

# المحور الثالث

ميكانيزم البلاغة

وحركية النص الأدبي

obeikandi.com

يطمح هذا المحور في عمل دينامية خاصة لقراءة النص الأدبي؛ انطلاقاً من عناصر إجرائية تقوم على رؤية حركية، وتهتدى بالدرس البيولوجي بصفة خاصة، وبالطبع فإن هذه الرؤية التي نريدها ستقوم على أصول مستفادة من الدرس العلمي - فالنص - كما يقول (يورى لوثمان) «بنية سيميولوجية» عضوية، فعندما ندرس النص من هذا الأفق فإننا سنتكئ على ما سبقنا من فكر علمي<sup>(١)</sup>.

وهذا الاعتماد سيثبت الحيوية العضوية «الدينامية» في طبيعة هذا الدرس من جهتي: التناول، والتلقى. ففي هذه الحالة سنعتمد على أصول علمية خاصة بدرس الكائن الحي، من حيث عضويته الكاملة. والنص باعتباره كائناً حياً يتتمى إلى هذا الجانب الحركي، والذي يتميز بتداخلات حية «دينامية». فالنص انطلاقاً من الرؤية البيولوجية يُعدُّ حياة وحركة غير متوقفة.

والدرس «البيولوجي» يعنى بالدراسة العلمية للحياة، ويُعدُّ فرعاً لهما من علم الحياة والذي يدرس الحياة ككل<sup>(٢)</sup>.

إنَّ الدرس «الميرمينوطيقي» لتلقى النص الأدبي، هو درس متجدد يتلاقى بأهدافه مع الرؤى البيولوجية، ولهذا فإن المحور يُعدُّ امتزاجاً خاصاً بين «ميرمينوطيقية» النص، وبين بيولوجيته الخاصة.

ولذا فإننا سنعتمد على أصول «دينامية» لتحقيق ميكاتيزم الحركة البلاغية انطلاقاً من عدة أبعاد؛ هي:

(١) يورى لوثمان؛ تحليل النص الشعري، ص ٣٠.  
 (٢) انظر: هيكلان وآخرين؛ الأساسيات المتكاملة لعلم الحيوان، ترجمة: محمد الجبري وآخرين، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٥ م، ص ٢٣-٢٤.

## البُعد الأول - أُسس الدرس البيولوجي :

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

**أولاً - التنظيم:** يقوم التنظيم فى الدرس «البيولوجي» على أساس من الدينامية الخاصة؛ والتي (تحدث) هذا التنظيم - «والتنظيم دلالة (دينامية) على الحياة ذاتها»<sup>(١)</sup>. والعمل الإبداعى (بصيغة عامة) لا يكتمل ولا يتكوّن بدون التنظيم نفسه.

**ثانياً - النمو، والتكاثر، والتفاعل :**

- ١ -

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

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

(١) نفسه، ص ٢٤.

النص وحده تدرّس دلالية الدلالة، لا دلالية التواصل فحسب، كما كان الشأن قديماً، ولذا يدرّس التركيب السردي، أو الشعري. هذا التصور الجديد للنص هو إلى البلاغة أقرب منه إلى فقه اللغة»<sup>(١)</sup>.

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

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

فهذا النص التكاثري «التوالد»، أو المتعدد الدلالات ينضم بقوة إلى حركة البلاغة بمفهومها الجديد، من حيث اعتبارها كياناً «بيولوجياً» من جهة: الحركة «الدينامية» و«النمو»، وكذلك «التكاثر»، فهذه الثلاثية «البيولوجية» قد حرصت البلاغة الجديدة عليها، فلم تقتصر وظائفها على مجرد الإبداع والإحصاء الصوري - كما هو الحال في البلاغة القديمة -، كما أشار (ليس Leech) إلى ذلك.

إنّ البلاغة الجديدة - كما يقول بارت - لغة فوق لغة، كيان لقوى متولد من كيان لقوى؛ أي أنها عملية تكاثر - توالد - مستمر بفعل العملية القرائية نفسها... وإذا كانت «البلاغة الجديدة» في مهمتها الأساسية تبحث عن النسيج الإبداعي

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

للعمل الأدبي، فالنص - كما يراه بارت - ليس إلا هذا النسيج - «ولذلك فإن نظرية النص في هذا الوقت تبحث عن طبيعة النسيج النصي، بل وتسعى إلى إدراك هذا النسيج في صناعته»<sup>(١)</sup>.

ولكن هذه الرؤية النسيجية تقف - كذلك - عند حيز السطح النسيجي، صحيح إنها تهتم بالجانب التكويني والتفاعل بين الخيوط بعضها البعض، ولكنها تحتاج إلى فاعلية أقوى؛ فلنا أن نقول: بأن النص تفاعل أنسجة (Tissue) وليس تفاعل نسجي.

«فأنسجة النص» يُقصد بها الجزئيات والخلايا المترابطة مع بعضها البعض، حيث تنظم هذه الجزئيات بشكل حيوي كبير في «دينامية» حيوية، من حيث الطبقات والأشكال، والعلاقات التكاثرية، وكذلك العلاقات المتكاملة في الجسم كله. فالأنسجة عالم تركيبى دقيق يعتمد على هذه الجزئيات «الحيوية» والمتحركة، ورغم تعدد الأنسجة بأنواعها داخل الجسم الحي ولكنها تتلاقى في التكامل والترابط البيولوجي<sup>(٢)</sup>.

والنص الأدبي - انطلاقاً من الرؤية البلاغية - يُعدُّ حركة أنسجة متكاملة، ولهذا فإن إشارة (عبد القاهر الجرجاني) إلى الانتباه والتلقى لقول كثير عزة:

وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ	وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ
وَلَمْ يَنْظُرِ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحٌ	وَحَمَّتْ عَلَى ظَهْرِ الْمَهَارَى رِحَالَنَا
وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطَى الْأَبَاطِحِ	أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا

R. Barthe, ibid, p34.

(١)

(٢) انظر: بهاء الدين إبراهيم؛ مقدمة في علم وظائف الأعضاء - وإشارته إلى أنواع الأنسجة مثل النسيج الظهاري... النسيج الضام، والأنسجة الأخرى وعلاقتها كلها بالجسم كله، وهذه الدراسات تدخل من وجهة نظر (بياجيه) في الدرس البلاغي التحليلي - المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥م، ص ٦٥-٦٦.

يقول (عبد القاهر) منبهاً إلى كل جزئية من «جزئيات» هذا النص باعتبارها خلية بلاغية خاصة: «ثم راجع فكرتك، واشحذ بصيرتك، وأحسن التأمل، ودع عنك التجوز في الرأي، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفاً، إلا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصاب غرضها، أو حُسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع»<sup>(١)</sup>.

لقد أشار (عبد القاهر الجرجاني) إلى عملية الاستعداد، وكذلك التلقّي والذى يقوم - في أساسه - على عملية بيولوجية كذلك، وذلك من جهة استحضر الفكر وشحذ البصيرة، والتأمل، ثم الإشارة إلى موقع الاستعارة، والاهتمام بالموقع يقودنا إلى تأمل جزئيات النص وعلاقة هذه الجزئيات بعضها البعض، من جهة التكوين البيولوجي نفسه، فالترتيب حركة اهتم بها (عبد القاهر) في رؤية هذا النص من جهة التنظيم الذي هو عماد النص نفسه، وهو بالتالي عماد الدرس «البيولوجي»، ولهذا فإن (عبد القاهر) عاود مرةً أخرى لينبّه إلى حركية الجزئيات بقوله<sup>(٢)</sup>: «إنَّ أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال: (ولما قضينا من منى كل حاجة)؛ فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسُننها، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم ينهى بقوله:

«ومسح بالأركان من هو ماسح»

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

(١) انظر: عبد القادر الجرجاني؛ أسرار البلاغة، تحقيق: الشيخ شاکر الخانجي، القاهرة،

١٩٩١م، ص ٢٢.

(٢) نفسه، ص ٢٢.

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

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

ولذا نرى الحركة الإنسانية تنبعث من هذا المكان الموصوف؛ فيقول الراوى: «سكنت حياة النهار، وسرى ديبب حياة المساء. همسة هنا وهممة هناك... يارب يا معين، يا رزاق يا كريم، حَسِّن الختام يارب، كل شىء بأمره»<sup>(٢)</sup>.

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

(١) نجيب محفوظ؛ زُقاق المدق، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٥.

(٢) نفسه، ص ٥.

المتوقّفة باعتبارها رؤية بلاغية ممتدة؛ رؤية «بيولوجية» لهذا العمل الذي لا يمكن فهمه - مطلقاً - دونما الربط البيولوجي الكلي الشامل.

إنّ ارتباط النص الأدبي بالجوانب «البيولوجية» يجعل العمل البلاغي درساً غير متوقف، وبالتالي لا يصلح معه وضع قواعد ثابتة لتحقيق نتائج معينة ومتوقعة، فمثل هذه النظرة تُعدُّ رؤية غير حركية، لأن هذا التحديد بقواعد ثابتة يُحدد الأفق، كما يقول (جادامر)، وإنما يمكن الاستعانة بأسس؛ وهي أسس للتطور أيضاً.

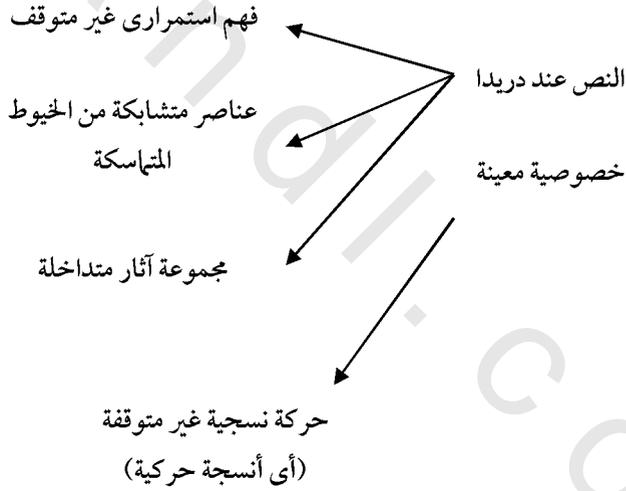
ومن هنا نستطيع القول بأنّ الدرس البلاغي الجديد، والذي نريده يسعى إلى العملية التوليدية للدلالة. والمقصود بمصطلح التوليد الدلالي: تلك الحركة «الدينامية» المتصلة بالقوة «البيولوجية» ذاتها، من جهة التوالد الدلالي، والقائم، أو الحادث بقوة آلية التقنية المستخدمة. وبما أن إشارة (بيرو) باعتبار شمولية البلاغة، واحتوائها لكل أجناس التعبير الأدبي، فإن الحركة الدلالية «التوليدية» - هنا - ستشمل بالطبع كل هذه الأجناس التي تظلمها البلاغة في ميدانها الفسيح.

وانطلاقاً من رؤية (بارت) فإن التوليد الدلالي يمثل حيوية الخطاب، لأن الخطاب كما يراه، مجموع الكلمات المتجاوزة للجملة، كما أن هذا التوليد الدلالي يخضع لجوانب التصنيف... والبلاغة - انطلاقاً من رؤية بارت أيضاً - تُعتبر سلفاً أساسياً ومهماً للبنوية «الأدبية»؛ كما أنها تعتبر هنا الجهد الكبير الهائل كثقافة بأكملها، حيث اعتماده على التحليل والتصنيف لتجعل عالم اللغة مفهوماً.

والتصنيف تقنية عالية بالطبع، والخطاب تصنيف؛ أي تقنية خاصّة للغة. فالتكوين الدلالي المتوالد يعتمد على عدة تقنيات متشابكة، وذلك باعتبارها - كما أشرنا - المكوّن الثقافي كله.

وإذا كانت البلاغة - أيضاً - تُعدُّ مكوّناً نموذجياً له خصوصية خاصة في ملاحظه، وكذلك في وظائفه؛ فإنها عندئذٍ ستسرم أهم سمات وملامح تاريخ الفكر

ذاته. وهنا يُشير (Fridric Jam Son) في كتابه «The Prison House of Language» قائلاً: «بأن تاريخ الفكر هو تاريخ النماذج». فملاح كل فكر ترسم وتشاهد من خلال تشكيل النماذج التي تعيش معه. فالبلاغة - إذن - مكوّن نموذجي «أى أنها تتكوّن من نماذج تشكيلية خاصة»، بجانب ذلك فهي مكوّن ثقافي - كما يرى بارت -، ولذلك فبنماذجها دالة دلالة مركبة، ومتوالدة، ولذلك فهي تدخل في الفهم «الهيرمينوطيقي»؛ والمقصود به فهم الفهم<sup>(١)</sup>، أو الفهم الدائري غير المنتهي عند (جاك دريدا)، فالنص عنده: «لم يعد نوعاً كتابياً منتهياً، أو بعضاً مما يحتويه كتاب ما، كما لم يعد هامشاً في كتاب أيضاً، أو حاشية من حواشيه، فهو شبكة متباينة من الخيوط، ونسيج - أيضاً - له خصوصيته، حيث يُشير هذا النسيج - بشكل مستمر وغير منته - إلى مجموعة الآثار الأخرى أكثر مما يُشير هو إلى نفسه»<sup>(٢)</sup>.



(١) انظر: سيزا قاسم؛ القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، عالم الفكر، م ٢٣ ع ٣٤، الكويت، ١٩٩٥ م، ص ٢٧٦.

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

إنَّ (جاك دريدا) برؤيته الحركية هذه يلتقى مع (عبد القاهر الجرجاني)، وذلك لأنَّ النصَّ الحركي نتاج البراعة التي يراها (عبد القاهر) متساوية مع البلاغة والبدیع والفصاحة؛ فهذه المصطلحات متسعة ومتحركة. كما يلتقى (عبد القاهر الجرجاني) مع (جاك دريدا) في نقطة أخرى تتصل بعملية إنتاج النصِّ، وكونه شكلاً نسيجياً مميزاً؛ حيث يقول (عبد القاهر): «وإن كنت تعلم أنهم قد استعاروا النسيج والنقش والصياغة لنفس ما استعاروا له «النَّظْم»، وكان لا شكَّ في أن كله تشبيه وتمثيل يرجع إلى أمور وأوصاف تتعلَّق بالمعاني دون الألفاظ، فمن حقِّك أن تعلم أن سبيل النَّظْم ذلك السبيل»<sup>(١)</sup>. ولكن - كما أشرنا - فإن حركية النص لا تحتاج إلى شكل نسيجي مسطَّح؛ إنها حركة أنسجة متداخلة متنامية.

وتلتقى رؤية (جاك دريدا) مع رؤية (رولان بارت) من حيث حركية النص كذلك، وبالطبع من جهة حركية الدلالة نفسها، كالنص (عند بارت) إنتاجية مستمرة، غير متوقفة بالطبع، فالإنتاجية التي يولدها النص إنتاجية خصبة (Productivity)... وليس معنى الإنتاجية الخصبة أن النص عمل تكراري، مثله في ذلك مثل التكرار السردى؛ أى تكرار «الحكى»، ولكن النص أثر الإنتاجية وبصفة خاصة عندما يلتقى القارئ والمنتج نفسه «النص». فهو يعمل ويتحرك في كل وقت وفي كل لحظة، ولا يتوقف مطلقاً<sup>(٢)</sup>. فالإنتاجية الخصبة التي يريدها (بارت) هى إذن دلالة الدلالة، أو هى «هيرمينوطيقا» القراءة النصية التي لا تتوقف، فمكونات النص - إذن - عناصر بيولوجية غير متوقفة، عناصر حية، وليست خيوطاً ثابتة، وفعل «الهيرمينوطيقا» القرئية يُعدُّ فعلاً بيولوجياً كذلك؛ لأنه لا يقف عند دلالة الدلالة وحدها، بل يعيش مع طبيعة الحياة النصية البيولوجية، من جهة الدفع الحيوى للعناصر التي يعيش وتتوالد بفعل هذه الرؤية.

(١) عبد القادر الجرجاني؛ دلائل الإعجاز، ص ٤٣.

R. Barthe, The theory, of text, p30.

(٢)

لقد أثر (فريدريك نيتشه) على رؤية (بارت) الذى أشار - بدوره - فى نهاية حديثه عن نظرية النص إلى الصيرورة غير المتوقعة؛ حيث لا وجود لشيء ثابت إلا بفضل حواسنا ذاتها، تلك الحواس المحدودة العمل، والتي تختصر - دائماً - الأمور وتردّها إلى المستويات العامة، ولكن فى الحقيقة لا يوجد دليل على ذلك؛ فالشجرة مثلاً مكوّن خاص يتحدد بشكل استمرارى لا نهائى، ولكننا لا نرى إلا شكلها الخاص، أمّا الحركة الدقيقة فيها فإننا لا نستطيع أن ندرکها<sup>(١)</sup>.

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

فالنص بتفاعله الحركى الدائم مثل هذه الشجرة والتي تعرف لها شكلها وحده من حيث هو شكل ظاهر - «ولكننا لا نعرف حركتها الداخلية»<sup>(٢)</sup>.

ولكن هذه الإشارة «النيشأوية» كان يجب أن تكون عند (بارت) بداية الحديث عن «نظريته للنص». إننا نلمح «الدينامية» المسيطرة على رؤية (بارت) والتي تُرجمت فى جانبين: «إعادة البناء، والتأويل»<sup>(٣)</sup>.

وهذان الأمران يُعدّان دافعاً حركياً «دينامياً» للتعامل مع النص، كما يُعدّان عمليتين متصلتين فى حركة واحدة قوية؛ فالأمر الأول: يتصل بطبيعة القراءة ووظائفها؛ من حيث هى إعادة بناء جديد للعمل الأدبى، وأمّا الأمر الثانى: فإنه يتصل «بهيروميتيقا» القراءة؛ أى بعملية التأويل، والتي تنتج من فعل التوليد الدلالى نفسه. والعملية الأولى مؤسس للعملية الثانية.

ibid, p45.

(١)

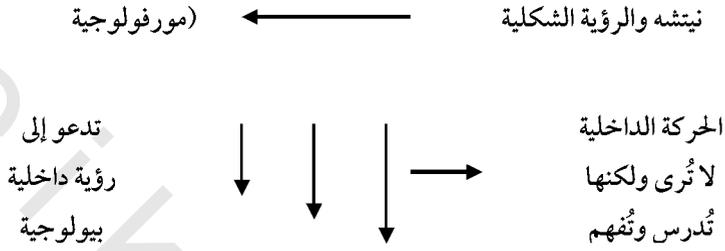
R. B. ibid p46.

(٢)

R. B. ibid p33.

(٣)

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



## البُعد الثاني - ميخائيل ريفاتير وميكانيزم الدرس البلاغي :

إذا كان لنا أن نُشير إلى عمل جديد ومهم في الدرس البلاغي فإننا يجب بالضرورة أن نُشير إلى كتاب (ميخائيل ريفاتير M.Riffaterre) «سيميوطيقا الشعر *The Semiotics of Poetry*»، وبرغم هذا العنوان الدال على التركيز على الدرس الشعري من الوجهة «السيميوطيقية» في هذا الكتاب تأتي نتاجًا فاعلاً للتفاعل البلاغي نفسه.

والكتاب رؤية بلاغية جديدة تقوم على الجانبين «النظري والتطبيقي». (ريفاتير) نفسه يُشير في مقدمة هذا الكتاب باعتباره جهدًا تطبيقيًا كبيرًا لدرس النص الأدبي، وذلك انطلاقًا من عدّة اتجاهات وزوايا<sup>(١)</sup>.

ولكن (ياوس Jaus) عميد نظرية التلقّي يُشير إلى كتاب (ريفاتير) هذا «باعتباره رؤية بلاغية جديدة، بجانب اهتمامه الخاص بالعلاقة بين النص والمتلقّي والمبدع»<sup>(٢)</sup>. وهذا القول له أهميته الكبرى؛ من حيث التأسيس لنظرية التلقّي باعتبارها رؤية بلاغية وليست مجرد أفق للتوقع. (ياوس) يربط - هنا - بين التلقّي باعتباره رؤية، وبين البلاغة باعتبارها رؤية كذلك. إننا نلاحظ - أيضًا - الحركة الثنائية بين التعبير البلاغي، وبين خاصية الإنتاج من خلال التركيز على أهمية الاستقبال. ومن هنا التلقّي (ياوس) مع (ريفاتير) من زاوية القراءة الإبداعية؛ حيث يرى (ريفاتير): «أنّ النص ليس إلاّ علاقة جدلية خاصة بينه وبين القارئ نفسه»<sup>(٣)</sup>. (ريفاتير) بذلك القول يؤكّد الثنائية الحركية بين النص ومتلقيه باعتبار عملية التلقّي رؤية بلاغية تتحرك ولا تستقر في زاوية واحدة.

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

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

M. R. ibid, p8. (٣)

إنَّ النصَّ بذلك يعتبر عملية تكوينية للغة خاصّة، لغة تعتمد على آليات خاصة للتقنية، والتي تُعدُّ بلاغة في ذاتها، فالتقنية عملية بلاغية تعتمد على إيجاد بنية معينة «والبلاغة بوظائفها تشهد وصفًا متماسكًا لبنية المعنى في القصيدة»<sup>(١)</sup>.

ويطرح (ميخائيل ليفاتير) سؤالاً مهمًّا يتعلّق بحركية التلقّي مؤداه: إذا كانت قراءة النص علاقة جدلية بين المتلقّي «القارئ» والنص نفسه، فهل هناك أصول خاصة توضع لتتحكم في طبيعة التلقّي؛ أي تتحكم في أفق التوقع البلاغي للنص أم لا؟<sup>(٢)</sup>.

إنَّ مجرد طرح هذا السؤال عند (ريفاتير) هو من الواجهة البلاغية نفى لوجود القيود القرائية المحددة للأفق البلاغي. وبذلك يلتقى (ريفاتير) مع رؤى (إميرتو إيكو) لمفهوم التأويل المعتمد على التوليد الدلالي المستمر، (إيكو) يرى التأويل «بأنه تفاعل مع نص العالم، أو تفاعل مع عالم النص عبر إنتاج نصوص أخرى، فشرح الطريقة التي يعمل بها النظام الشمسي من خلال قوانين (نيوتن) يُعدُّ شكلاً من أشكال التأويل، تمامًا كما هو الحال بالنسبة للإدلاء بسلسلة من المقترحات الخاصة بمدلول نص ما»<sup>(٣)</sup>. فالتفاعل المشار إليه عند (إيكو) هو تفاعل مفتوح لنص مفتوح، ولهذا فإن النصوص عنده «تحتمل كل تأويل»<sup>(٤)</sup>.

وبهذا التفاعل الامتدادي غير المتوقف للتوليد الدلالي يلتقى (ريفاتير) ومعه (إيكو) مع (شارلز بيرس) في فهمه لمصطلح «السيميوستيز»، والذي يتحدث عنه (إيكو) باعتباره إشارة إلى التوليد الدلالي<sup>(٥)</sup>.

M. R. ibid, p8.

(١)

M. R. ibid, p2.

(٢)

(٣) إميرتو إيكو؛ التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ٢٠٠٠م، ص ١٤٣.

(٤) نفسه؛ ص ٤٣.

(٥) نفسه؛ ص ٤٤.

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

إن (ريفاتير) ينطلق - مجددًا - من القاعدة البلاغية الفرعية، حيث يؤسس عليها رؤاه الجديدة هذه. ولهذا تُعدُّ هذه الانطلاقات رؤى تأصيلية. وبذلك فنحن نرى أن مهمة «السيمولوجية» في هذا الكتاب تتجاوز الرؤية الأحادية للدلالة؛ فهي مهمة بلاغية بالدرجة الأولى.. ومن هنا فكتاب (ريفاتير) هذا من أهم الكتب التي تمثل رؤية بلاغية متطورة، من حيث تفاعل هذه الرؤية مع العمل الأدبي، وليس للشعر خاصة. فإشارته إلى الاهتمام الشعري - بصفة أساسية - والتركيز عليه كجانب تطبيقي في هذا الكتاب يعود إلى مهمة تقنية مقصودة لثنائية اللغة المعيارية واللغة الفنية؛ فالشعر - كما يقول - «يعتمد على كلمات بعيدة عن الاستخدام العادى، بجانب عنايته بأبعاد وتراكيب نحوية خاصة تبعد عن التكوين المعيارى»<sup>(٣)</sup>.

ولكنه يعود مرة أخرى مشيرًا إلى أن اللغة العادية ربما تصبح لغة أدبية من جهة بث النشاط الأدبي فيها، وذلك بطرق معينة: «فقد يستخدم الأدب المواد اللغوية اليومية كذلك»<sup>(٤)</sup>.

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

M. R. ibid, p1. (١)

ibid, p1. (٢)

ibid, p2. (٣)

ibid, p1. (٤)

أصحاب نظرية التلقّي، من جهة اعتماد اللغة التواصلية اليومية واعتبارها لغة إبداعية، وذلك ببث الجوانب الدلالية فيها ووضعها أيضًا في سياقٍ خاص<sup>(١)</sup>.

### أسس ميكاتيزم البلاغة عند ريفاتير :

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

### الركن الأول - التوسع Expanion :

يعتمد (ريفاتير) في هذا الركن الأساسى على رؤية قديمة جديدة فى آن واحد، حيث يقصد بعملية «التوسع Exponion»؛ تلك الحركة البلاغية المتدفقة، والتي تعمل على دينامية التفاعل من جهة غزارة الإنتاج وسلاسته «كهدف مقصود من الكتاب نفسه». فالتوسع، كما يرى - ريفاتير - يعمل على إنتاج النماذج والأنساق التعبيرية الوصفية<sup>(٢)</sup>.

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

إنَّ قاعدة الانطلاق للتوسع عند (ريفاتير) قاعدة قديمة قوية أخذت أبعادها الجدلية الطويلة؛ فهى قاعدة العلاقة بين اللفظ والمعنى، والتي تبدأ بأهمية الوحدة المتناسكة بين الجانبين. ولقد أكد التراث العربى على هذه الوحدة؛ فشملت مساحات كبيرة، بل شاسعة لا يمكن حصر حدودها، ولكن لنا أن نُشير إلى قول (الجاحظ) : «حق المعنى : أن يكون الاسم له طبقًا، وتلك الحالة له وفقًا، ويكون الاسم له لا فاضلاً ولا متفضلاً ولا مقصرًا، ولا مشتركًا، ولا مضمنًا»<sup>(٣)</sup>.

(١) يُنظر: روبرت هولب؛ نظرية التلقّي، ص ٩٧.

(٢)

M. R. ibid, p29.

(٣) أبو عثمان الجاحظ؛ البيان والتبيين، ج ١، ص ٦٧-٦٨.

إننا أمام «ميكاتيزم» الصناعة الثنائية بين اللفظ والمعنى. ولكن التوسع لا يعنى فصل الجانبين وإنما هو تقنية خاصة بها، تتمدد الصورة الدلالية عن طريق الإنسان، والتي هي علاقة جدلية بين «المبنى والمعنى»، وذلك لأن حقائق المعانى لا تثبت إلا بحقائق الألفاظ، وإذا انحرفت المعانى فذلك لتزييف الألفاظ... فالألفاظ والمعانى متلاحمة متواشجة متناسجة<sup>(١)</sup>.

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

### عناصر التوسع عند ريفاتير :

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

وأهم هذه العناصر التى يهتم بها (ريفاتير): التكرار؛ والذى يأتى فى الدرجة الأولى كأهم عنصر فى التوسع الذى يُعدُّ توسعًا «بيولوجيًا». ولهذا يشير (ريفاتير) إلى أن التوسع أو الامتداد فى أبسط أشكاله يتكون من عناصر تكرارية<sup>(٢)</sup>.

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

(١) أبو حيان التوحيدى؛ البصائر والذخائر، تحقيق: إبراهيم كيلانى، دمشق - سوريا، ب. ت، المجلد الثانى، ص ٩٢.

M. R. ibid, p8.

(٢)

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

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

إنّ هذا القول يُعدُّ تأصلاً لانطلاقات تقنية لبلاغة جديدة مثل:

- ١- أدوات الشعرية؛ وقد تركها (شلوفسكى) مفتوحة باعتبارها أدوات إبداعية.
- ٢- تساوى التكرار مع الأدوات الشعرية الإبداعية غير المحددة.
- ٣- تساوى التكرار في الرؤية الهندسية الخاصة بالعملية الحركية التي تُشير في النص بنسب معينة، وهذه العملية هي عملية التوازى.
- ٤- اعتماد ريفاتير على المصطلحات العلمية البادية في قوله هذا مثل التناظر، الذى انسحب من الدرس الرياضى الهندسى.
- ٥- يرتبط الدرس التشبيهي بالدرس العلمى من حيث عمليات التناظر والتقارب.
- ٦- اعتبار المحسّنات حركة هندسية إيقاعية تنضم مع أصول التقنية؛ فهى ليست مجرد شكل بلاغى تقليدى كما نظر إليها في البلاغة القديمة.

(١) شلوفسكى؛ الفن بوصفه تقنية، ضمن كتاب «نظرية الأدب في القرن العشرين»، تأليف: ك. م. نيوتن، ترجمة: عيسى العاكوب، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٢٢.

وللتكرار أنماطه المعينة التي يعمد إليها المبدع من حيث الكَم المستخدم في العمل الأدبي (الفنى). فالتنغيم ليس إلا تكرار الوحدات المعنية، والتي لها صفاتها الخاصة. والوزن - في ذاته - يُعدُّ ميزاناً صرفياً معيناً أيضاً. والبلاغة - كما يرى التوحيدى - تُعتمد بالعناصر الإيقاعية - «فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيد بالوزن والبناء، والسَّجع والتقفية والحلية الزائدة، وتخيُّر اللفظ واختصار الزينة بالركة، والجزالة والمكانة. وهذا الفن لخاصة النفس، لأن القصد فيه الإطراب لعدم الإفهام والتوصل إلى غاية ما في القلوب لذوى الفصل بقويم البيان»<sup>(١)</sup>.

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

عيناك غابتنا نخيل ساعة السَّحر  
أوهما مشرفتان راح ينأى عنهما القمر  
عيناك حين تبسمان نورق الكروم  
وترقص الأضواء .. كالأقمار فى نهر  
يرجّه المجذاف وهنَّ ساعة السَّحر  
كأنما تنبض فى غوريهما النجوم..

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

(١) أبو حيان التوحيدى؛ المقابسات، تحقيق: حسن السندوبى، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٣٤٧هـ، ص ١٧٠.

يُشرق عندها الفجر في أكنة الليل، وهي كذلك رمز لمفترق الطرق<sup>(١)</sup>.

إن التكرار عند (السياب) في هذه القصيدة يُعدُّ تقنية هندسية مقصودة من الشاعر بالطبع، حيث يهتم اهتماماً بالغاً بتحقيق القصد «الأنشودي» الذي يريده من هذا الديوان «أنشودة المطر»، وتلك القصيدة الأم شكلها (السياب) برؤية شعبية مقصودة<sup>(٢)</sup>. ولهذا كانت قطرات المطر التي يستخدمها الشاعر عناصر التكرارية لها أبعادها المعينة ورموزها الإيقاعية. فنرى المطر المرتبط بلحد الأم التي يبحث عنها طفلها الحزين، فالمطر يهطل في حركة متصلة، لكن هذا المطر يُوحى بأموار توليدية خاصة تأتي معتمدة على بيولوجية التوسع القائمة - بدورها - على التكرارية، يقول (السياب)<sup>(٣)</sup>:

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

أنشودة المطر.....

مطر

مطر

مطر

(١) راجع: محمد فتوح أحمد؛ الرمز في الشعر العربي المعاصر، علامات، النادي الأدبي، جده،

٢٠٠٠م، ص ٢٢٣.

(٢) انظر: إحسان عباس؛ بدر شاكر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت -

لبنان، ط ٦، ١٩٩٢م، ص ١٥٢.

(٣) انظر: ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت - لبنان، ١٩٧١م، ص ٤٧٦.

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال  
تسحّ ما تسح من دموعها الثقال  
كأنّ طفلًا بات يهدى قبل أن ينام  
بأنّ أمة - التي أفاق منذ عام  
فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال  
قالوا له بعد غد تعود

ويكرر (السياب) حركة نزول المطر، ولكن ذلك التكرار يأتي أداة توليدية متجددة، فهو أداة مطردة يقصدها (السياب)؛ كما يقول (صمويل ليفن): «إن استعمال التماثلات سواء أكانت من أصل صوتي أم من أصل دلالي ليس شيئاً عارضاً وإنما هو على العكس من ذلك شيء مطرد على امتداد القصيدة»<sup>(١)</sup>.

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

ونرى التكرار المقصود - كذلك - عند (المتنبّي) في حالة وصفه للأرق الذي يشعر به في قوله<sup>(٢)</sup>:

أَرَقُّ عَلَى أَرَقِّ وَمِثْلِي بِأَرَقِّ      وَجَوِّ يَزِيدُ وَعَبْرَةٌ تَتَرَقَّرُ

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

(١) انظر: مقال: محمد الولي، مكوّنات الخطاب الشعري، ضمن أعمال ندوة مكوّنات النص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨٨م، ص ٣٢.  
(٢) انظر: ديوان المتنبّي؛ شرح العكبري، ضبطه وصحّحه: مصطفى السقا وآخرون، بيروت - لبنان، ب. ت، الجزء الثاني، ص ٣٣٢.

فهذا التكرار تقنية اعتمد عليها في تلك القصيدة ، حيث المطلع الغزلي الذي يجعله (المتنبى) بداية دالة، من جهة التراكم الذي يريده الشاعر، والذي يبنى عليه تقنيات القصيدة رغم صغرها النسبي.

فالتكرار - هنا - يُعَدُّ بناءً «بيولوجياً» خاصاً اعتمد عليه (المتنبى) منذ البداية، إنها حركة انتقالية في مساحة البيت الأفقية، والتي تتعامد بعد ذلك على المساحة العمودية للقصيدة. فالأرق والسَّهر الذي يعيشه الشاعر ليس له مثل عند أحد، وذلك ناتج من الاعتماد على الجوانب التركيبية الخاصة التي يريدها (المتنبى). ولهذا يُشير (المتنبى) بعد هذا المفتوح الخاص إلى طبيعة الصبابة التي يعانها، فهي صبابة نادرة أخرى بناء على طبيعة الأرق الذي يعيشه الشاعر يقول<sup>(١)</sup>:

جُهد الصبابة أن تكون كما أرى      عينٌ مُسهَّدةٌ وقلبٌ يَحْفِقُ  
ما لاح بَرَقٌ أو ترنم طائرٌ      إلا اثنتيت ولى فؤاد شَيِّق

فجهد الصبابة يأتي من مساحة التكرار الخاصة للأرق الذي يريده الشاعر، والذي مهر به سانعاً.

إنَّ النص - هنا - يُعَدُّ صورة متكاملة لحركية «بيولوجية» تسيطر عليه، وهي حركية بلاغية بالضرورة، فالمتنبى المولع بهذا النوع الهندسي<sup>(٢)</sup>، يربط بين التكرار وخاصيته المولدة للدلالات، وبين عضوية القصيدة، من حيث التعامد المشار إليه. إنه يردد الصوت الداخلي لذاته من خلال أنساق أخرى ترتبط بالأرق الذي سحبه في مساحة ممتدة، ولهذا فقد أطلق (ابن رشيق) عليه مصطلح: التردد<sup>(٣)</sup>.

(١) نفسه، ص ١٥٤.

(٢) انظر: ابن رشيق القيرواني؛ العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت - لبنان، ب. ت، الجزء الأول، ص ٣٣٥.

(٣) ابن رشد القيرواني؛ نفسه، ص ٣٣٣.

واعتماد (ريفاتير) على هذه الظاهرة القديمة يعتبر هدفًا مقصودًا منه، من جهة إعادة تشكيل البلاغة القديمة، وبث فيها روح التجديد من جهة الرؤية العلمية للمساحات، حيث يعنى التكرار نوعًا من الإضافات المساحية لشيء مادي ما، أو نوعًا من الإضافة في العمق المادي أيضًا<sup>(١)</sup>.

«فميكانيزم» التكرار يقوم على التعامد الأفقى والرأسى للمساحة المطلوبة في العمل الأدبي وبذلك تتسع دلالاته، ويتحقق الدوال غير الثابتة. وتلتقى الرؤية المورفولوجية (لدراسة عوامل الشكل بأبعاده) مع مهمة التكرار، باعتباره بنية (بيولوجية).. ولهذا توالت الدراسات التطويرية لهذا النمط الاتساعي؛ فكانت هندسة التوازي، والتي تُعدُّ رؤية علمية بلاغية مهمة، ورائد هذا الدرس الخاص هو (رومان جاكيسون)، والذي يُعدُّ تطورًا لرؤيته الخاصة بفعل ثقافته الهندسية الرياضية اللغوية التحليلية؛ فالتوازي - كما يراه - هو دينامية بلاغية تعتمد على أصول تقنية مميزة، حيث يقوم على ثنائية خاصة، وتعمل هذه الثنائية على توليد نوعًا من التقنية الامتدادية، ويمكن أن تطبق على النوع الأدبي كله، بل والفنى كله أيضًا<sup>(٢)</sup>.

ولقد بدأ الاهتمام به في مجال الدرس الشعبي، خاصة النصوص الشعبية، والتي تنشده شفاهة، وذلك للاعتماد على ثنائيات معينة تتكرر بشكل مطرد مقصود، الأمر الذي يُعدُّ شكلاً بلاغيًا مولدًا للدلالات الفنية. وتشير المعجم خاصة معجم: «Webster» إلى أهمية الجانب البلاغى لهذا النظام الهندسى القائم على التكرارات المتوازية، أو المكوّنة لهذه الهندسة<sup>(٣)</sup>.

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

(٢) انظر: رومان جاكيسون؛ الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨١م، ص ١٠٤.

(٣) يُنظر: Websters, dictionary, p625.

لقد احتلَّ التوازي مكانة شاسعة مهمة في تحليل الخطاب الشعري وغير الشعري من قبل، ولقد اهتمَّ الراهب (روبرت لوث Robert Louth بهذا المنهج، فيعدُّ أول من استخدمه في تحليل الآيات التوراتية<sup>(١)</sup>.

«والتوازي يعتمد على التشابه الخاص، والذي هو عبارة عن تكرار بنيوى في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية»<sup>(٢)</sup>.

وبهذا التعريف الاصطلاحي فإن نظرية التوازي هذه تشمل كل التقنيات الخاصة والتي يعمد إليها الأديب، بل إنها تتخطى الجوانب الأدبية لتشمل العمل الفنى كله، فالعمل الفنى ليس إلا مجموعة من التكرارات البنيوية الخاصة، وهذا أمر يتضح بشكلٍ خاص في الفنون الصوتية. كما تُعدُّ اللوحة التشكيلية رؤية خاصة لنظرية التوالى ذاتها، من حيث «سيمترية» التكوين الإبداعى المقصود بالطبع عند الفنان نفسه. وتمثّل الصور «البيانية» في توالىها وتعاقبها رؤية هندسية لنظرية التوازي هذه... ونستطيع أن نشاهد ذلك الأمر واضحًا في الصورة التشبيهية المركبة في سورة النور؛ في قوله تعالى: ﴿مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبْرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ﴾ [النور: ٣٥].

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

(١) يُنظر: محمد مفتاح؛ الشعرية، في شعر الشايبى، ضمن مكونات دورة (أبو القاسم الشايبى) لمؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، تونس، ١٩٨٦م، ص ٥٢.  
(٢) نفسه، ص ٥٢.

التركيز على هذا المصباح والذي يأتي كنهاية للجملة التشبيهية الأولى (الأساسية)؛ وهي التوازي الأول أو قاعدة التوازي، وتأتي الجملة الثانية «**الْمَصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ**»؛ حيث عملية الامتداد الهندسي انطلاقاً من المصباح ووضع المكانية في الصورة، وطبيعة التكوين التداخلي للصورة. (المصباح) نهاية الجملة الأولى (الأساسية)، ولكنه بداية تشكيلية للجملة الثانية، والتي تنتهي بكلمة (زجاجة)، والتي تأتي بداية أيضاً للجملة الثالثة: «**الرُّجَاةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دَرِيٌّ**»؛ حيث نرى امتداداً تشبيهاً مكرراً جديداً للزجاجة المتصلة بالمصباح، فالعملية الهندسية للتوازي تتمثل في:



وفي هذا التركيب نرى عملية التوليد الناتجة عن (المصباح) والزجاجة، وهذا التوليد يؤدي إلى عملية تراكمية للصورة، حيث تعتمد الرؤية التشبيهية (دفعات التوازي) بين وضع المصباح الدال بالطبع على ثراء «سيمبويقي» غير متوقف، حيث تنتقل الكلمات من حيزٍ إلى حيزٍ آخر في المكان. ولهذا فإن حركة التوازي هذه ترتبط بالجانب التركيبي التداخلي، فالمصباح يدخل في حيز المشكاة «المشبه به»، ثم يدخل في حيز إضافي آخر يعمل على ديمومة الضوء، وهذا الحيز يتمثل في الزجاجة،

فالمشبه به رغم الحيز المكاني المشار إليه - وهو المشكاة - إلا أن هذا الحيز يعدُّ مكاناً للتوليد الدلالي الضوئي غير المتوقع.

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

ونرى الحركية المنتجة لفعل التوازي فى الصورة الثانية: ﴿الزَّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دَرِيٌّ﴾، حيث الاتساع المكاني الفسيح والمنطلق من حيز مكاني صغير (المشكاة).

المشكاة ← انطلاق إلى الحيز المكاني الكبير (الكوكب الدرى)

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

إن رؤية التوازي تعتبر من أهم عناصر الدرس البلاغى الجديد؛ حيث الاعتماد على تكوين ممتد لا يقف عند شاهد بعينه حيث يركز على حفظه. ولأهمية هذا الامتداد البلاغى الهندسى الجديد نرى (G.leech) صاحب الرؤية البلاغية الجديدة أيضاً، يؤكِّد فى كتابه (A linguistic guide to English Poetry): «بأن التوازي اللغوى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعناصر البلاغية ذات القوة والشهرة المعروفة»<sup>(١)</sup>.

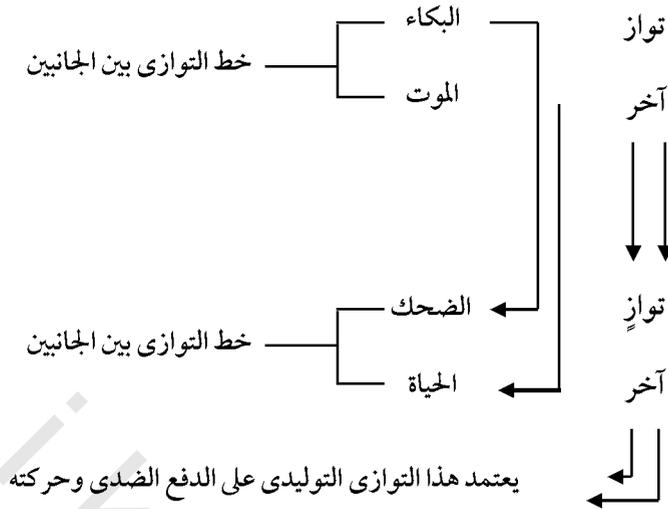
(١) ينظر: G. leech Linguistic guide to English Poetry, London, 1969, p102

وأما الركن الثانى للرؤية البلاغية الجديدة عند (رفاتير) فإنه يتكون من ظاهرة التحول (Converions)، أو ما يمكن أن نسميه: الدفع العكسى، أو الدفع الضدى. وهذا الدفع الضدى له جذوره المعروفة فى التراث البلاغى؛ حيث يحتل حيزاً مساحياً كبيراً على مدار زمن بعيد<sup>(١)</sup>، ولكنَّ (الجاحظ، وعبد القاهر) يعتبران أهم من أثارا إلى طبيعة هذا الدفع فى الدرس البلاغى العربى نفسه. (فالجاحظ) من خلال حديث عن قوله تعالى: ﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى ﴿٤٣﴾ وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا﴾ [النجم: ٤٣، ٤٤]، يقول: «وأنا أزعم أن البكاء صالح للطبائع ومحمود المغبة؛ إذا وافق الموضوع ولم يتجاوز المقدار، ولم يعدل عن الجهة، ودليل على الرقة والبعد عن القسوة، وربما عدَّ من الوفاء وشدة الوجد على الأولياء... فما ظنك بالضحك الذى لا يزال صاحبه فى غاية السرور إلى أن ينقطع سببه، وقد قال الله جلَّ ذكره: ﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى ﴿٤٣﴾ وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا﴾، فوضع الضحك بحذاء الحياة، ووضع البكاء بحذاء الموت»<sup>(٢)</sup>.

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

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

(٢) الجاحظ؛ البخلاء، تحقيق: طه الحاجرى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨م، ص ٥-٦.



و(الجاحظ) بهذه الرؤية يُحقق الاتجاه «البيولوجي» بأبعاده المولدة للدلالات، وبذلك يربط بين التفاعل الشكلي لحركة البكاء مع التفاعل الداخلي، والذي يحرص (نيتشه) دائماً عليه.

وأما (عبد القاهر الجرجاني) فيرى الدفع الضدي وقوته في حركة التطبيق المعنوية الدافعة؛ فيقول: «وأما التطبيق فأمره أبين، وكونه معنوياً أجلى وأظهر، فهو مقابلة الشيء بضده، والتضاد بين الألفاظ المركبة محال، وليس لأحكام المقابلة ثم محال»<sup>(١)</sup>.

فعبد القاهر يلتقي مع عبد القاهر في الدافع التعبيري البلاغي لحركة التضاد؛ حيث يُشير إلى الجوانب العميقة المستوى الرأسي الذي يُشير إليه المستوى الأفقي التعبيري نفسه. ولهذا فإن حركة التضاد لا تظهر إلا من خلال السياق نفسه بتراكيبه وهندسته المكوّنة للمعنى، وبذلك فقد ربطه مع الصور الأخرى؛ كالاستعارة وسائر أنواع البديع - «فأما التطبيق وسائر أقسام البديع، فلا تُشبهة أن الحسن والقبح لا يعترض

(١) عبد القاهر الجرجاني؛ أسرار البلاغة، ص ٢٦.

الكلام بهما إلا من خلال جهة المعانى خاصة»<sup>(١)</sup>.

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

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

وهذه الرؤية «التراكمية» الدينامية فى ذات الوقت لها أصولها القديمة من حيث اعتبار الصور البلاغة - أو البلاغة القديمة - علامات تحتاج إلى تجديد، فلقد قدّمت هذه البلاغة كمّاً كبيراً من البحوث فى حقل الصور والأشكال، والتى ما تزال حتى الآن مصدرًا مهمًّا يؤخذ بعين الاعتبار، حيث لا يُمكن إهمال وظائفها وفعاليتها<sup>(٥)</sup>.

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ نفسه، ص ٢٦.

(٢) تودوروف؛ ميخائيل ياخين... والمبدأ الحوازى، ترجمة: فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ١٩٩٦م، ص ٢٥.

(٣) انظر: خوسيو ماريو؛ نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ١٥٣.

(٤) نفسه، ص ١٥٢.

M. R. bid, p64.

(٥)

ولكن أهم هذه الحقاويل المهمة للدرس البلاغي الممتد من القديم إلى الحديث يتمثل في: فاعلية التضاد - «والذي أخذ حيزه الكبير قديماً»<sup>(١)</sup>.

ويلتقى (ريفاتير) في اهتمامه لطبيعة درس التضاد وأثره الفكري مع تراثنا القديم (خاصة عبد القاهر)<sup>(٢)</sup>؛ فهو قوة فكرية خاصة، قبل أن يكون تعبيراً في اللفظ<sup>(٣)</sup>. والتركيز على هذه الرؤية الفكرية تدفع لإيجاد القوة البلاغية المتولدة من حركية الدلالة. ومن هذا المنطلق كانت الصور البلاغية ودراستها تعتمد بداية على الدرس اللغوي قبل دخولها كروية خاصة للغة الشعرية نفسها، أو اللغة الأدبية كلها<sup>(٤)</sup>. فالإشارات اللغوية في هذا المجال تُعدُّ بدايات التأصيل الحركي للبلاغة، فهي عملية أولية، وليست غاية.

ويندرج تحت مساحة «التحوّل»، أو العكس، أو التعبير الضدى مصطلح (المفارقة Irony)؛ من جهة حركته الضدية الدافعة لكل قوة بين «ديناميتين»، بما يتيح عنه شفرات معينة ودلالات خاصة<sup>(٥)</sup>.

وبالطبع فإن حركية الرؤية البلاغية في هذه الصور «القائمة على الدفع التحويلي» تعتمد على طبيعة أفق التلقّي نفسه، وذلك باكتشاف الثنائية التكوينية للصورة، ووعيه بأبعادها، وذلك بالاعتماد على جوانب المقارنة<sup>(٦)</sup>.

فأفق التلقّي يتجلى بقوة من خلال طبيعة الثقافات المكوّنة لصاحبه «المتلقّي نفسه». وهذا أمر يتطلب معرفة جيدة وواعية بالتركيب وطبيعتها وأصولها، وهذا ما

M. R. bid, p64. (١)

M. R. bid, p65. (٢)

ibid, p65. (٣)

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

M. R. ibid, p64. (٥)

ibid, p654. (٦)

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

وهذا القول التأصيل «النظرى» يحتاج إلى رؤية تطبيقية لتحقيق الافتراضات الحركية لهذه الرؤية. ولهذا فإننا سنجرى الدرس التطبيقى على نصّ شهير (لابن زيدون)، اعتمد فيه الشاعر اعتماداً مقصوداً على ظاهرة التحول «ذلك الدفع الضدى»، الذى صنع به قصيدته بكاملها، يقول (ابن زيدون)<sup>(٣)</sup>:

وَنَابَ عَنْ طَيْبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا	أَصْحَى التَّنَائِي بَدِيلًا عَنْ تَنَادِينَا
حِينَ قَامَ بِنَا لِلْحَيْنِ تَاغِينَا	أَلَا وَقَدْ حَانَ صُبْحُ الْبَيْنِ صَبَّحْنَا
حَزَنًا مَعَ الدَّهْرِ لَا يَبْلَى وَيُيَلِينَا	مَنْ مَبْلَغِ الْمَبْلَسِينَا بَانْتِزَاحِهِمْ
أُنْسًا بِقُرْبِهِمْ قَدْ عَادَ يَبْكِينَا	إِنَّ الزَّمَانَ الَّذِى مَا زَالَ يُضْحِكُنَا
بِأَنْ نَغْصُ فَقالَ الدَّهْرُ آمِينَا	غَيْظَ العِدَا مِنْ تَسَاقِينَا الهَوَى فِدَعُوا

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

(١) عبد القادر الجرجاني؛ دلائل الإعجاز وحديثه عن طبيعة استحسان الكلام ووجوه ذلك، ص ٤١ وما بعدها.

M. R. ibid, p64.

(٢) يُنظر:

(٣) يُنظر: ديوان ابن زيدون، ضبط وتحقيق: عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ب. ت، ص ٢٢٥.

بفاعله «التنائى»، ثم يركز على خاصية الاستبدال التى يعانیه فجاء بقوله «بديلاً» من تدانينا.

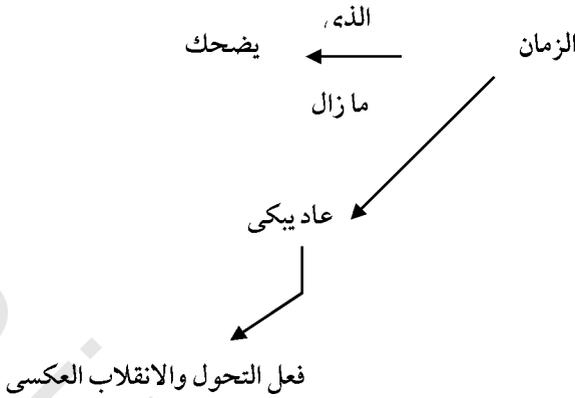
فالدفع الضدى التحولى يُعتبر قوة بيولوجية للحياة التى لا تتوقف مطلقاً. لقد صنع ابن زيدون حركة توليدية لدلالات غير متوقفة، وذلك بربط «التنائى» «بالتدانى» فى حركة استبدالية اعتمدت على قوة نحوية بثَّ فيها دلالات استمرارية، وهذه القوة تتمثل فى اختيار الكلمتين مصدرين على وزنٍ صرفىٍّ مميّز «التفاعل». وبذلك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

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

إنَّ هذا المَطَّلَعُ يُعدُّ عنواناً مكثفاً للقصيدة، ولذلك فهو إشارة إلى طبيعة الهندسة الضدية التى تُسيطر على القصيدة. فثنائية الضد تمتد من هذا المطلع امتداداً عضويّاً فى كل بناء القصيدة بعد ذلك - فيقول ابن زيدون مخاطباً:

إنَّ الزمان ما زال يُضحكننا      أنسا بقرهم قد عاد يُبكينا

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



وتأتى القوة الضدية فى شكل منتظم مع هذه القصيدة؛ فنرى الحركة التحولية تشتد قوة فى قول<sup>(١)</sup>:

بتتم وبنا فما ابتلت جوانحنا      شوقاً إليكم ولا جفت مآقينا  
نكاد حين تُناجيكم ضمائرنا      يقضى علينا الأسى لولا تأسينا

فالحركة الضدية ارتبطت بحركة أخرى هى البعد (بتتم وبنا). فبناءً على هذه الثنائية نرى حركية الصورة «الكنائية» المتولدة بدلالات غزيرة فى قوله (ابتلت جوانحنا، جفت مآقينا)، وهذا دفع ضدى كنائى جاء نتيجة عملية التراكيب الدالة، حيث اتصل الفعل (ابتلت) مع الجوانح، ثم ارتبط الفعل (جفت) مع المآقى، إننا أمام بنية أولية للدلالة؛ كما يقول (كرياس)<sup>(٢)</sup>، وذلك بفعل اتصال الفعلين «ابتلت وجفت» بحركة متعاكسة، جاءت ابتداءً من حركية التضاد فى المطلع نفسه.

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

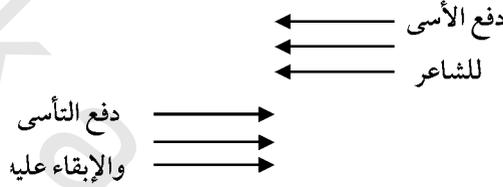
(١) نفسه.

(٢) انظر: نبيلة إبراهيم والإشارة إلى جهد إيناس فى هذا المجال وحديثها عن البنية الأولية للمعنى، فى كتابها «فن النص بين النظرية والتطبيق»، دار غريب، القاهرة، ب: ت، ص ٤٢.

النَّص، حيث يبدو عناية الشاعر بهذه الفكرة الحركية؛ فنرى حركة أخرى متوالدة في قوله<sup>(١)</sup>:

نكاد حين تُناجيكم ضمائرنا      يقضى علينا الأسى لولا تأسينا  
حالت لفقدكم أيامنا فغدت      سوداً وكانت بكم بيضاً ليالينا

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



الثنائية الضدية بين الأسى والتأسى

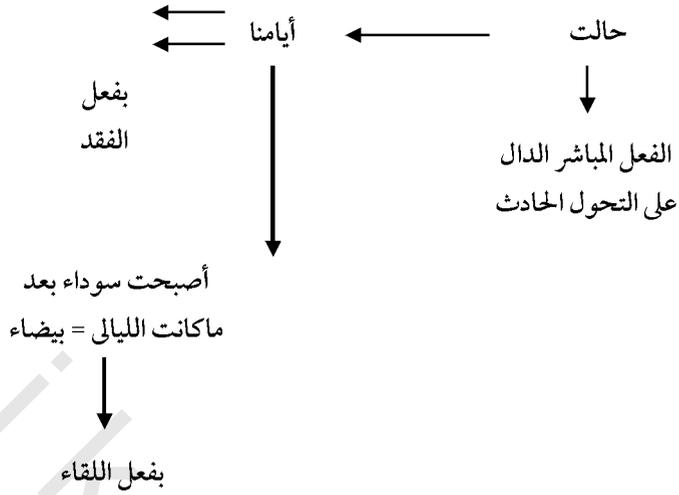
ولكنَّ الشاعر عندما يسلم من هذا الدفع فإنه يدخل في صراع آخر لدفع ضدى جديد يعمل على مد الصورة التى يراها الشاعر ويرسمها لحياته بقوله<sup>(٢)</sup>:

حالت لفقدكم أيامنا فغدت      سوداً وكانت بكم بيضاً ليالينا

فالشاعر ما زال مرتكزاً ارتكازاً أساسياً على التحول الحادث له، والذي كثف بشكل واضح في المطلع، والدفع الضدى في هذا البيت امتداد آخر للقوة العكسية التى يريدها الشاعر، فيتحدّث بالفعل الدال على التحول المباشر وذلك بقوله (حالت أيامنا)، وذلك بفعل الفقد لها. ويعتمد الشاعر على الصورة اللونية لرؤية التحول فالأيام سود بالفقد، بينما الليالى بيض بالوصول.

(١) ابن زيدون؛ الديوان، ص ٢٢٦.

(٢) نفسه، ص ٢٢٧.



إنَّ النَّصَّ يعتمد على خاصية دينامية «بيولوجية» وهي خاصية الصيرورة المستمرة لخلايا العكس الضدى المتحركة في داخله، فتعمل على حياة القصيدة، وتمد في دلالاتها باتساع كبير ثرى، ولكن الدفع يستدعى دفعاً آخر ضدى متواصل في هذا النَّصِّ، حيث يمثل شبكة من الأنسجة المتحركة داخل النص نفسه، فترى الحركة الضدية الحيوية المقسمة في عضوية تكوين هذا النص؛ فيقول ابن زيدون<sup>(١)</sup>:

يا جنة الخلد أبذلنا بسدرتها      والكوثر العذب زقوماً وغسلينا  
كأننا لم نبتْ والوصل ثالثنا      والسعد قد غصّ من أجفان واشينا

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

(١) نفسه، ص ٢٢٧.

## السرد وبلاغة الدفع الضدى :

وعلى المستوى السردى يأتي الدفع الضدى فى مساحات كبيرة منها؛ فإن طبيعتها الخاصة من تداخلات تُعطى المجال الكبير لوجود هذه الظاهرة التوسعية، والتي اعتبرها (ريفاتير) من أهم الأسس المكوّنة للبلاغة الجديدة.

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

وفى «زُقاق المدق» نرى الاعتماد القوى على ظاهرة الدفع الضدى؛ فالعنوان ذاته يمثل قوة ضدية، حيث تُعنون الرواية بهذا الاسم «زُقاق المدق»، حيث تتولّد الدلالات المكانية لمساحة مكانية صغيرة، لأنّ كلمة «الزُقاق» نفسها تحمل دلالات معينة عند العامة من الحياة الضيقة، ومن طبيعة الحيز المساحى؛ وانعكاس ذلك على طبيعة حياة الناس هناك فى هذا المكان. لكنّ (نجيب محفوظ) يجعل من العنوان شكلاً ثنائياً؛ فبرغم كونه حيزاً صغيراً إلا أنه عالمٌ غزير بمساحات إنسانية متزاحمة، إننا نرى حركة شديدة، ونرى كمّاً كبيراً من الشخصيات فى هذا المكان، بجانب الشخصيات التى تدخله، والتي تُضاف بأعدادها ومشكلاتها وطموحها إلى شخصيات الزُقاق نفسه.

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

تزرح تاركًا الأريكة، وتبعه الغلام وهو يلثم الربابة والكتاب، وشد الرجل على يد السيد رضوان الحسيني، وحيًا الجلوس متجاهلاً (المعلم كرشه)، ثم ألقى نظرة ازدراء على المذيع الذي كاد العامل يفرغ من تثبيته، وأعطى يده للغلام فجزّه إلى الخارج، وغاب عن الأنظار»<sup>(١)</sup>.

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

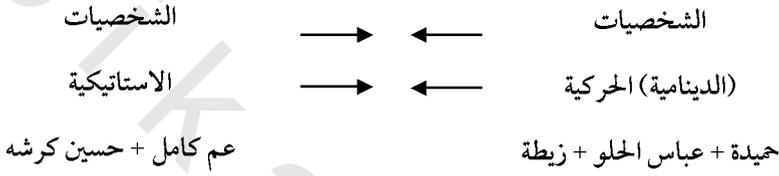
ويستعين الكاتب بعناصر الطبيعة في إظهار الثنائية الضدية لهذا المكان؛ فنراه يشكّل حركية الزُقاق في زمنين متضادين في «الصباح وفي المساء»، قاصدًا بذلك إنتاج دلالات خاصة وثرية من خلال حركة الناس بين الزمنين المختلفين. وهذا دَفْعٌ ضدى آخر يعمل على إيجاد حركة توسعية في الزاوية - «ففي الثلث الأول من النهار يكتنف الزُقاق جو رَطْب بارد خليل، لا تراه الشمس إلا حين تُشارف كبدًا السماء، فتتخطى الحصار المضروب حوله، بيد أن النشاط يدب في الأركان منذ الصباح الباكر»<sup>(٢)</sup>.

وبجانب هذه الإشارة الزمنية المولدة للأبعاد الضدية نرى رسم الشخصيات في هذا المكان باعتبارها أقنعة استعارية؛ فنرى فيها الدوافع الضدية في ثنائية واضحة، ف شخصية (عباس الحلو) تتكوّن بصراعها الضدى مع شخصية (حميدة)، وبجانب الشخصيات المتحركة مثل (سُنُقُر) أو (عباس الحلو) نرى الشخصيات النائمة

(١) نجيب محفوظ؛ زُقاق المدق، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ١٢.

(٢) نفسه، ص ٣٠.

الساكنة غير المتحركة، والتي ترسم شكل «كاريكاتوري» خاص، مثل شخصية (عم كامل) بائع البسبوسة الذي يصوره (نجيب محفوظ) في حالة استاتيكية دائمة، فهو في عداد الموتى، لا في عداد الأحياء أنفسهم؛ والذي يعيش حياته متحدًا عن الكفن وشكله وطبيعته، بل وطبقاته نفسها. إننا نرى ثنائية ضدية أخرى بين شخصية (الشيخ درويش) الساكن المتأمل، وبين شخصية صانع العاهات والذي يأخذ اسم (زيطة)؛ شخصيتان مختلفتان تمامًا وتعيشان سويًا في هذا المكان الضيق الصغير.



أمّا شخصية البطلة (حميدة) ففي تكوينها يأتي الدفع الضدى من حيث شكلها وجمالها وورثاتها وملابسها وحياتها في الزقاق، والرفض الداخلى لهذه الحياة، ذلك الرفض الذى أودى - أصلاً - بحياتها كفتاة في هذا المكان، فتخرج من هذا الحيز الصغير إلى حيز عكسى تمامًا؛ حيز فسيح ولكنها تُلقي بكل ما تملك في العالم الجديد. فالصورة الضدية في هذه الرواية ثرية بكل أبعاد الثراء الدلالي - فالتضاد أو الدفع العكسى تلك الصورة البلاغية القديمة يمكنها أن تتكوّن وتشكّل برؤية جديدة، وذلك من خلال طبيعة الاستخدام التقنى الخاص، والذي يتعامل مع هذه القوى القديمة برؤاها الجزئية في كثير من الأحوال لتتحول إلى رؤى جديدة فتبعد عن هذا الجانب الجزئى لتمتد سريعًا وبقوة إلى مساحات ممتدة ومتكاملة.

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

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

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

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

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

فالهيكل مثل جسم الإنسان الذى يتكامل بخلاياه وأعضائه؛ فوظيفة الهيكل فى العمل أنه يوحدُه ويمنعه من الانتشار والانفلات<sup>(٢)</sup>.

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

(١) انظر: نازك الملائكة؛ قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، الطبعة التاسعة، ١٩٩٦، ص ٢٣٤.

(٢) انظر: نازك الملائكة؛ المرجع السابق، ص ٢٣٤، حيث تُشير إلى هيكل القصيدة ووظائفه، ولكن هذا الأمر لا يتوقف على القصيدة وحدها، إنه عضوية لكل عمل إبداعى.

تأثر بها النقد الأدبي، حتى عدت الدينامية أهم حركة لفهم النص، أو العمل الأدبي كله، من جهات وزوايا متعددة، فالناقد (Theodore Spncer) يرى أن الدينامية كروية تحليلية تساعد معظم القصائد «أو الأعمال الأدبية» الناجحة على تأدية وظائفها وتأثيرها، حيث تؤدي إلى إخصاب زاوية التوقع عند المتلقى نفسه<sup>(١)</sup>.

ومعنى ذلك أن الرؤية الخاصة بالمتلقى ستكون حركية بناءً على الطبيعة الدينامية نفسها. إنها تُوجد استجابة أولية خاصة للمتلقى، حيث تجعله مهيبًا بشكل قوى ومتكامل لتلقى كل عناصر العمل الفني نفسه<sup>(٢)</sup>.

إن هذه الرؤية الكلية تُعدُّ رؤية بلاغية، ولكي تحقق مثل هذه الحركية البلاغية فهناك تداخل لعناصر فعّالة جاءت بجهود أعلام أثروا في طبيعة تناول الدرس البلاغي مثل: (نيتشه)؛ الذي رأينا دعوته «البيولوجية» المتحركة من جهة الدلالة الشكلية «المورفولوجية» للأشياء واعتبارها إشارات حية لحركية داخلية تمور بقوة في كل جزئياتها. وبهذا فإن «مورفولوجية» النص الأدبي «أو العمل الفني» هي شكل حركي وليست مجرد دلالة سطحية، أو بمصطلح (تشومسكي) فهذا شكل دال على العمق؛ العمق الحركي، فكل أجزاء العمل الأدبي وحدة «مورفولوجية» تبدأ من العنوان - إن وجد - أو من المصطلح نفسه، فدرس القصيدة أو العمل السردي، أو العمل الشعبي لا بد وأن يبدأ بالعنوان كوحدة تعبيرية، أو لرؤية تأويلية مفتوحة للدخول إلى هذا العمل الأدبي نفسه، أو باعتباره حركة تركيبية خاصة. يُعدُّ ذلك تدريس خلايا هذا العمل، وتقصد أبعاده التركيبية؛ فمن أوليات الأمور أن تكون المعاودة ذات تركيز خاص على العناصر التركيبية بما تحويه من تقابلات أو تفاعلات، إذ أن مثل ذلك يُعين على أن يفرز النص دلالاته الخفية.

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

ibid, p210.

(٢)