الأدب كحكاية رمزية

Literature as Parable

تمهيـــد

يجب النظر إلى أنماط ونماذج النقد الشعري المعرفي (cognitive)، التي تحدث عنها هذا الكتاب على أنها ذات طبيعة فاعلة وآلية. ولكي تقوم بتفسير النماذج المعرفية (cognitive) ومخططات الصور والتصوير الأدبي وصور المسح (التحديد) وغيرها من الأمور، فقد رأينا حتى الجزء الحالي أنه من الملائم أن نتناولها على أساس اعتبارها لقطات أو نماذج ثابتة بمضمون آلي. غير أنه قد حان الوقت الآن لنطرح هذه الكلمة لتعمل بصورة مباشرة.

تم وضع كثير من طرق الفهم داخل النقد الشعري المعرفي (cognitive) ضمن مناهج بحثية أخرى مثل اللغويات وعلم النفس وتصميم الكومبيوتر والبرمجة وكذلك علم الإنسان، ثم جرى بعد ذلك تهيئتها وتطويعها لتناسب السياق الأدبي. أثناء اندماج النقد الشعري المعرفي (cognitive) كحقل تعليمي منفصل، سيقوم بطبيعة الحال بتطوير أطر عمله ومصطلحاته المفيدة والتي تخص الاهتمامات الأدبية. بالإضافة إلى ذلك وفي إطار الحفاظ على مبدأ أن هناك سلسلة متصلة من المعرفة (cognition) تمتد

عبر لغة الأدب ولغة الحياة اليومية، يمكن للمجال الأدبي، في أثناء تطويره لرؤى اكتسبها من الاستكشافات الأدبية، أن يساهم ويضئ الجوانب العامة للاتصال والفكر الإنسانيين. وفي هذا الفصل، سأوضح المدى الذي يعمل فيه النقد الشعري المعرفي (cognitive) على تحقيق ذلك.

كما تتبعت، حتى الآن، تلك المناهج المعرفية (cognitive) تقدم فهماً تفصيلياً للأدب. إلا أنني توصلت إلى أن معظم النقد الأدبي ليس مهتماً بحرفة الأدب والتركيبات الصغرى وإنما يهتم بالدلالات العامة والمعاني الكلية للنصوص. وفي هذا الفصل والفصلين العاشر والحادي عشر، سأذكر كيف أنه يمكن للنقد الشعري المعرفي (cognitive) أن يخاطب هذه القضايا بطرق ملاءمة وسليمة من حيث المبدأ والنظام. ينتهي هذا الفصل بمناقشة تستخدم الأدب الإنجليزي في العصور الوسطى.

الروابط مع مفاهيم النقد الأدبي

التمثيل بالقياس، الأنواع البنائية (archetypes)، الهروب، القصة الخرافية، القصة الخيالية، الخيال، التفسير، التناص، التشارك، المعنى، الرسالة، السرد، الحبكة، الارتباط، الدلالة، القصة، الرمز، الموضوع، المحور الموضوعي (الأساس الدلالي).

لحقل السرد في الدراسة الأدبية تاريخ طويل. يُنظر إلى السرد القصصي (narratology) على أنه واحد من الطرق المحورية للإنتاج الأدبي. من أساليب التفريق الشائعة التي تم التوصل إليها بين فن السرد الأدبي (الحبكة (plot) أو الموضوع *(sjuzhet)* أو الخطاب *(discourse)* والتسلسل "المبدئي" للأحداث أنها هي التي تشكل الحدث الأساسي (أي القصة (story) أو القصة الخرافية *(fabula)* أو القصة التاريخية *(histoire)*) أو ربما تبدو على أنها تشكله. هذه الفروق تعتمد على اختلاف جوهري تم

استخلاصه من داخل القصة وهو الأصل الذي تم فهمه وتمثيل ذلك كحقيقة خالصة وغير متقطعة في صورة روائية. إلا أنه لو ألقينا نظرة فعالة على المعرفة (cognition) تزكي أفكارنا عن النصوص المكتوبة والمخططات ومخططات الصور والاستعارات المفهومية ومتابعة الإشارات... إلخ، فيجب علينا في هذه الحالة أن نعترف أن أي تمثيل مسبق للواقع قد يكون موجوداً لكنه لا يتم التفكير فيه. وقد توصّل كثير من واضعي النظريات في علم الرواية إلى نفس الرؤية من خلال الاستعانة بوسائل مختلفة ومتنوعة.

يبدو أن الوضع يقوم على القول بأن أي شيء ممكن التفكير فيه يتضح لنا فقط كجزء من قصة صغيرة وكرواية فيها حتى الأشياء الساكنة يتم معرفتها ليس في معزل لكن في علاقة تفاعلية مع الأشياء الأخرى ومع العمليات داخل بناء النموذج الأولي لنماذج المعرفة (cognitive) المتعلقة بها. بمعنى آخر، يمكن القول إن السرد القصصي هو إحدى النواحي الأساسية للفهم. بالإضافة إلى ذلك، ليس لدينا طريقة الوصول إلى الواقع السابق للمعرفة (pre-cognitive)، حيث إن عملية المعرفة (cognition) نفسها تتضمن تمثيلاً. هذا التمثيل يتضمن اختياراً وصور حذف ووزن الإبراز والخلفية وتقييم للعلاقة والدلالة والاهتمام والميل الشخصي. تصبح كل هذه الأشياء أكثر تعقيداً من خلال الوضع الاجتماعي للفرد وأهدافه الشخصية.

بينما هذا الوضع المعقد هو من تخصص القراءات المختلفة والجدل الأدبي التي ربما تعتقد أنهما متضاربين موضوعياً، فإنها أيضاً الأرضية التي غطاها وتناولها النقد الشعري المعرفي (cognitive) بنجاح كبير. يبدأ العلم المعرفي (cognitive) من نفس الافتراضات التي تقوم على القول بأن معرفتنا (cognition) المجسدة تخلق من الحقيقة خصائص ونماذج قابلة للكشف عنها وتظهر في اللغة. وحيث إن اللغة هي طريقنا الوحيد إلى هذه الحقيقة، فربما أيضاً نتحدث عن "الأساطير" والتي نستخدمها كأدوات

لتقديم عوالمنا. حيث إن العلم المعرفي (cognitive) طور مناهج نظامية لهذه القضايا، فالنقد الشعري المعرفي (cognitive) الآن في موقع يسمح له بتقديم تفسير للقراءات المتداخلة موضوعياً وأيضاً وسيلة لاستكشاف القراءات الأدبية بطريقة مبنية على أسس. ويمكننا البدء في تفسير الاهتمامات التقليدية للنقد الأدبي بالنسبة لمعنى القراءة والدلالة المعروفة وكذا الموضوعات الأدبية القابلة للتمييز وذلك من خلال التحليل للنقد الشعري المعرفي (cognitive).

المعنى والتراكيب الكبرى Macrostructures

عند النهاية الأكثر من رائعة لقصة *٤٥١ فهرنهايت* (*Fahrenheit 451*) لراي برادبري المنتمية لأدب ما بعد الكارثة. كانت وظيفته رجل الإطفاء مونتاج والذي هي حرق كل الكتب، وبإنضمامه لمجتمع ريفي يقوم بالحفاظ على المعرفة الإنسانية بواسطة حفظ كل كلمة ترد في النصوص الأدبية النفيسة وهكذا في الواقع يصبحوا هم الكتب. مع ذلك، فبالنسبة لبعض منّا الذين يعيشون حيث تكون الكتب قانونية وحيث إن الذاكرة الإنسانية تتعرض للخطأ والنسيان وحيث إننا نرى نواحي معينة بالنص أكثر أهمية لنا من نصوص أخرى، فنحن لا نحمل في الغالب كتب نتذكرها بالكامل في رؤوسنا. بدلاً من ذلك، نحن نحتفظ بتمثيل لهذه النصوص والتي تشكل لب المعنى وبعض من الإحساس العام بالنسيج والبناء الشعري للعمل الأدبي وبنية العمل وإحساس بدلالة الكتاب في مجتمعنا وثقافتنا، إضافة إلى إحساس بمعنى ودلالة العمل الأدبي بالنسبة لنا.

تشكل صور التمثيل والعرض هذه المادة الخام للنقد الأدبي والمناقشة وهي تعد نتيجة لعملية القراءة والتحاور الاجتماعي؛ ومن أجل استكشاف طبيعة مثل هذه الصور للعرض والتمثيل وقيمتها النسبية، يهتم النقد الشعري المعرفي (cognitive) أيضاً

بكيفية تكوين هذه النتائج. وقد قدم منهاج مبكر في مجال المعرفة (cognition) والدراسة الأدبية اقتراحاً بشأن مبدأ التراكيب الكبرى (macrostructure) كجزء من عملية القراءة. والتركيب الكبير عبارة عن تمثيل متسلسل في شكل هرمي لمقترحات متداخلة ومرتبطة ببعضها البعض، تقدم سوياً جوهر العمل الأدبي لقارئ معين.

وبالبدء بأساس النص (textbase) (وهو معالجة النص معالجة حرفية أثناء القراءة)، يبدأ القارئ في تشييد بناء ضخم حتى قبل إتمام النص بالكامل. ويجري أولاً جمع بناء صغير(microstructure) من كل المقترحات التي تم التعرض لها خلال القراءة وجعلها في صورة حقائق تشير إلى طبيعة ما يحدث في النص. ثم يتم تجميع كل الحقائق (التي يمكن رؤيتها كمعلومات للشئون المحلية داخل عالم النص) في تراكيب كبرى عامة بإستخدام الإستراتيجيات المعرفية(cognitive strategies) الآتية التي يطلق عليهم القواعد الكبرى (macrorules):

١- الاستشهاد (citation) : نوع من "القاعدة صفر" يولد استدعاءً مباشراً لنص معين، قابل للاستشهاد به أو إعادة صياغته عن قرب وغالباً ما يكون عبارة شعرية يسهل تذكرها أو عبارة محورية للموضوع أو الدلالة.

٢- الحذف المحلي (local deletion) : الحقائق التي تبدو فقط شديدة الصلة لحالة أو موضع معين، مثل تفاصيل وصف مشهد، لا يتم إختيارها عند الحديث عن التركيب الكبير.

٣- الحذف العالمي (global deletion) : بعض الحقائق التي تنجومن الحذف المحلي ويتضح أنها غير وثيقة الصلة بالنص كله ومن ثم يتم تجاهلها عند نهاية قراءة النص.

٤- التعميم (generalisation) : الحقائق التي تشير إلى نتائج منطقية أو

استنتاجات يمكن استخلاصها بالكامل من الحقائق المقدمة في النص، يتم تعميمها في مقترحات والتي تحصل على بيان عام عن عالم النص.

٥- البنـــاء (construction) : الحقائق التي تشكل قوانين أو مبادئ عامة في الضوء الإضافي للمعرفة الثقافية والاجتماعية (من المخططات)، يتم إدماجها في التركيب الكبير.

ومع أن المبدأ الأخير فقط من هذه المبادئ – ألا وهو البناء – يذكر بوضوح المعرفة الخطية، إلا أن كل القواعد الكبرى تقدم بعض من عناصر صناعة القرار الخاص بالقراءة. ويستحضر القُرّاء بمختلف توجهاتهم وثقافاتهم أنواعاً مختلفةً من المعرفة وأهداف شخصية مختلفة لإحدى القراءات. وبعد هذا هو السبب الذي يجعل بإمكان نفس قاعدة النص أن تنتج سلسلة العرض والتمثيل للتراكيب الكبرى أو "قراءات" مختلفة.

هناك ميزتان مهمتان لهذه الطريقة أولهما أن فكرة القاعدة الكبرى تسمح لنا بالتعرف على موضع وكذا كيفية الخروج بمختلف القراءات وبدلاً من قبولها ببساطة كأمور خاصة بالتنوع الفردي العشوائي، يمكننا البدء في استكشاف السمات البارزة على المستويين الشخصي والاجتماعي المتضمنين. ثانياً، عبر مجموعات من القراء في موقف اجتماعي وثقافي خاص، يمكننا أن نبدأ في التفرقة بين قراءات شائعة وذات نماذج أولية وبين قراءات أخرى غريبة. يعمل مثل هذا الأمر أيضاً على تشجيعنا على التوصل إلى قدر أكبر من التحديد للدلائل في قاعدة النص والتي يقال إنها تولد قراءات مختلفة.

القصة الرمزية والتصوّر (الاسقاط)

Parable and Projection

يوضح إطار القواعد الكبرى المقدمة أعلاه أنه لا يمكن ببساطة النظر إلى العلاقة بين تراكم المقترحات في النص الأدبي وإحساس القارئ بمعناها العام على أنها أسلوب

واحد ومباشر للمسح (التحديد) يشبه الاستعارة. وعلى هذا الأساس، لا يعتبر الإدعاء بأن رواية *مرتفعات وذرينج* هي قصة حب أمر من قبيل الاستعانة بصور استعارية من الاستعارة المفهومية مثل القول بأن *مرتفعات وذرينج* هي قصة حب تكون له الأولوية على قول أن *مرتفعات وذرينج* هي خرافة عن حقوق الملكية أو أن *مرتفعات وذرينج* هي تمرين في الذاكرة الشخصية أو أن *مرتفعات وذرينج* تدور حول انتصار العلم أو القول إن الشخصيات في *مرتفعات وذرينج* هي قوى ممثلة في عناصر درامية أو أي قراءة أخرى ممكنة للقصة. تتسم المجالات الواضحة للمصدر التي تطرح بالغموض الشديد أو سوء المسح (التحديد) للنظر إليها كنماذج معرفية (cognitive) محتملة المسح (التحديد) والتعيين. والأسئلة "عن أي شئ هي؟" و"ماذا تعني؟" وكذلك "ما هو المعنى بالنسبة لك؟" أسئلة مختلفة تعقدت بتأكيدات مختلفة يتم وضعها في معرفة مخططية ذات طابع ثقافي واجتماعي وشخصي. لهذا لا نستطيع ببساطة التفكير في النص الأدبي (حتى العرض والتمثيل المخططي له) كمجال مستهدف و"معناه" كحقل مصدر في المسح (التحديد) المفهومي.

في الفصل الثامن، تم وضع القصة والتمثيل بالقياس كأكثر صور المسح (التحديد) الاستعاري تعميماً من الناحية الأسلوبية، لكن علينا الآن أن نكون حريصين في معاملة القصة والتمثيل بالقياس وأن ننظر إليها نظرة مختلفة. ففي التمثيل بالقياس، حيث تميل عناصر معينة في البنية والتركيب إلى أن يكون لها مغزى واضح أو معنى صريح إلى حد ما، فإنه يمكننا بالتأكيد القول إن التركيب الكبير هو كناية خاصة بالتركيب الصغير (واحد منهم هو توصيف للنموذج المعرفي (cognitive) للآخر) ونستطيع أيضاً أن نصف التركيب الكبير و"تأثيره" أو "معناه" كأنه علاقة استعارية. إن العلاقة بين القصص ومعناها أكثر تعقيداً وأقل مباشرة. هذا التعقيد يزداد عندما نفكر

أن الأدب المؤلف ليس قاصراً على الخيال، لكنه أيضاً تأملات شخصية وقصص رحلات وسيرة ذاتية ودراما تاريخية وتعبيرات معارضة سياسية، مثل الحب والكره والهجاء اللاذع.

تكون العلاقة بين التركيب الكبير للنص واكتمال المعنى في النقد الشعري المعرفي (cognitive) من خلال دلالة القصة الرمزية (parable) عموماً. يعد هذا اعترافاً بأن القصص (كنوع أدبي) هي القلب النابض للفهم المعرفي (cognitive). على سبيل المثال، لو أعدنا التفكير في عرض لمخططات الصورة والشكل والأرضية الواردة في الفصل الثاني، يمكننا أن نرى أن النماذج المعرفية (cognitive) الضمنية تتكون من تسلل وحركة لعنصر (هي المادة المدخلة) بالاتصال مع أرضيته (هي العلامة الأرضية). حتى في تلك المخططات الخاصة بالصورة التي يقدم لنا فيها حالة سكون (مثل اشتراك حروف الجر "في" و"تحت" و"على قمة")، فنحن نقوم بإعادة بناء الحركة الفاعلة التي تقودنا إلى أعلى حيث الموضع الساكن من أجل اعتبار الجملة مثال لمخطط صورة تقليدية ومألوفة. باختصار، يمكن القول إن مخططات الصورة عبارة عن قصص قصيرة تنتمي إلى نوع بالغ العموم وقابل للتطبيق على نطاق واسع.

بالطبع هناك تركيبات كثيرة مختلفة ومحتملة للمسح (للتحديد) بين أي مخطط لصورة معينة والمدى الكامن لتعبيراتها اللغوية. ويمكن أن تكون التفاصيل الحقيقية للقصة معقدة وعندما نتعامل مع العناصر المتعددة التي تؤلف قصة خيالية بالكامل تتزايد عند ذلك درجة التعقيد التي عليها المسح (التحديد). وبالتعامل مع العمل الأدبي كنموذج للهدف المعرفي (cognitive)، يمكننا أن نفرق بين نوعين رئيسيين للمكان من أجل صور المسح (التحديد) من المصدر. ويزودنا السجل ذا التركيب الكبير المذكور أعلاه بمثل هذه الصور ويمكن تعميم عمل أدبي تم التعرض له في وقت قريب ومن ثم

بناءه داخل قراءة مشتركة اجتماعية وثقافية. بالمقابل، يمكن للتركيب الكبير الأدبي المستهدف أن يعمم وينشأ داخل قيم القارئ الشخصية وداخل تجربته. حيثما تكون للنوعية الأخيرة من القراءات الأولوية، يميل القراء إلى الاحتفاظ بأفكارهم للتأمل، إلا إذا عبّروا عنها في صورة أذواق شخصية أو في صورة توصيات لأصدقائهم. غير أنه عادة ما يسود النوع الأول من المسح (التحديد) على المواد والدراسات المنشورة في الدوريات والمجلات. وكثيراً ما تخلط مقالات الطلبة بين ما هو شخصي وما هو ثقافي اجتماعي، وقد يرجع السبب وراء ذلك إما لأنهم حديثوا العهد بتعلم النماذج النظامية أو لأنهم يريدون أن يقدموا ما يُشكّل فقط سجلاً شخصياً في الأساس، لكنهم يعرفون أن الدرجات الممتازة تعطى لمن يتفق عملهم مع المقاييس الأكاديمية الجامعية.

في كلتا الحالتين، فإن المتصوَّر (المسقط) (projected) من القصة له دلالة ومغزى رمزي: فهو نموذج معرفي (cognitive) تم بناؤه حديثاً وهو عرض القارئ لما يحمل العمل الأدبي من معنى. إن فكرة القصة الرمزية (أو التصور (الاسقاط) الرمزي (parabolic projection) تقر بأن النموذج المعرفي (cognitive) للعمل الأدبي يتم استخلاصه في الأساس من قراءة النص، لكن هذا النموذج به بناء تكون فيه السمات المحورية مختارة ويتم إظهارها كسمات بارزة للقارئ أو للمجتمع القارئ على النحو الذي تحددت من خلاله في عقل القارئ.

لذلك فيحدث في العادة مثلاً أن يتم التفريق ما بين الفاعلين (actors) وبين من وقع عليهم الفعل (objects)، حيث يتصور القارئ خبرته الشخصية المجسدة التي تتمثل في القصد والوعي والقدرة على التفاعل داخل كيانات النص التي يتم تمييزها بأسماء بشرية أو صفات خبرية عادة ما تتعلق بالنفس: كالكلام والفكر والعواطف والفهم وأشكال الأفعال المبنية للمعلوم. يعد التفريق بين الفاعلين وصور المفعول نموذج

محوري للمخططات يغطي عالم النص أثناء بناء القصة الرمزية. بطريقة مشابهة، يتم التفريق بين الفاعلين وصور المفعول وبين الأحداث في عرض القصة الرمزية، حيث تستخدم المعرفة المخططية الدالة على فعل والخاصة بالصورة في بناء القصة الرمزية.

إلا أنني لا أزال أؤكد على أن القصة الرمزية ليست ببساطة عبارة عن مسح (تحديد) استعاري مباشر بين السرد القصصي وما يحمله من معنى. فالقصة الرمزية هي عرض للقصة، بمعنى تمديدها وتمثيلها بطريقة واضحة المعالم. أما المدخلات الأخرى فتأتي من الكيانات عبر العالم (عالم النص) ومن مسح (تحديد) وتعيين من الميادين المعرفية (cognitive) الأخرى، بما فيها نموذج القارئ للعالم أيضاً. على سبيل المثال، نجد أن أي سرد قصصي مفترض سوف يحتوي عادة على ذكر متعدد لشخصية معينة وسيتم دخوله في النموذج المعرفي (cognitive) من خلال تسجيله بأسمائها؛ وبالضمائر التي تشير إليها؛ ومتابعة بؤر اهتمامها... إلخ. ولو امتدت القصة عبر الزمن، فإن الذكر المختلف للشخصية سيتم إرفاقه بالحالات والمواقف المتعددة في النموذج المعرفي (cognitive) أو برؤى مختلفة للنموذج المعرفي (cognitive) نفسه. أضف إلى ذلك، فإن المواقف الافتراضية أو الشرطية والتي تشارك الشخصية في أحداثها يمكن التعبير عنها في القصة. كما في نظرية العوالم المحتملة (انظر الفصل السابع)، هؤلاء الفاعلين (actors) المسجلين في القائمة يشار إليهم كنسخ مطابقة في أصلها لشخصية واحدة. في نموذج القصة الرمزية، قد يكون هناك صورة مماثلة لهذه الشخصية مما يسمح للقارئ بتخيل ما الذي يمكن أن تفعله الشخصية في العالم الحقيقي. أو حتى على نحو أكثر شمولية، ربما يرى القارئ نفسه في الشخصية، فيكون بذلك الطرف المقابل ويدخل في غمار القصة.

وأحياناً ما يمكن اعتبار الشخصيات في النص على أساس كونها ذات طبيعة رمزية في القصة. أي أن بعض خصائصهم يتم النظر إليها كدليل هام يشير إلى النوع

الأدبي بدرجة تتجاوز الحدود الخاصة لعالمهم. وبالمثل، يمكن أن يصبح السرد القصصي بالكامل رمزاً. في إطار هذا المعنى (الذي يختلف عن الروابط الاستعارية المباشرة في التمثيل بالقياس مثلاً)، يتم قراءة سرد معين على أساس كونه يمتلك العناصر الخاصة بنوع أدبي في مجالات مشابهة تتعلق بالمفاهيم. من الأمثلة التي تدل على ذلك قصة *روبنسون كروزو* (*Robinson Crusoe*) حيث تعتبر رمزاً للعزلة والهجر؛ وقصيدة *ترنيمة الشباب المشئوم* (*Anthem for Doomed Youth*) والتي تمثل شعاراً لشعر الحرب، كما ينظر إلى مسرحية روميوو جوليت (*Romeo and Juliet*) على أنها رمزاً للحب غير المكتمل المنتهي نهاية مأساوية. يمكننا أن نعيد مسح (تحديد) وتعيين هذه الرموز بطريقة استعارية مرة أخرى داخل سرد قصصي مره اخرى مثل: جعل روميوو جوليت داخل عصابات الشوارع في نيويورك (كما في فيلم *قصة الحي الغربي* (*West Side Story*) أو المحبين على الجوانب المختلفة لشوارع بلفاست (كما في فيلم *كال* (*Cal*)).

بسبب ما تنطوي عليه المدخلات من تعقيد، يكون المـزج أمراً بالغ الأهمية لمعرفة مفهوم القصة الرمزية. كما أوضحنا في الفصل السابع، يتم مسح (تحديد) فضاءات متنوعة للمدخلات (مثل أجزاء نص روائي أو خبرة القارئ أو المعرفة الاجتماعية الثقافية أو التلميحات الأدبية)، لتكوين فضاء لنوع أدبي، ثم يتم دمجها داخل الفضاء الممزوج. يسري المزيج، عندما يحدث داخل القصة، خلال بناءه الناتج وتسري حياة جديدة في المزيج بمحتوياته المفهومية. لذلك تصبح العلاقات الجديدة ظاهرة في المزيج (التكوين) وذلك دون العودة إلى فضاءات المُدخل. تعمل المعرفة القرائية للمخططات على ربط السمات في المزيج باهتمامات أوسع (أي استكمال ما بها) ويساهم المزيج المتشكل في كل القصة الرمزية في إيضاحها على نحو يتصاعد مع الأحداث.

يمكن تطبيق المزج، مثلاً، على الطريقة التي يعمل التناص (intertextuality) وفقاً لها في الأعمال الأدبية. فأحياناً يعتمد نص بدرجة كبيرة على نص آخر معروف، مثلما يحدث في حالة الاستشهاد المباشر بقصة *عالم جديد وشجاع* (*Brave New World*) لهكسلي (العنوان عبارة عن اقتباس من مسرحية *العاصفة* (*Tempest*)) أو خلال تغيير وتحويل الحبكة إلى عالم مختلف كما في فيلم الخيال العلمي *الكوكب المحرم* (*Forbidden Planet*) (وهي نسخة أكثر تحرراً من *العاصفة* (*Tempest*)) أو في سلسلة القصائد التي ألفتها الشاعرة سيلفيا بلاث تحت عنوان *إريال* (*Ariel*)، (شخصية من الشخصيات الواردة في مسرحية *العاصفة*). أحياناً يسهم التناص في إعادة خلق العالم نفسه أو يعمل على توسعته، كما في الأجزاء اللاحقة التي كتبها نفس المؤلف إيزاك إيزيموف في *الثلاثية المؤسسية* (*Foundation trilogy*) وأجزاء لاحقة لمؤلف آخر جريج بيرز، في *مؤسسة الفوضى* (*Foundation of Chaos*) وجريجوري بينفورد في *خوف المؤسسة* (*Foundation's Fear*) كما وُضعت في عالم إيزيموف أو الأجزاء اللاحقة التي تقلل من أيديولوجيا النص الأصلي (جرى تخيل رواية مارجريت ميتشيل التي تحمل عنوان *ذهب مع الريح* (*Gone With the Wind*) حديثاً في *الريح انتهت ذهبت* (*The Wind Done Gone*) مكتوبة من وجهة نظر شخصيات السود العبيد في الجنوب القديم). تعمل النصوص الأدبية على تحريك الشخصيات والحبكات وإعدادات المشاهد والموضوعات من بيئاتهم الأصلية وتضعهم في مزيج من فضاءات جديدة، يتطور فيها التركيب الناتج على نحو مستقل. فنجد مثلاً قصة *فرانكنشتين بلا قيود* للكاتب آلديس تمزج بين المستقبل وبين الشخصيات التاريخية والأدبية والحقيقية وبين المكان وبين الحبكة والرواية المتخذة شكل رواية الرسائل (epistolary novel).

وفي كل هذه الصور من المزج، هناك أيضاً تداخل نشاطي (انظر الفصل الثامن).

يسمح البناء الناتج للمزيج على هذا المستوى الرمزي بظهور رؤى جديدة وفهم جديد لعناصر فضاءات المدخلات. يسمح لنا الفضاء الممزوج في القصة ذات المغزى بتطبيق استنتاجاتنا ورؤانا ومفاهيمنا وكذا عواطفنا في الفضاء المدخل مرة أخرى وذلك بهدف تعديل نماذجنا المعرفية (cognitive) الأصلية. لقد غيرت قصة آليس طريقة رؤيتي لقصة *فرانكنشتين* لماري شيلي (فضاء مدخل) وأيضاً الصورة الموجودة لديّ عن بيرسي وماري شيلي وبيرون (فضاءات مدخلة أخرى) وكيف فكرت في تطور الخيال العلمي (فضاء مدخل ثالث). وقد اعتبرت مارجريت ميتشيل قصة آليس راندال *الريح انتهت* نهبت *(The Wind Done Gone)* على أنها ليست في واقع الأمر محاكاة ساخرة أدبية، بل كتحدي لمجموعة من القيم التي كانوا يتبنونها وتم الطعن في نشرها أمام القضاء في بريطانيا.

أخيراً، وكما يتضح من خلال استعانتي بجميع هذه الأمثلة الواردة في هذا الكتاب، فإنه يمكن أن تكون صور المزج مدخلات للمزيد من صور المزج. يصبح باستطاعة هذه الصور هي الأخرى أن تتيح تعديلات وتغييرات للنماذج المعرفية (cognitive) الأصلية. هذه هي الآلية التي بواسطتها ومن خلال القصص الرمزية، يعدل الأدب ما لدينا من وجهات نظر ومعارف وطرق للتفكير.

المناقشة

قبل أن تتابع القراءة، ربما تود مناقشة أو بحث بعض ما تتضمنه الأفكار التالية:

١- يمكن لمفهوم التراكيب الكبرى أن يوضح مفهوم النوع الأدبي. ولتوضيح ذلك، حاول أن تعيد كتابة السرد القصصي التالي من الذاكرة: *العهد الجديد من الإنجيل، حياتك، أحداث هذا العام، تاريخ اللغة الإنجليزية، مسرحية هاملت، رواية ساحر أوز (The Wizard of Oz)، تطور دراستك وطريقة إعداد أجزاء عشب الراوند.*

غير أنه يجب عليك أن تعيد صياغتهم، ليس في داخل نموذجهم الأدبي الأصلي (original) والنوعي وإنما كواحد من الآتي: قصة قوطية، وصفة طهي، مقالة رحلات، إعلان في مجلة نسائية، مقالة في إحدى الصحف، كتيب سيارة، نص إذاعي تهكمي وتعليق على إحدى العاب كرم القدم. السؤال هو ما هي المعلومات وما هي أنواع المعرفة التي تحتاجها لعمل ذلك؟ فكر في المراحل التي من خلالها يتم تحويل النص الأصلي إلى رؤيتك. لاستعراض مثال على التأثير الفعلي الأدبي لذلك، انظر جيه. جي بالارد (١٩٧٠: ١٠٨-١٠٩) "اغتيال جون فيتزجيرالد كنيدي كسباق سيارات أسفل التل".

٢- فكر في كيفية اختبار مفهوم القصة الرمزية تجريبياً على مجموعات من القراء.

٣- تناول قراءتان تفصيليتان من نفس قاعدة النص (مثلاً من قبل ناقدين أدبيين أو مقالتين لاثنين من الدارسين) وقارن بينهما من حيث مخطط النماذج الرمزية المقدمة في كل نص. باستخدام فهمك للقصة ذات المغزى والمزج، هل يمكنك أن تستخرج العناصر التي تقرر أوجه التشابه والإختلاف في القراءات؟

تحليل باستخدام النقد الشعري المعرفي Cognitive

يوجد قدر كبير من التشابه، في بعض الجوانب، بين النقد الشعري المعرفي (cognitive) ونظرة العصور الوسطى للغة والفكر، مقارنةً بالأساطير "الموضوعية" والتي عبر عنها المذهب العقلي العلمي الذي جاء بعد القرن السابع عشر. على سبيل المثال، تجد أن منطق التماثل (وهو كيان أبعد من التشابه) قد انتشر في العصور الوسطى بين الطبيعة واللغة على نطاق واسع. بما أن الخلق مُتسق، انتشر الاعتقاد بأن صور التشابه في الطبيعية تظهر وتتضح في التشابهات اللغوية ولهذا

فإن التطابقات الأدبية للصوت والمعنى كانت تحمل دلالة من حيث الموضوع تتجاوز مجرد البراعة الأدبية، مما يجعلها ذات أثر على عالم القارئ (وقد كانت أعلى درجات ذلك في التورية والتشبيه لشعراء الميتافيزيقيا، انظر فصل الخامس). كانت أكثر الصيغ التي لاءمت وجود اللغة هي تلك الخاصة بالجدال والصراع (قارن هذا بفكرة ما بعد حركة التنوير لتثبيت وتحديد الأشياء في اللغة) وكان الغرض من التحدث أو القراءة هو بناء تنوعات من الصيغ للفهم ولم يكن الهدف النهائي هو الوصول إلى نتيجة معينة، بل كتدريب تجريبي في عملية التفكير. مع ذلك، لا يملك أحد إلا الله للوصول إلى الاستنتاجات الحقيقية وإدعاء بلوغ الحقيقة في أي قضية أو مسألة كمن يدعي التساوي مع الذات الإلهية وهي بدعة تسمى العجرفة والفخر الزائف.

في القصيدة التي كتبت في القرن الرابع عشر والتي عادة ما تحمل عنوان *السيد جوين والفارس الأخضر (Sir Gawain and the Green Knight)*، يمكن توضيح هذه الأفكار من خلال بعض مفاهيم النقد الشعري المعرفي (cognitive) المقدمة في هذا الفصل وفي فصول سابقة. حيث تنقسم قصة القصيدة إلى أربعة أجزاء أو أدوار، تبدأ في بلاط الملك آرثر في يوم رأس السنة. يتحدى فارس أخضر غريب كل رجال البلاط في اختبار "تراوبي trawpe" وهو اختبار فضيلة للفرسان يقيس ما يتمتعون به من الأمانة والوفاء. الفارس الوحيد الذي يقبل هذا الاختبار هو السيد جوين وتبدأ اللعبة كما طلب منه بقطع رأس الفارس، لكن جسده يلتقط الرأس ويعيدها وجعل جوين يعده بالعثور عليه بعد عام ليعيد له الضربة.

يقفز الدور الثاني للقصيدة عاماً وفيه يبدأ جوين رحلة من كاميلوت يمر

خلالها بالمناظر الطبيعية الشتوية لأجل العثور على الفارس الأخضر. يصل إلى قلعة رحب به فيها لورد وسيدة ويقنعاه بالمكوث في القلعة حتى نهاية ديسمبر وهو الوقت الذي سيأخذ فيه إلى الكنيسة الخضراء لمقابلة الفارس. يقبل جوين تحدي اللورد بتبادل أي مكاسب قد يحققها في تلك الأيام الثلاثة. في الدور الثالث من القصيدة، يذهب اللورد للصيد ويبقى جوين في القلعة حيث يواجه إغراء السيدة، فيتبادل جوائز اللورد بأمانة في مقابل القبلات التي حصل عليها من السيدة، لكن في اليوم الثالث، يحتفظ بسر حزام أخضر أعطته إياه السيدة وأخبرته أنه سيحميه من الفارس الأخضر. في الدور الأخير، يصل إلى الكنيسة الخضراء ويواجه الفارس الذي يضربه ثلاث ضربات في عنقه ويجرحه جرحاً خفيفاً في الضربة الأخيرة. يفسر الفارس مغزى ودلالة اختبار "التراويي" في النهاية ويعود جوين تائباً ومطهراً مما بدر منه من آثام إلى بلاط آرثر.

يعتمد أحد التراكيب الرئيسة للاستعارات المفهومية والذي يجري خلال القصيدة على مجال المصدر ألا وهو "لعبة". ونلحظ في القصيدة أن "الحياة لعبة"، إلى جانب ما يتضمنه ذلك من تفريعات مثل: "السعي لتحقيق الهدف المنشود لعبة" و"الصيد لعبة" و"الحب لعبة" وكذلك "الخلاص لعبة". تحتوي هذه الاستعارات المفهومية على الأحداث الأربع الرئيسية في السرد القصصي. حيث تشكل جولتي التحدي بقطع الرأس إطار القصيدة بالكامل ونستطيع أن نرى أن صيد اللورد لعبة وإغراء السيدة لعبة، كما يتبادل جوين واللورد لمكاسبهما من هذه الألعاب.

يتضمن جزء من النموذج المفهومي للألعاب معرفة قوانين الألعاب

والالتزام بها. وتبدأ جميع الألعاب الأربع بالفارس الأخضر (وهو في القلعة متنكراً في صورة اللورد)، إلا أن القواعد مختلفة. فالصيد لعبة على قدر عالي من التنظيم، كما أن لعبة قطع الرأس أيضاً واضحة المعالم، بالرغم من كونها أكثر غرابة وكونها ليست بالتقليدية مثل الصيد. مع ذلك، فتبادل الفوز ليست له قوانين صريحة ويبدو أن جوين أختلق مثل هذه القوانين أثناء تطور الأحداث وذلك رغم أنه من الواضح أن هناك شيء متوقع. إلا أن لعبة الإغواء مع السيدة لا تخضع لأية قواعد متفق عليها على الإطلاق: وما قواعدها إلا المحتوى الساري والمتتابع والذي يلزم على جوين تعلمه فهدف هذه اللعبة هو ببساطة تعلم قواعدها. غير أن الاستعارات المفهومية المتضمنة كلها داخل "اللعبة" (GAME) في القصيدة هو مخطط الصورة "للتوازن" (BALANCE) وفكرتها الرئيسة هي "التبادل" (EXCHANGE).

يتم تبادل أشياء مادية في القصيدة مثل رأس خنزير وغزال مقابل القبلات وثعلب كان المفروض أن يبادله جوين بالحزام الأخضر وضربة فأس مقابل ضربة فأس وكذلك النجمة السحرية مقابل الحزام الأخضر، إلى جانب أشياء أخرى. ومن الواضح أن هذه الأشياء رموز محلية خاصة بالقصيدة والتي يمكن لنا أن نمسحها (نحددها) في فضاء عام لهذا النوع الأدبي: فرأس الخنزير هي تذكرة تعوزها اللياقة لمصير ينتظر جوين والقبلات عبارة عن إغراءات، أما ضربات الفؤوس فهي اختبارات "للتراوب"، كذلك يمثل الحزام الأخضر تعلق جوين بالتميمة الوثنية. بالطبع لكي تطبق مخطط صورة للتوازن العامل لهذه الأشياء، يجب علينا إعادة بناء كل هذه الأشياء المادية والفاعلة والمجردة كصور متساوية من

الوزن، كما يجب علينا قبول قواعد التبادل على نفس النحو الذي قبله جوين. وبمجرد أن تقبل هذه القواعد، تجد بنية، فمثلاً، قبلات السيدة يتم تبادلها مقابل مخلوقات مسالمة، خنزير وغزال. مع ذلك، يعرض على جوين ثعلب وهو حيوان معروف عنه الإيذاء، في اليوم الذي كان من المفروض أن يتبادل خلاله الحزام الأخضر. وهنا، يطرح منطق المزج أن الحزام الأخضر مؤذي وعديم الفائدة. وقد صور جوين مثل الثعلب على أنه لص.

بالإضافة إلى ذلك، يأخذ جوين الحزام الأخضر كحماية له بدلاً من النجمة السحرية. وقد أعطيت النجمة السحرية في القصيدة أهمية رمزية كبيرة على المستويين الأدبي والاستعاري. فهو يجمع قيم المسيحية (مجال آخر مُدخل) والشجاعة في البلاط، فهي رمز اتخذه سيدنا "سليمان" كعلامة على الوفاء.

النجمة السحرية عبارة عن نموذج مغلق مكون من خمسة خطوط وخمسة نقاط وبذلك فهو يجمع بين الصورة الدائرية والصورة الخطية على المستوى المفهومي العام. وتصف القصيدة النجمة السحرية بأنها رمز للحواس الخمسة وكذا الأصابع الخمسة ولكل من القوى الروحانية والدنيوية. ثم يجعل منها أيضاً رمزاً للقيم الدينية والجروح الخمسة جروح المسيح التي أصيب بها على الصليب وأيضاً الملذات الخمسة. كذلك فإن النجمة السحرية ترمز أيضاً للخمس فضائل الدنيوية وهي: التسامح والمودة واللطف والطهر والرحمة.

يتم كل هذا المسح (التحديدات) بصراحة ووضوح في القصيدة ونجد جوين ينطلق تحت حماية النجمة السحرية (المرسومة على درعه) متوقعاً استخدام حواسه ويديه لمواجهة التحدي. إلا أنه بمجرد وصوله إلى القلعة، يكون

مُستقبل سلبي لألعاب اللورد والسيدة. فلا تؤهله تدريباته على الفروسية لمعرفة القواعد الجديدة ومن ثم كان لزاما عليه أن يتعلمها. وفي علم اللاهوت الذي ساد في القرون الوسطى، يتم تحقيق الفضيلة بالزهد والتقشف، اللذان يتحققا بالتخلي عن أمر معين وهو الدرس الذي يتعلمه جوين في الأربع العاب. ومرة أخرى، يتم التوصل إلى توازن بين الجسد والروح وبين قيم الدين والدنيا وفي دمج القوة والتقوى (وهي أقرب إلى الكلمة الحديثة "فضائل" في واقع الأمر).

يشجع التنميط والطابع الرمزي في القصيدة القارئ على اعتبار العمل الأدبي كحكاية "خرافية" مثل القصص ذات المغزى الأخلاقي. يبدو أن جوين يرى الأشياء بنفس الطريقة أيضاً عندما يقبل التميمة ليحمي نفسه. مع ذلك، يصبح من الواضح قبل النهاية أن جوين قد وقع في علاقة عاطفية وكان ينبغي أن يكون أكثر أمانةً وصدقاً مع قيمه الروحية وشهامته. أثناء استعادة الأحداث وتأملها، يمكن بسهولة مسح (تحديد) أوجه النموذج المعرفي (cognitive) للحب داخل السرد القصصي: التي تبدأ وتنتهي في البلاط وتجري الأحداث خلال الوقت المعكوس للإجازة، رحلة جوين خلال أيام الأحد السابقة لميلاد المسيح وهو وقت الاستعداد للتكفير عن الذنوب؛ ويتسم الفارس الأخضر بكونه مزيجاً واضحاً للفروسية والشهامة وهو ضخم طويل القامة ذو خصر نحيف، يمسك فرع شجرة مقدس وفأس ويستمر السرد الروائي، كما يمليها التقليد المتبع في الروايات الرومانسية، إلى مدة قدرها سنة ويوم بالتمام.

وكما في المجال المتعدد للاستعارة في اللعبة، تخلط القصيدة أيضاً مفاهيم تكميلية أخرى مثل الزمن. في القصيدة، كما هو الحال في النجمة السحرية،

يكون الزمن أحياناً متخذاً صورة خطية وأحياناً صورة دائرية. وبالارتباط والتشابه مع الاستعارات المفهومية مثل "الحياة رحلة" (تحدث مرة أخرى بواسطة جوين في بحثه وسعيه)، تقدم القصيدة كل من "الزمن متخذا شكل خط" و"الزمن متخذا شكل دائرة". يستغرق السرد القصصي سنة ويوم وتشغل ١٠١ مقطع شعري وكأنها تتحول إلى دائرة كاملة وتبدأ سلسلة جديدة، يحيط بها إطار من احتفال عيد الميلاد ولعبة قطع الرأس. وكعاقبة للرؤية الدائرية أن يكون قلب جوين محدد بالفعل وأنه سوف يعود حيث بدأ بخبرات أعمق وحكمة أكبر. ويعتقد جوين أنه يسعى وراء تحقيق مطلب حقيقي ونتيجة ذلك يعتقد أن لديه الاختيار والإرادة الحرة. إذ أن اختياراته الإنسانية يتضح أنها اختيارات خاطئة حيث إنه يلعب لعبة رمزية غير حقيقية، فمن الذي لا يقبل حزام أخضر وقائي على ثعلب ميت؟ وفي محاولة للتحكم فيما يجب عليه أن يقبله، سيطر عليه إحساس الغرور بالقوة والعجرفة ويلقى العقاب المناسب على ذلك في النهاية. تنجح القصيدة في مزج النموذجين المتضادين للوقت والفهم ويمكن اعتبار الصدام المحتمل كآلية يتعلم من خلالها كل من جوين والقارئ ـ قيمة "التراوب".

يمكن أيضاً تبيُّن بعض من هذه المناورات الأدبية في النصوص الأخرى للعصور الوسطى. فنجد مثلاً في قصة الكاتب توماس مالوري، التي ألفها في القرن الخامس عشر بعنوان *موت أرثر (Le Morte d'Arthur)*، ظهور مجموعة من القيم والشعارات المتداولة لذلك العصر خلال معظم الحكايات لفرسان كاميلوت. تميل مسابقات الفروسية والخصوم فيها إلى أن تتخذ ثلاث صور، حيث يرتدي الفرسان الأشرار اللون الأسود ويرتدي الفرسان الخيّرين اللون

الأبيض ويكون النجاح في المعركة مقياس رمزي للصلاح الشخصي. غير أنه نجد في *حكاية سانكجريال* (*The Tale of the Sankgreal*) (الكأس المقدسة) أن فئة كبيرة من هذه القيم تنقلب على عقبها أو يتم تدميرها أو فقط تتغير بشكل عشوائي. وقرب بداية الحكاية، يعثر السير جالاهاد والسير ميلياس على نقش على صليب يمنح مروراً آمناً من الجهة اليمنى وفرصة لاختبار البسالة على اليسار. يقبل السير مالياس المغامرة والتي كادت أن تقتله بواسطة فارس غريب. وعندما يحمله السير جالهاد مرة أخرى إلى الدير، يظهر راهب ليعالج السير ميلياس وليخبره مباشرة إنه جُرح لأنه لم يقدم اعترافاً. حتى الآن، تبدو الأحداث تسير في قالب نمطي وتقليدي جداً، لكن حينئذ يذهب الراهب ليعطيه قائمة بأشياء تشير إلى معنى العناصر المختلفة في مغامرته وهي قائمة في غاية التعقيد ومتطلبة لجهد روحاني كبير إلى حد أن السير ميلياس لم يكن ليمكنه أن يتوقع معرفة معانيها.

يتكرر حدوث ذلك مرة بعد أخرى في جميع أجزاء القصة؛ مع النساك ومع المعتكفين، مع الرجال الطيبين الذين يظهرون من مكان ما ليقوموا بإعطاء مفاتيح للأحداث الرئيسة ومعاني للناس وملابسهم وكلها أشياء من المستحيل توقعها وتصل ذروتها في حكاية السيد بورس. هنا يرى الفارس في حلمه أنه لاقى طائر أسود وآخر أبيض وبعد ذلك رجل مقدس ثم سيدة جميلة وشجرة جافة وزهور الزنبق البيضاء. وبتطبيق القواعد والأعراف المألوفة، فإنه يدعم ويحارب من أجل الأبيض والمقدس والجميل، حتى كاد أن يلقى حتفه. يفسر رئيس الدير أن الألوان ترمز إلى "الحقائق"، أما السيدة فترمز إلى الشيطان وأنه قد اختار خلال كل مجريات القصة خيارات خطأ.

ومثل جوين في قصيدته، نجد أن النماذج المعرفية (cognitive) الراسخة لدى الفرسان في بحث وسعي مالوري للكأس المقدس قد أضعفتها الخبرات الجديدة وقللت من قدرها (وبالطبع يسير القارئ في خط متوازي مع هذا الاضطراب). ومرة أخرى، يؤدي النص دوره في التعليم كما يحدث في القصص الرمزية وتدريب القراء (والفرسان) ليحولوا تفكيرهم إلى أعلى، إلى المستوى الروحاني، بينما في الوقت نفسه يقوم بتحويل حقيقة أن التنوير الصادق خارق للطبيعة ومن ثم لا يمكن تحقيقه على الأرض. ولا يُسمح لأحد إلا لجالهاد الطاهر والمبرأ من العيوب، الذي يتخذ جميع القرارات الصائبة على نحو معجز بفطرته السليمة، أن يلمس الكأس المقدسة وأن يكافئه الرب بالموت المقدس ويموت لا يتعرض فيه لأي آلام. وبتحقيق هذا المستوى من الفهم الروحي، لم يعد هناك مكاناً آخر للقارئ يذهب إليه ويقترب كتاب مالوري من النهاية بذكر علاقة لانسلوت وجلينيفر والسقوط المترتب على ذلك لكاميلوت.

وفي أواخر القرن الخامس عشر، يقص روبرت هنريسون في كتابه *القصص الأخلاقية (Morall Fabillis)* كثير من القصص الخرافية عن الحيوانات التي كتبها إيسوب، لكنه يطبق تحولاً رمزياً مشابها للقارئ. فكل قصة تنتهي بعرض درس أخلاقي بشكل صريح والذي يمكن للقارئ رؤيته كتحديد للمعنى في هذه القصص. وكثيراً ما يكون الدرس الأخلاقي تقليدي، فأر المدينة وفأر الريف في قصص الحيوانات ينصحاك بأن ترضى بما قسمه الله لك ولوكان قليلاً. غير أنه أحياناً ما يكون الدرس الأخلاقي خلاف المتوقع تماماً: الديك الذي يترك الحجر في الروث يجب اعتباره حكيما مثل الفأرين، لكن يجب معاقبته لأن الحجر يمثل

"التعقل والخلق". لكن لم تكن هناك إشارة يستطيع بها الديك أو القارئ فهم ذلك. وتعمل القوه الأخلاقية في البوح والإفاضة على دفع عملية لإعادة بناء المزيج المعرفي (cognitive) الذي بنيناه لنفسر القصة والتي وظفنا فيها الكلام والعقل الواعي والقيم الأخلاقية ليقوم بها ديك. ونحن مدفوعون لإعادة بناء المدخلات، بل وربما عرض خطأنا في صورة إما كتنوير سماوي مفاجئ أو كمعرفة تأديبية مفاده أننا في الواقع لسنا أفضل من الحيوانات الغبية.

وفي "حكاية الثعلب الذي خدع الذئب في ظلال القمر" (The Taill of the Foxe, that begylit the Wolf, in the schadow of the Mone) تبدو تعقيدات القصة أنها تحمل قدراً كبيراً من الصورة الاستعارية. وفيها ينقذ فلاح ثروته الحيوانية الرئيسة بالتضحية بدجاجاته للذئب بدلاً من تركها للثعلب. والدرس الأخلاقي يوضح أن الذئب يمثل شخصاً شريراً وأن الثعلب هو الشيطان وأن الفلاح هو الرجل الصالح. مع ذلك، تمضي القصة لتوضح أن الغابات والجبن في الحكاية هما الثروة الدنيوية ودجاجات الفلاح هي الأعمال الصالحة. وعند هذه النقطة، يبدو كما لو أن كل عنصر في القصة لابد وأن يتخذ صورة استعارية تصل إلى حد السخرية. ربما يكون أحد طرق الخروج بهدف لهذا المسح (التحديد) البالغ الدقة (بالغ الدقة بالمقارنة بالتقاليد التي وضعتها القصص الأخرى للحيوانات) هو رؤية الدرس الأخلاقي على أنه السخرية من الفكرة الكلية للتفسير الاستعاري. فامتلاك الفلاح للدجاج ينقذه من ضرر كل من الثعلب والذئب. (أعد قراءة ما سبق في مزيجك باستخدام التمثيل بالقياس). مع ذلك، لو قمت بدفع القصة ذات المغزى إلى حدود أبعد، فقد ترى استخدام الفلاح لأعماله الصالحة من خلال الرجل الشرير لرشوة

الشيطان! على الرغم من أن هذا يمثل تأثير واضح لإعادة البناء من القصة باستخدام المدخلات وهي تختلف عن أي معلومات من الأخلاقيات المسيحية والتي يجب أن نمزجها حينئذ في فضاء جديد لتقدمه لنا كهجاء.

استكشافات

١- باستخدام معرفتك للاستعارة المعرفية (cognitive) الواردة في الفصل الثامن، قم بتحري البناءان المفهومية الرئيسة في نص طويل مفرد (مسرحية كاملة أو رواية أو قصيدة طويلة). ثم قدم وصفاً عاماً للدور الذي يلعبه هذا النسق التحليلي والتصنيفي للمفاهيم في مجمل بناء العمل الأدبي بوصفه قصة رمزية.

٢- القصة الرمزية هي عرض للقصة وهي بالضرورة سرد قصصي في تنظيمها المفهومي. ويبدو من الواضح أنها قابلة للتطبيق على الروايات الأدبية، مع ذلك فإن الفكرة يقدمها تيرنر (١٩٩٨) كتوضيح لكيفية قيام اللغة والفكر بالكامل (وليس فقط الأعمال الأدبية) على القصة الرمزية. لذلك فلابد وأن يكون من السهل بعد ذلك إلى حد ما أن يتم تطبيق الدلالة الموجودة في القصة الرمزية على أمثلة من النصوص الأدبية، التي تبدو من خلال نظرة غير متعمقة على أنها غير روائية. جرب ذلك، على سبيل المثال على الصيغ التي تم جرى ذكرها في بداية المناقشة عن القصة الرمزية من: التأملات الشخصية وقصص الرحلات والسيرة الذاتية والدراما التاريخية وتعبيرات المعارضة السياسية، من الحب والكره والهجاء اللاذع.

٣- تشتمل القصة الرمزية، إلى حد كبير، على الكثير من الأفكار والتي تم تقديمها حتى الآن في هذا الكتاب، خاصة الاستعارة المفهومية والمخططات

والفضاءات الذهنية. ويبقى سؤال هام: ما هي الآلية الدقيقة أو المبدأ الذي يتم من خلاله تحديد ومسح عناصر معينة في النموذج المعرفي (cognitive) وما هي العناصر التي لا يلتفت إليها؟ تجيب فكرة القصة ذات المغزى عن هذا بوضع قيود على المزج في نظرية الفضاءات الذهنية وتقترح أن تجنب الصدامات المفهومية في البناء الناتج للمزيج والذي يمثل مفتاحاً لقراءة متجانسة. والسؤال هنا هو: هل يمكنك تجربة ذلك على بعض النصوص الأدبية لترى إذا كانت تحليلاتك مرضية أم لا؟

٤- تناول عمل أدبي معين له وقع اجتماعي أو سياسي أو شخصي كبير كدراسة حالة. والسؤال كيف تثير مفهوم القصة الرمزية المعالجات الضمنية؟ من جانبي، فإن الأمثلة التي تقفز إلى ذهني تتضمن:

كتاب *أخبار من مكان مجهول*، لويليام موريس

رواية *الغثيان*، لجان بول سارتر

رواية *١٩٨٤*، جورج أورويل

رواية *الماسك في الجاودار*، لجين. ديه. سالينجر

رواية *Catch-22*، لجوزيف هيلر

رواية *على الطريق*، لجاك كيروك

الديوان الشعري *العواء*، لآلن جنسبيرج

رواية *الخوف من الطيران*، إيركا جونج

رواية *اللون الأرجواني*، لأليس ووكر

رواية *غرفة السيدات*، لمارلين فرنش

رواية *آيات شيطانيه*، لسلمان رشدي

قراءات إضافية ومراجع

العمل الروائي المشار إليه في بداية هذا الفصل يمكن العثور عليه في بوث (١٩٦١) وشاتمان (١٩٧٨) وجينيت (١٩٨٠) وبرنس (١٩٨٢) وبال (١٩٨٥) وراجعه تولان (٢٠٠١).

تم تقديم العمل الخاص بالتراكيب الكبرى بصورة رئيسة من قبل فان ديجك (١٩٧٧ ، ١٩٨٠). قوائم القواعد الكبرى مقتبسة عن فان ديك وكنتش (١٩٨٣) وبوجراند (١٩٨٧).

معظم محتويات هذا الفصل على القصة الرمزية أُخذت من تيرنر (١٩٩٦). أما مفاهيم المزج الأساسية تم اعادة بيانها للأغراض الأدبية في تيرنر(١٩٩٦ : ٥٧- ١١٥) ومن فوكنير (١٩٩٤) وتيرنر (١٩٩٧). انظر أيضاً فوكنير (١٩٩٧/١٩٩٨) وفوكنير وتيرنر (١٩٩٦) وتيرنر وفوكنير (١٩٩٥/١٩٩٩).