مقدمة أولي

المغامرة الإبداعية الأصيلة فعل من أفعال الإيمان بقيمة الحياة وبقيمة الحرية، وجسارة الجدل، إن فهم حركة الواقع والوقوف على بناه الكلية التشعبية المتحولة شرط ضروري لكل فعل وتجريب ومغامرة،فالمغامرة الجمالية الأصيلة تتم داخل نسق التاريخ وخارجه معا، فهي نسقية ولانسقية في آن، وهذا يعني أن الإبداع الجسور لايحمي سياج فكره أمام مباغتات الواقع، وجسارات الممكن وفجاءات الاحتمال،بل يسعى دوما إلى تغيير أحكامه وأساليبه وتصوراته في النظر والعمل والتخييل والمعرفة بناء على طفرات الواقع وانقلابات ومفارقات جدل المادة والتاريخ ، وتعددية مستويات الحقيقة في ضوء حركة الواقع بكل مايمور فيه من تناقضات ومفارقات وفجوات واحتمالات، ومن ثمة فلن ينقذنا من سطوة الأنظمة وتجريدية الأنساق الثقافية والسياسية والاجتماعية والقيمية الكلية التي تحكم واقعنا وتاريخنا الثقافي العربي إلاّ حيوية المغامرة، ومفارقاتها الحية المدهشة، وإذا وعينا أن الواقع نفسه ليس واحدا، ولامطلقا ولانهائيا ولاكليا ولابدهيا،سلمنا بأن الإبداع المغامر هو الأصل والنظام والاتساق والتطابق والمماهاة هي الفروع التي لاتبلغ أبدا فكرة الأصل الدينامي التعددي المفتوح.

لقد كان الوجود في البدء حرية وتطلقا وحيوية باذخة ثم جاءت الأنظمة الثقافية فأطرت بذاخة حركة الوجود داخل أنسقتها الثقافية والمنطقية والفلسفية، ومن هنا نحن نتصور أن لا إمكان في تغيير واقعنا الجمالي والمعرفي العربي المعاصرإلا إذا أرجعنا لتاريخنا الحركة الأصيلة للوجود الغائب،ولايمكن تصور ذلك إلاّ إذا تصورنا فعل الإبداع نفسه فعلا أصيلا وضروريا في حياتنا الثقافية والاجتماعية والسياسية - لامجرد حركة جمالية ثانوية بالقياس إلى أصل النظام الرمزي العام إن التعدد سابق على الوحدة،والانفتاح يتقدم الاتساق المعرفي البنيوي، والمفارقات المنطقية والمعرفية والمادية مستعلية على التطابق الانسجامي داخل بنية المادة والفكروااللغة،وبهذا التصور لايكون

النظر إلى فعل التغيير والتحول والاختلاف والتجريب بوصفهم فروعا بالقياس إلى أصل يدعى الثبات والجوهرية والديمومة.بل الحقيقة نفسها فى أى صورة من صورها السياسية والاجتماعية والعلمية والذوقية والقيمية والأخلاقية هى مجرد صورة من صور الاحتمال الثقافى أوالافتراض الرمزى العام. الذى رشحه الإدراك الإنسانى السياسي فى مجتمع من المجتمعات دون غيره من احتمالات تاريخية أخرى كامنة كانت نافعة وممكنة لكنها استبعدت وأقصيت لأسباب سياسية وقيمية وإدراكية.

ولعل فعل الإبداع التجريبى المغامر يؤكد لنا هذه الحقيقة العلمية والجمالية والمنهجية وهى أن الواقع هو واقع المفارقات والتناقضات والتحولات وليس واقع التطابقات والمشابهات والتماثلات.ففى غياب تمثيل وحيد وكلى مطلق للواقع والعالم تكون كل التمثلات اللغوية والمعرفية والمنطقية والمنهجية ممكنة كذلك. وفى غياب نظام واحد للحقيقة تكون كل تصوراتنا عن الحقيقة ممكنة. وفى غياب حق واحد ووحيد يكون صالحا لكل الأزمنة والأمكنة تكون فكرة الحق نفسها فكرة اصطلاحية لغوية ثقافية منظورية تخضع للوعى التاريخى الجدلى الحيوي غير خاضعة لميتافزيقيات مطلقة تهبط على العالم من أعالى الفكر التجريدى السياسى الحاصر لحيوية الواقع واللغة والعالم والفن.وبهذه المثابة يكون فعل المغامرة الإبداعية هو فقه الوعى بالواقع.وفقه الوعى بالوعى المضاد.والوعى بالوعى نفسه معا وفى وقت واحد. فالفكر لايساوى الحادثة.والنظرية لاتساوى الواقع. والعلامة ليست هى الشىء بالضرورة.والتصور لايطابق الممارسة بكافة جمحاتها وتشعباتها العلمية المادية المعقدة المتشابكة.ومن ثمة يجب أن نتعلم فضيلة تعريض جمالياتنا ومعارفنا ومنطقنا وأنظمتنا فى التصور والوعى والاستدلال والاستنتاج والإنتاج لقلق السؤال الحى الكامن والظاهر . فالحقيقة تكمن فى توتر العلاقة. وحيوية الاحتمال. ونشاط فكر حركة الفكر الطواف من الوعى إلى الممارسة إلى الفحص والهدم والبناء فى جدلية تاريخية أبدية بين مانراه حقا مستمرًا وما يفجؤنا الواقع به بأنه كان مجرد وهم عن الواقع.

إن سيطرة اللفظ والأصل والتجويز على العقل اللغوي العربي قد أدى إلى انتصار المعيار على التجريب واجتراح دم وعظم الواقع في الممارسات اللغوية والشعرية على السواء، فقد رأى محمد عابد الجابري " أن طلب المعاني 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"

إن الاستغناء بعالم الألفاظ عن عالم الأشياء قد أربك العقل اللغوي والنقدي إلى حد كبير ، وجعله يفكر في بنية اللغة وكأنها منجم المعنى بعيدا عن بنية الواقع المادى نفسه،واقع الإبداع أو واقع التطور الجمالى واللغوي بما حول العلاقة بين اللفظ والمعنى إلى علاقة جواز واحتمال ومعايير بعيدا عن دفق الوجود الحى أساس كل جواز وحركة واحتمال ،ومن ثمة يجب ألا نستسلم لوهم الاستنباط وتطابق الاستقراء،ومماهاة النظام وبنيوية القياس،عبر تشكيل لفظى إنشائى يخشى الحياة ولايجترح تجريبها الحر الخلاق.

إن اكتشاف اللاستمرار الكامن فى الاستمرار،والانفصال الذى ينخر بنية الاتصال نفسه يدفع التجريب الإبداعى إلى المساءلة الجمالية والمعرفية الجذرية للتصورات التى تكون نظام الحقيقة فى المجتمع. ومن هنا كان فعل الإبداع هو الفكر فى الفكر نفسه، والقدرة على المساءلة المعرفية والمنطقية والمنهجية الجذرية للمفاهيم والتصورات التى تحرك الواقع والتاريخ واللغة وترسم حدود العقل والفعل والممارسة،فالتجريب الإبداعى هو قدرة انعكاس الوعى على ذاته،وانقلاب المنطق على قواعده،وخروج الواقع على تصوره،وتمرد اللغة على منظوماتها النحوية والتركيبية والدلالية.التجريب وفى النهاية يكون فعل الإبداع تفكيكا للتراكيب الرمزية التى تدشن نظام الحقيقة- أى حقيقة- فى المجتمع وفعل الإبداع إذا يفكك فليس لمجرد التفكيك العبثى الشكلى الفارغ بل لإعادة البحث عن تركيب رمزى ومنطق وتصورى للغة والعقل والفعل والواقع والتاريخ يكون أكثر

خصوبة وتعددا وانفتاحا وجدلا وممارسة وإنسانية،بما يحدث هذه الطفرات المعرفية الجذرية فى بنية الوعى بالواقع واللغة والإبداع والجمال وحدود الإمكان البشرى نفسه،حتى ليتم استبدال إدراك بإدراك،ومفاهيم بمفاهيم، وعالم بعالم جديد. وفى هذا التغيير الإبداعى التجريبى اقتراح ببرنامج معرفيى تخييلى جديد يؤسس حساسية معرفية وتخييلية جديدة. ترى الأشياء عبر تمثيل جديد للعقل والواقع والأدب والخيال واللغة والحياة،وعبر هذا التمثيل يمكننا أن نُعيد خلق العالم وأشيائه وموجوداته وأحيائه وكافة صور علاقاته. ومن ثمة كانت محاولتنا النقدية المتواضعة فى هذا الكتاب.

مقدمة للحوار

إن حقيقة الشعر أعلى من تصورات النظرية، والشعرية الحقة قادرة على تكييف النظرية النقدية أكثر مما تكيفها هذه الأخيرة، فاللغة إذ تستجيب لحرية الشعرية تتفوق على طبيعتها السابقة،مستزيدة من نبض الحياة الخلاقة، ومن هنا فإن الشعرية الجادة- مثلها مثل النقد الجاد- كلاهما سبيل من سبل الحرية وطريقة من طرائق شق قنوات الإدراك،ومن هنا فسوف يكون كتابنا الذى نقدمه هنا منصبا على رصد شعرية النص القائمة على تحرير فكرة العلاقات الخيالية والمعرفية من حدودها الجمالية والمعرفية المعتادة سواء فى بنية التقاليد الفنية المتوارثة أو المتعاصرة، أو فى بنية الخطابات النقدية العربية المعاصرة، بغية نقل حدودها الجمالية والمعرفية الآنفة إلى عوالم أدبية، وفلسفية، وعلمية، وكونية لامتناهية، تتأسس حدودها الجمالية الجديدة وفق منطق الرحابة والتعقيد والتداخل، بما ينقل حد الأدبية من فكرة العلاقات المجازية الثنائية القائمة على الخطية والتعاقبية إلى مفهوم العلاقات الشبكية القائمة على النسقية والتعددية والكوكبية،والافتراضية المستقبلية، مستبدلة فكرة العلاقة، بفكرة النسق، وفكرة البناء الفنى الواحد للنص، بفكرة البناء التشعبى الشبكى المتداخل القادر على رصد خيال الحركة والصورة والصوت والمادة والسرعة فى بنية النص فى وقت واحد، خاصة بعد انهيار فكرة الحد العلمى الصارم للعلوم فى نظرية المعرفة المعاصرة، وتداخل بنية العلم نفسه فى منظومة جدلية تداخلية تعددية، وما طرأ على فلسفة العلوم من انهيار فكرة الموضوعية والصرامة المنهجية والاتساق المنهجى، وتصاعد نظريات الفئات الغائمة،وشاعت طرائق جديدة، وتصورات مغايرة، فى آليات المعرفة مثل :

((اللاتحديد - التضاد - التشوش- اللادقة - الفئات الغائمة - الاحتمالية الالتباس))وجميع اللآليات المعرفية السابقة، تمثل وجها أصيلا من وجوه الوعى العلمى المعاصر، وهى تمثل الأدوات الفلسفية، والذهنية، والمعرفية، والجمالية الجديدة فى معالجة غموض الواقع، و التباسية العالم، وضبابية الحقيقة وتداخل وجوهها، وتعقيداتها الهائلة.

و قد كشف فلاسفة العلم المعاصرين مثل " فيرا أبندا " وتوماس كون ولاكاتوش وديفيد بوهيم رولان أو مينوس في مباحثهم المهمة في نقد الوضعية المنطقية والبنائية الفلسفية ووهمية " وزيف القضايا التحليليه والتركيبية، و اضطراب مبدأ المقايسه .كما كشفوا عن التاريخ النفسي والاجتماعي للجسم الموضوعي الداخلي للعلم نفسه.فالعلم دائما ابن الواقع النفسي والتجريبي معا.ابن المعمل والعواطف.فالعلم سياسة للعلم وليس تعقلا للمنهجية.حيث تختلف منهجية المعرفة عن إرادة المعرفة التي هي إرادة الحياة والوجود بكل مايتسعان له من تعدد وتعقيد وتداخل حتى قبل معرفي أو حتى قبل منهجي، وصار مصطلح العلم هو ((الفعل العلمي)) لا النظر العلمي. كما يقول الدكتور يحي الرخاوي "((ليس مجرد النظر العقلي ، بل صار حقل العلم هو فعل إنساني كلي يتميز أساس بفعلية نوع من التفكير يتصف بالتسلسل المنظم من الملاحظه إلى الفرض إلى التحقق إلى المراجعه إلى التكذيب . إلى فرض التوسيع ، إلى إعادة صياغة الفرض (الفروض) وهكذا باستمرار ، وكثيرا ما يسمى فعل العلم بإسم " التفكير العلمي " وقد قصدت من استعمال كلمة " فعل " هنا قصدا ، حتى أنفي أنها عملية تنظيرية معقلنة فقط))(١).

لقد تقاربت المسافات العقلية والروحية والحدسية والافتراضية والتخييلية بين العلمي التجريبي، والمنطقي الفلسفي، والتخييلي الفني، والميتافيزيقي الكامن في المجاز الأدبي. فإذ كان المجاز يعنى بتفكيك شروط الحقيقة كما تتجلى في 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 الجمعي السائد، وما هو خارج شروط الواقع بكافة صور أنساقه الرمزية، فإن ((بروكود)) عالم الفيزياء الحديثة والحاصل على جائزة نوبل يؤكد مع (دافيد بوهيم) على، ((أن الحقيقة البدئية الأصلية تقع إلى ما وراء كل ماهو متدرج في الأشكال الثابتة للقياس فيجب على طرق الرؤية أن تتوقف عن ملائمتها لتفسح المجال لأمثال عديدة من الارتباك والفوضى..... وتكون الرؤية الإبداعية في كلية الحقل القابل للقياس عملا من أعمال لانهائية غير قابلة للقياس))(٢).

يجب إحداث مثل هذا التداخل الكلي الخلاق في نظرية المعرفة المعاصرة سواء في مجالها العلمي التجريبي أو مجال الإنسانيات ومناهجها، يقول طارق حسن

وهو بسبيله إلى رأب الفجوات المعرفية بين علوم الطبيعة والمادة، والعلوم الإنسانية والاجتماعية، يقول، ((وليس عجيبا أن يتفجر الوعى . الخطير فى آثاره التطبيقية فى العلوم الإنسانية . بضرورة تعريف المراقب والمراقب، والأداة القياسية والمنظور والسرعة، والطاقة والظروف، قبل إلحاق دلائل واستنتاجات بأى من الظواهر الملاحظة. علمتنا المادة أنها يمكن أن تبدو مثلا فى ثلاث حالات (متناقضة) لثلاثة مراقبين، يكون كل منهم صادقا تماما، برغم اختلاف شهادة كل طرف عن قرينه!! بعض عناصر المادة يبدو أنه يتكون او يمكث مدة ثم يختفى ومن مثل هذه المعارف تولدت مفاهيم الزمن المضاد، ومفاهيم المادة المضادة ومفاهيم نظرية التداعى (*catastrophe theory*)) حيث تخرج تطورات الحداث خارج حدود القدرات القياسية فتبدو كانها غير موجودة، فى حين انها موجودة ولكنها خرجت عن مجال قدرات القياس، فعجزت عن قياسها، بعض المواد التى تبدو لنا ثابتة خاملة مصمتة تطلق أمزجة من المادة والطاقة، وتتحول بتدرج غير محسوس بالنسبة لنا. قد يكون بسرعة هائلة من منظور زمنى آخر. إلى مواد اخرى، وقد يكون ما تطلقه مضرا أو شافيا أو مميتا،وفقا للظروف والحدة والحال، وتخبرنا ملاحم علوم المادة وسيمفونيا تها أن ما يبدو لنا ثابتا مصمتا من جماد هو عالم من الإيقاع الهائل والتفاعلات العجيبة، هو كون مصغر به الجرام والكواكب والشهب والفراغات والمسارات والتفاعلات والأخذ والعطاء،والكل يظهر بمظاهر متعددة بحسب الناظر، ووفقا لطرق القياس ومدى حدة علاقة الوعى، وما تحمله من ذبذبة طاقة. كون هائل نابض متحرك، قد تستغرق النبضة بمقاييسنا الزمنية خمسة آلاف أو عشرة آلاف مليون سنة فينبسط ثم ينقبض وهو الآن فى حالة انبساط، والأجرام الهائلة والنجوم والكواكب تهرع متباعدة فيما يبدو كانه شهيق كونى هائل، والنجوم ومنها الشمس دورة حياة عجيبة مثيرة، فإذا بلغ النجم الكبر، يتداعى غما بسرعة وسطية فيتحول إلى جرم خامد نسبيا . وهو ليس بخامد قد يكون وزن ما يوازى رأس البوس منه مثل وزن الأرض كلها، أو قد يتداعى بسرعة هائلة فيتحول إلى ثقب أسود كأنه مادة فى حالة سلب . تقتل هذه المادة . أى مادة أو أى طاقة، تعبر مجالها حتى ترتوى- يالها من دراما ويالها من حركة ويالله من إيقاع كونى

يعلمنا الكثير بلا نهاية: النسبية والحركة والتعريف بالناظر والمنظور ووسائل القياس وظروفى كأساس للتقويم المرحلى....

إن هذا الطفال لايحدد تخلف العلم القاصر ومخاطره، فهو يرى أن تخلف العلم ليس فى كينونته مطلقا، بل فى ظاهرة ضياع الوعى بالحدود التى يلتزم بها بالضرورة، منهاجه التثبيتى التجزيئى العزلى إلى درجة التردى، فى خطأ اعتقاد أن معارفه هى معرفة بالكل الحى. فى حين أن نقطة المعرفة عند منهاجه هى التجزىء والتثبيت. وهو التناقض المانع للكل الحى. فما بالنا ومن ظواهر الحياة أن جمع الجزاء لاستكمال الكل أو طرحها منه لايكاد يكون أبدًا جمعًا حسابيًا أو طرحًا ((علميًا)) رياضيًا!! .... ويحالف ملاذ البشرية الأخير هذا علوم المادة وعلوم الكون حيث فرضت عليها فرضا تحديات الحركة والإيقاع والتعدد والتناسق والتنافر والتناقض والانتقال من حال على حال، ومن زمن على زمن والخروج من مجالات القياس، ثم الدخول ثم الخروج، والكل الذى يزيد عن مجموع الجزاء والجزء الذى يزيد عن ناتج الطرح إلى آخر هذه الملحمة الرائعة التى تنبثق فى قوة وروعة عبر الثوانى والأيام واللحظات وبلايين السنين. هذه الملحمة فرضت على علوم المادة الكون ان تتحول لإلى فن حليف للفن، أى إلى فن علمى جديد يضيف إلى فنون الموسيقى والدراما ويتعلم منها، عن ذاك يعى الطرفان تدريجا المصدر غير محدود الثراء الذى طالما أهمل وبترو أنكر، ألا وهو الإنسان الحى النابض المتكامل))(٣).

ومن واقع الوعى المعرفى السابق، تصدرت قائمة المنظومة المعرفية المعاصرة تصورات جديدة عن حدود المعرفة، وحدود الجهل، وصار وكد العلم المعاصر منحصر فى الوعى بالجهل، وليس مجرد الوعى بالعلم، لقد تخلت المعرفة عن وهم اليقين وصارت محصورة فى حدود ما يمكن معرفته، وما لا يمكن معرفته، وتحول الجهل من كونه منظومة مضادة للعلم، إلى منظومة علمية تأسيسية تنحصر فيما يمكن معرفته، وما لا يمكننا معرفته،أو الوقوف على حافة ما يمن معرفته، لقد صار الوعى بالجهل علما عطيما تجاه تعقد العالم وتداخله وتشابكه، وصار العلم فى أعمق معاقله التجريبية والإنسانية يسلم بتجليات ((اللايقين)) ويعترف بالإبهام والالتباس والغموض إزاء التنوع الهائل والتعدد اللامتناهى للعالم، كما شاعت طرائق جديدة، وتصورات مغايرة، فى آليات المعرفة مثل

((اللاتحديـــد- التضـــاد- التشـوش - اللادقـــة -الفئـــات الغائمـــة - الاحتماليـــة- الالتباس))وجميع اللآليات المعرفية السابقة، تمثل وجها أصيلا من وجوه الوعى العلمى المعاصر، وهى تمثل الأدوات الفلسفية، والذهنية، والمعرفية، والجمالية، الجديدة فى معالجة تعددية النصوص وغموض الواقع، و التباسية العالم، وضبابية الحقيقة وتداخل وجوهها، وتعدد تعقيداتها الهائلة. ثم حدث من بعد ذلك تطورات منهجية نوعية كيفية نقلت معها ما كان يتصوره علم النفس الإبداعى التقليدى من فكرة الإطار الإبداعى والمعرفى الكامن فى بنية اللاوعى لدى المبدع، إلى تصورات معرفية وجمالية ومنهجية جديدة كل الجدة فى علوم ((السيبرنطيقا المعاصرة)) وعلوم الاتصالات وعلوم البيولوجيا والهندسة الوراثية والحوسبات البرمجية، التى حولت ماكان يُتصور حقيقة علمية ماثلة صلبة فى بنية الوعى نفسه،إلى سيولة معرفية تعددية تداخلية، فما كان يطرح سابقا بوصفه خيالا أو تصورا علميا استشرافيا يمثل اليوم الأجندة الحقيقية الواقعية للعلم نفسه،والحقيقة أن فكرة التعدد المعرفى التداخلى للحقول العلمية المتباينة، طرحتها السيبرنطيقا التى تأسست كعلم وميدان علمى جديد بصدور كتاب (فاينر) عام١٩٤٨، بعنوان ((السيبرناطيقا أوالتحكم والاتصال فى الحيوان وفى الآلة)) فقد أدت إلى تقدم كبير فى المعرفة الإنسانية عن التحكم والاتصال، مما أدى إلى تسارع التقدم فى مجالات عديدة، الالكترونيات والذكاء الاصطناعى وهندسة الالات، والمعلوماتية، والإدارة، والتخطيط، وكان من آثار ذلك أن العقل البشرى أصبح وللمرة الأولى فى تاريخه العلمى المديد قادرًا على أن يعمل تحت شروط فكرية وعلمية وخيالية مختلفة جذريا عن ذى قبل، بعد أن أدرك هذا العقل مدى اللاتناظر الهائل بين مستوى تصوراته العلمية السابقة، وبين مدى سعة الكون والموجودات والظواهر ومدى تعددها وتداخلها فى آن، ومن بينها النص الأدبى نفسه، لقد استبدل العقل النقدى والجمالى المعاصر فكرة النسق المعرفى بفكرة الوجود، وفكرة المنهجية بفكرة السؤال، ومن هنا استبدل العقل العلمى المعاصر فكرة العناصر، بفكرة الأنساق، وفكرة النظرية الواحدة، بفكرة المنظومات المتداخلة ((ففى نظريتى تضافر المنظومات ((أو تداؤب الأنساق)) *Synergctics* عند (هرمن هاكن ١٩٧١) والتواصل الإرتقائى المجتمعى *Soicogenesis* عند (فلاديمير نوفاك١٩٨٢) نجد أن الموجودات أو الأنساق

أو المنظومات الأدنى سواء هى حية أو غير حية، قادرة على الارتقاء فى المرتبة أو النمو إلى مرتبة أعلى فى مجالات عديدة، وان هذا التنظيم الذاتى للترقى يحدث من خلال اداء أو فعل مشترك لعدد من الأنساق الأصغر(نسبيا) *Systems ---ub* ؛ حيث يؤدى هذا الفعل المشترك إلى تشكيل مستوى منظومى أعلى(كائن أعلى) من خلال عمليات ارتقائية تتضمن تعديلات فى الاختصاصات والمناخ والعلاقات، بحيث أن النسق الأعلى الجديد *New system* والكائن الجديد *New Individual* يمثل مخلوقًا جديدًا يكون أكثر رقيا فى تكامله ووظائفه من الأنساق أو الأفراد المكونة له)(٤).

لقد انتقل الاشتغال العلمى المنهجى التعددى من طبيعته الميتافيزيقية المتعالية آنفا إلى طبيعة التعدد اللانهائى الكامن فى بنية المادة نفسها على مختلف أشكالها وأنماطها، بما يؤكد هذا الثراء المذهل الكامن فى اللغة والمادة والواقع والعالم من حولنا، فما كنا نظنه من مستشرفات الخيال العلمى صار هو الأجندة المألوفة للواقع اليومى، ومن هنا وجب أن نطرح ضرورة تغيير زوايا الرؤى الجمالية والمعرفية فى خطابنا النقدى المعاصر فى طبيعة (الوسيط الحسى) نفسه المستخدم فى الفنون على اختلاف أشكالها وأنماطها، وما طرأ على هذا الوسيط من فكرة التعدد والتداخل والتشابك فى بنيته الذاتية أولا، وفكرة التداخل والجدل البينى بينه وبين الوسائط الفنية الأخرى ثانيا، وهو ماتجلى فيما يعرف الآن بالعلوم المتداخلة (*Multdiccplinary Approoch*) وتبعا لذلك تحولت الأسس المعيارية لا مضامين المعايير فقط للمجازات الأدبية المعاصرة فهناك الآن ألوان كثيرة من أشكال التداخل البينى الخلاق مثلا بين الشعر والمسرح والرواية والمونتاج والسينما واللوحة التشكيلية، و نرى هذا أيضا فى كل ألوان الفنون الأخرى، ومن المعروف أن طبيعة الوسائط الحسية المكونة لبنية الفنون، وطبيعة حدودها التشكيلية تخضع لقوانين الطبيعة التى تخضع لها سائر الظواهر الحية وغير الحية ومن ثم فهى تملى على الفنان شروطها من الضيق أو السعة، والتعدد والوحدة والفنان بدوره يخضع لقوانينها خضوع إبداع وتجاوز، ولكن من خلال ضروب شتى من حسن ((الإصغاء الموضوعى واللاموضوعى الخلاق)) لمكونات المادة الوسيطة نفسها، وفى هذا الجدل الدائر بين الشعر والشاعر وحدود مادته، والواقع وحدود التقاليد الجمالية المتوارثة والمعاصرة التى تسبح فيها هذا المادة،وطبيعة

المنهجية المعرفية التى تؤطر آليات بناء أشكال الثقافة والأدب، تحدث توترات تشكيلية عديدة من الترويض والنفور، والقسوة والحنان، والتأطير والتفلت، فى محاولة الشعر والفن عموما تخطى حدود مادته السابقة، ومحاولة المادة التعضون فى أنسجة نظامها السابق، وطموح الشكل الفنى إلى إعادة تأسيس نظام الوسيط من جديد وهكذا يستمر هذا الصراع الجدلى بين القاعدة والحرية،والنظرية والواقع، فى تصور طبيعة الوسيط الحسى نفسه من جهة، وفى علاقته بباقى الوسائط الحسية الأخرى من جهة ثانية، حتى يتم تعضون الشكل الجمالى الخاص بالشعر أو غيره من الفنون الأخرى.

وما نود طرحه هنا هو هذا التصور الجديد لبنية الوسيط الحسى نفسه سواء كان كلمات أو أشكالاً وألواتا وأصواتا جمالية، أو حتى قوالب وأشكالا فنية متوارثة، فيجب أن نعدل من هذه التصورات النقدية، فننظر إليها فى خطابنا النقدى العربى المعاصر نظرة نقدية جديدة تنقلها من فكرة الثنائيات القائمة على بنية العناصر، إلى فكرة التداخل المنطومى (*interdiccplimary Approach*) فى الأنساق التعددية المتضافرة القائمة على فكرة ((تداؤب الأنساق) التى طرحها(هرمن هاكن)) من قبل، كما يجب أن نفيد هنا أيضا من مفهوم ((التشابه الأسرى *Afamiily Resemblance Concept*)) الذى طرحه الفيلسوف ((فتجنشتين)) فى كتاباته الفلسفية المتأخرة والتى لخصها الدكتور عادل مصطفى فى كتابه عن ((استطيقا الشكل)) ((ومفادها أن الأشياء التى يشير إليها حد Term من الحدود قد ترتبط معا لابخاصية مشتركة واحدة بل بشبكة من التشابهات، كشأن الأشخاص الذين تشترك وجوههم فى ملامح مميزة لأسرة معينة))(٥).

وهذا معناه أن نوسع من إمكان حدود الوعى النقدى،ومن حدود الخيال الإبداعى نفسه سواء فى بنية الفنون أو بنية الخطاب النقدى، فنبحث فى مسألة وحدة وتداخل الأشكال فى الطبيعة والإنسان والمجتمعات والعلوم والفنون، لقد كشف كل من برتراند رسل وفيتجنشتين وفيرا أبند فى فلسفة العلم المعاصر عن مبدأ التعددية *pluralism* وقد تجاوزا ((لايبنتز)) بكثير والذى كان يزعم بمبدأ التعددية تصورا لاواقعا :((حيث يكون هناك جوهرا واحدا متمايزا، تختلف صفاته حسبما يتجلى فيه من أجزاء الوجود، وقد يعتبر لايبنتز ((أحاديا)) لاتعدديا))(٦).

لقد تغير الوعى المعرفى والفلسفى المعاصر تغيرًا نوعيًا جراء الثورات العلمية الجذرية، التى تعاورت على الاجتماع والسياسة والاقتصاد والثقافة واللغة والفنون. فهناك ثورات اجتماعية وثورات المديرين، والثورات العلمية والثورات اللغوية التى تجاوزت البنية إلى مابعد البنية والشكل إلى مابعد الشكل، وقد كان من الحتم اللازب أن تتغير معها طبيعة الوسيط الحسى نفسه، المكون للفنون فى شتى تجلياتها، كما تعددت واغتنت الحدود السابقة لبنية الخيال نفسه بما يوسع من تراميها التعددى، فهناك مفهوم التعدد فى المصطلح الفلسفى، وهناك مصطلح التعدد الثقافى *multiculturalism*، وهناك التعددية السياسية الثقافية *political, cultural pluralism*، والمتأمل فى التصورات العلمية السابقة يدرك أنها تنطبق على جميع الموجودات الكونية والاجتماعية والسياسية والأدبية أيضا، فمجمل التصورات والصفات التركيبية التعددية التداخلية المكونة للبنية العلمية الفيزيقية، تنطبق أيضا على البنية المجازية والتركيبية للأدب من خلال تصوره الجمالى والمعرفى الخاص للوجود والواقع، فكلا البنيتين((العلمية والفنية)) يسبح فى الساحات المجهولة، ويلفه الغموض، ويحيط به الالتباس الكون كله من المجرة إلى الذرة يلفه الغموض، واللاتناهى واللاتحدد واللايقين والفوضى، والانفتاح التعددى، والتشوش و((الفراغات، والسنون الضوئية ونقاط الظلام الكونية وغيرها))، مما وسع من حدود مفهوم الخيال نفسه، وحدود الوعى الجمالى بالضرورة، لقد صارت بنى الغموض والتخيل والاحتمال والفرض ضرورة علمية حتمية لامناص منها، يخلقها ويسلم بها كل من العالم والفيلسوف والكيميائى والفيزيائى والشاعر معا لكى يعيدا للوعى الإنسانى المعقد المتداخل توازنه أمام انحصار المسالك المنهجية السائدة فى الوعى بالواقع والثقافة والذات والعالم.

إن جدل المجهول والمعلوم يرف على كل أنماط الوعى العلمى التجريبى والشعرى التخييلى معا، وصار هذا الجدل المنظومى التداخلى مادة للفنان والعالم والفيلسوف جميعا، يشكلون منها عوالمهم الجمالية والعلمية المشتركة المتداخلة بعد أن انهارت فكرة الحد العملى الصارم فى العلوم، وانتقلت فكرة الحد مما يعرف به ((التمايز والتحدد)) إلى ما يعرف به ((الاشتراك والتداخل))، لقد تداخلت الحدود البينية بين مجهول العلم، ومجهول الشعر، ولعل هذا ما حدا بفيلسوف العلم المعاصر (فيرا أبند) فى كتابه(ضد

المنهج)). إلى تحطيم معظم الحدود والحواجز بين الذاتى والموضوعى والنفسى فى نظرية المعرفة نفسها، وذلك فى النقد الذى وجهه فايرا أبند إلى موضوعية العلم الحديث من حيث هو استئثار بالحقيقة، فنراه ينقد وضعية فيينا وتكذيبية كارل بوبر، وبرنامجية لاكاتوش إن أبند ينقد الوضعية المنغلقة، والاستقرائية المختزلة المبسطة، والإمبريقية المحدودة، ويحاول أن يدخل العلم المعاصر إلى معاينة جديدة للعالم المحيط به محذرًا باستمرار من اللغة التى ينطلق منها البحث العلمى فدائما تطابق اللغة بينها وبين الظاهرة التى تبحثها، فحواسنا المعاينة نفسها هى فى النهاية لغة والنظريات على تعددها هى لغات متعددة كلها صحيح ومتجاور إزاء الوجود الذى هو أكبر من كل نظرية. ومن هنا كان علينا أن نمارس الاستقراء، والاستقراء المعكوس، والبرهان المعكوس فى وقت واحد لنرى العالم حقا فى تعددى التداخلى الحسى المذهل، يقول فيرا أبند ،

((علينا أن نقارن الأفكار بأفكار أخرى وليس بمجرد التجربة، وعلينا أن نؤمن حقا بالتعددية المنهجية لوعى الواقع،إن المعرفة لاتبدو سلسلة من النظريات المتناسقة والتى تتجه لتصب فى نظرة مثالية، إنها ليست مسيرة تقدمية نحو الحقيقة بل محيطا دائم الاتساع من البدائل التى تتسم بعدم التلاؤم وعدم المقايسة))(٧).

وقد نتج جراء ذلك كله تغيير النموذج الجمالى والمعرفى للفنون بانتقاله من مفاهيم التسلسل والتعاقب الخيالى فى رصد علاقة النص بتقاليده الجمالية الموروثة والمعاصرة معا إلى الأنموذج الجمالى التعددى القائم على التداخل والتشعيب، والتزامن الجمالى البنيوى المفتوح، بما يحدث تغيرًا كيفيًا لمفهوم الوعى المجازى والنقدى معا مما يستتبع بالضرورة تغيير العلاقات المجازية فى بنية الخيال نفسه من جهة، ولمفاهيم علاقة القارىء بالنص من جهة ثانية، إن المطلع على أحدث التصورات الفلسفية المعاصرة بخصوص نظريات المعرفة، وتكنولوجيا الاتصالات، وثورة السبرنطيقا الحديثة، يرى أن العلوم التجريبية قد فقدت معظم اليقين فى كل شيء، ولم تعد تعرا الموضوعية الصارمة اهتمامًا كبيرًا ، لقد صارت الموضوعية والعقلانية نسبين إلى حد كبير بل صارا اصطلاحيين ، لدى فلاسفة العلم المعاصرين أمثال فير أبند وإمرى لاكاتوش وتوماس كوين وغيرهم، ودخلت بنية العلوم التجريبية نفسها فيما يعرف بالفئات الغائمة، ومنطق التشوش واللاتحدد واللادقة، ولقد

انتقل منطق الغموض ثانية من الفنون إلى العلوم كما هو واضح لدى فلاسفة العلم المعاصرين((فيرا أبند وإمرى لاكاتوشن وتوماس كون وتوماس فى كوين وورولان أومبنوس)) انتقلت بنية المعرفة من التجريبية الوضعية والعقلانية الموضوعية وما يحتمانه من المعنى الواحد، والواقع الواحد، إلى التعددية الواقعية، وتغير جاء ذلك الحد الجمالى نفسه فى بنية الفنون جميعا، من كونه آلية جمالية متطورة - تتيح تعدد المعنى ووفرة التأويلات النقدية - ضمن آلياته الجمالية المتعددة إلى كونه حدا بنائيا تركيبيا لا جماليا فى بنية الفنون على اختلاف مكوناتها الجمالية، وظواهرها التعبيرية، حيث تفتت فكرة المركز الجمالى الواحد والوحيد، وصار المركز الجمالى فى الفنون كامنا فى المناطق الجمالية الصامتة، والفجوات التخييلية الغائبة، أكثر من كمونه فى سطوح النص وظواهره الأدبية البادية الخاضعة لتصورات المناهج النقدية المتعددة السائدة، ومن هنا نستطيع أن نستعير فكرة ((آيزر)) عن اللاتناظر المعرفى والجمالى بين النص والقارىء لتوضيح ما نحن بصدده هنا من رؤيتنا للمنهجية المنظومية التداخلية، إن اللا تناظر عند ايزر،

((يشتمل على انحرافين عن المعيار: فى الانحراف الأول لا يستطيع القارىء أن يختبر ما إذا كان فهمه للنص صحيحا، وفى الانحراف الثانى لا يكون هناك سياق ضابط بين النص والقارىء من أجل تأسيس المقصد، فلابد للقارىء أن يشيد هذا السياق من الخيوط أو الإشارات النصية، وتتسم عملية الأخذ والعطاء هذه بطابع متميز، إذ لابد للنص من أن يقود خط سير القارىء ويضبط مسيرته إلى حد ما، مادام النص غير قادر على الاستجابة تلقائيا لملاحظات القارىء وأسئلته، والطريقة التى يمارس بها النص ضبط الحوار تمثل . من ثم . جانبا من أهم جوانب عملية الاتصال، ويعزو آيزر ((بنية الفراغات)) أو وجهة النظر الطوافة، أو البياض النصى، أو منطق الفجوات عن تيرى إيجلتون، إلى هذه الوظيفة التنظيمية الرئيسية، وبهذا يحتفظ ((الفراغ)) بقيمته الأساسية لعملية الاتصال، ولكنه يكتسب فى غضون ذلك وظيفة معرفية وجمالية أكثر تركيبا، فإن هذا الربط بين أجزاء النص أو ((ملء الفراغات)) يدخل فى ديناميكية الحبكة ومستواها، إن إشكالية العلاقة بين آليات الوعى النقدى النصى و((النص

الإبداعى)) إشكالية نقدية قديمة جديدة فى آن، وهى تدخلنا فى مشكلات جمالية وفكرية ومعرفية بين شكل الصيغة الشعرية وتحديدات الوعى النقدى لها فى الواقع النقدى العربي المعاصر، مما يجرنا جرا إلى وجوب خلق آليات نقدية إجرائية جديدة، قادرة على ضبط الوعى النقدى فى علاقته بالنص الشعرى، وتطوير آليات منهجية موضوعية تتسم بالمرونة والتعدد والقدرة على المراجعة والتجريب والدمج والصهر، مما يجعل من القراءة النقدية قراءة إبداعية فى المقام الأول .

إن قراءة النص الأدبي عمل إبداعي يضفي على النص قيمة إبداعية جديدة على أساس أن القراءة النقدية الفاحصة في ضوء ما توصلت إليه من نتائج تمثل قيمة إبداعية على مستوى الخطاب النقدي تتوازى والقيمة الإبداعية للنص الفني نفسه، ومن هنا وجب أن يكون التجريب فى المناهج النقدية على اختلاف إشكالها وتصوراتها موازيا للتجريب فى الخلق الفنى خطوة بخطوة، وتكتسب القراءة النقدية قيمة موضوعية جمالية ناتجة عن الفحص الأسلوبي لمكونات النص الأدبي، ومن خلال هذا التراكم الموضوعي الجمالي للعملية النقدية نفسها يثرى النقد والفن معاً، الفن بصفته منطلقاً للإبداع، والنقد بوصفه مساراً جمالياً للفن، ومنهجاً ينطلق من جماليات الفن وروحه المبدع لينتهي إلى تقديره والحكم عليه عبر وعي جمالي نقدى مبدع، لا يختلف عن روح الفن إلا في الشكل والمصطلح وآليات الوعي الجمالي.وقد لحظ الدكتور شكرى عياد شيئا من هذا في دراسته المهمة بمجلة فصول عن (جماليات القصيده التقليديه بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية) ودعا الى وجوب تقديم تصور نقدى متميز ومرن في الوقت نفسه . بحيث يشتمل على بعض الثوابت وبعض المتغيرات . ومن هنا تكون مقابلة التقعيد النظري مع ما يتضمنه من تثبيت قيم معينة . بالخبره الشعرية الابداعيه التي تنطوي بالضروره على قدر ما من الابتكار . مسلكا ضروريا لاستخلاص النموذج النقدي . ومن هنا وجب أن نكون واعين بأن قراءة النقد هى قراءة النص الذى كتب للنقد، وليس النص النقدى بديلا للإبداع ذاته، ومن خلال الالتحام الخلاق بين ترسانة المصطلحات والمفاهيم النقدية، ووهج الطاقة الإبداعية تتخلق أدوات معرفية ونقدية أفضل وأدق، سواء في مقولاتها النظرية أو في إجراءاتها التطبيقية معا، ومن هذا المنطلق كان علينا أن نتساءل، هل كان الخطاب النقدي

العربي المعاصر في بعض تصوراته ورؤاه النقدية يمثل انعكاساً معرفياً وجمالياً لنظريات النقد ، أكثر مما كان يمثل انبثاقاً معرفياً وجمالياً نابعاً من بنية النصوص الإبداعية العربية ذاتها ؟ وهل ثمة نتائج نقدية نستطيع أن نرتبها على هذا التوجه النقدي بعد محاولة اختباره وفحصه نظرياً وعملياً.

أما نظرياً، فعلى مستوى خطاب النظرية النقدية، وأما عملياً:فعلى مستوى فعاليات التطبيق النقدي على النص الشعري ذاته ؟! وبصورة عامة تعنى هذه الدراسة من بعض جوانبها بإعادة تقييم النقد والإبداع معاً، من خلال فحص المقولات النقدية الشعرية بوصفها المادة الأولى البكر التى يشتغل عليها المنهج النظرى والاجرائى للنقد، فثمة جدل خلاق مستمر بين المصطلح الشعرى، والمصطلح النقدى، أيهما اسبق من الثاني ؟ بالتأكيد الإبداع كان سباقاً باستمرار، وهذه الأسبقية الإبداعية تضعنا وجهاً لوجه مع وضعية جمالية تتراكم وتتصاعد يوما بعد يوم، حتى تتبلور في معايير نقدية نظرية قادرة على فحص الإبداع ذاته من جهة وتطويره من جهة أخرى، ولكن من قال بأن النقد هو الذي يدفع الإبداع دوماً ؟ بل الإبداع يدفع النقد أكثر مما يدفع النقد الإبداع، وإذا كنا نرى بان الإبداع لا يتخلق بالمصطلح النقدي، وحدوده النظرية والمعرفية بل من رحابة الواقع وحيوية الخيال، وهما شيئان ينبع منهما كافة صور الإبداع في جميع مجالات الحياة، فمن هنا يطرح هذا البحث تصوراً نقدياً مهموماً بتحويل نظرية النقد نفسها من تجريب المعيار النقدي، إلى معيار التجريب الابداعى، بغية خلق تصور جمالى ومعرفى جديد يكون قادراً على توصيف وفحص البلاغات الشعرية التجريبية الجديدة من جهة، ومحاولة ترسيم وخلق الحد الجمالى الجديد على الجهة الأخرى، يقول الدكتور حميد الحمداني، " إن النظرية الأدبية مهما كانت درجة وضوحها وقابليتها للتطبيق فإنها عندما تتحول إلى منهج للتحليل تواجه مشاكل كثيرة أهمها: ما مدى قدرتها على التكيف مع التطور الدائم للأشكال الأدبية ؟ ذلك أن الأدب لا يتوقف لحظة عن التطور وكل نظرية أدبية لا تقيم لها الجانب وزناً لا يمكنها أن تخلق إلا منهجاً عاجزاً عن ملاحقة الثورة الأدبية اللازمة ؟ وهذا يعنى في نهاية المطاف أن النظرية الأدبية لا يمكنها إلاّ أن تكون مرحلية، وأن تجاوزها مرهون بقابليتها لتطوير نفسها من داخل مستجدات الحقل الادبى نفسه))(٨).

وفى ضوء ما سبق يلزم أن تشتمل كل نظرية نقدية على:-

١- جانب النمذجة.

٢- جانب الوظيفة الإنتاجية، أو قل القدرة على تفكيك النمذجة، أما جانب النمذجة فيتثمل فى القدرة على وضع نموذج (*paradigme*) شمولى إلى حد ما يكون قادراً على تقديم توصيف جمالي ومعرفي كاف ومقبول للظواهر الأدبية أما جانب الوظيفة الإنتاجية فيتمثل في أن تكون النظرية النقدية قادرة على الدوام بالتمتع بالقدرة على الانقلاب على نفسها باستمرار، وأن تكون قادرة على مواجهة مقولاتها وإعادة فحصها في اى لحظة معرفية تلاحظ فيها أن نقصاً ما يعترى تصورها الخاص. وهذا يعنى أن النظرية النقدية يجب أن تمتلك أدوات معرفية ونقدية مرنة وقادرة على الفعالية النقدية مثلها مثل الإبداع ذاته. فهي تراجع ذاتها باستمرار بين رحابة موضوعها، وعقلانية أدواتها. من أجل إعادة اكتشاف موضوعها وذاتها في آن، يقول الفنان رمسيس يونان في كتابة (غاية الرسام المصري)، " إن الحياة قد تحتاط ولكن لتثبت وهى تشمل المنطق، ولكنها فوق المنطق، وقد تصطنع المقاييس في أوقات الفراغ، ولكنها تزدريها ساعة العمل. فالمنطق والمقاييس حدود، والحياة إغارة متواصلة على الحدود)). إن النظرية الأدبية تسعى لمعرفة علم الأدب بينما النص الابداعى يسعى لمعرفة الأصول المعرفية للنظرية ذاتها.وبهذا التصور يكون الإبداع الجاد الأصيل قادرًا باستمرار على خلخلة الحد البلاغي والاسلوبى فى نظرية النقد وهو قادر أيضا على تحويل المقولات المعرفية للنظرية، والمضامين الفلسفية للأدوات النقدية - تحويل جميع ذلك إلى محل للنقاش. أكثر من الإبقاء عليه موضعا للإعجاب، إننا بحاجة للاختلاف أيضا بنفس حاجتنا للاتفاق.

وفى هذا الكتاب حاولنا طرح جميع التصورات السابقة حول جدل النظرية الأدبية والمصطلح الابداعى: هل تتمتع النظرية الأدبية بشروط انسجامها وتكاملها مرة واحدة إلى الأبد ؟! ما مدى صحة الفروض النقدية التى تبلورت من فعاليات الإبداع السابق ؟ وهل تظل هذه الفروض قادرة على فحص الإبداع اللاحق أو حتى المعاصر لهذه الفروض ؟ وما مدى مواكبتها للتطور الجمالي والمعرفي الكامن في بنية الإبداع ذاته؟؟ وهنا تتجلى إحدى

صور أزمة النظرية النقدية - النظريات - في هذا المفترق المعرفي والجمالي والمنهجي والإجرائي بين خطاب النظرية، وخطاب التجريب، بما يضعنا أمام السؤال النقدي والفلسفي الجوهري باستمرار:

ما دور النظريه ؟ وما دور الإبداع ؟ هل نطبق النظرية النقدية على الإبداع تطبيق الأسباب على النتائج،وهل لازال في نظرية المعرفة المعاصرة هذا الارتباط العلي الكلاسيكي بين الظاهرة أوالحادثة واللغة المعبرة عنها؟وهل لازال هناك هذا التعاقب التكويني السلس والحقيقي بين العلة والمعلول سواء في بنية العلوم أو بنية النصوص؟! لقد خرج النص: "من المكان الأوقليدي والتزامن الذري، وأمست الدلالات فضاء قابلاً للبحث والاكتشاف الذي تتعدد مستوياته بتعدد القراء ومستوى كل قارئ.

هذا الفضاء المشبع بالسرية والغموض تحت ألوان من الرمز الغريب والصورة المركبة، والإيقاع المعقد الذي يموضع القارئ في موقف المطاردة المستمرة لمعنى يأتي ولا يأتي، يحضر ويغيب عبر التفكيك والتركيب، الاستبطان والتحليل والإقامة في باطن التجربة، والخوض في قراءة هندسية مرجعية واستكشافية في آن واحد"(٩).

وبعيدًا عن حصر المنهجية النقدية في مباحث نظرية أحادية مثل، نظرية القراءة أو غيرها من النظريات علينا أن نسترشد بالنظرية النقدية -النظريات- فقط بوصفها مجرد وسيلة نظرية وإجرائية لتقليص الهوة بين الوعي النقدي والنص الإبداعي، فلا تنفك النظرية -النظريات- النقدية عن كونها استبصارات نقدية، ونظرات اجتهادية، واحتمالات جمالية أقرب رحما للنص الأدبي من احتمالات جمالية ومعرفية أخرى لاتقل عنها صحة!!هل نظريات النقد قواعد موضوعية صارمة وملزمة للوعي الجمالي أم هي مجرد استبصارات مختبريه احتمالية للإبداع ؟ هل النظريات النقدية مجرد سمات وجدليات وأنشطة جمالية معرفية تعددية مفتوحة -أم قوانين حاسمة وهويات مجربة سلفا؟ إن أية لحظة موضعية أو قواعدية أو تجريبية في عملية التصنيف والتنميط النقدي هي تقويض لكفاءة هذا التنميط والتقعيد في ذات الوقت، باعتبار أن التقعيد مجرد احتمال نظري ضمن احتمالات تنظيرية أخرى!! كما أن كل تقعيد نظري للعالم أو التاريخ أو النصوص هو امتلاء أيديولوجي في ذات الوقت،وحتى لو أردنا أن نقرع الإيديولوجية

بالمنطق العلمى المجرد حتى نستخلص الوهم الكامن فيها فلسنا نفعل فى حقيقة الأمر إلاّ مواجهة الأيديولوجيا بأيديولوجيا أخرى كما تصور ألتوسير،فلا مفر من التحيز المعرفى الذى يؤطر حدود ذواتنا ووعينا وخيالنا ويطلق تسلطاتنا وهذياناتنا المنهجية على النصوص. لقد قال (لورد تشستر) قديما " لنترك الناقد الغبي يعيش على جثث الأعمال - أعطوني أنا روح العمل ورداءه " ومن قبله قال (جورج سانتيانا) بأن النقد (عمل قومي جاد والناقد أشبه بالطبيب الخلاق الذي يفصل العضو المعطوب عن الاعضاء الحيه في الجسد الحي) وهو يفصل الجزء الخالد في روح الإنسان عن الجزء الآيل للفناء . وفي أعماق هذا الجدل بين النظرية بوصفها تجريدًا جماليًا ومعرفيًا سابقا وإكراها أيديولوجيا رمزيًا موجهًا، والإبداع بوصفه حيوية وجودية وجمالية ومعرفية تعددية، تموت أشياء وتحيا أشياء أخرى تظهر أشياء وأنماط جمالية، وتختزل حيوات وأنشطة جمالية أخرى كمينة أو مستشرفة!! وفي الحد الوهمي الفاصل بين الموت والحياة وبين بنية الدال وبنية المدلول فى جسد الثقافة نفسها يرتبك النقد ومقولاته المعرفية أمام وهج الإبداع وطفراته الوجودية التعددية واقعا وخيالا وافتراضا واحتمالا. ومن هنا وجب على النقد أن يفيد من الإبداع ، أكثر من القدر الذي يفيد فيه الإبداع من النقد. فإذا كان الابداع مغامرة في الرؤيا والأسلوب والتأسيس معا، فيجب على النقد أن يكون مغامرة وقدرة على الفحص والتفسير والمراجعة والتحكيك المعرفى والمنهجى أيضا وإذا كان الإبداع ارتيادا للمجهولات والصوامت المغيبات، فعلى النقد أن يكون اختبارًا وفحصا لمقولات المعلوم النقدى فى ضوء أفاق المجهول اللامتناهية فى النصوص.

معرفة وخيالاً واستبصارًا واستشرافا، تجاوزا لمحدوديته المعرفية والجمالية المتعارف عليها مهما كانت درجة موضوعيتها- فهى فى النهاية موضوعية انحيازية تأطيرية، مغامرة لشق قنوات جديده لأطر الإدراك الجمالي والمعرفي والتخييلى معا، فعلى النقد أن يكون مسلحا بجهاز مفهومي إجرائى يتمتع بالتعدد والانفتاح والمرونة والتداخل من خلال تأطير معرفى منهجى بينى تعددى يجمع بين منطق النسق و منطق اللانسق معا،بين القدرة على تأمل الموضوع الجمالى فى ذاته مقرونة بالقدرة على تأمل الذات

العارفة لسياقاتها المعرفية والمنهجية فى ذات الوقت، فالناقد وزير مفوض من الجماهير الفاعله لكن ساعته كما يقول .

(سانت بيف) تسبق ساعة غيره بخمس دقائق إذن عليه أن يكون وزيرًا خلاقا لا مستوزرا أمينا لبروتوكلاته القاسية المتبعة . علينا أن ندرك ان العلم صورة من صور احتمالات التعقل، ونصا من نصوص الوعى، ولونا من ألوان الانحياز الأيديولوجى الترميزى، والإبداع صورة من صور التطفر الحيوى المادى الخلاق،والتأسيس التخييلى الجسور، النصوص الإبداعية مجرات معرفية هائلة الإشعاع تدور فى متاهات حيوية الزمن والتاريخ والتخييل، فهى أشبه بنوارات الوجود اللامتناهية فى الإزهار والإثمار فى ذات الوقت، وماجدوى نظريات النقد جميعا سوى حقول اختبار منهجى ومعرفى لتحسين وعينا بالنصوص والواقع والعالم، فدائما ينمو الوعى النقدى فى المناطق البينية المجهولة التى تكمن بين النظرية بوصفها وعيا مسبقا وبين النص بوصفه وعيا كيانيا وجوديا وجماليا كليا وآنيا،والوعى الجمالى الآنى المشتبك بالنص المنتج،وفى هذه المفترقات المعرفية والجمالية المتعددة والمتباينة، لانستطيع تثبيت لحظة منهجية ومعرفية محددة دون سواها للانطلاق الثابت منها، فالنص أوسع من الماضى والحاضر معا لأنه انقذاف جمالى معرفى حتمى صوب المستقبل أيضا،لكن ظاهرة قياس الشاهد على الغائب- أو العقل النقدى التحصيلى- لازالت متحكمة فى مجمل نشاط الفكر العربى المعاصر، على اختلاف مدارسه النقدية والجمالية والاجتماعية والساسية حيث يتحكم الشاهد فى الغائب إلى حد كبير، والشاهد هنا هو المصطلح النقدي أو السياق الثقافي العربى والغربي الذي نبت المصطلح النقدي بين ظهرانيه غالبا فى صورة من صور العقل التحصيلى الإنشائى، والغائب هنا هو الواقع العربى و النص الجمالى الذى تجسد فى أعماق بنية ثقافة هذا الواقع فى صورة من صور العقل التجريبى الاستشرافى، حيث يقاس النص بصيغة المبني للمجهول الى مقولات المعلوم فى النظريات النقدية المعاصرة . بما يجعل النص الإبداعى والنظرية النقدية مجهولين على طوال التطبيق النقدي المتعسف،النص الإبداعى بوصفه مجهولاً غامضًا قادرًا على استحضار بلاغة اللامعنى الكمينة فى حركية تداخل الماضى بالحاضر بالمستقبل، والنظرية النقدية بوصفها مقولات نظرية وإجراءات

تطبيقية متضمنة للصواب والتفنيد معا. لن يستطيع النص الفنى الخلاق أن يتطابق ومقولات النظريه النقديه، مهما بلغت درجة الإحكام المنهجى فيها، فهى منهجية معرفية تحيزية بصورة وجودية جبرية، فالعقل البشرى ذاته لايعمل إلا من خلال أنساق وبنى وتواريخ وأهواء واعية ولاواعية معا وفى وقت واحد، ولن يستطيع نقادنا خلق بيئة نقدية حوارية تجريبية خلاقة،إلاّ من خلال تكييف النظرية النقدية على الدوام لصالح النص الإبداعى،أو بتعبير أدق تكييف المعرفة لعلم الوجود الجوهرى بتعبير مارتن هيدجر، فلا يمكن تصور النصوص الإبداعية على هيئة أشكال ثقافية متقطعة تقبع هناك بعيدا عنا تقف بإزائنا بعيدا عن ذواتنا ومناهجنا وعلومنا،بحيث نمتلك القدرة على رؤيتها فى ذاتها بعيدًا عن ذواتنا وأشكال وجودنا جميعا، بل الأمر على العكس من هذا تماما!! فلسنا معنيين هنا بالمرة بتفسير شيء ما فى الوجود، بل إن المنهجية والنظرية والإجرائية معا ينبغي أن تفهم جميعا على أنها طريقة للوجود في هذا العالم ولايعنى أنها تساوى العالم، وتلك طريقة في الوجود سابقة لأي معرفة أو نشاط فكري.

وهكذا يضعنا النص الإبداعى مباشرة فى سؤال الوجود لا سؤال المعرفة السابقة عليه فى مناهجنا ومعرفنا وتصوراتا وإجراءاتنا، ولو استعرنا تعبير الشاطبي في موافقاته فقلنا هناك أفقاه ثلاثة لاغنى عنها فى مدارج المعرفة والوعى:

فقه للنظر، وفقه للواقع ، وفقه في كيفية إنزال النظر على الواقع، فنحن نقر بذلك أيضا فى الحوارية المنهجية المبدعة بين النظرية النقدية والنص الإبداعى فلن تغنى النظرية ومنهجيتها وإجراءاتها العملية التطبيقة عن النص الإبداعى شيئا فى غياب الإصغاء الموضوعى لحرية النص، وتنامى حساسية الذوق الموضوعى المدرب البصير لدى الناقد، ولن يغنى النص شيئا فى غياب هذا الحوار الخلاق بين الإبداع والنظرية، إن الإبداع يسبق النظرية دائما فهو نوع من الاستبصار الكلى بالوجود والواقع والكائنات والأشياء بينما تظل النظرية فى أرقى حالاتها بنت الاستدلال والاستنتاج والتحليل والموازنة وجميع آليات العقل الجزئى والإجرائى وقديما قال الشعراء وصالوا وجالوا قبل أن يدرك النقاد ويحللوا ويوازنوا فالفعالية الشعرية كانت تدرك عملها الحر الخلاق قبل أن تنتبه الفعالية النقدية إلى جدل الإبداع، وجسارة الخيال وتأسيس الفن.ومن هنا وجب أن

نعد الخيال الشعرى والخلق الفنى وعيا نقديا بنفس قدرة الوعى النقدى المنهجى،فالخيال الإبداعى اندغام فى جوهر الواقع، واستخلاص كلى لشكله وروحه العامة السارية فى جميع مكوناته التاريخية وأنساقه الحضارية، وتعاليا عليه وتجاوزا له فى وقت واحد فالفنان لايكتب عمله الفنى إلا من خلال لحظة جمالية ومعرفية معقدة تتصدع فيها جميع الأواصر والارتباطات الروحية والفكرية والجمالية والثقافية،بينه وبين جميع أنساق الرموز فى مجتمعه،محاولا إعادة بناء العالم جماليا ومعرفيا وتخييليا، ليعيد اتساق ذاته الجمالية والمجتمعية والحضارية من جديد، ومن خلال هذا الجدل التشعبى التراكبى التداخلى يقيم الفن والواقع علاقات جمالية ومعرفية شتى، وفق سياقات ثقافية متعددة متضاربة متداخلة،يكمن فيها الصمت والغياب الإقصاء، أكثر مما يكمن فيها الحضور والتعضون والإثراء،فالمعرفة بقدر ما تمنح تمنع،واللغة بقدر ماتبين تخفى، ومن خلال هذا التراكم التعددى بين صدوع الخيال الإبداعى، وممارسات الوعى النقدى، تتنامى النظريات الجمالية والمعرفية معا،ولعل هذا ما حدا بتودوروف إلى القول فى كتابه((النظرية الأدبية والخطاب)) بأن ثمة نظرية، وثمة خطاب،وبان وظيفة النقد لاتنحصر فقط فى ،((فك رموز ومعنى المؤلفات المدروسة،ولكن إعادة تكوين قواعد وإرغامات إعداد هذا المعنى))(٩).

وهذا يعنى أن تبادل الإكراهات الرمزية بين صرامة المناهج النقدية بوصفها حمولات معرفية وفلسفية متعددة، وإجراءات نقدية عملية تطبيقية متباينة،وبين النص الإبداعى بوصفه حرية جمالية تخييلية خلاقة فى المقام الأول . أقول إن هذا التبادل الجدلى بين الإبداع الفنى والإبداع النقدى يحول الحدود المعرفية لبنية الثقافة برمتها، ويهز أساساتها النقدية والسياسية والاجتماعية والتربوية والحضارية، وإذا كان الأدب بابًا من أبواب الحرية إن لم يكن هو الحرية ذاتها بوصفه الممارسة اللغوية الوجودية التى تمارس خارج نطاق السرب الرمزى العام المحيط بنا من كل جانب، فإنه يتوجب على النقد أيضا أن يكون مغامرة يخوض فيها الناقد تجربة حية مع اللغة الفنية.

لقد تنامت لدى على الأيام قناعة فكرية بأن الخطاب النقدى العربى لم يتحرر بعد من أفق العادات النقدية المألوفة ليستشرف أفق الطلاقة والإبداع لم ينتقل من الآلية إلى النشاط، ومن الانفعال إلى الفعالية، ومن النظام إلى الحرية لم نتعلم بعد كيف نستبدل

الواحدية بالتعددية، والاستهلاكية بالإنتاجية والقبول بالارتياب، والتسليم والانبهار بالغربلة والانتقاء والاستبعاد،نحن لا نحب فنوننا و تراثنا حبًا بصيرًا خلاقًا، لأننا مطمئنون إلى ماقدمته لنا النظرية النقدية الرسمية، زاهدين في السياقات التحتية التأسيسة التي يدشنها الإبداع ذاته بعيدًا عن الوعي النقدي الرسمي العام، لقد رضيت نظريات النقد بمسألة الوعي الجمالي غافلة عن المؤسسات الخفية المخبوئة في اللاوعي الجمالي المسكوت عنه، ولقد تحولت النظرية النقدية باسم العلم نفسه وتحت دعاوى العقلانية والموضوعية والصرامة المنهجية، إلى مايشبه عماء الأساطير في تدشين نظريتها العامة السائدة فانتقل العلم النقدي من أساطير الذوق غير المبرر جماليا في البدايات النقدية الأولى إلى أساطير الذوق الموضوعي المبرر تحت مسميات علمية تسلطية مثل ،صرامة الموضوعية، ودقة المنهجية، متناسين أن أرقى صيغ العقل النقدي نفسه تتم في حالة معرفية وجدانية تخييلية كلية معقدة من الوجد والحب والنشاط الخلاق،فإذا كان الفن مغامرة في التعبير فيجب أن يكون النقد أيضا مغامرة في الكشف والتفسير والتنقير والتحيك الخلاق، ففي أعماق كل شعر أصيل جانب فوق العقل النقدي نفسه، ناهيك عن العقل الرسمي النقدي العام، وفي داخل كل اتساق منهجي محكم تكمن زيوف منهجية مبررة أيضا، وليس العلم كما يتصور فيلسوف العلم المعاصر جوستاف باشلبار سوى أخطاء مصححة، ومن هنا كان اقتراحنا بمنهجية علمية تركيبية تعددية يتجادل فيها الاتساق واللاتساق المنهجي معا،إن النقد في أرقى صيغه نشاط وتوتر وترامي إلى المعميات البصيرات،إنه قطعة من روح الحياة نفسها التي تتأبى على كل تفسر.

ووفقا لهذا التصور كانت النصوص الإبداعية في هذا الكتاب تحفر صدعا جماليا ومعرفيا تحتيا ومتتاليا معا في جسد الشعر والنقد العربي حتى تغير من شروط النظرية النقدية نفسها، وحتى تمكن لهذا التيار الجمالي المسكوت عنه من قبل المؤسسة النقدية العامة في صمت مريب من خلال عقلية التبرير المعرفي،أو عقلية الاحتواء والنبذ والقمع، أو عقلية التأويل الجمالي المتعسف،إلى غير ذلك من آليات العقل النقدي العربي القديم والمعاصر معا، ولعل هذا يفسر لنا من بعض الوجوه،الصراعات الجمالية الباهظة التي خاضها معظم الشعراء الكبار في خطابنا الشعري القديم ضد البلاغيين والنقاد

الرسميين،ومن هذا المنطلق نحن لا نستطيع أن نفصل بحال من الأحوال، الأبعاد المنهجية للنظريات والنصوص عن المنظومات الأيديولوجية المحيطة بها أو الكامنة فيها، كما لا نستطيع أن نفصل الجمالي عن الأيديولوجي عن الظاهرة اللغوية برمتها ، بل لا نغلوا إذا قررنا أن في داخل كل اتساق منهجي ما ، انحياز أيديولوجي لغوي ما،فنحن مخلوقات لغوية رمزية فى المقام الأول والأخير ، نحن نتيجة وجودية طبيعية للتراكم اللغوي المكرور في جميع مناحي تصوراتنا الاجتماعية والسياسية والحضارية والعلمية والثقافية فنحن لا نكون إلاّ في اللغة وباللغة وللغة . ومن ثمة فنحن منحازون شئنا أم أبينا وعندئذ لا تكون القضية الصحيحة أن نقرر فيما كان منحازين أم لا ؟!

فهذا شئ لا يتصور أصلا على المستوى الوجودي والثقافي معا . بل القضية الصحيحة يجب أن تكمن في طرح هذا السؤال: في أي جهة يكون انحيازنا فعالا منتجا أم مستلبا مستهلكا؟؟ لا البحث في وجود هذا الانحياز من عدمه !!! ومن ثمة كان منطلقنا المنهجي في هذا الكتاب منصبا على ترشيد الانحياز المنهجي، وضبط معايير الانحياز بمعايير تعلو على فجوة الذاتية والمنهجية والموضوعية معا.

وهذا يعني إننا مطالبون بأن نكون منهجيين وغير منهجيين معا ،نسقية ولانسقيين معا فى وقت واحد،فإذا كانت المعرفة المنهجية ضرورة علمية ، فإن المعرفة غير المنهجية تمثل ضرورة علمية مماثلة أيضا ، ومن هنا كان منهجنا قادرًا على أن يجمع بين السيمانطيقا والهرمونطيقا في قران واحد ، ويضم الفهم إلى التفسير إلى التأويل ومعرفة الموضوع إلى معرفة الذات إلى رحابة الاستشراف داخل بقعة واحدة . نحن نسعى في هذا البحث إلى الفهم المنهجي بدون تجاوز للحدود المنطقية للمعايير والموضوعات ومادة البحث كما نسعى أيضا إلى الفهم المتجاوز لحدود هذه المعايير والموضوعات ومادة البحث. وفي هذا المفترق المنهجي الصعب أود أن أصك مصطلحا جديدا في بنية المناهج النقدية المعرفية المعاصرة التى حافظت كثيرا على بنية الاتساق المنهجي، وهو مصطلح " اللاتساق المنهجي " للعمل فى موازاة جدلية تامة مع مصطلح " الاتساق المنهجي " ، وإذا كان إليوت قد تحدث قديما بعد جهد جمالي جهيد مع المدارس الجمالية السابقة عليه ـ تحدث عن " المعادل الموضوعي الجمالي " فسوف نتحدث هنا عن ((المعادل اللاموضوعي الكامن في

بنية المعادل الموضوعي ذاته)) لتتسع قدرتنا المنهجية والجمالية والمعرفية معا، في البحث عن أبعاد أخرى لظاهرة المعنى فى بنية الشعر تقع فيما وراء اللغة.

إن الظاهرة الجمالية نفسها تفكك معايير فهمها ووعيها لدى الجهاز النقدي الرسمي باستنفار كينونتها الجمالية الخاصة ضد معايير الفهم والوعي الجمالي العام في المؤسسة النقدية الرسمية ، إن الإبداع يكيف النظرية النقدية بأكثر مما يتكيف بها ، فالظاهرة الجمالية تسعى إلى تحرير الفكر النقدي الرسمي من معاييره المسبقة ليتوصل إلى معايير جمالية ومعرفية نابعة من النشاط الجمالي للغة الأدبية نفسها ، بما يقرن اللاتساق بالاتساق، والمنهجي ((بالعبر منهجي)) واللغوي بالما وراء اللغوي، ومن هنا كان منهجنا يبحث في نظرية نقدية ضمنية تجمع بين العقل والمعيار والاتساق والحدس والحلم والاستشراف مرة واحدة وفي وقت واحد .((إن اشتباك قضية المجاز بكل هذه المستويات والمعانى والاشتغالات والتصورات والميادين العلمية،يجعل من قرائتها قراءة صعبة ومستعصية،ولن تجدى محاولات التخصص فى ميدان من ميادينها شيئا، إذ أن كل ميدان يحيل على الآخر تأثرًا وتأثيرًا ومعنى، وهذا ما يجعل من المجاز موضوعا غير قابل للانحصار خلف تخوم الحدود، فهو يعيش بينها ويتنقل تماما كالمعنى الذى لايمكن لأى ميدان أن يحتكره))(١٠).

ومعنى هذا أن الطجازات الأدبية الجسورة الخلاقة قد تم احتوائها وقمعها ونبذها خارج الشروط الرمزية الثقافةي الجمعية التى تؤطر عالم الحقيقة النقدية السائدة وظل المجاز شريدا فى العراء الجمالى المطلق مالم يرتد إلى صورة من صور الحقيقة فى الوعى الرمزى السائد ،أو لم يفسر من خلالها وستظل مغامرات المجاز تجديفات وهرطقات غير مرغوب فيها بل غير معتد بها فى الأساس، طالما غير مسبوقة بحقيقة ما فى أذهاننا، فقديما قال نقادنا وبلاغيونا ، ((وإنما يقال فى اللفظة: إنها مجاز إذا ثبت لها حقيقة فى موضع وتستعمل فى غيره على بعض الوجوه)). وقديما أجمع علماء البلاغة والأصول والكلاميين على تثبيت مفوم الحقيقة بالقياس إلى مفهوم المجاز، وتم نقل هذا التصور إلى عالم الشعر فى صورة قرب التشبيه والموائمة بين الدال والمدلول،حتى ليفسر الشعر على وجوه من

وجوه المعرفة السابقة لدينا فى الوعى الفردى او اللاوعى اللغوى الجماعى، والحقيقة حسب هذه التصورات تعنى الثبات والاستقرار والمألوف والمعلوم من الحق بالضرورة.

وقد ظل المجاز تابعا أمينا لجميع هذه التصورات فى معظم خطابنا النقدى العربى القديم، فالحقيقة هى الأصل الثابت والمجاز فرع لها،ولكن الأمر فى الحقيقة الأدبية كان على خلاف ذلك فقد قلب الشعراء القضية رأسا على عقب، وجعلوا الحقيقة فرعا عن المجاز وليس العكس، فقد انتقل مفهوم المجاز إلى دراما الوجود بأسره، حيث تعلقه بالعقل والروح والحلم والحدس وببنية الثقافة بأسرها فالمجازات تحتقب العقل والوجود والواقع وتعلو عليها فى آن واحد، وصار الإدراك البشرى فى أى صورة من صوره صورة من صور المجاز بل غدت صورة الحقيقة فى أى شكل من أشكالها إحدى صور المجاز،فنحن مخلوقات مجازية متورطة ومنحازة شئنا أم أبينا،وعينا أم لم نع، ولانستطيع أن نفكر إلا تفكيرا مجازيا والصور المجازية تستبطن فى جوفها الغائر اللامتناهى جوهر الوجود والذات والحقيقة والعالم من حولنا، إن المجاز يتجاوز هنا حدوده اللغوية والبلاغية إلى حدود الوجود نفسه،فى صورة نسبية متحولة خلاقة،ويجب أن نستحضر نيتشه هنا الذى كان يرى الحقيقة حشدا مضطربا من الاستعارات والمجازات المرسلة والتشبيهات بالإنسان، ومن ثمة فإني أرى أن نشاط اللاتحدد الجمالي فى بنية الشعر كان تعمل بنفس قدرة نشاط التحدد الجمالى والنقدى. . وبلاغة التشويش كانت تتأصل بذات قدرة بلاغة الاتساق، وكانت جماليات اللا معنى تعمل بصورة جدلية خلاقة مع جماليات المعنى والقصد .

إن الظواهر اللغوية . والمعايير الجمالية والمعرفية والبلاغية الرسمية العامة كانت على الدوام تضمر بقدر ما تظهر ، وتمحو بقدر ما تثبت . ومن ثمة فإن احتياجنا لمنهاجيه عبر منهاجية، أو لموضوعية لا اتساقية تعمل جنبا إلى جنب مع موضوعية منهجية اتساقية . ضرورة علمية لا مفر منها سواء في منهجية العلوم الإنسانية . أو التجريبية أو التطبيقية . وبالحرى فى منهجنا النقدى التعددى الذى يعتمد المصطلح المجازى أصلا من أصول النظرية النقدية، 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 والمعرفي الخلاق بين وهج الإبداع، ونسق النظرية ؟!

إن طبيعة الإبداع ، وطبيعة المجازات المتناثرة فى النصوص الأدبية تحتم علينا أن نرى إلى الأنساق النقدية والجمالية والمعرفية على تعددها وتجادلها بوصفها أنساقا من الوعود المنهجية، وتصورات من الحوارات الجمالية والمعرفية يجب أن تكون النظرية وهجا طليقا محسوبا، لا يقينا معرفيا كتليا صلبا ، لأنها تعالج نصا ((لا نهاية له من تقاطعات القوى الفاعلة ، داخلية كانت أم خارجية إنه الأهواء والتأمل وقوة الروح والأسى ، وهو حركة الحياة ، الموت ، تفجر المكان وقوة التاريخ ، البشر واكتظاظ د واخلهم بالدفء أو الضغينة وهو جيشا من اللغة وازدهارها النامي " ومراوغة طاقاتها المحدودة بمكيدة الانحراف وتأجيج المخيلة "))(١١).

ولعل هذا يفسر من بعض الوجوه لماذا أله النقد العربى القديم والمعاصر معا تحت مظلة الأدبية والشعرية بعض المجازات الشعرية وأعرض عن بعض، وجعل بعض المجازات شيئا مقدسا متعاليا على التاريخ والواقع وحدود الذات والشعر والجمال محرضين بعض الرأسمال الرمزى ضد بعض بما يعيق التطور الموضوعي الداخلى لبنية الفن فى ذاته.كما يفسر لنا أيضا المعارك النقدية الهائلة التى خاضها الشعراء والنقاد الكبار مع النقاد الرسميين بخصوص طرحهم لمجازاتهم الجديدة. فنقدنا العربي المعاصر كان في معظمه نقدًا مؤسسيًا رسميًا عامًا يعلي من الاستهلاكية النقدية على الإنتاجية ، ويطمئن لفكرة القبول والدقة والوضوح أكثر مما يطمئن لفكرة الارتياب والقلق والمساءلة ، لقد استبدل الخطاب النقدي المؤسسسى في معظمه الفعالية بالفعلية ، والتفاعل بالانفعال ، والغربلة 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 تماما ، وبعبارة أخرى نتعلم أنه لا مساومة أحيانا ،

ولكن المساومة حقيقة ... يجب أن نعترف بها . الأفكار والمصالح والتطورات الروحية كلها مساومات . الكلمات إذن مساومات حول التضارب الذي لا تعترف به اعترافا كاملا . كل شئ يتعلم على انه 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 والبقطة المستمرة إلى الاختلاف هي الباب المشروع لتذوق الحرية "))(١٢).

إن ملحوظات مصطفى ناصف مهمة للغاية إذ تشير إلى الفروق الجمالية والمعرفية الجوهرية بين ذوق المؤسسة الرسمية العامة . التي تدشن حس الإتباع والاستقامة والوضوح والتقرير، وبين ذوق الهرطقة الإبداعية المختلفة القائمة على التأمل والخروج والتعرج والرهق والحرية .إننا نمتلك رغبة إنسانية ومعرفية وجمالية لهيفة من أجل فرض صورة وشكل ونسق على ما ليس له نشكل او نسق أو ماهو بسبيله إلى تخليق شكله الجمالي والمعرفي الخاص به. نفعل ذلك تحت دعوى العلمية والموضوعية 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 صوره أقوى من قدرتنا على ملاحظة جدل السلب الخلاق والذي يتراءى في هيئة ثقوب سوداء غير مرئية في حنايا الواقع والظواهر والأشكال. علينا أن ننقل مفاهيمنا النقدية إلى ما اقترحناه هنا في هذا الدراسة من فكرة ((التعدد المنظومي التداخلي)) للأطر والتصورات والمفاهيم وتعالقاتها الزمانية والمكانية كما علينا ان نسلم بالجدلية النسبية للمتناهي في الفوضى. مع المتناهي في التنظيم.حتى نتيح لإمكانات ((الجدل المنظومي التشعبي التداخلي)) ممارسة حدوده القصوى الخلاقة وذلك من خلال تأطير تفكيكي- أقصد الإفادة من المنهج لا المنهج التفكيكي في ذاته بوصفه مذهبا - محسوب بصرامة منهجية لمجموعة من الأنظمة المعرفية- لا العناصر- المتغيرة للمناهج النقدية المتباينة. التي تصل التعدد التداخلي المنظومي الهائل لمكونات الظاهرة الأدبية ببعضها البعض. مما يعدد من أوجه الجدل التداخلي المنظومي بين المطلق

والنسبى معا فى بنية النص والواقع، بما يعدل من فكرة النسبى والمطلق نفسها،فليس هناك مطلق واحد أو نسبى واحد،لقد انتفت فكرة الأحادية والثنائية سواء فى بنية النصوص أو بنية الأفكار النقدية التى تعالج النصوص،وحلت محلها فكرة التحليل المنظومى*SYSTEMS ANALYSIS* ،كما سنبين فيما بعد فى دراستنا، لكل هذا رفضنا فكرة التوافق والتكامل المنهجى التى ارتاح لها معظم نقادنا فى النقد العربى المعاصر، الذين تصوروا فكرة ((المنهج التكاملى فى الخطاب النقدى المعاصر)) واقترحنا بدلا من ذلك فكرة(منهجية الفضاءات البينية المنظومية) فى كتابنا المطول الصادر عن كتابات نقدية ((خطاب النظرية وخطاب التجريب:تفكيك العقل النقدى العربى)) و منهجية الفضاءات الجمالية والمعرفية البينية التى نقدمها هناك وهنا فى هذا الكتاب، تقدم تصورًا نقديا يختلف عما شاع وساد فى الخطابات النقدية العربية المعاصرة، من فكرة المنهج التكاملى،لأن التكامل كما بينا آنفا يختزل الثراء الهائل فى فكرة الجدل نفسها من حيث هى قدرة على السلب والنفى والبناء والاستشراف الدائمين لامن حيث هى قدرة على إحداث التوافق والاتساق الدئمين، بل من حيث هى قدرة على قران منطقية النسق بمنطقية اللانسق، وتسييل اللاموضوعى فى الموضوعى، وتجذير الغرابة فى المالوف. إن فكرة الفضاءات المنظومية البينية سواء فى بنية الإبداع أو بنية المنهجية النقدية معا، تنحو باتجاه ترسيخ وخلق ((اللاتوافق المنهجى المنظم)) وذلك من خلال تأسيس قبلية الاختلاف على قبلية الاتفاق، وتعميق منطق الفجوات المعرفية والجمالية الكامنة فى بنية النصوص نفسها،أدبية ونقدية ومعرفية وفلسفية معا. ففى كل نص- علمى، أونقدى أو إبداعى- تأمل علمى متسق يمتزج باغتراب علمى فادح، ومنهجية علمية صرامى مخلوطة بوهم منهجى منظم أيضا،فلا تنفصل إرادة المعرفة عن إرادة الحياة بصورة من الصور، ومن أجل رأب هذه الصدوع التعددية الأساسية الكامنة فى بنية النصوص النقدية والإبداعية نفسها، على اختلاف أنواعها ومستويات طرق الجدل فيها،يجب أن نحدث نوعا من التغريب المنهجى المسرحى المنظم والمستمر للمنهج العلمى من داخل ادواته المعرفية والجمالية، بما يذكرنا بتغريب المسرح لدى برتولد بريخت - حتى نستطيع تأسيس ((منهجية الفضاءات المنظومية البينية)) التى تعمل على تفكيك البنى الجمالية

والمعرفية الهائلة الكامنة فى النصوص الإبداعية، واكتشاف بنى البلاغات الجمالية المرجئة فى بنيتها، والتى تكمن على الأكثر فى مناطق الصمت والغياب لا التوافق والانسجام والاتساق، سواء فى بنية النظرية النقدية، أو بنية النصوص الإبداعية، بما يمكننا من استشراف الفواصل المعرفية والجمالية البينية الصامتة الواقعة على الحدود البينية - الفجوات الصامتة - الجدلية للمنظومات المعرفية التعددية العاملة فى بنية المناهج والنصوص الإبداعية معا، ولقد تبدت لنا هذه الفكرة مقبولة إلى حد كبير، بعد قراءتنا أعمالا أدبية عديدة فى واقعنا الشعرى والسردى المعاصر، وكانت هذه الأعمال تطرح هذه الفكرة النقدية التى أبديناها . ولكن بصورة جمالية ضمنية مضمرة تتخلل وتتبطن السياقات الجمالية للنصوص فقد لاحظنا عدم قدرة أو قل -عدم الكفاية المنهجية - للمفاهيم النقدية القديمة والمعاصرة، على فك الشفرات الجمالية التعددية التداخلية، الكامنة فى السياقات الجمالية المعاصرة، فدائما كان النص قادرًا على كشف التراخى الاصطلاحى وكسله، أوانعدام الكفاءة المنهجية للمصطلح النقدى المعاصر فى كشف التعدد النوعى الجمالى المتشعب فى النص، أوتجلية جدل الصمت والكلام، والفراغات والفجوات فى بنيته، فدائما تحتوى النصوص التعددية التداخلية على دلالات نصية بادية ومضمرة ومفترضة فى آن، حيث تتفاعل فى طبقات نصية تعددية تداخلية تزامنية، متعددة الغور والتشكيل معا، حيث تتداخل الدلالات النصية المضمرة، بالدلالات الجمالية الظاهرة،و تتجادل مساحات جماليات الصمت مع مساحات جماليات الكلام، و ترامى التقاطع الفراغى التداخلى فى النص إلى نفى التنامى الجمالى الخطى، بقدر ما يتصارع معه هذاالأخير، لقد امتلأ وتملأ النص التداخلى التعددى بمساحات الانقطاع والاحتمال والتعدد والغياب والتباطن التفاعلى الجمالى بين منظومة الأعراف الجمالية الظاهرة، ومنظومة الأعراف الجمالية المضمرة والصامتة، أو ما نستطيع أن نطلق عليه((الجماليات المرجئة))،إن الخيال البنى المنظومى التداخلى يحرر المعرفة الجمالية والفكرية من حدود التعاقب والتجاور، وحدود الحواس الإنسانية التى صارت ضئيلة بالقياس إلى سعة العوالم الصغيرة والكبيرة معا،،ويغوص بنا فى المتناهى فى الصغر بمثل مايغوص بها فى المتناهى فى الكبر،لقد عرف العالم اليوم ((تكنولوجيا النانو)) تلك التقنية- المتعلقة بالعمليات

الخاصة بالفيزياء والكيمياء والبيولوجيا والتى تتم على مقياس للطول مقسم إلى أجزاء من١٠٠ مليون جزء من المتر، وإن تقنية النانو هى أيضا فن إنتاج أجهزة وآلات صغيرة الحجم على المستوى التجزيئى إلى حد ما، فالنانو شيء صغير بما يكفى بحيث لايمكن رؤيته بالعين المجردة ولاحتى بالمجهر لكنه على أى حال أكبر بما يكفى من اللالكترون بحيث يمكننا التحكم فيه))(١٣).

لقد أمحت حدود ماكان يعرف بالصغير والكبير وصار التعقيد والغموض والفراغات والاحتمالات والافتراضات والفوضى تقود بنية الوعى المعرفى والجمالى المعاصر،لقد صار العلم المعاصر يولى جل اهتمامه لبنية اللامنظور أكثر من اهتمامه ببنية المنظور،صار الأصل فى المعرفة المجهول لا المعلوم، وانتقلت حدود العلم لتنحصر فى حدود الوعى بالجهل والمجهول ،لا الوعى بالواقع والمعلوم،صار العلم المعاصر نقاطا ضوئية متقطعة خاطفة فوق سديم كونى كلى مظلم،وتغير منطق السبب والنتيجة، ومنطق العلة والمعلول سواء فى الفسفة أو المنطق،وتعقد وتداخل مفهوم الجدل نفسه، واتسعت وتضايفت طبيعة العلاقات الجدلية المتداخلة فى بنى الذات والفكر والواقع والخيال والحلم والصمت والكلام،إن نظريتا التعقيد *COMPLEITY THEORY* والفوضى *CHAOS THEORY* يعمان كل شيء من حولنا،باعتبار التعقيد الذى يبدو متجاوزا كل نظام، إلى حد الظهور بمظهر الفوضى ظاهرة دارجة فى الطبيعة،وصارت القاعدة هى الفوضى وماعداها الاستثناء بل ربما صار الاستثناء الوحيد،الأمر الذى عرض العقل والوجدان والحواس والفكر والخيال لقصور شائع بل متجدد باستمرار فى محاولته السيطرة على الأشكال المتبدية فى العالم والمتأبية على التمظهر والتحديد من حولنا، ولقد كان من الضرورى موازاة الواقع العلمى المعرفى المعاصر جماليا ومعرفيا فى بنية الفنون كلها.

إن محنة امتلاء الوجود، والطبيعةوالمجتمع والثقافة، والواقع بالرموز والمعانى،يختلنا عن جوهر الحقيقة، ويرمينا فى متاهات الوهم والمعطيات المسبقة التى تشوش على حقيقة الواقع والعالم والروح،والذات والحقيقة التعددية المذهلة، ومن هذه الجهة يعيد الفن من خلال الصمت تأسيس نظام الكلام بما هو جوهر الوجود على

المستوى الذاتي والكوني. فالصمت او الغموض لا يعني السكوت أو العدم المطلق، أو الإبهام الخاوى من الدلالة، بل الصمت والغموض هنا كلام حي مسجون لم يطلق سراحه بعد. ففي مجتمعات القهر والتفاوتات الطبقية بشتى صنوفها يخضع الكلام كله، والنسق الرمزي برمته إلى حالة اختزال فادحة كما يخضع لحالة مراقبة قبيحة، حيث تتحول سلطة الكلام إلى كلام السلطة فقط فتشيع سلطة الكلام المبجل، الكلام الذي لا كلام غيره، هنا يدخل الفن إلى مجاهيل الصمت الغنية بالكلام الخلاق الذي لم يتأسس بعد، إنه مشروع جمالى وجودي لإعادة تسمية الأشياء والأحياء من جديد، مشروع ينتظر من يعقلنه ويؤطره ويشيعه، وأظن أن هذا المشروع الشعري في استنفار طاقة الصمت والغموض الكامنة في كل شئ - أظنه مشروعًا مفيدًا وعظيمًا، لأن تاريخ الصمت أغنى من تاريخ الكلام، ومراقي التأمل أخصب من مدارج الشيوع المكرور. فالصمت هرطقة مبدعه، وخروج بصير، وتجاوز خلاق، وتجديف محسوب، وهدم حيوي خلاق وفي ذات اللحظة التي يقول الفن فيها دعني أصمت وأغمض لأكون أجمل كلاما يتحول العالم أيضا،ليكون أكثر امتلاء وتعددا، فإذا كان الصمت يتجادل مع الصوت، والغموض مع الوضوح، فإن شئ من هذا التأسيس الجدلي بين الصوت والصمت يحدث لعلاقات الواقع، وأنساقه الرمزية المختلفة، فيتم نوع من الانزياح السياسي والاجتماعي والحضاري عن مجمل الأنساق الثقافية السابقة التي تجسد الوعي والوجدان والحالة العقلية العامة للمجتمع ففي ذات اللحظة الإبداعية التي تعود فيها للغة الفن طزاجتها من خلال محو الكلام العام، وتأسيس الصمت القادر على قول الكلام الصامت، في ذات اللحظة التي يؤسس فيها الفن هويته اللغوية الخاصة، يعود للوعي الإنساني إشراقة الغائب، ويعود للواقع الاجتماعي حريته المنسية، ونبلة المفتقد،ويعود للوجود إمكانه الخبيء الممكن، فعندما يغير الصمت من طبيعة اللغة الرسمية العامة، وينقلها من وهم الكلام العام، وسطوة المسموح به من الكلام، يغير الصمت من طبيعة التفكير أيضا، وطالما يقع الصمت والغياب والإرجاء الجمالى المتواصل لحقائق العالم والعلم عبر جدليات لاتنتهى مع الحضور والتأسيس والسائد والممكن بل المستحيل، كان من الضرورى أن يقع منهجنا المقترح فى،((العمق المعرفي البينى المنهجى))، للتعدد المعرفى والفلسفى الكامن فى مختلف المنهجيات النقدية المتاحة، وهذا سيغير من مفهوم

الجدل الجمالى نفسه فينقله من كونه جدلا أو حتى جدليات داخل حد النظرية النقدية والجمالية الواحدة إلى كونه جدلا بينيا يكمن عبر النشاط المعرفى والجمالى المترامى والعابر من نظرية إلى نظرية، ومن منهجية إلى منهجية أخرى، ومن إجراء إلى إجراء وفى أعماق هذا الجدل المنظومى البينى التعددى تتخفف النظريات مت يقينياتها المنهجية الواهمة، وتتخفف المنهجيات من الحقائق المعرفية المؤدلجة والمتحيزة بالضرورة،لتدخل عبر نشاط التأزم الخالق لنماذج معرفية جمالية جديدة، وليس نشاط الانسجام المعرفى المطمئن لما عرف آنفا،فالحياة والجمال والخيال تتحرك بالكائن والممكن والمستحيل فى وقت واحد حيث تدفع الوجود رغبات الوجود وإرادة الوجود نفسها، وليس مجرد إرادة المعرفة والمنهج والنظريات وكفى، ففى كل عمق معرفى منهجى سائد وهم مطمئن،وفى كل اتساق معرفى صلب شرخ معرفى كامن،نحن البشر ننتج الفكر والمنهج مصحوبين بأوهامنا وزيوفنا ورغباتنا وجهلنا الوجودى الأصيل،ومن ثمة وجب أن تعمل النظريات والمناهج والإجراءات جاهدة ضد ذاتها، بنفس قدرتها على العمل مع ذواتها العلمية الموضوعية الداخلية،بغية إعادة بنا ذاتها التجريبية الوجودية المنفتحة على الوجود والمنهج فى آن واحد،العلم هو الاختلاف لا الاتفاق،الإرجاء لا التكامل،الغياب لا السائد، الهارب دوما لا الحاضر دوما،المقاومة لا الرضا السلبى المطمئن،إن منهجنا يخرق فكرة التمركز فى كل لون من ألوانها المعرفية والجمالية والسياسية والدينية المتعددة سواء فى البنى المعرفية والفلسفية الكامنة فى بنية المناهج النقدية، أو النصوص الإبداعية، أو الواقع الثقافى والحضارى بصورة عامة كلية،ليبتكر منهجا يعتمد ((اللامركز التعددى المفتوح))، حيث يتنكر لفكرة الاتساق والتكامل والمركز فى كل شىء، ليؤسس منظومة جدل ((اللاتساق المنهجى المنظم))، وينافى فكرة النظام السائد فى جميع صوره الثنائية الرتيبة فى خطاباتنا الفكرية المعاصرة لتتولد فكرة ((التفكيك التعددى المفتوح على التاريخ واللغة) وربما لو استطردنا قليلا فى عرض ملاحظات المبدعين النقاد لطبيعة الإبداع ذاته وما يمارسه من نشاط بنائى معرفى جمالى لوعينا كثيرًا مما نتصوره هنا فى مقترحنا المنهجى إن صفات جمالية من قبيل المرونة والأصالة والطلاقة والتعدد والتداخل والترامى التجريبى،وتحول مفهوم الحرية واللغة من مجرد تصور نظرى لغوى أداتى تواصلى إلى

كونه فعل إبداع، وممارسة وجود،وخلقا جديدا، فى المقام الأول، ومحاولة صدع الأشكال الجمالية السابقة المستقرة، بأشكال جمالية مغايرة وليدة بازغة تتخلق من أعماق الممارسات النقدية الجمالية للمرونة والطلاقة والأصالة والتعدد،وتصور الإبداع بوصفه نشاطا وحركة وصيرورة وفعل بناء متحرك على الدوام، للذات الجمالية وللغة والتقاليد الجمالية المتوارثة، والمعاصرة، والأنساق الاجتماعية التى تدشن الصورة الرمزية للواقع والثقافة والطبيعة والوجود، إن جميع ذلك يؤكد مبادىء الحرية والنشاط والتغيير والتحول الكامنة فى بنية الوجود ذاته وما ينبثق عنه بالضرورة من الأشكال الجمالية والمعرفية لفعل الإبداع ذاته،ولعل هذا التصور يقربنا من تصورنا المنهجى هنا الذى يسير باتجاه وضع نظرية نقدية تعددية تداخلية تكمن فعاليتها النقدية الحركية المتطورة فى ((العمق الجمالى البرزخى البينى)) الكامن بين النظريات والتصورات والمناهج والإجراءات والوقائع، وليس ضمن أى منظومة منهجية واحدة، أو حتى عبر منهجية تأليفية، ولعلنا نفيد هنا من نقد الفيلسوف فنجشتين لنظرية اللغة والمعنى حين حصر المعنى الذى تقرره أى نظرية فلسفية فيما يمكن ان تقرره مقرونا بما يمكن أن تلغيه فى وقت واحد وقد ثمن الناقد الإنجليزى جون .م.إيليس،فى بحثه عن نظرية نقدية حية فى كتابه((نظرية النقد الأدبى)) من آراء فنجشتين فى هذا الصدد فقال،

((إن تكنيك فتجنشتاين التحليلى هو ما ينبغى ان نستعيره..... فإن الرأى الذى يتبناه يكون بصيغة سؤال: ما الفرق الذى يؤدى إليه هذا الراى؟؟ ويعتبر هذا الاتجاه الول ضروريا فهو ليس مجرد تفسير للكلمات ولا هو مسألة تجميع للأدلة لصالح أو ضد ذلك الرأى،فإن هذه النواع من التوجهات الأولية قد تنجم عن الفرضية الأساسية التى قوامها ان ذلك الرأى يتحدد أساسا عن((ويشير إلى)) شىء معين، وإنه يمكن توجيه طاقة المرء لاكتشاف عما يتحدث عنه، ومن ثم اكتشاف إذا كان ما يناسبه من الرأى صحيحا ام لا،ينطوى منهج فتجنشتاين على موقف مغاير،فالآراء وبالذات الآراء المربكة حتى تكون صالحة كموضوع للتحليل النظرى.....يجب أن تبحث عن الفرق بين ماتريد ان تكرسه وما تريد أن تتجنبه، وبالتالى تحقق نوعًا من الخيار بين الطرائق المختلفة فى تنظيم موقف))(١٤).

ولعل تصور فنجشتين للمفهوم العائلي للمعنى يتلاقى ومفهوم إمرى لاكاتوش فيلسوف العلم المعاصر في منهجيته العلمية في :((برنامج البحوث العلمية)) وما يستدعيه من تعدد النظريات والمناهج وتداخلها في صور تركيبية جدلية ستنزف بعضها بعضا جدلا ونقدًا ونقضا عبر ممارسات معرفية جدلية تاريخية يستصفى فيها العلم أخيرا منهجيته المستقبلية الملائمة للوعي بالواقع في ذاته بعيدًا عن أي تمنهج مسبق متسلط. إن مناهج الفكر تغلق بقدر ما تفتح، وتقيد بقدر ما تطلق. هذه هي روح الفكرة التي يعرضها كلٌ من فنجنشتين وإمرى لاكاتوش. ومن هنا فإن إقامة جدليات متعددة متداخلة بين الأدوات المعرفية والفلسفية والجمالية لكافة المناهج النقدية المتاحة، يدفع بنا إلى تفتيت المركزيات التسلطية الكامنة دوما في بنية المناهج النقدية على اختلاف مواقعها العلمية والسياسية والحضارية، مهما ادعت هذه المناهج علميتها وصرامتها وحيادها وبرائتها، فكل معرفة في المقام الأول والأخير، أيديولوجيا ظاهرة أومضمرة وبصورة من الصور،وكل تصور علمي رصين تشبيه بصورة من الصور، والتفكير الاستعاري الرمزي هو اساس عمل العقل البشري في الأساس،وكل نظرية نقدية هي نظرية تاريخية وثقافية ترتبط بظروفها الثقافية الحضارية الخاصة بها، ولاتستطيع ان ستنضب حيوية الواقع وتداخله وتعقيده، وتعدديته الجدلية الهائلة، ومن خلال هذا العمق المنظومي التعددي البيني تبدأ النظرية كفاحها الجدلي المستمر ضد عدم اكتمالها النهائي،إنها جهد نقدي منظومي جدلي مفتوح، يؤسس تصوره الجمالي والمعرفي فيما هو مقترح ليتجاوز ما هو مغلق، و يترامى إلى لم يتسمى بعد والكامن فيما رسخ اسمه، وينصت إلى ما يتخلق في أرحام الغياب والصمت أكثر مما ينصت لما تدشن في أنساق الحضور،إن منهجية ((الفضاءات المنظومية البينية التداخلية)) التي نقترحها هنا تقيم أبنية معرفية منهجية تعددية يقودها جدل منظومي بيني تداخلي، لاجدل ثنائي تكاملي كما هو الحال في كافة تصورات المناهج النقدية العربية المعاصرة إن منهجنا هنا يسلم بأن الخطاب النقدي الخلاق هو استثمار كلي كيفي للنظريات،على اختلاف منظوماتها الفلسفية والجمالية، وليس تراكما كميا لبناها المعرفية والجمالية،إن المعرفة الحقة الخلاقة نشاط وحرية، وليست امتلاكا وضبطا وتوجيها صارما، إن المنهجية ممارسة معرفية كيفية خلاقة، وليس حشودا كمية معلوماتية

منظمة،إن جوهر النشاط المنهجى يكمن فى نشاط العلاقات والأنساق،ولايكمن فيما يدشن ويصنع هذه العلاقات، ذلك أن مساحات الجدل الكامنة فى البنى الجمالية والمعرفية للنصوص لاتقل عن مساحات الجدل الكامنة فى البنى المنهجية النقدية، فكيف نصادر فى الغالب هذه لصالح تلك؟؟!!

إن منهجيتنا تقر بأنه كلما زاد ثراء الجدل وتعقده وتداخله كلما أثرى من إمكاناتنا النقدية على الوعى بتقصير هذا الجدل فى الإحاطة بالظاهرة الجمالية الأمر الذى يزيد من رغبتنا أيضا فى تلافى هذا التقصير وتجاوزه، فنحن نفيد فى منهجنا المقترح من جميع صور الجدل الكامنة فى الأدوات المعرفية والفلسفية والجمالية المتاحة فى جميع المناهج النقدية المتاحة لنفتحها عن وعى منهجى على ((جدل منظومى ببنى تداخلى))،يترامى بعضه إلى بعض فى صورة نوافذ شبكية جدلية، وطالما انه كما يقول إدوارد سعيد((لا توجد هناك نظرية قادرة على التغطية والتطويق والتنبؤ مسبقا،بكافة الأوضاع التى يمكن استخدامها فيها.... فهذا يعنى أنه ينبغى استيعاب النظرية فى المكان والزمان اللذين تبرز كجزء منهما،حين تعمل فى الزمان ولأجله.... وما من نظام او نظرية يستنضب(أو يغطى أو يسيطر) الوضع الذى ينشأ منه، أو يتم نقله إليه،فإن النظرية لايمكنها أبدا ان تكون تامة وكاملة،مثلما اهتمام المرء فى الحياة اليومية لاتستوعبه أبدا الصور الزائفة والنماذج أو التجريدات النظرية المستخلصة منها))(١٥).

ومن هنا كان الفرق المعرفى الكبير بين الوعى النقدى والنظرية النقدية، ومن هنا أيضا كانت فكرتنا عن ضرورة تحرير النص من جدليات النظرية النقدية الواحدة، أو الجدليات الثنائية، أو جدليات التكامل المؤدى إلى الاتساق المعرفى المحكم والمغلق، ففى داخل كل اتفاق علمى شروخ علمية كامنة، وفى كل تصور معرفى رصين فجوات أيديولوجية تحيزية،وفى كل اتساق معرفى عام لون من ألوان الانهيار المعرفى أيضا،إن كل النظريات النقدية والجمالية والعلمية تولد مفندة وتموت مفندة ولاتبقى إلا الحياة شابة وثابة بالأمل والنشاط والقلق والانفتاح والترامى التحريبى اللانهائى، وبهذه المثابة المنهجية ينتقل النص إلى رحاب جدليات المنظومات المنهجية التداخلية،وتحرير النص من سطوة النظريات المتعددة بزرع فكرة الجدل التعددى المنظومى فيما بينها من جهة،

وذلك لتحرير النظريات من سطوتها العلمية الذاتية على أن يتم ذلك من خلال رصد الفجوات المعرفية والجمالية البينية الكامنة فى البنى الجمالية للنصوص من جهة، وانفتاحها على بنى الجدل البينى المتعدد بين النصوص والنظريات النقدية من جهة أخرى، حيث تقيم جماليات النص فى الفجوات الجمالية والمعرفية غير المتسقة فى النص، بنفس إقامتها الجمالية فى المناطق الجمالية والمعرفية المتسقة، سواء على مستوى النصوص الأدبية أو مستوى النصوص النقدية،فالتجريب النقدى قرين التجريب الإبداعى، لقد كان أولى بالنقاد أن يكونوا أكثر تواضعا وحنكة فى فهم معنى الوعى والقصد والدلالة فى النصوص ومحاولة الإصغاء الموضوعى واللاموضوعى للنصوص والوجود بدلا من السيطرة عليهما وهما بالمنهجية الصارمة،لقد تحولت النظريات النقدية عندنا وباسم العلم نفسه وتحت دعاوى العقلانية والموضوعية، والصرامة المنهجية، إلى ما يشبه علماء الأساطير فى تدشين نظرياتها العامة السائدة،فانتقل العلم النقدى من أساطير الذوق غير المبرر جماليا أو معرفيا فى البدايات النقدية الأولى، إلى أساطير المنهج الموضوعى المبرر تحت مسميات علمية تسلطية مثل :صرامة الموضوعية، ودقة المنهجية،واتساق المقولات النظرية، متناسين أن أرقى صيغ العقل النقدى نفسه تتم فى حالة معرفية وجدانية تخييلية كلية معقدة من الوجد والحب والنشاط الخلاق،إن العقل الإنسانى يطفر طفرا ولايحبو حبوا فإذا كان الفن مغامرة فى التعبير فيجب أن يكون النقد أيضا مغامرة فى الكشف والتفسير والتنقير والتحكيك الخلاق، ففى أعماق كل عمل فنى أصيل جانب فوق العقل النقدى نفسه، ناهيك عن العقل الرسمى النقدى العام، وفى داخل كل اتساق منهجى محكم تكمن زيوف منهجية مبررة أيضا، فالعلم كما تصور غوستاف باشلار ليس سوى أخطاء مصححة، فكل النظريات العلمية التجريبية تولدى مفندة وتموت مفندة كما يقول فيلسوف العلم المعاصر إمرى لاكاتوش، ومن هنا كان اقتراحنا بمنهجية منظومية بينية تعددية تداخلية، يتجادل فيها الاتساق الموضوعى باللاتساق الموضوعى بالتجريب الاستشرافى المنهجى معا،إن النقد فى أرقى صيغه نشاط وتوتر وترامى إلى المعميات البصيرات،إنه قطعة من روح الحياة نفسها التى تتأبى على كل تفسير،ودفعا لفكرة الجدل والنشاط إلى أقاصيها البعيدة، فقد ارتأينا ضرورة تأسيس منهجى نقدى جديد يكون قائما

على فكرة ((برنامج منهجي تعددي بيني هرمي متدرج ومتداخل معا))، حيث تختفي مفاهيم الموضوعية العلمية المركزية في المناهج والنظريات السائدة، لنستنهض بدلا منها مفاهيم الموضوعية التعددية،أو الموضوعيات التجريبية التعددية التي تؤسس فيما نقترح في هذا الكتاب مفهوم((الواقعية الجمالية الكبرى)) أو ((الواقعية الجمالية المفرطة))،التي تتيح للمركز أن يصير هامشا وللهامش أن يصير مركزا والتي تداخل بين العقلاني والتاريخي والتجريبي والمجازي والتقني والمنطقي والفوضوي عبر تناوب جدلي تعددي مفتوح وفقا لطبيعة الجدل ومتطلباته أثناء العمل النقدي وممارساته التطبيقية التعددية.

ومن هنا تاتي أهمية (الإصغاء الجمالي الموضوعي واللاموضوعي للنصوص) ويجب علينا أن نعي ((مصطلح الإصغاء)) هنا وعيا فلسفيا وجماليا متعدد السياقات، ومزعا على نشاطات معرفية جدلية متداخلة، لنرتقي به من المفهوم الانفعالي النفسي الذي يخص المرجعية المعرفية والعاطفية للمبدع أو الناقد أو حتى المجتمع والحضارة، إلى المفهوم الجمالي الموضوعي الذي يخلص للبنى الجمالية في النصوص من جهة، ولبنى التقاليد الموضوعية العلمية للنظريات النقدية من جهة أخرى. فكما أقر باختين بان المدأ الحواري في النصوص الأدبية لايمكن ان يكون فرديا لأنه ميراث جمالي جمعي،كذا الأمر في البنى المعرفية الكامنة في النظريات النقدية عندما نجري فيها - على مستوى النظرية الواحدة، وبينها - على مستوى الوعي المنظومي بين النظريات النقدية المختلفة .جدلا متعدد الطبقات والسياقات بين المنظومات المعرفية والجمالية الكامنة فيها، حتى تتخلى عن مبدأ الأحادية الكامن في مرجعياتها الثقافية والمعرفية بوصفها أوعية معرفية فردية، لترتقي إلى أفق المستوى العلمي الموضوعي الكامن فيما هو مشترك بينها، ومن هذا المنطلق علينا أن نؤسس لمصطلح (الإصغاء العلمي الموضوعي واللاموضوعي)، مقرنين بين النسقي واللانسقي في التراث الفلسفي والمعرفي والعلمي من جديد حتى نستطيع تأسيس منهجنا النقدي هنا تأسيسا علميا مفتوحا، لننتقل بمفهوم الإصغاء نفسه من حالته الانفعالية والعاطفية والمعرفية والفلسفية والتجريبية إلى حالته (الموضوعية اللاموضوعية المفتوحة)).

لقد كان الصمت والإصغاء عند أرسطو ((جزءا من توليد الحقيقة من الآخرين، عن طريق الإنصات لهم ومناقشتهم وبالتالى فالصمت لديه مرتبط بالكلام، والشخص الذى يؤثر فينا من وجهة نظر سقراط هو ذلك الشخص الذى يستمع إلينا، ولذلك كان المتحاور مع سقراط يكتشف فى النهاية أنه جاهل، وأنه من يريد التعلم وينصت هو العالم بحقيقة علمه))(١٦).

إن عالم الصمت، وحسن الإصغاء للواقع والعالم،يحتاج إلى إدراك معقد يقرن بين المرئى وغير المرئى، النسقى واللانسقى،الواقع والمحتمل، وإذا كانت النصوص الأدبية تقول أدق وأجمل ما فيها من خلال ما لا تقوله لامن خلال ما تقوله، فهل لنا أن نحفر عن أعماق هذا التصور غير المرئى فى بنى النصوص الأدبية التى هى بطبيعتها ذات تركيب لغوى ثقافى عام ؟؟؟ وهل من الممكن تخليق بنى معرفية وجمالية للهمس والصمت النقدى الخلاق فى النصوص النقدية ؟؟؟ أليست لغة النص الإبداعى تمثل حدا أقصى من المواجهة المبدعة مع اللغة الرمزية السائدة،بحيث تتبلور أخيرًا فيما هو بطبيعته فوق الاستدلال، وفوق السائد الشائع؟؟ ألا يستدعى ذلك النفى والخلق مقولات الصمت بما هو كون خلاق غير مرئى؟؟ أليس هذا يستتبع بالضرورة تغييرًا جذريا للمقولات المعرفية والجمالية للخطاب النقدى؟؟ لأن الخطاب هنا كما يقول (لافيل): ((والخطاب فى هذا الحد الأقصى من الشعور لايكون غير مجد، بل يكون معيبا أيضا، لأنه يقحم العقل فى منظومة أخرى تستعصى على اللغة، لأن كل كلمة تتضمن دون أن ندرى ثنائية الذات والموضوع ولهذا يدعونا بولتان*plotin* إلى السكوت حين نطلع على الأسرار))(١٧).

إن محنتنا وعظمتنا فى أن كامنة فى بنية اللغة نفسها، إن دقة إدراكنا وسوء إدراكنا من اللغة وفى اللغة،لا نستطيع ان نكون أبدا فى العالم فى أى صورة من صور وجودنا إلا باللغة، كما لا نستطيع أن نخرج عن حدود الضرورة القاهرة لنا فى العالم إلا باللغة وفى اللغة أيضا. إن محنتنا الكبرى تتمثل فى ملء فجوات العالم بالمعنى والرمز، وهى ذات اللحظة التى تغيب فيها الأشياء عندما نمسك بها ونعيِّنها ونؤطرها فى اللغة، وبسبب اللغة، ومن هنا فربما كنا موجودين فى معرفة الصمت والإصغاء والغياب أكثر من وجودنا فى الوضوح ورموز الأسماء و أنسقة الكلام؟!! ومن هنا وجب أن تكون علاقة

الخطاب النقدى بالنص الشعرى والفنى عموما علاقة كينونة لاعلاقة معرفة. علاقة حرية جمالية معرفية، لاعلاقة تصنيف منهجى، وتأطير موضوعى- علاقة ود خلاق قائم على النشاط والتمدد والتعدد لاعلاقة وعى علمى صارم قائم على الاحتواء والسيطرة والادعاء،إن النصوص كائنات حية مثلها مثل البشر وجميع عناصر الطبيعة. يقول ماكس شيلر فى ((فينومينولوجية علم الظاهرات للعلاقات بين الأشخاص:((اللغة لاتضيف شيئا إلى ماهو كائن بالفعل. بينما فى الصمت (الإصغاء) تتمثل الأشياء والبشر بكامل هويتها))(١٨)، وفى غياب اللغة القادرة على التمثيل الكلى الحق للأشياء والأحياء والنصوص يكون منهج الإصغاء للأثر. وليس السماع للصوت، ضرورة معرفية وجمالية وفلسفية وبحاجة دائما إلى تطويرها معرفيا وجماليا لينتقل الأصغاء من حدوده الانفعالية العجلانة،أو حدوده الموضوعية الصارمة، إلى حدود موضوعية نسبوية خلاقة، قادرة على تمثل الكيان المعرفى والروحى والخيالى للنص الأدبى تمثلا حيا مباشرا ومتحركا من خلال (الإصغاء الجمالى الموضوعى واللاموضوعى معا)، له ويجب هنا كما يقترح ماكس شيلر ألا نعد تصورنا للصمت تغييبا للأشياء،كما يحلو للبعض للوهلة الأولى ((لأن فهم الذات لنفسها يتطلب الصمت. وهو شرط ضرورى لكى يستطيع شخص ما أن يعرف الغير،من هو وفيما يفكر وماذا يريد. وهذا الفهم مرتبط ارتباطا وثيقا بتقنية الصمت))(١٩).

وإزاء هذه الوضعية الجمالية المشهدية المعقدة ، يجب أن تعدل النظرية النقدية من شروط جدلها الجمالي والمعرفي الخاص باستمرار، كما يجب أن تتمتع بالقدرة على ما نطلق عليه هنا القدرة المعرفية والمنهجية على (الإرجاء المعرفى التعددى المنهجي) للدلالة فى العالم والشعر في موازاة جدلية تعددية مع القدرة الإبداعية على (الإرجاء الجمالي التخييلي) التعددي الكامن في بنية النصوص كما عليها أن تحسن ((الإصغاء الموضوعي واللاموضوعى) لنداءات النصوص بما ينقل حدود المنهجية من الاتساق المنهجي الصارم إلى اللاتساق المنهجي الحر،حيث تكمن قوة الجمال والفكر والخلق والخيال في النشاط لا النظرية، فى الإمكان الاحتمالى التعددى للدلالة وفي التعالي الإرجائي للمناهج لا الإفصاح البنائي للنصوص، حيث التركيز عبر المنهجي على نقطة الانطلاق المعرفي والجمالي لا التأكيد على محطات الوصول.نحن نعيش فى عصر مركب ومعقد ومتداخل انهدمت فيه

الحدود بين المعارف والعلوم والتصورات والثقافات وصرنا نعيش أليات جديدة على مستوى الوعى والإدراك والممارسة. فعالم البيئة مثلا اليوم لم يعد يكفى لفهم تخصصه أن يعكف على علوم البيئة فقط،بل لابد له أن يتجاوز حدود النظام التخصصى الواحد إلى تداخل الأنظمة العلمية فإذا إذا أراد أن يعى بحق اختلالات الأنظمة البيئية واضطراباتها أن يقف بدقة على علوم الحيوان والنبات والأحياء والفيزياء دفعة واحدة.لقد تغيرت فكرة التخصص العلمى المعاصر بصورة جذرية عن التخصص العلمى التقليدى الكلاسيكى. فالتخصص العلمى اليوم هو هجرة علمية مستمرة إلى عوالم متعددة، ومعارف متباينة متحركة متصلة،تجمع بين النسق وخارج النسق فى لحظة عقلية معرفية واحدة،حيث تتداخل إرادة المعرفة بإرادة الحياة. لقد صار الفهم مفهومًا متشعبًا ومتناميًا من جهة، ومتداخلا بين كل ألوان المعرفة والوعى من جهة أخرى، ومترامياً مع مستجدات الزمان والمكان من جهة أخيرة.

ووفقا لهذه التصورات يجب أن تتحول النظرية إلى إمكان جمالي واحتمال معرفي معقد للوعي المرجأ باستمرار "((ففي كل عملية نقدية حقيقية نزوعا عميقا إلى الاكتشاف ، والتوق إلى مجاهل النص ، وتخطي قشرته إلى الجوهر الكامن في تفاصيله الممتدة هناك ، حيث تنمو الينابيع وتزدهر جذورها المائية ، بهذا المفهوم فإن كل إنجاز نقدي لا بد أن يشتمل على شئ من التمرد الباني أو الفوضى المنظمة ، إنه هوس إبداعي من نوع ما ، أو طاقة خلاقة تسعى على الدوام إلى رفض السائد والمتداول والمستهلك من سبل التعرف على النصوص أو مقاربتها))(٢٠).

نحن لا نتعاطى الحقيقة كاملة أو حتى شبه كاملة، فى أية صورة من صور العلوم تجريبية وإنسانية، بل نتعاطى ظلالا مجازية مرتبكة ومربكة عنها، وكما يقول ((جان جاك لوسركل((إن كل نظرية للغة تبنى موضوعها عن طريق الفصل بين الظواهر (ذات العلاقة) والظواهر(غير ذات العلاقة) مع استبعاد هذه الأخيرة، والنتيجة ان كل النظريات تترك خارج نطاق الدراسة ما يمكن تسميته ((بالمتبقى)) هذا المتبقى هو ذلك الجزء الغريب والفوضوى والخلاق من اللغة الذى نستعمله جميعا ودائما، إنه جوهر الشعر والمجاز))(٢١) وعندئذ يصير المعنى إمكانا للمعنى، والنظرية إمكان للنظرية، والتخييل

إمكانا للوجود، ومن هنا تأتى أهمية ملحوظة هيدجر عندما قال : ((الوجود الإنسانى حوار مع العالم، والنشاط الأشد احتراما هو الإصغاء وليس الكلام).

نحن إذن فى حاجة فلسفية وجمالية وحضارية ولغوية للإصغاء، وطالما حاجتنا للإصغاء هى حاجة معرفية مركبة ومعقدة، فلا مفر من الإصغاء الموضوعى المنهجى للأثر الفنى المعقد هو الآخر، إن الفن يقرن المعنى إلى اللامعنى والاتساق إلى اللاتساق، والصمت إلى الكلام، ولعل هذا ما دفع أحد نقاد مدرسة النقد الجديد وهو جون كرورا نسوم إلى القول: "(إن ثمة فجوة تفصل عادة بين الناقد وعلم الجمال، وسلطة النقد، إنما تعتمد على تصالحه مع علم الجمال، وسلطة الجمال إنما تعتمد على تصالحه مع النقد، أما وظيفة النقد فينبغي أن تتجاوز معرفة الأدوات التقنية للأدب، لأن هذه يعرفها الجميع ، وإن أشهر شعرائنا غالباً ما يخرجون عن استخدام هذه الأدوات التقليدية فالابتكارات الشعرية قد تدفع بالناقد العادي إلى القنوط حين يحاول حصرها في حدودها المنطقية ، ولكنها تحث الناقد الجيد على مراجعته الأصول الجمالية . وامتحان القصيدة على محك مفهوم فلسفي يدل على الطابع المنفرد المطلوب توفره في أي قصيدة)(٢٢).

وهذا التصور النقدي لعلاقة ـ الناقد ونظريات النقد ـ بالنص الإبداعي يكشف عن تعقد دلالاته وتشابك تفاعلاته،على أكثر من مستوى جمالي ونظرى وثقافي ، فثمة علاقة صدام بين الناقد وجهازه المعرفي الجمالي على المستوى الذاتي للجسم الموضوعى الداخلى للعلم، ثم تنمو علاقة الصدام ثانية بين ما آل إليه الجهاز الجمالي المعرفي للنقد وللناقد في مراحله المتطورة حال اشتباك التطبيق الإبداعى مع التجريد النظرى للنقد، ثم تفاعله مع التقاليد الجمالية الخاصة الجديدة في النص الإبداعي، مما يدفع إلى مزيد من الصدع الجمالي والثقافي بين الآليات الجمالية للناقد، والاستبصارات الجمالية المتفردة للنص الإبداعي، وهذا يؤكد لنا عدم نمطية شبكة العلاقات المحتدمة بين المتلقي والنص والواقع، فدائماً يتبادل هذا الثالوث الجمالى مواقع الصدع والريادة والتعديل والتطويروالتبديل، وإن كان النص الإبداعي له القدح المعلي غالباً في صوغ جسارة الاقتحام الجمالي والصدع المعرفي ، فإن المتلقي (الناقد - النقد - الواقع الحضارى الثقافى- الاستشراف التحريبى للنقد)) لهذه الغابة الوحشية المتأبدة للمجاز، المترامية الدلالات إن متلقي النص يعطي

معرفة مثل النص تماماً، ومن ثمة فنحن أمام تجادل أنسقة ثقافية متعددة وتباينة ومتداخلة،تعمل مع وضد أنظمة أخرى ثقافية وترميزية واستعارية سائدة تمثل جوهر الثقافة العامة، فتتخلق ثقافة تجسد الواقع في صورة جمالية تحويلية حسب رؤيا المبدع، وثقافة تحليلية تعاين بنية النص الإبداعي، فترى إلى آليات بنائه ومرامي دلالاته، فتفتح مستغلقها من جهة، وتمد لها أقصى حدود الممكن الجمالي والمعرفي من جهة ثانية، فإذا كان المبدع ونصه هو المؤلف الأول من حيث القدرة على التركيب والتشكيل ، فإن المتلقي هو المؤلف الثاني من حيث القدرة على تفكيك التشكيل الجمالي الأول، وإعادة صوغه وتركيبه وفق تصور جمالي معرفي جديد، فحالة الثقافة والإبداع وحالة التلقي: عمليات رمزية معرفية جمالية تتجاوب وتتصادم ووتنامى وتتبادل الصدام والتدافع والريادة والجسارة، وفى النهاية التكامل الخلاق بين النظرية والإبداع والواقع ، ذلك أن كل من الثقافةً والنص المبدع والتلقي الجمالي يعجون بالحياة والحيوية والتنامي على كافة المستويات الجمالية والمعرفية والحضارية، بكل ما يعني ذلك من جدل خلاق يجري أولاً، محتفراً مجراه الجمالي فى فعل الخلق الفنى.

وثانيا : فى فعل القراءة والاستجابة الجمالية للمقروء، وبلورة خبراته الجمالية فى حدودها القصوى ولن يتم للنص الإبداع المتنامى، ولا للمتلقي الإدراك الجمالي الخلاق ما لم تلتحم جميع الطاقات السابقة التحام جدل وتحول وتنامى طاقة الثقافة ،وطاقة العمل الإبداعي ، وطاقة التلقي الجمالي، وعندما تلتحم هذه الطاقات المبدعة تنصهر فى توالد جمالي تخيلي معرفي جديد ، وفى هذا المفترق الجمالي والمعرفي المعقد بين جدل الظاهرة الإبداعية،وجدل الظاهرة النقدية، وجدل الظاهرة الثقافية تتبلور أنساق جديدة للوعي النقدي ، وتتجاوز النظريات النقدية معاييرها وأطرها المعرفية السابقة بما يعلن ميلاد كائنات معرفية وجمالية جديدة لها ملامح ما فى الكائنات الحية من غرائز وجودية وتكوينات عضوية وشعورية وحسية وتخيلية .

ومن هنا كان اقتراحنا بمنهجية نقدية معرفية جديدة فى الخطاب النقدى تتجاوز منهجية الانفصال بين العلوم والمذاهب والمعارف وتترامى إلى منهجية التعدد المنظومى القائم على الاتصال والتمازج والتفاعل، بكافة ألوان العلوم والمعارف والثقافات

والحضارات، ومن هنا كانت محاولتنا فى هذا الكتاب فى إرساء منهجية منظومية بينية تعددية تداخلية، يتجادل فيها الاتساق العقلى الموضوعى بالإتساق اللاموضوعى، أى العقلى بما فوق العقل، والنسقى باللانسقى لنتوصل إلى صيغة تركيبية تشعبية بينية للوعى الإنسانى والنقدى تعلى من منطق الاتصال بين العلوم والمعارف والمذاهب على حساب منطق الانعزال الضيق والانفصال المتكبر الجاسى الغليظ الذى يدعى الاستقلال الجاهل، فالعلم فى أرقى صوره حاسة حمالية علمية معقدة ومتشعبة،تسعى إلى القدرة على الربط وخلق السياق الكلى التشعبى التداخلى بحيث نرى المعرفة والجدل فى سياق إنسانى تاريخى معقد متحول، وفى إطار معرفى شمولى منظم. ومن هنا كانت المعرفة المثلى قطعة من روح الحياة نفسها التى تتأبى على كل تفسير وتأطير وتصنيف، مما يدفع بالوعى والجدل والنشاط إلى أقاصيها البعيدة. ومن هنا ارتأينا ضرورة تأسيس منهج نقدى معرفى تفسيرى جديد يكون قائما على فكرة ((استراتيجية منهجية تعددية بينية هرمية تدرجية تداخلية دفعة واحدة))، منهجية تقوم على مفهوم التفكير الشبكى المنظومى القائم على فكرة العلاقات المتشابكة المتداخلة لا التفكير العلمى الجزئى القائم على البنية المغلقة المستقلة المنعزلة،وشتان بين منهجية التفكير الشبكى البينى الحى،ومنهجية التفكير البنائى الأحادى المغلق فالتفكير الشبكى قائم على فكرة الكل الدينامى الحيوى،لا فكرة العنصر الجزئى المنعزل المستقل، وفى التفكير الشبكى المنظومى *systematic* يتخذ العنصر الجزئى قيمته من الكل الدينامى الحيوى وليس العكس،كما يغتذى الكل بالجزء بنفس اغتذاء الجزء بالكل فى حركة تطورية تركيبية تفاعلية خلاقة،كما نجد منظومة التفكير تتجاوز فكرتى: الصحة والخطأ الغليظتين فى الفهم وما تؤسسانه من إقصاء ونبذ ونفى للأفكار الأخرى، فنتجاوز ذلك إلى قوة الحقيقة العملية التشعبية الترابطية الحية الملتحمة بفقه الواقع وما يتطلبه من قابلية الفكر للتحقق العملى الفعلى من عدمه،كما أن منظومة التفكير الشبكى البينى الحى تسلم بمنطق الحركة المتعددة المتنامية فلا تقنع بمجرد فكرة البنية الثابتة المستقرة،فحركة الشىء ومقاصده الكلية هى الموجه والمنطلق وليس مجرد تركيبه الجزئى المنعزل وبنيته العلمية القارة المعتادة بين الناس، ،إذ دائما ما يكسر الواقع هذه البنية فيغير عليها بالتحديد

فيغيرها على الدوام،فعلى حين يتخذ الفكر العلمى الخطى الأحادى المنعزل من فكرة البنية مستقرا وهدفا،يتخذ الفكر العلمى الشبكى المنظومى من الفكر البينى التداخلى الحى هدفا متكاملا متعضونا،يقوم على شبكة مجالية متعددة متسعة من العلاقات التفسيرية البيانية والبرهانية والعرفانية البينية المتداخلة، فاتحا الآفاق على إمكان تجدد المعرفة وليس مجرد إقرار المعرفة حيث تقع الحقيقة الجمالية دوما فى المجال الإنشائى الواسع المترامي لا الحيز الخبري الضيق، بما يفتح المعرفة رحبة متعددة متكاملة مترامية مفتوحة على الماضى والحاضر والمستقبل معا وفى وقت واحد، فالنص يحض على الربط بين وجوه كثيرة من وجوه المعرفة العلمية والتاريخية واللغوية والبيانية والبرهانية والعرفانية المرتبطة بالحقيقة الإنسانية والوجودية والإيمانية اللامتناهية، ومن هنا كانت دعوتنا إلى فكرة التفكر النقدى الشبكى البينى المنظومى القائم على فكرة التشعبية والبينية والتداخلية منطلقا منهجيًا جديدًا لإعادة بناء علم غلإدراك الجمالى والتفسير الدلالى للنصوص حيث الوعى والفهم شبكة مفتوحة متسعة من العلاقات والإمكانات والاحتمالات والتداخلات القائمة على السيرورة والفاعلية والشبكية والبينية.

هوامش المقدمة

١- د. يحى الرخاوى، مراجعات فى لغة العلم/س اقرأ/ع/٦٢٠/ دار المعارف/١٩٩٧ / ص١٣.

٢- ندرة اليازجى، التصور الحديث للعلم بين حكمة كريشنا مورتى وفيزياء دافيد بوهم، مجلة المعرفة السورية، ع٣٢٣، أغسطس، ١٩٩٠،ص٩ ،٣٠.

٣- د. طارق حسن، طارق على حسن، هل هناك دور للفنون فى رأب فجوة التخلف، مجلة فصول، الأدب والفنون، مج٥،ع٢، يناير. مارس،١٩٨٥، ص٩٥ ،٩٩.
وراجع فى هذا أيضا دراسة نقدية تطبيقية سابقة على دراسة طارق حسن وهى للباحث التونسى صالح عيارى، بعنوان((فلسفة الحوار الشعرى والتجربة الهدامة)) مجلة المعرفة السورية،ع٢٧٢، أكتوبر، ١٩٨٤، ص٢٥ ،٤٥.

٤- محمد رؤوف حامد، إدراة المعرفة والإبداع المجتمعى، مكتبة الأسرة القاهرة، ط٣،٢٠٠٦،ص١٤٦.

٥- د.عادل مصطفى، استطيقا الشكل، مرجع سابق، ص١٢.

٦- سامى خشبة، مصطلحات الفكر الحديث، مكتبة القاهرة،٢٠٠٦،ص٢٠٢.

7- *Paui feyerabend : contre la methode, Edition du seuil, 1979,p.190*
نقلا عن د. نظير جاهل،المنهج اللاسلطوى فى فلسفة العلم، مجلة الفكر العربى،ع٩٧،صيف،١٩٩٩،ص١٥٤. ٣٠ـ وانظر أيضا/ توماس كون/بنية الثورات العلمية/ ترجمة/ شوقى جلال/ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب/ عالم المعرفة/ع/١٦٨/ الكويت/ ديسمبر/١٩٩٢.

٨- د. حميد لحمدانى، مج ٤٢، دراسة الأدب فى الجامعة، أي منهج؟؟ مجلة علامات، مج٤٢، م١١، المملكة العربية السعودية، ديسمبر، ٢٠٠١، ص١٩٧.

٩- إبراهيم رماني. الغموض في الشعر العربي الحديث. د. المطبوعات الجامعية ١٩٩١ . الجزائر، ص. ٣٣٩.

١٠- تودوروف، نقد النقد،ترجمة د. سامى سويدان،بيروت، مركز الإنماء القومى،١٩٨٥ ، ص٦٦.

١١- على أحمد الديرى، مجازات بها نرى، كيف نفكر بالمجاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، لبنان،ط١، ٢٠٠٦، ص٤٠.

١٢- علي جعفر العلاق ، التحديق في الشرر : تأملات في مشهدنا النقدي ، مؤتمر النقد الأدبي الدولي الثاني بالقاهرة ، النقد الأدبي على مشارف القرن النقد والممارسة النقدية ، ج٤ ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص١١٢ .

١٣- د. مصطفى ناصف، النقد العربي: نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٥٥، مارس ٢٠٠٠، ص١٢٩ – ١٣١.

١٤- د. محمد النشائى، النانو تكنولوجى والطاقة النووية الطريق الوحيد للمستقبل، مجلة أخبار الأدب،عدد الأحد،٣/١٢/٢٠٠٦،ص٨

PP.1.23 14 JOHN M. ELLS: THE THEORY CRITICIM, UNIVERSITY OF CALIFERNI,1974,

نقلا عن،نظرية النقد الأدبى،ترجمة:صبار سعدون سلطان،مجلة الطليعة الأدبية العراقية، ص٢٧، ٢٨

١٥- د.إدوارد سعيد،انتقال النظريات، مجلة الكرمل، ع٩،السنة،١٩٨٢،ص٢٧ .

١٦- د. رمضان بسطويسى، فلسفة الصمت فى الفكر المعاصر، مجلة إبداع، ع١٢، القاهرة، ديسمبر ١٩٩٣،ص٢٥.

١٧- د. رمضان بسطويسى، الصمت فى الفكر المعاصر، مرجع سابق،ص٢٧.

١٨- فلسفة الصمت فى الفكر المعاصر، مرجع سابق،ص٢٨،١٧.

١٩- المرجع السابق،ص٢٨.

٢٠- د. علي جعفر العلاق ، التحديق في الشرر ، مرجع سابق ، ص١١٧ .

٢١- جان جاك لوسركل،عنف اللغة،ترجمة محمد بدوى،مراجعة سعد مصلوح،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ط١ ،٢٠٠٥ ،ص٧.

٢٢- د.محمد عزام،المنهج الموضوعى فى النقد الأدبى،اتحاد الكتاب العرب،سوريا، دمشق، ط١٩٩٩،ص٥١