

نحو بلاغة سردية جديدة نحو تأصيل معرفى تخيلى لبلاغة الشهادة

سنحاول فى هذه الدراسة أن نؤسس لمجال بلاغى جديد سنطلق عليه ((بلاغة الشهادة: مجاز الجرح والتعديل))، وستكون المنهجية التى سنقارب بها الموضوع منهجية بلاغية تجديدية تجريبية بغية تأسيس بلاغة سردية جديدة من واقع بنية شهادات المبدعين لا بوصفها (وثائق تداولية خارج نصية)) نفسية واجتماعية وتاريخية وسياسية، تسبق لحظة الإبداع الفعلى فى بنية الرواية أو القصة أو الشعر أو أى لون آخر من ألوان الإبداع - كما فهمت فى الخطاب النقدى السردى السائد - ولكن بوصفها (مجالا مجازيا بلاغيا) له بلاغته الخاصة التى لم تكتشف بعد، والتى تتكون طويلا فيما نطلق عليه هنا بلاغة ((مجازات الظل)) بوصفها بلاغات هامشية تمثل مرحلة مجازية جنينية تقع ضمن لحظة المنجز الإبداعى النهائى وليس قبلها بصورة حاسمة فجة، إنها مجازات ظلوية تدرجية تقع فى مقابل المتصل البلاغى النهائى للمنجز الإبداعى الذى نطلق عليه هنا: بلاغات ((مجازات الشمس)) بوصفها بلاغات مركزية تمثل اللحظة التشكيلية النهائية للمنجز الإبداعى، وستكون مهمتنا فى هذا البحث هدم هذا الوهم المنهجى والجمالى والمعرفى السائد فى بنية العقل العربى فى تعقل الوجود والواقع والنصوص، ومنها النظريات النقدية السردية المعاصرة التى تفصل بين ما أسميناه عبر المتصل البلاغى التعددى التدرجى الاحتوائى ببلاغات الظل، وبلاغات الشمس، أو قل بلاغة الشهادة، وبلاغة المنجز الإبداعى، وغير خاف هنا العلاقة الوشجى التى تربط الظل بالشمس أو الشمس بالظل، فكلاهما لا يمثلان انفصالا معرفيا نوعيا عن الآخر بل يمثلان اختلافًا درجيا من خلال بنية متصل إبداعى واحد، الظل والشمس درجات متدرجة من الضوء وخفوته عبر متصل إشعاعى واحد، أو قل درجات للحرارة والظل والنور متعددة متداخلة تتوالى على جسد نصى واحد، وتشع من كوكب درى واحد، يضىء ولو لم تمسه نار التصورات المعرفية الكامنة فى النظريات النقدية، ولقد بينا فى كتابنا عن ((منطق التجريب فى الخطاب السردى المعاصر)) مفهومنا لمجازات الظل كما حاورنا عددا من النقاد العرب الجادين بخصوص طرح هذا المفهوم الجمالى والمعرفى الجديد فى السرديات المعاصرة، لقد قلنا فى كتابنا السابق بصدد دراستنا لجماليات أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ ((ولعل ما أطلقنا عليه آنفا))

التحليل الدلالي لمجازات الظلال)) لدى نجيب محفوظ، أن يؤسس في أصداء السيرة الذاتية تشكيلها المجازي والتشكيلي الفريد، فمجازات الظل تشيد شمس الوجود في بنية أصداء السيرة الذاتية لدى نجيب محفوظ، مجازات الظل تلتقى أبواب العتمة الشفيفة على التعرف والعرفان معا، مجازات الظل أصداء متعددة متباينة متداخلة يقودها منطق التجريب والتداخل والإمكان والتنادى إلى المغيبات الصامتات المستشرفات من الوجود والذات والحضارة والجمال والمعرفة والسرد، ويجب أن نعي هنا مجازات الظل على أنها تمثل حقلا فلسفيا وجماليا وعالميا وجوديا متكاملًا، يجب علينا هنا أن ((نحقل عوالم مجازات الظل)) في أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ، لنستطيع أن نتخذ منها تكأة جمالية ومعرفية قادرة على فك شفرات هذا النص السردي المنظومي البيئي الكثيف، إن تحقيل مجازات الظل هنا يعني ((التأثيل المضموني والاستعمالي والنقلي والبنوي والحقلي، وبهذا لا يقتصر حقل المفهوم على التأثيل الحقلي، فالاحتقال هنا يحيل إلى معنى الحياة، أي كل ما يملكه المفهوم بالحياة ولوازمها من الاتساع والحركة والنمو والتمكن والامتداد، إذ كل ما يزود المعنى الاصطلاحي للمفهوم بدلالات مضمرة، تمكن المفهوم من الحياة يعد تأثيلاً))، فالمجازات الظلالية هنا ترى وتقلب وتحيل أوجه المعاني والذات والهوية وحقائق الفن، وكما تكون الحياة حية خلاقة بمتناقضاتها وتداخلاتها يكون الحقل كذلك حيا بالمفاهيم المتجاورة والمتقابلة والمتداخلة والمستشرفة معا، وتحقيل مجازات الظلال هنا تعيدنا إلى تكوثر دلالات الوجود الفعلي والحلمي، الصوتي والأصدائي في بنية السرد، فإذا كانت الشمس تنسخ الأشياء والأحياء والموجودات بظلها، لأن الظل كما يقول لسان العرب ((الظل في الحقيقة إنما هو ضوء شعاع الشمس دون الشعاع" وبهذا المعنى فإن وجود الأشياء لا يمحى بالظل بل يتكاثر ويتغير ويتحول ويتكوثر، إن الوجود يظل مشعا وغامضا في مجازات الظل، فلا يمكن أن يوجد بصورة محددة، ولا يمكن أن يتلاشى بصورة مطلقة، إنه الوجود الاستعماري على سبيل الحقيقة لا المجاز، يقول ابن عربي (بالظلال عمرت الأماكن)، فمجاز الظلال يحول الأحلام إلى واقع فعلي طافر باتجاه المستحيل كما يحول الواقع الفعلي إلى إمكان واقعي ضمن إمكانات واقعية أخرى كثيرة)) (فالظل شخص الكلمة، إذ هو قوامها الذي به تكون ومستورها الذي يحمل وحي معانيها، ولونها الذي تعرف به، وهذا ما يوجزه تعريف الظل في المعجم العربي)) (الظل من كل شئ شخصه وكنه، ومن النهار لونه إذا غلبته الشمس، هكذا يمكننا أن نعرف ظل المعنى،

بأنه عمران الكلمة، وموضع سكنها المتجدد، والمسافة المتناسخة بين طلوع معنى وزوال معنى، وهو ما تعلم به الكلمات في خفاء، وتلقي به إلينا وتكتبه فينا، وتموت الكلمة متى ضحا ظلها ((" ويقال للرجل إذا مات وبطل، ضحا ظله، ويقال فني الظل إذا صار شمسا، فقد بطل صاحبه ومات " تموت الكلمة وتفقد قدرتها على الحياة والإنسان إذا ضحا ظلها، أي إذا صارت شمسا، لا تخفى لتعلم، ولا تستر لتكشف، ولا تومئ فتلقى، ولا تضر فتستفهم ولا تتعدد ظلالها فتعمر ((١)).

ووفق هذا التصورات المعرفية والمنهجية لمجازات الظل لا بد أن يحدث تفكيك كلي للمفاهيم والأنساق والتصورات والمناهج السردية والنقدية، وكافة صور العلاقات الثقافية المحيطة بنا، والتي تدشن وعينا ولاوعينا في النظر للوجود والثقافة والنصوص، فإذا كانت شمس البنية الرمزية العامة المحيطة بنا قد أسست ورسخت طبيعة الأشياء من حولنا، وجعلت من حضور الذات والمعنى والقصد والهوية والماهية والتاريخ أمورا نهائية، ويات الانفصال بين مفهوم الخارج والداخل أمرا سائدا، وترسيخ مفهوم الحد العلمى الصارم - جعلت من كل هذا الحضور المعرفى والجمالى حضورا كليا ملزما للتفكير وللمناهج وطرائق السرد، مما جعل معظم نقادنا وباحثينا يروا إلى مجازات الظل - على أنها تمثل مرحلة - وليست بلاغة - وثائقية تاريخية نفسية اجتماعية (سياقية قبل نصية) منفصلة عن بلاغة لحظة المنجز الإبداعى نفسه، وليست لحظة مجازية ظلوية ضمن مراحل المنجز الإبداعى نفسه وكما تبدت بالفعل لدى كتاب السرد الجديد فى متونهم السردية التخيلية، وما لنا نذهب بعيدا والحياة نفسها بنية سردية منسوجة من أوهامنا واحلامنا وهواجسنا التى تسيجها فى النهاية بنية اللغة التى نعيش بها بوصفها أداة وبنية للتفكير معا.

لا أريد أن أعرض فى هذا البحث المختصر لأراء نقدية كثيرة غربا وشرقا قد رسخت هذه التصورات، ويكفى أن نعرض هنا لرأى الناقد المغربى (رشيد بنحدو) مثلا فى دراسته (حين تفكر الرواية فى الروائى) أنه (حين تفكر الرواية فى الروائى وهو يتلمس العلاقات التى تربط النقدى بالإبداعى أن أخصب لحظة من لحظات التنظير النقدى هى تلك التى تتخلل الإنتاج النصى فيها تأملات نقدية، فتصبح الكتابة قراءة للكتابة، والممارسة تنظيرا للممارسة، وذلك إذا ما قارنا هذه اللحظة بلحظتين أخريين، يزاوّل فيهما التفكير النقدى والنظرى عمله على النص الروائى، تأتى أولاهما قبل فعل الإنتاج والثانية بعده) ((٢) وهذا كلام نقدى مرتبك ومردود من جهات عدة فى

نظرنا، وهو رأى على العكس مما نريد بحثه وتأسيسه وتأصيله فى هذه الدراسة، لأنه ينظر للحظة النقد ولحظة الإبداع نظرة تجاورية انفصالية تأتى أولاها قبل الإبداع، والأخرى بعده، وهذا ما قصدناه بوهم المنهجية النقدية الانفصالية فى اختزال المتصل المجازى السردى عبر وحدات جمالية سردية تداخلية تمتد عبر تدرج سردى منظومى تعددى احتوائى فى بنية الشكيل السردى نفسه يشمل شهادة المبدع وتدخلاته المبتسرية الواعية، ومناوراته النقدية المتعددة داخل بنية الفضاء السردى نفسه، بحيث نستغنى فيه عن كلمة المقارنة. بين النظرية والإبداع. التى ذكرها رشيد بنحدو ونستعيض عنها بمصطلح القران التشكلى الجمالى والمعرفى بينهما معا وفى وقت واحد. فقد كانت السرديات تبنى نفسها بنفسها داخل المنجزات الإبداعية بعيدا عن سطوة التصورات النقدية والمنهجية السابقة، فالسرديات مثلها مثل أى إبداع آخر: تتكون بالحضور والغياب والصوامت والمستشرفات والتداوليات فى وقت واحد، السرد ليس بنية نصية حادة منغلقة على نفسها بل هى بنية خلاقية حرة تنبنى ببلاغة النظام وبلاغة اللانظام، ومنطق التخيل السردى والمبتسردى معا، وتدرج هذه البنية وكما سنبين فى قابل دراستنا عبر بناءات سردية منظومية تداخلية تدرجية تتناوب بين البنية وتكسيورها وإعادة بنائها ثم تفكيكها وكأننا فى حالة كلية رجراجة حية من القبض والبسط السردى الدائرى التداخلى المتنامى بعيدا عن الخطية والتعاقبية والسببية الفقيرة الضحلة، ولقد انتبه لهذا الناقد الفرنسى الشهير رولان بارط barthes Roland حيث ((نجد أن سبب تفضيله للكتابة على الكلام، يعود الى أن وسائل التشطيب فيها سريعة وأنية فى حين أنها فى الكلام، تتم بكلام آخر أى بالتراجع عما قيل عن طريق قول آخر. وهو لا يعتمد على آلة التسجيل (Le magnetophone) لتقييد نصوصه على غرار الكثير من المبدعين، بل هو يحبد دائما التعامل مع الورقة والقلم أى أنه يفضل الكلمة الحرف على الكلمة الصوت. (١٠) وتظهر أهمية عملية التشطيب لدى "بارط" من خلال كتابه "رولان بارط بقلم رولان بارط" حيث نجد بعض الخطاطات التى تمثل مرحلة ما قبل النص. واحتفاظه بها، واطهارها فى النص المطبوع والمنشور، لدليل واضح على مدى أهميتها بالنسبة له من جهة وعلى ضرورة اطلاع القارئ عليها ليدرك عسر عملية الكتابة من جهة أخرى. وليست عملية التشطيب لدى "بارط" مجرد شذب لبعض التفاصيل بل هى عملية استبدال، وتحويل، تشكل عملية الكتابة نفسها، وتحقق فى نظره، لذة الكاتب حيث يقول: "ان حذف وتصحيح كلمة، ومراعاة التناغم الموسيقى

(I) (Lenphonie) والصور واستكشاف كلمات جديدة (Neologisme) كل ذلك يشارك بالنسبة لي في نوع من النكهة الشرهة، واللذة الروائية الحقيقية هكذا، يكون ما قبل النص لدى "بارط" نوعاً من ممارسة العمل الروائي. ويحسن بنا هنا، أن ننظر فيما قبل نص من نصوصه، وهو النص الذي أثبتته كما أشرنا من قبل في كتابه "رولان بارط بقلم رولان بارط) وما يلفت النظر في هذا المخطوط هو الجملة المكتوبة في أسفله، والتي يمكن ترجمتها كالآتي: "تصحيح؟ أو بالأحرى لذة تفجير النص". ويعني هذا- في رأينا- أن ما قبل النص لا يمثل عملية التشطيب من حيث كونها تقوم بالحذف أو الالغاء أو التصحيح، ولكنها الى جانب كل ذلك، تساعد على تحقيق لذة الكتابة لدى الكاتب من خلال اضافات جديدة. وان دل ذلك المخطوط على شيء فإنما يدل على أن "بارط" كان يعاني في بحثا عن الكلمات والصور والمعاني التي تمثل احساسه وعمق أفكاره، وهو بذلك، كان يمارس عملاً أصيلاً لا ينفصل عن حقيقة عملية الكتابة.(١) إن الطموحات المنهجية اللغوية المعاصرة في التحليل السيميولوجي هي التي تدفع به إلى أن يكون علماً لجميع أنساق العلامات لغوية وغير لغوية، وما زال المشروع السيميائي يبحث عن معالم تحدد أطره المرجعية، وممارساته المنهجية وتوقعاته المستقبلية، وتداخلاته التعددية بالعلوم الأخرى وهو ما حدا برولان بارت في كتاباته (ميثولوجيات وامبراطورية العلامات عناصر السيميولوجية) إلى إثارة هذه القضايا والبحث عن منهجي تجريبية قادر على الجمع الكلي للأنساق اللغوية وغير اللغوية للسيميولوجيات المعاصرة، ويدفع سعيد الغانمي بتصوير حليلة الشيخ السابق. نقلاً عن رولان بارط. إلى آفاق نقدية أعمق وهو بصدد نقض مقولة نقدية شائعة تقول (بأن الحياة رواية تعاش بلا سرد، والسرد يروي بلا حياة) يقول الغانمي: ((فليس النص بالشيء المغلق على ذاته، بل هو مشروع كون جديد منفصل عن الكون الذي نعيش فيه. وامتلاك عمل ما من خلال القراءة، يعني نشر أفق عالم ضمني يحتوي على الأفعال والشخصيات واحداث القصة المروية. وبالنتيجة، ينتمي القارئ دفعة واحدة الى افق تجربة العمل في الخيال، والى فعله او فعلها الواقعي. ان افق التوقع وأفق التجربة يواجهان باستمرار احدهما الآخر، وينصهران ببعضهما البعض. وبهذه النظرة يتحدث "غادامير" عن "انصهار الآفاق" الجوهرية في فعل فهم النص. أعرف جيداً ان النقد الأدبي حريص على ابقاء التمييز قائماً بين داخل النص وخارجه. ويعد اي استكشاف او سبر للعالم اللغوي خروجاً عن نطاقه. اذن، يتسع تحليل النص ضمن حدود النص، ويحرم أية محاولة

للخطو خارج النص. هنا يبدو لي ان هذا التمييز بين الداخلى والخارج هو نتاج منهج تحليل النصوص نفسه، وانه لا يتطابق مع تجربة القارىء. وينشأ التضاد بينهما عن تعميم الخواص التي تتسم بها بعض الوحدات اللسانية على الادب، مثل الفونيمات واللكسيمات والكلمات. فالعالم الواقعي يقع خارج اللغة في اللسانيات. لا القاموس ولا النحو يحتويان على الواقع. ان هذه المبالغة في النقل الاستقرائي من اللسانيات الى الشعرية هي بالضبط، فيما يبدو لي، ما يغري النقد الادبي، أعني التصميم المنهجي المناسب للتحليل البنيوي، في معاملة الادب من خلال المقولات اللسانية التي تفرض عليه التمييز بين الداخلى والخابى ج، ومن وجهة نظر تاويلية (هرمنيوطيقية) اي من وجهة نظر تأويك التجربة الادبية، فان للنص معنى مختلفا تماما عن المعنى الذي يعرفه التحليل البنيوي فيما يستعيره من اللسانيات. فهو وساطة بين الانسان والعالم، وبين الانسان والانسان، وبين الانسان ونفسه. والوساطة بين الانسان والعالم هي ما ندعوه المرجعية، والوساطة بين الناس هي ما ندعوه الاتصالية، والوساطة بين الانسان ونفسه هي ما ندعوه بالفهم الذاتي. والعمل الادبي يتضمن هذه العناصر الثلاثة المرجعية والاتصالية والفهم الذاتي. إذن، تبدأ المشكلة التأويلية حين تفرغ اللسانيات وتغادر. وهي تحاول ان تكتشف ملامح جديدة للمرجعية ليست وصفية و ملامح للاتصالية ليست نفعية، و ملامح للتأملية ليست نرجسية، ما دامت هذه الملامح وليدة العمل الادبي. بكلمة وجيزة، توضع الهرمنيوطيقا او التأويلية عند نقطة التقاطع بين الصياغة الصورية (الداخلية) للعمل configuration، وبين اعادة التصوير (الخارجية) للحياة refiguration. في رأيي، ان كل ما قيل سابقا بخصوص حركية الصياغة التصويرية الخاصة بالخلق الادبي ليس سوى اعداد طويل لفهم المشكلة الحقيقية، أعني مشكلة تحول الصورة المناسب للعمل. من هذه الناحية، يكون بناء الحبكة هو العمل المشترك لكل من النص والقارىء. لا بد لنا ان نتابع الصياغة التمثورية وان نصحبها ونحقق لها قابلية كونها متبوعة، حيثما يكون للعمل، حتى ضمن حدوده الخاصة، صياغة تصويرية، فمتابعة سرد ما هي اعادة تحقيق فعل تصويري يضيف عليه شكله. وكذلك فانها فعل القراءة الذي يصاحب اللعب بين الابتكار والترسب، اللعب بالضوابط والقيود السردية، مع الاحتفاظ بامكان الانحراف، بل حتى بالصراع بين الرواية والرواية المضادة. واخيرا، فان " فعل القراءة" هو الذي يكمل العمل الادبي، ويحوله الى "دليل" للقراءة، بما فيه من مزايا غير قطعية ويثروة تأويلية خبيثة، وقدرة

على ان يعاد تأويله بطرق جديدة وفي سياقات تاريخية جديدة. لقد صار بإمكاننا، قي هذه المرحلة من التحليل، ان نمسك بالكيفية التي يصطلح فيها السرد والحياة، لان القراءة نفسها هي أصلا طريقة للعيش في عالم العمل الخيالي، وبهذا المعنى يمكننا القول ان القصص تروى، ولكنها أيضا "تعاش على نحو متخيل". ينبغي الآن ان نلم بالطرف الثاني في هذه الثنائية، وهو ما نسميه بـ "الحياة". ينبغي ان نتساءل عن البديهة المغلوطة التي تعاش الحياة بمقتضاها ولا تروى. ولهذا الغاية لابد ان اركز على القابلية قبل السردية pre-narrative فيما ندعوه الحياة. مايجب ان نسأل عنه هو التوازن المفترض في بساطته بين الحياة والتجربة. ليست الحياة سوى ظاهرة بيولوجية، طالما بقيت خالية من التأويل. وفي التأويل يؤدي الخيال دور الوسيط. وحتى نتيح المجال لمثل هذا التحليل، لابد ان نؤكد خليط الفعل والعناء الذي يكون نسيج الحياة. فهذا الخليط هو ما يحاول السرد ان يحاكيه بطريقة ابداعية. حين تحدثنا عن ارسطو تعمدا حذف التعريف الذي يقدمه للسرد، فهو يرى انه "محاكاة فعل ما" mimesis praxeos. لذلك علينا ان نبحث عن نقاط الاسناد التي يجدها السرد في التجربة الحية للفعل والعناء، والتي تقتضي، في هذه التجربة، مقاومة السرد وتعبير عن حاجتها له. أول نقطة يرسو فيها الفهم السردى في التجربة الحية تكمن في بنية الفعل الانساني والعناء. من هذه الناحية، تختلف الحياة الانسانية اختلافا شاسعا عن الحياة الحيوانية، وللسبب نفسه عن وجود الجمادات. ونفهم ما الفعل والعناء من خلال قدرتنا على ان نستعمل، بطريقة ذات معنى، كامل شبكة التعبيرات والمفاهيم التي تمنحنا اياها اللغات الطبيعية لكي نميز بين "الفعل" الارادي، و"الحركة" الجسدية المحض، و"السلوك" التشريحي النفسي. على هذا النحو نفهم ما يعنيه المشروع والهدف والوسيلة والظروف، وغير ذلك. وتشكل كل هذه الافكار شبكة ما نصطلح عليه بـ "دلاليات الفعل". فهذه الشبكة نجد كل مكونات التأليف بين المتغيرات. من هذه الناحية، تكون ألفتنا بالشبكة المفهومية للفعل الانساني من نفس مرتبة الالفة التي لدينا عن حبات القصص المعروفة، لنا، فهو نفس الفهم الحصيف الذي يوجه فهم الفعل (والعناء) ويوجه السرد ايضا.

ثاني نقطة رسو يجدها السرد في الفهم العملي تكمن في المنابع الرمزية للميدان العملي. وستقرر هذه النقطة اي مظهر من مظاهر الاداء، او القدرة على الاداء، او معرفة كيف يؤدي، هو الذي ينتمي الى مجال النقل الشعري. واذا كان بالامكان رواية

الفاعل حقاً، فذلك لأنه قائم، اصلاً، بالالفاظ والاشارات والقوانين والمعايير، فهو دائماً موسوط رمزياً. ولقد فهمت الانثربولوجيا الثقافية ملمح الفعل هذا فهما رصينا. اذا تحدثت بطريقة اكثر تحديدا عن الوساطة الرمزية، فذلك لكي اميز بين رموز الطبيعة الثقافية، وافرز ذلك النوع من الرموز الذي يكمن وراء الفعل الى حد انه يشكل اساس معناه، قبل ان تنفصل المجاميع المستقلة التي تنتمي الى الكلام والكتابة، عن مستوى الممارسة العملية. ونحن نجد هذه الرموز حين نناقش قضية الايديولوجيا واليوتوبيا. وسأحصر ملاحظاتي اليوم بما يمكن ان يصطلح عليه بالرمزية الضمنية او الكامنة، في مقابل الرمزية الصريحة او المستقلة. وفي الحقيقة، فان ما يميز الرمزية الضمنية في الفعل، عند الانثربولوجي، هي انها تشكل "سياقا وصفيا" لافعال معينة. بعبارة اخرى، انها ذات علاقة بعرف رمزي معطى بحيث اننا نستطيع ان نؤول ايماء معينة بوصفها اشارة الى هذا الشيء او ذاك اي ان اشارة معينة، حين يرفع المرء يده، يمكن ان تفهم استنادا الى السياق بوصفها اشارة ترحيب، او ايقاف سيارة أجرة، او تصويت. فقبل ان يتم تأويل هذه الاشارات، تكون الرموز مؤولات داخلية للفعل. بهذه الطريقة تعطي الرمزية "مقروئية" او قابلية قراءة اولية للفعل، فهي تجعل من الفعل شبه نص quasi-textتوفر له الرموز قوانين الدلالة التي يمكن من خلالها تأويل تصرف معين. نقطة الرسو الثالثة للسرد في الحياة تكمن فيما تمكن تسميته بـ "الخاصية ما قبل السردية للتجربة الانسانية". وبسبب هذه النقطة يكون لنا المبرر في الحديث عن الحياة بوصفها قصة في طور الولادة، وكذلك عن الحياة بوصفها "نشاطا وعناء بحثا عن سرد". ولا ينحصر استيعاب الفعل بألفة شبكة الافعال المفهومية، وبوساطاتها الرمزية، بل انه يمتد بقدر ما يتعرف على ملامح الفعل الزمانية التي تستلزم السرد. وليس نتيجة المصادفة او الخطأ: اننا كثيرا ما نتحدث عن قصص تحدث لظ، او قصص نورط فيها او مجرد قصص حياة. ربما اعترض علينا احد ان تحليلنا هنا يدور في حلقة مفرغة. اذا كانت التجربة الانسانية كلها تتوسط فيها أصلا أنواع من الانساق الرمزية، فانها أيضا لوسط فيها جميع انواع القصص التي سمعناها. اذن، كيف يمكننا ان نتحدث عن الخاصية السردية في التجربه، وعن الحياة الانسانية بوصفها قصة في حالة ولادة، ما دمنا لا نملك الاذن بالدخول الى الدراما الزمانية في الوجود الواقعي خارج القصص التي يرويها اناس آخرون؟ سأجيب عن هذا الاعتراض بسلسلة من المواقف التي تضطرننا، في رأيي، الى ان نمح لتجربة كهذه ساردية فعلية لا

تنبع من ايثار الادب على الحياة، بل تشكل المطلب الاصيل، للسرد. وسيفيدنا التعبير الذي اقترحناه فيما سبق عن البنية ما قبل السردية للتجربة في تحديد هذه المواقف. ودون ان نبارح طور التجربة اليومية، ألسنا ميالين الى أن نرى في سلسلة قصص معينة قي حياتنا شيئاً مثل: "قصص لم ترو من قبل"، او قصص تستدعي ان تروى، قصصا تقدم نقاط رسو للسرد؟ هذا أمر محسوم حين نتحدث عن القصص الفعلية. ولكن أليست فكرة القصة الممكنة غير مقبولة؟ سأتوقف لتأمل موقفين أقل شيوعا يفرض فيهما تعبير "قصة لم ترو من قبل" نفسه علينا بقوة مذهلة. يزود المريض الذي يخاطب المحلل النفسي بشظايا متفرقة من القصص الحية، والاحلام والمشاهد الاولية، والقصص المتباينة. ويحق للمرء القول بخصوص الجلسات التحليلية ان هدفها وتأثيرها يتيحان للمحلل ان يكون من هذه الشظايا القصصية سودا يمكن ان يكون اكثر احتمالا واكثر معقولة. ويعني هذا الطويل السردى لنظرية التحليل النفسي ان قصة الحياة تنشأ عن قصص لم يسبق لها أن رويت؛ كانت مكبوتة تحت ثقل القصص الفعلية التي تتولى الذات أمر العناية بها وترى انها تشكل "هويتها الشخصية". فالبحث عن الهوية الشخصية هو الذي يضمن الاستمرار والتواصل بين القصة الممكنة او الضمنية والقصة الصريحة او الفعلية التي نتظاهر بتحمل مسؤوليتها. هناك موقف يتناسب مع فكرة القصة غير المروية بصورة مقنعة. تلك هي حالة الحاكم الذي يحاول ان يتفهم المدعي عليه، بحل لفة خيوط المؤمرات التي وقع في شراكها المشتبه فيه. يمكن ان يقال عن هذا الشخص انه "مشتبك في قصص" تحدث له قبل ان تروى أية قصة. ثم يبدو هذا الايقاع والتورط وكأنه ما قبل تاريخ القصة المروية، وهو البداية التي يختارها الراوي لها. وما قبل تاريخ القصة هو ما يربطها بكل اكثر اتساعا ويعطيها خلفيتها. وتكون هذه الخلفية من التراكب الحي للقصص المعيشة جميعا. اذن، ينبغي ان تنبثق القصص التي تروى من هذه الخلفية. وحين تنبثق، تنبثق معها الذات الضمنية ايضا. اذن، يمكننا القول ان القصة تجيب على الانسان، والنتيجة الرئيسية لهذا التحليل الوجودي للانسان بوصفه واقعا في شراك القصص، هي ان السرد عملية ثانوية مطعمة بكوننا واقعين في شراك القصص أصلا، اذن، فقصص القصص ومتابعتها وفهمها هي محض استمرار لهذه القصص غير المنطوقة. نخلص، - من هذا التحليل المزدوج الى ان الخيال، ولاسيما الخيال السردى، بعد لا يقبل الاختزال من أبعاد فهم الذات. واذا صح ان الخيال لا يكتمل الا بالحياة، وان

الحياة لا تفهم الا من خلال القصص التي نرويها عنها، اذن فالحياة "المبتلاة بالعناء"، بمعنى الكلمة الذي استعرناه من سقراط، هي حياة "تروى". ما الحياة التي تروى؟ انها الحياة التي تجد فيها جميع البنى الاساسية للسرد المذكور في القسم، الاول، وعلى الخصوص اللعب نجين التوافق والتضارب، الذي بدا لنا انه يسم السرد. وليست هذه بالنتيجة المغالطة او المذهلة)

لو اننا فتحنا كتاب "اعترافات" القديس اوغسطين على الفصل التاسع لاكتشفنا وصفا للزمن الانساني مطابقا تماما لبنية التوافق المتضارب التي تبينها ارسطو قبل عدة قرون في التأليف الشعري. يرى اوغسطين في هذا المقال الشهير عن الزمن، ان الزمن وليد الانقطاع المتواصل بين ثلاثة مظاهر للحاضر، هي التوقع الذي يسميه حاضر المستقبل، والتذكر، الذي يسميه حاضر الماضي، والانتباه الذي هو حاضر الحاضر. من هنا يأتي تذبذب الزمان، بل يأتي تقطعه المتواصل. وعلى هذا النحو يعرف اوغسطين الزمان بأنه، "انتفاخ الروح Distantio. فهو يجمع في مقابلة دائمة بين الطبيعة المتحولة للحاضر الانساني وثبات الحاضر الإلهي الذي يضم الماضي والحاضر والمستقبل في وحدة نظرة وفعل خلاق. لقد إنسقنا الى ان نضع جنبا الى جنب وان نقابل أيضا بين تعريف ارسطو للحبكة، وتعريف القديس اوغسطين للزمن. ويمكن للمرء القول ان التضارب يطغى على التوافق لدى اوغسطين، ومن هنا يأتي بؤس الوضع البشري عنده. بينما يطغى التوافق على التضارب لدى ارسطو، ومن هنا تأتي القيمة الكبرى للسرد لوضعه تجريتنا الزمانية في نسق منظم. ولكن لا ينبغي دفع هذه المقابلة بعيدا جدا، طالما لا يوجد تضارب لدى اوغسطين نفسه ما لم نتمدد، وننزع نحو وحدة القصد، مثلما يتضح في مثال بسيط يقدمه عن انشاد قصيدة: حين انوي انشاد قصيدة شعرية فاني أستحضرها في ذهني كاملة، ثم حين اشرع بانشادها، تمر اجزاؤها جزءا جزءا من المستقبل الى الماضي، مروراً بطريق الحاضر، حتى يستنفذ المستقبل، فتنتقل القصيدة كلها الى الماضي. لذلك لا بد ان يوجه البحث قصد شمولي، اذا كان علينا ان نشعر بقضمة الزمن القاسية، التي لن تكف عن بعثرة الروح حين تزرع التنافر بين التوقع والتذكر والانتباه.

وهكذا اذا تغلب التنافر في تجربة الزمان الحية على التوافق فان التوافق يظل الموضوع الدائم لرغبتنا. ويمكن ان يقال العكس عن ارسطو. لقد قلنا ان السرد تأليف بين المتغيرات. غير ان التوافق لا يحسن ان يوجد دون تنافر. والتراجيديا "المأساة" مثال جيد بهذا الصدد إذ لا توجد تراجيديا دون تحول، وضربات ا لقدر، والاحداث المرعبة والمثيرة للشفقة، دون خطأ جسيم ينشأ عن الجهل والازدراء اكثر مما ينشأ عن الدناءة. اما اذا تغلب التوافق على التنافر فان ما يشكل السرد هو الصراع بينهما حقا. لننصرف الآن الى تحليل التوافق المتنافر للسرد والتنافر المتوافق للزمن. اذا أحطنا بحياتنا في نظرة واحدة، فستبدو لنا حقا من الفعالية البنائية، المستعارة من الفهم السردى، الذي نحاول من خلاله ان نكتشف، لا أن نفرض من الخارج فقط، "الهوية السردية التي تشكلنا". وركز على عبارة "الهوية السردية " لأن ما ندعوه الذاتية ليست سلسلة أحداث مفككة، ولا هي جوهرية لا تبديل فيها وممتنعة على الدور. وهذا بالضبط هو ذلك النوع من الهوية الذي لا يوجد سوى التأليف السردى وحده في حركتيه. ولهذا التعريف للذاتية من خلال الهوية السردية تطبيقات متعددة. ولكي نشعر بها من المستحيل ان نطبق على فهمنا الذاتى لعبة الترسب والابتكار التي رأيناها عاملة في كل تراث. وبالكيفية نفسها لن نتوقف عن اعادة تأويل الهوية السردية التي تشكلنا في ضوء المرويات التي تقترحها علينا الثقافة التي نعيش فيها. بهذا المعنى يقدم لنا فهمنا الذاتى ملامح التراثية نفسها شأنه شأن فهم العمل الادبي. وبهذه الطريقة نتعلم كيف نصير "مؤلفي" قصصنا و"ابطالها"، دون أن نصير فعلا "مؤلفي حياتنا". ويمكن لنا أن ننكب على مفهوم "الاصوات السردية" التي تشكل سيمفونية الاعمال العظيمة مثل الملاحم والماسي والمسرحيات والروايات. في جميع هذه الاعمال يكمن الاختلاف بينهما في ان المؤلف يتخفى بوصفه الراوي، ويلبس قناع مختلف الشخصيات، ومن بينهم جميعا، قناع الصوت السردى المهيمن الذي يروي القصة التي نقرأها. ونستطيع ان نكون الراوي، في محاكمة هذه الأصوات السادية، دون ان نتمكن من ان نصير المؤلف. هذا هو الاختلاف الكبير بين الحياة والخيال. وبهذا المعنى يصح القول ان

الحياة تعاش، اما القصص فتروى. ويظل هناك اختلاف لا يردم، غير ان هذا الاختلاف يتلاشى جزئيا بقدرتنا على الانصراف الى الحبكات التي تلقيناها من ثقافتنا، وبتجربينا مختلف الادوار التي تتبناها الشخصيات الأثيرة في القصص العزيزة علينا. وبواسطة هذه التحولات الخيالية لذاتنا نحاول ان نحصل على فهم ذاتي لأنفسنا، وهو النوع الوحيد الذي يتهرب من الاختيار الواضح بين التغير الجارف والهوية المطلقة. وبين الاثنين تكمن الهوية السردية. في النتيجة، اسمحوا لي ان يقول ان ما نسميه الذات ليس بالمعطى منذ البدء. واذا أعطيت فهناك خطر ان تختزل الى ذات نرجسية، أنانية، هزيلة، منها بالضبط يستطيع ان يحررنا الادب. وهكذا فان ما نخسره على جانب النرجسية نسترده على جانب السرد. بدلا من الأنا ego المفتونة بذاتها، تظهر ذات تملئها الرموز الثقافية، وهي أول ما تقدمه مرويات تراثنا الأدبي. اذ تعطينا هذه المرويات وحدة ليست جوهرية ثابتة ولكنها سردية.

إن السرد المعاصر إذ يبني نفسه يثنى فيبنى مفاهيمه أيضا من داخل المتخيل السردى نفسه،إننا إذ نسرد نعيش وحيث نعيش نسرد ولا مفر لنا من ذلك، الوجود السردى ووجود السرد، كلاهما مكون جمالى معرفى أنطولوجى يتناسل عبر منظومات سردية بينية تداخلية عبر الوجودى والمعرفى والجمالى والدلائى والعقلانى والتجريبى والافتراضى معا وفى وقت واحد،وبصورة قادرة على هدم منسوب السقف المفاهيمى السائد لمصطلح السردية فى علاقاته المعقدة بمفهوم الحياة نفسها،وهنا يعيد الإبداع تكييف منظورات النقد لصالحه وليس العكس كما هو شائع وهما وتسلطا فى الخطابات النقدية العربية المعاصرة.لقد أدرك المبدع السردى المعاصر بوعيه النقدى الخلاق التغييرات المعرفية الجذرية التى غيرت النظرة للعالم من حوله فقد انهدت الحدود المعرفية الصارمة بين البنى المختلفة والمتعددة للعلوم،كما انهدمت الفواصل الموضوعية والسياجات الجمالية الوهمية بين الفنون ودخل الوعى افسسانى والجمالى والمعرفى إلى مانسميه هنا بالوعى الشبكى التعددى التداخلى،ولقد بينا ذلك باستفاضة فى كتابنا (شعرية الفضاءات البينية:نحو تأسيس تجريبى للخيال التشعبى)،لقد تغيرت مفاهيم الزمان والمكان والشخصية والحدث تغيرا كليا نوعيا مما دفع بالمبدع المعاصر إلى تجاوز معيار التقاليد الجمالية الموروثة والسائدة إلى خلق بلاغة

تجريب معيار جديد، متجاوزا بذلك عقل النظرية النقدية . عقل السلحفاة . عقل فكرة المنهج النقدي الواحد إلى عقل جدل المناهج وتداخلها وتعددتها واعتبارها مجرد مختبرات معرفية ومنهجية للفحص من داخل حدود النص الأدبي نفسه واختبار حدود هذا النص من داخل حدود الحياة نفسها التي هي بدورها نص أكبر متداخل مع النص الأصغر(السردي)، وبهذه المثابة المنهجية تستعلى قدرة الخيال السردي الشعبي التداخلي في النصوص على زعزعة الأنساق الجمالية والمعرفية المألوفة في الخطابات السردية ونقلها من حد بناء التعاقب، إلى بناء التداخل التزامنى البنيوى المتنامى المفتوح، مفيدا من فكرة اللاتمركز والشبكة التفاضليه لدى جاك دريدا، ومن مفكرة تعددية الأصوات واللغات في النص لدى ميخائيل باختين، ومن فكرة النص القرائي مقابل النص الكتابي لرولان بارت، ومن انهدام فكرة النص المركزى الكلى عند ديريدا، ودفعهم جميعا إلى حد جمالى منظومى تشعبى تداخلى جديد بما ينقل النص الداخلى البنيوى إلى حدود النص - الخطاب والنص الخطابات وهذا بدوره يفتح آفاقا جديدة لمفاهيم الأدبيه، واللغة والتلقى، وأساليب السرد والتناص، بصورة منهجية تجريبية تنتفى معها السببية المنطقية البنائية فى بنية النص ودورانها حول مفهوم الوحدة العضوية والبنائية، أو حتى العضوية الدرامية السيمفونية أو البولوفينية، لتحل محلها السببية البنائية الدورية التى ترى السبب والنتيجة متداخلين متجادلين وحادثتين فى وقت واحد وفى مكان واحد، بما ينفى ثنائيتها ويؤكد ازدواجيتهما بل تداخلهما معا وفى وقت واحد، وينفى فكرة التسلسل المنطقى بينهما، وهذا التصور للواقع والعالم وبالتبعية النصوص يسمح بخلق مراكز جمالية تعددية تتبادل التأثير والتكوين والتصعيد المعرفى فى وقت واحد، وينفى فكرة المركز الجمالى الواحد، بما يذكرنا بمنطق الاشتباه والتداخل فى فيزياء الكوانتم، فقد انتهى منطق السببية البسيطة التى تؤدى إلى الحتمية الميكانيكية، وحل بدلا منه المنطق البينى الرمادى الذى يسمح بتداخل الزمان بالمكان بالشخصية بالحدث بالخيال بالاستشراق فى وقت واحد، لقد كشف المنطق العلمى التجريبى بأن جزيئات الضوء ((الفوتونات)) تتصرف فى بعض التجارب على أنها جسيمات وفى بعضها الأخر على انها تموجات، مع أن المادة واحدة، وهى صحيحة فى كلتا الحالتين، لقد تداخلت الذرات بالموجات بما ينفى منطق الصرامة والوضوح والانفصال، ويحل بدلا منه منطق الرحابة والتموج والتداخل ويؤصل منطق الجهول والغياب المؤسس لبنية العلوم، ولقد غيرت فلسفة العلم المعاصرة

جراء ذلك من حدود قضاياها التحليلية والتركيبية وحدود تصورهما للمنطق نفسه، فلم تعد القضايا تتبع منطق ((إما - أو)) فتكون إما صادقة وإما كاذبة، وما يؤسسه من منطق القابلية للتصديق والقابلية للتفنيد، بل من الممكن الآن أن يتأسس منطق جديد ثلاثى او رباعى الأبعاد . ويقع فى الصميم من العملية التجريبية النافذة . أو قل منطق منظومى بينى . لو صح تعبيرنا . بعد أن تداخل فى بنية العلوم التجريبية والإنسانيات معا قيم الشواش واللاتحدد واللاذقة واللامعنى فصارت القضايا إما كاذبة أو صادقة أو غير محددة أو مستشرفة، وناوأ العقل التخيلى العقل التحليلى وتداخل معه فى الفيزياء المعاصرة، وأدرك أكثر العلماء الآن أن أكثر ما نسميه (قوانين علمية راسخة) هو مجرد نماذج معرفية فلسفية مهيمنة على بنية الوعى واللاوعى معا، تتحكم فى بنية الظواهر الفعلية، أكثر مما تتحكم هذه الظواهر فيها، فلا تنفصل الظاهرة المراقبة عن شعور المراقب عن قوة الأداة المراقبة، ومجمل الظروف التى تتم فيها المراقبة، أو المخاوف والاستشرافات التى تحيط بجو المراقبة، وغير ذلك مما نراه أو لأنراه، لقد عاد السياق الاجتماعى والنفسى لبنية العلم من جديد بعد أن نفى العلماء قديما وحديثا التاريخ عن العلم، واكتفوا بمنطق العلاج دون منطق الوصف، فقد أقروا كثيرا بالمثال العلمى التجريدى بصرف النظر عما يحدث فى حنايا الوقائع والذات والتاريخ والوجود بصورة عامة، ولقد عاد العلم بوصفه بنية موضوعية تجريبية داخلية ليدخل ضمن السياقين النفسى والاجتماعى والتخيلى الافتراضى، ليصير التاريخ السيكولوجى والسسيولوجى بكل هواجسه المرئية واللامرئية جزءا تأسيسيا من بنية العلم نفسه، إلى الدرجة التى أقر فيها العلماء بتعددية النظريات العلمية فى الواقع وصلاحيه هذا التعدد فلم يعد المكان مكانا واحدا ولا الزمان، بل ثمة وفرة من الافتراضات والاحتمالات والنظريات التى توازى الوفرة الواقعية للوقائع نفسه وتعدديته اللانهائية، فلا فيزياء أينشتين تغنى عن فيزياء نيوتن، ولا ميكانيكا الكوانتم تتضاد مع منظومة الفوضى، كما وهم مفكرون المعاصرون فقالوا بأن النظريات العلمية ينفى بعضها بعضا بعكس الآداب، والحقيقة أنه لانفى ولانتفاء بينهما بل تداخل منظومى بينى تعددى عبر متصل مجازى واحد بين بنية العلوم وبنية الإنسانيات يتحد فى المنظور ويختلف فى درجة المنظور، بل توصل العلم أخيرا إلى أن المادة نفسها فى ذاتها تحتوى على شعور وتعقل وخيال خاص بها بما يجعلها كما يقول أحد العلماء ((ذاتية الخلق والتحرك))، هل لى أن أتخيل بناء على ماسبق من مستجدات معرفية وفلسفية

ومنهجية أن بنية المادة نفسها بنية استعارية حرة مثلها مثل بنية الوعى البشرى الذى لايفكر إلا من خلال التشبيه والاستعارة كما أقر بذلك كل من جورج لايكوف ومارك جونسون فى كتابهما (الاستعارات التى نحيا بها)؟ يقول الدكتور أحمد صبرة ((لقد طرح دائما سؤال حول السبب الذى من أجله ينتج البشر المجازات ، وقد أجيب عن هذا السؤال أحيانا بأن البشر يبحثون عن صلة ما بين الأشياء فى الواقع من خلال مواضع التشابه الشائعة بينهما ، وهذه العملية البسيطة تتجذر إلى عصور بعيدة منذ بدايات الحياة البشرية ، ويرى جون كاسنج أن البحث عن التشابه يتم عادة من خلال التشابه المادي بين الأشياء مثلما تشبه البيت بأنه مثل الصندوق من حيث إن وظيفة كل منهما هي الاحتواء ، وهو يرى أن مجازات الحياة الحقيقية هي البداية لإنتاج المجازات التى تمتد لتشمل الأشياء التصويرية ، مثلما نقول " إن الحياة تشبه الشجرة " ، هذا التدايعيبين الحياة بوصفها معنى غير مادي ، والشجرة بوصفها معنى مادي يسمح بإنتاج نموذج مادي لهوية غير مادية ، وهو يرى أن هذا المثال يسمح بتأمل الحياة من وجهة نظر فلسفية ، ومثل هذه الاستعارات تترك الناس فى حالة حيرة ، كما لو أنها تجبر نمطين متميزين ومختلفين من التفكير على الظهور ، وتخضع الاستعارة الإنجيلية " شجرة الحياة " لمثل هذه التفسيرات .لكن إذا قال شخص " إن الحياة جبل " فهل سيختلف مع من يربط الحياة بالشجرة ، ربما تشبه الحياة أشياء كثيرة ، وربما تتشابه هذه الأشياء فيما بينها مجازيا ، لكن فى حالتنا هنا ، هل ارتباط كل من الشجرة والجبل بالحياة يمكن أن يؤسس لعلاقة ما بين الشجرة والجبل ؟ هل وجود علاقته فى هذا المثلث يسمح بوجود علاقة ثالثة فيه ؟ إن الحياة مجموعة من الأبعاد ، ومن الممكن صياغة المجاز على ضوء واحد من هذه الأبعاد ، لأن الأمر هنا هو مسألة إدراك ، والإدراك يمكن أن يكون بالمعنى الفيزيائي أو غير الفيزيائي ، مثلا يمكن النظر إلى قطعة من الورق على أنها مادة ذات كتلة وحجم ، ويمكن النظر إليها على أنها وسيلة اتصال ، إنها كلا الأمرين معا ، لكن المجاز الذى يبنى على قطعة الورق من خلال سماتها الفيزيائية ربما لا يتلاءم بالضرورة مع وظيفتها بوصفها وسيلة اتصال ، إن اختلاف الإدراك ناتج عن الاختلاف فى التفسير)) (٢)

إن النشاط الكامن فى بنية المادة والذى يتجاوز ماديتها وحدودها وينطلق نحو عوالم تعددية بينية غير مادية يجعلنا نظن ونتخيل بأن خواص الوعى البشرى مركبة على خواص البنية المادية للكون فهذا الكون كما يقول علماء الفيزياء مكون بدقة

بالغة وينسب غاية فى الصرامة والانسجام والتعدد والتداخل بحيث يكون اهلا لنا ان نعيش فيه،ونكون اهلا له بأن يعيش فينا، فيها ما فينا من تحول وتبدل وصيرورة وتطرّف ونشاط وخلق وتخيل!! لقد ضاع الحد المعرفى والفلسفى بين مانعلم ومانجهل!!(وصار الوعى بالجهل علما عظيما أعمق وأصل من منطق الوعى بالواقع،وفى هذا الوعى العلمى الجديد بالعالم هل يظل الخيال الفنى كما هو فى تصوره التقليدى للعالم؟ لقد حاولنا فى دراسات سردية تطبيقية لنا من قبل توسيع حدود المتصل الإبداعى بوجه عام والمتصل السردى بوجه خاص،مما جرنى إلى مغامرات نقدية تجريبية - قد لاتسلم من شطط المغامرة - لإعادة تأسيس المفاهيم والأصول الجمالية والنقدية الجديدة فى واقعنا السردى العربى المعاصر(انظر دراستنا عن(مجازات العبور وسردية الفضاءات البينية) فى المؤتمر الدولى الأول للسرديات بكلية الآداب بالإسماعيلية ٢٠٠٨، عن رواية (العابرون) وهو بحث منشور على موقع الجامعة بالانترنت)وإذا كنا نعترف الآن فى سردياتنا المعاصرة بدور القارئ فى تشكيل أفق السرد فى موازاة خلاقته مع السارد نفسه داخل المتن الحكائى،فلماذا لانعترف بدور القارئ الممتاز. دور السارد والمؤلف فى شهادته الإبداعية. وهو الناقد الأول لعمله ضمن هذا الأفق! وهل يتم بناء فعل الحكى نفسه دون هذا الجدل البنائى والمتداخل لمفهوم الحكبة الروائية بكافة أنماطها التشكيلية والمعرفية بين وعى القارئ ووعى السارد!!؟ أو بين وعى التجربة ووعى الحياة!! لماذا لانعترف بهذا الدور المجازى داخل المنجز الإبداعى. المتن السردى. وخارجه. متن الشهادة. فى وقت واحد!،على ألا نفصل كما فعل معظم نقادنا بين مكونات الداخلى ومكونات الخارج،حتى جاءت آليات النقد الثقافى بمنهجيات نقدية أكثر نضجا وتعقيدا وتعددا لتجاوز هذه الأزمة النقدية الطاحنة المعنية بوهمية الاختزال والانفصال،والحقيقة أننا نحتاج إلى وقفات نظرية ومنهجية وإجرائية مضمّنة لتصحيح هذا المسار التشكيلى بين الداخلى النصى والخارج الثقافى،أوقل توسيع الحد الإبداعى فى المنجزات السردية المعاصرة،إننا بحاجة معرفية ماسة إلى جسر فواصل ملكاتنا وتصوراتنا لذواتنا وللوجود من حولنا،نحن فى حاجة ماسة لدمج الفكر بالإحساس بالتخيل فى منظومة منهجية معرفية واحدة متكاملة لتحسين شروط الرؤية وتعميق الإحساس بالحياة جميعا: حياتنا، وحياة النصوص الإبداعية التى ننتجها، إن تأملنا لكلمات من قبيل - الداخلى - الخارج. العقل. الخيال. الواقع. الهوية. الوجدان. بلاغة حجاج. بلاغة تخيل - إلى آخر هذه الكلمات الأساسية المضمّنة. نحتاج إلى وقفات معرفية ومنهجية طويلة تستطيع أن

تقربنا من ذواتنا ومن الواقع المحيط بنا بصورة أفضل، لقد غرس فينا نظامنا التعليمي الجامعي رذائل فكرية ومنهجية وإجرائية كثيرة كانت قادرة على سلب قدرتنا على الوجود فى عمق الحياة نفسها، والآن ألا يحق لنا أن نتساءل هنا ونحن بصدد دراسة متخصصة حول البلاغة السردية أن نفكر فى مدى علاقة هذه الدراسة بصحة وعمق وسلامة نظرتنا للوجود والعلم والواقع والثقافة؟! هل تقودنا مناهجنا الجامعية لتكون أكثر كفاءة أم لنكون أكثر أصالة؟! لنكون ملكا لأنفسنا ونحقق حيوية الفرح بالوجود الخلاق؟! أم لنكون ملكا لأنظمة معرفية منهجية أوتامتيكية مدمنة للهدر الاصطلاحي المستمر دون تأمل علاقة العلم بالواقع والخيال والروح والتحقق الحسى اليومى فى الوجود! تتعجز جامعاتنا وأنظمة مناهجنا وتوجهات تربوياتنا عن صنع نظرة علمية منهجية متكاملة قادرة على خلق الإحساس الحر الطليق للذات حال اشتباكها الحرمع الوجود والواقع، بما يقرن حقائق العلم بفعل التأمل فيه، ويضم بنية المعرفة إلى رحابة العرفان، فالعلم ليس مجرد الجمع الكثيف للحقائق أو التنظيم الهائل للمصطلحات بل العلم هو فعل العلم، وهو القدرة على جر تجريدية العلم إلى رحابة الكثافة الحسية التجسيدية للواقع، ما فائدة أن نراكم المصطلحات بعضها فوق بعض، ونكدس النظريات ركاما فوق ركام دون أن نعرض ذلك كله لهواء الواقع الذى جاء العلم من أجله!!، لا نريد أن نستطرد أكثر من هذا، وخلاصة ما أريده هنا أن أركز على يؤس نظرتنا التربوية الأداتية والممنهجة فى نظرتنا لعالم اللغة، لقد نظرنا للغة بوصفها وسائل ربط، أو همزة وصل، أو جسر مروءبينما الأمر على خلاف ذلك تماما، فاللغة والكلمات تحتقب ذواتنا وطرائق تفكيرنا عبر طبقات متراكبة، وخطابات متداخلة متناوبة مترامية، اللغة تحتقب ماضيها وواقعنا ومستقبلنا ووعينا ولاوعينا ومخاوفنا ومستشرفاتنا فى وقت واحد، اللغة تولد قبلنا وتبقى بعدنا، نحن كائنات لغوية فى المقام الأول والأخير، نحن نحيا باللغة، وكل ما هو خارج نطاق اللغة يعنى أنه خارج نطاق الوجود، واللغة ليست عقلا محضا وهى بطبيعتها فوق التأطير والتصنيف والتمنهج، فكيف نكون داخل المنهج وخارجه فى ذات الوقت وبصورة منهجية أيضا؟! يجب أن نعترف هنا بشجاعة هى من صالحنا: بأننا لا نأخذ الكلمات والمفاهيم والدلالات والمصطلحات مأخذ الجد والتعدد والمسؤولية، نحن نرتاح إلى البساطة الفجة، والاستئمامة إلى أهوائنا فيما نريد، ولا نأخذ وعينا للألفاظ والمصطلحات مأخذ التأنى والمراجعة والفحص والجدل النقدى الموسع، لدينا رغبات عميقة فى تصديق أنفسنا،

والتسليم لما يشاع، قل عندنا حس النقد والتقليب ورؤية الأشياء والكلمات من وجوه عدة، ولعلنا نفيد هنا من مصطفى ناصف فى معاناة إدراك أسرار الكلمات، يقول مصطفى ناصف: ((هناك ما يشبه العجز عن سبر جمال اللغة بما يشبه المنظار الأخلاقى الحر الرصين، إن اللغة المعاصرة ذات إنجاز لاشك فيه لكنها مهددة من بعض النواحي، يسيطر عليها النقاش الحاد المؤلم، سواء فى ذلك الشعر، وغير الشعر، هذه مشكلات أولى بالعناية من ضياع معظم الوقت فى متابعة الشعر، فضلا عن أن هذه المتابعة كثيرا ما تكون صماء بكماء، هل يمكن أن تفحص اللغة بمعزل عن فحواها؟، هناك كثير من الناس لا يشاركون فى شىء، وهؤلاء ساخطون على اللغة عامة، أو يائسون، أو مترددون حائرون، وهناك من يتجادلون، ويبدلون وسعهم فى التوضيح والكشف، وهناك من تشغلهم البراعة والإثارة، وهناك أذكىاء يخيفونك بذكائهم، كل هذا المعرض الواسع الذى يختلط فيه الانسجام والتناظر يؤلف جوهر اللغة، هو هذه الحياة العامة لا التخصصات الضيقة التى لا يعززها تفتح وتطلع وإيمان بأن النشاط يتسرب بعضه فى بعض تسريا يحتاج إلى أدوات صعبة متحركة، إذا فحصنا اللغة لمعرفة المزيد من نشاطنا الحقيقى فى الحياة تبين لنا أن الذين يتناقشون قد يتغاضون عن حركة الكلمات المستمرة، وإن المتعلق بفكرة الكلمات الثابتة يغزو فى النفوس حمى الجدل، ويساعد على التمييز، ويجعل الخصام مريرا، وبعبارة أخرى إن الإغضاء عن حركة الكلمات إغضاء عن حريتنا وحرية الآخرين، وولع بالوقوف المستمر حيث تستحب الحركة والمرونة، ولكن أدوات الفحص المنتشرة أقرب إلى تزيين موقف ثابت لا يتحرك يمينا ولا يسارا، إن أعماق الفحص اللغوى لا تستبين إلا لناظر فى حركة المجتمع المستمرة، ولكننا نتصور اللغة حلية ودفاعا عن موقف يقتطع من سائر المواقف، ويناوئها مناوئة قبلية عصبية بدوية، لكن فقه اللغة ما يزال نحىلا يتشاغل ببعض الحركات، والملاحظة السطحية التى لا تتناول إلى عمق الفكر، إن عقولا أكبر من اللغويين الخالص يجب أن تستشار فى أمر ما يدرس لنا، عسى أن نكون أحرارا نستشرف إلى آفاق أعلى وأكثر إشراقا، مما دأبنا عليه ونحن منقطعون لخدمة تقاليد الاحتراف المغلق الكليل)(٣)، لقد كانت ملاحظة مصطفى ناصف دقيقة للغاية عندما أقرب بأن جوهر اللغة يكمن فى الحياة العامة التطبيقية، لا فى حدود التخصصات الضيقة، وإن النشاط الإنسانى للملكات الإنسانية المتباينة يتسرب بعضه فى بعض بما يُحتاج معه إلى أدوات للفهم صعبة ومتحركة ومتداخلة، وكان أول بنقادنا البحث عن

هذه الأدوات المنهجية الصعبة المتداخلة المتحركة من أجل توسيع حدود الوعي الإنسانى والنظر للعالم والنصوص ضمن منهجية أكثر خصوبة وأعمق إنسانية، وأغنى خيالا وتعددا واستشرافا، ولكننا أعرضنا عن السعة إلى الضيق واستبدلنا الذى هو خير بالذى هو أدنى وإن سألنا لماذا حدث ما حدث احتجنا إلى بحوث أخرى ليس هنا مكانها!! ولعلنا سنتعرض بعد قليل لماجد على العقل العلمى المعاصر من تعقيد فى النظر والتحقيق معا، ولكننا نحب أن نبسط القول النقدى هنا قليلا فى موضوع ومنهجية بحثنا، فنحن نؤكد هنا أن لحظة النقد ستكون مشتبكة بلحظة الإبداع غير منفصلة عنها فيما قبل المنجز الإبداعى أو بعده، ففى داخل كل تصور نقدى أصيل تصور إبداعى بديل يستشرف الإبداع والنظرية والممارسة معا، والعكس صحيح أيضا، ومن هنا يحق لنا ان نتخذ من بنى شهادات المبدعين سواء قيلت قبل المنجز الإبداعى او ضمنه مجالا مجازيا سرديا جديدا، نقف على مكوناته البنائية ومراميه الدلالية، نحن نريد أن نزيل الفواصل المنهجية الوهمية بين النص والتنظير والإبداع والثقافة وفلسفة المناهج ليس على المستمى المنهجي فقط بل من داخل الحد الإبداعى نفسه!! وهذا يحتاج منا إلى مناقشات منهجية ومعرفية وإجرائية متعددة ومتباينة حول طبيعة المفاهيم النقدية، والجمالية والمعرفية نفسها، ماهى طبيعة الخيال السردى الجديد؟ وماهى طبيعة مفاهيم التشكيل السردى؟ وماهى حدود الواقع وحدود الخيال؟ نناقش كل ذلك فى النظرية النقدية حال اشتباكها النصى الفعلى بالمنجز الإبداعى لاقبل ذلك ولابعده. يجب أن يتحول الوعي النقدى من التحقيق فى أصول كتابة القصة، إلى التحقيق فى أصول الكتابة نفسها، لقد تحولت فكرة البطولة من بطولة الواقع فى (الكلاسيكية السردية) إلى بطولة السارد (الرومنسية السردية) إلى بطولة النص (البنوية السردية) إلى البطولة النصية التعددية التداخلية بين الداخلى والخارج أخيرا (اتجاهات الحداثة وما بعدها)، بطولة الوعي فى مساءلة حدود الخيال والواقع والنظرية، وقدرة الذات السردية على مساءلة ذاتها وواقعها وثقافتها السائدة جماليا ومنهجيا وإجرائيا، لقد قدم كثير من كتاب السرد الجادين فى الوطن العربى صورا سردية عديدة من اشتغال النظر النقدى ضمن الأفق السردى التخيلى فى موازاة جدلية خلاقة للبناء السردى، كما قدموا وعيا عميقا بمفاهيم الأدبية والتخييل والبناء والتشكيل، وتعرية الوعي النقدى المركزى التسلطى القامع للجمال والواقع والثقافة، كما ناقشوا قضايا النشر والتوزيع ونقد ألوان الاستجابات النقدية، ومساءلة

اللاوعى النقدي الضمنى الكامن فى النظرية والواقع معا إلى الدرجة التى كتب فيها بعض الساردين المعاصرين رواية بل روايات داخل بنية الرواية نفسها، استشرافا لمحو الحد المنهجي الوهمى الفاصل بين السارد والشخصية والمؤلف والواقع وبنية الثقافة كلها، وهذا سبق إبداعى مكين للإبداع على النظرية السردية - وهى فيما نرى تمثل عقل السلحفاة - المشغولة دائما بلحظات الاسترجاع النقدي بشقية الاختزالي والتركيبي معا، لا عقل الاستباق المعرفى والتخيلى والتأسيس الجسور كما فعل - ويفعل - الإبداع، فقد ظل الوعى النقدي العربى مقيدا بأطر التصنيف والتبويب يؤثر الخضوع لصرامة المنهج والنظرية معا، ناهيك عن شهوة اتباع الآخر فى المنهج والنظر والممارسة فى حربائية منهجية رواغة، ومن هنا أردنا أن نعين الإبداع السردى العربى فى ذاته بعيدا عن سطوة المنهجية الكامنة فى النظرية النقدية السردية، وعلى الرغم من كثرة الباحثين الذين كتبوا عن الرواية بوصفها نقدا للرواية، أو الذين كشفوا عن منهجيات التنظير للرواية داخل التخيل السردى للرواية نفسها، لكننا لانظفر بدراسة عربية واحدة تكلمت عن بلاغة شهادات المبدعين فى ذاتها أولا، ثم بوصفها متصلا مجازيا ضمن بنية التشكيل السردى ثانيا، من خلال مناقشة بنية الإيجاد الإبداعى وتبيين تعقد حدوده الجمالية والمعرفية، وترامى تشابكاته العلائقية، وتداخله المنظومى البينى الهائل، ضمن منهجية تدرج سردى منظومى تشكيلى هرمى احتوائى يبدأ بلحظة الشهادة وينتهى باللحظة النهائية للمنجز الإبداعى، وكأن السارد يكتب رواية فى رواية فى رواية مكونا طبقات سردية متكاثفة يتداخل بعضها فى بعض ويتنامى بعضها ضمن بعض، ويترامى مستشرفها الأنى إلى مستشرفاتها التشكيلية الكمينية والممكنة، حتى إذا اشتبكت نظريات النقد مع هذا الخيال المنظومى البينى التعددى لم تكد تراها، أو قل عجزت عن معالجته معالجة ممكنة أو حتى منظمة!! لقد رأى جل النقاد شرقا وغربا أن الكتابة السردية تخنق نفسها إذا استدارت متأملة لنفسها فى ذاتها، وبعضهم رأى مثل هذه التداخلات السردية تفكك بنية السرد وتحوله إلى فسيفساء سردية مائعة بما يفكك انسجامها وقوة تماسكها، ورأى فريق آخر أن هذا المسلك السردى المعقد يمثل هروبا من القدرة على استيعاب تقاليد الإبداع السردى عبر الحقب الفنية المتعددة والمتغايرة!! ولكن نسى جميع هؤلاء النقاد أن يطرحوا سؤالاً نقيدا بريئا وجادا فى الوقت نفسه وهو لماذا فعل الروائيون هذا واضطروا اضطرابا إليه عبر أبنيتهم التشكيلية المتعددة؟ وهل يكمن سبب الأزمت السردية المعاصرة فى عدم

وعى المبدع - أو التلاعب - بالتقاليد الجمالية والمعرفية السردية أم يكمن فى بلوغ السرديات المعاصرة الحد الأقصى لسقفها الجمالى والمعرفى المكروور ورغبتها الأصيلة المبدعة فى استشراف سقفا جمالية تجريبية تكون أكثر تركيبية وجدلا واستشرافاً ؟ لقد آثر معظم النقاد الانتصار لحدود النظرية النقدية على حساب جسارة التخيل الإبداعى، ونسوا أو تناسوا أن فلسفة العلم المعاصر تقرر لدى كبار فلاسفتها بان العقل التجريبي نفسه هو عقل مجازى استعارى فى المقام الأول فنحن ت البشر - لانستطيع ان ن فكر أى لون من ألوان التفكير إلا بصورة استعارية، ومن هنا فإن عقولنا ونظرياتنا ووعينا ولاوعينا معا تعوم على بحيرة مجازية لجية يتدافع بعضنا فى بعض كما تصور فيلسوف العلم الكبير إمري لاكاتوش - التلميذ النجيب لرائد الوضعية المنطقية كارل بوبر - منهجية تطور بنية العلوم والمناهج فى دراسته الأصيلة المبدعة عن ((برامج البحوث العلمية)) ، لكننا لن نعرض لجل هذه القضايا الجمالية والمعرفية والمنهجية الكثيرة والشائكة - والتي تحتاج إلى فريق عمل متعدد التخصصات المعرفية، والهموم الوطنية معا، أو حتى تتبناه إحدى الجامعات المصرية ليكون مشروعاً نقدياً تسعى لإنجازه. بل سنقتصر فى هذا البحث على شهادات المبدعين محاولين التأسيس لبلاغة سردية جديدة بخصوص هذه الشهادات، فلم يتعرض أحد فيما نعلم - وعلمنا هو حدود اطلاعنا بالطبع وهو محدود بقدراتنا البشرية المتواضعة - لدراسة بنية شهادات المبدعين بوصفها بنية بلاغية خاصة تتمتع ببلاغة سردية لها مكوناتها البنائية الخاصة، ومؤثراتها الجمالية والمعرفية العامة، فهى لحظة مجازية تجمع بين بلاغة الحجاج الخطابى وبلاغة التخيل السردى معا، كما لم ينتبه كثير من المختصين والمبدعين إلى أن الظاهرة الإبداعية جد معقدة لا تبدأ بلحظة الإبداع، ولانتهى بالعقل الواعى للمبدع فيما يملى من شهادة خاصة بخصوص إبداعه كما هو شائع وسائد فى الخطاب النقدي العربى المعاصر! فالإبداع فيما نتصور هنا يمثل حالة جمالية معرفية وجودية كلية تمتد عبر عمليات النماء التأملى، والتحول التشكيلى، والاستبدال الجمالى والمعرفى، والإحلال المجازى والبلاغى المستمرين منذ اللحظة الأولى التى يمور فيها الوعى باللاوعى بالاستشراف فى حميا الذات المبدعة، إلى أن يستوى بنية بنائية مادية لغوية على الورق بل لاينطبق هذا فقط على الإبداع البشرى فى كافة مناحيه الأدبية والفلسفية والتجريبية والسياسية والحضارية، بل يمتد مفهوم الإبداع فيما نرى ليشمل حركية الكائنات والموجودات والأشياء حال تقلبها الارتقائى المبدع من طور إلى

طور فى تواصلها الكونى الكلى المتناغم من التداخل والتنامى والتعالق والتعضون اللانهائى، ومن هنا فيجب ألا نختزل الإبداع فى حالات نتاج نهائية سواء كانت كونية أو تجريبية أو فلسفية أو حتى مجازية معرفية، بل يجب أن نعد عمليات الإبداع نفسها سواء كانت كونية منحصرة فى حركية الموجودات والأحياء والأشياء، أو منصرفة إلى عمليات تكون الكيانات المجازية نفسها- أو تركيبات جدلية تداخلية بين الأكوان والذوات: يجب أن نعد جميع ذلك جزءا أصيلا من مكونات الظاهرة الإبداعية نفسها لاشيئا ثانويا هامشيا يقف خارج ظاهرة الإبداع أو ظاهرة المجاز، وبهذه الصورة نوسع من حدود الكون والخيال والבלاغة والإبداع معا، وننقل حيز البلاغة من كونها حدا تصنيفيا تعميميا مجردا - يؤمن إيماننا بلاغيا أعمى بمنطق الثنائيات الجمالية والمعرفية الحادة الغليظة. إلى كونها حركة وجودية إنسانية عامة تتجلى فى جميع منتجات الإنسان فى كدحه الجمالى والمعرفى صوب معرفة ذاته واستشراق الكون من حوله.

لقد تم رصد شهادات المبدعين عبر التصورات النقدية المختلفة، والخلفيات الجمالية والمعرفية والمنهجية المتعددة، بوصفها بنية وثائقية تداولية بعيدة كل البعد عن المكونات الخاصة للظاهرة المجازية، حتى لوسيان جولدمان عندما تصور الطبيعة التركيبية للظاهرة الإبداعية وقال بوجود إدماج البنية الدالة للعمل الأدبى فى بنية أكبر منها تكشف كيفية تولدها وهى بنية المجتمع بكل تعقيدعا وتعددتها والتي تشمل:

١. الحياة النفسية للمبدعين

٢. رؤية المبدع للعالم الذى تشاركه فيه فئات اجتماعية محددة .

لكن إدماج لوسيان جولدمان للبنيتين الصغرى والكبرى يكشف عن تركيبية نسقية هيراركية تسلطية تعميمية حيث يتراتب فيها عنصر على عنصر بصورة تلغى استقلاله النسبى من جهة وتداخله التركيبى من جهة ثانية، أو قل لا يستقل فيها عنصر ببلاغته دون عنصر قبل عملية الدمج والصحى، علاوة على أن رؤية جولدمان لبنية المجتمع وهى البنية الكبرى حال تداخلها مع بنية الأدب البنية الصغرى لم تكن رؤية تداخلية احتوائية تدرجية مجازيا وبنائيا معا كما نتصور نحن فى دراستنا الحالية، وقل مثل هذا فى كافة التصورات النقدية والجمالية والمعرفية والإجرائية التى نظرت لشهادات المبدعين بوصفها وثائق عقلية واعية ((قبل نصية)) تخلو من أى بعد

مجازى، أو حتى تأسيسي لبنية الإبداع، بل ظلت تحتل هذا الدور الهامشى الظلى الشاحب بالقياس إلى الدور الأساسى للمنجز البلاغى الإبداعى نفسه، ولننظر إلى هذا الناقض النقدى الفادح بين تصورين نقديين لتقييم العوامل السياقية الحضارية ومن ضمنها بنية الشهادة. التصور الول هنا لإدوارد الخراط، أما الثانى الذى سنعرض له بعد قليل فلصبرى حافظ، يقول الخراط ((إن ظهور ورسوخ حساسية جديدة فى الفن . مهما كانت له أصوله فى التراث الثقافى والأدبى والأيدىولوجى، ومهما كانت علاقته بالتغير الاجتماعى والوعى بهذا التغير - ليس مشروطا لأبهذا التراث ولأبهذا التغير، ومن الممكن أن يكون طفرة فى المزاج الإبداعى لحقبة من الزمن، وتطورا داخليا فى فلك عملية الإبداع الفنى نفسه، بقوانينها الداخلية الخاصة)) (٤)

ورؤية إدوارد الخراط هنا تحتوى على مغالطات منطقية ومنهجية ونقدية عدة، فهى على المستوى المنطقى تدمر فكرة الاتصال الداخلى البنوى لظواهر الوجود والنصوص، كما أنها تناقض فكرة المنهجية من حيث اختزالها الفادح لبنية الظاهرة فى ذاتها . حتى وإن كانت أدوات قياسها غير مرئية لأدوات قياسنا النقدى السائد . كما أنها ترتضى بنا فى متاهات تصورات جمالية معرفية تجريدية صماء وطفرية مطلقة ومفاجئة لاتنتمى لأى صورة من صور التتابع العقلى أو حتى التخيلى، حتى وإن كان تتابعا فوضويا تفكيكيا مشذرا لكنه فى النهاية تتابع فنى مقصود وينضوى تحت تصور جمالى معرفى ما، وبالتالي فالخراط لا يصغى لحقيقة الإبداع المعقدة فى ذاتها، ولا يثمن الجسارة التخيلية التركيبية بين الواقع والخيال والأشياء واللغة، ومن جهة ثالثة نرى الخراط يقع فى هذه المغالطة المعرفية الفادحة التى ترى الظواهر والموجودات منفصلة عن بعضها البعض بصورة مطلقة، لكننا نرى أن الظاهرة الجمالية برمتها . بدءا من بنية التكوين الثقافى للمبدع ومرورا بلحظة الإبداع وانتهاء بالمنجز الإبداعى فى ذاته . كلها لحظات متداخلة متجاذلة معرفيا وجماليا ومتصادية تركيبيا مهما كانت مستقلة عن بنى الظواهر الثقافية الأخرى فى الواقع غير أنها تتصل بها بصورة من الصور، فقولنا أنها مستقلة جماليا ومعرفيا، لا يعنى قولنا بانقطاعها المطلق عن الوجود والواقع واللغة، إن اختزال التركيب التعددى الهائل للظواهر الثقافية على اختلاف أشكالها وأنماطها، يدمر وجودها من جهة، كما لا يسمح بأى قدر منهجى معرفى فى تطويرها وإنمائها من جهة أخرى، ناهيك عن قطع حبالها السرية المتعددة والمتوشجة بجسم الواقع والوجود بصورة عامة، وعندما ننظر فى قول الخراط السابق

وغيره من النقاد فى مصر ممن اتبعوا التوجهات النقدية البنوية والأسلوبية وغيرها من التوجهات الحدائية اتباعا غير حميد ولا بصير فى النظر إلى تعقيدات المنجزات الإبداعية العربية، نرى هذا التسلط المعيارى المنظم على الأدب والواقع والحضارة على حساب العافية الصحية للإبداع العربى، ولو ولينا وجهنا شطر الإبداع والنقد الغربى نفسه لوجدنا ان أساتذة الخراط . وغيره من النقاد المصريين والعرب . من النقاد الغربيين لم يمارسوا هذا التسلط المنهجى المنظم على الإبداع الغربى، فانظر كيف يتبرع المقلدة من النقدة والمبدعين العرب بالتنازل لمن لم يطلب منهم ذلك!! ولعلنا نراه من الأهمية هنا أن نشير إلى الملتقى الدولى الثالث المنعقد حول النقد النفسى العربى الحديث بالجزائر بمعهد الآداب واللغات التابع للمركز الجامعي خنشلة بدولة الجزائر. فى ١٠/مايو/٢٠٠٨، وذلك نظرا لأهمية التصورات النقدية التى انتهى إليها والتي ناقشت إشكالية النقد النفسى فى الخطاب النقدى العربى الحديث من جوانب عدة، ولقد أوضحت الأعمال النقدية للمؤتمر أن النقد النفسى قد انتقل من الاهتمام النقدي بالمجال النفسى من البحث فى نفسية المؤلف إلى الشخصية فى العمل الأدبى، ومن ثم إلى نفسية القارئ، ومنها إلى العلاقات بين المؤلف والقارئ والنص واللغة. لقد بدأ التحليل النفسى يشغل بوصفه علاجا يسعى إلى الكشف عن الجوهر المكبوت عن طريق اللغة من خلال الحوار بين المريض والمحلل، غير أنه انتقل إلى مجال الإبداع فى محاولة للإمساك بمحورين مهمين هما: مبدأ اللذة ومبدأ الواقع. ويتضح أن طبيعة النقد النفسى تسعى . بالأساس . إلى إيجاد قيم وقواعد جديدة، تقييم نظاما للنقد الأدبى المستفيد من الأبحاث النفسية، ليرد بذلك على أطروحات التحليل النفسى، التى تسخر العمل الأدبى لتجعله ميدانا لتطبيق النظريات النفسية. ومن هذا المنطلق يغدو التحليل النفسى مبحثا من مباحث الدراسة الأدبية، ويخضع لمقومات وخصوصيات الجمالية الأدبية، وتصبح الهيمنة للخطاب النقدي الأدبى على حساب الجانب المعرفى الإبيستيمولوجى الدقيق المتصل بعلم النفس. فالجهد الأساسى هو خلق منظور جديد يوحد بين التحليل النفسى والنقد الأدبى، فلا يقتصر على التحليل اللغوى الشكلى للنصوص، كما لا ينزغ نزعة متطرفة تشوه حقيقة الأثر الأدبى. بل هو سعى للكشف عن الجوانب النفسية اللاشعورية من جهة، وشبكة الصور البلاغية من جهة أخرى، مثمنا كل ذلك وفق رؤية تناغم بين التحليل النفسى والنقد الأدبى.... ومن ثم، فإن الخطاب النقدي النفسى العربى . الذى عرف حقل الدراسات النفسية فى

نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . لم تكن بداياته الجادة إلا منذ أربعينيات القرن العشرين، حيث ظهرت دراسات تتميز بوضوح في الرؤية ووعي أكبر بالمنهج(٥) حتى إذا وصلنا إلى الدراسة الأخيرة التي نشرها الباحث حسين عيد بمجلة فصول المجلد الثامن والعشرين، العدد الرابع، عام ٢٠٠٠، عن ((دور المأساة في حياة المبدعين))، رأيناها تقع ضمن هذا المستوى الخارجى مثل الدراسات السابقة والتي تكررت كثيرا على طول الوطن العربى وعرضه، نرى هذا أيضا لدى دراسة أحمد حيدوش في موضوع: (النقد النفسى في الدراسات النقدية العربية: من أين وإلى أين؟). وقد فصل فيها القول في منطلقات التحليل النفسى في النقد الأدبى بالوطن العربى، كما حاول الوقوف عند استشرافاته القائمة على إفاداته من مستجدات النقد الأدبى الغربى وتطعيماته المتباينة... كما نرى مثل هذا الانفصال المنهجى بين شهادات المبدعين ومنجزهم الإبداعى، ففى المحاضرة المهمة التى ألقاها عمرو عيلان في موضوع: (مسار النقد الأدبى: من التحليل النفسى إلى النقد النفسى). ((ووقف على ملامح تعددية الخطاب النقدي الأدبى، وما يتميز به من طرح إشكالي، وما يستند إليه من خلفيات معرفية، تستهدف البحث عن الجوانب الفنية للنصوص الأدبية، مثلما تتوخى البحث في الجانب المعرفى الساعى إلى جعل النقد الأدبى علميا بقدر الإمكان. وعليه فمبحث النقد الأدبى إشكالي غير ثابت لا يقبل الحلول الصارمة والدقيقة التي توجد في العلوم الأخرى، لأنه لا ينطلق من مرجعية ثابتة وواحدة، ولا يوضع في استراتيجية واحدة تمثل اتجاهها أحاديا للبحث. فالنقد الأدبى لا يقبل بوحدانية المنهج، ولا بأحادية المرجع، بل يستفيد من العلوم الإنسانية المختلفة: كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ... فهو موضوع متعدد المباحث والإشكالات، يتناول مجالات معرفية مختلفة متعددة، وبذلك فهو لا يقبل بالحدود الصارمة، لكونه يشمل مجموع المعارف الإنسانية، لكن في إطار من الضوابط الخاصة به؛ لأن النص الذي يدرسه محكوم بالأدبية، أو مجموع الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا، فالنقد خطاب عن خطاب أدبى، وبذلك لا يمكن أن يكون النقد متشابها في إجراءاته واستراتيجياته ومنهجياته، فالنقود تختلف باختلاف مرجعياتها ومعارفها وأهدافها وإجراءاتها.)) فإذا سألنا الباحث وماهى الحدود النقدية والمنهجية المنضبطة والمتداخلة بين مجال علم النفس وعلم الأدب لانجد لديه جوابا واضحا ولا اجتهادا تامحا، ولا نريد أن نستطرد أكثر من هذا فنعرض مثلا لتوجهات علم الاجتماع الأدبى أو علم اجتماع النص وكيفية نظرتة

لشهادات المبدعين، لأننا سنجد ذات الانفصال المنهجي بين تداولية و نضعية و حرفية الخارج و بلاغة و نصية و مجازية الداخل، و خلاصة القول أن الشهادات الإبداعية للمبدعين. شعرا و نثرا. قد درست مرارا و تكرارا فى خطابنا النقدي العربى على اختلاف اقواسه المنهجية ضمن مستويات (نقدية قبل نصية) أى خضعت لمستويات السياق الثقافى و الاجتماعى و النفسى الخارجى، وليس السياق النصى الداخلى، و على الرغم من كل هذا الزخم النقدي المنهجي و المعرفى و الإجرائى فى تبين أوجه الاتصال و الانفصال بين حقول معرفية متباينة مثل حقل علم الأدب و حقول علم النفس، و حقول علم الاجتماع و الحضارة، فقد غلب عليها جميعا منطق الثنائيات الجمالية، و الاختزالات المعرفية و المنهجية، و التعميمات الإنشائية، و العماءات الإجرائية، غلب كل ذلك على معظم هذه الدراسات النقدية حال درسها لواقع التخييل السردى بدءا من بنية شهادة المبدع، و حتى إنجازه منته السردى الخاص به، و لم يلاحظ معظم نقادنا أن مايموج فى بنية اللغة أية لغة. سواء كانت تداولية نضعية حجاجية أم تخيلية لذية خالصة لوجه المتعة التى لاشية فيها. و مهما كان مستوى الماء البلاغى و المجازى فيها شاحبا أو جامحا، غير ما ييموج فى بنية الأشياء و النصوص و التواريخ فى ذاتها و لذاتها، و أن ما يستنبط على مستوى التجريد المعرفى هو شىء يخص منطق الفكر العقلانى الممنهج الذى يتعالى عبر بنى التجريد و التعميم و الاختزال على الانغمار الحسى الوجودى الضعلى فى بنية الشئ نفسه، سواء كان أدبا أو غير أدب، أقصد سواء كان موجودات طبيعية، أم مخلوقات مجازية، فاللغة التى يفكر بها الإنسان تمتد فى حاضره و ماضيه و مستقبله، و وعيه و لاوعيه و هو اجسه و مطامحه بصورة جدلية تركيبية واحدة، و فى وقت واحد، اللغة عى ذواتنا و أفكارنا و همومنا و هو اجسنا و نواقصنا و أشواق كماننا و معتمات و وجودنا، نحن كائنات لغوية فى المقام الأول جئنا إلى الدنيا عبر أرحام اللغة ثم تغمرنا بالوجود و الحياة ثم تتعالى عن وعينا و تصوراتنا و مناهجنا كلها، و تستظل هذه المسافة الأبدية بين ذواتنا و بيننا و بين الواقع و ذاته و بين النصوص و المناهج فهما، فالكاتب عندما يبدع منجزه الفنئ يفكر و يتخيل و يحس و يحلم و يستشرف بصورة منظومية تداخلية نسقية و لا نسقية معا، و هذا يعنى أن الكاتب. كاتب السرد أو الشعر أو السيرة الذاتية أو الخبر أو بنية الشهادة أو أى لون من ألوان الأدب المستقبلية التى لم يتبلور حدها النوعى بعد فى مستشرفاتهل المعرفية و التخيلية. يبدع جميع هذه الصور المجازية عبر متصل مجازى تعددى بنىوى نسقى و لا نسقى معا، يضم أطيافا سردية

متعددة وتباينة ومتداخلة من خلال بلاغة النظام واللانظام معا، حتى وإن تعددت درجات الظل والشمس عبر هذا المتصل المجازى المنظومى التداخلى، فهو يبدع من خلال ما نطلق عليه هنا ((المنطق الطيفى التعددى الغائم))، وليس من خلال ((المنطق الصورى الأرسطى الحاسم))، فهو يحاول أن ينقلنا من الوضوح الفقير المسطح للذات والوجود والنصوص، للالتباس التعددى المضمن للعالم والذات والواقع والنصوص، بما يدفعنا إلى تعديل أطر إدراكنا ووعينا وتخيلنا وممارساتنا لما يشيع حولنا من أفكار عامة غامضة، والكاتب إذ يفعل ذلك يكف عن التفكير البلاغى بصورة أحادية منفصلة ومنعزلة. كما هو شائع وسائد فى الدراسات المجازية العربية المعاصرة. بل ينقلنا معه عبر تخييله السردى المعقد إلى فكرة التعبير والبناء التشكيلى (بمنطق الحشد) لوصح التعبير، فهو يوصل لنا رؤى للواقع والعالم والنصوص لها توابعها وظلالها ومقارباتها وغوامضها ومعلومها ومجهولها وأصدادها ومستشرفاتها، وجميع توابعها المرئية وغير المرئية معا وفى وقت واحد!، فهو يبدع فى حشد منظومى تعددى تداخلى من الآثار والظلال والأجواء والتصورات والأخيلة والمعارف والمستشرفات والممكنات والمستحيالات، بما ينقل المنجز الإبداعى من فكرة البناء بالعنصر، أو حتى العناصر النسقية البنوية المغلقة، إلى فكرة ((التحقيل التخيلى والمعرفى) البنىوى المفتوح على بنية التنظير والتأمل والممارسة السردية فى وقت واحد، وفكرة التحقيل التخيلى المنظومى السياقى نراها هنا مهمة للغاية، وسوف نشبعها بحثا فيما بعد، وفى هذا الباب البلاغى المعرفى الجديد لا نستطيع أن ن فكر بمنطق الثنائيات البلاغية والفلسفية والجمالية فى النصوص التى هى جسد متصل من الوجودى والجمالى والمعرفى والتخيلى والاستشرافى والممارساتى بما ينضى فكرة البعد الواحد للنص والذات والواقع والتاريخ والعالم كله، لقد غاب عن نظريات البلاغة المعاصرة، ونظريات النقد الحديثة، بديهية منهجية نراها فى غاية الأهمية بصدد تأصيلنا لبلاغات شهادات المبدعين: وهى أن أى قراءة نقدية لنص من النصوص هى قراءة خاصة بصاحبها، وتتم ضمن سياق ثقافى خاص، وضمن أطر ونماذج معرفية ومنهجية خاصة، وبهذه المثابة المنهجية البديهية لانصل فى قراءتنا إلا لممكن واحد من الممكنات النصية المتعددة والمتشعبة التى ينطوى عليها النص، فهناك الممكنات والمجهولات والمسكوتات، والمستشرفات، هناك هذه الشبكة التخيلية العنكبوتية التفاعلية التداخلية، ولن يستطيع الناقد أو المفكر. وإن حاول. أن يصل لكل ممكنات النص فى وقت واحد، وعبر سياق منهجى ثقافى واحد، فنحن إذ نفكر

فى جانب يضيع منها الجانب الآخر بالضرورة، وإذ نفتح أفقا نصيا عبر إجراء منهجى معين نغلق فى ذات الوقت أفقا آخر من النصية، فالمنهجية والإجرائية نقاط عماء واختزال، بقدر ما هى نقاط تبئير وإشراق، نحن إذ نفتح نغلق وإذ نطلق نقيد، نحن بمعارفنا ومناهجنا وإجراءاتنا بين قبض وبسط ولامضر لنا من ذلك، وكل تصور منهجى معرفى نقارب به نصا من النصوص يوقعنا فى محنتين منهجيتين لامضر منهما . على الأقل ونحن نفكر بالطريقة الأحادية السائدة فى التحليل البلاغى العربى المعاصر .: وهما محنة الاختزال الحتمية، ومحنة التركيب الغريزية، وأنا هنا لا أعتذر عن غلظة التعبير فى (الحتمية والغريزية) فلا مضر فى أى تصور نقدى بلاغى من الرؤية للنص من جانب نصى واحد، تبعا لرؤية منهجية محددة، تتولد ضمن سياق ثقافى تاريخى محدد، وهو مانشير إليه بالاختزال الحتمى، ولامضر أيضا من الخضوع للنص عبر هذا المكون البلاغى النصى المحدد بغية إعادة بناء سياق خاص للقراءة، وهو مانشير إليه هنا بإعادة التركيب، يتم هذا على جميع المستويات النقدية والفلسفية والجمالية والسياسية والحضارية، فالفكر الإنسانى بصورة عامة لا يستطيع أن يمارس التفكير إلا من خلال النماذج المعرفية والمنهجية والحضارية القابعة فى وعيه ولاوعيه على السواء، ولعلنا لو تتبعنا النظريات النقدية الغربية والعربية المعاصرة التى حاولت مقارنة النصوص الجمالية منهجيا، لوجدنا فكرتى الاختزال وإعادة التركيب هما ماتم ممارسته بالفعل النقدى التطبيقى وليس بمجرد التمنى المعرفى والمنهجى كما هو معروف على المستوى التنظيرى البحث، ولعل هذا هو ما استبعد . بالضرورة . بلاغات سردية وشعرية كثيرة جدا من الواقع الإبداعى القديم والمعاصر العربى والغربى معا، ومنها شهادات المبدعين المعنيين بها فى هذا البحث، إن الخضوع المعرفى لنسق بلاغى نقدى جمالى معيارى تجريدى تعميمى ،أبعدنا كثيرا عن القدرة على اكتشاف البلاغات البازغة الوليدة، أو قل قلل القدرة البلاغية والمنهجية على هذا الاكتشاف، ولقد دار الصراع المجازى بين القدماء والمحدثين عبر الحقب الجمالية المتباينة جراء هذا المنعرج البلاغى الحرج الذى يبلغ فيه السقف المعيارى للبلاغة حده الأقصى أمام بزوغ سقف بلاغى تجريبى جديد، ولعلنا نتذكر فى هذا السياق أن سيطرة اللفظ والأصل والتجويز على العقل اللغوى العربى القديم، قد أدى إلى انتصار المعيار على التجريب واجتراح دم وعظم الواقع فى الممارسات اللغوية والشعرية على السواء ، وقد رأى محمد عابد الجابري ((أن طلب المعانى من الألفاظ بدل البحث عن حقائق

الأشياء، تصرف العقل عن صياغة المفاهيم وتجعل نظامه تابعا لنظام الخطاب ، حتى ليستمد الخطاب قوته من التجوز في الكلام القائم على الملازمات بين المعاني ، فيغيب نظام السببية بغياب التفكير في نظام الأشياء)) (٦)؛ إن الاستغناء بعالم الألفاظ عن عالم الأشياء، وعدم التفرقة المعرفية المنهجية الواضحة بين دوائر بحثية متداخلة ومنفصلة فى آن هي: عالم اللغة، وعالم الأشياء، وعالم التفكير فى حالة الأشياء، قد أريك العقل اللغوي والبلاغي والنقدي إلى حد كبير، وجعله يفكر في بنية اللغة وكأنها منجم المعنى الجوهرى الثابت بعيدا عن التصادى البنيوى الحركى للواقع نفسه، واقع الإبداع أو واقع التطور اللغوي والبلاغي واشتباكها الحى الخلاق بالمنجز الإبداعى، بما حول العلاقة بين - ما كان يسمى قديما جدل اللفظ والمعنى أو جدل الشكل والمحتوى حديثا، أو جدل النظرية والنقد وخطاب نقد النقد فى اتجاهات الحداثة وما بعد الحداثة- إلى علاقة جواز واحتمال وتأطير للمعايير بعيدا عن حركية دقات الوجود وهو أساس كل جواز وحركة واحتمال، ومن هنا نشأ هذا التناقض المنهجي الفادح في منهجية البحث اللغوي والبلاغي عند العرب قديما وحديثا وإن بدرجات أقل، كما أدى إلى خضوع النظريات النقدية لذلك من جهة استسلامها لوهم دقة منهجية الاستنباط، وقصور إجراءات الاستقراء، وعشوائية سطوة المعيار في بناء عالم لغوي بلاغي نصي يخشى الحياة فى ذاتها، والآخر فى تعدديته، وينأى عن اجترار التجريب تحت دعاوى منهجية زائفة مثل الحفاظ على دقة الأصول، ونقاء البدايات، والتمسك بجوهر الهوية، وهذا تصور يقرنا كثيرا من ذات الأزمة المنهجية الفلسفية التى وقع فيها مفكرون العرب على طوال القرن العشرين بخصوص آليات وعيهم بقضايا الفكر والفلسفة وعلاقتها بطبيعة العقل والواقع الحضارى العربى، وربما يتسائل القارئ الكريم قائلا: وما علاقة أزمة العقل العربى بقضية التخيل السردى وبلاغة الشهادة المخصص لها هذا البحث؟ ولنا أن نقرر هنا للقارئ بأنه يمكن اعتبار المدارس الفلسفية على تنوع اتجاهاتها وتصوراتها ومناهجها ممارسات سردية خالصة فتحت سطوة المنهجية والموضوعية استبعد كل من زكى نجيب محمود، وفؤاد زكريا، وعبد الرحمن بدوى وسامى النشار، ومحمد عابد الجابرى وغيرهم: قضايا الميتافيزيقا أو قل جل قضايا المغيبات، والروح، والوجدان، والحدس، من مبحث التفلسف والواقع، بحجة أنهما من واد الروح والوجدان، والعقل من واد آخر، إلى الدرجة التى دفعت مفكرا فى قامة محمد عابد الجابرى أن يقوم بمنهجية الفصل التعسفى بين عقل الوجدان والعرفان، وعقل

البيان، وعقل التفلسف ولقد قدما من قبل رؤية نقدية موسعة لهذا الفصل المنهجي المتسلط والمتعسف لقنوات الفكر والوجود والممارسة لدى مفكرينا العرب المعاصرين كما قام غير واحد من الباحثين العرب المعاصرين الجادين بتقديم اجتهادات فلسفية مضمّنية حول التأمّلات المنهجية والمعرفية والإجرائية للمفكرين العرب المعاصرين وليس المجال كافيا هنا لعرض هذا الحراك النقدي، لكننا نقر هنا بأن جل المفكرين الذين أشرنا إليهم أنفا جعل مباحث الوجدان من أعمال اللاعقل والخرافة وما تشي التسمية الاصطلاحية به من تحقير كل ما لا يدخل تحت سيطرة التعقل أو بنية حدود اللغة: فكل ما لا يدخل بطبيعته تحت سطوة الترميز اللغوي هو في نظرهم وهم من الأوهام، فالعلم هو فقط " (الوصفية والتجريبية) " والعفاء على ما عداها لدى فلاسفة الوضعية المنطقية، وكان مبررهم المعرفي والمنهجي في هذا الرفض أننا نعجز عن اختبار صدق أو كذب قضاياها، فقد صنّفوا القضايا وفق منطق ثنائى غليظ جاسى وهو منطق ((إما - أو))، وهو منطق قد عفى عليه الزمن الآن، وأقل دخل في محاق معرفى مع بزوغ منطق جديد للعلم والمنطق والتفلسف المعاصر، لكن معظم مفكرينا رأوا القضايا إما صادقة وإما كاذبة وتناسوا (وإما ألا تكون مفهومة غير واقعة ضمن الحدود القاصرة للغة، أو الحدود المنهجية القاصرة لبنية التعقل بصورة عامة)، ولكن هل قال أحد منهم بأن هذه القضايا لا معنى لها؟ لم يجرؤ أحد على القول بأن هذه القضايا لا معنى لها على الإطلاق، وطفقوا يتخذون لها مسميات عديدة تقع كلها فى خانة تحقيرية، أو قل فى خانة ثانوية هشة بجوار خانات التعقل الأساسية والقوية وذات الشرعية العامة، والحقيقة أنه قد تم كل هذا جراء سطوة النماذج المعرفية الفلسفية التعميمية المجردة التى دشنت بنية وعى ولاوعى مفكرينا وصدروا عنها فى رؤيتهم للواقع العربى المعاصر، والحقيقة أن هذا الفصل الثنائى الجاسى التعميمى المجرد، بين قضايا العقل، وقضايا الوجدان، لم يكن حقيقة واقعية معرفية وجودية، أى لم يكن الواقع على هذه الشاكلة المعرفية التى تصورها له، بل كان فى معظمه وهما منهجيا أيديولوجيا، لكن كثيرا من العلماء قد أساءوا إلى العلم والحقيقة والمعرفة عندما أنكروا كثيرا من الحقائق العلمية والاجتماعية لأنها لا تخضع لأساليبهم المعتادة المألوفة في الإدراك والقياس . إن اللغة التى نألفها في إدراكنا للعالم ، تصير هي العالم ذاته بصرف النظر عن حقيقة ذلك من توهمه ، وهذا يعنى أن الأنساق اللغوية والمعرفية و المنهجية السابقة على وجودنا وتأمّلنا وممارسة فعل التعرف الخاص بنا، أو

التي تمت على مرأى من وجودنا هي التي تدشن بنية عقولنا ووجداناتنا وتؤسس بنية الوعي واللاوعي المعرفي لنا ، ونظل على الرغم من ذلك – نتشدد باستقلالنا في الوعي ، وحرمتنا في الحس والإدراك والتجريب ، وقدرتنا على الإحاطة الداخلية والخارجية ، لكننا لن نفلت من هذه الأطر الثقافية والروحية التي تدشن وجودنا المرئي واللامرئي على السواء ، ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقرر بأن معرفتنا بذواتنا والعالم من حولنا هي معرفة لغوية لا وجودية ، نسقية لا تجريبية ، تعاني محنة الارتباط والتصنيف والتأطير المنهجي المنظم والدجماطيقية لا المرونة والطلاقة والحيوية والتعضون الداخلي والخارجي اللانهائي ، فهناك آلاف العقبات المعرفية والنفسية والثقافية التي تعيق المعرفة الموضوعية الحقة . إن كان ثمة ماهو موضوعى حقيقى - ، ناهيك عن المعرفة الدقيقة والشاملة والمعقدة ، إن كل معرفة هى تشبيه بصورة من الصور، وطالما هي تشبيه فهي تتضمن قدرا من الوهم والتخثر والخداع والفرض والانعزال ، والمجاز بقدر ما تتضمن قدرا من الدقة والإحكام والاتساق والتعضون،ولنا أن نتساءل هنا: هل ثمة حيز حقيقي بين الحقائق العلمية والحقائق المجازية؟! أليست النظريات العلمية نفسها لغة عقلية مجازية تقريبية للحقيقة، واحتمال فكري تصويري عما يحدث في الواقع الفيزيقي – احتمال ضمن احتمالات أخرى . كلها صحيحة بصورة من الصور . بما يمزج بنا بالضرورة بنا فى منطقة الحدس والافتراض العلمى، في موازاة مع وجدان تخييلي شعري فى الأدب!! إذن تداخل العقلي مع الحدسى مع التخيلي تارة أخرى للتوصل إلى إدراك الذات والعالم والنصوص، يقول العالم هذا من باب العلم ، ويقول اللغوي هذا من باب اللغة ، ويقول الفيلسوف هذا من باب الفلسفة ، ويقول الشاعر هذا من باب الشعر ،ويقول الفيزيائى هذا من باب الفيزياء، وكلهم ينظر لحقيقة عضوية حية نامية متداخلة من خلال منظورات منهجية أحادية انفصالية، فجميعهم يجزئون الكلي، ويفتتون الحيوية الكلية المتصلة في بنية الديمومة الكلية الداخلية لبنية الأشياء والأحياء والنصوص، إن أشياء وموجودات العالم تبلغ من الخفة التداخلية التركيبية درجة مذهلة تمكنها من سفر بعضها في بعض ، وانسراب بعضها في بعض وتناوب بعضها أسس بعض، إن كل شئ يتحرك ويتحول ويتبدل، وإذا كان الالكترون والبروتون يدوران حول النواة والأرض تدور حول نفسها وأنا أدور مع الدائرين ومن فوقنا تدور آلاف الشموس وملايين المجرات ، فكيف لنا أن نحدد النسب والجهات والأبعاد والأنساق وسط هذا الدوران الكلي المحتدم الذي لا يقر له قرار، إن أكوانا وتصوراتنا وعقولنا طافحة

بالأسرار والتغيرات والثقوب المعتمة، ومناطق الغياب ، والترامى المعرفى والمنهجى اللانهائى للصوامت الهائلة ، فهل للكون كله منطق ومنهج واحد ؟ أم لكل شئ في هذا الكون منطق ومنهجه الخاص به ؟ وكيف نحدد نسبة الخاص إلى العام إلى المجهول والصامت والمستشرف وسط هذا الموران المترامي باستمرار . وضمن هذا السياق يقرر أحد أئمة الميكانيك الكوانتي، ((إن لم تستحوذ الدهشة ، ولم تعقد الغرابة لسانه لدى قراءته لميكانيك الكوانتي فهو لم يستطع فهمها ، ولا غرور في هذا القول فالميكانيك الكوانتي الذي تحيط بنا تطبيقاته من كل جانب وتشكل واقعا موضوعيا قائما بذاته هو نفسه النهج المعرفي الذي يقع أبعد ما يكون عن الموضوعية وتلك الموضوعية التي انفرد بها العلم منذ بروزه كنهج مستقل والتي استمرت حتى عهد قريب تأتي النسبية مكون من مراجع تتطابق في رؤيتها لهذا العالم ، ولا تستطيع تحقيق الصلة الفيزيائية ، إلا عبر ساحة محددة ، وسرعة حدية يستحيل تجاوزها ، ثم سرعان ما يلج ميكانيك الكوانتي المسرح العلمي ويصل في أطروحاته حد نفي وجود العالم ، فالعالم لا يوجد إلا حالما نتعامل معه وعدا ذلك فهو عالم غير معين وغير معروف ، بل هو غير معروف أصلا))(٧) وهذا التصور للعلم يلتقي مع تصور أينشتين الذي يقرر بأن " غاية الرياضيات والفيزياء ليست هي اكتشاف العلاقات القائمة بين الأشياء المادية ، وإنما العلاقات القائمة بين الأحاسيس ، العالم الواقعي هو مركبات من الأحاسيس ، فالرياضيات والفيزياء تغدوان عند العلماء الكبار فصلين من فصول علم النفس)) (٨) إذن الواقع والذات والحقيقة والعالم محض تركيب حسي افتراضى تخيلى فى وقت واحد ، فعلى الرغم من أن العالم يموج بالوقائع والحسيات والموجودات غير ان تصور جميع ذلك واحداث نوع من التعالق السببى المشترك بينها، أو نوع من سيطرة القانون العلمى هو أمر راجع في النهاية إلى أحاسيس الوعي البشري نفسه ، والطبيعة المنهجية والمعرفية والإجرائية فى إدراكه للعالم المحيط به، والنصوص التى ينتجها أيضا، إن كل ما في العالم لا يفسر أو يصنف أو يحمل المعنى والقصد إلا عندما يدرجه الوعي الإنسانى نفسه في نسق علاقة ما، تكون مكونة من طبيعة ومنهجية إدراكنا للعالم، ولعل هذا يرجع بنا إلى وجوب مناقشة المعايير والتصورات المعرفية والمنهجية والإجرائية الكامنة في النظريات الفلسفية العلمية المعاصرة مناقشات منهجية دورية مستفيضة، وبالتبعية - المناهج والمدارس النقدية الفنية - ، بخصوص معيار التمييز بين العلم واللاعلم، أو الأدب واللاأدب، والمنهج واللامنهج ؟ أو مناقشة الحدود المعرفية

الفاصلة بين ما انتصوره وهما وما انتصوره حقا، وبين الموضوعية والاعتباطة الانفعالية، وهو تصور فلسفي عريض يبدأ منذ ولادة العقل الفلسفي منذ اليونان والإغريق ومن قبلهم المصريين الفراعين القدامى حتى لا يتسلط العلم المعاصر فيظن أن العقل الفلسفي هو نتاج العقل اليونانى الغربى فقط، وكان ربة الفلسفة لم تلدنا أولاد تسعة مثلهم!! إن العقل الفلسفى المعاصر كان نتاجا للعالم القديم كله، مرورا بالغزالي وابن رشد وإخوان الصفا وابن عربى غيرهم من الفلاسفة العرب ومرورا بكانط وفرانسيس بيكون وهيوم وإرنست ماخ ، ولود فيج فتجنشتين، وأصحاب الوضعية المنطقية والفلسفة التحليلية مثل كارل بوبر فدائرة فينا وليس انتهاء بإمري لاكاتوش وفيرا أبند وتوماس كون ودبليو فى كواين إلى آخر فلاسفة العلم المعاصرين، ولعل في تتبع هذه المقولات المعرفية والفلسفية والمنطقية والمنهجية عبر صراعها العلمي الجهد لمعرفة المعيار الدقيق الواضح بين حدود العلم وحدود الخيال أو ما يطلق عليه الفلاسفة " الميتافيزيقا " لعل في هذا التتبع ما يغني تصورنا الذي نطرحه هنا بخصوص انهدام الحوائط العلمية والمنهجية بين الحدود الضنية والعلمية والاستشراافية، وسقوط الحدود المنطقية والمعرفية بين طرائق الوعي البشري فى الاستيعاب والاستدلال والقياس والبرهان والتخييل والحدس والافتراض، وتلاشى الحدود المنهجية الصارمة بين نظريات العلم المعاصرة على اختلاف تخصصاتها واشكالاتها ودخولنا عصرا علميا شبكيا جديدا، تتنافذ فيه مدركات الوعي بعضها فى بعض، ويتسرب بعضها فى بعض عبر مدار الحركة والتبدل والتحول، بل أقول عبر ((التصادى البينى التكوينى والتداخل المنظومى التركيبى))، حيث يتغير مفهوم العلاقة - وهو أساس كل علم جديد - تغييرا جذريا نوعيا حتى لتنتقل العلاقة التركيبية لأسس العلم من العلاقة الحدية الصارمة بين مجال علمى وآخر، إلى مفهوم العلاقات البينية التداخلية التعددية فيما يعرف فى نظرية المعرفة المعاصرة بالعلوم البينية التداخلية بطبيعتها الرأسية والأفقية معا، لقد تقاربت المسافات العلمية، والتصورات المنطقية، والتداخلات المنهجية، تقاربا مقلقلا ومعقدا بين حدود ما يعرف بالميتافيزيقا والخيال والترض والحدس، وحدود ما يعرف بالعقل والمنطق والمنهج والتجريب، ولعل فلسفة العلم المعاصرة تبحث لنا عن تصور جديد للمعرفة أو المنهج يجمع بين الميتافيزيقا والحدوس والأحلام والعلم التجريبي والمنطقى والعقلانى لا بوصفهم عوالم متناطحة متنافرة ، بل بوصفها عوالم واحدة متداخلة عضويا

ومتدرجة عبر متصل معرفى معقد يتصادى تكوينيا، ويتداخل تركيبيا، ويتوزع كل حد علمى فيه على الآخر بنسب رمزية من نسب الجدل والتداخل والتعضون المنهجي الجديد ، لقد كان إرنست ماخ (١٨٣٨ - ١٩١٧) يرى قديما أن ((الإحساسات هي العناصر التي تتكون منها الطبيعة وليست الإحساسات علامات الأشياء وإنما الشئ على العكس من ذلك رمز فكري لإحساس مركب بعبارة أكثر دقة العالم لا يتألف من أشياء وإنما من ألوان وأصوات وأثقال ومسافات وأزمنة ، أي باختصار مما نطلق عليه عادة اسم الإحساسات الفردية)) (٩) لقد قدم إرنست ماخ تصور الفلسفى السابق كي يواجه عشوائية ووهمية التصورات القبلية في فلسفة كانط وديكارث وحاول ان يوحد بين المعرفة الفيزيائية والمعرفة السيكلوجية في وعي الأشياء والأحياء والموجودات ، وبصرف النظر عما لاقته هذه الفلسفة من مواجهات نقدية لكنها انتظمت في النهاية عقدا فلسفيا ممتدا من صراع نظريات فلسفة العلم التي لم يبدأ إرنست ماخ ولم ينته بفيلسوف العلم المعاصر إمرى لاكاتوش ، ولقد كانت المشكلة الكبرى التي أتعبت الفلاسفة في الغرب وشغلت الناس تكمن في البحث عن الحد الفاصل الحاسم بين ما يسمى بالعلم ويخضع للمنطق والحس والتجريب والموضوعية وما يسمى باللاعلم وهو كل ما لا يخضع للشروط العلمية السابقة مثل الميتافيزيقا والخيال والحدس والفرض والحلم والشعور إلى آخر أبناء هذا الطراز، إن محاولة العقل العلمي الدؤوية تكمن في تصنيف العالم وتأطيره ووضع داخله أقنية علمية محكمة ، وقوالب وقوارير منطقية صارمة جريا على النهج العلمي الموضوعي في الاستقراء والتنظيم والتعميم والتصنيف ، ولكن السؤال الفلسفي الذي نطرحه هنا ، هل العالم - من جهة العلم التجريبي والأنواع الأدبية - بالفعل يخضع لمثل هذه التصورات العلمية في التصنيف الحاسم ، والتأطير الموضوعي الصارم ؟ وهل تتم هناك معرفة مهما كان تخصصها تجريبية أو غير تجريبية بحيث ينفصل فيها العقل عن الخيال عن الفرض عن الحدس ؟!

لقد انتهى عصر الفصل الحاد بين معرفة عقلية ومعرفة لا عقلية ، ذلك أن الفهم البشري يدرك الأشياء والظواهر في حالتها الكلية الجامعة بين العقل والعاطفة والخيال والحدس ، إن اتجاهات فلسفة العلم المعاصرة تؤكد على النسبوية التعددية التداخلية، وانهايار ما كان يعرف بالموضوعية والحتمية واليقين ويزوغ منطق جدلي جديد يؤمن بالمناطق البينية الغائمة ، ويدخل طرائق التشوش والفوضى واللايقين

واللاتحدد ضمن الحدود التأسيسية لنظريات العلم نفسه ، وهذا يؤكد لنا أن الواقع العلمي التجريبي لا تعلم جميع أبعاده بصورة مطلقة أو حتى بصورة مسبقة في ذات اللحظة التي نعيه فيها ، لأنه من المستحيل - فيما نرى - أن يحرك وعي الدقيقة الحاضرة وعي الدقيقة المسبقة مهما كان موضوعيا دقيقا، فالوعي العلمي الكامن في الدقيقة اللاحقة مضمن بصورة من الصور في السابقة والماضية معا، إذن لانستطيع سبر اللحظة الآنية المعقدة أو حتى سبر أغوارها العلمية المتعددة المتشابكة ، أو التنبؤ بتقلباتها العلمية الآنية أو المستقبلية ، فقط يفيد المنهج العلمي التجريبي بكافة أطره ومقاييسه كإطار فكري كلي مسبق ومحكم وجاهز - يفيد فقط في توجيه اللحظة العلمية الحاضرة كإطار مستقل تماما عن الماضي ، وإن ارتبط بهذا الماضي بألف واشجة علمية موضوعية، فالواقع أيا كان شكله وتخصصه علميا أو سياسيا أو اجتماعيا لا حد لحدوده ، ولا نهاية لأسراره ومغضضات تكويناته إنه أكبر من الماضي وإن تفرع عليه ، وأكبر من عقولنا وأفكارنا وموضوعينا وكل طرائق مناهجنا في الإدراك ، وتصوراتنا في التخيل وإن حاولت تنميته عبر قنوات منهجية لإدراكه . ذلك ان اللحظة الحاضرة التي نسميها حاضرا هي لحظة معقدة كل التعقيد فبدايتها غير متصورة ، ونهايتها غير محدودة ، إنه ممطوطة كالأبد المترامي داخل كل شئ من حولنا ومن قبلنا ومن بعدنا إنها تتصل بالتاريخ والأفكار والذات والواقع والشوق الكمين للمستقبل المنسرب فيها ، وهي تنفصل عن كل ذلك أيضا باستقلالها الذي لا ينتمي إلا لذاته المتفردة التي لا تتكرر أبدا ، ففي الوقت الذي نحدد فيه أننا فهمنا شيئا في أعماق هذه اللحظة تكون اللحظة نفسها قد استحالت شيئا آخر على الفور فإذا جاءت المناهج العلمية وطرائق البحث المنهجي ، والأطر الموضوعية للإدراك لتدعي الإمساك بدقة علمية محكمة على جوف لحظة الحاضر ، ومعرفة كنهها كله ، وارتباطاته وكافة صور علائقها مع شبكة الوقائع والظواهرات فإن هذا ادعاء كبير ، والمناهج العلمية في ذلك مثلها مثل الحصاة الصغيرة التي قذفتها امواج البحر هناك على الشاطئ ثم تدعي أنها قادرة على احتواء المحيط الذي قذف بها إلى هناك ، ومن وبهذه المثابة يجب أن نقر كلا من الأمانى والأحلام والأخيلة والحدوس إلى جانب المنطق والعقل والتجريب في منهجية التفكير العلمي الدقيق ، إن قوة الواقع بل أصلته أدق من قوة الأفكار نفسها ، ونحن نفيد من احتكاكنا المستمر بالواقع والأشياء والنصوص كما هي عليه في تطوير أفكارنا ومناهجنا وقياس مدى قدرتها واستيعابها وفعاليتها ،

بل إن حوار الأفكار والمنهجيات مع الواقع رغم كل الادعاءات المعرفية المسبقة لا يأخذ في النهاية غير شكل الواقع نفسه، ومن هنا كان يحذر فيلسوف الوضعية المنطقية بدائرة فينا " كارل بوبر " من خبث الأفكار ومكرها ووهميتها لأنها تحمل معاني عديدة في داخلها، وتقبل تفسيرات عديدة حسب الخلفية السياسية والثقافية للمفسر نفسه، وتأخذ أشكالاً متعددة من صور الواقعية حسب طبيعة الحاضر الثقافى الواقعي الذي تنزل فيه، وكل هذه التصورات تؤكد لنا عدم وجود النظرية المعرفية منفصلة عن الاعتقاد والرواسخ المعرفية السائدة، والتصورات الثقافية والروحية المسبقة ، بل لا توجد نظرية علمية محكمة بدون اثاره من الأساطير الخرافية المتغلغلة في أنحاء منطقتها ومنهجها . بل لانعدو الحقيقة لو قررنا بأن تاريخ تطور النظريات العلمية، والمناهج البحثية، والإجراءات المنهجية، هو الانتقال من أساطير عقلية مفسرة ومبررة إلى أساطير عقلية غير مفسرة ولا مبررة ولكنها تنتظر تبريرها العلمي وفق مناهج بحثية أكثر تقدماً ومنطقية وواقعية وصدقا وتداخلا وجدالا، ولا عجب في هذا الكدح الكوني المترامي إلى المغيبات المجهولات أن يقف أمامه العقل البشري المحدود ، وقفة الحائر على وشك الانجراف إلى دوامية معرفية سائلة، أو فوضوية اصطلاحية نسبية لذا لا مفر من الإمساك بما نعرفه داخل أطر وحدود وقيود اللغة ، التي توازي هنا الوجود بكافة أنساقه وأشكاله وتعقيداته المرئية واللامرئية معا أي أن العقل العلمي واللغوي قد جرد قواعد معرفية وثقافية عامة ألقى عليها ثقته ويقينه اللغوي المعرفي ، فصارت اللعبة اللغوية تأسيسية علمية تعترض الصحة والمنهج وكأنها خارجة من إطار فعالية الكون والذات والواقع والعالم بكل ما يموج به من أنساق تفاعلية جدلية حية ، وهنا تقع اللغة في عماء منهجي من حيث حلالها أن تصفه بالاتساق الواعي البصير ، إن أي محاولة فكرية للتجريد والاختزال والتعميم هي انفصال محايد ، ورؤية ثابتة من الخارج ، فلن تتمكن بنية اللغة ذاتها من إدراك حركة الكون والواقع والثقافة والذات وهي متحركة معها ، فالمتحرك لا يدرك حركة ذاته إلا إذا حول حركته المتحولة إلى موضوع محايد ليتمكن من إدراكه وهنا لا يملك العقل العلمي إلا أن يكون استعاريا مجازيا في توصيفه واستقرائية لكافة أشكال العلاقات والأنساق المحيطة بنا . إذن لا مفر من تحاور وتجادل وتداخل العقل باللاوعي بالحلم بالحدس بالتفلسف في ريقة منهجية منظومية تدرجية احتوائية واحدة ، فالتفكير في أي صورة من صوره سواء كان تفكيراً علمياً عملياً تجريبياً أم تفكيراً أدبياً تخيالياً ، هو قدرة على التنسيق وإعادة التنظيم والترتيب

، وإذا نظرنا بدقة إلى عملية الفحص الذهني لأمر ما كيف تتم؟ لأدركنا على الفور تعددية التفكير وتدامجيته وكليته ، فالتفكير أيا كان لونه وتخصصه ليس أحادي الجانب " ((حيث نرى الأفكار تروح وتجيئ وتتحوّل وتتعدّل ، وتضيف وتحذف ، وتترك شيئا ثم نعاود النظر فيه وسوف نجد عملية المداولة هذه عملية شديدة التعقيد دائبة التحرك ولا يتداخل فيها العقل وحده (ولا المشاعر وحدها) - ولا الحدس والافتراضات وحدها بل هو جماع ذلك كله - إن تجربة التفكير ليست في النهاية بالأمر الذي يمكن تبسيطه ووضع على هيئة حسابية أو ميكانيكية " ((بل هو عمليات معقدة من الافتراق والتآلف والحركة والصرورة والتحول والتنظيم وإعادة التنظيم والدمج والخلق ، وبهذا التصور يعد التفكير قفزة خارج الأشياء)) (١٠)

فالتفكير العلمي أيا كان لونه وتخصصه يمثل مخلوقات رمزية مجازية شديدة التعدد والتحول والتداخل ، ومن هذا المنطلق علينا أن نعيد النظر العلمي في كثير من المفاهيم والتصورات والمصطلحات التي نراها أساسية غير قابلة للنقد والتحول . علينا أن نتجاوز منطق الثنائيات الفكرية، وجدل الصرامة المنطقية، وأنساق الفلسفات الموضوعية الوقورة للغاية، ودقة النظريات المنهجية المتعالية، علينا ان ندخل في سماحة وتعدد الواقع نفسه، بعيدا عن حصره مسبقا في أي صورة من صور التمنييط والتمنّج والتموضع، ولا يعنى هذا أننا ندعو إلى نسوية منهجية سائلة، أو فوضوية بلاغية عائمة ، بل يجب أن نبحث عن شروط جديدة لأنساق بلاغية ومنهجية جدلية معقدة وحية تسلّم بالمناطق العلمية والتجريبية البيئية، وتعترف بحقيقة المجهول المترامى والغياب المتنامى، والساكت الذى يبني في خلايا السرأبنية الكلام والجمال القادم، والبثوث في كل أرجاء النصوص والوقائع والتواريخ إلى جوار وهمية ثبات المعلوم، علينا أن نرتفع بالنظرية العلمية من وجوب صرامتها الموضوعية إلى إمكان تعددها الفكري والفلسفي والمنهجي والصعود صوب مرونة جدلها البيئي التعددى بين المعنى واللامعنى معا ، علينا أن ندخل بنية الغموض والدهشة والممكن والمحتمل الكامنة في مرائي الكائنات والأشياء والنصوص ضمن الحد التأسيسي للنظرية جنبا إلى جنب مع صرامة الواضح ، ودقة المرئ وجدل الظاهر ، وقد يسهل هذا ويتيسر إذا سلمنا بأن الأفكار والتصورات وجميع وسائلنا في القياس والمعرفة نافعة ومضللة معا، فاللغة إذ تكشف تحجب والحقيقة إذ تتجلى تحتجب، وفي ذات اللحظة التي نستخدم فيها اللغة تستخدمنا اللغة، فأفكارنا وأنسقة ثقافتنا دائما تشبيهية ومجازية وتقريبية واحتمالية ولا تملك إلا أن تكون

هكذا طالما يعجز عقلنا وخيالنا وروحنا المحدود عن الإمساك باللامحدود واللامتناهي الحي المتحول داخل أطر محددة من اللغة والأفكار وأنماط المناهج المختلفة، دائما الأشياء غير الأفكار، الأفكار تتصف بالعمومية وتعدد القابلية للتفسير والتغيير بناء على شروط جدل الواقع ذاته، أما الواقع فحي ومتكوثر ومتحول، لا ينتهي بدؤه، ولا يقر منتهاه على قرار، إن الهوة الفكرية والوجودية الهائلة بين الصرامة المنهجية للثابت فى التجريد المنهجي، والتعددية الانفتاحية للمتحول اللانهائية فى واقعات الوجود والنصوص توجب علينا شجاعة البحث عن جدل جمالى ومعرفى وإجرائى جديد، لقد حاولت الفيلسوفة الأمريكية ((سوزان لانجر)) تقويم اعوجاج الانفصال المنهجي بين مفهوم العقل ومفهوم الوجدان. الموازى الفلسفى هنا فى بحثنا لبلاغة التداول العقلى وبلاغة التخيل السردى من جهة أخرى،- ويجب ألا ننسى هنا بأن المفهوم النفسى نفسه صار مفهوما سرديا فى المقام الأول فى المناهج الفلسفية المعاصرة، فإذا رجعنا للانجر رأيناها تحاول تقويم هذا الاعوجاج المعرفى والقصور المنهجي، فى تصورنا المعاصر لطبيعة الوجدان وطبيعة العقل وطبيعة الوعى الإنسانى بصورة عامة، فكانت ترى أن ((شكل اللغة لا يعكس الشكل الطبيعى للوجدان)) ومن هنا فإن القصور لا يكمن فى الوجدان وقضاياها الخاصة بقدر ما يكمن فى المنهجية العقلية للإستدلال والبرهان والاستقراء، فالمعطيات الوجدانية أعمق غورا من معطيات المنهج وإجراءاته، وليس الوجدان مما يقع تحت دائرة البراهين العقلانية، وهو متفلت بطبيعته من عوالم اللغة الشائعة، ومن هنا ظلت سوزان لانجر تؤسس لفترة طويلة أسسا معرفية ومنهجية تركيبية للإحاطة بقضايا العقل والوجدان معا بعيدا عن فكرة الانفصال الجاسية بينهما تقول لانجر ((على العكس الوجدان والعاطفة) يبدوان لاعقلانيين، لأن اللغة لاتقدم العون فى جعلهما قابلين للتصور، والبشر فى عمومهم يعجزون عن تصور أى شىء بدون الاستعانة بالسقالات المنطقية للألفاظ)) (١١)، فليس من الضرورى كما ارتأت سوزان لانجر أن يكون كل ماتعجز اللغة عن التعبير عنه وهما من الأوهام، أو مجرد فقاعات فارغة خالية من ماء الوجود الحسى العقلانى والتجريبي، وبعيدا عن التصورات المعرفية التفصيلية للفيلسوفة نرى أن هذا القصور المنهجي راجع إلى ضيق الأنماط المعرفية التصورية التى تدرشن بنية وعينا للوجود والواقع والعقل والمجاز، فليست النظرية هى النص، وليست الأفكار هى الأشياء، وليست الأدوات الإجرائية فى تفهم الوجدان والخيال والعقل هى حياتنا العقلية والمجازية بقضها

وقضيضها، وشحمها ولحمها، ومن هنا فقد كان من الواجب أن تكون مهمتنا النقدية والبلاغية كامنة فى القدرة على الإصغاء لحركية الوجود والنصوص فى ذاتها بعيدا ان أى تلوث دلالى ممنهج يعيد تركيب الواقع البلاغى لصالح المعيار على حساب صالح التجريب والدهشة والطزاجة، يجب ألا تكمن مهمة العلم فى الإحاطة بالظواهر البلاغية، والوقائع النظرية التى ينتجها، بل فى يجب أن تتولى حسن الإصغاء المنهجى المنظم إلى الطريقة والكيفية التى تنتج بها الظاهرة البلاغية نفسها، وينتج بها الواقع نفسه بعيدا عن المراقبة الكابحة لعقل النظرية، إن حيوية الواقع قادرة على استنضاب كل محاولات النظرية وليست النظرية - أية نظرية - مهما كانت قوتها النظرية والمنهجية والإجرائية بقادرة على استنضاب كل حيوية الوقائع والنصوص، لكن معظم نقادنا ومفكرينا اكتفوا بالفصل بين العقل والخيالى، والذاتى والموضوعى، والتاريخى والأدبى، والكلمات والأشياء، لقد تم هذا الفصل لدى مفكرينا ونقادنا على مستويات معرفية وجمالية ونقدية عدة، يوازيها فيما نحن بصدد دراسته هنا الفصل البلاغى والنقدى الحاد والمتعسف بين بلاغة الحجج والخطابة، وبلاغة التخييل والشعر، فليس لدينا سوى منطق (أما - أو) إما نثر وإما شعر، ثم النظر للتاريخ العام بوصفه بنية موضوعية عقلانية مطلقة، ولتاريخ الذات بوصفه تاريخا عاطفيا هامشيا، والإيمان بأن ثمة حقيقة وثوقية جازمة من الممكن أن تدفعنا إليها قوة الأسباب إلى وضوح النتائج، وكان ثمة علاقة آلية ميكانيكية بين السبب والنتيجة، ولذا فقد أثر مفكروننا سطوة التحكم على روية الرؤية، واتساع مداها، وعمق تبصرها، لقد أوضح هاووزر قديما فى ((تاريخه الاجتماعى للفرن)) أن التقدم الحضارى فى كريت القديمة قد أدى إلى تجنب خطر التوحيد والنمطية، هذا فى البلد الواحد نفسه، ناهيك عن انتقال الأنماط والنظريات من سياق ثقافى إلى سياق ثقافى آخر، إن نفس الأسباب لا تؤدي إلى نفس النتائج بالضرورة، فكثافة الفن تغاير صرامة العقل، ويعلق هاووزر على ذلك بقوله (كل ما يثبت ذلك هو أنه لا يتعين أبدا فى تاريخ الفن، أن تؤدي نفس الأسباب إلى إحداث نفس النتائج، أو أن الأسباب ربما كانت أكثر عددا من أن يتسنى للتحليل العلمى وصفها بطريقه جامع مانه))، فإذا تركنا رؤية عصر هاووزر فى تاريخه الاجتماعى للفن، وانتقلنا إلى جيل نقادنا المعاصرين وجدناهم يؤثرون التجريد والتعميم والعجلة على التبصر والفحص والمراجعة والارتياح والتكشف، فعلى الرغم من التطور الجمالى والفلسفى الهائل فى النظرية النقدية المعاصرة نجد نقادنا يعيشون

وهم الأسباب التي تؤدي إلى وهم النتائج المترتبة عليها، وإذا كان هاووزر يقول بأن نفس الأسباب لا تؤدي إلى نفس النتائج، فإن تطورا هائلا قد حدث في نظرية المعرفة المعاصرة وبالتبعية التصورات البلاغية الجديدة، يجعل تصور هاووزر في عداد الكلاسيكيات القديمة فقد تغيرت مفاهيم مثل: الواقع والذات وطبيعة الإدراك، وطبيعة التاريخ، وطبيعة المنهجية تغييرا جذريا حتى يمكننا القول بأن الثلاثين عاما الأخيرة لم تكن امتدادا للتاريخ العلمي القديم، بقدر ما كانت ابتداء جديدا لعالم جديد، وقد عاش نقادنا هذا الواقع الجديد وأدركوا من مسألة الأسباب والنتائج التي أشار إليها هاووزر من قبل، ما تجاوز تصور هاووزر نفسه، فقد طرحت ثورة السبر نطقا المعاصرة نوعا جديدا من العلاقات بين العناصر لم تشهد بنية العلم منة قبل، فقد انتفى الوعي الخطى الذى كان يرى (أ) تؤدي إلى (ب) واستبدلت السببية الخطية بالسببية الارتدادية أو الدورية القائمة على جدلية الأسباب والنتائج بصورة مزدوجة في وقت واحد، فقد أوضح (وينر) أن في السببية الدورية نجد العنصرين (أ) و (ب) يكونان سببا ونتيجة في وقت واحد، فكل من (أ) و(ب) يتجادلان ويتصلان وينفصلان في وقت واحد، ينطبق هذا على الكائنات الحية وغير الحية ومن باب أول الكائنات المجازية السردية، لقد تداخلت الحدود وتجادلت من داخل بنية العلم الواحد مرورا إلى اشتباكات المنهجية والمعرفية مع غيره من العلوم، نجد هذا في تداخل العلوم النفسية والاجتماعية والبيولوجيا والهندسة الوراثية، بما يفتح الباب واسعا لسميوطيقا بلاغية كلية تعددية داخلية، وليس بلاغية انفصالية حادة بين شعر ونثر، أو بين حجاج خطابي وتخيل شعري، وهو ماغلب على بلاغيينا ونقادنا قديما وحديثا في رصد السلم الجمالى للمستويات البلاغية، ولكن لنا أن نتساءل في دهشة هنا: أين نقادنا المحدثون في مصر من بنية الثورات العلمية التجريبية، وبنية الثورات اللغوية والفلسفية المعاصرة وما أحدثاه من تغييرات جذرية في الوعي بحدود الدلالة وحدود المجاز؟ وما أحدثه كل ذلك من ثورات مجازية نقدية نصية جديدة في الآداب والفلسفات والعلوم وتغيير أنظمتها العلائقية تغييرا جذريا؟، لقد ولدت بلاغات كثيرة شعرية وسردية وفلسفية وفقهية وتجريبية داخلية وينسب مجازية متفاوتة - ولدت كل هذه البلاغات ولادات قيصرية دون حواض نقدية وبلاغية ومعرفية، وظل خيالها الوحشى يهيم في تيهاء من اعتسافات المعيارية، وبهماء من تصنيفات الوعي النوعى الصارم، حتى عندما حاول الخطاب النقدى المعاصر التخفيف من غلواء الحد النوعى وانفكت أصوله الجمالية

الحدية ليدخل فى أقواس الطيف النوعية وتضمن فكرة التداخل النوعى على فكرة الاستقلال الجمالى الصافى - حتى هذه الأزمنة النظرية والجمالية الحرجة حافظ الخطاب النظرى والمعرفى للنقد لدينا على الاستقلال النسبى للنوع الفنى دون رغبة معرفية تأصيلية فى هدم كل ألوان الدروع النوعية الواقية للفنون وإدخالها فى متصل جمالى منظومى تدرجى تعددى كما نادينا بذلك مرارا وتكرارا فى معظم كتاباتنا النقدية (كتاب: خطاب النظرية وخطاب التجريب: تفكيك العقل النقدى - ودراسة: الثورات العلمية المعاصرة وبنية التحول المجازى فى الأداب - وكتاب الشعرية العربية القديمة وأفق التلقى المعاصر: نحو تأسيس منهجى تجريبى - ومنطق التجريب فى الخطاب السردى المعاصر) ،إن القدرة على تعريض التجريد الكامن فى النظرية للتجسيد الكامن فى حيوية الإبداع وطزاجته بما يطرحه من أسئلة جمالية ونوعية تأسيسية كان من الممكن أن يخرج بالتصنيف المجازى والبلاغى والنقدى من أسر التسلط المعيارى إلى رحابة تدرجات الحيوية الإبداعية، وتعددية طلاقة الخيال، وجسارة الأسئلة الجديدة، ولكن غلبت ثقافة الجواب على ثقافة السؤال فى معظم المنتج النقدى العربى والغربى معا وإن بنسب متفاوتة بين شرق وغرب، إن شجرة الحياة مخضرة على الدوام بما لها من قوة التشكل والتحرك الذاتى الخالق، أما النظريات فكلها تحوم حول الشجرة علها ترجع ببعض القطاف البلاغى التجريبى الشهى، لقد حاول الباحث المغربى محمد انقار أن يبحث عن بلاغات سردية جديدة تقع خارج نطاق بلاغة الحجاج والخطابة وبلاغة الشعر وهما النوعان اللذان غلبا على الخطاب النقدى العربى القديم والمعاصر معا، لكنه على الرغم من هذه المحاولة البلاغية التجريبية المهمة ظل أسيرا للنماذج البلاغية المعرفية الكبرى التى تدشن وعيه ولاوعيه النقدى العربى، افضى كتابه ((البلاغة بين التخيل والتداول)) (١٢)

فقد أراد أنقار أن يرى البلاغة عبر منظور جديد من خلال أنماط سردية مثل السيرة الذاتية والخبر بعيدا عن بلاغة الشعر الرسمية المتسلطة على الوعى الجمالى العربى، وقد رأى الباحث أن ثمة وهما بلاغيا ممتدا فى عقول البلاغيين عندما فصلوا فصلا حادا بين بلاغة الحجاج وبلاغة التخيل، أو قل بلاغة التداول النفعى وبلاغى التخيل المتمتع لذاته، فكل تخيل متداخل بحجاج وكل حجاج ممزوج بتخيل وكلاهما يبتغى لدى القارئ التأثير وابتعاث الانفعال، وقد وقف محمد انقار أمام النماذج البلاغية الغربية والعربية التى تؤصل لهذا الجانب البلاغى التجريبى

الجديد، ويوافق الباحث على رأى (ريبول)) (لن نبحت عن جوهر البلاغة لا فى الأسلوب، ولا فى الحجاج، بل فى المنطقة التى يتقاطعان فيها بالتحديد، بعبارة أخرى ينتمى إلى البلاغة بالنسبة إلينا كل خطاب يجمع بين الحجاج والأسلوب، كل خطاب تحضر فيه الوظائف الثلاثة: المتعة والتعليم والإثارة مجتمهة متعاضدة، كل خطاب يقنع بالمتعة والإثارة مقنعتين بالحجاج)) (١٣)

ثم يعضد محمد أنقار رأيه النقدى بالموروث البلاغى العربى لدى السكاكى والقرطاجنى وابن جنى وغيرهم ليصل بين التصورات العربية والتصورات الغربية فى تأسيسه لبلاغة جديدة، ولكن ظل محمد أنقار على طول الخط التنظيرى طليقا بين الآراء، ومحصورا على المستوى النقدى التطبيقى فى بلاغة الفصل الحاد بين الشعرى والخطابى، وعده كل ماقترب من الشعرى بلاغيا بامتياز على عكس ماقترب من الحجاجى التداولى الذى يظل هامشيا فى بلاغته، نجد مصداقا لذلك فى قول الباحث بخصوص نقده للسيرة الذاتية الخاصة بمحمد عابد الجابرى ((غن السيرة الذاتية تقترب أحيانا من التاريخ فى خطية تحول التدخل التخيلى إلى الهامش، كما وقع فى ((حضريات الذاكرة)) لمحمد عابد الجابرى، دون تعويض شعرى كثيف، أو تأمل فكرى يتشعب إلى آفاق واسعة نحو الآخر، ومن هنا يتحدث عن تراجع القيمة الكتابية أو القيمة الأدبية للنص، أو يسكت عنها بما يضمن خفوتها أو غيابها)) (١٤)

ولقد توصل الباحث إلى نفس النتائج عندما فرق بين سيرة ((السوق الداخلى)) و((الخبز الحافى)) لمحمد شكرى فقد لحظ علو كعب السيرة الثانية جماليا على الأولى لأنها امتلأت ببلاغة الشعرى والمدهش، لكننا نعود فنتساءل: هل الشعرى يمثل أسمى صور البلاغة بالفعل كما تصور محمد أنقار؟ وهل الشعرى ينوب عن كل الصور البلاغية الأخرى المرئية واللامرئية، المعترف بها واللامعترف بها كما يتصور معظم البلاغية شرقا وغربا؟ فما زال محمد أنقار واقعا تحت سطوة التفكير البلاغى الموروث الذى قنن للشعر بوصفه معيارا. بل المعيار الوحيد. للبلاغة، ومنه انبثقت كل الأصول الجمالية والمعرفية للتفكير البلاغى العربى حتى لتندرج الفنون النثرية الأخرى ضمن حدوده البلاغية، بعيدا عن وجودها الجمالى الخاص بها، فكل شىء يقنن ويفهم ويفسر بالقياس إلى الشعر، إن التفكير بالقياس هو ثمة من سمات التفكير البلاغى العربى، وكان أن يخرج هذا الوعى إلى التفكير فى بنية الأشياء فى ذاتها بعيدا عن الاستدلال العقلانى التجريدى، أو التفكير القياسى التعميمى، ولقد رأينا فى بحث

سابق لنا عن بلاغة الحب فى الموروث العربى أن جل الكتاب القدامى قد قدم الحب فى السرديات العربية القديمة فى ظل فن الشعر على الدوام فلم تنفصل هذه السرديات لتأمل عالمها الجمالى والبلاغى الخاص بها بعيدا عن مصطلحات وتقنيات فن الشعر، حتى عندما انفصلت فنون النثر عن فن الشعر قليلا ظلت عاكفة فى غالبها على فن الترسل والخطابة معرضة عن باقى الفنون السردية التراثية وهى بالطبع من الكثرة الكمية والكيفية بمكان، وقد ظل هذا الهاجس البلاغى الشعري الانفصالى التجريدى التعميمى مهيمنا على فنون القول عندنا حتى ظهور ما يسمى بقصيدة النثر، أو الشعر المنثور، أو النثر الشعري، ويجب ان نلاحظ هنا أن جميع هذه التسميات مهما تعددت فلا تنفصل فى مسمى واحد منها عن سطوة الشعر بوصفه الأب الروحى والخيالى لسائر البلاغات القديمة والوليدة والمستشرفة!! لقد تسبب هذا فى وأد كثير من البلاغات الجديدة الوليدة، ولنا ان نتساءل هنا أيضا فنقول: هل من الممكن أن نبحت لما يسمى بقصيدة النثر عن مسمى جمالى ومعرفى خاص بها بعيدا عن فكرة الهيمنة الشعرية، أو بعيدا عن الحصار التصنيفى الشعري الذى يؤطر وعينا ولاوعينا الجمالى فى رؤية الوجود والواقع والجمال والثقافة برمتها؟! الحقيقة أننى أحاول الآن فى إجراء بحوث بلاغية ومعرفية ونقدية عديدة أحاول أن أمسك فيها بهذا اللون الجمالى الجديد والفريد الذى ظلمناه كثيرا فأطلقنا عليه (قصيدة النثر)، ولنا أن نتساءل هنا أيضا: هل ثمة حدود حاسمة بالفعل بين صوت الذات المبدعة فى شهادتها الواعية، وبين صوتها اللاواعى جماليا فى المنجز السردى الإبداعى؟ لقد تصور جاكسون من قبل الوظائف المتعددة المتضمنة فى كل رسالة إبلاغية فى خمس وظائف هى الانفعالية والشعرية والإفهامية والمرجعية والانتباهية، وتدرك قيمة كل وظيفة بناء على دور المرسل إلى المتلقى فى رسالته، فإذا هيمنت الوظيفة الشعرية الانفعالية فى ذاتها وشحب دور المرسل الواعى حللنا فى الوظيفة الشعرية، وهكذا فالدور هنا يتحدد بالوظيفة المهيمنة فقط وليس فى الوظيفة الحاسمة فقط!! وكان من الممكن لجاكسون أن يطور مباحث جديدة للبلاغة لو ركز النظر النقدى على قيمة دور نسب المهيمنة والتداخل بين الأنواع الرسالية المتعددة التى أشار إليها، وربما كان حازم القرطاجنى مثل جاكسون أيضا عندما ربط التأثير الجمالى والبلاغى بكل لون من ألوان الخطاب الذى يمتزج فيه بلاغة الحجاج التداولى ببلاغة التخيل الشعر، فالبلاغة هنا لدى حازم فرق فى الدرجة وليست فرقا فى النوع فقط، يقول حازم ((ولما كان علم البلاغة مشتملا

على صناعتى الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان فى مادة المعانى، ويفترقان بصورتى التخييل والإقناع وكان لكليتهما أن تخيل وأن تقنع، وكان القصد فى التخييل حمل النفوس على فعل شىء أو اعتقاده أو التخلّى عن فعله واعتقاده)) (١٥)

ولقد كان أمام كل من ياكبسون وحازم القرطاجنى فرصة ذهبية لجعل البلاغة علما كليا تدرجيا احتوائيا تداخليا ولكن لم يفعلوا، وكل لفضة من هذه الألفاظ (الكلى . التدرجى . الاحتوائى . التداخلى) التى نقترحها هنا عبر منهجيتنا الخاصة بنا ترقى لدينا إلى رتبة المصطلح العلمى وقد وضحنا ذلك فى كتابنا عن ((الشعرية القديمة وأفق التلقى المعاصر: نحو منهج تجريبى)) بصورة كافية، ولكن لماذا لم يطرح معظم البلاغيين والنقاد شرقا وغربا علم البلاغة بوصفه علما كليا تدرجيا تداخليا بما يدفع به وبالذوق الأدبى الخبير المدرب صوب وحدة البحث البلاغى وكيته وتعدده وتداخله؟ لقد وضحنا من قبل رؤيتنا النقدية والنصية والمنهجية فى البحث عن خيال منظومى بينى تداخلى بما ينأى بنا دوما عن فكرة الثنائيات الفكرية والبلاغية والمنهجية الضدية الوهمية التى أغرم بها نقادنا وطبقوها فى خطاباتهم النقدية على اختلافاتها المنهجية وكأنها وصفة سحرية قادرة على أن فض الأسرار الخبئية فى النص والواقع والتاريخ بصورة نهائية وهو مالم يحدث ولو مرة واحدة عبر التطور الموضوعى الداخلى لبنية العلم التجريبى نفسه بعيدا عن أى تصور فلسفى سابق أو لاحق، وكل هذا وهم منهجى مسيطر، فالحقيقة أننا ليس لدينا نص بل نصوص، وليس لدينا واقع بل وقائع متكثرة، وليس لدينا تاريخ موضوعى واضح ومحدد بل لدينا تواريخ عدة يشتبك فيها الواضح بالغامض بالخرافى بالعجائى بالمجهول بالمختلف بالمتعدد، وليس لدينا مثل جمالى واحد ينحصر فقط فى النموذج لشعرى السامى، أو المثل الجمالى الأعلى للطبقة كما هو فى تصورات المادية الجدلية، بل لدينا بلاغات متعددة واضحة وغير واضحة، مشتبكة بين حدود المعلوم والمجهول، وبين حدود الواقع والممكن والمستحيل، وتحتاج إلى من يهيل عنها صداً العنف النقدى، وغلظة وعى النقاد، يجب أن يتخلّى النقاد عن تشريح الفراشات بسكاكين البصل!! لقد غاب عن نقدنا ومناهجنا أن كل ما يصطنعه العقل الإنسانى من مناهج معارف هو تفكير استعارى بدءا وانتهاءا، فالعقل الإنسانى نفسه كما اوضح كل من جورج لايبون مارك جونسون فى كتابهما ((الاستعارات التى نحيا بها)) هذا التفكير لا يستطيع . وإن حاول

. أن يفكر إلا بصورة استعارية سواء فى بنية العلوم التجريبية أو بينة العلوم الإنسانية خاصة بعد انتفاء القسمة المعرفية والمنهجية بين العلمى التجريبى والتخيلى الإنسانى والفلسفى التأملى، لقد انهارت الحدود المعرفية الصارمة بين العلوم المعاصرة، ودخلت البنية المعرفية والمنهجية للعلوم كافة على اختلاف تخصصاتها وتوجهاتها إلى أفق معرفى شبكى تداخلى تدرجى، واستغنت عن فكرة العنصر أو العناصر بفكرة النظام والتداخل النظم، لقد زاد الوعى، وخصب الخيال، وتعقدت المعرفة تعقدا كبيرا، وقد أدى ذلك إلى صعوبة الوعى بالكلمة وبالنص فى عالمنا المعرفى والجمالى المعاصر وصرنا محتاجين أكثر من أى وقت مضى إلى بلاغة بل إلى بلاغات جديدة حقا، تكون قادرة على احتواء أشكال العالم من حولنا، يقول الدكتور مصطفى ناصف : ((إن تبين استعمالات الكلمة المتعددة عمل ذهنى عميق ربما اتضح فيه التموج والتدافع، وبعبارة اخرى إن نظام الوجوه المتعددة يقبل التقدم والتراجع، أو يقبل بطبيعته بعض الشك فى الحتمية، والصعود المستمر، والمعنى الواحد لفكرة التقدم، ويتضمن الاستعداد لتقبل الاعتراضات على فكرة النصر النهائى الحاسم، أو فكرة الهزيمة المطلقة، يجب ان ينظر إلى مبدأ الوجوه من حيث هو منهج فى التحليل الثقافى يساعد . إذا شئنا . على عملية تأليف خلاق، أو التأليف بين عناصر تبدو من قبل متناقضة، إن آليات وجوه الكلمات أشبه بآليات سوق حرّة نوعى عكس ذلك يشكل التوجه نحو الاستعمال الفرد نوعا من الشمولية والتحكم والجمود، الاتجاه إلى نظام تنوع الدلالات هو فى حقيقته استعداد للتكيف مع المتغيرات الداخلية والخارجية، هذا المنهج يعتبر استيعابا نقديا لفكرة الآخر بمدارسه وتياراته، ويعتبر نصيرا لقيم متنوعة لاتصورات نمطية عن النفس والآخرين، ولهذا كله كان التركيز على الكلمات باعتبارها شبكة معقدة من للقيم..... وعلى هذا النحو نمحو الاهتمام بمبدأ التقابل الحاد بين التجزئة والوحدة أو بين الأصالة والمعاصرة، أو بين المادى والروحى، وبدلا من هذا التقابل الخشن نأخذ بما يشبه الصراع المسالم بما يتضمن من تسامح وقبول الآخر، هذا هو مغزى البحث فى نظم استعمال الكلمات أو التنظيم الثقافى نفسه، ولا بد أن يكون هذا التنظيم معقبا أو عونا على منظور أكثر اتساعا وشمولا وتكاملا)) (١٦)، المهم أن يساعدنا المنهج النقدى والبلاغى على إثارة واستنفاذ أقصى قدر ممكن من النشاط والقلق والاستشراق، مبتعدين قدر الإمكان عن وهم المطابقة والتماثل والصلابة والأحادية فى تفكيرنا النقدى والبلاغى، يجب أن نؤمن فكرة النشاط على فكرة النظام، وفكرة الثغرة

على فكرة الاتساق، وفكرة الانتظام داخل تعدد منهجى جدلى على فكرة القبول داخل نظام واضح مستقيم نرتاح إليه ويرتاح إلينا، إن المنهج النقدي الخلاق يدين لفكرة التعالي والجدل والتعدد والمراجعة أكثر مما يدين لفكرة التدقيق والتقسم والاتساق المنهجي المطمئن، ومن هنا كنا نتصور المنهج النقدي والبلاغي الفعال قادرا على أن يجمع بين الظاهراتى والتأويلى والمعرفى والجمالى والاستشرافى في قران واحد، أى يكون قادرا على ضم الفهم إلى التفسير إلى التأويل ومعرفة الموضوع إلى معرفة الذات إلى رحابة الاستشراف . يضم كل ذلك لا على سبيل التلفيق المبتذل، والخلط الغامض، أو التجميع الفج أو التراكم المعتم، بل يضم جميع ذلك داخل ريقة منهجية تعددية تدرجية واحدة. نحن نسعى في هذا البحث إلى الفهم المنهجي التعددى التراكمى بدون تجاوز للحدود المنطقية للمعايير والموضوعات ومادة البحث نفسه، كما نسعى أيضا إلى الفهم المتجاوز لحدود هذه المعايير والموضوعات ومادة البحث من داخل هذه المادة. وفي هذا المفترق المنهجي التعددى التداخلى الصعب، أود أن نود ان يعمل "الاتساق المنهجي" فى موازاة جدلية تعددية مع ((الاتساق المنهجي)، وإذا كان إليوت قد تحدث قديما بعد جهد جمالي جهيد مع المدارس الجمالية السابقة عليه - تحدث عن "المعادل الموضوعي الجمالي الكامن فى بنية النصوص،" فسوف نتحدث هنا عن (المعادل اللاموضوعي الكامن فى بنى النصوص أيضا)) لتتسع قدرتنا المنهجية والجمالية والمعرفية معا، في البحث عن أبعاد أخرى لظاهرة المعنى فى بنية الشعر والثقافة والمناهج تقع فى داخل اللغة وما وراء اللغة. إن الظاهرة الجمالية نفسها تفكك معايير فهمها ووعيتها لدى الجهاز النقدي الرسمي، باستنفار كينونتها الجمالية الخاصة ضد معايير الفهم والوعي الجمالي العام فى المؤسسة النقدية الرسمية، إن الإبداع كيف النظرية النقدية بأكثر مما يتكيف بها، فالظاهرة الجمالية تسعى إلى تحرير الفكر النقدي الرسمي من معايير المسبقة ليتوصل إلى معايير جمالية ومعرفية نابعة من النشاط الجمالي للغة الأدبية نفسها، بما يقرن الاتساق بالاتساق، والمنهجي بغير المنهجي، ولا أقول بعبء المنهجي واللغوي بالماوراء اللغوي، فنحن الآن فى أفق آخر من آفاق خلق العلاقات العلمية الجديدة فى نظرية المعرفة نفسها، نحن الآن فى عصر العلوم البينية التداخلية التى لاكتفى بالعلاقة العلمية عبر المنهجية بل ترصد العلاقات البينية التداخلية التجاذبية التجاوزية، من داخل بنية المناهج نفسها على تعددها واختلافات رؤاها المعرفية والجمالية، نحن الآن فى عصر التعالق المعرفى

التعددي الشبكي، ومن هنا كان منهجنا يبحث في نظرية نقدية تجمع بين الوجدان والخيال والعقل والمعيار ونقد معيار المعيار، كما تجمع بين تثنمين الاتساق إلى جوار تفكيكه من خلال الحدس والحلم والاستشراق في وقت واحد، (إن اشتباك قضية المجاز بكل هذه المستويات والمعاني والاشتغالات والتصورات والميادين العلمية، يجعل من قرائتها قراءة صعبة ومستعصية، ولن تجدى محاولات التخصص في ميدان من ميادينها شيئاً، إذ أن كل ميدان يحيل على الآخر تأثيراً وتأثيراً ومعنى، وهذا ما يجعل من المجاز موضوعاً غير قابل للانحصار خلف تخوم الحدود، فهو يعيش بينها ويتنقل تماماً كالمعنى الذي لا يمكن لأى ميدان أن يحتكره) (١٧)، ومعنى هذا أن المجازات الأدبية على اختلاف أشكالها وأنماطها ((شعراً وسرداً وسيرة ذاتية . خبر . شهادة إبداعية))، يتم احتواؤها وقمعها ونبذها خارج شروط الحقيقة النقدية السائدة، وسيظل المجاز التجريبي الجسور شريداً في العراء الجمالي المطلق، يمارس تشرده الرسمى العام، إذا لم يرتد إلى صورة من صور الحقيقة والتعقل والنقد التي ترسمها غالباً له النظرية النقدية الرسمية أو حتى العامة السائدة!!، أو لم يفسر . هذا المجاز . من خلالها! وستظل مغامرات المجازات الخلاقة تجديفات ضليلة، وهرطقات هدامة غير مرغوب فيها بل غير معتد بها من الأساس، طالما تظل هذه المجازات غير مسبوقة بحقيقة ما أو بنماذج معرفية بلاغية راسخة في أذهاننا، في بنية وعينا ولواعينا، أو كامنة في الحدود الكلية المرئية واللامرئية لثقافتنا العربية كلها، فقديماً أقر نقادنا وبلاغيوننا: (وإنما يقال في اللفظة: إنها مجاز إذا ثبت لها حقيقة في موضع وتستعمل في غيره على بعض الوجوه)، وقديماً أجمع علماء البلاغة والأصول والفقه والكلاميين على تثبيت مفهوم الحقيقة بالقياس إلى مفهوم المجاز، وقد أوضح ذلك كثيراً الرائد الكبير أمين الخولى في مشروعه البلاغى الجديد فى (فن القول) بمجلداته الست، فدائماً كان العلماء السابقون يقيسون شيئاً إلى شىء بصورة تجاورية تراكمية، ولا يرون إلى الوجود والثقافة والشعر والقيم والواقع من خلال حس الجدل والتداخل والنشاط، ولقد تم نقل هذا التصور الفلسفى والنقدى إلى عالم الشعر أيضاً . بل كل صور الكتابة لدينا . فى صورة تقوم على التشبيه والموائمة بين الدال والمدلول، وأن يفسر الشعر على وجوه من وجوه المعرفة السابقة لدينا فى الوعى الفردى او اللاوعى اللغوى الجمالى الجماعى، كان مفهوم الحقيقة حسب هذه التصورات يعنى الثبات والاستقرار والمألوف والشائع والمعلوم من الحق بالضرورة، وقد ظل المجاز تابعا أميناً لجميع هذه التصورات

فى الخطاب النقدى والشعرى العربى القديم، فالحقيقة هى الأصل الثابت، والمجاز فرع لها، يقول مصطفى ناصف : ((لقد أساءت النظرة القديمة القاتمة للكلمات إلى الثقافة العربية إساءة تحتاج إلى تأمل دقيق وتخلص من المادية القاسية الرتيبة والعلاقات القريبة النقد العربى ليس مؤهلا لتأويل النصوص العظيمة فى التراث، فقد تأثر بالمعنى الضحل لكلمة العقل، المعنى الذى خلا من منازعة الضوابط، أغرى مفهوم الكلمة والعقل الباحثين بما يقرب من اختصار المواقف، واختصار الإنسان فى تشابهات،... الواقع أن كلمة العقل فى الاستعمال القديم تعنى عدم الإيمان بفاعلية الذهن والكلمات والاستعارات، فى ظل كلمة العقل ترعرع القول فى الشبه واستحالت الحياة مزقا)) (١٨)

ولكن الأمر فى الحقيقة الأدبية الخلاقة كان دائما على خلاف ذلك فقد قلب الكتاب الجادون . شعراؤهم وسرادهم . القضية رأسا على عقب، وجعلوا الحقيقة فرعا عن المجاز وليس العكس، فما نراه حقيقة هو صورة من صور المجاز أو ما نزع من حقيقة ، وليس الواقع بالضرورة ، لقد رأى المجاز الوجود والثقافة والتاريخ والنظريات النقدية فى حالة من الجدل والتفكيك والهدم وإعادة التأسيس وفتح مساحات التوتر والنشاط والحراك، ولقد انتقل مفهوم المجاز إلى دراما الوجود بأسره، حيث تعلق بالعقل والروح والحلم والحدس وبينية الثقافة بأسرها، فالمجازات تحتقب العقل والوجود والواقع وتعلو عليها فى آن واحد، بل غدت صورة الحقيقة فى أى شكل من أشكالها إحدى صور المجاز، فنحن مخلوقات مجازية منحازة شئنا أم أبينا، ولانستطيع ان نفكر إلا تفكيكا مجازيا، والصور المجازية تستبطن فى جوفها الغائر اللامتناهى جوهر الوجود والذات والحقيقة والتاريخ والعالم من حولنا، المجاز بنية تصويرية قبل ان يكون بنية بيانية، إن المجاز يتجاوز هنا حدوده اللغوية والبلاغية والثقافية والنقدية إلى حدود الوجود وتأسيس الوجود، عبر جسور متداخلة من الصور النسبية المتحولة الخلاقة، ويجب أن نستحضر نيتشه هنا . بعيدا بالطبع عن عدميته التى لاتلائم العقل العربى والقيم الحضارية العربية . الذى كان يرى الحقيقة حشدا مضطربا من الاستعارات والمجازات المرسلة الحافلة بالتشبيهات الإنسانية، ويعيدا عن وعى الحداثة وما بعد الحداثة، نحن نقر ان طبيعة الوعى البشرى نفسه طبيعة استعارية مجازية ،فليس هناك وعى غفل خالص، وليس هناك أيضا إدراك حسى خالص، أو إدراك عقلى خالص، ليس هناك فى هذا الكون شىء خالص لذاته، ما من شىء إلا به شوب علاقة ما، فنحن لاندرک الواقع

والذات والتاريخ والثقافة والنصوص الإبداعية إلا من خلال تصورات النظرية الكامنة فى الوعي، ولا نصف ما نراه إلا من خلال ما تمكن فى وعينا المسبق من مفردات وتصورات ومشاعر وهواجس ومخاوف، أى لآنلاى إلا من خلال الكيان الجسدى لوجودنا الإنسانى كله، بل نحن لأنرى بدقة ما نراه من ظواهر جديدة، إلا من خلال ما تسمح به أو تزخر به انماط الرموز الثقافية الكامنة فى الوعي واللاوعى، يقول فيرا أبند فى مقاله ((مشكلات المذهب التجريبي)) (١٩٦٥) (إن ما هو مدرك يتوقف على ما هو معتقد، وإن كل نظرية علمية تفرض خبرتها الخاصة، ويقول فى دراسته ((التفسر والرد والمذهب التجريبي)) إن النظريات العلمية ليست سوى طرق معينة للنظر إلى العالم، وإن تبني هذه النظريات يؤثر على توقعاتنا وخبراتنا^٧ ويقول توماس كون فى كتابه ((بنية الثورات العلمية)) (١٩٦٢) إن العلماء خلال الثورات العلمية يشاهدون أشياء جديدة ومختلفة حين ينظرون بالآلات المألوفة من المواضيع نفسها التى نظروا منها من قبل، إذ إن تغيرات ((النموذج الشارح PARADIGM تجعل العلماء بالفعل يشاهدون بالفعل عالم أبحاثهم الخاصة بطريقة مختلفة تماما عن ذلك العالم الذى كانوا ينتمون إليه من قبل)) (١٩)

ومن ثمة فإنى أرى أن نشاط اللاتحدد الجمالي فى بنية المجاز بصورة عامة أيا كان لونه وشكله ونمطه وغايته، كان يعمل بنفس قدرة نشاط التحدد الجمالي والنقدى السائد لدى النقاد، وأن بلاغة التشويش واللامعنى الكمين كانت تتأصل بذات قدرة بلاغة الاتساق والمعنى المتعارف عليه، وكانت جماليات الصمت واللامعنى تعمل بصورة جدلية تعددية خلاقة فى مناطق السر والغياب والمجهول مع جماليات المعنى والقصد، إن الظواهر اللغوية، والمعايير الجمالية والمعرفية والبلاغية الرسمية العامة كانت تضمّر بقدر ما تظهر، وتمحو بقدر ما تثبت، وربما كانت مناطق الظل أصفى . ولأقول أسطع . ضوءاً من مناطق الشمس، ومن ثمة فإن احتياجنا لمنهجيته تعددية بينية تداخلية فوق منهجيته، أو عبر منهجية، أو منهجية لا اتساقية تعمل جنباً إلى جنب مع موضوعية منهجية اتساقية - يصبح كل ذلك ضرورة علمية حتمية . مع اعتداری عن كلمة حتمية إذ هى هنا ضرورة اضطاراً أكثر منها ضرورة اختيار . لا مفر منها سواء فى منهجية العلوم الإنسانية، أو التجريبية أو التطبيقية . وبالحرى فى منهجنا النقدى المنظومى التعددى الذى يعتمد المصطلح المجازى نفسه أصلاً معرفياً من أصول النظرية النقدية، على أن يتم ذلك وفق منهج نقدى تعددى تدريجى

احتوائى، ينظر إلى قضية المجاز فى الأداب . شعرا وسردا وخبرا وسيرة ذاتية وشهادة إبداعية . لابوصفها بنية تخيلية وكفى بل بوصفها بنية معرفية تأسيسية ووجودية فى المقام الأول ذلك أننا لانستطيع أن نمارس عملية التفكير نفسها إلا على نحو مجازى، فكل ادراك حسى هو صورة من صور التمثلات التصويرية لأننا لانعى الأشياء فى ذاتها بل نعى صورتنا وتصورنا عن هذه الأشياء أو صور علاقاتها ووعياها فى سياق معرفى تاريخى ما، يقول فنتجشتين ((عندما نبدأ التفكير فى معنى الحياة والزمان والمكان والجسم والمعنى والارادة الحرة والخير وغيرها من الموضوعات الفلسفية الكبيرة فإننا نصبح مسحورين عن طريق اللغة)) (٧٦) إن المجاز بهذه المثابة هو آلية معرفية ووجودية وجمالية معا فى النظر إلى الأشياء فكلما استحدث مفهوم علائقى جديد فى الوعى بالوجود استحدث معه على الفور مجاز جديد أيضا، بل يستحيل حدوث ذلك بسوى المجاز، فالمجازات ((لا تبين لغتنا فحسب بل أيضا أفكارنا ومواقفنا وأنشطتنا)) (٢٠) فلا نستطيع أن نعى وجودنا أو نتصور معارفنا أو نتبين حدود أفكارنا بدون التفكير والوعى المجازى أصلا!! ومن هذا المنطلق أيضا تخضع جميع تصوراتنا المنهجية والنقدية للتفكير المجازى التشبهي التمثلى، فالمجازات تشكل الطريقة التى ن فكر بها، إنها إطار الرؤية ومجالاتها وحدودها أيضا، فمع كل تحول فى مفهوم علاقتنا بالوجود يحدث تحول مماثل فى مفهوم العلاقات المجازية، ومن هنا كان الشعر والفن عموما يتفوق على ذاته الجمالية والمعرفية المسبقة بالاستزاده من نبض الوجود المتوتر المتداخل، فى موازاة لمفهوم العلاقة الحداثية فى العلم التجريبي المعاصر)) (فغالبا مايزعم مفكروا مابعد الحداثة أن العلم تطور نحو مرحلة تتخطى كثيرا ذلك اليقين الكلاسيكى وهى مرحلة - كما يزعم جان فرانسوا ليوتار - ينظر فيها البحث العلمى لتطوره على ظانه غير مستمر، كارثى غير قابل للسرد ومتناقض وذلك من حيث أنه يهتم بأشياء غير قابلة للحسم وبحدود التحكم الدقيق والصراعات التى تتسم بمعزومات منقوصة وشذرات FRACTA وكوارث ومتناقضات برجماتية إنه ينظر لتطوره فيراه متقطعا وكارثيا ومتناقضا وغير قابل للتقويم)) (٢١)، وإزاء هذه التصورات المنهجية الجديدة فى بنية العلم نفسه وبصرف النظر عن موافقتنا المعرفية للتأريخ لهذه التصورا لاتجاهات مابعد الحداثة إذ يبقى للفكر العلمى بناؤه الموضوعى التركيبى الداخلى بصرف النظر عن سياقاته التاريخية الصانعة له، كان على المناهج النقدية العربية والغربية معا، أن تطور من وعيا بأدواتها المعرفية والجمالية والثقافية

والنقدية والبلاغية لتتسع لا تساع العالم والذات والواقع والمجازات من حولها، لقد تقاربت وتداخلت وتضايقت المسافات والحدود العقلية والروحية والحدسية والافتراضية والتخييلية بين العلمى التجريبي، والمنطقى الفلسفى، والتخيلى الفنى، والميتافيزيقي الكامن فى المجاز الأدبى. يقول ريتشارد روتري : ((ومما يستوقف فى قضية روتري هو رد الفعل ضد ذلك النمط الفكرى الذى سيطر على بعض الأوساط الأكاديمية الأدبية ويأتى لفظ الأدبى ليعنى أن روتري رغم تكوينه كفيلسوف أكاديمى يفضل أن ينظر إليه على أنه ناقد أدبى أو محاور ثقافى لا يدين بولاء لتلك الأفكار القديمة ((التي يقودها العلم)) المتعلقة بالقوة التحليلية والدقة التصويرية، أو القوة التركيبية القادرة على حل المشكلات، ولذلك فهو ينتهز كل فرصة للدفاع عن تفضيل الاستعارة على التصور الفكرى، والبلاغة على المنطق، والفهم السردى على اتجاهات إعادة التركيب العقلى والمقاربات التأويلية، ((أو ذات الميل الشديد نحو الوصف)) على أى شىء يشبه السعى الخادع نحو معرفة موضوعية تتجاوز أفق ميولنا واحتياجاتنا الثقافية فى الوقت الحاضر، وقد أدى ذلك بدوره - فى أكثر حالاته استفزازا - إلى الزعم القائل بأن علماء الفيزياء النووية أو البيولوجيا الجزئية قد يكون لديهم المزيد ليتعلموه فى مجال الاستعارات الجديدة التى ينتجها الشعراء والروائيون أو نقاد الأدب، وليس من زملائهم فى فروع المعرفة العلمية المشتركة)) (٢٢)

فإذا كان المجاز بكافة صورته وأشكاله ومراميه، يعنى بتفكيك شروط الحقيقة كما تتجلى فى علاقاتها الاجتماعية العقلية اليومية، وعلاقاتها العلمية والثقافية الشائعة، ويقترح عبر الخيال ما لا يسمى بعد، أو ما يند عن التسمية بطبيعته، وما لا يخضع لتصورات العقل الجمعى السائد، وما هو خارج شروط الواقع بكافة صور أنساقه الرمزية، فإن جميع ذلك كان قرين مايقع خلف الحقيقة البدئية فى بنية المادة، فى تصورات الفيزيائيين المعاصرين لدى بروكود عالم الفيزياء الحديثة، وما توصل إليه العلماء السابقون فى مجالات بنية العلم التجريبي يتأمل فيه قامات شامخة من فلاسفة العلم المعاصرين أمثال (كارل بوبر، وفيرا أبند وإمرى لاكاتوش، ورتشارد روتري، وجون سيل، ودبليو فى كواين وتوماس كون)) وغيرهم لتحطيم كل الحدود والحوارج بين الذاتى والموضوعى والتخيلى والميتافيزيقي فى نظرية المعرفة المعاصرة. إن التصورات المنهجية والتجريبية، والعلمية، والمنطقية، والفلسفية، والفيزيائية، السابقة تنقل وعينا بالواقع والعالم من الاتساقية الضيقة إلى اللاتساقية الخلاقة، كما

تنقلنا من الحد العلمى القائم على الانفصالية إلى الحد العلمى القائم على البيئية مما يطرح بالطبع رؤية علمية جديدة لإعادة تأسيس مفاهيم العلاقات البلاغية والمنهجية، والتداخلات المعرفية، من جديد فى الرؤى والمناهج والتصورات التجريبية والإنسانية المعاصرة، بما يؤسس مجالاً إدراكياً نوعياً جديداً لنظرية المعرفة والبلاغة بما يفكك كافة أنماط العلاقات السابقة المكونة لبنية الوعى العلمى المعاصر من جهة، وبنية التصورات والمناهج والأدوات العلمية لدى العلوم المختلفة المكونة لشروط الحقيقة والذات والتاريخ والثقافة، فى الحقول العلمية المعاصرة من جهة أخرى. وبهذا المثابة المنهجية لا يبدع المبدعون. شعراء وكتابا. نصوصهم فى نطاق الوعى وحده، أو فى نطاق اللاوعى وحده، أو فى نطاق التخيل ومفاهيم اللغة والفن وحدها، أو حتى الجدل الخلاق بين بعض هذه المكونات المعرفية والجمالية والثقافية كما رأينا فى التصورات النقدية والبلاغية التى عرضنا لها فى بداية هذا البحث، بل فى نطاق الحيز المعرفى الجمالى الجدلى البينى التضايفى المتكامل للخبرة البشرية بأسرها، وداخل السياقات التعددية البينية المعقدة لبنية الوعى الفنى التى هى الموازى اللغوى والجمالى والمعرفى والاستشراقى لبنية الوجود من جهة، ولبنية النصوص الأدبية من جهة أخرى، ومن هنا يجب أن نلتفت باهتمام إلى أن أشياء العالم ومكوناته، وطبيعة تجاربنا عنها، لا تنحل فى بنية اللغة الشعرية انحلال تمثلى رمزى، أو انحلال معرفة تصورية نسقية، بل انحلال وجود تدامجى تكاملى موحد، فاللغة كائن حى يتمتع بنفس درجة كثافة الكائنات الحية فى العالم، إن اللغة ليست نظاماً مجرداً من العلامات تكتسب قوة تماسكها وصلابة منطقتها من هياكل اللغة نفسها، فاللغة ليست عقلاً محضاً، بل تكتسب اتساقها ولا اتساقها معاً من الكثافة الحية للوجود التى تحتوى على الاتساق والتناقض والنزوع الحر الخلاق دفعة واحدة، ومن هنا وجب على النقاد بالقياس إلى هذا الوعى المعرفى الجديد الذى طرحه فى هذه الدراسة: النظر إلى الخبرة اللغوية الجمالية فى النص الأدبى فى نطاق هذا الوعى المعرفى البينى التداخلى الجديد، وفى إطار الحيز التضايفى الجدلى التعددى للخبرة الإنسانية بأسرها، والمتمثلة لموجودات العالم من حولها، يجب أن يتمتع الوعى النقدى بلغة الكتابة أياً كان لونها ونمطها بنفس درجة كثافة وغموض وتناقض وتعقيد وتداخل الموجودات الحسية الحية وغير الحية، فاللغة تغنى بحق على يد الفنان القادر على مساءلة ما لوفاتها الشائعة التى ثبتت بحكم الإلف والرتابة حتى صارت فى رتبة الحقائق غير المختلف عليها، فما يلبث

الفنان الأصيل بأن ينهض إليها ثانية ليحطم الحق الذي شاع بسلطة شيوعه فقط، معيدا الحق الذي يتأسس بسلطة الحقيقة وجوهرها العميق الذى هو صورة من صور المجاز. وإذا كانت المغامرة اللغوية الجمالية فى النص مغامرة فى التعبير والتشكيل والتأسيس، فيجب أن يكون النقد أيضا مغامرة خلاقة فى التأويل والتفسير والتقييم. وإذا كان الأدب بابا من أبواب الحرية إن لم يكن هو الحرية ذاتها بوصفه الممارسة اللغوية الوجودية التى تمارس خارج نطاق السرب الرمزي العام المحيط بنا من كل جانب، فإنه يتوجب على النقد أيضا أن يكون مغامرة يخوض فيها الناقد تجربة حية مع اللغة الفنية، وإن أخذنا الموضوع كله بعين الاعتبار كما يقول - بورديو - فإنه يوجب علينا أن نفهم جدل الظاهرة الجمالية جنبا إلى جنب مع جدل الظاهرة النقدية، وأن نسلم أيضا بأن النص الشعري يعيد تشكيل أفق النظرية النقدية، بقدر ما تعيد النظرية تشكيل أفقه. ولكن كيف نضبط هذا الجدل الجمالي والمعريف الخلاق بين الوهج الطليق المشتعل الإبداع، والنسق المتحكم المنضبط للنظرية؟ إن طبيعة الإبداع، وطبيعة المجازات المتناثرة فى النصوص الأدبية تحتم علينا أن نرى إلى الأنساق النقدية والجمالية والمعرفية على تعددها وتبادلها بوصفها أنساقا من الوعود المنهجية، وتصورات من الحوارات الجمالية والمعرفية، وألوانا من التوتر الوجودى والمعرفى والجمالى النشط الكادح صوب قنص أشكال المعرفة فى الوجود، يجب أن تكون النظرية وهجا طليقا محسوبا، لا يقينا معرفيا كتليا صلبا. ولعل هذا يفسر من بعض الوجوه لماذا أله النقد العربى القديم والمعاصر معا، تحت مظلة الأدبية والشعرية والسردية . بعض المجازات الشعرية على المجازات السردية، أو أله المجاز السردى على المجاز الشعرى حتى ليتوهم بعض النقاد . الكبار . أن هذا الزمن هو زمن الرواية، كما يفسر لنا لماذا أله البعض الآخر من النقاد العرب المعاصرين بعض المجازات البنيوية والأسلوبية لدى بعض الشعراء الذين رأهم كبارا . بزعمهم . دون غيرهم من الشعراء ، وفى غيبة مضاهاتهم الجمالية والمعرفية بالذين عاشوا معهم فى ذات الحقبة الجمالية والمعرفية؟، كما يؤكد لنا أيضا: لماذا غاب عن الخطاب النقدى العربى المعاصر القدرة على مراكمة الشعرية العربية المعاصرة على اختلاف أشكالها الجمالية والمعرفية فى دأب نقدى منهجى معرفى صبور وسمح ومرن يسلم بالتناقض والتغاير والاختلاف دون إقصاء ونبذ لبعضها لحساب البعض الآخر، لقد سلم بعض نقادنا بفكرة موت المؤلف، وشاعت فكرة الموت والانزواء بديلا عن فكرة الحياة والتراحب العضوى الحيوى

الكامن فى بنية الأشياء والأحياء والتواريخ والنصوص، لقد سلموا بفكرة رولان بارت حول موت الشخصية، وذوبان الهوية فى السرد، والجري وراء التصورات البنيوية السردية وتشكلها خارج بنية الممارسات الفردية للذات الساردة، وكان السرد بنية لوغوسية مركزية متعالية تتخلق خارج أطر حركية الزمكان الوجودى. كما سلموا بفكرة الخطاب النقدي الجمالى والمعرفى الجمعى المهمين بديلا عن فكرة التأمل والفحص والتشكك وإعادة البناء، والقدرة على خلق سياقات تخيلية كمينية، أو حتى تدرجية احتوائية تداخلية كما بينا آنفا!! فإذا كان الخطاب النقدي والجمالى العام تعبيرا عن أسمنتية جمالية جمعية زمانية مغلقة، فإن السردية فى ذاتها تعبير عن مائية ذاتية تموجية تفكيكية للحدود الخطابية الأسمنتية الجمعية ان الممارسات السردية أكثر أصالة من المنظومات البلاغية السردية، لكن نقادنا كما يقول المفكر المغربى محمد أركون آثروا الميل إلى ((إنتاجية عقلانيات مبعثرة وميالة إلى الاستقلال الذاتى)) وأعرضوا عن فكرة التحقيل المنهجي التعددى فى رؤية السرود البلاغية المتعددة ومنها بلاغة الشهادة الإبداعية، إن فكرة التداخل التخيلى والمعرفى والإجرائى والإنسانى والثقافى والمادى قادرة على خلق مفهوم ت بل مفهومات . الهامشية . الهوامش . المبدعة، ويعنى هذا المفهوم لدى الدكتور محمود الداودى ((أن القدرة على الابتكار والإبداع والتجديد فى العلوم الإنسانية تنظيرا ومناهج تبرز عند أولئك الذين تجاوزوا حدود تخصصاتهم الأصلية واحتكوا بتخصصات اخرى هامشية)) (٢٣) ، لكننا نحب أن نرتقى بفكرة الهامشية الإبداعية لدى محمود الداودى فى مثاقفته بالتنظير الغربى المنهجي بهذا الخصوص إلى فكرة التأسيسية الحدودية الحوارية بين الحقول المعرفية والجمالية والعقلية والتجريبية بما يدفعها جميعا ومن خلال حوار منهجى تعددى بينى تدرجى إلى خلق آليات الاستمداد والاستثمار والحوار والتداخل وإعادة خلق التصادى البنىوى التأسيسى بين هذه العلوم جميعا فى ريقة بينية واحدة متجاذلة متداخلة وربما كان نيتشه محقا . طبعاً لا يعنى هذا تسليمنا بفلسفة نيتشه العدمية . عندما قال بأن الحقيقة هى عبارة عن ((حشد مضطرب من الاستعارات والمجازات المرسله والتشبيهات بالإنسان!؟))، يبدو أن الاستعارات ستنتقل من حقل التصوير البيانى إلى حقل التصور المعرفى، فى نقلة معرفية تخيلية نوعية تقرن المعرفة بالعرفان فى ريقة تأسيسية واحدة عبر متصل مجازى معرفى عقلى تجريبى تعددى تداخلى، وبهذا التصور صار العقل العلمى التجسيدي هو آخر ماتوصلت إليه الفلسفات الغربية

المعاصرة، وبعيدا عن فكرة المركز الغربى العلمى والشرقى الهامشى التابع نقول بان هذا التصور الجديد للمعرفة والتخييل والوعى بالعلم والعالم والنصوص هو أمر له علاقته الوثيقة بالنمو الموضوعى الداخلى لنظرية المعرفة نفسها بعيدا عن اى تصورات معرفية غربية حداثة أو بعد حداثة نرى ذلك بجلاء لدى رواد فلسفة العلم المعاصرين بداية من زعيم الوضعية المنطقية التى تمرد عليها أخيرا كارل بوبر ومروا بتلميذه النجيب ((إمرى لاكاتوش)) الذى أحدث تغييرات معرفية ومنهجية نوعية فى نظرية المعرفة نفسها وخلق حدود جديدة للإدراك العلمى الموضوعى، ومرورا أيضا بفيثاغورس أبند صاحب كتاب (ضد المنهج) وتوماس كوين صاحب كتاب (بنية الثورات العلمية) ودبلي وفى كواين واجتهاداته الأصيلة فى إعادة التأسيس العلمى للقضايا التحليلية والتركيبية وعلم الدجالات بصورة عامة، وانتهاء بلاكوف ومارك جونسون فى كتابيهما ((الاستعارات التى نحيا بها)) و (الفلسفة فى الجسد: العقل المتجسد وتحديه للفلسفة الغربية)) والذين رأيا بان العقل والوعى والإدراك والتخييل والبرهان والقياس والاستدلال وكل سبل وعينا بالعالم والنصوص كل ذلك لا يتم بمعزل عن فكرة التجسيد والجسد وعلاقتهما الوثيقة بالطرق الاستعارية والمجازية فى وعينا بالواقع والذات والتاريخ والعالم من حولنا، بما ينقض فكرة (العقل التنويرى الغربى التجريدى) من أساسه، ويقضى على فكرة عوثة الأفكار والتصورات والأخيلة ويستبدل بها فكرة العقل التجسدى الخاص، وفى هذا المفترق المعرفى التجريبي العقلانى التخيلى الجديد يقول العلامة الفيلسوف المغربى طه إبراهيم فى كتابه فقه اللغة ((وبهذا يغدو القول الفلسفى ليس قولاً عبارياً خالصاً، ولا قولاً إشارياً خالصاً، وإنما هو يجمع بين العبارة (القول ذو المعنى الحقيقى والمحكم والمصرح به . قارن هنا شهادات المبدعين . والإشارة (القول ذو المعنى المجازى أو المشتبه أو المضمرة) على وجوه مختلفة)) (٢٤)، إذن ليس هناك تفلسفا عقليا خالصا من المجاز، وليس هناك مجازا سرديا خاليا من بلاغة التردوال الحرفى، وليس هناك وعيا علميا وجدانيا خالصا بمعزل عن الوعى العقلى التجريبي وبالعكس أيضا!! هناك انفتاح معرفى وتصادى بنىوى تأسيسى بين حدود العلوم تتبادلها الحقول المعرفية، والمنهجيات والتصورات والإجراءات الكامنة فى بنى النظريات، ليس هناك مجاز تقابله حقيقة!! وليس هناك عقل يقابله حس، وليس هناك فكر يقابله عاطفة، وليس هناك وضوح يقابله غموض، وليس هناك أصل يقابله فرع، وليس هناك منطقى يقابله لامنتقلا، أو نظام يقابله لانظام، أو أفعى

يقابله عملي، وبصورة عامة ليس هناك تجريدي يقابله تجسيدي بل ينحل العلم والعالم والنصوص في متصل علمي عقلي تجريبي تخييلي تجسيدي واحد ومن خلال بنية معرفية هرمية تدرجية احتوائية معقدة، ولانعدو الحقيقة إذا قلنا أن تاريخ تطور العلوم والنظريات والمناهج هو تاريخ تقدير نسبة التداخل والتباعد والتصادي بين جميع هذه التصورات عبر الحقب العلمية والجمالية المتعددة والمتغيرة عبر العصور!! لقد حكم تاريخ الوعي الجمالي والتجريبي معا آليات القبض والبسط المهمة على هذه التصورات عبر النظريات العلمية والنقدية والجمالية المتعددة والمتغيرة، نقول ذلك ونحن نحاول في هذه دراستنا هنا تأسيس مجال بلاغي نوعي جديد نطلق عليه ((بلاغة شهادات المبدعين)) نستبدل منطق الانعزال والاستقلال والحدية الجمالية الثنائية السائدة في البلاغات السردية العربية المعاصرة ، بمنطق التشعب والتداخل والتصادي البنيوي التأسيسي لجميع بنى وحدود البلاغات السردية المعاصرة على اختلاف أشكالها وبنائها ومغازيها الجمالية والمعرفية والاستشراقية، لافرق بين التخيل والتفكير والحلم والاستشراق والتكهن والاستبطان والاستنتاج والتأمل والتذكر والتنظيم والتفكيك، وإعادة التنظيم والبناء، نحن ننظر لنصوصنا وتخييلها ونجزها إبداعيا بكل ذلك وفي وقت واحد!! التفكير قياس ما، والاستعارة والرمز والتشبيه قياس من نوع آخر التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز)) أساليب تنتمي على أسرة واحدة هي أسرة القياس، حيث نقيس في التشبيه المشبه على المشبه به، وفي الاستعارة نقيس المستعار على المستعار منه، وفي التمثيل نقيس وضعنا حاضرا على وضع سابق قد يكون حاضرا في أذهاننا أو غائبا عنها، وفي الرمز نقيس الرموز له على الرموز (به)) (٢٥)

وما نحب أن نخلص إليه وبصورة جديدة هو أن بنية القياس نفسها تحكم آليات العقل التجريبي والعقل المجازي والنقدي في وقت واحد، نأفين بذلك سطوة بنية على بنية أو تثنين بنية معرفية على حساب بنية أخرى، إذن المجاز بصورة تجريدية عامة وعبر بنى الفنون جميعا، ومجاز بنية خطاب الشهادة بصورة خاصة هو لون من ألوان القياس، ولكن - وهذا هو الأهم والأساسي والتأسيسي هنا معا - أنه ليس قياسا من نوع أقل قيمة كما تصور قديما أفلاطون وسقراط وسائر الفلاسفة المعاصرين مرورا بنقادنا الفلاسفة القدامى ومفكرونا العرب المعاصرين الذين تأملوا كثيرا في البنية المعرفية والمنهجية للعقل العربي القديم والمعاصر معا، هذا مانود تأسيسه معرفيا وتخييليا

بصورة أصيلة هنا فى هذا البحث!! العوالم والتواريخ، والتجارب والنظريات والنصوص تبنى بالعقل والجسد والخيال والأهواء والتحييزات بصورة كلية تداخلية جدلية متصلة وفى وقت واحد،، إن غياب هذه التصورات العلمية والمنهجية والتخييلية عن الواقع النقدى والإبداعى العربى المعاصر،. أو قل عدم استنباعها منه أصلا. يفسر لنا من بعض الوجوه: لماذا غاب الحوار النقدى المنهجى بين مختلف التصورات الجمالية والأجيال الشعرية والسردية المعاصرة لتستولد الشعريات والسرديات الخلاقة مناهجها وتصوراتها المعرفية الخاصة بها بعيدا عن سطوة القصور المنهجى والنقدى والنظرى العربى!، كما يفسر لنا أيضا: لماذا لم تستولد الأبنية النصية من داخل حدودها الإبداعية والتاريخية الخاصة بها!! لكن تم النظر النقدى لدى معظم نقادنا إلى بعض المجازات الشعرية المختارة بعنف نقدى منهجى أيديولوجى منظم، ونظر لمجازات أخرى ربما كانت أقل شأنًا وتحليقا واستشراقا، على أنها تمثل شيئا مقدسا متعاليا على التاريخ والواقع وحدود الذات والشعر والجمال والنظريات معا، وتم نبذ مجازات كبيرة متعددة كانت أفضل كثيرا مما أجمع القوم. وهم ظالمون. على اختياره مثلا أعلى للشعر العربى سواء القديم والمعاصر، كل هذا قد خلق عقبات جمالية ومعرفية ومنهجية كثيرة أمام تخلق الشعريات العربية الوليدة ومنعها من إضفاء الشرعية الجمالية والثقافية وتم قمعها بصورة منهجية أيضا، أو اتهامها القبيح باسم الدين مرة وباسم التجريب الشكلى العقيم مرة أخرى، وباسم التجديف الجمالى المارق فى وجه جمالياتنا التراثية العريقة، وفرغ السوق الثقافى لمحترفى الاحتراب النقدى وهم موزعون بدقة شللية عجيبة فى مواقع السلطة الجمالية الرسمية سواء فى الجامعات الأكاديمية للدولة أو التى تنفق عليها الجهات الرسمية ((فى صورة تشرد رسمى عام))، أو فى المواقع الثقافية المهمة التى تتبع المؤسسة الرسمية أيضا بصورة معلنة أو خفية، ولو خلت الجهات الرسمية الواهمة منهجيا ومعرفيا بين الشعريات الأصيلة والمجازات الكتابية الأصيلة أو حتى أى لون جديد من الكتابة، وبين متذوقيهما لراج سوقها الجمالى والمعرفى ولاستطاع الواقع الثقافى نفسه فرز الغث من السمين دون حاجة وهمية من الشرعية الرسمية الزائفة التى توزع الحظوظ الجمالية والمعرفية على أصحاب البركات والحوزات، وتدشن المدركات المعرفية، وتهيمن على السوق الفنى هيمنة قبيحة، تحول دون النمو الصحى المعافى للوجدان العربى والخيال العربى والذوق العربى عامة، ولعل هذا يفسر لنا أيضاً المعارك النقدية الهائلة التى خاضها الشعراء

والناشرين الأصلاء الكبار مع النقد على اختلاف توجهاتهم المنهجية والمعرفية والدينية، بخصوص طرحهم لمجازاتهم الجديدة، فنقدنا العربي المعاصر كان في معظمه نقدا مؤسسيا رسميا عاما كما قلنا، وكان نقدا تجزيئيا وانتقائيا وأيديولوجيا يعمل لصالح تثبيت المثل الأعلى الجمالي والروحي والقيمي وهو مثل وهمى فى غالب الأحيان لأنه مؤسس بنمطية التوجيه التنظيري التسلسلى العام، فنقدنا وتصوراتنا البلاغية فى معظمها . وليس كلها . كان نقدا أيديولوجيا شلليا، يعلى من الاستهلاكية النقدية على الإنتاجية، ويطمئن لفكرة القبول والدقة والوضوح أكثر مما يطمئن لفكرة القلق والمساءلة والقدرة على المغامرة واجتراح الوجود، لقد استبدل الخطاب النقدي المؤسسى فى معظمه الفعالية بالفعلية، والتفاعل بالانفعال، والغربة والانتقاء والاستبعاد والنفي، بالقبول والتسليم والانبهار، وبكلمة واحدة ارتاح معظم نقادنا إلى يقين الأجوبة، لا قلق الأسئلة، فالأمر كما يقول مصطفى ناصف أننا صرنا (إننا نحفل بالإضافات والتراكم، ونحفل أيضا بحركة قوامها التقاطع والتداخل والاستعمال الطلق، والعقل الذي لا يتميز، وإنتاج الشكل المفتوح إننا نعيش على خدمة هدف محدد، وهدف ثان ليس محددًا تمامًا، وبعبارة أخرى نتعلم أنه لا مساومة أحيانًا، ولكن المساومة حقيقة.. يجب أن نعتزف بها، الأفكار والمصالح والتطورات الروحية كلها مساومات، الكلمات إذن مساومات حول التضارب الذي لا نعتزف به اعترافًا كاملًا، كل شئ يتعلم على أنه تحديد وفصل، فإذا لم نجد هذا كله لجأنا إلى فكرة الإيهام والتخيل، أي أننا نصر على استبعاد المساومة، إن التناغم بين الأشياء الذي أهم البلاغة لا يمكن أن نتقصاه بمعزل عن حركة الكلمات المتغيرة والاختلاف، تعلمنا نمطا من الجدل، وغاب عنا أنماط أخرى لا تقوم على المداهمة والغلبة، والتقليل من شأن من يختلف عنا، الاختلاف واليقظة المستمرة إلى الاختلاف هي الباب المشروع لتذوق الحرية) (٢٦) وملحوظة مصطفى ناصف مهمة للغاية إذ تشير إلى الفروق الجمالية والمعرفية الجوهرية بين ذوق المؤسسة الرسمية العامة، التي تدشن حس الإبداع والاستقامة والوضوح والتقرير وتبرير العلم العام السائد، وبين ذوق الهرطقة الإبداعية المختلفة القائمة على التأمل والخروج والتعرج والرهق والحرية، لقد غلب سياق التبرير البلاغى على مناهجنا على حساب سياق الكشف والجدة والخلق، إننا نمتلك رغبة إنسانية ومعرفية وجمالية لهيفة من أجل فرض صورة وشكل ونسق على ما ليس له شكل أو نسق أو ماهو بسبيله إلى تخليق شكله الجمالى والمعرفى الخاص به، نفعل ذلك

تحت دعاوى علمية ضيقة تتسم بالموضوعية والاتساق المنهجي، إن رغبتنا في الثرثرة والتسليم أشد وطأة من رغبتنا وقدرتنا أيضا إلى الإنصات لكشف القوانين التعددية لما نسميه فوضى، وما هو بسبيله لتخليق شكله الخاص، إن قدرتنا على ملاحظة جدل الإيجاد بكافة صورته أضعف من قدرتنا على تبرير جدل الإمكان الوحيد وليس في الإمكان احسن مما كان!! يجب أن تطور مناهجنا البلاغية وتصوراتنا المعرفية بصورة تجعلنا قادرين على رؤية وملاحظة جدليات السلب الخلاق الذى يتراءى فى هيئة ثقب سوداء غير مرئية فى حنايا الواقع والظواهر والأشكال والنصوص، علينا أن ننقل مفاهيمنا النقدية إلى ما اقترناه هنا فى هذا الدراسة من فكرة التعدد ((المنظومى البينى التداخلى)) للأطر والتصورات والمفاهيم وتعالقاتها الزمانية والمكانية والتجريبية والتخييلية والاستشرافية فى وقت واحد، كما علينا أن نسلم بالجدلية النسبية للمتناهى فى الفوضى، مع المتناهى فى التنظيم، حتى نتيح لإمكانات ((الجدل المنظومى التداخلى)) البلاغى والنقدى والنصى ممارسة حدودها القصوى الخلاقة وذلك من خلال تأطير بلاغى تفكيكى . أقصد الإفادة من المنهج لا المذهب التفكيكى فى ذاته بوصفه فلسفة غربية عدمية . محسوب بصرامة منهجية لمجموعة من الأنظمة المعرفية المتداخلة . لا العناصر المتجاورة . المتغيرة للمناهج النقدية المتباينة، التى تصل التعدد التداخلى المنظومى الهائل لمكونات الظاهرة الأدبية والثقافية والنقدية ببعضها البعض، مما يعدد من أوجه الجدل التداخلى المنظومى بين المطلق والنسبى والحسى والتجريدي والجزئى والكلى معا فى بنية النصوص والواقع، بما يعدل من فكرة الثنائيات المنفصلة المنعزلة ويدخلها فى رحاب فكر بينى تعددى، فليس هناك مطلق واحد او نسبى واحد، ففى داخل كل مطلق نسبى ما وفى داخل كل نسبى مطلق ما، لقد انتفت فكرة الأحادية والثنائية سواء فى بنية النصوص أو بنية الأفكار النقدية التى تعالج النصوص، وحلت محلها فكرة التحليل المنظومى SYSTEMS ANALYSIS، كما بينا على طوال هذا الكتاب، ومن هنا كان علينا أن نراجع معظم أفكارنا النقدية، وتصوراتنا المعرفية والمنهجية، ومفهوماتنا الإجرائية فى ثقافتنا العربية المعاصرة مراجعة جذرية أصيلة ((لقد أصبح لزاما على الفكر الإنسانى لكى يستوعب واقعه الراهن أن يواجه تعقده وجها لوجه، يأخذه كما هو لا يختزله، كى يتواءم مع أدوات تفكيرنا وحدود عقلنا وذاكرتنا، نحن فى أمس الحاجة لفهم التعقد بل الفوضى التى نالت حقها أخيرا من التنظير (نظرية الفوضى) هنا يبرز دور تكنولوجيا المعلومات فى قدرتها على

التعامل مع الواقع، والنخلص من التفكير القطعى اليقيني كى نواجه واقع الاحتمالات وبدائل السيناريوهات، من جانب آخر فقد عصفت أعاصير عصر المعلومات بكثير من الأسس التى قامت عليها صروحنا الفلسفية، وهياكلنا المعرفية، ووسائل إنتاجنا ونظمنا الاجتماعية، سياسية كانت ام اقتصادية إعلامية كانت أم تعليمية، إنه عصر المعلومات ذو شغف عظيم بالتحطيم والإحلال وإعادة البناء.... إلى الحد الذى أصبحت معه رؤى الخيال العلمى هى أجندة البحث العلمى)) (٢٧).

وهذا يؤكد مدى السعة المعرفية والعقلية والاجتماعية والتخييلية والجدلية التى يمر بها الوعى الإنسانى المعاصر، ويبلغ فكرة الجدل والتعدد والتداخل مدى عظيما، ومن هنا يجب علينا سواء فى نظرياتنا النقدية أو فى تصوراتنا الإنسانية والحضارية والمعرفية أن نحرر الثراء التعددى المذهل للشخصية الإنسانية، والنصوص الإبداعية من ضيق معلوماتنا ومناهجنا وتصوراتنا، أى من أفكار العموم والتجريد، والجزئية والانفصالية، ومن فكرة الأطر الثنائية، والتصورات الضدية،، علينا أن ننقل مفاهيمنا النقدية إلى ما اقترناه من فكرة ((التعدد المنظومى التداخلى البينى)) حتى نغفل فى المسافات الغائبة والصامتة الكامنة فى بنية الأطر والتصورات والمفاهيم وتعالقاتها الزمانية والمكانية، كما علينا أن نسلم بالجدلية النسبية للمتناهى فى الفوضى، مع المتناهى فى التنظيم، حتى نتيح لإمكانات ما اقترناه به: ((الجدل المنظومى الموضوعى التداخلى)) ممارسة حدوده القصوى الخلاقة، فننتقل من جدل إلى جدل، ومن إجراء إلى إجراء، ومن تصور منهجى إلى تصور منهجى آخر، مؤكداين على أنظمة العلاقات المعرفية والمنهجية والإجرائية البيئية لا فكرة الأنساق المعرفية التراكمية النوعية، ولكل هذا نختلف بصورة كبيرة مع فكرة التوافق المعرفى، والتكامل المنهجى التى ارتاح لها معظم نقادنا فى الخطاب النقدى العربى المعاصر، إن فكرة التكامل نفسها تتناقض مع فكرة الجدل مهما حاول مفكروننا ونقادنا تقديم التبرير المعرفى الكافى لجعلها مخرجا مناسباً للأزمة المنهجية الطاحنة للفكر البلاغى العربى القديم والمعاصر، وهى أزمة معرفية منهجية قبل ان تكون أزمة نقدية جمالية لأنها ببساطة شديدة تقع فى العمق من هموم العقل العربى نفسه بكافة سياقاته السياسية والحضارية والثقافية والمنهجية بشكل عام. لقد تعددت البلاغات فى بنية الإبداع بعيدا، عن السياجات النظرية والمعرفية الهائلة للنظريات كلها، ولقد تعدت هذه البلاغات الجديدة كل المصطلحات السائدة فى الخطاب النقدى العربى المعاصر

مثل مصطلح التهجين البلاغى، والتداخل النوعى، وانهيار فكرة التجنيس الجمالى الصارم، واقتراب الأدب بكافة صورته وألوانه من عبقرية الحس الشعبى التعددى، تعدت البلاغات التجريبية الجديدة كل ذلك بما تمتلكه من حس شعبوى سمح وخصيب، بعيدا عن فكرة الوقار الأكاديمى التنظيرى الجلف، حتى لتفضح أصحاب مقولات نقدية تسلطية زائفة سادت فى واقعنا الثقافى والنقدى فى مصر، ومنها صدرت إلى جميع أرجاء الوطن العربى وبعض من هؤلاء النقاد يقولون بأن هذا ((زمن الرواية)) أو أن ((الرواية ديوان العرب)) أو أن هذا زمن (قصيدة النثر) أو أن هذا زمن الحداثة والتجريب فقط بعيدا عن استمرارية الأشكال التراثية فى وجودنا الجمالى المعاصر، وآخرون لا يقلون عنهم زيفا وتسلطا واحتكارا لرأسمالية السوق الرمزى العربى، يقولون بنفس المغالطات المنطقية والوجودية والجمالية هذا (زمن الشعر) المناوئة مقولة (هذا زمن الرواية)، وهذا زمن التقاليد السلفية العتيده لمناوئة التقاليد التجريبية التغريبية، أو زمن النص والنصوصية والعولمة الجمالية والمعرفية ؟! فانظر كيف حول أصحاب الرأسمال الرمزى العربى الكبار - وهم كبار باسم الدولة - لآباسم الإبداع فى ذاته، كيف حولوا الواقع الإبداعى العربى إلى جسد ملغوم بالمناوئات والمصادرات والتعالقات الشللية الشبكية التى تتآمر جميعا على جسد الواقع وحيوية الإبداع، فلصالح من تتم هذه الفواصل المنهجية الوهمية بين قنوات الإبداع المتعددة والمتداخلة ؟! ولصالح من يتم تصنيع الرأسمال الرمزى العربى الوهمى لتثبيت قامات أدبية قميئة على حساب قامات إبداعية شامخة ؟! لقد انسد أفق الواقع الإبداعى الحى بكل ما يمتلكه من شفافية وتعددية وتدفق وجودى حسى مذهل، لقد كان كثير من النقاد فى مصر والوطن العربى كله بمثابة صخور ثقافية شيطانية وضعت بتخطيط محكم لسد مجرى الأنهار الجمالية العربية الطليقة، (لوساعدت كل هذه المخططات على دخول الوضع الإبداعى العام فى مصر محاق الإملاق التخيلى والمعرفى معا، وكان من جراء ذلك أن جميع هؤلاء الفرقاء من النقاد لا يخرجون - إن قليلا أو كثيرا - عن منطق الثنائيات الفكرية والجمالية الخشنة المقيته التى تعكس رغبة معرفية تصنيفية إرهابية بغية الاستحواذ الجمالى والمعرفى والنقدى على السوق الإبداعى بعيدا عن الانصياع لسماحة تعدد الوجود المنهجية والإبداعية معا كما هى فى الواقع، ومعظم هؤلاء النقدة الراطنين بعجمة الفكر وغوغائية النقد، لا يملكون من الصبر المنهجى، والمعرفة الجمالية الأصيلة، والعرق المنهجى التركيبى الخلاق ما يكفى

لمعاينة الإبداع فى ذاته ولذاته - لوجه الله - بعيدا عن سطوة وإرهاب وذئبية المخاوف والمكاسب والمطامح والمستقبلات الشللية الأيديولوجية المقيتة، وفى هذا الجو البلاغى المعرفى التسلطى لا يقل الإرهاب الجمالى عن الإرهاب السياسى عن الاقتصادى عن العولمى، فى واقع بلاغى تزييفى هلامى لا يعترف بالقيمة المعرفية والفلسفية للتعدد والتداخل والتجريب وإحسان الإصغاء الجمالى للواقع نفسه، والقدرة على خلق فكرة ((التحقيق المنهجى المنظومى)) لإعادة إكتشاف الثراء البلاغى التعددى من حولنا، إن فكرة الإرهاب الجمالى والمعرفى نفسها تنال بنية الوعى، وتركيباته وتصوراته، قبل أن تنال منتوجاته وتأثيراته، ولا أريد أن أستطرد قليلا ولا كثيرا لأرصد صورا بلاغية تعسفية كثيرة مارسها معظم نقادنا على الخطاب الإبداعى والنقدى المعاصر، بصورة عرقلت بل عوقت . بل قضت على - المسيرة الجمالية التجريبية للعقل الجمالى العربى المعاصر فى جميع الدول العربية، وإن بدرجات متفاوتة بين بلد وآخر، وبالطبع فقد كانت هذه التصورات البلاغية التعسفية راجعة فى معظمها لأسباب فلسفية وجمالية وسياسية وثقافية كثيرة كما بين أنفا، لكن أخطرها وأشدها وقعا كانت تتمثل فى قلة الصبر المعرفى والنظرى الأصيل لدى النقاد، وغياب القدرة على التخيل التركيبى للظواهر الإبداعية والنقدية، أو القبول بتعدد السوق الرمضى الجمالى، حتى يمتلكون القدرة على رؤية الواقع الإبداعى العربى فى ذاته ولذاته بالفعل لا بالوهم، وليزحزحوا جهامة الفواصل المعرفية والبلاغية الصارمة فى المنهجيات البحثية المتسلطة التى يمارسونها على المنجز الإبداعى، ولعل بحثنا هنا عن بلاغة نص الشهادة يقع فى العمق من هذا التسلط المعرفى والتنظيرى، فنحن نريد إعادة إكتشاف القيمة المجازية لبلاغة بنية الشهادة بعد أن همشت واستبعدت كثيرا من ريقة المجال المجازى على مختلف الحقب والمدارس والاتجاهات، والتيارات النقدية العربية المعاصرة، لقد ظلت بلاغة الشهادة تتقلب فى أطوار من سوء الفهم، أو قصره، أو عدمه، عبر هذه المسيرة النقدية الحافلة، ولتتبعنا مدراس النقد المعاصرة من المدرسة التعبيرية بكل أشكالها المعرفية والجمالية، التى ركزت على ذات المبدع وأعلت من قيمته على الموضوع الجمالى فى ذاته، والمدرسة الجدلية المادية، مروراً بالموضوعية المادية، فالتاريخية المادية، فالتاريخانية الجديدة بكل ألون طيفها، التى ركزت على ذات المجتمع وأعلت من وزنه المعرفى والجمالى على حساب ذات المبدع وذات النص حتى وإن حاولت أن تقدم جدلا موسعا حول الأطراف الثلاثة (النص والمبدع والمجتمع) والمدرسة الموضوعية النصية التى ركزت

على ذات النص لا ذات المجتمع ولا ذات المبدع كما نرى فى الشكلانية، والنقد الجديد، والبنوية، والنظرية اللسانية والتفكيكية وعلم الخطاب، ومدرسة التلقى التى ركزت على ذات القارىء أكثر لا ذات النص ولا ذات المبدع، فثمة نصوص بعدد قرائها، ولقد اتخذت هذه المدرسة من الفلسفة الوجودية، والظاهراتية والتأويلية مرتكزات نظرية ومنهجية متعددة ومتشابكة، لتعلى من قيمة خيال القارىء على حساب خيال النص، وخيال المبدع، وخيال المجتمع معا، وأخيرا تحط النظريات النقدية رحالها المنهجى المغترب على اختلاف أشكالها وانماطها وتصوراتها على مدار الخطاب النقدى الثقافى خروجاً من أزمته المعرفية والمنهجية الطاحنة، وقد رافق التسلط المنهجى، والتصنيف المعرفى المعيارى التجريدى جميع هذه المدارس النقدية بخصوص استبعاد بنية الشهادة من حيز المجاز البلاغى، لكننا لانعدم أصوات نقدية وبلاغية ونصية غربية وبالتبعية عربية امتلكت العقل النظرى الأصيل لزحزحة الحد البلاغى العربى الصارم فى تقسمة البلاغة أما إلى بلاغة الشعر، وأما إلى بلاغة الخطابة فقط، وكل فى فلك يسبحون، فلا الشعر ينبغى له أن ينحل فى بلاغة الحجاج البلاغى، ولا بلاغة الخطاب الحجاجى ينبغى لها أن تدرك بلاغة الشعر، ولكن كل ذلك كان تقدير النقاد لا تقدير النصوص الجمالية نفسها، فمن المعروف أن ثمة فوارق حاسمه بين الوجود الجمالى الموضوعى للمصطلح الإبداعى، والوجود الفلسفى والجمالى المستقل للمصطلح النقدى، فالمصطلح الإبداعى أكثر حرية وخلقا وتعقيدا من المصطلح النقدى والفلسفى والمعرفى، فالإبداع يمنحنا معرفة غير مشروطة، وجمالا لا نهائيا، فإذا كان النقد يرضى ملكة التمييز والفحص، والفلسفة ترضى ملكة الوعي والتنظيم المنطقى، فالإبداعى يعلو على التصنيف والترتيب والأطر الجاهزة فيرضى ملكة الوجدان الحى الخلاق القادرة على الاستبصار الكلى دفعه واحده، فإذا كانت جلة معارفنا وفلسفاتنا وعلاقات واقعنا معنى برسم حدود الأطر، وتنسيق أنظمة الوعي، فإن المنجز الإبداعى - فى شتى صورته وأنماطه - شعرا - قصة - مسرحا - فنونا تشكيليه - فنونا سنمائية - بنية الخبر - السيرة الذاتية - بنية الشهادة)) يخوض فيما لا يقترح بعد، ويمسك بالمجهول المتوامض فى سماء الآتى، وهذا يعنى أن ثقافة النص الإبداعى تختلف اختلافا كبيرا عن ثقافة النص النقدى، فالإبداع أيا كان شكله (قصة - رواية - مسرحيه - شعر - فنون تشكيليه - رقص) عبارة عن خلق أشكال جديدة للوعى والجمال والمعرفة بالمعنى الفلسفى الواسع لهذه المعانى، وهو خلق مبدع مستقل

يتجاوز أية شروط نظريه مسبقه، الفن قدرة غير محدوده على تكشف الحياه الساريه فى مجموع الكائنات والأشياء والواقع والثقافه،وعلاقه كل ذلك بالوحده الساريه فى الدين والأخلاق والفن والمعرفه وربط مايتشكف بما هو طى الصمت والكتمان وربما نلتقى هنا بالجهد البلاغى التجديدى الذى بذله رائد كبير من رواد تجديد فن القول فى خطابنا النقدى الحديث وهو (أمين الخولى) الذى نادى بوجوب توسيع حد البلاغه ليخرج من قمم التصنيف البلاغى الكلاسيكى العقيم، والمحصور بحدود المحسنات والبديعيات واللفظه المفردة المنعزله وتصورات الفلاسفة والفقهاء والأصوليين، وكل مايجعل من البلاغه حدودا أوعملا عقليا استدلاليا جافا كل همه الضبط والتصنيف والتقعيد حتى لقد صارت البلاغه تزيينا وتحسينا وتلخيصا للحياه كما فى كتاب (مفتاح العلوم للسكاكى) وليست انفتاحا على الحياه بطيؤها الفنيه المخمليه المتواشجه، وأقواسها المجازيه الفرحيه الفاتنه، ويرى أمين الخولى أن البلاغيين من الفلاسفة والمتكلمين - مستثنيا جماعه المتأدبين وهم المعنيين أصلا بهموم التجديد البلاغى على الحقيقه قديما وحديثا وكما سنرى فى هذا البحث - قد جمدوا المبحث البلاغى ((لأنهم ردوا الأمر كله إلى اعتبارات عقلية، وضاوابط ذهنية، لاتقدر شيئا من عمل المتفنن)) (٢٨)، وهذا السرف التجريدى فى التقعيد والتصنيف والتفريع والتبويب وغلبه الاستقراء اللغوى البلاغى الناقص، قفزا لتناج عشوائيه متسلطه، وسيطره الاستدلال المنطقى الخانق لطلاقة التخيل - كل ذلك دعا أمين الخولى أن ينقل الدرس البلاغى والنقدى نقله نوعيه تأسيسه من حيز الضيق المعيارى، إلى رحابه حيويه الوجود، وروعه التجريب والإندهاش واختراق الأفاق الجماليه المجهوله، وارتياح الأصقاع المجازيه غير المأهوله، وقد قدم ست مجلدات فى فن القول قدم بها مشروعا بلاغيا تأصيليا نقل به البلاغه العربيه القديمه من طور الجزئيه والانعزاليه والتصنيفيه والمعياريه التجريديه، إلى طور الكليه والتداخليه والانفتاحيه البنيويه الحسيه على العلم والحياه والخيال معا، وهو هنا يفتح البلاغه والفن على مدارات معرفيه وجماليه وفلسفيه ونفسيه، ولقد حاول تلامذته من بعده : شكرى عياد، ومحمد النويهى تلميذاه النبهان أن يطورا مشروع الخولى ولكن كان شكرى عياد أقرب إلى قوة الخلق والتركيب والتجديد من النويهى فقد اقترح شكرى عياد أن نقرن دائما بين العقل البلاغى المعيارى وطلاقة القوة المبدعه عبر متصل جمالى واحد، من أجل تجديد الدرس البلاغى والنقدى والنظري معا، لقد دعا شكرى عياد: فى دراسته المهمه بمجله فصول

عن (جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية) إلى وجوب تقديم تصور نموذج متميز ومرن في الوقت نفسه، بحيث يشتمل على بعض الثوابت وبعض المتغيرات، ومن هنا تكون مقابلة التعقيد النظري مع ما يتضمنه من تثبيت قيم معينة، بالخبرة الشعرية الإبداعية التي تنطوي بالضرورة على قدر ما من الابتكار، مسلكا ضروريا لاستخلاص النموذج النقدي))، إن وجوب خلق جدليات عدة بين النظرية والإبداع هو القادر وحده على الخروج من نفق المصادرات النقدية، والتهميشات البلاغية التي تجتاح الواقع المجازي العربي المعاصر، لقد قلنا أنفا أننا إذا نظرنا لجل البحوث التي أوردها علماء نفس الإبداع أو علم اجتماع الإبداع في مصر أو الوطن العربي كله والتي اهتمت بالشهادات الإبداعية للمبدعين، وجدناها كلها واردة في سياقات بحثية نفسية تخص التكوين النفسى أو لاجتماعى الحضارى للمبدع، أو المناقشة المنهجية لعلاقة التداخل بين النفسى والحضارى والإبداعى وفق صور نقدية متعددة، أو مناقشة التكوين القيمي الذى يحلل القيم الروحية والنفسية والثقافية لطبيعة الإبداع الذى يجمع المبدعين على سلم متقارب من القيم الخاصة مثل: الأصالة والمرونة والحرية والطلاقة والتعدد والعقل النقدي وعدم الامتثال للسائد إلى غير ذلك من صفات الإبداع والمبدعين، لكن كل هذه الدراسات كانت تنظر لشهادات المبدعين نظرة منهجية وثائقية قبل نصية، ولكننا نختلف عن جميع هؤلاء المفكرين اختلافا جذريا فى تثمان القيمة المجازية الخاصة بشهادات المبدعين بوصفها جزءا لا يتجزأ من عملية الإبداع نفسها والمتمثلة فى المنجز الإبداعى النهائى لهم. وما يهمننا من جميع الدراسات السابقة سواء التى أسست لمفهوم النقد النفسى وللقيمة المعرفية والاجتماعية والثقافية لشهادات المبدعين من أصحاب النقد السياقى الخارجى، أو التى قامت بمراجعة المفاهيم النقدية النفسية فى الخطاب النقدي العربى المعاصر من أصحاب النقد النصى الداخلى. ما يهمننا لدى كل هذه التوجهات النقدية السابقة هو إغفالهم جميعا القيمة البلاغية والمجازية لبنية الشهادة لدى المبدعين، فجميعهم كان ينظر للظاهرة الإبداعية أو مفهوم النصوية أو الأدبية أو الشعرية أو السردية حال تمزقها واختزالها بعيدا عن المنجز الإبداعى نفسه أو بوصفها معرفة عقلية واعية بعيدة عن المجاز والحس البلاغى، ومعظم النقاد السابقين كانوا بين إحلال مفهوم المقام البلاغى الخارجى، على حساب المقام النصى الداخلى، أو العكس، ولم ينظروا لبنية شهادات المبدعين بوصفها مجالا مجازيا تأسيسيا مثله مثل بنية المنجز الإبداعى للمبدعين، فلم يتم النظر لمفهوم

المجاز بعيدا عن تصورات النظرية النقدية وممارساتها التنظيرية الاعتسافية على النص الجمالى، وسوف نتعرض بعد قليل لتاريخ النظريات النقدية العربية والغربية معا والتي أسست لهذه الرؤية النقدية الثنائية الحادة المحضة التى طمست البلاغات الأخرى اللامتناهية الخاصة بأنساق سردية نوعية متعددة ومن بينها شهادات المبدعين!، وجراء ذلك كله ظلت الشهادات الخاصة بالمبدعين أسيرة وعى بلاغى تصنيفى معيارى يرى إليها بوصفها وعيا عقلانيا حجاجيا وثائقيًا، بعيدا كل البعد عن ثقل الوعى الجمالى المجازى للمنتجات الفنية للمبدعين، ووقف دائما حقل شهادات المبدعين فى صورة مناقضة معرفيا وجماليا لمنتوجاتهم المجازية الخاصة، حتى الذين دافعوا عن شهادات المبدعين بوصفها مجالا مهما فى الوعى بالإبداع والعالم دافعوا عنها من زاوية اجتماعية حضارية بعيدة كل البعد عن فكرة البلاغية والمجازية، حيث لتبلغ نسبة المجاز فيها فيما يرى هؤلاء الباحثون - وكما شاهدنا فى تصور إدوارد الخراط من قبل - درجة الصفر الجمالى حتى لتتحول إلى وعى عملى تداولى حرفى لايعنى أكثر من حدود لغته المباشرة، لكن صبرى حافظ يرى فى شهادات المبدعين ميزتين اجتماعيتين حضاريتين هما:

١. إدراكها الشامل فى للحياة بمعنى أنها تنجو من التجربة الفردية وما تلتبس به من حدوس فطرية إلى الضمير الجماعى المتماسك لؤلاء الشعراء ومايرتكز عليه من تصورات شمولية تكون اقرب إلى التجريد والتحديد

٢- إننا لانستمع من خلال هذا الصوت الجماعى إلى شهادة أقرب ما تكون إلى المسح الثقافى المغرض، ولكننا نطل عبره كذلك لا على آراء المراقب أو المشاهد الخارجى، وإنما على آراء المشاركون فى صنع الظاهرة الثقافية من داخلها، والمكتوى حقا بنيران مشاكلها(٢٩)

وربما كانت المحاولة النقدية القوية التى قدمها سامى خشبة بخصوص وقوفه النقدى الدقيق أمام شهادات جيل الستينات بالتحليل والتوثيق والنقد، من أهم المحاولات النقدية الموفقة التى أصاحت السمع جيدا لشهادات المبدعين بما فضح به فى جسارة نقدية نادرة أصناما نقدية كبيرة فى واقعنا النقدى العربى المعاصر! ولكن لم يدفع سامى خشبة محاولته الجادة إلى أفق منهجى جديد يجسر الصلة بنية السرد وماقبل السرد فى ريقة جمالية واحدة، وبالطبع فنحن فى هذا التصور النقدى الانفصالى لازلنا تابعين للتصورات النقدية التجريدية السابقة التى ترى إلى بنية

شهادات المبدعين بوصفها نصوصا سياقية خارج نصية، وكان أولى بالنقد العربى المعاصر بناء على ماجد فى الحقول المعرفية والفلسفية والبلاغية المعاصرة: أن يطرح أسئلة نقدية جديدة يتجاوز بها تصور صبرى حافظ السابق وغيره من العلماء السابقين عليه والذين ثمنوا شهادات المبدعين وثائقيا وتاريخيا ومعرفيا فقط، أى من خلال النقد السياقى النفسى والاجتماعى والحضارى (الخارج نصى)، كان على النقد أن يتجاوز هذا المستوى المنهجى من الرؤية البلاغية والمعرفية الضيقة إلى تثمين شهادات المبدعين جماليا ومجازيا من خلال النقد الموضوعى الداخلى لبنية النص السردى نفسه، ضمن أسئلة نقدية جديدة لا تنظر للمنجز الجمالى بوصفه لحظة نهائية تقف على الطرف النقيض لباقى لحظاته الإبداعية المتكررة التى تمثل متصلا بلاغيا معقدا من الظهور والتخفى داخل بنية العملية الإبداعية نفسها بوصفها مجموعة لحظات إبداعية تركيبية، أو مجموعة ذوات مجازية، تتم عبر مجالات متعددة ومتباينة لا بوصفها لحظة إبداعية واحدة ونهائية، فى مقابل النظر للمنجز الإبداعى من خلال مفهوم ضيق للذات المبدعة أو الذات النصية الواحدة. فليس هناك ذات نصية واحدة قبل إبداعية تقف فى العراء الجمالى المحض فى الخارج النصى بعيدا عن المتن المجازى السردى لقد تغير مفهوم الذات معرفيا وجماليا كما وضحنا آفا، الذات ليست نقيه ولا ثابتة بل متعددة متداخلة متدرجة ضمن مفهوم تخيلى منظومى تعددى وتعمل ضمن مستويات تخيلية سردية متعددة ومتباينة ومتداخلة والذات السردية . أقل الذوات السردية . تعمل ضمن هذه الشروط التخيلية التجريبية الجديدة.

ومن كانت ضرورة طرحنا لهذه الأسئلة النقدية الجديدة فى نهاية هذه الدراسة:

١. هل تمثل بنية الشهادة للمبدع مجالا مجازيا يقف على قدم المساواة البلاغية على مستوى النوع السردى - وإن قل على مستوى الدرجة المجازية - مع المنجز المجازى السردى للمبدع نفسه؟ سواء من داخل هذا المنجز أو من خارجه.
- ٢ - هل من الممكن عند التحقيق فى هذه الأصول الثقافية والمعرفية والمجازية لبنية شهادات المبدعين كشف الضجوات النقدية والمنهجية والإجرائية بين نص المبدع، ونص الواقع، ونص النظرية النقدية، ((ضمن منهجية ميتانصية)) خاصة أننا نتعامل هنا مع مستويات متعددة وينسب متفاوتة لمجازات الوعى بالنص والواقع والنظرية؟

٣. هل المتن المجازى للشهادة يجرح النظرية النقدية؟ أم المنجز الإبداعي للمبدع يجرح الشهادة والنظرية معا؟ وبمعنى آخر: هل من الممكن كشف فجوات معرفية ومنهجية بين عقل التجريد التعميمي فى النظرية النقدية والعقل الجمالى التجريبي فى الشهادة؟

٤. هل إنجاز المتن السردى التخيلى الجديد ((هنا والآن)) يتم بمعزل عن متن الشهادة داخل الفضاء السردى نفسه بوصفه بنية سردية نصية فى موازاة تركيبية مع المتن السردى نفسه؟ أم العكس هو الصحيح!! بما يخلخل بنية العقل النظرى فى بنية النظرية النقدية لحساب الخطاب التجريبي للسرد والوجود؟

٥. ما هى المحطات المجازية الكبرى الكامنة فى بني شهادات المبدعين والقادرة على تأطير النقلات النوعية المعرفية والجمالية عبر التصورات الجمالية المتعددة والمتغيرة فى الخطاب الإبداعي العربى المعاصر؟

ونحن على وعى دقيق بمدى صعوبة الإجابة على جميع هذه الأسئلة النقدية الجديدة، ولكننا لاندعى مثل بعض متطرفى منظرى الحداثة العربية فى مصر - وهم معروفون بالطبع - لاندعى أن فتح أفق الأسئلة إلى ما لا نهاية خير ألف مرة من واجب تقديم بعض الأجوبة، أو حتى الإشارة إلى أفق للتوجه الصحيح، فهذا حق يراد به باطل، وقد جر الثقافة العربية برمتها إلى محنة التلاعب الإنشائى، والتحدلق الفلسفى العقيم، نحن نعلم أن ارتياد الأصقاع المجهولة خير ألف مرة من رتابة اتباع السائد الممل المكرور الذى يضيق من أفق العقل والثقافة والحياة، ولكننا نصر هنا على التوسط فى الأمور كلها فعلمنا أن أوسط الشئ أعلاه وليس أدناه. لقد طرحنا أربعة أسئلة كبرى سابقة كفيلا بتغيير كثير من معتقدات وثوابت الخطاب النقدى العربى المعاصر بخصوص الوعى بطبيعة الظاهرة الإبداعية الجديدة، تركيبيا وتخيليا، وتلقيا أيضاً، ومن هنا فقد اقتصرنا على تقديم بعض التصورات البلاغية الاجتهادية الخاضعة لحوار الصواب والخطأ، مرجئين معالجة باقى هذه الأسئلة تطبيقيا فى بحوث موسعة فى مناسبات ثقافية أخرى إن شاء الله تعالى.

الهوامش

١. د. أيمن تعيلب، منطق التجريب فى الخطاب السردى المعاصر، نادى القصة بالقاهرة، الكتاب الفضى، ٢٠٠٨، ص، ولقد آثرنا الرجوع للكتاب مباشرة بخصص النصوص النقدية التى أخذناها عن غيرنا ووضعناها بين علامتى تنصيص هنا.

١. حليلة الشيخ: ما قبل النص، مجلة نزوى، عمان، العدد ٢٧، يوليو، ٢٠٠١، ص
٢. د. سعيد الغانمى، الحياة بحثا عن السرد، مجلة نزوى، عمان، العدد ١٠، ١٩٩٧، ص، وانظر أيضا: ريمون طحان ودنيز بيطار طحان: فنون التعقيد وعلوم الألسنة - لبنان - ص ٢٩٢.

٢. د. أحمد صبرة، رؤية العالم،

٣. د. رشيد بنحدو، حين تفكر الرواية فى الروائى، الفكر العربى المعاصر، بيروت، لبنان، العددان ٦٦، ٦٧، ١٩٨٩، ص ٣١

٣. د. مصطفى ناصف، إنقاذ اللغة من الجمود: والعزلة عن الحياة (٢) جريدة الأهرام المصرية، ملحق الجمعة، ١٩٩٩، ص

٤. فاليزيا كيربيتشكو، الرواية المصرية بعد الستينات، مجلة فصول، القاهرة، مج ٣، ٤، ع، ١٩٨٤، ولعله من الطريف هنا أن نقارن تصورات إدوارد الخراط المسطحة هنا فى ضوء تصورات عز الدين جميل عطية فى تحليله مناهج مقارنة ظاهرات الوجود فى كتابه عن (السيكولوجيا الساذجة فى تفسير السلوك / عز الدين جميل عطية - مكتبة النهضة العربية، ٢٠٠٠م).

٥. الملتقى الدولى الثالث المنعقد حول النقد النفسى العربى الحديث بالجزائر بمعهد الآداب واللغات التابع للمركز الجامعى خنشلة بدولة الجزائر. فى ١٠/مايو/٢٠٠٨، ويمكن الحديث عن البعد الجدى العلمى للنقد النفسى مع صدور كتاب: (دراسات فى علم النفس الأدبى) لحامد عبد القادر (١٩٤٩)، وما تلاه من دراسات قام بها باحثون متعددون، على رأسهم محمد خلف الله أحمد الذى سعى إلى تأصيل علاقة الأدب بعلم النفس. وهذه الدراسات كان قد بدأها العقاد بدراسته عن نفسية ابن الرومى (حياة ابن الرومى كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره) ط، دار الكتاب

العربي، وكتابه عن نرجسية أبي نواس، ودراسات المازنى عن بشار وغيره من الشعراء العباسيين الكبار، ودراسة إيليا حاوى عن (نفسية ابن الرومي من خلال شعره)، وقد تمت هذه الدراسات تحت مسميات نقدية متعددة من قبيل: الأسس النفسية للإبداع - والدراسة النفسية للأدب. والقيم الخاصة لدى المبدعين. وسيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب. وسيكولوجيا التذوق. ومنذ فتح الدكتور مصطفى سويف وتلاميذه المبدعون من بعده باب الدراسات النفسية والنقدية النفسية بجامعة القاهرة بمصر، وقد انسال فيض الدراسات النفسية أو رؤية الإبداع من زاوية نفسية سواء على مستوى التقاليد الجمالية أو التخيل أو الشهادات الواعية للمبدعين، تم ذلك على مستوى الوطن العربى من محيطه إلى خليجه، وعلى مستويات معرفية متعددة: نجد ذلك فى دراسة محمد عبد الحميد ناجى عن (الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية وهى رسالة دكتوراه مخطوطة جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، وقد نشرت الدراسة بالمؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ودراسات أمين الخولى عن تجديد الدرس البلاغى وفن القول من خلال دمجها بالدراسات النفسية، ودراسة (الاتجاه النفسى في نقد الشعر العربى) للدكتور عبد القادر فيدوح، ١٩٩٢، ودراسة الدكتورة مى يوسف خليف، (الموقف النفسى عند شعراء المعلقات - ١٩٩٦)، ودراسة الدكتور حسن بندارى عن (الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم)، ودراسة الدكتور مكارم الديدي عن (التيارات الأخلاقية في النقد عند العرب القاهرة، مركز الإعلام العربى، ١٩٩٤). مروراً بالإفادة من المناهج الغربية التى اتخذت من الأساس النفسى للخيال بعداً منهجياً للدراسة النفسية حال اتصالها بالخيال الاستعارى المسيطر على الفنان، والأسطورة الخاصة بالمؤلف، وعلاقة المنهج النفسى بالنقد الموضوعاتى، مثل الدراسة المطولة التى قدمها عبد الكريم حسن عن كيفية الوصول إلى المكونات النفسية التخيلية الأساسية المكونة لأعمق الشاعر أملاً في الوصول للبنية العميقة لخياله الفريد ؟ تبعاً لما اهتم الناقد الفرنسى (ميشيل غيومار)، بالحدث النفسى العميق لدى الشاعر والذي وقف وراء رؤيته الخاصة للطفولة، الحدث الذي سيندفع لحظة الإبداع من منطقة اللاوعى بمعونة الخيال والتذكر فالصور التى تولد من البنى العميقة للخيال هي التى تنظم إبداع الشعراء " (١) د . عبد الكريم حسن ، المنهج الموضوعى ، دراسة وتطبيق ، سوريا ، ١٩٩٦ ، ص ٢٠ . فإذا تركنا المؤلفات السابقة وجدنا الدراسات الصادرة خلال العقود الثلاثة الأخيرة للباحثين والنقاد أمثال: جورج طرابيشي ومحمود السيد وروز ماري

شاهين وخريستونجم وزين الدين المختاري وحسين مبروك حسن ويسام قطوس وغيرهم على طول الوطن العربي وعرضه، وإذا تركنا كل ذلك ووصلنا إلى فريق من النقاد العرب المعاصرين ممن ينتمون إلى الموجة التالية للجيل السابق، من النقاد الجدد المعاصرين - بعد أن هدأ جماح الدراسات الوثائقية السابقة - قاموا بمراجعات نقدية عميقة لمفهوم النقد النفسى فى الخطاب النقدى العربى المعاصر من زاوية تغليب حقول معرفية ومنهجية أخرى على المعرفة النقدية فى ذاتها، نرى ذلك لدى الباحث السعودى، سعيد معجب الزهرانى الذى قدم دراسة قيمة عن ((العقل النقدى المستعار: إشكالية المنهج النفسى فى النقد العربى المعاصر، مجلة الآداب، جامعة أم القرى))، ولدى عبد القادر فيدوح فى الجزائر فى دراسته عن ((اتجاهات النقدى النفسى المعاصر)) ولدى عصام بهى فى مصر الذى قدم دراسة فى مجلة فصول عن (النقد النفسى فى مصر) بمجلة فصول، مج ٩، العدد ٣- ٤ فبراير، ١٩٩١، ص ١٢٢. وقد احتوى ذات العدد المخصص لاتجاهات النقد العربى الحديث على دراسة عن (الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب ونقده) دراسة إحصائية نقدية، وأخيرا تأتى الندوة التى عقدتها مجلة فصول أيضا عن (مناهج النقد الأدبى المعاصر) بالمجلد الأول فى يناير// ٢٤ / عام ١٩٨١ / القسم الخاص بالاتجاه النفسى فى النقد من ص ٢٦ / ٥٢. ثم يأتى عدد فصول المخصص (النقد الأدبى والعلوم الإنسانية) المجلد ٤ / ١٤ / ١٩٨٣ / أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر / الذى نجد فيه دراستين مهمتين للدكتور يحيى الرخاوى عن (النقد الدبى ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة) ودراسة (إشكالية العلوم والنقد الأدبى) ونود أن نشير هنا بصورة خاصة إلى جدة وبكارة التصور النفسى الفينومولوجى الظاهراتى الذى صدر عنه يحيى الرخاوى فى مصر منهجا وممارسة فى دراسات عديدة تشمل الإبداع بوصفه حيوية وجودية كلية تنمو فى أصغر مظاهر الكون مروراً بالمجازات الأدبية وانتهاء بالموجودات والأشياء والأحياء فى تناغم كوني كلى، - أقول إن هذا التصور لم يجد من يطوره أو يتطور معه حتى تتم النظرة للمنجز الإبداعى وفق متصل وجودى ثقافى تعددى يبدأ بلحظة الولادة فالممارسة الوجودية وانتهاء بلحظة إبداع المنجز الأدبى باعتباره لحظة متصلة بما سبق وما لحق!!

٦ د . محمد عابد الجابري ، بنية العقل العربى ، ص ٥٦٥ ، ٥٩٩ .

٧ . المهندس فايز فوق العادة ، العلم والخيال العلمى ، الجمعية الكونية السورية ،

١٩٨٠ م ، ص الانترنت .

٨- المرجع السابق، الصفحة نفسها .

٩.

Mach, t, the science of Mechanics. Chicago. Open court, 1969 p579.

عن د . محمد أحمد السيد ، التمييز بين العلم واللاعلم ، دراسة في مشكلات المنهج العلمي ، منشأة المعارف - الاسكندرية ، ١٩٩٦ ، ص٣٧ .

١٠- د . عزت قرني ، تأسيس الحرية ، مقدمة إلى أصوليات الإنسان ، دار قباء - القاهرة ، ٢٠٠١ ، ط١ ، ص١٧١ - ١٧٢ .

11 Hopkins . L annger, Susanne K, Philosophic, Sketches, op,cit p. the johns Press,Baltimore,1962,88

نقلا عن د . السيدة جابر خلاف، الوجدان في فلسفة سوزان لانجر، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يوليو ٢٠٠٠، ص١١٧. وراجع ايضا الدراسة القيمة التي كتبها زكريا إبراهيم عن سوزان لانجر ورؤيتها للمعنى والرمز في ((فلسفة الفن في الفكر المعاصر) مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦، ص٢٥٨ - ٢٧٥

١٢ . د . محمد أنقار، البلاغة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١ ، ٢٠٠٥. وانظر أيضا: البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ط١، ١٩٩٩.

١٣- المرجع السابق، ص٢٢. وانظر لما جد على السرديات العالمية المعاصرة، إيتالو كالفينو/ست وصايا للألفية القادمة /محاضرات في الإبداع /تر / محمد الأسعد /مراجعة د . زبيدة أشكناني/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت/س إبداعات عالمية/ع/٣٢١/ ديسمبر /١٩٩٩/ص١١١

١٤ . المرجع السابق، ص١٤٥ - ١٤٦.

١٥ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد حبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ص١٩، ٢١

١٦ -- د . مصطفى ناصف، نحو نظرية ثانية، نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٥٥، مارس

٢٠٠٠، ص ٨١، وانظر أيضا كتابه المهم للغاية الذى كتبه أواخر حياته: دنيا من
المجاز، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ٢٠٠٨.

١٧ .. على أحمد الديرى، مجازات بها نرى، كيف نفكر بالمجاز، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٤٠

١٨ - د. مصطفى ناصف، دنيا من المجاز، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١،
القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٣٢٥، ٣٢٦

١٩. د. عادل مصطفى، دلالة الشكل، دراسة فى الاستطيقا الشكلية // دار النهضة
العربية/ ط ١ / ٢٠٠١ /، ص ٦٥، ٦٦

٢٠. هيتون (جون) وجروفر (جودى) جريفر، فنتجشتاين، ترجمة إمام عبد الفتاح
إمام، ط ١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٣٠

٢١. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التى نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد
جحفة، ط ١، دار توبقال، ١٩٩٦، ص ٥، وانظر أيضا: . على أحمد الديرى، مجازات بها نرى،
كيف نفكر بالمجاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٦،
ص ٤٠، ود. عبد الله الحراسى، دراسات فى الاستعارة المفهومية، عمان، مجلة نزوى، ط ١،
٢٠٠٢. وراجع للمؤلف نفسه، الاستعارة، التجربة، العقل المتجسد، عرض لمسار التجربة
الفلسفة التجريبية، (١٩٨٠ - ١٩٩٩) مع ترجمة لقيم من لكتاب: الفلسفة فى الجسد،
مجلة نزوى، العدد ٥٥، ٢٠٠٦.

٢٢. LYOTARD THE POSTMODERN CONDITION, P.112

نقلا عن موسوعة كميردج فى النقد الأدبى، ص ٥٩٠

٢٣. د. محمود الذوادى، أضواء على العوامل الذاتية والموضوعية فى ولادة الفكر
العمرانى عند ابن خلدون، مجلة: شؤون اجتماعية، جمعية الاجتماعيين بالإمارات، دولة
الإمارات، ع ٦٥، ربيع، ٢٠٠٠، ص

٢٤ - طه عبد الرحمن، فقه اللغة، القول الفلسفى، بيروت، المركز الثقافى
العربى، ١٩٩٩، ص ١٥٥

٢٥ . عبد الإله سليم، بنية المشابهة فى اللغة العربية، المغرب، دار
توبقال، ط ١، ٢٠٠١، ص ٤٤

- ٢٦.. د. مصطفى ناصف، النقد العربي: نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٥٥٤، مارس ٢٠٠٠، ص ١٢٩ - ١٣١.
٢٧. د. مصطفى نبيل، قضايا عصرية، رؤيا معلوماتية، نموذج للكتابة عبر التخصصية، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٦٠
٢٨. أمين الخولى، فن القول، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧، ص ١٩٩
- ٢٩ - د. صبرى حافظ، الحساية الجديدة وإشكالية الثقافة المصرية فى السبعينات، مجلة الثقافة الجديدة، العدد، ١٣، عام ١٩٨٧، ص