النماذج الأولية والقراءة
Prototypes and Reading

تمهيـــد

اهتمت واحدة من أبرز النطاقات الراديكالية في الفكر والتي تأثرت بالعلم المعرفي (cognitive)، بقضية التصنيف الأساسية. حيث تحدد الطريقة التي نقسم بها العالم ونسمي بها الأشياء لنعرف طبيعة ما نعتقده عن مكنون العالم، بل والأهم من ذلك كله الكيفية التي تبدو لنا عليها طبيعة تفكيرنا. لذلك فإن اقتراح فهم جديد لعملية التصنيف لا يعد أمراً هيناً. فما يقترحه العلم المعرفي (cognitive) ليس في واقع الأمر نموذجاً مختلفاً لتصنيف العقل والجسد واللغة والفكر وإنما إعادة التعرف (re-cognition) لفكرة ورؤية التصنيف ذاتها.

اعتبرت النظرة التقليدية السائدة في الفلسفة الغربية أن التفسير هو نتاج للعقل وحده وأن العقل الراشد تم التعامل معه على أنه كيان منفصل عن الجسد المادي. إلا أن علم المعرفة (cognitive) يشكك في صحة هذا التمييز بقوله، كما أشرت سالفاً، أن الفكر (وأيضاً القدرة على الفهم والعاطفة والاعتقاد والحدس) هي أمور مجسدة أدبياً، إذ تقوم بشكل مؤكد على تفاعلنا الجسماني وخبرتنا مع العالم. ونبين في الفصل الأخير

أن توجهنا الجسماني كبشر وقدرتنا على فهم العمليات المادية المتعارف عليها هي الأساس والأصل الذي تقوم عليه المفاهيم مثل الشكل والارضية والصور الذهنية.

وفي هذا الفصل، نقدم إعادة للتصنيف المعرفي (cognitive)، كما نبين نتائجه المترتبة بالنسبة لقدرتنا على فهم بعض التفاصيل المعينة للغة في القراءة الأدبية. إلى جانب ذلك، نقدم أيضاً شرحاً للكيفية التي من خلالها تحمل إعادة صياغة دلالة وفكرة التصنيفات مضامين تخص الطرق التي يتم من خلالها تصنيف الأدب نفسه. وقد أدرجت تحليلاً لبعض الأعمال الأدبية والتي تعتبر فيها الحدود الفاصلة والنوع الأدبي أموراً هامة.

الروابط مع مفاهيم النقد الأدبي

الحركة، الابتكار، النوع الأدبي، التأثيرات، المصادر، النص، التاريخ الأدبي، أسلوب العقل، أساليب (صيغة) الكتابة، التحركات، النصوص المفتوحة والمغلقة، المحاكاة الساخرة، التقسيم إلى فترات تاريخية، وجهة النظر، القراءة، التلقي

ذكرت في الفصل السابق أن قضية القرن العشرين هي قضية تصنيف الأدب واللغة الأدبية في مقابل الاستخدامات غير الأدبية للغة. ففي إطار الدراسة الأدبية، يستمر الانشغال بالمسميات والتصنيفات المختلفة للمجموعات الفرعية للأدب منذ الأزمنة الماضية. وتعد أكثر الطرق وضوحاً في تصنيف مجموعة من النصوص هي تلك الطريقة التي تقوم على الاشتراك في التأليف وفيها يكون هناك مؤلف واحد أو ربما مدرسة أدبية صغيرة أو مجموعة محددة ومعروفة من المؤلفين هم مصدر النصوص. وفي هذه الحالة، فإن عبارات مثل "نحن سوف نشاهد بعضاً من شكسبير" أو "هل رأيت أحدث إصدارات إيان م. بانكس؟" لها مغزى مفهوم. ويمكننا أيضاً أن نتحدث عن أسلوب العقل (mind style) كوسيلة لتصنيف الطريقة الخاصة التي ينزع المؤلف إلى أن يكتب من خلالها ويمكن وصف ما تكتبه مجموعة معينة كجزء من مشروع وتسميتهم

والحديث عنه، مثل جماعة بلومزبري الأدبية ومجموعة الشعراء الميتافيزيقيين أو المجموعة السيريالية أو شعراء قصيدة النثر ... وهكذا.

ومن الطرق الأخرى التي يمكن من خلالها تسهيل تصنيف الأدب في واقع الأمر هي تقسيم التاريخ إلى فترات مثل: القصة في القرن التاسع عشر وشعر الثلاثينيات أو ربط النص بالأحداث التاريخية مثل: مسرح إعادة الملكية وشعر الحرب العالمية الأولى... وهكذا. ويصبح الأمر أكثر مثاراً للخلاف والجدل عندما تتداخل النصوص مع تقسيم الفترات التاريخية، فعلى سبيل المثال، هل يجب علينا أن نطلق على سبنسر شاعر الفترة المتأخرة من العصور الوسطى أم نعتبره أحد شعراء عصر النهضة؟ كذلك عاش توماس هاردي حتى عام ١٩٢٨، إلا أننا نميل رغم ذلك إلى النظر إليه على أنه أحد روائيي القرن التاسع عشر؛ كما توفي الشاعر جيرارد مانلي هوبكنز عام ١٨٨٩ ومع ذلك لم تُنشر قصائده إلا عام ١٩١٨. وتبدأ الاختلافات في الرأي عندما تعتمد الحركة الأدبية على إحساس نقدي فضفاض لأيديولوجيا متعارف عليها أو عندما تقوم على غرض خيالي أو سياسي أو أسلوب أدبي: إذاً أين لنا أن نقدم حدوداً زمنية تفصل بين مرحلة المدرسة الرومانسية ومدرسة ما بعد الرومانسية ومدرسة الحداثة ومدرسة ما بعد الحداثة والمدرسة الرمزية والمدرسة التصويرية ومذهب الحركة الدائرية والمدرسة المستقبلية وكذلك مدرسة العبث؟

والقضية التي على المحك هنا هي النوع الأدبي (genre). وقد تم تطبيق هذه الكلمة، التي تعني "الطبقة" أو "النوع"، على مستويات عديدة ومختلفة من مستويات التصنيف. ولقد تم استخدام التصنيف للتمييز والتفريق ما بين الشعر والنثر والدراما (وعلى الرغم من أنني أطلق على هذا التصنيف اسم أساليب أو صيغة الكتابة (modes)) أو أن أشير للأعمال بموضوعها مثل أن نقول كوميدي أو تراجيدي أو

مرعب أو رومانسي. وقد تم تعريف وتعيين *الأنواع الفرعية* مثل السونيت والأغاني الشعبية وقصص الرعب والقصص الإباحية والقصص الخيالية. إن تعبير "النوع الأدبي الخيالي" تم استخدامه، ربما استخفافاً، عندما كانت هناك رغبة في تغطية الأمثلة التي تمت صياغتها من قصص الخيال العلمي والقصص البوليسية والخيالية وغيرها.

ومن الواضح، من خلال جميع الأمثلة سابقة الذكر، أن الشيء الهام في تحديد نوع العمل الأدبي ومحتواه يعتمد على اعتقادك أنت في نوعية العمل الأدبي عموماً وماهية السمة العامة لعناصره والتي قررت أنت أن تصوره بها. ويمكن تحديد الأنواع الأدبية من النواحي الاجتماعية أو الاجتماعية أو التأليفية أو السياسية أو الأسلوبية أو التحكيمية أو الخصوصية أو مزيج من أي منها. وسيقدم باقي هذا الفصل وسيلة لفهم هذه الأنواع من الإختيار.

النمـــاذج الأولية

Prototypes

حاول أن تستخدم هذه الحيلة لتذهل أصدقاءك، قم بقني قطعة ورق مربعة، اكتب كلمتي "تفاح" و"برتقال" على كل نصف. ثم أخفِ الورقة واسأل الشخص الذي بجانبك بسرعة ليعطي اسم فاكهة. وعندما يذكر إسم أي من كلمتي "تفاح" أو "برتقال" (وهو ما سيفعله بدون شك)، يمكنك في هذه الحالة أن تظهر نصف الورقة المكتوب عليها الاسم الذي ذكره مع إخفاء الكلمة الأخرى. على أن إحتمال فشل هذه المحاولة هو مرة واحدة من كل عشرين مرة.

والسبب في أن معظم أصدقاءك يجيب بقول "تفاح" أو "برتقال" كأول إختيار هو أن أصناف الفاكهة تصور تأثير النموذج الأولي، بالإضافة إلى أن هذه التأثيرات مميزة ليس فقط لأنها فاكهة لكن بسبب القدرة المعرفية (cognitive) على التصنيف بوجو عام.

ومن الهام أن نذكر أن البرتقال والتفاح مفيدين جداً، اسأل بعض الأشخاص أن يعطوك قائمة بالفواكه وسيقدموا لك الأمثلة الأخرى الجيدة مثل الكمثرى والموز والليمون والليمون الحامضي (ودائماً ما يذكر آخر صنفين سوياً)، الخوخ والبرقوق ثم الفراولة والتوت الأسود والتوت البري (سيذكرون لك قائمة بمختلف أنواع التوت) حتى نصل إلى الكيوي والليتشي وفاكهة العاطفة والفاكهة النجمية، ثم تأتي الأنواع المختلفة مثل الطماطم والأفوكادو والخيار والقرع بأنواعه.. أو قد تحب أحدها كثيراً؟

يبدو أن نظامنا المعرفي (cognitive) للتصنيف لا يعمل كنظام حفظ الملفات الداخلة والخارجة وإنما يتم ترتيب العناصر لدينا في هيكلة شعاعية (radial) أو في شبكة بها أمثلة مركزية (central) جيدة وأمثلة ثانوية أضعف (secondary) وبها أمثلة سطحية (peripheral). إن الحدود في التصنيف غير واضحة المعالم وليست ثابتة ومحددة. يمكنك اختبار ذلك بالتفكير في أيها أكثر ثمراً البطاطس أم الكرنب؟ بالطبع لا يعتبر أي منهما مثالاً يصف الفاكهة، لكن قد يكون لديك القدرة في اختيار أحدهما وحتى تعطي أسباب اختيارك: الكرنب لأنه ينمو فوق الأرض وعادة يؤكل نيئاً أو البطاطس لأنها مستديرة وتامة في أجزائها وبها لب أكثر من الكرنب وهكذا.

لقد تم ملاحظة مثل هذه التأثيرات في سلسلة من الدراسات التجريبية، خاصة تلك الدراسات التي تركز على كيفية تصنيف الأفراد للعناصر داخل الحدود المشوشة للأصناف: حيث تمتزج الأكواب المسطحه في السلطانية عالية الجوانب أو تصير الكراسي المنخفضة موائد صغيرة أو يصبح الأخضر المشوب بالزرقة أزرق مشوباً بالخضرة. من المهم أن نتذكر أننا لا نستطيع أن نقول أن التفاح هو النموذج الأولي للفاكهة، حيث كما سنرى لاحقاً، أن الأحكام حول الوضع المركزي والوضع السطحي تتسم دائماً بالثبات. وعلى أية حال، لن نستطيع دائماً رؤية النماذج السلوكية

كمرآة مباشرة للتركيبات العقلية. ورغم كل ذلك فإننا نستطيع أن نقول إن عملية العودة إلى *النماذج الأولية* هي أساس التصنيف وفيها تلعب النماذج المركزية دور نقاط الإحالة المعرفية (cognitive reference points) في منتصف بنية نصف قطرية.

يمكنك تجربة هذه التأثيرات على مدى واسع من التصنيفات مثل الأثاث والمركبات الأرضية والعواطف ونباتات الحدائق إلى جانب الطيور وموسيقى الروك وأماكن قضاء الأجازات وشعراء الرومانسية وآخرين. وبالطبع، تعتبر مثل هذه التصنيفات تقليدية إلى حد ما ويمكنك أن تستشير هيئة ذات خبرة من خلال الرجوع إلى كتالوج للأثاث أو القانون المشرع لعملية النقل أو أحد النصوص في مجال علم النفس أو دليل في علم زراعة الأشجار أو كتيب عن الطيور وهكذا. غير أن مثل هذه التصنيفات العلمية، حتى تلك الأصناف التي تبدو على أنها تقوم على "أنواع طبيعية"، لا تزال تُمثل أنظمة مفاهيمية بمقاييس أيدلوجية في تحديد بنية النموذج الأولي. وكل المفاهيم، حتى التي تبدو ثنائية الاختيار، يمكنها أن تبرز تأثيرات النموذج الأولي في الأحوال المناسبة، إذ تحدد بذلك أن ما هو مقبول كصورة حقيقية للعالم هو أمر تمثيلي كأي شيء آخر.

الأشياء التي يمكنها أن توضح كيفية عمل النموذج الأولي داخل هيكل يمكن اعتباره مقيداً (chained) بفكرة الأشياء النصف قطرية. ففي تصنيف الأثاث، يشترك كرسي المطبخ في بعض صفات (attributes) الكرسي بدون مسند أو الكرسي بأذرع، إلا أنه يشترك في الوقت ذاته في بعض السمات (سواء الوظيفية أم المتأصلة فيه) مع الأريكة والكنبة والشيزلونج ومقعد المنتزة ومقعد طبيب الأسنان ومقعد الطائرة ومقعد الأطفال ومقعد الدراجة وهكذا. وعلى نفس النحو، ترتبط مائدة الطعام بطاولة القهوة وبالخوان (بوفية الطعام) وبخزانة للأطباق وبشريحة بمرآة وكذلك بطاولة العمل ومائدة

رحلات قابلة للطي ومائدة قمار وبغيرها من أنواع الموائد والطاولات. لا يوجد ثمة تشابه كبير بين مقعد الدراجة وبين التسريحة، إلا أنهما يعتبران جزءاً من نفس الصنف خلال سلسلة طويلة مترابطة. هذه الروابط تضفي نوعاً من التشابه العائلي (family resemblance) وهو المفهوم الذي يفسر الكيفية التي يمكن من خلالها أن يجمع النوع نفسة شيئين لا يتشابهان ظاهرياً. ويشترك كتاب *الشيطان الأبيض* (*The White Devil*) لجون ويبستر (١٦١٢) وفيلم *الطيور* (*The Birds*) الذي أخرجه ألفريد هيتشكوك (١٩٦٣) في نفس السمات النوعية للدراما والرعب. كما توجد روابط نوعية متشابهة قوامها الخيال العلمي تسري وتجمع ما بين النصوص غير المتشابهة التالية: وهي يتوبيا (*Utopia*)، للكاتب توماس مور (١٥١٦)، *فرانكشتين* (*Frankenstein*) لماري شيلي (١٨١٨) ورواية *آلة الزمن* (*The Time Machine*)، للكاتب هربرت جورج ويلز (١٨٩٥)، *كوكب المريخ الأحمر* (*The Red Mars*)، لكيم ستانلي روبنسون (١٩٩٢). ويمكن مراجعة الآراء النقدية الأدبية برؤية بعض الصفات النوعية المعينة على أنها أكثر أو أقل بروزاً.

حتى التصنيفات الغير مألوفة أو غير المحددة مثل الأمثلة السابقة يبدو أنها توضح النموذج الأولي. وعند مواجهة تصنيفات مثل "الأشياء التي نخرجها من المنزل أثناء الحريق" أو "ما نشتريه كهدية عيد ميلاد" أو "النشاط الذي تقوم به كنوع من الترويح في عطلة نهاية الأسبوع"، لا يزال لدى الناس إحساس بأشياء مركزية وأمثلة أقل جودة. وفي هذه الحالات، يبدو هنا أن الأهداف (goals) المفهومة العامة تستخدم لتحديد الهيكل للنموذج الأولي وتخرج بقرارات تبدو معقولة ويسهل الدفاع عنها. كما يبدو أن جزءاً من كفاءتنا الأدبية لمعرفة الأنواع التقليدية هو مقدرة متقدمة للتمييز بين الأنواع أو ربط نصوص جديدة بما لدينا من فهم للأنواع الأدبية المختلفة.

وبالطبع، فإن عملية إيجاد النموذج الأولي يمكن أيضاً تطبيقها على أنواع اللغة. فقد لاحظ علماء اللغويات المعرفية (cognitive) أن موضوعات النموذج الأولي تعمل كعنوان وكأداة. ولنأخذ على سبيل المثال افتتاحية قصيدة تيد هيوز من الفصل السابق:

حجر *التل كان قائماً* أن يُقطع وأن يُنقل ويوضع في مكانه الجديد

فالفاعل هنا وهو "حجر التل" لا يمثل نموذجاً أولياً (بل لا يسمى فاعلاً في بعض كتب النحو) فرغم أنه يشكل الموضوع، إلا أنه ليس العامل المساعد في الحدث. حيث قام هيوز بحذف العوامل المساعدة في الحدث من خلال استخدامه للمبني للمجهول. فانظر مثلاً إلى الاختلاف الحادث إذا جاء بعد الجملة عبارة مثل: "بواسطة عمال الطاحونة" أو كيف ستتقسم القصيدة إذا بدأت بطريقة النموذج الأولي:

عمال بناء الطاحونة قطعوا ونقلوا وثبتوا حجر التل القائم في مكانه الجديد.

من هنا، فإن عملية النموذج الأولي تسمح لنا في بناء الجملة بوسيلة لتحديد *وقياس الانحراف الأسلوبي* والتوازي والتقيد بمعايير الخطاب.

التصنيفات

Categories

التصنيف الذي تم ذكره سابقاً يوضح هيكل النموذج الأولي على أساس خبرتنا (experience) *وتجسيدنا* لنماذج المفاهيم. تميل التراكيب ذات الترتيب الشديد التحديد إلى أن تكون سمات المعيار البشري المألوف. ويبدو أننا نفكر في إطار التصنيفات ذات المستوى الأساسي. فعلى سبيل المثال، يعتبر "الكلب" كتصنيف أساسي المستوى أكثر من الأنواع الخاصة منه مثل كلب البودل أو الكولي أو البيجل والتي يتم اعتبارها أنواع فرعية وحتى الأنواع الأخرى من الكلاب مثل كولبد الأعرض في الحجم أو ويلش كولين وكولي ذو الشعر الطويل. الأمر الذي يفسر بدوره لماذا تبدو بعض اختيارات

الكلمات المعينة ملاءمة أو غير ملاءمة في السياق: "سآخذ الكلب في نزهة" هذه جملة عادية، "سآخذ التربر في نزهة" تبدو جملة غريبة إلا إذا استخدمت لتحديد كلب معين ضمن آخرين. وعلى نفس النحو، ستبدو جملة "سآخذ الحيوان الثديي في نزهة" جملة فكاهية أو طريفة. إن التبعية السياقية (**context dependency**)، المتضمنة هنا، تبين أن تأثيرات النموذج الأولي والتصنيفات ليست ثابتة وإنما تتحدد من خلال الإطار الإجتماعي والتاريخي. وعلى هذا فإن بيت ويستر القائل: "لكن خذ الذئب بعيداً لأنه عدوالإنسان" (من *الشيطان الأبيض*، ١٦١٢) والذي عدله تي. إس. إليوت إلى "خذ الكلب بعيداً لأنه صديق الإنسان" (*الأرض الخضراء* ١٩٢٢) في أجواء مدينة من مدن منتصف القرن العشرين.

ويميل المستوى الأساسي إلى أن يكون هو المستوى الذي نتفاعل فيه على النطاق البشري من التصنيف. ونحن نميل إلى التفريق بين الأشياء ذات المستوى الأساسي عند النقطة التي تبدو فيها تلك الأشياء غير متصلة مع الأشياء الأخرى في العالم. فنوعية الكلاب التربر ليست مختلفة عن نوعية كلاب الكولير على نفس المستوى من الاختلاف الكائن بين الكلاب والقطط. إن المستوى الأساسي يكون أيضاً في المواضع التي يوجد بها معظم صفات النوع أو الصنف وتتوافر فيه بطريقة أفضل. ونميل إلى أن نصف هذه النوعية من الحيوانات على أنها كلب أكثر من أن نميل إلى تصنيفها تصنيفات فرعية (**under-specifity**)، كأن نقول كلب كولي أو أن نصفها وصفاً بالغ العمومية (**over-specifity**) بقولنا إنها حيوان ثديي. هذه التسلسلات الهرمية المتجاوزة للحد المألوف إلى الأخرى دون الحد المألوف تسمح لنا أن نستخدم وأن نعرف صور التحديد الأعلى والأدنى (**over and under specifity**). حيث يعتبر التحديد والتصنيف الأدنى وسيلة معتادة للتعبير عن التهكم والسخرية: ما هي حالة الجو؟ أمطار تبلغ

سنتيمتران لمدة ست ساعات وبضغط جوي ٩٩٨ ملي بار وينخفض حتى يصل إلى درجة ٩٨٠ ملي بار. ويحمل التحديد الأدنى درجة من الغموض أو حجب النظر أو البذاءة في كلام أحد الشخصيات: مثلاً في عرض للكلاب، ما هذا الشيء هناك؟ إنه كلب.

يبدو أن عملية التعرف على التصنيفات تتم على مرحلتين، حيث تتضمن في البداية فهم عام للتصنيف كشيء (ككل كما يقول بذلك أتباع مدرسة الجشطالت) ثم يليها، في حالة ما إذا كانت هناك ضرورة تدعو إلى ذلك، تحليل تفكيكي (decompesition) للشيء إلى أنواع فرعية مرتبطة أو صفات مشتركة. هذه المراحل يمكن اعتبارها مناظرة لعملية القراءة الأدبية. وتتسم معرفة النص الأدبي بكونها عمل تفسيري (interpretation) في مجمله، فهو فهم يحمل طبيعة شمولية تبدأ في ثقافتنا حتى قبل أن نبدأ في قراءة النص الأدبي. هذا العمل من التفسير أو الفهم المبدئي هو ما يفعله القراء عند قراءة الأدب، عندما تكون الخبرة سارية لكن دون أن نعبر عن ذلك. وبمجرد أن يعي القراء ما يفعلونه، يمكن تمييز هذه المرحلة الدقيقة من المعرفة بأنها عملية قراءة. فالتحليل النقدي والمناقشة يعتبران جزءاً من القراءة إلى حد ما. وفي مرحلة القراءة، تحدث التفسيرات الصائبة وتبرز الصفات الهامة التي يتم التقاطها لجذب الاهتمام والبروز.

وطبقاً لما أوردته مدرسة الجشطالت في علم النفس، يتم التعرف على الشيء المفضل أو البارز أو الجاذب للإنتباه على أساس خمسة مبادئ هي:

١- مبدأ القرب (في الزمان أو المكان).

٢- مبدأ التشابه.

٣- مبدأ الختام.

٤- مبدأ الإستمرارية.

٥- مبدأ الوظيفة.

ومعنى ذلك، في المجال البصري، أنه عندما تتم رؤية شيء معين، يتم اعتباره موحداً في حالة ما إذا كانت عناصره متقاربة وشبيهة ببعضها البعض وإذا كانت تتسم في الوقت ذاته بالاختلاف عن العناصر المحيطة من غير ذات التصنيف تم خلال المعرفة والفهم لحدود هذا الشيء وتتم رؤية هذه العناصر وهي مقيدة ببعضها بدون كثير من الانفصال وأنها تشترك في دور أو وظيفة واحدة. قم بتجربة ذلك أولاً مع أشياء مثل كلب أو كتاب أو مقعد أو وردة. ثم بعد ذلك انتقل إلى أمور أخرى مثل ديمقراطية أو السعادة أو الصداقة، ثم الآن أدب القرن التاسع عشر، أو الروايات القوطية (وهي نوع من الروايات التي تجمع ما بين الرومانسية والرعب) أو الدراكولا.

تتسم الأشياء القليلة التي ذكرت أولاً في الفقرة السابقة بأنها سهلة التفسير على أنها تشكل كلاً متجانساً، ناهيك عن القراءة المتعمقة لصفاتها التكوينية والتي يمكن ربطها بالمبادئ الخمسة السابقة الذكر. وبينما لا يوجد إلا قدر ضئيل جداً من الاختلاف بشأن تحليلات المجموعة الأولى، فقد تتوقف أمام قدر أكبر من من الجدل والنقاش حول المجموعة الوسطى. وعلى نحو مشابه، يمكن دراسة المجموعة الأدبية للعناصر بصفات كثيرة تعتمد إلى حد كبير على معرفتك للمفاهيم. ويعرف قراء الأدب ذوي الخبرة صفات أكثر ولهذا تزيد احتمالية تصنيف الأشياء بطرق متنوعة.

بالطبع يمكنك رؤية بعض من هذه كتصنيفات مركبة (compound categories) ويمكن بالطريقة ذاتها التعبير عن الأشياء المركبة بكلمتين أو أكثر مثل الكرسي المتحرك أو نادل رئيسي أو رواية قوطية. وفي مثل هذه الحالات، يتم ربط الصفات لإنتاج شيء جديد موحد. غير أنه يحدث في كثير من الأحيان أن تحوي المفاهيم الضمنية في الكلمات المركبة معانٍ أكثر من مجموع الأجزاء. ولا يمكن فهم أي من هذه الأشياء ببساطة من

خلال معرفة الكلمات المشكلة وأحياناً تكون هناك حاجة إلى معرفة إضافية عن العالم حولنا لإمكانية فهم طبيعتها. وبطريقة مشابهة، نميل عند مواجهة مصطلح جديد لا نألفه إلى تخمينه من خلال استعارة صفات تظهر قريبة منه. وحيثما يكون العنصران غير مترابطين في الفهم الموجود لدينا، مثل("العناكب الكهربائية" (Electric Spiders) لراي برديري، "شاطئ مالك الحزين" (The Heron-priested) لديلان توماس) ويظهر هنا نوع من التسرب لصفات الأشياء بين الأشياء المصدرية ويتخذ الشيء صفات أخرى كثيرة أخذت من تصنيفات أخرى عند فهمه. ولا يبقى ما يتم بنائه ورسمه في هذه الحالة في الأساس للشيء مجرد عرض بسيط وإنما نموذج مفهومي (conceptual model)، يمكن أن نطلق عليه أيضاً اسم نموذج معرفي (cognitive model).

النماذج المعرفية
Cognitive Models

الصور الذهنية التي حددناها في الفصل السابق هي جزءاً مشتركاً وبالغ الفاعلية من أجزاء النماذج المعرفية وهي عبارة عن نماذج عمومية ومثالية تظهر أو تتضح من خلال مجموعة متنوعة من التعبيرات اللغوية. النماذج المعرفية المثالية (Idealised cognitive models، ICMs) هي التركيبات التي يمكن من خلالها تنظيم معرفتنا. تتكون النماذج المعرفية (cognitive) من علاقات بين التصنيفات والأنواع التي تم صياغتها اجتماعياً وثقافياً وكذلك تم صياغتها والتوصل إليها على أساس الخبرة الفردية، كوسيلتنا للفهم والتفاوض مع العالم وحياتنا خلاله.

النماذج المعرفية (cognitive) هي المتسببة في إحداث تأثيرات النموذج الأولي وإحساسنا بالتصنيفات الأساسية. ويمكن أن تتشكل من الصور الذهنية والتراكيب المؤلفة من حروف الجر بربط عناصر معينة إلى عناصر أخرى ويمكن تعزيزها وإعادة

تشكيلها بحركة الاستعارة المفهومية والكناية (انظر الفصل الثامن). والنماذج المعرفية (cognitive) هي الطريقة التي يكمل بها العلم المعرفي (cognitive) الدائرة بين العوامل الفردية والاجتماعية في اللغة والفكر.

ولا تكمن معاني المفاهيم والأفكار في الكلمات التي تستخدم للتعبير عن هذه المفاهيم فحسب وإنما تكمن أيضاً في النماذج المعرفية (cognitive) التي تجد لها الكلمات والتي تضيف الفهم الغني والمعقد في موقف من مواقف الاتصال. لنأخذ مثالاً شهيراً يوضح هذا الأمر ألا وهو كلمة أعزب، فالكلمة لا تعني في واقع الأمر الشخص الغير متزوج، إذ لن يكون من المناسب أن نطلق كلمة أعزب على البابا أو القساوسة الكاثوليك الآخرين أو رجل أرمل أو رجل مرتبط بعلاقة بدون زواج أو فتى مراهق. ولكي نقر أن ذلك غير مناسب، يلزم أن نطبق تعريفات وظروف اجتماعية إلى فهمنا لكلمة أعزب. نحن نعلم المعايير السارية في الكنيسة الكاثوليكية ونعرف المعايير الاجتماعية وأساليب التخاطب وآداب المعاملة التي تحيط بالمعاملات الشخصية وكذلك الأيدلوجية الاجتماعية التي تعتبر كلمة عازب ككلمة مفيدة ونافعة. كل هذه المعرفة يتم احتوائها كسلسلة من النماذج المعرفية (cognitive) التي نوظفها عندما نستخدم أو نفهم كلمة أعزب. وبصورة أساسية، لا يمكن اختصار الكلمات (أو الألفاظ) إلى دلالات منطقية أو غير مناسبة للسياق أو غير إجتماعية أو غير معرفية (cognitive).

تصبح النماذج المعرفية (cognitive) التي نشترك فيها نماذج ثقافية ويمكن أن يتم تحديدها على أساس التعويل على السياق، كما أوضحنا أعلاه. فعلى سبيل المثال وجدت أن خدعة التفاحة/ البرتقالة السحرية لا تحدث نفس الأثر في سنغافورة أو مع بعض طلابي اليابانيين في بريطانيا، حيث كانت أول فاكهة تذكر هي الدوريان (ثمرة

فواكه خضروات ذات أشواك موطنها جنوب شرق أسيا تتسم برائحة قوية ونفاذة). وعلى نفس النحو، فإن العناصر التي تتضمنها التصنيفات الخاصة بالأثاث والمركبات وأطعمة الإفطار .. الخ، تختلف اختلافاً جذرياً في ترتيبها داخل إطار النموذج الأولي.

تشترك المجتمعات في النماذج الثقافية بذلك يمكن لنماذج التصنيف أن تتنوع على أساس الموطن والبيئة، كما يمكن أن تتنوع عبر خطوط الفهم أو الأغراض العامة. ويمكننا أن نتحدث عن النماذج الثقافية التي نشاركها من خلال أحد المجتمعات التفسيرية (interpretative communities) – ويقصد بها هنا المجتمع الذي يقال إنه يشترك بطريقة مشابهة في الفهم والقراءة. وينتج النموذج الثقافي الذي أوضحه زملائي الخبراء في أدب عصر النهضة قراءات لشكسبير تختلف اختلافاً جوهرياً عن تلك التي تطرحها آراء جمهور السينما أو حتى آراء طلاب جدد في الوسط التعليمي. يتم تحديد الخبرة والمرجعية التي يتمتع بها أي مجتمع بصورة كبيرة بواسطة عرض النماذج الثقافية التي يقدرها هنا المجتمع التفسيري الذي نحن بصدده.

في إحدى تجاربي وجدت أن الناس الأكثر خبرةً وتمرساً في قراء الخيال العلمي يميلون إلى أن ينخرطوا أكثر داخل هذا النوع الأدبي وأن يروا عناصر الخيال العلمي في أشياء قد يصنفها غيرهم كنوع من الخيال والتخيل أو الرعب أو نوع من الأساطير أو نتاج ما بعد الحداثة أو نتاج السريالية ... إلخ. في حين حصر القراء قليلي الخبرة تصنيفاتهم لذلك النوع الأدبي في أنه يتحدث عن وحوش أو أطباق طائرة أو أسلحة تعمل بالإشعاع، إذن نستطيع أن نرى أن النماذج المستخدمة في نوع العمل الأدبي هي اجتماعية أو ثقافية في الأساس إلا أنها تتسم في الوقت ذاته بكونها أمور معرفية (cognitive). وفي دراسات الأنواع الأدبية، ثم اقتراح التسلسل الهرمي التالي:

١- الجنس الأدبي (mode): شعر ونثر ومسرح ومحادثة وأغنية وغيرها.

٢- النوع الأدبي (genre): كوميدي وتراجيدي وقومي وسيريالي وغيرها.

٣- النوع الفرعي (sub-category): ملحمة ساخرة: أوبرا كوميدية والقصص الخيالية التي تباع في المطارات وقصص الحرب وسيرة ذاتية سياسية وغيرها.

٤- السمة (type): سونيتة أو أغنية شعبية أو رسالة إلكترونية أو مسرحية ذات فصل واحد أو قصة قصيرة وغيرها.

٥- السجل (register): لغة تقريرية أو كتابة خطاب أو روائي أو شعر غنائي وغيرها.

عند تطبيق نظرية النموذج الأولي هنا، يبدو الأسلوب على أنه المستوى الأساسي للتصنيف أو إذا قدمناها بطريقة عكسية، فيمكن أن نقول إنها التصنيفات التي يميل الناس إلى استخدامها بسهولة كبيرة والتي غالباً ما تتكون من كلمة واحدة وصفية يتم اعتبارها في مستوى التصنيف الأساسي. استطيع تخيل اللغويين ونقاد الأدب وهم يختلفون في هذه القضية وربما يكون تحديد "النوع" أمراً أساسياً بالنسبة لهم، لكني أريد أن أظهر أن النماذج الثقافية التي يشتركون فيها كخبراء تعني أن حكمهم في هذا الشأن حكم غير عادي.

بدلاً من ذلك يمكننا استخدام التنويه إلى مجتمعات الخطاب (discourse communities) كوسيلة لتوسيع فكرة أحد المجتمعات التفسيرية. ومجتمع الخطاب هو عبارة عن مجموعة تتحدد طبيعتها وفقاً لطرق إستخدامها للغة والنصوص الأدبية وبالطبع فإن هذه المسألة غير ثابتة ومحددة المعالم، عندما نتنقل من دور إلى آخر في مضمار حياتنا. استطيع أن أقرأ كشخص أكاديمي، لكنني أيضاً أستطيع أن أقرأ كمسافر في قطار وفي كل مكان أتواجد فيه، فأنا أتبع مجتمعاً خطابياً مختلفاً. من هنا، فإن الكيفية التي يتم من خلالها تعريف واستخدام الفروق للنوع الأدبي في هذه المجتمعات هي

النماذج الاجتماعية المعرفية (cognitive) والثقافية الخاصة بمثل هذه المجتمعات.

المناقشـــــة

قبل أن نبدأ، ربما تود أن تناقش تأثيرات هذه الأفكار على معرفتك للأدب والأنواع المختلفة له. فيمكنك أن تبدأ بطرح الأسئلة التالية:

١- ما هو نوع العمل الأدبي؟ فكر في بعض الأنواع الأدبية وقرر ما هي الأسس التي تقوم عليها النصوص وتكونها وتجمعها إلى بعضها البعض.

٢- عند تناولك لنص جديد، كيف لك أن تقرر كونه نصاً أدبياً أم غير أدبي وكيف تقرر النوع الأدبي الذي ينتمي إليه؟ هل يستطيع نص أدبي جديد أن يصنع نوعاً أدبياً جديداً؟ إلى جانب ذلك، إلى أي مدى تستطيع أن تدلي بتفاصيل حول الأفكار المتعلقة بالكفاءة الأدبية ومجتمعات التفسير والمجتمعات الخطابية؟

٣- هل توافق على التمييز المذكور أعلاه بين "التفسير" و"القراءة"؟ وكيف يمكن التعبير بطريقة أفضل عن هذين الوجهين لعملية المعرفة (cognition)؟ وكيف يؤثران على فكرتك فيما تتضمنه القراءة الأدبية؟

٤- كيف يمكنك إيجاد الفروق بين مجموعة التصنيفات الشديدة الارتباط التالية، في ضوء الفهم المعرفي (cognitive) لعملية التصنيف وهي: المحاكاة الساخرة والمحاكاة التهكمية والمعارضة (محاكاة للأثر السابق) والمحاكاة والتمثيلية الهزلية والهجاء والتلميح والتناص؟

تحليل باستخدام النقد الشعري المعرفي Cognitive

تحدثنا من قبل عن استخدام النموذج الأولي كأداة لتحديد الإنحرافات اللغوية، فحيث يقوم فاعل النموذج الأولي بدور كلٍ من الموضوع والعامل ونماذج العبارات الأخرى تمثل انحرافاً للمعنى بعيداً عن معياره الطبيعي. هذا التطبيق يمكن تمديده إلى المعارف اللغوية الأخرى.

يمكن اعتبار الخبر الكامل التكوين في قواعد النحو التقليدية على أنه أمر واقع في حالة التعبير عنه بكل السمات اللغوية التالية:

١- الإسناد: لا بد من وجود جملة اسمية وجملة فعلية.

٢- المصدر: لتحديد فعل أو حدث قد تم.

٣- التناقض المثبت: حيث إن النفي لا يدعي شيئاً عن الحقيقة.

٤- النوع التقريري: لا يكون استفهامي أو أمري أو تعجبي أو بدون فاعل.

٥- إسناد محدد: إسناد غير محدد (باستخدام أدوات التنكير أو الحروف التي تشير إلى النكرة مثل "بعض").

لذلك فإن الجمل الآتية تمثل درجات من الانحرافات بالترتيب:

"لندن. ترم ميكلماس انتهى مؤخراً واللورد كانسلور جالساً في قاعة فندق لينكولن، في طقس نوفمبر العنيد".

(*المنزل الكئيب* — تشارلز ديكنز) ليس هناك مسند (خبر).

"العندليب، أغنيته الرقيقة، لولا لولا، أغنية رقيقة".

(*حلم ليلة صيف*، لوليام شكسبير) لا توجد أفعال.

"أنا لا أعرف إذا كانت القوانين صحيحة.

أو إذا كانت القوانين خاطئة"

(*أنشودة سجن ريدنج* جاول، أوسكار وايلد). تناقض مثبت.

"انظروا إلى أعمالي - أيها الجبابرة - واشعروا باليأس".

("أوزمانديأس"، بيرسي شيلي) أمر.

"لا بد أن شخصاً ما كان يلقي بأكاذيب عن "جوزيف ك". لأنه بدون أن يرتكب خطأ تم اعتقاله في صباح رائق لأحد الأيام".

(رواية *المحاكمة*، للكاتب الألماني فرانز كافكا) الفواعل غير محددة.

هذه القائمة تؤكد لأي درجة يمكن بجملة سطحية أن تبدو أمراً واقعاً وتجسد إدعاءً عن العالم، لكننا نستطيع أيضاً أن نفهمه من الناحية المعرفية (cognitively) كوسيلة لرؤية أمثلة جيدة أو أقل جودة للجمل المكتملة التكوين. أي بمعنى آخر، كمقياس للإنحراف في الأسلوب. تشتمل القائمة على مقياس لعملية صنع النموذج الأولي وتحويله وجعله واقعاً مجسداً، يبدأ مع كون عدم المنسوب (بدون فاعل) أكثرها انحرافاً وينتهي بعدم تحديد الفاعل كأقلها انحرافاً. في كل مثال من الأمثلة السابقة، يكون للانحراف سبب وظيفي أو موضوعي والذي يمكنك تحديده عند قراءة النص الكامل.

والجمل التالية بعيدةٌ إلى حد ما عن جمل النموذج الأولي طبقاً لهذا الرأي.

الضباب يلف المكان كله، فوق النهر، يسري خلال الجزر الصغيرة الخضراء والمروج، على النهر يتمايل على صفوف السفن وعلى جانب النهر الملوث للمدينة العظيمة (والقذرة). الضباب على إسكس مارشز، على مرتفعات كينتش ويزحف الضباب خلال مطابخ سفن نقل الفحم الشراعية، يرقد الضباب على عشب الحديقة، يحلق فوق أشرعة السفن الكبيرة، يتدلى الضباب من حواف مراكب نقل البضائع والمراكب الصغيرة. في عيون وحناجر كبار السن في جرينيتش وهم يحدثون أزيزاً ويتنفسون بصعوبة بالقرب من المدافئ في عنابرهم، الضباب في ساق وتجويف غليون المساء لقبطان السفينة الحانق في كبينته المغلقة، ينشب أظافره بقسوة في أصابع أقدام وأيدي عامله الصغير المرتعش على السطح. الناس الذي تصادف مرورهم على الكباري ينظرون من فوق حواجزها إلى سحابات الضباب أسفل منهم والضباب يحيط بهم كأنهم في بالونة متعلقين في السحب الغامضة.

(*المنزل الكئيب*، لتشارلز ديكنز)

تعد هذه الأمور أمور غير واقعية إلى حد ما وينقص عبارة "الضباب يلف المكان كله" الإسناد وبذلك ينقصها الكثير من الملامح والسمات الممكنة في القائمة. وحيث تجيء بعض أشكال الفعل مثل زاحفاً وراقداً ومحدثاً أزيزاً فيما بعد، فلا يتم وضعها في شكل تصريحي وتقريري. وهناك حالة يمكن أن تجيء ويتم اختيارها هنا لبيان الجهد المعرفي (cognitive) المتضمن. إنه أمر سهل على القارئ أن يعرف النماذج غير الأصلية كفكرة متنقلة وهي الخاصة بطبيعة الضباب الساحقة والفاسدة والتي تتسم بالركود. مع ذلك يفتح النص بطريقة معقولة لحدوث *قراءة* تفسيرية، فلم يعرض ديكنز الأمر باستخدام أساليب خبرية حقيقية تنتمي للنموذج الأولي المؤكد. وبوجه عام، كلما قل استخدام النموذج الأولي في الأسلوب، زادت احتمالية أن يكون النص مفتوحاً للقارئ في أن يتفاعل معه ويبدأ التفسير. أما بالنسبة للنصوص المكتوبة، التي تقدم توقعات النموذج الأولي على كل المستويات، فهي نصوص أكثر إنغلاقاً (closed) أمام القارئ. الأمر يكون أكثر انفتاحاً (open) للقارئ في أن يعمم فكرة الضباب الثقيل المستبد وجعله يمتد إلى النظام الاجتماعي والقانوني الذي تتحدث عنه بقية القصة.

في باقي هذا القسم، سأناقش القضايا الهامة للأنواع الأدبية حيث تكون أكثر مرونة وغير أكيدة باستخدام مثال من المحاكاة الهزلية (parody):

بائعي الحليب في كل مكان، بائعي الحليب في الشارع، بائعي الحليب في البستان، بائعي الحليب في نهاية الشارع حيث تهب الريح بين طاولات الحوانيت المكتظة بالأحذية البلاستيكية والغسالات رخيصة الثمن، بائعي الحليب في الحواري التي تتلوى وهي تطل على الأفنية الخلفية القذرة للحانات الهاجعة يحدثون أصواتاً بالطرق على زجاجاته وهم يمرون بالأحياء والأدوار التحتية للمباني، بائعي الحليب يتملقون ليحصلوا على مبلغ أكبر من ربات البيوت المتعرضات لمضايقات وإيذاء في

بيوتهن، بائعي الحليب بجيادهم الكسولة، بائعي الحليب بمركباتهم الكهربائية واقفين عند إشارات المرور حيث يضرع الطريق الرئيسي لليسار ليمر على مبنى انتظار السيارات المهيب المتعدد الطوابق ذواللون الرمادي الحزين.

(ناش ١٩٨٥- ١٩٩٩)

هذه القطعة ألقيت في حلقة دراسية عن الإنشاء ويسميها ناش السخرية الزائفة، حيث أنها ببساطة تحاكي بعض سمات الأسلوب للنص الأصلي. إنها لا تتضمن تقليد أسلوبي وشامل وسيكون من الصعب مقارنة التأثير البلاغي لديكنز. وبالمثل فإنها ليست قريبة بشكل كافي من الأصل حتى يمكن اعتبارها معارضة (travesty) وبدلاً من ذلك، يمكن النظر عليها على أنها محاكاة المضحكة (pastiche).

كل هذه المصطلحات القريبة الصلة من النقد الأدبي عن السخرية يمكن فهمها من حيث النموذج الأولي. وخير مثال للنص الأصلي (ربما يجب علينا البدء بالقول "النص الذي جعلناه الأصل" أو "المنشئ" (originator) المضاد للمؤلف) أو هو النص المصدر. ولا شيء يقترب من أسلوب *المنزل الكئيب*، (*The Bleak House*) أكثر من الرواية نفسها. وبدءاً من النقطة المرجعية المعرفية (cognitive)، يمكننا أن نميز أمثلة أقل جودة من خلال تركيبة النموذج الأولي. وطبقاً للأسلوب المحوري، يمكننا أن نلاحظ بعض الأمثلة المتسلسلة: المحاكاة (imitation) يعتبر مثال أفضل للمنشئ أو النص الأصلي من المحاكاة الساخرة (satire) والمحاكاة التهكمية أقرب للمنشئ من التلميح (spoof). ويمكننا أيضاً أن نميز العناصر التي يمكن وصفها بدقة، بسهولة أكثر من حيث الجوهر وليس من حيث علاقتها ببعضها: السخرية والهجاء (paradey and satire) ربما يكونا بعيدان بطريقة متساوية عن النص الأصلي، لكنهما يقعا في علاقة معقدة مع بعضهما البعض.

ونقدم هنا مثالاً من المحاكاة التهكمية ومرة أخرى من بل ناش وهي في شكل المعارضة لأغنية من العصور الوسطى الإنجليزية لكن موضوعها مستحيل على كاتب من العصور الوسطى.

المكنسة الكهربائية

ها، المكنسة الكهربائية تغني أغنيتها
أحب سماعها عندما
تتنفس بحب وقوة
ومع أنها جعلت صباحي طويلاً،
إلا أن منزلي أصبح كله نظيفاً
إذن أهلاً أهلاً مكنستي، يا من تنظفين ولا تتركي أثراً
لقد أنهيت الكنس بطريقة جيدة وشفطتي كل التراب
رقبتك الجميلة كالثعبان
جسدك مثل الثور
تأكلين الغبار تكراراً
تصلين إلى كل بقعة وركن
حتى تمتلىء بطنك
إذن أهلاً أهلاً يا مكنستي، يا من تنظفين ولا تتركي أثراً
لقد أنهيت الكنس بطريقة جيدة وابتلعتي كل التراب
بدون أقدام ذهبت بعيداً في صالتي
تقتاتين من الأرض
أنت أعظم شيء على الأرض

ذيلك مشبوك في الحائط
في أي مكان يمكن أن يوجد
إذن أهلاً أهلاً ، يا من تنظفين ولا تتركي أثراً
لقد أنهيت الكنس بطريقة جيدة وابتلعتي كل التراب
أي دولاب مظلم يأويك
به أكبر قدر من الأشياء
حتى يجيء يوم السبت، ثم
تبدئين العمل أفضل من كل الرجال
وأنت تصرخين بنوايا جميلة
إذن أهلاً أهلاً يا مكنستي انتظري
لقد أنهيت الكنس بطريقة جيدة وابتلعتي كل التراب

(ناش ١٩٩٢ : ٩١- ٩٢)

يسمي ناش هذه الأبيات من الإنجليزية في القرون الوسطى. ولاحظ أن هناك زملاء أكاديميين كثيرين من المتخصصين في أدب القرون الوسطى يشعرون بأن من الواجب عليهم أن يلفتوا الانتباه إلى غرابة وركاكة القواعد النحوية والهجاء للغة الإنجليزية في القرون الوسطى وأن علينا أن نلاحظ عدم وجود وزن موسيقي. وفي النموذج الثقافي لهذا الخطاب الاجتماعي، تعتبر القصيدة محاكاة مضحكة مع موضوعها الغير ملائم وهو المكنسة الكهربائية، مما يوضح النية السيئة للكاتب. بالنسبة للقراء الأقل خبرة والذين ليست لهم دراية بالمفارقات الفنية، فالقصيدة محاكاة تهكمية ضاحكة وحتى إذا كنا واعين بالأخطاء، فيمكننا أن نرى أن القصيدة تسير، عن قصد، في قالب ساخر وغير جاد. وفي كلا الحالتين، فإن الحقائق التي يتم ملاحظتها

متشابهة ويمكن أيضاً أن تناسب نماذج ثقافية مختلفة.

إن عنصر التناص هو أكثر العناصر بعداً ويبدو فضفاضاً في رؤية النموذج الأولي. حيث تشكل المصادر والتأثيرات الأدبية نماذجاً في صفات المفهوم العام للنص. وعلى هذا النحو، يصبح ظل النصوص الأخرى متاحاً للقارئ مثلما أن الكتاب الذي بين يديك الآن متاحاً ومنظور هذا المفهوم هو بوضوح شيء شخصي كما أنه خطاب متاح للدراسة العامة أيضاً. إن تقريب النص من المنشئ له يمنحنا وسيلة لقياس ماهية النوع الأدبي ومركزية نوعه والتقاليد الأدبية المتبعة. فعلى سبيل المثال، يمكن من خلال متابعة سمات التقارب والتشابه لقصص الخيال العلمي اليوتوبي (العالم المثالي الفاضل) أو الديستوبي (العالم الكئيب السيئ القائم النقيض لعالم اليوتوبيا) في السبعينيات من القرن الماضي أن نوضح ارتباط هذه النوعية من القصص والروايات بالرواية الأصلية *يوتوبيا* أو *المدينة الفاضلة* للكاتب الروائي توماس مور. ويمكن أن يؤدي الانخراط في مثل هذا النوع من البحث إلى مساعدتنا في رؤية الاختلافات بين اليوتوبيا الحقيقية والديستوبيا والأشكال المركبة من نفس السلالة والتي سميت بالبيتروتوبيا أو اليوتوبيا النقدية وبهذه الطريقة، يمكن لعملية النموذج الأولي أن تعطينا أيضاً وسيلة لفهم التمييز بين الأنواع الأدبية والوسيلة الأسلوبية لتحليل التباين في النموذج الأولي فيما يخص التناص.

أخيراً، عند تناول نص جديد لا يمكن بسهولة تصنيفه داخل نماذجنا المعرفية (cognitive) الموجودة للأنواع الأدبية، فنقوم بإستخدام *هدف معرفي* (cognitive) كوسيلة لحل القضية. إليك مثلاً قصة "ريدلي ووكر" لراسل هوبان والذي كتبها باللهجة التي تعكس الإنجليزية الوسطى لكنها أيضاً لهجة ريفية قديمة لجنوب شرق إنجلترا:

في يومي الموعود وعندما بلغت ١٢ عاماً، ذهبت ومعي رمحي وقتلت الخنزير البري وربما كان آخر خنزير بري أيضاً في منطقة باندل دونز. وعلى أية حال، مضى وقت طويل بدون ظهور واحد منها كما أنني لا أتوقع أن أرى أي منها مرة ثانية.

(هوبان ١٩٨٢: ١)

ربما يكون لدينا هنا هدفاً لفهم القصة لنكتب عنها تحليلاً أو نصل إلى معنى للأسلوب حتى ننتهي منه أو ببساطة أن نحل الاختلاف والتباين حتى نتمتع بها أكثر. ونحن نختار صفات لدعم إستراتيجياتنا من شأنها أن تدعم تحقيق هذه الأهداف؛ وبالنسبة لي، فأنا أميل إلى تصنيف القصة على أنها واحدة من قصص الخيال العلمي في النوع الأدبي الفرعي المعروف باسم ما بعد الكارثة (post-apocalyptic fiction): الأرض بعد حرب نووية أو وباء أو نفاذ الطاقة حيث يعود الإنسان لحياة الكهف ويصير أقرب إلى الوحوش. طبعاً هذه من أهم المواضيع لدى كتاب الخيال العلمي وهي قصص تأخذنا إلى المستقبل وسط مناظر طبيعية ومجتمع تم تدميره بواسطة حرب نووية. مع ذلك فإن النموذج المعرفي (cognitive) للنوع الأدبي الفرعي تم تعديله وتوسيعه ليحتوي الصفات التي أو جدتها القصة وذلك على عكس القصص التي قرأتها من قبل. إن عملية تدعيم وتنقية نماذجنا الأولية خلال القراءة هي عملية تسهم في زيادة كفاءتنا الأدبية.

استكشافات

١- يمكن تطبيق أنماط النموذج الأولي على أي مقياس مدرج في اللغة أو في الدراسة الأدبية. كيف يمكنك تعديل اللغويات المعرفية (cognitive) لتتوافق مع الآتي؟

أ) الفكرة الظاهرة الثنائية للشكل والخلفية.

• درجات الكياسة المعروفة (انظر براون وليفنسون ١٩٨٧)

• طرق تقديم الأفكار وأنواع الكلام في القصص (انظر ليتش وشورت١٩٨١)

• أنواع الآراء والاشتراك في السرد الروائي (انظر سيمبسون ١٩٩٣)

• التمييز بين الشخصيات المحورية والهامشية في القصص (انظر كالبير ٢٠٠١)

٢- ابحث وادرس النماذج المفاهيمية التي تكمن في تحديد النوع الأدبي للآتي:

أ) دليل لناشر أكاديمي (في صورة مطبوعة أو على شبكة الإنترنت).

ب) ترتيب الأرفف في متجر محلي لبيع الكتب.

ج) الأقسام الخاصة بهيكل الدورات الدراسية وبالوحدات التدريبية في كليتك.

ب) التاريخ المنشور عن الأدب.

٣- فكر في أحد الأنواع الأدبية في أي من الأماكن التي ذكرت في رقم (٢) وقرر من وجهة نظرك، طبيعة الصفات المحورية والصفات السطحية لهذا النوع من الأدب، قارن بين أفكارك وأفكار الآخرين.

٤- اكتب قائمة بالأنواع الأدبية على قطع من الورق. تناول نص أدبي شهير تعرفه جيداً، ثم خذ قطعة من الورق عشوائياً. لا بد وأن تجد عند ذلك طريقة للتعرف على النص حتى تقول عند ذلك إنه مثال فعلي وحقيقي على هذا النوع الأدبي. فعلى سبيل المثال، يمكنك أن تقول إن قصة *دراكولا* هي أساساً قصة بوليسية أو أن رواية *إلى المنارة* (*To The Lighthouse*) واحدة من الروايات المثيرة. ويعد الخوض في مثل هذا العمل مع قائمة من أنواع الأدب الفرعية أمراً يشكل تحدياً أكبر.

فيمكن أن نقدم، في هذا الإطار، قصة *متنزه مانزفيلد* (*Mansfield Park*) كدليل عن البستنة (انشاء بستان وتنظيمه) و*حكايات كانتربري* (*The Canterbury Tales*)

كمرشد سياحي (وانظر إلى القسم الأخير في كارتر وناش ١٩٩٠ لمزيد من الأسئلة). اختبر العمليات التي لا بد أن تمر بها وانظر إذا كانت أي من مناقشاتك العفوية ينتج عنها رؤية نقدية أدبية جديدة.

٥- اذكر نصاً به طابع واضح من التباين والاختلاف عن الصور المعروفة من الناحية اللغوية وحاول أن تكتب تحليلاً مفصلاً للغة التي تستخدم آراء من الشعر المعرفي (cognitive) لتفسير معاني وتأثير النص الأدبي.

قراءات إضافية ومراجع

نظرية النموذج الأولي من ابتكار روش (١٩٧٥، ١٩٧٧، ١٩٧٨ وتم تلخيصها ومراجعتها عام ١٩٨٨) روش وميرفز (١٩٧٥) ميرفز وروش (١٩٨١)، روش، ميرفز وجراي وجونسون وبويز برايم (١٩٧٦) وفي روش ولويد (١٩٧٨) وأكثر سهولة في فهمه من خلال لاكوف (٥-١٥٣ : ١٩٨٧) أو المجروشميدث (١-١١٣ :١٩٩٦) (١٩٩٦ : ١-١١٣) وتايلور (١٩٩٥)، التشابه بين النوع الواحد تم مناقشتها على يد كل من ويتنجنس (١٩٥٨)، (أي أم سي) في لاكوف (٦٨-٧٦: ١٩٨٧)؛ أنواع جديدة وأهداف أيضاً في لاكوف (٤٥-٤٦ : ١٩٨٧) وبارسلو (١٩٨٣) التعويل على النص (١٩٨٢)، مثال "الأعزب" (The bachelor) من قبل فلمور (١٩٨٢)، انظر أيضاً سويستر (١٩٩٠).

قدم فولر(١٩٧٧، ١٩٩٦) التلميح إلى أسلوب العقل مذكور في فولر. وتحدث كل من لاكوف (٦٤- ٦٧ : ١٠٨٧)، بيتس، ماكويني (١٩٨٢)، فان أوستن (١٩٨٤) عن إستخدام النموذج الأولي في التصنيفات اللغوية، أخذت قائمة من "صور التحقق للأخبار" من ليتش (١٥٤- ١٥٦ : ١٩٨١). تجريتي مع دراسة الخيال

العلمي في ستوكويل (٢٠٠٠a)، حيث أن هناك أيضاً تحليل عن فقرة مطولة من رواية *ريلمي* ووكر. أظهرت التفسير/ القراءة والتباين بينها من جادمار (١٩٨٩) وانظر أيضاً هوي (١٩٩٧ وانرك ١٩٨٧) والجاردين (١٩٧٣ أ أو ١٩٧٣ب) واستخدمه لتعطي عنواناً لإشارة المجتمعات التأويلية لفيش (١٩٨٠). مفهوم المفتوح والمغلق والمكتوب والمقروء مصطلحات من إكو(١٩٨١) وبارثس (١٩٩٧). يصف سوالس (١٩٩٨، ١٩٩٠) مجتمعات التخاطب وكتاباتها عن الأصناف الأدبية. انظر أيضاً ماكارثي وكارتر (١٩٩٤) وبيكس (١٩٩٦) للتوصل إلى رأي عام.

لعرض مناقشات عن المحاكاة المضحكة والصور المختلفة منها، انظر ناش (١٩٨٥، ١٩٩٢)، كيستر (٣-٢٣ : ١٩٩٢)، سيمبسون (٢٠٠٢) والأوراق في موللر (١٩٩٧)، المناقشات الكلاسيكية في باختين (١٩٨٩)، هتشون (١٩٨٥)، روز (١٩٩٣) وما قدم على يد جانيت مؤخراً (١٩٩٥، ١٩٩٧أ، ١٩٩٧ب).