نسق اللغة وبناء النص الشعري

Language system and poetic text construction

نور الدين قارة مصطفى [1،*]

[1] جامعة الأغواط، (الجزائر)، karamostefanoureddine@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2022/09/05 **تاريخ المراجعة**:2022/09/17 **تاريخ النشر**: 2022/09/30

ملخص:

يصعب تحديد مفهوم شامل ومحدد لماهية الشعر كما يظهر ذلك في أغلب أعمال المنظرين المختصين في حقل نظرية الأدب أو في حقل الدراسات الأدبية والنقدية. ويرجع الأمر لطبيعة الشعر في حد ذاته، فلا هو باللغة التي يمكن القبض عليها ودراستها كما تقتضيه منظومة اللغة وأعراف التواصل اليومي، ولا هو بالكلام الذي يمكن تحديده وفق منظومة قوانيين الشعرية التي تكشف عن قوانيين الخطاب الشعري بلغة الفكر البنيوي،، إنه خارج التصنيف، .ولكن مهما كان الأمر فإن اللغة تشكل مرجعية أساسية لمعرفة وفهم الشعر، ولذلك فمن الضروري الانطلاق منها لمعرفة كيف يشتغل الشعر بوصفه نصا، وكيف يتعامل مع اللغة ؟ وكيف يبني نفسه ؟ وبأي طريقة يتحول، ويتغير، ويبقى ينبض ؟ نحاول في هذه الدراسة تناول الموضوع من زاوية محددة : وهي كيف ينطلق النص الشعري من اللغة ويتجاوزها في الآن نفسه ساعيا إلى تدمير منظومتها، والخروج عليها، ثم يعمل على بناء نظامه الخاص.

الكلمات المفتاحية: نسق اللغة، لغة شعرية، نص شعري، معنى، قراءة، تأويل

Abstract:

It is difficult to define a comprehensive and specific concept of what poetry is, as shown in most of the work of theorists in the field of literature theory or in the field of literary and critical studies.It is because of the nature of poetry in itself, not in the language that can be captured and studied as required by the language system and the customs of daily communication, not in the speech that can be defined by the system of poetic laws that reveal the laws of poetic speech in the language of structural thought, that it is outside the classification, but whatever the matter, language is an essential reference for the knowledge and understanding of poetry, so it is necessary to start. And how does it build the same? And in what way does it transform change and stay beating. In this study, we try to look at the subject from a specific angle: how the poetic text proceeds from the language and goes beyond it at the same time, seeking to destroy its system, get out of it, and then build its own system.

***Keywords**: language system, poetic language, poetic text , meaning, reading, interpretation*

* المؤلف المراسل.

1المقدمة :

يصعب ضبط تعريف محدد للنص الأدبي، بحيث يسمح لنا بتأسيس نظري، يمكننا، بعد ذلك، من التعامل مع النصوص الأدبية تعاملا موضوعيا مبنيا على أسس منهجية واضحة المنطلقات، ومحددة الغايات.

إن هذه المهمة تبدو صعبة، بل تكاد تكون مستعصية، ذلك ما تبيّناه في محاولات كثير من الدارسين، من خلال تعدد تصوراتهم، ومنطلقاتهم، حيث لم يتوصلوا إلى نتائج مقنعة، تحل هذه الإشكال المستغلق، إشكال النص الأدبي.

وعلى الرغم من ذلك، فإن المحاولات لا تزال مستمرة، تعدّل في المفهوم، وتتكيف مع تطور الآليات العلمية، وتغير الأنساق المعرفية التي تسهم في تعميق الرؤى ومحاولة تفعيل الطروحات في معالجة الظاهرة من زوايا مختلفة. يظهر ذلك جليا في الدور الفعّال الذي أدته اللسانيات في تغيير نظرة الباحثين إلى النص الأدبي.

لم يكن هذا التغيير فجائيا، وإنما كان نابعا من خطوات علمية أسهمت في تشكيل مفاهيم محورية، أرست تغيرات حاسمة، تمثلت في:

أولا: المعالجة الموضوعية المبنية على أسس علمية، وأدوات إجرائية تحليلية، قائمة على تصور نظري شمولي مستقل بذاته، وهذا ما كان يسعى إليه سوسيرSaussure من أجل تحقيق علمية اللسانيات.

ثانيا: التحديد العلمي للموضوع، من خلال صياغة الإشكال صياغة سليمة، ووضعها في إطارها الصحيح قبل معالجتها. لذا كان تحديد الإطار الفعلي للنص الأدبي حاجة ماسة في الممارسة اللغوية.

تستعمل اللغة أداة للتعبير، ومنطلقا في الآن نفسه، حيث تشكل اللغة مادة وغاية. وعليه فإن النص يشتغل داخل اللغة، منطلقا من نسقها، ليعيد صياغتها بطريقة مبتكرة ولغايات جمالية؛ أي تأليف نسق جديد، يتقاطع مع النسق الأولي، ويتفاعل معه تفاعلا متنوعا، بحيث يعيد ((ترتيب المواد اللغوية، وجعل بعضها بسبب من بعض، وخلق علاقات جديدة بينها))[1] ومتواصلة في دينامية غير قابلة لاختزال في أنساق ثابتة ومحددة.

ثالثا: التعامل مع النص الأدبي بالأدوات العلمية التي تقترحها اللسانيات في التعامل مع اللغة، أي تطبيق أدوات التحليل اللساني على النص الأدبي لمعرفة آليات اشتغاله، واستكناه نسقه، ومحاولة البحث عن قوانينه، على شاكلة قوانين اللسان. إن معرفة نسق اللغة ضرورة منهجية لمقاربة النص الأدبي وتفسيره.

2- نسق اللغة:

هل يمكن للغة أن تشكل موضوعا للمعرفة، بعيدا عن التأملات الفلسفية التي رافقتها ردحا من الزمن؟، وهل يستطيع هذا الموضوع أن يستوفي الشروط العلمية، بحيث يكون منسجما ومتجانسا، يسهل تصنيفه ضمن الوقائع الإنسانية؟..

وهل يمكن أن يكون هذا الموضوع مستقلا بذاته، بحيث يفتح مجالا علميا خاصا به؟..لقد شغلت مثل هذه الأسئلة المتشعبة فكرسوسيرSaussure حينما حاول الإجابة عنها، من خلال صياغتها في إطارها الإبستيمولوجي. فالمشكلة الأساسية ليست في وجود اللغة، أو البحث عن أصلها وتطورها، ولكن، في كيفية دراستها دراسة علمية، وفق أدوات علمية، حيث تكون اللغة موضوعا للدراسة والبحث التجريبي، وبحيث يكون الموضوع مستقلا، تنفرد فيه اللغة بعلم خاص مستقل بذاته، منفصل عن العلوم الأخرى، متخلصا - في الآن

نفسه - من الإرث التاريخي العالق الذي صاحبها في مصنفات التاريخ والفلسفة . لذا، كان عليه أن يحدد هذا العلم القديم الذي يريد صياغته من جديد (ممثلا في اللسانيات)، وأن يحدد مقولا، وموضوعها ومنهجها.

افتتح سوسيرSaussure كتابه بمناقشة قضيتين أساسيتين:

أ- تحديد مادة اللسانيات، ورسم مهمتهاعلى أن تكون كل أشكال التعبير اللغوي مادة للدرس اللساني، وأن تحدد المهام الأساسية في نقطة جوهرية تتمثل في استقلالية هذا العلم والاعتراف به، بوصفه علما، إذ ((تتشكل مادة اللسانيات مبدئيا، من كل مظاهر اللغة البشرية، سواء أتعلق الأمر بالشعوب البدائية، أم بالأمم المتحضرة ... مع الأخذ بعين الاعتبار، في كل فترة ليس اللغة السليمة أو(اللغة الفنية) فقط، إنما كل أشكال التعبير.)) [2]الممكنة التي تتجاوز الاستعمالات العادية المحصورة في الفعل التواصلي.

ب- البحث عن موضوع منسجم متماسك قابل للتصنيف، فكانت البداية من هذه النقطة بالذات، حيث حاول تصنيف اللسان ضمن الوقائع الإنسانية بوصفه واقعة اجتماعية، ومن هذا الإجراء، بدأ سوسيرSaussure ((في صياغة تصوراته الجديدة للسان، وهي الأسس التي قادته إلى الفصل القاطع بين معطيات اللسان الموضوعية، ما يشكل موضوع اللسانيات عنده، وبين تحققات الكلام المرتبطة بالفرد وتقلبات أهوائه، وهو أمر يصعب معه عزل عناصره والتحكم فيها وتصنيفها، وستترتب على هذا الفصل نتائج بالغة الأهمية عبر عنها سوسير من خلال سلسلة من الثنائيات التي تعد جوهر عمله الريادي في مجال اللسانيات الحديثة.))[3].ومن هنا، برز الإشكال الأساسي الذي أرّق سوسيرSaussure وهو البحث عن وحدة منسجمة، متناغمة، تختصر كل تغيرات الكلام، وتؤطرها، من حيث لا تتأثر بكل ما يتعلق بالأفراد من تنوعات، وتقلبات في الأفكار والأهواء. أطلق سوسيرSaussure على هذه الوحدة المنسجمة بـ (اللسان) واعتبرها الموضوع الوحيد والمباشر للسانيات، لذا، كان علينا التمييز بينه وبين (اللغة) منهجيا.

لا يمكن للكلام أن يكون موضوعا للسانيات، كونه فرديا متنوعا، وينسحب هذا على اللغة أيضا، كونها فردية وجماعية، متعددة الأشكال، يصعب تصنيفها ضمن الوقائع الإنسانية، حيث تتقاسمها علوم متعدد: فيزيائية، فيزيولوجية، نفسية، وحده اللسان، يبقى كلا متكاملا في ذاته، ومبدأ قابلا للتصنيف، مما يرشحه لأن يكون موضوعا مباشرا وعمليا[4].وعلى أساس هذه المعطيات، صاغ سوسيرSaussure ثنائية: الفردي الخالص المتمثل في الكلام، والجماعي الخالص المتمثل في اللسان، بحيث لا يمكن لأي كان الكلام خارج دائرة اللسان، كونه - وحده - الذي ينظم ويؤطر ويبنين كل العملية الكلامية الواقعة بين طرفين على الأقل، ليتمالتفاهم والتواصل بين أفراد المجموعة اللغوية الواحدة.

يمثل اللسان جملة من الاتفاقات والتواضعات التي تسمح للأفراد بالكلام داخل منظومة اجتماعية، يساعدهم على تنظيم لغتهم، وبناء نصوصهم، والتعبير عن كل أفكارهم وتصوراتهم وأحاسيسهم.و لذلك يعده سوسيرSaussure نسقا ((من العلامات، يعبر عن الأفكار، ومن هنا، فهو شبيه بالكتابة، وألفبائية الصم البكم، والطقوس الرمزية، وأشكال اللياقة، والإشارات الحربية، إلخ. إنه أهم هذه الأنساق فقط.))[5].يمكننا أن نستخلص من هذا النص جملة من النقاط الأساسية:

1- اللسان نسق سيميائي داللغرض التعبير عن الأفكار، وهذا لا يظهر إلا من خلال العلامة، بوصفها حصيلة لاتحاد الصورة الأكوستية والمفهوم، أو بعبارة أخرى: الدال والمدلول، تحكمهما علاقة غير معللة، بحيث ليس هناك أي سبب يحفز العلاقة بين الطرفين؛ العلاقة اعتباطية تجذرت بفعل التواضع والاصطلاح. وعلى أساس هذا المبدأ، استعمل مصطلح العلامة بدل الرمز الذي تتحفز فيه العلاقة بين الطرفين.

2- لا يمثل اللسان النسق الوحيد لأداء هذه الوظيفية، إنما هناك أنساق أخرى تشترك معه في كونها علامات دالة لغرض التعبير عن الأفكار، تشتغل وفق آليات خاصة مختلفة عن آليات اللسان، مثل: أبجدية الصم والبكم..، مع العلم أن اللسان هو أهم هذه الأنساق، كونه يمثل الأنموذج الأولي للتعبير، وبناء الأنساق الأخرى.

3- إن اعتبار اللسان نسقا دالا، جعل سوسيرSaussureيموضع اللسان ضمن نطاق العلامة، وعليه فتح أفقا لعلم مستقبلي يتولى دراسة العلامة في رحاب الحياة الاجتماعية، أطلق عليه السيميولوجيا - Sémiologie، حيث تعد اللسانيات فرعا من هذا العلم العام[6].

إن اللسان، في منظور سوسيرSaussure نسق سيميائي، يختلف عن الأنساق الأخرى، في تنظيمه وبنائه، وعلى هذا الأساس، تعاملت اللسانيات ((المعاصرة مع موضوعها على أنه نسق سيميائي دال، يتجلى في قابليته إلى التقطيع المزدوج، على خلاف الأنظمة السيميائية الأخرى، حيث حدد اللسانيون مستويات النسق اللساني فيما يلي:

1- الوحدة الصوتية الصغرى (الفونيم)
2- الوحدة الصرفية الصغرى (المورفيم)
3- الوحدة التركيبية الصغرى(السانتكس)
4- الوحدة المعجمية الصغرى (الليكسيم)

إن ما يحكم العلاقة بين العناصر اللسانية، ومستوياتها، ويربط بعضها ببعض هوما يطلق عليه النسق.))[7]. وعليه، يمكن تحديد المستويات اللسانية التي تسهم في بناء النسق الكلي، فلكل مستوى نظامه الخاص، وقوانينه الخاصة، ثم تتفاعل كليا؛ لتشكّل النسيج العام للبنية اللسانية، بحيث يتمالانطلاق في العملية الكلامية، من أصغر وحدة مكونة للغة، إلى أعلى وحدة تحتوي على كل المكونات اللسانية، من: فونيمات، ومونيمات، إلى تكوين النواة الدلالية: ويطلق علماء اللسان على هذه الوحدة بالجملة. تتكون كل وحدة من الوحدات من: مادة وشكل، لخصوصيتها المنفردة في بناء النظام الكلي اللسان، كما يشكل التلفظ المزدوجDouble articulation عاملا فارقا بين اللسان والأنساق الدالة، بحيث ينظّم مكوناته تنظيما خاصا، وبحيث تتآلف جملة من الوحدات الصغرى لبناء وحدات أكبر تختلف عنها تركيبا ونسقا، يظهر ذلك - على الخصوص - في ازدواجية التلفظ الممثلة في: الفونيمات، بوصفها وحدات صوتية صغرى غير دالة، والمونيمات، بوصفها النويات التكوينية الأولى للدلالة، بحيث تشارك في بناء المعنى التام، الناتج عن تفاعل كلالمستويات.

تتكون البنية اللسانية - في نظر إميل بنفينستEmile Benveniste على قاعدة أساسية، مكونة من وحدات تمييزية، يمكن تحديدها من خلال أربع خصائص: وحدات منفصلة ومنتهية، مركبة ومنظمة[8]، وتكون هذه الوحدات منفصلة وعديمة الدلالة، لكنها تسهم، من خلال العلميات التركيبية، في بناء الظلال الأولى

للمعنى. ولكل مستوى قواعد شكلية (بنيات تجريدية)، ودلالة متنامية معقدة ومتشابكة؛ فالفونيمات العديمة الدلالة تسمح، من خلال التعارضات، بتمييز الوحدات الدالة وبنائهما، من خلال المونيمات، ولن يتم ذاك إلا من خلال تشكيل شبكة من العلاقات المتداخلة التي تقيمها الوحدات اللسانية فيما بينها داخل مجالين حيويين أو نشاطين ذهنيين ضروريين في نظر سوسيرSaussure هما:

- الأول: يقوم على أساس محور التجاور الخطي للوحدات اللسانية المندمجة في سلسلة ما، ويمكن أن نطلق عليه بالركن - Syntagme، لأنه يعمل على إدراج الوحدات في وحدات تركيبية عليا، تتجاوز حدود الكلمة الواحدة.

الثاني: يقوم على أساس التداعي (الترابطي) للوحدات الموجودة في الذهن بفعل التشاكلات الموجودة، سواء أكان ذلك على مستوى الدال، أم على مستوى المدلول. وعليه، تكون العلاقات التركيبية علاقات حضورية محققة في سلسلة فعلية، بينما العلاقات الترابطية، تكون غيابية وافتراضية، تدخل في الإمكان.يمكن - إذا - تحديد نمطين من العلاقات الأولى:

استبدالية: تقوم على أساس التشابه بين الوحدات اللسانية، مما يسهل عملية التداعي الذهنية للمتكلم، فالتشابه يكون: إما في الشكل المورفولوجي للكلمة، وإما التشابه في المدلول، وإما على أي صعيد كان، فالمهمأن هذه التشاكلات تفتح قائمة متنوعة أمام المتكلم ليقوم بعملية اختيارية ليتحقق المنجز الفعلي الذي تندمج فيه الوحدات اللسانية، في علاقات حضورية، تأتلف فيها الوحدات، في لحمة منسجمة، بناء على منظومة نحوية، تجمع الكلمات في جمل، وتتجاوزها إلى النص، كما بينا في الفصل السابق.فاللغة - إذا – هي نسق يمكن تفحصه من خلال ثلاثة جوانب، حسبلويس يامسليفLouis Hjelmsleve :

1- على ا شكل خالص، مستقل عن الانجاز الاجتماعي والمادي.
2- على ا شكل مادي، يحدد من خلال الانجاز الاجتماعي.
3- على ا جملة من العادات البسيطة، الخاصة بمجتمع ما، والقابلة للملاحظة[9].

يقابل كل خاصية من هاته الخصائص مصطلح يختلف عن المدونة المصطلحية لـ سوسيرSaussure، حيث يستعمل يامسليفHjelmsleve مصطلح "المخطط" للدلالة على الشكل الخالص للغة، ويقابله عند سوسير اللسان، والخاصية الثانية المتمثلة في الجانب المادي للغة، ويطلق عليه "المعيار"، ثم "الاستعمال" كمقابل للكلام لدى سوسيرSaussure.

ولا نناقش -هنا- سبب تغيير يامسليفHjelmsleve للمصطلحات، ما دامت تقترب من المفاهيم السوسيرية، مع العلم أن لـ يامسليفHjelmsleve اعتبارات علمية ومنهجية، ليس ال لطرحها هنا الآن أيضا.

يكون الاستعمال القاعدة الأساسية للغة عند يامسليفHjelmsleve، سواء أكان فرديا أم جماعيا، وعلى أساس ذلك، لا تتمظهر اللغة إلا من خلال ماديتها ومن خلال المعيار الذي يمثل الشكل المادي المحقق للمخطط، أو من خلال الاستعمال الذي يتعلق بجملة الأعراف الخاصة بمنظومة اجتماعية ما. وعليه، يعد يامسليفHjelmsleve الإنجاز منطلقا قاعديا للوصول إلى النسق أو المخطط الذي يضبط آلية اشتغال اللغة، كون الذات المتكلمة لا تستطيع إنجاز أي فعل لغوي خارج نطاق المعيار، باعتباره المخطط المادي، وخارج نطاق العادات الاستعمالية، ودون التأطير العام للمخطط الذي يمثل هدف البحث بالنسبة لعالم اللغة. أما المتكلم

فله جملة من الاختيارات المتنوعة التي يمكن أن تتفاعل مع سياقات مختلفة؛ ليحولها إلى أفعال محققة، مع العلم أن المتكلم ينجز نصوصا، وليس جملا، ما دامت النصوص هي حقل اشتغال البحث أو محط اهتمام البحث اللغوي[10].

من هذا المنطلق تحديدا، يمكن اعتبار النصوص إنجازات لغوية، تحقق شرعية وجودها، بوصفها إمكانية من جملة الإمكانات التي يضبطها المخطط، وكذلك بوصفها فعلا لغويا، يمارس حيويته داخل منظومة اجتماعية، سواء أكانت هذه النصوص ذات استعمالات تواصلية، تقترن بالحياة الاجتماعية وضروراتها، أم تخرج عن ذلك لغايات جمالية، كما هو الشأن في النصوص الأدبية. وما دامت النصوص الأدبية تخرج عن الاستعمالات العادية، فمن الطبيعي أن تختلف في تعاملها مع المخطط، ويكون لها طريقة خاصة في التعامل مع المخطط، إذ ليس بالضرورة أن تكون تحقيقا آليا، وإلا لما كانت لدينا نصوص أدبية.ومن هنا، نطرح السؤال الآتي: كيف تتعامل النصوص الأدبية مع نسق اللغة؟.. وهل تتشكل وفق آليات النصوص عامة؟.. وهل تخضع لنفس ضرورات اللغة التواصلية ومقتضيات الأعراف الاجتماعية؟

3- نسق النص:

ترتكز النصوص في كيانها على قاعدتين أساسيتين - كما بينا في الفصل السابق - هما: اللغة، وفعل التواصل، لذلك اشتركت جملة من التعريفات في تفسير النص، على أساس أنه فعل لغوي، أنجز؛ لتحقيق غرض معين، ضمن نطاق عملية تواصلية؛ أي إنه محدد بغاية تواصلية، فالنص((هو كل جزء لغوي، منطوق من فعل التواصل، في حدث التواصل، يحدد من جهة الموضوع، ويفي بوظيفة تواصلية يمكن تعرفها؛ أي يحقّق كفاءة إنجازية يمكن تعرفها.))[1]. وهذا الجزء اللغوي، لا يمكن أن يتحقّق إلا من خلال دمج الوحدات في جملة من العلاقات التي تتآلف حول موضوع منسجم، يشكل بنية النص؛ ليفي بغرض التواصل، ولإبلاغ معرفة محددة إلى المتلقي. وعلى هذا الاعتبار، يكون علينا أن نجيب أولا عن السؤال الآتي: كيف يتم إدماج هذه الوحدات اللغوية، بحيث تكون نصا منجزا في النص الأدبي، وليس في أي نص آخر؟..لا يتحقق لنا الجواب إلا من خلال الإجابة عن سؤال محوري: كيف يبني النص الأدبي نسقه، انطلاقا من اللغة ذاتها؛ ليؤلف لغة جديدة تحقق كيانه الفني؟..

نحاول أن ننطلق من القاعدة الثانية، المتمثلة في التواصل؛ لمناقشة كيفية بناء النص الأدبي لنسقه، وسنركز، في البداية، على طرح رومان ياكوبسونR.Jackobson الخاص بالتعامل مع اللغة، بوصفها جملة من الوظائف - زيادة على الوظيفة التواصلية الأصلية - المتداخلة في الفعل التواصلي، وقد حددها بستة وظائف، بناءً على الأطراف الفاعلة، والمكونة لفعل التواصل، وهي:(المرسل، الرسالة، المرسل إليه، السياق، الاتصال، الشفرة)، حيث يقابل كل طرف بوظيفته،

تشتغل هذه الوظائف مجتمعة في كل إنجاز لغوي، وفقا لخصوصيتها، أو تركيزها على جانب معين، ومن ثم، لا نستطيع أن نسم أي إنجاز لغوي بوظيفة معينة إلا إذا هيمنت وظيفة ما على نص ما، وكلّها تحيل، من خلال اللغة، على معطيات غير لغوية، وحدها الوظيفة الشعرية التي تركز على النص في حد ذاته، بوصفه لغة خاصة، وهي الوظيفة التي تستكشف أدبية النص. غير أن هذا، لا يعني - بالضرورة - اقتصارها على النص الأدبي وعلى الخصوص الشعر، بل يمكن أن توجد في الإنجازات اللغوية الأخرى،وتحتل مواقع متباينة تؤدي فيها وظائف مختلفة، ففي الشعر تكون بمثابة((الوظيفة المهيمنة، والمحددة، في حين أنها لا تؤدي إلا دورا ثانويا، وإضافيا في

الإنجازات اللغوية الأخرى.))[11]. نلمس الوظيفة الشعرية في كل إنجاز لغوي، لكنها لا تطبع بهيمنتها المنجز اللغوي؛ لأنها خاصية لغوية بالدرجة الأولى، وهي تشتغل بنظام سائر المنجزات اللغوية. هذه الخاصية هي التي يعتمدها ياكبسونJackobson قاعدة في صياغة مفهوم الوظيفة الشعرية؛ كما تحقّق عملية الدمج العملي للوحدات اللغوية، التي يتم اختيارها على أساس التشابهات في محور الاختيار4 (حسب المدونة المصطلحية لياكبسون)أو كما يطلق عليه بالمحور الاستبدالي، والمحور التأليفي (محور الركني أو التركيبي).وحسب هذا التصور((تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التعادل لمحور الاختيار على محور التأليف.))[12]. نستنتج من هذا العرض تصورين أساسين:

-الأول: يمكن اعتبار محوري الاختيار والتأليف عمليتين فاعلتين، يبني النص الأدبي من خلالها نسقه، وبطريقته الخاصة.

-الثاني: ينتج عن هذا الإسقاط بناء جديد للنص؛ يكون متميزا ومختلفا عن النسق الأصلي، بحيث تكون للنص قدرة عالية على البناء والتجاوز في الآن نفسه.

1.3 - محورالاستبدال / محورالتركيب:

يتبنى يوري لوتمانI.Lotman الطرح نفسه في كتابه: "تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)"[13]، عندما يناقش كيفية بناء النص الأدبي لنسقه الداخلي، وكيانه الأدبي، من خلال الخاصية التجنيسية، فالنص الأدبي((على درجة عالية من التنظيم، وتنظيم أي نص يمكن أن يتحقّق وفق طريقين: فعلى الصعيد اللغوي، يمكن تحقيقه بخاصيتي الموقعية - paradigm، والسياقية – syntagm، وعلى مستوى الرياضيات، يتحقق ذلك بخاصيتي التكافؤ والتسلسل. وإذا كان النمط الثاني من هذه الخواص هو الغالب في أجناس الأدب القصصية، فإن النصوص ذات الوظائف التعبيرية القوية (وإليها ينتمي الشعر خاصة، والشعر الغنائي بوجه أخص)، تعتمد في بنائها على تغليب النمط الأول تغليبا واضحا، ويتجلى التكرار في النص الأدبي، باعتباره إحداثا لمبدأ التنظيم على المستوى الموقعي، نعني التنظيم عن طريق التكافؤ.))[14]. ومن هنا سيفتح لنا هذا النص أفقا في كيفية التعامل مع النص الأدبي، على أساس التصورات المركزية الآتية:

1- النص الأدبي على درجة عالية من التنظيم، وهذا يتماشى مع مبدأ الاستقلالية والانتظام، أو بعبارة أخرى، خاصية (الانغلاق).

2- يتحقّق التنظيم، بناء على عمليتين، وفي مستويين:

أ- مستوى المحورين (الاستبدالي والتركيبي) بفعل الدمج الإنجازي للوحدات اللغوية، حيث تختص الوحدات الاستبدالية بالنظام التشفيري للغة، بينما تندرج الوحدات التركيبية في تكوين النص، من خلال تحقّقه كنسق متميز ومرتبط بأصله (نسق اللغة).وبعبارة أخرى ((يختص الاختيار (الاستبدال) بالكيانات المترابطة داخل السنن، وليس داخل رسالة ما، بينما في حالة التأليف، تكون الكيانات مؤلفة في الاثنين، أو داخل الرسالة المحققة فقط.))[15].بوصفها فعلا منجزا يحقق اختيارا من ضمن الاختيارات الممكنة.

ب- مستوى (التكافؤ - التماثل – والتسلسل)، بحيث يتم البناء الكلي للنص عن طريق التماثل والتشابه بين الوحدات المكونة للنص، أو ما يطلق عليه بالتوازي، إلى جانب طريق التجاور، بفعل وجود علاقات

تجاورية سببية، حيث((التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر – بدوره- يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه؛ نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ومن ثم، فإن هذا الطرف الآخر، يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأما - فياية الأمر - طرفا معادلة، وليسا متطابقين فإننا نعود، ونكافئ بينهما على نحو ما، بل، ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما.))[1].

3- تسمح هذه الطرائق في البناء، بتحديد نوعية النصوص الأدبية أو أجناسها؛ فالنصوص الشعرية، تنبني على أساس المماثلة، بينما النصوص القصصية أو السردية تتشكّل بفعل التجاور.

4- يشكل التكرار، على كل المستويات اللغوية، بداية من الوحدة الفونيمية إلى الجمل فالمقاطع، عنصرا محوريا في تنضيد النص الأدبي، بل يعد عنصرا فاعلا في تحديد الشعري والنثري.

يمكن أن تشكل هذه العناصر - مجتمعة - مكونات أساسية لبناء النصوص الفنية على الخصوص، غير أن لوتمانLotman، يرجع بناء النص الفني، وكل النصوص - مهما تعددت - إلى نمطين قاعديين من العلاقات:

1- العناصر المتكافئة والمتكررة: مما يشكّل الأساس القاعدي للإيقاع الشعري، من خلال التكرار.

2- العناصر المتجاورة (غير متكافئة): وتسمح بتشكيل النثر[2].

بهذا التقسيم، يموقعنالوتمانLotman داخل التقسيم الكلاسيكي للنصوص الفنية، بحيث ينبني النص الشعري على أساس التكرار الإيقاعي للوحدات اللغوية المتكافئة، القائمة على التشابه، بينما يتحدد النص النثري بفعل تآلفها[3]، دون أن يقصد وضع حدود فاصلة بين الشعر والنثر - كما ترسخت عبر التقاليد الكلاسيكية - على أساس ثنائية: (فن/لا فن)، فما هو شعري، يدخل في نطاق (الفن)، بينما يدخل ما هو نثري في خانة (لا فن).

غير إن المشكلة أعقد من هذا الحصر الثنائي، طالما أن الحدود الفاصلة بينهما غير محددة أصلا؛ فالنتاج الأدبي، يبرز لنا، عبر مراحله التاريخية، إمكانات متعددة لتقاطع الشعر والنثر، إلى حد التداخل، لدرجة أنه لا يمكن أن ندرك النثر إلا من خلال خلفية الشعر، باعتباره نفيا لهذا الأخير[16]، أو باعتباره شعرا ملطّفا ((حيث يمثل الشعر الشكل الأقوى للأدب، والدرجة القصوى للأسلوب. إن الأسلوب واحد، فهو يستلزم عددا محدودا من الصور، هي نفسها دائما. والفارق بين الشعر والنثر، وبين حالة للشعر وأخرى، تكمن فقط؛ في الجرأة التي تستخدما اللغة الوسائل الممكنة، والمسجلّة ضمن بنيتها.))[17].ولهذه العلة، فإن الأمر يتعلق بإشكال بناء النصوص بالدرجة الأولى، وتتجاوزها في الآن نفسه، وعليه، فسوف نحاول التركيز على الجانب الأول من المشكلة، دون أن يكون هدفنا، ترسيم الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، على أساس النظام البنائي لكليهما، إنما نحاول – فقط - معاينة العناصر المكونة للنص التي تسمح بوجوده بوصفه كيانا فنيا مستقلا.

وما دام النص يقوم على تأليف جملة من الوحدات اللغوية، فإن مبدأ التكرار حتمي وضروري، غير أنه قد لا يظهر بجلاء في النصوص العادية، وإن ظهر، فلا يعدو أن يكون حشوا يؤثر في طبيعة النص المنتج، والمخصص لأداء وظيفة معينة محددة بغايات وأهداف يحددها الفعل التواصلي، بينما يكون لوجودهدفع إيجابي في النص الفني وعلى الخصوص في الشعر، بحيث يؤدي دورا فاعلا في التشديد على بنائية النص، من خلال صياغة المحتوى، وتكوين المعنى، مع العلم أن الوحدات المكررة، لا تكون بالضرورة حاملة للمعنى نفسه، وإلا فقد النص

الفني جماليته وكيانه، خاصة على مستوى الدلالة الشعرية،فإذا كان ((تكرار وحدة دلالية في اللغة الشعرية الدارجة لا يغير من علاقة الرسالة، بل ينتج بالأحرى إثرحشووخرق نحويوخيم ...، فإن الأمر يختلف في اللغة الشعرية؛ إذ هنا تكون الوحدات غير قابلة للتكرار أو بصيغة أخرى، لا تظل الوحدة المكررة هي هي.))[18].ونظرا لأهمية هذا العنصر، فإنلوتمانLotman يخصص له مكانة أساسية في بناء النص الفني، ذلك أن النص يعمل على تكرار جملة من الوحدات اللغوية، بداية من أصغر الوحدات إلى أكبرها، التي تتجاوز الجملة إلى البيت، وإلى المقاطع الكبرى التي يمكنها أن تكون القصيدة.وعليه، فإنه يمكننا تحديد التكرارت في:

2.3- التكرار الفونولوجي:

يؤلف "الفونيم" أصغر وحدة لسانية تدخل في بناء أي إنجاز لغوي، بحيث تكون عديمة الدلالة، وتشارك، في الآن نفسه، في إنتاج الدلالة المشروطة بغايات تواصلية محددة، إذ كلّ ما كانت أكثر اختلافا، كان الإنجاز اللغوي أكثر وضوحا، وأكثر قابلية للتسنين والفهم.يمكن أن يخرج "الفونيم" عن النطاق المحدد له، فيتحول إلى عنصر قاعدي فاعل في بناء النص الفني، بحيث يؤلف العناصر الفاعلة في تحقيق شعرية النص الفني بفعل تكرار وحدات معينة، مما يسمح في صياغة نسق فونولوجي((يتوالى أو يتناوب بموجله مؤثر ما، أو جو ما، وهو نظام أمواج صوتية، ومعنوية، وشكلية))[19] ويعمل على بناء الدلالة الشعرية على قاعدة التمايزات الصوتية التي((يمكن أن تصير أساس الإيقاع والوزن: فالحدة، المدة، الشدة، تعدد التكرار، كلها عناصر تسمح بتمييزات كمية، فالحدة: قد تعلو وتنخفض، والمدة: قد تطول أو تقصر، والشدة: قد تقوى وقد تضعف، وتفاوت التكرار: قد يعظم وقد يضؤل.))[20].إن تكرار فونيمات معينة، يساعد على رتق المختلف، وتقريب الكلمات المتباعدة، ومحاولة صياغتها في وحدة منسجمة، تجعل التشابه ممكنا داخل المختلف، على مستوى المعنى، وهذا ما يمكن أننطلق عليه بالتوازي الصوتي الذي يؤلف البنية القاعدية للبيت الشعري، بوصفه وحدة متماسكة، تتحدد من خلال التعاقب الدوري للأصوات، بوصفها جملة من الاختلافات والتشابهات في الآن نفسه.

ومن هنا، يعد لوتمانLotman البيت الشعري قاعدة بنائية، تتكون((من تعاقب وحدات صوتية، تتجلى كما لو كانت توجد موزعة مستقلة، بعضها عن البعض، وفي ذات الوقت، من تعاقب الكلمات التي تتجلى، باعتبارها وحدات متماسكة، تتكون من التأليف بين تلك الوحدات الصوتية. ومع ذلك، فإن هاتين الصورتين من صور التعاقب، لا توجدان إلا في وحدة؛ أي من حيث هما وجهان لذات الواقع: البيت الشعري، ثم من حيث هما ثنائية بنائية متلاحقة.))[21]. بفعل هذا العمل البنائي، تتحول الفونيمات، من وحدات عديمة الدلالة في اللغة الطبيعية، إلى وحدات مشبعة بالدلالة، من خلال تآلفها في سياق جمالي، يخلق إيقاعا دوريا وشعريا بواسطة ((صناعات صوتية واشتقاقية:بواسطة أشكال صوتية وجمل متوازية، وتوازنات متعارضة حيث تدعم البنية العامة للمعنى تدعيما شديدا النمط الإيقاعي))[22]

3.3- التكرار الإيقاعي:

يتولد الإيقاع في الشعر، بفعل التواتر الدوري لحزمة من الفونيمات التي تنظم انتظاما خاصا، وتتوزع بشكل، يجعلها أكثر حيوية وديناميةٍ، من خلال تقاربها وتباعدها، وتشابهها واختلافها، مما يترك انطباعا بإيقاع موسيقي، يترافق مع التكرار الدوري (الفونيمي) المنتظم. ومن هنا، ندرك أن ((موسيقية الشعر، تتولد من خلال ذلك التوتر الذي ينشأ، حين نرى نفس الفونيمات الصوتية المتناغمة تحمل أثقالا بنائية متميزة، وبقدر ما

يتعاظم حظ الفونيمات المتطابقة صوتيا من التنوع الدلالي القاعدي والإنشادي، وبقدر ما يتضاعف ما نلحظه من القطيعة بين التكرار أو الوحدة على المستوى الصوتي، والتنوع أو التمايز على المستويات الأخرى، تتنامى موسيقية النص الشعري بالنسبة إلى المتلقي.))[23]. ولا يكون التكرار اعتباطيا، بل يجعل الفونيمات وحدات مندرجة في أنظمة بنائية، "ندس" البيت الشعري، من خلال تجزيئه إلى وحدات إيقاعية، تبنين الكلمات، وتنظم الجمل بوحدات وزنية إيقاعية، تحدد الأشطر ونهايات الأبيات، وتظهر تواليها على أساس إيقاعي متشابه، يدرج كل الوحدات المختلفة ((في بنية يتشابك فيها التمايز باللاتمايز..بصورة تؤدي إلى خلق نسق أو أنساق))[24]. توحي بالترابط والانسجام الداخلي للنص.

إن الإيقاع ظاهرة فريدة في النص الشعري، ولا يعد عنصرا تجميليا، يضاف إلى النثر، بل يمثل عاملا بنائيا جوهريا، "يهندس" الشعر وينظم وحداته، و"يشكلن" اللغة عبر تقطيعها إلى وحدات، لا تقتصر على الجانب النحوي فقط (الذي ينظم الجمل في بداياتها وحدودها)، إنما تخضع الجمل إلى عملية تفتيتية، يحددها الإيقاع، حيث يضبطها من جهة، ويعمل على توزيع الجمل، وإدراجها في منظومة متتابعة من الأبيات التي تتقارب - مهما تباعدت عناصرها – من جهة ثانية. لذا، فإن ((الإيقاع في الشعر، ظاهرة من نوع مختلف، فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها، متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل، بغية التسوية بين ما ليس بمتساو، أو بهدف الكشف عن الوحدة، من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه، بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة.))[25]. نلاحظ أن القاعدة البنائية الأساسية، تتمثل في التنوع داخل الوحدة، أو ما نعبر عنه بالمختلف داخل المؤتلف، ويتحقق ذلك بفعل تقسيم النص إلى مقاطع متعادلة إيقاعيا، بحيث يقيم كل مقطع علاقة مع مقطع آخر - وإن كانت مكونات المقاطع مختلفة - لا على أساس الترابط التركيبي، ول-كن على أساس التعادلات والتماثلات أو التوازي الذي ((كلما كثر في القصيدة الواحدة، كلما حقق التعادل والتوازن والتناسب، ومنح لها من النغم ما تمنحه الأجناس البديعية المختلفة من الانسجام وحسن الرصف والتناسق والتقابل، والتناسب في الحركات والسواكن التي تحقق الإيقاع))[26] من خلال انتظام مجمل التكرارات في نسق يحكمه إيقاع محوري أو بنية إيقاعية ((تشكل محورا مركزيا في النص الشعري وتدور حولها كل الأبيات الشعرية في النص))[27].

4.3- التكرار النحوي:

يكتسب النحو في العمل الشعري وظائف ثانوية، ما كان لها لتكون في اللغة الطبيعية، حيث ينظم النص المكونات اللغوية في علاقات نحوية، بطريقة تخضع لمقتضيات فنية بالدرجة الأولى، ودلالية، ترتبط بالعالم الدلالي للنص. لذلك، فإن هذه العلاقات، تعمل على تكوين نسق بنائي يلحم الكيان الكلي للنص، من خلال ربط المقاطع فيما بينها، تجاورا مع النسق الإيقاعي الذي يحدده النص، وعليه، فإنه من الضروري أن يتمتنظيم العلاقات النحوية بين الوحدات اللغوية وفقا لتتابع تكراري دوري خاص وفريد، يموقع العلاقات النحوية في ((مواقع مجردة أو بنيات عميقة، تتحول إلى سجع أو ترصيع، بنفس العملية التي يتحول بها الوزن المجرد إلى أبيات شعرية.))[28].لا تكمن وظيفة النحو - إذا - في بناء الجمل فقط، بل تتجاوز ذلك إلى تكوين لحمة منسجمة بين أجزاء النص، بفعل التكرار لجمل ما، بحيث تترك، بفعل حضورها الموقعي، تواترا إيقاعيا خاصا، يسمح بإظهار التشابهات ذات المحتويات المختلفة، بما يطلق عليه بـ التوازيات النحوية.

إن ((التكرارات النحوية، مثلها مثل الإيقاعية، تجمع الوحدات غير المتجانسة في النصوص التي لم تنتظم في مجموعات مركبة، يمكن توزيعها على أعمدة مترادفة ومتخالفة، ومن ثم، فإنها تنتقل، من حالة الأداء اللغوي الآلي التي تعثرا في النصوص العادية؛ لتقوم بلفت الانتباه لتشكيلها الذي يغدو جماليا.))[29].يربلوتمانLotman بأن التكرارت النحوية تشحن النص بدلالات إضافية مكملة، نظرا لطبيعتها المتميزة، وعليه، فإنلكل شكل نحوي دلالة خاصة، ومنه، فسوف يكون للتكرارات النحوية دلالة مزدوجة:

1- يتم بناء تنظيم خاص للوحدات النحوية، من خلال إدراجها في مواقع متعادلة أو متعارضة؛ أي إن التكرارات النحوية، ستشتغل بطريقة التكرارات الفونولوجية نفسها، بحيث تعمل على تقريب وحدات معجمية متنافرة، في مجموعات متماثلة، وتوزعها في أعمدة خاصة بالمترادف والمتعارض.

2 -هذه الطريقة، تعمل على انتشال اللغة من الآلية، من خلال أسر الانتباه، بفعل الشحنة الدلالية المنبثقة عنها. ومن ثم، تتأسس علاقة وطيدة (أيقونية) بين البنية النحوية وتأويلها. وبانكشاف المعنى، ينبجس التعاضد بين البنية المكونة للعلاقات والدلالة، أو صيرورة المعنى[30]، فيتحقق القول: إن البنية النحوية بنية أيقونية؛ تقوم على أساس المماثلة بين الشكل النحوي والمعنى.

5.3 - التكرارالمعنى:

يعد هذا العنصر بمثابة استنتاج، يتعلق بأهمية مجمل التكرارت التي أشرنا إليها، وفعاليتها في بناء النصوص، عن طريق الاستبدالات، وتظهر الأهمية في:

1- أنها تعمل على إدراج الوحدات اللغوية – بداية من الفونيم إلى الجملة - في علاقات متعادلة، من خلال الدمج الإنجازي في وحدات متكافئة ومتعادلة، بناء على تكرار المتشابه؛ ليوحي بأن النص وحدة منسجمة ومتكاملة، دون أن ينقص ذلك من حيوية التفاعلات. وعلى هذا الأساس، يشكل المتشابه والمختلف قاعد جدلية تقاطبية، تستكشف مجمل التحولات الفاعلة في النص، لذلك ((لا يعتبر التكافؤ تماثلا ميتا، ولهذا السبب بالذات، يفترض التباين أيضا. فالوحدات المتماثلة، تعمل على تنظيم الوحدات المتباينة، من خلال علاقات التشابه أيضا، وفي الآن نفسه، تشتغل الوحدات المتباينة بطريقة عكسية، تكشفا المختلف داخل المؤتلف.))[31]في حلقة جدلية متفاعلة.

2 - إن الوحدات المتكررة، وهي تحتل مواقع متشابهة، لا يعني بالضرورة أنها تحمل المعنى نفسه، وإلا نظر إلى ذلك حشوا قد يؤثر في النص الأدبي. فعند تكرار الوحدة نفسها، لا يكون الأمر نفسه، نظرا لاختلاف السياقات ونظرا لاختلاف العلاقات المتبادلة، مع أن الواقع الشعري يوحي بذلك، فما يحدث داخل البنية، لا يمكن أن يكون في أي موضع كان من الممارسة اللغوية، ذلك أن الشعر((ينظم نمطا فريدا من الكلمات، غير قابل للإعادة، وتكون كل كلمة موضوعا، بقدر ما هي إشارة، وتستعمل بصورة لا يمكن لأية منظومة خارج القصيدة أن تتنبأ بها.))[32]. تكتسب الكلمات نبضها وحيويتها من التفاعل المعقدلكل الوحدات اللغوية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تعد الكلمات نتاجا حتميا لهذه التفاعلات، لذلك، لا يقبل المترادف في الشعر، طالما أن الشحنة الدلالية هي عملية ناتجة من تفاعلات البنية، دون أن تفقد الكلمة كيانها المعجمي، مما يموضعها في علاقة جدلية توترية، تستكشف عن الكينونة الفعلية للوحدة المعجمية.

غير أن ((هذه الكلمات نفسها، حتى وهي تتمتع بمعناها الخاص في البنية الشعرية، لا تفقد دلالاتها المعجمية، ولا شك أن الصراع والتوتر بين هذين النمطين من أنماط الدلالة شديد الوضوح، وبخاصة، أنه يعبر عنهما كليهما في النص برمز لغوي واحد هو الكلمة.))[33]. تتحول الكلمة - إذا - إلى موضوع في حد ذاته، دون أن يرتبط الموضوع بمدلول محدد أو مرجع معين. إنها تحيل إلى ذاتها، بوصفها رمزا قائما بذاته، ومن هنا، تتحرر من أسر المدلول الذي ظل يلاحقها في اللغة الطبيعية.

تحتفظ الكلمة بكيانها الصوتي والنغمي في الشعر، وتعمل التكرارات الفونيمية على ترسيخ هذا المعطى المادي؛لنقل المحتوى، حيث ترتبط بالكلمات الأخرى؛ لتكوين الدلالة الحيوية للنص. فالتقارب بين الفونيمات يقترن - حتما - بتشابه ما بين الكلمات على المستوى الدلالي، دون أن يعني ذلك، تكرارا للمحتوى نفسه. هذا ما نلمسه بوضوح، في الجناسات الصوتية: تشابه، على مستوى الفونيمات، إلى حد التطابق في بعض الأحيان، واختلاف على مستوى المحتوى. ويمكننا التمثيل بالقافية التي تعتبر مكونا صوتيا خالصا؛ يعمل على ربط الأبيات فيما بينها، وإدراجها ضمن لحمة واحدة، فهي تعلن عناية البيت، من خلال حدفونيمي، وتعلن في الآن نفسه عن استمرارية لكل الأبيات اللاحقة لنص شعري واحد متآلف ومنسجم، وعليه تكمن طبيعة القافية ((في تقريب ما هو مختلف، وفي كشف الاختلاف داخل المتشابه؛ إن القافية جدلية بطبيعتها.))[34]. ولعل هذا الجدل مرتبط بالدرجة الأولى بين الصوت والمعنى؛ لأنها ليست صوتا خالصا فحسب، ولكن يرتبط كيانها بالطرف الثاني، من خلال وظيفتها بالمعنى في النص الشعري.

لقد يبين جان كوهن J.Cohen حقيقة القافية لما عدها أداة ((أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، وصورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها إلا في علاقتها بالمعنى.))[35].تنبني التعادلات على المحور الاستبدالي، وتتماسك عن طريق التكرار الذي يمثل قاعدة أساسية في تنضيد النص الشعري وبنائه. ونستطيع القول: إنه يمثل جوهر الشعر، ولكن لا يعني هذا، أنه المكون القاعدي الوحيد؛ فللمحور التركيبي .حضور قوي في نظم الوحدات اللغوية وترتيبها وبنائها وفق نظم خاصة على مجمل المستويات اللغوية التي حددناها سابقا، ولذلك ((فجوهر الشعر هو في طريقة البناء الشعري، والعودة المحكمة إلى نفس البناء الصوتي، وهو ما يعني أنه يلعب دوره الأساسي حول المحور التركي، أي على مستوى النص.))[36].نستطيع التأكيد على أن التكوين الحقيقي للنص لا يتحقق إلا بعملية الدمج التركيبي للوحدات الفونيمية، حيث تتجاور الوحدات المتكررة والوحدات غير المتكررة؛لتصنع سياقا لا يسمح بإبراز المتكرر من خلال اللا متكرر، وبفعل هذا الجدل، تظهر بوضوح تشكلات سياقية متنوعة، تكون النسق الفونولوجي التام، الخاص بالنص، وليس بالمقاطع فقط.

يقوم المحور التركيبي . عند لوتمانLotman على أساس التجاور وإدماج الوحدات المعجمية في علاقات متآلفة ومتنافرة في الآن نفسه، بحيث يعد عنصر التجاور والاختراق محورا فاعلا وديناميا في تكثيف حركية التراكيب التي تأسر الانتباه بخرقها لقواعد الاستعمال في اللغة الطبيعية، ومنه يبيح النص المحظور الذي تفرضه اللغة، بحكم ضرورات الاستعمال، فيتحول المحظور إلى قاعد محورية في بناء النص الفني الذي يعمل بدوره على دمج الوحدات المعجمية في علاقات تركيبية غير متجانسة، وغير منسجمة، تكون أقرب إلى التنافر.هذه الصورة،

تولد الاستعارات والمجازات في سياق شعري، فتخلق عامل دلاليا، يصنع المعنى، بفعل التنافرات والتجاذبات المتفاعلة على كل مستويات النص، إلى جانب التماثلات التي تكون على المحور الاستبدالي.

إن نسق النص – إذا - هو حصيلة أو نتاج لكل هذه العمليات التي أشرنا إليها، أو هو نتاج صراع مستمر، وتجاذب حاد، لا يختصر في قطب على حساب قطب آخر، ولا يحصر في تغلب أحدهما على الآخر، ولكن كيلاهما معا وآنيا، في حوار متصادم، ومنه، فإن بنية النص هي بنية جدلية لأن ((علاقة النص بالنظام لا تمثل في هذه الحالة ما تمثله في اللغة، من حيث هي "إحداث بسيط في طبيعته"، بل هي علاقة صراع مستمر وتوتر دائم، وهذا بدوره، يفضي إلى خلق جدلية معقدة على صعيد الظواهر الفنية، فتصبح القضية المطروحة، ليست في كيفية التغلب على الثنائية الكامنة في طبيعة "الميزان الموسيقي" للشعر، ولكن في التدرب على اكتشاف هذه الآليات ذات التركيب الثنائي المناقض، واكتشافها، لا على ذلك المستوى الموسيقي فحسب، بل وعلى مستويات البنية.))[37] التي تعد بمثابة النتاج الحيوي الفعال لكل هذه التوترات التي تقيم كيان النص الأدبي.

4 - الانزياح:

اخترنا هذا العنصر لغرض منهجي، حيث نسعى لتوضيح جانبين أساسين:

الأول: يتعلق بأهمية الانزياح في بناء النص الأدبي، من خلال هدم نسق اللغة الطبيعية، ومحاولة خلق لغة جديدة لا يمكن لها أن توجد إلا داخل النص الأدبي، وفي النص الشعري خاصة، لأنهأكثر جرأة من النثر في تحطيم آلية اللغة، مما يعمق الفرق بين الشعر والنثر الذي لا يجب أن يحصر في عامل النظم فقط، فالتصور الكلاسيكي يعد الشعر حلة وزنية إيقاعية بها يتموقع الشعر في الطرف المضاد للنثر.إن الشـعر((ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر. وبالنظر إلى ذلك، يبدو وكأنه سالب تماما، أو كما لو كان نوعا من أمراض اللغة ... فالشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناها على مستوى أعلى، إذ يعقب النقض الذي تسببه الصورة إعادة بناء من طبيعة أخرى.))[38].تعمل على خلق آلية جديدة تسمح بصياغة جماليات النص الشعري.

الثاني: إن كل العمليات التي يقوما النص، على مختلف المستويات اللغوية: الفونيمية، والنظمية، والنحوية.. جاءت لأجل هدف واحد، هو بناء نص أدبي منسجم، يعمل على تكوين وصناعة المعنى، بحيث يجب أن يكون هذا النص الذي يتجاوز اللغة الطبيعية مفهوما، يعبر عن شيء ما.فالمتكلم ملزم بالرجوع إلى خزان اللغة ليعبر، ولا حيلة له في التعبير إلا من خلال التحايل؛ أي قبول اللغة وتجاوزها، وفقا لما يقتضيه التعبير الخاص؛ فلا يمكن التعبير عن شيء خاص بلغة عادية طبيعية ومألوفة، بل يجب أن تكون اللغة خاصة ومتفردة، ويكون الشكل أصيلا ومبتكرا.

إن أمرا من هذا القبيل يثير مشكلة عويصة، تتعلق بطبيعة اللغة التي تقوم على مبدأ الاختلافات ((انطلاقا من التمييز السوسيري بين اللغة والكلام اللذين يتقبلان كغائب وحاضر، فاللغة في الواقع، نظام افتراضي موجود "بالقوة"، وهو متمثل في حالة "الغياب"، وعلى عكس ذلك، يبدو الكلام أو الخطاب على أنه كل بالفعل، متمثل في حالة "الحضور"، وإذن، فإن مقارنة العلاقة بين المتقابلات لا تتمثل إلا في مستوى اللغة، وعندما نعبر هذا المستوى إلى مستوى الكلام، تنحل هذه المتانة، وتنكسر وحدة التقابلات.))[39]. وكل ما كانت التقابلات والفروقات أكثر وضوحا، كانت اللغة قابلة للفهم والتواصل، بينما الأمر يختلف كليا في الخطاب الأدبي على الخصوص لأنه يعمل على إذابة التقابلات، من خلال إدراجها في وحدات متشابهة، تقوم على التماثل، بحيث

تقوم بتفكيك اللغة، وإعادة بنائها بناء جديدا، فيحمي الشكل قانون التماثل والتعادل، مما يجعل الشعر مناقضا لمبدأ اللغة. وعلى أساس ذلك، فإن ((النمط غير الشعري ينتمي إلى (منطق الفرق))حيث توضع كل وحدة في علاقة مع وحدة ليست إياها، وتبعا لصياغة مبدأ التضاد، يقال:

"س" ليست اللا "س"، والنمط الشعري على العكس، ينتمي إلى منطق "التماثل"، حيث توضع كل وحدة في علاقة مع ذاتها، ومن أجل ذاتها، وتبعا لصياغة مبدأ "التماثل"، فيقال: "س" هي "س"، ومنطق التضاد هو الذي استوحته الفكرة البنائية عند سوسير، وتبعا لها، فإن وحدة رمزية سيميولوجية لا تؤدي وظيفتها إلا من خلال التقابل مع وحدة أخرى))[40]. فالنص الشعري يبني نسقه أساسا على "تدمير" منطق اللغة الذي يحكمه نسق الفروق التقابلية، ومن ثمة، يعمل على بناء منطق جديد، تحكمه آلية التماثل، من خلال دمج الوحدات اللغوية في محاور متعادلة على المحورين (الاستبدالي والتركيبي)، بحيث تعمل التكرارات على صهر وتقريب الوحدات المتباعدة، في نسق دوري إرجاعي، يشكل في نهاية المطاف جوهر الشعر، كما بينا ذلك عند لوتمانLotman.

وانطلاقا من التصور نفسه، يبني كوهن Cohen تصوره، مع تركيزه على الجانب التركي، كونه يشكل لحمة أساسية في الشعر، فجوهر العملية الشعرية يكمن في ((طريقة البناء الشعري، والعودة المحكمة إلى نفس البناء الصوتي، الذي يلعب دوره الأساسي حول المحور التركي؛ أي على مستوى النص.))[41]. إن النص، هو حصيلة بناء يتم على مستوى تأليف كل الوحدات في علاقات تركيبية، سواء أكان الأمر متعلقا بالأصوات، أم بالكلمات، في تجاذبها وتطابقها في سياق خاص من التفاعلات المتقابلة والمتنافرة في الآن نفسه.ينتج المعنى الذي يولد الدلالة الشعرية، فيظهر بوصفه نتاجا نصيا خالصا لا كيان له إلا وهو موجود بداخله، وذا، يحقق النص وحدته، من خلال المختلف، فتكون الدلالة نتيجة عملية(- أ) لتنسيق نحوي للوحدات المعجمية، باعتبارها وحدات دلالية (تفاعلا من الكلمات).(-ب) لعملية مركبة، ومتعددة الجوانب، وتتبنين وحدات دلالية لتلك الوحدات المعجمية، والآثار الفريدة للدلالة التي تثيرها الوحدات المعجمية حين تتم إعادة وضعها في الفضاء المتداخل نصيا، وتوزيعها داخل مختلف السياقات.))[42]. ومن الواضح أن هذا التوزيع لا يأتي اعتباطيا، إنما يتموفق عملية محددة، تفترضها مقتضيات يفرضها المعنى بالدرجة الأولى، كونه لا يتمعرضه دفعة واحدة، ولكن وفق عمليات: تبدأ من الكلمة، إلى علاقات تكون مع الكلمات الأخرى، لتتجاوز حدود الجملة، والفقرات والفصول إذا تعلق الأمر بالنثر.

تشكل هذه العمليات عاملا مساعدا على فهم النص، من خلال آليات بنائه ((أي تعيين علاقات الترابط المتغيرة التي توحد مختلف عناصره، وهذا الترابط المنطقي والنحوي في آن واحد، هو الذي يقسم الخطاب إلى أجزاء مندمجة في بعضها؛ هي الفصول، والفقرات، والجمل، والكلمات. وهذا التقسيم، يتم - طبعا - حسب المعنى.))[43]. وهنا، يجب أن نطرح سؤالا مشروعا، وضروريا: إذا أقررنا أن الدلالة الشعرية هي نتاج جملة من العمليات اللغوية - كما رأينا- فكيف يتم إنتاج المعنى؟.. هل يتم وفق معايير الكلام أو الخطاب العادي، أم وفق معايير أخرى؟.إن الإجابة عن هذا السؤال، تتطلب معالجة جوهرية لمشكلة المعنى، وهذا - بطبيعة الحال - إشكال يتجاوز حدود بحثنا المتواضع، لذلك، سنقتصر على تناول الظاهرة من زاوية النص الأدبي.الواقع أن جان كوهن J.Cohen قد فصل فصلا واضحا بين مظهرين مختلفين من الخطاب: الخطاب العادي الذي يلتزم بمعيار اللغة، والخطاب الشعري ((فالخطاب العادي، يندرج في خط النسق، بالاتفاق مع قوانينه، وهو لا

يفعل أكثر من تحقيق إمكاناته، والخطاب الشعري يعاكس النسق.))[44].إن السؤال الحقيقي الذي يجب أن يطرح هو: كيف يمكن للنص أن يؤلف كيانه الخاص، وعمله هو تدمير النسق... بعبارة أخرى: كيف يمكن لهذا النسق المدمر أن يبني نسقا"..

سنحاول معالجة هذه الظاهرة من خلال مناقشة محور جوهري، يعتبر عنصرا فاعلا في بناء النصوص، ألا وهو مبدأ التجاور، سواء أكان ذلك على مستوى"الدال"، أم على مستوى "المدلول""و((داخل العلامات المجتمعة، وفي إطار التجاور النصي، هناك ثلاثة أنماط من التشابه: تشابه الدال، وتشابه المدلول، وتشابه العلامة.))[45]. سنحدد التجاورات في الجوانب الآتية:

1- تجاورات تتم على مستوى العلامة في حد ذاتها، بحيث تتكون على أساس التشابه، على مستوى الدال، في جانبه الفونيمي، أو المدلول، في جانبه المعجمي، وتشتغل هذه التشابهات، وفقا لآلية التكرار - كما بينا – وهنا، يحتل النظم، على المستوى الصوتي، عنصرا قاعديا إلى جانب الإيقاع.

2- تجاورات تتم بين الكلمات، لا على أساس التشابهات، ولكن على أساس علاقات نحوية، تدرج فيها الكلمات، فيما بينها، وهي علاقات "إسنادية"، تكون الجملة بالدرجة الأولى، بحيث يندرج "المسند" في علاقة متجانسة مع "المسند إليه"، كما تقتضيه ضرورات النحو في اللغة العادية.

يختلف الأمر تماما في الخطاب الشعري، إذ يعمل على تفتيت هذه الرابطة، ومحاولة العدول أو الانزياح عن المعيار، لإقامة علاقة جديدة من نوع خاص، قوامهما عدم التجانس بين طرفي الإسناد، وعليه، تتأسس الجملة الشعرية على مبدأ مهم جدا، هو الانزياح بالدرجة الأولى، ومحاولة نفي هذا الانزياح، وهذا ما يطلق عليه كوهن Cohen بـ "المنافرة"، ذلك أن الانزياح لوحده، غير كاف لبناء النص، بل لا بدمن إعادة البناء، وهذا ما يقصد بالمنافرة ((المدرجة في الجملة، بواسطة هذه المواربة، تدرك مباشرة، وتدفع إلى العمل آلية نفي الانزياح اللغوي. هذه الآلية هي التي تدخل هذه القيم الدلالية المنتمية إلى طبيعة مختلفة، وهي التي تكون المعنى الشعري.))[46].

تعمل "المنافرة" وفق آلية خاصة، تضع حدا فاصلا بين المعنيين العادي والشعري، وبهذا الشكل، تنتقل من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، وكلما كانت المنافرة أقوى، كان المعنى الشعري أكثر حضورا، وأكثر إثارة، بفعل هذا التعدي الصارخ.

إن قوة المنافرة، ((تتناسب مع شدة تغير المعنى الضروري لنفيها، أي تتناسب مع المسافة الفاصلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.))[47]. لا تتشكل العلاقة، بين المعنيين الحقيقي والمجازي على أساس الجدل والتوتر أو الإلغاء، بل بالعكس، إنه لا يتم فهم أحدهما إلا من خلال فهم الآخر، عن طريق تفكيك العلاقة بين الدال والمدلول، ثم استبدال المدلول الأول بمدلول ثان، وإدراجه في العملية الإسنادية، مع ضرورة وجود علاقة ولو خافتة بين المدلول الأول والمدلول الثاني، وإلا دخلنا في نطاق اللامعقول. يظهر أن تغيير المعنى ليس ((عملا مجانيا؛ إذ يوجد بين المدلول الأول، والثاني علاقة متغيرة.))[48]. يتمالانفصال بين المدلولين من خلال عملية استبدالية، تتأسس على تكوين "الاستعارة"، في الخطاب الشعري، بالدرجة الأولى، وعلى هذا الأساس، يبني كوهن Cohen مفهومه للاستعارة؛ على أساس المنافرة وليس الانزياح، ذلك أن الانزياح يفكك العلاقة دون أن يبحث

عن صيغة لرأب الصدع، خلاف الاستعارة التي تنبني على أساس المنافرة أولا، وعلى الاستبدال ثانيا، بفعل نفي الانزياح، مما يجعل المعنى المجازي مقبولا ومفهوما عن طريق إيجاد العلاقة بين المدلول الأول والثاني.

إن الطريق المؤدية من الأول إلى الثاني مقطوعة، والعلاقة غير مؤسسة، لذلك، فإن الشعر يضطر إلى الخرق والتحطيم؛ لفتح الطريق، فإذا كان الشعر يمارس المنافرة باستمرار، وإذا لم يكن يتحقق إلا بواسطة الخرق المستمر لقواعد اللغة، فلأن الطريق المباشرة المؤدية - كما قدمنا - من الدال إلى المدلول الثاني مقطوعة، إذ يوجد بينهما - دائما - المدلول الأول. وهذه واقعة مترتبة عن بنية اللغة نفسها. وبذلك، وجب تفكيك هذه البنية أولا.))[49]. ولكن، ما مصير المدلول بعد تغييره؟.. هل يبقى محافظا على المرجع الذي يحيل إليه؟..

صحيح أن المدلول الأول مرتبط - أساسا - بتعيين شيء معين موجود، يتم الرجوع إليه في اللغة العادية، وهذا راجع إلى آلية اللغة التي تفترض هذه العلاقة الضرورية والتلازمية بين: دال مادي، ومدلول، يحيل على شيء خارج اللغة، يكون ماديا أو مفهوما ذهنيا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن العلاقة تكون غير معللة، لذلك، يجد النص الشعري مدخلا لرفض هذه الآلية، فيحرر المدلول من أسره. وعلى أساس ذلك، ينطلق المدلول حرا، يبحث عن كيانه داخل اللعبة الشعرية، في عالم يخرج عن نطاق المألوف، فليس بالضرورة أن يكون موجودا، أو يحيل على مرجع محدد .إن المدلول الشعري((يحيل ولا يحيل معا إلى مرجع معين؛ إنه موجود وغير موجود. وهو في الآن نفسه، كائن ولا كائن. ويبدو أن اللغة الشعرية، في لحظة أولى، تعين ما هو كائن؛ أي ما يعينه الكلام (المنطق) كموجود ... إلا أن هذه المدلولات التي "تدعي" الإحالة إلى مراجع محددة، تدمج في داخلها - فجأة - أطرافا يعينها الكلام (المنطق)، كأطراف غير موجودة، مثل: النعوت الحية للأشياء غير الحية.))[50].و لذلك لا يمكن للمدلول أن يحدد عالما واقعيا نتعامل معه بمنطق الحياة اليومية.

3- تؤسس الجملة المتنافرة قاعدة لتكوين سياق جديد، ينزاح عن السياق الأولي، بحيث لا تدرك الجملة الشعرية إلا من خلال أرضية جملة نثرية تسبقها، تجعل المنافرة أكثر بروزا ووضوحا، وعليه، نخرج من نطاق الجملة إلى التي تليها؛ أي تحتاج إلى تجاورات تتجاوز حدود الجملة الواحدة؛ لتدخل مجالا أرحب، يتعلق بعلاقة الجمل فيما بينها. فما هي المقتضيات التي تتطلبها العلاقة؟.

لا شك بأن هذه المقتضيات تتجاوز ممكنات الجملة إلى وحدات أعلىتختص بكيفية ربط الجمل، كما يقتضيه النص. ويجدر التنبيه – هنا - إلى أن مبدأ"الوصل". يندرج ضمن آليات أخرى، يتم ربط الجمل، وهي: ضمائر الإحالة، الإعادة أو التكرار، الإضمار، الترتيب الزمنيالوصل والفصل .يجعل كوهن Cohen من مفهوم الوصل عنصرا قاعديا في بناء النص، من خلال وصل الجمل لتحقيق وحدة معنوية ((ما بين الألفاظ التي يصل بعضها ببعض. وفي العمق، فإننا نجد أنفسنا، بهذا الطرح، أمام الوجه الدلالي للقاعدة النحوية. المتجاوبة مع هذا الانسجام المعنوي الذي يقتضيه النحو))[51].يقتضي الوصل المعنى، إذ لا يمكننا الربط بين جملتين - نحويا - إلا إذا اشتركتا في المسند إليه، وبعبارة أخرى، يجب أن يجمعهما مجال خطابي مشترك يفترض((فكرة، هي التي تشكل موضوعهما المشترك، وغالبا ما قام عنوان الخطاب هذه الوظيفة. إنه يمثل المسند إليه، أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له. إنه الكلالذي تكون هذه الأفكار أجزاءه.))[52] مشكلة فضاء مفتوحا لخطاب منسجم تتوافق فيه الوحدات اللغوية مع المنظومة المتسلسة للفكر:

تسلسل الخطاب=تسلسل الفكر

قد يتحقق هذا الأمر في الخطاب العادي، الذي يحرص كل الحرص على أن يكون منسجما حتى يكون مفهوما، والأمر يختلف – تماما - مع الشعر الذي يبني جمله على أساس "المنافرة". لذا، عليه أن يستمر في انزياحاته، فلا يلتزم قواعد الانسجام العادية، بل يعمل على تفكيك الروابط التي يمكن أن تجمع بين الجمل، مبددا خيط العلاقة الرابط، مما يوحي بوجود خلل تركي "، بحيث يحدث انقطاعا بين الأفكار الواردة لعدم وجود أي رابط منطقي. لكن تفككا من هذا القبيل سيؤثر - حتما - في نسق النص الشعري وانسجامه. فهل يعني هذا: أن فعل الانزياح، يجعل النص مفككا؟..إن الشعر يتعارض - أصلا - مع التفكك، وفي أي إنجاز نصي، ذلك أن التفكك التركيبي-((هو الملمح الوحيد الذي يسمح - اليوم - بالتعرف على "الشعر الحر" من "اللا شعر"، ولقد استطعنا أن نظهر - من خلال مثال - أن أكثر الجمل نثرية، يمكن أن تبلغ، من خلال هذه الوسيلة وحدها، درجة ما من درجات الشعر.))[53]. بل يمكن للنثر – أيضا - أن يقترب من الشعر في حالة انسجامه. ولحل هذه المعضلة، يقترح كوهن Cohen مفهوم "المنافرة" الذي طبقه على الاستعارة؛ أي: لا بد من نفي الوصل، لتحقيق التوازن، تماما كما يحصل مع الإسناد، لأن نفي ((الوصل ماثل في الانزياح نفسه. ينبغي أن نكتشف الانسجام داخل العناصر غير المنسجمة، الشيء الذي يمكن أن يحصل، بفضل العمل الاستعاري، تماما كما يحصل مع الإسناد. إن تغييرا للمعنى، يمس أحد طرفي الوصل، ويعيد السلسة الكلامية إلى المعيار.))[54]. والمعيار – ههنا – هو رد السلسلة الكلامية إلى وضعها الطبيعي (إلى نثريتها)، من خلال البحث عن رابط، يجمع الفكرتين أو الجملتين، وهو رابط دلالي بالدرجة الأولى. ولكن: كيف نرجع الشعر إلى النثر).. وهل يعني هذا انتفاء الشعر؟.. أم هو تداخل بينهما؟..

الواقع أننا، إذا انطلاقنا من قاعدةالمنافرة في تحديد الشعر، فإن الوزن لا يعد عنصرا تمييزيا حاسما بين الشعر والنثر، إذ يبقى الشعر شعرا، وإن لم يكن موزونا، كما يمكن للنثر أن يكون شعرا، ذلك أن وجه الاختلاف بينهما يكمن في أن الشعر أكثر جرأة من النثر في اختراق قوانين اللغة، حيث ((يمثل الشعر الشكل الأقوى للأدب، والدرجة القصوى للأسلوب. إن الأسلوب واحد، فهو يستلزم عددا محدودا من الصور، هي نفسها دائما. والفارق بين الشعر والنثر، وبين حالة للشعر وأخرى، تكمن - فقط - في الجرأة التي تستخدما اللغة الوسائل الممكنة، والمسجلة ضمن بنيتها.))[55].لا يجعلنا هذا التعليل نعتقد أن الشعر سلسلة من التنافرات، بل لا بدمن رد التنافرات إلى حالة من التوازن، وبعبارة أخرى، لا بدمن "النثرية" إلى جانب الشعر، وذلك في عملية جدلية توترية (انزياح / نفي الانزياح).فالشعر يتطلب ذلك، إذ لو كان سلسلة من التنافرات، لفقد الشعر شعريته بالرتابة، وخرق التنوع والاختلاف الذي يشكل عاملا فعالا في دينامية النص الشعري، وهذا من صميم الرسالة الشعرية ((الشعرية نظم ونثر مرة واحدة، فجانب من العناصر المؤلفة لها، يؤمن الرجوع، بينما يؤمن الجانب الآخر الاستمرار الخطي العادي للخطاب. والجانب الأخير من هذه العناصر، يعمل على الاتجاه العادي في جانب الاختلاف، في حين، يعمل الجانب الأول عكس ذلك (في اتجاه اللا - اختلاف/ الالتباس)))[56]. يتجاور الشعر والنثر لبناء النص على أساس التجاور، والتجاذب، والتقاطب، كما رأينا ذلك عندلوتمانLotmanوإن الجدل المستمر، هو الذي يعطي النص الأدبي استمراريته وديناميته.

4- تتفاعل مختلف التجاورات في بناء النص الشعري (القصيدة)، بوصفه نسقا قائما بذاته، له مكوناته، وأدواته، ونسقه الذي يؤسسه لكي يعطي للقصيدة شرعية الوجود، كونها كيانا حيا، يعبر عن تجربة خاصة،

بلغة خاصة، تبتكر، في نهاية المطاف، عالما فنيا، لا يهمإن كان واقعيا أو وهميا، بل عليه أن يوهم بواقعيته، ولو كان مغرقا في الوهم والتخييل، ومن هنا، فليس من هدف النص الشعري ابتكار واقع جمالي مغرق في الخيال، بل تكتفي القصيدة بوصف ((المعيشة في كلمات معيشة. إنها تتحدث عن الوجود بلغته الخالصة، والشعر، من هذه الزاوية، لا ينتمي إلى الخيال كالرواية، ولا يدين للطاقة المتخيلة بشيء، فخيال الشعراء خيال لفظي.))[57]. ولكن هذا الخيال اللفظي يؤثر - حتما - في عالم النص، بحيث يفجر طاقة اللغة ويهدمها، فيغير عالم الأشياء، من خلال تفتيت "العلامة" وتدمير المدلول الأول.

يشوش النص على الدلالة بحيث يبقي المدلول من دون مرجع إحالي حر، يبحث عن ذاته، في مغامرة شعرية لفقدان المعنى، وهذا شرط أساس لكي ((تحقق القصيدة شعريتها، ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا، ثم يتم العثور عليه ... هذه العملية المتأرجحة بين الذهاب والإياب من المعنى وفقدان المعنى، ثم من فقدان المعنى إلى المعنى، تشكل الأداة المشتركة لأكبر أنماط الصور الثلاثة.))[58].والنتيجة، ستتمثل في خلق عالم تدرك فيه الأشياء شعريا، لا بوصفها أشياء واقعية مدركة في الواقع، بل بوصفها كيانات شعرية تحقق ماهيتها داخل فضاء تصنعه الكلمات بوصفها بدائل ترميزية مقننة ((للتجربة وحتى التواصل اللغوي يقتضي وجود عمليتين متقابلتين العملية الأولى هي الترميز والثانية هي فك الترميز، فالأولى تسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية من الكلمات إلى الأشياء))[59]، لذا ينبغي أن تعامل معاملة خاصة، من خلال الانتقال إلى المستوى الثاني للمعنى؛ أي الإيحاء، بمعنى أما يحيلان إلى المرجع نفسه.

يوضح جان كوهن الفرق بينهما ((ينبغي أن يفهم بوضوح، أن لدلالة المطابقة، ولدلالة الإيحاء المرجع نفسه، ولا تتعارضان إلا على المستوى النفسي. فدلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقلية، ودلالة الإيحاء تشير إلى الاستجابة العاطفية، مصاغتين في عبارتين مختلفتين حول الشيء نفسه.))[60]. لا نعتقد بأن الفرق ينحصر في الاستجابة العقلية والاستجابة النفسية. لا يمكن فصل اللغة عن الجانب العاطفي الانفعالي، خاصة في العملية التواصلية، والدليل عل ذلك أن ياكبسونJackobson قد عدها وظيفة من وظائف اللغة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تمنحنا اللغة جملة من التراكيب التي تبرز فيها الاستجابة النفسية للغة، مثل: الاستفهام والتعجب.. صحيح أن كوهن Cohen يريد التركيز على عنصر التلقي في العملية الشعرية، بحيث تثير استجابة عاطفية، ولكن: ما نوع هذه العاطفة؟.. إذا سلمنا بقانون النص الشعري خصوصا، والأدبي عموما، ممثلا في الانزياح والمنافرة، فإن الأثر الذي يتركه، سيكون شبيها بالصدمة، أو خرق أفق التوقع عند المتلقي، وليس الانفعال العاطفي فحسب، وإلا، لما كان الفرق أساسا بين النص الشعري واللغة.إن الفرق الجوهري بينهما قد يتمظهر - بشكل جلي - في العبارة الآتية: (مصاغتين في عبارتين مختلفتين) أي في طريقة التعبير في حد ذاتها على مستوى النص بكامله، لأنه بمثابة جملة من التفاعلات والتغيرات التي تحدث على مستوى اللغة، لذلك، فإن الاختلاف الفعلي يتم على مستوى النص في حد ذاته.

5-الخاتمة

إن للغة التواصلية آلية محددة في إنتاج النصوص،و تخضع لمقتضيات السياق التواصلي للقيام بوظائف في نطاق الحياة الاجتماعية بينما للنص الأدبي آليات مختلفة تماما لا ترتبط بالضرورات الاجتماعية، غير أنه نسق ينفلت من مراقبة اللغة، ويقيم معهاعلاقة حوارية مفتوحة وصادمة في بعض الأحيان، فالنص الشعري

يعمل على تدمير منظومة النسق النصي في اللغة التواصلية، ويبني أفقه متجاوزا حواجر السيطرة الاجتماعية، ولهذا فإن النص الشعري يشتغل على تحويل العلامة من سياقها التواصلي إلى منظومة سيمائية مفتوحة على العالم؛ إنه يحول نظام سيمائي بامتياز يسعى إلى إنتاج المعنى .

المصادروالمراجع :

1. أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر، 2007
2. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقاللنشر، ط1، الدار البيضاء المغرب، 1996 .
3. جون كوين، اللغة العليا (النظرية الشعرية)تر. أحمد درويش، المشروع القومي للترجمة، ط.2/ 2000
4. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط2، الدار البيضاء المغرب ، 1993
5. حسين خمري، نظرية النص في النقد المعاصر(مقاربة سيميائية)، رسالة دكتوراه جامعة قسنطينة، الجزائر.السنة الجامعية 1997/1996.
6. خالد بوزياني، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2006/ 2007
7. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، ط2 بيروت 1982
8. رنيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 بيروت، 1981
9. سعيد بنكراد، السيميائيات (النشأة والموضوع)، عالم الفكر، ع.3، مجلد.55، يناير/ مارس ، 2007/.
10. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، - دار الآداب، ط1 بيروت ،1995
11. عبد الرحمن تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ، دار القجر للنشر والتوزيع، ط1 ،القاهرة.2003
12. كمال أبوديب، في الشعرية، ، مؤسسة الأبحاث العربية، ط.1 بيروت، 1981
13. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري - البنية الصوتية في الشعر- (الكثافة، الفضاء، التفاعل)، الدار العالمية للكتاب ط1 المغرب 1991،
14. مراد عبد الرحمن مبروك، الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري، ،مركز الحضارة العربية، ط.1 القاهرة2000
15. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة))ترجمة محمد فتوح أحمددار المعارف، (د.ت)، مصر،
16. E.Bnveniste,Problemes de linguistique générale,Paris ,Gallimard ,1974
17. Ferdinand de Saussure ,Cours de linguistique générale édition Payot,Paris, , 1972 ,
18. Louis Hjelmslev,Essais linguistiques, Les éditios de Minuit Paris, 1971
19. Louis Hjelmslev,Prolégoméne a une théorie du langage, Les éditions de Minuit Paris, ,1968
20. R.Jackobson,Essais de linguistique général, Les éditios de Minuit Paris 1963
21. Iouri lotman,La structure du texte artistique,Gallimard.Paris 1973

هوامش وإحالات المقال

[1]- حسين خمري، نظرية النص في النقد المعاصر(مقاربة سيميائية)، رسالة دكتوراه جامعة قسنطينة، الجزائر.السنة الجامعية 1997/1996 ص.9.

[2]-Ferdinand de Saussure ,Cours de linguistique générale édition Payot,Paris, 1972 ,p.20.

[3]- سعيد بنكراد، السيميائيات(النشأة والموضوع)، عالم الفكر، ع.3، مجلد.55، يناير/ مارس، 2007/ ص.17.

[4]- Voir ,F.de Saussure , Cours de linguistique générale, p. 25 .

[5]-Ibid, p. 33.

[6]- Voir ,F.de Saussure , Cours de linguistique générale,p. 33.

[7]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007صص.119-120.

[8]Voir ,E.Bnveniste , Problemes de linguistique générale,Paris ,Gallimard ,1974 p. 93.

[9]- Voir,LouisHjelmslev,Essais linguistiques, Les éditios de Minuit Paris, 1971,p.81.

[10]- Voir,LouisHjelmslev,Prolégoméne a une théorie du langage, Les éditions de Minuit Paris, ,1968 ,p. 26-.72

[11]-R.Jackobson,Essais de linguistique général, Les éditios de Minuit Paris 1963 p. 214

[12]-R.Jackobson,Essais de linguistique général p220

[13]- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة))ترجمة محمد فتوح أحمددار المعارف، (د.ت)، مصر، ص63

[14]- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري ص.63.

[15]-R.Jackobson,Essais de linguistique générale, p. 48.

[16]-Iouri lotman,La structure du texte artistique,Gallimard.Paris 1973. p. 158.

[17]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقاللنشر، ط1، الدار البيضاء المغرب،، 1996، ص.142.

[18]- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط2، الدار البيضاء المغرب، 1993 صص.80-81.

[19]- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، ط2 بيروت1982، ص111.

[20]-رنيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 بيروت، 1981 ص.166.

[21]- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري،، ص.82.

[22]-رنيه ويليك، نظرية الأدب،، ص.171.

[23]- يوري لوتمان تحليل النص الشعرياً ص 100

[24]- كمال أبوديب، في الشعرية،، مؤسسة الأبحاث العربية، ط.1 بيروت، 1981، ص88.

[25]- يوري لوتمانا تحليل النص الشعريص.70-71.

[26]- عبد الرحمن تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة.2003 ، ص. 270.

[27]- مراد عبد الرحمن مبروك، الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري،،مركز الحضارة العربية، ط.1 القاهرة2000 ، ص 114.

[28]- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري - البنية الصوتية في الشعر- (الكثافة، الفضاء، التفاعل)، الدار العالمية للكتاب ط1 المغرب 1991، ص.147.

[29]-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، - دار الآداب، ط1 بيروت، 1995ص.138.

[30]-Voir,Iourilotman,La structure du texte artistique, p. 234.

[31]-Ibid, p. 131.

[32]- رونيه ويليك وأستين وارين، نظرية الأدب،، ص.194.

[33]- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص.127.

[34]- Iouri lotman,La structure du texte artistique, p. 188.

[35]-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص.74.

[36]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص.127.

[37]- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص.76.

[38]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص.49.

[39]- جون كوين، اللغة العليا (النظرية الشعرية)تر. أحمد درويش، المشروع القومي للترجمة، ط.2/ 2000صص.46.47.

[40]- جون كوين، اللغة العليا (النظرية الشعرية، ص.35.

[41]- جون كوين، اللغة العليا (النظرية الشعرية، ص.127.

[42]- جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص.8

[43]-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية،،ص.55.

[44]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص.129.

[45]- جون كوين اللغة العليا (النظرية الشعرية)، ص.211.

[46]-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص.113.

[47]جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ص.125.

[48]-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص.109.

[49]-جان كوهن بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق ص.128.

[50]- جوليا كريستفا، علم النص،، ص.76.

[51]-جان كوهن بنية اللغة الشعرية، ص.159.

[52]- جان كوهن بنية اللغة الشعرية،،ص.161.

[53]- جون كوين اللغة العليا (النظرية الشعرية) ص.118.

[54]-جان كوهن بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق ص.169

[55]-جان كوهن بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق ص.142.

[56]-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص.96.

[57]- جون كوين اللغة العليا (النظرية الشعرية) ص.174.

[58]-جان كوهن بنية اللغة الشعرية، ص.173.

[59]- خالد بوزياني، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2006/ 2007، ص237

[60]-جان كوهن بنية اللغة الشعرية، ص.196.