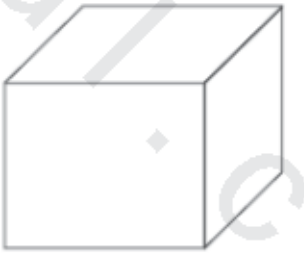
الفصل الثاني

أشكال وأرضيات
Figures and Grounds

تمهيـــد

انظر إلى الشكلين المشهورين :



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

obeikandl.com

علوي لغرفة حيث الحوائط تقابل السقف. في كلتا الحالتين يمكنك أن تقلب مفهومك من رؤية إلى أخرى محولاً الشكل الذي تراه مع كل شيء آخر في الخلفية، إلا أنه من الصعوبة بمكان ألا ترى أحدهما كشكل وكل شيء آخر باقي على أنه أرض حوله.

تعد فكرة الشكل والأرضية فكرة أساسية وفعّالة في اللغويات المعرفية (cognitive). ولقد تم استخدامها لتطوير إطار عمل للقواعد اللغوية للتحليلات الدقيقة وأيضاً للأفكار العامة والمجردة خلال جميع صور الكلام. يلخص هذا الفصل هذين التطبيقين: أولاً: في استخدام فكرة الشكل مقابل الأرضية المحيطة كوسيلة لفهم الفكرة العامة للنقد الأدبي؛ ثانياً: كوسيلة لاستكشاف نماذج معينة في حروف الجر. سأقوم أيضاً بإيضاح الفكرة المتعلقة بالإنتباه لتقديم تحليلات للأدب من خلال قصيدة لتيد هيوز.

الروابط مع مفاهيم النقد الأدبي

الانحراف، الأدوات، الصفة الغالبة، التغريب، الإبراز، صور الإستعارة، الطابع الأدبي، الكفاءة الأدبية، الأسلوب

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

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

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

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

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

الواضحة) الذي يظهر في شعر تي إس إليوت أو المواقف السخيفة التي لا مفر منها كما في رواية جوزيف هيلر التي تحمل عنوان *صيد-٢٢ (Catch-22)* أو حتى أثناء الصمت في مسرحيات هارولد بنترز. الصفة الغالبة هي نوع من أشكال "الإبراز المتفوق" والذي يتم حوله تنظيم بقية النص الأدبي بحيوية.

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

الشكل والأرضية
Figure and Ground

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

الشكل والأرضية هما السمتان الأساسيتان في تحليل الأسلوب الأدبي أيضاً.

ويمكن النظر إلى الجزء الخاص من أحد المجالات البصرية أو أحد المجالات النصية كشكل لديه واحد أو أكثر من السمات الآتية والتي تجعله واضحاً وجلياً وهي:

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

٢- يتحرك في علاقة تربطه بالأرضية الثابتة.

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

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

٥- يتسم بكونه أكثر تفصيلاً أو تركيزاً أو أن يكون أكثر تألقاً أو أكثر جاذبية من بقية المجال.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فوق التل، فوق الوادي

عبر الشجيرات، عبر الورد البري

فوق الحديقة، فوق البوادي

خلال الفيضان، خلال النيران

المجول في كل مكان

(*حلم ليلة صيف* لويليام شكسبير)

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

تحت الأرض وفوق الأرض، نمرح بحرية

نحن أطفال ويمبلدون العاديين

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

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

سأتحول إلى حياة جديدة وسأصبح فتاة صغيرة جيده جداً

(*جورنال* لماجورتي فليمنج)

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

شقيقتك زهرة الربيع اللازوردية ستتفتح وتطلق

صوت بوقها ليسري فوق الأرض الحالمة

(القصيدة الغنائية *أنشودة إلى الريح الغربية*، لبيرسي شيلي)

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

تراءت في منامي قصور قديمة وأبراج
ترتجف في أمواج اليوم الأشد عصفاً
ويغطيها جميعاً الطحالب والزهور

(القصيدة الغنائية في "الريح الغربية"، لشيلي)

المادة المدخلة هي (الطحلب والزهور) تغطي وتحيط بالعلامة الأرضية (القصور).

هنالك الطائر المغرد الحكيم، يغني كل أغنية مرتين

(*أفكار في الوطن من الخارج* للشاعر روبرت برونتج)

المدخل الأصلي هنا (ترديد الأنشودة) يصبح العلامة الأرضية حل محلها مادة مدخلة جديدة (هي الأغنية التي تم غنائها مرتين).

سارت فوقه شاحنه

(*مات كلبك* للشاعر رايموند كارفر)

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

وفي كل واحدة من الحالات السابقة، يعتبر التصور (الاسقاط) الذهني واحد، لكن الإيضاحات محددة بطرق مختلفة قليلاً ويقع الاختلاف في التغييرات الأنيقة الماهرة لهذه الإيضاحات والتي يتم فيها الصور الذهنية العامة بتعبيراتها الأدبية. إن الإيضاح المبتكر للصور الذهنية يمكن ملاحظته في المعرفة والوعي الملفت للنظر أو إعادة التعرف (re-cognition) على النماذج المألوفة وهو ما يعرف بالتغريب (defamiliarisation).

الانتباه Attention

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

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

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

١- كيفية تقديم الفضاء.

٢- ماهية الشئ.

٣- طبيعة الشئ المحدد لشكل الضوء المركز.

٤- كيفية حدوث الإختيار داخل بؤرة الاهتمام.

٥- كيفية حدوث الإختيار والانتقاء بين الأشياء.

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

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

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

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

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

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

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

الشكلية الروسية أن التغريب (أو نزع الطابع التلقائي الآلي) قد لجأ إلى استخدامها.

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

المناقشة

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

١- هل توافق على القول بأن الوظيفة الرئيسة للأدب تكمن في قوته على التغريب؟ فكر في أمثلة لنصوص يتحقق فيها ذلك وأيضاً حاول أن تتوصل إلى أمثلة لا تمثل فيها هذه السمة أهمية. هل تلك السمة أقل في طابعها الأدبي؟

٢- فكر في الطبيعة الشخصية لاستيعاب الشكل والأرضية وفي تركيز الانتباه وفي هذا الإطار، هل يمكنك ذكر الطرق التي بواسطتها يمكن لنص أن يشجع أو يلمح

بنموذج معين للانتباه ويمنع نماذج أخرى؟

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

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

تحليل باستخدام النقد الشعري المعرفي (Cognitive)

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

حجر التل كان قائماً

أن يقطع وأن ينقل
ويوضع في مكانه الجديد
ارتضى تسخيره
في بناء الطواحين وقنع بالبقاء في مكانه
يدافع عن عبوديته ضد الجميع
نسى جذوره البرية
وأغنيته الأرضية
في الأسمنت ولأصوات الطبول في الأطياف
وداخل الجنس البشري طواحين

بأجسام أنت وغدت
بقيت في مواقعها مسمرة كالأحجار
ترتعد في أغنية الأطياف
وأصبحوا هم أيضاً بأربعة زوايا متحجرين
في وقفتهم الطويلة الكئيبة الموهنة
ضد صبر حرب العصابات
لمياه التل الحانية

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

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

التعبيرات الاستعارية تجعل الحياة تدب في الحجر كما لو كان نباتاً له جذور أو جعله قادراً على الغناء ويعزو على نحو مشابه الغناء للأطياف وتجعل "لمياه التل الحانية" نوايا.

ومن خلال ملاحظتي للدور الذي لعبه أسلوبيّ المبني للمجهول والمبني للمعلوم في النحو، فقد أمدني أيضاً بأداة لتناول التراكيب الأسلوبية للجمل وعلاقتها بالمقاطع. الجملة الأولى وهي مأخوذة من العنوان محصورة داخل المقطع الأول (الذي أنظر إليه كثلاثة أبيات). والمقطع الثاني ينقسم إلى بيتين قصيرين إلى حد ما، يتشكل مجدداً من ثلاثة أبيات. أما عن المقطع الثالث، فيتكون بالكامل من جملة واحدة قوامها أيضاً ثلاثة أبيات. ويعتبر الحجر، في تلك الأبيات المحكمة والموجزة، هو الموضوع وهو بؤرة التركيز، موضوع كأنه الشكل ضد الإنسان الذي ليس له اسم والفضاء الأرضي والطواحين قد تركوا جميعاً ليمثلوا الخلفية بعد ذلك.

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

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

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

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

جُمِّدت في مكانها الجديد

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

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

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

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

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

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

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

استكشافات

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

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

٢- إختر قصيدة حب وتتبع أعمال الشكل والأرضية من خلال أكثر عدد ممكن من النماذج تستطيع أن تجدها. واسأل نفسك هنا كيف يدعم تحليلك ترجمتك الأولية أو إحساسك الداخلي بالقصيدة؟

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

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

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

قراءات إضافية ومراجع

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

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

التغريب هو المصطلح الذي استخدمه الشكليين الروس راجع جارفين (١٩٦٤) وإيرش (١٩٦٥) ولميون وريس (١٩٦٥) وماتجيكا وبومورسكا (١٩٧١) للمجموعات المترجمة. تم مناقشة النمط السائد على يد رومان جاكوبسون في مجموعة ماتيجكا وبومورسكا. وحول التطبيق الحديث لفكرة أتباع المدرسة الشكلية عن الإبراز في الأدب، راجع فانبير (١٩٨٦) وشورت(١٩٩٦). وقد قدم كلر (١٩٧٥) فكرة الكفاءة الأدبية. ثم عاد كارتر وناش (١٩٩٠) وكارتر (١٩٩٧) للحديث عن فكرة الطابع الأدبي باستخدام اللغويات الحديثة.