

المحور الثاني

قوة الدفع والدينامية الملحة

obeikandi.com

يتحدث هذا المحور عن القوى الدافعة، والتي أدّت حركيتها المميّزة إلى إيجاد طابع دينامي خاص، الأمر الذي دفع بالدرس البلاغي بالضرورة إلى حركية غير متوقّفة؛ ويأتى هذا المحور في عدة أبعاد؛ هي:

البعد الأول - دينامية التقنية والثورات العلمية:

- ١ -

من أهم عوامل قوى الدّفع التى أدّت إلى ضرورة إيجاد نمط بلاغى جديد ذلك الذى حدث للعالم فى عصرنا الحديث من طبيعة سريعة لإيقاع الحياة، وذلك بفعل حركية التطوّر الهائل فى الوسائل (التكنولوجية) العلمية، الأمر الذى أفرز كمّاً كبيراً، بل ومتشعباً من الاتجاهات العلمية، والتى تحتاج - بدورها - إلى آليات حديثة وقوية لتتواصل معها.

والبلاغة - بالطبع - جزءٌ من مفهوم النّسق المعرفى فى الفكر الحديث، ويرتبط هذا النّسق بالبحوث التى قدّمتها دراسة الأطر الاجتماعية للمعرفة، وما انتهت إليه من تصورات تكشف عن تغيّر أشكال المعرفة، وعلاقاتها عبر العصور المختلفة^(١).

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

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

(١) صلاح فضل؛ بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٣.

على بروز نماذج جديدة، والتي تزيل أمامها (في المجال العلمي البحث) كل تراكمات قديمة - «الثورات العلمية الحديثة مقصود بها سلسلة الأحداث التطورية غير المتراكمة الذي يبذل فيها نموذج إرشادي قديم، كلياً، أو جزئياً لنموذج إرشادي جديد متعارض معه»^(١).

فمفهوم الثورة العلمية هو: إلغاء التراكم العلمي القديم، وهذه السمة المعينة تُعدُّ أساساً للدينامية العلمية الحديثة؛ حيث البحث عن كل جديد، وذلك من خلال قوة التقنية، أو قوة التكنولوجيا، لأن التطور العلمي، أو الثورة العلمية التطبيقية لا تكون بدون الآلة (قوة التقنية نفسها). ولكن مع هذا التطور العلمي، ومع إيقاعه السريع الحادث فإن هناك من يظن أن نتائج وأساليب هذا التطور تظل حيصة في مجالها التطبيقي وحده، وتُمتحى هذه الرؤية تماماً عندما نرى الانسحاب الواعي لنتائج وأساليب التطور العلمي على المجال الأدبي بكل ميادينه، حيث يتفق منهج البحث العلمي التطبيقي الحديث مع المنهج الأدبي الحديث أيضاً بكل أبعاده - «فالنجاح الكبير الذي لاقته العلوم الطبيعية الحديثة يرجع إلى متابعة البحث عن المبادئ التفسيرية التي تنفذ إلى عمق بعض الظواهر على الأقل. وقد يظن أن هذا الأسلوب الذي نما في العلوم الطبيعية لا يمكن نقله للسانيات بصفته غير مناسب لدراسة الكائنات البشرية أو المجتمع»^(٢).

ولكن اللسانيات الحديثة بطرق تحليلها تُعدُّ ميداناً فسيحاً ومطوعاً لاستخدام تقنيات وأساليب الثورات العلمية، وعلى سبيل المثال: لقد استطاع عالم اللسان البيولوجي (Eric lenneoerg) أن يُدرك أن مهمة علم البيولوجيا: «هى معرفة

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

(٢) صلاح فضل، نفسه، ص٢٢.

الكيفية التي من خلالها صياغة الأشكال اللغوية المختلفة للبنية الفطرية الغريزية في الذهن البشري»^(١).

وقد أدّى هذا الاتصال بين الدرس العلمى والدرس الأدبى إلى بث (دينامية) متجددة في الدرس اللسانى والأدبى.

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

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

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

(١) انظر: مازن الوعر؛ حول الأسس البيولوجية للطاقات اللغوية، (تقديم وترجمة) مجلة الآداب الأجنبية، ع ٤٢، دمشق - سوريا، ١٩٨٥ م، ص ٤٥.

(٢) مازن الوعر، نفسه، ص ٤٥.

(٣) نفسه، ص ٥١.

(٤) انظر: محمد مفتاح؛ وكتابه «دينامية النص»، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، ١٩٨٧ م، ص ١١٢.

الدرس (البيولوجي) تنسحب بشكل منهجي خاص على الدرس النقدي، فتطالعا مصطلحات مثل: النمو، والسيرورة .. وغيرهما.

ومما يسم الدرس النقدي بالجوانب العلمية ظهور كتاب «الثورات العلمية» (لثوماس كون)، والذي كان له الأثر الكبير والواضح على نظرية التلقّي، وبصفة خاصة عند (ياوس)، والذي اضطرب بادئ ذي بدء للأخذ مما أنتجته هذه الثورات العلمية، ولكنه أكد بعد ذلك على جهود (كون) والإفادة منها في هذا الميدان^(١).

إنّ (ياوس) وجد القوة الدافعة للثورات العلمية والتي يجب أن يتعامل معها كنسق علمي معرفي، ولكنه تعامل معها بجذر شديد^(٢).

ولأن جهود (كون) العلمية كان لها تأثيرها الفعّال في المجال الثقافي الأدبي - «فإنّ هذا التطويع لمفهوم الثورة العلمية في إبان مناخ الستينيات المتأخرة المضطربة في الجامعات الألمانية، كانت له جاذبية كامنة لدى الطلبة وشباب الباحثين»^(٣).

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

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

(١) انظر: روبرت هولب؛ نظرية التلقّي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، نادى جده الأدبي، م.ع.

س، ١٩٩٤م، ص ٤٧.

(٢) نفسه، ص ٤٧.

(٣) نفسه، ص ٤٧.

كرستيفا، وهنريس بليث)؛ ولكنَّ أهمَّ شخصية جمعت فروعًا متعدّدة من العلوم التطبيقية، فأثّرت بذلك على جهوده الأدبية هي شخصية (رومان جاكيسون).

لقد وظّف (جاكيسون) الجهود العلمية المتعدّدة والمتطورة في الدرس الألسني البلاغي النقدي الجديد. ولهذا فإننا لا نستطيع أن نتحدّث عن البلاغة الجديدة، أو مجرد الإشارة إلى اقتراح خاص لرؤية بلاغية جديدة، دونما الإشارة إلى جهود (رومان جاكيسون).

فهذه الجهود تُعدُّ قواعد تطويرية لانطلاقات جديدة. فقد أسس (جاكيسون) هذه القواعد التطويرية من صلته بالعلوم الطبيعية التي وجّهت منهجه توجيهًا ملموسًا، ومن هنا كانت لها آثارها الواضحة في الدرس البلاغي التطوري.

لقد كان لعلم الاتصالات آثاره الظاهرة - بالطبع - في أهم أعماله، من حيث الاهتمام بالرسالة والاستقبال - «وكان ذلك نتيجة ما حدث من تقدّم في الرياضيات والأبحاث الرياضية والهندسية، حيث تم التوصل إلى وضع نظرية رياضية للتواصل في مجال الاتصالات الهاتفية»^(١).

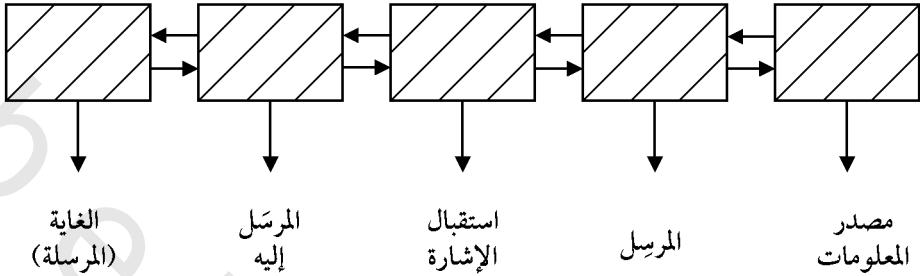
إنَّ الرؤية الاتصالية (بين المستقبل والمرسل) قد تطورت عند (جاكيسون)؛ فرأينا عنده مصطلحات [المرسل + المرسل إليه + الرسالة + المستقبل...]، وهذه المصطلحات نمت باتصالها مع نظم الاتصال. ولقد استفاد (جاكيسون) - بالطبع - من نتائج علماء الاتصال، وما وصلوا إليه من دراسة للسياق المادى لا يصلح المعلومات... حيث ميّزوا بين عدة مراحل انتقالية^(٢).

وتتمثّل هذه المراحل في سياق بناء (الرسالة) = (النقل) في سياق فك الرموز،

(١) انظر: فاطمة بركة؛ النظرية الألسنية عند رومان جاكيسون، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ١٩٩٣م، ص ١٠٣.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠٤.

حيث يعمل (المرسل إليه) على تفكيك الإشارات المرسلة لفهمها^(١). فكان اعتماده في تصحيحه للرؤية المرسلة والمستقبلية على نظرية الاتصال بأطرافها هذه^(٢)...



(التصميم الاتصالي الهندسي الذي تأثر به جاكيسون)

وبالطبع فإن هذا التصميم الاتصالي الهندسي، قد وُلد التصميم الجاكيسوني في الشفرة والاتصال.

ومن النتائج المتولدة من تأثير الدرس العلمي على (جاكيسون) اعتماده على أصول علمية مثل «الشفرة (CODE)»، هذا المصطلح الذي دخل مجال الدرس النقدي محملاً بوظائفه العلمية، ليعمل بحركية دلالية داخل العمل الأدبي نفسه، فكان تأثير هذا الاهتمام بوظائف الشفرة مجالاً خصباً للدرس التطبيقي؛ هذا من جهة.. وأمّا من جهة أخرى؛ فإن هذه النظرية الاتصالية تُعدُّ أساساً قوياً لنظرية (التلقّي)، حيث الإشارة إلى مصطلح (المنتج) أو العمل الأدبي، ثم المتلقّي (المستهلك)؛ والتركيز عليه كمنتج آخر للنص، أو كمعيد إنتاجه مرة أخرى^(٣).

إن (رومان جاكيسون) عمد إلى العلوم التطبيقية لدرسها درساً عميقاً، ومن ثمّ للإفادة من مناهجها، وحيثياتها الخاصة في موقفه الأدبي. وكان تركيزه الأساسي على

(١) نفسه، ص ١٠٣.

(٢) نفسه، ص ١٠٤.

(٣) انظر: جهود صلاح فضل في هذا المجال خاصة في كتابه «شفرات النص»؛ الذي اعتمد فيه على جهد كبير ومنهج مميز.

الرياضيات؛ لأنها في نظره «ضرورة لا بد منها عند استعمال اللغة»^(١).

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

وإذا كان (رومان جاكيسون) بجهوده المميّزة قد أسّس - بقوة - للدرس البنيوي من خلال معرفته، وتوسّعه لدراسة مفهوم البنية، حيث لم يستطع التوصل إلى إرساء قواعد أساسية في فهم اللغة، باعتبارها، بنية، بدورها أيضًا إلا بفضل اطلاعه على النظريات الرياضية في هذا الميدان^(٢). فمن الواضح أن (جاكيسون) لم يأخذ من الرياضيات هذا الكم النوعي وحده، بل تعمّق في دراستها تعمّقًا واعيًا، حيث استطاع الإفادة من القياس والاستنباط القائمين على طبيعة النظريات الرياضية نفسها، وذلك من حيث الثبوت والتحول، واستطاع منطلقًا من تلك الخاصة أن يرى الدرس اللغوي الرياضي، والذي يتعمّق في درس التحولات والثوابت في هذا الميدان - «فلقد دعا جاكيسون إلى إخضاع الألسنية الرياضية لمعايير علمية لغوية ورياضية في آنٍ معًا»^(٣).

وامتدَّ اهتمام (جاكيسون) إلى ما بعد ذلك، حيث استفاد من النظرية النسبية، وتطوّر لها بين (إسحق نيوتن) وبين (ألبرت أينشتاين)، حيث مزج بين الدرس الرياضي البحث وبين الدرس الفني بكل أبعاده التشكيلية.

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

(١) فاطمة بركة؛ المرجع السابق، ص ١٠٥.

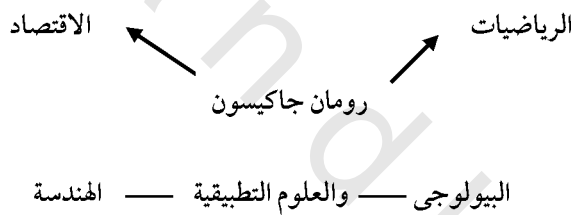
(٢) نفسه، ص ١٠٥.

(٣) نفسه، ص ١٠٧.

أخرى متداخلة - «حيث استلهم معطيات فنية من الرسم، والشعر، والموسيقى؛ مشددًا على معالجتها لإشكالية الزمن في ثوابته وتحولاته، معتمدًا على نسبة (أينشتاين)، خلافًا لأي رؤية مطلقة، أخذ بها التقليديون»^(١).

ولقد صَهَرَ (جاكيسون) مجموعة المعارف المتعددة في بوتقة الرؤية الجديدة؛ معتمداً على ثورة الألسنية في النصف الثاني من القرن العشرين - «حيث ركَّز على الحدث اللغوي واكتشف من خلاله مغامرة فكرية، وهذه المغامرة أسهمت في بلورة أفق العلوم الإنسانية»^(٢).

وكان لهذه الجهود العلمية عند (جاكيسون) دينامياتها في الرؤية البلاغية الجديدة، حيث شكّل من جديد حركية المجاز المرسل، وكذلك الاستعارة وكان ذلك انطلاقةً جديدًا للبلاغة.



«تحليل النص الشعري»؛ حيث يُعدُّ هذا الكتاب وثيقة من أهم الوثائق النقدية، والتي تعتمد على نتائج العلوم التطبيقية، وسحبته إلى البحث الأدبي، فعمله التحليلي هذا «يعكس الموسوعة الثقافية التعبيرية والتشكيلية وشتى الطُرز الثقافية العامة، كما يعكس ذوقاً نقدياً، وحساً شعرياً بالغ الرهافة تتجلى في انتقائه لطائف النصوص شديدة الدلالة على القضايا التي تُثيرها، ويرجع هذا وذاك إلى روح علمية تجريبية واضحة الانضباط، ونخشى أن نقول «شديدة الصرامة»، ولكنه الحس العلمى الذى تذرع به (لوتمان)»^(١).

ومن هذا القول نرى منهج (يورى لوتمان) العلمى، والذى يلتزم به التزاماً صارماً، حيث يشكّل رؤيته، ويشكّل تقنيته المميزة.

وتقوم تقنية (يورى لوتمان) خاصّة على العلاقة الحركية بل الحركة الحيوية بين الكل والجزء، فكل عنصر لا يتحقّق إلا بوجوده مع العناصر الأخرى، ثم فى علاقته الكبرى مع الكل البنائى للنص الأدبى نفسه - «وفى ضوء هذه الفكرة يكون التحليل البنائى مقابلاً للتقاليد العلمية المينافيزيقية، والتي أرسّتها بحوث الفلسفة الوضعية فى القرن التاسع عشر، ومستجيباً للروح العامة التى بعثتها البحوث العلمية فى قرننا الحالى»^(٢).

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

(١) محمد فتوح؛ مقدمة كتاب «تحليل النص الشعري»، (بنية القصيدة) ليورى لوتمان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٦.

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

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

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

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

ولقد ربط (شتراوس) ربطًا جادًا بين علم اللغة وبين الدرس (الأنثربولوجي)؛ ولهذا الارتباط أهميته - بالطبع - على الدرس البلاغى، فعلم اللغة - عنده - يختص عن غيره من العلوم الإنسانية بأنه: هو العلم الوحيد الذى يمكن وضعه على قدم المساواة بالعلوم الطبيعية الدقيقة^(٤).

(١) نفسه، ص ٧.

(٢) انظر: المصطلح (طوبولوجيا) فى المورد ٩٧٧ وفى معمم (Webesters) حيث يعنى المصطلح: التركيب البنوي لأمر متشابهة.

(٣) انظر: صلاح فضل؛ النظرية البنائية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٢١٣.

(٤) صلاح فضل، نفسه، ص ٢١٤.

ولكن كان اهتمام (شترأوس) الواضح بعلم «الصوتيات» الذي يَعُدُّه ثورة مهمة في درس العلوم، فهي - عنده - رموز عالمية خاصّة حيث يبدو تأثير الرياضيات والدرس الهندسى على أعماله. ويولى (شترأوس) الدرس المجازى أهمية معيّنة خاصة. ولهذا يقول (دان سبيرير) عن هذا الاهتمام عند شترأوس: «بأنه ليس مجرد باحث، بل هو فنان أيضًا»^(١).

ومن هنا نرى أهمية جهد (شترأوس) المعرفى فى الاستنهاض بالدرس البلاغى الجديد - «فلغة المجاز عنده أصيلة حقًا (وأحيانًا مبركة)، فالاستعارات والموازيات (الآليغورية) والأمثلة المجسدة عند معظم الكتّاب تنحو إلى أن تستعمل للتوضيح أو للتعبير عن أفكار أشد تجريدًا، أما خيال (ليفى شترأوس) فكثيرًا ما يعمل بطريقة معاكسة، فهو شغوف بلغة المجاز المجردة الشكلية»^(٢).

وبهذا الاستخدام يتعد (ليفى شترأوس) عن الاهتمام بالوظيفة البلاغية التقليدية، والتي تعتمد - أساسًا - على الإيضاح والظهور، من حيث الاهتمام بالعملية التجسيدية، المادية للصورة البلاغية^(٣).

ويلتقى (ليفى شترأوس) مع (رومان جاكيسون) فى الاهتمام بصورة بلاغية قديمة وتطويرها؛ وهى المجاز المرسل، والذي عنى به كلاهما، من جهة إعادة صياغته من جديد، وذلك بالاعتماد على التجريد... فمن مجازات (شترأوس) المفضلة «إحلال المجرّد محلّ المجرّد»، وهو مجاز أمّيل إلى الندرة، ويندرج تحت اسم المجاز المرسل (Synecdoche)؛ وفيه تُستخدم صفة من الصفات معادلًا للشخص، أو الشئ المتصف به^(٤).

(١) دان سبيرير - كلود ليفى شترأوس؛ ضمن كتاب «البنوية» وما بعدها، جمعها: جون ستروك، وترجمها: محمد عصفور، عالم المعرفة، ٢٠٦٤، الكويت ١٩٩٦م، ص ٣٢.

(٢) نفسه؛ ص ٣٣.

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

(٤) يُنظر (دان سبيرير)؛ المرجع السابق، ص ٣٣.

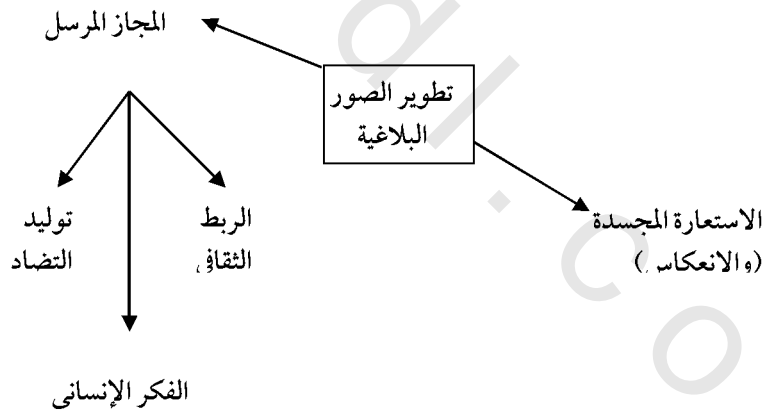
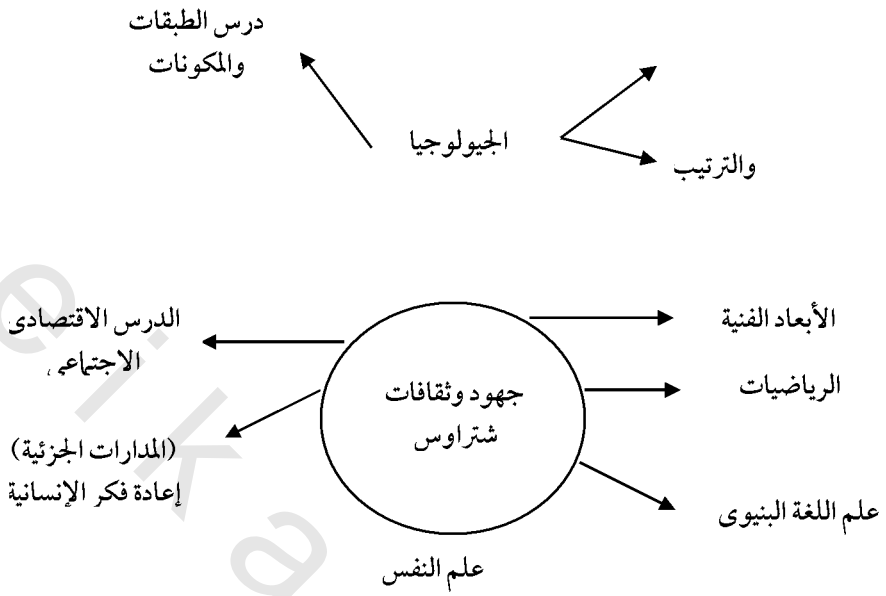
وهذا الاهتمام يدفع إلى النظر في البلاغة بأصولها وصورها المتعددة من جهة إعادة الرؤية، وتحويل هذه الصور إلى رؤى منهجية. ولعلَّ اهتمام (شترأوس) العميق «بالجيولوجيا» يُعدُّ الأساس الذى جعله ينظر من جديد إلى الدرس البلاغى؛ فهناك شبكة من العلاقات العامة والعلامات تطبَّق على كل موقف من المواقف التجريبية التى لها قدرٌ كافٍ من الشبه، بحيث تحتفظ العناصر التى تنتمى إليها ببعض الصفات^(١).

وبستخدم (شترأوس) هذه المجازات اللافتة للنظر على مستويين : فى تحليل المقولات الثقافية (Cultural Categories)، أو فى تأملاته حول الأفكار الأنثربولوجية^(٢).

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

(١) نفسه، ص ٣٣.

(٢) نفسه، ص ٣٤.



إن جهد (شترأوس) امتداد لجهد (جاكيسون) اللغوى البنىوى العلمى التطبيقى، فهما قُطبان أَسَّسا بالضرورة للبلاغة الجديدة من جهة الصور الدينامية الممتدة. فلقد وجد (شترأوس) نوعاً من الكشف المهم من خلال جهود (رومان جاكيسون) - «حيث وجد فيما انتهى إليه (جاكيسون) فى علم اللغة البنىوى نوعاً من الكشف الملهم، وتوقع أن يحدث هذا الكشف ثورة تتجاوز علم اللغة إلى الأنثربولوجيا، بل تمتد إلى كل العلوم الاجتماعية»^(١).

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

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

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

فاللسانيات تُعدُّ درساً علمياً للغات البشرية - «وذلك من خلال الألسنية الخاصة بكل قوم من الأقوام، ونعنى: بالدراسة العلمى، والمعايير، والمقاييس التقنية

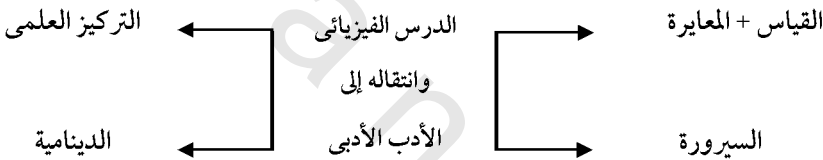
(١) إيديث كريزويل؛ عصر البنىوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٩.

(٢) عبد الكبير الشرقاوى؛ مقدمة ترجمة البلاغة القديمة، لرولان بارت، ص ٢٨.

(٣) خيرة حمد النعم؛ لسانيات النص، مجلة علامات، ج ٢م ٦، جده. م. ع. س، ١٩٩٦م، ص ٣٧٩.

المستخدمة في ضبط النظريات الفيزيائية، والكيميائية، والبيولوجية»^(١).

فدرس لسانيات النص يدخل مع الحركية العلمية غير المتوقّعة، وذلك بفعل الاستعانة بأصول الدرس الفيزيائي؛ والذي يُعنى بالمعايرة والقياس، كما يقول (Keleven)؛ والذي يعرف الفيزياء بأنها «علم القياسات»^(٢). وبجانب هذه القياسات التي تعتمد كثيرًا في الدرس التشبيهي الجديد للرؤية البلاغية؛ حيث توسيع مجال الصورة، نرى عناية هذا الدرس بخواصّ أخرى للمادة؛ من حرارة، وضوء، وصوت، ومغناطيسية (جاذبية)، وكل هذه الأمور لها (دينامياتها) المنسحبة على الدرس البلاغي من حيث الاعتماد على مصطلحاتها وتحويلها إلى مصطلحات بلاغية.



وبهذا التطور الألسني نرى امتداد الآفاق المتلقية للدرس البلاغي من حيث الاعتماد على آفاق جديدة سحبتها الألسنية من العلوم الأخرى واستفادت منها^(٣). فاستخدمت التقنيات الراقية بدلاً من اعتمادها السابق على التقنيات القديمة^(٤).

إنّ الدرس البلاغي بآلاته اللغوية تطوّر تطوراً معروفاً من خلال ارتباطه واعتماده على الدرس العلمي التطبيقي، فلم يكن لعالم اللسانيات الأشهر (دي سوسير) أن يصل إلى نتائج العلمية محدثاً طفرته المعروفة في الدرس الألسني بدون

(١) مازن الوعر؛ قضايا أساسية في علم اللسانيات، دمشق - سوريا، ١٩٨٥م، ص ٥١.

(٢) انظر: مصطلح Physisc في Oxford dictionary, p980.

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

(٤) G. S. bid p2.

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

ويؤكد (جان بياجيه) على أن الرياضيات هى المدخل الأساسى والمهم للبنىوية؛ بل هى الأداة العلمية لفهمها فهماً جيداً، وبدونها لا يمكن فهمها مطلقاً - «فمن المستحيل أن تدخل على عرض نقدى للبنىوية قبل أن تبدأ بالبنيات الرياضية، وذلك ليس لأسباب منطقية فحسب بل لأنها تتعلق بتاريخ الفكر نفسه»^(٢).

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

ولقد انتقى (فلاديمير بروب) وحدات خاصة مستخلصة - أساساً - من درس النبات (Botany) والذى يضم فى داخله مجموعة من العلوم المنبثقة من هذا العلم. ويُعدُّ الدرس المورفولوجى مجالاً مهماً وكبيراً لدرس الشكل والتكوين القائم على وسائل الدرس التشرىحي نفسه، ولهذا يقول (فلاديمير بروب) نفسه عن ذلك: «تعنى كلمة مورفولوجيا: دراسة الأشكال، وتعنى فى علم النبات: دراسة الأشياء المكوّنة للنبات؛ وعلاقتها ببعضها البعض، وبمعنى آخر دراسة بنية النبات»^(٤).

(١) جان بياجيه؛ البنىوية، ترجمة: عارف منيمنة، دار عويدات، بيروت، ١٩٨٧م، ص ١٨.

(٢) جان بياجيه؛ نفسه، ص ٧.

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

(٤) فلاديمير بروب؛ مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم: أبو بكر باقادر، وأحمد عبدالرحيم، النادى الأدبى، جده، م.ع.س، ١٩٧٩م، ص ١.

ولكن من الواضح أن (فلاديمير بروب) نفسه كان دارسًا جيدًا لمادة النبات (Botany)؛ حيث استطاع الاستفادة من المكونات التشريحية وتوظيفها له في عمل أدبي يقوم على دينامية بلاغية من حيث التكوين التشريحي، والذي وظّف في مكوّن بلاغي بخطوات تحليلية خاصة. فهذا المنهج يُعدّ رؤية بلاغية منهجية لدرس الحكاية الخرافية - ونستطيع القول: أن مورفولوجيا الحكاية الخرافية هي ذاتها بلاغة الحكاية الخرافية. ولهذا فإن (بروب) نفسه يتساءل قائلًا: ماذا عن مورفولوجيا الحكاية الخرافية؟ لم يفكر أحد بالكاد في إمكانية مفهوم كهذا؟

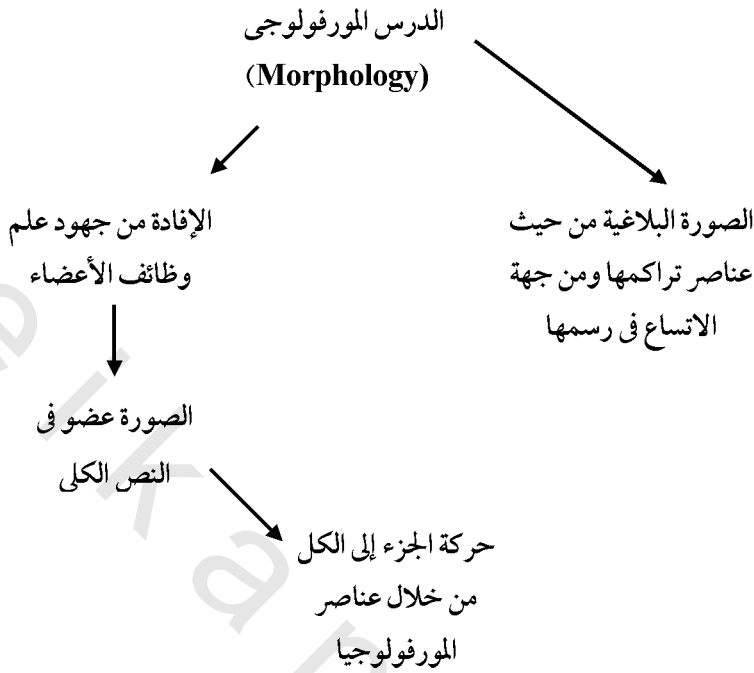
فلقد استطاع (بروب) بعد دراسته الجادة لعلم النبات التوصل إلى وجود التشابه والتشاكل بين أجزاء الحكاية الخرافية التي ستكون مطابقة تمامًا (لمورفولوجيا) التكوينات العضوية^(١).

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

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

(١) المرجع السابق، ص ٤٨.

(٢) نفسه، ص ٤٨.



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

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

(١) انظر: الولى محمد؛ الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى، بيروت - لبنان، ١٩٩٠م، ص ٤٠.

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

البعد الثاني - التلقّي وفاعلية الدينامية الإبداعية :

إنَّ البلاغة - في أساسها - عملية تلقّي بين طرفين: المبدع، والمستقبل «المتلقّي». ولهذا كانت الإشارة إلى المقامات البلاغية في البلاغة القديمة - «ولكل مقام مقال». وفي هذا العصر ظهرت نظرية لتركّز على القارئ باعتبارها مشاركًا فعالًا في عملية الإبداع الأدبي نفسه، وقد عُرفت هذه النظرية باسم «نظرية الاستقبال»، أو «نظرية التلقّي»؛ حيث التركيز على عملية استقبال النص والاستعداد له من زوايا معينة، وتسمّى هذه الزوايا بـ «أفق التوقُّع». ويمكننا أن نطلق مصطلح «إبداعية التلقّي» على هذه العملية، لأن المتلقّي يقوم بإعادة إبداع النص مرة أخرى وذلك من خلال القراءة، والتي هي في المقام الأول - عملية تكوينية للنص نفسه - العملية الإبداعية - عندئذٍ - تأتي من ثنائية التأليف «للمعطى»، وللمتلقي «المستقبل»، فهي عملية حركية: حركية التأليف والصراع بين النص ومنتجه... وأما العملية الثانية فهي: عملية حركية - أيضًا - بين المتلقّي والنص ذاته من جهة الدينامية الصراعية بينهما. وبذلك نرى أن الرؤية الاستقبالية: هي رؤية إبلاغية حركية، تأتي من خلال إثارة المستقبل، فهي براعة استقبال تتلاقى مع فعل البراعة الذي يُشير إليه عبد القاهر الجرجاني نفسه؛ عندما قال: «في تحقيق القول على (البلاغة) والفصاحة، والبيان، والبراعة؛ فكل ما شاكل ذلك مما يعبرُّ به عن فضل بعض القائلين على بعض، من حيث انطلقوا وتكلّموا وأخبروا السابقين عن الأغراض والمقاصد»^(١).

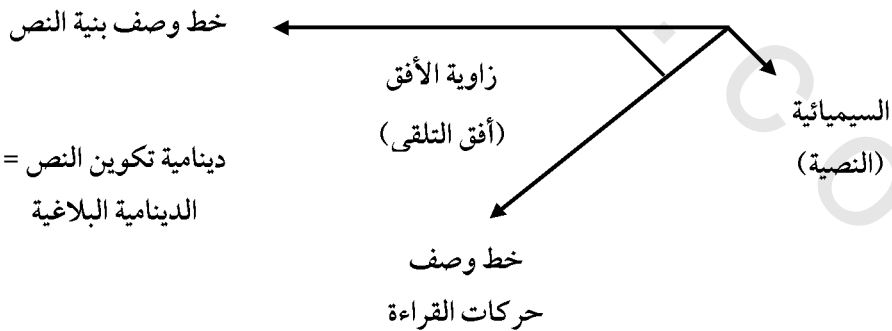
فمفهوم التلقّي يهتم اهتمامًا كبيرًا بالعملية الإبداعية للنص، أو بما يسميه (إمبرتو إيكو) «صناعة النص»؛ فمن الأهمية بمكان أن يدرس المرء كيف يصنع النص، وكيف ينبغي أن تكون كل قراءة له - «على أنّي أظن أن ما يوازي ذلك أهمية أن يدرس الناقد كيف يقرأ النص بعد أن يصنع، وكيف أن كل وصف لبنية النص

(١) عبد القاهر الجرجاني؛ دلائل الإعجاز.

ينبغي أن يكون وصف حركات القراءة التي تقتضيها في آنٍ معاً. على ما يبدو لي فإن هذين المظهرين يكمل أحدهما الآخر، لذا يتوجب على سيميائية النص أن تأخذهما، كليهما، في الاعتبار»^(١).

فالأهمية الكبرى التي يركّز عليها (إيكو) تتمثل في موضوع الصنعة (صنعة النص) نفسها، وكيفيةها، ولهذا فإن درس النص ينطلق - قبل كل شيء - من رؤية إبداعية. وهذه الكيفية التي يقصدها (إيكو) ليست إلّا طرقاً بلاغية، فهي براعة التكوين الذي يريده عبد القاهر الجرجاني؛ هذا من جهة... ومن جهة أخرى فإن قراءة النص عبارة عن تتبّع مسار خالص للبنية التكوينية له، فالقراءة الإبداعية عبارة عن خط سير معين؛ خط سير إبداعي.

إن (إيكو) قد أشار إلى الحركية إلى «دينامية» البنية ذاتها، باعتبارها أداة، أو آلية حركية داخل النص نفسه. إننا أمام صنعة مزدوجة - حسب إشارة إيكو إلى ذلك - صنعة القول، وصنعة التلقّي، وهي صنعة خاصة للبنية النصّية، ولهذا يجب على السيميائية النصّية أن تعتمد على تضافر هذه الثنائية؛ من حيث الإنتاج الدلالي للمعنى. إننا أمام حركية مستمرة بين مسارين: مسار الأسفل بالأعلى؛ أى مسار الصنعة النصّية مع مسار الصنعة القرائية.



(١) إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربى، بيروت - لبنان، ١٩٩٦م، ص ١٠.

فالخطآن - إذن - ليسا متوازيين، فلا يلتقيان، وإنما هما خطآن متلاقيان بفعل الدينامية الثنائية، والتي هي - في المقام الأول - دينامية بلاغية. فصناعة النص الأدبي تساوى الصناعة البلاغية من حيث تتبّع التوليد الدلالي للبنية التكوينية للعمل الأدبي.

وهذه النظرية التوليدية الإبداعية، والتي هي نظرة بالطبع، تتلاقى مع رؤية (Wolfgang Iser)؛ حيث يُشير إلى أنّ التفاعل القائم بين العمل الأدبي وبينه الخاصة وبين المتلقّي لهذا العمل يُعدّ من الأمور الأساسية عند قراءة هذا العمل^(١).

فكلّ من (إيكو وإيزر) يدعو إلى العملية التفاعلية بين القارئ وبين النص، بين مكوّنات النص بأبعاده وبين آفاق الرؤية الإبداعية المكوّنة من القارئ نفسه. ويتفق مع هذه الرؤية الثنائية إشارة (روبرت هولب) في أنّ عملية التلقّي ليست إلا عملية إبداعية جديدة للنص المقروء نفسه - «فالمقصود بالتلقّي: هو تلقّي الأدب؛ أي العملية المقابلة لإبداعه، أو إنشائه أو كتابته»^(٢).

إنّ التركيز في رؤية التلقّي على الحركية المتكونة داخل النص، هذه الحركية التي تعتمد على التقنية الكلية للنص، مهما كان نوع هذا النص؛ ولهذا يُشير (هولب) إلى جهد (شكولوفسكى) قائلاً: «فربما كانت النقلة في الاهتمام من قُطب المؤلف (العمل) إلى العلاقة بين النص والقارئ قد تمثّلت في وضوح في كتابات فكتور شكولوفسكى الباكورة. وهى في هجومه العنيف على عبارة (ألكسندر بوتينا) المأثورة: الفن «هو التفكير بالصور». فعند (شكولوفسكى) أن الصورة ليست المكون للأدب، لأنها في ذاتها

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

(٢) روبرت هولب؛ نظرية التلقّي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، نادى جده الأدبي، جده، م. ع. س، ١٩٩٤م، ص ٧٠.

ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن، فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة تُستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته»^(١).

وأهم ما نراه في نظرية التلقى: هو ما عُرف بمصطلح «أفق التوقع»، أو «أفق التوقعات» كما يحلو للبعض أن يطلق عليه ذلك. ويقصد بهذا الأفق المنظور الإبداعي للمتلقي نفسه، فالمتلقى له منظوره المعين للرؤية ينظر منه للعمل. ولعل أهم من أشار إلى ذلك (جادامر) أستاذ (روبرت يابوس)؛ والذي دعا إلى الرؤية الانفتاحية، حيث يدعو إلى إلغاء المنهج الخاص المتبع لقراءة محدودة بناء على هذا المنهج، حيث نرى الاهتمام المنصب على عملية الفهم ذاتها، لا على المنهج المعين، ولهذا فإنه يطرح (الهرمينوطيقا)؛ باعتبارها اتجاهًا مصححًا يتنمى إلى نقد النقد^(٢).

فالأفق التوقعي - هنا - يُعدُّ (من منظور جادامر) ركنًا متغيرًا، أو زاوية للرؤية غير ثابتة، إنها زاوية متحركة بفعل القراءة ذاتها، فالأفق تركز خاص^(٣).

وينطلق (يابوس) تلميذ (جادامر) للنظر من خلال أفق التوقع الذي يُعدُّ (تقنية) قرائية، أو أداة مهمة من أدوات التقنية (القرائية)، ولهذا فإنه يعرفه تعريفًا غامضًا - كما يقول (هولب) - بدرجة أنه قد يتضمن، أو يستبعد أى معنى سابق للكلمة^(٤).

وهذا الموقف الخاص من أفق التوقع - عند يابوس - يدل على ارتباطه بعملية إعادة الإبداع نفسه - «فيما أنَّ العملية الإبداعية ذاتها غامضة؛ فإنَّ أفق التوقع يُعدُّ موقفًا غامضًا أيضًا، ولهذا فإنَّ (يابوس) يُشير إليه ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة؛ فهو: (أفق التجربة)، و(بنية الأفق)، و(التغير في الأفق) و(الأفق المادى للمعطيات)».

(١) روبرت هولب؛ نفسه، ص ٧١.

(٢) روبرت هولب؛ نفسه، ص ١١٣.

(٣) نفسه، ص ١٢٤.

(٤) نفسه، ص ١٥٦.

ويتَّضح من هذه المصطلحات المتعددة أن (ياوس) انطلق من رؤيته الرياضية التي يجيدها، حيث جعل الأفق التوقعي نتاجاً خاصاً لرؤية رياضية، فهو حاصل جمع مجموعة من المعطيات الخاصة.

ولمَّا كانت أهمية (الأفق التوقعي) تعود إلى إعادة القراءة، أو إعادة إنتاج العمل المقروء؛ رأينا (ياوس) في كتابه عن جماليات التلقّي بطرح خطوات معينة للتفسير، وهذه الخطوات هي التي تُحقق القراءة بعملياتها الدينامية، ولكن (ياوس) يُشير إلى أنّ هذه الخطوات ليست من نبات أفكاره - على حد تعبيره -، ولكنها مأخوذة من ميدان (الهرمينوطيقا)^(١).

وهذه الخطوات التي تكوّن تلك الرؤية (الهرمينوطيقية) عند (ياوس) تتمثّل في الفهم، والشرح، ثم التطبيق^(٢). وهذه الخطوات كما يلمح (ياوس) ليست جديدة كل الجدة، ولكن يعود الفضل في ظهورها إلى الضوء إلى أستاذه (جادامر) (Gadamer)؛ حيث جمعها كلها في وحدة واحدة تتمثّل في الرؤية الهرمينوطيقية، والتي تأتي من دينامية السؤال والجواب في النص المقروء. فعندما نقرأ نصّاً ما فإننا نطرح عليه أسئلة معينة، وعلى هذا النص المقروء أن يقدمّ الإجابات المطلوبة للمتلقي^(٣).

وبالطبع فإن طرح الأسئلة على النص يأتي حسب الأفق التوقعي نفسه، وحركية هذا الأفق ستكون مصدر الأسئلة الموجهة للنص - «الفهم الجمالي للنص ينبع من خلال توجهات الرؤية التوقعية هذه»^(٤).

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

(٢) H. R. J. ibid, p139.

(٣) انظر: خالد سليكي؛ التراث وأنماط القراءة، مجلة جذور، النادي الأدبي، جده، م. ع. س، ١٩٩٩م، ص ٢٤.

H. R. Jauss ibid, p141.

(٤)

فالقيمة التي يبحث عنها القارئ في النص هي قيمة غير متوقعة مطلقاً، وطرح الأسئلة على النص يحاول إيجاد قيمة معينة، قيمة غير معيارية؛ لأن طاقاتها حيوية بشكل مستمر ومتجدد كذلك^(١).

ومن هذا المنطلق كانت إشارة (إيزر) إلى عملية التلقى باعتبارها إنتاجاً جمالياً خاصاً، فالعمل الأدبي عنده يقوم على أساسين: هما نص الكاتب نفسه، والقيم الجمالية التي تتحقق بواسطة القارئ، أو التي يحققها القارئ نفسه^(٢).

إذن فعملية التلقى للعمل الأدبي هي العملية البلاغية؛ أي عملية الفهم والإفهام. فأفق التوقع يُعدُّ هذه المسافة التي تولد بين النص وبين المتلقى، حيث الحركية، أو الدينامية المحركة لزوايا الأفق، فلا يستقر المنظور عند خطين يكونان هذه الزاوية، بل يعتمد على خطوط كثيفة متداخلة.

ويمثل أفق التوقعات قاعدة الأساس للفهم البلاغي منذ مراحل الأولى حتى عصوره المتطورة، ولهذا يُشير (الجاحظ) إلى المبدع ناصحاً له الاهتمام بأفق التوقعات عند المتلقى؛ فيقول عن صناعة الأدب: «فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتُنسب إلى أبواب الأدب، فعرضت قصيدة، أو حبرّت خطبة، أو ألّفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك أو يدعوك عجبك بثمره عقلك إلى أن تتحلله وتدّعيه، ولكن اعرض على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغى له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحلله، فإذا عاودت أمثال ذلك مراراً ووجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه، أو زهوهم فيه»^(٣).

لقد وضع (الجاحظ) أصولاً واجبة للإبداع، كما وضع مقياساً معيناً للقول

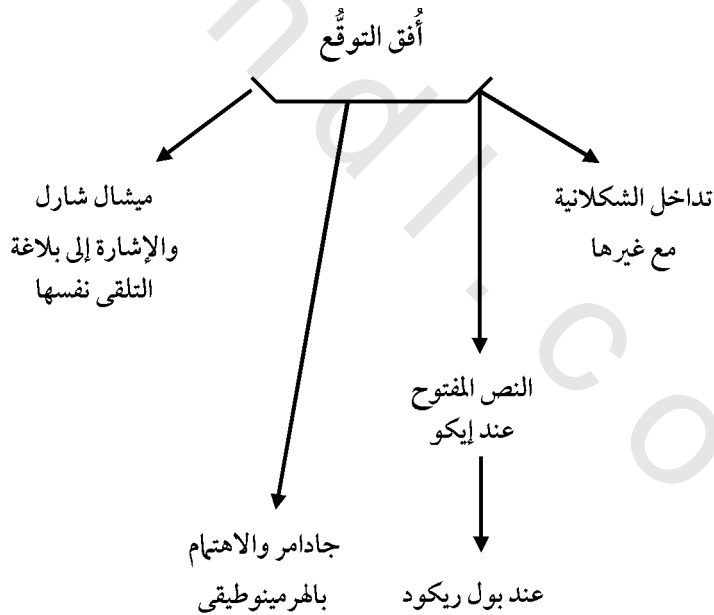
(١) جان موكا روفسكى؛ هل تكون القيمة الجمالية عالمية، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألف، ع ٣، ١٩٨٣ م، ص ٨٠.

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

(٣) الجاحظ؛ البيان والتبيين، ج ١، ص ٢٣.

المقبول، هذا المقياس تحدده طبيعة التلقى ذاتها، فعملية التلقى هي الحساسية المعينة تجاه النص؛ بل هي الدينامية التي تدفع الخطيب، أو البليغ، أو المبدع نفسه إلى الاستمرار في قوله. وهنا نرى رؤية أولى - عند الجاحظ - لأفق التوقع، أو للقارئ داخل النص نفسه؛ من حيث اعتباره مشاركاً فعلاً في إبداعه؛ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى من حيث اعتباره مستهلكاً ومنتجاً للنص من جديد.

ويركز (حازم القرطاجني) على استشارة المعاني واستنباط التراكيب، وهو بذلك يركّز - كذلك - على أفق التوقع للعمل الأدبي؛ فيقول: «إنَّ الأصل الذي يتوصل به إلى استشارة المعاني، واستنباط تراكيبها هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء، وما يتعلّق بها من أوصاف غيرها، والتنبّه إلى الهيئات التي تكون عليها التأم تلك الأوصاف وموصفاتهما، ونسب بعضها إلى بعض أحسن موقعاً في النفوس والتيقن إلى ما يليق بها بحسب موضع موضع، وغرض غرض»^(١)؛ ويمكننا أن نرى أفق التوقعات في هذا الشكل :



(١) حازم القرطاجني؛ المنهاج، ص ٣٨.

البُعد الثالث - إعادة القراءة والدفع الجديد :

- ١ -

وقد أدّت نظرية التلقّي إلى إعادة النظر القرائي في ميادين معرفية كثيرة؛ حيث نرى الاهتمام بها عُرف بالقراءة الثانية، أو القراءة الأخرى^(١).

وتتلقّى رؤية التجدد الأفقى للتوقع مع الثورات المعرفية على المناهج التقليدية، والتي أدّت إلى ازدهار الدرس البلاغي الجديد، وذلك بجانب إعادة النظر والقراءة المعرفية عند (ألتوسير)، و(لاكان). وتُعَدُّ مدرسة (الجشطالت) في علم النفس من أهم عوامل الدفع لإيجاد رؤية جديدة للتناول التحليلي^(٢).

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

«ومن الواضح أن اختيار هذا المصطلح جاء نتيجة انتقاء أو انتخاب جانين لإظهار خواص هذه المدرسة التي ثارت على الأصول القديمة لعلم النفس؛ حيث بدأت هذه المدرسة الثورة على علم النفس التقليدي، وشقّت عصا الطاعة خاصة على (فونت)، وبوجه عام على المدرسة الارتباطية»^(٤).

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

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

(٣) روبرت ودوت؛ مدارس علم النفس المعاصرة، ترجمة: كمال دسوقي، دار النهضة، بيروت، لبنان، ص ١٧٣.

(٤) المرجع السابق، ص ١٧٤.

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

لقد انطلقت مدرسة «الجشطالت» متأثرة بالعلوم التطبيقية، وبصفة خاصة من الدرس الفيزيائى - «إلا أنها نظرت إلى الكل المنظم ولم تنظر إلى الجزء المنفرد والمبتور عضوياً من مادته الكلية»^(١).

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

(١) المرجع السابق، ص ١٧٦.

البُعد الرابع - جهود نيتشه البلاغية :

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

وانطلاقة (نيتشه) جاءت متأصلة من دراسته المتعمقة لفقه اللغة الكلاسيكي؛ حيث اهتم بهذا الجانب وعيّن استاذاً في بازال بسويسرا^(١).

فاهتمام (نيتشه) بالدرس اللغوي قد ساهم مساهمة فعّالة في تكوين رؤيته البلاغية؛ حيث انطلق فهمه البلاغي من اللغة ذاتها، وذلك باعتبارها مكوناً بلاغياً في كل حالاتها، فالبلاغة عنده «توسيع لعناصر أو لأجهزة لغوية خاصة، وهذه العناصر موجودة أو متجذرة في اللغة ذاتها»^(٢).

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

(١) الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة: فؤاد كامل وآخرين، دار العلم، بيروت - لبنان، ص ٤٨٥.

(٢) Paul Conter. Friedrich Nietzsche, The use and Abuse of Metaphor, in the book of Metaphors, edited by David Mail, U. S. A. 1982, p82.

Paul Conter vlrld 92.

(٣)

وقد أثرت هذه النظرية في طرق التناول اللغوي؛ فهي دعوة قوية للبحث عن القوة البلاغية في مكونات أى لغة، فهناك الرموز اللغوية المجازية، ولذلك نرى عملاً مهماً في هذا المجال للمؤلف (Kenneth Burlse) في كتابه «*language As Symloic action*» دراسة في الحياة والأدب والمنهج؛ حيث يعتمد على شاعرية اللغة وطاقاتها المجازية.

ولكن (نيتشه) يُشير إلى الاستخدام اليومي للغة المجازية وتحويلها بفعل هذا الاستخدام الدائم والمستمر إلى استعمالات مألوفة؛ حتى لكانها لم تستخدم في مجالها المجازي الأولى. ويدعو (نيتشه) إلى فهم هذا التحول الذي يرجع باللغة المجازية هذه إلى رؤية بسيطة، لدرجة أنها كانت مقياساً لمعرفة اللغة العادية من اللغة المجازية، وهي انطلاقة - حينئذٍ - لمعرفة طبيعة المجاز ونُدْرته^(١).

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

ويتحدث (جوتي) عن (نيتشه) والبلاغة «باللغة الألمانية» - «حيث يُشير هذا الفيلسوف الألماني باعتبار البلاغة - قبل كل شيء - لغة تصويرية لا يمكن اختزالها إلى مشكلتي: الفصاحة، والإقناع»^(٣).

فالبلاغة - كما يرى نيتشه - طاقة حركية (دينامية) كبيرة تتحرك في كل اتجاه ولا تقف عند حدّ الإبانة والإقناع، كما كانت قديماً. فموقف (نيتشه) البلاغة ينطلق من

v1rid, p22.

(١)

v1rid, p22.

(٢)

(٣) بيير زيبا؛ التفكيكية... دراسة نقدية، ترجمة: أسامة الحاج، بيروت - لبنان، ١٩٩٦م، ص ٤٠.

الظاهر إلى الجوهر؛ من الظاهر التعبيري الخاص بشكله اللغوي المعين إلى الجوهر، وذلك بالرؤية الشاملة للطابع التصويري (الاستعارة والكنائي) للغة، هذا من ناحية... ومن ناحية أخرى فإن (نيتشه) يُلح على أولوية الظاهر في الفن، والذي يحدّده باعتباره الإرادة الطيبة للوهم^(١).

وتسرى هذه «الدينامية» مؤثرة في (دومان) أحد تلاميذ (نيتشه) المتأثرين برؤاه الخاصة؛ فيرى أن التعبير الاستعاري - الشامل - هو التعبير البلاغي كله^(٢)، فالاستعارة عند (نيتشه) - كما يقول (دومان) - ليست مجرد ثورة، إنها صورة تعبيرية. ولهذا يرى (بيير زيبا) أن (دومان) يعيد الرؤية البلاغية له عندما يرى الاستعارة كما يراها (نيتشه)، فهي النموذج اللغوي الممتاز^(٣).

والاستعارة صورة الصور عند (نيتشه)، بل هي الصورة التعبيرية كلها، ولهذا فإنها تتصل بالفكر الإنساني نفسه، فهذا الفكر - كما يرى نيتشه - لا ينفصل عن اللغة وعن خصوصيتها... فهذا الفكر بلاغي بصورة كلية^(٤).

فالصورة البلاغية - انطلاقاً من نيتشه - بناء فكري خالص لأنها جوهر اللغة، والفكر ليس إلّا تعبير لغوي - كما يقول -. وهذه النظرة البلاغية للتكوين الفكري تُعتبر ثورة قائمة في رؤية الوظيفة البلاغية، ولهذا فقد تولّدت ثورات أخرى، رفعها (نيتشه) للدرس البلاغي الجديد، وتقوم هذه الثورة على ضرورة التبصّر الجيد؛ بالاستفسارات والمجازات من حيث الدلالة الكثيفة والمتعددة، والتي تتضمن معها دلالات عكسية مراوغة كذلك على حد تعبير (نيتشه) ذاته، فالحقيقة - كما يراها من

(١) بيير زيبا؛ نفسه، ص ٤٠.

(٢) نفسه، ص ٤٢.

(٣) نفسه، ص ٤٢.

(٤) انظر: لركيستوفر تورس؛ التفكيكية، ترجمة: صبرى محمد حسن، دار المريح للنشر والتوزيع، الرياض، م.ع.س، ١٩٨٩م، ص ١٣٢.

خلال الرؤية البلاغية للغة هي: «جسم متحرك من الاستعارات والكتابات، والتجسيات... أما الحقائق: فأوهام، وينسى المرء أنها بالفعل أوهام»^(١).
 إنَّ رؤية (نيتشه) تُعدُّ ثورة بلاغية تقوم على دينامية متجهة اتجاهات كثيرة ترسم خطوطاً متداخلة ومتوازية، ومتناقضة أيضاً.

(١) نفسه، ص ١٣٢.

البُعد الخامس - حركة الحداثة والدفع البلاغي الجديد :

لا يمكننا الحديث عن الدفع البلاغي الجديد دونما الإشارة إلى أهمية الدفع الحداثي القوى، والذي حرَّك «بديناميته» الشكل التعبيري، والذي ارتبط برؤية عميقة، انطلاقاً من الفكر والمعرفة... فالحداثة ترتبط بصورة عامة بالانزياح والاتساع في المعارف وأنماط الإنتاج^(١).

وبالطبع فإن هذا الانزياح سيؤدي - بدوره - إلى حركية تدفع بقوتها الأشكال والأنماط إلى تشكيلات جديدة.

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

ولا تقف الحداثة عند السطح المتغيّر للإبداع نفسه، أو لأدواته. وإنما هي ثورة فكرية في أصلها، وبناء على هذه الثورة تأتي الحركة المستمرة والتي تتبعها حركة الشكل بأبعادها - «الحداثة ثورة فكرية وليست مجرد مسألة تتصل بالوزن والقافية، أو بقصيدة النثر، أو نظام السرد، أو البطل، أو إطار الحدث، أو تصوير الشكل المسرحي، وما إلى ذلك من تفصيلات؛ لأن هذه الجوانب الجزئية تكتسب دلالتها من الموقف العام، وهي تجسيد لهذا الموقف»^(٢).

فالحداثة تُشاهد من خلال ثنائية: السطح والعمق - السطح يتمثل في هذا الشكل الأدبي الخاص، من جهة محاولة تغييره وتعديله، وتطويره وفق الموقف

(١) خالدة سعيد؛ الملامح الفكرية للحداثة، فصول، ٤م، ٣ع، ١٩٨٤م، القاهرة، ص ٢٥.

(٢) خالدة سعيد؛ نفسه، ص ٢٥.

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

وهذا التغيير فى الشكل الأدبي يرتبط بالضرورة مع الحديث عن الصورة البلاغية وتحديدها، من جهة تمثلها للفكر الجديد «الحداثى». فالحداثة إعادة نظر فى الأدوات - التقنيات - المكوّنة للإبداع، فهى إعادة نظر فى المراجع والأدوات والقيم والمعايير^(١). ويتلقّى هذا الدفع التقنى لتوليد الحداثة مع قوة الدفع الخاصة - كذلك - لإيجاد البلاغة الجديدة. فالبلاغة الجديدة تُعدُّ إعادة نظر - أيضًا - فى الأدوات والقيم والمعايير المكوّنة لها.

فالنص الأدبي يُعتبر حركة تقنية كلية، وهو - بذلك - يُعتبر قوة بلاغية متكاملة. وترتبط لغته بعمق بين الاختيارات التى تؤصّل الأبعاد الفكرية الثقافية الدافعة للتكوين الشكلي بأدوات هذه التقنية.

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

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

(١) نفسه، ص ٢٦.

(٢) جابر عصفور؛ معنى الحداثة فى الشعر المعاصر، فصول، م ٤٤، ١٩٨٤م، القاهرة، ص ٣٧.

ومن هذا المنطلق تدافعت الاتجاهات الجديدة في الدرس الأدبي متناولة التعبير البلاغي باعتباره الشامل لكل فعل أدبي. وتقوم الحداثة على حركية الصراع؛ لأن هذا الصراع هو المحرك والمنتج للأشكال الجديدة، فقد أشار (Sptehen Spender) إليه في كتابه المعروف باسم «The Struggle of Modern»، حيث يُشير إلى الشكل الأدبي الجديد، المتولد من الجديد، فهذا الشكل يُعدُّ علامات معينة لهذا الشكل التجديدي الدائم. فالتجديد يبدو على مستوى الاستخدام التقني، وليس على مستوى الموضوع نفسه - «فخاصية التحديث تبدو متحققة بشكل واعٍ في الأسلوب، وأشكال التعبير - أكثر من ظهورها وتحقيقها في الموضوعات المتحدث عنها»^(١).

فالحداثة قوة معينة، قوة دافعة تحرك الركود التعبيري، من حيث بث روح التغيير وقوته، وإعمال قوى الآليات الحديثة؛ والتي تصنع بذاتها أسلوباً مميزاً جديداً. ويتفق موقف (S.Spender) مع موقف (أبي عثمان الجاحظ) الداعي للابتكار في الشكل الأدبي، من جهة اعتبار الشعر ضرباً من التصوير؛ حيث نعلم أنه أشار إلى عمومية المعاني، وطرحها في الطريق أمام كل الملتقين - «فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي، والبدوي والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، وإنما الشعر صناعة، وضربٌ من النسيج، وجنس من التصوير»^(٢).

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

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

(٢) الجاحظ؛ الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث، ج ٣، ص ٧١.

لا تَحْسَبَنَّ الموت موت البلى كلاهما موت، ولكن ذا		ولكنَّ الموت سؤال الرِّجال أشدَّ من ذاك لذلَّ السُّؤال
---	--	---

(الجاحظ) بهذا التلقى الخاص يُعَدُّ رائدًا كبيرًا من رَوّاد الحداثة، فقد ربطها بالقوة التقنية الصادقة للأسلوب نفسه^(١).

(١) يُشير محيي الدين اللاذقاني؛ إلى أنَّ الجاحظ يُعَدُّ الأب الأول للحداثة العربية، انظر: كتابه «آباء الحداثة العربية»، مدخل إلى عوالم الجاحظ، والحلّاج، والتوجيهي - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٧ وما بعدها.