المحور الثانى

قوة الدفع والديناميةالملحَّة

يتحدث هذا المحور عن القوى الدافعة، والتى أدَّت حركيتها المميَّزة إلى إيجاد طابع دينامى خاص، الأمر الذى دفع بالدرس البلاغى بالضرورة إلى حركية غير متوقِّفة؛ ويأتى هذا المحور فى عدة أبعاد؛ هى:

البُعد الأول - دينامية التقنية والثورات العلمية:

- ١ -

من أهم عوامل قوى الدَّفع التى أدَّت إلى ضرورة إيجاد نمط بلاغى جديد ذلك الذى حدث للعالَم فى عصرنا الحديث من طبيعة سريعة لإيقاع الحياة، وذلك بفعل حركية التطوُّر الهائل فى الوسائل (التكنولوجية) العلمية، الأمر الذى أفرز كمًّا كبيرًا، بل ومتشعبًا من الاتجهات العلمية، والتى تحتاج – بدورها - إلى آليَّات حديثة وقوية لتتواصل معها.

والبلاغة – بالطبع - جزءٌ من مفهوم النّسق المعرفى فى الفكر الحديث، ويرتبط هذا النّسق بالبحوث التى قدَّمتها دراسة الأُطر الاجتماعية للمعرفة، وما انتهت إليه من تصورات تكشف عن تغيُّر أشكال المعرفة، وعلاقاتها عبر العصور المختلفة[1].

إن حركة النّسق الاجتماعى بما فى داخله من قوى معرفية تدفع – بالضرورة - النّسق المعرفى (المرتبط بها) بكل أبعاده. والبلاغة عنصر من عناصر هذا النّسق تدفعه الدينامية المسيطرة على العصر.

إن التطور الحادث فى مجال العلوم الطبيعية قد أخذ أشكاله المتعددة، والتى ظَهَرَ تأثيرها - بالقوة والضرورة - على الدرس الأدبى بكل أبعاده. فلقد ظهرت الثورات العلمية الحديثة وأفرزت كل يوم وسائل ومظاهر تدل على السيطرة العلمية كما تدل

(١) صلاح فضل؛ **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص١٣.

على بروز نماذج جديدة، والتى تزيل أمامها (فى المجال العلمى البحت) كل تراكمات قديمة - «**فالثورات العلمية الحديثة مقصود بها سلسلة الأحداث التطورية غير المتراكمة الذى يبدِّل فيها نموذج إرشادى قديم، كليًّا، أو جزئيًّا لنموذج إرشادى جديد متعارض معه**»(١).

فمفهوم الثورة العلمية هو: إلغاء التراكم العلمى القديم، وهذه السمة المعينة تُعَدُّ أساسًا للدينامية العلمية الحديثة؛ حيث البحث عن كل جديد، وذلك من خلال قوة التقنية، أو قوة التكنولوجيا، لأن التطور العلمى، أو الثورة العلمية التطبيقية لا تكون بدون الآلة (قوة التقنية نفسها). ولكن مع هذا التطور العلمى، ومع إيقاعه السريع الحادث فإن هناك من يظن أن نتائج وأساليب هذا التطور تظل حبيسة فى مجالها التطبيقى وحده، وتُمْحَى هذه الرؤية تمامًا عندما نرى الانسحاب الواعى لنتائج وأساليب التطور العلمى على المجال الأدبى بكل ميادينه، حيث يتفق منهج البحث العلمى التطبيقى الحديث مع المنهج الأدبى الحديث أيضًا بكل أبعاده - «**فالنجاح الكبير الذى لاقته العلوم الطبيعية الحديثة يرجع إلى متابعة البحث عن المبادئ التفسيرية التى تنفذ إلى عمق بعض الظواهر على الأقل. وقد يظن أن هذا الأسلوب الذى نما فى العلوم الطبيعية لا يمكن نقله للسَانِيَّات بصفته غير مناسب لدراسة الكائنات البشرية أو المجتمع**»(٢).

ولكن اللسَانِيَّات الحديثة بطرق تحليلها تُعَدُّ ميدانًا فسيحًا ومطواعًا لاستخدام تقنيات وأساليب الثورات العلمية، وعلى سبيل المثال: لقد استطاع عالم اللسان البيولوجى (**Eric lenneoerg**) أن يُدرك أن مهمة علم البيولوجيا: «هى معرفة

---

(١) توماس كون؛ **أبنية الثورات العلمية**، ترجمة: شوقى جلال، عالم المعرفة، ع٦٨، الكويت، ١٩٩٢م، ص١٤٣.

(٢) صلاح فضل، نفسه، ص٢٢.

الكيفية التى من خلالها صياغة الأشكال اللغوية المختلفة للبنية الفطرية الغريزية فى الذهن البشرى»[١].

وقد أدَّى هذا الاتصال بين الدرس العلمى والدرس الأدبى إلى بث (دينامية) متجدِّدة فى الدرس اللسانى والأدبى.

فلقد تأثَّر (تشومسكى) بالدرس البيولوجى بصفة خاصة؛ فكانت دراساته التى قامت على منهجية هذا الدرس. إنَّ الدرس اللسانى مرتبط بالمراحل البيولوجية البشرية؛ ولذلك «**ينبغى على علم اللسان أن يعتبر أن دراسة المقدرة اللغوية البيولوجية فى جميع مراحلها وأوضاعها الأوليَّة والمتوسطة، ثم الأخيرة مشابهة تمامًا لدراسة الكميات الحسابية العاملة فى الأدمغة الإلكترونية فى جميع مراحلها وأوضاعها**»[٢].

ولا يقف الأمر عند هذا الارتباط التشابهى الخاص بين مراحل الدرس اللغوى والدرس البيولوجى؛ فالدرس اللغوى الحديث امتدت (ديناميته) الخاصة من حيث المنهج المميّز والمتشابه مع منهج العالم الفيزيائى الفلكى الذى لا يمكن له أن يرضى للوهلة الأولى عن الشواهد والمواد الفيزيائية؛ التى لاحظها من خلال انبعاث الطاقة الضوئية من محيط الشمس الخارجى، ثم بنى بعد ذلك نظريته عليها[٣].

ولم يقف هذا الدرس (البيولوجى) بتأثيره على الدرس الأدبى بمناهجه الخاصة عند حدٍّ معين، بل اتسعت وامتدت مساحاته وحدوده، مما حَدَا ببعض الدارسين أن يتبنوا عناصر هذا الدرس البيولوجى فى أعمالهم، فنرى كتابًا مثل «دينامية النص»[٤]؛ يقوم فى أساسه المنهجى الكلىّ على جانب الدرس التشريحى، فنرى مصطلحات

---

(١) انظر: مازن الوعر؛ **حول الأُسس البيولوجية للطاقات اللغوية**، (تقديم وترجمة) مجلة الآداب الأجنبية، ع٤٢، دمشق - سوريا، ١٩٨٥م، ص٤٥.

(٢) مازن الوعر، نفسه، ص٤٥.

(٣) نفسه، ص٥١.

(٤) انظر: محمد مفتاح؛ وكتابه «**دينامية النص**»، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، ١٩٨٧م، ص١١٢.

الدرس (البيولوجى) تنسحب بشكل منهجى خاص على الدرس النقدى، فتطالعنا مصطلحات مثل: النمو، والسيرورة .. وغيرهما.

ومما يسم الدرس النقدى بالجوانب العلمية ظهور كتاب «الثورات العلمية» (لتوماس كون)، والذى كان له الأثر الكبير والواضح على نظرية التلقِّى، وبصفة خاصة عند (ياوس)، والذى اضطرب بادئ ذى بدء للأخذ مما أنتجته هذه الثورات العلمية، ولكنه أكَّد بعد ذلك على جهود (كون) والإفادة منها فى هذا الميدان[١].

إنَّ (ياوس) وجد القوة الدافعة للثورات العلمية والتى يجب أن يتعامل معها كَنَسَق علمى معرفى، ولكنه تعامل معها بجذر شديد[٢].

ولأن جهود (كون) العلمية كان لها تأثيرها الفعَّال فى المجال الثقافى الأدبى - «فإنَّ هذا التطويع لمفهوم الثورة العلمية فى إبان مناخ الستينيات المتأخرة المضطربة فى الجامعات الألمانية، كانت له جاذبية كامنة لدى الطلبة وشباب الباحثين»[٣].

ولا يقف أمر هذه القوى الدافعة عند حدٍّ معين، بل لها سيطرتها الشاملة، ولهذا كان لها حضورها الخاص عند أعلام الدرس النقدى المتطور، حيث تغلغلت تمامًا فى مكوِّناتهم المعرفية، وأصبحت تقنية مهمة لأدواتهم تعمل على رسم الملامح النقدية بشكلها الجديد.

وتزدحم أسماء الشخصيات التى سحبت المجال العلمى – بتطوره - إلى الدرس الأدبى بمساحاته، فكانت البلاغة الجديدة عندئذٍ ضرورة مفروضة؛ ومن هذه الأسماء : (ليفى شتراوس، ورومان جاكيسون، ويورى لوتمان، ونوام تشومسكى، ورولان بارت، وجاك دريدا، وميشال فوكو، وجان بياجيه، وجوليا

---

(١) انظر: روبرت هولب؛ **نظرية التلقى**، ترجمة: عز الدين إسماعيل، نادى جده الأدبى، م.ع.س، ١٩٩٤م، ص٤٧.

(٢) نفسه، ص٤٧.

(٣) نفسه، ص٤٧.

كرستيفا، وهنريس بليث)؛ ولكنَّ أهمَّ شخصية جمعت فروعًا متعدِّدة من العلوم التطبيقية، فأثَّرت بذلك على جهوده الأدبية هى شخصية (رومان جاكيسون).

لقد وظَّف (جاكيسون) الجهود العلمية المتعدِّدة والمتطورة فى الدرس الألسنى البلاغى النقدى الجديد. ولهذا فإننا لا نستطيع أن نتحدَّث عن البلاغة الجديدة، أو مجرد الإشارة إلى اقتراحٍ خاص لرؤية بلاغية جديدة، دونما الإشارة إلى جهود (رومان جاكيسون).

فهذه الجهود تُعَدُّ قواعد تطورية لانطلاقات جديدة. فقد أسس (جاكيسون) هذه القواعد التطورية من صلته بالعلوم الطبيعية التى وجَّهت منهجه توجيهًا ملموسًا، ومن هنا كانت لها آثارها الواضحة فى الدرس البلاغى التطورى.

لقد كان لعلم الاتصالات آثاره الظاهرة – بالطبع – فى أهم أعماله، من حيث الاهتمام بالرسالة والاستقبال – «**وكان ذلك نتيجة ما حدث من تقدُّم فى الرياضيات والأبحاث الرياضية والهندسية، حيث تم التوصل إلى وضع نظرية رياضية للتواصل فى مجال الاتصالات الهاتفية**»[(١)].

إنَّ الرؤية الاتصالية (بين المستقبِل والمرسِل) قد تطورت عند (جاكيسون)؛ فرأينا عنده مصطلحات [المرسِل + المرسَل إليه + الرسالة + المستقبِل...]، وهذه المصطلحات نمت باتصالها مع نظم الاتصال. ولقد استفاد (جاكيسون)– بالطبع– من نتائج علماء الاتصال، وما وصلوا إليه من دراسة للسياق المادى لايصال المعلومات... حيث ميَّزوا بين عدة مراحل انتقالية[(٢)].

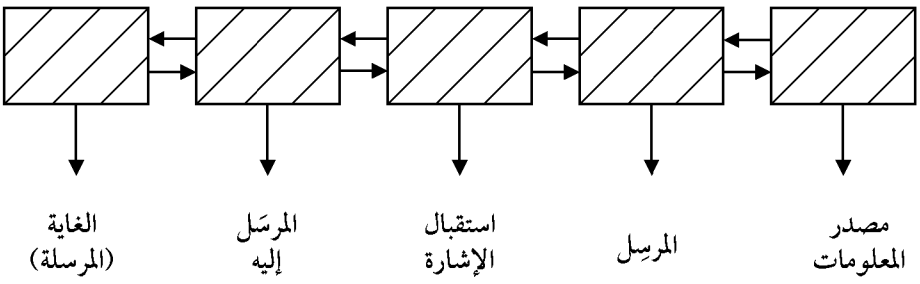
وتتمثَّل هذه المراحل فى سياق بناء (المرسلة) = (النقل) فى سياق فك الرموز،

---

(١) انظر: فاطمة بركة؛ **النظرية الألسنية عند رومان جاكيسون**، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ١٩٩٣م، ص١٠٣.

(٢) المرجع السابق، ص١٠٤.

حيث يعمل (المرسَل إليه) على تفكيك الإشارات المرسَلة لفهمها[١]. فكان اعتماده فى تصحيحه للرؤية المرسلة والمستقبلية على نظرية الاتصال بأطرافها هذه[٢]...



(التصميم الاتصالى الهندسى الذى تأثَّر به جاكيسون)

وبالطبع فإن هذا التصميم الاتصالى الهندسى، قد ولَّد التصميم الجاكيسونى فى الشفرة والاتصال.

ومن النتائج المتولِّدة من تأثير الدرس العلمى على (جاكيسون) اعتماده على أصول علمية مثل «الشفرة **CODE**)، هذا المصطلح الذى دخل مجال الدرس النقدى محملًا بوظائفه العلمية، ليعمل بحركية دلالية داخل العمل الأدبى نفسه، فكان تأثير هذا الاهتمام بوظائف الشفرة مجالًا خِصبًا للدرس التطبيقى؛ هذا من جهة.. وأمَّا من جهة أخرى؛ فإن هذه النظرية الاتصالية تُعَدُّ أساسًا قويًّا لنظرية (التلقِّى)، حيث الإشارة إلى مصطلح (المنتج) أو العمل الأدبى، ثم المتلقِّى (المستهلك)؛ والتركيز عليه كمنتج آخر للنص، أو كمعيد إنتاجه مرة أخرى[٣].

إن (رومان جاكيسون) عمد إلى العلوم التطبيقية لدرسها درسًا عميقًا، ومن ثَمَّ للإفادة من مناهجها، وحيثياتها الخاصة فى موقفه الأدبى.وكان تركيزه الأساسى على

---

(١) نفسه، ص١٠٣.

(٢) نفسه، ص١٠٤.

(٣) انظر: جهود صلاح فضل فى هذا المجال خاصة فى كتابه «**شفرات النص**»؛ الذى اعتمد فيه على جهد كبير ومنهج مميَّز.

الرياضيات؛ لأنها فى نظره «ضرورة لا بد منها عند استعمال اللغة»[١].

وامتدَّ تأثير الرياضيات على (جاكيسون) فى عملية تكوين البنية و(دينامياتها)، وانعكس هذا التأثير على طبيعة الرؤية البلاغية من جانب اعتمادها وانطلاقها من جوانب البنية وحركتها.

وإذا كان (رومان جاكيسون) بجهوده المميَّزة قد أسَّس – بقوة – للدرس البنيوى من خلال معرفته، وتوسُّعه لدراسة مفهوم البنية، حيث لم يستطع التوصُّل إلى إرساء قواعد أساسية فى فهم اللغة، باعتبارها، بِنية، بدروها أيضًا إلَّا بفضل اطِّلاعه على النظريات الرياضية فى هذا الميدان[٢]. فمن الواضح أن (جاكيسون) لم يأخذ من الرياضيات هذا الكَم النوعى وحده، بل تعمَّق فى دراستها تعمُّقًا واعيًا، حيث استطاع الإفادة من القياس والاستنباط القائمين على طبيعة النظريات الرياضية نفسها، وذلك من حيث الثُّبوت والتحول، واستطاع منطلقًا من تلك الخاصية أن يرى الدرس اللغوى الرياضى، والذى يتعمَّق فى درس التحولات والثوابت فى هذا الميدان – «فلقد دعا جاكيسون إلى إخضاع الألسنية الرياضية لمعايير علمية لغوية ورياضية فى آنٍ معًا»[٣].

وامتدَّ اهتمام (جاكيسون) إلى ما بعد ذلك، حيث استفاد من النظرية النسبية، وتطورها بين (إسحق نيوتن) وبين (ألبرت أينشتاين)، حيث مزج بين الدرس الرياضى البحت وبين الدرس الفنى بكل أبعاده التشكيلية.

ويقترب جهد (جاكيسون) فى درس الحبسة، وعيوب النطق عند الأطفال من درس (الجاحظ) فى كتابه «البيان والتبيين»، ويهتم (جاكيسون) باعتماده على عناصر

---

(١) فاطمة بركة؛ المرجع السابق، ص١٠٥.

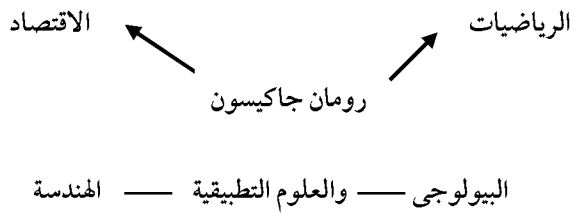
(٢) نفسه، ص١٠٥.

(٣) نفسه، ص١٠٧.

أخرى متداخلة - «حيث استلهم معطيات فنية من الرسم، والشعر، والموسيقى؛ مشدِّدًا على معالجتها لإشكالية الزمن فى ثوابته وتحولاته، معتمدًا على نسبية (أينشتاين)، خلافًا لأى رؤية مطلقة، أخذ بها التقليديون»[١].

ولقد صَهَرَ (جاكيسون) مجموعة المعرف المتعددة فى بوتقة الرؤية الجديدة؛ معتمدًا على ثورة الألسنية فى النصف الثانى من القرن العشرين - «**حيث ركَّز على الحدث اللغوى واكتشف من خلاله مغامرة فكرية، وهذه المغامرة أسهمت فى بلورة أُفق العلوم الإنسانية**»[٢].

وكان لهذه الجهود العلمية عند (جاكيسون) ديناميتها فى الرؤية البلاغية الجديدة، حيث شكَّل من جديد حركية المجاز المرسل، وكذلك الاستعارة وكان ذلك انطلاقًا جديدًا للبلاغة.



ويُعَدُّ تأثير (جاكيسون) بالعلوم التطبيقية تأسيسًا امتدَّ بعد ذلك عند شخصيات أخرى: مثل (يورى لوتمان، وجان بياجيه).

ويتشابه جهد (يورى لوتمان) مع جهد (رومان جاكيسون) من جهة الاهتمام بمد المساحة الخاصة لتأثير العلوم التطبيقية بأبعادها، ويظهر ذلك جليًّا فى كتابه المهم

---

(١) انظر: فؤاد أبو منصور؛ **النقد البنيوى الحديث**، دار الجيل، بيروت - لبنان، ١٩٨٥م، ص٥٢.

(٢) نفسه، ص٥٢.

«تحليل النَّص الشعرى»؛ حيث يُعَدُّ هذا الكتاب وثيقة من أهم الوثائق النقدية، والتى تعتمد على نتائج العلوم التطبيقية، وسحبه إلى البحث الأدبى، فعمله التحليلى هذا «**يعكس الموسوعة الثقافية التعبيرية والتشكيلية وشتَّى الطُّرز الثقافية العامة، كما يعكس ذوقًا نقديًّا، وحسًّا شعريًّا بالغ الرهافة تتجلَّى فى انتقائه لطائف النصوص شديدة الدلالة على القضايا التى تُثيرها، ويرجع هذا وذاك إلى روح علمية تجريبية واضحة الانضباط، ونخشى أن نقول «شديدة الصرامة»، ولكنه الحس العلمى الذى تذرَّع به (لوتمان)**»[١].

ومن هذا القول نرى منهج (يورى لوتمان) العلمى، والذى يلتزم به التزامًا صارمًا، حيث يشكِّل رؤيته، ويشكِّل تقنيته المميزة.

وتقوم تقنية (يورى لوتمان) خاصَّة على العلاقة الحركية بل الحركة الحيوية بين الكل والجزء، فكل عنصر لا يتحقَّق إلا بوجوده مع العناصر الأخرى، ثم فى علاقته الكبرى مع الكل البنائى للنص الأدبى نفسه - «**وفى ضوء هذه الفكرة يكون التحليل البنائى مقابلًا للتقاليد العلمية الميتافيزيقية، والتى أرستها بحوث الفلسفة الوضعية فى القرن التاسع عشر، ومستجيبًا للروح العامة التى بعثتها البحوث العلمية فى قرننا الحالى**»[٢].

ويقف (يورى لوتمان) بين هذين الموقفين من جهة اهتمامه بالجوانب العلمية، مستوعبًا كل التراث السابق بتداخلاته المختلفة، ومستجيبًا لكل تطور علمى حادث فى العصر الحديث. وكان ذلك التأثير من خلال رؤية سائدة حققتها العلوم التطبيقية، وسريان روح العلم الحديث فى كل مجال، - «**ولهذا ليس من الصدفة أن تغزو المناهج البنائية حقولًا من المعرفة العلمية شديدة التنوع، والاختلاف، فمن اللغويات إلى علوم طبقات الأرض، ومن الحفريات إلى علوم القانون والتشريع، ومن الكيمياء إلى علم**

---

(١) محمد فتوح؛ مقدمة كتاب «**تحليل النص الشعرى**»، (**بنية القصيدة**) ليورى لوثمان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص٥.

(٢) المرجع السابق، ص٦.

الاجتماع، بل إنَّ مجرد التنبيه إلى المنظورات الرياضية والإحصائية فى المشكلات الناجمة عن هذا الوضع، وكذلك بلورة نظرية الأبنية، كما لو كانت علمًا مستقلًا وقائمًا بذاته... كل هذا يُبرهن على أن تلك النظرية قد تجاوزت نطاق البحث فى تخصص بعينه، إلى حيث تصبح نظرية عامة»[١].

وأهم ما اعتمد عليه (يورى لوتمان) من جهة العناية بالقوة التشبيهية: ما استخدمه من رؤية خاصة لمفهوم (الطوبولوجيا)؛ حيث الاهتمام بالعلاقات التشابهية بين الأشياء والأشكال[٢].

وبالطبع فإن استخدام هذا المصطلح سيُسهم كثيرًا فى فهم ودراسة الأبعاد البلاغية باتجاهاتها المختلفة؛ حيث تنتقل الدراسة البلاغية من مجرد الاعتماد على الشكل إلى الاهتمام بالحركية التشابهية وعملها الكلى فى النَّص الأدبى المدروس.

ويمتدّ تأثير (رومان جاكيسون) بشكل واضح فى منهجية (ليفى شتراوس)؛ حيث الصلة العميقة بين الشخصيتين، فلقد استلهم (شتراوس) رؤية (جاكيسون)، وذلك فى دراسته المعروفة عن القرابة[٣].

ولقد ربط (شتراوس) ربطًا جادًّا بين علم اللغة وبين الدرس (الأنثربولوجى)؛ ولهذا الارتباط أهميته – بالطبع – على الدرس البلاغى، فعلم اللغة – عنده – يختص عن غيره من العلوم الإنسانية بأنه: هو العلم الوحيد الذى يمكن وضعه على قدم المساوة بالعلوم الطبيعية الدقيقة[٤].

---

(١) نفسه، ص٧.

(٢) انظر: المصطلح (طوبولوجيا) فى المورد 977 وفى معمم (**Webesters**) حيث يعنى المصطلح: التركيب البنيوى لأمور متشابهة.

(٣) انظر: صلاح فضل؛ **النظرية البنائية**، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٢١٣.

(٤) صلاح فضل، نفسه، ص٢١٤.

ولكن كان اهتمام (شتراوس) الواضح بعلم «الصوتيات» الذى يَعُدَّه ثورة مهمة فى درس العلوم، فهى – عنده – رموز عالمية خاصَّة حيث يبدو تأثير الرياضيات والدرس الهندسى على أعماله. ويولى (شتراوس) الدرس المجازى أهمية معيَّنة خاصة. ولهذا يقول (دان سبيربر) عن هذا الاهتمام عند شتراوس: «بأنه ليس مجرد باحث، بل هو فنان أيضًا»[١].

ومن هنا نرى أهمية جهد (شتراوس) المعرفى فى الاستنهاض بالدرس البلاغى الجديد – «**فلغة المجاز عنده أصيلة حقًّا (وأحيانًا مربكة)، فالاستعارات والموازيات (الأليغورية) والأمثلة المجسدة عند معظم الكُتَّاب تنحو إلى أن تستعمل للتوضيح أو للتعبير عن أفكار أشد تجريدًا، أما خيال (ليفى شتراوس) فكثيرًا ما يعمل بطريقة معاكسة، فهو شغوف بلغة المجاز المجردة الشكلية**»[٢].

وبهذا الاستخدام يبتعد (ليفى شتراوس) عن الاهتمام بالوظيفة البلاغية التقليدية، والتى تعتمد - أساسًا – على الإيضاح والظهور، من حيث الاهتمام بالعملية التجسيدية، المادية للصورة البلاغية[٣].

ويلتقى (ليفى شتراوس) مع (رومان جاكيسون) فى الاهتمام بصورة بلاغية قديمة وتطويرها؛ وهى المجاز المرسل، والذى عنى به كلاهما، من جهة إعادة صياغته من جديد، وذلك بالاعتماد على التجريد... فمن مجازات (شتراوس) المفضلة «إحلال المجرد محل المجسَّد»، وهو مجاز أَمْيَل إلى الندرة، ويندرج تحت اسم المجاز المرسل **(Synecdoche)**؛ وفيه تُستخدم صفة من الصفات معادلًا للشخص، أو الشىء المتصف به[٤].

---

(١) دان سبيربر – كلود ليفى شتراوس؛ **ضمن كتاب «البنيوية» وما بعدها**، جمعها: جون ستروك، وترجمها: محمد عصفور، عالم المعرفة، ع٢٠٦، الكويت ١٩٩٦م، ص٣٢.

(٢) نفسه؛ ص٣٣.

(٣) يُنظر على سبيل المثال: **تقسيمات الخطيب القزوينى**.

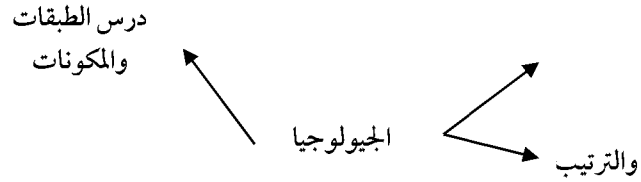
(٤) يُنظر (دان سبيربر)؛ المرجع السابق، ص٣٣.

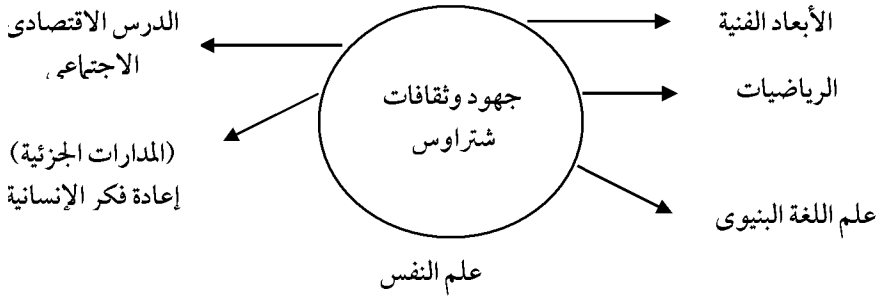
وهذا الاهتمام يدفع إلى النظر فى البلاغة بأصولها وصورها المتعدِّدة من جهة إعادة الرؤية، وتحويل هذه الصور إلى رؤى منهجية. ولعلَّ اهتمام (شتراوس) العميق «بالجيولوجيا» يُعَدُّ الأساس الذى جعله ينظر من جديد إلى الدرس البلاغى؛ فهناك شبكة من العلاقات العامة والعلامات تطبَّق على كل موقف من المواقف التجريبية التى لها قدرٍ كاف من الشبه، بحيث تحتفظ العناصر التى تنتمى إليها ببعض الصفات[١].

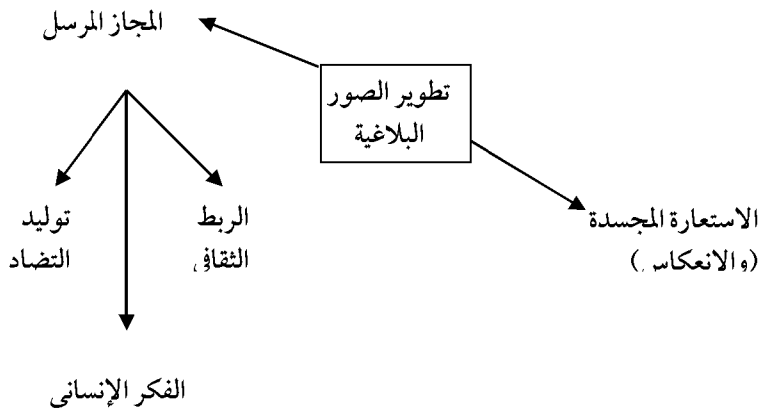
وبستخدم (شتراوس) هذه المجازات اللافتة للنظر على مستويين : فى تحليل المقولات الثقافية (**Cultural Calegories**)، أو فى تأملاته حول الأفكار الأنثربولوجية[٢].

فجهد (شتراوس) فى الجانب البلاغى الاتساعى يعتبر أمرًا جديدًا ومتميزًا حيث أفاد من تداخل الثقافات، خاصَّة من مجالات العلوم التطبيقية، والتى كان يحرص عليها، ويُتقن أبعادها ومجالاتها؛ مثل: (الرياضيات، والجولوجيا، والإحصاء، والاقتصاد، والموسيقى).. وبجانب كل ذلك كانت له رؤية الفنان الذى يُعيد تشكيل الصور من زوايا معينة، وبذلك وضع منظورًا جديدًا لأُفق التوقُّع.

(١) نفسه، ص٣٣.
(٢) نفسه، ص٣٤.


درس الطبقات
والمكونات
الجيولوجيا
والترتيب


الدرس الاقتصادى
الاجتماعى
(المدارات الجزئية)
إعادة فكر الإنسانية
جهود وثقافات
شتراوس
الأبعاد الفنية
الرياضيات
علم اللغة البنيوى
علم النفس


المجاز المرسل
تطوير الصور
البلاغية
توليد
التضاد
الربط
الثقافى
الاستعارة المجسدة
(والانعكاس)
الفكر الإنسانى

إن جهد (شتراوس) امتداد لجهد (جاكيسون) اللغوى البنيوى العلمى التطبيقى، فهما قُطبان أسَّسا بالضرورة للبلاغة الجديدة من جهة الصور الدينامية الممتدة. فلقد وجد (شتراوس) نوعًا من الكشف المهم من خلال جهود (رومان جاكيسون) - «**حيث وجد فيما انتهى إليه (جاكيسون) فى علم اللغة البنيوى نوعًا من الكشف الملهم، وتوقَّع أن يُحدث هذا الكشف ثورة تتجاوز علم اللغة إلى الأنثربولوجيا، بل تمتد إلى كل العلوم الاجتماعية**»(١).

وباتحاد جهود (جاكيسون) مع جهود (شتراوس) نرى ازدياد الاهتمام بالدرس الألسنى؛ حيث أخذ اتجاهات عميقة، ولهذا فإن الألسنية «هيمنت بكلِّ قوة على مجال العلوم الإنسانية، وامتدادها بمساحات كبيرة داخل هذا الميدان؛ أى أنها عنيت جيدًا بالإنسان فى حالة تكلُّمه، بل فى بلاغته»(٢).

ولهذا فإن الدرس البلاغى الجديد يلتقى مع الرؤية اللسانية المتطورة كذلك من جهة الانطلاق لا من جهة التحديد - «فاللسانيات لا تبحث فى مطلق النَّص من حيث ماهية المعنى أو لا محدوديته، وإنما تبحث فى بناه التركيبية، وأن جوهر النص فى نظام هذه البنيات»(٣).

ويلتقى جوهر الدرس البلاغى من حيث درس نظام التركيب النَّصى مع جوهر الدرس الألسنى منه، من جهة الدرس التطورى الحادث له الآن، ومن جهة اعتماده على نتائج الدرس العلمى التطبيقى.

فاللسانيات تُعَدُّ درسًا علميًا للغات البشرية - «وذلك من خلال الألسنية الخاصة بكلّ قوم من الأقوام، ونعنى : بالدراسة العلمى، والمعايير، والمقاييس التقنية

---

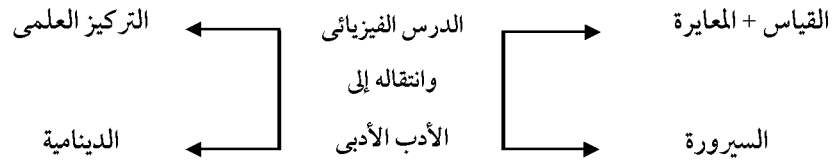
(١) إيديث كريزويل؛ **عصر البنيوية**، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٩.

(٢) عبد الكبير الشرقاوى؛ **مقدمة ترجمة البلاغة القديمة**، لرولان بارت، ص٢٨.

(٣) خيرة حمد النعم؛ **لسانيات النص**، مجلة علامات، ج٢ م٦، جده. م.ع. س، ١٩٩٦م، ص٣٧٩.

المستخدمة فى ضبط النظريات الفيزيائية، والكيميائية، والبيولوجية»[١].

فدرس لسانيات النص يدخل مع الحركية العلمية غير المتوقِّفة، وذلك بفعل الاستعانة بأصول الدرس الفيزيائى؛ والذى يُعْنَى بالمعايرة والقياس، كما يقول **(Keleven)**؛ والذى يعرِّف الفيزياء بأنها «علم القياسات»[٢]. وبجانب هذه القياسات التى تعتمد كثيرًا فى الدرس التشبيهى الجديد للرؤية البلاغية؛ حيث توسيع مجال الصورة، نرى عناية هذا الدرس بخواصٍّ أخرى للمادة؛ من حرارة، وضوء، وصوت، ومغناطيسية (جاذبية)، وكل هذه الأمور لها (دينامياتها) المنسحبة على الدرس البلاغى من حيث الاعتماد على مصطلحاتها وتحويلها إلى مصطلحات بلاغية.



وبهذا التطور الألسنى نرى امتداد الآفاق المتلقية للدرس البلاغى من حيث الاعتماد على آفاق جديدة سحبتها الألسنية من العلوم الأخرى واستفادت منها[٣]. فاستخدمت التقنيات الراقية بدلًا من اعتمادها السابق على التقنيات القديمة[٤].

إنَّ الدرس البلاغى بآلاته اللغوية تطوَّر تطورًا معروفًا من خلال ارتباطه واعتماده على الدرس العلمى التطبيقى، فلم يكن لعالِم اللسانيات الأشهر (دى سوسير) أن يصل إلى نتائجه العلمية مُحْدِثًا طفرته المعروفة فى الدرس الألسنى بدون

---

(١) مازن الوعر؛ **قضايا أساسية فى علم اللسانيات**، دمشق - سوريا، ١٩٨٥م، ص٥١.

(٢) انظر: مصطلح **Physisc** فى **Oxfrd dictionary, p980**.

(٣) **Geoaffrey Samporn, The Form of Land Uag., London. 1975 p1.**

(٤) **G. S. bid p2.**

اعتماده الكبير على جهود العلوم التطبيقية - «لقد سيطرت البنيات الرياضية والكيميائية والبيولوجية على طبيعة الانطلاقة والثورة اللغوية الجديدة عند (دى سوسير)؛ الذى استوحى - كما يقول جان بياجيه - من العلم الاقتصادى لأجل إرساء نظريته عن التوازن المتزامن، كما استوحى الصينيون من الفيزياء كذلك[١].

ويؤكد (جان بياجيه) على أنَّ الرياضيات هى المدخل الأساسى والمهم للبنيوية؛ بل هى الأداة العلمية لفهمها فهمًا جيدًا، وبدونها لا يمكن فهمها مطلقًا - «**فمن المستحيل أن تدخل على عرض نقدى للبنيوية قبل أن تبدأ بالبنيات الرياضية، وذلك ليس لأسباب منطقية فحسب بل لأنها تتعلَّق بتاريخ الفكر نفسه**»[٢].

ومن أهم العوامل التى تدفع بقوة الدرس البلاغى الجديد: ظهور المنهج (المورفولوجى) فى الدرس الأدبى، وانسحابه من الدرس العلمى التطبيقى إلى هذا الميدان الأدبى النقدى؛ خاصة مع تحليل وتشريح الحكاية الخرافية، ولكن المجال (المورفولوجى) لم يقف عند هذا الحد، وإنما تخطَّاه إلى حقول أخرى؛ كالدرس التركيبى اللغوى، واعتباره منهجًا مهمًّا للدرس الأدبى، خاصة الشعر[٣].

ولقد انتقى (فلاديمير بروب) وحدات خاصة مستخلصة – أساسًا - من درس النبات **(Botany)** والذى يضم فى داخله مجموعة من العلوم المنبثقة من هذا العلم. ويُعَدُّ الدرس المورفولوجى مجالًا مهمًّا وكبيرًا لدرس الشكل والتكوين القائم على وسائل الدرس التشريحى نفسه، ولهذا يقول (فلاديمير بروب) نفسه عن ذلك: «**تعنى كلمة مورفولوجيا: دراسة الأشكال، وتعنى فى علم النبات: دراسة الأشياء المكوِّنة للنبات؛ وعلاقتها ببعضها البعض، وبمعنى آخر دراسة بنية النبات**»[٤].

---

(١) جان بياجيه؛ **البنيوية**، ترجمة: عارف منيمنة، دار عويدات، بيروت، ١٩٨٧م، ص١٨.

(٢) جان بياجيه؛ نفسه، ص٧.

(٣) من أهم الأعمال التى طبَّقت المنهج المورفولوجى هذا عمل كمال أبو ديب.

(٤) فلاديمير بروب؛ **موفولوجيا الحكاية الخرافية**، ترجمة وتقديم: أبو بكر باقادر، وأحمد عبدالرحيم، النادى الأدبى، جده، م. ع. س، ١٩٧٩م، ص١.

ولكن من الواضح أن (فلاديمير بروب) نفسه كان دارسًا جيدًا لمادة النبات **(Botany)**؛ حيث استطاع الإفادة من المكوِّنات التشريحية وتوظيفها له فى عمل أدبى يقوم على دينامية بلاغية من حيث التكوين التشريحى، والذى وظَّف فى مكوِّن بلاغى بخطوات تحليلية خاصة. فهذا المنهج يُعَدُّ رؤية بلاغية منهجية لدرس الحكاية الخرافية - ونستطيع القول: أن مورفولوجيا الحكاية الخرافية هى ذاتها بلاغة الحكاية الخرافية. ولهذا فإن (بروب) نفسه يتساءل قائلًا: ماذا عن موفولوجيا الحكاية الخرافية؟ لم يفكِّر أحد بالكاد فى إمكانية مفهوم كهذا؟

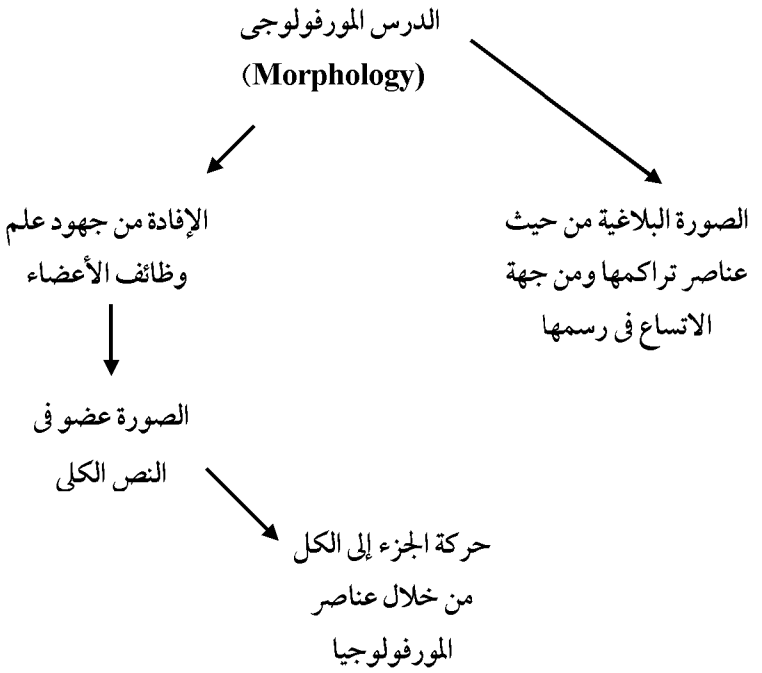
فلقد استطاع (بروب) بعد دراسته الجادة لعلم النبات التوصُّل إلى وجود التشابه والتشاكل بين أجزاء الحكاية الخرافية التى ستكون مطابقة تمامًا (لمورفولوجيا) التكوينات العضوية[١].

فالاهتمام العلمى بالعلوم التطبيقية قد أفرز هذا المنهج الخاص؛ فعمل (بروب) هذا جاء نتيجة للمدارسة العلمية المثابرة، حيث لم يصل إلى هذا الابتكار العلمى الأدبى إلَّا بالربط الوثيق بين العلوم (المورفولوجية) وبين الدرس الأدبى بكل أبعاده. ولهذا فإنه يُشير إلى الجهد المبذول مع المؤسسات العلمية - والتى أعانته كثيرًا على إنتاج هذا العمل المميز - فيقول: «**لقد أعانتنى مؤسساتنا العلمية إعانة كاملة مكَّنتنى من تبادل الآراء مع علماء أكثر خبرة**»[٢].

وطريقة الإفادة من منهج (بروب) العلمى هذا باعتباره رؤية بلاغية جديدة وذلك من جانب التركيز على عناصر تكوين الحكاية الخرافية باعتبارها خطوات بلاغية تراكمية، تعمل على إيجاد صورة متكاملة للعمل الإبداعى؛ من حيث النظر إلى العمل باعتباره وحدة واحدة متكاملة تكاملًا عضويًّا واضحًا.

---

(١) المرجع السابق، ص٤٨.
(٢) نفسه، ص٤٨.



وقد كان لهذا الاتجاه العلمى القائم على الأصول النباتية أثره الكبير فى الدرس اللغوى الحديث، ومن جهة الاهتمام بالدرس النباتى نفسه، حيث العناية الواضحة بالجوانب التصنيفية، ولهذا يُشير (جان مولينو) «**إلى أنه ما يفتقر إليه الإنشائى أو عالِم اللغة، وهو شىء أكثر من مجرد النظرية، إنه صنافة نباتية؛ أى تسجل للأشكال التى يتمثَّل أو يتجسَّد فيها الشعر هناك أو هناك**»(١).

(فجان مولينو) يؤكد أهمية الاعتماد التصنيفى للدرس اللغوى، وهل البلاغة إلا هذا الدرس اللغوى كذلك، ويقصد بالبُعد التصنيفى فى هذا القول: البُعد المورفولوجى، أو الاعتماد على المنهج المورفولوجى باعتبارها جهدًا تصنيفيًّا مميزًا.

---

(١) انظر: الولى محمد؛ **الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى**، بيروت - لبنان، ١٩٩٠م، ص٤٠.

وتوظيف الدينامية المورفولوجية فى دراسة الصور التعبيرية بأنواعها فى القصيدة، الأمر الذى يساعد على فهم (الدينامية) الشاملة لأعضاء القصيدة كلها؛ حيث يعمل الدرس المورفولوجى للقصيدة، أو العمل الأدبى على ربط كل التراكيب مع بعضها البعض بأبعادها، فكل تركيب لغوى له وظائفه من حيث ربطه بالكُل حسب هذا التصور (المورفولوجى) نفسه... ومن جانب آخر فهناك المطالع والعناوين والبدايات التى تُعَدُّ مداخل مهمة لفهم النص الأدبى، فهذه الأجزاء كلها تُعَدُّ – أيضًا – تشكيلًا (موفولوجيا) يعمل على فهم الكُل من خلال ربطها ببنية العمل كاملًا – وسوف نرى هذا الأمر فى الدرس التطبيقى (فى المحور الثالث)-.

البُعد الثانى – التلقِّى وفاعلية الدينامية الإبداعية :

إنَّ البلاغة – فى أساسها – عملية تلقِّى بين طرفين: المبدع، والمستقبل «المتلقِّى». ولهذا كانت الإشارة إلى المقامات البلاغية فى البلاغة القديمة – «ولكل مقام مقال».

وفى هذا العصر ظهرت نظرية لتركِّز على القارئ باعتبارها مشاركًا فعالًا فى عملية الإبداع الأدبى نفسه، وقد عُرفت هذه النظرية باسم «نظرية الاستقبال»، أو «نظرية التلقِّى»؛ حيث التركيز على عملية استقبال النَّص والاستعداد له من زوايا معينة، وتسمَّى هذه الزوايا بـ«أُفق التوقُّع». ويمكننا أن نطلق مصطلح «إبداعية التلقى» على هذه العملية، لأن المتلقِّى يقوم بإعادة إبداع النص مرة أخرى وذلك من خلال القراءة، والتى هى فى المقام الأول – عملية تكوينية للنص نفسه –. العملية الإبداعية – عندئذٍ – تأتى من ثنائية التأليف «للمعطى»، وللمتلقى «المستقبِل»، فهى عملية حركية: حركية التأليف والصراع بين النص ومنتجه... وأما العملية الثانية فهى: عملية حركية – أيضًا – بين المتلقِّى والنص ذاته من جهة الدينامية الصراعية بينهما. وبذلك نرى أن الرؤية الاستقبالية: هى رؤية إبلاغية حركية، تأتى من خلال إثارة المستقبِل، فهى براعة استقبال تتلاقى مع فعل البراعة الذى يُشير إليه عبد القاهر الجرجانى نفسه؛ عندما قال: «فى تحقيق القول على (البلاغة) والفصاحة، والبيان، والبراعة؛ فكل ما شاكل ذلك مما يعبِّر به عن فضل بعض القائلين على بعض، من حيث انطلقوا وتكلَّموا وأخبروا السابقين عن الأغراض والمقاصد»[١].

فمفهوم التلقى يهتم اهتمامًا كبيرًا بالعملية الإبداعية للنص، أو بما يسميه (إمبرتو إيكو) «صناعة النص»؛ فمن الأهمية بمكان أن يدرس المرء كيف يصنع النص، وكيف ينبغى أن تكون كل قراءة له – «**على أنَّنى أظن أن ما يوازى ذلك أهمية أن يدرس الناقد كيف يقرأ النص بعد أن يصنع، وكيف أن كل وصف لبنية النص**

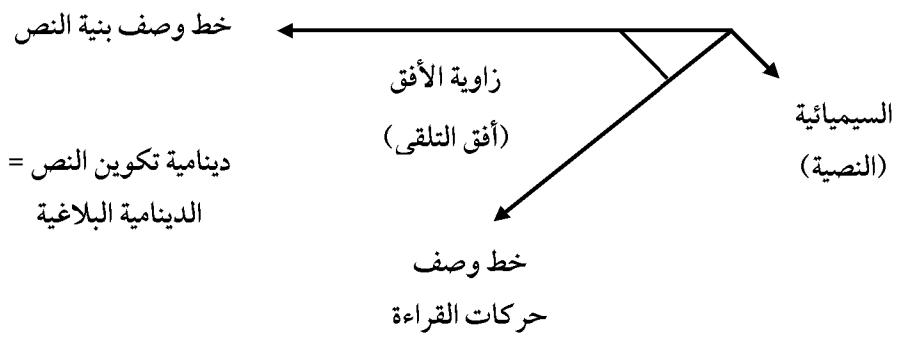
(١) عبد القاهر الجرجانى؛ **دلائل الإعجاز**.

ينبغى أن يكون وصف حركات القراءة التى تقتضيها فى آنٍ معًا. على ما يبدو لى فإن هذين المظهرين يكمل واحدهما الآخر، لذا يتوجَّب على سيميائية النص أن تأخذهما، كليهما، فى الاعتبار»[1].

فالأهمية الكبرى التى يركِّز عليها (إيكو) تتمثَّل فى موضوع الصنعة (صنعة النص) نفسها، وكيفيتها، ولهذا فإن درس النص ينطلق – قبل كل شىء – من رؤية إبداعية. وهذه الكيفية التى يقصدها (إيكو) ليست إلَّا طرقًا بلاغية، فهى براعة التكوين الذى يريده عبد القاهر الجرجانى؛ هذا من جهة... ومن جهة أخرى فإن قراءة النص عبارة عن تتبُّع مسار خالص للبنية التكوينية له، فالقراءة الإبداعية عبارة عن خط سير معين؛ خط سير إبداعى.

إن (إيكو) قد أشار إلى الحركية إلى «دينامية» البنية ذاتها، باعتبارها أداة، أو آلية حركية داخل النص نفسه. إننا أمام صنعة مزدوجة – حسب إشارة إيكو إلى ذلك – صنعة القول، وصنعة التلقِّى، وهى صنعة خاصة للبنية النَّصية، ولهذا يجب على السيميائية النصية أن تعتمد على تضافر هذه الثنائية؛ من حيث الإنتاج الدلالى للمعنى.

إننا أمام حركية مستمرة بين مسارين: مسار الأسفل بالأعلى؛ أى مسار الصنعة النصية مع مسار الصنعة القرائية.



(١) إمبرتو إيكو، **القارئ فى الحكاية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافى العربى، بيروت – لبنان، ١٩٩٦م، ص١٠.

فالخطَّان - إذن - ليسا متوازيين، فلا يلتقيان، وإنما هما خطَّان متلاقيان بفعل الدينامية الثنائية، والتى هى - فى المقام الأول - دينامية بلاغية. فصناعة النص الأدبى تساوى الصناعة البلاغية من حيث تتبُّع التوليد الدلالى للبنية التكوينية للعمل الأدبى.

وهذه النظرية التوليدية الإبداعية، والتى هى نظرة بالطبع، تتلاقى مع رؤية **(Wolfgano Iser)**؛ حيث يُشير إلى أنَّ التفاعل القائم بين العمل الأدبى ببنيته الخاصة وبين المتلقِّى لهذا العمل يُعَدُّ من الأمور الأساسية عند قراءة هذا العمل»[(١)].

فكلّ من (إيكو وإيزر) يدعو إلى العملية التفاعلية بين القارىء وبين النص، بين مكوِّنات النص بأبعاده وبين آفاق الرؤية الإبداعية المكوّنة من القارىء نفسه. ويتفق مع هذه الرؤية الثنائية إشارة (روبرت هولب) فى أنَّ عملية التلقِّى ليست إلا عملية إبداعية جديدة للنص المقروء نفسه - «فالمقصود بالتلقى: هو تلقى الأدب؛ أى العملية المقابلة لإبداعه، أو إنشائه أو كتابته»[(٢)].

إنَّ التركيز فى رؤية التلقى على الحركية المتكونة داخل النص، هذه الحركية التى تعتمد على التقنية الكلية للنص، مهما كان نوع هذا النص؛ ولهذا يُشير (هولب) إلى جهد (شكلوفسكى) قائلًا: «فربما كانت النقلة فى الاهتمام من قُطب المؤلف (العمل) إلى العلاقة بين النص والقارىء قد تمثَّلت فى وضوح فى كتابات فكتور شكولوفسكى الباكرة. وهى فى هجومه العنيف على عبارة (ألسكندر بوتبينا) المأثورة: الفن «هو **التفكير بالصور**». **فعند (شكوفسكى) أن الصورة ليست المكون للأدب، لأنها فى ذاتها**

---

(١) **Wolfgang Iser, interaction Between Text and reader, in the book of The reader in the Tesct, edited by Susan, Inge Croswan London, 1981, p106.**

(٢) روبرت هولب؛ **نظرية التلقى**، ترجمة: عز الدين إسماعيل، نادى جده الأدبى، جده، م. ع. س، ١٩٩٤م، ص٧٠.

ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن، فهى واحدة من أدوات شعرية كثيرة تُستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته»[١].

وأهم ما نراه فى نظرية التلقى: هو ما عُرف بمصطلح «**أُفق التوقع**»، أو «**أُفق التوقعات**» كما يحلو للبعض أن يطلق عليه ذلك. ويقصد بهذا الأُفق المنظور الإبداعى للمتلقِّى نفسه، فالمتلقِّى له منظوره المعين للرؤية ينظر منه للعمل. ولعلَّ أهم مَنْ أشار إلى ذلك (جادامر) أستاذ (روبرت ياوس)؛ والذى دعا إلى الرؤية الانفتاحية، حيث يدعو إلى إلغاء المنهج الخاص المتبع لقراءة محدودة بناء على هذا المنهج، حيث نرى الاهتمام المنصبّ على عملية الفهم ذاتها، لا على المنهج المعين، ولهذا فإنه يطرح (الهرمينوطيقا)؛ باعتبارها اتجاهًا مصححًا ينتمى إلى نقد النقد[٢].

فالأُفق التوقعى – هنا – يُعَدُّ (من منظور جادامر) ركنًا متغيرًا، أو زاوية للرؤية غير ثابتة، إنها زاوية متحركة بفعل القراءة ذاتها، فالأُفق تمركز خاص[٣].

وينطلق (ياوس) تلميذ (جادامر) للنظر من خلال أُفق التوقُّع الذى يُعَدُّ (تقنية) قرائية، أو أداة مهمة من أدوات التقنية (القرائية)، ولهذا فإنه يعرِّفه تعريفًا غامضًا -كما يقول (هولب) – بدرجة أنه قد يتضمن، أو يستبعد أى معنى سابق للكلمة[٤].

وهذا الموقف الخاص من أُفق التوقع – عند ياوس – يدل على ارتباطه بعملية إعادة الإبداع نفسه – «**فبما أنَّ العملية الإبداعية ذاتها غامضة؛ فإنَّ أُفق التوقُّع يُعَدُّ موقفًا غامضًا أيضًا، ولهذا فإن (ياوس) يُشير إليه ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركَّبة؛ فهو: (أُفق التجربة)، و(بنية الأُفق)، و(التغيُّر فى الأُفق) و(الأفق المادى للمعطيات)**».

---

(١) روبرت هولب؛ نفسه، ص٧١.

(٢) روبرت هولب؛ نفسه، ص١١٣.

(٣) نفسه، ص١٢٤.

(٤) نفسه، ص١٥٦.

ويتَّضح من هذه المصطلحات المتعددة أن (ياوس) انطلق من رؤيته الرياضية التى يجيدها، حيث جعل الأُفق التوقعى نتاجًا خاصًّا لرؤية رياضية، فهو حاصل جمع مجموعة من المعطيات الخاصة.

ولَمَّا كانت أهمية (الأُفق التوقُّعى) تعود إلى إعادة القراءة، أو إعادة إنتاج العمل المقروء؛ رأينا (ياوس) فى كتابه عن جماليات التلقِّى بطرح خطوات معينة للتفسير، وهذه الخطوات هى التى تُحقق القراءة بعملياتها الدينامية، ولكن (ياوس) يُشير إلى أنَّ هذه الخطوات ليست من نبات أفكاره - على حد تعبيره -، ولكنها مأخوذة من ميدان (الهرمينوطيقا)[١].

وهذه الخطوات التى تكوِّن تلك الرؤية (الهرمينوطيقية) عند (ياوس) تتمثَّل فى الفهم، والشرح، ثم التطبيق[٢]. وهذه الخطوات كما يلمح (ياوس) ليست جديدة كل الجدة، ولكن يعود الفضل فى ظهورها إلى الضوء إلى أستاذه (جادامر) **(Gadamer)**؛ حيث جمعها كلها فى وحدة واحدة تتمثَّل فى الرؤية الهرمينوطيقية، والتى تأتى من دينامية السؤال والجواب فى النص المقروء. فعندما نقرأ نصًّا ما فإننا نطرح عليه أسئلة معينة، وعلى هذا النص المقروء أن يقدِّم الإجابات المطلوبة للمتلقِّى[٣].

وبالطبع فإن طرح الأسئلة على النص يأتى حسب الأُفق التوقعى نفسه، وحركية هذا الأُفق ستكون مصدر الأسئلة الموجهة للنص - «فالفهم الجمالى للنص ينبع من خلال توجهات الرؤية التوقعية هذه»[٤].

---

(١) انظر: **Hans Robert Jauss Toward an Aesthetic reception, London, 1981, p139.**

(٢) **H. R. J. ibid, p139.**

(٣) انظر: خاليد سليكى؛ **التراث وأنماط القراءة**، مجلة جذور، النادى الأدبى، جده، م. ع. س، ١٩٩٩م، ص٢٤.

(٤) **H. R. Jauss ibid, p141.**

فالقيمة التى يبحث عنها القارئ فى النص هى قيمة غير متوقعة مطلقًا، وطرح الأسئلة على النص يحاول إيجاد قيمة معينة، قيمة غير معيارية؛ لأن طاقاتها حيوية بشكل مستمر ومتجدِّد كذلك[١].

ومن هذا المنطلق كانت إشارة (إيزر) إلى عملية التلقِّى باعتبارها إنتاجًا جماليًّا خاصًّا، فالعمل الأدبى عنده يقوم على أساسين: هما نص الكاتب نفسه، والقيم الجمالية التى تتحقق بواسطة القارئ، أو التى يحققها القارئ نفسه[٢].

إذن فعملية التلقى للعمل الأدبى هى العملية البلاغية؛ أى عملية الفهم والإفهام. فأُفق التوقُّع يُعَدُّ هذه المسافة التى تولد بين النص وبين المتلقِّى، حيث الحركية، أو الدينامية المحركة لزوايا الأُفق، فلا يستقر المنظور عند خطين يكوِّنان هذه الزاوية، بل يعتمد على خطوط كثيفة متداخلة.

ويمثل أُفق التوقعات قاعدة الأساس للفهم البلاغى منذ مراحله الأولى حتى عصوره المتطورة، ولهذا يُشير (الجاحظ) إلى المبدع ناصحًا له الاهتمام بأُفق التوقعات عند المتلقِّى؛ فيقول عن صناعة الأدب: «**فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتُنسب إلى أبواب الأدب، فعرضت قصيدة، أو حبَّرت خطبة، أو ألَّفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك أو يدعوك عُجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدَّعيه، ولكن اعرض على العلماء فى عرض رسائل أو أشعار أو خُطب، فإن رأيت الأسماع تَصْغَى له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله، فإذا عاودت أمثال ذلك مرارًا ووجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخُذ فى غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذى لا يكذِّبك حرصهم عليه، أو زهوهم فيه**»[٣].

لقد وضع (الجاحظ) أصولًا واجبة للإبداع ، كما وضع مقياسًا معينًا للقول

---

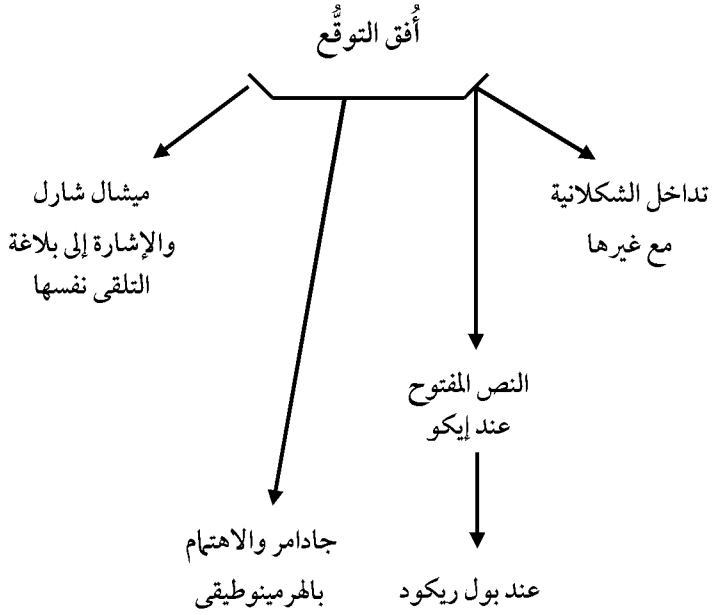
(١) جان موكا روفسكى؛ **هل تكون القيمة الجمالية عالمية**، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألف، ع٣ ١٩٨٣م، ص٨٠.

(٢) **W. iser The interaction between The Text and Reader p. 106.**

(٣) الجاحظ؛ **البيان والتبيين**، ج١، ص٢٣.

المقبول، هذا المقياس تحدِّده طبيعة التلقى ذاتها، فعملية التلقِّى هى الحساسية المعيَّنة تجاه النص؛ بل هى الدينامية التى تدفع الخطيب، أو البليغ، أو المُبدع نفسه إلى الاستمرار فى قوله. وهنا نرى رؤية أولى - عند الجاحظ - لأُفق التوقع، أو للقارئ داخل النص نفسه؛ من حيث اعتباره مشاركًا فعَّالًا فى إبداعه؛ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى من حيث اعتباره مستهلكًا ومنتجًا للنص من جديد.

ويركز (حازم القرطاجنى) على استثارة المعانى واستنباط التراكيب، وهو بذلك يركِّز - كذلك - على أُفق التوقُّع للعمل الأدبى؛ فيقول: «إنَّ الأصل الذى يتوصل به إلى استثارة المعانى، واستنباط تراكيبها هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء، وما يتعلَّق بها من أوصاف غيرها، والتنبُّه إلى الهيئات التى تكون عليها التآم تلك الأوصاف وموصفاتها، ونسب بعضها إلى بعض أحسن موقعًا فى النفوس والتيقن إلى ما يليق بها بحسب موضع موضع، وغرض غرض»[1]؛ ويمكننا أن نرى أُفق التوقُّعات فى هذا الشكل :



(١) حازم القرطاجنى؛ المنهاج، ص٣٨.

البُعد الثالث - إعادة القراءة والدفع الجديد :

- ١ -

وقد أدَّت نظرية التلقِّى إلى إعادة النظر القرائى فى ميادين معرفية كثيرة؛ حيث نرى الاهتمام بما عُرف بالقراءة الثانية، أو القراءة الأخرى[١].

وتتلقَّى رؤية التجدد الأُفقى للتوقع مع الثورات المعرفية على المناهج التقليدية، والتى أدَّت إلى ازدهار الدرس البلاغى الجديد، وذلك بجانب إعادة النظر والقراءة المعرفية عند (ألتوسير)، و(لاكان). وتُعَدُّ مدرسة (الجشطالت) فى علم النفس من أهم عوامل الدفع لإيجاد رؤية جديدة للتناول التحليلى[٢].

وهذا المصطلح استخدم فى اللغة الألمانية بمعنى الشكل **(Shape)**، أو الصورة **(Form)**، وغالبًا ما تؤدى كلمة صيغة **(pattern)** لهذا المعنى نفسه. وعلماء النفس الجشطالتيون يسمُّون أحيانًا بـ«فلاسفة الشكل» ، أو الصيغة **(Configuration)**[٣]. فهذا الجهد جاء نتاجًا لحركية جديدة.

«ومن الواضح أن اختيار هذا المصطلح جاء نتيجة انتقاء أو انتخاب جانبين لإظهار خواص **هذه المدرسة التى ثارت على الأصول القديمة لعلم النفس؛ حيث بدأت هذه المدرسة الثورة على علم النفس التقليدى، وشقَّت عصا الطاعة خاصة على (فونت)، وبوجه عام على المدرسة الارتباطية**»[٤].

---

(١) يُقصد بالقراءة الأخرى الجديدة لموضوع قديم، وهناك القراءة الثانية لمصطفى ناصف للشعر العربى وللتراث.

(٢) انظر: صلاح فضل؛ **بلاغة الخطاب وعلم النص**.

(٣) روبرت ودوت؛ **مدارس علم النفس المعاصرة**، ترجمة: كمال دسوقى، دار النهضة، بيروت، لبنان، ص١٧٣.

(٤) المرجع السابق، ص١٧٤.

فمدرسة «الجشطالت» تُعَدُّ رؤية تقنية جديدة، وَتُعَدُّ كذلك ثورة على أدوات التحليل القديمة، وهى بذلك تتفق مع جهود الشكلانيين الروس، حيث الاهتمام الخاص بالفنية - بالتقنية المنتجه للعمل الأدبى -. إنها بلاغة التكوين الشكلى الجديد.

لقد انطلقت مدرسة «الجشطالت» متأثرة بالعلوم التطبيقية، وبصفة خاصة من الدرس الفيزيائى - «**إلَّا أنها نظرت إلى الكل المنظم ولم تنظر إلى الجزء المنفرد والمبتور عضويًّا من مادته الكلية**»[١].

إن هذه النظرة التحليلية الحركية قد انسحبت – بالطبع - إلى المجال الفنى، والبلاغة – بالطبع - تُعَدُّ من هذا المجال. فالحيوية الخاصة بهذه المدرسة سرت فى جسم الدرس البلاغى، من جهة ضرورة إعادة الرؤية فى الوسائل التحليلية لهذا الدرس.

(١) المرجع السابق، ص١٧٦.

البُعد الرابع - جهود نيتشه البلاغية :

لا يستطيع إنسان الحديث عن الرؤية البلاغية الجديدة دونما الإشارة إلى جهود نيتشة فى هذا الميدان، تلك الجهود التى أحدثت ثورة تقنية فى التناول البلاغى، وفى فهم الصورة البلاغية ذاتها. إن (رولان بارت) فى مقاله عن نظرية النص يُشير فى آخر هذا المقال إلى أهمية الحركية البلاغية لـ«نيتشه». وبالطبع فإن هذه الإشارة تُعَدُّ من أهم العوامل التى أدت إلى جهود رؤية بلاغية جديدة عند (بارت) نفسه؛ هذا من جهة... ومن جهة أخرى فإننا نرى تأثيرًا كبيرًا فى رؤية (دى مان)؛ باعتباره من أهم رجال البلاغة والتقليدية ذاتها.

وانطلاقة (نيتشه) جاءت متأصِّلة من دراسته المتعمِّقة لفقه اللغة الكلاسيكى؛ حيث اهتم بهذا الجانب وعُيِّن استاذًا فى بازال بسويسرا[١].

فاهتمام (نيتشه) بالدرس اللغوى قد ساهم مساهمة فعَّالة فى تكوين رؤيته البلاغية؛ حيث انطلق فهمه البلاغى من اللغة ذاتها، وذلك باعتبارها مكوّنًا بلاغيًا فى كل حالاتها، فالبلاغة عنده «**توسيع لعناصر أو لأجهزة لغوية خاصة، وهذه العناصر موجودة أو متجذرة فى اللغة ذاتها**»[٢].

وفكرة التوسُّع هذه قد سيطرت على طبيعة الدرس «السيميوطيقى»؛ فقد قام كتاب (ريفاتير) «سيميوطيقا الشعر» على هذه الفكرة الامتدادية. وتأتى رؤية التوسع عند (نيتشه) من خلال إيمانه بأنه لا توجد لغة طبيعية خالصة دون امتزاجات بلاغية، فلا بد للغة من حركية وتحويل، ولهذا يقول نيتشه: «**بأن اللغة بطبيعتها مجازية**»[٣].

---

(١) **الموسوعة الفلسفية المختصرة**، ترجمة: فؤاد كامل وآخرين، دار العلم، بيروت - لبنان، ص٤٨٥.

(٢) **Paul Conter. Friedrich Nietzhe, The use and Ubuse of Metaphor, in he book of Metarhors, etided by Davrid Mail, U. S. A. 1982, p82.**

(٣) **Paul Conter vlrid 92.**

وقد أثَّرت هذه النظرية فى طرق التناول اللغوى؛ فهى دعوة قوية للبحث عن القوة البلاغية فى مكونات أىّ لغة، فهناك الرموز اللغوية المجازية، ولذلك نرى عملًا مهمًّا فى هذا المجال للمؤلف **(Kenneth Burlse)** فى كتابه « **language As Symlolic action**» دراسة فى الحياة والأدب والمنهج؛ حيث يعتمد على شاعرية اللغة وطاقاتها المجازية.

ولكن (نيتشه) يُشير إلى الاستخدام اليومى للغة المجازية وتحويلها بفعل هذا الاستخدام الدائم والمستمر إلى استعمالات مألوفة؛ حتى لكأنها لم تستخدم فى مجالها المجازى الأولى. ويدعو (نيتشه) إلى فهم هذا التحول الذى يرجع باللغة المجازية هذه إلى رؤى بسيطة، لدرجة أنها كانت مقياسًا لمعرفة اللغة العادية من اللغة المجازية، وهى انطلاقة – حينئذٍ – لمعرفة طبيعة المجاز ونُدرته[١].

وهذه الرؤية المجازية للغة عند (نيتشه) جاءت من خلال رؤيته الفكرية؛ حيث اعتمد على جوانب التناقض على الظواهر المأزقية للغة والفلسفة الخاصة للغة الأدبية، وهو – بذلك – يُعتبر رائدًا لـ(جاك دريدا، ودومان) اللذين اهتما بهذه الأمور اللغوية[٢].

ويتحدَّث (جوتى) عن (نيتشه) والبلاغة «باللغة الألمانية» – «حيث يُشير هذا الفيلسوف الألمانى باعتبار البلاغة – قبل كل شىء – لغة تصويرية لا يمكن اختزالها إلى مشكلتى: الفصاحة، والإقناع»[٣].

فالبلاغة – كما يرى نيتشه – طاقة حركية (دينامية) كبيرة تتحرك فى كل اتجاه ولا تقف عند حدّ الإبانة والاقناع، كما كانت قديمًا. فموقف (نيتشه) البلاغة ينطلق من

---

(١) **vlrid, p22.**

(٢) **vlrid, p22.**

(٣) بيير زيما؛ **التفكيكية... دراسة نقدية**، ترجمة: أسامة الحاج، بيروت – لبنان، ١٩٩٦م، ص٤٠.

الظاهر إلى الجوهر؛ من الظاهر التعبيرى الخاص بشكله اللغوى المعين إلى الجوهر، وذلك بالرؤية الشاملة للطابع التصويرى (الاستعارة والكنائى) للغة، هذا من ناحية... ومن ناحية أخرى فإن (نيتشه) يُلِح على أولوية الظاهر فى الفن، والذى يحدِّده باعتباره الإرادة الطبية للوهم[١].

وتسرى هذه «الدينامية» مؤثرة فى (دومان) أحد تلاميذ (نيتشه) المتأثرين برؤاه الخاصة؛ فيرى أن التعبير الاستعارى – الشامل - هو التعبير البلاغى كله[٢]، فالاستعارة عند (نيتشه) - كما يقول (دومان) - ليست مجرد ثورة، إنها صورة تعبيرية. ولهذا يرى (بيير زيما) أن (دومان) يعيد الرؤية البلاغية له عندما يرى الاستعارة كما يراها (نيتشه)، فهى النموذج اللغوى الممتاز[٣].

والاستعارة صورة الصور عند (نيتشه)، بل هى الصورة التعبيرية كلها، ولهذا فإنها تتصل بالفكر الإنسانى نفسه، فهذا الفكر - كما يرى نيتشه - لا ينفصل عن اللغة وعن خصوصيتها... فهذا الفكر بلاغى بصورة كلية[٤].

فالصورة البلاغية - انطلاقًا من نيتشه - بناء فكرى خالص لأنها جوهر اللغة، والفكر ليس إلَّا تعبير لغوى - كما يقول -. وهذه النظرة البلاغية للتكوين الفكرى تُعتبر ثورة قائمة فى رؤية الوظيفة البلاغية، ولهذا فقد تولَّدت ثورات أخرى، رفعها (نيتشه) للدرس البلاغى الجديد، وتقوم هذه الثورة على ضرورة التبصُّر الجيد؛ بالاستفسارات والمجازات من حيث الدلالة الكثيفة والمتعددة، والتى تتضمن معها دلالات عكسية مراوغة كذلك على حد تعبير (نيتشه) ذاته، فالحقيقة – كما يراها من

---

(١) بيير زيما؛ نفسه، ص٤٠.

(٢) نفسه، ص٤٢.

(٣) نفسه، ص٤٢.

(٤) انظر: لركيستوفر تورس؛ **التفكيكية**، ترجمة: صبرى محمد حسن، دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض، م.ع.س، ١٩٨٩م، ص١٣٢.

خلال الرؤية البلاغية للغة هي: «جسم متحرك من الاستعارات والكتابات، والتجسيمات... أما الحقائق: فأوهام، وينسى المرء أنها بالفعل أوهام»[1].

إنَّ رؤية (نيتشه) تُعَدُّ ثورة بلاغية تقوم على دينامية متجهة اتجاهات كثيرة ترسم خطوطًا متداخلة ومتوازية، ومتناقضة أيضًا.

(١) نفسه، ص١٣٢.

البُعد الخامس - حركة الحداثة والدفع البلاغى الجديد :

لا يمكننا الحديث عن الدفع البلاغى الجديد دونما الإشارة إلى أهمية الدفع الحداثى القوى، والذى حرَّك «بديناميته» الشكل التعبيرى، والذى ارتبط برؤية عميقة، انطلاقًا من الفكر والمعرفة... فالحداثة ترتبط بصورة عامة بالانزياح والاتساع فى المعارف وأنماط الإنتاج(١).

وبالطبع فإن هذا الانزياح سيؤدى – بدوره – إلى حركية تدفع بقوتها الأشكال والأنماط إلى تشكيلات جديدة.

وهذا الانزياح الحركى لا يتوقف على عصر دون الآخر، فالدفع الضدى بين القديم والحديث هو «دَيْدَنْ» العصور المتتابعة؛ بمعنى: أنَّ لكل عصر من العصور تدافعاته الثنائية (بين القديم والحديث)، هذه الثنائية تظل مستمرة استمرار الدفع نفسه واستمرار الحياة ذاتها؛ لأن هذا الصراع الثنائى أشبه بصراع الخلايا داخل جسم الكائن الحى.

ولا تقف الحداثة عند السطح المتغيِّر للإبداع نفسه، أو لأدواته. وإنما هى ثورة فكرية فى أصلها، وبناء على هذه الثورة تأتى الحركة المستمرة والتى تتبعها حركة الشكل بأبعادها - «**فالحداثة ثورة فكرية وليست مجرد مسألة تتصل بالوزن والقافية، أو بقصيدة النَّثر، أو نظام السرد، أو البطل، أو إطار الحدث، أو تصوير الشكل المسرحى، وما إلى ذلك من تفصيلات؛ لأن هذه الجوانب الجزئية تكتسب دلالتها من الموقف العام، وهى تجسيد لهذا الموقف**»(٢).

فالحداثة تُشاهد من خلال ثنائية: السطح والعمق - السطح يتمثَّل فى هذا الشكل الأدبى الخاص، من جهة محاولة تغييره وتعديله، وتطويره وفق الموقف

---

(١) خالدة سعيد؛ **الملامح الفكرية للحداثة**، فصول، م٤، ع٣، ١٩٨٤م، القاهرة، ص٢٥.
(٢) خالدة سعيد؛ نفسه، ص٢٥.

الفكرى المحرِّك لإيجاد مثل هذا الشكل. فالتطوير الشكلى للعمل الأدبى يأتى بقوى دفع كبيرة، تلك القوى التى تستطيع أن تحرِّك الشكل الثابت. وملامح التغيير الكلى هى ملامح وعلامات حركية خاصة؛ لها دفعها القوى، ولها فورتها المعينة من جهة اندفاعها نحو شكل معين، أو نحو أشكال جديدة، فالدفع الحداثى لا يقف عند أحادية شكلية، بل إنه لا يتوقف مع رسم الأشكال المختلفة.

وهذا التغيير فى الشكل الأدبى يرتبط بالضرورة مع الحديث عن الصورة البلاغية وتحديدها، من جهة تمثّلها للفكر الجديد «الحداثى». فالحداثة إعادة نظر فى الأدوات – التقنيات – المكوِّنة للإبداع، فهى إعادة نظر فى المراجع والأدوات والقيم والمعايير[١]. ويتلقَّى هذا الدفع التقنى لتوليد الحداثة مع قوة الدفع الخاصة – كذلك – لإيجاد البلاغة الجديدة. فالبلاغة الجديدة تُعَدُّ إعادة نظر – أيضًا – فى الأدوات والقيم والمعايير المكوِّنة لها.

فالنص الأدبى يُعتبر حركة تقنية كلية، وهو – بذلك – يُعتبر قوة بلاغية متكاملة. وترتبط لغته بعمق بين الاختيارات التى تؤصِّل الأبعاد الفكرية الثقافية الدافعة للتكوين الشكلى بأدوات هذه التقنية.

إنَّ الحداثة كيان فنى معين يقوم على نوعية مميزة من التشكيل، وبالطبع فإن البلاغة الجديدة تتكون من خلال التقنية؛ أى من خلال التشكيل نفسه، من جهة التجديد القائم على أصول فكرية معينة. فالتكوين البلاغى الجديد ممارسة إبداعية – **«والحداثة الحقَّة تتحول إلى جماع شامل من الممارسة والتصوير، معقَّد فى ذاته بعلاقاته المتجاورة، وعناصره المتصارعة»**[٢].

فالحداثة البلاغية صراع فكرى لتحقيق شكل إبداعى خالص، وهذا الشكل ليس إلَّا تعبيرًا لغويًّا عن صورة حركية أخرى للفكر نفسه.

---

(١) نفسه، ص٢٦.

(٢) جابر عصفور؛ **معنى الحداثة فى الشعر المعاصر**، فصول، م٤ ع٤، ١٩٨٤م، القاهرة، ص٣٧.

ومن هذا المنطلق تدافعت الاتجهات الجديدة فى الدرس الأدبى متناولة التعبير البلاغى باعتباره الشامل لكل فعل أدبى. وتقوم الحداثة على حركية الصراع؛ لأن هذا الصراع هو المحرِّك والمنتج للأشكال الجديدة، فقد أشار (**Sptephen Spender**) إليه فى كتابه المعروف باسم «**The Struggle of Modern**»، حيث يُشير إلى الشكل الأدبى الجديد، المتولد من الجديد، فهذا الشكل يُعَدُّ علامات معينة لهذا الشكل التجديدى الدائم. فالتجديد يبدو على مستوى الاستخدام التقنى، وليس على مستوى الموضوع نفسه - «فخاصية التحديث تبدو متحقِّقة بشكل واعٍ فى الأسلوب، وأشكال التعبير - أكثر من ظهورها وتحقيقها فى الموضوعات المتحدث عنها»[(١)].

فالحداثة قوة معينة، قوة دافعة تحرِّك الركود التعبيرى، من حيث بث روح التغيير وقوته، وإعمال قوى الآليات الحديثة؛ والتى تصنع بذاتها أسلوبًا مميزًا جديدًا.

ويتفق موقف (**S.Spender**) مع موقف (أبى عثمان الجاحظ) الداعى للابتكار فى الشكل الأدبى، من جهة اعتبار الشعر ضربًا من التصوير؛ حيث نعلم أنه أشار إلى عمومية المعانى، وطرحها فى الطريق أمام كل الملتقين - «فالمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العربى والعجمى، والبدوى والقروى، والمدنى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفى صحة الطبع، وجودة السبك، وإنما الشِّعر صناعة، وضربٌ من النسج، وجنس من التصوير»[(٢)].

و(الجاحظ) ينطلق لهذا القول من خلال موقف التلقى للبيتين القائلين:

---

(١) انظر: **Stephen Spender, The Suruggle of Modern, U. S. A. 1965. p23.**

(٢) الجاحظ؛ **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث، ج٣، ص٧١.

لا تَحسبنَّ الموت موت البَلى		ولكنَّ الموت سؤال الرِّجال
كلاهما موت، ولكنْ ذا		أشدّ من ذاك لذُلِّ السؤال

(الجاحظ) بهذا التلقى الخاص يُعَدُّ رائدًا كبيرًا من روَّاد الحداثة، فقد ربطها بالقوة التقنية الصادقة للأسلوب نفسه[1].

(١) يُشير محيى الدين اللاذقانى؛ إلى أنَّ الجاحظ يُعَدُّ الأب الأول للحداثة العربية، انظر: كتابه «آباء الحداثة العربية»، مدخل إلى عوالم الجاحظ، والحلَّاج، والتوجيرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٧ وما بعدها.