفهم من التعريفين؛ أن العلامة تعني في مجملها السّمة، فهي: الأثر أي ما يدل عليه شيء ما أو شخص ما مثلا من سمات وخصائص نتعرف من خلالها عليه.

ب ـ **اصطلاحا:**

يعود البحث في تاريخ السيميائيات إلى الجهود الفلسفية القديمة التي عملت على دراسة العلامات بما فيها العلامة غير اللغوية، إذ إن علم العلامات ليس علما حديث النشأة، بل إنه علم قديم، انطلق من الأطباء وصولا إلى الفلاسفة (**أرسطو، الرواقيون، القديس أوغسطين...**) فالدراسات الحديثة للعلامة لم تقم إلا بالرجوع إلى الخلفيات المعرفية التي تركها هؤلاء، وكانت هذه الدراسات الانطلاقة الأولى الأساسية لأعمال الفيلسوف الأمريكي **" شارل سندرس بورس"** (Charles Sandres Peirce).

تدل العلامة في (التفكير الإغريقي على عرض (symptôme) من الأعراض المرضية ويقال حينئذ (Sémion)، لهذا ارتبط هذا العلم منذ القديم بالطب، ولكن أفلاطون يصطنع المصطلح السابق ليرادف به العلامة اللسانية)[6]، وتعني العلامة عند **"جالينون"**(Claudio galinos) (علم الأعراض في الطب)[7]، ويقول في موضع آخر: (ثم إن أصحاب الرأي والقياس يأخذون من تلك الأعراض دلائل على السبب، ويستخرجون من علم السبب العلاج والمداواة)[8]؛ بمعنى أن وجود عرض هو علامة على وجود مرض، أي لتحديد سبب المرض، ومن ثم يمكن لهذا التحديد أن يكون غير لغوي كأن تظهر من خلال الملامح، فاحمرار الوجه دليل على وجود حمى مثلا أو ما شابه ذلك.

أما **أرسطو** فقد ميز بين الأيقوس قائلا: (وأما الأيقوس والعلامة فليس هما شيئا واحدا، لأن الأيقوس هي مقدمة محمودة: لأن الكائن وغير الكائن على الأكثر والموجود وغير الموجود هو أيقوس مثل الحساد يبغضون والمحبون يحبون، وأما العلامة فهي مقدمة برهانية: إما اضطرارية وإما محمودة؛ لأن الذي بوجوده يوجد الشيء أو الذي بكونه يكون الشيء فهي علامة لكون الشيء أو لوجوده)[9]؛ بمعنى يكون الأيقوس موضوعا مباشرا دون معطيات أو مقدمات أولية، بينما تحيل العلامة إلى موضوع من خلال موضوع آخر لتكون بدورها موضوعا غير مباشر.

أما عن إرهاصات التفكير العلاماتي في العصر الوسيط فقد ميز **القديس أوغسطين** (Saint Augustins) العلامة غير اللغوية أي الطبيعية، أي أن الإشارات الطبيعية بالنسبة إليه (كإشارات

بالاستناد إلى صلة مباشرة مع ما تدل عليه، على الرغم من أنه لم يتم ابتكارها عن قصد، ومثال ذلك الذي يدل على وجود النار وآثار الخطوات التي تدل على مرور حيوان)[10].

هذا عن الأطباء والفلاسفة، أما فيما يخص العلماء العرب فإن لهم الدور نفسه في المجال العلاماتي، وإن مجهوداتهم قد زخرت ببعض الإشارات عن هذا العلم (علم العلامات) ونجد من بين هذه الدراسات، دراسات سيبويه وابن جني وعبد القاهر الجرجاني والجاحظ... أخ، وسنكتفي في هذا المقام بدراسات **الجاحظ** حيث تعد دراساته من بين الدراسات الأولى التي أشارت إلى البحث السيميائي، أي ما يسمى البيان عنده، إذ يقول الجاحظ في هذا الصدد أنه (جعل البيان على أربعة أقسام : لفظ وخط وعقد وإشارة، وجعل بيان الدليل الذي لا يستدل تمكينه المستدل من نفسه، واقتياد كل من فكر فيه إلى معرفة ما استخرن من البرهان وحشي من الدلالة وأودع من عجيب الحكمة)[11]، يتجلى قول الجاحظ في أن البيان عنده هو الآلة التي تحمل معنى العلامة (السيمياء) التي توصل إلى معنى معين سواء أكان ذلك بعفوية أم بقصدية، كما أن هذه التقسيمات أبرز تقسيمات العرب القدامى في بداية إشاراتهم سواء اللغوية منها أم غير اللغوية التي هي موضوع الدراسة.

إلى جانب العرب القدامى، نجد كذلك اهتمام الغرب المحدثين بالعلامة غير اللغوية، ومن أبرز أعلامه نجد الرياضي والمنطقي "**شارل سندرس بورس**" مؤسس السيميوطيقا، والعلاّمة "**فرديناند دي سوسير**" (Ferdinand De Saussure).

لقد دعا بورس إلى نظرية عامة في العلامات أكد فيها على الوظيفة المنطقية لها، بحيث جعل هذا الحقل مرادفا للمنطق حيث يقول: (إن المنطق في معناه العام ليس إلا تسمية أخرى للسيميوطيقا، وقد عرف الدليل أو العلامة بأنها ممثل لشيء ما)[12]، يتجلى قول بورس في اتخاذه المنطق كمنطلق عام لدراسة العلامات، حيث جعل المنطق مرادفا للسيمياء؛ أي علم العلامات، ناهيك عن دي سوسير الذي تنبأ بميلاد علم جديد سماه السيميولوجيا باعتباره (العلم الذي يدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعية)[13]، ما يعني أن سوسير اتخذ المنحى الاجتماعي للعلامة.

وقد قدم سوسير تصورا للعلامة بأنها (كيان نفسي ذو وجهين وهما: التصور الذي وضع له مصطلح المدلول، والصورة السمعية الذي اصطلح عليه بالدال، وهو يرى أنه باتحاد هذين الوجهين تنشأ العلامة)[14]، أي أن الرابط الذي يربط الدال بالمدلول رابط اعتباطي، كأن نقول أن المتصور الذهني لكلمة (أخت) لا تربطه أية علاقة داخلية بتتابع الأصوات التالية: الهمزة والضمة والخاء والتاء والتنوين الذي يقوم له دالا.

هذه إذا أبرز التعاريف الخاصة بالعلامة بما فيه العلامة غير اللغوية، ومن هنا انطلاقة منا لإبراز طبيعة العلامة غير اللغوية في نص "صقيع" الرقمي للروائي محمد سناجلة، وخصوصياتها التواصلية. لكن جدير بنا أن نعرف أولا معنى النص الرقمي وأحداث النص.

ثانيا: مفهوم النص الرقمي:

تعود بدايات النص الرقمي، كما أكد ذلك الأستاذ **"فهيم عبد القادر الشيباني"** إلى **تيد نيلسون** (Théodore Nelson) حيث عرف (النص المترابط بوصفه شكلا جديدا من أشكال الكتابة غير المقطعية على الحاسوب، يتيح إمكانية بلوغ وحداتها النص بطريقة تفاعلية حيث يمكن لتفصلاته أن تنظم النص في شكل شبكة من المقاطع المتصلة بينهما)[15]. وقد أضاف الأستاذ سعيد يقطين إلى ما ذكره الأستاذ فهيم الشيباني قائلا أن (الوسيط يلعب دورا كبيرا في صنع الإنتاج الأدبي أو غيره بخصائص محددة بالنسبة للحاسوب عندما تم توظيف الإنتاج الأدبي وتلقيه، إذ فرض على المبدعين التعامل معه بغير الطريقة التي كانوا ينتجون خطاباتهم لتوجيهها إلى الناشر، لقد تواءموا مع الشاشة، وهي غير الكتابة، صحيح يمكننا أن نتدرج في القراءة عن طريق تحريك الصفحة إلى الأعلى أو إلى الأسفل، ولكن إذا كان النص كبير الحجم لنتصور موسوعة انكارتا أو كتاب الأغاني هل يمكننا أن نتحرك فيه بهذه الطريقة... دفع هذا الإكراه الطبيعي إلى ضرورة اعتماد النص المترابط تقنية للتحرك فيه بكيفية تفاعلية، وبذلك تم الانتقال من النص إلى النص المترابط)[16]، نستشف من خلال التعريفين أن النص الرقمي إبدال إبداعي، انتقل من الشكل الورقي إلى الالكتروني عبر الشكل المترابط، من خلال مصاحبته خاصة التطورات غير اللغوية، وفق ما تتطلبه أو يستدعيه الحاسوب والعوالم الافتراضية.

ومنه جدير بنا أن ننوه لاهتمامات **اللسانيات الحاسوبية** بالنص الرقمي، بحيث اعتبرته (جانبا من جوانب اللغة التي حولت عن طريق الذكاء الاصطناعي[17]، إذ شمل هذا النص جانبا لغويا هو من مشمولات اللسانيات الحاسوبية، أما جوانبه غير اللغوية فتنتمي إلى مجال أوسع من اللسانيات هو السيمياء، وما تحيط به النصوص من اهتمام بطبيعة العلامة اللغوية وغير اللغوية)[18].

المحور الثاني: المحور التطبيقي:

أولا: أحداث النص وطبيعته التواصلية:

تبدأ القصة بـ: الريح تعوي في الخارج كذئاب فرها الجوع فناحت... ومنه يبدأ محمد سناجلة نصه بمشهد سينمائي، إذ يصور ليلة شتائية حالكة البرودة ، يتخللها سقوط الثلوج وصوت الريح وعواء الذئاب، لنجد أنفسنا أمام رجل منصقع يحتسي الخمر وحيدا، ومن الملاحظ أن الكاتب يستخدم عددا من الصور والأخيلة داخل الكلمات ثم يدعمها بمؤثرات صوتية كصوت الرعد والمطر التي تستمر طوال فترة القراءة، وتتطور أحداث القصة ومشاهدها صوريا وأيقونيا مع مقاطع موسيقية وشذرات مكتوبة قصد التعرف على الحالة النفسية والجسدية لبطل النص، وينتهي النص حين يستيقظ البطل من حلمه الصقيعي، ليجد شمس أغسطس الحارقة تبعث أشعتها في غرفة نومه، ويتبين في النهاية أن الأحداث عبارة عن رؤيا.

إنّ نص صقيع يمزج بين قراءة النص وسماع الموسيقى في آن واحد، كما نلاحظ التعدد العلاماتي المتمثل في العلامة غير اللغوية، فما طبيعة هذه العلامة وخصوصيتها التواصلية في نص صقيع الرقمي؟

I. طبيعة العلامة غير اللغوية في نص صقيع الرقمي:

أ- العلامات الإشارية (Gestuel) أو الإيمائية (Kinésique):

أولا: -لغة الإشارة:

الإشارةُ في لسان العرب من(أشار الرجل يشير إشارةً، إذا أومأ بيده)[19]، أي لوّح.

يقول إدريس بلمليح: عن لغة الإشارة (إن الوحدات المكونة للغة الإشارة هي الصور عن الحركات المختلفة)[20]، ما يعني أنه يمكن التواصل عن طريق الصور والحركات المتجسدة في لغة الإشارة التي تسهل بدورها عملية التواصل.

لقد احتوى النص على بعض المؤشرات غير اللغوية المتمثلة في محاولة الرجل المنصقع الإمساك بالجدار الذي يترنح بين يديه، وهما مبسوطتان على الحائط لإثباته، إضافة إلى إشارة رأسه من خلال النظر إلى السقف، ما يعني أنها إشارة اقتصادية لكونها عوضت الكلام بإشارة واحدة، كما يظهر في الصورة التالية:

ثانيا: الإيماءة: (Kinème):

أما الإيماءة فتعني عند ابن منظور المعنى اللغوي نفسه للإشارة، فالإيماءة هي: (وحدة دنيا دالة، ذلك أن الإشارة الإيمائية ذات أهمية كبيرة في الحياة اليومية، إذ تستعمل كبديل خاص، وهذا الدور التواصلي يعتبر كتعويض للكلام حيث يلعب دور رقابة اللغة)[21]، بمعنى أن الإيماء وظيفة تعويضية للغة الكلامية. وهي غالبا ما تقوم على بعض أجزاء حركات الجسد، كالذراعين واليدين.

وقد وردت **الإيماءة** في النص من خلال **صورة الرجل** الذي نظر إلى الأعلى دون أن يعكس النص ذلك عن طريق اللغة إنما يجد المتتبع نفسه أمام حركة جسدية عبر الرأس الموجه إلى الأعلى فلا هي إشارة بالسبابة ولا هي قول مباشر إنما نوع أدنى من التأشير غير الصريح كما هو واضح في الشكل أعلاه.

ثالثا: الإيهامة:

تمثل الإيهامات عند بعض الدارسين (حركات جسدية عمادها الجسد كله بدلا من إظهار جزء معين منه، باعتباره كلا واحدا ومصدرا من مصادر تشكيل المعنى، وكثيرا ما تظهر في التمثيل الصامت)[22]، وسنورد بعض الإيهامات المتجسدة في النص من خلال الجدول الموالي:

الصورة	الإيهامة	الشرح
	جلوس الرجل المنصقع على السرير.	-إن جلوسه لا يتوقف فقط على جزء من أجزاء جسده، وإنما جسده كله الذي يعتبر كإيهامة.
	صورة الرجل المنصقع الذي يمشي متمايلا.	- تعتبر المشية كهيئات دالة على معان مخصوصة في هيئات ودلالات علّة الجسد، حيث يمكن أن تبين هذه المشية الحالة النفسية لصاحبها، مثلما يظهر ذلك عند الرجل المنصقع حيث أخذ السكر بعقله نتيجة الثمالة، إذ كان جسده يميل إمالة طفيفة نحو اليمين تارة وإلى اليسار تارة أخرى، وكان جسده يميل ميلة واحدة باعتباره كلا واحدا.
	مشية المرأة تجاه النافذة.	لقد اتجهت المرأة باتجاه النافذة قصد فتح الستار، وكان ذلك ببطء لأنها بالكاد استفاقت من النوم، بالتالي أصبحت مشيتها متثاقلة.

يتبين من خلال ما تقدم، لنا أنّ الحركات الجسدية تصور لنا الأحداث لتكشف عن المعاني المستترة تحت حركات تتمحور حول الإيماء، الإيهام والمشية، أي ما يسمى بلغة الإشارة.

بالإضافة إلى لغة الإشارة، نجد أن المؤلف قد وظف في نصه بعض الصور، إذ يمكن للبصر أن توجهه الصور، ويظهر ذلك جليا من خلال الجدول أدناه:

الصورة	التعليق:
	يصور لنا المؤلف ليلة شتائية حالكة الظلام، من خلال صورة الظلام الذي يتخلله ضباب، بالإضافة إلى صورة الذئب ونتف الثلج المتساقطة؛ ما يعني أن هذه الصور تترجم وتجسد الحالة النفسية للرجل المنصقع من خلال اضطراب حالة الجو.
	نلاحظ من خلال هذه الصورة، أن الرجل قد غادر مكانه متجها نحو الفراش دون أن ينظر من ورائه.
	نرى من خلال هذه الصورة أن الأسرّة تطير في السماء؛ وهو ما يدل على هلوسة الرجل المنصقع.
	يتبين لنا من خلال هذه الصورة أن الشمس قد عمت أنحاء الغرفة بعد الظلام الحالك؛ وقد كانت الشمس الحارقة سببا في تفطن الرجل ووعيه.

2- **الأيقون:**

إنّ **الأيقون (أيقونيّ)**: (صيغة يعتبر فيها الدّال شبيها بالمدلول أو مقلّدا له (يمكن التعرف على شبه في المنظر أو الصوت أو الإحساس أو المذاق أو الرائحة) يشبهه في امتلاكه بعض صفاته، ومثال الأيقونة: لوحة لوجه، والكاريكاتور، والمجسّم والاستعارات، والأصوات الواقعية في "برامج الموسيقى"، والتأثيرات الصوتية في الدراما الإذاعية، وما يسمى الموسيقى المرافقة، والإيماءات المقلّدة)[23]؛ معنى

هذا أن الأيقون قائم على التشبيه لا محالة ولا يمكنه أن يكون تماثلا لأنّ الصور لا تتطابق إنما تشبه ما نتصوره في الذهن عنها، بهذا يقوم الأيقون على علاقة المشابهة القائمة بين الدال والمدلول.

وقد تنوعت أيقونات الصور الواردة في مدونة بحثنا، والتي بدورها تحيل إلى ما هو غير لغوي، بحيث يعتبر هذا النوع من الأيقون (كدليل أيقوني الذي يستخدم تشابها نوعيا بين الدال والمرجع، إذ يحاكي ويستعين ببعض سمات الموضوع كالشكل والألوان... ألخ. ويطلق عليها اسم **"أيقونات الصور"** أيضا، حيث تقوم العلاقة بين الممثل والموضوع على تشابه بينهما في الصفات والخصائص)[24]؛ ما يعني أنه يمكن لأيقون الصورة أن يتمثل في الصورة الفوتوغرافية التي تعكس صورة الشخص في الواقع. ومن أيقونات الصور الواردة في النص نجد بعضها ممثلة في الجدول أدناه:

الصورة	نوع الأيقون
	تعتبر هذه الصورة أيقونا للذئب (أيقون صورة مُتَصوَرة في السماء).
	صورة الرجل الذي غادر سريره متمايلا هو أيقون للرجل غير واضح الملامح (أيقون ضبابي).
	تمثل هذه الصورة أيقونا للمرأة من الخلف إلى جانب أيقون الرجل الجالس على السرير (ملاحظة: هذان الأيقونان غير واضحي الملامح فليس قوامهما الشبه مع الدليل وحسب إنما أيضا ضبابيتهما كأيقونين.

ناهيك عن الإطار الذي ظهرت فيه نهاية القصة كما توضح ذلك الصورة التالية:

وأما **صورة السقف:** الذي انفتح فكانت على شكل مثلث (الذي يعتبر شكلا هندسيا يشير إلى العلاقات المنطقية، ويحيل إلى الفكر والتركيز، ويكفي أن نشير من جهة ثانية إلى أن الأشكال التي تتكون من زوايا تشير دائما إلى الصلابة)[25]؛ فالمثلث في النص دلالة على صمود الرجل بالرغم من برودة الغرفة نتيجة انفتاح السقف ويظهر ذلك جليا من خلال الصورة التالية:

3ـ الرمز:

يعتبر الرمز (علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر عرف، غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه)[26]؛ معنى هذا أن الرمز عبارة عن ترابط بين أفكار عامة فالموضوع الذي يحيل إليه عام بدوره، ذلك أن الرمز عبارة عن قانون عرفي متفق عليه، ومنه سنشير إلى بعض الرموز غير اللغوية المتجسدة في النص الذي بين أيدينا ومدلولاتها كالتالي:

الرموز غير اللغوية	مدلولها
✓ صورة الذئب	ـ يعتبر رمزا للصمود في الثلج
✓ صورة القمر والنجوم	ـ يرمزان إلى الجمال والصفاء والنور
✓ الأمطار	ـ ترمز إلى الخصوبة.
✓ الأسرة التي تتطاير في السماء	ـ صورة الأسرّة وهي تتطاير في السماء، وما ذلك إلا رمز السرير الأفلاطوني الذي يرمز إلى المثل العليا عند أفلاطون، وهي عملية التمييز بين الظاهر والباطن؛ ما يعني أن كل شيء في الواقع يقابله شيء في الواقع الأعلى.

نلمح من خلال الجدول أعلاه أن الرموز سواء أكانت لغوية أم غير لغوية، متفق عليها لأنها مجسدة من خلال المجتمع، وما الاتفاق إلا التجسيد الأبرز للتواصل سواء أكان لغويا أم غير لغوي، كما تقوم المؤشرات كذلك على العرف والاتفاق، فإذا اصطلح مثلا على ضمير المخاطب "**أنت**" فإنه لا يمكن أبدا استبداله أو تغييره ولا حتى أن يحمل دلالة أخرى غير هذه الدلالة التي اصطلح عليها وهي

للدلالة على المؤنث فقط. لأنها لغة مسننة بقوانين متعارف عليها من قبل المجتمع، وهي مرتبطة بأعراف لغوية محدودة.

والجدير بالذكر أن (التمييز بين المؤشرات والتواصل الحقيقي أمر صعب للغاية كما أشار إلى ذلك إيريك بويسنس، ذلك أن الشكل اللساني لا يبث القصدية التواصلية التي يرمي إليها وإنما يمكن أن يدل على إيحاءات أخرى)[27] وهذا ما توقفنا عنده أثناء التحليل، إذ نجد أن المؤلف يوظف مثلا دلالة ما إلا أن المتلقي يفهم غير الدلالة التي يقصدها؛ ما يعني أن اللغة خفية وإيحائية في الوقت نفسه، بالتالي تخضع لتأويلات عدة من طرف المرسل إليه، ونجد من أمثلة ذلك قوله:

صاح المؤذن لصلاة الفجر: فهنا لا نجد إلا شكلا لسانيا، لكنه يوحي للمتلقي بمدلولات متعددة، إلا أن المؤلف قد وظف هذه الدلالة عن قصد منه، بالرغم من أنها تزعج المتلقي لأن دلالتها سلبية، إلا أنها أعطت بعدا تواصليا للمتلقي لتجعله يواصل أحداث النص لأننا لم نعهد الصياح من المؤذن بل الآذان، **نستنتج من خلال ما تقدم**، أن بعض الأيقونات والمؤشرات والرموز بما فيها غير اللغوية هي عبارة عن لغة انزياحية - خارجة عن المألوف - ذلك أن المؤلف قد استعان في نصه بمتخيلات صورية واستعارية، لأن طبيعة النص تستدعي ذلك باعتبارها نصا أدبيا أولا ثم رقميا ثم خياليا – رؤيا - كما أنه نص جامع للعلامات وبالتالي يتطلب توظيف كل حواس وملكات أهل اللغة ليفهموا ويستوعبوا تلك الرموز والمؤشرات التي تجسدت في النص وبالخصوص الاستعارات باعتبارها لغة انزياحية تتطلب إمعانا لفهمها؛ ومنه فإن اللغة الانزياحية تعطي للتواصل بعدا إضماريا يخرجه من التواصل باللغة العادية إلى التواصل السيميولوجي الذي يقوم على القصدية التواصلية.

خاتمة:

لقد برز لنا من خلال تحليلنا لطبيعة العلامة غير اللغوية في نص صقيع الرقمي، أنه قد تجسدت فعلا العلامات بما فيها المؤشر، الأيقون (أيقون الصورة)، وأخيرا الرمز مع الإشارة إلى مدلولاته. كما أن نص صقيع قد شمل علامات متعددة، انقسمت إلى متفاعلات نصية: كالكتابة ومتفاعلات صورية: كالصور والحركات والموسيقى، وهي ذات بعد تواصلي بحت.

الإحالات:

* - لقد تعددت المصطلحات المستخدمة في مجال الأدب الرقمي، بين أدب الكتروني وآخر حاسوبي، وآلي الكتروني، لكننا آثرنا الالتزام بالمصطلح الوارد في عنوان هذا المقال (الرقمي) والإبقاء على المصطلحات كما ذكرت في نصوص أصحابها.

[1] - عبد القادر فهيم الشيباني: الافتتاحية: مجلة أيقونات، منشورات رابطة سيما للبحوث السيميائية، سيدي بلعباس، الجزائر، 2011، ص: 03.

[2] - www. Arab-ewriters.Com/chat

[3] - عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، 1997. ص: 52.

[4] - جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الإفريقيّ المصري: لسان العرب، مج 12، تح: أحمد خيدر، مر: عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات محمد الأعلى بيضون لنشر السنة والجماعة، دار الكنب العلمية، بيروت، لبنان، ص: 757 - 758.

[5] - المصدر نفسه، ص: 488.

[6] - أحمد يوسف. السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2005، ص: 17.

[7] - مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحمداني، محمد العمري، عبد الرحمان طنكول، محمد الولي، مبارك حنون، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، 1987، ص: 38 ـ 39.

[8] - جالينوس: كتاب جالينوس في فرق الطب للمتعلمين، نقل أبي زيد حسين بن إسحاق العبادي المتطبّب، تحقيق وتعليق: محمد سليم سالم، الهيئة المصرية للكتاب، ط 1، 1978، ص: 29.

[9] - أرسطو طاليس: منطق أرسطو، ج 1، تحقيق وتقديم: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، دار القلم، ط 1، الكويت، بيروت، لبنان، 1980، ص: 313.

[10] - دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مر: ميشال زكريا، ط 1، بيروت، تشرين الأول (أكتوبر) 2008، ص: 76.

[11] - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان، مج 1، ج 1، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، ط 3، بيروت، لبنان، ص: 33 - 34.

[12] - قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع 2005ص: 59.

[13] - Ferdinand De Saussure: Cour de linguistique Générale, edition, talantikit, 2002, p:26.

[14] - فرديناند دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، تر: صالح القرمادي وآخرون، الدار العربية للكتاب، طرابلس، لبنان، ص: 110.

[15] - سعيد يقطين: المحكي المترابط ومنطق السرد، مجلة أيقونات، ع: 3، ماي 2012، ص: 202.

[16] - م. ن، ص. ن.

[17] - الذكاء الاصطناعي هو مجال تنتمي إليه اللسانيات الحاسوبية، إذ يسعى إلى محاكاة الآلة للغة البشرية.

[18] - ينظر: سعيد يقطين: المحكي المترابط ومنطق السرد، ص: 202.

[19] - ابن منظور: لسان العرب، ج: 1، ص: 434.

[20] - إدريس بلمليح. الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص: 125.

[21] - برنار توسان: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، ط: 2، 2000، ص: 27 - 28.

[22] - مهدي أسعد عرار: البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، دار الكتب العلمية محمد علي بيضون، ط 1، بيروت، لبنان، 2007، ص: 69 - 70.

[23] - دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ص: 81.

[24] - مايكل ريفاتير: دلالئليات الشعر، ترجمة ودراسة: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، ص: xlv.

[25] - سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية، آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 2009، ص: 166.

[26] - فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، والدار العربية ناشرون، ط 1، الجزائر، بيروت، لبنان، 1431هـ، 2010، ص: 55.

[27] - ينظر: إريك بويسنس: السيميولوجيا والتواصل، ترجمة وتقديم: جواد بنيس، ط 1، 2005، ص: 76.

- **قائمة المصادر والمراجع:**

1) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان، مج 1، ج 1، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، ط 3، بيروت، لبنان.
2) أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2005.
3) أرسطو طاليس: منطق أرسطو، ج 1، تحقيق وتقديم: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، دار القلم، ط 1، الكويت، بيروت، لبنان، 1980.
4) إريك بويسنس: السيميولوجيا والتواصل، ترجمة وتقديم: جواد بنيس، ط 1، 2005.
5) برنار توسان: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، ط 2، 2000.
6) جالينوس: كتاب جالينوس في فرق الطب للمتعلمين: نقل أبي زيد حسين بن إسحاق العبادي المتطبّب: تحقيق وتعليق: محمد سليم سالم، الهيئة المصرية للكتاب، ط 1، 1978.
7) جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الإفريقيّ المصري: لسان العرب، مج 12، تح: أحمد خيدر، مر: عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات محمد الأعلى بيضون لنشر السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
8) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مر: ميشال زكريا، ط 1، بيروت، تشرين الأول (أكتوبر) 2008.
9) إدريس بلمليح. الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 1984.
10) سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية، آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء بيروت لبنان، 2009.
11) سعيد يقطين: المحكي المترابط ومنطق السرد، مجلة أيقونات، ع: 03، ماي 2012.
12) عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الكريم بن عبد الله للنشروالتوزيع، 1997.
13) عبد القادر فهيم الشيباني: الافتتاحية: مجلة أيقونات، منشورات رابطة سيما للبحوث السيميائية، سيدي بلعباس، الجزائر، 2011.

14) فرديناند دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، تر: صالح القرمادي وآخرون، الدار العربية للكتاب، طرابلس، لبنان.
15) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، والدار العربية ناشرون، ط 1، الجزائر، بيروت، لبنان، 1431هـ، 2010.
16) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم. دار الغرب للنشر والتوزيع و النشر المغرب 2005 .
17) مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحمداني، محمد العمري، عبد الرحمان طنكول، محمد الولي، مبارك حنون، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، 1987.
18) مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة.
19) مهدي أسعد عرار: البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، دار الكتب العلمية محمد علي بيضون، ط 1، بيروت لبنان، 2007.
20) Ferdinand De saussure: Cour de linguistique Générale, édition talantikit, 2002.

تجلّيات الرّمز الصّوفي في شعر عثمان لوصيف (*)

Spitural sufism symbols in Othman Loussif 's poetry

إملول كهينة / طالبة دكتوراه
مخبر التأويل وتحليل الخطاب، جامعة بجاية
البريد: imloulkahina3@gmail.com

ملخّص: تعالج هذه الورقة مسألة التّجربة الشّعرية المعاصرة من حيث هي مجال للخوض في عالم سحري يكتنفه زخم رؤيوي وتكثيف دلالي وقلق حضاري، وهو أمر واقعي راجع لتشظّي الرّاهن، حيث يتداخل هذا الأخير مع وعي الشّاعر المعرفي والفلسفي ليجعله يحاكي حالة روحية قوامها التساؤل والتّجاوز والمفارقة، وهو ما نلمسه في دواوين "عثمان لوصيف" الشّعرية، التي أعاد فيها بناء العلاقة بين الأنا والوجود والموت والحياة... فأثّرت هذه الرؤيا في اختيارات الشاعر على مستوى اللّغة والصّورة والرّمز.

الكلمات المفتاحية: الرّمز، الشّاعر، الصوفية، انفتاح الدلالة، عثمان لوصيف.

Abstract : This paper deals whith poetry as artistic world production full of that requiers the readers intervention to decode them and reveal the hidden meaning of them. Yet sometimes it appears so difficult to precise the poet intention, especially with the multitude of meaning conflict like a poet Othman Loucif who expresses a spitural sufism force.

Such a poem becoms a criative equation that reveals a relationship between symbol and interpretation, and with the interaction and the intention, a symbolic meaning becoms well understood, and well through the readers reaction.

Keywords : sufism, opening of meaning, poet, symbol, Othman Loussif, Symbols.

* تاريخ تسلم البحث: 2020/04/14، تاريخ قبول البحث: 2020/05/01

يعيش الشّاعر المعاصر حالة من التّجاوزية والخرق، تقوده نحو عوالم حالمة ، هادئة حينا، كما تعرّج به على مدارات مضطربة حينا آخر، يسعى في كلّ منها إلى البحث عن معادل رمزي يحتضن انفعالاته وشطحاته وحسّه الرّؤيوي، فيختار التّلميح الباطن دون التّصريح الظاهر ليستقرّ على التّغريب والمطلق حينئذ، "لا نتحدّث عن معرفة رمزية قابلة للنّقل وإنّما نتحدث عن رؤية رمزية موجودة أو مخلوقة قادرة على الإثارة."[1]، يضمر تصوّرا فكريا، "فالرّمز ذو طبيعة حدسية داخلية لا تقف عند حدود عالم المادة وإنما تتجاوزه إلى عالم الرؤى[2].

فلا شكّ إذن أن نراهن على شاعرية "عثمان لوصيف" الفريدة من خلال نصوصه الرّمزية التي أبى إلا أن يشتغل على دلالاتها العميقة، لكونها تصبّ في التّجلي والانتشاء والتّأمل، دافعة القارئ لمحاولة القبض على هذه الطاقات التّعبيرية المشحونة دلاليا، ليجد نفسه بين مدّ الجمال وجزر التّأويل في رحاب لغة طافحة بالجمال والرّقة، "فالحال أنّ الرمز ذاته ليس إلا حرفا، لأنه يظل سواء كان تحوّلا من داخل اللغة، أم أخذ بعدا أوسع منها في ارتباطه بأشياء الكون، لصيقا باللّغة"[3].

وهو الأمر الذي أوضحه "بول ريكور" على أساس أنّ "دراسة النصوص تصطدم بمعضلتين كبيرتين تجعلان الاقتراب من المعنى المزدوج أمرا في غاية الصعوبة، تتمثّل المعضلة الأولى في انتماء الرّمز إلى حقول معرفية متعددة ومتشعبة يصعب استقصاؤها... أما المعضلة الثانية فتتمثل في كون الرمز يشكل ملتقى تقاطع عالمين الأول لغوي والثاني غير لغوي"[4].

هذا كما يلاحظ قارئ دواوين الشاعر وعلى تنوّعها، حضور آثار الواقع من خلال تقصّي معان عدّة تتقدّمها دلالات الانفلات والاستشراف في معارج الشّعر، ممّا يضفي عليه هالة الصّوفي المريد، المشتهي، والمتعطّش لمعانقة النور والجمال، فأحسن اختيار الكلمة وأجاد سبك العبارة التي تناسبت مع رؤيته الصوفيّة المتجلية، بالتالي حقّق معادلة، "بدل أن يكون الشاعر جزءا من اللغة المألوفة، تصبح اللغة جزءا من الشاعر"[5].

فضلا عن الوقوف على صيغ أخرى تبدو للوهلة الأولى وكأنّها متناقضة متنافرة، ولكنّها سرعان ما تذوب وتلتحم بل وتزداد توهّجا بعد انكشاف حجب العزلة تلك فيتراءى أثناء الكتابة كعاشق للوجود، لا يتبنى أية أيديولوجية، ولا يفضل بنية ثقافية على أخرى، وكأنّ همّه الوحيد إعادة بناء أناه الصوفية السّوريالية في مقابل الوجود والموت والحياة، ويبقى التّعبير عن الحقيقة التي يريد محاكاتها حرّة طليقة، متناسلة مع معاني الجمال، والروح والطّبيعة... فجاءت مصادره شاملة متنوّعة عكست تجربته الحياتية والكونية.

نحا "عثمان لوصيف" منحى الرّفعة بنفسه البشريّة فوق رتابة الحياة اليومية ومحدوديتها، فحفلت قصائده برمزية كثيفة تصب في مجال الوحدة العضوية، حبلى بالإيحاء، يتفاعل في نسيجها جملة من

الأبعاد المحاطة بوشاح الصوفية، الملقّحة بالألم والوجد والسعادة، كرموز تعمل ضمن مدار اشتغالها غزل حلقات حكاية مسافر متيّم غدت حقيقته في أغلب الأحيان سرابا يحاول الإمساك بها متلبسا بالإيمان والتقوى، لعلّ أهم هذه الرّموز المكرّرة التي نقف عندها:

1. رمز المرأة:

إن المرأة بوصفها المحبوبة رمز الأنوثة الخالقة للرحم الكونية، وهي بوصفها كذلك علة الوجود، والعاشق لكي يحفر فيها يجب أن يغيب عن نفسه، عن صفاته، يجب أن يزيل صفاته لكي يثبت ذات حبيبته ويتوحد بهذه الذات(6). فمفهوم المرأة في نظر المتصوفة خرج عن المفهوم التقليدي المقولب والضيق الذي يبعث بالافتتان والرغبة الحسيّة، "يجد المحب الصوفي في الصورة الإنسانية الحسناء مجلى من مجالي الجمال الإلهيّ المطلق الذي تعشّقه وقدّسه وتمكّن من فؤاده، فيتعشّقها لا من حيث هي الأنثى المرأة الحسّية الفانية، ولا من حيث هي موضع الشهوة أو الهوى، بل من حيث هي رمز لذلك الجمال الشامل المتجلّي فيها في صورة كاملة ومبهرة"(7)، يقول في ديوان "ولعينيك هذا الفيض":

فلّت الأزاميلُ وجفّت الأقلام
وها أنا لا أزالُ غائبا
في ينابيعكِ الحرّارة
وغيطانكِ المعشوشبة
آه... يا امرأةَ العشق
والجنونِ الأعمى
قُولي: أحبّك... أحبّك
ومجّدي المعجزَة؟ (8)

يظهر جليا من خلال هذا المقطع أنّ الشاعر غارق في حب محبوبه أيّا كان، متعلّق بذاته، فأحسن انتقاء الألفاظ التي عانق من خلالها هذا الباطن المطلق، فغدت المرأة حينها جسرا للتّعبير عن لواعجه ووهجه.

يقول الشاعر كذلك:

آهٍ... يا امرأةَ المناسكِ
والنوافل
يا وثنًا روحانيًا
ويا مَعبودا
لا يغفرُ إلا لمن جنّ
بالإغماء في محرابه(9)

رسم الشاعر طريق رحلة صوفية منح فيها المرأة دور البطولة بعد أن غرق في مواجيدها وفيوضاتها، فشحنت الألفاظ بحمولة روحية عرفانية، عبّرت عن ملامح التواصل الروحي (المناسك، النّوافل، المعبود) عبر التحام صورة المرأة المحسوسة بالمتجلى المطلق – الله - وهذا هو التحول الحق في الصور عند التجلي، وهكذا ينشط الخيال الإبداعي متجها في فعاليته إلى الإدماج والتوحيد بين العلو المتجلي والصورة التي تجلى فيها، ويضع اللاّمرئي والمرئي، والروحي والمادي في تجانس وانسجام"[10].

يقول الشاعر في ديوان "جرس لسماوات تحت الماء":

أغتربُ فيك
أضربُ خيمةَ الروح على سهوبِ أنفاسِك
وأدعُو أبابيلَ الذكريات
أدعُو قطعانَ المواويل
أعلنُ عرسَ غواياتي[11]

السكر من مدام المحبوبة على وقع الذكريات مدعاة للاغتراب عن العالم الواقعي إلى عالم مجرّد، تشتعل في خضمّه الأنفاس ودقّات القلوب حدّ الجنون الإلهي، فيسقط معانيه على المرأة الحسناء، "باشتعال قبس العشق وتأجج ناره الإلهية، يزداد شوق المحب وحنينه إلى العرف الأقدس، والنفس الرحماني الذي تداعى إلى باطنه يتشمم النسيم الذي تطيّب بروائح المحبوبة، إذ إن هذا النفس هو الذي نفس عن الأسماء الإلهية ما كانت تجد من كرب حال بطونها، لأنها لا تفتأ تتعشق العالم لتظهر سلطانها في أعيانه"[12].

2. رمز الحب:

نجح الشاعر عثمان لوصيف في تلحين سنفونية الحب من خلال "استحضار ما هو غائب والقبض على زمن مراوغ يفلت من الإنسان، وعلى عوالم ورؤى تعذب خياله، فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة"[13]، فاتّخذ الصوفية من المحبة الإلهية غذاء لروحهم، ومادة تسم تجربتهم الفكرية والروحيّة، ومسلكا للحلول مع الذات الإلهية العليا، فقوّضوا مركزية المحبة في المتجلي (الذات الإلهية)، وعبّروا عنها بكل ما هو جميل في عالم الموجودات، يقول محمد بن الفضل: "المحبة سقوط كل محبة من القلب إلا محبة الحبيب"[14].

يقول عثمان لوصيف في ديوان: "براءة":

تلكَ صوفيتي..
أن أطالعَ في نورِ وجهِك
سرَ الحياة
وسرَ الغوايات

أنْ أتوضأَ بالعشقِ في ظلِ عينيك
حيثُ ترفرفُ تسبيحةُ الكون
أن أتبددَ في دهشتي
عبر نزوةِ إشراقِة
وأعانقَ فيكِ النهائي واللانهائي
في لحظةٍ واحدة(15)

استطاع الشاعر من خلال حنكته الصوفية تطويع الرموز الغزلية من خلال توجيه تجربته الزئبقية والمشوشة بين الحلم والواقع، المرئي واللاّمرئي، الظّاهر والباطن، حيث "كل شيء يصبح مماثلا لله، لأنّ كل شيء يغدو منطويا على باطن وظاهر، ذلك ما ينطبق على اللغة الرمزية، فيها تنطوي أقصى درجات التشبيه على أقصى درجات التنزيه، حيث الكوني متجلّ في الخاص والمطلق في النسبي، والإلهي في الإنسي"(16).

يقول في ديوان "اللؤلؤة":

نصلي مخاضَ المعاني ونعبرُ دوامةَ الموت..
نولدُ بينَ جناحين
يخطفُنا البرقُ

نغوى
نواصلُ هذا الجنونَ المقدّس
نبدعُ لحنَ الخلودِ ونبقى نسبّحُ للعشق
نبقَى نصليّ... نصليّ(17)

تبرز لنا شخصيّة الشّاعر فاضحة لاعتمالات الروح في قيامها، في سفرها وصلاتها كآية من آيات العشق الرّبانية يندفع في ثناياها كالبرق لاختراق السماوات لعل وعسى تنفتح له الحجب، ليقرر في الأخير بعد هذا العذاب المهول الاستسلام للسماوات بالصلاة، حتى يرتاح ويتلبّس بلبوس السكينة وإخماد نيران الاحتراق التي تمزّقه، فارتاد عالم التّصوف باحثا عن الانعتاق، فوجد في هذا الكيان الأنثوي أيقونة للتعالي، فتغزّل بها وتودّد وتضرّع، فكانت ملهمة خياله ومسرح حياته ومماته.

3. رمز الرحلة في الشعر الصوفي:

تمتاز الصوفية بالنزوع نحو السفر، لأنّها تمثّل طريق العبد في عروجها للاتّصال بالذّات الإلهية، والرحلة إذا ما عدنا إلى التّراث الشّعري العربي، وبالتّحديد في العصر الجاهلي، بما أنّ الشّعر عدّ سجل العرب والمؤرّخ لحروبهم وبطولاتهم، وحتى رحلاتهم وما شابها من صعوبة ومشاق، وبالتالي عمد الشّعراء إلى أسطرة مقوّمات هذه الرحلة كانتقال وما يصاحبه من وسيلة ومؤونة، في ظلّ مناخ أقل

ما يمكن وصفه بالصعب، إن لم نقل بالمستحيل، وهنا نستشفّ التقاطع بين الرحلتين، على أساس أنّ الرحلة الصوفية لها من المشقة القدر الكبير، فالمريد ومن خلال سفر الروح الفردية إلى العالم العلوي، عبر سلسلة من الأحوال الصوفية المعبّرة عن الوحشة والاغتراب عن العالم الواقعي، وكمثال عن الرحلة في شعر "لوصيف" ما جاء في قوله:

أولُ الخلقِ عشق
وأولهُ شهقةٌ واشتعالُ
وتمرّ التواريخُ
ترتسمُ الأرض
يكتسحُ الماءُ كلَ الصحارى
وكلَّ الجبال
وأنا المتشتّتُ بين السلالات
لازلتُ أحيا
أموتُ
وأولد
حتى تبوّأتُ عرشَ الجلال
وتساميتُ نحو الكمال
آه. كم من أجيج قطعت
ومن لجج مرّة
وسرابخ مقفرة
كي أصيرَ إلى صورة
نتوهجُّ دندنةً وخيال
إنه الطينُ صيرورةُ النبض
أسطورة الأرض
يا آيةَ الطين[18]

يظهر من خلال المقطع، وكأنّ الشاعر يخوض مغامرة أسلوبها أو طريقها هو العشق، في رحلة معاناة اُختير الحب فيها كوسيط، من شأنه توصيله لمرفأ الانتشاء والخلود في العالم العلوي، وما يسترعي الانتباه، حضور الطبيعة كملمح صوفي جلي، "تكشفا للجوهر الإلهي، أو للنفس الحي المتصوّر سريانه فيها، وإشراقه في مظاهرها المختلفة، ومراياها المتباينة التي تشع بسر الجمال المنبعث فيها"[19].

يقول في موضع آخر:

طاعنٌ في السوادِ
في محيطاتِ عينيكِ،
في الظلمات،
وفي التيه،
أحفرُ في الموجِ أسطورةَ السندباد
حاضنًا هذه الفحمة اللؤلؤة[20]

أسقط الشاعر تجربته وكذا رحلته المحفوفة بالأهوال والمقرونة بالعقبات، بأسطورة السندباد، كمن يشدّ الرّحال طلبا للوصال، وهو في حالة التّوصيف هذه يرقى عن الواقع المادي، في مناجاة لبلوغ العالم الروحاني اللّامادي، عمد إلى اللّعب بدلالتين متوازيتين: رحلة القرب من المحبوب والتي تتّسم بطابع مادي واقعي، في مقابل الرحلة العلوية الروحانيّة اللّامادية. بشكل عام نلاحظ في شعر "لوصيف" تماثلا دلاليا رهيبا لبن الصفة والموصوف رغم انفصالهما في الأصل، كعلاقة المرأة بالخمرة، المرأة بالرحلة... وغيرها لا يسعنا المقام هنا لذكرها جميعا.

لقد أبان الشّاعر "عثمان لوصيف" عن كفاءة واقتدار في حمل المعنى والدلالة عليه، موظّفا الرّمز الصّوفي بشتى أنواعه وبمختلف مصادره لا يسعنا المقام هنا لذكرها جميعا، غير أنّها تتقاطع في كونها موغلة في الجمال، أخذ الشّاعر يبحث من ورائها معانقة كل جميل مطلق بلغة رومانسية، عبّر من خلالها عن وهجه العذري متكئا على المرأة والحب كتيمات جمالية منتجة، سوّغت له تمثّل الأبعاد الرّمزية الصّوفيّة لغويا وفنيّا، ما من شأنه التّعبير عن مرحلة الحداثة الشعريّة والحديث عن شهوة القصيدة والتّجريب الذي يعصف بقيود القصيدة ومعها قيود الذات الرامية للهرب والانفلات.

---

[1] نعيم اليافي: تطوّر الصورة الفنيّة في العصر الحديث، صفحات للدراسات والنّشر، سورية، 2008، ص: 230.

[2] المرجع نفسه، ص: 228.

[3] خالد بلقاسم: الصوفية والفراغ، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2012، ص: 76.

[4] عبد الله بريمي: السّيرورة التّأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، 2010، ص: 217.

[5] أدونيس: الإبداع والإتباع عند العرب، دار الساقي، لبنان، د. ت، ص: 239.

[6] أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، لبنان، د. ت، ص: 107.

[7] أسماء خوالدية: المحبة عند الصوفية بين تحفظ العذريين ورعونة الفتيان، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، 2016، ص: 120.

[8] عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر، 1997، ص: 92.

[9] المصدر نفسه، ص: 36.

[10] عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص: 117.

[11] عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء متبوعة بهذه الأنثى، منشورات البيت، الجزائر، 2009، ص: 156.

[12] عاطف جودة نصر: المرجع السابق، ص: 172.

[13] خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، 1979، ص: 53.

[14] أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، مصر، 1989، ص: 335.

[15] عثمان لوصيف: براءة، دار هومة، الجزائر،1997، ص: 44.

[16] خالد بلقاسم: المرجع السابق، نقلا عن:

Paul Nawyia: Exéges coranique et langage mystiq, Dar el machreq éditeur, Beyrouth, P 390.

[17] عثمان لوصيف: اللؤلؤة، 1997، ص: 22.

[18] عثمان لوصيف: قالت الوردة، دار هومه، الجزائر، 2000، ص: 36 - 38.

[19] وفيق سليطين: الشعر الصوفي، دار نون للدراسات والنشر، اللاذقية، 1997، ص: 199.

[20] عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص: 5.

قائمة المصادر والمراجع

1) أبو القاسم القشيري،: الرسالة القشيرية، دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، مصر، 1989.
2) أدونيس: الإبداع والإتباع عند العرب، دار الساقي، لبنان، د. ت.
3) أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، لبنان، د. ت.
4) أسماء خوالدية،: المحبة عند الصوفية بين تحفظ العذريين ورعونة الفتيان، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، 2016.
5) خالد بلقاسم: الصوفية والفراغ، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2012.
6) خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، 1979.
7) عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.
8) عبد الله بريمي: السّيرورة التّأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، 2010.
9) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، 1997.
10) عثمان لوصيف: براءة، دار هومة، الجزائر، 1997.
11) عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء متبوعة بهذه الأنثى، منشورات البيت، الجزائر، 2009.
12) عثمان لوصيف: قالت الوردة، دار هومه، الجزائر، 2000.
13) عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر، 1997.
14) نعيم اليافي: تطوّر الصورة الفنيّة في العصر الحديث، صفحات للدراسات والنّشر، سورية، 2008.
15) وفيق سليطين: الشعر الصوفي، دار نون للدراسات والنشر، اللاذقية، 1997.

جماليات التعبير في الخطاب الصوفي (*)

Aesthetic expression in sufi discours

د. حمزة السعيد
جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية
البريد:hamzsaid1709@gmail.com

ملخّص : شكل الخطاب الصوفي عامة والفتوحات المكية خصوصا، تجربة إبداعية متميزة كتابة وفكرا، مُخالِفة نمطية الكتابة والفكر السائدين. فكان مصدر إعجاب للدارسين العرب والعجم الذين انجذبوا إليه وفتنوا به، لخصوصيات تميزه عن غيره في محتواه المعرفي وبنائه اللغوي الأسلوبي، وهذا المقال يهدف إلى إماطة اللثام عن بعض الخصائص الجمالية التي ينفرد بها خطاب الفتوحات المكية معجميا ودلاليا ومعرفيا، باعتبار أن دراستها أضحت ذات أهمية كبيرة في فهم هذا الخطاب وتأويله أو تجديد قراءته.

الكلمات المفتاحية : الخطاب، الجمال، الصوفي، السرد، التناص، الرمز، الفناء، المعجم، المعنى.

Abstract : The sufi discourse in general and the meccan conquests in particular were a distinctive creative experience in writing and thought, contradicting the stereotypical of writing and thought, so it was source of admiration for arab and ajam scholars who were fascinated by it for peculiarities that distinguish it from others in its congnitive.
Content and stylistic linguistic structure , and this article aims to unveil some of the characteristics unique to it the speech of the meccan conquests lexically, semantically, epistemologically, and aesthetically, given that its study has become of great importance in understanding this discourse, its interpretation and its reneval off reading

Keywords : mystical discourse, beauty, narration, intertextuality, code, the yard, lexicon, the meaning.

* تاريخ تسلم البحث: 2020/01/22، تاريخ قبول البحث: 2020/04/23.

مقدمة:

إذا كان علينا أن ندرس خصوصية خطاب ما كالفتوحات المكية، فلا بد من إقامة فرضية تتعلق بطبيعة هذا الخطاب، وتحديد ما الذي يجعله خطابا متميزا عن سائر النصوص الإبداعية، مخالفا للمألوف؟ أهو معجمه اللغوي الزاخر بألفاظ ومصطلحات صوفية لا يفهمها إلا المتصوفة أنفسهم؟ أم دلالة دواله التي أفرغت من مدلولاتها لتملأ بدلالات جديدة مبتكرة تعبر عن مجاهدات وحالات وجدانية خاصة؟ وما الذي يجعل من كثافة رموزه، ومتناصته الكثيرة المتنوعة التي يتقاطع معها وتراكيب نحوه البلاغي، فضلا عن عنصر السرد وسائل هامة صنعت للفتوحات المكية شعريته وجماليته.

1-مفهوم الخطاب:

بظهور البنيوية – والتي مهد لها دوسوسير – كانت النظرة السائدة إلى النص بأنه بنية مغلقة تتفاعل عناصرها فيما بينها. والرسالة التي يتضمنها كامنة في نسيجه اللساني[1]، لأنها تؤمن بالمستوى الصوري المغلق والمجرد للعبارة اللغوية، متبعة بذلك منهجا مميتا في التواصلية اللغوية، لإقصائها أحوال التخاطب والمقامات المختلفة التي ينجز ضمنها الخطاب واستبعادها الدلالة[2]، لاكتفائها بوصف الأشكال أو التراكيب اللغوية معزولة عن سياقها التواصلي. إن مقاربة النص بهذا الشكل يتزامن في الحقيقة مع طبيعة العصر الذي ظهرت فيه، إذ كانت المعرفة الحقيقية تنحصر في العلوم الدقيقة كالرياضيات مثلا، فكان من المنطقي أن يكون النص الأدبي بعلامته اللغوية أشبه بالمعادلة الرياضية، ولأن صحته بين ثناياه فلا مجال للبحث عن مرجعيات أخرى لفهمه[3]، كالمتكلم والسامع والظروف المحيطة بهما وسياق الحال والزمان والمكان.

غير أن اللسانيات المعاصرة تخلت عن الكيان اللغوي بمعناه البنيوي الصوري الصارم، وبمعناه التوليدي التحويلي الذهني المجرد، واتجهت إلى الاهتمام بالكلام وعناصره المتمثلة في غرض المتكلم وحال المخاطب وسياق الحال كما يسمى في فكرنا اللغوي القديم، متجاوزة مرحلة ما بعد البنيوية بإبعادها شبح الشكلانية[4]، لذلك ظهر توجه جديد في النظر إلى النص باعتباره فعالية تواصلية تتكئ على اللغة، ولكن تتجاوزها إلى أطراف الفعالية التواصلية المختلفة، وبرز مع هذا التوجه مصطلح جديد بديل للنص هو مصطلح الخطاب[5].

الخطاب إذا يشمل عناصر إنتاجه ممثلة في المتكلم والسامع والرسالة وسياقها مضافا إليه البنية اللغوية، والبنية ذاتها تمثل النص الذي يتكون من أصوات اللغة وكلماتها وتراكيبها، وبالتالي فإن اختلاف الخطاب عن النص يعود إلى ظهور آليات ومناهج جديدة في الدراسة والتحليل كما أشرت قبل قليل، فبظهور البنيوية والمنهج الوصفي كان هدف الدراسة الاكتفاء ببنية النصوص ووصفها،

وبظهور التداولية وتحليل الخطاب اتجهت الدراسة إلى تجاوز تلك البنية على أساس وجود معان ودلالات غير مصرح بها، ولا يمكن إدراكها إلا بدراسة عناصر موجودة خارج النص، كالمتكلم والسامع والظروف المحيطية بهما، وهي استكمال لما كان ناقصا في دراسة النص.

2-التصوف:

كلمة تدل على لبس الصوف بوصفه علامة على الفقر أو الزهد، بحيث يكون الإنسان أقرب إلى التواضع والذل وسوء الحال، وهو يعني الصفاء أي الطهارة الروحية والانقطاع عن الدنيا وتطهير النفس من شهواتها حتى تصل إلى درجة الصفاء، وهناك معنى ثالث يرجع إلى اللفظ الإغريقي سوفيا وتعني الحكمة(6).

أما مصطلحا فالتصوف (فلسفة الحياة تهدف إلى الترقي بالنفس أخلاقيا، وتحقق بواسطة رياضات عملية معينة تؤدي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى، والعرفان بها ذوقا لا عقلا، وثمرتها السعادة الروحية، ويصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللغة العادية)(7)، لأنها ليست شيئا مشتركا بين الناس ولا هي شيئا عاديا، فلا يمكن والحالة هذه التعبير عنها بألفاظ عادية.

وعلى ضوء هذا التعريف فإن التصوف التزام بالقيم الخلقية السامية المتمثلة في العفو والتسامح والكرم وفعل الخير والحب الإلهي... وهو أيضا الفناء من خلال (تبديل الصفات البشرية بالصفات الإلهية دون الذات... فيكون الحق سمعه وبصره)(8)، بمعنى سلوك الطريق الصوفي للوصول للألوهة عبر ما يسمى بالمقامات والأحوال الصوفية، من خلال العبادات والمجاهدات والطاعات، وأخيرا فالتصوف هو تلك المعرفة الذوقية أو العرفانية التي يقذفها الله في القلب وليس العقل للوصول إلى الحقيقة وتحقيق السعادة.

3-جماليات الخطاب الصوفي:

لم يشهد الفكر والإبداع العربي صورة مسبوقة للتجربة الصوفية في الكتابة العربية، والتجربة نفسها لم تنحصر في الطائفة الصوفية أهل الله، وإنما تجاوزتها إلى غيرهم. يقول محمد بن الطيب (استأثر تراثهم الثري بعناية الدارسين من العرب والعجم، فانجذبوا إليه وفتنوا به لخصوصيات فيه تميزت عن سائر مجالات الثقافة الإسلامية سواء أكان ذلك في محتواه المعرفي أم في بنائه الأسلوبي، وربما كان مرد الجاذبية فيه إلى غموض أسراره وجمال تعبيره ")(9).

يمثل الخطاب الصوفي تجربة متميزة في الكتابة والفكر السائدين ، فالعلم الكشفي إلهام محله القلب، والشطح الصوفي هذيان وسكر جراء الافتتان بجمال أنوار الفيض الإلهي المتجلي في كل مظاهر الوجود، والهوس بمشاهدة الحضرة الإلهية المتجلية بالصفات والأسماء الإلهية وحضورها في الإنسان والكون، ووحدة الوجود بالنسبة لابن عربي (الله في غيبه هو الموجودات في ظهورها)، وتأسيس عالم التصوف على القيم الخلقية والإنسانية تجربة جمالية متوهجة، جمالها آت من التعبير عنها بلغة مغايرة للمألوف مختلفة

عن سائر الكلام، في المعجم والدلالة والسرد والرمز والتركيب النحوي والبلاغي. ومن هنا فإن دراسة هذه العناصر ذات أهمية كبيرة من أجل فهم أفضل للخطاب الصوفي وتأويله.

3-1- المعجم:

3-1-1- الحقول الدلالية:

الحقول الدلالية نظرية تقوم على انتقاء معجم لفظي دلالي (يتكون من الكلمات المتقاربة التي تتميز بوجود عناصر أو ملامح دلالية مشتركة)[10]، وهي تهدف إلى جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام[11]. تسهم الحقول الدلالية في الكشف عن طبيعة المعجم اللغوي من خلال إدراك العلاقات بين الكلمات التي تندرج تحت لفظ عام والدلالة المعبر عنها، ولأن الخطاب الصوفي متميز عن الخطابات الأخرى فإن ألفاظه وحقوله المعجمية تمثل إحدى خصوصياته، وهي كثيرة سأكتفي بذكر بعض الحقول الشائعة فقط.

أ- حقل ألفاظ الحب:

يتشكل هذا الحقل من الكلمات التالية: القلب، الوجد، الدنو، البعد، الوله، الحيرة، الهجر، البوح، الألم، المناجاة، الشوق، سلطان الهوى، الحب، الوصل، الدلال، الهجر، الانكسار، الذلة، الطاعة، الدهش.

ينطلق الحب الإلهي عند الصوفية من الآية القرآنية ﴿**يحبهم و يحبونه**﴾ المائدة الآية 54، وهو حب متبادل بين الله وعباده، فالله أحب الانسان وبالأحرى أحب أن يعرف بغيره من خلال خلق الإنسان استنادا إلى الحديث القدسي (**كنت كنزا مخفيا، فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق وتعرفت إليهم فعرفوني**)[12]، ومعنى (ذلك أن الله لما أحب أن يعرف بغيره أوجد العالم لتتم له المعرفة القديمة والحادثة)[13]، والإنسان أيضا أحب الله، فكل مشهود محبوب يراه في العالم هو حب لله (وما كان ليحب ذلك المشهود لو لم يتجل الله فيه)[14]، وبالتالي ما أحب الله إلا الله، والله هو المحب والمحبوب.

ويزعم الصوفية أن حب الرجل للمرأة هو عين حبه لله، (لأن المرأة في الأصل خلقت من الرجل من ضلعه القصيرى فينزلها من نفسه منزلة الصورة التي خلق الله الإنسان الكامل عليها وهي صورة الحق، فإذا رأى في هذه المرأة نفسه اشتد حبه فيها وميله إليها لأنها صورته وقد تبين لك أن صورته صورة الحق التي أوجده عليها فما رأى إلا الحق ولكن بشهوة حب والتذاذ")[15]، أي إن صورة الإنسان هي صورة الحق في الوجود والمرأة خلقت من ضلع الرجل فعندما يحبها هذا الأخير فقد أحب الله، فحتى عندما ينظر إلى المرأة فقد نظر إلى الحق بشهوة حب، وعليه يمكن القول إن (المرأة لها وظيفة برزخية، فهي الوسيط بينه وبين بارئه، فإذا أحبها الرجل نقلته من حبها إلى حب بارئه)[16].

إن الحب المتبادل بين الله والإنسان عند ابن عربي يؤسس لفلسفة وحدة الوجود، بمعنى أن وجود الكائنات هو عين وجود الله، فكل ما يحتويه الكون هو عين الحق (الله) يتجلى في مخلوقاته بأسماء

متعددة وصفات كثيرة. وهذه الوحدة يشعر بها العارف عندما يصل إلى مقام الفناء، (تلك هي دائرة الوجود، أو لها حب وفراق، آخرها حب وتلاقي ومحور الدوائر هو الحق... فالكل يخرج من المركز والكل يعود إليه) [17].

ب-حقل ألفاظ الخمر / السكر:

كلماته هي: السكر، الشرب، الذوق، الخمر، المحو، الري، الكأس، الهوى، الطرب، الالتذاذ، ابتهاج، سرور، إن الكلمات المصنفة ضمن هذا الحقل لا تدل على الشرب والسكر الحقيقيين للخمر، وإنما على شراب الحب الروحي أو نشوة الالتذاذ التي يشعر بها الصوفي وهو يشاهد جمال المحبوب / الله إلى حد غياب العقل، وهنا يكون في حالة سكر المخمور بالشراب، يسكر الصوفي بالمحبة الإلهية، وينتج عن ذلك الغياب عن الوعي، وعن الجسد معا[18].

ج-حقل النور:

كلماته: السراج، المصباح، المشكاة، الفتيلة، الزيت، الزجاجة، التجلي، ينكشف، المشاهدة. إن الألفاظ المندرجة ضمن هذا الحقل تشير إلى الإشراق أو العلم العرفاني الذي وهبه الله للمتصوفة يقول ابن عربي " (ولولا ما هي النفوس عليه من الأنوار ما صحت المشاهدة) [19]، أو مشاهدة الربوبية أو جمال المحبوب، مع العلم أن كلمة النور اسم من الأسماء الإلهية، أي إن نور الأنوار هو الحق.

3-2- الدلالة:

ما يمكن قوله هنا أن الخطاب الصوفي ينفرد عن غيره بأنه طور معاني الكلمات (طور الصوفيون "مفهوم المعنى" في الأدب، فمفهوم المعنى في النقد القديم مفهوم جامد، أما في الصوفية فهو مفهوم متحرك متغير باستمرار) [20]، يعبر عن تجربة إبداعية بحالات وجدانية ولذة روحية لا يمكن التعبير عنهما بالألفاظ في معانيها العادية، وإنما في معانيها الخاصة المنزاحة من قيود المألوف (يكاد يكون تفريغا لمعنى الكلمة وصب معنى آخر فيها حيث تزدوج الدلالة بما يتجاوز الحد الوضعي لها) [21] . إن اللغة الصوفية (تشكل في مجموعها بناء مختلفا يتألف من المفردات العادية ولكن باستخدامات جديدة بدلالات جديدة في علاقات جديدة تفضي إلى دلالات وعلاقات أكثر جدة) [22]، منتهكة - أي اللغة الصوفية – تقاليد اللغة عندما أفرغت الدوال المتعارف عليها وملأتها بما تراه معبرا عن المعاني، تارة بتضييق المعنى نحو التخصيص، وتارة أخرى بتطور المعاني من الانحطاط إلى الرقي.

بالنسبة لتطور الكلمات من العام إلى الخاص سيقتصر حديثي عن بعض الكلمات الشائعة في الخطاب الصوفي ومنها:

السلوك: أصبحت دلالتها خاصة بسالك الطريق الصوفي فقط من خلال الانتقال من منزل عبادة إلى أخرى عبر المقامات والأحوال.

السفر: تطور معناها لتدل على السفر الروحي للقلب من عالم الكائنات الدنيوية إلى عالم الأنوار الإلهية بمعنى كيفية الوصول إلى الله والرجوع من حضرته[23]، بعدما كان السفر عاما لجميع الناس وإلى كل بلدان العالم.

الشطح: أصبح معناها خاصا بحركة الصياح الصادر من لسان العارف الصوفي باضطرار واضطراب، بعدما كان عاما يدل على تباعد الناس واسترسالهم في السير. وهو من زلاتهم بالقول: "سبحاني ما أعظم شأني"، "أنا الله"[24]، "ما في الوجود إلا الله"، "ولا يعرف الله إلا الله"، "أنا من أهوى ومن أهوى أنا"، وهي عبارات ظاهرها كفر وباطنها مقام الفناء الذي وصل إليه العارف الصوفي.

الحرية: يدل معناها الخاص على تحرر العبد من صفاته البشرية وفنائه في الصفات الإلهية، (فتكون حرا على كل ما سوى الله، وهي عندنا إزالة صفة العبد بصفة الحق)[25]، أما معناها العام فهو تحرر الكائن الحي من القيد والقهر.

السهر : تغير معناها نحو فئة خاصة من الصوفية الساهرين معنويا بقلوبهم في عبادة الله حتى و لو كانت أعينهم نائمة " فإذا لم يحفظ العبد بسهر قلب ذاته الباطنة....وإن كان نائما فيكون همه تنام عينه ولا ينام قلبه و يحفظ غيره بحفظه فما سهر من ليست هذه صفاته "[26] (26) ، ومعناها العام يدل على عدم نوم عامة الناس.

الهيبة: معناها العام "تعظيم كل شيء، وأصبح خاصا يدل على قلب الصوفي الذي شاهد تجلي جلال الجمال الإلهي في قلب العبد"[27].

الغيبة : معناها العام هو عدم حضور، الناس وقد تطورت لتدل على فئة خاصة من العارفين الصوفيين وأكابر العلماء الغائبين بقلوبهم عن المحسوسات والسبب (مشاهدة أو رؤية الحق ببصر القلب من غير شبهة، كأنه رآه بالعين)[28]، والجمال هنا هو المحبوب أو الوجود الذي أوجده الخالق من خلال تجلي الكائنات والموجودات، إذ لا فرق بينها وبين من أوجدها فكلاهما شيء واحد في إطار وحدة الوجود التي لا يدرك سحر جمالها إلا العارف الصوفي. وبالمقابل فإن بعض الكلمات تطورت من الخاص نحو العام مثل:

الجهاد: لم يعد معناها خاصا بالجهاد في الكفار، وإنما أصبح عاما، فبالإضافة إلى هذا المعنى فهي تعني أيضا جهاد النفس بالامتناع عن شهواتها، والتزام الطاعات (بالانقطاع عن كل ما سواه وقيل بذل النفس في رضى الحق، وقيل فصام النفس عن الشهوات، ونزع القلب عن الأماني والشهوات [29].

النكاح: تدل في معناها الخاص على علاقة بين الرجل والمرأة، وفي الخطاب الصوفي صارت تدل على النكاح الذي يشمل الظواهر الموجودة في الكون مادية كانت أم معنوية، (وهو نكاح المعاني

والأرواح... مدرج في نكاح حسي كنكاح الرياح والمياه والحيوانات والنباتات)[30]، ومعنى هذا أن "المسألة الجنسية تغطي جميع مناحي الكون وتشمل كل صور الوجود العملية القائمة بين الرجل والمرأة صورة مصغرة للنكاح الإلهي الذي يتحقق بين الأمر الإلهي والطبيعة والعملية بين الذكر والأنثى جزء من النكاح الشامل للوجود بأكمله)[31]، وحتى الكتابة ولغة التخاطب بين الناس نكاح إذ جعل المتكلم أبا والسامع أما والكلام نكاحا وما تولد من فهم السامع جعله والدا)[32]، النكاح إذا في كل شيء في القياس بحدية والنتيجة، والاتحاد بالفاعلين والمفعولية[33]، أي إن ظواهر الكون كلها قائمة على النكاح وبه تستمر.

وهناك كلمات أخرى منحطة فأصبحت دلالتها راقية في الخطاب الصوفي كما في الأمثلة التالية:

الخمر / السكر: الأولى منحطة رقاها الاستعمال الصوفي لتدل على شراب الحب الروحي والالتذاذ به، جراء مشاهدة الحق تعالى أو المحبة الإلهية أو المعارف الإلهية[34]، أثناء الفناء حيث يغيب الصوفي عن كل شيء فلا يرى إلا الله فيسكر بهذه الحقيقة ويفقد لأجلها عقله، (فخمره الذي يشرب إنما هو دليله)[35].

والثانية (السكر) أيضا رقاها الخطاب الصوفي لتدل على اللذة الروحية أو النشوة التي يشعر بها كل من احتسى خمرة المعرفة الإلهية، ابتهاجا لمشاهدة جمال المحبوب (فالسكر الطبيعي سكر المؤمنين، والسكر العقلي سكر العارفين، وبقي سكر الكمل من الرجال وهو السكر الإلهي... فالسكر الإلهي ابتهاج... وسرور بالكمل وقد يقع في التجلي في الصور سكر بحق)[36].

الفناء: تدل على موت الصفات البشرية، واندثارها لتذوب في الصفات الإلهية، أي إن الأشياء المحسوسة تصبح كالعدم، فلا يرى الصوفي إلا الحق، بمعنى أن هذه الأشياء والحق يصيران شيئا واحدا، وهو معنى راق ينسجم معناها الانحطاطي الدال على الزوال.

العبد: أصبحت كلمة راقية تطلق في الخطاب الصوفي على من كان عبدا لله، بعدما كانت منحطة تطلق على من كان عبدا للبشر (وهل رأيت عبدا اصطنعه مولاه من بين عبيده واصطفاه وأعطاه مفاتيح الخزائن ثم أسر إليه سرا...)[37].

الذل: صارت دلالتها راقية خاصة بذل الإنسان لله عز وجل (ومن ذل لله فإنه لا يذل لغير الله أصلا... فالذل صفة شريفة إذا كانت الذلة لله)[38].

الفار: تغير معناها نحو الرقي للدلالة على الفرار من الجهل والهروب إلى الله (فإذا فر الفار إلى الله وعين من فر إليه فما ترون تكون جائزته؟ فإن جائزة موسى حائزة منقطعة)[39]، بعد ما كان معناها القاموسي في الوضع مبتذلا يرتبط بمعنى الجبن والضعف.

البهلول والمجنون: دلالتهما راقية تتمثل في سكر العقول وذهولها أمام مشاهدة جمال المحبوب.

3-3-المعرفة الصوفية:

يمكن القول إن التصوف ليس سلوكا وأخلاقا، وإنما هو منهج معرفي على القلب الذي يقود سالك الطريق الصوفي في سلم المعرفة للوصول إلى الحقيقة الإلهية والفناء فيها، وعلى هذا الأساس فقد أدخل الصوفية إلى نظريات المعرفة منهجا جديدا يقوم على الإلهام (الكشف) رافضين المعرفة العقلية[40] القائمة على الاستدلال.

وهو منهج تبناه المتصوفة كلهم فـ(ثمرة التجربة الصوفية عند الغزالي هي المعرفة وأداتها القلب وليس الحواس، ولا العقل، والقلب ليس تلك اللحمة الصنوبرية الشكل، المودعة في الجانب الأيسر من صدر الإنسان وإنما هو اللطيفة الربانية الروحانية التي هي حقيقة الانسان)[41]. يقول أبو حامد الغزالي: (تقديم المجاهدة ومحور الصفات المذمومة، وقطع العلائق كلها والإقبال... الهمة على الله تعالى – ومهما حصل ذلك كان الله هو المتولي لقلب عبده، والمتكفل له بتنويره بأنوار العلم، وإذا تولى الله أمر الخلق فاضت عليه الرحمة وأشرق النور في القلب، انشرح الصدر، وانكشف له سر الملكوت وانقشع عن وجه القلب حجاب العزة بلطف الرحمة، وتلألأت فيه حقائق الأمور الإلهية)[42]. والأمر نفسه لابن عربي، فالعلم الصحيح عنده لا يعطيه الفكر ولا ما قرره العقلاء، و إنما هو تلك المعرفة التي يقذفها الله في قلب العارف، وهو نور إلهي ومن لا كشف له لا علم له[43]. جاء في الفتوحات المكية (وقال أبو يزيد: أخذتم علمكم ميتا عن ميت وأخذنا علمنا عن الحي الذي لا يموت)[44]. ويبين ابن عربي قيمة العلم الكشفي مقارنة مع العلم العقلي النقلي قائلا (وكان الشيخ أبو مدين رحمه الله إذا قيل له: قال فلان عن فلان عن فلان يقول: ما نريد نأكل قديدا هاتوا ائتوني بلحم طري يرفع همم أصحابه، هذا قول فلان أي شيء قلت أنت ما خصك الله به من عطاياه من علمه اللدني أي حدثوا عن ربكم واتركوا فلان وفلان فإن أولئك أكلوه لحما طريا)[45]، فاللحم الطري هنا رمز للعلم الكشفي، وهو أحسن من اللحم المجفف بوصفه رمزا للعلم العقلي.

تشترط المعرفة الصوفية انسحاب الانسان إلى أعماق نفسه، وقطع صلته مع العالم الخارجي حتى يزول عليه بهذا العلم وبذاته وهو ما يسمى بالفناء. والفناء هو ذلك الاتحاد بين ذات العارف وموضوع المعرفة (المطلق) أو الله، والاتصال المباشر بينهما يعني حصول معرفة صوفية كشفية دون واسطة العقل أو الفكر بحيث يغيب الصوفي عن كل شيء فلا يرى إلا الله يسكر بهذه الحقيقة ويفقد لأجلها عقله[46].

فيصبح في لحظة ما، كل ما في هذا العالم شيئا واحدا، وهذا الحال هو الذي دفع الحلاج إلى القول: "أنا الحق"، و"ليس في الجبة إلا الله"، ودفع الجنيد إلى القول: "سبحاني ما أعظم شأني"[47]، والحلاج إلى القول شعرا:

أنـا مَـن أهْوَى ومـنْ أهـوَى أنَـا *** نـحـنُ روحـانِ حـلـلَـنْـا بـدنَـا

فـإذَا أبْصـــرتـنـي أبصـــرتَـه *** وإذَا أبْصَـــرْتَـه أبصـــرتَـنـا

وقوله[48]:

رأيـتُ ربـي بـعـيـنِ قـلـبٍ *** فـقـلـتُ مـنْ أنـتَ فـقـالَ أنـتَ

تبين هذه الأمثلة مقام الفناء الذي بلغه الصوفي وغيابه عن كل شيء فلا يرى إلا الله، (ذلك أن الله عند الصوفية هو وحده الموجود حقا، وكل وجود خارج الله فهو وهم، مثل الصورة في المرآة، وإنما هي انعكاس للوجود الحقيقي)[49]، ويتحقق ذلك عبر سلوك الطريق الصوفي والسفر فيه، من خلال المقامات والأحوال التي يقطعها ويترقى فيها، إلى أن يصل إلى الفناء في الحضرة الإلهية. إن الفناء بوصفه معرفة للمطلق: له ثلاث مراحل أو درجات هي: المكاشفة، والتجلي، والمشاهدة[50].

المكاشفة:

حكمة أو حدس صوفي، وهي معرفة مباشرة بدون دليل أو برهان، يسميها الصوفية ذوقا وتسمى أيضا الإشراق كذلك، لظهور لمعان الأنوار الإلهية وفيضانها بإشراقات على النفوس، ويستند الصوفية في ذلك إلى أن (الله بؤرة نور تجلياتها المخلوقات، فكل موجود بوصفه صادرا عن الله منير بدرجات متفاوتة[51]، بما في ذلك العلم الكشفي الذي ألهم الله به قلوب العارفين فهو نور.

وعليه فالمعرفة الكشفية لا يكتسبها العبد وإنما الله هو الذي يهبها، ولأن الله مطلق خفي محجوب بالأشياء، فإن المجاهدات الفكرية والجسدية التي تقوم بها النفس وتخليها عن كل ما هو مادي حاجب يحول دون الوصول إلى الله كفيل بتبديد تلك الحجب، وانكشاف الأسرار الروحية المتمثلة في معرفة جمال الله المطلق، ومعرفة أسرار الحكمة الإلهية، والكلام الإلهي، والحضور الإلهي والوحدة مع المطلق[52].

التجلي:

في التجلي يكون الحجاب قد زال، ويظهر النور الإلهي أو يتجلى الله بنوره من خلال أعيان الممكنات، وهي الموجودات التي أوجدها الخالق للعيان وأصبحت مرئية، (التجلي عبارة عن ظهور ذات الله وصفاته، وهذا هو التجلي الرباني وتجلي الروح أيضا)[53].

المشاهدة:

زوال الحجب التي تخفي الإلهي، والروح أضيئت بالتجلي فلم يبق إلا المشاهدة. والمشاهدة حصول معرفة مباشرة بشهادة عينية وحضورية[54]، وبتعبير آخر فال(ـمشاهدة تعني المحاضرة والمداناة، وقيل هي رؤية الحق ببصر القلب من غير شبهة كأنه رآه بالعين)[55]، بمعنى توالي تجلي الأنوار على القلب كما تتوالى البروق في الظلام الدامس فتحول سوادها نورا ساطعا.

3-4- الرمز:

إن تجربة الكتابة الصوفية حالة رمزية زاخرة بالإشارات، إذ ابتكر المتصوفة معجما خاصا يقوم على الرمز الصوفي، ويحمل خبايا اللغة الصوفية التي كانت أحيانا مقصودة بغموضها، حتى تبقى مصطلحاتها واضحة بين أهل الطائفة لا يلم بها إلا المتصوفة، وبالتالي إيجاد نوع من الحرية في التستر، ومعنى هذا أن بعض الرموز صدرت عن وعي مقصود، وبعضها نتيجة لغلبة الحال عليهم وضيق العبارة وعجز اللغة عن ترجمة أحوالهم ومواجدهم[56]، لأن ما هو غير مألوف وغير مرئي لا يمكن التعبير عنه بالاستعمالات الشائعة لمفردات اللغة[57]. وفي حالة خطاب الفتوحات، فإن العالم كله رمز لخالقه، حتى قال ابن عربي "أنا رمز ربي وخالقه"، والرمز عنده ليس أداة لتقريب المعنى وإنما أداة لتفجير طاقات المعنى، ومن هنا كان لابن عربي معجمه الخاص استخدمه موافقا لما أظهره الخالق في قلبه من الحقائق التي تدرك بالكشف.

يستمد الخطاب الصوفي جماليته من الرموز، وهي كثيرة منها المرأة. إن الصوفي وهو يذكر زينبا أو نظاما (ابن عربي) أو سعادا... فإن المعنى المباشر هو التغزل بهن، في حين أن المعنى الخفي غير المباشر هو حب الله، على أساس أن (حب المرأة معبر إلى حب الله)[58]، والعلاقة بينهما مبررة بالجمال، جمال الأنوثة، وجمال الألوهة.

يقول ابن عربي[59]:

مذْ تألهت رجعت مظهرًا *** وكذا كنت فبي فاعتَصِموا

وإذا قلت هويت زينبًا *** أو نظامًا أو عنابًا فاحكُمُوا

أنَّهُ رمزٌ بديعٌ حسن *** تحتَهُ ثوبٌ رفيعٌ معلم

ليسَ في الجبةِ شيءٌ غير مَا *** قالهُ الحلاجُ يومًا فانعموا

وللدفاع عن المعرفة الربانية الإشراقية المقذوفة في قلوب العارفين، راح ابن عربي يوظف رموزا من مثل: "السراج " و"النور" و"الحشرات" و"الحيات"، (واعلم أن المشية في الظلمة بغير سراج وضوء في طريق كثيرة المهالك والحفر والأوحال والمهاوي والحشرات المؤذية التي لا يتقي شيء من هذا كله إلا أن يكون الماشي فيها بضوء يرى به حيث يجعل قدمه ويجتنب به ما ينبغي أن يجتنب مما يضره من مهواة يهوي فيها أو مهلك يحصل فيه أو حية تلدغه وليس له ضوء سوى نور الشرع)[60]. فالسراج يحيل إلى العلم، والحشرات والحيات رمز لأعداء الصوفية من العلماء والفقهاء والمشي في الطريق هو الطريق الصوفي.

3-5-التناص:

خطاب الفتوحات المكية مليء بالاقتباسات لنصوص سابقة ومعاصرة له، يتناص أو يتقاطع معها من خلال امتصاص وتحويل جذري أو جزئي لأداء وظائف كثيرة حجاجية إقناعية، أو لإظهار ثقافة ابن عربي الواسعة، أو لتأكيد فكرة ما، كما أن الوظيفة الجمالية الشعرية حاضرة هي الأخرى بقوة.

وسبب كثرة المتناصات فيه يعود إلى شمولية المعرفة عند ابن عربي، وأسفاره الكثيرة واحتكاكه بالخطابات المختلفة وبيئاتها ومصادرها ونشأته في وسط إسلامي، ولذلك فإن كتاب الفتوحات يتناص مع الأحاديث النبوية وأقوال الصحابة والتراث النثري والشعري العربي والخطاب الصوفي السالف والمعاصر له والفلسفي والأساطير والتوراة والمسيحية والتحاور مع مختلف الفلسفات والمذاهب الفقهية، إنه نص منفتح على الوجود[61]؛ أي إن اللغة فيه تكف عن أن تحتفظ بأشكال وكلمات محايدة لا تنتمي لأحد، إنها مبعثرة أو رأي متعدد اللسان حول العالم[62]، وجمالية التناص تكمن في أن الكلمة تستطيع أن تحيل على خطاب كامل، إنه تقنية فنية جمالية تضيف إلى النص بعدا فنيا جماليا قادرا على إدهاش القارئ، بالإضافة إلى البعد المعرفي المتمثل في الإيماء إلى النص السابق، سواء أكان موروثا أسطوريا أم دينيا أم تاريخيا، وهو ما يصل بالنص إلى المعرفة الجمالية[63]، من خلال ذلك الحوار بين الحضارات والشعوب والثقافات.

يلاحظ على نصوص الفتوحات أن صاحبها ما فتئ يحشد المتناصات لافتنانه بجمال اللغة، ورغبة منه في التأثير على المتلقي وإقناعه. إن "(التناص، خصوصا إذا كان قصديا، يجب أن تكون له وظيفة جمالية غالبا ما ترتبط بنظرية التلقي... من أجل التأثير في هذا المتلقي، فيرتبط بنص آخر وهو يقرأ النص الراهن)[64]، ثم إن المتلقي هو المسؤول عن اكتشاف التناص، يقول رولان بارت (النص مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار... ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية وهذا المكان، ليس الكاتب، كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ)[65].

3-6- السرد:

تكمن شعريته (في النظر إلى السرد – بحثا عن عنصر الجمال فيه – باعتباره تسلسلا زمنيا وأحيانا تتابعا سببيا بوحدات لانهائية)[66]، وباعتبار نصوص الفتوحات تشبه الروايات والقصة القصيرة في عملية التناص مع الخطاب الصوفي عند المتصوفين السابقين، وعند استدعاء الشخصيات، إذ يقدم ذلك في شكل سردي)[67]، ومعنى هذا أن (الأصوات الأخرى والشخصيات والفضاء الحكائي، والتشكيلات الحوارية الضمنية... نقلت السرد الحكائي... إلى أعلى مراحله وأكثرها نضجا وقربا من بنية الخطاب السردي بشكل عام)[68].

والملاحظ على ابن عربي أنه يمارس السرد ليضرب مثلا أو يقرب معنى أو يبوح عبر الرموز عما رأى المتصوفة في لحظة الإشراق، ويحكي عن عوالم وحقائق اطلع عليها. إن النص السردي يمثل استعادة لخلق هذه الحقائق، النص هنا لا يحكي وإنما يخلق، السرد كأنه لحظة اكتشاف، كأنه لا يسرد شيئا مدركا من قبل[69] وإنما يبتكره، وفي الابتكار تتجلى الشعرية.

3-7- التركيب النحوي:

التركيب النحوي لدى الصوفية تحطيم لقواعد التركيب المألوفة، وأبعاده الجمالية تكمن في انقلاب بنية التركيب اللغوي وصيغه النحوية، يقول ابن عربي: (ومن وصايا ذي النون لبعض الفتيان: يا فتى خذ لنفسك بسلاح الملامة، واقمعها برد الظلامة، تلبس غدا سرابيل السلامة... فقال له الفتى: وأي نفس تقوى على هذا؟ فقال: نفس على الجوع صبرت، وفي سربال الظلام خطرت... وعن الذنوب أقصرت... ولجيوش الهوى قهرت، وفي ظلام الدياجي زهرت)[70].

فبالإضافة إلى جمالية التعبير التي أحدثها، التقديم فإن الاستعارات المتتالية (اقمعها – تلبس سرابيل السلامة – لجيوش الهوى قهرت)، جمال بلاغتها يعود إلى التركيب النحوي، من خلال امتزاج علم التركيب النحوي بالصورة البلاغية. ففي قول ابن عربي (ولجيوش الهوى قهرت) تشبيه بليغ إضافي مقلوب تأخر المشبه (الهوى) وتقدم المشبه به (جيوش) وتأخر أيضا الفعل (قهرت). ثم إن تشبيه الهوى بالجيوش بصيغة الجمع يوحي بقوة أهواء النفس وتسلطها إن لم تجد من يلجمها. إن التركيب النحوي هو الذي صنع جمال هذه الصورة بدليل أن الصورة نفسها تكون مبتذلة لو كان التركيب عاديا دون تقديم أو تأخير، بالقول قهرت النفس الهوى الذي يشبه الجيش. وعلى هذا الأساس فالتعبير البلاغي الراقي يقوم على دعامة أساسية هي النظم بمفهوم عبد القاهر الجرجاني، أو النحو البلاغي باعتباره يمثل مستوى فنيا راقيا يختلف عن المستوى العادي، ويمنح للخطاب شعريته وجماليته.

3-8- المحسنات اللفظية:

السجع : (يا فتى خذ لنفسك بسلاح الملامة، واقمعها برد الظلامة، تلبس غدا سرابيل السلامة، وأقصرها في روضة الأمان، وذوقها مضض فرائض الإيمان، تظفر بنعيم الجنان، وجرعها كأس الصبر، ووطنها على الفقر، حتى تكون تام الأمر)[71].

إن تكرار السجع في أواخر في أواخر الكلمات بالتاء المربوطة وتقاطعه مع الجناس (الأمان، الإيمان) هو الذي صنع للفقرة السابقة جماليتها الموسيقية، علما أن التاء صوت مهوس يهمس في أذن السامع ليذيع فيه سرا من أسرار الصوفية، والنون صوت رقيق يعبر عن الاستعطاف والاستحالة، والراء صوت تكراري يعبر عن الإصرار والاستمرارية في التزام الزهد.

ويجب الإشارة هنا إلى أن جماليات الخطاب الصوفي من حيث الإيقاع الموسيقي لا يصنعها السجع وحده، وإنما النسيج الصوتي خارج إطار السجع، من خلال تكرار أصوات معينة كفيل بتحقيق شعرية الخطاب الصوفي وجماليته، وإذا كان الأمر كذلك فلنستمع لابن عربي عندما يقول: (وأنه سبحانه كما علم فأحكم... لا يحجب سمعه البعد فهو القريب، ولا يحجب بصره القرب فهو البعيد، يسمع كلام النفس في النفس، وصوت المماسة الخفية عند اللمس)[72]، ثم يواصل قائلا: (كما أن علمه من غير اضطرار ولا نظر في برهان... كما أن ذاته لا تقبل الزيادة والنقصان، فسبحانه سبحانه، من بعيد دان عظيم السلطان، عميم الاحسان، حسيم الامتنان، كل ما سواه ، فهو عن جوده فائض، وفضله وعدله الباسط له والقابض)[73].

فالجمال هنا أحدثه تكرار صوت السين وهو صوت صفيري أحدث جرسا موسيقيا جميلا تأنس له الأذن، وهو أيضا صوت مهموس خافت يعبر عن حالة الضعف والذل اللتين يشعر بهما الصوفي أثناء الحضرة الإلهية، وهو عاكف على أبوابها يستحضر الله.

خاتمة:

يمكن القول إن الخطاب الصوفي عامة والفتوحات المكية خصوصا، ليس كالخطابات الأخرى مضمونا وشكلا، فهو ظاهرة إبداعية متميزة، جماليته تكمن في معجمه ودلالة كلماته التي تغيرت وتطورت للتعبير عن جمال التجربة الصوفية المتوهجة دوما، المعبرة عن الأحوال والمقامات، وبالإضافة إلى ذلك فإن التناص والسرد والرمز وحتى الصورة البيانية والتركيب النحوي (النظم) تمثل أحد القوانين الجمالية المنتجة للشعرية، ومعنى هذا أن التركيب النحوي هو دعامة التناص والسرد والصورة البيانية، فهو الذي يرفد جمالها.

---

[1] ينظر: خديجة غفيري: سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، إفريقيا الشرق، 2012، ص: 20.

[2] ينظر: مسعود صحراوي: في الجهاز المفاهيمي للدرس التداولي المعاصر، ضمن كتاب التداوليات علم استعمال اللغة، إعداد وتقديم حافظ إسماعيل علوي، عالم كتب الحديث، ط 1، إربد، 2001، ص: 27.

[3] ينظر: خديجة غفيري: سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، ص: 20.

[4] ينظر: مسعود صحراوي: في الجهاز المفاهيمي للدرس التداولي المعاصر كتاب التداوليات علم استعمال اللغة، ص: 26.

[5] ينظر: نواري سعودي: في تداولية الخطاب الأدبي المبادئ والإجراء، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط 1، 2009، ص: 14.

[6] ينظر: عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، موفم النشر، الجزائر، 2008، ص: 61، 62.

[7] النفري: المواقف والمخاطبات، تح: آرثر أربي، تقديم وتعليق: عبد القادر محمود، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1985، طبعة دار الكتب المصرية، 1934، ص: 115.

[8] عبد المنعم الحفني: المعجم الصوفي، دار رشاد، ط 1، القاهرة، مصر، 1997، ص: 196.

[9] محمد بن الطيب: وحدة الوجود في التصوف الإسلامي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، 2008، ص: 5.

[10] أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2001، ص: 345.

[11] أحمد مختار عمر: علم الدلالة، منشورات عالم الكتب القاهرة، 1992، ص: 80.

[12] محمد بن الطيب: وحدة الوجود في التصوف الإسلامي، ص: 252، 253.

[13] المرجع نفسه، ص: 253.

[14] المرجع نفسه، ص: 254.

[15] ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 8، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت، لبنان، 2006، ص: 247.

[16] محمد الطيب: وحدة الوجود في التصوف الإسلامي، ص: 258.

[17] المرجع نفسه، ص: 260.

[18] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص: 257.

[19] ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 4، ص: 171.

[20] وضحى يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2006، ص: 102.

[21] آمنة بلعلى: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، الجزائر، ص: 110.

[22] سحر سامي،: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، مصر، 2005، ص: 78.

[23] ينظر: ساعد خميسي: ابن عربي المسافر العائد، منشورات الاختلاف، والدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، الجزائر، لبنان، 2010، ص: 131.

[24] ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 1، ص: 451.

[25] المصدر نفسه، ج 4، ص: 196.

[26] المصدر نفسه، ج 3، ص: 274.

[27] المصدر نفسه، ج 4، ص: 235.

[28] عبد المنعم الحفني: المعجم الصوفي، ص: 126.

[29] المرجع نفسه، ص: 219.

[30] ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 4، ص: 427.

[31] قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، أطروحة معدة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، مخطوطة، جامعة الجزائر، 2006/2005، ص: 122.

[32] ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 4، ص: 213.

[33] عبد المنعم الحفني: المعجم الصوفي، ص: 247.

[34] أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، ص: 45.

[35] ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 4، ص: 260.

[36] المصدر نفسه، ج 4، ص: 261.

[37] المصدر نفسه، ج 3، ص: 52.

[38] المصدر نفسه، ج 7، ص: 64، 65.

[39] المصدر نفسه، ج 3، ص: 234.

[40] ينظر: عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص: 76، 77.

[41] محمد بن الطيب: وحدة الوجود في التصوف الإسلامي، ص: 109.

[42] أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، د. ت، ص: 19.

[43] ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 3، ص: 110.

[44] المصدر نفسه، ج 1، ص: 54.

[45] المصدر نفسه، ج 1، ص: 423.

[46] ينظر: عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص: 79.

[47] صهيب الرومي: التصوف الإسلامي، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، ط 1، بيروت، لبنان، 2007، ص: 103.

[48] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص: 80.

[49] المرجع نفسه، ص: 80.

[50] المرجع نفسه، ص: 81.

[51] أسين بلاثيوس: ابن عربي حياته ومذهبه، تر: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، 1979، ص: 214، نقلا عن: سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، الهيئة العامة للكتاب، 2005، ص: 100.

[52] ينظر: عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص: 81.

[53] عبد المنعم الحفني: المعجم الصوفي، ص: 48.

[54] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص: 82.

[55] عبد المنعم الحفني: المعجم الصوفي، ص: 232.

[56] محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص: 31.

[57] سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، ص: 106.

[58] عبد الرحمان بدوي: شطحات الصوفية، وكالة المطبوعات الكويت، 1978، ص: 17.

[59] ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 3، ص: 481.

[60] المصدر نفسه، ج 4، ص: 472، 473.

[61] سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، ص: 187، 188.

[62] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، مصر، 1987، ص: 63.

[63] ناصر الحباشة: التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 21، الجامعة الهاشمية، عمان، الأردن، 2007، ص: 4.

[64] عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص: 291.

[65] رولان بارت: هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، حلب، سوريا، 1999، ص: 83.

[66] عبد الله بن عتو: مقدمة للخطاب الصوفي المغربي الحديث قضايا في المنهج والرؤية، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، 2008، ص: 38.

[67] سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لابن عربي، ص: 161، 162.

[68] محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية شهرية، أغسطس 2004، ص: 27.

[69] سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين ابن عربي، ص: 162، 163.

[70] ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 8، ص: 342.

[71] المصدر نفسه، ج 8، ص: 342.

[72] المصدر نفسه، ج 1، ص: 63.

[73] المصدر نفسه، ج 1، ص: 64.

قائمة المصادر والمراجع

1) ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 8، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت، لبنان، 2006.
2) أحمد مختار عمر: علم الدلالة، منشورات عالم الكتب القاهرة، 1992.
3) آمنة بلعلى: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، الجزائر.
4) أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2001.
5) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، د. ت.
6) ديجة غفيري: سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، إفريقيا الشرق، 2012.
7) رولان بارت: هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، حلب، سوريا، 1999.
8) ساعد خميسي: ابن عربي المسافر العائد، منشورات الاختلاف، والدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، الجزائر، لبنان، 2010.
9) سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005.
10) صهيب الرومي: التصوف الإسلامي، يبسان للنشر والتوزيع والإعلام، ط 1، بيروت، لبنان، 2007.
11) عبد الحميد هيمه: الخطاب الصوفي وآليات التأويل قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، موفم النشر، الجزائر، 2008.
12) عبد الرحمان بدوي: شطحات الصوفية، وكالة المطبوعات الكويت، 1978.
13) عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.
14) عبد المنعم الحفني: المعجم الصوفي، دار رشاد، ط 1، القاهرة، مصر، 1997.
15) عبد الله بن عتو: مقدمة للخطاب الصوفي المغربي الحديث قضايا في المنهج والرؤية، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، 2008.

16) قدور رحماني: بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، أطروحة معدة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، مخطوطة، جامعة الجزائر، 2006/2005.
17) محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.
18) محمد بن الطيب: وحدة الوجود في التصوف الإسلامي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، 2008.
19) محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية شهرية، أغسطس 2004.
20) مسعود صحراوي: في الجهاز المفاهيمي للدرس التداولي المعاصر، ضمن كتاب التداوليات علم استعمال اللغة، إعداد وتقديم حافظ إسماعيل علوي، عالم كتب الحديث، ط 1، إربد، 2001.
21) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، مصر، 1987.
22) ناصر الحباشة: التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 21، الجامعة الهاشمية، عمان، الأردن، 2007.
23) النفري: المواقف والمخاطبات، تح: آرثر أربي، تقديم وتعليق عبد القادر محمود، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1985، طبعة دار الكتب المصرية، 1934.
24) نواري سعودي: في تداولية الخطاب الأدبي المبادئ والإجراء، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط 1، 2009.

التجربة الشعرية الصوفية عند عثمان لوصيف (*)

Sufi Poetic Experience by Othman Loussif

د. قاسمي كاهنة
جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج
البريد: kasmikahina356@gmail.com

ملخّص : لقد تميزت التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة بتطور كبير، حيث أدرك الشعراء ما يحمله التصوف من معان ودلالات، لذلك عملوا على توظيفه في أشعارهم، وبذلك جاءت قصائدهم تفيض بالرؤى الصوفية التي ترتكز على المحبّة والإيمان، حيث غلب عليها استخدام الرمز الصوفي ومنهم الشاعر عثمان لوصيف الذي اعتمد على اللغة الصوفية باعتبارها لغة رمزية تحمل في طياتها دلالات جديدة مختلفة عن دلالات اللغة العادية المألوفة.

الكلمات المفتاحية : التجربة الصوفية، عثمان لوصيف، الشعر، الرمز، المرأة، الخمرة، الرحلة.

Abstract : The topics of ancient Algerian Sufi poetry are the same as the topics of Sufi poetry in the Arab world. The Algerian Sufi poet, like others, was affected by the spread of Sufism in Algeria; thus, many mystical poets appeared, and perhaps the most famous of them were born in Tlemcen or have lived there. Some of the most famous Sufi poest include: Abu Madian Shuaib - Sheikh Mashayikh, Afif Al-Din Al-Tlemcani, Sidi Lakhdar Bin Khalouf and many others.

Sufi poetry was born to express a deep emotional experience. The study of the topics of ancient Algerian poetry has led to the disclosure of the artistic features represented mainly in the symbolism of the Sufi language, and this was shown in the topics they have dealt with. These revolved mainly around divine love prophetic praise, wine, elegies and nostalgia.

Keywords : Sufism, Othman Loussif, Poetry, symbolism, woman, wine, the journey.

* تاريخ تسلم البحث: 2020/01/16، تاريخ قبول البحث: 2020/04/11.

مقدمة:

لقد تميزت التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة بتطور كبير، وذلك بسبب سعي ومحاولة الشعراء إغناءها بقيم فنية جديدة، هذه القيم التي سعى فيها الشاعر إلى تجاوز الواقع والعالم الحسي وصولا إلى عالم الإشراق والسمو الذي تنطلق منه الروح إلى عالم النقاء والمثل العليا، والتجربة الصوفية كان لها دور كبير في إثراء اللغة ومدّها بمصطلحات ومعاني جديدة.

ومن الشعراء الذين غرفوا من ينبوع الصوفية نجد شاعرنا عثمان لوصيف(ﷺ)، فالمتفحص في أشعاره يجد نفسه أمام زخم إبداعي ثري كونه استمد أشعاره من التراث الصوفي. فالكون الشعري لشاعرنا يفيض بالرؤى الصوفية التي ترتكز على المحبة والإيمان، فدواوينه تحتفل بعدة رموز صوفية، وأنا في دراستي هذه قد ركزت على ثلاثة رموز فقط وهي: المرأة – الخمرة - الرحلة.

1-التصوف في أشعار عثمان لوصيف:

لقد حاول الشعر الجزائري المعاصر مواكبة هذا المدّ الفني، وهذا من خلال قيام الشعراء بتوظيف الرمز في أشعارهم، حيث سعوا إلى التعامل مع الأسطورة والتاريخ والطبيعة تعاملا رمزيا، وبذلك كثرت توظيفات الرمز في المتن الشعري الجزائري، (وقد اتخذ الشعراء الرمز في أشعارهم وسيلة وغطاء للتعبير أوّلا عن ما يسكنهم من خوف وقلق وغضب، وكذلك للتستر خلفه لمعالجة قضايا راهنة، ولكنه كان في معظم الأحيان مغرقا في الغموض، وأصبحت القصيدة بما تحويه من إحالات وهوامش وشروح طابعا مملا، لا تفتح للقارئ مجالا للتخيل، بل تحاول حصره ومحاصرته والحد من ملامسته للمعنى الذي يريده أو يتمناه في القصيدة، ولكن مع الغموض الذي ذكرنا إلاّ أنّ ثقافة بعض الشعراء ووعيهم نتيجة لاستخدام الرمز بأدوات تصويرية ولغوية، وتحاول إقامة إطار تواصل واتصال بين المبدع والمتلقي، وإيجاد عناصر التقاء مشتركة والتبشير بديمومة رسالة الشعر الذي يحقق المتعة الفنية ويخلق الجمال حيث لا جمال بروح متسامية تدمج بين الحس المادي والروحي المثالي بطريقة لا يمجّها ولا يستقبحها الذوق العام)[1].

يعدّ الشاعر عثمان لوصيف شديد الصلة بالأصول الثقافية لأمته العربية والإسلامية، ولذلك اتخذها منبعا لتصويره الشعري، وقد نال القرآن الكريم عنده مكانة كبيرة، ثم التراث الصوفي.

إنّ ظاهرة التعبير بالرمز ظاهرة ملفتة للانتباه في شعر لوصيف، التي تقوم على استخدامه بانفعال عميق. ومن هنا تظهر قدرة الشاعر على تحميل رموزه (بألوان وظلال وإيماءات يمكن التماسها في الحياة الشخصية للشاعر، وفي تجربة احتكاكه بالعالم)[2]. وقد وظف شاعرنا في أشعاره عدة أنماط من الرموز، وسنكتفي هنا بذكر الرمز الصوفي في أشعار عثمان لوصيف.

والرمز الصوفي هو ذلك الرمز الذي استخدمه أقطاب الصوفية في أشعارهم للتعبير عن عوالمهم الخاصة، حتى اشتهر بينهم ثم انتشر وأصبح معروفا لدى المتصوفة باسم المصطلحات الصوفية، وبالتالي فالرمز هو نوع من الإشارات التي يستخدمها الصوفية بكثرة، حيث قال أبو علي الروذباري: (علمنا هذا إشارة فإذا صار عبارة خفي)[3]. فالصوفي يريد أن ينتقل من عالم المادة إلى عالم الروح، حيث يتخلص فيه الإنسان من عالم سيطرة الجسد المادي، لذلك فإن الرمز المادي لم يعد سرا عند المريد (وكيف يكون وقد عناه ونعم بمعاناته وبذوقه ونعم بحلاوته في ذاته ووجوده)[4].

ومنه يتضح لنا بأن الرمز الصوفي كالرمز الأدبي، فهو يشير إلى معاني ما ورائية غير حسية، يتجاوز الواقع الحسي (ويتعداه إلى العالم الروحي الصافي الشفاف الذي يتجرد نهائيا من أدوات المادة وشوائبها، وإن كانت هناك صلة قوية بينهما فإن الملكتين الحسية والجسدية لازمتان في إبداع الرمز و خلقه)[5]. فالصوفية قد أبدعوا في خلق رموزهم التي أضفت بعدا جماليا على نصوصهم الشعرية، كما أنّ توظيف الرمز قد يختلف من شاعر لآخر، لأنه يريد إخراج المتلقي من عالم المادة إلى عالم المثال والروح، كما أنه يهدف إلى إثارة الغموض في نصوصه، وبالتالي فالرمز الصوفي هو (إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر)[6].

2- الرمز الصوفي في أشعار عثمان لوصيف:

لقد تغلغل الرمز الصوفي في الشعر الجزائري، ووظفه الشعراء في ثلاثة أشكال هي:

- الحب والعشق الصوفي والذي كان مرتبطا ومتعلقا بالمرأة.
- الخمريات وما فيها من سكر وبوح.
- السفر والغربة.

وسنبدأ أولا برمز المرأة باعتبارها الأكثر استعمالا عند شاعرنا:

1.2- رمز المرأة:

لقد تغنى الشعراء بالمرأة منذ القدم باعتبارها نصف الرجل، وأنّ الحياة لا يمكن أن تقوم بدونها، فقد كانت تمثل شيئا مهما في حياة الرجل وما زالت كذلك، فقد كانت أهم منابع الشعر الخالدة إذ لا يمكن القول بأنه لا يوجد شاعر واحد لم يهم بها ويتعبد في محرابها أبدا.

يعد عثمان لوصيف من الشعراء الذين يستخدمون رمز المرأة بكثرة في أشعارهم، ويتمثل حب المرأة بالنسبة للشاعر الصوفي معبرا أو مسلكا يسلكه نحو الحب الإلهي، ولكي نفهم النص فهما صحيحا وجب تفكيكه، لأن النص الصوفي في سطحيته يدور حول مواضيع معروفة كالغزل العفيف مثلا، لكن الدلالة الحقيقية لهذه النصوص تكون غامضة وغير مفهومة، لأنّ كل هذه الدلالات تنطوي تحت مفردات من المعجم اللغوي وهي (حكر على المتصوفة فقط يتواصلون بها فيما بينهم ولا يفهمها

إلاّ الذي عاش حالاتهم الخاصة)[7]، حيث يقول عثمان لوصيف في ديوانه (جرس لسماوات تحت الماء):

"ولْنَنصَهِر جرحًا لجرح
كِي نَكُونَ قصيدةً عصماءَ
تختلجُ الألوهَة في لَوَاعِجِها"[8]

أو في قوله:

"يَا بحْرُ كنت أنوثةً أخْرى
ومْن سكَنَ الأنوثة مرةً بلغَ الكَمَال"[9]

ومن هنا نجد في أشعار عثمان لوصيف (اتجاها قويا إلى الإهابة بالمرأة وبأحوال العشق الإنساني بوصفها رموزا صوفية ذات طابع غنائي، لوّح الشعراء من خلالها إلى عاطفة الحب الإلهي)[10].

إن حياة كل شخص مبنية على مجموعة من العلاقات التي تضمن التآلف واستمرارية الحياة، ومن هذه العواطف نجد المحبة، ولكن ما يلاحظ عند شاعرنا أنه نقل المحبة كعلاقة وتعامل في الحياة إلى ممارسة في حياته الشعرية أيضا، فالمحبة عند لوصيف تجاوزت حدودها لتصل إلى العشق الذي يعدّ درجة متقدمة من الحب، فهو يصوّر نفسه في عدة مواضع كعاشق ولهان، حيث يقول:

"وأنَا العاشقُ المتصوفُ
عانقتُ كلّ المداراتِ"[11].

وكقوله أيضا:

"أنَا الشَاعِرِ الجوّالُ
الأرملُ..
اليتيمُ..
الصعلوكُ
الصوفي العاشقُ... العرّاف"[12]

فالشاعر يؤكد من خلال قصيدته هذه بأنه شاعر صوفي يعاني من العشق، وفي موضع آخر يحاول التأكيد بأن مرتبة العشق ليست من طموحاته بل يريد الوصول إلى منصب سيّد العشّاق حيث يقول:

"أحْملُ البرقَ والياسمينَ
وأنَا سيدُ الانبياءِ... أنا سَيدُ العَاشِقِين"[13]

فقصائد شاعرنا كلها طافحة بالحب وبالجمال الأنثوي الخارق، الذي يتشكّل في (صور مشربة في حسيتها، بدلالات تلويحية نابعة من تجربة الحب الصوفي المفعم بأحوال وجدانية مشبوبة)[14]،

فهو يركز ويتغنى بالجمال الذي شدّ له، ولعلّ العيون لها سحر كبير في جذب أيّ كان، لذلك كانت أشعاره مشحونة بدلالات مختلفة، حيث يقول:

"عيناكِ...
سماوات قزحية
فيهمَا تعترشُ الأغانِي
وتَتفتّقُ الغوايَات
يداكِ...
صبوتِهَا
خصلاتُك حنانُ الطبيعةِ في أوجِ الطَائشَة
صورةٌ حية لأيامِي الحْيرَى
ونهداكِ الطافرانِ
كوكَبَانِ منْ شَمعٍ معجُون
سُؤالاَنِ لَجوجَان
وفكرتانِ تستهويانِ العشَاق"(15)

وهنا اعتمد الشاعر على الوصف حيث وصف العينين بالسماوات، واليدين بحنان الطبيعة، ثم وصف خصلات الشعر المبعثرة... إذا فالشاعر قد ركز على بعض الأعضاء الموجودة في جسم المرأة والمتمثلة في العيون واليدين والشعر والصدر، فهذه الأعضاء هي ما يميز جسم المرأة عن جسم الرجل وفيها يكمن الجمال والإثارة، لأن العيون تعتبر (أول مثير يجلب اهتمام الشعراء والعشاق، فدورهما إذا هو خلق اليقظة العاطفية)(16)، ولهذا ذكرت أكثر من مرة في دواوينه.

وفي موضع آخر يقول:

"آه.. يا امرأةً يزهرُ الكونُ
في فيضها اللدُنِي
ويخضوْضِلُ اللَونُ
في نارهَا الصافِيَة"(17)

وفي هذا المقطع نجد أن الكون يزهر ويكتسي حالة من الإشراق، وهذا كله من أجل حب امرأة سلبت قلب وعقل الشاعر، فالمرأة في شعر لوصيف (كون يشغل زمانا لا نهاية له، ومكانا لا حدود له؛ المرأة ليست جسدا ميتا بل هي روح متحركة تتجدد وتتشكل باستمرار من خلال الأشياء المحيطة بها)(18). المرأة عند شاعرنا خارقة للعادة، حتى أنها غلبت كل قوانين الجاذبية والأسس المنطقية.

"لَا أحدِّدكُ الآن
لسْت معادَلَة
لست رقما ولا نظرية
أنت فوق الحسابات
فوقَ البراهِين
فوقَ القَوانِين
والأُسُسِ المنطقِيَة"(19)

فالشاعر عثمان لوصيف يجعل من المرأة (مرآة ينعكس عليها الحسن والجمال الإلهيان، وهذا الانعكاس يخلصها من نسبها الناسوتي، ويجعل منها كائنا إلهيا في معناه، وإن كان بشريا في صورته البشرية والفيزيولوجية)(20). والشيء الملاحظ لدى تتبع قصائده هو استعماله المكثف للمعجم الصوفي، وهذا ما تكشف عنه قصيدته (آيات صوفية):

"هابط أرضك المستكنّة في رعشة السهو
أفتحُ في روضةِ الأبديةِ درْبِي
وأدخلُ مملكةَ الله..
أخلعُ نعْلِي
أمشِي على التوتِ والأقحوانِ السَمَاوي
أوغلُ في غبشِ الصلواتِ واهتفُ باسْمِك
أدنُو من العَرْش
ألقاكِ... يا امرأتِي المستحمَّة بالنُور
أطلقُ عصفورةَ النَاي
أقرأُ تعويذَة العِشْق
أرفعُ عن وجهِكِ القُدسِي الحِجَاب
وأسجدُ عنْد التَجَلِي"(21)

فالشاعر قد فتح الباب للدخول في لحظة التجلي كما يفعل الصوفيون، وهذا ليعبر عمّا يختلج في نفسه، وفي هذا المقطع نجده يصف فرحته الكبيرة وهو يجوب مدينة الجلفة، في قوله:

"حينَ أَرَاك
يراودُني شَيءٌ واحِد
أنْ أنْغَمِس
في عينيكِ الصُوفيتَين

لِأعَانقَ أنايَ الآخَر
طُفولتِي التي هربتْ مِني
وفردوسِيَ المفْقُود"[22]

وقد وظّف الشاعر لفظة العيون للدلالة على شدة تأثيرهما فيه، فهذه العيون الجميلة قد أرسلت الشاعر في رحلة مع الزمن، إلى طفولته التي يفتقدها ويتمنى رجوع أيامها، ولذلك يمكننا القول بأن (من مظاهر الخطاب الصوفي في شعر عثمان لوصيف تصاعد الوهج الرؤيوي عند الشاعر، والتطلع إلى لحظات التجلي)[23].

كما نجد توظيف كلمة(صوف) بمختلف اشتقاقاتها حيث استعمل في أشعاره كلمة: التصوف، صوفيتي، الصوفيتين، المتصوف... وهذا للتأكيد على اتجاهه وعاطفته التي رمز إليها بالمرأة، سواء كانت المرأة الحقيقية أو أنها تدل على الوطن (المدينة، كالجلفة أو وهران...)، وفي مقطع آخر يقول:

"أتذكّرُك
في كلِ صلاة
فأنحَنِي.. في خُشُوع
أغمضُ عيني من رهْبة
أسبحُ بحمدِك وأتضَرَّع
إلى عينيكِ اللامتناهِيَتيْن
يا صورةَ الله
في بهوَ المرأة
من ْكلِ نَار
وعلَى كلِ قافيةٍ ضامِرَة
يتوافدُ الحجيجُ أفواجًا
أفواجَا"[24]

فامرأة الشاعر ليست عادية وليست إنسانا فهو يقف في حضرتها والخشوع والرهبة مصاحبان لها، ثم ينتقل إلى ذكر الحج الذي هو أحد أركان الإسلام. إنّ القارئ لهذه الأبيات سيقف حائرا من تضارب المعاني والدلالات، فهل الشاعر يتحدث عن المرأة أو عن المحبة الإلهية، (لم يتمكن الصوفية من إيجاد اللغة المناسبة للتعبير عن حبهم وهيامهم في الذات الإلهية، فاضطروا إلى التغني بها وبالطريقة نفسها التي سلكها شعراء الحب الإنساني، بشقيه العذري والحسي)[25].

وتتبوأ المرأة عند الشاعر مكانا قدسيا وهذا بإضفائه هالة من القداسة عليها، وهذا ما يظهر في التناص الذي قدمه، حيث يقول:

"آهٍ يا امرأةَ المناسِك
والنوافِل
يا وثنًا روحيًا
ويا معبودًا
لا يغفرُ إلاّ لمَنْ جَنّ
بالإغماءِ في مِحرابِه"(26)

فالشاعر قد أعطى للمرأة مرتبة الألوهية، وهذا ما يؤدي به إلى الدخول في حالة من اللاوعي متمثلة في إصابته بالإغماء والجنون. والحب الإلهي في الشعر الصوفي (فرع من فروع الغزل والنسيب، لا يختلف عن الغزل المعروف في المعاني والأفكار، ولكن في التأويل)[27]، فالقارئ لا يصل إلى معنى الأبيات إلاّ من خلال التأويل، لأنّ الشاعر ذو نزعة صوفية ،لهذا لجأ إلى استخدام هذا الحب الإنساني ليكون طريقا يسلكه إلى الحب الإلهي.

وبالتالي نصل إلى أنّ الشاعر استطاع أن يشحن رمز المرأة بعدة دلالات مختلفة حيث إنه ذكر شدة حبه وتعلقه بها، كما قام بذكر بعض أعضاء جسدها خاصة العيون لما لها من سحر وجاذبية في التأثير على الغير، كما قدسها لدرجة الألوهية. تعلق الشاعر لوصيف بالمرأة في رمزيتها الصوفية للذات الإلهية، فقد استطاع (أن يقرّبنا من معنى الصدق والإخلاص لذات الحق في تعاطي الفعل ظاهرا وباطنا في الآن نفسه، حتى يتحقق الوفاء بالعمل لله، وفي هذا تجل للمكاشفة الجمالية الصوفية التي تخترق في لغتها حدود المرئي إلى التعبير بالإشارة عن اللامرئي)[28].

2.2- رمز الخمرة:

نجد حضور الرمز الخمري في النص الصوفي عند الشاعر لوصيف بكل ألفاظه ومضامينه، لكن تختلف معانيه عند الشعر الصوفي، وتتحول الخمرة إلى (موضوع مقدس يطوف به العارفون ويستلهمون منه غير متحرجين من عيب أو دنس)[29].

لقد تفاعل رمز الخمرة مع بنيات الحب والمرأة في تجليات جمالية صوفية، حيث يقول الشاعر:

"الطبيعةَ كلها سَكْرى منْ عشْق
والسماواتُ تتركُ مواقعَها
لتتحدَ بك
في سيمفونيةٍ خالدَة"[30]

وهنا نجد اتحاد رمز الخمرة برمز المرأة (وبما أن الدافع إلى خلق العالم هو الحب، فكذلك الدافع إلى العودة إلى الأصل، لا بدّ أن يكون هو الحب، وبهذا يكون حب المرأة والخمرة والطبيعة هو حب

إلهي)[31]، فالسكر عند الصوفية كان نتيجة لحالة الحب والعشق الإلهي التي وصل إليها المتصوفة والمتجلية في هذه المرأة.

يقول في موضع آخر:

"إلى أينَ يمضِي بنَا السكرُ يَا عِشْق
أينَ حدودُ غوايتنَا
أينَ... أينَ القَرَار؟"[32]

لقد استعمل الشاعر معجما خمريا، ومصطلحات الخمر المتداولة عنده هي نفس الألفاظ التي استعملها الشعراء الذين تغنوا بالخمرة، لكن الاختلاف يكمن في كون الخمر هي الخمرة المادية الحقيقية، لكن عند الصوفية هي الخمرة الروحية التي يعبرون فيها عن فنائهم في التعبد والحب الإلهي (وما في حكمه من علامات كالمدام والخمر الصرف والشّم والذوق والشرب والري والنشوة والسكر والصحو، وآنية الخمر كالكأس والقوارير والأباريق، وما في حكم ذلك... وهي في أغلبها من الألفاظ النواسية التي يتداولها أهل الشرب والتهتك ومعاقرة الخمرة المادية، يأخذها الصوفية علامات لهم جاهزة للدلالة بها على أحوالهم الصوفية العالية وقت الحضور والتجلي)[33].

تتنوع صيغ حضور رمز الخمرة عند شاعرنا، فغالبا ما يربطها برمز المرأة، حيث يقول:

"ثم اعتصَرَتِ العَنَاقِيد
أترعت كأسِي خمرًا
تشفُ صفاءً
تعلمتُ أن أتغَنَى لمجدِ الحيَاة
وأنْ أنْتصِر"[34]

فالخمرة هنا رمز للحب الخالص الذي يعلمنا الطريق الصحيحة التي ينبغي سلوكها في الحياة لبلوغ المجد والانتصار على الهموم والأحزان، فاقتراب الإنسان من كأس الخمرة يعدّ انتصارا على مصاعب الحياة وهمومها، ويعود مردها إلى (الشعور الصوفي بأنّ ثمة نار عطش تشتعل في جوفه، عطش إلى الفناء في حضن الألوهية)[35].

فشاعرنا عثمان لوصيف قد وجد في رمز الخمرة قدرة أسلوبية تعبر عن مكنونات قلبه، لكنه لم يكن ينظر إلى التصوف ككل على أنه ممارسة حياتية، تتمثل في المعاني العرفانية وفي أحوال ومقامات الصوفية، بل كان يهتم فقط بالمعاني والدلالات التي تحملها من ورائها.

3.2- رمز الرحلة:

يعتبر أدب الرحلة من الموضوعات التي أخذت حيزا كبيرا لدى الشعراء العرب، ونفس الشيء بالنسبة للمتصوفة، الذين استعملوا رمز الرحلة كوسيلة للتعبير عن أفكارهم في العشق، ولكن طبعوها

بما يناسب أفكارهم الروحانية، أما شاعرنا لوصيف فقد اتخذ من الرحلة أساسا لتجاوز واقعه المتعب والمليء بالمنغصات، فرمزية الرحلة عنده تظهر في توقه للوصول إلى الحقيقة المطلقة، دون التأثر بجدار الواقع المادي ولا بشهوات الذات الإنسانية، حيث يقول:

"آهٍ.. يا جسدَ الطينِ يا جسدِي
إنْ سلختكَ بالأمسِ عنّي
وغادرْت هذَا الترابَ وهذِي الحُفر
فلكيْ أتبطنَ غامضَ سرّي
وأنحتَ من صاعقِ الرعْد
معنًى لهذَا الوجُود
وأرفعَ بالدَم والنَار
معراجَ كل البَشَر
في قرارِ السماوات
حيثُ النهايَات حيثُ البدايَات)[36]

فالشاعر ينشد السكينة والسلام وهذا من خلال توقه إلى أصله النوراني (ما يريده المتصوفة؛ فإذا نزلت على القلب اطمأنّ بها، وسكنت إليها وخشعت واكتسبت الوقار، والجوارح أنطقت اللسان بالصواب والحكمة، وحالت بينه وبين قول الخنا والفحش، واللغو والهجر وكل باطل، وكثيرا ما ينطق صاحب السكينة بكلام لم يكن عن فكرة منه، ولا روية ولا هبة، ويستغربه هو من نفسه، كما يستغربه السامع له، وربما لا يعلم بعد انقضائه بما صدر منه، وأكثر ما يكون هذا عن الحاجة، وصدق الرغبة من السائل، وصدق الرغبة منه هو إلى الله، الإسراع بقلبه إلى بين يديه وحضرته، مع تجرده من الأهواء)[37].

إن رمزية الرحلة في شعر لوصيف تنكشف عن ذات دائمة السفر، وفي حالة قلق دائمة لأنها تعاني إحساسا حادا بالاغتراب، والدليل على ذلك قيام الشاعر بالتقديم لديوانه (نمش وهديل) بقوله : (إلى كل من يحبني وإلى كل من لا يحبني في أي مكان أو زمان، أهدي هذه القصائد حبا وكرامة)[38]، فالتصوف عند عثمان لوصيف عبارة عن ثورة روحية وفكرية هدفها هو تغيير المجتمع، ولتحقيق ذلك لا بد من شيوع المحبة العامة بين الناس.

يقول في قصيدة (آيات صوفية):

"هابط أرضك المستكِنة في رعْشَة السَهْم
أفتحُ في روضَتي الأبديَة دَرْبي
وأَدْخلُ مملكةَ الله

أخلعُ نَعلي
أمشِي على التوتِ والأقوانِ السمَاوِي
في السجودِ أرَاك
فأغمضُ عينَي من نشوةِ الخوف
أغمضُ كيْ أتأملَ وجهك أكثر
يأخذُني سحرُ عينيْك"(39)

هذه القصيدة مليئة بمصطلحات الصوفية (المستكنة، رعشة، روضتي، دربي، مملكة الله، السماوي، أراك، نشوة، الخوف)، بالإضافة إلى بروز ظاهرة التناص من القرآن الكريم (أخلع نعلي)،ويأتي رمز الرؤية (في السجود أراك) رمزا لتلك المعرفة التي يهبها الله للعارف، ولا تتأتى له أثناء النوم فحسب، بل قد تنشط مخيلته في حال الفناء والوجد، (وكما يؤتى النبي الوحي في اليقظة، كذلك يؤتى الصوفي المعرفة في يقظته، عن طريق المعراج أو الإسراء الروحي، حيث تكون رحلة العارف من بدنه وذاته نحو موطن المعرفة والحقيقة وذلك بواسطة طاقة لا تتوفر إلاّ لدى من يمتلكون هذه القدرة وطاقة الخيال (المنفصل) التي يخترق بفضلها الوجود بكل مراتبه وحجبه إلى أن يصل إلى الحقيقة في العماء أو البرزخ)(40)، فالرحلة إذن هي قدر الإنسان، فرضتها عليه طبيعة الحياة، وهي تعني الانتقال من مكان لآخر بدافع محدد، فالشاعر هنا اتخذ من الرحلة وسيلة للوصول إلى المحبوب بقوله (يأخذني سحر عينيك)، وصاحب الرحلة هنا قد مر بمحطات لتنقية النفس وتطهيرها، وهذا لاعتلاء الدرجة القصوى المتمثلة في الوصول إلى المعشوق. وقد أشار الشاعر إلى معاناته وألمه من خلال قوله: (نشوة الخوف) ربما الخوف من فقدان المحبوب، فأساس الألم والمعاناة عند شاعرنا هو الفراق، وهذا ما يدل على حضور ثنائية تتمثل في المحب والمحبوب، وهما يمثلان أساس التجربة الصوفية لدى الشاعر.

وبالتالي يتضح لنا أنّ الرحلة الصوفية والرحلة العادية لهما أوجه تشابه من حيث المقصد أي الترحال والهروب، لكن الرحلة الصوفية ليست رحلة عادية لأنها رحلة نحو الأعلى غرضها تطهير النفس للوصول إلى مقام أعظم.

خاتمة:

وفي الأخير يمكن القول بأنّ الشاعر عثمان لوصيف قد تأثر كثيرا بالتراث الصوفي، حيث شكل مفهوما خاصا للتصوف، أبدى من خلاله أفكاره وعواطفه، فالتصوف عنده لم يكن غاية وإنما كان وسيلة للتصوير والتعبير عن آرائه.

نجده كذلك يربط الرمز الصوفي بمجموعة من الدلالات وقد ركز كثيرا على رمز المرأة في أشعاره، حيث جعل منها رمزا موحيا دالا على الحب الإلهي، كما جعل الخمرة رمزا للوجد الصوفي، ونفس

الشيء بالنسبة لرمز الرحلة التي كانت من أجل الوصول إلى المحبة الإلهية. وبالتالي فقد احتل الرمز حيّزا كبيرا في دواوين الشاعر عثمان لوصيف، كما أنه استطاع أن يخلق لنفسه لغة خاصة به. ومنه فالتصوف قد جلب أنظار الكثير من الشعراء الجزائريين إليه، وهذا بسبب ما تزخر به التجربة الصوفية من طاقات إبداعية، مما أدّى إلى التقاء التصوف بالشعر الجزائري المعاصر في كثير من الأمور التي جمعت بينهما.

ﷺ - عثمان لوصيف: ولد في الخامس من شهر فيفري من سنة 1951، بدائرة طولقة التابعة لولاية بسكرة، بجنوب الصحراء الجزائرية. وقد نشأ وسط عائلة بدوية فقيرة. هو شاعر ينتمي إلى جيل الثمانينات من القرن العشرين، وعثمان لوصيف شاعر مكثر، أصدر في الثمانينات وحدها بضعة دواوين. أصدر أكثر من 18 مجموعة شعرية، وهي: الكتابة بالنار (1982)، شبق الياسمين (1986)، أعراس الملح (1988)، أبجديات، براءة، غرداية، اللؤلؤة، نمش وهديل، الارهاصات (1997)، زنجبيل، قراءة في ديوان الطبيعة، قصائد ظمأى، المتغابي، ولعينيك هذا الفيض (1999)، قالت الوردة (2000).

[1] - قري مجيد: الرمز في شعر عزالدين ميهوبي، رسالة ماجيستير، جامعة الجزائر، 2006، ص: 11.

[2] - راجع عبد الله راجي: القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1987، ص: 264.

[3] - الطوسي أبو نصر السراج: اللمع، تحرير عبد الحليم محمود طه، عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، د. ط، مصر، 1960، ص: 414.

[4] - حجازي محمد عبد الواحد: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء الدنيا للطباعة، ط 1، الاسكندرية، مصر، 2001، ص: 177.

[5] - المراغي أحمد الصغير: الخطاب الشعري في السبعينيات، (تق) مصطفى رجب، دار العلم والترجمان، ط 1، مصر، 2009، ص: 198.

[6] - هدارة محمد مصطفى: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، مجلد 1، ع 2، يونيو 1981، ص: 121.

[7] - مسابل السعدي: الرمز الصوفي في شعر ابن عربي، مخطوط، ماجيستير، جامعة باتنة، 2001-2002، ص: 108.

[8] - لوصيف عثمان: جرس لسموات تحت الماء، ص: 64.

[9] - نفسه، ص: 64.

[10] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 165.

[11] - لوصيف عثمان: براءة، ص: 48.

[12] - لوصيف عثمان: قصائد ضمأى، ص: 28.

[13] - لوصيف عثمان: نمش وهديل، ص: 44.

[14] - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند المتصوفة، ص: 180.

[15] - لوصيف عثمان: ولعينيك هذا الفيض، د. ط، دار هومة، 1999، ص: 20 - 21.

[16] - حميطوش كريمة: تولد الدلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف، ص: 13.

[17] - لوصيف عثمان: قالت الوردة، ص: 55.

[18] - هيمة عبد الحميد: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، دار الأمير خالد، قسنطينة، ص: 266.

[19] - لوصيف عثمان: قالت الوردة، ص: 49 - 50.

[20] - بن عمارة محمد: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع للدارس، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص: 87.

[21] - لوصيف عثمان: اللؤلؤة، ص: 20.

[22] - لوصيف عثمان: قصائد ضمأى، ص: 54.

[23] - بن سلامة الربعي وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري، ج 1، دار الهدى، ط 1، الجزائر، 2002، ص: 980.

[24] - لوصيف عثمان، ولعينيك هذا الفيض، ص: 34 - 35.

[25] - كندي محمد علي: في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد، ط 1، بيروت، لبنان، 2010، ص: 86.

[26] - لوصيف عثمان: ولعينيك هذا الفيض، ص: 36.

[27] - دحماني نبيلة، شعبان صبرينة: الرؤية الصوفية وآثارها في التشكيل الشعري الجزائري الحديث، ص: 18.

[28] - فيدوح عبد القادر: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، صفحات للدراسات والنشر، ط 1، سورية دمشق، 2009، ص: 250.

[29] - نصر عاطف جودة: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، ط 3، بيروت، 1983، ص: 374.

[30] - لوصيف عثمان: ولعينيك هذا الفيض، ص: 51.

[31] - بلعلى آمنة: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، 2009، ص: 76.

[32] - لوصيف عثمان: براءة، ص: 49 - 50.

[33] - جبار مختار: سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية، مجلة تجليات الحداثة، الجزائر، د. م، ص: 49.

[34] - لوصيف عثمان: قالت الوردة، ص: 27.

[35] - نصر عاطف جودة:، الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 351.

[36] - لوصيف عثمان:، قالت الوردة، ص: 272.

[37] - ابن القيم الجوزية: منازل السالكين، تحق: رضوان وجامع رضوان، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2001، ص: 209.

[38] - لوصيف عثمان: نمش وهديل، ص: 03.

[39] - لوصيف عثمان: اللؤلؤة، ص: 20 - 21.

[40] - بلعلى آمنة: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص: 192.

***- قائمة المصادر والمراجع:**

1) ابن منظور: لسان العرب، فصل الراء، ج 1، مجلد 2، دار صادر، بيروت، 1995.
2) ابن القيم الجوزية: منازل السالكين، تحق: رضوان وجامع رضوان، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2001.
3) أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، ط 6، بيروت، لبنان، 2000.
4) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، ط 3، بيروت، 1983.

5) إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، ط 3، بيروت، د. ت.
6) البصير محمد: الرمز الفني للرواية العربية المعاصرة، دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 1993.
7) المراغي أحمد الصغير: الخطاب الشعري في السبعينيات، (ت. ج) مصطفى رجب، دار العلم والترجمان، ط 1، مصر، 2009.
8) الطوسي أبو نصر السراج: اللمع، تحرير عبد الحليم محمود طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، د. ط، مصر، 1960.
9) بلعلى آمنة: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، 2009.
10) ابن سلامة الربعي وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري، ج 1، دار الهدى، ط 1، الجزائر، 2002.
11) بن عمارة محمد: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط 1، الدار البيضاء، 2000.
12) جبار مختار: سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية، مجلة تجليات الحداثة، الجزائر، (د. م).
13) حجازي محمد عبد الواحد: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء الدنيا للطباعة، الاسكندرية، ط 1، مصر، 2001.
14) حميطوش كريمة: تولد الدلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، د. ت.
15) خلف جلال عبد الله: الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالي، جامعة ديالي، كلية القانون والعلوم السياسية، ع 52، 2011.
16) دحماني نبيلة، شعبان صبرينة: الرؤية الصوفية وآثارها في التشكيل الشعري الجزائري الحديث، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، 2011 - 2012.
17) راجع عبد الله: القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ج 1، عيون المقالات، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 1987.
18) عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط 3، د. ت.
19) كندي محمد علي: في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد، ط 1، بيروت، لبنان، 2010.
20) لوصيف عثمان: جرس السماوات تحت الماء، جمعية البيت للثقافة والفنون، 2008.
21) لوصيف عثمان: قصائد ضمأى، دار هومة، الجزائر، 1999.
22) لوصيف عثمان: نمش وهديل، دار هومة، الجزائر، 1979.
23) لوصيف عثمان: ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، د. ط، 1999.
24) لوصيف عثمان: قالت الوردة، دار هومة، الجزائر، 2000.
25) لوصيف عثمان: براءة، دار هومة، الجزائر، 1997.
26) لوصيف عثمان: اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر، 1997.
27) مسابل السعدي: الرمز الصوفي في شعر ابن عربي، مخطوط، ماجيستير، جامعة باتنة، 2001 - 2002.
28) نصر عاطف: جودة الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، ط 3، بيروت، 1983.
29) عشيري علي زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، ط 5، القاهرة، 2008.

30) غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، ط 3، بيروت. 1983.
31) قري مجيد: الرمز في شعر عزالدين ميهوبي، رسالة ماجيستير، جامعة الجزائر، 2006.
32) فيدوح عبد القادر: إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، صفحات للدراسات والنشر، سورية دمشق، ط 1، 2009.
33) هيمة عبد الحميد، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، دار الأمير خالد، قسنطينة، 2014.
34) هدارة محمد مصطفى: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، مجلد 1، ع 4، يونيو 1981.

الظواهر السوسيولسانية في الخطاب القانوني (*)

The sociolinguistic phenomena in legal discourse

أ / كريمة نعلوف
جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية
البريد: karimanaf@hotmail.fr

ملخّص : يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على اللغة العربية المستعملة في الخطاب القانوني أثناء المرافعات داخل قاعة المحاكمة، وذلك من خلال إبراز أهمية هذا الخطاب في المجتمع، إذ حاولنا فيه الكشف عن أهم الظواهر السوسيولسانية الموجودة في هذا الخطاب، ومدى تأثيرها على استعمال اللغة العربية الفصحى أثناء المناقشة القانونية.

الكلمات المفتاحية : الخطاب- الخطاب القانوني- ظواهر سوسيولسانية- الانتقال اللغوي- المزج اللغوي.

Abstract : This research aims to shed light on the Arabic language used in legal discourse during the pleadings inside the courtroom, by highlighting the importance of this discourse in society, as we tried to reveal the most important sociological phenomena present in the legal discourse, and the extent of their impact on the use of classical Arabic during the legal debate.

Keywords : The discourse - The legal discourse - sociolinguistic phenomena - Code Switching - Code mixing.

* تاريخ تسلم البحث: 2020/01/14، تاريخ قبول البحث: 2020 /04/17.

مقدمة:

ممّا لا شك فيه أنّ اللغة من أهمّ وسائل التبليغ والتواصل بين أفراد المجتمع، ولكن الملاحظ في كلّ المجتمعات هو تعدد اللغات، فهناك مستويات لغوية راقية كاللغة العربية الفصحى في المجتمع العربي مثلا وهناك مستويات دنيا كاللهجات، ممّا أدى إلى ظهور ظواهر سوسيولسانية كالثنائية والازدواجية والتداخل والانتقال اللغوي، وهذه الظواهر اللغوية التي أصبحت بارزة في شتى الخطابات التعليمية والسياسية والقانونية؛ هي موضوع دراستنا. نحاول في هذا المقال تسليط الضوء على الخطاب القانوني، إذ يتميز هذا الخطاب عن باقي الخطابات الأخرى بارتباطه بمرجعية تتمثل في واقع الحادثة ومن نظام سير الجلسة في قاعة المحاكمة، كما نحاول أيضا الكشف عن أهم الظواهر السوسيولسانية الموجودة في هذا الخطاب.

يركز بحثنا على اللغة المستعملة في المناقشات القانونية داخل قاعة المحاكمة، وذلك لأنّها موجهة إلى كافة المستويات المثقفة وغير المثقفة. ومن هنا يحق لنا أن نطرح السؤال الآتي: ما واقع استعمال اللغة العربية الفصحى في الخطاب القانوني المتداول داخل قاعة المحاكمة؟ وما هي أهم الظواهر السوسيولسانية التي يمكن العثور عليها في هذا الخطاب؟ وما مدى تأثيرها على اللغة العربية؟ ومن أجل الإجابة عن هذه التساؤلات لمعالجة الموضوع يفترض الانطلاق من كون اللغة العربية الفصحى لا تستعمل وحدها في الخطاب القانوني، وإنّما تستعمل إلى جانبها العربية العامية والفرنسية والقبائلية؛ ما استدعى منا تقسيم البحث إلى إطار نظري يتناول مفهوم اللسانيات الاجتماعية وظواهر الاحتكاك اللغوي، إلى جانب مفهوم وخصائص الخطاب القانوني. أمّا الإطار التطبيقي فقد تناول التعريف بالمدونة، إذ قمنا بتحديد عيّنة البحث، ثم تطرقنا إلى الظواهر السوسيولسانية السائدة في الخطاب القانوني، كما قمنا بتحليل الظاهرة بشكل معمق مع التطرق لأمثلة أو نماذج من الواقع، وختمنا البحث بجملة من النتائج التي توصلنا إليها مع تقديم اقتراحات للمشكلة المطروحة في الإشكالية. وقبل أن نتطرق إلى هذه الظواهر السوسيولسانية التي عثرنا عليها في الخطاب القانوني (الشفوي)، نقف أولا عند مفهوم اللسانيات الاجتماعية، وظواهر الاحتكاك اللغوي وفق ما يأتي:

إنّ دراسة اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعيه وعنصرا من عناصر الثقافة قد حظيت بنوع من الاستقلال ونوع من الاهتمام الخاص، كما أصبح لها علم معترف به تشيع الإشارة إليه بالمصطلح "علم اللغة الاجتماعي" Sociolinguistique، أو "اللسانيات الاجتماعية" التي تعد من أخصب فروع اللسانيات الحديثة، كونها تعالج الظاهرة اللغوية من منظورين: المنظور الاجتماعي والمنظور اللساني، كما إنّ اللسانيات الاجتماعية تسعى جاهدة إلى الكشف عن العلاقة بين اللغة ومستعمليها، وكذلك تدرس مختلف الظواهر الاجتماعية البارزة في الخطابات الشفاهية والكتابية، وتهتم بمواضيع متنوعة منها الثنائية اللغوية والازدواجية اللغوية، والتعدد اللغوي، وتعدد اللهجات، وظواهر التنوع اللغوي مثل

الانتقال والمزج اللغويين...إلخ، وقبل أن تناول هذه العناصر نقف أولا عند مفهوم اللسانيات الاجتماعية.

1- مفهوم اللسانيات الاجتماعية أو علم اللغة الاجتماعي:

يعرّف لويس جان كالفي علم اللغة الاجتماعي بقوله: « هو فرع من فروع اللسانيات يهتم بالعلاقة بين اللغة والمجتمع، وبالأسباب والظروف الاجتماعية التي تحيط بالحدث اللغوي»[1]. ويعرّف علم اللغة الاجتماعي كذلك بأنّه: « دراسة العلاقة بين اللغة والظواهر الاجتماعية، وبيان أثر المجتمع ونظمه وتاريخه وتركيبه وبنيته في مختلف الظواهر اللغوية»[2]. نستنتج من خلال هذين التعريفين أنّ اللسانيات الاجتماعية أو علم اللغة الاجتماعي هو العلم الذي يدرس اللغة وعلاقتها بالمجتمع، كما يسعى هذا العلم إلى اكتشاف الأسس والمعايير الاجتماعية التي تحكم قواعد العمل اللغوي؛ أي يهتم بطرائق استعمالها، كما ينظر في التغيّرات التي تصيب بنية اللغة مع تحديد وظائفها الاجتماعية المختلفة. وباعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية، فلا بد من البحث في ظواهر احتكاكها بلغات أخرى، وهذه الأخيرة لا يخلو منها مجتمع متعدد اللغات، ومن هذه الظواهر: الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية والانتقال اللغوي (التعاقب اللغوي) والمزج اللغوي...إلخ

2- ظواهر الاحتكاك اللغوي:

2- 1- مفهوم الثنائية اللغوية:

يكشف مفهوم الثنائية اللغوية والازدواجية اللغوية شيئا من الغموض، لأنّ مصطلح الثنائية اللغوية يستعمل أحيانا مرادفا للازدواجية اللغوية[3]. ولهذا لابد من أن نُعرّف كل مصطلح على حده. فالثنائية اللغوية هي: «الوضعية التي تستعمل فيها لغة واحدة.»[4] وهذا ما ذكره "بلان M. Blanc " وهامرز J. Hamers" أثناء حديثهما عن الثنائية اللغوية التي هي « مفهوم لغوي اجتماعي متطور لوصف الوضعية الاجتماعية التي يُستعمل فيها مستويان لغويان من اللغة نفسها، وهذا في المجالات والوظائف التكميلية حيث يكون أحد هذين المستويين في مرتبة اجتماعية أعلى من الأخرى»[5]. تحدث الثنائية اللغوية إذن في لغة واحدة وتتضمن مستويين لغويين، ومثال ذلك اللغة العربية الفصحى والعامية اللتان نجدهما في المجتمعات العربية.

نقل "شارل فرغسون Charles Ferguson" مصطلح Diglossie إلى الانجليزية ليدل على شكلين مختلفين من الاستخدام للسان، وذلك من خلال نشر مقاله الشهير Diglossie سنة 1959م[6]. واستعمل فرغسون هذا المصطلح لوصف كل الوضعيات الاجتماعية حيث يوجد نمطان أو أسلوبان من نفس اللغة يُستخدمان في مجتمع واحد في مجالات ووظائف مختلفة، يتمتع واحد من هذين الأسلوبين عموما بوضعية اجتماعية أعلى من الأخرى يطلق على المستوى الأول المستوى الأعلى (Variété haute) والمستوى الأقل منه باسم المستوى الأدنى (Variété basse).[7] وللتمثيل لذلك

استعان بأربعة أمثلة:[8] وهي الأوضاع في البلاد العربية، حيث تتعايش اللغة العربية الفصحى بمجموعة عديدة من الصور المتعددة والمتنوعة من اللهجات المحلية، وقد قارن هذا الموقف اللغوي في البلاد العربية بالموقف اللغوي في سويسرا حيث تعيش اللغة الألمانية الأصلية مع اللغة الألمانية السويسرية، وبالموقف اللغوي في هايتي حيث تتعايش الفرنسية مع لغة الكريول الهايتية، وبالموقف اللغوي في اليونان حيث توجد اللغة الأصلية مع اللهجات العامية.

يتبين من خلال ما تقدم أن العربية ليست اللغة الوحيدة التي تعرف ظاهرة الثنائية والتفرع اللهجي، بل الثنائية اللغوية ظاهرة كونية، وكل ما في الأمر أن تباين وتقارب المستويين مرتبط بمسائل ثقافية. من أهم خصائص الثنائية اللغوية أنّه يخصص وظيفة لكل من الفصحى والعامية ففي مجموعة معينة من المواقف تكون الفصحى فقط هي المناسبة للاستعمال وفي مجموعة أخرى تكون العامية هي الأنسب مع تداخل بسيط جدّا بين هاتين المجموعتين. الثنائية اللغوية إذًا هي استعمال الفرد أو المجتمع لمستويين لغويين من اللغة نفسها.

2-2- مفهوم الازدواجية اللغوية: Bilinguisme

وردت عدة تعريفات للازدواجية اللغوية منها ما جاء في قاموس (Le Petit Robert) على أنّها: «استعمال لغتين عند الفرد أو في منطقة ما».[9] كما عرّفها أيضا غاليسون Gallisson وكوست Coste كالتالي: «وضعية جماعات لغوية أو أفراد متواجدين في مناطق أو بلدان تستعمل لغتين أو أكثر بشكل متعاقب»[10]. ويرى البعض الآخر أن: « الازدواجية تبدأ بمجرد الاستعمال المتناوب للغتين مختلفتين» [11]. كما أن الازدواجية: « استعمال لغتين أو عدة لغات من قبل الفرد أو الجماعة بحيث إذا تكلم شخصان لغتين بدون اختلاف فهو مزدوج اللغة، وكذلك تعايش لغتين في جماعة والمهم أن تكون الأغلبية مزدوجة اللغة».[12]

نلاحظ من خلال هذه التعريفات أنّها تؤكد على ضرورة وجود لغتين تتعايشان لكي يكون هناك ازدواجية لغوية، كما يتبين لنا أيضا تلك النظرة إلى الازدواجية من حيث إنّها استعمال لغتين، وهي نظرة أكثر ملائمة للواقع، وذلك لأنّ اكتساب اللغة لا يتم في الحقيقة إلا من خلال الاكتساب الطبيعي عند الطفل عبر ترعرعه في مجتمعه اللغوي. فالكفاية اللغوية في الواقع تكون فقط في اللغة الأم. وفي المقابل، وعلى مستوى استعمال اللغة، بالإمكان القول إنّ درجة معينة ومقبولة من معرفة اللغة التي يتم تعلمها على نحو أو آخر تتيح للفرد أن يستخدمها بالتوازي مع استعماله للغته الأم.

2-3- الانتقال اللغوي: Alternance

يعرّف الانتقال اللغوي في المعاجم اللسانية بأنّه «انتقال يحصل في نظامين لغويين أو أكثر وذلك في شكل مقاطع من اللغة التي ينتقل منها مع مقاطع من اللغة الأخرى أو اللغات».[13] وحتى يتضح الأمر أكثر نعطي مثالا عن الانتقال وكيفية حدوثه: جزء (أ) ينتمي فقط إلى اللغة (ل أ)،

والشيء نفسه بالنسبة للجزء (ب) الذي ينتمي إلى اللغة (ل ب)، والجزء يتغير حسب الطول من كلمة إلى ملفوظ طويل ثم إلى مجموعة من الملفوظات[14]. فالانتقال إذن لا يتم إلا بوجود لغتين أو أكثر، لأنّه لا يحصل إلا بين شيئين اثنين، وقد يعني هذا الانتقال عدم قدرة الشخص على استعمال النظام اللغوي للغة الأولى، فلا يجد بدا من التواصل بنظام لغوي آخر، غير أن الانتقال قد يحدث لاعتبارات وأسباب أخرى ذكرتها خولة طالب الإبراهيمي بقولها « بعض الأسباب التي تدفع المتكلم إلى الانتقال من الفرنسية إلى العربية يجدها عند الانتقال من العربية إلى الفرنسية وكذلك تغيير المخاطب وتغيير الموضوع ومحاولة إبعاد المستمعين عن موضوع الحديث وإدخال بعض الكلمات بالفرنسية أو التعبير بالفرنسية، قد يعني هذا القول: أستعمل الفرنسية وبإمكاني فعل ذلك إذن أتقنها»[15]. فالانتقال اللغوي إذن هو انتقال من لغة إلى لغة أخرى أثناء محادثة واحدة ومقام واحد[16]، وغالبا ما يتم عندما يتغير الموضوع من ثقافة اللغة الأولى إلى ثقافة اللغة الثانية التي سينتقل إليها الحديث، أو عندما تمر في اللغة الأولى التي يجري بها الحديث كلمة من اللغة الثانية التي سينتقل إليها الحديث.

2-4- المزج اللغوي: Le mélange de code

يقابل مصطلح المزج اللغوي في اللغة الانجليزية مصطلح Code mixing وفي الفرنسية Le mélange de code، ويعرّفه كل من F. Hamers et M. Blanc « بأنّه استراتجية خطابية، لكن في هذه الحالة يقحم متكلم اللغة (أ) عناصر من اللغة (ب) في أيّ مستوى من المستويات، وهذه العناصر ليست مندمجة في لغة (أ) وإلاّ اعتبرت افتراضات»[17]. المزج اللغوي إذن هو تحويل الوحدات اللغوية من نظام إلى آخر.

يحدث المزج اللغوي بكثرة في المجتمع الجزائري بين اللغة العربية والفرنسية حيث وُجِدتْ هذه الظاهرة منذ وصول الفرنسيين إلى الجزائر، وقد أدى الوضع المعيش وضرورة التواصل إلى ابتكار هذه التنوعات المزجية، بداية من عدم التمكن من الاستعمال الحقيقي للغة المستعمر[18]. وهذا الأمر يعتبر طبيعيا، لأنّ تفاعل أيّ لغة مع لغة أخرى ينتج عنه المزج بحيث يحدث الانتقال من وحدات لغوية منتمية إلى نظام لغوي ما إلى نظام آخر هذا من جهة، ومن جهة أخرى يعدّ طبيعيا، لأنه يحصل في كل المجتمعات وبهذا تكون العوامل الاجتماعية والثقافية وغيرها قد أسهمت في ظهور المزج اللغوي.[19]

3- الخطاب:

بما أن موضوعنا يدور حول الظواهر السوسيولسانية في الخطاب القانوني يجب إذن أن نعرّف الخطاب عامة والخطاب القانوني خاصة وأهم سماته.

3-1-مفهوم الخطاب:

الخطاب عامة هو« إنجاز في الزمان والمكان، يقتضي وجود شروط أهمها المخاطَبْ والمتخاطِبْ وتحديد كيان الخطاب، ومكنونات تعلن عن حدوثه»[20] وهي: الأصوات والمفردات والتراكيب

والدلالة والتداول، أمّا في اللسانيات فنجد الخطاب يساوي الكلام. ومن خلال هذا يمكننا القول بأنّ الخطاب عبارة عن نتاج فردي؛ أي الممارسة الفردية للغة؛ بمعنى استخدامه للتعبير عن فكره الشخصي. وقد عرّفه أيضا "إميل بنفنيست" I. Benveniste في قوله: « الخطاب هو كل وحدة تتجاوز حجم الجملة».[21] إذن الخطاب يمثل مجموع من الجمل المترابطة عبر مبادئ مختلفة للانسجام فلقد تعددت أنواع الخطاب فمنها الديني والاجتماعي والعلمي والتعليمي والإشهاري والسياسي والقانوني الذي هو موضوع دراستنا.

3-2- مفهوم الخطاب القانوني:

الخطاب القانوني (القضائي) هو ذلك الخطاب الذي يجمع بين التدخّلات المطوّلة التي تمثلها المرافعات والأحاديث القصيرة كتدخّل القاضي والمتهم والشهود. وقد عرّفه مرتضى جبار كاظم بأنّه «ذلك الذي يخضع لشروط القول والتلقّي، إذ تبرز فيه مكانة القصدية والتأثير والفعالية»[22]، ما يعني أنّ هذا النوع من الخطاب ليس بخطاب عشوائي، بل هو خطاب منتظم خاضع لعدّة شروط. وهي الخاصة بتلك الأقوال الصادرة عن المرسل والمتلقّي، إضافة إلى الاستجابة المتبوعة بعناصر التأثير والفعالية. وقد عرّف أيضا بأنّه: «خطاب يشمل على نصوص القوانين وشروحها، والأحكام الصادرة عن المحاكم المختصة والمرافعات والدراسات القانونية التحليلية والتاريخية والمقارنة»[23]. أو هو: «الخطاب الذي ينتج في الجلسة القانونية التي تحدد زمنيا ومكانيا من قبل هيئات مختصة، إذ يعلن مسبقا عن موضوع الجلسة وعن مسببها ومنشطيها»[24]. فالخطاب القانوني لا يستعمله عامة الناس، بل تستعمله فئات معينة من الناس يتمتعون بمستوى علمي معين (المعرفة القانونية). وهو نتاج مجموعة من العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية تسيرها مؤسسة خاصة، هذا من جهة ومن جهة أخرى ينطوي الخطاب القانوني على أهداف متباينة كإثبات اتهام أو نفيه أو تبرئة المتهم أو تحقيق العدالة.

3-3- خصائص الخطاب القانوني وسماته: للخطاب القانوني سمات كثيرة منها:

- الوضوح والعمق: الأصل في عملية التواصل اللغوي وضوح الرسالة اللغوية حتى تقع موقعها الصحيح في الفهم عند المستقبل. ولكن الوضوح قد يكون منفصلا عن مسألة العمق، وهذا واضح في حياتنا العملية، إذ يمكن أن يكون الخطاب واضحا وفي الوقت نفسه يكون سطحيا، وليس الأمر كذلك في النص القانوني، فهو مع وضوحه عميق أو هكذا ينبغي أن يكون حاله، فعند مطالعة شروح القوانين تنبئ عن وجود قدر كبير من العمق في لغة الخطاب القانوني.

- الإيجاز والتفصيل: إنّ الإيجاز والتفصيل لا يجتمعان في نص واحد، إذ كيف يمكن أن يكون هذا النص موجزا ومفصلا في آن واحد، لكن الذي يتأمل لغة الخطاب العلمي، يجدها تجمع غالبا، بين الإيجاز والتفصيل، وهذا شأن الخطاب القانوني.

- المباشرة والإخبار: هاتان الصفتان متكاملتان في لغة الخطاب القانوني. فالمباشرة تظهر واضحة، إذ لا يكون الخطاب القانوني غامضا، ولذلك يلجأ الخطاب القانوني إلى الجمل الإخبارية وليس فيه وجود للتعجب والإنشاء، غير أنّ الجمل الاستفهامية ذات سيرورة في التحقيقات.
- الشرح لا التأويل: فلما كان الخطاب القانوني إخباريا مباشرا في الأعمّ الأغلب، فقد كان بالضرورة بحاجة إلى الشرح لا إلى التأويل.
- عدم التكرار والحشو: لا تعرف لغة الخطاب القانوني تكرارا ولا حشوا.
- بين الظن واليقين: من المعلوم في الفكر القانوني أنّ الأحكام يجب أن تقوم على بنيات يقينية يعتمد عليها، حتى تكون هذه الأحكام قطعية. وقد تظهر بعد صدور الحكم بنيات أخرى جديدة، تجعل الحكم الذي كان في حينه يقينيا قابلا لإعادة النظر.[25]

4- التعريف بالمدونة:

بما أن موضوع دراستنا يدور حول الظواهر السوسيولسانية في الخطاب القانوني أثناء المرافعات داخل قاعة المحاكمة، فقد حددنا مدونتنا في خطاب القاضي والمحامي والمدعي والمتهم والشاهد ومن خلاله شكلنا صورة عن طبيعة هذا الخطاب المستخدم داخل قاعة المحاكمة.

وبالنسبة للعيّنة قمنا باختيار ثلاثة (03) قضايا جنائية في محكمة بجاية لسنة 2017- 2018، إذ جمعت هذه المدونة عن طريق التدوين والمشاهدة المباشرة بواسطة حضور عدة قضايا جنائية، ولقد تمّ جمع المدوّنة في الفترة الممتدة من (14 فيفري 2018 إلى 15 أفريل 2018)، ومن بين هذه القضايا التي اعتمدنا عليها في مدونتنا هي كالآتي:

الرقم	القضية	التاريخ
01	جناية تكوين جمعية أشرار	14/ 02/ 2018
02	جناية محاولة القتل العمدي وجنح التحريض على التجمهر	15/ 03/ 2018
03	جناية القتل مع سبق الإصرار والترصد وجنحة السرقة	12/ 04/ 2018

5- الظواهر السوسيولسانية في الخطاب القانوني:

إن المتتبع للخطاب القانوني في محكمة بجاية سيعثر على ظواهر سوسيولسانية من بينها توظيفهم للغات أخرى غير العربية (الفرنسية) ولهجات مثل القبائلية والعربية العامية في خطابهم المنطوق، ولعلّ كل هذا يؤثر سلبا على تخصصهم الذي يفرض اللغة العربية الفصحى، لأنّ الاستعمال السليم والصحيح لهذه اللغة يؤدي إلى التفسير السليم للنصوص القانونية وهذا ما يؤدي إلى التطبيقات السليمة لهذه النصوص. ومن هنا نحاول الكشف عن أهم الظواهر السوسيولسانية المستخدمة في الخطاب القانوني.

ومن أهم هذه الظواهر التي عثرنا عليها في مدونتنا ظاهرة الانتقال اللغوي وظاهرة المزج اللغوي، فيا ترى ما مدى تأثير هاتين الظاهرتين على استعمال اللغة العربية الفصحى؟

5-1- ظاهرة الانتقال اللغوي:

نحاول دراسة هذه الظاهرة والكشف عن اللغات التي يتناوب المتكلم في استعمالها، ومعرفة السبب الذي أدى إلى اللجوء إلى هذا الانتقال، وكيفية حدوثه: هل إلى كلمات؟ أم إلى جمل؟ أم إلى كليهما معا؟

وقد كان مخبرونا ينتقلون من اللغة العربية الفصحى إلى أحد الأنظمة اللغوية الثلاثة (الفرنسية، والقبائلية، والعامية) بواسطة كلمات، فلنبدأ بكلمات اللغة الفرنسية. ومن الأمثلة على ذلك من المدونة ما يلي:

Normalement في الصيف تاع 2014 و Exacte في الولاية.

- لو كان كل واحد فينا عندو Problème يطلع فوق العمود.

- Mais وعلاش نحيت البريكي.

- أنا صح كان عندي البريكي Parce que نشرب الدخان.

- Est-ce que déja تورطت في قضية.

- Juste كنت نجيب Les légume ونبيعلهم Des fois بـ Le crédit

- Parce que كنت عايش في La France

- قلت الهدرة هاديك Mais كنت في La période مهدّد من الشاهد الأول.

- نسقسيهم واش كاين Exacte.

- وقتاه نحولك Les papiers تاعك.

- إه يعيطولي Mais أنا ما درت والوا.

- روح حكم La place تاعك.

- Apparemment ماشي هذا للي كان يخبّي الأشياء المسروقة.

- هكدا صراط L'A ffaire.

نلاحظ من خلال هذه المدونة انتقال المخبرين إلى استعمال كلمات باللغة الفرنسية وهي عبارة عن ظروف وأدوات ربط كونها سهلة وخفيفة على اللسان أثناء النطق بها، خلافا لما يرد في الفصحى التي يراها الغالبية معقدة وصارمة، إذ لا يكاد يخلو خطابهم من مثل هذه الكلمات وفيما يلي نحاول توضيح معاني بعض الكلمات.

أ-الانتقال إلى كلمة: Des fois ويقابلها في اللغة العربية الفصحى عبارة "في بعض الأحيان" إذ يأتي الظرف للدلالة على الزمان أو المكان. وكلمة Des fois تدل على الزمان الذي هو عبارة عن الاسم

الذي يدل على الزمان المنصوب باللفظ الدال على المعنى الواقع ذلك المعنى فيه[26]، ورغم أنّها لم تظهر كثيرا في كلام المخبرين إلا أنّها أدت وظيفتها الخاصة بها.

Normalement: وهي أيضا ظرف لكنه من الظروف الفرنسية المنتهية باللاحقة ment، ومعناها في اللغة الفرنسية يختلف عن معناها في اللغة العربية، أصلها الفرنسي dans la Norme des choses، ويقابل هذا المصطلح في اللغة العربية الفصحى لفظة "من المفروض".

- Est-ce que: عبارة عن صيغة استفهام، معناها في اللغة العربية الفصحى "هل".

- Mais: من أدوات الربط Conjonction indique l'opposition يقابلها في اللغة العربية الفصحى لفظة "لكن" التي تستعمل للربط بين جملتين، ومعناها الاستدراك الذي هو تعقيب الكلام ينفي ما يتوهم ثبوته أو يثبت ما يتوهم نفيه[27].

وقد لاحظنا أيضا أنهم ينتقلون إلى استعمال كلمات أخرى ليست بظروف ولا بأدوات ربط إنّما هي وحدات معجمية تكرر ورودها بكثرة ملفتة للانتباه في المدونة مثل التي ذكرناها سابقا.

وقد يلجأ بعض المتهمين أو الشهود أثناء المناقشة التي تدور بينهم وبين القاضي إلى استعمال القبائلية، فلا غرابة من ذلك لأنّها اللغة الأم للأغلبية، كما هي اللغة التي يستعملونها في حياتهم اليومية ولذلك نجد من ينتقل إليها أثناء الحديث، ومن الأمثلة على ذلك من المدونة ما يلي:

- **Mais Ibaniyid lhal walighth atmaghera (لكن تبيّن لي أني رأيته في العرس).**

- **Paece que Nekigh inayid chahed amazwarou belik dhwayigh athinghan (لأنّ الشاهد الأول قال لي هو من قتله).**

- **Après Rohghad chkigh fellass (بعد ذلك ذهبت واشتكيت عليه).**

- **Nekigh يا سيّدي الرئيس O3limghara.**

وبما أنّ المخبرين لغتهم الأم القبائلية فإنّهم يلجأون إليها من حين إلى آخر سواء كان ذلك عن قصد أم عن غير قصد فهي اللغة المستعملة في حياتهم اليومية وهذا حتما سيؤثر على اللغة العربية، لأنّ الفرد في هذه المنطقة يتحدث بلهجة تتضمن معاني تعدّ خليطا من العربية والقبائلية والفرنسية، فهذه هي إحدى حقائق الحياة في منطقة بجاية.

فمن خلال تحليلنا لظاهرة الانتقال اللغوي، يمكننا أن نتساءل عن أسباب حدوث هذه الظاهرة؟ ومتى تحدث؟ وإلى أي مدى تؤثر في لغة الفرد؟

تحتل اللغة العربية مكانة جدّ حساسة في المجالات الرسمية بفضل سياسة التعريب المعتمدة من طرف السلطة وكذلك بفضل تفردها بالشرعية الدستورية باعتبارها اللغة الرسمية للبلاد، إذ نجدها في الوثائق القانونية والإدارية، وكذلك هي لغة التدريس في بعض التخصصات، وهي التي تستعمل في المواقف الرسمية.

على الرغم من كون العربية تسيطر على مختلف المجالات الرسمية في البلاد، وهذا أمر طبيعي باعتبارها اللغة الوطنية والرسمية، إذ يستعملها الفرد حسب المقامات والسياقات والظروف الاجتماعية. أمّا اللغة الفرنسية فعلى الرغم من حضورها الواضح في هذه البلاد إلا أنّها تبقى في مقام اللغة الأجنبية التي لا تحظى بأيّة شرعية دستورية في البلاد.

ويعود الانتقال اللغوي عند المحامين والقضاة والمتهمين والشهود إلى عدم الكفاءة في لغة ما أو في لغتين أو في كل اللغات في بعض الأحيان.[28] أو ربما يعود ذلك إلى أسباب أخرى منها:

أ- المقام: « ينبغي على المتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات ولذلك يقال لكل مقام مقال».[29] يتمثل المقال في اللغة التي نعبّر بها عن مقام من المقامات تعبيرا وافيا وشاملا له بكل تفاصيله، أمّا المقام فيتمثل في الظروف الخارجية المحيطة بالرسالة اللغوية (المقال) مثلا لا يستطيع إمام المسجد خلال صلاة الجمعة أن يلقي خطابا رياضيا، بل عليه أن يلقي خطابا دينيا (خطبة الجمعة).

ويظهر من خلال مدونتنا ودراستنا الميدانية أنّ المقام الذي سجلنا فيه كلام المخبرين هي " المرافعة داخل قاعة المحاكمة" فلذلك من المفروض أن تكون اللغة المستعملة أثناء المرافعة العربية الفصحى بحكم أننا في موقف رسمي، إلا أنّ المدونة التي جمعناها وقمنا بتحليلها، لاحظنا عكس ذلك، ففي بعض الأحيان لاحظنا الحضور القوي لهذه اللغة أثناء المناقشة بين القاضي والمحامي؛ بمعنى بعض المحامين والقضاة يعطون للمقام صبغة رسمية، ولكن رغم هذا الموقف الرسمي، إلا أنّ المعنيين بهذه الجلسة لا يستعملون اللغة العربية وحدها، بل ينتقلون من اللغة العربية إلى لغات أخرى مثل العامية والفرنسية والقبائلية.

ونجد اللغة العربية الفصحى المستعملة أثناء المرافعة تقتصر على بعض التراكيب والأساليب المألوفة التي تعودوا على استعمالها عند كل من المحامي والقاضي مثل:

- **فقد نصت عليه المواد...**
- **بموجب أحكام المادة...**
- **المعارضة بالرجوع إلى رقم المادة...**
- **صدور المرسوم...** فهذه التراكيب تتكرر لكثرة استعمالها وتداولها في لغة القانون.

ويمكن توزيع هذه اللغات التي ينتقل إليها المخبرون كالآتي:

- **الانتقال من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية:** من المعروف أنّ للغة الفرنسية مكانة عالية في المحيط الاجتماعي الجزائري عامة وفي بجاية خاصة، إذ لا تكاد تخلو لغة المواطن البجائي من ذكر كلمات بالفرنسية خاصة العبارات القصيرة مثل: Voila, Donc, Bien sur, Alors, Parce que... بحيث

أصبحت هذه الاستعمالات عادة لا يستطيع الفرد الاستغناء عنها بسهولة، فرغم أنّ اللغة الفرنسية ليست اللغة الرسمية في البلاد إلا أنها ظلت سائدة خاصة في القطاع الاقتصادي والإداري وربما الأسباب التي تجعل وتحرك الإبقاء على هذه اللغة في هذه المنطقة تعود إلى:

- **الأسباب التاريخية:** إذ بقي الاستعمار الفرنسي في هذه المنطقة لمدة طويلة من الزمن إذ تمثل اللغة الأجنبية الأولى في البلاد، لكن منطقة بجاية لا تعتبرها لغة أجنبية فقد أرادت أن تكون هذه اللغة في هذه المنطقة صورة مصغرة لفرنسا من خلال سلوكهم الاجتماعي وتسييرهم الإداري في الجامعة ونمط معيشتهم، إذ أصبح غالبية الجيل الجديد يستعملون اللغة الفرنسية قبل أن يدخلوا الابتدائية، فأصبحت لديهم اللغة الفرنسية لغة منشأ، إضافة إلى القاطنين في هذه المنطقة يهتمون أكثر بها ولهذا نجد هذه اللغة داخل قاعة المحاكمة، ضف إلى ذلك المحامين الذين تلقوا تعليمهم بهذه اللغة قبل تعريب تخصص الحقوق ومازالو إلى حدّ الآن يزاولون مهنة المحاماة، وهو ما جعلها أكثر تداولا واستعمالا إلى حد الساعة، وهذا طبعا ساهمت فيه عوامل عدة.

- العامل الجغرافي أيضا له أثر على النمو اللغوي، وعلى تكوين ميولهم واختياراتهم للغة التي يرونها مفيدة.

- تواجد النخبة التي تلقت تكوينها باللغة الفرنسية والتي أصبحت تتحكم في مصدر القرارات.

ولاحظنا أيضا أنّ الانتقال إلى اللغة الفرنسية يمكن أن يكون بنية الظهور والإعلان عن المستوى الثقافي وهذا ما نجده عند نوع من النساء اللواتي يملن إلى استعمال اللغة الفرنسية بدل العربية والقبائلية، والشيء نفسه بالنسبة للمحامين والقضاة والمعنيين بالجلسة القضائية، وهذا سواء كانوا يتحدثون باللغة العربية الفصحى أم العامية أم القبائلية فالفرنسية حاضرة دائما، وهذا لأنّهم تأثروا بالوضع اللغوي في الجزائر، كما أنّهم ينظرون إلى أنّها لغة الحضارة والتطور عكس اللغة العربية التي يرونها لغة الجمود، ينحصر استعمالها في المساجد فقط أو في نظم الشعر، ولذلك فالفرنسية لازالت إلى اليوم فاعلة في هذه المنطقة ويتجلى ذلك أكثر من خلال استعمالاتها المختلفة.

- **الانتقال من اللغة العربية الفصحى إلى العامية:** يظهر من خلال مدونتنا أنّ المخبرين ينتقلون أيضا إلى هذه اللغة، وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى تأثرهم البالغ بالعامية والتي يستعملها كلاهما للتأكيد من التواصل والحفاظ على استمراريته[30] وذلك باستعمالهم الدائم لبعض الكلمات مثل تاعي، أومبعد، بصح، لازم، شحال تسما اللي، كاين...الخ وهذا ما لاحظناه عند حضورنا الشخصي لبعض الجلسات القضائية في قاعة المحاكمة، وهذا أمر طبيعي، لأنّهم ألفوا استعمال العامية في حياتهم اليومية بحكم مناطق سكنهم.

- **الانتقال من اللغة العربية إلى اللغة الأمازيغية (القبائلية):** وهذا يخص أكثر المتهمين والضحايا والشهود الذين يتم استجوابهم أثناء الجلسة القضائية، وذلك لعجزهم اللغوي في العربية أو لعدم كفايتهم في اللغة الثانية (العربية الفصحى).

ب- تأثير المحيط على استعمال اللغة: فكما نعرف أنّ المحيط يؤثر على لغة الفرد فالمتكلم (الفرد) يراعي كل ما يحيط به من ظروف لأداء الرسالة التي يرغب فيها مع العلم أنّ اللغة هي وسيلة التواصل والتفاهم بين أفراد المجتمع، بل هي من ضروراتها والإنسان كائن اجتماعي تساعده اللغة على أداء مهامه من تأثير وتبادل الآراء وتحقيق اجتماعيته، فلا يمكن فصل اللغة عن المجتمع الذي يقدر مكانتها، لأنّ اللغة هي التي تثبت كيان وأهواء ذلك المجتمع والعكس صحيح. فنظرا لوجود محكمة بجاية في منطقة بجاية، وكما نعرف أنّ هذا المجتمع الذي تتواجد فيه هذه المحكمة مجتمع متعدد اللغات وأغلبيتهم ناطقة بالقبائلية، وهذه المنطقة التي تعرف صراعا لغويا بين العربية والقبائلية، لأنّ العربية لا تحتل موقع اللغة الأم عندهم، وإنّما هي لغة التعلّم في المدرسة فقط، ولكن هذا لا يعني أنهم لا يتأثرون باللغات الأخرى المستعملة في الحياة اليومية كالعربية العامية والقبائلية والفرنسية. ولهذا لا تستعمل اللغة العربية الفصحى وحدها داخل قاعة المحامكة مادام المناخ المحيط بها تغلب عليه اللغات التي ذكرناها وحتى اللكنة ولذلك حين يتكلم المحامي أو القاضي أو المتهم أو الشاهد خاصة وإن كان من هذه المنطقة فإنه دائما يتأثر بهما.

أمّا الظاهرة الثانية التي عثرنا عليها في مدونتنا هي ظاهرة المزج اللغوي التي وجدناها تكررت كثيرا أثناء المرافعة داخل قاعة المحاكمة، إذن ماهي الأسباب التي أدت إلى حدوث هذه الظاهرة؟

5- 2- المزج اللغوي:

ومن الأمثلة على ذلك من المدونة ما يلي:

- **وكي رحت لقيتهم فوق العمود يحبو يسويسدو.**
- **وانت علاش طلعت فوف البوتو.**
- **والله العظيم غير عند الكوراج.**
- **لو كان كنت عارف بلافير هذي.**
- **ماتقدرش الله الغالب ماعنديش طيارة ولاباش An sauter.**
- **تفاهمت شطوح**

نلاحظ في المثال الأول تداخل ضمير الغائب هم في الكلمة الفرنسية وامتزجا معا وأصبحا كلمة واحدة، وهذه الكلمة أصبحت تستعمل في الحياة اليومية، ومن التغيرات التي طرأت عليها هي طريقة النطق فقط. كما لاحظنا في الأمثلة الأخرى إضافة الـ التعريف إلى كلمات باللغة الفرنسية، أي مزجوا بين لام التعريف في اللغة العربية وكلمات باللغة الفرنسية، ويظهر بوضوح من خلال النطق.

ونلاحظ في الأخير تداخل ضمير المتكلم (نحن) بالقبائلية وامتزج مع الكلمة بالفرنسية وأصبحا كلمة واحدة.

ويظهر من خلال هذه المدوّنة أن المزج في خطاب القاضي أو المدعي أو المحامي خلال المرافعة تقع على مستويين هما المستوى الصوتي والمعجمي.

أمّا على المستوى الصوتي فيظهر ذلك في ظاهرة النبر والتنغيم، إذ أنّ النغمة الأمازيغية (القبائلية) ظهرت في الخطاب القانوني، سواء لدى القاضي أم المحامي أم المتهم، ولم يتمكن أحدهم أثناء الكلام من إخفائها فظهرت في خطابهم بصورة لا شعورية ومتكررة ولافت للانتباه ومثال ذلك من المدونة:

- **هل يمكن للمحكمة أن تقوم باعتبار هذه المدة أم لا؟**
- **هل يمكن أن يكون خلال فترة 15 يوم...**
- **التوقف عن الدفع.**
- **يرفع يفضل تسما إلى المحكمة المختصة...**

ففي هذه الأمثلة ظهرت النغمة الأمازيغية (القبائلية) بوضوح، ولعل السبب في هذا يعود ربما إلى عدم الممارسة اليومية للغة العربية الفصحى، فاقتصرت ممارستها داخل قاعة المحاكمة، فيحصل حينئذ المزج اللغوي كنتيجة طبيعية لصعوبة استعمال اللغة العربية الفصحى، فيقتبسون كلمات من لغات أخرى خاصة اللغة الفرنسية ويخضعونها لتغييرات وبذلك يقحمونها في خطاباتهم. وهذه التغيرات في لغة ما، والناجمة عن الاحتكاك مع لغة أخرى نتيجة الازدواجية اللغوية التي تعيشها في الجزائر. أمّا المزج اللغوي الواقع على المستوى المعجمي، فكثيرا ما يقتبسون كلمات على مستوى وحداتها، وتضاف إليها وحدات أخرى، ثم يوظفونها في كلامهم، ومثال ذلك من المدوّنة كلمة "تفهمات Thfahmete" ففي هذه الكلمة مزجوا بين القبائلية واللغة العربية الفصحى، إذ قاموا بإدخال تغييرات على مستوى هذه الكلمة وذلك بإضافة حرف (The) في أول الكلمة و(Te) في آخرها والتي تدل في القبائلية على الضمير "أنت"؛ بمعنى قاموا بتصريف الكلمة مع الضمير المخاطب ومزجوا بين اللغتين حتى أصبحت كلمة واحدة تستعمل بالقبائلية.

نستعرض أيضا نوعا آخر من المزج اللغوي، الذي ورد في مدونتنا، وهو بين الفرنسية والقبائلية مثل كلمة An sauter فهذه الكلمة مأخوذة من اللغة الفرنسية وهي من الفعل Sauter وأضافوا إليها وحدات أخرى من القبائلية مثل « An » الذي يدل في هذه اللغة على الضمير المتكلم "نحن". الملاحظ من خلال المدوّنة ومن خلال ملاحظتنا الميدانية أن ظاهرة المزج اللغوي تحدث بين اللغة الفرنسية والقبائلية وبين العربية والفرنسية وبين العربية والقبائلية هذا نتيجة لتأثر هذه الأخيرة بهذه اللغات بفعل العلاقات الشخصية الاجتماعية والإنسانية والعلاقات المتنوعة، مما جعل هذه اللغات جزءا من حياتنا اليومية، كما لاحظنا أيضا أنّ هذه الظاهرة تكثر عند مزدوجي اللغة بحيث يلجأ الفرد إليها لملأ الثغرات التي يصادفها في اللغة الأولى. فمن المفروض أن يكون الخطاب القانوني المتداول في قاعات المحاكم سليم اللغة وواضحا، لكن الملاحظ في الواقع هو عكس ذلك تماما، إذ أصبح خطاب المحامي أو القاضي

أو المدعي مزيجا متداخلا بصفة مفرط فيها، كما أنّه من المفروض أيضا أن تكون المرافعة داخل هذه القاعات باللغة العربية الفصحى، لكن هذه الأخيرة تستعمل فقط في الخطاب القانوني المكتوب كالمذكرات والعرائض...الخ

وجدنا من خلال مدونتنا أنّ المزج اللغوي قد تكرر بصفة كبيرة إلى درجة تكوين لغة ركيكة يصعب فهمها، خاصة إذا تكررت هذه الظاهرة في جملة واحدة، ونتج عن هذا المزج اللغوي ظاهرة الازدواجية والتعددية اللغوية التي كان لها أثر لحدوث هذا المزج اللغوي، سواء أكان ذلك على مستوى الأفراد أم الجماعات، إذ يتعامل المتكلم في حياته اليومية، مع ثلاث لغات وهي العربية والأمازيغية (القبائلية)، إضافة إلى اللغات الأجنبية والتي على رأسها اللغة الفرنسية التي نالت العناية القصوى في منطقة بجاية إلى يومنا هذا والتي يعتبرونها الأفضل من اللغات الأخرى. أو قد يكون هذا المزج تعبيرا عن نقص في الملكة في لغة الخطاب الأساسية وفي هذه الحالة يأتي التحول اللغوي ليعوض هذا النقص[31]. كما يمسّ المزج اللغوي كل مستويات اللغة ولكن أكثر المستويات عرضة لهذه الظاهرة مستوى الوحدات المعجمية، لأنّ لكل لغة معجمها الخاص، ومن ثم فإنّه يتعرض للتغيير وتضاف إليه وحدات أخرى، وربما جاءت نتيجة اختراع الفرد فهو يضطر دائما إلى إدخال كلمات من اللغة الفرنسية، لأنّها تساعده على تحقيق الوظيفة التبليغية خاصة إذا تعلق الأمر بالمصطلحات العلمية ظنّا منه أنّ هذه اللغة لا تعرف العجز اللغوي، وإنّما هي تساير العصر وتواكبه.

وفي الأخير إنّه لا يمكن للغة أن تحاط بسياج وتبقى في معزل عن التأثيرات الخارجية، لأنّ اللغات البشرية تأخذ بعضها من بعض، واللغات مهما كانت راقية فإنّها لا يمكن أن تكون في معزل عن هذه التأثيرات.

خاتمة:

عرض هذا البحث أهم الظواهر السوسيولسانية في الخطاب القانوني، فدرس هذه الظواهر نظريا وناقشها بكل تفاصيلها من أجل بلورة طبيعة الخطاب المستخدم داخل قاعة المحاكمة. ومن أهم النتائج المتوصل إليها ما يلي:

- يظهر من خلال المدوّنة وجود مجموعة من الظواهر السوسيولسانية المتمثلة في الانتقال والمزج اللغويين.
- تتناوب كل من العربية الفصحى وعاميتها والفرنسية في الخطاب القانوني.
- يوجد مزج لغوي بين العربية/ الفرنسية والقبائلية/ الفرنسية.
- لا تستعمل اللغة العربية الفصحى وحدها في الخطاب القانوني أثناء المرافعة، وإنّما تستعمل إلى جانبها العربية العامية والفرنسية والقبائلية.
- يلاحظ أنّ المرافعات في الخطاب القانوني في محكمة بجاية تعدّ خليطا بين العربية والقبائلية والفرنسية.

وفي الأخير يمكن أن نستنتج من خلال مدونتنا المتمثلة في الخطاب القانوني في محكمة بجاية والذي يدور بين القاضي والمحامي والمدعي العام والمتهم والشاهد...الخ أثناء مناقشاتهم ظهر أنّه خطاب متداخل اللغات إمّا بين العربية الفصحى والفرنسية أو بين اللغة الأمازيغية (القبائلية) والعربية، وهذا التداخل سواء أكان على مستوى الكلمات أم الجمل.

- إنّ ما يمكن أن نقترحه هو أن يلتزم المحامي والقاضي باستعمال اللغة العربية الفصحى فقط أثناء المرافعات.

- فالوضع اللغوي للجزائر لا يمكن تغييره رغم تأثيره المباشر على اللغة العربية الفصحى وبالتالي تأثيره على لغة الخطاب القانوني؛ إذ يتكلم الغالبية في منطقة بجاية بالقبائلية وبعضهم بالعربية العامية وبعضهم بالفرنسية، لذلك فإنّه لا يسهل تغيير هذا الواقع المعيش وبالتالي فإنّ الحدّ من تأثيرات اللغة الأم على وجه الخصوص في الخطاب القانوني المتداول داخل قاعة المحاكمة يكون من خلال التزام الأطراف المعنية باللغة العربية الفصحى من خلال خطاباتهم، فالقضية هي قضية التزام فردي، وبهذا يتم تقليص حجم تأثيرات العامية والفرنسية على خطاباتهم.

يمكن تصوّر رؤية أخرى للموضوع من خلال دراسة اللغة العربية التي يجري بها تأليف كتب القانون ومن ثَمَّة تُبرَز إشكالية جديرة بالدراسة والبحث تحاول الإجابة عن تساؤلات من شأنها أن تخدُم القضية التي درسناها:

- هل تتطابق اللغة العربية في كتب القانون مع اللغة العربية المتداولة في المحاكم؟

- هل تتسرَّب إلى لغة كتب القانون ظاهرة التعدد اللغوي ؟

وفي الأخير نأمل أن تكون هذه الدراسة هي بداية حقيقية للبحث الواقعي الجاد في قضايا مصيرية من قبيل ما تطرحه المسألة اللغوية في الجزائر عموما وفي بجاية خصوصا.

الهوامش:

[1]- لويس جان كالفي، حرب اللغات والسياسات، تر: حسن حمزة، بيت النهضة، ط1، لبنان: 2008، ص400

[2]- علي عبد الواحد وافي، علم اللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط9، مصر: 2004، ص59.

[3] - G. Mounin,Dictionnaire de linguistique, 4eme édition, Paris, 2004, p108.

[4] R. Galisson et D. Coste, Dictionnaire de Didactique des Langues, Hachette, Paris, 1973, p153.

[5] - J.F Hamers et M. Blanc, Bilingualité et Bilinguisme, Belgique, Pierre Mardaga ([2eme] édition), 19l83, p238.

[6]- Ibid, p238.

[7] - Ibid, p238.

[8]- Louis – Jean Calvet, La Sociolinguistique, Presses universitaires de France, Paris, 1993, p42.

[9]- Paul Robert , le Petit Robert, dictionnaire Alphabétique de la langue française, p250.

[10] - R. Galisson et D. Coste, Dictionnaire de didactique des langues, p69.

[11]- Christian Baylon, Sociolinguistique, société, Langue et discours, domination symbolique, Paris, 1985, Ed demoel, p147.

[12]- William Mackey, Bilinguisme et contacts des langues, Edition Klincksieck, Paris, 1976, p18.

[13]- J.F Hamers et M. Blanc, Bilingualité et Bilinguisme, p198.

[14]- Ibid, p198.

[15]- Khaoula Taleb Ibrahimi, Les Algériens et leur(s) langue(s), El Hikma, ([2eme] Ed), 1997, PP113 - 114.

[16]- محمد علي الخولي: الحياة مع لغتين: الثنائية اللغوية، جامعة الملك سعود، ط1، الرياض:1987م ص118.

[17]- J. F. Hamers et M. Blanc, , Bilingualité et bilinguisme, P198.

[18] - Khaoula Taleb Ibrahimi, Les Algériens et leur(s) langue(s), p113 -114.

[19]- محمد علي الخولي، الحياة مع لغتين، ص122.

[20]- نور الدين السد "مفهوم الخطاب والخطاب الأدبي" مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو: 1996م، العدد1، ص11.

[21]- ماري نويل وغاري برابر، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، تر: عبد القادر فهم الشيباني، ط1. الجزائر:2007م، ص49.

[22]- مرتضى جبار كاظم، اللسانيات التداولية في الخطاب القانوني، دار الأمان، ط1، الرباط: 2015، ص33.

[23]- سمير شريف استيتية، اللسانيات (المجال، والوظيفة، والمنهج)، عالم الكتب الحديث، ط2، عمان: (2008م – 1429هـ)، ص520.

[24]- طاووس وكال، البنية الحجاجية في الخطاب القانوني، مذكرة ماجستير، الجزائر: 2006- 2007م، ص7.

[25]- سمير شريف استيتية، اللسانيات (المجال والوظيفة والمنهج)، ص ص520- 524.

[26]- محي الدين عبد الحميد، التحفة السينية، دار الإمام مالك، دط، الجزائر:(1422هـ - 2001م)، ص105.

[27]- المرجع نفسه، ص105.

[28]- Khaoula Taleb Ibrahimi, Les Algériens et Leur(s) Langue(s), p114.

[29]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح وشر: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت: دت، ج01، ص ص136 – 139.

[30]- Khaoula Taleb Ibrahimi, Les Algériens et Leur(s) langue(s), p114.

[31]- J. Hamers et M. Blanc, Bilingualité et bilinguisme, p204.

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر والمراجع باللغة العربية:

1- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح وشر: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت: دت، ج01، 1998

2- سمير شريف استيتية، اللسانيات (المجال، والوظيفة، والمنهج)، عالم الكتب الحديث، ط2، عمان: (2008م – 1429هـ).

3- طاووس وكال، البنية الحجاجية في الخطاب القانوني، مذكرة ماجستير، الجزائر: 2006- 2007م.

4- علي عبد الواحد وافي، علم اللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط9، مصر: 2004.

5- لويس جان كالفي، حرب اللغات والسياسات، تر: حسن حمزة، بيت النهضة، ط1، لبنان: 2008.

6- ماري نويل وغاري برايز، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، تر: عبد القادر فهم الشيباني، ط1. الجزائر:2007م.

7- محي الدين عبد الحميد، التحفة السينية، دار الإمام مالك، دط، الجزائر:(1422هـ - 2001م).

8- محمد علي الخولي: الحياة مع لغتين: الثنائية اللغوية، جامعة الملك سعود، ط1، الرياض:1987م.

9- مرتضى جبار كاظم، اللسانيات التداولية في الخطاب القانوني، دار الأمان، ط1، الرباط: 2015.

10- نور الدين السد "مفهوم الخطاب والخطاب الأدبي" مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو ، العدد1: 1996م.

ثانيا: المصادر والمرجع باللغة الأجنبية:

11- Christian Baylon, Sociolinguistique, société, Langue et discours, domination symbolique, Paris, 1985, Ed Demoel.

12- G. Mounin, Dictionnaire de linguistique, 4eme édition, Paris, 2004.

13- J.F Hamers et M. Blanc, Bilingualité et Bilinguisme, Belgique, Pierre Mardaga (2^{eme} édition), 19l83.

14- Khaoula Taleb Ibrahimi, Les Algériens et leur(s) langue(s), El Hikma, (2^{eme} Ed), 1997.

15- Louis – Jean Calvet, La Sociolinguistique, Presses universitaires de France, Paris, 1993.

16- Paul Robert, Le Petit Robert, Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue française. Société du Nouveau Littré , Paris, 1977

17- R. Galisson et D. Coste, Dictionnaire de Didactique des Langues, Hachette, Paris, 1973.

18-William Mackey, Bilinguisme et contacts des langues, Edition Klincksieck, Paris, 1976.

محتويات العدد

حول المجلة

كلمة رئيس التحرير

سراديب الذاكرة في رواية "الحب ليلا" لعز الدين جلاوجي	عبد القادر فيدوح	11
دور المقياسين الصّوتيّ والصّرفيّ في انتظام المعرّب في المعجم من خلال نماذج من الخطاب الإشهاريّ	عواطف السمعلي الزواري	45
ضبابية التعريف المعجمي	كمال الزيتوني	59
الانفجار اللغوي العظيم: الاشتقاق الصوتي	نعمان لطفي عبده	91
أنطولوجية اللّاعصمة ومشكلة الشّر بين الفكر الفلسفي والتصور الصوفي	فريدة مولى	117
النّزوع الحداثي في الشّعر الأمازيغي المعاصر، الشّاعر لونيس آيت منڤلاّت أنموذجا	عبد الوهّاب قاسمي	137
بصرية القصيدة لدى محمد بنيس وسيرورة التأويل	وفاء مناصري	153
الخطاب الصوفي بين الماهية والمرجع	سوهيلة بن عتسو	163
أهمية الصورة التعليمية في نفسية الطفل	سـهـام سمـاح	175
طبيعة العلامة غير اللغوية في النص الرقمي عند محمد سناجلة، نص "صقيع" نموذجا	نبيلة أيت علي	187
تجلّيات الرّمز الصّوفي في شعر عثمان لوصيف	إملول كهينة	203
جماليات التعبير في الخطاب الصوفي	حمزة السعيد	211
التجربة الشعرية الصوفية عند عثمان لوصيف	قاسمي كاهنة	229
الظواهر السوسيولسانية في الخطاب القانوني	كريمة نعلوف	245