المحور الثالث

ميكاتيزم البلاغة

وحركية النص الأدبى

يطمح هذا المحور فى عمل دينامية خاصة لقراءة النص الأدبى؛ انطلاقًا من عناصر إجرائية تقوم على رؤية حركية، وتهتدى بالدرس البيولوجى بصفة خاصة، وبالطبع فإنَّ هذه الرؤية التى نريدها ستقوم على أصول مستفادة من الدرس العلمى – فالنَّص – كما يقول (يورى لوتمان) «بنية سيميولوجية» عضوية، فعندما ندرس النص من هذا الأُفق فإننا سنتكئ على ما سبقنا من فكر علمى[١].

وهذا الاعتماد سيبُث الحيوية العضوية «الدينامية» فى طبيعة هذا الدرس من جهتى: التناول، والتلقى. ففى هذه الحالة سنعتمد على أصول علمية خاصَّة بدرس الكائن الحى، من حيث عضويته الكاملة. والنص باعتباره كائنًا حيًّا ينتمى إلى هذا الجانب الحركى، والذى يتميَّز بتداخلات حية «دينامية». فالنص انطلاقًا من الرؤية البيولوجية يُعَدُّ حياة وحركة غير متوقفة.

والدرس «البيولوجى» يعنى بالدراسة العلمية للحياة، وَيُعَدُّ فرعًا لهما من علم الحياة والذى يدرس الحياة ككل[٢].

إنَّ الدرس «الهيرمينوطيقى» لتلقى النص الأدبى، هو درس متجدد يتلاقى باهدافه مع الرؤى البيولوجية، ولهذا فإن المحور يُعَدُّ امتزاجًا خاصًا بين «هيرمينوطيقية» النص، وبين بيولوجيته الخاصة.

ولذا فإننا سنعتمد على أصول «دينامية» لتحقيق ميكانيزم الحركة البلاغية انطلاقًا من عدة أبعاد؛ هى:

---

(١) يورى لوثمان؛ **تحليل النص الشعرى**، ص٣٠.

(٢) انظر: هيكمان وآخرين؛ **الأساسيات المتكاملة لعلم الحيوان**، ترجمة: محمد الجبرى وآخرين، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٥م، ص٢٣-٢٤.

البُعد الأول - أُسس الدرس البيولوجى :

إنَّ الدرس «البيولوجى» يعتمد على أُسس معينة، قد استنبطت هذه الأُسس من طبيعة حركية الكائن الحى الذى هو ميدان هذا العلم **(Biology)**. وتتمركز تلك الأُسس فى:

أولًا - التنظيم: يقوم التنظيم فى الدرس «البيولوجى» على أساس من الدينامية الخاصة؛ والتى (تحدث) هذا التنظيم - «والتنظيم دلالة (دينامية) على الحياة ذاتها»[(١)]. والعمل الإبداعى (بصيغة عامة) لا يكتمل ولا يتكوَّن بدون التنظيم نفسه.

ثانيًا - النمو، والتكاثر، والتفاعل :

- ١ -

يتميز الدرس البيولوجى بالحركية؛ ومن تلك الحركية تأتى عملية النمو والتى تقوم على بناء حركى خاص للكائن الحى... ويأتى التكاثر كرؤية حية لوجود الكائن نفسه... ثم يأتى التفاعل الذى ينقسم إلى: تفاعل داخلى للكائن نفسه مع أجهزته وأعضائه من جهة البناء والنمو، والنص الأدبى يتميز كذلك بالنمو من جهة الدينامية الدلالية غير المتوقفة، والتى تتصل بالرؤية الانفتاحية الخاصة عند (بول ريكور) و(امبرتو إيكو)، وأصحاب الرؤية «الهيرمينوطيقية» والذين يرون حركية النص غير المتوقفة.

وَيُعَدُّ (رولان بارت) - رغم اهتمامه بنسيج النص الشكلى - من الذين يدعون إلى حركية النص، وبالتالى حركية التلقِّى، وحركية الفعل البلاغى المنتج للدلالات المتولدة غير المتوقفة – عنده -؛ الجامع الشكلى للظواهر الدلالية اللسانية - «إنه فى

---

(١) نفسه، ص٢٤.

النص وحده تدرَّس دلالية الدلالة، لا دلالية التواصل فحسب، كما كان الشأن قديمًا، ولذا يدرَّس التركيب السردى، أو الشعرى. هذا التصور الجديد للنص هو إلى البلاغة أقرب منه إلى فقه اللغة»(١).

ومن هذه الرؤية يُعتبر النص الأدبى حركة بيولوجية؛ يرى فيها سمة النمو المشار إليها فى الدرس «البيولوجى» باعتبارها من أهم خصائص هذا الدرس. (فبارت) يعتمد على توليد الدلالات؛ أى دلالة الدلالة، وهذا التوليد ينضم إلى طبيعة النمو والتوالد، كما ينضم – كذلك – إلى طبيعة التفاعل والتكاثر المتصف به الفعل «البيولوجى» نفسه.

إنَّ الحديث عن دلالية الدلالة عند (بارت) يُشير إلى وظيفة «المتلقى»، قارئ النص بعملية توليدية، أو بعملية إبداعية جديدة للنص؛ حيث لم يَعُد النص مجرد عملية توصيلية «أحادية الدلالة»، فالنص يأخذ بهذه الرؤية التوليدية سمة جديدة أخرى من سمات الدرس «البيولوجى»، ألا وهى: سمة التكاثر «التوليد».

فهذا النص التكاثرى «المتوالد»، أو المتعدد الدلالات ينضم بقوة إلى حركية البلاغة بمفهومها الجديد، من حيث اعتبارها كيانًا «بيولوجيا» من جهة: الحركة «الدينامية» و«النمو»، وكذلك «التكاثر»، فهذه الثلاثية «البيولوجية» قد حرصت البلاغة الجديدة عليها، فلم تقتصر وظائفها على مجرد الإبداع والإحصاء الصورى – كما هو الحال فى البلاغة القديمة –، كما أشار (ليس **Leech**) إلى ذلك.

إنَّ البلاغة الجديدة – كما يقول بارت – لغة فوق لغة، كيان لقوى متولد من كيان لقوى؛ أى أنها عملية تكاثر – توالد – مستمر بفعل العملية القرائية نفسها... وإذا كانت «البلاغة الجديدة» فى مهمتها الأساسية تبحث عن النسيج الإبداعى

---

(١) **RB arthe: the thoery of text in the book of untying the text, edited by R,young. London, 1981. p33.**

للعمل الأدبى، فالنص – كما يراه بارت – ليس إلَّا هذا النسج – «ولذلك فإن نظرية النص فى هذا الوقت تبحث عن طبيعة النسيج النَّصى، بل وتسعى إلى إدراك هذا النسيج فى صناعته»(١).

ولكن هذه الرؤية النسيجية تقف – كذلك – عند حيِّز السطح النسيجى، صحيح إنها تهتم بالجانب التكوينى والتفاعل بين الخيوط بعضها البعض، ولكنها تحتاج إلى فاعلية أقوى؛ فلنا أن نقول: بأن النص تفاعل أنسجة **(Tissue)** وليس تفاعل نسجى.

«فأنسجة النَّص» يُقصد بها الجزئيات والخلايا المترابطة مع بعضها البعض، حيث تنظم هذه الجزئيات بشكل حيوى كبير فى «دينامية» حيوية، من حيث الطبقات والأشكال، والعلاقات التكاثرية، وكذلك العلاقات المتكاملة فى الجسم كله. فالأنسجة عالَم تركيبى دقيق يعتمد على هذه الجزئيات «الحيوية» والمتحركة، ورغم تعدُّد الأنسجة بأنواعها داخل الجسم الحى ولكنها تتلاقى فى التكامل والترابط البيولوجى(٢).

والنص الأدبى - انطلاقًا من الرؤية البلاغية - يُعَدُّ حركة أنسجة متكاملة، ولهذا فإنَّ إشارة (عبد القاهر الجرجانى) إلى الانتباه والتلقِّى لقول كُثَيِّر عَزَّة:

ولَمَّا قضينا من مِنى كل حاجة ... وَمَسَّحَ بالأركان من هو ماسح
وحمَّت على ظهر المهارى رِحالنا ... ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطى الأباطح

---

(١) **R. Barthe, ibid, p34.**

(٢) انظر: بهاء الدين إبراهيم؛ **مقدمة فى علم وظائف الأعضاء** – وإشارته إلى أنواع الأنسجة مثل النسيج الظهارى... النسيج الضام، والأنسجة الأخرى وعلاقاتها كلها بالجسم كله، وهذه الدراسات تدخل من وجهة نظر (بياجيه) فى الدرس البلاغى التحليلى – المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥م، ص٦٥-٦٦.

يقول (عبد القاهر) منبِّهًا إلى كل جزئية من «جزئيات» هذا النص باعتبارها خلية بلاغية خاصة: «**ثم راجع فكرتك، واشحذ بصيرتك، وأحسن التأمُّل، ودع عنك التجوز فى الرأى، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفًا، إلَّا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصاب غرضها، أو حسُن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع**»[(١)].

لقد أشار (عبد القاهر الجرجانى) إلى عملية الاستعداد، وكذلك التلقِّى والذى يقوم - فى أساسه - على عملية بيولوجية كذلك، وذلك من جهة استحضار الفكر وشحذ البصيرة، والتأمُّل، ثم الإشارة إلى موقع الاستعارة، والاهتمام بالموقع يقودنا إلى تأمُّل جزئيات النص وعلاقة هذه الجزئيات بعضها البعض، من جهة التكوين البيولوجى نفسه، فالترتيب حركة اهتم بها (عبد القاهر) فى رؤية هذا النص من جهة التنظيم الذى هو عماد النص نفسه، وهو بالتالى عماد الدرس «البيولوجى»، ولهذا فإن (عبد القاهر) عاود مرةً أخرى لينبِّه إلى حركية الجزئيات بقوله[(٢)]: «إنَّ أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال: (ولما قضينا من مِنى كل حاجة)؛ فعبَّر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسُننها، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم ينهى بقوله:

«ومسَّح بالأركان مَنْ هو ماسح»

وعلى المستوى السردى؛ نرى الارتباط «البيولوجى» من العوامل اللغوية والتى تدفع لقيام بلاغة روائية متكاملة، من جهة كل عناصر السرد. فترى التفاعل

---

(١) انظر: عبد القادر الجرجانى؛ **أسرار البلاغة**، تحقيق: الشيخ شاكر الخانجى، القاهرة، ١٩٩١م، ص٢٢.

(٢) نفسه، ص٢٢.

الواضح بين حركية المكان وبين حركية الشخصيات. إننا لا نستطيع أن نرى بلاغة رسم الشخصية، أو حركية الشخصية فى زُقاق المدق - على سبيل المثال -، دونما الإشارة بداية إلى طبيعة المكان نفسه، ذلك المكان الذى يعبِّر عن حركة بلاغية يركز عليها الكاتب قاصدًا توليد دلالات متجددة لا تتوقف؛ حيث يقول فى وَصْفِ المكان كبداية للشكل البيولوجى الكلى للنص: «تنطق شواهد كثيرة بأن (زُقاق المدق) كان من تحف العهود الغابرة، وأنه تألَّق يومًا فى تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدُّرى؛ أىّ قاهرة أعنى؟ .. الفاطمية؟ .. المماليك؟ السلاطين؟، عِلْم ذلك عند الله وعند علماء الآثار...»[(١)].

فالإشارة إلى هذه العهود وتأثير الزمن فى طبيعة الوصف تدل على طبيعة تلقى النص والاستعداد له من جهة التنظيم الكلى، بداية بهذا التكوين المكانى ودلالاته غير المتوقِّفة. فالزاوية كلها وحدة «بيولوجية» متكاملة من حيث: التنظيم الكلى للعمل وربط كل أجزائه فى أنسجة متكاملة، أنسجة لها حركيتها والتى تولد الدلالات بناء على هذه الحركة.

ولذا نرى الحركة الإنسانية تنبعث من هذا المكان الموصوف؛ فيقول الراوى: «سكنت حياة النهار، وسرى دبيب حياة المساء. همسة هنا وهمهمة هناك... يارب يا معين، يا رزاق يا كريم، حسِّن الختام يا رب، كل شىء بأمره»[(٢)].

فانبعاث الحياة فى المكان هو ربط قوى بين المساحة والإنسان الذى يعيش فيها - ربط بلاغى بين كل الأنسجة المكوِّنة للعمل، ولهذا يأتى وصف الشخصيات وحركتها بداية من المكان ومتصلة بكل جزء فيه. فالقهوة الموجودة فى هذا المكان جزءٌ أيضًا من الأنسجة المكوِّنة لهذا العمل، حيث حركة الشخصيات أيضًا غير

---

(١) نجيب محفوظ؛ **زُقاق المدق**، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٥.
(٢) نفسه، ص٥.

المتوقِّفة باعتبارها رؤية بلاغية ممتدة؛ رؤية «بيولوجية» لهذا العمل الذى لا يمكن فهمه – مطلقًا – دونما الربط البيولوجى الكلى الشامل.

إنَّ ارتباط النص الأدبى بالجوانب «البيولوجية» يجعل العمل البلاغى درسًا غير متوقف، وبالتالى لا يصلُح معه وضع قواعد ثابتة لتحقيق نتائج معينة ومتوقعة، فمثل هذه النظرة تُعَدُّ رؤية غير حركية، لأن هذا التحديد بقواعد ثابتة يُحدد الأُفق، كما يقول (جادامر)، وإنما يمكن الاستعانة بأُسس؛ وهى أُسس للتطور أيضًا.

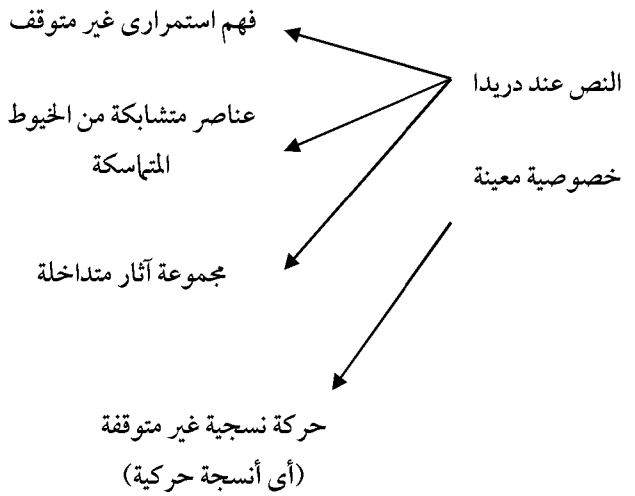
ومن هنا نستطيع القول بأنَّ الدرس البلاغى الجديد، والذى نريده يسعى إلى العملية التوليدية للدلالة. والمقصود بمصطلح التوليد الدلالى: تلك الحركة «الدينامية» المتصلة بالقوة «البيولوجية» ذاتها، من جهة التوالد الدلالى، والقائم، أو الحادث بقوة آلية التقنية المستخدمة. وبما أن إشارة (بيرو) باعتبار شمولية البلاغة، واحتوائها لكل أجناس التعبير الأدبى، فإن الحركة الدلالية «التوليدية» – هنا – ستشمل بالطبع كل هذه الأجناس التى تظلّها البلاغة فى ميدانها الفسيح.

وانطلاقًا من رؤية (بارت) فإن التوليد الدلالى يمثل حيوية الخطاب، لأن الخطاب كما يراه، مجموع الكلمات المتجاورة للجملة، كما أن هذا التوليد الدلالى يخضع لجوانب التصنيف... والبلاغة – انطلاقًا من رؤية بارت أيضًا – تُعتبر سلفًا أساسيًّا ومهمًّا للبنوية «الأدبية»؛ كما أنها تعتبر هنا الجهد الكبير الهائل كثقافة بأكملها، حيث اعتماده على التحليل والتصنيف لتجعل عالَم اللغة مفهومًا.

والتصنيف تقنية عالية بالطبع، والخطاب تصنيف؛ أى تقنية خاصَّة للغة. فالتكوين الدلالى المتوالد يعتمد على عدة تقنيات متشابكة، وذلك باعتبارها - كما أشرنا -المكوِّن الثقافى كله.

وإذا كانت البلاغة – أيضًا – تُعَدُّ مكوِّنًا نموذجيًّا له خصوصية خاصة فى ملامحه، وكذلك فى وظائفه؛ فإنها عندئذٍ سترسم أهم سمات وملامح تاريخ الفكر

ذاته. وهنا يُشير (Fridric Jam Son) فى كتابه « The Prison House of Language» قائلًا: «بأن تاريخ الفكر هو تاريخ النماذج». فملامح كل فكر ترسم وتشاهَد من خلال تشكيل النماذج التى تعيش معه. فالبلاغة – إذن - مكوِّن نموذجى «أى أنها تتكوَّن من نماذج تشكيلية خاصة»، بجانب ذلك فهى مكوِّن ثقافى - كما يرى بارت -، ولذلك فنماذجها دالة دلالة مركبة، ومتوالدة، ولذلك فهى تدخل فى الفهم «الهيرمينوطيقى»؛ والمقصود به فهم الفهم[١]، أو الفهم الدائرى غير المنتهى عند (جاك دريدا)، فالنص عنده: «لم يعُد نوعًا كتابيًّا منتهيًا، أو بعضًا مما يحتويه كتاب ما، كما لم يعُد هامشًا فى كتاب أيضًا، أو حاشية من حواشيه، فهو شبكة متباينة من الخيوط، ونسيج – أيضًا - له خصوصيته، حيث يُشير هذا النسيج - بشكل مستمر وغير منته - إلى مجموعة الآثار الأخرى أكثر مما يُشير هو إلى نفسه»[٢].



(١) انظر: سيزا قاسم؛ القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، عالم الفكر، م٢٣ ع٣، الكويت، ١٩٩٥م، ص٢٧٦.

(٢) Jacques Derrida, The text, in the book of untying the text, p29.

إنَّ (جاك دريدا) برؤيته الحركية هذه يلتقى مع (عبد القاهر الجرجانى)، وذلك لأنَّ النص الحركى نِتاج البراعة التى يراها (عبد القاهر) متساوية مع البلاغة والبديع والفصاحة؛ فهذه المصطلحات متسعة ومتحركة. كما يلتقى (عبد القاهر الجرجانى) مع (جاك دريدا) فى نقطة أخرى تتصل بعملية إنتاج النَّص، وكونه شكلًا نسيجيًّا مميزًا؛ حيث يقول (عبد القاهر): «وإن كنت تعلم أنهم قد استعاروا النسج والنقش والصياغة لنفس ما استعاروا له «النَّظم»، وكان لا شكَّ فى أن كله تشبيه وتمثيل يرجع إلى أمور وأوصاف تتعلَّق بالمعانى دون الألفاظ، فمن حقّك أن تعلم أن سبيل النّظم ذلك السبيل»[١]. ولكن - كما أشرنا - فإن حركية النص لا تحتاج إلى شكل نسيجى مسطَّح؛ إنها حركة أنسجة متداخلة متنامية.

وتلتقى رؤية (جاك دريدا) مع رؤية (رولان بارت) من حيث حركية النص كذلك، وبالطبع من جهة حركية الدلالة نفسها، كالنص (عند بارت) إنتاجية مستمرة، غير متوقفة بالطبع، فالإنتاجية التى يولدها النص إنتاجية خصبة **(Productivity)**... وليس معنى الإنتاجية الخصبة أن النص عمل تكرارى، مثله فى ذلك مثل التكرار السردى؛ أى تكرار «الحَكى»، ولكن النص أثر الإنتاجية وبصفة خاصة عندما يلتقى القارئ والمنتج نفسه «النَّص». فهو يعمل ويتحرك فى كل وقت وفى كل لحظة، ولا يتوقف مطلقًا[٢]. فالإنتاجية الخصبة التى يريدها (بارت) هى إذن دلالة الدلالة، أو هى «هيرمينوطيقا» القراءة النصيَّة التى لا تتوقف، فمكوِّنات النص – إذن -: عناصر بيولوجية غير متوقفة، عناصر حية، وليست خيوطًا ثابتة، وفعل «الهيرمينوطيقا» القرئية يُعَدُّ فعلًا بيولوجيا كذلك؛ لأنه لا يقف عند دلالة الدلالة وحدها، بل يعيش مع طبيعة الحياة النصيَّة البيولوجية، من جهة الدفع الحيوى للعناصر التى يعيش وتتوالد بفعل هذه الرؤية.

---

(١) عبد القادر الجرجانى؛ **دلائل الإعجاز**، ص٤٣.

(٢) **R. Barthe, The theory, of text, p30.**

لقد أثر (فريدريك نيتشه) على رؤية (بارت) الذى أشار – بدوره – فى نهاية حديثه عن نظرية النص إلى الصيرورة غير المتوفقة؛ حيث لا وجود لشىء ثابت إلَّا بفضل حواسنا ذاتها، تلك الحواس المحدودة العمل، والتى تختصر – دائمًا – الأمور وتردّها إلى المستويات العامة، ولكن فى الحقيقة لا يوجد دليل على ذلك؛ فالشجرة مثلًا مكوِّن خاص يتحدد بشكل استمرارى لا نهائى، ولكننا لا نرى إلَّا شكلها الخاص، أمَّا الحركة الدقيقة فيها فإننا لا نستطيع أن ندركها[١].

فهذا قول (نيتشه) الدال على رؤية «بيولوجية» من حيث ثنائية «المورفولوجيا» والفعل البيولوجى الداخلى. إنَّ (نيتشه) ينهى إلى أهمية هذا الفعل وحركته، حيث يدعو إلى تجاوز الشكل «المورفولوجى» إلى دينامية الفعل نفسه.

فالنَّص بتفاعله الحركى الدائم مثل هذه الشجرة والتى تعرف لها شكلها وحده من حيث هو شكل ظاهر – «ولكننا لا نعرف حركتها الداخلية»[٢].

ولكن هذه الإشارة «النيتشاوية» كان يجب أن تكون عند (بارت) بداية الحديث عن «نظريته للنص». إننا نلمح «الدينامية» المسيطرة على رؤية (بارت) والتى تُرجمت فى جانبين: «**إعادة البناء، والتأويل**»[٣].

وهذان الأمران يُعَدَّان دافعًا حركيًّا «ديناميًّا» للتعامل مع النص، كما يُعَدَّان عمليتين متصلتين فى حركةٍ واحدة قوية؛ **فالأمر الأول**: يتصل بطبيعة القراءة ووظائفها؛ من حيث هى إعادة بناء جديد للعمل الأدبى، **وأما الأمر الثانى**: فإنه يتصل «بهيرمينوطيقا» القراءة؛ أى بعملية التأويل، والتى تنتج من فعل التوليد الدلالى نفسه. والعملية الأولى مؤسس للعملية الثانية.

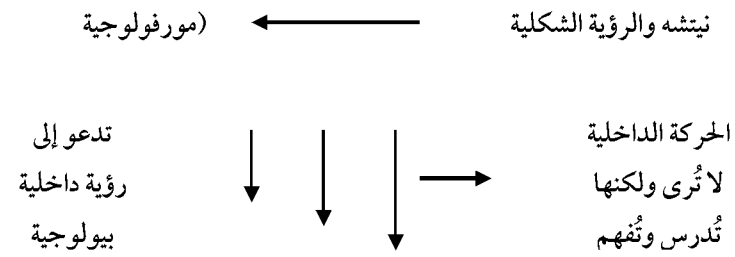
---

(١) **ibid, p45.**

(٢) **R. B. ibid p46.**

(٣) **R. B. ibid p33.**

فهذه العملية الازدواجية عند (بارت) تُعَدُّ اتجاهًا جديدًا وعميقًا فى الدرس البلاغى الجديد. لقد تخطَّى (بارت) بهذه الرؤية فكرة النسيج المتداخل، ونظر إلى هذه البيولوجية الكلية لحركة النص نفسها، إنه تأثر «نيتشاوى» يدعو إلى حيوية النص المفتوح - كما يرى إيكو كذلك -.



البُعد الثانى – ميخائيل ريفاتير وميكاتيزم الدرس البلاغى :

إذا كان لنا أن نُشير إلى عمل جديد ومهم فى الدرس البلاغى فإننا يجب بالضرورة أن نُشير إلى كتاب (ميخائيل ريفاتير **M.Riffaterre**) «سيميوطيقا الشعر **The Semiotics of Poetry**»، وبرغم هذا العنوان الدال على التركيز على الدرس الشعرى من الوجهة «السيميوطيقية» فى هذا الكتاب تأتى نِتاجًا فاعلًا للتفاعل البلاغى نفسه.

والكتاب رؤية بلاغية جديدة تقوم على الجانبين «النظرى والتطبيقى». (فريفاتير) نفسه يُشير فى مقدمة هذا الكتاب باعتباره جهدًا تطبيقيًّا كبيرًا لدرس النص الأدبى، وذلك انطلاقًا من عدَّة اتجاهات وزوايا[١].

ولكن (ياوس **Jauss**) عميد نظرية التلقِّى يُشير إلى كتاب (ريفاتير) هذا «**باعتباره رؤية بلاغية جديدة، بجانب اهتمامه الخاص بالعلاقة بين النص والمتلقِّى والمبدع**»[٢]. وهذا القول له أهميته الكبرى؛ من حيث التأصيل لنظرية التلقِّى باعتبارها رؤية بلاغية وليست مجرد أُفق للتوقع. (فياوس) يربط - هنا – بين التلقِّى باعتباره رؤية، وبين البلاغة باعتبارها رؤية كذلك. إننا نلحظ – أيضًا – الحركة الثنائية بين التعبير البلاغى، وبين خاصية الإنتاج من خلال التركيز على أهمية الاستقبال. ومن هنا التَقَى (ياوس) مع (ريفاتير) من زاوية القراءة الإبداعية؛ حيث يرى (ريفاتير): «**أنَّ النص ليس إلَّا علاقة جدلية خاصة بينه وبين القارئ نفسه**»[٣]. (فريفاتير) بذلك القول يؤكِّد الثنائية الحركية بين النص ومتلقيه باعتبار عملية التلقِّى رؤية بلاغية تتحرك ولا تستقر فى زاوية واحدة.

---

(١) **M. Riffettere, the Semiotics of Poetry U. S. A. 1973. p8.**

(٢) **R. Jauss, Towards an aesthetic of reception U. S. A. 1973. p8.**

(٣) **M. R. ibid, p8.**

إنَّ النص بذلك يعتبر عملية تكوينية للغة خاصَّة، لغة تعتمد على آليات خاصة للتقنية، والتى تُعَدُّ بلاغة فى ذاتها، فالتقنية عملية بلاغية تعتمد على إيجاد بنية معينة **«والبلاغة بوظائفها تشهد وصفًا متماسكًا لبنية المعنى فى القصيدة»**[١].

ويطرح (ميخائيل ليفاتير) سؤالاً مهمًّا يتعلَّق بحركية التلقِّى مؤداه: إذا كانت قراءة النص علاقة جدلية بين المتلقِّى «القارئ» والنص نفسه، **فهل هناك أصول خاصة توضع لتتحكم فى طبيعة التلقِّى؛ أى تتحكم فى أُفق التوقع البلاغى للنص أم لا؟**[٢].

إنَّ مجرد طرح هذا السؤال عند (ريفاتير) هو من الوجهة البلاغية نفى لوجود القيود القرائية المحددة للأُفق البلاغى. وبذلك يلتقى (ريفاتير) مع رؤى (إميرتو إيكو) لمفهوم التأويل المعتمد على التوليد الدلالى المستمر، (فإيكو) يرى التأويل «**بأنه تفاعل مع نص العالَم، أو تفاعل مع عالَم النص عبر إنتاج نصوص أخرى، فشرح الطريقة التى يعمل بها النظام الشمسى من خلال قوانين (نيوتن) يُعَدُّ شكلًا من أشكال التأويل، تمامًا كما هو الحال بالنسبة للإدلاء بسلسلة من المقترحات الخاصة بمدلول نص ما**»[٣]. فالتفاعل المشار إليه عند (إيكو) هو تفاعل مفتوح لنص مفتوح، ولهذا فإن النصوص عنده «تحتمل كل تأويل»[٤].

وبهذا التفاعل الامتدادى غير المتوقف للتوليد الدلالى يلتقى (ريفاتير) ومعه (إيكو) مع (شارلز بيرس) فى فهمه لمصطلح «السيميوسيز»، والذى يتحدَّث عنه (إيكو) باعتباره إشارة إلى التوليد الدلالى[٥].

---

(١) **M. R. ibid, p8.**

(٢) **M. R. ibid, p2.**

(٣) إمبرتو إيكو؛ **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافى العربى، بيروت – لبنان، ٢٠٠٠م، ص١٤٣.

(٤) نفسه؛ ص٤٣.

(٥) نفسه؛ ص٤٤.

ويُعتبر كتاب (ريفاتير) «**Semiotics of Poetry**» اقتراحًا «لوصف متماسك لبنية المعنى فى القصيدة»[١]. ويقرر (ريفاتير) بأن هذه المهمة التى يقوم بها كتابه هذا ليست مهمة جديدة، فقد قامت بها البلاغة من ذى قبل، فقد كانت مهمة البلاغة تحقيق هذه الوظيفة التى أرداها الآن، فيقول: «إننى أدرك أن مثل هذا الوصف قد قامت به البلاغة بشكل متكرر»[٢].

إن (ريفاتير) ينطلق – مجددًا - من القاعدة البلاغية الفرعية، حيث يؤسس عليها رؤاه الجديدة هذه. ولهذا تُعَدُّ هذه الانطلاقات رؤى تأصيلية. وبذلك فنحن نرى أن مهمة «السيميولوجية» فى هذا الكتاب تتجاوز الرؤية الأحادية للدلالة؛ فهى مهمة بلاغية بالدرجة الأولى.. ومن هنا فكتاب (ريفاتير) هذا من أهم الكتب التى تمثِّل رؤية بلاغية متطورة، من حيث تفاعل هذه الرؤية مع العمل الأدبى، وليس للشعر خاصة. فإشارته إلى الاهتمام الشعرى - بصفة أساسية - والتركيز عليه كجانب تطبيقى فى هذا الكتاب يعود إلى مهمة تقنية مقصودة لثنائية اللغة المعيارية واللغة الفنية؛ فالشعر - كما يقول -: «**يعتمد على كلمات بعيدة عن الاستخدام العادى، بجانب عنايته بأبعاد وتراكيب نحوية خاصة تبعد عن التكوين المعيارى**»[٣].

ولكنه يعود مرة أخرى مشيرًا إلى أن اللغة العادية ربما تصبح لغة أدبية من جهة بث النشاط الأدبى فيها، وذلك بطرق معينة: «فقد يستخدم الأدب المواد اللغوية اليومية كذلك»[٤].

وبهذه الإشارة نرى التأثير «النيتشوى» الخاص على رؤية (ريفاتير) من جهة تطوير اللغة العادية، وتحويلها إلى لغة إبداعية، كما يلتقى بهذا القول – كذلك – مع

---

(١) **M. R. ibid, p1.**

(٢) **ibid, p1.**

(٣) **ibid, p2.**

(٤) **ibid, p1.**

أصحاب نظرية التلقِّى، من جهة اعتماد اللغة التواصلية اليومية واعتبارها لغة إبداعية، وذلك ببث الجوانب الدلالية فيها ووضعها أيضًا فى سياقٍ خاص[١].

أُسس ميكاتيزم البلاغة عند ريفاتير :

تقوم أُسس «ميكاتيزم» البلاغة عند (ريفاتير) من ركنين مهمين هما: التوسع والتحول أو العكس...

الركن الأول – التوسع Expanion :

يعتمد (ريفاتير) فى هذا الركن الأساسى على رؤية قديمة جديدة فى آنٍ واحد، حيث يقصد بعملية «التوسع **Exponion**»؛ تلك الحركة البلاغية المتدفقة، والتى تعمل على دينامية التفاعل من جهة غزارة الإنتاج وسلاسته «كهدف مقصود من الكتاب نفسه». فالتوسع، كما يرى –ريفاتير – يعمل على إنتاج النماذج والأنساق التعبيرية الوصفية[٢].

إن (ريفاتير) يؤكد على طلاقة الدلالة وسيولة حركتها غير المتوقفة، وهذا الأمر الثنائى بين الدلالة وإنتاج الأنساق لا يتحقق مطلقًا بدون تقنية تعمل بحركية غير متوقفة.

إنَّ قاعدة الانطلاق للتوسع عند (ريفاتير) قاعدة قديمة قوية أخذت أبعادها الجدلية الطويلة؛ فهى قاعدة العلاقة بين اللفظ والمعنى، والتى تبدأ بأهمية الوحدة المتماسكة بين الجانبين. ولقد أكَّد التراث العربى على هذه الوحدة؛ فشملت مساحات كبيرة، بل شاسعة لا يمكن حصر حدودها، ولكن لنا أن نُشير إلى قول (الجاحظ) : «حق المعنى : أن يكون الاسم له طبقًا ، وتلك الحالـة له وفقًا ، ويكون الاسم له لا فاضلًا ولا متفضِّلًا ولا مقصرًا، ولا مشتركًا، ولا مضمنًا»[٣].

---

(١) يُنظر: روبرت هولب؛ **نظرية التلقى**، ص٩٧.

(٢) **M. R. ibid, p29.**

(٣) أبو عثمان الجاحظ؛ **البيان والتبيين**، ج١، ص٦٧-٦٨.

إننا أمام «ميكاتيزم» الصناعة الثنائية بين اللفظ والمعنى. ولكن التوسع لا يعنى فصل الجانبين وإنما هو تقنية خاصة بها، تتمدَّد الصورة الدلالية عن طريق الإنسان، والتى هى علاقة جدلية بين «المبنى والمعنى»، وذلك لأن حقائق المعانى لا تثبُت إلَّا بحقائق الألفاظ، وإذا انحرفت المعانى فذلك لتزييف الألفاظ... فالألفاظ والمعانى متلاحمة متواشجة متناسجة[١].

إنَّ تعبير (التوحيدى) يدخل فى حيز التعبير البيولوجى الدال على التلاحم بين الأجزاء الحية فى عمل الوجود نفسه من خلال تفاعل هذه الأجزاء.

عناصر التوسُّع عند ريفاتير :

ويعتمد (ريفاتير) على عناصر بلاغية قديمة، حيث يجعلها مادة أوَّلية يُعيد رؤيتها واستخدامها وتشكيلها من جديد. فالتجديد البلاغى ليس أمرًا منبتًا عن التأصيل القديم، إنه إنطلاقة من هذا القديم بأدوات جديدة.

وأهم هذه العناصر التى يهتم بها (ريفاتير): التكرار؛ والذى يأتى فى الدرجة الأولى كأهم عنصر فى التوسع الذى يُعَدُّ توسعًا «بيولوجيًّا». ولهذا يشير (ريفاتير) إلى أن **التوسع أو الامتداد فى أبسط أشكاله يتكون من عناصر تكرارية**[٢].

والتكرار مصطلح تقنى علمى اعتمد عليه (ريفاتير) من جهة التعبير عن الحجم والمساحة المشكَّلة للعمل الأدبى؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه يعتمد على نظام تنميطى خاص يؤدى – بدوره - إلى تنظيم إيقاعية العلامة ووضعها فى «مصفوفات» متوازية، الأمر الذى يعمل على توليد بناء له أنماطه المميزة. فالتكرار **Repetion**» كما يرى (ريفاتير) يُعَدُّ علامة فى ذاته؛ علامة إيقاعية لحجم تقنى خاص يراد من تكراره إيجاد توليد دلالى خاص كذلك.

---

(١) أبو حيَّان التوحيدى؛ **البصائر والذخائر**، تحقيق: إبراهيم كيلانى، دمشق - سوريا، ب. ت، المجلد الثانى، ص٩٢.

(٢) **M. R. ibid, p8.**

وينضم التكرار إلى عناصر تكوين الشعرية ذاتها؛ أى تكوين اللغة البلاغية للمادة الأدبية، فـ(شلوفسكى) يُشير فى حديثه عن جماليات التقنية إلى هذا الأمر من جهة تساويه مع الأدوات الأخرى، فهو آلية من آليات التعبير التقنى: «فالصورة بوصفها أداة تتساوى من حيث الوظيفة مع الأدوات الأخرى فى اللغة الشعرية، إنها تتساوى مع التوازى البسيط، والسالب، ومع التشبيه، ومع التناظر؛ ومن المبالغ أنها تتساوى مع كل ما نسميه محسِّنات»(١).

فالتكرار - كما يرى شلوفسكى - ينضم مع مجموعة تقنية لمكونات أدبية النَّصية. حيث اهتم (شلوفسكى) فى إشارته هذه بالمصطلحات العلمية المكونة للصور التعبيرية للإبداع.

إنَّ هذا القول يُعَدُّ تأصلًا لانطلاقات تقنية لبلاغة جديدة مثل:

١- أدوات الشعرية؛ وقد تركها (شلوفسكى) مفتوحة باعتبارها أدوات إبداعية.

٢- تساوى التكرار مع الأدوات الشعرية الإبداعية غير المحددة.

٣- تساوى التكرار فى الرؤية الهندسية الخاصة بالعملية الحركية التى تُشير فى النص بنسب معينة، وهذه العملية هى عملية التوازى.

٤- اعتماد ريفاتير على المصطلحات العلمية البادية فى قوله هذا مثل التناظر، الذى انسحب من الدرس الرياضى الهندسى.

٥- يرتبط الدرس التشبيهى بالدرس العلمى من حيث عمليات التناظر والتقارب.

٦- اعتبار المحسِّنات حركة هندسية إيقاعية تنضم مع أصول التقنية؛ فهى ليست مجرد شكل بلاغى تقليدى كما نظر إليها فى البلاغة القديمة.

---

(١) شلوفسكى؛ **الفن بوصفه تقنية**، ضمن كتاب «نظرية الأدب فى القرن العشرين»، تأليف: ك. م. نيوتن، ترجمة: عيسى العاكوب، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٢٢.

وللتكرار أنماطه المعينة التى يعمد إليها المبدع من حيث الكَم المستخدم فى العمل الأدبى (الفنى). فالتنغيم ليس إلَّا تكرار الوحدات المعنية، والتى لها صفاتها الخاصة. والوزن - فى ذاته - يُعَدُّ ميزانًا صرفيًّا معينًا أيضًا. والبلاغة - كما يرى التوحيدى - تُعضد بالعناصر الإيقاعية - «**فأمَّا البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيد بالوزن والبناء، والسَّجع والتقفية والحلية الزائدة، وتخيُّر اللفظ واختصار الزينة بالرقة، والجزالة والمكانة. وهذا الفن لخاصة النفس، لأن القصد فيه الإطراب لعدم الإفهام والتوصل إلى غاية ما فى القلوب لذوى الفصل بقويم البيان**»[(١)].

فالتكرار برؤيته البلاغية الجديدة يُعَدُّ هندسة تماثلية معينة تقوم على قصد بنائى معين، ولهذا نرى «بدر شاكر السياب» يعمد إلى تكرار الحركة الزمانية فى قوله:

عيناك غابتا نخيل ساعة السَّحر
أو هما مشرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء .. كالأقمار فى نهر
يرجِّه المجداف وهنًا ساعة السَّحر
كأنما تنبض فى غوريهما النجوم..

فتكرار الإشارة الزمنية عند (السياب) يتمثَّل فى قوله ساعة السَّحر، حيث الإشارة إلى ثنائية زمنية معينة من جهة ذهاب زمن ومجىء زمن آخر، فالتكرار عملية تحولية مقصودة من (السياب)؛ فساعة السَّحر التى ترددت فى هذا المقطع فلعلها لم تتكرر اعتباطًا لأنها إحدى لحظات التحول فى مدار الليل والنهار، وهى اللحظة التى

---

(١) أبو حيَّان التوحيدى؛ **المقابسات**، تحقيق: حسن السندوبى، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٣٤٧هـ، ص١٧٠.

يُشرق عندها الفجر فى أكنَّة الليل، وهى كذلك رمز لمفترق الطرق[١].

إن التكرار عند (السياب) فى هذه القصيدة يُعَدُّ تقنية هندسية مقصودة من الشاعر بالطبع، حيث يهتم اهتمامًا بالغًا بتحقيق القصد «الأنشودى» الذى يريده من هذا الديوان «أنشودة المطر»، وتلك القصيدة الأُم شكلها (السياب) برؤية شعبية مقصودة[٢]. ولهذا كانت قطرات المطر التى يستخدمها الشاعر عناصر التكرارية لها أبعادها المعيَّنة ورموزها الإيقاعية. فنرى المطر المرتبط بلحد الأُم التى يبحث عنها طفلها الحزين، فالمطر يهطل فى حركة متصلة، لكن هذا المطر يُوْحِى بأمور توليدية خاصة تأتى معتمدة على بيولوجية التوسع القائمة – بدورها – على التكرارية، يقول (السياب)[٣]:

كأنَّ أقواس السَّحاب تشرب الغيوم
وقطرة «فقطرة» تذوبّ فى المطر
وكركر الأطفال فى عرائس الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشَّجر

أنشودة المطر .....

مطر

مطر

مطر

---

(١) راجع: محمد فتوح أحمد؛ **الرمز فى الشعر العربى المعاصر**، علامات، النادى الأدبى، جده، ٢٠٠٠م، ص٢٢٣.

(٢) انظر: إحسان عباس؛ **بدر شاكر السياب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت – لبنان، ط٦، ١٩٩٢م، ص١٥٢.

(٣) انظر: **ديوان بدر شاكر السياب**، دار العودة، بيروت – لبنان، ١٩٧١م، ص٤٧٦.

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال
تسحّ ما تسح من دموعها الثّقال
كأنَّ طفلًا بات يهذى قبل أن ينام
بأنَّ أُمة - التى أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لجّ فى السؤال
قالوا له بعد غد تعود

ويكرر (السياب) حركة نزول المطر، ولكن ذلك التكرار يأتى أداة توليدية متجددة، فهو أداة مطردة يقصدها (السياب)؛ كما يقول (صمويل ليفن): «إن استعمال التماثلات سواء أكانت من أصل صوتى أَمْ من أصل دلالى ليس شيئًا عارضًا وإنما هو على العكس من ذلك شىء مطرد على امتداد القصيدة»(١).

فتكرار كلمة مطر التى تسحّ ما تسح فى القصيدة هندسة تقنية تعتمد على إيجاد مساحات دلالية جديدة، وتُشكل أبعاد القصيدة كاملة، حيث ينتقل (السياب) من رمزٍ لآخر.

ونرى التكرار المقصود – كذلك - عند (المتنبِّى) فى حالة وصفه للأَرَق الذى يشعر به فى قوله(٢):

أَرَقٌ على أَرَقٍ ومِثْلِى بأرق وَجَوًى يَزيدُ وَعْبَرةٌ تترقرق

فكلمة «أرق» كُررت ثلاث مرات لإعطاء مساحة تناسبية لحركة البيت، كما أنها تضيف مساحات الحزن والقلق الذى يريد (التنبى) إظهاره منذ بداية القصيدة.

---

(١) انظر: مقال: **محمد الولى**، مكوِّنات الخطاب الشعرى، ضمن أعمال ندوة مكوِّنات النص الأدبى، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨٨م، ص٣٢.

(٢) انظر: **ديوان المتنبى؛ شرح العكبرى**، ضبطه وصحَّحه: مصطفى السقا وآخرون، بيروت - لبنان، ب. ت، الجزء الثانى، ص٣٣٢.

فهـذا التكـرار تقنية اعتمـد عليها فى تلك القصيـدة ، حيث المطلع الغزلى الذى يجعله (المتنبى) بداية دالة، من جهة التراكم الذى يريده الشاعر، والذى يبنى عليه تقنيات القصيدة رغم صغرها النسبى.

فالتكرار – هنا – يُعَدُّ بناءً «بيولوجيًا» خاصًّا اعتمد عليه (المتنبِّى) منذ البداية، إنها حركة انتقالية فى مساحة البيت الأُفقية، والتى تتعامد بعد ذلك على المساحة العمودية للقصيدة. فالأَرَق والسَّهر الذى يعيشه الشاعر ليس له مثيل عند أحد، وذلك ناتج من الاعتماد على الجوانب التركيبية الخاصة التى يريدها (المتنبى). ولهذا يُشير (المتنبى) بعد هذا المفتتح الخاص إلى طبيعة الصبابة التى يعانيها، فهى صبابة نادرة أخرى بناء على طبيعة الأرق الذى يعيشه الشاعر يقول[١]:

جُهد الصبابة أن تكون كما أرى عينٌ مُسهَّـدةٌ وقلـبٌ يَـخْفِـــق

مـا لاح بَـرْقٌ أو تـرنَّـم طـائـرٌ إلَّا انثنيـــت ولـى فـــؤاد شَيِّـق

فجهد الصبابة يأتى من مساحة التكرار الخاصة للأرق الذى يريده الشاعر، والذى مهر به سانعًا.

إنَّ النص – هنا – يُعَدُّ صورة متكاملة لحركية «بيولوجية» تسيطر عليه، وهى حركية بلاغية بالضرورة، فالمتنبى المولع بهذا النوع الهندسى[٢]، يربط بين التكرار وخاصيته المولدة للدلالات، وبين عضوية القصيدة، من حيث التعامد المشار إليه. إنه يردد الصوت الداخلى لذاته من خلال أنساق أخرى ترتبط بالأَرَق الذى سحبه فى مساحة ممتدة، ولهذا فقد أطلق (ابن رشيق) عليه مصطلح: الترديد[٣].

---

(١) نفسه، ص١٥٤.

(٢) انظر: ابن رشيق القيروانى؛ **العمدة فى محاسن الشعر ونقده**، تحقيق: محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت – لبنان، ب. ت، الجزء الأول، ص٣٣٥.

(٣) ابن رشد القيروانى؛ نفسه، ص٣٣٣.

واعتماد (ريفاتير) على هذه الظاهرة القديمة يعتبر هدفًا مقصودًا منه، من جهة إعادة تشكيل البلاغة القديمة، وبث فيها روح التجديد من جهة الرؤية العلمية للمساحات، حيث يعنى التكرار نوعًا من الإضافات المساحية لشيء مادى ما، أو نوعًا من الإضافة فى العمق المادى أيضًا[١].

«فميكاتيزم» التكرار يقوم على التعامد الأُفقى والرأسى للمساحة المطلوبة فى العمل الأدبى وبذلك تتسع دلالاته، ويتحقق الدوال غير الثابتة. وتلتقى الرؤية المورفولوجية (لدراسة عوامل الشكل بأبعاده) مع مهمة التكرار، باعتباره بنية (بيولوجية).. ولهذا توالت الدراسات التطويرية لهذا النمط الاتساعى؛ فكانت **هندسة التوازى**، والتى تُعَدُّ رؤية علمية بلاغية مهمة، ورائد هذا الدرس الخاص هو (رومان جاكيسون)، والذى يُعَدُّ تطورًا لرؤيته الخاصة بفعل ثقافاته الهندسية الرياضية اللغوية التحليلية؛ فالتوازى – كما يراه – هو دينامية بلاغية تعتمد على أصول تقنية مميزة، حيث يقوم على ثنائية خاصة، وتعمل هذه الثنائية على توليد نوعًا من التقنية الامتدادية، ويمكن أن تطبق على النوع الأدبى كله، بل والفنى كله أيضًا[٢].

ولقد بدأ الاهتمام به فى مجال الدرس الشعبى، خاصة النصوص الشعبية، والتى تنشد شفاهة، وذلك للاعتماد على ثنائيات معينة تتكرَّر بشكل مطرد مقصود، الأمر الذى يُعَدُّ شكلًا بلاغيًّا مولدًا للدلالات الفنية. وتشير المعجم خاصة معجم: «**Webester**» إلى أهمية الجانب البلاغى لهذا النظام الهندسى القائم على التكرارات المتوازية، أو المكوِّنة لهذه الهندسة[٣].

---

(١) انظر: **Oxford advanced dictionary, Oxford university press, 1999, p226.**

(٢) انظر: رومان جاكيسون؛ **الشعرية**، ترجمة: محمد الولى، ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، ١٩٨١م، ص١٠٤.

(٣) يُنظر: **Websters, dictionary, p625.**

لقد احتلَّ التوازى مكانة شاسعة مهمة فى تحليل الخطاب الشعرى وغير الشعرى من قبل، ولقد اهتمَّ الراهب (روبرت لوث **Robert Louth** بهذا المنهج، فيُعَدُّ أول من استخدمه فى تحليل الآيات التوراتية[١].

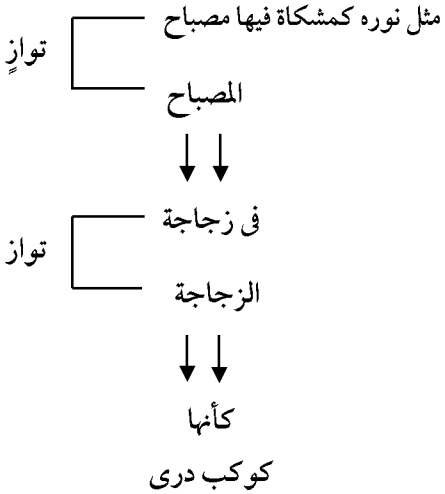
«والتوازى يعتمد على التشابه الخاص، والذى هو عبارة عن تكرار بنيوى فى بيتٍ شعرى أو فى مجموعة أبيات شعرية»[٢].

وبهذا التعريف الاصطلاحى فإن نظرية التوازى هذه تشمل كل التقنيات الخاصة والتى يعمد إليها الأديب، بل إنها تتخطى الجوانب الأدبية لتشمل العمل الفنى كله، فالعمل الفنى ليس إلَّا مجموعة من التكرارات البنيوية الخاصة، وهذا أمر يتضح بشكلٍ خاص فى الفنون الصوتية. كما تُعَدُّ اللوحة التشكيلية رؤية خاصة لنظرية التوالى ذاتها، من حيث «سيمترية» التكوين الإبداعى المقصود بالطبع عند الفنان نفسه. وتمثِّل الصور «البيانية» فى تواليها وتعاقبها رؤية هندسية لنظرية التوازى هذه... ونستطيع أن نشاهد ذلك الأمر واضحًا فى الصورة التشبيهية المركبة فى سورة النور؛ فى قوله تعالى: ﴿مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ ۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ﴾ [النور:٣٥].

إنَّ الصورة التشبيهية – هنا – قائمة على عملية توالى توليدى؛ فالانطلاق الهندسى يأتى من قوله تعالى: ﴿ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ﴾؛ حيث الصورة المتداخلة بين الضوء والمشكاة الذى يحمل المصباح نفسه، ثم تأتى الهندسة التالية للتوازى من حيث الاعتماد على المصباح؛ الذى هو جزء من هندسة الصورة الأولى – فنرى

(١) يُنظر: محمد مفتاح؛ **الشعرية**، فى شعر الشابى، ضمن مكونات دورة (أبو القاسم الشابى) لمؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعرى، تونس، ١٩٨٦م، ص٥٢.
(٢) نفسه، ص٥٢.

التركيز على هذا المصباح والذى يأتى كنهاية للجملة التشبيهية الأولى (الأساسية)؛ وهى التوازى الأول أو قاعدة التوازى، وتأتى الجملة الثانية ﴿ٱلْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ﴾؛ حيث عملية الامتداد الهندسى انطلاقًا من المصباح ووضعه المكانى فى الصورة، وطبيعة التكوين التداخلى للصورة. (فالمصباح) نهاية الجملة الأولى (الأساسية)، ولكنه بداية تشكيلية للجملة الثانية، والتى تنتهى بكلمة (زجاجة)، والتى تأتى بداية أيضًا للجملة الثالثة: ﴿ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ﴾؛ حيث نرى امتدادًا تشبيهيًّا مكررًا جديدًا للزجاجة المتصلة بالمصباح، فالعملية الهندسية للتوازى تتمثل فى:



وفى هذا التركيب نرى عملية التوليد الناتجة عن (المصباح) والزجاجة، وهذا التوليد يؤدى إلى عملية تراكمية للصورة، حيث تعتمد الرؤية التشبيهية (دفعات التوازى) بين وضع المصباح الدال بالطبع على ثراء «سيميوطيقى» غير متوقف، حيث تنتقل الكلمات من حيِّزٍ إلى حيِّز آخر فى المكان. ولهذا فإن حركة التوازى هذه ترتبط بالجانب التركيبى التداخلى، فالمصباح يدخل فى حيِّزِ المشكاة «المشبَّه به»، ثم يدخل فى حيز إضافى آخر يعمل على ديمومة الضوء، وهذا الحيِّز يتمثَّل فى الزجاجة،

فالمشبَّه به رغم الحيِّز المكانى المشار إليه - وهو المشكاة - إلَّا أن هذا الحيِّز يُعَدُّ مكانًا للتوليد الدلالى الضوئى غير المتوقف.

وتأتى الصورة التركيبية التشبيهية الأخرى والمنطلقة من عنصر من عناصر الصورة الأولى (الزجاجة)؛ حيث الانطلاق إلى عالم دلالى آخر فسيح، وذلك بربط الزجاجة بالكوكب الدرى فى صورة تشبيهية متوازية مع الصورة الأولى ﴿مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ﴾.

ونرى الحركية المنتجة لفعل التوازى فى الصورة الثانية: ﴿ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ﴾، حيث الاتساع المكانى الفسيح والمنطلق من حيِّز مكانى صغير (المشكاة).

المشكاة ← انطلاق إلى الحيز المكانى الكبير (الكوكب الدرى)

ولا يقف التوازى كعنصر من عناصر الاتساع عند هذا الحد، بل إننا نرى حركية متوالية تتصل به فى دينامية اتساعية؛ من حيث وصف الوقود المُمِد للنور فى مصباح هذه الصورة. فتأتى حركة الفعل غير المتوقِّفة والمعتمدة بصورة كبيرة على المضارعة (يوقد) من شجرة مباركة زيتونة. ثم تتوالى إحداثيات التوازى بعد ذلك فى قوله تعالى: ﴿لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ﴾.

إن رؤية التوازى تعتبر من أهم عناصر الدرس البلاغى الجديد؛ حيث الاعتماد على تكوين ممتد لا يقف عند شاهد بعينه حيث يركز على حفظه. ولأهمية هذا الامتداد البلاغى الهندسى الجديد نرى (**G,leechs**) صاحب الرؤية البلاغية الجديدة أيضًا، يؤكِّد فى كتابه (**A linguistic guide to English Poetry**): «**بأن التوازى اللغوى يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالعناصر البلاغية ذات القوة والشهرة المعروفة**»[١].

---

(١) ينظر: **G. leech Linguistie guide to English Poetry, London, 1969, p102**

وأمَّا الركن الثانى للرؤية البلاغية الجديدة عند (رفاتير) فإنه يتكون من ظاهرة التحول (**Converions**)، أو ما يمكن أن نسميه: الدفع العكسى، أو الدفع الضدى.

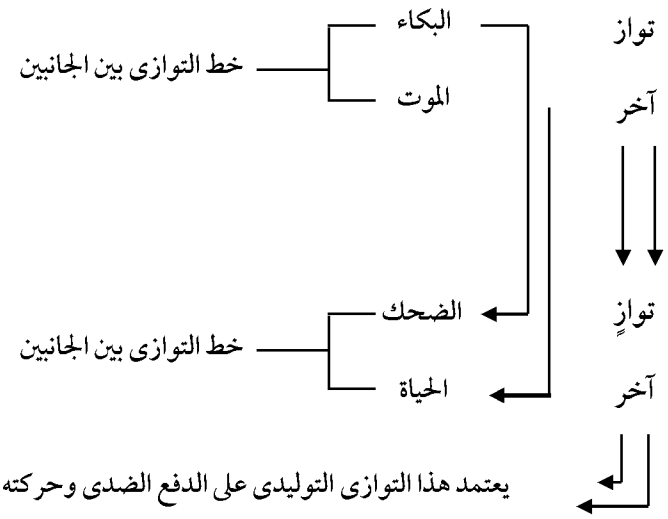
وهذا الدفع الضدى له جذوره المعروفة فى التراث البلاغى؛ حيث يحتل حيزًا مساحيًّا كبيرًا على مدار زمن بعيد[١]، ولكنَّ (الجاحظ، وعبد القاهر) يعتبران أهم من أثارا إلى طبيعة هذا الدفع فى الدرس البلاغى العربى نفسه. (فالجاحظ) من خلال حديث عن قوله تعالى: ﴿**وَأَنَّهُۥ هُوَ أَضۡحَكَ وَأَبۡكَىٰ ﴿٤٣﴾ وَأَنَّهُۥ هُوَ أَمَاتَ وَأَحۡيَا**﴾ [النجم:٤٣، ٤٤]، يقول: «وأنا أزعم أن البكاء صالح للطبائع ومحمود المغبة؛ إذا وافق الموضوع ولم يتجاوز المقدار، ولم يعدل عن الجهة، ودليل على الرِّقة والبُعد عن القسوة، وربما عُدَّ من الوفاء وشدَّة الوجد على الأولياء... فما ظنك بالضحك الذى لا يزال صاحبه فى غاية السرور إلى أن ينقطع سببه، وقد قال الله جَلَّ ذكره: ﴿**وَأَنَّهُۥ هُوَ أَضۡحَكَ وَأَبۡكَىٰ ﴿٤٣﴾ وَأَنَّهُۥ هُوَ أَمَاتَ وَأَحۡيَا**﴾، فوضع الضحك بحذاء الحياة، ووضع البكاء بحذاء الموت»[٢].

(فالجاحظ) يوسِّع مساحة رؤية النقاد من حيث الإشارة إلى العوامل المكوِّنة له، ولهذا وازن بين موقفين واعتمد فى هذه الموازنة على الجوانب النفسية؛ فالبكاء له وظائفه الداخلية، والتى هى وظائف «فسيولوجية» من الدرجة الأولى، ولهذا كان التركيز على الجانب السلبى فى هذه الموازنة؛ وهو البكاء، ولهذا عمد إلى رؤية تأويلية بلاغية مفتوحة، تلتقى مع رؤية أصحاب النص الفتوح. ونلاحظ أن (الجاحظ) ربط خطوط التوازى فى هذه العملية البلاغية؛ فالبكاء يأتى - كما يقول - بحذاء الموت، ولكن الضحك يأتى بحذاء الحياة.

---

(١) يُنظر فى ذلك: العمدة وتناوله لظاهرة التضاد والمقابلة، وكذلك كتاب «**الصناعتين**» والحديث عن المطابقة والمقابلة، وأيضًا «**نضرة الإغريض**» والإشارة إلى ذلك.

(٢) الجاحظ؛ **البخلاء**، تحقيق: طه الحاجرى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨م، ص٥-٦.



و(الجاحظ) بهذه الرؤية يُحقق الاتجاه «البيولوجى» بأبعاده المولِّدة للدلالات، وبذلك يربط بين التفاعل الشكلى لحركة البكاء مع التفاعل الداخلى، والذى يحرص (نيتشه) دائمًا عليه.

وأما (عبد القاهر الجرجانى) فيرى الدفع الضدى وقوته فى حركة التطبيق المعنوية الدافعة؛ فيقول: «**وأمَّا التطبيق فأمره أبين، وكونه معنويًّا أجلى وأظهر، فهو مقابلة الشيء بضده، والتضاد بين الألفاظ المركَّبة محال، وليس لأحكام المقابلة ثَمَّ محال**»[(١)].

فعبد القاهر يلتقى مع عبد القاهر فى الدافع التعبيرى البلاغى لحركية التضاد؛ حيث يُشير إلى الجوانب العميقة المستوى الرأسى الذى يُشير إليه المستوى الأُفقى التعبيرى نفسه. ولهذا فإنَّ حركة التضاد لا تظهر إلَّا من خلال السياق نفسه بتراكيبه وهندسته المكوِّنة للمعنى، وبذلك فقد ربطه مع الصور الأخرى؛ كالاستعارة وسائر أنواع البديع - «**فأمَّا التطبيق وسائر أقسام البديع، فلا شُبهة أن الحسن والقُبح لا يعترض**

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ **أسرار البلاغة**، ص٢٦.

الكلام بهما إلَّا من خلال جهة المعانى خاصة»[١].

فالقوة المعنوية قوة سياقية - وإن لم يشر عبد القاهر تصريحًا لذلك -، ولكن ربط التطبيق بدفعه الضدى مع قوة التعبير للصور الأخرى يُعتبر إشارة سياقية لهذا الغرض. فالتطبيق - إذن -: موقف علامى يقوم على فك مغاليق الشفرة المتعددة بين الموقفين المتضادين - «وكل نظام للعلامات - كما يرى تودوروف - يمكن أن تفك مغالقه، وأن تحل شفرته على الدوام؛ أى إلى أن يترجم إلى أنظمة أخرى للعلامات»[٢].

ولكنَّ العلامة لا تتوقف بحركتها فهى إشارة إلى علامات أخرى، كما يقول (جاك دريدا) فى ذلك[٣]. والعلامة الجديدة تُفضى - بدورها - إلى علامات جديدة أخرى؛ أى أن الموقف العلامى غير متوقف من جهة الدينامية الدافعة للصورة، وبهذا فإن العلامات توهُّج يُضىء الطريق لعلاماتٍ أخرى جديدة، بل هى تفسير لعلامات أخرى[٤].

وهذه الرؤية «التراكمية» الدينامية فى ذات الوقت لها أصولها القديمة من حيث اعتبار الصور البلاغة - أو البلاغة القديمة - علامات تحتاج إلى تجديد، فلقد قدَّمت هذه البلاغة كمًّا كبيرًا من البحوث فى حقل الصور والأشكال، والتى ما تزال حتى الآن مصدرًا مهمًّا يؤخذ بعين الاعتبار، حيث لا يُمكن إهمال وظائفها وفاعلياتها[٥].

---

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ نفسه، ص٢٦.

(٢) تودوروف؛ **ميخائيل ياخنين... والمبدأ الحوازى**، ترجمة: فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ١٩٩٦م، ص٢٥.

(٣) انظر: خوسيو ماريو؛ **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة: حامد أبو أحمد، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص١٥٣.

(٤) نفسه، ص١٥٢.

(٥) **M. R. bid, p64.**

ولكن أهم هذه الحقول المهمة للدرس البلاغى الممتد من القديم إلى الحديث يتمثَّل فى: فاعلية التضاد - «والذى أخذ حيِّزه الكبير قديمًا»[١].

ويلتقى (ريفاتير) فى اهتمامه لطبيعة درس التضاد وأثره الفكرى مع تراثنا القديم (خاصة عبد القاهر)[٢]؛ فهو قوة فكرية خاصة، قبل أن يكون تعبيرًا فى اللفظ[٣]. والتركيز على هذه الرؤية الفكرية تدفع لإيجاد القوة البلاغية المتولِّدة من حركية الدلالة. ومن هذا المنطلق كانت الصور البلاغية ودراستها تعتمد بداية على الدرس اللغوى قبل دخولها كرؤية خاصة للغة الشعرية نفسها، أو اللغة الأدبية كلها[٤]. فالإشارات اللغوية فى هذا المجال تُعَدُّ بدايات التأصيل الحركى للبلاغة، فهى عملية أوَّلية، وليست غاية.

ويندرج تحت مساحة «التحوُّل»، أو العكس، أو التعبير الضدى مصطلح (المفارقة **Irony**)؛ من جهة حركته الضدية الدافعة لكل قوة بين «ديناميتين»، بما يتيح عنه شفرات معينة ودلالات خاصة[٥].

وبالطبع فإن حركية الرؤية البلاغية فى هذه الصور «القائمة على الدفع التحولى» تعتمد على طبيعة أُفق التلقِّى نفسه، وذلك باكتشاف الثنائية التكوينية للصورة، ووعيه بأبعادها، وذلك بالاعتماد على جوانب المقارنة[٦].

فأُفق التلقِّى يتجلَّى بقوة من خلال طبيعة الثقافات المكوِّنة لصاحبه «المتلقِّى نفسه». وهذا أمر يتطلب معرفة جيدة وواعية بالتراكيب وطبيعتها وأصولها، وهذا ما

---

(١) **M. R. bid, p64.**

(٢) **M. R. bid, p65.**

(٣) **ibid, p65.**

(٤) **Contanzo Di girolano, A, critical theory of literature, London, 1982, p28.**

(٥) **M. R. ibid, p64.**

(٦) **ibid, p654.**

أشار إليه (عبد القاهر الجرجانى)[١]. فالشكل البلاغى علاقة توليدية لرؤية خاصة تعتمد على إعادة تفكيكه مرة أخرى، من جهة اعتباره حركة «علامية» لا نهائية؛ «أى دائرية الحركة»؛ فأبعادها النحوية، وتراكيبها فى دينامية مستمرة. ومن هذا المنطلق الحركى يُشير (ريفاتير) إلى أدبية الدرس «التضادى»، أو التحولى - كما يسمه أحيانًا- من جهة اختفاء الازدواجية الدلالية خلف البنية نفسها[٢].

وهذا القول التأصيلى «النظرى» يحتاج إلى رؤية تطبيقية لتحقيق الافتراضات الحركية لهذه الرؤية. ولهذا فإننا سنجرى الدرس التطبيقى على نصٍّ شهير (لابن زيدون)، اعتمد فيه الشاعر اعتمادًا مقصودًا على ظاهرة التحول «ذلك الدفع الضدى»، الذى صنع به قصيدته بكاملها، يقول (ابن زيدون)[٣]:

أَضْحى التنائى بديلًا عن تنادينا ونَابَ عن طِيب لُقيانا تجافينا
ألا وقد حان صُبح البين صبّحنا حين قام بنا للحين تاغينا
من مبلغ المبلسينا بانتزاحهم حزنًا مع الدَّهر لا يبلى ويُبلينا
إنَّ الزمان الذى ما زال يُضحكنا أُنسًا بقُربهم قد عاد يبكينا
غيظ العِدا من تساقينا الهوى فدعوا بأن نغُـص فقـال الـدَّهـر آمينـا

(فابن زيدون) يبدأ أبياته بمطلع تحوُّلى مقصود، وذلك بالاتكاء أولًا على الفعل «أضحى» الدال على تحول الزمن وانقلاب الموقف إلى الضد، وذلك بارتباط الفعل

---

(١) عبد القادر الجرجانى؛ **دلائل الإعجاز وحديثه عن طبيعة استحسان الكلام ووجوه ذلك**، ص٤١ وما بعدها.

(٢) يُنظر: **M. R. ibid, p64.**

(٣) يُنظر: **ديوان ابن زيدون**، ضبط وتحقيق: عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ب. ت، ص٢٢٥.

بفاعله «التنائى»، ثم يرتكز على خاصية الاستبدال التى يعانيه فجاء بقوله «بديلًا» من تدانينا.

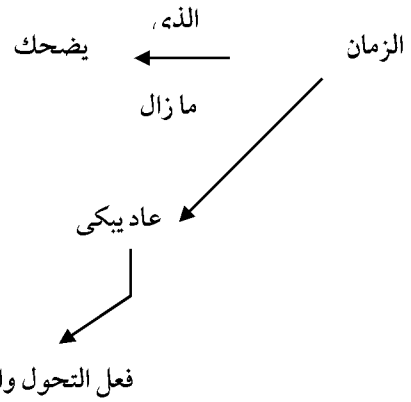
فالدفع الضدى التحولى يُعتبر قوة بيولوجية للحياة التى لا تتوقف مطلقًا. لقد صنع ابن زيدون حركة توليدية لدلالات غير متوقفة، وذلك بربط «التنائى» «بالتدانى» فى حركة استبدالية اعتمدت على قوة نحوية بثَّ فيها دلالات استمرارية، وهذه القوة تتمثَّل فى اختيار الكلمتين مصدرين على وزنٍ صرفى مميَّز «التفاعل». وبذلك يصنع قوة تكرارية تنضم بتوسعها «الصرفى» مع القوة الضدية الذى يريدها ابن زيدون. ويأتى الشطر الثانى مُحْدِثًا حركة اتصالية «توسعية» للرؤية التى أسَّسها ابن زيدون - رؤية الدفع الضدى -، فيأتى الفعل الدال على التحول، أو العكس الذى يراه (ريفاتير)؛ وهو فعل «وناب»، حيث نرى أداة التوسع المتمثلة فى حرف «الواو»؛ ذلك العطف الذى يصنع امتدادًا ضديًّا، كما يصنع حركة توازن، وتوالى لفعل التحول.

إن المَطْلَعَ قد كثف بشكل ثرى عند ابن زيدون، حيث اعتمد – كذلك – على دفع ضدى يتمثَّل فى الاستعارة والتى تتكرر فى الشطرين، حيث يرتبط إيجادها بحركة صرفية نحوية «فى الفعل وفاعله» - أضحى التنائى (ناب ... تجافينا).

إنَّ هذا المَطْلَعُ يُعَدُّ عنوانًا مكثفًا للقصيدة، ولذلك فهو إشارة إلى طبيعة الهندسة الضدية التى تُسيطر على القصيدة. فثنائية الضد تمتد من هذا المطلع امتدادًا عضويًّا فى كل بناء القصيدة بعد ذلك - فيقول ابن زيدون مخاطبًا:

إنَّ الـزمـان مـا زال يُضحكنـا أُنسًـا بقُـربهـم قـد عـاد يُبكينـا

فقوة الدفع الضدى امتدت من المَطْلَع، الذى يشع بكل أبعاد هذا الدفع، إلى جسد القصيدة، فنرى الحركة الاستعارية التى تولِّد هذه القوة الضدية المقصودة، والاستعارة ترتبط بالزمن المشخَّص وحركته الثنائية التحولية.



وتأتى القوة الضدية فى شكل منتظم مع هذه القصيدة؛ فنرى الحركة التحولية تشتد قوة فى قول[١]:

بنتم وبنا فما ابتلَّت جوانحنا شوقًا إليكم ولا جفَّت مآقينا

نكاد حين تُناجيكم ضمائرنا يقضى علينا الأسى لولا تأسّينا

فالحركة الضدية ارتبطت بحركة أخرى هى البُعد (بنتم وبنا). فبناءً على هذه الثنائية نرى حركية الصورة «الكنائية» المتولدة بدلالات غزيرة فى قوله (ابتلَّت جوانحنا، جفت مآقينا)، وهذا دفع ضدى كنائى جاء نتيجة عملية التراكيب الدالة، حيث اتصل الفعل (ابتلَّت) مع الجوانح، ثم ارتبط الفعل (جفَّت) مع المآقى، إننا أمام بنية أوَّلية للدلالة؛ كما يقول (كرياس)[٢]، وذلك بفعل اتصال الفعلين «ابتلَّت وجفَّت» بحركة متعاكسة، جاءت ابتداءً من حركية التضاد فى المَطْلَع نفسه.

ويستمر الدفع الضدى فى بناء مساحات اتساعية متماسكة ، ومتعاضدة فى هذا

---

(١) نفسه.

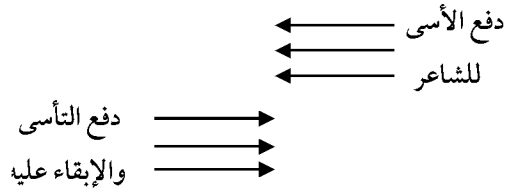
(٢) انظر: نبيلة إبراهيم والإشارة إلى جهد إيناس فى هذا المجال وحديثها عن البنية الأولية للمعنى، فى كتابها «**فن النص بين النظرية والتطبيق**»، دار غريب، القاهرة، ب: ت، ص٤٢.

النَّص، حيث يبدو عناية الشاعر بهذه الفكرة الحركية؛ فنرى حركة أخرى متوالدة فى قوله[١]:

نكاد حين تُناجيكم ضمائرنا يقضى علينا الأسى لولا تأسّينا

حالت لفقدكم أيامنا فغدت سودًا وكانت بكم بيضًا لياليا

فالصراع الضدى الثنائى يظهر من خلال حركية الأسى والتأسّى؛ فالأسى بآلامه وشدته يكاد يقضى على الشاعر، ولكنَّ التأسى يدفع ذلك فيظل الشاعر متماسكًا.



الثنائية الضدية بين الأسى والتأسى

ولكنَّ الشاعر عندما يسلم من هذا الدفع فإنه يدخل فى صراع آخر لدفعٍ ضدى جديد يعمل على مَد الصورة التى يراها الشاعر ويرسمها لحياته بقوله[٢]:

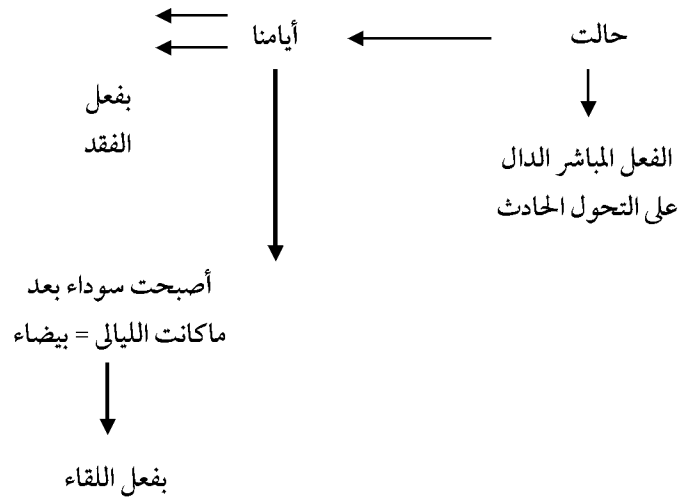
حالت لفقدكم أيامنا فغدت سودًا وكانت بُكم بيضًا لياليا

فالشاعر ما زال مرتكزًا ارتكازًا أساسيًّا على التحول الحادث له، والذى كثف بشكل واضح فى المطلع، والدفع الضدى فى هذا البيت امتداد آخر للقوة العكسية التى يريدها الشاعر، فيتحدَّث بالفعل الدال على التحول المباشر وذلك بقوله (حالت أيامنا)، وذلك بفعل الفقد لها. ويعتمد الشاعر على الصورة اللونية لرؤية التحول فالأيام سود بالفقد، بينما الليالى بيض بالوصال.

---

(١) ابن زيدون؛ **الديوان**، ص٢٢٦.

(٢) نفسه، ص٢٢٧.



إنَّ النَّص يعتمد على خاصية دينامية «بيولوجية» وهى خاصية الصيرورة المستمرة لخلايا العكس الضدى المتحركة فى داخله، فتعمل على حياة القصيدة، وتمد فى دلالاتها باتساع كبير ثرى، ولكن الدفع يستدعى دفعًا آخر ضدى متواصل فى هذا النَّص، حيث يمثِّل شبكة من الأنسجة المتحركة داخل النص نفسه، فترى الحركة الضدية الحيوية المقسمة فى عضوية تكوين هذا النص؛ فيقول ابن زيدون[1]:

يا جنَّة الـخُلد أُبْدلنـا بسـدرتهـا والكوثر العَذْبُ زقومًا وَغِسْلينـا

كأننا لـم نَبِـتْ والـوصـل ثالثنـا والسَّعد قد غضَّ من أجفان واشينا

فالدفع الضدى هذا سيطر سيطرة كاملة لامتداد اتساعى بلاغى مقصود؛ حتى كانت هذه القصيدة الشعرية فى حركتها المتناغمة، وفى أنسجتها المتحركة نحو الحياة والهدم بفضل الثنائية الدفعية الضدية.

(١) نفسه، ص٢٢٧.

السرد وبلاغة الدفع الضدى :

وعلى المستوى السردى يأتى الدفع الضدى فى مساحات كبيرة منها؛ فإن طبيعتها الخاصة من تداخلات تُعطى المجال الكبير لوجود هذه الظاهرة التوسعية، والتى اعتبرها (ريفاتير) من أهم الأُسس المكوِّنة للبلاغة الجديدة.

وفى أعمال (نجيب محفوظ) يظهر الاهتمام بالدفع الضدى على مستوى رسم الشخصية ذاتها - فنرى شخصية السيد (أحمد عبد الجواد) فى «الثلاثية»؛ تحمل ثنائية ضدية، يريدها الكاتب من جهة توليد الدلالات والانطلاق نحو الحركية الشديدة والدافعة فى الرواية الثلاثية. وتظهر هذه الثنائية من خلال حياته فى البيت، وحياته خارج البيت. فهذه الشخصية يمكن اعتبارها قناعًا استعاريًّا ضديًّا يحمل دلالات مراوغة من حيث التشكيل والتكوين.

وفى «زُقاق المدق» نرى الاعتماد القوى على ظاهرة الدفع الضدى؛ فالعنوان ذاته يمثِّل قوة ضدية، حيث تُعَنْون الرواية بهذا الاسم «زُقاق المدق»، حيث تتولَّد الدلالات المكانية لمساحة مكانية صغيرة، لأنَّ كلمة «الزُّقاق» نفسها تحمل دلالات معينة عند العامة من الحياة الضيقة، ومن طبيعة الحيِّز المساحى؛ وانعكاس ذلك على طبيعة حياة الناس هناك فى هذا المكان. لكنَّ (نجيب محفوظ) يجعل من العنوان شكلًا ثنائيًا؛ فبرغم كونه حيِّزًا صغيرًا إلَّا أنه عالَم غزير بمساحات إنسانية متزاحمة، إننا نرى حركة شديدة، ونرى كمًّا كبيرًا من الشخصيات فى هذا المكان، بجانب الشخصيات التى تدخله، والتى تُضاف بأعدادها ومشكلاتها وطموحها إلى شخصيات الزُّقاق نفسه.

وفى داخل هذه المساحة نرى الصراع الضدى – كذلك - بين القديم والحديث، بين المذياع والشاعر صاحب الربابة؛ إنه دَفْعٌ ضدى قوى يأتى من سياق حركية الحياة نفسها، وينتهى بأن يُلمم الشاعر ربابته وكتابه ويولِّى بعيدًا بعيدًا - «فقد

تزحزح تاركًا الأريكة، وتبعه الغلام وهو يلم الربابة والكتاب، وشد الرجل على يد السيد رضوان الحسينى، وحيَّا الجلوس متجاهلًا (المعلم كرشه)، ثم ألقى نظرة ازدراء على المذياع الذى كاد العامل يفرغ من تثبيته، وأعطى يده للغُلام فجرَّه إلى الخارج، وغاب عن الأنظار»[١].

فهذا الكلام يصور صورة من القوة الضدية التى تعمل على إيجاد دلالات الصراع بين القديم والحديث؛ فالشاعر الذى يخرج من المكان «المقهى» إنما هو خارج من الوجود من الحياة، فالمقهى والناس وأصواتهم وتشجيعهم، كل ذلك حياة الشاعر القديم، وغناء الربابة ينص له ولأذواقهم الأصيلة، لكنَّ المذياع الذى يحرص على إعطاء حركة إبلاغية معينة بوجود من كان أقوى من الشاعر وتراثه القصصى.

ويستعين الكاتب بعناصر الطبيعة فى إظهار الثنائية الضدية لهذا المكان؛ فنراه يشكِّل حركية الزُّقاق فى زمنين متضادين فى «الصباح وفى المساء»، قاصدًا بذلك إنتاج دلالات خاصة وثرية من خلال حركة الناس بين الزمنين المختلفين. وهذا دَفْعٌ ضدى آخر يعمل على إيجاد حركة توسعية فى الزاوية - «ففى الثُّلث الأول من النهار يكتنف الزُّقاق جو رَطِب بارد خليل، لا تراه الشمس إلَّا حين تُشارف كبدًا السماء، فتتخطَّى الحصار المضروب حوله، بيد أن النشاط يدُب فى الأركان منذ الصباح الباكر»[٢].

وبجانب هذه الإشارة الزمنية المولِّدة للأبعاد الضدية نرى رسم الشخصيات فى هذا المكان باعتبارها أقنعة استعارية؛ فنرى فيها الدوافع الضدية فى ثنائية واضحة، فشخصية (عباس الحلو) تتكوَّن بصراعها الضدى مع شخصية (حميدة)، وبجانب الشخصيات المتحركة مثل (سُنْقُر) أو (عباس الحلو) نرى الشخصيات النائمة

(١) نجيب محفوظ؛ **زُقاق المدق**، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م، ص١٢.
(٢) نفسه، ص٣٠.

الساكنة غير المتحركة، والتى ترسم شكل «كاريكاتورى» خاص، مثل شخصية (عم كامل) بائع البسبوسة الذى يصوِّره (نجيب محفوظ) فى حالة استاتيكية دائمة، فهو فى عداد الموتى، لا فى عداد الأحياء أنفسهم؛ والذى يعيش حياته متحدثًا عن الكفن وشكله وطبيعته، بل وطبقاته نفسها. إننا نرى ثنائية ضدية أخرى بين شخصية (الشيخ درويش) الساكن المتأمِّل، وبين شخصية صانع العاهات والذى يأخذ اسم (زيطة)؛ شخصيتان مختلفتان تمامًا وتعيشان سويًّا فى هذا المكان الضيق الصغير.

الشخصيات	← →	الشخصيات
(الدينامية) الحركية	← →	الاستاتيكية
حميدة + عباس الحلو + زيطة		عم كامل + حسين كرشه

أمَّا شخصية البطلة (حميدة) ففى تكوينها يأتى الدفع الضدى من حيث شكلها وجمالها ورثاثة ملابسها وحياتها فى الزُّقاق، والرفض الداخلى لهذه الحياة، ذلك الرفض الذى أودى – أصلًا – بحياتها كفتاة فى هذا المكان، فتخرج من هذا الحيِّز الصغير إلى حيِّز عكسى تمامًا؛ حيِّز فسيح ولكنها تُلقى بكل ما تملك فى العالَم الجديد. فالصورة الضدية فى هذه الرواية ثرية بكل أبعاد الثراء الدلالى – فالتضاد أو الدفع العكسى تلك الصورة البلاغية القديمة يمكنها أن تتكوَّن وتتشكَّل برؤية جديدة، وذلك من خلال طبيعة الاستخدام التقنى الخاص، والذى يتعامل مع هذه القوى القديمة برؤاها الجزئية فى كثير من الأحوال لتتحوَّل إلى رؤى جديدة فتبعد عن هذا الجانب الجزئى لتمتد سريعًا وبقوة إلى مساحات ممتدة ومتكاملة.

إنَّ الدفع الضدى رؤية «بيولوجية» بلاغية من حيث حركية الخلايا الحية وحياتها، والنص باعتباره مجموعة الأنسجة المتحرِّكة تخضع لهذه الرؤية، فكل قراءة تُعَدُّ تجديدًا خاصة لحيويته من جديد، إنها خلايا جديدة تتولَّد من الخلايا القديمة «الرؤية القديمة».

البُعد الثالث - حركية الدفع البلاغى بين (المورفولوجيا)، وقوة (البيولوجيا):

إنَّ هذا البُعد يُعَدُّ استنتاجًا لما طرحناه فى الصفحات السابقة، حيث سنطرح الرؤية المعينة لقراءة العمل الأدبى قراءة بلاغية متحرِّكة، وغير متوقفة؛ أى قراءة «دينامية» خاصة، هذه القراءة نتيجة جهود متعددة؛ أى جهود هذا الدفع القوى الذى ألحَّ على إفراز رؤى بلاغية جديدة.

فقوة «البيولوجيا» التى ارتبطت وسحبت بشكل قوى وفعَّال إلى الدرس الأدبى دفعت الدرس البلاغى إلى حركة تجديدية من حيث طبيعة التناول. إننا أمام عمل كلى عندما ننظر إلى العمل الأدبى كوحدة نسيجية خاصة ومتكاملة، ونقصد بالنسيج هنا: حركة الأنسجة نفسها، أو ذلك النسيج الحى - كما تقول (نازك الملائكة)[١]. هو القصيدة نفسها، ولكننا نقول إنه العمل الفنى نفسه من قصيدة وغيرها.

والرؤية البلاغية للعمل الأدبى تبدو ظاهرة فى بادئ الأمر على ملامح تكوين الهيكل الخاص لهذا العمل. فالبناء الشكلى يُعَدُّ صورة بلاغية متكاملة، هذه الصورة لها عناصرها وأبعادها الضدية المتصلة مع بعضها البعض حتى تبدو عملًا بيولوجيا خاصًّا.

فالهيكل مثل جسم الإنسان الذى يتكامل بخلاياه وأعضائه؛ فوظيفة الهيكل فى العمل أنه يوحِّده ويمنعه من الانتشار والانفلات[٢].

إنَّ الهيكل المتماسك للعمل الأدبى «الفنى» له ديناميته الداخلية التى أشار إليها (فريدريش نيتشه) من جهة الحركية الداخلية الكاملة والمائلة وغير المتوقفة، والتى

---

(١) انظر: نازك الملائكة؛ **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، الطبعة التاسعة، ١٩٩٦، ص٢٣٤.

(٢) انظر: نازك الملائكة؛ المرجع السابق، ص٢٣٤، حيث تُشير إلى هيكل القصيدة ووظائفه، ولكن هذا الأمر لا يتوقف على القصيدة وحدها، إنه عضوية لكل عمل إبداعى.

تأثَّر بها النقد الأدبى، حتى عُدَّت الدينامية أهم حركة لفهم النص، أو العمل الأدبى كله، من جهات وزوايا متعددة، فالناقد (**Theodre Spncer**) يرى أن الدينامية كرؤية تحليلية تساعد معظم القصائد «أو الأعمال الأدبية» الناجحة على تأدية وظائفها وتأثيرها، حيث تؤدى إلى إخصاب زاوية التوقع عند المتلقِّى نفسه[١].

ومعنى ذلك أن الرؤية الخاصة بالمتلقِّى ستكون حركية بناءً على الطبيعة الدينامية نفسها. إنها تُوجد استجابة أوَّلية خاصة للمتلقِّى، حيث تجعله مهيئًا بشكل قوى ومتكامل لتلقِّى كل عناصر العمل الفنى نفسه[٢].

إنَّ هذه الرؤية الكلية تُعَدُّ رؤية بلاغية، ولكى تحقق مثل هذه الحركية البلاغية فهناك تداخل لعناصر فعَّالة جاءت بجهود أعلام أثَّروا فى طبيعة تناول الدرس البلاغى مثل: (نيتشه)؛ الذى رأينا دعوته «البيولوجية» المتحركة من جهة الدلالة الشكلية «المورفولوجية» للأشياء واعتبارها إشارات حية لحركية داخلية تمور بقوة فى كل جزئياتها. وبهذا فإن «مورفولوجية» النص الأدبى «أو العمل الفنى» هى شكل حركى وليست مجرد دلالة سطحية، أو بمصطلح (تشومسكى) فهذا شكل دال على العمق؛ العمق الحركى، فكل أجزاء العمل الأدبى وحدة «مورفولوجية» تبدأ من العنوان – إن وجد – أو من المصطلح نفسه، فدرس القصيدة أو العمل السردى، أو العمل الشعبى لابد وأن يبدأ بالعنوان كوحدة تعبيرية، أو لرؤية تأويلية مفتوحة للدخول إلى هذا العمل الأدبى نفسه، أو باعتباره حركة تركيبية خاصة. يُعَدُّ ذلك تدرُّس خلايا هذا العمل، وتقصد أبعاده التركيبية؛ فمن أوَّليات الأمور أن تكون المعاودة ذات تركيز خاص على العناصر التركيبية بما تحويه من تقابلات أو تفاعلات، إذ أن مثل ذلك يُعين على أن يفرز النص دلالته الخفية.

---

(١) انظر: **Theodore Spencer, How to critice a Poem in the book of The critical Twilight, edited by John Fekete. U. S. A. 1977, p210.**

(٢) **ibid, p210.**