المحصلات

obeikandl.com

obeikandl.com

لا بد للبحث العلمى من محصلات تُحدد خطوط معامله الخاصة، حيث تُعَدُّ تكثيفًا خاصًّا للرؤى المطروحة سالفًا، ولهذا الأمر كانت محصلات بحثنا هذا التى تأتى فى بُعدين مكثفين، وبجانب هذين البُعدين تأتى الدراسة التطبيقية المعتمدة على نتاج خاص لعناصر التحليل القائمة على طرح بلاغى معين لقراءة النص.

البُعد الأول - العلوم التطبيقية أساس الدرس البلاغى الجديد :

- ١ -

إن هذا البحث يفترض رؤية جديدة للدرس البلاغى، تلك الرؤية التى تعتمد على قدرة العلم التطبيقى، والذى لازم الآن الدرس الأدبى بكل معاييره وأقسامه. إننا نبحث عن درسٍ بلاغى جديد، وكل جديد يحتاج - بالضرورة - إلى ثنائية افتراضية تتمثَّل فى:

١ - بُعد زمنى؛ وهو فى ذلك آخر ما استجد.

٢ - والبعد الثانى: فنى؛ أى ليس فيما (أتى) قبله أو مثله[١].

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

---

(١) يُنظر: على أحمد سعيد أدونيس؛ **مقدمة للشعر العربى**، دار الفكر، بيروت - لبنان، ١٩٨٦م، ص٩٩.

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

ومن هنا كان لهذا الدرس الجديد، أو لهذه الرؤية الجديدة أن تعتمد على «المعيار الذى يجب أن يُقاس به كل جديد، وهذا المعيار يكمُن فى الإبداع، والتجاوز، وفى كونه مليئًا لا يستنفذ»[١].

- ٢ -

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

وانطلاقًا من الرؤية المظلية الكبيرة - باعتبار البلاغة كل هذا التعبير الأدبى المتعدد، حيث تظل تحتها حركات نابضة بالفعل الدائم - فإن عمل (فلاديمير بروب) «مورفولوجيا الحكاية الشعبية» يدخل ضمن المناهج البلاغية التجديدية التى أحدثت قبولًا وانتشارًا كبيرين. ويُعَدُّ هذا الانطلاق المنهجى التجديدى توظيفيًّا خاصًّا للرؤية (البيولوجية).

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

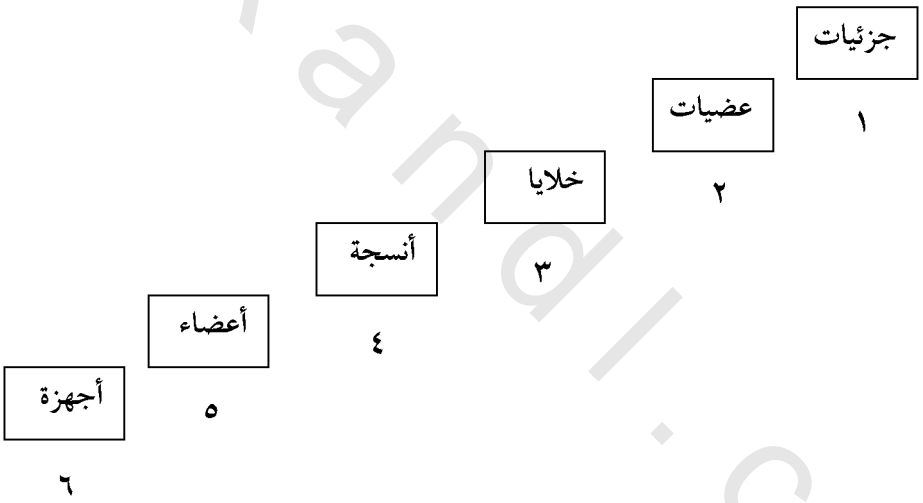
---

(١) نفسه، ص٩٩.

(٢) انظر: عايش محمود؛ **مدخل إلى بيولوجيا الإنسان**، الجامعة الأردنية، عمَّان - الأردن، ١٩٨٧م، ص١٤.

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

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



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

(١) نفسه، ص١٤.

ونذهب أولًا وقبل كل شيء إلى الدرس «البيولوجى» بكل أبعاده. فالبنية – إذن – تركيب بيولوجى، وهى أساس الدرس النقد البلاغى، فالبلاغة – فى أساسها – بنية تحويلية إن استطعنا قول ذلك.

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

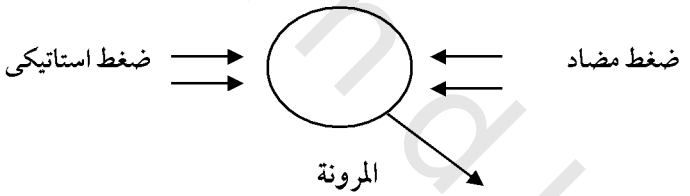
– ٣ –

ويستعين الدرس البلاغى النقدى بمقومات العلوم التطبيقية الأخرى مثل «الفيزياء»؛ فيأخذ منها خصائصها المعينة من المرونة، والصلابة، كما تأتى الشفرة كأهم انتقال من العلوم الاتصالية التطبيقية إلى الدرس البلاغى التحليلى، حيث راق – هذا المصطلح العلمى القائم على خواص معينة للمادة – أصحاب الدرس البلاغى النقدى الجديد، فانسحبت أبعاده لتُكرِّر بشكل كثيف فى حنايا الرؤية التحليلية النقدية، فأصبحت مكوِّنًا دلاليًّا بلاغيًّا تختلف عطاياه حسب زوايا الرؤية المتعددة، ولهذا رأينا الإشارة إلى أنواع هذه الشفرات[1]؛ مثل: **الشفرة الصلبة، والمرنة، وكذلك الشفرة المتسعة.**

(١) انظر: سيزا قاسم؛ وإشارتها إلى أنواع الشفرة فى دراستها البلاغية القرائية، القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، عالم الفكر، ١٩٩٢م، ص٢١٥.

وهذه الأوصاف والتقسيمات اعتمدت على الأصول الفيزيائية؛ فمثلًا الصلابة وخصائصها لا يمكن فهمها بدون الرجوع إلى الدرس الفيزيائى، وكذلك المرونة تلك الصف المأخوذة أصلًا من الدرس الدينامى الفيزيائى؛ فالمرونة (**Elastic**) هى فى الأصل الفيزيائى: دراسة لمدى استجابة الأجسام للقوى المؤثرة عليها استاتيكيًّا، وكذلك لمعرفة مدى استرجاع هذه الأجسام لحالتها الأصلية بعد زوال القوى المؤثرة[١].

فالمرونة مصطلح فيزيائى يعمل بدخوله إلى حيِّز التحليل البلاغى على مدى الاستجابة المتعددة لقوى الدلالات المنتجة فى النص الأدبى نفسه. وبجانب ذلك فهو يُعَدُّ من المصطلحات البيولوجية الخاصة من جهة الحركة والحركة المضادة بفعل القوى الاستاتيكى؛ والتى تحوِّل حرك الجسم نفسه إلى رؤى وحركة دينامية «بيولوجية».



استجابة خاصة من الجسم

- ٤ -

وإذا كنا قد أشرنا سريعًا إلى أهمية كتاب (نور ثروب فراى) «تشريح النقد»؛ فإننا يجب أن نُشير إلى طبيعة المؤثرات التى أفرزت نتاج هذا الدرس التشريحى، لأن جهد

(١) انظر: أحمد شوقى عمار؛ **أساسيات الفيزياء**، دار الراتب الجامعية، بيروت، القباه، ١٩٨٨م، ص١٧.

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

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

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

---

(١) **N-Fray. The Antomy of criticism, London, 1476, p17.**

(٢) **The same, p4.**

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

- ٥ -

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

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

---

(١) **7 ray ibid, p10.**

(٢) انظر: روبرت دى بوجراند؛ **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢٣٥.

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

ويُعَدُّ هذا العنوان عند (**leech**) وشريكه (**M.Shak**) فى هذا الكتاب رؤية بلاغية جديدة، من حيث التناول والاعتماد على التطور الكمِّى لعناصر الدرس البلاغى نفسها[١]. وبجانب ذلك نرى الإشارة إلى الإفادة من الدراسات الفيزيائية، وذلك باعتبار النص رؤية فيزيائية فى أول قراءة له، فقراءة المكتوب نفسه يعتمد على ذلك[٢].

ومن هنا فإننا نرى أنه لا توجد رؤية بلاغية جادة بدون هذا الدرس العلمى، الذى يؤصِّل لأبعادها المتعددة، وبما أن الدرس البلاغى يشمل كل الدرس الأدبى، وبما أن انطلاق الدرس العلمى البيولوجى هو الرؤى الجادة للدرس البلاغى بجانب فروع العلوم الأخرى؛ ولذا فإننا يجب أن نطرح أبعادًا خاصة تعتمد على الدرس العلمى، ننظر من خلال التحليل النصى باعتبار هذا التحليل ووصفه رؤية بلاغية جديدة تعتمد على الجوانب التطبيقية؛ والتى يجب أن تذهب إلى علوم مختلفة مثل:

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

---

(١) **G-leech, ibid, p.2/2.**

(٢) **p2/3- ibid.**

البُعد الثانى - النص الأدبى لابد أن يخترق وجه العلم :

إن هذا العنوان توجيه أساسى من (جوليا كرستيفا)؛ حيث أكَّدت على أن النص الأدبى الذى نريد تحليله من وجهة النظر البلاغية يُعَدُّ - فى رأيها - **خطابًا يخترق وجه العلم، والأيديولوجيا والسياسة**[١].

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

إن عمل (دى يو جراند) الأخير «النص والخطاب والإجراء» يُعَدُّ نظرية علمية ذات حجم كبير، اعتمدت على تداخل كبير وكثيف للعلوم الطبيعية. لقد وضع (دى يو جراند) أُسس كبيرة اعتمدت على الشرح والتوسيع إفادة من العلوم التطبيقية. ولقد وضع (دى يو جراند) أصولًا تُعَدُّ عملية تطبيقية لحركة النص والانطلاق منها إلى التحليل الكلى؛ وهذه الأصول هى:

أولًا - السبك (Cohension) :

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

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

---

(١) جوليا كريستيفا؛ **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهى، دار توبقال للنشر؛ المغرب، ١٩٩٧م، ص١٣.

(٢) دى يو جراند؛ **النص والخطاب والإجراء**، ص١٠٣.

الكنائية، والإحالة المشتركة، والحذف والروابط[١]. ويُعَدُّ السبك الرؤية الخاصة للعملية الشكلية بحركتها وديناميا تها الإبداعية.

ثانيًا – الالتحام (Coherence) :

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

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

ثالثًا – القصدية وبناء النص، ودفع الحركة :

وثالث هذه العوامل التى ينطلق منها (دى يو جراند) إلى النص وفهمه بلاغيًا: القصدية، أو قصد المؤلف نفسه. ويدخل هذا الأصل فى حيز الدرس البلاغى «الفيتومينولوجى»، فالنظريات الظاهرية – كما يقول وليم راى– تضم الفعل والبنية فى إطار فكرة واحدة، وهى القصد[٣].

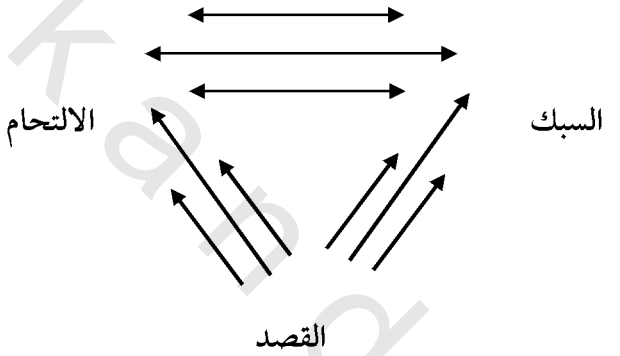
---

(١) نفسه، ص١٠٣.

(٢) نفسه، ص١٠٣.

(٣) وليم راى؛ **المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد – العراق، ١٩٨٧م، ص١٧.

وتُعَدُّ هذه الرؤية القصدية حركة «دينامية» مستمرة لا تتوقف، كما أنها نقطة مهمة لالتقاء وتماسك الموقفين السابقين «السبك، والالتحام»، فالقصد موقف منشئ النص من كون صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصًّا يتمتع بالسَّبك والالتحام، وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها[1]. فالقصد - إذن - يُعَدُّ تلك الحرارة التى تبث الحيوية فى مجال السبك والتلاحم.



وبهذه الثلاثية نرى الحركية الحيوية للنص وشكله المتكوِّن بالطبع من اللغة المشكلة له بدفعٍ قصدى.

رابعًا - حركية القبول :

وهى حركية التلقى نفسها، ولكن (دى يو جراند) يسميها بهذا المصطلح الخاص، لأنه يربط هذا القبول بالقصدية الناتجة من الرؤية الاستهلاكية للمنتج «العمل الأدبى». ومصطلح القبول يعمل على الهدف الإبداعى من حيث التفاعل القرائى بين المتلقِّى وبين النص نفسه، فيقول عنه (دى يو جراند): «وهو يتضمَّن

(١) دى يو جراند؛ المرجع السابق، ص١٠٣.

موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة ينبغى لها أن تكون مقبولة من حيث هو نص ذو سبك والتحام»[١].

هذه الأصول تُعد انطلاقات أساسية من حيث تكوين الدائرة الحركية للفهم القرائى للنص، وتُعد كذلك انطلاقات بلاغية دينامية للوصف والتحليل النصى القرائى. وينضم إلى هذه الأصول عناصر أخرى تأتى إليها بالضرورة؛ مثل: رعاية الموقف «الذى يتضمن العوامل التى تجعل النص مرتبطًا بموقف سائد يمكن استرجاعه»[٢]. وهذا أمر يعود إلى مسألة الاستقبال وطبيعتها عند المتلقى نفسه. كما ينضم عنصر التناص كجزء حركى مهم لفهم الجانب التكوينى للنص نفسه، ويأخذ هذا العنصر مسمَّاه الحديث انطلاقًا من الرؤية العلمية الجديدة فيُعرف باسم «جيولوجيا النص»؛ حيث العناية بالتكوين الطبقى وخصائصه.

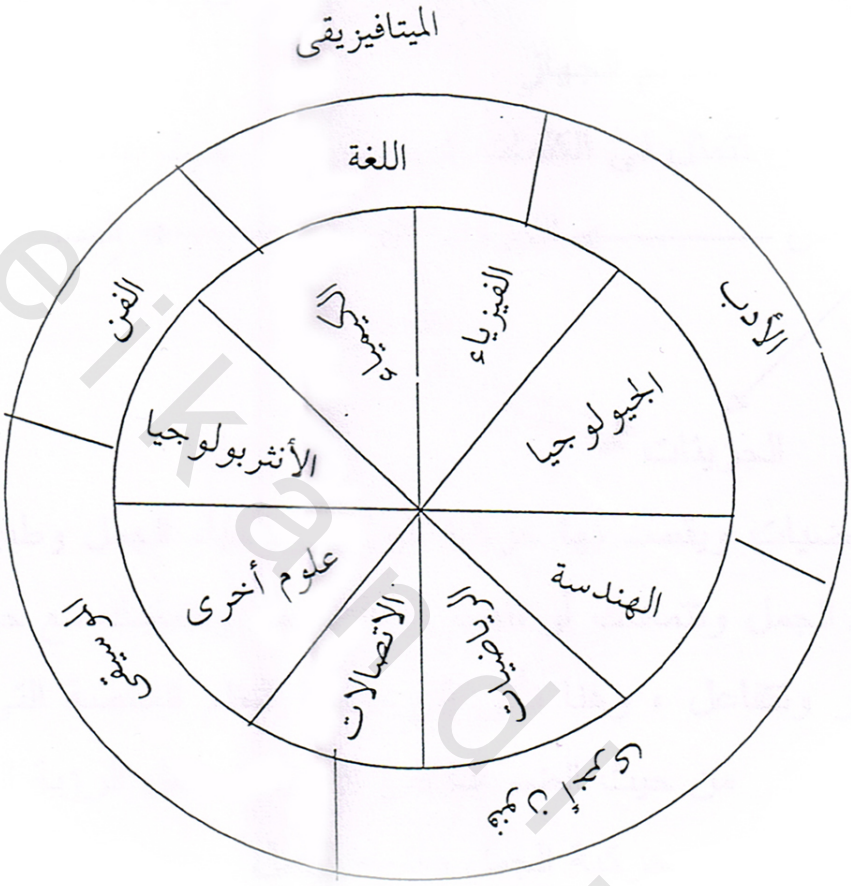
إنَّ تلاحم العلوم والدرس الأدبى فى العصر الحديث من الظواهر الواقعة؛ ولذلك يجب الاعتماد على طبيعة العلم الحديث فى دراسة الظاهرة الأدبية، فالأدب يدخل فى مساحة دائرة واحدة مع العلوم التطبيقية، ولهذا فإن (**E.J.Mc GUIGAN**) يُشير فى كتابه المهم «**Experimental Psychology**» إلى الدائرة العلمية الأدبية بمساحتها التى تجمع الفنون مع العلوم فى حيِّزٍ واحد هكذا[٣]:

---

(١) نفسه، ص١٠٤.

(٢) نفسه، ص١٠٤.

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



ففى هذه الدائرة الأزدواجية نرى الدائرة الأولى (الداخلية) تحتوى على العلوم البحتة ، بينما الدائرة الأخرى (الثانية) والتى تدخل مع الدائرة الأولى فى محيط واحد تتكون من الفنون المختلفة.

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

---

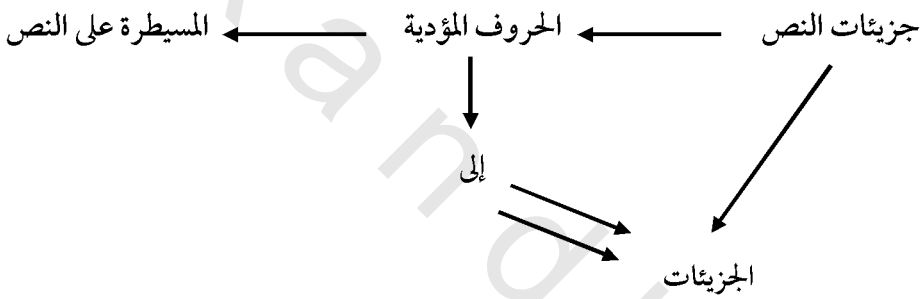
(١) رولان بارت. البلاغة القديمة ، ص٣٢.

وانطلاقًا من التزاوج والتداخل بين العلوم التطبيقية والدراسات الأدبية فإننا سنقترح رؤى تأسيسية للدرس التطبيقى التحليلى البلاغى؛ حيث يُعَدُّ النص رؤى بيولوجية مهمة فى المقام الأول - وهذا الاقتراح يتمثَّل فى:

أولًا: الجزيئات؛ وتشمل المكونات الأساسية للنص من حيث طبيعة اللغة من الحروف أو بالتعبير البيولوجى: من الذَّرَّات التى تعمل على تكوين الجزيئات ذاتها.

فالذَّرَّات تُفضى إلى العضيات، والعضيات تُفضى إلى الخلايا، والخلايا تُفضى بدورها إلى الأعضاء ثم الجهاز.

وجزيئات النص تتمثَّل فى الكلمات المستخدمة من حيث تفاعلها ودلالاتها المتعددة.



ثانيًا: العضيات؛ ويُقصد بها حركية الجُمل أو أشباه الجُمل وطبيعة تركيبها؛ حيث تنضم هذه الجُمل وتتماسك أو تنضم أشباه الجمل وتتماسك مع حركتها متجهة إلى تكوين أكبر وتتفاعل، وهنا نأتى إلى طبيعة النظم الخاصة التى يُشير إليها (عبد القاهر الجرجانى) من حيث الضم الخاص للجزيئات بفعل الرؤية البيولوجية للنص.

العضيات = حركية الجُمل وأشباه الجُمل

= التراكيب وطبيعتها وحركتها

= عملية الضم بشكل بيولوجى خاص

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

رابعًا: أنسجة النص؛ إنَّ كلمة (**Text**) فى مصطلحها تعنى: النسيج... ولكن النسيج نفسه يدل على شكلية معينة ذات بُعد واحد من جهة التكوين التشكيلى الإبداعى، أما الأنسجة فإنها تنتمى إلى هذا العلم المعروف باسم (**Histology**)؛ حيث يُعَدُّ من أهم فروع الدرس التحليلى (**Anatomy**)، وهو يهتم بالخلية وتركيبها وعناصرها[١].

إنَّ حركة الخلية أساس التفاعل فى النص الإبداعى، وليست حركة النسيج الثابت والمؤدى إلى شكلٍ واحد بدون زوايا تحركية. ويأتى هنا مصطلح جديد يدخل حيِّز بناء النص وهو مصطلح (**Histoblast**)؛ أى تلك الخلية المكوِّنة للنسيج الحيوى[٢]، وليست بالطبع هى تلك الخيوط المكوِّنة لشكل النسيج الاستاتيكى الأحادى التكوين.

خامسًا: أعضاء النص؛ وهى ما يُطلق عليه فى التعبير التحليلى مصطلح: الوحدات الصانعة للبناء الكلى للنص؛ من حيث تقسيماته المعينة المتداخلة، ويطلق عليها أحيانًا مصطلح: الشريحة[٣].

سادسًا: الجاهز النَّصى؛ ونقصد به التشكيل الكلى لكل عناصر النص بداية من الجزيئات الصغيرة وحركتها إلى هذا التكوُّن العضوى الكلى.

---

(١) دى يو جراند؛ نفسه، ص٧٤.

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

(٣) هذا المصطلح نراه مكررًا بشكلٍ مقصود فى عمل كمال أبى ديب «**الرؤى المقنعة**»، حيث الدراسة المورفولوجية للشعر الجاهلى.

*** الدرس التطبيقى :**

سيكون درسنا التطبيقى على نص نازك الملائكة «النهر العاشق»؛ تلك القصيدة التى نظمتها خلال الفيضان الرهيب عام ١٩٥٤م [١]:

أين نمضى ؟؟ إنه يعدو إلينا
راكضًا عبر حقول القمح لا يلوى خُطاه
باسطًا لمعة الفجر، ذراعيه إلينا
ظافرًا كالريح، نشوانٌ يداه
سوف تلقانا ونطوى رعبًا أنَّى مشينا

* * *

إنه يعدو ويعدو
وهو يجتاز بلا صوتٍ قُرانا
ماؤه البُنى يجتاح ولا يلويه سَدٌّ
إنه يتبعنا لهفانٌ إن يطوى صبانا
فى ذراعيه ويسقينا الحنانا

* * *

لم يزل يتبعنا مبتسمًا بسمة حُب
قدماه الرطبتان
تركت آثارهما الحمراء فى كل مكان

---

(١) ديوان نازك الملائكة، دار العوذة، بيروت، ١٩٩٧م، المجلد الثانى، ص٥٢١.

obeikandl.com

إنه قد عاث فى شرقٍ وغرب

فى حنانٍ

* * *

أين نعدو وهو لفٌّ يديه

حول أكتاف المدينة ؟

إنه يعمل فى بطءٍ وحزم وسكينة

ساكبًا من شفتيه

قُبلا طينية غطَّت مراعينا الحزينة

* * *

ذلك العاشق إنه قد عرفناه قديما

إنه لا ينتهى من زحفه نحو ربانا

وله نحن بنينا، وله شِدنا قُرانا

كلُّ عام ينزل الوادى ويأتى للقانا

* * *

نحن أفزعنا له أكواخنا فى جُنح ليل

وسنؤويه ونمضى

إنه يتبعُنا فى كلِّ أرض

وله نحن نصلِّى

وله نُفرغ شكوانا من العيش الممل

* * *

obeikandl.com

إنه الآن حياة

أولم تغسل مبانينا عليه قدميها

إنه يعلو ويلقى كنزه بين يديها

إنه الآن حياة

أولم تغسل مبانينا عليه قدميها

إنه يعلو ويلقى كنزه بين يديها

إنه يمنحنا الطين وموتًا لا نراه

مَنْ لنا الآن سواه؟

* * * * *

وتنقسم هذه الدراسة التحليلية إلى هذه الأبعاد :

البُعد الأول – الرؤية المورفولوجية :

إننا كما يقول (يورى لوتمان): حين ندرس النص الشعرى بحسبانه بصورة أخص بنية سيجيولوجية عضوية، وإننا فى الواقع سنتَّكئ على حصاد ما سبقنا من فكر علمى[١]. أى أن قراءة النص الشعرى يُعَدُّ مشروعًا علميًّا وليس مشروعًا اقتصاديًّا فقط، ويبدأ هذا المشروع بالرؤية الشكلية والتى تدرس طبيعة التكوُّن العضوى، باعتبار القصيدة أو العمل الأدبى كلًا عضويًّا ، يتفاعل بعضه مع بعض – فالدرس «المورفولوجى» سيفيدنا فى هذه الزاوية؛ حيث سيرتكز على الطبيعة الشكلية المكوِّنة للنص كلية؛ هذا من جهة، وسيساعدنا فى النظر إلى النص باعتباره حركة عضوية وليس باعتباره مكوِّنًا شكليًا من جهة ثانية. فالشكل الكلى كما يقول (يدئششة) ليس رؤية استاتيكية، وإنما هو رؤية دينامية غير متوقفة.

---

(١) يورى لوتمان؛ **تحليل النص الشعرى**، ص٣٢.

obeikandl.com

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

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

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

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

فهذا النص يبدأ بالفعل المضارع «نمضى»؛ والذى يصنع مساحة كبيرة لحركة استمرارية تأتى من حركة استمرارية أخرى للصورة بشكلها الاستعارى الكلى. إن الأفعال المضارعة فى النص تشكِّل أنسجة متفاعلة؛ فنرى التصاعد الحركى لها فى قوله:

نمضى يعدو

لا يلوى سوف تلقانا تطوى

يجتاز يتبعنا ويُسقينا

يعمل لا ينتهى ينزل يأتى

سنؤويه تغسل يعلو يلقى

يمنحنا نصلِّى

ويقابل هذا التصاعد الحركى للمضارعة تصاعدًا حركيًّا آخر للفعل الماضى بحركته البيولوجية كذلك، فتتلاقى مع بيولوجية الفعل المضارع؛ والأفعال الماضية المكونة للجزئيات التفاعلية هى:

تركت – عاش – لفَّ – غطَّت

عرفتاه – بنينا – شِدنا

أفرغنا له

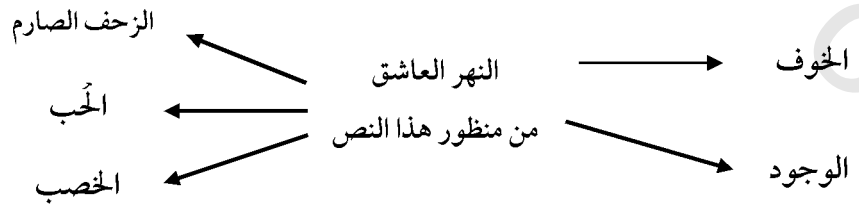
فالدفع الخاص للمضارعة يسيطر على «دينامية» النص، بينما يأتى دفع الفعل الماضى كردِّ فعلٍ لصوت هذا الكائن المسيطر المحتوى للأرض ومن عليها، ولكن هذا الرد الفعلى لا يقف بحدوده البسيطة أمام هذا الدفع الاستمرارى كله، والطاغى أيضًا.

ومن هذا الدفع قد تولَّد العنوان باعتباره صورة بيولوجية متولِّدة من هذا الدفع

الضدى؛ فجاء عنوانًا يحمل هذه «الجينات الوراثية» لهذا التلاقى، فاسم «النهر العاشق» يدل على مفارقة كبيرة من جهة الحُب والهدم المتمثِّلان فى عشق النهر المفرِّق بفيضانه الكبير المدمِّر، وليس بفيضانه المُحيى للأرض - كما يرى شوقى فى قصيدته النيل قائلًا ومخاطبًا له:

المـاء تسكبه فيسبُـك عسجدا والأرض تُغرقهـا فيحيى المُغـرق

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



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

البُعد الثالث – النص اختيار مورقولوجى :

وإذا كان العنوان قناة أو قنوات للدخول الخاص للعالَم المقصود بدلالاته المعينة، فإن التقسيم المورقولوجى للنص يأتى على اختبارات خاصة – كما يقول (يورى لوثمان)[١] –، فإذا كان توزيع العمل الشعرى إلى أبيات يُعتبر توزيعًا عظيًّا إجباريًّا فإنَّ توزيعه إلى مقطوعات شعرية يُعتبر توزيعًا اختياريًّا.

وهذا الاختيار يعود بالطبع إلى الرؤية المشكلة؛ أى إلى الرؤية البلاغية من جهة كَمَّها وحجمها، أى من جهة التكوين الجشطالتى أيضًا. وتقسيم القصيدة إلى مقطوعات يُعَدُّ تقسيمًا بيولوجيًّا من حيث التطور الخاص عند المبدع نفسه، إنه رغبة فى تقنية معينة تشُد أركان النص بالروابط المتعددة، والتى تنتجها الرؤية البلاغية فى المقام الأول.

وتهتم (نازك الملائكة) اهتمامًا كبيرًا بهذا التقسيم الهيكلى الخاص؛ فجاءت القصيدة فى سِتِّ مقطوعات تتماثل فى بنائها وحركتها مع حركية الأعضاء التكوينية لجسمٍ حركى تفاعلى، كما كان التفاعل بحركته واضحًا من خلال العلاقات التكوينية أو العلاقات التى يُطلق عليها علاقات سببية من جهة التكوين كذلك والتنظيم أيضًا[٢].

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

---

(١) انظر: يورى لوتمان؛ **تحليل النص الشعرى**، ص١٣٨.

(٢) انظر: الفصل الخامس الخاص بعنوان **Richard Coew, Form and Sbustance Frame worker, p155.**

الذى سيستمر مسرعًا نحوهم جميعًا، ولهذا كانت الجملة التصويرية الاستعارية التحذيرية: «إنه يَعْدُو إلينا»، ثم تأتى الأحوال المساعدة على تصوير النهر بشكله المسيطر فتقول:

١- راكضًا عبر حقول القمح

٢- باسطًا ذراعيه

٣- طافرًا كالريح نشوانٌ يداه

وكلها بؤر دلالية محمَّلة بمعانٍ تثير الخوف والحتمية، وإن كانت قد تشكَّلت فى تعبير إعجابى موروث من قديم الزمن، ولهذا فإن هذا المقطع أو التكوين العضوى البيولوجى ينتهى بحتمية استعارية كذلك فى قولها:

(سوف تلقانا وتطوى رُعبنا)

ولكنها تقوم بعملية تحويلية للضمير؛ حيث توجه الكلام بضمير المخاطب مباشرة إلى النهر بعد ما كانت تعبِّر بضمير الجمع المتكلِّم. فيأتى الالتفات موظّفًا لإنتاج دلالات كثيفة مكمنها الرعب الشديد والخوف المتلاحق. وبهذه الجملة الاستعارية تتحرَّك الخلايا التعبيرية للنص تجاه حركة أخرى؛ حركة ضدية «فالجملة هنا فى شكلها الأوَّلى» تدل على أن النهر مكمن الطمأنينة والأمان «يطوى الرُّعب».

ولكنَّ هذه الجملة الاستعارية تُعَدُّ حركة مفصلية للتعبير القادم الذى يقلب دلالاتها الأخرى، فيبدأ المقطع الآخر أو تأتى المكونات الخاصة «البيولوجية» العضو الجديد «على حد تعبير الدرس البيولوجى نفسه»؛ فنرى هذه الجملة البلاغية الكثيفة الاستعارة:

(إنه يَعْدُو ويَعْدُو)

حيث نرى التكرار الذى عدَّه (ريفاتير) من ركائز التوسُّع البلاغى الدلالى للنص. ويأتى التكرار فى حركية العَدْو «يَعْدُو ويَعْدُو»؛ فنرى الحتمية الشمولية

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

وتصنيع الشاعرة تكثيفات دلالته من خلال طبيعة الأبنية المتواصلة والمتحركة مع بعضها البعض فى هذه المقطوعة العضوية البيولوجية، فيأتى الاجتياز والاحتياج للماء والطين نتيجة للعَدْو السريع المتكرر والمتسع فى الحيِّز الاتساعى المميز.

وتنبثق الرؤية الضميرية فى هذا المقطع من خلال الدفع «البيولوجى» فى قولها[1]:

(إنه يتبعنا لهفان أن يطوى صِبانا

فى ذراعيه ويسقينا الحنانا)

فيعود الضمير الجمعى مرة أخرى وتضغط الشاعرة على ظاهرة الالتفات.

وتنطلق الحركة السريعة للتكوين البلاغى للمقطوعة البيولوجية الثالثة؛ والتى تبدأ بفعل استمرارى تهديدى يقوم على حركية المفارقة.

(لم يزل يتبعنا مبتسمًا بسمة حُب)

حيث تعمل هذه الرؤية (العضوية) على الربط البيولوجى الواضح بين هذه الوحدة وبين الوحدتين السابقتين. فالتكوين الخاص يقوم على حركية السبك القائمة على التلاحم الواضح بين الشكل «المورفولوجى» الكلى للقصيدة والجزيئات المورفولوجية الخاصة الداخلية للمقطوعة، ويقوم عنصر الالتحام بفاعلية التماسك بين الجزيئات المكونة لهذه المقطوعة؛ فنرى استخدام الحال «مبتسمًا بسمة حب»، حيث يأتى هذا الحال صانعًا لاستمرارية التصوير الاستعارى،

---

(١) **نازك الملائكة**؛ الديوان، ج٢، ص٥٣٢.

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

(إنه قد عاث فى شرق وغرب

فى حنان)

إن الصورة الاستعارية هنا - كما يقول نيتشه [(١)]– صورة مراوغة، بل ومزيَّفة، فليس هذا الحنان إلَّا قوة تدميرية لكل من يعيش حول هذا النهر. وتستمر الرؤية البيولوجية مع نمو المقاطع بشكلٍ واعٍ وارتباطها القوى بعضها مع بعض، وذلك بفضل بيولوجية الصورة المتكاملة للنص فى حجمه الكلى باعتباره استعارة واحدة، ثم بفعل الحركة الداخلية الخاصة لكل بناء عضوى؛ «عضوى» من جهة حركية خلايا هذا النص بفعل الصورة التى تكوِّن الوحدات ثم تربطها مع بعضها البعض. وتتلاحم قوى السبك بارتفاع حرارة القصدية فى النص؛ فنرى بداية المقطع الرابع الذى يعتمد مرة أخرى على التكرار لحركة توسعية وذلك فى قولها[(٢)]:

(أين نَعْدُو وهو قد لفَّ يديه

حول أكتاف المدينة)

---

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

(٢) **نازك الملائكة**؛ السابق، ص٥٣٢.

فتحول الفعل هنا بعد الاستفهام المكانى «أين» إلى فعل دال على الخوف، دال على الجرى والسرعة، وذلك فى قولها «نَعْدُو»؛ حيث الانتشار النهرى القوى المخيف فى حنان، فتحوَّل الفعل فى الوحدة الأولى «نمضى» إلى نَعْدُو. فقوة السبك فى القصيدة تسير فى تفاهم وتناسق، فالاستعارة تنمو كذلك، وصورة النهر المخيفة تظهر شيئًا فشيئًا بفعل هذا الزحف الحازم اللازم. وهنا ليتحقق العنصر الرابع الذى يُشير إليه (دى يو جراند)؛ وهو عنصر القبول نفسه وتفاعل القارئ «المتلقِّى» مع النص وقصديته وبالطبع مع تقنيته الخاصة.

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

(ذلك العاشق، إنَّا قد عرفناه قديمًا

إنه لا ينتهى من زحفه نحو ربانا)

لقد ظهرت آثار عشقه للمكان فكان الزحف الحتمى، ولذلك نرى قوة السبك فى هذا المقطع البيولوجى تأتى مع استخدام اسم الإشارة «ذلك العاشق»، وهذا يُعتبر تطورًا فى الصورة التى رُسمت له ولآثاره التى نحسّها مع وصف الشاعر.

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

(نحن أفرغنا له أكواخنا فى جُنْحِ ليلٍ

وسنؤويه وغضى

إنه يتبعنا فى كلِّ أرضٍ) [١]

فالضمير «نحن» جاء مع حالات الاستعداد المكثفة الممزوجة بحالات الهلع والخوف الشديدتين، ولهذا كان التعبير الاستعارى المتلاحق «سنؤويه ونمضى، إنه يتبعنا فى كل أرض». ويأتى المقطع الأخير «السادس» معتمدًا على لازمة معينة إشارية للنهر باستخدام «أنه»، ولكنَّ الشاعرة تعتمد على التحديد الزمنى الأخير الممزوج بحالات الخوف من النهر؛ فنرى كلمة «الآن» كجزىء «بيولوجى» يقدِّم دلالات خاصة تعبِّر عن مرحلة التقديس باعتبارها وسيلة للرضا - رضا النهر -. وبذلك تأتى عملية التناص التداخلى، وذلك باعتبار النص حالة جيولوجية لها طبقاتها التكوينية، فالمقطع هنا صورة بيولوجية تعتمد على الاعتقاد الفرعونى، وتعتمد كذلك على طبيعة العلاقة بين النيل وقدماء المصريين؛ تلك العلاقة التى أخذت شكل التأليه كنوع من إسقاط خوفهم الذاتى...

(إنه الآن حياة

أولم تغسل مبانينا عليه قدميها

إنه يعلو ويُلقى كنزه بين يديها

إنه يمنحنا الطين وموتًا لا نراه

مَنْ لنا الآن سواه)[٢]

وتأتى كلمة «الآن» بشكلها الزمنى الحاضر لتكثِّف اللحظة التحويلية بعد استنفاذ كل وسائل الحماية من فيضانه وحركته المدمرة؛ فتأتى الصورة التشبيهية متداخلة مع التعبير الاستعارى - ولكنها من منظور (نيتشه) كذلك صورة خادعة رغم استخدام التراكيب ووسائل السبك والالتحام، ولكن النَّص رغم ذلك سار فى

---

(١) نفسه، ص٥٣٣.

(٢) **نازك الملائكة**؛ نفسه، ص٥٣٣.

طريق «الدينامية» البيوليوجية معتمدًا على خاصية النمو التى صنعت منه وحدة متكاملة.

وأما العمل السردى فإنه مجال خصب للتطبيق الإجرائى البلاغى، وهذا بسبب طبيعة تكوينه، وحركية بنائه القائمة على حيوية خاصة تتعدَّد فيها الدوافع. ومن هنا **«فإن النص السردى يَهِب نفسه للمتلقِّى فى توافق مدهش يدعوه لاحتوائه مرة واحدة حتى ليوشك على امتلاكه واختزان أبرز معالمه، مما يجعله مادة أثيرة فى الدراسات الجديدة حول بلاغة الخطاب، وميدانًا جليًّا لتطبيق علم النص - أيضًا - إبان تبلوره»**(١).

ويعنى أننا يجب أن ننظر للعمل السردى نظرة كليَّة، أو باعتبار آخر نظرة عضوية **(Organic View)**، على حدِّ تعبير **(John Talmader)** نفسه فى كتابه المعروف «**Rhetoric Reader**»، والذى ركَّز على أهمية موضوع «النسبة والتناسب» عند درس العمل الأدبى بصفة خاصة، فتحت عنوان مهم أسماه **(Propartion)** أشار إلى ضرورة الاهتمام بالعملية التناسبية بين أجزاء المكوِّن الأدبى نفسه. فالتناسب ليس إلَّا تحقيق هذه النسبية بين الأجزاء باعتبار العمل مادة عضوية متكاملة(٢).

وليست هذه الرؤية إلَّا اتصالًا واضحًا بين الشكل باعتباره منظورًا جشطالتيًّا وبين البناء الكلى فى نظر أصحاب الشكلية الروسية(٣).

والحق إنَّ الدرس التطبيقى للعمل السردى يُعَدُّ مجالًا إبداعيًّا يقوم على دينامية متداخلة تتبعثر فيها زوايا الرؤية، ولكنها تتلافى فى بؤرة السرد نفسه باعتباره نشاطًا إبلاغيًّا غير عادى.

---

(١) صلاح فضل؛ **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص٢٧٥.

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

(٣) انظر: مفهوم البناء عند أصحاب المدرسة الشكلية الروسية خاصة عند يورى تينيانوف، نظرية المنهج الشكلى (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، ١٩٨٢م، ص١٠٢.

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

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

---

(١) رولان بارت؛ **مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص**، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضارى، دمشق - سوريا، ١٩٩٣م، ص٢٥.

(٢) بارت؛ نفسه، ص٢٥.

الزاوية الأولى :

الرواية كشكل كلى؛ إنَّ النظرة التحليلية التطبيقية لهذه الأعمال لا بد وأن تعتمد على الشكل الكلى، من حيث اعتبارها شكلًا جشطالتيًّا، أو باعتبارها وحدة «مورفولوجية» متكاملة فى الشكل الخارجى، ولكنها - من منظور (فريدريك نيتشه)- تُعد حركة شديدة تتمثَّل فى كل خلاياها التكوينية. فكل إدراك - كما يقول الجشطالتيون – هو كلّ شامل، فالذات تدرك الشكل **(gestalt)** لمجموعة مبينة لا فاصل بين عناصرها[١].

ورواية «زُقاق المدق» تُعَدُّ بناءً واحدًا متكامل العناصر فى داخله، حيث تبدأ بوصف الزُّقاق مكثفة الرؤية على الطبيعة المكانية وكذلك الزمانية له، هذا بجانب اختيار العنوان الذى يدل بالطبع على حيِّز المكان باعتباره كلًّا متكاملًا لحركة مائلة ضديَّة لا تتوقف مطلقًا.

إنَّ هذه الرواية تُعَدُّ تكوينًا عضويًّا من حيث تماسك عناصرها فى شكل بيولوجى عجيب، وتتمثَّل هذه العناصر البيولوجية فى فضاءات مكانية وزمانية تتماسك مع عناصرها البشرية المتداخلة والمتصارعة، والمتحركة. إنه نظام خاص للحياة يُطالعنا فيه الكاتب بكل حيوية الحركة؛ حيث يقول عنه نجيب محفوظ: «ومع أن هذا الزُّقاق يكاد يعيش فى شبه عُزلة عما يحدق به من مسارب الدنيا، إلَّا أنه على رغم ذلك يضجُّ بحياته الخاصة بحياة تتصل فى أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ - إلى ذلك - بقدرٍ من أسرار العالَم المنطوى»[٢].

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

---

(١) انظر: محمد الماكرى؛ **الشكل والخطاب**، مدخل لتحليل ظاهراتى، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، ١٩٩١م، ص١٩.

(٢) نجيب محفوظ؛ **زقاق المدق**، ص٥.

الجزئيات الخاصة. ولهذا فإننا بعد هذا القول الوصفى ندخل فى معترك الحركة الدائبة الدائرة غير المتوقفة، والتى تدفع بكل قوتها مع عجلة الحياة نفسها - يقول الكاتب فى وصفه للحياة ودبيبها فى هذا المكان: «سكنت حياة النهار، وسرى دبيب حياة المساء، همسة هنا، وهمسة هناك، يا رب يا معين، يا رزاق يا كريم، حسِّن الختام يا رب كل شيء بأمره. مساء الخير يا جماعة .. تفضلوا جاء وقت السَّمر .. اصح يا عم كامل واغلق الدُّكان...»[١].

إنَّ هذه النداءات لحركة مائرة تبدأ بها الرواية حركتها الخاصة غير المتوقفة كذلك، حيث تنتظم فى وحدة عضوية يريدها الكاتب، فجعل كل جزء منها حركة سردية دافعة. لقد أراد الكاتب أن تكون الرواية أجزاءً تقسيمية؛ حيث نظمها فى خمسة وثلاثين جزءًا، اعتمد فيها على الترقيم وحده، وكأننا بذلك أمام عمل قصائدى نَغَمِى يُفضى كل جزء للآخر. وبهذا تتحقَّق الوحدة «المورفولوجية» لهذا العمل، حيث ينتهى كذلك بحركة مائرة مثل بدايته، فالزُّقاق باقٍ مهما حدث من موت، أو هروب أو ضياع للشخصيات أو مرض، لن تنتهى الدنيا بحركتها، بل لن تتوقف لحظة واحدة مطلقًا - يقول الكاتب فى نهاية الرواية معلِّقًا على ما يحدث فى هذا المكان: «... وانداحت هذه الفُقاعة أيضًا كسوابقها، والتوصى المدق بفضيليه الخالدة فى النسيان وعدم الاكتراث، وظل كدأبه يبكى صباحًا – إذا عرض له البكاء– ويقهقه ضاحكًا عند المساء ..»[٢]. إنها الحركة الدائبة التى شكَّلت هذا العمل وجعلته أعضاءً متلاحمة تتماسك بفعل العلاقات الوثيقة المتداخلة.

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

---

(١) نفسه، ص٥.

(٢) نفسه، ص٢٨٦.

الزاوية الثانية :

التشكيل والوصف والأبعاد البلاغية؛ إن ارتباط الوصف بالسرد يُعَدُّ تقنية بلاغية عالية يُشير إليها (**P.Joseph, Chanavan**) فى كتابه « **Rhetoric, and literature**»: «فالوصف سردٌ خاص يعتمد على أسلوب بلاغى معيَّن، فهو مجال مهم للتقنية البلاغية»(١).

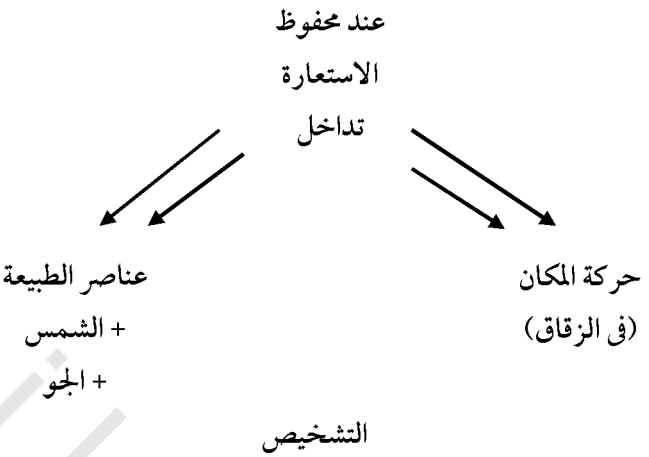
ويأتى الوصف فى هذه الرواية باعتباره شكلًا بلاغيًّا متسعًا ليشمل عناصر متعددة؛ حيث يعتمد الكاتب على عمل رؤية تكوينية بلاغية للمكان، أو للزمن نفسه، أو للشخصيات، فيخرج بين عدة أمور صانعًا مركَّبًا تعبيريًّا له بلاغته المقصودة، ولكن جل الاهتمام الوصفى المرتبط بالجوانب السردية كان مرتكزًا على الزُّقاق بالطبع - يقول عن الحركة والطبيعة داخل هذا الحيِّز المكانى الصغير: «... فى الثُّلث الأول من النهار يكتنف الزُّقاق جو رَطِب بارد ظليل، لا تزوره الشمس إلَّا حين تُشارف كبد السماء فتتخطَّى الحصار المضروب حوله، بيد أن النشاط يدُب فى الأركان منذ الصباح الباكر، يفتتحه (سُنْقُر) صبى القهوة فيهىء المقاعد ويُشعل الوابور، ثم يتوافد عمَّال الوكالة أزواجًا وأفرادًا ..»(٢).

إنَّ (نجيب محفوظ) يعتمد على رؤية بلاغية معتمدًا فيها على الصورة الجزئية للمكوِّنات اللغوية باعتبارها سبكًا تقنيًا؛ فنرى الشكل الاستعارى الذى يُجيده فى هذه الرواية، حيث يعمد إلى التشخيص بين المكان وطبيعته، وعوامل الطبيعة بعناصرها وحركتها المميَّزة، فنرى التمازج الاستعارى بين المكان وبين هذا الجو المحيط به.

---

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

(٢) **زُقاق المدق**، ص٣٠.



إن التشخيص الاستعارى يُعَدُّ بنية سردية مهمة عند نجيب محفوظ فى هذا العمل، وهذه الصورة البلاغية تُعَدُّ حركة حيوية وصفته كما يقول (**Laurence Perrine**) فى كتابه: «**Literaturre Structure, Sound and Sense**»[١]، وهو كتاب يُعَدُّ -بحق - رؤية بلاغية جديدة، حيث يعتمد على التحليل الوصفى التطبيقى للنصوص المتعددة.

إنَّ ربط حركة الزُّقاق بالشخصيات جعلت الكاتب يعمد – قاصدًا – إلى التشكيل الحيوى بين المكان والسرد والشخصيات، ولهذا يتميَّز الزمان المناسب ليكمِّل الصورة البلاغية بإطارها الممتد؛ فيصف الزُّقاق والحركة فى وقت العصر، حيث يركِّز على هذا الزمن فيقول: «عاد الزُّقاق رويدًا إلى عالم الظلال، والتفَّت (حميدة) فى ملاءتها، ومضت لتستمع إلى دقَّات شبشبها على السُّلم فى طريقها إلى الخارج...»[٢].

---

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

(٢) نجيب محفوظ؛ **زقاق المدق**، ص٣٩.

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

وبداخل هذا الحيِّز المكانى (الزُّقاق) نرى الوصف المقصود بالمحتويات المكانية لهذا الحيِّز؛ فهذه وكالة السيد (سليم علوانى) والتى كانت - كما يقول الكاتب - «منار ضجيج لا ينقطع فى الزُّقاق طول النهار». عمال كثيرون لا يكفُّون عن العمل فيما عدا فترة الغداء القصيرة، وسيل من البضائع الواردة والصادرة يطرد فى تتابع متواصل، وعدد من سيارات العمل الضخمة يجعجع أزيزها فيطبق على الصنادقية وما يتاضمها من الغورية والأزهر، وتيار زاخر من الزبائن والعملاء[1]. فالوصف ارتبط – كذلك - بالحركة الزاخرة، الحركة الدالة على جوانب ضديَّة بين الصادر والوارد، حركة الحياة بطبيعتها.

ويعتمد (نجيب محفوظ) على الربط الوصفى السردى للأماكن فى هذه الرواية باعتبار هذا الوصف رؤية تكوينية، أو كما يقول (دى يو جراند) صورة «سبكية»، طريقه فى السبك والتلاحم الأسلوبى للروائى، فيجمع الوصف كأجزاء متلاحمة لتكوِّن الرؤية المتكاملة، أو الصورة البلاغية الكلية «المورفولوجية» للعمل نفسه، ولهذا فإن زوايا الوصف تتعدَّد فى اتجاهات مختلفة للأماكن والشخصيات... فلا يترك مجالًا تقنيًا لذلك مطلقًا، ومن وصفه للأماكن نرى دقته التصويرية للفُرن وما يليه من أماكن؛ يقول: «يقع الفُرن فيما يلى قهوة كرشه، لُصق ببيت الست سنية. بناء

(١) نجيب محفوظ؛ نفسه، ص٦٢.

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

وأما الوصف الخاص بالشخصيات فى هذا العمل فإنه يأتى كشكل بلاغى يعتمد على رؤية «سيميولوجية» لها زواياها المقصودة؛ من حيث توليد العلامات المقصودة. إن الشخصيات عند محفوظ تُعَدُّ «شفرات» ثرية، أو شفرات مرنة تتحمَّل ضغوط الدلالات المتعددة، فعند وصفه لشخصية السيد (رضوان الحسينى) يعتمد على كثافة الاسم الخاص به من حيث السيادة، واسم (رضوان) وما يحمله من معان ودلالات تعبر عن الرضا والسماحة رغم ما يعتريه من مصائب؛ هى محن واختبار لطبيعة إيمانه، ورغم كل ذلك فهو (حسينى) يتميز بوجه أبيض وردى يفيض بِشْرًا ونورًا، تُحيط به لحيته الصهباء، وإحاطة الهالة بالفجر. وكان كل شىء حوله يلوح بالقياس إلى صمأ بنيته الراسخة قلقًا مضطربًا. وكان نور عينيه صافيًا نقيًّا ينطق بالإيمان والخير والحب، والترفُّع عن الأغراض[٢]. هذه الصفات، وإن كانت مكثفة بشكلها التقليدى، إلَّا أنها تساعد على توليد الدلالات الحركية مع بناء الشخصية «وديناميتها» المنتظمة داخل المكان. ويعتمد (نجيب محفوظ) على الدفع الوصفى للشخصية؛ معتمدًا أيضًا على الرؤية الزمنية «الماضية والحاضرة»، فيصف الشيخ درويش قائلًا: «كان الشيخ درويش على عهد شبابه مدرِّسًا فى إحدى مدارس الأوقاف، بل كان مدرس لغة انجليزية! وقد عُرف بالاجتهاد والنشاط، وأسعفه الحظ أيضًا فكان رَبّ أسرة سعيدة...»[٣]. ويستطرد فى الوصف المعتمد على السرد

(١) نفسه، ص٥٥.
(٢) نفسه، ص٥٣.
(٣) نفسه، ص١٥.

الماضى التاريخى مستعرضًا فى ذلك الأمور الوظيفية، حيث المزج المعتمد بين وصف الشخصية وبين حركية الوظيفة بتاريخها. إنه يعرض لمعاناة شخصية قابعة فى شكل وظيفى معين يُصارعه حتى يخرج عن طبيعته البشرية[١].

واستطاع (نجيب محفوظ) أن يصنع نظامًا بلاغيًّا يتكون من الشفرات المعبِّرة عن الشخصيات بأسمائها أولًا، ثم بشكلها وتصرفاتها ثانيًا؛ بأنها شفرات ثرية - كما أشرنا -، تتولَّد دلالاتها من خلال التفاعل التقنى المقصود والموظَّف لها. إنها وعاء دلالى. ولهذا فإن الرؤية الوصفية عنده ترتكز على خيوط وزوايا معينة، وكثيرًا ما يربط بين وظيفة الشخصية وتصرفاتها وبين أوصافها، فهذه (أُم حميدة) بطبعها القاسى الشديد، وأخلاقها الشرسة - ويأتى الوصف فيضيف إلى هذه الصفات صفات أخرى، يقول عنها: «كانت أُم حميدة ربعة ممتلئة فى الستين، ولكنها معافاة قوية، جاحظة العينين، مجدورة الخدين، ذات صوت غليظ قوى النبرات، فإذا تحدَّثت فكأنها تزعق، وهو سلاحها الأول فيما يشجُر بينها وبين الجارات من نزال»[٢].

إنَّ الوصف الشكلى – هنا - يُعَدُّ إظهارًا لملامح الشفرة الخاصة بهذه الشخصية، حيث اعتمد (محفوظ) على المكونات الشكلية لما يدل عليه الوجه من ملامح لها تأثيرها من حيث الرؤية الأولى. وتظل هذه العلامات الخاصة ملازمة لحركة الشخصية فى كل مواقفها، وبذلك نرى وجهة النظر الخاصة للكاتب وعلاقته بهذه الشخصية.

إنَّ وصف الشخصيات من منطلق (ميخائيل باختين)، كما يُشير إلى ذلك (روجر فولر) يُعَدُّ رؤية وعلاقة خاصة بين الكاتب وبين هذه الشخصيات نفسها[٣].

---

(١) انظر هذا الوصف المطوَّل بالرواية، ص١٦ وما بعدها.

(٢) نجيب محفوظ؛ **زقاق المدق**، ص١٨.

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

ولهذا فقد كثُر الوصف الشكلى والبيبولوجى للشخصيات فى هذه الرؤية، واعتبار هذا الوصف زاوية بلاغية لشفرة دلالاته داخل العمل - «فالشخصية فى نظر علماء النفس المعاصرين شديدة الشبه بالنظام الشمسى»[١]. وذلك من حيث النشاط والارتباط والعلاقات الخاصة بينها وبين الشخصيات الأخرى.

الزاوية الثالثة: الصراع الضدى والرؤية البلاغية :

يعتمد (نجيب محفوظ) فى هذا العمل على دَفْعٍ ضدِّى قوى استفاد فيه من الرؤية البلاغية التقليدية[٢]؛ حيث وسَّع الرؤية الضدية العكسية، ويظهر ذلك واضحًا من خلال رسم الشخصيات، ومن خلال الحركة كذلك داخل الزُّقاق خارجه. أمَّا الشخصيات المتضادة فتتمثَّل فى صورة (السيد رضوان الحسينى) لشخصيته الطيبة الوقورة، وبين شخصية (المعلم كرشه) الذى يقترف الخطايا بشكلٍ علنى، كما تُظهره طبيعته الضدية – كذلك - بين (عباس الحلو) وبين (حميدة) نفسها، أو بين (عباس) نفسه وبين صديقه (حسين كرشه)، وتظهر ذلك بين شخصية (عم كامل) بائع البسبوسة وبين شخصية (حسين كرشه) الذى لا يرضى بحياة الزُّقاق، بينما لا يستطيع (عم كامل) أن يخرج عن حيِّزه وحدوده مطلقًا، بل إنه ينتظر موته فى هذا المكان، فيعهد إلى (عباس الحلو) طالبًا منه التبرع له بكفن يكفَّن به. إنه الصراع بين السكون والرضا وبين التحرر والسخط وعدم الرضا الذى يودى فى النهاية بالشخصية، فتموت جسديًّا أو تموت معنويًّا.

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

---

(١) انظر: مصطفى سويف؛ **دراسات نفسية فى الفن**، دار مطبوعات القاهرة، القاهرة، ١٩٨٣م، ص٨٧.

(٢) انظر؛ المظفر بن فضل العلوى، فى نضرة الإغريض، وحديثه عن مفهوم الطباق من خلال الآراء المختلفة، ص٩٧ وما بعدها.

لتناول النص نفسه، والذى يُعَدُّ كما يقول **Fowler** : مؤشر علامى ثرى[١].

وبجانب هذه الرؤية الضدية البادية فى رسم الشخصيات كشفرات تعبيرية نرى الاهتمام كذلك بما عُرف فى البلاغة العربية بـ«المشاكلة» أو «المساواة»؛ حيث نرى الالتقاء، من حيث الصفات والدوافع بين شخصيات معينة فى هذه الرواية، وتُشير هذه الصفات بقوتها مع قوى الدفع الضدى نفسه مع الشخصيات الأخرى. وبذلك نرى دفعًا آخر لعملية الالتحام فى النص نفسه.

وتتمثل هذه المساواة أو المشاكلة بين (حسين كرشه) و(حميدة)؛ من حيث التبرُّم بالحياة فى هذا الحيِّز المكانى «الزُّقاق»، وبين (حُسنية) الفرانة بشراستها وضراوتها وبين (أم حميدة) بقسوتها وغِلظتها وشدتها أيضًا، وبين الدكتور (البوشى) وبين (زيطة) ضالع العاهات والالتقاء فى الهدف الواحد الذى زج بهما إلى السجن. وتتحقق هذه الثنائية كذلك بين (فرج) نفسه وبين (حميدة) بطلة الرواية من جهة الفساد والتمرُّد والبحث عن المال بشتى الوسائل، كما نرى هذا التساوى بين شخصية (عباس الحلو) بأخلاقه وبين (عم كامل) بائع البسبوسة نفسه.

فالشخصيات - فى هذه الرواية - تُعَدُّ آليات بلاغية لها أبعادها ودلالاتها المتولِّدة من خلال هذه العلاقات نفسها.

ومن خلال تقنية السبك بأبعادها وارتباطها بتقنية الالتحام يأتى هدف الكاتب وقصده؛ برسم أمور الحياة وشدَّتها داخل حيِّز مكانى صغير، ولكنه حيِّز وجودى يعيش كل عناصر الوجود بدفعها وضعفها وقوتها.

* * * * *

(١) انظر: **R. Flower, ibid, p81.**

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

١ـ **القرآن الكريم.**

٢ـ **إخوان أهل الصفا وخلّان الوفا**... رسائل إخوان أهل الصفا وخلان الوفا، بيروت - لبنان، ١٩٥٧م.

٣ـ ابن رشيق القيروانى؛ **العمدة فى محاسن الشعر ونقده**، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت- لبنان، ١٩٧٢م.

٤ـ ابن عبد ربه؛ **العقد الفريد**، تحقيق: أحمد أمين وآخرين، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ب. ت.

٥ـ أبو بكر عبد القاهر الجرجانى؛ **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة ١٩٨٦م.

٦ـ **دلائل الإعجاز**؛ تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٨٤م.

٧- الرسالة الشافية؛ ضمن كتاب «**دلائل الإعجاز**».

٨- أبو الحسن حازم القرطاجنى؛ **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجه، دار الغرب الإسلامى، بيروت - لبنان، ١٩٨٦م.

٩ـ أبو حيَّان التوحيدى؛ **البصائر والذخائر**، تحقيق: إبراهيم كيلانى، دمشق، م. ع. س. ب - ت.

٩ـ **المقابسات**؛ تحقيق: حسن السندوبى، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٣٤٧هـ.

١٠ـ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ؛ **البخلاء**، تحقيق: طه الحاجرى، القاهرة، ١٩٤٨م.

١١ـ **البيان والتبيين**؛ تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٨٥م.

١٢ـ **الحيوان**؛ تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربى، بيروت - لبنان، ب. ت.

١٣ـ أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزبانى؛ **الموشح مآخذ العلماء على القرَّاء فى عدة أنواع من صناعة الشعر**، تحقيق: على محمد البجاوى، دار الفكر العربى، ب. ت.

١٤ـ أبو الفتح عثمان بن حبى؛ **الخصائص**، تحقيق: محمد علىّ النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

١٥ـ أبو القاسم محمد السجلماسى؛ **المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع**، تحقيق وتقديم: علَّال الغازى، مكتبة المعارف، الرباط - المملكة العربية المغربية، ١٩٨٠م.

١٦ـ أبو محمد مسلم بن قتيبة؛ **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار التراث العربى، القاهرة، ط٣، ١٣٩٧هـ.

١٧ـ أبو هلال العسكرى؛ كتاب «**الصناعتين... الكتابة والشعر**»، حققه وضبط نصه: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ١٩٨٩م.

١٨ـ الخطيب القزوينى؛ **الإيضاح فى علوم البلاغة**، شرح وتعليق: محمد عبدالمنعم خفاجى، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٤م.

١٩ـ **ديوان أبى الطيب المتنبى**؛ شرح: أبى البقاء العكبرى، ضبط وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، بيروت - لبنان، ب. ت.

٢٠ـ **ديوان بدر شاكر السياب**، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ١٩٧١م.

٢١ـ **ديوان نازك** الملائكة، دار العودة، بيروت - لبنان، ١٩٧١م.

٢٢ـ **الموسوعة الشوقية**؛ إبراهيم الإيباري، دار الكتاب العربي، بيروت -لبنان، ١٩٩٤م.

٢٣ـ **الموسوعة الفلسفية المختصرة**، ترجمة: فؤاد كامل وآخرين، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ب. ت.

٢٤ـ محمد بن سلام الحجى؛ **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: محمد شاكر، القاهرة، ١٩٧٤م.

٢٥ـ المظفر بن الفضل العلوى؛ **نضرة الإغريض فى نصرة القريض**، تحقيق: نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت - لبنان، ١٩٩٥م.

opelkandl.com

ثانيًا - المراجع العربية :

١ـ إحسان عباس؛ **بدر شاكر السياب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ١٩٩٢م.

٢ـ أحمد الشايب؛ **الأسلوب**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م.

٣ـ أحمد شوقى عزَّار؛ **أساسيات الفيزياء**، دار الراية الجامعية، بيروت - لبنان، ١٩٨٨م.

٤ـ أمين الخولى؛ **فن القول**، مكتبة البابلى الحلبى، القاهرة، ١٩٤٧م.

٥ـ بهاء الدين إبراهيم؛ **مقدمة فى علم وظائف الأعضاء**، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، م.ع. س، ١٩٨٥م.

٦ـ جابر عصفور؛ **مفهوم الشعر... قراءة فى التراث النقدى**، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٤م.

٧ـ سعيد بحيرى؛ **علم اللغة النصى... المفاهيم والاتجاهات**، دار لونجمان، القاهرة، ١٩٩٤م.

٨ـ صلاح فضل؛ **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

٩ـ **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، ع١٦٤، الكويت، ١٩٩٢م.

١٠ـ **شفرات النص... دراسة سيميولوجية فى شعرية القصص والقصيدة**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.

١١ـ **علم الأسلوب... مبادئه إجراءاته**، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، ١٩٩٢م، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ١٩٩٧م.

obeikandl.com

١٢ـ **النظرية البنائية**، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢م.

١٣ـ طه إبراهيم؛ **قصة الفلسفة**، دار الإنماء العربى، بيروت - لبنان، ٢٠٠٠م.

١٤ـ عايش محمود؛ **مدخل إلى بيولوجيا الإنسان**، الجامعة الأردنية، عمّان - الأردن، ١٩٨٧.

١٥ـ علىّ أحمد سعيد (أدونيس)؛ **مقدمة للشعر العربى**، دار الفكر، بيروت - لبنان، ١٩٨٦م.

١٦ـ فاطمة بركة؛ **النظرية الألسنية عند رومان جاكيسون**، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ١٩٩٣م.

١٧ـ فؤاد أبو منصور؛ **النقد البنيوى الحديث**، دار الجيل، بيروت - لبنان، ١٩٨٥م.

١٨ـ فؤاد زكريا؛ **التفكير العلمى**، عالم المعرفة، الكويت، مارس ١٩٧٨م.

١٩ـ كمال أبو ديب؛ **الرؤى المقنعة... نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.

٢٠ـ محسن عطية؛ **غاية الفن... دراسة فلسفية نقدية**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٦م.

٢١ـ محمد الماكرى؛ **الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتى**، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، ١٩٩١م.

٢٢ـ محمد مفتاح؛ **دينامية النص**، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، ١٩٨٧م.

٢٣ـ مصطفى سويف؛ **دراسات نفسية فى الفن**، دار مطبوعات القاهرة، القاهرة، ١٩٨٣م.

٢٤ـ نازك الملائكة؛ **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ١٩٩٦م.

٢٥ـ نبيلة إبراهيم؛ **فن القصة بين النظرية والتطبيق**، دار غريب، القاهرة، ب. ت.

٢٦ـ الولى محمد؛ **الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى**، بيروت - لبنان، ١٩٩٠م.

ثالثًا - المراجع العربية المترجمة :

١ـ أرسطو؛ **الخطابة**، تحقيق: عبد الرحمن بدوى، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٠م.

٢ـ **الخطابة**، ترجمة قديمة، تحقيق: عبد الرحمن بدوى، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ب. ت.

٣ـ **فى الشعر**، ترجمة ودراسة: شكرى محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٤ـ إمبرتو إيكو؛ **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، ٢٠٠٠م.

٥ـ **القارئ فى الحكاية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، ١٩٩٦م.

٦ـ إيديث كريزويل؛ **عصر البنيوية**، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٣م.

٧ـ بيير جيرو؛ **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة: منذر عياش، دار الإنماء العربى، بيروت - لبنان، ١٩٩٤م.

٨ـ توماس كون؛ **أبنية الثورات العلمية**، ترجمة: شوقى جلال، عالم المعرفة، ع١٦٨م، الكويت، ١٩٩٢م.

٩ـ تودوروف؛ **ميخائيل باختين... المبدأ الحوارى**، ترجمة: فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ١٩٩٦م.

obeikandi.com

١٠ـ جوليا كريستيفا؛ **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهى، دار نويتال للنشر، المغرب، ١٩٩٧م.

١١- خوسيه ماريان إيفانوس؛ **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٢م.

١٢- روبرت دى يو جراند؛ **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة: تمّام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٣- روبرت هولب؛ **نظرية التلقّى**، ترجمة: عز الدين بن إسماعيل، نادى حيط الأدبى، م.ع. س، ١٩٩٤م.

١٤- روبرت دروث؛ **مدارس علم النفس المعاصرة**، ترجمة: كمال دسوقى، دار النهضة، بيروت - لبنان، ١٩٧٤م.

١٥- رومان جاكيسون؛ **الشعرية**، ترجمة: محمد الولى ومبارك حنوز، دار تويفال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨١م.

١٦- رولان بارت؛ **البلاغة القديمة**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوى، دار إفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، ١٩٩٨م.

١٧- **مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص**، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضارى، سوريا، ١٩٩٣م.

١٨- **هسهسة اللغة**، ترجمة: منذر عياش، دار الإنماء الحضارى، دمشق - سوريا، ١٩٩٩م.

١٩- أرهيكمان؛ **الأساسيات المتكاملة لعلم الحيوان**، ترجمة: محسن الجبرى وآخرين، الدار العربية للنشر والتوزيع، ١٩٩٥م.

obeikandi.com

٢٠- فان ديك؛ **النص والسياق - استقصاء البحث فى الخطاب الدلالى والتداولى**، ترجمة: عبد القادر قنينى، دار إفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، ٢٠٠٠م.

٢١- فلاديمير يروب؛ **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**، ترجمة وتقديم: أبو بكر قادر وأحمد عبد الرحيم، النادى الأدبى، جده، م. ع. س، ١٩٧٩م.

٢٢- فولفانج هايته؛ **مدخل إلى علم اللغة النَّصى**، ترجمة صالح العجمى، جامعة سعود للنشر، م.ع. س، ١٩٩٩م.

٢٣- ك. م. نيوتين؛ **نظرية الأدب فى القرن العشرين**، ترجمة: عيسى العاكوب، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة، ١٩٩٦م.

٢٤- كريستوفر نورس؛ **التفكيكية**، ترجمة: صبرى محمد حسن، دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض، م.ع. س، ١٩٨٩م.

٢٥- هنريس بليث؛ **البلاغة والأسلوبية**، ترجمة: منذر عياش، دار إفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، ١٩٩٨م.

٢٦- وليم راى؛ **المعنى الأدبى من الظاهرانية إلى التفكيكية**، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد - العراق، ١٩٨٧م.

٢٧- يورى لوتمان؛ **بنية القصيدة**، ترجمة وتقديم: محمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.

obeikandi.com

رابعًا- المقالات :

(أ) المقالات العربية :

١- جابر عصفور؛ **معنى الحداثة فى الشعر المعاصر**، فصول م٤ ع٤، القاهرة ١٩٨٤م.

٢- خالدة سعيد؛ **الملامح الفكرية للحداثة**، فصول م٤ ع٣، القاهرة، ١٩٨٤م.

٣- خاليد سليكى؛ **التراث وأنماط القراءة**، مجلة جذور، النادى الأدبى، جده، م.ع. س، ١٩٩٩م.

٤- خيرة حمد النعم؛ **لسانيات النص**، علامات، ج٢ م٦، جده، م. ع. س، ١٩٩٦م.

٥- سيزا قاسم؛ **القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا**، عالم الفكر، م٢٣، ع٣، الكويت، ١٩٩٥م.

٦- شكرى عياد؛ **البلاغة العربية وعلم الأسلوب - ضمن كتاب «اتجاهات البحث الأسلوبى»**، دار العلوم، الرياض، م.ع. س، ١٩٨٥م.

٧- عز الدين الخطابى؛ **بلاغة السؤال وسؤال البلاغة**، علامات، ج٢٨ م٨، النادى الأدبى بجده، م.ع. س، ١٤١٩هـ.

٨- مازن الوعر؛ **حول الأسس البيولوجية للطاقات اللغوية**، الثقافة الأجنبية، دمشق - سوريا، ١٩٨٥م.

٩- محمد سالم الأمين؛ **مفهوم الحجاج عند بيريمان وتطوره فى البلاغة المعاصرة**، عالم الفكر، م٢٨ ع٣، الكويت، ٢٠٠٠م.

١٠- محمد فتوح أحمد؛ **الرمز فى الشعر العربى المعاصر**، علامات النادى الأدبى، جده، م.ع. س، ٢٠٠٠م.

١١- محمد مفتاح؛ **الشعرية فى شعر الشابى، ضمن مكونات دورة (أبو القاسم الشابى)**، مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعرى، تونس، ١٩٩٦م.

١٢- محمد الولى؛ **مكوِّنات الخطاب الشعرى**، من أعمال ندوة مكوِّنات النص الأدبى، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨٨م.

(ب) مقالات عربية مترجمة :

١- أوليفى ريول؛ **أصول البلاغة عند اليونان**، ترجمة: محمد النويرى، علامات، النادى الأدبى، جده، م.ع. س، ١٩٩٤م.

٢- جان موكا روفسكى؛ **هل تكون القيمة الجمالية عالمية**، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألفا، ع٣، القاهرة، ١٩٨٣م.

٣- دان سبيربر - كلود ليفى شتراوس؛ **ضمن كتاب «البنيوية»**، وما بعدها، تأليف: جون ستردك، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، ع١٠٦، الكويت، ١٩٩٦م.

٤- ستيفن أولمان؛ **اتجاهات جديدة فى علم الأسلوب**، ضمن كتاب شكرى عياد «**اتجاهات البحث الأسلوبى**»، دار العلوم، الرياض، م.ع. س، ١٩٨٥م.

٥- شلوفكسى؛ **الفن بوصفة تقنية**، ضمن كتاب «**نظرية الأدب فى القرن العشرين**»، تأليف: ك. م. نيوتن، ترجمة: عيسى العاكوب، دار عين، القاهرة، ١٩٩٦م.

obeikandl.com

خامسًا - المراجع الأجنبية :

1- Oxford advanced dictionary London.

2- Websters dictionary U. S. A.

3- Brook and Warren, Modern Rhetoric U. S. A. 1979.

4- Contanzo Di girolano, Acritical Theory of Literature, London 1982.

5- David Mail, Metaphors, U. S. A. 1982.

6- E.J. Mc Cuigan, Experirmental Psychology, U. S. A. 1968.

7- Fransais Connolly, Rhetoric, New York U. S. A. 1963.

8- Geofferey Sampson The Form of Language, London. 1975.

9- Geaffry Leech, and Michal Short, Style in Fiction, New York 1988.

10- G. leech, linguistic guide to English Poetry, London, 1969.

11- Hans Robert Jauss, Toward and Aesthetic reception, London, 1981.

12- John Talamadge and others, Rhetoric Reader, U. S. A. 1970.

13- Jhon S. Feketa, The Critical Twiligh, U. S. A. 1977.

14- Lourance Perince. Literatura, Structura, Sound and Sense, 1989.

15- M. Riffattere, The Semiotics of Poetry, U. S. A. 1983.

16- R. Daval, Contenporary Rhetoric, U. S. A. 1967.

17- R. Young, untying, The Text, London, 1981.

18- Stephen Spender, The Struggle of Modern, . U. S. A. 1965.

openkanal.com

19- Susan Crowan, Reader in The Text London, 1981.

20- S. Ulman, The Meaning of Style, London, 1973.

21- Theodra, Spencer How to Critice a Poem, in The book of Critical Twlight, edited by John Fekete, U. S. A. 1977.

22- Wolfgang, Iser, interaction between Text and reader, in the book of the reader in text, edited by Susan Ing crown, London, 1981.

23- N. Fray, The Anatomy of criticism, London, 1979.

24- Paul Conter, Friedrich, Niatzha, the use and ubuse of Metaphors, in the book of Metaphors, edited by David Mail, U. S. A. 1982.

25- P. Joseph Canavan, Rhetoric and Literature, U. S. A. 1978.

26- Richard Coe, Form and Substance and advanced Rhetoric. New York, 1988.

27- R. Jauss, Towards and aesthetic of reception, U. S. A. 1990.

28- Roger Fowler, Literature as Social discowrse, London, 1981.

29- R. Barthe, The Theory of text, in the book of untuing the text, eadited by, R. Young, London, 1981.

* * * * *

obeikandl.com