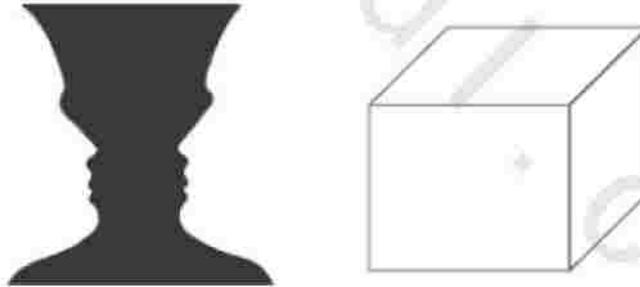


أشكال وأرضيات

Figures and Grounds

تمهيد

انظر إلى الشكلين المشهورين :



الشكل على اليسار يمكن رؤيته إما على أنه زهرية سوداء اللون للزهور على خلفية بيضاء أو كمنظر جانبي لفردين يتجهان بوجهيهما تجاه بعضهما البعض على خلفية سوداء. الشكل على اليمين يمكن رؤيته إما كصندوق على الأرض أو كركن

علوي لعرفة حيث الحوائط تقابل السقف. في كلتا الحالتين يمكنك أن تقلب مفهومك من رؤية إلى أخرى محولاً الشكل الذي تراه مع كل شيء آخر في الخلفية، إلا أنه من الصعوبة بمكان ألا ترى أحدهما كشكل وكل شيء آخر باقي على أنه أرض حوله. تعد فكرة الشكل والأرضية لفكرة أساسية وفعالة في اللغويات المعرفية (cognitive). ولقد تم استخدامها لتطوير إطار عمل للقواعد اللغوية لتحليلات الدقيقة وأيضاً للأفكار العامة والمجردة خلال جميع صور الكلام. يلخص هذا الفصل هذين التطبيقين: أولاً: في استخدام فكرة الشكل مقابل الأرضية المحيطة كوسيلة لفهم الفكرة العامة للنقد الأدبي؛ ثانياً: كوسيلة لاستكشاف نماذج معينة في حروف الجر. سأقوم أيضاً بإيضاح الفكرة المتعلقة بالإنشاء لتقديم تحليلات للأدب من خلال قصيدة لشيء هيوذ.

الروابط مع مفاهيم النقد الأدبي

الانحراف، الأدوات، الصفة الغالبة، التعريب، الإبراز، صور الاستعارة، الطابع

الأدبي، الكفاءة الأدبية، الأسلوب

يقع المقابل الواضح لظاهرة الشكل والخلفية في الفكرة العامة للنقد الأدبي ألا وهي الإبراز (foregrounding). يتم في الإبراز رؤية مفاهيم معينة للنصوص الأدبية كأنها أكثر أهمية أو أكثر بروزاً من المفاهيم الأخرى. رغم أن مثل هذا الأمر يتسم بالذاتية إلى حد ما فإنه إلى درجة كبيرة أمر يعود إلى التلميحات التي يقدمها النص. على سبيل المثال، افتتاحية الكاتب تشارلز ديكنز لقصة *دافيد كوبرفيلد* (David Copperfield) تحتوي على زخم من المعلومات عن ظروف ميلاد الشخصية الرئيسة بما فيها ما حدث للغطاء الذي كان يتدثر به في طفولته ومن الذي اشتراه وكم دفع فيه. تبقى جميع هذه المعلومات في خلفية الأحداث، حيث لم يتم ذكرها مرة أخرى، بينما يتم إبراز العوامل الأخرى المحورية لتطور الحكمة بواسطة عدة أدوات (devices) وضعها

كموضوع للفصل الذي يحمل موضوع "جئت إلى الحياة" وتم تكرارها خلال في الفصل بالكامل.

وعلى نحو أكثر عمومياً، يمكن رؤية التعبير الإبداعي والتجديدات الأدبية كإبراز يُرى على خلفية للغة الغير أدبية في الحياة اليومية. ومن هذا المنطلق، فإن أحد الوظائف الرئيسية للأدب هو التفریب (defamiliarise) لإبعاد القارئ عن المفاهيم المعروفة عن العالم وتقديم العالم بطريقة مبتكرة وجديدة يكونها القارئ ويمكن رؤية ذلك كوسيلة للتعريف الأدبي، لكن وبالطبع هذه فكره زلقه حيث إن كثيراً من الاستخدامات غير الأدبية للغة تتضمن أيضاً عناصر خلاقه وأخاذه.

يمكن تحقيق الإبراز في النص بوسائل متنوعة مثل: التكرار والأسماء الغير مألوفة والأوصاف المبتكرة والترتيب النحوي المبتكر والتورية والسجع والجناس الاستهلاكي والتشديد الوزني واستخدام الاستعارة المبتكرة وغيرها. ويمكن رؤية كل هذه الأشياء كالمخرافات واختلافات عن الاستخدام العادي والمتوقع للغة والتي تجلب الاهتمام إلى أي عنصر أو إبرازها في مقابل ما هو مكتوب في بقية سمات النص. لقد تم اعتبار الانحراف (deviance) أحد العناصر الهامة في الطابع الأدبي (الذي يتكون في ذهن القارئ) أو على الأقل في القيمة الأدبية.

وقد أطلق على السمة التي تعتبر عنصر منظم أو تبدو أكثر لفتاً للنظر في النص اسم الصفة الغالبة (dominance). تعتبر الصفة الغالبة سمة رسمية من سمات النص، على الرغم من أن لها مفهوم ذاتي معين: فقد تكون الأربعة عشر بيتاً التي تكون قصيدة السونيتة (sonnet) والنموذج الوزني الذي يكون شكل هذه القصيدة أو السجع الاستهلاكي السائد في الشعر الأنجلوسكسوني أو المذهب التصويري (مذهب شعري حديث يدهوإلى التخلص من الأوزان وإلى التعبير عن الأفكار عن طريق الصور

الواضحة) الذي يظهر في شعر تي إس إليوت أو المواقف السخيفة التي لا مفر منها كما في رواية جوزيف هيلر التي تحمل عنوان صيد-22 (Catch-22) أو حتى أثناء الصمت في مسرحيات هارولد بنترز. الصفة الغالبة هي نوع من أشكال "الإبراز المتضوق" والذي يتم حوله تنظيم بقية النص الأدبي بحيوية.

تكمن العلاقة بين الأدوات الشكلية في النص وبين أجزاء الخبرة التي تندمك بشدة في وصف الشكل والخلفية. تتسم هذه العملية بكونها عملية حيوية لأن عناصر النص يتم إلقائها في وضوح أثناء عملية القراءة أو تفعيل النص "actualising". تتوافر الأدوات للوصف البارح والتحليل، لذلك فإن عمليات "التشكيل" و"وضع الخلفية" أثناء قراءة تلك للنص يمكن ملاحظتها بدقة كبيرة أثناء ظهورها واحدة تلو الأخرى.

الشكل والأرضية

Figure and Ground

تم صياغة الملاحظات الأولية للشكل والأرضية بواسطة علماء النفس المنتمين إلى مدرسة الجشطالت (المدرسة الشمولية) في مطلع القرن العشرين من زاوية استجابة الإنسان لوحدات أو صور متكاملة. تقضي تلك بأنه لو لم يكن لدينا البراعة في خلق الفرق بين الشكل والأرضية، حيث سنكون قادرين فقط على استقبال مجال "مسطح" من الأشكال والألوان المتشابهة في بيتنا. ومع ذلك، فنحن نرى ونسمع ونتحرك في ثلاثة أبعاد مجسمة وهكذا فإن القدرة المعرفية (cognitive) لصنع الشكل والأرضية تكون بوضوح وواقعية تجسداً لهذه الحالة الإنسانية. بالإضافة إلى أنه نظراً لأنه يجري التمييز بين الشكل والأرضية على أساس المميزات أو السمات التي نستوعبها من الأشياء التي نشاهدها، فعلى هذا الأساس، تعتمد توجهاتنا في العالم أساساً على قدرتنا على استيعاب الأسلوب واختلافاته البارحة في وصف الأشياء. لذلك فإن

الشكل والأرضية هما السمتان الأساسيتان في تحليل الأسلوب الأدبي أيضاً. ويمكن النظر إلى الجزء الخاص من أحد المجالات البصرية أو أحد المجالات النصية كشكل لديه واحد أو أكثر من السمات الآتية والتي تجعله واضحاً وجلياً وهي:

١- يمكن اعتباره كشيء مستقل بذاته أو له سمة خاصة به أو ذات حدود واضحة تميزه عن الأرضية.

٢- يتحرك في علاقة تربطه بالأرضية الثابتة.

٣- يسبق الأرضية في الزمان أو يتقدم عليها في المكان.

٤- يكون جزءاً من الأرضية التي تلاشت أو يظهر ليكون الشكل.

٥- يتسم بكونه أكثر تفصيلاً أو تركيزاً أو أن يكون أكثر تالقاً أو أكثر

جانبية من بقية المجال.

٦- يقع في أعلى بقية المجال أو أمامه أو فوقه أو يقع على محور أكبر من بقية

المجال.

كل هذه الميزات والسمات المختلفة في براعة الأسلوب تمنح الغالبية (prominence) للشكل الأمر الذي يميزه عن الأرضية. لقد تم في الواقع التأكيد على جميع هذه السمات من خلال النتائج التجريبية التي تجري على المجالات البصرية. إلا أن هذه السمات لها ما يقابلها في المجال اللفوي للنصوص الأدبية. فعلى سبيل المثال، نجد أنه في معظم القصص الروائية تكون الشخصيات هي الأشكال في مقابل الأرضية لمكان وزمان المشاهد. إذ للشخصيات حدود يتم تلخيصها في أسمائها مثل شخصية بيولف في الملحمة الإنجليزية القديمة التي تحمل نفس الاسم وشخصية هاملت وكذلك شخصية ويني - البوفي قصة الأطفال الشهيرة ويحملون أو ينشئون سمات نفسية وشخصية معينة. أما من حيث الأسلوب، فمن المرجح أن يكونوا محور الرواية وهم

يتحركون داخل المشاهد المختلفة وسترتبط بهم غالباً أفعال معينة لحركة متمممة بالمقارنة مع الأنواع النعتية أو الوجودية للأفعال التي تستخدم في وصف الأرضية. في بعض الأحيان، يمكن أن تصبح الأرضية هي الشكل، حيث تنبثق من الأرضية للمساعدة في تحليل حالة الشكل في النص، فنجد أن مكان مثل كوكب المريخ في رواية راي براديري التي تحمل عنوان وقائع كوكب المريخ (*The Martian Chronicle*)، أو مكان إدجون هيث في رواية توماس هاردي الشهيرة عودة ابن البلد (*The Return of the Native*)، قد حققت الشهرة ونظر إليها بعض القراء على أنها أشكال تتخذ طابع الشخصيات.

وبالتأوب، فإن الصفات الغالبة للأسلوب يمكن ملاحظتها بسهولة أكثر كأشكال عندما يتم تعريفها وتسميتها وتقسيمها إلى أنماط داخل التحليل الدقيق للأسلوب. فنجد أن الأغاني في المسرحيات الموسيقية بهولييرود أو الألحان الموسيقية في الأوبرا يتم فصلها بوضوح وبأسلوب بارع عن بقية الجزء الكلامي أو نص الأوبرا (الأرضية)، مما يحقق بدوره حالة من التميز والغالبية. ورواية *لوليتا* (*Lolita*)، للكاتب فالنير نابكوف أو رواية *جائسي العظيم* (*The Great Gatsby*) للكاتب الأمريكي سكوت فيتزجيرالد مثالان عوامل أسلوبية وهي عناصر قوية في لمجاح تلك القصص. استخدم بعض الكتاب نماذج معينة للتعبير عن وجهة نظرهم وتركيزهم لاكتشاف نسيج قصة *يوليسيس* (*Ulysses*) للكاتب جيمس جويس أو *مولي* (*Molloy*) للكاتب الأيرلندي صمويل بيكيت. وفي هذه الحالات أرشد التحليل الفني للأسلوب النقاد إلى معرفة التميز والسمات الفائقة التي تم جعلها "كأشكال" في النصوص.

كما يُنظر أيضاً إلى الشخصيات على أنها أشكال نظراً لأن هذه الشخصيات تتحرك على الأرضية سواء من الناحية المكانية أو الزمانية حسب تطور أحداث القصة

أو تتطور كأشخاص تكتمسب سمات خلال تطورها النفسي الواضح. ونميل الحركة إلى أن تكون ممثلة أسلوبياً من خلال أفعال الحركة ومن خلال التعبيرات المكانية باستخدام حروف الجر (مثل فوق وخلال وتحت ومن وأعلى وأسفل وإلى ... وهكذا). يتم فهم التعبيرات المكانية (الوقت استعارياً) في اللغويات المعرفية (cognitive)، على أنها تشكل مخططات للصور الذهنية (Image schemas).

ومخططات الصور الذهنية: هي صور ذهنية نستخدمها كتقالب أساسية لفهم المواقف التي تحدث كثيراً. ومن جانبنا، فنحن نبنى مخططات الصور الذهنية في عقولنا ونميل للمشاركة في مخططات الصور الذهنية مع المجتمع الذي نعيش فيه على أساس تفاعلنا المادي مع العالم. ومثلما هو الحال في الشكل والأرضية ومفاهيم أخرى كثيرة في اللغويات المعرفية (cognitive)، يتم تجسيد مخططات الصور الذهنية، وعلى هذا الأساس، يكون لدينا صورة جسمية ومادية لمخططات الصور الذهنية في أشياء مثل رحلة أو وعاء أو قناة أو أعلى أو أسفل وكذلك أمام أو خلف أو فوق أو تحت أو إلى أو خارج وغيرها من الأشياء. (يتم كتابة مخططات الصور الذهنية بالحروف الكبيرة في الأجدية الإنجليزية).

ويتم التعبير عن المكان، كما هو في المثال التالي في أسماء القصص الأدبية باستخدام حروف الجر والتي يمكن فهمها كصور ذهنية كما في رواية الإبحار إلى بيزنطة (Sailing to Byzantium) للكاتب ويليام بتلر بيتس ورواية الرجل في القلعة العالية (The Man in the High Castle) للكاتب فيليب دك وكذلك رواية الذي طار فوق عش الوالواق (One Flew over Cuckoo's Nest) للكاتب كين كيسي ورواية خارج أفريقيا (Out of Africa) للكاتبة الدنماركية كارن بليكسن التي كانت تكتب باسم مستعار هو إسحاق دينسن ومسرحية تحت غابة الحليب (Under Milk Wood) للكاتب دايلان

توماس وكذلك رواية وراء الكواليس في المتحف (*Behind the Scenes at the Museum*) للكاتبة كيت أتكينسون ورواية الرحلة إلى الخارج (*The Voyage out*) للكاتبة فرجينيا وولف إلى جانب رواية الحب في مناخ بارد (*Love in a Cold Climate*) للكاتبة نانسي ميتشورد. وتتضمن الصور الذهنية التي تكمن وراء جميع حروف الجر في الأسماء السابقة حركة فاعلة أو على الأقل مكان نهائي لوضع الأشياء ناتج من حركة (كما في روايتي "في القلعة العالية" و "وراء الكواليس"). فعلى سبيل المثال، نجد أن العنوان في قصة الكاتب كيسي يحوي شكلاً متحركاً. كلمة "الذي" في قصة الذي طار فوق عرش الوقواق والذي يمكن تخيله وهو يتحرك من مكان من على اليسار في الخلفية "عش الوقواق"، إلى مكان أعلى منه، حتى ينتهي به المقام إلى مكان على اليمين منه. في هذه الصور الذهنية "فوق"، يمكن رؤية الشكل المتحرك وهو يتخذ مساراً (path) له فوق الأرضية. ويطلق على العنصر الذي يمثل الشكل داخل الصورة الذهنية اسم المادة المدخلة (trajectors) وهو الشكل في هذه الحالة، أما العنصر الخاص به وله علاقة بالأرضية فيسمى العلامة الأرضية المميزة landmark.

وتعتبر المواد المدخلة الموجودة في مساراتها والتي ترتبط بعلاقة مع العلامات الأرضية المميزة حولها هي العناصر العامة للصورة الذهنية. تمثل هذه العناصر بناءً مفهومي مجرد يتسم في الوقت ذاته بالعمومية. هذه العناصر تشكل كل التنجليات النصية الحقيقية للصور الذهنية. ويتعبر آخر، كل التعبيرات المكانية مثل "فوق" تعبيرات متشابهة مع بعضها البعض (وتتسم بتشابهها أيضاً من ناحية المفهوم مع تعبيرات مكانية أخرى مثل "في" و"خارج" التي تمثل جميعها صوراً ذهنية). والصور الذهنية لديها جوانب متنوعة بوسائل الإيضاح والتفصيل.

فعلى سبيل المثال، تمثل الاستخدامات الأدبية التالية لكلمة "فوق" مسارات مختلفة التي يسير فيها المادة المدخلة في علاقة مع العلامات الأرضية الأخرى:

فوق التل، فوق الوادي

عبر الشجيرات، عبر الورد البري

فوق الحديقة، فوق البوادي

خلال الفيضان، خلال النيران

أجول في كل مكان

(حلم ليلة صيف لويليام شكسبير)

المادة المدخلة هنا (أنا وهو المتحدث إليك) يتخذ مساراً طائراً فوق العلامات الأرضية (كالتل والوادي والحديقة والبوادي).

تحت الأرض وفوق الأرض، نمرح بحرية

نحن أطفال ونبعدون العاديين

(الويمبلز، برنامج ب. ب. سي. الموسيقي للأطفال)

المواد المدخلة هنا (نحن الويمبلز) تأتي في اتصال مع العلامة الأرضية هنا وهي الأرض.

سأتحول إلى حياة جديدة وسأصبح فتاة صغيرة جيدة جداً

(جورنال ماجورتي فليمنج)

المادة المدخلة هنا (حياتي الجديدة) تغطي وتحمل محل العلامة الأرضية (الحياة الموجودة).

شقيقتك زهرة الربيع اللازوردية ستفتح وتطلق

صوت بوقها ليسري فوق الأرض الحاملة

(القصيد الغنائية أنشودة إلى الريح الغربية ، لبيسي شيلي)

المادة المدخلة هي صوت البوق يغطي ويخترق العلامة الأرضية (الأرض).

تراءت في مناسي قصور قديمة وأبراج

ترتجف في أمواج اليوم الأشد عصفاً

ويغطيها جميعاً الطحالب والزهور

(القصيد الغنائية في "الريح الغربية" ، شيلي)

المادة المدخلة هي (الطحلب والزهور) تغطي وتحيط بالعلامة الأرضية

(القصور).

هناك الطائر المفرد الحكيم ، يغني كل أغنية مرتين

(الكار في الوطن من الخارج للشاعر روبرت برونج)

المدخل الأصلي هنا (ترديد الأنشودة) يصبح العلامة الأرضية حل محلها مادة

مدخلة جديدة (هي الأغنية التي تم غنائها مرتين).

سارت فوقه شاحته

(مات كليك للشاعر رايموند كارفر)

المادة المدخلة : هي (السيارة) يسحق العلامة الأرضية (كلبك).

وفي كل واحدة من الحالات السابقة ، يعتبر التصور (الاسقاط) الذهني

واحد ، لكن الإيضاحات محددة بطرق مختلفة قليلاً ويقع الاختلاف في التغييرات

الأنيقة الماهرة لهذه الإيضاحات والتي يتم فيها الصور الذهنية العامة بتعميراتها

الأدبية. إن الإيضاح المتكرر للصور الذهنية يمكن ملاحظته في المعرفة والوعي الملفت

للتنظر أو إعادة التعرف (re-cognition) على التماذج المألوفة وهو ما يعرف بالتغريب

(defamiliarisation).

الإنباه Attention

إن الشيء المتمم لبروز السمة اللغوية هي انتباه القارئ الذي تجلبه تلك السمات. فقراءة النص الأدبي تمثل تجربة فعالة، حيث تتضمن عملية تجديد الانتباه لصنع وإتباع العلاقات بين الشكل والارضية. وقد قام علم النفس المعرفي (cognitive) بالتمييز بين عدة مظاهر من الانتباه المختلفة ذات القالدة عند النظر إلى القراءة الأدبية.

والانتباه عملية إختيارية أكثر من كونها ظاهرة شاملة لا تحمل أي تمييز عن غيرها. يتم إختيار عناصر معينة في المجال البصري لحدوث الانتباه وينظر إلى نفس العناصر نظرة نمطية على أنها أشكال. مما يعني أن الخلفية في المجال البصري لا يتم إختيارها أو تتعرض للإهمال (neglect). في هذا الإطار، استخدم العلماء المتخصصون في علم النفس المعرفي (cognitive) الصورة الاستعارية للضوء المركزة كأداة لفهم بؤرة الانتباه. فأيما كان في بؤرة الضوء المركز في لحظة معينة، فسيحصل على كل الاهتمام والتركيز من جانب المشاهد أو القارئ؛ وكل التوقعات المبنية على الخبرات السابقة عن الشكل المعني الذي تم التلميح إليه تصبح جاهزة من أجل أن يتابع القارئ النشاط الذي يتضمنه هذا الشكل.

وطبقاً لنظرية علم النفس المعرفي (cognitive)، فإن هناك خمسة قضايا عامة تم اقتراحها كوسيلة لإكتشاف الإنباه في المجال البصري والتي يمكن تطبيقها أيضاً على السياق الأدبي للشعريات المعرفية (cognitive):

- ١- كيفية تقديم الفضاء.
- ٢- ماهية الشيء.
- ٣- طبيعة الشيء المحدد لشكل الضوء المركز.
- ٤- كيفية حدوث الإختيار داخل بؤرة الاهتمام.

٥- كيفية حدوث الإختيار والانتقاء بين الأشياء.

هذه الأسئلة لها نظائرها وشيبتها في القراءة الأدبية التي سنوضحها في هذا الجزء. حيث يستلهم النص الأدبي نماذج إسلوية لتركيز الاهتمام على سمة بعينها داخل النص. ومن شأن الطليمة الدقيقة لهذه النماذج أن تتغير طبقاً للظروف، إلا أن الإنتباه سيبقى مركزاً من خلال التجديد المستمر في الأسلوب وبواسطة العملية المستمرة بتجديد العلاقة بين الشكل والخلفية. ويحدث ذلك لأن لغت الانتباه عادة يتم بواسطة الحركة (في المجال البصري) والعناصر أو الأشياء التي تبدو ساكنة بلا حراك عند النظر إليها سرعان ما تفقد الاهتمام والانتباه من جانبنا. ويعني هنا الأمر، في النص، أن "الحدة والتجديد" هو المفتاح إلى الانتباه: فالأدب يعني، بالمعنى الحرفي، تشتيت للانتباه أو أخذه من عنصر معين ثم عرضه إلى عنصر آخر جديد يتم تقديمه وهو ما سأطلق عليه في كتابي هنا في حديثي في هذا السياق اسم أدوات جذب الانتباه (attractors).

يُعرف تشتت الانتباه عند النظر إلى العناصر الثابتة أو الغير متغيرة باسم منع العودة (inhibition of return). حيث يتم تركيز الاهتمام على شيء - والذي هو عادة شخصية في عمل قصصي أو مبنى أو أي محيط آخر في قصيدة غنائية، مثلاً - ويلاحق الانتباه هذا الشيء في حالة حركته (أي مع تطور النص). أما في المجال البصري، فيجذب جميع المعرفة الحسية الانتباه بصورة أكثر فاعلية من التجميع المكاني وذلك لأن الأشياء (الأشكال) أكثر جاذبية من الأرضيات. فلا يبقى الانتباه مقيداً بالموقع الأصلي، حيث يبدو أن ملكتنا المعرفية (cognitive) قد قامت بتثبيت المعلومات هناك وتسمى إلى جذب مثيرات جديدة. بمعنى آخر، يوجه الانتباه إلى الأشياء التي تم تقديمها في جملة الموضوع الرئيسة (أولاً) أو التي عليها تركيز أو تأكيد أو تقع في بؤرة الأحداث أو ترتبط بها وجهة نظر معينة. ويمكن للأشياء أن تبدو كمجموعة واحدة من السمات

طالما يراها الأفراد على أنها تشكل وحدة واحدة، مثل شخصية من الشخصيات أو أحد الموضوعات أو أحد الأماكن أو الاستمرارية التي يتيحها فعل معين مثل مطاردة أو لغز.

لكن ماذا عن المواقف التي تتضمن كل غني وزاخر من الأشياء المثيرة للاهتمام التي تتنافس فيما بينها من أجل جذب الانتباه؟ في هذه الحالة، يتحرك الضوء المركز بناءً على أكثر الأشياء أهمية. فالشيء الأكثر أهمية في النص، هو الشيء الذي يحوز على معظم التركيز أو يشغل فضاءً كبيراً من النص أو ذلك الذي يتم التعبير عنه بصورة ملحوظة بأكثر العبارات أو الكلمات غرابة. وأود أن اقترح، في هذا الإطار، أنه يتم التغلب على منع العودة في هذه الطريقة من خلال الحركة ومن خلال التطور الواضح والصريح للشخصية وكذلك من خلال الأسلوب الأخاذ والغريب.

وتبدو مثل هذه الآراء متوازنة ومتسقة مع بعضها البعض، فنحن نوجه اهتمامنا إلى الشخصيات (الفاعلين) أكثر من اهتمامنا بمواقفهم لأننا نريد أن نقضي أثر تغيير تجاربهم. والشخصية التي لا تتطور على الإطلاق، تكون في الواقع، شيئاً ثابتاً ومانعاً للعودة، فمن الطبيعي أن يدفعا هذا الشيء إلى أن نفقد الاهتمام بهذه الشخصية المملة. وهناك طريقة يمكن للنص أن يعرض بها هذا النقص ألا وهي: زيادة التجديد بأحد العناصر الأساسية الأخرى: ففي الخيال العلمي، مثلاً، يتم مواجهة وصف الشخصيات غير كاملة التطور (الإشارة المستخدمة في وصف أي إنسان) بتحويل وتقليل التركيز إلى الإثارة الحركية. وفي الشعر الغنائي، الإهمال الذي يحدث بقلة الحركة أو التشخيص يتم تخفيفه بالابتكار والتجديد في الأسلوب، كما أنه في كثير من الروايات الأدبية المعاصرة، التي لا تحوي الكثير من الأحداث، يتم تعويض ذلك بلفت الانتباه إلى التشخيص المعقد والبارع أو بلفت الانتباه إلى جمال الأسلوب المستخدم.

وحيثما يتوزع انتباهنا (في نص أدبي يتسم بالتعقيد وبه عدة شخصيات مثيرة للاهتمام وموضوعات ومزيج من السمات الأسلوبية)، توجد طرق مختلفة لفهم أي الأجزاء أكثر أهمية بالنسبة لنا. فنحن نميل إلى إهمال السمات ذات الإسهاب (redundancy) - وذلك في المواضيع التي يوجد بها العنصر النمطي والمتوقع - لكي نركز اهتمامنا على سمات جديدة لنا. إضافة إلى ذلك، فنحن قد درجنا، كجزء من خبرتنا الاجتماعية والأدبية، على أن نفضل بعض النماذج ونوليها اهتماماً أكبر من نماذج أخرى. مثال بسيط على ذلك، استخدم قلم أحمر لتكتب كلمة "أخضر" على ورقة ثم اسأل صديق لك عن لون الحبر الذي استخدمته واجعله يرى الورقة. فإذا أجابك متعجباً، فسيقول "أخضر" بدلاً من أن يذكر كلمة "أحمر". وسبب حدوث مثل هذا الخطأ يرجع إلى أن معالجة الكلمة كانت هي العملية الأكثر بروزاً من اللون ذاته. ونحدث أمور مشابهة في القراءة الأدبية، إذ نميل إلى النظر إلى نماذج معينة على أنها أكثر استحقاقاً للانتباه في الأدب والاهتمام بها من نماذج أخرى.

الأمر الذي يجعلنا نقول بأن الانتباه يعتبر في جانب منه أمراً يتضمن تعلمه بالتجربة وأنه يعتبر مهارة مع نماذج معينة. كنا في الماضي نطلق اسم الكفاءة الأدبية (literary competence) على المهارة المكتسبة في معرفة التقاليد والأعراف في القراءة الأدبية. وحيث أننا أصبحنا الآن معتادين على أشياء كنا نعتقد في يوم من الأيام أنها صعبة (مثل قيادة الدراجة أو قيادة السيارة أو ممارسة أحد ألعاب الكمبيوتر أو القراءة) وتقوم بأدائها دون أن نوليها الكثير من الانتباه وبالكيفية ذاتها، فإننا ننزع إلى عدم الانتباه إلى "الصيغة" الأدبية التي تبدو في واقع الأمر بمثابة تكرار لنماذج قد شاهدناها من قبل. هذه العملية التلقائية (automaticity) والآلية المعروفة في علم النفس المعرفي (cognitive) هي الصورة المشابهة للإحساس بالحركة الآلية والتي اعتقد أتباع المدرسة

الشكلية الروسية أن التغريب (أو نزع الطابع التلقائي الألي) قد لجأ إلى استخدامها. وقد كنت ولا أزال، حتى الوقت الحالي، أقوم بتحديد موضع الانتباه وبصورة رئيسة فيما يحمله النص من سمات الجاذبية، غير أنه يمكننا أن نتدرب على السيطرة الواعية على أين نوجه إنتباهنا. ويتطلب الأمر مجهوداً وإزادة على تركيز الاهتمام على الخلفية. على سبيل المثال، "إعادة تشكيل الصور الذهنية" على أنها الشكل أو الغرض المعني به الأمر. ومع ذلك، فهو الشيء الذي يفعله النقاد المحترفون أو الطلاب المتدربون داخل إطار من المعايير الصارمة للدراسة الأدبية. وينتج عن إعادة تركيز الاهتمام المتعمد قراءات جديدة (تكون بدورها قراءات مثيرة للاهتمام) ولا يحتاج قراء الأدب المتمرسين إلى كثير من تثبيت الانتباه، فهم يستطيعون تركيز الانتباه لإرضاء أنفسهم بالتركييب المعقدة الماهرة التي تكمن خلف صور تثبيت الانتباه الرئيسة للحركة والشخصية والأسلوب. ومن ثم، تصبح السمات الدقيقة للنص هي هدف الانتباه والاهتمام والمناقشة.

المناقشة

قبل أن تنتقل إلى التحليل الذي أقدمه في موضع لاحق، فقد ترغب في مناقشة تأثيرات هذه الأفكار على تصورك للنص الأدبي. ويمكنك أن تبدأ بالتفكير في الأسئلة التالية:

- ١- هل توافق على القول بأن الوظيفة الرئيسة للأدب تكمن في قوته على التغريب؟ فكر في أمثلة لنصوص يتحقق فيها ذلك وأيضاً حاول أن تتوصل إلى أمثلة لا تمثل فيها هذه السمة أهمية. هل تلك السمة أقل في طابعها الأدبي؟
- ٢- فكر في الطبيعة الشخصية لاستيعاب الشكل والأرضية وفي تركيز الانتباه وفي هذا الإطار، هل يمكنك ذكر الطرق التي بواسطتها يمكن لنص أن يشجع أو يلمح

بنموذج معين للاقتناء ويمنع نماذج أخرى؟

٣- إلى أي مدرسة تعتقد أن تدريك الأدبي قد ساهم حتى الآن في تغيير قدرتك على الاقتناء؟

٤- إلى أي مدى يحتمل تطبيقك للأفكار السابقة في تحليل أسلوبه عن قرب للأدب؟ اختر قصيدة، على سبيل المثال يبدو فيها الموضوع وأرضياته أو مكانه أو استخدام حروف الجر مهماً وناقش القصيدة من حيث الشكل والأرضية. ما هي النماذج الثنائية التي يمكن فهمها على أنها شكل وأرضية؟
تحليل باستخدام النقد الشعري المعرفي (Cognitive)

القصيدة التالية كتبها تيد هيزوز من مجموعته الشعرية/يلمت (Elmte, 1994) واسم هذه المجموعة الشعرية مأخوذ من اسم منطقة تقع غرب يوركشاير والتي كانت آخر مملكة الكلتيك في إنجلترا.

حجر التل كان قانعاً

أن يقطع وأن ينقل

ويوضع في مكانه الجديد

ارتضى تسخيره

في بناء الطواحين وفتح بالبقاء في مكانه

يدافع عن عبوديته ضد الجميع

نسى جذوره البرية

وأغنيته الأرضية

في الأسمت والأصوات الطبول في الأطياف

وداخل الجنس البشري طواحين

بأجسام أنتت وغدت
 بقيت في مواقعها مسرة كالأحجار
 ترتعد في أغنية الأطياف
 وأصبحوا هم أيضاً بأربعة زوايا متحجرين
 في وقتهم الطويلة الكثيرة الموهنة
 ضد صبر حرب العصابات
 لمياه التل الحانية

ومثلما هو الحال في جميع التحليلات التي تجري في النقد الشعري المعرفي (cognitive)، فإن المناقشة التالية أمر يحتوي على كل من النماذج النصية والتفسير وهي في هذه الحالة ما أعرضه هو من وجهة نظري. أول ما نفت انتباهي هو المواد الجاذبة للانتباه وعلى وجه الخصوص تشخيص "حجر التل" في العنوان والذي ذكر في أول مقطع. والنموذج المعتاد للشكل البشري أمام أرضية حجر التل يتم عكسها من خلال هنا النمط. يتم التشخيص على النحو المعتاد بإلحاق صفة بشرية بالحجر (وهي في هذه الحالة قانعاً) ويأسم شيئاً لا حياة فيه (وهو في هذه الحالة حجر التل). ومع ذلك يخلق هذا التشخيص توازناً يقوم على التناقض في إبراز سلبية الحجر (قانع) باستخدام فعل مبني للمعلوم وأمام الفاعلية الكامنة للبشر ويظهر ذلك في التراكيب النحوية المبنية للمجهول (يقطع ويُقل ويُوضع) ويتم من البداية إرساء نموذج مغاير للتوقعات.

ثانياً: نفت انتباهي سمة مغايرة للأسلوب ألا وهي: وجود عدة تعبيرات استعارية مدهشة (الجذور البرية، أغنية الأرض، أغاني في طبول الأطياف، صبر حرب العصابات). وأثناء محاولتي استيعابها أثناء القراءة ومعاودة القراءة حتى الآن، يمكنني وضع هذه السمات كجزء من الشكل وهو هنا التشخيص والإبدال. فهذه

التعبيرات الاستعارية تجعل الحياة تدب في الحجر كما لو كان نباتاً له جذور أو جعله قادراً على الغناء ويعزو على نحو مشابه الغناء للأطيفاف وتجعل "مياه التل الحانية" نوايا. ومن خلال ملاحظتي للدور الذي لعبه أسلوبه المنبهي للمجهول والمنبهي للمعلوم في النحو، فقد أمدني أيضاً بأداة لتناول التراكيب الأسلوبية للجمل وعلاقتها بالمقاطع. الجملة الأولى وهي مأخوذة من العنوان محصورة داخل المقطع الأول (الذي أنظر إليه كثلاثة أبيات). والمقطع الثاني ينقسم إلى بيتين قصيرين إلى حد ما، يتشكل مجدداً من ثلاثة أبيات. أما عن المقطع الثالث، فيتكون بالكامل من جملة واحدة قوامها أيضاً ثلاثة أبيات. ويعتبر الحجر، في تلك الأبيات المحكمة والموجزة، هو الموضوع وهو بؤرة التركيز، موضوع كآته الشكل ضد الإنسان الذي ليس له اسم والفضاء الأرضي والطواحين قد تركوا جميعاً ليمثلوا الخلفية بعد ذلك.

ونجد بعد ذلك أن الجمل أصبحت أطول (السطران الأخيران يحتلان نصف القصيدة) وأن التركيب النحوي يتحرك بعيداً عن نماذج اللغة المستخدمة في الحياة اليومية بطريقة واضحة. والعبارة الرئيسية في النص وهي: "الإنسان بقى في المكان ذاته وعلى الحالة ذاتها" لكن يتم كسره بعدة أشياء مساعدة تتكون بصورة برئيسة من عبارات تبدأ بحروف جر. ويبقى هذا المقطع المكون من أربعة أبيات بالإشارة إلى كلمة "هم" في (وأصبحوا هم ذوو أربعة أركان) إشارة غامضة. يمكن القراءة السريعة الأولى للقصيدة أن تحمّلنا على الاعتقاد بأن كلمة "هم" تشير إلى البشر. مع ذلك، تتيج بعض الأسماء السابقة بعض الإسناد المشترك، أستطيع أن أركز اهتمامي على أي منها، حيث أستطيع أن أركز على "الطواحين" أو "الرجال" أو "الأجساد" أو "أغنية الأطيفاف" أو "الأطيفاف". إذ أقدم كل واحدة من هذه الأسماء قراءة عامة مختلفة واضحة بالترتيب التصنيع أو تجريد الأنسانية أو استمرارية التاريخ أو الاضمحلال الصناعي أو

استمرارية المناظر الطبيعية والناس كشكل للموضوع أمام أرضية قوامها القراءات الأخرى المهملة. الجملة الأخيرة تنكسر عندما ينتهي المقطع الشعري وتمتد بجزء معاون يملئ بالصفات والذي يجعل القراءة تبطن وتستمر حتى نهاية الأبيات حيث الماء في النهاية.

في كل هذه الأنماط والأساليب، تقوم عمليات الإبدال على عدة أدوات جانبية تعتمد على الانتقال والتحول ما بين الشكل والأرضية. لتجد أن حجر التل هو الشكل الأول الذي يتم بنفس اللفظ قطعه من أرضه وتحريكه بعيداً والنشاط الإنساني عند هذه النقطة يبقى جزءاً من هذه الأرض. كما أن العنف الظاهر في كلمة "يقطع" يقدم في قالب عسكري (حيث يستخدم الشاعر كلمات تشير إلى الحرب والعسكرية مثل تسخيرو ويدافع وأغنية الطبول وشديدة ويحدث ذلك، من وجهة نظري، مع وجود علاقة قوية بالهرم الاجتماعي (كما يظهر في كلمات "في.. مكانه" و"عبودية"). ويتم استحضار هذه الأوجه الخاصة يجعل المجتمعات الإنسانية تتخذ طابعاً صناعياً من الأرضية وإصاقها بالشكل وهو حجر التل. ويكتمل الإبدال ما بين البشر والحجر وبين الشكل والأرضية حيث يتحرك الحجر المملوء بالحياة في اتجاه العمال الفاقد في الحياة تقريباً والمجهولي الأسماء، إلى حيث التشبيه (مثل الأحجار) يتحول إلى كينونة متحولة (وهم أيضاً بأربعة زوايا حجرية).

في نهاية هذا الجزء، سأعود إلى مناقشة مسألة الإبدال ما بين الشكل والأرضية للمقطع الأخير، إلا أنني سأركز اهتمامي الآن على حروف الجر والتي بالنسبة لي تقدم العامل المسيطر في النص. حيث يوجد عدد كبير من التركيبات بها حروف الجر تنتشر في شتى أرجاء القصيدة:

جُمِدت في مكانها الجديد

سُخِّرَت للطواحين
وقنعت بالبقاء في مكانها
تدافع عن عبوديتها ضد الجميع
نسي... في الأسمنت وأغنية طبول الأطياف
داخل الطواحين
مع الأجساد
بقيت في الموقع
في أغنية الأطياف
في الطويلة... وفتتهم
ضد صبر حرب العصابت
بمياه التل الحانية

الملاحظ على الفور هنا هو الاستخدام العرضي الكثير لمختلف الإيضاحات لحرف الجر في داخل مخطط الصورة الذهنية. ويبرز مخطط الصورة الذهنية القائم على الاحتواء في جميع أنحاء القصيدة. وفي هذا التركيب النصي، تسير المادة المدخلة في مسارين مع موقع أولي خارج العلامة الأرضية إلى مكان أخير تستقر فيه وتحتوي فيه العلامة الأرضية على المادة المدخلة. ويمكن القول بوجه عام، أن هذه الصورة الذهنية تتضمن كثيراً من الأفكار والمفاهيم ولا تقتصر على تضمين حركة وحسب بل تتضمن أيضاً التحول والكيونة. ومن المهم، في هذا الإطار، أن نلاحظ أن الشكل أصبح جزءاً من الأرضية. ونجد في القصيدة أن التعميرات الخاصة التي يتم بها تدارك كل مادة مدخلة وعلامة أرضية تعبيرات تتسم بكونها على قدر من الأهمية. وأول مثالين في القائمة السابقة (وهما "في" و"في الداخل") يعبران عن مرحلة الحركة للصورة الذهنية

وفيها تتحرك المادة المدخلة "حجر التل" في اتجاه علامته الأرضية والتي هي مكان جديد وهو "الطواحين". والمثالان التاليان لحرف الجر "في" يعبران عن الجزء الثابت للمصورة الذهنية، عندما يستقر حجر التل "في مكانه" و"في الأسمت". وأصبح هذا الشكل مستقراً بصلافة شديدة مع الخلفية، حتى أن حرف الجر التالي (في الطواحين) يشير إلى حجر التل على أنه قد أصبح جزءاً من أرض الطاحونة والآن يلعب البشر الدور الجديد كمادة مدخلة. هذه الفكرة يدعمها تكرار نفس العبارة (استقر في مكانه) ويظهر الإبدال ما بين الشكل والأرضية في الحقيقة القائلة بأن المادة المدخلة في كل حدث من هذه الأحداث له في هذه العبارات المتماثلة تحول وتغير (مثل تحول حجر التل إلى بشر).

المثال الأخير لحرف الجر "في" (كما في قول الشاعر "في وقتهم الطويلة الكنية الموهنة") به الوقفة الساكنة بلا حراك (ومعنى عسكري ومعنى مرهق وشاق) في الموقف التي تعتبر علامة أرضية. ويمكن أن تكون المادة المدخلة في هذا البيت إما "البشر" أو "الحجر". وبسبب الإشارة والإسناد المبهم الذي تم شرحه سابقاً وبسبب الإبدال والتعريف لحجر التل والبشر، فقد برز حتى هذه النقطة كل من الشكل والأرضية والحجر والرجل كمادة مدخلة واحدة تتسم بالتمائل والتلاحم بين أجزائها. وهنا تبرز مسألة تتعلق بالناس والمناظر الطبيعية والجذور والصناعة وصلافة السلم الاجتماعي والعمل، هذه المسألة قد تم صياغتها بشكل قوي. غير أن القصيدة تفصح في آخر أبياتها عما يمكن اعتباره الإبدال الجميل والأخير.

هناك صورة ذهنية مختلفة وهي ضد، تم استعمالها في القصيدة. حيث يمكن القول بوجه عام أن المادة المدخلة تتبع مساراً حتى العلامة الأرضية وينتهي بها الأمر بجوارها وتسدها. ففي أول القصيدة، دافعت المادة المدخلة وهي حجر التل عن عبوديتها ضد الجميع. وعند هذه النقطة في القصيدة، تبدو كلمة "الجميع" والتي تعترض فيها العلامة الأرضية على أنها تتكون من رجال بلا أسماء وهم يقطعون وينقلون الحجر.

عند وصولنا لنهاية القصيدة، نجد تطابق ما بين كل من "هم" وحجر التل: حيث لم يعد العمال "مثل الأحجار" ولكنهم أصبحوا أحجاراً في الصورة الذهنية الختامية التي تم التعبير عنها بكلمة "ضد" ثم إلقاء الشكلين الرئيسيين في القصيدة في الأرضية مواجهين لشكل المادة الغالبة التي لا تقاوم "مياه التل الحانية". ويمكن أن نشق الصناعات الإنسانية والمناظر الطبيعية بعض الصلابة من التلال، إلا أن مكانها الحقيقي في الحقب الجيولوجية تم وضعه بثبات في المشهد.

وبالطبع فإن مثل هذا التحليل لا يعالج القراءات المحتملة للقصيدة معالجة كاملة ولا حتى من خلال منهج الشعر المعرفي (cognitive). فقد انصب اهتمامي في تحليلي هذا على توضيح أعمال الشكل والأرضية بصورة خاصة على المستويين الموضوعي والنحوي. إلا أن القصيدة نفسها تعتبر شكلاً في طليعة خلفية من المجموعة الشعرية "إليت" للشاعر التي تقع ضمنها. إضافة إلى أنني أعرف كيفية إبراز هذه المجموعة وهذا الشاعر بإحساسي الخاص باللغة الإنجليزية المستخدمة في "الشمال". وما من شك في أن بعض الاهتمام الذي أوليته للتحليل قد جاء نتيجة لخبرتي الاجتماعية والفكرية وهو ما يعتبر أمراً واعياً ومتحكماً على نحو جزئي، فهي جزءاً من قدرتي الأدبية المكتسبة بالتعلم والتأثر بسياج قوامه استمرارية بين الأرض والعمل في بيئة الشمال وما تحويه من المناظر الطبيعية والملامح الصناعية. من شأن عوامل كهذه أن تجعل من النص الأدبي شكلاً في مقابل خلفية آتية من الخبرات القرائية وهي أيضاً جزءاً من المناقشة.

استكشافات

١- أكتب قطعة قصيرة تحمل بتغير المؤلف بشدة. ويمكنك أن تختار شيئاً في الغرفة أو بطريقة عشوائية من القاموس لتجعله عنواناً للنص. يمكن أن يقوم التفريغ على أساس التحول في وجهة النظر والمفهوم واللغة والزمن والتاريخ والرأي وهكذا.

عليك عندما تنتهي من ذلك، أن تتبع الإستراتيجيات اللغوية التي استخدمتها وأن تقارنها بنصوص الآخرين وانظر عند إذن أيها أكثر إبداعاً في طابعها الأدبي.

٢- اختر قصيدة حب وتتبع أعمال الشكل والأرضية من خلال أكثر عدد ممكن من النماذج تستطيع أن تجد لها. وأسأل نفسك هنا كيف يدعم تحليلك ترجمتك الأولى أو إحساسك الداخلي بالقصيدة؟

٣- اكتشف مقتطفات أدبية مختارة تدلل على بعض أمثلة التشخيص. كيف يتأثر ذلك من الناحية اللغوية؟ وما هو الدور المعرفي (cognitive) الذي يلعبه الشكل والأرضية في التشخيص؟ ويمكنك بدلاً من ذلك أن تبحث عن أمثلة في أدب الحرب مثلاً، والتي تتحدث عن التجرد من الصفات البشرية لثرى ما إذا كان قد تم استخدام الشكل والأرضية بطريقة مختلفة أم لا؟

٤- باستخدام أمثلة بعينها لقطعة أدبية ثرية، اكتب قائمة بالطرق التي يمكن من خلالها أن يجذب النص انتباهك إلى عناصر معينة. وأسأل نفسك كيف تم استخدام أسلوب الإغفال لعناصر معينة في النص؟

٥- كيف يعمل الإبراز والأرضية، الاهتمام والإهمال في إنتاج درامي؟ فكر في هذه التصنيفات من منظور الشخصيات والمشهد والأحداث على خشبة المسرح والأحداث خارجه والحديث المباشر الحي والحديث المنقول إلى جانب الشخصيات المتكلمة والشخصيات الصامتة وكذلك أدوار الممثلين وتوجيهات المسرح في النص وغيرها من الأمور. كما يمكن أيضاً أن تضع في اعتبارك مختلف أساليب العرض والتهيئة المقدمة عن طريق مختلف أنواع الإخراج الدرامي وذلك في مسرح التقليدي أو في حفل غنائي لإثنين من المطربين مع مشاركة الجمهور أو أحد الرقصات التي تؤدي على المسرح أو كفيلم سينمائي أو كدراما تليفزيونية وهكذا.

قراءات إضافية ومراجع

قدم بورينج (١٩٥٠) مراجعة للتجارب التي قام بها علماء مدرسة الجشطالت الألمانية في علم النفس وقدمه بيردسلي وويرثيمر (١٩٥٨). العمل الخاص في اللغة المعرفية (cognitive) عن الشكل والأرضية والذي قدمه كتاب كل من المجرر وشميد (١٩٩٦: ١٥٦-٢٠٤)، راجع أيضاً هابر وهيرشنسون (١٩٨٠). وللمزيد عن الصور الذهنية، راجع المراجعات العامة لكل من لاکوف وجونسون (١٩٨٧)، وجيبس وكولستون (١٩٩٥). ويقدم لانسيج أكر (١٩٨٧، ١٩٩٠، ١٩٩١) تفاصيل التطبيقات النحوية المعرفية (cognitive) لكل هذه الأفكار والرؤى.

تم إلقاء نظرة عامة شاملة على الاهتمام بالتفصيل بواسطة كتاب "الأساليب" (١٩٩٧) بما عرضه لوجان من خمس أسئلة محورية (١٩٩٦ وأيضاً ١٩٩٥) وأطلق على الحداد الأخضر / الأحمر اسم اختبار ستروب، على اسم العالم جون ريدلي ستروب (١٩٣٥)؛ أما الانتباه البصري والاختيار والإغفال، يمكن العثور عليها في عمل بوستر (١٩٨٩)، بادلي ويسك راتنز (١٩٩٣)، انظر أيضاً سميث وكوليتز وموريس وليفي (١٩٩٤).

التغريب هو المصطلح الذي استخدمه الشكليون الروس راجع جارفين (١٩٦٤) وليرش (١٩٦٥) ولينون وريس (١٩٦٥) ومانجيك وومورسكا (١٩٧١) للمجموعات المترجمة. تم مناقشة النمط السائد على يد رومان جاكوبسون في مجموعة مانجيك وومورسكا. وحول التطبيق الحديث لفكرة أتباع المدرسة الشكلية عن الإبراز في الأدب، راجع فانير (١٩٨٦) وشورت (١٩٩٦). وقد قدم كلر (١٩٧٥) فكرة الكفاءة الأدبية. ثم عاد كارتر وناش (١٩٩٠) وكارتر (١٩٩٧) للتحديث عن فكرة الطابع الأدبي باستخدام اللغويات الحديثة.