

المحصلات

لا بد للبحث العلمي من محصلات تُحدد خطوط معاملته الخاصة، حيث تُعدُّ تكييفًا خاصًا للرؤى المطروحة سالفًا، ولهذا الأمر كانت محصلات بحثنا هذا التي تأتي في بُعدين مكثفين، وبجانب هذين البُعدين تأتي الدراسة التطبيقية المعتمدة على نتائج خاص لعناصر التحليل القائمة على طرح بلاغي معين لقراءة النص.

البُعد الأول - العلوم التطبيقية أساس الدرس البلاغي الجديد:

- ١ -

إن هذا البحث يفترض رؤية جديدة للدرس البلاغي، تلك الرؤية التي تعتمد على قدرة العلم التطبيقي، والذي لازم الآن الدرس الأدبي بكل معايير وأقسامه. إننا نبحت عن درسٍ بلاغي جديد، وكل جديد يحتاج - بالضرورة - إلى ثنائية افتراضية تتمثل في:

١- بُعد زمني؛ وهو في ذلك آخر ما استجد.

٢- والبعد الثاني: فني؛ أي ليس فيما (أتى) قبله أو مثله^(١).

وهذا الافتراض ينسحب - بقوته - على محاولة البحث عن اتجاه جديد للبلاغة، ومعرفة آخر ما استجد فيه. ومن هنا كانت حتمية درس حركات ونمو هذا الدرس الخاص، فكانت مراحل التطور البلاغي بأبعادها الانتقالية الخاصة؛ هذا من الجانب الزمني، فالمحاور التطورية درسناها بأبعادها، وتُعدُّ خطوة أساسية، بل خطوة لازمة، من حيث طبيعة الوصول إلى الدرس البلاغي الجديد؛ هذا من جهة... ومن جهة أخرى فإن التطور الحادث يُعدُّ حركة تقنية لرصد الجديد الذي لم يسبقه جديد.

(١) يُنظر: على أحمد سعيد أدونيس؛ مقدمة للشعر العربي، دار الفكر، بيروت - لبنان، ١٩٨٦ م، ص ٩٩.

إننا أمام حركة تجديدية بلاغية سريعة الخُطى متسعة، ومتشعبة ومتعددة الاتجاهات، قد ظهرت أبعادها في الآونة الأخيرة.

ومن هنا كان لهذا الدرس الجديد، أو لهذه الرؤية الجديدة أن تعتمد على «المعيار الذى يجب أن يُقاس به كل جديد، وهذا المعيار يكمن فى الإبداع، والتجاوز، وفى كونه مليئاً لا يستنفذ»^(١).

- ٢ -

والرؤية التى يكتمل طرحها فى هذه المحصلات تعتمد على طبيعة حركة الدرس (البيولوجى)؛ هذا الدرس الذى سيطر على كل مناحى الدرس التحليلى النقدى البلاغى بكل قوة. فهذا (نوثروب فراى) يؤسس للدرس النقدى الانتقالى فى طفرته الخاصة، والتى تقدّم بها نحو الانطلاق إلى رؤية عميقة، فكان كتابه «تشریح النقد» والذى يعتمد - بشكل واضح ومهم - على انطلاقة علمية مقصودة، انطلاقة خاصة من عمق الدرس (البيولوجى **Biology**)، ولولا هذا الدرس الذى أتقنه (فراى) ما استطاع أن يُنجز هذا العمل الجديد.

وانطلاقاً من الرؤية المظلية الكبيرة - باعتبار البلاغة كل هذا التعبير الأدبى المتعدد، حيث تظل تحتها حركات نابضة بالفعل الدائم - فإن عمل (فلاديمير بروب) «مورفولوجيا الحكاية الشعبية» يدخل ضمن المناهج البلاغية التجديدية التى أحدثت قبولاً وانتشاراً كبيرين. ويُعدُّ هذا الانطلاق المنهجى التجديدى توظيفياً خاصاً للرؤية (البيولوجية).

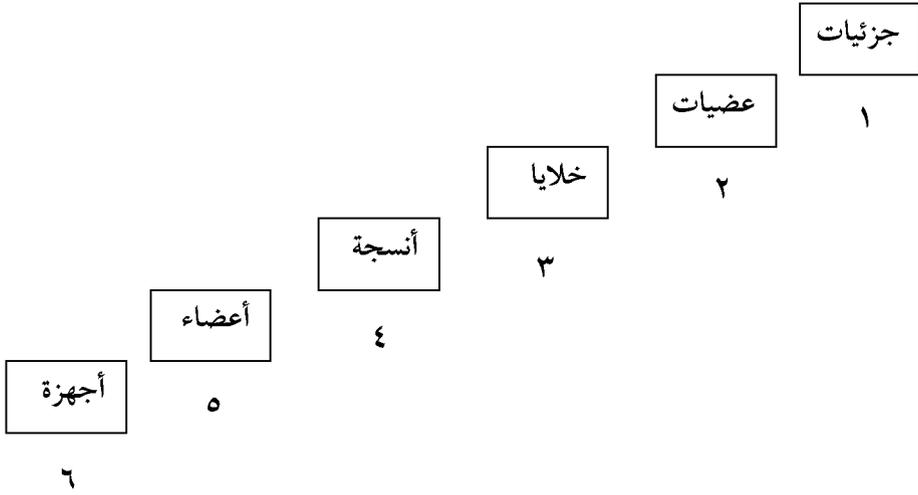
إنَّ مهمة علم (**Biology**) هى البحث فى دراسة الكائنات الحية من جميع أوجه نشاطها الحيوية والتى تُميز الكائن الحى عن غيره من الجمادات^(٢).

(١) نفسه، ص ٩٩.

(٢) انظر: عايش محمود؛ مدخل إلى بيولوجيا الإنسان، الجامعة الأردنية، عمّان - الأردن، ١٩٨٧م، ص ١٤.

ومن هذه الوظيفة الحيوية؛ فقد انقسم هذا العلم إلى علوم متنوعة مثل: علم الشكل الخارجى (المورفولوجيا)، وعلم (التشريح **Anatomy**)، وعلم البيئة، وكذلك الوراثة، وعلم الأجنة والخلية، والفسولوجيا، والتطور، والتصنيف، وسلوك الحيوان، وكذلك علم (الثديات **Memology**)^(١).

وكل هذه المساحات العلمية (البيولوجية) بفروعها الحيوية تعتمد اعتماداً أساسياً على نظام تركيبى خاص. وسنورد بعضاً من هذا النظام لأنه انسحب - بقوة وبسرعة - على الدرس الأدبى النقدى؛ أى على الدرس البلاغى بالضرورة؛ ويتكون هذا النظام من:



وهذا التكوين يدخل - بدوره - فى تراكيب أخرى متعددة، ولكن أهم ما نراه فى هذا الأمر الاعتماد على البنية باعتبارها خلية حيوية متفاعلة لها مداها الدينامى. وهذا الأمر يجعلنا نُعيد التأمل فى القول الشهير (لجان بياجيه) بأن: البيولوجيا هى مفتاح «البنىوية». إن هذا القول يجعلنا نُعيد قراءتنا ودراستنا عن البنىوية من جديد،

(١) نفسه، ص ١٤.

ونذهب أولاً وقبل كل شيء إلى الدرس «البيولوجي» بكل أبعاده. فالبنية - إذن - تركيب بيولوجي، وهى أساس الدرس النقد البلاغى، فالبلاغة - فى أساسها - بنية تحويلية إن استطعنا قول ذلك.

ولكن (البيولوجيا) ليست هى مفتاح البنيوية وحدها وإنما هى مفتاح كل ما جاء بعد البنيوية. فهذا النظام البيولوجى المنطلق من الجزئيات إلى الأجهزة يمدُّنا فى الدرس البلاغى بمواد ومفاهيم علمية تعمل على اكتشافات تحليلية للمعنى غير متوقفة، كما يجعلنا ننظر إلى النَّصِّ الذى يُراد تحليله من زوايا متعددة، الأمر الذى يعمِّق حركية الدلالات، بل إن النَّصِّ المفتوح المعنى، هو نص «بيولوجى» التركيب؛ أى أن أجزاءه كلها فى حالة حركة غير متوقفة. إن (إيكو) عندما أطلق هذا المصطلح على النص المنتج للدلالات غير المتوقفة انطلق من ثقافته العلمية العديدة، كما انطلق من إرثٍ علمى مهم عند الآخرين؛ أمثال (بيرس).

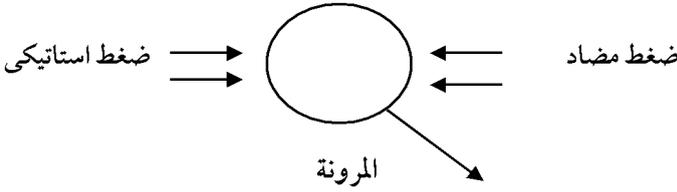
- ٣ -

ويستعين الدرس البلاغى النقدى بمقومات العلوم التطبيقية الأخرى مثل «الفيزياء»؛ فيأخذ منها خصائصها المعينة من المرونة، والصلابة، كما تأتى الشفرة كأهم انتقال من العلوم الاتصالية التطبيقية إلى الدرس البلاغى التحليلى، حيث راق - هذا المصطلح العلمى القائم على خواص معينة للمادة - أصحاب الدرس البلاغى النقدى الجديد، فانسحبت أبعاده لتكرَّر بشكل كثيف فى حنايا الرؤية التحليلية النقدية، فأصبحت مكوِّناً دلالياً بلاغياً تختلف عطايه حسب زوايا الرؤية المتعددة، ولهذا رأينا الإشارة إلى أنواع هذه الشفرات^(١)؛ مثل: الشفرة الصلبة، والمرنة، وكذلك الشفرة المتسعة.

(١) انظر: سيزا قاسم؛ وإشارتها إلى أنواع الشفرة فى دراستها البلاغية القرائية، القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، عالم الفكر، ١٩٩٢م، ص ٢١٥.

وهذه الأوصاف والتقسيمات اعتمدت على الأصول الفيزيائية؛ فمثلاً الصلابة وخصائصها لا يمكن فهمها بدون الرجوع إلى الدرس الفيزيائي، وكذلك المرونة تلك الصف المأخوذة أصلاً من الدرس الدينامي الفيزيائي؛ فالمرونة (Elastic) هي في الأصل الفيزيائي: دراسة لمدى استجابة الأجسام للقوى المؤثرة عليها استاتيكيًا، وكذلك لمعرفة مدى استرجاع هذه الأجسام لحالتها الأصلية بعد زوال القوى المؤثرة^(١).

فالمرونة مصطلح فيزيائي يعمل بدخوله إلى حيز التحليل البلاغي على مدى الاستجابة المتعددة لقوى الدلالات المنتجة في النص الأدبي نفسه. وبجانب ذلك فهو يُعدُّ من المصطلحات البيولوجية الخاصة من جهة الحركة والحركة المضادة بفعل القوى الاستاتيكي؛ والتي تحوّل حرك الجسم نفسه إلى رؤى وحركة دينامية «بيولوجية».



استجابة خاصة من الجسم

— ٤ —

وإذا كنا قد أشرنا سريعاً إلى أهمية كتاب (نور ثروب فراي) «تشریح النقد»؛ فإننا يجب أن نُشير إلى طبيعة المؤثرات التي أفرزت نتاج هذا الدرس التشریحی، لأن جهد

(١) انظر: أحمد شوقي عمار؛ أساسيات الفيزياء، دار الراتب الجامعية، بيروت، القباء، ١٩٨٨م، ص ١٧.

(فراى) فى هذا العمل يُعتبر جهداً واعياً، قد ارتكز على عمقٍ فى معرفة للعلوم التطبيقية، وبخاصة ذلك الدرس «البيولوجى». ويُشير (فراى) إلى تأصيل هذا الدرس عند (أرسطو) فى كتابه «فن الشعر»؛ أى أن درس الشعرية - عند أرسطو - هو درس بيولوجى من الدرجة الأولى، ولهذا يُشير (فراى) فى مقدمة كتابه «تشریح النقد» بأن كتاب أرسطو يُعدُّ تأسيساً «بيولوجياً» مهمًّا للدرس البلاغى نفسه، يقول فراى فى ذلك: «إنَّ الدرس البلاغى الأدبى، بدأ منذ أرسطو فى كتابه الشعر، حيث عُرف أرسطو باهتمامه بدرس الحيوان. ولكن هذه النظرة قد بدأت تظهر للضوء بعد ألفين من الأعوام، حيث يُعاد دراستها، وبث روح الدينامية فيها من جديد»^(١).

إنَّ كتاب (فراى) بمقدمته المهمة - كذلك - يُعدُّ مدخلاً أساسياً للربط بين الدرس البيولوجى، والدرس الأدبى؛ بل إننا نرى عناية عميقة بالدرس العلمى على مستويات متعدد. إننا فى هذا الكتاب أمام عالم فى «الفيزياء، والفلك، والرياضيات»، بل عالمٍ صاحب رؤية عميقة فى مجال العلوم التطبيقية هذه. إنه يُشير إلى أن درس العلوم يبدأ عادة بحالة معينة من الاستقرار البسيط، فالمعرفة الفيزيائية بدأت عن طريق معرفة الشعور الأولى والفورى للتجربة الحالية، والتي صنفتها على أنها الحرارة والبرودة، والرطوبة والجفاف، واعتبار كل ذلك المبادئ الأساسية للمادة. ولكن فى نهاية الأمر انقلب الدرس الفيزيائى، فأصبح باطن الفيزياء هو ظاهرها، حيث اكتشفت أن وظيفتها الأساسية تتمثل فى شرح المقصود بالحرارة، والرطوبة... وغير ذلك^(٢).

فهذه الإشارة العلمية تُتم - بشكلٍ واعٍ - على طبيعة الرؤية العميقة الخاصة لهذا الدرس العلمى. ولهذا فإن منهج (فراى) قد انطلق من الرؤى العلمى بمختلف

N-Fray. The Antomy of criticism, London, 1476, p17.

(١)

The same, p4.

(٢)

اتجاهاتها، حيث أوجب بالضرورة سحب الدرس العلمى بحيثياته إلى مجال الدرس الأدبى بأبعاده - «فكل إنسان يريد أن يدرس الأدب بشكل واعٍ وجادٍ فيجب أن يعرف أن الأمور العقلية تمتد وتتشابك مع بعضها البعض تمامًا كما تتشابك العلوم الطبيعية»^(١).

- ٥ -

وإذا كانت البلاغة - كما رأينا - هي علم الخطاب نفسه؛ فإن درس الخطاب كما يرى (دى يو جراند) يرتبط ارتباطاً وثيقاً بين حركية الأجسام وانطلاقاتها بفعل القوة، وبين حركية النص بفعل القراءة نفسها. إنَّ انطلاقة الصاروخ - مثلاً - تحتاج إلى وصف للسرعة وهيئته، لا وصف للصاروخ من حيث هو مكوّن فقط. وهكذا فإن وصف النص يحتاج لمثل ذلك^(٢). فلقد كان لتأسيس (فراى) أثره الكبير - بالطبع - فى موقف (دى يو جراند) الذى انطلق كلية من خليطٍ واعٍ من معطيات الدرس العلمى التطبيقى المتعدد.

وتتغلغل المصطلحات العلمية بكل عمق فى الدرس البلاغى الجديد؛ فهذا (G.leech) البلاغى الشهير صاحب الجهود المميّزة فى هذا الميدان يدعو إلى الاعتماد على التطور العلمى ونتائجه؛ فيدعو فى كتابه المعروف باسم (Style of Fiction) إلى الاهتمام بالجوانب البيولوجى؛ حيث أشار إلى العناصر والجزئيات المكوّنة للنص من حيث هي مكونات بلاغية، ولكنها فى الأصل مكونات «بيولوجية»، فتحت عنوان (The Rhetoric of Text) يُشير إلى أن النص فى كليته يعد شفرة (Code) خاصة^(٣).

7 ray ibid, p10.

(١)

(٢) انظر: روبرت دى بوجراند؛ النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٢٣٥.

(٣) Geogfrey leech, Michad Short, style in fiction New York. 1988, p 2/1.

ويُعدُّ هذا العنوان عند (leech) وشريكه (M.Shak) في هذا الكتاب رؤية بلاغية جديدة، من حيث التناول والاعتماد على التطور الكمي لعناصر الدرس البلاغي نفسها^(١). وبجانب ذلك نرى الإشارة إلى الإفادة من الدراسات الفيزيائية، وذلك باعتبار النص رؤية فيزيائية في أول قراءة له، فقراءة المكتوب نفسه يعتمد على ذلك^(٢).

ومن هنا فإننا نرى أنه لا توجد رؤية بلاغية جادة بدون هذا الدرس العلمي، الذي يؤصّل لأبعادها المتعددة، وبما أن الدرس البلاغي يشمل كل الدرس الأدبي، وبما أن انطلاق الدرس العلمي البيولوجي هو الرؤى الجادة للدرس البلاغي بجانب فروع العلوم الأخرى؛ ولذا فإننا يجب أن نطرح أبعادًا خاصة تعتمد على الدرس العلمي، ننظر من خلال التحليل النصي باعتبار هذا التحليل ووصفه رؤية بلاغية جديدة تعتمد على الجوانب التطبيقية؛ والتي يجب أن تذهب إلى علوم مختلفة مثل:

- | | |
|------------------------------|------------------------------------|
| ١- علم النفس. | ٢- علم الاجتماع. |
| ٣- هندسة التصميمات. | ٤- علم البيولوجيا وفروعه المتعددة. |
| ٥- الرياضيات وتحليل العوامل. | ٦- ديناميات الحرارة. |
| ٧- علم الفويولوجيا. | ٨- الجشطالت. |
| ٩- العلوم الأخرى المتعددة. | |

G-leech, ibid, p.2/2.

(١)

p2/3- ibid.

(٢)

البُعد الثاني - النص الأدبي لا بد أن يخترق وجه العلم :

إن هذا العنوان توجيه أساسي من (جوليا كريستيفا)؛ حيث أكدت على أن النص الأدبي الذي نريد تحليله من وجهة النظر البلاغية يُعدُّ - في رأيها - خطاباً يخترق وجه العلم، والأيدولوجيا والسياسة^(١).

ولكن كيف يخترق النص وجه العلم؟ إن هذا السؤال يذهب بنا إلى جهود متواصلة غير متوقَّعة من (جاكيسون، وليغى شتراوس، وفراي، ولوتمان، وبارت، وجوليا كريستيفا، وباختين، وتودوروف، وجاك دريدا، ودي يو جراند).

إن عمل (دي يو جراند) الأخير «النص والخطاب والإجراء» يُعدُّ نظرية علمية ذات حجم كبير، اعتمدت على تداخل كبير وكثيف للعلوم الطبيعية. لقد وضع (دي يو جراند) أسس كبيرة اعتمدت على الشرح والتوسيع إفادة من العلوم التطبيقية. ولقد وضع (دي يو جراند) أصولاً تُعدُّ عملية تطبيقية لحركة النص والانطلاق منها إلى التحليل الكلي؛ وهذه الأصول هي:

أولاً - السبك (Cohesion) :

وهو انتظام خالص اعتمد على النظام العلمى الفيزيائى من حيث الإدراك الهندسى الذى يجيده (دي يو جراند) نفسه. والسبك - كما يقول - يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع، يؤدى السابق منها إلى اللاحق، بحيث يتحقَّق لها الترابط الرصفي، وبحيث يمكن استعادة هذا الترابط^(٢).

ووسائل النظام التى يُشير إليها (دي يو جراند) تعتمد على الهيئة التركيبية المكونة من المركبات «النحوية»، والجمل، وعلى أمور أخرى مثل: التكرار، والألفاظ

(١) جوليا كريستيفا؛ علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر؛ المغرب، ١٩٩٧م، ص ١٣.

(٢) دي يو جراند؛ النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٣.

الكنائية، والإحالة المشتركة، والخذف والروابط^(١). ويُعدُّ السبك الرؤية الخاصة للعملية الشكلية بحركتها ودينامياتها الإبداعية.

ثانيًا - الالتحام (Coherence) :

وهذا الالتحام يرتبط بنشاط الدينامية الإجرائية للنص من خلال عناصر السبك؛ حيث يساعد على دفع الحركة الدائرية للنص - كما يقول (جان بول سارتر)، والذي يعتبر قراءة النص حركة دائرية خاصة غير متوقفة أصلاً.

ويتطلب الالتحام هذا إجراءات معينة تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه^(٢). وقد اعتمد (دى يو جراند) في هذا الجانب على وسائل معينة للالتحام «النص»، حيث تقوم هذه الوسائل على حركية منطقية، أو عملية عقلية «إدراكية» من الدرجة الأولى، وتمثل هذه العناصر المنطقية العقلية في علاقات السببية، والعموم، والخاص... بجانب المعلومات الخاصة عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف. ويُدعم هذا الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم.

ثالثًا - القصدية وبناء النص، ودفع الحركة :

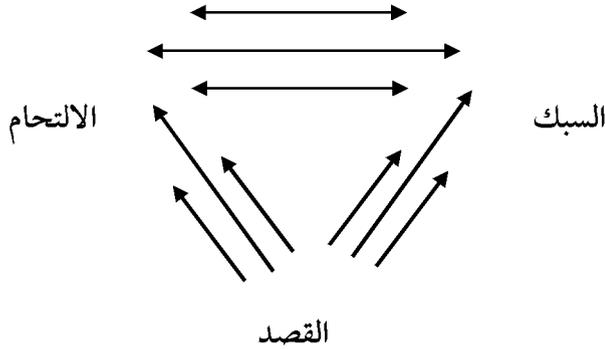
وثالث هذه العوامل التي ينطلق منها (دى يو جراند) إلى النص وفهمه بلاغيًا: القصدية، أو قصد المؤلف نفسه. ويدخل هذا الأصل في حيز الدرس البلاغي «الفيتومينولوجي»، فالنظريات الظاهرية - كما يقول وليم راى - تضم الفعل والبنية في إطار فكرة واحدة، وهي القصد^(٣).

(١) نفسه، ص ١٠٣.

(٢) نفسه، ص ١٠٣.

(٣) وليم راى؛ المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد - العراق، ١٩٨٧م، ص ١٧.

وتُعَدُّ هذه الرؤية القصديّة حركة «دينامية» مستمرة لا تتوقف، كما أنها نقطة مهمة لالتقاء وتماسك الموقفين السابقين «السبك، والالتحام»، فالقصد موقف منشئ النص من كون صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصًّا يتمتع بالسبك والالتحام، وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها^(١). فالقصد - إذن - يُعَدُّ تلك الحرارة التي تبث الحيوية في مجال السبك والتلاحم.



وبهذه الثلاثية نرى الحركية الحيوية للنص وشكله المتكوّن بالطبع من اللغة المشكلة له بدفعٍ قصديّ.

رابعاً - حركية القبول :

وهي حركية التلقى نفسها، ولكن (دي يو جراند) يسميها بهذا المصطلح الخاص، لأنه يربط هذا القبول بالقصديّة الناتجة من الرؤية الاستهلاكية للمنتج «العمل الأدبي». ومصطلح القبول يعمل على الهدف الإبداعي من حيث التفاعل القرائي بين المتلقّي وبين النص نفسه، فيقول عنه (دي يو جراند): «وهو يتضمّن

(١) دي يو جراند؛ المرجع السابق، ص ١٠٣.

موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هو نص ذو سبك والتحام»^(١).

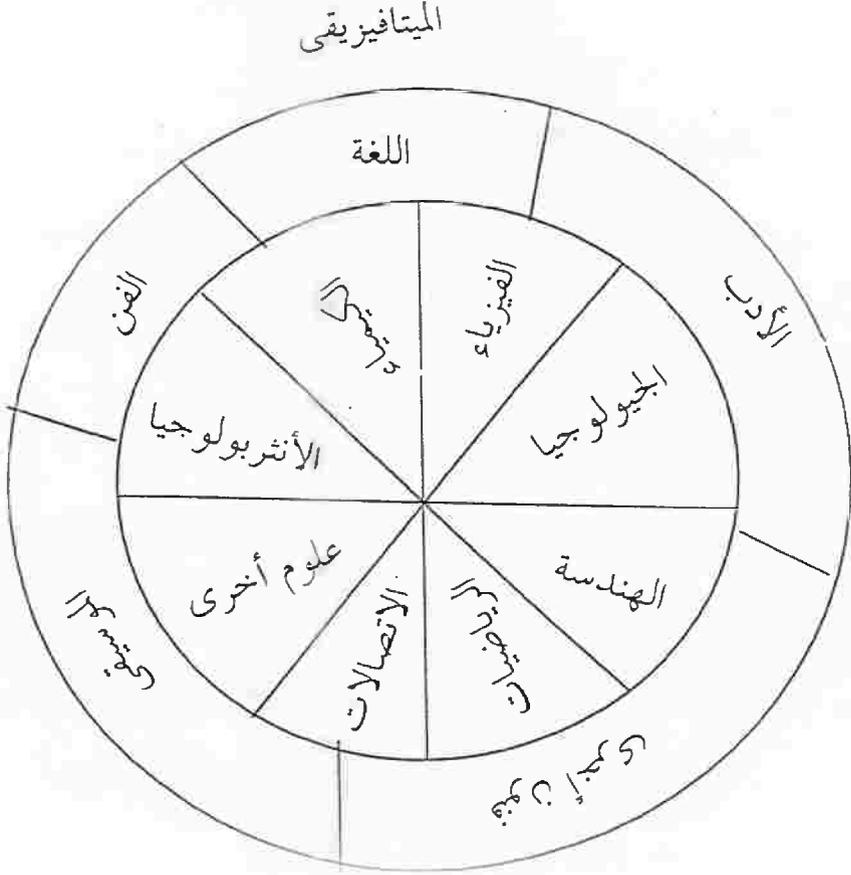
هذه الأصول تُعد انطلاقات أساسية من حيث تكوين الدائرة الحركية للفهم القرائي للنص، وتُعد كذلك انطلاقات بلاغية دينامية للوصف والتحليل النصي القرائي. وينضم إلى هذه الأصول عناصر أخرى تأتي إليها بالضرورة؛ مثل: رعاية الموقف «الذي يتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطاً بموقف سائد يمكن استرجاعه»^(٢). وهذا أمر يعود إلى مسألة الاستقبال وطبيعتها عند المتلقى نفسه. كما ينضم عنصر التناص كجزء حركي مهم لفهم الجانب التكويني للنص نفسه، ويأخذ هذا العنصر مسماه الحديث انطلاقاً من الرؤية العلمية الجديدة فيعرف باسم «جيولوجيا النص»؛ حيث العناية بالتكوين الطبقي وخصائصه.

إنّ تلاحم العلوم والدرس الأدبي في العصر الحديث من الظواهر الواقعة؛ ولذلك يجب الاعتماد على طبيعة العلم الحديث في دراسة الظاهرة الأدبية، فالأدب يدخل في مساحة دائرة واحدة مع العلوم التطبيقية، ولهذا فإن (E.J.Mc GUIGAN) يُشير في كتابه المهم «Experimental Psychology» إلى الدائرة العلمية الأدبية بمساحتها التي تجمع الفنون مع العلوم في حين واحد هكذا^(٣):

(١) نفسه، ص ١٠٤.

(٢) نفسه، ص ١٠٤.

(٣) انظر: E, J. Mc Guigan, experimental psychology, U. S. A. 1968, p2.



ففي هذه الدائرة الأزواجية نرى الدائرة الأولى (الداخلية) تحتوى على العلوم البحتة . بينما الدائرة الأخرى (الثانية) والتي تدخل مع الدائرة الأولى في محيط واحد تتكون من الفنون المختلفة.

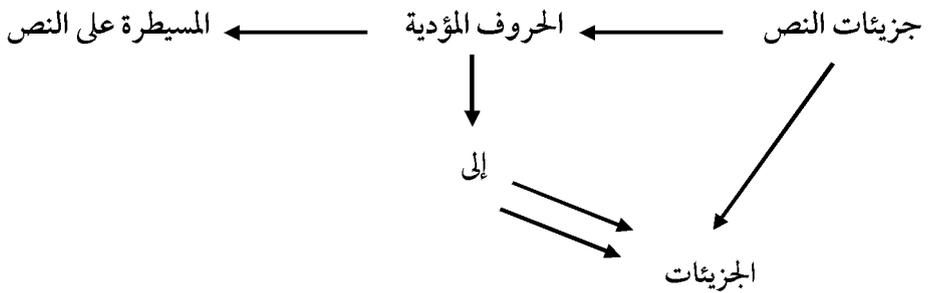
إن مضامين الأدب هي مضامين العلم . كما يقول بارت : فلا توجد بكل تأكيد مادة علمية واحدة لم يعالجها الأدب (١). فهذا القول يؤكد رؤية الدائرة المزدوجة بين علم البحث وبين التعبير الفني في مجالاته المختلفة.

(١) رولان بارت. البلاغة القديمة . ص ٣٢.

وانطلاقاً من التزاوج والتداخل بين العلوم التطبيقية والدراسات الأدبية فإننا سنقترح رؤية تأسيسية للدرس التطبيقي التحليلي البلاغي؛ حيث يُعدُّ النص رؤية بيولوجية مهمة في المقام الأول - وهذا الاقتراح يتمثل في:

أولاً: الجزئيات؛ وتشمل المكونات الأساسية للنص من حيث طبيعة اللغة من الحروف أو بالتعبير البيولوجي: من الذرات التي تعمل على تكوين الجزئيات ذاتها. فالذرات تُفصى إلى العضيات، والعضيات تُفصى إلى الخلايا، والخلايا تُفصى بدورها إلى الأعضاء ثم الجهاز.

وجزئيات النص تتمثل في الكلمات المستخدمة من حيث تفاعلها ودلالاتها المتعددة.



ثانياً: العضيات؛ ويُقصد بها حركية الجُمْل أو أشباه الجُمْل وطبيعة تركيبها؛ حيث تنضم هذه الجُمْل وتتماسك أو تنضم أشباه الجُمْل وتتماسك مع حركتها متجهة إلى تكوين أكبر وتفاعل، وهنا نأتى إلى طبيعة النظم الخاصة التي يُشير إليها (عبد القاهر الجرجاني) من حيث الضم الخاص للجزئيات بفعل الرؤية البيولوجية للنص.

العضيات = حركية الجُمْل وأشباه الجُمْل

= التراكيب وطبيعتها وحركتها

= عملية الضم بشكل بيولوجي خاص

ثالثاً: الخلايا؛ وهى فى النص تمثل وحدات أكبر من الجملة من حيث حيوية التراكيبي المميزة للنص، ومن حيث التفاعلات الدينامية التى لا تتوقف بفعل الترابط بين الجزئيات والعضيات، ثم هذه الخلايا النصية؛ وهى تتكون من حركية تتابعية خاصة ومتناسكة لجملتين أو أكثر بفعل عمليات السبك والالتحام كذلك.

رابعاً: أنسجة النص؛ إن كلمة (Text) فى مصطلحها تعنى: النسيج... ولكن النسيج نفسه يدل على شكلية معينة ذات بُعد واحد من جهة التكوين التشكيلي الإبداعى، أما الأنسجة فإنها تنتمى إلى هذا العلم المعروف باسم (Histology)؛ حيث يُعدُّ من أهم فروع الدرس التحليل (Anatomy)، وهو يهتم بالخلية وتركيبها وعناصرها^(١).

إن حركة الخلية أساس التفاعل فى النص الإبداعى، وليست حركة النسيج الثابت والمؤدى إلى شكل واحد بدون زوايا تحركية. ويأتى هنا مصطلح جديد يدخل حيز بناء النص وهو مصطلح (Histoblast)؛ أى تلك الخلية المكوّنة للنسيج الحيوى^(٢)، وليست بالطبع هى تلك الخيوط المكوّنة لشكل النسيج الاستاتيكي الأحادى التكوين.

خامساً: أعضاء النص؛ وهى ما يُطلق عليه فى التعبير التحليلي مصطلح: الوحدات الصانعة للبناء الكلى للنص؛ من حيث تقسيماته المعينة المتداخلة، ويطلق عليها أحياناً مصطلح: الشريحة^(٣).

سادساً: الجاهز النصى؛ ونقصد به التشكيل الكلى لكل عناصر النص بداية من الجزئيات الصغيرة وحركتها إلى هذا التكوّن العضوى الكلى.

(١) دى يو جراند؛ نفسه، ص ٧٤.

(٢) انظر: Millad Bishay, Medical, pharmaceutical dictionary, cavro, 200, p367.

(٣) هذا المصطلح نراه مكرراً بشكل مقصود فى عمل كمال أبى ديب «الرؤى المقنعة»، حيث الدراسة المورفولوجية للشعر الجاهل.

* الدرس التطبيقي :

سيكون درسنا التطبيقي على نص نازك الملائكة «النهر العاشق»؛ تلك القصيدة التي نظمتها خلال الفيضان الرهيب عام ١٩٥٤ م^(١):

أين نمضى؟؟ إنه يعدو إلينا

راكضاً عبر حقول القمح لا يلوى خُطاه

باسطاً لمعة الفجر، ذراعيه إلينا

ظافراً كالريح، نشوانٌ يدهاه

سوف تلقانا ونطوى رعباً أنى مشينا

* * *

إنه يعدو ويعدو

وهو يجتاز بلا صوتٍ قرانا

ماؤه البنى يجتاح ولا يلويه سدٌّ

إنه يتبعنا لهفانٌ إن يطوى صبانا

فى ذراعيه ويسقينا الحنانا

* * *

لم يزل يتبعنا مبتسماً بسمة حُب

قدماه الرطبتان

تركت آثارهما الحمراء فى كل مكان

(١) ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧م، المجلد الثانى، ص ٥٢١.

إنه قد عاث في شرقٍ وغربٍ
في حنانٍ

* * *

أين نعدو وهو لفٌ يديه
حول أكتاف المدينة ؟
إنه يعمل في بطءٍ وحزمٍ وسكينة
ساکبًا من شفتيه
قُبلا طينية غطَّت مراعيينا الحزينة

* * *

ذلك العاشق إنه قد عرفناه قديما
إنه لا ينتهي من زحفه نحو ربانا
وله نحن بنينا، وله شِدنا قُرانا
كلُّ عام ينزل الوادي ويأتى للقانا

* * *

نحن أفزعنا له أكواخنا في جُنح ليل
وسنوويه ونمضى
إنه يتبعنا في كلِّ أرضٍ
وله نحن نصلي
وله تُفرغ شكوانا من العيش الممل

* * *

إنه الآن حياة
 أولم تغسل مبانينا عليه قدميها
 إنه يعلو ويلقى كنزه بين يديها
 إنه الآن حياة
 أولم تغسل مبانينا عليه قدميها
 إنه يعلو ويلقى كنزه بين يديها
 إنه يمنحنا الطين وموتًا لا نراه
 من لنا الآن سواه؟

وتنقسم هذه الدراسة التحليلية إلى هذه الأبعاد :

البعد الأول - الرؤية المورفولوجية :

إننا كما يقول (يورى لوتمان): حين ندرس النص الشعري بحسابه بصورة أخص بنية سيغولوجية عضوية، وإننا في الواقع سنتكئ على حصاد ما سبقنا من فكر علمي^(١). أى أن قراءة النص الشعري يُعدُّ مشروعًا علميًا وليس مشروعًا اقتصاديًا فقط، ويبدأ هذا المشروع بالرؤية الشكلية والتي تدرس طبيعة التكوّن العضوى، باعتبار القصيدة أو العمل الأدبي كلاً عضوياً، يتفاعل بعضه مع بعض - فالدرس «المورفولوجي» سيفيدنا في هذه الزاوية؛ حيث سيرتكز على الطبيعة الشكلية المكوّنة للنص كلية؛ هذا من جهة، وسيساعدنا في النظر إلى النص باعتباره حركة عضوية وليس باعتباره مكوّنًا شكلياً من جهة ثانية. فالشكل الكلى كما يقول (يدئششة) ليس رؤية استاتيكية، وإنما هو رؤية دينامية غير متوقفة.

(١) يورى لوتمان؛ تحليل النص الشعري، ص ٣٢.

وهذا النص الذى ندرسه ينطلق فى بناء «بيولوجى» متماسك، حيث تحرص الشاعر على أن يكون جسمًا تفاعليًا تحركه الاستعارة تحريكًا متناميًا، فبدأت القصيدة بالاستفهام؛ (وديناميته) أين نمضى؟

حيث الحيرة بحركتها الاضطرابية، فبداية (السبك) البنائى للنص يقوم على هذا التشكيل الداعى إلى المشاركة والتتابع؛ كما يصنع حركة سردية تُعدُّ عصبًا قويًا يجمع جسم النص كله فى تحولات ارتقائية نحو النمو والانتقال من الجزىء (أين)، إلى الوضيئة باستخدام الجملة الفعلية فى زمنها المضارع الدال على الطبيعة الاستمرارية (نمضى)؛ حيث حركية الضمير الجمعى الدال على بداية الضياع والتشرد.

فهذا الجزىء (أين) بالإضافة إلى الفعل (نمضى) يصنعان الحركة المكونة لكل أبعاد القصيدة؛ فالشكل «المورفولوجى» لها يأتى من تتابع الأعضاء «الوحدات»؛ أى ما يطلق عليها مصطلح «المتواليات» عند بعض النقاد، ولكن المتواليات فى مصطلحها العلمى الرياضى الهندسى هى: تتابع اطرادى خاص لكمّ معين يتزايد بأبعاده ومساحته كلما انطلق فى الحركة التتابعية.. أما مصطلح «الأعضاء» فإنه يجعل من القصيدة حركة تجاه التكوّن الكلى، وذلك بفعل دينامية التكوين «الجزئى، والعضوى، وتكوين الخلايا» حتى يتشكّل النص بكل أبعاده الدينامية.

ويتكون هذا النص فى ستة أعضاء متفاعلة التحامياً؛ حيث يُفضى كل جزء إلى الآخر حتى نهاية القصيدة، ولكن الصورة الاستعارية التى أرادتها الشاعر لهذا النص تُسيطر بكل قوة وتأثير على البناء الكلى للقصيدة. إن الرؤية «المورفولوجية» لها تجعلنا نقسمها إلى العضيات والأجزاء وحركة التراكيب والأفعال؛ باعتبار ذلك من الأصول «المورفولوجية»، ولكن الشكل «المورفولوجى» بأبعاده ليس إلا حركة دائبة من المنطلق التشوى، ولهذا فإن قصيدة (نازك الملائكة) هذه تُعدُّ حركة لشكّل استعارى يصور النهر بذلك الكائن الطاغى الحانى المدمّر.

فهذا النص يبدأ بالفعل المضارع «نمضى»؛ والذي يصنع مساحة كبيرة لحركة استمرارية تأتي من حركة استمرارية أخرى للصورة بشكلها الاستعاري الكلي. إن الأفعال المضارعة في النص تشكّل أنسجة متفاعلة؛ فنرى التصاعد الحركي لها في قوله:

نمضى	يعدو		
لا يلوى	سوف تلقانا	تطوى	
يجتاز	يتبعنا	ويُسقيننا	
يعمل	لا ينتهي	ينزل	يأتي
سنؤويه	تغسل	يعلو	يلقى
يمنحنا	نصلّي		

ويقابل هذا التصاعد الحركي للمضارعة تصاعداً حركياً آخر للفعل الماضي بحركته البيولوجية كذلك، فتتلاقى مع بيولوجية الفعل المضارع؛ والأفعال الماضية المكونة للجزئيات التفاعلية هي:

تركت - عاث - لفّ - غطّت

عرفناه - بنينا - شِدنا

أفرغنا له

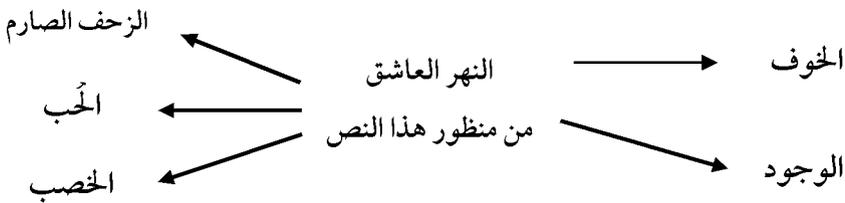
فالدفع الخاص للمضارعة يسيطر على «دينامية» النص، بينما يأتي دفع الفعل الماضي كردّ فعلٍ لصوت هذا الكائن المسيطر المحتوى للأرض ومن عليها، ولكن هذا الرد الفعلي لا يقف بحدوده البسيطة أمام هذا الدفع الاستمراري كله، والطاغي أيضاً.

ومن هذا الدفع قد تولّد العنوان باعتباره صورة بيولوجية متولّدة من هذا الدفع

الضدى؛ فجاء عنواناً يحمل هذه «الجينات الوراثية» لهذا التلاقى، فاسم «النهر العاشق» يدل على مفارقة كبيرة من جهة الحُب والهدم المتمثلان في عشق النهر المفرّق بفيضانه الكبير المدمر، وليس بفيضانه المحيى للأرض - كما يرى شوقى في قصيدته النيل قائلاً ومخاطباً له:

الماء تسكبه فيسبُك عسجدًا والأرض تُغرقها فيحى المغرق

إن العنوان - هذا - يعمل كـ«خلية» حيوية بها الدفع الضدى بين الحياة والموت بين العشق وبين غزارته المدمرة «ومن الحُب ما قتل»، ولهذا فإن العنوان «النهر العاشق» يُعدُّ نصّاً متداخلاً بحيويته وأبعاده البيولوجية مع النص ذاته بفعل الالتحام والسبك، بل والقصد والأعلام والقبول - كما يقول (دى يو جراند) بإشارته السابقة، وهو كذلك حركة بلاغية تفتح القنوات القرائية العلامية للنص كما يقول^(١) **Richard M Coe** فى كتابه المعروف **advanced Form and Substance an Rhetoric** ، فالعنوان ليس مفتاحاً للنص فقط ولكنه رؤية بلاغية قائمة على الجوهر البيولوجى المتلاحم مع جوهر النص فى وَحْدَةٍ واحدة. وانطلاقاً مع رؤية الجشطالت (**gestalt**) فإن النص بعنوانه صورة حركية كلية، وبالطبع بلاغية؛ «فالنهر العاشق» بصورته الاستعارية حركة للخلايا المتصارعة بين الحياة والموت أو بين الموت والتوالد الجديد للخلايا نفسها ذاته عنوان بيولوجى أو عنوان يعتمد على الترميز الخاص.



(١) Richard Coe, *Form and Substance, an advanced Rhetoric*, New York, 1988, p137.

البُعد الثالث - النص اختيار مورقولوجي :

وإذا كان العنوان قناة أو قنوات للدخول الخاص للعالم المقصود بدلالاته المعينة، فإن التقسيم المورقولوجي للنص يأتي على اختبارات خاصة - كما يقول (يوري لوثمان)^(١) -، فإذا كان توزيع العمل الشعري إلى أبيات يُعتبر توزيعاً عظيمًا إجباريًا فإن توزيعه إلى مقطوعات شعرية يُعتبر توزيعاً اختياريًا.

وهذا الاختيار يعود بالطبع إلى الرؤية المشكلة؛ أي إلى الرؤية البلاغية من جهة كمّها وحجمها، أي من جهة التكوين الجشطالتي أيضًا. وتقسيم القصيدة إلى مقطوعات يُعدُّ تقسيمًا بيولوجيًا من حيث التطور الخاص عند المبدع نفسه، إنه رغبة في تقنية معينة تُشدُّ أركان النص بالروابط المتعددة، والتي تنتجها الرؤية البلاغية في المقام الأول.

وتتهم (نازك الملائكة) اهتمامًا كبيرًا بهذا التقسيم الهيكلي الخاص؛ فجاءت القصيدة في ستّ مقطوعات تتماثل في بنائها وحركتها مع حركية الأعضاء التكوينية لجسمٍ حركي تفاعلي، كما كان التفاعل بحركته واضحًا من خلال العلاقات التكوينية أو العلاقات التي يُطلق عليها علاقات سببية من جهة التكوين كذلك والتنظيم أيضًا^(٢).

لقد حرصت نازك الملائكة على أن تكون قصيدة «النهر العاشق» صورة بلاغية كليّة لا تقوم على مجرد الشكل أو الهيكل المتناسق، وإنما اعتمدت على ثورة التفاعل الداخلى الخاص من جهة علاقات البناء مع بعضها البعض الذى يحكم بالقوة البيولوجية، فالمقطوعة الأولى تُعدُّ مقدمة تحذيرية ليقظة النهر وتناميه، وبداية عدّوه

(١) انظر: يوري لوثمان؛ تحليل النص الشعري، ص ١٣٨.

(٢) انظر: الفصل الخامس الخاص بعنوان Richard Coew, Form and Substance

Frame worker, p155.

للوصول إلى كل مكان مع التهديد الظاهر باستخدام الأداة «إن» الشبيهة بالاستخدام الفعلي - كما يقول النحاة - . وبالطبع فإن حركة العَدْو هذه قد بُنيت بالضرورة على الحركية السابقة للجمله الاستعارية «سوف تلقانا...».

وتصنيع الشاعرة تكثيفات دلالتة من خلال طبيعة الأبنية المتواصلة والمتحركة مع بعضها البعض في هذه المقطوعة العضوية البيولوجية، فيأتي الاجتياز والاحتياج للماء والطين نتيجة للعَدْو السريع المتكرر والمتسع في الحيز الاتساعي المميز. وتنبثق الرؤية الضميرية في هذا المقطع من خلال الدفع «البيولوجي» في قولها^(١):

إنه يتبعنا لهفان أن يطوى صيانا

في ذراعيه ويسقينا الحنانا

فيعود الضمير الجمعي مرة أخرى وتضغط الشاعرة على ظاهرة الالتفات. وتنطلق الحركة السريعة للتكوين البلاغي للمقطوعة البيولوجية الثالثة؛ والتي تبدأ بفعل استمراري تهديدي يقوم على حركية المفارقة.

(لم يزل يتبعنا مبتسماً بسمه حُب)

حيث تعمل هذه الرؤية (العضوية) على الربط البيولوجي الواضح بين هذه الوحدة وبين الوجدتين السابقتين. فالتكوين الخاص يقوم على حركية السبك القائمة على التلاحم الواضح بين الشكل «المورقولوجي» الكلي للقصيدية والجزيئات المورقولوجية الخاصة الداخلية للمقطوعة، ويقوم عنصر الالتحام بفاعلية التماسك بين الجزيئات المكونة لهذه المقطوعة؛ فنرى استخدام الحال «مبتسماً بسمه حُب»، حيث يأتي هذا الحال صانعاً لاستمرارية التصوير الاستعارى،

(١) نازك الملائكة؛ الديوان، ج ٢، ص ٥٣٢.

ومعبراً عن العنصر الثالث الذي يُشير إليه (دى يو جراند)؛ وهو قصيدة الشاعر وموقفها من النهر الطاغى الباسم في ذات الوقت، وبذلك تحدث الحركة الضدية المفارقة التي تصنع بناء النص منذ العنوان الدال «النهر العاشق». ولكن كيف يكون هذا العشق نفسه؟ وتندفع رؤى القصيدة في بناء الحركة الضدية للنص من خلال إظهار القوتين الإيجابية والسلبية؛ الإيجابية في الإشارة إلى النهر وعطاياه السنوية في فيضانه الخصب، والسلبية في قوته القادمة للتدمير الجميل لكل شىء... وذلك في قولها:

(إنه قد عاث في شرق وغرب

في حنان)

إن الصورة الاستعارية هنا - كما يقول نيتشه^(١) - صورة مراوغة، بل ومزيفة، فليس هذا الحنان إلا قوة تدميرية لكل من يعيش حول هذا النهر. وتستمر الرؤية البيولوجية مع نمو المقاطع بشكلٍ واعٍ وارتباطها القوى بعضها مع بعض، وذلك بفضل بيولوجية الصورة المتكاملة للنص في حجمه الكلي باعتباره استعارة واحدة، ثم بفعل الحركة الداخلية الخاصة لكل بناء عضوي؛ «عضوي» من جهة حركية خلايا هذا النص بفعل الصورة التي تكوّن الوحدات ثم تربطها مع بعضها البعض. وتتلاحم قوى السبك بارتفاع حرارة القصيدة في النص؛ فنرى بداية المقطع الرابع الذي يعتمد مرة أخرى على التكرار لحركة توسعية وذلك في قولها^(٢):

(أين نَعْدُو وهو قد لفَّ يديه

حول أكتاف المدينة)

(١) انظر: Paul cantor, frxedrich nieshine the use and ubuse of Metpher, p74.

(٢) نازك الملائكة؛ السابق، ص ٥٣٢.

فتحول الفعل هنا بعد الاستفهام المكاني «أين» إلى فعل دال على الخوف، دال على الجرى والسرعة، وذلك في قولها «نَعْدُو»؛ حيث الانتشار النهري القوى المخيف في حنان، فتحوّل الفعل في الوحدة الأولى «نمضي» إلى نَعْدُو. فقوة السبك في القصيدة تسير في تفاهم وتناسق، فالاستعارة تنمو كذلك، وصورة النهر المخيفة تظهر شيئاً فشيئاً بفعل هذا الزحف الحازم اللازم. وهنا ليتحقق العنصر الرابع الذي يُشير إليه (دى يو جراند)؛ وهو عنصر القبول نفسه وتفاعل القارئ «المتلقّي» مع النص وقصديته وبالطبع مع تقنيته الخاصة.

ويأتي المقطع الخامس - أو الوحدة البيولوجية الخامسة - لتقدّم صورة للنهر معتمدة على رمزية العنوان نفسه؛ حيث تقول الشاعرة:

(ذلك العاشق، إنّا قد عرفناه قديماً

إنه لا ينتهي من زحفه نحو ربانا)

لقد ظهرت آثار عشقه للمكان فكان الزحف الحتمي، ولذلك نرى قوة السبك في هذا المقطع البيولوجي تأتي مع استخدام اسم الإشارة «ذلك العاشق»، وهذا يُعتبر تطوراً في الصورة التي رُسمت له ولآثاره التي نحسّها مع وصف الشاعر.

ويقوم بناء النص الكلي على استخدام الضمائر باعتبارها عصب الربط - كما يقول رومان جاكسون -، وكذلك باعتبارها شفرات مكثفة من جهة الإشارة إلى العلامة بين النهر والضمير الجمعي «نحن» في حالة التركيز المباشر، و«إنّا» في حالة الإشارة المعتمدة على الشفرة نفسها، ولهذا فإن الوحدة الخامسة تأتي مكثفة في استخدام الضمير «نحن» بداية لها وباعتباره انتقال من حالة في السبك إلى حالة أخرى، ولهذا فإن الضمير ارتبط مع الاستعداد والخوف؛ فتقول:

(نحن أفرغنا له أكواخنا في جُنح ليلٍ

وسنوويه وغضى

إنه يتبعنا في كل أرض^(١)

فالضمير «نحن» جاء مع حالات الاستعداد المكثفة الممزوجة بحالات الهلع والخوف الشديدين، ولهذا كان التعبير الاستعاري المتلاحق «سنؤويه ونمضي، إنه يتبعنا في كل أرض». ويأتي المقطع الأخير «السادس» معتمداً على لازمة معينة إشارية للنهر باستخدام «أنه»، ولكنَّ الشاعرة تعتمد على التحديد الزمني الأخير الممزوج بحالات الخوف من النهر؛ فنرى كلمة «الآن» كجزء «بيولوجي» يقدم دلالات خاصة تعبر عن مرحلة التقديس باعتبارها وسيلة للرضا - رضا النهر - . وبذلك تأتي عملية التناص التداخلي، وذلك باعتبار النص حالة جيولوجية لها طبقاتها التكوينية، فالمقطع هنا صورة بيولوجية تعتمد على الاعتقاد الفرعوني، وتعتمد كذلك على طبيعة العلاقة بين النيل وقدماء المصريين؛ تلك العلاقة التي أخذت شكل التأليه كنوع من إسقاط خوفهم الذاتي...

(إنه الآن حياة)

أولم تغسل مبانينا عليه قدميها

إنه يعلو ويلقى كنزه بين يديها

إنه يمنحنا الطين وموتاً لا نراه

من لنا الآن سواه^(٢)

وتأتي كلمة «الآن» بشكلها الزمني الحاضر لتكثف اللحظة التحويلية بعد استنفاد كل وسائل الحماية من فيضانه وحركته المدمرة؛ فتأتي الصورة التشبيهية متداخلة مع التعبير الاستعاري - ولكنها من منظور (نيتشه) كذلك صورة خادعة رغم استخدام التراكيب ووسائل السبك والالتحام، ولكن النص رغم ذلك سار في

(١) نفسه، ص ٥٣٣.

(٢) نازك الملائكة؛ نفسه، ص ٥٣٣.

طريق «الدينامية» البيولوجية معتمداً على خاصية النمو التي صنعت منه وحدة متكاملة.

وأما العمل السردي فإنه مجال خصب للتطبيق الإجرائي البلاغي، وهذا بسبب طبيعة تكوينه، وحركية بنائه القائمة على حيوية خاصة تتعدّد فيها الدوافع. ومن هنا «فإن النص السردي يهب نفسه للمتلقي في توافق مدهش يدعوه لاحتوائه مرة واحدة حتى ليوشك على امتلاكه واختزان أبرز معالمه، مما يجعله مادة أثيرة في الدراسات الجديدة حول بلاغة الخطاب، وميداناً جلياً لتطبيق علم النص - أيضاً - إبان تبلوره»^(١).

ويعنى أننا يجب أن ننظر للعمل السردي نظرة كلية، أو باعتبار آخر نظرة عضوية (Organic View)، على حدّ تعبير (John Talmader) نفسه في كتابه المعروف «Rhetoric Reader»، والذي ركّز على أهمية موضوع «النسبة والتناسب» عند درس العمل الأدبي بصفة خاصة، فتحت عنوان مهم أسماه (Propartion) أشار إلى ضرورة الاهتمام بالعملية التناسبية بين أجزاء المكوّن الأدبي نفسه. فالتناسب ليس إلاّ تحقيق هذه النسبية بين الأجزاء باعتبار العمل مادة عضوية متكاملة^(٢).

وليست هذه الرؤية إلاّ اتصالاً واضحاً بين الشكل باعتباره منظوراً جشطالتيّاً وبين البناء الكلي في نظر أصحاب الشكلية الروسية^(٣).

والحق إنّ الدرس التطبيقي للعمل السردي يُعدّ مجالاً إبداعياً يقوم على دينامية متداخلة تتبعثر فيها زوايا الرؤية، ولكنها تتلافى في بؤرة السرد نفسه باعتباره نشاطاً بلاغياً غير عادي.

(١) صلاح فضل؛ بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٧٥.

(٢) انظر: John. Talamadge, and others. Rhetoric Reader U. S. A. 1970, p70.

(٣) انظر: مفهوم البناء عند أصحاب المدرسة الشكلية الروسية خاصة عند يوري تينيانوف، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، ١٩٨٢م، ص ١٠٢.

إنَّ قصص العالم - كما يقول بارت - كثيرة^(١). وهى نوعية خاصة من الأجناس، ولكنها تعتمد على هذا الاختلاط المنظم لكل مواردها المتداخلة^(٢). فالنظام - إذن - هو سمة الرؤية السردية، وهو - كذلك - أساس عملية الإبداع، والتي هى عملية بلاغية، بالطبع. ولهذا فإننا نستطيع أن ننظر إلى عمل سردى كوحدة بلاغية متكاملة، تتكون من عناصر بلاغية متعددة اعتمادًا على رؤى (دى يو جراند)؛ التى أسس بها الرؤية الإجرائية لتناول النص بالتحليل والدراسة. ولكن هذه الأسس ستعدّل حتى تتناسب مع طبيعة تكوين العمل السردى. فالسبك لن يكون على مستوى السطح الأوّلى للمكونات الجُمليّة وأشباه الجُمليّة، أو بالاعتماد على المركّبات والتكرارات اللفظية. إنَّ هذه الأدوات ستدخل فى حيِّز اللغة، أو الوسيلة التعبيرية التى يستخدمها الكاتب، وسيكون السبك فى مساحات شاسعة وجديدة، من حيث المشاهد وحركتها، والشخصيات ورسومها وصراعها وحركتها كذلك. بجانب الروابط الأخرى من الوصف والحذف الروائى. أى أن السبك لن يكون على مستوى «الجملة»؛ التى هى أساس الدرس اللسانى، بل سيكون سبكا خاصًا. أما عنصر الالتحام - وهو العنصر الدينامى للربط بين حركية الإبداع كلها بأبعادها الكلية - فإنها تشمل كذلك العناصر المنطقية؛ كالسببية، والعموم، والخصوص، ومعلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف.

ويربط القصد - أيضًا - بين السبك والالتحام، حيث يتضمّن موقف منشئ النص، وذلك بالاعتماد على صورة خاصة من اللغة؛ أى بالاعتماد على تقنية معينة، حيث تُعدُّ هذه التقنية كشفًا خاصًا. وإذا كان لنا أن نعتد على نصّ تطبيقى سردى، فإن رواية «رُقاق المدق» ستكون هذا النص المختار، وذلك باعتبارها حركة فائرة من التقنيات السردية بأبعاد معينة - وسيكون تناولنا لها من هذه الزوايا:

(١) رولان بارت؛ مدخل إلى التحليل البنىوى للقصص، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضارى، دمشق - سوريا، ١٩٩٣م، ص ٢٥.

(٢) بارت؛ نفسه، ص ٢٥.

الزاوية الأولى :

الرواية كشكل كلي؛ إنَّ النظرة التحليلية التطبيقية لهذه الأعمال لا بد وأن تعتمد على الشكل الكلي، من حيث اعتبارها شكلاً جشطالتيًا، أو باعتبارها وحدة «مورفولوجية» متكاملة في الشكل الخارجي، ولكنها - من منظور (فريدريك نيتشه) - تُعد حركة شديدة تتمثل في كل خلاياها التكوينية. فكل إدراك - كما يقول الجشطالتيون - هو كَلٌّ شامل، فالذات تدرك الشكل (gestalt) لمجموعة مبينة لا فاصل بين عناصرها^(١).

ورواية «زقاق المدق» تُعدُّ بناءً واحدًا متكامل العناصر في داخله، حيث تبدأ بوصف الزُّقاق مكثفة الرؤية على الطبيعة المكانية وكذلك الزمانية له، هذا بجانب اختيار العنوان الذي يدل بالطبع على حيِّز المكان باعتباره كلاً متكاملًا لحركة ماثلة ضدِّيَّة لا تتوقف مطلقًا.

إنَّ هذه الرواية تُعدُّ تكوينًا عضويًا من حيث تماسك عناصرها في شكل بيولوجي عجيب، وتتمثل هذه العناصر البيولوجية في فضاءات مكانية وزمانية تتماسك مع عناصرها البشرية المتداخلة والمتصارعة، والمتحركة. إنه نظام خاص للحياة يُطالعا فيه الكاتب بكل حيوية الحركة؛ حيث يقول عنه نجيب محفوظ: «ومع أن هذا الزُّقاق يكاد يعيش في شبه عُزلة عما يحرق به من مسارب الدنيا، إلا أنه على رغم ذلك يضجُّ بحياته الخاصة بحياة تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ - إلى ذلك - بقدرٍ من أسرار العالم المنطوي»^(٢).

فهذه الجملة التعبيرية تُشير إلى الرؤية الكلية للعمل باعتباره مكونًا متراكمًا من

(١) انظر: محمد الماكري؛ الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ١٩٩١م، ص ١٩.

(٢) نجيب محفوظ؛ زقاق المدق، ص ٥.

الجزئيات الخاصة. ولهذا فإننا بعد هذا القول الوصفي ندخل في معترك الحركة الدائبة الدائرة غير المتوقفة، والتي تدفع بكل قوتها مع عجلة الحياة نفسها - يقول الكاتب في وصفه للحياة وديبها في هذا المكان: «سكنت حياة النهار، وسرى ديب حياة المساء، همسة هنا، وهمسة هناك، يا رب يا معين، يا رزاق يا كريم، حسن الختام يا رب كل شيء بأمره. مساء الخير يا جماعة .. تفضلوا جاء وقت السمر .. اصح يا عم كامل واغلق الدكان...»^(١).

إنَّ هذه النداءات لحركة مائرة تبدأ بها الرواية حركتها الخاصة غير المتوقفة كذلك، حيث تنتظم في وحدة عضوية يريدتها الكاتب، فجعل كل جزء منها حركة سردية دافعة. لقد أراد الكاتب أن تكون الرواية أجزاءً تقسيمية؛ حيث نظمها في خمسة وثلاثين جزءاً، اعتمد فيها على الترقيم وحده، وكأننا بذلك أمام عمل قصائدي نغمي يُفرض كل جزء للآخر. وبهذا تتحقق الوحدة «المورفولوجية» لهذا العمل، حيث ينتهي كذلك بحركة مائرة مثل بدايته، فالزُّقاق باقٍ مهما حدث من موت، أو هروب أو ضياع للشخصيات أو مرض، لن تنتهي الدنيا بحركتها، بل لن تتوقف لحظة واحدة مطلقاً - يقول الكاتب في نهاية الرواية معلِّقاً على ما يحدث في هذا المكان: «... وانداحت هذه الفقاعة أيضاً كسوابقها، والتوصى المدق بفضيليه الخالدة في النسيان وعدم الاكتراث، وظل كدأبه يبكي صباحاً - إذا عرض له البكاء - ويقهقه ضاحكاً عند المساء ..»^(٢). إنها الحركة الدائبة التي شكَّلت هذا العمل وجعلته أعضاءً متلاحمة تتناسك بفعل العلاقات الوثيقة المتداخلة.

إننا أمام معمار هندسي خالص يعتمد على بلاغة الحركة في الشكل المتكون والصانع لهذا المعمار نفسه، فالعمل كله شكل مسبوك بفعل العناية بالبنية الكلية له.

(١) نفسه، ص ٥.

(٢) نفسه، ص ٢٨٦.

الزاوية الثانية :

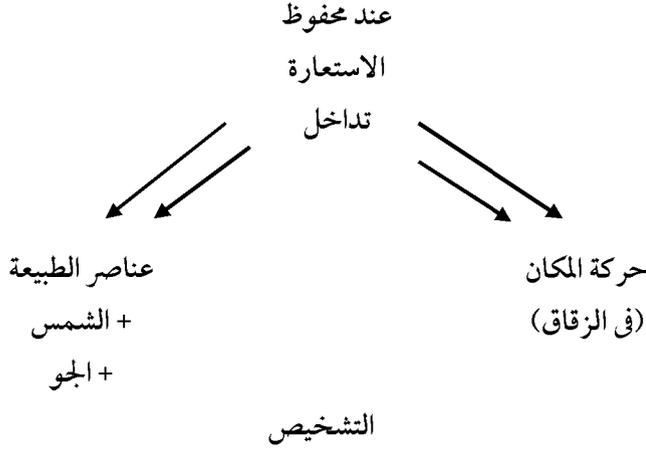
التشكيل والوصف والأبعاد البلاغية؛ إن ارتباط الوصف بالسرِد يُعدُّ تقنية بلاغية عالية يُشير إليها (P. Joseph, Chanavan) في كتابه « Rhetoric, and literature»: «فالوصف سرْدٌ خاص يعتمد على أسلوب بلاغي معيّن، فهو مجال مهم للتقنية البلاغية»^(١).

ويأتى الوصف فى هذه الرواية باعتباره شكلاً بلاغياً متسعاً ليشمل عناصر متعددة؛ حيث يعتمد الكاتب على عمل رؤية تكوينية بلاغية للمكان، أو للزمن نفسه، أو للشخصيات، فيخرج بين عدة أمور صانعاً مركباً تعبيرياً له بلاغته المقصودة، ولكن جل الاهتمام الوصفى المرتبط بالجوانب السردية كان مرتكزاً على الزُّقاق بالطبع - يقول عن الحركة والطبيعة داخل هذا الحيز المكاني الصغير: «... فى الثلث الأول من النهار يكتنف الزُّقاق جو رَطْب بارد ظليل، لا تزوره الشمس إلا حين تُشارف كبد السماء فتتخطى الحصار المضروب حوله، بيد أن النشاط يدب فى الأركان منذ الصباح الباكر، يفتتحه (سُنُقْر) صبي القهوة فيهىء المقاعد ويُسعل الوابور، ثم يتوافد عمال الوكالة أزواجاً وأفراداً..»^(٢).

إنَّ (نجيب محفوظ) يعتمد على رؤية بلاغية معتمداً فيها على الصورة الجزئية للمكوّنات اللغوية باعتبارها سبكاً تقنياً؛ فنرى الشكل الاستعارى الذى يُجيده فى هذه الرواية، حيث يعمد إلى التشخيص بين المكان وطبيعته، وعوامل الطبيعة بعناصرها وحركتها المميّزة، فنرى التمازح الاستعارى بين المكان وبين هذا الجو المحيط به.

(١) انظر: P. Joseph, Chanavan, Rhetoric and Literature, U. S. A. 1978, p92,

(٢) زُّقاق المدق، ص ٣٠.



إن التشخيص الاستعاري يُعدُّ بنية سردية مهمة عند نجيب محفوظ في هذا العمل، وهذه الصورة البلاغية تُعدُّ حركة حيوية وصفته كما يقول (Laurence Perrine) في كتابه: «Literature Structure, Sound and Sense»^(١)، وهو كتاب يُعدُّ -بحق- رؤية بلاغية جديدة، حيث يعتمد على التحليل الوصفي التطبيقي للنصوص المتعددة.

إنَّ ربط حركة الزُّقاق بالشخصيات جعلت الكاتب يعمد - قاصداً - إلى التشكيل الحيوى بين المكان والسرد والشخصيات، ولهذا يميّز الزمان المناسب ليكمّل الصورة البلاغية بإطارها الممتد؛ فيصف الزُّقاق والحركة في وقت العصر، حيث يركّز على هذا الزمن فيقول: «عاد الزُّقاق رويداً إلى عالم الظلال، والتفت (حميدة) في ملاءتها، ومضت لتستمع إلى دقات شبشبها على السُّلم في طريقها إلى الخارج...»^(٢).

(١) انظر: Lourance Perrine, Literature Structure, Sound, and Sanse, London, 1989, p566.

(٢) نجيب محفوظ؛ زقاق المدق، ص ٣٩.

فالتداخل بين الزمن وحركة الشخصية (حميدة) له دلالاته البلاغية من حيث القيام بالحركة مرتبطة بزمنٍ معين ليؤدي بذلك دلالات متعددة، من جهة العلاقة بين (حميدة) كرؤية تكوينية وبين (الزُّفاق) كرؤية مكانية خاصة. إنَّ هذا الوصف يأتي من داخل الزُّفاق، ثم سوف يستمر مع هذه الشخصية إلى خارجه، فهو بداية الانطلاق من هذا الحيز إلى حيزٍ آخر، حيزٌ يظن أنه فسيح متسع، إنه خطوة نحو الهروب والهاوية.

وبداخل هذا الحيز المكاني (الزُّفاق) نرى الوصف المقصود بالمحتويات المكانية لهذا الحيز؛ فهذه وكالة السيد (سليم علوانى) والتي كانت - كما يقول الكاتب - «منار ضجيج لا ينقطع في الزُّفاق طول النهار». عمال كثيرون لا يكفون عن العمل فيما عدا فترة الغداء القصيرة، وسيل من البضائع الواردة والصادرة يطرد في تتابع متواصل، وعدد من سيارات العمل الضخمة يجمع أزيزها فيطبق على الصناديق وما يتأصمها من الغورية والأزهر، وتيار زاخر من الزبائن والعملاء^(١). فالوصف ارتبط - كذلك - بالحركة الزاخرة، الحركة الدالة على جوانب ضديّة بين الصادر والوارد، حركة الحياة بطبيعتها.

ويعتمد (نجيب محفوظ) على الربط الوصفي السردى للأماكن في هذه الرواية باعتبار هذا الوصف رؤية تكوينية، أو كما يقول (دى يو جراند) صورة «سبكية»، طريقه في السبك والتلاحم الأسلوبى للروائي، فيجمع الوصف كأجزاء متلاحمة لتكوّن الرؤية المتكاملة، أو الصورة البلاغية الكلية «المورفولوجية» للعمل نفسه، ولهذا فإن زوايا الوصف تتعدّد في اتجاهات مختلفة للأماكن والشخصيات... فلا يترك مجالاً تقنياً لذلك مطلقاً، ومن وصفه للأماكن نرى دقته التصويرية للفرن وما يليه من أماكن؛ يقول: «يقع الفرن فيما يلي قهوة كرشه، لُصق بيت الست سنية. بناء

(١) نجيب محفوظ؛ نفسه، ص ٦٢.

مربع على وجه التقريب، غير منتظم الأضلاع، تحتل الفرن جانبه الأيسر، وتشغل الرفوف جدرانه، وتقوم مصطبة فيما بين الفُرن والمدخل ينام عليها صاحبها الدار: (المعلمة حُسنية) وزوجها (حيدة). وتكاد الظُلْمَة تطبق على المكان ليل نهار لولا الضوء المنبعث من فوهة الفرن»^(١).

وأما الوصف الخاص بالشخصيات في هذا العمل فإنه يأتي كشكل بلاغي يعتمد على رؤية «سيمولوجية» لها زواياها المقصودة؛ من حيث توليد العلامات المقصودة. إن الشخصيات عند محفوظ تُعدُّ «شفرات» ثرية، أو شفرات مرنة تتحمَّل ضغوط الدلالات المتعددة، فعند وصفه لشخصية السيد (رضوان الحسيني) يعتمد على كثافة الاسم الخاص به من حيث السيادة، واسم (رضوان) وما يحمله من معان ودلالات تعبر عن الرضا والسماحة رغم ما يعتره من مصائب؛ هي محن واختبار لطبيعة إيمانه، ورغم كل ذلك فهو (حسيني) يتميز بوجه أبيض وردى يفيض بِشْرًا ونورًا، تُحيط به لحيته الصهباء، وإحاطة الهالة بالفجر. وكان كل شيء حوله يلوح بالقياس إلى صمًا بنيته الراسخة قلقًا مضطربًا. وكان نور عينيه صافيًا نقيًا ينطق بالإيمان والخير والحب، والترفع عن الأغراض^(٢). هذه الصفات، وإن كانت مكثفة بشكلها التقليدي، إلا أنها تساعد على توليد الدلالات الحركية مع بناء الشخصية «وديناميتها» المنتظمة داخل المكان. ويعتمد (نجيب محفوظ) على الدفع الوصفي للشخصية؛ معتمدًا أيضًا على الرؤية الزمنية «الماضية والحاضرة»، فيصف الشيخ درويش قائلاً: «كان الشيخ درويش على عهد شبابه مدرِّسًا في إحدى مدارس الأوقاف، بل كان مدرس لغة انجليزية! وقد عُرف بالاجتهاد والنشاط، وأسعفه الحظ أيضًا فكان رَبَّ أسرة سعيدة...»^(٣). ويستطرد في الوصف المعتمد على السرد

(١) نفسه، ص ٥٥.

(٢) نفسه، ص ٥٣.

(٣) نفسه، ص ١٥.

الماضي التاريخي مستعرضاً في ذلك الأمور الوظيفية، حيث المزج المعتمد بين وصف الشخصية وبين حركية الوظيفة بتاريخها. إنه يعرض لمعاناة شخصية قابعة في شكل وظيفي معين يُصارعه حتى يخرج عن طبيعته البشرية^(١).

واستطاع (نجيب محفوظ) أن يصنع نظاماً بلاغياً يتكون من الشفرات المعبرة عن الشخصيات بأسمائها أولاً، ثم بشكلها وتصرفاتها ثانياً؛ بأنها شفرات ثرية - كما أشرنا -، تتولّد دلالاتها من خلال التفاعل التقنى المقصود والموظّف لها. إنها وعاء دلالي. ولهذا فإن الرؤية الوصفية عنده تتركز على خيوط وزوايا معينة، وكثيراً ما يربط بين وظيفة الشخصية وتصرفاتها وبين أوصافها، فهذه (أم حميدة) بطبعها القاسى الشديد، وأخلاقها الشرسة - ويأتى الوصف فيضيف إلى هذه الصفات صفات أخرى، يقول عنها: «كانت أم حميدة ربعة ممتلئة في الستين، ولكنها معافاة قوية، جاحظة العينين، مجدورة الخدين، ذات صوت غليظ قوى النبرات، فإذا تحدّثت فكأنها تزعق، وهو سلاحها الأول فيما يشجر بينها وبين الجارات من نزال»^(٢).

إنّ الوصف الشكلي - هنا - يُعدُّ إظهاراً للملامح الشفرة الخاصة بهذه الشخصية، حيث اعتمد (محفوظ) على المكونات الشكلية لما يدل عليه الوجه من ملامح لها تأثيرها من حيث الرؤية الأولى. وتظل هذه العلامات الخاصة ملازمة لحركة الشخصية في كل مواقفها، وبذلك نرى وجهة النظر الخاصة للكاتب وعلاقته بهذه الشخصية.

إنّ وصف الشخصيات من منطلق (ميخائيل باختين)، كما يُشير إلى ذلك (روجر فولر) يُعدُّ رؤية وعلاقة خاصة بين الكاتب وبين هذه الشخصيات نفسها^(٣).

(١) انظر هذا الوصف المطوّل بالرواية، ص ١٦ وما بعدها.

(٢) نجيب محفوظ؛ زقاق المدق، ص ١٨.

(٣) انظر: Roger Flower, *Literature as Social. Discourse*, London, 1981, p142.

ولهذا فقد كثر الوصف الشكلي والبيولوجي للشخصيات في هذه الرؤية، واعتبار هذا الوصف زاوية بلاغية لشفرة دلالاته داخل العمل - «الشخصية في نظر علماء النفس المعاصرين شديدة الشبه بالنظام الشمسي»^(١). وذلك من حيث النشاط والارتباط والعلاقات الخاصة بينها وبين الشخصيات الأخرى.

الزاوية الثالثة: الصراع الضدى والرؤية البلاغية :

يعتمد (نجيب محفوظ) في هذا العمل على دَفْعِ ضِدِّي قوى استفاد فيه من الرؤية البلاغية التقليدية^(٢)؛ حيث وَسَّعَ الرؤية الضدية العكسية، ويظهر ذلك واضحاً من خلال رسم الشخصيات، ومن خلال الحركة كذلك داخل الزُّقاق خارجه. أمَّا الشخصيات المتضادة فتتمثَّل في صورة (السيد رضوان الحسيني) لشخصيته الطيبة الوقورة، وبين شخصية (المعلم كرشه) الذى يقترف الخطايا بشكلٍ علني، كما تُظهره طبيعته الضدية - كذلك - بين (عباس الحلو) وبين (حميدة) نفسها، أو بين (عباس) نفسه وبين صديقه (حسين كرشه)، وتظهر ذلك بين شخصية (عم كامل) بائع البسبوسة وبين شخصية (حسين كرشه) الذى لا يرضى بحياة الزُّقاق، بينما لا يستطيع (عم كامل) أن يخرج عن حيِّزه وحدوده مطلقاً، بل إنه ينتظر موته في هذا المكان، فيعهد إلى (عباس الحلو) طالباً منه التبرع له بكفن يكفَّن به. إنه الصراع بين السكون والرضا وبين التحرر والسخط وعدم الرضا الذى يودى في النهاية بالشخصية، فتموت جسدياً أو تموت معنوياً.

فالحركة الضدية تشمل مساحة النص بكامله في هذه الرواية، وبذلك تُعدُّ هذه العلاقة أهم علاقات الالتحام التى يُشير إليها (دى يو جراند) في رؤيته الخاصة

(١) انظر: مصطفى سويف؛ دراسات نفسية في الفن، دار مطبوعات القاهرة، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٨٧.
 (٢) انظر؛ المظفر بن فضل العلوى، في نضرة الإغريض، وحديثه عن مفهوم الطباق من خلال الآراء المختلفة، ص ٩٧ وما بعدها.

لتناول النص نفسه، والذي يُعدُّ كما يقول **Fowler** : مؤشر علامى ثرى^(١).

وبجانب هذه الرؤىة الضدىة البادىة فى رسم الشخصىات كشفرات تعبىرىة نرى الاهتمام كذلک بما عُرِف فى البلاغة العربىة بـ«المشاکلة» أو «المساواة»؛ حىث نرى الالتقاء، من حىث الصفات والدوافع بىن شخصىات معىنة فى هذه الروایة، وتُشیر هذه الصفات بقوتها مع قوى الدفع الضدى نفسه مع الشخصىات الأخرى. وبذلک نرى دفعاً آخر لعملیة الالتحام فى النص نفسه.

وتتمثل هذه المساواة أو المشاکلة بىن (حسین کرشه) و(حمىة)؛ من حىث التبرُّم بالحىاة فى هذا الحىز المکانى «الزُفاق»، و بىن (حُسنىة) الفرانة بشراستها وضرارتها و بىن (أم حمىة) بقسوتها وغلظتها وشدتها أیضاً، و بىن الدكتور (البوشى) و بىن (زىطة) ضالع العاهات والالتقاء فى المهدف الواحد الذى زج بىها إلى السجىن. وتتحقق هذه الثنائىة كذلک بىن (فرج) نفسه و بىن (حمىة) بطلة الروایة من جهة الفساد والتمرُّد والبحث عن المال بشتى الوسائل، كما نرى هذا التساوى بىن شخصىة (عباس الحلو) بأخلاقه و بىن (عم كامل) بائع البسبوسة نفسه.

فالشخصىات - فى هذه الروایة - تُعدُّ آلیات بلاغىة لها أبعادها ودلالاتها المتولِّدة من خلال هذه العلاقات نفسها.

ومن خلال تقنىة السبک بأبعادها وارتباطها بتقنىة الالتحام یأتى هدف الكاتب وقصده؛ برسم أمور الحىاة وشدتها داخل حىز مکانى صغىر، ولكنه حىز وجودى یعیش کل عناصر الوجود بدفعها وضعفها وقوتها.

* * * * *

(١) انظر: **R. Flower, ibid, p81**

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- ١- القرآن الكريم.
- ٢- إخوان أهل الصفا وخلان الوفا... رسائل إخوان أهل الصفا وخلان الوفا، بيروت - لبنان، ١٩٥٧م.
- ٣- ابن رشيق القيرواني؛ العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت- لبنان، ١٩٧٢م.
- ٤- ابن عبد ربه؛ العقد الفريد، تحقيق: أحمد أمين وآخرين، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ب. ت.
- ٥- أبو بكر عبد القاهر الجرجاني؛ أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٨٦م.
- ٦- دلائل الإعجاز؛ تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤م.
- ٧- الرسالة الشافية؛ ضمن كتاب «دلائل الإعجاز».
- ٨- أبو الحسن حازم القرطاجني؛ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ١٩٨٦م.
- ٩- أبو حيان التوحيدى؛ البصائر والذخائر، تحقيق: إبراهيم كيلاني، دمشق، م. ع. س. ب - ت.
- ٩- المقابسات؛ تحقيق: حسن السندوبي، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٣٤٧هـ.
- ١٠- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ؛ البخلاء، تحقيق: طه الحاجري، القاهرة، ١٩٤٨م.

- ١١- البيان والتبيين؛ تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٥م.
- ١٢- الحيوان؛ تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ب. ت.
- ١٣- أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني؛ الموشح مأخذ العلماء على القراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، ب. ت.
- ١٤- أبو الفتح عثمان بن حبي؛ الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.
- ١٥- أبو القاسم محمد السجلماسي؛ المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق وتقديم: علّال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط - المملكة العربية المغربية، ١٩٨٠م.
- ١٦- أبو محمد مسلم بن قتيبة؛ الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار التراث العربي، القاهرة، ط ٣، ١٣٩٧هـ.
- ١٧- أبو هلال العسكري؛ كتاب «الصناعتين... الكتابة والشعر»، حققه وضبط نصح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ١٩٨٩م.
- ١٨- الخطيب القزويني؛ الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٤م.
- ١٩- ديوان أبي الطيب المتنبي؛ شرح: أبي البقاء العكبري، ضبط وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، بيروت - لبنان، ب. ت.
- ٢٠- ديوان بدر شاكر السيّاب، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ١٩٧١م.

- ٢١- ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت - لبنان، ١٩٧١م.
- ٢٢- الموسوعة الشوقية؛ إبراهيم الإياري، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ١٩٩٤م.
- ٢٣- الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة: فؤاد كامل وآخرين، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ب.ت.
- ٢٤- محمد بن سلام الحجى؛ طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمد شاكر، القاهرة، ١٩٧٤م.
- ٢٥- المظفر بن الفضل العلوى؛ نضرة الإغريض في نصرة القريص، تحقيق: نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت - لبنان، ١٩٩٥م.

ثانياً - المراجع العربية :

- ١- إحسان عباس؛ بدر شاكر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ١٩٩٢م.
- ٢- أحمد الشايب؛ الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م.
- ٣- أحمد شوقي عمّار؛ أساسيات الفيزياء، دار الراية الجامعية، بيروت - لبنان، ١٩٨٨م.
- ٤- أمين الخولي؛ فن القول، مكتبة البابلي الحلبي، القاهرة، ١٩٤٧م.
- ٥- بهاء الدين إبراهيم؛ مقدمة في علم وظائف الأعضاء، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، م.ع.س، ١٩٨٥م.
- ٦- جابر عصفور؛ مفهوم الشعر... قراءة في التراث النقدي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٤م.
- ٧- سعيد بحيرى؛ علم اللغة النصي... المفاهيم والاتجاهات، دار لونجمان، القاهرة، ١٩٩٤م.
- ٨- صلاح فضل؛ أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ٩- بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع١٦٤، الكويت، ١٩٩٢م.
- ١٠- شفرات النص... دراسة سيميولوجية في شعرية القصص والقصيدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.
- ١١- علم الأسلوب... مبادئه وإجراءاته، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، ١٩٩٢م، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ١٩٩٧م.

- ١٢- النظرية البنائية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢م.
- ١٣- طه إبراهيم؛ قصة الفلسفة، دار الإنهاء العربي، بيروت - لبنان، ٢٠٠٠م.
- ١٤- عايش محمود؛ مدخل إلى بيولوجيا الإنسان، الجامعة الأردنية، عمّان - الأردن، ١٩٨٧.
- ١٥- عليّ أحمد سعيد (أدونيس)؛ مقدمة للشعر العربي، دار الفكر، بيروت - لبنان، ١٩٨٦م.
- ١٦- فاطمة بركة؛ النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ١٩٩٣م.
- ١٧- فؤاد أبو منصور؛ النقد البنيوي الحديث، دار الجيل، بيروت - لبنان، ١٩٨٥م.
- ١٨- فؤاد زكريا؛ التفكير العلمي، عالم المعرفة، الكويت، مارس ١٩٧٨م.
- ١٩- كمال أبو ديب؛ الرؤى المقنعة... نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
- ٢٠- محسن عطية؛ غاية الفن... دراسة فلسفية نقدية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٦م.
- ٢١- محمد الماكري؛ الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ١٩٩١م.
- ٢٢- محمد مفتاح؛ دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ١٩٨٧م.
- ٢٣- مصطفى سوييف؛ دراسات نفسية في الفن، دار مطبوعات القاهرة، القاهرة، ١٩٨٣م.
- ٢٤- نازك الملائكة؛ قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ١٩٩٦م.
- ٢٥- نبيلة إبراهيم؛ فن القصة بين النظرية والتطبيق، دار غريب، القاهرة، ب. ت.
- ٢٦- الولي محمد؛ الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، بيروت - لبنان، ١٩٩٠م.

ثالثاً - المراجع العربية المترجمة :

- ١- أرسطو؛ الخطابة، تحقيق: عبد الرحمن بدوى، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٠م.
- ٢- الخطابة، ترجمة قديمة، تحقيق: عبد الرحمن بدوى، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ب. ت.
- ٣- فى الشعر، ترجمة ودراسة: شكرى محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
- ٤- إمبرتو إيكو؛ التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، ٢٠٠٠م.
- ٥- القارئ فى الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، ١٩٩٦م.
- ٦- إيدىث كريزويل؛ عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٣م.
- ٧- بيير جيرو؛ الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياش، دار الإنماء العربى، بيروت - لبنان، ١٩٩٤م.
- ٨- توماس كون؛ أبنية الثورات العلمية، ترجمة: شوقى جلال، عالم المعرفة، ع١٦٨م، الكويت، ١٩٩٢م.
- ٩- تودوروف؛ ميخائيل باختين... المبدأ الحوارى، ترجمة: فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ١٩٩٦م.

- ١٠- جوليا كريستيفا؛ علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار نويتال للنشر، المغرب، ١٩٩٧م.
- ١١- خوسيه ماريان إيفانوس؛ نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٢م.
- ١٢- روبرت دي يو جراند؛ النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ١٣- روبرت هولب؛ نظرية التلقّي، ترجمة: عز الدين بن إسماعيل، نادي حيط الأدبي، م.ع.س، ١٩٩٤م.
- ١٤- روبرت دروث؛ مدارس علم النفس المعاصرة، ترجمة: كمال دسوقي، دار النهضة، بيروت - لبنان، ١٩٧٤م.
- ١٥- رومان جاكيسون؛ الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار تويغال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨١م.
- ١٦- رولان بارت؛ البلاغة القديمة، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار إفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، ١٩٩٨م.
- ١٧- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ١٩٩٣م.
- ١٨- هسهسة اللغة، ترجمة: منذر عياش، دار الإنماء الحضاري، دمشق - سوريا، ١٩٩٩م.
- ١٩- أرهيكمان؛ الأساسيات المتكاملة لعلم الحيوان، ترجمة: محسن الجبري وآخرين، الدار العربية للنشر والتوزيع، ١٩٩٥م.

- ٢٠- فان ديك؛ النص والسياق - استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، دار إفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، ٢٠٠٠م.
- ٢١- فلاديمير يروب؛ مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم: أبو بكر قادر وأحمد عبد الرحيم، النادي الأدبي، جده، م.ع.س، ١٩٧٩م.
- ٢٢- فولفانج هايتيه؛ مدخل إلى علم اللغة النصّي، ترجمة صالح العجمي، جامعة سعود للنشر، م.ع.س، ١٩٩٩م.
- ٢٣- ك. م. نيوتين؛ نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى العاكوب، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة، ١٩٩٦م.
- ٢٤- كريستوفر نورس؛ التفكيكية، ترجمة: صبرى محمد حسن، دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض، م.ع.س، ١٩٨٩م.
- ٢٥- هنريس بليث؛ البلاغة والأسلوبية، ترجمة: منذر عياش، دار إفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، ١٩٩٨م.
- ٢٦- وليم راى؛ المعنى الأدبي من الظاهرانية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد - العراق، ١٩٨٧م.
- ٢٧- يورى لوتمان؛ بنية القصيدة، ترجمة وتقديم: محمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.

رابعاً- المقالات :

(أ) المقالات العربية :

- ١- جابر عصفور؛ معنى الحداثة في الشعر المعاصر، فصول م٤ ع٤، القاهرة ١٩٨٤م.
- ٢- خالدة سعيد؛ الملامح الفكرية للحداثة، فصول م٤ ع٣، القاهرة، ١٩٨٤م.
- ٣- خالد سليكي؛ التراث وأنماط القراءة، مجلة جذور، النادي الأدبي، جده، م.ع.س، ١٩٩٩م.
- ٤- خيرة حمد النعم؛ لسانيات النص، علامات، ج٢ م٦، جده، م.ع.س، ١٩٩٦م.
- ٥- سيزا قاسم؛ القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، عالم الفكر، م٢٣، ع٣، الكويت، ١٩٩٥م.
- ٦- شكري عياد؛ البلاغة العربية وعلم الأسلوب - ضمن كتاب «اتجاهات البحث الأسلوبى»، دار العلوم، الرياض، م.ع.س، ١٩٨٥م.
- ٧- عز الدين الخطابي؛ بلاغة السؤال وسؤال البلاغة، علامات، ج٢٨ م٨، النادي الأدبي بجده، م.ع.س، ١٤١٩هـ.
- ٨- مازن الوعر؛ حول الأسس البيولوجية للطاقت اللغوية، الثقافة الأجنبية، دمشق - سوريا، ١٩٨٥م.
- ٩- محمد سالم الأمين؛ مفهوم الحجاج عند بيريغان وتطوره في البلاغة المعاصرة، عالم الفكر، م٢٨ ع٣، الكويت، ٢٠٠٠م.

- ١٠- محمد فتوح أحمد؛ الرمز في الشعر العربي المعاصر، علامات النادي الأدبي، جده، م.ع.س، ٢٠٠٠م.
- ١١- محمد مفتاح؛ الشعرية في شعر الشابي، ضمن مكونات دورة (أبو القاسم الشابي)، مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعري، تونس، ١٩٩٦م.
- ١٢- محمد الولي؛ مكونات الخطاب الشعري، من أعمال ندوة مكونات النص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨٨م.

(ب) مقالات عربية مترجمة :

- ١- أوليفي ريول؛ أصول البلاغة عند اليونان، ترجمة: محمد النويري، علامات، النادي الأدبي، جده، م.ع.س، ١٩٩٤م.
- ٢- جان موكا روفسكي؛ هل تكون القيمة الجمالية عالمية، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألفا، ع٣، القاهرة، ١٩٨٣م.
- ٣- دان سبيربر - كلود ليفي شتراوس؛ ضمن كتاب «البنوية»، وما بعدها، تأليف: جون ستردك، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، ع١٠٦، الكويت، ١٩٩٦م.
- ٤- ستيفن أولمان؛ اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ضمن كتاب شكري عياد «اتجاهات البحث الأسلوبي»، دار العلوم، الرياض، م.ع.س، ١٩٨٥م.
- ٥- شلوفكسي؛ الفن بوصفه تقنية، ضمن كتاب «نظرية الأدب في القرن العشرين»، تأليف: ك.م. نيوتن، ترجمة: عيسى العاكوب، دار عين، القاهرة، ١٩٩٦م.

خامساً - المراجع الأجنبية :

- 1- Oxford advanced dictionary London.
- 2- Websters dictionary U. S. A.
- 3- Brook and Warren, Modern Rhetoric U. S. A. 1979.
- 4- Contanzo Di girolano, Acritical Theory of Literature, London 1982.
- 5- David Mail, Metaphors, U. S. A. 1982.
- 6- E.J. Mc Cuigan, Experirmental Psychology, U. S. A. 1968.
- 7- Fransais Connolly, Rhetoric, New York U. S. A. 1963.
- 8- Geofferey Sampson The Form of Language, London. 1975.
- 9- Geaffry Leech, and Michal Short, Style in Fiction, New York 1988.
- 10- G. leech, linguistic guide to English Poetry, London, 1969.
- 11- Hans Robert Jauss, Toward and Aesthetic reception, London, 1981.
- 12- John Talamadge and others, Rhetoric Reader, U. S. A. 1970.
- 13- Jhon S. Feketa, The Critical Twiligh, U. S. A. 1977.
- 14- Lourance Perince. Literatura, Structura, Sound and Sense, 1989.
- 15- M. Riffattere, The Semiotics of Poetry, U. S. A. 1983.
- 16- R. Daval, Contenporary Rhetoric, U. S. A. 1967.
- 17- R. Young, untying, The Text, London, 1981.
- 18- Stephen Spender, The Struggle of Modern, . U. S. A. 1965.

-
- 19- Susan Crowan, *Reader in The Text* London, 1981.
 - 20- S. Ulman, *The Meaning of Style*, London, 1973.
 - 21- Theodra, Spencer *How to Critice a Poem*, in *The book of Critical Twilight*, edited by John Fekete, U. S. A. 1977.
 - 22- Wolfgang, Iser, *interaction between Text and reader*, in the book *of the reader in text*, edited by Susan Ing crown, London, 1981.
 - 23- N. Fray, *The Anatomy of criticism*, London, 1979.
 - 24- Paul Conter, Friedrich, *Niatzha, the use and ubuse of Metaphors*, in the book of *Metaphors*, edited by David Mail, U. S. A. 1982.
 - 25- P. Joseph Canavan, *Rhetoric and Literature*, U. S. A. 1978.
 - 26- Richard Coe, *Form and Substance and advanced Rhetoric*. New York, 1988.
 - 27- R. Jauss, *Towards and aesthetic of reception*, U. S. A. 1990.
 - 28- Roger Fowler, *Literature as Social discowrse*, London, 1981.
 - 29- R. Barthe, *The Theory of text*, in the book of *untuing the text*, eadited by, R. Young, London, 1981.

* * * * *