أولا – الخطاب:ماهيته و مكوناته وخصائصه.

1- الخطاب والنص:

يقع الخطاب في تحديد مفهومه بين الملفوظ والمكتوب كفعل لغوي، وعلاقته بالنص شمولية و انسجاما، واشتغالا في التواصل، وتحقيقا للنصية غاية، لذلك تولاه اللسانيون بالدراسة بغية علمنته[1].

يحدَّد الخطاب بأنّه "**اللغة التي يسيطر عليها المتكلم في حالة استعمال**"[2]، ليكون بذلك مرادفا للكلام (Parole).وهو أيضا"**وحدة تساوي أو تفوق الجملة؛مكون من متتالية تشكّل رسالة ذات بداية ونهاية**"[3]و"**تشتغل اللغة فيه وسيلة تواصل**"[4].بينما النص"**مجموعة الملفوظات اللسانية القابلة للتحليل:فالنص إذا نموذج للسلوك اللساني الذي يمكن أن يكون مكتوبا أو منطوقا**"[5].وينقل عن هالمسلاف (L.Hjelmslev) أنّ النص"**ملفوظ كيفما كان،منطوقا أو مكتوبا،طويلا أو قصيرا،قديما أو حديثا**"[6].وهي تسوية لا تخفى بين النص والخطاب لفظا وكتابة،والاشتغال في التواصل ظاهر.وهو رأي جاكبسون حين يؤكد أنّ الخطاب"**نص تغلّبت فيه الوظيفة الشّعرية للكلام**"[7]،وحاصل قوله،قيام التسوية بينهما على توفّر المدّ الشعري في أحدهما،والمتزامن ضرورة مع وظائف لغوية (Fonctions de la langue)أخرى، ترتبط بعناصر التواصل،بما يسبغ عليه الصفة اللسانية. بينما يذهب هاريس(Z.Harris)في تحديده لمفهوم الخطاب بأنه"**ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تتكون من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض**"[8]،ويظهر من التعريف التسوية بين المنطوق والمكتوب،طال أم قصر،شكّلته جملة واحدة أو عدّة جمل،وأما العناصر والمنهجية اللّسانية فهي من صميم اختصاصه.وفي الشّق الأول يوافقه إميل

1- نور الدين السد:الأسلوبية وتحليل الخطاب،دراسة في النقد العربي الحديث،تحليل الخطاب الشعري والسردي،ج2،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،1997، ص11.

2-Jean Dubois et autres,Op.Cit, p156.
3-Ibidem.
4-Ibid,p157.
5-Ibid,p486.
6- Ibidem.
7-Essais de linguistique generale,Edition de Minuit,1970,Paris,p30-31.
8- نقلا عن السد:السابق، ص18.

بنفنست(E.Benveniste) ويخالفه معا؛ يوافقه في كون الجملة عنصرا ملفوظا من الخطاب، مقاربا سوسير في مصطلحه الكلام، ليكون الخطاب عنده هو الملفوظ من وجهة اشتغاله في التواصل[1]، وما يتطلبه السياق الخطابي من **مخاطب ومخاطَب ورسالة** و **وضع ومقام وقناة** تواصلية، ليوافق في ذلك جاكبسون[2]ومايكل ريفاتير (M.Riffaterre) حين يعرف النص من وجهة نظر المعنى بأنّه "**ليس إلا سلسلة من وحدات** [إخبارية] **متعاقبة**"[3]، فيشترك النص والخطاب معا في **الإخبارية** و**القصدية**(Intentionnalité) لوجود نية الإخبار، ويخالف بنفنست جاكبسون ومايكل ريفاتير في مسألة المنطوق والمكتوب كما سبق. بينما يخالف بنفنست هاريس في كون الخطاب يشتغل في التواصل الغائب عند الباحث الأمريكي المهتم أساسا بملفوظ الخطاب وبأصناف التكافؤ اللسانية[4] خارج منطق التواصل وما يتطلبه من نية إخبار لدى المخاطب وفهم لدى المخاطَب. والحقيقة أنّ القراءة تجعل النص خطابا بفعل التواصل بين المبدع–منطوق النص–والقارئ، وتعليق الأخير على المكتوب لفظا أو كتابة هو خطاب منه للآخرين، يتواجد من خلاله فيه. وهو رأي يوافق الطائفة الأولى يعتد بالمكتوب أكثر من المنطوق لتحقيقه النصية ويخالف بنفنست، الذي يميل إلى المنطوق على اعتبار الكلام ينشيء الخطاب. ويشيع هذا الاعتقاد في التجربة النقدية العربية مع مُحَّد مفتاح وعبد الملك مرتاض، فهما يسويان بين النص والخطاب، ويطلقان اسم الأول على الثاني والعكس؛ وقد اعتمد هذا البحث على بعض كتاباتهما، لجمعهما بين الثقافتين العربية والغربية، والتمكن الواضح من المناهج النقدية.

يرى مُحَّد مفتاح في النص مدونة كلامية وحدثا زمكانيا، تواصليا، تفاعليا، مغلقا في سمته الكتابية، توالديا في انبثاقه وتناسله، ليوافق براون ويول في تعريفهما للنص إذ هو "**مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعدّدة**"[5]. وهو جمع صريح بين النص والخطاب، وكلاهما

1- ضمن كتاب:أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة،مدخل إلى السيميوطيقا،مقالات مترجمة ودراسات،إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد،دارالياس العصرية،القاهرة،ج.م.ع،"بحث:سيميولوجيا اللغة"،تر:سيزا قاسم، ص.188.

2- ينظر:رومان جاكبسون:قضايا الشعرية،تر:مجد الولي ومبارك حنون،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب، ط 1 ،1988، ص 24.

3- ضمن كتاب:أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة،مدخل إلى السيميوطيقا ، "بحث:سيميوطيقا الشعر"،تر:فريال جبوري غزول، ص215،[إعلامية].

4-J.Dubois,Op.Cit,p32(classes d' equivalence).et p158(equivalence linguistique)

5- تحليل الخطاب الشعري،(استراتيجية التناص)،دار التنوير للطباعة والنشر،بيروت،لبنان/المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،دت ط، ص120.وينسب التعريف إلى الصفحة 190 من كتاب براون ويول.وفي الصفحة11 من النسخة المترجمة يأخذ "النص بصفته تسجيلا لفظيا للحدث التواصلي" .وفي الصفحة227قوله:"عرفنا النص على أنه التسجيل الكلامي لحدث تواصلي".

يرتكز على الوظائف والتواصل. وأما مرتاض فيأخذ النص مأخذ الخطاب دون تمييز بينهما على امتداد كتابه "التحليل السيميائي للخطاب الشعري"[1].

وغير بعيد عن هذا التصور يحدّد دوبوجراند النص بأنّه "**تجل لعمل** (Action) **إنساني ينوي به شخص أن ينتج نصا ويوجه** (Oriente) **السامعين به إلى أن يبنوا عليه علاقات** (Relations)**من أنواع مختلفة**"[2]،[1]وهو توال (Progression) من الحالات المعلومية[المعرفية](Etas de connaissance) والانفعالية (D'emotion)، مرتبط بالأعراف الاجتماعية(Conventions Sociales) والعوامل النفسية (facteurs Psychologiques) ونصوص أخرى، مقارنة بالجملة[3]. وهو بهذا الطرح يدعو إلى تضافر الجهود والمساعي المنهجية لتحليل الخطاب تحليلا وافيا، يشمل التواصل وعناصره، ويمتد إلى المعارف والانفعالات كمحركات اجتماعية ونفسية، تسوغ عملية التواصل والتخاطب، كما هو المذهب نفسه –في كلياته–عند كريستيفا (J.Kristéva) حيث تؤكد أن "**النص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم و الإيديولوجيا والسياسة**.."[4]، وفي ذلك توسيع النص ليشمل الملفوظ من حيث هو خطاب والمكتوب من حيث هو النص،وإنّما يتأخر بفعل التدوين ليشمل الأول، وتؤكّد بذلك المساواة بينهما من جهة، وبين المكتوب والمنطوق من جهة أخرى، وتشترط فيهما النصية والتواصل[5] "**في سياقات معرفية وتداولية و سوسيو ثقافية وتاريخية**"[6].

وقد اتخذ فان ديك(Van dijk) المسلك نفسه من حيث شرطي كريستيفا: النصية والتواصل، بينما من حيث المفهوم، أخذ النص/الخطاب من ثلاث زوايا؛ أولاهما، زاوية الحدس(Intuition)، والثانية زاوية توالي الجمل(Suite/Progression de phrases)، والثالثة زاوية أفعال الكلام(Actes de parole).

1- يستعمل لفظ"النص"من بداية الكتاب إلى الصفحة27،ليمزج بينهما حتى الصفحة38،ثم يستعمل لفظ"الخطاب"من ص39،ليعود إلى لفظ"النص"في تحليله قصيدة السياب"شناشيل ابنة الجلبي".

2- السابق، ص92.

3- نفسه، ص92- 93.

4- علم النص،تر:فريد الزاهي،مر:عبد الجليل ناظم،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب، ط2، 1997، ص14.

5- نفسه، ص14.

6- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان/الدار البيضاء،المغرب، ط2 ،2001، ص14- 15ويؤكده في الصفحة 19 منه.

يقوم مفهومه الحدسي على عدّ الخطاب/النص وحدة منسجمة[1]سواء أكان مكتوبا مطبوعا أم شفويا، تحصره قواعد اللغة التي ينشأ فيها ومنها ويفوقها إبداعا[2](Innovation). والزاوية الثانية تكمن في كون النص متوالية منتظمة من الجمل[3]يحكمها نحو النص والسببية (التعالق/الانسجام) والبنيات الدلالية الكبرى والعليا[4]. بينما تلوح الزاوية الثالثة من جهة أفعال الكلام[5]، فالنص ذو قيمة تداولية، تنشؤها متتالية من أفعال الطلب والإخبار، وتحقّق الانسجام والترابط (Cohérence).

ويصبح النص من مجمل هذه الزوايا ظاهرة ثقافية[6] تستدلّ بسياقها الاجتماعي لتسهل أثناء التحليل سبيل الفهم والإدراك. ولسعيد يقطين على توجه فان ديك في تحديداته المنهجية تعقيب مهم؛ فبعد الجزم بأنّ كل نص هو خطاب[7]بالتركيز على التواصل و[الانسجام] النصية[8]، خلص–مع فان ديك - إلى تفريق دقيق، إذ "**الخطاب هو في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية،بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه**"[9]، وبذلك فالنص هو الموضوع المجرد والمفترض والخطاب هو الموضوع المجسد، مقدّما النموذج ذاته الذي قدّمه غيره ممن سبق ذكره في مجال اللفظ والكتابة والتواصل والنصية[10]. وهي رؤية فيها كثير من التشابه مع رؤية جون ميشال آدام.

يقتضي تعريف ج.م.آدام بأنّ "**النص هو بنية متدرجة معقدة تشمل(ن) من المقاطع –الناقصة أو التامة–من نفس النوع أو من أنواع مختلفة**"[11]، تعريف المقطع ذاته؛ وهو عنده "**الوحدة المكونة للنص تتكون من مجموعة من القضايا (القضايا العليا)، وهي نفسها تتكون من (ن) من القضايا**"[12]البسيطة. ويكون النص بذلك سلسلة متصلة من

1 - ينظر:فان ديك:نظرية الأدب في القرن العشرين،تر:محمد العمري،إفريقيا الشرق،الدار البيضاء،المغرب،1997، ص49و52.
2- نفسه، ص.49
3- نفسه، ص.51
4- نفسه، ص52- 61.وسيأتي الحديث عن البنيات في الصفحة 43 من هذا البحث.
5- نفسه، ص66- 67- 68.
6- نفسه، ص.76
7- ينظر:انفتاح النص الروائي، ص.12
8- نفسه، نفس الصفحة.
9- نفسه، ص.16
10- تنظر الصفحة 2 من هذا البحث.

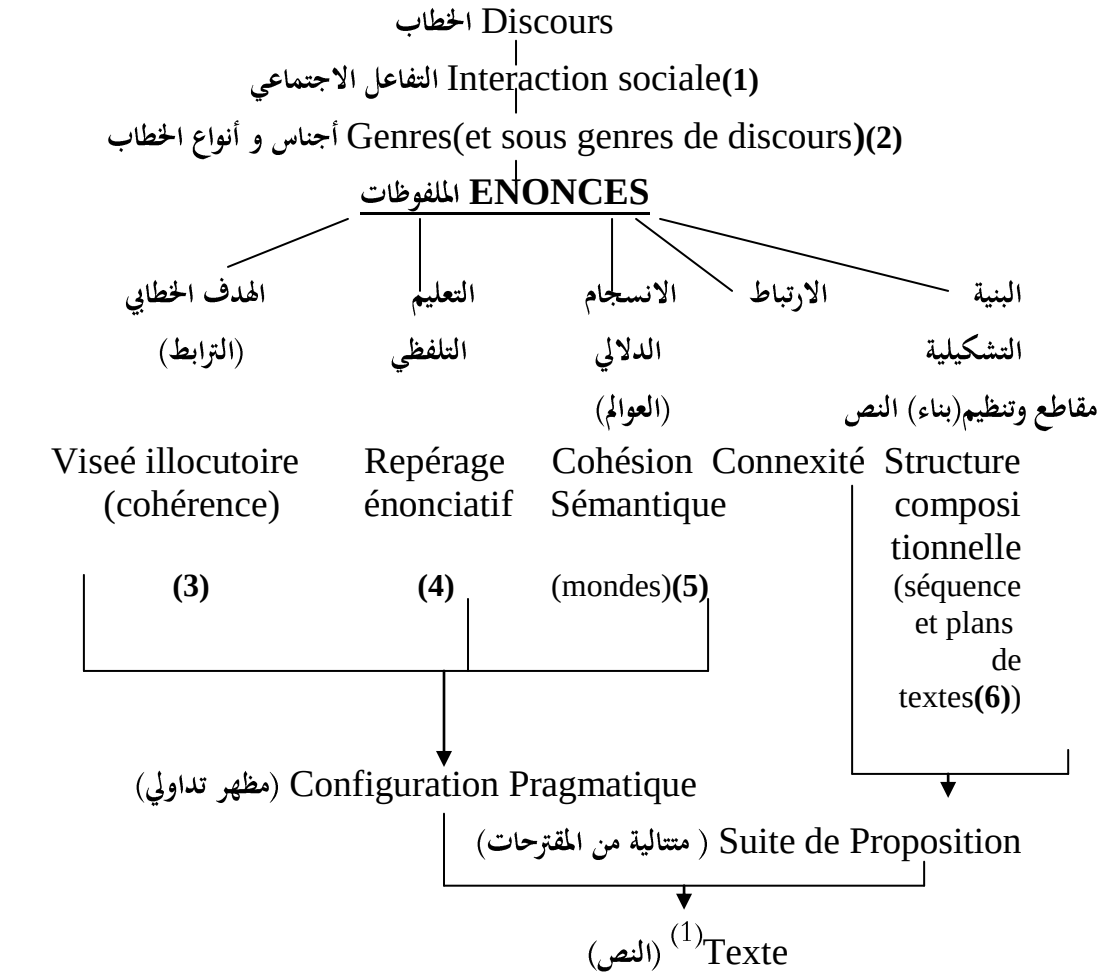
11-J.M.Adam,Op.Cit,p34.
12-Ibid,p29.

المقاطع تكونها سلسلة من القضايا الفكرية، تؤسسها سلسلة أخرى من القضايا (الجمل)، تترافق في بنيتها الوحدات اللغوية، لتؤدي المعاني والدّلالات. وقد انصب اهتمامه هنا على البنية المقطعية لكل تركيب نصي، كما اهتم بتوالي الجمل داخل كل مقطع، ليبلور فكرة النص غير المتجانس (Hétérogene)-كما سنرى في النصية- على مستوى الجمل البسيطة والقضايا العليا ثم على مستوى المقاطع، و"**النص كبنية مقطعية يسمح بمناقشة عدم التجانس التركيبي...**"[1]. وإذا أردنا تمثيل هذه الرؤية بدا النص مساويا "**[مقاطع [قضايا عليا[قضايا]]]**"[2]، وهي قاعدة عامة على اعتبار اختلاف المقاطع ليكون النص حينئذ كما يلي: [مق.حجاجي[مق.سردي]مق.حجاجي][3]، فتتداخل المقاطع داخل بنية النص غير المتجانس، وعدم التجانس هذا هو الذي ينظم النصية[4]. وإذا ربطنا بين التمثيلين، يبدو النص على النحو التالي: **[[مق.حجاجي[قضايا عليا[قضايا]]] [مق.سردي[قضايا عليا[قضايا]]] [مق.حجاجي[قضايا عليا[قضايا]]]]**.

قد يبدو هذا مناسبا في النصية أكثر مما هو في تحديد مفهوم النص، غير أنّ الباحث ربط بين الموضوعين على أساس أنّ أحدهما وليد الآخر، ويربطهما معا بالخطاب حين يقول: "**النص مقطع من الأفعال الخطابية، التي يمكن اعتبارها فعل خطاب موحد**"[5]. وبذلك يكون النص نفسه مقطعا من مجموعة مقاطع الخطاب، مما يوحي بشموله النص. وبمعنى آخر يشكل الخطاب الإطار العام، بينما النص هو الملفوظ داخل وضعية تواصلية، كل هذا إذا كان الحديث متعلّقا بالتلفظ الآني أو بالملفوظ المنتهي قبل التسجيل الكتابي، فإذا حدث التدوين صار الأمر معكوسا.

ويظهر لي أنّ حديث النص والخطاب يمر بمرحلتين؛ **أولاهما**، يكون فيها الخطاب شاملا للنص، وفيها لا يتعدى الفهم طرفي التخاطب، وتكون فيها ظروف إنتاج الخطاب وتبادله معينة معلومة، وهي السابقة زمنا قبل عملية التدوين. و**الثانية**، يتحول فيها الوضع بعد التدوين، فيكون النص هو مرآة الخطاب، وحينئذ يصير القارئ -خارج طرفي التخاطب- طرفا جديدا في عملية تواصل جديدة بينه وبين محمول النص، ولعلّه ما يفسر الشكل التالي محدّدا علاقة النص بالخطاب:

1-J.M.Adam,OPCit,p29. 2-Ibid,p30. 3-Ibid,p31. 4-Ibid,p20. 5-Ibid,p21.



وهذا ما يراه الغذامي مقتفيا أثر رولان بارت (Roland Barthes).

يمر النّص –عند الغذامي– بمرحلتين في كل منهما هو عمل؛ إذ يتحول القول من عمل ملفوظ إلى عمل مكتوب بمجرد عزل الرسالة عن مرسلها، ويصبح حينئذ عملا مغلقا، ليفرق بين النص والخطاب على قاعدة اللغة والكلام، فهو خطاب مادام ملفوظا، وهو نص متى سود بياض الصفحات. غير أنّه بصفته عملا يفقد كثيرا من حيويته التي يسترجعها حين يصبح نصا، والتحول يقع بالنظر إليه نصا مفتوحا لا عملا مغلقا[2]. ومصدر هذا التوجه – حسب يقطين– هو رولان بارت [3]الذي يؤكد على كون النص إنتاجا دائما مما يدخل القارئ في الاعتبار[4].

1-J.M.Adam,Op.Cit, p17.
والأرقام المصاحبة للشكل لها دلالاتها،و سيأتي توضيحها مع "الفعل التأسيسي" ص67 ، و"النصية" ص230 من هذا البحث.
2- ينظر:الخطيئة والتكفيرمن البنيوية إلى التشريحية،مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية،دار سعاد الصباح،القاهرة/الكويت،1993 ص62-63.
3- انفتاح النص الروائي، ص22- 23.وهو ما يؤكده الغذامي في الخطيئة والتكفير بوصفه"بارت" فارس النص، ص61 وفي ص 72يبرر"موت المؤلف".و في الصفحة 90 يرى النص- ترجيحا- وجودا عائما...
4- نفسه ، ص23.

ولقد جرى يقطين –رغم اشتغاله على نصوص سردية في تتبع أثر النص والخطاب– على مسح التوافقات والتعارضات بين المصطلحين مع طوائف عدة من الباحثين[1] ليستخلص "**أن الخطاب مظهر نحوي، يتم بواسطة إرسال القصة، وأن النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي...في الخطاب نقف عند حدود الراوي والمروي له، وفي النص نتجاوز ذلك إلى الكاتب والقارئ. إنه توسيع مشروع نؤسسه على قاعدة الترابط والانسجام بين الحكي كخطاب والحكي كنص، وبين باقي مكوناتهما في علاقتهما بالقصة**"[2]. إن تأمل كلام سعيد يقطين يؤدي بالضرورة إلى تصور تلك الفروقات بين النص والخطاب على مستوى النحو والدلالة، وعلى مستوى عملية التواصل (الراوي والمروي له/ القاريء والكاتب) بفعل التجاوز؛ لأنه يغلّب فكرة "النص أشمل من الخطاب"، بل النص "**خطاب مترابط**"[3]مثبت بواسطة الكتابة[4]يقوم على الترابط والانسجام من جهة، والتواصل من جهة أخرى. ويأتي تعريف عبد السلام المسدي للخطاب بأنّه "**خلق لغة من لغة**"[5]يستوجب الاعتقاد بوجود لغة ذات انسجام نوعي، وعلاقات تربط أجزاءها داخل النظام اللغوي العام، متقاربا مع غيره من الباحثين، غير معتدّ لا بملفوظه ولا بمكتوبه. إنه التحول من اللغة كمعطى اجتماعي إلى اللغة كمعطى فردي، تكتسب فيه التراكيب خصوصية تتعلق بالمتكلم، ويكشف مميزاتها المتلقي، فهو حينئذ ظاهرة أسلوبية خاصة. وحقيقة الخطاب التي دأب المسدّي على إيضاحها، امتدّت على طول الكتاب، وخلاصتها تجعل من الخطاب طريقة تعبيرية ورسالة لغوية، تستند الأولى على الأسلوب من حيث شعرية الانزياح والعدول داخل النظام السيميائي على ضوء ثنائية الكفاءة (Compétence) والأداء (Performance)، وتستند الثانية على البعد التواصلي لافتراض المخاطب والمخاطَب.

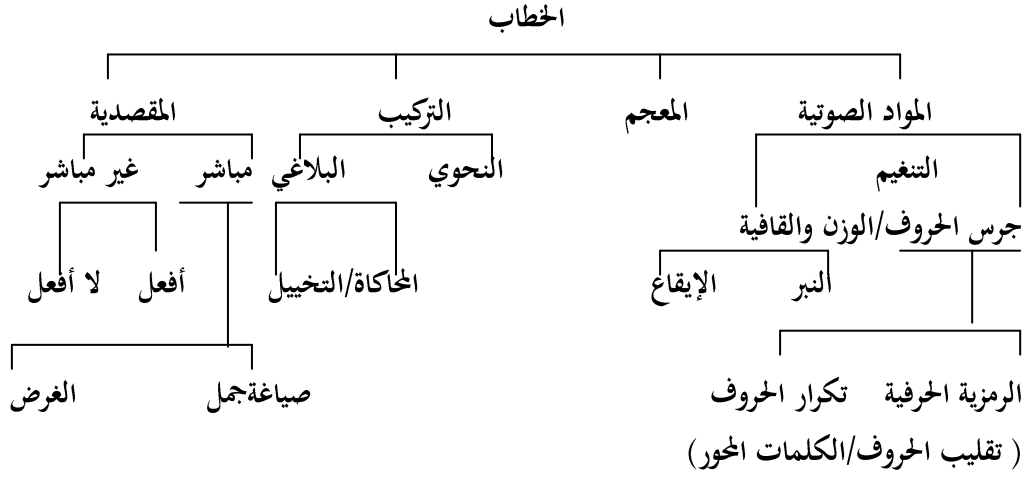
ويقتضي الطرح التفريق بين الملفوظ كمرادف للمكتوب وبين التلفظ كفعل إنتاج كلامي آن. وكلاهما مرتبط بالتواصل، فمادامت عملية التخاطب قائمة، فالحديث منوط بالتلفظ، فإذا انتهت، فالحديث ينصرف إلى الملفوظ. و"**انطلاقا من اللحظة التي يتوقف**

1- سعيد يقطين: السابق، ص10- 32.
2- نفسه، ص.32
3- نفسه، ص.15
4- نفسه، ص.28
5- الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2 ،1982، ص117.

فيها الأول(التلفظ)عن الاعتبار كفعل إنتاج الثاني (الملفوظ)،...يتقارب الموضوعان بهذه الحال المنفردة"[1]. ويتقاربان من حيث البحث عن قوانين التلفظ من خلال الملفوظ، وهو انزياح أول تتشابك فيه دلالة اللفظين. ويأتي الانزياح الثاني في الاستعمال المشترك للفظ "الملفوظ" على أساس أنّه مرتبط بالإنتاج أكثر من ارتباطه بتأويل الرسالة وفهمها[2]. ويظهر من هذا الوضع أن الملفوظ يتساوى مع المكتوب والمنطوق المسجل بدلالة الانتهاء والاكتمال، ليتساوى التلفظ مع المنطوق بدلالة اتصال الحدث التخاطبي واستمراره. ولذلك يرى آدام وأوريكشيوني التلفظ في الإطار التلفظي داخل خطاطة التواصل عند الثانية[3]، والمعلم التلفظي عند الأول كما في مخطط النص/الخطاب[4]؛ حيث توظف اللغة في استعمال شخصي بين متخاطبين[5].

ومن هنا صار الخطاب–طال أو قصر–،يجمع بين المكتوب والملفوظ لغة، مشتغلا في التواصل غاية، وصانعا أنماطه اللغوية الخاصة إبداعا،وله دوافع اجتماعية ونفسية، لها ارتباطات بصناعة الدلالة. هكذا هو الخطاب في ماهيته، فكيف هو من حيث المكونات؟

تَقترح الخطّاطة[6] التّالية للإجابة عن السؤال:



1-Catherine Kerbrat Orécchioni :Op.Cit,p29-30.
2-Ibid,p30.
3-Ibid,p19.
4-J.M.Adam,Op.Cit,p17.
5-Catherine Kerbrat Orécchioni :Op.Cit,p28.

6- ينظر: نور الدين السد:الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص142.
- وينظر: ممدوح عبد الرحمان:المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية،ج.م.ع،1994، ص13

ويبدو من الشكل الاهتمام الواضح بالجانبين اللغوي والإيقاعي، لاشتراكهما في الجانب الصوتي، و بالمقصدية لارتباطها بأفعال الكلام، وتغاضى الشكل عن التشاكل (Isotopie)والتباين (Alotopie). وفيه تساو بين المواد الصوتية والمعجم و التركيب والمقصدية، واختلاف في توالد هذه العناصر إلا المعجم؛ فكأنّ الخطاب في كليته هو لغة تتقاطع مع المقصدية في الأفعال الكلامية، كما تتقاطع مع الإيقاع في المواد الصوتية.

والخطاب بهذا الشكل لا يبدو بالصورة التي يجب أن يكون عليها من وجوه: أولها، أنّ المعجم عنصر موجود وكفى والكلمات المحور ليست من مكوناته، بل هي–فيه–من المواد الصوتية. وثانيها، أنّ التركيب بنوعيه غير متوازن؛ لأنّ النحوي منه تحديد لا غير بينما البلاغي يمتدّ إلى المحاكاة والتخييل، وفي هذا الوضع زيادة التركيب النحوي في الشكل لا تحيل على شيء ذي بال، اللهم ما جاء من قبيل النمط التركيبي الواحد. والثالث، تشتيت البنية اللغوية داخل المقصدية من غير داع، على عكس الإيقاع الذي يرتبط بالجانب الصوتي منها، وبذلك يكون مع المقصدية روح الشعر ومادته، وتكون اللغة عنصرا مغمورا، بالرغم من أنهما معا مشمولان فيها. والرابع، إمكانية تفكيك المواد الصوتية، وتوزيعها على اللّغة والإيقاع؛ دلالة في الأولى، وموسيقى شعرية في الثاني. والخامس، إمكانية إدراج الأفعال القولية داخل اللغة، لتكون عنصرا يقبل التحليل، ويحيل على خلفيات فكرية وفلسفية، وتكون المقصدية عنصرا عاما في كل الخطاب على محوري الإبلاغ عند المتكلم والفهم عند المتلقي، ويبقى القصد –المباشر وغيره– من معالم عالم الشاعر الخاص، الذي يخضع في التحليل للمربعات السيميائية. وعليه؛ يمكن أن نفهم تحديد مُحَمَّد مفتاح خصوصيات النص وهي "**تراكم الأصوات، واللّعب بالكلمات، وتشاكل التّركيب، ودورية المعنى وكثافته، وخرق الواقع**"[1]داخل المقصدية الاجتماعية. وهو–وإن كان مجملا– يعني عناصر مستقلة في عملية التحليل، جمعت بين التشاكل والتباين والقصدية (Intentionnalité) والتفاعل (Intéraction) بمعية العناصر اللّغوية: الأصوات والمعجم والتركيب بجميع أنواعه، والإيقاع والسرد المرتبطين بالفعل اللغوي، والكل يبحث في الدّلالة الكامنة في مكونات الخطاب كلياته

1- تحليل الخطاب الشعري، ص16.

وجزئياتها؛ لأنّ بنية الخطاب تقتضي وجود بنيات كلية،هي في حد ذاتها من خصائصه الفنية والتركيبية. ولعل البنية اللغوية والبنية الإيقاعية أكثرها شيوعا في المعرفة العامة،لأنّ البنية السردية تقوم عنصرا ثالثا، يتضافر معهما في وحدة تكوينية.

2- البنية اللغوية:

تقع **البنية اللغوية** على امتداد عناصر اللغة في الخطاب الشعري، من الصوت إلى المعجم إلى التركيب. **فالصوت** اللغوي مكّب صغير وظاهر لا يهتم بمخرجه وصفاته في الدراسة النقدية الشعرية كثير من الدّارسين، رغم أنّها ترسم معالم نغمة الخطاب الشعري، وتحدّد بعض مساراته، وتعين فحواه في ترددها و تكرارها. والحديث عن الأصوات بحث في الخطاب من الأسفل إلى الأعلى[1]بعد قراءات متعدّدة للخطاب،يتبعها إحصاء صوتي، تتحدّد معه مخارجها وصفاتها[2]ودلالاتها التي تحمل ما يحمله الخطاب من معنى؛ لأنّ "**النسيج الصوتي لبيت ما ولمقطع شعري و لقصيدة ما يلعب دور'تيار خفي للدلالة'**"[3]، ولذلك يعلّق مُحَمَّد مفتاح على البيت الأول من رائية ابن عبدون قائلا: "**.. .وكثير منها يرجع إلى حيز واحد وهو الحلق(أ،هـ،ع،ح) وهي تدلّ هنا على معنى أساسي وهو الحزن والزجر**"[4]ويردف أيضا: "**تتابع العين يوحي بالعنعنة التي تفيد الاستمرار والترتيب والانتقال من درجة إلى درجة، ويدلّ تتابع الهمزة على التألم والرثاء**"[5]. وفي تعليقه على البيت الرابع منها يقول: "**ومنه صوت النون الذي يعني الغنّة والغمة والأنّة والأنين**"[6]. ويؤكد شفيع السيد "**على الدور الذي تؤديه الأصوات القصيرة والممدودة في الإيحاء بطبيعة الحركة النفسية**"[7]، من خلال غياب المد في الشطر الأول من البيت الأول من قصيدة"أغنية للخليج"موحيا باللهو والمرح والدّعة، بينما جاء الثاني مغمورا

1- ينظر:ج.براون وج.يول:السابق، ص280 .فيما أسمياه بالتحليل صعودا والتحليل نزولا.
2- ينظر: رومان جاكبسون:السابق، ص56 .
ومصطفى حركات:الصوتيات والفونولوجيا،دار الآفاق،الأبيار،الجزائر،د ت ط، ص39 .و45 و89 و90 و91 .و: أحمد حساني:مباحث في اللسانيات،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1994، ص76-77 و86-87-88.و:أحمد محمد قدور:مباديء اللسانيات،دار الفكر، دمشق،سوريا،دار الفكر المعاصر،بيروت،لبنان، ط 1 ،1996، ص57و60- 66و81.و:خولة طالب الإبراهيمي:مباديء في اللسانيات،دار القصبة للنشر،الجزائر،2000، ص55- 57.
3- ينظر:رومان جاكبسون:السابق، ص54.ويقول في ص54:"إنّ رمزية الأصوات عبارة عن علاقة موضوعية لا تنكر". وينظر: خولة طالب الإبراهيمي:السابق، ص.73
4- تحليل الخطاب الشعري، ص175. والبيت هو: الدهر يفجع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح والصور
5- نفسه، نفس الصفحة.
6- نفسه، ص186. والبيت هو: فلا يغرنك من دنياك نومتها فما سجية عينيها سوى السهر
7- قراءة الشعر وبناء الدّلالة،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،ج.م.ع،1999، ص230.القصيدة"أغنية للخليج"لغازي القصيبي والبيت: "أتيت أمرح فوق الرّمل أنبشه عن ذكرياتي القدامى،عن هوى صغري"

بالمدّ ليوحي بدوام النبش عن الذكريات وما يصاحبه من ألم يمحو لحظات المرح القصير. يشبه هذا العمل ما قام به مُحَمَّد مفتاح وهو يحلل"نونية أبي البقاء الرندي"[1]. وقد سعى حبيب مونسي إلى تحديد دلالات الحروف وتوافقها مع الدفق الشعري،جامعا صفة الحرف وشكله الكتابي، وإيحاءه الدلالي[2].إنّها الرمزية الصوتية والتوتر الصوتي بإيقاع تداعي الحروف والدلالة التي يحملها الحرف منفردا، ثم ترددا مكثفا في الخطاب الشعري، لتعطي اختصارا للموضوع المحمول فيه، فقد اشتق مُحَمَّد مفتاح من تكرار الحروف في الرائية جملة: "لا نجاة من الممات" وعلّق عليها قائلا إنها: " **لا تتناقض مع معنى القصيدة أو البيت**"[3]، وهو-وإن كان عملا ظنيا-لم يكن ميسورا لولا إيحاء تكرار الأصوات. ولعل هذا الوضع يطرح إشكال اعتباطية العلامة، وهو إشكال يصعب دحره لقيام أسباب الخلاف فيه إلى الآن. فلو اقتصر الاعتماد على مفاهيم سوسير(F.de Saussure) لكان هذا الطرح مرفوضا؛ فما يربط بين الحرف والدلالة عنده رابط، وإنّما هو التواضع لا غير، وهو ما لم يناقشه أصحاب هذا الاختيار بالشكل الكافي، وقد بدا إجرائيا محققا لأهداف إيراده، متماشيا مع مضامين الخطاب. وهو الدليل المادي على اعتماده؛ لأن الدليل النظري يتطلب تقبل فكرة "لا تقديس لفكر البشر،ولا خروج عنه إلا بدليل"، بدليل أن سوسير نوقشت أفكاره ونقدت، و رد بعضها. والقول باعتباطية الدال والمدلول يبقى قائما على أساس فكرة التواضع الأولى، لينتفي بعد ذلك ويكون ضروريا؛ حيث يقتضي كل دليل لغوي -إضافة إلى الدال والمدلول- وجود مرجع في الثقافة الاجتماعية يتَّكَأُ عليه لتحديد دلالته تأويلا حسب السياق. وإذا كان الصوت لا دلالة له؛ فإنّ الاهتمام به وإحصاءه والبحث في رمزيته، مضيعة للوقت لا تحقق فائدة، ولا تحصل معنى، ولا تبرر هذه الممارسات ذاتها. وعلى النقيض كان مذهب جون كوهين(JohnCohen) في تجزئة المعنى، ليعدّه متضمنا في كل حرف من حروف الكلمة[4] (المعجم)، يوافقه مُحَمَّد مفتاح عادا رمزية الأصوات من اللعب الذي يفوق الجد[5].

1- ينظر:في سيمياء الشعر القديم،دراسة تطبيقية ونظرية،دار الثقافة للنشر والتوزيع،الدار البيضاء،المغرب،1989، ص.62
2- توترات الإبداع الشعري،نحو رؤية داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة،دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،الجزائر، ط2001/2002، ص40-.49
3- تحليل الخطاب الشعري، ص215.
4- ينظر:بناء لغة الشعر، تر:أحمد درويش،مكتبة الزهراء،القاهرة،ج.م.ع،دت، ص147- 148.
5- ينظر:دينامية النص،تنظير وإنجاز،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب/بيروت،لبنان، ط2 ،1990، ص55.

و**المعجم**[1] صيغ تكون في كثير من الأحيان مفاتيح للخطاب الشعري، يتحكم فيه عنصرا الهيمنة (التشاكل) والتقابل؛ لأن المعجم قبل كل شيء لعب بالكلمات. وهو الحاصل داخل سياق لغوي يكسب الكلمة قيمتها الدلالية[2]، ويكشف عن طريقة توظيفها وتحولاتها، صانعة نواة الدّلالة الكلية للخطاب، وراسمة التّوجه الزماني المقصود فيه، إنّها خاصية التحول التي بنى عليها الغذّامي نموذج الخطيئة والتكفير[3]وعناصره الستة كما سيأتي مع الثنائيات(Binarités)، وفي تحليله قصيدة "يا قلب مت ضمأ" فيما أسماه "مدار الإجبار التجاوزي"[4]، وقد كان يجري في ذلك على "**تشريح الألفاظ للوقوف على سلوكها اللغوي في مواقعها على قاعدة التوزيع والتقويم لإبراز قيمة الكلمة في موضعها وصلاحيتها وقدرتها على القيام بوظيفتها الدلالية**"[5]، وإذا كان الأمر يقتضي إحصاء وتأويلا؛ فإنّ ذلك مما يميز المنهج اللساني البنيوي عموما، لتكون الأحكام مبنية على أسس علمية تستند إلى قوة اللغة.

إنّ المعجم في حدّ ذاته مكون مهم للخطاب الشعري، كونه عنصرا من عناصر البنية اللغوية، ولذلك لا يستغرب تسميته بالمختبر اللفظي عند مُحَمَّد بنيس[6]، ويضفي عليه صفة القداسة اللغوية؛ لأنّه يكون المسكن الذي يحوي الانفعال الشعري. من هذا المنطلق، تكون دراسة المعجم على خاصيتي التشاكل والتباين، ذات توجه خاص مبني على سمة التناقض الباعثة في حقيقتها على المدّ الشعري، فيكون البحث حينئذ في الوحدات اللغوية، وفي صيغة الكلمات أسماء وأفعالا، من عناصر الطبيعة إلى الحواس الخمس إلى الصيغ الصرفية المميزة، تنضاف إليها حركية الأفعال. وهو أيضا بحث في خصائص التحول والتقابل، داخل التشاكل والتباين. ومع هذا البحث يسهل العبور إلى الوحدة الأكبر في الخطاب، إنّها التركيب وبجميع أنواعه.

1-J.Dubois, Op.Cit,p297.

2- عدنان حسين قاسم:الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر الغربي،الدار العربية للنشر والتوزيع،مدينة نصر،ج.م.ع،2001، ص296.

3- ينظر: الخطيئة والتكفير، ص148. والثنائيات تأتي في الصفحة 48 من هذا البحث.

4- نفسه، ص.272

5- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر الغربي، ص.335

6- ينظر: الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، 3الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص.22

التركيب"قطاع من النحو يصف القواعد التي من خلالها نؤلف في جمل الوحدات الدالة" [1]،وهو على هذا يهتم بأبنية الكلام بما يساوي تقريبا الجملة[2]مشحونة "**بطاقات دلالية وتأثيرية كبيرة**"[3]، يجري عليها قانون التشاكل والتباين والمقابلة، وفي هيأتها تبدو ملامح التناص، وقد تخرق العرف اللغوي، لتصير انزياحا يستدعي فكّ شفرته امتلاك معرفة لغوية وغير لغوية؛ لأنّ المبدع ينحو إلى إدهاش القارئ في تأليفاته واختياراته الواعية، وبخاصة إذا كان توزيعها على مساحة الخطاب، يخضع لقوانين داخلية يقتضيها نظامه الدقيق، فالحقيقة العلمية في الاختيارات الكتابية خاضعة للتصور الذاتي والمعرفي، الذي يجعل من الخطاب في كليته لغة واحدة، ويصنع فيه محسنا لغويا يقوم على اللّعب(Ludisme)، ليكون وجوده –اللعب– ليس ضرورة في صناعة الشعر، كما هو ضرورة لفهمه ورسم معانيه.

ويقوم التركيب على أساس النحو، وهو قابل للانزياح(Ecart)، لقبول المجاز محركا في البناء اللغوي، بما يخلق صورا شعرية تجمع بين الحسي والمعنوي في تمرد على النظام العام للغة. ومن هنا تأتي الصور بلاغية ورامزة وغامضة؛ حيث تتعدّد الأولى إلى التشبيهية والاستعارية، وتتعدّد التشبيهية ذاتها إلى الحقيقية والنفسية[4]... وكلها أنواع معروفة في بلاغتنا العربية تؤدي وظيفة الصورة الفنية؛ لأنّ الصورة "**صراع بين قواعد التركيب وبين التصوير المجرد**"[5]الذي ينحو إلى "**تمثيل حسي للمعنى**"[6]يخرق قانون الكلام، ويقوم في كل خطاب على أسس مختلفة، يصنعها نظامه الخاص–كما سبقت الإشارة إليه–، وعادة ما يكون هذا النظام من حيث قواعده قاصرا شعريا على تمثيل المعنوي حسيا، فيكون الانزياح مخرجا تفرضه الحاجة الشعرية، وتستجيب له الطاقة الانفعالية. إنّه التحول في صورة أخرى، تحول دلالي يأتي بناء على التحول البنائي، وقد يكون التعبير عن إحساس تعبر عنه اللغة العادية في زمن الانفعال الشعري بلغة تصويرية غير الصورة الأيقونية[7]، تصويرا بعيد المذهب، ومبالغا فيه بما لا يساوي شعرا. وتنحو الصورة أيضا في سياق النص من الجزئية إلى الكلية، أو مركبة من

1-J.Dubois,Op.cit,480.

2- ينظر: خولة طالب الإبراهيمي:مبادىء في اللسانيات،دار القصبة للنشر،2000 الجزائر، ص.100

3- عدنان حسين قاسم:الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص221.وما قبلها 219.

4- ينظر:عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري،رؤية نقدية لبلاغتنا العربية،الدار العربية للنشر و التوزيع،مدينة نصر،ج.م.ع،2000 ص135 وما بعدها. و ينظر:محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري، ص85 وما بعدها.

5- جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص .156.

6- شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص238

7- ينظر:عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري، ص247.وينظر:عبد الإله الصائغ:الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية،الحداثة وتحليل الخطاب،المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان/الدار البيضاء،المغرب، ط1 ،1999، ص111.

صورتين جزئيتين في جدل دلالي"**تتعاشقان لتنجبا صورة ثالثة جديدة مختلفة مؤتلفة**"[1]، وهي أيضا تجسيم تجعل من الذهني محسوسا، وتجسيد تؤنسن ما هو غير إنساني، أو هي تراسل حواس، تحقق بحاسة ما يجب تحقيقه بأخرى.

إن التعبير بالصور يتعدّى التركيب إلى الخطاب في حدّ ذاته، ليعبر عن صورة فعالة خارج اللغة، فقد صار الشعر عبورا من المعاني الإشارية إلى المعاني الإيحائية بما يضمن تحولا دلاليا، والخطابات ليست "**تعبيرا وفيا عن عالم غير عادي ولكنها تعبير غير عادي عن عالم عادي**"[2]؛ لأن "**القصيدة الجيدة هي بدورها صورة**"[3]يراد لها أن تعيش في الأذهان[4]، وتفترض تجاوز الواقع الماثل في الخطاب إلى واقع يشير إليه. والمشار إليه لا يعدو أن يكون صورة مرموزا لها، لتؤدي وظيفتها التي أنشئت من أجلها خارج المنطق العادي ولكن داخل منطقها الخاص[5]، ليبقى المعنى الحقيقي محجوبا وراء ستار الرموز، وهو ما يتطلب في القراءة حدسا، يستشف من بناء الخطاب مراميه الرمزية، ويسقط المنطوق منه على غير المنطوق، ويرسم معالمه بدقة وأناة. والرمز أمام الغموض يسير سهل، فقد صار التعبير إلى رفض العالم برفض العقل ورفض المنطق، وإن كان هذا الفعل-في حقيقته-موقفا عقليا، كون الخطاب اللاعقلي فيه من التصميم والبناء والتدرج ما في أي قصيدة غنائية جيدة[6]. ويعد كوهين ما في العبارة الشعرية والعبارة اللامعقولة متساويا من حيث عدم الملاءمة تشابها تركيبيا لا معنويا؛ فالأولى قابلة للتخفيض، بينما لا يصح ذلك مع الثانية[7]، فهي " **لا تقدّم وفقا للعلاقات اللغوية التي تشكّلت فيها دلالة يمكن إدراكها على أي مستوى**"[8]. وهو ما يذهب إليه كوهين في تعيين الحد الفاصل لحرية التركيب المنتهية عند المجاوزة اللغوية والمخالفة النحوية؛ أين تختفي قابلية الفهم[9]، لخروج الشعر من المنطق إلى اللامنطق، وحينئذ "**ينبغي للمعنى في وعي المتلقي أن يفقد ويتم العثور عليه في آن واحد** " [2]، وهنا يقع التحوير المعنوي

1- عبد الإله الصائغ:السابق، ص.106.
2- جون كوهين:السابق، ص137.
3- محمد حسن عبد الله:الصورة والبناء الشعري،دار المعارف،ج.م.ع،1981، ص8.
4- جون كوهين:السابق،ص 232.
5- ينظر:محمد حسن عبد الله :السابق، ص.102
6- ينظر:جون كوهين:السابق، ص.228
7- نفسه، ص.110
8- شفيع السيد: السابق، ص.255
9- ينظر:بناء لغة الشعر، ص212.
1- جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص207.
2- نفسه 130-131.
3- ينظر: بسام قطوس:استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي،دار الكندي للنشر والتوزيع،أربد،الأردن،1998، ص54 .

للشكل اللغوي المتحول[2]، فيكون للعبارة معنى إذا أمكن عرضها على معيار الحقيقة(نعم/صحيح)و(لا/خطأ)، لتكون غير الصحيحة من الجمل تقبل التحول إلى جملة صحيحة لقبول المسند إليه المسند واحدا من الإسنادات الملائمة، و لا تتحول غير المعقولة لعكس السبب السابق.

ويدرك المعنى بإدراك الواقعين المعطى(Donné) والمدرك(Perçu)؛ ففي الأول شراكة بين كل الناس، لأنه الماثل بين أيديهم، وفي الثاني خصوصية المبدع، التي تسيج الواقع بالصبغة الذاتية، فإن لم يقف القارئ على هذا الإدراك الخاص، فاته إدراك المعاني المقصودة. والرمز يجمع بين النصين الحاضر والغائب[3]؛ **الحاضر** في صورته البسيطة المدركة من أولى القراءات، التي تصنع أفق توقع ضيق لا يتسع لفضاءات الشعر، وغالبا ما يكون مخالفا لحقيقة الموجود، كحال الخطابين المختارين، فهما في المعرفة العامة غزل وتغن بالمرأة. و**الغائب** في صورته البعيدة التي لا تدرك إلا بعد القراءات المتوالية، لتصنع أفقا جديدا للتوقع يعدّل الأول ويتعداه[4]. والتعديل هو جوهر نظرية القراءة كما سيأتي، حيث تجتمع اللغة والمسافة الجمالية والمركز الخارجي في سياق واحد. ليتأخر توظيف هذا المركز كون الدراسة نصية لا تأبه بكل محيط خارج محيط الخطاب، فيكون دليلا على صحة التوجه المنهجي، في سيرورة التحليل من النص إلى خارجه. من هنا يكون الخطاب و المعنى على خط التوازي؛ فكل عنصر لغوي من الخطاب يحمل شيئا من المعنى، وهو الذي يمتدّ في البنيتين السردية والإيقاعية، وهما من مكونات الخطاب الشعري كما سيأتي، وفيهما يكون التشاكل معنويا داخل بناء مركّب، تنسجه لغة الشعر والسرد والإيقاع، ويربط بينها عنصر التوتر؛ لأنّ الخطاب"**يحتفظ بآثار دقيقة، متشابكة، معقدة،إذا تولتها القراءة بالفحص،وجدت فيهاما يفصح عن التوترات التي أنشأت النص** (الخطاب)، [و] **أملت هندسته،وحددت مقصدياته،وجعلته منفتحا على القراءات المتعددة**"[5].

3- البنية السردية :

4- ينظر:حبيب مونسي:فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى،دار الغرب للنشر و التوزيع،وهران،الجزائر،2001/2000، ص65
5- حبيب مونسي:توترات الإبداع الشعري، ص13.

وأما **البنية السردية** في الخطاب الشعري فتبدو من تواجد عناصر السرد والحكي فيه؛ فالشاعر في طرحه الانفعالي يقص قصة بشخصياتها وأحداثها وما تعلّق بها من زمن سردي ومكان وعقدة وانفراج، حاملة موضوعها المتنامي بحوافزه الأولية و تحفيزاته التشكيلية، برؤية سردية تمتدّ من التبئير إلى العوامل في علاقاتها الثلاث. وهي العوامل ذاتها التي يؤكد عليها مُحَمَّد مفتاح [1]، لأدائها دورا بارزا في الشعر؛ إذ"**كل نص شعري هو حكاية،أي رسالة تحكي صيرورة ذات**"[2]، و رغم ذلك فهو لا يدرسها بنية سردية قائمة بذاتها داخل الخطاب الشعري، بل يدرسها ضمن التحليل اللغوي، مؤكدا على العوامل كما حددها غريماس (Greimas)، ليستخلص علاقة التواصل(relation de communica tion) وما تحتويه من قصدية (intentionnalité)، وعلاقة الرغبة(relation de désir) وما تقتضيه من اتصال وانفصال، وعلاقة الصراع (relation de lutte) وما تستوجبه من معارضين (opposants) ومساعدين(adjuvants) ، وهو ما يصنع صراعا دراميا.

ويورد جيرار جنيت(G. Génette) في كتابه"**مدخل إلى النص الجامع**"ما مفاده تواصل الشعر مع فن الرواية من خلال حديثه عن الأجناس الأدبية؛ ففي تعريفه لهذه الأجناس تبرز العلاقة بين الشعر والقصة في قوله: "**الشعر الغنائي هو ذات الشاعر، وفي الشعر الملحمي(أو الرواية) يتكلم الشاعر باسمه الخاص، بوصفه راويا، ولكنه أيضا يجعل شخصياته تتكلم**..."[3]. إن هذا النص أكثر من صريح في تعيين العلاقة بين الفنين، وهي العلاقة الضاربة في الزمن إذ ينقل عن تودوروف(Todorov) عزوه هذه التعاريف إلى أفلاطون ليؤكد "**الغنائي:الآثار التي يتكلم فيها الكاتب وحده.الدرامي:الآثار التي تتكلم فيها الشخصيات وحدها.الملحمي:الآثار التي تمنح الكاتب والشخصيات–على السواء–الحق في الكلام**"[4]. بل أكثر من ذلك فهو يدقق مع أفلاطون الذي يجعل الفخر أوفى نموذج "**للقصيدة المنصرفة إلى السرد**"[5].

1- ينظر:دينامية النص، ص97- 98و 117- 118-119 عملا تطبيقيا .و تحليل الخطاب الشعري، ص151- 154.
2- ينظر:تحليل الخطاب الشعري، ص149 .
3- تر:عبد العزيز شبيل، مر:حمادي صمود،المجلس الأعلى للثقافة،1999 ، ص8.
4- نفسه، ص 9.ويؤكد كلامه في ص15.
5- نفسه، ص11.

ويعزو إلى أرسطو اعتبار"**الدرامي السامي يحدد المأساة.والسردي السامي يحدد الملحمة.أما الدرامي الوضيع،فيناسب الملهاة...**"[1]وهو هنا يقوم بتقسيمات تتسم بصفتي الوضاعة و السمو،كما تتسم بالتفريق بين الدرامي والسردي،على الرغم من أنّ الأمر–وفي جميع الحالات– لا يخرج عن كونه حكاية، تتناوب فيها الشخصيات الأدوار، وتقوم فيها بجملة الأحداث التي تتمخض عنها المأساة أو الملهاة، وإنما يركز"جنيت"على هذه الفروق لأنه يرصد الأجناس الأدبية، ويمايز بينها[2]. ولكن الاستشهاد هنا يقوم عل اعتبار الشعر يشمل كل هذه الأنواع الأدبية، ولذلك يؤكد بأنّ "**المادة الأساسية لأنواع الشعر الأخرى هي الأحداث**"[3]، وهي التي تمثل عنصرا رئيسا في القصة، مما يقوي العلاقة بينها و بين الشعر. هذه العلاقة التي تبدو أكثر صلابة حين تقرأ العبارة "**إن التعريف الأولي للنمط السردي الصرف(...)هو أنّ الشاعر يمثل ضمنه موضوع التلفظ الوحيد، المحتكر للخطاب، دون أن يتخلى عنه لفائدة أي شخصية أخرى**"[4]؛ فالشعر على هذا أصل كل الأنواع الأدبية، وهو ما يقوم دليلا على مذهب السرد في الشعر. ويشير عبد الملك مرتاض إلىهذه الصورة في حديثه عن المماثل والقرينة–وهو يحلّل قصيدة "شناشيل ابنة الجلبي" للسياب– حينما يأخذ من لفظ "**أذكر**" مماثلا لزمن يمتد في الذاكرة، يتوقف عند مكان (قرية)، متكاثر الشخصيات، له فيه حب وحبيب(آسية)[5]. وكأنّ بين مفتاح في إجماله ومرتاض في تفصيله تعالق بين، يختمه الأخير في آخر تحليله قائلا: "**ليظل الكلام جاريا في سياق سردي خالص**"[6]. وهو السياق الذي لا يفرد له مستوى من التحليل كما فعل مع المستويات الأخرى. بينما راحت بشرى البستاني تتبع آثار البنية السردية في شعر نازك الملائكة على امتداد أربعة دواوين[7]. وهو امتداد يوحي بالشيوع عند الشاعرة، كما يوحي به عند صاحبة الكتاب، فتجزم بأنّ "**حضور العناصر الحكائية ليس جديدا على**

1- مدخل إلى النص الجامع، ص.16.
2- نفسه، ص20.
3- نفسه، 31.
4- نفسه، 32.
5- التحليل السيميائي للخطاب الشعري،تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والترجمة،الجزائر،2001، ص150.
6- نفسه ، ص180.
7- ينظر:قراءات في النص الشعري الحديث،دار الكتاب العربي،الجزائر، ط1، 2002، ص112.و الدواوين هي:شظايا ورماد/قرارة الموجة/شجرة القمر/يغير ألوانه البحر.

الشعر"[1]،فهي موجودة منذ وجد هذا الفن.وتمثيلا لذلك المد السردي تنطلق المحلّلة من الصورة السردية والصورة الوصفية لدراسة قصيدة"**مر القطار**"، التي تحكي انتظار حدث ما، بما يؤجج ثنائية الاتصال والانفصال[2].ومن ثم كانت حركة القطار وحركة راكبيه رمزا لنفس تضطرب بقلق الانتظار[3].ووقوفا عند هذه المفاهيم،تتجلى عناصر السرد والوصف على محور التباين،وعلاقة الرغبة كما عند غريماس ظهورا عينيا. ورغم هذا الاهتمام الواضح بالبنية السردية لذاتها؛ فإنّ المحلّلة أخذت الموضوع من بابه اللغوي كما فعل مُحَمَّد مفتاح من قبل.وليس ما سبق إلا تدليل على الوجود،والاعتراف الصريح والضمني بهذه البنية في الخطاب الشعري.وقد صح هذا التقدير على ألسنة المحلّلين،وثبت بالنظر في تشكيل الخطابات الشعرية وبنائها،وصار السرد من مميزاتها وخصائصها.

وعلى هذا الأساس؛تأتي البنية السردية قائمة بذاتها تحلّل على دائرتين: أولاهما دائرة القص[4]وتتضمن الوحدات الشكلية وفيها: الموضوع والمكان والزمان والحدث الدرامي صراعا ورغبة،والشخصيات والتصفية النهائية.كما تتضمن الوحدات النفسية وفيها: الصدفة والمفاجأة والانفعالات الوجدانية والتشويق العاطفي. والثانية دائرة السرد [5]، وتتضمن الحكي والتبئير والحوافز والتحفيز ووجهة النظر.ويجمع الكل في علاقات نموذج غريماس العاملي،على هيأة تشكيل مركّب لشتات عناصر البنية،اختزالا واختصارا.وبهذا يكون الخطاب قد أخذ من بنيتيه اللغوية والسردية ولم تبق غير البنية الإيقاعية.

4- الشعر والإيقاع:

الشعر و**الإيقاع** وجهان متلازمان،لا ينفصل أحدهما عن الآخر-وإن كان يتعدى الشعر إلى الأعمال السردية- فهو قاسم مشترك بينهما،لا يدعو لغرابة إذاكان تعالق البنيتين

1- قراءات في النص الشعري الحديث، ص111.
2- نفسه، ص113 وما بعدها.
3- نفسه، ص114.
4- ينظر: جوزيف ميشال شريم:دليل الدراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان، ط1984،1، ص11.
5- نفسه، ص16.وجيرار جنيت وآخرون:نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير،تر:ناجي مصطفى،منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي،دار الخطابي للطباعة والنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط 1، 1989، ص التبئير وص وجهة النظر على التوالي.
وينظر: -Michel Aucouturier,Le Formalisme Russe, presses Universitaires de France,Paris,France,1994,Narration p30.Motivation p21.Motifs p43.

اللغوية والسردية على نحو ما وصف سابقا.والإيقاع لا ينكر في الشعر، بل هو من خصائصه الدقيقة، التي تجعله شعرا وتخرجه من دائرة الكلام العادي.

وعلى هذا الأساس؛ بدا تحديد الفضاء في الخطاب الشعري ضرورة تتحدّد معها معالم أخرى تتعدّى إلى الدلالة،وتضيف لها ما يربط بين الأشكال الكتابية والشعور النفسي وبخاصة في الشعر الحديث،فتجد بذلك العلامات السيميائية الشكلية دلالاتها داخل البنية اللغوية،كحال الفاصلة والحذف الكاسرين للتفعيلة،وما يليهما دلالة إيحائية، وما خفي من علل الزيادة والنقصان وما تحمله من مدلولات لا تتنافى مع محمول حاملها. وارتباط نوع القافية بصفتها،وما تبديه من توتر خفي ينضاف إلى كتلة التوترات داخل الخطاب، وما يوحي به شكلها من إيحاءات. هذا المعطى ما كان ليحصل ويعين مراميه لولا البحث في الوزن وتقطيع الخطاب كلية. وعليه؛ فإنّ الفضاء يشكله **المكان النصي**[1]بحثا في امتلاء البيت والمقطع ثم القصيدة، ليتعين بذلك المسكن الشعري الذي يرتضيه الشاعر لاحتواء انفعالاته، فهي تجربة كتابية قبل كل شيء. ولا مكان بدون حديث عن **الوقفة**[2]بأنواعها التامة والمركبية الدلالية ووقفة البياض؛لأنّ تحديد الوقف يعين المكان،ليمتلىء البيت بوزنه،أويتجاوزه إلى غيره،أو يمتدّ في مقطع كامل، ويوافق الامتلاء الوزني الامتلاء الدلالي؛لأنّ الشعر"**يعبر عن جمل مختلفة من الناحية المعنوية بجمل متشابهة من الناحية الصوتية**"[3]،وهو ما يكفله التقطيع وسيلة.

ومن الإيقاع **التكرير**،وهو هنا ليس كتكرير الاتساق النصي أو كتكرير التشاكل المعجمي، وإنما هو التردد المنتظم وغير المنتظم لوحدات صوتية متكاثفة ظاهرة كما في الأصوات والألفاظ والتراكيب،وخفية كما في الوزن والقوافي.وأولّ مدارات التكرير ما خص الأصوات وتناسب مع تكاثفها وترددها،ليخرج التقدير من اللغة إلى الإيقاع؛لأنّ صفة الصوت من همس وجهر وانفجار واحتكاك[4]تؤدي دورا هاما في تحديد مخرج الانفعال

1- ينظر:محمد بنيس:السابق، ص111.
2- نفسه، ص 109.وينظر: حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، 2000، ص.125
3- جون كوهين:السابق، ص.109
4- ينظر:مصطفى حركات: السابق، ص 90 .
وينظر:ممدوح عبد الرحمن:السابق، ص48- 51- 52- 55 .
- و:خولة الإبراهيمي:السابق، ص58.
- و:أحمد محمد قدور:السابق، ص81-82-83.
- و:أحمد حساني:السابق، ص87-88.

الشعري، وطريقة مواكبة التلفظ له، وما يرسمه الوضع من انسجام أو عدمه بين الموضوع كمحرك أساسي للذات الشاعرة والقالب الإيقاعي الموسيقي الموازي له.

وقد تؤدي الحركة(فتح وضم وكسر) مع الروي في كل مقطع دلالته، ليس لغة فقد سبق الحديث عنها، وإنما صوتا موسيقيا يحمل عذوبة الشعر وخشونة التوتر بين دلالة الصوت وصفته وحركته الصوتية. فلو اجتمع التاء وهو مهموس انفجاري شديد، فيه رقة وضعف[1] مع الكسر الدال على اللطافة والجمال[2]، لكان بينهما تناسب وانسجام، وإن اجتمع مع الضم-وله دلالة الخشونة والقوة[3]-لكان بينهما تعارض واختلاف. ولو اجتمع النون وهو مهموس رخو يحمل دلالة الألم والخشوع[4]مع الضم، لكان بينهما انسجام وتوافق، فإذا اجتمع مع الكسر لطّف هذا الأخير من نغمة الحزن، وعدّل من الوقع الحاد، ليكون بينهما تعارض يحمل التوتر. وفي اختيار الروي المتغير من مقطع لآخر دلالات صوتية تجمع بين اللغة والإيقاع؛ فنغمة الحزن تتطلب ما دلّ عليها من الأصوات، كما تستلزم نغمة الانفراج ما يدلّ عليها. وسواء وقع الأمر اختيارا واعيا أو وضعا غير واع، تكون الصورة الشعرية موافقة أو معارضة للصورة الصوتية. وفي كل تجمع الصورتان حقيقة المحاكاة [5]تصويرا أو توترا. وإذا كان التوافق بين الصورتين من دواعي الصدق إفراغا وصبا للعواطف والانفعالات على وجه الحقيقة؛ فإنّ التعارض من دواعي التهوين وإظهار التوازن أمام الغير على وجه الترميز.

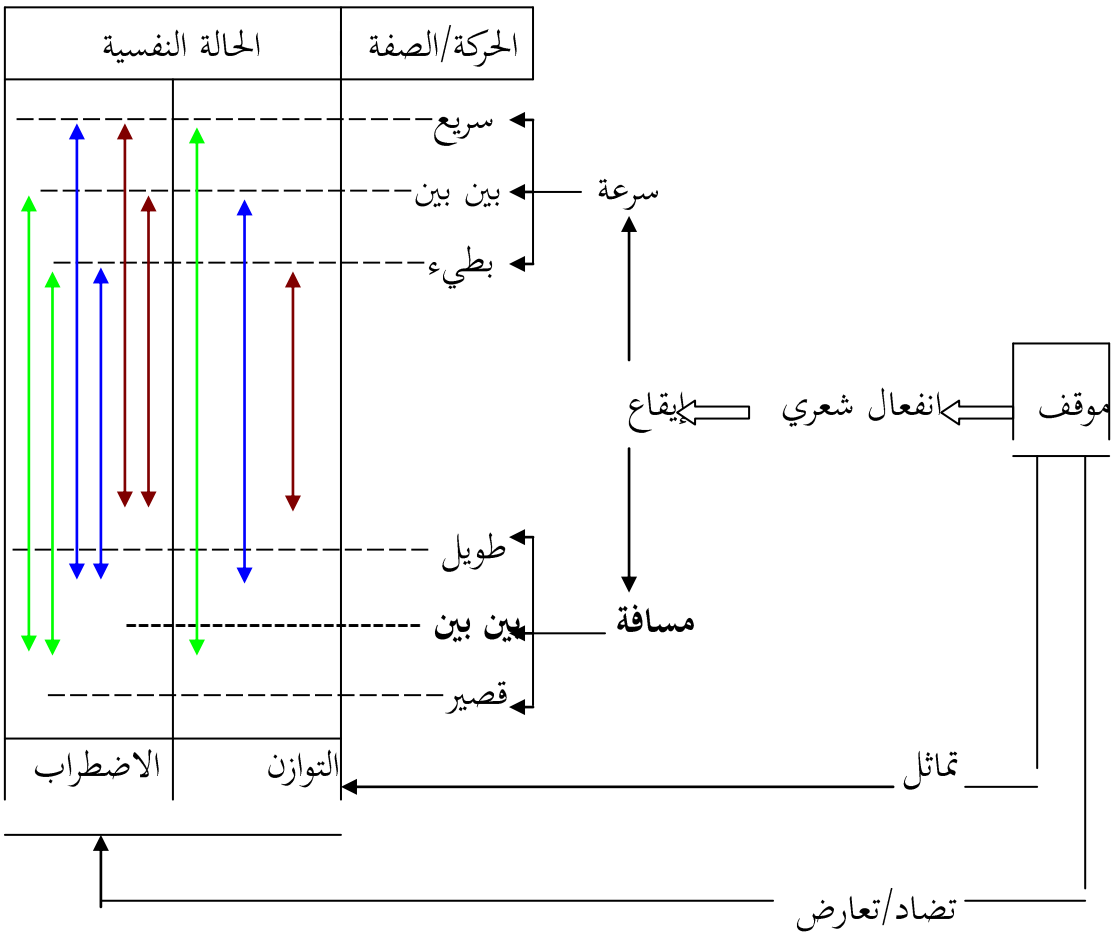
وتضفي ترددات الألفاظ والتراكيب على الخطاب إيقاعا خاصا بفعل تنوع التشكيل؛ فقد يكون للترابط، -وهو بذلك جامع بين اللغة والإيقاع-، كما يكون للتركيز أو لفت النظر[2]. وقد يكون تاما عند تكرير البيت، ويكون غير تام إذا في الثاني بعض الأول، وقد يأتي بالإضافة إذا زاد في الثاني عن الأول[2]. ومنه التكرير الحر ليفوق الترابط إلى صناعة

1- ينظر:حبيب مونسي:توترات الإبداع الشعري، ص.40
2- ينظر:محمد مفتاح :في سيمياء الشعر القديم، ص74.
3- نفسه، ص71.
4- ينظر:حبيب مونسي:توترات الإبداع الشعري، ص47.
- وينظر:حسن الغرفي:السابق، ص82؛ فهو يرى في النون تشكيلا لنسيج الخطاب،ويرى فيه نعومة ولطافة ورقة تتناسب مع تجربة القصيدة.وهو ما يؤكد رأي جون كوهين و محمد مفتاح .
5- ينظر:محمد مفتاح:في سيمياء الشعر القديم، ص74.والمحاكاة:مطابقة للتهويل والترهيب،وتقبيح للعظة،وتحسين للترغيب.
1- ينظر:جون كوهين:السابق، ص120.
2- ينظر:محمد بنيس:السابق، ص152.
3-نفسه، ص.155
4- حبيب مونسي:توترات الإبداع الشعري، ص10.
5- محمد مفتاح: دينامية النص، ص63.

وحدات لغوية "**تسري في جسد النص كبذور مشعة فاتنة بألوانها القزحية ولمعانها البلوري، فيكون كامل النص هو مكان اللعبة الإيقاعية، تنعدم فيه الحدود والمراتب والموانع**"[3]. وليس وجودها لغويا الآن، بل إيقاعي يرسم حركتها على امتداد الخطاب، بفعل تكررها العددي المتناسب أو غير المتناسب مع غيرها. ولا يخلو خطاب من تكرير وحدات متساوية وزنا يصنع هو الآخر فعلا إيقاعيا يخص كل خطاب على حده، وغالبا ما يكون في نهايات الأبيات ونهايات أشطرها أو يتوزع هنا وهناك، وواقع التكرير أنه لفظي (صوت/لفظ/تركيب) ووزني (صيغة صرفية).

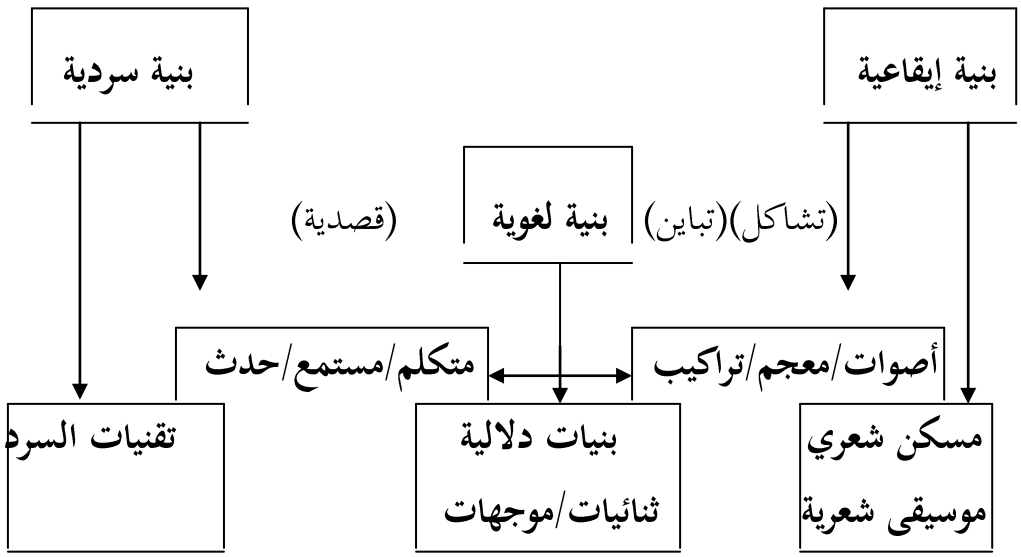
يميز الإيقاع صراع الوزن القديم منه رتابة و توازنا وحديثه اضطرابا وحركة، إذا اجتمعا معا في خطاب واحد، كلون آخر للتوتر الأسلوبي خارج المعاني والدلالات، وهو التوتر الذي يمتدّ إلى القوافي وصفاتها، والكتابة الصوتية وما تحدثه من أثر في بناء الخطاب من خلال المقاطع الصوتية، طويلها وقصيرها، مفتوحها ومغلقها مما يصنع توترا يقوم على صراع الوعي الأول والوعي الجديد بفعل تغير الأفق و تبدل الإطار؛ "**فقد خرجت الذات من شخصية لتدخل أخرى**"[4]، ويكون الاختيار الأسلوبي الواعي مقابلا للتشكيل الإيقاعي اللاواعي، لوقوعه خارج إرادة الاختيار تتحكم فيه المواقف الباعثة للانفعال دون أن يفقد صفته الذاتية، فهو"**ذاتي موضوعي**"[5]يختلف من انفعال لآخر عند الشاعر الواحد ناهيك عن تعدّد الشعراء وما يتبعه من تعدّد الإيقاعات واختلافها، بما لا ينفي تشابهها تناصا، ليؤدي إحساس القارئ دور المحول فيسبغ عليه صفات الحركة اختزالا " **إلى: بطيء/بين بين/سريع،وطويل/بين بين/قصير**"[1]، ليقارن بين هذه الصفة و بين الموقف المعبر عنه بما يحدث توازنا بفعل التماثل بينهما، أو اضطرابا بفعل التضاد والتعارض يترجم الحال النفسية للشاعر المنعكسة داخل الإطار العام للقول الشعري. وعلى هذا الأساس؛ يكون الإيقاع جامعا بين الحركة/ الصفة والحالة النفسية والوقع الصوتي.والتشكيل الموالي يبين هذا التوجه:

1- محمد مفتاح:دينامية النص، ص55- 56.
- وينظر:إميل بنفنست:مدخل إلى السيميوطيقا، بحث:"سيميولوجيا اللغة"، ص181.في حديثه عن الموسيقى وعلاقتها باللغة كنظام سيميائي.



وإذا كان التوازن لا يتعدّى الاحتمالات الثلاثة التي يحويها التشكيل؛فإنّ الاضطراب يطرح ستة احتمالات بين الموقف والصفة الإيقاعية،و التوازن يطرح احتمالاته الثلاثة، فكل عنصر سرعة يرتبط مع كل عناصر المسافة.وهذه حال الشعر وطبيعته،تجعل التضاد والتناقض أكثر اتساعا من التوازن. من هنا وجمعا بين البنيات الثلاث،تظهر الخطاطة الموالية الخطاب الشعري كالتالي:

تفـــاعل



تنـــاص؟

ولعل من مزايا الخطاطة المقترحة أن تحيط ما أمكن بالخطاب الشعري في دوائره الثلاث، محققة النموذج الفكري بصوره الجزئية والكلية و المركّبة في قراءة باطنية، والبرنامج السردي في قراءة نفسية شعرية لاستبطانها ذوات الشخصيات وانفعالاتهم الوجدانية[1] الموافقة للحدث الدرامي، كما تحقق أيضا الكشف عن التجربة الشعرية[2] في علاقتها بالمسكن الكتابي، لتعليل العلامات السيميائية الظاهرة على سطح الخطاب، وترتبط ارتباطا عضويا بالتقطيع الوزني والظواهر العروضية وما يثيره ذلك من دلالات تتساوق مع المعنى الكلي وطبيعة النموذج المحمول، فتتناسب التجربة الشعورية والمسكن الكتابي الحاوي للانفعال الشعري.

إن هذه العلاقات بين مكونات الخطاب الشعري هي علاقات اتصال؛ لأنها ترتبط برباطه ومحتواة في بنائه، على عكس العنوان الذي–وإن تصدر الخطاب–يبقى خاصية خارجة عنه عند البعض، ومتصلة به عند آخرين، وهو نص مواز في نظر طائفة أخرى، ودراسة علاقته بالخطاب تبين هذا الوضع.

1- ينظر:جوزيف ميشال شريم:السابق، ص19.
2- ينظر محمد بنيس:السابق، ص66.