

## 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 شرطا ضروري لكل فعل وتجريب ومغامرة، فالمغامرة الجمالية الأصيلة تتم داخل نسق التاريخ وخارجه معا، فهي نسقية ولانسقية في آن، وهذا يعني أن الإبداع الجسور لا يحمى سياج فكره أمام مباغعات الواقع، وجسارات الممكن وفجاءات الاحتمال، بل يسعى دوما إلى تغيير أحكامه وأساليبه وتصوراتهِ 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 شة فلن ينقذنا من سطوة الأنظمة وتجريدية الأنساق الثقافية والسياسية والاجتماعية والقيمية الكلية التي تحكم واقعنا وتاريخنا الثقافي العربي إلا حيوية المغامرة، ومفارقاتها الحية المدهشة، وإذا وعينا أن الواقع نفسه ليس واحدا، ولا مطلقا ولا نهائيا ولا كليا ولا بدهيا، سلمنا بأن الإبداع المغامر هو الأصل والنظام والاتساق والتطابق والمهارة هي الفروع التي لاتبلغ أبدا فكرة الأصل الدينامي التعددي المفتوح.

لقد كان الوجود في البدء حرية وتطلقا وحيوية بانخه 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 المعاصر إلا إذا أرجعنا لتاريخنا الحركة الأصيلة للوجود الغائب، ولا يمكن تصور ذلك إلا إذا تصورنا فعل الإبداع نفسه فعلا أصيلا وضروريا في حياتنا الثقافية والاجتماعية والسياسية - لا مجرد 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 والفكر واللغة، وبهذا التصور لا يكون

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 والنوقية والقيمة والأخلاقية هى مجرد صورة من صور الاحتمال الثقافى أو الافتراض الرمضى العام، الذى رشحه الإدراك الإنسانى السياسى فى مجتمع من المجتمعات دون غيره من احتمالات تاريخية أخرى كامنة كانت نافعة وممكنة لكنها استبعدت وأقصيت لأسباب سياسية وقيمة وإدراكية.

ولعل فعل الإبداع التجريبي المغامر يؤكد لنا هذه الحقيقة العلمية والجمالية والمنهجية وهى أن الواقع هو واقع المفارقات والتناقضات والتحويلات وليس واقع التطابقات والمشابهات والتمثالات، ففى غياب تمثيل وحيد وكلى مطلق للواقع والعالم تكون كل التمثلات اللغوية والعرفية 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 لميتافزقيات مطلقة تهبط على العالم من أعالي الفكر التجريدى السياسى الحاصر لحيوية الواقع واللغة والعالم والفن، وبهذه المثابة يكون فعل المغامرة الإبداعية هو فقه الوعى بالواقع، وفقه الوعى بالوعى بالوعى المضاد، والوعى بالوعى نفسه معا وفى وقت واحد، فالفكر لايساوى الحادثة، والنظرية لا تساوى الواقع، والعلامة ليست هى الشئ بالضرورة، والتصور لا يطابق الممارسة بكافة جمحاتها وتشعباتها العلمية المادية المعقدة المتشابهة، 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 مستمرا 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 تابعاً 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 بعيداً عن بنية الواقع المادي نفسه، واقع الإبداع أو واقع التطور الجمالي واللغوي بما حول العلاقة بين اللفظ والمعنى إلى علاقة جواز واحتمال ومعايير بعيداً عن دفق الوجود الحى أساس كل جواز وحركة واحتمال، ومن ثمة يجب ألا نستسلم لوهم الاستنباط وتطابق الاستقراء، ومماهاة النظام وبنوية القياس، عبر تشكيل لفظي إنشائي يخشى الحياة ولا يجترح تجريبها الحر الخلاق.

إن اكتشاف الاستمرار الكامن في الاستمرار، والانفصال الذي ينخر بنية الاتصال نفسه يدفع التجريب الإبداعي إلى المسألة الجمالية والمعرفية الجذرية للتصورات التي تكون نظام الحقيقة في المجتمع، ومن هنا كان فعل الإبداع هو الفكر في الفكر نفسه، والقدرة على المسألة المعرفية والمنطقية والمنهجية الجذرية للمفاهيم والتصورات التي تحرك الواقع والتاريخ واللغة وترسم حدود العقل والفعل والممارسة، فالتجريب الإبداعي هو قدرة انعكاس الوعي على ذاته، وانقلاب المنطق على قواعده، وخروج الواقع على تصورهِ، وتُمرّد اللغة على منظوماتها النحوية والتركيبية والدلالية، التجريب وفي النهاية يكون فعل الإبداع تفكيكا للتراكيب الرمزية التي تدشن نظام الحقيقة- أى حقيقة- في المجتمع وفعل الإبداع إذا يفكك فليس لمجرد التفكيك العبثي الشكلي الفارغ بل لإعادة البحث عن تركيب رمزي ومنطق وتصوري للغة والعقل والفعل والواقع والتاريخ يكون أكثر

خصوصية وتعددا وانفتاحا وجدلا وممارسة وإنسانية، بما يحدث هذه الطفرات المعرفية الجذرية فى بنية السوعى بالواقع واللغة والإبداع والجمال وحدود الإمكان البشرى نفسه، حتى لىتم استبدال إدراك بإدراك، ومفاهيم بمفاهيم، وعالم بعالم جديد، وفى هذا التغيير الإبداعى التجريبي اقتراح ببرنامج معرفى تخيلى 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 وأشياءه وموجوداته وأحيائه وكافة صور علاقاته، ومن ثمة كانت محاولتنا النقدية المتواضعة فى هذا الكتاب.

## مقدمة للحوار

إن حقيقة الشعر أعلى من تصورات النظرية، والشعرية الحقّة قادرة على تكيف 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 الأنفة إلى عوالم أدبية، وفلسفية، وعلمية، وكونية لامتناهية، تتأسس حدودها الجمالية الجديدة وفق منطلق 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 الشبكي 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 البات 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، والتباسية العالم، وضبابية الحقيقة وتداخل وجوها، وتعقيداتها الهائلة.

و قد كشف فلاسفة العلم المعاصرين مثل " فيرا أبندا " وتوماس كون ولاكاتوش وديفيد بوهيم رولان أو مينوس في مباحثهم المهمة فى نقد الوضعية المنطقية والبنائية الفلسفية ووهمية " وزيف القضايا التحليلية والتركيبية، واضطراب مبدأ المقاييس، كما كشفوا عن التاريخ النفسى والاجتماعى للجسم الموضوعى الداخلى للعلم نفسه، فالعلم دائما ابن الواقع النفسى والتجريبي معا، ابن المعمل والعواطف، فالعلم سياسة للعلم وليس تعقلا للمنهجية، حيث تختلف منهجية المعرفة عن إرادة المعرفة التى هى إرادة الحياة والوجود بكل مايتسعان له من تعدد وتعقيد وتداخل حتى قبل معرفى أوحتى قبل منهجى، وصار مصطلح العلم هو (( الفعل العلمى )) لا النظر العلمى، كما يقول الدكتور يحيى الرخاوي " (( ليس مجرد النظر العقلي ، بل صار حقل العلم هو فعل إنساني كلي يتميز أساسا بفعلية نوع من التفكير يتصف بالتسلسل المنظم من الملاحظه إلى الفرض إلى التحقق إلى المراجعة إلى التكذيب . إلى فرض التوسيع ، إلى إعادة صياغة الفرض (الفروض ) وهكذا باستمرار ، وكثيرا ما يسمى فعل العلم بإسم " التفكير العلمى " وقد قصدت من استعمال كلمة " فعل " هنا قصدا ، حتى أنفي أنها عملية تنظرية معقلنة فقط )) (١).

لقد تقاربت المسافات العقلية والروحية والحدسية والافتراضية والتخييلية بين العلمى التحريبي، والمنطقى الفلسفى، والتخيلى العنى، والميتافيزيقى الكامن فى المجاز الأدبى. فإذا كان المجاز يعنى بتفكيك شروط الحقيقة كما تتجلى فى علاقاتها الاجتماعية العقلية اليومية، وعلاقاتها العلمية والثقافية الشائعة ويقترح عبر الخيال ما لا يسمى بعد، أو ما يند عن التسمية بطبيعته، وما لا يخضع لتصورات العقل الجمعى السائد، وما هو خارج شروط الواقع بكافة صور أنساقه الرمزية، فإن (بروكود)) عالم الفيزياء الحديثة والحاصل على جائزة نوبل يؤكد مع (دافيد بوهيم) على، (( أن الحقيقة البدئية الأصلية تقع إلى ما وراء كل ما هو متدرج فى الأشكال الثابتة للقياس فيجب على طرق الرؤية أن تتوقف عن ملائمتها لتفسح المجال لأمثال عديدة من الارتباك والفوضى..... وتكون الرؤية الإبداعية فى كلية الحقل القابل للقياس عملا من أعمال لانهائية غير قابلة للقياس )) (٢).

يجب إحداث مثل هذا التداخل الكلى الخلاق فى نظرية المعرفة المعاصرة سواء فى مجالها العلمى التجريبي أو مجال الإنسانيات ومناهجها، يقول طارق حسن

وهو بسبيله إلى رَأب الفجوات المعرفية بين علوم الطبيعة والمادة، والعلوم الإنسانية والاجتماعية، يقول، ((وليس عجيباً أن يتفجر الوعي . الخطير في آثاره التطبيقية في 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 مثلاً في ثلاث حالات ( متناقضة ) لثلاثة مراقبين، يكون كل منهم صادقاً تماماً، برغم اختلاف شهادة كل طرف عن قرينه!! بعض عناصر المادة يبدو أنه يتكون أو يمكث مدة ثم يختفى ومن مثل هذه المعارف تولدت مفاهيم الزمن المضاد، ومفاهيم المادة المضادة ومفاهيم نظرية التداعى ((*catastroph theory*)) حيث تخرج تطورات الحداث خارج حدود القدرات القياسية فتبدو كأنها غير موجودة، فى حين أنها 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 أخرى، وقد يكون ما تطلقه مضراً أو شافياً أو مميتاً، وفقاً للظروف والحدة والحال، وتخبئنا ملاحم علوم المادة وسيمفونياتها أن ما يبدو لنا ثابتاً مصمتاً 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، ووفقاً لطرق القياس ومدى حدة علاقة الوعي، وما تحمله من نذبطة طاقة. كون هائل نابض متحرك، قد تستغرق النبضة بمقاييسنا الزمنية خمسة آلاف أو عشرة آلاف مليون سنة فينبسط ثم ينقبضن وهو الآن فى حالة انبساط، والأجرام الهائلة والنجوم والكواكب تهرع متباعدة فيما يبدو وكأنه شهبق كوني هائل، والنجوم ومنها الشمس دورة حياة عجيبة مثيرة، فإذا بلغ النجم الكبير، يتداعى غما بسرعة وسطية فيتحول إلى جرم خامد نسبياً . 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 وياله من إيقاع كوني

يعلمنا الكثير بلا نهاية: النسبية والحركة والتعريف بالناظر والمنظور ووسائل القياس وظروفي كأساس للتقويم المرحلي....

إن هذا المقال لا يحدد تخلف العلم القاصر ومخاطره، فهو يرى أن تخلف العلم ليس في كينونته مطلقاً، بل في ظاهرة ضياع الوعي بالحدود التي يلتزم بها بالضرورة، منهاجه التثبتي التجزيئي العزلي إلى درجة التردى، في خطأ اعتقاد أن معارفه هي معرفة بالكل الحى، في حين أن نقطة المعرفة عند منهاجه هي التجزىء والتثبيت، وهو التناقض المانع للكل الحى، فما بالناس ومن ظواهر الحياة أن جمع الجزاء لاستكمال الكل أو طرحها منه لا يكاد يكون أبداً جمعاً حسابياً أو طرحاً (( علمياً )) رياضياً!! .... ويحالف ملاذ البشرية الأخير هذا علوم المادة وعلوم الكون حيث فرضت عليها فرضاً 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 التوانى والأيام واللحظات وبلايين السنين، هذه الملحمة فرضت على علوم المادة الكون ان تتحول لإلى فن حليف للفن، أى إلى فن علمى حديد يضيف إلى فنون الموسيقى والدراما ويتعلم منها، عن ذاك يعى الطرفان تدريجاً المصدر غير محدود الثراء الذى طالما أهمل وبترو أنكر، ألا وهو الإنسان الحى النابض المتكامل)) (٣).

ومن واقع الوعي المعرفى السابق، تصدرت قائمة المنظومة المعرفية المعاصرة تصورات جديدة عن حدود المعرفة، وحدود الجهل، وصار وكد العلم المعاصر منحصر فى الوعي بالجهل، وليس مجرد الوعي 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 بين معرفته، لقد صار الوعي بالجهل علماً عطيماً تجاه تعقد العالم وتداخله وتشابكه، وصار العلم فى أعرق 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

((اللاتحديد- التضاد- التشوش - اللادقة -الفئات الغائمة - الاحتمالية-  
الالتباس )) وجميع اللآليات المعرفية السابقة، تمثل وجها أصيلا من وجوه الوعي العلمى  
المعاصر، وهى تمثل الأدوات الفلسفية، والذهنية، والمعرفية، والجمالية، الجديدة فى معالجة  
تعددية النصوص وغموض الواقع، و التباسية العالم، وضبابية الحقيقة وتداخل وجوها،  
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 بصدر كتاب (فايزر) عام ١٩٤٨، بعنوان ((السيبرناتيقا  
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 الآلات، والمعلوماتية، والإدارة، والتخطيط، وكان من آثار ذلك أن  
العقل البشرى أصبح وللمرة الأولى فى تاريخه العلمى المديد قادراً 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  
الخطرية الواحدة، بفكرة المنظومات المتداخلة (( ففى نظرتى تصافر المنظومات  
)) (أو تداؤب الأنساق)) Synergctics عند (هرمن هاكن ١٩٧١) والتواصل الإرتقائى  
المجتمعى Soicogenesis عند ( فلاديمير نوكا ١٩٨٢) نجد أن الموجودات أو الأنساق

أو المنظومات الأدنى سواء هي حية أو غير حية، قادرة على الارتقاء فى المرتبة أو النمو إلى مرتبة أعلى فى مجالات عديدة، وأن هذا التنظيم الذاتى للترقى يحدث من خلال أداء أو فعل مشترك لعدد من الأنساق الأصغر (نسبياً) *Sub-Systems* حيث يودى 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 مخلوقاً جديداً يكون أكثر رقياً فى تكامله ووظائفه من الأنساق أو الأفراد المكونة له (٤).

لقد انتقل الاشتغال العلمى المنهجى التعددى من طبيعته ألدتافيزيقية الملتغالية انفا 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 أولاً، وفكرة التداخل والجدل البينى بينه وبين الوسائط الفنية الأخرى ثانياً، وهو ما تجلى فيما يعرف الآن بالعلوم المتداخلة (*Multidicplinary Approach*) وتبعاً لذلك تحولت الأسس المعيارية لا مضامين المعايير فقط للمجازات الأدبية المعاصرة فهناك الآن ألوان كثيرة من أشكال التداخل البينى الخلاق مثلاً بين الشعر والمسرح والرواية والمونتاج والسينما واللوحة التشكيلية، ونرى هذا أيضاً 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 التي 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 وألواتاً وأصواتاً جمالية، أو حتى قوالب وأشكالاً 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 ( *interdiciplinary Approach* ) فى الأنساق التعددية المتضافرة القائمة على فكرة (( تداؤب الأنساق ) التى طرحها (هرمن هاكن)) من قبل. كما يجب أن نفيد هنا أيضاً من مفهوم (( التشابه الأسرى *Afamily Resemblance Concept* )) الذى طرحه الفيلسوف (( فتيجنشتين )) فى كتاباته الفلسفية المتأخرة والتى لخصها الدكتور عادل مصطفى فى كتابه عن (( استطبيقا 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 مبدأ التعددية تصورا لا واقعا: (( حيث يكون هناك جوهر واحد متميزا، تختلف صفاته حسبما يتجلى فيه من أجزاء الوجود، وقد يعتبر لايبنتز (( أحاديا )) لاتعدديا )) (٦).

لقد تغير الوعي المعرفى والفلسفى المعاصر تغيراً نوعياً جراء الثورات العلمية الجذرية، التى تعاونت 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 اللازم أن تتغير معها طبيعة الوسيط الحسى نفسه، المكون للفنون فى شتى تجلياتها، كما تعددت واغتننت الحدود السابقة لبنية الخيال نفسه بما يوسع من تلاميها 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 أيضاً، فمجملة التصورات والصفات التركيبية التعددية التداخلية المكونة للبنية العلمية الفيزيقية، تنطبق أيضاً على البنية المجازية والتركيبية للأدب من خلال تصويره الجمالى والمعرفى الخاص للوجود والواقع، فكلا النيتين (( العلمية والفنية )) يسبح فى الساحات المجهولة، ويلفه الغموض، ويحيط به الالتباس الكون كله من الجرة إلى الذرة يلفه الغموض، واللاتناهى واللاتحدد واللايقين والفوضى، والانفتاح التعددى، والتشوش (( الفراغات، والسنون الضوئية ونقاط الظلام الكونية وغيرها ))، مما وسع من حدود مفهوم الخيال نفسه، وحدود الوعي الجمالى بالضرورة، لقد صارت بني الغموض والتخيل والاحتمال والفرض ضرورة علمية حتمية لامناص منها، يخلقها ويسلم بها كل من العالم والفيلسوف والكيميائى والفيزيائى والشاعر معاً لكى يعيدا للوعى الإنسانى المعقد المتداخل توازنه أمام انحصار المسالك المنهجية السائدة فى الوعي بالواقع والثقافة والذات والعالم.

إن جدل المجهول والمعلوم يرف على كل أنماط الوعي العلمى التجريبي والشعري التخيلى معاً، وصار هذا الجدل المنظومى التداخلى مادة للفنان والعالم والفيلسوف جميعاً، 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 (فيرأ أند) 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 استثنائى بالحقيقة، فنراه ينقد وضعية فيينا وتكذيبية كارل بوبر، وبرنامجية لاکاتوش إن أبند ينقد الوضعية المنغلقة، والاستقرائية المختزلة المبسطة، والإمبريقية المحدودة، ويحاول أن يدخلى العلم المعاصر إلى معاينة جديدة للعالم المحيط به محذراً باستمرار من اللغة التى ينطلق منها البحث العلمى فداثما 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 نارس الاستقراء، والاستقراء المعكوس، والبرهان المعكوس فى وقت واحد لنرى العالم حقا فى تعددى التداخل الحسى المذهل، يقول فايرا 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 نظرية 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 بتقاليد الجمالية الموروثة والمعاصرة معا إلى الأنموذج الجمالى التعددى القائم على التداخل والتشعيب، والتزام الجمالى البنىوى المفتوح، بما يحدث تغييرا كيفيا لمفهوم الوعى المجازى والنقدى معا مما يستتبع بالضرورة تغيير العلاقات المجازية فى بنية الخيال نفسه من جهة، ولفاهيم 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 شىء، ولم تعد تعرا الموضوعية الصارمة اهتماما كبيرا، لقد صارت الموضوعية والعقلانية نسبين إلى حد كبير بل صاروا اصطلاحيين، لدى فلاسفة العلم المعاصرين أمثال فاير أبند وإمرى لاکاتوش وتوماس كوين وغيرهم، ودخلت بنية العلوم التجريبية نفسها فيما يعرف بالفئات الغائمة، ومنطلق التشوش واللاتحدد واللاذقة، ولقد

انتقل منطق الغموض ثانياً من الفنون إلى العلوم كما هو واضح لدى فلاسفة العلم المعاصرين (( فيرا أبند وإمري لاکاتوشن وتوماس كون وتوماس فى كوين ورولان 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 جميعاً، من كونه آلية جمالية متطورة - تتيح تعدد المعنى ووفرة التأويلات النقدية - ضمن آلياته الجمالية المتعددة إلى كونه حداً بنائياً تركيبياً لا جمالياً فى بنية الفنون على اختلاف مكوناتها الجمالية، وظواهرها التعبيرية، حيث تفتت فكرة المركز الجمالى الواحد والوحيد، وصار المركز الجمالى فى الفنون كامناً فى المناطق الجمالية الصامتة، والفجوات التخيلية الغائبة، أكثر من كونه فى سطوح النص وظواهره الأدبية البادية الخاضعة لتصورات المناهج النقدية المتعددة السائدة، ومن هنا نستطيع أن نستعير فكرة (( أيزر )) عن اللاتناظر المعرفى والجمالى بين النص والقارىء لتوضيح ما نحن بصدده هنا من رؤيتنا للمنهجية المنظومية التداخلية، إن اللا تناظر عند أيزر

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

الإبداعي)) إشكالية نقدية قديمة جديدة فى آن، وهى تدخلنا فى مشكلات جمالية وفكرية ومعرفية بين شكل الصيغة الشعرية وتحديدات الوعى النقدي لها فى الواقع النقدي العربي المعاصر، مما يجرنا جراً إلى وجوب خلق آليات نقدية إجرائية جديدة، قادرة على ضبط الوعى النقدي فى علاقته بالنص الشعرى، وتطوير آليات منهجية موضوعية تتسم بالمرونة والتعدد والقدرة على المراجعة والتجريب والدمج والصحور، 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 فى 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 أشكالها وتصوراتها موازياً للتجريب فى الخلق الفنى خطوة بخطوة، وتكتسب القراءة النقدية قيمة موضوعية جمالية ناتجة عن الفحص الأسلوبى لمكونات النص الأدبي، ومن خلال هذا التراكم الموضوعي الجمالي للعملية النقدية نفسها يثرى النقد والفن معاً، الفن بصفته منطلقاً للإبداع، والنقد بوصفه مسباراً جمالياً للفن، ومنهجاً ينطلق من جماليات الفن وروحه المبدع لينتهي إلى تقديره والحكم عليه عبر وعى جمالي نقدي مبدع، لا يختلف عن روح الفن إلا فى الشكل والمصطلح وآليات الوعى الجمالي. وقد لحظ الدكتور شكرى عياد شيئاً من هذا فى دراسته المهمة بمجلة فصول عن (جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية) ودعا الى وجوب تقديم تصور نقدي متميز ومرن فى الوقت نفسه، بحيث يشمل على بعض الثوابت وبعض المتغيرات، ومن هنا تكون مقابلة التقييد النظري مع ما يتضمنه من تثبيت قيم معينة، بالخبرة الشعرية الإبداعية التي تنطوي بالضرورة على قدر ما من الابتكار، مسلماً ضرورياً لاستخلاص النموذج النقدي، ومن هنا وجب أن نكون واعين بأن قراءة النقد هى قراءة النص الذى كتب للنقد، وليس النص النقدي بديلاً للإبداع ذاته، ومن خلال الالتحام الخلاق بين ترسانة المصطلحات والمفاهيم النقدية، ووهج الطاقة الإبداعية تتخلق أدوات معرفية ونقدية أفضل وأدق، سواء فى مقولاتها النظرية أو فى إجراءاتها التطبيقية معاً، 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 اختبارها 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 التي يشتغل عليها المنهج النظري والاجرائي للنقد، فثمة جدل خلاق مستمر بين المصطلح الشعري، والمصطلح النقدي، أيهما اسبق من الثاني ؟ بالتأكيد الإبداع كان سباقاً باستمرار، وهذه الأسبقية الإبداعية تضعنا وجهاً لوجه مع وضعية جمالية تتراكم وتتصاعد يوماً 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 الإبداعي، بغية خلق تصور جمالي ومعرفي جديد يكون قادراً على توصيف وفحص البلاغات الشعرية التجريبية الجديدة من جهة، ومحاولة ترسيم وخلق الحد الجمالي 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 إلا أن تكون مرحلية، وأن تجاوزها مرهون بقابليتها لتطوير نفسها من داخل مستجدات الحقل الادبي 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

فيتتمثل 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 أى 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 أن، يقول

الفنان رمسيس يونان في كتابه ( غاية الرسام المصري )، " إن الحياة قد تحتاط

ولكن لتثبت وهى تشمل المنطق، ولكنها فوق المنطق، وقد تصطنع المقاييس

في أوقات الفراغ، ولكنها تزيد بها ساعة العمل، فالمنطق والمقاييس حدود، والحياة

إغارة متواصلة على الحدود ))، إن النظرية الأدبية تسعى لمعرفة علم الأدب بينما

النص الإبداعي يسعى لمعرفة الأصول المعرفية للنظرية ذاتها، وبهذا التصور يكون

الإبداع الجاد الأصيل قادراً باستمرار على خلخلة الحد البلاغي والاسلوبي فى نظرية

النقد وهو قادر أيضاً على تحويل المقولات المعرفية للنظرية، والمضامين الفلسفية

للأدوات النقدية - تحويل جميع ذلك إلى محل للنقاش، أكثر من الإبقاء عليه موضعاً

للإعجاب، إننا بحاجة للاختلاف أيضاً بنفس حاجتنا للاتفاق.

وفى هذا الكتاب حاولنا طرح جميع التصورات السابقة حول جدل النظرية الأدبية

والمصطلح الإبداعي: 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 نتجلى إحدى

صور أزمة النظرية النقدية - النظريات - فى هذا المفترق المعرفى والجمالى والمنهجى والإجرائى بين خطاب النظرية، وخطاب التجريب، بما يضعنا أمام السؤال النقدى والفلسفى الجوهرى باستمرار:

ما دور النظرية؟ وما دور الإبداع؟ هل تطبق النظرية النقدية على الإبداع تطبيق الأسباب على النتائج، وهل لازال فى نظرية المعرفة المعاصرة هذا الارتباط العلى الكلاسيكى بين الظاهرة أو الحادثة واللغة المعبرة عنها؟ وهل لازال هناك هذا التعاقب التكوينى السلس والحقيقى بين العلة والمعلول سواء فى 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 المشعب بالسرية والغموض تحت ألوان من الرمز الغريب والصورة المركبة، والإيقاع المعقد الذي يوضع القارئ فى موقف المطاردة المستمرة لعنى يأتي ولا يأتي، يحضر ويغيب عبر التفكيك والتركيب، الاستبطان والتحليل والإقامة فى باطن التجربة، والخوض فى قراءة هندسية مرجعية واستكشافية فى آن واحد" (٩).

وبعيداً عن حصر المنهجية النقدية فى 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 الوعى النقدى والنص الإبداعى، فلا تنفك النظرية - النظريات - النقدية عن كونها استبصارات نقدية، ونظرات اجتهادية، واحتمالات جمالية أقرب رحماً للنص الأدبى من احتمالات جمالية ومعرفية أخرى لاتقل عنها صحة!! هل نظريات النقد قواعد موضوعية صارمة وملزمة للوعى الجمالى أم هى مجرد استبصارات مختبرية احتمالية للإبداع؟ هل النظريات النقدية مجرد سمات وجدليات وأنشطة جمالية معرفية تعددية مفتوحة - أم قوانين حاسمة وهويات مجربة سلفاً؟! إن أية لحظة موضوعية أو قواعدية أو تجريبية فى عملية التصنيف والتنميط النقدى هى تقويض لكفاءة هذا التنميط والتفكيك فى ذات الوقت، باعتبار أن التفكيك مجرد احتمال نظرى ضمن احتمالات تنظيرية أخرى!! كما أن كل تفكيك نظرى للعالم أو التاريخ أو النصوص هو امتلاء أيديولوجى فى ذات الوقت، وحتى لو أردنا أن نقرع الإيديولوجية

بالمنطق العلمى المجرّد حتّى 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 قومى جاد والناقد أشبه بالطبيب الخلاق الذى يفصل العضو المعطوب عن الاعضاء الحيه فى الجسد الحى) وهو يفصل الجزء الخالد فى روح الإنسان عن الجزء الأيل للفناء . وفى أعماق هذا الجدل بين النظرية بوصفها تجريداً جمالياً ومعرفياً سابقاً وإكراهاً أيديولوجياً رمزياً موجهاً، والإبداع بوصفه حيوية وجودية وجمالية ومعرفية تعددية، تموت أشياء وتحيا أشياء أخرى تظهر أشياء وأنماط جمالية، وتختزل حيوات وأنشطة جمالية أخرى كمينه أو مستشرفة!! وفى 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 وافترضا واحتمالا. ومن هنا وجب على النقد أن يفيد من الإبداع ، أكثر من القدر الذى يفيد فيه الإبداع من النقد، فإذا كان الإبداع مغامرة فى 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 اختباراً وفحصا لمقولات المعلوم النقدى فى ضوء أفاق الجمهور اللامتناهية فى النصوص،

معرفة وخيالاً واستبصاراً واستشرافا، تجاوزا لمحدوديته المعرفية والجمالية المتعارف عليها مهما كانت درجة موضوعيتها- فهى فى النهاية موضوعية انحيازية تأطيرية، مغامرة لشق قنوات جديدة لأطر الإدراك الجمالى والمعرفى والتخيلى 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 الفاعلة لكن ساعته كما يقول ،

(سانت بييف) تسبق ساعة غيره بخمس دقائق إذن عليه أن يكون وزيراً خلاقاً لا مستوزراً أميناً لبروتوكولاته 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 التخيلى الجسور، النصوص الإبداعية مجرات معرفية هائلة الإشعاع تدور فى مآهات حيوية الزمن والتاريخ والتخيل، فهى أشبه بنوارات الوجود اللامتناهية فى الإزهار والإشار فى ذات الوقت، وماجدوى نظريات النقد جميعا سوى حقول اختبار منهجى ومعرفى لتحسين وعينا بالنصوص والواقع والعالم، فدائماً 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 النقدى أو السياق الثقافى العربى والغربى الذى نبت المصطلح النقدى بين ظهرانيه غالبا فى صورة من صور العقل التحصيلى الإنشائى، والغائب هنا هو الواقع العربى والنص الجمالى الذى تجسد فى أعماق بنية ثقافة هذا الواقع فى صورة من صور العقل التجريبي الاستشراقى، حيث يقاس النص بصيغة المبني للمجهول الى مقولات العلوم فى النظريات النقدية المعاصرة ، بما يجعل النص الإبداعى والنظرية النقدية مجهولين على طول التطبيق النقدى التعسف، النص الإبداعى بوصفه مجهولاً غامضاً قادراً على استحضار بلاغة اللامعنى الكمينه 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 النظرية النقدية، مهما بلغت درجة الإحكام المنهجي فيها، فهي 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، إلا من خلال تكييف النظرية النقدية على الدوام لصالح النص الإبداعى، أو بتعبير أدق تكييف المعرفة لعلم الوجود الجوهري بتعبير مارتن هيدجر، فلا يمكن تصور النصوص الإبداعية على هيئة أشكال ثقافية متقطعة تقبع هناك بعيدا عنا تقف بإزائنا بعيدا عن نواتنا ومناهجنا وعلومنا، بحيث نمتلك القدرة على رؤيتها فى ذاتها بعيدا عن نواتنا 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 فى هذا العالم ولايعنى أنها تساوى العالم، وتلك طريقة فى الوجود سابقة لأي معرفة أو نشاط فكري.

وهكذا يضعنا النص الإبداعى مباشرة فى سؤال الوجود لا سؤال المعرفة السابقة عليه فى مناهجنا ومعرفنا وتصوراتنا وإجراءاتنا، ولو استعرننا تعبير الشاطبي فى موافقاته فقلنا هناك أفاقه ثلاثة لاغنى عنهما فى مدارج المعرفة والوعى:

فقه للنظر، وفقه للواقع، وفقه فى كيفية إنزال النظر على الواقع، فنحن نقر بذلك أيضا فى الحوارية المنهجية المبدعة بين النظرية النقدية والنص الإبداعى فلن تغنى النظرية ومنهجيتها وإجراءاتها العملية التطبيقية عن النص الإبداعى شيئا فى غياب الإصغاء الموضوعى لحرية النص، وتنامى حساسية النوق 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 النقد 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 الشعري والخلق الفني وعيا نقديا بنفس قدرة الوعي النقدي المنهجي، فالخيال الإبداعي اندغام في جوهر الواقع، واستخلاص كلى لشكله وروحه العامة السارية في جميع مكوناته التاريخية وأنساقه الحضارية، وتعاليا عليه وتجاوزا له في وقت واحد فالفنان لا يكتب عمله الفني إلا من خلال لحظة جمالية ومعرفية معقدة تتصدع فيها جميع الأوصار والارتباطات الروحية والفكرية والجمالية والثقافية، بينه وبين جميع أنساق الرموز في مجتمعه، محاولا إعادة بناء العالم جماليا ومعرفيا وتخيليا، ليعيد اتساق ذاته الجمالية والاجتماعية والحضارية من جديد، ومن خلال هذا الجدل التشعبي التراكمي 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 ماتين تحفى، ومن خلال هذا التراكم التعددى بين صدوع الخيال الإبداعي، وممارسات الوعي النقدي، تتنامى النظريات الجمالية والمعرفية معا، ولعل هذا ما حدا بتودوروف إلى القول في كتابه (( النظرية الأدبية والخطاب )) بأن شمة نظرية، وشمة خطاب، وبيان وظيفة النقد لا تنحصر فقط في (( 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 الإبداعي بوصفه حرية جمالية تخيلية خلاقة في المقام الأول . أقول إن هذا التبادل الجدلي بين الإبداع الفني والإبداع النقدي 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 التي تمارس خارج نطاق السرب الرمزي العام المحيط بنا من كل جانب، فإنه يتوجب على النقد أيضا أن يكون مغامرة يخوض فيها الناقد تجربة حية مع اللغة الفنية.

لقد تنامت لدى على الأيام قناعة فكرية بأن الخطاب النقدي العربي 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 بالارتياح، والتسليم والانبهار بالغريزة والانتقاء والاستبعاد، نحن لا نحسب فنوننا وراثنا حبًا بصيرًا خلأنا، لأننا مطمئنون إلى ما قدمته لنا النظرية النقدية الرسمية، زاهدين في السياقات التحتية التأسيسية التي يبدئها الإبداع ذاته بعيدًا عن الوعي النقدي الرسمي العام، لقد رضيت نظريات النقد بمسألة الوعي الجمالي غافلة عن المؤسسات الخفية المخبوءة في اللاوعي الجمالي المسكوت عنه، ولقد تحولت النظرية النقدية باسم العلم نفسه وتحت دعاوى العقلانية والموضوعية والصرامة المنهجية، إلى ما يشبه عماء الأساطير في تدشين نظريتها العامة السائدة فانثقل 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 تخيلية كلية معقدة من الوجد والحب والنشاط الخلاق، فإذا كان الفن مغامرة في التعبير فيجب أن يكون النقد أيضا مغامرة في الكشف والتفسير والتنقيب والتحريك 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 باشليار 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 البصريات، 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 ومنتالبا 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 بربمتها، بل لا نغلو إذا قررنا أن في داخل كل اتساق منهجي ما، انحياز أيديولوجي لغوي ما، فنحن مخلوقات لغوية رمزية في المقام الأول والأخير، نحن نتيجة وجودية طبيعية للتراكم اللغوي المكرور في جميع مناحي تصوراتنا الاجتماعية والسياسية والحضارية والعلمية والثقافية فنحن لا نكون إلا 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 فعلا 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 معايير تعلق على فجوة الذاتية والمنهجية والموضوعية معا.

وهذا يعني إننا مطالبون بأن نكون منهجين وغير منهجين معا، نسقيية ولانسقيين معا في وقت واحد، فإذا كانت المعرفة المنهجية ضرورة علمية، فإن المعرفة غير المنهجية تمثل ضرورة علمية مماثلة أيضا، ومن هنا كان منهجنا قادرا على أن يجمع بين السيمانطيقا والهرمونطيقا في قران واحد، ويضم الفهم إلى التفسير إلى التأويل ومعرفة الموضوع إلى معرفة الذات إلى رحابة الاستشراق داخل ربة 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 التي حافظت كثيرا على بنية الاتساق المنهجي، وهو مصطلح "الاتساق المنهجي" للعمل في موازاة جدلية تامة مع مصطلح "الاتساق المنهجي"، وإذا كان إليوت قد تحدث قديما بعد جهد جمالي جهيد مع المدارس الجمالية السابقة عليه - 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 ووعيتها لدى الجهاز النقدي الرسمي باستنفار كينونتها الجمالية الخاصة ضد معايير الفهم والوعي الجمالي العام فى المؤسسة النقدية الرسمية ، إن الإبداع يكيف النظرية النقدية بأكثر مما يتكيف بها ، فالظاهرة الجمالية تسعى إلى تحرير الفكر النقدي الرسمي من معاييرها المسبقة ليتوصل إلى معايير جمالية ومعرفية نابعة من النشاط الجمالي للغة الأدبية نفسها ، بما يقرب اللاتساق بالاتساق، والمنهجي ((بالعبر منهجي)) واللغوي بالما وراء اللغوي، ومن هنا كان منهجنا يبحث فى نظرية نقدية ضمنية تجمع بين العقل والمعيار والاتساق والحدس والحلم والاستشراق مرة واحدة وفى 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 تأثرا وتأثيرا ومعنى، وهذا ما يجعل من المجاز موضوعا غير قابل للانحصار خلف تخوم الحدود، فهو يعيش بينها ويتنقل تماما كالمعنى الذى لا يمكن لأى ميدان أن يحتكره)) (١٠).

ومعنى هذا أن المجازات الأدبية الجسورة الخلاقة قد تم احتوائها وقمعها ونبذها خارج الشروط الرمزية الثقافية الجماعية التى تؤطر عالم الحقيقة النقدية السائدة وظل المجاز شريدا فى العراء الجمالي المطلق مالم يرتد إلى صورة من صور الحقيقة فى الوعي الرمزي السائد، أولم يفسر من خلالها وستظل مغامرات المجاز تجديفات وهرطقات غير مرغوب فيها بل غير معتد بها فى الأساس، طالما غير مسبوقه بحقيقة ما فى أذهاننا، فقديما قال نقادنا وبلاغيوننا ، (( 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 مفهوم الحقيقة بالقياس إلى مفهوم المجاز، وتم نقل هذا التصور إلى عالم الشعر فى صورة قرب التشبيه والموائمة بين الدال والمدلول، حتى ليُفسر الشعر على وجوه من

وجوه المعرفة السابقة لدينا فى الوعى الفردى او اللوعى اللغوى الجماعى، والحقيقة حسب هذه التصورات تعنى الثبات والاستقرار والمألوف والمعلوم من الحق بالضرورة. وقد ظل المجاز تابعا امبنا 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 وبنية الثقافة بأسرها فالمجازات تحتقب العقل والوجود والواقع وتعلو عليها فى آن واحد. وصار الإدراك البشرى فى أى صورة من صورها 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، ولا نستطيع أن نفكر إلا تفكيراً مجازياً 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 خلاقية، ويجب أن نستحضر نيتشه هنا الذى كان يرى الحقيقة حشداً مضطرباً من الاستعارات والمجازات المرسلّة والتشبيهات بالإنسان، ومن ثمة فإنى أرى أن نشاط اللاتحد الجمالى فى بنية الشعر كان تعمل بنفس قدرة نشاط التحد الجمالى والنقدى، وبلاغة التشويش كانت تتأصل بذات قدرة بلاغة الاتساق، وكانت جماليات اللا معنى تعمل بصورة جدلية خلاقية مع جماليات المعنى والقصد.

إن الظواهر اللغوية، والمعايير الجمالية والمعرفية والبلاغية الرسمية العامة كانت على الدوام تضمّر بقدر ما تظهر، وتمحو بقدر ما تثبت، ومن ثمة فإن احتياجنا لمنهجيّة عبر منهجية، أو لموضوعية لا اتساقية تعمل جنباً إلى جنب مع موضوعية منهجية اتساقية. ضرورة علمية لا مفر منها سواء فى منهجية العلوم الإنسانية، أو التجريبية أو التطبيقية. وبالحرى فى منهجنا النقدى التعددى الذى يعتمد المصطلح المجازى أصلاً من أصول النظرية النقدية، وإن أخذنا الموضوع كله بعين الاعتبار كما يقول - بورديو - فإنه يوجب علينا أن نفهم جدل الظاهرة الجمالية جنباً 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 دواخلهم 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 العربي 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 الرمزي ضد بعض بما يعيق التطور الموضوعى 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 فى معظمه نقداً مؤسسياً رسمياً عاماً يعلى من الاستهلاكية النقدية على الإنتاجية . ويطمئن لفكرة القبول والدقة والوضوح أكثر مما يطمئن لفكرة الارتباب والقلق والمساءلة . لقد استبدل الخطاب النقدي المؤسسى فى معظمه الفعالية بالفعلية . والتفاعل بالانفعال . والغزيلة 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 الذى 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 الإتياع والاستقامة والوضوح والتقرير ، وبين ذوق الهرطقة الإبداعية المختلفة القائمة على التأمل والخروج والتعرج والرهق والحرية ، إننا نمتلك رغبة إنسانية ومعرفية وجمالية لهيئة من أجل فرض صورة وشكل ونسق على ما ليس له شكل او نسق أو ما هو 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 صورته أقوى من قدرتنا على ملاحظة جدل السلب الخلاق والذى يترأى فى هيئة ثقوب سوداء غير مرئية فى حنايا الواقع والظواهر والأشكال ، علينا أن ننقل مفاهيمنا النقدية إلى ما اقترحناه هنا فى هذا الدراسة من فكرة ((التعدد المنطومي التداخلى)) للأطر والتصورات والمفاهيم وتعالقاتها الزمانية والمكانية كما علينا ان نسلم بالجدلية النسبية للمتناهى فى الفوضى ، مع المتناهى فى التنظيم ، حتى نتيج لإمكانات ((الجدل المنطومي التشعبى التداخلى)) ممارسة حدوده القصوى الخلاقة وذلك من خلال تأطير تفكيكى - أقصد الإفادة من المنهج لا المنهج التفكيكى فى ذاته بوصفه مذهباً - محسوب بصرامة منهجية لمجموعة من الأنظمة المعرفية - لا العناصر - المتغيرة للمناهج النقدية المتباينة ، التى تصل التعدد التداخلى المنطومي الهائل لمكونات الظاهرة الأدبية ببعضها البعض ، مما يعدد من أوجه الجدل التداخلى المنطومي بين المطلق

والنسبي 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 سنيين 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 تصورا 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 منطقيه النسق بمنطقية اللانسق، وتسييل اللاموضوعى فى الموضوعى، وتجذير الغرابة فى المألوف، إن فكرة الفضاءات المنظومية البينية سواء فى بنية الإبداع أو بنية المنهجية النقدية معا، تنحوباتجاه 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، أو نقدى أو إبداعى- تأمل علمى متسق يمتزج باعتراب 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 لى 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، والتي تكمن على الأكثر فى مفاصل الصمت والغياب لا التوافق والانسجام والاتساق، سواء فى بنية النظرية النقدية، أو بنية النصوص الإبداعية، بما يمكننا من استشراف الفواصل المعرفية والجمالية البينية الصامته الواقعة على الحدود البينية - الفجوات الصامته - الجدلية للمنظومات المعرفية التعددية العاملة فى بنية المناهج والنصوص الإبداعية معاً، ولقد تبذرت لنا هذه الفكرة مقبولة إلى حد كبير، بعد قراءة نصوص 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، فدائماً كان النص قادراً على كشف التراخي الاصطلاحي وكسله، أو نعدام الكفاءة المنهجية للمصطلح النقدى المعاصر فى كشف التعدد النوعى الجمالى المتشعب فى النص، أو تجلية جدل الصمت والكلام، والفراغات والفجوات فى بنيته، فدائماً تحتوى النصوص التعددية التداخلية على دلالات نصية بادية ومضمرة ومفترضة فى أن، حيث تتفاعل فى طلاقات نصية تعددية تداخلية تزامنية، متعددة الغور والتشكيل معاً، حيث تتداخل الدلالات النصية المضمرة، بالدلالات الجمالية الظاهرة، وتتجادل مساحات جماليات الصمت مع مساحات جماليات الكلام، وترامى التقاطع الفراغى التداخلى فى النص إلى نفي التنامى الجمالى الخطى، بقدر ما يتصارع معه هذا الأخير، لقد امتلأ وشملاً النص التداخلى التعددى مساحات الانقطاع والاحتمال والتعدد والغياب والتباطن التفاعلى الجمالى بين منظومة الأعراف الجمالية الظاهرة، ومنظومة الأعراف الجمالية المضمرة والصامته، أو ما نستطيع أن نطلق عليه ((الجماليات المرجئة))، إن الخيال البينى المنظومى التداخلى يحرق المعرفة الجمالية والفكرية من حدود التعاقب والتجاور، وحدود الحواس الإنسانية التى صارت ضئيلة بالقياس إلى سعة العوالم الصغيرة والكبيرة معاً، ويغوص بنا فى المتناهى فى الصغر مثل ما يغوص بها فى المتناهى فى الكبر، لقد عرف العالم اليوم ((تكنولوجيا النانو)) تلك التقنية- المتعلقة بالعمليات

الخاصة بالفيزياء والكيمياء والبيولوجيا والتي تتم على مقياس للطول مقسم إلى أجزاء من ١٠٠ مليون جزء من المتر، وإن تقنية النانو هي أيضا فن إنتاج أجهزة وآلات صغيرة الحجم على المستوى التجزيئى إلى حد ما، فالنانو شىء صغير بما يكفى بحيث لا يمكن رؤيته بالعين المجردة ولاحتى بالمجهر لكنه على أى حال أكبر بما يكفى من اللالكترتون بحيث يمكننا التحكم فيه)) (١٣).

لقد أمحت حدود ماكان يعرف بالصغير والكبير وصار التعقيد والغموض والفراغات والاحتمالات والافتراضات والفوضى تقود بنية السعى 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 لتحصص فى حدود السعى بالجهل والمجهول ، لا السعى بالواقع والمعلوم، صار العلم المعاصر نقاطا ضوئية متقطعة خاطفة فوق سديم كوني كلى مظلم، وتغير منطق السبب والنتيجة، ومنطق العلة والمعلول سواء فى الفلسفة أو المنطق، وتعقد وتداخل مفهوم الجدل نفسه، واتسعت وتضايقت طبيعة العلاقات الجدلية المتداخلة فى بنى الذات والفكر والواقع والخيال والحلم والصمت والكلام، إن نظريتنا التعقيد *COMPLEITY THEORY* والفوضى *CHAOS THEORY* يعمان كل شىء 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، والطبيعة والمجتمع والثقافة، والواقع بالرموز والمعانى، يخلتنا 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 أو الغموض لا يعني السكوت أو العدم المطلق، أو الإبهام الخاوي من الدلالة، بل الصمت والغموض هنا كلام حي مسجون لم يطلق سراحه بعد، ففي مجتمعات القهر والتفاوتات التطبيقية 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 جمالي 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، ومراقبي التأمل أخصب من مدارج الشيوخ 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 طراحتها 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 المقتد، 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 الجمالي المتواصل لحقائق العالم والعلم عبر جدليات لاتنتهي مع الحضور والتأسيس والسائد والممكن بل المستحيل، كان من الضروري أن يقع منمجتا المقترح في، ((العمق المعرفي البيئي المنهجي))،، للتعدد المعرفي والفلسفي الكامن في مختلف المنهجيات النقدية المتاحة، وهذا سيغير من مفهوم

الجدل الجمالي نفسه فينقله من كونه جدلاً أو حتى جدليات داخل حد النظرية النقدية والجمالية الواحدة إلى كونه جدلاً بينياً يكمن عبر النشاط المعرفى والجمالى الترامى والعاير من نظرية إلى نظرية، ومن منهجية إلى منهجية أخرى، ومن إجراء إلى إجراء وفى أعماق هذا الجدل المنظومى البينى التعددى تتخف النظريات مت يقينياتها المنهجية الواهمة، وتتخفف المنهجيات من الحقائق المعرفية المؤلجة والمتحيزة بالضرورة، لتدخل عبر نشاط التأزم الخالق لنماذج معرفية جمالية جديدة، وليس نشاط الانسجام المعرفى المطمئن لما عرف أنفاً، 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 شرح معرفى كامن، نحن البشر ننتج الفكر والمنهج مصحوبين بأوهامنا وزيفنا ورغباتنا وجهلنا الوجودى الأصيل، ومن شة 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 أن واحد، العلم هو الاختلاف لا الاتفاق، الإجراء لا التكمال، الغياب لا السائد، الهارب دوماً لا الحاضر دوماً، المقاومة لا الرضا السلبي المطمئن، إن منهجنا يخرق فكرة التمرکز 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، لبيتكر منهجا يعتمد (( اللاتمرکز التعددى المفتوح ))، حيث يتنكر لفكرة الاتساق والتكامل والمركز فى كل شىء، ليؤسس منظومة جدل (( اللاتساق المنهجى المنظم ))، وينافى فكرة النظام السائد فى جميع صورته الثنائية الرتيبة فى خطاباتنا الفكرية المعاصرة لتتولد فكرة (( التفكيك التعددى المفتوح على التاريخ واللغة )) وربما لو استطردها قليلاً فى عرض ملاحظات المبدعين النقاد لطبيعة الإبداع ذاته وما يمارسه من نشاط بنائى معرفى جمالى لو عينا كثيراً مما نتصوره هنا فى مقترحنا المنهجي إن صفات جمالية من قبيل المرونة والأصالة والطلاقة والتعدد والتداخل والترامى التجريبى، وتحول مفهوم الحرية واللغة من مجرد تصور نظرى لغوى أداى توأصلى إلى

كونه فعل إبداع، وممارسة وجود، وخلقاً جديداً، 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 نشاطاً وحركة وضرورة وفعل بناء متحرك على الدوام، للذات الجمالية وللغة والتقاليد الجمالية المتوارثة، والمعاصرة، والأنساق الاجتماعية التى تدشن الصورة الرمزية للمواقع والثقافة والطبيعة والوجود، إن جميع ذلك يؤكد مبادئ 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 المنهجي هنا الذى يسير بانجاء 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 تأملية، ولعلنا نفيد هنا من نقد الفيلسوف فنجشتين لنظرية اللغة والمعنى حين حصر المعنى الذى تقرره أى نظرية فلسفية فيما يمكن ان تقرره مقرون ما يمكن أن تلغيه فى وقت واحد وقد ثمن الناقد الإنجليزي جون م. إيليس، فى بحثه عن نظرية نقدية حية فى كتابه ((نظرية النقد الأدبى)) من آراء فنجشتين فى هذا الصدد فقال،

(( إن تكنيك فنجشتين التحليلى هو ما ينبغى ان نستعيه..... فإن الرأى الذى يتبناه يكون بصيغة سؤال: ما الفرق الذى يودى إليه هذا الرأى؟ ويعتبر هذا الاتجاه الول ضروريا فهو ليس مجرد تفسير للكلمات ولا هو مسألة جميع 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 فنجشتين 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 نوعاً من الخيار بين الطرائق المختلفة فى تنظيم موقف)) (١٤).

ولعل تصور فنجشتين للمفهوم العائلي للمعنى يتلاقى ومفهوم إمري لآكاتوش 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 ونقداً ونقضا عبر ممارسات معرفية جدلية تاريخية يستصفي فيها العلم أخيراً منهجيته المستقبلية الملائمة للوعى بالواقع في ذاته بعيداً عن أى منهج مسبق متسلط. إن مناهج الفكر تغلق بقدر ما تفتح، وتقيد بقدر ما تطلق، هذه هي روح الفكرة التي يعرضها كل من فنجشتين وإمري لآكاتوش. ومن هنا فإن إقامة جدليات متعددة متداخلة بين الأدوات المعرفية والفلسفية والجمالية لكافة المناهج النقدية المتاحة، يدفع بنا إلى تفتيت المركبات التسلطية الكامنة دوماً 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 أو مضمرة وبصورة من الصور، وكل تصور علمي رصين تشبيه بصورة من الصور، والتفكير الاستعارى الرمزي هو أساس عمل العقل البشرى في الأساس، وكل نظرية نقدية هي نظرية تاريخية وثقافية ترتبط بظروفها الثقافية الحضارية الخاصة بها، ولاستطيع أن سنتنضب حيوية الواقع وتداخله وتعقيده، وتعدديته الجدلية الهائلة، ومن خلال هذا العمق المنظومي التعددى البينى تبدأ النظرية كفاحها الجدلي المستمر ضد عدم اكتمالها النهائى، إنها جهد نقدي منظومي جدلي مفتوح، يؤسس تصوره الجمالى والمعرفى فيما هو مقترح ليتجاوز ما هو مغلق، ويترامى 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 البيئية التداخلية )) التي نقترحها هنا تقيم أبنية معرفية منهجية تعددية يقودها جدل منظومي بينى تداخلى، لاجدل ثنائى تكاملى كما هو الحال في كافة تصورات المناهج النقدية العربية المعاصرة إن منهجنا هنا يسلم بأن الخطاب النقدي الخلاق هو استثمار كلى كفى للنظريات، على اختلاف منظوماتها الفلسفية والجمالية، وليس تراكما كيميا لبنائها المعرفية والجمالية، إن المعرفة الحققة الخلاقة نشاط وحرية، وليست امتلاكاً وضبطاً وتوجيهها صارماً، إن المنهجية ممارسة معرفية كيفية خلاقة، وليس حشوداً كمية معلوماتية

منظمة، إن جوهر النشاط المنهجي يكمن فى نشاط العلاقات والأنساق، ولا يكمن 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 لفتحها عن وعى منهجى على (( جدل منظومى يبنى تداخلى ))، يترامى بعضه إلى بعض فى صورة نوافذ شبكية جدلية، وطالما انه كما يقول إدوارد سعيد (( لا توجد هناك نظرية قادرة على التغطية والتطويق والتنبيؤ 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 لا يمكنها 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 التحريبي اللانهاى، 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 لتحريـر النظريـات من سطوتها العلميـة الذاتـية على أن يتم ذلك من خلال رصد الفجوات المعرفية والجمالية البيئية الكامنة في البنى الجمالية للنصوص من جهة، وافتتاحها على بنى الجدال البينى المتعدد بين النصوص والنظريات النقدية من جهة أخرى، حيث تقيم جماليات النص في الفجوات الجمالية والمعرفية غير المتسقة في النص، بنفس إقامتها الجمالية في المناطق الجمالية والمعرفية المتسقة، سواء على مستوى النصوص الأدبية أو مستوى النصوص النقدية، فالتجريب النقدي قرين التجريب الإبداعي، لقد كان أولى بالنقاد أن يكونوا أكثر تواضعا وحنكة في فهم معنى الوعى والقصد والدلالة في 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 في تدشين نظرياتها العامة السائدة، فانقل العلم النقدي من أساطير الذوق غير المبرر جماليا أو معرفيا في 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 النقدي نفسه تتم في حالة معرفية وجدانية تخيلية كلية معقدة من الوجد والحب والنشاط الخلاق، إن العقل الإنسانى يطفرفا ولا يحبو حبا فإذا كان الفن مغامرة في التعبير فيجب أن يكون النقد أيضا مغامرة في الكشف والتفسير والتنقيب والتحريك الخلاق، ففي أعماق كل عمل فنى أصيل جانب فوق العقل النقدي نفسه، ناهيك عن العقل الرسمى النقدي العام، وفي 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 إمري لاکاتوش، ومن هنا كان اقتراحنا بمنهجية منظومية بيئية تعددية تداخلية، يتجادل فيها الاتساق الموضوعى بالاتساق الموضوعى بالتجريب الاستشراقى المنهجى معا، إن النقد فى أرقى صيغه نشاط وتوتر وترامى إلى المعيمات البصيرات، إنه قلمعة من روح الحياة نفسها التى تتأبى على كل تفسير، ودفعاً لفكرة الجدال والنشاط إلى أقاصيها البعيدة، فقد ارتأينا ضرورة تأسيس منهجى نقدي جديد يكون قائما

على فكرة ((برنامج منهجى تعددى بينى هرمى متدرج ومداخل معا))، حيث نختفى مفاهيم الموضوعية العلمية المركزية فى المناهج والنظريات السائدة، لنستنهض بدلا منها مفاهيم الموضوعية التعددية، أو الموضوعيات التجريبية التعددية التى تؤسس فيما نقترح فى هذا الكتاب مفهوم ((الواقعية الجمالية الكبرى)) أو ((الواقعية الجمالية المفرطة))، التى تتيح للمركز أن يصير هامشا وللهامش أن يصير مركزا والتى تداخل بين العقلانى والتاريخى والتجريبى والمجازى والتقنى والمنطقى والفوضوى عبر تناوب جدلى تعددى مفتوح وفقا لطبيعة الجدل ومتطلباته أثناء العمل النقدى وممارساته التطبيقية التعددية.

ومن هنا تأتى أهمية (الإصغاء الجمالى للموضوعى واللاموضوعى للنصوص) ويجب علينا أن نعى ((مصطلح الإصغاء)) هنا وعيا فلسفيا وجماليا متعدد السياقات، ومزعا على نشاطات معرفية جدلية متداخلة، لترتقى به من المفهوم الانفعالى النفسى الذى يخص المرجعية المعرفية والعاطفية للمبدع أو الناقد أو حتى المجتمع والحضارة، إلى المفهوم الجمالى الموضوعى الذى يخلص للبنى الجمالية فى النصوص من جهة، ولبنى التقاليد الموضوعية العلمية للنظريات النقدية من جهة أخرى، فكما أقر باختين بان المبدأ الحوارى فى النصوص الأدبية لا يمكن ان يكون فرديا لأنه ميرات جمالى جمعى، كذا الأمر فى البنى المعرفية الكامنة فى النظريات النقدية عندما نجرى فيها - على مستوى النظرية الواحدة، وبينها - على مستوى الوعى المنظومى بين النظريات النقدية المختلفة - جدلا متعدد الطبقات والسياقات بين المنظومات المعرفية والجمالية الكامنة فيها، حتى تتخلى عن مبدأ الأحادية الكامن فى مرجعياتها الثقافية والمعرفية بوصفها أوعية معرفية فردية، لترتقى إلى أفق المستوى العلمى الموضوعى الكامن فيما هو مشترك بينها، ومن هذا المنطلق علينا أن نؤسس لمصطلح (الإصغاء العلمى الموضوعى واللاموضوعى)، مقرنين بين النسقى والانسقى فى التراث الفلسفى والمعرفى والعلمى من جديد حتى نستطيع تأسيس منهجنا النقدى 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 وبالتالي 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 يقرب بين المرئى وغير المرئى، النسقى واللانسقى، الواقع والمحتمل، وإذا كانت النصوص الأدبية تقول أدق وأجمل ما فيها من خلال ما لا تقوله لا من 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 أخيراً 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 تغييراً جذرياً للمقولات المعرفية والجمالية للخطاب النقدى؟؟ لأن الخطاب هنا كما يقول (لافيل): ((والخطاب فى هذا الحد الأقصى من الشعور لا يكون غير مجد، بل يكون معيباً أيضاً، 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 أن نكون أبداً 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 أيضاً. إن محنتنا الكبرى تتمثل فى ملء فجوات العالم بالمعنى والرمز، وهى ذات اللحظة التى تغيب فيها الأشياء عندما نمسك بها ونعيّنها ونؤطرها فى اللغة، ويسبب اللغة، ومن هنا فربما كنا موجودين فى معرفة الصمت والإصغاء والغياب أكثر من وجودنا فى الوضوح ورموز الأسماء و أنسقة الكلام!! ومن هنا يجب أن تكون علاقة

الخطاب النقدي بالنص الشعري 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 الإصغاء من حدوده الانفعالية العجلانة، أو حدوده الموضوعية الصارمة، إلى حدود موضوعية نسبوية خلاقة، قادرة على تمثّل 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).

وأزاء هذه الوضعية الجمالية المشهدة المعقدة ، يجب أن تعدل النظرية النقدية من شروط جدلها الجمالى والمعرفى الخاص باستمرار، كما يجب أن تتمتع بالقدرة على ما نطلق عليه هنا القدرة المعرفية والمنهجية على ( الإرجاء المعرفى التعددى المنهجى ) للدلالة فى العالم والشعر فى موازاة جدلية تعددية مع القدرة الإبداعية على ( الإرجاء الجمالى التخيلى ) التعددى الكامن فى بنية النصوص كما عليها أن تحسن (( الإصغاء الموضوعى واللاموضوعى ) لنداءات النصوص بما ينقل حدود المنهجية من الاتساق المنهجى الصارم إلى اللاتساق المنهجى الحر، حيث تكمن قوة الجمال والفكر والخلق والخيال فى النشاط لا النظرية، فى الإمكان الاحتمالى التعددى للدلالة وفى التعالى الإرجائى للمناخ لا الإفصاح البنائى للنصوص، حيث التركيز عبر المنهجى على نقطة الانطلاق المعرفى والجمالى 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 الوعي والإدراك والممارسة. فعالم البيئة مثلا اليوم لم يعد يكفي لفهم تخصصه أن يعكف على علوم البيئة فقط، بل لابد له أن يتجاوز حدود النظام التخصصي الواحد إلى تداخل الأنظمة العلمية فإذا أراد أن يعي بحق اختلافات 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 مفهوماً متشعباً ومتنامياً من جهة، ومتداخلاً بين كل ألوان المعرفة والوعي من جهة أخرى، ومتزامياً مع مستجدات الزمان والمكان من جهة أخيرة.

ووفقاً لهذه التصورات يجب أن تتحول النظرية إلى إمكان جمالي واحتمال معرفي معقد للوعي المرجأ باستمرار (( ففي كل عملية نقدية حقيقية نزوعاً عميقاً 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 خلاقية 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 ظلالات 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 جميعاً ودائماً، إنه جوهر الشعر والمجاز)) (٢١) وعندئذ يصير المعنى إمكاناً للمعنى، والنظرية إمكاناً للنظرية، والتخييل

إمكانا للوجود، ومن هنا تأتي أهمية ملحوظة هيدجر عندما قال : (( الوجود الإنساني حوار مع العالم، والنشاط الأشد احتراماً 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، ولكننا نحث 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 - الناقد ونظريات النقد - بالنص الإبداعي يكشف عن تعقد دلالاته وتشابك تفاعلاته، على أكثر من مستوى جمالي ونظري 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 والناقد في مراحل المتطورة حال اشتباك التطبيق الإبداعي مع التجريد النظري 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 المنفردة للنص الإبداعي، وهذا يؤكد لنا عدم نمطية شبكة العلاقات المحتممة بين المتلقي والنص والواقع، فدائماً يتبادل هذا الثالوث الجمالي مواقع الصدع والريادة والتعديل والتطوير والتبديل، وإن كان النص الإبداعي له القدر المعلي غالباً في صوغ جسارة الاقتحام الجمالي والصدع المعرفي، فإن المتلقي (الناقد - النقد - الواقع الحضارى الثقافى - الاستشراف التحريبي للنقد)) لهذه الغاية 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 تعين بنية النص الإبداعي، فتري إلى آليات بنائه ومرامي دلالته، 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 وتتنامى وتتبادل الصدام والتدافع والريادة والفساد، وفي النهاية التكامل الخلاق بين النظرية والإبداع والواقع، ذلك أن كل من الثقافة والنص المبدع والتلقي الجمالي يعجون بالحياة والحيوية والتنامي على كافة المستويات الجمالية والمعرفية والحضارية، بكل ما يعني ذلك من جدل خلاق يجري أولاً، محترفاً مجراه الجمالي في فعل الخلق الفني.

وثانياً : في فعل القراءة والاستجابة الجمالية للمقروء، وبلورة خبراته الجمالية في حدودها القصوى ولن يتم للنص الإبداع المتنامي، ولا للمتلقي الإدراك الجمالي الخلاق ما لم تلتحم جميع الطاقات السابقة التحام جدل وتحول وتنامي طاقة الثقافة، وطاقة العمل الإبداعي، وطاقة التلقي الجمالي، وعندما تلتحم هذه الطاقات المبدعة تنصهر في توالد جمالي تخيلي معرفي جديد، وفي 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 في الكائنات الحية من غرائز وجودية وتكوينات عضوية وشعورية وحسية وتخليقية.

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

والحضارات، ومن هنا كانت محاولتنا في هذا الكتاب في إرساء منهجية منظومية بينية تعددية تداخلية، يتجادل فيها الاتساق العقلي الموضوعى بالإتساق اللاموضوعى، أى العقلى بما فوق العقل، والنسقى باللانسقى لتتوصل إلى صيغة تركيبية تشعبية بينية للوعى الإنسانى والنقدى تعلى من منطلق الاتصال بين العلوم والمعارف والمذاهب على حساب منطلق الانعزال الضيق والانفصال المتكبر الجاسى الغليظ الذى يدعى الاستقلال الجاهل، فالعلم فى أرقى صورته حاسة جمالية 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 أقصاها البعيدة، ومن هنا ارتأينا ضرورة تأسيس منهج نقدى معرفى تفسيري جديد يكون قائما على فكرة (( استراتيجة منهجية تعددية بينية هرمية تدرجية تداخلية دفعة واحدة ))، منهجية تقوم على مفهوم التفكير الشكى المنظومى القائم على فكرة العلاقات المتشابكة المتداخلة لا التفكير العلمى الجزئى القائم على البنية المغلقة المستقلة المنعزلة، وشتان بين منهجية التفكير الشكى البينى الحى، ومنهجية التفكير البنائى الأحادى المغلق فالتفكير الشكى قائم على فكرة الكل الدينامى الحيوى، لا فكرة العنصر الجزئى المنعزل المستقل، وفى التفكير الشكى المنظومى *systematic* يتخذ العنصر الجزئى قيمته من الكل الدينامى الحيوى وليس العكس، كما يغتذى الكل بالجزء بنفس اغتذاء الجزء بالكل فى حركة تطويرية 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 بعقه الواقع وما يتطلبه من قابلية الفكر للتحقق العملى الفعلى من عدمه، كما أن منظومة التفكير الشكى البينى الحى تسلم بمنطق الحركة المتعددة المتنامية فلا تقنع بمجرد فكرة البنية الثابتة المستقرة، فحركة الشئ 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 الأفاق على إمكان تجدد المعرفة وليس مجرد إقرار المعرفة حيث تقع الحقيقة الجمالية دوما فى المجال الإنشائى الواسع المترامى لا الحيز الخبرى 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 التفكير النقدى الشبكى البينى المنظومى القائم على فكرة التشعبية والبينية والتداخلية منطلقا منهجيا جديداً لإعادة بناء علم غلادراك الجمالى والتفسير الدلالى للنصوص حيث الوعى والفهم شبكة مفتوحة متسعة من العلاقات والإمكانات والاحتمالات والتداخلات القائمة على السيرة والفاعلية والشبكية والبينية.

obeikandi.com

## هوامش المقدمة

- ١- د. يحيى 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، مج٢٤، ٥، 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، إدارة المعرفة والإبداع المجتمعى، مكتبة الأسرة القاهرة، ط٢٠٠٦، ص١٤٦.
- ٥- د. عادل مصطفى، استطبيقا الشكل، مرجع سابق، ص١٢.
- ٦- سامى خشبة، مصطلحات الفكر الحديث، مكتبة القاهرة، ٢٠٠٦، ص٢٠٢.  
7- *Pauil 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، ٣٠- وانظر أيضا/ توماس كون/ بنية الثورات العلمية/ ترجمة/ شوقى جلال/ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب/ عالم المعرفة/ ع/١٦٧/ الكويت/ ديسمبر/ ١٩٩٢.
- ٨- د. حميد لحمدانى، مج٤٢، دراسة الأدب فى الجامعة، أي منهج؟؟ مجلة علامات، مج٤٢، ١١م، المملكة العربية السعودية، ديسمبر، ٢٠٠١، ص١٩٧.
- ٩- إبراهيم رمانى، الغموض فى الشعر العربى الحديث، د. المطبوعات الجامعية ١٩٩١ . الجزائر، ص٣٢٩.

- ١٠- تودوروف، نقد النقد، ترجمة د. سامى سويدان، بيروت، مركز الإنماء القومي، ١٩٨٥، ص٦٦.
- ١١- على أحمد الديري، مجازات بها نرى، كيف نفكر بالمجاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٦، ص٤٠.
- ١٢- علي جعفر العلاق، التحديق في الشرر: تأملات في مشهدها 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 النشائي، النانو تكنولوجي والطاقة النووية الطريق الوحيد للمستقبل، مجلة أخبار الأدب، عدد الأحد، ١٢/٣/٢٠٠٦، ص٨.
- PP.1,23 14 JOHN M. ELLS: THE THEORY CRITICIM, UNIVERSITY OF CALIFERNI, 1974.*
- نقلا عن، نظرية النقد الأدبي، ترجمة: صبار سعدون سلطان، مجلة الطليعة الأدبية العراقية، ص٢٧، ٢٨.
- ١٥- د. إدوارد سعيد، انتقال النظريات، مجلة الكرمل، ع٩٤، 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 الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، ط١٩٩٩، ص٥١.