Libyan Journal of Contemporary Academic Studies
المجلة الليبية للدراسات الأكاديمية المعاصرة

Volume 1, Issue 1,July2023, Page No: 24-53
Website: http://ljcas.ly/index.php/ljcas/index

"الكون السميائي" عند "يوري لوتمان" بصفته نظرية للمعنى والتواصل والتأويل في الثقافة
دراسة سميائية في قصيدة "أَنَا لَائِمِي إِنْ كُنْتُ وَقْتَ اللَّوَائِمِ" لـ: "أبي الطيب المتنبي"

د. ابراهيم مهديوي*
كلية اللغات والآداب والفنون، جامعة ابن طفيل، القنيطرة، المملكة المغربية

The "Semiosphere" according to "Juri LOTMAN" as a Theory of Meaning, Communication and Interpretation in Culture
A Semiotic Study in the Poem "I blame myself if I'm at the time of blames" by "Abo-Tayyib ELMOTANABBI"

Dr. MEHDIOUI Brahim*
Faculty of Languages, Literature and Arts, Ibn Tofail University, Kenitra, Kingdom of Morocco

*Corresponding author	mehdiouibrahim@gmail.com	*المؤلف المراسل
تاريخ النشر: 2023-07-13	**تاريخ القبول:**2022-07-08	**تاريخ الاستلام:**2023-06-02

الملخص:
ناقشت هذه الدراسة تصور "يوري لوتمان" لـ: "الكون السميائي" بصفته نظرية للمعنى والتواصل من ناحية أولى، وآلية للتحليل والتأويل السميائيَّيْن من ناحية ثانية. لذلك، قدّمنا في الشق النظري "الكون السميائي" بوصفه فضاء سميائيا حيث أنساق العلامات مختلفةٌ، ووظيفيةٌ، ومترابطة، وذلك من خلال التركيز على: أصوله النظرية، ومفهومه، ومبادئ انسجامه، وقوانين تنظيمه، وآليات توليد المعنى وتلقيه داخله. بينما استندنا في الشق التطبيقي إلى مفاهيم "الكون السميائي" وآليات اشتغاله بِعدِّها إجراءً منهجيًا لتأويل المعنى في أنماط مختلف من أنساق العلامات في الثقافة، وقد أتاح لنا هذا التصور السميائي تحليل النص الشعري لـ: "أبي الطيب المتنبي" وتأويله بصفته "كونًا شعريًا" يتشكل من لغات أو أنساق علامات شعرية وظيفية غير متجانسة هي وحداته المُتدرِّجة والهرمية. وقد خلصت هذه الدراسة إلى إثبات أن العناصر الصوتية، والصرفية، والمعجمية، والبلاغية، والتركيبية، والإيقاعية، أنساقُ علامات متصلة بعضها بعضا تؤدي وظائف بنائية وأخرى دلالية في فضاء سميائي ذي بنيات سميائية متعالقة، من أجل بناء معنى عام موحّد، وإبلاغ رسالة تامة منسجمة هي "مدح الأمير، وقومه".

الكلمات المفتاحية: كون سميائي، يوري لوتمان، كون شعري، أبو الطيب المتنبي، سميوزيس.

Abstract:
This study discussed Juri LOTMAN's perception of the "semiosphere" as a theory of meaning and communication on the one hand, and a mechanism for semiotic analysis and interpretation on the other hand. Therefore, in the theoretical part, we presented the "semiosphere" as a semiotic space in which the systems of signs are different, functional, and interrelated, by focusing on: its theoretical origins, concept, principles of harmony, organizing laws, and the mechanisms of generating and receiving meaning within it. While we relied, in the applied part, on the concepts of the "semiosphere" and the mechanisms of its

functioning as a systematic procedure for interpreting the meaning in different types of signs systems in culture. This semiotic perception allowed us to analyze the poetic text of "Abo-Tayyib ELMOTANABBI" and interpret it as a "poetic sphere" consisting of heterogeneous languages or functional poetic signs systems, which are its gradual and hierarchical units. This study concluded that the Phonetic, Morphological, Lexical, Rhetorical, Syntactic, and Rhythmic elements are interconnected signs systems that perform constructive and semantic functions in a semiotic space with interrelated semiotic structures; in order to build a unified general meaning, and to convey a complete and consistent message, which is "praising the Prince and his People".

Keywords: Semiosphere, Juri LOTMAN, Poetic Sphere, Abo-Tayyib ELMOTANABBI, Semiosis.

مقدمة

قَدّمت النظرية السميائية تصورات مختلفة ومتكاملة لتفسير حركية أشكال مختلفة من أنساق العلامات- سميائيات النسق البصري، وسميائيات العمارة، وسميائيات السرد، وسميائيات المسرح، وسميائيات الشعر، إلخ- بالنظر إلى الطبيعة اللفظية أو غير اللفظية للموضوع السميائي، واختلاف كيفيات انتظام أنساق علاماته الفرعية، وهما الملمحان اللذان يوفران طرائق متنوعة ومتعددة في إبلاغ الرسائل. وهذا معناه أنه كلما اختلف الموضوع، تباينت مناهج تحليله، ونظريات مقاربته. ومع ذلك، فإن الغرض المحوري من التحليل السميائي ماثِلٌ في دراسة السيرورة المفضية بأيّ موضوع إلى يدل على معارف ديناميكية تتجاوز معانيه الجاهزة، وذلك المقصود بـ: "السميوزيس" (Semiosis) الموضوع الرئيس للسميائيات.

إن خصيصة كل موضوع هي الدافع الجوهري إلى انتقاء المنهج المساعد على تحقيق فهْم أفضل للمناطق الدلالية المخبوءة من تحت عباءة النفعي، والوجود البدَهي، وتأثيرات الجمالي. وفي هذا الصدد، فقد تطلبت الطبيعة المركبة للقصيدة- بصفتها بنية فنية مركبة المفردات، ومعقدة البناء- الاستناد إلى نظرية "الكون السميائي" عند "يوري لوتمان"، بغرض التعامل مع هذا الإبداع الفني بوصفه "كونا شعريا" يُبنى معناه انطلاقا من تعاضد أنساق علاماته الوظيفية المترابطة فيما بينها.

مشكلة الدراسة

صاغ "يوري لوتمان" تصوره لـ: "الكون السميائي" بصفته "فضاء سميائيا" لحركية السميوزيس حيث كل شيء داخله علامة ولغة متصلة مع غيرها من أنساق العلامات أو اللغات، ولا قدرة لأي منها على توليد المعنى وتوصليه بمعزل عن هذه السيرورة المتعاضدة بين الأجزاء بعضها بعضا من جهة، وبين الأجزاء والكل السميائي من جهة أخرى. فقد تصور"يوري لوتمان" "كون المعنى" بأنه ذو بنية سميائية غير متجانسة تضم أنساقا أو لغات متباينة، لكنها متفاعلة باستمرار مما يخلق "كونًا سميائيا" ديناميكيا، وموحَّدا، ومتماسكا، ومنسجما، هو كون "غير متماثل" مع أكوان سميائية أخرى، لأنه ينظم بنياته السميائية الدنيا بكيفيات مُغايِرة، ويحتمل إمكانات دلالية متطوِّرة، غير أن هذا "اللا تماثل" لا يلغي التبادلات والاتصالات المستمرة بين هذه الأكوان السميائية المختلفة.

لم تكن غاية "يوري لوتمان" تقديم تصور سميائي نظري يوضح عمليات إنتاج المعنى وتلقيه في "الكون السميائي" فحسب، وإنما- أيضا- تقديم فرضية منهجية لبناء المعنى في "أكوان سميائية" متعددة قياسا على "الكون السميائي" من حيث مكوناته والآليات التي تحكم اشتغال "السميوزيس" داخله. لذلك، يمكننا- استنادا إلى هذه المماثَلة المنهجية- التعاطي مع أكوان سميائية متباينة مثل: الصورة، والكاريكاتور، والمسرح، والمدينة، واللباس، والرواية، والقصيدة، إلخ، بدليل أن كل فضاء سميائي هو نسق عام يتشكل من أنساق سميائية فرعية متنوعة تؤدي وظائف مختلفة، ولا قدرة لأي عنصر من عناصره على الاشتغال بصفته نسقا ولغة خارج سيرورة الفضاء السميائي، وهو ما يعني أن كل عنصر جزءٌ من عملية

توليد المعنى وتلقيه. واعتمادا على هذا التصور السميائي لـ: "الكون السميائي"، يمكن تحليل قصيدة "أبي الطيب المتنبي" وفحصها بوصفها "كونا شعريا" (Poetic Sphere) يُبنى من أنساق علامات شعرية وظيفية متعالقة بعضها بعضا.

فرضيات الدراسة

- القصيدة "كون شعري" يتشكل من أنساق علامات وظيفية مترابطة بعضها بعضا هي وحداتها المختلفة (الأصوات، والمعجم، والتركيب، والإيقاع، إلخ).
- "الكون الشعري" "فضاء سميائي" ذو بنية غير متجانسة، إذ تنتظم مكوناته وَفق نظام مخصوص من العلاقات يجعله فضاءً "غير متماثِل" انتظامًا ودلالةً مقارنة مع أكوان شعرية أخرى.
- بناء معنى "الكون الشعري" سميوزيس متعاضدة الأنساق، وليس تجميعا آليا لمعاني أجزائه.
- "الكون الشعري" تعبير عن معنى ورسالة متكاملين يحتملهما الإبداع الشعري.
- "الكون السميائي" عند "يوري لوتمان" نظرية نقدية لتأويل المعاني المضمرة، وتحليل الرسائل غير المباشرة التي أودعها" أبو الطيب المتنبي" في نظمه.

أسئلة الدراسة

- كيف ناقش "يوري لوتمان" "الكون السميائي" بِعدِّه كونًا للمعنى والتواصل؟ بمعنى: ما أصوله النظرية، ومفهومه، ومبادئ انسجامه، وقوانين تنظيمه، وآليات إنتاج المعنى وتلقيه داخله؟
- وكيف يمكن الاستناد إلى هذا التصور السميائي- "الكون السميائي"- بصفته فرضية منهجية للتعاطي مع قصيدة "أبي الطيب المتنبي" بصفتها "كونا شعريا"؟ بكلمات مغايِرة: كيف نُحلِّل حركية أنساق علامات "الكون الشعري" في ضوء مفاهيم وآليات اشتغال "الكون السميائي"؟

منهج الدراسة وهدفها

نستند في إجابتنا عن أسئلة هذه الدراسة وتحليل مشكلتها إلى سميائيات الثقافة عند "يوري لوتمان"، خاصة ما تعلق بتصوره حول "الكون السميائي"، ولعل الدافع الأساس إلى ذلك يتمثل في إظهار البُعديْن النظري والتحليلي لهذا التصور السميائي، إذ يقدم تنظيرا لفضاء سميائي مركب الأنساق أو اللغات من حيث: منطلقاتُه النظرية، ومفاهيمُه المتنوعة، والآلياتُ التي تحكم ديناميكية مكوناته، بينما تُبيِّن الممارسة السميائية أن هذا النموذج النظري "لغةٌ واصِفة" مُؤوّلة لموضوعات سميائية ثقافية مختلفة: أدبية، وفنية، وثقافية. لذلك، تهدف هذه الدراسة إلى الربط بين "التصور" و"التطبيق"، وذلك من خلال مقاربة قصيدة "أبي الطيب المتنبي" في ضوء نظرية "الكون السميائي".

1. الكون السميائي: أصوله النظرية، مفاهيمه وآليات اشتغاله

1.1. الخلفية المعرفية للكون السميائي

استدعت الدراسة السميائية للثقافة عند "يوري لوتمان" أن تكون "السميائيات الثقافية" (Cultural Semiotics) تخصصًا "إدماجيًا" يستعين بعدة علوم ومعارف متكاملة: علمية، وتاريخية، ولسانية، وثقافية، وسميائية، وأنثروبولوجية، وأدبية، إلخ، ابتغاء دراسة الثقافة بوصفها موضوعا للدرس السميائي الثقافي. وقد سبق لـ "يوري لوتمان" في مقاله: "المناهج الدقيقة في الآداب الروسية" (1967) الإلحاح على ضرورة انفتاح الدراسات الإنسانية والاجتماعية على المناهج والمقاربات المستعمَلة في العلوم البحتة، بغرض القضاء على المقابلة والفصل بين العلوم الدقيقة والعلوم الإنسانية والاجتماعية (Lotman, 1990, p.x)، بل إن أول عمل نشره في سلسلة أعداد مجلة "دراسات أنساق العلامة"- أقدم مجلة عُنِيَت بالسميائيات في العالم، يشار إليها اختصارا بـ (SSS)- تجسد في "محاضرات حول الشعرية البنيوية"، وقد نصّت المقدمة على ضرورة اقتراب الدراسات التقليدية في العلوم الإنسانية من التقدم المعاصر في حقول معرفية أخرى، كما أكد أن ظهور علوم جديدة من قبيل: السبيرنيطيقا، وعلوم المعلومات، والسميائيات، وغيرها، قد فتح آفاقا جديدة لإدراكٍ جديدٍ، وفهْم متغيّر في العلوم كافة. وبإنشاء هذه المجلة، فإنه من المفترض أن تُوحَّد جهود الأدباء واللغويين، وكذا الرياضياتيين من أجل الإسهام في

حل المشاكل المشتركة (Torop& Salupere, 2013, p.21). لذلك، نثبت- منذ البداية- أن قارئ كتب "يوري لوتمان"- "الواحد المتعدد"- يصادفه مبادئ علمية لتخصصات متباينة مُدمَجة في مشروعه السميائي الثقافي، نذكر من ذلك حضور أفكار: "فيرديناند دي سوسير"، ورومان جاكبسون"، والشكلانيين الروس، و"إميل بنفنيست"، و"أندري مارتني"، و"ميخائيل باختين"، و"كلود ليفي ستروس"، وإليا بريغوجين"[1]، و"فلاديمير فيرنادسكي"، إلخ. ولعل هذه الورقة العلمية المعنية بمناقشة تصوره لـ "الكون السميائي" (Semiosphere)- تنظيرا، وتطبيقا- أحد الدراسات لتبيان هذا التجسير المعرفي بين العلوم الذي ألحّ عليه "يوري لوتمان".

يعد مفهوما "الكون الحيوي" (Biosphere)، و"كون الفكر الإنساني" (Noosphere) عند "فلاديمير فيرنادسكي"[2] منطلقَيْن معرفيّين أثرا في بناء "يوري لوتمان" لتصوره لـ: "الكون السميائي"، فهُما مفهومان مترابطان ومتلازمان، ويشكلان مدخلا أساسا لفهم ما الذي أثار "السميائيّ" في "الجيولوجيّ". ويشير مفهوم "الكون الحيوي" إلى المحيط الذي يشمل كل الكائنات الموجودة والأفضية الطبيعية اللازمة لبقائها على قيد الحياة كالهواء والتربة والمياه (Allaire, 2011, p.7). بينما تبنى "فلاديمير فيرنادسكي" مفهوم "كون الفكر الإنساني" عام (1930) بوصفه مرحلة أخيرة لتطور "الكون الحيوي" في التاريخ الجيولوجي، الذي تقوم فيه البشرية بإعادة بناء الكون الحيوي بناء على مصالح الإنسانية. إن كون الفكر الإنساني ظاهرة جيولوجية جديدة على كوكبنا، إذ صار بفضلها الإنسان لأول مرة قوة جيولوجية واسعة النطاق، ذلك أنه تمكن من إعادة بناء مراحل حياته من خلال عمله وفكره، وإعادة بنائه بناء جذريا مقارنة مع ماضيه (Semenenko, 2012, pp.153-154). وعلى هذا، يبدو أن العلاقة بين هذين الكونيْن تطوريةٌ وتاريخيةٌ، لأن "كون الفكر الإنساني" امتدادٌ طبيعي للطبيعة الفيزيائية لـ: "الكون الحيوي (Samson& Pitt, 1999, p.11).

لقد أسهم "فلاديمير فيرنادسكي" في إعادة التفكير العلمي في قضايا عميقة من الوجود الحيوي، إذ يتعلق الأمر بإثارته لمفهوم التفاعلات المعقدة بين الأنظمة الحية والجامدة على سطح الأرض في إطار ما اصطلَح عليه: "الكون الحيوي"، الذي حظي باعتراف وتداول دوليّين كبيرين تفسرهما مجموعة من المؤتمرات والأبحاث في مجلات علمية محكمة عُنِيَت بمناقشة قضايا البيئة و"الكون الحيوي"، بعدما عانى تصوره من تجاهل العديد من الباحثين في بداياته الأولى، واستُعمِل المصطلح سابقا استعمالات غامضة ومضطربة، بسبب التأثير الإيديولوجي الذي مارسه الأكاديميون الأمريكيون والغربيون على الأعمال الأكاديمية السوفياتية خلال فترة الحرب الباردة (Samson& Pitt, 1999, p.18).

يُلخَّص "الكون الحيوي" في افتراض جوهري مؤداه: أن "الحياة قوة جيولوجية تحرك الكرة الأرضية التي تتآلف فيها وحولها عدة طبقات في تفاعل وديناميكية مستمرة ولامتناهية" (بريمي، 2018، ص102)، وهو ما قاد "فلاديمير فيرنادسكي" إلى وصف هذا الكون وتحديده بعد الجيولوجي "إدوارد سوس" بأنه: "مجال للحياة، لكن أيضا، وبشكل أساس، المنطقةُ التي يمكن أن تحدث فيها تغييرات بسبب ما تحتوي عليه من إشعاع. وتَكُون المادة في "الكون الحيوي" غير متجانسة بشكل ملحوظ، ويمكن تمييزها بأنها

---

[1]- "نظرية أنساق التنظيم الذاتي" (Theory of Self- Organization Systems): تشير هذه النظرية إلى التفاعلات المستمرة لمكونات النسق مما يولد وحدة وتماسكا وانسجاما. ويمكن أن نجد هذا التنظيم الذاتي في أنساق: فيزيائية، وكيميائية، ومعرفية، واصطناعية. وقد استثمر "يوري لوتمان" هذا التصور في سميائيات الثقافة من أجل تفسير اشتغال أنساق سميائية مختلفة؛ ليؤكد القضاء على كل فصل بين العلوم. يُنظر:

- Prigogine, Ilya& Stengers, Isabelle. (April, 1984). order out of chaos: Man's New Dialogue with Nature. Foreword By Alvin Toffler. The United States and Canada. Bantam Books.

[2]- "فلاديمير إيفانوفيتش فيرنادسكي" (Vladimir Ivanovich VERNADSKY) (1863- 1945): ولد بروسيا القيصرية، وتوفي في الاتحاد السوفياتي عن عمر يناهز 82 عاما. وعلى الرغم من عيشه خلال فترات عديدة من الاضطرابات السياسية الشديدة- بما في ذلك الثورة، والقضاء على "ستالين"، والحرب العالمية الثانية- فإن سيرته كانت قد انتشرت في كل بقاع العالم. فقد كان عالما جيولوجيا، وفيلسوفا طبيعيا رائدا في الاشتغال على الجيوكيمياء. كما كان أوّل من طوّر مفهوم "الكون الحيوي" بشكل كامل، ويعد أحد مؤسسي الكيمياء الحيوية. كان عمله غير معروف خارج الاتحاد السوفياتي، على الرغم من أنه اعتُرِف به مؤخرا؛ لأنه كان سبّاقا إلى الاشتغال على قضايا معاصرة مثل التغير الكوني، بعدما نال اعتراف الاتحاد السوفياتي على نطاق واسع. وضع فيرناديسكي في كتاباته خلال عام (1920) تصوّره للحياة على سطح الكرة الأرضية (Samson& Pitt, 1999, pp.26-54).

مادة جامدة، أو مادة حية. إذ تهيمن المادة الجامدة بشكل كبير في الكتلة والحجم. وتوجد هجرة مستمرة للذرات من المادة الجامدة إلى المادة الحية والعودة مرة أخرى. ويُنظَر إلى جميع موضوعات الدراسة في الكون الحيوي بوصفها أجساما طبيعية لهذا الكون. فقد تكون متفاوتة التعقيد، أو جامدة، أو حية، كما هي الحال في التربة أو مياه البحيرة. وتُدرَس جميع أنواع هذه الظواهر باعتماد وحَدة معينة، مما يقود إلى إنتاج جسد من المعرفة النسقية" (Samson& Pitt, 1999, pp.35-36).

يُستخلَص مما تقدم أن "الكون الحيوي" نسق من الأنظمة الحيوية المتباينة التي تربطها تفاعلات فيما بينها تضمن من خلالها الحياة، والتكاثر، والحركية، والنظام، والوحْدة. فلا يمكن تصوره بصفته "بيئة للحياة" خارج هذه الديناميكية، أو بمعزل عن هذا المبدإ التنظيمي. ويعني هذا أن "الكون الحيوي" لا يساوي مجموع وحداته البنيوية الطبيعية الجامدة والحية، فهو ليس حاصل تجميع آلي لموضوعاته، وإنما هو فضاء للحياة ناتج عن تعاضد بنياته، واتصالها المتواصل. وعلى هذا، يمكن إجمال تصور "فلاديمير فيرنادسكي" لـ: "الكون الحيوي" في نقاط محورية هي التالية:

- "الكون الحيوي" مجالٌ طبيعي غير متجانس حيث الكائنات الحية والجامدة.
- المجال الحيوي وسطٌ لتفاعل وحركية الطبقات الجيولوجية مما يُولِّد تغييرات طبيعية تسهم في تكاثر مكوناته، ومن ثم بقاء الحياة داخله بصفته بيئة للحياة.
- "الكون الحيوي" سيرورة ديناميكية دائمة غير متناهية.

استنادا إلى هذه الاستنتاجات، نصوغ السؤال التالي: ما الصلات المعرفية والمنهجية الممكنة بين "الكون الحيوي" و"الكون السميائي"؟

1.2. "الكون السميائي" فضاء للمعنى والتواصل

صاغ "يوري لوتمان" تصوره لـ: "الكون السميائي" (Semiosphere) لأول مرة عام (1984)[3]، فَعُدَّ- من جهة- إطارا معرفيا جديدا يقدم رؤية نظرية ترصد فضاء "السميوزيس"، وهو- من جهة أخرى- فرضيةً منهجية جديدة للتحليل السميائي للثقافة وفحصها ودراستها بوصفها أنساق علامات، ومجموعة من النصوص المركّبة. إنه تصور سميائي ومقاربة إجرائية يناقش ثنائية "الثقافة" و"المعنى" في إبداعاتنا الثقافية من خلال أسئلة هي التالية: كيف تتفاعل أنساق العلامات بعضها بعضا لتَنْبي طرائق جديدة لفهم العالم، وتحليله، وتأويله؟، وكيف نعدّ والأفراد، والكائنات، والحياة نفسها أنساق علامات مثلها مثل اللغات؟، وكيف تتعالق هذه الأنساق السميائية بعضها بعضا في كون أكبر للعالم المعيش؟، وكيف تتطوّر؟، وكيف يجسد التواصل العملية بأكملها لتحويل المعلومات إلى علامات في كون الثقافة؟ (Mechado, 2011, p.84)

فقياسا على مفهوم "الكون الحيوي" كما صاغه "فلاديمير فيرنادسكي" بوصفه "المجموع والكل العضوي للمادة الحية، وشرط استمرار الحياة أيضا، فهو "كون الحياة" حيث تتعالق مكوناته داخله تعالقا وثيقا بعضها بعضا، إذ لا يمكن لأحدها أن يوجد بدون الآخر، ذلك أن الإنسان الذي يُلاحَظ في الطبيعة، وجميع الكائنات الحية، وكل كائن حي هو وظيفة من وظائف الكون الحيوي" (Lotman, 1990, p.125)، تحدث "يوري لوتمان" عن "الكون السميائي" الذي عرّفه بأنه: "الفضاء السميائي الضروري لوجود اللغات واشتغالها، لا بوصفه مجموعا للغات المختلفة، بمعنى أن "الكون السميائي" له وجود قبلي وهو في تفاعل مستمر مع اللغات" (Lotman, 1990, p.123). إنه "الفضاء السميائي" نفسه، الذي لا يمكن أن توجد "السميوزيس" ذاتها خارجه (Mechado, 2011, p.83). ولقد أصرّ "يوري لوتمان" على أن "الكون السميائي" "سلسلة سميائية متصلة تحتوي على نماذج سميائية متعددة ومتغيّرة تقع في مستويات

[3]- ظهرت الطبعة الأولى لـ: "حول الكون السميائي" (On the Semiosphere) باللغة الروسية عام (1984) في "مجلة دراسات أنساق العلامة" (Sign Systems Studies) بصفتها المجلة الناطقة باسم مدرسة تارتو موسكو السميائية. وقد نشر "يوري لوتمان" كتابا إيطاليا عام (1985) ناقش فيه أفكارا حول "الكون السميائي" من منظور "اللا تماثل الحواري" (Dialogic Asymetry). لكنه قدم عام (1990) مفهومه للكون السميائي في طبعة إنجليزية تصوره فيها بوصفه "ذهنا للثقافة" و"مكانا لعمليات التواصل الذاتي". وتجدر الإشارة إلى أن كل منشور كان يتبع طريقة مختلفة تركز على الترابط السميائي لأنساق العلامات الثقافية (Mechado, 2011, p.83).

هرمية وبناء متدرّج" (Semenenko, 2012, p.111)، كما ألحّ على ملمح الديناميكية، بحجة أن "التفاعلات بين اللغات عمليةٌ رئيسة لتوليد المعلومات، وآلية أولية للوعي" (Schönle, 2006, p.324)، لهذا رفض وصف "الكون السميائي" بالمجموع الثابت، لكنه بدلا من ذلك: مجموع كلي ديناميكي يتميز بحضور علاقات متغيرة باستمرار، تؤكد حركية "السميوزيس" في هذا الكون والديناميكية التي يتم إنتاجها من خلال تفاعل الإنسان مع الزمن، والفضاء، والموضوعات، والأمكنة (Pilshchikov, 2015, p.27). لذلك، يمكننا أن نفهم أن "الكون السميائي" "فضاء للعلاقات" (Lorusso, 2015, p.89) حيث أنساق العلامات مترابطة فيما بينها، وتؤدي وظائف معينة. إنه كونٌ ذو بنية متنوعة الأنساق، وستكون وحدة القياس هي "السميوزيس" بصفتها أصغر آلية يمكن أن تشتغل داخله، فالكون السميائي ليس لغة منفصلة لكن سيرورة متعاضدة من أنساق العلامات المختلفة غير المعزولة (Portis-Winner, 1999, p.36).

لقد أثار الاشتغال المعقد لأنظمة الحياة، وحركية "الكون الحيوي" "يوري لوتمان"، فراسل زميله "بوريس أوسبنسكي" يعترف بقراءته لأطروحة "فلاديمير فيرناديسكي" التي وجدها مؤسسة عميقا على اكتشاف الجيولوجيا الكونية، مؤكدا أن الحياة تولّد الحياة. ومماثَلة إلى ذلك، افترض "يوري لوتمان" فرضية منهجية ضمن سميائيات الثقافة مؤداها: "النص داخل النص"، و"النص الذي يسبق النصوص"، وقد صارت هذه الفرضية منهجية علمية مُميّزة للسميائيات من أجل تحليل الفضاء السميائي، ودراسة العلاقات المتبادلة بين أنساقه ولغاته ونصوصه، وستنشأ "السميوزيس" انطلاقا من "حوارية" هذه العلامات (Mechado, 2011, p.85-86). لقد توصل "يوري لوتمان" إلى أن سمة الدينامكية تخلق التوازن الحيوي، وتحدث تغييرات طبيعية تضمن بقاء الحياة، فاستعار هذه الفكرة محافظًا على حركية النموذج، لكن مع تعديل وتحوير في المفاهيم، والمكونات، والوظائف، والآليات، إذ عوّض "الحياة" بـ: "النص"، محددا "الكون السميائي" بأنه: مجموعة من النصوص داخل نصوص، لذلك لا يمتلك أي عنصر من عناصره القدرة على الاشتغال بصفته علامة خارج هذه السيرورة السميائية، بدليل أنه "الفضاء السميائي نفسه، الذي خارجه لا يمكن لأي سميوزيس أن يشتغل" (Ibid, p.83).

وقد اصطلح "يوري لوتمان" على هذه المماثلة المنهجية اسم: "الترجمة" (Translation)، التي تعني فهْم اشتغال نسق ثقافي قياسا على اشتغال نسق طبيعي، والسبب أن "الكون السميائي" لم يكن نسخة طبق الأصل لـ: "الكون الحيوي" سواء من حيث أبعاده أو آليات اشتغاله الداخلي. لقد انطلق "يوري لوتمان" من افتراض منهجي مفاده: أنه مثلما تحتاج أنظمة الحياة إلى "كون حيوي" بيولوجي مناسب لإحداث تبادلات مستمرة وغير نهائية، فإن الأمر ممكن- أيضا- في الكون الثقافي الذي يشهد- بدوره- تفاعلات مستمرة بين "أنساق علامات وظيفية غير متجانسة" (Danesi, 2004, p.39)، وهي ارتباطات جعلت "الكون السميائي" سلسلة سميائية متواصلة يصبح فيها للحياة معنى، فلا وجود لأي علامة مستقلة، أو لغة معزولة، أو وظيفة منفردة خارج إطار ما تحدد سيرورة الفضاء الثقافي (Sedda, 2015, p.682). وهذا مغزاه أن العلامة لا تكتسب معناها إلا بوصفها جزءا من فضاء موسَّع لنسق العلامات، إذ تشتغل اللغة- بمفهومها العام- فقط في تعالق مع باقي اللغات. وبذلك، فإن الفضاء السميائي فضاءٌ حيث تُولَّد العلامات، وتصبح اللغات فعّالة، وحيث- أيضا- يمكن بناء المعنى، وتبادله، ونقله بواسطة أنساق علامات متباينة هي أشكال رمزية توسطية (Ibid, p.682). وعلى هذا الأساس، لا يعد "الكون السميائي" جزءا من "الكون الحيوي"، والشاهد على ذلك أن الأول مبني على آليات منمذجة مميّزة تُحوّل المعلومات إلى أنساق علامات ونصوص ولغات، بينما الثاني مؤسس على الآليات المكتسبة من العالم المادي الفيزيائي (Mechado, 2011, p.85). ولعل "يوري لوتمان" (2001) أثبتَ أن "الكون السميائي"- بعدِّه فضاء للسميوزيس الثقافي- يقع خارج حقل البيولوجيا. وعلى الرغم من أن العلاقة بين الكونين علاقة بين عالمين ممكنين، فإنها موجودة- إذا جاز التعبير- بالتوازي: فبينما يتشكل "الكون الحيوي" وَفقا لقوانين علميْ الفيزياء والبيولوجيا وغيرهما، وهو عالم الزمن والسببية، يُبنَى "الكون السميائي" انطلاقا من الآليات السميائية. لكن إذا عدّ "توماس سيبوك" وغيره من النقاد لمفهوم "الكون السميائي" أنه جزء من "الكون الحيوي"، ومن ثم تنتمي السميائيات إلى حقل البيولوجيا، فإن الوضع في رأيي معاكس لذلك

تماما: إن "الكون الحيوي" نفسه ليس طبيعيا، لكنه موضوع سميائي. وهنا يجب أن نلفت الانتباه إلى مفهوم "Jakob Von Uexkull"، الذي يختلف عن "الكون الحيوي" لـ: "فلاديمير فيرنادسكي" تحديدا من حيث وجودُ جوهر سميائي، وليس جوهرا بيولوجيا (Ibid, p.85).

إن "الكون السميائي"- استنادا إلى "يوري لوتمان"- فضاء للمعنى والتواصل، إذ يجسد نظرية جديدة لفحص آليات إنتاج المعنى، ووسائط إبلاغ المعلومات في التجربة الثقافية. لذلك، يعد هذا التصور السميائي إعادة تغيير لبنية التواصل وفق معيار التعقيد الذي يتجاوز النقل المباشر والصريح للمعلومات كما تبنته النماذج الأولى للتواصل التي أغفلت أن الثقافة "نصوص داخل نصوص" تشتغل بصفتها آلية ذكية مُنتِجة لما لا حصر له من النصوص والمعاني والمعلومات الجديدة (Mechado, 2011, p.88). إذ لم يقتنع "يوري لوتمان" بمفهوم "النقل" (Transmission) في دراسة التواصل الثقافي، لأنه يعبر عن سميائيات للتواصل عامة جدا، بينما كان يراهن على التأسيس لسميائيات ثقافية تعد التواصل "تحويلا" للنصوص إلى نصوص، ونمذجة للمعلومات إلى أنساق علامات ونصوص (Ibid, pp.91-92)، بسبب أن "النقل"- كما حدده مخطط "كلود شانون" (Claude Channon) مثلا- مسار تواصلي معزول وثابت خالي تماما من أي تعديل، وهو مخطط يركز على الوظيفة الواحدة، والسنن الواحدة، واللغة والواحدة، والفعالية دون الدلالة، بينما تفترض الأنساق الثقافية النظر إلى التواصل بعدِّه نصًّا يتطلب تعالقات وارتباطات تاريخية (Ibid, pp.87-91)، لأنه كلما تغيّر سياق المجتمع والثقافة والتاريخ تغيّرت وسائط التواصل، وتبدّلت أنساق التعبير عن المعاني السياقية أساسا، أضف إلى ذلك أن ما غاب عن المخططات التواصلية السابقة أن الفضاء السميائي مولّد للمعلومات والنصوص واللغات الجديدة.

كما قادت سميائيات الثقافة "يوري لوتمان" إلى الاطلاع على أطروحة "التفاعل الحواري" عند "ميخائيل باختين" التي مفادها: أن "المبدأ الحواري" مهيمن على العالَم الذي يتشكل من أطراف حوارية مختلفة- الأفراد، والذوات (المونولوج)، والنصوص، والفنون- جعلت عيش الحياة مشاركة في الحوار (Laas, 2016, p.485). وقد صنّفَ الحوار إلى نوعين: "حوار فردي" يحدث داخل الذات (أحادي)، و"حوار خارجي" تعددي "بوليفوني" (Polyphony) يحدث بين أصوات مختلفة. ولَمْ يُثِرْ النوع الأول اهتمامات "يوري لوتمان"، لأن هذا الأخير استبعد أن تكون أي علامة مفردة أو أي لغة معزولة عن سيرورة "الكون السميائي" قادرة على أن تُحدِث تواصلا أو أن تدل على معنى، ذلك أن التواصل- عنده- يتطلب نسقين مختلفين كأدنى تقدير، مُبْعِدًا التواصل عبر الجهاز العصبي داخل الكائن الحي، وكذا حالات الاتصالات الالكترونية التي تعني ضمنيا أن فردا واحدا يشتغل بوصفه عنصرَيْن (Lotman, 1977, p.7)، ثم إنّ مقاربة أيّ علامة سميائيًّا لا تتم بفصلها عن باقي العلامات، أو بعزلها عن جذورها الثقافية، وبنائها الاجتماعي، وعمقها التاريخي الذاكري. وبالمقابل، عدّ النوع الثاني متعدد الأطراف ملمحًا جوهريا في الفضاء السميائي، لكونه يحافظ على حركية السميوزيس، وتعددية التأويلات.

طال فحص "يوري لوتمان"- أيضا- مخطط "رومان جاكبسون"، فتوصل إلى أن هذا "المخطط المكوَّن من المرسل والمرسل إليه والقناة التي تربط بعضهما بعضا ليس نسقا فعالا بَعْدُ. ولكي يعمل بنجاح يجب أن يكون مغمورا في فضاء سميائي. وينبغي لجميع المشاركين في الحدث التواصلي أن يمتلكوا بعض الخبرة للتواصل، وأن يكونوا على دراية بالسميوزيس. لهذا، فمن المفارقات أن التجربة السميائية تسبق الحدث السميائي. وقياسا على "الكون الحيوي" (مفهوم فيرنادسكي) يمكننا الحديث عن "كون سميائي"، الذي نعرّفه بصفته فضاء سميائيا ضروريا لوجود اللغات واشتغالها، لا بوصفه مجموعا للغات المختلفة، بمعنى أن الكون السميائي له وجود قبلي وهو في تفاعل مستمر مع اللغات. وفي هذا الصدد، فإن اللغة وظيفة، ومجموعة من الأفضية السميائية وحدودها، التي على الرغم من تحديدها بوضوح في الوصف الذاتي النحوي، فإن واقع السميوزيس يتآكل ومليء بالأشكال الانتقالية (Transitional Forms). ولا يمكن أن يكون هناك أي تواصل، ولا أي لغة خارج "الكون السميائي". وبطبيعة الحال، فإن بنية القناة الواحدة المعزولة، هي حقيقة مفردة أيضا. ذلك أن نسق القناة المفردة المستقلة آلية لنقل الرسائل البسيطة للغاية، وتحقيق الوظيفة الواحدة، لكن بالنسبة لمهمة توليد المعلومات، فهو بالتأكيد لن يفعل ذلك. ولهذا

السبب، يمكننا أن نتصور أن نسقا كهذا هو بناء اصطناعي، لكن في الظروف الطبيعية توجد أنساق من نوع آخر تشتغل" (ص123-124). وعلى هذا الأساس، حوّل "يوري لوتمان" الخطاطة التواصلية عكسيا من: "لغة- نص- حوار، إلى: وضعية حوارية- حوار حقيقي- نص- لغة" (Semenenko, 2012, p.113). ويُستفاد من ذلك أن " الوضعية الحوارية تسبق كُلًّا من الحوار الحقيقي بل وحتى وجود اللغة. ومن ثم، فإن النص لا يخلق سياقه الخاص به فقط، وإنما لغته الخاصة كذلك" (Ibid, p.113).

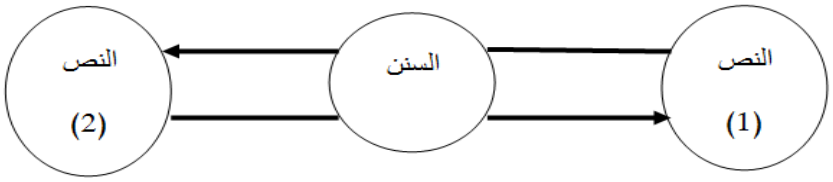
إن مخطط "رومان جاكبسون" لا يمكن تطبيقه على العمليات التواصلية المعقدة، لذلك لا ينبغي لنا قبوله في السياق الثقافي لأنساق العلامات (Mechado, 2011, p.95)، ذلك أنه يجسِّد "ترجمة عكسية" (Reverse Translation)- لا "ترجمة توليدية"- تظهر فاعليتها في تحليل الأنساق السميائية الاصطناعية ذات الوظيفة الواحدة، والتأويل الأحادي، و"الترادف الدلالي غير النهائي" (الإشارة الطرقية "قف" مُكافِئة ومُساوِية دلاليا للضوء الأحمر، ولإشارة شرطي، إلخ)، وهي الملامح ذاتها التي قادت "جان ماري كلينكنبرغ" (2015) إلى عدِّها أنساقا تواصلية غير بلاغية، في مقابل أنساق سميائية ثقافية منعدمة الترادف، ومتعددة المعاني (ص230-231).

لقد غاب عن المخططات التواصلية السابقة أن الثقافة آلية ذكية منتجة لما لا حصر له من المعاني، لذلك اقترح "يوري لوتمان" مفهوم "النص" بصفته وحدة تحليلية جوهرية في سميائيات الثقافة من أجل تفسير ثلاث وظائف متفاعلة تضطلع بها نصوص "الكون السميائي" هي:

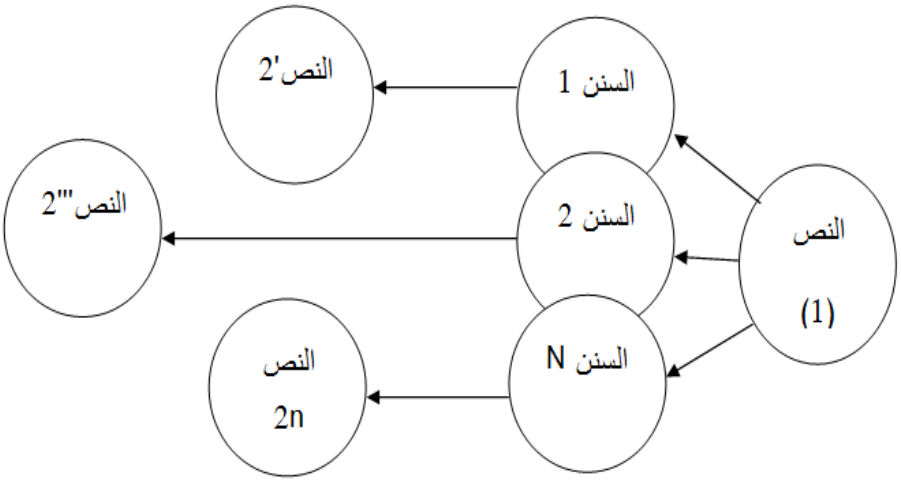
- النقل: "نقل المعلومات المتاحة (أي من النصوص).
- التوليد: خلق معلومات جديدة، بمعنى أن النصوص ليست بتلك البساطة يمكن استرجاعها وفقا لخوارزميات معينة من المعلومات الموجودة فعلا، ولكنها إلى حدّ ما لا يمكن التنبؤ بها.
- الذاكرة: القدرة على حفظ المعلومات وإنتاجها (النصوص)" (Lotman, 1990, p.2).

إن مفهوم "النص" أسهم في تجاوز "نقل" الرسائل إلى" ترجمتها"، فلا تواصل- حسب "يوري لوتمان"- بدون "ترجمة"، لأن التواصل ترجمة بالضرورة، فنحن نترجم أفكارنا، وقيمنا، ومعتقداتنا، وتصوراتنا للعالم في أنساق منمذجة ثانوية. وقد صاغ مبدأ للترجمة مُفاده أنه: "إذا أدّت ترجمة النص الأول (ن1) من اللغة الأولى (ل1) إلى اللغة الثانية (ل2) إلى ظهور نص ثانٍ (ن2) بطريقة تقود إلى إجراء ترجمة عكسية في مدخلات النص الأول (ن1)، فإننا لا نعد النص الثاني (ن2) جديدا مقارنة مع النص الأول (ن1)" (Lotman, 1990, pp.13-14).

يقدِّم الشكلان أسفله تمثيلا لكل ما تم مناقشته:



شكل 1: الترجمة العكسية (Lotman, 1990, p.14)



شكل 2: النص آلية توليدية للمعنى (Lotman, 1990, P 15)

1.3. مبادئ انسجام "الكون السميائي"

تبين مما سبق أن "الكون السميائي" كلّ ديناميكي من العلاقات المتشابكة، وسيرورة من أنساق العلامات المترابطة بعضها بعضا (Semenenko, 2012, p.123). وتحكم انسجامه عدة مبادئ نوضّحها كالتالي:

- **مبدأ الثنائية:**

حدّد "يوري لوتمان" "الكون السميائي" استنادا إلى آليات سميائية تحكم اشتغال السميوزيس. ولئن كان هذا الفضاء السميائي كونٌ حيث أنساق العلامات مختلفةٌ ووظيفية ومترابطة، ومن ثم عُدَّ فضاء للعلاقات، فإن "الثنائية السميائية" (Semiotic Dualism) تجسد "الشكل الأدنى لتنظيم أيّ نسق سميائي مُشتغِل" (Lotman, 1990, p.124). لقد عدّ "يوري لوتمان" "الثنائية" (Binarism)، و"اللا تماثل" (Asymmetry) "قانونَيْن يضمنان انسجام النسق السميائي وتماسكه" (Lotman, 1999, p.10)، بمعنى أنهما "القانونان اللازمان لأي نسق سميائي حقيقي. ومع ذلك، فإنه ينبغي لنا أن نفهم "الثنائية" بصفتها مبدأ يتحقق في "التعددية" (Plurality)، لأن كل لغة حديثة التشكل تنقسم بدورها إلى مبدإٍ ثنائي. ذلك أن كل ثقافة حية تمتلك آلية بنائية لمضاعفة لغاتها" (Lotman, 1990, p.124). ويُمكِّننا هذا المبدأ من إدراك أن التواصل في"الكون السميائي" يحدث بين طرفين فأكثر، وهو ما يعني أن لا قدرة لأي عنصر من عناصره على الاشتغال بصفته علامة ولغة ونصا بشكل مستقل، أو بمعزل عن الكل السميائي، بدليل أن أي "لغة مغمورة في فضاء سميائي ما، ويمكن أن تعمل فقط من خلال التفاعل مع هذا الفضاء، وإن السميوزيس أصغر آلية تعمل، فلا وجود لأي لغة منفصلة، وإنما يوجد الفضاء السميائي الكلي للثقافة المعنية، وهذا هو الفضاء الذي نصطلح عليه: "الفضاء السميائي" (Lotman, 1990, p.124-125).

- **مبدأ اللا تجانس:**

يتميز "الكون السميائي" بعدم تجانسه (Heterogeneity)، إذ تتنوع اللغات التي تملؤه، وتتعالق بعضها بعضا. ويُعرَّف اللا تجانس انطلاقا من تنوع مكونات "الكون السميائي"، واختلاف وظائفها. لذلك، إذا أردنا أن نتصوّرَ ذهنيا أنموذجا لفضاء سميائي حيث ظهرت اللغات في اللحظة نفسها وتحت تأثير الدوافع ذاتها، فإننا لن نحصل على بنية ترميز واحدة، وإنما مجموعة مترابطة من الأنساق المختلفة (Lotman, 1990, p.125). ولكي يوضّح "يوري لوتمان" هذه البنية غير المتجانسة، ويرصد تعايش اللغات المتباينة في "كون سميائي" يُدرَك تزامنيًّا، ضرب مثالا بقاعة المتحف حيث تُعرَض معروضات من حقب مختلفة، إضافة إلى نقوش بلغات معروفة وأخرى غير معروفة، وتعليمات لفكّ ترميزها، علاوة

على الشروحات والتوضيحات التي وضعها موظفو المتحف، وكذا تصاميم التجوال، وقوانين تضبط سلوكات الزوار، والمرشدين، فَلِتصوّر كل هذا بوصفه آلية واحدة، على الرغم من أنه كذلك بمعنى ما، وعندما يحدث ذلك تكون قد ارتسمت صورة للكون السميائي. ثم إنه يتعين علينا أن نتذكر أن جميع عناصر "الكون السميائي" ديناميكية، وليست ثابتة، وتتغير شروطها باستمرار (Ibid, pp.126-127).

نستنتج مما سبق أن الفضاء السميائي بناء هرمي متدرّج للغات غير المتجانسة، والمترابطة، والوظيفية، والحركية، والمغمورة، والمُدمَجة في السياق السميائي الحاضن لها. إن مبدأ "اللا تجانس" آلية استعان بها "يوري لوتمان" بغرض توصيف هذا الكلّ السميائي المعقد، ذلك أن تنظيم طبقاته المتنوعة والهرمية والحيوية شرط ضروري للديناميكية الثقافية (Monticelli, 2016, p.443). ويقصد بهذا أن التفاعلات المتبادلة باستمرار بين هذه الأنساق دليل على اشتغال النسق السميائي. ومع هذا التنوع السميائي، فإنه لا ينبغي لنا أن نغفل عن أن مجموع هذه الأنساق السميائية حركيةٌ، ونشطة، وتتغير باستمرار في مجالنا الثقافي الديناميكي بدوره (Lotman, 1990, p.124). وبهذه الديناميكية الثقافية، تكتسب عناصر "الكون السميائي" ملمح "انعدام التحقيب الزمني" (بريمي، 2018، ص111)، الذي يجعل التطور الثقافي فيه معاكسا تماما للتطور البيولوجي في "الكون الحيوي" (المرجع نفسه، ص113)، ولنا أن نتدبر أشعار "المعلقات" ضمن الشعر الجاهلي التي أُنتِجت آنذاك في سياقات ثقافية واجتماعية وتاريخية وسياسية مخصوصة، غير أنه في وقتنا الحالي يُعاد تذكّرها واسترجاعها من الماضي لتُستعمَل في تداولات جديدة في الحاضر، ولتتحدث عن المستقبل أيضا، ذلك أنه مع كل تداول، تنمو قصائد المعلقات، وتتطور، وتعيش عبر الزمن ضمن ذاكرة ثقافية عابرة للزمن. وعلى هذا الأساس، فإنه يمكن رصد "التطور الثقافي ودراسته من وجهتَيْ نظر هما: التطور البنيوي المحايث، ومجموع التأثيرات الخارجية المتنوعة" (Lorusso, 2015, p.92).

- **مبدأ اللا تماثل:**

ناقش "يوري لوتمان" (1990) بنية الكون السميائي بصفتها بنية "غير متماثلة" (Asymmetrical)، إذ يجد هذا الملمح تعبيريته في "تيارات الترجمة الداخلية التي تتغلغل فيها كثافة "الكون السميائي" بأكمله. إن الترجمة آلية أولية للوعي، والتعبير عن شيء ما بلغة أخرى هو طريقة لفهمه. وبما أنه في معظم الحالات تكون اللغات المختلفة للكون السميائي غير متماثلة سميائيا، أي لا تمتلك تطابقا دلاليا متبادلا، فإنه يمكن النظر إلى "الكون السميائي" بِعدِّه مولِّدًا للمعلومات" (ص127). وقد أكد أن "عدم التماثل" يظهر بجلاء في العلاقة بين "مركز" (Center) "الكون السميائي" و"هامشه" (Periphery)، إذ تتشكل اللغات الأكثر تطورا وتنظيما بنيويا في "مركز الكون السميائي"، وبالدرجة الأولى اللغة الطبيعية لتلك الثقافة، التي عدّها "إميل بنفنيست" جوهر التنظيم في "الكون السميائي" الذي لا يمكن أن يوجد بدونها، والحقيقة أن "الكون السميائي"- بالإضافة إلى اللغة المنظَّمَة بنيويا- مزدحِم باللغات الجزئية (Partial Languages)، أي اللهجات التي يمكن أن تؤدي وظائف ثقافية معينة، زيادة على الأنساق المُشابِهة للغة، التي يمكن أن تكون حاملة للسميوزيس، إذا أُدمِجَتْ في السياق السميائي (ص127-128).

- **مبدأ الوصف الذاتي:**

راهن "يوري لوتمان" على ثنائية "التنوع" و"الوحْدة" في بلورته لـ: "الكون السميائي"، وحدة الكلّ، وتباين الأجزاء، فلا قيمة للكل السميائي بدون ديناميكية بنياته الفرعية، ولا قيمة لأجزاء دنيا غير متصلة بعضها بعضا أو مع الكل الدلالي المُدمَجة فيه. لقد كانت غايته إقرار تماسك "الكون السميائي" وانسجامه على الرغم مما يتضمه من وحدات سميائية متنوعة. ومن أجل إثبات انسجام تصوره السميائي، شدّد على أن "الكون السميائي" يتميز ببعد قواعدي يحكم هذا "اللا تجانس"، إذ يقول: إن "أعلى شكل، وفعل نهائي للتنظيم البنيوي للنسق السميائي هو عندما يصف ذاته، فهذه هي المرحلة التي تُكتَب فيها القواعد، وتُدوَّن فيها العادات والقوانين. ومع ذلك، فإنه عندما يحدث هذا يكتسب النسق ميزة التنظيم البنيوي الأكبر، لكن هذا الثبات يُهدِّد قدراته الداخلية التي توفِّر له المرونة، والقدرة المتزايدة على المعلومات، واحتمال التطور الديناميكي (Lotman, 1990, p.128). إن مرحلة "الوصف الذاتي" (Self-description)- بالنسبة

له- استجابة ضرورية للتهديد المُتمثِّل في الكثير من التنوع داخل "الكون السميائي"، فقد يفقد النسق وحدته، وتعريفه، ويتفكّك (Ibid, p.128). وتوضيحًا لذلك، افترض أن أيّ شخص يمارس سلوكاته وتصرفاته اليومية استنادا إلى المعايير الثقافية التي تنظم فضاءه السميائي، ومن ثم فإن كل سلوك يتنافى مع هذه المعايير يعد سلوكا غير معترف به من وجهة نظر ثقافته، وهو ما يجعله يبني تصورا للعالم بهذه الطريقة، وسيكون واقعه مبنيا أساسا على هذه القوانين والقواعد السميائية التي ستعيد بناء حياته استنادا إلى ما اكتسبه وورثه من نصوص ثقافية تجعل واقعه اليومي على هذا النحو (Ibid, p.129).

وقد ناقش "يوري لوتمان" (1990) عملية توليد القواعد في "الكون السميائي"، فأكد أن أي جزء من الفضاء السميائي يمكنه توليد قواعده الخاصة في عملية "الوصف الذاتي"، ثم يسعى لاحقا إلى توسيع دائرة هذه المعايير لتشمل "الكون السميائي" بأكمله، فتصير القواعد النحوية للهجة ثقافية معينة- بهذه الطريقة- لغة واصفة لوصف الثقافة (ص128). وقد استحضر- في هذا الصدد- أمثلة: لهجة "فلورانس" التي أصبحت خلال عصر النهضة اللغة الأدبية لإيطاليا، والمعايير القانونية لروما التي صارت قوانين الإمبراطورية الرومانية بأكملها، وآداب المحكمة الباريسية التي أصبحت آدابا للتعامل مع جميع محاكم أوروبا (ص128).

1.4. تنظيم "الكون السميائي": "المركز"، "الهامش" و"الحدود"

إن مبادئ: "الثنائية"، و"اللا تجانس"، و"الوصف الذاتي"، و"الديناميكية الثقافية"، و"اللا تماثل"، تعد أهم القوانين اللازمة لاشتغال "الكون السميائي" بصفته كونًا للسميوزيس حيث يُولَّد المعنى، ويُتدَاوَل. وقد ناقش "يوري لوتمان" من خلال هذه المبادئ إحدى المفارقات التي ترى إلى داخل "الكون السميائي" بأنه غير مُتكافِئ، لكنه مُوحَّد في الآن ذاته. ومع ذلك، فإنه توجد آليات أخرى تحكم اشتغال مكونات هذا الفضاء السميائي، لعل أبرزها: "الحدود" (Boundary)، وذلك بوصفها إحدى الآليات الأولية لـ: "التفرّد السميائي" (Semiotic Individuation). وتُمكِّن هذه الآلية- استنادا إلى "يوري لوتمان" (1990)- من تقسيم الفضاء السميائي إلى مجالين: فضاء "مِلْكنا"، و"مِلْكي"، وهو فضاء "مثقف"، و"آمن"، و"مُنظَّم"، و"منسجم"، في مقابل "فضائهم" الذي هو "الآخر"، "العدائي"، و"الخطير"، و"الفوضوي" (ص131). بيد أن هذا التقسيم يختلف من ثقافة إلى أخرى، لأن كل ثقافة تمتلك منظورا وتصنيفا محددا يمكّنها من تقسيم العالَم إلى قسمين: "فضاء داخلي" (Internal Space)، و"فضاء خارجي" (External Space). وهذا معناه أن "الحدود الثقافية" (Cultural Borders) مبنية على وجهة نظر الثقافة استنادا إلى معايير وانتقاءات معقدة، بدلا من النظر إليها بشكل منطقي وعلمي (Jaago, 2012, p.16). كما إن "الحدود" قد تفصل الأحياء عن الأموات، والشعوب المستقرة عن البدو الرحل، والمدينة عن السهول، بحجة أن هذه "الحدود" قد تكون حدودا للدولة، أو حدودا اجتماعية، أو قومية، أو مذهبية، أو أي نوع آخر (Lotman, 1990, p.131). لكن يظل هذا "اللا تماثل" الذي ترسمه "الحدود" الأساس الأنثروبولوجي لـ: "سميأة" (Semioticization) الوجود الإنساني. وعلى هذا الأساس، تكتسب مجموعة من التقابلات الثنائية: الاجتماعية، والثقافية، والدينية، والجغرافية، والسياسية، وغيرها، دلالات متعددة هي وليدة التداول، والتوافق، والعادة، والتاريخ، كأنْ نتحدث عن سميائيات لليمين واليسار، وسميائيات للأعلى والأسفل، وسميائيات للمذكر والمؤنث، وسميائيات للأرض والسماء، إلخ (ص133).

كما تنظم كل ثقافة عناصرها في بنية للزمان والمكان لا يمكن أن توجد بدونها، ويتحقق هذا التنظيم في شكل "كون سميائي" (Lotman, 1990, p.133)، بمعنى أنها تُنظِّم مكوناتها في نسق عام من الإحداثيات: على "المحور الزمني" (Temporel Axis) في الماضي والحاضر والمستقبل، وعلى "المحور المكاني" (Spatial Axis) في "الفضاء الداخلي"، و"الفضاء الخارجي"، و"الحدود" بينهما (Ibid, p.133).

إن هيمنة مبدإ "الوصف الذاتي" بوصفه "قاعدة" تُوحِّد السلوكات على امتداد الفضاء السميائي بأكمله، جعل من الممكن النظر إليه بوصفه شيئا موحَّدًا، على الرغم من أنه في الواقع يعطي فقط "وَهْم التوحيد" (Illusion of Unification). لذلك، نجد البنية الواصفة في "مركز" "الكون السميائي" هي "لغتنا"،

التي يُتعامَل معها في "الهامش" على أنها "لغة شخص آخر"- مثل قواعد اللغة الأجنبية- غير قادرة على أن تعكس الواقع السميائي. ولأن مبدأ "الوصف الذاتي" يجعل البنيات السميائية المركزية مُنظَّمة بنيويا بشكل صارم، ومنظَّمة ذاتيا أيضا، فإنه- في الوقت ذاته- يُفقدها ديناميا‌تها التي تجعلها تتغير وتتطور باستمرار. لكن كلما ابتعد المرء عن "المركز" في اتجاه "الهامش"، أصبحت العلاقة بين الممارسة السميائية والمعايير المفروضة أكثر توترا، وصارت النصوص المولَّدة وفقا لهذه المعايير بدون أيّ سياق سميائي حقيقي، بينما تتصارع الإبداعات العضوية التي تولّدت في وسط سميائي فعلي مع المعايير الاصطناعية (Ibid, p.134). ولهذا السبب، حدد "يوري لوتمان" الحدود بصفتها مناطق لـ: "الديناميكية السميائية" (Semiotic Dynamism) حيث تحدث اتصالات، وترجمات، وتفاعلات، وصراعات، وتوترات، تسهم في توليد اللغات الجديدة، وقد مثّلَ لهذه الحركية الدائمة بين "المركز" و"الهامش" من خلال مناقشته للطفرة التي عرفتها السينما بعدما كانت شكلا ثقافيا هامشيا يعرض مشاهد سينمائية خالية من جميع القيود النظرية، ولا تنظمها أي إمكانات تقنية، فصارت في العقود الأخيرة شكلا فنيا مركزيا (المصدر والصفحة نفسهما).

لقد حُددت "الحدود" في سميائيات "يوري لوتمان" بشكل مزدوج: "فهي تفصل، وتوحِّد في الآن ذاته. إنها حدود لشيء ما دائما، ومن ثم فهي تنتمي إلى كلتا الثقافتين الحدوديتين، أيْ إلى كل الأكوان السميائية المجاورة. إن الحدود ثنائية اللغة، ومتعددة اللغات" (Lotman, 1990, p.136). وتتجلى وظيفتها في كونها "آلية لترجمة النصوص من "سميائيات غريبة" إلى "لغتنا"، فهي المكان حيث يتحول ما هو "خارجي" إلى ما هو "داخلي"، لأنها "المصفاة" التي تحوّل النصوص الأجنبية إلى أن تصير جزءا من السميائيات الداخلية للكون السميائي، بينما ما تزال تحتفظ بملامحها الخاصة" (Ibid, pp.136-137). ومن ثم، فإنها آلية تنتقي وتنظم ما هو خارجي لتجعله يحمل معنى معينا (Sedda, 2015, p.683). لذلك، يشير "الحد" على مستوى "الكون السميائي" إلى عزل "شخص ما" وفصله عن "شخص آخر"، وتنقية ومراقبة وتصفية ما يأتي من الخارج، والتعامل معه بوصفه نصا بلغة أخرى، وترجمة هذا النص إلى لغته الخاصة. فبهذه الطريقة، يصير "الكون السميائي" منظَّمًا (Lotman, 1990, p.140).

لئن كان "الكون السميائي" فضاءً حيث الأمن والسلطة والنظام، فإنه سيجذب أهم المباني الإدارية والثقافية ووسائل النقل المعاصرة (الميترو)، في حين ستستقر بالهامش المجموعات الاجتماعية المهمّشة التي لا تتمتع بأي قيمة اعتبارية من منظور "المركز" (المتشردون، ومُدْمِنُو المخدرات، وغيرهما)، فهي فئات تقطن في "الضواحي" (Outskirts) والأمكنة الهامشية- "قبل المكان"، أو "قبل المدينة"- حيث الأقبية، والمساكن الهزيلة (Ibid, p.140). وبهذا المعنى، يعيد "الفضاء الداخلي" بناء صورة العالم المنظَّم، في مقابل "عالم خارجي مضاد" (Anti-World) هو فضاء فوضوي غير منظّم يقطنه الوحوش والسحرة واللصوص، الذين يتكلمون "لغة مضادة" (Anti-Language)، ويمارسون "سلوكا مضادا" (Anti-Behaviour) في "الزمن الليلي" (Ibid, pp.140-141). ولأن "الحدود" مناطق للديناميكية السميائية بسبب هجنتها وأشكالها الانتقالية، فقد تحدث "يوري لوتمان" (1990) عن هذه التيارات المتبادلة بين قوى "المركز و"هامش الهامش"، مناقشا عملية انتقال العاصمة إلى مدينة "بطروسبورغ" بصفتها خطوة نحو تحيين الحدود، فكان نقل المركز السياسي والإداري إلى هذه الحدود الجغرافية- في الآن نفسه- نقلا للحدود إلى المركز الإيديولوجي والسياسي للدولة (ص141). وقد استمر في توضيح هذه الحركية، فلاحظ تحولا مماثلا حاصلا في معايير أخرى تتعلق بالسلوك، واللغة، وأسلوب اللباس، فذكر حادث رفض شباب الثقافة المركزية للقرن العشرين "سروال" (Jeans)، لكنه صار لاحقا المثل الأعلى في المجال الثقافي بأكمله، ومن ثم أصبح "محايدا"، و"مشتركا بين الكل"، وهو ما يعني أن هذه الديناميات السميائية المتبادلة على الحدود أسهمت في تحول هذا النسق اللباسي من نسق سميائي هامشي إلى نسق سميائي مركزي، والسبب أنه صار يؤدي وظيفة مهمة وذات مغزى دلالي في الفضاء الثقافي (ص141). ويوضح المثالان المذكوران أن العلاقة بين "مركز" الفضاء السميائي و"هامشه" علاقة دينامكية ومتداخلة، لأنه قد يحدث أن تحصل بعض الفئات الهامشية على وضع رمزي، وموقع أكثر أهمية بكثير في المستقبل (Gersdorf& Mayer, 2006, p.498).

تبين عمليات "السميأة" أن "الحدود" جزء ضروري من الفضاء السميائي، فلا يمكن تصور وجود "نحن" بدون "هم"، والشاهد على ذلك أن الثقافة لا تولِّد نوعا من التنظيم الداخلي الخاص بها فقط، وإنما- أيضا- صنفا مميِّزًا لها من "عدم التنظيم" الخارجي الذي يخلق صورة مضادة لمركزها (Lotman, 1990, pp.141-142). مما يعني أن "الكون السميائي" غير معزول، وإنما هو متواصل مع الأكوان السميائية المجاورة له التي تنظم أنساقها ولغاتها وفق معايير مغايِرة، على الرغم من أنها قد تبدو غير منظَّمة من وجهة نظر الثقافة (Ibid, p.142). وهي صيغة أخرى للقول: يتمركز المناهضون للمركز على حدود ثقافة "الكون السميائي" بوصفها منطقة للأشكال الانتقالية، وجزءًا من أي لغة، وأي ثقافة، وهي أشكال اجتماعية مُبعَدة لكونها ممارسات ثقافية غير مركزية ولا معيارية، أيْ غير مقنّنة من منظور الثقافية المعنية، على الرغم من أنها تنتمي إلى واقع السميوزيس (Schonle, 2006, p.310). والحاصل أن الحدود ليست- بالضرورة- رابطا بين الداخل والخارج، لكنها جزء من الفضاء السميائي بوجه عام، فهي ذلك "الفضاء الثالث" (Space Third)، أو ذلك الـ: "بَيْن" الذي يُنتِج سميائياته الخاصة مع قواعدها وقيمها، وتجسد- من ثم- مجالا لتصادم أشكال سميائية "هجينة" نُظِر إليها- أول الأمر- على أنها إفقارٌ وَضِدّ الوحدة، في حين عُدّت هذه "الهجنة" مُحفِّزا على ترجمة النصوص الهامشية إلى نصوص مركزية (Sedda, 2015, p.684). وإذا سلّمنا بأن الأكوان المركزية والهامشية عبارة نصوص منظَّمة بطريقة معينة، فسنلحظ أن هذه النصوص تمتلك أنواعا مختلفة من التنظيم الداخلي (Lotman, 1990, p.162)، ويمكن تشبيه تنظيم نصوص الأكوان المركزية بالجملة في النص اللفظي المبني على مبدإ الكل البنيوي المتكامل والعضوي، بينما نصوص الأكوان الهامشية منظَّمة مثل سلسلة تراكمية تتألف وحداتها من خلال انضمام/ انتظام بسيط يجعلها مستقلة بنيويا، لكن القضية الجوهرية هي أن كل تنظيم متوافق مع وظائف النصوص في كلا الكونين السميائيين، إذ إن وظيفة النصوص في الأكوان المركزية تتجلى في تقديم أنموذج بنيوي لعالم منظَّم يتشكل من مجموعة من النصوص المتداخلة، بينما وظائف النصوص في الأكوان الهامشية بناء صورة لعالم تسوده الفوضى والاضطرابات والصدفة (المصدر نفسه، ص162). لذلك، يسود الأكوان المركزية مبدأ "الوصف الذاتي"، في حين ما تزال الأكوان الهامشية مناطق خالية من أيّ قانون يوحِّد هُجنتها، لهذا توصف بأنها "منطقة الحياد البنيوي" (Zone of Structural Neutrality)، لأنها تظل مناطق غير قابلة للترجمة إلى لغة واصفة تهيمن على مركز الفضاء السميائي (Monticelli, 2009, p.336).

1.5. "الترجمة" بصفتها آلية سميائية للتعدد الدلالي

أظهرت مناقشتنا لتنظيم "الكون السميائي أن "المركز" ليس سوى تنظيم ثقافي للنصوص والعلامات واللغات بشكل مختلف عن "الهامش"، كما بيّنت أن "الحدود" مناطق فاصِلة وواصِلة في الآن نفسه، وهي الخصيصة التي جعلتها جزءا من سيرورة الفضاء السميائي. لكن الملمح الجوهري للحدود يبرز في وظيفتها الحيوية من حيث كونُها المواقع الأكثر حساسية من عمليات "السميأة"، ذلك أنها "مصفاة" لترجمة النصوص من وضع "أجنبي" إلى وضع "مركزي"، ومن ثم فهي مناطق تدعم توليد نصوص ولغات ومعانٍ جديدة يفترضها التنظيم المتجدد والبناء المستمر لنسق "الكون السميائي" (Laas, 2016, pp.479-480). وقد شدّد "يوري لوتمان" على أن "الفعل الأساس للتفكير هو "الترجمة". ويمكننا الآن أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونقول: إن الآلية الرئيسة للترجمة هي "الحوار" (Lotman, 1990, p.143). ويفترض هذا الأخير "اللا تماثل" الذي يجب أن يُلحَظ في الاختلاف بين البنيات السميائية (اللغات) التي يستعملها المشاركون في الحوار أولا، وفي الاتجاهات المختلفة لتبادل الرسائل ثانيا. وتعني هذه النقطة الأخيرة أن المشاركين في الحوار يتغيرون بالتناوب من موقع "الإرسال" إلى موقع "الاستقبال"، ومن ثم تتكون عملية الحوار من أجزاء منفصلة تتخللها فترات زمنية" (Ibid, p.143). ونفهم من ذلك أن الحوار الذي لا يتأسس على "الاختلاف السميائي" (Semiotic Difference) لا فائدة منه، لأنه يصير مستحيلا عندما يكون الاختلاف مطلقا (Ibid, p.143).

لكي يوضِّح "يوري لوتمان" فكرة أن "الترجمة" آلية محورية للحوار في "الكون السميائي"، ضرب لنا مثالا بحوار الأم مع طفلها الرضيع، ابتغاء تبيان أن ثمة شرطا آخر- بالإضافة إلى الاختلاف في اللغات-

ضروري لإحداث الحوار، يتعلق الأمر باهتمام طرفي الحوار بالرسالة، وقدرتهما على التغلب على الحواجز والعوائق السميائية (Semiotic Barriers) الموجودة. وقد سبق لـ: "جون نيوسون" (John Newson) دراسة الوضعية الحوارية بين الأم ورضيعها، فلاحظ أن الحب والانجذاب المتبادَلين بين المشاركَيْن هما الشرط الضروري للحوار، ويجسد هذا المثال- حسبه- انتقاء جيدا واستثنائيا لفْهم الآليات العامة للحوار (Ibid, p.143). ولأن التفاعل الحواري شكل من أشكال التبادل السميائي للرسائل الذي يفترض اختلافات سميائية، فإنه لا يمكننا أن نعد التواصل الذي يحدث داخل الكائن الحي حدثا تواصليا، لكونه يحدث عبر الجهاز العصبي للكائن الحي ذاته (أ---أ') لا بين عنصرين مختلفين (أ---ب)، لذلك لا يمكن أن نعده "لغة" في سميائيات الثقافة (Lotman, 1977, p.7). بالإضافة إلى ذلك، ألحّ "يوري لوتمان" على ضرورة امتلاك لغة مشتركة بين الوحدات المشاركة في الحوار (Lotman, 1990, p.143)، لذلك أكد أنه "ينبغي أن يمتلك جميع المشاركين في الحدث التواصلي بعض الخبرة للتواصل، وأن يكونوا على دراية بالسميوزيس. لهذا، فمن المفارقات أن التجربة السميائية تسبق الحدث السميائي" (Ibid, p.123). وقد شكلت العلاقة بين الأم وطفلها- في هذا الصدد- مادة تجريبية لإظهار أن الحاجة إلى الحوار تسبق كلا من الحوار الفعلي، وحتى وجود اللغة التي يتم من خلالها إدارته والتعامل بها: إن الوضعية السميائية تسبق أدوات السميوزيس. إن الأمر الأكثر إثارة للاهتمام أن المشاركين في الحوار يحاولان استعمال لغة أحدهما الآخر من أجل البحث عن لغة مشتركة، إذ تصدر الأم أصواتا مشابهة لـ: "ثغثغة" الطفل، والأكثر إثارة للدهشة أن قسمات وجه الطفل وتعبيراته تُظهِر أنه يقلِّد تعبيرات أمه أيضا، بمعنى أنه يحاول تبنِّي لغتها (Ibid, p.143-144).

لقد أظهر المثال أن "الترجمة" آلية للتحاور بين عنصرين مختلفين، وهو ما يثبت ألا تواصل بدون "ترجمة" (Laas, 2016, p.481)، ويدل هذا على أن "الدلالة ليست محصورة في الرسالة ولا تقتصر عليها، ولكنها نتاج عملية الترجمة" (بريمي، 2018، ص129)، التي عدها "فرانسيسكو سيدا" آلية سميائية لإنتاج المعنى وتلقيه، والسبب أن "الترجمة" في السميائيات تعبر أنواع مختلفة من العلاقات بين الأشكال السميائية المنتجة للسميوزيس (Sedda, 2015, pp.689-690). وبناء على ذلك، توجد أنواع مختلفة من الترجمات: يحدث النوع الأول بين العلامات، وقد حُدِّدت هذه الفكرة من قبَل "شارل سندرس بورس"، وطُوِّرت لاحقا مع "أمبرتو إيكو" في نظريته للسميوزيس بوصفها شبكة موسوعية (Ibid, p.690). لقد تصور "شارل سندرس بورس" أن كل علامة تولِّد علامة موازية، أو تخلق علامة أكثر عمقا وتطورا، وأن معناها يُبنى انطلاقا من ترجمة المؤول للعلامة إلى علامات أخرى ضمن سياق "الكون السميائي" الحاضن لها (بنكَراد، 2019، ص74-78). ولهذا السبب، ربط "أمبرتو إيكو" المعنى بترجمة العلامة إلى علامات أخرى وليس معطى جاهزا، لأنه "نتيجة للحوار والتفاوض المثمر بين النص والقارئ ضمن سياق تاريخي محدد" (بريمي، 2018، ص130)، وهو ما قاده إلى تحديد السميائيات بصفتها ذلك التخصص الذي يُعنى "بأي شيء يمكن أن يُتخذ بصفته علامة. إن العلامة أيّ شيء يمكن عدّه بديلا عن شيء آخر" (Eco, 1976, p.7). أما النوع الثاني من الترجمة فيمكن أن يحدث بين اللغات كما أقرّ ذلك "ألجيرداس جوليان غريماص" (1970)، وذلك حين عدّ "الترجمة" آلية سميائية لتوليد "الدلالة" (Signification) انطلاقا من نقل اللغة إلى لغة مختلفة، وهو تصور سميائي يعد الترجمة عملية بنائية للمعنى تتعدى العلامة في ذاتها إلى تفاعل الأشكال السميائية اللسانية وغير اللسانية. لذلك، ليس غريبا أن يعد "ألجيرداس جوليان غريماص" و"جوزيف كورتيس" (1979) "الترجمة" أساس العملية الدلالية ذاتها، فنحن نحتاج إلى "الترجمة" من أجل إنتاج الدلالة، ليظل المعنى في حركية وديناميكية وحياة، ومن ثم إبقائه "ذي مغزى دلالي" (Sedda, 2015, p.690). وفي السياق ذاته، أعاد "رومان جاكبسون" اقتراح تمييز آخر للترجمة بين اللغات: "الترجمة داخل اللغة" (إعادة الصياغة)، و"الترجمة بين اللغات" (من لغة طبيعية إلى أخرى)، و"الترجمة البين سميائية" (من نسق سميائي إلى آخر، من الموسيقى إلى الرسم، ومن الرواية إلى الفيلم، إلخ) (Ibid, p.691). والملحوظ أن هذا التصنيف الذي قدمه "رومان جاكبسون" ضمن "سميائيات الترجمة" (Semiotics of Translation) يعد "الترجمة" ضربا من ضروب "التأويل" (Interpretation)، والشاهد على ذلك

أنها وسيلة من وسائل تأويل العلامات اللسانية من خلال إما: "تأويل"/ "ترجمة" العلامات اللسانية إلى علامات لسانية أخرى ضمن اللغة الطبيعية نفسها، أو "تأويل"/ "ترجمة" العلامات اللسانية إلى علامات لسانية أخرى في لغة طبيعية أخرى، أو "تأويل"/ "ترجمة" العلامات اللسانية إلى علامات مختلفة غير لسانية (قاسم، 2014، ص417-418).

إن "الكون السميائي" سيرورة من النصوص والأنساق واللغات المترابطة المُدمَجة في السياق السميائي. وتلخّص هذه النظرية في النقاط التالية:

- الثقافة موضوع للسميائيات الثقافية، وفضاء للسميوزيس، وهي تُدرَس في إطار نظرية أنساق العلامات في السميائيات المعاصرة بوصفها نسقا لأنساق.
- "الكون السميائي" نسق عام منظَّم، وموحَّد، ومنسجم، يتشكل من مجموعة من الأكوان السميائية الفرعية المترابطة بعضها بعضا (اللغات، والأنساق، والنصوص).
- الفضاء السميائي ذو بنية هرمية متدرِّجة قادرة على إظهار التماسك- بسبب مبدإ الوصف الذاتي- رغم لا تجانسها.
- اشتمال "الكون السميائي" على آليتين مختلفتين: تميل الأولى نحو الوحْدة، بينما تميل الثانية- وهي الأكثر أهمية- إلى تنويع اللغات داخله.
- "لا تماثل" "المركز" و"الهامش"، وهي "ثنائية" تقتضي "حدودا" تفصل بين كونين سميائيّين، وتوحِّدهما في الآن نفسه (Lagopoulos& Boklund-Lagopoulou, 2014, pp.440-441).

2. "الكون السميائي" بصفته نظرية نقدية لتأويل المعنى في "الكون الشعري"

لعل المتأمل في المشروع السميائي لـ: "يوري لوتمان"- "الكون السميائي"، والفيلم، والسينما، والقصيدة، والنص الفني، والثقافة، إلخ- سيلحظ أنه مبني على: مفهوم "النص الثقافي" (Cultural Text)، أو "النصية" (Textuality) التي تعني "النسيج" (Texture)، ومبدأ "التماثل الثقافي" (Cultural Isomorphism)، وهو المبدأ ذاته الذي أفضى به إلى تصور "الكون السميائي" بصفته سيرورة من الأنساق المتصلة فيما بينها، متطلِّعًا بذلك إلى بناء "لغة واصِفة" (Metalanguage) وتطويرها تستوعب الفضاء السميائي بأكمله (Laas, 2016, p.480). وقد ذكر "بيتر طوروب" في تقديمه لكتاب "يوري لوتمان" "الثقافة والانفجار" (2009) أن "الكون السميائي" مفهوم متعدد التخصصات ينتمي إلى منهجيات دراسة الثقافة، ويُمثّل اتجاها نحو بناء "منهجية للفهْم" (Lotman, 2009, p.xxxi). كما أكدت "إرين بورتيس- وينر" هذا البُعْد الإجرائي، فأشارت إلى أن "الكون السميائي" يُولِّد منظورا للتحليل يشمل جميع جوانب سميائيات الثقافة، ويستوعب كل الأنساق السميائية غير المتجانسة أو"اللغات" المتغيِّرة باستمرار التي تمتلك بعض الصفات الموحَّدة (Ibid, p.xxxi)، أضف إلى ذلك أن هذا التصور السميائي يقدّم رؤى جيدة حول المبادئ البنيوية للسميوزيس (Ibid, p.xxxi). من هذا المنطلق، يجسد "الكون السميائي"- بالنسبة لنا- فرضيةٌ منهجية لتحليل أنساق العلامات في اللغة، والأدب، والثقافة، والفن. ومن ثم، فهو إجراء تأويلي مُوسَّع قادر على تفسير اشتغال أنساق علامات ثقافية مختلفة، وتأويل مُضمَراتها الدلالية. وذلك ما تروم هذه الدراسة إثباته، الاستناد إلى مفاهيم "الكون السميائي" وآلياته بصفتها أدوات واصفة مُوؤِّلة للكون الدلالي الذي تصوغه قصيدة "أبي الطيب المتنبي".

1.2. القصيدة بصفتها كونًا شعريا مركب الأنساق

إن الشعر "نسق منمذج ثانوي" (Secondary Modeling System) قادر على "نمذجة"- تحويل المعلومات إلى دلالة- مجمل مواقف حياة الشاعر في نظْم شعري ذي بنية موضوعية متكاملة، وتقديم "تصوير سينمائي شعري" (Poetic Cinematography) للتفاصيل والمواقف التي تصوغها التوازيات، والتكرارات، والإيقاعات (Lotman, 1976, p.106). وتعد قصيدة "أَنَا لَائِمِي إِنْ كُنْتُ وَقْتَ اللَّوَائِمِ" لـ: "أبي الطيب المتنبي" شكلا من أشكال "النمذجة السميائية" (Semiotic Modeling)، فإذا اقتبسنا التصور السميائي لـ: "توماس سيبوك" و"مارسيل دانسي" (2000)، أدركنا أن نظْم الشعر معناه

نَمْذَجَة الشاعر لمشاعره، وقيمه، ونصائحه، وأهوائه، وخبراته، ومواقفه، إلخ- التي تعني له شيئا ما، وتؤدي عنده وظائف وأغراضا مفيدة- في شكل شعري خارجي عُدَّ ترجمة لما هو مُرتَسِم في ذهنه من تصورات ناتجة عن تجارب حياتية مختلفة (Sebeok& Danesi, 2000, p.1). وتجسد هذه القصيدة- من منظور سميائي- تمثيلًا للتجربة الشعرية التي يمدح فيها الشاعر الأمير "أبا محمد الحسن بن عبيد الله بن طغج" بالرملة.

مُماثَلة إلى "الكون السميائي"، تعد هذه القصيدة فضاء سميائيا يتشكل من مجموعة من الأنساق السميائية أو اللغات- الأصوات، والمفردات، والضمائر، إلخ- التي يترابط بعضها بعضا، ابتغاء صَوْغ كل دلالي يوحي بمعنى عام موحَّد، ويُعبِّر عن رسالة منسجمة متكاملة هي مدح "الأمير" وقبيلته. والمراد من ذلك أن القصيدة علامة كبرى تتكون من وحدات سميائية صغرى يمكنها الاشتغال بصفتها علامة ولغة داخل سيرورة "الكون الشعري" (Poetic Sphere)، لكنها تُستَقبَل- في النهاية- بِعَدِّها ضفيرةً مُتلاحِمة الأجزاء. لذلك، لا يمكن أن يُنظَر إلى النص الشعري بأنه حاصل تجميع عدة عناصر منفصلة تُكوِّنه، لكن يُتَلقَّى كل عنصر في علاقته بالعناصر الأخرى والكل الفني للنص بأكمله (Lotman, 1976, p.10)، ذلك أن تجميع معاني أجزاء النص الشعري، لا يساوي معنى هذا التنظيم النصي المركب، بحجة أن "تركيب معاني العلامة مفردةً عملياتٌ مختلفة تماما عن بناء معاني العلامة من عناصر مختلفة وظيفيا" (Ibid, p.91). ومع ذلك، فإن "يوري لوتمان" شدّد على أن "كل عنصر دال يسعى إلى أن يكُون بمثابة علامة ذات معنى مستقل. إذْ يشتغل "الكل النصي" (Textual Whole) بصفته نوعا من التعبير، أيْ سلسلة تركيبية لبناء مُوحَّد. وفي الآن ذاته، يميل هذا العنصر نفسه إلى الاشتغال فقط بوصفه جزءا من علامة، بينما يفترض الكل ملامح لعلامة موحَّدة تمتلك معنى عاما وغير قابل للتجزئة" (Ibid, p.91).

يمكن مقاربة هذه القصيدة في ضوء نظرية "الكون السميائي" عند "يوري لوتمان" كما يلي:

نُحلِّل في المستوى الأصواتي مخارج الأصوات وصفاتها بوصفها علامات غير مستقلة عن بعضها بعضا أو عن سيرورة "الكون الشعري"، وذلك بقصد رصد- أولا- وظيفتها الهندسية والتنظيمية في بناء القصيدة (مفتاح، 1992، ص175)، وكشف- ثانيا- رمزيتها وقيمها السياقية (نفسه، ص36). وإذا فحصنا هذه القصيدة العمودية لـ: "أبي الطيب المتنبي"، لاحظنا تواتر مجموعة من الأصوات التي تسهم في تحقيق الوظيفة البنائية (اتساق البنية التركيبية)، والوظيفة الإيحائية (انسجام البنية الدلالية)، ونذكر من ذلك ما يلي: اعتمد الشاعر في مستهل قصيدته على مجموعة من "الأصوات المهموسة" ليعبر عن مشاعر الحزن، والشوق، والدهشة، والحنين، التي أثارتها فيه معالم ديار الأحبة، وقد لامَ نفسه لأن هذه المشاعر ذاتها لم تحضره زمن المغادرة. ومن أجل كشف إسهام التنظيم الصوتي في بناء المعنى والتعبير عن رسائل الوُجد والفراق والندم، فقد تشكلت الأبيات الأولى للقصيدة من أصوات: "الهمزة" (+انفجاري، +مهموس شديد، +حنجري) في (أَنَا لَائِمِي، اللَّوَائِمِ، بَائِحٌ، أَسْتَشْفِي، إلخ)، و"الميم" (+غنة، +منفتح، +مجهور متوسط، +شفتاني) في (مُتَيَّمٌ، كَاتِمِ، الْقَوَائِمِ، الْمَبَاسِمِ، إلخ)، و"القاف" (+انفجاري، +مهموس رخو، +حلقي) في (وَقْتَ، قَلْبِي، وَقَفْنَا، الْقَنَا، يَنْقُشُ، التَّرَاقِي، إلخ)، و"الدال" (+انفجاري، +مهموس شديد، +أسناني) في (شُدِهْتُ، وُجْدِ قُلُوبِنَا، دُسْنَا، دِيَارُ، دُرٍّ تَقَلَّدْنَ، إلخ). وهي أصوات منضودة بعضها بعضا أسهمت في حبْك نسيج دلالي يوحي بحالته النفسية الحزينة.

وقد أجاد "أبو الطيب المتنبي" التخلص من المقدمة بأبيات شعرية تعكس تأملاته الفاحصة، وتدبره العميق في مشاهد الحياة والكون والإنسان والمكان، فضمّن هذه الأبيات الشعرية حكما ونصائح وعِبَرًا تعين على عيش الحياة بتعقّل، ورُشد، وحكمة، وعزيمة. ولهذا الغرض، هيمنت على هذه الأبيات "أصوات حلقية" ("العين": +منفتح، +استفالي، +مجهور رخو، +حلقي) صادرة من أقصى جهاز التصويت لتعكس صدق تجربته الشعرية، و"أصوات صفيرية" ("السين": +صفيري، +منفتح، +مهموس رخو، +لثوي) تؤكد الطابع الغنائي، و"أصوات مكرّرة" ("الراء": +منحرف، +مكرر، +مجهور متوسط، +لثوي) توحي بالتجارب الحياتية المتعاقبة التي شكلت شخصية الشاعر، وصاغت نظرته للعالم ككل.

لم تغب القيمة التعبيرية الرمزية للأصوات على مستوى غرض القصيدة، إذ انتقى "أبو الطيب المتنبي" أصواتا مناسبة لمقام مدح "الأمير"، لذلك كانت أغلب هذه أصوات "أصواتا مهموسة رخوة" نحو: "الحاء" في (تَحْسُدُ كَفَّيْهِ)، و"الهاء" في (وَلَا يَتَلَقَّى الْحَرْبَ إِلَّا بِمُهْجَةٍ)، و"الفاء" في (يُحْسِنُونَ الْعَفْوَ)، و"القاف" في (مُطْلِقِ الْأَسْرَى)، أو أصواتا "مجهورة رخوة" مثل: "العين" في (العَظَائِمِ، صَنَائِعُهُ)، أو أصواتا "مجهورة متوسطة" نحو "الميم" في (وَأَجْلَسَهُ مِنْهُمْ مَكَانَ الْعَمَائِمِ، كَرِيمٌ، الْمَكَارِمِ)، أو أصواتا "مهموسة شديدة" مثل "التاء" في (مُخْتَرِمِ الْعِدَا)، وهي ملامح صوتية تلائم سياق التخاطب والإرسال من الشاعر إلى "الأمير"، غير أن مخارجها توزعت على الحلق والحنجرة واللثة والشفتان والأسنان، وهي مصادر صوتية تثبت صدق وعمق وقوة ما قاله "أبو الطيب المتنبي" من خصال وأوصاف في حق "الأمير".

لا يمكننا أن نغفل عن الوظائف البنائية والدلالية للصوائت القصيرة: "الفتحة" (وسطى مركزي)، و"الضمة" (عال خلفي)، و"الكسرة" (عال أمامي)، والصوائت الطويلة: "الألف" (منخفض مركزي)، و"الواو" (عال خلفي)، و"الياء" (عال أمامي)، فجميعها "مصوتات مجهورة" استعان بها الشاعر ليفتخر بشجاعته، وعلمه، وبلاغته، وشعره (إِذَا صُلْتُ لَمْ أَتْرُكْ مَصَالًا لِصَائِلٍ*** وَإِنْ قُلْتُ لَمْ أَتْرُكْ مَقَالًا لِعَالِمِ)، ويجهر بصوت عالٍ بشيَم "الأمير": الكرم، الشجاعة، والإقدام، ونصرة المظلوم، والعدل (صَنَائِعُهُ تَسْرِي إِلَى كُلِّ نَائِمِ، كَرِيمٌ نَفَضْتُ النَّاسَ لَمَّا بَلَغْتُهُ).

كما يتشكل "الكون الشعري" من أنساق صوتية أكبر من الفونيم هي "أنساق صواتية" (Phonological Systems)، نذكر منها: "النبر" (Stress) الذي استعمله الشاعر في الضغط على صوت معين من أجل تنبيه القارئ وتأكيد المعنى، وذلك ما نجده في إقراره لمشاعر الوُجد والفراق واللوم (اللَّوَائِمِ، لَكِنَّنِي، كَأَنَّا)، وإثباته لشجاعة "الأمير" وقوة جيشه (مُعَظَّمَةٍ، تَمُرُّ عَلَيْهِ الشَّمْسُ وَهِيَ ضَعِيفَةٌ، يُمَشِّي الْخَيْلَ فَوْقَ الْجَمَاجِمِ). أما "التنغيم" (Intonation)، فنلحظ أن جميع الجمل "خبرية" ذات "تنغيم" أو علو موسيقي هابط تؤدي وظائف تقريرية وإعلامية، ومن ثم يمكننا أن نعدها إحدى الحجج التي يحاجج بها "أبو الطيب المتنبي" لإقناع المتلقي بمدح "الأمير". وذلك ما سنُبيّنُه في أثناء الحديث عن دلالات الأساليب.

يساعدنا التصور السميائي ذاته على أن نعد القصيدة فضاء سميائيا حيث كل شيء فيها علامة ولغة ونسق، ذلك أن كل وحدة بنيوية فرعية تمتلك قدرات وإمكانات مختلفة على إنتاج المعنى وتوصيله. واستنادا إلى ذلك، ألحّ "يوري لوتمان" على أن جميع مكونات القصيدة أنساق سميائية وظيفية مترابطة فيما بينها، إذ "لا يمكن أن يخلو أيّ مكون من دلالة" (Lotman, 1976, p.72)، وقد بيّنا أن لا قيمة تعبيرية للأصوات في ذاتها أو مفردة، بل إنها تتطور دلاليا وتنمو نسقيا في علاقاتها بغيرها من الأصوات من ناحية أولى، وارتباطها بسياق "الكون الشعري" من ناحية ثانية. وتلك حالة المكونات الصرفية أيضا، فهي أنساق سميائية فرعية تمتلك قدرات على التعبير عن الدلالة. لذلك، يمكننا أن نعد الأفعال، والأسماء المشتقة، علامات هي جزء من حركية "السميوزيس". وقد قادتنا قراءتنا التحليلية إلى اكتشاف هيمنة أفعال الماضي على بناء القصيدة (كُنْتُ، عَلِمْتُ، تَمَكَّنَ، خَانَتْنِي، صُلْتُ، قُلْتُ، تَدَوَّرَ، سَرَى، فَارَقْتُ)، وهي إشارة إلى ثبات الشاعر على موقفه من مدح "الأمير"، وذلك بالنظر إلى معاني اللزوم، والأصل، والثبات، والتأكيد التي يحتملها الفعل الماضي. كما وظف الشاعر الأفعال المضارعة الدالة على وقوع الحدث، من أجل تصوير "الأمير" وقومه: الشجاعة، والكرم، والإحسان، والإقدام، والقوة (وَهُمْ يُحْسِنُونَ الْعَفْوَ عَنْ كُلِّ مُذْنِبِ*** وَيَحْتَمِلُونَ الْغُرْمَ عَنْ كُلِّ غَارِمِ).

كما تشكل نسق القصيدة من "أنساق صرفية" (Morphological Systems) أخرى: استهل الشاعر قصيدته بعتاب نفسه ولومها بسبب الحالة النفسية التي عانى منها بعد فراق مسكن الأحباب، وقد صوّر هذه الحالة ووصفها بتفصيل دقيق مستعمِلًا "اسم الفاعل" (لَائِمِي، بَائِحٌ، كَاتِمِ)، و"اسم المفعول" (مُتَيَّمٌ)، وهي مشتقات عبارة عن مؤشرات نصية، وعلامات دالة. كما وظف هذه الأنساق الصرفية ذاتها من أجل الافتخار بذاته (صَائِل، عَالِم)، والدلالة على أوصاف "الأمير" أيضا (مُجْتَنِب الْمَحَارِمِ، مُعَظَّمَة مَذْخُورَة لِلْعَظَائِمِ، مُطْلِق الْأَسْرِى، مُخْتَرِم الْعِدَا، مُشْكِي ذَوِي الشَّكْوَى، إلخ)، وهي علامات توحي في سياق "الكون

الشعري" بسمات الممدوح وقومه، مما يعني أن هذه الأسماء المشتقة علامات دالة على المدح والعتاب ما دامت مغمورة في هذا السياق السميائي. ولكي يؤكد "أبو الطيب المتنبي" هذا المدح، اصطفى أنساقا صرفية تؤدي هذه الوظيفة، وذلك نحو "اسم التفضيل" (أَفْعَل) في (هُمُ الْمُحْسِنُونَ الْكَرَّ فِي حَوْمَةِ الْوَغَى*** وَأَحْسَنُ مِنْهُ كَرُّهُمْ فِي الْمَكَارِمِ)، بقصد المفاضلة بين الحسّاد والأعداء كطرف أول، وقوم الممدوح كطرف ثان، الذين يتّسمون بالإحسان والكرم والقوة لا في الحرب فقط، لكن حتى في الحياة المعيشة، ووظف الاسم المشتق ذاته (أَفْعَل) لوصف "حياء" قبيلة "الأمير" في معاملاتهم اليومية كلها (حَيِيُّونَ إِلَّا أَنَّهُمْ فِي نِزَالِهِمْ*** أَقَلُّ حَيَاءً مِنْ شِفَارِ الصَّوَارِمِ). كما استعمل صيغة المبالغة "فَعِيلٌ" ليقوّي معنى المدح ويؤكده في (تَمُرُّ عَلَيْهِ الشَّمْسُ وَهِيَ ضَعِيفَةٌ)، وجمع الكثرة "فَعَائِل" الدال على العزيمة (الْعَزَائِمِ)، والقوة (يُمَشِّي الْخَيْلَ فَوْقَ الْجَمَاجِمِ)، والشجاعة (مَذْخُورَةٍ لِلْعَظَائِمِ)، والإحسان (وَأَحْسَنُ مِنْهُ كَرُّهُمْ فِي الْمَكَارِمِ). وبالمقابل، استعمل الشاعر جمع "القلة" "أَفْعَالٌ" في (حَمَتْهُ عَلَى الْأَعْدَاءِ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ) للدلالة على أن هذه الخصال المتأصلة في "الأمير" جعلت أعداءه ومعارضيه فئة قليلة جدا.

تزخر القصيدة- أيضا- بمجموعة من "المورفيمات" الدالة مثل: "مورفيم الفعلية" (تَمُرُّ عَلَيْهِ الشَّمْسُ وَهِيَ ضَعِيفَةٌ*** تُطَالِعُهُ مِنْ بَيْنِ رِيشِ الْقَشَاعِمِ) الذي يصور حركية جيش قبيلة "الأمير" وقوته وكثرته، و"مورفيم الإسمية" (ذِي لَجَبٍ، وَلَا الْوَحْشُ الْمُثَارُ بِسَالِمِ) الذي يقرّ المدح ويثبته، و"مورفيم التعريف" (أل) (الْمُحْسِنُونَ، الْمَكَارِمِ، إلخ) الذي يُعيّن المقصود بالوصف والمدح والثناء.

يعد المستوى التركيبي- في الإطار نفسه- أحد اللغات المتدرّجة والهرمية التي تشكل سلسلة من الأنساق المتعاضدة التي تبني "الكون الشعري". ولأن هذه القصيدة "فن لفظي" (Verbal Art)، فإنها إنتاج لساني يتشكل من مجموعة من "المقولات النحوية" (Grammatical Categories) التي تشتغل بصفتها وظائف مختلفة، وهي التالية: "الضمائر"، و"الجمل"، و"الأساليب". وقد أشار "يوري لوتمان" (1976) إلى أهمية "البنية النحوية" (Grammatical Structure) في بناء النص الشعري (ص82)، فأثبت أن "ضمائر الشخص" "ضمائر عاكسة" (Reflexive Pronouns) تُضمِر الاسم الظاهر وأوصافه الدالة على جوهر شخصيته وسلوكها (ص83)، فتُعوّضُه، وتحيل عليه، بدليل أنها مُعادِل دلالي له، ومفسِّرة لما سبقها، وعائدة عليه، دون إغفال وظيفتها "الاتساقية" المتمثلة في الربط بين أجزاء النص (خطابي، 1991، ص18). وقد عمد الشاعر إلى استعمال ضمائر مختلفة لإبراز ظاهرة "الإضمار"، إذ نجد "ضمير المتكلم المنفصل" الدال على المفرد (أَنَا)، وكذا "المتصل" (كُنْتُ، عَلِمْتُ، شُدِهْتُ)، و"ياء المتكلم" (لَائِمِي، بِي، لَكِنَّنِي، قَلْبِي)، و"نون الجماعة" (وَقَفْنَا كَأَنَّا، قُلُوبِنَا، دُسْنَا)، وهي علامات توحي- في سياق "الكون الشعري"- بمشاعر العتاب، واللوم، والحزن، والفراق، والندم، التي سكنته بسبب رحيله عن ديار الأحبة، أضف إلى ذلك توظيف الشاعر لضمير "المتكلم" المفرد (صُلْتُ، قُلْتُ)، و"ياء المتكلم" (خَانَتْنِي، عَاقَنِي) في إطار افتخاره بشجاعته في الفروسية والشعر. كما استعمل ضمير "الغائب" الدال على المفرد للدلالة على قوة "الأمير" وشجاعته وإقدامه (وَلَا يَتَلَقَّى الْحَرْبَ إِلَّا بِمُهْجَةٍ)، والضمير المتصل "الغائب" الدال على المفرد (تَمُرُّ عَلَيْهِ الشَّمْسُ وَهِيَ ضَعِيفَةٌ) لوصف كرم وعزيمة وإحسان جيش الممدوح، والضمير المنفصل (الغائب) الدال على الجمع (هُمُ الْمُحْسِنُونَ الْكَرَّ فِي حَوْمَةِ الْوَغَى) لمدح قبيلة "الأمير" والافتخار بإحسانهم في الحرب والسلم من زاوية، ووصف حسد الأعداء وحقدهم من زاوية أخرى (فَإِنَّ لَهُمْ فِي سُرْعَةِ الْمَوْتِ رَاحَةً*** وَإِنَّ لَهُمْ فِي الْعَيْشِ حَزَّ الْغَلَاصِمِ).

يمكن فحص "الأنساق التركيبية" (Syntactic Systems) من جانب "الجمل" أيضا، من أجل رصد دورها التنظيمي في بناء الكل النصي، وكشف أبعادها الدلالية. في هذا الصدد، زاوج "أبو الطيب المتنبي" في نظم هذه القصيدة بين "الجمل الفعلية"، و"الجمل الاسمية"، وذلك بالنظر إلى الوظيفة المراد أن تضطلع بها كل جملة في سياق الفضاء الشعري. ومن هذا المنطلق، فقد ابتدأ بجملة اسمية (أَنَا لَائِمِي إِنْ كُنْتُ وَقْتَ اللَّوَائِمِ) تؤكد وتثبت أن "ذات" الشاعر هي المختصّة باللوم والعتاب، ثم أتبعها بجمل فعلية تصف المشاعر والمشاهد والمعالم التي سكنت قلبه. كما وظف جملا فعلية في وصفه وتصويره لمشاهد المعارك والحروب التي يخوضها جيش قبيلة الممدوح (يَخْفَى عَلَيْكَ الْبَرْقُ وَالرَّعْدُ فَوْقَهُ، حَمَتْهُ عَلَى

الْأَعْدَاءِ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ)، وجملا اسمية لإثبات ملامح "الأمير" وخصاله (مُجْتَنِبِ الْبُخْلِ، صَنَائِعُهُ تَسْرِي إِلَى كُلِّ نَائِمِ)، وتأكيد قيم الإحسان والجود والثناء والحياء التي تسود قبيلته (هُمُ الْمُحْسِنُونَ الْكَرَّ فِي حَوْمَةِ الْوَغَى، وَهُمْ يُحْسِنُونَ العَفْوَ عَنْ كُلِّ مُذْنِبِ، حَيِيُّونَ إِلَّا أَنَّهُمْ فِي نِزَالِهِمْ، إلخ).

كما استعمل "أبو الطيب المتنبي" الأسلوب الإنشائي الخبري- غير الطلبي- بكثرة في القصيدة بشكل ينسجم مع مدحه للأمير وإظهار قيمه الأصيلة (كَأَنَّكَ مَا جَاوَدْتَ مَنْ بَانَ جُودُهُ*** عَلَيْكَ وَلَا قَاتَلْتَ مَنْ لَمْ تُقَاوِمِ)، وهو ما جعل لغته تقريرية مباشرة تحقق وظائف حجاجية لإقناع المتلقي. ولهذا الغرض، وظف "أساليب حجاجية" مختلفة مثل: "التشبيه" في (حِسَانُ التَّثَنِّي يَنْقُشُ الْوَشْيُ مِثْلَهُ*** إِذَا مِسْنَ فِي أَجْسَامِهِنَّ النَّوَاعِمِ)، والتَكرار بكل أنواعه، والنفي والاستثناء في (وَلَا يَتَلَقَّى الْحَرْبَ إِلَّا بِمُهْجَةٍ)، و"الروابط الحجاجية" مثل "حرف العطف" المهيمن على القصيدة مثل: (وَلَوْلَا احْتِقَارُ الْأُسْدِ شَبَّهْتُهَا بِهِمْ*** وَلَكِنَّهَا مَعْدُودَةٌ فِي الْبَهَائِمِ)، فلا يمكن اختزال وظيفة حروف العطف في "الكون الشعري" في الوصل بين أجزاء النص والربط فيما بينها بما يجعل النص وحدة متماسكة فقط (خطابي، 1991، ص23)، وإنما تمتلك- أيضا- أدوارا تتجاوز "التشاكل اللفظي" إلى "التشاكل المعنوي" على مستوى انسجام الرسالة عند المتلقي (مفتاح، 1992، ص79). ولأن القصيدة خطاب مدح موجَّه من الشاعر إلى "الأمير"، فقد هيمنت عليها الأساليب الخبرية التي تحقق وظيفة "الإقناع"، بينما انعدمت فيها الأساليب الإنشائية الطلبية التي تخاطب المشاعر والانفعالات من أجل تحقيق وظيفة "الإمتاع"، وكأن الشاعر هَمُّه إقناع المتلقي بالدرجة الأولى.

لقد أظهر التحليل أن الأنساق: الصوتية، والصرفية، والتركيبية، علامات نصية مهمة لبناء شعرية القصيدة، وتوليد نسيج دلالي مركب. لذلك، لا يمكن للصور الشعرية سوى أن تكون جزءا من هذا البناء السميائي، بدليل أن كل قصيدة تتمتع- حسب "يوري لوتمان" (1976)- باتساق تركيبي، وانسجام دلالي، إذ يُنظَر إلى النص بصورة عامة على أنه سلسلة من العلامات (الكلمات) المنفصلة التي يتم التأليف فيما بينها اعتمادا على القواعد التركيبية للغة المعنية، ويُرى إلى النص الشعري بصورة خاصة بأنه علامة موحَّدة تُمثِّل إلى معنى متكامل موحَّد (ص114).

فإذا كانت البلاغة علما يختص بدراسة طرائق توصيل المعاني، وفحص آليات الحجاج والإقناع في مختلف أشكال الخطاب، فسيكون غرضنا الأساس من تحليل "التشبيه"، و"الاستعارة"، وغيرهما، رصدُ وظائفها في إنتاج المعنى وإبلاغه، لأن كل صورة شعرية لها صلة بما تُحدِثه من معانٍ ذهنية، ومن ثم يمكننا أن نعدها إحدى آليات اتساع المعنى، وتطويره (الجرجاني، 2004، ص485). وبالرجوع إلى القصيدة، نلحظ أن الشاعر وظف مجموعة من الوجوه البلاغية لا بِعَدِّها أدواتٍ للتزيين والزخرفة فقط، وإنما- أيضا- بصفتها آليات لبناء صور ذهنية مكتملة عن المعنى الذي يقصده الناظِم، ونذكر من ذلك ما يلي: استعمل "أبو الطيب المتنبي" "الطباق" بوصفه آلية لبناء معنى المدح من خلال المقابلة بين شِيَم الممدوح وقومه (الإحسان، العفو، العدل، الحياء) وأوصاف أعدائه وحساده (البخل، الذنب، العداء)، فاعتماده على هذا التقابل الثنائي مكّن المتلقي من بناء صورة تعريفية للأمير، بالنظر إلى أن التضاد أحد أدوات التحديد والتعريف. ولم يكتف الشاعر في مدحه للأمير وذمه لأعدائه بذكر التعارضات على مستوى الألفاظ المفردة، بل شملت- أيضا- الجمل، وذلك عندما وظف "المقابلة" في (فَإِنَّ لَهُمْ فِي سُرْعَةِ الْمَوْتِ رَاحَةً*** وَإِنَّ لَهُمْ فِي الْعَيْشِ حَزَّ الْغَلَاصِمِ). وللغاية ذاتها، وظف "الجناس غير التام" في (الْغَمَائِمِ/ الْعَمَائِمِ، الْعَزَائِمِ/ الْعَظَائِمِ، الْمَحَارِمِ/ الْمَكَارِمِ). بالإضافة إلى ذلك، استعمل الشاعر "التشبيه" بصفته آلية لتقريب صورة الممدوح إلى المتلقي (كَرِيمٌ نَفَضْتُ النَّاسَ لَمَّا بَلَغْتُهُ*** كَأَنَّهُمُ مَا جَفَّ مِنْ زَادِ قَادِمِ)، وتكوين صورة عن خصال قبيلة الممدوح (بَنِي طُغْجٍ بْنِ جُفِّ) الذين يتسمون بالكثرة والقوة (إِذَا ضَوْؤُهَا لَاقَى مِنَ الطَّيْرِ فُرْجَةً*** تَدَوَّرَ فَوْقَ الْبَيْضِ مِثْلَ الدَّرَاهِمِ)، والعزيمة والشجاعة والإقدام (وَطَعْنَ غَطَارِيفٍ كَأَنَّ أَكُفَّهُمْ*** عَرَفْنَ الرُّدَيْنِيَّاتِ قَبْلَ الْمَعَاصِمِ). كما وظف الشاعر "الاستعارة" للدلالة على قوة الشاعر في الفروسية والشعر (...وَإِلَّا فَخَانَتْنِي الْقَوَافِي...)، والإيحاء بكرم "الأمير" وَجُوده (وَتَحْسُدُ كَفَّيْهِ ثِقَالُ الْغَمَائِمِ). وعلى هذا، فإن فحصنا لهذه الصور الشعرية بصفتها "أنساقا بلاغية" (Rhetorical Systems) معناه أننا لا نتعامل مع هذه الوجوه البلاغية بكونها متصلة بحسن عبارة "أبي الطيب

المتنبي"، وزينة كلامه، وفصاحته، لكننا ننظر إلى آثارها الدلالية التي ترتسم في ذهن المتلقي، لأن قوة اللفظ بصفته علامة- ضمن مجموع أنساق علامات "الكون الشعري"- تتجسد في قدرته على بناء المعنى، ومخاطبة المتلقي من خلال ما تنطبع من صور مفهومية في ذهنه. ومن ثم، فإن سميائيات الصور الشعرية تَظهَر في ما تُحدِثه من معانٍ مُتصوَّرة غير جاهزة.

2.2. مبادئ انسجام "الكون الشعري"

تُشكِّل مبادئ: "الثنائية"، و"اللا تجانس"، و"الوصف الذاتي"، و"اللا تماثل"، و"الديناميكية الثقافية"، أهم القوانين اللازمة لانسجام أي "كون سميائي" على حد تعبير "يوري لوتمان". ويمكن مناقشة انسجام "الكون الشعري" في ضوء هذه القيود التنظيمية كما يلي:

- **مبدأ الثنائية:**

يمكّننا مبدأ "الثنائية"، أو "التقابل الثنائي" (Binary Opposition) من النظر إلى "الكون الشعري" بوصفه فضاء للعلاقات المختلفة- التشابه، والتقابل، والتضاد، والترادف، والمقارنة، والتكرار، إلخ- التي تحكم مكوناته وتَنْظِمها، لكنها ارتباطات تتأسس على عنصرين فأكثر، أيْ تنبني على "ثنائيات سميائية" (Semiotic Dualism) تُمثّل "الشكل الأدنى لتنظيم أيّ نسق سميائي مُشتغِل" (Lotman, 1990, p.124). لكن من المهم أن نستوعب أن "الثنائية" أحد المصطلحات التي يمكن التعامل معها من جانبين: "أولا: بوصفها صفة وجودية لأيّ نسق سميائي، وثانيا: بصفتها مبدأ للتحليل والتأويل السميائيَّيْن" (Semenenko, 2012, p.96). لذلك، فإن الميزة الأساس لهذا المبدإ تكمن في أنها تمكننا من تصنيف هذه القصيدة إلى فئات متضادة، لأنه يمكن إجرائيًّا وعمَليا وضع أي عنصرين- مكان، أو شخوص، أو زمان، أو قيم- في علاقة ثنائية. ومع ذلك، يتعين أن يكون هذا التصنيف من أجل التحليل والتأويل أساسا، بحجة أن "يوري لوتمان" استعمل- غالبا- هذه "التقابلات بالمعنى البنيوي لوصف بنية "الحبكة" (Plot) بصفتها تعقيدا أو تركيبا من التقابلات المختلفة مثل: "نحن/هم"، و"أعلى/ أسفل"، إلخ" (Ibid, p.97).

بناء على ذلك، يعد النص الشعري لـ: "أبي الطيب المتنبي" "كونا سميائيا" متعدد اللغات والأنساق السميائية، لكن هذه "التعددية السميائية" يمكن اختزالها إلى نماذج ثنائية هي آليات للتحليل والتأويل. وعلى هذا، يمكن وصف بنية "حبكة" هذه القصيدة اعتمادا على التقابلات الثنائية التالية:

شكل 3: التقابلات الثنائية آلية لبناء المعنى في النسق الشعري

كاتم	بائح
الجهل	الحِلم
البخل	المكارم/ كريم/ المحسنون
حسّاد	الأمير بن عبيد الله
يخفى	أرى
مذنِب	العفو
الغُرْم	العفو
الأعداء	بنو طُغْج بن جُفّ
الأسرى	مطلِق
الموت	العيش

فإذا كانت "الحبكة" وسيلة لإعطاء معنى للحياة بعامة والأشكال السردية والثقافية بخاصة، تسمح بتقسيم الأحداث إلى وحدات منفصلة يمكن الربط فيما بينها بواسطة تأويلات دلالية، ثم تنظيمها في سلاسل مُنظَّمة ومُرتَّبة بواسطة تأويلات تركيبية، فإنه يتجلى جوهرها الأساس- الحبكة- في اصطفاء الأحداث، وهي الوحدات المنفصلة للأحداث، ثم إعطاؤها معنى، وترتيبا زمنيا، أو سببيا، أو ترتيبا آخر (Lotman,

1990, p.170). وإذا تدبرنا هذه التقابلات الثنائية (الشكل أعلاه)، استنتجنا أن "أبا الطيب المتنبي" يمدح "الأمير" وقومه انطلاقا من التعارض مع قيم أعدائه وحساده، ومن ثم فهو تقابل بين السَّلبي والإيجابي.

- **مبدأ اللا تجانس:**

يشير "عدم التجانس" في "الكون الشعري" إلى تنوع أنساقه الصوتية، والصرفية، والمعجمية، والتركيبية، والإيقاعية، والبلاغية، واختلاف وظائفها أيضا. ويدل هذا على أن أيّ مكون شعري نسقٌ يؤدي وظيفة معينة بشكل متعالق مع الأجزاء والكل السميائي أيضا. وهو ما يقودنا إلى استحضار **مبدأ "الديناميكية"** الذي يشير إلى حركية أنساق "الكون الشعري"، بمعنى أنه لا ينبغي للتواصل الذاتي المفضي إلى الاتساق والوحدة أن ينسينا الديناميات السميائية المولّدة للنصوص الجديدة.

يتكوّن النسق الشعري- كغيره من الأنساق السميائية اللفظية- من كلمات مصدرها القاموس، ومع ذلك فإنها ليست مكافِئة لذاتها (Lotman, 1976, p.84)، لأن استعمالها في سيرورة هذا "الكون الشعري" مختلف عن استعمالاتها في أكوان شعرية أخرى، وحتى في اللغة الاعتيادية والقاموس، فقد "تكون المفردة في النسق الشعري: مجازا، أو استعارة، أو كناية، أو استعمالا عرضيا" (Ibid, p.85)، والسبب أن كل "كون شعري" يتميز بنسق مخصوص من العلاقات التي تُنظّم وحداته السميائية. ولهذا السبب، لا يمكن أن تحتمل المفردة عينها في النسق الشعري نفسه المعنى ذاته بمجرد تَكرارها اللفظي، بدليل أن "الكلمة لا تساوي ذاتها في الشعر بل قد تكون متضادة" (Ibid, p.85). وذلك المقصود بمبدإ "اللاتجانس" في الكون الشعري: تنوع الأنساق، واختلاف وظائفها، وهو ما يمنح تعددية سميائية ودلالية.

لقد ألحّ "يوري لوتمان" (1976) على أن الشعر كون دلالي مشكل من مجموعة من البنيات السميائية المتواشِجة، ويعبّر كل "كون شعري" عن طريقة مخصوصة في نقل المعاني، لأن البنية الشعرية أكْثفُ معنى، وأنْسب وسيلة لنقل البنيات الدلالية المعقدة التي لا تستطيع اللغة الاعتيادية نقلها (ص89). وإذا كانت هذه الأنساق الشعرية المترابطة مضمومة بعضها بعضا لتبني فضاء للسميوزيس، فإن هذه التعددية اللغوية والسميائية تُوفّر إمكانات تواصلية مختلفة لتوصيل المعنى المراد (مدح الأمير) بطرائق متباينة (بلاغية، وصرفية، ومعجمية، إلخ). وتبيانًا لهذا "اللا تجانس" في "الكون الشعري"، نُحلّل "الأنساق المعجمية" (Lexical Systems):

شكل 4: معجم القصيدة

حقل العتاب واللّوم	حقل الحكمة والنصيحة	حقل المدح
أَنَا لَائِمِي إِنْ كُنْتُ وَقْتَ اللَّوَائِمِ، لَكِنَّنِي مِمَّا شُدِهْتُ مُتَيَّمٌ، وَقَلْبِي بَائِحٌ مِثْلُ كَاتِمِ، إلخ.	مِنَ الْحِلْمِ أَنْ تَسْتَعْمِلَ الْجَهْلَ دُونَهُ، إِذَا اتَّسَعَتْ فِي الْحِلْمِ طُرُقُ الْمَظَالِمِ، وَمَنْ عَرَفَ الْأَيَّامَ مَعْرِفَتِي بِهَا، وَبِالنَّاسِ رَوَّى رُمْحَهُ غَيْرَ رَاحِمِ، إلخ.	تَحْسُدُ كَفَّيْهِ ثِقَالُ الْغَمَائِمِ، وَلَا يَتَلَقَّى الْحَرْبَ إِلَّا بِمُهْجَةٍ، صَنَائِعُهُ تَسْرِي إِلَى كُلِّ نَائِمِ، كَرِيمٌ، كَأَنَّكَ مَا جَاوَدْتَ مَنْ بَانَ جُودُهُ، إلخ.

اعتمادا على هذا الجدول، يمكن إظهار العلاقات العامة في "الكون الشعري كما يلي:

- الشاعر// الذات: اللَّوْمُ، والندم.
- الشاعر// الحياة والكون والإنسان: الحكمة، والنصيحة، والعبرة.
- الشاعر// "الأمير بن عبيد الله": المدح.
- الشاعر// قبيلة "الأمير": المدح.

انطلاقاً من معجم القصيدة، والعلاقات الرابطة بين حقولها الدلالية، يمكن استخلاص البنية الموضوعية للقصيدة: حسن الاستهلال (عتاب الذات)، وحسن التخلص (الحكمة)، وغرض المدح (مدح الأمير، وقومه)، ثم حسن الاختتام (إقرار الغرض). وتبين هذه المفردات التي انتقاها الشاعر من مُدوَّنة الغرض (مفتاح، 1992، ص176) أن المعجم عربي قديم (المَطِيّ، الْقَنَا، التِّلَادِ، الْوَغَى، الْقَشَاعِمِ،

الرُّدَيْنِيَّاتِ، الصَّوَارِمِ، إلخ) يثبت شجاعة "أبي الطيب المتنبي" في الشعر والبلاغة (إِذَا صُلْتُ لَمْ أَتْرُكْ مَصَالًا لِصَائِلٍ*** وَإِنْ قُلْتُ لَمْ أَتْرُكْ مَقَالًا لِعَالِمِ).

- **مبدأ اللا تماثل:**

إن بنية "الكون الشعري" "غير متجانسة"، بسبب ما تتوافر عليه من أنساق متنوعة مترابطة. بيد أن مبدأ "اللا تماثل"- قياسا على "الكون السميائي"- يتجلى في العلاقة بين "مركز" "الكون الشعري"، و"هامشه"، إذ تُنظَّم عناصر الفضاء الشعري الداخلي وتُحكَم بنيويا بواسطة نسق اللغة العربية، لأن اللغة الطبيعية للثقافة المعنية- حسب "إميل بنفنيست"- هي "جوهر التنظيم في الكون السميائي الذي لا يمكن أن يوجد بدونها" (Lotman, 1990, pp.126-127). والمراد من ذلك أن النسق الشعري بصفته "نسقا منمذجا ثانويا" (Secondary Modeling System) يُبنى على أساس اللغة الطبيعية بعدِّها "نسقا منمذجا أوليا" (Primary Modeling System)، إذْ تُفسَّر أولية اللغات الطبيعية من حيث كونُها البنية الرئيسة لجميع أنساق العلامات الإنسانية الأخرى (Sebeok, 2001, p.140). لذلك، يمكن أن نؤكد أن "اللغة مادة للأدب" (Lotman, 1976, p.17). ومن ثم، فإن اللغة العربية- في هذه الحالة- هي النسق السميائي المسؤول عن تنظيم أنساق "الكون الشعري"، لأنها النسق السميائي الوحيد القادر على بناء فضاء شعري منظّم، ومتماسك، وموحَّد، وديناميكي، يتقابل مع أكوان سميائية شعرية أخرى تمتلك طرائق مختلفة في ترتيب لغاتها وأنساقها بشكل يجعل "داخل القصيدة" "غير متماثل" مع "خارجها".

- **مبدأ الوصف الذاتي:**

خلصَ التحليل إلى أن "الكون الشعري" يتشكل من أنساق علامات متباينة متصلة بعضها بعضا. وبالنظر إلى هذا "الاختلاف السميائي"، فإننا نحتاج إلى بناء "كون شعري" موحَّد، وتلك مهمة مبدأ "الوصف الذاتي"، التنظيم البنيوي المحكم للبنيات السميائية المتنوعة استنادا إلى قواعد وقوانين تنتمي إلى جنس الشعر، خاصة ما تعلق بملامح الشعر العربي العمودي.

تتكوّن هذه القصيدة العمودية من بنية هرمية ومُتدرّجة تضم أنساقا ولغات مُتراتِبة هي ما تشكل "الأدبية"، التي تعني مجموع الخصائص والمعايير الفنية التي تجعل من هذا العمل الإبداعي شعرًا. لكن من المهم أن ندرك أن هذا المبدأ المسؤول عن انسجام "الكون الشعري" لا يرصد معايير وقواعد أجناسية معينة تحقق للنص شعريته فقط، بل إنه يَعد هذه التعليمات الأجناسية ذاتها آليات للتحليل والتأويل السميائيَّيْن التي "لا يمكن تجاهلها، وإلا تحول التأويل إلى مجرد إعادة كتابة" (بريمي، 2018، ص114)، لأن البُعد الموضوعي للمعنى يقتضي ضبط فعل القراءة بآليات متكاملة لاكتشاف عالم النص الشعري وتحليل مضمراته. وإذا تأملنا تحليلنا لهذه القصيدة، سنلحظ أن تجاوبنا معها مُؤسّس على آليات صوتية، وتركيبية، وبلاغية، وغيرها، تستدعيها قراءة الشعر العربي العمودي وتحليله من أجل "الحد" من التأويل.

2.3. تنظيم "الكون الشعري"

إن مبدأ "اللاتجانس"، ومبدأ "اللا تماثل" هما القانونان اللازمان لاشتغال كل الأكوان السميائية، بما في "الكون الشعري". ويتيح لنا المبدأ الأول رصد تنوع الأنساق أو اللغات في "الكون الشعري" واختلاف وظائفها، بينما يمكننا المبدأ الثاني من التمييز بين "الكون الشعري" الذي صاغه الشاعر، وأكوان سميائية متاخِمة، إذ تشكل هذه البنية الفنية المعقدة فضاء سميائيا خاصا بالشاعر و"ملكا له"، وهو مجال سميائي مُوحَّد، ومنظَّم، ومنسجم، ومتماسك، في مقابل أكوان سميائية شعرية أخرى تُنظِم أنساق علاماتها ولغاتها المختلفة وفق تنظيم بنيوي صارم لكنه مختلف، تفصلهما "حدود شعرية" توحد الفضاء الشعري الداخلي، وتعزله عن الفضاء السميائي الخارجي. لكن لا يتعين علينا أن ننسى أن "الحدود" آلية ديناميكية لترجمة النصوص من "سميائيات غريبة" إلى "سميائيات داخلية"، فقد يحدث أن ينتقي الشاعر مفردات معينة لنظم قصيدة ما، فينقل مفردة أو مفردات "غريبة" إلى وضع سميائي يبني فضاءه السميائي الشعري ويطوّره، وقد يحصل الأمر ذاته في "النسق المسرحي" الذي يشهد خطابه الفني إدراج عناصر "خارجية" فتصير "داخلية" فاعلة في توليد المعنى وتبادله، كأن نتحدث عن تصفيقات الجمهور، أو

ضحكاته، وغيرهما، كما يحدث الأمر نفسه في الأشكال "الفرجوية" و"الكوميدية" التي تدمج عناصر غير نسقية في حركية "السميوزيس"، كتفاعل الجمهور، ومشاركته أحيانا في إنتاج الفرجة وترويجها، وهو ما يعني أن هذا العنصر "الغريب"- في الأمثلة السابقة- صار يحمل معنى بفضل "إدماجه" و"غمره" في سياق فضاء سميائي معين. وهي صيغة أخرى للقول: إن هذه الديناميات السميائية المتبادلة على "الحدود" أسهمت في تحول هذه الوحدة اللغوية من نسق سميائي هامشي إلى نسق سميائي مركزي، والسبب أنها صارت تؤدي وظيفة مهمة ذات مغزى دلالي في الفضاء السميائي المعني. وهذا مغزاه أنه لا يمكن أن نتصور "الكون الشعري"- كغيره من الأكوان السميائية- معزولا أو مستقلا، بل إنه موجود في تفاعل ديناميكي متبادل باستمرار مع الأكوان السميائية الأخرى- "التناص" (Intertextuality)- التي تنتظم بنياتها السميائية الدنيا وفق معايير وتعليمات متباينة ملائمة للوظائف التي تضطلع بها لغاتها وأنساق علاماتها، بحجة أن وظائف مكونات أيّ كون سميائي تتجلى في تقديم أنموذج بنيوي لعالَم منظَّم ومنسجم ودال، لكن من منظورات مختلفة.

استنادا إلى هذا المنظور الثنائي المتقابِل، يتشكل "مركز" "الكون الشعري" من أنساق صوتية، وصرفية، ومعجمية، وبلاغية، وإيقاعية، وتركيبية، تضطلع بوظائف بنائية، وأخرى دلالية، بغرض الدلالة على "مدح الأمير، وقومه". ولأن النص نصٌّ شعري، فإن أبرز ملمح يقاس من خلاله "اللا تماثل" بين "مركز" "الكون الشعري" و"محيطه"، أو بين "الكون الشعري" من جهة، والكلام الاعتيادي والأنواع النثرية من جهة أخرى- خاصة إذا استحضرنا تحديد "قُدامَة بن جعفر" (1302هـ/ 1884- 1885م) للشعر بأنه: "قول موزون مقفى يدل على معنى" (ص3)- هو: "الإيقاع" (Rhythm)، بدليل أنه "ركيزة بنيوية للشعر" (Lotman, 1976, p.42)، و"عنصر حيوي لا يمكن أن يخلو منه شعر في أي لغة كُتِب" (أبوديب، 1974، ص131).

يُدرَس إيقاع القصيدة من جانبين: "الإيقاع الداخلي"، و"الإيقاع الخارجي". ويتولّد "الإيقاع الداخلي" انطلاقا من ظواهر صوتية أهمها: "التَّكرار" (Repetition)، و"التوازي" (Parallelism). إذْ يعد التَكرار تواترا مُنتظِمًا لمفردات النص الشعري، وتظهر علاقته بـ: "التوازي" في أن هذا الأخير هو الآلية الرئيسة لبناء الأول (Lotman, 1976, p.37). ولأننا نقرأ القصيدة ونؤوّلها في ضوء "الكون السميائي"، فإنه يمكننا أن نعد تَكرار المفردة تَكرارا لفظيا فقط، والسبب أن كل مفردة تؤدي وظائف مختلفة في النسيج الدلالي الشعري يقتضيها السياق التركيبي الجديد داخل النظم ذاته، ويدل هذا على أنه لا وجود للتكرار المطلق الذي يعني تَكرار المفردة، ووظيفتها، وعلاقاتها أيضا، فإذا حدث ذلك يعني أن المفردة معزولة وثابتة لا تشتغل، ولا تنمو دلاليا من موقع سياقي إلى آخر، ولا تُولِّد دلالات مغايِرة من قارئ إلى آخر، وهو ما يُهدّد بتفكك "الكون الشعري" من الناحيتين التركيبية والدلالية، في حين أن سمة أيّ "كون سميائي" تتجلى في التفاعلات المتبادلة باستمرار بين بنياته السميائية، لأنها هي المسؤولة عن توليد المعنى.

لقد أصرّ "يوري لوتمان" (1976) على أن ما يُميّز الشعر كونه معنًى يُبْنَى في بنية معقَّدة، وجميع عناصر هذه البنية الفنية وحداتٌ دلالية، وعلامات دالة على محتوى معين. ومن ثم، فإن القصيدة معنًى مبنيٌّ بشكل مركب، وجميع وحداتها الدالة متعاضدة داخل نسق معقد من العلاقات والمقارنات والتقابلات التي يستحيل وجودها في بنية اللغة العادية. وهذا يُكسِب كل عنصر على حدة والبناء الشعري ككل حمولة دلالية فريدة تماما تنتفي عنها خارج بنية الشعر (ص35). والمراد من ذلك أن "الكون الشعري" سيرورة متعاضدة من الأنساق السميائية أو اللغات التي تشتغل بصفتها علامات تدل على معنى ما (مدح الأمير، وقومه) في سياق الفضاء الشعري المعني الذي وردت فيه. لذلك، فكل مفردة- رغم تَكرارها- علامةٌ تحتمل إمكانات دلالية مختلفة يوفِّرها سياق "الكون الشعري" الذي غُمِرت فيه. ومن ثم، فإن ظاهر النص الشعري يُوهِم القارئ غير المتمرّس بتساوي وتكافؤ المعاني كلما تطابق اللفظ في السياق الشعري، والحقيقة أن المفردة علامة متطوّرة دلاليا رُغم أنها المفردة عينها. وتوضيحًا لذلك، يمكننا تحليل ظاهرة "التكرار"، وإبراز وظائفها البنائية، والصوتية و/ أو الموسيقية، والدلالية، وذلك من خلال عدة مستويات:

تَكرار "الأصوات"، وتكرار "التطابق"، وتكرار "التضاد"، وتكرار "الحرف"، وتكرار "الصيغة الصرفية". وندرس ذلك كما يلي:

ناقش "يوري لوتمان" ظاهرة "التَّكرار الصوتي" (Recurrence of Phoneme) في بنية القصيدة، فتوصل إلى أن كل "كون شعري" نسق يُرتّب أصواته اللغوية اعتمادا على محددات مختلفة تراعي وظائفها الشعرية، وطبائعها الموسيقية، وأبعادها السميائية، ذلك أن درجات تَكرار كل صوت، ومواقع تردده في سياق "الكون الشعري" مؤشراتٌ دلالية مهمة في البحث عن المعنى المخبوء في الإبداع الشعري، بدليل أن "التنظيم الصواتي للنص الشعري يمتلك مغزى دلاليا" (Lotman, 1976, p.61). وعلى هذا، فليست موسيقى الشعر ذات طابع صوتي سمعي من حيث طبيعتُها، وإنما هي توترات وتجاذبات تنتج عنها الدلالة، ذلك أن الصوت ينزاح في سياق "الكون الشعري" المغمور فيه عن وجوده الفيزيائي والمادي إلى اشتغاله بصفته علامة بالنسبة إلى المستمع ضمن مجموع أنساق العلامات، لأنه قادر على حمل معلومات ما، وتكثيفها بكيفية غير متوقَّعة في السياق المعني (Ibid, p.64). وإذا فحصنا القصيدة، وجدنا أن بعض أصواتها "مهموسة" ("الكاف"، و"القاف"، و"التاء"، و"السين"، و"الهمزة"، و"الدال"، إلخ) تُناسب مقامَيْ: عتاب النفس ولومها، ومدح "الأمير"، والبعض الآخر أصوات "مجهورة" مثل صوت "الميم" الذي شكّل رويّ القصيدة، وتوحي سمة "الجهر المتوسط" ومخرجه "الشّفتاني" برغبة الشاعر في إظهار الطابع الموسيقي في نهاية كل بيت شعري، خاصة أنه أنهى كل واحد منها بالصيغة الصرفية ذاتها (فَعَائِل) الدالة على "كثرة" كرم الممدوح، وإحسانه، وشجاعته، وعفوه، وعدله.

كما تتبدى الطبيعة التكرارية للنص الشعري في أنواع أخرى مثل: تكرار "الترادف" في (الْأَمِير= اِبْنُ عُبَيْد الله، الطَّيْر= ذُو الْجَنَاح، الْحَرْب= الْوَغَى، الْمُحْسِنُون= بَنُو طُغْج بْنُ جُفّ، الْقَنَا= الرُّدَيْنِيَّات، الْأَعْدَاء= الْحُسَّاد، نَاج= سَالِم) ، وتكرار "التضاد" في (بَائِح/ كَاتِم، الحِلْم/ الجَهْل، الْأَعْدَاء/ بَنُو طَغْج بْنُ جُفّ)، وتكرار "التطابق" في (مِثْلَهُ، لَائِمِي، اللَّوَائِم)، وتكرار "الحرف" (واو العطف)، وتكرار "الصيغة الصرفية" "فَاعِل" في (صَائِل، عَالِم، غَارم، نَائِم)، و"فَعَائِل" في (اللَّوَائِم، الْقَوَائِم، الْعَزَائِم، الْغَمَائِم، الْبَهَائِم)، و"مُفْعِل" في (مُذْنِب، مُطْلِق، مُشْكِي)، وهي أشكال مختلفة من التكرار حققت للنص الشعري اتساقه المعجمي (خطابي، 1991، ص24). وتُظهر الوظائف النسقية للتكرار أنه لبنة محورية من لبنات بناء "الكون الشعري"، التي لا تحتفظ بمعانيها ثابتة من تركيب إلى آخر في السياق الشعري نفسه، بل هي علامات تنمو دلاليا بالنظر إلى العلاقات الجديدة التي تجمعها مع ما يجاورها من أنساق العلامات، والشاهد على ذلك أن "التكرار يعني أيضا الاختلاف" (Lotman, 1976, p.58) على مستوى الدلالة، لذلك لا يمكن لأي وحدة من وحدات "الكون الشعري" أن تؤدي وظيفة واحدة في كل سياق جديد، لأنها ستصير جامدة، وستهدد "الكون الشعري" بالتفكك.

يتعالق "التكرار"- كما ذكرنا- بـ: "التوازي"، لأن الأول يُبنى على أساس الثاني. وقد حدّد "يوري لوتمان" ظاهرة "التوازي" بكونها ضربا من التكرار، لكنه ليس تَكرارا مطلقا، فهو يُوظَّف من قبَل الشاعر ليؤكد أن ثمة تماثلا، وتشابها، وتكافؤا، وتطابقا غير تام بين شطرَيْ البيت الشعري أو أبيات القصيدة، بسبب توافر بعض الملامح، والخصائص المُشابِهة. لذلك، يمكن أن نعده تكرارا غير مُكتمِل (Lotman, 1976, p.88). وقد أكد "يوري لوتمان" أنه عندما "نتعامل مع التوازي على مستوى البنية الصوتية والصرفية والتركيبية، تتولد علاقة مجازية بين الموضوع والنموذج، بالنظر إلى أن "المعنى المنقول" يتأسس على المماثلة بين المفهومين. فهذا مصدر التصوير الذي يعد تقليديا خصيصة رئيسة للشعر، لكنها لا تشكل (...) إلا مظهرا من مظاهر الانتظام الأكثر شمولية في كوْن محدود نسبيا. وفي الواقع، يمكن القول إن الشعر بنية جميع عناصرها على كل المستويات في حالة توازٍ مُتبادَل، ومن ثم فهي تُولِّد شحنات دلالية خاصة" (Ibid, p.89). وبالعودة إلى القصيدة، نلحظ أن ظاهرة "التوازي" حضرت في الأبيات الشعرية: 13، و26، و30، و35، و36. ويمكن أن نناقش أبرزها كما يلي: يفتخر الشاعر بذاته في البيت 13 (إِذَا صُلْتُ لَمْ أَتْرُكْ مَصَالًا لِصَائِلٍ*** وَإِنْ قُلْتُ لَمْ أَتْرُكْ مَقَالًا لِعَالِمِ) انطلاقا من المقابلة بين شجاعته وفروسيته وحماسته في "الصدر"، وعلمه وبلاغته وشعره في "العجز"، وقد

تضمن هذا البيت "توازيا صوتيا" يتجلى في الانسجام الصوتي الذي تُولّده الأصوات الشعرية التي تشكله، و"توازيا صرفيا" تجسد في التوازي بين "الصيغ الصرفية" المكوّنة للصدر والعجز (حرف شرط+ فعل وفاعل+ حرف جزم+ فعل مضارع مجزوم+ اسم مفعول+ حرف جر+ اسم فاعل)، و"توازيا تركيبيا" تمثل في التأليف بين مفردات الصدر والعجز اعتمادا على المواقع التركيبية ذاتها (حرف شرط+ فعل وفاعل+ حرف جزم+ فعل مضارع مجزوم+ مفعول به+ حرف جر+ اسم مجرور). ولئن كان غرض القصيدة مدح "الأمير" وقبيلته، فإن "أبا الطيب المتنبي" أبرزَ قيم الإحسان والشجاعة والكرم والعفو والصفح التي يتميز بها قوم "الأمير" من خلال آلية "التوازي"، وهو ما احتوى عليه البيت 26 (وَهُمْ يُحْسِنُونَ الْعَفْوَ عَنْ كُلِّ مُذْنِبِ*** وَيَحْتَمِلُونَ الْغُرْمَ عَنْ كُلِّ غَارِمِ)، الذي يشهد "توازيا تركيبيا" يتجلى في نظم "الصدر" و"العجز" وَفق الرتبة ذاتها (فعل وفاعل+ مفعول به+ حرف جر+ اسم مجرور+ مضاف إليه)، و"توازيا صرفيا" يتجسد في "الصيغ الصرفية" ذاتها في "الصدر" و"العجز" أيضا، و"توازيا معجميا دلاليا" تفسره أنواع التَّكرار المختلفة: "تكرار التطابق" في (عَنْ كُلِّ)، و"تكرار التضاد" في (الْعَفْوَ/ الْغُرْمَ)، و"تكرار الحرف" (واو العطف)، وتكرار "صيغة اسم الفاعل" (مُذْنِبِ، غَارِمِ).

إن تحليلنا لهذه التوازيات غرضه إظهار أن "الكون الشعري"- مماثَلة إلى "الكون السميائي"- كون للعلاقات التي تنظّمه وحداته، وتحكم انتظامها بنيويا بشكل صارم. ويقودنا هذا الأمر إلى الوعي بالتَكرار والتوازي من جانبين: أولا: أن الظاهرة واقعة نصية موسيقية تحقق للإبداع الشعري اتساقه المعجمي وتماسكه البنيوي، وثانيا: أنها آلية لتحليل وتأويل الأنساق المضمرة التي أودعها الشاعر في قصيدته. ويقصد بذلك أن ظاهرة "التكرار" و"التوازي" مُولِّدة لتجاذبات نصية تركيبية، وأخرى دلالية.

أما فيما يتعلق بالإيقاع الخارجي وَصِلته بإنتاج المعنى في النص الشعري، فإن "أبا الطيب المتنبي" قد نظمَ قصيدته على بحر "الطويل" (فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ* 2) ليتيح له نفَسا شعريا طويلا مناسبا لدفقته الشعورية من أجل مدح "الأمير" وقومه بأجمل الأوصاف، وأسمى القيم. وقد شكل صوت "الميم" "رَويًّا" لهذه القصيدة، فصفاته: (+غنة، +منفتح، +مجهور متوسط)، ومخرجه "الشفتاني"، وحركته الإعرابية (الكسرة)، ملامح دالة على احترام الشاعر لممدوحه بما يستدعيه مقام التخاطب. وقد وردت "قافية" (Rhyme) القصيدة مطلقة متداركة (/0//0)، ويمكّننا التحليل والتأويل السميائيان من النظر إليها بكونها ليست مجرد تطابق صوتي ولفظي ونطقي في نهاية الأبيات الشعرية، لكنها تعد إحدى "الظواهر الإيقاعية التي تنهض بوظائف إيقاعية وجمالية عضوية داخل البنية الشعرية" (Lotman, 1976, p.56). لذلك، نُثْبِتُ- مرة أخرى- أن "التكرار يعني الاختلاف أيضا، فذلك التطابق على مستوى واحد فقط يسلط الضوء على اللا تطابق في مستوى آخر. ومن ثم، فإن القافية إحدى أكبر المستويات الجدلية تعارضا في البنية الشعرية" (Ibid, p.58). ولعل هذا التناقض والتعقيد جعل مدارستها تنتمي إلى مستويات بنيوية عليا في نسق الشعر: إيقاعية، وصواتية، ودلالية (Ibid, p.58). وعليه، يمكننا أنْ نفهم أنّ التطابق اللفظي لقافية أبيات القصيدة آلياتٌ لإنتاج المعنى وتطويره من تلقي إلى أخرى بما يُتيح للقارئ لذة الاكتشاف ومتعة التأويل، لأن الشعر "نسقٌ منمذج ثانوي" سمتُه الإبداعية الدلالية، أو التوليد الدلالي غير المحصور، بالنظر إلى أن "فضاء التعبير الشعري كونٌ سميائي دال حامل للمعاني" (Ibid, p.60).

2.4. "الترجمة" آلية سميائية لتأويل المعنى في "الكون الشعري"

نصطلح على قراءتنا لقصيدة "أبي الطيب المتنبي" بصفتها "كونا شعريا" في ضوء نظرية "الكون السميائي": "ترجمة"، لأن هذه الأخيرة تعني العملية التأويلية التي نعبر من خلالها عن فهْمنا لعلامة ما انطلاقا من تأويلها إلى علامة أخرى أكثر عمقا وتطورا، فقد نُؤوّل/ نُحوّل الرواية إلى فيلم سينمائي، أو نُترجم القَصص إلى مسلسل تلفيزيوني، وما إلى ذلك، لكن ما ينبغي لنا إثباته أن هذه العملية التوليدية للمعنى لا تسمح بإمكان القيام بـ: "ترجمة عكسية "من "النسق الهدف" إلى "النسق المصدر"، لأن الترجمة في سميائيات "يوري لوتمان" آلية لتعددية المعنى واختلاف الوظائف، بمعنى إنها "آلية لحياة العلامات والنصوص من ثقافة إلى أخرى" (قاسم، 2014، ص417).

وعلى هذا الأساس، يعد تحليلنا السميائي "ترجمة"، و"تأويلا"، و"تحويلا" للعلامات الشعرية إلى أنساق علامات لسانية تنتمي إلى اللغة العربية ذاتها التي نُظِمت بها هذه القصيدة، ومن ثم فإن هذا النوع من الترجمة هو "ترجمة لغوية داخلية" إذا استعرنا التصنيفات التي اقترحها "رومان جاكبسون" (1971)، لأننا عبّر عن فهمْنا لهذا "الكون الشعري" عبر آلية "التحويل" داخل اللغة ذاتها. ولأن "التحويل" "ترجمة"، فهذا معناه أنه كلما تعددت السنن/ الشفرات اختلفت القراءات والتأويلات، ومن ثم فإن كل تأويل يُولّد دلالات غير نهائية لا قراءة أحادية ووظيفة واحدة، والشاهد على ذلك أن "ترجمة" هذا النص الشعري إلى أنساق علامات لسانية داخل اللغة العربية ذاتها تعبيرٌ عن طرائق مختلفة في الفهْم تتصل بخصائص القراء المختلفة، وبنيتيْ الزمان والمكان، والسياق، والمقام. كما يمكن للمؤول أن يترجم علامات هذه القصيدة إلى علامات لغوية أخرى تنتمي إلى نسق لغوي مُغايِر، كأنْ نستعمل اللغة الإنجليزية بصفتها لغة واصفة مؤوِّلة من أجل بناء المعنى المضمر في "الكون الشعري"، وقد اصطلح "رومان جاكبسون" على هذا النوع من الترجمة: "الترجمة بين اللغات أو متعددة اللغات"، وهي ترجمة تحدث خارج اللغة الطبيعية التي نُظِمت بها القصيدة، لكوننا نؤوّل العلامات الشعرية من خلال علامات لسانية تنتمي إلى لغة طبيعية أخرى، وكل "ترجمة" تطوير للمعنى وحركية له لا نقلا ثابتا. ويمكن للمؤول- أيضا- "ترجمة" العلامات اللفظية للقصيدة من خلال أنساق علامات غير لفظية، كأنْ "نحوّل" علاماتها اللغوية إلى نسق سميائي بصري مركب من أنساق علامات لفظية وغير لفظية. ولعل هذه الأطروحة المبنية على فكرة أن "الترجمة" آلية للتعددية الدلالية واللغوية والثقافية- بالنظر إلى أن "الترجمة" بمفهومها الرحب تحويل للمعلومات من نسق إلى آخر، ومن لغة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى، ومن ثم فإنها "نمذجة"- جعلت هذا التحليل يتأطر ضمن "سميائيات الترجمة"، بحجة أن "الترجمة" تتعدى النقل الصريح والمباشر للمعلومات من نسق إلى آخر، وإنما هي "تأويل" يعبر عن المعاني بكيفيات مختلفة اقتضتها "عملية التحوّل بين العلامات" (قاسم، 2014، ص417).

الخاتمة:

هدفت هذه الدراسة إلى "قراءة" قصيدة "أَنَا لَائِمِي إِنْ كَنْتُ وَقْتَ اللَّوَائِمِ" لـ: "أبي الطيب المتنبي" بوصفها "كونا شعريا" استنادا إلى "الكون السميائي" عند "يوري لوتمان" بصفته نظرية تأويلية في السميائيات الثقافية. وقد قادنا هذا القياس المنهجي إلى استخلاص النتائج التالية:

- القصيدة "كون سميائي" لحركية السميوزيس.
- "الكون الشعري" فضاء سميائي حيث تشتغل الأصوات، والمفردات، وغيرهما، بوصفها أنساقا سميائية ولغات تؤدي وظائف يحتملها السياق الشعري.
- بنية "الكون الشعري" "غير متجانسة"، بدليل أنها تحتوي على بناء هرمي متدرج من البنيات السميائية المتنوعة المتصلة بعضها بعضا.
- "الكون الشعري" نسيج دلالي متماسك، وموحّد، وديناميكي، ومنسجم، ومتفاعل باستمرار.
- الفضاء الشعري الداخلي "غير متماثل" مع الأكوان الشعرية الأخرى، والسبب اختلاف قوانين تنظيم علامات ولغات هذه الأكوان من جهة، وتباين وظائف مكوناتها من جهة أخرى، وذلك بالنظر إلى طبيعة الصورة التي يريد كل "كون سميائي" تقديمها عن العالم والإنسان والزمكان.
- سيرورة بناء المعنى في "الكون الشعري" متعاضدة المكونات، وليس تجميعا آليا لمعاني وحداته.
- "الكون الشعري" بناء سميائي منظم يعبر عن معنى ورسالة متكاملين.
- "الترجمة" آلية سميائية لتوليد الدلالات بكيفية غير محدودة نظريا على الأقل، لأن كل عملية "ترجمة" من نسق إلى آخر هي ممارسة تأويلية مبنية- أساسا- على تفاعل المؤول مع النسق السميائي في ضوء معلومات اجتماعية وثقافية وتاريخية وزمكانية محددة تُظهِر أن كل عنصر علامة تدل على أشياء تتجاوز أبعادها المباشرة في سياق "الكون السميائي" الحاضن لها إنتاجا وتلقيا.

وعليه، يظهر أن اعتماد "الكون السميائي" بِعدِّه آلية لتحليل "الكون الشعري" وتأويله قد شكّلَ مقاربة جديدة للتعامل مع النصوص الشعرية، خاصة أن هذا المنظور التحليلي والأنموذج التأويلي الذي صاغه "يوري لوتمان" اقترح أدوات لتفسير المبادئ البنيوية للسميوزيس في أكوان سميائية متنوعة، بما في ذلك "الكون الشعري". وقد مكنتنا هذه النظرية النقدية من أدوات تحليلية متكاملة ساعدتنا على فحص "الكون الشعري" بصفته أنساقا من العلامات المتنوعة المتصلة بعضها بعضا التي تبني مجالا للتمثيل والتدليل. لذلك، فإننا نرى أن الاستناد إلى هذه النظرية التأويلية المُوسَّعة- باعتماد المماثَلة المنهجية ذاتها- سيكون مفيدا في تحليل أكوان سميائية مختلفة وتأويلها مثل: المسرح، والصورة، واللباس، إلخ.

قائمة المراجع:

1. أبوديب، كمال. (1974). في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم العروض المقارن. ط 1. بيروت: دار العلم للملايين.
2. بريمي، عبد الله. (2018). السميائيات الثقافية: مفاهيمها وآليات اشتغالها، المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السميائية. ط 1. عمان- الأردن: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.
3. بنكَراد، سعيد. (2019). السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها. ط 2. طبعة مشتركة بين: الرباط- المغرب: دار الأمان للطباعة والنشر، وبيروت- لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر.
4. الجرجاني، عبد القاهر. (2004). دلائل الإعجاز. قراءة وتعليق: أبو فهر محمود محمد شاكر. ط. 5. القاهرة: مكتبة الخانجي.
5. جعفر (ابن)، قدامة. (1302هـ/ 1884- 1885). نقد الشعر. ط 1. قسطنطينية: مطبعة الجوائب.
6. خطابي، محمد. (1991). لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب. ط 1. المركز الثقافي العربي.
7. قاسم، سيزا. (2014). أما بعد. ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة. المؤلفان: نصر حامد أبو زيد، وسيزا قاسم. ط 1. دار التنوير للطباعة والنشر.
8. كلينكنبرغ، جان ماري. (2015). الوجيز في السيميائية العامة. ط 1. ترجمة: جمال حضري. بيروت، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
9. المتنبي، (أبو) الطيب. أنا لائمي إن كنت وقت اللوائم. رابط الاطلاع: https://www.aldiwan.net/poem10544.html. تاريخ الاطلاع: 2023/06/12.
10. مفتاح، محمد. (1992). تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ط 3. المركز الثقافي العربي.
11. ياوس، هانس روبرت. (2016). جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. ط 1. ترجمة وتقديم: رشيد بنحدو. طبعة مشتركة بين منشورات ضفاف، ومنشورات الاختلاف، وكلمة، ودار الأمان.
12. Allaire, Emile. (2001). La Construction de L'identité Culturelle au Cours de la Traversée des Cultures Algérienne et Françaises dans la Goute d'or de Michel Tournier. Canada: université de Québec à Montréal.
13. Danesi, Marcel. (2004). Messages, Signs and Meaning: A Basic Text Book in Semiotics and Communication Theory. Volume 1 in the Series Studies in Linguistic and Cultural Anthropology. 3rd edition. Toronto: Canada Scholar's Press Inc.
14. Eco, Umberto. (1976). A theory of Semiotics. Milan: Indiana University Press.
15. Gersdorf, Catrin& Mayer, Sylvia. (2006). Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on EcoCriticism. Nature, Culture and Literature, V. 3, Amsterdam- New York: Rodopi.
16. Jaago, Tiiu. (2012). Cultural Borders in an Autobiographical Narrative. Estonia: Folklore: Electronic Journal of Folklore, Issue: 52, pp.15- 38. Accessed 03/04/2018, http://www.folklore.ee/folklore/vol52/jaago.pdf.
17. Laas, Oliver. (2016). Dialogue in Pierce, Lotman, and Bakhtin: A Comparative Study. Estonia: Sign Systems Studies, Issue: 4, pp.469- 493. Accessed 15/02/2018, http://dx.doi.org/10.12697/SSS.2016.44.4.01.
18. Lagopoulos, Alexandros Ph.& Boklund-Lagopoulou, Karin. (2014). Semiotics, Culture and Space. Estonia: Sign Systems Studies, 42 (4), pp.435- 486. Accessed 20/03/2018. http://dx.org/10.12697/SSS.2014.42.4.02.
19. Lorusso, Anna Maria. (2015). Cultural Semiotics: For a Cultural Perspective in Semiotics. Series: Semiotics and Popular Culture. New York: Palgrave Macmillan.

20. Lotman, Juri. (1976). Analysis of the Poetic Text. I. Edited and Translated by D. BARTON JOHNSON. Ardis/ Ann Arbor.
21. Lotman, Juri. (1977). The Structure of The Artistic Text .Translated From The Russian by: Ronald Vroon. NO. 7. ANN ARBROR: University of Michigan.
22. Lotman, Juri. (1990). Universe of the Mind, A Semiotic Theory of Culture. Translated by Ann Shukman. Introduction by Umberto Eco. London- New York: I.B. Taouris Publishers and CO. Ltd.
23. Lotman, Juri. (2009). Culture and Explosion. Edited By Marina Grishakova. Translated By Wilma Clark. Berlin- New York: Mouton de Gruyter.
24. Lotman, Youri. (1999). La Sémiosphère. Traduction : Anka LEDENKO. France: Presses Universitaires de Limoges PULIM.
25. Mechado, Irene. (2011). Lotman's Scientific Investigatory Boldness: The Semiosphere as Critical Theory of Communication in Culture. Estonia: Sign Systems Studies 39 (1), PP81-104.
26. Monticelli, Daniele. (2009). Crossing Boundaries. Translation of the Untranslatable and (Poetic) Indeterminacy in Yuri Lotman and Giacomo Leopardi. Estonia: Interlitteraria, Issue: 2, pp.327- 348.
27. Monticelli, Daniele. (2016). Critique of Ideology or/ and Analysis of Culture? Barthes and Lotman on Secondary Semiotic Systems. Estonia: Sign Systems Studies, Issue: (3), pp.432- 451. accessed 20/01/2017. http://dx.doi.org/10.126997/SSS.2016.44.3.07.
28. Pilshchikov, Igor. (2015). Urban Semiotics: The City as a Cultural- Historical Phenomena. Estonia: Acta universitatis Tallinnensis, Humaniora.
29. Portis-Winner, Irene. (1999). The Dynamics of Semiotics of culture: Its Pertinence to Anthropology. Estonia: Sign Systems Studies, Issue: 1, pp.24- 45. Accessed 06/03/2017, www.ceeol.com.
30. Samson, Paul R& Pitt David. (1999). The Biosphere and Noosphere Reader, Global Environment: Society and Change, with a Foreword by Mikhail S. Gorbachev. London and New York: Routledge.
31. Schönle, Andreas. (2006). Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions. The University of Wisconsin Press.
32. Sebeok, Thomas A. (2001). Signs: An Introduction to Semiotics. Second Edition. Toronto- Buffalo- London: University of Toronto Press.
33. Sebeok, Thomas A.& Danesi, Marcel. (2000). The Forms of Meaning: Modeling Systems Theory and Semiotic Analysis. Berlin& New York: Mouton de Gruyter.
34. Sedda, Franciscu. (2015). Semiotics of Culture (s): Basic Question and Concepts, In: International Handbook of Semiotics. Edited by Peter Pericles Trifonas. Springer.
35. Semenenko, Aleksei. (2012). The Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory. Series: Semiotics and Popular Culture. , New York: PALGRAVE MACMILLAN.
36. Torop, Peeter & Salupere, Silvi. (2013). On the beginnings of the semiotics of culture in the light of the Theses of the Tartu–Moscow School. Estonia: Tartu Semiotics Library, Issue: 13, pp.15- 37. Accessed 02/01/2018, https://www.ceeol.com/search/article-detail؟id=257001.

ملحق القصيدة:

أَنَا لَائِمِي إِنْ كُنْتُ وَقْتَ اللَّوَائِمِ

أَنَا لَائِمِي إِنْ كُنْتُ وَقْتَ اللَّوَائِمِ*** عَلِمْتُ بِمَا بِي بَيْنَ تِلْكَ الْمَعَالِمِ

وَلَكِنَّنِي مِمَّا شُدِهْتُ مَتَيَّمٌ*** كَسَالٍ وَقَلْبِي بَائِحٌ مِثْلَ كَاتِمِ

وَقَفْنَا كَأَنَّا كُلُّ وُجْدِ قُلُوبِنَا*** تَمَكَّنَ مِنْ أَذْوَادِنَا فِي الْقَوَائِمِ

وَدُسْنَا بِأَخْفَافِ الْمَطِيِّ تُرَابَهَا*** فَلَا زِلْتُ أَسْتَشْفِي بِلَثْمِ الْمَنَاسِمِ

دِيَارُ اللَّوَاتِي دَارُهُنَّ عَزِيزَةٌ*** بِطُولِ الْقَنَا يُحْفَظْنَ لَا بِالتَّمَائِمِ

حِسَانُ التَّثَنِّي يَنْقُشُ الْوَشْيُ مِثْلَهُ*** إِذَا مِسْنَ فِي أَجْسَامِهِنَّ النَّوَاعِمِ

يَبْسِمْنَ عَنْ دُرٍّ تَقَلَّدْنَ مِثْلَهُ*** كَأَنَّ التَّرَاقِي وُشِّحَتْ بِالْمَبَاسِمِ

فَمَالِي وَلِلدُّنْيَا طِلَابِي نُجُومُهَا*** وَمَسْعَايَ مِنْهَا فِي شُدُوقِ الْأَرَاقِمِ

مِنَ الْحِلْمِ أَنْ تَسْتَعْمِلَ الْجَهْلَ دُونَهُ*** إِذَا اتَّسَعَتْ فِي الْحِلْمِ طُرُقُ الْمَظَالِمِ

وَأَنْ تَرِدَ الْمَاءَ الَّذِي شَطْرُهُ دَمٌ*** فَتُسْقَى إِذَا لَمْ يُسْقَ مَنْ لَمْ يُزَاحِمِ

وَمَنْ عَرَفَ الأَيَّامَ مَعْرِفَتِي بِهَا*** وَبِالنَّاسِ رَوَّى رُمْحَهُ غَيْرَ رَاحِمِ

فَلَيْسَ بِمَرْحُومٍ إِذَا ظَفِرُوا بِهِ*** وَلَا فِي الرَّدَى الْجَارِي عَلَيْهِم بِآثِمِ

إِذَا صُلْتُ لَمْ أَتْرُكْ مَصَالًا لِصَائِلٍ*** وَإِنْ قُلْتُ لَمْ أَتْرُكْ مَقَالًا لِعَالِمِ

وَإِلَّا فَخَانَتْنِي الْقَوَافِي وَعَاقَنِي*** عَنْ ابْنِ عُبَيْدِ اللهِ ضُعْفُ الْعَزَائِمِ

عَنِ الْمُقْتَنِي بَذْلَ التِّلَادِ تِلَادَهُ*** وَمُجْتَنِبِ الْبُخْلِ اجْتِنَابَ الْمَحَارِمِ

تَمَنَّى أَعِادِيهِ مَحَلَّ عُفَاتِهِ*** وَتَحْسُدُ كَفَّيْهِ ثِقَالُ الْغَمَائِمِ

وَلَا يَتَلَقَّى الْحَرْبَ إِلَّا بِمُهْجَةٍ*** مُعَظَّمَةٍ مَذْخُورَةٍ لِلْعَظَائِمِ

وَذِي لَجَبٍ لَا ذُو الْجَنَاحِ أَمَامَهُ*** بِنَاجٍ وَلَا الْوَحْشُ الْمُثَارُ بِسَالِمِ

تَمُرُّ عَلَيْهِ الشَّمْسُ وَهِيَ ضَعِيفَةٌ*** تُطَالِعُهُ مِنْ بَيْنِ رِيشِ الْقَشَاعِمِ

إِذَا ضَوْؤُهَا لَاقَى مِنَ الطَّيْرِ فُرْجَةً*** تَدَوَّرَ فَوْقَ الْبَيْضِ مِثْلَ الدَّرَاهِمِ

وَيَخْفَى عَلَيْكَ الْبَرْقُ وَالرَّعْدُ فَوْقَهُ*** مِنَ اللَّمْعِ فِي حَافَاتِهِ وَالْهَمَاهِمِ

أَرَى دُونَ مَا بَيْنَ الْفُرَاتِ وَبَرْقَةٍ*** ضِرَابًا يُمَشِّي الْخَيْلَ فَوْقَ الْجَمَاجِمِ

وَطَعْنَ غَطَارِيفٍ كَأَنَّ أَكُفَّهُمْ*** عَرَفْنَ الرُّدَيْنِيَّاتِ قَبْلَ الْمَعَاصِمِ

حَمَتْهُ عَلَى الْأَعْدَاءِ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ*** سُيُوفُ بَنِي طُغْجِ بْنِ جُفِّ الْقَمَاقِمِ

هُمُ الْمُحْسِنُونَ الْكَرَّ فِي حَوْمَةِ الْوَغَى*** وَأَحْسَنُ مِنْهُمْ كَرُّهُمْ فِي الْمَكَارِمِ

وَهُمْ يُحْسِنُونَ الْعَفْوَ عَنْ كُلِّ مُذْنِبٍ*** وَيَحْتَمِلُونَ الْغُرْمَ عَنْ كُلِّ غَارِمِ

حَيِيُّونَ إِلَّا أَنَّهُمْ فِي نِزَالِهِمْ*** أَقَلُّ حَيَاءً مِنْ شِفَارِ الصَّوَارِمِ

وَلَوْلَا احْتِقَارُ الْأُسْدِ شَبَّهْتُهَا بِهِمْ*** وَلَكِنَّهَا مَعْدُودَةٌ فِي الْبَهَائِمِ

سَرَى النَّوْمُ عَنِّي فِي سُرَايَ إِلَى الَّذِي*** صَنَائِعُهُ تَسْرِي إِلَى كُلِّ نَائِمِ

إِلَى مُطْلِقِ الْأَسْرَى وَمُخْتَرِمِ الْعِدَا*** وَمُشْكِي ذَوِي الشَّكْوَى وَرَغْمِ الْمُرَاغِمِ

كَرِيمٌ نَفَضْتُ النَّاسَ لَمَّا بَلَغْتُهُ*** كَأَنَّهُمْ مَا جَفَّ مِنْ زَادِ قَادِمِ

وَكَادَ سُرُورِي لَا يَفِي بِنَدَامَتِي*** عَلَى تَرْكِهِ فِي عُمْرِي الْمُتَقَادِمِ

وَفَارَقْتُ شَرّ الْأَرْضِ أَهْلًا وَتُرْبَةً*** بِهَا عَلَوِيٌّ جَدُّهُ غَيْرُ هَاشِمِ

بَلَى اللهُ حُسَّادَ الْأَمِيرِ بِحِلْمِهِ*** وَأَجْلَسَهُ مِنْهُمْ مَكَانَ الْعَمَائِمِ

فَإِنَّ لَهُمْ فِي سُرْعَةِ الْمَوْتِ رَاحَةً*** وَإِنَّ لَهُمْ فِي الْعَيْشِ حَزَّ الْغَلَاصِمِ

كَأَنَّكَ مَا جَاوَدْتَ مَنْ بَانَ جُودُهُ*** عَلَيْكَ وَلَا قَاتَلْتَ مَنْ لَمْ تُقَاوِمِ.