البنية والدلالة في النصّ الفني

في ديناميكيّة النصّ لدى يوري لوتمان

سلوى النجّار

في الإشكالات الأساسية للبحث

شغل مفهوم النصّ الفنّي حيّزا كبيرا من النقاشات العامة حول طبيعة ذلك النّص ومدى انطباقه على الأنشطة الفنية غير اللّفظيّة، وهي أنشطة عسيرة التقعيد أصلا. ولقد سارع نقاد ومنظرون عديدون إلى تصوّر أسس عامة يتم الاحتكام إليها في هذا الإطار، مثالها المحدّدات التي ضبطها يوري لوتمان(1922–1993) للنّص الفني منها "التعبير"[1] (*Expression*)، فكل نصّ يقوم على جملة من الأدلّة المضبوطة في مقابل بنيات أخرى توجد خارجه(*Extra-textuelles*)، حيث يتميّز النص مثلا من الأثر الفنيّ[2]، ومنها "الــتحديد"(*La délimitation* [3])، فالنصّ الفني يختلف عن كلّ دليل لا يدخل تحت نطاقه وفق مقولة الانتماء واللاانتماء، ثمّ هو نظام له بداية ونهاية، ومنها "البنية(Structure)"[4]، فليس النصّ الفني مجرّد تتابع للأدلّة في فاصل معيّن بين حدين خارجيّين، إنّه تنظيم داخليّ يُحَوَّلُ على المستوى النسقي إلى كلٍّ بنيويّ. وهكذا وفّر لنا الاتجاه السيميائي البنيوي إمكانات عديدة، فقد قدّم من الناحية الإبستيمولوجية فهما متناسقا عموما ساعد على ضبط الإطار النظري العام لمعنى النّص الفني ولمجال انطباقه، وساعد على تصوّر علاقة ممكنة بين أنظمة الكتابة وبقية الأنظمة الأخرى مرئية كانت أو مسموعة. ثمّ هو ساعد، وهو الأهمّ، على تصوّر إطار عام حول علاقة اللغة بالنّص الفني.

غير أنّنا لا ننكر أنّ معالجة تلك الإمكانات استنادا إلى فكر لوتمان دون سواه قد يعبّر عن اختيار شخصي لا يخلو من مجازفة في إنجازه، لما يتّسم به فكر هذا العلَم من تعقيد، ولما تبدو عليه مدوّنته من شساعة تجعل الإلمام بجميع مؤلّفاته منالا صعبا في بحث كهذا، لا سيّما وأنّ ما تُرجم منها إلى اللّغات التي عادة ما نعتمدها في كتاباتنا (العربيّة والفرنسيّة والإنقليزية) يعدّ شحيحا مقارنة بما جادت به قريحة الرجل[5]. سيظلّ اختيارنا إذن،محكوما ببيان ما أضافه لوتمان من تجديد للبحث السميائي في الموضوع الذي يشغلنا، اعتمادا خاصّة على كتاب *بنية النّص الفني*(ترجم إلى الفرنسية سنة1973)

ونص "الفضاء السميائي"(Sémiosphère)(ترجم إلى الفرنسية سنة 1999) [6]، دون أن يكون في نيّتنا تقديم تصوّر واف لمجمل نظرياته.

فلا شك أن السعي إلى تخليص البنيوية من الأزمة التي هزّت أصولها[7]، قد أكسب المنحى السيميائيّ اللوتماني أهمية قصوى، وهو الذي جعل اتجاهه البنيوي يتسم "بديناميكيّة" طفت على السطح بشكل خاص وجلي مع تحليلاته لـــمفهوم "الفضاء السيميائي"[8].

فمن الناحية المنهجية سيوفّر هذا المفهوم إمكانيات لقراءة موسعة للنصّ، وهو بما يعنيه من تجريب الدلالة من قبل ذوات تنتمي إلى ثقافة مخصوصة[9] يفتح آفاقا عريضة لدراسة البيئة الثقافيّة للنّص، ويساعد إضافة إلى ذلك على النظر بمنطق حيّ للنصوص القديمة، لا سيما عندما يتمّ دعمها برؤية شاملة تستثمر تاريخها المضمّن أصلا في الثقافة المنتجة لها[10].

هل يمكن عندئذ أن نفهم النص بوصفه أنموذجا مصغّرا للثقافة، اعتبارا لكون الإبداع في النّص قد أصبح نشاطا مركّبا قائما على التفاعل(*Interactivité*) وظيفته إنتاج المعنى؟ أيمكن الإقرار بأن النشاط السيميائي (*L'activité sémiotique*) قد أخذ بعدا جديدا عندما وقع الانتباه إلى أهميّة المحيط الدائري للنّص(*La périphérie*) ، فلا يكون ساعتها النصّ إلاّ مغمورا(*Immergé*) بحركتي التاريخ والثقافة؟ ثمّ ألا يقتضي مثل هذا الفهم تعريفا مخصوصا للثقافة كحدث نصيّ؟ وماذا يعني لوتمان عندما ينبهنا بأنّ الثقافة يمكن أن تُعدّ في مجملها نصّا ذا بنية مركّبة؟

لعلّنا نحتاج في هذا المقام أن نفهم المعنى العام للنص ضمن نسيج عام[11]، أي ضمن كلّ معقّد وجدلي على وجهين الوجه الداخلي ويعني إدراك التجاذب المستمر بين مستويات النص، وبين العناصر المكونة لكل مستوى منها، والوجه الخارجي إدراك العلاقات الجدلية بين النص وما يحيط به خارج النص. ومتى انتقلنا إلى تحليل النصّ بصفته نواة لدراسة الثقافة، أدركنا أنّ تلك النواة القائمة في جوهرها على المدّ والجزر والحركة المستمرّة ما عادت لتكتفي بالمنهج البنيوي التقليدي الذي أقعدته الستاتيكيّة.

وإذ نعود إلى مفهوم البنيويّة الديناميكيّ القائم أساسا على التفاعل والحوار، فلنستثمره تحليليا من خلال تحديد دوره في فهم لغة النّص، على جهتين: إحداهما اتساع نطاق مفهوم النصّ ليشمل في طائلته النصّ الفنيّ، والثانية مفهوم اللغة في الحال التي لا نتحدّث فيها عن لغة طبيعيّة(*Langue naturelle*). ونحاول استثمار تلك البنيوية وظيفيا من خلال إظهار دورها في فهم تعدّد تسنينات الفنّ (*Codes de l'art*)، وفيها نبيّن معنى تعدّد مستويات قراءة النّص الفنّي، وتعدّد "وجهات النظر(*Points de vue*)" وهي

من المفاهيم التي ظهرت عند باختين(1895–1975) وتبلورت لاحقا لدى لوتمان. ثم نحاول ثالثا استثمار تلك البنيوية تأويليا، بتتبع مفهوم ديناميكيّة النصّ التي منحت حياة الدليل وحيويّته أو "سيميوز" بورس(1839–1914)، فهما بديلا ولّد عند أتباع لوتمان من تلاميذ مدرسة تارتي(*Tartu*) مفهوما جديدا هو البيونصّ(Biotexte).

1- لغة النصّ الفنّي:

ومتى انتقلنا للنظر في إشكاليّة تكوّن النصّ الفنّي وجدنا أنّ الكاتب في مقدّمة *بنية النصّ الفنّي*، يصل بين الفنّ بصفته "ملكة ناتجة عن فعل تفكّر"(*بنية النص الفني*، 26) والثقافة بصفتها البيئة المنتجة للفنّ. ومن ثمّة عُدّ الفنّ إحدى ضرورات حياة الإنسان الثقافيّة. لكنّه ما كان ليتوقّف طويلا عند هذا الشاغل، لأنّ الفكرة الأساسيّة للكتاب ليست تأكيد ضرورة الفنّ للإنسان، وإنّما أثارها الكاتب ليصل حديثه في الفنّ ببحث بنية النصّ الفنّي ودراسة اشتغاله اجتماعيّا. كيف لا والفنّ يعدّ "مولّدا شديد الانتظام تؤلّفه لغات من نمط مخصوص تعود على الإنسانيّة بفوائد لا بديل لها، وذلك بقابليّته للتطبيق على وجه من وجوه المعرفة الإنسانيّة، وهو من الوجوه الأكثر تعقيدا لكنّ آليّات اشتغاله ما زالت لم تتّضح بعد."(*بنية النص الفني* (29) .

ولعلّ الخيط الرابط بين كلّ مسائل المؤلَّف كان بيان كيفيّة اتصال بنية النصّ ببنية الفكرة. ومن هنا لم يكن النصّ الأدبيّ بالمفهوم الضيّق للكلمة المستهدف وحده بالبحث، وإنّما جمع إليه النصّ الفنيّ عموما، غير أنّه جُعِل الأساس في بحث النصّ الفنّي، ثمّ تُعمّم القاعدة. أمّا الشاغل الموجّه فقد كان البحث العامّ في "بنية اللغة الفنيّة وعلاقتها ببنية النصّ الفنّي، ما هي وجوه تشابههما ووجوه اختلافهما مقارنة بالمقولات اللسانيّة المماثلة، أي أنّها محاولة في شرح كيف يصبح النصّ حمّالا لفكرة ما، وكيف تتفق بنية النصّ مع بنية تلك الفكرة." (*بنية النص الفني*، 31).

وأوّل ما تمّ الاستدلال عليه في بناء ذلك التصوّر هو التشريع لاعتبار الفنّ لغة. فالفنّ لغة ثانويّة بالمعنى الذي تُعدّ فيه اللغة الطبيعيّة لغة أوّليّة. فما المقصود بالثانويّة في وصف لغة الفنّ؟ يرى لوتمان أنّه "ينبغي ألاّ نفهم من "ثانويّ مقارنة باللّسان" فقط ما قد يتحصّل من معنى "استعمال اللغة الطبيعيّة بصفتها مادّة"(*بنية النص الفني*، 36) فإن اقتصر معنى هذا المصطلح على هذا الوجه في الدلالة فحسب، سيصبح من غير الشرعيّ إدراج فنون لا تكون مادّتها الأولى لغويّة مثل التصوير والموسيقى وغيرهما. لذلك تبدو العلاقة أكثر تعقيدا، إذ ليست اللغة الطبيعيّة أكثر الأنظمة نضجا فحسب، وإنّما هي أقوى

نظام تواصل بين المجموعة البشريّة. وهي ببنيتها تسيطر على الجوانب النفسيّة للأفراد، وعلى جونب أخرى عديدة في الحياة الاجتماعيّة. أمّا الأنظمة النمطيّة الثانويّة (وهو حال جميع الأنظمة السيميائيّة)، فتنبني على غرار اللغة ووفق نمطها. ولا يعني ذلك أنّها تعيد إنتاج جميع جوانب اللغات الطبيعيّة. لكنّه يجوز بشيء من التوسّع أن نتحدّث مثلا عن علاقات سياقيّة وعلاقات جدوليّة في مجال التصوير أو السينما (وهو ما تثبته مثلا أعمالChristian Metz , S.M. Eisenstein) ويشرّع بالتالي لاعتبار هذه الفنون مواضيع سيميائيّة، أو أنظمة مبنيّة وفقا لنمط اللغة الطبيعيّة.

و لم يستدلّ لوتمان كمرحلة أولى على انتماء الفنّ إلى الأنساق اللغويّة ليثبت كونه لغة، وإنّما على انتمائه إلى الأنساق التواصليّة. فالفنّ هو أحد وسائل التواصل "لأنّه يحقّق بشكل لا جدال فيه صلة بين باثّ ومتقبّل." (*بنية النص الفني*، 33) وبناء على هذه المسلّمة انتهى إلى أنّ "كلّ نظام يرمي إلى التواصل بين شخصين أو أكثر يمكن أن يُحَدّ بكونه لغة." (*بنية النص الفني*، 33) وفي ذكر التواصل بين طرفين، يقع إضمار التواصل الذاتي ويُؤوَّل على أنّه من قبيل التواصل بين طرفين، ولذلك لم يتمّ إقصاء التواصل الذاتي من هذا التعريف. غير أنّ التواصل عند لوتمان لا يقتضي بالضرورة أن يكون بواسطة اللغة الطبيعيّة، لأنّ التواصل بين الإنسان والآلة مثلا، أو بين الآلة والآلة لا يكون عبر اللغة الطبيعيّة، كما أنّ التواصل بين الحيوانات حاصل بل أصبح ممّا يُصطلح عليه باللغة ولكنّه ليس اللغة الطبيعيّة. من ناحية أخرى لا يُعدّ تواصل الأنظمة العضويّة والعصبيّة داخل جسم الإنسان لغة مع أنّه تواصل.

من هذا المنطلق لا يقع إطلاق مصطلح لغة على جملة الألسنة ولا على الأنظمة الاصطناعيّة التي وضعتها جملة من العلوم لوصف مجموعات محدودة من الظواهر فحسب، و"لكن يُطلق أيضا على العادات والتقاليد، وعلى التجارة، والأفكار الدينيّة. واستنادا إلى هذا المعنى ذاته يمكن الحديث عن لغة المسرح والسينما، والتصوير والموسيقى، بل والفنّ عامّة، على أنّها لغات تنتظم بشكل مخصوص." (*بنية النص الفني*، 34).

وقد يجعل اتساع نطاق مفهوم اللغة، من تصوّر الأطراف المتعاملة باللغة يتّسع أيضا، فنفترض أنّ التواصل لا يقوم بالضرورة بين فردين، وإنّما قد يكون بين هيكلين ميكانيكيّين، لذلك وقع اقتراح مفهوم "باث المعلومة" و"متلقّيها" بدلا من مصطلح الفرد، لأنّ هذا التوسّع في الفهم يتيح إدراج أحوال لا يكون فيها التواصل مُقاما بين أفراد المجموعة البشريّة، أو بين فردين متمايزين، كأن يكون التواصل في مستوى الفرد الواحد: وهي حالة يكون فيها باثّا ومتلقّيا في الآن نفسه، (ملاحظات للتذكّر، أو

كنّش، أو مذكّرات شخصيّة...) وفي هذه الحال لا يقع بثّ المعلومة عبر الفضاء ولكن عبر الزمن، وتتحوّل إلى شكل من التنظيم الذاتي للشخصيّة.

ولعلّ مفهوم التواصل الذاتي قد يكون شرّع لبناء تصوّر عن التواصل في غاية الأهميّة. فقد لا يُعتبر مثال التواصل الذي يكون فيه باثّ المعلومة هو متلقّيها ذا شأن كبير في المجموعة العامّة للعلاقات الاجتماعيّة. في تلك الحال، يمكن أن يُعدَّل شكل التواصل:

من: أ ⟵ ب إلى: أ ⟵أ' (بحيث يكون الباث هو المتلقّي، ولكن في حيّز زمنيّ مختلف). لكنّ دلالة هذه العلاقة تكون مختلفة لو أنّنا وضعنا تحت (أ) مفهوم "الثقافة الوطنيّة "، في تلك الحال يكتسب شكل: (أ ⟵أ') دلالة شكل: (أ ⟵ ب) بل قد يكون هذا الشكل التواصليّ متواترا إذا ما تعلّق الأمر بالأنماط الثقافيّة. ولو واصلنا عمليّة الإبدال هذه، ووضعنا تحت طائلة (أ) الإنسانيّة قاطبة، فسنلاحظ حينها أنّ التواصل الذاتي، وشكل: (أ ⟵أ') قد يكون هو الوحيد الممكن (في حدود التجربة الواقعيّة).

في إطار مثل هذا التصوّر للتواصل، يمكن النظر إلى الفنّ بصفته لغة مخصوصة استنادا إلى فهم مخصوص بدوره، وهو ما يسمح بإطلاقه على مجالات متعدّدة. وإدراك تلك الخصوصيّة قد ساعد على تحديد تعريف للغة يسمح باستثمار المفهوم على ذلك الوجه المتعدد الجوانب. والمقصود باللغة عنده "كلّ نظام تواصل يستعمل أدلّة منضّدة بشكل مخصوص."(*بنية النص الفني*، 34-35). وإذا ما كان الأمر كذلك، وكان الفنّ وسيلة تواصل مخصوص، ولغة منتظمة انتظاما مخصوصا، فإنّ "الآثار الفنيّة حينئذ، أي أفعال التواصل في تلك اللغة، يمكن أن تُعتبر نصوصا." (*بنية النص الفني*، 31) وقد شغلت هذه الأطروحة قسما كبيرا من الكتاب، وهو ما أشار إليه المؤلّف ذاته(*بنية النص الفني*، 37)

وتعدّ المرحلة الانتقاليّة في الاشتغال على المفهوم هي تلك التي بموجبها يصحّ أن نُسند للفنّ لغة شبيهة باللغة الطبيعيّة. فإن صحّ "أن يكون الفنّ لغة بالدلالة التي أسندناها له فيما سبق، فإنّه من البديهيّ أن يكون للأدب بصفته وجها من وجوه التواصل الجماعيّ، لغته. "أن يكون له لغة" يعني أن يكون له مجموعة مضبوطة من الوحدات الدالّة، ومن القواعد لتوليف تلك الوحدات، ليتسنّى بثّ جملة من المعلومات." (*بنية النص الفني*، 51) لكنّا لو تمعّنا لألفينا صلة متينة بين الأدب واللغة الطبيعيّة، فيكف تتآلف اللغتان: "لغة الأدب" واللغة الطبيعيّة (انقليزيّة أو عربيّة أو فرنسيّة...) تلك التي كُتب بها الأثر الأدبيّ؟ وهل يمكن اعتبار "لغة الأدب" مرتبة أسلوبيّة وظيفيّة ضمن اللغة الطبيعيّة الوطنيّة؟ علما وأنّ الإشكال الذي يثيره لوتمان في هذا السياق ليس الدلالة التي تستخرج عند دراسة أدب حقبة تاريخيّة ما

أو ثقافة ما، وإنّما المقصود هو التنازع في الدلالة والتقاطع بين لغات قد تعدّ متوازية بين "لغة الأدب" و"لغة المسرح" و"لغة التصوير" و"لغة الرقص" وغيرها... ويرى لوتمان أنّه للإجابة عن هذه التساؤلات، يمكن القيام بتجربة بسيطة تتمثّل في اختيار جملة من النصوص، ووضعها في مجموعات:

المجموعة الأولى:لوحة لدولاكروا(*Delacroix*)،وقصيدة لبيرون(*Byro*) ،ومعزوفة لبرليوز(*Berlioz*) .

المجموعة الثانية: قصيدة لميكيافيتش(*Mickiewicz* ، معزوفة لشوبان(*Chopin* .

المجموعة الثالثة: نصوص درجافي(*Derjavine*) الشعريّة، مجموعات باجينوف(*Bajenov*) المعماريّة.

هذه الطريقة استلهمها لوتمان من دراسات أقيمت على تاريخ الثقافات، إذ هو يبحث داخل كلّ مجموعة بوصفها نصّا واحدا وذلك باختزالها في جملة من المتغيّراتذات نمط أو أنموذج معيّن من الثوابت. وذلك الأنموذج هو بالنسبة إلى المجموعة الأولى "الرومنطيقيّة الأوروبيّة"، وبالنسبة إلى المجموعة الثانية: "الرومنطيقيّة البولونيّة" أمّا المجموعة الثالثة فهو "ما قبل الرومنطيقيّة الروسيّة". ولعلّ الوقوف على سمة موحّدة بين هذه المجموعات الثلاثة يقتضي استخراج نظام تواصل، أو بمعنى أدقّ لغة، تؤلّف كلّ مجموعة من المجموعات، ثمّ وفي مستوى ثان، لغة تؤلّف بين المجموعات الثلاثة معا. وقد قام تحليل هذه اللغة الجامعة بين مجال الأدب وغيره من المجالات الفنيّة على ضرب من القياس. فالإقرار بأنّ لغة الأدب مخصوصة يعني عنده أنّها تتراكب مع اللغة الطبيعيّة بصفتها نظاما ثانويّا مكوّنة بذلك نظاما نمطيّا ثانويّا، وهي بالطبع ليست الوحيدة في اكتسابها هذه الخاصيّة. والمهمّ في هذا الإقرار أنّ القول بوجود لغة للأدب تختلف عن اللغة الطبيعيّة سيعني أنّ الأدب يمتلك نظاما من الدلائل ويقوم على قواعد مخصوصة في توليف تلك الدلائل التي تسهم في بثّ معلومات مخصوصة لا يمكن بثّها بأيّ من الطرق الأخرى غير الأدب.

وتصطبغ المعلومة التي يقع بثّها من خلال نصّ أدبيّ بصبغة مخصوصة. وتتضح تلك الخصوصيّة بالمقارنة بين طبيعة الدليل في اللغة الطبيعيّة والدليل في النصّ الفنّي اللّغوي. فالدلائل في اللغات الطبيعيّة "تختلف فيما بينها اختلافا بيّنا على مستويَي المضمون والتعبير، إذ توجد بين ذينك المستويين علاقة استقلال متبادل، وتواضع تاريخيّ. وليس على ذلك الأمر في النصّ الفنّي اللغوي. فلا تختلف الحدود بين الدلائل فحسب، وإنّما يتغيّر مفهوم الدليل ذاته."(*بنية النص الفني*، 52) ولا يخضع الدليل في الفنّ لما يخضع له الدليل اللغوي الطبيعي من تواضع واتفاق، وإنّما هو ذو طابع أيقوني تشخيصي. مثل هذا الاعتقاد الذي يبدو بديهيّا في الفنون التشخيصيّة، إن تمّ تطبيقه على مجال فنون الكلمة سيستتبع جملة من الاستنتاجات الأساسيّة. فالأدلّة الأيقونيّة تتألّف حسب مبدإ العلاقة القائمة على التبعيّة بين التعبير

والمضمون. لذلك تبدو عمليّة وضع الحدود بين مستويي التعبير والمضمون بالمعنى العادي المستعمل في اللسانيات البنيويّة، عسيرة. فالدليل ينمِّط(*Modéliser*) مضمونه. بالتالي، ما يحدث في النصّ الفني هو من قبيل تحويل العناصر المكوّنة للغة الطبيعيّة والتي هي في الأصل خارجة عن مجال الدلالة (العناصر التركيبيّة) إلى عناصر دلاليّة[12]، فينتج عن ذلك تقاطع معقّد في مستوى العناصر الدلاليّة. إذ قد يتحوّل أيّ عنصر نسقيّ في مستوى معيّن من تراتبيّة النصّ الفنّي إلى عنصر دلاليّ في مستوى آخر.

وقد ينتج عن مثل هذا الرأي أمران، أحدهما الاعتراف بأنّ العناصر النسقيّة في اللغة الطبيعيّة هي التي تمكّن من وضع الحدود بين الأدلّة، وتقطّع النصّ إلى وحدات دلاليّة. وثانيهما، وهو الأهمّ، أنّ حذف التقابل بين الدلاليّ والتركيبيّ يؤدّي إلى تآكل حدود الدليل ذاته. وهنا يصبح القول بأنّ جميع أدلّة النصّ الفنيّ دلاليّة صنوا للقول بأنّ مفهوم النصّ في هذه الحالة بالذات مماه لمفهوم الدليل. فالعلاقة بين النصّ والدليل تصبح علاقة تضمّن: النصّ هو دليل مكتمل، وكلّ الدلائل المعزولة التي يتضمّنها النصّ اللغوي عموما ترتقي في ذلك النصّ المخصوص إلى مرتبة عناصر الدليل. وهكذا، يقع العمل على النصّ الفنّي بصفته دليلا فريدا ذا مضمون مخصوص مركّب هنا والآن.

لكنّ النصّ من ناحية ثانية، ومع أنّه يمثّل دليلا واحد من حيث تركّبه، فإنّه لا يفارق حقيقة كونه نصّا. هو نصّ بانتظام أدلّته وتسلسلها، وبانتمائه إلى لغة طبيعيّة ما. لذلك يحتفظ النصّ بقابليّة الانقسام إلى كلمات ـــ أدلّة، وهو ما يتميّز به النظام اللسانيّ عموما. وهنا بالذات تبرز الظاهرة التي تسم الفنّ وتجعل من النصّ الواحد إذا ما طبّقنا عليه تسنينات(*Codes*) مختلفة ينقسم إلى أدلّة بكيفيّات مختلفة. وترجمة هذه الفكرة تتضح ببيان كيفيّة اتصال الأدلّة في النصّ اللسانيّ واختلاف ذلك الاتصال بين الأدلّة في النصّ الأدبي الفنيّ. فالعلاقات النسقيّة موجودة في كلا النصين، لكنّها في النصّ اللساني تقوم وفق تسلسل خطيّ، بينما تتراكب في النصّ الأدبي الفنيّ، فيحتوي الدليلُ الدليلَ بشكل تراتبيّ، شبيه بالدمى الروسيّة. وهو ما يعني في نهاية المطاف أنّ فنّ الكلمة وإن كان يتأسّس على اللغة الطبيعيّة، فإنّه لا يفعل ذلك إلاّ ليحوّلها إلى لغته المخصوصة.

وليست لغة الفنّ في حدّ ذاتها واحدة، وإنّما هي لغات متعدّدة متضايفة ولكنّها غير متشابهة. ثمّ هي وعلى مستوى النصّ الواحد تتيح قراءات متعدّدة. ولعلّه أمر متّصل بالشحنة الدلاليّة لذلك النصّ، وهو ما لا يمكن أداؤه بغير لغة الفنّ. ممّا يجعل الفنّ "الوسيلة الأكثر اقتصادا، والأكثر كثافة لحفظ المعلومة وأدائها." (*بنية النص الفني*، 55) وللنصّ الفنيّ ميزات أخرى متعدّدة من أهمّها قدرته على

تركيز معلومات ضخمة في حيّز نصيّ صغير جدّا. كما أنّه قادر على أن يمنح معلومة مختلفة لأكثر من قارئ بحسب معرفته.

2-في تعدد السنن في النصّ الفنيّ:

وتتميّز لغة الفنّ، خلافا للغة الطبيعيّة بتعدّد تسنيناتها، ويطرح لوتمان المسألة انطلاقا من قضيّة فهم النصّ الفنّي ليرى أنّ المسافة الفاصلة بين فهمه وعدم فهمه كبيرة. و قد يعدّ اختلاف وجوه تأويل النصّ الفنيّ من الخاصيّات العضويّة للفن. وتلك الخاصيّة بالذات هي التي تجعل الفنّ شبيها بكيان حيّ يدخل في علاقة تضايف مع القارئ فيمنحه المعلومة التي يحتاج ويوافق مؤهّلاته الإدراكيّة. ويستند في بيان الفرق الجوهري بين اللغات الطبيعيّة والأنظمة النمطيّة الثانويّة (الفنيّة خاصّة) إلى ما انتهى إليه جاكبسون في مباحثه اللسانيّة، حينما فصل بين القواعد النحويّة للتأليف (وأطلق عليه نحو المتكلّم)، وقواعد التحليل (أو نحو السامع). ويرى لوتمان أنّه بالقياس إلى ما انتهى إليه جاكبسون(1896-1982)، يمكن الحديث عن سنن فنيّ تأليفي هو سنن الكاتب[13]، وسنن تحليليّ هو سنن القارئ. والتعالق بين السننين يكشف شدّة تعقيد التواصل الفنّي.

فلكي يتمّ التواصل الفنّي عموما، تحتاج عملية التواصل ذاتها إلى أن يتقاطع سنن الكاتب مع سنن القارئ في جملة من العناصر الأساسيّة، كأن يفهم القارئ اللغة الطبيعيّة التي كتب بها النصّ. أمّا أطراف السننين التي لا تتقاطع فإنّها ستمثّل المجال الذي يحدث فيه الخلل أو التهجين فينبني تواصل بأشكال أخرى عند انتقال المعلومة من الكاتب إلى القارئ. ويستند لوتمان في تحليل هذه المسألة إلى جملة من الأبحاث الأكاديميّة التي أقامها الباحث الرياضيّ كولموغوروف (*Andreï Nikolaïevich Kolmogorov,*(1903-1987) [14]، في اشتغاله على الشعر، وهي أبحاث تسعى في عمومها إلى الوقوف على جملة من الدراسات اللّسانيّة الإحصائيّة المطبّقة على الشعر الروسي المعاصر[15].

وتقوم نظريّة كولموغوروف على تحديد جملة من المفاهيم الصوريّة التي يتأسّس عليها علم البيت الموزون (*La science du vers*)، فاستنادا إلى قاعدة كبيرة من الإحصائيّات، دُرست نسب ظهور صور إيقاعيّة محدّدة في نصّ غير شعريّ وبالتالي غير فنّي. كما درست نسبيّة تغيّرات مختلفة داخل أنماط أساسيّة للعروض الروسيّ. وباعتماد النتائج المستخرجة وقع تقييم الطاقة الإعلاميّة لمجموعة خطابيّة موزونة ما. وبذلك وقع تسخير نظريّة المعلومة ومناهجها لدراسة مضامين الأشكال العروضيّة. وهنا ظهرت نظريّة كولموغوروف في "قياس قصور الطاقة"(*Entropie*) في اللغة الشعريّة، ويتّصل مفهوم

*Entropie*بمفهوم النمط، ويتمثّل في قياس مقدار اللانظام في طائفة من الأنماط، ويؤدّي قصور الطاقة في رسالة ما إلى ضعف الدلالة في المعلومة. وبموجبها يرى كولموغوروف أنّ قصور الطاقة في لغة ما(*H*)، يتألّف من وحدتين قياسيّتين:

1-شحنة معنويّة معيّنة، فيكون الرمز (h^1) دالاّ على قدرة اللغة على بثّ معلومة ذات قيمة معنويّة في نصّ ذي مدى معيّن.

2- مرونة(*Souplesse*) اللغة، ويكون الرمز(h^2) دالاّ على قدرة اللغة على بثّ المعلومة ذاتها لكن بسبل أخرى موازية للأولى. وعندها تكون(h^2) هي مصدر المعلومة الشعريّة. وكلّ اللغات الاصطناعيّة المستخدمة في العلوم الدقيقة، والتي ينتفي فيها إمكان توظيف آليّة الترادف، تكون فيها نسبة (h^2) مساوية للصفر: $h^2=0$، لذلك لا تصلح لأن تكون مادّة للشعر.

فالخطاب الشعريّ يَفترض وجود سلسلة من التحديدات، داخل النصّ الشعريّ، من قبيل الإيقاع، والقافية والمعايير المعجميّة والأسلوبيّة. وبتقدير أيّ الأجزاء القادرة على حمل المعلومة وقع استهلاكه ضمن تلك الحدود وهو ما اقترح الترميز له بـــ(ß) ، استطاع كولموغوروف صياغة قانون لا يكون فيه الإبداع الشعري ممكنا إلاّ إذا ما لم يتجاوز حجم المعلومة المستهلكة مرونة النصّ، أي أن تكون المعادلة كالتالي: $ß< h^2$. من ناحية ثانية وبناء على هذه القاعدة، يرى استحالة تولّد إبداع شعري من كلّ لغة تكون فيها نسبة حجم المعلومة المستهلكة أكبر أو معادلة لمرونة النصّ، أي كالتالي: $ß \geq h^2$. ويميّز كولموغوروف بين ثلاثة مكوّنات أساسيّة لـــ*Entropie* في النصّ الفنيّ اللغوي: أوّلها: التنوّع الممكن لمضمون ما في حدود نصّ ذي مدى معيّن (وضعف ذلك الاعتدال يمثّل معلومة لسانيّة). ثانيها: تنوّع التعبير واختلافه في مضمون واحد (ويمثّل ضعف الاعتدال عندها المعلومة الفنيّة). وثالثها: الحدود الصوريّة المفروضة على مرونة اللغة. لكنّ لوتمان يذهب إلى أنّ الوضع الحاليّ للشعريّة البنيويّة تجعل من العلاقة بين هذه المكوّنات الثلاثة تنحو نحو تعقيد أشدّ. وبيان لوتمان لدرجة ذلك التعقيد هو ما شجّعنا على تحليل نظريّة كولموغوروف، لأنّ لوتمان انطلق منها لينقدها ويبني رأيه فيها. والواقع أنّ كولموغوروف لم يدّع بهذا الأنموذج المقترح إعادة إنتاج مسار الإبداع الفردي، لأنّه أمر يحدث حدسيّا وبطرق متعدّدة، ولكنّه حاول أن يقدّم رسما بيانيّا عامّا لمخزون اللغة المعتمد في بناء المعلومة الشعريّة.

ويرى لوتمان أنّ الشاعر لا يعبّر في إبداعه عن عمليّة خيار بين إمكانات متاحة. أي أنّ "تمثيل الإبداع الشعري باختيار لأحد البدائل(*Variante*) الممكنة لصيغة مضمون ما(...) يعدّ تبسيطا صريحا." (لوتمان: 61) لأنّه، وفي صورة ما إذا أبدع الشاعر بهذا الشكل، وأُصيب النص بـــ*Entropie* في مستوى

مرونة اللغة(h^2) فإنّه وفي جميع الأحوال لن يؤثّر ذلك في القارئ، بما أنّه لن يتلقّى النصّ بصفته أحد النصوص الممكنة وإنّما هو النصّ الأوحد الذي لا يتكرّر. فالقارئ يتلقّى النصّ على أساس أنّه فنيّا يمثّل الصيغة المُثلى، حتّى وإن كان الشاعر يدرك أنّه بالإمكان كتابة نصّ مختلف. وبمقتضى هذا التصوّر يتمّ تمثّل *Entropie* في مستوى مرونة اللّغة (h^2)على أنّه لاانتظام في قدرة اللغة على بثّ معلومة ذات قيمة معنويّة في نصّ ذي مدى معيّن أي لاانتظام في مستوى(h^1) ، وهذا التساوي في القيمة يُضحي بمثابة توسعة لما يمكن أن يُقال داخل حدود نصّ ذي مدى معيّن. وما من قارئ يجد في نفسه الحاجة ملحّة إلى الشعر إلاّ ويرى فيه تعبيرا عن حقيقة مخصوصة لا يمكن أن تُصاغ خارج النصّ الشعري، وليس وسيلة للقول شعرا ما يمكن أن يُقال نثرا. ويصير بالتالي قياس *Entropie* في مرونة اللغة قياسا لـــ*Entropie* في تنوّع المضمون الشعري المخصوص، وتتحوّل المعادلة كالتالي: *Entropie* في لغة ما= *Entropie* في قدرة اللغة على بثّ معلومة ذات قيمة معنويّة في نصّ ذي مدى معيّن + *Entropie* في مستوى مرونة اللّغة. وهو ما يُرمز له بـــ: $H = h^1 + h^2$ وتأخذ هذه المعادلة قيمة: $H = h^1 = h^{1\prime}$

وتعني ($h^{1\prime}$)تنوّع المضمون اللساني عموما إضافة إلى المضمون الشعري بصفة خاصّة. فالطرف الجديد الذي اقترحه لوتمان ووحّد به $h^1 + h^2$ هو $h^{1\prime}$ ، وهو ما يعني محو التقابل بين هذين الطرفين ودمجهما في قرين واحد.

ويفسّر لوتمان هذه المعادلة الجديدة ليقترح علينا مفهوما بنيويّا لعمليّة الإبداع الفنّي عموما، فيفترض أنّ كاتبا ما قد أوغل في إنهاك الشحنة الدلاليّة للغة وبنى فكره على حساب مرونة اللغة، واختار جملة من المرادفات للتعبير عن ذلك الفكر، علما وأنّ الكاتب له مطلق الحريّة في تعويض كلمة بأخرى، أو حتّى قسم من النصّ بقسم آخر يعادله دلاليّا. لكنّ الأمر يبدو مختلفا من وجهة نظر القارئ: فالقارئ يفترض أنّ النصّ المقدّم له –ويستعمل لوتمان مفهوم النصّ في هذا السياق بالمعنى العام للكلمة أي أنّه ينسحب مفهوميّا على الأثر الفني عموما–هو النصّ الوحيد الممكن، فهو يقول "إنّنا لا نحذف كلمة من كلمات أغنية مثلا"(لوتمان: 62). كما أنّ التصرّف في عناصر النصّ بإبدال واحد بآخر لا يمثّل على مستوى المضمون أحد بدائل النصّ، ولكنّه سيمنح مضمونا جديدا. لذلك، لا يوجد، بالنسبة إلى القارئ، مرادفات للنصّ. وفي المقابل تتوسّع شحنة اللغة الدلاليّة توسّعا شديدا، فيمكن أن نقول شعرا ما لا يمكن أن نقول بغير الشعر. بل إنّ التكرار في حدّ ذاته يصبح مميّزا للخطاب. فتكرار كلمة ما تجعل الكلمة غير متساوية دلاليّا مع ذاتها. وهكذا تتحوّل مرونة اللغة(h^2) إلى شحنة دلاليّة تكميليّة لضرب من اللاّنظام (*Entropie*) المخصوص في المضمون الشعري.

وإذا ما افترضنا أنّ الشاعر نفسه يمكن أن يكون سامعا لأشعاره، أيقنّا أنّ الشاعر يمكن أن يكتب نصّه بوعي السامع، أي أنّ البدائل الممكنة تغدو غير مناسبة لمضمون النصّ. لذلك يجعل من جميع العناصر المؤلّفة للنصّ عناصر دلاليّة، بدءا بالجانب الصوتي، فالقافية، ثمّ تصويت الكلمات على أنّها هي البديل المختار للنصّ... فتنتصر وجهة نظر القارئ الذي يحمل جميع التفاصيل الموجودة في النصّ على أنّها حمّالة مضمون. إنّ هذا التصوّر تؤكّده جملة من الأبحاث التي تناولت علاقة المبدع بنصّه. ففي هذه الحال لا ينحت المؤلّف من نصّه مرآة تعكس ذاته، بل هو في إبداعه يراعي المتلقّي الذي يتوجّه إليه الخطاب المقصود بعمليّة التبليغ. بالنصّ يبني الكاتب علاقة حوار بين الداخل والخارج، وفي ذلك ما فيه من تمكين للقارئ "من الانخراط في عالم الأثر وفهمه. [لذلك] وجب أن يبني الظروف الحافّة بالأفعال والأقوال المضمّنة فيه من داخل."[16]

من جهة ثانية، قد يقرأ القارئ النصّ من موقع الكاتب، وذلك عندما يشرع في الاستمتاع بفعل إبداع النصّ ومتابعة المهارة في ذلك الفعل فيتراح من موقعه:(h^1) (قدرة اللغة على بثّ معلومة ذات قيمة معنويّة في نصّ ذي مدى معيّن) إلى (h^2) (مرونة اللغة أو قدرتها على بثّ المعلومة ذاتها لكن بسبل أخرى موازية للأولى). ويمكن أن نرمز إلى ذلك الانزياح كالتالي: $h^1 \longrightarrow h^2$، فلا يكون مضمون النصّ اللساني عموما بالنسبة إلى القارئ في هذه الوضعيّة سوى تِعلّة ومركبا يتخطّى به ما قد يواجهه من صعوبات شعريّة.

واستنادا إلى ما أشار إليه لوتمان من إمكانيّة تبادل الأدوار بين المبدع والقارئ، يجوّز ما هو أهمّ في مجال النصّ الشعري أو الفني عموما، فكلّ كلمة يمكن أن تكون مرادفة لغيرها، وتتحوّل المترادفات أضدادا(*Antonymes*). لأنّ الشاعر لا يصف مشهدا يتألّف من جملة من المواضيع الممكنة التي قد تؤلّف في كلّيتها الكون، بل إنّ ذلك المشهد يصبح هو أنموذج الكون بأسره فيملؤه بفرادته. وبالتالي لا تكون بقيّة البدائل التي لم يخترها المؤلّف نصوصا عن زوايا أخرى من العالم بل نماذج جديدة لذلك الكون ذاته. فعالم النصّ الأدبيّ يضحي "الصيغة المحتملة للكينونة، والشكل الجديد المقترح لكيفيّة الحضور في العالم. ودلاليّته لا تكمن فيما قصد الكاتب تبليغه لنا وتأديته من أفكار، ولكن في كيفيّة تبدّي هذا العالم وكشف نفسه إلينا."[17] وهو كشف أو انكشاف لقارئ غير منفعل البتّة، بل مسهم بدوره في بناء معنى النصّ الجملي. وهنا تنشأ المعادلة الجديدة: $H = h^2 + h^{2'}$، بالمعنى الذي يتواجد فيه "نحو المتكلّم(*Grammaire du locuteur*)" و"نحو السامع(*Grammaire de l'auditeur*)" المختلفين في

جوهرهما، تواجدا حقيقيّا في وعي كلّ حامل للخطاب. ومثلما تخترق وجهة نظر الشاعر عالَم القارئ السمعيّ، تخترق وجهة نظر القارئ وعي الشاعر.

وقد أنتجت هذه المقاربة أربع وضعيّات:

1-أن يكون الكاتب في وضعيّة: $H = h^2 + h^{2'}$، وأن يكون القارئ في وضعيّة $H = h^1 + h^{1'}$ في هذه الوضعيّة يميّز المتلقّي (قارئا كان أم ناقدا) بين مضمون الأثر والمسارات الفنيّة المتبعة. لذلك هو يعلّق أهمية قصوى على المعلومة ذات الصبغة اللافنيّة.

2-أن يكون الكاتب في وضعيّة: $H = h^2 + h^{2'}$، وأن يكون القارئ في وضعيّة: $H = h^2 + h^{2'}$، وهي وضعيّة تعكس فترة ازدهار الفنّ في حضارة ما، وخلالها يعيش الفنّ فترة بثّ مكثّف، ويمكن أن نأخذ مثالا على ذلك ما بلغنا عن العصر الجاهليّ، فكلّ متكلّم يمكن أن يكون شاعرا. وهي ميزة تهذّب في القارئ الحدس الجماليّ.

3-أن يكون الكاتب في وضعيّة: $H = h^1 + h^{1'}$، وأن يكون القارئ في وضعيّة: $H = h^1 + h^{1'}$. في هذه الوضعيّة يغلب الجانب التجريبي على المؤلّف فيقدّم إلى القارئ أحداثا تقوم على وصف واقعيّ. وفي هذه الظروف يمكن لـــ"أدب الحدث"(*Littérature de fait*) أن يتطوّر. فينحو الكاتب نحو جنس "المحاولات"(*Les essais*) وتصبح خاصيّة الفنّ سلبيّة.

4-يكون الكاتب في وضعيّة: $H = h^1 + h^{1'}$، ويكون القارئ في وضعيّة: $H = h^2 + h^{2'}$ ، في هذه الحال يتبادل الكاتب والقارئ المواقع. فيعدّ الكاتب أثره وثيقة معيشة، أو سردا لأحداث واقعيّة. أمّا القارئ فتكون له ثقافة جماليّة متينة، فيُقال عندها بارتكاز معايير الفنّ على وضعيّات معيشة، (ويمكن أن نأخذ مثالا على ذلك حكايات "بوزيد الهلالي"وقيادته هجمات على القبائل المجاورة، وهي في الأصل وضعيّات معيشة تحوّلت بفعل الحسّ الجماليّ إلى ملحمة فنيّة.)

هذه الوضعيّات التي وقع الدفع بها إلى أبعد مداها تقدّم في الواقع أساسا لجدليّة النظرة التي يوجّهها كلّ من المؤلّف والقارئ إلى النصّ الأدبي. فنظام الكاتب يختلف عن نظام القارئ، لكنّ أيّ شخص يكون سننه الثقافيّ مستمدّا من الأدب، يمكنه أن يجمع في وعيه بين تينك المقاربتين المختلفين في الأصل. لذلك فكلّ نصّ تقع دراسته من وجهة نظر الباثّ والمتلقّي سيكون حمّالا لمعلومات مكثّفة، لأنّه سيجمع نظريّا بين (H^1) و(H^2)، أي أنّه سيتشبّع من المجال المعجمي للّغة الطبيعيّة التي كُتب بها النصّ بأسرها، فيتميّز بذلك النصّ الفنيّ لطاقته الكبيرة على إنتاج معلومة كثيفة من النصّ اللافنّي.

"وجهة النظر" أو نصّ مكتوب مشروع لنصوص مقروءة:

ظهر مفهوم "وجهة النظر" في مناقشة التوجّه الأحادي الذي ساد نظرة القرن التاسع عشر إلى النصّ، فالنصّ كان في قراءته يقوم على بؤرة معنويّة واحدة هي المركز، وهو ما أنتج فكرة المعنى الرئيسي الناتج عن تلك العلاقة الأحاديّة. وبتناول النصّ داخل نظام تداعت فكرة العلاقة الواحدة. فمفهوم "اكتساب معنى"(*Avoir du sens*) أضحى مقرونا باتّجاهات افتراضيّة ممكنة، وبعلاقات متنوّعة بين الشخصيّة والعالم. لقد انفجر المحور الواحد فانبعثت المحاور المتعدّدة، وهو ما قد يكسب النصّ بنية جديدة في كلّ مرّة يتغيّر فيها مركز البؤرة أو بالأحرى تتعدّد البؤر، "فوجهة النظر لم تعد مرتكزة على نقطة محوريّة واحدة، وإنّما أصبحت تُنتج ما يُشبه الموضوع الذي يشرّع لتواجد أكثر من محور، وجميع تلك المحاور تتعالق لتبدع مسالك معنى إضافيّة."[18] فكلّ عنصر في البنية الأدبيّة يمثّل في البنية اللسانيّة عنصرا كامنا، كذلك هو في بنية الفكر الإنساني. ففي قول الشاعر:

إِنْ تَلْقَنِي لا تَرَى غَيْرِي بِنَاظِرَةٍ تَنْسَ السِّلاَحَ وَتَعْرِفْ جَبْهَةَ الأَسَدِ[19]

ففي قراءة هذا النصّ قراءة نتجاوز تلك التي تجعل البيت يسير في اتجاه واحد يكون فيه "الأنا" بؤرة، وتُدرِج النصّ ضمن غرض الفخر، تحضرنا وجهات نظر متعدّدة، هي "الأنا" الشاعر و"الأنت" الطرف المقابل أو العدوّ المحارب، و"الهو" الأسد، وكلّ واحد من هذه البؤر يمثّل شبكة دلاليّة، لكنّ تلك الشبكات متداخلة وقائمة على حركة مدّ وجزر، بحيث لا تقوم الأولى إلاّ بالثانية والثالثة، فيمكنك ألاّ تحكي هذا النصّ (مع أنّه بيت واحد) بالضرورة انطلاقا من *الأنا* المتكلّم، وإنّما انطلاقا من *الأنت* أو *الهو*، فتتألّف لديك معاني تُستمدّ من وجهات نظر مختلفة. وتنحو وجهات النظر نحو الكثافة كلّما تكثّف الخطاب البلاغي فيه، أو تعدّدت أطراف الخطاب كأن يقوم النصّ على الحوار.

فالقارئ وفق وجهات نظر متعدّدة يعيد إنتاج حقيقة تتميّز بأنّها تستمدّ موضوعيّتها من العلاقة القائمة بين تلك المحاور المتعدّدة، وبين البنيات المتنوّعة. فتلك المحاور إذن لا يعوّض أحدها الآخر، وإنّما هي تسهم جميعا في خلق علاقات جديدة في النصّ، وكنتيجة، لم يعد النصّ يعني ما كان يعنيه في استناده إلى محور واحد، وإنّما تنفتح آفاقه، وتتكثّف دلالاته. وجماع المعنى الجديد لا ينوب القديم وإنّما يتضايف معه.

إنّ مفهوم "وجهة النظر" المستمدّ دلالته في الأصل من مفهوم "المنظور"(*Perspective*) في الفنون التشكيليّة أو السينما خصوصا، يمكّن من منح ديناميكيّة فائقة في النصّ، وخاصّة في الأجناس السرديّة وهو ما مكّن في الواقع من الإطاحة بمفهوم البطل لينوب عنه مفهوم الشخوص، لأنّ وجهة نظر كلّ

واحد من الشخوص من شأنها أن تمنح القارئ عالما من الأدلّة، ويتحوّل النصّ الأدبي إلى فضاء متعدّد الاتجاهات، واستنادا إلى تنوّع تلك الاتجاهات يمكن للقارئ أن يؤوّله. فالتعدّد في وجهات النظر هو الكفيل في نهاية المطاف بأن يمنح مشروعيّة تعدّد تأويلات النصّ.[20]

---

[1] انظر في ذلك: Lotman : *La Structure du texte artistique*, (traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong, sous la direction d'Henri Meschonnic...), Paris : Gallimard, 1973 (Original : 1970), p.91.

[2] انظر في ذلك تمييز لوتمان بين مفهومي النصّ الفنّي والأثر الفنّي، المرجع السابق، ص89-90.

[3] انظر في ذلك المرجع السابق، ص92.

[4] المرجع السابق، ص93.

[5] للتذكير، ألف يوري لوتممان أكثر من خمسمائة أثر بين كتاب ومقال، غير أنّ عائق اللغة جعل القسم الكبير من أعماله لا يصلنا إذ لم يُترجم له إلى العربيّة فيما نعلم إلاّ: *مدخل إلى سيميائية الفلم*، ترجمة: نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، إصدار النادي السينمائي، ط1، دمشق 1989، ومقال "نظريات حول الدراسة السميوطيقية للثقافات" ليوري لوتمان وآخرون، ترجمه نصر حامد أبو زيد، ضمن كتاب *أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل الى السميوطيقا*، إشراف مشترك مع سيزا قاسم، دار إلياس العصرية، القاهرة،1986. ودار عيون، الدار البيضاء، 1987. ص:317-344.

[6] ظهر هذا النص في كتابه *علم الروح* (Lotman Jurij 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. (Translated by Ann Shukman, introduction by Umberto Eco.) London & New York: I. B. Tauris & Co Ltd. xiii+288 p.)، وهو يشكل القسم الثاني من ذلك الكتاب، ثمّ وقعت بعد ذلك ترجمته إلى الفرنسيّة وأخرج في شكل كتاب خاص: *La sémiosphère*, Trad. Anka Ledenenko, Collection nouveaux actes sémiotiques, Presses Universitaire de Limoges (PULIM) 1999.

[7] لعلّه من المفيد في هذا المجال الإشارة إلى أنّ لوتمان قد يكون استفاد بصفة خاصّة من جهود لوسيان غولدمان(**1913- 1970**) صاحب جملة من الفرضيات لعلّ أهمّها يدور حول السلوك الإنساني الذي يتوق إلى تحقيق توازن بين الذات الفاعلة وموضوع الفعل، غير أنه سرعان ما تصبح الوضعية المتوازنة متجاوَزة وبذلك تكون الوقائع الإنسانية متمثلة في عملية هدم وبناء متراتبين، وهو ما تتطلب الدراسة العلمية الكشف عنه.

[8] وهو ما حاولت إدنا أندروز إبرازه في بحثها: ANDREWS Edna : « Lotman's communication act and semiosis », Semiotica, 1999, vol. 126, n°1-4, pp. 1-15 (14 réf.)

[9] La *sémiosphère*, p.9.

[10] La *sémiosphère*, Op. cit, p.15

[11] ذلك ما قد يوحي به معنى كلمة *نصّ* التي يفيد أصلها التأثيليّ الحبك والنسج. انظر في ذلك: Lotman (1981) : « The text within the text », translation : Jerry Leo, Amy Mandelker, in : *Publication Of Modern Language Association (P.M.L.A.)* vol. 109, N°3, (May, 1994), p.p. 377-384 (Ref. 384).

[12] « Dans un texte artistique, il se produit une sémantisation des éléments extra-sémantiques (syntaxiques) de la langue naturelle » (Lotman, 53)

[13] ويقوم سنن الكاتب على حدّ ما بيّنه محمّد الناصر العجيمي على جملة من القواعد ضبطها عند غرايس في خمس قواعد:" الإفادة و المصداقيّة في القول، و الاقتصاد فيه، والاقتصار على ما يناسب المقام بلا زيادة ولا نقصان، و الاتساق والوضوح في القول". (انظر ذلك في: "علاقة الإبداع بصاحبه: هل يُعدّ الأثر الأدبيّ فعلا بالكلام؟"، *الفكر العربي المعاصر*، عدد 122-123، 2002، ص.ص.46-51، هامش ص: 46.

[14] اتصل اسم كولموغوروف بنظريّة "القصور الحراري العروضي" « L'entropie métrique, ou entropie de Kolmogorov » وهي أداة طوّرها كولموغوروف في أواسط الخمسينات مستمدّة من مفهوم النسبيّة في القصور الحراري الذي ظهر في نظريّة المعلومة لشانون(1913-2001) Claude Elwood Shannon, .

[15] من ذلك أنّه اشتغل مثلا على "إيقاعيّة قصائد مایاكوفسكي"(La rythmique des poèmes de Majakovskij)، كذلك "البيت القويّ في الشعر الروسي المعاصر"(Le vers tonique dans la poésie russe contemporaine).

[16] محمّد ناصر العجيمي: "علاقة الإبداع بصاحبه: هل يُعدّ الأثر الأدبيّ فعلا بالكلام؟"، ص48-49.

[17] المرجع السابق: ص49.

[18] انظر في ذلك: Yury Lotman : « Point of view in a text », trans. L.M.O'Toole, in : *New Letterary History*, vol.6, N°.2, On Narrative and Narratives, 1975, p.p. 339,352. (Ref.340)

[19] هذا البيت لأرطاة بن سُهَيَّة، منقول عن الجرجاني في دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، (د.ت)، ص425.

[20] انظر في ذلك المرجع السابق: ص352.