



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

مجلة علمية دولية محكمة ومفهرسة عالميا تصدر دوريا عن مركز جيل البحث العلمي

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX - www.jilrc.com - literary@journals.jilrc.com



ISSN 2311-519X - DOI Prefix: 10.33685/1317 العام العاشر - العدد 88 - ديسمبر 2023

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

ISSN 2311-519X

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا



Lebanon - Tripoli / Abou Samra Branche P.O.BOX - www.jilrc.com - literary@journals.jilrc.com

المشرفة العامة: أ.د. سرور طالبی

المؤسسة ورئيسة التحرير: د. غزلان هاشمي

هيئة التحرير:

- أ.د. شريف بموسى عبد القادر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان / الجزائر.
أ.د. أحمد رشاش جامعة طرابلس / ليبيا.
د. لحسن عزوز، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر.
د. مصطفى الغرافي، جامعة عبد المالك السعدي / المغرب.

رئيس اللجنة العلمية: أ.د. الطاهر رواينية، جامعة باجي مختار / الجزائر

ضبط وتدقيق: أ. رؤوف أحمد المل (الجامعة اللبنانية)

اللجنة العلمية:

- أ.د. إحسان يعقوب حسن الديك، جامعة النجاح الوطنية / فلسطين.
أ.د. أمنة بلعلى جامعة مولود معمري، الجزائر.
أ.د. أمين مصبرني، المدرسة العليا للأساتذة/وهران، الجزائر.
أ.د. دين العربي، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة / الجزائر.
أ.د. ضياء غني لفته العبودي، ذي قار / العراق.
أ.د. عبد الغني بارة، جامعة سطيف.
أ.د. عبد الوهاب شعلان، جامعة محمد الشريف مساعدي، الجزائر.
أ.د. محمد جواد حبيب البدراني، جامعة البصرة / العراق.
أ.د. مداني زيقم جامعة سوق أهراس.
أ.د. منتصر الغضنفری جامعة الموصل / العراق.
د. كريم المسعودي جامعة القادسية / العراق.
د. مليكة ناعيم، جامعة القاضي عياض / المغرب.

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

- أ.د. عبد القادر رحمانی (جامعة الجزائر 2، الجزائر)
د. ابراهيم مهديوي (جامعة ابن طفيل، المغرب)
د. سليم مزهود (المركز الجامعي عبد الحفيظ بالصوف، ميلة، الجزائر)
د. عبد الفتاح شهيد (جامعة السلطان مولاي سليمان، المغرب)
د. محمد فاروق حماد جمعه (جامعة أسيوط، جمهورية مصر العربية)

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة ومفهرسة عالميا تصدر دوريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعني بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

DOI Prefix: 10.33685/1317

اهتمامات المجلة وأبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيو ثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضوعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف. وإيماناً منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

- نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.
- تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.
- خلق وعي قرآني حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترونية.



مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

شروط النشر



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد. تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

- أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.
- ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث باللغة العربية والانجليزية.
- اسم الباحث ودرجته العلمية، والجامعة التي ينتمي إليها باللغة العربية والانجليزية.
- البريد الإلكتروني للباحث.
- ملخص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12 باللغة العربية والانجليزية.
- الكلمات المفتاحية بعد الملخص باللغة العربية والانجليزية.
- أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.
- أن لا يزيد عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.
- أن يكون البحث خالياً من الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية.
- أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامها على النحو الآتي:
- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).
- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).
- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.
- أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.
- أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.
- عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الإلكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.
- تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.
- لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة: literary@journals.jilrc.com

الفهرس

الصفحة	
7	• الافتتاحية
9	• التجريب الزوائي عند واسيني الأعرج: رواية «مملكة الفراشة» نموذجًا: ربيعة محمّد (جامعة حلب، سورية)
21	• الثابت اللساني في قصيدة "لا تشتري العبد إلا والعصا معه" لأبي الطيب المتنبي: عبد الرحيم عزاب (جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر)
47	• نحو بلاغة للتضليل: محمّد الناصر كحّولي (جامعة القصيم، المملكة العربيّة السعوديّة)
67	• التداخل الدلالي بين صيغ المطاوعة الثانوية النادرة في القرآن الكريم: سمير جلولات (جامعة القاضي عياض، المغرب)
85	• واقع البلاغة في ضوء التّحوّلات الرّقميّة (خميسي ثلجاوي، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس)

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

تحاول مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية أن تحافظ على استمراريتها رغم الظروف القاهرة التي تمر بها أجزاء عديدة من الوطن العربي، وقد ضم هذا العدد بحوثاً متنوعة تتوزع بين اللغة والأدب والفكر، فمن الأدب اشتغل بحث على التجريب الروائي في رواية مملكة الفراشة، ومن اللغة عمل بحث على استقصاء الثابت اللساني في إحدى قصائد المتنبي، بينما اشتغل آخر على القرآن الكريم، في محاولة للوقوف على التداخل الدلالي بين صيغ المطاوعة الثانوية النادرة فيه، هذا وبحث مقال فكري في تغير مفهوم الزمن، وتأثير ذلك على البحوث الإسلامية، ليتحدث آخر عن بلاغة للتضليل قد تغير منطق الحديث وتفرض تحيزاتهما.

نرجو أن يكون العدد في مستوى تطلعات القارئ، هذا ولا ننسى أن نوجه شكرنا إلى أسرة المجلة على جميل

تعاونها، وعلى جهودها النوعية.

رئيسة التحرير: د. غزلان هاشمي

**تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية
لا تعبر الآراء الواردة في هذا العدد بالضرورة عن رأي إدارة المركز
© جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي**

التجريب الروائيّ عند واسيني الأعرج رواية «مملكة الفراشة» أنموذجًا

Waciny Laredj's Narrative Experimentation 'The Butterfly's Kingdom' Novel as an Example

د. ربيعة محمّد/جامعة حلب (سورية) Dr. Rabiaa Mohmed/University of Aleppo(Syria)

ملخص:

يحيل التجريب الروائيّ بوصفه مفهومًا نقديًا إلى التجديد، وتجاوز السائد والمألوف، فيُخرج النصّ الروائيّ من دائرة التقليد ويُدخله في كتابة تجريبية جديدة تلامس حقولًا معرفيةً، وأيديولوجيةً، وعلميةً متنوّعةً، الأمر الذي يجعل الرواية التجريبية تنفتح على الواقع، والتاريخ، والمستقبل عبر رؤى استشرافية للواقع القائم. إذ تقدّم الرواية التجريبية رؤيةً جديدةً للعالم انطلاقًا من مخرجات الواقع، وما يعتمل فيه من صراعات متنوّعة انعكست ظلّالها في النصّ الروائيّ التجريبي الذي يصور شتات الواقع بغية الوصول إلى الواقع الذي يجب أن يكون. لذلك تكأّ الروائيون العرب ولاسيما الروائيّ واسيني الأعرج على أسسٍ جديدةٍ في الكتابة الروائية جعلت الرواية الجزائرية منفتحةً على فنون متنوّعة مثل الموسيقى، والرسم، والتصوير؛ لتشكل بذلك منتجًا معرفيًا وفنيًا إبداعيًا له أثره الفاعل في الساحة الأدبية، والنقدية، وعلى مستوى التلقّي الجماليّ.

الكلمات المفتاحية: التجريب؛ التكنولوجيا؛ الموسيقى؛ الرسم؛ التصوير.

Abstract:

Narrative experimentation as a critical concept refers to renovation and overpassing what is widespread and known. Thus, it makes the narrative text comes out of imitation circle and enter a new experimental writing that approaches multiple cognitive, ideological and scientific fields, which makes the experimental novel open to reality, history and future through visions that examines the existing reality. Narrative experimentation provides a new world vision. That's why Arabic authors especially Waciny have relied on new bases in narrative writing which made the Algerian novel open to multiple cognitive fields; it has benefited from the outcomes of modern technology and was open to many arts like music and painting. All this has helped it form a cognitive and an artistic product, which has its active impact on the literary and critical field and on the aesthetic reception level

Keywords: experimentation; technology; music; painting; photography. reading texts

تمهيد:

التجريب مفهومٌ نقديٌّ يكشف عن التجديد، والابتكار في الإبداع الأدبي. وقد انتقل إلى الأدب من المجالات العلمية التطبيقية. وهو يكاد يطال شتى مجالات الحياة. فلولا التجربة لما كان التقدّم الذي يشهده العالم في مناحي الحياة كافة. فقد شهد القرن العشرين تطوّراتٍ كبيرةً في الحياة العلميّة، والأدبيّة. واستمرت تلك التطوّرات في الألفية الثالثة؛ وقد طالت الأدب الذي انفتح على العلوم الحديثة، ممّا أثراه ومنحه أبعادًا جماليّةً جديدةً. وكانت الزوايا أكثر انفتاح من الشّعور على تلك العلوم؛ لاتساع فضاءها النصّي، فهي الأقدر على التعبير بإسهاب عن الواقع الذي يروم المبدع تجسيده روائيًا، فالرواية قادرة على تصوير الواقع بهوموم ومشاكله وتطلعاته بأساليب تعبيرية جديدة تُفيد من مخرجات الحضارة الحديثة، ومن ذلك انفتاح الرواية العربية على التكنولوجيا الحديثة، ووسائل الاتصال المتنوعة بغية تصور حال الإنسان في هذا العالم الافتراضي الجديد الذي فرضته طبيعة الحياة الراهنة بأبعاد تجريبية أثرت المحكي الروائي العربي وجعلته أكثر قربًا من المتلقي؛ لأنه يعكس هموم الإنسان، وتطلعاته؛ للانعتاق من ضغوط الحياة اليومية في ظلّ الكوارث، والأزمات السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والتطلع إلى عالم يشعّ بحلم الخلاص والانتقال إلى الواقع المنشود؛ لذلك فإنّ "ممارسة التجريب لازمة لإنجاز نصوص حية مفعمة بالمصدقية وبمحاولات تطوير بنية الرواية الفنية، ففي كلّ عملٍ روائيٍّ تجد الرواية نفسها كأنها مسكونة بها جس السعي للقبض على نمط سرديٍّ آخر، وقدرة الانتهاج الفذ الموصل إلى شكل روائي ليس كغيره، شكل مؤهل لبلورة رؤى فنية معينة تضمّن التفوق على السائد وتجاوز المؤلف"¹، ويلاحظ الدّارس لرواية «مملكة الفراشة» انبثاقها على التجريب. فمن أبرز تجلياته فيها انفتاحها على العلوم، والفنون، والآداب، ممّا منحها أبعادًا ثقافيّةً جديدةً جعلتها عملاً إبداعيًا جديرًا بالدراسة والبحث.

وتكمن أهمية هذا البحث في الكشف عن آليات التجريب الرّوائيّ، وجمالياته في رواية «مملكة الفراشة»؛ لأنّها رواية تجريبية تجاوزت البنية الفنيّة للرواية التقليديّة بانفتاحها على ميادين علميّة وفنيّة متنوعة.

ودافعي إلى دراسة التجريب عند واسيني الأعرج تسليط الضّوء على ملامح الإبداع، والتّجديد في التجربة الرّوائية الواسينيّة بهدف الكشف عن أبرز آليات التجريب الرّوائيّ عنده.

يتبع البحث المنهج التحليليّ الوصفيّ، وذلك من خلال تحديد الظاهرة المدروسة، وتفسيرها مستعينًا بالمنهجية البنيويّة التكوينيّة التي تدرس النّصّ من داخله، وتحيله إلى الظروف الاجتماعيّة التي أنتجته، رابطة النّصّ الإبداعيّ برؤية العالم.

يتوزع هذا البحث على مدخلٍ نظريّ يكون الحديث فيه عن مفهوم التجريب. وقسمٍ تطبيقيّ يشتمل على دراسةٍ تطبيقيةٍ لأبرز تجليات التجريب في رواية «مملكة الفراشة» لـ «واسيني الأعرج».

¹ - مسلوب، د. أسماء: هاجس التجريب عند الروائية زهرة الديك، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، المجلد 6، العدد 13، مارس، 2018، ص 147.

التجريب في رواية «مملكة الفراشة»:

التجريب تجديدٌ، يحمل في طياته التّمرد على القواعد الثّابتة، ويرتبط بالديمقراطية، وحرية التعبير، وبالمجتمع. ولا يوجد نوعٌ محدّد من التجريب، فكلّ روايةٍ تجريبيةٍ تتضمّن نوعاً من التجريب. وهو انفتاحٌ على ثقافات الآخرين، ومزجٌ بين الحاضر والماضي¹. والتجريب الروائيّ ضرورةٌ ملحّةٌ فرضتها مخرجات الحياة المعاصرة على الرواية العربية عموماً والجزائرية خصوصاً، إذ نزعَت الرواية الجزائرية إلى التجديد في البنية، والرؤية بما يتوافق والبنى الذهنية، ورؤية العالم للواقع القائم. إنّ "التجريب في الرواية الجزائرية ما هو إلا كتابةٌ جديدةٌ تعيد بناء متخيّل المجتمع الجزائريّ وتفكّك متعالياته الفكرية، والأيدولوجية، والفنية الجمالية، بطرائق تتفاعل مع الذاكرة الثقافية، والأدبية حيث قراءة التاريخ، وفهم الواقع المرجعيّ من خلال سبر أغوارها"². فالرواية التجريبية خلخلت لنظم الرواية التقليدية، ورؤاها الفنية التي طالما سعت إلى إعادة إنتاج الوعي السائد؛ لذلك جسدت الرواية التجريبية السعي إلى خلق روايةٍ جديدةٍ تتماشى مع المستجدات الاجتماعية مستلهمةً التاريخ العميق والخفي، والمرجعيات المستعارة الأجنبية³ لتجسيد وعيٍ فعلي للواقع القائم، وبلورة وعي ممكن له في رؤية استشرافية للواقع الذي ينبغي أن يكون. فالتجريب سلسلةٌ من التقنيات، ووجهات النظر عن العالم تسعى إلى تجاوز الفهم القائم، وإلى وضعه موضع تشكيك، وتساؤل، الأمر الذي يتيح للرواية إمكانات التجدد لكونها إجابة معطاة من الذات عن وضعها في المجتمع. ويجسد هذه الإجابة في الغالب المتكلم داخل الرواية سواء أكان سارداً أم شخصاً من خلال ما يحاكيه أو يعيشه، وبوساطة طرائق تقديمه لذلك المحكي، أو المعيش⁴. وأولى آليات التجريب التي تطالعنا في رواية «مملكة الفراشة» غياب الكاتب بوصفه سارداً خارجياً، وإعطاء السرد للبطلة (ياما)؛ لتقوم بمهمة السرد، الأمر الذي يؤكّد غياب الكاتب في الرواية التجريبية عن الحضور المباشر بوصفه سارداً يصف الأحداث والشخصيات من الخارج إلى التماهي في نفسية الشخصيات؛ فيفكر، ويحاور، ويقرّر، بلسانها هي، ممّا جعل النص الروائي المبني على التجريب ينفتح على سيكولوجيات عدة بوساطة تلك الشخصيات، فقد كانت (ياما) هي السارد في الرواية تأخذ المتلقّي إلى عوالم متعددة، وفضاءات تاريخية، وأدبية، وعلمية متنوّعة.

هذا وقد اتسمت رواية «مملكة الفراشة» بتقنيات تجريبية جديدة انبنت عليها، وهي الانفتاح على التكنولوجيا والفنون. فجعل هذا التجريب الروائي المتخيّل السرديّ ثرياً بوجهات نظر متنوّعة، تضافرت على بلورة رؤيةٍ للعالم تنطلق من الواقع القائم، مستشرفةً المستقبل من مخرجات الواقع المأساوي، وذلك اتكاءً على تجارب إنسانية

¹ - يُنظر: هنلي، العليّة: التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه غير منشورة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، تخصص أدب عربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2017، ص 11.

² - زينب، خوجة: التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة "بشير مفتي" نموذجاً، مجلة اللغة العربية، المجلد 23: العدد 1: السنة: الثلاثي الأول، 2021م، ص 41.

³ - يُنظر: خديجة، د. حداد: رهان التجريب الفني على تخوم الرواية الجزائرية "قراءة في نماذج روائية جزائرية" مجلة النص، المجلد: 03، العدد: 06، 2017، ص 22.

⁴ - أمنصور، محمد: خرائط التجريب الروائي، ط 1، المغرب: مطبعة أنفو برانت، 1999، 24.

لها؛ لأنها ترى أن ابنتها شغفت حبًا بصورة لا وجود لها في الواقع القائم، لكن (ياما) تُصِرُّ على أنها تحبُّ رجلًا واقعيًا قادها إليه العالم الافتراضي، تقول: "تذكرت كلمات فيرجي، وهي تضحكُ مني بأعلى صوتها.

-ياما أنت أسوأ مني. تحبين صورة.

- أحبُّ رجلًا بطوله وعرضه.

-لا طول ولا عرض له. صورة ملصقة في ذهنك، وأنت مَنْ يعطيها كلَّ أبعادها. مجرد وهم.

- لكنَّه موجودٌ يا يمًا.

-في رأسك. اليقين الوحيد، هو رجل الغياب. ظلّ. لون. ولا شيء آخر¹، فيتكئ الروائيّ واسيني الأعرج على الشاشة الزرقاء؛ ليكشف للمتلقّي عن ماهية العالم الافتراضي، وخطورته. فقد بات العالم الافتراضيّ الشغل الشاغل للملايين من الأفراد، بعدما تحوّل العالم إلى قرية صغيرة من خلال ثورة الاتصالات ولاسيما الإنترنت الذي سهّل التّواصل بين الناس، فعلى الرغم ممّا يحمله هذا العالم الافتراضي من إيجابيات إلّا أنه لا يخلو من سلبيات تشكّل خطرًا على عالم الإنسان النّفسيّ مُحطّمًا السّلام الدّاخلي الذي يجب أن يتمتّع به كلّ امرئ؛ ليعيش حياة متوازنة على المستوى الانفعالي. فتمتلك (ياما) ثقافةً عاليةً، وتنتهي إلى أسرة مثقفة، فأمرها تمتد أصولها إلى محمد القانوني، وهي من غرست في نفس ابنتها حبّ المطالعة، وعلى الرغم من ذلك سقطت (ياما) ضحية خداع (الفيسبوك). فيسعى واسيني الأعرج إلى بلورة رؤيةٍ للعالم الافتراضيّ، يؤكّد بوساطتها أنه عالمٌ موازٍ لكنّه ليس آمنًا لمن يهرب من واقعه المؤلم إليه. فكان من المفترض على (ياما) بحسب رأينا أن تتحرّر من حبّ (ديف) أولًا؛ لأنه مات. ولا مسوغ لتعلّقها به بعد موته. إذ كانت تذكره تكررًا وتسترجع مشاهد جمعتهما به علمًا أن علاقتهما لم تكن متوازنة، فهو لم يعدها بالزواج، وإنّما كان يطالها بأن تعيش معه لذة اللّحظة وحسب. ومن ثم كان عليها أن تتصالح مع واقعها وتنتقي شريكًا لها بوعيٍ يليقُ بثقافتها الغزيرة ثانيًا.

لقد حضرت التكنولوجيا، ومخرجاتها التقنية في هذا النّصّ الروائيّ حتى باتت ركيزة أساسية من ركائز التجريب الروائيّ القائم حضور التكنولوجيا فيه. وتطوّر هذا الحضور إلى انبناء النّصّ الروائيّ على التكنولوجيا وولادة الرواية التفاعلية التّشعّبية بزيادة (محمد سناجلة)؛ لأن التكنولوجيا غزيت الحياة الاجتماعية بمناحيها كافة؛ لذلك كان لابدّ من انفتاح المتخيّل الروائيّ على هذا العالم سواء على مستوى البنية أم الرؤية. فالرواية التجريبية لا تكتفي بسرد الأحداث الواقعية مثلما هي في الواقع القائم لكنّها تكشف عما يمكن أن يتأتّى عنها من مخرجات؛ فمثلًا العنوان القائم على التجريب أيضًا لما يمتلكه من أبعادٍ رمزيةٍ يوحى إلى المتلقّي بوجود خطر؛ ف«مملكة الفراشة» ما هي إلا العالم الافتراضي الذي يجذب النّاس إليه من دون وعي لخطورته فيحترقون احتراق الفراشة التي تنجذب إلى أشعة النار فتصير رمادًا. فيحاول واسيني الأعرج صوغ وعي فعليٍّ لماهية هذا العالم الافتراضي/ الشاشة الزرقاء؛

¹ - المصدر السابق، ص 490.

لبلورة وعي ممكن يكشف عن خطورة هذا العالم إذا ما دخله المرء من دون وعي. حتى أنّ اسم (فاوست) يوحى أيضاً إلى المتلقي بأنّ هنالك خطراً ما يمكن أن يحدث، ف(فاوست) بطل مسرحية فاوست ل(غوته). وهو الطّبيب الذي باع روحه للشيطان (مفيستوفيليس). وهذا ما حصل تماماً في النهاية المفاجئة التي اختارها واسيني الأعرج لروايته «مملكة الفراشة»، إذ باع (فاوست) واسيني الأعرج أيضاً نفسه للشيطان، وتكون الفاجعة، ونهاية العلاقة. لكن مصير (ياما) الذي يوحى بولادة حبّ ثالث مع (ديدالوس) الذي التقته صدفة يفارق مصير مارغريت حبيبة فاوست غوته. تقول ياما: "الموكد أن شيئاً ما كان يحترق فيّ، ويتحوّل في داخليّ إلى كومة من الرماد. فجأة توقفت عند قدمي سيارة صغيرة ماروتي سيارة الفقراء..."

-تفضلي ياما ليل دبلن بارد وحزين، ولكنه جميل ههههه...

-هههه ديدالوووووس؟ من أين خرجت لي يا المهبوووول؟

-في بلادنا نحبّ الرقص ونكره الحروب أيضاً، ونحبّ التانغو كثيراً.

-التانغو ليست للأغنياء فقط، نشرب بيرة تانغو وننتشي. ونرقص مع الأشباح على جسر الموتى¹.

فلا يعني التجريب الروائيّ الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية، وإنما يقتضي الوعي بالتجريب بمعنى أن الكاتب يعرف الأسس النظرية لتجارب الآخرين، ولديه أسئلته الخاصة التي يسعى إلى تجسيدها فنياً بحيث تستجيب للسياق الثقافيّ، ورؤيته العالم. إذ يضمن الوعي بالتجريب للكاتب أن يتعامل تعاملاً خلاقاً مع حصيلة الإنتاج السردية سواء انتمت إلى التراث أم إلى الذخيرة العالمية الحديثة، ومن ثم فإنّ محاورة النصوص الأخرى، والتفاعل معها، بل والاستفادة من منجزاتها الفنية يجعلها مولدةً لأشكالٍ جديدةٍ أو حديثةٍ تصوغ مضامين، ورؤى مغايرة².

الانفتاح على الفنون:

الموسيقى:

ارتبط الأدب منذ القديم بالموسيقى ولاسيما الشعر. وانفتاح رواية «مملكة الفراشة» على الموسيقى يعد ملمحاً من ملامح التجريب الروائيّ؛ لأنّ واسيني الأعرج يجعلها مطيةً للتعبير عن رؤية العالم، فهي ملاذ ل(ياما) من خيبات الواقع القائم؛ لذلك كان حضورها كبيراً في الرواية، فظهرت فيها لتكون قيثارة الحياة في الصّراع الدمويّ، وأنشودة السلام، ولحنّ الخلاص المنشود. فبطلة الرواية (ياما) عازفة كلارينيت. واختيار الروائيّ واسيني الأعرج لهذه الآلة له أبعادٌ جماليةٌ، فالموسيقى المنبعثة منها شجيةٌ. وجاء اختيار الكاتب لهذه الآلة الموسيقية متناغماً مع نفسية البطلة، ومأساوية الواقع الاجتماعيّ الذي تصوّره الرواية، فهو واقعٌ تسوده أشباح الحرب الصامتة، تقول ياما: "

¹ - الأعرج، واسيني: مملكة الفراشة، ص 502-505.

² - يُنظر: أمنصور، محمد: خرائط التجريب الروائيّ، ص 24.

موسيقى الجنة الرومانتيكية كانت تأخذني وتسحبني بعيداً لتقذف بي في غيمة... في الأيام الصعبة كنتُ أقول في خاطري من المستحيل أن تستسلم هذه المدينة للقتلة. في أيام الحرب الصامتة لم أعد أعرف هذه المدينة، ولا أعرف بالضبط ماذا تريد؟ ألم تنته الحرب الأهلية؟ أتساءل بحسرة. طيب لماذا لا يعرف الناس ولو قليلاً من الفرح"¹.

لم يكن العزف موهبة لدى البطلة فحسب، وإنما حوّلته إلى سلوكٍ حياتي اجتماعي. فقد أسّست مع مجموعة من الأصدقاء فرقة ديبو-جاز، وفي مدة عملها في ديبو-جاز عشقت ديف، وبسبب موته تركت الفرقة الموسيقية؛ لتهرب من آلام فقدته، وعادت إليها مجدداً حينما شعرت بمعاناة الحبّ مع (فاوست)، ومن ثم اتسعت دائرة هذه المعاناة مع تحوّل أخيها (رايان) إلى مدمن مخدرات، وكان مصيره السجن بتهمة قتل مربي خيول القصر الجمهوري. أعقب ذلك موت الأب (زوربا)؛ لأنّه رفض أن يبيع نفسه لمافيا الأدوية وتجّار الحرب، فسقط ضحية غدرهم. والأم (فيرجي) شغفت عشقاً بكاتها المفضّل (بوريس فيان) حتى انتهى بها ذلك العشق إلى الموت. وأختها التوأم (ماريا/كوزيت) التي كان من المفترض أن تساندها في آلامها انفصلت عن الأسرة كلياً. فدفعت هذه الفجائع البطلة إلى العودة إلى الفرقة الموسيقية هرباً من مأساوية واقعها الفجاعي، لعلّها تجد فيها مُتنفّساً عن تلك الجراحات بوساطة موسيقى الكلايرينيت الشّجية. وتلخّص (ياما) تلك المعاناة في قولها: "أعتقد أننا كلنا مجانين كلّ واحد بقدر ما. أبي كان مجنوناً؛ لأنه غادر الأمن الذي كان فيه، وركض مثل الفراشة تماماً نحو الموت. أمي كانت حرقها أكبر، فقد أشعلها عن آخرها رجل ميت. جُنّت في عزلتها. حبيبي رايان ركض نحو الخيول فقتله حبّه لها. الأمرُ من ذلك كلّه لا رماد لرايان لكي أدفنه. أختي كوزيت تحولت إلى نفسها في عزلتها وأضرمت النار في كل ما يحيط بها. المشكلة هي أنّ النار مسّتها هي أيضاً. فاوست حبيبي اختار موته بيده. رمى بشعلة زوس نحو الآخرين، ورفض كبرياء الفراشة، بأن تحترق على أن تتراجع وتدفع بغيرها نحو حمام البركان. وأنت حبيبي..."

- أنا فاوست.

- فاوست عمري. أنت أيضاً مثلنا جميعاً، لست أنت. واحد من هذه السلسلة التي تبحث لها عن مأمّن قبل الحريق الذي سيأخذ في مسالكه الملهبة كلّ شيء. كلّ شيء بلا استثناء"².

حتى في نهاية الرواية حين تتكشف لها حقيقة حبيبها الافتراضي (فاوست)، تكون ديبو-جاز ملاذاً ل(ياما) التي تقول: "رنّ التليفون مرة أخرى. عرفت أنّه دجو.

¹ - الأعرج، واسيني: مملكة الفراشة، ص 113.

² - المصدر السابق، ص 487-488.

-تروحي معنا لأفريقيا الجنوبية لمهرجان الجاز؟ وضعناك في القائمة. نحتاجك... كدتُ أقول له: لا. أشتي أن أبقى في هذه الأرض إلى أن أحترق للمرة الأخيرة. ولكني قلت العكس. أية قوة داخلية كانت في عزّ حرائقها دفعتني إلى ذلك؟

-أذهب معكم إلى آخر الدنيا"¹.

فتشارك الموسيقى في إنقاذ البطلة من المحرقة التي ألقى بها حبيبها الافتراضي (فاوست) ففي اللحظة التي يتوقع فيها المتلقي أن تحترق الفراشة (ياما) وتتحول إلى رماد وتنتهي الرواية نهايةً مغلقةً يكسر واسيني الأعرج أفق التوقع لدى المتلقي فيجعل نهاية الرواية مفتوحة، وغير متوقعة. تنتصر فيها (ياما) على جراحها باتصال هاتفها من (جواد/دجو) قائد فرقة ديبو-جاز، يدعوها فيه إلى المشاركة في مهرجان موسيقى الجاز العالمي في أفريقيا الجنوبية. نلاحظ أن النهاية المفتوحة التي اختارها الروائي واسيني الأعرج فيها تغليب للأمل فديبو جاز تغني في المهرجان أغنية السلام؛ ليؤكد أنه مهما امتدت الحرب الصامتة فسيكون السلام، وولادة حياة جديدة عمادها الألفة والتلاقي.

الرسم، والتصوير:

يعد انفتاح الرواية على الفنون الأخرى من مظاهر التجريب الروائي. فقد استطاع واسيني الأعرج في رواية «مملكة الفراشة» اتكاءً على التجريب تحويل أعمال (بوريس فيان) إلى لوحاتٍ فنيّة؛ ليشبع حاجة (فيرجي) إلى التلاقي بمن تحبّ عبر هذا الفن. إذ طلبت (فيرجي) التي تأثرت بالكاتب العالمي (بوريس فيان)، وشغفت به حباً، وقادها حبها الوهبيّ له إلى تخوم الجنون، ومن ثم الموت. فطلبت من المصور الرّسام (ميرو)، أن يقرأ أعمال (بوريس فيان) بعدما زودته بصورٍ شخصيةٍ له؛ لتكون تلك الصور مع أعماله الإبداعية مرجعيةً لإنتاج لوحاتٍ فنيّة تجسد شخصية (بوريس فيان) الإبداعية. فاستجاب الرّسام، وجاءها باللوحات، تقول ياما: "عاد بعد أيام باللوحات التي اشتهمتها. لأول مرة أرى إشراقة السعادة، والدكاء ترسم في عيني أمي. أكثر من عشر بورتريهات، متنوّعة مشرقة كلّها بابتسامات بوريس فيان، أو حيرته، أو موسيقفه، وألقه المسيحي. واحدة من هذه الصّور بدا فيها واقفاً باستقامة كسيدنا المسيح، ووراءه فرقة الجاز التي كونها في مخابئ سان-جيرمان دي بري، في يده اليسرى آلتة الموسيقى ترومبيت، ويلوح بيده اليمنى لظليّ كان يشبه أمي. كأنه يريد إنقاذه من شيءٍ غامضٍ. هذه اللوحة الكبيرة التي أنجزها ميرو بشكلٍ طوليّ، سحرتها كثيراً"². (بوريس فيان) مبدعٌ عالميٌّ غنى للسلام، ونقّر من الحرب، وافته المنية يوم ميلاد (فيرجي)، تقول ياما: "أمي قتلها رجلٌ ميتٌ، ولدتُ يوم وفاته"³. ف(فريجة) زوجة (زبير) الرجل المخبري الناجح استشعرت خيانة زوجها لها مع مرافقته اليابانية (ياما)، فعاشت جحيماً نفسياً؛ لأنّها لم تواجه مشكلات واقعه بالحوار الفعّال والبناء، ولم تبحث عن الحلول المناسبة، وإنما اكتفت بالهرب إلى الإبداع الأدبيّ لتجد فيه ملجأً من

¹- م.ن ، ص 489.

²- المصدر السابق ، ص 160-161.

³- م.ن. ص 227.

جراحات الواقع على المستويين: الاجتماعي. والأسري. فعلى المستوى الاجتماعي عانت الجماعة الاجتماعية وطأة الحرب الأهلية عشر سنوات تلتها الحرب الصامتة. أمّا على المستوى الأسري فقد تغلغلت الآثار السلبية للحرب في الأسر المستقرة ففككتها، وهدمت أركانها. فمَنْ سلم من الموت تدمّر نفسياً، وعاش صراعاتٍ نفسيّةً مثلما حدث مع (ياما) حين أصبحت مستعدة للقتل لأبسط الأسباب، الغيرة مثلاً. أمّا فريجة فلم تُشبع رغباتها اللّوحات التي علّقها على جدران منزلها بعدما أوقدت محرقةً حوّلت فيها ذكرياتها مع زوجها/زبير إلى رماد، واستبد بها الأمر فطلّقت، وهو في حضرة الموت، وتعبّر عن أوهاهما مخاطبةً (ياما) بقولها: "اليوم انتهى كلّ شيء. أبوك حرّرتني بنفسه من قيوده. هو مَنْ نزع الخاتم. جاءت منه، وليس مني. فضّل عليّ عشيقته اليابانية. ليكن. سعيدة أنّه أقدم على ذلك ربّما كان الشّيء الأوحى الجميل الذي قام به من أجلي، في حياته، وفي موته. لا أريد أن أتبعه نحو ظلمة قبره. سأحرق كلّ ما ربطني، ويربطني به"¹.

فأخذت فيرجي تفرق في عالم وهي تفتش فيه عن سبل تشبع فيها حاجتها إلى الحبّ مع (بوريس فيان) فطلبت من الرسّام المصور (ميرو) مجدّداً أن يجمعها مع (بوريس فيان) في صور مشتركة، تقول فيرجي: "قلت لي: إنّه بوساطة الفوتوشوب تستطيع أن تغيّر صورة بصورة. تمحو صورة وتعوضها بغيرها ... المطلوب منك بسيط، وهو في صلب حرفتك التصويرية. أن تنزع صور النّساء المتسلّطات عليه، وتضع صوريّ بدلها فقط. قل لي: إنك تستطيع ميرو؛ لأنّ الغيرة ستقتلني.... قضى ميرو معها اليومين التّاليين يصورها في وضعيات أو رسولا، وميشيل، وغيرهما من النّساء الموجودات في الألبوم. ينظر إلى صور الألبوم، ويطلب منها أن تتخذ بالضبط الوضعية نفسها بالخصوص حركة الجسد، وميلاناته، وانعطافه وحركة الأيدي والأصابع، والوجه، والابتسامة، أو الضحكة كما في الصّور الأصليّة"².

فاكتظت الغرفة بصور ل(فيرجي) جمعها بحبيبها الوهمي، تقول فيرجي: "غرقتي الآن أصبح لها معنيّ خاصّ بعد أن انسحب منها والدك نهائياً بعد طلاقنا... ذهلتُ ممّا رأيت من صورٍ بالغة الدّقة. حتى أنني توهمت أنّ أمي عرفت بالفعل بوريس فيان وكانت حبيبته. كانت سعادة فيرجي كبيرةً، وهي ترى وهمها أمامها يتجسّد"³. لكن جراح فيرجي لم تلتئم فلم تشبع تلك اللوحات والصور حاجتها إلى الحبّ؛ لتلقى مصيرها الفجائي حين تُفاجئ (فيرجي) المتلقّي بكفنها المزركش بصور جمعها مع بوريس، وأرادت أن تلقاه به؛ لأنّها شعرت أنّ (بوريس فيان) ينتظرها في عالم الآخرة، تقول ياما: "طلبت مني أن آتيا بالإزار المطوي داخل الخزانة، الموضوع في كيس أبيض من الكتان. عندما فتحته كان إزاراً غريباً من حرير أصليّ، وجميلاً أيضاً ومليناً بالألوان. رسم عليه ميرو بطلب من فيرجي، صورها مع بوريس فيان، وهما على متن قطار قديم كان يقطع فياني كاليفورنيا.

1- م.ن، ص 171.

2- م.ن. ص 176-178-179.

3- المصدر السابق. ص 181-182.

_ لا تغضبي مني حبيبي. وعدته أتى عندما أريد أن أزوره للمرة الأخيرة أن ألبسه. سيكون هو كفي مثلما كان بوريس هو حياتي، أشعر به يناديني...

نظرتُ إليّ بعينين فارغتين. أدركتُ بسرعةٍ أنّ أمي كانت تموت. بعد لحظاتٍ أغمضتُ عينها ثم هدأتُ وهي تكرر:
_ ضمّني حبيبي إلى صدرك. لا تقف هكذا مثل قطعة زجاج باردة¹.

نلاحظ أنّ (فريجة) حاولت إشباع حاجتها إلى الحبّ بوساطة الإبداع الأدبيّ فكانت النتيجة أن سقطت ضحية أخيلتها الوهميّة؛ فبدلاً من أن تزداد وعياً بماهية واقعها المأساويّ، وأن تسعى لتكون فاعلةً فيه سواء على المستوى الأسريّ أم الاجتماعي بوصفها معلّمةً في مدرسة ألكسندر الفرنسية، فكان من الممكن مثلاً أن تتحوّل إلى ناشطةٍ اجتماعيّةٍ نهضويّة، فتنقل ثقافتها المتنوّعة من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، فتثير الوعيين الفعلي والممكن بين أفراد المجتمع الذي تنتمي إليه مُنقّرة من الحرب مثلما فعلَ (بوريس فيان). لكنّ عدم استقرارها النفسي مع زوجها حال دون ذلك، الأمر الذي جعلها تعيش أوهام الخيانة الزوجية فانتقمت لنفسها بأن طلقته، وهو ميّت، معلنة حبّها ل(بوريس فيان). فاتكأ الروائي واسيني الأعرج على الرّسم، والتّصوير/الفوتوشوب في متخيّله السّرديّ «مملكة الفراشة»؛ ليُثري النّصّ الرّوائيّ بأبعاد جماليّة تكسر رتابة النّصّ الرّوائيّ التّقليديّ بانفتاح هذه الرّواية التجريبيّة على فنونٍ عدّة، مما يثير متعة التلقي الجمالي لدى المتلقي الذي يستمتع، وهو يتلقّى نصّاً روائيّاً مفاجئاً يكسر أفق توقّعه، ويدهشه فيدهش المتلقّي مثلاً من فيرجي المثقفة ذات الأصول العريقة أن تكون هذه هي نهايتها المأساوية الصادمة.

الخاتمة:

توصّل البحث بعد هذه الدّراسة التّطبيقيّة لرواية «مملكة الفراشة» للروائي «واسيني الأعرج» إلى النّتائج الآتية:

- انفتاح متخيل واسيني الأعراج على التجريب الروائي منحه أبعاداً جمالية جعلته مؤثراً.
- التجريب لدى واسيني الأعراج تحرّر من معايير الرواية التقليدية، فالسارد في الرواية البطلة (ياما).
- انفتاح الرواية التجريبية الواسينية على التكنولوجيا الحديثة التي اتخذها المبدع مطية للتعبير عن مشكلات العصر.

- التجريب جعل الرواية تنفتح على الفنون الأخرى التي جعلها الروائي واسيني الأعراج أداة فنية لإنتاج فنّ روائيّ جديد، بمعنى أنه جعل الفنّ يشارك في التعبير عن رؤية العالم الذي أراد المبدع إيصالها إلى المتلقّي.

¹ - م، ن، ص 213.

يوصي البحث بإمكانية الدراسات الآتية:

- البنية السردية لرواية «مملكة الفراشة».
- المقارنة بين مسرحية فاوست ل(غوت) هورواوية «مملكة الفراشة» لواسيني الأعرج.
- دراسة الأسماء في رواية «مملكة الفراشة» دراسة سيميائية.

المصادر والمراجع:

المصدر:

1- الأعرج، واسيني: مملكة الفراشة، كتاب دبي الثقافية، الإصدار 85، ط1، دبي: يصدر عن مجلة دبي الثقافية الصادرة عن دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، 2013، ص 161-510.

المراجع:

2- أمنصور، محمد: خرائط التجريب الزوائي، ط1، المغرب: مطبعة أنفو برانت، 1999، 24.

الرسائل الجامعية والدوريات:

1_ خديجة، حداد: رهان التجريب الفني على تخوم الرواية الجزائرية "قراءة في نماذج روائية جزائرية" مجلة النص، المجلد: 03، العدد: 06، 2017.

2_ زينب، خوجة: التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة "بشير مفتي" أنموذجًا، مجلة اللغة العربية، المجلد 23: العدد 1: السنة: الثلاثي الأول، 2021.

3- مسلوب، أسماء: هاجس التجريب عند الروائية زهرة الديك، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، المجلد 6، العدد 13، مارس، 2018.

4_ هندي، العليجة: التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه غير منشورة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، تخصص أدب عربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2017.

الثابت اللساني في قصيدة "لا تشتري العبد إلا والعصا معه" لأبي الطيب المتنبي

- مقارنة في تحولات المعنى واستراتيجيات الخطاب -

The linguistic constant in the poem "Do not buy a slave unless he has a stick with him" by Abu al-Tayyib al-Mutanabbi - An approach to transformations of meaning and discourse strategy-

الأستاذ الدكتور عبد الرحيم عزاب .كلية الآداب واللغات - قسم اللغة والأدب العربي -

جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي - الجزائر

Professor Dr. Abderrahim Azeb (Faculty of Literature and Languages - Department of Arabic Language and Literature - University of Larbi Ben M'hidi - Oum El Bouaghi - Algeria)

Summary

This research was aimed at trying to read the aesthetic patterns of the traditional Arabic poetic text through the immortal poem "Do not buy the slave unless he has a tick with him" by Abu al-Tayyib al-Mutanabbi in its phonetic, lexical, semantic and historical contexts and poetic features.

- From the authority of the text to the authority of interpretation – a satirical poem by al-Mutanabbi written by Kafur al-Ikhshidi, who was bought by Muhammad Tughj, the founder of the Ikhshidid dynasty, as a slave from Abyssinia, and was a eunuch. That time was the time of slavery, slaves and the slave trade, and although it was a time that was decades ago, there are heads who love slavery and souls who love humiliation, betrayal and dealing with occupiers and invaders, even at the expense of the homeland and its honorable people. Here must work on semiotic criticism, literary criticism in its relationship with linguistics tended to the hand of semiotics, as a search for the area of work of signs and how they do the act of performing meaning, and their ability to link in a form that shows a total.

Keywords:

linguistic constant – poem – Mutanabbi – traditional poetic text – authority of text – authority of interpretation – features of poetic language – time of slavery – semiotic criticism – act of performance of meaning.

ملخص:

استهدف هذا البحث بمحاولة لقراءة الأنماط الجمالية للنص الشعري العربي التراثي من خلال القصيدة الخالدة " لا تشتتر العبد إلا والعصا معه " لأبي الطيب المتنبي في سياقاته الصوتية والمعجمية والدلالية والتاريخية وسماته الشعرية.

- من سلطة النص الى سلطة التأويل - وهي قصيدة هجائية للمتنبي كتبها لكافور الإخشيدي الذي اشتراه محمد طغج مؤسس الأسرة الإخشيديّة، كأحد الرقيق من الحبشة، وكان مخصيا. كان ذلك الزمن، زمن العبودية والعبيد وتجارة الرق، ومع أنه زمن ولى منذ عقود، إلا أن هناك رؤوسا تهوى العبودية ونفوسا تعشق الذل والخيانة والتعامل مع المحتلين والغزاة ولو على حساب الوطن وأهله الشرفاء.

وهنا يجب الاشتغال على النقد السيميائي، فالنقد الأدبي في علاقته بعلم اللسانيات مال إلى جهة السيميائيات، بصفتها بحثا عن منطقة اشتغال العلامات وكيفية قيامها بفعل أداء المعنى، وقدرتها على الارتباط في شكل يظهر وحدة كلية لها صلة بوحدة أخرى.

الكلمات المفتاحية:

الثابت اللساني - قصيدة - المتنبي - النص الشعري التراثي - سلطة النص - سلطة التأويل - سمات اللغة الشعرية - زمن العبودية - النقد السيميائي - فعل أداء المعنى.

مقدمة:

تعاين هذه الورقات البحثية أنماط التلقي لخطابات المتنبي الشعرية في ضوء نظريات نقد ما بعد الحداثة ، لأن فعالية القراءة الواعية للأدب هو النقد، لقد قرأت هذه المدونة **corpus** القصيدة - النص **hypertexte** في سياقاتها الصوتية والمعجمية والدلالية والتاريخية والبيانية، من سلطة النص إلى سلطة النقد إلى سلطة التأويل. يقول في هذا السياق الفيلسوف فريدريك نيتشه: "ليس هناك حقائق مطلقة وإنما تأويلات"، ويمكن وصف المتن مدار البحث "بالتعالى النصي **hypertextualité**، وأما الدراسة فكانت قائمة على **hyperthèse**، وفق الصيغة المنهجية والنقدية **métatextualité**"¹

أي مستوى ثان من النص بوصفه خطابا متولدا من دراسة النصوص النقدية السابقة، يطمح في تجاوز النصوص الآنية، ويعمل بالموازاة على تشييد معرفة تأويلية وفينومينولوجية ممتدة قوامها بناء الأنساق النقدية لتأدية وظائف النص الحيوية النقدية/ الحوارية، وعليه فإن الإشكالية التي تتكئ عليها هذه المقاربة الإستيمية قائمة على المنهج وتطبيقاته على النصوص الأدبية.

¹ Gerard Genette : la littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, page : 75.

" النص الشعري القديم في ضوء المنهج السيميائي " فإن دراستي تكيف هذه المرجعية الفلسفية في قراءة النصوص التراثية عبر توليفة موضوعاتية ولسانية.

وهنا يجب الاشتغال على النقد السيميائي " فالنقد الأدبي في علاقته بعلم اللسانيات مال إلى جهة السيميائيات بصفتها بحثا عن منطقة اشتغال العلامات وكيفية قيامها بفعل أداء المعنى، وقدرتها على الارتباط في شكل يظهر وحدة كلية لها صلة بوحداث أخرى".¹

فالمقاربة السيميائية بوصفها خطابا نقديا يعنى بدراسة العلامات اللغوية وغير اللغوية وتمظهراتها الدلالية/ التأويلية المتنوعة داخل نسق *implicite* مضمر وسياقه *explicite* ظاهر محدد. ولعل جنوح الدراسة كان بلا ريب من باب الطرح البنيوي/ اللساني، والانفتاح على عوالم نقدية أخرى أكثر انفتاحا وتجاوزا، كما أنه بإمكان الخطاب السيميائي أن يمنح النص - القصيدة - تذكرة العبور إليها واكتشافها عبر جسر اللغة دائما بوصفها الوسيط المهم، وإن لم يكن طبعا الذي يربط بين عالم البنيوية وعالم السيميائية. إن الدرس السيميائي وهب ثمار بحوثه للسانيات، فالنظريات اللسانية هي القائلة بأن النص هو الذي يخلق سنن تأويله ويهدي إلى طريقة قراءته وتحليله، والتحليل هو ترجمة للمصطلح *Analyse*، والتحليل علميا هو إرجاع الشيء إلى أصله.

ونخلص إلى القول بأن مستويات التحليل اللساني هي عبارة عن تحليل النص إلى عناصره الأساسية، وتلك العناصر تندرج خلال أربعة مستويات: صوتية، صرفية، نحوية، ودلالية. أو ثلاثة على أساس جعل المستويين الصرفي والنحوي مستوى واحدا هو التركيبي، أو خمسة على أساس إضافة المستوى المعجمي، لقد شكلت السيميوطيقا مشروعاً حيويًا فعالاً، ساهم في تطوير المشروع النقدي لدى الألسنيين الجزائريين، وقد غذاها النقد الألسني بالتطورات التي عرفتها الفلسفة واللسانيات، وما حققته هذه الأخيرة من نجاحات في دراسة اللغة ومقاربة مستوياتها المختلفة، ويؤكد هذه المقولة عبد الله الغدامي: "اللغة نظام إشاري/ سيميولوجي، والكلمة إشارة تقف في الذهن على أنها دال يثير في الذهن مدلولاً هو صورة ذهنية لموجود عيني، وهذا الحدث هو الدلالة... ومن المهم أن نقرر طبيعة الكلمة كإشارة فالكلمة بهذا المفهوم ليست اسماً لشيء تنص عليه، وإنما هي صورة صوتية، وتصور ذهني / دال ومدلول، وكل كلمة تنطق تحمل هذين القطبين معا: قطب الصوت وقطب الدلالة".²

وهذا يعني وجود العلامة اللغوية مثل الذي تنص عليه القصيدة: (لا تشتت العبد إلا والعصا معه) وتحيل عليه في الذهن وفي التاريخ، واللغة مستويات، فتظافر النحو مع المعجم يشكل بنية نصية، وهناك اللغة الإشارية واللغة الشعرية، واللغة العلمية واللغة التواصلية واللغة الحميمية، وهكذا ...

¹ محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، المغرب، ط 1، 1999، ص 161.

² عبد الله الغدامي: قراءة إبستمولوجية لقصيدة "إرادة الحياة" لأبي القاسم الشابي مجلة الفكر، العدد 4، 1985، تونس، ص 33.

"لقد تأسست السيميوطيقا القريماسية، كسيميوطيقا عامة تعطي الأسبقية لمختلف التحليلات الحكائية، والملاحم الشعرية، الأساطير، الخرافات، الحكايات، القصص والروايات وكل الأشكال السردية".¹ وقد عنيت هذه الدراسة بتتبع شعرية الخطاب وتحولات المعنى في قصيدة "لا تشتري العبد" وتتبع مساراتها الإجرائية بحثا عن نظرية عامة لأنساق المعنى، لأن المسافة الجمالية تعد المعيار الذي تقاس به جودة العمل الأدبي وقيمه الفنية حسب (هانز روبرت ياوس).

فاللغة نظام إشاري وهذه المستويات أركانه... وسيميائية التواصل هي مقارنة تسعى إلى تجسير العلاقة بين تمثيلات التراث الشعري العربي وبراديجمات Paradigme النظرية النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب. وذلك انطلاقا من الأصول والمرجعيات الفلسفية والفكرية والثيمات التي ترتبها هذه الاستراتيجيات عند أقطابها بين التراث والحداثة، كما هي مقارنة تسعى إلى تكييف دعوات التحليل الألسني مع معطيات المنهجية الحديثة، بالإضافة إلى قدرة النقد السيميائي على الاستعارة من هذه المناهج بصفة حرة، وهي طاقة معرفية تتراكم باستمرار لتولد حول النص واللغة بقيم ثقافية وفروض منهجية وقراءات متواترة ترفع الوعي بالنصوص وسائر الخطابات الأدبية وغير الأدبية - الخطاب الثقافي -

من هنا يحق لنا أن نتساءل كيف تلقى النقاد العرب المعاصرون النقد الألسني، وكيف استثمروه في ممارساتهم النقدية، وإلى أي حد كانت تطبيقاته ناجحة؟

أولا: شعرية الإيقاع والنسيج الصوتي للقصيدة

1. القراءة الموسيقية: موسيقى النص

يقول عثمان حشلاف: "إن كل نص مهما كان نوعه هو ما توافر على إيقاع موسيقي ينبعث من الداخل من خلال تلاحم أجزائه، وهي مفرداته المركبة وفق عملية سحرية جمالية يعيدشها الشاعر قبل القارئ، يحسها هذا الأخير بعفوية بدءا من السطر الأول من النص، فلا يجد إلا رغبة ملحة في التعايش مع غنائته وموسيقته، والكلمات هي الشفرات التي تفرز ما إن كانت اللحظات الشعرية محزنة أو مفرحة".² من هنا ندرك تحولات المعنى عبر توليفة الحزن والفرحة في النص مدار الدراسة... فالأدب فن لغوي تخييلي تنتظمه أنواع أدبية معروفة شعرا ونثرا، وتتميز لغته الأدبية بكثافة الدلالة والإشارة، يقول أدونيس (علي أحمد سعيد): "إن لغة الشعر هي الإشارة والتلميح..." ومن هنا كذلك نؤكد بأن الشعر قوام الأدب، وهو تعبير عن الحياة أداته الكلمة، والعمل الأدبي بناء

¹ سعيد جبار: نحو رؤية جديدة للسيميوطيقا في كتاب الحكاية المغربية العجيبة، مجلة الخطاب والتلقي، عدد 1، جامعة شعيب الدكالي، المملكة المغربية، ص 161.

² عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، 1984، الجزائر، ص 13.

لغوي، فالشعر إذن يعبر بواسطة أدوات فنية وجمالية، أبرزها: الإيقاع، الصورة، والرمز... يرى إبراهيم أنيس من خلال أرسطو في كتابه "فن الشعر"، "إن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين هما:

1. غريزة المحاكاة أو التقليد.

2. غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم (تذوق الشعر)¹.

فالموسيقى هي حياة الكلمات، لأنها تجعلها تصل إلى القلب بمجرد سماعه، ولقد ارتبط مفهوم الشعر بمفهوم الموسيقى، لأن الوزن أو الإيقاع الشعري هما حركة المعنى، وليس بينهما انفصال، فالموسيقى هي بناء اللغة وبناء المعنى في آن².

2. شعرية الإيقاع:

بعدما علمنا أن غريزة الموسيقى هي الإحساس بالنغم ton، وتذوق الشعر، فإن الذي يحيل إلى موسيقى البحر هي شعرية الإيقاع التي تتجلى في الآتي:

أ. الوزن

ب. القافية

ج. الروي

أ. الوزن:

ويمكن على سبيل المقاربة الاستيمية لهذه المكونات النصية التأكيد على أن إيقاع الحركة يبدو جليا من براعة الاستهلال الذي ينهض على فعالية التصريح:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

فالتلوين الصوتي الصادر من توالي حرف الدال، وتوالي مصادر البيت وأفعاله: المصادر: عيد، حال، عيد، لأمر، تجديد، تواليها أفعال الماضي: عدت، مضى، وهي متوالية خطية دلالية بين المصدر والفعل نظمت كل شيء (اللغة، الصوت، الوزن، الزمن، الدلالة والحركة) "لأن مصطلح الحركة حري بأن يكون رفيقا للإيقاع، لأن الإيقاع هو حركة ضد السكون الدائم، والكون كما خلقه الله تعالى مليء بالحركة، لأنه في إيقاع مستمر، وعندما يتوقف الإيقاع تتوقف الحركة"³.

¹ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، القاهرة، 1988، ص 115.

² أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 66.

³ عبد الرحمان ترمسين: حركة الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة كلية الآداب وعلوم اللغة، المجلد (60)، العدد 03، يوليو 2000، القاهرة، ص 180.

فبحر القصيدة قد هيمن عليه وزن البسيط:

مستفعلن فعلمن مستفعلن فاعل

متفعلن فاعلمن مستفعلن فاعل

وقد طرأ على وزن القصيدة زحاف الخبن وهو زحاف مفرد، يدخل على سبب واحد في التفعيلة الواحدة:

فاعلمن فعلمن، وهو حذف الثاني الساكن،

ويدخل عروضيا على عشرة (10) أوزان شعرية، هي:

المديد، البسيط، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المقتضب، المجتث، والمتدارك.

فاعلمن 0//0/ ← فعلمن 0///

وعلة القطع، وهي ما كانت بالحذف وتعني في الاصطلاح العروضي: حذف آخر الوند المجموع من آخر التفعيلة،

وتسكين ما قبله، وتدخّل على: البسيط، والكامل، والرجز:

فاعلمن 0//0/ ← فاعل 0/0/

ب. القافية:

وأما القافية لم تكن هي الأخرى أقل شأنًا من سابقتها، إذ عرفت عناية فائقة من قبل النقاد والدارسين، مما

جعلهم يختلفون في تحديد تعريف موحد لها فهي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ):

"من آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه إلى المتحرك الذي قبل الساكن"¹

بينما هي عند الأخفش (ت 215هـ) "آخر كلمة من البيت أجمع"² وإنما سميت بذلك لأنها تقفو الكلام، أي تعيء

في آخره، فإن هذا البيت مثلا:

لولا العلال لم تجب بي ما أجوب بها وجناء حرف ولا جرداء قيدود

وجدنا قافيته على حد رأي الأخفش كلمة (قيدود) في حين نجدها في نظر الخليل كلمة "دودو" 0/0/.

والقافية نوعان: مطلقة ومقيدة؛ فالمطلقة هي ما كان رويها متحركا، أما المقيدة فما كان رويها ساكنا، ويندرج

ضمنها حروف ستة (06): الروي، ألف التأسيس، الردف، الوصل، الدخيل والخروج، يجمعها

صفي الدين الحلي (ت 752 هـ) في قوله:

¹ محمد الكاشف وآخرون: العروض بين التنظير والتطبيق، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ص 137.

² نفس المرجع، ص 137.

مجرى القوافي في حروف ستة كالشمس تجري في علو يروجها
تأسيسها ودخيلها مع ردفها ورويهما مع وصلها وخروجها

أو هي بعبارة أخرى، تلك المقاطع الصوتية في آخر البيت الشعري التي يتوجب التزام نوعها - إن وجدت - في كل أبيات القصيدة، ولعل أبرز ما يدرس في القافية حرف الروي، والحرف الذي قبله، من حيث نوعه وحركته، فما شأنها في القصيدة التي هي مدار دراستنا يا ترى؟

ج. الروي:

يعد ركيزة القافية، والحرف الذي تبنى عليه القصيدة الشعرية العمودية، التي هي الأصل، حيث تقوم على نظام البيت، كل بيت يتكون من شطرين متقابلين ومتكافئين عروضياً، وغالباً ما تنتهي كل الأبيات بقافية موحدة كالتالي نرى صداها في دالية المتنبي. ولعل التسمية (القصيدة العمودية) حديثة (ظهرت لتمييز هذه القصيدة من جارتها القصيدة الحرة) ولعل التسمية مأخوذة من نظرية (عمود الشعر) التي تبلورت في القرن الرابع الهجري لدى الأمامي في (الموازنة) والقاضي الجرجاني في (الوساطة بين المتنبي وخصومه) وأبي علي المرزوقي الذي صاغها في مقدمة (شرح ديوان الحماسة لأبي تمام) ضمن سبعة أبواب:

1. شرف المعنى وصحته.
2. جزالة اللفظ واستقامته.
3. الإصابة في الوصف.
4. المقاربة في التشبيه.
5. التحام أجزاء النظم والتثامها على تخير من لذيذ الوزن.
6. مناسبة المستعار منه للمستعار له.
7. مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية.

وتلخص هذه النظرية النقدية طريقة العرب القدامى في الكتابة الشعرية. والنص الذي رهن المتابعة والنقد يمثل الأرضية البكر لهذه النظرية النقدية وخاصة ما يتماشى مع الباب السابع (مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية) فدالية المتنبي تقوم على روي الدال وهو آخر حرف صحيح في البيت، إذ لا يكون ضمير إضافة، أحرف مد أو ما شابه ذلك.

وقد أسست قصيدة المتنبي "لا تشتت العبد" على حرف الدال، وهو حرف صامت أسناني، لثوي، انفجاري، مجهور Sonore، إضافة إلى وروده مضموماً بالقصيدة، والضممة هي أقوى حركة في النحو العربي حيث توحى بقوة

الموقف... مما جعل القافية مطلقة وهي صفات توجي بقوة الموقف لدى المتنبي وشدة انفعاله، وبلوغ التأثر ذروته لديه، وكذا التذمر العارم وسخطه العنيف لما آل إليه من أمر.

د. الحرف ما قبل الروي:

لقد جاءت الدالية مردفة حيث كان الحرف السابق للروي فيها يتراوح بين الواو والياء، فورد أربعة عشرة مرة (14) ياءً، ومثلها واوا أي بنسبة 50% لكل منهما.

وهذا لا محالة نابع عن تمكن لغوي نابغ وإحكام بالغ، فهو ياء في مثل قوله:

لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي شيئا تتيمة عين ولا جيد¹

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن يسيء بي فيه عبد وهو محمود

وهذا ما انطوت عليه قافية rime القصيدة من حروف، فهكذا كان لوزن البسيط بما اعتراه من تقلبات، وقافية الدال المضمومة المتشعبة بواو مد المرذفة بياء تارة، وواو أخرى أثر كبير، ودور فعال في إحداث موجة موسيقية متماسكة متزنة، وتشكيل سمفونية عذبة شذية مثلت موقف الشاعر وحالته النفسية أحسن تمثيل، وأدت الوظيفة الجمالية المنشودة على أكمل وجه.

من هنا ندرك أن الوزن له بعده الجمالي، لأن النص الشعري بطبيعته بناءً لغويا، ومن ثم فإن المدخل الأساسي لقراءته وفق شعرية الوزن والصوت والحركة، هو اللغة أو الثابت اللساني، لأن اللغة بيت النص كما قال الفيلسوف الألماني مارتن هيدغر، وقد أفضى إلى هذا المعنى الناقد السيميائي الإيطالي أمبرتو إيكو عندما قال: "إن الوزن أو الإيقاع هو نص يغطي نصا آخر"² لأنه يرتبط بالدلالة اللغوية، فهو أي الوزن métrie ليس مجرد صوت، وإنما هو صوت المعنى sens، يقول في هذا السياق الناقد الشكلي الروسي رومان جاكبسون: "شعرية الوزن أو موسيقى الشعر، تفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، لأن الشعر فن لفظي، وإذن فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالا خاصا للغة"³.

ويؤكد هذه الثنائية الأزلية بين الشعر والوزن والقافية عز الدين إسماعيل رحمه الله قائلا: "إن الإيقاع هو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، لأن الكلام الموزون والمقفى، أسرع نفاذا إلى الفكر (الذهن) لأنه يحفز الذاكرة الإنسانية، فالموسيقى هي قياس لوحات النص ونبراته accents بالزمن temps ويقاس الوزن

¹ الردف: واحد من حروف القافية، وهو ألف أو واو أو ياء، قبل الروي.

² أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، لبنان، 2005، ص 71.

³ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، د ت، ص 77.

العروضي بالمقاطع الصوتية syllabes phonétiques أي التفعيلات لإيجاد الصيغة الصوتية والتموج الإيقاعي صعودا وهبوطا واستواء¹.

وقد تفتن إلى هذه الرؤية الاستيطيقية في التراث الأدبي العربي، أن إخوان الصفا تنبأوا في رسائلهم إلى هذه الوظيفة التواصلية بقولهم: "إن الأبيات الشعرية الموزونة والمقفاة، تثير الأحقاد الكامنة وتحرك النفوس الساكنة وتلهب نيران الغضب على نحو مماثل لما تفعله الألحان الموسيقية، لأن الشعر والوزن قسمة جمالية متواترة أبديا".²

إن التجربة الأدبية في حقيقتها تجربة ألفاظ مستخدمة استخداما فنيا، أي يمكن القول بأن هاته القصيدة (الدالية) هي الاستخدام الجيد للغة والأدب، وهذه الأدبية *littérarité* مثلت أحسن تمثيل النزوع الفني والجمالي للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للألفاظ.

فاللغة مادة الأدب، فإذا كان الحجر والبرونز هما مادة النحت، وإذا كانت الألوان هي مادة الرسم، وإذا كانت الأصوات هي مادة الموسيقى؛ فإن اللغة هي مادة الأدب، وهنا نشير -تاريخيا- بإعجاب إلى أنه ما من مرة حاول الرسام الفرنسي Edgar Degas إدغار ديغاس صنع قصائد شعرية فلم يوفق، فتحدث يوما في ذلك مع الشاعر الفرنسي مالاراميه Mallaramé، ثم ختم حديثه قائلا: "وأغرب ما في الأمر أن لي أفكارا كثيرة، وبالرغم من ذلك، فإن ما أصنعه ليس بشعر" فأجابه الشاعر مالاراميه: "إن القصائد الشعرية لا تصنع بالأفكار، ولكن تصنع بالكلمات".³ وتأسيسا على ما سبق، فالشعر أول اللغة، لأن الإنسان أحس قبل أن يفكر وغنى قبل أن يتفلسف وجسد أحلامه ومخاوفه في صور وإيقاعات قبل أن يجردها في نظريات ومقولات.

يقول مصطفى صادق الرافعي في هذا الشأن: "فالشعر أداة حفظ للعربية، ولا يسمو إلى هذه الدرجة إلا لكونه قانونا صارما لا يقتمحه إلا من كان ذا بيان رفيع، ليتمكن من التحرك بحرية في محيطه الشعري... فالشعر جمال فضلا عن كونه حافظا للسان".³

إن ثبات المتنبي على شعرية التفاعل والتواصل مع محيطه الوجودي -تاريخيا- ومحيطه الشعري لسانيا خاصة وثبات العرب على قوانين الشعرية حفاظا للسانهم عامة، وقد أولوا عناية كبيرة لرواية الأشعار.

"فالأصمعي وابن سلام الجمعي والجاحظ وابن قتيبة وقدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري والأمدي والمرزوقي لم يفاضلوا بين كلام وكلام، بل فاضلوا بين شعر وشعر، ولم يوازنوا بين نثر ونثر، والنوع الأدبي يخضع لسياقين

¹ عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي القديم - عرض وتفسير ومقارنة - دار الفكر العربي، ط 1، 1992، ص 85. (بتصرف طفيف)

² إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا، وخلان الوفاء، دار بيروت للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1983، ص 117.

³ مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتاب، بيروت، د ت، ص 188.

كي يمتلك هويته هما: الأسلوب وقوانين النظم"¹ ومن هاته المسلمة يرى رومان جاكبسون، بأن الوظيفة الجمالية أو الأدبية لها وظائف بواسطتها يحقق النص الأدبي وظيفتين:

1. وظيفة ذات بعد تواصلية.

2. وظيفة ذات بعد جمالي.

وهنا يكون النص الأدبي ذا فعالية قرائية والقارئ استراتيجية نصية.

فإذا كان رومان جاكبسون يرى بأن الأدب هو الأدبية، ويرى تزفيتان تودوروف بأن الأدب هو الشعرية، ويرى جان كوهين بأن الأدب هو اللغة العليا، وإذا كان رولان بارت يرى بأن الأدب هو البلاغة، فإن الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني يريان بأن الأدب: هو تطابق الألفاظ للمعاني، لذلك أكد الجاحظ في معرض الحديث عن اللفظ والمعنى والعلاقة الجدلية القائمة بينهما وأيهما له الصدارة لحمل الآخر بلاغيا: "المعاني مطروحة في الطريقة يعرفها العجبي والعربي والبدوي والحضري، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"² فالجاحظ أول بنيوي وما يدل على هذا هو أن الأدبية والشعرية واللغة العليا والبلاغة التي نادى بها الدرس النقدي الغربي المعاصر، قد احتواها الدرس البلاغي العربي الكلاسيكي، لأن البلاغة العربية علم وفن ونظرية وتطبيق تسحب على النص الأدبي كيفما اتفق نظما أو نثرا، وهي من أبرز الأدوات التي يعتمد عليها الأديب في بنائه الفني لآثاره المكتوبة، وذلك لأن البلاغة مكون نصي توظف في إبداع الأدب ونقده وقراءته، كما أن الإحاطة الشاملة بالقواعد البلاغية تنمي في القارئ/المتلقي الذوق الجمالي وخصوصية الخيال وقوة الموهبة، ولأن البلاغة العربية تهتم بما هو تخيلي وتداولي معا: "ضرب من النسج وجنس من التصوير" وتستند القراءة البلاغية على عدة بنيوية في مفهوم الجاحظ تبحث على الأنساق وتكشف عنها.

إن مهمة المؤول (الناقد) كما حددها فولفغانغ إيرز في كتابه الموسوم "فعل القراءة: نظرية التجاوب في الأدب" "يجب أن تكون هي توضيح المعاني الكامنة في النص"³. بناء على هذا الفهم الانطولوجي والجمالي نقرأ هاته القصيدة الخالدة شبكة من المفاهيم والمصطلحات والمقولات في قراءة النص "ذلك أن الحضارة العربية الإسلامية حضارة قائمة على النص أساسا"⁴.

¹ نفس المرجع، ص 189.

² الجاحظ عثمان أبو عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجبل، بيروت، د ت، ص 159.

³ فولفغانغ إيرز: فعل القراءة نظرية التجاوب في الأدب، ترجمة محمد لجمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، د ت، المملكة المغربية، ص 13 - 14.

⁴ محمد مربي: التأويلية العربية: الانتقالات الإبدالات، الأنساق، ضمن مجلة التأويل مجلة علمية محكمة متخصصة تعنى بالدراسات القرآنية والتأويلية، المملكة المغربية، العدد 2، 2015، ص 69.

فالبلاغة العربية هي قراءة متعددة الاختصاصات والإبدالات والأنساق المعرفية تجمع بين ما هو بنيوي مع نظرية القراءة والتلقي، وفي هذا يقول صلاح فضل الناقد المصري رحمه الله في كتابه الموسوم "بلاغة الخطاب":
"إن البحث التداولي هو مظاهر اللغة الثلاثة:

1. المظهر الخطابي ويعنى بتشكيل الوعي النقدي بين اللفظ والمعنى، والمعاني هي مدار التأويل.
2. المظهر التواصلي ويعنى بالكشف عن شعرية العلامات.
3. والمظهر الاجتماعي المكرس لسلطة المؤلف.

فالتحليل السيميائي منهج محاياي immanence يعنى بتحليل النصوص الأدبية تحليلا يتناول لغتها وأساليبها وصورها بوصفها عناصر بنية جمالية.

من هنا يحق لنا أن نشير بأن النقد الألسني هو أحد العلوم الوصفية، حيث إنه ممارسة معرفية في جانبها التطبيقي تقدر ما لا تقدر عليه سائر التخصصات والعلوم، حيث يتاح للنقد السيميائي مبدأ الكلية الابستمولوجية في استقراء النصوص مهما كانت مسالك الكتابة الأدبية والحضورات المعرفية.

ثانيا: النسيج الصوتي للقصيدة

1-الصوامت والصوائت

يقول أبو الفتح بن جني: "أما حدها فأصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"¹ وبناء على هذه المقولة التي أثرت من قبل علماء عرب أجلاء ممن قبله مثل الخليل بن أحمد الفراهيدي، وسيبويه وأقرها هو من بعده، فإن العلاقة الوطيدة الكامنة بين الصوت والمعنى هي الكفيلة في أداء الغرض المنشود، والتي يؤكد عليها ويتوسع في الاحتجاج لها، مثبتا صحتها، معلنا أنه: "كلما ازدادت العبارة شها بالمعنى كانت أدلّ عليه، و أشهد بالغرض فيه".²

انطلاقا من هذه المسلمات نعالج هذا النص الشعري المتعالي Hyper-texte محاولين بذلك ضبط العلاقة بين الأصوات المشكلة للقصيدة، والمضمون الذي انطوت عليه، والغرض الذي قيلت فيه، وبيان إلى أي مدى كانت – الأصوات – كفيلة بخدمة ما أوكل إليها من وظائف من خلال تسجيل وإحصاء ودراسة أبرز الأصوات الصوتية المستخدمة في النص وربطها بالدلالة السياقية؟

أ. الصوامت والصوائت:

لقد أفاض علماء العربية في دراسة المادة الصوتية فعرفوا لكل صوت صفة ومخرجا، وأجمع علماء الأصوات على أنها تنقسم إلى قسمين رئيسيين هما:

¹ ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1416هـ، القاهرة. ص 34.
² المرجع نفسه، ج 2، ص 154.

- الصوامت "Consonnes"

- الصوائت "Voyelles"

أ. الصوامت: تتميز الصوامت بأن يقوم عائق في جهاز النطق حين التلفظ بها، وبأن يتخطى النَّفس ذلك العائق.

ب. الصوائت: من صفاتها أثناء مرور الهواء إلى الفم من الرئة، أن يخلو هذا المجرى من العقبات، أي إن مجرى الهواء يفتح أثناء مرورها دون أن يعوقها أو ينجس النفس مما يؤدي إلى سهولة في النطق بها، وسهولة وصولها إلى السمع.

وصوائت العربية من حيث التعريف يصدق عليها ما سماه نحاة العربية بالحركات [الفتحة، الضمة، الكسرة]، فحروف المد أو اللين المقصود بها [الألف] في مثل عدا و [الواو] في مثل قالوا و [الياء] في مثل: القاضي.

وقد شكلت دالية المتنبّي "لا تشتر العبد" تقريبا ألفا وستين (1060) صامتا، يتخللها تقريبا: سبعمئة واثنين وتسعين (792) صائتا ومئتين وثمانية وستين (268) ساكنا.

ج-جدول بياني لصوامت القصيدة وصوائتها

الصوت الصامت	عدد التواتر	النسبة %	بالفتح	بالضم	بالكسر	بالسكون	بالألف	بالواو	بالياء
الهمزة	71	6.99	49	10	11	1	1	3	0
الباء	53	5	12	6	26	9	2	1	11
التاء	49	4.62	22	17	5	5	1	0	0
الثاء	06	0.56	1	0	1	4	0	0	0
الجيم	18	1.69	8	6	2	2	3	5	1
الحاء	18	1.69	5	5	2	6	2	1	0
الخاء	12	1.13	5	2	3	2	3	0	1
الدال	78	7.35	16	47	7	8	4	7	7
الذال	16	1.50	6	1	4	5	5	0	3
الراء	47	4.43	12	10	13	12	1	0	1
الزاي	05	0.37	3	0	2	0	0	0	0
السين	30	2.83	12	3	7	8	1	1	1
الشين	07	0.66	3	0	1	3	2	0	0
الصاد	12	1.13	5	1	3	3	4	1	1
الطاد	08	0.75	2	1	2	3	0	0	2
الظاء	01	0.09	0	0	1	0	0	1	1
الضاد	09	0.89	6	3	0	0	3	0	0
العين	40	3.77	23	5	5	7	5	1	3
الغين	04	0.37	1	0	2	1	0	0	2

11	1	0	6	14	4	10	3.20	34	الفاء
2	2	1	2	7	2	13	2.26	24	القاف
1	0	3	2	2	13	10	2.54	27	الكاف
0	1	14	20	17	18	46	9.52	101	الميم
3	1	6	51	21	7	36	10.84	115	اللام
4	1	9	64	15	6	38	11.60	123	النون
2	0	12	2	5	22	14	4.5	43	الهاء
0	0	3	14	1	0	38	5	53	الواو
0	0	6	28	2	5	21	5.25	56	الياء
57	26	91	268	181	194	417	100	1060	المجموع

من خلال الجدول البياني السابق نخلص إلى أمرين بارزين، أولهما: تلك النسبة العالية لتواتر الصوائت في القصيدة وهو ما يدل على توتر نفسية الشاعر، وعدم استقراره، وتقلب مزاجه باستمرار، فكما أن الصائت وظيفته تحريك الصامت أو الساكن، كان شأن الموقف الذي أَلَمَّ بالمتنبي، والحال التي آل إليها أن تدغدغ كل ساكن فيه، وتحرك ثورته الخامدة، غير مهملين بذلك قيمة الوقف في النص الشعري؛ إذ ساعد هذا الأخير وبطريقته الخاصة في شحذ معاني النص وتعميقها.

ونخلص إلى القول، بأن مكونات النسيج الصوتي رسم للقصيدة اللوحة العاملية لجمالية النص في التلقي، وذلك من خلال تلمس الآثار الإيجابية للشاعر ظل وسما أو رمزا للثائر، المناضل، المجاهد بجسده وروحه ولسانه وقلمه منها:

1. الجهر والهمس: إن ظاهرة الجهر والهمس في الدالية قد تراوحت في القصيدة بنسب متباينة كل حسب المواقف الشعورية لصاحبها.

- فالأصوات أو الحروف المجهورة، قد طغت على النص بشكل كبير، مقابل ضآلة استعمال الحروف المهموسة. والجهر عادة يكون بعد انقباض الهواء وتضيقه أثناء خروجه، وانحباس جريان النفس. وكما هو معروف بعد خروجه نلحظ قوة و دويًا له، فتلك الانفجارات الصوتية المتتالية، وذلك النبر القوي على حرف الهمزة والباء والداد والراء والعين واللام، والميم والنون والواو والياء وهي حروف يغلب عليها طابع الجهر والشدة - في ضوء الثابت اللساني- للقصيدة، فقد صورت لنا الشاعر وهو يخرج من تلك الحنجرة مبلغا جرحه الدامي، وساخطا على جارحه مزدريا له، قاذفا إياه بأنقع الكلمات وأسمها، أحسن تصوير ثم إن الحروف الأنفية أو ما يسمى بحروف الغنة (الميم، النون واللام) والحرف المتكرر (الراء) بما ينطوي عليه من صفات إضافة إلى حرف الدال، والتي شكلت قصب السبق بين حروف القصيدة عامة، والمجهور منها خاصة، بنسبة (56.44%) كان لها صدى كبيرا في تبليغ المراد، وترجمة مكنونات الشاعر، بأن نشرتها على أوتار لوحة موسيقية عذبة وفي نغم طروب.

مثل قوله:

جود الرجال من الأيدي، وجودهم من اللسان، فلا كانوا ولا الجود

فإنك لا تكاد تلاحظ (تلاحظ): الهاء والسين والفاء والكاف بالبيت دون تمعن وتركيز، وكذا الشأن بالنسبة للهاء والشين في قوله:

وعندما لذَّ طعم الموت شاربه إن المنية عند الذل قنديد

2- أما عن التفخيم والترقيق: فأحرف التفخيم هي أصوات الإطباق (الصاد، الطاء، الظاء، الضاد، إضافة إلى الخاء، الغين والقاف). وكلها تدل على الثورة والتذمر، أما عن بقية الحروف المرققة أو التي يغلب عليها طابع الترقيق، فقد تخللها شيء طفيف من الترقيق في بعض المواضع، لا يكاد يلاحظ أمام قوة التفخيم الطاغية على النص، حيث بلغت نسبة هذه الأخيرة ما يقارب (90.94%) وهي ظاهرة صوتية ساعدت كثيرا على تجميل النص وتلطيفه للقارئ - قبل كل شيء - كونها مختصة بربط قواعد القراءة والنطق وأحكامهما وبالتالي فهم النص جيدا ومشاركة الشاعر وجدانيا فعند قراءتنا لبيت من الدالية مثلا، كهذا البيت:

لا تشتر العبد إلا والعصا معه إن العبيد لأنجاس مناكيد

من علم الأسود المخصي مكرمة أ قومه البيض أم أبأوه الصيد؟

وذاك أن الفحول البيض عاجزة عن الجميل فكيف الخصية السود؟

بحر البسيط

فقراءة جيدة لفلسفة أفعال الكلام ومقاصد الصفات والأحوال ندرك مباشرة الأثر الجميل للتفخيم والترقيق فيه، إذ التفخيم المركّز على لفظة (العصا و الخصي) من أحرف العين والصاد كان له حس كبير في الدلالة وتقريبها إلى الذهن، وترسيخها فيه وكذا تبليغ المراد المتمثل في عدم الانخداع بالعبيد والثقة بهم، و اللين لهم بأي شكل من الأشكال، فهم عند المتنبّي أذل من الحمير لا يفهمون إلا لغة العنف، ولا ينقادون إلا بالعصي وأعمق دلالة وأدق عبارة من ذلك هو أن ذلك التفخيم المتخلل للبيت، ولفظتا (العصا) و(الخصية) وهما يوحيان للقارئ بأن الشاعر حامل إياها ومنهال بها على رأس كافور الإخشيدي يهشمها وكونه مخصيا، فاقدا للرجولة جديرا بأن يكون عبدا تابعا لأسياده ذليلا منكسرا.

فالدال هو مفتاح القصيدة، وموضوعها لأنه شغل موردا صوتيا انفجاريا بنسبة مئوية: (عدد تواتره 78 في النص) وهو حرف مجهور.

ثانيا: سيميائية التواصل

1. شعرية المجاز

لعله من المفيد التأكيد أن سمات اللغة الشعرية، يمكن إدراجها في بلاغة التصوير التي أشار إليها الجاحظ في مقولته الخالدة: "المعاني مطروحة في الطريق..." فالبلاغة تهتم بما هو تخييلي وتداولي معا، وتستند القراءة البلاغية على عدة بنوية تبحث في الأنساق وتكشف عنها، مستندة على المنهج التحليلي المعتمد على مقياس المعنى في دراسة الثابت اللساني وما يحمل من تعدد المعاني واستراتيجية الخطاب، لأن المعاني هي مدار التأويل. "إن الخطاب بالمجاز والاستعارة أعذب وأوفق، وقد قال بعض أئمة النحاة: أكثر اللغة مجازا فإذا كان أكثر اللغة مجازا سهل على النفوس أنواع التأويلات، فقل ما شئت وأول ما شئت، وأنزل عن الحقيقة ولا يضرك أي مجاز ركبته..."¹

إن النص الأدبي لا تُفهم معانيه إلا إذا فهمت لغته، واللغة مفردات وتراكيب، ولا شك أنه من أبرز الأسرار البلاغية للمجاز، قد أشار إليها العلامة تقي الدين ابن تيمية (ت 661 هـ) في كتابه الموسوم: "مجموع الفتاوى الكبرى": "إن الفائدة في استعمال اللفظ المجاز دون الحقيقة قد يكون لاختصاصه بالخفة على اللسان، أو لمساعدته على وزن الكلام نظما ونثرا، أو للمطابقة والمجانسة والسجع، وقصد التعظيم والعدول عن الحقيقي للتحقير؛ إلى غير ذلك من المقاصد في الكلام".²

فالمجاز عند البلاغيين هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، ومعنى ذلك: كأن تجد صدى هذا المعنى يتحول من الحقيقة إلى المجاز:

أصخرة أنا، مالي لا تحركني هذي المدام ولا هذي الأغاريد؟

فقد أطلق المتنبي لفظ (الصخرة) ولفظ (المدام): شعرية الفرحة ولفظ (الأغاريد): شعرية الحزن على ما يتسم به من القوة والجلد والصبر، فالمجاز يقع في كلمة (صخرة) الذي انتقل إليه هذا اللفظ: صخرة، ونوع المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي: القوة والجلد وتحمل الشدائد... والأمثلة كثيرة في هذا السياق من وحي هذا النص الشعري الذي يعبق ويحفل بشعرية المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه خاصة في قوله:

إذا أردت كميت اللون صافية وجدتها وجيب النفس مفقود
جود الرجال من الأيدي وجودهم من اللسان فلا كانوا ولا الجود
صار الخصي إمام الأبقين بها فالحر مستعبد والعبد معبود

¹ الصواعق المرسله لابن القيم (2/436/451) نقلا عن مجلة الإحياء.

عنوان المقال: "الشبهات المثارة في وجه الداعية إلى الله دوافعها وأسباب ترويجها" لفضيلة الشيخ أبي عبد المعز محمد علي فركوس، العدد الثالث، الجزائر، 2012/1433، ص 38.

² العلامة تقي الدين بن تيمية: مجموع الفتاوى الكبرى، كتاب أصول الفقه، منشورات محمد علي بيضون، ط 1، 2000، بيروت، لبنان، ص 11/185.

وكلها كنيات عن صفة وموصوف، فالصفة (جود الرجال من جود الأيدي وجودهم من اللسان)

والموصوف: الخصي وهي كناية عن كافور الإخشيدي.

الحر: وهي كناية عن المتنبى وقومه.

والعبد: وهي كناية عن كافور الإخشيدي وأتباعه و أشباهه.

وهي معان تلمح في التركيب وتفهم من المعنى وهذا يدل على تفنن المتنبى في أساليب التعبير،

إن الخاصية الجمالية لخطاب البلاغة هي التناغم والإنشاد، والاتساق بين الوحدة الإيقاعية والوحدة المجازية، فاللغة الشعرية لا ترضى غير اكتمال عنصرها الجوهرين في الخطاب، وهما: الجرس الصوتي والمضمون، وبدون أحدهما تفقد اللغة اكتمالها، فهما كالجسد والروح، وهذا التوافق الهارموني Harmonique هو الذي يحيي الكلمات بالنغم ويشع الظلال النفسية والدلالية في المتلقي، وهذا ما سعى إليه المتنبى من بداية الاشتغال العملي بين الموسيقى الداخلية والخارجية في نصه الشعري.

يقول الناقد الأمريكي أرشيبالد ماكليش: "الشعر بناء موسيقي باللغة، فالموسيقى سلسلة صوتية تنبعث عنها المعاني، فالشعر في حد ذاته تنظيم لنسق من اللغة تنظيماً يحدث نوعاً من الإثارة، فالإنسان مفطور على إثارة الصوت الموسيقي المنغم".¹

بعد بسط مفهوم المجاز في الدرس البلاغي: يجب التطرق إلى المجاز في البلاغة الجديدة على أنه انزياح، وهو عدول التركيب اللغوي عن معناه الحقيقي أو هو الاستعمال غير العادي للغة أو كما يقول الشكلي الروسي رومان جاكبسون: "هو خروج النص من جانبه التنظيمي إلى جانبه الاستبدالي السياقي".

فالمتنبى باختياره لفظ (العصا) بدلاً من الذل الصغار التي تلاحق العبيد فقد شكل انزياحاً وعدول التركيب اللغوي عن معناه الحقيقي:

لا تشتت العبد إلا والعصا معه إن العبيد لأنجاس مناكيد

والعصا: هي كناية عن الذل والمهانة والزجر التي تلاحق العبيد لأنهم لا يساقون إلا بها ولا يفهمون إلا بالقوة، والبلاغة هي مراعاة مقتضى الحال، أي مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته... يقول بول ريكور في هذا السياق "إن وجود الأنا يستدعي بالضرورة وجود الآخر، فكلاهما يحقق وجوده ضمن هذه العلاقة" فالعبيد والعصا هي ثنائية متلازمة وليست ضدية..."

إضافة لذلك فهي (العصا) و(المخصي) ألفاظ تعتبر بؤرة التوليد الدلالي والمكان الأنسب للنقد لكي يشتغل تأويلها والموضع المثالي للذات التي تمنحها فهما أكثر تدعم من خلاله حقائق بنية إدراكها، بحيث لا يخفى ولا يزال

¹ أرشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة: ترجمة سلى خضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963، ص 163.

هو: محاولة البحث عن أنطولوجيا/ جينولوجيا/ أركيولوجيا الفهم *compréhension* ثنائية الداخل والخارج، بما هي ثنائية الماهية والوجود، يقول الجاحظ في سيميائية التواصل: "لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام"¹ ويرد قائلًا: "فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان"² وهنا يحضر قول الله تعالى: الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان "سورة الرحمن الآية 4/1.

ولعل الإشارة هنا أي في متن القصيدة "تخاطب صامت، حيث تقيم مساءلة بين الإنسان/ بين المتنبي رمز القومية والكبرياء وحاكم مصر كافور الإخشيدي رهن المذلة والصغار، وبين الإنسان والأشياء أي: بين (العبيد والعصا والصخرة) وهي تجري مجرى الكلام في الدلالة على المعنى"³.

أما أهل البديع: فالإشارة لديهم هي الإتيان بكلام قليل ذي معان جمة، فقليل من الإيماء يغني عن كثرة الكلام، وهذا ما دعت إليه القصيدة وأومات إليه وأبانت عن الحالة النفسية للشاعر، والإشارة السيميائية على قسمين:

أ. الإشارة حسية: *signe sensoriel*

تقوم وفق قرائن توحى بالمعنى بشكل مباشر، وتشمل أنظمة دلالية عضوية تعتمد على جسم الإنسان، وتتمثل في الإشارات الجسمية، والحركات، والأوضاع الجسمية المختلفة الخاضعة لقانون التجاور؛ أي المسافة التي تكون بين المتخاطبين، ومن نماذجها في القصيدة:

1- التواصل اللمسي:

جود الرجال من الأيدي وجودهم من اللسان، فلا كانوا ولا جود

2- التواصل الشمي:

ما يقبض الموت نفساً من نفوسهم إلا وفي يده من نتنها عود

3- التواصل الذوقي:

نامت نواظير مصر عن ثعالها فقد بشمن وما تفنى العناقيد

أو: وعندما لذ طعم الموت شاربه إن المنية عند الذل قنديد

4- التواصل البصري:

من علم الأسود المخصي مكرمة أقومه البيض أم آباؤه الصيد

¹ الجاحظ، البيان والتبيين، ص 76.

² نفس المرجع، ص 80.

³ أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية: تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ت، ص 117.

5- التواصل السمعي:

أم أذنه في يد النحاس دامية أم قدره وهو بالفلسين مردود
نموذج لتحليل الصورة الحسية (سيمائيا) في بيتي امرؤ القيس وأبي الطيب المتنبي:
- امرؤ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل (بحر الطويل)

-أبو الطيب المتنبي:

أصخرة أنا، مالي لا تحركني هذي المدام ولا هذي الأغاريد
(بحر البسيط)

نحاول التماسا للصورة الحسية لكلا الشعاعين، حيث "تبدو الصورة الفنية هنا محايدة، بحيث لا تعول على استعارة ولا تشبيه من جهة، وحسية مادية في ظاهرها وباطنها من جهة أخرى. وهي تمثل شخصية شعرية حزينة باكية، وشجية واجمة في كلا البيتين تفيض عيناها دمعا غزيرا لفرط صبابتها الغامرة.

"فالصورة الفنية هنا، كما هو باد تهبض على التصوير الحسي، فلا شيء فيها ذهني مجرد، فالبكاء على الطلل والمكان والفضاء والصخر هو معنى مرئي يستطيع أن يشاهده كل من يشاهد الباكي؛ كما أن الدموع لغزارتها كانت تبدو قطراتها وهي تهبي على صدر الشخصية الشعرية حتى بللتها..."¹

فالشاعران، امرؤ القيس وأبو الطيب المتنبي يشتركان في الشخصية الحزينة والمرحة في آن، فالباكية وهي صورة حسية، "تترصد السبل غير المباشرة التي تساهم في بناء الدلالة، وعلم الدلالة بوصفه فرعا من فروع علم اللغة" هو غاية الدراسات الصوتية والفونولوجية والنحوية والصرفية بحثا عن المعنى".²

ولا شك أن هذه هي استراتيجية المتنبي في التحولات الدلالية بنيويا وثيماتيا *thématique*، فالصخرة رمز القوة والثبات توحى بشعرية الثابت ولفظنا المدام والأغاريد توحيان بشعرية الفرحة والفُرجة، لأن المدام هي تحول دلالي كثيف قد يعني الخمر وقد يعني الانتشاء والمطر الدائم والمؤنسات من السيدات الزوجات، غير أن الأغاريد وهو اسم علم مؤنث من أصل عربي، ومعناه: هو العاقلة الوقورة الرزينة المتمكنة في رأيها ونفسها؛ وهي كناية أو رمزية

¹ عبد الملك مرتاض: قضايا الشعرية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد اقادار للعلوم الإسلامية، قسنطينة، دت، ص 274.

² محمد سعيد محمد: في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2002، القاهرة، ص 20.

عن الحب والجمال والتهيه والكبرياء **transcendance** أو أنشودة خالدة في ثنايا الذاكرة يتغنى بها الشاعر ويشدو ويهتف بها ويرددها كيفما اتفق.

يقول أحمد مختار عمر في هذا السياق: "إذا كان علم الدلالة هو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى، فإن السيميوطيقا هي حركة المعنى وليس بينهما انفصال ولإدراك أحدهما ينبغي اكتشاف الآخر معه".¹

ولقد اتسعت استراتيجية الخطاب لدى المتنبي وازدادت أهميته في هذا النص محل الدراسة عندما يجمع بين الإشارة الحسية والإشارة العقلية **interdisciplinaire**، فإنه يساهم لا محالة في التحولات الدلالية بنيويا وثيماتيا، فالفضاء **l'espace** بمكوناته السيميائية المختلفة يؤثر في النسيج الشعري العام، وهذا ما يفتح المجال واسعا لدراسة منفتحة على دلالات مختلفة وتأويلات متعددة، ويمكن على سبيل المقاربة النصية أن نفهم البنية بأنها البناء أو الكيفية التي يشيد بها هذا البناء على حد تعبير رولان بارت، وهي عنده مفهوم جنيس يدل على البناء ولا يحمل أبعادا ميتافيزيقية، وهذا حتما يقودنا إلى أن لكل شيء بنية تعددية فتعددية البنية معناه استعمال المصطلح الأقرب في شتى المجالات، جعلت من مصطلح بنية قاعدة إجرائية لدراسة مختلف العلوم، فالبنية من هذا المنظور أصبحت بنيات والنصان لكلا الشعارين امرئ القيس وأبي الطيب المتنبي أصبحا محاصيل ولم تصبح اللغة تحمل لواء الفكر، بل أصبحت اللغة والفكرة بين الشعارين في وحدة التضاييف كما نادى بذلك خطاب التفكيك (الضيافة اللغوية) **Hospitalité langagière** عند تشكيل المعنى، ولكي نوضح الأمر لابد علينا أن نستدعي مجموعة من المناهج نقر بنجاحاتها في استنطاق البنيات العميقة للنص، ولعل المنهج السيميولوجي أوفرها حظا. ونسوق بموجب هذا مثلا حيا من القصيدة محل الدراسة: البیداء، أصخرة أنا، مصر، فلو أخذنا بنية لغوية محددة ولتكن بيتا من الشعر من القصيدة:

أكلما اغتال عبد السوء سيده أو خانه فله في مصر تمهيد

معلوم أن البنية كنظام لغوي تتضح من مجموع العبارات اللغوية التي تشكل البيت الشعري، في حين تتضح البنية الدلالية من مجموع المعاني التي تحملها البنية اللغوية فكلمات: البیداء، أصخرة أنا، مصر... عبارة عن بقايا الديار (الأطلال) فالأطلال عبارة عن حجارة فهي قبل أن تأخذ في الدخول إلى عالم القصيدة كانت تحمل بعدا فيزيائيا، لكن دخولها عالم القصيدة **Poème** أصبحت تحمل بعدا سيكوفيزيائي، فهي أصبحت تعبر عن نفسية الشاعر، وهذا التشابك البنيوي اتضح من خلال الاعتماد على المنهج السيميائي، ومستعينا في ذلك على الموروث الأنثروبولوجي الذي أتاح لنا جسر/ جنوسة / ضيافة الأفق بيننا وبين الشاعر لاستنطاق البنيات العميقة

¹ أحمد مختار عمر: علم الدلالة، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1982، ص 14.

Structures profondes ، وتكون بذلك القراءة في النسق - قراءة مستجيبة - كما حددها ياوس وإيزر: "لقد اعتاد الشاعر الجاهلي أن يبدأ قصيدته بالوقوف على أطلال الحبيبة باكيا ذكراها مخاطبا منه ذلك الطلل".¹

2. الإشارة عقلية: **Signe mental**

"تومئ بالمعنى وفق مؤثرات يستبطنها ذكاء الفرد وفطنته وتعاطيه الدائم مع ما يحيط به، فتكون التجربة خير معين لتفسيرها، وهي تعتمد بالدرجة الأولى على أشياء خارجة عن جسم الإنسان، وتتمثل هذه الأشياء فيما يستعمله الإنسان كالملابس والحلي وحمل العصا والمسبحة والمروحة وغير ذلك، أو في المؤسسات إذ تعد نظاما محددًا من سلوك الجماعة تتواصل من خلاله وتخضع للاتفاق مثل الدين الذي يضبط سلوك المجتمع".²

وفي كلتا الإشارتين الحسية والعقلية أمارات أسلوبية وملامح بيانية **Oratoires** صنعت الثابت اللساني ومحموله الدلالي على محك بوليفونية بين الدال والمدلول من متون هذه القصيدة التي بقيت خالدة في ثنايا الذاكرة.

3. سمات اللغة الشعرية

"لم يعد هناك شك في أن اللغة الشعرية لغة خاصة متفردة، لغة تحطم اللغة العادية لتعيد صياغتها من جديد، وتقيم علاقات جديدة بين الكلمة والأشياء، ولابد أن تكون لهذه اللغة سمات فارقة تميزها عن غيرها".³

وسنحاول أن نستقصي بعض ملامحها فيما يلي:

1. الإيحائية **Suggestif** :

وهي السمة الفارقة بين اللغة العادية واللغة الأدبية "فاللغة التقريرية تعجز عن الإيحاء وخلق الصور وصنع علاقات جديدة بين الأشياء فلا تصنع شعرا، لأن هدفها هو المعنى الأخلاقي أو الوعظي الواضح الذي يمكن توصيله عن طريق النثر، أما الشعر... فهو فن ، أي لغته جديدة ومتجددة تستخدم كل ما تتيحه اللغة من إمكانات التعبير لتثير في النفس حالات شعورية وإحساسات جمالية ولكن ليس بدون معنى، إذ لو كان الأمر خاليا من المعنى لكان هذرا، وإنما المعنى إيحائي تخيلي **Imaginaire** لا ينفصل عن اللغة بل متحد بها؛ فهو إشعاع من إشعاعاتها وإيحاء من إيحاءاتها".⁴

¹ قال ابن منظور في لسان العرب: "... والطلل ما شخص من آثار الديار والرسم ما كان لاصقا بالأرض...".

ينظر أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الإفريقي العربي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1994، ص 406-407.

² كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية، دراسة لغوية لظاهرة استعمال الجسم في التواصل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2012، ص 41.

³ إبراهيم عبد المنعم إبراهيم: بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، 2008، القاهرة، ص 26.

⁴ محمد رضا المبارك: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، تلازم التراث والمعاصرة، بغداد، 1993، ص 120.

وهذه الرؤية الاستيطيقية شكلت القصيدة منطقتها الخاص في الإيحاء بالمعاني من خلال الكلمات، مثل:

ما كنت أحسبني أحيًا إلى زمن يسيء بي فيه عبد وهو محمود
ولا توهمت أن الناس قد فقدوا وأن مثل أبي البيضاء موجود
وأن ذا الأسود المثقوب مشفره تطيعه ذي العضاريط الرعايد

شرح العضاريط: مفرده العضرط و العضروط : الخادُم على طَعَامِ بطنه.

شرح الرعايد: جمع رعيديد : هَدَّدَهُ وَتَوَعَّدَهُ بِالشَّرِّ.

2. الغموض *ambiguïté* :

"إن الغموض الفني الذي لا يصل إلى درجة اللبس، من سمات الشعرية، وهو فعالية قرائية، وقد أولاه نقادنا القدامى اهتماما كبيرا انطلاقا من كون الشعر لمحة دالة، وإن خير الشعر ما يعطيك معناه بعد مطاولة، وأن الشيء إذا نيل بعد الجهد كان أحلى وقعا على النفس، وقد شبهوه ببرد الماء على الظمأ".¹

وهذا ما أكدت عليه دراسات الشعرية المعاصرة فيما يذهب إليه رومان جاكبسون حيث يرى أن: "الغموض خاصية داخلية، ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فإنه ملمح لازم للشعر".² وبعض ملامح هذه السمة تتجلى في الآتي:

العبد ليس بحُر صالح بأخ لو أنه في ثياب الحر مولود
لا تشتت العبد إلا والعصا معه إن العبيد لأنجاس مناكيد

3. الانفعالية *émotionnelle* :

تمتاز لغة الشعر عن اللغة العادية بما تحمله من شحنات عاطفية، "فاللغة في الشعر ليست ألفاظا ثابتة جامدة ولكنها لغة انفعال مرنة، بل أميز ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة دائما بتجدد الانفعالات، فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائما استخداما جديدا".³

كما يؤكد ريتشاردز على التفريق بين اللغة العلمية ولغة الشعر: "فالجملية يمكن استخدامها بغرض الإحالة التي تسببها بصرف النظر عن صحة تلك الإحالة أو عدم صحتها، وتلك هي لغة العلم لكن اللغة يمكن استخدامها

¹ إبراهيم عبد المنعم إبراهيم: بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، ص 27.

² رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 51.

³ إبراهيم عبد المنعم إبراهيم: بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، ص 29.

أيضا من أجل الإشارة العاطفية التي تتولد عن الإحالة التي تحدثها وهذا هو الاستخدام الانفعالي للغة".¹
émotionnelle

ويمكن تلمس هذه السمة الشعرية في النص مدار القراءة والتأويل في الأبيات الآتية:

إذا أردت كميت اللون صافية وجدتها وحبیب النفس مفقود

ماذا لقيت من الدنيا وأعجبه أني بما أنا شاك منه محسود

أمسيت أروح مثر خازنا وثيدا أنا الغني وأموالي المواعيد

إني نزلت بكذابين، ضيفهم من القرى وعن الترحال محدود

ولا شك أن هذه التساؤلات المفهومية توضح الحالة النفسية المتوترة للشاعر من علامات الحيرة لأولئك الناس الذين فقدوا الوازع الديني والأخلاقي والإنساني.

4. الانحراف أو الانزياح *la déviation ou l'écart*

يمثل الانحراف أبرز سمات اللغة الشعرية، فاللغة الشعرية في جملتها تمثل عدولا أو انتهاكا لما هو مألوف في اللغة المثالية المحايدة أو ما أطلق عليها رولان بارت "درجة الصفر في الكتابة" والانحراف هو عدم الاتفاق بين الإشارة والمعنى² بمعنى كسر الدلالة الأولية للألفاظ والابتعاد بها عن دلالتها المعجمية بإنشاء علاقات جديدة بين الألفاظ المكونة للنص، والخروج العامد عن الاستخدام المثالي وفقا للمقولة العربية: "الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاءوا" يقول محمد فكري الجزار: "... وبالتالي فإن الحداثة الحقيقية عندنا هي معيار المجاوزة التي يحققها العمل الشعري للتقاليد الأدبية الموروثة والسائدة على السواء، سواء كان ذلك في التشكيل الموسيقي أو في التقنيات اللغوية وأخيرا وهذا هو الأهم في التقنيات البنائية للعمل الأدبي".³

"وليس معنى هذا الخروج إلى دائرة الفوضى والغموض والعبثية، فلقد أكد الدارسون أن هذا الانزياح *l'écart* ليس مطلقا، والبنويوية خاصة تؤكد على النظام، لأن الانزياح لو كان مطلقا خرج عن اللغة إلى محض الهذيان، لذا يؤكد جون كوهين على أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا أن الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول".⁴

ولعل الانزياح الذي خرج عن النمط اللغوي المألوف يمكن ملامسته في الآتي:

¹ عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، عالم المعرفة، عدد 233، 1998، ص 141.

² بول دي مان: العنى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة: سعيد الغانمي، القاهرة، 2000، ص 53.

³ محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف - الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للنشر والتوزيع، ط1، 2001، القاهرة، ص 04.

⁴ محمد المبارك: اللغة الشعرية، ص 231.

لولا العلال لم تجب بي ما أجوب بها وجناء حرف ولا جرداء قيدود

وكان أطيب من سيفي معانقة أشباه رونقه الغيد الأماليد

• شرح الأماليد: مَلَدَ الشيءَ : مَدَّهُ، مَطَّطَهُ

ومن أدل أمارات الانزياح، ما لمسناه في فعالية الاستفهام لدى المتنبي في هذه القصيدة الخالدة. " تنهض فعالية الاستفهام عبر توظيف الأدوات توظيفا فعالا ومتنوعا يغني التجربة ويزيد من روعة النص، وكسر الرتابة والملل، فيما لو جاءت النصوص في سمات تقريرية خالية من إشراك الآخرين الجوار وعدم السماح له بالدخول في عالم الشاعر والتفاعل مع الأحداث وهذا الأمر لا يحدث إلا عند توظيف تقنية الاستفهام.¹

ودليل شعرية الاستفهام، نجد صداها في الآتي:

وذاك أن الفحول البيض عاجزة عن الجميل فكيف الخصية السود؟؟

ولعله استفهام يجمع بين الثنائية الضدية:

الفحول ≠ الخصية

البيض ≠ السود

فاللغة الشعرية هي التي تسعف الشاعر والباحث في أن للإمساك بموضوعه، حيث يفهم ويعرف ويُعرَفُ ويحلل ويطبق المفاهيم التراثية في ضوء نتائج علم اللغة الحديث ... وفي جدلية علمية وحوارية أدبية تنم عن الطابع الاستقرائي لتراثنا الشعري والنقدي كما هي دراسة تناصية Contextuelle رائدة تربط بين جودة الشاعر بكفاءة المتلقي (القارئ) للحفاظ على الموروث الشعري والنقدي العربيين.

خاتمة

استهدف هذا البحث القيام بمحاولة قراءة الأنماط الجمالية للنص الشعري التراثي من خلال قصيدة المتنبي الخالدة: "لا تشتر العبد" وقد انطلق من ضرورة ممارسة نقدية لهذه النماذج، كي يبرز قواينها الخاصة وظروفها، الأمر الذي فتح أمام هذه المعاينة البحثية بوابة الدخول في نقاش وتماس مع ملاحظات البلاغة الكلاسيكية والبلاغة الجديدة وأحكام النقد المعاصر وتحليل الخطاب ومقولات الدرس الأسلوبي. ومع ارتحال النص المتنبي عبر التاريخ، تشكلت صلة تاريخية بين فهم قراءة الجيل الأول وبين القراءات اللاحقة: زمن الكتابة، زمن التلقي، وزمن التأويل: وهو عبارة عن خلق منطقته الخاص في الجمع بين النص والقارئ وبين أمارات أسلوب المتنبيات التي تجمع بين فيض التراث ووميض الحداثة، وهذا ما يدل على تعدد المصادر الإلهامية Inspirante للمتنبي في الكتابة وتؤكد الجهد التأويلي للناقد القارئ المثالي، ويمكن في الأخير الاهتداء إلى النتائج الآتية:

¹ موسى كراد: تحولات الطلل في الشعر الجزائري الحديث، عيسى لحيلج أنموذجا، يوتوبيا للنشر والتوزيع، ط1، 2021، تيارت، الجزائر، ص 98.

1. الاهتمام بنظريات القراءة المعاصرة واستراتيجياتها في مقارنة النصوص الأدبية والثقافية.
2. اختلاف المنهج النقدي بين النقاد العرب القدامى والمحدثين في مقاربتهم للنصوص الشعرية، بين خارج النص وداخل النص القائمة على كفاءة المتلقي فإذا كان النص فعالية قرائية فإن القارئ استراتيجية نصية.
3. الجمع بين ترسيخ المفاهيم والمقولات السياقية والنسقية والانفتاح على تدريس مواد النقد الأدبي وآلياته لقراءة التراث العربي في شقيه الشعري والنثري.

قائمة المراجع العربية والأجنبية

أ- المراجع الأجنبية

1-Gerard Genette : la littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982

ب- المراجع العربية

- 2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، القاهرة، 1988.
- 2- إبراهيم عبد المنعم إبراهيم: بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، 2008، القاهرة.
- 3- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1416هـ، القاهرة.
- 4- أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية: تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ت.
- 5- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1982.
- 6- إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا، وخلان الوفاء، دار بيروت للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1983.
- 7- تقي الدين بن تيمية: مجموع الفتاوى الكبرى، كتاب أصول الفقه، منشورات محمد علي بيضون، ط1، 2000، بيروت، لبنان.
- 8- الجاحظ عثمان أبو عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجبل، بيروت، د ت.
- 9- عبد الملك مرتاض: قضايا الشعرية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد اقادار للعلوم الإسلامية، قسنطينة، د ت.
- 10- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، 1984، الجزائر.

- 11-عزالدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي القديم – عرض وتفسير ومقارنة – دار الفكر العربي، ط1، 1992، (بتصرف طفيف).
- 12-كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية، دراسة لغوية لظاهرة استعمال الجسم في التواصل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2012.
- 13-محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، المغرب، ط 1، 1999.
- 14-محمد الكاشف وآخرون: العروض بين التنظير والتطبيق، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.
15. محمد رضا المبارك: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، تلازم التراث والمعاصرة، بغداد، 1993.
- 16-محمد سعيد محمد: في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، ط 1، 2002، القاهرة.
- 17- محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف -الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحدائث، إيتراك للنشر والتوزيع، ط1، 2001، القاهرة.
- 18- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتاب، بيروت، د.ت.
- 19-موسى كراد: تحولات الطلل في الشعر الجزائري الحديث، عيسى لحيلح أنموذجا، يوتوبيا للنشر والتوزيع، ط 1، 2021، تيارت، الجزائر.
- ج-المراجع المترجمة:
- 20-أرشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة: ترجمة سلمى خضراء الجبوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.
- 21-أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2005.
- 22-بول دي مان: العى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة: سعيد الغانمي، القاهرة، 2000.
- 23-رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، د.ت.
- 24-فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية التجاوب في الأدب، ترجمة محمد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، د.ت، المملكة المغربية.

د-المجلات:

- 25-ابن القيم "الصواعق المرسله" (451/436/2) نقلا عن مجلة الإحياء. عنوان المقال: "الشبهات المثارة في وجه الداعية إلى الله دوافعها وأسباب ترويجها" لفضيلة الشيخ أبي عبد المعز محمد علي فركوس، العدد الثالث، الجزائر، 2012/1433.
- 26- سعيد جبار: نحو رؤية جديدة للسيميوطيقا في كتاب الحكاية المغربية العجيبة، مجلة الخطاب والتلقي، عدد 1، جامعة شعيب الدكالي، المملكة المغربية.
- 27-عبد الرحمان تبرمسين: حركة الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة كلية الآداب وعلوم اللغة، المجلد (60)، العدد 03، يوليو 2000، القاهرة.
- 28-عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، عالم المعرفة، عدد 233، 1998.
- 29-عبد الله الغدامي: قراءة إبستمولوجية لقصيدة " إرادة الحياة " لأبي القاسمي الشابي مجلة الفكر، العدد4، 1985، تونس.
- 30-محمد مربي: التأويلية العربية: الانتقالات الإبدالات، الأنساق، ضمن مجلة التأويل مجلة علمية محكمة متخصصة تعنى بالدراسات القرآنية والتأويلية، المملكة المغربية، العدد 2، 2015.

Towards rhetoric of Disinformation نحو بلاغة للتضليل

د. محمد الناصر كحولي، أستاذ البلاغة والنقد المشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية.

Dr. Mohamed Naceur Kahouli Associate Professor of Rhetoric and criticism, College of Arabic Language and Social Studies, Qassim University, Saudi Arabia.

Abstract:

This article aspires to establish a new rhetoric that is the rhetoric of disinformation, especially after the development of contemporary discourse, where the sophistical fallacies, and the ensuing expansion, is unable to study the manifestations of disinformation in discourse.

The rhetoric of disinformation studies the Various disinformation techniques, methods, manifestations and strategies in discourse in terms of the act of saying or the event of saying. The intent is to show how disinformation operates discursively, on the one hand, and to educate minds about the disinformation they may be exposed to, on the other hand.

In its results, this article aims to define disinformation, to classify it as a science, to set its limits with the terms that are in its table, and clarifying the category to which it belongs by separating between the prototype and the rest of its members, then distinguishing between its practice and awareness of it as a science, in light of which the characteristics of the rhetorical approach become clear.

Key Words: Rhetoric / Disinformation / Bad faith / Linguistics/ Categorization / Prototype.

الملخص:

يطمح هذا المقال إلى التأسيس لبلاغة جديدة هي بلاغة التضليل. فبعد تطوّر الخطاب المعاصر لم تعد المغالطات السفسطائية، وما تبعها من توسعة قادرة على استيعاب مظاهر التضليل في الخطاب.

ويدور موضوع بلاغة التضليل على دراسة مختلف تقنيات التضليل وأساليبه ومظاهره وإستراتيجياته في الخطاب من حيث هو فعل قول أو حدث قول. والقصد من ذلك بيان كيفية اشتغال التضليل خطابياً، من جهة، وتوعية العقول بما يمكن أن تتعرض له من تضليل من جهة أخرى.

ويهدف هذا المقال في نتائجه إلى التعريف بالتضليل، وتنزيله منازل العلم، وضبط حدوده مع المصطلحات التي من جدولته، وبيان المقولة التي ينتهي إليها بالفصل بين الطراز وسائر أفرادها، ثم التمييز بين ممارسته والوعي به من حيث كونه علم، تتضح في ضوئه خصائص المقاربة البلاغية.

الكلمات المفتاحية: بلاغة / تضليل / سوء نية / لسانيات / مقولة / طراز.

المقدمة:

لقد شهد التواصل اليوم تطوّراً مذهلاً، سواء من حيث تقنيّاته، أو مجالاته أو أنواعه، أو وظائفه وأهدافه. وصار خاضعاً في كلّ خطاب لضوابط علمية أكثر من أيّ وقت مضى. فالمتكلم، خصوصاً متى كان جمعياً، نحو المؤسّسات والمنظّمات والحكومات، صار يستعين بالأنثروبولوجيا والعرفانية وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأعصاب وغيرها من العلوم، ليوجد ممرّات إلى ذهن السامع، ويبتكر مسالك إلى وجدانه، فيكيّفه حسب مقاصده، ويحكم السيطرة عليه. فترتب على ذلك ظهور ما يُعرف بصناعة الرأي العام وصناعة الذوق وصناعة الثقافة وغيرها¹.

وانعكس ذلك على الخطاب، فعرف تحولات كبرى، فقد عدل به عن مقاصده، وخرقت مبادئه وقواعده وقوانينه²، وصار مسكوناً بالتضليل ومملوءاً بالفخاخ. فلا يكاد يخلو خطاب من مظهر من مظاهر التضليل، ولا يكاد ينجو سامع من فخّ من الفخاخ التي أُعدت له سلفاً، لتحقيق مقصد من مقاصد المضللّ على أيّ نحو من الأنحاء. فصار الخطاب السالب الأصل، والخطاب الموجب الفرع. وأصبحت الحاجة إلى بلاغة جديدة أمراً مقضياً، وهي بلاغة التضليل.

¹ يُنظر مثلاً:

Noam Chomsky & Edward Herman La Fabrication du consentement. De la propagande médiatique en démocratie, Editions Agone, coll. "Contre-feux", 24 octobre 2008.

² يُنظر على سبيل المثال:

Dominique Maingueneau, Pragmatique pour le discours littéraire, Bordas, Paris, 1990, pp. 101-111.

وتنضوي بلاغة التضليل إلى هذا البلاغة من حيث هي علم كليّ، وتدرس الحمولة السالبة في كلّ خطاب، سواء كانت حمولة حجاجيّة تداوليّة أو حمولة جماليّة أسلوبية، وتبحث في جميع مظاهر التضليل وأساليبه وإستراتيجياته وتقنياته الخطابية.

وتكمن وراء الحاجة الماسّة إلى بلاغة التضليل ثلاثة أسباب أساسية في أقلّ تقدير: أولها سبب تواصل عمليّ، فقد اتّسع التواصل من حيث العمق والشمول والمدى، وتنوّعت مظاهر التضليل وإستراتيجياته في كلّ خطاب. وثانيها سبب علميّ، فالمغالطات التي كان يجربها السفسطائيّون¹ أو تلك المطوّرة في بعض الدراسات الحديثة² لم تعد تفي بالغرض في دراسة التضليل اليوم، ولا تغطّي إلاّ الجزء القليل من أساليبه وتقنياته، ولا تكشف إلاّ النزر اليسير من الحمولة السالبة في الخطاب. وأمّا الدراسات المعاصرة التي بحثت في التضليل³ فإنّها نظرت إليه من زاوية الممارسة، خصوصاً في المستوى الإعلاميّ والاقتصاديّ، ولم تؤصّل علميًّا، ولم تدرسه من حيث هو ظاهرة خطابية ذات طابع نسقيّ⁴.

وأما السبب الثالث فهو سبب توعويّ يجري لنشر الوعي بكيفية صناعة التضليل، وأساليبه وإستراتيجياته وتقنياته الخطابية، والمخاطر المترتبة عليه، وذلك بتهيئة العقول وتوفير أدوات لها تمكّنها من تمييز التضليل من الحقيقة وكشف مقاصد المضللّين، فالمضللّ لن يتوقّف عن التضليل حتى يتوقّف السامع عن تصديقه. ولن يتوقّف السامع عن تصديق المضللّ حتى يتهيأ له عقل قادر على تمييز الحقيقة ممّا بعد الحقيقة.

ويقتضي التأسيس لبلاغة التضليل التعريف أولاً بالتضليل. فما التضليل؟ وكيف تبدو علاقته بالمصطلحات التي من جدولته، أو أفراد مقولته (Categorisation)؟

¹ يُنظر مثلاً: Aristote, Les Réfutations sophistiques, Librairie Philosophique Vrin, 2002.

² يُنظر على سبيل الذكر لا الحصر: - Charles L Hamblin, Fallacies, Methuen, London, 1970.

- Frans Van Eemeren et Rob Grootendorst, Les sophismes dans une perspective pragmatique-dialectique, in l'argumentation, Mardaga, Liège, 1991.

³ يُنظر مثلاً:

- Gen Ion Mihai Pacepa and Ronald J Rychlak, Disinformation: Former Spy Chief Reveals Secret Strategies for Undermining Freedom, Attacking Religion, and Promoting Terrorism, WND Books, 2013.

- John Kenneth Galbraith, The Economics of Innocent Fraud: Truth for Our Time, Houghton Mifflin, 2004.

- سلسلة عالم المعرفة، شيلر، هيربرت، المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبد السلام رضوان، العدد 106، 1999.

⁴ اقتضرت جامعة بيزا الإيطالية في مؤتمرها المنعقد يومي 4-5 أكتوبر عام 2018 على جعل الأخبار الكاذبة والإشاعات، إستراتيجيات ومقاصد خطابية للتضليل. متاح على الرابط:

Colloque: «Fake news, rumeurs, intox... Stratégies et visées discursives de la désinformation» (Pise). In <https://www.fabula.org/actualites/84186/fake-news-rumeurs-intox-strategies-et-visees-discursives-de-la-desinformation.html>.

مّت الزيارة يوم 2023/07/01.

أولاً: تعريف التضليل:

لا يخلو تعريف التضليل من صعوبات عدّة، فهو ليس مجرد مصطلح علمي فحسب، بل هو قضية من قضايا عالمنا المعاصر، وقد أقرّت الأمم المتّحدة بعدم وجود تعريف مقبول عالمياً للتضليل، أو كاف من تلقاء نفسه، لأنّ السياقات التي يمكن أن تحدث فيها معلومات مضلّلة متنوّعة ومعقّدة، مثل العمليّة الانتخابيّة أو الصّحة العامّة أو النزاعات المسلّحة أو تغيّر المناخ¹.

1- التضليل لغة: التضليل، مصدر مشتقّ من الجذر الثلاثي [ض/ل/ل]، ومتّصل بالفعل الثلاثي المزيد بعنصر على وزن فعّل، وهو ضلّل. ونظراً إلى اختلاف الصيغة الصرفيّة بين الجذر الثلاثي والمزيد بعنصر على وزن "فعل" فإنّ المعاني ستختلف. فما المعاني اللغويّة الثانويّة في أصل الجذر [ض/ل/ل]؟ وما المعاني المستفادة من صيغة المزيد بعنصر "ضلّل"؟

يفيد الجذر [ض/ل/ل] مجموعة من المعينات [Sèmes]، فقد ورد في "الصّحاح" ما يلي: "ضَلَّ الشّيءُ يَضِلُّ ضَلالاً، أي ضاع وهلك. والاسم الضلُّ بالضم. ومنه قولهم: هو ضلُّ بن ضلٍّ، إذا كان لا يُعرف ولا يُعرف أبوه... ورجلٌ ضليلٌ ومُضِلٌّ، أي ضالٌّ جداً. وهو الكثير التَّبُع للضلال... وأضلهُ، أي أضاعه وأهلكه. يقال أضلّ الميت، إذا دُفِنَ... وأضلّلتُ بعيري، إذا ذهب منك. وضلّلتُ المسجداً والدارَ، إذا لم تعرف موضعهما وكذلك كلُّ شيءٍ مقيمٍ لا يُهتدى له"².

وجاء في "لسان العرب" ما يلي: "الضلالُ والضلالةُ: ضدُّ الهدى والرّشاد... وضلّلتُ المسجداً والدارَ إذا لم تعرف موضعهما، وضلّلتُ الدارَ والمسجداً والطريقَ وكلَّ شيءٍ مقيمٍ ثابتٍ لا تهتدي له، وضلّ هو عني ضلالاً وضلالةً؛ قال ابن بري: قال أبو عمرو بن العلاء إذا لم تعرف المكانَ قلتُ ضلّلتُهُ، وإذا سَقَطَ من يدِكَ شيءٌ قلتُ أضلّلتُهُ؛ قال: يعني أنّ المكان لا يضلُّ وإنما أنت تضلُّ عنه، وإذا سَقَطَتِ الدراهمُ عنك فقد ضلّلتُ عنك، تقول للشّيء الزائل عن موضعه: قد أضلّلتُهُ، وللشيء الثابت في موضعه إلا أنّك لم تهتدي إليه: ضلّلتُهُ. وضلّ الشّيءُ إذا ضاع، وضلّ عن الطريق إذا جار... وضلّ الشّيءُ: خفيَ وغاب... ضلّلتُ الشّيءَ وضلّلتُهُ إذا جعلته في مكانٍ ولم تدْرِ أين هو، وأضلّلتُهُ إذا ضيّعته. وضلّ الناسي إذا غاب عنه حفظُ الشّيء... أضلّلتُ الشّيءَ إذا ضاع منك مثل الدابة والناقة وما أشبهها إذا انفلت منك، وإذا أخطأت موضعَ الشّيء الثابت مثل الدار والمكان قلتُ ضلّلتُهُ وضلّلتُهُ، ولا تقل أضلّلتُهُ... وأضلهُ أي أضاعه وأهلكه... والضلال: النسيان... أضلّلتُ بعيري إذا كان معقولاً فلم تهتدي لمكانه، وأضلّلتُهُ إذا كان مُطلقاً فذهب ولا تدري أين أخذ. وكلُّ ما جاء من الضلال من قبلك قلتُ ضلّلتُهُ، وما جاء من المفعول به قلتُ أضلّلتُهُ. قال أبو عمرو: وأصل الضلال الغيبوبة، يقال ضلّ الماءُ في اللبن إذا غاب، وضلّ الكافر إذا غاب عن

¹ يُنظر موقع الأمم المتّحدة: متاح على الرابط الآتي: <https://www.un.org/fr/countering-disinformation>.

تمّت الزيارة يوم 2023/07/01.

² الجوهري، الصّحاح، موسوعة الشعر العربي، الإصدار 1، 2009، ص 3133.

الحُجَّة، وضَلَّ الناسي إذا غابَ عنه حِفْظُه، وأضَلَّتْ بَعيري وغيره إذا ذَهَبَ منك... ورجل ضَلَّيل: كثير الضَّلَال. ومُضَلَّلٌ: لا يُوقَفُ لخير أي ضالٌّ جدًّا، وقيل: صاحب غَوَايَاتٍ وَبَطَالَاتٍ وهو الكثير التتبع للضَّلَال. والضَلَّيلُ: الذي لا يُقْلَعُ عن الضَّلالة... وفلان صاحب أَضَاليل، واحدها أَضْلُولَةٌ... والضَّلَّة: الغَيْبوبةُ في خير أو شَرٍّ. والضَّلَّة: الضَّلَال. وقال ابن الأعرابي: أَضَلَّني أمرُ كذا وكذا أي لم أَقدِرُ عليه¹.

ورود في "المعجم الوسيط" ضَلَّ ضَالًا وضَلَّالًا وضَلَّالَةً: خَفِيَ و- غاب. ويقال: ضَلَّ الشيءُ في الشيء. و- ضاع. و- تَلَفَ وهَلَك. و- بَطَلَ. و- ذَهَب. ويقال: ضَلَّ سَعِيه: عَمَلَ عملاً لم يَعدُ عليه نفعُهُ، أو ذَهَب هباءً. ويقال: ضَلَّ الميْتُ في الأرض: تَوَارَى وتَلَاشى. و- زَلَّ عن الشيء ولم يَهتدِ إليه. و- النَّاسي: غاب عنه حفظه. و- الشيء، وعنه، وفيه: نَسِيههُ أو أنْسِيههُ. و- فَقَدَه. و- الطَّرِيقَ: لم يَهتدِ إليه. و- الشيءُ فلانًا: ذَهَب عنه فلم يقدِر عليه وعجز عنه².

يتضح معجميًا أنَّ الفعل "ضَلَّ" جاء لازماً ومتعدياً، وأفاد معيّنات الضلال والضياع والهلاك والدفن وعدم الاهتداء والفقد والاختفاء والغياب والنسيان والتلف وعدم المنفعة، والتواري، والتلاشي، والعجز. وينتظم هذه المعيّنات قطبان دلاليّان، هما الحجب والهلاك. يمثّل قطب الحجب الحركة، ويشمل الضياع والفقد والاختفاء، والغياب، والنسيان، والتواري. ويمثّل قطب الهلاك نتيجة الحركة، ويشمل الدفن وعدم الاهتداء والتلف، وعدم المنفعة، والتلاشي، والعجز. ويمثّل هذان القطبان المقتضى المعجميّ في الجذر [ض/ل/ل].

وتفيد هذه التعريفات اللغويّة خمسة معانٍ مختلفة باختلاف وضع الفعل "ضَلَّ" أو المصدر "التضليل". يتّصل المعنى الأوّل بوضع الفعل المعجميّ واللّسانيّ، فالفعل في ذاته يفيد الضلال والانحراف، والخداع، والتهيان، والإفساد. وهي تمثّل قطبا دلاليّا ثالثا إلى جانب القطبين الدلاليّين السابقين الحجب والهلاك، يمكن الاصطلاح عليه بقطب الخداع. ويتّصل المعنى الثاني بوضع الفعل الصرفيّ، ويتمثّل في النقل. فمن معاني صيغة فعل نقل المفعول به من حالة إلى أخرى. فالمفعول به يكون قد تعرّض لعملية نقل من الوضع "أ" إلى الوضع "ب". ويتعلّق المعنى الثالث بوضع الفعل النحويّ، ويتمثّل في القصد والعمد. فالأفعال الواردة في التعريفات المعجميّة "أوقع" و"صَيَّر" و"جعل" و"قام"، تلتقي في الدلالة على أنّ فاعل فعل التضليل قد قصد إلى ذلك قصدا وعمد إليه عمدا. ويتعلّق المعنى الرابع بوضع الفعل التداوليّ، ويتمثّل في سوء النية (Mauvaise foi). فالخداع والتهيان والإفساد أفعال تقتضي طرفين، في نيّة الطرف الأوّل، وهو المضلّل، أن يلحق ضررا وأذى بالطرف الثاني وهو المضلّل، والتقاء النيّة مع الضرر يؤدّي حتما إلى سوء النية.

وأما المعنى الخامس فيتعلّق بوضع الفعل العرفانيّ (الإدراكيّ). ويتمثّل في إبراز التصرّو. وهو وثيق الصلة بالمعاني السابقة، خصوصا المعنى الصرفيّ، فنقل المفعول به من حالة إلى أخرى قد يفيد حركة مادّية يتحوّل بمقتضاها

¹ ابن منظور، لسان العرب، موسوعة الشعر العربي، الإصدار 1، 2009، ص-ص 11404-11408.

² المعجم الوسيط: متاح على الرابط الآتي: <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/>.

مّت الزيارة يوم 2023/07/03.

المفعول به من حالة إلى أخرى نحو قولك جمّد البرد الماء. فيتحوّل الماء من حالة السيّان إلى حالة الجمود. وقد يفيد حركة ذهنيّة يتحوّل الذهن بمقتضاها من تصوّر إلى آخر، أو من الوضع "أ" إلى الوضع "ب"، كالتحوّل من النظر إلى الموت بوصفه تصوّراً لهادم للذات إلى النظر إليه بوصفه تصوّراً للحقّ. فيتراجع التصرّو السابق، ويبرز التصرّو الجديد.

والحاصل ممّا سبق أنّ المستفاد من الفعل "ضلّ" ومصدره "التضليل" خمسة معان تختلف باختلاف أوضاعه المعجميّة اللسانية والصرفيّة والنحويّة والتداوليّة والعرفانيّة. ففي الوضع المعجميّ اللسانيّ يفيد مصطلح التضليل الخداع، والتهيه، والانحراف والإفساد. ويفيد في الوضع الصرفيّ معنى النقل والتحويل، ويفيد في المعنى النحويّ معنى القصد والعمد، ويفيد في المعنى التداوليّ سوء النية، وأمّا في الوضع العرفانيّ الإدراكيّ فيفيد نقل الذهن من التصرّو "أ" إلى التصرّو "ب".

2- التضليل اصطلاحاً: لم يحظ مصطلح التضليل بتعريف دقيق عند القدامى، وجاء ملتبساً بأمرين: تمثّل أولهما في الالتصاق بالتعريف اللغويّ كما في تعريف ابن سيده: "التضليل: تصيير الإنسان إلى الضلال"¹. وأمّا الأمر الثاني فتمثّل في إلحاق مصطلح التضليل بمصطلح الضلال، كما في تعريف التهانويّ: "الضلال في مقابلة الهدى، والغى في مقابلة الرشد. يقال ضلّ بعيري ولا يقال غوى. والضلال ألا يجد السالك إلى مقصده طريقاً أصلاً، والغواية ألا يكون له إلى المقصد طريق مستقيم. وقيل الضلال أن تخطئ الشيء في مكانه ولم تهتد إليه، والنسيان أن تذهب عنه بحيث لا يخطر ببالك. وقيل الضلال العدول عن الطريق المستقيم"²، وتعريف الجرجاني في قوله: "الضلالة هي فقدان ما يوصل إلى المطلوب، وقيل هي سلوك طريق لا يوصل إلى المطلوب"³.

واستمرّ الغموض في تعريف مصطلح التضليل، في العصر الحديث، فقد أسقط المعجم الفلسفيّ مصطلح التضليل، وعرفّ المصطلح المجاور له، الضلال، وهو "العدول عن الطريق عمداً أو سهواً، كثيراً أو قليلاً"⁴. ثم بدأ مصطلح التضليل يتسرّب على استحياء إلى معاجم اللغة والاصطلاح، فورد في معجم المعاني ما يلي: "التضليل: تعمد إخفاء بعض الأمور لئلا يهتدي الباحث إلى ما يريد، ومنه تضليل القاضي"⁵.

وتشترك هذه التعريفات في أمور عدّة، هي المعلومة الخاطئة والإخفاء والخداع والقصد. فالمتكلم يتعمّد تقديم معلومات غير صحيحة إلى المتلقّي أو يحجب عنه المعلومات الصحيحة ليخدعه في أمر ما. ولكن لا تخلو هذه التعريفات من وجوه قصور مختلفة، من أبرزها جعل المعلومة موضوع التضليل، فأبعدت الفكرة، وأبعد الرأي.

¹ ابن سيده، المخصّص، موسوعة الشعر العربي، الإصدار 1، 2009، ص 2743.

² التهانوي، موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج 2، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996، ص-ص 1119-1120.

³ الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلميّة، ص 30.

⁴ المعجم الفلسفيّ، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، 1983، ص 761.

⁵ معجم المعاني الجامع، متاح على الرابط: <https://www.almaany.com/>

تمّت الزيارة يوم 2023/08/05.

وهما أوسع مجالاً في التضليل من المعلومة. ولعلّ وجه القصور هذا يجد تبريراً لكون التضليل في العصر الحديث نشأ نشأةً عسكريّة، كما سنبين في اللاحق من هذا البحث. وفي المجال العسكريّ تتقدّم المعلومة على الفكرة والرأي.

3- التضليل في معاجم اللغة والاصطلاح الغربيّة:

* لغة: تشمل اللغات الأجنبيّة، خصوصاً الفرنسيّة والإنجليزيّة، على عدّة مفردات تحيل إلى معنى التضليل، ومن أبرز تلك المفردات / Se perdre / Manipulation / Errer / Égarer / Dévoyer / Désinformation / Tromper ...

يفيد المصدر Désinformation معنى التضليل، ويفيد كذلك معنى المعلومات المضلّلة المستفاد من السابقة الصرفيّة "Dé"، وقد أضافت هذه السابقة معنى السلب على المعنى الأصليّ الموجب في Information وهو النبا والخبر والمعلومة¹.

والمصدر Désinformation من الفعل Désinformer، الذي يفيد التضليل وإلغاء الخبر أو تعديل معناه. وبذلك يلتقي المصدر والفعل في الدلالة على معنى التضليل. وقد تأكّد هذا المعنى النوويّ بالاستعمال. وهو يتطابق مع معنى Disinformation في اللغة الإنجليزيّة، ويقارب معنى التضليل في اللغة العربيّة، والمعنى المقصود في هذا البحث.

وفيد فعل Dévoyer معنى التضليل، وتحويل شخص عن الطريق الصحيح والأخلاق الحميدة. غير أنّ معنى سوء النية ورد في الطبقة الدنيا من معاني هذا الفعل. ويفيد فعل Égarer معاني التضليل والتحويل والخداع والإغواء والضياع. وهو أقرب الأفعال إلى التضليل في معانيه العربيّة، غير أنّ معينم القصد ومعينم سوء النية وردا خافتين. ويفيد الفعل Errer الضلال والتوهان والتشرّد والتسكّع. وهي معان تقع على الفاعل أكثر من وقوعها على المفعول به.

ويحيل المصدر Manipulation على معنى التلاعب² ومعنى المعالجة. ويفيد الفعل Se perdre معاني عدّة منها فقدان الشيء، وسوء استخدامه، وعدم القيمة. وهي معان لا يتوقّر فيه معنى القصدية أو معنى سوء النية. وأمّا فعل Tromper فهو مسكون دلاليّاً بمعنى الخداع والمخاتلة. وهو أليط الأفعال بالتضليل.

¹ اعتمدنا في أغلب التعريفات على معجم روبر، متاح على الرابط:

Le Robert Dico en ligne, In <https://dictionnaire.lerobert.com>.

تمّت الزيارة يوم 2023/08/05.

² ترجم عبد السلام رضوان Manipulation بالتضليل.

شير هربرت، المتلاعبون بالعقول، ص 5، الهامش.

واستنادا إلى هذه الفوارق اللغوية فقد وجدنا مصطلح Désinformation مشبعا بالمعنيّات المتوقّرة في مصطلح التضليل في اللغة العربيّة، ولذلك سنعمده في هذا البحث، ونقدّمه على غيره من المصطلحات التي من جدوله، والأفراد التي من مقولته.

* اصطلاحاً: تعدّدت تعريفات التضليل في التفكير الغربيّ، وسنقتصر على أبرزها، ومن تلك التعريفات تعريف فولكوف: "التضليل، أو المعلومات المضلّلة، هو تلاعب بالرأي العام لأغراض سياسية، مع معالجة المعلومات بوسائل ملتوية"¹. وعرّف باسيبا ورايشلاك التضليل بأنّه "معلومات خاطئة أو معلومات كاذبة تنشر عن قصد أو عمد للخداع. هدفها تشتيت العقل عن الحقائق"². والتضليل حسب كارول ولاديسلاف "رسائل كاذبة أنشئت بعناية وسُرّبت إلى نظام معلومات الخصم، ولها نيّة خبيثة بوضوح، فهي تنطوي على خداع"³.

ولئن انطلق فيليب بروتون من خلفيّة بلاغيّة حجاجيّة فإنّه تجاوز دلالة المصطلح على المعلومات المضلّلة أو الخاطئة، وجعله إجراءً، قائلاً: "التضليل هو إجراء يهدف إلى إقناع السامع في سياق يثير الشكّ، بواقعيّة حدث مُعطى، والقصد هو الخداع المتعمّد"⁴.

وجاء تعريف التضليل في معجم التضليل قائماً على العلاقة الجدليّة بالمعلومة، فهو "مواجهة بين محاولة الحصول على البيانات التي ستضمن المعرفة وتبني القرار من ناحية، ومن ناحية أخرى الإجراءات المتعمّدة التي تهدف إلى تشويه المعلومات لطمس المعرفة وتشويش الحكم وتضليل القرار"⁵.

وبناء على ما تقدّم يمكن أن نعرّف التضليل بأنّه إظهار معطيات خاطئة عن قصد وسوء نيّة. وتشمل المعطيات المظهرية المعلومات والأفكار والتصورات والآراء والمواقف والبيانات والإحداثيات والأشياء، وكلّ ما من شأنه أن يُقدّم إلى المتلقّي أو الطرف الثاني. والمقصود بالخطأ أن تكون تلك المعطيات خاطئة في ذاتها أو أن تكون غير متطابقة مع الواقع. ويفيد القصد أنّ الطرف الأوّل قد تعمّد أن تكون تلك المعطيات خاطئة، وقصد إلى ذلك قصداً، وليس مجرد تشويه للمعلومات.

¹ Vladimir Volkoff, Petite histoire de la désinformation, Editions du Rocher, 1999, p. 9.

² Gen Ion Mihai Pacepa and Ronald J Rychlak, Disinformation: Former Spy Chief Reveals Secret Strategies for Undermining Freedom, Attacking Religion, and Promoting Terrorism, p. 6.

³ Davis Curtis Carroll and Bittman Ladislav, The KGB and Soviet Disinformation: An Insider's View, In <https://digital-commons.usnwc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4496&context=nwc-review>.

Visité le 05/08/2023.

⁴ Philippe Breton, La parole manipulée, Ed La Découverte et Syros, Paris, 2000, p. 66.

⁵ François Géré, Dictionnaire de la désinformation, Armand Colin, 2011, p. 15.

وأما سوء النية فتحتمل وجوها عدة، منها إلحاق الضرر بالمتلقي أو الطرف الثاني، ومنها حرمانه من منفعة ما، ومنها حصول الطرف الأول على منفعة كانت من نصيب الطرف الثاني. ومنها تغيير أفكار الطرف الثاني أو حمله على سلوك أو عدوله عن سلوك آخر، ويكون للطرف الأول منفعة ما في ذلك.

وجماع عمل التضليل هو نقل الذهن من وضع ذهني¹ هو الوضع القائم آن التواصل (On-ligne) وهو وضع أصلي حقيقي، إلى وضع ذهني² هو الوضع البديل أو الجديد، وهو وضع زائف. ويكون للمضلل وراء تلك العملية منفعة ما. وقد يكون الوضع الذهني الأول وضعا صفريا أي خاليا من أي معطى أو موقف، وقد يكون وضع شك وارتياب، وقد يكون وضع إنكار وجحود. ولن تكتمل عملية التضليل بمجرد انتقال الذهن من الوضع 1 إلى الوضع 2، بل تقتضي أن يترتب على الانتقال أو التحول الذهني سلوك ما تتحقق به مقاصد المضلل.

4- تعريف التضليل بالمفهوم: إن تعريف التضليل المذكور أعلاه هو تعريف بالمفهوم (Intention)، ويستند إلى مقولات الفلسفة الموضوعية، وتحديدًا المنوال المنطقي الأرسطي، وهو منوال يقوم على مبدأ الشروط الضرورية والكافية (Conditions nécessaires suffisantes) أو (CNS)¹.

ومفاد هذا المنوال أن تصنيف عنصر ما ضمن مجموعة ما يقتضي النظر إلى ما يجمع بين تلك العناصر من صفات مشتركة وخواص متشابهة. وتعد كل صفة أو خاصية شرطا من الشروط الضرورية، ولكنها ليست كافية بمفردها، فلا بد من توفّر بقية الشروط لتتحقق الكافية. فالضرورة والكافية أمران لازمان لتصنيف أي عنصر ضمن مجموعة ما.

ويتكوّن تعريف التضليل من أربع مكونات، هي بمنزلة الخواص، وهي: المعطيات المظهرة + الخطأ + القصد + سوء النية. ويعدّ كلّ مكون من تلك المكونات شرطا من شروط التضليل. وهو شرط ضروري، ولكنه غير كاف بمفرده، فلا بدّ من توفّر جميع الشروط الأربعة كي تتحقّق الكافية ويستقيم أمر التضليل وفق هذا التعريف. فكلّ قول أو حركة أو سلوك لن ينتهي إلى التضليل ما لم تتوفّر فيه جميع تلك الشروط.

5- تعريف التضليل بالـ "ما صدق": تعرّض منوال الشروط الضرورية والكافية، وما يترتب عليه من تعريف بالمفهوم لنقود شديدة من الفلسفة العرفانية². فبين كليبير -مثلا- تهافت المنوال المنطقي الأرسطي انطلاقا من مقولة الطير. فلكي ينتهي عنصر ما إلى مقولة الطير يجب أن تتوفّر فيه الشروط الآتية: القدرة على الطيران، وله ريش، وله جناحان، وبيّوض، وله منقار. وتكتمل هذه الشروط بشرط الكافية. وإذا كانت هذه الشروط ضرورية وكافية للانتماء إلى مقولة الطير فهي لا تشمل جميع أنواع الطير. فالبطريق والفراخ لا تقدر على الطيران. وهذا

¹ Georges Kleiber, La sémantique du prototype Catégories et sens lexical, PUF, 2^{ème} édition, Paris, 1990, p. 21.

² George Lakoff, Women, Fire, and Dangerous Things What Categories Reveal about the Mind, University of Chicago Press, 1987, p. 74.

فضلا عن كونها لا تتيح إمكان تمييز مقولة الطير من المقولات الأخرى. فالأفعى بيّوض، وهي من الزواحف. وخذ الماء له منقار، وهو كائن بحري¹.

وانطلق العرفانيون من نظرية الطراز (Prototype) لبناء التعريف بالـ "ما صدق" (Extention)². ولمصطلح الطراز في علم الدلالة العرفاني مفهومان: يعود أولهما إلى الباحثة إيلانور روش، ومفاده أنّ الطراز هو "الممثل الأفضل للمقولة"³. فالتفاح طراز مقولة الغلال، وأفضل ممثل لها، والنسر طراز مقولة الطير، وأفضل ممثل لها، بينما الفزّوج أقلّ تمثيلا لمقولة الطير. والأبيض والأسود والأحمر أفضل ما يمثل مقولة الألوان.

ويفيد مصطلح الطراز في المفهوم الثاني "مجموعة من السمات النمطية المجردة"⁴. وعن طريق هذا المفهوم يتم الانتقال من تعيين العنصر الطرازيّ إلى البحث في السمات المميّزة له. فمقولة الطير مثلا ينتمي إليها كلّ ما اكتسب السمات الآتية: القدرة على الطيران، وله ريش ومنقار، وله جناحان، وبيّوض. فكلّ عنصر توقّرت فيه هذه السمات وصدقت عليه، هو عنصر طرازيّ. وكلّ ما توقّر على بعضها وعدم بعضها الآخر فهو أقلّ طرازيّة. وهكذا يمكن تنزيل عناصر المقولة الواحدة في درجات متفاوتة بدءاً من الطراز وصولاً إلى أدنى حدود المقولة الواحدة.

وبناء على هذا المفهوم الثاني للطراز، فإنّ مكوّنات تعريف التضميل تتحوّل سمات نمطية مجردة، فيصبح كلّ قول أو حركة أو سلوك توقّرت فيه السمات أو الماصدقات الآتية: معطيات مظهرية + خطأ + قصد + سوء النية، هو عنصر طرازيّ في مقولة التضميل. وكلّ قول أو حركة أو سلوك توقّرت فيه بعض السمات، وعديم بعضها هو أقلّ طرازيّة. وكلّما تقلّصت السمات شارف ذلك القول أو الحركة أو السلوك على حدود المقولة، أو خرج منها إلى مقولة مجاورة. فالقول الخاطئ عن جهل وحسن نية - على سبيل المثال - يخرج عن دائرة مقولة التضميل، إلى مقولة أخرى.

ويؤدّي تعريف التضميل بالماصدق إلى إعادة النظر في العلاقة بين التضميل والمصطلحات التي من جدولته. فما وجوه المشابهة والاختلاف بينها؟ وأيّها طراز في مقولة التضميل؟

ثانياً: التضميل والمصطلحات المجاورة:

يستدعي مصطلح التضميل مصطلحات أخرى مجاورة له وتنتمي إلى جدولته، مثل السفسطة والمغالطة والاستدراج والاحتيال والخداع والكذب والنفاق والإغواء والدعاية والتلاعب والتلبس والتمويه والتعمية والمكر،

¹ Georges Kleiber, La sémantique du prototype Catégories et sens lexical, p. 33.

² يشمل الـ "ما صدق" الأشياء والأحداث والصفات التي تكون أمثلة على المفهوم.

Dan Sperber et Deirdre Wilson, La pertinence Communication et Cognition, Minuit, Paris, 1989, p. 137.

وللتوسّع في التمييز بين الـ "ما صدق" والمفهوم، يُنظر:

François Rastier, Sémantique et recherches cognitives, P. U. F. 2ème édition, Paris, 2001, pp. 123-124.

³ Georges Kleiber, La sémantique du prototype Catégories et sens lexical, p. 47.

⁴ صلة عبد الله، حوليات الجامعة التونسية، أثر نظرية الطراز الأصلية في دراسة المعنى، ع 45، 2001، ص 260.

والكيد والدهاء والإشاعة. وقد جعلت فوضى المصطلحات هذه، الحدود المفهومية بين كل مصطلح وآخر مرنة وملتبسة، فضلا عما بين تلك المصطلحات من ترادف أو تشابه تحدّد درجته ما اصطلاح عليه اللغويون القدامى بالفروق اللغوية¹. وسنتبّع الفوريقات الجوهرية بين التضليل وتسعة من تلك المصطلحات وجدناها الأقرب في معيناتها الذرية إلى مصطلح التضليل، لإقامة الحدود الفاصلة بينها. ومن أبرز تلك المصطلحات مصطلح السفسطة. فما السفسطة؟

1- السفسطة: إنّ تعريف السفسطة متواتر في أغلب البحوث التي درست السفسطائية والسفسطائيين. وسننظر في تعريف السفسطة من منظور مختلف بوصفها فردا من أفراد مقولة التضليل، وهو تعريف يستبطن مقارنتها بالتضليل وتحديدًا سمة سوء النية كونها سمة لازمة في مفهوم التضليل. فالعلاقة بين "السفسطة" (Sophisme) من حيث هي مفهوم تقني، وسوء النية من حيث هو مكوّن نفسيّ تداوليّ تدعو إلى إعادة النظر فيها بالتمييز بين السفسطة من جهة، وممارسات السفسطائيين من جهة أخرى، للوقوف على محلّ سوء النية من السفسطة، ومنسوبة فيها. فقد ورد مصطلح السفسطة في ترجمة أبي زكريا يحيى بن عدي لقول أرسطو من السريانية: "فبالاضطرار أن يطلب هؤلاء الذين يريدون أن يعملوا السفسطة جنس الكلم التي قيلت، وذلك هو القصد"².

ولئن لم يعرف أرسطو السفسطائية من حيث هي تيار فكريّ معرفيّ تعريفًا مباشرًا فإنّه عزّف السفسطة من حيث هي ظاهرة خطابية، أيّ عزّفها من حيث هي صناعة للقول أو الخطاب، وممارسة له. وهي برهان ممّوه، أي استدلال صحيح في ظاهره ومعتلّ في باطنه. ومدار الاستدلال على القياس المبكّت أو القياس الفاسد (Faux syllogisme)، وهو قياس يشبه القياس الحقيقي، ولكنّه مزيف لكونه صحيح الصورة فاسد المادة. ثم أحصى أرسطو للسفسطائيين ثلاثة عشر نوعا من المغالطات، تتّصل ستّة أنواع منها بالقول، وسبعة أنواع منفصلة عنه³. وتبدو علاقة السفسطة بسوء النية علاقة جزئية عرضية وليست علاقة بنيوية جوهرية. فقد كانت السفسطة منسجمة مع منطلقات السفسطائيين الفلسفية ومشاعلهم المعرفية والفكرية ومقاصدهم التواصلية. ففي مستوى المنطلقات الفلسفية حوّل السفسطائيون موضوع الفلسفة من الطبيعة إلى الإنسان، وآمنوا بمبدأ النسبية، فاعتمد (Corax) (ت 410 ق. م) وتلميذه تسياس (Tisias) (ت 400 ق. م) مبدأ المحتمل

¹ العسكري أبو هلال، الفروق اللغوية، حقّقه وعلّق عليه محمّد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

² أرسطو، منطلق أرسطو، حقّقه وقدم له عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، 1980، ط 1، ص 780.

³ المرجع نفسه، ص- ص 790-802.

(Vraisemblable)¹. واتخذ بروتاغوراس الأبديري (Protagoras) (410-480 ق. م) الإنسان مقياساً لكل شيء. فهو مقياس الموجود وغير الموجود، وتحدد عن طريقه المعاني والقيم². وتنفي مقولة النسبية مقولة الحقيقة المطلقة. وتلبس السفسطة بسوء النية في مستوى المقاصد. فقد كانت مقاصد السفسطائي هي الغلبة بواسطة الخطاب، والتسلط بالقول، وتأكيد سلطة الخطاب على النفوس، والظهور على الخصم، تمهيدا للظفر بالسلطة على المجتمع، وهذا مدار تعليمهم لشباب أثينا الطامع إلى السلطة. وحب الغلبة متأصل في النفس البشرية، وهو يجيز لها استعمال المتاح من الوسائل بما في ذلك غير المباح كالمغالطة والتضليل. وعدّ أرسطو خمس غايات للسفسطائيين في قوله: "غايتهنّ أولاً أن يكونوا مبكّتين في ظاهر أمرهم، وثانياً أن يبرزوا أنّ المتكلم كاذب وأن يروا الكذب، وثالثاً أن يضعفوا الفهم ويقودوا إلى الشكّ وقلة اليقين، ورابعاً أن يضطروا المتكلم إلى العجزة بحرف يأتون به فيبقى المجيب فيه مستعجماً عنه، وخامساً تكرير الكلام بالهذر والهتار"³. ولتحقيق هذه المقاصد أباح السفسطائيون لأنفسهم التلاعب بالخطاب والسماع.

ويتبين أنّ السفسطة خلو من سوء النية في مستوى منطلقاتها الفلسفية، ولكنها ملتبسة به في مستوى ممارسة السفسطائيين تحت تأثير الرغبة الجامحة في الغلبة والظفر في الخصومة. فالسفسطة نقيّة في أصل نشأتها، ومشوبة في ممارسة السفسطائيين. فيكون سوء النية دخيلاً عليها وليس أصيلاً فيها. وليس السفسطائيون حجّة على السفسطة، بل السفسطة حجّة عليهم، ومثلهم كمن عرف الطريق ثم أخطأ سلكه، فالنقصان فيهم وليس في الطريق. والدليل على ذلك أنّ إيزوقراطس (Isocrate) (436 ق. م / 338 ق. م) نفسه قد احتجّ على ممارسات السفسطائيين، واعترض على عدولهم بالقول الخطبي عن منطلقاته الفلسفية⁴. ولعلّ ذلك ما حمل ابن رشد على استعمال مصطلح المضلّلات في قوله: "الغرض في هذا الكتاب هو القول في التبكيتات السفسطائية التي يظنّ بها أنّها تبكيتات حقيقية، وإنّما هي مضلّلات"⁵.

وبناء على ذلك فإنّ مكوّن سوء النية ليس مكوّناً لازماً في السفسطة، سواء في مفهومها في التفكير البلاغي القديم أو الحديث، وهذا فضلاً عن أنّ السفسطة لا تتسع لاستيعاب ما جدّ على الفكر والتواصل اليوميّ من أساليب التضليل والتحيل والخداع. فتكون السفسطة أضيق مجالاً من التضليل.

¹ Manuelle Maria Carrilho, Les racines de la rhétorique: L'antiquité Grecque et Romaine, in Histoire de la rhétorique Des Grecs à nos jours, Librairie Générale Française, Paris, 1999, p. 21.

² Mauro Bonazzi, Protagoras d'abderè, in Les Sophistes, 1, de Protagoras à Critias, Flammarion, Paris, 2009, p. 51.

³ أرسطو، منطق أرسطو، ص 789.

⁴ Monique Dixsaut, Isocrate contre des sophistes sans sophistique, in Le plaisir de parler, Les Éditions de Minuit, Paris, 1986, pp. 73-74.

⁵ ابن رشد، نصّ تلخيص منطق أرسطو، كتاب طويبي وسوفسطيقي أو كتاب الجدال والمغالطة، دراسة وتحقيق جيرار جهامي، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1992، ط 1، ص 669.

2- المغالطة: يقابل مصطلح المغالطة مصطلح (Paralogisme) في اللغة الفرنسية، أو بارالوجيسم، وهو متصل بالمصطلح اليوناني (Paralogismos)، ويفيد الاستدلال الفاسد الذي يوهم في الظاهر بغير ذلك، وهو استدلال منطقي خاطئ عن حسن نية. وقد عدّها ابن رشد صناعة¹.

ويرى كريستيان بلانتين أنّ مصطلح (Paralogisme) لا يتضمّن مقصد التضليل، فالسابقة Para لا تحمل معنى Anti بل تحمل معنى Quasi أي شبه. وتأكّد خلو البرالوجيسم من سوء النية في تعريفها الوارد في موسوعة لالاند الفلسفية، فهي "استدلال عقليّ فاسد، مرادف للسفسطة، لكن من دون العلامة الأزدرائية التي تلحق عادة بهذه الكلمة الأخيرة (نية خداع الغير). المغالطة تُرتكب بحسن نية"².

ويقابل مصطلح المغالطة مصطلح (Fallacy) في اللغة الإنجليزية، وهو متصل بالفعل اللاتيني (Fallere)، والاسم منه (Fallacia)، ويفيد الخداع والحيلة والغش. وتفيد كلمة مغالطة "معنيّين: معنى الاعتقاد الخاطئ، ومعنى الحجّة أو الاستدلال غير صحيح"³. وفي حالة الاعتقاد الخاطئ يقع عبء إثبات الخطأ عليك أنت، عندما تدعي أنّ تفكير شخص ما خاطئ. وأمّا في حالة الاستدلال غير الصحيح، فإنّ الخطأ يتّصل بشكله المنطقيّ. ولذلك فإنّ المغالطة أقلّ مدى من التضليل.

3- الحيلة: الحيلة لغة هي "الجِدْقُ وجَوْدَةُ النظر والقدرةُ على دِقَّةِ التصرُّفِ. والجَيْلُ والجَوْلُ: جمع حيلة"⁴. وهي كذلك طلب السّيءِ بالجَيْلِ؛ أي بوسائل بارعة ابتغاء الوصول إلى المقصود. والحيلة (Ruse) في المعاجم الغربية "طريقة ذكية للخداع. وهي فنّ التستّر والخداع"⁵. وأمّا الاحتيالُ والمُحاوَلَة فـ"مطالبتك الشيءَ بالجَيْلِ. وكل من رام أمراً بالجَيْلِ فقد حاوله"⁶.

والحيلة اصطلاحاً هي طريق أو آلة يستعملها العقل⁷. وهي عند الفقهاء تقديم عمل ظاهر الجواز لإبطال حكم شرعيّ، وتحويله في الظاهر إلى حكم آخر. وهي على ضربين: حيلة مشروعة وحيلة محرّمة⁸.

ولئن اقترنت الحيلة بمعنى المكيدة في الثقافة العربية القديمة⁹، فإنّها اختصّت بمعنيّين دون المصطلحات التي من مقولتها: أولهما الذكاء والبراعة في الخروج من المأزق، والمهارة في تدبّر الأمور، وثانيتها إفادة الذات المحتالة دون

¹ ابن رشد، كتاب الجدل والمغالطة، ص 727.

² لالاند أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت- باريس، 2001، ط 2، ص 938.

³ Christian Plantin, Dictionnaire de l'argumentation Une introduction aux études d'argumentation, ENS Éditions, 2016, p. 115.

⁴ ابن منظور، لسان العرب، ص 4730.

⁵ Le Robert Dico en ligne, In <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ruse>.

⁶ ابن منظور، لسان العرب، ص 4733.

⁷ مؤلّف مجهول، السياسة والحيلة عند العرب رقائق الحلل في دقائق الحيل، تحقيق رنية خوام، دار الساقى، لندن، 1988، ص 23.

⁸ الكتاني محمد، موسوعة المصطلح في التراث العربيّ الديني والعلمي والأدبي، الشركة الجديدة دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2014، ص- ص 895-894.

⁹ Frank Martin, Cultures orientales de la ruse Hébreux Grecs et Arabes, L'Harmattan, Paris, 2013, p. 170.

إلحاق الضرر بالطرف المقابل، وهذا ما ذهب إليه أبو هلال العسكري في قوله: "الحيلة ما أحيل به عن وجهه، فيُجلب به نفع أو يُدفع به ضرر"¹. فالحيلة وسيلة دفاعية أكثر منها هجومية، على خلاف التضليل الذي هو وسيلة هجومية أكثر منه دفاعية.

4- الخداع: الخداع في لسان العرب "إظهار خلاف ما تُخفيه. وخديعةً وخُدعةً أي أراد به المكروه وختله من حيث لا يعلم"². والخداع (Tromperie) في اللغة الفرنسية إيقاع الغير في الخطأ عمداً³. والخداع اصطلاحاً هو "إظهار خير يُتَوَسَّل به إلى إبطان شرٍّ، يؤول إليه أمر ذلك الخير المظْهَر"⁴. وهو كذلك "إنزال الغير عمًا هو بصدده بأمر يبيديه على خلاف ما يخفيه"⁵.

والخداع بدوره نوعان: أحدهما مذموم، وهو الذي يقصد فاعله إنزال مكروه بالمخدوع، والآخر محمود، وهو الذي يقصد فاعله جلب مصلحة إلى المخدوع. ويختص الخداع بمعينمين يميزانه من سائر أفراد مقولة التضليل: أولهما هو ستر وجه الصواب عن الغير. وثانيهما، ارتباط الخداع بالمخداع نفسه، فهو الذي يُخرج نفسه من وضع أول إلى وضع ثان، لتحقيق مقاصده. ورغم توقُّر الخداع على سميّ العمد وسوء النية فإنه يظلّ أضيّق مجالاً من التضليل.

5- الكذب: رغم أنّ مصطلح الكذب مألوف وشائع، فإنّ يظلّ غامضاً نظراً إلى تعدّد معانيه وتداخلها. وأصل الكذب في العربية التقصير⁶، وهو "نقيض الصدق"⁷، والكذب (Mensonge) في اللغة الفرنسية "تأكيد يتعارض مع الحقيقة عن قصد، وهو إثبات خاطئ"⁸. وفي اللغة الإنجليزية "بيان كاذب بقصد الخداع"⁹.

والكذب اصطلاحاً "إخبار لا على ما عليه المخبر عنه"¹⁰. و"كلّ خبر مخبره على خلاف ما أخبره فهو كذب"¹¹. وهو كذلك "عدم مطابقة الخبر لاعتقاد المخبر ولو خطأ"¹².

¹ العسكري أبو هلال، الفروق اللغوية، ص 257.

² ابن منظور، لسان العرب، ص 4952.

³ Le Robert Dico en ligne, In <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/tromperie>. Visité le 15/08/2023.

⁴ البقاعي، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995، ص 43.

⁵ الأصفهاني الراغب، مفردات ألفاظ القرآن، ج 1، دار المعرفة، ص 5.

⁶ العسكري، الفروق اللغوية، ص 450.

⁷ ابن منظور، لسان العرب، ص 16657.

⁸ Le Robert Dico en ligne, In <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/mensonge>. Visité le 25/08/2023.

⁹ Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/francais-anglais/mensonge> Visité le 25/08/2023.

¹⁰ الجرجاني، التعريفات، ص 192.

¹¹ الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998، ط 2، ص 742.

¹² التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ص 1071.

يتوقّر الكذب حسب التعريف اللغويّ على القصد، وسوء النية المتمثلة في الخداع، ولكنّ هرمان باريت رأى أنّ الخداع ليس شرطاً ضرورياً في تعريف الكذب، وذهب إلى أنّ للكذب ثلاثة شروط ضرورية: أولاً، يجب أن يكون لدى "أ" الاعتقاد "ب"، وثانياً يجب عليه أن يقدّم تأكيداً يتعارض مع هذا الاعتقاد، وثالثاً يجب أن يكون لدى "أ" نية الاتّصال دون نية الخداع، أي يجب أن يتسبّب "أ" في اكتساب "س" الاعتقاد "ب"، ويكون من الواضح أنّ الاعتقاد "ب"، هو الاقتراح الخاطئ، دون أن يقصد "أ" بالضرورة خداعه¹.

وبعد تجريد الكذب من سوء النية يتّضح أنّه يختصّ بمعيّنين دون سائر أفراد مقولته: أولهما عدم مطابقة الخبر للواقع، وثانيهما عدم مطابقة الخبر لاعتقاد المخبر². ولذلك يظلّ مجال الكذب أضيق من التضليل.

ثالثاً: التضليل طرازاً:

نظريّة الطراز، على نحو ما رأينا أعلاه، هي نظريّة تجعل لكلّ مقولة طرازاً ترتبط به جميع أفراد المقولة، ويكون هو المرجعيّة العرفانيّة التي يُحتكم إليها في تحديد بقيّة عناصر المقولة، والعنصر الأكثر تمثليّة لتلك العناصر، والأقرب حسّاً. وتشمل المقولة الأشياء في مستوى الواقع المرجعيّ مثلما تشمل المعاني في مستوى الكلمات.

ويجمع بين معاني مصطلح التضليل وسائر المصطلحات الأخرى ما يُعرف بالتشابه الأسريّ (Ressemblance de famille)، وهي تندرج في مقولة دلاليّة واحدة ينتظمها طراز هو التضليل. ولكنّ تلك المصطلحات لا تنزّل في الدرجة نفسها، وإنّما تخضع للدرجيّة، حيث تتفاضل حسب درجة مشابهتها للطراز. ويمكن مقولة المصادر المنتميّة إلى مقولة التضليل على النحو الآتي، استناداً إلى التقسيم المقوليّ عند إيليانور روش³:

- المستوى الأعلى: Niveau superordonné مصدر

- المستوى القاعديّ: Niveau de base التضليل

- المستوى الفرعيّ: Niveau subordonné

سفسطة/ مغالطة/ احتيال/ خداع/ كذب...

يمثّل المصدر التضليل المستوى القاعديّ. فهو أكثر المصادر توقّراً على الماصدقات أو السمات النمطيّة المجردة: معطيات مظهرية + الخطأ + القصد + سوء النية، وهو كذلك أشمل المصادر في الدلالة على إخراج الذهن من وضع أوّليّ إلى وضع ثانٍ. ولذلك فهو أكثر العناصر طرازية، وهو طراز مقولة التضليل.

¹ Herman Parret, Les arguments du séducteur, in L'argumentation, Mardaga, 1991, p. 202.

² "أنا أكذب". مغالطة ابتدعها إيوبوليد الميلي. فإن كان ما يقوله صحيحاً فإنّ ما يقوله كاذب، وإن كان ما يقوله كاذباً فإنّ ما يقوله صحيح. ويمكن الاستنتاج من ذلك أنّ قولاً واحداً قد يكون في آن صحيحاً وكاذباً. لالاند أندريه، موسوعة لالاند الفلسفيّة، المجلّد الأوّل، ص 787.

³ Georges Kleiber, La sémantique du prototype Catégories et sens lexical, pp. 84-87.

وأما جميع المصادر الواردة في المستوى الفرعيّ أو الأدنى فهي أقلّ طرازية من التضليل، ويصدق عليها البعض من الماصدقات. فهي مجرد أفراد في مقولة التضليل، تنزّل في درجات متفاوتة من أعلى المقولة إلى هامشها حسب نسبة توفّرها على السمات النمطية المجردة أو الماصدقات.

الخاتمة:

يتّضح ممّا تقدّم أنّ التضليل ليس مجرد آلية من الآليات التي تُوظّف في الخطاب الماكر المخادع المخاتل، بل هو علم مداره على دراسة المعطيات التي يُظهرها المتكلّم، وتكون خاطئة عن قصد، ومصحوبة بسوء النية لإلحاق الضرر بالسامع وحمله على التفويت في نفع ما لفائدة المتكلّم، سواء كان ذلك الضرر أو تلك المنافع ماديّة أو معنويّة.

وقد تبين أنّ التضليل يشتمل على عدد من المعينمات التي جعلته أكبر من غيره من المصطلحات التي من جدولته أو الأفراد الذين من مقولته، مثل السفسطة، والمغالطة والكذب وغيرها. وبعد تحويل تلك المعينمات إلى سمات نمطية مجردة صار التضليل طرازا لمقولة التضليل، وصارت جميع المصطلحات الأخرى أفرادا في تلك المقولة، تتفاوت درجتها فيما بينها تبعاً لما توفّرت عليه من الماصدقات أو السمات النمطية المجردة.

ونظراً إلى تنوع أساليب التضليل واختلاف تقنيّاته وتعدّد مظاهره وتباين إستراتيجيّاته في الخطاب المعاصر في شتى المجالات، فإنّ بلاغة التضليل تطمح إلى استقصاء جميع تلك الأساليب ورصد تلك التقنيات والمظاهر والإستراتيجيّات، لبيان كيفية اشتغالها، وطرائق إجرائها، ودرجات تأثيرها في المتلقّي. ولعلّ التأسيس لبلاغة التضليل يستدعي البحث في أسسها الفلسفيّة وروافدها العلميّة. فما تلك الأسس الفلسفيّة التي تستند إليها بلاغة التضليل؟ وفيم تتمثّل الروافد العلميّة التي ترفدها؟

المراجع:

المعاجم والموسوعات:

- * الأصفهاني (الراغب)، الراغب، مفردات ألفاظ القرآن، ج 1، دار المعرفة.
- * التهانوي (محمد علي)، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج 2، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996.
- * الجرجاني (علي)، التعريفات، دار الكتب العلميّة.
- * الجوهري (إسماعيل بن حماد)، الصحاح، موسوعة الشعر العربي، الإصدار 1، 2009.
- * ابن سيده (علي بن إسماعيل)، المخصّص، موسوعة الشعر العربي، الإصدار 1، 2009.
- * العسكري (أبو هلال)، الفروق اللغويّة، حقّقه وعلّق عليه محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

* الكتاني (محمد)، موسوعة المصطلح في التراث العربيّ الديني والعلمي والأدبي، الشركة الجديدة دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2014.

* الكفوي (أيوب بن موسى)، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مؤسّسة الرسالة، بيروت، 1998، ط 2.

* لالاند (أندريه)، موسوعة لالاند الفلسفيّة، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت- باريس، 2001، ط 2.

* المعجم الفلسفيّ، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، القاهرة، 1983.

* ابن منظور (جمال الدين)، لسان العرب، موسوعة الشعر العربي، الإصدار 1، 2009.

المراجع العربيّة:

* البقاعي (إبراهيم بن عمر)، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، ج 1، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1995.

* ابن رشد (أبو الوليد)، نصّ تلخيص منطق أرسطو، المجلّد السادس والسابع، كتاب طوبيقي وسوقسطيقي أو كتاب الجدل والمغالطة، دراسة وتحقيق جيرار جهامي، دار الفكر اللبنانيّ، بيروت، 1992، ط 1.

المراجع المترجمة:

* أرسطو، منطق أرسطو، حقّقه وقدم له عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، 1980، ط 1.

* شيلر (هربرت أ.)، المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، العدد 106، 1999.

المراجع الأجنبيّة:

* Aristote, Les Réfutations sophistiques, Librairie Philosophique Vrin, 2002.

* Bonazzi (Mauro), Protagoras d'abdère, in Les Sophistes, 1, de Protagoras à Critias, Flammarion, Paris, 2009.

* Breton (Philippe), La parole manipulée, Ed La Découverte et Syros, Paris, 2000.

* Carrilho (Manuelle Maria), Les racines de la rhétorique: L'antiquité Grecque et Romaine, in Histoire de la rhétorique Des Grecs à nos jours, Librairie Générale Française, Paris, 1999.

* Chomsky (Noam) & Herman (Edward), La Fabrication du consentement. De la propagande médiatique en démocratie, Editions Agone, coll. "Contre-feux", 2008.

- * Dherbey (Gilbert Romeyer), Les sophistes, P.U.F, 2ème édition, Paris, 1985.
- * Dixsaut (Monique), Isocrate contre des sophistes sans sophistique, in Le plaisir de parler, Les Éditions de Minuit, Paris, 1986.
- * Eemeren (Frans Van) et Grootendorst (Rob), Les sophismes dans une perspective pragmatico-dialectique, in l'argumentation, Mardaga, Liège, 1991.
- * Galbraith (John Kenneth), The Economics of Innocent Fraud: Truth for Our Time, Houghton Mifflin, 2004.
- * Géré (François), Dictionnaire de la désinformation, Armand Colin, 2011.
- * Grice (Paul), Logique et conversation in Communications, No 30, Seuil, 1979.
- * Grote (George), A History of Greece, Cambridge University Press, 2010.
- * Hamblin (Charles L), Fallacies, Methuen, London, 1970.
- * Kleiber (Georges), La sémantique du prototype Catégories et sens lexical, PUF, 2ème édition, Paris, 1990.
- * Lakoff (George), Women, Fire, and Dangerous Things What Categories Reveal about the Mind, University of Chicago Press, 1987.
- * Maingueneau (Dominique), Pragmatique pour le discours littéraire, Bordas, Paris, 1990.
- * Martin (Frank), Cultures orientales de la ruse Hébreux Grecs et Arabes, L'Harmattan, Paris, 2013.
- * Pacepa (Gen Ion Mihai) and Rychlak (Ronald J), Disinformation: Former Spy Chief Reveals Secret Strategies for Undermining Freedom, Attacking Religion, and Promoting Terrorism, Couverture rigide, WND Books, 2013.
- * Parret (Herman), Les arguments du séducteur, in L'argumentation, Mardaga, 1991.
- * Plantin (Christian),
 - Essais sur l'argumentation, Ed kimé, paris, 1990.
 - Dictionnaire de l'argumentation Une introduction aux études d'argumentation, ENS Éditions, 2016.

- * Rastier (François), Sémantique et recherches cognitives, P. U. F. 2ème édition, Paris, 2001.
- * Sperber (Dan) et Wilson (Deirdre), La pertinence Communication et Cognition, Minuit, Paris, 1989.
- * Volkoff (Vladimir), Petite histoire de la désinformation, Editions du Rocher, 1999.

الحوليات:

* صولة (عبد الله)، أثر نظريّة الطراز الأصليّة في دراسة المعنى، حوليات الجامعة التونسية، ع 45، 2001.

المراجع الإلكترونيّة:

* معجم المعاني الجامع، <https://www.almaany.com>

* موقع الأمم المتّحدة، <https://www.un.org/fr/countering-disinformation>.

* Cambridge Dictionary,

<https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/francais-anglais/mensonge>

* Carroll (Davis Curtis) and Ladislav (Bittman), The KGB and Soviet Disinformation: An Insider's View, In

<https://digital-commons.usnwc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4496&context=nwc-review>.

* Le Robert Dico en ligne, In <https://dictionnaire.lerobert.com>.

التداخل الدلالي بين صيغ المطاوعة الثانوية النادرة في القرآن الكريم

Semantic interference between the rare secondary compliance formulas in the Holy Qur'an

د. سمير جلولات، جامعة القاضي عياض، كلية اللغة العربية، مراكش، المغرب

Dr. Samir JLOULAT, Cadi Ayyad University, Faculty of Arabic Language, Marrakesh, Morocco

Abstract:

The search for some rare secondary forms of compliance requires bringing to mind some abnormal reading aspects, in which compliance is intertwined with some other meanings, such as indicating the apparent sensory defect in (If'alla) and (If'aalla), and the exaggeration in (If'aw'ala). This allows for an expansion of the scope of the presence of compliance forms in the Holy Qur'an to include these forms that are rarely used in the language.

This paper aims to monitor the limits of semantic overlap between some of the verbs of these forms, by adopting Ibn Jinni's approach based on the study of roots, in order to find out the reasons for this unique formulaic selection, and to answer the following questions:

- Why did the Holy Qur'an choose these rare secondary formulas to express the meaning of compliance?
- What are the limits of the overlap between compliance and other meanings that share these rare morphological forms? What are its semantic implications?

keywords: Semantic interference, compliance, exaggeration, occasional sensory defect, abnormal readings.

ملخص:

يفرض البحث عن بعض صيغ المطاوعة الثانوية النادرة استحضار بعض الوجوه القرائية الشاذة، التي تتداخل فيها المطاوعة ببعض المعاني الأخرى كالدلالة على العيب الحسي الظاهر في (أفعلّ)، و(أفعلّ)، وعلى المبالغة في (أفَعَوَعَلّ). وهو ما يسمح بتوسيع من دائرة وجود صيغ المطاوعة في القرآن الكريم لتشمل هذه الصيغ التي قلّما تستعمل في اللغة.

نخطط في هذه الورقة لرصد حدود التداخل الدلالي بين المطاوعة وهذه المعاني الأخرى التي قد تشترك معها في الصيغة نفسها، أو يحتملها التأويل، باعتماد منهج ابن جني المستند إلى دراسة الجذور، وذلك لمعرفة أسباب هذا الانتقاء الصيغي المتفرّد للقرآن الكريم، والإجابة عن التساؤلات الآتية:

- لماذا انتقى القرآن الكريم هذه الصيغ الثانوية النادرة للتعبير عن معنى المطاوعة؟
- وما حدود التداخل بينها وبين غيرها من المعاني التي قد تشترك معها في الصيغة نفسها؟ وما المآلات الدلالية التي تحتملها سياقات ورودها؟

الكلمات المفتاحية: التداخل الدلالي، المطاوعة، المبالغة، العيب الحسي العارض، القراءات الشاذة.

مقدمة:

بقصد بالمطاوعة عند النحاة العرب القدماء "أن تريد من الشيء أمراً ما فتبلغه، إما بأن يفعل ما تريده إذا كان مما يصح منه الفعل، وإما أن يصير إلى مثل حال الفاعل الذي يصح منه الفعل، وإن كان مما لا يصح منه الفعل"¹. وتنفرد المطاوعة بالتعبير عن حالة لا تدانها فيها غيرها من أبنية الأفعال الأخرى، سواء المبنية للمعلوم، أو المبنية لما لم يسم فاعله، فالجملة (انكسر الإناء) تختلف دلالياً عن (كسر الإناء)، وعن (كسر الإناء)، إذ يبدو الحدث فيها وكأنه حصل ذاتياً، وإن كان بتأثير خارجي، بخلاف المبني لما لم يسم فاعله فإن الحدث فيه يحصل بفاعل خارجي.

¹- ابن جني أبو الفتح عثمان، المنصف لابن جني شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازني، تح إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، دار إدارة إحياء التراث القديم، 1954م، ط1، ج1/71. وللإشارة فقد تناقلت الكثير من كتب النحو بعد ابن جني تعريفه السابق للمطاوعة، منها: "المتع في التصريف"، و"شرح الملوكي في التصريف"، و"المبدع في التصريف"، مما يؤشر على قيمته. للاستزادة والتوسع ينظر: المتع في التصريف، ابن عصفور أبو الحسن علي بن مؤمن الإشبيلي، تح فخر الدين قباوة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1983م، ط5، ج1/190. وشرح الملوكي في التصريف، ابن يعيش يعييش بن علي، تح فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب، 1973م، ط1، ص: 75. والمبدع في التصريف، أبو حيان محمد بن يوسف، تحقيق وشرح وتعليق عبد الحميد السيد طلب، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1982م، ط1، ص: 113.

كما أنها تعكس نوعاً من التعالق المعنوي بين فعلين؛ أحدهما مؤثر (مطاوع)، والآخر متأثر (مطاوع)، عبر تلزيم الفعل المتعدي إلى مفعول، أو تحويل المتعدي من مفعولين إلى متعد إلى مفعول واحد، وهو ما يكشف عن أهمية هذا البناء في الدلالة على الإيجاز.

ونميز داخل المطاوعة بين نوعين:

- المطاوعة الصرفية: يُشتقّ فعلاها المطاوع والمطاوع من الجذر نفسه، نحو: كَسَرْتُهُ فَأَنْكَسَرَ، وَقَطَعْتُهُ فَأَنْقَطَعَ. وهذا النوع من المطاوعة قياسي وإن سُمع.

- المطاوعة المعجمية: لا يُشترط بالضرورة أن يشترك فعلا المطاوعة في الاشتقاق من لجذر نفسه، كما في المطاوعة الصرفية، وإنما تقبل أن تُبنى كذلك، بين فعلين مختلفين مبنى ومشاركين معنى، شرط أن يحمل أحدهما معنى التأثير ويفيد الآخر قبول الأثر، كما في قولهم: أَعْطَيْتُهُ فَأَخَذَ، وَكَلَّمْتُهُ فَاسْتَمَعَ، وَأَمَرْتُهُ فَأَطَاعَ¹، وَطَرَدْتُهُ فَذَهَبَ، فهذا النوع من المطاوعة ينتصر للسمع على القياس، فرغم وجود المطاوع القياسي (انطرد) أو (اطرد) إلا أنه لم يلجأ إليه لأن العرب لم تتكلم به، وتلزم بعض الصور الصرفية معنى المطاوعة، ولا يكاد يخرج عنه إلى الدلالة على معانٍ آخر إلا في النادر القليل. في حين يرد معناها ثانويًا في صيغ أخرى. وهو ما يسمح بتقسيم هذه الصيغ إلى:

- مطاوعات أساسية:

+ مطردة الاستعمال وهي: الصيغة الوحيدة (انفعل) التي يطغى استعمالها على بقية المطاوعات الأساسية.

+ نادرة الاستعمال وهي: الرباعي المزيد بحرفين (افعلل)، والملحق به (افعللى)، والمزيد بحرفين (تفعلى).

- مطاوعات ثانوية:

+ سائدة الاستعمال وهي: (فعل)، و(فعل)، و(أفعل)، و(افتعل)، و(تفعل)، و(تفاعل)، و(استفعل).

+ نادرة الاستعمال وهي: (افعل)، و(افعلل)، و(افعول)، و(تفعول)، و(افعلل).

نروم في هذه الورقة رصد المطاوعة الثانوية النادرة الاستعمال في بعض الصور الصرفية التي جاءت منها أفعال في القرآن الكريم، مع التركيز على إظهار بعض الفروق الدقيقة بين المطاوعة وغيرها من المعاني التي قد تتداخل معها، سعياً لتخليص معناها مما يمكن أن يلتبس به من المعاني الأخرى. وسنقف عند أقوال بعض النحويين والمفسرين لنتبين آراءهم في ذلك كله.

ونشير في البداية إلى أن توجيه القراءات الشاذة أسهم في تعدد صيغ المطاوعة في القرآن الكريم، إذ انفردت بعض القراءات بإيراد صيغ نادرة في اللغة، ومنها ما نجده في (ينقض) الوارد في الآية السابعة والسبعين (77) من

¹- الوهبي صالح بن سليمان، المطاوعة معناها وأوزانها، ضمن مجلة جامعة الملك سعود، الرياض، 1414 هـ ص: 519.

سورة الكهف، وكذلك (يَتُونُ) الوارد في الآية الخامسة (5) من سورة هود، إذ تتداخل فيهما معاني بعض الصيغ دلاليا مما يستدعي الوقوف عند بيان ذلك:

1. التداخل الدلالي بين (انْفَعَلَ) و(افْعَلَ):

صيغة (افْعَلَ) فعلها ثلاثي مزيد بحرفين هما: الهمزة وحرف من جنس لامه. ويشترط فيه ألا يكون مضاعف العين ولا اللام، فلا يقال في أَجَمَّ أَجَمَّ. ولا يكون إلا لازماً إذا اقترن بالألوان أو العيوب². ويجوز أن يجيء متعدياً في غيرها مثل: يَزُورُ وَيَزْعَوِي³. ويغلب مجيئه للدلالة على الألوان، والعيوب الحسية اللازمة، نحو: (اخْمُرْ)، و(اصْفُرْ)، و(ابْيَضْ)، و(اسْوَدْ)، و(احْوَلْ)، و(اعْوَرْ). وقد يأتي للمطاوعة. قال ابن مالك: "وافعلّ ربما طواع فَعَلَ"⁴، من ذلك (بَيَّضْتُ الشَّيْءَ فَأَبْيَضَ ابْيَضاً). كما قد يخرج إلى معنى الصيرورة نحو: (ابْيَضَ الشَّيْءُ ابْيَضاً) إذا صار ذا بياض.

ومما ورد في القرآن الكريم على صورة تحتل هذه الصيغة الصرفية (افْعَلَ)، كما تقبل أن تؤول على (انْفَعَلَ)؛ الفعل (يَنْقُضُ)، إذ تكشف البنية التركيبية للآية الكريمة التي ورد فيها من قوله تعالى: [فَأَنْطَلَقًا حَتَّى إِذَا أَتَيْتَ أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَفْعَمَ أَهْلَهَا فَأَبْوَأُ أَنْ يُضَيَّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَاراً يُرِيدُ أَنْ يَنْقُضَ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا]⁵ عن وجود وجه من وجهي المطاوعة، ذكره المبرد⁶ وابن جني⁷ وابن عصفور⁸ وغيرهم من النحويين، وهو المتعلق ببلوغ إرادة الجدار وإن كان مما لا يصح منه الفعل، لأن لا قدرة له في الحقيقة على السقوط، وإنما عبّر عن إشرافه على الانقضاض بإرادة الانقضاض؛ إرادة من يعقل فعل شيء حيث أرادته⁹. وبذلك ناسب المطاوعة سياق ورودها المتمثل في استجابة الجدار للانقضاض، لتأثره بالفاعل الحقيقي حتى صار الفعل وكأنه صادر عن الجدار، لا عن الفاعل الحقيقي.

¹ المبرد أبو العباس محمد بن يزيد، المقتضب، تح عبد الخالق عزيمة، عالم الكتب، بيروت، د.ت، د.ط، ج2/104. والأستراباذي الرضي محمد بن الحسن، شرح شافية ابن الحاجب، تح محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1975م، ج1/113.

² المبرد، المقتضب، ج1/76.

³ ابن جني، المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1999م، ج2/32.

⁴ ابن مالك محمد بن عبد الله، شرح تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح عبد الرحمن السيد، محمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، 1990م، ط1، ج3/459.

⁵ سورة الكهف، الآية: 77.

⁶ المبرد، المقتضب، ج1/76.

⁷ ابن جني، المنصف لابن جني شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازني، ج1/71.

⁸ ابن عصفور، الممتع في التصريف، ج1/190.

⁹ ابن عاشور محمد بن محمد الطاهر، التحرير والتنوير: تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت- لبنان، 2000م، ط1، ج15/115.

ويعكس هذا الفعل وجهاً مختلفاً من وجوه المطاوعة، إذ جرت العادة أن تشترك بعض معاني الأفعال في الصيغة الواحدة، بينما نجد في هذه الآية أن الفعل واحد لكنه يحتمل صيغتين¹، وذلك بسبب الاختلاف في أصله، إذ عدّه أبو عبيدة² من (قَضَّ) المضَعَّف، بينما جعله أبو علي الفارسي³ من (نَقَضَ)، وتبعاً لذلك اختلفت مآلاته الدلالية فجاء على:

- (انْقَعَلَ) للدلالة على المطاوعة: من (انْقَضَ) مطاوع قَضَّضْتُهُ، ومنه انقضاض الطائر إذا أسرع سقوطه، فهو من القضة. والقضة⁴ هي الحصى الصغيرة، ومنه طعام قَضَّضٌ، إذا كان فيه حصى، وعلى هذا يكون تخريج معنى الآية هو أن يتفتت الحائط فيصير حصاة⁵.

- (إفْعَلَّ) للدلالة على العيب الحسي العارض: من (انقَضَ) التي من النقض كاحمر من الحمرة⁶. ويُقصد به التصدّع العارض للحائط من غير سقوط⁷.

هكذا تداخلت المطاوعة مع الدلالة على العيب الحسي العارض في (يَنْقُضُ)، مثلما اشترك النقض والقض، وإن خصّصوا المعنى القوي بصوت الضاد القوي في [ق.ض.ض.ض.]: (+مجهور، +مطبق، +مستعل، +مصمّت، +مستطيل) للدلالة على العيب الظاهر، والمعنى الضعيف بصوت النون الضعيف في [ن.ق.ض.ض.]: (+مجهور، -مطبق، -مستعل، -مصمّت، -مستطيل) للدلالة على المطاوعة؛ إذ إن نقض الحائط: هدمه⁸، أو تفتته، وهو أضعف من (قَضَّ) التي تعني سقط أو تصدّع حتى كاد يسقط⁹.

وقد ألمع ابن جني إلى وجود هذا النوع من التداخل بين الأصول الثلاثية في اللغة حين قال: "والآخر [يقصد هذا النوع من التداخل] أن تجد الثلاثي على أصلين متقاربين والمعنى واحد، فهنا يتداخلان، ويوهم كل واحد منهما كثيراً من الناس أنه من أصل صاحبه، وهو في الحقيقة من أصل غيره"¹⁰، لذلك اختلف الكثير من المفسرين في

¹ - الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، شرح وضبط ومراجعة يوسف الحمادي، مكتبة مصر، القاهرة، 2010م، ط1، ج549/2. الرازي فخر الدين محمد بن عمر، مفاتيح الغيب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1420هـ، ط3، ج488/21.

² - ابن منظور محمد بن مكرم جمال الدين الأنصاري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1414هـ، ط3، مادة: [ق.ض.ض.ض.]. ج219/7.

³ - المصدر نفسه.

⁴ - ابن جني، المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج25/2. وأبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، تح صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت، 1420هـ، ج210/7.

⁵ - أبو حيان، البحر المحيط، ج210/7.

⁶ - الزمخشري، الكشاف، ج549/2.

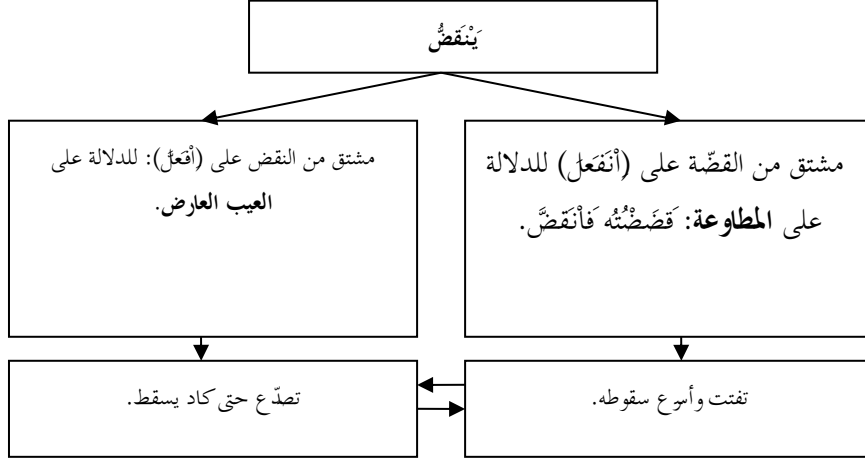
⁷ - ابن منظور، لسان العرب، مادة: [ق.ض.ض.ض.]. ج220/7.

⁸ - المصدر نفسه، مادة: [ن.ق.ض.ض.]. ج242/7.

⁹ - نفسه، مادة: [ق.ض.ض.ض.]. ج219/7.

¹⁰ - ابن جني، الخصائص، تح عبد الحميد هندواي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2008م، ط3، ج424/1.

أصل اشتقاق الفعل (يَنْقُضُ) بين [ن.ق.ض.]، و[ق.ض.ض.]، فهُمَا شديداً التداخل لفظاً، وكذلك معنى. ويبرز الرسم التوضيحي الآتي وجه التداخل بينهما:



وقد جاءت المطاوعة على (أَفْعَلْ) أيضاً في قراءتين شاذتين قرئ بهما الفعل (أَنْ يَنْقُضَ) الوارد في الآية السابقة، إذ قرئ:

- (أَنْ يَنْقَاضَ) بالضاد*: من (انْقَاضَ) مطاوع (قَاضَ)، ويؤول دلالياً إلى معنى التصدع تقول: انْقَاضَتِ السِّنُّ: أي انْصَدَعَتْ، وَتَصَدَّعَتْ من أصلها، وَقُضِيَ فَانْقَاضَ أي هَدَمَتْهُ فَأَنْهَدَمَ¹.

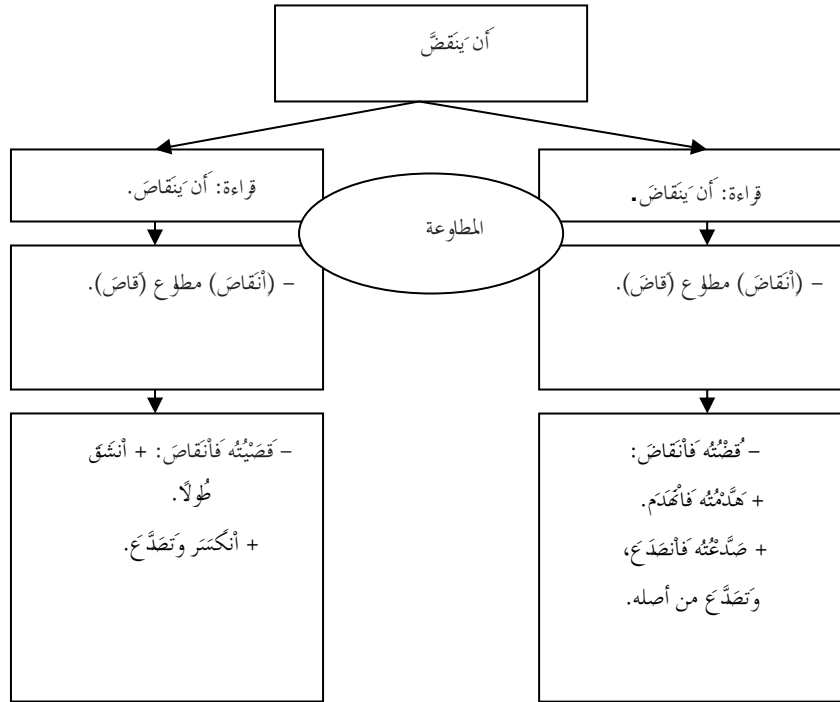
- (أَنْ يَنْقَاصَ) بالصاد بدل الضاد*: من (انْقَاصَ) مطاوع (قَاصَ). ويحيل إلى معنى الانشقاق، والتصدع. ومنه قول ابن خالويه: "تقول العرب انْقَاصَتِ السِّنُّ إذا انْشَقَّتْ طُولاً"². وتوضيح ذلك:

* وهي قراءة الزهري. ينظر: البحر المحيط، لأبي حيان، ج 210/7.

¹ - المصدر نفسه.

** وهي قراءة علي، وعكرمة، وأبو شيخ خيوان بن خالد الهنائي، وخليد بن سعد، ويحيى بن يعمر. ينظر: البحر المحيط، ج 210/7.

² - المصدر نفسه.



ويحيل التداخل بين أصلي هذين الفعلين: (أَنْقَاصَ)* ، و(أَنْقَاصَ) في معنى المطاوعة إلى وجود اشتراك معنوي بينهما، يتمثل في: تصدّع الجدار من أصله، وانشقاقه طولًا.

2. التداخل الدلالي بين (أَنْفَعَلَ)، و(أَفْعَوَعَلَ)

ترد (أَفْعَوَعَلَ) للدلالة على المبالغة والتوكيد، ويؤول وجه المبالغة فيها إلى تكرار العين، وزيادة الواو "تغليبا للمعنى على اللفظ"¹. وليس في القرآن الكريم لفظ على (أَفْعَوَعَلَ) إلا ما جاء من قراءات شاذة² في قراءة قوله تعالى: [يَتَنَوَّنَ صُدُورُهُمْ]؛ إذ قرئت بعدة وجوه محتملة لمعاني متباينة، نجملها في الرسم البياني الآتي:

* وما ذكره العظيمة من أن (انقاصَ) على (أفَعَلَ) مطاوع (قضضته) غير صحيح من وجوه:

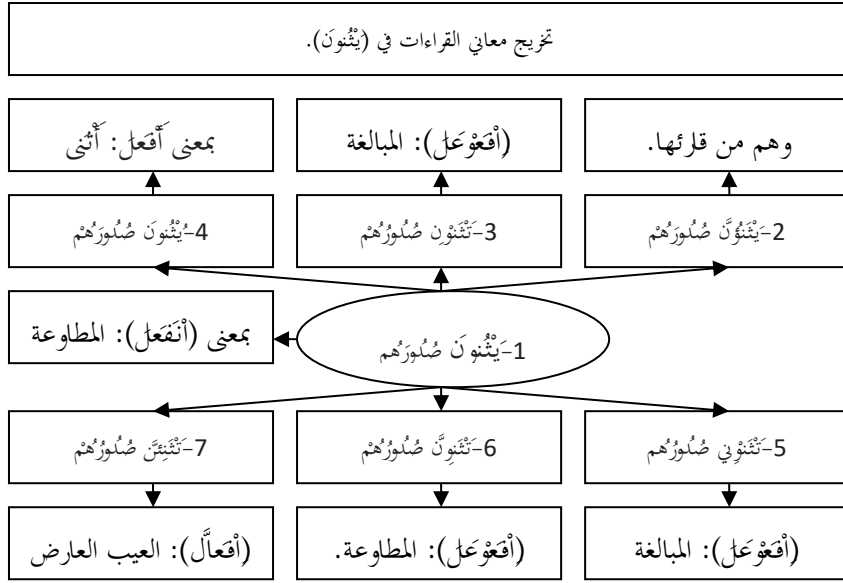
- الأول: أنه لا وجود لقراءة (انقاصَ) بتضعيف الضاد.

- الثاني: لم يقل أي أحد من المفسرين بذلك، وحدّ قولهم أن: (انقاصَ) مطاوع (قاص)، وليس (قضّ). العظيمة أيوب جرجيس، أفعال المطاوعة واستعمالاتها في القرآن الكريم"، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012م، ط1، ص: 109. وأبو حيان، البحر المحيط، ج6/210.

1- ابن جني، الخصائص، ج1/508.

2- السيوطي جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، الإتقان في علوم القرآن، ضبطه وصححه وخرّج آياته محمد سالم هاشم، دار الكتب العلمية، بيروت

- لبنان، 2007م، ط1، ج2/320.



وجاء منها على (أفَعُوعل) ثلاثة وجوه قرائية:

الصيغة	القراءة الشاذة	توجيه معناها
أفَعُوعل	[تَتَنَوَّنِي صُدُورُهُمْ]	أن صدورهم طاوعتهم في المبالغة في الانحناء والانطواء إلى أبعد حدٍ.
	[تَتَنَوَّنُ صُدُورُهُمْ]	للمبالغة في ثنيم لصدورهم.
	[تَتَنَوَّنُ صُدُورُهُمْ]	أن صدورهم طاوعتهم في الثني كما ينثني الهش من النبات ¹ .

وقد اعتبر ابن جني في تخريجه للقراءة الأولى (1) أن (تَتَنَوَّنِي) من أبنية المبالغة معللاً ذلك بقوله: "أما (تَتَنَوَّنِي) فتفعوعل (...). وهذا من أبنية المبالغة لتكرير العين"².

بينما خرّجها ابن مالك إلى معنى المطاوعة حين قال: "(...) ويطاوع فَعَلَ نحو: تَنَيْتُهُ فَاتَنَوَّنِي"³. ولا تعارض بين القولين، فقد جمع ابن منظور بينهما في قوله: "تَنَيْتُ الشَّيْءَ إِذَا حَنَيْتَهُ وَعَطَفْتَهُ وَطَوَيْتَهُ. وَاتَنَوَّنَى أَي انْعَطَفَ، وَكَذَلِكَ

¹ - المصدر نفسه. وأبو حيان، البحر المحيط، ج6/122.

² - ابن جني، المحتسب، ج1/319.

³ - ابن مالك، المساعد على تسهيل الفوائد، شرح بهاء الدين بن عقيل على كتاب التسهيل، ابن مالك، تح محمد كامل بركات، دار الفكر، دمشق، 1982م، ط1، ج2/609.

اَثْنَوْنِي عَلَى افْعُوْعَل. واَثْنَوْنِي صَدْرُهُ عَلَى الْبَغْضَاءِ أَي اِنْحَى وَاثْنَوْنِي¹. فلا خلاف إذن في تخريج هذه الوجه القرآني إلى المعنيين معاً؛ إذ إن المبالغة تقتضي مطاوعة صدورهم للثني حتى تتحقق، ويتمكنوا من الانحناء والانطواء إلى أبعد حدٍّ ممكن.

وأما القراءة الثانية (2) التي جاءت على (تَثْنَوْن) فلا تختلف عن القراءة الأولى (1) إلا بحذف يائها للتخفيف من طول الكلمة، إذ أصلها: (تَثْنَوْنِي)، لذلك خرج معناها إلى المبالغة في ثنيهم لصدورهم.

وأما القراءة الثالثة (3) على (تَثْنَوْن) فتوجيه معناها إلى المطاوعة يظهر في كون صدورهم طاوعتهم في الثني كما ينثي ما هَشَّ من النبات.

إن هذا التداخل المعنوي، لا يمكن أن يتمَّ فهمه فهماً دقيقاً دون إدراك حقيقي للمعايير التي اعتمدها المفسرون في تحديد كل معنى على حدة، فكيف صتّفوا هذه المعاني؟

يبدو أن المفسرين قد استندوا في تصنيفهم لمعاني هذه الأفعال إلى جذورها، لذلك نعتقد أن البحث في الجذور اللغوية لأفعال هذه القراءات سيُمكن من رصد حدود التداخل المعنوي بينها، وضبط مواضع المطاوعة منها، ونستند في هذا الطرح إلى ما التقطناه من إشارات متناثرة في بعض كتب التفسير والقراءات. ويمثل الجدول الآتي توضيحاً لها:

القراءات القرآنية	الأفعال	جذورها	صيغها	معانيها
1 [تَثْنَوْنِي صُدُورُهُمْ]	اَثْنَوْنِي	[ث.ن.ي]	اِفْعُوْعَل	المبالغة المطاوعة
2 [تَثْنَوْنِي صُدُورُهُمْ]	اِثْنَوْن (حذفت ياؤه لطول الكلمة)	[ث.ن.ي]	اِفْعُوْعَل	المبالغة
3 [تَثْنَوْنِي صُدُورُهُمْ]	اِثْنَوْنِي	[ث.ن.ن]	اِفْعُوْعَل	المطاوعة ² المبالغة ³
4 [يَلْتَنُونُ صُدُورُهُمْ]	تَنَى	[ث.ن.ي]	اِنْفَعَل	المطاوعة

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة: [ث.ن.ي]، ج14/116.

2- أبو حيان، البحر المحيط، ج6/122.

3- ابن جني، المحتسب، ج1/320.

إذا كان قبول المطاوعة في القراءة الأولى (1) يعود إلى اشتراك فعلها بفعل قراءة الجمهور (القراءة الرابعة) (4) في الجذر [ث.ن.ي]، فكيف يمكن تعليل وجودها في القراءة الثالثة (3)؟

يظهر أن الاشتراك بين الأفعال (تَنْنُونِي)، و(تَنْنُونِي)، و(يَنْنُونِي) في الدلالة على المطاوعة يؤول أساساً إلى التداخل بين الأصلين: [ث.ن.ي]، و[ث.ن.ن]؛ إذ لا يغير أحدهما الآخر إلا في الحرف الأخير. فما علاقة النون والياء بالمطاوعة في هذه الأفعال؟

إن العودة إلى خصائص هذين الصوتين وصفاتهما تكشف أن الياء أخت النون في الجهر، والانفتاح، والاستفال، وقد جاءت للمطاوعة في (يَنْنُونِي) لما فيها من رخاوة ولين، إذ يجري الصوت عند النطق بها لضعف انغلاق المخرج دون حاجز يعترضه، وكذلك النون فهي حرف خفيف فيه سهولة انبثاق الصوت وامتداده إلى الخيشوم.

بهذا التعليل الصوتي يمكن إدراك علاقة الأفعال السابقة بالمطاوعة، إذ يمكن التداخل بين النون والياء من الانتقال إلى التحليل المعجمي لأصول هذه الأفعال؛ ففي القراءة الثالثة (3) خرج (تَنْنُونِي) إلى معنى المطاوعة بسبب التداخل بين أصله: [ث.ن.ن] من "النَّيْنِ وهو ما هَشَّ وضعف من الكلاً"¹، وأصل (يَنْنُونِي) الوارد في القراءة الرابعة (4) على (انْفَعَلَ): [ث.ن.ي]؛ من الثني.

فالثلاثي هنا على أصلين متقاربين والمعنى واحد²، ف(يَنْنُونِي) من تركيب [ث.ن.ي]، و(تَنْنُونِي) من تركيب [ث.ن.ن]، والمعنى الجامع بينهما في كل من القراءة الثالثة (3)، والرابعة (4) هو "أن صدورهم طاوعتهم في الثني كما ينثي الهشَّ من النبات"³، فتداخل الأصول مفضٍ إلى تداخل في المعنى⁴.

وأما حذف الياء من (تَنْنُونِي) في القراءة الثانية (2)، فليس اكتفاءً بالكسرة لطول الكلمة؛ كما زعم بعض النحويين، وإنما؛ في اعتقادنا؛ لئلا يلتبس بأي واحد من الجذرين الثلاثين: [ث.ن.ي]، أو [ث.ن.ن] الواردة أفعالهما في بقية القراءات الأخرى حتى لا يتداخل أصله بأصلها فيخرج كما خرجت إلى معنى المطاوعة. مثلما أخرجوا أيضاً (تَنْنُونِي) من باب الملحق بإدغامهم النون في النون وجوباً، ليؤشروا على دلالته على المبالغة دون الإلحاق*.

بهذا الشكل، يمكن تعليل لزوم (تَنْنُونِي) الوارد في القراءة الثانية (2) معنى المبالغة.

1 - المصدر نفسه، ج 319/1.

2 - ابن جني، الخصائص، ج 424/1.

3 - أبو حيان، البحر المحيط، ج 122/6.

4 - المصدر نفسه.

*- نشير هنا إلى أن هذا الفعل لما لم يكن ملحقاً، أدغم نونه وجوباً، فأصله (تَنْنُونِي): وأسكنت النون الأولى، ونقلت كسرتها إلى الواو قبلها. وأدغمت النون في النون فصار (تَنْنُونِي). ينظر: المحتسب، ابن جني، ج 320/1.

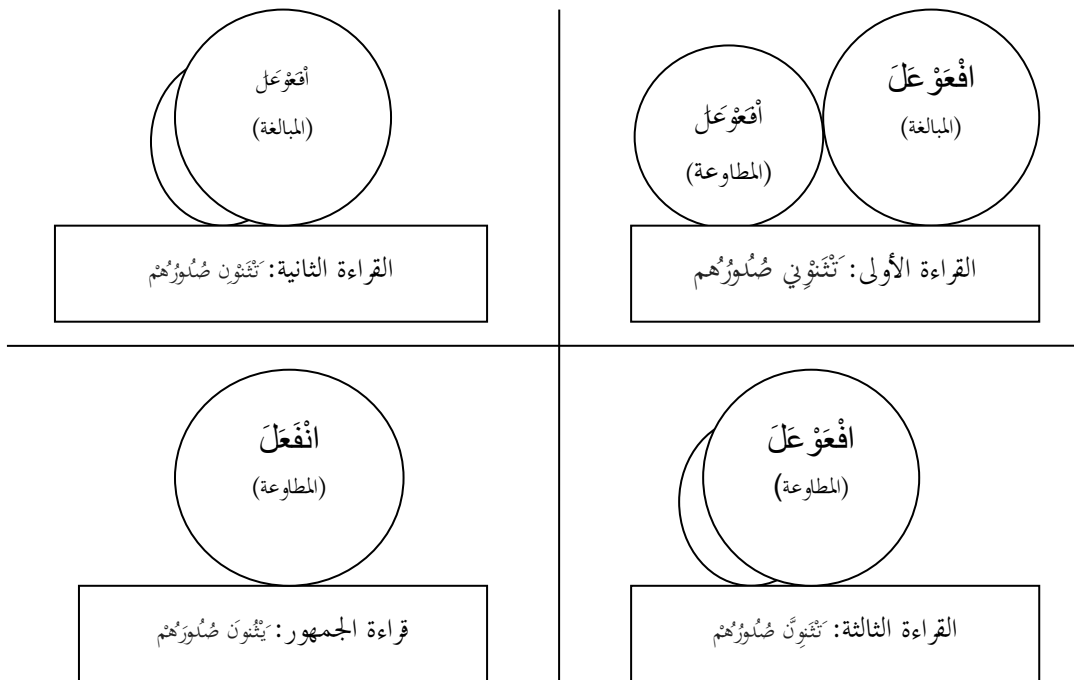
وأما تعدّي (تثنوي) الوارد في القراءة الأولى (1) معنى المبالغة إلى المطاوعة، فيؤول من جهة إلى مجيئه على صيغة (أفَعَوَعَلَ) الدالة على المبالغة، ومن جهة ثانية إلى اشتراكه مع (يثنون) الوارد في القراءة الرابعة (4) على (انفَعَلَ) في الأصل: [ث.ن.ي.]، لكن، لماذا هذا التنوع الصيغي في التعبير عن المعنى الواحد بين القراءة الرابعة (4) لهذا الفعل على (انفَعَلَ)، وبين بعض قراءاته الشاذة على (أفَعَوَعَلَ)؟

إن الإجابة تقتضي دراسة احتمالين لا ثالث لهما:

- الأول: إما أن يكون ثمة تطابق تام بين هاتين الصيغتين في التعبير عن معنى المطاوعة، وهذا أمر مستبعد، لأنه إذا استحضرننا وجود المطاوعة في عدد كبير من الصيغ الصرفية بدا لنا من غير المعقول أن يؤتى بها كلها للتعبير عن المعنى الواحد¹.

- الثاني: وإما أن تكون طبيعة المطاوعة التي أفادتها هذه الصيغ متقاربة، وهذا من المقبول جداً؛ لأن معنى المطاوعة التي تفيدها الأفعال التي تأتي على (انفَعَلَ)؛ كما في قراءة الجمهور؛ مبينة لمعناها في القراءة الثالثة (3) على (أفَعَوَعَلَ)، إذ هي خالصة في (انفَعَلَ)، ومتلبسة بمعنى المبالغة في القراءة الأولى (1) على (أفَعَوَعَلَ).

إن هذ الطرح الذي تقدّم، يدفعنا إلى إعادة النظر فيما ذكره المفسرون في توجيه القراءات الشاذة السابقة، على أساس أن معنى المبالغة معنى لازم فيها جميعاً، بينما المطاوعة فمعنى لازم في قراءة الجمهور عارض في غيرها. وتختلف نسبة وجوده من قراءة لأخرى، ونمثل لهذا الطرح بالرسم التقريبي الآتي:



¹ - لافي عماد يونس، وقفة عند معاني أوزان الأفعال المزيدة، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، 2010م، المجلد 432/21.

3. التداخل بين المطاوعة في (أَفْعَوْلَ) والمعنى العارض في (أَفْعَالٌ):

لا يقتصر تداخل المطاوعة على المبالغة كما في بعض القراءات السابقة، بل تتداخل أيضاً مع العيب الحسي الظاهر الذي نجده في قراءة الهمز الأولى من هذا الجدول على (أَفْعَالٌ)*:

الصيغة	القراءة القرآنية	توجيه معناها
إَفْعَالٌ	(1) [تَتْنِنٌ صُدُورُهُمْ]	- أن انحناء صدورهم يؤول إلى عيب عارض فيها وهو ضعف إيمانهم ومرض قلوبهم، فهي تنثني كما ينثني الهش من النبات. - أن صدورهم مجيبة لهم إلى أن ينثوها.
	(2) [يَتْنُونٌ صُدُورُهُمْ]	- "وهم من حاكمها وقارئها لأنه لا يقال: تنأث كذا بمعنى تنيته" ¹ .
إَفْعَوْلٌ	(3) [تَتْنُونٌ صُدُورُهُمْ]	- أن صدورهم طاوعتهم في الثني كما ينثني الهش من النبات؛ فهي من الثنِّ.

وقد أوماً ابن جني إلى أن مرد ذلك، يؤول إلى وجود توافق بين الأصول الثلاثية لكل من (تَتْنُونٌ)، و(تَتْنِنٌ)، إذ ردهما معا إلى الجذر نفسه: [ث.ن.ن] حين قال: "الِثْنُ: ما ضعف ولان من الكلاء، فهو سريع إلى طالبه خفيف، وغير معتاص على آكله، وكذلك صدورهم مجيبة لهم إلى أن ينثوها؛ ليستخفوا من الله سبحانه"²، لعيب فيها. بينما ردّ القراءة الثانية (2) لاشتقاق فعلها من جذر مختلف: [ث.ن.أ]، واعتبرها وهماً من حاكمها وقارئها.

ويوجز الجدول الآتي مواضع تداخل المطاوعة من (أَفْعَوْلَ) مع (أَفْعَالٌ) في القراءتين الأولى (1) والثالثة (3)، كما يظهر الفرق بينهما وبين القراءة الثانية (2).

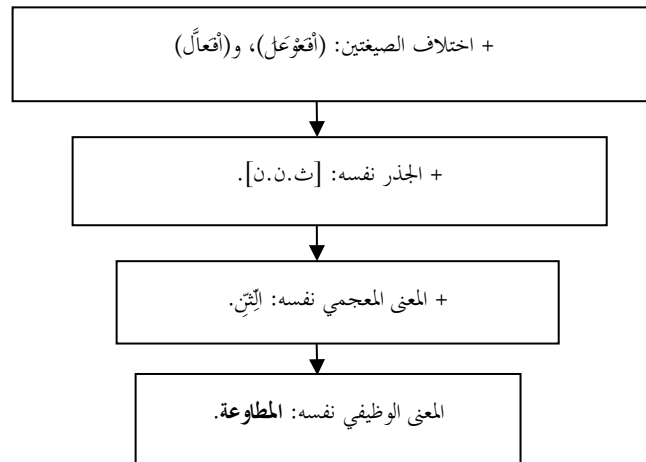
* - الدلالة على العيب العارض: لأن أصله تَتْنَانٌ، فحُرِّكَتْ الألف لسكونها وسكون النون الأولى، وانقلبت همزة، فصارت إِثْنَانٌ يَتْنِنٌ مثل: إِبْيَاضٌ، وإِذْهَامٌ. ينظر: المحتسب، ابن جني، المجلد 1/320.

¹ - المصدر نفسه.

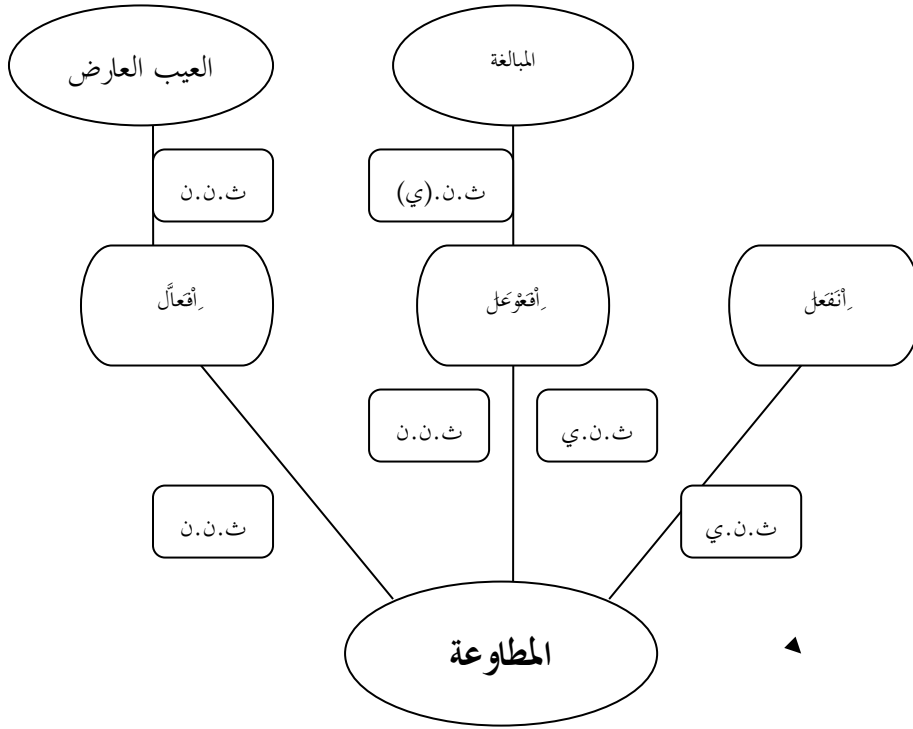
² - نفسه.

القراءة	الفعل	الجذر	الصيغ	معانيها
(1) [تَتَنَبَّنَ] [صُدُّورُهُمْ]	تَتَنَبَّنَ	[ث.ن.ن]	إفْعَالٌ	العيب الظاهر. المطاوعة.
(2) [يَتَنُونُ] [صُدُّورُهُمْ]	يَتَنُونُ	[ث.ن.أ]	فَعَلَ	لا يعرف في اللغة "أَتَنَيْتُ كذا" بمعنى "تَنَيْتُهُ".
(3) [تَتَنُونُ] [صُدُّورُهُمْ]	تَتَنُونُ	[ث.ن.ن]	إفْعُوْعَلٌ	المطاوعة

يبدو أنه على الرغم من:



غير أن طريق كل من (أفْعُوْعَلٌ)، و(أفْعَالٌ) في الدلالة على معنى المطاوعة مختلف ومغاير لطريقها من (أفْعَالٌ). ويجمل الرسم الآتي ذلك، كما يجمل كل ما سبق عن التداخل بين المطاوعة والمبالغة والعيب الظاهر في توجيه معنى قراءات الفعل (يَتَنُونُ):



فكيف يتعدد المبني للمعنى الوظيفي الواحد (المطاوعة)؟

يمكن أن نقول إن معنى المبالغة معنى أصيل في (أَفْعُوْعَلْ)، بينما المطاوعة فمعنى دخيل عليها في حال اتفاق فعليهما في الجذر نفسه؛ أي اتفاق أصل كل من (أَفْعُوْعَلْ)، و(أَنْفَعَلْ)، المفضي إلى الاشتراك في المعنى المعجمي وكذلك (أَفْعَالٌ) فهي للدلالة على العيب العارض أصالة، وعلى المطاوعة في حال اشتراك أصل فعلها مع أصل فعله في المعنى المعجمي نفسه.

وما الاستغناء بهذه الصيغ (أَفْعَالٌ)، و(أَفْعُوْعَلْ) عن التعبير على المطاوعة ب(أَنْفَعَلْ) إلا لحمولتها الدلالية الأصيلة التي لا يمكن أن تنفصل عنها، وإن تراجعت قليلاً أو توارت في بعض الأفعال فإن ذلك لا يقصي وجودها تماماً. ولو كان التوافق بين هذه الصيغ وغيرها في معنى المطاوعة توافقا تاماً لأمكن الاكتفاء بأحدها دون غيره، ولجاز القول بالترادف. فكيف يكون هذا والقرآن لا يكتفي بانتقاء الألفاظ وتخيرها، بل "يشرع في ذلك صراحة، يُنَبِّه إلى خطأ وقع لاستعمال لفظ في غير موضعه، ويُرشد إلى بديله"¹، بدليل قوله تعالى: [قَالَتِ الْأَعْرَابُ آمَنَّا قُلْ لَمْ نُؤْمِنُوا وَلَكِنْ قُولُوا أَسْلَمْنَا]². فلكل معنى لفظ هو به أخص وأولى، وضرب من العبارة هو بتأديته أقوم وأجلى³

¹ - المطعني عبد العظيم إبراهيم محمد، خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية، مكتبة وهبة، 1992م، ط1، ج1/252.

² - سورة الحجرات، الآية: 14.

³ - الجرجاني عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، الرسالة الشافية، تح محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، 1976م، ط3، ص: 117.

لا يشاركه فيه غيره من الألفاظ. وقديما قال ابن الأعرابي (233هـ): "كل حرفين أوقعتهما العرب على معنى واحد، في كل واحد منهما معنى ليس في صاحبه، ربما عرفناه فأخبرنا به، وربما غمض علينا فلم نلزم العرب جهله"¹.

فلكل صيغة من الصيغ الصرفية طبقات مخصوصة من المعاني، يتراكب بعضها فوق بعض، إما جزئياً مما يسمح بظهور أكثر من معنى، وإما كلياً حين يطفو أحدها فيحجب غيره من المعاني الأخرى. ويعدّ السياق حاسماً في إعادة الترتيب هاته، من خلال الانتقاء المعنوي. فثمة فرق إذن؛ بين مجيء المطاوعة من طريق (انْفَعَلَ)، وبين مجيئها من طريق (أَفْعَلًا)، أو (أَفْعَوْعَلَ)، أو غيرهما من الصيغ الأخرى، فهي خالصة في الأولى، ومتلبّسة في الثانية بالدلالة على العيب العارض، وبالمبالغة في الثالثة. فالانتقاء الصيغي للمعنى الواحد له دلالة الخاصة، والمعنى الوظيفي الذي تشترك فيه مشتقات هذه الصيغ يرتبط بصلتها بالحدث (الانثناء كما في الآية السابقة)، وكلّ منها يضيف إليه معنى آخر؛ أي أن اشتراك هذه الصيغ في معنى المطاوعة لا يعني تساويها في الدلالة²، فلكل منها معناه الوظيفي الخاص الذي تدل من خلاله على المطاوعة. فهي تشترك في المعنى العام (المطاوعة)، غير أنها تختلف في نسبة وجوده.

خلاصة:

خلصنا من خلال هذا العمل إلى أن بعض القراءات الشاذة أسهمت في تعدد صيغ المطاوعة الواردة في القرآن الكريم. كما أسهمت أيضاً في بلوة تصوّر عن طبيعة العلاقة التي يمكن أن تجمع المطاوعة ببعض المعاني الأخرى، ومنها: الدلالة على العيب العارض في (أَفْعَلًا)، إذ يُعتبر هذا المعنى أصيلاً في هذه الصيغة، كأصالة المبالغة في (أَفْعَوْعَلَ)، بينما المطاوعة فمعنى دخيل عليهما شريطة اتفاق أصل فعلهما مع أصل فعلها في المعنى المعجمي نفسه؛ اتفاقاً مفضياً للاشتراك المعجمي الذي يعدّ مدخلاً للاشتراك الوظيفي القائم على التداخل بين المطاوعة والدلالة على العيب العارض في (أَفْعَلًا)، وبين المطاوعة والمبالغة في (أَفْعَوْعَلَ). وأن الاستغناء بهاتين الصيغتين عن التعبير على المطاوعة بـ(انْفَعَلَ) يؤوّل إلى هذا الاشتراك الدلالي بينها، وبين الحمولة الدلالية المتأصلة في كلّ واحدة منهما، أي أن معنى المطاوعة التي تفيدها الأفعال التي جاءت على (انْفَعَلَ) مختلفة عن معناها من بقية صيغ المطاوعة الأخرى، إذ هي خالصة في (انْفَعَلَ)، متلبّسة في (أَفْعَلًا) بالدلالة على العيب الظاهر، وبمعنى المبالغة في (أَفْعَوْعَلَ). فلكل صيغة منها طبقات مخصوصة من المعاني. ويعدّ السياق حاسماً في تخيّر المعنى الأنسب؛ فالانتقاء الصيغي للمعنى الواحد له دلالة الخاصة. والانتقاء الصيغي الذي تشترك فيه المطاوعة بغيرها من المعاني يرتبط بتوصيفها للحدث، فكل منها يضيف إليه معنى غير المعنى الذي يضيفه غيره، وهو ما يُظهر أن هذه الصيغ لا تتساوى في الدلالة على معنى المطاوعة، فلكل منها معناه الخاص، وطريقه المتفرد للوصول إلى هذا المعنى، ممّا يكشف عن

¹ - ابن الأنباري أبو بكر محمد بن القاسم بن محمد بن بشّار، الأضداد، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، 1987م، ص: 7.

² - عاصم شحادة علي، المعاني الوظيفية لصيغة الكلمة في التركيب: دراسة في الدلالة، دراسات العلوم الإنسانية، والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مجلد 3، ع3، 2008م، ص: 550.

وجود اشتراك بين المعاني. وما الاختلاف بين بعض المفسرين في تخرّيج معاني بعض الأفعال؛ بين المطاوعة، والمبالغة مثلا إلا بسبب هذا الاشتراك الصيغي المفضي إلى تداخل دلالي.

البيبليوغرافيا:

الكتب:

- القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع، دار المعرفة، سورة، دمشق - سورية، 1427هـ.
- الأستراباذي الرضي محمد بن الحسن، شرح شافية ابن الحاجب، تح محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1975م.
- ابن الأنباري أبو بكر محمد بن القاسم بن محمد بن بشر، الأضداد، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، 1987م.
- الجرجاني عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، الرسالة الشافية، تح محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، 1976م، ط3.
- ابن جني أبو الفتح عثمان:
- الخصائص، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2008م، ط3، ج1.
- المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1999م، ج1، 2.
- المنصف لابن جني شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازني، تح إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، دار إدارة إحياء التراث القديم، 1954م، ط1، ج1.
- أبو حيان محمد بن يوسف الأندلسي:
- البحر المحيط، تح صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت، 1420هـ، ج6، 7.
- المبدع في التصريف، تحقيق وشرح وتعليق عبد الحميد السيد طلب، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1982م، ط1.
- الرازي فخر الدين محمد بن عمر، مفاتيح الغيب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1420هـ، ط3، ج21.
- الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، شرح وضبط ومراجعة يوسف الحمادي، مكتبة مصر، القاهرة، 2010م، ط1، ج2.

- السيوطي جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، الإتيقان في علوم القرآن، ضبطه وصححه وخرّج آياته محمد سالم هاشم، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 2007م، ط1، ج2.
- ابن عاشور محمد بن محمد الطاهر، التحرير والتنوير: تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت - لبنان، 2000م، ط1، ج15.
- ابن عصفور أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد بن علي بن أحمد الإشبيلي، الممتع في التصريف، تح فخر الدين قباوة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1983م، ط5، ج1.
- العظيمة أيوب جرجيس، أفعال المطاوعة واستعمالاتها في القرآن الكريم، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012م، ط1.
- ابن مالك محمد بن عبد الله:
- شرح تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح عبد الرحمن السيد، محمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، 1990م، ط1.
- المساعد على تسهيل الفوائد، شرح بهاء الدين بن عقيل على كتاب التسهيل، ابن مالك، تح محمد كامل بركات، دار الفكر، دمشق، 1982م، ط1، ج2.
- المبرّد أبو العباس محمد بن يزيد، المقتضب، تح عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، د.ت، د.ط، ج1.
- ابن منظور محمد بن مكرم جمال الدين الأنصاري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1414هـ، ط3، ج7، ج14.
- ابن يعيش يعي ش بن علي، شرح الملوكي في التصريف، تح فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب، 1973م، ط1.

المجلات:

- عاصم شحادة علي، المعاني الوظيفية لصيغة الكلمة في التركيب: دراسة في الدلالة، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مجلد 3، ع3، 2008م.
- لافي عماد يونس، وقفة عند معاني أوزان الأفعال المزيّدة، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، 2010م، المجلد 21.
- الوهبي صالح بن سليمان، المطاوعة معناها وأوزانها، ضمن مجلة جامعة الملك سعود، الرياض، 1414هـ.

واقع البلاغة في ضوء التحوّلات الرقمية

The reality of rhetoric in light of digital transformations

خميسي ثلجاوي .كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية. تونس

Theljaoui Khemissi- Working in the Faculty of Human and Social Sciences in Tunisia

Abstract:

This research generally aims at highlighting aspects of development in the Development of rhetorical tools compared to modern digital systems. Therefore, we choose to be interested in rhetorical Arabic lesson to show its readiness to keep abreast with digital developments and interact with it. Its efficacy was clearly revealed in modern learning methods and its transformation into means with advanced iconic dimensions governed by algorithmic applications and this what contributed to transferring the Arabic rhetorical lesson from based understanding to linguistic tasks and to icons. The latter would broaden the tropics of discourse and understanding to the receiver. New methods created new paradigms for understanding to the receiver and broadened his/her mental capacities. It is all through transforming rhetorical styles, be it based on utterances, to such styles produced by developed technical systems. If we delve into that, the modernism of rhetorical thinking system becomes obvious in light of technological bet. Transformation in similarities, metaphors, euphemisms and metaphors is clarified by developed criteria without losing its original identity. Similarities could be settled according to a mixture of icons, and this in turn reflects generally language susceptibility to develop continuously, with rhetoric be it one of its branches.

Key terms: digital enhancers, linguistic event, digital rhetoric, visual images, metaphor, mediator, taboo words, new orality, hypertexts

ملخص:

يهدف هذا البحث بشكل عام إلى إبراز مظاهر تطوّر الأدوات البلاغية قياساً إلى المنظومات الرقمية الحديثة. ولذلك اخترنا الاهتمام بالدّرس البلاغيّ العربيّ لبيان مدى جاهزيّته لمواكبة التحوّلات الرقمية والتفاعل معها. وقد اتّضح لنا بالكاشف استجابة آلياته لطرق التعلّم الحديثة وتحوّلها إلى وسائل ذات أبعاد أيقونية متطورة محكومة بتطبيقات خوارزمية. وهو ما ساهم بدوره في انتقال الدّرس البلاغيّ العربيّ من مرحلة الفهم المستند على التمارين اللغوية إلى مرحلة الفهم القائم على الأيقونات. وهذا ما من شأنه أن يوسّع دوائر الخطاب والفهم لدى المتلقّي. فالوسائل الحديثة خلقت براديجمات فهم جديدة لدى المتقبّل، ووسّعت من قدراته الذهنية عبر الانتقال بالأساليب البلاغية المُجرّاة على الألفاظ إلى أساليب تسهر على إنتاجها منظومات تقنية متطورة. وعند تعمّقنا في ذلك، سنكتشف لنا حداثة منظومة التّفكير البلاغيّ في ضوء الرّهان التكنولوجي. وعلى هذا الأساس فإنّ التحوّل في المشابهات والاستعارات والكنائيات والمجازات، سيّتضح بمعايير متطورة دون أن يفقد هويّته الأصليّة. إذ يمكن أن تُقام هذه المشابهات وفق مزيج حاصل بين الأيقونات. وهذا بدوره يعكس قابليّة اللّغة ككلّ على التّطوّر المستمرّ، وفي هذا السّياق تعتبر البلاغة فرعاً من فروعها.

الكلمات المفاتيح: المحسّنات الرقمية، الحدث اللّساني، البلاغة الرقمية، الصّور المرئية، المجاز، الوسيط، الكلمات المجنّحة، الشّفاهيّة الجديدة، النّصوص الفائقة.

تمهيد:

تستكمل هذه الدّراسة عملاً سابقاً قمنا به ويتعلّق بقضايا "الشّفاهيّة الجديدة وتجدد منظومة الخطاب البلاغيّ"¹. فقد تخطّت البلاغة الدّوائر الضّيقة التي جعلت وظيفتها منحصرة في الرّينة، وانفتحت على التّكنولوجيا الحديثة. لذلك سيأخذ هذا البحث على عاتقه البرهنة على مدى راهنية التّفكير البلاغيّ ومدى طواعيّة الأطر القديمة للمستجدّات التكنولوجية.

- كيف استطاعت الإحداثيات الرقمية تطويع مخرجات الدّرس البلاغيّ وإخراجه إخراجاً تقنياً؟
- وكيف استطاعت التكنولوجيا التأسيس لمفهوم البلاغة الرقمية؟ وما هي آلياتها في ذلك؟
- أيّ خوارزميات ستسمح بالانتقال من سحر الكلمة إلى سحر الأيقونات؟
- وما المقصود بمفهومي الإقناع والخطاب؟

¹ خميسي ثلجاوي، الشّفاهيّة الجديدة وتجدد منظومة الخطاب البلاغي، بحث مرقون مقدم لنيل شهادة الماجستير، إشراف د. نور الهدى باديس، كآية العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة بتونس، جامعة تونس، 2014.

1- نحو بلاغة رقمية

بعد أن تخطت البلاغة، الحقبة البنيوية، ودخلت مجال التجريد والصّورنة (Formalisme) تمهيدا لدخول أبحاث اللّغة مجال الاستخدام المعلوماتي، هيأت المعجم بمفهومه المعاصر، المستوحى من الاعتماد المعلوماتي. ولا يعتبر التّجميع الميكانيكيّ الاعتباريّ للمفردات فقط، حاضنا لأبحاثها، بل أيضا يعتبر خوارزمها الأساس المتحكّم في توليد منتوجاتها. فالمعجم عبارة عن تركيبة خوارزمية للكشف والتّوليد المعلوماتي، هدفها مواكبة التّحوّلات والتطوّرات السّريعة الحاصلة في مجال المعرفة والمعلومات، التي يشهدها العصر الحالي، في ضوء تغير آليات التّواصل العالميّ واتساع طوفان المعرفة¹، خصوصا وأنّ واقع شعوب العالم تدفع إلى «تأسيس فضاءات مشتركة تتماثل فيها الشّواغل والاهتمامات، وتُرسَم الأهداف والأولويات في ظلّ التّواصل الكونيّ العاصف بالمعنى التّقليديّ للهوية»². والحال أنّه "لا يمكن بحال من الأحوال فهم منطق التّحوّلات التي تطرأ على وجدان الفرد/ الجماعة دون النّظر إلى اتّساع دائرة المؤثّرات المتحكّمة في إعداد النّماذج الجديدة"³.

وربما لهذه الأسباب وغيرها كانت الحاجة ملحة إلى ضرورة أن تخرج البلاغة وتطل برأسها من جديد وفق مستجدات تكنولوجيايّة باستخدام وسائط رقمية جديدة ستغذي عمليّا التّفاعل بين الحاسوب والنّاس. وهو ما جعل البلاغة بلبوسها الجديد محكومة بتطبيقات خوارزمية تتفاعل أوجهها تفاعلا كليّا، رغم ما يتاح للمتلقّي من إمكانات التّفاعل معها. فأنظمة الحاسوب نفسها تمثّل أداة للتّفاعل مع النّاس والتّأثير فيهم وفق ما يذهب إلى ذلك فوج (Fogg)⁴ في كتابه "التّكنولوجيا الإقناعيّة": "استخدام الحاسوب لتغيير ما نعتقد وما نفعله"⁵. وبالتالي فإنّ أنظمة الحاسوب يمكنها أن تشتغل وفق تطبيقات وإحداثيات خوارزمية تمكّنها من لعب أدوار إقناعيّة. ممّا يعني أنّنا "دخلنا عصر التّكنولوجيا الإقناعيّة، عصر أنظمة الحوسبة التّفاعليّة المصمّمة لتغيير مواقف النّاس وسلوكياتهم"⁶. فبعض التّطبيقات والبرمجيات ترسل من تلقاء نفسها بيانات، حيث أنّه بمجرد الضغط على زرّ تسهر تلك التّطبيقات على الاستجابة، إذ تستخدم برنامج المحاكاة فتغدو فاعلة انطلاقا من عمليّات تجسيد

¹ - نبيل علي، العقل العربيّ ومجتمع المعرفة مظاهر الأزمة واقتراحات بالحلول، عالم المعرفة، عدد 369، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ج1، ص70.

² - فرحات المليخ، اللّغات ومصادر التّعلّم المفتوحة: نحو بيداغوجيا بديلة، ضمن وقائع التّفاعلات في تعليميّة اللّغات والثّقافات، إشراف منجيّة عرفة، تنسيق ملاك مصطفى صابر، وقائع الندوة الدّوليّة الخامسة 3-4 نوفمبر 2016، ص133.

³ - المرجع نفسه: ص133.

⁴ - بريان جيفري فوج (من مواليد 7 أغسطس 1963) هو عالم اجتماع أمريكي ومؤلف وهو باحث مشارك، أستاذ مساعد في جامعة ستانفورد. وهو مؤسس ومدير مختبر تصميم السلوك في ستانفورد، المعروف سابقًا باسم مختبر التكنولوجيا المقنعة.

ينظر: https://en.wikipedia.org/wiki/B._J._Fogg تمّ زيارة هذا الموقع يوم 04 نوفمبر 2003، الساعة 10:25 بتوقيت تونس.

⁵ -Fogg,B.J ; Persuasive Games: The Expressive Technology, Using computers to change What We think and Do. 2003.p1. (نقلا عن البلاغة الرقمية: ص28).

⁶ - جميل عبد المجيد، البلاغة الرقمية، كنوز المعرفة، ط1، 2021، ص28.

وتمثيل وتطبيق يمكن يتفاعل معها الناس كتجارب افتراضية "كما لو كانت تجارب حقيقية. وردّ الفعل هو الذي يمهد الطريق إلى ظهور ديناميات التأثير"¹.

لقد تعلق مشروع فوج بدراسة الإحداثيات والتطبيقات الحوسبية بوصفها تقنيات إقناعية تركز على التفاعل بين الحاسوب والإنسان بدلا من التفاعل بين أفراد المجموعة البشرية². وهو ما رفضه إيان بوجست (lan Bogost)³ في كتابه الألعاب الإقناعية: القوة التعبيرية لألعاب الفيديو. إذ لا يرى نفعاً من تطويع البلاغة القديمة لتحليل الإحداثيات وتطبيقات الوسائط الرقمية الحديثة. لأنّ واقع التأثير الناتج عن وجود التطبيقات لا صلة له باللغة والصورة، نظراً لكون الأمر موكول إلى أنظمة الحوسبة نفسها، فهي التي تسهر على تقديم برمجة خاصة على نحو مؤثر. وهذا ما جعل مفهوم البلاغة عنده يتصل بالعمليات الإجرائية، ممّا يجعل هذا الشكل الجديد يقترن فيه الإقناع بعمليات التمثيل والتفاعلات القائمة على قواعد حوسبية بدلا عن الكلام المنطوق أو المكتوب أو الصور. لذلك تصبح التطبيقات والإحداثيات الخوارزمية ساهرة على تأليف الحجج الإقناعية⁴.

وهذا ملمح يعكس تغيراً جذرياً في مراسم التّقبل. خاصة وقد أضحت التطبيقات تُخضع عمليات التعبير الرقمية لتغيرات متعدّدة، نظراً لما تقيمه من تغيير و" تحوير وتكبير وتصغير وتبديل وإعادة تشكيل، وتقطيع (...) ولصق (...) ونسخ كما هو الأصل دون المساس بأيّ تلف (...) كما يخضع التعبير الرقمي لإعادة الخلط والتركيب (...) وإدخال تعديلات وتأثيرات مذهلة سواء على المستوى البصريّ أو الصوتيّ أو الحركي، وكلّ هذا لم يكن ممكناً على الإطلاق قبل التطور العظيم الذي حدث في مجال البرمجيات التطبيقية"⁵.

وبذلك فقد غيرت الرقمنة كلّ أنماط التعبير الصوتية والكتابية والبصرية، كما وسّعت من طاقات الحجج والإقناع طبقاً لشفرات رقمية شاملة سيكبر بمقتضاها "حلم تكامل العلوم والفنون وامتزاج المعارف"، لأنّ أول شيء ستفرضه الوسائط المتعدّدة في التحليل البلاغيّ هو أن يتّسع التحليل ليشمل العلامات كوسائط موظفة بلاغياً.

لقد نوه الجاحظ وهو يؤسس للبلاغة العربية ولنظريّة البيان قديماً، إلى أنّ الدلالات على المعاني لا تكون باللغة فحسب، فهي لا تعدو أن تكون واحدة من بين خمس دلالات. يقول صاحب البيان والتبيين: "وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثمّ الإشارة، ثمّ العقد، ثمّ

¹ - المرجع نفسه: ص 28، ويمكن العودة المرجع الأصلي: Persuasive Games: The Expressive Technology, Using computers: p61.

² - البلاغة الرقمية: ص 28.

³ - إيان بوجوست هو أستاذ في معهد جورجيا للتكنولوجيا، باحث في مجال ألعاب الفيديو ومصمم ألعاب. أسس استوديو تطوير الألعاب المقنعة، محرر مدونة Water Cooler Games. طور لعبة Cow Clicker الساخرة.

ينظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/lan_Bogost#Liens_externes. تمّ زيارة هذا الموقع يوم 2023/11/03. على الساعة 17:10 بتوقيت تونس.

⁴ - lan Bogost: persuasive Games; the expressive power of videogames, Cambridge, Massachusetts London, 2007. p29-46.

⁵ - البلاغة الرقمية: ص 33.

الخطّ، ثمّ الحال التي تسمّى التّصبة¹. فجاءت جميع هذه العناصر لتأكيد فعل التّواصل. وعلّق الباحث مراد بن عياد على هذا الأمر معتبراً أنّ العلامات محكومة بأنساق مضمرة تتساهم في إنتاج المعنى. وفي ذلك يقول: "ليس ثمة من نسق علامي دلاليّ إلاّ وهو مرتبط بإنتاج المعنى دون شكّ ومقترن بنظام دلاليّ عضويّ يكون موقوفاً عليه وملازماً له، حيث لا يتجلّى إلاّ بتجلّيه، ولا ينكشف إلاّ بتبديه"². فمثلما يبتدع المتخاطبون ما لا حدّ له من الجمل، انطلاقاً من عدد لا نهائيّ من الوجوه المجازيّة وغير المجازيّة قياساً إلى غايات ومقاصد عامة، فإنّ الوسائط الحديثة تعمل على ابتكار المجازات وابتداع الاستعارات، وهو ما يضمن العلاقة الممتدّة بين الوسائط الحديثة والإنسان. ولكننا إذا ما عمدنا التّظر في هذه الوسائط وهي تشتغل وفق إحداثيات، فمن الممكن وقمها أن ندرك التّوجّه التّقني الذي صارت عليه البلاغة بوصفها علماً كليّاً، خاصة وقد أصبحت تنزع إلى الحوسبة. ولا شكّ أنّ جملة هذه الاحداثيات إذا ما اعتبرناها عناصر تنبئ عن تطور فإنّ البلاغة بهذا الوصف هي علم متجدّد وامتدّد.

2- من الكلمة إلى الصّورة: ماذا عن موضوع البيان؟

يذهب الجاحظ في مواضع كثيرة من مصنّفه البيان والتّبيين إلى اعتبار أنّ الغرض الأصليّ من التّواصل مرتبط بالفهم والإفهام، وهو ما صرّح به ضمن قوله "...إنّ مدار الأمر على البيان والتّبيين وعلى الإفهام والتّفهم"³.

مما يعني أنّ موضوع البيان متّصل بالجلء والإبانة عن المقاصد في عمليّات التّخاطب. وهي قضايا أساسيّة وبارزة لم يغفل عنها. ففي معرض حديثه عن البيان نوّه بشكل حدسيّ إلى قضايا الصّورة المرئيّة وهو ما يبرز خصوصاً من خلال الجمع بين الأداء بالكلمة والأداء بالصّورة⁴ أو ما يشاكلها من وسائل الأداء وأسبابه من غير الواقع اللّغويّ. وعلى هذا الأساس تبرز لنا مظاهر حدائيّة الفكر الجاحظيّ، من خلال الانتقال النّوعيّ الحاصل في موضوع البيان وتجاوزه الكلمة بما هي أداة تجمع بين أصوات متنوّعة تنهض بوظيفة التّبليغ والتّواصل إلى موضوع الصّورة في صلتها البيانية لاسيّما وأنّ موضوعها قد أصبح محتكماً أساساً إلى تطبيقات تسهر على إخراج الصّورة وفق معايير معيّنة ومضبوطة تتماشى مع متطلّبات العصر. وهذا الملمح التّطوريّ في مجال الصّورة ينسحب تماماً مع موضوع البيان الذي سينتقل من طور الكلمة نظراً لما تتوقّف عليه من طاقات تأثيريّة على المتلقّي إلى كونه بياناً رقمياً حوسبياً.

والظّاهر أنّ الجاحظ وإن لم يشر إلى عمق هذه القضية بشكل صريح، فإنّه قد نوّه بذلك في معرض حديثه عن قضايا الصّمت والدّلالة. ممّا يعني أنّ الانتقال بالبيان من الكلام إلى البيان بالصّمت⁵ لنا أن نوّله بشيء من

¹- عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتّبيين، تحقيق ونشر عبد السّلام هارون، دار الجيل بيروت، 1990، ج1، ص76.

²- مراد بن عياد، من الوسائط الإجراءيّة في الأدب العربيّ: بحث في سيميائية التّواصل، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفافس، جامعة صفافس، تونس، ط1، 2010، ص98.

³- البيان والتّبيين، مصدر سابق، ج1: ص11.

⁴- مع التّنصيص على اختلاف بين مقاميّ الرّؤية والمشاهدة.

⁵- ينظر: بابا الصمت في البيان والتّبيين، ج1، ص194-209.

الحدائثية في التفكير، فحين ننظر إلى اقتحام الصورة المرئية كل المجالات تم استبدال الكلام وكل ما تلتقطه الأسماع من أصوات إلى أشياء محسوسة مدركة بصرياً، وهو ما يمكن أن نؤوله على أساس كونه تحولاً في منظومة التفكير البلاغي، وانفتاحاً على قضايا الصور المرئية بشكل عام، فالجاحظ من موقع كان رائداً حيث نوه بهذه القضايا في حديثه عن أصناف الدلالات، معتبراً أن "الدلالة التي في الموات الجامد كالدلالة التي في الحيوان الناطق، فالصّامت ناطق من جهة الدلالة والعجماء معربة من جهة البرهان"¹.

توازيًا مع هذا الرأي تتضح لنا طواعية منظومة التفكير البلاغي القديم ومجاراتها للتطورات الحاصلة في منظومات التواصل الحديثة. فأن يحرض الجاحظ على أن يقرب بين البيان بالكلام باعتباره تصويراً بالمجاز وبين التصوير المجسم بتحويل الأسماع أبصاراً، فإنه من الرهانات الكبرى التي تؤكد تطور منظومة التفكير البلاغي القديمة وجاهزيتها على الانصهار مع المنظومات التكنولوجية الحديثة.

وعليه إذن فالفكر البلاغي القديم المسكون بروح الحدائث والتقدم التكنولوجي، والتنبؤ به بفكرة أن "الألفاظ في الأسماع كالصورة في الأبصار"²، يجعلنا نؤكد أن دراسة البيان القائمة على فكرة المجاز -في الحقيقة- تعتمد على أصول التصوير والتّمثيل والإخراج التقني. بمعنى أن الخروج بالكلام من دوائر التصويت وجريان اللسان بالقول إلى دوائر التّمثيل والتّجريد والمجاز إلى مجال التصوير، سيؤكد التطور الحقيقي لموضوع البيان واتّصاله بمجال الصورة باعتبارها ناطقة من حيث البيان والدلالة مع تغيير حاصل في مراسم التّقبّل والاستدلال بما يتيح براهين الشّهادة والعيان، إذ "ليس الخبر كالمعاينة والظنّ كاليقين"³.

وقد نوه الجاحظ بعمق هذه المسألة حيث وجدناه الانتباه إلى ما سمّاه "أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ"⁴ يدفع بفكرة أساسية تجعل موضوع البيان متجاوزاً للفظ، فهو يطلقه على مظاهر أخرى خارج الحدث اللساني، وهذا في نظرنا يؤكد جوهر الفكرة القائلة بانفتاح الدرس البلاغي على قضايا متنوعة، وقد عبّر عن ذلك الجاحظ بقوله: "وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولهما اللفظ، ثمّ الإشارة، ثمّ العقد، ثمّ الحال التي تسمى نصفة، والنصفة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصر عن تلك الدلالات، ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بانئة من صور صاحبها، وحيلة مخالفة لحيلة أختها، وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة ثمّ عن حقائقها في التفسير"⁵.

1- البيان والتّبيين، مصدر سابق، ج 1، ص 81.

2- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 1، تحقيق محمّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 5، 1981، ص 128.

3- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تصحيح محمّد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988، ص 102.

4- البيان والتّبيين، مصدر سابق، ج 1، ص 76.

5- المصدر نفسه، ص 76.

واللافت للانتباه أن الجاحظ كان قد أقرّ في الأثناء بشرط أساسي متعلّق بالدلالة وهو ركن الإظهار والإجلاء ليوحّد بذلك بين بقيّة الأصناف الأخرى التي ذكرها، خاصّة وأنّه يعتبر أنّ "الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هي البيان"¹. فجاء هذا الأخير اسماً جامعاً "لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير حتّى يفضي السّامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك هو البيان، ومن أيّ جنس كان الدليل"². لذلك يجعل لكلّ موضع بيانه ولكلّ بيان دليله، "فبأيّ شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع"³.

إذا ما قارنّا ذلك بموضوع الصّورة المرئيّة لاحتكامها إلى تطبيقات، فإنّنا نلاحظ أنّها تشير إلى موضوعات مختلفة، والإشارة علامة على المشار إليه. وتظنّ رموز الحساب بما هي العقد بعبارة الجاحظ تقود إلى معدوداتها الدّالة على عناصر الوجود والكون. وأمّا الخطّ فهو نظام سيعوّض الوحدات الصّوتية بالعودة إلى النّطق الحاصل في الكلام نفسه بما قد يتفق ويوافق الحروف باعتبارها رموزاً تنشأ عن تقطيع مزدوج وتوليف⁴. إذ "تخزن الدلالة وتحيط بالمعنى وتكون مرجعاً إليه"⁵.

بهذا التّصنيف نرى أنّ الجاحظ يجعل من النّوع الخامس المقترن بالحال والنّصبة غير مرتبط بعلمة تسمه. وأمّا بقيّة الأصناف الأربعة الأخرى فتحقّق الدلالة فيها يقترن بالوسيط العلامي الذي هو مؤشّرها والهادي إليها. وهو ما أشار إليه الجاحظ في الجزء الأوّل من مصنّفه الحيوان بقوله: "وجعل بيان الدليل الذي لا يستدلّ تمكينه المستدلّ من نفسه واقتياده كلّ من فكّر فيه إلى معرفة ما استخزن من البرهان، وحشي من الدلالة وأودع من عجيب الحكمة، فالأجسام الخرس الصّامته ناطقة من جهة الدلالة ومعربة من جهة صحّة الشّهادة على أنّ الذي فيها من التّدبير والحكمة مخبر لمن استخبره وناطق لمن استنطقه كما خبر الهزال وكسوف اللّون عن سوء الحال، وكما ينطق السّمّن وحسن النّظرة عن حسن الحال"⁶.

لقد عمد الجاحظ إلى الجامع بين الأداء اللفظي والأداء الصّامت سواء ما تعلّق منه بالأجسام الخرس أو الأبدان الهزيلة أو ما تعلّق بالوجوه النّاطرة ينحصر كلّ في مجال الدلالة. وفي ذلك تنويه بقضايا الصّورة المرئيّة، وإن لم يصحّ بذلك. وإنّما كان ذلك في سياق الحديث عن الحال والنّصبة. وقد قال في ذلك: "وأما النّصبة فهي حال النّاطق

1-المصدر نفسه، ص75.

2- المصدر نفسه، ص76

3- المصدر نفسه، ص76

4- لئن لم تتضح معالم هذه القضايا اللّسانية بشكل جيّ عند الجاحظ، فإنّ كلّاً من التقطيع والتّوليف يقتربان من التقطيع المزدوج عند أندري مارتيني ومن المادّة الصّوتية والمعنوية عند فردينان دي سوسير ولويس هلمسلاف، قستاف قيوم هوكات، بلومفيلد، بونار، قريفيس، ينظر: محمّد الهادي عياد، الكلمة دراسة في اللّسانيّات المقارنة، مركز النّشر الجامعي، ط2، 2017، ص53-113.

5- حمّادي صمّود، التّفكير البلاغيّ عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السّادس، مجلّد عدد21، منشورات الجامعة التّونسيّة، المطبعة الرّسميّة 1981، ص160.

6- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج1، تحقيق وشرح عبد السّلام محمّد هارون، دار الجيل بيروت، 1996، ص34.

بغير لفظ والمشييرة بغير يد وذلك ظاهر في خلق السماوات والأرض وفي كل صامت وناطق وجامد ونام ومقيم وطاعن وزائد وناقص"¹.

مما يدلّ على أنّ المعنى محاصر بصعوبات في هذا السياق خاصّة في علاقته بالإشارة، فهو يعتبر أنّ "مبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصّوت"². كذا هو الحال بالنسبة إلى الصّورة المرئية. وعليه فإننا نستشفّ وجود نزعة تطوّريّة متّصلة بعمق الدّرس البلاغيّ العربيّ قديماً، وقد سعى إلى الاقتراب من مجال الصّورة المرئية المحكومة بتطبيقات تكنولوجيّة من منظور حدائليّ لموضوع البيان والاستدلال. فهو وإن تغافل عن ذكر عبارة الصّورة المرئية فقد ركّز اهتمامه على الجهاز العلاميّ. ممّا يعني أنّه لم ينزل الصّورة منزلتها من المنظومة الدلاليّة ككلّ، فملاحمها لم تكتمل لديه رغم انتباهه إلى قضيّة المجاز والاستعارة والوجوه البلاغيّة. لكنّ الصّورة المرئية تحضر حدسيّاً ضمن فكره كظاهرة علاميّة منزّلة خارج الحدث اللّسانيّ. فهي تحضر بصيغ ومشتقّات مختلفة في صلتها بموضوع البيان. وفي أبواب أخرى من البيان والتّبيين تحدّث عن "المعاني القائمة في صور النّاس المتصوّرة في أذهانهم"³.

واعتبر أنّ "لكل واحدة من الأصناف الخمسة صورة بئنة من صورة صاحبها، وحيلة مخالفة لحيلة أختها"⁴. فهل يمكن اعتبار الصّورة من جنس الإشارة؟ وإذا ما كانت كذلك فهل "تعدو أن تكون الإشارة ذات صورة معروفة وحيلة موصوفة"⁵.

يعتبر الجاحظ أنّ "المعاني المتصوّرة" هي كلّ ما ينطبع في الأذهان من صور الأشياء المتّصلة بالوجود. وأمّا الصّور البائنة من صور صاحبها فالمراد بها الكيفيّة والوسيلة التي تؤدّي بها كلّ علامة معلومة بصفة تختلف بها عن أخواتها. يقول مراد بن عيّاد معلقاً على هذه المسألة: "على أنّنا إن أحكمنا مسلك الجهاز الاصطلاحيّ والمفهوميّ الذي تعرّضنا إليه في باب البيان مستندين إلى ضرب من القياس ومعتمدين على شيء من التّقريب والتّجوّز، سندرك في الوقت نفسه الأسس الفكرية والمنطلقات المبدئيّة التي بنى عليها الجاحظ نظرتّه إلى مسألة التّخاطب والتّفاهم، ولكن من اليسر أن يُنزل الصّورة بالمعنى الذي نريد منزلتها الحقيقيّة من الشّبكة العلاميّة والدلاليّة التي أقام المؤلّف دعائمها"⁶.

في ضوء هذه المقاربة نرجح القول بأنّ الجاحظ أوّشك على مقارنة النّظام العلاميّ والإحاطة به من جوانبه، وما اختصّ به اللّسان وما كان أداءه خارج الجارحة اللّسانيّة. وهذا برأينا يثبت الأبعاد التطوّريّة للفكر الجاحظي باعتباراه رائداً من رواد البلاغة العربيّة قديماً. وهذا بدوره يغدّي فكرة التطوّر المتجدّد للدّرس البلاغيّ وانفتاحه

1- البيان والتّبيين، مصدر سابق، ج 1، ص 81.

2- المصدر نفسه: ص 79.

3- المصدر نفسه، ص 75.

4- البيان والتّبيين، مصدر سابق، ج 1: ص 76.

5- المصدر نفسه، ص 75.

6- المجلة التّونسيّة لعلوم الاتّصال، معهد الصّحافة وعلوم الأخبار، العدد 26، جويلية- ديسمبر، 1994، ص 41.

على التطبيقات التكنولوجية الحديثة. يقول مراد بن عياد: "نحن نقدّر تقديراً بأنّ الصّورة بمعناها المتداول اليوم في نطاق ما اشتهر من الوسائط الجماهيرية، تكاد تشبه في مبدئها ووظيفتها بعض الأصناف العلامية التي حدّدها الجاحظ لا سيّما ما يتعلّق منها برموز الكتابة الخطّية ورموز الحساب وحركات الإشارة التي يؤدّيها سائر أعضاء الجسم، وكذلك أوضاع الحال والنّسبة فهذه جميعاً تتفق والصّورة في كونها تدرك عبر حاسة البصر، فهي تنحصر كلّها في باب واحد من أبواب الإدراك هو باب "المبصرات"، ولعلّ الفرق الوحيد في مبدأ التّصوير والتّمثيل بين الصّورة المرئية بوصفها وسيطاً علامياً وبين هيئات الكائنات وسائر أوضاعها في عين الواقع وهو ما عبّر عنه الجاحظ بالحال والنّسبة، إنّما يكمن في كون الأولى جعلت لتنوب عن المرجع وتحلّ محلّه¹. كما أنّ الصّورة لم تكتف بإزاحة المكتوب وتقليص حضوره فقط، بل تعدّت ذلك إلى احتوائه وابتلاعه وتطويره لنظامها وإخضاعه لمنطقها، فإذا بالألفاظ تتشكّل صوراً والحروف تأخذ شكلاً بصرياً دالاً².

فالصّورة المرئية برأي مراد عياد "كائن مركّب بالضرّورة وليس ثمة صورة بسيطة مهما بدت على درجة كبيرة من التّبسيط في ظاهرها"³، تقوم على التّمثيل شأنها شأن الكلام، وقياساً إلى ما ذهب إليه الجرجاني الذي علّل مبدأ التّمثيل والتّصوير تعليلاً يعود به إلى عوامل نفسية متّصلة بأعماق الدّات، وفق ما صرّح بذلك في قوله: "وإذا بحثنا عن ذلك وجدنا له أسباباً، وأنّ كلّ منها يقتضي أن يفهم المعنى بالتّمثيل وينبئ (...). فأول ذلك أنّ أنس النفوس موقوف على أن نخرجها من خفيّ إلى جليّ وتأتيها بصريح بعد مكثّي وأن تردّها في الشّيء تعلّمها إيّاه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم وثقّتها به بالمعرفة أحكم نحو أن ننقلها عن الفعل إلى الإحساس"⁴.

إنّ الصّورة المرئية ليست "في نهاية المطاف سوى محطة من محطات عديدة تقوم دليلاً على صيرورة العلامة صيرورة لا تتوقّف بما يوافق مبدأ الامتداد فيما بين الحقيقة والمجاز أو فيما بين درجات الحقيقة ودرجات المجاز، وتقوم العلامة على حركيّة دائبة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمسألة التّأويل نفسها، فلا يكون لها كيان خارج مجال التّأويل، ولا يرد التّأويل إلّا مقترناً بملازمات معيّنة ولا يتّضح كيان المعنى إلّا لحظة التّأويل، وينهض التّأويل على ضرب من توليد العلامات بعضها من بعض، فتؤلّ العلامة المركزيّة من صيغة معيّنة إلى صيغ أخرى تكون في الغالب مغايرة لها. فكلّ علامة في المنطلق تتجه نحو متقبّل ما تثير فيه بمجرد المعاينة الحينية علامة أخرى تكون بمثابة الحلقة الرابطة وهي ما يمكن اعتباره العلامة القارئة"⁵.

1- المرجع نفسه، ص 41-42.

2- حاتم عبيد، في تحليل الخطاب، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفافس، ط 1، 2005، ص 175.

3- المجلة التّونسيّة لعلوم الاتّصال، معهد الصّحافة وعلوم الأخبار، العدد 26، مرجع سابق، ص 68.

4- أسرار البلاغة: مصدر سابق، ص 102.

5- المجلة التّونسيّة لعلوم الاتّصال، معهد الصّحافة وعلوم الأخبار، العدد 26، مرجع سابق، ص 57.

3- المجاز والتكنولوجيا

عطفاً على ما سبق نشير إلى أنّ عبد القاهر الجرجاني كان قد لفت النظر إلى قضية المجاز وهو ما سنحرص من خلاله على إدراك التحوّلات الحاصلة في المجاز من كونه قضية جارية في الكلام إلى كونه موضوعاً متّصلاً بالصّور المرئية. لذلك فالمجاز لم يطرح ضمن التفكير البلاغيّ متّصلاً بالمواضيع اللسانية فقط، أي كونها أصلاً ثابتاً في الكلام، بل قضية متّصلة بكلّ الموادّ الدّالة التي تمّ استثمارها في علم العلامات والبرمجة الحاسوبية، فغدت مشغلاً من مشاغله. لذلك فإنّ اتّصاله بالصّورة المرئية سيغذي مجالها.

والحال أنّ المجاز إذا كان مادّة خصبة في إنتاج النصوص الأدبية والخطابات، فإنّه بالأهمية نفسها إذا ما تعلق الأمر بالصّور والإحداثيات الرقمية، فعندما نتحدّث اليوم عن "الكلمات المجرّدة على نحو يوحي بالتلاشي، والقوّة، والحريّة، فإنّ هذه الكلمات تتحرّك على الدوام، ولكن طيراناً، وهو شكل للحريّة شديد القوّة" وفق ما نوّه ولتر أونج¹، مما يجعلها شبيهة بصور محكومة بتطبيقات خوارزمية. وبذلك فتحت هذه الأخيرة جسوراً جديدة بين مجالات لم تكن لتلتقي لولا التداخل الحاصل بين جملة من التخصّصات. وبرأينا أنّ هذه الجسور القائمة بين مجالات مختلفة، كان قد مهّد ونظر لها القديما ولكن ظلّت روافدها معلقة².

بناء على هذه الحثيات إذ يمكن القول بأنّ الدرس البلاغيّ قديماً لم يكن جامداً خلافاً لما روج له بعض النقاد³، بل إنّ الدرس البلاغي يتأسّس على حثيات حديثة، ممّا يعني توقّره على مقومات تثبت تجددّه وتطوّره. ووحدها القراءات العقلانية الجادة التي تكشف عمق هذا التطور، إذ ليس المجاز مثلاً "وليد معركة بين ما هو لمملكة الشّعير وما هو من نصيب النثر، بل هو في الكلام في سائر مستوياته وأصنافه كما هو في سائر أدوات الاتّصال الرّاجعة إلى تجارب البشر وتقاليدهم في التّخاطب"⁴. فهو يحضر وفق برمجيّات محكومة بتطبيقات تؤثّر مجال الصّورة المرئية، بوصفها آليّة غير خاضعة للنظام الخطّي كما هو الشّأن بالنسبة إلى الكلام (نظام العلامة الخطيّة)، بل هي فضائيّة محكومة بتطبيقات تعطيها أبعاداً كونية.

فجهاز الكمبيوتر مثلاً وأجهزة الإعلام الأخرى صارت تجمع في الآن نفسه بين إمكانيّة النّظر في البلاغة التي تصل المتلقّي عبر تطبيقات صوتيّة مرئية أو مسموعة في أن بوصفها عمليّة معقّدة محكومة بإحداثيات رقمية خوارزمية. فلا شيء إذن قد يمنع من توقّر وحضور الصّور المرئية بما هي حصيلة تطبيقات تنهض على مجازات افتراضيّة تكنولوجيّة متطورة جدّاً شأنها في ذلك شأن الكلام باعتباره مظهرًا من مظاهر عمل الفكر والذاكرة

¹ - ولترج، أونج، الشّفاهية والكتابية، ترجمة حسن البناء عزّ الدين، مراجعة محمّد عصفور، عالم المعرفة العدد 182، فبراير 1994، ص 126.

² - يمكن الاستفادة مما قدّمه الباحث حاتم عبيد: ينظر: من الخطابة إلى تحليل الخطاب مفاهيم خطابية من منظور جديد، رؤية للتوزيع والنشر، ط1، 2018.

³ - ينظر إلى الفصل الخاص بالتععيد والجمود: شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط9، (د. ت)، ص 271-367.

⁴ - المجلة التّونسيّة لعلوم الاتّصال، معهد الصّحافة وعلوم الأخبار، العدد 26، مرجع سابق، ص 69.

والخيال والمعرفة والخبرة كما نوّه إلى ذلك ابن جنيّ في الخصائص بقوله: "اعلم أنّ أكثر اللّغة مع تأمله مجاز لا حقيقة"¹.

سيقودنا هذا الأمر إلى النّظر في الصّورة المرئيّة باعتبارها أداة متجدّرة في بلاغات اليوميّ، قوامها مبدأ التّوسّع والامتداد وهو مبدأ قديم في المجاز نوّهت إليه الدّراسات البلاغيّة واللّغويّة العربيّة. فابن جنيّ أشار إلى هذه القضية واعتبر أنّ المجاز يتأسّس على ثلاثة وهي بمثابة شروط لا يستقيم من دونها، حيث يقول: "وانّما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاث وهي الاتّساع والتّوكيد والتّشبيه.

إذا ما نظرنا إلى جملة هذه المصطلحات المرتبطة بمفهوم الدّليل نتبيّن أنّها لا تنخرط انخراطاً كلياً مع الحقيقة، بل إنّ مجالها المجاز، وهذا الأخير يقترن بالطّابع الإبلاغيّ للصّور الأيقونيّة لأنّ مجالها متّسع وممتدّ. والاتّساع كمفهوم تقنيّ متّصل بمجال الابتكار الذي تنهض به بعض التّطبيقات، فمن جهة يمكن أن يعطي الصّور المرئيّة إحداثيات جديدة تكسيها طاقات دلاليّة، ومن جهة أخرى يمكن أن يحيل الدّالّ الواحد فيها على مدلولات عديدة ويكسيها ثراء، لأنّ إخضاع مدلول واحد لتطبيقات مختلفة يصعب إدراك معانيه، إذا لم نفكّر في النّسق الذي يحتويه.

وبالتّالي فإنّ العمل على إنشاء دوالّ جديدة قياساً إلى التّوسّع النّاتج عن المجاز التقنيّ، لن يحصل إذا لم تضمن التّطبيقات قيام بنيات نسقيّة وتحتكم إليها وتنظم وفقها. طبقاً لذلك فإذا ما كانت قيمة الدّليل الواحد رهينة تحقّق ما تخالف به قيم غيرها من الدّلائل، فحينها يصبح تحقّق كلّ من مبدئيّ القيمة والمخالفة رهين نشوء علاقات بين كلّ الدّوالّ والدّلائل. وفي هذه الحال "لا يتسنّى الحديث عن العلاقة إلّا في إطار السّياق لأنّ العلاقة تقتضي على الأقلّ وجود وحدتين متجاورتين حاضرتين فيه، فيغدو السّياق عنصراً حاسماً في تحديد المفهوم وبالتاليّ تحديد جانب المرونة والامتداد فيه"².

بناء على ما تقدّم يخرج المجاز من الإطار اللّغويّ إلى مضمار علاميّ أشمل، ممّا يجعلنا نتحدّث عن مجاز خارج الجارحة اللّسانيّة، وهو ما يجعله مبرمجاً برمجة شموليّة تحتكم أساساً إلى تطبيقات خوارزمية قادرة على تفعيل جملة من الأنساق قد تغدّي الهوية البرمجيّة لكلّ علامة. والحال أنّ سوسير قد أقحمنا في العمليّة الدّهنيّة من خلال تصوّره للدّليل اللّغويّ بما يفيد مبدأ التّمثيل والتّصوير بين طرفي الصّورة الدّهنيّة والصّورة اللّفظيّة بما يلائم الممثل والممثل له. وهو أمر ضروريّ في كلّ ظاهرة مجازيّة في الكلام أو في غير الكلام. خلافاً لـ "شارل سندررس بورس" الذي حسم مسألة الرّحام الدّلاليّ حسماً لا يخلو من الطّرافة والخصوصيّة. وعليه فإنّ التّأويل في هذه

¹- ابن جنيّ، الخصائص، تحقيق محمّد عليّ النّجّار، دار الكتاب العربيّ، بيروت، لبنان، ج2، ص442.

²- المجلّة التّونسيّة لعلوم الاتّصال، معهد الصّحافة وعلوم الأخبار، العدد 26، مرجع سابق، ص54.

الحالة "لا يمنع من التّحديد، فتضطرّ عمليّة تأويل العلامة إلى التّوقّف في لحظة من لحظات حركيّتها المستمرّة وفقاً لمكتسبات المجتمع وعاداته"¹.

مما يثني بأنّ العلاقة بين الدّال والمدلول ستظلّ محكومة بما يمليه العرف، لذلك فإنّ العلاقة بين التّمثيل بالمجاز ليست ضروريّة ولا تفرضها السّنن، وإنّما تبتدعها برمجيّات متّصلة بالدّكاء الاصطناعيّ. وبالتالي يمكن أن تحدّد العلاقة بين الممثل به والممثل له بضرب من التّقريب بين ما هو واقعيّ وما هو مبتدع. الأمر الذي نوّه إليه عبد القاهر الجرجاني تنوّمها مبكراً وهو ما يؤكّد حداثيّة تصوّره للاستعارة، ففي وصفه التّحوّلات الحاصلة في اللفظ والمقترنة بمواضعات، وهو أمر غير موجود في التّشبيه، مما يعني أنّه غير لازم. وإذا ما طبّقنا ذلك على الصّور المرئيّة المحكومة ببرمجيّات رقميّة، فإنّنا نلاحظ أنّها تبدو مطابقة لمقتضيات التّفكير عند الجرجاني. فالصّورة المرئيّة بوصفها علامة متحوّلة تنشأ وفق صيغ متحوّلة تكون في الغالب متغايرة تنتفي بمقتضاها علاقة الفرع بالأصل ويغدو الفرع أصلاً، فكأنّ الدّال يولّد مدلولين أو كأنّ المدلول الأوّل يتحوّل بدوره إلى دالّ جديد يمكن أن تحصل بمقتضاه علاقات دلاليّة مركّبة منتجة لمشاهاة، قد يعدّ المشبّه مثلاً وجهاً مبسّطاً لعلاقة قائمة على تمثيل، وهذا ما يضمن توفّر الصّور المرئيّة على فضاءات متنوّعة².

4- من المحسّنات اللفظيّة إلى التّطبيقات الخوارزميّة

لا شكّ أنّ التّقسيمات الثّلاث التي ضُبّطت لعلوم البلاغة تنحصر أساساً في علم البيان وعلم المعاني وعلم البديع. وهي علوم يختصّ كلّ لون منها بمجالات معيّنة باعتبار أنّ البلاغة تعوّل على الدّوق وحسن البيان وقوّة التّأثير. ورد في لسان العرب: "بلغ الشيء يبلغه بلوغاً: وصل وانتهى، وأبلغه هو إبلاغاً وبّلغه تبليغاً (...). إنّما هو من ذلك أي قد انتهيت فيه وأنعمت"³، ويؤكّد علماء البلاغة شرط التّناسب، فيرى الجرجاني أنّ البلاغة ليست في اللفظ ولا في المعنى، وإنّما هي في اللفظ والمعنى معاً، أو أنّها في نظم الكلام⁴ أي في الأسلوب.

إنّ العالم اليوم يشهد نقلة نوعيّة على جميع المستويات، ذلك أن واقع الدّرس البلاغيّ ليس مستثنى، إذ قد وقع استثمار أسسه النظريّة في ضوء التّكنولوجيا الحديثة، من ذلك على سبيل التّمثيل لا الحصر استغلال تطبيق الفوتوشوب كوسيلة أساسيّة للإبداع "فهي تستخدم لمهام عديدة وجوهريّة، مثل تركيب صور متعدّدة، أو إضافة نصّ إلى الصّورة، وإضافة أشكال رسومات بعينها، وإضافة تأثيرات خاصّة مثل إسقاط ظلّ أو توهّج. ويرجع ذلك إلى طبيعة الطّبقات، فهي أشبه ما تكون بأوراق شقّافة متراكمة بعضها فوق بعض، فإذا ما كانت كلّ ورقة أو طبقة

¹- المرجع نفسه، ص 57.

²- بخصوص نظريّة الفضاءات الذهنيّة ينظر: يسر هبيل، الإحالة بين اللّغة والخطاب، الدّار التّونسيّة للكتاب، ط1، 2017، ص 77-78.

³- جمال الدّين بن منظور، لسان العرب، ج3، دار صادر بيروت، 1997، ص 246.

⁴- يمكن أن نستفيد في هذا المعنى من كتاب وليد محمّد مراد، نظريّة النّظم وقيمتها العلميّة في الدّراسات اللّغويّة عند عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر- بيروت 1983.

تحمل رسماً أو صورة، فإنّ موضع الصّورة يختلف من طبقة إلى أخرى¹. فبمجرد لمسة رقمية جدّ صغيرة يمكن تغيير شكل العلامة ومضمونها. كما يمكن إدخال تغييرات كتغيير حرف بحرف آخر، أو لون بأخر، فعبر الفوتوشوب يمكن خلق صورة إمّا مشابهة للأخرى أو مخالفة لها تماماً، وفي ذلك يحصل إنتاج مشابهاً متنوّعة قياساً إلى فضاءات متغايرة، ولكنّها محكومة بقانون المناسبة².

وتستخدم أدوات التّحسين في برنامج الفوتوشوب لتنقيح الصّورة وتصفيتها من الشّوائب والعيوب، باستخدام فرشاة المعالجة الموضوعية. ويمكن محو ما يعتري الصّورة من بقع ونتوءات باستخدام فرشاة الطّمس، ومثل هذه المحسّنات يمكنها إخفاء ما قد يعتري الصّورة من عيوب النّغمشة والتّجاعيد وما شابه³، وهي أشياء تحضر قياساً إلى مقولة الحذف الذي أقرّها علماء البلاغة.

فقد غداً ممكناً تفعيل تطبيق الحذف سواء بمحو لون وتغييره بأخر أو تعويض كلمة بكلمة أخرى تجانسها في اللفظ وتخالفاً في المعنى، فقد توجد كلمتان متجانستان متضادّتان في كلمة واحدة وهو أمر ممكن تفعيله عبر تطبيق الفوتوشوب، إذ بفضلها يمكن خلق ألوان مختلفة من الجنس بأنواعه وكذلك الطّباق، وهي أدوات تحضر لا بوصفها آليات بدعيّة للزينة والتّحسين، وإنّما هي تعبّر عن علم بدعي تهض به تطبيقات من شأنه أن يؤسس لرؤية جديدة تعكس واقعاً جديداً. يقول جميل عبد المجيد: "إنّ وضع علامة (+) على الكتابة، إنّما هو علامة الخطأ خصوصاً إذا ما تلوّنت باللون الأحمر. وبدلاً من وضعها على الكلمة كاملة أو بعض حروفها كما هو معتاد، فإنّها وضعت على نقطة فحسب، لتصبح بذلك أكثر تحديداً لموضع الخطأ، وأكثر لفتاً لانتباه المشاهد وتسلط تركيزه نحو موضع الخطأ، فعندها تتوقّف القراءة ولو لبرهة. وبينما تقرّ العين ما هو مختزن في الوعي العامّ من لفظ يعبّر عن ذوي الإعاقة، تفاجأ في منتصف القراءة تقريباً بتصحيح يغيّر الكلمة تغييراً فتخرج عن مسارها الذي كانت فيه إلى مسار جديد يصحّح القراءة والفهم والرؤية، فالعلامة (+) إذا صحّفت صححت"⁴.

إنّها علامة تعتمد "منطق التشابه بين عناصرها فهي تحيل على موضوعها برأسه أو محاكاته وبالتالي يشترط فيها أن تشاركه بعض الخصائص"⁵. وهذا يجعلنا نوّكد جاهزية تطبيق الفوتوشوب ومرونتها في التّعامل مع جميع الحثييات، إذ بإمكاننا ترتيب الطّبقات تقدماً وتأخيراً، ومن ثمّة تغيير أوضاع الصّور أو أماكنها التي تبدو مجتمعة في طبقة واحدة، إنّ الطّبقات وراء عمليّات التّلاعب بالصّور والإبداع بها وفيها على نحو ما هو شائع ومعروف، مثل

1- البلاغة الرقمية، مرجع سابق، ص 65.

2- لمزيد التعمق بخصوص نظرية المناسبة ينظر: عصام عرعاري: المناسبة بين نظريتيّ الأدب والنحو، أطروحة دكتوراه في اختصاص اللغة، إشراف د. نور الهدى باديس، بحث مرقون بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، جامعة تونس، 31 أكتوبر 2020.

3- البلاغة الرقمية، مرجع سابق، ص 64-65.

4- البلاغة الرقمية: ص 64.

5- عبد الله بريحي، مطاردة العلامات بحث في سميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية- الإنتاج والتلقي، ط1، كنوز المعرفة، 2016، ص 92.

استبدال خلفية صورة بأخرى، وإضافة عنصر إلى الصورة، وتحوّل وجهها إلى صورة مكتوبة بالحروف والكلمات والجمل"¹.

لذلك استحوذت الصورة على الأذهان والأبصار "وأخذت على عاتقها صناعة النماذج وترويج التمثلات الجماعية والمعارف المشتركة"². وهو أمر صار ممكناً وفق مقاييس عدّة. فقد غدا ممكناً، وتعديل الألوان أو إضافة مقاطع صوتية مثل الخلفية الموسيقية أو الموسيقى التصويرية. ذلك أنّ التلاعب في مقاطع الفيديو يوظّف أحياناً لقلب الأمور. فبرنامج After Effects يوفّر إمكانات هائلة لخلق مؤثرات بصرية وإنشاء رسوم متحركة، فبيما يتعلّق بالنصّ أو الكتابة، فإنّه يمنح الكتابة عنصر الحركة، فتظهر جزءاً جزءاً، وفي حركات متنوّعة بديعة"³. وهي ظواهر صارت تفرض نفسها "إنها تتسلل قسراً إلى وعينا وتعبّر عن نفسها إحكاماً"⁴ كما أنها عملية جارية في اللفظ. وقد تماثل تقنية الفوتوشوب أسلوب الحذف أو النزوع إلى شيء وتعويضه بشيء آخر، فالفوتوشوب يحضر كمقوم بلاغيّ خطابيّ، لذلك غدا من أبرز الآليات البرمجية الأكثر اعتماداً واستخداماً في مجال معالجة الصورة، يتيح إمكانات عديدة ويلعب وظائف مختلفة، يستعمل كمقوم إبداعيّ، إذ من خلاله يمكن تحديد الرؤية، كما تمكّن هذه التّطبيق البرمجية من تحسين مستوى الإضاءة انطلاقاً من القيام بتعديلات في الألوان أو إضافة أشكال جديدة. وقد تتيح هذه البرمجية خيارات عديدة في أسلوب الكتابة وتشكيلها كيفما يشاء المستخدم. لذلك فإنّ "اللعب بالشكل الكتابي والتّوزيع الطوبوغرافي قد يوظّف لتجسيد النصّ محتوى وأسلوباً، (...)، حيث تلعب الصورة بالبياض والسّواد واتجاه الرّسم الكتابي وحجم الخطّ، لتجسد الصورة أسلوب النصّ ومحتواه ورسالته"⁵.

وهذا ما يجعلنا نعتبر التّعديلات النّاتجة عن تقنية الفوتوشوب الجارية في مستوى وضعيات الإضاءة والألوان تجسّداً بصرياً للخاصية الأسلوبية التي تشكّل قوام كلّ نصّ. فإذا هي في مستوى حضورها تقيم انعكاسات كلية مع الواقع فتغدو وكأنها تؤسس لعلاقة مشابهة⁶. فالفوتوشوب مثلاً من الآليات التي تقيم خيارات عديدة للوضع والتّعديل والتأثير. وهي خيارات مبنية على فكرة الانسجام باعتبار أنّه لكلّ نمط خصائصه، "فمثلاً الخيار المتدرّج له خصائص عديدة في اللون وكذلك الأسلوب (...) ولخيار الظلّ خصائص في البنية تشمل وضع المزج واللون، ودرجة الوضوح والرّؤية والمسافة بين الأصل والظلّ والانتشار والحجم. وخصائص في الجودة وتشمل شكل المحيط

1- البلاغة الرقمية: ص 65.

2- في تحليل الخطاب: ص 99.

3- البلاغة الرقمية: ص 68.

4- محمد بن عياد، مسالك التأويل السيميائي، تقديم محمد الهادي الطرابلسي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافس وحدة البحث في المناهج التأويلية، ط 1، 2009، ص 46

5- البلاغة الرقمية: ص 61.

6- بخصوص هذا المفهوم ينظر: هشام القلطات، تأويلية الصورة المبنية على المشابهة (صورة الطلّ / الكتاب أنموذجاً)، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات- منوبة، وحدة البحث في تحليل الخطاب، 2008، ص 24 وما يليها.

والتشويش"¹، وهو ما يجعل حضور هذه التطبيقية يعوّض تلك العلوم التي تشكّل علم البلاغة، الذي يُحدّ طبقاً لإحداثيات خوارزمية. وهذا ما يؤكّد دوماً في رأينا قابليّة الدرس البلاغي للتجدّد والتطوّر ومواكبة البرمجيّات الحديثة. إنّ جوهر التفكير البلاغيّ متضمّن لمقومات التجديد والتطوّر والتّحديث.

5- من التشابيه القائمة على الحدث اللّسانيّ إلى التشبيه القائم عبر أيقونات

طبقاً للبرمجيّات الحديثة تصبح الصّورة الرّقميّة الظّاهرة والمجسّمة قائمة مقام تشبيه. وهذا ليس بالهين ولا بالغريب في مجال بلاغة الصّورة الرّقميّة، لأنّ المشهد الرّقبيّ المصوّر يسدّ مسدّ المشهد الأصليّ، فيحلّ المشهد المصوّر رقمياً محلّ المشبّه ويتنزل المشهد الأصليّ في منزلة المشبّه به، وغياب أداة التشبيه يمكن أن يعقد ضمناً بين المشهد الأصليّ والمشهد الرّقبيّ الذي يحوّل الصّورة الأيقونيّة من مقام تشبيه إلى مقام استعارة، خاصّة إذا ما عمدت التطبيقات البرمجيّة إلى جعل الصّورة الرّقميّة مطابقة بين الطرفين وتكاد تكون خالصة، وأمّا إذا كانت متّصلة بعملية التشبيه، فإنّ المرتبة الأولى منه عند البلاغيين تتعلّق بشيئين إذا ما كانا متّفقين بأنفسهما². فتشبيه الماء بالماء مثلاً هو صورة تقابل بوجه آخر صورة أيقونيّة لمشهد طبيعيّ. وفي هذه الحالة تكون المطابقة تامّة بين الصّورتين أو المشهدين. ومن جهة أخرى يمكن أن يقربنا الطابع النّسخي ممثلاً في الصّورة الرّقميّة الناتجة عن برمجيّات من الصّورة الأصليّة. وبذلك قد يتّفق مفهوم التشبيه الحسّي الذي هو نتاج الصّورة البصريّة مع الصّورة الأصل. وهذه المرتبة الأولى من التشبيه توافق عند البلاغيين ما يسمّونه تشبيه الحقيقة.

وقد يظهر البعد الرّمزيّ بين المشهد المنقول الذي تقيمه البرمجيّات في علاقته بمرجعه. وبذلك يقع التّحوّل من تشبيه الحقيقة إلى تشبيه البلاغة، لأنّ درجة المجاز في الرّمزيّ أقوى منها في نقل الواقع. "فبقدر ما يتوغّل المشهد المجسّد ركحاً أو شاشة في الرّمزيّة، يكون أولى بالمجاز"³. لذلك فعبر برمجة التّبديل والابتكار للصّورة تصبح هذه الأخيرة موعلة في الرّمزيّة انطلاقاً ممّا تقيمه تلك البرمجيّات من إضافات وتعديلات في مستوى المشهد. لأنّ كلّ إيغال في الرّمزيّة يفرض تحولات في مستوى علاقة التشبيه من كونها علاقة تمثيل إلى علاقة تخييل⁴.

والبيّن أنّ الرّمانيّ قد أشار في دراسته للصّورة إلى أربع مراتب جعلها مشتركة في مبدأ "إخراج الأغمض إلى الظّهر"⁵، وهو مبدأ ثابت يؤكّد انفتاح التفكير البلاغيّ على قضايا معاصرة. وقد أصبح للصّور الأيقونيّة قيمة عالية تمكّنها من اختزال عوالم برمتها وتكسب المتفرّج الألفة والقرب والتّعود، كما توثّق صلته بالأشياء وتقوّي

1- البلاغة الرّقميّة: ص 63.

2- استثناساً بأبي الحسن الرّماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمّد خلف الله وأحمد ومحمّد زغلول سلام، دار المعارف مصر: ينظر باب التشبيه: ص 81.

3- المجلة التّونسيّة لعلوم الاتّصال، معهد الصّحافة وعلوم الأخبار، العدد 26، مرجع سابق، ص 67.

4- لمزيد التعمق ينظر: Durand, Jaques, Rhétorique et image publicitaire, Communication, N°15. 1970. pp70-95.

5- النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، مصدر سابق، ص 81.

علاقته بعناصر الكون والعالم، فيغدو انتاجاً لها خاصّة من خلال تطوّر البرمجيّات. وقد غدّت القيم الإدراكيّة لدى المتقبّل وعمدت إلى صهر كلّ الإمكانيّات لتنتج عوالم مشابهة.

والجليّ أيضاً أنّ الجرجاني قد اهتدى قديماً إلى ضبط بعض المقاييس التي تعين على تحديد وجوه الشّبه أو وجوه الاستعارة بين المنقول والمنقول عنه من نوع الشّكل والهيئة واللّون وما يجمع بينها جميعاً. مما يعني أنّ التّغيير الحاصل في الأحجام والهيئات والألوان ما هو إلّا إنتاجات متّصلة بعمليات رقمية تسهر على تغذيتها وتفعيلها من أجل تقديم مشهد فريد مركّب. لذلك فإنّ فهم عمليّات المشابهة لا يستقيم إلّا على أساس الفهم والتّأويل لجملة العناصر التي لا تقرأ ولا تفهم ولا تؤوّل إلا على أساس التّرابط والتّركيب بين أجزاء الصّورة وما يقوم بينها من علاقات تفاعليّة بوصفها ناتجة عن برمجيّات إلكترونيّة معقّدة. وعليه فلنّ غدت الصّور الرّقميّة برمجيّات تقنيّة، فإنّها تغدو كائنات مركّبة بالضرّورة.

6- من المغالطات اللّفظيّة إلى المغالطات القائمة على برمجات:

ما فتى مجال المشاهدة يتّسع يوماً بعد يوم خاصّة بعد أن شهد العالم المعاصر تطوّراً باهرّاً في تقنيات السّمعيّ البصريّ وفي إحكام آلياته. وهو ما جعل حضارة الإنسان الحالي أقرب ما تكون إلى المشاهدة الرّقميّة. إنّه عصر الصّورة التي تؤمّن التقنيّة الضّوئيّة والإلكترونيّة دون منازع. والواضح أنّ علماء التّواصل التكنولوجيّ قد أسسوا للرّقميّة، لذلك تطوّر المجال السّمعيّ البصريّ ونزّل منزلة مرموقة لما يتوقّر عليه من إمكانيّات تدعم بمقتضاها فعل التّواصل لدى البشريّة جمعاء، "فليس ثمة من حجّة أبلغ من حجّة المشاهدة، إنّها حجّة عينيّة ثابتة لا تداخلها إمكانيّة للشكّ والاحتمال أو التّضخّم والتّزديد، وهي قادرة على إعادة بناء الواقع، بناء تامّاً أو جزئيّاً مطابقاً وتقريبياً"².

فالعلامة مثلاً يمكن أن تكون صوتاً "وقد تكون الصّورة جميلة ساحرة بما توقّره إغراءات العلامة الإلكترونيّة من خديعة وزيف للمشاهد، فيصدّق ما يرى ويسمع، فيسرع إلى ضرب موعد مع شريكه أو شريكته في العمليّة العلاميّة الافتراضيّة التي تتحوّل إلى عمليّة علاميّة واقعيّة يوم تكون لحظة اللّقاء الموعود، فينكشف صوت هذا الأخر غير شروط الصّوت الافتراضيّ، والصّورة الافتراضيّة، وقد يحدث أن يكون الصّوت أو الصّورة في شكل علامة بشعة منقّرة جدّاً، فيرتبك المشاهد الضّحيّة أيّما ارتباك، وقد يظهر هذا فمهرب من ذاك أو يكاد يخرج من جلده بدافع الإحباط والنّدم إزاء ما قطعه من مسافة ليحصل له ما حصل بدافع النّزوة وسوء الخبرة السّيميائيّة وعدم توافق العلامة الواقعيّة مع علامات قناعاته الوجدانيّة المكتسبة بتقاليد التّربيّة العلاميّة الموروثة، فيقع في مصيدة خداع الصّورة أو الصّوت المتأثيّة عن خداع حواسّنا وهو خداع المشاهدة المجرّدة الذي هو خداع العينين التي تبصر سواد الماء الرّاكد فتخاله ذهباً كلّما كانت تحت تأثير أشعة الشّمس وتعقيدات الألوان.

¹- أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص 71.

²- المجلّة التّونسيّة لعلوم الاتّصال، معهد الصّحافة وعلوم الأخبار، العدد 25 جانفي- جوان، 1994، ص 91.

لقد تفتن ريتشاردز (I.A.Richards) إلى الخداع الناتج عن الاستعارات ولذلك نجده يقدم في الأثناء تصنيفين أساسيين في معرض حديثه عن الاستعارة، وهو ما دفعه إلى التمييز بين اللغوية منها والعقلية، معتبراً أن الاستعارة ليست فقط انحرافاً لفظياً لكلمات معينة، وإنما هي كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة، إذ يقول: "إنّ النعمة الواحدة في أيّ قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النعمات المجاورة لها، وإنّ اللون الذي نراه أمامنا في أيّ لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه، وحجم أيّ شيء وطوله لا يمكن أن يقدراً إلا بمقارنتهما بحجم الأشياء وأطوالها التي ترى معها، كذلك الحال في الألفاظ، فإنّ معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدّد إلا عن علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من الألفاظ"¹.

والبين أن المغالطات لم تعد ناتجة فقط عن الحدث اللساني، بل صارت محتكمة إلى ما هو تكنولوجي، والمرجح أنّ هذه النقلة سيصبحها تحولاً في المعاني، فبفضل بعض التطبيقات الحوسبية أصبح بالإمكان إنشاء معان بلاغية جديدة. وقد تتفاضل تلك المعاني الناشئة بحسب تباعد الألوان أو تقاربها عن المرجع، فتكون درجتها عالية وأقوى قياساً إلى إدخال تطبيقات في الغرض، فتقوم كلّ إحداثيّة بإيهام قويّ يجعل المشاهد أو الصّورة المقدّمة حقيقة. وفي ذلك إيهام بفعل المحاكاة². لأنّ ما تقدّمه كلّ إحداثيّة من إبانة وفاعليّة يكشف عن أسرار فعلها فيما يعرض إنتاجاً وتقبلاً. فعلى قدر تقدّم الإحداثيات وتطورها تتحقّق فاعليّة المشهد ويقام في نفس المتلقي ما سمّاه الجرجاني "حالة غريبة"³.

وحتىّ يكون الاتّصال ممكناً والفهم يسيراً يفترض على المتلقيّ أو المستمع أن يكون عارفاً ومميّزاً بين كلّ الإحداثيات لما تخلقه من افتراضات ضمنيّة في تشكيل الاتّصال الرّقميّ. فالافتراضات الضمنيّة من شأنها أن تضمن عمليّة اشتغال العلامات كأنساق فكرية وإن كانت مصاغة عبر تطبيقات خوارزمية حتىّ وإن لم تكن مدركة.

إنّ الحقول التكنولوجية الحديثة أصبح بإمكانها أن تقيم تغييرات في المعنى تسهر على تفعيلها خوارزمات تعمل بطرق معقدة ومنظمة ومرتبّة في آن. فلقد غدا بإمكانها أن تجعل المشهد مكيفاً وفق آليات حوسبية تشمل كلّ ظواهر المجاز دون اعتبار شروط الصّدق أو الكذب، ممّا يعني أنّ المزيّة لم تكن "بواجبة لها في أنفاسها ومن حيث هيّ على الإطلاق ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض (المرتبّة طبقاً لإحداثيات خاصّة)"⁴.

ولكن الجدير بالملاحظة بخصوص ما تقدّم أنّ مبدأ المناسبة سيصبح أكثر تعقيداً خلافاً لما هو متعارف عليه في التلقّي التقليدي، حيث يمكن للجمهور أن يتدخل في عمليّات إنتاج الخطاب. ولكن بفضل التقنيات الحديثة

¹- CK. Ogden and I.A. Richards, The philosophy of Rhetoric, London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1971, p69f-94f.

²- حول مفهوم المحاكاة ينظر: خالد سعد كموني، المحاكاة دراسة في فلسفة اللّغة العربيّة، المركز الثقافي العربي، ط1، 2013، ص85 وما بعدها.

³- أسرار البلاغة: مصدر سابق، ص317.

⁴- خالد ميلاد، في معاني الجرجاني، مقال ضمن أعمال ندوة عبد القاهر الجرجاني، جامعة صفاقس منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة 1998، ص167، (ما ورد بين قوسين في الشاهد فهو من عندنا).

يتمّ توزيع الخطاب وتداوله عبر وسائط متعدّدة، ممّا يعني أنّ "واقع تداول الخطاب المعاصرة عبر وسائط إعلاميّة سيفرض تعدّداً في الجمهور المتلقّي للخطب"¹.

وهذه العمليّة ستفرض مفاهيم جديدة من ذلك مثلاً توسيع مفهوم التّرتيب لأنّه قد يكون مفيداً في تفسير تتابع أجزاء الخطاب ووظائفه، وقد يكون مفيداً في خلق تفاعلات مباشرة، ممّا يجعله خاضعاً للتّشكّل على مدار عمليّات التّلقّي نظراً لكونها تخضع لضوابط تنهض بها بعض الإحداثيّات التي تعمل على تغيير هويّة الخطاب. فيغدو مطابقاً لمقتضيات اللّحظة.

وبالنّظر إلى هذه القضايا، نلاحظ أنّ الجاحظ قد أحاط بشروط الخطاب خاصّة وأنّه قد تبلورت نظريّة كاملة حول البيان، حيث نوّه بالتحوّلات الحاصلة بين الخطاب الشّفويّ والمكتوب، ملفتاً النّظر إلى ميزة كلّ منهما. فبين الشّفويّ والمكتوب تغيّرات كبيرة واقعة في مراسم التّقبّل².

خاصّة في ظلّ الجدل القائم حول النّصوص المكتوبة في علاقتها بالصّورة أو العلامة المرئيّة، فكلّ منهما مدرج ضمن سياقاته الخاصّة رغم كونهما يتنزّلان ضمن ما يعرف بالحدث العلاميّ. وكأنا أمام صراع حاصل بين العلامات، فالصّورة لم تكتف "بإجاحة المكتوب وتقليص حضوره، بل تعدّت ذلك إلى احتوائه وابتلاعه عندما طوّعته لنظامها وأخضعته لمنطقها، فإذا بالألفاظ تتشكّل صوراً والحروف تأخذ شكلاً بصريّاً دالّاً، وهذا ما نقف عليه في بعض الشّعارات التي تنهض على أساس لغويّ كأن يقع تعويم اسم العلامة داخل فضاء تشكيليّ، أو يكتفى من ذلك الاسم بالحرف الأوّل وتقع كتابته وسط شكل هندسيّ كتابة عاديّة"³.

فتغدو هذه الأخيرة مشابهة لـ "عمليّة ذهنيّة واعية لانخراط الأشياء في وعينا، ومن ثمّة تفسح المجال أمام الوعي ليمنح الأشياء أبعاداً معرفيّة جديدة غير التي عليها في الواقع. وبذلك غدت العلامة تعبيراً عن قدرة الوعي الإنسانيّ على الانفتاح على العالم، إنّها تقرب الأشياء من الوعي الإنسانيّ، واستعمال الأشياء يتمّ عبر العلامات لنقلها من طبيعتها الماديّة إلى طبيعتها الفنّيّة، لأنّ الأشياء تحضر في الخطاب وهي محمّلة بخصائص تضيفها عليها العلامة بفضل الوعي الإنسانيّ"⁴.

وهي وإن غدت كذلك، فإنّها تتأسّس على معالجة آليّة لبنيات العلامات وتقوم في أساسها على قدرة الحاسوب على فهم أوامر المدخلات التي قد تكون هيئتاً بصوريّاً سلفاً، وانطلاقاً من هندستها لسانيّاً أولاً. ويتمّ معالجتها في

¹ - بلاغة الخطاب السياسيّ أعمال مهداة للدكتور سعيد بنكراد، إعداد وتنسيق محمد مشبال، معالم نقديّة، منشورات الاختلاف، دار الأمان الرّباط، طبعة لبنان، ط1، 2016، ص68.

² - ينظر: نور الهدى باديس، بلاغة المنطوق وبلاغة المكتوب: دراسة في تحوّل الخطاب البلاغيّ من القرن الثّالث إلى القرن الخامس للهجرة، مركز النّشر الجامعيّ، كليّة الآداب منوبة، ط1، 2005.

³ - حاتم عبيد، في تحليل الخطاب، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفافس، ط1، 2005، ص175.

⁴ - عبد الفتّاح أحمد يوسف، العلامات والأشياء كيف نعيد اكتشاف العالم في الخطاب؟ دار الزّوافد الثّقافيّة - ناشرون، ابن النّديم للنّشر والتّوزيع، ط1، 2016، ص44-43.

نطاق مدخل معجمي شبكي، بدءاً من المركبات بمختلف أنماطها وصولاً إلى المركبات الشبكية الممتدة". حيث تقيم بعض الإحداثيات توليفات بين عناصر المشهد التي تشتغل "بكيفية تمكّنها من بناء" أكون ممكنة نصفها تماماً كما نصف الكون الواقعي المتعقل¹.

وهو ما يفضي حتماً إلى البحث عن حلول لإيجاد آليات التحكم الصورية، التي تمكّن الباحث "من تحويل النظام القواعدي الداخلي للغة، بفرعيه الصوري والدلالي، إلى بنيات نمطية، تقبل الصياغة الحاسوبية إلكترونياً، وبتقنيات تشكّل حلقة الوصل بين نمط تأصيل تداخل هذه القواعد التي هي خوارزميات (Algorithmes)، التدرج اللغوي التقيسي (Assimilant) لعمليات إنتاج اللغة"².

بناء على ما تقدّم يحضر الفضاء الرقمي وفق معلومات "باعتبارها تدفقات رقمية، يتفاعل الإنسان معها بشكل عضوي، حيث يصير الفضاء المعلوماتي امتداداً للجسد الإنساني"³. كما "سيتجلى وجوده في شكل كيانات رقمية مختلفة في هندستها وخصوصيتها، وتتفرّع إلى مجموعة من صفحات الاستعراض والمواقع الإلكترونية القائمة على التشعب والترابط الدائم، وتعدّ لغة البرمجيات فيها الأصل العميق لماهيتها"⁴. وهذا ما يجعل بلاغة النصوص الفائقة تتشكّل كبنى رقمية لا تحيل إلا على ذاتها، مفتقدة للهوية باعتبار المحو الحاصل في أصولها وأثارها، لذلك تطمس معالم الحدود الفاصلة فيصبح هذا الكيان البلاغي الرقمي جزءاً من سيرورة مفتوحة، وتغدو هذه البلاغة الجديدة خاضعة للتعديل اللامتناهي، تتنزل متشظية في شكل عقد اتصالية عديدة، وهو ما يجعل إنتاج المعنى مقترناً بالبيانات معلوماتية متصلة بالمنطق الرياضي المحوسب الذي من خلاله يُعوم المعنى ويحمل الدوال على مدلولات لا مرجع ولا سياق لها. هكذا تختفي البلاغة الرقمية في ضوء اكتظاظ المعنى وازدحامه داخل الإحداثيات الرقمية.

هذا الوضع سيسمح باختفاء الخطاب في الإحداثيات واختلاطه معها. وعلى الإنسان المعاصر أن يضمّ عمله المستمرّ المحكوم بالتقنية والمقترن بمصالح العالم المعيش.

الخاتمة

نظراً لاهتماما البالغ بقضايا الشفاهية الجديدة وتجدد منظومة الخطاب البلاغي كنا قد أدركنا معنى أن تكون البلاغة علماً كلياً، ذلك أنّنا من خلال هذه الدراسة كنّا قد توصلنا إلى جملة من النتائج نلخصها فيما يلي:

¹- الدلالة بين النظامي والعرفاني، إشراف عبد السلام عيساوي، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2018، ص173.

²- قضايا المعنى في التفكير اللساني والفلسفي، إشراف. د. عبد السلام عيساوي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات منوبة، ط1، 2015، ص135-136.

³- الكتابة والسلطة بحوث علمية محكمة في الكتابة والسلطة، إشراف وتنسيق: عبد الله بريحي. سعيد كربي. البشير النهالي، كنوز المعرفة، ط1، 2015، ص387.

⁴- المرجع نفسه، ص388.

- أنّ البلاغة منفتحة على قضايا معاصرة من ذلك المنظومات الرقمية، حيث تمّ الانتقال من الحدث اللساني إلى الحدث الإلكتروني، فالمجازات والمشابهات والحذف وغيرها من الأدوات البلاغية يمكنها أن تقام خارج الحدث اللساني. قياساً إلى تطبيقات خوارزمية. اتضح لنا بأنّها تعمل على خلق براديجمات فهم حديثة للأدوات البلاغية.

- لقد قادنا التحليل الذي أجريناه إلى الوعي بالآليات التّواصل الجديدة وما يفرضه من تقنيات جديدة كانت قد عوضت الأدوات البلاغية، وهي تقنيات عملت فعلاً على تغيير موقع الإنسان وعلاقته بمحيطه وبمن حوله، وذلك من خلال إعادة تشكيل الأسس والمعايير التي كانت تقوم عليها تلك العلاقات. فالآثار البلاغية ما يزال ممتدّاً في الرّاهن وبقوّة.

- كنا قد وقفنا في جميع جوانب التحليل المقدّم إلى أنّ الدّرس البلاغي منفتح على مجال التكنولوجيا الرقمية والتقاليد السيميائية انفتاحاً كبيراً وهو ما جعلنا نتوصل إلى أنّ التطبيقات الخوارزمية معنيّة بطرائق التبيين، باعتبار أنّ الغاية هي البيان.

- لم يكن مطلب هذه الدّراسة مطلباً تأصيلياً بقدر ما كنّا نسعى إلى البرهنة عن واقع التأثير الناتج عن توفر بعض التطبيقات الخوارزمية لا الاكتفاء بالحدث اللساني، الصّورة، بعض الأنظمة الحوسبية تسهر على تقديم برمجة خاصّة على نحو مؤثّر. وهذا ما جعلنا نعتبر مفهوم البلاغة يتّصل بالعمليات الإجرائية، ولا شكّ أنّ هذا الشّكل الجديد يقترن فيه الإقناع بعمليات التّمثيل قياساً إلى قواعد حوسبية بدلاً عن الكلام المنطوق أو المكتوب أو الصّور. لذلك تصبح التطبيقات والإحداثيات الخوارزمية ساهرة على تأليف الحجج الإقناعية.

- لقد قادتنا هذه الدّراسة إلى التوصل إلى أنّ البلاغة الرقمية تهض على نصوص وخطابات متشعبة محكومة بعقد وروابط ومسارات، وهذه الأخيرة مفتوحة ومتحولة يمكنها أن تتيح للمستخدمين التفاعل والمشاركة في التّأليف، حيث يمكن لبعض التطبيقات الخوارزمية أن تخلق قيماً جمالية قابلة للتحقق. وهو ما يجعلها المقابل الأصلي للآليات البلاغية.

- توصلنا أيضاً إلى أنّ التطبيقات الخوارزمية تقيم تعديلات وتغييرات إضافة إلى الحذف والربط، وهو ما من شأنه أن يسمح بخلق مناخات جديدة قياساً إلى سياقات جديدة قد تفضي بدورها إلى إضافات جديدة سواء على مستوى دلالة الخطاب أو على مستوى طبيعة هذه الوسائل. لذلك فإنّ قدرة التكنولوجيا الجديدة على خلق آليات بلاغية خوارزمية يؤكّد بشكل واضح مدى طواعية المادة البلاغية اللسانية وتحولها إلى تطبيقات سائلة يمكنها التفاعل مع الواقع التكنولوجي.

قائمة المصادر والمراجع

• أولاً: المصادر العربية:

- 1- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق ونشر عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، 1990.
- 2- الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996.
- 3- الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تصحيح محمد رشيد رضا، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1988.
- 4- ابن جَيّ (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق محمد علي النّجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان. المطبعة العلميّة، 2006.
- 5- الرّماني (أبو الحسن)، النّكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف مصر، ط3، 1976.
- القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981.

• ثانياً: المراجع العربية.

- صمود (حمّادي)، التّفكير البلاغيّ عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السّادس، مجلّد عدد21، منشورات الجامعة التّونسيّة، (ط1)، 1981.
- عبّيد (حاتم)، من الخطابة إلى تحليل الخطاب مفاهيم خطابيّة من منظور جديد، رؤية للتوزيع والنّشر، ط1، 2018.
- هبيل (يسر)، الإحالة بين اللّغة والخطاب، الدّار التّونسيّة للكتاب، ط1، 2017.
- القلّفاط (هشام)، تأويليّة الصورة المبنية على المشابهة (صورة الطّلل/ الكتاب أنموذجاً)، منشورات كليّة الآداب والفنون والإنسانيات- منوبة، وحدة البحث في تحليل الخطاب (د.ط)، 2008.
- باديس (نور الهدى)، بلاغة المنطوق وبلاغة المكتوب: دراسة في تحوّل الخطاب البلاغيّ من القرن الثّالث إلى القرن الخامس للهجرة، مركز النّشر الجامعيّ، كليّة الآداب منّوبة، ط1، 2005.
- بريبي (عبد الله)، مطاردة العلامات بحث في سمياتيات شارل سندرس بورس التأويلية- الإنتاج والتلقي، ط1، كنوز المعرفة، 2016.

- بن عياد (محمد)، مسالك التأويل السيميائي، تقديم محمد الهادي الطرابلسي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافس وحدة البحث في المناهج التأويلية، ط1، 2009.
- بن عياد (مراد)، من الوسائط الإجرائية في الأدب العربي: بحث في سيميائية التواصل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافس، جامعة صفاقس، تونس، ط1، 2010.
- عبد المجيد (جميل)، البلاغة الرقمية، كنوز المعرفة، ط1، 2021.
- عبید (حاتم)، في تحليل الخطاب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافس، ط1، 2005.
- عليّ (نبيل)، العقل العربيّ ومجتمع المعرفة مظاهر الأزمة واقتراحات بالحلول، عالم المعرفة، عدد 369، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، نوفمبر 2009.
- عياد (محمد الهادي)، الكلمة دراسة في اللسانيات المقارنة، مركز النشر الجامعي، ط2، 2017.
- كموني (خالد سعد)، المحاكاة دراسة في فلسفة اللغة العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2013.
- محمد مراد (وليد)، نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر- بيروت 1983.
- يوسف (عبد الفتاح أحمد)، العلامات والأشياء كيف نعيد اكتشاف العالم في الخطاب؟ دار الروافد الثقافية - ناشرون، ابن النديم للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

• ثالثاً: المراجع المترجمة:

- أونج (ولترج)، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنّا عزّ الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة العدد 182، فبراير 1994.

• رابعاً: وقائع ندوات دولية:

- المليلح (فرحات)، اللغات ومصادر التعلّم المفتوحة: نحو بيداغوجيا بديلة، ضمن وقائع التفاعلات في تعليمية اللغات والثقافات، إشراف منجية عرفة، تنسيق ملاك مصطفى صابر، وقائع الندوة الدولية الخامسة 3-4 نوفمبر 2016.
- ميلاد (خالد)، في معاني الجرجاني، مقال ضمن أعمال ندوة عبد القاهر الجرجاني، جامعة صفاقس منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية 1998.
- قضايا المعنى في التفكير اللساني والفلسفي، إشراف. د. عبد السلام عيساوي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات منوبة، ط1، 2015.

• خامسا: كتب جماعية:

- الدلالة بين النظامي والعرفاني، إشراف عبد السلام عيساوي، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2018.
- الكتابة والسلطة بحوث علمية محكمة في الكتابة والسلطة، إشراف وتنسيق: عبد الله بريبي. سعيد كريبي. البشير التّهالي، كنوز المعرفة، ط1، 2015.
- بلاغة الخطاب السياسي أعمال مهداة للدكتور سعيد بنكراد، إعداد وتنسيق محمد مشبال، معالم نقدية، منشورات الاختلاف، دار الأمان الرباط، طبعة لبنان، ط1، 2016.

• سادسا: رسائل وأطاريح مرقونة:

- عرعاري (عصام)، المناسبة بين نظريتي الأدب والنحو، أطروحة دكتوراه في اختصاص اللغة، إشراف د. نور الهدى باديس، بحث مرقون بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، جامعة تونس، 31 أكتوبر 2020.
- ثلجاوي (خميسي)، الشفاهية الجديدة وتجدد منظومة الخطاب البلاغي، بحث مرقون مقدم لنيل شهادة الماجستير، إشراف د. نور الهدى باديس، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، جامعة تونس، 2014.

• سابعا: دوريات محكمة:

- المجلة التونسية لعلوم الاتصال، معهد الصحافة وعلوم الأخبار، العدد 25 جانفي- جوان، 1994.
- المجلة التونسية لعلوم الاتصال، معهد الصحافة وعلوم الأخبار، العدد 26، جويلية- ديسمبر، 1994.

• ثامنا: المعاجم العربية:

- ابن منظور (جمال الدين)، لسان العرب، ج3، دار صادر بيروت، 1997.

• قائمة المراجع الأجنبية:

- Bogos (Ian) : persuasive Games ; the expressive power of videogames, Cambridge, Massachusetts London, 2007.
- Durand, (Jaques), Rhétorique et image publicitaire, Communication, N°.15. 1970.
- Fogg(B.J) ; Persuasive Games: The Expressive Technology, Using computers to change What We think and Do. 2003.
- Ogden (CK). and I.A. Richards, The philosophy of Rhetoric, London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1971.

• المواقع الإلكترونية:

https://en.wikipedia.org/wiki/B._J._Fogg

https://fr.wikipedia.org/wiki/lan_Bogost#Liens_externes



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

[ISSN 2311-519X](#) - DOI Prefix: 10.33685/1317

© جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي