الملفوظ والتلفظ في الخطاب الشعري
"مداخلة في ملتقى علم النص"

قدور عمران

المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية

بوزريعة–الجزائر

لقد حَدَّ "بنفينيست" **التلفظ** بأنّه «استعمال اللغة وتوظيفها توظيفا فرديا»

« Mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation »[1]

وكونُهُ إنجازاً فرديا يمكن تحديده بالنسبة للغة كفعْلِ تَمَلُّكٍ، فالمتكلم بتملُّكِه للجهاز الشكلي للغة (l'appareil formel de la langue) يُعْلِنُ وضعيته كمتكلم، وفور إعلان نفسه متكلما فإنّه يُنشِيء الآخر الذي يتواصل معه، مُقَابلا له، مهما كانت درجة حضور هذا الأخير، فكل تلفظ سواء كان صريحا أو مضمرا فإنه يلتمس ويتطلب ملتقياً.

إنّ الكلام أو الكتابة هو عملية اختيار وانتقاء مجموعة من العناصر المتوفرة في نظام اللغة، وترتيبها وتنسيقها حسب قواعد تفرضها اللغة، ولكننا أثناء التلفظ نقوم بتوظيف هذا النظام مُراعين في ذلك بأنّ مرسِلا إليه (فردي أو جماعي) يقاسمنا هذه الكفاءة اللغوية، وبإمكانه أن يتبوّأ هو أيضا دور المرسل.

هذه المقاربة النوعية للغة قادت إلى تحديد وحدة تحليل جديدة في اللسانيات هي الملفوظ في مقابل الجملة التي كانت معتمدة في اللسانيات التقليدية.

1- الملفوظ: L'énoncé

الملفوظ نتيجة (Résultat)، إنه نتاج إجرائي وعملي، لساني واجتماعي، أما الجملة فإنها تنتمي إلى بنية نظرية، مجردة ومستقلة، خاضعة للوصف النحوي. فعبارة (ممنوع التدخين)، تُعدُّ جملة إذا جرّدناها من كل سياق، وهي ملفوظ إذا سُجِّلت في سياق معيّن، كأنْ تُكتَب باللون الأحمر وتوضع في إطار، وتُعلق على جدارٍ في قاعة انتظار بالمستشفى.

الملفوظ إنجاز فعّال، متماسك، واقعي، متعلق بالنشاط الذي ينتج عنه ويشهد عليه في آن واحد، هذا النتاج يحمل علامات إنتاجه، تلك التي تتضمن مختلف التركيبات المتجدِّدة في كل تجربة لسانية أو تلفظية، فهو إذن مجرّد عن الإستقلالية.[2]

وكونه إنتاجا لفعل التلفظ يصبح من هذا المنظور أثرا قوليا لهذا الفعل، وحجم الملفوظ في هذه الحالة ليست له أهمية، فقد يتعلق ببضع كلمات أو بكتاب كاملٍ، إنه متتالية محمّلة بمعنى ومُكتفية نحويا، كقولنا: "الطالب ناجح"، "آهٍ"، "ما أجمله!". كما يُطلق مصطلح "ملفوظ" للدلالة على مقطع قولي والذي يشكّل وحدة محادثة تامة تعود إلى جنسٍ محدّد للخطاب (نشرة جوية ـ رواية ـ مقال في جريدة)، هناك ملفوظات قصيرة كالأمثال والحكم وأخرى طويلة كالمحاضرات.

والملفوظ محمَّلٌ بمعنى قارّ وثابت، ذلك الذي يُحَمِّله أيّاه المتكلم، هذا المعنى هو الذي يفكّ شفرته المتلقي، والذي يملك نفس الشفرة ويتحدّث نفس اللغة مع الباث.[3]

في هذا المفهوم للنشاط اللساني يكون المعنى مضمّنا في الملفوظ، بحيث يكون الفهم مرتبطا بمعرفة قواعد الصرف والنحو، ولكن السياق يلعب دورا أساسيا محيطا (Périphérique)، بحيث يمنح المعطيات التي تُمَكِّنُ من رفع الغموض عن الملفوظات.[4]

فإذا قلنا مثلا: "الكلاب تمنح".

فإنّ السياق يساعدنا على تحديد المقصود بالكلاب، قد تكون الكلاب الحقيقية وبذلك تصبح الكلمات تدلّ على معناها الحرفي، وقد يُقْصَدُ بها المعارضة إذا كان الملفوظ صادرا عن مسؤول في السلطة أو الموالاة أراد أن يُعبِّر عن تذمّره من انتقادات المعارضة، وهذا الملفوظ قابل لتأويلات أخرى يحدّدها السياق.

وقد لفت "فرانسوا فلاهو" (François Flahault) سنة 1978 الانتباه إلى أنّه لا يمكننا تحديد معنى الملفوظ خارج علاقته بالإطار المُعْطى أو المُقدَّم من طرف معالم وإشارات تلفظه[5]. وتجدر الإشارة إلى أنّ فعل التلفظ هو في العمق غير متماثل (Asymétrique)، والذي يؤول الملفوظ يعيد تركيب المعنى بدءاً بالمؤشرات المعطاة في الملفوظ المُنْتَج، ولكن لا شيء يضمن بأنّ ما نعيد تركيبه يتطابق تماما مع مقصد المتكلم. إنّ فهم ملفوظ ما لا يكتفي بالرجوع إلى قواعد النحو وقاموس اللغة وإنما يتطلب تجنيد معارف عديدة ومختلفة، ووضع فرضيات، وتوظيف الاستدلال، مع تركيب سياق محدّد، وهذا السياق ليس مُعطى مُقرراً سلفا وقارًّا. والفكرة القائلة بأنّ الملفوظ يحمل معنًى ثابتا خارج السياق أصبحت

غير مبرّرة وغير حصينة، وهذا لا يُقصي إطلاقا ما تضفيه الوحدات الصرفية والنحوية على معنى الملفوظ، ولكن داخل السياق ولا يمكن مطلقا الحديث عن المعنى خارجه.

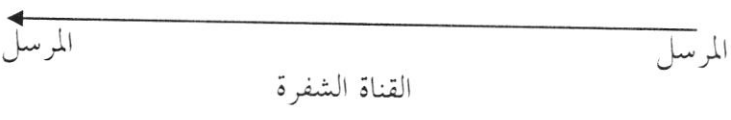
2- التلفــظ: L'énonciation

التلفظ يتعلق بفعل إنجاز الملفوظ (Fabrication de l'énoncé)، وبالنشاط المتعلق بتوظيف اللغة في مقام محدد، إنه حدث لساني، والحدث يتطلب مجموعة من شروط التجلي، إنه موضوعٌ لغايةٍ أو قصدٍ، ويُعْزَى إلى فاعلٍ، ويُنْجَزُ في مكانٍ معيّنٍ وزمانٍ محدّدٍ، والملفوظ الناشِيء أو الحاصلُ عن عملية التلفظ يُدمِجُ هذه المعطيات، ويأتي اللساني ليصفها ويشرحها باعتبارها معالم وبقايا للنشاط التلفظي، وبدرجة أعلى اعتبارها وسيلةً أو منفذا للولوج إلى المعنى. والتلفظ من هذا المنظور هو عملية تحيين فردية، إنه حدث إذا تمّ تحقيقه لا يمكنه إلا أن يترك المجال لحدث آخر جديد، يكون مختلفا عن السابق، إنّ إعادة إنتاج الملفوظ بكلّ مواصفاته غير ممكنة على الإطلاق، فحتى وإن كان مكرّرا فإنه ملفوظ آخر جديد، له معنى خاص به، باستثناء الملفوظات المتعلقة بالحقائق العامة والتي يمكن مواجهتها كملفوظات ثابتة وجاهزة، فإذا قلنا: "الأرض كروية الشكل".

فهذا الملفوظ عبارة عن حقيقة عامة وثابتة ومستقلة تماما عن فعل التلفظ الذي أنجزها، وبالتالي لا تخضع لمعطيات خاصة لتأويلها. في حين إذا نظرنا إلى هذا الملفوظ: "احسّ بصداع".

فإنّه يجد تأويلات مختلفة حسب المقام المدرج فيه. فإذا تلفظنا به إجابة على دعوة، فإنه يمكن أن يدلّ على : "لا أرغب في الخروج". أما إذا كان التلفظ به في سهرة نشطة فإنه يدلّ على: "يوجد صخب وضجيج".

وقد بيّن "رومان جاكبسون"معالم النشاط التلفظي في المخطط البياني للمحادثة المنسوب إليه[6]. هذا المخطط يمنح المساعي الأولى لتحديد هذه المعالم رغم قِدَمِه وما وُجِّهَ إليه من انتقادات، فهو وإن كان استكماليا (Perfectible) فإنّه يطرح قواعد نظرية التلفظ وذلك بإعطاء حدث توظيف اللغة إطارا مقاميا قائما. إنه يحدّد العوامل الثابتة للمحادثة القولية أو الشفاهية، كما هو مبين في الرسم البياني الآتي:



لا يمكن للمحادثة اللغوية أن تَتِمَّ دون تفاعل المرسل والمرسل إليه، حيث يقوم الأول بنشاط إنتاج التلفظ وتوكل إلى الثاني مهمّة التأويل. أما الرسالة فهي العنصر الأساسي في هذا المخطّط، وهي بمثابة منتوج تتظافر العوامل الأخرى في إنتاجه، وبغياب عنصر من العناصر تنعدم المحادثة، وإنجاز الرسالة بنجاح يحمل في طياته معالم لهذه العوامل. السياق ـالقناةـ الشفرة ؛ هي مجموعة عوامل ضرورية وحتمية للمحادثة، واحد من هذه العوامل وهو السياق يهيمن ويحيط بمجموع المخطط، إنه يحدّد المعطيات المكانية والزمانية، والمتفاعلان عليهما تقاسم شفرة مشتركة، لغة ما، باعتبارها نظاما مهيأً مُعطى للمحادثة، كما يستعملان سنداً فيزيائيا للإرسال (قناة صوتية ـ قناة خطية) والمسماة قناة. والملفوظ وهو يعكس مجموعة من عناصر تلفظه، فإنه يكشف عن ميزة خاصة في الكلام، إنها الانعكاسية (La réflexivité)، وتحليل هذه المؤشرات مستحقة على لسانيات التلفظ[7].

1-2- الجهاز الشكلي للتلفظ: *L'appareil formel de l'énonciation*

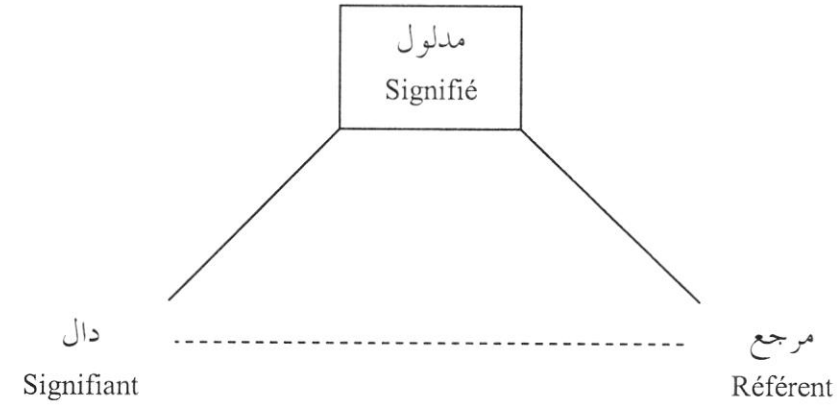
يُنسَب هذا المفهوم إلى "إميل بنفينيست"، وهو يشير إلى مجموعة أشكال لسانية يُمكن ملاحظتها في الملفوظ، والتي تحيل على مقام التلفظ. هذه الأشكال تسمى العناصر الإشارية (Les déictiques)، وتُمَيَّزُ بواسطة مدلول لغوي محدود. فمثلا: ضمير المتكلم "أنا" خارج حدث التلفظ لا يرتبط إلا بالمضمون الثابت الدال على من يتكلم، فقط، إدماجه في سياق تلفظي محدّد سيمح بتكوين مفهوم عن الذات المتكلمة والمتعلقة به.

والعناصر الإشارية هي بمثابة علامات لحدث التلفظ، وتأويلها يتطلّب معرفة مجموعة ثابتة من مقاييس مقام المحادثة. من اجل هذا فإنّ صيغة وضعها في علاقة مع الحقيقة الماوراء-لسانية (Extralinguistique) هي التي تحدّد خصوصية هذ العناصر وبوجه آخر وظيفتها المرجعية[8].

وكل محادثة هي ممارسة وتوظيف لذوات حقيقية ملموسة (هذه جامعتكم) أو خيالية (ديناصور) والتي تشكّل موضوعات التبادل اليومي في المحادثة. هذه الذوات تسمى مراجع (Référents)، وتحديدها يتمّ بإنجاز فعل مرجعي (acte de référence) في إطار الوظيفة المرجعية للغة. هذا الفعل يسمح بوضع العناصر اللسانية في علاقة مع الوحدات الماوراء-لسانية. هذه الوحدات التي تنتمي إلى العالم الواقعي (Réel) يجب أن لا تُدْمَج ولا تُسْقط في العالم المحسوس (Sensible)[9]، في الوقت الذي لا تمثل فيه إلا صورة ذهنية، هذا ما يجعل إسناد مرجع لوحدة خيالية (ديناصور) أمرا ممكنا، فالمرجع لا يتعلق أساسا بشرط الوجود (Existence)، إنه يحيل على الشيء أو الذات أو المفهوم المحدّد بالعلامة.

إنّ المثلث السيميائي المنسوب إلى "شارل أوجدن" و"ايفور ريشارد" (1923) والذي يقترح تمثيلا ثلاثيا للعلامة اللسانية يولج مفهوم "المرجع" في المثلث ولكن بفصله عن بقية المكونات. فالمرجع ليست له علاقة

مباشرة مع الدال بحيث يرتبط به بخط منقطع، إنه مسند إلى المدلول، رغم أن المخطط يبقيهما منفصلين.



إنّ الذي يموء ليس علامة القط ولا مدلوله ولكنه الحيوان المحدّد بهذه العلامة، بمعنى مرجعه.

هذا وقد نبّهت "أوريكيوني" بأنّ نظام اعتلام وملاحظة العناصر الإشارية ليس الوحيد الذي تلجأ إليه اللغات الطبيعية، ولكنه الأهم والأساسي، لأنه لا يتعلق بوحدات الخطاب الداخلية فحسب بل يتعلق بأمور خارجية عنه وغير متجانسة معه (Hétérogène): إنها المعطيات الملموسة لمقام المحادثة[10].

3- مفهوم المقام: La notion de situation

النص ليس تجميعا لعلامات إشارية جامدة، إنه أَثَرٌ لخطاب أين توضع الكلمات في مقام ويتم إخراجها في مشاهد (Mise en scène) وبعدما أشار "دومينيك مانغينو" إلى أنّ الملفوظ العادي يحيل مباشرة إلى سياقات مدركة فيزيائيا يلفت الانتباه إلى أنّ النصوص الأدبية تؤسس مقامها التلفظي بواسطة شبكة علاقات داخلية في النص نفسه[11].

واللساني عليه مراعاة مستويين في تحليله للمقام في النص الأدبي، لأنّ هذا النوع من النصوص يُثبِّت كاتباً وقارئاً فحسب بل يثبِّت أيضا سارداً ومسروداً له، إنهما نموذجان للمقام في المحادثة الأدبية، وهذه الثنائية ليست الخاصية الأساسية لأدبية النص الأدبي. ويمكن التفريق بين مقامين: مقام المحادثة ومقام التلفظ.

3-1- مقام المحادثة : *La situation de communication*

يحيل على المحيط الماوراء_لساني أين توجد ذوات طبيعية فيزيائية، واحد من هذه الذوات يوجد في مصدر الرسالة، إنه المنتج أو المُخَاطِب، والثاني في موقع الاستقبال، إنه المتلقي الذي يؤولها. فكاتب الأثر الأدبي يحتل موقع الباث أو المتكلم، وكذلك وكالة الإشهار التي تُصْدِر الملفوظ الإشهاري، والقارىء أو المستهلِك المحتمل هو المُخَاطَب[12].

3-2- مقام التلفظ: *La situation d'énonciation*

أما مقام التلفظ فهو الذي يحيل على الجهاز الشكلي للتلفظ، ويتعلق بعملية الإخراج اللغوي، ويتحدّد بعلامات لغوية تكون عبارة عن ذوات لسانية (Des êtres linguistiques)، هذه الذوات الورقية محدّدة

بمصطلحي: المتلفظ والمستمع. فالراوي في الملفوظ الأدبي مثال عن المتلفظ، والمروي له متلق.

عند تلقينا لأي نصٍ من النصوص يتبادر إلى ذهننا السؤال التالي:

ماهو مشهد التلفظ لهذا النص؟ وماهو مقامه؟[13]

لمثل هذا السؤال يمكننا أن نجيب بثلاث إجابات. وبالتالي فكل نص يشتمل على ثلاثة مشاهد: المشهد الشامل ـ المشهد النوعي ـ فن تصوير المشاهد.

3-2-1 المشهد الشامل: La scène englobante

هو الذي يتعلق بنوع الخطابات، فلما نصادف منشورا في الشارع، بداية، نحدّد إذا كان يتعلق بنوع الخطاب الديني أو السياسي أو الإشهاري، أو بوجه آخر، نحدِّد المشهد الشامل الذي نضعه ضمنه ليسهل علينا تاويله، ونقف على الصيغة التي يسائل بها قارئه، ولأيّ قصدية تأسس. ولكن هذا غير كافٍ، فالمتلقي ليست له قضية أو شأنٌ بالفلسفة أو السياسة في عمومها، وإنما قضيته مع جنسٍ محدّدٍ للخطاب. فيبحث حينذ عن مشهد آخر في مستوى ثان هو المشهد النوعي.

3-2-2- المشهد النوعي : La scène générique

يتموضع هذا المشهد في مستوى ثان، ولكنه يمنح حقائق أشمل للمتلقين للخطاب. في الواقع، ليس لنا شأن بكل النصوص الإشهاية لما نجد بيانا إشهاريا في صندوق الرسائل، ولا الأدبية برمتها لما نطالع أقصوصة، وإنما نكون في حالة اتصال بجنسٍ محدّد والذي يحصر مجالا محدّدا من المشهد الشامل، ففي منشور سياسي وُضِع لحملة انتخابية،

يكون الأمر متعلقا بمترشح يخاطب الناخبين لإقناعهم، وفي محاضرة يتعلق الأمر بأستاذ يخاطب الطلبة.

إنّ هذين المشهدين (الشامل ـ النوعي) يحددان ما يمكن تسميته بالإطار المشهدي للنص، هذا الإطار هو الذي يحدد الفضاء الثابت والذي من خلاله يَحْمِل الملفوظ معنى[14].

3-2-3- فن تصوير المشاهد: La scénographie

القارىء لا يكون في مواجهة مباشرة مع الإطار المشهدي الذي حدّدناه من قبل، إنما يواجه ما يُعْرَفُ بفن تصوير المشاهد (La scénographie). والسينوغرافيا يتجلى مفعولها من خلال تخطيها الإطار المشهدي إلى مستوى آخر، فإذا اختارت وكالة إشهارية الرسائل الهاتفية (sms) كقناة إشهار، فإنها تكون قد اختارت فنا معينا يوقع القارىء فيما يشبه الفخ وهو يستقبل هذه الرسالة. السينوغرافيا هي تلك التي يأتي منها الخطاب وما يولّده هذا الخطاب، وهي التي تمنح الملفوظ شرعية وتقرّه وهو بدوره يمنحها الشرعية ويقرّها، إنها تسمح ايضا بتحديد الأشياء وملاحظتها عن قرب وخاصة الطريقة التي أُخْرِج بها الخطاب، وهذا المفهوم يسمح بتحديد المكانة المخصصة للملقي[15].

3-3- الوصل والواصل: Embrayage et embrayeurs

نسمي "الوصل" (Embrayage) مجموعة العمليات التي بواسطتها يترسّخ الملفوظ في مقام التلفظ، ونسمي "الواصل" (Embrayeurs) تلك العناصر التي تسجِّل هذا الوصل داخل الملفوظ[16].

1-3-3- الواصلات الذاتية: Embrayeurs de personne

إنها الضمائر التقليدية؛ ضمائر المتكلم (أنا ـ نحن)، وضمائر المُخاطَب (أنت ـ أنتم)، وتشمل كل الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب المتصلة منها والمنفصلة، وكذلك الدالة على الملكية والنسبة كياء النسبة. هذه الواصلات إذا جُرِّدت من السياق فإنها تحمل مدلولا ثابتا، "أنا" مثلا، يحدّد دائما من يتكلم، ولكنها تتميّز بين استعمال وآخر بفعل تحديد مرجعها وذلك بالاستناد إلى المحيط المكاني ـ الزماني لكل عملية تلفظ.

نقارن الملفوظات التالية:

أ- "جازي" مؤسسة عملاقة. (اسم علم).

ب-وصل عمر. هو سعيد. (ضمير استبدالي).

ج- أنت متخلّق. (واصل).

في المثال (أ) إذا أخذنا مرجع العلامة "جازي" داخل المجتمع الواحد فإنه ثابت لا يتغير مهما نوّعنا في محيط تلفظه. أما في المثال (ب) فمرجع الضمير (هو) يتنوّع في كل عملية تلفظ، ولكننا نحدّد مرجعه في هذا المثال بربطه بعائده الذي سبقه (عمر)، بمعنى تحدَّد مرجعه من خلال السياق. في المقابل فإنّ الضمير (أنت) في المثال (ج) لا نستطيع تحديد مرجعه إلا إذا كان باستطاعتنا الولوج إلى المحيط الفيزيائي لعملية التلفظ، لنجيب على هذه الأسئلة: (من يتكلم؟ ولمن يتكلم؟ ومتى يتكلّم؟) أي الوقوف على حدث التلفظ الخاص الذي تمّ فيه التلفظ بهذا الضمير، فهو إذن واصل.

وتجدر الإشارة إلى أنّ استعمال الضمير الجمعي في الخطاب يُعَدُّ أكثر تعقيداً. فالضمير (نحن) يُعتَبَرُ واصلا (Embrayeur) إذا جمع بين (أنا + أنت)،

وكذلك إذا تضمّن "نحن" الدّالة على التعالي، والتي تعادل (أنا + أنا + أنا)، حينئذ يُسْمَحُ للمتكلم بالحدث كفرد ولكنه فاعل يحتل وظيفة سامية أو مكانة اجتماعية مرموقة. في المقابل إذا جمع بين (أنا + هو) يصبح ضميرا فحسب[17]. وحالة الضمير (أنتم) متماثلة، فهو واصل خالص إذا وُظِّفَ لمخاطبة شخص في صيغة دالة على الاحترام، وهو ضمير خالص إذا تعلق الأمر بمخاطبة مجموعة (أنت + هو). في حين ضمائر الغائب (هو ـ هي ـ هم...) والتي تحيل على وحدات خارج التبادل اللساني أي خارج عملية التلفظ، فإنها لا تعدُّ واصلات على الإطلاق بل هي ضمائر.

3-3-2- الواصلات الزمانية: Embrayeurs temporels

- علامات الماضي (واو الجماعة ـ تاء المتكلم...)، وعلامات المضارع (أحرف المضارعة)، وعلامات الأمر.

- ظروف الزمان (اليوم ـ أمس ـ غدا ـ صباحا ـ مساء ـ منذ عام ـ قبل ساعة).

3-3-3- الواصلات المكانية: Embrayeurs spatiaux

هي أقل عددا من سابقتها، وتتوزع انطلاقا من المَعْلَم الذي يؤسسه المكان الذي يحدث فيه التلفظ.

هنا: تعين المنطقة التي يتحدث فيها المتحاورون.

هناك: مكان بعيد.

إضافة إلى هذه الواصلات المُحدّدة نجد مجموعات اسمية محدّدة باسم الإشارة "هذا" (هذا الرواق ـ هذه المدينة) والتي تَجْمَعُ بين واصلٍ

(اسم الإشارة) واسم (رواق ـ مدينة)، هذا الإسم يكون حاملا لمدلول مستقل عن مقام التلفّظ.

بعد استعراضنا لهذه المفاهيم اللسانية من جهة والتداولية من جهة أخرى، نتساءل: كيف يمكن إسقاط هذه المفاهيم على الخطاب الشعري؟

4- الشعر بين الوظيفة الجمالية والوظيفة الإقناعية:

إنّ خصائص الشعر التي يرثها بالاستناد إلى أصله النفسي المرتبط بالقوة المخيلة لدى مبدعه وكذلك كيانه النصي المرتد إلى أساليب مخصوصة في بنيته اللغوية محكومة أيضا بمنظور وظيفي يختزل فعالية الشعر في كونه خطابا يوقع تخييلا في أذهان المتلقين، والكلام المخيل هو الذي تذعن له النفس فتنقبض عن أمو من غير روية وفكر واختيار، أي تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري[18].

فالإبانة عن الخصائص الوظيفية للشعر عبر رصد الكيفيات التي يوقع بها مقدِّماته التخييلية في أذهان المتلقين بالقدر الذي تبين عن الخصوصيات العالقة ببنية اللغة في الخطاب الشعري وما يتولّد منها من تأثير نوعي تمثّل مَدْرَجاً رئيسيا للمرور إلى معاينة المحتوى القيمي للشعر[19].

والشعر جنس من أجناس الكم، يتخذ الغموض مذهبا في أغلب الأحيان، وهذا الغموض قد يكون انعكاسا لغموض الوجود، ووجها من وجوه معاناة الشاعر إزاء غموض عالمه، ولكنه متأتٍ في النظرية البلاغية القديمة من مفهوم أشمل هو ما اصْطُلِحَ على تسميته بـــ "العدول" أو "الإنزياح"، ذلك أنّ الشعر لا يختلف عن النثر أو الكلام العادي من جهة الدلالة وإنما في كيفية الدلالة، أي في مستوى العلاقة القائمة بين الدّال والمدلول، فهي في الكلام العادي علاقة تجعل من المعنى مادّة، أما في الشعر فإنها تجعل من المعنى بنية مع مادّة سماها الجرجاني "معنى المعنى"[20].

وقد كثر الحديث عن مفهوم التخييل، وهو مفهوم يوناني الأصل، ظهر في شروح الفلاسفة لكتاب "فن الشعر" لأرسطو طاليس، والشاعر إذ يعتمد التخييل أنما يعدل بخطابه عن الكلام العادي ويبنيه على التمثيل والتصوير أي تمثيل الفكرة وتصويرها.

وإذا كان الشعر كذلك، فهل من مجال فيه لفن الإقناع؟

يقول "حازم القرطاجني": «قد تقدّم انّ التخييل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطابية، واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ إذا كان على وجه الإلماع في الموضع بعد الموضع كما أنّ التخييل سائغ استعمالها في الأقاويل الخطابية في الموضع بعد الموضع... لأنّ الغرض في الصناعتين واحد وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحلّ القبول لتتأثر بمقتضاه...»[21].

واضح من خلال القول أنّ للإقناع أهمية قصوى، وهو ضروري الحضور في الشعر لأنه يأتي في الحقيقة ليرفد التخييل، إذْ التخييل يعجز منفردا عن تحقيق ماهية الشعر. فالتخييل يجعل الخطاب يترع نحو الغرابة وما تنبني عليه من تعتيم ق يصل إلى حدِّ الغموض، فيأتي الإقناع ليحِدَّ من ذلك الترّوع الخطير وتجلى في شكل وميض يشيع في الخطاب نوعا من الوضوح. وبهذا نصل إلى نتيجة مفادها أنّ مفهوم التخييل لا ينفي العقل ولا يُقْصي الشعر من دائرة المعقول.

والواقع أنّ القدامى قد حدّدوا للنص الشعري على الأقل وظيفتين أساسيتين هما الإلذاذ والنفع.

والنفع هو وظيفة من وظائف الخطاب الشعري، وهذه الوظيفة لا تتحقق إلا بالإقناع الفعلي. وق أورد "الجاحظ" في "البيان والتبيين" خبرا مفاده أنّ شيخا من الأعراب تزوّج جارية من رهطه وطمع

أن تلد له غلاما فولدت له جارية، فهجرها وهجر مترلها وصار يأوي إلى غير بيتها، ومرّ بخبائها بعد حَوْلٍ وإذا هي تُرْقِص بنيّتها وهي تنشد:

ما لأبي حمزة لا يأتينـــا ظَلَّ في البيت الذي يلينا

غضبان أن لا نلد ابنينـــا تالله ما ذاك في أيدينـــا

وإنما نأخذ ما أعطينا

فلما سمع الأبيات مرّ الشيخ نحوهما حتى ولج عليهما الخباء وقبّل ابنته وقال: ظلمتكما وربّ الكعبة[22].

والشعر في هذا الخبر باعتباره خطابا، كان الباث فيه امرأة تزوّجت شيخا من الأعراب لم يلبث أ هجرها حين رُزِقَت بنْتًا، أما المتلقي فإنه لم يحضر ساعة الخطاب، أو على الأقل، لم يوجِّهْ إليه الباثُّ الخطاب مباشرة وإنْ كان يستحضره ساعة إنشاء الشعر، فكانت عملية التلقي صدفة واتاقا، وإذا بالخطاب يقوم بوظيفته الإقناعية فيغيِّر المواقف، وتنجلي بذلك قدرة الشعر على النهوض بوظيفة براغماتية (نفعية) صرفة قد يُعْتَقَدُ أنّها حكرٌ على الخُطَب والمقلات.

إنَّ المرأة وقد أنشدت هذه الأبيات تكون قد أنجزت فعل التلفظ، هذا الفعل أنتج ملفوظا شعريا، كانت له وظيفة حجاجية إقناعية. ونحاول توضيح المفاهيم النظرية السابقة من خلال وقوفنا على خمرية لأبي نواس:

النص:

وفتيـــانِ صدْقٍ قد صرفت مَطِيِّهم إلى بيت خمّارٍ نـــزلنا بـــه ظُهـــرا
فلمّا حكى الزُّنّارُ أنْ ليس مسلمـــاً ظننَّا به خيـــراً فظـــنّ بنـــا شـــرّا
فقلنا: على دينِ المسيحِ بنِ مريـــمَ ؟ فأرض مُـــزْوَرًّا وقال لنـــا هُجْـــرا
ولكنْ يـــهوديٌّ يُحِبُّـــكَ ظاهـــراً ويُضْمِرُ في المكْنونِ منه لك الغَـــدْرا
فقلت له : ما الإسمُ ؟ قال : سَمَوْأَلٌ، ولكِنَّني أُكْنى بعمـــرو ولا عَمْـــرا
فقلنا له عُجْبـــا بظـــرفِ لسانـــه : أَجَدْتَ، أبا عمرو، فجوّد لنا الخمرا
فأدْبَـــرَ كالمُـــزْوَرِّ يقْسِـــمُ طرَفَـــه لأرْجُلِنا شطْراً وأوجهنـــا شطـــرا
وقال : لَعَمْري، لو نزلتم بغيرنـــا لَلُمْناكم لمـــن سنوسعـــكم عُـــذْرا
فجـــاء بـــها زيتِـــيَّـــةً ذهبيـــة فلم نستطِعْ دون السجود لها صبرا
خرجنـــا على أنّ المُقـــامَ ثلاثـــةٌ فطابـــت حتى أقمنا بهـــا شهـــرا
عصابةُ سوءٍ لا ترى الدهرَ مِثْلَهم وإنْ كنت منهم لا بريئا ولا صِفرا
إذا ما دنـــا وقتُ الصلاةِ رأيتهـــم يحثّـــونـــها حتى تفوتَهـــم سُكْـــرا

5- مقام النص: Situation du texte

قلنا في موضع سابق أنّ عملية الإخراج النصي تتطلب وضع النص في مقامه المحدّد، ولتحديد المقام لابدّ من الوقوف على مشاهد النص.

لتأويل النص تأويلا سليما نقوم بداية بتحديد المشهد الشامل (La scène englobante) الذي يؤطّره، وهذا النص ينتمي إلى صنف النصوص الأدبية الشعرية، والقراءة الأولية له تسمح بتحديد المشهد

النوعي (La scène générique)، إنه من الشعر الغنائي وبالتحديد من خمريات أبي نواس.

إنّ تحديد الإطار المشهدي للنص يساعدنا على تحديد مقام المحادثة (la situation de communication) والذي يحيل على المحيط الماوراء_لساني للنص، أين يوجد الباث (الشاعر) والمتلقي (القارىء). الباث هو أبو نواس، والذي قلّما اندمجت أ'مال شاعر وسيرة حياته كما كان الحال معه، والنص يعبِّر عن هذا التداخل العميق بين الشعر والحياة، فكما غلب المجون على عيشه غلب كذلك شعره. والمتلقي هو الجمهور المتذوق للشعر في العصر العباسي وما تلاه من العصور، وردّ فعل المتلقي إزاء هذا الشعر إلى التأثر بنهج وسلوك صاحبه في الحياة، فقد ميّز البعض الآخر بين سيرته الاجتماعية وبين إنتاجه الشعري. ولو اقترنا في التدليل على ذلك على ما قاله أبو عبيد الله محمد بن زياد العرابي عنه : «إنه من أشعر الناس، وما يمنعنا من رواية شعره إلا تبذّله وسخفه»، ومن جهة أخرى على ما ذكره الجاحظ عن أستاذه إبراهيم بن سيّار النظّام من أنه سمعه يقول: «وقد أنشد شعراً لأبي نواس في الخمر: كأنّ هذا الفتى جُمِعَ له الكلام فاختار أحسنه».[23]

5-1- سينوغرافيا النص:

النص الشعري تشكيل لغوي بأسلوب مخصوص، له ما يميزه عن النثر، ولكنه في كلّ الأحوال هو إنتاجٌ لفعل التلفظ. والتلفظ حدث لساني له غاية ومقصد، هذا الحدث يحيل على مقام سميناه مقام التلفظ (La situation d'énonciation) هذا المقام يتعلق بعملية الإخراج النصي، ويحيل على الجهاز الشكلي للتلفظ. والسينوغرافيا أو فن تصوير المشاهد تتخطى الإطار المشهدي إلى مشتوى آخر، وهو عالم النص.

بِوُلُوجِنَا إلى عالم النص ووقوفنا على عناصره الداخلية يتجلى لنا أنّ الشاعر وضع استراتيجية معيّنة لايصال فكرته وتصويرها، لقد اختار الأسلوب الحواري، والحوار يتطلب باثّا ومستقبلا يتبادلان عملية إنتاج الملفوظات. ولتعيين هذين العنصرين الأساسيين في الحوار وظف الشاعر المؤشرات الذاتية (Les indices personnels) الضمائر ـ أسماء العلم ويظر ذلك جليا في قوله:

فقلت له: ما الإسم؟ قال: سموأل، ولكنّني أكنى بعمرو ولا عمْرا

وتوظيف الضمائر كان تارة للدلالة بها على مرجع محدد (المتكلم – المخاطب) وتارة وظفها باعتبارها واصلات (Embrayeurs)، لدلالة بها على الرفعة والاحترام، كقوله على لسان صاحب الخمّارة:

وقال لعمري، لو نزلتم بغيرنا للمناكم لكم سنوسعكم عذرا

الحوار إنتاج لملفوظات والتي من خلالها نسبتين البنية الكبرى لما يؤسّس لخلفية المشاركين فيه، أي النسق أو الطابع السياقي لمحمل الحوار والذي يتجلى بالتفاعل الحواري الذي يحدّد تداعيات المرامي الايديولوجية.

إنّ تحديد المقام لن يتمّ حتما إلا بتحديد المؤشرات المكانية والزمانية لعملية التلفظ. والشاعر صرّح في مطلع القصيدة بهذين المؤشرين (المكان ـ الزمان)، يقول :

وفتيان صدق قد صرفت مطيّهم إلى بيت خمّارٍ نزلنا به ظهرا

فمكان التلفظ هو (بيت خمار)، وهو مكان مشبع (Saturé)، محدّد بوضوح، والحوار الذي جرى بين الشاعر والخمار لم يخرج عن هذا الإطار المكاني الضيق، وتحديد المكان أضفى على النص صبغة

معيّنة، إنه مكان اللهو والمجون، ولا مجال فيه للورع والأخلاق، بل أنّ الشاعر يصرح بذلك قائلا:

إذا ما دنا وقت الصلاة رأيتهم يحثّونها حتى تفوتَهم سُكرا

أي: إذا دنا وقت الصلاة أسرعوا في شرب الخمر فيحلّ وقت الصلاة وينقضي وهم سكارى لا صلاة عليهم، وقد أخذ أبو نواس في هذا الملفوظ بإحدى آيات القرآن الكريم والتي نزلت في الخمر قبل أن تُحرّم قطعاً ﴿**لا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى**﴾ [24]، غير أنّ هذه الآية نُسِخَت وبطُلَ حكمها، واحتجاج أبي نواس بها راجع إلى زندقته.

أما الواصل الزماني فإنه محدّد بوقت الظهر (ظهرا)، ولكن الزمن يستمر والندامى عند الخمّار بعدما طاب لهم المقام، يقول:

خرجنا على أنّ المُقامَ ثلاثة فطابت حتى أقمنا بها شهرا

أي أنّ القوم دخلوا الخمّارة ظهرا على أن يبقوا فيها ثلاثة أيام ولكن النشوة جعلت المقام يطيب لهم حتى أقاموا به شهرا من الزمن.

إننا ونحن نسعى إلى ربط النص بهذه المفاهيم اللسانية تارة والتداولية تارة أخرى لا نزعم أننا نحيط من خلالها بما يحتويه النص من مضامين ومعانٍ، وإنما حسبنا أنها عوامل تساعد على الولوج إلى معنى النص، ونُبقي التحليل الشامل لإجراءات أخرى، وهذا ما سميناه الملفوظ والتلفظ في الخطاب الشعري.

الهـــوامـــش:

1. Emile Benveniste, 1974, « *Problèmes de linguistique générale* », Gallimard, Paris, P80.
2. Jean-François Jeandillou, 1997, « *L'analyse textuelle* ». Armand Colin. Paris, p 54.
3. Dominique Maingueneau, 2000, « *Analyser les textes de communication* », Nathan. Paris. P 5.
4. Ibid : p06
5. François Flahault : « *La parole intermédiaire* ». Le Seuil. Paris. 1997, P17.
6. Nathalie Garric et Frédéric Calas, 2007, « *Introduction à la pragmatique* », Hachette. P14.
7. Ibid : p16.
8. Ibid : p17.
9. Ibid : p17.
10. Catherine Kerbrat-Orecchioni : « *L'énonciation* ». A. Colin. Paris, p55.
11. Jean-François Jeandillou : « *L'analyse textuelle* ». p54.
12. Nathalie Garric et Frédéric Calas,
13. Dominique Maingueneau : « *Analyser les textes de communication* », p69.
14. Nathalie Garric et Frédéric Calas, Ibid. p 25.
15. Ibid : p 26.
16. Dominique Maingueneau : « *Analyser les textes de communication* ». p 88.
17. Jeandillou : « *L'analyse textuelle* ». p 55. Jean-François.
18. الأخضر جمعي: "*نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين*". مجلة اللغة والأدب، العدد 08، ص 44.
19. نفسه: ص 45.
20. سامية الدريدي: "*الحجاج في الشعر العربي القديم*". عالم الكب الحديث، ص 63.

21. حازم القرطاجني: "*منهاج البلغاء وسراج الأدباء*"، ط 3، دار الغرب الإسلامي، ص 361.

22. الجاحظ : "*البيان والتبيين*"، دار الجيل، ص 43.

23. سامي سويدان: "*في النص الشعري العربي*". دار الآداب، ص 31.

24. النساء، آية 34.